شاخول
هومن مرادی

نظر معماران منتقد درباره نقاشی‌های دیواری

گل و بلبل‌هایی که اخیراً روی دیوار می‌کشند

سطوح بناها فصل مشترک معماری ساختمان با شهرند؛ فصل مشترکی که طراحی فضاهای داخلی بنا را با منظر شهری گره می‌زند و ترکیبی از احجام ساختمانی با سایر مناظر طبیعی و مصنوعی محیط شهری مثل خیابان‌ها، طبیعت سبز، آسمان، نور و... به دست می‌دهد. در تهران به‌هم‌ریخته اما دغدغه معماران برای سطوح خارجی ساختمان، خواه خانه‌ها و خواه ساختمان‌ها و تاسیسات شهری، محدود به مفهومی متعارف و فرمالیستی از «نما»ست که تنها برای یک وجه و نهایتاً دو وجه ساختمان تعریف می‌شود و اعتنایی به سایر سطوح آزاد ساختمان ندارد. نما در معماری ساختمان و منظر شهری، در بهترین حالت صرفاً دکوری برای نشان دادن ویژگی‌های معماری و اقتصادی ساختمان است که نشان می‌دهد ذوق معمار چقدر بوده و کارفرمای دست و دلباز برای ساختمانش چقدر سر کیسه را شل کرده است. درباره نما و آسیب‌شناسی تعریف نما در معماری ساختمان‌ها و منظر شهری تهران حرف بسیار است، که فعلاً اینجا جای بحث‌اش نیست. موضوع صحبت، سطوح دیگر ساختمان‌ها به جز نماست. در تهران هر ساختمانی که ساخته می‌شود، نمایش به کنار، سطوحی بلاتکلیف را به سطوح بلاتکلیف دیگر اضافه می‌کند. در تقابل قد ساختمان‌ها و حاشیه‌هایی که تاسیسات شهری به جا می‌گذارند، این سطوح بلاتکلیف فرصت مناسبی دارند تا در منظر شهری خودنمایی کنند و ترکیب غیرهمگون شهر را درهم‌ریخته‌تر از آنچه هست بنمایانند. سطوح بلاتکلیف ساختمان تا به حال کمتر در ید قدرت معماران بوده و به جز مواردی مثل پروژه‌های خاص و بزرگ، معماران چندان فرصت مانور روی این سطوح را نداشته‌اند. اگر هم بحث‌هایی در مورد ساماندهی سطوح بلاتکلیف شهری بوده است، کمتر معماران توی آن به بازی گرفته شده‌اند و به نظرات و طرح‌های آنها توجهی شده است. وقتی بحث ساماندهی منظر شهری سطوح بلاتکلیف ساختمان‌های شهری را در ادامه نقاشی‌های دیواری سه‌بعدی جدید، با آنها در میان می‌گذاریم، اغلب موضعی منتقدانه می‌گیرند و از چند زاویه نقاشی‌های سه‌بعدی را زیر سوال می‌برند. (نگارنده لااقل درباره این موضوع با شش هفت مهندس معمار هم‌کلام شد که جملگی موضعی منتقدانه نسبت به آن داشتند، با این حال با توجه به محدودیت‌های این ستون، فقط دو تای از این انتقادها در پایین آمده است.) مهندس هدی علوی‌طبری کارشناس ارشد معماری و منظر شهری اول از این زاویه که باید از اول فکری به حال سطوح آزاد ساختمان‌ها می‌شد از طرح انتقاد می‌کند و می‌گوید: «باید از قبل تدبیری برای این سطوح اندیشیده می‌شد نه اینکه الان هر سطحی را که آزاد دیدند، رویش گل و بلبل و پنجره نقاشی کنند.» او ادامه می‌دهد همین الان هم ساختمان‌های زیادی در حال طراحی و ساخت در تهران هستند و می‌شود از همین حالا هم با توجه به همه ویژگی‌های محیطی، فکری به حال اینها کرد. با این حال وقتی از او به طور مستقیم درباره این نقاشی‌ها می‌پرسیم و می‌خواهیم که تاثیر آنها را در منظر شهری نقد کند، باز هم با موضع منتقدانه او مواجهیم که تنوع کارها را زیر سوال می‌برد: «من اصولاً با نقاشی سطوح آزاد ساختمان‌ها مخالف نیستم.

اما فکر می‌کنم اگر بخواهیم روی هر سطحی که آزاد مانده نقاشی سه‌بعدی از طبیعت بکشیم، دچار نوعی تکرار می‌شویم. در یک مقطعی مثل اتوبان رسالت، می‌شود روی سطوح چند ساختمان نقاشی‌های انتزاعی سه‌بعدی از طبیعت سنتی نقاشی کرد، چند سطح را با استفاده از فضای سبز عمودی سامان داد و روی چند سطح هم کار ترکیبی کرد. باید با توجه به منظر محیطی برای هر سطح به طور جداگانه برنامه‌ای اجرا کرد. مثلاً منظر طبیعی مناسبی که در بخش شمالی این بزرگراه حدفاصل پل سیدخندان تا بزرگراه مدرس وجود دارد، جا برای کار زیادی دارد، همان طور که منظر این بزرگراه حدفاصل تونل رسالت با توجه به منظر خشن سیمانی ورودی تونل اقتضائات خاصی دارد که باید با در نظر گرفتن آن سراغ ساماندهی گرافیکی آن رفت.»

مهندس مریم کمپانی هم کارشناس ارشد معماری در این باره رویکردی منتقدانه دارد و معتقد است: «ما هنوز نتوانسته‌ایم هویت شهری را در ساماندهی مناظر شهری حفظ کنیم.» او رویکرد جدید در نقاشی‌های شهری در تهران را «گل و بلبل»گرایانه می‌خواند و می‌گوید: «نقاشی‌های دیواری جدید تکلیف‌شان با خودشان مشخص نیست. به نظر من این نقاشی‌ها هیچ ارتباطی، چه فرمی و چه محتوایی، با محیط خود ندارند. به نظر من بتن اکسپوز به مراتب ارتباط منطقی بیشتری با محیط مدرن اطراف خود دارد. چرا باید در این محیط ما نقاشی از ماسوله را ببینیم که به نظر من حتی به لحاظ زیباشناسی هم خوب نقاشی نشده است. این کار دقیقاً مثل این است که ما در یک محیط سنتی که هماهنگی بین المان‌های سنتی وجود دارد، بیاییم و یک المان مدرن و خشن را قرار بدهیم. الان در جهان با نقاشی دیواری شهری کاملاً آکادمیک مواجه می‌شوند. دوره نقاشی دیواری وجود دارد. درباره همه اقتضائات نقاشی دیواری به صورت علمی بحث می‌شود.» او به ارتباط همیشه سردرگم مدرنیته و سنت در ایران اشاره می‌کند و ادامه می‌دهد: «من فکر می‌کنم این مشکل هم در ادامه مشکلات درک ما از مفاهیم سنت و مدرنیته است. ما هنوز تعریف درستی از هیچ یک نداریم و مشخص نیست که روح ما مدرن است یا سنتی، تا بر اساس آن بن‌مایه معماری و هنر ما قرار بگیرد. در ژاپن تکلیف مشخص است. مشخصاً روح سنتی ژاپنی غالب است و اگر یک بنای مدرن در آنجا ساخته می‌شود، اقتضائات فرهنگ ژاپنی در آن دیده می‌شود.» او دست‌آخر نسخه نقاشی‌های دیواری را چنین می‌پیچد که «شاید بعضی بگویند به لحاظ تکنیک از نقاشی‌های شعاری در دهه‌های گذشته بهتر شده‌ایم که من چندان با این موضوع هم موافق نیستم، اما معتقدم لااقل نقاشی‌های شعاری دهه‌های ۶۰ و ۷۰ به لحاظ اینکه تکلیف‌شان مشخص بود و با محیط و فضای سیاسی و اجتماعی جامعه انطباق داشت، بهتر از این نقاشی‌هایی است که از گل و بلبل روی دیوارهای شهر می‌کشند.»

سیر تحول نقاشی دیواری

از تاریخ دیوارنگاری تا دیوارنگاری تاریخی

اگر بخواهیم به بررسی سابقه نقاشی روی دیوار بپردازیم باید از نخستین نشانه‌های ظهور این هنر در طول تاریخ صحبت کنیم و البته باید در نظر داشته باشیم که نقاشی دیواری در اعصار تاریخی، با آنچه ما امروزه به نام نقاشی دیواری می‌خوانیم خاستگاهی بس متفاوت دارد و این خاستگاه در هر دوره بنا بر شرایط و مقتضیات موجود رنگ و بوی منحصر به خود را گرفته است. نقاشی دیواری در بستر زمان بنابر محدوده تاریخی معنای متفاوتی را دربر می‌گیرد که هر کدام از این معانی جای بحث و بررسی موشکافانه دارد. ما در اینجا به اختصار به تاریخچه کلی نقاشی دیواری در ایران از عصر کهن تا دوران معاصر می‌پردازیم.

◄فرزانه جلالی‌فر

تاریخچه نقاشی دیواری در ایران به حدود هشت هزار سال قبل از میلاد مسیح، دوران نوسنگی، بازمی‌گردد. آنچه به عنوان نقاشی دیواری در این دوره شناخته می‌شود طراحی‌های باقیمانده بر دیواره غارهای لرستان از جمله میرملاس و همیان است. عمده نقوش به کاررفته در این نقاشی‌ها نقوش حیوانی است که با خطوطی نرم و سیال تصویر شده‌اند و صحنه‌های رزم و شکار را نشان می‌دهند. رنگ‌های مورد استفاده در این نقوش رنگ‌های معدنی و گیاهی همچون مشکی و قرمز هستند. در مورد علل تصویر کردن این گونه اشکال بر دیواره غارها توسط انسان‌های غارنشین فرضیات متعددی وجود دارد که نمی‌توان در مورد صحت قطعی هیچ کدام رای داد. نمونه‌ای از این فرضیات ممکن که توسط پژوهشگران مطرح می‌شود ارتباط میان آیین‌های مذهبی در دوران باستان با نقوش طراحی‌شده و مساله شکار با توجه به نقش مهم آن در زندگی غارنشینان است.

پس از این دوران و شکل‌گیری حیات اجتماعی با آغاز کشاورزی و شهرنشینی نقاشی دیواری به گونه‌ای کاملاً متفاوت در زندگی انسان‌ها حضور می‌یابد. حیات اجتماعی از طرفی آیین‌های مذهبی را تحت‌الشعاع قرار داده و از طرف دیگر مسبب شکل‌گیری حکومت‌ها می‌شود که این هر دو در سراسر تاریخ بیشترین تاثیرات را بر هنر و در اینجا مشخصاً نقاشی دیواری داشته‌اند. در این دوران نقاشی‌های دیواری با مضامین آیینی و حکومتی از قبیل تصویر پادشاهان و نیز اشکال انتزاعی که معنایی رازگونه در نیایش‌های آیینی داشته‌اند زینت‌بخش دیوارها بوده‌اند. از این دوران تعداد معدودی نقاشی متعلق به تمدن عیلامی‌ها و مادها بر دیواره کاخ‌ها و معابد باقی مانده است. با پیشرفت زندگی شهری و ارتقا و گسترش معماری، نقاشی دیواری به عنوان عنصری تزیینی جایگاه ویژه‌ای می‌یابد که این جایگاه تاکنون حفظ شده است. دیوارهای کاخ‌ها و معابد آشوری، هخامنشی، اشکانی و ساسانی در فاصله زمانی به نسبت طولانی جلوه‌گاه هنر درباری به شکل نقاشی دیواری بوده‌اند و ارتباط تنگاتنگ میان این گونه دیوارنگاره‌های درباری با آیین‌های مذهبی قابل چشم‌پوشی نیست. در برخی از این موارد نقاشی دیواری جای خود را به حکاکی روی سطوح وسیع و تخت دیوارها داده است. به طور کلی نقاشی در ایران از دوره اشکانیان رواج پیدا کرد و به دنبال آن نقاشی روی دیوارها تحت تاثیر ارتباط با دنیای غرب خصوصاً تمدن یونان و روم به عنوان تزیینات رونق گرفت. از نمونه‌های نقاشی دیواری در این دوره می‌توان به نقاشی‌های دیواری کوه خواجه در سیستان اشاره کرد. تصاویر این نقاشی‌ها شامل صحنه‌های نخجیرگاه، نقش‌مایه‌های متقارن‌سواران و فرشتگان و نیز عناصر پرکننده فضا همچون درخت و پیچک است. از دوره ساسانی در امتداد سنت اشکانی نقاشی بر دیوارها، نمونه‌های دیوارنگاره وجود دارد که بیشتر آنها بر دیواره کاخ‌ها تصویر شده‌اند اما آنچه به عنوان تزیینات قالب در آثار ساسانی وجود دارد، دیوارنگاره نیست. از نمونه‌های این دیوارنگاره‌ها می‌توان به نقاشی‌های دیواری پنجیکنت در حوالی سمرقند که شامل صحنه‌های نبرد رستم و نیز سوگواری بر مرگ سیاوش است و به اواخر عصر ساسانی تعلق دارد، اشاره کرد.

بعد از اسلام: با ورود اعراب به ایران و حکمرانی خلفای مسلمان بر این سرزمین کهن، نقاشی دیواری به عنوان زیرمجموعه‌ای از نقاشی مورد محدودیت‌های فراوان قرار می‌گیرد. آنچه این محدودیت‌ها را به همراه می‌آورد قوانین اسلامی در سده‌های نخست تقویم هجری است. قرائت آن زمان خلفا از اسلام به مخالفت با تصویرسازی به عنوان مظهری از کفر می‌پردازد و به این ترتیب تا سال‌ها نقاشی چه بر سطح دیوار و چه بر سایر سطوح، نهایتاً محدود به نقوش گیاهی و تزیینی و نیز نقوش انتزاعی از حیوانات و گیاهان است. در این دوره نقاشی دیواری را تنها برای تزیینات داخلی کاخ‌ها و کوشک‌های خلفا می‌توان مشاهده کرد. از این دوران به بعد نمونه‌های نادری از نقاشی دیواری تنها بر دیواره کاخ‌ها به عنوان تزیینات بنا موجود است.

عصر صفوی: حیات مجدد نقاشی دیواری تا زمان حکومت صفویه به طول می‌انجامد و در این فاصله نقاشی در کنار ادبیات در کتاب‌ها راه خود را ادامه می‌دهد. در دوره صفویه بار دیگر نقاشی دیواری به عرصه ظهور می‌رسد و راه متفاوت‌تری را چه به لحاظ سبک نقاشی و چه به لحاظ مضامین نسبت به گذشته خود در پیش می‌گیرد. در این دوره نقاشی دیواری به عنوان اصلی‌ترین روش تزیینی در معماری به کار بسته می‌شود و زینتگر کاخ‌های زیبای صفویان در شهرهای ایران می‌شود. نقاشی‌های دیواری در این دوره هم در شکل نقوش انتزاعی و هم در قالب روایت‌های داستانی از رزم و بزم، حیاتی مجدد می‌یابد. علاوه بر نقاشی‌های موجود در کاخ‌ها در این دوران نقاشی دیواری توسط ارمنیان ساکن اصفهان به خانه‌های ثروتمندان نیز راه یافت. یکی از این نقاشان میناس نام دارد که از جمله کارهای او نقاشی بر دیوارهای خانه خواجه سرفراز فرماندار وقت جلفای‌نو است که امروز نشانه‌ای از آن باقی نمانده است.

قاجاریه: در دوران قاجار نقاشی بیش از قبل تحت تاثیر ارتباطات خارجی مورد تحول قرار گرفته و دامنه این تحولات شامل نقاشی دیواری نیز می‌شود. نقاشی‌های موجود بر دیوارهای کاخ گلستان گواهی بر این امر است. در دوران قاجار برای نخستین بار به صورت وسیع از رنگ و روغن برای نقاشی روی دیوارها استفاده می‌شود. از دیگر موارد وجود نقاشی دیواری در دوران قاجار می‌توان به دیوارنگاری‌های بقاع متبرکه اشاره کرد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای که از نمونه‌های نقاشی در این دوران است رابطه نزدیکی از لحاظ سبک و مضامین با نقاشی دیواری دارد و بسیاری از کارشناسان تاریخی این نوع نقاشی را زیرمجموعه‌ای از نقاشی دیواری در عصر قاجار می‌دانند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای نقاشی روایی با رنگ و روغن است که ریشه در سنت‌های مردمی و دینی دارد و آمال و علایق ملی، اعتقادات مذهبی و روح فرهنگ خاص لایه‌های میانی جامعه شهری را بازمی‌تابد. این نوع نقاشی همزمان با جنبش مشروطیت مورد استقبال فراوانی قرار می‌گیرد.

دوره رضاخانی: سقوط قاجار و به حکومت رسیدن رضاخان مصادف می‌شود با گسترش مصرف‌گرایی و تبلیغات تجاری در جهت منافع سرمایه‌داری. در این دوران نقاشی دیواری از نقشی که تا پیش از این به عنوان قسمتی از تزیینات معماری بر دوش داشته رها می‌شود و در قالب ابزاری برای ترغیب هرچه بیشتر مردم به خرید کالاهای لوکس ایفای نقش می‌کند. در دوره پهلوی اول موارد معدودی از نقاشی دیواری به عنوان تبلیغات بر دیوارهای مرکزی شهر تهران نقش می‌بندد که در تاریخ نقاشی دیواری ایران تا آن زمان بی‌سابقه بوده است. از سوی دیگر حکومت پهلوی اول در پی سیاست‌های دوگانه خود از یک سو هنرها و شیوه‌های سنتی را حمایت کرده و از سوی دیگر به ترغیب هنرمندان برای گرایش به مدرنیزاسیون می‌پردازد که این امر منجر به پیدایش دو نوع نقاشی دیواری می‌شود؛ نخست آن دسته از نقاشی‌های دیواری که به تقلید از آثار باستانی تصویر شده‌اند و در برخی موارد شکل نقش برجسته به خود گرفته‌اند که نمونه‌هایی از آنها در میدان توپخانه تهران موجود است. و دسته دیگر دیوارنگاری‌هایی که به لحاظ نحوه اجرا از تکنیک‌های روز در آنها استفاده شده است. این دسته از دیوارنگاری‌ها بیشتر در فضاهای داخلی سازمان‌ها و وزارتخانه‌ها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در کنار این شیوه‌های دیوارنگاری، تبلیغات محیطی که در شکل نقاشی دیواری در این دوران ظهور می‌یابد در واقع نقاشی دیواری را از فضای بسته کاخ‌ها به خیابان‌ها و اجتماع می‌کشاند و به نوعی به آنچه امروزه به نام نقاشی دیواری می‌شناسیم نزدیک‌تر می‌کند.

پهلوی دوم: با گسترش دامنه جنگ جهانی و برکناری رضاخان و به قدرت رسیدن محمدرضا پهلوی نقاشی دیواری علاوه بر تبلیغات تجاری شکل‌های تازه‌تری به خود می‌گیرد. در دهه ۳۰ شکل جدیدی به نقاشی دیواری راه می‌یابد که در واقع شعارنویسی‌های احزاب و گروه مخالف نظام شاهنشاهی است و این گونه برخورد با نقاشی دیواری به مثابه ابزاری برای اعلام مخالفت‌های سیاسی و مذهبی و نیز شکلی از مبارزه تا سال‌های نخست انقلاب اسلامی ادامه می‌یابد. آنچه در این سال‌ها بر نقاشی نو در ایران می‌گذرد نقاشی دیواری را بی‌نصیب نمی‌گذارد. از دهه ۴۰ به بعد هنرمندان بسیاری با حمایت‌های مجامع هنری به نقاشی دیواری روی می‌آورند که از آن جمله می‌توان محمدحسین شیردل، چنگیز شهوق، مسعود عربشاهی و منصور دولو را نام برد.

نکته

با آغاز جنگ تحمیلی نقاشی دیواری همچون سایر هنرها در اختیار جنگ قرار گرفت. نقاشی دیواری در طول جنگ به صورت خودجوش یا با حمایت سازمان تبلیغات اسلامی، بسیج‌های محلی، بخش فرهنگی کمیته انقلاب اسلامی و سپاه پاسداران صورت می‌گرفت.

از میان این هنرمندان محمدحسین شیردل یگانه نقاشی بود که به تکنیک فرسک که از تکنیک‌های مرسوم در نقاشی دیواری است، مهارت داشت و به خلق آثار دیوارنگاری با مضامین اجتماعی پرداخت. بسیاری از این گونه نقاشی‌های وی تحت تاثیر نقاشی دیواری در مکزیک است. از دیگر افراد مسعود عربشاهی است که نقوش انتزاعی خود بر دیوارها راه تازه‌ای بر نقاشی دیواری گشود. آثار عربشاهی فراوان است از فرم‌های نمادین و انتزاعی. در دهه ۵۰ با اوج‌گیری مبارزات سیاسی نقاشی دیواری خارج از سفارشات حکومتی در خدمت مبارزات مردمی قرار می‌گیرد و تحت تاثیر نقاشی دیواری در مکزیک و امریکای لاتین به ابزاری جهت آگاه‌سازی توده‌های مردمی و مخالفت با رژیم شاه بدل می‌شود. از آنجایی که برخی از هنرمندان این دوره و روشنفکران به سمت ایدئولوژی‌های مارکسیستی و سوسیالیستی گرایش داشته و در برخی موارد از اعضای احزاب چپگرا به شمار می‌آمدند بخشی‌از نقاشی‌های این دوران مضامین سوسیالیستی و ضداستعماری و ضدامپریالیستی به خود گرفتند. علاوه بر نقاشی‌هایی که با روش‌های مرسوم نقش می‌شدند دسته‌ای دیگر از دیوارنگاری‌ها رونق گرفتند که برآمده از مقتضیات زمان بودند. این دسته از دیوارنگاری‌ها که با شابلون‌های از پیش آماده شده و رنگ‌های اسپری کار می‌شدند بهترین شیوه ممکن برای شعارنویسی‌های سیاسی در قالب کلمات یا نقوش چهره‌های انقلابی بودند. این روش نه‌تنها نیاز به زمان طولانی نداشت بلکه امکان تیراژ بالا از طرح‌های موجود را بالا می‌برد. به طور کلی می‌توان گفت نقاشی دیواری در سال‌های پایانی حکومت پهلوی دوم در اختیار تبلیغات سیاسی و اجتماعی قرار داشت.

بعد از انقلاب: با پیروزی انقلاب اسلامی تمام آنچه در تاریخ نقاشی دیواری در ایران شکل گرفته بود در اختیار اهداف انقلاب قرار گرفت. سال‌های اولیه انقلاب نقاشان دیواری بیش از تکنیک درصدد پرداختن به مضامینی بودند که به حفظ ارزش‌های انقلاب بینجامد. تمام این نقاشی‌ها مضامین انقلابی داشتند و آن دسته از نقاشی‌ها که توسط گروه‌های اسلامی انجام می‌شد در کنار انقلابی بودن، رنگ و بوی مذهبی نیز داشت. عموم این نقاشی‌های دیواری همچنان الگوبرداری‌های ناقص و شتابزده‌ای از نقاشی‌دیواری‌های مکزیکی و از لحاظ ساختاری دچار ناهنجاری‌های آشکاری بودند. از جمله هنرمندانی که در این سال‌ها به نقاشی روی دیوار پرداخت هانیبال الخاص است. وی به همراه جمعی از شاگردانش نقاشی‌هایی را بر دیوارهای شهر تهران نقش کردند که از آن جمله می‌توان به نقاشی بر دیوار سفارت امریکا که در سال ۱۳۵۹ توسط هانیبال الخاص و ادهم ضرغام تصویر شد و نیز نقاشی بر دیوار ترمینال خزانه در جنوب تهران اشاره کرد. هر دو این نقاشی‌ها مضامین ضداستعماری و ضدامپریالیستی داشتند. از نقاشان دیگری که در این دوره نقاشی‌های مشابهی بر دیوارهای شهر تهران نقش کردند می‌توان به مسعود سعدالدین، نیلوفر قادری‌نژاد و... نام برد.

جنگ: با آغاز جنگ تحمیلی نقاشی دیواری همچون سایر هنرها در اختیار جنگ قرار گرفت. نقاشی دیواری در طول جنگ به صورت خودجوش یا با حمایت سازمان تبلیغات اسلامی، بسیج‌های محلی، بخش فرهنگی کمیته انقلاب اسلامی و سپاه پاسداران صورت می‌گرفت. در دانشکده‌های هنر نیز موضوعات کارگاه‌های نقاشی دیواری متناسب با موضوعات مربوط به جنگ انتخاب می‌شد. به این ترتیب دو گروه از هنرمندان در فعالیت‌های دیوارنگاری شرکت می‌کردند؛ یک گروه از هنرمندان آکادمیک که سعی داشتند شیوه بیان متناسب با مفاهیم انقلاب و جنگ را در پیش گیرند و یک گروه نقاشان غیرحرفه‌ای که یا آثار خود را بر دیوارها نقش می‌کردند یا آثار گروه اول را. این نقاشی‌ها عمدتاً در امتداد گسترش فرهنگ شهادت‌طلبی و ایثار تصویر شده‌اند و سبک آنها از میان واقع‌گرایی، نمادگرایی و واقع‌گرایی ذهنی است.

بعد از جنگ: با پایان جنگ نقش خودجوش مردم در نقاشی بر دیوارها کمرنگ و حتی می‌توان گفت حذف می‌شود. در سال‌های نخست پس از جنگ به دلیل نبود برنامه‌ریزی‌های دقیق و مشخص نقاشی بر دیوارها توسط سازمان‌های مختلفی دنبال می‌شود. سازمان زیباسازی شهر تهران، بنیاد شهید و امور ایثارگران، سازمان تبلیغات اسلامی، بخش فرهنگی شهرداری تهران و سایر نهادهای دولتی متولی امر دیوارنگاری شهری می‌شوند. در این میان سازمان زیباسازی شهر تهران و بنیاد شهید بیشترین نقش را در توسعه نقاشی دیواری در این سال‌ها بر عهده دارند. هرکدام از این سازمان‌ها رویکرد خاص خود را در نقاشی دیواری بنا نهادند. این رویکردها شامل سه عنوان کلی می‌شود: دیوارنگاری تزیینی و منظره‌نگاری، دیوارنگاری تصویر شهدا و دیوارنویسی. منظره‌نگاری بر دیوارها از سال ۶۷ به بعد توسط سازمان زیباسازی شهر تهران به منظور زیبا ساختن محیط شهری آغاز شد. این قبیل نقاشی‌های دیواری عموماً توسط هنرمندان کپی کار اجرا شده و در بیشتر موارد از لحاظ تکنیکی دچار ضعف‌های بسیاری بوده‌اند. از طرف دیگر آنچه از ارزش این گونه کارها می‌کاهد عدم وجود هماهنگی لازم میان آنها با محیط اطراف‌شان است تا جایی که در برخی موارد این تصاویر باعث در هم ریختن هماهنگی فضای شهری شده است. از رویکردهای بنیاد شهید تصاویر شهداست که در این دوره تعداد کثیری از آنها بر دیوارها نقش شدند. این گروه از دیوارنگاره‌ها به صورت پوستر و همراه با تصاویری نمادین (گل لاله، پلاک شناسایی و...) و پیام‌های نوشتاری تصویر می‌شدند. بسیاری از این آثار از ساختار بصری مناسبی برخوردار نبوده و در محیط‌های نامناسبی اجرا شدند و به علت ضعف‌های فراوان در این قبیل کارها حتی در مواردی این گونه تبلیغات به ضدتبلیغ بدل شدند. دیوارنوشته‌ها نیز در سال‌های بعد از جنگ بر اساس سنت شعارنویسی در شکل تازه به دیوارها راه یافتند. این دیوارنوشته‌ها که شامل پیام‌های مذهبی، حکومتی و آموزشی هستند آنچنان هویت گنگی دارند که نه‌تنها نمی‌توان نام دیوارنگاری بر آنها نهاد بلکه آنها را در زمره شعارنویسی نمی‌توان قرار داد و جدا از همه اینها کارکرد قابل ملاحظه‌ای برای آن نمی‌توان در نظر گرفت. از سال ۷۵ به بعد با تشکیل شورای تخصصی نقاشی دیواری در سازمان زیباسازی شهر تهران تفاوت‌هایی در روند نقاشی دیواری پدیدار شد. اعضای این شورا از هنرمندان آکادمیک و اساتید هنر بودند و به این ترتیب آیین‌نامه‌ای تنظیم شد که مجریان نقاشی دیواری ملزم به رعایت آن بودند. علاوه بر این رویکردهای جدیدی پیرامون این مساله اتخاذ شد. این رویکردها به چهار بخش کلی فرهنگی، اجتماعی، ملی و مذهبی، تزیینی، بهینه‌سازی فضای بصری، تبلیغاتی و تجاری تقسیم می‌شوند. در تمام این رویکردها طبق آیین‌نامه توجه به زیبایی‌شناسی و ساختار مناسب بصری، ارتباط مناسب و مرتبط با فضای شهری در کنار ابلاغ پیام و محتوای مناسب در نظر گرفته شده است.

در سال‌های اخیر دیوارنگاری‌های شهر تهران بر اساس دسته‌بندی‌های ذکرشده یا در قالب تزیینی شامل نقوش انتزاعی می‌شوند، به عنوان بهینه‌سازی فضای بصری باز هم به شکل نقوش انتزاعی در ارتباط با محیط اطراف‌شان نقش می‌شوند و در جهت رویکرد فرهنگی، مذهبی و اجتماعی شامل دیوارنویسی‌ها می‌شوند. در واقع با وجود شکل‌گیری شورای تخصصی نقاشی دیواری و تنظیم آیین‌نامه در عمل شاهد تفاوت مناسبی در روند تحول نقاشی دیواری نیستیم حال آنکه نقاشی دیواری امروزه یکی از مهم‌ترین اشکال هنری است که در ارتباط مستقیم با اجتماع قرار دارد و می‌تواند مناسب‌ترین روش جهت فرهنگسازی درست و موثر قرار گیرد. آنچه سبب رکود نقاشی دیواری در ایران می‌شود اتخاذ سیاست‌های اغلب نادرست و در بسیاری موارد بی‌توجهی به هنرهای مردمی چون دیوارنگاری است. دیوارنگاری در ایران، بیشتر، همواره امری سفارشی بوده و این عامل ضعف همیشگی دیوارنگاری‌ها را به عنوان امر هنری و به عنوان اثر هنری مستقل به دنبال داشته است. و تاثیر این سیاست حتی در مورد کیفیت تصویرهای سفارشی به لحاظ مضمون و کیفیت اجرا قابل چشم‌پوشی نیست. دیوارهای موجود در فضای شهری فرصت بزرگی برای برقراری ارتباط با مردم و تاثیرگذاری و تاثیرپذیری‌های دوطرفه است. فضای شهری نه‌تنها نیاز به زیبایی دارد بلکه می‌تواند در کنار زیبایی راهی شود برای ارتقای سطح سلیقه، آگاهی و فرهنگ مردم. قناعت به حداقل‌های ممکن در چنین امری در کنار آن که زیبایی را به ارمغان نمی‌آورد، درمواردی به ضدتبلیغات فرهنگی بدل شده و سرمایه‌های مردمی را در این راه هدر می‌دهد.