

نشانه‌شناسی نقاشی‌های دیواری پساانقلابی در تهران

علی مباحشرزادگان^۱، دکتر زهرا قاسمی^۲ و دکتر ملیحه شیانی^۳

تاریخ وصول: ۱۴۰۰/۳/۴

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱۴

چکیده:

در این مقاله با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی به درک معنای آثار گرافیتی و با همان نقاشی‌های دیواری در شهر تهران پرداخته شده است. نوعی روش کیفی است که برای باز فهم نمودهای شهری به رویکرد انتقادی و نشانه‌شناسی مجهز شده است تا بتواند از معانی مورد انتظاری که در نقاشی‌های دیواری شهری وجود دارد فراتر رفته و با کمک تکنیک‌های نشانه‌شناختی به بطن گرافیتی به عنوان یک واقعیت اجتماعی برسد. در قسمت چارچوب نظری از تئوری بازنمایی واقعیت و همچنین تحلیل گفتمان به عنوان دو تئوری انتقادی که معتقدند درک ما از آثار هنری همواره با وساطت و میانجی‌گری عوامل مختلفی محقق می‌شود و آن عوامل در قالب و فرم‌های از پیش تعیین شده سعی در واقعی جلوه دادن پیام خود هستند وام گرفته شده است. یافته‌های مقاله نشان می‌دهد که نقاشی دیواری به عنوان بخشی از تن شهر همواره محل منازعه‌ی فضای عمومی و ساختارهای قدرت بوده است. شهرداری به عنوان بخشی از قدرت خود را مالک و صاحب دیوارهای شهری می‌داند و همواره در پی مشروعیت بخشی از طریق اسطوره‌سازی مفاهیم بوده است و در این فرایند ابعاد گوناگونی از واقعیت شهری را به حاشیه سپرده است. از این رو در کنار نقاشی‌های دیواری رسمی همواره نقاشی‌های غیر رسمی وجود دارد که حوزه‌های متنوعی از حیات شهری را منعکس می‌سازد. مصداق عینی این نوع نقاشی‌ها نقش زنان در نقاشی دیواری شهری است.

مفاهیم کلیدی: نقاشی دیواری، جامعه، شهر، نشانه، زنان

^۱ دانشجوی دکتری جامعه‌شناسی سیاسی، دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، تهران، ایران
ali.mobasherzade@gmail.com

^۲ استادیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز، تهران، ایران (نویسنده مسئول)
zahraghasemisst@gmail.com

^۳ دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران
mshiani@ut.ac.ir

مقدمه و بیان مسأله

در گونه‌شناسی نقش‌های مختلفی که تاکنون منظر شهری بر عهده داشته است، مهم‌ترین نقش آن فراهم آوردن امکان قرائت کلیت شهر به مثابه یک "متن" است. می‌توان منظر شهری را نظامی از "دال"ها انگاشت که به مجموعه‌ای از "مدلول"ها اشاره می‌نماید. فهم منظر شهری به مثابه "نظامی از نشانه‌ها" که قادر به "پیام"رسانی در زمینه‌های گوناگون می‌باشد، امکان "قرائت" و "خوانش" متن شهر و کشف و یا تاویل معانی آن را فراهم می‌سازد (Soltani, 2010:11). شهر «همواره فضایی دلالت‌گر بوده است» و از سوی دیگر هزارتو، دیوارهای شهر به مثابه‌ی نوعی از موزه‌های موقتی که دارای خاصیت همگانی و جمعی است نمایشگر ابعاد ناملموس حیات مدنی همچون فقر و غنا، سلطه نهادها و ارزش‌های معین، سلاقی زیباشناختی خرده‌فرهنگ‌ها، عمق تاریخی شهر، میزان ایمنی و امنیت جامعه، چگونگی احترام جامعه به قراردادهای اجتماعی و غیره از طریق نظامی از "نشانه"ها امکان تجلی و بروز خارجی یافته و ارزیابی مثبت و یا منفی را میسر می‌سازد. اساساً دیوارهای شهر، سطح تماس "انسان" و "پدیده‌ی شهر" است. دیوار شهری به‌عنوان مفهومی پویا و نه ایستا از طریق نظام نشانه‌ای خود قادر است ارزش‌های مورد توجه جامعه را به تماشاگران اطلاع دهد، در تضعیف یا تقویت غرور مدنی جامعه مؤثر باشد؛ جایگاه و نوع ارزش‌ها در زندگی روزمره‌ی شهری را به نمایش گذارد، کشف میزان وفاداری شهروندان به رفتارهای منطبق با قراردادهای اجتماعی یا سلطه نهادهای اقتصادی، سیاسی و فرهنگی در شهر را روایت کند و فصول پی در پی تاریخ یک جامعه‌ی شهری را به نمایش گذارد. نقاشی دیواری، درگیر پارامترهای دیگری است که بسیاری از آن‌ها فراتر از حیطه‌ی تخصصی هنرمند است. به‌طوری که گرافیتی هویتی پیچیده می‌یابد که نقاشی تنها بخشی از بعد بصری آن محسوب می‌گردد. آنچه به نقاشی دیواری هویت می‌دهد کشف قابلیت‌های بیانی و تصویری در دیوار و دستیابی به فضایی هارمونیک میان آن‌ها و عناصر و کیفیات بصری فضای حاکم بر دیوار است (Kafshchian, 2010:42). بنابراین نقاشی دیواری، برخلاف نقاشی شناخته شده‌ی معاصر، محصول آنی خلجان‌های درونی و دریافت‌های شخصی هنرمند از دنیای پیرامون خود نیست، بلکه محصول شناخت هنرمند از عوامل و پارامترهایی است که نقاشی دیواری به‌عنوان هنری چندبعدی به انضمام آن‌ها معنا پیدا می‌کند. به یقین وجهی از این عوامل ربطی تنگاتنگ با جهان اجتماعی بیرونی دارد که در تعامل ذهنی هنرمند با ساختارهای کلان اجتماعی شکل می‌یابد. به همان اندازه که ساختار رسمی خود را متولی دیوار شهری می‌داند، جامعه نیز به واسطه‌ی

زیست‌جمعی خود همواره به دیوار به‌عنوان وجهی از تن شهر نظر دارد، از این‌رو هم ساختار مسلط قدرت و هم شهروندان از قدرت دیوارهای شهری برای بیان و بروز آرمان و خاطره استفاده می‌کنند. پس از انقلاب اسلامی، دیوارهای شهری در تصرف انقلابیون درآمد و سال‌های آغازین انقلاب مملو از نقاشی‌ها و نگاره‌هایی شد که خواسته‌ی گروه‌های گوناگون انقلابی را بازتاب می‌داد، پس از اتمام جنگ و با ورود به دهه‌ی هفتاد شمسی شهرداری به‌عنوان حافظ شهر به تنظیم و ترمیم دیوارها پرداخت و شهر تهران مملو از دیوارنگاره‌هایی در تمجید از شهدای جنگ و نیز منقوش به تصاویر رهبر انقلاب و نیز شعائر مذهبی و در نكوهش سیاست‌های کشورهای شورایی شد که با انقلاب نوپای ایران خصوصیت داشتند. در این دوره آنچه بر دیوارها نقش می‌بست به تبعیت از ایدئولوژی آشکار حاکمیت بود. به تدریج با ثبات سیاسی و اقتصادی و بازتر شدن فضای عمومی، جریان‌ها و گرایش‌ها مختلف سیاسی و اجتماعی به حرکت درآمدند و صحنه‌ی عمومی شهر دچار تغییر شد. به تدریج گفتمان‌های رقیب که اینک نه تنها در عرصه‌ی سیاسی بلکه در ارزش‌ها و مناسبات زندگی اجتماعی دارای گرایش‌ها و سلايق دیگری بودند در میدان قدرت حاضر شدند تا پیام خود را منعکس کنند. یکی از شیوه‌های انتقال معنا برای آن دسته از شهروندان که مطالبات غیر داشتند، استفاده از بدن شهر (دیوار) به‌عنوان واسطه بود. هر چه تهران گسترده‌تر شد و دیوارهای بیشتری در شهر به وجود آمد، نقاشی دیواری مجال بیشتری برای انعکاس معانی خود یافت. از این‌رو در کنار جریان اصلی و رسمی که متولی دیوار و خاصیت معنابخش آن بود، جریانی غیر رسمی و تا حدی زیر زمینی شکل گرفت که سازمان‌یافتگی نداشت اما دیوار را از تسلط تام و تمام شهرداری جدا و در برابر رسمیت نهادینه شده‌ی آن مقاومت کرد. نقاشی‌های دیواری با هر فرم و محتوایی بازنمای زیست‌جمعی و رخدادهای حادث شده در شهر هستند، از این‌رو با بررسی نقاشی دیواری در شهر ها می‌توان به کنه و کانون شهر وارد شد و نگاه سطحی که یا مرهون امید و نشاط فراگیر و یا تلخی بی‌پایان و شورمند نسبت به یک شهر است را متعادل ساخت. در این مقاله کوشش شده، به این پرسش پاسخ دهد که ارتباط نقاشی دیواری پس از انقلاب با میدان‌های قدرت چگونه بوده است؟ و نقاشی دیواری به‌عنوان بخشی از فضای عمومی، قدرت را چگونه بازنمایی می‌کند؟

اهمیت و اهداف پژوهش

هدف اصلی

- بررسی نظام نشانه‌ای در نگاره‌های دیواری شهر تهران

اهداف فرعی

- فهم ارتباط میان مکان (دیوار) و میدان قدرت.
- معناکاوی شیوه‌های بازنمایی جنسیت در نقاشی‌های دیواری پسا انقلابی در تهران.

روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این مقاله نوعی از روش کیفی است که با تکیه بر تفسیر نظام‌های نشانه‌ای و رمزگان اجتماعی سعی در معناکاوی و تحلیل دلالت‌های اجتماعی دارد. آنچه در کشف رمزگان و ارتباط دال و مدلولی یک اثر دارای اهمیت است درک روابط خاموش و پنهانی است که یک اثر (در اینجا آثار گرافیتی) در پس ساختار آشکار خود مخفی می‌کند و یا اینکه میل دارد معنای آن را در پس ظواهری به تأخیر بیندازد (Chandler, 2011:221). در نتیجه تلاش شده با استفاده از روش نشانه‌شناسی اجتماعی و با اتکا به ابزار مشاهده‌ی مستقیم و فهم آثار در قلمروی جغرافیایی و مکانی و زمانی و نیز خوانش آثار مرتبط و تأمل در گفتمان اجتماعی معاصر به معنای خاموش آثار گرافیتی رسوخ کند. روش نمونه‌گیری در این پژوهش ترکیبی از نمونه‌گیری غیر احتمالی است که شامل نمونه‌گیری هدفمند (انتخاب سنجیده‌ی واحدها بر حسب تجارب محقق) و نمونه‌گیری در واحدهایی که بر حسب اتفاق در دسترس قرار دارند می‌باشد. نقاشی‌های دیواری بر اساس میزان روشنایی بخشی احتمالی‌شان انتخاب شده و نمونه‌ها براساس معیارهای مورد نظر، یعنی متعلق به این شهر بودن، محدود شده‌اند. در این پژوهش ۲۰۰ نقاشی دیواری از محله‌های ۴ گانه‌ی تهران ثبت و ۱۵۰ نقاشی دیگر از اسناد و مطالعات پیشینی پس از انقلاب گردآوری شده است. نقاشی‌های دیواری سال‌های ۱۹۷۹ تا ۲۰۱۹ گزینش و با توجه به نوع ثبت و امکان دسترسی طبقه‌بندی و کدگذاری شده است.

پیشینه پژوهش

الف) تحقیقات داخلی

- زنگی و دیگران (۱۳۹۶)، در پژوهشی تحت عنوان بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در ایران با رویکرد جامعه‌شناسی پیر بوردیو به تحلیل نقاشی دیواری معاصر پس از انقلاب و سرمایه‌های نمادین، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن پرداخته‌اند، که حاکی از تحولات سیاسی و اجتماعی و کنش‌ها در حوزه‌ی نقاشی و میدان قدرت دولتی است. فرضیه‌ی اصلی مقاله این است که نقاشی دیواری در هر دوره تحت نفوذ میدان‌های قدرت تولید می‌شود. برای آزمون این فرضیه، آثار نقاشی دیواری پس از انقلاب در شهر تهران در نظر گرفته شده است. چگونگی فعالیت عاملان حاضر (هنرمندان نقاش) جایگاه و مواضع این میدان هنری در موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و هنری زمانشان، نوع سرمایه‌ها و منش‌های ایشان عمده پرسش‌های مطرح در این نوشتار است. روش تحقیق این مقاله با به‌رگیری از روش‌شناسی جامعه‌شناسی پیر بوردیو بوده و به تحلیل تکوین میدان نقاشی دیواری در فضای اجتماعی پس از انقلاب می‌پردازد. در نتیجه‌ی پژوهش حاضر درمی‌یابیم که سبک نقاشی دیواری در دوره‌ی مدنظر حاصل تمایز معنادار از نقاشی دیواری ایران قبل از انقلاب و بر اساس سرمایه‌ی فرهنگی برآمده از حاکمیت سیاسی وقت ایران بوده است. وابستگی نقاشی دیواری به میدان قدرت، در بحبوحه‌ی انقلاب و همزمان با پیروزی آن، این هنر را به کانون اصلی قدرت که توده‌های مردمی بودند متصل می‌کرد و با آغاز دوره‌ی تثبیت انقلاب و سازماندهی میدان قدرت این هنر تحت حمایت و تأیید آن به کار گرفته شد.

- موسوی لر و دیگران (۱۳۹۴). در تحقیقی تحت عنوان ساختار بصری نقاشی‌های دیواری تبریز به این نتیجه رسیده‌اند که ضرورت سامان‌دهی نقاشی‌های دیواری به منظور رفع آلودگی‌های بصری شهرها امری اجتناب‌ناپذیر است؛ زیرا بخش عمده‌ای از ناآرامی‌های روانی کلان‌شهرهای کنونی متأثر از ناهماهنگی‌های محیطی است. استفاده‌ی صحیح از هنر نقاشی دیواری می‌تواند در تلطیف نماهای شهری نقش مؤثری ایفا کند. این شاخه از هنر نقاشی، ضمن داشتن اصول و معیارهای ثابت، دارای قواعدی ویژه‌ی مناطق مختلف است؛ این اصول و ضوابط می‌توانند به منزله‌ی معیار سنجش کیفیت آثار نقاشی دیواری مورد استفاده قرار گرفته، بر اساس آنها عیوب و کاستی‌های موجود بررسی شوند. این مقاله در پاسخ به این سؤال تنظیم شده است که آیا نقاشی‌های دیواری تبریز، از نظر فنی و بر اساس اصول و معیارهای هنری و زیبایی‌شناسی، در سطح قابل قبولی قرار گرفته‌اند. بدین

منظور، در این پژوهش ۵۵ نمونه‌ی عکاسی شده از نقاشی‌های به اجرا درآمده در سطح شهر تبریز به منزله‌ی جامعه‌ی آماری، به روش مشاهده و تحقیق میدانی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته‌اند. برای تشخیص سطح کیفیت هنری آنها، به روش کتابخانه‌ای، به منابع محدود اما مستدل و تخصصی استناد شده است. این آثار از دو جنبه‌ی بصری و محتوایی قابلیت بررسی داشتند؛ ولی با توجه به گستردگی مباحث در این مقاله، صرفاً به مطالعه‌ی ساختار بصری آن‌ها پرداخته شده است. بر اساس یافته‌های تحقیق و با توجه به اصول و قواعد مرتبط با ساختار بصری نقاشی‌های دیواری، دلایل ضعف و کاستی‌ها با روشی علمی و به دور از هر گونه پیش‌داوری تبیین شده است. نمونه‌های موجود در این مجموعه در رعایت اصول فنی و سبک و مناسبات فرهنگی نمود ضعیفی دارد و فاقد ایده‌های نو، سبک و تکنیک مورد انتظار از یک اثر هنری است.

ب) تحقیقات خارجی

- لی نیت ویگلی (۲۰۱۴)، در پژوهشی تحت عنوان گرافیتی در شهر لندن به این نتیجه رسیده است که نقاشی‌های دیواری دارای ابعاد گوناگونی هستند که شامل جنبه‌های بصری - زیبا شناختی - محتوایی - اقناعی و دیگر هستند که در چهار حوزه‌ی موقعیت - سبک - تکنیک و کلیت قابل اندازه‌گیری می‌باشند. او از طریق روش اسنادی و کیفی به انتخاب و گزینش آثار گرافیتی در شهر پرداخته و با کد گزاری میزان توجه یا عدم توجه شهروندان را به این آثار ثبت کرده است.

- بیل رولستون (۲۰۱۲)، این مقاله بر تاریخچه‌ی بلندمدت نقاشی دیواری در ایرلند شمالی خصوصاً بر تغییرات روابط بین نقاشی دیواری و دولت در نواحی مختلف متمرکز است. نقاشی‌های دیواری دولت‌پسند، به‌عنوان بخشی از جشن سالانه پیروزی شاه ویلیام در نبرد *Boyne* در سال ۱۶۳۱ کشیده شدند. مقاله با ارزیابی انتقادی نتیجه‌ی "برنامه‌ی جامع نقاشی‌های دیواری و قدرت" به پایان می‌رسد.

- فردریکا لارسون (۲۰۱۸)، در پژوهش "گفتمان هویت و نقاشی دیواری انقلاب اسلامی ایران" از تحلیل گفتمان برای دیدگاه خود استفاده کرده است. از منظر نویسنده‌ی انقلاب ایران توانست با طرد هژمونی سایر گفتمان‌ها مثل غرب‌گرایی، ایران‌شهری، باستان‌گرایی، سوسیالیسم و کمونیسم به بار بنشیند. از دید نویسنده با وجود تنوعات قومی در جامعه پیش از انقلابی ایران و وجود جریان‌ها و مکتب‌های ایدئولوژیک بیگانه، اسلام به‌عنوان دال متعالی بخش هویتی غالب یافت و انسجام را به جامعه برگرداند. از دیدگاه این

پروژه‌ی رویکرد هویت‌ساز مذهب در پرتو نگاه جمعی به آن زمینه‌ی پیروزی هویت اسلامی - شیعی را فراهم آورد. از منظر نویسنده در نحله‌ی فکری تشیع دین در قالب اراده‌ی جمعی هویت مردم را به‌عنوان نیروهای انقلابی احیاء کرد. مسئله‌ی اساسی این نوشتار فهم گفتمان اسلامی و شیعی و نقاشی‌های دیواری متکثر رقیب است. پرسش اصلی این پژوهش عناصر یا مؤلفه‌های گفتمان‌های نقاشی دیواری کدام‌اند؟ می‌باشد و بیان کرده که انقلاب اسلامی تا چه اندازه در هویت‌سازی از طریق نقاشی دیواری موفق بوده است؟ برای پاسخ به پرسش‌ها این پژوهش فرضیه‌ی اصلی‌اش را چنین بیان می‌کند. عامل تفوق تشیع به‌عنوان نیروی هویت‌ساز و استعلایی و بهره‌مندی آن از مقبولیت، مشروعیت و قابل انطباق با ارزش‌های عمومی، ابتناء بر خواسته‌ها و اراده‌ی مردم است. علاوه بر این ناکارآمدی ایدئولوژی‌های رقیب نیز در این تفوق اثر داشته است. نویسنده برای اثبات ادعای خویش در طی سال‌های ۱۳۵۷-۱۳۲۰ به گفتمان‌های هویت‌بخش نقاشی دیواری اشاره کرده است:

الف) گفتمان هویتی ناسیونال - سکولار (گفتمان رسمی دولت پهلوی)

ب) گفتمان هویتی سوسیالیسم و مارکسیسم (مربوط به چپ)

ج) گفتمان هویتی لیبرال - ملی‌گرا

د) گفتمان هویتی اسلام‌گرایان

در بخش سوم نیز به چگونگی مرکزیت یا بی‌گفتمان اسلامی - شیعی در انقلاب اسلامی اشاره کرده است و عناصر درون‌گفتمانی هویت نقاشی‌های دیواری اسلامی - شیعی و تأثیرپذیری آنان را از مؤلفه‌ها و عوامل کانونی گفتمان‌های هویتی را روشن می‌کند. در واپسین گفتار او به فرایند هویت‌سازی نقاشی دیواری در دوران پس از انقلاب می‌پردازد. نویسنده در این راستا گفتمان‌های هویتی لیبرال - سازندگی و اصلاح‌طلب را مورد توجه قرار می‌دهد. نویسنده عناصر درون‌گفتمانی هویت اسلامی - شیعی را چنین برمی‌شمرد: بازگشت به خویشتن، نفی غرب‌گرایی و تلاش برای رسیدن به استقلال، آرمان شهادت‌طلبی و ایثار، مفهوم غیبت و انتظار، عدالت‌طلبی و آزادی. نویسنده از پایبندی به اصلاح (تغییرات آزادی و تدریجی)، مرکزیت دادن به ارزش‌های لیبرال، اتخاذ سیاست عدم تعهد در عرصه‌ی سیاست خارجی و همکاری با غرب و شرق به عناصر درون‌گفتمانی لیبرال‌ها در دوران پس از انقلاب نام می‌برد و از ایدئولوژی دینی و هویت اسلامی، تأکید بر اقتدار عالی ولی فقیه، دفاع مقدس و عزت و اقتدار دولت اسلامی، صدور انقلاب، ضدیت با

استکبار و نفی غرب‌گرایی، مصلحت دولت را به‌عنوان عناصر درون‌گفتمانی اسلام‌گرا نام برده است.

تاریخچه نقاشی دیواری

همزمان با وقوع انقلاب اسلامی در سال ۱۳۵۷ و تشکیل دولت جمهوری اسلامی در فروردین ۱۳۵۸ تحولاتی شگرف در عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در جامعه‌ی ایران پدیدار شد. در این میان هنر و به طبع آن نقاشی دیواری نیز از تغییر محفوظ نماند. چه بسا که بتوان رگه‌هایی از این تغییر را به پیش از وقوع انقلاب نسبت داد. هنگامی که مردم با هر نوع گرایش و دیدگاهی با حداقل امکانات در پی انتقال و تثبیت اندیشه‌های انقلاب بر جریان نقاشی دیواری برآمدند. مجموع این عوامل منجر به آن گردید که صاحب‌نظران این حوزه بیان کنند که معاصریت ایران با انقلاب ظاهر شد و اگر انقلابی در کار نبود، اصلاً چنین جریانی شکل نمی‌گرفت شروع این جریان توسط مردم بود، مردمی که با شعارها و تصاویر نمادین، آرمان‌های خود را روی دیوارها نقش می‌کردند. از این رو می‌توان به حق این جریان شکل گرفته در نقاشی دیواری (هنر مردمی یا هنر انقلابی) نامید. از این دوران است که نقاشی‌های دیواری به‌عنوان یک رسانه در راستای اهداف و ارزش‌های نوین جامعه عمل می‌نماید به‌طور کلی می‌توان نقاشی‌های دیواری دوران انقلاب را در سه قسم طبقه‌بندی نماییم:

الف) دیوارهای تصویری: ترکیبی از تصاویر امام و کاریکاتور شاه و دیگر محتواهای تصویری چون مشیت، اسحله، گل لاله و ... که بصورت مستقیم طراحی یا نقاشی و یا به شیوه‌ی اجرای شابلونی و کلاژ ترکیبی از تصاویر و نقاشی بر روی دیوار انجام می‌گرفت.

ب) دیوارهای نوشتاری: دیوارنگاره‌هایی هستند که از ترکیب دسته‌نوشته‌های سریع و کلاسیک از شعارهای انقلابی و پیام‌های رهبر انقلاب اسلامی شکل می‌گرفت. گاه بر دیوارهایی که از موقعیت دید بسیار خوبی برخوردار بودند، پیام‌های مختلف بارها با رنگ‌های سیاه، قرمز و یا سبز به اشکال مختلف روی هم نوشته می‌شد و از این بابت کمپوزیسیون‌های منحصر بفردی در آن شرایط تاریخی خاص بوجود می‌آمد. دیوار نوشته‌های انقلاب ستایش از مقام شهیدان و ایثار و فداکاری انقلابیون؛ مضامین این تابلوها را تشکیل می‌دهند. به‌عنوان مثال دیوار نوشته‌های مرتضی کاتوزیان بدون تأکید بر بازنمایی که هنرمند در زمان خلق اثر به آنها توجه داشته است به خوشه‌ای از نشانه‌ها تبدیل می‌شوند که درون فضایی با مفاهیم متعدد قرار گرفته است. این بار بداهه در نقاشی

انقلاب در انتخاب عناصر به ظاهر تصادفی و اتفاق خود را نشان می‌دهد و در عوض مجموع این اثر به دلیل حساسیت نقاش در اجرا، تماشاگر و مخاطب خود را به تأمل می‌خواند.

ج) دیوارنگاره‌های ترکیبی: آثاری هستند که از ترکیب تصاویر نقاشی شده، کلاژ، شابلون و دست نوشته‌های کلاسیک و مردمی در دوران انقلاب بوجود آمدند. اما از این مهم نباید غافل شد که در اوایل انقلاب الگوی نقاشان ایرانی، نقاشی دیواری‌های مکزیکی بود، این نوع نقاشی‌ها کاملاً رئالیستی با گرایش سوسیالیستی بودند، حتی وقتی هم به موضوعات مذهبی می‌پرداختند. با استقرار عمیق‌تر جمهوری اسلامی تلاش شد این نقاشی‌ها از نظر کیفیت زیباشناسی ماهیت سنتی‌تری پیدا کند و با هنرهای ملی و سنتی ایران بیشتر هماهنگ شود. در نتیجه عناصر سنتی مثل خط و نگارگری ایرانی به‌طور فزاینده‌ای در نقاشی دیواری آن دوره پدیدار شد. از ویژگی‌های مهم نقاشی‌ها در این دوران ارجحیت موضوع و محتوا بر ساختار زیباشناختی است. همین امر منجر گردید تا سایر کاربردهای نقاشی دیواری به فراموشی سپرده شود و دیوارها صرفاً به بیان ارزش‌هایی چون تجدید حیات هویت اسلامی، ایجاد وحدت ملی و تقویت اعتماد به نفس توده‌های مردم برای پیروزی بر مشکلات و نهایتاً آگاهی از خطرات دشمنان داخلی و خارجی پرداختند (Kafshchian, 2010:89).

چارچوب نظری پژوهش

نظریه بازنمایی واقعیت

درک ما از واقعیت بواسطه و به میانجی‌گری شکل می‌گیرد. بازنمایی واقعیت در قالب‌های گوناگون این هدف را با انتخاب و تفسیر خود در کسوت دروازبانی و بوسیله‌ی عواملی انجام می‌دهند که از ایدئولوژی اشباع هستند. بنابراین مطالعه‌ی بازنمایی رسانه‌ای در مطالعات رسانه‌ای، ارتباطی و فرهنگی بسیار مهم و محوری است. از آنجائی که نمی‌توان جهان را با تمام پیچیدگی‌های بی‌شمار آن به تصویر کشید، فشارهای پروپاگاندایی، تهییج، تقابل (که ما را از دیگران جدا می‌سازد) یا تحمیل معنا در قالب مجموعه‌ای از پیچیدگی‌های [فنی و محتوایی] ارایه می‌دهند. بر این اساس بازنمایی عنصری محوری در ارایه‌ی تعریف [از واقعیت] است (Watson and Hill, 2006:248). گر چه ما به‌عنوان ناظر می‌توانیم خود را در موقعیت‌های مختلف درون و بیرون نقاشی قرار داده و "معنای" آن را بسازیم اما از نگاهی دیگر، ما موقعیت‌های مختلف مشخص شده‌ی گفتمانی را می‌پذیریم و خود را با آن یکی می‌کنیم. به‌عبارت دیگر خود را موضوع نقاشی قرار می‌دهیم

و "سوژه‌های" آن می‌شویم. این نگاه ما را به ایده‌ی آلتوسری «استیضاح» یا خطاب نزدیک می‌کند که بر مبنای آن هنر به مثابه ابزار و سازوکارهای ایدئولوژیک افراد را در موقعیت سوژه شدگی قرار می‌دهند (Strinate, 2011:153). در اینجا برای فهم دقیق‌تر دو شاخص از نظریه‌ی بازنمایی واقعیت را مرور خواهیم کرد که یک اثر هنری را در فرایند بازنمایی شکل داده و بر مخاطبان آن اثر می‌گذارد.

الف) طبیعی‌سازی

طبیعی‌سازی به فرایندی اطلاق می‌شود که از طریق آن ساخت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی به صورتی عرضه می‌شوند که گویی اموری آشکاراً طبیعی هستند. طبیعی‌سازی دارای کارکردی ایدئولوژیک است. در آثار هنری دنیا به صورت طبیعی به شکل دنیایی سفید، بورژوازی و پدرسالار نشان داده می‌شود و بر این اساس طبیعی‌سازی وظیفه‌ی تقویت ایدئولوژی مسلط را بر عهده می‌گیرد. گفتمان‌های طبیعی ساز چنان عمل می‌کنند که نابرابری‌های طبقاتی، نژادی و جنسیتی بصورت عادی بازنمایی می‌شوند. تصویر زن به شکل موجود درجه‌ی دوم و ایزه نگاه خیره مرد^۱ نشان داده می‌شود. میل جنسی مردان و زنان سیاهپوست به شکل اغراق‌آمیزی نیرومند و در نتیجه خطرناک نشان داده می‌شود که می‌بایست مهار شود (Hayward, 2003:204). مفهوم طبیعی‌سازی در آثار رولان بارت ذیل عنوان اسطوره‌سازی به گویاترین شکل ممکن مطرح شده است. بارت اسطوره را نوعی گفتار می‌داند که صرفاً محدود به گفتار شفاهی نیست. "این گفتار مشتمل بر شیوه‌هایی از نوشتار و بازنمایی‌ها؛ نه فقط گفتمان نوشتاری بلکه همچنین عکاسی و سینما و گزارش و ورزش و نمایش‌ها و تبلیغات نیز شامل آن می‌شود و تمامی اینها می‌تواند در خدمت پشتیبانی از گفتار اسطوره قرار گیرد" (Bart, 2002:83). باید توجه داشت که در اسطوره دو مضمون [دال و مدلول] کاملاً آشکار هستند؛ "یکی پشت دیگری پنهان نشده است. اسطوره چیزی را پنهان نمی‌کند؛ کارکرد اسطوره تحریف کردن و مخدوش کردن است نه ناپدید کردن" (Bart, 2002:105). در این روند است که اسطوره دست به «طبیعی‌سازی» می‌زند و این‌گونه است که اسطوره شکل می‌گیرد: "اسطوره تاریخ را به طبیعت بدل می‌کند ... اسطوره گفتاری است که به شیوه‌ی مفرط موجه جلوه داده می‌شود" (Bart, 2002, 197). به عبارت دیگر، اسطوره‌ها عقل سلیم را که امر تاریخی است به گونه‌ای عرضه می‌کنند که انگار چیزی طبیعی است. این امر

¹ Gaze

بی‌شک نوعی سوء استفاده‌ی ایدئولوژیک نیز هست. بارت اسطوره را «گفتاری سیاست زدوده» می‌داند چرا که "طبیعی جلوه دادن پدیده‌های تاریخی هدفی ندارد جز سیاست زدایی" (Abazari, 2002:145). حاصل کار از بین رفتن عمل سیاسی در معنای واقعی کلمه، تبدیل علم انسانی به علم طبیعی و نهایتاً جایگزینی گزارش به جای تبیین است. برای بارت اسطوره‌ها به عملکرد ایدئولوژیک «طبیعی‌سازی» کمک می‌کنند تا واکنش‌های فرهنگی به اموری کاملاً «طبیعی»، «عادی»، «خودآگاه» و مطابق با «عقل سلیم» به نظر برسند. "طبیعی‌سازی، بازنمودهای ایدئولوژیک خاص را بصورت عقل سلیم در می‌آورد و بدین‌وسیله آنها را غیر شفاف می‌کند، یعنی به‌عنوان ایدئولوژی به آنها نگاه نمی‌شود" (Fairclough, 1980:49).

ب) کلیشه‌سازی

Stereotype از واژه‌ی یونانی *Stereo* به معنای جامد و سفت و سخت^۱ مشتق شده است. این اصطلاح در ساده‌ترین حالت بر ویژگی‌هایی ثابت و تکراری دلالت می‌کند. کلیشه‌ها در واقع ایده‌ها و فرضیاتی هستند در حال جریان درباره‌ی گروه‌های خاصی از افراد. کلیشه‌ها به مانند دو روی یک سکه عمل می‌کنند.

آنها از یک سو به طبقه‌بندی گروه‌ها می‌پردازند و از سوی دیگر به ارزیابی آنها اقدام می‌کنند. بنابراین کلیشه‌ها در بر گیرنده‌ی سویه‌ای ارزشی هستند که قضاوتی جهت‌دار را در بر دارند. گر چه کلیشه‌ها به دو شکل مثبت و منفی دیده می‌شوند اما اغلب آنها دارای بار منفی هستند و سعی می‌کنند از مجرای موضوعاتی سهل‌الوصول ادراکی از موقعیت یک گروه را فراهم آورند که به شکل قطعی و مشخصی، تفاوت‌های موجود در بین گروه‌ها را برجسته سازند.

این امر در حالی از خلال فرایندهای کلیشه‌سازی تحقق می‌یابد که از طیف وسیعی از تفاوت‌ها در بین گروه‌های مد نظر چشم‌پوشی می‌شود و کلیشه‌ها از خلال فرایندهای ساده‌سازی سعی در یکدست‌سازی این تفاوت‌ها دارند. در حالت کلی کلیشه‌سازی فرایندی است که بر اساس آن جهان مادی و جهان ایده‌ها در راستای ایجاد معنا، طبقه‌بندی می‌شود تا مفهومی از جهان شکل گیرد که منطبق با باورهای ایدئولوژیکی باشد که در پسِ پشتِ کلیشه‌ها قرار گرفته‌اند. حال کلیشه‌سازی را کنشی معنا سازانه^۲ می‌داند و معتقد

^۱ Solid

^۲ Signifying

است "اساساً برای درک چگونگی عمل بازنمایی نیازمند بررسی عمیق کلیشه‌سازی‌ها هستیم (Hall, 1997:257). حال در بیان دیدگاه خود درباره‌ی کلیشه‌سازی به مقاله‌ی «ریچارد دایر با عنوان «کلیشه‌سازی» اشاره می‌کند. دایر در این مقاله به تفاوت مهمی اشاره می‌کند که میان دو اصطلاح طبقه‌بندی و کلیشه‌سازی وجود دارد. از منظر دایر، بدون استفاده از طبقه‌بندی‌ها امکان معنادهی به جهان بسیار دشوار است (گرچه ناممکن نیست)، چرا که مفاهیم یا طبقه‌بندی‌های موجود در ذهن است که با انطباق آنها با مفاهیم عام، امکان درک و مواجهه با جهان ممکن می‌شود. مبنای نظری بحث دایر، مفهوم طبقه‌بندی آلفرد شوترز است. بنابراین و در حالت کلی، حال تفاوت بنیادین میان طبقه‌بندی و کلیشه‌سازی را این‌گونه بر می‌شمرد: کلیشه‌ها تفاوت‌ها را تقلیل داده، ذاتی، طبیعی و نهایتاً تثبیت می‌کنند، ثانیاً با بسط یک استراتژی منفک‌سازی و شکاف طبیعی و قابل قبول را از آنچه که غیر طبیعی و غیر قابل قبول است تفکیک می‌کنند، ثالثاً کلیشه‌ها از نابرابری‌های قدرت حمایت می‌کنند. قدرت همواره در مقابل فرودستان و گروه‌های طرد شده قرار می‌گیرد؛ بنابراین کلیشه‌ها نگهدارنده‌ی نظم اجتماعی و نمادین هستند و بسیار سفت و سخت‌تر از طبقه‌بندی‌ها عمل می‌کنند. از منظر فوکویی، کلیشه‌ها بر مبنای گفتمان‌های دانش / قدرت شکل می‌گیرند و عمل می‌کنند. همان‌گونه که قبلاً نیز ذکر شد، قدرت در اینجا در معنای محدود آن و در اصطلاحاتی همچون قدرت اقتصادی و اجبار فیزیکی عمل نمی‌کند بلکه شکلی نمادین دارد که با طرد آئینی همراه است

راینر و دیگران (۲۰۰۶)، کارکرد کلیشه‌ها را تعمیمی می‌دانند: آنچه که کلیشه‌ها انجام می‌دهند این است که گروهی از مردم را با اطلاق برخی کیفیت‌ها یا ویژگی‌هایی که ممکن است در بخش اندکی از آنها وجود داشته باشد، به کل گروه تعمیم می‌دهند. این ویژگی‌ها اغلب در فرایند کلیشه‌سازی با اغراق و غلو همراه‌اند. از سوی دیگر کلیشه‌ها در بازنمایی تیپ‌ها و هنجارها بکار گرفته می‌شود و از آنجایی که "محصولاتی اجتماعی - فرهنگی هستند که شکل هنجاری به خود می‌گیرند، [پس] می‌بایست در مناسبت با نژاد، جنسیت، تمایلات جنسی، سن، طبقه و ژانر مورد بررسی قرار گیرند (Hayward, 2000: 270).

نشانه‌های گفتمانی

دال مرکزی: به نقطه‌ی بلورینه شدن درون یک گفتمان و مرکز متمرکز کننده و انسجام‌بخش معنا در درون یک مفصل‌بندی گره‌گاه یا دال مرکزی گویند. دال مرکزی، سایر دال‌ها را حول محور خودش متمرکز می‌کند.

دال شناور: دال شناور دالی است که معنای آن هیچ‌وقت به‌طور کامل تثبیت نمی‌شود و همیشه به روی تغییر باز است دال شناور دالی است که معنای آن غیر ثابت است. مدلول‌های متعدد دارد و گفتمان‌های مختلف سعی می‌کنند مدلول مورد نظر خود را که همان معنای خاص بر مبنای ساختار نظام معنایی پذیرفته شده در آن گفتمان است، به دال شناور نسبت دهند و آن را در مفصل‌بندی خویش وارد سازند. نظریه‌ی گفتمان آن نشانه‌هایی را که به روی انتخاب معنایی گوناگون بازند، دال‌های سیال می‌نامد (Van Dike, 2010:289).

میدان گفتمان: تمام معناهای ممکن و مخالف با نظم معنایی یک گفتمانی که دال یا دال‌های خود را طبق آن معنا می‌آراید و سایر معناها را از گفتمان خویش طرد می‌کند. محل این معناهای طرد شده را میدان گفتمان می‌گویند. سرریز معنایی یک دال یا نشانه به حوزه‌ی گفتمان گونگی (میدان گفتمان) با هدف برقراری و ایجاد یکدستی معنایی در یک گفتمان انجام می‌شود.

بی‌قراری: تزلزل در معنای نشانه را، بی‌قراری گویند. این بی‌قراری می‌تواند در معنای یک نشانه یا یک گفتمان باشد. گفتمان‌ها همواره در حالت بی‌قراری به سر می‌برند. بی‌قراری ناشی از فروپاشی هژمونی گفتمان‌ها نشان از روی کار آمدن گفتمان رقیب دارد. ضدیت و غیریت: هویت یک گفتمان در برابر یک غیر، معنا می‌یابد. پس هر گفتمانی در برابر خود یک یا چند غیر می‌آفریند. بنابر نظریه‌ی لاکلاو و موفه همه‌ی هویت‌ها به وسیله‌ی یک اصل مشترک یعنی تقابل میان درون و بیرون شکل می‌گیرند.

منطق تفاوت: منطق تفاوت بر اختلافات و تفاوت‌ها و تمایزها تأکید می‌کند تا نظم مفصل‌بندی گفتمان رقیب را درهم بریزد. این منطق بیشتر بر نقاط بحران و آشوب و عامل اختلاف تأکید می‌کند و در صدد کاریکاتوریزه کردن نقاط افتراق است.

منطق هم‌ارزی: طبق منطق هم‌ارزی همه‌ی اختلافات و تفاوت‌ها پنهان می‌شوند و جامعه یکدست نشان داده می‌شود. در زنجیره‌ی هم‌ارزی دال‌های اصلی با دال‌های دیگر ترکیب می‌شوند و در برابر گفتمان رقیب قرار می‌گیرند. منطق هم‌ارزی منطق ساده‌ساز فضای سیاسی است. دال‌های گفتمان در زنجیره‌های هم‌ارزی و تفاوت نسبت به یکدیگر

قرار دارند که طی رابطه‌ای هژمونیک دالی تهی، تمامیت ناممکن و ضروری از گفتمان ناهمگون را باز نمود می‌کند.

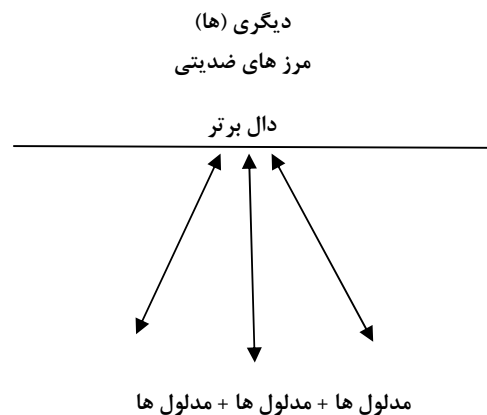
سوژه‌گی سیاسی: مفهوم سوژه‌گی سیاسی به شیوه‌هایی اشاره دارد که افراد به‌عنوان عاملان اجتماعی عمل می‌کنند به‌عبارت دیگر سوژه‌ها بر لبه‌های متزلزل ساختارهای گفتمانی ایجاد می‌شوند.

تخاصم: تخصص در فضای مابین گفتمان‌ها لحظه‌ای است که گفتمان‌ها رقیب همدیگر را طرد می‌کنند. می‌توان نقطه‌ی تلاقی و برخورد گفتمان‌ها را نقطه‌ی تخصص آن‌ها نامید. اما آنچه این نبرد گفتمانی را پایان می‌بخشد مداخلات هژمونیک است.

عینیت: عینیت نتیجه‌ی تاریخی فرایندهای سیاسی و کشمکش‌هاست. عینیت، همان گفتمان رسوب کرده است. در نظریه‌ی گفتمان وقتی یک گفتمان رسوب می‌کند یعنی هژمونیک شده و ذهنیت سوژه‌ها را در سیطره‌ی خویش گرفته تا جای که فضای برساخت شده آن گفتمان مبتنی بر عقل سلیم تجلی یافته است (Van Dike, 2010:290).

مدل مفهومی پژوهش

نقاشی‌های دیواری بازنمای شیوه‌های اعمال قدرت در شهر هستند، دیوار به‌عنوان حد فاصل فضای عمومی و فضای حاکمیت مملو از نشانه‌های تکرارشونده برای اشاعه ایدئولوژی (دال مرکزی) است. نقاشی‌های دیواری رسمی که متولی مشخص دارند با قطب‌سازی (غیر زدایی) به ایجاد مرزهای هویتی خود می‌پردازند و به کمک مدلول‌های تکثیر شده فضای عمومی را در تسلط دال‌های هویت‌بخش خویش قرار می‌دهند.



یافته‌های پژوهش

نشانه‌شناسی نقاشی دیواری در تهران

بیشک گرافیتی تعاملی میان هنرمند و شهر است (Reshad, 2004). هنرمند گرافیتی چیزی از شهر می‌گیرد و چیزی به آن می‌افزاید. هنر گرافیتی در شهرها رشد کرده و همان‌طور که لوفور می‌گوید، فضاهاى شهری محل تعامل مردم و حکومت است و نحوه‌ی شکل‌گیری فضاها امری کاملاً اجتماعی است. گرافیتی حاصل چنین تلقی‌ای از فضا و آنچه در شهر می‌گذرد است و بر اهمیت فضا و نشان دادن فرهنگ تأکید می‌کند و آن را محل منازعه میان فرهنگ رسمی و خرده فرهنگ می‌داند (Varner, 2007: 161). دیوار محیطی را از محیط دیگر جدا می‌کند و به فضاها معنا می‌بخشد. خانه از طریق دیوار از شهر جدا می‌شود. در گذشته شهرها از طریق حصار از بیابان جدا می‌شدند. از همین‌رو دیوار گرداگرد شهر، معنایی سیاسی داشت و بر جداسازی تمدن از طبیعت وحشی دلالت می‌کرد هنوز در پس هر دیواری معنای حفاظت از تهاجم نهفته است. به عبارتی دیوار ایدئولوژیک‌ترین جزء معماری است و در کلی‌ترین نمود خود، درون امن را از بیرون ناامن جدا می‌کند. دیوار با شهر ارتباطی تفکیک‌ناپذیر دارد. فضاهاىی که در آن خانه‌ها دیوار نداشته باشند، هنوز شهر نیستند. در واقع چهره‌ی شهر، چهره‌ی بی‌روح شهر هستند. دیوار یک سطح خالی است که انسان را برای مداخله در این چهره‌ی بی‌روح تحریک می‌کند. دیوارها تن شهر هستند و بر همین تن است که خواست ایدئولوژیک تن حاکم اعمال می‌شود. اصولاً تن انسانی نیز همان‌جایی است که ایدئولوژی بر آن حکم می‌راند. گویی شهر دارای مُثلی‌ست و این نقاشی‌ها نقش همان عالم مثال هستند و البته رویکرد ایدئولوژیک این نقاشی‌ها در همین است، در حذف تصویر دوزخ شهر از بهشت. در حالی که اگر بهشت نقاشی شده فقط یک نقش است، دوزخ شهر آنجا درست در یک قدمی نقاشی حیّ و حاضر است. سوی دیگر نقش‌های گرافیتی به شیوه‌ای دیگر شهر را بازسازی می‌کنند. این نقش‌ها به جای سرگیجه، بر جراحی شهر تأکید دارند. نقش گرافیتی به‌عنوان نوعی نقش عجول و سریع می‌کوشد، جراحی را بر تن شهر مجسم کند، همان‌طور که نقش یک پنجه‌ی خونین به نشانه‌ی خون شهید در دوران انقلاب به شکلی عجول جراحی را بر تن شهر حک می‌کرد. نقش گرافیتی به‌عنوان نوعی هنر خیابانی مخفی و نوعی وندالیسم فرهیخته، خصلتی معترض و رهایی‌بخش دارد و به شدت یادآور شعارنویسی است. در نقاشی دیواری در تهران عمدتاً گرایش نقاشان به سمت نقاشی فیگوراتیو است. ترسیم نقاشی‌های دیواری فیگوراتیو البته با گرایش متمایل به چپ آغاز شد و دانشجویان تلاش

کردند تا آرمان‌های انقلاب را توسط این نقاشی‌ها به تصویر بکشند. الگوی این نقاشی‌های دیواری نیز، نقاشی دیواری‌های مکزیکی و نقاشی‌های رئالیستی روسیه بود. همزمان با دوران جنگ، آرمان‌خواهی توده‌ها به نقاشی دیواری نیز سرایت کرد و تصاویری از جنگ و شهدا از جمله اصلی‌ترین موضوعات نقاشی دیواری بود و طبق گفته‌ی آیدین آغداشلو، ترسیم پرتره‌های دیواری شهدا با ابعاد بسیار بزرگ در شهر پدیده‌ای تازه و یگانه شد. شهرداری‌ها به‌عنوان بخشی از حاکمیت دیوارها را به‌عنوان یک رسانه‌ی انحصاری در دست دارند و این حق به‌صورت یک‌طرفه و بدون توجه به مالکیت دیوارها برای دستگاه‌ها و سازمان‌های حکومتی تعریف شده است؛ که وجه کار که البته غالب هم هست، ترسیم فضای روستا و طبیعت است. وجه دیگر ترسیم عناصر ملی‌گرایی است که البته در گذشته نیز در لایه‌های زیرین نقاشی‌های دیواری مربوط به جنگ و دفاع هم وجود داشت اما امروزه خود به سطح می‌آید و ناگهان شاهد هستیم که در کناره‌ی بزرگراه پرچم‌های عظیم ایران با پس زمینه‌ی کوه دماوند ترسیم می‌شود. در نگاه نشانه‌شناسانه اینها فرایندهای مشروعیت‌بخشی از طریق اسطوره‌سازی هستند. در واقع صاحب رسانه با استفاده از شیوه‌های مختلف از جمله روایت‌های اسطوره‌ای به خود مشروعیت می‌بخشد. بدین ترتیب فرایند مشروعیت‌بخشی از طریق تولید اسطوره از جمله وجوه بارز نقاشی‌های اخیر است. توجه کنید یک دیوار که در بی‌نشان‌ترین حالت دیوار یک بنا است، با یک نقاشی ناگهان به یک رسانه‌ی دیداری چند نظامه شامل نوشتار و تصویر تبدیل می‌شود. با وقوع این اتفاق ما دیگر با یک دیوار روبه‌رو نیستیم و یک رسانه را درمقابل خود داریم که برای ما به‌عنوان مخاطبان آن رسانه، پیام می‌فرستد. این رسانه فارغ از پیامی که به مخاطب خود عرضه می‌کند، یک رسانه ایدئولوژیک است. هر گاه یک رسانه امری را پنهان کند و امر دیگری را به باور ما بیافزاید، ایدئولوژیک عمل کرده است (Sojudi, 2010: 176). شهرداری، با این نقاشی‌ها که غالباً با مضامین طبیعت هستند به جای توسعه‌ی فضای سبز، در دل شهر طبیعت ثانویه ایجاد می‌کند. در نشانه‌شناسی وقتی درباره‌ی یک متن صحبت می‌شود اهمیت ندارد که انگیزه‌ها چه بوده است. به تعبیر فروید از عرصه‌ی وسیع‌تری (ناخودآگاه) که خود متن است صحبت می‌شود. اینکه یک متن فارغ از هر انگیزه‌ای در جامعه حضور دارد، کارکردی هم دارد. نقاشی‌های طبیعت روایت‌گر مدرنیته‌ی ایرانی‌ای است که همواره در حسرت گذشته است و گمان می‌کند که گذشته‌ی نوستالژیک خود را از دست داده است. در حس گفتمانی جامعه، تصویری از مدرنیته نمایش داده شده که مبتنی بر آن تصویر، گذشته در حال از دست رفتن است. بنابراین برای بازگشت به این گذشته، به توهم

گذشته در قالب تصویر دل بسته می‌شود. بودلر مدرنیته و شهر را با جمعیت به تصویر می‌کشد و انسان جهان وطن را کسی می‌داند که خانه‌اش را وسط جمعیت بنا می‌کند. در مقابل اما طبیعت نمایان‌گر و روایت‌گر تنهایی و انفراد است. نقاشی‌های طبیعت (طبیعت روستایی و سنتی) در تقابل با نقاشی‌های شهری هستند و ایدئولوژی‌ای که از ورای نقاشی‌های طبیعت تحمیل می‌شود، حس فرار از جمعیت است (Kazemi, 2010: 177). حس نفرت از شهر و مدرنیته است. گویا برای رسیدن به آرامش باید به طبیعت برگردیم. گویا نمی‌توان شهری مدرن داشت که طبیعت خود را داشته باشد. نقاشی‌ها قرار است ما را به گذشته‌ی از دست رفته باز گرداند و به جای اینکه ما را با آینده‌ی ناشناخته و پرخطر روبرو کند، تا ما به قول مارشال برمن جنبه‌های مثبت و منفی مدرنیته را بپذیریم، ما را به سمت حس کاذب بهشت گذشته می‌برد. نکته‌ی طنزآلود و مهم اما اینجاست که ساکنان روستاها نیز هیچگاه از زندگی آرمانی برخوردار نبودند و درواقع لذت بردن از طبیعت به این شکل مختص انسان شهری بوده است. خیلی وقت‌ها دیوارها چیزی را نمایش می‌دهند که آرزوی آن را دارند. در عین حال که دیوار همچون متن، رمزگان‌های خود را دارد، جنبه‌های چندمعنایی خود را نیز حفظ می‌کند و از دیوار می‌توان ابعادی را خوانش کرد که در بدو امر توجهی به آن نمی‌شود. نقاشی‌های طبیعت اگر چه تلاش دارد که ما را به گذشته ارجاع دهد اما شاید برای همگان چنین حسی را ایجاد نکند. لذا نمی‌توانیم با قاطعیت آنها را نشانه‌شناسی کنیم (Kazemi, 2010: 178).



تصویر ۱: نقاشی دیواری خیابان کریم خان زند - تهران (۱۳۹۵)



تصویر ۲: نقاشی دیواری خیابان مطهری - تهران (۱۳۷۳)



تصویر ۳: نقاشی دیواری بهشت زهرا - تهران (۱۳۶۳)

زنان و نقاشی دیواری

فمنیست‌ها معتقدند تصویری که از زنان در آثار هنری به نمایش در می‌آید عموماً تطبیقی با واقعیت ندارد زیرا یا بشدت اسطوره‌ای و تغزلی است و یا گرفتار کلیشه‌های رایج که در هر دو صورت انطباقی با چشم‌انداز زنانه ندارد. زنان در نقاشی دیواری عمدتاً در مجاورت با درخت و پرنده و منظره و خورشید تصویر می‌شوند که یادآور قراردادهای تکرار شده از پیوند ذاتی زن و طبیعت است. زاویه‌ی نوع دیدگاه‌هایی که در نقاشی‌های دیواری در سطح شهر - برای نمادپردازی از زنان - منعکس می‌شود می‌تواند نشان از گرایش فکری غالب در ساختار دولت در مورد زنان و مرز و محدوده‌ی فعالیت آنان باشد. یکی از راه‌های درک بهتر فضای شهری، توجه به نقاشی‌های دیواری خیابان‌ها است. زیرا نقاشی‌های دیواری می‌تواند نقطه‌ی اتصال میان ساختارهای قدرت با فضای عمومی باشد. زنان در نقاشی‌های دیواری شهرها حضوری حاشیه‌ای دارند یا به‌طور کلی فاقد هر گونه نقش و

جایگاه هستند. زنان در این نقاشی‌ها همواره در موقعیت‌های «سایه» قرار دارند بدون آنکه هویت مستقل و کنش‌گر داشته باشند، موجوداتی که برای «قدرت بخشیدن» به مردان در جنگ و انقلاب به کار می‌آیند. در واقع چهره‌ی زنان همواره چهره‌ای منفعل و فاقد کنش در جوار کنش‌گری مردان بوده است (Ahmadi Khorasani, 2010: 185). اگر در اوایل انقلاب، زن منفعل و مصیبت‌زده در حاشیه‌ی تابلوها، بخشی از فضای نقاشی را به خود اختصاص می‌داد، اما در نقاشی‌های دهه‌ی دوم و سوم انقلاب، که «گروه نقاشان انقلاب اسلامی» به طور انحصاری و بی‌رقیب بر دیوارهای شهر ترسیم کردند زنان به طور کلی غایب می‌شوند. در نقاشی‌های جنگ و انقلاب، زنان عمدتاً مادران و خواهران «شهید» هستند. در این نقاشی‌ها آمیزش دو عنصر متناقض: «آسان‌پذیری مرگ» در کنار «دفاع از تولیدمثل» را می‌توانیم مشاهده کنیم. دفاع از «مادری» به عنوان دفاع از تولیدمثل قلمداد می‌شود، از طرف دیگر این «مادران» تولیدگر فرزند، باید به راحتی شهادت و مرگ فرزندان‌شان را بپذیرند و به استقبال آن بروند. یعنی در این نقاشی‌ها «آسان‌پذیری مرگ فرزند» نیز تبلیغ می‌شود. در اغلب نقاشی‌های خیابانی هیچ مردی وجود ندارد که فرزندى در کنارش باشد، اما هر جا زنی هست همراه او مردی هست اگر هم مردی وجود ندارد یک بچه حضور دارد. در واقع همیشه زنان غیر از خودشان، یک «چیز» اضافی دیگری را هم در کنارشان دارند و هیچ‌گاه به تنهایی (هویتی مستقل و قائم به خود) ترسیم نشده‌اند. این می‌تواند نشان‌دهنده‌ی آن باشد که خود زنان نیستند که در نقاشی‌ها کنش‌گرند بلکه واکنش آنان در برابر «کنش‌های مردانه» است که موضوع نقاشی‌هاست. تصویر زن در نقاشی‌های دیواری دارای نظام نشانه‌های توصیفی و شمایی و کلیشه‌ای از زن آرمانی است که در این نقاشی‌ها اشاره به زن نیست بلکه معانی ضمنی و ذهنی زن بودن به تصویر کشیده می‌شود. به همین دلیل در نقاشی‌های محیطی و گرافیتی که محل منازعه و اعمال قدرت گفتمان مسلط مردانه است تصویری از شی و سوژه‌شدگی زنان به چشم می‌خورد (Nochlin, 1992). بخش عمده‌ای از تحمیل جایگاه حاشیه‌ای به زنان در نقاشی‌های خیابانی، بازتاب باورها و فرهنگ پدرسالارانه است. نکته‌ی مهم دیگری که در نقاشی‌های دیواری مشاهده می‌کنیم آن است که به طور عموم، آدم‌ها فاقد اندام هستند و فقط «سر» (کله) از اهمیت زیادی برخوردار است. در نقاشی‌های دیواری به غیر از «سر»، اجزای دیگر بدن معمولاً نشان داده نمی‌شود، حتی دست و حالت بدن موضوع نقاشی‌ها نیست. در واقع گرایش به اهمیت دادن و تصویرپردازی از طریق بزرگ‌نمایی سر و کله است تا اجزای دیگر بدن. شاید این امر هم یکی دیگر از دلایلی باشد که در مجموع، زنان در این نقاشی‌ها بازنمایی

نمی‌شوند زیرا زنان در دیدگاه‌های رایج جنسیتی معمولاً «سر» به حساب نمی‌آیند، و این مردانند که «سر» را به همراه «عقل» و «خرد» دارا هستند. از دلایلی که زنان در نقاشی‌های دیواری کمتر به تصویر آمده‌اند، شاید این است که اصولاً شهر (به‌عنوان حوزه عمومی) و رفت و آمد در فضای شهری، از منظر ایدئولوژی پدرسالار، به‌طور انحصاری متعلق به مردان است، در حالی که زنان متعلق به حوزه‌ی خصوصی قلمداد می‌شوند. حس عدم تعلق زنان را در فضایی که زن در حال عبور از آن است نشان می‌دهد: زن سایه‌ای محو و سیاه و کوچک در فضای بیرونی (میان درختان و خیابان) تصویر شده که تک افتادگی و گذری بودن حضور او در محیط، به بیننده منتقل می‌شود (*Ahmadi*)
(Khorasani, 2010: 187).



تصویر ۴: نقاشی دیواری بزرگراه بسیج - تهران (۱۳۹۶)



تصویر ۵: نقاشی دیواری بزرگراه همت - تهران (۱۳۸۴)



تصویر ۶: نقاشی دیواری خیابان فلسطین - تهران (۱۳۶۷)

نتیجه‌گیری

بازنمایی چهره‌ی شهر بواسطه‌ی نقاشی دیواری در گرو عوامل متعددی محقق می‌گردد که مهم‌ترین آن امر سیاسی است. دیوارهای شهری در ایران از آن‌رو که مالک مشخصی دارد به‌عنوان یک رسانه‌ی ایدئولوژیک در قالب سمبل‌ها و اسطوره‌ها می‌خواهد چهره‌ی یک شهر مغشوش را آرام و رام نشان دهد. تناقض‌های بنیادی شهر از طریق باز تولید و توزیع همسان به یک‌دستی و تک‌قوارگی می‌رسد و هویت‌های متکثر در این همدستی نادیده و به حاشیه می‌روند. در سال‌های پس و بعد از انقلاب اسلامی دیوارها زمانی محدود از کنترل و نظارت دولت و گروهی خاص خارج شد و توانست ماهیت چند صدایی و متکثر خود را ظهور دهد اما دیری نگذشت که نقاشی‌های دیواری و آثار گرافیتی دوباره به انحصار دولت بازگشت و در نتیجه آنچه خلق شد در پس مشروع جلوه دادن آرمان‌ها عمل کرد. فرآیند مشروع‌سازی در قالب بازگشت به گذشته‌ی امن و بازیابی سنت‌ها در همان قالب دیروزی به‌عنوان نوعی استراتژی برای فرار از آینده به کار گرفته شد و این برنامه به شیوه‌ای یکدست و البته انبوه‌خواهان به رسمیت‌شناسی خود و حذف دیگری‌هاست.

در نظریه‌ی بازنمایی واقعیت مشروعیت از طریق طبیعی‌سازی و کلیشه‌سازی مفاهیم منتقل می‌شود و این همان نقطه‌ی تراژیک آثار گرافیتی است که باید شهروند را به همان طبیعت اسطوره‌ای و یا آرمان‌های مقدس دعوت کنند. بدین ترتیب آنچه خلق می‌شود

محصول تکثر و چند صدایی در نقاشی دیواری نیست بلکه پرتاب به وحدتی تخیلی است که قصد دارد چهره‌ی ناموزون شهر را از اغتشاش پاک و بری نشان دهد. از سوی دیگر دیوارها وجهی مردانه‌ی خود را نیز همچنان حفظ کرده‌اند و حضور و نقش زنان برای انتقال بر دیوار باید از فرم‌های رایج تبعیت کند یعنی همان نقش مادرانه و مظلوم و حامی که در غیر این صورت از ثبت بر دیوار محروم می‌شود. زنان عموماً در نقاشی‌های دیواری هویتی مستقل و قائم به خود ندارند و گویی در موقعیتی سایه‌وار تنها ناظر و مشاهده‌گرند و این نشان می‌دهد که آنان در نقاشی‌های دیواری کنشگر نیستند بلکه آنچه اهمیت دارد واکنش آنان در برابر کنش مردانه است. بهنام زنگی و دیگران (۱۳۹۱)، در پژوهش خود با تأکید بر نظریه‌ی میدان اجتماعی بوردیو، حضور نقاشی‌های دیواری در ایران را ماحصل گفتمان‌های قدرت دانسته‌اند بدین معنی که فضای قدرت تأثیر فراوانی در نوع و جنس نقاشی دیواری در شهر دارد، این یافته با نتایج این تحقیق که معتقد است بازنمایی واقعیت از طریق واسطه‌ای همچون نقاشی دیواری محصول امر سیاسی است تطابق دارد اما با یافته‌های موسوی لر و دیگران (۱۳۹۰)، که معتقد به ضرورت نقش سامان‌دهی شهری برای نقاشی‌های دیواری هستند فاصله دارد، همچنین با پژوهش لی نیت ویگلی (۱۹۹۷) که معتقد است نقاشی‌های دیواری دارای ابعاد گوناگونی اعم از بصری - زیباشناختی - محتوایی - اقلی و دیگر هستند تطبیق دارد. در کنار شاخص‌های نشانه‌شناسی اجتماعی می‌توان نقاشی‌های دیواری را در سه دسته جای داد:

۱- مذهبی: نقاشی‌هایی که عنصر دین و اعمال اعتقادی شالوده‌ی اصلی آن را تشکیل می‌دهد و با توجه به مدل مفهومی مفاهیم شعائرگرایی و ایدئولوژی مذهبی در این دسته قرار می‌گیرند.

۲- سیاسی: نقاشی‌های سیاسی خود قابلیت تقسیم به دو قسم را دارند:

الف) هویت‌بخش: نقاشی‌هایی که در صدد شکل‌دهی به هویت سیای دولت‌اند. نقاشی‌ها با مفاهیم «اقتدار کاریزماتیک»، در این دسته جای دارند.

ب) نظارتی: نقاشی‌هایی که در پی نفوذ و تثبیت ارزش‌هایی در جهت بقای نظام سیاسی کشور هستند «هژمونی فرهنگی» مفهومی است که بر مبنای این سیاست شکل گرفته و به نمایش درآمده است.

۳- اجتماعی: نقاشی‌های این دسته بر اساس ویژگی اجتماعی از سایر نقاشی‌ها متمایز شده‌اند تکرارگری از جمله مفاهیمی است که در بر مبنای نقاشی‌های مورد بررسی در این قسم جای می‌گیرد.

۴- سیاسی - مذهبی: که با توجه به ماهیت انقلاب ۱۳۵۷ و بعد از رفراندوم و تثبیت گفتمان جمهوری اسلامی تلفیقی از نقاشی‌هایی با مضامین مذهبی و متکی بر رویکرد سیاسی گسترش یافت.

همچنین اگر بخواهیم روند توزیع نقاشی‌ها را بر حسب زمان مورد بررسی قرار دهیم باید خاطر نشان سازیم که نقاشی‌های سیاسی - مذهبی در زمره‌ی نخستین نقاشی‌هایی هستند که بر دیوارها نقش بسته‌اند و از قدمتی به درازای انقلاب اسلامی برخوردارند. در آغاز نقاشی‌های مذهبی - سیاسی توسط مردم و خودجوش و فارغ از هر گونه حمایت دولتی کشیده شد؛ جریانی که به دور از توجه حوزه‌های آکادمیک هنرهای تجسمی از سوی نقاشان حرفه‌ای که پیش از آن در بخش‌های فرهنگی تبلیغاتی نهادهای ارگان‌های دولتی و مردمی و یا در اجرای پرده‌های سینمایی مشغول کار بودند، در حال تولد بود. جریانی مقتدرانه که در خارج از فضاها آکادمیک و در حاشیه جریانات رسمی حوزه‌ی تجسمی کشور، به دور از هیاهوهای جنجالی و روشنفکرانه ... با بزرگ کردن تصاویر شهدا بر روی دیوارهای شهر، تولد یافت، و فعالیت‌های آن در سال‌های میانی دهه‌ی ۸۰ به اوج خود رسید. هواداران و نقاشان این جریان، با تأسیس شرکت ابتکار نور در این رابطه، فعالیت‌های سازمان‌یافته خود را رسمیت داده و با توسعه‌ی آثارشان بر روی دیوارهای شهر، توانستند چهره شهر را بصورت جدی متأثر سازند. جریان مذکور در تمام این سال‌ها در حالی دیوارهای شهر را به خود اختصاص داد که با خواست، نیاز و تمایل شهروندان قرین نبود. به‌عبارت دیگر در این زمان به سبب تجربه‌ی جنگ و شکل‌گیری نهادهای مرتبط بسیار، منازعه‌ی گروه‌های سیاسی خاموش شده بود و تنها دلالت‌های سیاسی مرتبط، امکان سخن گفتن را پیدا نمودند. از این‌رو و در پی چنین سیاستی بود که نقاشی هانیبال الخاص و ادهم ضرغام بر دیوار سفارت آمریکا که بیانگر گرایش چپ و راست آن زمان بود (الخاص به‌عنوان هنرمندی با گرایش‌های چپ و ضرغام نماینده‌ی هنرمند دست راستی) با روی کار آمدن دولت اسلامی محو گردید. نمایش نقاشی‌های اجتماعی با در نظر گرفتن مفاهیم شکل گرفته از تحلیل نقاشی‌ها را می‌توان در دو بازه‌ی زمانی مورد مذاقه قرار داد. نخست سال‌های آغازین وقوع انقلاب و جنگ تحمیلی و دوم نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۸۰. در

سال‌های پس از وقوع انقلاب و جنگ به واسطه‌ی اهمیت مسائل مطرح پیرامون این مقوله و تأکید بر هم‌نوایی تمامی افراد جامعه با ارزش‌های رایج در جامعه شاهد حضور تمامی اقشار جامعه در نقاشی‌هاییم. در وهله‌ی دوم این نقاشی‌ها به شکل‌گیری قشر نوظهور؛ خانواده‌ی شهدا نیز اشاره دارد و از سویی نفوذ حداکثری ارزش‌ها در میان مردم را نیز بیان می‌کند. شاهد مثال این مدعا نقاشی خانواده‌ی منتظر که حاکی از آنست نه فقط یک عضو، بلکه تمامی اعضای خانواده از پیر تا جوان در راه دفاع از وطن حاضر به دست کشیدن از جان خود هستند. اما به واسطه‌ی تغییر و تحولی که در جامعه به وقوع پیوست دیدگاه‌هایی در جامعه‌ی جاری و ساری شد که در پی آن خصوصاً از دهه‌ی ۸۰ به بعد، تلاش گردید تا با نمایش نقاشی‌های دل‌انگیز و آمیخته از تصاویر روستایی به احیای سنت پرداخته و از فضای جنگ و دیدگاه‌های ایدئولوژیک دور شده و به شهر جلوه‌ای تزئینی بخشند. از طرفی دیگر با گسترش شهر و زندگی شهری و تمایل به اسطوره‌سازی و عدم فراموشی سرداران جنگ، شاهد آنیم که اشاره به شهدای خاص جایگزین «عمومیت حضور سنخ‌های اجتماعی» شده و برزگنمایی و برجسته نمودن رشادت‌ها و فداکاری‌ها این قشر، به شهر بدون حماسه، وجه‌های حماسی می‌بخشد. البته شایان ذکر است که امکان تفکیک و مرزبندی دقیق میان نقاشی‌ها بر حسب زمان محتمل نیست و در تمام سال‌های پس از انقلاب تاکنون نقاشی‌های مذهبی، سیاسی و اجتماعی قابل مشاهده است. اما نکته‌ی مهم در این دسته از نقاشی‌ها تغییراتی است که در طی سالیان در نحوه‌ی نمایش اهداف و مضامین مرتبط به وقوع پیوسته است. یکی از این تغییرات حذف زنان از نقاشی‌ها بود. در نقاشی‌هایی که در دو دهه‌ی اول بعد از انقلاب به نمایش درآمده است - حد فاصل سال‌های ۱۳۵۷ لغایت ۱۳۷۹ - حضور زنان به چشم می‌خورد. به عبارتی در این نقاشی‌ها زنان به‌عنوان یکی از عنصرهای نقاشی به نمایش در می‌آمدند ولو در حد یک مادر یا همسر شهید و رزمنده. زنان گروهی بودند که در نقش حامی جلوه گر می‌شدند (نقاشی برزگره مدرس) و یا با تقدیم فرزند خود در راه جهاد، از جان گذشتگی و فداکاری را به همگان یادآور می‌شدند. البته در این بین می‌باید نقاشی هانیبال الخاص را که در آن زنان بخش اصلی‌ای از نقاشی را به خود اختصاص دادند، از این جریان مجزا نمود. هر چند در این نقاشی‌ها زنان در جایگاه کنش‌گران اصلی جای نگرفتند و به‌عنوان مکمل کنش‌های مردانه تعریف شدند، به تدریج این نقش را نیز از دست دادند و از به نمایش درآمدن بر دیوارها محروم شدند. در سال‌های اخیر با رویکرد تازه‌ای که در سازمان زیباسازی به جریان درآمد

و زیباسازی و تزئین دیوارها به‌عنوان هدفی مهم تلقی شد، توجه به زنان اما در نقش تاریخی خود؛ مادر جلب گردید که منجر به حضور حداقلی این قشر از جامعه بر دیوارها شد، از دیگر تغییراتی که در نقاشی‌های دیواری قابل مشاهده است، توجه به مرکزیت و یا مرکزی بودن است.

References:

Abazari, Y. (2001). Roland Barthes and Myths and Cultural Studies, the Journal of Argonne, No. 18, Second Edition, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications. (Persian).

Ahmadi Khorasani, N. (2010). "The Absence of Women in Street Art", Humanities Monthly, Mehrnameh, First Year No. 7 Page 187 to 189. (Persian).

Bart, R. (2001). The Myth of the Present Time, Translated by Yousef Abazari, The Journal of Argonoon, Issue 18, Second Edition, Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications. (Persian).

Hall, S. (2009). The Work of Representation, In Cultural Representation and Signifying Practice, Sage Publication.

Howard, S. (2002). Key Concepts in Cinema Studies, Translated by Fatah Mohammadi, Tehran: Third Millennium Publication 14. (Persian)

Interview with Jackson Pollock by: William Wright, summer broadcasting, but never used); as quoted in Abstract Expressionism: Creators and Critics, ed. Clifford Ross, Abrahams Publishers, New York 1990, p. 144.

Kafsh Chian Moghadam, A. (2006). "How to Arrange a Mural Painting", Journal of Visual Arts, March 2007-Issue 25 Page 43. (Persian).

Kazemi, A. (2010). "Semiotics of Tehran Graffiti", Humanities Monthly, Mehrnameh, Year 7, No. 175, Page 179. (Persian)

Nochlin, L. (1992). Woman, Art and Power, Visual Theory, Edited by Bryson.

Rashad, K. (2004). What is Graffiti? 1 and 2, available at: <http://www.kolahstudio.com/Underground/?p=138>.

Saduji, F. (2010). "Semiotics of Tehran Graffiti", Humanities Monthly, Mehrnameh, First Year, No. 7, Page 175-179. (Persian).

Soltani, L. (2001). Urban Milestones and Landmarks, Master of Architecture Accessible at <http://www.noandishaan.com>. (Persian).

Strainati, D. (2005). *An Introduction to Popular Culture Theories*, Translated by Soraya Pak Nazar, Second Edition, Tehran: A New Step. (Persian).

Van Dijk, T. A. (2010). *Discourse analysis as Ideology analysis*, Christina Schaffer & Animal, Weyden (eds). *Language & Peace*, Dartmouth: Alders hot.

Varner, S. (2007). "Youth claiming space: The case of Pittsburgh, Roboto Project in Youth cultures: scenes, subcultures and tribes, Eds", By Paul Hokinson and Wolfgang Deicke, London Rutledge, 161-175.

Watson, J. and Hill, A. (2006). *Dictionary of Media and Communication Studies*, 7th Edition, Hodder Arnold Publication 1950.

Semiotics of post-revolutionary wall paintings (Case study: Tehran)

Ali Mobasherzadegan¹, Zahra Ghasemi (Ph.D)²
Maliheh Shiani (Ph.D)³

DOI: 10.22055/QJSD.2022.31477.2091

Abstract:

In this article, using the semiotic approach, the meaning of graffiti works or murals in Tehran has been discussed. It is a qualitative method that is equipped with a critical and semiotic approach to re-understand urban expressions in order to go beyond the expected meanings of urban murals and with the help of semiotic techniques to graffiti as a social reality. Reach. In the theoretical framework of the theory of representation of reality and also the analysis of discourse as two critical theories that believe that our understanding of works of art is always achieved through the mediation of various factors and those factors in predetermined forms and forms try to be real the findings of the article show that murals as part of the body of the city have always been a point of contention between public space and power structures. The municipality, as a part of its power, considers itself the owner of the city walls and has always sought to legitimize a part through the mythology of concepts, and in the process has marginalized various dimensions of urban reality, so along with painting. Formal murals there are always informal paintings that reflect various areas of urban life. The objective example of this type of painting is the role of women in urban murals.

Key Concepts: *Graffiti, Community, City, Culture, Women*

¹ PhD student in Political Sociology, Islamic Azad University of Tehran Center, Tehran, Iran, ali.mobasherzade@gmail.com

² Assistant Professor, Department of Sociology, Islamic Azad University of Tehran, Center, Tehran, Iran (Corresponding Author), zahraghasemisst@gmail.com

³ Associate Professor, Department of Sociology, University of Tehran, Tehran, Iran, mshiani@ut.ac.ir



© 2019 by the authors. Licensee SCU, Ahvaz, Iran. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0 license) (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).