مقالهٔ پژوهشی
10.30508/FHJA.2023.1988571.1153

تحلیل آثار گرافیتی در ایران طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی

مرضیه مروی*[۱]
۱. گروه تصویرسازی، کارشناسی ارشد مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
دکتر سهند خیرآبادی**[۲]
۲. استادیار ادبیات نمایشی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران
علی آهنگر***[۳]
۳. مربی گروه تصویرسازی، مؤسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران

تاریخ دریافت مقاله:۱۴۰۱/۱۱/۰۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۲۴
صفحه ۰۰-۰۰

بیان مسئله: گرافیتی از جمله شیوه‌های هنری نوین است که پیوندی تنگاتنگ با تحولات اجتماعی در جوامع معاصر یافته است. در ایران نیز طی دهه‌های اخیر شاید استقبال از این رویکرد هنری در میان نسل جوان هنرمندان بوده‌ایم. با وجود این که بسیاری از آثار گرافیتی در ایران تا حد زیادی متأثر (و یا کپی) از نمونه‌های خارجی به تصویر درآمده‌اند، در برخی آثار شاهد آن هستیم که هنرمند با ارجاع به نشانه‌ها و نمادهای رایج در فرهنگ ایرانی، گونه‌ای نقد اجتماعی را در واکنش به تحولات جامعه ایرانی در اثر خود بازتاب داده است. در این میان، برخی از هنرمندان گرافیتی در ایران با وجود آن که آثارشان در میان طیفی از مخاطبان هنری مورد توجه واقع شده است، به لحاظ نظری در پژوهش‌های موجود کمتر به آنها پرداخته شده است؛ لذا مسئله اصلی در پژوهش پیش رو چگونگی بازتاب مسائل اجتماعی در آثار گرافیتی ایجاد شده در خیابان‌های ایران طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی می‌باشد.
هدف: هدف اصلی در این پژوهش تحلیل برخی آثار گرافیتی در ایران دوران معاصر از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی است.
سؤال: گرافیتی در ایران از منظر نشانه‌شناسی اجتماعی از چه شاخص‌ها و ویژگی‌هایی برخوردار است؟
روش: روش این پژوهش از نوع کیفی می‌باشد و با رویکردی توصیفی تحلیلی مبتنی بر نشانه‌شناسی اجتماعی به انجام رسیده است. گردآوری داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای و جستجو در منابع اینترنتی صورت گرفته و در انتخاب نمونه‌ها سعی شده بیشتر به آثاری پرداخته شود که به مضامین اجتماعی در آنها توجه بیشتری نشان داده شده است.
نتیجه‌گیری: نتایج حاصل از فرایند انجام این پژوهش نشان‌دهنده آن است که هنرمندان گرافیتی در ایران همچون سایر نقاط جهان به لحاظ جامعه‌شناختی مسائل و چالش‌های اجتماعی فضای زیسته خود را در آثارشان مطرح کرده و هر یک به شیوه خود به آنها واکنش نشان می‌دهند.
واژگان کلیدی: گرافیتی، هنر خیابانی، هنر شهری، نشانه‌شناسی اجتماعی

Article Research Original
10.30508/FHJA.2023.1988571.1153

Analyzing graffiti works in Iran during the 1380s and 1390s (2011-2001) from the perspective of social semiotics.

Marzieh Moravi*[1]
1. Illustration Department, Master's graduate, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
Dr. Sahand Kheirabadi**[2]
2. Assistant Professor of Dramatic Literature, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
Ali Ahangar***3
3. Instructor of Illustration Department, Ferdows Higher Education Institute, Mashhad, Iran.

Received: 28/01/2023
Accepted: 14/05/2023
Page 00-00

Abstract

Problem Statement: The structure of images, similar to the structure of language in any society, represents specific interpretations of communication experiences and various forms of social interactions. These interpretations and interactions can be expressed linguistically. Rather than relying on specific semiotic practices, meanings are embedded within specific cultures, and how meanings are conveyed through semiotic objects, whether linguistically, pictorially, or a combination of both, primarily depends on culture and historical periods. These meanings hold significance. Graffiti is one of the emerging art forms closely tied to social developments in contemporary societies. In a broad sense, graffiti involves the depiction of patterns, shapes, letters, visual symbols, and images on walls or public spaces, serving as a canvas for writing, painting, carving, and drawing. Graffiti is considered a means of expressing social desires and aspirations, facilitating dialogue between different social classes, serving as artistic advertising, and enhancing urban spaces' aesthetics. Therefore, many graffiti works incorporate symbolic visual elements and social commentary to express the artist's themes. Over the last two decades, graffiti has witnessed various manifestations in Iranian cities' streets, correlating with the rise of rap music among the younger generation. While many graffiti works in Iran are heavily influenced or imitative of foreign examples, some artists incorporate social criticism by referencing common signs and symbols within Iranian culture, reflecting the developments in Iranian society.

Objective: the primary focus of this research is to explore how social issues are reflected in graffiti works on Iranian streets, seeking insights from thinkers in the field of social semiotics, and analyzing notable works in this domain.

Question: What indicators and characteristics does graffiti in Iran possess from the

perspective of social semiotics?

Methodology: Given the significance of graffiti as a means of expressing contemporary social themes, this research aims to conduct a semiotic analysis of graffiti works in Iran during the 1380s and 1390s (2001-2011). Employing a descriptive-analytical approach and based on field observations, the research begins by discussing the "types and applications of mural painting," the "historical background and evolution of mural painting in Iran," as well as providing general information on "street art" and "graffiti in the contemporary era" to establish the research foundation. The subsequent research findings section analyzes the themes and social approaches employed by four renowned Iranian graffiti artists: "Blackhand," "Nafir," "Mirza Hamid," and "A1one."

conclusion: The findings of this study indicate that graffiti artists in Iran, akin to their counterparts worldwide, sociologically address social issues and challenges within their living environment through their works, each artist responding in their unique way. Some artists, such as Blackhand and Nafir, draw attention to current events and societal news, reacting to them through ironic and metaphorical statements. Others, like Mirza Hamid, express a more general attitude towards societal mechanisms, questioning their universality. Artists like "Tanha" attempt to reflect Iranian identity in their works by incorporating local and historical visual elements, such as Persian calligraphy. Graffiti, in general, possesses a modern and universal nature that transcends specific geographical boundaries. The proliferation of communication through social media in the contemporary world has led artists worldwide to adopt similar approaches in their works. While Iranian graffiti art exhibits evident foreign influences, the examples examined in this study often emphasize issues about Iranian society.

In conclusion, it is essential to acknowledge that analyzing and categorizing graffiti art in research encounters numerous challenges due to its informal nature and the transient lifespan of most graffiti works. Conventional academic methodologies face limitations when studying this art form

Keywords: graffiti, street art, urban art, social semiotics

References:

Coulter, G. (1387). Graffiti as a sign revolution (A. Qolipour, Trans.). Tehran: Scientific and Cultural.

Gharehgheshlaghi, Solmaz (2019). PUBLIC ART IN PUBLIC SPACE: TRACKING GRAFFITI AND MURAL ART PRACTICES IN CONTEMPORARY TEHRAN, Master of Science in Urban Design in City and Regional Planning Department, Middle East Technical University.

Khabaz, S. (2014). Urban art: A symphony of sunken letters, an essay on the history of graffiti in Iran. Tindis Magazine, (316).

Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2006[1996]). Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.

McLuhan, M. (1377). To understand the media (S. Azari, Trans.). Tehran: Center for Research, Studies and Program Evaluation of Radio and Television.

Pakbaz, R. (2008). Encyclopaedia of Art. Tehran: Center Publishing.

Shoemaker Moghadam, A. (2013). Features of wall painting. Fine Arts Journal, (20).

Shoemaker Moghadam, A. (2013). New materials and materials in contemporary wall painting. Art Month Book, (117, Khordad).

Staley, J. (1389). Street art (S. Hazarkhani, Trans.). Tehran: Fakhr Ekia Publications.

Taherikia, H., & Rezaei, M. (2012). Iranian graffiti: Resistance and self-expression through urban walls. Iranian Journal of Sociology, 4(1).

- Encyclopedia Britania, (1998). V.15, p 969.
- sassanids.com
- bravosanat.ir
- hamshahrionline.ir
- nooriato.com
- noushinahmadi.wordpress.com
- huffpost.com
- indianapublicmedia.org
- cooltourspain.com
- theneweuropean.co.uk
- usatoday.com
- galleryred.com
- bbc.com
- theguardian.com
- meidaan.com
- graffitiiranmagazine.com

مقدمه

ساختارهای تصویری مانند ساختارهای زبانی رایج در هر جامعه‌ای، اشاره به تفسیرهای خاصی از تجربه ارتباطی و اشکال گوناگون تعاملات اجتماعی دارد. می‌توان این تفسیرها و تعاملات را تا حدودی به شیوه‌ای زبان‌شناختی بیان کرد. معانی به‌جای این‌که وابسته به شیوه‌های نشانه‌شناختی خاص باشند به فرهنگ‌های خاص تعلق دارند و شیوه‌هایی که به وسیله آنها معانی در کالبد وجوه نشانه‌شناختی - چه به صورت زبانی و چه به صورت تصویری یا مخلوطی از هر دو - جای می‌گیرند عمدتاً بر فرهنگ و دوره تاریخی مشخصی دلالت دارند.

گرافیتی یکی از شیوه‌های هنری نوین است که پیوندی تنگاتنگ با تحولات اجتماعی در جوامع معاصر یافته است. در تعریفی کلی، گرافیتی به تصویرکردن نقوش و اشکال و حروف و نمادهای بصری و الگوهای تصویری بر روی دیوارها و یا هر مکان عمومی که بتوان از آن به عنوان مکانی برای نوشتن، نقاشی، کنده‌کاری و خط‌کشی کردن استفاده کرد، گفته می‌شود. در واقع گرافیتی ابزاری برای بیان امیال و خواسته‌های اجتماعی، راهی برای گفتگوی میان طبقات مختلف اجتماع، ابزاری برای تبلیغات به شیوه هنری و همچنین وسیله‌ای جهت زیباسازی فضاهای شهری تلقی می‌شود؛ لذا در بررسی بخش عمده آثار گرافیتی شاهد آن هستیم که بسیاری از عناصر تصویری نمادین و نشانگان اجتماعی در جهت بیان مضامین مدنظر هنرمند بکار گرفته می‌شوند. در ایران نیز این هنر طی دو دهه اخیر جلوه‌های متنوعی را در برخی خیابان‌های کلان‌شهرها به خود دیده است و می‌توان رشد آن را همپای رشد موسیقی رپ در میان نسل جوان در این سال‌ها در نظر آورد. با وجود این که بسیاری از آثار گرافیتی در ایران تا حد زیادی متأثر (و یا کپی) از نمونه‌های خارجی به تصویر درآمده‌اند، در برخی آثار نیز شاهد آن هستیم که هنرمند با ارجاع به نشانه‌ها و نمادهای رایج در فرهنگ ایرانی، گونه‌ای نقد اجتماعی را در واکنش به تحولات جامعه ایرانی در اثر خود بازتاب داده است؛ لذا مسئله اصلی در پژوهش پیش رو چگونگی بازتاب مسائل اجتماعی در آثار گرافیتی نقاشی شده در خیابان‌های ایران است و در این راستا سعی می‌شود با رویکرد به آرای اندیشمندان حوزه نشانه‌شناسی اجتماعی، به تحلیل برخی آثار شایان توجه در این زمینه پرداخته شود.

روش پژوهش

نشانه‌شناسان اجتماعی مدعی هستند که بازنمایی فرایندی است که طی آن سازندگان نشانه‌ها، شیوه‌ای را برای بازنمایاندن یک ابژه یا نهاد (فیزیکی یا نشانه‌ای) جستجو می‌کنند و به وسیله آن، ابژه مورد نظر سازنده نشانه - که به شکل پیچیده‌ای متأثر از فرهنگ، جامعه و تاریخ روان‌شناختی سازنده نشانه بوده و متمرکز بر بستری است که سازندهٔ نشانه، نشانه را در آن تولید می‌کند - از میان سایر ابژه‌ها برجسته می‌گردد.

ازآنجاکه این تحقیق به دنبال توصیف متغیرهای نشانه‌شناسی اجتماعی مؤثر بر آثار هنر گرافیتی طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی در ایران می‌باشد، راهبرد همبستگی در تحلیل داده‌ها مدنظر قرار گرفته است، به نحوی که در تصاویر موجود، متغیرهای فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و هنری به عنوان متغیر مستقل و نشانه‌شناسی اجتماعی گونترکرس و ون لیوون[1] به عنوان متغیر وابسته مشخص گردد. همچنین در بررسی‌های موردی پژوهش (آثار هنرمندانی که در بخش جامعه آماری به معرفی آن‌ها پرداخته شد) از شیوه‌های تطبیقی بهره‌گیری شده است.

پیشینه تحقیق

با نظر به جستجوهای صورت گرفته در میان منابع موجود، پژوهشی که به تحلیل نشانه‌شناسی اجتماعی در گرافیتی معاصر ایران اختصاص پیدا کرده باشد یافت نشد. هرچند در باب شیوه نشانه‌شناسی اجتماعی و همچنین درباره تحولات گرافیتی پژوهش‌هایی انجام شده‌اند که در اینجا بررسی می‌شوند.

سعیدی (۱۳۹۳) پژوهشی با عنوان «گرافیتی: تجسم اندیشه انتقادی» تلاش کرده تا گرافیتی از منظر فرهنگ اعتراض و ارتباطش با مکاتب اگزیستانسیالیسم، آنارشیسم و وندالیسم مورد بررسی قرار گیرد.

واحدی (۱۳۹۷) در پژوهشی تحت عنوان «بررسی و تحلیل بصری گرافیتی‌های سه منطقه از شهر تهران» به هنرمندانی پرداخته است که برای جلب توجه جامعه یا بیان دیدگاه‌های خود به تولید هنری می‌پردازند. برخی آثار گرافیتی در شهر تهران در این پژوهش مورد مطالعه قرار گرفته است. برخی محلات تهران تعداد بیشتری از گرافیتی‌ها را در خود جای داده‌اند و بسیاری از هنرمندان معروف گرافیتی در آن مکان‌ها به ثبت آثار خود پرداخته‌اند؛ لذا در این تحقیق به بررسی گرافیتی‌های موجود در سه محدوده خیابان ولی عصر، خیابان کریم‌خان زند و شهرک اکباتان پرداخته شده است. این پژوهش با رویکرد به روشی کمی و از طریق مصاحبه با هنرمندان، گزارش میدانی و عکاسی از نقاشی‌های دیواری مناطق مذکور صورت پذیرفته است. نتایج حاصل از این تحقیق نشان می‌دهد که تأثیر محیط در اجرا و ماندگاری آثار گرافیتی و فعالیت هنرمندان بسیار شایان توجه است و نقشی اساسی در شکل‌گیری این آثار ایفا کرده است و تنوع تکنیکی آثار نیز یکی دیگر از ویژگی‌های آثار مورد مطالعه این پژوهش به شمار می‌رود.

فلاحی (۱۳۹۵) «نقش هنر گرافیتی بر طراحی مبلمان شهری» را در پایان نامه خود مورد مطالعه قرار داده است. در این پژوهش آمده است که مهم‌ترین اهداف گرافیتی ارتباط و پیام‌رسانی است و نوعی نشانه‌گذاری هدفمند به دست انسان بر سطوح مختلف در محیط شهری به شمار می‌رود. برخی از گرافیتی به عنوان پدیده‌ای خرابکارانه (وندالیسم) یاد می‌کنند در حالی که مطالعات دهه‌های اخیر پژوهشگران فرهنگی نشان داده است که اقلیت‌های اجتماعی به موجب عدم دسترسی به رسانه‌های رسمی به منظور پیام‌رسانی و اعلام هویت‌های انسان‌شناختی و فرهنگی‌شان از ابزارهای گوناگون و به خصوص گرافیتی استفاده می‌کنند. نتایج این پژوهش نشان داده است که امروزه گرافیتی‌ها صرفاً دیوار نوشته‌های شتابان با محتوای سیاسی و انقلابی نیستند. بلکه خرده فرهنگ‌هایی هستند که مشخصاً جوانان از آن برای تبیین ویژگی‌های سبک زندگی خود از آن بهره می‌جویند.

در میان منابع لاتین پژوهشی که به هنر گرافیتی در ایران اختصاص یافته باشد کمتر به چشم می‌خورد. با این وجود می‌توان به پایان نامه قرقشلاقی (۲۰۱۹) تحت عنوان «هنر عمومی در فضای عمومی: ردیابی گرافیتی و هنرهای دیواری در تهران معاصر» اشاره کرد که در دانشگاه مطالعات خاورمیانه میشیگان ارائه شده است. این تحقیق نشان می‌دهد که شیوه‌های شهرسازی و طراحی مدرن در ایران نمی‌تواند به درستی پاسخگوی ارزش‌ها و نیازهای فرهنگی - اجتماعی مردم باشد و عقاید سیاسی آنها را آزادانه در فضاهای عمومی بیان کند. همچنین با تمرکز بر اهمیت فضای عمومی و عناصر هنری عمومی آن در مرکز شهر تهران، چگونگی مدیریت و کنترل دولت رابطه بین هنر عمومی و زندگی اجتماعی در فضاهای عمومی را از طریق پروژه‌های هنری عمومی در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفته است.

بحث

در طول تاریخ و در بستر تمدن‌های گوناگون، همیشه نقاشی دیواری به عنوان رسانه‌ای فراگیر و چندوجهی توانسته است بر اساس امکانات موجود در آن جامعه، قالب‌ها و شیوه‌های گوناگونی صورت بخشد. امروزه این تجربه‌ها، به عنوان مبانی آفرینش این گونه آثار به کار گرفته می‌شود و در گوشه و کنار جهان با الهام از همین مبانی، شگفتی‌های بی‌نظیری به دست هنرمندان مشهور و گمنام تحت عناوین و سبک‌های مختلف هنری خلق می‌شود. نقوش بر جای مانده روی دیواره‌های غارها، از ۳۰۰۰۰ سال پیش، تا دیوارنگاره‌های هنرمندانی نظیر سیکه ایروس، دیگو ریورا، اوروسکو، گوستاو کلیمنت، مارک شاگال و بسیاری از دیگر هنرمندان معاصر، نه فقط بیننده را در مقابل آثاری منقوش بر روی دیوار قرار می‌دهند، بلکه به طور نسبی سعی دارند تا به وسیله دریافت‌های هنری و خلاقیت‌های فردی، پتانسیل‌های بصری موجود در محیط

(اعم از دیوار، ساختار معماری، رنگ، نور، مواد و مصالح، و دیگر عناصر بصری در طبیعت) را به فعلیت درآورده و از آن خود کنند (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۳: ۶۷-۷۸).

گرافیتی[1] از کلمه ایتالیایی «اسگرافیزه» مشتق شده است. «اسگرافیتیو» تکنیکی برای دکوراسیون نمای خارجی است که در آن لایه‌های گچ متضاد روی یکدیگر قرار می‌گیرند و سپس طراحی خطوط و الگوها در لایه مرطوب بالایی رسم می‌شود. اصطلاح گرافیتی ابتدا در اواسط قرن نوزدهم میلادی، هم‌زمان با کشف کتیبه‌ها و دیوارنوشته‌ها در پومپی مورد استفاده قرار گرفت؛ اما گرافیتی که در مفهوم اصلی خود به عنوان خراش یا نوشته‌ای از نشانه‌گذاری اجتماعی است به عنوان اولین نمونه از هنر انسانی مطرح می‌شود (طاهری‌کیا و رضایی، ۱۳۹۲: ۹۹).

شکل امروزین گرافیتی، از اواخر دهه ۱۹۷۰ میلادی در نیویورک آغاز شد که با اسپری و قلم‌های نشانه‌گذاری کار می‌شود. از همان آغاز، گرافیتی از ساحتی غیررسمی برخوردار بود. باستان‌شناسانی مانند رافائله گروچی[2]، گرافیتی را از هنر رسمی متمایز کردند. این تمایزی مهم است. عکاس و مقاله نویس فرانسوی (۱۹۳۳) گرافیتی را «هنر حرامزاده خیابان‌های بدنام» می‌نامد (استالی ۱۳۸۹: ۶).

چنان که گفته شد، گرافیتی هنر اعتراض و امری خلاف گفتمان‌های عمده اجتماعی به نظر می‌رسد. حتی، نوعی گرافیتی در تاریخ شکل‌گیری خود در دهه ۱۹۷۰ میلادی در نیویورک با مفهومی از قانون‌گریزی همراه بوده است. علاوه بر این، گرافیتی «بیانی رادیکال و سیاسی» داشته و ادعای نمایندگی خرده‌فرهنگ‌های اعتراضی را دارد. در چارچوب چنین بحثی است که گرافیتی عرصه تلاقی مؤلفه‌های فرهنگ جهانی و محل هم تصور می‌شود (طاهری‌کیا و رضایی، ۱۳۹۲: ۱۰۰).

صرف نظر از دوگانه‌های متضادی که در نگرش‌های گوناگون نسبت به هنر گرافیتی به چشم می‌خورد (مانند «مخرب/مؤثر»، «قانونی/غیرقانونی»، «هدفمند/پوچ»)، گرافیتی پیوندهای عمیقی با برخی مفاهیم نظری و تئوری‌های انقلابی دارد. در بیشتر اوقات، گرافیتی خرده‌فرهنگی به شمار می‌رود که با جوانان، جنسیت و هویت پیوند خورده است. از این رو، مقاومت جلوه‌ای خاص در این مفهوم پیدا می‌کند که هژمونی و گفتار مسلط در هر شکلش را به پرسش می‌کشد و این چیزی است که فرل (۱۹۹۵) بخشی از سرشت گرافیتی می‌داند. با این وجود، روشن است که بسته به جریان‌های فرهنگی و اجتماعی مسلط در هر جامعه باید انتظار اشکال و محتواهای مختلفی را از گرافیتی داشت (همان: ۱۰۱).

جامعه مورد مطالعه این پژوهش در مقیاسی کلی شامل هنرمندان گرافیتی فعال در ایران است. با توجه به گستردگی حجم آثار و گمنام بودن بسیاری از این هنرمندان خیابانی، آثار برخی از مهم‌ترین هنرمندان فعال در عرصه گرافیتی طی دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی (شامل: بلک‌هند، نفیر، میرزا حمید و تنها) در ادامه مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرند.

آثار گرافیتی «دست سیاه (Black Hand)»

عمده آثار گرافیتی بلک‌هند به لحاظ فرمی از ساختاری فیگوراتیو برخوردارند و همان‌طور که اشاره شد سرشار از مضامین اجتماعی هستند. اغلب آثار بلک‌هند را می‌توان نوعی هنر مفهومی قلمداد کرد که نه تنها در شیوه تصویرگری، بلکه در برخی نمونه‌ها مکان ایجاد گرافیتی نیز در تکمیل محتوای آن نقشی اساسی دارد. به‌عنوان‌مثال می‌توان به اثری با امضای بلک‌هند بر روی دیوار بیمارستان هاشمی‌نژاد تهران اشاره کرد که ظاهراً صحنه‌ای از یک حراج آثار هنری را نشان می‌دهد (تصویر ۱).

1- Graffiti
2- Raffaele Grocchi

تصویر ۱- اثر بلک‌هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 1: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

در این تصویر مردی با کت و شلوار و کراوات که مجری حراج است با دستی که چکش معروف حراج را گرفته به یک نقاشی اشاره می‌کند که در آن تصویری شبیه تصاویر کتب مربوط به اعضای بدن به چشم می‌خورد. مردی نیز که گویا دست‌اندرکار این حراج است در سوی دیگر تابلو با حالتی رسمی و سرد ایستاده است و انگار که به مخاطبین این حراج چشم دوخته است.

در فهم مضمون این گرافیتی توجه به این نکته ضروری است که در بیمارستان هاشمی‌نژاد تهران اغلب جراحی‌های مربوط به پیوند اعضای بدن صورت می‌گیرد و بر روی دیوارهای نزدیک این محل آگهی‌های غم‌انگیزی در رابطه با فروش اعضای بدن (بخصوص کلیه) مشاهده می‌شود که می‌توان آن را نشانه‌ای از عمیق‌ترین لایه‌های فقر در جوامع شهری در ایران دانست. بلک‌هند با توجه به آگهی‌های مذکور این گرافیتی را ایجاد کرده است. در واقع در این اثر حراج اعضای بدن به حراج آثار هنری تشبیه شده است. اثر هنری که در این صحنه به حراج درآمده نیز تصویری از کله‌های انسان است و فردی که کنار آن قرار گرفته با توجه به پیش‌بندی که دارد یادآور حرفه قصابی است.

بلک‌هند در این طرح هوشمندانه از استعاره‌های جالب توجهی سود جسته است که می‌توان آن را اشاره‌ای طعنه‌آمیز به معضل فقر و همدردی هنرمند با کسانی که مجبور به فروش اعضای بدنشان شده‌اند در نظر گرفت. همچنین می‌توان گفت او علاوه بر این که در این گرافیتی به فقر مادی عمیق جامعه پرداخته است، سازوکار اقتصاد هنر نقاشی را نیز به نحوی به چالش کشیده است. به‌طوری‌که انگار مراسم حراج آثار هنری را به سلاخی هنر تشبیه کرده است که این در نوع خود بسیار گزنده به نظر می‌رسد.

اثر طعنه‌آمیز دیگری از بلک‌هند به موضوع فراگیر شدن شبکه‌های اجتماعی در ایران و تبعات اجتماعی آن اشاره دارد (تصویر ۲). جمله معروف دکارت فیلسوف دوران روشنگری که گفته بود «من می‌اندیشم، پس هستم» در دوران پست‌مدرن کارکردهای طعنه‌آمیزی نسبت به فرهنگ مصرفی دوران معاصر در برخی آثار هنری پیدا کرد. به‌عنوان‌مثال باربارا کروگر[1] هنرمند سرشناس پست مدرن در یکی از آثارش جمله «خرید می‌کنم، پس هستم!» را بکار برده است (تصویر ۳). این اثر باربارا کروگر آشکارا این استعاره طعنه‌آمیز را پیش می‌کشد که «خرید کردن» (معامله تجاری) هویت انسان امروزی را تصاحب کرده است. بلک‌هند نیز در این گرافیتی این جمله را به «من لایک می‌زنم، پس هستم» بدل کرده است تا انفعال اجتماعی حاصل از مصرف بیش از حد فضاهای مجازی را به نحوی به چالش بکشد.

تصویر ۲- اثر بلک‌هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 2: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

1- Barbara Kruger

تصویر ۳- خرید میکنم پس هستم، اثر باربارا کروگر، ۱۹۸۷ (ماخذ: galleryred.com)

Image 3: "I Buy Therefore I Am" artwork by Barbara Kruger, 1987 (Source: galleryred.com)

یکی از مهم‌ترین آثار گرافیتی بلک‌هند که توجهات بسیاری را به هنر او ایجاد کرد، اثری است که فردای صعود تیم ملی فوتبال ایران به جام جهانی ۲۰۱۴ برزیل بر دیوار یکی از خیابان‌های تهران ظاهر گشت. در این گرافیتی زنی را مشاهده می‌کنیم که پیراهن تیم ملی فوتبال ایران را بر تن کرده و با نگاهی غضب‌آلود مایع ظرف‌شویی «جام» را با دستکش‌های ظرف‌شویی بالای سر برده است (تصویر ۴).

در این گرافیتی ترکیبی از بازی‌های زبانی و استعاره‌های تصویری را در خود به نحوی هنرمندانه بازتاب داده است که به طور کلی اشارتی طعنه‌آمیز به محدودیت‌های زنان در جامعه ایرانی است. قهرمانان ورزشی «جام» را به نشانه پیروزی بالای سر می‌برند، حال آن که در اینجا مایع ظرف شویی همچون جام قهرمانی در دستان زن قرار گرفته است. نگاه زن حاکی از خشمی فرو خفته است که بر حالت انتقادی تصویر می‌افزاید و باعث می‌شود مخاطب در این جشن پیروزی بر این مهم تأمل کند که سهم زنان از این قهرمانی‌ها چیست؟ و چرا این مردان بوده‌اند که همواره صاحب همه افتخارات شده‌اند؟

تصویر ۴- اثر بلک‌هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 4: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

علاوه بر چالش‌های اجتماعی مربوط به حضور زنان در عرصه‌های قهرمانی در ایران، مسئله ورود زنان به استادیوم‌های فوتبال طی سال‌های اخیر با فراز و نشیب‌های بسیاری همراه بوده است و به مشکلی سیاسی و ایدئولوژیک بدل گشته است. از این رو می‌توان موضع انتقادی بلک‌هند در بحث عدالت جنسیتی در جامعه ایرانی را در این گرافیتی به خوبی تشخیص داد. این اثر ارزشمند بلک‌هند همچون بسیاری دیگر از آثار گرافیتی مستقل که حاوی مضامین سیاسی / اجتماعی هستند پس از دو روز مخدوش گردید. بلک‌هند نیز در واکنش به این اقدام، گرافیتی دیگری را در اعتراض به این اقدام بر دیوار روبروی آن نقاشی کرد و به دفاع از هنر خیابانی پرداخت (تصویر ۵).

تصویر ۵- اثر بلک هند در اعتراض به مخدوش شدن اثرش (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 5: Artwork by Blackhand in protest against the defacement of their artwork (Source: Artist's Facebook page)

بلک‌هند همچنین در یک گرافیتی دیگر نیز موضوع ممنوعیت حضور زنان در استادیوم فوتبال را از زاویه دیگری مطرح نموده است. در این گرافیتی مادری را مشاهده می‌کنیم که به همراه دو فرزندش به تصویر درآمده است. هر دو کودک پسر هستند و با توپ و پرچم ایران در دست پسر بزرگ‌تر تصویر شده‌اند. این گرافیتی در نگاه اول تصویری ساده و معمولی به نظر می‌رسد. اما با دقت در تایپوگرافی که کنار آنها کشیده شده محتوای تصویر آشکار می‌گردد «مامان کی بریم استادیوم؟»

نخستین سؤالی که برای مخاطب ایرانی در مواجهه با این گرافیتی پیش می‌آید این است که یک مادر چطور می‌تواند فرزندان علاقه‌مند به فوتبال خود را به استادیوم ببرد؟ او چه پاسخی می‌تواند به فرزندان خردسال خود درباره این محدودیت اجتماعی بدهد؟ (تصویر ۶).

تصویر ۶- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 6: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

توجه به کودکان و تأثیر کنش‌های اجتماعی ما بر آینده آنها در نمونه‌ای دیگر از آثار بلک‌هند نیز بازتاب یافته است. در یکی از گرافیتی‌های او دختر خردسالی را مشاهده می‌کنیم که همچون سایر کودکان در این سن و سال به بازی «لی‌لی» مشغول است. در این بازی، خانه‌های مربعی شکی معمولاً با گچ یا زغال روی زمین ترسیم می‌شود و کودک باید با یک پا (اصطلاحاً لی‌لی‌کنان) از این خانه‌ها عبور کند تا به خانه آخر برسد. در این گرافیتی بلک‌هند خطوط بازی انگار با ردی از خون بر زمین نقش بسته‌اند و (در برخی خانه‌ها «مین» قرار داده شده است (تصویر ۷.

تصویر ۷- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 7: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

این گرافیتی انتقادی تند و صریح را در رابطه با به بی‌تفاوتی جامعه نسبت به نسل‌های آینده به نمایش گذاشته است. «مین» به میدان جنگ تعلق دارد و کودک و بازی نشانه‌هایی از آرامش و سرزندگی هستند؛ لذا ترکیب هنرمندانه این عناصر در یک اثر گرافیتی از این قابلیت برخوردار است که جامعه را به تأمل پیرامون آینده و خطرات ناشی از بی توجهی ما نسبت به نسل‌های بعدی وامی‌دارد.

بلک‌هند مسائلی که از ابعادی جهانی برخوردارند را نیز در برخی آثارش مورد توجه قرار داده است که نشان می‌دهد او مسائل اجتماعی موجود را صرفاً محدود به ایران نمی‌داند. به‌عنوان‌مثال در یکی از گرافیتی‌های بلک‌هند که در پائیز سال ۱۳۹۱ هم‌زمان با حمله اسرائیل به غزه به نمایش درآمد، او واکنش صریح خود را به جنگ و فجایع حاصل از آن نشان داده است (تصویر ۸).

تصویر ۸- اثر بلک هند (ماخذ: theguardian.com)
Image 8: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

این اثر نسبت به سایر آثار بلک‌هند از ساختاری بسیار انتزاعی‌تر برخوردار است. رنگ قرمز به نشانه خون، تایپوگرافی «غزه» و امضای هنرمند تنها عناصر تشکیل‌دهنده این گرافیتی هستند. با این وجود، ساختار انتزاعی مذکور باعث می‌شود تصویر خصلتی جهان‌شمول پیدا کند و هر مخاطبی از هر فرهنگی می‌تواند محتوای دردناک آن را دریابد.

از دیگر ویژگی‌های آثار گرافیتی بلک‌هند، برخورداری از روحیه‌ای طنزآمیز است. به‌ویژه در آثاری که به مضامین سیاسی‌تر اشاره دارند، طنز و شوخی‌های گزنده نمود بارزتری یافته‌اند. در واقع او از طریق به‌کارگیری کلیشه‌های فرهنگی و ترکیب آن با عناصر تصویری به ظاهر ناهمگون، به نوعی بیان طنزآمیز دست یافته است که می‌توان گفت از «هنر مفهومی»[1] نشات گرفته است. اثری که در ادامه قابل مشاهده است. این رویکرد او را در پرداختن به مسائل سیاسی به خوبی نشان می‌دهد (تصویر ۹).

تصویر ۹- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)
Image 9: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

وجه متعهد اجتماعی گرافیتی تلنگری به وجدان عمومی و پویشی در برابر مهندسی گسترده تصاویر رسمی است، چه در رسانه‌ها و چه در فضای شهر. چنان که گفته شد، در تهران، بخش مهمی از مواد تصویری شهری خصلت ایدئولوژیک یا تجاری دارند، و شهروندان امکانی برای ندیدن این تصاویر در اختیار ندارند. از سوی دیگر، کسانی که به اختیار خود برای دیدن هنر به گالری‌های هنری می‌روند، در بسیاری موارد خود را با صور خیالی عمدتاً کلیشه‌ای مواجه می‌بینند که البته آکنده از کدگذاری فرهنگی و زیباشناختی‌اند که زمینه‌های درک آن برای همه در دسترس نیست. در چنین شرایطی، گرافیتی‌ها بیننده را - عموماً بدون آمادگی قبلی - با مضامین و شیوه‌های تصویرسازیِ به‌کلی متفاوتی روبه‌رو می‌کنند. بلک‌هند در مصاحبه با گاردین به این نکته اشاره می‌کند که: «دیدن هنر حق عموم مردم است. جامعه روشنفکری و هنری ما قدرت مردم معمولی را دست کم می‌گیرد و به آنها محل نمی‌گذارد. من ترجیح می‌دهم که اثرم در عرصه عمومی، توسط مردمی که جدی گرفته نمی‌شوند دیده شود. من حس می‌کنم دیوارهای شهرم بوم نقاشی من‌اند. شهر بزرگ‌ترین نگارخانه است با بیشترین مخاطب»[2].

هویت هنرمندانه فعالین گرافیتی در ایران گاه در تقابل با دنیای هنر رسمی تصویر می‌شود. به عبارتی، به چالش گرفتن انحصارگرایی حاکم بر گالری‌ها و بی‌اعتبار شمردن عالم رسمی هنر نیز از اهداف این هنرمندان است. بدین‌سان، هنرمندان خیابانی همچون بلک‌هند می‌کوشند طلب هنرمندانهٔ خود را از حرفهٔ هنرمندان

1- Conceptual Art
2- Black Hand, "Iran's Banksy: 'The Walls in My City Are the Canvas for My Paintings,'" interview by Saeed Kamali Dehghan, Guardian, August 6, 2014, https://www.theguardian.com.

متعلق به عالم هنر معاصر که به اعتقاد آنان منحصر به گالری‌ها و رخدادهای هنری است، ممتاز کنند و بر وجه مستقل، همگانی، غیرتجاری و دگراندیش کار خود تأکید کنند. در این رابطه می‌توان به گرافیتی دیگری از بلک‌هند اشاره کرد که او را در حال تبر زدن به مجسمه «هیچ» پرویز تناولی نشان می‌دهد (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰- اثر بلک هند (ماخذ: صفحه فیسبوک هنرمند)

Image 10: Artwork by Blackhand (Source: Artist's Facebook page)

آثار گرافیتی «نفیر»

از جمله گرافیتی‌هایی که با درون‌مایه‌ای اجتماعی و غالباً بومی در خیابان‌های تهران دیده می‌شود، کارهایی است با امضای «نفیر» که از اواخر دهه ۱۳۸۰ تا امروز تداوم داشته است. نفیر نیز همچون بلک هند پاره‌ای از مضامین اجتماعی و سیاسی را از طریق ایجاد طرح‌های فیگوراتیو و قرار دادن عناصر تصویری گوناگون در کنار یکدیگر در آثارش منعکس ساخته است. به‌عنوان‌مثال او در یکی از طرح‌هایش عطش خودنمایی در فضای مجازی که در قالب عکس‌های سلفی به شکلی انبوه تولید می‌شوند را به تندی مورد انتقاد قرار داده و آن را به خودکشی تشبیه کرده است (تصویر ۱۱).

تصویر ۱۱- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 11: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

در گرافیتی دیگری با امضای نفیر فیگور ساده‌ای را مشاهده می‌کنیم که پلاکاردی در دست گرفته و روی آن به زبان انگلیسی نوشته «من تحت کنترل هستم[1]». او در ترسیم این فیگور، تلویزیونی را به جای سر او قرار داده است که بر صفحه آن عبارت «آنها تحت کنترل هستند[2]» به انگلیسی نوشته شده است. نفیر در این اثر نقد تندی را متوجه رسانه‌های جمعی (که تلویزیون نماد آن است) روا داشته و جوامع امروزی را که افکار و عقایدشان از طریق این رسانه‌ها در کنترل دولت‌ها و قدرت‌های جهانی درآمده است به چالش می‌کشد (تصویر ۱۲).

تصویر۱۲- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 12: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

1- I am under control
2- They are under control

در تحلیل این اثر می‌توان به بخشی از نظرات جامعه‌شناسانه مارشال مک‌لوهان اشاره کرد. بنا بر گفته مک‌لوهان، ما به کمک رسانه‌های الکترونیکی و با انتقال وجود فیزیکی خود به درون سیستم‌های عصبی امتداد یافته‌مان، پویایی و حرکتی ایجاد می‌کنیم که تمامی فناوری‌های پیشین، یعنی امتدادهای ساده دست‌ها، پاها، دندان‌ها و حتی تنظیم‌کننده‌های حرارت بدن انسانی از قبیل شهرها، به شکل نظام‌های اطلاعاتی قابل بیان و انتقال، در آن ظاهر می‌گردند. فن آوری الکترومغناطیسی از انسان فرمان‌برداری صرف ساخته که با استفاده از وسایل مربوط به فناوری‌های مذکور آرامش خاطر پیدا می‌کند، هرچند این خصوصیت متعلق به موجودی است که مغزش خارج از جمجمه و رشته‌های عصبی‌اش خارج از پوست بدن عمل کنند. به دیگر سخن، انسان باید خود را با همان شدت وفاداری که نسبت به قایق‌های پوستی، چوبی، نوشته‌های چاپی و یا سایر امتدادهای اعضای بدن خود و با به طور کلی «مکانیک» ابراز می‌داشت، در اختیار فن‌آوری الکتریکی و دیجیتالی نیز قرار دهد. ولی در این میان تفاوتی وجود دارد و آن این که فن آوری‌های پیشین تفکیک گرا و مقطعی بودند، در حالی که فناوری الکترونیکی نوین بسیار فراگیر است و عمومیتی چشمگیر یافته است (مک‌لوهان، ۱۳۷۷: ۶۸-۶۹).

این نظرات مک‌لوهان پیرامون ارتباط انسان با تکنولوژی‌های ارتباطی در بسیاری از آثار نفیر به شکلی مفهومی بازتاب یافته است. در واقع می‌توان گفت نفیر رسانه‌های جمعی (از رادیو و تلویزیون گرفته تا فضای مجازی) را در بسیاری از آثارش به شکلی مفهومی به چالش کشیده است. برخی از این آثار به لحاظ مضمونی از پیچیدگی بیشتری برخوردارند و مخاطب در مواجهه با آنها با نوعی ابهام در فهم اثر مواجه می‌شود و برخی دیگر با رویکرد مینیمالیستی هنرمند به انجام رسیده‌اند که تصاویری از این نمونه‌ها در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۱۳ و ۱۴).

تصویر ۱۳- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توییتر هنرمند

Image 13: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۱۴ - اثر نفیر (ماخذ: صفحه توییتر هنرمند)

Image 14: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

اعتراض به جنگ از طریق تصاویر کنایه آمیز موضوع دیگری است که در آثار نفیر به چشم می‌خورد. در یکی از آثار او مردی را می‌بینیم که دستی را به بر فراز صورتش گرفته و با دست دیگرش چتری را بر بالای سر کودکی نگه داشته است. انگار که این دو در باران قدم می‌زنند و مرد نگاهی تأمل برانگیز را بر آسمان دوخته است. از آسمان اما بجای باران بمب‌های خوشه‌ای هستند که بر سر آنها می‌بارند (تصویر ۱۵).

تصویر ۱۵- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 15: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

بر خلاف حالت ترسیم مرد میان‌سال که هیچ نگرانی در چهره او به چشم نمی‌خورد و انگار که با صحنه‌ای روزمره و عادی مواجه شده است، کودک درون تصویر دو دست را با تمام توان بالا برده و نوعی سراسیمگی و طغیان از حالت ترسیم او تداعی می‌گردد. به نظر می‌رسد نفیر در این گرافیتی به پیوند جنگ زندگی روزمره پرداخته که هرچند دو پدیده متضاد انگاشته می‌شوند، اما در دنیای امروز با اخباری که همه روزه از انواع جنایات و جنگ‌ها منتشر می‌شود، به پدیده‌ای عادی در ذهن بسیاری از افراد جامعه بدل گشته است. هرچند کودکان که از بسیاری جنبه‌ها ذهنیت پاک‌تری نسبت به زندگی دارند در فهم چرایی این حجم از خشونت در جامعه عاجز هستند. این نکته در شیوه تصویر کردن کودکان در آثار نفیر به انواع مختلفی بروز یافته و قابل مشاهده است. سه نمونه دیگر از گرافیتی‌های او که به موضوع کودک و سرنوشت او در جامعه امروزی اختصاص یافته‌اند در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۱۶، ۱۷ و ۱۸)

تصویر ۱۶- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 16: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۱۷- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 17: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۱۸- اثر نفیر (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 18: Artwork by Nafir (Source: Artist's Twitter page)

آثار گرافیتی «میرزا حمید»

آثار گرافیتی میرزا حمید نسبت به آثار بلک‌هند و نفیر که در بخش‌های قبلی به آنها پرداخته شد، نگرشی متفاوت را در این هنر نشان می‌دهد. میرزا حمید نوعی بدوی‌گرایی را در کار گرافیتی دنبال می‌کند و فضاهای حاشیه‌ای و پستوهای شهر را همچون غارها می‌نگرد. از این رو خود نیز همچون هنرمندی غارنشین به ایجاد تصاویر گرافیتی بر دیوارهایی می‌پردازد که کمتر در معرض دید افراد جامعه است. او برخلاف سایر هنرمندان گرافیتی که اغلب از اسپری رنگ و کلیشه‌سازی برای اجرای تصاویرشان بهره می‌برند، با قلمو به کار می‌پردازد. به لحاظ مضمونی نیز آثار میرزا حمید ویژگی‌های خاص خود را یافته است. او در این

آثار کمتر توجهی را به بازتاب مسائل سیاسی اجتماعی روز از خود نشان داده است و همچون انسان نخستین که از قرن بیست و یکم سر درآورده باشد به انعکاس تصاویر ذهنی خود بر دیوارها می‌پردازد.

به عنوان نمونه، در یکی از گرافیتی‌های او که زیر پلی متروکه در حواشی شهر تهران اجرا شده است، فیگور باریک‌اندامی را مشاهده می‌کنیم که بر فرمی شبیه رنگین‌کمان نشسته است. سر فیگور هرچند بسیار کوچک ترسیم شده اما با تشعشعات نوری که پیرامون آن به صورتی انتزاعی نقش بسته افکار رویایی و خیال‌انگیز را تداعی می‌کند. رنگین کمان هرچند فاقد رنگ است، اما در ایجاد جلوه‌ای خیالی به تصویر نقش مهمی ایفا می‌کند (تصویر ۱۹).

به لحاظ اجتماعی در تفسیر این طرح می‌توان گفت این فیگور می‌تواند نمادی از انسان‌های تنهایی باشد که به حاشیه رانده شده‌اند، اما در دنیای شاعرانه خویش به سر می‌برند. تکنیک ساده ترسیم خطوط نیز نوعی سبکی و بی‌وزنی را به فیگور رویاپرداز این اثر گرافیتی بخشیده است.

تصویر ۱۹- اثر میرزا حمید (ماخذ: سایت چلچراغ)

Image 19: Artwork by Mirza Hamid (Source: Chelcheragh website)

همان‌طور که در بخش‌های قبلی نیز اشاره شد، به چالش کشیدن هنر رسمی که در نهادهای فرهنگی دولتی و گالری‌های خصوصی رایج است یکی از مضامین عمده آثار هنرمندان گرافیتی در ایران به شمار می‌رود. در این راستا، میرزا حمید مجموعه‌ای از نقاشی‌های بدوی‌گرایانه خود را بر دیوارهای یک خانه مخروبه در محله پامنار تهران که محله‌ای فقیرنشین است اجرا کرده و آن را «نمایشگاه بی همه چیز» نام‌گذاری کرده است. واضح است که او با بکار بردن واژه «نمایشگاه» برای این مجموعه، طعنه‌ای آشکار به فضاهای لوکس و مجلل گالری‌های تهران زده است و انتخاب عنوان «بی همه چیز» نیز که در زبان فارسی نوعی اهانت طبقاتی محسوب می‌شود، در اشاره به موضع صریح او در حمایت از طبقات محروم و به حاشیه رانده شده جامعه ایرانی دارد. تصاویری از این نمایشگاه در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۲۰ و ۲۱).

تصویر ۲۰- نمایشگاه بی همه چیز، اثر میرزا حمید (ماخذ: meidaan.com)

Image 19: Artwork by Mirza Hamid (Source: Chelcheragh website)

تصویر ۲۱- نمایشگاه بی همه چیز، اثر میرزا حمید (ماخذ: meidaan.com)

Image 21 - Exhibition "Without Everything" by Mirza Hamid (Source: meidaan.com)

میرزا حمید در صفحه‌ی اینستاگرامش در توضیح نمایشگاه نوشته است: «نمایشگاه «بی‌همه‌چیز» افتتاح شده است. نمایشگاهی که شاید کمی بتوانیم در آن احساس بی‌همه‌چیز بودن داشته باشیم. نمایشگاهی که در آن می‌توانید بلندبلند صحبت کنید و بدون هیچ ملاحظه‌ای بخندید، بدوید، با فلاش عکس بگیرید».

میرزا حمید اصرار دارد که کار خود را از هنرمندان گرافیتی و خیابانی معاصر و به‌طورکلی از هر نشانه هنر سیاسی/ اجتماعی مد روز دور نگه دارد. او خود را نه معترض می‌داند و نه مصلح اجتماعی. وی ویرانی را همچون صریح‌ترین و پیش‌پاافتاده‌ترین واقعیتِ تباهی می‌بیند. اما علیه آن نمی‌جنگد. بلکه با نقاشی‌هایش آن را تبدیل به خاطره‌ای کهن و فراموش‌شده یا رویایی هنوز دست نیافته می‌کند که هر دو یادآور معنویتی انسانی است (تصویر ۲۲).

تصویر ۲۲- اثر میرزا حمید (ماخذ: graffitiiranmagazine.com)
Image 22 - Artwork by Mirza Hamid (Source: graffitiiranmagazine.com)

آثار گرافیتی «تنها (A1one)»

«تنها» نام مستعار هنرمندی است که با امضای مخصوص خود A1one شناخته می‌شود. او از اوایل دهه ۱۳۸۰ با نقاشی‌هایی که همراه با دوستان خود بر دیوارهای حاشیه اتوبان تهران کرج می‌کشید به مرور در جامعه هنری ایران شهرت یافت. گفته می‌شود او دانشجوی اخراجی هنر از دانشگاه تهران بوده و همواره بر وجه ضد سیستمی و اعتراضی کار خود اصرار می‌ورزید. «تنها» علاوه بر جلب توجه جامعه به دیوار در حکم رسانه و تعریف جایگاه هنرمند خیابانی، نقش مهمی در طراحی حروف برای گرافیتی‌نویسی فارسی داشت (تصاویر ۲۲ و ۲۳).

تصویر ۲۲- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 22 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۲۳- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)
Image 23 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

آثار «تنها» علاوه بر خیابان در گالری‌های تهران به نمایش درآمد و در مجموعه‌های هنری داخلی و خارجی نگهداری می‌شود. «تنها» علاوه بر خیابان‌های تهران آثار خود را بر دیوار شهرهای کرج، تبریز، انزلی، رشت، اصفهان و همین‌طور شهرهای ملبورن، پاریس، باسل، کلن، برلین و هاوانا نیز تصویر کرده است و بدین ترتیب می‌توان گفت نماینده‌ای از پیام خیابان‌های تهران به دیگر شهرهای بزرگ دنیا بوده است. آثار او حتی در کتاب درسی رشته هنر در کشور آلمان نیز به چاپ رسیده است.

به نظر می‌رسد یکی از دلال اصلی حجم گسترده استقبال از آثار این هنرمند به‌ویژه در خارج از مرزهای ایران، وجود عناصر بصری هویتی ایرانی از جمله خوشنویسی فارسی است. گویا این رویکرد در تأکید بر هویت بصری بومی و سنتی همچنان که در آثار هنرمندانی نظیر شیرین نشاط، پرویز تناولی و هنرمندان سقاخانه‌ای در به شهرت رساندن آنها خارج از مرزهای ایران نقشی کلیدی ایفا کرده است، در آثار گرافیتی نیز مورد توجه قرار گرفته و از چنین کارکردی برخوردار است. به هر حال «تنها» با خلق تصاویری مبتنی بر سنت‌های تصویری بومی ایران توانسته است

توجه بسیاری را به خود جلب کند که نمونه‌ای از آثار او در ادامه قابل مشاهده است (تصاویر ۲۴ و ۲۵).

تصویر ۲۵- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 24 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

تصویر ۲۴- اثر تنها (ماخذ: صفحه توئیتر هنرمند)

Image 25 - Artwork by Tanha (Source: Artist's Twitter page)

نتیجه‌گیری

با توجه به تحلیل‌های ارائه شده در این مقاله می‌توان گفت هنرمندان گرافیتی در ایران همچون سایر نقاط جهان به لحاظ جامعه‌شناختی مسائل و چالش‌های اجتماعی فضای زیسته خود را در آثارشان مطرح کرده و هر یک به شیوه خود به آنها واکنش نشان می‌دهند. برخی هنرمندان گرافیتی نظیر بلک‌هند و نفیر توجه خود را به برخی حوادث و اخبار جاری در فضای جامعه معطوف داشته و با بیانی کنایه‌آمیز و استعاری به آنها واکنش نشان می‌دهند. برخی دیگر همچون میرزا حمید نگرشی کلی‌تر را نسبت به سازوکارهای موجود در جامعه در آثارشان اظهار می‌دانند و به نوعی کلیت آن را زیر سؤال می‌برند. برخی دیگر نیز نظیر «تنها» از طریق به‌کارگیری عناصر بصری بومی و تاریخی (همچون خط فارسی) سعی بر آن داشته‌اند تا نوعی هویت ایرانی را در آثارشان بازتاب دهند.

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، در گرافیتی ایران از رویدادها و مسائل روز اجتماعی تا مضامین فلسفی و نیز رویکردهای فرمالیستی مورد توجه قرار گرفته و نمی‌توان رویکرد بخصوصی را به کلیت آن تامیم داد. با این وجود به نظر می‌رسد اغلب گرافیتی‌ها در ایران با هدف انتقال پیام و ایدئولوژی‌هایی مرتبط با جامعه سازنده‌شان ایجاد می‌شوند. این پیام‌ها می‌توانند مرتبط با مسائل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و حتی مسائل زیست محیطی باشند؛ لذا هنر گرافیتی در ایران دهه‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۹۰ شمسی نقش مهمی در شکل‌دهی به فرهنگ جوانان و جامعه در کل داشته‌اند و بازتاب و تأثیرات آن را در سایر حوزه‌های عمومی و فضای مجازی می‌توان پی گرفت. در آینده نیز به عنوان یک شکل از فرهنگ خیابانی، گرافیتی‌ها می‌توانند شکلی از شناخت و تأثیر بر سلایق و نگرش‌های فرهنگی جامعه داشته باشند.

با این حال، این مهم باید در نظر گرفته شود که گرافیتی به طور کلی ماهیتی مدرن و زبانی جهان‌شمول دارد و نمی‌توان آن را در ارتباط با جغرافیای مشخصی تبیین نمود. گسترش ارتباطات به مدد رسانه‌های اجتماعی در دنیای معاصر باعث شده بسیاری از هنرمندان در هر گوشه از جهان رویکردهای مشابهی را به در آثارشان به کار بندند. در هنر گرافیتی ایران نیز وجوهی از تأثیرپذیری از نمونه‌های خارجی کاملاً مشهود است، اگرچه در نمونه‌های مورد بررسی این پژوهش اغلب هنرمند سعی کرده تا مسائل مرتبط با جامعه ایرانی را در آثارش بیان دارد.

در نهایت اشاره به این نکته نیز ضرورت می‌یابد که به دلیل غیررسمی بودن هنر گرافیتی و عمر کوتاه عمده آثار گرافیتی تحلیل و طبقه‌بندی آنها در حوزه پژوهش با چالش‌های فراوانی همراه است و روش‌شناسی‌های مرسوم آکادمیک در بررسی این گونه هنری با محدودیت‌های متنوعی مواجه است.

فهرست منابع

- استالی، جونز (۱۳۸۹) هنر خیابانی، ترجمه: سامان هزارخانی، تهران: انتشارات فخر اکیا.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹). دایره المعارف هنر، تهران، نشر مرکز.
- خباز، بهاره (۱۳۹۴). هنر شهری: سمفونی حرف‌های فروخورده جستاری پیرامون تاریخچه‌ی گرافیتی ایران، مجله تندیس، شماره ۳۱۶.
- طاهری‌کیا، حامد؛ رضایی، محمد (۱۳۹۲). گرافیتی‌ایرانی: مقاومت و خود بیانگری از طریق دیوارهای شهری، مجله جامعه‌شناسی ایران، دوره چهارم، شماره ۱.
- کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۸۳). ویژگی‌های نقاشی دیواری، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۰.
- کفشچیان مقدم، اصغر (۱۳۸۳). مواد و مصالح جدید در نقاشی دیواری معاصر. کتاب ماه هنر، شماره ۱۱۷، خرداد.
- کولتر، گری (۱۳۸۷) گرافیتی به‌مثابه انقلاب نشانه‌ها، ترجمه علی قلی‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
- مک‌لوهان، مارشال (۱۳۷۷). برای درک رسانه‌ها، ترجمه سعید آذری، تهران: مرکز تحقیقات، مطالعات و سنجش برنامه‌ای صدا و سیما.

-Kress, G, Van Leeuwen, T (2006 [1996]) Reading Images: The Grammar of Visual Design. London: Routledge.
- Gharehgheshlaghi, Solmaz (2019). PUBLIC ART IN PUBLIC SPACE: TRACKING GRAFFITI AND MURAL ART PRACTICES IN CONTEMPORARY TEHRAN, Master of Science in Urban Design in City and Regional Planning Department, Middle East Technical University.
- Encyclopedia Britania, (1998). V.15, p 969.
- sassanids.com
- bravosanat.ir
- hamshahrionline.ir
- nooriato.com
- noushinahmadi.wordpress.com
- huffpost.com
- indianapublicmedia.org
- cooltourspain.com
- theneweuropean.co.uk
- usatoday.com
- galleryred.com
- bbc.com
- theguardian.com
- meidaan.com
- graffitiiranmagazine.com

پی‌نوشت‌ها

۱- گونتر کرس و تئو ون لیوون دو تن پژوهشگران این حوزه به شمار می‌روند که شیوه نشانه‌شناسی اجتماعی را در مطالعه تصویر با عنوان نشانه‌شناسی اجتماعی بصری به کار برده‌اند. آنها تصدیق می‌کنند که: «نظریهٔ اجتماعیِ نشانه‌شناختی از حقیقت، هرگز نمی‌تواند در بازنمایی‌ها ادعای تثبیت حقیقت یا کذبی کامل را داشته باشد، بلکه فقط می‌تواند نشان دهد که آیا «قضیه‌ای» (بصری، شفاهی یا اشکالی دیگر) به منزله حقیقت بازنمایی می‌شود یا خیر. از دیدگاه نشانه‌شناسی اجتماعی، حقیقت ساختمانی از فرآیندهای نشانه‌ای است و چنین حقیقتی که وابسته به گروه‌های اجتماعی خاص باشد، از ارزش‌ها و باورهای همان گروه‌ها ناشی می‌شود» (چندلر، ۱۳۸۶: ۱۰۲). «نشانه‌شناسان اجتماعی بازنمایی را فرآیندی می‌دانند که طی آن سازندگان نشانه‌ها، شیوه‌ای را برای بازنمایاندن یک ابژه یا نهاد (فیزیکی یا نشانه‌ای) جستجو می‌کنند و توسط آن، ابژه مورد علاقه سازنده نشانه - که به شکل پیچیده‌ای متأثر از فرهنگ، جامعه و تاریخ روانشناختی سازنده نشانه بوده و متمرکز بر بستری است که سازندهٔ نشانه، نشانه را در آن تولید می‌کند - از میان سایر ابژه‌ها برجسته می‌شود» (Kress & van Leeuwen, 2019:7).

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).