فصلنامه علمی- پژوهشی علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شوشتر
دوره ۱۵، شماره ۱ – شماره پیاپی ۵۲، بهار ۱۴۰۰
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۲/۲۱
صص: ۱۲۰- ۸۷

تحلیل تقابل گفتمان های حاکم بر نقاشی دیواری پسا انقلاب در شهر تهران(۱۳۹۷-۱۳۵۷)

علی مباشرزادگان[۱] زهرا قاسمی[*۲] ملیحه شیانی[۳]

۱- دانشجوی دکتری،گروه جامعه شناسی سیاسی،واحد تهران مرکز ی،دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران

۲- استادیار،گروه علوم اجتماعی، واحد تهران مرکزی،دانشگاه آزاد اسلامی،تهران،ایران

۳- دانشیار،گروه علوم اجتماعی، دانشگاه تهران،تهران،ایران

چکیده

بدون اغراق، پدیده ی انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ از مهمترین عوامل تاثیرگذار بر عرصه ی زیستی جامعه ایرانی بوده است. نقاشی دیـواری به عنوان نقطه ی جوش امر سیاسی با سپهرعمومی در بزنگاه انقلاب رشد و گسترش یافـت. ایـن دوران همچـون نقطـه ی عطفـی در تـاریخ سیاسی ایران است که شناخت آن می تواند کلید فهم چگونگی شکل گیری جریان های معاصر سیاسـی و اجتمـاعی باشـد. پژوهشـگر، بـه جهت مناسبت موضوع و قابلیت فوق العاده ی نظریه ی گفتمان لاکلا و موفه در تحلیل امور و پدیده های سیاسی –اجتماعی ایـن نظریـه را به عنوان چارچوب نظری و روشی خود برگزیده است و نوآوری چنین پژوهشی نیز همین است که با بهره جستن از این نظریه و با مبنا قـرار دادن آثار نقاشی دیواری در درون بستر و زمینه ی ظهورشان به مثابه متن هایی که محصولاتی گفتمـانی انـد، درصـدد پاسـخگویی بـه ایـن مسأله بوده است که چگونه گفتمان های سیاسی انقلاب به گفتمان تثبیت گر جنگ متحول و سپس بنا بر هـر دوره ی زمامـداری دال هـای گوناگونی به دال مرکزی انقلاب افزوده یا از آن کاسته شده است.در این راستا چگونگی نمود تحولات سیاسی - اجتماعی دوران انقـلاب و پسا انقلاب در نقاشی های دیواری دست مایه ی این پژوهش قرار گرفته است. با بررسی و تحلیل دال های مرکزی در چهل سال اسـتقرار جمهوری اسلامی این موضوع آشکار شد که گفتمان انقلاب در طی گذار به گفتمان جنـگ و سـپس انتقـال بـه دوران تثبیـت تحـت تـأثیر عوامل سیاسی- اجتماعی و جابجایی روابط قدرت با تحولات بنیادینی در شیوه ی بازنمایاندن جهان مواجه بوده است.تاثیر قدرت به عنـوان کانون روند تقابل و تعاملات سیاسی منجر به شکل گیری دو حوزه نقاشی دیواری گوناگون شد که بر اساس قطب سازی و غیریت اصـول گفتمانی خود را شکل و توسعه دادند.

کلمات کلیدی: گفتمان، نقاشی های دیواری، رسمی و غیر رسمی، سیاست هنر، انقلاب اسلامی ایران

---

* نویسنده مسئول zahraghasemisst@gmail.com

مقدمه و بیان مساله

در حوزه جامعه شناسی سیاسی ادراک تبارشناختی جریان ها و گفتمان های سیاسی از اهمیت و ضرورت زیادی برخوردار است زیرا با فهم سیر و حرکت تاریخی گروه ها و نحله های سیاسی است که وضعیت اکنونی پدیدار های سیاسی روشن و آشکار می گردد.جریان شناسی گفتمان های سیاسی پیشا انقلابی زمینه را برای درک رخداد انقلاب فراهم می سازد و چنین نگرشی با اتصال زنجیره ی گفتمانی به موقعیت معاصر گفتمان های نوظهور منجر می گردد.ارتباط امر سیاسی با موضوع هنر نیز از این رو حائز اهمیت است که هنر(در اینجا نقاشی دیواری) به عنوان بازنمای گفتمان های سیاسی نه تنها امری واسط بلکه عاملی مستقل در تغییر و تثبیت اوامر گفتمانی است.پیش کشیدن هنر های تجسمی و آمیختگی آن با رخداد هاس سیاسی در ایران به معنای درگیر شدن با معانی و بنیان های معرفتی گفتمان های سیاسی معاصر است که در انقلاب سال ۱۳۵۷ بروز و نمود یافت. همانگونه که می دانیم انسان ها اساساً موجوداتی تاریخی و فرهنگی و سیاسی هستند. شیوه ی فهم و درکِ انسان از جهانِ پیرامون و روابط آن و همچنین هویت و دانش او امریست محتمل و مشروط که در طی فرآیند و تغییر ساختارهای اجتماعی و روابط قدرت دچار تغییر و دگرگونی می شود(گرگن،۱۹۸۵ :۲۶۷).جهان بینی ها، مفاهیم و حقایق، اموری ثابت و ایستا نیستند بلکه نتیجه ی مفصل بندیِ خاصی از جهان در یک ساختارِ خاص و در یک زمان و مکان معینی می باشند. با تغییر ساختارهای اجتماعی و جابجایی روابط قدرت سبک و فهم ما از زندگی دگرگون خواهد شد. به اعتقاد فوکو قدرت مولد دانش و معرفت است و آنچه ما به عنوان درست و نادرست می شناسیم دقیقآ در حوزه ی سیاسی شکل می گیرد. قدرت به هیچ رو در یک مکان خاص وجود ندارد، بلکه در تمامی ساحات زندگی در جوامع مدرن ریشه دوانده است. آنچه سوژه، بدن و جهان بینی ما را شکل می دهد ریشه در روابط قدرت دارد. عوامل بسیار زیادی می توانند باعث تغییر توزیع قدرت در جوامع شوند. در این میان بدون هیچ تردیدی پدیده ی انقلاب یکی از مهمترین عوامل چرخش ها و دگرگونی های عمیق در چگونگیِ توزیع قدرت و روابط سیاسی ، اجتماعی ، فرهنگی ، اقتصادی در جامعه ست. انقلاب تحولی بنیادی در جوامع محسوب می شود که پیامدهای مختلفی در عرصه های گوناگون زندگیِ اجتماعی و فردی دارد. هر انقلابی می تواند سبب ایجاد ساختارهای جدید ، نهادهای نو، تولید مفاهیم جدید و حاکمیت نمادهای فرهنگی تازه شود. انقلاب می تواند انسانی با هویتی جدید خلق کند که به گونه ای متفاوت پدیده ها و امور را درک و قضاوت کند. با این توصیف، بدیهی است که بعد از انقلاب اسلامی ایران ما شاهد تغییرات بنیادینی در عرصه های سیاسی ، فرهنگی و اجتماعی باشیم " انقلاب اسلامی ایران یک انقلاب اقتصادی و سیاسی صرف نبود، انقلابی فرهنگی بود که ریشه در سنت و فرهنگی دیرین داشت که توانست تاثیرات عمیق و فراوانی بر پیکر اجتماعِ ایرانِ معاصر بر جای گذارد و تمامی نظام های سیاسی ، فرهنگی واجتماعی را در ایران دگرگون کند"پس از انقلاب ایران

شاهد یک فضایی تازه با ساختارهایی نوین هستیم. این اتمسفر جدید سوژه ها و هویت های جدیدی را تعریف کرد که گفتار ، اندیشه ، شیوه ی رفتار و تولیداتی مخصوص به خود و از نوعی دیگر نسبت به آنچه در پیش موجود بود داشت. در اواسط دهه ی پنجاه مشروعیت حکومت پهلوی به شدت آسیب دید و در نهایت در سال ۱۳۵۷ این حکومت سقوط کرد. در این سال ها نقاشیِ دیواری تحت تاثیر شرایط اجتماعی وارد یک گفتمان ودوران تازه ای شد و تجربه های نوینی را پشت سر گذراند که تا پیش از آن تجربه نکرده بود.گفتمانی تحول خواه که در پی احیای آرمان های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی تازه ای بود. ایران پس از جنگ جهانی دوم دستخوش حوادثی از قبیل ورود متفقین به تهران، تبعید رضا خان و به تخت نشستن محمّد رضا پهلوی، ملی شدن صنعت نفت، کودتای مرداد، قیام پانزده خرداد فعالیت های احزاب و سازمان های مذهبی آن دوران مانند حزب توده، جبهه ی ملی، نهضت آزادی، هیئت موتلفه ی اسلامی شد. سرکوب اعضای مرکزی و فعالان آن گروه ها توسط رژیم پهلوی زمینه های اعتراض همه جانبه ی مردم، به ویژه روشنفکران و جوانان دانشجو را فراهم نمود. پس از قیام پانزده خرداد و تبعید آیت اله خمینی جامعه ی ایران حال و هوای خفقان را بیش از پیش تجربه کرد. در اواخر دهه ی ۴۰ و اوایل دهه ی ۵۰ سازمان های سیاسی-نظامیِ جدیدی اعم از مذهبی و مارکسیست متولد شدند. گرایش و توجه نسل جوان دانشجو در این سال ها به سازمان های مخفی سیاسی و تبلیغ و ترویج آرای انقلابی آنان سبب روشن تر و مشخص تر شدنِ مسیر روشنفکران فعال شد. این فضای اعتراضی در آثار برخی از هنرمندان جوان ودانشجویان هنر آن سال ها نفوذ کرد ومسیر تولید هنر توسط هنرمندان را دگرگون ساخت. جنبش نوگرای نقاشی دیواری بعد از به سلطنت رسیدن محمد رضا پهلوی به عنوان گفتمان رسمی هنرهای تجسمی آن دوران مورد حمایت نهاد های حکومتی قرار گرفته بود در دهه ی پنجاه تبدیل به یک جریان حاشیه ای شد. در آن سال ها بود که نسل جدیدی از هنرمندان معترض جوان تحت تاثیر نظریات مارکس و گرایشات سوسیالیستی با حضوری پرشور و پررنگ وارد عرصه ی هنر شدند. این گروه از هنرمندان با نفی شعار " هنر برای هنر " و جهت گیری های حزبی و نگرش های ایدئولوژیک خود و با رویکردی مردمی بر علیه هنرِ نوگرا که صرفاً تقلیدی بود از هنر غرب شوریدند. این حرکت با همراهی و هدایت هانیبال الخاص معلم پرشور و جدی آن سال ها شکل گرفت از جمله می توان به آثار شهاب موسوی زاده با موضوع مشروطیت و نصرت الله مسلمیان با موضوعاتی چون مهاجرت روستاییان، حاشیه نشینی و آثاری چون اجباری(سربازی)،اشاره کرد(اسدی،۱۳۸۵: ۵۴). نسل دوم شاگردان هانیبال الخاص از جمله کسانی بودند که فعالیتشان در زمینه ی هنر اعتراض نسبتاً بیشتر از بقیه بود. به عنوان مثال نیلوفر قادری نژاد هنرمندی که فعالانه درگیر فضای سیاسی و معترض آن روزها بود در طی راهپیمایی های مردم بر روی دیوارها صحنه هایی از مبارزات مردم و به دوش کشیدن مجروحین و شهدای انقلاب را به تصویر می کشید. نقاشان در روزهای پرشور انقلاب با هر گرایشی

اعم از گرایشات مذهبی و غیر مذهبی هم گام و متحد در برابر نظام شاهنشاهی ایستادند و آثارشان را ارایه دادند. فارغ از قضاوت های زیبایی شناسانه در باب فرم، سبک و مسائل تکنیکی به جرات می توان گفت این تنها باری بود که نقاشیِ دیواری ، هرچند کوتاه، توانسته بود فعالانه در میان مردم حضور داشته باشد. پس از پیروزی انقلاب هنرمندان مذهبی و غیر مذهبی فعالیت های خود را دنبال کردند با استقرار نظام اسلامی و با به حاشیه رانده شدن و طردِ گفتمان های تجددگرا و سکولار و تثبیت گفتمان سنت گرا و همچنین با آغاز جنگ ایران و عراق هنر رسمی کشور دستخوش تغییر و دگرگونی های فراونی شد. جهان بازنمایی شده در آثار دوران جنگ، متفاوت از دنیایی بود که آن انسان معترض و انقلابی در سال های پیش از پیروزی انقلاب اسلامی به تصویر کشیده بود.سلایق و ذائقه ها چه در تولید و چه در پذیرش آثار هنری، بسته به دگرگونی های اجتماعی تغییر می کنند. نوع ارائه ی آثار سبب می شود تا دال ها به گونه ای دیگر مفصل بندی شوند در نتیجه معنای متفاوتی را تولید کنند. به عنوان مثال دال شهید به عنوان یک دال مرکزی که هم در گفتمان انقلاب –جنگ و هم در گفتمان دهه ی هشتاد شمسی وجود دارد در هریک با مفصل بندی های متفاوت، معنا و مفهوم متفاوتی را ایجاد کرده است. دال شهید به گونه ای متفاوت در هریک بازنمایی می شود که نمایانگر دو دیدگاه و دو جهان متفاوت است. در این پژوهش نگارنده در پی فهمِ چگونگیِ مفصل بندی چنین دال هایی با یکدیگر است. در جریان این انتقال(انقلاب) شماری از عناصر برای همیشه به کنار گذاشته شدند وشماری از عناصر قدیمی با مفصل بندی جدید در کنار عناصر کاملا جدیدی گفتمان نقاشی دیواری نو را تشکیل دادند .اما در اواسط دهه ی هفتاد و با روی کار آمدن دولت اصلاحات،مجالی برای احیای گفتمان های طرد شده و همچنین نمایش خرده فرهنگ های اجتماعی به وجود آمد که خبر از ورود تلقی ها و مطالبات تازه تری داشت از این رو نقاشی های دیواری رونق گرفت و دیوار های شهری به صحنه ی متعارضی از امیال حاکمیت و خواست گروه های جوانان بدل شد.گفتمانی که بعد ها در دهه های هشتاد و نود شمسی متکثر شد و در دل خود اقسام گوناگونی از دال ها را خلق کرد. گرافیتی به عنوان ابزاری اعتراضی در تقابل با گفتمان رسمی،ارزش ها و خواست های متضادی را به نمایش گذاشت و از این رو با بهره گیری و خلق فضا در کانون فضای رسمی قدرت خویش را عیان ساخته است. تقابل گفتمان رسمی و غیر رسمی در نقاشی های دیواری شهر تهران در واقع افشای شیوه های اعمال قدرت و سویه های ایدئولوژیک نهفته در دیوار های شهری است و این همان پرسش نهایی تحقیق است که منطق حاکم برگفتمان های رسمی و مسلط حوزه نقاشی دیواری معاصرایران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷چه بوده است و چه سیر گفتمانی را طی نموده است؟و گفتمان های رقیب حول دال های گفتمان مسلط چگونه حذف و یا احیا شدند؟

پرسش اصلی تحقیق

منطق حاکم برگفتمان های رسمی و مسلط حوزه نقاشی دیواری معاصرایران پس از انقلاب اسلامی ۱۳۵۷چه بوده است و چه سیر گفتمانی را طی نموده است؟ برمبنای این پرسش اصلی، مباحث چالش برانگیز پژوهش حاضر که نیاز به بررسی دارد شامل پرسش از: فرآیندهای ظهور قدرت گفتمان ساز ونیز رویدادهای نقاشی دیواری وابسته به آنها، چگونگی تغییر و بازآرایی بافت هنرهای تجسمی معاصر توسط گفتمان های سیاسی، شکل گیری گفتمان های جدید در نقاشی دیواری است. منطق حاکم بر گفتمان ها را می توان بر اساس راهبردهای آن تحلیل و خوانش کرد لذا چهار پرسش تحلیل راهبردی زیر می توانند پاسخ پرسش اصلی را محقق کنند:

- پس از انقلاب۱۳۵۷چگونه فرصت های محیطی عمده ای برای ظهور نقاشی دیواری ایجاد شد ؟
- چه تهدیدی منجر به پاک سازی نقاشی های دیواری گردید؟
- نقاط قوت عمده گفتمان سیاسی غالب چه بود ؟

پرسشهای فرعی متعددی در این میان شکل می گیرند که پاسخ بدان ها می تواند نقشه راه مسئله پژوهش این رساله را ترسیم کرده و اهداف آن را محقق سازد .از این رو پرسشهای فرعی رساله حاضر به شرح زیر است:

سایر سوالات

۱- نقاشی های دیواری پس از انقلاب بر بنیان چه گفتمان هایی شکل گرفتند؟

۳- گفتمان های سیاسی پسا انقلابی به طور خاص حاوی چه ارزش هایی بودند؟

۴- اصول اعتبار بخش به گفتمان هر دوره در سطوح درون و برون گفتمانی چه بوده اند؟

۵- چه دال های هویت بخشی در هر دوره گفتمانی شکل گرفته است؟

۶- گفتمان های رسمی و مسلط در هر دوره با طرد چه مفاهیمی بستر شکل گیری دیگری را فراهم می کنند؟ براین اساس دیگری های هر دوره از چه ابزارهایی برای هویت بخشی به جریان خود بهره می برند؟

۷- گفتمان های هر دوره چه مفاهیمی را طرد و چه مفاهیمی را برجسته کرده اند؟ این کنش چگونه محقق شده است ؟

هداف پژوهش

هدف اصلی

هدف اصلی این پژوهش بررسی و تحلیل تقابل گفتمان های سیاسی حاکم بر نقاشی دیواری پسا انقلاب در شهر تهران می باشد.

سایر اهداف

۱- تحلیل و ترسیم سیر گفتمانی تولید آثار نقاشی دیواری پس از انقلاب ۵۷ در تهران.

۲- تحلیل نقش عناصر بافت موقعیتی (عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی، مذهبی، تاریخی و شناختی) در تولید نقاشی دیواری و فرآیند تولید گفتمان هنری پس از انقلاب.

۳- تحلیل سیر فرهنگ و سیاست های حاکم بر گفتمان های غالب جمهوری اسلامی ایران.

۴- به دست آوردن الگویی از تغییرات گفتمانی پسا انقلابی در قالب الگوی رسمی و غیر رسمی که می توان به واسطه آن تحولات جاری و آینده نظام گفتمانی جمهوری اسلامی را سامان دهی نمود.

پیشینه و تاریخچه موضوع تحقیق

۱– شهریار خونساری(۱۳۹۵)در پژوهش"هنر های تجسمی در گفتمان دوم خرداد" کوشیده است از منظر تحلیل گفتمان مقوله هنرهای تجسمی را در گفتمان و رویکرد سید محمد خاتمی را تشریح و تبیین کند. نویسنده از منظر دیرینه‌شناسی و تبارشناسی و تحلیل گفتمان به تعریف کانون‌ها و دقایق گفتمان خاتمی و اوضاع امنیتی پرداخته و راهبردی مشخص ارائه می‌دهد. از منظر خونساری رویکرد خاتمی همه سونگر، ترکیبی و یکپارچه است. وی هنرهای تجسمی را نه برجسته کردن یک مؤلفه خاص بلکه ارتباطی پویا و منطقی عنوان می‌کند. نویسنده مدعی است مانایی نظام جمهوری اسلامی به گفتمان جدید نیاز دارد که نوعی تفاوت میان مردم و نظام به وجود می‌آورد. از منظر وی این تفاوت همان مردم‌سالاری دینی است. خونساری مدعی است دوم خرداد فرجام و آغاز دگرگونی واسازانه در ایران بود که گفتمانی نوین و کارآمد را در عرصه سیاست، اجتماع و فرهنگ شکل داد. از منظر خونساری گفتمان خاتمی پاد گفتمان تک گفتار و تمامیت‌گرا بود. به‌زعم نویسنده گفتمان خاتمی از هویت‌های متمایزی تشکیل‌شده بود که توانست فراگیر و هژمونیک شود.

۲– بهمن زندی (۱۳۹۳)درپژوهش "جادوی گفتار در نقاشی دیواری" با تأکید بر وجهه فرهنگی، به دنبال فهم گفتمان نقاشی دو خرداد است. او که از رویکرد نورمن فر کلاف استفاده کرده درصدد است نشان دهد که انتخابات دو خرداد عرصه تقابل و منازعه کدام گفتارها و نظام معنایی و بصری بوده است. این پژوهش فقط گفتمان اصلاح‌طلبی را از منظر تحلیل گفتمان انتقادی بررسی کرده است ولی گفتمان اصول‌گرایی و نظریه گفتمان لاکلا و موفه را موردبررسی قرار نداده است. نویسنده معتقد است اصلاح‌طلبی ادامه بحث جمهوریت در جمهوری اسلامی است. او عقیده دارد که در پیروزی انقلاب گفتمان جمهوریت (متجددین) و گفتمان اسلامیت (مذهبی‌ها) باهم ائتلاف کردند (به تعبیری ائتلاف سنت‌گرایان و تجددطلبان) و عامل پنهان ماندن تضادهای این دو گفتمان را در این ائتلاف شخصیت کاریزمایی امام (ره) می‌داند و می‌گوید پایان جنگ و مرگ امام (ر ه) این دو جریان را از هم جدا

کرد و در برابر هم قرارداد. گرچه این رساله کاری نو و ستودنی است ولی زمان مورد تأکید آن زمانی است که از زمان انتخابات ریاست جمهوری دهم حساسیت و تنش کمتری را در خود داشت و تقابل سخت‌افزاری و نرم‌افزاری دو گفتمان در آن، حدت و شدتی بازمان مورد بررسی این پژوهش ندارد. نویسنده به سه گونه تحلیل گفتمان نقاشی دیواری یعنی تحلیل گران گفتمانی، روان شناسان اجتماعی و زبان شناسان نقاد اشاره‌کرده است و مورد سوم را برای پژوهش خویش برگزیده است که نورمن فرکلاف چهره مشهور آن است. طبق رویکرد فرکلاف گفتمان عرصه حضور و بازتولید قدرت و درعین‌حال نقد و مقاومت در مقابل آن می‌باشد که در تعامل جدی با محیط این پدیده صورت می‌پذیرد. طبق رویکرد فر کلاف قدرت در پس زبان و قدرت در پشت زبان نقش مهمی در رخداد پدیده‌های سیاسی و اجتماعی دارد. نویسنده از این منطق فر کلاف بر ای طرح پرسش معنای نقاشی دوم خرداد چه بود؟ سود برده است. او نظام معنایی منتشرشده در جریان انتخابات دوم خرداد و تقابلات گفتمانی و نظام‌های معنایی گفتمان‌های رقیب را روشن کرده است. نویسنده پرسش‌هایی را مطرح می‌کند ازجمله:

۱. مشخصه‌های شناختی نظام تبلیغات جناحین سیاسی کدام بوده‌اند؟
۲. نظام معنایی تفوق یافته و ناکام در رقابت‌های سیاسی چه نسبتی با نظام معنایی منتشر در فضای اجتماعی و فرهنگی داشته است؟
۳. حادثه دوم خرداد موجد یا نشانگر چه تحولات و م لحظات مهمی در حوزه تبعیت سیاسی و مشروعیت سیاسی دولت در ایران است؟ آیا می‌توان بر اساس آن‌ها چشم‌انداز تحولات ایران را ترسیم نمود؟

نویسنده برای پاسخ به پرسش‌های خود به متون و سخنرانی‌ها و مصاحبه‌های مطبوعاتی و بیانیه‌های تنها دو نامزد انتخابات یعنی آقایان خاتمی و ناطق نوری و حامیان این دو تا جایی که در دو روزنامه رسالت اسلام چاپ‌شده‌اند پرداخته است و همچنین بازنمایی نقاشی های دیواری را بر گفتمان ها سنجیده است. نویسنده طبق نظریه فر کلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین این گفتارهای انتخاباتی را طبقه‌بندی کرده است. در سطح توصیف که ۴ فصل نخست را در برمی‌گیرد به توصیف گفتارهای انتخاباتی دوم خرداد و گفتمان‌های دو جناح در سه دوره (مهر تا بهمن ۵۷، ورود خاتمی به عرصه، از تائید صلاحیت خاتمی تا دو خرداد) پرداخته. در سطح تفسیر: نسبیت دو الگوی گفتاری در انتخابات با زمینه‌های گفتاری برای فهم بهتر متن بررسی‌شده است.

در سطح تبیین: محقق به‌عنوان یک ناظر بیرونی تحول نظام گفتاری را برر سی کرده و به این نتیجه می‌رسد که علت پیروزی آقای خاتمی را می‌توان چنین برشمرد:

۱. تازگی گفتار و انتقال محور گفتارهای تبلیغاتی از عرصه اصلاحات در حوزه اقتصاد به عرصه فرهنگ.
۲. گشودن چشم‌اندازی نو و امیدبخش به آینده.

۳. برخوردی از وجه سلبی و انتقادی و درعین‌حال آرمانی.

۴. برخورداری از ارزش‌های ملی‌گرایانه.

۵. تقدس زدایی از زمینه عمل سیاسی و ترسیم صحنه‌های جدیدی از مشارکت سیاسی که الزاماً به معنای تکلیف دینی تصویر نمی‌شد.

۸– مونا عزیز(۱۳۸۴)در رساله دکتری خود با عنوان "قدرت، گفتمان و زبان: سازوکارهای جریان قدرت در جمهوری اسلامی ایران" به پرسش اصلی این پژوهش که قدرت چگونه در نقاشی های دیواری جریان یافت؟ از منظر تحلیل گفتمان پرداخته است.نویسنده به تحلیل جریان قدرت در جمهوری اسلامی و بازنمود آن در نقاشی های دیواری پرداخته است. تا بدین‌صورت چگونگی ظهور و سقوط جریان‌های سیاسی را تشریح کند. نویسنده با اذعان به کارآمدی تحلیل گفتمان لاکلاو و موفه در تحلیل مسائل کلان سیاسی و اجتماعی و ناکارآمدی آن در تحلیل مسائل خرد این دو نظریه را ترکیب کرده است. او صدد اثبات این فرضیه است که قدرت پنهان در گفتمان‌های سیاسی به‌واسطه فرایندهای دوگانه برجسته‌سازی و حاشیه رانی در اجتماع و بالأخص در نقاشی دیواری جریان می‌یابد. نویسنده به انقلاب اسلامی به‌عنوان پدیده‌ای فرهنگی می‌نگرد و طبق این نکته که زبان و فرهنگ از یک جنس هستند درصدد بوده است تا تبیین کند که انقلاب اسلامی چگونه زبان را دچار تحول کرده و این انقلاب چه نظم معنایی را ایجاد کرده و تحولات این نظم معنایی درگذر زمان چه بوده است؟ نویسنده به تخاصم دو گفتمان اصول‌گرا و اصلاح‌طلب پرداخته است و خط سیر این تخاصم را در همان لحظه‌های اول انقلاب تا سال ۱۳۸۲ پی گرفته است و بر انتخابات ریاست جمهوری سال ۷۶ و مجلس شورای اسلامی در اسفندماه سال ۸۲ تمرکز کرده است. نویسنده پس از طرح مباحث نظری در فصل پنجم توسط تحلیل بدون متن تحولات کلان انقلاب اسلامی را تشریح کرده است. او ابتدا فضای استعاری اول انقلاب و تعامل نیروهای سکولار و مذهبی را با مفصل‌بندی جمهوریت و اسلامیت تشریح کرده است. نویسنده، امام (ر ه) را حلقه واسط دو گفتمان قلمداد کرده که با رحلت ایشان تقابل این دو گفتمان عینی‌تر می‌شود. در فصل ششم بحث اصلی به مفصل‌بندی گفتمان‌های اصلاح‌طلب و اصول‌گرا پرداخته است و با برشمردن دال‌های شناور و مرکزی آن‌ها از تقابل تجددگرایی و سنت‌گرایی نام‌برده است و دوم خرداد ۷۶ را نقطه ظهور گفتمان اصلاح‌طلب و اسفند ۸۲ را نقطه افول آن دانسته است؛ و مردم را دال مرکزی گفتمان اصلاحات و جامعه مدنی، آزادی و قانون‌گرایی را دال‌های شناور این گفتمان و از ولایت به‌عنوان دال مرکزی گفتمان اصول‌گرایی حول دال‌های شناور ارزش‌ها، نظارت، تهاجم فرهنگی و فقرزدایی نامبرده است. نویسنده در آخر با تحلیل نقاشی دیواری مدعی است که گفتمان اصلاح‌طلب در سال ۸۲ دچار تعصب معنایی شد درحالی‌که گفتمان اصول‌گرایی خود را بازسازی کرده بود.

۱۰– لی نیت ویگلی (۲۰۱۵) در پژوهش"نقد و ارزیابی گفتمان‌های اجتماعی سیاسی نقاشی دیواری مطرح در جمهوری اسلامی" با جواب مثبت به پرسش اصلی در مورد اینکه آیا تحلیل گفتمانی و نظریه گفتمانی می‌تواند مبنایی برای تحلیل گفتمان‌های سیاسی و اجتماعی نقاشی دیواری جمهوری اسلامی و به‌ویژه از دو خرداد ۱۳۷۶ تا سه تیر ۱۳۸۴ باشد؟ استفاده ازنظریه گفتمان لاکلاو و موفه را برای تحلیل این جریانات سیاسی در ایران کارآمد می‌داند. او به موشکافی گفتمان‌های مطرح در جمهوری اسلامی پرداخته و به‌ویژه گفتمان سازندگی را مورد مداقه و ارزیابی و آسیب‌شناسی جدی قرار داده است.

رویکرد ترکیبی روش و نظریه تحقیق

همان‌طور که در بخش قبل ملاحظه شد نظریه لاکلاو وموفه، مبانی منسجم و کار ویژه‌های مهمی در سطح تحلیل مسائل کلان طبق تبدیل عناصر به وقته ها و دال های شناور و مرکزی و نیز مفصل بندی و غیریت سازی برای هویت‌یابی سوژه و گفتمان ارائه می‌دهد. ازاین‌رو بر ای تحلیل رخدادهای سیاسی و اجتماعی در سطح کلان مفیداست؛ اما ازآنجایی‌که فاقد ابزارهای تحلیل زبانی است در سطح خرد فاقد کارایی است. مثلاً نمی‌تواند تشریح کند که چگونه گفتمان‌ها در یک نزاع معنایی توسط زبان سعی می‌کنند گفتمان مقابل خود را به حاشیه برانند یا شالوده شکنی دال گفتمان مقابل و هژمون یک ساختن مفصل‌بندی خو دی چگونه صورت می‌پذیرد. از طرف دیگر نظریه بازنمایی و نشانه شناسی برعکس نظریه گفتمان به دلیل استفاده از رویکرد رمز گشا قادر است چگونگی کاربرد زبان در انتصاب مدلولی به دالی یا چگونگی شکل‌گیری جهت‌گیری سیاسی و فکری خاصی را نشان دهد. ولی از تحلیل مسائل کلان ناتوان است. استفاده از ابزارهای تحلیل زبانی در قالب نشانه شناسی به‌راحتی می‌تواند چگونگی کارکردهای ایدئولوژیک زبان را نمایان سازد. با ترکیب این دو نظریه می‌توان نزاع معنایی میان گفتمان‌ها برای تثبیت معنای نشانه را با استفاده از نظریه گفتمان نشان داد. ازآن جایی که یکی از راه‌های این تثبیت معنا از طریق زبان است برای تحلیل کارکردهای زبان در چگونگی تثبیت معنای نشانه‌ها یا انتساب مدلولی به دالی در تحلیلی متن می‌توان از رویکرد نشانه شناسی که بر اساس بازنمایی استوار است استفاده کرد. با ترکیب این دو نظریه می‌توان در بررسی متون به‌طور هم‌زمان هم به تحلیل سطح کلان و هم به تحلیل سطح خرد رسید و ادعاهای نظریه گفتمان لاکاو و موفه را با تحلیل‌های زبانی تقویت کرد. تلفیق این دو نظریه در این تحقیق بر اساس رویکرد برخی صاحب‌نظران این حوزه همچون یورگس و فیلیپس (۲۰۰۲) صورت پذیرفته است. آن‌ها به این نتیجه رسیده‌اند که برای تحلیل گفتمان مسائل سیاسی و اجتماعی می‌توان نظریه لاکلاو و موفه را با عناصر و مفاهیمی از نظریه تحلیل انتقادی نشانه شناسی در کنار هم استفاده کرد.

نقطه عزیمت ترکیب

نقطه آغاز برای ترکیب این دو نظریه کجاست؟ اگر با توجه به تزآلتوسر در مقاله ایدئولوژی و دستگاه‌های ایدئولوژیک دولتی، هر ایدئولوژی از قبل مبارزه با سایر ایدئولوژی‌ها شکل می گیرد، هر گفتمان نیز از مصاف با سایر گفتمان‌ها به وجود می‌آید. وقتی یک گفتمان موجودیت یافت سوژه‌های اجتماعی را طبق ساختار معنایی خود و برای استوار کردن و استمرار دادن آن ساختار معنایی طبق یک برنامه عمل به حرکت وامی‌دارد. در این راستا سوژه موردنظر مواضع و علایق موافق گفتمان خودی را برجسته می‌سازد و هرچه که برخلاف آن باشد را به حاشیه می‌راند؛ یعنی "آنچه مربوط به ما است برجسته" و "آنچه مربوط به آن‌هاست به حاشیه" رانده می‌شود. این نقطه عزیمت از لاکلاو و موفه به نشانه شناسی است که در مفهوم مبارزه ایدئولوژی‌های آلتوسر نهفته است. البته از دیدگاه ویگلی نقطه عزیمت این ترکیب مفهوم سوژه است که طبق رویکرد لکان هیچ‌گاه معنای او کامل نمی‌شود و همچو نشانه موردنظر دریدا در برابر یک غیر سازنده معنا می‌یابد. گرچه در هر دو رویکرد هدف یکی است یعنی در هر دو نظر عامل هویت‌یابی، غیریت است. این غیریت توسط برجسته‌سازی و حاشیه رانی سعی در نفی و طرد دیگری و هژمونیک کردن خودی دارند اما یکی از سوژه شروع می کند و دیگری از گفتمان.در این تحقیق تلاش خواهد شد تا تقابل گفتمانی رسمی و غیر رسمی نقاشی های دیواری با دال‌های مرکزی و شناور تبیین شود. در این راستا تمرکز اصلی بر تبدیل عناصر به دال مرکزی است که در نقاشی های دیواری وابسته به دو گفتمان نمود یافته تا نزاع معنایی آن‌ها حول دال‌ها و نقاط کانونی آن‌ها با گفتمان غیر به تحلیل گذاشته شود.

جامعه آماری

جامعهٔ آماری این پژوهش،شامل ۹۰۰ نقاشی دیواری از شهر تهران است که ۵۹۸ نقاشی توسط نگارنده مابین سال های ۱۳۹۷-۱۳۹۱ از جغرافیای چهارگانه تهران تهیه شده است و ۳۰۲ نقاشی دیواری از سه مجموعه خیال شرقی(۱۳۸۸) کتاب تخصصی هنرهای تجسمی و نیز دو بی ینال فرانسوی که در مجموعه های شماره ۱۹ و ۲۱ آثار نقاشان دیواری ایران را منتشر کرده بود استفاده شده است.از میان ۹۰۰ نقاشی دیواری بنا بر طبقه بندی مضمونی و معنایی که در برگیرنده ی نقاشی های دیواری همسو و همگن بود و نیز ملاحظات اخلاقی و سیاسی که برخی از نقاشی های دیواری داشتند و نیر حذف برخی از نقاشی هایی که نشانی و محل نصب آن ها مورد شک نگارنده بود و در مراجعات بعدی نیز از دیوار ها پاک شده بود به ۳۵۰ نقاشی مشخص و ملموس که دارای مشخصات دقیق بودند بسنده شد.

در این پژوهش ۲۰۰ نقاشی دیواری از محله های ۴ گانه ی تهران ثبت و۱۵۰ نقاشی دیگر از اسناد و مطالعات پیشینی پس از انقلاب گردآوری شده است این تعداد نقاشی شامل نقاشی های رسمی و غیر رسمی است که در سطح شهر

تهران در قالب دیوار نگاری ماندگار که توسط شهرداری و بخش زیبا سازی شهری به مدت ۴ تا ۱۶ هفته کشیده می شود(بنا بر اعلام مسئول زیبا سازی شهری منطقه ۱ تهران) و نقاشی های غیر رسمی که به شکل خود جوش و بداهه توسط جوانان و یا گروه های اجتماعی مختلف به مدت کوتاه در نقاط غیر مرکزی شهر ترسیم می شود و بنا بر محتوا و حساسیت از ۶ روز تا ۲ ماه می تواند ماندگار بماند(بنا بر اعلام گرافیتی کار ها) و سپس بر اساس نمونه گیری، گزینش و محدود گردید ، محلات مورد بررسی شامل نیاوران و دارآباد و قیطریه در شمال، تهرانپارس،خیابان های اطراف فلکه های اول، دوم، سوم و چهارم تهرانپارس و منطقهٔ خاک سفید و نارمک در شرق، خاوران و افسریه و شوش در جنوب، اکباتان، صادقیه، گیشا و مرزداران در غرب و انقلاب و امیرآباد و همچنین پیچ شمیران در مرکز شهر تهران بوده است.

تجزیه و تحلیل داده ها

روش تحلیل گفتمان نقاشی های دیواری، نه تنها کشف معناهای آشکار هژمونیک تحت اللفظی و نیز معناهای غیر آشکار و ضمنی موجود در متن گفتمان، بلکه فراتر از آن، تلاشی برای کشف ناگفته هاست.برای اجرای تحلیل گفتمان روش های گوناگونی ارائه شده، ولی در این پژوهش از روش تحلیل گفتمان انتقادی بهره گیری شده است.نگارنده در تلاش است نقاشی ها را در طیف توصیفی و تفسیری وسپس تحلیلی بررسی نماید. این مراحل را با توجّه به چهار سطح: (سطح –سطح) ،(سطح–عمق)، (عمق–سطح) و (عمق- عمق) مورد توجّه قرار دهد.در «سطح سطح»، یا فوقانی ترین لایهٔ متن، ساختار بیرونی و شکل بیان یا نمود گفتمان را می توان جستجو کرد.« سطح عمق » سطحی ترین لایهٔ عمیق متن است و ساختار درونی یا محتوای بیان را در بردارد .در « عمق سطح »، یعنی فوقانی ترین عمق از سطح متن، محتوای مشخص متن قرار دارد .در آخرین یا عمیقترین لایهٔ یک متن، ساختارهای کلان واقع شده اند .محتوای گفتمان، نقش و کارکرد اجتماعی متن و نقش آن در فرهنگ و دانش اجتماعی فرهنگی مخاطب از ساختارهای کلانی هستند که شکل دهندهٔ این عمیق ترین لایهٔ متن، یعنی «عمق عمق»، محسوب می شوند.

دو سطح اوّل در حقیقت نوعی ازتوصیف است، اما این توصیف، با تکیه بر اصل متن گفتمانی، معناهای هژمونیک و ضمنی تصاویر همسو و با هدف تحلیل، کشف رابطه میان معناهای مشترک در تصاویر همگرا و نهایتا قرائت معناهای تصاویر همسو با سایر معناهای مستخرج از متن به دست آمده است.در مرحله عمق که در واقع گذر از توصیف به تحلیل می باشد، متن در زمینه موقعیتی مورد ارزیابی قرار می گیرد.از آن رو که متن در زمینه های مختلف خلق می شود. برای تحلیل باید شناخت کافی از محیط و زمینه های خلق متن وجود داشته باشد. به عبارت دیگر در مرحله عمق(تحلیل و ارزیابی انتقادی)، میان متن و زمینه رابطه معنایی ایجاد می شود.

مرحله عمیق تر مرحله حساس تحلیل(گره گشایی) است. در این مرحله، روابط کشف شده میان متن و زمینه با توجّه به فرامتن مورد توجّه قرار می گیرد. فرامتن در این مرحله می تواند هر موضوعی باشد که در خلق متن و زمینه تأثیرگذار بوده یا با آنها رابطه ایجاد کند. این مرحله، پژوهشگر در صدد است که روابط میان خالق متن، اصل متن، زمینه های خلق متن و فرامتن های مرتبط را مورد تحلیل قرار دهد..برای تجزیه و تحلیل داده ها علاوه بر روش های مضمونی و محتوایی از روش مقایسه ای که راهی مهم برای درک ساختارتقابل گفتمانی است بهره گیری شده.زیرا هر گفتمان در نهایت با تمایز از دیگر گفتمان خود را افشا می کند. استخراج دال بر اساس "تکرار" و تأکید هر گفتمان بر رمزگان معنایی نمود یافته صورت گرفته است. در این راستا آن مفهوم یا نشانه ای که بیشتر استعمال شد و یا تکیه اصلی روی آن بود در ملاحظه به عنوان دال هویت بخش یا دال مرکزی شناخته شده ،بدیهی است که دال مزبور زمانی به عنوان دال مرکزی خطاب شده است که علاوه بر معیارهای فوق باید همزمان عامل تعریف پذیری، هویت بخشی و انسجام سایر دال ها و به تبع کل مفصل بندی گفتمانی نیز باشد. نظریه لاکلاو و موفه، مبانی منسجم و کار ویژه های مهمی در سطح تحلیل مسائل کلان طبق عناصر-وقته ها و دال شناور و مرکزی و اتصال آنها در مفصل بندی گفتمانی و غیریت سازی برای هویت یابی سوژه و گفتمان ارائه می دهد .از این رو برای تحلیل رخدادهای سیاسی و اجتماعی در سطح کلان مفیداست.کمک از تکنیک نشانه شناسی برای شیوه های بازنمایی واقعیت در نقاشی های دیواری حلقه مفقوده ای بود که بدون آن گذر از توصیف به تحلیل ممکن نبود.از این رو نشانه شناسی به عنوان ابزاری تحلیلی برای افشای رمزگان متن و کانون های اعمال قدرت در گفتمان های رسمی و غیر رسمی به کار محقق آمده است.به معنای ساده تر برای گفتمان مندی نقاشی های دیواری چهار دهه انقلاب اسلامی،از کالبد نقاشی ها که سطحی ترین و رویه ترین بعد آن هاست به سمت عمق و درون مایه حرکت شده است.توصیف از سطح به تحلیل در عمق انجامیده است.آنچه این روند را معنا بخشیده امر تکرار شونده در فرم بوده است که به تدریج بدل به معنایی بیرونی و عمیق و در پیوند با زمینه گشته است. سه عنصر نهایی، تمایز-زمان و مکان دسته بندی آثار را برای آشکار سازی معانی درونی ممکن کرده است و زمینه ی موثری برای استخراج دال های هر دوره شده است.

یافته های تحقیق

در بخش یافته ها بنا بر روش تحلیل گفتمان تبدیل عناصر به غیریت های گفتمانی نشان داده شده است.

(تبدیل ساخت گفتمانی هر دوره نقاشی های دیواری)

	عناصر	وقته ها	دال شناور	دال مرکزی	مفصل بندی	غیریت
انقلاب	جمعیت	بسیج توده ها	رهبر کاریزماتیک	کنش جمعی	مردم	نظام پهلوی
جنگ	استقلال	دفاع از اسلام	ارزش های شیعی	صدور انقلاب	شهادت	دشمنان خارجی و متحدان آنها
سازندگی رسمی	اطاعت جمعی	ولایت فقیه	اقتدار	مشروعیت	رهبر	ضد ولایت فقیه
سازندگی غیر رسمی	جمع گریزی	عدم سازش	اعتراض	گسیختگی هویتی	بدن منفرد	هویت مسلط
اصلاحات رسمی	تعامل	مشارکت جمعی	مردم سالاری دینی	ملیت	اقتدار ملی	انحصار گرایی سیاسی- اجتماعی
اصلاحات غیر رسمی	تحول خواه	تکثر گرا	مطالبه گر	شهروند	آزادی و برابری	تمامیت خواهی
مهرورزی رسمی	جهان وطنی اسلامی	صدور انقلاب	شهادت	حمایت از جنبش های ضد غربی	محور مقاومت	تمدن غربی
مهرورزی غیر رسمی	بازشناخت هویت	مطالبه جنسیتی	مرد سالاری- پدرسالاری	ساختار تبعیض	جنسیت	نظام تبعیض جنسیتی
اعتدال رسمی	هویت ملی-دینی	پایداری و ثبات	عقلانیت جمعی	توسعه متوازن	امنیت و رفاه	افراط و تفریط
اعتدال غیر رسمی	نا امیدی جمعی	برابر خواهی	گروه گرایی صنفی	ساختار شکن	عدم امنیت	ساختار تبعیض

محتوایی تحلیل تقابل گفتمان(گفتمان رسمی نقاشی دیواری)

دوره های پس از انقلاب	سطوح معنایی	دال ها
دوره انقلاب(۱۳۵۹-۱۳۵۷)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	شعارگرایی حضور تمامی اقشار دعوت به عمل مردم
دوره جنگ(۱۳٦۷-۱۳۵۹)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	بسیج عمومی صدور انقلاب عدالت اسلامی ایثار و شهادت
دوره سازندگی(۱۳۷٦-۱۳٦۸)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	استکبار ستیزی مشروعیت نظام اقتدار رهبر
دوره اصلاحات(۱۳۸٤-۱۳۷٦)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	پرچم انعطاف پذیری مردم سالاری دینی اقتدار ملی
دوره مهرورزی(۱۳۹۲-۱۳۸٤)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	جهان وطنی اسلامی خانواده شهدا مسئله فلسطین محور مقاومت و دشمن
دوره اعتدال(۱۳۹۷-۱۳۹۲)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	ثبات توسعه متوازن عقلانیت امنیت و رفاه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محتوایی تحلیل تقابل گفتمان(گفتمان غیررسمی نقاشی دیواری)

دوره های پس از انقلاب	سطوح معنایی	دال ها
دوره انقلاب(۱۳۵۹-۱۳۵۷)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	شعارگرایی حضور تمامی اقشار دعوت به عمل مردم
دوره جنگ(۱۳٦۷-۱۳۵۹)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	فاقد اطلاعات در دسترس
دوره سازندگی(۱۳۷٦-۱۳٦۸)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	در افتادن از جمع عدم پذیرش و انطباق گسیختگی هویتی بدن منفرد(بدن تک افتاده)
دوره اصلاحات(۱۳۸٤-۱۳۷٦)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	تحول خواهی تسامح و کثرت گرایی اعتراضی آزادی و برابری
دوره مهرورزی(۱۳۹۲-۱۳۸٤)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	هویت گرایی مشارکت زنان ساختار تبعیض جنسیت
دوره اعتدال(۱۳۹۷-۱۳۹۲)	سطح –سطح سطح-عمق عمق-سطح عمق-عمق	عدم اعتماد برابری خواهی ساختار شگن عدم امنیت

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تحلیل و ارزیابی انتقادی یافته ها

سال ۱۳۴۰ شمسی مقارن با دهه ی ۱۹۶۰ میلادی، رادیکال ترین دهه ی نیمه ی دوم قرن بیست که همگام با مبارزات کارگری و دانشجویی در اروپای غربی و جنبش ضد جنگ ویتنام در آمریکا بود. فضای فرهنگی ایران نیز تحت تاثیر این تحولات دچار دگرگونی و تحول شد. جامعه ی ایران پس از سیاست های اقتصادی دهه ۱۳۴۰ به شدت به سمت غربی شدن پیش رفت. در واقع حکومت پهلوی جامعه ی ایران را در معرض یک برنامه ی مدرنیزاسیون دولتی قرار داد و روابط اقتصادی، نهادهای اجتماعی و قالب های فرهنگی کشور از این برنامه متاثر شدند. تحولات دهه های یاد شده، شکل زندگی در ایران را دگرگون ساخت. ساختارهای اجتماعی سنتی همگی در معرض تحول قرار گرفتند و به خاطر مقاومت در برابر برنامه های مدرنیزاسیون حکومت پهلوی، دچار تنش های بسیار شدند (میر سپاسی، ۱۳۸۵:

۱۳۷- ۱۳۸). نوجویی و خواست همراهی با دست آوردهای تازه ی غربیان علاوه بر نتایج مثبت، نتایج منفی نیز با خود به همراه داشت و آن بیزاری و نفرت از فرهنگ و تمدن غربی و دست آوردهای مدرنیته بود. که می توان آشکارا این نفرت را در کتاب « غربزدگی » جلال آل احمد که از آثار مهم آن دوره است مشاهده نمود. نوشته های علی شریعتی و شعر و ادبیات چریکی اواخر دهه ی ۱۳۴۰ و اوایل دهه ی ۱۳۵۰ آکنده از این مضامین بود. با اوج گیری جنبش چریکی و جنبش های دانشجویی در اواخر دهه ی ۱۳۴۰ ، گرایشی در زمینه ی ادبیات شکل گرفت که هر گونه ادبیاتی به غیر از ادبیات سیاسی اجتماعی و متعهد را نوعی ادبیات واپس گرا و زاید قلمداد می کرد. در این سال ها بود که تقابل دوگانه ی ادبیات سیاسی و ادبیات غیر سیاسی وارد عرصه ی نقد و هنر شد. آزاد خوانده شدن شعر نو از رادیو در سال ۱۳۴۲، تشکیل کانون نویسندگان ایران در سال ۱۳۴۷ اوج گیری جنبش های چپ در سال ۱۳۴۹، اصلاحات ارضی و قیام ۱۵ خرداد ۱۳۴۲ شمسی از جمله وقایعی است که تأثیر فراوانی بر سیر حرکت فرهنگی ایران تا وقوع انقلاب گذارد. هنرهای تجسمی علی الخصوص نقاشی دیواری تحت تاثیر این جریان ها دچار تحولات مهمی شد. پیچیدگی های شرایط اجتماعی ایران در اواخر دوره ی پهلوی باعث شد که در کنار گفتمان غالب نقاشی نوگرا و فرمالیستی آن دوران نوع دیگری از هنر و اندیشه، همچون یک خرده فرهنگ معترض و مخالف در خفا شکل بگیرد. در شرایطی که اختناق و سانسور کلام و مطبوعات، رسانه ای جزء هنر برای انتقال مفاهیم و پیام ها باقی نگذاشته بود، برخی از هنرمندان متأثر از روح زمانه و واقعیت های جامعه، به هنر اجتماعی روآوردند این جریان که در ابتدا واکنش اعتراض آمیز خود را در قالب فرم های نمادین و با بیانی سربسته به تصویر می کشید و همچنان به عنوان یک جریان حاشیه ای و در واقع زیرزمینی محسوب می شد، در سال های ۵۷ - ۵۶ توانست گفتمان رسمی نقاشی دیواری پهلوی را کاملا به حاشیه رانده و خود تبدیل به گفتمان غالب شود. در عرصه ی سیاست علاوه بر گفتمان رسمی پهلوی گفتمان های دیگری نظیر لیبرال ها یا همان ملی مذهبی ها، گفتمان چپ و گفتمان اسلامی در این دوره فعال بودند و برای مبارزه با حاکمیت با هم همسویی هایی داشتند. در ابتدا در میان گفتمان ها گفتمان اسلام گرایی حضوری کم رنگتر داشت اما بعد ها با حضور اشخاصی نظیر جلال آل احمد و به خصوص علی شریعتی که بعد از بازگشت به ایران و تدریس در حسینیه ی ارشاد و سخنرانی های فراوان خود با تلفیق برخی از اندیشه های اسلامی و مدرن توانست" اسلام را به منظور جلب نظر طبقات مدرن در لباسی جدید عرضه کند و با کاربرد واژگان و مفاهیم مدرن نقش سیاسی اسلام را احیا نماید" (بشیریه، ۱۳۸۹:۱۵۱) حضور علی شریعتی و شخصیت کاریزمایی و سخنرانی های پررنگ امام سبب شد تا گفتمان اسلام در سال ۵۷ مفاهیم اصلی رقیبان پر قدرت دیگر خود نظیر گفتمان چپ را که با دادن شعارهایی نظیر مبارزه علیه استعمار و استکبار از آن خود کرده بود و با همراه کردن سایر گفتمان ها پیروز میدان شود و این در حالی است که در بطن گفتمان اسلام گرایی تضادهای اساسی و بنیادینی با

گفتمان چپ و برخی خواسته های گفتمان ناسیونال - لیبرال نهفته است. در زمینه ی هنرهای تجسمی نیز به غیر از هنرمندان نوگرای دوران پهلوی ما با دو گروه عمده مواجه هستیم گروه غالب که شامل هنرمندانی است با گرایشات چپ و سوسیالیستی و گروه مذهبیون که به نسبت در حاشیه قرار داشتند و از همان زبان بصری و منابع غربی برای تولید آثار خود سود می جستند که هنرمندان سوسیالیسم از آن استفاده می کردند. در واقع اغلب هنرمندان هر دو گروه شاگردان هانیبال الخاص بودند. هانیبال الخاص یکی از کلیدی ترین و تاثیر گذارترین سرچشمه های شیوع چنین جریانی بود. آنچه به عنوان هنر متعهد به شکل یک جریان منسجم در عرصه ی نقاشی دیواری ایران می دانیم با تلاش های هانیبال الخاص شکل گرفت. او با موضع و نگرشی تند نسبت به هنر منفعل و غیر سیاسی انتزاعی سعی در تربیت دانشجویانی کرد که هدف و دغدغه ی اصلیشان جامعه و مردمشان باشد. هانیبال الخاص در روزهای پس از انقلاب تحت تأثیر نقاشی های دیواری مکزیک با کمک دانشجویانش سنت نوینی در زمینه ی نقاشی دیواری را پایه گذاری نهاد. او با کمک شماری از نقاشان دیگر بر روی دیوار سفارت آمریکا که توسط دانشجویان پیرو خط امام اشغال شده بود، تصاویری با مضامین ضد امپریالیستی کشید و نامش به عنوان نقاش انقلاب ثبت شد. شاگردان مذهبی الخاص از جمله خسروجردی، صادقی و چلیپا تحت تأثیر گفتمان غالب آن سال ها و آموزه های استاد خود با رویکردی فیگوراتیو و اکسپرسیونیستی و گرایش سوسیال - رئال مشغول به کار بودند. این گروه به همراه جمع دیگری از هنرمندان که بعدها به عنوان نقاشان انقلاب از آن ها نام برده شد اولین نمایشگاه خود را در حسینیه ی ارشاد به فاصله ی چند روز پس از انقلاب برگزار کردند. هسته ی اصلی این گروه عبارت بود از: کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، حبیب صادقی، علی رجبی، مرتضی کاتوزیان، هانیبال الخاص، ناصر پلنگی، حسین صدری و ابوالفضل عالی (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۳۴)" به لحاظ بسیاری از ویژگی های ساختاری در عرصه ی نقاشی، به ویژه در دو سه سال قبل و بعد از انقلاب، هر دو جریان، وجوه مشترک بسیاری دارند که تمایلات فیگوراتیو، نگاه به آثار نقاشان انقلابی مکزیک و روسیه، گرایش های اکسپرسیونیستی و توجه به طبقه ی فرودست جامعه و تعهد در بیانگری هنری از جمله این اشتراکات است. ضمن اینکه باید یادآوری کرد، به دلیل افق مشترکی که آثار هنرمندان انقلاب ایران با بسیاری هنرمندان انقلاب در دیگر کشور ها دارد، نوع برخورد با مضامین و روایت های انقلاب بسیار به یکدیگر نزدیک است، به طوری که پرداختن به مسائل مربوط به انقلاب در آثار انقلابی ایران با اندک تفاوتی در آثار هنرمندان انقلاب در چین، مکزیک و روسیه قابل مشاهده است" (گودرزی، ۱۳۸۷: ۱۳۴).بعد از وقوع انقلاب اوضاع تغییر کرد. پس از انقلاب ۱۳۵۷ به مدت کوتاهی گفتمان های انقلابی متکثری در عرصه عمومی فعال شدند و این حضور منجر به شکل گیری و بسط آرای و دیدگاه های گوناگونی گردید. نقاشی دیواری به عنوان نمودی از غلیان فکری و عاطفی در شهر توسعه یافت و زمینه ای برای اعلام مواضع سیاسی و اجتماعی شد. پس از استقرار جمهوری اسلامی و

بسته و تنگ شدن فضای سیاسی برای گروه های رقیب،دیوار ها به تصرف بخشی از انقلابیون طرفدار جمهوری اسلامی درآمد و اولین انشقاق فرمی و محتوایی در گفتمان رسمی و گفتمان های غیر رخ داد.هم رژیم نوپای جمهوری اسلامی و هم مخالفانش خود را وامدار مردم و نماینده اکثریت می دانستند از این رو دال مردم توافقی چه بسا صوری برای مشروعیت بخشی به حیات سیاسی تمام گفتمان های رسمی و غیر رسمی بود. تبدیل عنصر کلی جمعیت(خلق ناراضی) که از طریق کد گذاری باز از دل مصاحبه ها و بررسی اسناد به دست آمد به وقته بسیج توده ها و سپس درون گفتمانی شدن آن حول دال شناور رهبر و تبدیل آن به دال مرکزی کنش جمعی که حاکی از هدفمند شدن اعمال جمعی و آگاهی انقلابی دارد و سپس بلورینه شدن آن در آرایش گفتمانی مردم که در تضاد و غیریت با گفتمان پهلوی قرار می گیرد نشان از وضعیت گفتمانی دوره های آغازین انقلاب دارد.پس از آغاز جنگ و همزمان با نهادی شدن جمهوری اسلامی گفتمان رسمی از وضعیت اضطرار ایجاد شده استفاده کرد و ارزش های انقلابی مد نظر خویش را در قالب نقاشی های دیواری تثبیت نمود.در سال ۱۳۵۹ رژیم تازه تأسیس با وقوع انقلاب فرهنگی و آغاز جنگ ایران و عراق و همچنین کمی بعدتر عزل بنی صدر از مقام ریاست جمهوری در سال ۱۳۶۰ به طور رسمی تثبیت شد. در آن سال تمامی تناقاضات بنیادینی که میان گروه های سیاسی مختلف درگیر انقلاب پنهان مانده بود آشکار شد و سرکوب شدید گفتمان های دیگر و علی الخصوص چپگرایان آغاز شد." اختلاف نظر ها و درگیری های سیاسی در جامعه که منجر به انقلاب فرهنگی شده بود، سبب شد تا هنرمندانی همچون پاکباز، ممیزء الخاص بهمن بروجنی، شیدل، ایرج انواری، سعید شهلاپور، ثمیلا امیر ابراهیمی و مسلمان که در دانشگاه ها تدریس می کردند از محیط های آموزشی کناره گیری کنند و یا کنار گذاشته شوند" (اسکندری، هنرهای تجسمی شماره ی ۲۵) و اینگونه بود که دست اندرکاران انقلاب فرهنگی به قصد تصفیه و پاک سازی دانشگاه ها از گروه های دگر اندیش دست به اخراج تعداد کثیری از اساتید و دانشجویان زدند. در این میان بسیاری از هنرمندان نوگرا و رسمی دوران پهلوی و همچنین هنرمندان چپگرایی که تحمل فضای سرکوب را نداشتند، از جمله هانیبال الخاص نماینده ی هنر انقلاب، به خارج از کشور کوچ کردند. هنرمندان نوگرایی که در کشور باقی مانده بودند بیشترشان در دانشگاه های هنر مشغول به تحصیل شدند و به سختی سال های اولیه ی انقلاب را به توجیه انقلابیون مخالف غربزدگی برای پذیرش هنر مدرن سپری کردند"(افسریان، ۸۸: ۱۸۲) این گروه دائما در تلاش بود تا با پیوند دادن هنر فرم گرای مدرن با انتزاع گرایی هنرهای اسلامی – سنتی متولیان امر را به ادامه ی آموزش شیوه های مدرنیستی راضی کنند (افسریان، ۱۳۸۸: ۱۸۲) اما آن دسته از دانشجویان مذهبی در سال ۱۳۵۸ در حوزه ی اندیشه و فرهنگ اسلامی گرد آمدند تا هویت و ارزش های نویافته ی خود را چون تکلیفی دینی در جهت تحکیم نظام اسلامی در هنرشان بپرورانند (بقراطی، زمستان ۸۸). با شروع جنگ ایران و عراق و حضور و سخنرانی های آیت اله خمینی در راستای هنر و

مسئولیتی که بر دوش هنرمندان است نقاشان جمهوری اسلامی را بر آن داشت تا با حفظ ارزش های اسلامی در قالب هنری پیام رسان به تقدیس جنگ، منزلت جهادگران و تهییج اذهان عمومی بپردازند. نمایندگان هنر رژیم جدید برای ساختن و تثبیت گفتمان جمهوری اسلامی به چاپ و نشر کتاب ها و مقالاتی با هدف ساختن، شکل دادن و هویت بخشی به جریان جدید هنر در عرصه ی تجسمی تحت عناوینی نظیر مقدمه ای بر هنر اسلامی، هنر در قلمرو مکتب، روزنه ای به باغ بهشت، ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی، هویت فرهنگی و هنری، هنر قدسی و هنر وعنویت اسلامی پرداختند (گودرزی، ۱۳۸۷: ۵۳).برخلاف نقاشی دیواری انقلاب که بنا بر وضعیت انقلابی، هنری خودجوش و مستقل از هر سازمان و نهادی بود، نقاشی دیواری گفتمان جنگ مستقیماً برآمده از نهادها و سازمان های حکومت تازه تأسیس شده ی جمهوری اسلامی بود. اغلب نقاشان جنگ از اعضا و از وابستگان اصلی حوزه ی هنری بودند و با همگام شدن و مشارکت در پیشبرد اهداف و سیاست های حوزه ی هنری دست به تولید آثار هنری زدند. حوزه هنری در سال ۱۳۵۷ توسط افرادی نظیر رضا تهرانی، مصطفی رخ دوست و محسن مخملباف با نام" حوزه ی اندیشه و هنر اسلامی" راه اندازی شد. در این میان می توان از اسامی هنرمندان دیگری از جمله سید حسن حسینی، قیصر امین پور، حسین خسروجردی، حبیب الله صادقی، کاظم چلیپا، سلمان هراتی، صدیقه وسمقی، فاطمه راکعی، سید مهدی شجاعی، مصطفی ندرلو و.... که با هدف انتقال دادن ارزش های ایدئولوژیک و مذهبی به واسطه ی هنرشان در حوزه ی اندیشه و هنر اسلامی گرد هم جمع شده بودند، نیز نام برد.در حدود سال ۱۳۶۴، حوزه اندیشه و هنر اسلامی به حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی تغییر نام داد. در این راستا، بخشی از هنرمندان و نویسندگان از حوزه هنری منفک شدند.گروه نقاشان حوزه ی هنری که بعدها خود را به عنوان نقاشان انقلاب خطاب قرار دادند، طی ده سال نخست انقلاب" در قالب آثار سفارشی، توان خود را صرف انتقال ارزش های ایدئولوژیک و همچنین بیان مضامین مذهبی و روحانی کردند. هدف آن ها آرمانی کردن هویت جدیدی بود که می بایست در کثرت مردمی ظهور یابد. از این رو، با نگاهی رمانتیک به رویدادهای پیرامون خود می نگریستند و شیوه ی نگاه خود را نشانه ی تجربه ی عوالم و مراتب شهودی می دانستند" (بقراطی، زمستان۸۸)نقاشی بعد از انقلاب که در پیوند با جنگ و وقایع آن روزها شکل گرفته بود و تبدیل به گفتمان غالب و رسمی شده بود بعد از پایان جنگ و مرگ رهبر جمهوری اسلامی و شروع دوران سازندگی به پایان انجامید.اما مسئله ی اصلی این است: گفتمان نقاشی انقلاب چگونه در سال های ۵۶ و ۵۷ شکل گرفت و تبدیل به یک جریان غالب شد و چطور بعد از انقلاب و با تثبیت جمهوری اسلامی به سرعت جای خود را به یک گفتمان دیگر داد که معنا و مفاهیم تولید شده با یک فاصله ی زیادی از گفتمان انقلاب قرار داشت و از یک جهان بینی به شدت متفاوت خبر می داد. در دوره هشت ساله جنگ هیچ نقاشی دیواری غیر رسمی امکان حضور گفتمان مند پیدا نکرد و یا اگر تجلی صورت گرفت به دلیل موقعیت استثنا(جنگ) به حاشیه رفت و یا به

سرعت از دیوار ها حذف شد.یکه تازی نقاشی هایی با محوریت شهادت و ایثار رقیب جدی پیدا نکرد و جامعه ای که خود را در خطر نابودی می دید چندان رغبتی به احیای گفتمان های غیر همسو نیافت.دهه شصت خورشیدی مقارن با گسترش و نفوذ گفتمان رسمی و رشد و همه گیری دال های معنابخش و هویت ساز گفتمان رسمی شد.تبدیل عنصر استقلال که یکی از شعار های مهم انقلابیون بود به وقته دفاع از اسلام به خوبی فاصله گفتمانی دوره نخست با تثبیت گفتمان جمهوری اسلامی را آشکار می سازد.دال شناور ارزش های شیعه بلورینه شده و مبدل به صدور انقلاب می گردد و در نهایت در قامت ایثار و شهادت مفصل بندی شده و با غیریت سازی با گفتمان بعث و کشورهای همسو با آن و نیز دگر اندیشانی که با حرکت گفتمانی عناصر به دال مرکزی زاویه داشتند خود را برجسته ساخت و زنجیره هم ارزی تازه ای با گفتمان اوائل انقلاب ایجاد کرد.

با رحلت ایت اله خمینی (ره) و پایان جنگ و انتخاب رهبر تازه بر مسند ولایت و نیز با ریاست جمهوری ایت اله هاشمی رفسنجانی و مدل توسعه اقتصادی پسا جنگ ، فضای بسته و منجمد دهه شصت شکسته شد و از دل آن گفتمان های نو ظهوری پدیدار شد. با ایجاد ساختار های اقتصادی نوپا و کم شدن تنش های برون مرزی به تدریج گفتمان های غیر رسمی جان گرفتند و در بافت جامعه نمو کردند.اولین واکنش های غیر رسمی به پرسش از دهه ی مسکوت مانده ی ۶۰ گذشت و سپس بر اساس وضعیت تازه ی جامعه ی پسا جنگ، نگاهی به افق پیش رو و امکان ها و فرصت ها شد.اما همچنان گفتمان غیر رسمی در سایه تمامیت گفتمان مسلط قرار داشت و نمی توانست و یا نمی خواست همین حیات نیمه را از دست بدهد.عناصر اطاعت جمعی به معنی پر شدن خلئ رهبری و التزام به ولی فقیه به عنوان وقته گفتمانی ماحصل دوران سازندگی است. دال شناور اقتدار به معنی ورود به عرصه گفتمان پساجنگ و بلورینه شدن آن در دال مرکزی مشروعیت می باشد. مشروعیتی که با مفصل بندی به رهبر(تن حاکم) می رسد و با غیریت سازی از مخالفین ولایت فقیه تلاش داشت مشروعیت نوین رهبر تازه را آشکار سازد در این میان نقاشی غیر رسمی که محفظه ای کوچک برای اعلام صدای خویش یافته بود با ترس و دودلی از اجتماع حداکثری که جایی برای اعتراض نمی گشود عنصر جمع گریزی(جدایی از نگاه عمومی) را به وقته عدم سازش مبدل ساخت و نخستین بارقه های گفتمان غیر همسو زاده شد. اعتراض به عدم فضای باز به عنوان دال شناور و تبدیل آن به بروز گسیختگی هویتی به معنای ناباوری به هویت برخاست شده رسمی به عنوان دال مرکزی بلورینه شد و سپس در قالب بدن های جدا افتاده و مطرود مفصل بندی و با غیریت سازی با هژمونی فرهنگی غالب خود را بر دیوار های شهری نمایان ساخت.

با ورود به انتخابات ۷۶ و انتخاب محمد خاتمی به ریاست جمهوری و شکستن فضای رسمی، ناگهان مجموعه های فراوانی از گفتمان های تحول خواه با ارزش ها و مواضع نو به عرصه عمومی کوچ کردند.تعدد روزنامه ها و مجالس

روشنفکری و تغییر فضای دانشگاه و تند شدن ضربان عرصه ی عمومی، نقاشی های دیواری غیر رسمی را توسعه بخشید.با تغییر در گفتمان رسمی امکانی برای بلند شدن صداهای گوناگون فراهم شد ار این رو نقاشی های دیواری غیر رسمی نیز تعدد و تکثر بیشتری پیدا کردند و به شکل اشکار در خدمت گفتمان ها قرار گرفتند. در دوره اصلاحات ساختار گفتمان های محذوف شکل یافت و در واقع نقطه آغازی برای تحول گفتمان های غیر رسمی شد.عنصر تعامل بدل به مشارکت جمعی به عنوان وقته شد و مردم سالاری دینی به عنوان دال شناور درون گفتمانی مایه ای برای اجماع گروه های سیاسی مختلف گشت که از دل آن مجموعه ای از احکام دینی مساوات جویانه و آزادی خواهانه از تفسیر دینی بیرون آمد و در قالب دال مرکزی ملیت که شامل همه ی ایرانیان بود بلورینه شد و به عنوان اهرمی سیاسی در ضدیت با تمامیت خواهی دینی و سیاسی به شکل اقتدار ملی مقصل بندی شد.

پس از سپری شدن دوره اصلاحات و نا امیدی حاصل از آن برای گفتمان های حاشیه ای و مشارکت حداقلی در انتخابات۱۳۸۴ و بر کرسی نشستن محمود احمدی نژاد،تقابلی برهنه میان گفتمان رسمی که به دنبال احیای ارزش های انقلاب و توسعه آن ها به بیرون از مرز ها بود با گفتمان های غیر رسمی که منافع و موازع تندی با چنین رویکردی داشت آغاز شد. در این دوره به دلیل زمینه مندی دوران اصلاحات، گروه های سیاسی و اجتماعی و فرهنگی و هنری و حتی اقتصادی گوناگونی به وجود آمده بود که دارای ساختار گفتمانی ویژه خود بودند، از همه برجسته تر تجمیع مطالبات زنان بود که سال ها به تعویق و محاق فراموشی رفته بود و با دوره اصلاحات توانسته بود تشکیلات یابد. مهمترین رقیب گفتمان رسمی،زنان و ارزش های زیستی و اجتماعی آنان بود. با رسیدن به دوره بعدی انتخابات در سال ۱۳۸۸ حتی با فشار های تنبیهی و کنترل های سیاسی اجتماعی، غلیان مطالبه گری و شفافیت به شکل کثیری طبقات و گروه های اجتماعی را درگیر ساخت.فعال شدن قطب گفتمان غیر رسمی و حضور میر حسین موسوی که به عنوانی فردی متخصص و مورد اعتماد رهبر پیشین انقلاب شناخته شده بود و اعلام مواضع مهدی کروبی و جبهه بندی علیه گفتمان رسمی احمدی نژاد و طرفدارانش منجر به عینی تر شدن شکاف گفتمان رسمی و غیر رسمی شد.نقاشی های دیواری به عنوان ابزاری عمومی برای طرح و افشاگری گفتمانی رونق گسترده یافت.پس از انتخابات جنجالی ۱۳۸۸ و با تسلط گفتمان رسمی و ضعف گفتمان غیر رسمی همچنان نقاشی دیواری برای باز آفرینی وضعیت سپری شده حیات داشت.در گفتمان رسمی دوره مهرورزی عناصر از جهان وطنی اسلامی که در برگیرنده ی احیای مجدد فراگفتمان اسلامی و وقته صدور انقلاب بود به دال شناور شهادت پیوند خورد. دولت مهرورزی با برائت از نظام سلطه و حمایت از کشور های تحت انقیاد ستم، به احیای نوعی فراگفتمان بین المللی بنا بر گسیختگی و شکاف در گفتمان ناعادلانه و ستمگر بین المللی همت گمارد و با حمایت از جنبش ها و کشور های ضد امپریالیستی دال مرکزی خود را برجسته نمود.مفصل چنین رویکردی ایجاد محور مقاومت و غیریت سازی با نظم سلطه گر جهانی

بود.در این گفتمان،مسائل و رخداد های داخلی در جهت مقاومت حداکثری پوشش داده شد و در این میان گفتمان جنسیتی که از دل دوران اصلاحات برون جسته بود توانست ساختار گفتمانی خویش را فعال کند.عنصر بازشناخت هویت و وارد شدن آن به وقته مطالبه جنسیتی وتبدیل آن به دال شناور مرد سالاری-پدر سالاری که زمینه های خلق ستم زنانه را باعث شده است و در نهایت آشکار سازی آن به دال مرکزی ساختار تبعیض منجر به شکل گیری مفصل جنسیت شد که در غیرت و تضاد با نظام تبعیض جنسیتی قرار می گرفت.

با تغییر دولت احمدی نژاد و روی کار آمدن اعتدالیون و باز شدن نسبی فضای سیاسی و تا امضای برجام، گفتمان های غیر رسمی پوست اندازی زیادی کردند. برخی از گفتمان ها حذف و یا تبعید و یا منزوی شدند و برخی دیگر با اتصال به پیکر گفتمان رسمی در جستجوی امکانی برای حیات مجدد گشتند.پس از خروج امریکا از برجام و بن بست سیاسی و اقتصادی ناشی از آن، گفتمان های غیر رسمی پیوند موقتی خود را با گفتمان رسمی بریدند و رفته رفته به مطالبات خویش بازگشتند.گفتمان رسمی همچنان ما بین قبض و بسط فضای سیاسی و اقتصادی ماند و ضعف مدیریتی و تعدد فساد های مالی درون گفتمانی فضا را ملتهب و اعتماد عمومی را مختل کرد. اعتراضات صنفی و گروهی و طبقاتی و جنسیتی به شکل پیوسته توسعه یافت و مواضع رادیکال از جانب گفتمان رسمی و غیر رسمی منجر به شکنندگی فضای عمومی شد. نقاشی های دیواری تعدد و گسترش بالایی یافت و گفتمان غیر رسمی از نقاشی دیواری به عنوان اسلحه خویش برای حمله به ارزش های گفتمانی مسلط استفاده نمود.تبدیل عنصر هویت-ملی دینی و ترکیب آن با وقته پایداری و ثبات گفتمان اعتدال را در آغاز مستغنی ساخت و عقلانیت جمعی بعنوان دال شناور به دال مرکزی توسعه متوازن پیوند خورد تا امنیت و رفاه به عنوان مفصل دوره رسمی اعتدال در غیریت با افراط و تفریط معنا یابد.اما گفتمان غیر رسمی عنصر ناامیدی جمعی را که ماحصل دوره مهرورزی بود تنها در دوره ی کوتاهی به تاحیر انداخت و سپس با وقته برابری خواهی و تبدیل آن به دال شناور گروه گرایی و مطالبات صنفی راه خود را با گفتمان رسمی جدا کردو از این رو دال مرکزی در ساختار شکنی بلورینه شد و در قالب عدم امنیت مفصل گرفت و غیرت با ساختار تبعیض آمیز گفتمان رسمی قد علم کرد.

گفتمان رسمی نقاشی دیواری در پایان چهل سال حیات خود اگر چه در ظاهر ساختاری متحد الشکل و یکدست دارد اما در درون ان نوسات و پستی و بلندی های زیادی به چشم می آید.طبع تمرکز گرا و ایدئولوژیک و نیز اقتدار گرایی هژمونیک گفتمان رسمی ۴۰ سال توان خود را برای همسانی عمومی خرج کرد هر چند این همانندی به دلیل عدم دعوت از گفتمان های غیر رسمی و بوجود نیآوردن فضاهایی قانونی و مورد وفاق هیچگاه به شکلی تعاملی رخ نداد، از این رو در تمام تاریخ گفتمانی پسا انقلاب زور آزمایی خشن گفتمان های رسمی و غیر رسمی به چشم می آید و این عدم تعادل امکان های رسیدن به وضعیتی پایدار و توافقی را کمرنگ می سازد.

نتیجه گیری

بر مبنای پرسش اصلی پژوهش که همانا بر شمردن ویژگی های گفتمان مسلط پسا انقلابی است،عناصر گفتمان حاشیه ای(غیر رسمی) نیز آشکار می شود.سوال اصلی و هدف نهایی پژوهش کنکاش در شیوه های ساخت گفتمان و ویژگی های استمرار و یا تعلیق آن است، ار این رو با کمک سوابق و پیشنه تحقیقاتی که از تحلیل گفتمان در راستای توسعه و تفهیم اوامر سیاسی و اجتماعی سود جسته بودندو البته هیچکدام به سراغ نقاشی های دیواری غیر رسمی نرفته و تحلیل دراز مدت از گفتمان چهل ساله ارائه نداده بودند و نیز رسیدن به چارچوب نظری-مفهومی که طرح ساختار گفتمان انتقادی لاکلاو و موفه و نیز نشانه شناسی است.قصد کردیم سوال را در راستای هدف تحقیق قرار دهیم. با استخراج دال های استنتاج شده از دوره های مختلف نقاشی دیواری پس از انقلاب و گذر از ارزیابی توصیفی به تحلیلی و طی نمودن سطح به عمق در کنار شاخص های گفتمان انتقادی لاکلاو و موفه می توان نقاشی های دیواری را در سه دسته جای داد:

۱-مذهبی: نقاشی هایی که عنصر دین و اعمال اعتقادی شالودۀ اصلی آن را تشکیل می دهد و با توجه به مدل مفهومی مفاهیم شعائرگرایی و ایدئولوژی مذهبی در این دسته قرار می گیرند.

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

۱ – ۲)هویت بخش: نقاشی هایی که درصدد شکل دهی به هویت سیای دولت اند. نقاشی ها با مفاهیم «اقتدار کاریزماتیک»،در این دسته جای دارند.

۲-۲)نظارتی: نقاشی هایی که در پی نفوذ و تثبیت ارزش هایی در جهت بقای نظام سیاسی کشور هستند «هژمونی فرهنگی» مفهومی است که بر مبنای این سیاست شکل گرفته و به نمایش درآمده است.

۳- اجتماعی: نقاشی های این دسته براساس ویژگی اجتماعی از سایر نقاشی ها متمایز شده اند تکثر گرایی از جمله مفاهیمی است که در برمبنای نقاشی های مورد بررسی در این قسم جای می گیرد.

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

همچنین اگر بخواهیم روند توزیع نقاشی ها را بر حسب زمان مورد بررسی قرار دهیم باید خاطر نشان سازیم که نقاشی های سیاسی -مذهبی در زمرۀ نخستین نقاشی هایی اند که بر دیوارها نقش بسته اند و از قدمتی به درازای انقلاب اسلامی برخورداند. در آغاز نقاشی های مذهبی - سیاسی توسط مردم و خودجوش و فارغ از هرگونه حمایت دولتی کشیده شد؛جریانی که به دور از توجه حوزه های آکادمیک هنرهای تجسمی از سوی نقاشان حرفه ای که پیش از آن در بخش های فرهنگی تبلیغاتی نهادها، ارگان های دولتی و مردمی و یا در اجرای پرده های سینمایی

مشغول کار بودند، در حال تولد بود. جریانی مقتدرانه که در خارج از فضاهای آکادمیک و در حاشیه جریانات رسمی حوزه تجسمی کشور، به دور از هیاهوهای جنجالی و روشنفکرانه ... با بزرگ کردن تصاویر شهدا بر روی دیوارهای شهر، تولدیافت، و فعالیت های آن در سال های میانی دهه ۸۰ به اوج خود رسید. هواداران و نقاشان این جریان، با تاسیس شرکت ابتکار نور در این رابطه، فعالیت های سازمان یافته خود را رسمیت داده و با توسعه آثارشان بر روی دیوارهای شهر، توانستند چهره شهر را بصورت جدی متاثر سازند .جریان مذکور در تمام این سال ها در حالی دیوارهای شهر را به خود اختصاص داد که با خواست، نیاز و تمایل شهروندان قرین نبود. از جمله این نقاشی ها که در دهه های مختلف به نمایش درآمده عبارتند از نقاشی "مادر شهید" اثرکاظم چلیپا است که در بحبوحۀ جنگ ایران و عراق کشیده شده است، نقاشی دیوارهای میدان فلسطین که در سال ۱۳۶۷ توسط ایرج اسکندری از نقاشی مذهبی پوشیده شد و در نهایت پرترۀ شهید "علیرضا یاسینی"، "شهدای جهاد" و ... می باشد. نقاشی های سیاسی نیز در هر دوگروه اعم از هویت بخش و نظارتی به تدریج با پایان یافتن جنگ تحمیلی و شروع دورۀ سازندگی در جهت تثبیت نظام سیاسی اسلامی و اهداف آن با توجه به سیاست های خارجی و داخلی و همچنین برگزاری یادمانی دائمی از بزرگان سیاسی کشور، رشد قابل توجهی یافتند. در این زمان بود که نقاشی دیواری از فرم مردمی و خودجوش خارج شد و ردپای اندیشه های دولتی در این آثار قابل ملاحظه است .در پی همین امر است که در این دوران پیگیری منازعات سیاسی در نقاشی ها کاری بیهوده تلقی می شود. به عبارت دیگر در این زمان به سبب تجربۀ جنگ و شکل گیری نهادهای مرتبط بسیار، منازعه گروه های سیاسی خاموش شده بود و تنها دلالت های سیاسی مرتبط، امکان سخن گفتن را پیدا نمودند.از این رو و در پی چنین سیاستی بود که نقاشی هانیبال الخاص و ادهم ضرغام بر دیوار سفارت آمریکا که بیانگر گرایش چب و راست آن زمان بود (الخاص به عنوان هنرمندی با گرایشات چپ و ضرغام نمایندۀ هنرمند دست راستی) با روی کارآمدن دولت اسلامی محو گردید. نمایش نقاشی های اجتماعی با در نظرگرفتن مفاهیم شکل گرفته از تحلیل نقاشی ها را می توان در دو بازۀ زمانی مورد مداقه قرار داد. نخست سالهای آغازین وقوع انقلاب و جنگ تحمیلی و دوم نیمه دوم دهه ۸۰. در سالهای پس از وقوع انقلاب و جنگ به واسطۀ اهمیت مسائل مطرح پیرامون این مقوله و تاکید بر همنوایی تمامی افراد جامعه با ارزش های رایج در جامعه شاهد حضور تمامی اقشار جامعه در نقاشی هاییم. در وهلۀ دوم این نقاشی ها به شکل گیری قشر نوظهور؛ خانوادۀ شهدا نیز اشاره دارد و از سویی نفوذ حداکثری ارزش ها در میان مردم را نیز بیان می کند. شاهد مثال این مدعا نقاشی خانوادۀ منتظر که حاکی از آنست نه فقط یک عضو، بلکه تمامی اعضای خانواده از پیر تا جوان در راه دفاع از وطن حاضر به دست کشیدن از جان خود هستند. اما به واسطه تغییر و تحولی که در جامعه به وقوع پیوست دیدگاه هایی در جامعه جاری و ساری شد که در پی آن خصوصاً از دهه ۸۰ به بعد، تلاش گردید تا با نمایش نقاشی های دل انگیز و آمیخته

از تصاویر روستایی به احیای سنت پرداخته و از فضای جنگ و دیدگاه های ایدئولوژیک دور شده و به شهر جلوه ای تزئینی بخشند. از طرفی دیگر با گسترش شهر و زندگی شهری و تمایل به اسطوره سازی و عدم فراموشی سرداران جنگ، شاهد آنیم که اشاره به شهدای خاص جایگزین «عمومیت حضور سنخ های اجتماعی» شده و برزگنمایی و برجسته نمودن رشادت ها و فداکاری ها این قشر، به شهر بدون حماسه، وجه های حماسی می بخشد. البته شایان ذکر است که امکان تفکیک و مرزبندی دقیق میان نقاشی ها برحسب زمان محتمل نیست و در تمام سالهای پس از انقلاب تاکنون نقاشی های مذهبی، سیاسی و اجتماعی قابل مشاهده است. اما نکتهٔ مهم در این دسته از نقاشی ها تغییراتی است که در طی سالیان در نحوهٔ نمایش اهداف و مضامین مرتبط به وقوع پیوسته است. یکی از این تغییرات حذف زنان از نقاشی ها بود. در نقاشی هایی که در دو دههٔ اول بعد از انقلاب به نمایش درآمده است ـ حدفاصل سالهای ۱۳۵۷ لغایت ۱۳۷۹ ـ حضور زنان به چشم می خورد .به عبارتی در این نقاشی ها زنان به عنوان یکی از عنصرهای نقاشی به نمایش در می آمدند ولو در حد یک مادر یا همسر شهید و رزمنده. زنان گروهی بودند که در نقش حامی جلوه گر می شدند (نقاشی برزگراه مدرس) و یا باتقدیم فرزند خود در راه جهاد، از جان گذشتگی و فداکاری را به همگان یادآور می شدند. البته در این بین می باید نقاشی هانیبال الخاص را که در آن زنان بخش اصلی ای از نقاشی را به خود اختصاص دادند، از این جریان مجزا نمود. هر چند در این نقاشی ها زنان در جایگاه کنش گران اصلی جای نگرفتند و به عنوان مکمل کنش های مردانه تعریف شدند، به تدریج این نقش را نیز از دست دادند و از به نمایش درآمدن بر دیوارها محروم شدند. در سالهای اخیر با رویکرد تازه ای که در سازمان زیباسازی به جریان درآمد و زیباسازی و تزئین دیوارها به عنوان هدفی مهم تلقی شد، توجه به زنان اما در نقش تاریخی خود؛ مادر جلب گردید که منجر به حضور حداقلی این قشر از جامعه بر دیوارها شد (نقاشی مادر، برزگراه رسالت)از دیگر تغییراتی که در نقاشی های دیواری قابل مشاهده است، توجه به مرکزیت و یا مرکزی بودن است .«بررسی نقاشی های دیواری موجود نشان می دهد که این نقاشی ها عمدتا تک مرکزی هستند، به ویژه در نقاشی های دهه دوم و سوم انقلاب این مرکزیت واحد هرچه بیشتر پررنگ می شود. اگر به نقاشی دیواری هانیبال الخاص ... دقت کنیم، چندمرکزی بودن در آن مشخص است، اما به تدریج نقاشی های تک محوری (که مرکز آن را معمولا چهره سران نظام، تشکیل می دهد) بر دیوارهای شهرها و مناطق مختلف کشور، گسترش می یابد. همچنین با مقایسهٔ دو نقاشی رهبران ایران علی رغم دریافت ضمنی جایگاه و منزلت رفیع آنان، می توان مشاهده نمود که در نقاشی آیت اله خامنه ای، مردم از صحنهٔ نقاشی حذف شده و تنها عنصر پیوند دهندهٔ وی با توده و عامهٔ مردم، چفیه به عنوان نماد قشرخاصی ـ رزمنده و بسیجی ـ معرفی شده است. نکتهٔ مهم در خصوص طبقه بندی نقاشی ها آنست که این نقاشی ها اگرچه بر حسب موضوع در سه دستهٔ مجزا جای گرفتند اما به لحاظ بصری و ساختار نقاشی در عین برخورداری از افتراق ها از وجوه

مشترکی نیز برخوردارند. به عنوان مثال نقاشی هایی که با محوریت «شهدا» ترسیم شده اند و متعلق به دهه های ۶۰ و ۷۰ می باشند، تمثالی از امام حسین را در بردارند اما نقاشی هایی در اواخر دهۀ ۸۰ با این مضمون کشیده شده اند عاری از این تمثال اند و تنها در یک نمونه اشارهای ضمنی به واقعۀ عاشورا دارد (نقاشی بزرگراه تندگویان). از طرفی در نقاشی شهدای بسیج، مقولۀ شهادت از وجه ماورایی و عرفانی مجزا شده و به امر زمینی؛ شهادت به منزلۀ دفاع از وطن با مشخصۀ پرچم ایران پیوند خورده است. در این نقاشی ها می توان روند تقلیل و تغییر هویت جمعی و کلی به چهره های برتر را دنبال کرد. اینکه چگونه شهید مبدل به اسوه ای شد که می باید از آن درس بگیریم و درحالیکه قبلاً در تصاویر شهدا افراد عادی دیده می شدند. به سخن دیگر سابق بر این زمانی افرادعادی نقش آفرینان این مجموعه بودند، از یک جایی به بعد که از افراد عادی دور می شوند، چهرۀ اولیا الله به خود می گیرند؛ از این به بعد است که وقت تجلیل کردن و پیروی کردن است. با بررسی زیباشناختی نقاشی ها نیز می توان غلبۀ رنگ های سبز، آبی و قرمز را مشاهده نمود آبی تیره نشانگر خشنودی و کامیابی و برآورده شدن سعادت مندانۀ آرمان های وحدت، یکی شدن، حقیقت، عشق، ایثار، فداکاری، ابدیت، سنت ها و ارزش های پایدار است. در نزد نقاشان رنگ آبی نشان فروتنی، ایمان، اعتقاد و مقاومت است.رنگ سبز، نمایانگر عزم راسخ، پایداری و مهمتر از همه، مقاومت در برابر تغییرات است. در ضمن از ثبات عقیده و خودآگاهی نیز حکایت می کند. رنگ سبز نشان دهندۀ ارضاء آرامش و امیدواری است و آمیزهای است از دانش و ایمان.رنگ قرمز یعنی محرک، اراده برای پیروزی و تمام شکل های شور زندگی و قدرت. این رنگ از تاثیر اراده یاقدرت اراده سخن میگوید. رنگ قرمز سمبل حیات و زندگی و نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش است.نقاشی هایی که نمایی از امام خمینی و آقای خامنه ای را در بر می گیرد، تعمداً بر نقش آنان به عنوان مقتدا و رهبر تاکید شده است. هرچند در دو نقاشی مورد بررسی که یکی متعلق سال های آغازین انقلاب اسلامی است، برای نمایش اقتدار و وجه رهبری امام خمینی، تمثال ایشان با دستانی برافراشته به نمایش درآمده است. اما در گذر زمان و به اقتضای شرایط، تصویری که از آقای خامنه ای در بزرگراه نواب به نمایش در آمده است در عین بیان جایگاه والای ایشان به واسطۀ فرم دستشان، فروتنی و تواضع به ذهن متبادر می شود. همچنین با مقایسۀ این دو نقاشی می توان روند حذف مردم عادی در نقش حامیان نظام را مشاهده نمود. در نقاشی امام خمینی مردم ولو در حد توده های متراکم مشخص شده اند که همین موضوع در نقاشی های دهه های بعدی محو شد و در نهایت به نماد گروهی از اعضای جامعه ـ چفیه به عنوان نماد بسیجیان ـ منتهی گردیده است . در نقاشی هایی که پرچم ایران به عنوان عنصری در آنها به نمایش در آمده است نیز می توان اشتراکات و تفاوت هایی را یافت. نخستین وجه اشتراک این دسته از نقاشی ها غلبۀ وجه نمادین آن است. در این نقاشی ها اشاره به مضامین مدنظر با بهره گیری از نمادهای گوناگون صورت پذیرفته که یکی از مهمترین آنها پرچم کشور است. نکتۀ جالب

توجه در تثبیت و عدم تغییر این دیدگاه در طول زمان می باشد. چراکه نخستین کاربرد پرچم در نقاشی های نمادین در دهه ۷۰ صورت پذیرفته و پس از گذشت یک دهه شاهد به کارگیری مجدد همین دیدگاه در نقاشی ها هستیم. علاوه بر این از ویژگی مهم این دسته از نقاشی ها، بیان فداکردن جان در دفاع از وطن است. به عبارتی در این دسته از نقاشی ها مقولهٔ شهید و شهادت از بعد مذهبی و دینی فاصله گرفته و به مسئلهٔ وطن و کشور پیوند خورده است . همچنین در میان نقاشی دیوارها می توان نقاشی هایی را مشاهده نمود که نقاشی های سه پایه ای و بعضاً عکس-های خبری و مستند را از بستر واقعی جدا کرده و در مقیاس ملی در یکی از پرترددترین مکان های شهر ـ خیابان شریعتی، برزگراه مدرس و بهشت زهرا ـ به تصویر کشیدند . برمبنای نشانه شناسی از فرهنگ و با عنایت به نقاشی دیوارها به عنوان بخشی از فرهنگ رایج در جامعه و تفسیری که از آنها صورت پذیرفت می توان جامعهٔ ایران را جامعه ای با فرهنگ جمع گرا دانست. جامعه ای که منافع گروهی ـ گروه حاکم؛ نظام سیاسی ـ بر منافع شخصی افراد غلبه دارد و عقاید توسط گروه ها مشخص می شود. از سوی دیگر ایران جامعه ای است با خصوصیت های مردانه. به سخن دیگر در جوامع مردسالار است که قهرمان به کسی گفته می شود که موفقیت های پیاپی دارد و مردی برتر (سوپر من) باشد. با بررسی نقاشی ها مشخص گردید که در پی تغییراتی که در جامعه رخ داده است، تلاش برای اسطوره سازی از شهدا در دستور کار نهادها قرار گرفته است. از سوی دیگر نقاشی ها با عدم توازن حضور زنان و مردان نیز مواجه است. همین ویژگی را می توان صحه ای بر این دانست که «تا چه حد ارزش های غالب در یک جامعه "مردانه" است. مردانگی مربوط به جوامعی است که در آن نقش های جنسیتی اجتماعی به وضوح مجزا... تعریف شده اند.همچنین اگر بخواهیم نقاشی های دیواری را برمبنای سبک های نقاشی تحلیل نماییم به نظر می رسد سبک نقاشی دیوارها نیز در طول زمان دستخوش دگرگونی های بسیار شده است. در آغاز و با توجه به نقاشیه ایی که در ابتدای انقلاب اسلامی به تصویر کشیده شدند، علی الخصوص نقاشی هانیبال الخاص، گسترهٔ فضای امپرسیونیسم به خوبی قابل مشاهده است. هنرمند به ثبت واقعیت می پردازد اما این واقعیت را از کانال احساس خود عبور می دهد و مخاطب را به تماشای واقعیتی رهنمون می سازد که خود انتخاب نموده و با عالم درونی خود درآمیخته است. اما به مروز زمان و با سفارشی شدن فرآیند ترسیم نقاشی ها، مکتب رئالیسم جایگزین مکتب امپرسیونیسم شد و بازنمایی واقعیت به هدفی مهم در نقاشی ها مبدل شد . ایجاد تمایز میان رئالیسم اجتماعی و سوسیالیستی در محتوای نقاشی دیوارها امری ساده نیست. توجه به محتوای سیاسی نقاشی ها که از اواخر دوران جنگ تحمیلی آغاز گردید، نقاشی دیوارها را وارد حوزهٔ رئالیسم اجتماعی نمود. به مروز زمان و با تلاش دولتمردان برای ثبات نظام سیاسی و همسو نمودن آحاد مردم جامعه با ارزش های خود، روند ترسیم خودجوش نقاشی ها پایان یافت و دیوارها به عنوان مایملک دولت، از دسترس مردم خارج شد. از اینرو در نقاشی دیوارها نقاشی های انتقادی همچون گرافیتی ها که زبان

اعتراض جامعه اند، قابل مشاهده نیست و تنها نقاشی هایی اجازۀ بروز و ظهور را پیدا کردند که در جهت القای سیاست های نظام حاکم باشند. در نهایت و با توجه به تمام بررسی هایی که صورت پذیرفت و با عنایت به طبقه بندی مفاهیم که بر مبنای مقولات حاصله از تحلیل نقاشی ها انجام شد، باید خاطر نشان سازیم که در مناسبات اجتماعی امکان مرزبندی میان مفاهیم اجتماعی عملاً غیر ممکن است. از این رو می توان ادعا نمود که فرهنگ ملی شدۀ مورد نظر با سیاست فرهنگی شکل گرفته در جامعۀ ایران، توانسته به هدف اصلی خود؛ متقاعد و همنوا کردن کنش گران اجتماعی در قالب توده های یک دست و همشکل دست یابد. چرا که این سیاست فرهنگی مبتنی بر دو محور اصلی ایدئولوژی مذهبی و هژمونی فرهنگی مرتبط بدان زمینۀ استقرار و ثبات خود را فراهم نموده و با اتکا به فرآیندها و شرایط ناشی از این دو محور اصلی دیدگاه کنشگران اجتماعی را نسبت به جهان پیرامون آنها شکل داده و جایگاه آنها را مشخص می نماید. بر این اساس جامعۀ توده ای ایران که بر اساس خصلت های سنت مذهبی به حیات خود ادامه داده ،بر مبنای ایدئولوژی مذهبی که پایه های دیدگاه های سیاسی را نیز شکل می دهد، به وجدان جمعی جدیدی دست یافته که همسانی هرچه بیشتر اجتماعی را باعث می شود و صحه ای بر حاکمیت فرهنگی حاکم می گذارد. نقاشی های غیر رسمی درتمام این ۴۰ سال در واقع پاسخ و واکنشی به گفتمان مسلط نقاشی های دیواری بوده است.نقاشی های غیر رسمی به شکلی خود انگیخته در صدد تقابل با گفتمان رسمی بوده اند و تمامی آنچه در این سال ها انجام گرفته برای تعدیل نظام رسمی گفتمانی و شکاف و رخنه در مواضع آن بوده است.تمرکز شدید گفتمان مسلط بر ارزش های انقلابی و اسلامی خویش پس از انقلاب گسترش فراوانی یافت تا آن اندازه که جا برای گفتمان های غیر رسمی تنگ گشت و رفته رفته حذف گردیدند.آنچه گفتمان های غیر رسمی را در این دوره ۴۰ ساله مشترک می کند. استفاده از نماد ها برای بازگویی روایت های غیر رسمی از وقایع است.گفتمان های حاشیه ای از مجموعه ای از علائم و نشانه ها برای واگویی رخداد ها بهره برده اند که نشان از عدم امنیت و جایگاه متزلزل اجتماعی آن ها بوده است. اما انچه موجب افتراق فرمی و محتوایی آنان شده نزدیکی و یا دوری با جریان مسلط نقاشی دیواری بوده است.شاهد این مدعا تفاوت دهه ۷۰ و ۸۰ است. با حضور حداقلی نقاشی های غیر رسمی در مناطق غربی تهران و توسعه کمی آن در دوره اصلاحات،زبان نقاشی در دهه هشتاد برهنه تر- مستقیم تر و سازمان یافته تر شده است.این تغییر به دلیل وضعیت گفتمان مسلط و تغییر در بافت قدرت بوده است. هر اندازه که شیوه ها و اشکال قدرت رسمی تغییر می کند به همان اندازه مفاهیم گفتمانی غیر رسمی چرخش می یابد. در واقع گفتمان های حاشیه ای از شکاف ها و حفره های گفتمان رسمی تغذیه و آن را افشا می کنند. این مواجهه و شیوه ی مقاومت به گفتمان های حاشیه ای کمک می کند تا بتوانند از بقایای رسوب شده قدرت رسمی بهره جویند و همان را به عنوان ابزار دفاع بر علیه تسلط گفتمانی بکار گیرند.دوگانه ی رسمی/غیر رسمی ماحصل قطب بندی گفتمانی بوده است که

در سال های آغازین انقلاب قوت یافت و هیچگاه نتوانست به عنوان نقطه ی تلاقی طیف های گوناگون به شکل کامل محقق شود هر چند در دوره اصلاحات این تقابل به مدت کوتاهی منعطف شد و از بار شکنندگی اش کاسته شد اما با افول جریان اصلاحات و نا امیدی بخش های فعال گفتمان غیر رسمی به تدریج شکاف میان قطبین عمیق تر شد و سطوح گوناگونی از جریان های اجتماعی را درگیر ساخت. چنین تنش گفتمانی با توجه به تبارشناسی نقاشی های دیواری نشان می دهد که هیچکدام از این دو سر طیف قائل به همنوایی و نزدیکی ندارند و پس از ۴۰ سال مواجهه هم اکنون در وضعیتی پیچیده تر در حال سامان دهی خویش برای رویارویی با فواصل کوتاه تر زمانی هستند. چنین موقعیتی به تضاد گفتمانی رادیکال دامن می زند و در نهایت فضای سیاسی و اجتماعی را به سمت حذف حداکثری سوق خواهد داد.

پیشنهادات تحقیق

در این بخش بر اساس نتایج به دست آمده، به ارائه پیشنهادات در دو بخش پرداخته شده است. در بخش اول پیشنهاداتی در خصوص اثرگذاری بهتر و برتر در حوزۀ نقاشی دیواری مطرح می گردد و در بخش دوم پیشنهاداتی برای انجام پژوهش های بعدی ارائه شده است.فراگیر شدن هرچه بیشتر ترسیم نقاشی دیواری در فضاهای شهری ضرورت توجه به این نکته را فراهم می سازد که خواست و نظر شهروندان در نوع و مضمون بیان شده در نقاشی ها در زمرۀ نکات اساسی جای می گیرد که طی این سه دهه مورد اغماض واقع شده است. به عبارتی نقاشی دیوارها باید به کارکرد اصلی خود،زیباسازی محیط و ایجاد آرامش روانی در فضای پرهیاهوی شهری مبادرت ورزند و دیوارنگاری های شهری به عنوان یکی از ابعاد عمومی فرهنگ به ارتقای وضعیت فرهنگ و هنر منجر گردند.

همچنین شایان ذکر است ایجاد فضایی که هنرمندان شبه دولتی و بعضاً مستقل توانایی ترسیم ایده ها و طرح های خود را بر دیوارها داشته باشند، زمینه ساز تنوع و دگرگونی در دیوارهای خاکستری شهر را فراهم می سازد.

توجه به این نکته که مواجهه و تکرار مدام و هرروزۀ یک ارزش، ارزش مثبت را به ارزشی منفی مبدل می سازد دقت نظر مسئولان امر را در ترسیم و بیان مضامین ایثار و فداکاری و ... را می طلبد.

در این پژوهش با توجه به محدودیت زمانی، اقتصادی و دانشگاهی امکان پرداختن و توجه به مخاطبان نقاشی های دیواری فراهم نگردید. لذا پیشنهاد می گردد که در پژوهش های آینده به شهروندان و ساکنان شهر به عنوان مخاطبان اصلی این نقاشی ها پرداخته شود.

فهرست منابع

- احمدی خراسانی، نوشین(۱۳۸۹) غیبت زنان در هنر خیابانی؛ تحلیل محتوای نقاشی دیواری سال های اخیر تهران، مهرنامه، زمستان ، شمارهٔ ۷ .
- استریناتی، دومینیک(۱۳۸۰) نظریه های فرهنگ عامه، تهران: انتشارات گام نو.
- اسدی، مرتضی(۱۳۸۵) هنر اعتراض، هنر انقلاب. فصلنامه ی هنرهای تجسمی، شماره ی ۲۵.
- اسکندری، ایرج(۱۳۸۲) انقلاب و انقلاب گری در نقاشی معاصر ایران هفته نامه ی تندیس، شماره ی ۱۰.
- اسکندری، ایرج(۱۳۸۵)جنبش انقلابی هنر ایران. فصلنامه ی هنرهای تجسمی، شماره ی ۲۵ .
- اسکندری، ایرج،(۱۳۷۷) بررسی و تحلیل نقاشی دیواری (از ماقبل تاریخ تا عصر حاضر)، ماهنامه هنرهای تجسمی، زمستان ، شماره ۴: صص ۹۵- ۶۱ .
- افسریان، ایمان،(۱۳۸۸) بی ینال قدرت: میدان رقابت هنرمندان نقاش، مجلهٔ جامعه شناسی هنر و ادبیات، سال اول، پاییز و زمستان، شماره ۲: ص ۱۷۱ – ۱۹۵ .
- امیرابراهیمی، ثمیلا(۱۳۸۸)فراز و فرودهای دو دهه نقاشی ایران حرفه هنرمند، نشریه ی هنرهای تصویری شماره ۲۹
- آقا گل زاده، فردوسی (۱۳۸۵)تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ دوم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- آلفاروسیکه ایروس، داوید(۱۳۶۳). نگاهی به زندگی و آثار نقاش مکزیکی سیکه ایروس، مترجم فریده شبانفر ،تهران، نشر دنیای نو: چاپ اول .
- بشیریه، حسین (۱۳۷۹)نظریه های فرهنگ در قرن بیستم. تهران: آینده پویان
- بشیریه، حسین (۱۳۸۶)آموزش دانش سیاسی. تهران،نشر نگاه معاصر.
- بشیریه، حسین (۱۳۸۹)موانع توسعه ی سیاسی ایران گام تو
- بشیریه، حسین(۱۳۸۸) دیباچه ای بر جامعه شناسی ایران، چاپ پنجم. نشر نگاه معاصر.
- بشیریه، حسین(۱۳۸۸)انقلاب و بسیج سیاسی، چاپ هفتم. تهران: موسسه ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران
- بقراطی، فائقه(۱۳۸۸)بازنگری هویت و جستجوی زبان شخصی در دهه ی ۱۳۶۰. حرفه هنرمند، شماره ۲۹
- بلور، مریل: بلور، توماس(۱۳۹۰)مقدمه ای بر روند تحلیل گفتمان انتقادی، چاپ اول. نشر جنگل-
- پاکباز، رویین(۱۳۸۳) نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ سوم، انتشارات زرین و سیمین-
- توکلی آبندانسریرضا(۱۳۸۹)بررسی قابلیت های بیانی فضای بصری کاذب در دیوارنگای، ، پایان نامه جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا .
- حسینی زاده، مهدی(۱۳۸۴) رئالیسم درتعریف، نشریه هنر زمستان، شماره ۲۷: صص از ۷۱ – ۸۰ .
- دهخدا، علی اکبر، لغتنامه دهخدا ،جلد ۲۳ .

- رحمتی، فائزه(۱۳۹۰) بررسی دیوارنگاره های شهر تهران (فروردین ۱۳۸۲- فروردین ۱۳۹۰)، پایان نامه جهت دریافت کارشناسی ارشد نقاشی ،دانشگاه هنر
- رضایی راد، محمد(۱۳۸۹) تن شهر؛ نشانه شناسی از نقاشی دیواری، ماهنامهٔ مهرنامه، زمستان ۱۳۸۹، شمارهٔ ۷ .
- رویان، سمیرا(۱۳۸۶) بررسی تحلیلی دیوارنگاری معاصر در تهران، پایاننامه جهت دریافت درجه کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا .
- زندی، مرجانه(۱۳۹۳) دیالکتیک هنر و شهر؛ دیوارنگاری شهری در جستجوی هویت جمعی، نشریه منظر ،بهمن ۱۳۸۸، شماره ۴: صص ۵۴ -۵۸ .
- سلطانی، سید علی اصغر(۱۳۸۷) قدرت، گفتمان و زبان، چاپ دوم. نشر نی
- سیف اللهی، سیف الله و گروه تحقیق(۱۳۷۳) کتاب هفتم: «گفتمان رسانه های سنتی (شیعی) و ارتباط سیاسی ـ هنر»، گزارش پژوهشی مربوط به طرح: «بازنگری دستاوردها و شیوه های تبلیغی دولت در طول برنامهٔ پنج سالهٔ اول و ارائه شیوه های بهینه ارتباط با مردم»، کارفرما و مجری طرح: مشاور دفتر رئیس جمهور .
- شریف زاده، سید عبدالمجید(۱۳۸۱)دیوارنگاری در ایران (دوره زند و قاجار)، تهران، انتشارات موسسه صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی کشور: چاپ اول .
- صالحی، امید،(۱۳۸۸) شعر و شعار در دیوارنگاره ها، نشریه مناطق آزاد، اردیبهشت ۱۳۸۸، شماره ۱۹۶: ص ۵۲.
- صحاف زاده، علی رضا(۱۳۸۸) هنر هویت و سیاست بازنمایی، چاپ اول. نشر بیدگل
- صحاف زاده، علی رضا(۱۳۸۸)هنر هویت و سیاست بازنمایی، چاپ اول. نشر بیدگل
- صلح جو، علی(۱۳۸۵) گفتمان و ترجمه، چاپ چهارم تهران: نشر مرکز.
- صلح جو، علی(۱۳۸۵) گفتمان و ترجمه، چاپ چهارم تهران: نشر مرکز.
- ضیایی، حسام: صفایی، علی(۱۳۸۹) بررسی جامعه شناختی گفتمان های شعر جنگ تحمیلی. نشریه ی ادبیات پایداری
- طبسی، محسن(۱۳۸۳) میشل فوکو شناخت شناسی و تصور قدرت. فصلنامه ی هنر، شماره ی شصت.
- عبداللهیان، عبدالله: ناظر فصیحی، آزاده(۱۳۸۹) تحلیل شکل گیری و تحول گونه ی موسیقی مقاومت در ایران، جامعه شناسی هنر و ادبیات سال دوم، شماره ی اول
- فرامرزی، محسن(۱۳۹۰) مقایسه تطبیقی با رویکرد نشانه شناسی آگهی های بازرگانی تلوزیونی ایران و شبکه های ماهواره ای سال ششم، شماره دوازدهم
- کاظمی، عباس: ناظر فصیحی، آزاده(۱۳۸۶) بازنمایی زنان در یک آگهی تجاری تلوزیونی. پژوهش زنان، دوره ی ۵، شماره ی ۱.

- کسرایی، محمد سالار: پوزش شیرازی، علی(۱۳۹۰) تحلیل گفتمان جنبش دانشجویی پس از پیروزی انقلاب اسلامی با استفاده از نظریه ی گفتمان لاکلاو و موفه (۱۳۷۶-۱۳۸۵). فصلنامه ی سیاست، دوره ۴۱،ئشماره ی ۳.
- کشاورز، ناهید(۱۳۸۳) نگاه زن ایرانی به خود در گذار از سنتی به مدرن. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان
- کفشچیان مقدم، اصغر و یواف دارش و سمیرا رویان(۱۳۸۹) ارزیابی دیوارنگاری معاصر تهران از دیدگاه مخاطب، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، بهار ۱۳۸۹، شماره ۴۱: صص ۶۳- ۶۹ .
- کفشچیان مقدم، اصغر(۱۳۸۳)بررسی ویژگی های نقاشی دیواری، نشریه هنرهای زیبا، زمستان ۱۳۸۳، شماره ۲۰: صص ۶۷ – ۷۸ .
- کفشچیان مقدم، اصغر(۱۳۸۵)غنچه های سوخته: جنبش نقاشی دیواری انقلاب، نشریه خیال شرقی، خرداد ۱۳۸۵، شماره ۳: صص ۱۸ – ۲۷ .
- کفشچیان مقدم، اصغر(۱۳۸۵) چگونه یک نقاشی دیواری را ساماندهی کنیم؟ ماهنامه هنرهای تجسمی، اسفند ۱۳۸۵، شماره ۲۵: صص ۴۲ – ۴۹ .
- کمالی، رسول(۱۳۸۸)مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران، تهران، انتشارات زهره: چاپ اول .
- کوثری، مسعود(۱۳۸۴) پاسخ های دکتر مسعود کوثری به پرسش های جامعه شناسی هنر، نشریه بیناب، مرداد ۱۳۸۴، شمارهٔ ۸: صص ۷۸ – ۸۵ .
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۷) نقاشی انقلاب: هنر متعهد اجتماعی، دینی در ایران، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران: چاپ اول
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۷) نقاشی انقلاب، چاپ اول انتشارات فرهنگستان هنر.
- گودرزی، مرتضی(۱۳۸۷) نقاشی انقلاب، چاپ اول انتشارات فرهنگستان هنر.
- مرزبان، پرویز و حبیب معروف(۱۳۸۵) فرهنگ مصور هنرهای تجسمی (معماری، پیکره سازی، نقاشی) ،تهران، انتشارات سروش: چاپ پنجم .
- مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۸) دانش نامه ی نظریه های ادبی معاصر، چاپ سوم. نشر آگاه
- میرسپاسی، علی(۱۳۸۵) تأملی در مدرنیته ی ایرانی، چاپ دوم انتشارات طرح نو
- میرسپاسی، فاطمه(۱۳۸۹) بررسی نقاشی دیواری ایران و مکزیک، پایان نامه جهت اخذ کارشناسی ارشد نقاشی ،دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز .
- میرفخرایی، تژا(۱۳۸۳) فرایند تحلیل گفتمان تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه ها-
- میلز، سارا(۱۳۸۸) گفتمان، چاپ دوم. نشر هزاره ی سوم
- نجومیان، امیر علی(۱۳۸۵) نشانه از دیدگاه دریدا. پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ی اول-

- ولی پور، زهرا(۱۳۸۳) نگرشی تحلیلی بر آثار نقاشی دیواری دفاع مقدس، پروژه عملی: نمودهای حقیقت در دفاع مقدس، پایان نامه جهت اخذ کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر و معماری .
- هادی، روح الله: عطایی، تهمینه(۱۳۸۸) مبانی زیبایی شناختی رئالیسم سوسیالیستی. مجله ی دانشکده ادبیات و علوم انسانی
- هال، رزالین هرست(۱۳۸۶)بازنمایی و صدق، ترجمهٔ بابک محقق، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی: چاپ اول .
- یورگنسن، ماریان: فیلیپس، لوئیز(۱۳۸۹) نظریه و روش در تحلیل گفتمان تهران: نشر نی

منابع تصویر

- خیال شرقی(۱۳۸۸) کتاب تخصصی هنرهای تجسمی، پژوهش، گفت و گو، نقد، گزارش علمی-
- ده سال با نقاشان انقلاب اسلامی ایران ۱۳۶۷-۱۳۵۷، ۱۳۶۸، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
- سایت ها
- حاجی زاده، جلال، ۱۳۸۸، تأملی بر مبانی و کارویژه های نظریه گفتمان

منابع لاتین

- Aguiar, Laura (۲۰۱۱) the Unfinished Past and the Walls: Forming the Cultural Memory of the Northern Irish Conflict through Murals.
- Fairclough, N. (۱۹۹۲). Discourse and Social Change, Cambridge: polity press
- Fontana, B. (۰۰۰۸). Hegemony and Power in Gramsci. New York and London: Routlege
- Gervan, k. (۲۰۰۲). Gramsci, Culture and Anthropology, London: Pluto press
- Gregory MANEY, Lee SMITHEY (۲۰۱۲) back to the future: Murals and conflict transformation in Northern Ireland
- Hofstede, Greet (۱۹۹۱) Culture's consequences international differences in workrelated values, London: Abridage edition.
- Kress, G, Discourse, in The Routledge companion to Semiotics and Linguistics, ed. Paul Coleby (London & New York: Rofledge, Taylor & Francis Group, ۲۰۰۲)
- Laclau, E. & Mouffe, C. (۲۰۰۱). Hegemony and socialist strategy. New York and London. Verso, Second Edition.
- Mayring, P., "Qualitative content analysis. Forum", Qualitative Social Research, ۱(۲). Retrieved March۱۰, ۲۰۰۵, from http://www.qualitative- research. Net/ fqstexte/۲-۰۰/۰۲-۰۰ mayring-e.htm. (۲۰۰۰).
- Minkov, Michael and Geert Hofstede (۲۰۱۲) Hofstede's FifthDimension: New Evidence from the World Values Survey, Journal of Cross-Cultural Psychology, ٤٣(١) ٣ – ١٤.

- Peirce, C. S (۱۹۳۱ - ۸۸): Collected Writings. (Ed. Charles University Press). Cited by: Chandler, D. (۱۹۹٤): Semiotics for Beginners. URL: www.aber.ac.uk/media/Documents/semiotic.html
- Rolston, bill (۲۰۱۱) Re-imaging: Mural painting and the state in Northern Ireland, International Journal of Cultural Studies) ٥(۱۱ ٤٤٧–٤٦٦
- Saussure, Ferdinand de: Duckworth cited by: Chandlerth D. (۱۹۹٤): Semiotics for Beginners. URL: www.aber.ac.uk/media/Documents/semiotic.html

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی