گرافیتی، بیش متن از گونه پاستیش.
مأخذ: www.mehrnews.com.

فصلنامهٔ علمی نگره

# مطالعه گونه‌های بیش‌متنی در آثار گرافیتی ایران

ندا شفیقی *

تاریخ دریافت مقاله :۹۸/٤/۱۷
تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۲٦
صفحه ۱۳۹ تا ۱۵۳

**چکیده**

گرافیتی یکی از رسانه‌های هنری غیررسمی و مردم‌پسند است که در خدمت بیان عقاید و دیدگاه‌های اعتراضی قرار دارد. اگرچه سابقه این هنر در ایران طولانی نیست اما در همین زمان اندک نیز آثار قابل تاملی خلق و بر سطوح شهری عرضه‌شده‌اند. شناخت هر چه بیشتر گرافیتی‌ها و معرفی انواع روابط متنی حاکم بر آن‌ها، مستلزم نقب به مطالعات ترامتنی است. رویکرد ترامتنیت ژرار ژنت تمامی روابط ممکن میان متن‌ها را بررسی می‌کند که در این ساحت بیش متنیت در تحلیل و رمزگشایی متون هنری تناسب بیشتری دارد. بیش متنی رابطه برگرفتگی متن دوم از متن اول است به‌گونه‌ای که اگر متن اول نباشد متن دوم شکل نمی‌گیرد. در این مقاله با استناد به گونه شناسی بیش متنی ژنت، به طبقه‌بندی و درک پیوستگی‌ها، تأثرات و مناسبات متنی در منتخبی از آثار گرافیتی ایران پرداخته می‌شود و **هدف**، مطالعه‌ای نظام‌منداست که منجر به شناخت هر چه بیشتر هویت هنری معاصر می‌گردد. **سوال** تحقیق عبارت است از: ۱-گونه های بیش متنی ژنتی چگونه و به چه میزان در گرافیتی های ایرانی قابل شناسایی است؟ **روش تحقیق** توصیفی، تحلیلی و گردآوری اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته و شیوه ی تجزیه و تحلیل کیفی است. **نتایج تحقیق** نشان داد مؤلفان گرافیتی با حفظ فضای معاصر، گستره تأثیرپذیری و صراحت ارجاع متفاوت، اشتقاق از متن‌های پیشین را در آثارشان منعکس کرده‌اند ازاین‌رو تمایزات فرامتنی و تفاوت‌های ناشی از عوامل فرهنگی در بیش متن‌ها قابل‌رؤیت است که در جهت مقاصد اعتراضی و اجتماعی هنرمند قرار دارد.

**واژگان کلیدی**

گونه شناسی، بیش متنیت، برگرفتگی متنی، گرافیتی ایران، ژنت

* دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا تهرن، شهر تهران،استان تهران Email:neda.shafighy@gmail.com

**مقدمه**

گرافیتی که دربردارنده پیام‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است، ژانری کامل از بیان هنری مبتنی بر سبک نقاشی روی دیوار با رنگ پاش را شامل می‌شود که در سال‌های اخیر در قلمرو فرهنگ و هنر ایران حضور قابل ملاحظه ای داشته است. این هنر به عنوان شکلی از نشانه گذاری اجتماعی برای انتقال پیام خود به بیننده، سعی در استفاده ی بهینه از مشخصه های دیوار و سطوح دارد. آشنایی با جهان گرافیتی ها به مثابه اثری هنری و نوین که غالبا با ساختار زدایی و خلاقیت هم سو است و شناسایی روابط مستتر، زمینه مندی و مشترکات آن با دیگر متون، نیازمند کنکاش در بینامتنیت است؛ نظریه ای که به خوانش یک متن یا یک اثر هنری در راستای متون دیگر می‌پردازد و با این روش تاثیری که متن‌های پیشین در خلق آثار جدید می‌گذارند مورد مداقه قرار می‌دهد. این اصطلاح نخستین بار توسط ژولیا کریستوا[۲] در نیمه دوم قرن بیستم و با مطالعه آثار باختین مطرح شد و پس از آن به یکی از موضوعات اساسی پژوهش به ویژه در حوزه‌های نقد ادبی و هنری تبدیل گشت. اندیشمندان بزرگی به گسترش مطالعات بینامتنی از زوایای گوناگون پرداختند که از این میان ژرار ژنت[۴] ساختارگرا و منتقد بزرگ فرانسوی، نظام یافته تر از دیگر پژوهشگران برای هر نوع رابطه میان یک متن با غیر خود واژه "ترامتنیت" را به کار برد و آن را به پنج دسته تقسیم کرد؛ بینامتنیت، سرمتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت و بیش متنیت، که از این میان بینامتنیت و بیش متنیت به رابطه میان دو متن هنری می‌پردازد. مباحث بیش متنی ژنت به سبب کاربرد و سازگاری گسترده در حوزه هنر، توجه بیشتری را می‌طلبد، به همین دلیل در جستار پیش رو با استفاده از این رویکرد، وام گیری نمونه هایی از آثار گرافیتی ایرانی از دیگر متون مطالعه می‌شود. بر این اساس **هدف**، جست و جو در مشترکات و تاثرات گرافیتی‌های ایرانی از پیش متن‌های دیگر است تا علاوه بر آشکار شدن چگونگی اثرپذیری آن‌ها، کارکرد این روابط از منظر ژنت واکاوی شود. **سوال** این پژوهش عبارت است از: گونه های بیش متنی ژنتی در گرافیتی های ایرانی چگونه تبیین یافته و میزان حضور آنها در این آثار چقدر است؟ **ضرورت و اهمیت** انجام چنین پژوهشی در شناخت هر چه بیشتر رشته های هنری و پیوستگی میان متون و اهمیت آن در کاربست نظریه ای مدون در این حیطه است.

**روش تحقیق**

این پژوهش توصیفی، تحلیلی بر اساس نظریه ترامتنیت ژنت و رویکرد بیش متنی و انواع آن، تعدادی از آثار گرافیتی ایران را تحلیل می‌نماید. شیوهٔ گردآوری اطلاعات از طریق منابع اسنادی و مشاهده مستقیم صورت پذیرفته و نمونه گرافیتی‌ها از منابع اینترنتی جمع آوری شده‌اند. جامعه ی آماری نگارنده، حدود ۳۵۰ گرافیتی ایرانی را شامل می شود که از آن میان ۲۰ تصویر با روش نمونه گیری هدفمند به عنوان پیکره مطالعاتی برگزیده شده است. در این میان از آثاری استفاده شده که در فرآیند طبقه بندی بیش متنی، قرابت بیشتری با سر شاخه خود دارند و در راستای پاسخگویی به سوالات تحقیق و اهداف آن می باشند. روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی است.

**پیشینه تحقیق**

مقالات او با عناوین "متن‌های درجه دوم" (۱۳۸٤) در ضمیمه فرهنگی روزنامه همشهری،" ترامتنیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها" (۱۳۸٦) چاپ شده در شماره ٥٦ پژوهشنامه علوم انسانی و" گونه شناسی بیش متنی" (۱۳۹۱) منتشر شده در شماره ۹ فصلنامه پژوهش های ادبی، بیشترین استناد را در چارچوب نظری پژوهش حاضر تشکیل می‌دهند. پیشینه مرتبط با گرافیتی به عنوان هنری جدید در ایران دچار کمبودهای فراوانی است و تنها منبع موجود کتاب مسعود کوثری" گرافیتی: رویکردی انتقادی"(۱۳۹۰) است که نویسنده در آن به گرافیتی از دو منظر جامعه شناسی هنر و مطالعات فرهنگی پرداخته و چگونگی تکوین این هنر را در دنیا مورد مطالعه قرار می‌دهد. از این نویسنده پیش از این مقاله ای نیز در نشریه جامعه شناسی هنر و ادبیات در ارتباط با گرافیتی منتشر شده (کوثری، ۱۳۸۹) که این رسانه را به منزله هنری اعتراضی بررسی کرده است.

یکی از مطرح‌ترین منابع موجود در حوزه ترامتنیت کتاب ژرار ژنت با نام "الواح بازنوشتنی"است که در سال ۱۹۸۲ به تحریر در آمد و در آن چیزی به نام ادبیات در مرتبه دوم مطرح شد. ژنت در این کتاب روابطی که تحت عنوان بیش متنیت می‌نامد را طبقه بندی و بررسی می‌نماید. "مقدمه ای بر سر متنیت" (۱۹۹۲) و آستانه ها (۱۹۹۷)، از دیگر تالیفات ژنت است که در آنها به ترامتنیت پرداخته است.

مقالات دکتر بهمن نامور مطلق با عناوین متنهای درجه دوم در ایران پژوهش‌های بینامتنی متعددی را در عرصه ادبیات و هنر انجام داده است. "در آمدی بر بینامتنیت؛ نظریه ها و کاربردها" (۱۳۹۰) و "بینامتنیت از پساساختارگرایی تا پسامدرنیسم" (۱۳۹۵)، تالیفات فارسی وی در حوزه ی بینامتنیت است که در انتشارات سخن تهران به چاپ رسیده و به بسط و گسترش نظریات بینامتنی و ترامتنی پرداخته است. با توجه به آنچه ذکر شد پژوهش مستقلی پیرامون موضوع مقاله حاضر صورت نپذیرفته است و منابع فوق به عنوان مراجع اصلی به مبادی کلی و مفاهیم پایه پرداخته اند، بر همین اساس این نوشتار سعی دارد با مطالعه روابط بیش متنی به عنوان نظریه ای ادبی پیوند آن را با یکی از هنرهای معاصر ایران مورد مطالعه قرار

تصویر۱.نمونه گرافیتی ایرانی. مأخذ: www.pintrest.com

دهد و نخستین مدخل جهت ورود به پژوهش‌های گسترده تر در این باب باشد.

**۱. آشنایی با گرافیتی**

واژه گرافیتی برگرفته از کلمه ایتالیایی گرافیتو است. این اصطلاح به یکی از هنرهای مردم پسند جدید اطلاق می شود که از نظر ارتباط با خرده فرهنگ ها، جوانان و هنر خیابانی در شهرهای بزرگ مورد توجه قرار گرفته است. گرافیتی راهی برای بیان دیدگاه و عقاید گروه ها به شمار می آید. تصاویر یا حروف به کار برده شده در اماکن عمومی روی سطوحی نظیر دیوارها یا پل ها که برای عموم قابل رویت باشد (کوثری،۱۳۸۹، ۶۵) و دیوارنگاشته های خام دستانه و گاه زننده، نقاشی های مخطط، یادگاری نویسی‌های مرسوم بر در و دیوار، نقوش خطی و نوشتارهای نامنظم و مبهم (مهاجری، ۱۳۸۴، ۱۴۰)، تعاریفی است که در معرفی آن به کار می رود. اما گرافیتی که در مفهوم اصلی خود به عنوان خراش یا نوشته ای از نشانه گذاری اجتماعی است به عنوان اولین نمونه از هنر انسانی، در اواسط قرن ۱۹ و همزمان با کشف کتیبه ها و دیوار نوشته های پمپئی مورد استفاده قرار گرفت، اما سابقه گرافیتی به معنای نوین آن به دهه ۱۹۶۰ باز می گردد که در دهه ۱۹۷۰ در نیویورک با مفهومی از قانون گریزی ادامه یافت (گاستمن و نیلون،۲۰۱۰، ۲۰) و در دهه ۱۹۸۰ اوج گرفته، به رسانه اقلیت تبدیل شد. "از گرافیتی به منزله شیوه ای برای ارسال پیام های اجتماعی و سیاسی و شکلی از تبلیغات استفاده می شود. همچنین چونان شکل هنری مدرنی شناخته شده که اکنون در سراسر دنیا در گالری ها به نمایش در می آیند"(کوثری، ۱۳۸۹، ۶۸).

در ارتباط با بستر و سبک گرافیتی، آنچه گرافرها را از سایر هنرها مثل نقاشی متمایز می کند زمینه کار یعنی دیوار است. نمی توان روی هر دیواری هر چیزی نوشت یا کشید (همان، ۸۴). محل قرار گیری، ابعاد، نوع دیوار و جنسیت آن، نوع فضا و ساختمان های اطراف همه در نوع طراحی و انتخاب ابزار گرافیتی تاثیرگذارند. مخاطب و فضای شهری و انتخاب بهترین تکنیک در این امر بسیار مهم و اساسی است (کفشچیان مقدم ۱۳۸۹، ۶۴). معمولی ترین ابزار گرافیتی اسپری و پمپ های رنگی، ماژیک ها و مارکرهای ضد آب، قلم مو و نقاشی به شیوه استنسیل است. از دیگر شیوه های رایج کار تهیه برچسب و نصب آن روی دیوار و تابلوی شهری، تگ و تروآپ می باشد. گاهی آثار گرافیتی خالق مشخصی ندارند و حاصل یک تلاش بداهه و جمعی هستند.

**۲. سابقه گرافیتی در ایران**

گرافیتی در ایران حیاتی غیر رسمی و حتی زیر زمینی دارد. از این رو یافتن تاریخچه این پدیده با دشواری های بسیار

تصویر۲. گرافیتی های دوران انقلاب. مأخذ: www.fardanews.com

مواجه است. اما در ایران اشکال عام گرافیتی پیشینه ای به اندازه سابقه شکل نوین شهرنشینی دارد. با توجه به ماهیت و کارکرد این شیوه می توان به آثار، تصاویر و نوشته های روی دیوار طی سال های انقلاب ایران اشاره کرد و آن را اولین نمونه های گرافیتی به شمار آورد (کوثری، ۱۳۸۹، ۷۱)، نوشته های "مرگ بر شاه" و تصاویر امام خمینی به سبک استنسیل از این دست هستند (تصویر۲). در واقع ساده ترین شکل گرافیتی که در دوران پس از انقلاب تولید شد، استنسیل کردن بود که به دلیل افزایش سرعت عمل و قابلیت تکثیر از نمونه های پرکاربرد بود. تصاویر و نوشته های عامیانه روی دیوارها، درختان و میز و صندلی مدارس و دانشگاه ها نیز نوعی گرافیتی محسوب می شود که بسته به شرایط سیاسی و اجتماعی کشور محتوای آنها تغییر می کند. "از اشکال دیگر، نقاشی های دیواری بزرگی است که شبیه به پوسترهای سیاسی در مقیاس بزرگ است و نمونه هایی از آن با هدف آموزش شهروندی یا پروپاگاندا بر روی دیوار شهر خودنمایی می کند. اما اولین نمونه گرافیتی نوین در ایران را مربوط به سال ۱۳۷۳ و اجرای فردی به نام اِسِنس می دانند. عده ای از محققان گرافیتی امروزی آغاز رسمی این پدیده در ایران را از سال ۱۳۸۲ و با گرافری با نام مستعار "تنها" می شناسند که پس از مدتی افراد دیگری به او پیوستند (همان، ۸۷-۸۵). عناصر نشانه شناختی در گرافیتی های ایران شامل خودرو، اسکلت، قلب و خنجر، ادوات موسیقی و حروف و نوشتار است. به طور کلی آثار گرافیتی اغلب در شهرهای بزرگ و پر جمعیتی مانند تهران، شیراز، تبریز، مشهد، کرج و... انجام می شوند و در شهرهای کوچکتر فعالیت های جدی گرافیتی دیده نمی شود. ارتباط گرافیتی با گروه های سنی در ایران مورد مطالعه علمی قرار نگرفته است اما به نظر می رسد خالقان آن غالبا از طبقه متوسط و متوسط به بالا و گروه جنسی مذکر هستند هر چند عده کمی از دختران مانند سالومه نیز به این گروه ها پیوسته اند (همان، ۹۹-۸۷).

**۳. قلمرو بینامتنیت و ترامتنیت**

بینامتنیت حضور بالفعل یک متن در متن دیگر است (آلن، ۱۳۸۰، ۱۴۶) و بر این اندیشه مبتنی است که متن نظامی بسته، مستقل، یکه و تنها نیست و اگر چنین باشد آن متن غیر قابل فهم می شود (frow,2005, 48). ژولیا کریستوا اولین بار این اصطلاح را در سال ۱۹۶۶ رواج داد، او معتقد بود"هر متن یک بینامتن است که محل تلاقی و تقاطع متون کثیری است"(abrams,1993, 285) و باور دارد که هیچ مولفی به یاری ذهن اصیل خود به آفرینش هنری دست نمی زند بلکه هر اثر واگویه ای از مراکز شناخته و ناشناخته فرهنگ است" (احمدی، ۱۳۷۰، ۳۲۷؛ آلن، ۱۳۸۰، ۵۸). پس از کریستوا، ژرار ژنت به عنوان یکی از تاثیرگذارترین پژوهشگران در عرصه بینامتنیت نظامی خاص را برای تحلیل دلالت های متن ترسیم کرد."مطالعات او قلمرو ساختارگرایی باز و حتی پساساختارگرایی و نشانه شناسی را در بر می گیرد و همین امر به او اجازه می دهد تا روابط میان متنی را با تمام متغیرات آن مورد بررسی قرار دهد" (نامور مطلق،۱۳۸۶، ۸۵). او واژه ترامتنیت را در سال ۱۹۸۱ برای نشان دادن انواع ارتباط یک متن با دیگر متون برگزید. "ترامتنیت چگونگی ارتباط یک متن با متن های دیگر است. ژنت این روابط را به پنج دسته بزرگ بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سر متنیت و بیش متنیت تقسیم می کند" (همان). تفاوت هر کدام از این پنج قسم با یکدیگر، نوع ارتباطی است که یک متن با غیر خود برقرار می نماید. ژنت بیش متنیت را از سایر بخش های ترامتنیت جدا کرده است. از دیدگاه او "بیش متنیت مجموعه ای از چند متن را در بر می گیرد؛ در حالی که قسمت های دیگر ترامتنیت جنبه های گوناگون یک متن را نشان می دهد" (آلن، ۱۳۸۰، ۱۵۵).

جهت جلوگیری از اطاله سخن و پرداختن به مباحث مرتبط با موضوع پژوهش، در این مقاله به بیش متنیت پرداخته می شود. قبل از آن لازم است به این نکته اشاره شود که "کریستوا، بینامتنیت را از عناصرشکل دهنده متن می داند

و به هیچ وجه بررسی تاثیرگذاری یک متن بر متن دیگر نمی نامد در حالی که ژنت در جستجوی روابط تاثیرگذاری و تاثیرپذیری متون است و به ویژه در روابط بیش متن تاثیرگذاری میان دو یا چندین متن را محور اصلی مطالعات خود قرار می دهد. همچنین در بینامتنیت کریستوایی بیشتر مطالعات به روابط میان دو متن در عرض یکدیگر پرداخته شده است، اما ترامتنیت ژنتی علاوه بر بررسی روابط هم عرض میان دو متن، به روابط طولی نیز پرداخته است. دایره و سطح ارتباطات میان متنی نیز موضوع دیگری است که بینامتنیت کریستوایی را از ترامتنیت ژنتی متمایز می کند (نامور مطلق، ۱۳۸۶، ۸۶-۸۵)

### ۴. بیش متنیت از منظر ژنت

ژنت خود در تعریف بیش متنیت می نویسد: "هر رابطه ای که موجب پیوند میان یک متن B با یک متن پیشین A باشد چنانکه این پیوند از نوع تفسیری نباشد (Genette,1982, 5). بیش متنیت نیز همانند بینامتنیت رابطه میان دو متن ادبی یا هنری را بررسی می کند اما این رابطه در بیش متنیت بر خلاف بینامتنیت نه بر اساس هم حضوری که بر اساس برگرفتگی بنا شده است. به عبارت دیگر در بیش متنیت تاثیر یک متن بر متن دیگر مورد بررسی قرار می گیرد و نه حضور آن. البته می توان تصور کرد که در هر حضوری تاثیر نیز وجود دارد و همچنین در هر تاثیری نیز حضور وجود دارد اما در بیش متنیت تاثیر گسترده تر و عمیق تری مورد توجه است. در بینامتنیت اغلب حضور بخشی مورد توجه است، در بیش متنیت تاثیر کلی و الهام بخشی کلی مورد نظر است. به بیان دیگر حضور یک متن در شکل گیری متن دیگر را به گونه ای که بدون این حضور خلق متن دوم غیر ممکن باشد بیش متنیت می نامند (نامور مطلق،۱۳۸۶، ۹۵). برای اینکه موضوعی بتواند در حوزه گونه شناسی بیش متنی مورد بررسی قرار گیرد لازم است دست کم سه شرط، متنی بودن موضوع، دارا بودن دو یا بیش از دو متن و مسلم داشتن رابطه پیش متن و بیش متن را داشته باشد (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۱).

### ۴-۱. شاخصه های گونه شناسی بیش متنی

بیش متنیت بر اساس برگرفتگی استوار شده است. برگرفتگی یا اشتقاق رابطه ای هدفمند و نیت مندانه است و به دو دسته کلی همانگونگی (تقلیدی) و تراگونگی (دگرگونگی) قابل تقسیم است. این دو رابطه با توجه به نسبتی که پیدا می کنند معنا می شوند زیرا هیچ بیش متنی نمی تواند بدون تغییر به پیش متن تبدیل شود. تفاوت تغییر در همانگونگی و تراگونگی در هدفمند بودن تغییر و میزان آن است. به عبارتی دیگر در همانگونگی هدف تغییر نیست و میزان آن نیز بسیار فاحش نخواهد بود. در تراگونگی نیز بیش متنیت با تغییر و دگرگونی پیش متنیت ایجاد می شود و به سه دسته کاهشی، افزایشی و جابه جایی قابل تفکیک است. فرایند کاهش که بر اساس قاعده کاهش یا حذف انجام می پذیرد سه گونه پیرایش (کاهش یا حذف مضمون)، آرایش (کاهش یا حذف سبک) و افشردگی (کاهش یا حذف مضمون و سبک) را شامل می شود. گونه های فرایند افزایش نیز به سه قسم توسعه (افزایش مضمون)، اضافه (افزایش سبک) و گسترش (افزایش مضمون و سبک) قابل طبقه بندی است. در تراگونگی جابه جایی نیز عمل کاهش و افزایش با هم صورت پذیرفته و بیش متن از پیش متن خود بیشترین فاصله را می گیرد (نامور مطلق، ۱۳۸۴، ۱۱-۱۰). در نگاهی جامع می توان افزود بیش متنیت یا یک عملیات دگرگون ساز همچون پارودی، تراوستیسمان و ترانسپوزیسیون یا یک عملیات تقلیدی همچون پاستیش، شارژ و فورژری یک پیش متن است (نامور مطلق،۱۳۸۶، ۹۵).

یکی دیگر از شاخص های گونه شناسی بیش متنی کارکرد است. کارکرد نیت یا تاثیر هر عمل است که می تواند تفننی، طنزی یا جدی باشد. این سه نوع نظام می تواند در گذار از یک متن به متن دیگر نقش اساسی بازی کنند. گاه رابطه میان دو متن می تواند نه طنز باشد و نه جدی، در این صورت متعلق به نظامی است که آن را می شود تفننی نامید که پاستیش و پارودی در معنای خاص آن در این دسته قرار می گیرند. گاه نیز این رابطه بر اساس ارزش زدایی و طنز صورت می گیرد؛ یعنی بیش متن ارزش ها یا برخی از ارزش های پیش متن را مورد تعرض قرار می دهد (نامور مطلق،۱۳۹۱، ۱۴۷-۱۴۲) همانند شارژ، تراوستیسمان و پارودی در معنای رایج کلمه. گونه های فورژری و ترانسپوزیسیون نیز کارکردی جدی دارند. "برای ژنت کارکرد طنزی به مراتب گسترده تر و متنوع تر از حوزه ناطنزی است. گاهی نیز نه تفننی است و نه طنزی و مولف در نظر دارد با توجه به پیش متن دست به خلق بیش متنی تازه بزند (همان). بنا بر آنچه ذکر شد سه نوع شاخص یعنی تفننی، طنزی و جدی وجود دارد که در ترکیب با هماگونگی و تراگونگی شش گونه یاد شده شکل می گیرد و مباحث اصلی بیش متنیت گرداگرد همین شش گونه می چرخد.

### ۵. بررسی حضور انواع شش گانه بیش متنیت در گرافیتی های ایرانی

نخستین قدم در هر دانشی دسته بندی و تحلیل علمی آن است چرا که "گونه شناسی لازمه یک مطالعه نظام مند است و بدون این دسته بندی و مقوله سازی امکان خلق، دریافت و مطالعه بسیار دشوار و حتی غیر ممکن می شود. با گونه شناسی ادبی- هنری می توان آثار متنوع و بیشمار را به واسطه انواع رابطه خویشاوندی که می توانند داشته باشند صورت بندی و آماده مطالعه کرد (همان،۱۴۰) از این رو شش زیر مجموعه ای که ژنت در مطالعه فرایند تکثیر

تصویر۳ . گرافیتی، بیش متن از گونه پاستیش. مأخذ: www.mehrnews.com.

تصویر۴. تابلوی پسر انسان، اثر رنه مگریت. مأخذ: www.en.wikipedia.org.

بیش متنی وضع کرده در پیکره های مطالعاتی این مقاله واکاوی می شوند. با توجه به آنچه گفته شد آثار گرافیتی زیر شرایط لازم را برای مطالعه بیش متنی دارا هستند و تنها اثبات برگرفتی از پیش متن را می طلبند که در سطور آتی با اشاره به اشتقاقات و تاثرات هر اثر گرافیتی از پیش متن خود، به مطالعه روابط بیش متنی آنها می پردازیم و در آخر ویژگی های این روابط را در جداول مربوطه مرور می کنیم.

**۱-۵. انواع بیش متنیت تقلیدی در آثار گرافیتی ایران**

**۱-۱-۵. پاستیش**

پاستیش؛ واژه ای از هنرهای تجسمی است که آن را به اثر التقاطی ترجمه می کنند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۱۳) و در تقلید آگاهانه بیش متن از سبک پیش متن و تغییر در محتوا نمایان می گردد. کارکرد پاستیش تفننی بوده، با کمی تغییر در پیش متن انجام می شود و توجه به اصل و مرکز دارد. تصویر ۳ تکثیر گرافیتی نقاشی هنرمند نامدار سوررئالیست، رنه مگریت[۲۱] است. مردی با کت تیره، کلاه لبه دار و چهره نامشخصی که بارها در نقاشی هایش حضور داشته و با تغییراتی نام های متعددی یافته است. گرافیتی مذکور

تصویر ۵ . تابلوی زائر، اثر رنه مگریت. مأخذ: همان.

که هنرمند آن ناشناس است در مسیر پله های طولانی خیابانی در تهران، با وام گیری از ساختار بصری تابلوی "پسر انسان" – مردی که صورت آن با سیب سبز پوشانده شده– و " زائر" مگریت، به تصویر در آمده است (تصاویر ۴ و ۵). حفظ سبک پیش متن و تغییر موضوع، متناسب با پیام اجتماعی و هدف گرافر صورت پذیرفته و عباراتی چون "من پله برقی شما هستم" و " از پله برقی هیچ خبری نیست" به آن اضافه شده است.

اثر بعدی متعلق به black hand است که به مناسبت اول مهر و بازگشایی مدارس در سال ۱۳۹۳ کارکرده است. این گرافیتی (تصویر ۶) برگرفته از تصویر نوستالژیک و آشنایی است که تمامی دانش آموزان دهه شصت در پشت دفاتر مشق خود با آن روبرو شده اند؛ طرح مردی پیکسلی پشت به بیننده که در حال نوشتن جمله ای از امام خمینی بر روی تخته سیاه است. در گرافیتی بلک هند، ضمن وفاداری هنرمند به ساختار بصری پیش متن با تغییر نوشتار روی تخته، تقلیدی آگاهانه و در عین حال سرگرم کننده از پیش متن مشاهده می شود. پیام "کپی باش، خودت نباش" می تواند اشاره ای طعنه آمیز و اعتراضی به سیستم آموزشی رایج در مدارس ایران باشد که بعضاً خلاقیت دانش آموزان در آن به دیده اغماض نگریسته می شود و ارائه الگویی مشابه و کلیشه ای به این قشر را در دستور کار خود دارد.

تصویر ۷ دستکاری گرافیتی بلک هند است که با امضای شخصی به نام جوکر انجام شده است. بدون تغییر و دگرگونی ظاهری خاص پیش متن بلک هند، تنها نوشته و رنگ روی تخته سیاه و همچنین محل امضای گرافر دوم، تغییر کرده است.

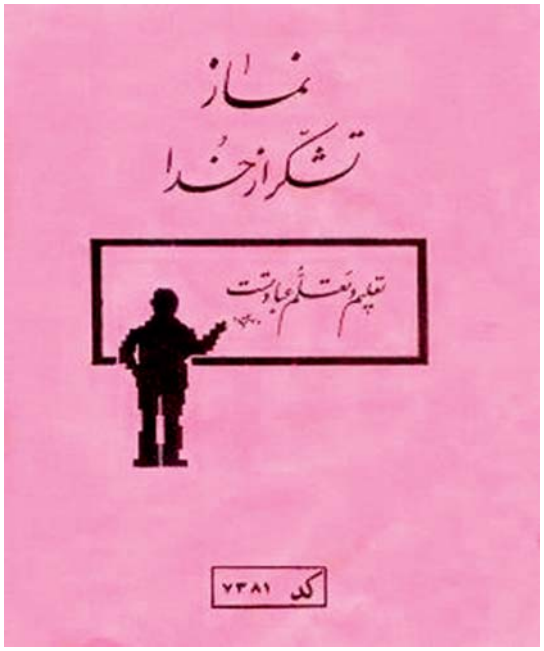
نشانه شرکت آب و فاضلاب (آبفا) مبنای شکل گیری گرافیتی بعدی است. این اثر با امضای مستعار ژئو Geo در خیابات قیطریه تهران نقاشی شده است. چهار نمونه از این نشانه بر دیوار تکثیر شده و تدریجاً به سمت راست تغییراتی را پذیرفته است. هشدار هنرمند به مخاطبان در راستای مصرف بی رویه آب در طول سالهای گذشته و فقدان آن طی روزهای آتی می باشد که در قالب پیامی اجتماعی به منصه ظهور رسیده است. هویت بصری شرکت آبفا نقش پیش متنی را ایفا می کند که از ساختار بیرونی آن در مسیر شکل گیری بیش متنی اخطار دهنده پیروی شده است. نحوه رویکرد گرافیتی مذکور به سبک متن پیشین به خوبی قابل مشاهده است (تصاویر ۹ و ۱۰).

### ۲-۱-۵. فورژری

فورژری؛ پاستیشی به تمام معناست که با تقلید از سبک پیش متن، در قالبی مشخص، امکان تداوم و ادامه آن را فراهم می کند. ساختار این گونه جدی است. قلمدار از هنرمندان گرافیتی کاری است که با الهام از نگارگری و خوشنویسی ایرانی و تاثیر از جنبش سقاخانه ای به ویژه آثار فرامرز

تصویر۶ بیش متن؛ گرافیتی اثر بلک هند. مأخذ: www.irangraffiti.com

تصویر ۷. بیش متن؛ گرافیتی اثر جوکر. مأخذ: همان.




تصویر۸. پیش متن گرافیتی های ۶ و ۷. مأخذ: نگارنده

تصویر ۹. بیش متن؛ گرافیتی اثر Geo. مأخذ: www.irangraffiti.com

تصویر ۱۱.بیش‌متن‌هایی‌ازنوع‌فورژری‌برای‌پیش‌متن‌تصویری نظریه تکامل داروین. مأخذ: www.kolahstudio.com

پیلارام و حسین زنده رودی مجموعه کالیگرافیتی هایی خلق کرده که در قالبی مشخص ادامه دار شده اند (نک. زرکار، ۲۰۱۴). همچنین تصویر۱۱ آثاری را نشان می دهد که ضمن بر گرفتگی از تصویر نظریه معروف تکامل چارلز داروین، با تکرار و تداوم در آثار گرافیتی ایرانی ادامه یافتند و هر گرافری متناسب با دیدگاه مورد نظر خود از این تصویر در اثرش استفاده کرده است. تکثیر این بیش متن در ساختاری یکسان با پیش متن و کارکردی جدی صورت پذیرفته است.

### ۳-۱-۵. شارژ

شارژ؛ تقلید سبک با تغییراتی نسبت به پیش متن است که سعی در طنز و نقد آن دارد. در بیش متنیت شارژ بر اساس اغراق بیش متن نسبت به پیش متن صورت می پذیرد. کاریکاتور یکی از اقسام آن است. از ضرورت های این گونه دارا بودن قابلیت شارژ و شناخته بودن شارژ شونده است (نامور مطلق، ۱۳۹۱، ۱۴۹) که متاسفانه نمونه ای از آن در آثار گرافیتی ایران یافت نشد.

### ۲-۵. انواع بیش متنیت تراگونگی در آثار گرافیتی ایران

### ۱-۲-۵. پارودی

پارودی؛ تکرارِ با تفاوت نامیده می شود. در اصل کلمه ای یونانی است و در اصطلاح به معنی تغییر سبک آگاهانه است که با دیدگاهی تفننی و سرگرم کننده موضوع خود را باز آفرینی می کند. اساس پارودی خلق متن جدید از طریق شوخی با پیش متن است. در این گونه تخریب و

تصویر ۱۰. پیش متن؛ نشانه شرکت آبفا. مأخذ: www.nww.ir.

تصویر ۱۲. بیش متن تصویر ۱۳، گرافیتی کارگران حقوق نگرفته اند. مأخذ: www.irangraffiti.com.

تصویر ۱۳ پیکتوگرام کارگران مشغول کارند. مأخذ: www.fa.wikipedia.org.

ویرانگری پیش متن اتفاق نمی افتد و مقصود اصلاح و نقد است. علاوه بر آن " از کار درآوردن پارودی خوب کار ساده ای نیست چراکه باید تعادل ظریفی میان اثر اصلی و شکل تغییر یافته آن برقرار باشد (guddon,1998, 642). پارودی نگاه به آینده و خلق دارد.

همانطور که اشاره شد پارودی خلق متن تازه و اغلب سرگرم کننده از طریق شوخی با متن پیشین است. در نمونه های زیر گرافیتی های الهام گرفته از دیگر متون که با رویکردی تفننی، به نقد و اصلاح پیش متن دست زده اند از نظر گذرانده می شود. تصویر ۱۲ مربوط به گرافیتی ژئو است و با استفاده هوشمندانه از قالب نشان ها و علائم راهنمایی و رانندگی موضوع خود را به نمایش گذاشته است. این اثر اعتراضی است به حقوق نگرفتن کارگران که با تغییر و شوخی در پیکتوگرام "کارگران مشغول کارند" (تصویر ۱۳) اتفاق افتاده است؛ کادر مثلثی و نوارهای پهن

تصویر۱۴(ردیف بالا). پیش متن تصویر ۱۵. مأخذ: www.daydreamer.blog.ir.
تصویر ۱۵(ردیف پایین). گرافیتی؛ بیش متن از نوع پارودی. مأخذ: همان.

قرمز رنگ در اطراف، کارگری که بیل را بر شانه اش حمل می کند و به نشانه نارضایتی از اوضاع در حال ترک کار و خروج از کادر تابلو است، همچنین پیام نوشتاری هنرمند و امضای او در مرکزی ترین نقطه ترکیب بندی عناصر بصری گرافیتی ژئو را تشکیل می دهند.

نوشتار روی تابلوها و اسامی معابر و خیابان ها، راهنمایی است جهت سهولت مسیریابی افراد که نامگذاری آن با توجه به شرایط فرهنگی، اجتماعی و جغرافیایی هر شهر صورت می پذیرد. گسترش گرافیتی در شهر به سطح دیوارها خلاصه نشده و حتی به تابلوهای اسامی خیابان ها نیز راه پیدا کرده است. در تصاویر زیر(۱۴ و۱۵) گرافر ناشناس ایرانی با خوش ذوقی و طبع شاعرانه خود جدیت و رسمیت این اسامی را به چالش کشیده، کارکرد تفننی این گونه از بیش متنیت را با شوخی های جذاب به نمایش می گذارد.

نمونه دیگر از رابطه پارودی در بیش متن گرافیتی، استفاده از تصویر اندیشمند قرن ۱۷، رنه دکارت، جمله معروف او است: "من می اندیشم پس هستم". گرافر این اثر (تصویر ۱۶) بلک هند است و از پیش متن ذکر شده با ترفند شوخی جهت نشان دادن قراردادهای رایج فضای مجازی سود جسته است. دگرگونگی در دو پیش متن اخیر از طریق فرایند افزایش و قسم گسترش قابل مشاهده است.

تصویر ۱۶. گرافیتی بلک هند. مأخذ: www.graffiti.com.

تصویر ۱۷. پرتره رنه دکارت اثر فرانس هالس. مأخذ: www.louvre.fr.

**۲-۲-۵. تراوستیسمان (دگر پوشی)**

تراوستیسمان؛ دگرگون کردن جنسیت و تغییر سرشت است که در آن تحقیر و تخریب پیش متن صورت می گیرد (نامورمطلق،۱۳۹۱، ۱۴۹). تراوستی به قصد استهزاست (حلبی،۱۳۶۴، ۶۹) و نوع تغییری که در بیش متن ایجاد می کند تا به طنز دست یابد حالتی سبک سرانه دارد (dentith,2000,11). در جستجوی پیکره مطالعاتی پژوهش در این گونه از بیش متنیت دو نمونه گرافیتی

تصویر۱۸. گرافیتی، بیش متن از گونه تراوستیسمان. مأخذ: www.parsine.com.

یافت شد که بر اساس آن در تصویر ۱۸ از پرچم آمریکا و مجسمه آزادی؛ نماد مشهور این کشور (تصویر۱۹) با نگاهی تحقیرآمیز و تخریبی استفاده شده است. تبدیل و تغییر شمایل مجسمه زن به اسکلت که عموماً به عنوان نماد خطر شناخته می شود در جایگاه ستاره های پرچم، مقصود گرافر را در نگاهی توام با کنایه و نکوهش به نمایش گذاشته است. نمونه بعدی در تصویر ۲۰ لوگوی دو برند معروف خودروی ایرانی را بر سطح دیوار می بینیم؛ لوگوی سایپای مطمئن در پوشش دزدان دریایی و آرم خودروی سمند متعلق به شرکت ایران خودرو با چشم بند مشکی که واضح ترین المان سارقین به شمار می رود. این گرافیتی با نام اهالی سرگردنه شناخته شده و تغییر جنسیت را با استحاله عناصر بصری به هویتی منفی و در قالبی انسانی نشان داده است. گرافر با مطایبه و کنایه نگرشی انتقادی به سرویس دهی و عملکرد این تشکیلات دارد و تراگونگی را با افزودن موجزترین عناصر در راستای هدف تخریبی خود دنبال کرده است.

تصویر ۱۹. پرچم ایالات متحده و تندیس آزادی. مأخذ: www.fa.wikipedia.org.

### ۳-۲-۵. ترانسپوزیسیون (جایگشت)

ترانسپوزیسیون؛ که به آن جایگشت یا اقتباس نیز می گویند، نوعی تراگونگی جدی به شمار می رود و با تغییر سبک به تکثیر متن می پردازد. جایگشت رایج ترین و متنوع ترین نوع بیش متنیت را به خود اختصاص می دهد و نقش آن

تصویر ۲۰. گرافیتی اهالی سرگردنه، بیش متن تصویر ۲۱. مأخذ: www.daydreamer.blog.ir.

تصویر ۲۱. آرم شرکت سایپا و خودروی سمند. مأخذ: www.fa.wikipedia.org.

تصویر ۲۲. گرافیتی بلک هند، بیش متنی از گونه ترانسپوزیسیون. مأخذ: www.pinterest.com.

تصویر ۲۳. یکی از پیش متن های گرافیتی تصویر۲۲. مأخذ: www.fruition-design.co.uk

تصاویر ۲۴ و ۲۵. بیش متن گرافیتی از گونه ترانسپوزیسیون. مأخذ: www.irangraffiti.com

در تکثیر متنی بیش از دیگر گونه هاست. تمام انواع تکثیر ترامتنی که بر پایه بینانشانه ای و بینارسانه ای صورت گرفته باشد و کارکرد جدی داشته باشد جایگشت محسوب می شود. اقتباسات بیناهنری اغلب از این دست هستند (نامور مطلق،۱۳۹۱، ۱۵۰). اهمیت جایگشت در این است که نظام نشانه ای متون پیشین نفی می شود تا نظام نشانه ای جدیدی تاسیس شود (آلن، ۱۳۸۰، ۸۲). به عنوان مثال می توان به تصویر ۲۲ اشاره کرد؛ در خیابان فردوسی کاراکتر ضد نور گرگی ترسیم شده که در دیالوگ باکس اش این جمله به نمایش در آمده است: « ببخشید، یه لحظه لطفاً، یه زن قرمز پوش ندیده اید؟»، در واکاوی پیش متن این تصویر و چرایی سوال این کاراکتر به داستان زن قرمز پوش میدان فردوسی می رسیم که به یاقوت معروف است. «یاقوت لقب زنی است مجهول الهویه از اهالی تهران که حدوداً ۳۰ سال، هر روز، ساکت و آرام با لباس، کفش، کیف و جوراب قرمز رنگ در میدان فردوسی می ایستاد و انتظار می کشید و به گفته مردم، یکباره از صحنه محو شد. روایات درباره این زن زیاد است و عده ای بر این باورند که او در عشق شکست خورده بود و در انتظار معشوق گم گشته در آن مکان به انتظار می‌ایستاد"(جعفری، ۱۳۹۰، ۱۲).

تصویر۲۶. پیش متن گرافیتی های تصاویر ۲۴ و ۲۵.

بنابراین ارتباط بصری میان نام خیابان و نوشتار گرافیتی مشخص است. علاوه بر آن استفاده از شخصیت کارتونی گرگ، اقتباس دیگری است که بلک هند از کارتون شنل قرمزی داشته است. شنل قرمزی یک داستان فولکلور آلمانی است درباره دختری کوچک و گرگی که می‌خواهد دخترک و مادربزرگش را بخورد. این قصه بارها دست مایه شرکت های انیمیشنی دنیا و تصویرگران کتاب کودک قرار گرفته است. بر این اساس برگرفتگی هنرمند گرافر از دو پیش متن داستان شفاهی یاقوت و قصه شنل قرمزی با اشارات زیرکانه قابل اثبات و تشخیص است. هدف او احتمالا رساندن پیامی هشدار دهنده، اخلاقی و جدی بوده که با وام گیری از پیش متن های داستانی معروف، مسائلی چون عشق و خطرات ناشی از آن را به مخاطب گوشزد کرده و بیش متنی قابل تامل را با رسانه گرافیتی در دید عموم قرار داده است.

نمونه دیگر از بیش متنیت اقتباسی تصاویر ۲۴ و ۲۵ است. بر اساس آن گرافر با بهرگیری از شخصیت های بازی یارانه ای معروف "ماریو"، تصویر تلویزیون و همچنین آدمک های تجریدی که به هیبت انسان های اولیه در حال شکار ترسیم شده اند و تقلیدی تراگونه از نقاشی‌های پناهگاهی پیش از تاریخ می باشند، اثر خود را خلق کرده است. جایگشت هنرمندانه انیمیشن و سنگ نگاره ها در بیش متنی گرافیتی مهارت خالق آن را در هشدار به اثرات مخرب تکنولوژی نشان می دهد. ژئو با گرافیتی خود اشاره ای ظریف به اسارت انسان معاصر در بند دنیای مجازی و مظاهر مدرنیته داشته که لازم است چون گذشته به مقابله با دشمن برخیزد و روح آن را به تسخیر خویش درآورد.

.جدول ۱. چگونگی روابط بیش متنیت تقلیدی در نمونه گرافیتی های بررسی شده. مأخذ: نگارنده

| چگونگی روابط / نوع بیش متن | | میزان تقلید از پیش متن | | | | چگونگی کارکرد بیش متن | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | حفظ سبک | | تغییر مضمون | | طنز | جدی | تفننی |
| | | تا حدودی | زیاد | تا حدودی | زیاد | | | |
| پاستیش | تصویر ۳ | • | | | • | | | • |
| | تصویر ۶ و ۷ | | • | • | | | | • |
| | تصویر ۹ | | • | | • | | | • |
| فورژری | تصویر ۱۱ | | • | • | | | • | |

.جدول ۲. چگونگی روابط بیش متنیت تراگونگی در نمونه گرافیتی های بررسی شده. مأخذ: نگارنده

| چگونگی روابط / نوع بیش متن | | میزان تغییر سبک از پیش متن | | نوع دگرگونی بیش متن | | | | | | | میزان کارکرد بیش متن | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | تا حدودی | زیاد | کاهشی | | | افزایشی | | | جابه جایی | طنز | | جدی | | تفننی |
| | | | | آرایش | پیرایش | افشردگی | توسعه | اضافه | گسترش | | تا حدودی | زیاد | تا حدودی | زیاد | |
| پارودی | تصویر ۱۲ | • | | | | | | | | • | | | | | • |
| | تصویر ۱۵ | • | | | | | | | • | | | | | | • |
| | تصویر ۱۶ | | • | | | | | | • | | | | | | • |
| تراوستیسمان | تصویر ۱۸ | • | | | | • | | | | | • | | | | |
| | تصویر ۲۰ | • | | | | | | | • | | | • | | | |
| ترانسپوز یسیون | تصویر ۲۲ | | • | • | | | | | | | | | • | | |
| | تصویر ۲۴ و ۲۵ | | • | | | | | | • | | | | | • | |

## نتیجه

همانگونه که ذکر شد به یاری بیش متنیت چگونگی تکثیر و گسترش متن ها در جهان انسانی تبیین می گردد که از این رهیافت می توان در شناخت هر چه بیشتر رشته های هنری و پیوستگی میان متون آن سود جست. علیرغم این که سهم هنر ایران در این گونه مطالعات تا به امروز چشمگیر نبوده است اما عمده پژوهش های صورت گرفته بومی نیز به هنرهای سنتی توجه داشته اند. این مقاله به بررسی رابطه بیش متنی در گرافیتی ایران به عنوان یکی از هنرهای روز پرداخته است تا این آثار را به یاری نظریه ای مدون مورد مطالعه قرار دهد. نتایج بررسی ها بیانگر آن است که مولفان گرافیتی با حفظ فضای معاصر تاثیر متن های پیشین را در آثارشان منعکس کرده اند از این رو تمایزات فرامتنی و تفاوت های ناشی از عوامل فرهنگی و هنری در بیش متن ها قابل رویت است که در جهت مقاصد اعتراضی و اجتماعی گرافر قرار گرفته اند. صراحت ارجاع به پیش متن در این نمونه ها متفاوت است که در طبقه بندی تقلیدی و تغییری چهره ای متفاوت به خود می گیرد. در بیش

متن هایی که غلبه وجه تقلید بارزتر است نسبت هایی متفاوت از همانندسازی را شاهدیم اما آنچه مسلم است مولف بیش متن، تقید بیشتری به حفظ سبک صوری پیش متن داشته و عمده خلاقیت خود را در تغییر محتوا بروز داده است. از دیگر نتایج حاصله در این بخش باید به فقدان گونه شارژ و رویکرد اغراق در گرافیتی های ایرانی به عنوان بیش متن اشاره کرد. تشخیص عناصر وام گرفته از پیش متن در بیش متن های تغییری نیز، نیاز به تامل و تدقیق بیشتری دارد که این امر در پارودی و تراوستی کمتر و در گونه جایگشت میزان گسترده تری را شامل می شود، شاید علت آن را بتوان در تغییر نظام دانست چرا که دگرگونی در اقتباسات بینارشته ای و بینانشانه ای پرهیز ناپذیر می نماید ضمن آنکه سطح مختصر تغییرات در گونه های فوق الذکر، احتمالا به کارکرد آنها مرتبط است؛ بدین معنی که هر چه رویکرد طنزی و تفننی در گونه ای بیشتر و پررنگ تر است نیاز به دلالت های صریح و عوامانه بیشتر احساس می شود چرا که هنرمند بیش متن از زبان مطائبه در ساختاری آشنا بهره می جوید تا به اثرگذاری و ماندگاری بیشتری نائل آید در حالی که تغییرات اساسی در سبک و محتوای توامان می تواند فاصله با پیش متن را زیاد و از اثرگذاری بیش متن گرافیتی در نزد مخاطب بکاهد. همچنین پس از بررسی نمونه ها به عنوان بیش متن های تراگونه در گرافیتی دریافتیم، دگرگونی افزایشی- تغیر سبک و محتوا با هم- بیشترین سهم را به خود اختصاص داده است. در آخر باید این مطلب را خاطر نشان کرد که کارکرد گونه های بیش متنی دست کم در گرافیتی ضمنی است و نمی توان همانند طبقه بندی ژنت به روشنی تصمیم گرفت، این مسئله به ویژه در تشخیص و تفکیک مرزهای کارکرد تفننی دشوارتر است، با این حال می توان کارکرد گونه تفننی پاستیش را در بیش متن های گرافیتی نزدیکترین به تعریف ژنت دانست.

## منابع و مأخذ

آلن، گراهام، ۱۳۸۰، بینامتنیت، ترجمه پیام یزدانجو، تهران، مرکز.
احمدی، بابک، ۱۳۷۰، ساختار و تاویل متن (نشانه شناسی و ساختارگرایی)، تهران، مرکز.
پاکباز، رویین ۱۳۸۵، دایرۀ المعارف هنر، تهران، فرهنگ معاصر.
جعفری، حمید، ۱۳۹۰، بازخوانی یک پرونده عاشقانه، روزنامه شرق، شنبه، ۲۳ مهر، ص ۱۲.
حلبی، علی اصغر،۱۳۶۴، مقدمه ای بر طنز و شوخ طبعی در ایران، تهران، بهبهانی.
زرکار، راستین، ۲۰۱۴،گرافیتی به سبک ایرانی: آثار قلمدار، قابل دسترسی در:
www.ajammc.com/2014/06/13/ghalamdar-persian
کفشچیان مقدم، اصغر و دیگران، ۱۳۸۹، ارزیابی دیوارنگاری معاصر تهران از دیدگاه مخاطب، هنرهای زیبا، شماره ۴۱، صص ۶۳-۶۹.
کوثری، مسعود، ۱۳۸۹، گرافیتی به منزله هنر اعتراض، جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال دوم، شماره اول، صص ۶۵-۱۰۲.
، ۱۳۹۰، گرافیتی رویکردی انتقادی، چاپ اول، تهران، دریچه نو.
مهاجری، عباسعلی، ۱۳۸۴، فرهنگ هنر انگلیسی فارسی، تهران، دانشیار.
نامور مطلق، بهمن، ۱۳۸۴، متن های درجه دوم، خردنامه؛ ضمیمه فرهنگی اندیشه، روزنامه همشهری، شماره ۵۹، صص ۱۰-۱۱.
۱۳۸۶، ترامتنیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن ها، پژوهشنامه علوم انسانی، شماره ۵۶، صص ۸۳-۹۸.
۱۳۹۰، درآمدی بر بینامتنیت؛ نظریه ها و کاربردها، تهران،سخن.

۱۳۹۱، گونه شناسی بیش متنی، فصلنامه پژوهش های ادبی، سال ۹، شماره ۳۸، صص ۱۳۹-۱۵۲.
۱۳۹۵، بینامتنیت از پساساختارگرایی تا پسامدرنیسم، تهران، سخن.
Abrams, M.H, 1993, Glossary of literary term, New York, Cornel University press, Ithaca.
Dentith, Simon, 2000, Parody, London & New York, Rutledge.
Ferrell, J, 1995, Jacques Renciere, The future of the image, Journal of visual culture, 27: 73-92.
Frow, John, 2005, Genre, London & New York, Rutledge.
Gastman, R. & Neelon, C, 2010, the history of American graffiti, New York, Harper design.
Genette, Gerard, 1987, Palimpsestes. Literature in the second degree, Chana Newman & Claude doubing sky (Trans), Lincoln NE & London, University of Nebraska press.
Guddon, J.A, 1998, A dictionary of literary terms and literary theory, London, oxford.
Kramer, R, 2010, Painting with permission: legal graffiti in New York City, Ethnography, 11: 235-253.
Mubi Brigenti, A, 2010, at the wall: graffiti writers, urban territoriality and the public domain, Space and culture, 13(3): 297-314.

Kosari, Masoud, Graffiti is a critical approach, first edition, Tehran, Dariche No Publication.
Kramer, R, 2010, Painting with permission: legal graffiti in New York City, Ethnography, 11: 235-253.
Mubi Brigenti, A, 2010, at the wall: graffiti writers, urban territoriality and the public domain, Space and culture, 13(3): 297-314.
Namvar Motlagh, Bahman, 2005,Secondary texts, wisdom: Cultural Attachment of thought, Hamshahri newspaper, number 59, pp 10-11.
Namvar Motlagh, Bahman, 2007, Transtextuality, The study of the relationship between one text and other texts, Journal of humanities, number 56, pp 83-98.
Namvar Motlagh, Bahman, 2011,Introduction to intertextuality, Theories & applications.
Namvar Motlagh, Bahman, 2012,Hypotext typology, Quarterly Journal of literary research, Ninth year, Nomber 38, PP 139-152.
Namvar Motlagh, Bahman,2016, Intertextuality from post structuralism to post modernism, Tehran, Sokhan Publication.
Pakbaz, Rouin, 2006, Encyclopedia of art, Tehran, Farhange Moaser Publication.
Zarkar, Rastin, 2014,Iranian graffiti: Ghalamdar works, Available in www.ajammc.com/2014/06/13/ghalamdar-persian.

be used to better understand the arts and the relationship between the texts. Graffers by keeping the contemporary space, different domains of effectiveness and explicitness of different reference, have reflected the previous divisions of hypo text in their works. Therefore, the difference of hypertext and distinction of artistic and cultural elements are visible in graffiti works that are used as artists' protests and social purposes. Explicit reference to the hypertext is different in these samples that are different in terms of imitation and classified changes. In hypo text imitations, extent of resemblance is distinct. It is certain that hypo text compiler had more constraint in protection of hypertext's formal style, and has shown a major creativity in content. Another result in this section is the lack of any charges and exaggerated types in Iranian graffiti works as hypo texts. Recognizing borrowed elements from hypertext requires greater consideration and delicacy so that it would include a wider transposition and less degree of parody and travesties. Perhaps it could be due to the change of system that makes this look inevitable in interdisciplinary and inter-significant transposition. In addition, slight changes in those types are perhaps related to their functions. It means that the satirical and fancy approaches in a type are more frequent, bold and explicit, and popular implication is more needed, because the artist uses the humorous language in familiar structure to achieve a more lasting impact. Major changes, both in style and content, can lead to a significant gap among hypertext and hypo text of graffiti, and thus reduce the impact on the audience. Studying the samples on mutable hypo text in graffiti works, leads to understanding incremental change, that has the largest share itself. Finally, it should be said that the application of types of hypo text at least are implicit in graffiti works and cannot be clearly decided as Genette's classifications, especially in border resolution of fancy function. However, one can see that the pastiche of fancy function in hypo text of graffiti is the closest concept to the Gerard Genette's typology.

**Keywords**: Typology, Hypotextuality, Textual Derivation, Iran's Graffiti, Genette

**References** : Abrams, M.H, 1993, Glossary of literary term, New York, Cornel University press, Ithaca.
Abbasali, Mohajeri, 2005, Persian & English Art encyclopedia, Tehran, Daneshyar.
Allen, Graham, 2001, Intertextuality, Translated by Payam Yazdanjoo, Tehran, Mrkaz publication.
Ahmadi, Babak,1991, Text structure and interpretation (semiotics and structuralism), Tehran, Markaz Publication.
Dentith, Simon, 2000, Parody, London & New York, Rutledge.
Ferrell, J, 1995, Jacques Renciere, The future of the image, Journal of visual culture, 27: 73-92.
Frow, John, 2005, Genre, London & New York, Rutledge.
Gastman, R. & Neelon, C, 2010, the history of American graffiti, New York, Harper design.
Genette, Gerard, 1982, Palimpsestes. Literature in the second degree, Chana Newman & Claude doubing sky (Trans), Lincoln NE & London, University of Nebraska press.
Genette, Gerard, 1992, The architext: an introduction, Berkeley, universityof calofornia press.
Genette, Gerard, 1997, Suils, paris, seuil.
Guddon, J.A, 1998, A dictionary of literary terms and literary theory, London, oxford.
Halabi, Ali Asghar, 1985, An introduction to humor in iran, Tehran, Behbahani publication.
Jafari, Hamid, 2011, Read a love case, Shargh newspaper, Saturday,14th October, p12.
Kafshchian moghadam, Asghar and others, 2010,Assessment of contemporary murals in Tehran from the audiences point of view, Fine Arts, No 41,pp 63-69.
Kosari, Masoud, 2010,Graffiti as the art of protest,Sociology of art and literature, second year, first number, pp 65-102.

# A Study of Types of Hypotext in Iran's Graffiti

Neda Shafighi, PhD in Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran.
Recieved: 2020/01/14 Accepted: 2020/7/25

Graffiti is one of the unofficial and popular artistic media that serves to express protests as well as political, social and cultural contents. This new popular art is noteworthy in terms of communication with subcultures, youth and street art in big cities and urban areas, as well as the fact that it has found an informal, unofficial and even underground life in Iran in recent years. Graffiti is a way of expressing the views and opinions of groups, images or letters used on surfaces of public places such as walls or bridges that are visible to the public, and also the raw wall paintings are handmade and sometimes disgusting, linear drawings, conventional inscriptions on doors and walls, linear motifs and irregular and obscure writings. Graffiti is used as a way to send social and political messages and as a form of advertising. It is also known as a modern art from that is now on display in galleries around the world. Although the history of this art medium in Iran is not long, but in this brief time, remarkable works are presented in different urban areas. Further recognition of graffiti works and introduction of the variety of textual relations that govern them, require referring to the transtextuality studies. All possible relations between texts may be reviewed by taking transtextuality approach of Gerard Genette, French researcher, in which area hyper textuality is more appropriate to analyze and decode the art texts. Hypertextuality is the relation of the second text, being derived from the first text, so that if the first text does not exist, the second text will not form. According to this, the paper based on Gerard Genette's transtextuality typology, considers classifying and exploring conjunction, effects and text relations in Iranian graffiti works. The purpose of this essay is to conduct a systematic study which leads to a wider knowledge of the identity of contemporary art. The research methodology is descriptive- analytical and based on the Genette's theory of Transtextuality types of hypo text approach that analyzes a number of graffiti works in Iran. The graffiti samples have been collected from web-based sources. The author's statistical population includes about 350 Iranian graffiti artists, among which 20 images have been selected as case studies by targeted sampling method. Selected works are more closely related to the head of their branch in the process of hypo text classification, and in order to answer the research questions and their goals, the method of analysis is qualitative. Also data collection is done through the documentary resources and direct observations. The results showed and explained how the text in human world is reproduced and spread with hypotextuality, as well as how this approach can