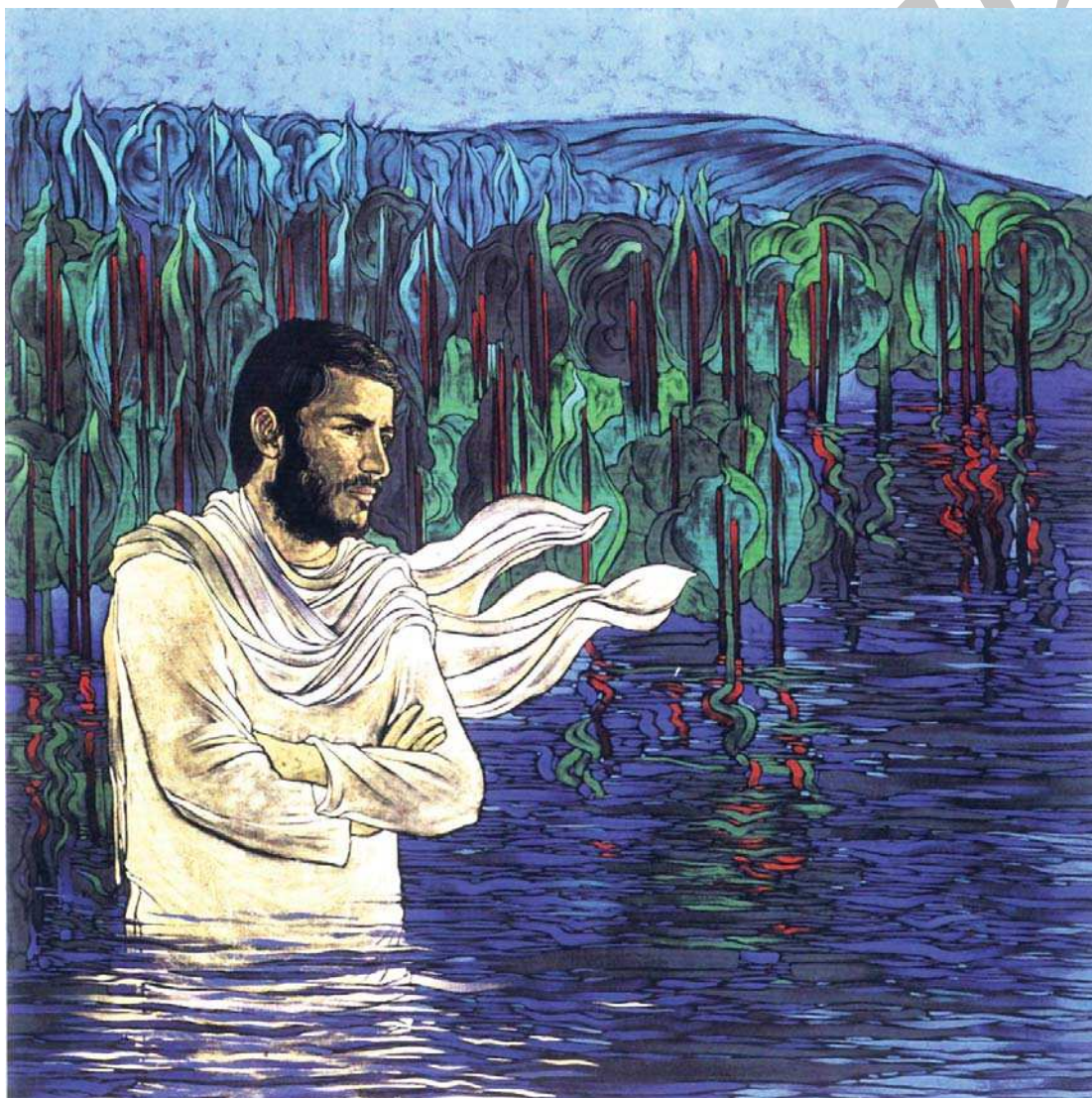


بررسی موقعیت اجتماعی نقاشی دیواری
پس از انقلاب در ایران (با رویکرد
جامعه‌شناسی پی‌یربوردیو)



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



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

بهنام زنگی** * دکتر حبیب‌الله آیت‌اللهی** * دکتر اصغر فهیمی فر***

تاریخ دریافت مقاله: ۹۱/۷/۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱۱/۲۵

چکیده

مقاله حاضر به تحلیل نقاشی دیواری معاصر پس از انقلاب و سرمایه‌های نمادین، اجتماعی و فرهنگی حاکم بر آن می‌پردازد، که حاکی از تحولات سیاسی و اجتماعی و کنش‌ها و میدان‌های قدرت در حوزه نقاشی و میدان قدرت دولتی است. فرضیه اصلی مقاله این است که نقاشی دیواری در هر دوره تحت نفوذ میدان‌های قدرت تولید می‌شود. برای آزمون این فرضیه، آثار نقاشی دیواری پس از انقلاب در شهر تهران در نظر گرفته شده است. چگونگی فعالیت عاملان حاضر (هنرمندان نقاش)، جایگاه و مواضع این میدان هنری در موقعیت‌های اجتماعی، سیاسی و هنری زمانه‌شان، نوع سرمایه‌ها و منش‌های ایشان عمده پرسش‌های مطرح در این نوشتار است. روش تحقیق این مقاله با بهره‌گیری از روش‌شناسی جامعه‌شناختی پی‌یر بوردیو بوده و به تحلیل تکوین میدان نقاشی دیواری در فضای اجتماعی پس از انقلاب می‌پردازد. در نتیجه پژوهش حاضر درمی‌یابیم که سبک نقاشی دیواری در دوره مدنظر حاصل تمایز معنادار از نقاشی دیواری ایران قبل از انقلاب و براساس سرمایه فرهنگی برآمده از حاکمیت سیاسی وقت ایران بوده است. وابستگی نقاشی دیواری به میدان قدرت، در ببحوجه انقلاب و هم‌زمان با پیروزی آن، این هنر را به کانون اصلی قدرت که توده‌های مردمی و جریان‌های انقلابی بودند متصل می‌کرد و با آغاز دوره تثبیت انقلاب و سازمان‌دهی میدان قدرت این هنر تحت حمایت و تأیید آن به کار گرفته شد.

واژگان کلیدی

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

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

** دانشجوی دوره دکتری پژوهش هنر دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران.

*** دانشیار دانشکده هنر دانشگاه شاهد، شهر تهران، استان تهران.

**** دانشیار دانشکده هنر و معماری دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران

Email: b.zangi@yahoo.com

Email: Habibb_Ayat@yahoo.fr

Email: afahimifar@yahoo.co.uk

مقدمه

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

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

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

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

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

این گستردگی جامعه مخاطب بیانگر قابلیت‌های اجتماعی نقاشی دیواری است، چنان‌که به‌طور خلاصه می‌توان نقاشی دیواری را شکل اجتماعی هنر نقاشی قلمداد کرد. جنبه کارکردی نقاشی دیواری در دوره‌های مختلف تاریخی، دچار فراز و فرودهایی بوده است که انطباق آن‌ها با تحولات

اجتماعی و تأثیرات متقابل آن‌ها بر یکدیگر دلیل روشنی بر رویکرد اجتماعی نقاشی دیواری و آگاهی رهبران جامعه و مجریان این هنر از قابلیت اجتماعی آن است.

پرسش‌های اساسی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. سرمایه‌های فرهنگی و نمادین نقاشان در میدان تولید نقاشی دیواری چه جایگاهی دارد؟
۲. نقاشان دیواری از چه منش جدیدی برخوردار بودند که در خلق اثر نقاشی دیواری تأثیرگذار بوده است؟
۳. ارتباط نقاشان دیواری پس از انقلاب با میدان قدرت چگونه است؟

روش تحقیق: در این پژوهش از روش میدانی و تحلیل تاریخی استفاده شده است. از آنجا که ارتباط نقاشی‌های دیواری با میدان‌های قدرت مدنظر بوده است، ابتدا دسته‌بندی نقاشی‌ها در ارتباط با مراکز و نهادها و میدان‌های قدرت در رقابت بر سر سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی و نمادین عرضه می‌شود. برای این منظور، با مطالعه و دسته‌بندی دوره‌های نقاشی دیواری، شناختی کلی حاصل می‌شود و سپس با به‌کارگیری نظریه پی‌روردیو در تحلیل میدان‌های مختلف مؤثر در تولید این آثار فرض‌هایی پیشنهاد می‌شود.

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

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

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

صرف‌نظر از بررسی‌های مفصل درباره نقاشی انقلاب، هنر نقاشی دیواری معاصر ایران کمتر مورد توجه قرار گرفته است. تعدادی رساله دانشجویی و مقالات پراکنده در نشریات علمی-پژوهشی در این زمینه وجود دارد که به رویکردهای اجتماعی نقاشی دیواری را توجه کرده‌اند. دو مقاله «غنچه‌های سوخته: جنبش نقاشی دیواری انقلاب» در

نقاشی دیواری پس از انقلاب

در تداوم نقاشی دوره انقلاب و دوره پس از پیروزی که جریان‌های سیاسی به دنبال تبلیغ و کسب موقعیت‌های اجتماعی و سیاسی برای خود بودند، نقاشی دیواری به ابزاری فراگیر تبدیل شد که مورد استفاده گروه‌های سیاسی و توده مردم قرار می‌گرفت. در واقع، در اوایل پیروزی انقلاب که قدرت به صورت غیرمتمرکز در میان احزاب و جریان‌های سیاسی توزیع شده بود، نقاشی دیواری نیز از این خصلت برخوردار بود. به مرور، نقاشی دیواری با حمایت نهادهای انقلابی سروسامان یافت و به تبع این حمایت‌ها مضامین و پیام‌های آثار دیواری به سمت تفسیرهای سیاسی رسمی و شعارها و اهداف رسمیت‌یافته پس از انقلاب سوق پیدا کرد.

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

«در دوره مورد بررسی، نقاشی دیواری ایران توسط مراکزی چون بنیاد شهید، بسیج‌های ادارات و نهادهای دولتی و مساجد به عنوان پایگاه‌های اجتماعی، حمایت شده و با به تصویر کشیدن شهدا بر روی دیوارهای شهر تولد یافت و فعالیت‌های آن در سال‌های میانی دهه هشتاد به اوج خود رسید. هنرمندان و نقاشان این جریان، با توسعه آثارشان بر روی دیوارهای شهر، توانستند چهره شهر را به صورت جدی از مضامین و پیام‌هایشان متأثر سازند، تاجایی که ارزیابی متولیان و دست‌اندرکاران و موضع‌گیری منتقدان، کارشناسان و هنرمندان نسبت به جریان جدید، قبل از اینکه نقدی زیباشناسانه نسبت به آثار این جریان هنری باشد، نگاهی کاربردی و جامعه‌شناسانه به زیباسازی شهر و کیفیت ارتباط آثار با مخاطب خاص عام بود (کفشچیان مقدم، ۱۳۸۵: ۲۵).

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

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

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

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

چارچوب نظری

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

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

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



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

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

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

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

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

نقاشی‌های دیواری پس از انقلاب را - که هم‌زمان با



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

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

نقاشی دیواری دوره انقلاب (۱۳۵۹-۱۳۵۷)

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



تصویر ۳. نقاشی دیواری؛ اثر هانیبال الخاص، نیلوفر قادری نژاد و مسعود سعدالدین؛ دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران، دوره انقلاب (سال ۱۳۵۸)، مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷.



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



تصویر ۴. نقاشی دیواری، اثر هانیبال الخاص، نیلوفر قادری نژاد و مسعود سعدالدین؛ دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران؛ دوره انقلاب (سال ۱۳۵۸)؛ مأخذ: همان.

سال‌های اول انقلاب به طراحی و تولید نقاشی دیواری‌هایی با مضمون‌های انقلابی و مذهبی، بی‌توجه به فنون و روش‌های پایدار و مرسوم آن دست زدند.

«آثار دوره انقلاب، به واسطه فراگیر شدن و شعارگرایی، در انواع ساده و غیرحرفه‌ای ارائه می‌شدند. هم‌زمان با دوره انقلاب، گونه‌ای از نقاشی دیواری پدید آمد که جنبه‌ای اعتراضی داشت. این شکل از نقاشی دیواری که پیش‌تر در کشورهای نظیر مکزیک تجربه شده و روند تکاملی خود را طی کرده بود در دوره‌های ابتدایی در نوعی شعارنویسی و کالیگرافی شابلونی خلاصه می‌شد. محتوای این آثار بیشتر شعارهای انقلابی را دربرمی‌گرفت که به تدریج تصویر چهره‌های سیاسی نیز به آن افزوده شد (مسجدجامعی، ۱۳۹۱: ۱۵). در این میان هنرمندانی نیز بودند که با برخورداری از تجربه آکادمیک قدم به عرصه نقاشی دیواری گذاشتند. از جمله این هنرمندان می‌توان به ایرج اسکندری اشاره کرد. او در سال‌های آغازین انقلاب هفت نقاشی دیواری در خیابان‌های ولی‌عصر و انقلاب، میدان فلسطین و اتوبان کردستان به وجود آورد که جز یکی مابقی به مرور زمان از بین رفته‌اند (اسکندری، ۱۳۸۷: ۱۰).

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

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

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

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

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

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

عمده‌ترین ضعف آثار دیوارنگاری سال‌های نخست انقلاب تا پیش از دوره جنگ را باید در نبود شناخت و دستیابی به اهمیت زبان نو در نقاشی معاصر و کاربرد آن در مضامین و محتوای آثار دانست. با این حال، نقاشانی در



تصویر ۷. نقاشی دیواری، خیابان انقلاب تهران، دوره جنگ
مأخذ: www.naderdavoodi.net



تصویر ۶. نقاشی دیواری، خیابان انقلاب تهران، دوره جنگ. مأخذ:
نگارنده.

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

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

بود که به همراه شاگردانش آن را اجرا کرد. دیگر اثر او روی دیوار سفارت آمریکا اجرا شد. هر دو نقاشی دیواری پایانه خزانة و سفارت آمریکا دارای مضامین کارگری و ضداستعماری^۱ بودند. آثار دیگری از این هنرمند به همراه نیلور قادری‌نژاد و مسعود سعدالدین در دانشکده هنرهای زیبا اجرا شد (تصاویر ۳ و ۴). «الخاص با گرایش به نوعی مضمون‌های روایی و اساطیری و اعتقادی که مطلوب زمانه بود هنرمندانی چون نیلوفر قادری‌نژاد، بهرام دبیری، نصرت‌الله مسلمیان، مسعود سعدالدین، ناصر پلنگی و ادهم ضرغام را به جامعه معرفی کرد (براتی، ۱۳۸۹).

نقاشی دیواری دوره جنگ تحمیلی (۱۳۶۷-۱۳۵۹)
«دهه اول انقلاب مصادف با حمله اعراف^۲ به ایران بود و جنگی ناخواسته را رقم زد که هشت سال به طول انجامید. غالب آثار هنری در این دوران متأثر از این واقعه بود و زوایای مختلف آن به تصویر کشیده شد و حوزه اندیشه و هنر اسلامی به عنوان یکی از جریان‌های سیاسی پس از انقلاب کانونی شد تا انقلاب اسلامی را در زمینه‌های هنری همراهی کند» (اسکندری، ۱۳۸۵: ۵۱).



تصویر ۸. نقاشی دیواری، اثر ایرج اسکندری، میدان فلسطین تهران، دوره جنگ. مأخذ: نگارنده.

۱. منظور از ضد استعماری تأکید بر استعمار کاپیتالیستی غرب به ویژه آمریکا است نه ضد استعماری که امام خمینی (ره) در بیانیه خود به هنرمندان (به تاریخ ۲۰ شهریور ۱۳۷۶) شرق و غرب استعمارگر را خطاب قرار می‌دهد.

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

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

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

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

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

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

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

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

نقاشی دیواری در دوره پس از جنگ تحمیلی

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



تصویر ۹. نقاشی دیواری (بخشی از اثر)، اثر نیلوفر قادری نژاد و نسرین افروز، دوره جنگ (سال ۱۳۵۹). مأخذ: گودرزی، ۱۳۸۷.

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

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

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

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



تصویر ۱۰. نقاشی دیواری، یادواره شهدا منطقه ۹ تهران، دوره جنگ،

مأخذ: www.yjc.ir

www.SID.ir



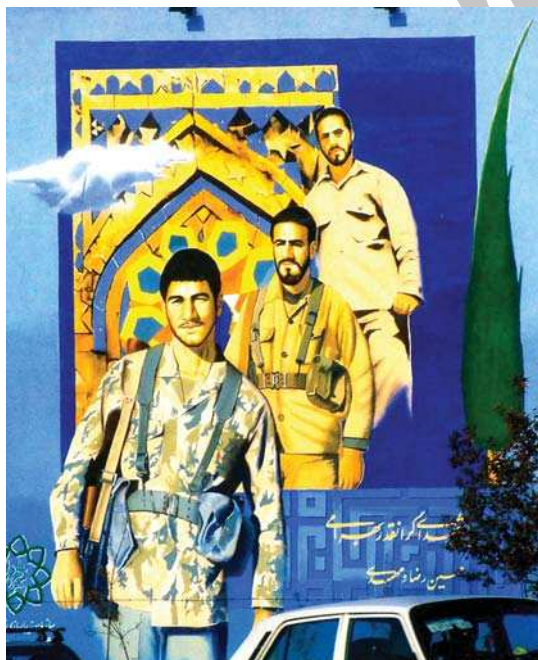
تصویر ۱۱. نقاشی دیواری، خیابان بهشتی تهران، دوره جنگ
مأخذ: www.havadar.ir

کوتاه‌تر زمانی دسته‌بندی شود.

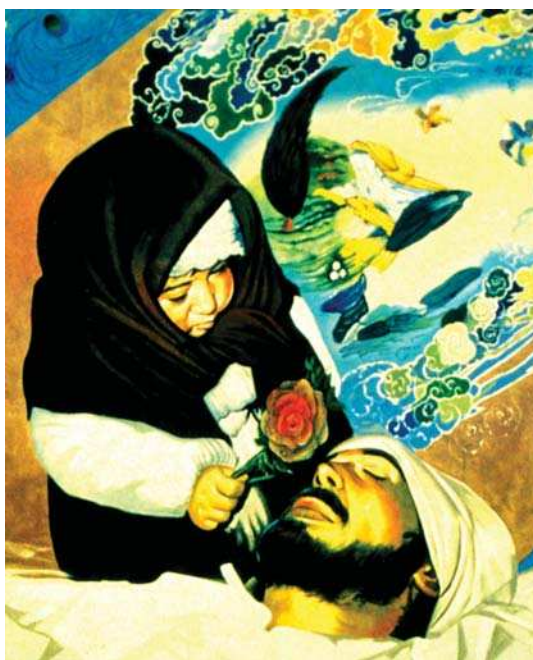
روند تکامل آثار دیوارنگاری در سال‌های اخیر، مواد و مصالح، پیام‌های آثار و روش‌های طراحی و اجرا را نیز تحت پوشش قرارداد است. برخی سازمان‌ها همچون سازمان زیباسازی در تلاش‌اند تا با مواد و مصالح ماندگار کیفیت آثار دیوارنگاری را ارتقا بخشند. «استفاده از مواد و مصالح جدید نظیر کاشی و کولاژ و روش‌های موزاییک،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

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

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



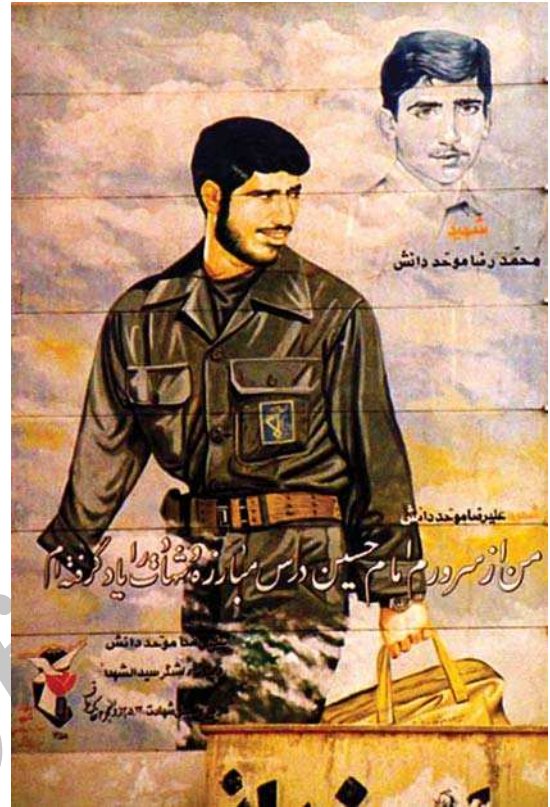
تصویر ۱۳. نقاشی دیواری، خیابان کمیل تهران، دوره جنگ
مأخذ: غضنجان پور، ۱۳۸۹.



تصویر ۱۲. نقاشی دیواری، بزرگراه مدرس تهران، دوره جنگ. مأخذ:
غضنجان پور، ۱۳۸۹.



تصویر ۱۵. نقاشی دیواری، بهشت زهرا تهران، دوره جنگ، مآخذ: همان.



تصویر ۱۴. نقاشی دیواری، بزرگراه صدر تهران، دوره جنگ، مآخذ: همان.

۱۳۵؛ تصاویر ۲۱ و ۲۲). از طرف دیگر، یکی از عواملی که ارزش این گونه کارها می‌کاهد نبود هماهنگی لازم میان آن‌ها با محیط اطراف است، تا جایی که در برخی مواقع این تصاویر باعث درهم‌ریختن هماهنگی فضای شهری شده است.

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

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

در میان نقاشان فعال در عرصه نقاشی دیواری، مسعود

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

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

منظره‌نگاری بر دیوارهای شهر پس از دوره جنگ تحمیلی به‌منظور زیبا‌سازی محیط‌های شهری مورد توجه قرار گرفته و سازمان زیبا‌سازی شهر تهران بدین منظور منظره‌پردازی‌هایی را سفارشی می‌داد که معمولاً مناظر جنگل، آبشار، رود، زندگی روستایی و گل‌ها بود. این قبیل نقاشی‌های دیواری، که طراحی و اجرای آن‌ها همچنان ادامه دارد، عموماً به‌دست هنرمندان تقلیدکار اجرا شده و در بیشتر موارد از لحاظ تکنیکی دچار ضعف‌های بسیار است. «اغلب تصویرهای این دوره، تابلوهای نقاشی بزرگ‌شده چشم‌اندازهای طبیعی است، که هرگز نتوانست با محیط دیداری و مفهومی خود پیوند برقرار کند (پوربخش، ۱۳۹۱:



تصویر ۱۷- نقاشی دیواری (شهید آوینی)، خیابان مطهری تهران،
مأخذ: همان



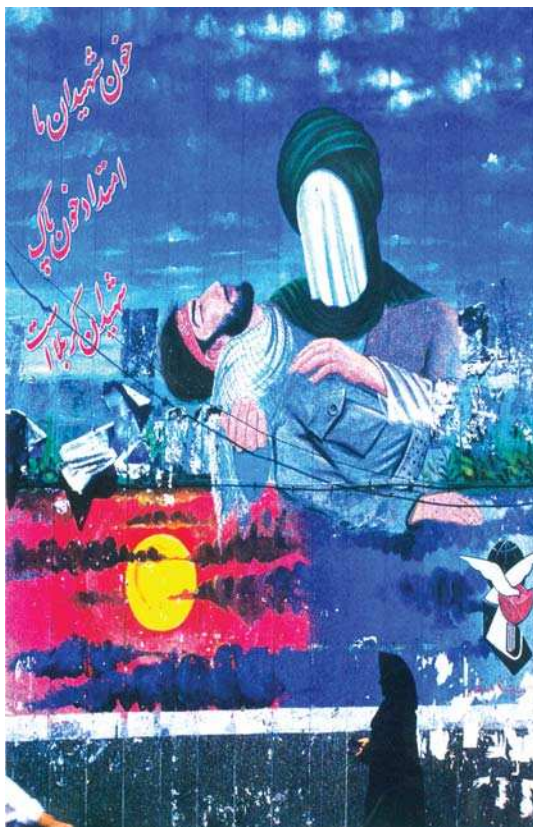
تصویر ۱۸. نقاشی دیواری (شهید یاسینی)، خیابان مطهری تهران،
مأخذ: همان.

بوردیو رویکردهای جامعه‌شناسی وی به همراه تعاریف
کلیدی جامعه‌شناسانه‌اش معرفی می‌شود.

پی‌یر بوردیو و بنیان‌های اندیشه او

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

«عمده شهرت بوردیو در مقام اندیشمند جامعه‌شناس
مرهون نظریه کنش است. او در این نظریه می‌کوشد
اجتماعی‌بودن انسان را نتیجه کنش راهبردی افراد معرفی
کند (میلنر و براویت، ۱۳۸۵: ۱۲۵). با این همه، «پرنفوذترین و
پرخواننده‌ترین اثر بوردیو در زمینه مطالعات فرهنگی تمایز
است» (همان: ۱۲۶). «مفاهیم منش، میدان، خشونت نمادین
و سرمایه فرهنگی رفته‌رفته به نظریه‌های قدرتمند منتهی
می‌شود و موضوعات عیدهای را دربرمی‌گیرد از قبیل
مدرسه، فرهنگ، هنر، ادبیات، علم و حتی ورزش و سیاست»
(دورتیه، ۱۳۸۱: ۲۲۵).



تصویر ۱۶. نقاشی دیواری، بزرگراه مدرس تهران. دوره جنگ، مأخذ:
همان.

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

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

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

در ادامه، برای بررسی ساختار اجتماعی نقاشی دیواری
پس از انقلاب در شهر تهران براساس جامعه‌شناسی پی‌یر

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

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

زمینه یا حوزه عبارت است از زیراجتماعی^۱ که یک منش در آن حاکمیت دارد (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶). جامعه به عنوان سلسله مراتبی ساختمان از میدان‌های نسبتاً خودمختار در نظر گرفته می‌شود، مانند میدان‌های سیاسی، ادبیات اقتصادی و آموزش. هر میدان برحسب روابط فرهنگی و سیاسی بین جایگاه‌های اشغال‌شده درون آن از طریق کنش‌گرایی مشخص می‌شود. «به‌طور کلی، یک میدان نوعی قلمرو زندگی اجتماعی است که دارای قواعد سازمان‌دهی خاص خود است، مجموعه‌ای از موقعیت‌ها را فراهم می‌کند و حامی کنش‌های مرتبط با آن موقعیت‌هاست» (همان: ۳۲۰).

انواع سرمایه

«سرمایه عبارت است از کار انباشته (در شکل مادیت یافته یا شکل متجسد و پیکریت یافته آن) که وقتی بر مبنایی خصوصی، یعنی انحصاری، به تصرف عاملان یا گروه‌هایی از عاملان درمی‌آید آنان را قادر می‌سازد تا نیروی اجتماعی را در شکل کار عینیت یافته یا جاندار به تصرف درآورند. سرمایه نیرویی است که کتبیبه‌وار در ساختار عینی و ذهنی نوشته شده، ولی در عین حال اصل باطنی است که در زمینه اتکای قاعده‌مندی‌های فطری جهان اجتماعی است» (تاجبخش، ۱۳۸۴: ۱۳۳).

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

۱. سرمایه اقتصادی که شامل دارایی مالی و مادی است.
۲. سرمایه فرهنگی که مجموعه‌ای از کیفیات فکری است و به سه شکل دیده می‌شود:

الف) امکانات پروام مثل توانایی سخن گفتن در برابر جمع؛
ب) به صورت عینی همچون کالای فرهنگی مثل داشتن تابلو



تصویر ۱۹. نقاشی دیواری (شهید همت)، بزرگراه همت تهران، دوره پس از جنگ، مأخذ: www.zibasazi.ir



تصویر ۲۰. نقاشی دیواری دفاع مقدس، دوره پس از جنگ، مأخذ: غضبان‌پور، ۱۳۸۹.

میدان

یکی از مفاهیم کلیدی در جامعه‌شناسی بوردیو «میدان» است که معادل فرانسوی این واژه Fond و معادل انگلیسی آن Field است (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶) و در زبان فارسی علاوه بر میدان به زمینه، عرصه و حوزه نیز ترجمه شده است.

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

میدان، نظام ساخت یافته موقعیت‌هایی است که توسط



تصویر ۲۲. نقاشی دیواری، منطقه یک تهران، دوره پس از جنگ، مأخذ: همان.



تصویر ۲۱. نقاشی دیواری، منطقه یک تهران، دوره پس از جنگ. مأخذ: www.zibasazi.ir

سرمایه اجتماعی، تأکید می‌کند که سرمایه فرهنگی و سرمایه اجتماعی را نمی‌توان کاملاً به سرمایه اقتصادی تقلیل داد. سرمایه اقتصادی، برای مثال سرمایه‌گذاری در املاک یا اوراق بهادار، مستقیماً می‌تواند به پول تبدیل شود و سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی تنها در شرایط خاصی می‌توانند به سرمایه اقتصادی تبدیل شوند.

برای نمونه، سود اقتصادی حاصل از مدرک تحصیلی وابسته است به اینکه یک نفر چقدر از سرمایه اجتماعی برای گرفتن مشاغل مهم‌تر و مورد توجه‌تر برخوردار است.

میدان قدرت

از نظر بوردیو، سرمایه هم‌زمان هم مربوط به علم اقتصاد است و هم مجموعه‌ای از روابط مبتنی بر قدرت که قلمروها و تعاملات اجتماعی مختلفی را به وجود می‌آورد. سرمایه فرایندی است که ذاتاً با قدرت پیوند دارد. در واقع، استنباط بوردیو از سرمایه به گونه‌ای است که او تقریباً سرمایه و قدرت را مترادف هم می‌داند. او بین شبکه‌های اجتماعی - که هر فرد در آن جای دارد.

سرمایه اجتماعی از دل آن‌ها پدیدار می‌شود و پیامدهای

و آثار هنری؛ (ج) به صورت نهادی یعنی آنچه توسط نهادها ضمانت اجرایی بیابد، مثل عناوین و مدارک تحصیلی (زنجانی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۶).

۳. سرمایه اجتماعی عبارت است از شبکه‌ای از روابط فردی و جمعی که هر فرد یا جمعی در اختیار دارد. این تعریف باعث می‌شود تا اولاً فضای مفهومی سرمایه اجتماعی محدودتر شود و ثانیاً آن را از سایر انواع سرمایه‌ها به‌ویژه سرمایه‌های فرهنگی و نمادین جدا کند (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۳). «از نظر بوردیو، سرمایه اجتماعی به عنوان شبکه‌ای از روابط و دیعه‌ای طبیعی یا اجتماعی نیست، بلکه در طول زمان برای کسب آن باید تلاش کرد. به تعبیر او، سرمایه اجتماعی محصول نوعی سرمایه‌گذاری فردی یا جمعی، آگاهانه یا ناآگاهانه است که به دنبال بازتولید آن‌گونه روابط اجتماعی است که مستقیماً در کوتاه‌مدت یا بلندمدت قابل استفاده هستند» (شارع‌پور، ۱۳۸۰: ۱۱).

۴. «سرمایه نمادین که مجموعه آداب و وابسته به افتخار یا حق‌شناسی است که به یک فرد یا گروه تعلق می‌گیرد» (زنجانی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۶). بوردیو در اثر خود، شکل‌های



تصویر ۲۳. نقاشی دیواری، اثر اصغر کفشچیان مقدم، سالن تربیت بدنی دانشگاه تهران، دوره پس از جنگ، مأخذ: فصلنامه پژوهش هنر. کفشچیان مقدم، ۱۳۹۲.



تصویر ۲۵. نقاشی دیواری اثر فیروزه گل محمدی، پل جلال آل احمد تهران، دوره پس از جنگ. مأخذ: همان.



تصویر ۲۴. نقاشی دیواری اثر فیروزه گل محمدی، پل جلال آل احمد تهران، دوره پس از جنگ. مأخذ: غضبان پور، ۱۳۸۹.

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

دوره انقلاب (۱۳۵۹-۱۳۵۷): در فضای سیاسی و اجتماعی ویژه دوران پس از انقلاب و اقتضائات هنری آن، گونه‌ای از نقاشی دیواری ظهور یافت که اغلب از سرمایه اجتماعی و فرهنگی برخوردار بود و منشأ آن توجه به فرهنگ والا و آرمان دگرگون‌ساز اجتماعی و سیاسی بود.

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

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

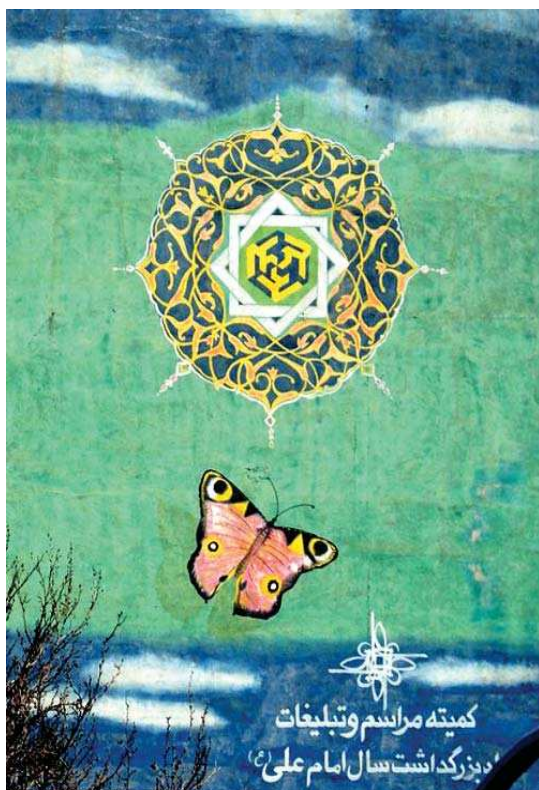
روابط اجتماعی تفاوت قائل می‌شود. هر سرمایه‌ای می‌تواند شکلی کالبدی یعنی نوعی قابلیت ذهنی داشته باشد و یا شکل عینی‌شده یعنی مادیت‌یافته و همچون کالایی واقعی. افراد یا گروه‌ها باید برای به دست آوردن موقعیت برتر، یعنی ایجاد چهار نوع سرمایه، با یکدیگر مبارزه کنند. در جامعه طبقاتی، نوعی میدان عمومی از مبارزه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

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

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

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

میدان تولید هنر قواعد، سرمایه، شکل ویژه منازعات و



تصویر ۲۶. نقاشی دیواری با موضوع سال امام علی (ع)، خیابان
مطهری تهران، دوره پس از جنگ، مأخذ: www.zibazazi.ir

بحبوحه انقلاب و دوره اوج‌گیری و پیروزی آن و مقطع زمانی ابتدایی آن مردمی بود و دولت و حاکمیت هیچ‌گونه دخالتی در شکل‌گیری آن نداشتند. در واقع، میدان قدرت نیروهای سیاسی مبارز به‌ویژه نیروهای مذهبی بودند و به سبب انفصال حوزه دخالت دولت گرایش قدرت به سمت نیروهای انقلاب و نقاشان سیاسی بود. نقاشان بازاری و نقاشان متعدد غیرسیاسی در این میان نقش محسوسی نداشتند و رقابت بر سر کسب سرمایه اجتماعی و فرهنگی و نمادین بود. البته الزاماً برخورداری از سرمایه اجتماعی به معنی داشتن سرمایه فرهنگی نیست.

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

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

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

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

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

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

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

آثار این دوره عموماً با نگاهی واقع‌گرا و محتوای مذهبی-اجتماعی و با شخصیت‌سازی‌های ایرانی اجرا شده است و به همین علت سرمایه اجتماعی نیز در نقاشی این دوره وجود دارد.

دوره پس از جنگ تحمیلی (از ۱۳۶۷ تاکنون): گرایش‌های سیاسی نقاشان این دوره معمولاً با فعالیت‌های آن‌ها در حوزه نقاشی ارتباطی ندارد. اصلی‌ترین سرمایه آن‌ها در میدان به‌ترتیب سرمایه‌های اقتصادی و فرهنگی است. مهم‌ترین هدف آن‌ها پس از کسب سرمایه فرهنگی رقابت بر سر کسب سرمایه نمادین اعتبار استاد، هنرمند و روشنفکر است. «اگر خاستگاه هنرمند در حدود دهه اول انقلاب نوعی خدمت، همراهی و تعهد اجتماعی-دینی بود، در سال‌های بعد و در واقع در دهه دوم انقلاب به این سو، پذیرش و مقبولیت در جامعه هنری به‌عنوان هنرمند برای او اصالت یافت (همان: ۱۷۳). نقاشی‌هایی که نمایش‌دهنده سوزده‌های رایج و مورد علاقه مردم‌اند بیش از آنکه با سیاست حاکم و دولت در ارتباط باشند، به ضرورت‌های محیط‌های شهری از نظر زیباسازی و هنرهای شهری وابسته‌اند. گرایش به



هنرمندان فعال در آن از لحاظ روش و مضمون امکان توسعه و تحول یافته است.

منش هنرمندان این دوره با توجه به تغییر نگرش نهاد قانونی نقاشی دیواری (سازمان زیباسازی) تغییر کرده است. تغییر نگرش میدان قدرت در این دوره به ترتیب در زمینه تکنیک‌ها، مواد و مصالح و روش‌های تولید، به صورت تحول‌گرایی و تنوع‌گرایی بروز کرده و در زمینه مضمون به صورت کیفیت‌گرایی در چهارچوب اصول دنبال شده

مدرنیته که از تمایزهای دنیای مدرن است و گرایش به منش «هنر برای هنر» و دوری از میدان قدرت دولتی حاصل این دوره است. یکی از نشانه‌های استقلال و خودآیینی میدان هنر از نظر بوردیو ظهور نهادهایی است که وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصادی کالاهای فرهنگی است. محل نمایش، مدارس و دانشگاه‌ها و آموزشگاه‌های هنری است و ظهور هنرمندان متخصص هنر نشانه شکل‌گیری میدان تولید هنر جدید. این میدان تولید به تبع کثرت و تنوع

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

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

نتیجه

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

منابع و مآخذ

- اسدی، مرتضی. ۱۳۸۵. «هنر اعتراض، هنر انقلاب»، *هنرهای تجسمی*، ۲۵: ۵۴-۵۷.
- اسکندری، ایرج. ۱۳۸۵. «جنبش هنر انقلابی ایران»، *هنرهای تجسمی*، ۲۵: ۵۰-۵۳.
- اسکندری، ایرج. ۱۳۸۷. «انقلاب و انقلابی‌گری در نقاشی معاصر ایران»، *تندیس*، ۱۴۲: ۱۰.
- براتی، پرویز. ۱۳۸۹. «آینده نقاشی روی دیوار رقم می‌خورد»، *مهرنامه*، ۷.
- پودیو، پی‌یر. ۱۳۷۹. «تکوین تاریخی زیباشناسی ناب»، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، ۱۷: ۱۴۷-۱۶۶.
- پودیو، پی‌یر. ۱۳۸۰. *نظریه کنش، دلایل عملی و انتخاب عقلانی*. ترجمه مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.
- پودیو، پی‌یر. ۱۳۸۴. *شکل‌های سرمایه اجتماعی*. ترجمه افشین خاکباز و حسن پویان. تهران: شیرازه.
- پاکباز، رویین. ۱۳۸۶. *دایره‌المعارف هنر (نقاشی، پیکره‌سازی، گرافیک)*. تهران: فرهنگ معاصر.
- پرستش، شهرام و محمدی‌نژاد، مرجان. ۱۳۸۹. «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران»، *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*، ۱: ۱۰۳-۱۳۴.
- پرستش، شهرام. ۱۳۸۵. *صورت‌بندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر*. پایان‌نامه دکتری جامعه‌شناسی نظری فرهنگی، به‌راهنمایی غلامرضا جمشیدی‌ها، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.
- پوربخش، معصومه. ۱۳۹۱. «روند تحولات دیوارنگاری‌های معاصر شهر تهران»، *پژوهش هنر*، ۱: ۱۴۳-۱۵۲.
- پورمند، حسنعلی. ۱۳۸۵. «قبله ام یک گل سرخ؛ روایت دفاع مقدس در نقاشی امروز ایران»، *کتاب ماه هنر*، ۹۵-۹۶: ۸-۱۷.
- تاجبخش، کیان. ۱۳۸۴. *سرمایه اجتماعی، اعتماد، مموکراسی و توسعه*. ترجمه حسن پویان و افشین خاکباز. تهران: شیرازه.

- جلایی پور، حمیدرضا و محمدی، جمال. ۱۳۸۸. نظریه‌های جامعه‌شناسی، تهران: نی. جنسن، ه. و. ۱۳۵۹. تاریخ هنر جنسن. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: آموزش انقلاب اسلامی تهران. دورتیه، ژان فرانسوا. ۱۳۸۱. «پی‌یر بوردیو، انسان‌شناس، جامعه‌شناس»، ترجمه مرتضی کتبی، نامه انسان‌شناسی، ۱: ۲۲۵-۲۳۷.
- روشناس، محمدمید. ۱۳۸۲. «نگاهی به آثار نقاشان دفاع مقدس در زمان جنگ و پس از آن»، تندیس، ۱۳: ۴-۵. زنجانی‌زاده، هما. ۱۳۸۳. «مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو»، مجله علوم اجتماعی دانشگاه فردوسی مشهد، ۱: ۲، ۳۹-۲۳.
- شادقزویی، پریسا. ۱۳۸۹. «جایگاه نقاشی دیواری در آموزش هنر»، کتاب ماه هنر، ۱۵۰: ۸۸.
- شارع‌پور، محمود. ۱۳۸۰. «فرسایش سرمایه اجتماعی و پیامدهای آن»، نامه انجمن جامعه‌شناسی ایران، ۳۰: ۱۱۲-۱۰۱.
- شوشتری، محمدجواد. ۱۳۹۱. «هنرمندان به ما اعتماد کنند»، مصاحبه، پژوهش هنر، ۱۹: ۱.
- طیسی، محسن و انصاری، مجتبی. ۱۳۸۵. «بررسی محتوا و شکل در نقاشی دهه اول انقلاب اسلامی»، هنرهای زیبا، ۲۷: ۸۷-۹۶.
- غضبان پور، جاسم. ۱۳۸۹. شاهدان شهر (منتخبی از نقاشی‌های دیواری و مجسمه‌های شهر تهران). تهران: تیس. فکوهی، ناصر. ۱۳۸۶. تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی، تهران: نی. کرامتی، محسن. ۱۳۷۰. فرهنگ اصطلاحات هنرهای تجسمی. تهران: چکامه.
- کفشچیان مقدم، اصغر و رویان، سمیرا. ۱۳۸۷. «بررسی دیوارنگاری معاصر تهران»، هنرهای زیبا، ۳۳: ۱۰۳-۱۱۴. کفشچیان مقدم، اصغر. ۱۳۸۵. «غنچه‌های سوخته: جنبش نقاشی دیواری انقلاب»، خیال شرقی، ۳: ۱۸-۲۷. گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۷. نقاشی انقلاب. تهران: فرهنگستان هنر.
- محبی، بهزاد. ۱۳۸۸. «هنر نقاشی در دوران دفاع مقدس»، کتاب ماه هنر، ۱۳۶: ۸۲-۸۷.
- مسجدجامعی، احمد. ۱۳۹۱. «دیوارنگاری روی میز»، مصاحبه، پژوهش هنر، ۱: ۱۳.
- میلنر، آندرو و بروایت، جف. ۱۳۹۱. درآمدی بر نظریه فرهنگی معاصر. تهران: ققنوس.

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA. 'mural':

www.britannica.com/EBchecked/topic/397882/mural

McEvoy, Shannon. 2012. *Latino/Latin American Muralism and Social Change: A Reflection on the Social Significance of the Cold Spring Mural*. BA Honors Thesis, College of Saint Benedict, Saint John's University.

Zehtab, Zahra. 2001. *Pioneers of Iranian Modern Art Massoud Arabshahi*. Mahriz Pub: Tehran.

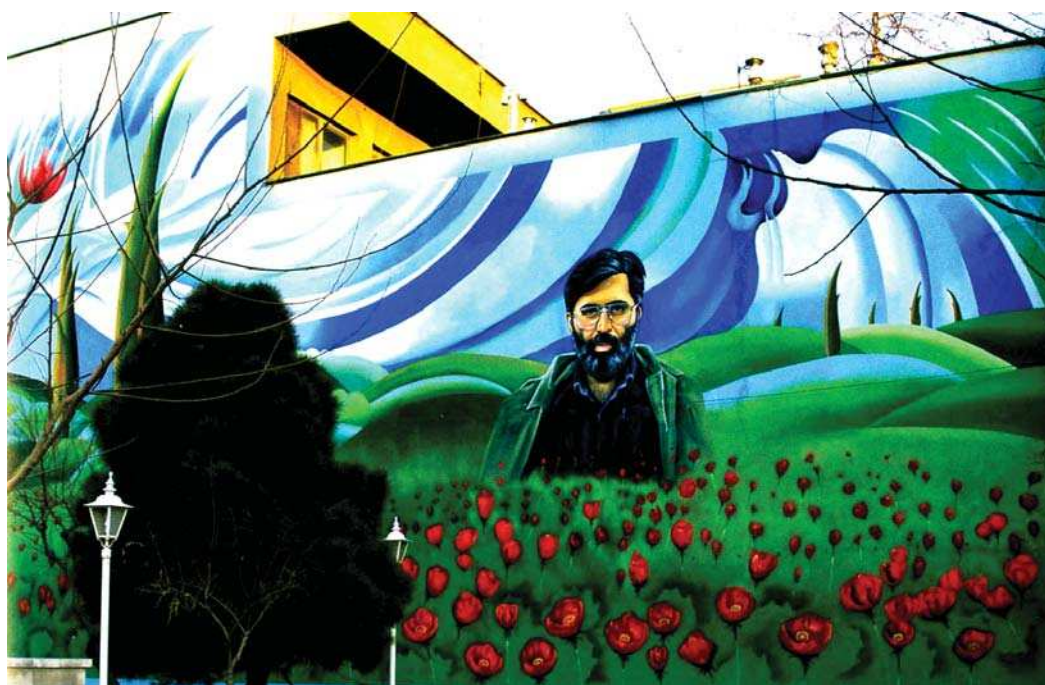
The Analysis of Social Position of Post Revolution Wall Painting Art in Iran (based on Pierre Bourdieu Sociology)

Behnam Zangi, PH.D Student of Art research, University of TarbiatModares, Tehran, Iran.

Habibollah Ayatollahi, PH.D, Associate Professor, Shahed University, Tehran, Iran.

Asghar Fahimifar, PH.D, Associate Professor, University of TarbiatModares, Tehran, Iran.

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



The present article analyzes the contemporary post revolution wall painting art and the symbolic, social and cultural capital dominant on it that are indications of social and political changes, actions and field of power within the scope of painting and state field of power.

The main hypothesis in the article is that the wall painting art is produced while being influenced by the field of power in every period and to test the mentioned hypothesis there are considered the post revolution wall paintings in the city of Tehran. The way the present artists act, the position and place of this artistic field in social, political and art situations, the type of the capital and their habitus, all are the major questions considered within this paper. The research method is also based on Pierre Bourdieu sociological views and tries to analyze the genesis of wall painting field in social space after the revolution.

The conclusion shows that the style of the specified period wall paintings is the result of a meaningful differentiation from the pre revolution paintings and is based on the cultural capital which is itself resulted from the current political governance.

The dependence of wall painting to the field of power, in the height of revolution and simultaneous with its victory, connected this art to the main focus of power, the Mass and revolutionary forces, and was supported and confirmed by the revolution after its consolation and establishment of field of power.

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