Archive of SID

نامه هنرهای تجسمی و کاربردی
سال سیزدهم • شماره ۲۸ • تابستان ۹۹

نوع مقاله: پژوهشی
شماره صفحه ۹۵-۷۷

شیوه‌های آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در آثار بنکسی

صدرالدّین طاهری
استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران
Email: s.taheri@aui.ac.ir

چکیده

به باور ویکتور شکلوفسکی یکی از وظایف هنر می‌تواند بیگانه‌سازی اشیاء و پدیده‌ها برای افزودن بر پیچیدگی و ژرفای فهم مخاطب باشد. رولان بارت به فرآیند نشانه‌شکنی اشاره دارد، به معنای باژگون‌سازی معنای نشانه‌های پذیرفته‌شده فرهنگی. هدف اصلی پژوهش حاضر، ردیابی شیوه‌های گوناگون آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در آثار «بنکسی» هنرمند رخ‌پوشیده معاصر بریتانیا است. این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناختی با رویکرد توصیفی -تحلیلی و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. پس از تحلیل یازده اثر بنکسی که با نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شده‌اند، شیوه‌های آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در کارهای او دسته‌بندی می‌گردد. در این راستا پنج اثر دختر ناپالم، مداخله ناخوش‌آیند، طغیان، پرتابگر گل، تیرانداز مدادشمعی‌ها و موشک به‌جای زوبین را می‌توان دارای آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی سیاسی دانست. همچنین آلبوم پاریس و ماجرای کانی‌آیلند آثاری هستند که گونه‌ای آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی اقتصادی در آن‌ها دیده می‌شود. چهار اثر مریم زهرآگین، مسیح با کیسه‌های خرید، نیشخند دروگر و پایان حراج را نیز می‌شود دارای نمونه‌هایی از آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی مذهبی دانست. هنرمند در آثار یادشده، قالب‌هایی را که مخاطبانش از پیش می‌شناخته‌اند برگزیده و با تهی نمودنشان از معنای رایج و بهره‌گیری از رمزگان‌های جایگزین، آن‌ها را با مفاهیمی تازه بارور نموده است.

کلیدواژه‌ها: نشانه‌شناسی، آشنایی‌زدایی، نشانه‌شکنی، بنکسی، هنر معاصر

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

در رساله کراتیلوس افلاطون (Plato, 2013) که در سده چهارم پ.م تدوین‌شده، گفتگویی جریان می‌یابد بر سر این‌که آیا رابطه یک شخص، شیء یا مفهوم با واژه نشانگر آن در زبان می‌تواند رابطه‌ای بی‌واسطه و حقیقی باشد؟ کراتیلوس در این گفتگو بر این باور است که واژه‌های یک زبان با شیء یا موضوع ویژه‌ای که نمایندگی می‌کنند رابطه‌ای حقیقی دارند. این مسئله که معمولاً باوری عمومی بوده و در نگاه نخست پذیرفتنی هم به نظر می‌رسد، چالشی است که دانش نشانه‌شناسی از ابتدا با آن روبرو بوده و البته آن را رد کرده است. یکی از نخستین اصول نشانه‌شناسی را می‌توان باور به قراردادی، اختیاری، نسبی و اعتباری بودن روابط دلالتی میان هر نشانه با معنای آن دانست. بااین‌وجود پایداری و استمرار معنای واژه‌ها (و در چارچوبی گسترده‌تر نشانه‌ها) یک واقعیت تاریخی است. تا زمانی که پایگاه‌های گفتمانی یک نظام نشانه‌شناختی پابرجا باشند و توان تأثیرگذاری عمومی خود را از دست نداده باشند، معمولاً بیشتر نشانه‌های رایج معنای خود را حفظ خواهند کرد، اما در دوران مدرن بارها شاهد بوده‌ایم که یک شخص، گروه یا مکتب تلاشی برای دگرگون ساختن بنیادهای یک نظام نمادین و بازتعریف معنای نشانه‌های درونی آن را آغاز کرده و به ثمر رسانده‌اند. در نیمه نخست این پژوهش دیدگاه‌هایی که می‌توانند به آشکار شدن دلیل این تلاش‌ها یاری برسانند مرور خواهد شد. سپس با مدد از شناخت حاصل آمده، یازده اثر از بنکسی هنرمند معاصر بریتانیایی برای فهم سه شیوه متفاوت وی در آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی (سیاسی، اقتصادی و مذهبی) مورد تحلیل نشانه‌شناختی قرار خواهند گرفت.

پیشینه پژوهش

بیشتر آگاهی ما درباره بنکسی[۱] و آثار هنریش به سبب سه دهه تلاش او برای پنهان نگاه‌داشتن هویتش و پراکندگی آثارش در خیابان‌های شهرهای جهان، تهی از انسجام و اعتبار علمی است. بااین‌وجود، از پژوهش‌های صورت‌گرفته درباره او و کتاب‌هایی که تصاویر بخشی از نقاشی‌هایش را گردآوری نموده‌اند، می‌توان به *دیوار و صلح* (۲۰۰۶) اثر بنکسی، *بریستول بنکسی: هیچ‌کجا مثل خانه آدم نیست* (۲۰۰۷) اثر استیو رایت و مارک سیمونز[۲]، *بنکسی* (۲۰۱۰)، اثر فردریک میلر و دیگران[۳]، *هفت سال با بنکسی* (۲۰۱۲) اثر روبرت کلارک[۴]، *مرد پشت دیوار* (۲۰۱۲) اثر ویل السورث‌ـجونز[۵]، *بنکسی، تو یک سطح قابل‌پذیرش از تهدید هستی* (۲۰۱۲) اثر گری شاو و دیگران[۶] و نیز *بنکسی کجاست؟* (۲۰۱۶) اثر خاویر تاپیس[۷] اشاره نمود. گرچه پیشگامان نشانه‌شناسی، آن را زیرشاخه‌ای از زبان‌شناسی و علمی برای تحلیل ادبیات و کنش‌های کلامی می‌دانستند، اما امروزه این چارچوب نظری با شاخه‌های پرشمارش کارکرد بسیاری در مطالعات هنری یافته است. در این باب به زبان فارسی، می‌توان از پژوهش‌هایی در حوزه سینما همچون: سلطانی و مرشدی (۱۳۹۶)، تبلیغات مثل رسولی و همکاران (۱۳۹۳)، بازی‌های رایانه‌ای همچون: عزیزی و همکاران (۱۳۹۷) و رسانه‌های مجازی مانند دهقان و همکاران (۱۳۹۵) یاد کرد. در باب کشف نمونه‌هایی از آشنایی‌زدایی در هنر مدرن نیز نوشتارهایی منتشر شده، ازجمله پژوهش درباره آشنایی‌زدایی در آثار پابلو پیکاسو در رساله جوی داس[۸] (۲۰۰۳)، مقاله‌ای از بن استولزفوس[۹] (۲۰۱۱) که بخشی از آن به آشنایی‌زدایی در آثار رنه مگریت اختصاص دارد و رساله الیزابت رومانف[۱۰] (۲۰۱۳) که بر آشنایی‌زدایی در آثار مارسل دوشان تمرکز کرده. در زبان فارسی می‌توان نوشتارهای پرشماری را یافت که تمهید آشنایی‌زدایی را در آثار ادبی پی‌جویی نموده‌اند، اما به بررسی این تکنیک در

www.SID.ir

Archive of SID

کار هنرمندان تجسمی کمتر پرداخته شده. یک استثنا در این باب مقاله‌ای است از طاهری و افضل طوسی (۱۳۹۶) که بازتولید تابلوی مونالیزا با روش آشنایی‌زدایی در برخی از نقاشی‌های پسامدرن را رهیابی کرده است. تاکنون در زبان فارسی به مساله نشانه‌شکنی پرداخته نشده است.

مبانی نظری

دانش نشانه‌شناسی بررسی معناسازی، فرآیند شکل‌گیری نشانه‌ها و فهم ارتباطات معنادار است. نشانه‌شناسی شامل مطالعه ساخت و شکل‌گیری نشانه‌ها، اشاره‌ها، دلالت‌ها، نام‌گذاری‌ها، قیاس‌ها، تمثیل‌ها، استعاره‌ها، مجازها و رمزگان‌های ارتباطی است. نشانه‌ها بر پایه روش یا رمزگان مورد بهره برای انتقالشان دسته‌بندی می‌شوند که می‌تواند آواهای خاص، علامت‌های الفبایی، نمادهای تصویری، حرکات بدن یا حتی پوشیدن یک لباس ویژه باشد. هرکدام از این‌ها برای رساندن پیام ابتدا باید توسط گروه یا جامعه‌ای از انسان‌ها به‌عنوان حامل معنایی خاص پذیرفته شده باشند (طاهری، ۱۳۹۶: ۱۷). فردیناند دو سوسور[۱۱] که نشانه‌های زبان‌شناختی را بررسی می‌کرد، برای هر نشانه دو سویه به‌هم‌پیوسته قائل بود. دال که به شکل واژه از سوی فرستنده ادا می‌گردد و مدلول که در قالب معنای ذهنی از سوی گیرنده درک می‌شود (Saussure, 1916: 67). همزمان چارلز سندرس پیرس[۱۲] با دیدگاهی متفاوت از سوسور نشانه را دارای سه وجه دانست: موضوع (که نشانه بدان ارجاع می‌دهد)، بازنمون (شکلی که نشانه به خود گرفته) و تفسیر (حس یا معنایی که نشانه برمی‌انگیزد) (Peirce, ۱۹۳۱–۵۸: ۲۲۲۸). لویی یلمزلف[۱۳] نظریه سوسور را در مورد نشانه تکمیل و عناوین جدیدی را به‌جای دال و مدلول پیشنهاد کرد. به باور او، نشانه منفک و منزوی نیست. به همین سبب، او چشم‌انداز نشانه‌ای را به چشم‌انداز زبانی تغییر داد. او زبان را دارای دو سطح می‌داند: بیان و محتوا؛ و بر این اساس به‌جای دال صورت بیان و به‌جای مدلول صورت محتوا را پیشنهاد می‌کند. زبان رابط میان این دو سطح است و مرز آن دو توسط آفرینشگر تعیین می‌شود (Hjelmslev, 1961: 50-51). پس از آن‌ها یوری لوتمان[۱۴] از سپهر نشانه‌ای[۱۵] سخن گفت (Lotman, 1990)، فضایی که بیرون از آن نشانگی غیرممکن است. ارگان‌های یک زیست‌محیط نشانه‌هایی را خلق می‌کنند که در کنار هم به اجزای سازنده سپهر نشانه‌ای بدل می‌شوند. مجموعه صورت‌بندی‌های نشانه‌ای، کارکردی مقدم بر زبان دارند و شرط وجود و هستی زبان به شمار می‌آیند. در سپهر نشانه‌ای مرزهایی وجود دارد که فضای نشانه‌ای را از فضای فرانشانه‌ای یا غیرنشانه‌ای جدا می‌کنند. روی این مرزها پالایه‌های دوسویه‌ای قرار دارند که فعالانه نشانه‌های بیرونی را برای درون ترجمه کرده و آن‌ها را به فضای نشانه‌ای موجود می‌افزایند. نشانه‌شناسی هنگام بنیان‌گذاری بخشی از دانش زبان‌شناسی تصور می‌شد، اما در نسل‌های بعد مرزهای این دانش بسیار گسترش یافت و به مطالعه همه گونه‌های ارتباطات دلالتی پرداخت؛ تا جایی که اکو بیان داشت که: «تمامیت فرهنگ را باید به‌عنوان یک پدیدار نشانه‌شناختی دید. همه جنبه‌های فرهنگ را می‌توان به‌عنوان بخش‌های یک مجموعه ارتباطی نشانه‌شناسی نمود» (Eco, 1976: 22).

روش پژوهش

این پژوهش یک موردکاوی نشانه‌شناختی با رویکرد توصیفی–تحلیلی و با هدف توسعه‌ای است که داده‌های کیفی آن به شیوه اسنادی داده‌اندوزی شده‌اند. در پژوهش‌های توصیفی–تحلیلی، پژوهشگر علاوه بر تصویرسازی آنچه هست، به تشریح و تبیین دلایل چگونگی و چرایی مسئله

www.SID.ir

Archive of SID

و ابعاد آن می‌پردازد. در این‌گونه پژوهش‌ها می‌توان از روش اســتقرایی اســتفاده نمود، بدین‌سان که وقتی ویژگی مشترکی در پدیده‌های گوناگون تکرار و مشاهده گردید، می‌توان بر اساس آن یک نظریه ارائه کرد (حافظنیا، ۱۳۹۲: ۷۲). در اســتراتژی پژوهش اســتقرایی، نظریه شامل تعمیم‌هایی است که به‌وسیله استقرا از داده‌ها به دست می‌آیند. بنابراین پژوهش به ساختن و پرداختن نظریه‌ای مربوط می‌شــود که از گردآوری داده‌هــا آغاز و با توصیف‌های انتزاعــی از الگوهای موجود در داده‌ها (تعمیم‌ها) به پایان می‌رسد (بلیکی، ۱۳۸۴: ۲۳۱). بر این پایه، نگارنده تلاش نموده با اشاره به الگوهای تکرارشونده در آثار یک هنرمند، نظریه خود را صورت‌بندی کند. هدف اصلی این نوشتار نخست رسیدن به تعریفی دقیق برای مفهوم نشانه‌شکنی و سپس ردیابی آن در آثار هنری بنکسی اســت. در این راه ابتدا دیدگاه‌های شماری از نشانه‌شناسان و فیلسوفان معاصر همچون سوسور، یاکوبسن، اکو، لوی‌استراوس، شکلوفسکی و بارت بررسی می‌گردند تا تعریف نگارنده از چارچوب مفهومی عبارت نشانه‌شــکنی آشــکار گردد؛ آنگاه دوازده اثر از بنکسی هنرمند معاصر بریتانیایی که با نمونه‌گیری هدفمند برگزیده شــده‌اند، در جســتجوی بازنمودهای هنری معاصر تلاش برای نشانه‌شکنی موردبررسی قرار خواهند گرفت.

هنر در تکاپوی آشنایی‌زدایی، شناورسازی دال‌ها و نشانه‌شکنی

از هنگامه شکل‌گیری نخستین مکتب‌های هنری مدرن تا امروز، هنرمندان همواره تلاش نموده‌اند نگاه مرسوم و پذیرفته‌شده جوامع به اشیاء و پدیده‌ها را به چالش کشیده و بنیادهای ادراکی تازه‌ای را جانشین پارادایم‌های رایج سازند. این نبرد دیالکتیکی البته پیش از آن نیز در بطن جریان سیال تاریخ برقرار بود، اما در ســده بیســتم م. (به‌ویژه در غرب) چنان شتابی یافت که هرگز تجربه نشده بود. ویکتور شکلوفسکی[۱۶] منتقد و نظریه‌پرداز ادبی روس، تعریف ویژه‌ای برای این رویکرد هنرمندان مــدرن دارد کــه در مقاله *هنر به‌مثابه تکنیک*[۱۷] آن را در قالب عبارت آشــنایی‌زدایی[۱۸] صورت‌بندی نمــوده اســت (Shklovsky, 1919: 101). این عبارت را شکلوفســکی برای تفــاوت نهادن میان زبان شاعرانه با زبان کاربردی روزمره ابداع نمود؛ اما پس از وی، تمهید آشنایی‌زدایی را شارحان هنر مدرن برای فهم یا تفســیر آثار بسیاری از هنرمندان در رسانه‌های گوناگون هنری به‌کار گرفته‌اند. این لقب به کار هنرمندانی اطلاق می‌شود که نشانه‌های پذیرفته‌شده فرهنگی را به روشی نامتداول و غریب به‌کار می‌برند. آشــنایی‌زدایی مدنظر وی همچنین از سوی ساختارگرایان روس، آرایه‌ای ستوده شده و بسیار نیرومند و حتی گاه مفهوم محوری هنر و ادبیات مدرن قلمداد شده است.

از دید شکلوفسکی یکی از وظایف هنر می‌تواند ناآشنا ساختن چیزها برای افزودن بر پیچیدگی و ژرفای فهم مخاطب باشد. ازآنجایی‌که فرآیند ادراک خود بخش ارزشمندی از کار هنری و هدفی زیبایی‌شناختی است، باید اســتمرار یابد. هنر راهی است برای تجربه هنرپذیری یک شیء، نه بیان اهمیت آن شــیء (Shklovsky, 1990: 13). در بررسی اثر هنری ما اصولی را بازمی‌یابیم که آشکارا برای زدودن خودکاری ادراک خلق شده‌اند. هنرمند با پیشگیری از عادی شدن ادراک موفق به ایجاد بینشــی تازه می‌شود. اثری هنرمندانه آفریده شــده است که ادراک آن به تعویق افتد. برترین تأثیر ممکن در هنر از طریق کاســتن از شتاب ادراک حاصل می‌گردد (Shklovsky, 2017: 19). این وظیفه هنر اســت که فهم ما از پیرامونمان را بازنگاری کند. ما معمولاً از دیدن آنچه با آن آشــنا هســتیم، دســت می‌کشیم. هنرمند صحنه آشنا را تکان می‌دهد و گویی با جادو، معنای تازه‌ای پیش چشم ما آشکار می‌شود (Nin, 1968: 25). شکلوفسکی بر این باور بود که آشنایی‌زدایی می‌تواند ابزاری باشد

www.SID.ir

Archive of SID

در دست هنرمند برای خلق نیرومندترین تأثیر ممکن بر فهم مخاطب (Crawford, 1984: 210). هدف این بیگانه‌ســازی غریبه کردن چیزها است با بیرون کشــیدن آن‌ها از سپهر شناختی مرسومشان (Shklovsky, 1990: 6). این روش بیگانه‌ســازی که شکلوفســکی آن را گرداندن[۱۹] یک‌چیز در درون فضای معناییش می‌خواند، می‌تواند یک نشانه را از وابستگی‌های معمولش رها سازد و بدان جایگاه و معنایی کاملاً متفاوت ببخشد. بدین ترتیب یک شیء یا پدیده از دریچه نگرش هنرمند و با توصیف از زاویه دیدی تازه، آشــنایی‌زدایی می‌گردد تا تأثیر ادراکی نوینی را برانگیزد (Woodward, 2011: 12). در سپهر هنر مدرن و پسامدرن، گاه هنرمند به آشنایی‌زدایی از موضوعات و مفاهیم پرداخته و گاه با قرار دادن عناصر روزمره و آشنا در وضعیتی ناآشنا موقعیتی تازه را رقم زده است.

برای آشکارتر شــدن موضوع و بر پایه هدف اصلی این پژوهش که تحلیل تلاش بنکسی برای آشــنایی‌زدایی از نشانه‌های شناخته‌شده فرهنگی است، ابتدا لازم است دیدگاه‌های گوناگونی را که توســط نظریه‌پردازان دانش نشانه‌شناسی درباره تغییر یا باژگونی معنای یک نشانه ارائه گردیده به‌اختصار مرور نماییم. از دیدگاه نشانه‌شــناختی فردیناند دو سوسور دال، مدلول و روابط دلالتی که میان آن‌ها برقرار اســت مفاهیمی انتزاعی و حسی هستند و هیچ‌کدام بیانگر شیء یا موضوعی مادی نیست. وابستگی میان شکل نشانه با معنای آن نه طبیعی و الزامی، بلکه قراردادی و اختیاری اســت و بر پایه یک انگیزش نســبی و اعتباری ایجاد شده است و نشانه‌ها نه به‌تنهایی بلکه در کنار یکدیگر دارای معنا می‌شــوند (Saussure: 1916: 21). ارتباطات نمادین میان انسان‌ها در فرآیندی از انتقال اطلاعات یا معانی رمزگذاری شــده از یک فرســتنده (آفرینشــگر) به یک گیرنده (خوانشگر) صــورت می‌پذیرد. رومن یاکوبســن[۲۰] در کنار این دو، به چهار عامــل تعیین‌کننده دیگر نیز برای شــکل‌گیری این ارتباط اشاره می‌کند: بافت، رسانه، رمزگان و پیام (Jakobsón, 1987: 66). فرستنده بایــد معنــا را در یک قالب مورد توافق رمزگــذاری کند و گیرنده باید پیامی کــه دریافت نموده را رمزگشایی و خوانش نماید تا به معنای پنهانی آن دست یابد. در این مسیر رمزگان قراردادی مورد استفاده، رسانه ارتباطی و بافت فرهنگی که ارتباط در آن شکل می‌گیرد، تعیین‌کننده‌اند. در این میانه رمزگان چارچوبی می‌سازد که نشانه در درون آن معنا می‌یابد. کارآمدترین صورت ارتباط هنگامی رخ می‌دهد که فرســتنده و گیرنده هر دو با رمزگان مورد اســتفاده آشنایی کامل داشته باشند. این رمزگان‌ها گاه جهانی و گاه محلی هستند و از معنایی بارورند که در یک فرایند جغرافیایی ـ تاریخی توســط گروهی از انسان‌ها به آن‌ها الصاق شده اســت. آنچه یاکوبسن بر آن تأکید دارد استواری جایگاه این شــش عامل برای رسیدن به یک ارتباط نشانه‌ای درست است، اما در ادامه خواهیم دید که چگونه هنرمندان معاصر گاه عامدانه آثارشان را در راستای برهم زدن نظم معنایی رمزگان‌های پذیرفته‌شده خلق نموده‌اند.

اومبرتو اکو[۲۱] بر این باور اســت که خوانشــگر برای فهم متن باید دست به انجام قضاوت‌های نشانه‌شــناختی بزند و فرآیندهای همیاری تفســیری[۲۲] را به‌کار بندد (Eco, 1984: 43)، بدین ترتیب خوانشگر خود می‌تواند متن را بازتولید کند. از دید اکو، نشانه‌پردازی حرکتی پویا و بی‌پایان میان یک تفسیر به تفسیرِ دیگر است و معنا درنتیجه این فرآیند پیش‌رونده و این زنجیره نشانه‌ای[۲۳] حاصل خواهد آمد. این دلالت بی‌پایان در نشانه‌شناســی تفســیری اکو بر این اصل استوار است که هر بار نشانه چیزی بیشتر می‌گوید و نه چیزی دیگر. نشانه‌ها ابزارهایی باز هستند، نه زره‌های محکمی که هویت‌های دوشرطی را تحمیل کنند. او معنای سنتی نشانه را نمی‌پذیرد و به‌جای آن نقش نشانه‌ای را می‌نهــد که رابطه‌ای قــراردادی میان بیان و محتوا و همواره پویا و در حال تغییر اســت. قلمرو

www.SID.ir

Archive of SID

تفسیر در یک رویارویی میان نیت متن و نیت خوانشگر آشکار می‌شود. این تأکید اکو بر گشودگی نشانه البته حاصل تأثیری است که او از جریان نیرومند پساساختگرایی گرفته است. به‌یاری این اندیشه می‌توان از باور به تقابل دوگان‌ها و پذیرش برتری یکی از دو پایه رویارو بر دیگری عبور نمود. نشانه‌هایی که فاقد دلالت قطعی و از این‌رو آماده پذیرش معناهای گوناگون هستند را می‌توان دال شناور[۲۴] نامید. این عبارت را نخستین بار کلود لوی‌استراوس[۲۵] در مقدمه‌ای که بر کتاب *جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی* (۱۹۵۰) مارسل ماوس[۲۶] نوشت، به‌کار برد. دال شناور، به دالی گفته می‌شود که مدلول آن مبهم، تغییرپذیر، تعیین‌ناشدنی یا ناموجود باشد. چنین دالی نزد افراد گوناگون به دلالت‌های ناهمسانی پیوند می‌یابد، بنابراین معنای آن نشانه وابسته به میل تفسیرگر آن متغیر خواهد بود (Goldman & Papson, 1994: 50). ازآنجایی‌که همبستگی دال و مدلول اصولاً همواره قراردادی، اختیاری، نسبی و اعتباری است، می‌توان بیان نمود که همه دال‌ها در شرایط ویژه گفتمانی امکان تبدیل به دال شناور را دارند. بسیاری از هنرمندان مدرن یا پسامدرن تلاش نموده‌اند با شناورسازی معنای دال‌ها بنیادهای گفتمانی آن‌ها را بی‌اعتبار سازند و یا به آفرینش معنایی تازه و یا حتی صرفاً پیچیدن پیام اثر هنری در هاله‌ای از ابهام دست بزنند.

رولان بارت[۲۷] در مقدمه کتاب اسطوره‌ها برای چنین رویکردی عبارت نشانه‌شکنی[۲۸] را به‌کار برد. در این کتاب او تاریخ را یک نظام نشانه‌شناسی فرهنگی می‌داند که ساختاری ایدئولوژیک دارد. از دید او تاریخ تعیین‌کننده موجودیت و چارچوب معنایی اسطوره است. بارت بر این باور است که «اسطوره یک مفهوم یا انگاره صرف نیست، بلکه یک ساختار و نظام ارتباطی است... بیان اسطوره‌ای در هر دوره بر موضوعی چنگ می‌اندازد، درحالی‌که ممکن است آن موضوع بعداً فراموش گردد و سخن دیگری به‌جایش بر مسند اسطوره بنشیند [...] این تاریخ انسانی است که واقعیت را به گفتار اسطوره‌ای بدل می‌سازد و قواعد ماندگاری یا فراموشی آن را تعیین می‌کند» (Barthes, 1957: 108). اسطوره، نشانه‌ها را می‌سازد یا بازسازی می‌کند تا یک اندیشه غالب یا یک ایدئولوژی را طبیعی و قابل‌فهم سازد، اما نیازهایی که اسطوره قصد پاسخ دادن به آن‌ها را دارد در گذر زمان دگرگون می‌شوند، پس اساطیر نیز در این فرآیند تغییر معنا می‌دهند. گاه یک نشانه یا روایت در دوره‌ای اسطوره‌زدایی می‌گردد و بعد دوباره به‌گونه‌ای دیگر اسطوره‌ای می‌شود. گاهی نیز ریخت اسطوره ثابت می‌ماند درحالی‌که مفهوم آن تغییریافته؛ و به‌این‌ترتیب از دل اسطوره‌های کهن، اسطوره‌های نو سر برمی‌آورند.

در کتاب تصویر، موسیقی، متن، بارت پیشنهاد می‌کند که اسطوره‌شکنی اگر ادامه یابد، منجر به نشانه‌شکنی خواهد شد که گستره‌ای بیشتر و سطحی فراتر از اسطوره‌شکنی دارد (Barthes, 1977:167). ازآنجایی‌که او واژه اسطوره را در اشاره به سامانه نشانه‌های برآمده از یک ایدئولوژی به‌کار می‌برد، می‌توان تصور نمود که از دیدگاه او با فروریختن این نظام، نشانه‌های درونی آن ـ به‌ویژه نشانه‌هایی که در برابر تفکر منطقی و نقادانه می‌ایستند ـ نیز ناگزیر بی‌معنا می‌شوند، از این‌رو اسطوره‌شکنی به نشانه‌شکنی ختم خواهد شد. بارت در این دو متن اشاره‌ای گذرا به نشانه‌شکنی دارد، اما یک ساختار مفهومی معین یا یک روش‌شناسی کاربردی برای تشخیص نشانه‌شکنی ارائه نمی‌کند. این ابهام چنان است که برخی (Kim, 1996: 212) نشانه‌شکنی مدنظر وی را به‌مثابه نابود نمودن همه گونه‌های نشانه‌های مورد استفاده انسان تفسیر نموده و از این‌رو اصولاً ناممکن دانسته‌اند. بااین‌وجود پس از او این عبارت توسط پژوهشگران دیگری مورد استفاده قرار گرفته که تلاش نموده‌اند چارچوب معنایی آن را آشکارتر سازند. ازجمله رامبلی و ریندرز

www.SID.ir

Archive of SID

پیشـــنهاد داده‌اند که ایجاد دگرگونی در معنای نشـــانه‌ها را می‌توان در دامنه‌ای از نشانه‌شکنی نرم تا ســـخت دســـته‌بندی کرد. نشانه‌شکنی نرم تلاش در تغییر معنای یک نشـــانه دارد، درحالی‌که به ســـامانه باورها و نظام نشانه‌شناختی پیرامون آن نشـــانه احترام می‌نهد؛ حرکتی برگشت‌پذیر که قصدی برای تغییر سیســـتم دلالتی ندارد. در برابر آن هدف نشانه‌شکنی سخت، ایجاد دگرگونی در تمامیت یک نظام نمادین است. چنین تغییر عظیمی نیاز به فراموشی فرهنگی دارد و هنگامی‌که معنای نشـــانه‌ها از یاد رفت، بازیابی آن به‌ســـادگی امکان‌پذیر نخواهد بود (Rambelli & Reinders, 2012: 202). چنان‌که از اشـــارات بارت برداشت می‌شـــود، آفرینشگر یک پیام فرهنگی، هنگامی‌که نشانه‌ها را با معنایی متفاوت از آنچه جامعه خوانشـــگران بدان خو گرفته‌اند به‌کار می‌گیرد تا در راســـتای برهم زدن قراردادهای رایج در یک بافت اجتماعی تلاش کند، آغاز به نشانه‌شـــکنی نموده است. این تغییر معنا می‌تواند شـــامل دگرگون ساختن جزییات ساختاری یک نشانه یا جابه‌جایی و پیکربندی دوبـــاره بخش‌های آن و مذاکره برای تعیین جایگاه تازه‌ای برای نشـــانه‌ها درون یک نظام فرهنگی باشد. ممکن است این تلاش تنها منجر به خلق آثاری گنگ و نامفهوم یا ایجاد بدفهمی در مخاطبان گردد، اما اگر هنرمند بتواند بدیهی بودن معناهای قراردادی پذیرفته‌شـــده برای گروهی از نشانه‌ها را به چالش بکشـــد و معنای مدنظر خود را بر آن نشانه‌ها الصاق کند، آنگاه فرآیند نشانه‌شکنی به ثمر نشسته است.

بر پایه تعاریف پیش‌گفته، می‌توان مکتب‌های هنری پرشـــماری را برشـــمرد (همچون فوویسم، فوتوریسم، دادائیسم، سوررآلیسم، پاپ‌آرت، کانسپچوال‌آرت، آرته‌پورا[۲۹] و غیره) که هنرمندانشان در آثـــار خود تـــلاش نموده‌اند نمادها را آشـــنایی‌زدایی کننـــد، دال‌های شناخته‌شـــده فرهنگی را شـــناور سازند و به نشانه‌شـــکنی از ســـامانه‌های معنایی بپردازند، اما چرا هنرمند معاصر رو به آشـــنایی‌زدایی یا نشانه‌شکنی می‌آورد؟ پاسخ به این پرسش نیازمند تحلیل‌های گسترده‌ای در باب ذات تغییرات اجتماعی در گذر تاریخ است. بااین‌وجود می‌توان به‌اختصار اشاره نمود که هر عصری اساســـی‌ترین مفاهیم اجتماعی دوران‌های پیشـــین را وام می‌گیرد، اما آن‌ها را در معرض تغییرات بنیادین قرار می‌دهد. پارادایم خاص هر عصر خودانگاره و جهان‌نگری معاصرش را تعریف می‌کند و بـــه فرهنگ و هنر همزمان با خود مقیاس، معنا و بیانی ویژه می‌بخشـــد (Kuhn, 1970: 8)، اما این فرآیند، دیالکتیکی است و همیشـــه هر پارادایمی منتقدانی نیز دارد؛ و هنگامی‌که شمار این مخالفان افزایش یابد، آن پارادایم با بحران روبرو خواهد شد. پدیداری این چالش‌ها یا بحران‌ها را در درون نظام‌های نشـــانه‌ای وابســـته به یک پارادایم می‌توان آشکارا مشاهده نمود. فرایند دیالکتیکی تاریخ، بدون گسست و سیال از عصری به عصر دیگر گذر می‌کند؛ تغییرات جهان هنر آینه تمام‌نمای ظهور و افول پارادایم‌ها و برآیند پوست‌اندازی نگرش‌ها و نیروهای ذهنی جامعه است (طاهری و شمس، ۱۳۹۷: ۱۱۱). بهره‌گیری بیش از حد یک گفتمان از شماری نشانه‌های خاص یا تأکید بر یک خوانش معنایی هژمونیک از آن نشانه‌ها، به شرایطی منجر می‌شود که می‌توان آن را «فرسودگی نشانه‌ها» خواند. در این شرایط، هنرمندان پیشرو غالباً دست به آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی می‌زنند و از این رهگذر به فرآیند دیالکتیکی تاریخ شتاب می‌بخشند.

بنکسی

بنکسی یک هنرمند خیابانی، فیلم‌ساز و کنشگر سیاسی بریتانیایی است که عمده کارهای خود را به شیوه دیوارنگاری[۳۰] یا تکثیر آثار چاپی بر کاغذ آفریده است. وی تاکنون هویت خود را پنهان نگاه

www.SID.ir

Archive of SID

داشـــته (Holzwarth, 2009: 40)، اما احتمال داده می‌شود زاده ۱۹۷۳م. در بریستول انگلستان باشد. او از آغاز دهه نود م. نقاشـــی‌های اعتراضی خود را در خیابان‌ها، بر دیوارها و روی بدنه پل‌ها در بسیاری از شهرهای جهان ثبت نموده است (Wright & Simmons, 2007: 32). دیوارنگاری شیوه‌ای اســـت که برخی مقامات شهری در کشورهای گوناگون آن را کنشی تخریبگرانه ارزیابی نموده‌اند. بااین‌وجـــود فراگیری جهانی و محبوبیت در میان نســـل جوان، آن را به جایگاه یک رســـانه هنری تأثیرگذار و پرکاربرد رسانده است. بنکسی به‌جز شهرت و محبوبیتی که نزد مخاطبان عمومی هنر خویش یافته اســـت، از ســـوی برخی نهادهای هنری نیز تقدیر شده؛ ازجمله نامزدی اسکار بهترین فیلم مســـتند ۲۰۱۱م. برای فیلم خروج از مغازه هدیه فروشـــی[۳۱] و دریافت جایزه وبی[۳۲] به‌عنوان شـــخصیت ۲۰۱۴م. از ســـوی آکادمی بین‌المللی هنرها و دانش‌های دیجیتال. نقاشی‌های کوبنده و هجوآمیز بنکســـی، گاه با پیام‌های نوشتاری همنشـــین هستند که تیغ انتقاد وی را برنده‌تر می‌کنند. کارهای او که اغلب ضد جنگ، ضد ســـرمایه‌داری یا ضد دولت هســـتند، به شـــیوه گرده‌برداری و معمولاً سیاه و سفید یا با بخش‌های محدود رنگی تصویر می‌شوند. دیوارنگاره‌های بنکسی ازجمله آثاری است که به سبب حضور بارز دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی، هنر چریکی[۳۳] خوانده می‌شوند. شیوه اجرای هنری او طیفی از واکنش‌های متفاوت را برانگیخته است تا جایی که منتقدان گوناگون، آثارش را از شـــاهکارهای ضد اقتدار و برانگیزاننده وجدان عمومی (Collins, 2007) تا آنارشیستی، تخریب‌گرانه، نشانه زوال اجتماعی و تشویق‌گر جرم (Stones, 2007) ارزیابی نموده‌اند. ازآنجایی‌که مباحث گوناگون درباره هویت راســـتین بنکسی تاکنون جز به حدسیاتی تاییدنشده راه نبرده است، تـــلاش برای فهم زندگی‌نامـــه‌ای زبان هنری وی بی‌نتیجه خواهد بود؛ بنابراین در نوشـــتار حاضر از این امر گذر نموده و به تحلیل و تفســـیر آثار وی در جایگاه فرآورده‌هایی پســـامدرن در بافت تاریخی و فرهنگی هنر معاصر می‌پردازیم. با توجه به شـــمار و گوناگونی بسیار آثار بنکسی، پس از یک نمونه‌گیری هدفمند تنها به نقاشی‌هایی خواهیم پرداخت که در آن‌ها گونه‌ای از آشنایی‌زدایی یا نشانه‌شـــکنی را بتوان یافت. بنکســـی در هر یک از این آثار با بهره‌گیری از رمزگان جایگزین[۳۴]، ترکیب‌بندی‌ها یا نمادهای آشنا در نظر مخاطبانش را بیگانه‌سازی کرده است.

آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در آثار بنکسی

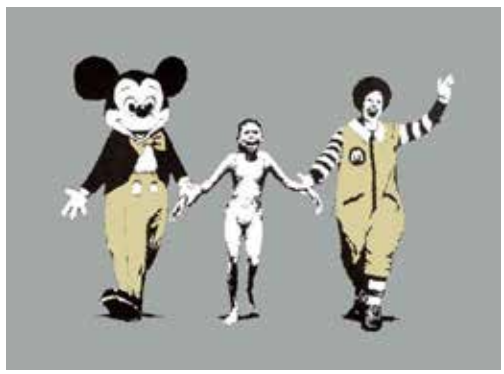
بنکســـی از هنرمندان بسیار شناخته‌شـــده جهان هنر معاصر به شمار می‌رود. گرچه او بارها برای برهم زدن قوانین رایج در اقتصاد هنر امروز تلاش نموده، اما آثار خودش از رهگذر شهرت قیمت بالایـــی در بازار هنر یافته‌انـــد؛ از این‌رو بر پایه زندگی مخفی او تلاش‌های مداومی برای انتســـاب آثار دیگران به بنکســـی یا فروش کپی‌هایی از کارهایش به اســـم اثر اصل صورت گرفته اســـت. از سوی دیگر شماری از دیوارنگاره‌های او توسط مقامات شهری، سوداگران هنری یا دیگر هنرمندان مورد تخریب یا آســـیب قرار گرفته یا از مکان اصلی خود جابه‌جا شده‌اند. نگارنده برای اطمینان از اصالت تصاویری که در این مقاله تحلیل شـــده‌اند، آن‌ها را با آثار فهرست شده در سایت اینترنتی خود هنرمند به نشـــانی banksy.co.uk یا در کتاب‌های معتبری که به معرفی کارهای او پرداخته‌اند، مقایسه نموده است. بنکسی در طول زندگی خود به‌عنوان یک هنرمند و کنشگر اجتماعی، نظام‌های نشـــانه‌ای پرشماری را هدف پیکان انتقاداتش ساخته اســـت. در آثار وی می‌شود به‌دفعات یورش به مرزهای ســـرمایه‌داری، جنگ، فاشیسم، بنیادگرایی مذهبی، نژادپرستی، از خود بیگانگی انسان، نابودی خرده‌فرهنگ‌ها، گسست‌های طبقاتی، مصرف‌گرایی و غیره را مشاهده نمود. بنکسی در این

www.SID.ir

Archive of SID

راستا اعتراضش را متوجه بازتاب روزمره رنج‌های انسان و کاستی‌های اجتماع نمی‌سازد، بلکه با ســـتردن لایه رویین، مناسبات قدرت و پایگاه‌های گفتمانی آن‌ها را هدف قرار می‌دهد. از این‌رو سه شـــیوه متفاوت از آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی را در آثار هنری بنکسی می‌توان باز یافت: سیاسی، اقتصادی و مذهبی.

الف) آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی سیاسی: این شیوه از تلاش برای آشنایی‌زدایی و بازتعریف نشـــانه‌ها را می‌توان در یکی از آثار مشهور بنکسی به نام دختر ناپالم یا نمی‌توانم بر این احساس غلبه کنم[۳۵] (تصویر ۱) پی‌جویی نمود. بنکســـی این نقاشـــی چاپ اســـکرین را با ارجاع به عکســـی دردناک بازمانده از ۱۹۷۲م. نقاشـــی نموده اســـت؛ یادگار تکان‌دهنده‌ای از جنگ ویتنام که دختری بـــه نام کیم فوک[۳۶] را نیمه‌ســـوخته در آتش بمباران روســـتایش در حال دویـــدن لابه‌لای گروهی از ســـربازان تصویر می‌کند. بنکســـی در نقاشـــی خود دو نماد نامدار فرهنگ و اقتصاد امریکایی میکی‌ماوس و رونالد مک‌دونالد را دو ســـوی دخترک پریشـــان تصویر کرده، درحالی‌که خرامش آسوده و لبخند گشوده نشسته بر چهره آنان بر پیچیدگی شوم اثر می‌افزاید. بنکسی نشانه قابل‌فهم سرباز را که شناسه‌اش یونیفرم، کلاه و رزم‌افزاری برای جنگیدن و کشتن است، از پیرامون دختر نوجوان حذف نموده و به‌جای آن دو نشانه دوستانه و آرامش‌بخش نهاده است؛ موش مهربانی که یادآور خاطرات شاد و دلپذیر ما از محصولات صنعت فرهنگ آمریکایی است و دلقکی مسخره که پذیرش گسترده غذاهای آماده خوشمزه اما ناسالم را در سبک زندگی امروزی فرایاد می‌آورد. کنار هم نشستن این سه شخصیت، روایت را از بن تغییر می‌دهد؛ میکی و رونالد دستان کیم نوجوان را گرفته‌اند، گویی او را محاصره کرده و به‌زور با خود می‌برند. چهره شادمان این دو تن خبر از آن می‌دهد که فریادهای دخترک را نمی‌شنوند یا نادیده می‌گیرند. حاصل این ترکیب، گزندگی نیرومندی دارد که از کشف پیوند میان جنگ‌طلبی و سرمایه‌داری (به‌عنوان دو بازوی اصلی هژمونی امریکا) حاصل می‌شود.



تصویر ۱. دختر ناپالم (URL1)

تصویر ۲. مداخله ناخوش‌آیند (URL2)

بنکســـی در ۲۰۰۵م. طی سفری به فلســـطین، ۹ دیوارنگاره از خود به‌جای نهاد که دربرگیرنده اصلی‌ترین تلاش‌های وی برای شکستن نشانه‌های پذیرفته‌شده سیاسی به شمار می‌روند. در ادامه دو نمونه از این آثار بررســـی خواهند شد. مداخله ناخوش‌آیند[۳۷] (ت ۲) ازجمله نگاره‌هایی است که بنکسی بر دیوار عظیم حائل در کرانه باختری رود اردن نقاشی نموده. دو کودک که به شیوه رایج کار بنکسی با گرده‌برداری و به تک‌رنگ سیاه تصویر شده‌اند شخصیت‌های اصلی این اثر هستند.

www.SID.ir

Archive of SID

او در چنـــد نگاره دیگر نیـــز در این منطقه از نقش کودکان بهره برده، ازجمله دختربچه‌ای که تلاش دارد به‌یاری خوشـــه‌ای از بادکنک‌ها به بالای دیوار پر بکشد و دخترک دیگری که یک سرباز را به اســـارت گرفته و تفتیش می‌کند. دو پســـربچه این دیوارنگاره اما با آرامش مشغول ماسه‌بازی در ســـاحلی خیالی هستند. بالای ســـر آن‌ها دیوار ترک‌خورده و از درون توهم حفره بازشده می‌توان تصویر رنگارنگ ســـایش موج‌ها بر ساحل گرمسیری را زیر سایه نخل‌های خمیده دید. بنکسی این نقاشی را در حالی به پایان برده که چند سرباز اسراییلی سلاح‌های خود را به‌سویش نشانه گرفته و با شلیک‌های هوایی او را تهدید می‌نموده‌اند (Duncan, 2019). بیانیه او در پی آفرینش این آثار نشان می‌دهد دغدغه‌های اجتماعی برای او اهمیتی فراتر از اهداف زیبایی‌شـــناختی دارند: «دولت اسراییل دست به ساخت دیوارهایی پیرامون سرزمین‌های اشغالی فلسطین زده که بلندیشان سه برابر دیوار برلین اســـت و درازایشان سرانجام به بیش از ۷۰۰ کیلومتر –فاصله لندن تا زوریخ– خواهد رسید. احداث این دیوارها بر پایه قوانین بین‌المللی غیرقانونی است و فلسطین را به بزرگ‌ترین زندان جهان تبدیل می‌کند» (Jones, 2005).

تصویر ۳. طغیان، پرتابگر گل (URL3)

تصویر ۴. تیرانداز مدادشمعی‌ها (URL4)

همچون بیشـــتر دیوارنگاره‌های اعتراضی معاصر، اینجا نیز پاره‌ای از معنای نشـــانه‌ای توسط مکان و بستر خلق اثر ایجاد می‌شود؛ دیواری که کارکردش حصر یک گروه انسانی و جدایی نژادی میان دو ملت اســـت. آنچه هنرمند دســـت به آشنایی‌زدایی و نشانه‌شـــکنیش زده خود دیوار است، به‌مثابه یک پندار جان‌گرفته برای ســـد بستن و گسســـتن پیوند میان انسان‌ها. دیوار که خاکستری اســـت و ضخیم و ســـترگ، در اثر او ســـست می‌شـــود و ترک می‌خورد تا جایی که به پنجره‌ای برای بازنمایی یک چشـــم‌انداز رنگی بدل می‌گردد. دیوار اکنـــون دیگر نه یک حصار غیرقابل‌عبور، بلکه روزنی گشـــوده برای گذر اســـت. بیننده خبر دارد که در پس این دیوار نیز بیابانی دیگر است همین‌گونه خشـــک و بیرنگ و شـــاید به همین اندازه نومید و محزون؛ بنابراین بنکسی تلاشی برای ترسیم یک سرزمین رؤیایی با آدم‌های خوشبخت در آن‌سوی دیوار ندارد، بلکه از آینده‌ای روشن‌تر برای نســـل نوپای ساکن این ســـرزمین پس از فروریختن دیوار ســـخن می‌گوید. طغیان، پرتابگر گل[۳۸](تصویر ۳) دیوارنگاره‌ای اســـت که در کنار گاراژی در حاشـــیه بیت‌المقدس تصویر گردیده. این ترکیب نیرومند پس از آن بارها توســـط هنرمندان دیگر بازتکثیر شـــده است. شخصیت اصلی اثر پســـری اســـت که نقاب کلاهش را به پشت چرخانده و نیمی از سیمایش در پس دستمالی (برای ناشناس ماندن یا مقاومت در برابر گاز اشک‌آور) پوشانده شده. این جامه نشان‌دهنده شرکت او در یک شـــورش خیابانی است و شیوه ایستایی‌اش که گویی در حال پرتاب یک کوکتل مولوتوف است کنش اعتراضی او را برجســـته‌تر می‌ســـازد، اما آنچه او قصد افکندن به‌سوی جبهه رویارویش را

www.SID.ir

Archive of SID

دارد، نه سلاحی مرگ‌آفرین که یک دسته گل است، با گل‌برگ‌هایی که تنها بخش رنگی این تصویر سیاه‌فام را شـــکل می‌دهند. هنرمند به‌جای نشانه مورد انتظار مخاطبانش، نمادی از صلح، عشق و زندگی قرار داده است. این دسته‌گل در یکی از پرتنش‌ترین مناطق جهان همچنین می‌تواند یادبودی بر آرامگاه غیرنظامیان درگذشته در اعتراضات خیابانی باشد.

بنکســـی شش سال بعد تصویری با مضمون همسان را بر دیوار یک انبار قدیمی در وست‌وود کالیفورنیا نقش می‌زند که به تیرانداز مدادشمعی‌ها[۳۹] (تصویر ۴) شهرت یافته. قهرمان اثر او این‌بار پســـربچه‌ای است که قنداق تیرباری را بر شـــانه نهاده و سر آن را رو به دوردست‌ها گرفته است. شـــوک نخست به بیننده را دیدن مسلســـلی در آغوش یک نونهال وارد می‌کند؛ به‌ویژه آن‌که بلندای اســـلحه با قد بچه یکسان اســـت و بار سنگینی آن عضلات ســـیمایش را به‌هم فشرده، اما پیام اثر هنگامی منتقل می‌شـــود که به پیرامون شـــخصیت محوری بنگریم. جز پسربچه و تیربارش سایر عناصر این دیوارنگاره رنگی هســـتند. خورشیدی که بر شانه او می‌تابد، فرش سبزه‌ها که پاهایش را پوشـــانده و پروانه‌های ســـرخوش میان گل‌های شکفته همه به شـــیوه‌ای رسم شده‌اند که گویی نقاشی خام‌دستانه یک کودک هستند. محور نشانه‌شکنی اثر، قطار فشنگ آویخته از اسلحه است که در خانه‌های آن به‌جای گلوله، مدادشـــمعی نهاده شده است. پسربچه دنیای اطرافش را با نقش‌های خیال‌برانگیز طبیعت زنده آذین بسته و اکنون عزم آن دارد که ابزار نقاشی‌اش را به جهان هبه کند. گلوله‌ای که قرار بود این مسلســـل شـــلیک کند کارش جان‌ستاندن اســـت، اما حالا مدادهای شمعی نشسته به‌جای آن، زندگی هدیه می‌کنند.

تصویر ۵: موشک به‌جای زوبین (URL5)

اثر دیگری که می‌توان در این گفتمان جای داد را بنکسی همزمان با مسابقات المپیک ۲۰۱۲م. در لندن خلق نموده. این اثر که تصمیم شهرداری لندن برای پاک کردنش به بحثی جدی در محافل هنری دامن زده بود، *موشـــک به‌جای زوبین*[۴۰] (تصویر ۵) نامیده شـــده است. بنکسی در این دیوارنگاره که ســـاختاری همسان دو اثر پیشین دارد، با شکستن نشـــانه صلح‌آمیز زوبین ورزشی و نشاندن یک موشـــک تخریبگر زمین به هوا به‌جای آن، سیاست‌های توســـعه‌طلبانه پنهان در پس رقابت در مسابقات ورزشی را به چالش می‌کشد.

ب) آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی اقتصادی: رسانه‌هایی که بنکسی برای آفرینش آثارش به‌کار گرفته، از امکان سودآفرینی کمی در بازار هنر برخوردارند؛ در عین آن‌که بیشترین ارتباط رودررو را با مخاطبان عادی از طبقات فرودست اجتماع دارند؛ چه دیوارنگاری‌ها و چه نقاشی‌های چاپ‌شده

www.SID.ir

Archive of SID

بر کاغذ که اغلب به شمار زیادی تکثیر و امضا شده‌اند. انتقاد به ساختارهای اقتصادی جهان مدرن و به‌ویژه گلایه از کالایی‌شـــدن هنر معاصر یکی از بن‌مایه‌های همیشگی آثار وی بوده است. گرچه به گونه طنزآمیزی بسیاری از همین آثار انتقادی نیز درنهایت توسط افرادی تملک شده و به بازار راه یافته و گاه با بهایی هنگفت به فروش رفته‌اند. در ۲۰۰۶م. پس از آن‌که پاریس هیلتون[۴۱] نخستین آلبوم موســـیقی خود را منتشر نمود، بنکســـی او و آلبومش را هدف حملات انتقادی خود نسبت به افول موســـیقی معاصر قرار داد (Lynch, ۲۰۱۳). برگزیدن هیلتون از میان چهره‌های پرشماری که راهیابی خود به جهان هنر را مدیون عواملی جز ارزش و ژرفای هنری آثارشان هستند، می‌تواند به سبب تعلق او به یکی از ثروتمندترین خاندان‌های آمریکا باشد. وی نواده کنراد هیلتون[۴۲] بنیانگزار یکی از بزرگ‌ترین مجموعه‌های زنجیره‌ای هتل و اقامتگاه اســـت که امپراتوری او اکنون به بیش از ۵۷۰ شـــعبه در ۸۵ کشور جهان رسیده است. بنکسی به ۴۸ فروشگاه موسیقی در انگلستان سر زد و سی.دی‌هایی از آلبوم هیلتون را با آثار خودش تعویض نمود (تصویر ۶). بر روی این دیسک‌های تـــازه تصاویری از هیلتون چاپ شـــده بود که خودنمایی او را نقـــد می‌کرد. همچنین جملاتی چون «من چرا مشـــهورم؟»، «من تاکنون چه کرده‌ام؟»، «من به چه دردی می‌خورم؟»، «مسابقه تا سقوط کامل»، «نود درصد از موفقیت در خودنمایی اســـت»، «هر دیســـکی که می‌خری فاصله من از طبقه تو افزون‌تر می‌شـــود» و غیره بر روی سی.دی‌ها به چشـــم می‌خورد. روی برخی از این دیسک‌ها که امروز در موزه‌های جهان یا نزد مجموعه‌داران هنر معاصر پراکنده‌اند، تصویر اندام عشـــوه‌گر پاریس هیلتون را می‌شـــود دید، درحالی‌که چهره (شناسه هویتی) او نشانه‌شکنی گردیده و سر یک سگ بر شانه‌های او تکه‌چسبانی شده است. بنکسی با خلق این آثار تلاش نموده قواعد پذیرفته‌شده برای درآمدزایی به‌واسطه سلبریتی‌ها در صنعت فرهنگ آمریکایی را به چالش بکشد.

تصویر ۶: آلبوم پاریس (URL6)

تصویر ۷: ماجرای کانی‌آیلند (URL7).

او دیوارنگاره *ماجرای کانی‌آیلند*[۴۳] (تصویر ۷) را در ۲۰۱۸م. در محله‌ای به همین نام در جنوب بروکلین نیویورک نقش نمود. این اثر تأثیرگذار، نشـــانگر شـــخصی است که گروهی از مردم را از زمین‌هایشان اخراج می‌کند. کیف و جامه رسمی او پیوندش را با طبقه دارا آشکار می‌سازد و کلاه ایمنی ســـرش اشاره‌ای به آمادگی وی برای آغاز عملیات ساختمانی در این ناحیه است. تنها بخش رنگی اثر تازیانه‌ای است که او بالای سر می‌چرخاند. در این اثر از تازیانه، نشانه باستانی استیلای نیرومندان، آشنایی‌زدایی شده تا یک نمودار رشد اقتصادی را فرایاد آورد و گویای ثروتی باشد که

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۸: مریم زهرآگین (URL8)

کوچاندن این آدم‌ها از منطقــه عاید پیمانکار خواهد نمود. گروه رانده‌شــده به لایه‌های اقلیت یا آســیب‌پذیر جامعه تعلق دارند؛ سالخوردگان، زنان رنگین‌پوســت و کودکان. مکان دیوارنگاره (محله‌ای که با تخلیه ســاکنان قدیمــی‌اش به مکانی تفریحی بدل شــده) و زمان اجــرای آن (دوران ترامپ که خــود ثروتش را مدیون ساخت و سازهای عظیم است) هوشمندانه برگزیده شده. تکان‌دهندگی اثــر از پارادوکس‌هایی حاصل آمده که هنرمند در لایه‌های اســتعاری متن پنهان نموده اســت. تناقض میان فرود آمــدن تازیانه با اوج‌گیری منفعــت؛ و نیز میان گام‌های لرزان و ناپایدار مردمان گریزان، با ایســتایی ســنگین و استوار غاصب تازیانه به دســت بر زمین. گویا هنرمند خواســته خبر بدهد که آن‌ها ناگزیر خواهند رفت و او زمین را تملک خواهد نمود.

ج) آشــنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی مذهبی: اثری که بنکسی در ســال ۲۰۰۳م. با کنایه به مذهب آفریده، *مریم زهرآگین*[۴۴](تصویر ۸) نام گرفته اســت. نخستین نشانه شکسته شده در این اثر عنوان آن است که اشاره به عبارت مریم پرستار[۴۵] یکی از مهم‌ترین نمادهای هنر مســیحی دارد؛ شــمایلی که مریم مقدس را در حال شیر دادن به عیسای نوزاد از سینه خود تصویر می‌کند. شــیر مریم در معنای شمایل‌شناختی‌اش ریشه و منشاء خون عیسی اســت (Saxon, 2006: 205) و می‌تواند درمان کند یا حکمت ببخشد (Dewez & van Iterson, 1956: 89). بنکســی این نشــانه مقدس را از شمایل حذف نموده و به‌جــای آن بطری شــیری نهاده کــه از نماد جمجمه و استخوان‌های چلیپایی بر رویش می‌توان فهمید زهرآلوده اســت. رنگ خردلی بطری در میانه ترکیب ســیاه و سفید اثــر نیز بر مرگ‌آور بودن مایــع درون بطری تأکید دارد. آشــنایی‌زدایی از نماد مهم شــیر مریم را می‌توان انتقاد هنرمند از ادیانی دانست که دیگر درمان‌گر و بینش‌آفرین نیســتند، بلکه به عواملی برای مرزبندی انسان‌ها، تشدید خشونت و ترویج نابردباری فرهنگی بدل شده‌اند. بنکسی اثری که مســیح با کیســه‌های خرید[۴۶] (تصویر ۹) نامیده شــده را در ۲۰۰۴م آفرید. میخ‌هایی که دســتان عیسای ناصری را به چوبه صلیب دوخته بود، نشانه‌های رنج او و عامل مرگش، در این نقاشی جایشان را به بســته‌هایی از کالاهای مصرفی داده است. این اثر حاصل خشم بنکسی از پافشاری شهروندان انگلستان برای خریدهای پایان سال در شرایط رکود اقتصادی آن دهه و هجویه‌ای در باب دگرسازی ارزش‌ها و مفاهیم کریســمس اســت. کیسه‌های آویخته از دستان مســیح انباشته از اسباب لذت و تفریح است، اما بار آن‌ها گویی عذاب او را افزون می‌کند. آیین کریسمس تا سده بیستم م. یادبودی برای بزرگداشت زایش مســیح و از این‌رو زمانی برای اندیشیدن، شکرگزاری، مهربانی و بخشش

تصویر ۹: مسیح با کیسه‌های خرید (URL9)

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر ۱۰: نیشخند دروگر (URL10)

بود؛ اما اکنون این جشـــن به تعطیلاتی برای خوشگذرانی و اسراف‌گری بیمارگونه و رویداد پرسودی برای بازارها و صنایع ترویج‌گر مصرف‌گرایی بدل شـــده اســـت. اندام عیســـی و کالاهای آویخته از دســـتان او ذوب‌شده و در حال فروریختن است، گویا هنرمند خواسته به مخاطبانش زنهار دهد که نه باور مذهبی آن‌ها دیگر اســـتحکامی دارد و نه خوشی‌های مادی‌شان دوامی خواهد داشت. بنکسی با شکســـتن ساختار محوری‌ترین نشانه و شمایل مذهبی غرب، رفتار مردمان جامعه‌اش و اســـارت آن‌ها بر صلیب مصرف‌گرایی لجام‌گسیخته را به بوته نقد می‌برد.

نیشـــخند دروگر[۴۷] (تصویر ۱۰) را بنکسی در ۲۰۰۵م. آفریـــد. آشـــنایی‌زدایی در این اثر نیز از عنـــوان آن آغاز می‌گردد؛ جایی کـــه هنرمند معنای عبارت شناخته‌شـــده دروگر هراسناک[۴۸] (لقب فرشته مرگ در مذهب مسیحی) را با یک بازی زبانی باژگونه می‌سازد. او شبح جان‌ستان را بر ساعتی نشانده که اشـــاره دارد به زودگذری زمان زندگی؛ به‌ویژه آن‌که دقایقی بیشـــتر به نیمه‌شب نمانده و گویا پایان نزدیک‌تر است از آنچه خیال می‌کنیم. شکستن نشـــانه اصلی اما در ســـیمای فرشـــته مرگ رخ داده اســـت؛ جایی که انتظار می‌رود باشلق ردا بر جمجمه‌ای تهی فرو بیفتد. بنکسی به‌جای این جمجمه ترس‌آور که در سنت مسیحی نماد عبارت رمی ممنتو موری[۴۹] (مرگ را فراموش مکن) است، یک صورتک متبسم نهاده که تنها پاره رنگی تصویر به شـــمار می‌رود. زردی رنگ این چهره شکفته و ســـرخوش به‌تندی نگاه مخاطب را به خود جلب می‌کند و پس از آن دیگر نمی‌توان مرگباری او را جدی گرفت. کج نشستنش بر بالای ساعت، شیوه آویختن پاهایش و حتی داس خمیده‌ای که به دســـت دارد اکنون بیش از آن بازیگوشانه و خنده‌آور به نظر می‌رســـند که بتوانند بیننده را به هراس بیندازند. پیام هنرمند شـــاید همین بوده است. مرگ ممکن است نزدیک به نظر برسد، اما پذیرش آن چندان نیز نباید وحشت‌زا باشد.

تصویر ۱۱: پایان حراج (URL11)

www.SID.ir

Archive of SID

یکی دیگر از آثار مشـــهور بنکسی *پایان حراج*[۵۰] (تصویر ۱۱) نام دارد که در ۲۰۱۷م خلق شده است. گرچه نشانه شکسته شده در این اثر مذهبی است، اما همچون مسیح با کیسه‌های خرید، این نقاشی نیز ماهیتی اقتصادی و پیامی اجتماعی دارد. هنرمند، صلیب و مسیح مصلوب را حذف نموده و به‌جای آن‌ها اعلانی نهاده که خبر از پایان حراج می‌دهد. همچون بســیاری دیگر از آثار وی، در اینجا نیز نشـــانه جایگزین شده رنگی است و ســـایر بخش‌های نقاشی بافت یک‌دست سیاه و سفید دارد. شـــخصیت‌های افتاده بر خاک، در شـــمایل اصلی مؤمنان محزونی هستند که به سوگ مرگ خدای متجسد نشسته‌اند. در اثر بنکسی اما جای آن‌ها را شهروندان حریص، همیشه حسرت‌زده و بیمار به خرید[۵۱] جامعه مدرن گرفته‌اند.

نتیجه‌گیری

از دیدگاه دانش نشانه‌شناسی، روابط دلالتی میان هر نشانه با معنای آن قراردادی، اختیاری، نسبی و اعتباری اســـت، بااین‌وجود تا زمانی که پایگاه‌های گفتمانـــی یک نظام نمادین پابرجا و تأثیرگذار باشـــند، معنای بیشـــتر نشـــانه‌های رایج نیز پایدار خواهد ماند. از دید ویکتور شکلوفسکی یکی از وظایف هنر می‌تواند بیگانه‌سازی اشیاء و پدیده‌ها برای افزودن بر پیچیدگی و ژرفای فهم مخاطب باشد. هنرمند مدرن به باور او با پیشگیری از عادی شدن ادراک موفق به ایجاد بینشی تازه می‌شود. رولان بارت به فرآیند نشانه‌شـــکنی اشاره دارد. این رخداد هنگامی صورت می‌گیرد که بهره‌گیری بیش از حد یک گفتمان از شـــماری نشـــانه‌های خاص یا تأکید بر یک خوانش معنایی هژمونیک از آن‌ها به فرسودگی نشـــانه‌ها منجر شود. دیوارنگاری از نیرومندترین و تأثیرگذارترین رسانه‌های هنری معاصر اســـت که گرچه برخی آن را به چشم کنشی تخریب‌گرانه نگریسته‌اند، اما توانسته به فراگیری جهانی و محبوبیت در میان نســـل جوان دست یابد. بنکسی، هنرمند رخ‌پوشیده بریتانیایی از آغاز دهه نود تا امروز نقاشـــی‌های چریکی خود را در نقد جنگ، فاشیســـم، بنیادگرایی مذهبی، نژادپرســـتی، از خود بیگانگی انســـان، نابودی خرده‌فرهنگ‌ها، گسست‌های طبقاتی، مصرف‌گرایی و غیره بر دیوارهای بســـیاری از شـــهرهای جهان ثبت نموده یا به روش چاپ بر کاغذ تکثیر کرده اســـت. پژوهش حاضر تلاش نمود با تحلیل یازده اثر برگزیده از بنکســـی، شیوه‌های آشنایی‌زدایی و نشانه‌شـــکنی را در کار او آشکار ســـازد. پنج اثر دختر ناپالم (اشاره به پیوند میان جنگ‌طلبی و ســـرمایه‌داری به‌عنوان دو بازوی اصلی هژمونی امریکا)، مداخلـــه ناخوش‌آیند (اعتراض به دیوار کشـــیدن، سد بستن و گسســـتن پیوند میان انســـان‌ها)، طغیان، پرتابگر گل (گلایه از ستیزه‌طلبی و مرگ‌آفرینی)، تیرانداز مدادشـــمعی‌ها (نکوهش بهره‌کشی از کودکان در میدان‌های جنگ) و موشک به‌جای زوبین (شکوه از دخالت توسعه‌طلبی سیاسی در ورزش) را می‌توان دارای آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی سیاسی دانست. همچنین آلبوم پاریس (هجو درآمدزایی صنعت فرهنگ از سلبریتی‌ها) و ماجرای کانی‌آیلند (اعتراض به تصرف املاک طبقه آســـیب‌پذیر توسط کمپانی‌های بزرگ) آثاری هســـتند که آشـــنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی اقتصادی در آن‌ها دیده می‌شـــود. از دیگر سو، چهار اثر مریم زهرآگین (انتقاد از ناکارآمدی و ســـودجویی متولیان دین)، مســـیح با کیسه‌های خرید (گلایه از مصرف‌گرایی)، نیشـــخند دروگر (ناچیز انگاشتن مرگ) و پایان حراج (شکوه از حرص و بیماری خرید) را می‌شـــود دارای نمونه‌هایی از آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی مذهبی دانست. هنرمند در آثار یادشـــده، با زدودن معنای نمادهای شناخته‌شـــده، مفهومی تازه به آن‌ها الصاق کرده است. او در این راه از رمزگان‌های جایگزین به شرح زیر استفاده نموده است: میکی‌ماوس و رونالد مک‌دونالد

www.SID.ir

Archive of SID

به‌جای گروه سربازان، روزنه به‌جای دیوار، گل به‌جای کوکتل‌مولوتوف، مدادشمعی به‌جای گلوله، موشـــک به‌جای زوبین، سر ســـگ به‌جای چهره پاریس هیلتون، نمودار رشد به‌جای تازیانه، زهر به‌جای شیر مریم، کیسه‌های خرید به‌جای میخ‌های صلیب، شکلک نیشخند به‌جای جمجمه و تابلوی پایان حراج به‌جای شـــمایل تصلیب. پیشنهاد می‌شـــود در پژوهش‌های آتی، ابعاد آشنایی‌زدایی و نشانه‌شکنی در هنرهای دیگر همچون گرافیک، تندیس‌گری و سینما نیز بررسی گردد و همچنین این رویکرد در آثار هنرمندان معاصر ایرانی نیز پی‌جویی شود.

پی‌نوشت‌ها

1. Banksy
2. Steve Wright & Mark Simmons
3. Frederic P Miller, Agnes F. Vandome & John McBrewster
4. Robert Clarke
5. Will Ellsworth-Jones
6. Gary Shove, Patrick Potter & Banksy
7. Xavier Tapies
8. Joy M. Doss
9. Ben Stoltzfus
10. Elizabeth R. Romanow
11. Ferdinand de Saussure (1857- 1913)
12. Charles Sanders Peirce (1839- 1914)
13. Louis Trolle Hjelmslev (1899- 1965)
14. Juri Lotman)19221993-)
15. Semiosphere
16. Viktor Borisovich Shklovsky (1893- 1984)
17. Iskusstvo kak priem (Russian), Art as Technique or Art as Device (1919)
18. Ostranenie (Russian) or Defamiliarization (First coined in 1917)
19. Rotation
20. Roman Jakobsón (189 61982-)
21. Umberto Eco (1932- 2016)
22. Textual cooperation
23. Semiotic chain
24. Floating signifier
25. Claude Lévi-Strauss (1908- 2009)
26. Marcel Mauss (1872- 1950)
27. Roland Barthes (191 51928-. Semioclasm
29. Fauvism, Futurism, Dadaism, Surrealism, Pop Art, Conceptual Art, Arte povera
30 . Graffiti
31 . Exit Through the Gift Shop (2011)
32 . Weby Award
33 . Guerrilla art
34 . Displaced code
35 . Napalm Girl, or Can’t beat the feelin (2004)
36 . Kim Phuc (b. 1963)
37 . Unwelcome Intervention (2005)
38 . Rage, the Flower Thrower (2005)

www.SID.ir

Archive of SID

39 . Crayola Shooter (2011)
40. Missile instead of Javelin (2012)
41. Paris Hilton (b. 1981)
42 . Conrad Nicholson Hilton (1887- 1979)
43 . Coney Island Adventure (2018)
44. Toxic Mary (2003)
45 . Nursing Mary (Virgo Lactans)
46 . Christ with Shopping Bags (2004)
47 . Grin Reaper (2005)
48 . Grim Reaper
49 . Memento Mori
50 . Sale Ends (2017)
51 . Shopaholic

فهرست منابع

دهقان، علیرضا، و همکاران. (۱۳۹۵). «مطالعه استیکرهای وایبر و نشانه‌شناسی ایدئولوژی‌های آن». *مطالعات رسانه‌های نوین*. (شماره ۷)، ۱-۳۳.
– بلیکی، نورمن. (۱۳۸۴). *طراحی پژوهش‌های اجتماعی*. ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نی.
– حافظنیا، محمدرضا. (۱۳۹۲). *مقدمه‌ای بر روش تحقیق در علوم انسانی*. تهران: سمت.
– رسولی، محمدرضا، و همکاران. (۱۳۹۳). «نشانه‌شناسی تبلیغات مجلات سبک زندگی؛ (مطالعه موردی مجلات زندگی ایده‌آل، زندگی آرمانی، زندگی ایرانی)». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. (شماره ۳۷)، ۹۳-۱۱۸.
– سلطانی، سید علی‌اصغر، و پویا مرشدی (۱۳۹۶). «تعامل و تقابل گفتمانی، نشانه‌شناسی گفتمانی فیلم گوزن‌ها». *مطالعات فرهنگی و ارتباطات*. (شماره ۴۸)، ۱۷۳-۱۹۷.
– طاهری، صدرالدین. (۱۳۹۶). *نشانه‌شناسی کهن‌الگوها در هنر ایران باستان و سرزمین‌های همجوار*. تهران: شورآفرین.
– طاهری، صدرالدین، و الهه شمس. (۱۳۹۷). «واکاوی رویارویی دیالکتیکی پارادایم‌ها در تاریخ هنر غرب (از رنسانس تا آغاز دوران مدرن)». *غرب‌شناسی بنیادی*. (شماره ۲)، ۸۹-۱۱۳.
– طاهری، محبوبه، و عفت‌السادات افضل‌طوسی. (۱۳۹۶). «بازتولید نقیضه‌ای مونالیزا با شیوه آشنایی‌زدایی در گفتمان ساختارشکن هنر پسامدرن». *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*. (شماره ۲۰)، ۵-۲۵.
– عزیزی، فرید، و همکاران. (۱۳۹۷). «بازی‌های رایانه‌ای و بازنمایی زنان؛ تحلیل نشانه شناختی مجموعه بازی السا». *مطالعات رسانه‌های نوین*. (شماره ۱۴)، ۲۲۱-۲۵۳.
- Banksy. (2006). *Wall and Piece*. Century, London.
- Banksy. (2018). www.banksy.co.uk, Retrieved: 122019/01/.
- Barthes, Roland. (1957). *Mythologies*. New York: Noonday press.
- Barthes, Roland. (1977). *Image, Music, Text*. New York: Hill and Wang.
- Clarke, Robert. (2012). *Seven Years with Banksy*. London: Michael O'Mara.
- Collins, Lauren. (14 May 2007). "Banksy Was Here: The invisible man of graffiti art". www.newyorker.com. Retrieved: 182019/01/.
- Crawford, Lawrence. (1984). "Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization". *Comparative Literature*. (vol 36), 20919-.
- Dewez, Léon; Albert van Iterson. (1956). "La lactation de saint Bernard: Legende et iconographie". *Citeaux in de Nederlanden*. (vol 7), 16589-.
Doss, Joy M. (2003). Aesthetic Revolutionaries: Picasso and Joyce, Master thesis, Huntington: Marshall University.
- Duncan, Alexandra. (2019). "Banksy Artist Overview and Analysis". Ed: Kimberly Nichols,

www.SID.ir

Archive of SID

www.theartstory.org. Retrieved: 12/01/2019.
- Eco, Umberto. (1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. (1984). *Semiotics and the Philosophy of Language*. Bloomington: Indiana University Press.
- Ellsworth-Jones, Will. (2012). *The Man behind the Wall*. New York: St. Martin's Press.
- Goldman, R; S. Papson. (1994). "Advertising in the Age of Hypersignification". *Theory, Culture and Society*. (vol 11), 23-53.
- Holzwarth, Hans W. (2009). *100 Contemporary Artists A-Z* (Taschen's 25th anniversary special ed.). Köln: Taschen.
- Jakobsón, Roman. (1987). "Linguistics and Poetics", in: Krystyna Pomorska and Stephen Rudy (Eds.), *Language in Literature*. Cambridge: Belknap Press.
- Jones, Sam. (2005). "Spray can prankster tackles Israel's security barrier". www.theguardian.com, Retrieved: 12/01 /2019.
- Hjelmslev, Louis. (1961). *Prolegomena to a Theory of Languag*e. Transl. by Francis J. Whitfield. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kim, Kyong Liong. (1996). *Caged in Our Own Signs: A Book about Semiotics*. Westport: Greenwood Publishing Group.
- Kuhn, Thomas. (1970). *The Structure of Scientific Revolution*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Lévi-Strauss, Claude. (1950). "Prelude". In: *Marcel Mauss, Sociologie et Anthropologie*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lotman, Yuri M. (1990). *Universe of the mind: a semiotic theory of culture*. Transl. by A. Shukman. London: I. B. Tauris.
- Lynch, Sean (November 1, 2013). "Paris Hilton Reworked Album - The 50 Greatest Banksy Works of All Time". www.complex.com, Retrieved: 12/01/2019.
- Miller, Frederic P. (2010). *Banksy. London*: Alphascript publishing.
- Nin, Anaïs. (1968). *The Novel of the Future*. New York: Macmillan.
- Peirce, Charles Sanders. (1931-58). *Collected Writings*. 8 Vols. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W Burks. Cambridge: Harvard University Press.
- Plato. (2013). *Cratylus.* Transl. by C. D. C. Reeve, Jersey City: Start Classics.
- Rambelli, Fabio; Eric Reinders. (2012). *Buddhism and Iconoclasm in East Asia: A History*. London: A&C Black.
- Romanow, Elizabeth R. (2013). Aesthetics of Defamiliarization in Heidegger, Duchamp and Ponge, PhD thesis, Stanford: Stanford University.
- Saussure, Ferdinand. (1916). *Course in General Linguistics*. Transl. by Wade Baskin, London: Fontana/Collins.
- Saxon, Elizabeth. (2006). *The Eucharist in Romanesque France: Iconography and Theology*. Suffolk: Boydell.
- Shklovsky, Viktor. (1919), "Iskusstvo, kak priem". In: *Poetika: Sborniki po teorii poeticheskogo iazyka*, Edited by Viktor Shklovsky, Petrograd: 18-aya gosudarstvennaya tipografiya, 101-114.
- Shklovsky, Viktor. (1990). *Theory of Prose*. Transl. by Benjamin Sher, Champaign: Dalkey Archive Press,
- Shklovsky, Viktor. (2017). Berlina, Alexandra (Ed.). Viktor Shklovsky: *A Reader*. Transl. by Alexandra Berlina. London: Bloomsbury.
- Shove, Gary, Patrick Potter, Banksy. (2012). *Banksy: You Are an Acceptable Level of Threat*. London: Carpet Bombing Culture.
- Stones, Adam. (20 Apr 2007). "Banksy's £300,000 film noir mural blacked out". www.telegraph.

www.SID.ir

Archive of SID

co.uk, Retrieved: 122019/01/.
- Stoltzfus, Ben. (2011). "Magritte, Cladel, and The Tomb of the Wrestlers: Roses, Daggers, and Love in *Interarts Discourse*", symplokē, 19 (12-), pp. 173190-.
- Tapies, Xavier. (2016). *Where's Banksy? Banksy's Greatest Works in Context*. Berkeley: Gingko Press.
- Woodward, Martyn. (2011). "The [Unseen] Modernist Eye: Minimalism, Defamiliarization and The Advertising Film". *Transtechnology Research*. Plymouth: Plymouth University Press, 1- 17.
- Wright, Steve, Mark Simmons. (2007). *Banksy's Bristol: Home Sweet Home*. Bristol: Tangent Books.
URL1: www.vam.ac.uk, Retrieved: 132019/01/.
URL2: www.theguardian.com, Retrieved: 122019/01/.
URL3: www.theartstory.org. Retrieved: 122019/01/.
URL4: www.huffingtonpost.com, Retrieved: 292019/01/.
URL5: www.redheaddesign.com, Retrieved: 112019/02/.
URL6: www.independent.co.uk, Retrieved: 292019/01/.
URL7: www.instagrafite.com, Retrieved: 052019/01/.
URL8: www.banksyeditions.com, Retrieved: 282019/01/.
URL9: www.artsy.net, Retrieved: 182019/01/.
URL10: www.sothebys.com, Retrieved: 182019/01/.
URL11: www.newarteditions.com, Retrieved: 112019/02/.

www.SID.ir