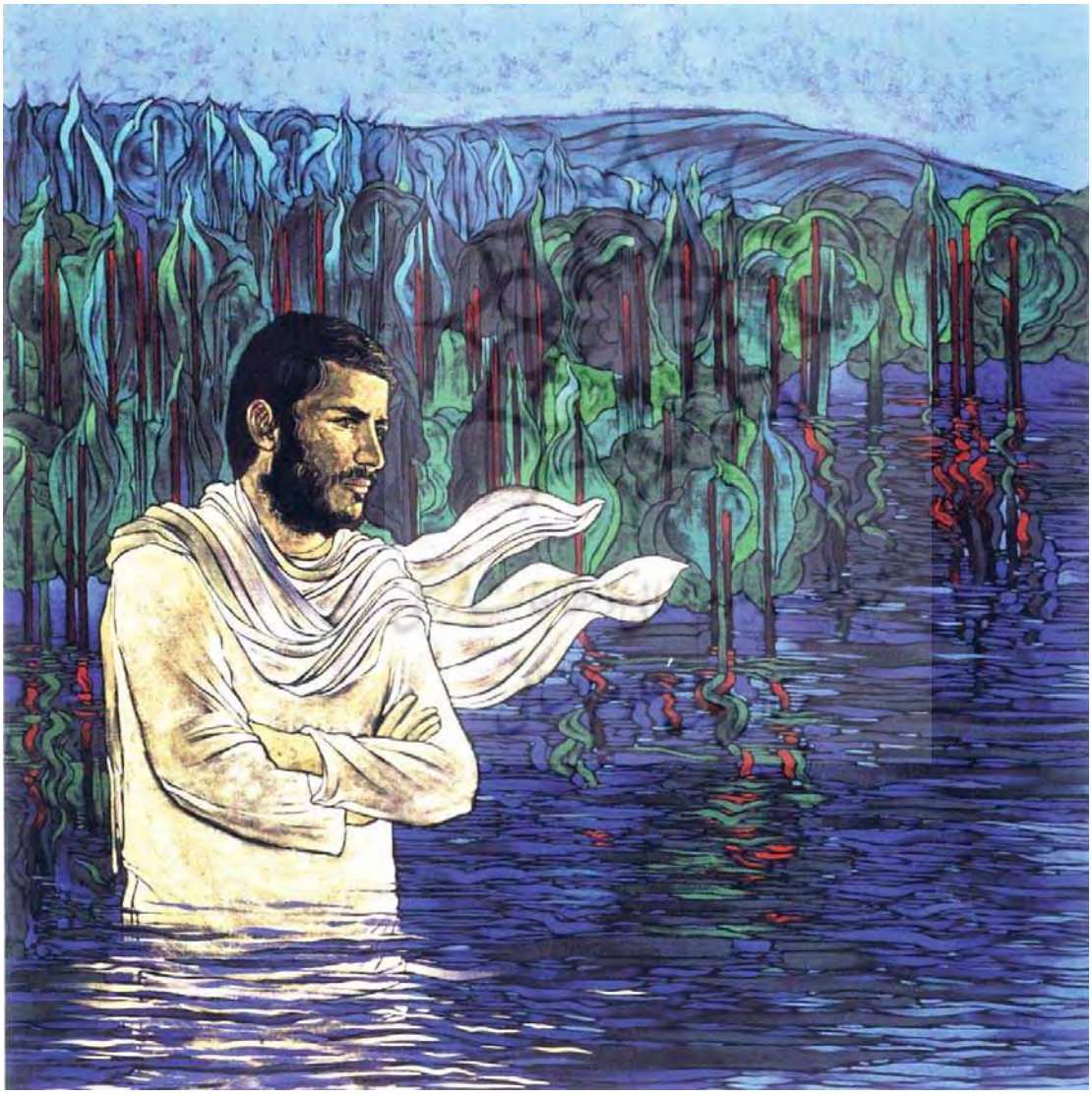


نقاشی دیواری (شهید همت)،
بزرگراه همت تهران، دورهٔ پس از
جنگ، مأخذ: www.zibasazi.ir

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در ایران(با رویکرد جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو)*

بهنام زنگی ** **دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی** ** **دکتر اصغر فهیمی‌فر*****

تاریخ دریافت مقاله : ۹۱/۷/٤
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۱/۱۱/۲۵

چکیده

مقالهٔ حاضر به تحلیل نقاشی دیواری معاصر پس از انقلاب و سرمایه‌های نمادین، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن می‌پردازد، که حاکی از تحولات سیاسی و اجتماعی و کنش‌ها و میدان‌های قدرت در حوزهٔ نقاشی و میدان قدرت دولتی است. فرضیهٔ 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 زمانه‌شان، نوع سرمایه‌ها و منش‌های ایشان عمده پرسش‌های مطرح در این نوشتار است. روش تحقیق این مقاله با بهره‌گیری از روش‌شناسی جامعه‌شناختی پی‌یر بوردیو بوده و به تحلیل تکوین میدان نقاشی‌دیواری در فضای اجتماعی پس از انقلاب می‌پردازد. در نتیجهٔ پژوهش حاضر درمی‌یابیم که سبک نقاشی‌دیواری در دورهٔ مدنظر حاصل تمایز معنادار از نقاشی‌دیواری ایران قبل از انقلاب و براساس سرمایهٔ فرهنگی برآمده از حاکمیت سیاسی وقت ایران بوده است. وابستگی نقاشی دیواری به میدان قدرت، در بحبوحهٔ انقلاب و همزمان با پیروزی آن، این هنر را به کانون اصلی قدرت که توده‌های مردمی و جریان‌های انقلابی بودند متصل می‌کرد و با آغاز دورهٔ تثبیت انقلاب و سازمان‌دهی میدان قدرت این هنر تحت حمایت و تأیید آن به کار گرفته شد.

واژگان کلیدی

نقاشی‌دیواری پس از انقلاب، جامعه‌شناسی بوردیو، موقعیت اجتماعی، میدان قدرت، سرمایه.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری با عنوان ***بررسی کارکردهای اجتماعی نقاشی دیواری ایران***، در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس است.

** دانشجوی دورهٔ دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران. Email: b.zangi@yahoo.com
*** دانشیار دانشکدهٔ هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران. Email:Habibb_Ayat@yahoo.fr
**** دانشیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران Email:afahimifar @yahoo.co.uk

مقدمه

نقاشی‌دیواری در ایران و پس از انقلاب به‌مثابهٔ عرصهٔ فعالیت جدید شکل پیدا کرد. این رویداد حاصل تغییر در نظام سرمایه‌ها و تغییر منش‌های کنشگران آن بود که خواهان بدعت در سبک‌ها و فرم‌های متداول نقاشی معاصر بودند. «هم می‌توان واقعیت‌های اجتماعی ایران در حال انقلاب را در هنر آن دوران جست‌وجو کرد و هم می‌توان با اتخاذ دیدگاه جامعه‌شناسی و نشانه‌شناسی از بررسی هنر انقلاب به شناخت برخی از واقعیت‌های اجتماعی کشور در زمان انقلاب دست یافت» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۸۷).

جامعهٔ ایرانی پس از انقلاب شاهد پیدایش و شکل‌گیری میدان هنری تازه‌ای بود که مناسبات درونی آن و همچنین روابط آن با دیگر میدان‌ها و حوزه‌های اجتماعی این دوره در حال تکوین بود. در این میدان تازه، کنشگران هنر نقاشی، که عبارت بودند از نقاشان و تولیدکنندگان آثار دیوارنگاری، هریک در حال تولید و انباشت سرمایه‌های سیاسی، فرهنگی، مادی و هنری بودند تا در فضای مقدورات اجتماعی و به‌تبعیت از دگرگونی‌ها مواضع خود را بیابند و خصلت‌های مشخصی را، که موجد هنر نقاشی پس از انقلاب بود، ارائه دهند.

جامعیت تعریف مستقل و متفاوت نقاشی‌دیواری از نقاشی سه‌پایه‌ای (نقاشی روی بوم)، مستلزم توجه به وجوه افتراق و تفاوت‌های فنی، تاریخی، بنیادی و کارکردی آن دوست. بارزترین جنبه‌های تفاوت این دو گونهٔ نقاشی ـ صرف‌نظر از جنبه‌های فنی، مضامین، سطوح و مواد و مصالح مورد استفاده در آن‌ها ـ به جنبهٔ کارکردی آن‌ها باز می‌گردد که عبارت است از کیفیت و کمیت ایفای نقش آن‌ها دربرابر مخاطب.

نقاشی‌دیواری، برحسب کارکرد خود، نوعاً در میان سه پدیدهٔ «هنر نقاشی»، «هنر معماری و شهرسازی» و «علوم ارتباطات اجتماعی» واقع شده است. استقرار نقاشی‌دیواری در میان سه پدیدهٔ یادشده آن را به هنری برخوردار از مزیت‌های کارکردی این سه پدیده تبدیل کرده است که در عین حال ارزش‌های مستقل و متکی به ذات تاریخی، فرهنگی و هنری نیز دارد.

از سوی دیگر، بارزترین تفاوت نقاشی‌دیواری با هنر نقاشی در شکل کلی آن تأکید بر وسعت گسترهٔ مخاطبان آن است. به‌موازات گسترش ابعاد نقاشی‌دیواری و با توجه به حضورش در مکان‌های عمومی، جامعهٔ مخاطب آن نیز توسعه می‌یابد و، برحسب مکان استقرار، طیف‌های مختلف اجتماعی را دربرمی‌گیرد.

این گستردگی جامعهٔ مخاطب بیانگر قابلیت‌های اجتماعی نقاشی‌دیواری است، چنان‌که به‌طور خلاصه می‌توان نقاشی‌دیواری را شکل اجتماعی هنر نقاشی قلمداد کرد. جنبهٔ کارکردی نقاشی‌دیواری در دوره‌های مختلف تاریخی، دچار فرازوفرودهایی بوده است که انطباق آن‌ها با تحولات اجتماعی و تأثیرات متقابل آن‌ها بر یکدیگر دلیل روشنی بر رویکرد اجتماعی نقاشی‌دیواری و آگاهی رهبران جامعه و مجریان این هنر از قابلیت اجتماعی آن است.

پرسش‌های اساسی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. سرمایه‌های فرهنگی و نمادین نقاشان در میدان تولید نقاشی‌دیواری چه جایگاهی دارد؟

۲. نقاشان دیواری از چه منش جدیدی برخوردار بودند که در خلق اثر نقاشی‌دیواری تأثیرگذار بوده است؟

۳. ارتباط نقاشان دیواری پس از انقلاب با میدان قدرت چگونه است؟

روش تحقیق: در این پژوهش از روش میدانی و تحلیل تاریخی استفاده شده است. ازآنجاکه ارتباط نقاشی‌های‌دیواری با میدان‌های قدرت مدنظر بوده است، ابتدا دسته‌بندی نقاشی‌ها درارتباط‌با مراکز و نهادها و میدان‌های قدرت در رقابت بر سر سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی و نمادین عرضه می‌شود. برای این منظور، با مطالعه و دسته‌بندی دوره‌های نقاشی‌دیواری، شناختی کلی حاصل می‌شود و سپس با به‌کارگیری نظریهٔ پی‌یر بوردیو در تحلیل میدان‌های مختلف مؤثر در تولید این آثار فرض‌هایی پیشنهاد می‌شود.

از میان آثار پس از انقلاب در سطح شهر تهران، تعدادی که به‌توضیح و توصیف فضای اجتماعی و موقعیت‌های شکل‌گرفته پرداخته‌اند انتخاب شده و پس از مطالعهٔ آن‌ها به بررسی نظم منطقی در آثار پرداخته شده است. برای دسته‌بندی ارائه‌شده آثار دیوارنگاری موجود در شهر نمونه‌هایی معرفی شده است.

پیشینهٔ تحقیق: طی سال‌های اخیر، پژوهش‌های شایان توجهی دربارهٔ هنر انقلاب صورت گرفته است. توجه نشریات هنری به نقاشی انقلاب و انعکاس دیدگاه‌های پژوهشگران و هنرمندان فعال در این عرصه منجر به انتشار مصاحبه‌ها و مقالات متعددی دربارهٔ نقاشی انقلاب شده است.

کتاب‌های منتشرشده دربارهٔ نقاشی انقلاب، نظیر کتاب *ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی*، عموماً معرف آثار نقاشان انقلاب است که شرایط لازم برای بررسی آثار نقاشی این دوره را فراهم می‌کنند، اما آثار پژوهشی و تحلیلی دراین‌زمینه کمتر به چشم می‌خورند. در این میان، دو کتاب *نقاشی انقلاب* و *گرافیک انقلاب* اثر مرتضی گودرزی با رویکرد تحلیلی‌ـتاریخی به هنر انقلابی می‌پردازد. کتاب *تجدید میثاق* نیز، که مشتمل بر مجموعه مقالات و مطالب دربارهٔ نقاشی و هنر انقلاب است، جزو معدود منابع موجود دراین‌زمینه است.

صرف‌نظر از بررسی‌های مفصل دربارهٔ نقاشی انقلاب، هنر نقاشی‌دیواری معاصر ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته است. تعدادی رسالهٔ دانشجویی و مقالات پراکنده در نشریات علمی‌ـپژوهشی دراین‌زمینه وجود دارد که به رویکردهای اجتماعی نقاشی‌دیواری را توجه کرده‌اند. دو مقالهٔ «غنچه‌های سوخته: جنبش نقاشی دیواری انقلاب» در

مجلهٔ خیال شرقی و «ارزیابی دیوارنگاری معاصر تهران از دیدگاه مخاطب» در مجلهٔ هنرهای زیبا هر دو از اصغر کفشچیان‌مقدم از جمله این مقالات‌اند.

درکنار این رویکردها، از پژوهش‌های مرتبط با مواد و مصالح، تاریخچه، فنون و روش‌های اجرا، مرمت و هنرمندان و آثار نیز می‌توان نام برد.

باوجوداین، پژوهش جامعی وجود ندارد که دربردارندهٔ ابعاد کلان اجتماعی نقاشی‌دیواری معاصر ایران باشد و تأثیرات متقابل این هنر و انقلاب اسلامی را بررسی کند. از سوی دیگر، بررسی ساختار اجتماعی نقاشی‌دیواری با رویکرد جامعه‌شناسی، برای تبیین جایگاه اجتماعی این هنر و زمینه‌سازی تبلور ظرفیت‌های اجتماعی آن، ضرورتی انکارناپذیر است. ارزیابی موقعیت کنونی و کارایی اجتماعی حال حاضر نقاشی‌دیواری و تحلیل آثار موجود می‌تواند ظرفیت‌های اجتماعی این هنر را فعال کند.

چارچوب نظری

تعریف نقاشی‌دیواری: چنان که جنسن می‌نویسد، نقاشی‌دیواری شامل هر نقشی است که بر دیوار ترسیم شود و این تعریف دامنهٔ نقوش برجسته و نیم‌برجسته را هم دربرمی‌گیرد (جنسن، ۱۳۵۹: ۱۷۱). تعریف سنتی نقاشی دیواری عبارت از فرم هنری دوبعدی است که روی دیواری خاص به نمایش درمی‌آید که غالباً نقاشی شده یا با موزاییک کار می‌شود و جزو جدایی‌ناپذیر از دیوار است (McEvoy، ۲۰۱۱: ۱۵). واژهٔ mural به‌معنای نقاشی‌دیواری برگرفته از کلمهٔ لاتین murus به‌معنی دیوار است. نقاشی‌دیواری شهری از انواع دیگر نقاشی است و دایرةالمعارف بریتانیا نیز با همین معنا نقاشی‌دیواری را چنین تعریف کرده است: نوعی از نقاشی است که برای تزیینات روی دیوارها و سقف بنا به کار می‌رود (Encyclopedia Britannia: mural). «هنرمند فرانسوی روبرت نقاشی‌دیواری را چنین تعریف کرده است: هر نوع نقاشی که مستقیم بر روی دیوار ترسیم شود و تفاوت عمده این‌گونه نقاشی با نقاشی سه‌پایه در آن است که نقاشی‌دیواری در تناسب با معماری و فضای اطراف خود ربط و تناسب پیدا می‌کند» (کرامتی، ۱۳۷۰: ۲۶۱).

مفهوم ساختار اجتماعی نقاشی‌دیواری: صرف‌نظر از تعاریف اشاره‌شده که نقاشی‌دیواری را به‌لحاظ نحوهٔ تولید تشریح می‌کند، در این مقاله، فراتر از تعریف ساختار فیزیکی و با توجه به تأثیرات اجتماعی آثار دیوارنگاری، قابلیت گفتمانی و ارتباطی این نوع آثار مورد توجه است.

ساختار اجتماعی نقاشی‌دیواری عناصری نظیر جایگاه، نقش، کارایی و سازمان‌دهی عوامل فعال در آن را شامل می‌شود که، در هر دوره‌ای و برحسب انتظاراتی که از نقاشی‌دیواری می‌رود، این عناصر امکان تغییر در تعریف، معیار و عملکرد می‌یابند.

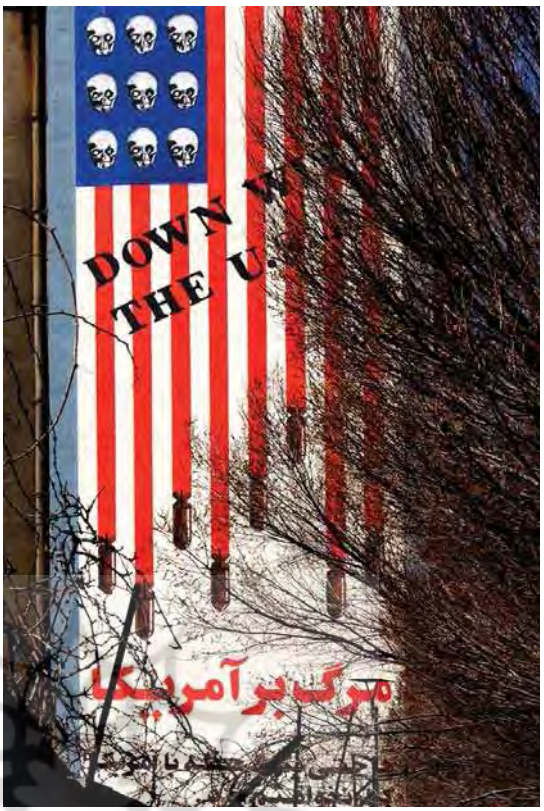
نقاشی‌دیواری پس از انقلاب

در تداوم نقاشی دورهٔ انقلاب و دورهٔ پس از پیروزی که جریان‌های سیاسی به‌دنبال تبلیغ و کسب موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی برای خود بودند، نقاشی‌دیواری به ابزاری فراگیر تبدیل شد که مورد استفادهٔ گروه‌های سیاسی و تودهٔ مردم قرار می‌گرفت. درواقع، در اوایل پیروزی انقلاب که قدرت به‌صورت غیرمتمرکز در میان احزاب و جریان‌های سیاسی توزیع شده بود، نقاشی‌دیواری نیز از این خصلت برخوردار بود. به‌مرور، نقاشی‌دیواری با حمایت نهادهای انقلابی سروسامان یافت و به‌تبع این حمایت‌ها مضامین و پیام‌های آثار دیواری به‌سمت تفسیرهای سیاسی رسمی و شعارها و اهداف رسمیت‌یافتهٔ پس از انقلاب سوق پیدا کرد.

طی دهه‌های پس از انقلاب اسلامی، نقاشی‌دیواری، ضمن حفظ رابطه با مراکز قدرت، از فضاهای بسته و سنتی خود به میدان‌ها و خیابان‌ها نقل‌مکان کرد و جامعهٔ مخاطب آن به عموم مردم جامعه بسط یافت. از سوی دیگر، گسترهٔ موضوعی آثار دیواری نیز تنوع چشمگیری پیدا کرد و نقاشی به ابزار فرهنگی مهم و مؤثری برای ایجاد ارتباط و بیان محتوا تبدیل شد.

«در دورهٔ مورد بررسی، نقاشی‌دیواری ایران توسط مراکزی چون بنیاد شهید، بسیج‌های ادارات و نهادهای دولتی و مساجد به‌عنوان پایگاه‌های اجتماعی، حمایت شده و با به‌تصویرکشیدن شهدا بر روی دیوارهای شهر تولد یافت و فعالیت‌های آن در سال‌های میانی دههٔ هشتاد به اوج خود رسید. هنرمندان و نقاشان این جریان، با توسعهٔ آثارشان بر روی دیوارهای شهر، توانستند چهرهٔ شهر را به‌صورت جدی از مضامین و پیام‌هایشان متأثر سازند، تاجایی‌که ارزیابی متولیان و دست‌اندرکاران و موضع‌گیری منتقدان، کارشناسان و هنرمندان نسبت‌به جریان جدید، قبل از اینکه نقدی زیباشناسانه نسبت‌به آثار این جریان هنری باشد، نگاهی کاربردی و جامعه‌شناسانه به زیباسازی شهر و کیفیت ارتباط آثار با مخاطب خاص عام بود (کفشچیان‌مقدم، ۱۳۸۵: ۲۵).

در این دوره، به‌جای آثار تزیینی و مدرن که پیش‌تر رایج شده بود، نقاشی‌هایی با مضامین انقلابی پدید آمد که برای انتقال مفاهیم و پیام‌های خود، در ساده‌ترین و ابتدایی‌ترین شکل ممکن ارائه می‌شد. روند تغییرات نقاشی‌دیواری، برخلاف اوایل انقلاب، در دوره‌های بعدی روندی تدریجی و پیوسته بود که به‌تناسب تحولات فرهنگی و اجتماعی وقوع می‌یافت. «با توجه به اتفاقات مهمی که در دههٔ دوم انقلاب به وقوع پیوست، این دهه را بایستی ازجمله دوره‌های مهم در تاریخ هنر معاصر ایران قلمداد کرد. رویکردهای متفاوت کارگزاران فرهنگی در نیمهٔ نخست این دهه (۷۵-۱۳۷۰) درمقایسه‌با نیمهٔ دوم آن (۸۰-۱۳۷۵) از مهم‌ترین عواملی است که در پرباری این دهه مؤثر بوده است (اسکندری،



تصویر ۱. نقاشی دیواری، خیابان کریم‌خان زند تهران. مأخذ: نگارنده.

۱۳۸۵: ۵۳). تحول در محتوا و حتی ماهیت آثار دیواری در سه دههٔ گذشته همچنان تداوم یافته و مضامین، کارکردها، پیام‌ها و اهداف جدیدی برای این آثار متصور شده است. دگرگونی‌های اجتماعی و پیدایش اقتضائات و ضرورت‌های جدید، هنر نقاشی دیواری را نیز با مسئولیت‌ها و کارکردهایی جدید درآمیخته و سطح توقع از این هنر اجتماعی را تا حد رسانه‌ای دارای سازوکار ارتباطی خاص بالا برده است. در عین حال، نقاشی دیواری پس از سال ۱۳۵۷ را می‌توان به سه دورهٔ «انقلاب»، «جنگ تحمیلی» و «پس از جنگ» تقسیم کرد که دورهٔ سوم با توجه به طول مدت آن (۱۳۶۸ تاکنون) خود دربردارندهٔ رویکردهای گوناگونی در زمینهٔ نقاشی دیواری است.

نقاشی دیواری دورهٔ انقلاب (۱۳۵۹-۱۳۵۷)

پس از پیروزی انقلاب اسلامی، نقاشی دیواری به‌عنوان هنری متعهد پا به عرصه گذاشت و باوجود ضعف شیوه‌های تکنیکی، که ناشی از حضور هنرمندان جوان و کم‌تجربه‌تر بود، ازطریق بازتاب ارزش‌های انقلابی در سطح جامعه، به تشریح و اشاعه و تحکیم این اصول و ارزش‌ها پرداخت. کلیت هنر نقاشی در این دوره تحت‌تأثیر جریان انقلاب قرار داشت. «آنچه به نقاشی انقلاب هویت خاصی بخشیده و آن را از نقاشی پیش از انقلاب و نیز از نقاشی جدید غرب متمایز می‌سازد، درزمینهٔ سوژه‌ها و مضامین قابل

تصویر ۲. نقاشی دیواری، دیوار خارجی سفارت آمریکا، مأخذ: www.thestate.com

جست‌وجوست؛ نه آنکه این مضامین در تاریخ نقاشی ایران و غرب وجود نداشته باشد و نقاشان پیشین به آن نپرداخته باشند، بلکه نگاه نقاشان انقلاب به این سوژه‌ها و مضامین با نگرش هنرمندان پیش از انقلاب و نقاشان غربی متفاوت است» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۷۵).

«نقاش انقلاب تنها به‌دنبال زیبایی ظاهری نبود، چراکه باید حقیقت آنچه را که در شرف وقوع بود به تصویر می‌کشید. رسیدن خالصانه به این مهم نیاز به شکل‌گیری اتفاقات هنری در قلب و درون هنرمند داشت و او می‌دانست تا انقلاب اصلی در درونش اتفاق نیفتاده باشد به شناخت لازم دست پیدا نخواهد کرد» (محبی، ۱۳۸۸: ۸۴).

نقاشی دیواری در این دوره، پیش از توجه به محتوا و کیفیت هنری آثار و توجه به طراحی و اجرای ماهرانهٔ آثار، در پی ثبت و انتقال مفاهیم و شعارهای انقلاب به مخاطبان بود و در این راستا از هنرهای دیواری سایر کشورها، نظیر نقاشی دیواری مکزیک، تأثیرات شتاب‌زده‌ای گرفته بود. «با رجوع به آثار هنر انقلاب می‌توان گفت که هنرمند، صرف‌نظر از کیفیت ساختارشناسانهٔ آثار در دوسه سال اول انقلاب، به ادراک حسی خود از واقعهٔ نهضت مطمئن است. ازاین‌رو، هنر انقلاب ثمرهٔ نوعی بداهه‌سازی نیز هست» (گودرزی، ۱۳۸۷: ۲۷۷).

ویژگی‌های بیانی این آثار همانند گذشته، مبانی و اصول نگرشی- بصری خود را با بِهْگزینی از شیوه‌های بیانی سبک‌های نقاشی و صورت‌های جریان‌های هنری کشورهایی با وضعیت مشابه انقلاب ایران در اشکال هنری به نمایش می‌گذاشت. در ساختار بصری این آثار بیش از هرچیز مانند گذشته از اشکال خاص و عناصر نمادین سیاسی، مذهبی و فرهنگی استفاده می‌شد. در این دوره، تصاویری همچون قرآن، امام امت، مشت گره‌کرده (به‌نشانهٔ مبارزه)، دستان به‌هم‌گره‌خورده (به‌نشانهٔ اتحاد مردمی)، عمو سام، پرچم آمریکا، عقاب (نشانهٔ استعمار آمریکا) و تصویر شاه (مبین سقوط طاغوت) به‌عنوان عناصر اصلی در آثار دیواری استفاده می‌شد (تصاویر ۱ و ۲).

نقاشی‌های دیواری پس از انقلاب را ـ که هم‌زمان با

تصویر۳. نقاشی دیواری؛ اثر هانیبال الخاص،نیلوفرقادری‌نژاد و مسعود سعدالدین؛دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، دورهٔ انقلاب (سال۱۳۵۸)، مأخذ: گودرزی،۱۳۸۷.

تصویر۴.نقاشی‌دیواری، اثرهانیبال الخاص،نیلوفرقادری‌نژاد و مسعود سعدالدین؛ دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران؛دورهٔ انقلاب (سال ۱۳۵۸)؛ مأخذ: همان.

تصویر ۵. نقاشی دیواری، خیابان انقلاب تهران، دورهٔ جنگ. مأخذ: نگارنده.

حرکت‌های مردمی پیش از پیروزی انقلاب و از پیروزی انقلاب تا تثبیت نظام به‌دست گروه‌های غیرعلمی و غیرحرفه‌ای به‌وجود می‌آمدند ـ می‌توان به‌لحاظ ساختار تصویری و زیباشناسی در سه شکل زیر دسته‌بندی‌کرد:

الف) تصویری: ترکیبی از تصاویر امام و کاریکاتور شاه و دیگر عناصر تصویری چون مشت، اسلحه، گل لاله و خون که به‌صورت مستقیم طراحی یا نقاشی می‌شد یا به‌شیوهٔ اجرای شابلونی و چسبانهٔ ترکیبی از تصاویر و نقاشی روی دیوار انجام می‌گرفت.

ب) نوشتاری: از ترکیب دست‌نوشته‌های سریع و کلاسیک از شعارهای انقلابی و پیام‌های رهبر انقلاب اسلامی شکل می‌گرفت. پیام‌های مختلف بارها با رنگ‌های سیاه، قرمز یا سبز به‌شکل‌های مختلف روی هم نوشته می‌شد.

ج) ترکیبی: آثاری که از ترکیب تصاویر نقاشی‌شده، چسبانه، شابلون و دست‌نوشته‌های مردمی در دوران انقلاب به وجود آمدند (کفشچیان‌مقدم، ۱۳۸۵: ۲۵).

«به‌تصویرکشیدن آنچه در حال اتفاق‌افتادن بود بیان خاصی را می‌طلبید که هرکدام از هنرمندان، بنابر گرایش خاص هنری خود، روش و تکنیکی را برای بیان این مضامین برگزیدند (طبسی و انصاری، ۱۳۸۵: ۹۰).

عمده‌ترین ضعف آثار دیوارنگاری سال‌های نخست انقلاب تا پیش از دورهٔ جنگ را باید در نبود شناخت و دستیابی به اهمیت زبان نو در نقاشی معاصر و کاربرد آن در مضامین و محتوای آثار دانست. بااین‌حال، نقاشانی در سال‌های اول انقلاب به طراحی و تولید نقاشی‌دیواری‌هایی با مضمون‌های انقلابی و مذهبی، بی‌توجه به فنون و روش‌های پایدار و مرسوم آن دست زدند.

«آثار دورهٔ انقلاب، به‌واسطهٔ فراگیرشدن و شعارگرایی، در انواع ساده و غیرحرفه‌ای ارائه می‌شدند. هم‌زمان با دورهٔ انقلاب،گونه‌ای‌ازنقاشی‌دیواری‌پدیدآمدکه‌جنبه‌ای‌اعتراضی داشت. این شکل از نقاشی‌دیواری که پیش‌تر در کشورهایی نظیر مکزیک تجربه شده و روند تکاملی خود را طی کرده بود در دوره‌های ابتدایی در نوعی شعارنویسی و کالیگرافی شابلونی خلاصه می‌شد. محتوای این آثار بیشتر شعارهای انقلابی را دربرمی‌گرفت که به‌تدریج تصویر چهره‌های سیاسی نیز به آن افزوده شد (مسجدجامعی، ۱۳۹۱: ۱۵). در این میان هنرمندانی نیز بودند که با برخورداری از تجربهٔ آکادمیک قدم به عرصهٔ نقاشی دیواری گذاشتند. ازجملهٔ این هنرمندان می‌توان به ایرج اسکندری اشاره کرد. او در سال‌های آغازین انقلاب هفت نقاشی‌دیواری در خیابان‌های ولی‌عصر و انقلاب، میدان فلسطین و اتوبان کردستان به وجود آورد که جز یکی مابقی به‌مرور زمان از بین رفته‌اند (اسکندری، ۱۳۸۷: ۱۰).

ازجمله چهره‌های شناخته‌شده و دانشگاهی نقاشی که به نقاشی‌دیواری پرداختند هانیبال الخاص بود. «شاید بتوان از هانیبال الخاص به‌عنوان یکی از طراحان تحرکات اعتراضی در هنر انقلاب یاد کرد. یقیناً همنشینی وی با جلال آل‌احمد در پیدایش این تحرکات بی‌تأثیر نبوده است (همان، : ۱۰). نقاشی بر دیوار پایانهٔ خزانه در جنوب تهران اثر الخاص

تصویر۶. نقاشی دیواری، خیابان انقلاب تهران، دورهٔ جنگ. مأخذ: نگارنده.

تصویر۷. نقاشی دیواری،خیابان انقلاب تهران، دورهٔ جنگ
مأخذ: www.naderdavoodi.net

بود که به‌همراه شاگردانش آن را اجرا کرد. دیگر اثر او روی دیوار سفارت آمریکا اجرا شد. هر دو نقاشی دیواری پایانهٔ خزانه و سفارت آمریکا دارای مضامین کارگری و ضداستعماری[1] بودند. آثار دیگری از این هنرمند به‌همراه نیلور قادری‌نژاد و مسعود سعدالدین در دانشکدهٔ هنرهای زیبا اجرا شد (تصاویر ۳ و ۴).«الخاص با گرایش به نوعی مضمون‌های روایی و اساطیری و اعتقادی که مطلوب زمانه بود هنرمندانی چون نیلوفر قادری‌نژاد، بهرام دبیری، نصرت‌الله مسلمیان، مسعود سعدالدین، ناصر پلنگی و ادهم ضرغام را به جامعه معرفی‌کرد (براتی، ۱۳۸۹).

نقاشی دیواری دورهٔ جنگ تحمیلی (۱۳۶۷-۱۳۵۹)

«دههٔ اول انقلاب مصادف با حملهٔ [عراق] به ایران بود و جنگی ناخواسته را رقم زد که هشت سال به طول انجامید. غالب آثار هنری در این دوران متأثر از این واقعه بود و زوایای مختلف آن به تصویر کشیده شد و حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی به‌عنوان یکی از جریانات سیاسی پس از انقلاب کانونی شد تا انقلاب اسلامی را در زمینه‌های هنری همراهی کند» (اسکندری، ۱۳۸۵: ۵۱).

با آغاز جنگ تحمیلی، نقاشی دیواری همچون دیگر هنرها در راستای بیان پیام‌های جنگ قرار گرفت و نقش و رابطهٔ آحاد جامعه با جنگ را به تصویر کشید (تصاویر ۵ تا ۷). سازمان‌ها و دستگاه‌هایی که با موضوع جنگ و تبلیغات و اطلاع‌رسانی دربارهٔ آن مرتبط بودند نظیر سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد شهید انقلاب اسلامی، بسیج محله‌ها، بخش فرهنگی کمیتهٔ انقلاب اسلامی و سپاه پاسداران از جریان خودجوش نقاشی‌دیواری حمایت کردند و با تولید آثار دیوارنگاری با مضامین جنگ، ایثارگری و شهادت، وظیفهٔ انتقال پیام‌های مدنظر را ازطریق آثار دیوارنگاری دنبال کردند. درکنار این دستگاه‌ها، کارگاه‌های نقاشی‌دیواری در دانشکده‌های هنر نیز موضوعات مربوط‌به جنگ را دنبال می‌کردند و برخی از آثار مناطق جنگی که در دورهٔ جنگ طراحی و اجرا شدند حاصل کار این دانشکده‌ها و جهاد دانشگاهی بود.

«در طول جنگ تحمیلی هنرمندان نقاش به‌همراه مردم، هنرمقاومت دربرابر تجاوز را آغاز کردند. حرکت‌های سریع انقلاب و اتفاقات سیاسی جهان و تأثیرات آن‌ها در جنگ هشت‌ساله بر مردم ایران باعث شد هنرمندان آثاری

تصویر۸. نقاشی دیواری،اثر ایرج اسکندری، میدان فلسطین تهران، دورهٔ جنگ. مأخذ: نگارنده.

۱. منظور از ضد استعماری تأکید بر استعمار کاپیتالیستی غرب به‌ویژه آمریکاست نه ضداستعماری که امام خمینی(ره) دربیانیهٔ خود به هنرمندان (به تاریخ ۳۰شهریور۱۳۷۶) شرق و غرب استعمارگر را خطاب قرار می‌دهد.

تصویر۹. نقاشی دیواری (بخشی ازاثر)،اثرنیلوفرقادری‌نژاد و نسرین افروز،دورهٔ جنگ (سال۱۳۵۹). مأخذ: گودرزی،۱۳۸۷.

متناسب با دوران دفاع مقدس نقاشی کنند» (اسدی، ۱۳۸۵: ۵۷). آثار این دوره به‌طور عمده وظیفهٔ تبلیغ و ترویج روحیهٔ شهادت‌طلبی، تجلیل از ایثارگری‌های رزمندگان و برقراری پیوند میان ارزش‌های انقلاب اسلامی و دفاع مقدس و صحنه‌گردانی قدرت‌های استکباری در جنگ تحمیلی را برعهده داشتند (تصویر ۸). برخی آثار دورهٔ جنگ نیز دارای مضامینی ترکیبی از انقلاب و جنگ بودند (تصویر ۹).

«نقاشی دفاع مقدس با تحلیلی اساسی می‌تواند و باید برشی از زندگی در جنگ را روایت کند و این کار را کرده است. بازگشت به آن دوران از ورای تابلوها یادآور نوعی جنگاوری خردمندانه است» (پورمند، ۱۳۸۵: ۹). این روحیه، هرچند با ساختار تکنیکی و فنی ضعیف‌تر، در نقاشی دیواری دورهٔ جنگ مشهود است.

وجه قالب نقاشی‌های دیواری دورهٔ جنگ که به موضوع جنگ و مفاهیم وابسته به آن می‌پرداخت، تصاویر رزمندگان و شهدا بود که با عناصر تصویری مذهبی، یا ملزومات جنگ و نمادهای رواج‌یافتهٔ این دوره ترکیب می‌شدند (تصاویر ۱۰ تا ۱۴).

«هنر دورهٔ جنگ هم پیرو حرکتی بود که از اول انقلاب

تصویر۱۰. نقاشی دیواری،یادوارهٔ شهدا منطقهٔ۹تهران، دورهٔ جنگ، مأخذ:www.yjc.ir

شکل گرفت، با این تفاوت که در این زمان هنرمندان بیشتری، ازجمله هنرمندان آکادمیک، به این جریان روی آوردند. در این دوره، نقاشی درکنار سایر هنرها اتفاقات جبهه‌های جنگ را به جامعه منتقل کرده و مسئولیت تبلیغات در شرایط بحرانی جنگ را برعهده داشت (کفشچیان‌مقدم و رویان، ۱۳۸۷: ۱۰۷).

در این دوره، هنر تجسمی ایران براساس ارزش‌های تعریف‌شده در نظام جدید و ضرورت‌های تبلیغی دفاع تبیین شد. عمدهٔ فعالیت هنرمندان این دوره در دو محور اصلی قرار می‌گرفت:

۱) در جست‌وجوی قالب هنری نو و متناسب و در شأن ارزش‌های انقلاب اسلامی؛

۲) تبلیغ مبانی و اصول انقلاب ازطریق ترغیب به دفاع و تکریم حماسه‌های دفاع.

آثار دیواری که به‌مضامین جنگی می‌پرداختند، صرف نظر از بخش عمده‌شان که به تصویر شهدا و جملاتی از آن‌ها یا درباره آن‌ها بسنده‌کرده‌اند، با تزیینات و عناصری نظیر گل لاله، قطره خون، سلاح، سنگر، کبوتر و عناصر تصویری مذهبی آراسته می‌شدند.

«دیوارنگاره‌های شهدا را با تمام کاستی‌هایش می‌توان حرکتی، بدیع و مردمی در عرصهٔ هنر دیواری پس از انقلاب قلمداد نمود، چراکه این جریان توانست بدون پشتوانه‌های علمی هنر جدید با فرهنگ و زمانه خود ارتباط یافته و مخاطب خود را به‌تناسب وابستگی‌های فرهنگی و بومی و نگرش تخصصی‌اش به هنر، تحت‌تأثیر قرار دهد. رشد تزایدی این جریان نوپا به‌سرعت موافقین و مخالفین خاص خود را در تمامی سطوح عام و خاص (اجتماعی، فرهنگی، هنری، سیاسی، مذهبی و نظامی) جامعه در سراسر کشور پیدا کرد و واکنش‌های متفاوتی را در عرصهٔ هنری به وجود آورد (کفشچیان‌مقدم، ۱۳۸۵: ۲۵).

مقام ارجمند شهیدان باعث اذعان هنرمندان به لزوم توجه و تأکید بر ایثارگری‌های شهدا در آثار هنری شده است، اما برخی هنرمندان معتقدند دیوارنگاره‌های شهدا نیازمند ارتقای کیفی و مضمونی است و استناد صرف به چهرهٔ شهدا محتوای ارزشی و هنری این آثار را محدود می‌کند.

در این میان، آثاری نیز بودند که مفاهیم شهادت و عروج را در ترکیب‌بندی‌هایی نمادین و با پرهیز از به‌کارگرفتن مستقیم چهرهٔ شهدا بیان می‌کردند (تصاویر ۱۵ و ۱۶).

نقاشی دیواری در دورهٔ پس از جنگ تحمیلی

این دوره از هنر نقاشی‌دیواری که خود نیز دستخوش تکامل و تغییرات تدریجی است، به‌موازات تحولات اجتماعی هم‌عصر خود، به‌لحاظ مضمون و محتوا، نظام نشانه‌شناسی، کارکردها و اهداف تولید و سایر عناصر پیرامونی آن، روندی تکاملی را طی کرده است و خود می‌تواند در مقاطع

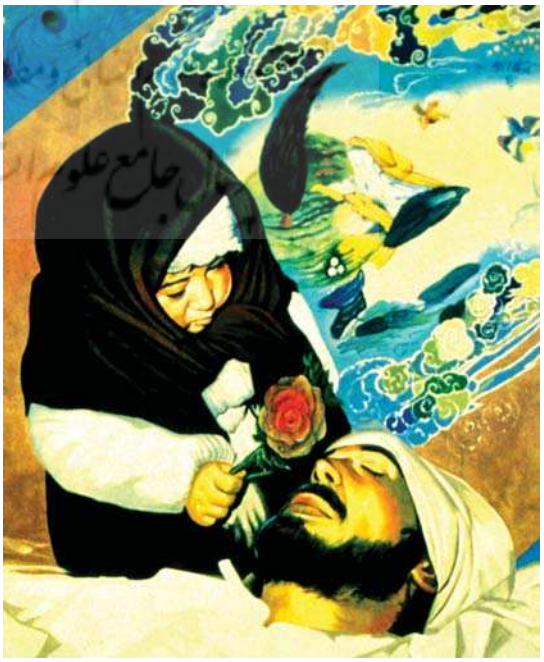
کوتاه‌تر زمانی دسته‌بندی شود.

روند تکامل آثار دیوارنگاری در سال‌های اخیر، مواد و مصالح، پیام‌های آثار و روش‌های طراحی و اجرا را نیز تحت‌پوشش قرارداده است. برخی سازمان‌ها همچون سازمان زیباسازی در تلاش‌اند تا با مواد و مصالح ماندگار کیفیت آثار دیوارنگاری را ارتقا بخشند. «استفاده از مواد و مصالح جدید نظیر کاشی و کولاژ و روش‌های موزاییک، بتن و سفال در اجرای نقاشی‌های دیواری مورد توجه قرار گرفته است و کیفیت و ماندگاری آثار ازطریق استفاده از رنگ‌های آکریلیک مرغوب تثبیت شده است» (شوشتری، ۱۳۹۱: ۲۰). پس از جنگ تحمیلی که سال‌های آغازین آن دورهٔ سازندگی نام گرفت، نقاشان انقلاب آثار نقاشی دیواری را به‌تناسب اندیشهٔ اسلامی ادامه دادند و به‌تدریج آثار دیوارنگاری تحت‌پوشش مدیریت و حمایت شهرداری‌ها قرار گرفت. تصاویر این دیوارها بیشتر بار تزیینی داشت و حاوی پیام‌های مربوط به حفظ محیط‌زیست با نقش‌مایه‌هایی چون گل‌ومرغ، طبیعت و منظره است. با پایان جنگ تحمیلی، نقش خودجوش مردم در نقاشی بر دیوارها، که برحسب احساس مسئولیت و وظیفه شکل گرفته بود، کم‌رنگ و حتی می‌توان گفت حذف شد. در سال‌های اول پس از جنگ، به‌علت نبود برنامه‌ریزی‌های دقیق و مشخص، نقاشی بر دیوارها توسط سازمان‌های مختلفی دنبال شود.

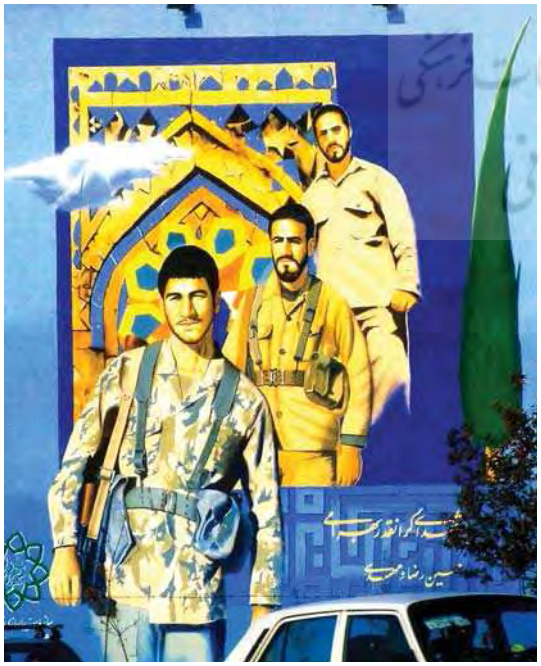
سازمان زیباسازی شهر تهران، بنیاد شهید و امور ایثارگران، سازمان تبلیغات اسلامی، سازمان فرهنگی‌هنری شهرداری تهران، شرکت متروی شهر تهران و بخش‌های فرهنگی برخی نهادهای نظامی، در امر دیوارنگاری شهری

تصویر ۱۱. نقاشی دیواری، خیابان بهشتی تهران، دورهٔ جنگ
مأخذ: www.havadar.ir

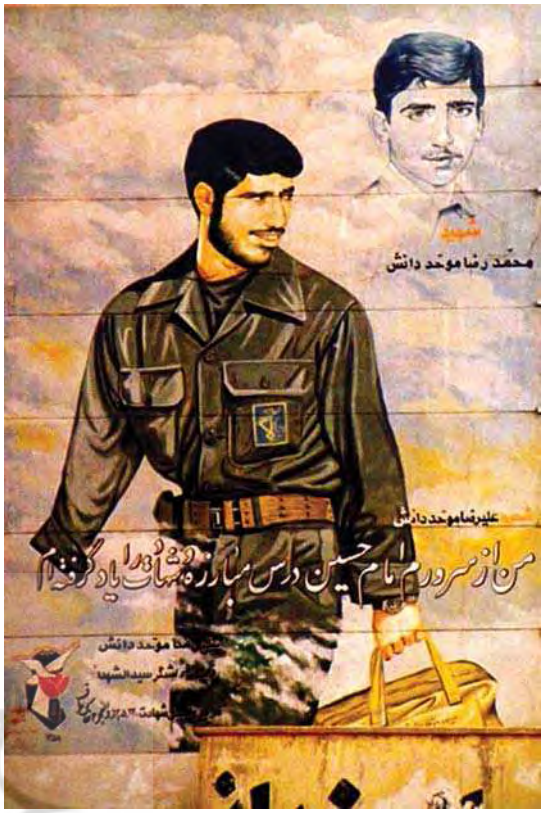
فعال شدند. در این میان، سازمان زیباسازی شهر تهران و بنیاد شهید بیشترین نقش را در توسعهٔ نقاشی دیواری در این سال‌ها برعهده داشتند. هرکدام از این سازمان‌ها رویکرد خاص خود را برحسب وظایف سازمانی‌شان در



تصویر ۱۲. نقاشی دیواری، بزرگراه مدرس تهران، دورهٔ جنگ. مأخذ: غضبان پور، ۱۳۸۹.



تصویر ۱۳. نقاشی دیواری، خیابان کمیل تهران، دورهٔ جنگ
مأخذ: غضبان پور، ۱۳۸۹.



تصویر۱۴. نقاشی دیواری، بزرگراه صدر تهران، دورهٔ جنگ، مأخذ: همان.

تصویر۱۵. نقاشی دیواری، بهشت زهرا تهران، دورهٔ جنگ، مأخذ: همان.

نقاشی دیواری دنبال کردند. این رویکردها شامل سه عنوان کلی است: دیوارنگاری تزیینی و منظره‌نگاری؛ دیوارنویسی؛ دیوارنگاری تصویر شهدا.

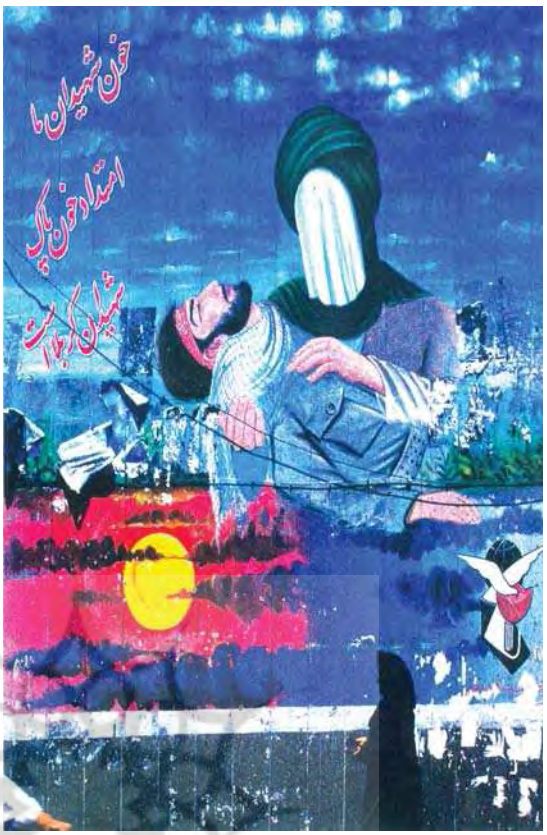
استفاده از چهرهٔ شهدا در آثار دیوارنگاری که در دورهٔ جنگ شکل گرفته بود به روندی تبدیل شد که پس از جنگ نیز تداوم یافت و آثار خلاقانه‌تری با ترکیب‌های جدید و فضاسازی‌های دلپذیر پدید آمد. این گروه از آثار معمولاً با هدف معرفی شهدای شاخص جنگ تحمیلی طراحی شده‌اند (تصاویر ۱۷ تا ۱۹). پرداختن به نمادهای وابسته به جنگ و شهادت نیز همچنان در این دوره مورد توجه و دستمایهٔ بسیاری از آثار است (تصویر ۲۰).

منظره‌نگاری بر دیوارهای شهر پس از دورهٔ جنگ تحمیلی به‌منظور زیباسازی محیط‌های شهری مورد توجه قرار گرفته و سازمان زیباسازی شهر تهران بدین منظور منظره‌پردازی‌هایی را سفارشی می‌داد که معمولاً مناظر جنگل، آبشار، رود، زندگی روستایی و گل‌ها بود. این قبیل نقاشی‌های دیواری، که طراحی و اجرای آن‌ها همچنان ادامه دارد، عموماً به‌دست هنرمندان تقلیدکار اجرا شده و در بیشتر موارد ازلحاظ تکنیکی دچار ضعف‌های بسیار است. «اغلب تصویرهای این دوره، تابلوهای نقاشی بزرگشده چشم‌اندازهای طبیعی است، که هرگز نتوانست با محیط دیداری و مفهومی خود پیوند برقرار کند (پوربخش، ۱۳۹۱: ۱۳۵؛ تصاویر ۲۱ و ۲۲). از طرف دیگر، یکی از عواملی که از ارزش این‌گونه کارها می‌کاهد نبود هماهنگی لازم میان آن‌ها با محیط اطراف است، تا جایی که در برخی مواقع این تصاویر باعث درهم‌ریختن هماهنگی فضای شهری شده است.

در خلال این آثار، نقاشی‌های دیواری شاخصی نیز به‌دست هنرمندان شناخته‌شدهٔ نقاش و تصویرگر خلق شده است که گاه در تداوم آثار انقلاب و جنگ و در پی بیان ایدئولوژی انقلاب بوده (تصویر ۲۳) و گاه با تأکید بر محتوای فرهنگی خود که برگرفته از ادبیات، فرهنگ، هنر و مذهب است، توانسته است در زمان خود شاخص، مورد توجه و اثرگذار باشد. اجرای این آثار از اوایل دههٔ هفتاد در شهر تهران آغاز شد (تصاویر ۲۴ و ۲۵). آثار متناسب با رویدادها و رویکردهای فرهنگی را نیز در این گروه می‌توان قرارداد (تصویر ۲۶).

این آثار برجسته، هرچند از برخی نکات فنی و اجرایی نظیر مواد و مصالح مناسب و ماندگار، جایابی مناسب، توجه به هماهنگی با محیط و پرهیز از یکدستی غافل مانده‌اند، به سهم خود توانسته‌اند در میان دیگر آثار نقاشی‌دیواری تهران ـ که علاوه‌بر غفلت از نکات فوق، از چشم‌نوازی و زیبایی نیز بی‌بهره بوده‌اند ـ بدرخشند.

در میان نقاشان فعال در عرصهٔ نقاشی دیواری، مسعود



تصویر۱۶. نقاشی دیواری، بزرگراه مدرس تهران. دورهٔ جنگ، مأخذ: همان.

تصویر۱۷- نقاشی دیواری(شهید آوینی)، خیابان مطهری تهران، مأخذ:همان

تصویر۱۸. نقاشی دیواری(شهیدیاسینی)، خیابان مطهری تهران، مأخذ: همان.

عربشاهی نیز که به نقش‌برجسته‌های انتزاعی روی آورده بود دیوارنگاره‌های متعددی را در داخل و خارج از کشور تولید کرد.

نقاشی دیواری در دورهٔ پس از جنگ به‌علت طولانی‌بودن این دوره (بیش از دو دهه)، خود دربرگیرندهٔ رویکردها و جریان‌های گوناگون است. پرداختن به این رویکردها موضوع این مقاله نیست، اما به‌اجمال می‌توان گفت نقاشی دیواری این دوره ضمن پایبندی به بیان ارزش‌های انقلاب و دوران دفاع مقدس، به‌عنوان هنری شهری به سایر بنیان‌ها و اصول اجتماعی نیز پرداخته است و جنبه‌های مختلفی نظیر آموزش، تأکید بر اصول اجتماعی و حقوق شهروندی، محیط‌زیست و طبیعت، تحکیم خانواده، تربیت کودکان، تجلیل از مشاهیر، باورهای دینی و ملی، جلوه‌هایی از معنویت و ملکوت و نظایر آن، که با سیاست‌های فرهنگی حاکم هم‌سو هستند، در آن متجلی شده است.

«نقاشی دیواری در ایران در چندسالهٔ اخیر به‌واسطهٔ حمایت‌های فرهنگی هنری سیر تحولی خود را می‌پیماید و با حرکت‌های جدید پشتیبانی از نقاشان، تنوع کاربرد فرم و روش اجرا بسیار قابل توجه و تحسین شده است (شادقزوینی، ۱۳۸۹: ۹۳).

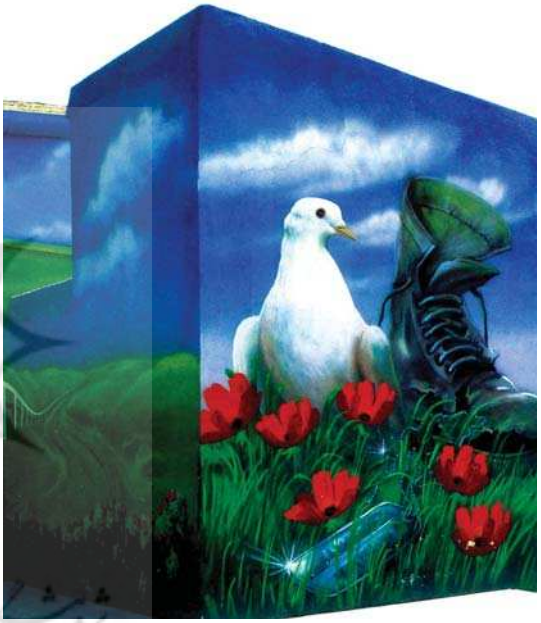
در ادامه، برای بررسی ساختار اجتماعی نقاشی دیواری پس از انقلاب در شهر تهران براساس جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو رویکردهای جامعه‌شناسی وی به‌همراه تعاریف کلیدی جامعه‌شناسانه‌اش معرفی می‌شود.

پی‌یر بوردیو و بنیان‌های اندیشهٔ او

پی‌یر بوردیو (۲۰۰۲-۱۹۳۰)، جامعه‌شناس و مردم‌شناس مشهور فرانسوی، معتقد است که دو رویکرد عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی دو پارهٔ اصلی تفکر اجتماعی‌اند و با یکدیگر رابطهٔ گفتمانی (دیالکتیکی) دارند. حوزه‌های گوناگون و متفاوت زندگی (هنر، علم، دین، اقتصاد، سیاست و...) عوالم صغیر و الگوهای کوچک متمایزی از قاعده‌ها، مقررات و اشکال قدرت را شکل می‌دهد که بوردیو آن را میدان یا زمینه می‌نامد.

«عمدهٔ شهرت بوردیو در مقام اندیشمندِ جامعه‌شناس مرهون نظریهٔ کنش است. او در این نظریه می‌کوشد اجتماعی‌بودن انسان را نتیجهٔ کنش راهبردی افراد معرفی کند (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۱۲۵). بااین‌همه، «پرنفوذترین و پرخواننده‌ترین اثر بوردیو درزمینهٔ مطالعات فرهنگی تمایز است» (همان: ۱۲۶). «مفاهیم منش، میدان، خشونت نمادین و سرمایهٔ فرهنگی رفته‌رفته به نظریهای قدرتمند منتهی می‌شود و موضوعات عدیده‌ای را دربرمی‌گیرد ازقبیل مدرسه، فرهنگ، هنر، ادبیات، علم و حتی ورزش و سیاست» (دورتیه، ۱۳۸۱: ۲۲۵).

تصویر۱۹. نقاشی دیواری(شهیدهمت)، بزرگراه همت تهران،دورهٔ پس از جنگ، مأخذ: www.zibasazi.ir



تصویر۲۰.نقاشی دیواری دفاع مقدس،دورهٔ پس از جنگ، مأخذ: غضبان‌پور، ۱۳۸۹.

میدان

یکی از مفاهیم‌کلیدی در جامعه‌شناسی بوردیو «میدان» است که معادل‌فرانسوی این واژه Fond و معادل انگلیسی آن Field است (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶) و در زبان‌فارسی علاوه‌بر میدان به زمینه، عرصه و حوزه نیز ترجمه شده است.

بنا به تعریف بوردیو، میدان عرصه‌ای اجتماعی است که مبارزه‌ها یا تکاپوها بر سر منابع و منافع معین و دسترسی به آن‌ها در آن صورت می‌پذیرد. «میدان‌ها با اقلامی تعیین و تعریف می‌شوند که محل منازعه و مبارزه هستند: کالاهای فرهنگی (سبک زندگی)، مسکن، تمایز و تشخص فرهنگی (تحصیل)، اشتغال، زمین، قدرت (سیاست)، طبقهٔ اجتماعی، منزلت یا هرچیز دیگری، و ممکن است به‌درجات متفاوتی خاص و انضمامی باشند» (جنکینز، ۱۳۸۵: ۶-۱۳۵).

میدان، نظام ساخت‌یافتهٔ موقعیت‌هایی است که توسط افراد یا نهادها اشغال می‌شود و ماهیت آن تعریف‌کنندهٔ وضعیت برای دارندگان این موقعیت‌هاست. میدان همچنین نظام نیروهایی است که بین این موقعیت‌ها وجود دارد. هر میدان از درون براساس روابط قدرت، ساخت می‌یابد (همان).

«یک عرصه نوعی قلمرو زندگی اجتماعی است که دارای قواعد سازمان‌دهی خاص خود است. مجموعه‌ای از موقعیت‌ها را فراهم می‌کند و حامی کنش‌های مرتبط با آن موقعیت‌هاست و مشارکت‌کنندگان عرصه‌های اجتماعی، درست همانند بازیگران یک بازی، در موقعیت‌های متفاوتی قرار دارند. مثلاً وکیلی در یک شهر کوچک و قاضی دیوان‌عالی هر دو در عرصهٔ حقوقی مشارکت دارند، اما موقعیت‌های متفاوت آنان فرصت‌های متفاوتی در اختیارشان قرار می‌دهد و باعث می‌شود استراتژی متفاوتی برگزینند. ازنظر بوردیو، کنش موجود در یک عرصه صرفاً بازتاب مکانیکی موقعیت‌های تثبیت‌شده نیست، بلکه محصول انواع طرح‌های متضاد موضع‌گیری است (جلایی‌پور و محمدی، ۱۳۸۷: ۳۲۰).

زمینه یا حوزه عبارت است از زیراجتماعی[1] که یک منش در آن حاکمیت دارد (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶). جامعه به‌عنوان سلسله مراتبی ساختمند از میدان‌های نسبتاً خودمختار در نظر گرفته می‌شود، مانند میدان‌های سیاسی، ادبیات اقتصادی و آموزش. هر میدان برحسب روابط فرهنگی و سیاسی بین جایگاه‌های اشغال‌شده درون آن ازطریق کنش‌گرایی مشخص می‌شود. «به‌طور کلی، یک میدان نوعی قلمرو زندگی اجتماعی است که دارای قواعد سازمان‌دهی خاص خود است، مجموعه‌ای از موقعیت‌ها را فراهم می‌کند و حامی کنش‌های مرتبط با آن موقعیت‌هاست» (همان: ۳۲۰).

انواع سرمایه

«سرمایه عبارت است از کار انباشته (در شکل مادیت‌یافته یا شکل متجسّد و پیکریت‌یافتهٔ آن) که وقتی برمبنایی خصوصی، یعنی انحصاری، به‌تصرف عاملان یا گروه‌هایی از عاملان درمی‌آید آنان را قادر می‌سازد تا نیروی اجتماعی را در شکل کار عینیت‌یافته یا جاندار به تصرف درآورند. سرمایه نیرویی است که کتیبه‌وار در ساختار عینی و ذهنی نوشته شده، ولی در عین حال اصل باطنی است که درزمینهٔ اتکای قاعده‌مندی‌های فطری جهان اجتماعی است» (تاجبخش، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

بوردیو سرمایه را منبعی می‌داند که قدرت به بار می‌آورد و آن را به چهار نوع تقسیم می‌کند:

۱. سرمایهٔ اقتصادی که شامل دارایی مالی و مادی است.

۲. سرمایهٔ فرهنگی که مجموعه‌ای از کیفیات فکری است و به سه شکل دیده می‌شود:

الف) امکانات پردوام مثل توانایی سخن‌گفتن دربرابر جمع؛

ب) به‌صورت عینی همچون کالای فرهنگی مثل داشتن تابلو

1. Subsocial

تصویر۲۱. نقاشی دیواری،منطقهٔ یک تهران، دورهٔ پس از جنگ. مأخذ: www.zibasazi.ir

تصویر۲۲.نقاشی دیواری،منطقهٔیک تهران،دورهٔ پس از جنگ، مأخذ: همان.

و آثار هنری؛
ج) به‌صورت نهادی یعنی آنچه توسط نهادها ضمانت اجرایی بیابد، مثل عناوین و مدارک تحصیلی (زنجانی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۶).
۳. سرمایهٔ اجتماعی عبارت است از شبکه‌ای از روابط فردی و جمعی که هر فرد یا جمعی در اختیار دارد. این تعریف باعث می‌شود تا اولاً فضای مفهومی سرمایهٔ اجتماعی محدودتر شود و ثانیاً آن را از سایر انواع سرمایه‌ها به‌ویژه سرمایه‌های فرهنگی و نمادین جدا کند (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۳).
«از نظر بوردیو، سرمایهٔ اجتماعی به‌عنوان شبکه‌ای از روابط ودیعه‌ای طبیعی یا اجتماعی نیست، بلکه در طول زمان برای کسب آن باید تلاش کرد. به‌تعبیر او، سرمایهٔ اجتماعی محصول نوعی سرمایه‌گذاری فردی یا جمعی، آگاهانه یا ناآگاهانه است که به‌دنبال بازتولید آن‌گونه روابط اجتماعی است که مستقیماً در کوتاه‌مدت یا بلندمدت قابل‌استفاده هستند» (شارع‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱).
۴. «سرمایهٔ نمادین که مجموعه آداب وابسته به افتخار یا حق‌شناسی است که به یک فرد یا گروه تعلق می‌گیرد» (زنجانی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۶). بوردیو در اثر خود، شکل‌های سرمایهٔ اجتماعی، تأکید می‌کند که سرمایهٔ فرهنگی و سرمایهٔ اجتماعی را نمی‌توان کاملاً به سرمایهٔ اقتصادی تقلیل داد. سرمایهٔ اقتصادی، برای مثال سرمایه‌گذاری در املاک یا اوراق بهادار، مستقیماً می‌تواند به پول تبدیل شود و سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی تنها در شرایط خاصی می‌توانند به سرمایهٔ اقتصادی تبدیل شوند.
برای نمونه، سود اقتصادی حاصل از مدرک تحصیلی وابسته است به اینکه یک نفر چقدر از سرمایه اجتماعی برای گرفتن مشاغل مهم‌تر و مورد توجه‌تر برخوردار است.

میدان قدرت

از نظر بوردیو، سرمایهٔ هم‌زمان هم مربوط به علم اقتصاد است و هم مجموعه‌ای از روابط مبتنی‌بر قدرت که قلمروها و تعاملات اجتماعی مختلفی را به وجود می‌آورد. سرمایه فرایندی است که ذاتاً با قدرت پیوند دارد. درواقع، استنباط بوردیو از سرمایه به‌گونه‌ای است که او تقریباً سرمایه و قدرت را مترادف هم می‌داند. او بین شبکه‌های اجتماعی ـ که هر فرد در آن جای دارد.
سرمایهٔ اجتماعی از دل آن‌ها پدیدار می‌شود ـ و پیامدهای

تصویر۲۳. نقاشی دیواری، اثر اصغر کفشچیان‌مقدم، سالن تربیت بدنی دانشگاه تهران، دورهٔ پس از جنگ، مأخذ: فصلنامهٔ پژوهش هنر. کفشچیان‌مقدم،۱۳۹۲.

تصویر۲۴. نقاشی دیواری اثرفیروزه گل‌محمدی، پل جلال آل‌احمد تهران، دورهٔ پس از جنگ. مأخذ: غضبان پور، ۱۳۸۹.

تصویر۲۵. نقاشی دیواری اثرفیروزه گل‌محمدی، پل جلال آل‌احمد تهران، دورهٔ پس از جنگ. مأخذ: همان.

روابط اجتماعی تفاوت قائل می‌شود. هر سرمایه‌ای می‌تواند شکلی کالبدی یعنی نوعی قابلیت ذهنی داشته باشد و یا شکل عینی‌شده یعنی مادیت‌یافته و همچون کالایی واقعی. افراد یا گروه‌ها باید برای به‌دست‌آوردن موقعیت برتر، یعنی ایجاد چهار نوع سرمایه، با یکدیگر مبارزه کنند. در جامعهٔ طبقاتی، نوعی میدان عمومی از مبارزهٔ طبقاتی وجود دارد که در آن ساختار حاکمیت طبقهٔ برتر باید خود را ازطریق منش‌ها به افراد دیگر منتقل کند. این کار با تبدیل ساختارهای حاکمیت به بازنمودهای نمادین انجام می‌گیرد، به‌صورتی که منشأ اختلاف میان بازیگران و به‌وجودآمدن حاکمیت پوشانده شود و این حاکمیت به امری بدیهی یا طبیعی تبدیل شود (فکوهی، ۱۳۸۶: ۳۰۰).

بحث و تحلیل: ساختار میدان قدرت و نوع سرمایه در تولید نقاشی دیواری پس از انقلاب

بعد از انقلاب، با تغییر ساختار حاکمیت و طبقات حاکم، ترکیب نقاشانی نیز که وارد میدان رقابت بر سر کسب سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین شدند تغییراتی کرد.

«ساختار میدان تولید هنر به‌واسطهٔ جایگاه ویژهٔ آن در میدان قدرت از ویژگی منحصربه‌فردی برخوردار است. هنرمندان در طبقه‌بندی اجتماعی به‌واسطهٔ مجموعه سرمایه‌هایی که در اختیار دارند در موقعیت سلطه قرار دارند، اما در رابطه‌با میدان قدرت در موقعیت زیرسلطه قرار می‌گیرند. حاشیهٔ بالای میدان، به‌واسطهٔ نزدیکی به میدان قدرت و طبقات بالای اجتماع، جایگاه هنرمندانی است که به تولید «هنر دولتی» می‌پردازند و حاشیهٔ پایین آن، به‌واسطهٔ نزدیکی به طبقات متوسط میدان اجتماعی، متعلق به «هنر مردمی» یا «هنر عامه‌پسند» است. هر اندازه که هنرمندان از نیازها و الزامات بیرونی رها باشند، از حصار میدان‌هایی که آن‌ها را احاطه کرده است عبور خواهند کرد، نیازهایی چون منفعت مادی، خواه اقتصادی یا سیاسی (پرستش، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

میدان تولید هنر قواعد، سرمایه، شکل ویژهٔ منازعات و منش خاص خود را داراست. مؤلفهٔ دیگری که در میدان تولید نقاشی از اهمیت بسیار برخوردار است سرمایه‌های رایج در میدان است. طبیعتاً سرمایهٔ فرهنگی مهم‌ترین سرمایهٔ رایج در میدان تولید هنر است. سرمایهٔ فرهنگی در حوزهٔ نقاشی‌دیواری مشتمل بر خصوصیات اعتقادی، هویتی و فرهنگی است که با کسب این ویژگی‌ها از خانواده، محیط، شیوه‌های آموزش هنر و مهارت‌های فرهنگی قابل اکتساب است. میزان برخورداری از سرمایهٔ فرهنگی در جهت‌گیری کنشگران در این میدان نقش مهمی دارد. هرچه این سرمایه‌های فرهنگی با زمینه‌های اعتقادی و فرهنگی هنرمندان و میدان قدرت دولتی حاکم هم‌سو باشند، تمایل هنرمندان به میدان قدرت بیشتر است و تحت سلطهٔ آن قرار می‌گیرند. وضعیت سلطهٔ هنرمندان نقاشی‌دیواری پس از انقلاب با میدان قدرت (در اینجا میدان قدرت دولتی) و چگونگی اندوختهٔ سرمایه‌های فرهنگی هنرمندان هر دوره براساس کنش و منش آنان به شرح زیر است:

دورهٔ انقلاب (۱۳۵۹-۱۳۵۷): در فضای سیاسی و اجتماعی ویژهٔ دوران پس از انقلاب و اقتضائات هنری آن، گونه‌ای از نقاشی‌دیواری ظهور یافت که اغلب از سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگی برخوردار بود و منشأ آن توجه به فرهنگ والا و آرمان دگرگون‌ساز اجتماعی و سیاسی بود.

این سرمایهٔ فرهنگی پیامد رویکردهای سیاسی فرهنگی روزآمدی بود که تحت‌تأثیر انقلاب و اعتقادات دینی و اسلامی به وجود آمد و خواهان ایجاد تغییر در الگوهای غربی و غیرایرانی رایج در عصر پهلوی بود که در سیاست فرهنگی و اجتماعی هنر ایران حاکم شده بود. دیدگاه فرهنگی حاکم بر این دوره در پی آن بود که گفتمان عدالت‌خواهی را به‌صورت انتقادی در نقاشی‌ها مطرح کند. «بسیاری از نقاشان برای بسط این هنر و موضوعات آن شروع به ایجاد نقاشی‌های دیواری نمودند که البته نفس این عمل قابل قبول می‌نمود، اما اشکالاتی نیز بر سر اجرای آثار، طرح‌ها و شیوهٔ ساخت آن‌ها وجود داشت» (روشناس، ۱۳۸۲: ۵).

در این دوره، فاصله از میدان قدرت و منش متمایز هنرمند او را از میدان قدرت دور کرد. میدان قدرت در

بحبوحهٔ انقلاب و دورهٔ اوج‌گیری و پیروزی آن و مقطع زمانی ابتدایی آن مردمی بود و دولت و حاکمیت هیچ‌گونه دخالتی در شکل‌گیری آن نداشتند. درواقع، میدان قدرتْ نیروهای سیاسی مبارز به‌ویژه نیروهای مذهبی بودند و به‌سبب انفصال حوزهٔ دخالت دولت گرایش قدرت به‌سمت نیروهای انقلاب و نقاشان سیاسی بود. نقاشان بازاری و نقاشان متجدد غیرسیاسی در این میان نقش محسوسی نداشتند و رقابت بر سر کسب سرمایهٔ اجتماعی و فرهنگی و نمادین بود. البته الزاماً برخورداری از سرمایهٔ اجتماعی به‌معنی داشتن سرمایهٔ فرهنگی نیست.

این گروه، به‌سبب بهره‌گیری از قدرت سیاسی و تشکل درون‌گروهی، از سرمایه اجتماعی برخوردار بوده و در مقام هنری از هنرمند روشنفکر بهره برده‌اند و دارای سرمایهٔ نمادین‌اند. در این دوره، اندوختن سرمایهٔ فرهنگی در گرو دوری‌جستن از میدان قدرت دولتی و منش متمایز نقاشان از دولت و قدرت بوده است.

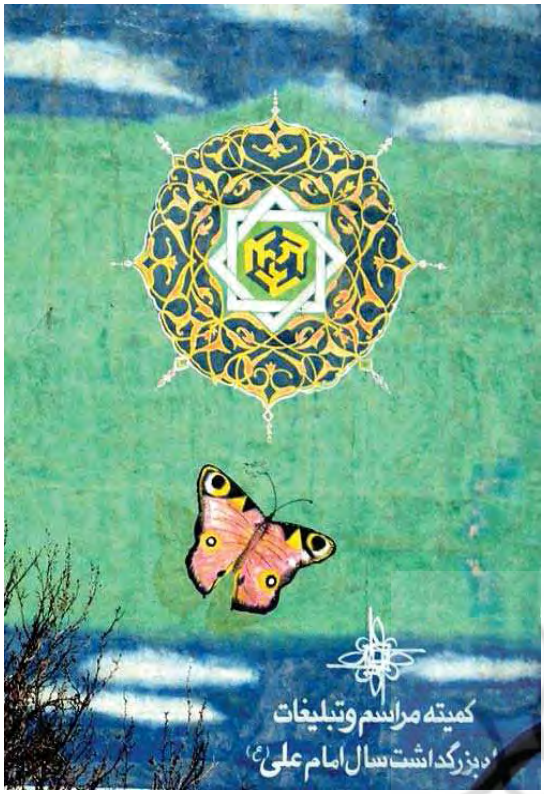
دورهٔ جنگ تحمیلی (۱۳۶۷-۱۳۵۹): از آنجاکه هنرمندان این دوره با میدان قدرت ارتباط نزدیکی دارند، منش هنری آن‌ها نیز تابعی از قواعد و منطق رایج در میدان قدرت است. بدین معنا، کنش و رفتار هنرمندان برگرفته از اصول و ارزش‌های تثبیت‌یافتهٔ پس از انقلاب است. به‌نظر بوردیو، موقعیت‌های دست‌یافتهٔ روشنفکران و هنرمندان در حوزهٔ قدرت را می‌توان تابعی از موقعیت‌هایی دانست که در حوزهٔ هنری یا ادبی به آن دست می‌یابند» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۰۰).

میدان‌های قدرت در این دوره سازمان تبلیغات اسلامی، بنیاد شهید، مساجد، بسیج محله‌ها، بخش فرهنگی کمیتهٔ انقلاب اسلامی و سپاه پاسداران و دانشکده‌های هنر بوده‌اند. «بوردیو کسب سرمایه‌های فرهنگی بسیار را از ویژگی‌های اصلی هنرمندان ناب می‌داند. برخورداری هرچه بیشتر کنشگران از سرمایهٔ فرهنگی، یا در این میدان اختصاصی سرمایهٔ هنری، سبب تمایل آن‌ها به هنر خلاقانه خواهد شد» (پرستش، ۱۳۸۵: ۱۰).

با نظر به اینکه منشأ سرمایهٔ فرهنگی این گروه توجه به آرمان‌های انقلاب اسلامی و دفاع از میهن اسلامی است، بیشترین سهم از سرمایهٔ آن‌ها به سرمایهٔ نمادین، فرهنگی و اجتماعی اختصاص دارد.

در این دوره هدف، تکوین و دسته‌بندی تازه‌ای از هنر بوده و هنرمندان، علاوه‌بر توجه به تأثیرات هنر در جامعه، بیش از اقبال و توجه عام که شهرت برای آن‌ها به ارمغان می‌آورد، خواهان مقبولیت و مشروعیت بوده‌اند.

«مخاطبان هنرمندان انقلاب ـ البته آن‌ها که هنرمند انقلاب باقی ماندند ـ در ابتدای انقلاب و حتی پیش‌ازآن تودهٔ مردم به شمار می‌رفتند که بسیار بودند و هنرمندان اغلب بر آن بودند که اثر خود را برای آن‌ها به انگارهٔ روشنگری، همراهی، تأکید یا تعمیق باورها و نظایر آن اجرا کنند، اما با گذشت زمان و به‌ویژه سال‌های پایانی جنگ تقریباً اکثر



تصویر۲۶. نقاشی دیواری با موضوع سال امام علی(ع)، خیابان مطهری تهران، دورهٔ پس از جنگ. مأخذ: www.zibasazi.ir

هنرمندان جامعهٔ هنری و محافل دانشگاهی را ـ هرچند بسیار محدود بود ـ مخاطب اصلی خود قرار دادند (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۷۳). بنابراین، سرمایهٔ نمادین نیز در این مرحله نقش مهمی دارد.

آثار این دوره عموماً با نگاهی واقع‌گرا و محتوای مذهبی‌ـ اجتماعی و با شخصیت‌سازی‌های ایرانی اجرا شده است و به‌همین علت سرمایهٔ اجتماعی نیز در نقاشی این دوره وجود دارد.

دورهٔ پس از جنگ تحمیلی (از ۱۳۶۷ تاکنون): گرایش‌های سیاسی نقاشان این دوره معمولاً با فعالیت‌های آن‌ها در حوزهٔ نقاشی ارتباطی ندارد. اصلی‌ترین سرمایهٔ آن‌ها در میدان به‌ترتیب سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی است. مهم‌ترین هدف آن‌ها پس از کسب سرمایهٔ فرهنگی رقابت بر سر کسب سرمایهٔ نمادینِ اعتبار استاد، هنرمند و روشنفکر است. «اگر خاستگاه هنرمَند در حدود دههٔ اول انقلاب نوعی خدمت، همراهی و تعهد اجتماعی‌ـدینی بود، در سال‌های بعد و درواقع در دههٔ دوم انقلاب به این سو، پذیرش و مقبولیت در جامعهٔ هنری به‌عنوان هنرمند برای او اصالت یافت (همان: ۱۷۳). نقاشی‌هایی که نمایش‌دهندهٔ سوژه‌های رایج و مورد علاقهٔ مردم‌اند بیش از آنکه با سیاست حاکم و دولت در ارتباط باشند، به ضرورت‌های محیط‌های شهری ازنظر زیباسازی و هنرهای شهری وابسته‌اند. گرایش به

مدرنیته که از تمایزهای دنیای مدرن است و گرایش به منش «هنر برای هنر» و دوری از میدان قدرت دولتی حاصل این دوره است. یکی از نشانه‌های استقلال و خودآیینی میدان هنر ازنظر بوردیو ظهور نهادهایی است که وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصادی کالاهای فرهنگی است. محل نمایش، مدارس و دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های هنری است و ظهور هنرمندان متخصص هنر نشانهٔ شکل‌گیری میدان تولید هنر جدید. این میدان تولید به‌تبع کثرت و تنوع هنرمندان فعال در آن ازلحاظ روش و مضمون امکان توسعه و تحول یافته است.

منش هنرمندان این دوره با توجه به تغییر نگرش نهاد قانونی‌نقاشی‌دیواری(سازمان‌زیباسازی)تغییرکرده‌است. تغییر نگرش میدان قدرت در این دوره به‌ترتیب درزمینهٔ تکنیک‌ها، مواد و مصالح و روش‌های تولید، به‌صورت تحول‌گرایی و تنوع‌گرایی بروز کرده و درزمینهٔ مضمون به‌صورت کیفیت‌گرایی در چهارچوب اصول دنبال شده

جدول خصوصیات و ویژگی‌های سه دوره نقاشی دیواری ایران بعد از انقلاب و اولویت سرمایه‌های آن‌ها

دورهٔ انقلاب ۵۹-۱۳۵۷ (از زمان پیروزی انقلاب تا آغاز جنگ تحمیلی)	**مضامین**	ارزش‌های انقلاب، مذهبی، استکبارستیزی، اسلام‌گرایی، بومی‌گرایی، توده‌گرایی
	اهداف	انقلاب اسلامی
	حامیان	نیروهای خودجوش، نهادهای تازه‌تأسیس انقلاب
	هنرمندان	هنرمندان مردمی، دانش‌آموختگان هنر، هانیبال الخاص، ادهم ضرغام، نیلوفر قادری‌نژاد، بهرام دبیری، نصرت‌الله مسلمیان، مسعود سعدالدین، ناصر پلنگی
	سرمایه‌ها به‌ترتیب اولویت	سرمایهٔ اجتماعی، سرمایهٔ فرهنگی، سرمایهٔ نمادین
دورهٔ جنگ و دفاع مقدس ۶۷-۱۳۵۹ (دورهٔ هشت سالهٔ جنگ تحمیلی)	**مضامین**	جنگ، انقلاب و جنگ، شهادت، شهدا، تقابل حق و باطل، مضامین مذهبی‌ـاجتماعی
	اهداف	گسترش فرهنگ شهادت‌طلبی و ایثار تجلیل از شهدا و ایثارگران جست‌وجوی قالب هنری نو و متناسب و در شأن ارزش‌های انقلاب اسلامی تبلیغ مبانی و اصول انقلاب ازطریق ترغیب به دفاع و تکریم حماسه‌های دفاع دفاع از میهن و آرمان‌های انقلاب اسلامی
	حامیان	سازمان تبلیغات اسلامی، بسیج‌های محلی، بخش فرهنگی کمیتهٔ انقلاب اسلامی، سپاه پاسداران، دانشکده‌های هنر، بنیاد شهید و امور ایثارگران
	هنرمندان	ایرج اسکندری، ناصر پلنگی، هنرمندان غیرحرفه‌ای
	سرمایه‌ها به‌ترتیب اولویت	سرمایهٔ فرهنگی، سرمایهٔ اجتماعی، سرمایهٔ نمادین
دورهٔ پس از جنگ از سال ۱۳۶۷ تاکنون (دوره‌ای که سال‌های آغازین آن دورهٔ سازندگی نام گرفت)	**مضامین**	مضامین تزیینی، دیوارنگاری تصویر شهدا و دیوارنویسی، منظره‌نگاری، پیام‌های مذهبی، حکومتی و آموزشی، تصویرسازی متون ادبی، مضامین فرهنگی
	اهداف	بهینه‌سازی فضای بصری، نهادینه‌سازی آرمان‌های مطرح در انقلاب و ارائهٔ آن به نسل‌های نو
	حامیان	شهرداری‌ها، سازمان زیباسازی شهر تهران، بنیاد شهید و امور ایثارگران، سازمان تبلیغات اسلامی، بخش فرهنگی شهرداری تهران و سایر نهادهای دولتی
	هنرمندان	دانش‌آموختگان دانشگاهی، هنرمندان مردمی، گروه‌های دانشجویی
	سرمایه‌ها به‌ترتیب اولویت	سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ فرهنگی، سرمایهٔ نمادین

نتیجه

در این مقاله، با مطالعهٔ مسیر نقاشی دیواری پس از انقلاب، نخستین مراحل شکل‌گیری و انطباق آن با میدان قدرت بررسی شد. با استفاده از نظریهٔ میدان‌های هنری بوردیو و با تمرکز بر انواع چهارگانهٔ سرمایه که در این میدان‌ها موضوع منازعه را تشکیل می‌دهند، نشان داده شد که در میدان‌های هنری نقاشی دیواری ایران پس از انقلاب کدام نقاشان، مضامین و موضوعات متمایزی فعال‌اند و چگونه عملکرد آنان موجب کسب انواع سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین شده است. همچنین نشان داده شد که چگونه روابط هریک از دوره‌ها با قدرت سیاسی معاصر خود زمینه‌ساز تغییرات و تحولات فضای هنری نقاشی شده است و اینکه چگونه تحولات هنری در عرصهٔ نقاشی دیواری با تحولات سیاسی-اجتماعی و نیز نهادهای اجتماعی-هنری مرتبط با نقاشی همراه است. به‌طور کلی، نقش میدان‌های قدرت در شکل‌گیری هنر نقاشی دیواری به تمایل هنرمند به تمایز از میدان قدرت حاکم بستگی دارد. این تمایزخواهی ناشی از انباشت سرمایه‌های مختلف نمادین، فرهنگی و اجتماعی هنرمندان نقاش بوده است. توجه به عوامل تأثیرگذار در سیر تحول نقاشی دیواری به‌عنوان عامل تأثیرگذار اجتماعی و شناخت قابلیت‌های اجتماعی و کارکردی آن در حوزهٔ مدیریت شهری مدیران شهری را بر آن می‌دارد تا نوع نگاه خود را به این هنر اصلاح کنند و با وقوف به تأثیرات اثر نقاشی دیواری بر محیط پیرامونی به آن توجه ویژه داشته باشند. شکل‌گیری چنین نگاهی به آثار دیواری-که ناشی از نیاز شهر به هنرهای شهری به‌ویژه نقاشی دیواری برای ارائهٔ الگوهای فرهنگی، زیباسازی محیط، جبران خلأهای فرهنگی، آموزش، اطلاع‌رسانی و هویت‌بخشی است-ضرورت برخورد علمی و کارشناسانه با این هنر و توجه به پژوهش‌های هنری، ارتباطی، فرهنگی و اجتماعی را روشن می‌سازد و سازمان‌ها و نهادهای متولی هنر دیوارنگاری را ملزم به جلب توجه صاحب‌نظران و جذب مشارکت هنرمندان توانمند می‌کند.

منابع و مآخذ

اسدی، مرتضی. ۱۳۸۵. «هنر اعتراض، هنر انقلاب»، *هنرهای تجسمی*، ۲۵: ۵۴-۵۷.

اسکندری، ایرج. ۱۳۸۵. «جنبش هنر انقلابی ایران»، *هنرهای تجسمی*، ۲۵: ۵۰-۵۳.

اسکندری، ایرج. ۱۳۸۷. «انقلاب و انقلابی‌گری در نقاشی معاصر ایران»، *تندیس*، ۱۴۲: ۱۰.

براتی، پرویز. ۱۳۸۹. «آیندهٔ نقاشی روی دیوار رقم می‌خورد»، *مهرنامه*، ۷.

بوردیو، پی‌یر. ۱۳۷۹. «تکوین تاریخی زیباشناسی ناب»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، ۱۷: ۱۴۷-۱۶۶.

بوردیو، پی‌یر. ۱۳۸۰. *نظریهٔ کنش، دلایل عملی و انتخاب عقلانی*. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: نقش و نگار.

بوردیو، پی‌یر. ۱۳۸۴. *شکل‌های سرمایهٔ اجتماعی*. ترجمهٔ افشین خاکباز و حسن پویان. تهران: شیرازه.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۶. *دایرةالمعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک)*. تهران: فرهنگ معاصر.

پرستش، شهرام و محمدی‌نژاد، مرجان. ۱۳۸۹. «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱: ۱۰۳-۱۳۴.

پرستش، شهرام. ۱۳۸۵. *صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر*. پایان‌نامهٔ دکتری جامعه‌شناسی نظری-فرهنگی، به‌راهنمایی غلامرضا جمشیدی‌ها، دانشکدهٔ علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

پوربخش، معصومه. ۱۳۹۱. «روند تحولات دیوارنگاری‌های معاصر شهر تهران»، *پژوهش هنر*، ۱: ۱۴۳-۱۵۲.

پورمند، حسنعلی. ۱۳۸۵. «قبله‌ام یک گل سرخ؛ روایت دفاع مقدس در نقاشی امروز ایران»، *کتاب ماه هنر*، ۹۵-۹۶: ۸-۱۷.

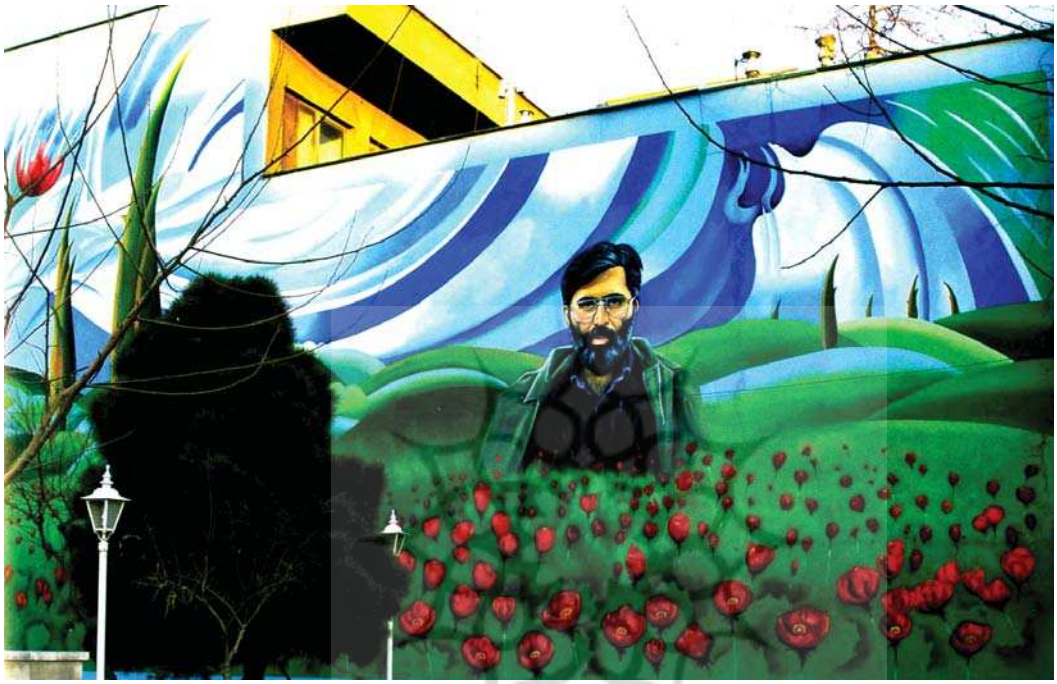
تاجبخش، کیان. ۱۳۸۴. *سرمایهٔ اجتماعی، اعتماد، دموکراسی و توسعه*. ترجمهٔ حسن پویان و افشین خاکباز. تهران: شیرازه.

جلایی‌پور، حمیدرضا و محمدی، جمال. ۱۳۸۸. *نظریه‌های جامعه‌شناسی*، تهران: نی.
جنسن، ه. و. ۱۳۵۹. تاریخ هنر جنسن. ترجمهٔ پرویز مرزبان. تهران: آموزش انقلاب اسلامی تهران.
دورتیه، ژآن فرانسوا. ۱۳۸۱. «پی‌یر بوردیو، انسان‌شناس، جامعه‌شناس»، ترجمهٔ مرتضی کتبی، *نامهٔ انسان‌شناسی*، ۱:۲۲۵-۲۳۷.
روشناس، محمدامید. ۱۳۸۲. «نگاهی به آثار نقاشان دفاع مقدس در زمان جنگ و پس از آن»، *تندیس*، ۱۳:۴-۵.
زنجانی‌زاده، هما. ۱۳۸۳. «مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو»، *مجلهٔ علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد*، ۱، ۲: ۲۳-۳۹.
شادقزوینی، پریسا. ۱۳۸۹. «جایگاه نقاشی دیواری در آموزش هنر»، *کتاب ماه هنر*، ۱۵۰:۸۸.
شارع‌پور، محمود. ۱۳۸۰. «فرسایش سرمایهٔ اجتماعی و پیامدهای آن»، *نامهٔ انجمن جامعه‌شناسی ایران*، ۳۰: ۱۰۱-۱۱۲.
شوشتری، محمدجواد. ۱۳۹۱. «هنرمندان به ما اعتماد کنند»، مصاحبه، *پژوهش هنر*، ۱:۱۹.
طبسی، محسن و انصاری، مجتبی. ۱۳۸۵. «بررسی محتوا و شکل در نقاشی دههٔ اول انقلاب اسلامی»، *هنرهای زیبا*، ۲۷:۸۷-۹۶.
غضبان‌پور، جاسم. ۱۳۸۹. *شاهدان شهر (منتخبی از نقاشی‌های دیواری و مجسمه‌های شهر تهران)*. تهران: تیس.
فکوهی، ناصر. ۱۳۸۶. *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، تهران: نی.
کرامتی، محسن. ۱۳۷۰. *فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی*. تهران: چکامه.
کفشچیان‌مقدم، اصغر و رویان، سمیرا. ۱۳۸۷. «بررسی دیوارنگاری معاصر تهران»، *هنرهای زیبا*، ۳۳:۱۰۳-۱۱۴.
کفشچیان‌مقدم، اصغر. ۱۳۸۵. «غنچه‌های سوخته: جنبش نقاشی دیواری انقلاب»، *خیال شرقی*، ۳:۱۸-۲۷.
گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۷. *نقاشی انقلاب*. تهران: فرهنگستان هنر.
محبی، بهزاد. ۱۳۸۸. «هنر نقاشی در دوران دفاع مقدس»، *کتاب ماه هنر*، ۱۳۶: ۸۲-۸۷.
مسجدجامعی، احمد. ۱۳۹۱. «دیوارنگاری روی میز»، مصاحبه، *پژوهش هنر*، ۱:۱۳.
میلنر، آندرو و بروایت، جف. ۱۳۹۱. *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی معاصر*. تهران: ققنوس.
ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. 'mural':
www.britannica.com/EBchecked/topic/397882/mural
McEvoy, Shannon. 2012. *Latino/Latin American Muralism and Social Change: A Reflection on the Social Significance of the Cold Spring Mural*. BA Honors Thesis, College of Saint Benedict, Saint John>s University.
Zehtab, Zahra. 2001. *Pioneers of Iranian Modern Art Massoud Arabshahi.* Mahriz Pub: Tehran.

The Analysis of Social Position of Post Revolution Wall Painting Art in Iran (based on Pierre Bourdieu Sociology)

Behnam Zangi,PH.D Student of Art research, University of TarbiatModares, Tehran, Iran.
Habibbollah Ayatolahi, PH.D, Associate Professor,Shahed University, Tehran, Iran.
Asghar Fahimifar, PH.D, Associate Professor, University of TarbiatModares, Tehran, Iran.

Reseaved: 2012/9/25 Accept:2013/2/13



The present article analyzes the contemporary post revolution wall painting art and the symbolic, social and cultural capital dominant on it that are indications of social and political changes, actions and field of power within the scope of painting and state field of power.
The main hypothesis in the article is that the wall painting art is produced while being influenced by the field of power in every period and to test the mentioned hypothesis there are considered the post revolution wall paintings in the city of Tehran. The way the present artists act, the position and place of this artistic field in social, political and art situations, the type of the capital and their habitus, all are the major questions considered within this paper. The research method is also based on Pierre Bourdieu sociological views and tries to analyze the genesis of wall painting field in social space after the revolution.
The conclusion shows that the style of the specified period wall paintings is the result of a meaningful differentiation from the pre revolution paintings and is based on the cultural capital which is itself resulted from the current political governance.
The dependence of wall painting to the field of power, in the height of revolution and simultaneous with its victory, connected this art to the main focus of power, the Mass and revolutionary forces, and was supported and confirmed by the revolution after its consolation and establishment of field of power.

Key words: Post-revolutionary Wall painting, Bourdieu's Sociology, Social Situation, Field of Power, Capital.