Faculty of Social Sciences

Sociology of Art and Literature (JSAL)
Home page: http://jsal.ut.ac.ir

ISSN: 2538-5046
E- ISSN: 2980-8685

Art as a scope of conflict; Studying the contemporary Iranian watercolor field using Bourdieu's theory

Shamim Borhan[1]✉ | **Mohsen Alavinezhad** [2] | **Amir Abass Mohammadi Rad** [3] | **Arash Hasanpour**[4]

1. Corresponding Author, Department of Fine Arts, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: shamimborhan1997@gmail.com
2. Department of Fine Arts, Faculty of visual arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: Sm.alavinezhad@aui.ac.ir
3. Department of Fine Arts, Faculty of Visual Arts, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: am.rad@aui.ac.ir
4. Department of Research of Art , Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. E-mail: arash.hasanpour@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received 28 December 2024
Received in revised form 29 January 2025
Accepted 16 November 2025
Availble online 31 August 202a6

Keywords:
Watercolor, Contemporary art of Iran, Field, Pierre Bourdieu, Polarization, Conflict

ABSTRACT

This research aims to analyze watercolor painting in the contemporary art of Iran and by raising the question of what is the status of watercolor painting in the contemporary art of Iran based on Pierre Bourdieu's field theory, analyzed and identified the state of watercolor painting. The current type of research is qualitative and descriptive-analytical. Data collection was done with qualitative interviews of 17 activists and active artists in Iran's watercolor field. In this research, by criticizing the institutional theory of art, Bourdieu's field theory was chosen as a study guide. The findings of this research show that Iran's watercolor field includes two self-structuring and academic poles, and each pole has its own positions. In the self-structuring pole, all four types of capital were identified, and in the academic pole, Bourdieu's three capitals were identified. Also, two other capitals under the title of virtual capital and exhibition capital, under social capital, were mentioned in this study. The results of this study show that the technical-aesthetic taste of each pole of the Iranian watercolor field is different from the other. In the self-structuring pole, a specific method, path and framework have been determined for using watercolor, and in the academic pole, watercolor is considered as an artistic tool and medium. Activists in Iran's watercolor field are in conflict with each other with capital and to get more capital, and the conflict exists not only between the poles but also within the poles, especially the self-structuring pole.

Cite this article: Borhan, S., Alavinezhad, M., Mohammadi Rad, A. & Hasanpour, A. (2026). Art as a scope of conflict;Studying the contemporary Iranian watercolor field using Bourdieu's theory. Sociology of Art and Literature (JSAL), 18 (1), 41-58.. DOI: http//doi.org/10.22059/jsal.2026.384223.666343

© The Author(s).
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/jsal.2026.384223.666343

دانشکده علوم اجتماعی

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات

Home page: http://jsal.ut.ac.ir

شاپا چاپی: ۵۰۴۶-۲۵۳۸
شاپا الکترونیکی: ۸۶۸۵-۲۹۸۰

هنر به‌مثابه عرصه‌ی کشمکش:
مطالعه‌ی میدان آبرنگ معاصر ایران بر پایه‌ی نظریه بوردیو

شمیم برهان [۱] ✉ | سید محسن علوی‌نژاد [۲] | امیرعباس محمدی‌راد [۳] | آرش حسن‌پور [۴]

۱. نویسنده مسئول، کارشناسی ارشد نقاشی، دانشگاه هنر افصهان، اصفهان، ایران. رایانامه: shamimborhan1997@gmail.com

۲. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران، رایانامه: Sm.alavinezhad@aui.ac.ir

۳. استادیار گروه نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان، ایران، رایانامه: am.rad@aui.ac.ir

۴. استادیار گروه پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، ایران، رایانامه: arash.hasanpour@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۱/۱۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۶/۹

کلیدواژه‌ها:
آبرنگ، هنر معاصر ایران، میدان، پی‌یر بوردیو ، قطب‌بندی، کشمکش

چکیده

این پژوهش با هدف تحلیل نقاشی آبرنگ در هنر معاصر ایران و با طرح این پرسش که وضعیت آن بر اساس نظریه‌ی میدان پی‌یر بوردیو چگونه است، به تحلیل و شناسایی وضعیت نقاشی آبرنگ پرداخته است. نوع پژوهش حاضر، کیفی و به‌صورت توصیفی-تحلیلی است. گردآوری داده‌ها با مصاحبه‌ی کیفی از ۱۷ نفر از کنشگران و هنرمندان فعال در میدان آبرنگ ایران انجام شده است. در این پژوهش با نقد نظریه‌ی نهادی هنر، نظریه‌ی میدان بوردیو به‌عنوان راهنمای مطالعه بکارگرفته‌شد. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که میدان آبرنگ ایران شامل دو قطب خودساختاربخش و دانشگاهی بوده و هر قطب مواضع خاص خود را دارد. در قطب خودساختاربخش هر چهار نوع سرمایه و در قطب دانشگاهی سه سرمایه‌ی بوردیو شناسایی شد. همچنین دو سرمایه دیگر تحت عنوان سرمایه مجازی و سرمایه نمایشگاهی ذیل سرمایه اجتماعی در این مطالعه مطرح شد. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که ذائقه‌ی فنی-زیبایی‌شناختی هر قطب از میدان آبرنگ ایران با دیگری متفاوت است. در قطب خودساختاربخش برای استفاده از آبرنگ مسیر و چارچوب مشخصی تعیین شده است و در قطب دانشگاهی، آبرنگ به‌عنوان یک ابزار و مدیوم هنری مطرح است. کنشگران در میدان آبرنگ ایران با سرمایه و برای کسب سرمایه بیشتر با یکدیگر منازعه دارند و کشمکش نه‌تنها در بین قطب‌ها که درون قطب‌ها، به‌ویژه قطب خودساختاربخش حکم‌فرماست.

استناد: برهان، شمیم؛ علوی‌نژاد، سید محسن؛ محمدی‌راد، امیرعباس؛ و حسن‌پور، آرش (۱۴۰۵). هنر به مثابه عرصه‌ی کشمکش؛ مطالعه‌ی میدان آبرنگ معاصر ایران با استفاده از نظریه بوردیو. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱۸ (۱)، ۵۸-۴۱.

DOI: http//doi.org/10.22059/jsal.2026.384223.666343

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

مقدمه

استفاده از تکنیک آبرنگ در ایران سابقه‌ی دیرینه‌ای دارد اما در ایران معاصر به نظر می‌رسد با آبرنگ به گونه‌ای متفاوت برخورد شده و جایگاه آن از دیگر شیوه‌های هنرهای تجسمی تمایز خاصی پیدا کرده است. تأسیس نهادها، تشکل‌ها، انجمن‌ها، مدارس و کافه-گالری آبرنگ، عضوگیری و برگزاری نمایشگاه‌ها در سطح کشور و جهان از جمله فعالیت‌هایی است که همواره در جریان است. ایجاد نام‌هایی فراتر از عنوان «آبرنگ»، مانند «رنگاب»، در ایران معاصر جریان نوینی را نشان می‌دهد که در کنار انجمن بین‌المللی آبرنگ با علامت اختصاری «IWS»[1] در سطح بین‌المللی، بر وسعت این حوزه افزوده است. با توجه به تجربه‌هایی که نگارنده از شرکت در کلاس‌های آبرنگ کسب کرده و نیز با توجه به اینکه استادان آن از اعضای گروه رنگاب بوده‌اند، برخلاف انتظار، در آموزش این اسلوب رویکردی ژانرمحور مشاهده شده است. استادان، به‌جای آموزش مفاهیم بنیادی هنر، صرفاً به آموزش کلیشه‌ای تکنیک‌هایی مانند روبرداری از آثار هنرمندان خارجی، نقاشی از روی عکس و... می‌پرداختند؛ زیرا این روش در میان هنرجویان زودبازده‌تر از آموزش بنیادی نقاشی است. در نتیجه، پس از مدتی، هنرجویان به نسخه‌های ضعیف‌شده استادان خود تبدیل می‌شدند و همین مسیر را ادامه می‌دادند. همچنین فعالیت گروه و نهادهای تأثیرگذار بر نقاشی آبرنگ در هنر معاصر ایران و نیز تمایل هنرجویان به شرکت در این فعالیت‌ها به‌منزله ارتقای جایگاه خود در این حوزه، همگی باعث آسیب به نقاشی آبرنگ، مفهوم خلاقیت، تعاریف هنر و هنرمند معاصر می‌شوند.

بیان مسئله

گزاره‌ها، شعارها و بیانیه‌های گوناگونی که از یک سو بر نقش هنر در جریان‌های هنر معاصر تاکید می‌کنند و از سوی دیگر، در مواردی با یکدیگر در تقابل قرار دارند، همگی بر ابهام‌ها و چالش‌های اساسی میدان آبرنگ در هنر معاصر ایران می‌افزایند و این پرسش را مطرح می‌کنند که آیا آبرنگ بیش از آنکه صرفا یک واسطه یا ابزار هنری باشد، به موضوعی مستقل تبدیل شده است؟ افزون بر این در جریان پیشگام هنر معاصر، درباره نقش هنر، هنرمند و شیوه‌های هنری تصریح شده است: «تلاش پرشور هنرمندان پیشرو در به‌کارگیری هر وسیله و روش ممکن برای ابراز منویات شخصی خویش، بدین معنی است که اکنون هنرمند خود در مرکز ابداع هنری قرارگرفته است» (سمیع آذر، ۱۳۹۰: ۹). در این خصوص، در مجلات نیز مطالبی توسط منتقدان و حامیان این موضوع بیان شده است، چنانکه فرضی (۱۳۹۹) معتقد است در میان انبوه نقاشی‌های آبرنگ امروز ایران عمدتاً شاهد کارهایی هستیم که ازنظر ابتدایی‌ترین اصول فنی نقاشی از قبیل طراحی، ترکیب‌بندی و یا به‌طور کلی‌تر رسالت هنر و هنرمند هنوز ایرادهای فاحش دارند. نباید فراموش کنیم، آبرنگ صرفاً شیوه‌ای برای نقاشی و همانند سایر رسانه‌های هنری است؛ بنابراین، میان نقاشی در مفهوم ناب هنری آن، صرف‌نظر از رسانه‌ای که با آن خلق شده باشد، نباید تفاوتی وجود داشته باشد. آن چیزی که یک نقاشی را ارزشمند و تبدیل به یک اثر هنری می‌کند، رسانه آن نیست بلکه بینش و دانش بصری نقاش در فهم معنی، رسالت هنر و بیان شخصی او از واقعیت و حقیقت در قالب بیان هنری است. آنچه امروزه باعث انبوهی از کارهای بی‌هویت، غیرهنری و کلیشه‌ای شده است، نگاه به آبرنگ به‌عنوان ژانر است. ژانر به معنی گونه یا نوع خاصی از کار ادبی یا هنری است. نگاه ژانرمحور به آبرنگ باعث شده تعاریفی از پیش مشخص‌شده در تکنیک، موضوع و انتخاب رنگ در این نوع نقاشی حاکم شود. مقدسی (۱۳۹۳) نیز بر این باور است در ایران برخلاف کشورهای دیگر، انجمنی که اشاره به تکنیک خاصی داشته باشد، مانند انجمن نقاشان رنگ‌روغن و یا آبرنگ نداریم. در صورتی که

1. International Watercolor Society

وجود چنین تشکیلاتی برای ارتقای سطح فرهنگی، بصری و آگاهی عامه مردم نسبت به هنر و تکنیک‌های مختلف آن ضروری است. بدین منظور این پژوهش با هدف تحلیل نقاشی آبرنگ در هنر معاصر ایران و با طرح این پرسش که وضعیت آن بر اساس نظریه‌ی میدان پی‌یر بوردیو چگونه است، به تحلیل و شناسایی وضعیت نقاشی آبرنگ پرداخته است.

چارچوب مفهومی

جامعه به‌مثابه فضای اجتماعی: بوردیو در بعد هستی‌شناسی، جامعه را فضایی اجتماعی[1] مرکب از مجموعه به‌هم‌پیوسته‌ای از میدان‌ها (ساختارها) و افراد دارای عادت‌واره‌های مرتبط با میدان‌ها می‌داند که در تار و پود آن واقع شده‌اند و به‌عنوان کنشگر در قالب قواعد حاکم بر میدان‌های اجتماعی و طبق عادت‌واره‌های خود، به‌صورت فردی و جمعی در جهت دستیابی به انواع سرمایه‌های موجود در میدان‌ها، با هم در تعامل و رقابت قرار دارند. کنشگران با تعاملات و کنش‌های خود در تثبیت یا تغییر فضای اجتماعی، نقش موثری ایفا می‌کنند؛ بنابراین فرد موجودی مختار و در عین حال مجبور است. فرد در فضای اجتماعی و در قالب میدان اجتماعی به کسب عادت‌واره نائل می‌آید و تحت تأثیر شرایط ساختاری و ویژگی‌های فردی اعم از روانی یا ذهنی – شخصیتی عمل می‌کند؛ عمل او برآیند ویژگی‌های محیطی و فردی اوست (گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۵–۱۶).

میدان: جهان اجتماعی مدرن، که حاصل فرایند طولانی تمایزیابی است، به فضاهای خرد بی‌شماری تجزیه می‌شود که همان میدان‌ها هستند. 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 موقعیت‌ها است (جلائی پور و محمدی، ۱۳۹۲: ۳۲۰). میدان از درون، بر اساس روابط قدرت ساخت می‌یابد. هر میدان دارای اصول، عرفیات و آداب متمایز و خاص خود است. بوردیو از قوانین لایتغیر یا سازوکارهای عام سخن می‌گوید که خصوصیات ساختاری خاص همه میدان‌ها هستند. مهم‌ترین خصوصیات ساختاری میدان‌ها عبارت‌اند از:

۱– میدان‌ها فضاهایی ساخت‌یافته از موقعیت‌های فرادست و فرودست بر مبنای انواع و میزان و ترکیب سرمایه هستند (طلوعی و رضایی، ۱۳۸۷: ۱۷).

۲– میدان‌ها به کنشگران خود اشکال خاص منازعه را تحمیل می‌کنند (بابایی، ۱۳۹۰: ۴۲).

۳– میدان‌ها مکانیسم‌های داخلی خود را برای توسعه دارند و تا حدود زیادی بر مبنای سازوکارهای درونی تحول خودشان ساختاریافته‌اند. ازاین‌رو میدان‌ها دارای میزانی از خودمختاری یا استقلال نسبی در برابر محیط خارجی هستند (گلابی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۳۰).

۴– میدان‌ها، قلمرو منازعه بر سر منابع ارزشمند یا همان سرمایه هستند (لش، ۱۳۸۳: ۳۴۸–۳۴۹).

میدان فرهنگی: میدان فرهنگی متشکل از دو میدان فرعی است: «میدان رسانه‌ها» و «میدان هنر» (ربانی خوراسگانی و خوش‌آمدی، ۱۳۸۸: ۱۷۳). میدان هنر درون میدان فرهنگی موجودیت پیدا می‌کند. در میدان هنر تولید هنری به وقوع می‌پیوندد. میدان هنر شامل زیرمجموعه‌هایی از زیرمیدان است که رشته‌های مختلف هنری در آن‌ها واقع شده‌اند. تولید هنری میدان مستقلی است که سنت‌ها، قوانین و تاریخ خاص خود را دارد و از خودمختاری نسبی برخوردار است (شریعتی، ۱۳۸۸: ۱۲). بوردیو در کتاب قواعد هنر (۱۹۹۲) و همچنین مقاله‌ای در باب کتاب «تربیت احساسات» فلوبر (۱۳۷۵) می‌نویسد: «سخن گفتن از میدان یعنی ذکر این نکته که آثار ادبی در جهان اجتماعی خاصی تولید می‌شوند که نهادهای خاصی دارند و از قوانین خاصی پیروی می‌کنند.» او

1. Social space

یکی از قواعد درون میدان هنر را اعطای شأن می‌داند؛ مکانیسمی که تشخیص هنرمند واقعی از غیرواقعی و اثر هنری باارزش از بی‌ارزش را امکان‌پذیر می‌سازد. مفهوم اعطای شأن به‌عنوان یکی از قواعد اساسی میدان هنر، نشانگر ویژگی ساختاری میدان است. ساختاری که فعالانه مرز درون و بیرون میدان را حفظ می‌کند. او قاعده اعطای شأن در میدان هنر را به‌عنوان مکانیسمی اجتماعی برای جداسازی هنرمند واقعی از غیرواقعی مورد توجه قرار می‌دهد. او معتقد است «نگرش‌هایی که برای مصرف و اعمال نگرش زیباشناختی طراحی شده‌اند مانند ژانرها، سبک‌ها، مفاهیم و مقولات زیباشناختی، به اشیاء به‌منزله آثار هنری رسمیت می‌بخشند» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۶۱). در این فرایندِ تأیید و بازتولید، عاملان مختلفی همچون موزه‌ها، نگارخانه‌ها، منتقدان، مصرف‌کنندگان و نوآموزان هنر نقش دارند. مجموعه این عاملان با تأیید و پیروی از یک سبک، ارزش‌های اثر هنری و پدیدآورنده آن به‌عنوان هنرمند را رسمیت می‌بخشند.

سرمایه: از دیدگاه بوردیو، میدان‌ها صحنه مبارزه‌ای برای مالکیت، بازآفرینی و دستیابی به منابعی هستند که مختص آن‌هاست؛ او این منابع را سرمایه می‌نامد (عطار، ۱۳۸۷: ۱۶۰). سرمایه ملاک جایگاه هر عامل در میدان است. بوردیو در نظریه خود از چهار نوع سرمایه نام می‌برد که عبارت‌اند از: سرمایه‌های اقتصادی[1]، سرمایه اجتماعی[2]، سرمایه فرهنگی[3] و سرمایه نمادین.[4]

۱- سرمایه اقتصادی: سرمایه‌ای است شامل منابع، درآمد و دارایی‌ها که در حقوق مالی متبلور می‌شود.

۲- سرمایه اجتماعی: مفهوم سرمایه اجتماعی به مقامات و روابط گروهی یا شبکه‌های اجتماعی (عضویت در گروه‌های اجتماعی یا خانوادگی و خویشاوندی و ...) مربوط می‌گردد که فرد در درون آن قرارگرفته است و می‌تواند به نفع خود از آن استفاده کند (ممتاز،۱۳۸۳: ۱۵۰).

۳- سرمایه فرهنگی: سرمایه فرهنگی شامل خصوصیات فکری، تربیتی و آموزشی، کالاها و مهارت‌های فرهنگی است (جمشیدیها و پرستش، ۱۳۸۵: ۲۳).

سرمایه فرهنگی متجسم[5] (درونی شده): این سرمایه شامل توانایی‌های بالقوه‌ای هستند که به‌تدریج بخشی از وجود فرد شده و تثبیت گردیده‌اند (فونتن و شویره، ۱۳۸۵: ۹۷).

سرمایه فرهنگی عینیت‌یافته[6]: این سرمایه شامل استفاده از کالاهای فرهنگی و اشیاء مادی از قبیل کتاب، نوشته‌ها، نقاشی و آثار هنری است (حسن‌پور و قاسمی، ۱۳۹۵: ۶۷).

سرمایه فرهنگی نهادینه‌شده[7]: سرمایه فرهنگی نهادینه‌شده دستاوردها، مهارت‌های تحصیلی و غیرتحصیلی است که به‌صورت مدرک به فرد ارائه شده است (حسن‌پور و قاسمی، ۱۳۹۵: ۱۲).

۴- سرمایه نمادین: در اندیشه بوردیو سرمایه نمادین محصول به رسمیت شناخته شدن توسط دیگران است و شامل کاربرد نمادهایی می‌گردد که فرد آن را به کار می‌گیرد تا به سطوح دیگر سرمایه خود مشروعیت بخشد (حسن‌پور و همکاران، ۱۳۹۲: ۲۲۱).

روش تحقیق

1. Economic Capital
2. Social Capital
3. Cultural Capital
4. Symbolic Capital
5. Embodied
6. Objectified
1. Institutional

روش تحقیق این پژوهش به‌صورت توصیفی–تحلیلی و از نوع کیفی است زیرا در روش‌های کیفی سعی می‌شود تا واقعیت همان‌گونه که پاسخ‌گویان آن را تجربه و درک کرده‌اند، کشف شود. (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۱۶). داده‌ها از طریق مصاحبه‌های کیفیِ نیمه‌ساختاریافته گردآوری شدند. این شیوه، در مقایسه با روش مصاحبه ساختاریافته، از انعطاف‌پذیری بیشتری برخوردار است؛ به طوری که پژوهشگر در راستای رسیدن به پاسخ پرسش‌های پژوهش می‌تواند به‌تناسب بحث و شرایط مصاحبه پرسش‌های دیگری نیز مطرح کند. در این پژوهش، مسیر مصاحبه بیشتر توسط مصاحبه‌گر هدایت شد و تمامی موضوعات موردنظر بررسی گردید. این نوع مصاحبه امکان دسترسی پژوهشگر به لایه‌های عمیق‌تر اطلاعات را فراهم می‌کند؛ ازاین‌رو، راهنمای مصاحبه توسط نگارندگان تدوین شد تا پرسش‌ها در راستای اهداف پژوهش طرح شوند.

جامعه مورد تحلیل در این پژوهش اعضا و نمایندگان مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ در ایران (برگرفته از وب‌سایت این سازمان[2])، برخی از اعضای گروه رنگاب، هنرمندان مستقلی که به‌صورت تخصصی از رسانه آبرنگ استفاده می‌کنند را شامل می‌شود. نمونه‌گیری به شیوه هدفمند است. در این روش، شرکت‌کنندگان به‌صورت آگاهانه و بر اساس معیارهای پژوهش انتخاب می‌شوند. با توجه به اینکه پژوهشگر پیش‌تر تجربه حضور در کلاس‌های آبرنگ و فعالیت در این حوزه را داشت، شناسایی هنرمندان فعال و شناخته‌شده آبرنگ ایران دشوار نبود. ازاین‌رو، پژوهشگر توانست با ۱۷ نفر از آنان به‌صورت حضوری و برخط مصاحبه کند. ویژگی‌های نمونه کیفی در جدول شماره ۱، نشان‌داده شده است.

جدول شماره ۱. مشخصات مصاحبه‌شوندگان (منبع: نگارندگان)

ردیف	نام و نام خانوادگی	سال تولد	جایگاه اجتماعی در حوزه آبرنگ
۱	یاسمن کوشافر	۱۳۶۷	مدرس نقاشی
۲	شهرزاد زریباف	۱۳۶۴	هنرجو
۳	زهرا حمزه	۱۳۶۳	مدرس نقاشی
۴	لیلا محبیان‌زاده	۱۳۵۵	
۵	مهسا مهدی‌زاده	۱۳۶۶	
۶	مرتضی تکلو	۱۳۶۱	
۷	اکبر اکبری	۱۳۵۵	
۸	پیمان طاهر	۱۳۶۲	هنرجو
۹	شاهین آروین	۱۳۵۱	مدرس نقاشی
۱۰	علی گلباز	۱۳۵۳	
۱۱	احمد مقدسی	۱۳۵۰	
۱۲	محمود سمندریان	۱۳۴۲	
۱۳	کوروش اصلانی	۱۳۵۰	
۱۴	پریسا مهدوی	۱۳۶۰	هنرجو
۱۵	نادر مهذب‌نیا	۱۳۵۹	مدرس نقاشی
۱۶	مرجان مدرسی	۱۳۴۹	
۱۷	هاجر گودرزی	۱۳۶۲	

2. https://iwsglobeart.net/

روش تحلیل داده‌ها در این پژوهش، تکنیک تحلیل محتوای کیفی با رهیافت جهت‌دار است. با استفاده از الگوی پیشنهادی لینکلن و گوبا (۱۹۸۵، به نقل از محمدپور، ۱۳۹۰: ۱۸۴-۱۸۹) دو معیار باورپذیری و تاییدپذیری جهت اعتمادیابی این پژوهش ارائه شده و تلاش شده است بر اساس چارچوب نظریه میدان پی‌یر بوردیو، به توصیف جز به‌جز یافته‌های به‌دست‌آمده تحقیق پرداخته شود.

یافته‌های پژوهش

میدان آبرنگ ایران را می‌توان دو قطب خودساختاربخش و دانشگاهی در نظر گرفت که هر کدام شامل مواضعی است که اعضا و فعالیت‌های مخصوص خود را دارد و نیز هر کدام اهداف، ساختار و قوانین، امتیازات و محدودیت‌ها، سرمایه‌ها و ذائقه فنی و زیباشناختی مخصوص خود را داراست. در ادامه به‌تفصیل به ویژگی‌های هر قطب می‌پردازیم.

قطب خودساختاربخش: قطب خودساختاربخش یکی از قطب‌های میدان آبرنگ ایران است. در این پژوهش عنوان «خودساختاربخش» از این جهت برای این قطب اطلاق شد زیرا شامل انجمن و گروه‌هایی است که به‌خودی‌خود شکل گرفته و برخی از آن‌ها درجایی به ثبت رسیده و برخی دیگر اصلاً به ثبت نرسیده‌اند. این قطب شامل مواضع زیر است:

۱. انجمن بین‌المللی آبرنگ (IWS)
۲. گروه رنگاب
۳. نقاشان آبرنگ شرق
۴. شهر هشتمی‌ها

انجمن بین‌المللی آبرنگ (IWS): انجمن بین‌المللی آبرنگ با علامت اختصاری «IWS» در سال ۲۰۱۲ توسط آتانور دوغان[1] باهدف ترویج عشق، صلح و هماهنگی از طریق هنر تأسیس شد. مقر اصلی این انجمن در شهر ازمیر ترکیه است و بیش از صد کشور، عضو این انجمن هستند. این انجمن هر سال مسابقات آبرنگ، ورکشاپ و نمایشگاه‌هایی را در کشورهای مختلف برگزار می‌کند و به شرکت‌کنندگان گواهی‌نامه، کاتالوگ و ... می‌دهد. در ابتدا، تمرکز این مجموعه تنها بر مدیوم آبرنگ بود ولی از سال ۲۰۲۰، با راه‌اندازی مجموعه‌ای جدید با عنوان «IWS Network» که شامل موسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ است، دامنه فعالیت آن به سایر هنرها نیز گسترش یافت.

تقسیم‌کار: تقسیم‌کار در موضع انجمن بین‌المللی آبرنگ شامل هیئت‌مدیره، سرپرست کشور، نمایندگان مؤسسات و کمیته مشورتی[2] است. اعضای هیئت‌مدیره این انجمن شامل رئیس و مؤسس، چهار نایب رئیس، دو مدیرکل، یک منشی و مشاور قانونی است. انجمن بین‌المللی آبرنگ در هر کشور، یک نفر را به‌عنوان سرپرست و مسئول انجمن بین‌المللی آبرنگ در آن کشور تعیین می‌کند. این فرد مجاز به کسب درآمد، منافع مالی و سود از طریق انجمن نیست. نادر مهذب‌نیا سرپرست انجمن بین‌المللی آبرنگ در ایران است. سرپرست کشور می‌تواند فردی را به عنوان معاون خود منصوب کند. کد ۱۵ در این خصوص چنین توضیح داد: «یک اساسنامه، قوانین و چارت کلی هم داریم که از آن پیروی می‌کنیم که شامل وظایف داخلی، همکاری با سایر مؤسسات و کارهایی است که باید انجام شود، داشتن یک یا دو فعالیت حداقل در یک یا دو سال اخیر هست که باید اتفاق بیفتد.»

نمایندگان مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ از نظر کارکرد و حقوق، تفاوتی با سرپرست کشور ندارند. تنها وجه تمایز آن‌ها این است که از طریق این انجمن امکان کسب درآمد دارند. مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ در ایران شامل گالری‌ها، مراکز

1. Atanur Dogan
2. Advisor Comity IWS

آموزشی، گروه‌های هنری و کافه‌گالری می‌شوند. تفاوت مؤسسات با یکدیگر، تنها در اولویت کاری نمایندگان آن‌هاست. در نهایت، این تفاوت‌ها صرفاً به نام مؤسسات محدود می‌شود و نمایندگان امکان انجام همه فعالیت‌های پیش‌بینی‌شده را دارند. در این خصوص، مصاحبه‌شوندگان چنین بیان کردند: مؤسسات خصوصی انجمن بین‌المللی آبرنگ شامل گالری‌ها، موزه‌ها، گروه‌های هنری، کافه، مراکز آموزشی و دهکده‌های هنری هستند (۵). تفاوت مؤسسات، دقیقاً در اولویت کاری نماینده هر موسسه است. اولویت گالری‌ها، برگزاری جشنواره است (۲). آکادمی‌ها یا آرت سنترها، اولویتشان آموزش است اما تفاوت این زیرشاخه‌ها تنها به نام آن‌ها محدود می‌شود (۵).

انجمن بین‌المللی آبرنگ گروهی با عنوان «کمیته مشورتی IWS» در فیس‌بوک دارد که گروهی شخصی و بسته است. اعضای این گروه شامل اعضای هیئت‌مدیره، سرپرست کشور و نمایندگان مؤسساتی هستند که دست‌کم برای یک جشنواره بین‌المللی برگزار کرده باشند. این افراد به عضویت گروه درمی‌آیند تا تجربه‌های خود را به اشتراک بگذارند و به سایر اعضای انجمن که قصد برگزاری جشنواره‌های بین‌المللی دارند، مشاوره دهد. همچنین، اعضای این گروه درباره اهداف و آینده انجمن بین‌المللی آبرنگ تصمیم‌گیری می‌کنند.

جشنواره‌های انجمن بین‌المللی آبرنگ: سرپرست کشور و نمایندگان مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ، امکان برگزاری جشنواره تحت نظر این انجمن دارند. برای شرکت در جشنواره‌ها نیازی به عضویت در این انجمن نیست و شرایط شرکت به‌صورت کامل در فراخوان‌های آن ذکر می‌شود و برگزارکننده هر جشنواره، این شرایط را تعیین می‌کند. برگزارکنندگان جشنواره‌ها در ابتدا شرایط جشنواره و نحوه برگزاری آن را با منشی و مدیران کل انجمن بین‌المللی آبرنگ بررسی می‌کنند و در صورت تایید آن‌ها، اقدام به برگزاری می‌کنند. جشنواره‌های انجمن بین‌المللی آبرنگ به دو صورت حضوری و برخط (آنلاین) برگزار می‌شود که هر یک ضوابط و شرایط خاص خود را دارند.

پیوستن به انجمن بین‌المللی آبرنگ: پیوستن به این انجمن از دو طریق امکان‌پذیر است: ۱- عضویت وابسته[1] ۲- دریافت نمایندگی مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ در ایران. برای عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ، داشتن رزومه یا سابقه هنری الزامی نیست. عضویت از طریق ارسال ایمیل به آمیت کاپور[2]، از اعضای هیئت‌مدیره انجمن، و پرداخت سالانه ۱۰ دلار انجام می‌شود. اخذ نمایندگی مؤسسات، مستلزم برخورداری از فضای فیزیکی مناسب برای انجام فعالیت‌های هنری و پرداخت سالانه ۱۲۰ دلار به انجمن است. پس از تکمیل فرایند ثبت‌نام، لوگویی با نام شخص و انجمن بین‌المللی آبرنگ به نمایندگان اعطا می‌شود. همچنین، صلاحیت این افراد از طریق سرپرست کشور و نمایندگان دارای سابقه فعالیت ارزیابی می‌شود. نادر مهذب‌نیا که سرپرست کشور ایران است، نوعی عضویت با عنوان «عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران» ایجاد کرده و افراد با پرداخت سالانه ۱۵۰ هزار تومان به ایشان، می‌توانند این عضویت را داشته باشند. از جمله مزایای عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران می‌توان به اولویت جهت شرکت در جشنواره‌ها، ثبت اطلاعات و مشخصات افراد و همچنین حضور رایگان در برخی از جشنواره‌ها اشاره کرد.

گروه رنگاب: یکی دیگر از موضع‌های قطب خودساختاربخش، گروه رنگاب است. بر اساس مصاحبه‌های انجام‌شده با چند تن از اعضای این گروه، جرقه شکل‌گیری رنگاب از کتاب شهر هشتم زده شد. این گروه از یک دورهمی دوستانه شکل گرفت؛ اعضای آن از دیرباز یک‌دیگر را می‌شناختند، سابقه فعالیت حرفه‌ای داشتند و تصمیم گرفتند نمایشگاه‌ها و فعالیت‌های مدرن سالانه را به صورت مشترک برگزار کنند. هشت سال از زمان تأسیس این گروه می‌گذرد. اعضای گروه رنگاب شانزده نفر هستند که شامل افراد زیر می‌شوند: ۱. احمد وثوق احمدی ۲. محمود سمندریان ۳. بهمن نیکو ۴. ناصر نورمحمدزاده ۵. مرحوم سیاوش مظلومی‌پور ۶. محمدرضا

1. Associate Membership
2. Amit Kapoor

آتشزاد ۷. عطاالله ذی نوری ۸. شهریار وثوق ۹. احمد مقدسی ۱۰. عباس مومن‌آبادی ۱۱. شاهین آروین ۱۲. علی گلباز ۱۳. محمدعلی یزدچی ۱۴. مرجان مدرسی ۱۵. مرتضی تکلو ۱۶. عدنان مصلایی.

اهداف، سازمان‌دهی، عضویت و نمایشگاه‌های گروه رنگاب: گروه رنگاب در نقد وضعیت آبرنگ شکل گرفته است و نقش ارشادی و هدایتگری دارد. در واقع هدف این گروه این است که فعالیت‌ها و جشنواره‌هایی که در حوزه آبرنگ برگزار می‌شود را به نوعی مشاوره بدهند و مدیریت کنند و به‌طور کلی فعالیت‌های حوزه آبرنگ را سروسامان بدهند. سازمان‌دهی گروه رنگاب به‌صورت گروه‌محور است و به دلیل اینکه اساس این گروه بر پایه روابط دوستانه و محفلی است، لذا هیچ اساس‌نامه و چارت سازمان‌دهی مشخص، قانون و مقررات مدون و از پیش تعیین‌شده‌ای ندارد. همچنین، طی هشت سال فعالیت خود، هیچ عضو جدیدی نپذیرفته است. کدهای ۶ و ۱۰ چنین بیان کردند: گروه رنگاب عملاً یک گروهی بود که تشکیل شد از یک سری اعضا به‌صورت خیلی فی‌البداهه ولی عضوی نگرفت (۶) و نمی‌شود گفت چه کسی هسته مرکزی‌اش است. یک سری هم‌فکری‌ها بوده، یک سری دعوت شدند و بعد دیگر یارگیری تمام شد (۱۰). گروه رنگاب طی هشت سال فعالیت خود، تاکنون پنج نمایشگاه برگزار کرده است. همچنین، از توضیحات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که هزینه برگزاری این نمایشگاه‌ها از سوی اعضای این گروه تأمین می‌شود.

نقاشان آبرنگ شرق: گروه نقاشان آبرنگ شرق یکی دیگر از موضع‌های قطب خودساختاربخش است. مؤسس این گروه احمد مقدسی است و اعضای این گروه دوازده نفر هستند. این گروه نشریه‌ای به نام «فصلنامه تخصصی آبرنگ ایران» راه‌اندازی کرد که تنها یک شماره و در سال ۱۳۹۳ به‌صورت دیجیتال عرضه شد. گروه نقاشان آبرنگ شرق یک گروه پژوهشی بود که هدف آن به نوعی ارتقا کیفیت، سطح علمی و توانمندی‌های اعضا است. این گروه چندین نمایشگاه نیز برگزار کرده است.

شهر هشتمی‌ها: یکی دیگر از مواضع قطب خودساختاربخش، شهر هشتم است. از توضیحات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که در سال ۱۳۸۹، احمد مقدسی کتابی تحت عنوان شهر هشتم منتشر کرد. در این کتاب مجموعه‌ای از نقاشی‌های آبرنگ از هنرمندان معاصر گردآوری شده و به‌صورت دوسالانه منتشر می‌شود. کد ۱۱، درباره حامی کتاب شهر هشتم و نحوه گزینش آثاری که در این کتاب چاپ می‌شود چنین توضیح داد: برای چاپ آثار در کتاب، ما از افراد هزینه می‌گیریم چون ما بودجه و سرمایه‌ای نداریم. حالا چه کسانی در کتاب هستند؛ مسلماً پیشکسوت‌ها و هنرمندان هستند، من تنها شاخصه‌های خودم را برای پذیرش آثار در این کتاب، لحاظ نمی‌کنم چون انحصارطلبی می‌شود و شاخصه‌های بقیه اساتید را هم لحاظ می‌کنم و از کانال آن‌ها نیز هنرمندانی به من معرفی می‌شود. ما سعی کردیم هرکس در ایران نقاشی آبرنگ کار می‌کند، در این کتاب باشد (۱۱).

ذائقه فنی و زیبایی‌شناسی در قطب خودساختاربخش: از توضیحات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که در قطب خودساختاربخش، آبرنگ محور اصلی و به‌مثابه یک ژانر هنری تلقی می‌شود. به‌گونه‌ای که در اثر هنری، تکنیک آبرنگ شاخص است. اعضای این قطب از رنگ‌های جرمی و رسانه‌های دیگر در تکنیک آبرنگ بیش از ۱۰ درصد استفاده نمی‌کنند چون در باطه با این تکنیک تعصب داشته و بر این باور هستند که از اصالت آن کم می‌کند. کدهای ۴ و ۳، در این خصوص چنین توضیح دادند: من اوایل کنار آبرنگ از تکنیک‌های دیگر هم استفاده می‌کردم اما الآن اصلاً نمی‌توانم این کار را بکنم و احساس می‌کنم آبرنگ باید اصیل باشد و تعصب دارم و دوست ندارم چیز دیگری بیاورم (۳).

سرمایه در قطب خودساختاربخش: بر اساس توضیحات مصاحبه‌شوندگان، سرمایه در قطب خودساختاربخش شامل سرمایه‌های اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین می‌شود.

سرمایه اقتصادی در قطب خودساختاربخش شامل هزینه‌های سازمانی و اجرایی است. هزینه‌های سازمانی در این قطب شامل هزینه‌های عضویت یا اخذ نمایندگی مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ است. برای عضویت وابسته در این انجمن، سالانه ۱۰ دلار و برای دریافت نمایندگی مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ، سالانه ۱۲۰ دلار به انجمن پرداخت می‌شود. همچنین، برای عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران، مبلغ ۱۵۰ هزار تومان به حساب مهذب‌نیا واریز می‌شود. هزینه‌های اجرایی نیز شامل هزینه‌های آموزش و تهیه مواد و متریال موردنیاز برای خلق اثر هنری است.

سرمایه فرهنگی در قطب خودساختاربخش شامل سرمایه فرهنگی نهادینه‌شده و متجسم است. سرمایه فرهنگی نهادینه‌شده در قالب گواهی‌نامه‌ها و کاتالوگ آثاری است که اعضای این قطب با شرکت در نمایشگاه‌هایی مانند سمپوزیوم گروه رنگاب، جشنواره‌ها و نیز عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ جهان و ایران به دست می‌آورند. بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که کسب تجربه در میدان آبرنگ به‌مثابه سرمایه فرهنگی متجسم است زیرا حاصل سال‌ها ممارست، پشتکار و صبوری است.

سرمایه اجتماعی در قطب خودساختاربخش با استناد به توضیحات مصاحبه‌شوندگان، با برپایی جشنواره‌ها و نیز شرکت و حضور در نمایشگاه‌ها به دست می‌آید و شامل سرمایه نمایشگاهی و سرمایه مجازی می‌شود.

سرمایه نمایشگاهی از دیگر سرمایه‌هایی است که در این پژوهش بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان شناسایی شده و ذیل سرمایه اجتماعی قرار می‌گیرد. منظور از سرمایه نمایشگاهی، سرمایه‌ای است که حاصل تعاملات، دیدارها، ارتباطات و معاشرت‌های اهالی هنر، به‌واسطه برگزاری نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های هنری است. کد ۳، در این راستا چنین گفت: وقتی جشنواره بین‌المللی باشد آن‌وقت همه کشورها می‌آیند و من می‌توانم از آن ویترین، انجمن بین‌المللی آبرنگ خودم را تبلیغ کنم و آدم‌های بیشتری بیاورم و در ضمن بحث اعتبار ما است که به همین واسطه انجام می‌شود و به نظر من برای یک هنرمند مهم‌ترین چیز، دیده شدن است (۳).

سرمایه مجازی که منظور پژوهشگران از سرمایه مجازی، سرمایه‌ای است که به‌واسطه شبکه‌های اجتماعی برای اهالی هنر آبرنگ شکل می‌گیرد و افراد از طریق آن با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. این سرمایه موجب دیده شدن هنرمند، آثار او و نیز پیشرفت وی در حوزه آبرنگ می‌شود و ذیل سرمایه اجتماعی قرار می‌گیرد.

سرمایه نمادین از نظر پژوهشگران، به هنرمندانی اطلاق می‌شود که در میدان آبرنگ به‌عنوان هنرمند «مؤلف» شناخته می‌شوند. منظور از هنرمند مؤلف، کسانی هستند که در کشیدن موضوعی خاص دارای سبک و قلم شخصی خود هستند و بقیه افراد ضمن تایید و تحسین آن‌ها، دنباله‌رو سبک آن‌ها هستند. سرمایه نمادین حاصل جمع سه سرمایه دیگر یعنی سرمایه اقتصادی، فرهنگی و اجتماعی است. بر اساس مصاحبه‌های انجام‌شده، هنرمندان مؤلف در قطب خودساختاربخش شامل افرادی مانند نادر مهذب‌نیا، اکبر اکبری و شاهین آروین (در حوزه پرتره)، بهمن نیکو (در آثار ذهنی و سورئال)، محمدعلی یزدچی (در نقاشی گل)، احمد مقدسی و علی گلباز (در سبک مینیمال) و کوروش اصلانی (در نقاشی منظره) هستند که هر یک دارای سبک و قلم شخصی خود شناخته می‌شوند.

کشمکش درون قطب خودساختاربخش: این کشمکش‌ها شامل نقدهایی درباره ایجاد تشخص و تمایز میان افراد، شکل‌گیری استادان ادعایی، غیرتخصصی شدن فضا، هنرزدایی و نیز اختلاف‌های فنی و ذوقی میان قطب خودساختاربخش است. کد ۱۴، در این خصوص چنین توضیح داد: متأسفانه در کشور ما شخص، مدنظر هست تا تکنیک و قلم و شده مافیا و باندبازی. تا دلتان بخواهد استاد هست مانند طبل‌های توخالی. رقابت سالم نیست متأسفانه و شده چشم‌وهم‌چشمی. هرکس می‌خواهد زیر پای هم را خالی کند (۱۴). آبرنگ در ایران مثل کودک نوپا هست فعلاً. همه هنرجویان هم نیامده دنبال تابلو هستند. یک‌ترم نشده استاد می‌شوند. دو ترم

کارکرده، می‌روند آموزش می‌دهند؛ و الله، دلم خونه. در کل بگویم، درسته گسترده شده ولی متأسفانه اوضاع خوبی نداریم. همه استادند. شاگرد کم هست (۷). از توضیحات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که اعضای قطب خودساختاربخش نقدی بر عملکرد انجمن و گروه‌های تشکیل‌شده در این قطب دارند که خود باعث ایجاد اختلاف، حاشیه‌سازی، مدرک‌گرایی، توهم هنرمند بودن، ایجاد سلسه‌مراتب کاذب در این قطب شده است. در این خصوص، مصاحبه‌شوندگان چنین توضیح دادند: و الله آلان شده کل کل، بعد تشکیل این تشکل‌ها و انجمن‌ها اگر سالم و درست پیش بروند کمک می‌کنند به ترویج این تکنیک ولی متأسفانه شده چشم‌وهم‌چشمی و تخریب همدیگر (۲). آبرنگ نهال کوچکی است که هر ازچندگاهی ناخواسته یک کسی به آن لگد می‌زند. حالا ما یک نمایشگاه نامربوط می بینیم با یک گروه نامربوط، یک حرکت اشتباه البته ناخواسته و شما انتظار دارید من در آن شرکت کنم. بعد حالا یک عده برای جلب هنرجویان سوار این موج حاشیه می‌شوند، بعد هم یک مدرک بزرگ دستشان می‌دهند (۱۴).

کشمکش درون موضع انجمن بین‌المللی آبرنگ نیز وجود دارد. نمایندگان موسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ، پرداخت حق عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران را ضروری نمی‌دانستند. آنان بیان کردند که در فرم عضویت انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران ذکر شده است افرادی که عضو این انجمن نباشند، امکان شرکت در نمایشگاه‌ها و جشنواره‌های آن را ندارند. همچنین، به اعتقاد آنان، سرپرست کشور مجاز به کسب درآمد از طریق انجمن بین‌المللی آبرنگ نیست و این موارد با قوانین انجمن مغایرت دارد. کد ۸، در این خصوص چنین توضیح داد: خاله‌زنک‌بازی را دوست ندارم ولی حقایق تلخ هست. هر چه هست تظاهر، منافع شخصی و شوآف است. من از این انجمن کناره‌گیری کردم به خاطر دکان بازاری‌شان (۸).

درباره اختلاف‌نظرهایی که بین نمایندگان مؤسسات و سرپرست کشور در خصوص انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران وجود دارد، سرپرست انجمن در ایران توضیح داد که عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران اجباری نیست و هیچ‌گونه الزامی برای عضویت افراد در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران برای شرکت در جشنواره‌های این انجمن نیست و هر فردی می‌تواند شرکت کند و در فرم درخواست عضویت در انجمن بین‌المللی آبرنگ ایران، چنین چیزی قید نشده است. همچنین مبلغی که برای عضویت دریافت می‌شود، صرفاً جهت هزینه‌های صدور کارت برای آن‌ها است. در تأیید این گزاره، کد ۱۵ چنین توضیح داد: من خودم هم شنیدم که می‌گویند مبلغ ۱۵۰ هزار تومان را برای چه می‌گیرد، من اصلاً نیازی به این ندارم که بخواهم به خاطر این زیر سؤال بروم. ما جشنواره‌هایی هم در این خصوص داشتیم که از این کارت استفاده می‌کردند. ما در ایران دو بار همایش بزرگ برگزار کردیم. یک‌بار آتانور دوغان را دعوت کردیم، یک‌بار هنرمندان بین‌المللی داشتیم، تمام اساتید رده یک ما، طی سال‌ها برگزاری جشنواره‌های ما در کنار هم بودند ولی بعضی‌ها کلاً نمی‌خواهند ببینند. مردم به‌خوبی قضاوت می‌کنند (۱۵).

قطب دانشگاهی: قطب دیگر میدان آبرنگ ایران، قطب دانشگاهی است که شامل مواضع زیر است:

۱. نسل اولی‌ها

۲. نسل دومی‌ها

نسل اولی‌ها: منظور از نسل اول نقاشان آبرنگ ایران، هنرمندان پیشکسوتی است که از زمان قاجار تا مکتب اصفهان به‌گونه‌ای در شکل‌گیری و تحول نقاشی آبرنگ ایران، تأثیرگذار بوده‌اند. این هنرمندان به سوژه‌های ایرانی و موضوعات توریست‌پسند مانند کاروان‌های شتر، گله‌های گوسفند و دختران کوزه‌به‌سر می‌پرداختند. مصاحبه‌شوندگان درباره سیر تحول نقاشی آبرنگ از دوران قاجار تا مکتب اصفهان و تأثیری که هر یک از این هنرمندان در نقاشی آبرنگ ایران ایجاد کردند، چنین گفتند: تکنیک آبرنگ از خیلی قدیم‌ها، از دوران قاجار یا مثلاً عباسی بیش‌تر در خدمت مدح دربار، شاهنامه‌نویسی و تذهیب و ... بوده و به‌صورت پرداز و نقاشی ایرانی

کار می‌شده تا این‌که کمال‌الملک تحولی ایجاد کرد و ایشان آمده تک‌چهره این‌ها را کار کرده یا مثلاً رفته بیرون منظره کار کرده است. از دوره کمال‌الملک این اتفاق‌ها افتاده است و به‌هرحال مبارک بوده چون آبرنگ را کمی از آن حالت قبلی بیرون آوردند (۱۰). شاگردان مکتب کمال‌الملک اغلب در خلق تابلوهای آبرنگ پایبند به اصول واقع‌گرایی یا نقطه‌گذاری و به‌اصطلاح «آبرنگ پرداز» بودند و خود کمال‌الملک آثار بسیاری دارد که این شیوه را به‌خوبی کار کرده است اما پس از او کسانی در این هنر تحولی ایجاد کردند و به‌جای نقطه‌پردازی، لکه‌گذاری را باب کردند (۱۱)، یعنی مکتب اصفهان شروع شد و ارامنه اصفهان آبرنگ را به شیوه‌ی لکه‌ای کارکردند (۱۰).

نسل دومی‌ها: نسل دوم نقاشان آبرنگ ایران، هنرمندانی هستند که پیشکسوتان نسل اول، همچون سمبات درکیورغیان، یرواند نهاپتیان، میشا شهبازیان و ... را تجربه کرده و به‌جای پرداختن دوباره به سوژه‌های روزمره‌ی توریست‌پسند، به آثار نقاشان معاصر جهان همچون اندرو وایت، هومر و ... توجه داشتند. بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که هنرمندان این نسل، شامل افرادی چون علی‌اکبر صادقی، علی‌اکبر صنعتی، ابراهیم جعفری، سهراب سپهری، سید جمال خرمی‌نژاد، محمود سمندریان، پرویز ایزدپناه، یعقوب عمامه‌پیچ، بهمن نیکو، ناصر نورمحمدزاده، محمدرضا آتشزاد، احمد وثوق احمدی، سیاوش مظلومی‌پور، علی گلباز، احمد مقدسی، شاهین آروین، بهمن بروجنی، بهرنگ صمدزادگان، هوشنگ پزشک‌نیا هستند.

مصاحبه‌شوندگان درباره هنرمندان نسل دوم آبرنگ و ویژگی‌های آثارشان چنین توضیح دادند: علی‌اکبر صادقی، علی‌اکبر صنعتی، ابراهیم جعفری و سهراب سپهری دغدغه عینیت مدرن را داشتند و همه آن‌ها چون رویکردی در آبرنگ داشتند در شمار نقاشان آبرنگ و از جمله هنرمندانی هستند که می‌توانند تلنگری بزنند که آبرنگ همه آن بازار طاقی‌ها و مناره‌هایی که در مکتب اصفهان کشیده بودند، نیست. آبرنگ خیلی سطح بیان وسیع‌تری می‌تواند داشته باشد (۹). همچنین جمال‌الدین خرمی‌نژاد در دوران خود به دلیل جسارت تکنیکال و تغییر ابزار بر آبرنگ تأثیر گذاشت. همچنین احمد وثوق‌احمدی برخلاف سایرین که در خلق آثار جا پای ارامنه گذاشتند، از ابتدا مسیر خود را رفت و سبکی متفاوت و به‌طورکلی تعریف جدیدی در شیوه آبرنگ به وجود آورد. از دیگر هنرمندان تأثیرگذار می‌توان به بهمن نیکو اشاره کرد که او به عینیت‌گرایی روی آورد. محمدرضا آتشزاد که مستقیم و غیرمستقیم تحت تأثیر ارامنه بود و آثاری با فضایی اتوپیایی و ماورایی داشت و تحول آبرنگِ دوره خود و شیوه اجرایی آن را در قالب کارت‌پستال و کتاب نشر داد، همچنین سیاوش مظلومی‌پور که از سمبات و یرواند تأثیر گرفته اما زبان منحصربه‌فرد خود را داشت (۱۱). کاری را که الآن در هنر معاصر دارند می‌کنند آقای مقدسی هستند (۱۰). ایشان مینیمالیسم خیلی خوبی هستند (۶). شاهین آروین و علی گلباز نیز از دیگر هنرمندان تأثیرگذار آبرنگ در هنر معاصر هستند (۱۱). همچنین بهرنگ صمدزادگان آبرنگ را به شیوه معاصر کار می‌کند و بهمن بروجنی نیز آثاری با ویژگی‌های مدرن و شاید معاصر دارد (۱۰).

ذائقه فنی و زیبایی‌شناسی در قطب دانشگاهی: بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که در قطب دانشگاهی، آبرنگ به‌عنوان یک ابزار هنری مانند دیگر مدیوم‌ها مطرح است. اعضای این قطب از آبرنگ به‌عنوان ابزاری برای بیان آنچه که در ذهن هنرمند است بهره می‌گیرند و از آن در این مسیر استفاده می‌کنند. در این قطب، آبرنگ هدف نیست، بلکه صرفاً وسیله است برای بیان تصویری آنچه در ذهن هنرمند است، محسوب می‌شود. مصاحبه‌شوندگان درباره این موضوع توضیح دادند: ما از نقاش صحبت می‌کنیم نه آبرنگ‌کار. هر هنرمند نقاشی که بتواند تفکری متفاوت یا بیانی متفاوت داشته باشد و هم‌زمان از قابلیت‌های آبرنگ به بهترین نحو استفاده کند، هنرمند برتر در به‌کارگیری آبرنگ است (۱۶).

سرمایه در قطب دانشگاهی: بر اساس توضیحات مصاحبه‌شوندگان، سرمایه در قطب دانشگاهی شامل سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین می‌شود.

سرمایه فرهنگی در قطب دانشگاهی شامل سرمایه فرهنگی متجسم است. بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که سرمایه فرهنگی متجسم در این قطب شامل توانایی‌های تکنیکی، مهارت در طراحی و مبانی رنگ، کسب تجربه و سواد بصری است و هنرمند باید در این خصوص صبر و پشتکار داشته باشد.

سرمایه اجتماعی در قطب دانشگاهی شامل سرمایه نمایشگاهی و سرمایه مجازی می‌شود. سرمایه نمایشگاهی در این قطب از طریق شرکت و حضور در نمایشگاه‌ها و رویدادهای هنری و تعاملاتی که در این خصوص شکل می‌گیرد، به دست می‌آید. سرمایه مجازی، که ذیل سرمایه اجتماعی قرار می‌گیرد، شامل دیده شدن هنرمند توسط شبکه‌های اجتماعی و فضای مجازی است.

سرمایه نمادین در این قطب، شامل افرادی است که به‌نوعی بر نقاشی آبرنگ تأثیرگذار بوده و باعث ایجاد تحول در آن شدند. از توضیحات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که افرادی نظیر علی‌اکبر صنعتی، ابراهیم جعفری، سهراب سپهری، پرویز ایزدپناه، علی‌اکبر صادقی، محمود سمندریان، محمدرضا آتشزاد، احمد وثوق احمدی، سیاوش مظلومی‌پور دارای سرمایه نمادین در قطب دانشگاهی هستند. در تأیید این گزاره کد ۱۱، چنین توضیح داد: هنرمندانی که تأثیر بسزایی گذاشتند مثل محمود سمندریان که ایشان در آبرنگ ایران یک پهلوان بلامنازع است، محمدرضا آتشزاد و احمد وثوق احمدی، اینان کسانی هستند که در نوع خودشان در زمانی که کار می‌کردند امکانات امروزه نبوده و آن‌ها به دنبال یک کتاب و یا یک هنرمند ارامنه بودند ببینند چطور کار می‌کنند و سعی کنند به‌صورت قطره‌ای، کوره‌راهی پیدا کنند که الحمدالله الآن آبرنگ ایران برای خودش بزرگراهی شده است (۱۱).

تبدیل سرمایه‌ها در میدان آبرنگ ایران

از نظر بوردیو، سرمایه‌ها قابل تبدیل به یکدیگر هستند. یافته‌های این مطالعه نشان می‌دهد که روند تبدیل سرمایه‌ها به یکدیگر موجب ارتقای اعضای قطب‌ها در سلسله‌مراتب میدان می‌شود. چنانچه از توضیحات مصاحبه‌شوندگان استنباط شد، روند تبدیل سرمایه‌ها در میدان آبرنگ ایران شامل تبدیل سرمایه فرهنگی به سرمایه اجتماعی، سرمایه اجتماعی به سرمایه اقتصادی و سرمایه فرهنگی به سرمایه اقتصادی است.

تبدیل سرمایه فرهنگی به سرمایه اجتماعی شامل رزومه‌ای است که هنرمند با شرکت در نمایشگاه‌ها به دست می‌آورد و این موجب بهتر شناخته شدن او در میدان آبرنگ می‌شود.

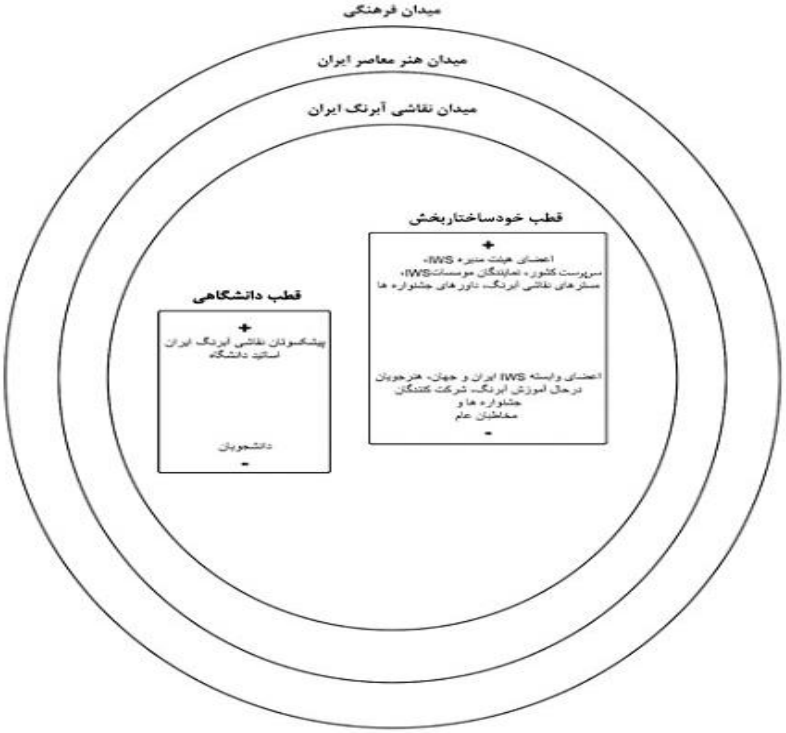
تبدیل سرمایه اجتماعی به اقتصادی به این صورت است که هر چه هنرمند در میدان آبرنگ ایران شناخته‌شده‌تر باشد و افراد بیش‌تری او را بشناسند، موجب می‌شود که آثارش راحت‌تر و با قیمت بالاتری به فروش برسد.

تبدیل سرمایه فرهنگی به اقتصادی به این صورت است که کسب تجربه بیشتر در میدان آبرنگ موجب بالاتر رفتن قیمت آثار هنرمند می‌شود.

کشمکش میان قطب‌ها

منازعه میان قطب دانشگاهی و خودساختاربخش در ابعاد سبکی، تکنیکی و تشکیلاتی جریان دارد. بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان چنین استنباط شد که اعضای قطب دانشگاهی در بعد سبکی و تکنیکی به قطب خودساختاربخش نقد دارند؛ بدین‌صورت که در این قطب صرفاً به ویژگی‌های فنی رسانه آبرنگ، بدون در نظر گرفتن اصول و مبانی هنرهای تجسمی پرداخته می‌شود و همین امر موجب ایجاد نگاهی عوامانه به این رسانه و به وجود آمدن کارهایی سطحی و صرفاً تزئینی در نقاشی آبرنگ می‌شود. همچنین اعضای قطب دانشگاهی در نقد بعد تشکیلاتیِ قطب خودساختاربخش، تشکیل انجمن‌ها و گروه‌هایی را که صرفاً به

شیوه آبرنگ اختصاص دارند، ضروری نمی‌دانستند؛ زیرا بر این باور بودند که آبرنگ نیز، همچون سایر شیوه‌های نقاشی، صرفاً یک رسانه هنری است. از نظر آنان، این تشکیلات بیش از آنکه کارکردی تخصصی داشته باشد، جنبه‌ای نمایشی و تا حدی اقتصادی دارد. در این راستا کد ۱۱، چنین توضیح داد: من می‌گویم یک گروهی تشکیل می‌شود، صرفاً به خاطر اینکه شو برگزار کند. متأسفانه در ایران خیلی از گروه‌ها هستند که شومَن هستند، فقط شو برگزار می‌کنند و جو درست می‌کنند و برای کارشان جنبه‌های اقتصادی یا جنبه‌های دیگر در نظر می‌گیرند (۱۱). اعضای قطب دانشگاهی نقدی بر نمایشگاه‌ها و کالاشدگی هنر و نیز سیر قهقرایی آبرنگ در قطب خودساختاربخش داشتند چنانچه در تایید این موضوع، کد ۹ چنین توضیح داد: به قول بزرگی که می‌گفت آن‌قدر رئیس قبیله زیاد شده، که سرخ‌پوست کم آمده است (۹). اعضای قطب خودساختاربخش نیز نقدی بر قطب دانشگاهی، مبنی بر لزوم آموزش آبرنگ در دانشگاه‌ها داشتند. در این راستا کد ۷، چنین گفت: آبرنگ پرچالش‌ترین تکنیک در نقاشی هست. بزرگان هنر هم اکثراً وارد این تکنیک نمی‌شوند مخصوصاً اساتید هنر دانشگاه‌ها، چون آشنایی لازم را ندارند متأسفانه و به همین خاطر هنرجویان دانشگاه‌ها را ترغیب به این تکنیک نمی‌کنند. درحالی‌که آبرنگ هنرمند را جسور می‌کند (۷).



شکل ۱. جایگاه فرادستان و فرودستان میدان نقاشی آبرنگ ایران. مأخذ: نگارندگان.

نتیجه‌گیری

هنر به‌طور عام و آبرنگ به‌طور خاص، در معنای بوردیویی، میدان محسوب می‌شوند؛ زیرا وجود کشمکش میان مواضع از ویژگی‌های بنیادین میدان است. در پاسخ به پرسش اصلی پژوهش چنین به دست آمد که میدان آبرنگ ایران شامل دو قطب خودساختاربخش و دانشگاهی است و هر قطب مواضع خاص خود را دارد. مواضع قطب خودساختاربخش عبارت‌اند از انجمن بین‌المللی آبرنگ، گروه رنگاب، نقاشان شرق و شهر هشتمی‌ها و قطب دانشگاهی شامل نسل اولی‌ها و نسل دومی‌ها است. هر قطب از سرمایه‌ها و ذائقه فنی

و زیبایی‌شناختی خاص خود برخوردار است. بر اساس اظهارات مصاحبه‌شوندگان، در قطب خودساختاربخش هر چهار نوع سرمایه و در قطب دانشگاهی سه سرمایه بوردیو شناسایی شد اما سرمایه‌های تازه‌ای نیز در سال‌های اخیر به دلیل گسترش رسانه‌های مجازی، شکل‌گرفته‌اند که در این پژوهش «سرمایه مجازی» نامیده شده است. سرمایه مجازی ذیل سرمایه اجتماعی بوردیو مطرح می‌شود و برآمده از پیوندهای اجتماعی کنشگران در شبکه‌های اجتماعی است. موضع انجمن بین‌المللی آبرنگ در قطب خودساختاربخش، تأکید ویژه‌ای بر این سرمایه دارد به‌طوری‌که یکی از وظایف نمایندگان مؤسسات آن، تبلیغ فعالیت‌های این انجمن در فضای مجازی است. همچنین افزون بر مجازی بودن مراحل عضویت و اخذ نمایندگی مؤسسات، این انجمن برخی جشنواره‌های خود را به‌صورت آنلاین در فضای مجازی برگزار می‌کند. از دیگر سرمایه‌هایی که ذیل سرمایه اجتماعی در این مطالعه مطرح شد، سرمایه نمایشگاهی است که حاصل حضور در نمایشگاه‌ها و ارتباط‌هایی است که از این بابت شکل می‌گیرد.

نتایج این پژوهش نشان داد افراد فرادست، که نسبت به دیگر اعضای میدان از سرمایه بیش‌تری برخوردارند، در قطب خودساختاربخش شامل اعضای هیئت‌مدیره انجمن بین‌المللی آبرنگ (رئیس و مؤسس، نایب رئیس، مدیر ارشد، مدیرکل، منشی و مشاوران حقوقی)، سرپرست کشور، نمایندگان مؤسسات انجمن بین‌المللی آبرنگ، استادان نقاشی آبرنگِ دارای سبک و قلم شخصی و نیز داوران جشنواره‌ها هستند. در مقابل، افراد فرودست این قطب را اعضای وابسته انجمن بین‌المللی آبرنگ جهان و ایران، هنرجویان در حال آموزش آبرنگ، شرکت‌کنندگان در نمایشگاه‌ها و جشنواره‌ها و نیز مخاطبان عام تشکیل می‌دهند که در مسیر کسب سرمایه و ارتقا جایگاه خود در میدان قرار دارند. در قطب دانشگاهی پیشکسوتان نقاشی آبرنگ ایران و اساتید دانشگاه‌ها در جایگاه فرادست و دانشجویان در جایگاه فرودست این قطب هستند. تصویر شماره (۱)، نمونه‌ای از جایگاه فرادستان و فرودستان در قطب‌های میدان نقاشی آبرنگ ایران را نشان می‌دهد. ذائقه فنی و زیبایی‌شناختی در هر قطب از میدان آبرنگ ایران با یکدیگر متفاوت است. در قطب خودساختاربخش، برای استفاده از آبرنگ روش، مسیر و چارچوب مشخصی تعیین شده است و به‌نوعی مکتب‌سازی شکل می‌گیرد. اعضای این قطب با انتخاب رسانه آبرنگ برای خلق اثر هنری، ناگزیر از قرار گرفتن در این چارچوب و پیمودن مسیر از پیش تعیین‌شده آن هستند و به نظر پیش‌فرض‌هایی درباره آبرنگ، به صورت ناخودآگاه در ذهن آنان شکل می‌گیرد که آزادی هنرمند را در تجربه‌ورزی، خلاقیت و نوآوری محدود می‌کند. در قطب دانشگاهی، آبرنگ به‌عنوان یک ابزار و رسانه هنری مطرح است. در این قطب، هنرجو در انتخاب ابزار مناسب برای بیان ایده‌ها و اندیشه‌های خود آزاد است و هیچ الزامی به استفاده از آبرنگ ندارد. دانشجویان با پیروی از اساتید خود و در مسیر تجربه‌های هنری، با این رسانه آشنا می‌شوند و آن را تجربه می‌کنند؛ به‌گونه‌ای که آبرنگ برای آن‌ها فاقد روش و چارچوبی از پیش تعیین‌شده است و صرفاً یکی از ابزارهای بیان هنری به‌شمار می‌رود. می‌توان گفت کنشگران میدان با اتکا به سرمایه‌های خود و با هدف «سهام‌دار شدن» – که در این پژوهش تعبیری از کسب سرمایه است – با یکدیگر در کشمکش‌اند. منازعه میان قطب‌های خودساختاربخش و دانشگاهی در ابعاد سبکی، فنی و تشکیلاتی جریان دارد. اعضای قطب دانشگاهی نسبت به خودساختاربخش درباره نوع نگاه به رسانه آبرنگ، تشکیل انجمن‌ها و گروه‌های مختص آبرنگ، سیر قهقرایی نمایشگاه‌ها و نیز تولید آثار سطحی و دکوراتیو – که آن را حاصل نگاهی عوامانه، متعصبانه و غیرتخصصی به مدیوم آبرنگ می‌دانند – انتقاد دارند. درمقابل، اعضای قطب خودساختاربخش بر ضرورت آموزش آبرنگ در دانشگاه‌ها تاکید دارند. نتایج این پژوهش نشان داد که نه‌تنها در بین قطب‌ها که درون قطب‌ها به‌ویژه قطب خودساختاربخش و موضع انجمن بین‌المللی آبرنگ نیز کشمکش‌هایی وجود دارد که بیانگر انتقادها و اختلاف‌نظرهای اعضای این موضع نسبت به یکدیگر است.

در جمع‌بندی می‌توان گفت: اگرچه برخی از مصاحبه‌شوندگان عنوان کردند که آبرنگ ایران «کودکی نوپا» است، اما بر اساس توضیحات برخی دیگر، میدان آبرنگ ایران اکنون به یک «بزرگراه» بدل شده است که شامل قطب‌ها و مواضع گوناگونی است که با

یکدیگر کشمکش دارند. جایگاه کنشگران در میدان ثابت نیست و پیوسته درحال جابه‌جایی است. چه‌بسا کسی سرآمد و در جایگاه فرادست این میدان باشد و بی‌اعتبار شود و چه‌بسا کسانی مانند دانشجویان که در جایگاه فرودست این میدان و در حال کسب سرمایه هستند، سرمایه‌های مختلف را به دست آوردند و در جایگاه فرادست قرار گیرند. همچنین برخی از افراد در قطب‌ها و مواضع، موضع ثابتی ندارند ولی با آن‌ها همکاری می‌کنند. محقق در این پژوهش این نوع همکاری را «همکاری بدون تعلق» نامیده است. در قطب خودساختاربخش، آبرنگ فراتر از یک وسیله مورد توجه قرار گرفته و نه‌تنها به‌عنوان یک روش بلکه به‌مثابه یک ژانر تلقی می‌شود؛ ازاین‌رو، برای آن قواعد و چارچوب مشخصی تعریف می‌شود و در فرایند خلق اثر هنری، این تکنیک بر شیوه اندیشیدن هنرمند غلبه می‌یابد؛ امری که می‌تواند خلاقیت و تلقی از هنر و هنرمند معاصر را تحت تاثیر قرار دهد. درمقابل، در قطب دانشگاهی، آبرنگ صرفاً یکی از ابزارهای در اختیار هنرمند است؛ چنان‌که در هنر معاصر، تاکید اصلی بر هنرمند، تجربه‌های زیسته، خلاقیت و ایده‌پردازی اوست، نه بر رسانه یا خود اثر هنری.

منابع

آروین، شاهین؛ یعقوب‌پور، آرمان؛ مقدسی، احمد؛ سمندریان، محمود؛ حمزه‌ای، ساناز؛ ابطحی، مجتبی و قاسمی، مریم (۱۳۹۳). تجسم. فصلنامه تخصصی نقاشی آبرنگ ایران، ۱(۱).

ایمان، محمدتقی و نوشادی، محمودرضا (۱۳۹۰). تحلیل محتوای کیفی. پژوهش، ۳(۲).

بابایی، رسول (۱۳۹۰). امکانات سیاسی در نظریه جامعه‌شناختی پیر بوردیو: تولید نظریه سیاسی. فصلنامه سیاست، مجله دانشکده حقوق و علوم سیاسی، ۴۱(۳).

بوردیو، پیر (۱۳۷۹). تکوین تاریخی زیبایی‌شناسی ناب. ترجمه مراد فرهادپور. فصلنامه ارغنون، شماره ۱۷ ، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

جلائی‌پور، حمیدرضا و محمدی، جمال (۱۳۹۲). نظریه‌های متاخر جامعه‌شناسی. تهران: نشر نی.

جمشیدیها، غلامرضا و پرستش، شهرام (۱۳۸۵). دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل پیر بوردیو. فصلنامه علوم اجتماعی، شماره ۳۰.

حسن‌پور، آرش؛ ژیانپور، مهدی و نیلی، علیرضا (۱۳۹۲). کشاکش رشته‌ها در میدان دانشگاهی (مقایسه سرمایه فرهنگی رشته‌های چهارگانه دانشگاه دولتی اصفهان). جامعه‌شناسی کاربردی، ۲۴(۵۱).

حسن‌پور، آرش و قاسمی، وحید (۱۳۹۵). ساخت، طراحی و برازش مدل و ارائه سنجه‌ای برای سنجش سرمایه فرهنگی. مجله جامعه‌شناسی ایران، ۱۶(۱ و ۲).

ربانی خورسگانی، علی و خوش آمدی، مرتضی (۱۳۸۸). مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی زبان «پیر بوردیو». فصلنامه انجمن ایرانی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ۵(۱۵).

شریعتی، سارا (۱۳۸۸). تاملی در موانع پنهان آموزش جامعه‌شناسی هنر در ایران با تکیه بر جامعه‌شناسی هنر پیر بوردیو. جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۱(۱).

شویره، کریستی‌ین و فونتن، اولیویه (۱۳۸۵). واژگان بوردیو. ترجمه مرتضی کتب. تهران: نشر نی، چاپ اول.

طلوعی، وحید و رضایی، محمد (۱۳۸۷). ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات جامعه (ساختارگرایی تکوینی در مقام روش). مجله جامعه‌شناسی ایران، ۸(۳).

عطار، سعید (۱۳۸۷). پیر بوردیو: از فضای اجتماعی تا سرمایه اجتماعی. اطلاعات سیاسی اقتصادی، شماره ۲۵۲.

– فرضی، آریو (۱۳۹۹). آیا آبرنگ ژانر است یا یک مدیوم هنری. مجله خبری، تحلیلی و پژوهشی هنرهای تجسمی آوام. مشاهده‌شده در تاریخ ۱۴۰۰/۳/۲۲. از https://avammag.com/75251/text-critic

گرنفل، مایکل (۱۳۸۹). مفاهیم کلیدی پیر بوردیو. ترجمه محمد مهدی لبیبی. تهران: نشر افکار. چاپ اول.

گلابی، فاطمه ؛ بوداقی، علی و علی‌پور، پروین (۱۳۹۴). مروری تحلیلی بر تلفیق عاملیت و ساختار در اندیشه پیر بوردیو. دو فصلنامه پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر، ۴(۶).

لش، اسکات (۱۳۸۳). جامعه‌شناسی پست‌مدرنیسم. ترجمه حسن چاوشیان. تهران: نشر مرکز. چاپ دوم.

لوسی اسمیت، ادوارد (۱۳۹۰). مفاهیم و رویکردها در آخرین جنبش‌های هنری قرن بیستم، جهانی شدن و هنر جدید. ترجمه علیرضا سمیع آذر. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر. چاپ هشتم.

مریدی، محمدرضا (۱۳۹۲). هنر به‌مثابه کار جمعی: مطالعه جامعه‌شناختی نقاشی معاصر ایران. انتشارات بدخشان.

محمدپور، احمد (۱۳۹۰). روش تحقیق کیفی ضد روش. جلد اول. تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.

ممتاز، فریده (۱۳۸۳). معرفی مفهوم طبقه از دیدگاه بوردیو. پژوهشنامه علوم انسانی، شماره (۴۲–۴۱)، بهار و تابستان ۱۳۸۳.

Arvin, Shahin; Yaghoubpour, Arman; Moqaddasi, Ahmad; Samandarian, Mahmoud; Hamzeh, Sanaz; Abtahi, Mojtaba and Ghasemi, Maryam (2014). *Imagery*. Iranian Watercolor Painting Quarterly, 1(1). (In Persian)

Attar, Saeed (2008*). Pierre Bourdieu: From Social Space to Social Capital*. Political and Economic Information, No. 252. (In Persian)

Babaei, Rasoul (2011). *Political possibilities in Pierre Bourdieu's sociological theory: The production of political theory. Politics Quarterly*, Journal of the Faculty of Law and Political Sciences, 41(3). (In Persian)

Bourdieu, Pierre (1379*). The Historical Development of Pure Aesthetics*. Translated by Murad Farhadpour. Arghanun Quarterly, No. 17, Ministry of Culture and Islamic Guidance Publications. (In Persian)

Choueiré, Christiane and Fontaine, Olivier (2006). *Bourdieu's Vocabulary*. Translated by Morteza Kotb. Tehran: Nay Publishing House, first edition. (In Persian)

Farzi, Ario (2019). *Is Watercolor a Genre or an Artistic Medium?* Avam Visual Arts News, Analysis and Research Magazine. Retrieved on 22/3/1400. From https://avammag.com/75251/text-critic(In Persian)

Grenfell, Michael (2010). *Key Concepts of Pierre Bourdieu*. Translated by Mohammad Mehdi Labibi. Tehran: Afkar Publishing House. First edition. (In Persian)

Gulabi, Fatemeh; Boudaghi, Ali and Alipour, Parvin (2015). *An analytical review on the integration of agency and structure in the thought of Pierre Bourdieu.* Bi-Quarterly Journal of Contemporary Sociological Research, 4(6). (In Persian)

Hassanpour, Arash; Jianpour, Mehdi and Nili, Alireza (2013*). The conflict between disciplines in the academic field (comparison of cultural capital of the four disciplines of Isfahan State University).* Applied Sociology, 24(51). (In Persian)

Hassanpour, Arash and Ghasemi, Vahid (2016). *Building, designing and fitting a model and presenting a measure for measuring cultural capital*. Iranian Journal of Sociology, 16(1 and 2). (In Persian)

Iman, Mohammad Taqi and Noshadi, Mahmoud Reza (2011*). Qualitative Content Analysis*. Research, 3(2). (In Persian)

Jalaeipour, Hamidreza and Mohammadi, Jamal (2013). *Recent Theories of Sociology*. Tehran: Ney Publishing. (In Persian)

Jamshidiha, Gholam Reza and Parastesh, Shahram (2006*). Dialectics of Character and Field in Pierre Bourdieu's Theory of Action.* Quarterly Journal of Social Sciences, No. 30. (In Persian)

Lash, Scott (2004). *The Sociology of Postmodernism*. Translated by Hassan Chavoshian. Tehran: Markaz Publishing House. Second edition. (In Persian)

Lucy Smith, Edward (2011). *Concepts and Approaches in the Latest Art Movements of the Twentieth Century, Globalization and New Art*. Translated by Alireza Sami Azar. Tehran: Cultural Research Institute, Nazar Publishing House. Eighth edition. (In Persian)

Mohammadpour, Ahmad (2011). *Qualitative Research Methodology and Counter-Methodology*. Volume 1. Tehran: Sociologists Publications. (In Persian)

Moridi, Mohammad Reza (2013). *Art as Collective Work: A Sociological Study of Contemporary Iranian Painting*. Badakhshan Publications. (In Persian)

Mumtaz, Farideh (2004*). Introducing the concept of class from Bourdieu's perspective.* Journal of Humanities, No. (41-42), Spring and Summer 2004. (In Persian)

Rabbani Khorsagani, Ali and Khoshamdi, Morteza (2009). *An Introduction to Pierre Bourdieu's Sociology of Language.* Quarterly Journal of the Iranian Association for Cultural Studies and Communication, 5(15). (In Persian)

Shariati, Sara (2009). *A reflection on the hidden obstacles of teaching sociology of art in Iran based on Pierre Bourdieu's sociology of art.* Sociology of Art and Literature, 1(1). (In Persian)

Tolooi, Vahid and Rezaei, Mohammad (2008). *The necessity of applying formative structuralism in the sociology of literature and society (formative structuralism as a method*). Iranian Journal of Sociology, 8(3). (In Persian)