Iranian Journal of Anthropology

Volume 22, No. 41. Autumn and Winter 2026: Pp. 257-276
https://journal.asi.org.ir

ISSN: 1375-2096

DOI: https://doi.org/10.22034/jasi.2026.2088138.1624

Bourdieu's Field in the Analysis of Contemporary Iranian Painting (The 1970s)

Mehdi Parastar Shahri[1], Gholamreza Shamloo[2], Bashir Pourvaghar[2]

1. Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran (Corresponding author). Email: parastar@basu.ac.ir
2. Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

ARTICLE INFO

Type of Article: Research

***Article history*:**

Received 8 March 2026

Revised 29 May 2026

Accepted 11 June 2026

***Keywords*:**

Contemporary Iranian Painting,
Bourdieu's Field Theory,
the 1970s,
Islamic Revolution Painting,
Painting of the Imposed War.

ABSTRACT

One of the most salient manifestations of culture in any society is art. In Iran, art has functioned as a comprehensive mirror reflecting societal developments across multiple levels. Among the visual arts, painting occupies a distinctive position in delineating the social landscape of Iranian society. The 1970s represent a period particularly replete with social and pictorial transformations in the history of contemporary Iranian painting. This decade encompasses, on the one hand, the consolidation of modernist art, and on the other, the emergence of the art of the Islamic Revolution, subsequently followed by the painting of the Iran–Iraq War in the 1980s. This convergence—wherein modernist art intersected within a single decade with popular and socially engaged art, and subsequently with epic and nationalistic art tied to war ideology—necessitates this research. In this regard, Pierre Bourdieu's theory of the field offers a productive framework for elucidating the reflections of power and social conditions upon artistic developments. The present study employs Bourdieu's theoretical framework concerning the field—a concept used in analyzing social structure and identifying bases of classification and social stratification. This research aims to investigate how the artistic field—that is, the overarching social policies of the period—influenced Iranian painting during the 1970s. Accordingly, it addresses the following research question: How can the transformations of the artistic field in contemporary Iranian painting (1970s) be explained through Bourdieu's theory of the field? This qualitative research employs a descriptive-analytical method. Data collection was conducted through library-based research, utilizing note-taking and computer-assisted search tools. The research population comprises all paintings produced in Iran during the 1970s, from which six works were selected through purposive sampling. The findings indicate that the artistic field in contemporary Iranian painting during the 1970s was characterized by an imbalance of power and a lack of uniform valuation throughout the decade.

Copyright © 2026 The Authors. Published by The Anthropologi Society of Iran. This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

Citations: Parastar Shahri, M.; Shamloo, Gh.; Pourvaghar, B. (2026). "Bourdieu's Field in the Analysis of Contemporary Iranian Painting (The 1970s)". *Iranian Journal of Anthropology*, 22(41): 257-276.
https://doi.org/10.22034/jasi.2026.2088138.1624

Introduction

Every society and nation reflects its beliefs and ideologies through visual arts, most notably in painting. Artistic works possess the profound capacity to communicate complex messages and concepts to society on a broad scale. By examining the history of painting within any given territory, significant insights can be gleaned regarding its customs, socio-political perspectives, and underlying philosophies. Consequently, numerous sociological, literary, and artistic theories have emerged, each employing specific theoretical frameworks to explore and intuit the meanings embedded within societal artworks. The findings of such research are essential for understanding the past, interpreting the present, and facilitating strategic planning for the future. By analyzing historical trends and correlating them with contemporary shifts, one can identify the causal factors behind artistic transformations and apply these insights to navigate complex modern phenomena.

Contemporary Iranian painting underwent radical transformations during the 1970s. The early part of the decade was characterized by the consolidation of modernism, inheriting the momentum of the preceding three decades. During this period, Iranian modern art experienced a significant flourishing. The art scene was marked by a pluralistic landscape, dominated by modernism but increasingly incorporating various contemporary approaches. This era witnessed a substantial surge in the number of artists and art groups, shifting away from monolithic movements toward diverse modernist styles largely influenced by contemporary movements in Europe and North America. However, the mid-decade occurrence of the Islamic Revolution triggered a fundamental shift in social conditions, restructuring the painting landscape and displacing the prevailing rules of the early decade. This was immediately followed by the Iran-Iraq War, which shifted the focus of revolutionary art toward documenting and expressing the experiences of the war.

This study utilizes Pierre Bourdieu's Field Theory as its theoretical framework. Bourdieu employs the concept of the "field" to analyze social structures and the mechanisms of social classification. He conceptualizes social fields as akin to magnetic fields, where various forces of attraction and repulsion interact. Bourdieu's integrative approach seeks to transcend traditional dichotomies through fundamental concepts, most notably the "field" (Pinto, 1996). He views society as a collection of various fields where agents (individuals and groups) compete for power, capital, and position. Thus, fields are historical entities that evolve, transform, and occasionally dissipate over time (Stones, 2000). This article aims to examine the transformations in contemporary Iranian painting during the 1970s, evaluating how the shifting social field was reflected visually in the paintings of this pivotal decade.

Discussion

It can be argued that the field formed in any given society serves simultaneously as the source of artistic production and the locus of valuation for works of art. The concept of field is employed by Bourdieu to analyze social structure and to identify the underlying bases of classification and social stratification. According to Bourdieu, "the field is akin to a competitive market in which various forms of capital—economic, cultural, social, and symbolic—are deployed and invested" (Ritzer, 1995: 724). In effect, by speaking of *field* rather than of groups, individuals, organizations, or institutions, Bourdieu seeks to delineate the hidden patterns of relationships and conflicts that give shape to these empirical configurations (Swartz, 1997: 120).

The consolidation of modernist currents from preceding decades (1940s–1960s) in contemporary

Iranian painting continued into the 1970s, bolstered by comprehensive state support. However, in the final years of this decade, with the emergence of political and revolutionary movements that ran counter to both micro- and macro-level state policies, the modernist trajectory came to an abrupt halt.

The most remarkable artistic development following the Revolution was the production of a particular type of popular art. In its revolutionary interpretation, the term "popular art" denoted a realist—and at times expressionist—mode of painting, primarily engaged with political and revolutionary subject matter, wherein the lower classes and ordinary people assumed central protagonism. This term was later extended to encompass forms of Islamic art as well. The foundational premise of popular art rested on the conviction that art constitutes an instrument for the propagation and dissemination of ideas (Keshmeshkan, 2015: 210).

At the beginning of the 1970s, the artistic field of contemporary Iranian painting was characterized by the predominance of modernism and, gradually, by the emergence of contemporary art approaches. The early years of this decade witnessed the proliferation of diverse modernist tendencies and practices, largely influenced by contemporaneous artistic movements in Europe and the United States. Consequently, the Iranian art field rapidly aligned itself with the Western art field, keeping pace with the most current developments on the international art scene. Thus, the influence of contemporary Western movements—such as Minimalism, Conceptual art, and even traces of postmodernist forms—can be discerned in Iranian painting during the early 1970s. In this period, the artistic field may be defined through a predominantly abstract and conceptual mode of painting.

Conclusion

Based on the findings of this study, and in direct response to the research question, the following results can be articulated. The artistic field of contemporary Iranian painting during the 1970s (Solar Hijri 1350s) is characterized by a notable plurality in its central authority—that is, the field does not operate under a single, unified voice or expressive paradigm. Consequently, this decentralization engenders the emergence of heterogeneous pictorial structures. From this standpoint, the artistic field in the early, middle, and late 1970s does not follow a determinate or linear trajectory.

At the beginning of the decade, the dominant tendency is one of retrospective engagement with preceding decades (1940s–1960s), aimed at consolidating the aesthetic achievements of earlier modernist movements. By the mid-1970s, however, a fundamental shift occurs: precipitated by transformations in the broader social field, the artistic field discards its prior values and accumulated capital, reorienting itself around a new center—namely, committed (*engagé*) art. Within this paradigm, abstract art with conceptual inclinations is effectively marginalized, and the field reorganizes itself around a populist (*mardomī*) artistic ethos, dedicating all symbolic and material capital to this end.

The pictorial transformations characteristic of this period—which continued to hold legitimacy well into the late 1980s—exhibit a heterogeneous amalgam of tendencies. These configurations are unique in that they were neither employed in preceding decades nor reprised in subsequent years, in marked contrast to pre-1970s currents, which have been repeatedly referenced in later periods.

In this context, early-1970s painting maintained a predominantly abstract formal structure, oriented toward consolidating the modernist project initiated in the 1960s, in close alignment with contemporaneous Western developments. By the mid-1970s, however, the emergent field engendered a turn toward figurative painting infused with religious iconography, marking a definitive rupture

from the Western modernist canon and giving rise instead to social realism imbued with romanticist sensibilities and symbolic expressivism—in service of anti-imperialist struggle. During this phase, the Iranian field exhibits greater affinity with the artistic movements of Mexico, Japan, and Chile.

The late 1970s give rise to yet another distinct pictorial mode, wherein painting is valorized through a synthesis of figurative and religious approaches—one indebted to pre-1970s achievements. By the decade's end, social realism, articulated through Iranian–Islamic religious and ritualistic perspectives, produces a visual domain markedly distinct—formally, thematically, and iconographically—from both other nations and Iran's own prior pictorial history.

Conflict of Interest

The authors declare that there is no conflict of interest regarding the publication of this article, financial or otherwise.

.

نامه انسان‌شناسی

سال ۲۲، شماره ۴۱، پاییز و زمستان ۱۴۰۴، صص: ۲۵۷-۲۷۶.
https://journal.asi.org.ir

ISSN: 1375-2096

DOI: https://doi.org/10.22034/jasi.2026.2088138.1624

میدانِ بوردیو در تحلیلِ نقاشی مُعاصر ایران (دهۀ ۱۳۵۰خورشیدی)

مهدی پرستار شهری[۱]، غلامرضا شاملو[۲]، بشیر پوروقار[۲]

۱. گروه هنرهای تجسمی، دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران (نویسنده مسئول). parastar@basu.ac.ir

۲. گروه هنرهای تجسمی، دانشکدۀ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی

تاریخچه مقاله:

دریافت ۱۴۰۴/۱۲/۱۷

بازنگری ۱۴۰۵/۳/۸

پذیرش ۱۴۰۵/۳/۲۱

کلیدواژگان:

نقاشی معاصر ایران،

نظریۀ میدان بوردیو،

دهۀ ۵۰ خورشیدی،

نقاشی انقلاب اسلامی،

نقاشی جنگ تحمیلی.

چکیده

یکی از جلوه‌های بارز فرهنگ در هر جامعه‌ای، هنر است. هنر در ایران با صورت‌ها و تحولات مختلف خود، آینۀ تمام‌نمای تحولات جامعه در سطوح مختلف بوده است. نقاشی در زمره هنرهای تصویری، جایگاه ویژه‌ای در ترسیم سیمای اجتماعی جامعه در ایران دارد. دهۀ پنجاه خورشیدی در تاریخ نقاشی معاصر ایران، مشحون تغییر و تحولات اجتماعی و تصویری بوده است. دهۀ ۵۰ خورشیدی، از یک‌سو تثبیت هنر نوگرا و نقاشی مدرن و از سوی دیگر هنر و نقاشی انقلاب اسلامی و در ادامه نقاشی جنگ تحمیلی در دهۀ ۶۰ خورشیدی را شامل می‌شود. این تلاقی هنر نوگرا که در ادامۀ هنر سنتی ایران رخ نمود، طی تنها یک دهه با هنر کاملاً مردمی و اجتماعی و در ادامۀ حماسی و ملّی وابسته به ایدئولوژی جنگ تحمیلی ضرورت انجام این تحقیق را فراهم می‌آورد. در این خصوص، نظریۀ میدان پی‌یر بوردیو در شرح بازتاب‌های قدرت و شرایط اجتماعی در تحولات هنر می‌تواند راهگشا باشد. این پژوهش با استفاده از چارچوب نظری بوردیو در خصوص میدان، که مفهومی در تحلیل ساختار جامعه و شناخت زمینه‌های طبقه‌بندی و دسته‌بندی‌های اجتماعی است، صورت پذیرفته است. پژوهش پیش روی با هدف چگونگی اثرگذاری میدان هنر یعنی سیاست‌های اجتماعی فراگیر در دورۀ موردنظر بر نقاشی ایران در دهۀ ۵۰ خورشیدی، در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که: تحولات میدان هنر در نقاشی معاصر ایران (دهۀ ۵۰ خورشیدی) براساس نظریۀ میدان بوردیو چگونه قابل تبیین است؟ این پژوهش کیفی به شیوۀ توصیفی- تحلیلی انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای و ابزار گردآوری اطلاعات فیش و تجهیزات پویش‌گری رایانه‌ای است. جامعۀ پژوهش شامل تمامی آثار نقاشی دهۀ پنجاه خورشیدی در ایران است، که شش اثر به روش هدفمند انتخاب شده است. یافته‌ها و نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که، میدان هنر در نقاشی معاصر ایران در دهۀ پنجاه خورشیدی، دارای عدم موازنۀ قدرت و ارزش‌گذاری یک‌دست در طول یک دهه است. از یک‌سو تثبیت قواعد دهۀ چهل خورشیدی در هنر و از سویی دیگر، مخالفت و کنار زدن قواعد حاکم و ایجاد قواعد ترکیبی و ناهمگونی را در ادامه به‌همراه داشته است.

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسندگان آن است. ۱۴۰۴ © ناشر این مقاله، انجمن انسان‌شناسی ایران است.
این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0)

ارجاع به مقاله: پرستار شهری، مهدی؛ شاملو، غلامرضا؛ پوروقار، بشیر (۱۴۰۴). «میدانِ بوردیو در تحلیلِ نقاشی مُعاصر ایران (دهۀ ۱۳۵۰خورشیدی)». *نامۀ انسان‌شناسی*، ۲۲ (۴۱): ۲۵۷-۲۷۶.

https://doi.org/10.22034/jasi.2026.2088138.1624

مقدمه

هر جامعه و ملّتی باور و اندیشه خود را در هنرهای تصویری و بالاخص نقاشی منعکس می‌نماید. آثار نقاشی به‌وجود آمده توان آن‌را دارد تا پیام و مفهوم خود را با بیانی گسترده‌تر به جامعه انتقال دهد. با بررسی تاریخ نقاشی در هر سرزمین، می‌توان به نتایج قابل توجه و مهمی از قبیل: آداب و رسوم، دیدگاه اجتماعی و سیاسی، فلسفه و... آن جامعه پی برد. در این راستا بسیاری از نظریه‌ها و مکاتب اجتماعی، ادبی و هنری شکل گرفته است. هر کدام از این نظریه‌ها با دیدگاهی مشخص و با چارچوبی نظری و تئوریک به دنبال کشف و شهود، براساس آثار نقاشی به‌وجود آمده در جوامع هستند. نتایج به‌دست آمده از این پژوهش‌ها در جهت شناخت و بهبود اوضاع گذشته و حال و برنامه‌ریزی برای آینده کاربرد دارد. با تحلیل روندهای گذشتۀ تاریخ نقاشی و تطبیق آن با اتفاقات حال حاضر در دوره‌های مختلف هنری می‌توان دلایل و عوامل مؤثر بر ایجاد و دگرگونی وضعیت‌ها را شناخت و با تکیه بر تحلیل‌های کاربردی برای وضعیت‌های بغرنج پیش روی و یا پیش‌آمده در دیگر زمان‌ها، استراتژی و برنامه‌ریزی داشت. نقاشی معاصر ایران در دهۀ ۵۰ خورشیدی، فراز و فرودها و تغییرات بسیاری داشته است. ابتدای دهۀ ۵۰ خورشیدی، دوران تثبیت نوگرایی در نقاشی است که میراث‌دار سه دهۀ پیش از خود است. در چنین زمینه‌ای بود که هنر مدرن و نوگرای ایران در طول دهۀ ۱۳۵۰ ه.خ دوران شکوفایی تازه‌ای را تجربه کرد. هنر ایران در دهۀ ۱۳۵۰ه.خ، هنری تکثرگرا- با غلبۀ مدرنیسم و به‌تدریج رویکردهای هنرمعاصر- بود و افزایش چشم‌گیری را در شمار هنرمندان و گروه‌های هنری، به‌جای جریان‌های واحد، شاهد بود. این دهه ظهور اشکال متنوعی از رویکردها و شیوه‌های مدرنی را تجربه کرد که عمدتاً متأثر از جنبش‌های هنری معاصر در اروپا و آمریکا بود. در میانۀ این دهه، وقوع انقلاب اسلامی و تغییر بنیادین در شرایط اجتماعی، تحولی عظیم را در ساختار نقاشی به‌وجود آورد و تمامی قواعد حاکم بر نقاشی ابتدای دهه را به کنار زد. هنوز شرایط پیش‌آمده جدید هضم نشده بود که جنگ تحمیلی عراق بر ایران اتفاق افتاد. نقاشی انقلاب اسلامی با چرخشی دیگر، در خدمت و بیانِ وقایع جنگ کمر همت بست. عدم همگونی شرایط اجتماعی در دهۀ ۵۰ خورشیدی در نقاشی معاصر ایران، تأثیرات زیادی برجای گذاشت. مبنا و چارچوب نظری مقالۀ حاضر، نظریۀ میدان پی‌یر بوردیو، جامعه‌شناس معروف فرانسوی است. میدان مفهومی است که بوردیو از آن در تحلیل ساختار جامعه و شناخت زمینه‌های طبقه‌بندی و دسته‌بندی‌های اجتماعی استفاده می‌کند. درواقع، بوردیو میدان‌های اجتماعی را نوعی میدان مغناطیسی در نظر می‌گیرد که در آن بارهای الکتریکی همدیگر را جذب و دفع می‌کنند. علاوه‌بر نیروهایی که هر یک از مردم جامعه بر یکدیگر وارد می‌کنند، نیرویی از مرکز میدان بر تمامی این نیروها تأثیر می‌گذارد. رویکرد تلفیقی بوردیو، و تلاش برای درگذشتن از تقابل‌های سنتی و دیدن واقعیت به‌گونه‌ای دیگر، به مفاهیم نوبنیادی نیازمند است که بازتاب آن در مفهوم «میدان» به‌عنوان یکی از ابزارهای نظری مهم در برنامه‌های پژوهشی بوردیو تجلی می‌یابد (pinto,1996: 10). بوردیو جامعه را مانند میدان‌ها و فضاهای مختلفی می‌داند که در آن‌ها کنشگران و عاملان (افراد و گروه‌ها) برای کسب حداکثر قدرت، سرمایه و موقعیت در حال رقابت و نزاع با یکدیگر هستند. نتیجه آن‌که، میدان‌ها مجموعه‌هایی تاریخی هستند که در طول زمان به‌وجود آمده، رشد کرده، تغییر شکل داده و گاهی تضعیف شده و از بین می‌روند (استونز، ۱۳۷۹: ۳۳۵). این مقاله در تلاش است تا تحولات شکل‌گرفته در نقاشی معاصر ایران در دهۀ ۵۰ خورشیدی، که از سال‌های مهم و تأثیرگذار در ادامۀ روند نقاشی معاصر ایران بوده است را بررسی نماید. در

این روند نسبت تغییر و تحولات میدان اجتماعی در دههٔ ۵۰ خورشیدی و بازتاب تحولات شکل‌گرفته منتج از آن، از حیث تصویری و در نقاشی‌های این دهه مورد تطبیق و ارزیابی سنجیده قرار می‌گیرد.

پیشینهٔ پژوهش

در ارتباط با نظریهٔ میدان بوردیو به‌صورت عام، پژوهش‌های نسبتاً زیاد و مفصلی انجام شده است. ولی بسط این نظریه در هنرهای تجسمی به‌شکل خاص، به پژوهش‌های اندکی منتج شده است؛ برای نمونه، چغند و رضازاده (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل بوردیویی تصمیمات هنری کمال‌الملک در میدان هنر ایران در عصر قاجار»، چنین نتیجه گرفته‌اند که، آن‌چه موجب روی آوردن کمال‌الملک به نقاشی‌های کلاسیک اروپایی شده، تا حدود زیادی ریشه در نیروها و عواملی دارد که برسازندهٔ منش و موقعیت او در میدان هنر قاجار بوده‌اند. در پژوهشی دیگر در مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، مقاله‌ای با عنوان: «چگونگی تغییر منشِ زبانی در آثار نقاشان معترض دههٔ ۵۰ با بهره‌گیری از مفهوم استراتژی نزد بوردیو (مطالعهٔ موردی: آثار کاظم چلیپا و نصرت‌الله مسلمیان)»، سالاری (۱۴۰۱)، نشان می‌دهد، هنرمندان معترض برای براندازی هنرِ مشروع، دست به اقداماتی زدند که کاملاً در مقابل حوزهٔ هنری- که هنری واقع‌گرا را ترویج می‌کرد- قرار می‌گرفت؛ یعنی آنان خواستار بازگشت به منشأ و اصل هنر شدند و از این‌رو زبانی چندپهلو، پیچیده و ناب‌تر را برگزیدند. در مقاله‌ای دیگر بهمنی‌پور و افضل‌طوسی (۱۳۹۵)، در مجله کیمیای هنر، با عنوان: «پروپاگاندا در مکتب سقاخانه براساس نظریات پی‌یر بوردیو»، به بررسی جنبش سقاخانه در نقاشی معاصر ایران می‌پردازند. در این مقاله نویسندگان بر رابطهٔ شرایط اجتماعی و هنر تأکید دارند و قصدشان بر آن است تا قضاوت و نقد درست و عادلانه‌ای از عملکرد هنرمندان سقاخانه در جریان تحولات مدرنیستی هنر ایران ارائه دهند.

اما آن‌چه در این پژوهش مدنظر است، تحلیل و بررسی تحولات میدان هنر در نقاشی معاصر ایران در دههٔ ۱۳۵۰ خورشیدی از منظر بوردیو است، که از این لحاظ در نوع خود بدیع و نوآورانه است؛ چرا که تلاقی هنرها با رویکرد مدرن در این دهه با شرایط جامعه و سیاست‌های دربار پهلوی، در پرتو اعتقاد هنرمندان به نوآوری در هنرها (مخصوصاً نقاشی)، شکل‌گیری نوع جدیدی از پرداخت هنری به موضوعات سنتی را مَدنظر قرار می‌دهد؛ و این پژوهش می‌تواند مسیر روشنی از تغییر و تحولات صورت‌گرفته در نقاشی دههٔ ۵۰ خورشیدی، که تنوع بسیاری داشته را در معرض دید مخاطبان خود قرار دهد.

روش‌شناسی پژوهش

این مقاله در زمره پژوهش‌های کیفی و از حیث هدف، بنیادی نظری است. جمع‌آوری اطلاعات موردنیاز به روش اسنادی و کتابخانه‌ای بوده است. ابزار گردآوری اطلاعات، شناسه‌ها و تجهیزات پویش‌گری رایانه‌ای و مشاهدهٔ آثار بوده است. جامعهٔ پژوهش مشتمل بر ۱۰۰ نمونه از آثار نقاشان دههٔ ۱۳۵۰ خورشیدی است که از میان آن‌ها تعداد ۶ اثر از شش هنرمند به‌روش هدفمند انتخاب شده است. این آثار شاخص به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که بیان‌گر حال و هوای مسلط تجسمی زمان خود باشند. در گام نخست، بررسی و گردآوری ادبیات موضوعی و پیشینهٔ پژوهش انجام شده است. پس از شرح آراء بوردیو درخصوص نظریهٔ میدان، ویژگی‌های جامعهٔ پژوهش تبیین گردیده و آثار منتخب تحلیل شده است.

نظریهٔ میدانِ پی‌یر بوردیو

پی‌یر بوردیو جامعه‌شناس برجستهٔ فرانسوی، در مقالهٔ «اما چه کسی خالقان را خلق می‌کند؟»، معتقد است در هنر مدرن، مسئلهٔ کیستی و چگونگی خلق هنرمند، از موضوع چیستی و چگونگی خلق اثر هنری مهم‌تر است. از نظر او آن‌چه هنرمندان را می‌سازد، میدانِ هنر است (بوردیو، ۱۳۸۵). میدان از نظر بوردیو پهنهٔ اجتماعی محدودی است که در آن کنشگران با

منش‌های مختلف به رقابت با یکدیگر می‌پردازند تا بتوانند به امتیازهای بالاتری دست پیدا کنند. بوردیو معتقد است که جهان اجتماعی به‌طور مستقل عمل می‌کند و هر اندازه در میدان، امتیازها بیش‌تر باشد و کنشگران دلایل رقابت بیش‌تری داشته باشند، روابط درون میدان پویاتر است (martin, 2003: 29). بنیان میدان‌ها بر منازعه استوار است؛ این منازعه اساساً بر سر قواعد حاکم بر میدان و تعاریف آن‌هاست (Bourdieu, 1993: 42). همۀ کنشگرانی که ذیل یک میدان به فعالیت می‌پردازند باید قوانین آن میدان را رعایت کنند و آن‌چه باعث ورود به میدان می‌شود پذیرش قواعد خاص آن میدان است (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۰۴). دو رویکرد در تحلیل موقعیت هنرمندان و شکل‌گیری آثارشان در مباحث نقد وجود دارد؛ یکی تحلیل فرمالیست‌هاست که به وقایع هنری از درون می‌پردازد و دیگری نگاهی ساده‌تر و با مکانیسمی مشخص و روشن است که، شکل‌گیری وقایع هنری را به بیرون نسبت می‌دهد. بوردیو با اتخاذ رویکردی تلفیقی، مفهوم میدان را به‌جای ساختار می‌نشاند. هر میدانی به‌عنوان فضای موقعیت‌ها و جایگاه‌ها، موضع‌گیری‌ها و راهبردهای اجتماعی منطق خاص خود را دارد و واجد دو ویژگی است: اول این‌که، نظام نیروها بر همۀ کسانی که در آن هستند، حاکم است. و دوم این‌که، هر میدان عرصۀ مبارزۀ دائمی است که هدفش توزیع سرمایه‌های خاص آن میدان و تغییر یا حفظ روابط نیروهای حاضر در آن است (بوردیو، ۱۳۸۹: ۹۱). بوردیو منبع و مبداء ارزش هنری را نه صرفاً در درون خودِ اثر هنری، بلکه در میدان‌هایی که برخاسته از نهادهای اجتماعی تولیدکننده اثر هنری است می‌داند (لین، ۱۳۸۷: ۱۳۲).

می‌توان گفت که میدان شکل‌گرفته در هر جامعه‌ای منبع تولید و درعین حال ارزش‌بخشی آثار هنری است. میدان مفهومی است که بوردیو از آن در تحلیل ساختار جامعه و شناخت زمینه‌های طبقه‌بندی و دسته‌بندی‌های اجتماعی استفاده می‌کند. او معتقد است: «میدان مانند نوعی بازار رقابت است که در آن انواع سرمایه‌ها (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین)، به‌کار می‌روند و مایه گذاشته می‌شود» (ریترز، ۱۳۷۴: ۷۲۴). درواقع بوردیو «با صحبت از میدان به‌جای گروه‌ها، افراد و سازمان‌ها یا نهادها می‌خواهد طرحی از الگوهای پنهان روابط و منازعاتی که به وجود این نسبت‌های تجربی شکل می‌دهند، ارائه کند» (swartz,1997, 120). او جامعه را مانند میدان‌ها و فضاهای مختلفی می‌داند که در آن‌ها کنشگران و عاملان (افراد و گروه‌ها) برای کسب حداکثر قدرت، ثروت و سرمایه و موقعیت در حال رقابت و نزاع با یکدیگر هستند. میدان‌ها «بازارهایی برای سرمایه‌های خاص هستند که در آن، عاملان اجتماعی بنا به استعدادهای خاص خود در انواع سرمایه‌ها می‌اندیشند و عمل می‌کنند» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۳۷). به تعبیر استونز (۱۳۷۹) میدان:

> «در وهلۀ اول، فضای ساختمندی از جایگاه‌ها است. قدرتی است که تصمیمات مشخص خود را بر کسانی که وارد آن می‌شوند تحمیل می‌کند. ازاین‌رو، هر کسی که می‌خواهد وارد میدان شود باید دارای حداقلی از سرمایه باشد. در وهلۀ دوم، میدان صحنۀ کشاکشی است که کُنشگران یا نهادها از طریق آن در پی حفظ یا براندازی نظام موجود توزیع سرمایه هستند. میدان در این معنا کارزاری است که در آن شالوده‌های هویت و نظام سلسله مراتبی، پیوسته و به‌طور لاینقطع مورد بحث و جدل قرار می‌گیرد. نتیجه آن‌که میدان‌ها مجموعه‌هایی تاریخی هستند که در طول زمان به‌وجود آمده، رشد کرده، تغییر شکل داده و گاهی تضعیف شده و از بین می‌روند» (استونز، ۱۳۷۹: ۳۳۵).

بوردیو پدیده‌های مختلف را یک میدان تلقی کرد که کنشگران آن با یکدیگر بر سر کسب منافع و سرمایه به نزاع می‌پردازند. یکی از این پدیده‌ها، عرصه یا میدان هنر و تولیدات هنری است. بوردیو می‌نویسد:

> «جهان باز و کلان اجتماعی، به میدان‌های کوچک و بسته بسیاری من جمله میدان هنری، میدان سیاسی، میدان دینی و ... تقسیم شده است. این جهان‌های کوچک یا میدان‌ها، جزئی از جهان اجتماعی‌اند که به‌شکل خودمختار عمل می‌کنند. هرکدام منافع، مباحث، قوانین و اهداف خود را دارند. هر فردی در آنِ واحد، عضو میدان‌های بسیاری است و در هر میدانی جایگاه متفاوتی دارد» (به نقل از شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۲).

گستره و ساحت هنر نیز مانند سایر پدیده‌ها دارای میدان‌های متعدد است که در هر یک از آن‌ها کنشگران و عاملان برای کسب بیش‌ترین سهم از داشته و سرمایه، قدرت و تسلط بر فضای میدان، با یکدیگر مشغول بازی و رقابت هستند. بوردیو در جایی دیگر اذعان می‌کند: «میدانِ تولید هنر، قواعد، سرمایه، شکل ویژۀ منازعات و منش خاص خود را دارد. میدان ادبی یا

میدان هنری، جهان اجتماعی مستقلی است که دارای قوانین عملکردی و نیروهای ویژهٔ قدرت و گروه‌های مسلط و زیرسلطهٔ خاص خویش است» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۹۹). از این‌رو، «موضع‌گیری‌ها و منازعاتی که در پی آن از سوی کنشگران این میدان اتخاذ می شود، اصلی‌ترین عامل تحولات فرهنگی و هنری است؛ منازعاتی که میان موقعیت‌های مختلف یا متمایز صورت می‌گیرد» (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۰۸).

نقاشی معاصر ایران در دههٔ ۱۳۵۰ خورشیدی

تثبیت جریان‌های نوگرای دهه‌های گذشته (دههٔ ۲۰ تا ۴۰ه.خ) در نقاشی معاصر ایران، در دههٔ ۵۰ خورشیدی نیز با حمایت‌های همه‌جانبه دولت به انجام رسید. در سال‌های پایانی این دهه (۱۳۵۶ ه.خ) با بروز جریان‌های سیاسی و انقلابی و متضاد با سیاست‌های خُرد و کلانِ دولت، جریان نوگرایی به‌کل متوقف شد. جالب توجه‌ترین تحول هنری پس از انقلاب معطوف به تولید گونه‌ای خاص از هنر مردمی بود: اصطلاح «هنر مردمی» به تعبیر انقلابی آن بر هنر رئالیستی (و گاه اکسپرسیونیستی) دلالت داشت که عمدتاً درگیر موضوعات سیاسی و انقلابی بود و طبقهٔ پایین و مردم عادی نقش اصلی را در آن ایفا می‌کردند، و بعدها برای اشاره به اَشکال هنر اسلامی نیز به‌کار رفت. مبانی هنر مردمی ریشه در این باور داشت که، هنر ابزاری است برای تبلیغ و ترویج ایده‌ها (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۱۰).

«گروه آزاد»[1]، یکی از تأثیرگذارترین جنبش‌های اوایل دههٔ ۵۰ خورشیدی است. هنرمندان این گروه را مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز، غلامحسین نامی، سیراک ملکُونیان، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی و عبدالرضا دریابیگی تشکیل می‌دادند که با اتخاذ رویکرد مفهومی امکانی برای هم‌زیستی مسالمت‌آمیز هنر تزئینی و غیرتزئینی را به‌وجود آوردند. این هم‌زیستی موجب می‌شد تا جامعهٔ هنری بتواند از ظرفیت‌های هر دو گرایش برای ایجاد تحول در خط‌مشی هنری بهره بگیرد. کاری که عملاً در گروه آزاد متحقق شد. در عین‌حال، حل موقتی مسألهٔ دوقطبی به هنرمندان جست‌وجوگر اجازه می‌داد تا عرصه‌های تازه‌ای را بیازمایند. در یک جمع‌بندی کلی می‌توان گفت: در دهه‌های اول (۱۳۲۸ ه.خ تا ۱۳۳۷ ه.خ) و دههٔ دوم (۱۳۳۷ ه.خ تا ۱۳۴۶ ه.خ) هنر نوگرای ایران، تأکید بر انطباق زبان هنری با زبان هنر مدرنیسم غربی بود؛ ولی در دههٔ سوم (۱۳۴۶ ه.خ تا ۱۳۵۶ ه.خ)، با رویکرد مفهومی کوشش می‌شد شیوه‌های اجرایی و مفهومی رایج در اروپا و آمریکا را با ساختارهای هنری و اجتماعی در ایران انطباق دهند (دل‌زنده، ۱۳۹۴: ۲۳۱). در نیمهٔ دوم دههٔ ۵۰ خورشیدی، اتحاد اولیهٔ هنرمندان انقلابی هم‌چون هانیبال الخاص، نیکزاد نجومی، منوچهر صفرزاده، بهرام دبیری، نصرت‌الله مسلمیان و نیلوفر قادری‌نژاد، نه تنها بر محور اهداف مشترک آنان بود، بلکه هم‌چنین به این دلیل که پیش از مرزبندی‌های ایدئولوژیک سال ۱۳۵۸ ه.خ، تقریباً همهٔ این هنرمندان اعم از مذهبی و غیرمذهبی، از یک منبع تغذیه می‌شدند. استادان و برنامه‌های آموزشی بیش‌تر آن‌ها مشترک بودند و آثار انقلابی ایشان از نظر منابع الهام غالباً الگویی جز هنر انقلابی جهان (که مجموعه‌ای از هنر آلمان، مکزیک و شوروی بود) چیز دیگری نداشت. اما تفاوت مابین دو دیدگاه مذهبی و غیرمذهبی— که کمی بعدتر معنای دولتی و غیردولتی به‌خود گرفت- روز به روز مشخص‌تر، و شکاف میان این دو گرایش عمیق‌تر شد؛ تا آن‌جا که در پرتوی سیاست عمومی کشور به تضادی آشتی‌ناپذیر تبدیل شد. در این زمان هنرمندان و نویسندگان نیز به‌دنبال گروه‌های سیاسی، به تأسیس انجمن‌ها و تشکل‌های ویژه و جداگانه پرداختند. بنابراین از همان ابتدا در یک‌سو سازمان‌های فرهنگی- هنری دگراندیش و در سوی دیگر حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی شکل گرفتند. هدف مشترک همهٔ این تشکل‌ها صرف‌نظر از اعتقادات و اختیارات آن‌ها، تولید آثار روشن‌گرانه و شورانگیز برای حمایت از جنبش مردمی و استقلال‌طلبانه و ایجاد فضای فرهنگی و روانی برای پیش‌برد اهداف انقلاب اسلامی بود. گروهی از هنرمندان پس از انقلاب هم‌چنین وضعیت هنرمندان و روشنفکران ایرانی پیش از انقلاب را بدان

جهت که تنها مخاطب آثار و افکارشان خودشان بودند، مورد انتقاد قرار دادند و مدعی شدند که هنرمندان نوگرا در کارشان ارجحیت را به فرم، در برابر محتوا و معنا، داده بودند. یکی از نظریه‌پردازان گروه هنرمندان انقلاب، عبدالمجید حسینی‌راد چنین بیان می‌کند:

> به‌واقع در هنر نقاشی پیش از انقلاب، فرمالیسم وجه غالبی است که بیش از هر چیز مورد توجه نقاشان نوگرا بوده است و آثار به‌وجود آمده نیز از همین نظر حائز توجه بیش‌تری هستند. آن‌چنان که در آن دوران حتی جست‌وجوی زبان بصری نوینی که متناسب با خاستگاه‌های ملّی و بومی باشد، کاملاً متأثر از نگاهی فرمالیستی بوده است» (حسینی‌راد، ۱۳۷۹: ۷).

علی‌رغم این‌که هنر انقلاب اسلامی در ابتدا تمامی اَشکال هنر پیش از انقلاب را محکوم یا انکار کرد، اما با ملاحظۀ دقیق برخی از آثار گروه هنرمندان انقلاب اسلامی، برخی مشابهت‌ها با آثار دهه ۱۳۴۰ ه.خ هنرمندان جریان سقاخانه، دست‌کم در استفادۀ آن‌ها از عناصر و نقش‌مایه‌های مذهبی محبوب، حتی در ساختارهایی فرمالیستی، قابل تشخیص است. این همان رویکرد نوسنت‌گرا[۲] در دهۀ گذشته است که به گونه‌ای دیگر به حیاتش ادامه می‌داد.

حوزۀ اندیشه و هنر اسلامی[۳]در سال ۱۳۵۸ ه.خ، پا به‌عرصه وجود گذاشت. عده‌ای از دانشجویان مسلمان دانشکدۀ هنرهای زیبای دانشگاه تهران و برخی هنرمندان دیگر در دو بخش گرافیک و نقاشی این حوزه گرد هم آمدند و تا سال ۱۳۶۷ ه.خ نزدیک به هزار اثر با مضمون انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی تولید کردند[۴]. هنرمندانی هم‌چون مرتضی اسدی، ایرج اسکندری، ناصر پلنگی، محمد پولادی، کاظم چلیپا، حسین خسروجردی، زهرا رهنورد، حبیب‌الله صادقی، حسین صدری، غلام‌علی طاهری، مصطفی گودرزی و علی وزیریان. بهار سال ۱۳۵۹ ه.خ با انقلاب فرهنگی و برنامۀ اسلامی کردن دانشگاه‌ها آغاز شد[۵]. فروکش هیجانات انقلابی اولیه و تصفیه‌های بعدی در صفوف مبارزین انقلابی و شروع جنگ فرسایشی، فضا را ناامن، پژمرده و منفعل کرد و هنر مردمی و تا حدودی متنوع‌تر سال‌های نخست انقلاب با تغییر و تحولاتی ادامه مسیر داد. در پایان دهۀ ۵۰ خورشیدی، جنگ تحمیلی عراق بر ایران شروع شد. پس از آغاز جنگ، مراکز هنری در وزارت‌خانه‌های متعدد و واحدهای شبه نظامی، شامل بنیاد شهید و جانبازان و ستاد تبلیغات جنگ بر پا شدند که طبیعتاً اَشکالِ هنر انقلابی و تبلیغی مرتبط با موضوعات انقلاب و جنگ را حمایت می‌کردند. با این‌حال، نهاد عمده و رسمی عهده‌دار امور فرهنگی و هنری، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی بود که با ادغام دو وزارت‌خانه قبل از انقلاب یعنی وزارت فرهنگ و هنر و وزارت اطلاعات و جهانگردی سازمان یافته بود[۶]. تمامی این نهادها عهده‌دار حمایت از هنر اصطلاحاً «متعهد[۷]» یا انقلابی بودند که بعداً به هنری بر مبنای آرمان‌های رسمی تبدیل شد. در پایان دهۀ ۵۰ خورشیدی، هنرمندان جوان انقلابی، سالن‌های نمایش، نهادهای مدنی و فضاهای عمومی را با نقاشی‌های بزرگ تبلیغاتی، پوسترها و نقاشی‌های دیواری اجرا شده برای گرامی‌داشت انقلاب اسلامی و دیگر مبارزات انقلابی جهان انباشتند. علاوه برآن، همان‌طور که اشاره شد، با بروز انقلاب فرهنگی، دانشکده‌ها و نهادهای هنری تحت کنترل کامل برنامه‌ریزی مرکزگرا بر مبنای سیاست فرهنگی دولت درآمدند. در [۸]دهۀ اول پس از انقلاب تغییر چندانی در این شرایط ایجاد نشد. در تشریح ذهنیت فرهنگی این دوره وزیر ارشاد اسلامی، سید محمد خاتمی در سال ۱۳۶۲ ه.خ این‌گونه می‌گوید:

> بر ما فرض است که هنر را به‌عنوان یکی از شاخه‌های بسیار مهم فرهنگ تاریخ بشری و به‌عنوان مجرای اوج گرفتن و بارور شدن روحیۀ خداجویی انسان و شخصیت والای معنوی انسان در اختیار کسانی قرار بدهیم که خودشان سمبل و مظهر طرز

تفکر و آن‌جور ارزش‌ها هستند؛ یعنی شخصیتی عجین‌شده با ارزش‌های انقلاب اسلامی دارند و جز این هرچه بشود هم خیانت به هنر است و هم خیانت به جامعه انسانی... (خاتمی، ۱۳۶۲: ۱۶).

در سال‌های جنگ ایران و عراق (۱۳۵۹-۱۳۶۷ ه.خ) دیوارنگاری، پرده‌نگاری و پوسترسازی در مضمون‌های حماسی، دینی و سیاسی رواج بیش‌تری یافت. ضرورت تبلیغ و تهییج و پیام‌رسانی فوری و گسترده باعث تولید انبوهی از آثار شعاری در سطح جامعه شد. جنگ تحمیلی در ابتدا، برای هنرمندان حوزه یک منبع الهام پر ظرفیت بود. آن‌ها برای خلق آثاری ارشادگرانه و برانگیزاننده، واقع‌گرایی و بیان‌گرایی سال‌های پیشین را با نمادگرایی، سورئالیسم و رومانتیسم انقلابی تلفیق کردند تا بتوانند موضوعات و مضامین گسترده و متعددی چون رنج، مبارزه، ایثار و پیروزی مردم مسلمان، تجلیل از رزمندگان و شهدای انقلاب و مادران شهید را در یک تصویر بازسازی کنند و حکایات و روایات مذهبی و ادبیات دینی را با رنگ‌های درخشان و ترکیب-بندی‌های چند قسمتی به تصویر کشند. نمایش هاله‌های نور و پرچم‌های در اهتزاز و حالات تجلی و ظهور از ویژگی‌ها و نمادهای اصلی این آثار بود. نقاشان حوزه کوشیدند سبکی متمایز، با هویت انقلابی-اسلامی پایه‌گذاری کنند و از واقع‌گرایی اولیهٔ خود که یادآور آموزه‌ها و الهامات غربی و شرقی آن‌ها و فصل مشترک اتحاد موقت‌شان با هنرمندان دگراندیش بود فاصله بگیرند. هم حوزهٔ اندیشه و هنر اسلامی، هم موزه‌ها، هم نهادها، هم فرهنگ‌سراهای مختلف و هم فرهنگستان هنر حداکثر سعی و توان‌شان را برای عرضهٔ آثار این هنرمندان به‌کار می‌برند. به این ترتیب این آثار در وسعت بسیار زیادی در معرض نمایش عموم قرار می‌گرفت و همین ویژگی، مزیت نقاشان انقلابی است نسبت به دیگر هنرمندان[۹]. هنر و نقاشی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی از وَهم‌گرایی و بیان ابهام‌آمیز فاصله می‌گیرد و در گفتن از آن‌چه در پی بیان آن است، از پوشیده یا پیچیده‌گویی و چه بسا بی‌معنایی روی می‌گرداند. نقاشی انقلاب اسلامی و جنگ تحمیلی با استمداد از نمادهایی برآمده از باورها و اعتقادات مردم جامعه، هم‌چون عناصری از فرهنگ عاشورا، سعی در انتقال معانی بلند و عمیقی دارند که جز با زبانی غنی شده و سمبولیک نمی‌توان آن‌ها را تبیین نمود. تغییر و تحولات نقاشی در دههٔ ۵۰ خورشیدی در ایران بسیار قابل تأمل و بررسی است. از این‌رو برای درک بهتر تحولات مطرح‌شده، در جدول ۱ در صفحهٔ بعد، می‌توان دسته‌بندی جریان‌های غالب و عناصر مورد تأکید هر جریان را ملاحظه و مقایسه کرد.

جدول ۱. مقایسهٔ زمینه‌ها، جریان‌های غالب و عناصر مورد تأکید در نقاشی معاصر ایران (دههٔ ۴۰ ، ۵۰ و ۶۰ خورشیدی). منبع: نگارندگان (۱۴۰۴).
Table 1. Comparison of Contexts, Dominant Currents, and Emphasized Elements in Contemporary Iranian Painting (1960s, 1970s, and 1980s),Source: Authors (2025).

نقاشی معاصر ایران	زمینه‌های اجتماعی، هنری و سیاسی	تشکل‌ها، گروه‌ها و جریان‌های غالب	عناصر مورد تأکید
دههٔ ۴۰ خورشیدی	- اولین بی‌ینال نقاشی ایران (۱۳۳۷) -تأسیس هنرکدهٔ هنرهای تزئینی (۱۳۳۹) - سفارتخانه‌ها -انقلاب سفید (۱۳۴۱) -تأسیس شرکت نفت (۱۳۴۳)	- آتلیه کبود - مکتب سقاخانه - تالار ایران (قندریز) در سال ۱۳۴۳	تولید هنر مدرن با خصوصیات ملّی
دههٔ ۵۰ خورشیدی	-گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان (۱۳۵۳) -انقلاب اسلامی (۱۳۵۷) -جنگ تحمیلی (۱۳۵۹) -حوزهٔ هنری (۱۳۵۸) -شورای نویسندگان و هنرمندان ایران (۱۳۵۸)	- نقاشی آزاد و مستقل -نقاشی انقلاب -نقاشی جنگ	- رویکرد مفهومی به هنر با استفاده از شیوه‌های اجرایی هنر مدرن و انطباق آن با ساختارهای اجتماعی و هنری ایران - مبارزه با امپریالیسم -واقع‌گرایی/ رومانتیسیسم/ سورئالیسم/ بیان‌گرایی/ سمبولیسم

دهۀ ۶۰ خورشیدی	- جنگ تحمیلی - انقلاب فرهنگی در دانشگاه‌ها - افزایش دانشکده‌ها، آموزشگاه‌ها و گالری‌ها(در اواخر دهه)	- نمایشگاه‌های نقاشی مختص نقاشی انقلاب و نقاشی جنگ - رشد هنر محفلی و خصوصی	- هنر ایدئولوژیک - واقع‌گرایی و نمادگرایی - به حاشیه راندن هنرمدرن - نمایش زندگی معاصر ایران

یافته‌ها

تحلیل میدان هنر بوردیو در آثار نقاشی دهۀ ۵۰ خورشیدی

میدان هنر در نقاشی معاصر ایران در ابتدای دهۀ ۱۳۵۰ ه.خ، با غلبۀ مدرنیسم و به‌تدریج رویکردهای هنر معاصر همراه بود. سال‌های ابتدایی این دهه ظهور اشکال متنوعی از رویکردها و شیوه‌های مدرنی را تجربه کرد که عمدتاً متأثر از جنبش‌های هنری معاصر در اروپا و آمریکا بود. همین امر سبب شد، میدان هنر ایران به موازات میدان هنر غرب، به‌سرعت در جریان به‌روزترین رویدادها در صحنۀ هنر بین‌الملل قرار گیرد. بدین ترتیب نفوذ جنبش‌های معاصر غربی نظیر مینی‌مالیسم[۱۰]، هنر مفهومی[۱۱]و حتی نشانه‌هایی از اشکال هنر پست‌مدرن[۱۲] در نقاشی معاصر ایران در ابتدای دهۀ ۵۰ خورشیدی قابل تشخیص است. میدان هنر در ابتدای دهۀ ۵۰ خورشیدی، با گونه‌ای از هنر انتزاعی و مفهومی قابل تعریف است. همان‌طور که در تصویر۱، قابل مشاهده است، سیراک مِلکُنیان[۱۳] با انتخاب فرم و ساختار رنگی منتزع از واقعیت و تعهد به ذات هنر و تصویر به‌جای هر مورد دیگری، به آفرینش‌گری پرداخته است. در سلسله نقاشی‌های انتزاعی او، طبیعت به شبکه‌ای از خطوط و سطوح در رنگ‌های خاکی روشن و خاکستری‌های فام‌دار تقلیل یافت. ساختاری که تداعی‌گر مقطع رسوبی زمین و یا نمای هوایی دشت‌ها و کوه‌ها است؛ و یا فارغ از همۀ این تفاسیر فقط هماهنگی تصویری را به منصۀ ظهور آورده است (تصویر۱). نگاهی مشابه به طبیعت و توجه به ساختارهای مدرن در اثر ایران درودی نیز قابل مشاهده است (تصویر۲).

تصویر ۱. سیراک مِلکُنیان، بدون عنوان، ۱۳۵۳ه.خ، رنگ و روغن روی بوم،۱۲۲×۱۲۲cm، کاتالوگ حراج کریستیز، اکتبر۲۰۰۹، دبی.

Figure 1. Sirak Melkonian, Untitled, 1974, oil on canvas, 122 × 122 cm. Source: Christie's Auction Catalogue, Dubai, October 2009.

درودی در ابتدا چشم‌اندازهای شهری را با گرایشی نیمه‌انتزاعی نقاشی می‌کرد. او از اواخر دهه ۱۳۴۰ ه.ش، در پی بازیافتن ریشه‌های فرهنگی خویش به‌نوعی تصویرپردازی ذهنی روی آورد؛ تصاویری رؤیاگونه از سرزمین‌های یخ‌زده، شهرهای رو به نابودی و یا چشم‌اندازهای کویری با حضور مکرر نقش‌مایه‌های تمثیلی چون گُل، ریشه، سنگ، مروارید، بلور و افق نورانی. در تصویر ۲، فضای خیالی منشعب‌شده از واقعیت (انتزاع)، با فاصله گرفتن از نقاشی رئالیستی، رویکردی مدرن را به‌نمایش گذاشته است. رویکردی که نقاش اوایل دهۀ ۱۳۵۰ خورشیدی را برای حضور در میدان هنر، وادار به فراگیری و به‌کارگیری قوانین هنر مدرن در نقاشی کرده است. هر چند این فضای منتزع از واقعیت در اثر درودی (تصویر ۲)، هم‌چون اثر ملکُنیان (تصویر۱)، فقط به ساختار تصویر و ارزش‌های بصری صِرف نپرداخته و نگاه غربی را با حالتی ایرانی (خیال‌برانگیز و عرفانی)، تلفیق و بیان نموده است.

تصویر ۲. ایران درودی، ترکیب‌بندی سورئالیستی، ۱۳۵۳ ه.خ، رنگ و روغن روی بوم، ۶۰×۷۳ cm، مأخذ:

https://artchart.net/fa/artists/iran-darroudi/artworks/GJE3r

Figure 2. Iran Darroudi, Surrealist Composition, 1974, oil on canvas, 60 × 73 cm. Source: https://artchart.net/fa/artists/iran.

علی‌رغم کامیابی‌هایی که در تحولات هنری دهۀ ۱۳۵۰ ه.خ در حالِ روی دادن بود، نظراتی انتقادی و مخالف نیز دربارۀ گرایش‌ها و جریانات هنری آن دورۀ ایران ابراز شده است. در اواسط دهۀ ۱۳۵۰ ه.خ، زمانی‌که انقلاب مردم ایران درحال وقوع بود، انتقاد به وضع موجود به‌تدریج بالا گرفت. در این برهه از زمان، در حالی‌که بسیاری ترجیح دادند آرمان‌های قبلی خود را پی بگیرند[۱۴] گروهی از هنرمندان بر آن شدند که در رویکردهای هنری خویش تجدیدنظر کنند. یکی از مهم‌ترین تدابیری که منتقدان به هنر رایج در این دهه اتخاذ کردند، که در نمایشگاه‌های رسمی ارائه می‌شد، استفاده از هنر فیگوراتیو بود. این رویه جدید (بازگشت و توجه به نقاشی فیگوراتیو)، به‌عنوان آنتی‌تزی در مقابل اشکال هنر مدرن مطرح شد، که به جریان اصلی هنر تبدیل شده بود (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۷۲).

به‌دنبال اوج‌گیری جنبش‌های اجتماعی و بالا گرفتن فعالیت‌های سیاسی، که عمدتاً در نقد سیاست فرهنگی و اجتماعی رژیم پهلوی انجام می‌گرفت، هنرمندان نقاش میدان هنر تازه، نوعی هنر اجتماعی را ترویج کردند و کوشیدند آن‌را از طریق گالری‌های خصوصی و در محدودۀ صحنۀ هنر غیررسمی ترویج دهند. این هنرمندان معمولاً پیام‌های اجتماعی را از طریق نقاشی‌های عظیم، آثار گرافیکی و نقاشی دیواری به‌تصویر می‌کشیدند. مانند آن‌چه در تصویر ۳، و در اثری از هانیبال

الخاص[۱۵] قابل مشاهده است. در اثر الخاص، سویه‌ای پیکرنما و پیام‌دار در نقاشی مورد تأکید است و نوعی اکسپرسیونیسم روایی با مضمون‌های اساطیری، مذهبی و اجتماعی را دنبال می‌کند. نقاش در این اثر موضوعی اجتماعی و برگرفته از جریانات انقلابی زمان خود را تصویر کرده است. اما این جریان واقعی و اجتماعی از بستر خود (خیابان و فضای شهری)، جدا شده و در فضایی دیگر (شاید اشاره به صحرای محشر باشد)، روایت شده است.

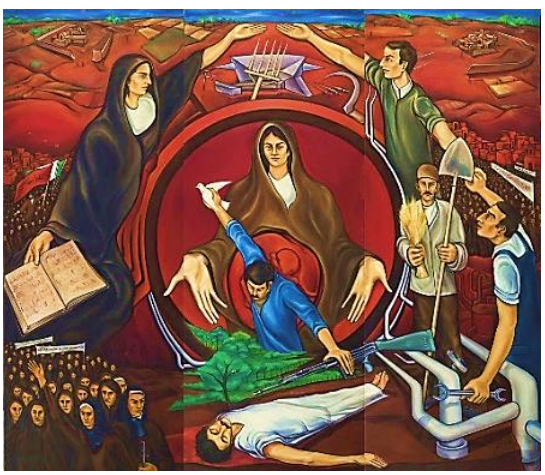
تصویر ۳. هانیبال الخاص، انقلاب، ۱۳۵۷ ه.خ، رنگ و روغن روی بوم، ۱۴۰×۱۴۰ cm، مجموعۀ موزۀ هنرهای معاصر تهران، مأخذ: کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۰۰.

Figure 3. Hannibal Alkhas, Revolution, 1978, oil on canvas, 140 × 140 cm. Collection of the Tehran Museum of Contemporary Art. Source: Keshmireshkan, 2015: 200.

هم‌چنین در اثر بهرام دبیری[۱۶] وجهه‌ای دیگر از میدانِ غالب در این دهه مورد تأکید واقع شده است (تصویر ۴): جنبۀ اتحاد و آبادانی بعد از مبارزات و رشادت‌های اجتماعی. بهرام دبیری کار نقاشی‌اش را با رویکردی روایی و نمادگرایانه آغاز کرد. در نخستین سال‌های پس از انقلاب، مضمون‌های اجتماعی و سیاسی را در پرده‌های چند لته به‌تصویر می‌کشید. پس از آن دوره‌ای را به آزمایش‌گری در سبک‌های مختلف نقاشی مدرن به‌ویژه آثار پیکاسو و مطالعه در اساطیر و نقش‌مایه‌های نمادین ایرانی گذراند. چهرۀ زن اثیری در ترکیب‌بندی‌های موجز با خطوط سیال و لکه رنگ‌های ملایم به علامت مشخصه و گونه‌ای موتیف در نقاشی دبیری بدل شد. دبیری در تابلویی با عنوان «ایران را آباد می‌کنیم» (تصویر ۴)، که مربوط به کارهای دورۀ انقلاب اسلامی است، با تأثیر از دیوارنگاره‌های مکزیک به خلق اثر پرداخته و موضوع و مضمون را ایرانی و در خدمت انقلاب اسلامی قرار داده است. میدان هنر در اواسط دهۀ ۵۰ خورشیدی، رجعت به نقاشی فیگوراتیو و با رویکردی مذهبی و شعارگونه در جهت القاء فضای اجتماعی شکل‌گرفته در بطن جامعه است.

تصویر ۴. بهرام دبیری، ایران را آباد می‌کنیم، ۱۳۵۸، ۳۰۰×۳۴۴ cm، مأخذ: http://www.artchart.net

Figure 4. Bahram Dabiri, We Shall Rebuild Iran, 1979, 300 × 344 cm. Source: http://www.artchart.net

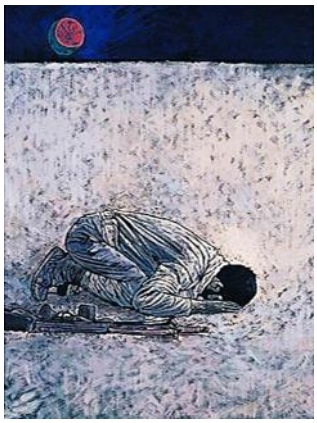


در پایان دههٔ ۵۰ خورشیدی، جنگ تحمیلی عراق بر ایران شروع شد. پس از آغاز جنگ ایران و عراق، مراکز هنری در وزارت‌خانه‌های متعدد و واحدهای شبه نظامی، شامل بنیاد شهید و جانبازان و ستاد تبلیغات جنگ برپا شدند که طبیعتاً اَشکال هنر انقلابی و تبلیغی مرتبط با موضوعات انقلاب و جنگ را حمایت می‌کردند. سرعت پر شتاب تحولات مهمی چون «انقلاب اسلامی» و سپس «جنگ تحمیلی»، باعث شد تا نقاشان ایرانی فرصت کافی برای فرضیه‌سازی و تئوری‌پردازی نیابند. با وقوع این دو واقعه در ایران، جنبش‌های هنری قبل از انقلاب اسلامی جواب‌گوی این نیازها نبودند. با وقوع انقلاب و با تغییر ساختار قدرت و روی کار آمدن طبقه‌ای دیگر که طبیعتاً سلیقهٔ متفاوتی داشتند، وضعیت برای مدت حدوداً ۱۰ سال تغییر کرد (از حدود سال ۵۷ تا ۶۷ ه.خ)؛ میدان هنر تغییر کرده و حتی دیگر حمایت دولتی مشمول گروهی از نقاشان ایدئولوژیک می‌شد و پس از آن‌ها آثاری واقع‌گرا، مینیاتور، خط و نقاشی‌خط و... از موهبت حمایت و تبلیغ رسانه‌ای دولتی بهره می‌بردند. مجموع آثار تولیدشده در شرایط جدید نشان از نگرشی نو در ساختار و محتوای نقاشی معاصر ایران بود. تقریباً همهٔ نقاشان تجربیات‌شان را از تاریخ هنر مدرن و ترکیب آن با عناصر نقاشی ایرانی آغاز کردند.

در اواخر دههٔ ۵۰ خورشیدی، حس برانگیزانندگی و اتحاد انقلابی، جایش را به نوعی نقاشی فیگوراتیو در بیان موضوع و انتزاعی در ساختار و روش‌های اجرایی، در جهت بیان ارزش‌های ایثار و شهادت می‌دهد. در این‌جا فیگوراتیو به معنای بیان‌گری و دارای موضوع مشخص است که با شگردهای مدرن (ساده‌سازی فرم و ...)، شکلی انتزاعی به‌خود گرفته است. ایرج اسکندری[۱۷] به‌عنوان یکی از نقاشان این دوره، موضوع آثارش را از واقعیت گرفته و در بیان خود مستحیل می‌نماید. اسکندری در اثرش با عنوان: شهید (مهتاب) (تصویر ۵)، با درهم‌آمیزی حسی و اشاره هم‌زمان به مهتاب و شهید، پاسخ‌گوی نیاز میدان هنر جدید در دورهٔ خود است. چینش عناصر، محل قرارگیری پیکر مطهر شهید در میان گل‌ها، نورِ مهتاب و... همگی بیانی عرفانی و مذهبی دارند.

تصویر ۵. ایرج اسکندری، شهید (مهتاب)، ۱۳۵۹ ه.خ، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰×۱۵۰ cm، گنجینهٔ مرکز هنرهای تجسمی حوزهٔ هنری.

Figure 5. Iraj Eskandari, Martyr (Moonlight), 1980, oil on canvas, 10 × 150 cm. Collection of the Visual Arts Center of the Artistic Bureau (Howzeh-ye Honari).



آن‌چه در اثر اسکندری (تصویر ۵)، بیش‌تر بیانی عرفانی و معنوی یافته در اثر مصطفی گودرزی[۱۸](تصویر ۶)، بیش‌تر به ساختارهای تصویر و با تأکید بیش‌تر بر جنبه‌های بصری اثر (استفاده از تکنیک خاص، بافت، ترکیب‌بندی و...)، متمرکز است. مصطفی گودرزی از اواخر دهه ۱۳۶۰ ه.خ، تدریجاً از بازنمایی‌های پر تکلف به‌شیوهای شخصی و آزادتر دست یافت. این

تحول نتیجۀ کوشش در جهت هویت‌یابی ایرانی در قلمرو نقاشی بوده است. سنجیدگی در فضاسازی، کاربست شکل‌های سادۀ خطی و رنگ‌های ملایم، و اجرای ظریف بافت زمینه (شانه‌کاری‌شده) از ویژگی‌های شاخص نقاشی‌های گودرزی است. در اثر بُراق (تصویر ۶)، نقاش با استفاده از امکانات تجسمی (ترکیب‌بندی، ساده‌سازی و...) و ساختارهای اجرایی (تکنیک، روش تاش‌گذاری و...)، بیانی فیگوراتیو و انتزاعی به اثرش داده است.

تصویر ۶. مصطفی گودرزی، بُراق، ۱۳۶۰، رنگ و روغن روی بوم، ۱۰۰×۱۰۰ cm، گنجینۀ مرکز هنرهای تجسمی حوزۀ هنری. مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۸: ۱۳۶.

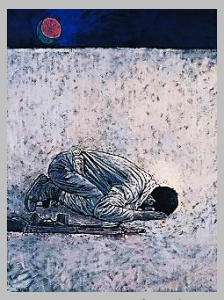
Figure 6. Mostafa Goodarzi, Borāq, 1981, oil on canvas, 100 × 100 cm. Collection of the Visual Arts Center of the Artistic Bureau (Howzeh-ye Honari). Source: Goodarzi, 2009: 136.

در پایان می‌توان در جهت دریافت بهتر و مقایسۀ میدان‌های شکل‌گرفته در دهۀ ۵۰ خورشیدی در عرصۀ نقاشی معاصر ایران، در قالب جدول ۲، به تحلیل پرداخت و نتایج شکل‌گرفته را مشاهده کرد.

جدول ۲. تحلیل میدان هنر بوردیو در نقاشی معاصر ایران (دهۀ ۵۰ خورشیدی). منبع: نگارندگان (۱۴۰۴).

Table 2. Analysis of Bourdieu's Artistic Field in Contemporary Iranian Painting (1970s),Source: Authors (2025).

نقاشی دهۀ ۵۰ خورشیدی	نمونه اثر	ساختار	میدان هنر
اوایل دهه	سیراک ملکنیان،۱۳۵۳ه.خ ایران درودی، ۱۳۵۳ه.خ	انتزاعی/مفهومی	تثبیت نوگرایی شکل‌گرفته در دهۀ ۴۰ خورشیدی و تولید هنر مدرن با هماهنگی کامل با آن‌چه در غرب در جریان است. هماهنگی میدان هنر نقاشی ایران در نسبت با میدان هنر غرب.

اواسط دهه	هانیبال الخاص،۱۳۵۷ه.خ	بهرام دبیری، ۱۳۵۸ه.خ	فیگوراتیو/مذهبی	قطع ارتباط با میدان هنر مدرن غرب و ایجاد میدان هنر مبتنی بر واقع‌گرایی اجتماعی با چاشنی رومانتیسیسم و بیان‌گری سمبولیک در جهت اهداف میدان اجتماعی شکل‌گرفته در مبارزه با امپریالیسم. هماهنگی میدان هنر ایران با میدان هنر کشورهای مبارز و انقلابی (آلمان، مکزیک، شوروی).
اواخر دهه	ایرج اسکندری،۱۳۵۹ه.خ	 مصطفی گودرزی، ۱۳۶۰ه.خ	فیگوراتیو/انتزاعی	واقع‌گرایی اجتماعی و شکل‌گیری میدان هنر در پیوند با دیدگاه‌های مذهبی و آئینی ایرانی-اسلامی. میدان هنر کاملاً متمایز از دیگر کشورها در صورت، مضمون و محتوا (میدان هنر متعهد).

نتیجه‌گیری

براساس یافته‌های این پژوهش و در جهت پاسخ‌گویی به سوال مطروحه، می‌توان نتایج را چنین بیان داشت: میدان هنر در نقاشی معاصر ایران در دهۀ ۵۰ خورشیدی، دارای تنوع در قدرتِ مرکزی میدان (میدان هنر دارای یک صدا و بیان یکپارچه نیست) و در نتیجه شکل‌گیری ساختارهای تصویری متفاوتی در آثار است. از این منظر، میدان هنر در ابتدا، اواسط و پایان دهۀ ۵۰ خورشیدی، دارای یک روند مشخص و معیّن نیست. روند نامشخصی که در ابتدای دهه، رویکرد به گذشته (دهۀ ۲۰ تا ۴۰ خورشیدی) و تثبیت دستاوردهای دهه‌های قبل را موردنظر دارد؛ و در اواسط دهه بر اساس تغییر قدرت در میدان اجتماعی، تمامی ارزش‌ها و سرمایه‌های پیشین را به کنار نهاده و میدانی با مرکزیت هنر متعهد را بنیان گذاشته است. هنر انتزاعی با رویکردی مفهومی، در هنر متعهد و انقلابی دیگر جایگاهی نداشته و میدان هنر، حول محور هنر مردمی شکل گرفته و همۀ سرمایه‌های میدان برای این امر هزینه می‌شوند.

اما در اواخر دهۀ ۵۰ خورشیدی و با آغاز جنگ تحمیلی، میدان هنر انقلاب در میدان هنر شورانگیز و مذهبی استحاله می‌یابد. تغییرات در نقاشی اواخر دهۀ ۵۰ خورشیدی که حدوداً تا پایان دهۀ ۶۰ خورشیدی هم‌چنان مورد تأیید میدان هنر ایران قرار دارد، آمیخته با گرایش‌ها و ترکیبات ناهمگونی است که نه در گذشته و نه در سال‌های بعد از آن دیگر مورد استفاده قرار نگرفت و این در حالی‌ست که جریانات پیش از دهۀ ۵۰ خورشیدی در میدان نقاشی معاصر ایران بعد از این سال‌ها بارها مورد ارجاع و استفاده قرار گرفته شد.

با این تفاسیر می‌توان گفت نقاشی در ابتدای دهۀ ۵۰ خورشیدی، ساختاری انتزاعی داشته و در جهت تثبیت نوگرایی شکل گرفته در دهۀ ۴۰ خورشیدی و تولید هنر مدرن با هماهنگی کامل با آن‌چه در غرب در جریان است صورت گرفته و میان میدان هنر نقاشی ایران در نسبت با میدان هنر غرب هماهنگی وجود دارد. در حالی‌که در اواسط دهۀ ۵۰ خورشیدی، میدان هنر جدید، نقاشی فیگوراتیو و با رویکردی مذهبی را باعث شد. قطع ارتباط با میدان هنر مدرن غرب و ایجاد میدان هنر مبتنی بر واقع‌گرایی اجتماعی با چاشنی رومانتیسیسم و بیان‌گری سمبولیک در جهت اهداف میدان اجتماعی شکل‌گرفته در مبارزه با امپریالیسم، میدان هنر جدید ایران می‌شود. در اواسط دهه، هماهنگی میدان هنر ایران با میدان هنر کشورهای مبارز و انقلابی مانند: مکزیک، ژاپن و شیلی به‌چشم می‌خورد.

میدان هنر در اواخر دهۀ ۵۰ خورشیدی، نوع دیگری از تصویر را موجب شد و نقاشی از ترکیب نگاه فیگوراتیو و مذهبی که به‌گونه‌ای وام‌دار دستاوردهای نقاشی پیش از دهۀ ۵۰ خورشیدی است، ارزش‌گذاری و صورت‌بندی شد. در پایان دهۀ ۵۰ خورشیدی، واقع‌گرایی اجتماعی و شکل‌گیری میدان هنر در پیوند با دیدگاه‌های مذهبی و آئینی ایرانی-اسلامی، میدانِ هنری کاملاً متمایز از دیگر کشورها و حتی تاریخ تصویری ایران، در صورت، مضمون و محتوا را به‌وجود آورد.

در پایان می‌توان به‌صورت کلی چنین نتیجه گرفت که، میدان هنر در نقاشی دهۀ ۵۰ خورشیدی در ایران دارای یک روند مشخص و یکپارچه از جهت رویه و اهداف نبوده است؛ و همۀ موارد طرح‌شده در این پژوهش نشان می‌دهد که میدان هنر در دهۀ ۵۰ خورشیدی، در ایجاد دستاوردهای منسجم و جامعی که بتواند الگوی زیبایی‌شناختی ویژه‌ای را به میدان هنر و نقاشی معاصر ایران ارائه کند، ناتوان بوده است.

پانویس‌ها

۱. «گروه آزاد»، در آبان‌ماه سال۱۳۵۳ه.خ، در قالب تشکیل یک گروه هنری بسته شد. «گروه آزاد نقاشان و مجسمه‌سازان» در واکنش به اشباع‌شدگی فضای هنری از فرم‌های تکراری، بحران بی‌معنایی در آفرینش هنری، و ضرورت عبور از بحران؛ و البته هم‌عصر شدن دوباره با رویکردهای هنری در غرب به‌وجود آمد. هسته مرکزی گروه را مارکو گریگوریان، مرتضی ممیز، غلامحسین نامی، سیراک ملکُونیان، فرامرز پیلارام، مسعود عربشاهی و عبدالرضا دریابیگی تشکیل می‌دادند (پاکباز، ۱۳۹۴: ۳۲۰).

۲. اشاره دارد به مباحثی که از دهۀ ۱۳۲۰ه.خ تا ۱۳۳۰ه.خ در هنر ایران بین سنت‌گرایی و مدرنیسم به‌وجود آمده بود. مباحثات پیچیده بر سر این موضوعات در نهایت موجب رشد گرایش‌ها و جنبش‌های گوناگون و رویکردی تازه نسبت به میراث سنتی ایران تحت عنوان «نوسنت‌گرایی» شد. زمانی که جست‌وجو برای هویت هنری ملّی با نفوذ مدرنیته مقارن گردید (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۱۰۱).

۳. در سال ۱۳۶۱ه.خ به «حوزۀ هنری سازمان تبلیغات اسلامی» تبدیل شد.

۴. ایرج اسکندری، نخستین جشنوارۀ فجرآفرینان، بهمن۱۳۸۷.

۵. انقلاب فرهنگی در ظرف سه سال (از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۲ه.خ) تعطیلی دانشگاه‌ها، دست به تصفیه نیروهای ملّی‌گرا و چپ در عرصۀ سیاست و فرهنگ زد. بیش از صدها تن از استادان از مؤسسات آموزشی و دانشگاه‌ها پاک‌سازی شدند و بسیاری از کارکنان فرهنگی باتجربه و نیروهای متخصص و خلاق که در پیروزی انقلاب نقش تعیین‌کننده داشتند، به‌عنوان دگراندیش طرد و خانه‌نشین شدند.

۶. این وزارتخانه ابتدا در سال ۱۳۵۹ه.خ «وزارت ارشاد اسلامی» نام گرفت و سپس در سال ۱۳۶۵ه.خ به «وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی» تغییر نام داد.

۷. اصطلاح «هنر متعهد» اشاره دارد به باوری دربارۀ مسئولیت هنر نسبت به جامعه. مسئلۀ محتوا در این نوع از هنر به‌وجه زیبایی‌شناختی آن رجحان دارد. این رویکرد به هنر پیوند نزدیکی با باورهای جامعه‌گرایی دارد که به‌طور گسترده به انکار اندیشه «هنر برای هنر» می‌پردازد (کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۶۱).

۸. مصاحبه با آیدین آغداشلو: سایت تبیان، بهمن۱۳۸۴.http://www.tebyan.net/index?pid=382

۹. Minimalism: کمینه‌گرایی یا ساده‌گرایی در هنرهای تجسمی، موسیقی، ادبیات و سایر گونه‌های هنری است (ویکی‌پدیا).

۱۰. Conceptual art: گونه‌ای از هنرهای تجسمی که در آن مفهوم یا ایده موجود در اثر بر زیبایی‌شناسی معمول و مواد به‌کار رفته برای خلق آن اولویت دارد (ویکی‌پدیا).

۱۱. Postmodern art: بدنه جنبش هنری است که به دنبال تناقض برخی از جنبه‌های مدرنیسم پدید آمد و توسعه یافت (ویکی‌پدیا).

۱۲. سیراک ملِکُنیان (۱۴۰۳-۱۳۱۰ه.خ): به‌طور رسمی هنرآموزی نداشت ولی از تجربیات مارکو گریگوریان بهره گرفت. در سال ۱۳۲۹ه.ش در نمایشگاه انجمن روابط فرهنگی ایران با اتحاد شوروی (وُکس) حضور یافت. در سال ۱۳۳۶ه.خ نخستین نمایشگاه انفرادی‌اش را در گالری استتیک برپا کرد (پاکباز، ۱۳۹۴: ۱۴۰۰).

۱۳. ایران درودی (۱۴۰۰-۱۳۱۵ه.خ): بین سال‌های ۱۳۳۳ه.خ و ۱۳۳۷ه.خ در رشتۀ نقاشی مدرسۀ بوزار پاریس تحصیل کرد. بعداً دوره‌های تاریخ هنر را در مدرسۀ لوور پاریس، شیشه‌نگاری را در آکادمی سلطنتی بروکسل در سال ۱۳۴۱ه.خ گذراند. درودی اولین نمایشگاه انفرادی‌اش را در سال ۱۳۳۹ه.خ در تالار فرهنگ تهران برپا کرد (همان: ۶۹۴).

۱۴. این گروه از هنرمندان و نقاشان، جریانی خارج از جریان غالب آن روزها در ایران (هنر انقلابی و متعهد) را دنبال کردند و تقریباً در طول دهه ۱۳۶۰ه.ش، به حاشیه رانده و به اصطلاح زیرزمینی شدند. هرچند که در دهه ۱۳۷۰ه.خ با دستاوردهایی جدید و نو ارمغان‌های تازه برای هنر تصویری ایران به بار آوردند (نک. کشمیرشکن، ۱۳۹۴: ۲۰۹).

۱۵. هانیبال الخاص (۱۳۰۹- ۱۳۸۹ه.خ): در خانواده ای آشوری به‌دنیا آمد و پس از چندی هنرآموزی در تهران نزد جعفر پتگر در سال ۱۳۲۹ه.خ به آمریکا رفت. در سال ۱۳۳۸ه.خ به ایران بازگشت و مجموعه‌ای از آثارش را در انجمن ایران و آمریکا و تالار رضا عباسی به‌نمایش گذاشت. در سال ۱۳۴۰ه.خ گالری گیل‌گمش را در تهران تأسیس کرد.

۱۶. بهرام دبیری (۱۳۲۹ه.خ): دورۀ کارشناسی نقاشی را در دانشکدۀ هنرهای زیبا بین سال‌های ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۳ه.خ گذراند. دبیری اولین نمایشگاه انفرادی‌اش را در سال ۱۳۴۷ه.خ در تهران برپا کرد (ویکی‌پدیا).

۱۷. ایرج اسکندری (۱۳۳۵ه.خ): مقدمات نقاشی را در مشهد فراگرفت و بین سال‌های ۱۳۵۳ تا ۱۳۵۷ه.خ در رشتۀ نقاشی آموزش دید. در سال ۱۳۵۸ه.خ یک

دوره آموزش اسلوب‌های دیوارنگاری را در فرانسه گذراند (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۱۲).

۱۸. مصطفی گودرزی (۱۳۳۹ه.خ): دورهٔ کارشناسی نقاشی را بین سال‌های ۱۳۶۳ تا ۱۳۶۷ه.خ در دانشکده هنرهای زیبا گذراند. فعالیت هنری‌اش را از اوایل دههٔ ۱۳۶۰ه.خ، در حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی شروع کرد. گودرزی در سال‌های جنگ تحمیلی عمدتاً به طراحی پوستر و طنزنگاری سیاسی می‌پرداخت (همان: ۸۵۶).

منابع

- استونز، راب. (۱۳۷۹). *متفکران بزرگ جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ مهرداد میردامادی. تهران: نشر مرکز.
- بهمنی‌پور آزاده و افضل‌طوسی، عفت‌سادات. (۱۳۹۵). پروپاگاندا در مکتب سقاخانه بر اساس نظریات پیر بوردیو، *نشریه کیمیای هنر*، شماره ۱۹، ۷۱-۸۸.
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۰). *نظریه کُنش، دلایل عملی و انتخاب عقلانی*. ترجمهٔ مرتضی مردیها. تهران: نقش و نگار.
- بوردیو، پی‌یر. (۱۳۸۹). *تمایز (نقد اجتماعی و قضاوت‌های ذوقی)*. ترجمهٔ حسین چاوشیان. تهران: نشر ثالث.
- لین، جرمی‌اف. (۱۳۸۷). نقد و بررسی نظریهٔ میدان‌های هنری پی‌یر بوردیو. ترجمهٔ مهسا رضوی. *فصل‌نامه هنر*، ۷۸، ۱۳۹-۱۱۶.
- پرستش، شهرام و محمدی‌نژاد، مرجان. (۱۳۸۹). تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران. *مجله جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۳، ۱۳۴-۱۰۳.
- دل‌زنده، سیامک. (۱۳۹۴). *تحولات تصویری هنر ایران (بررسی انتقادی)*، تهران: چاپ و نشر نظر.
- ریترز، جورج. (۱۳۷۴). *نظریه‌های جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ احمدرضا غروی‌زاد. تهران: موسسه انتشارات جهاد دانشگاهی.
- سالاری، مریم. (۱۴۰۱). تحلیل چگونگی تغییر منش زبانی در آثار نقاشان معترض دههٔ ۵۰ با بهره‌گیری از مفهوم استراتژی بوردیو (مطالعهٔ موردی آثار کاظم چلیپا و نصرت‌الله مسلمیان)، جامعه‌شناسی و ادبیات، دوره ۱۴، شماره۱، ۲۰۲-۲۲۸.
- شریعتی، سارا. (۱۳۸۴). تأملی بر دیدگاه‌های پی‌یر بوردیو در باب جامعه‌شناسی هنر. *گزارش سخنرانی گروه جامعه‌شناسی هنر*. دانشگاه تهران.
- شویره، کریستین و فونتن، اولیویه. (۱۳۸۴). *واژگان بوردیو*. ترجمه مرتضی کتبی. تهران: نشر نی.
- چغند، پگاه و رضازاده طاهر. (۱۴۰۳). تحلیل بوردیویی تصمیمات هنری کمال‌الملک در میدان هنر ایران در عصر قاجار، *مجله نگره*، شماره ۶۹، ۹۵-۱۱۰.
- کشمیرشکن، حمید. (۱۳۹۴). *هنر معاصر ایران*. تهران: چاپ نظر.
- گرنفل، میکل. (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*. تهران: نشر افکار.

References

- Bahmanipour, Azadeh & Afzal Tousi, Efatsadat. (2016). Propaganda in the Saqqakhaneh School Based on Pierre Bourdieu's Theories. *Kimaye Honar (The Essence of Art)*, No. 19, pp. 71–88. (in Persian)
- Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature, New York: Columbia University Press.
- Bourdieu, P. (2001). Theory of practice, practical reasons, and rational choice (M. Mardiha, Trans.). Tehran: Naqsh-o-Negar. (in Persian)
- Bourdieu, P. (2010). Distinction: A social critique of the judgement of taste (H. Chavoshian, Trans.). Tehran: Sales Publishing. (in Persian)
- Bourdieu, P.(1996). *The Rules of Art*, Translated by Susan Emanuel, Cambridge: Polity Press.
- Bourdieu, P.(2006). *British journal of sociology Education: Special Issue Pierre Bourdieu, The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Edited and introduced by Randal Johnson, Cambridge: Polity press,. Cultural field: Pages 76&77.
- Bourdieu,P. (1993). *The Field of Culctural Production*, Edited and Introduced by Randal

Johnson, Cambridge: Polity Press.
- Chevrier, C., & Fontaine, O. (2005). Bourdieu’s glossary (M. Katbi, Trans.). Tehran: Ney Publishing.
- Chaghand, Pegah & Rezazadeh, Taher. (2024). A Bourdieusian Analysis of Kamāl al-Molk's Artistic Decisions in the Iranian Art Field during the Qajar Era. *Negareh Journal*, No. 69, pp. 95–110. (in Persian)
- Delzandeh, Siamak. (2015). *Visual Transformations of Iranian Art (A Critical Study)*. Tehran: Nazar Publishing and Printing. (in Persian)
- Grenfell, M. (2014). Key concepts of Pierre Bourdieu. Tehran: Afkar Publishing. (in Persian)Bourdieu, P.(1984). *Distinction*, Translated by: Richard Nice. London: Routledge& Kegan Paul Ltd.
- Keshmirshekan, H. (2015). Contemporary art of Iran. Tehran: Nazar Publishing. (in Persian)
- Lin, J. A. (2008). A critique and review of Pierre Bourdieu’s theory of artistic fields (M. Razavi, Trans.). Honar Quarterly, 78, 116–139. (in Persian)
- Parastesh, Sh., & Mohammadi-Nejad, M. (2010). A social analysis of Kamal-ol-Molk’s artworks in the field of Iranian painting. Journal of Sociology of Art and Literature, 3, 103–134. (in Persian)
- Pinto, L.(1996). The Theory of Field & Sociology of Literature: Reflections on the Work of
- Ritzer, G. (1995). Sociological theories (A. R. Gharavizadeh, Trans.). Tehran: Jahad Daneshgahi Publications (Majd). (in Persian)
- Shariati, S. (2005). A reflection on Pierre Bourdieu’s views on the sociology of art. Lecture Report, Sociology of Art Group, University of Tehran. (in Persian)
- Salari, Maryam. (2022). Analysis of the Transformation of Linguistic Habitus in the Works of Protest Painters of the 1970s Utilizing Bourdieu's Concept of Strategy (Case Study of Works by Kazem Chalipa and Nosratollah Moslemian). *Sociology and Literature*, Vol. 14, No. 1, pp. 202–228. (in Persian)
- Stones, R. (2000). Great sociological thinkers (M. Mirdamadi, Trans.). Tehran: Markaz Publishing. (in Persian)
- Swartz,D. L. (2006). Pierre Bourdieu and North American political Sociology: Why he doesn’t fit in but should, *French Political*, 4, 84-99.