

## بازنمایی رخدادهای اجتماعی روزمره در گرافیتی‌های شهری اصفهان

حمیدرضا صادقی (مربی گروه علوم اجتماعی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران، نویسنده مسئول)

sadeghipnu@gmail.com

عظیمه السادات عبداللهی (استادیار گروه علوم اجتماعی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران)

a\_abdelahi@pnu.ac.ir

### چکیده

در پژوهش حاضر به بررسی نحوه بازنمایی رخدادهای اجتماعی روزمره در گرافیتی‌های شهری اصفهان پرداخته می‌شود و این مسئله بررسی می‌شود که کدام مسائل اجتماعی بیشتر از همه در گرافیتی‌های شهر اصفهان بازنمایی شده‌اند و این بازنمایی چه معنی‌های مستقیم و غیرمستقیمی می‌تواند داشته باشد؟ روش پژوهش از نوع تحلیل مضمونی است و برای تحلیل داده‌ها از روش نشانه‌شناسی رولان بارت استفاده شده است که در دو سطح اول مرتبه نشانه (سطح زبانی) و دوم مرتبه نشانه (سطح اسطوره‌ای) تصاویر را تحلیل می‌کند. یافته‌ها بیانگر این هستند که هشت مسئله اجتماعی که به صورت روزمره اجتماع شهری ایران به ویژه اصفهان با آن روبه‌رو است، در این گرافیتی‌ها بیشتر از مضمون‌های دیگر بازنمایی شده‌اند. این مسائل اجتماعی عبارت‌اند از: فساد اقتصادی و اختلاس، کیفیت پایین خودروها و مرگ، مجازی شدن نمایش «خود»، خشونت علیه زنان، مرگ طبیعت و ویرانی اجتماع، در معرض خطر قرار گرفتن کودکان، کالایی شدن دانش و ژست گرفتن فرهنگی. این مسائل بنیادی بازنمایی شده در گرافیتی‌ها هستند که بیشتر از دیگر مسائل بازنمایی شده‌اند. همچنین، گرافیتی‌های شهر اصفهان هم‌زمان که شیوه‌ای اعتراضی نسبت به برخی از مسائل اجتماعی دارند، در برخی موارد نیز در راستای همدردی با رخدادهای اجتماعی مهم و روزمره در شهر اصفهان حرکت می‌کنند و به نوعی به انسجام اجتماعی کمک می‌کنند.

**کلیدواژه‌ها:** بازنمایی، گرافیتی، رخدادهای اجتماعی، شهر اصفهان.

## ۱. مقدمه

گرافیتی<sup>۱</sup> یکی از هنرهای مردم‌پسند جدید است که به‌ویژه از نظر ارتباط با خرده‌فرهنگ‌ها، جوانان و هنر خیابانی، در شهرهای بزرگ به آن توجه شده است. گرافیتی، راهی برای بیان عقاید و دیدگاه‌های گروه‌ها نیز به‌شمار می‌آید. گرافیتی به تصاویر یا حروف به‌کاربرده‌شده در اماکن عمومی روی سطوحی نظیر دیوارها یا پل‌ها که برای عموم قابل‌رؤیت باشد، گفته می‌شود (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ۶۵). دیوارنوشته خام‌دستانه و گاه زننده، نقاشی‌های مخفی، یادگاری روی دیوار مانند یادگاری‌نویسی‌های مرسوم بر در و دیوار، دیوارنوشته‌های مبهم و نامنظم، شعارهای دیواری که از نقوش خطی و نوشتارهای نامنظم و مبهم تشکیل شده‌اند (مهاجرى، ۱۳۸۴، ص. ۱۴۰) و همچنین، کلمات یا طرح‌هایی که روی دیوارها و غیره و معمولاً در مکان‌های عمومی به‌صورت بدخط خراشیده می‌شوند، گرافیتی نامیده می‌شوند. گرافیتی اصولاً کنشی در فضای شهری است. زندگی شهری زادگاه بسیاری از جنبش‌های هنری، موسیقی و فرهنگی بوده است که این پدیده اتفاقی نیست. تمرکز روبه‌انفجار انواع مختلف سبک زندگی، ایده‌ها و شرایط اقتصادی متفاوت به‌مثابه نیرو محرکه‌ای هستند که صرفاً در زندگی شهری دیده می‌شوند؛ جایی که هر اتفاقی ممکن است به‌وقوع بپیوندد. جای تعجب ندارد که این نیروی محرکه نوین و البته خام که به طرق مختلف درمقابل نیرومحرکه قدیمی قرار می‌گیرد، نفوذ بیشتری در ساختار قدرت داشته باشد. کورول<sup>۲</sup> (۱۳۹۰) در این زمینه می‌پرسد که اگر شما در سیستمی که منسوب به آن هستید، یک بیگانه و خارجی تلقی شوید و تنها سلاح شما هنر باشد، چه خواهید کرد؟ بی‌شک، گرافیتی تعاملی میان هنرمند و شهر است؛ هنرمند گرافیتی چیزی از شهر می‌گیرد و چیزی به آن می‌افزاید. هنر گرافیتی در شهرها رشد می‌کند و همان‌طور که لوفور<sup>۳</sup> (۲۰۰۹)

---

1. Graffiti  
2. Korol  
3. Lefebvre

معتقد است، فضاهاى شهرى محل تعامل مردم و حکومت است و نحوه شکل‌گیرى فضاها امرى کاملاً اجتماعى است. گرافیتی حاصل چنین تلقى‌ای از فضا در شهر است. وارنر<sup>۱</sup> (۲۰۰۷، ص. ۱۶۱) بر اهمیت فضا برای جوانان و نشان‌دادن فرهنگشان تأکید می‌کند و آن را محل منازعه میان فرهنگ رسمی و خرده‌فرهنگ‌های جوانان می‌داند (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ۶۹)؛ بنابراین، گرافیتی را می‌توان هنری و ابزاری برای تقابل با قدرت و منطق اجتماعى، سیاسى و فرهنگى حاکم تلقى کرد؛ البته این امر نمی‌تواند مطلق باشد؛ بلکه در برخی موارد گرافیتی‌ها به ابزارهایی برای خدمت به قدرت نیز تبدیل می‌شوند. شاید درست‌تر آن باشد که بگوییم، اساساً گرافیتی در ارتباط تنگاتنگ با ایدئولوژی قرار دارد و ممکن است یک ایدئولوژی را زیرسؤال ببرد یا خود به یک حامی ایدئولوژی دیگر تبدیل شود.

در ایران، شکل‌های عام گرافیتی پیشینه‌ای طولانی، حداقل پیشینه‌ای به اندازه سابقه شکل نوین شهرنشینی دارند. نوشته‌هایی که درباره روابط عاشقانه روی دیوار نوشته شده‌اند یا روی درختان حکاکی شده‌اند، نمونه‌هایی از آنها هستند. همچنین، باید به عبارت‌هایی که درباره اقوام متفاوت در مدح یا ذم آنان نوشته شده است، اشاره کرد؛ اما شاید شکل‌های خاص گرافیتی که در جریان و دوران پس از انقلاب شکل گرفته‌اند، از اولین تجربه‌هایی باشند که به گرافیتی به معنی امروزی آن نزدیک‌تر می‌شوند. ساده‌ترین شکل گرافیتی که در جریان و دوران پس از انقلاب تولید شد، استنسیل کردن<sup>۲</sup> بود. تولید استنسیل به سادگی امکان‌پذیر است و یکی از شکل‌های شناخته‌شده گرافیتی در جهان به‌شمار می‌رود؛ بنابراین، با توجه به ماهیت و کارکرد این شیوه می‌توان به آثار، تصاویر و نوشته‌های روی دیوار طی سال‌های انقلاب ایران به‌عنوان اولین نمونه‌های گرافیتی اشاره کرد (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ۷۱). در ایران این کار با استفاده از تلق فیلم‌های رادیوگرافی که تصویر موردنظر درون آن بریده می‌شد، انجام می‌شد. کار با این استنسل‌ها با استفاده از قلم‌موی رنگی یا اسپری رنگ امکان‌پذیر بود.

---

1. Varner  
2. Stencil

هنوز برخی نمونه‌های این تصاویر از آن روزگار بر در و دیوار شهرها باقی مانده است. شکل‌های دیگر گرافیتی به صورت نقاشی‌های دیواری بزرگی است که روی دیوارهای شهر خودنمایی می‌کنند و در واقع، به پوسته‌های سیاسی در مقیاس بزرگ شبیه است؛ با این وجود، اولین نمونه گرافیتی نوین در ایران به سال ۱۳۷۳ مربوط است که فردی به نام اسنس<sup>۱</sup> آن را اجرا کرد؛ با این حال، به نظر برخی از محققان، گرافیتی نوین و امروزی در ایران به صورت رسمی از سال ۱۳۸۲ و با گرافری با اسم مستعار «تنها» که دانشجوی هنر بود، آغاز شد. گرافیتی‌های «تنها» ابتدا در شهرک‌های غرب تهران، بیشتر در شهرک آپادانا دیده می‌شدند و بعد از گذشت مدتی کوتاه، افراد دیگری به او پیوستند (کوثری، ۱۳۸۹، ص. ۸۷). گرافیتی در شهر اصفهان برخلاف شهرهای بزرگ دیگر مانند تهران، مشهد و کرج سابقه چندان زیادی ندارد و به اندازه این شهرها گسترده نیست؛ با وجود این، در سال‌های اخیر این مسئله گسترش پیدا کرده است و گرافیتی در اصفهان نیز رونق پیدا کرده است. برخی فضا‌های شهری خاص مانند آمادگاه، مسجد جامع عباسی و غیره بیشتر از فضا‌های دیگر در اصفهان مورد استقبال گرافیتی‌کارها قرار گرفته‌اند. با اینکه شهرداری اصفهان تقریباً همه این گرافیتی‌ها را به سرعت پاک می‌کند و اساساً آن را نوعی جرم قلمداد می‌کند، در سال‌های اخیر برخی از گرافیتی‌کارهای اصفهانی نمایشگاه‌هایی رسمی در این زمینه برگزار کرده‌اند. به هر حال، گرافیتی در شهر اصفهان در مراحل اولیه خود قرار دارد؛ اما به سرعت در حال رشد است. این گرافیتی‌ها عموماً بازنمایی‌کننده سبک‌های زندگی خاصی هستند که وقتی مخاطبان آن‌ها را خوانش می‌کنند، احتمالاً تحت تأثیر آن‌ها قرار می‌گیرند و به سبک زندگی بازنمایی‌شده در آن گرایش پیدا می‌کنند. آمادگاه و محوطه عباسی را می‌توان فضایی دانست که اهالی هنر و هنرمندان در اصفهان را گرد هم می‌آورد. افزون‌بر این، نزدیکی آن به اماکن تاریخی و توریستی در اصفهان از جمله سی‌وسه‌پل سبب شده است که از آن استقبال شود. در واقع، در اینجا شاهد فضایی هستیم که در حال جزیره‌ای شدن در اصفهان است و سبک خاصی از زندگی روزمره هنری را

تولید می‌کند؛ با وجود این، در یک نگاه کلی، زندگی روزمره در شهر اصفهان به‌عنوان مسئله پژوهش حاضر، تفاوت چندانی با زندگی روزمره در دیگر کلان‌شهرهای ایران ندارد؛ هرچند برخی ویژگی‌های فرهنگی اصفهان از جمله سبک‌های ازدواج خاص می‌توانند تفاوت ایجاد کنند. علاوه بر این، تضادها و تعارض‌هایی بین نهادهای شهری و گرافیتی‌کارها در اصفهان شکل گرفته‌اند که در نسبت به شهرهای دیگر شدت بیشتری دارند. این مسئله به ویژگی‌های متفاوت اصفهان برمی‌گردد. اصفهان را می‌توان یکی از توریستی‌ترین شهرهای ایران قلمداد کرد که هم‌زمان پایتخت فرهنگی جهان اسلام نیز محسوب می‌شود. این مسئله سبب شده است که نهادهای مرتبط گرافیتی‌ها را به‌عنوان عملی وندالیستی تلقی نمایند که سبب زشت‌شدن چهره‌ی شهر و ناخوشنودی توریست‌ها می‌شود (البته واقعیت این‌گونه نیست) و همچنین، گرافیتی را هنری غربی و بیگانه قلمداد کنند که با ویژگی‌های اسلامی و فرهنگی شهر اصفهان هم‌خوانی ندارد. این مسئله وقتی پررنگ‌تر می‌شود که این را در نظر بگیریم که بیشتر گرافیتی‌های اصفهان در مراکز اصلی حضور توریست‌ها اجرا می‌شوند و فضای فرهنگی آمادگاه نیز تضادهای فرهنگی بین نهادهای رسمی و گرافیتی‌کارها را تشدید کرده است. در واقع، به‌نظر می‌رسد که در اینجا بحث بر سر حق بر فضای شهری باشد. هرکدام از دو طرف این تضاد، خود را در حق داشتن بر فضای شهر مستحق‌تر می‌دانند. کاربرد جدید گرافیتی در ایران، برخلاف گذشته، با کاربرد انتقادی و خرده‌فرهنگی آن بیشتر مطابق است. در واقع، گرافیتی در ایران را می‌توان نوعی منطق مقاومت تلقی کرد که در برابر رخدادهای اجتماعی واکنش انتقادی نشان می‌دهد. این مسئله همیشه موفقیت‌آمیز نبوده است و هنگامی که گرافیتی‌ها جنبه انتقادی، اعتراضی و مقاومت‌گرایانه داشته باشند، با واکنش‌های رسمی بیشتری مواجه می‌شوند. برخی از گرافیتی‌کارهای اصفهانی که نمایشگاه‌هایی در این زمینه برگزار نموده‌اند، عموماً مجبور شده‌اند که گرافیتی‌هایی با مضامین غیرانتقادی و غیراعتراضی به‌نمایش بگذارند. به‌هر حال، انتقادی بودن گرافیتی‌ها یک قاعده کلی نیست و ممکن است برخی از گرافیتی‌ها در راستای تعامل و همبستگی با منطق و فرهنگ غالب

ترسیم شوند. به هر حال، آنچه اهمیت دارد، این است که گرافیتی در برابر رخدادهای اجتماعی که به صورت روزمره در اجتماع شهری اتفاق می‌افتند، بی تفاوت نیست و موضع‌گیری می‌کند؛ اما مسئله مهم این است که چنین موضع‌گیری‌ای به چه صورتی است؟ برای پاسخ به این پرسش و حل شدن این مسئله، نیازمند این هستیم که به چگونگی بازنمایی این رخدادهای گرافیتی‌های مختلف بپردازیم. پژوهش حاضر نیز در همین راستا انجام شده است. در واقع، پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که رخدادهای اجتماعی روزمره به چه صورتی در گرافیتی‌های شهری در شهر اصفهان بازنمایی می‌شوند؟ انتخاب شهر اصفهان بدین دلیل بوده است که در سال‌های اخیر گرافیتی‌های متنوعی در سطح این شهر مشاهده شده‌اند و این امر در حال تبدیل شدن به یک مسئله اجتماعی و شهری است. این امر قبلاً در کلان‌شهرهایی چون تهران، کرج، مشهد، رشت و تبریز رخ داده است؛ اما در سال‌های اخیر شهر اصفهان نیز به این جمع پیوسته است. تعداد گرافیتی‌های شهر اصفهان شاید در حد این شهرها و به‌ویژه شهر تهران نباشد، اما باز هم می‌تواند یک مسئله اجتماعی و شهری تلقی شود.

## ۲. مبانی نظری تحقیق

### ۲.۱. پیشینه تحقیق

گرافیتی دارای تاریخی طولانی است؛ اما تاریخچه مطالعات علمی این حوزه سابقه‌ای چندان طولانی ندارد؛ البته این امر به معنی فقر مطالعاتی این حوزه نیست. پژوهش‌های بسیار و نسبتاً منسجمی در این حوزه هم در داخل ایران و هم در خارج از ایران انجام شده‌اند. دیکینسون<sup>۱</sup> (۲۰۰۸) در پژوهش خویش از تقابل‌های شهری در زمینه گرافیتی سخن می‌گوید و معتقد است که مجرم‌سازی جوانان گرافیتی‌کار تجربه‌ای تاریخی بوده است که زیر پرچم بازسازی نئولیبرالی اجتماع آمریکایی رخ داده است؛ با وجود این، تجربه هنر گرافیتی علاوه بر تقابل و منازعه بر سر فضای شهری، یک تقابل بنیادی دیگر را در اجتماع آمریکایی شکل

1. Dickinson

داده است: تقابل بین روایت فرهنگی مقاومت و گفتمان نژادپرستی. کارینگتون<sup>۱</sup> (۲۰۰۴) گرافیتی را به مثابه شیوه‌ای از هویت و اظهار «خود» قلمداد می‌کند و معتقد است که گرافیتی می‌تواند روایتی جمعی از خود و جامعه در فضاهای محلی روزمره را برای جوانان به ارمغان آورد. کرامر<sup>۲</sup> (۲۰۱۰) با مردم‌نگاری گرافیتی‌های شهر نیویورک به این نتیجه رسیده است که بیشتر گرافیتی‌ها موضعی انتقادی نسبت به سیاست و اجتماع آمریکایی و نیویورکی دارند؛ هرچند در سال‌های ابتدایی هزاره سوم، گرافیتی‌هایی قانونی با موضعی غیرانتقادی نیز در این شهر شکل گرفته‌اند. درواقع، گرافیتی در سال‌های اخیر دارای فرهنگی پیچیده شده است و وجهی سیال از لحاظ معنایی به خود گرفته است. هالسی<sup>۳</sup> و یونگ<sup>۴</sup> (۲۰۰۶) در مطالعه گرافیتی در محیط‌های شهری با طرح چهار موضوع انگیزه گرافیتی، آستانه تفکیک هنر از جرم، واکنش گرافیتی‌نویس‌ها به سطوح فانتزی کنش‌هایشان و ارتباط گرافیتی با جرم و جنایت به این نتیجه رسیده‌اند که گرافیتی‌نویس‌ها برای ترویج ابعاد عاطفی و اعتراضی کارهای خودشان در جامعه، از فضای شهری استفاده می‌کنند و درواقع، فضای شهری را بخشی از حق خود تلقی می‌کنند که می‌توانند در آن خود را به‌نمایش بگذارند؛ البته قبل از اینکه چنین حقی برای حضور در فضای شهری قائل شویم، لازم است که تفکیک گرافیتی به مثابه هنر و گرافیتی به مثابه جرم و بزهکاری مشخص شود. به‌طور کلی، می‌توان گفت که گرافیتی‌نویس‌ها در حال حضور یافتن هرچه بیشتر در فضای شهری و البته فضای دانشگاهی هستند. بریتنی<sup>۴</sup> (۲۰۱۰) با مطالعه گرافیتی‌های شمال شرقی ایتالیا به این نتیجه رسیده است که گرافیتی در محیط‌های شهری نیازمند درک ارتباط بین سه مسئله است: روابط اجتماعی، حوزه عمومی و دیوار. درواقع، برای نویسندگان گرافیتی، دیوار میدانی است برای برقراری روابط اجتماعی و درنهایت، حضور در حوزه عمومی. این کار نیازمند این است که «دیوار» به‌عنوان یک پدیده

---

1. Carrington

2. Kramer

3. Halsey & Young

4. Brighenti

تاریخی درک شود و پس از آن، رابطه بین دیوار به مثابه پدیده‌ای تاریخی با حوزه عمومی یک پیکربندی مادی در نظر گرفته شود. در واقع، گرافیتی رابطه‌ای میان دیوار و حوزه عمومی است؛ بنابراین، می‌توان آن را یک کنش بینابینی در نظر گرفت که دارای یک شیوه طولی و افقی است و نه عمودی؛ بدین معنی که چنین رابطه‌ای یک رابطه افقی بین سه پدیده ذکر شده است. کامپوس<sup>۱</sup> (۲۰۱۳) گرافیتی‌های شهر لیسبون پرتغال را بررسی کرده است. وی معتقد است که گرافیتی برای جوانان به مثابه راهبردی<sup>۲</sup> پیچیده برای مدیریت هویت و زندگی روزمره عمل می‌کند. برای بسیاری از جوانان لیسبون، گرافیتی‌ها میدانی برای مبارزه، اعتراض و قانون شکنی و مخالفت با ارزش‌های طبیعی و دارای هژمونی در جامعه هستند. گرافیتی عرصه‌ای است که در آن جوانان هیجان، خطر، رفتار قهرمانانه و گاهی اوقات رفتارهای خشن و دردناک را در اوقات فراغت تجربه می‌کنند. در جوامعی که هر روز امنیتی‌تر می‌شوند، گرافیتی را جوانان مجالی برای به چالش کشیدن محدودیت‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی می‌دانند. بسیاری از جوانان از گرافیتی برای آزادی، استقلال و رهایی از کنترل‌های انضباطی و مرزهای هنجاری استفاده می‌کنند. گرین<sup>۳</sup> (۲۰۰۳) در تحلیل جنسیتی گرافیتی‌ها به این نتیجه رسیده است که مردان تمایل بیشتری به مسائل اقتصادی و سیاسی دارند؛ در حالی که زنان بیشتر به موضوع‌های مربوط به عشق، فلسفه و مذهب علاقه دارند. علاوه بر این، در محیط‌هایی که از لحاظ جنسیتی مختلط هستند، چنین تفاوت‌هایی به شدت تقلیل پیدا می‌کنند. اوبانگ<sup>۴</sup> (۲۰۰۰) در بررسی گرافیتی‌های غنا به این نتیجه رسیده است که نگرش زبانی به ابزاری برای بیان هویت در نقاشی‌های دیواری و گرافیتی‌ها تبدیل شده است. راهبردهای عملی برای دستیابی به این هدف عبارت‌اند از: شماره تماس، جوک و توهین‌های موجود در زبان عامیانه علیه دیگر گروه‌های قومی. استفاده از سیگنال‌های زبانی

---

1. Campos  
2. strategy  
3. Green  
4. Obeng



موافق و استفاده از سیگنال‌های زبانی مخالف دو ویژگی اصلی گرافولوژیکال<sup>۱</sup> هستند. به عبارت دیگر، سیگنال‌های زبانی مثبت برای بیان ویژگی‌های مثبت گروه قومی خودی و توهین به گروه‌های قومی دیگر استفاده می‌شوند و سیگنال‌های زبانی منفی برای بیان نقاط ضعف و منفی گروه‌های قومی دیگر به نفع گروه قومی خودی به کار برده می‌شوند. مونتو، ماچالک و اندرسون<sup>۲</sup> (۲۰۱۳) در بررسی گرافیتی‌های اورگان به این نتیجه دست پیدا کرده‌اند که گرافیتی هم‌زمان که به عنوان یک نسخه برای نمایش مردانگی عمل می‌کند، به عنوان یک منبع معنایی برای برساخت هویت مردانه و دستیابی به موقعیت قابل احترام در میان اجتماع مردان تعریف می‌شود. این گرافیتی‌ها ارزش‌هایی مردانه همچون شجاعت، خطر، تمرد و سرپیچی، ابتکار و خلاقیت، تعهد و فداکاری را به نمایش می‌گذارند. همچنین، آن‌ها سبکی زیبایی‌شناختی از صورتی زرق و برق‌دار از ویژگی‌های زیبایی مردان را شکل می‌دهند. ویلسون<sup>۳</sup> (۲۰۰۸) در تحلیل نقش قدرت و جنسیت در گرافیتی‌ها به این نتیجه رسیده است که مردان عمدتاً گرافیتی را برای هویت‌یابی شخصی، قدرت و انتقام‌جویی به کار می‌برند؛ اما زنان گرافیتی را برای ایجاد شبکه‌های ارتباطی با هدف کنارآمدن با مشکلات زندگی در داخل زندان هم‌راستا با ساختار اجتماعی‌شان به کار می‌برند. برخلاف مردان، زندانیان زن زندان را یک مرحله موقتی در زندگی‌شان تلقی می‌کنند؛ بنابراین، بیشتر به دنبال تقویت شبکه‌های ارتباطی هستند؛ در حالی که مردان معمولاً دارای حبس‌های بلندمدت هستند و به همین دلیل به دنبال این هستند که هویت‌یابی را در زندان برای خود شکل دهند. فرل<sup>۴</sup> (۱۹۹۵) با بررسی گرافیتی‌ها در شهرهای دنور<sup>۵</sup> و کولرادو<sup>۶</sup> در ایالات متحده آمریکا به این نتیجه رسیده است که تولید گرافیتی‌ها برای جوانان نوعی مقاومت در برابر تبعیض نژادی و

1. Graphological
2. Monto, Machalek & Anderson
3. Wilson
4. Ferrell
5. Denver
6. Colorado

کنترل محیط‌های شهری از سوی نهادهای دولتی است. اعضای گروه‌های گرافیتی زیرزمینی در راستای تضعیف تلاش‌های مقام‌های حقوقی و سیاسی برای کنترل فضاها و فرهنگی و شهری فعالیت می‌کنند. علاوه بر این، یافته‌های پژوهش بیانگر این هستند که گرافیتی یک فعالیت جمعی تلقی می‌شود که نه تنها نوعی از مقاومت در برابر ترتیب‌ها و نظم‌های موجود را شکل می‌دهد، بلکه نوعی از ترتیب‌ها، مناسبات و نظم‌های اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی جایگزین را نیز معرفی می‌کند.

مطالعه علمی و پژوهشی گرافیتی در داخل ایران تقریباً از اواخر دهه ۱۳۸۰ شکل جدی به خود گرفته است. تحریریان و مرادی‌مقدم (۱۳۹۲) در تحلیل بینا فرهنگی گرافیتی‌ها به مثابه گفتمانی خاموش، به این نتیجه رسیده‌اند که گرافیتی‌ها دارای نظام معنایی خاصی هستند که قابلیت بررسی در چهارچوب زبان‌شناسی فرهنگی را کسب می‌کنند. تفاوت‌هایی در اهداف زبانی و گرایش دیوارنوشته‌ها در زبان‌های فارسی و انگلیسی وجود دارند. در دیوارنوشته‌های فارسی، نقش‌های ابزاری، تخیلی و تعاملی بیشتر هستند. در دیوارنوشته‌های انگلیسی نیز نقش‌های فردی و تنظیم‌کننده به نسبت زبان فارسی بیشتر هستند که این تفاوت‌ها نیز به شاخص‌های فرهنگی دو زبان مربوط هستند. جمالی (۱۳۹۲) با مطالعه نشانه‌شناختی آثار گرافیتی یک دهه اخیر ایران چند مضمون و رویکرد عمده را در این آثار استخراج کرده است. این مقوله‌ها عبارت‌اند از: موضوع‌های اعتراضی مانند فقر، کودکان کار، جنگ و غیره؛ موضوع‌های آرمانی مانند ملی و میهنی، زندگی، محیط‌زیست و غیره؛ موضوع‌های هشداری مانند انسانیت، کودکان و آزادی و موضوع‌های زیبایی‌شناسانه. کوثری (۱۳۸۹) در تحلیل نشانه‌شناختی گرافیتی‌های تهران، شیراز، مشهد و کرج به این نتیجه رسیده است که گرافیتی نوعی بیان فرهنگی متعلق به بخشی از جوانان است که تحت‌تأثیر «جوانان جهانی» قرار گرفته‌اند و در آن‌ها نشانه‌های بسیاری از اعتراض فرهنگی و فرهنگ سیاسی به چشم می‌خورد. هنوز نشانه‌های قاطعی درباره رابطه طبقه اجتماعی و جنسیت با گرافیتی به دست نیامده است؛ با این حال، می‌توان گفت که گرایش به گرافیتی در میان جوانان طبقه

متوسط و پسران، بیشتر قابل مشاهده است. طاهری کیا و رضایی (۱۳۹۲) نیز در مطالعه خود در زمینه گرافیتی های تهران به این نتیجه رسیده اند که گرافیتی ایرانی شکلی از مقاومت در خود دارد که خود را در برابر ساختار رسمی و یکسویه تملک فضاهای شهری تعریف می کند. از سوی دیگر، مقاومت از طریق گرافیتی، آمیخته با خودبیانگری کارگزاران گرافیتی است که در پی تعریف دیگری از هویت خود و زندگی شهری هستند. برای گرافیتی کارهای تهران، مهم ترین وجه مشخصه مقاومت، حضور در خیابان است؛ واکنشی لذت بخش با هیجان آدرنالین که بر سبک متفاوتی از گذران زندگی روزمره ناظر است. اخویان (۱۳۹۳) نیز در مطالعه گرافیتی های شهر تهران شیوه ای از مقاومت و اعتراض را نتیجه گرفته است؛ با این تفاوت که مقاومت مورد نظر وی، دارای بعد جهان محوری و شرق شناسانه نیز است.

به هر حال، همان طور که نمونه های زیادی از پژوهش های انجام شده در این حوزه ذکر شدند، می توان گفت که این حوزه از لحاظ تجربی یک حوزه غنی است. در طرح مسئله ذکر شد که گرافیتی در شهر اصفهان تا حدودی دیرتر از دیگر کلان شهرهای ایران گسترش پیدا کرد؛ از همین رو، پژوهش منسجمی که در آن به مطالعه گرافیتی های شهر اصفهان پرداخته شده باشد، هنوز انجام نشده است و در مطالعه حاضر سعی بر این است که در حد امکان این خلأ پژوهشی برطرف شود. در سطحی وسیع تر، مطالعات تجربی انجام شده در داخل و خارج از کشور بیشتر از آنکه زندگی روزمره را به عنوان یک مضمون<sup>۱</sup> و موضوع بنیادی بازنمایی شده در نظر بگیرند، آن را بعدی خرد در نظر گرفته اند و عموماً در لابه لای تحلیل های خویش بحثی مختصر از زندگی روزمره را ارائه داده اند. این در حالی است که زندگی روزمره و سبک خاصی از زندگی که در این گرافیتی ها بازنمایی می شود، در وضعیت کنونی دارای اهمیت اساسی است؛ زیرا، می تواند کنشگران شهری را تحت تأثیر قرار دهد و آن ها را در قبول سبک زندگی بازنمایی شده در گرافیتی ها ترغیب کند. مسئله دیگری که در مطالعات وجود دارد، تأکید بیش از حد آن ها بر روابط قدرت و جنسیت است؛ به گونه ای که به نظر می رسد، نقش

عاملیت در گرافیتی‌ها به حاشیه رفته است؛ البته تأکید بر نقش جنسیت می‌تواند تحلیلی دقیق‌تر به دست دهد؛ اما در جامعه ایران و به‌طور خاص شهر اصفهان، عموم گرافیتی‌کارها مرد هستند و به دلیل نبود گرافیتی‌کارهای زن نمی‌توان ادعای تحلیل دقیق جنسیتی از گرافیتی با در نظر گرفتن نقش عاملیت در برابر ساختار ارائه داد؛ هرچند تحلیل‌های جنسیتی از گرافیتی‌های بازنمایی شده امکان‌پذیر هستند.

## ۲.۲. چارچوب مفهومی: گرافیتی؛ بازنمایی، قدرت و تقابل‌های ایدئولوژیک

برای نخستین بار در سال ۱۷۳۱، هورلو ثرامبو<sup>۱</sup> گرافیتی را به‌عنوان مضمونی پژوهشی با جمع‌آوری گرافیتی‌های توالی آغاز کرد (استال، ۱۳۸۹، ص. ۴۵). قدیمی‌ترین مؤسسه تحقیقاتی پیشگام در زمینه تحلیل گرافیتی، مؤسسه بررسی مقایسه‌ای و ندالیسم اسکاندیناوی<sup>۲</sup> در سال ۱۹۶۱ است. طبق تحقیق‌های این مؤسسه، نخستین نظریه‌پردازی‌ها درباره گرافیتی ریشه در افکار و اندیشه‌های هنرمندان آوانگارد داشته است؛ از این رو، برخلاف دیدگاه‌های اولیه که گرافیتی را نوعی خرابکاری می‌دانستند، بسیاری از تحلیلگران معاصر و حتی منتقدان هنری کوشیده‌اند ارزش‌های هنری را در برخی از نمونه‌های گرافیتی کشف کنند و آن را همچون شکلی از هنر عمومی یا هنر محیطی معرفی کنند. طبق نظر بسیاری از پژوهشگران هنر، به‌ویژه در هلند و لوس‌آنجلس، گرافیتی نوعی هنر مردمی است و درحقیقت، ابزاری مؤثر برای رهایی اجتماعی یا دستیابی به اهداف سیاسی به‌شمار می‌رود. عموماً، مدیران شهری گرافیتی را نوعی خرابکاری تلقی می‌کنند. آن‌ها بر این باور هستند که گرافیتی به تخریب اموال عمومی (دیوار منازل و ساختمان‌های دولتی و خصوصی، پل‌ها و معابر عمومی) منجر می‌شود؛ اما به‌جز آن، گرافیتی به‌منزله شیوه‌ای برای ارسال پیام‌های اجتماعی و سیاسی و شکلی از تبلیغات نیز استفاده می‌شود. همچنین، از گرافیتی همچون شکل هنری نوین یاد می‌شود و اکنون در سراسر دنیا، آثار گرافیتی در گالری‌ها به‌نمایش درمی‌آیند. این دیدگاه‌های

1. Hurlo Thrambo

2. Scandinavian Institute of Comparative Vandalism

متفاوت و گاه متعارض نسبت به گرافیتی سبب شده‌اند که طی دو دهه اخیر، گرافیتی به منزله پدیده‌ای جدید مورد توجه قرار گیرد (کوثری، ۱۳۸۹، صص. ۶۸-۶۹). بنابراین، دو نگاه کاملاً متضاد به گرافیتی وجود دارد: از یک سو، گرافیتی هنری مردمی و خیابانی قلمداد می‌شود که می‌تواند بازنمایی‌کننده مضامین انتقادی، اعتراضی، روزمره و غیره باشد؛ از طرف دیگر، گرافیتی کنشی مجرمانه است که سبب تجاوز به ساحت نمادین شهری می‌شود. نگاه اول نگاهی اجتماعی- هنری است و نگاه دوم نگاهی حقوقی- شهری.

آنچه در این پژوهش از اهمیت نظری بیشتری برخوردار است، نگاه اول است. در واقع، فرض نظری ما این است که گرافیتی هنری مردمی و خیابانی است که مضامین اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را بازنمایی می‌کند و این فرایند و ماهیت بازنمایی می‌تواند بر زندگی اجتماعی واقعی شهروندان تأثیرگذار باشد. به عقیده هال<sup>۱</sup> (۲۰۰۷)، در اساس، بازنمایی کنشی ایدئولوژیک است که در مناسبات قدرت قرار دارد. تعارض‌های بین سطوح قدرت و ایدئولوژی را به خوبی می‌توان در بازنمایی و به‌طور خاص، در بازنمایی زندگی روزمره در گرافیتی مشاهده کرد. از یک طرف، با قدرتی مواجه هستیم که ماهیتی حقوقی- شهری دارد و با تلقی جرم‌گرایانه از گرافیتی، مانع از تحقق آن می‌شود و از طرف دیگر، با قدرتی اجتماعی- هنری مواجه هستیم که گرافیتی را یک هنر مردمی می‌داند و سعی می‌کند در تقابل با قدرت حقوقی- شهری قرار گیرد. این تقابل‌ها در سطوح پنهان‌تری در خود گرافیتی و مضامین بازنمایی شده آن نیز وجود دارند. به‌رحال، از دیدگاه هال (۲۰۰۷)، نفس بازنمایی امری ایدئولوژیک است که در ارتباط با قدرت قرار دارد. افزون‌براین، بازنمایی رابطه بین زبان، معنی و فرهنگ را مورد توجه قرار می‌دهد. از این جنبه نیز می‌توان گرافیتی را کنشی اجتماعی قلمداد کرد که با بازنمایی زندگی روزمره به‌عنوان امری معنایی و فرهنگی می‌شود و با بهره‌گیری از رمزگان زبان، وارد مناسبات قدرت و ایدئولوژی می‌شود. هال (۲۰۰۷) برای بیان چگونگی ارتباط میان بازنمایی، معنی، زبان و فرهنگ سعی می‌کند برداشت‌های

---

1. Hall

متفاوت از بازنمایی را در یک طبقه‌بندی نظری کلی بیان کند. از این منظر، نظریه‌های بازنمایی در سه دسته کلی قرار می‌گیرند: ۱- نظریه‌های بازتابی؛ ۲- نظریه‌های تعمدی؛ ۳- نظریه‌های برساختی.

در رهیافت بازتابی، چنین تصور می‌شود که معنی در شیء، شخص یا ایده رویداد در جهان واقعی وجود دارد و زبان همانند آیینه‌ای عمل می‌کند تا معنی واقعی را همان‌گونه که در جهان وجود دارد، بازتاب دهد (هال، ۲۰۰۷، به نقل از احمدزاده نامور و ربیعی، ۱۳۸۷، ص. ۴۶). رویکرد بازتابی معتقد است که کارکرد زبان مانند یک آیینه، بازتاب معنی درست و دقیقاً منطبق از جهان است. رهیافت تعمدی استدلال می‌کند، این مؤلف است که معنی منحصر به فرد خود را از طریق زبان تحمیل می‌کند. واژه‌ها همان معنی را منتقل می‌کنند که نویسنده یا گوینده مدنظر داشته است (هال، ۲۰۰۷، به نقل از احمدزاده نامور و ربیعی، ۱۳۸۷، ص. ۴۶). هال (۲۰۰۷) رویکرد سوم را بر ویژگی عمومی و اجتماعی زبان منطبق می‌داند. بر مبنای این رویکرد، چیزها هیچ معنی خودبسنده‌ای ندارند؛ بلکه ما معانی را می‌سازیم و این عمل را به واسطه نظام‌های بازنمایی مفاهیم و نشانه‌ها انجام می‌دهیم. برساختگرایی، وجود جهان مادی را نفی نمی‌کند؛ ولی معتقد است که آنچه معنی را حمل می‌کند، جهان مادی نیست؛ بلکه نظام زبانی یا نظامی که ما برای بیان مفاهیم از آن‌ها استفاده می‌کنیم، حمل‌کننده معنی هستند و این کنشگران اجتماعی هستند که از نظام مفهومی فرهنگ خود، نظام زبان‌شناختی و سایر نظام‌های بازنمایی برای ساخت معنی استفاده می‌کنند تا جهانی معنی‌دار و در ارتباط با دیگران را بسازند. بر اساس دیدگاه برساختی، نباید جهان مادی را که حاوی چیزها و افراد هستند، با کنش‌های نمادین و فرایندهای بازنمایی، معنی‌سازی و عمل زبانی مغشوش کرد؛ زیرا، معنی نه به کیفیت مادی نشانه‌ها، بلکه به کارکردهای نمادین نشانه‌ها بستگی دارد (هال، ۲۰۰۷، به نقل از احمدزاده نامور و ربیعی، ۱۳۸۷، ص. ۴۷).

به طور کلی، می توان گفت که گرافیتی هنری مردمی و کنشی اجتماعی است که در ارتباط با قدرت و ایدئولوژی قرار دارد. همان طور که ذکر شد، تعارض ها و تقابل های معنایی و عینی بین نگاه های مختلف (نگاه حقوقی - شهری و نگاه اجتماعی - هنری) به گرافیتی وجود دارند که درون مناسبات قدرت و ایدئولوژی بازنمایی را تعریف می کنند. در نگاه حال، بازنمایی ارتباط بین معنی، فرهنگ و زبان است. وقتی از بازنمایی زندگی روزمره در گرافیتی صحبت می کنیم، این مؤلفه ها را می توانیم مشاهده کنیم. مؤلفه ها و مضامین زندگی روزمره نوعی معنی هستند که در بافت ها و ساختارهای فرهنگی شکل گرفته اند و وقتی در قالب گرافیتی طراحی می شوند، «زبان بیان» پیدا می کنند؛ بنابراین، گرافیتی را می توان کنشی اجتماعی در درون مناسبات ایدئولوژیک و قدرت قلمداد کرد که بازنمایی معنی های فرهنگی را از طریق رمزگان زبانی میسر می کند. افزون بر این، این امکان وجود دارد که گرافیتی و معنی بازنمایی شده در آن بر زندگی روزمره شهروندان و ذهنیت اجتماعی آنان تأثیر بگذارند.

### ۳. روش تحقیق

روش پژوهش از نوع تحلیل مضمون است. تحلیل مضمون، روشی برای شناخت، تحلیل و گزارش الگوهای موجود در داده های کیفی است. این روش، فرایندی برای تحلیل داده های متنی است و داده های پراکنده و متنوع را به داده های غنی و تفصیلی تبدیل می کند (براون و کلارک<sup>۱</sup>، ۲۰۰۶). جامعه آماری، تمامی گرافیتی های شهر اصفهان در سال های ۱۳۹۴ تا نیمه اول سال ۱۳۹۷ بودند که گرافیتی کاران اصفهانی در شهر اصفهان ترسیم کرده اند. به دلیل اینکه گرافیتی ها پس از طراحی و ترسیم توسط نهادهای شهری پاک می شوند، آمار دقیقی از تعداد آنها در دسترس نیست؛ با وجود این، از ۱۳۲ گرافیتی استفاده شده است که ۹ مورد از آنها براساس روش نمونه گیری هدفمند به عنوان نمونه مورد تحلیل انتخاب شده اند. این مطلب به منزله این نیست که از نمونه های دیگر استفاده نشده است؛ بلکه منظور این است که نمونه -

های مختلف بررسی و تحلیل شده‌اند؛ اما تحلیل نشانه‌شناختی کامل روی این ۹ مورد صورت گرفته است. جمع‌آوری گرافیتی‌ها به‌عنوان داده‌های پژوهش، از طریق صفحه‌های شخصی گرافیتی‌کارهای اصفهانی در اینترنت، شبکه‌های اجتماعی مجازی و صفحه‌های اینترنتی مرتبط با گرافیتی‌های ایرانی انجام شده است. برای تحلیل داده‌ها که داده‌هایی تصویری هستند، از روش تحلیل نشانه‌شناسی و به‌طور خاص، از تحلیل اسطوره‌ای رولان بارت استفاده شده است. برای دستیابی به این هدف، ابتدا دال‌ها و مدلول‌های اولیه گرافیتی‌های انتخاب‌شده مشخص شدند. سپس، گرافیتی‌ها در سطح اول مرتبه نشانه تحلیل شدند. در دیدگاه بارت، تحلیل اسطوره‌ای، تحلیل در سطح دوم مرتبه نشانه نیز است. آنچه در نظام اول مرتبه نشانه است، در نظام دوم مرتبه، صرفاً یک دال می‌شود؛ بنابراین، در این مرحله، نشانه‌ای که از رابطه دال و مدلول در سطح اول مرتبه نشانه به‌دست آمده است، به یک دال تبدیل می‌شود و به‌دنبال درک مدلول آن در زنجیره نشانه‌شناسی رفته‌ایم. بارت، این سطح دوم مرتبه را سطح تحلیل اسطوره‌ای می‌نامد و در این سطح است که ایدئولوژی و تحلیل نقش آن در بازنمایی نشانه‌ای، وارد تحلیل می‌شوند. مبنای تحلیل ذکرشده در بالا، مدلی است که رولان بارت از تحلیل اسطوره طراحی کرده است؛ براین اساس، ابتدا تصاویر در سطح اول مرتبه تحلیل شدند. در این مرحله، معنی ظاهری و سطحی تصاویر گرافیتی‌ها مدنظر بوده است و به‌نوعی، توصیفی اولیه از گرافیتی‌ها ارائه شده است. آنچه در این مرحله اهمیت داشته است، معنی اولیه‌ای است که در یک تصویر گرافیتی بر مبنای نشانگان و رمزگان موجود در آن وجود داشته است. در مرحله بعد سعی شده است تا از یک طرف، با لحاظ کردن مناسبات ایدئولوژیک و قدرت و از طرف دیگر، رابطه معنی، فرهنگ و زبان تحلیلی عمیق‌تر و منسجم‌تر از تصاویر گرافیتی‌ها ارائه شود. در واقع، این مرحله کشف معنی پنهان موجود در گرافیتی‌ها بوده است؛ بنابراین، روش تحقیق غالب و منطبق تحقیق، تحلیل مضمون بوده است که بر مبنای روش تحلیل نشانه‌شناسی (تحلیل اسطوره‌ای رولان بارت)



سعی شده است، مضامین عمده در گرافیتی ها استخراج شوند و فرایند بازنمایی معنی در آن-ها مطالعه شود.

برای ارزیابی اعتبار و کیفیت تحلیل های نشانه شناختی سعی شده است که تحلیل های صورت گرفته از گرافیتی ها به سه متخصص در این زمینه (دو جامعه شناس و یک متخصص در هنر گرافیتی) نشان داده شوند تا تحلیل ها را بررسی کنند. نتایج نشان داد که هر سه نفر تا حدود زیادی تحلیل ها را تأیید کردند. همچنین، از چند نفر دیگر خواسته شد که چند نمونه از تصاویر را تحلیل نشانه شناختی کنند تا مشخص شود که تحلیل ها دیدگاه شخصی محقق نباشند. نتایج این روش نیز نشان داد که تحلیل های این افراد با تحلیل های محقق دارای اشتراکات فراوانی بودند و به نوعی، تحلیل ها تأیید شدند.

#### ۴. یافته های تحقیق

بر مبنای تحلیل یافته های حاصل از نشانه شناسی گرافیتی های انتخاب شده، هشت مضمون اصلی را می توان در زمینه بازنمایی رخدادهای و مسائل اجتماعی روزمره در گرافیتی ها بازشناسی کرد. در این بخش، درباره هر کدام از این مضمون ها همراه با نمونه هایی از تحلیل نشانه شناسی گرافیتی ها بحث قرار می شود.

#### الف- فساد اقتصادی و اختلاس

یکی از مضمون های اصلی و بنیادی که در گرافیتی های مورد بررسی در شهر اصفهان بازنمایی شده اند، مفهوم فساد اقتصادی است. در سال های اخیر، فساد اقتصادی در عرصه عینی جامعه ایرانی به یک مسئله اجتماعی مهم تبدیل شده است و از آنجایی که گرافیتی یکی از وظایف و کارکردهای خود را اعتراض به وضعیت موجود می داند، نسبت به بازنمایی این مسئله در گرافیتی ها بی تفاوت نبوده است. از مجموع گرافیتی های مورد بررسی، ۱۳ مورد به بازنمایی این مسئله پرداخته اند که در این بخش یکی از این گرافیتی ها تحلیل نشانه شناختی می شود.



شکل ۱. اصفهان، چهارباغ (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۱) در چهارباغ اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طور که در تصویر مشخص است، با یک برجسب مواجه هستیم که در آن یک مرد با کت و شلوار مرتب و مشکی دست به سینه ایستاده است. در کنار این تصویر، واژه «مخلصیم» نوشته شده است. این گرافیتی به صورت گسترده در نقاط مختلف شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. این گرافیتی به عنوان یک تصویر نشانه‌ای، دارای یک دال است (تصویر یک مرد شیک‌پوش میان‌سال و واژه «مخلصیم»). احترام گذاشتن به دیگران می‌تواند مدلول باشد و خود طرح گرافیتی که محصول رابطه دال و مدلول است، نشانه محسوب می‌شود؛ اما مسئله مهم این است که این روابط تنها در سطح اول مرتبه نشانه هستند که اتفاق می‌افتند. این فرایند دلالتی، در واقع، همان دلالت مستقیم و آشکار است (تحلیل در سطح زبانی). در تحلیل نشانه‌شناختی بارتی و برای درک معنی پنهان این گرافیتی، نیاز است که روابط نشانه‌ای را در سطح دوم مرتبه نشانه نیز بررسی نماییم (تحلیل در سطح اسطوره‌ای). این سطح از دلالت، دلالت ضمنی است. در واقع، دلالت مستقیم چیزی است که به تصویر درآمده است و دلالت ضمنی، شیوه

به تصویر کشیدن آن و معنی های نهان آن است. برای درک و فهم این مسئله، ابتدا لازم است که خود نشانه اول و معنی اول سطح آن را به عنوان دال در نظر بگیریم و به دنبال مدلول آن بگردیم. عنوان این گرافیتی می تواند کمک زیادی به ما کند. عنوان اثر، «اختلاس» است. در فرهنگ روزمره ایرانی، معمولاً اختلاس و فساد اقتصادی هم زمان با رفتارهایی چون احترام گذاشتن ظاهری به دیگران و تجربه در حوزه کاری داشتن (سن مرد دال بر این مطلب می تواند باشد) اتفاق می افتند و این رفتارها به صورت هم زمانی در کنار هم قرار می گیرند و ممکن است یک معنی خاص به نام اختلاس را تولید کنند. واژه «مخلصیم» نیز در این فرایند هم زمانی دالها، نقش دارد. به هر حال، همه این دالها در یک قالب نشانه ای به عنوان یک دال محسوب می شوند که بر وجود و رخداد «اختلاس» دلالت دارند. خود واژه «مخلصیم» می تواند بر این دلالت داشته باشد که اختلاسگر هم زمان که اجتماع را فریب می دهد، ظاهر سازی نیز می کند. در واقع، اختلاس به عنوان یک کنش، کنش های دیگری را با خود همراه می کند تا اتفاق بیفتد. این گرافیتی، در مخالفت با چنین وضعیتی ترسیم شده است و سعی دارد که اختلاس را به عنوان یک مسئله اجتماعی و ایدئولوژیک به چالش بکشد.

#### ب- کیفیت پایین خودرو و مرگ

مسئله و مضمون دیگری که در چندین گرافیتی بازنمایی شده و بر آن تأکید شده است، مسئله کیفیت پایین خودروهای داخلی و مرگ های ناشی از آن است. در سال های اخیر، مسئله کیفیت پایین خودروهای داخلی و تصادف های منجر به مرگ به یک مسئله اجتماعی تبدیل شده است و حتی ایجاد کمپین های اعتراضی را نیز به دنبال داشته است. به این امر در گرافیتی های شهر اصفهان نیز توجه شده و بازنمایی شده است.



شکل ۲. اصفهان، آمادگاه (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۲) در خیابان آمادگاه اصفهان طراحی و اجرا شده است. در این گرافیتی، با نماد شرکت‌های خودروسازی سایپا و ایران خودرو مواجه هستیم که با یک زنجیر به همدیگر متصل شده‌اند. در پایین تصویر با عبارت «قاتلین زنجیره‌ای» روبه‌رو هستیم و در میان تصویر نیز امضای طراح گرافیتی آمده است. این تصویر در سطح اول مرتبه نشانه بر این دلالت دارد که دو شرکت خودروسازی در حال همکاری با همدیگر هستند. جهت حرکت نمادها به گونه‌ای است که بیشتر از آنکه با رقابت روبه‌رو باشیم با همکاری مواجه هستیم؛ وجود زنجیر می‌تواند بر این امر دلالت داشته باشد. عبارت «قاتلین زنجیره‌ای» در پایین تصویر نیز می‌تواند بر این امر دلالت داشته باشد که مرگ‌هایی عمدی به صورت زنجیره‌ای اتفاق افتاده‌اند. این مسئله همان دلالت مستقیم است؛ اما در سطحی مهم‌تر و بنیادی‌تر، این گرافیتی به عنوان یک دال، بر این امر دلالت می‌کند که کیفیت پایین خودروهای داخلی و به‌طور خاص، سایپا و ایران خودرو سبب شده است که بسیاری از انسان‌های ایرانی جان خودشان را از دست بدهند. واژه «قاتلین» بر این دلالت دارد که چنین مرگ‌هایی عمدی هستند و در عمل، ذنوعی قتل عمد محسوب می‌شوند که به صورتی زنجیره‌ای اتفاق افتاده‌اند. اگر در این فرایند دلالتی

به دنبال متهم اصلی این قتل‌های زنجیره‌ای بگردیم، زنجیری که دو نماد خودروسازی ایران خودرو و سایپا را به همدیگر متصل کرده است، مهم‌ترین دال است. این دال بیانگر این است که این دو شرکت خودروسازی با همکاری یکدیگر خودروهای بی کیفیت تولید می‌کنند (در تولید خودروهای بی کیفیت با همدیگر رقابت می‌کنند) و اتحاد و همکاری آنها در این است که سبب رخداد قتل‌های زنجیره‌ای در اثر تصادف‌های رانندگی شده است. در این سطح، این گرافیتی هم‌زمان بر اهمیت وجود رقابت در تولید خودروی داخلی و نه همکاری و اشتراک منافع بین شرکت‌های خودروسازی تأکید می‌کند. در سطح هم‌زمانی، دال‌های مختلف موجود در گرافیتی (۲) این معنی را می‌رسانند که یک فرایند دلالتی در سطح دلالت ضمنی است. به هر حال، آنچه این گرافیتی نسبت به آن اعتراض دارد، کیفیت پایین خودروهای تولید داخل و مرگ‌های رخ داده در اثر این مسئله است.

### ج- مجازی شدن نمایش «خود»

در سال‌های اخیر، مجازی شدن هویت و اظهار «خود» به مسئله‌ای بنیادی در سبک زندگی جوانان ایرانی تبدیل شده است. در این وضعیت، جوانان و سوژه‌های شهری وجود خودشان را از طریق نمایش در شبکه‌های اجتماعی مجازی نشان می‌دهند. این مسئله یکی از مسائلی است که در بسیاری از گرافیتی‌های مورد بررسی در این پژوهش بازنمایی شده است. در واقع، یکی از دغدغه‌های گرافیتی‌کاران اصفهانی، رسانه‌ای شدن و مجازی شدن زندگی روزمره و به‌طور خاص، نمایش خود است.



شکل ۳. اصفهان، آمادگاه (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۳) در خیابان آمادگاه اصفهان طراحی و اجرا شده است. در این گرافیتی، با تصویر یک دختر جوان روبه‌رو هستیم که یک کاپ قهرمانی را بالای سر برده است. بالابردن کاپ بر این دلالت دارد که وی در یک مسابقه برنده شده است. شیوه پوشش و نمایش بدن وی بر این دلالت دارد که وی در زمینه‌ای برنده شده است که در ارتباط با نمایش بدن و وجودش است. نماد شبکه اجتماعی اینستاگرام نشان‌دهنده این است که برنده شدن از طریق این شبکه اجتماعی اتفاق افتاده است. نوشته «هر هفته یک برنده» نیز بر این دلالت دارد که این کاپ قهرمانی، برنده شدن و مسابقه هر هفته یک بار برگزار می‌شود. تاکنون، تنها دلالت مستقیم را در سطح اول مرتبه نشانه دنبال کرده‌ایم؛ اما این گرافیتی قطعاً معنی‌های پنهان بسیار مهم‌تر و بیشتری درون خودش دارد. اگر در این سطح به گرافیتی (۳) نگاه کنیم، مشخص می‌شود که با مسئله‌ای عمیق به نام «نمایش لحظه‌ای بدن در اینستاگرام» مواجه هستیم. این امر را به خوبی می‌توان با «دال» قراردادن تحلیل سطح اول مرتبه نشانه مشاهده کرد. در واقع، اینستاگرام و مجازی شدن، به‌طور کلی سلیقه‌ها و فانتزی سوژه‌های جوان را مدیریت می‌کنند و بر آن‌ها نظارت می‌کند و سوژه‌ها بر مبنای نگاه دیگری هستند که خودشان را شکل می‌دهند. این امر در جامعه این قدر گسترده شده است که در عمل به یک مسابقه و

رقابت جدی و روزمره تبدیل شده است و انسان‌ها در این مسابقه برای هرچه بیشتر به نمایش درآمدن خودشان در اینستاگرام رقابت می‌کنند. کنار هم قراردادن دال‌های مختلف موجود در گرافیتی بالا در شیوه هم‌زمانی ما را به نتیجه یادشده می‌رساند. به‌هرحال، با در نظر گرفتن این نکته که این گرافیتی در اساس وجه اعتراضی دارد، می‌توان گفت که چنین وضعیتی از دیدگاه گرافیتی ذکر شده در بالا ناپسند است و این گرافیتی سعی دارد تا چنین وضعیت و شیوه‌ای از نمایش بدن و وجود خویشتن را زیر سؤال ببرد.

#### د- خشونت علیه زنان

در کشورهای مختلف (هم کشورهای غربی و هم کشورهای جهان سوم)، خشونت علیه زنان هنوز یک مسئله اجتماعی بنیادی است. این امر در کشورهای جهان سوم و به‌ویژه در ایران تا حدودی گسترده‌تر بوده است. نمود این امر را می‌توان در خشونت خانگی علیه زنان، اسیدپاشی و غیره مشاهده کرد. در گرافیتی‌های مورد بررسی این امر به‌صورت گسترده‌ای نشان داده شده و بازنمایی شده است. در واقع، یکی از دغدغه‌های مورد نظر گرافیتی‌های مورد بررسی، خشونت علیه زنان بوده است.



شکل ۴. اصفهان، خیابان توحید (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۴) اثر «میخ» از گرافیتی‌کارهای اصفهانی است که در خیابان توحید اجرا و طراحی شده است. در این گرافیتی، تصویر زنی را مشاهده می‌کنیم که از چیزی فرار می‌کند؛ حرکت پاهای زن بر این دلالت دارد. زن دستانش را روی صورتش گرفته است که بر هراس و ترس وی از چیزی دلالت دارد. روی صورت دختر، خون پاشیده شده است که بر حمله‌ای خونین به وی دلالت دارد. در تصویر صورت زن را نمی‌بینیم که می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که صورت وی لازم است پوشانده شود و دیده نشود. همه این دلالت‌ها، در سطح اول مرتبه نشانه قابل‌بحث هستند و به‌نوعی، دلالت مستقیم محسوب می‌شوند. این دلالت، محصول هم‌زمانی دال‌های ذکر شده در کنار همدیگر هستند؛ اما برای اینکه معنی پنهان و ضمنی این گرافیتی را درک کنیم، لازم است که از سطح زبانی گذر کنیم و در روایت بارتی وارد سطح دوم مرتبه نشانه و سطح تحلیل اسطوره‌ای شویم. در این سطح، مهم‌ترین معنی و مدلولی که از تصویر بالا و نظام نشانه‌ای سطح اول مرتبه آن به‌عنوان یک دال، می‌توان کشف کرد، خشونت علیه زنان است. همه دال‌های ذکر شده به‌نوعی این مسئله را نشان می‌دهند. مهم‌ترین نشانه در این زمینه، خون است. در واقع، خون یک ابردال در نظام نشانگانی گرافیتی (۴) است که نشان‌دهنده برخوردی ایدئولوژیک با مسئله زنان است. وقتی این دال را در کنار دال‌های دیگر به‌ویژه «پوشاندن صورت زن» قرار دهیم، به این نتیجه می‌رسیم که خشونت و بدن تعامل بنیادی با هم دارند. در واقع، خشونت به‌نوعی حمله به تن زنانه و به‌ویژه صورت زنانه، به‌عنوان مهم‌ترین نماد ظاهری زنانگی محسوب می‌شود. به‌هرحال، در این سطح، خشونت علیه زنان به‌عنوان یک معنی ضمنی برداشت می‌شود و این گرافیتی سعی دارد، هم‌زمان که این مسئله را بازنمایی می‌کند، علیه آن نیز واکنش نشان دهد. در واقع، این گرافیتی اعتراضی به وضعیت خشونت علیه زنان در اجتماع ایرانی دارد.

#### ه- مرگ طبیعت و ویرانی اجتماع

یکی دیگر از مضمون‌های اصلی که در گرافیتی‌های مورد بررسی بازنمایی شده و به آن توجه شده است، مسئله بی‌توجهی به محیط‌زیست و طبیعت است. در سال‌های اخیر، این امر



در سطح جهانی و به‌طور خاص، در جامعه ایرانی به یک مسئله جدی اجتماعی تبدیل شده است که با بقای تمدن ایرانی، اجتماع و فرهنگ ایرانی سروکار دارد. وضعیت توجه به محیط‌زیست در ایران چندان مناسب نیست و از هم‌اکنون بحران‌های اجتماعی ناشی از آن آغاز شده‌اند. بحران آب، ریزگردها و غیره را می‌توان نمودهایی عینی از این مسئله قلمداد کرد. به‌رحال، در گرافیتی‌های موردبررسی در شهر اصفهان، به این مسئله به‌صورت جدی توجه شده و بازنمایی شده است.



شکل ۵. اصفهان، روبه‌روی هتل عباسی (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۵) یکی دیگر از گرافیتی‌هایی است که در شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طور که در تصویر مشخص است، در این گرافیتی با چند دال مشخص مواجه هستیم. در سمت راست تصویر، یک مرد را مشاهده می‌کنیم که شمشیری در دست دارد که بر این دلالت دارد که وی در حال حمله کردن به چیزی است. ژست بدن و پاهای مرد نیز بر همین مطلب دلالت دارند. در مقابل، درختی را مشاهده می‌کنیم که در حال خشکیده شدن است و به‌طرف مردی که در حال حمله است، افتاده است. بر مبنای نوشته پایین گرافیتی (باخت

طبیعت = جنگ)، این درخت بر جنگل به طور خاص و طبیعت به طور کلی دلالت دارد. جهت حرکت مرد و درخت که به سوی همدیگر است، بر این دلالت دارد که بین این دو قرار است جنگ و درگیری اتفاق بیفتد؛ اما با دقت بیشتر می توان به این نتیجه رسید، مرد که بر انسان دلالت دارد، در حال حمله کردن به درخت است که می تواند بر ویرانی طبیعت توسط انسان دلالت داشته باشد. این دلالت ها و معنی ها در سطح اول مرتبه نشانه هستند و دلالتی مستقیم محسوب می شوند؛ اما در سطح دوم مرتبه نشانه می توان گفت که معنی بنیادی گرافیتی (۵) این است که ویرانی طبیعت به طور مستقیم سبب ویرانی و نابودی خود انسان نیز خواهد شد. به عقیده این گرافیتی، این اتفاق از طریق جنگ روی خواهد داد. این جنگ، جنگ انسان علیه طبیعت است. در نهایت، این طبیعت است که بازنده می شود؛ اما آنچه ویران می شود، تنها طبیعت نیست؛ بلکه خود انسان نیز ویران می شود. اگر نقش ایدئولوژی را در اینجا وارد کنیم، مشخص می شود که توسعه طلبی انسان ها و جوامع بدون توجه به عواقب بهره برداری بی رویه آن ها از منابع طبیعی و محیط زیست در کنار رفتارهای زیست محیطی نامناسب، در نهایت، سبب نابودی اجتماع انسانی خواهند شد؛ بنابراین، گرافیتی (۵) را دراصل می توان اعتراضی نسبت به ایدئولوژی توسعه طلبی انسان ها بدون توجه به منابع زیست محیطی قلمداد کرد.

#### و- در معرض خطر قرار گرفتن کودکان

کودکی مسئله ای بنیادی است که اساس آینده جوامع مختلف را شکل می دهد و از این حیث بسیار حساس دارد؛ اما در سال های اخیر، این پدیده با خطرهای بسیاری مواجه شده است. آوارگی کودکان در جنگ، کودکان کار، قاچاق کودکان، خشونت علیه کودکان، بیماری های کودکان و غیره از جمله این موارد هستند. در بررسی گرافیتی های شهر اصفهان مشخص شد که دو مسئله بیش از همه بازنمایی شده اند: خشونت علیه کودکان و کودکان بیمار و مسائل مرتبط با آن ها.

خشونت علیه کودکان مسئله‌ای است که در تاریخ همیشه وجود داشته است؛ اما در سال‌های اخیر، ابعاد وسیع‌تری به خود گرفته است. براساس گزارش جهانی خشونت علیه کودکان، سالانه نزدیک به ۲۵۰ میلیون کودک به‌نوعی در معرض خشونت قرار می‌گیرند. آمار دقیقی از خشونت علیه کودکان در ایران وجود ندارد؛ اما شواهد غیررسمی نشانگر ابعاد وسیع این مسئله در ایران نیز هستند. به‌هرحال، این مسئله‌ای اجتماعی است که در گرافیتی‌های شهر اصفهان به آن توجه شده و بازنمایی شده است.



شکل ۶. اصفهان، سی‌وسه پل (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۶) در سی‌وسه پل شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌گونه که در تصویر مشخص است، با تصویر دختر بیچه‌ای مواجه هستیم که با حالتی گریان به نقطه‌ای یا چیزی اشاره می‌کند. طرز پوشش، موها و صورت بر این دلالت دارند که با یک دختر بیچه مواجه هستیم. حالت صورت دختر بیچه بر این دلالت دارد که وی به‌شدت از چیزی یا کسی ترسیده است و هراسی وحشتناک در صورتش قابل مشاهده است. حرکت دست وی که به‌صورت اشاره است، بر این دلالت دارد که وی می‌داند چه کسی یا چه چیزی وی را

ترسانده و به وحشت انداخته است و به آن اشاره می‌کند. همچنین، این امر می‌تواند بر درخواست کمک از سوی وی دلالت داشته باشد. این معنی‌ها و دلالت‌ها در سطح اول مرتبه نشانه قابل بحث هستند و به نوعی دلالت‌های مستقیم محسوب می‌شوند؛ اما در سطح دوم مرتبه نشانه، با دلالت ضمنی خشونت علیه کودکان مواجه هستیم. در واقع، آنچه از نظام نشانه‌ای اول مرتبه نشانه برداشت می‌شود (به عنوان یک دال)، این است که خشونت علیه کودکان در سطحی وسیع در حال روی دادن است. این دختر بچه به نوعی نماد تمام کودکان است و بر مفهوم کودکی دلالت دارد. در واقع، یک منطوق، در حال اعمال خشونت علیه کودکان است. فراتر از اینکه منبع این منطوق کجاست و چه کسی آن را نمایندگی می‌کند، می‌توان گفت که «کودکی» در جامعه ایرانی همانند جامعه جهانی در حال تبدیل شدن به پدیده‌ای هراس‌انگیز است که در آن خشونت به شدیدترین شیوه ممکن اعمال می‌شود. با در نظر گرفتن اینکه در کودکی است که نطفه فرهنگی و اجتماعی جامعه بسته می‌شود، این مسئله می‌تواند عواقب بسیار ناگواری برای جامعه ایرانی داشته باشد. این گرافیتی، چنین موقعیت و وضعیتی را به نقد می‌کشد و نسبت به آن اعتراض دارد.

علاوه بر خشونت علیه کودکان، درگیر شدن کودکان با بیماری و عواقب و مسائل مرتبط با آن مفهوم و مضمون دیگری است که در گرافیتی‌های مورد بررسی تاحدود زیادی به آن توجه شده است. بیماری سرطان کودکان اصلی‌ترین این بیماری‌ها است. کودکان در سنینی هستند که درک چندانی از بیماری و به ویژه سرطان ندارند و در صورت بی‌توجهی بزرگسالان ممکن است تجربه‌های بسیار ناخوشایندی داشته باشند.



شکل ۷. اصفهان، آمادگاه (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۷) در خیابان آمادگاه اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طور که مشخص است، در تصویر کودکی را مشاهده می‌کنیم که موهای سرش را تراشیده است. این مسئله بر این دلالت دارد که وی به بیماری سرطان گرفتار شده است. تنها با بالاتنهٔ کودک روبه‌رو هستیم که می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که وی در مشکلاتی که ناشی از سرطان هستند، گرفتار آمده است. در قسمت دیگر، تصویر یک طناب دار را مشاهده می‌کنیم که بر این دلالت دارد که مرگ در انتظار کودک است. طناب دار، دالی است که بر مرگ دلالت دارد. کودک با مستی گره‌شده به طناب دار حمله می‌کند که بر مقاومت و مبارزهٔ کودک با بیماری و در واقع، مرگ دلالت دارد. این معنی‌های مستقیم، در سطح اول مرتبهٔ نشانه و سطح زبانی هستند. در سطح دوم مرتبهٔ نشانه، با مسئله‌ای به نام «مقاومت در برابر بیماری» از سوی کودک که نمادی از خود کودکی است، مواجه هستیم. در واقع، مسئله و معنی اصلی در این گرافیتی، در سطح دوم مرتبهٔ نشانه، مفهوم «مقاومت» است. این مقاومت در برابر مرگ است که اتفاق می‌افتد. کودکی در معرض نابودی است و در برابر آن مقاومت می‌کند. این گرافیتی را نمی‌توان یک گرافیتی اعتراضی قلمداد نمود؛ بلکه بیشتر نوعی گرافیتی آموزنده است که به ترویج فرهنگ مقاومت در برابر بیماری در کودکان می‌پردازد. به‌رحال، آنچه در این گرافیتی

بر آن تأکید شده است، مقاومت کودک در برابر مرگ است. این مقاومت لازم است که از سوی جامعه در کودک ایجاد شود؛ اما در تصویر به صورت مستقیم چنین مسئله‌ای لحاظ نشده است؛ هرچند پیام اصلی گرافیتی را می‌توان همین مسئله قلمداد کرد.

#### ز- کالایی شدن دانش

در سال‌های اخیر، در جامعه ایران، دانش وضعیتی نامناسب پیدا کرده است و مناسبات سرمایه‌داری و منفعت‌محور بر آن حاکم شده‌اند و در عمل با پدیده‌ای به نام «کالایی شدن دانش» مواجه هستیم. در واقع، دانش به یک کالای فروشی برای کسب سود تبدیل شده است. نماد این امر را می‌توان در پذیرش غیرمنطقی و بی‌رویه دانشجوی به‌ویژه در سطح تحصیلات تکمیلی مشاهده کرد. این مسئله‌ای است که در گرافیتی‌های مورد بررسی تا حدود زیادی بازتاب یافته است.



شکل ۸. اصفهان، مکان نامشخص (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۸) در مکانی نامشخص در شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. آنچه از تصویر این گرافیتی نمایان است، نماد و نشان یکی از دانشگاه‌های اصلی کشور (دانشگاه آزاد اسلامی) است. این مسئله بر آن دانشگاه خاص دلالت دارد. در بالای نماد دانشگاه، یک دست را مشاهده می‌کنیم که کاغذی را در دست گرفته و آن را مچاله کرده است. این کاغذ بر مدرک تحصیلی دلالت دارد و مچاله کردن آن نیز بر بی‌ارزش شدن مدرک تحصیلی دلالت دارد. در پایین تصویر، جمله «موفقیت درون جیب شماست» نوشته شده است که بر این دلالت دارد که این پول و سرمایه است که موفقیت را تضمین می‌کند؛ نه خود تحصیلات. جیب بر پول و سرمایه دلالت دارد. این معنی‌های مستقیم، در سطح زبانی و سطح اول مرتبه نشانه هستند؛ اما در سطح دوم مرتبه نشانه، با معنی‌های عمیق‌تری مواجه هستیم. مفهوم اصلی و معنی بنیادی این گرافیتی در این سطح، کالایی شدن دانش است. در واقع، کسی که سرمایه و پول داشته باشد، می‌تواند از طریق تحصیلات به موفقیت دست پیدا کند و اگر چنین امتیازی نداشته باشد، حتی در صورت کسب بالاترین مدارج علمی نیز نمی‌تواند به موفقیت دست یابد. این گرافیتی به صورت مستقیم ایدئولوژی و منطق توسعه کمی تحصیلات دانشگاهی در ایران را به چالش می‌کشد و معتقد است که آنچه حرف اول و آخر را می‌زند، پول و سرمایه است؛ نه تحصیلات. علاوه بر این، در این گرافیتی به مسئله پولی شدن و اقتصادی و تجاری شدن دانشگاه نیز اعتراض شده است و نسبت به آن واکنش نشان داده شده است؛ بنابراین، مضمون اصلی و معنی ضمنی گرافیتی (۸)، به طور کلی در سطح اسطوره-ای و دوم مرتبه نشانه، اعتراض نسبت به کالایی شدن دانش است.

### ح- ژست گرفتن فرهنگی

ژست گرفتن، به ویژه از نوع فرهنگی آن که می‌تواند نمادی از ارتقای سطح پرستیژ اجتماعی باشد، در حال تبدیل شدن به یک مسئله اجتماعی مهم در جامعه ایران است. در واقع، مسئله این است که برخی از افراد که معمولاً از طبقه‌های بالا و متوسط جامعه هستند، بدون اینکه ابزارهای سرمایه فرهنگی داشته باشند، با ژست گرفتن و به نوعی نقاب بر چهره زدن

سعی دارند که پرستیژ اجتماعی خود را بالا ببرند. این یک مسئله اجتماعی است که می‌تواند عواقب ناخوشایندی برای جامعه داشته باشد و در گرافیتی‌های مورد بررسی بازنمایی شده و به آن توجه شده است.



شکل ۹. اصفهان، مکان نامشخص (پورتال ایران گرافیتی)

گرافیتی (۹) در شهر اصفهان طراحی و اجرا شده است. همان‌طور که مشخص است، در این گرافیتی با چند دال نمایان مواجه هستیم. دو مرد در این تصویر دیده می‌شوند: یکی از آن‌ها کتابی را روی سرش گذاشته است که می‌تواند بر این دلالت داشته باشد که کتاب می‌تواند سبب رشد و توسعه فکری انسان شود؛ اما در کنار این مرد، مرد دیگری را مشاهده می‌کنیم که دوربین گوشی را در دست گرفته است و از خودش و مردی که کتاب را بر سرش گذاشته است، عکس سلفی می‌گیرد. این مطلب بر این دلالت دارد که مرد می‌خواهد وانمود کند، وی آدمی است که کتاب می‌خواند و یک سوژه فرهنگی است؛ اما در واقع، این‌طور نیست و تنها شیوه‌ای از ظاهر فریبی را مشاهده می‌کنیم. سلفی گرفتن با دوربین از خود و



کتاب می‌تواند بر صورتی از تفاخر دلالت داشته باشد. درواقع، مرد می‌خواهد با نمایش هم‌زمان خود و کتاب در کنارهم، این‌گونه وانمود کند که یک آدم کتاب‌خوان است. نوشته پایین گرافیتی نیز به‌خوبی این مطلب را نشان می‌دهد. دلالت‌های یادشده، در سطح زبانی؛ یعنی در سطح اول مرتبه نشانه رخ داده‌اند و شیوه‌ای از دلالت مستقیم هستند. برای درک عمیق‌تر گرافیتی باید وارد سطح تحلیل اسطوره‌ای شویم. در این سطح، آنچه از گرافیتی (۹) برداشت می‌شود، این است که ژست گرفتن با کتاب (به‌عنوان یک کالای فرهنگی) سبب ارتقای سطح پرستیژ اجتماعی فرد می‌شود؛ هرچند درواقع، این‌گونه نیست. پیام اصلی این گرافیتی در این سطح این است که این عمل؛ یعنی ژست گرفتن به‌عنوان یک آدم کتاب‌خوان و نقاب کتاب‌خوان و فرهنگی بودن برچهره‌زدن، مسئله‌ای ناپسند و نادرست است؛ فعل منفی نوشته زیر گرافیتی به‌خوبی این مسئله را نشان می‌دهد. همچنین، می‌توان این گرافیتی را نوعی اعتراض به وضع موجود فرهنگی و آموزشی جامعه نیز تلقی نمود؛ اینکه چنین آدم‌هایی که با کالاهای فرهنگی ژست می‌گیرند، محصول چنین گفتمانی هستند. به‌هرحال، این گرافیتی را می‌توان نوعی اعتراض به این مسئله قلمداد کرد.

##### ۵. نتیجه‌گیری

گرافیتی شهری اصفهان همانند گرافیتی‌هایی که در دیگر شهرهای ایران طراحی و اجرا می‌شوند، نسبت به مسائل اجتماعی روزمره به‌شدت حساس است و نسبت به آن‌ها واکنش نشان می‌دهد. مشاهده‌های میدانی پژوهشگران و بررسی مسئله گرافیتی در شهر اصفهان در فضای مجازی بیانگر این هستند که مسئولان شهری اصفهان هنوز با گرافیتی شهری به‌مثابه یک رفتار مجرمانه برخورد می‌کنند و در سریع‌ترین زمان ممکن، به پاک‌سازی گرافیتی‌ها اقدام می‌کنند. این مسئله در شهرهای دیگر به‌ویژه تهران، کرج و شیراز به این شدت وجود ندارد. درمقابل، خود گرافیتی‌کاران و بسیاری از افراد دیگر این گرافیتی‌ها را یک هنر اعتراضی قلمداد می‌کنند (مصاحبه‌های کوتاه با شهروندانی که چنین گرافیتی‌هایی را مشاهده

نموده‌اند، این مطلب را تأیید می‌کند؛ بنابراین، در شهر اصفهان همانند دیگر شهرهای ایران، اما با شدتی بیشتر، ما با شیوه‌ای از تقابل معنایی بین مجرمانه تلقی نمودن گرافیتی و اعتراضی تلقی نمودن آن روبه‌رو هستیم. این مسئله سبب شده است که گرافیتی‌های شهری در اصفهان به‌سختی مشاهده شوند و درعمل، کنش گرافیتی در اصفهان خیلی توسعه‌نیافته است و تنوع زیادی همانند آنچه در شهرهای دیگر همچون تهران می‌بینیم، وجود ندارد. این تقابل‌ها و تعارض‌ها را می‌توان در رویکردهای نظری به مفهوم بازنمایی نیز مشاهده کرد. آنچه در بازنمایی اهمیت دارد، مناسبات قدرت و ایدئولوژیک است که هال (۲۰۰۷) به آن اشاره می‌کند. در درون این مناسبات است که تقابل موجود در گرافیتی‌ها شکل می‌گیرد و مفصل‌بندی می‌شود. همان‌طور که ذکر شد، تقابلی بین قدرت نهادهای شهری - حقوقی با قدرت اجتماعی - هنری در گرافیتی‌ها وجود دارد که در شهر اصفهان نیز به‌شدت بر گرافیتی تأثیر گذاشته است. مسائل مختلفی سبب شده‌اند که چنین تقابلی در شهر اصفهان نسبت به شهرهای دیگر شدیدتر باشد. یکی از این مسائل این است که عموماً گرافیتی‌های شهر اصفهان در فضاهایی طراحی شده‌اند که گردشگران داخلی و خارجی به آن‌ها رفت‌وآمد می‌کنند و شهرداری و نهادهای مرتبط بر این باور هستند که چنین گرافیتی‌هایی چهره شهر را زشت می‌کنند و بر جذب گردشگر به این فضاها تأثیر می‌گذارند. علاوه‌براین، گرافیتی‌های شهر اصفهان در فضاهایی فرهنگی نیز طراحی می‌شوند (برای نمونه آمادگاه) که این مسئله احتمالاً نهادهای حقوقی و فرهنگی رسمی را با واکنش مواجه کرده است. دراساس، آنان گرافیتی را هنر قلمداد نمی‌کنند و با آن به‌عنوان کنشی مجرمانه برخورد می‌کنند. در سال‌های اخیر، نمایشگاه‌های معدودی در شهر اصفهان برگزار شده‌اند؛ اما بیشتر گرافیتی‌های به‌نمایش درآمده ماهیتی غیرانتقادی و غیراعتراضی داشته‌اند. به‌هرحال، ماهیت انتقادی گرافیتی‌های طراحی شده در فضاهای فرهنگی و توریستی شهر اصفهان احتمالاً نقشی بنیادی در تشدید این تقابل داشته است. این مسئله را در کشورهای دیگر نیز می‌توان مشاهده نمود. درواقع، تقابل بین نهادهای قدرت و هنرمندان گرافیتی و شکل‌گیری شیوه‌ای از هنر مقاومت

در آنان، ویژه جامعه شهری اصفهان و ایران نیست و کم و بیش در کشورهای دیگر نیز وجود دارد. دیکینسون<sup>۱</sup> (۲۰۰۸) معتقد است که مجرم کردن جوانان گرافیتی کار تجربه ای تاریخی بوده است که زیر پرچم بازسازی نئولیبرالی اجتماع آمریکایی رخ داده است؛ با وجود این، تجربه هنر گرافیتی علاوه بر تقابل و منازعه بر سر فضای شهری، یک تقابل بنیادی دیگر را در اجتماع آمریکایی شکل داده است: تقابل بین روایت فرهنگی مقاومت و گفتمان قدرت. کرامر<sup>۲</sup> (۲۰۱۰) با مردم نگاری گرافیتی های شهر نیویورک به این نتیجه رسیده است که بیشتر گرافیتی ها موضعی انتقادی نسبت به سیاست و اجتماع آمریکایی و نیویورکی دارند. فرل (۱۹۹۵) با بررسی گرافیتی های دنور<sup>۳</sup> و کولرادو<sup>۴</sup> در ایالات متحده آمریکا معتقد است که تولید گرافیتی ها برای جوانان نوعی مقاومت در برابر تبعیض نژادی و کنترل محیط های شهری از سوی نهادهای دولتی است. اعضای گروه های گرافیتی زیرزمینی، در راستای تضعیف تلاش های مقام های حقوقی و سیاسی، برای کنترل فضاهای فرهنگی و شهری فعالیت می کنند. اخویان (۱۳۹۳) در مطالعه گرافیتی های شهر تهران شیوه ای از مقاومت و اعتراض را نتیجه گرفته است. رضایی (۱۳۹۲) نیز با بررسی گرافیتی های شهر تهران معتقد است که گرافیتی ایرانی شکلی از مقاومت را در خود دارد که خود را در برابر ساختار رسمی تعریف می کند. از سوی دیگر، مقاومت از طریق گرافیتی آمیخته با خود بیانگری کارگزاران گرافیتی است که در پی تعریف دیگری از هویت خود و زندگی شهری هستند.

مسئله بنیادی دیگر این است که برخلاف بسیاری از گرافیتی های شهرهای دیگر ایران به ویژه شهر تهران که موقعیتی اعتراضی دارند، برخی از گرافیتی های شهری اصفهان موضعی انتقادی ندارند؛ بلکه بیشتر در مسیر همدردی و همراهی با وضعیت حاکم بر مسائل اجتماعی خاص حرکت می کنند؛ به عنوان مثال، گرافیتی هایی که به مسئله کودکان یا گروه های

---

1. Maggie Dickinson

2. Kramer

3. Denver

4. Colorado

به حاشیه رانده شده می پردازند، بیشتر در مسیر خود جامعه و اندیشه حاکم و غالب آن حرکت می کنند. مسائل اجتماعی مرتبط با کودکان، مسئله ای است که همه جامعه با آن درگیر هستند و به نوعی خود را در برابر آن مسئول می دانند. گرافیتی های شهری اصفهان نیز در همین زمینه عمل می کنند. یا گرافیتی هایی که در زمینه همدردی با سربازان شهید و شهدا به صورت کلی طراحی و اجرا شده اند، بیشتر از آنکه اعتراض نسبت به وضعیت موجود باشند، در راستای همدردی و تقویت انسجام اجتماعی عمل می کنند. در نهایت، می توان این ایده را طرح کرد که گرافیتی های شهری اصفهان هم زمان که وجه اعتراضی دارند و نسبت به برخی از مسائل اجتماعی اعتراض شدید دارند، وجهی انسجام بخش نیز به خود می گیرند و در برخی موارد به تقویت انسجام اجتماعی و هویت اجتماعی کمک می کنند؛ بنابراین، می توان گفت که در اصفهان گرافیتی علاوه بر موضع انتقادی، دارای معنایی هویت بخش نیز است. این معنی هویت بخش را از دو جنبه می توان بررسی کرد: جنبه اول این است که گرافیتی در حال تبدیل شدن به کنشی معنی بخش برای بخش هایی از جامعه شهری اصفهان است. بسیاری از هنرمندان گرافیتی کار و شهروندان با چنین گرافیتی هایی احساس معنی می کنند. به عبارت بهتر، می توان گفت که گرافیتی در حال تبدیل شدن به یکی از منابع معنایی در میان بخشی از جامعه شهری اصفهان است. در واقع، «دیوار» به فضایی برای معنی یابی هویتی تبدیل شده است. این مسئله ای است که در مطالعات پیشین نیز به آن توجه شده است. بریتنی (۲۰۱۰) با مطالعه گرافیتی های شمال شرقی ایتالیا دریافت که برای گرافیتی کاران، «دیوار» به میدانی برای برقرار روابط اجتماعی و حضور در حوزه عمومی تبدیل شده است. کامپوس (۲۰۱۳) نیز در نگاهی مشابه، با بررسی گرافیتی های شهر لیسبون پرتغال به این نتیجه رسیده است که گرافیتی برای جوانان به مثابه یک راهبرد پیچیده برای مدیریت هویت و زندگی روزمره عمل می کند؛ جنبه دوم، انسجام بخشی هویتی است که گرافیتی های شهر اصفهان شکل می دهند. مضامین بازنمایی شده در گرافیتی های شهر اصفهان فراتر از ابعاد صرف انتقادی حرکت می کنند و به انسجام بخشی هویتی نیز می پردازند. این مطلب

تأییدکننده یافته‌های برخی پژوهش‌های دیگر ایرانی است. جمالی (۱۳۹۲) معتقد است که مضامین بازنمایی شده در گرافیتی‌های ایرانی حتماً انتقادی نیستند؛ بلکه به مسائل اجتماعی روزمره‌ای که معنی انتقادی ندارند نیز توجه می‌کنند و آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. این مسئله-ای است که به‌وضوح در گرافیتی‌های شهر اصفهان نیز مشاهده می‌شود.

در نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت که تقابل بین نهادهای حقوقی-شهری و قدرت اجتماعی-هنری در شهر اصفهان که تقابلی شدیدتر نسبت به شهرهای دیگر ایران به‌نظر می‌رسد دارد، فضایی حداقلی را برای طراحی و اجرای هنر گرافیتی در شهر اصفهان باقی گذاشته است؛ باوجوداین، شاهد بازنمایی مسائل و مضامینی در گرافیتی‌های شهر اصفهان هستیم که هم‌زمان که موضع انتقادی و اعتراضی را در خود دارند، مضامین هویت‌بخش ملی و انسجام‌بخش را نیز نمایش می‌دهند و آن‌ها را بازنمایی می‌کنند. هم‌زمان با این رخدادهای گرافیتی در شهر اصفهان در حال تبدیل شدن به یکی از منابع هویت‌بخش، به‌ویژه در میان نوجوانان و جوانان است؛ هرچند به قول برخی از گرافیتی‌کاران اصفهانی، گرافیتی در این شهر هنوز در دوران کودکی خود قرار دارد.

#### کتابنامه

۱. اخویان، م. (۱۳۹۳). صورت‌بندی دیوارنگاره‌های شهر تهران به‌مثابه مقاومت. تهران: سایت هنر مقاومت.
۲. آسابرگر، آ. (۱۳۸۷). روش‌های تحلیل رسانه‌ها. ترجمه پرویز اجلالی. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
۳. آلن، گ. (۱۳۸۵). رولان بارت. ترجمه پیام یزدانجو. تهران: نشر مرکز.
۴. تحریریان، م. ح.، و مرادی‌مقدم، م. (۱۳۹۲). بررسی گرایش‌ها و تحلیل بین‌فرهنگی دیوارنوشته‌ها: گفت‌وگو با خاموش. *دوماهنامه جستارهای زبانی*، (۱۹)، ۱۹۳-۲۱۱.

۵. جمالی، ن. (۱۳۹۲). تحلیل نشانه‌شناسانه آثار گرافیتی ایران با نگاهی به دو دهه اخیر (پایان‌نامه کارشناسی ارشد منتشر نشده رشته پژوهش در هنر). دانشگاه علم و فرهنگ تهران، ایران.
۶. جونز، ا. (۱۳۸۹). هنر خیابانی. ترجمه سامان هزارخانی. تهران: فخرآکیا.
۷. چاندلر، د. (۱۳۸۷). مبانی نشانه‌شناسی. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: نشر سوره مهر.
۸. حیدری، ی. و شعاعی احمدآباد، ط. (۱۳۹۱). دیوارنوشته‌ها همیشه به پنچری ختم نمی‌شود، دو ماهنامه گزارش، (۲۴۰)، ۲۵ - ۲۰.
۹. ربیعی، ع.، و احمدزاده نامور، ف. (۱۳۸۷). نظریه بازنمایی رسانه‌ای و تحلیل افکار عمومی متقابل آمریکایی‌ها و ایرانی‌ها. دانش سیاسی، (۸)، ۳۷-۶۲.
۱۰. طاهری کیا، ح.، و رضایی، م. (۱۳۹۲). گرافیتی ایرانی: مقاومت و خودبیانگری از طریق دیوارهای شهری. جامعه‌شناسی ایران، ۱۴(۱)، ۹۸-۱۲۷.
۱۱. کوثری، م. (۱۳۸۹). گرافیتی به‌منزله هنر اعتراض. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۲(۱)، ۶۵-۱۰۲.
۱۲. کورول، م. (۱۳۹۰). هنرمند در برابر نظام (ر. مرزانی، مترجم). ماهنامه سوره، (۵۲ و ۵۳)، ۲۱۷-۲۲۲.
۱۳. مهاجری، ع. (۱۳۸۴). فرهنگ هنر. تهران: نشر دانشیار.
۱۴. هال، ا. (۱۳۸۷). گزیده‌هایی از عمل بازنمایی. در شافاسمی، ا. (ویراستار). نظریه‌های ارتباطات: مفاهیم انتقادی در مطالعات فرهنگی و رسانه (صص. ۳۴۹-۳۸۱). تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

15. Campos, R. (2013). Graffiti writer as superhero. *European Journal of Cultural Studies*, 16(2), 155-170.
16. Carrington, V. (2009). I write, therefore I am: texts in the city. *Visual Communication*, 8(4), 409-425.
17. Dickinson, M. (2008). The making of space, race and place: New York City's war on graffiti, 1970—the present. *Critique of Anthropology*, 28(1), 27-45.
18. Ferrell, J. (1995). Urban graffiti: Crime, control, and resistance. *Youth and Society*, 27(1), 73-92.
19. Green, J. A. (2003). The writing on the stall: Gender and graffiti. *Journal of Language and Social Psychology*, 22(3), 282-296.

20. Gyasi Obeng, S. (2000). Speaking the unspeakable: Discursive strategies to express language attitudes in Legon (Ghana) graffiti. *Research on Language and Social Interaction*, 33(3), 291-319.
21. Hall, S. (2007). *Representation and the media*. Northampton, England: Media Education Foundation.
22. Halsey, M., & Young, A. (2006). 'Our desires are ungovernable' writing graffiti in urban space. *Theoretical Criminology*, 10(3), 275-306.
23. Harvey, D. (2008). The right to the city. *New Left Review*, (53), 23- 40.
24. Kramer, R. (2010). Painting with permission: Legal graffiti in New York City. *Ethnography*, 11(2), 235-253.
25. Lefebvre, H. (2009). *State, space, world: Selected essays*. Minnesota, MN: University of Minnesota Press.
26. Lefebvre, H. (2009). *State, Space, World: Selected Essays*. Minnesota: University of Minnesota Press.
27. Monto, M. A., Machalek, J., & Anderson, T. L. (2013). Boys doing art: The construction of outlaw masculinity in a Portland, Oregon, graffiti crew. *Journal of Contemporary Ethnography*, 42(3), 259-290.
28. Mubi Brighenti, A. (2010). At the wall: Graffiti writers, urban territoriality, and the public domain. *Space and Culture*, 13(3), 315-332.
29. Tunç, G. (2003). *Transformation of public space: the case of Migros Akköprü shopping center* (Unpublished doctoral dissertation). Middle east Technical University, Turkey.
30. Varner, S. (2007). Youth claiming space: The case of Pittsburgh's Mr. Roboto Project. In P. Hodkinson, & W. Deicke (Eds.), *Youth cultures: Scenes, subcultures and tribes* (pp. 161-174). London, England: Routledge.
31. Wilson, J. Z. (2008). Pecking orders: Power relationships and gender in Australian prison graffiti. *Ethnography*, 9(1), 99-121.