فصلنامه مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پیاپی ۷۴، دوره ۲۰، شماره ۲، تابستان ۱۴۰۳

شاکری، حمید، شریعتی مزینانی، سارا، نوابخش، مهرداد، تحلیل جامعه شناختی تحول نقاشی ایران در دوره قاجار.... مطالعات فرهنگی و ارتباطات ، ۲۰ (۲)، ۸۳-۱۱۶.

doi: 10.22034/jcsc.2022.540436.2472

DOI:http/dx. doi. org https://doi.org/10.22034/jcsc.2022.540436.2472;https://www.jcsc.ir/article_715524.html شاپا: ۲۷۱۷-۲۲۸۷

©نویسندگان / دسترسی به متن کامل مقاله براساس قوانی کریتیو کامانز BY 4. 0 CC آزاد است(https://creativecommons. org/licenses/by/4. 0)

تحلیل جامعه شناختی تحول نقاشی ایران در دوره قاجار

حمید شاکری[۱]، سارا شریعتی مزینانی[۲]، مهرداد نوابخش[۳]

تاریخ دریافت:۰۰/۷/۱۴، تاریخ تایید:۰۰/۹/۱۴

چکیده

در این مقاله تحول نقاشی ایران در دوره قاجار را از منظری جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار دادیم. در این میان با بررسی سیر تحول نقاشی ایران در دوران گذار از سنت به تجدد و تأکید بر نقش دو نقاش برجستهٔ این دوران یعنی صنیع‌الملک و کمال‌الملک، با بهره‌گیری از نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر بوردیو و به‌طور مشخص نظریهٔ میدان‌های اجتماعی و منش (هبیتاس)، در پی یافتن پاسخ مناسب به پرسش‌هایی از این دست بر آمدیم: آثار نقاشی صنیع‌الملک و کمال‌الملک در تعامل میان منش آنان با قواعد و منطق میدان قدرت و میدان تولید هنری از چه نسبتی برخوردار است؟ چرا به‌رغم تربیت مشترک (منش) کمال‌الملک و صنیع‌الملک، در نهایت کمال‌الملک در موضوع و سوژه مسیری متفاوت از صنیع‌الملک در پیش گرفت؟ آیا وقوع جنبش مشروطیت در تغییر نگرش کمال‌الملک و گذر او از "هنرمند قطب وابسته" به "هنرمند قطب مستقل" تاثیر داشته است؟ در این میان با بررسی چگونگی تأثیر جنبش مشروطه بر شکل‌گیری میدان مستقل نقاشی با تأکید بر نقش رساله‌های مؤثر بر پیدایش این جنبش از جمله رساله‌های «گفتار در روش»، «یک کلمه»، «مجدیه»، «مدنیه» و به طور مشخص با تأکید بر «رسالهٔ اشتهارنامهٔ اولیای آدمیت» ملکم‌خان که منجر به تأسیس «جامع آدمیت» گردید و بر کمال‌الملک تأثیر گذارد، پرداختیم. بدین منظور از روش ساختارگرایی تکوینی بوردیو که رویکردی تلفیقی را دنبال می‌کند استفاده کرده و در نهایت پس از تحلیل آن به این نتیجه رسیدیم: کمال‌الملک، متأثر از جنبش مشروطه و در واکنش به تحولات اجتماعی ناشی از آن، با گذر از «هنرمند قطب وابسته» تبدیل به «هنرمند قطب مستقل» شده و این تحول اساسی و مهم را می‌توان آغاز شکل‌گیری میدان مستقل نقاشی در ایران قلمداد نمود.

واژگان کلیدی: میدان تولید نقاشی، منش، ساختارگرایی تکوینی، هنرمند قطب وابسته، هنرمند قطب مستقل.

[۱] . دکترای جامعه شناسی، عضو موسسه ایرانشناسی بریتانیا، لندن، انگلیس hamid.shakeri@gmail.com

[۲] . استادیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران smazinani@ut.ac.ir

[۳] . استاد گروه جامعه شناسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران navabakhsh@srbiau.ac.ir

مقدمه

هنر و زندگی اجتماعی از روزگاران گذشته همواره همراهان خوبی برای یکدیگر بوده‌اند. اساساً میل به زیبایی در وجود آدمی، در رونق هنر نقشی اساسی داشته است. در ایران نیز هنر در قالب نقاشی در نسخه‌های خطی و مرقعات حضوری چشمگیر داشته که نمونه‌های کم‌نظیری از آثار ارزشمند و نفیس هنری از خود برجای گذارده است. «چنین به نظر می رسد که تحولات هنر تصویری در ایران – به رغم گسست های تاریخی، نفوذ فرهنگ های بیگانه، و آمیختگی سنت های غیرمتجانس – از پیوستگی و تداوم نسبی برخوردار بوده‌اند» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۵۷۵). در طول تاریخ هنر در ایران، شاهان و شاهزادگان همواره مهم‌ترین حامیان و سفارش‌دهندگان آثار هنری بوده‌اند و این رویکرد خود به تمرکزگرایی هنر در حکومت و دربار دامن زده است. اما این رویکرد نتایجی نیز در بر داشته است از جمله: گره خوردن پیشرفت هنر به شرایط سیاسی؛ ردپای ذائقه کارفرما در اثر هنری؛ به وجود آمدن سبک‌ها و تکنیک‌های قراردادی؛ و البته معذوریت‌های هنرمندِ در خدمت دربار. بنابراین پرتره شاهان همواره حضوری چشمگیر در نقاشی ایرانی دارد.«اما این صحنه‌های درباری ندرتاً به زمان و مکانی خاص مربوط می شوند. در واقع، هدف نقاش شوکت شاهانه به طور عام – و نه توصیف یک حامی خاص – بوده است» (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۱).

از نامدارترین نقاشان ایرانی که در این سنت درباری به تولید آثار هنری مشغول بوده‌اند می‌توان به: کمال‌الدین بهزاد، آقامیرک، رضا عباسی، محمد زمان، مهرعلی، لطفعلی صورتگر، ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک)، مزین‌الدوله، ابوتراب غفاری، محمد غفاری (کمال‌الملک) و... اشاره کرد.

در این میان اما نقاش برجسته عصر ناصری، محمد غفاری (کمال‌الملک) در اواخر حیات هنری راهی متفاوت از اسلاف خود در پیش گرفت. چنانچه وی را می توان در زمره پایه‌گذاران نقاشی مدرن در ایران دانست. موضوع آثار کمال‌الملک با گذر از نقاشی دربار، به اجتماع و مردمِ کوچه و بازار رسید و مهم‌تر آنکه خود تعیین کننده موضوع آثارش شد. این رویکرد برخلاف رویهٔ سایر هنرمندان و نقاشان پیش از خود بوده است. تا آن‌جا که حتا صنیع‌الملک نقاش چیره‌دست قاجار در اوایل عصر ناصری، به‌رغم تأثیرپذیری از فنون نقاشی اروپایی، همواره در همان سنت «نقاشی درباری» باقی ماند. این مسئله خود تأمل‌برانگیز است که چرا به‌رغم اینکه شخصیت هر دو در یک خاندان اهل فضل و ادب و هنر شکل گرفته است (خاندان غفاری کاشانی) و هر دو مدتی نیز به فرنگ رفته کسب علم و هنر می‌کنند، اما موضوع و سبک کارشان تفاوت قابل

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۸۴
سال ۲۰، شماره ۲
تابستان ۱۴۰۳
پیاپی ۷۵

توجهی پیدا می‌کند. فرض ما این است که سیر تحول و نوسازی جامعه از یک سو و وقوع جنبش مشروطه از سوی دیگر که منجر به شکل‌گیری میدان مستقل نقاشی در ایران شد، در این تغییر نگرش موثر بوده است. به عبارتی واکنش به تغییرات فرهنگی و اجتماعی در این مدت باعث شد تا دیگر موضوع کار دربار و درباریان و در رأس آن، شخص شاه نباشد، بلکه موضوع جامعه و مردم عادی و حتا «میدان کربلا» و «پیرمرد در حال مطالعه» و... باشد و این استقلال، زمینهٔ شکل‌گیری «میدان تولید نقاشی» را سبب شد. بدین‌منظور با بهره‌گیری از نظریه‌های جامعه‌شناسی هنر پی‌یر بوردیو جامعه‌شناس متأخر فرانسوی، همچون نظریه‌های «میدان» و «منش/ هبیتاس» می‌توان به تحلیلی در این زمینه دست یافت.

پی‌یر بوردیو معتقد است که خلق آثار هنری در میدان تولید هنری که مثل سایر میدان‌های اجتماعی قوانین و مناسبات خاص خود را دارد، به وقوع می‌پیوندد و «نحوه عملکرد هنرمند حاصل تعامل هبیتاس او با قواعد این میدان است» (انگلیس و هاگسون، ۱۳۹۵: ۱۵). همچنین وی از "هنرمند قطب وابسته" و "هنرمند قطب مستقل" یاد می‌کند. با بهره‌گیری از این تعبیر می توان دریافت کمال‌الملک در گذر از نقاش وابسته به سوی نقاش مستقل تغییر مسیر داده است. در حالی‌که دیگر نقاشان نامدار دوره قاجار از جمله صنیع‌الملک، همچنان تا آخر حیات هنری‌اش در زمره نقاشان درباری (هنرمند وابسته) قرار داشت.

از آنجایی‌که همواره در مورد مفهوم و پیدایش دوران مدرن در هنر (گذر از هنر وابسته درباری به هنر مستقل مردمی) اختلاف نظر وجود داشته است و برخی از محققان این حوزه شکل‌گیری هنر مدرن را مربوط به دوران پس از قاجار و پهلوی اول می‌دانند (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۸۵)، به نظر می‌رسد ضروری است با انجام این پژوهش به نظری دقیق‌تر در این زمینه دست یافت. آن‌چه مسئله ما در این پژوهش است، عدم تطابق نظریهٔ «منش/ هبیتاس» و «میدان» بوردیو با واقعیت موجود در این دوره از حیات نقاشی ایرانی است. آن‌چه ما می‌بینیم اشتراکات دو نقاش پرآوازهٔ دورهٔ قاجار یعنی صنیع‌الملک و کمال‌الملک است. هر دو اینان از شرایط نسبتاً یکسان برخوردار بوده‌اند. از تربیت و رشد در خانواده غفاری (منش) و حضور در فضای استاد و شاگردی نقاشی آن دوران تا بهره‌مند شدن از حمایت ناصرالدین‌شاه (میدان قدرت) و حتا سفر مطالعاتی به اروپا و آشنایی با جدیدترین فنون نقاشی؛ اما دو مسیر متفاوت، فرجام آنان را از یکدیگر متمایز می‌کند. این‌جاست که پژوهش‌گر به‌دنبال یافتن این «چرایی» است؛ ضرورت نگاه انتقادی به رویدادهای فرهنگی و هنری و سیر تحولات اجتماعی ایجاب می‌کند تا با بهره‌گیری از

یک مدل علمی، علاوه بر بررسی مسئله و یافتن پاسخ، به انطباق «نظریه» و «روش» در پژوهش‌های هنری از منظری جامعه‌شناختی دست یابیم. ما در این مقاله به‌دنبال آن هستیم تا با بررسی رابطه میان هنر و جامعه، نظری دوباره به این مقوله بیاندازیم.

براساس توضیحات داده شده درباره نقاشی دوره قاجار و نقش صنیع‌الملک و کمال‌الملک و نیز مبانی نظری در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ پرسش‌های زیر هستیم:

- میدان قدرت و میدان تولید هنری (نقاشی) در دوره قاجار در چه شرایطی قرار داشت؟
- منش (هبیتاس) صنیع‌الملک و کمال‌الملک در چه میدان تولید هنری (نقاشی) شکل گرفته است؟
- آثار نقاشی صنیع‌الملک و کمال‌الملک در تعامل میان منش (هبیتاس) آنان با قواعد و منطق میدان قدرت و میدان تولید هنری (نقاشی) از چه نسبتی برخوردار است؟
- چرا به‌رغم تربیت مشترک (هبیتاس و میدان تولید نقاشی یکسان) کمال‌الملک و صنیع‌الملک، در نهایت کمال‌الملک در موضوع و سوژه مسیری متفاوت از صنیع‌الملک در پیش گرفت؟
- آیا وقوع جنبش مشروطه در تغییر نگرش کمال‌الملک و گذر او از "هنرمند قطب وابسته" به "هنرمند قطب مستقل" تاثیر داشته است؟

در سایر پژوهش‌های صورت‌گرفته، کمابیش به تأثیر «مشروطه» در شکل‌گیری میدان مستقل نقاشی اشاراتی شده است اما آن‌چه در این تحقیق به‌صورت مبسوط بدان پرداخته و تأکید شده است عوامل مستقیم و غیرمستقیم مؤثر در این تحول است. به‌طور مثال برای نخستین بار به رساله‌هایی پرداخته شده است که زمینه‌ساز «مشروطه» محسوب می‌شوند لذا به‌طور غیرمستقیم در شکل‌گیری میدان مستقل نقاشی مدد رسانده‌اند. رساله‌های: «گفتار در روش» اثر دکارت که تلاش برای ترجمه و انتشار آن به زبان فارسی در این دوره صورت پذیرفت و اشخاصی همچون افضل‌الملک کرمانی در این امر سهیم بوده‌اند؛ رسالۀ «یک کلمه» از مستشارالدوله که خود از رجال متفکر عصر ناصری است؛ رسالۀ «مجدیه» که توسط مجدالملک سینکی در نقد قدرت مطلقۀ آن دوران همراه با ارائه پیشنهاداتی منتشر گردیده است؛ رسالۀ «مَدَنیه» از میرزا عباس افندی که حکومت را به چالش کشیده و برای اصلاح امور راهکار مطرح می‌کند (اصل یکی از نسخه‌های خطی این رساله که به خط ملک‌الخطاطین خوشنویس برجسته قاجار کتابت شده در مجموعۀ شخصی راقم این سطور موجود می‌باشد که برای نخستین بار ارائه

شده است)؛ و از همه مهم‌تر«رسالهٔ اشتهارنامهٔ اولیای آدمیت» میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله که منجر به تأسیس «جامع آدمیت» گردید و بر کمال‌الملک تأثیر گذارد و در نهایت «فرمان مشروطه» که از دل رساله‌های مطروحه صادر و زمینه‌ساز تشکیل حکومت قانون و تشکیل نهادهای مدنی آن دوران می‌شود. در این تحقیق با اشاره به موارد فوق، برای نخستین بار از منظری دقیق و مستند به شکل‌گیری «میدان مستقل نقاشی» و نقش کمال‌الملک در آن پرداخته شده است.

پیشینه پژوهش

در پژوهش‌های انجام شده در ایران، هرچند در باب دیدگاه‌ها و نظریه‌های پی‌یر بوردیو، تحقیقات و پژوهش‌هایی صورت گرفته است، اما پرداختن به حوزهٔ «جامعه‌شناسی هنر»، مقوله‌ای نوپا است. رساله‌ها و مقالاتی در این خصوص به نگارش درآمده که هرچند حائز شرایط علمی است ولی کافی نیست. در این بخش به مواردی چند در این زمینه اشاره و به معرفی آن می‌پردازیم:

الف) «صورتبندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر»؛ عنوان رسالهٔ دکتری شهرام پرستش است که زیر نظر غلامرضا جمشیدیها به‌عنوان استاد راهنما و یوسف اباذری و جمشید مصباحی‌پور به عنوان اساتید مشاور در سال ۱۳۸۵خ در دانشگاه تهران انجام شده است.

این رساله حاصل تلاشی است در جهت شناخت وضعیت ادبیات با توجه به سازوکارهای اجتماعی گوناگونی که در سرنوشت آن دخالت دارند. این سازوکارها در پرتو نظریه میدان‌های اجتماعی پی‌یر بوردیو برجسته شده‌اند، به گونه‌ای که فهم‌شان تنها در گرو فهم نظریه مذبور قرار دارد. بنابراین مبانی این نظریه با واکاوی ریشه‌های آن در نظریه میدان‌های فیزیکی نشان داده می‌شود، زیرا این واکاوی زمینه را برای بررسی مبسوط نظریه عمل پی‌یر بوردیو و دیالکتیک مفاهیم نوبنیاد منش و میدان در آن آماده می‌سازد. از رهگذر این مقدمات چارچوب تئوریک رساله با تمرکز بر منش زیبایی‌شناسانه از یکسوی و میدان تولید ادبی از سوی دیگر شکل می‌گیرد و ساختارگرایی تکوینی نیز به منزله روش‌شناسی پیشنهادی آن تنظیم می‌گردد.

ب) «تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران»؛ عنوان رسالهٔ دکتری محمدرضا مریدی است که زیر نظر حسین ابوالحسن تنهایی به‌عنوان استاد راهنما و اعظم راودراد به عنوان استاد مشاور در سال ۱۳۸۹خ در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز انجام شده است.

این رساله در پی تحلیل گفتمانِ هنر خاورمیانه است. از این رو در گام اول با نقد محدودیت‌های نظریه سبک در تحلیل هنر مدرن، بر تحلیل گفتمان به عنوان رویکردی جایگزین تاکید کرده و در گام دوم رویکرد گفتمانی را برای تحلیل هنر خاورمیانه به کار گرفته است.

ج) «بررسی شیوه‌های نقد هنرهای تجسمی در ایران امروز»؛ عنوان پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد ایمان افسریان است که زیر نظر محمدتقی آشوری به‌عنوان استاد راهنما در سال ۱۳۸۰خ در دانشگاه هنر انجام شده است.

در این پایان‌نامه آمده است: نقد و تحلیل و تصحیح اندیشه رایج در هنر امروز کشورمان تنها راه سامان یافتن عرصه نابسامان هنرهای تصویری ایران است؛ تا زمانی که تقصیر وضعیت موجود را به گردن سیاست‌گذاران هنری بیندازیم و یا سعی در واردات هنر و اندیشه جدید بیگانه کنیم، امید موفقیتی ظاهر نمی‌شود. تئوری هنری که در ایران امروز رایج است متاثر از اندیشه‌هایی است که از غرب به ایران آمده است، این افکار به طور ناقص و گاه متناقص به آمیخته شدن با نیازها و علایق جامعه ما، معجونی ساخته‌اند که باید آن را موشکافانه تجزیه کرد و در تصحیح آن کوشید که یکی از رایج‌ترین تئوری‌ها در عرصه هنرهای تجسمی ایران نوعی فرم‌گرایی است.

ه) «تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار؛ مطالعۀ موردی، کمال‌الملک»؛ عنوان پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد معصومه محمدی‌نژاد است که زیر نظر شهرام پرستش به‌عنوان استاد راهنما و علی‌اصغر میرزایی‌مهر به عنوان استاد مشاور در سال ۱۳۸۸خ در دانشگاه علم و فرهنگ انجام شده است.

این تحقیق از نوع تحقیقات توصیفی – تحلیلی است که به تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار و تبیین دلایل و چگونگی وضعیت آن می‌پردازد. این تحقیق همچنین از نوع تحلیل موردی است که به کمال‌الملک و چگونگی حضور عینیت‌گرایی در آثار وی می‌پردازد. برای دستیابی به تحلیل جامعه‌شناسانه، نظریۀ جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو را به عنوان چارچوب نظری مورد استفاده قرار داده و روش ساختگرایی تکوینی وی را در تحلیل تحولات نقاشی دورۀ قاجار و نقش تحولات اجتماعی در آن به کار برده است.

در مقالۀ پیش‌رو، علاوه بر بهره‌گرفتن از پژوهش‌های فوق، در صدد افزودن نکاتی بدیع بر یافته‌های آن هستیم. به طور مثال در پژوهش «صورتبندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر»، پژوهش‌گر در پی این است که صورتبندی جدیدی از میدان تولید ادبی در ایران با تأکید بر نقش «صادق هدایت» به عنوان مورد مطالعۀ خود به دست دهد. در حالی که ما در این پژوهش به

دنبال صورتبندی میدان تولید نقاشی در ایران با تأکید بر نقش صنیع‌الملک و به طور بارزتر کمال‌الملک هستیم. و یا در پژوهش «تحلیل گفتمان هنر خاورمیانه: بررسی شکل‌گیری قواعد هنری در جامعه نقاشی معاصر ایران»، گفتمان‌های حاکم بر نقاشی ایران مورد نظر است، حال آن‌که ما به پررنگ‌ترین گفتمان معاصر هنر ایران یعنی تجدد به محوریت کمال‌الملک می‌پردازیم. در پژوهش «بررسی شیوه‌های نقد هنرهای تجسمی در ایران امروز»، به رابطهٔ انتقادی سیاست‌گذاران هنری در ایران دوران اخیر پرداخته می‌شود و ما در پژوهش خود به نمونه‌های این ارتباط با تأکید بر «میدان قدرت» و سایر نظریه‌های مرتبط با بحث بوردیو اشاره می‌نماییم. پژوهش «تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار؛ مطالعهٔ موردی، کمال‌الملک»، که نزدیک‌ترین تحقیق به پژوهش ما می‌باشد، اما نقش صنیع‌الملک و خاندان هنرپرور غفاری و همچنین زمینه‌یابی وقوع جنبش مشروطه با تأکید بر نقش رساله‌های موثر بر گفتمان آن همچون «یک کلمه و...» به عنوان عامل مهم تأثیرگذار بر تحول نقاشی و شکل‌گیری میدان تولید نقاشی، در پژوهش ما افزوده شده است.

روش‌شناسی

رویکردهای متعدد در تحلیل جامعه‌شناختی تاکنون بر نظام‌های دوگانه‌انگاری[1] استوار بوده‌اند که هریک بر تقدم امری بر دیگری تأکید می ورزید. دوگانه‌های فرد/ جامعه، روان‌شناسی/ جامعه‌شناسی، ذهن/ عین، خُرد/ کلان، پویایی/ ایستایی، کمّی/ کیفی، سوژه/ ابژه، عاملیت/ ساختار و... از این قبیل‌اند. پی‌یر بوردیو با رویکردی تلفیقی، پا را فراتر از این دوگانه‌انگاری گذاشته و سعی می‌کند با تجمیع ساختار و عامل از رویکردی یک بُعدی بگریزد و مسیری تازه در تحلیل آثار هنری بیابد. بنابراین با خلق مفاهیمی جدید همچون منش و میدان روش‌شناسی تازه خود را بنیان می‌گذارد، «چنانچه پیشنهاد ساختارگرایی تکوینی به منزله روش مطالعه نظریه میدانی از سوی بوردیو ناظر بر این قضیه می‌باشد» (پرستش، ۱۳۸۵: ۱۱).

پی‌یر بوردیو با بهره‌گیری از نظریه‌های روش‌شناختی ژان پیاژه و لوسین گلدمن، تلاش کرد تا با اضافه کردن ابعاد تاریخی به ساختارگرایی، از دو زاویهٔ هنرمند و اثر، دست به توسعهٔ آن بزند. نقطهٔ شروع او ساختِ ساختارها است و سپس تکوین آن تا با تاریخی کردن سوژه به احیای آن در متنِ ساختارها برسد. «فرضیه بنیادین ساختارگرایی تکوینی این است که هر رفتار انسانی

1 dualism

کوششی است برای دادن پاسخی با معنا به وضعیتی معین و از همین رهگذر، ایجاد تعادلی میان فاعل عمل و موضوعی است که عمل بر آن واقع شده است» (رضایی و طلوعی، ۱۳۸۶).

بوردیو در آموزش عاطفی فلوبر در این‌باره می‌گوید: «ساختارگرایی تکوینی که من پیشنهاد می‌کنم به گونه‌ای طراحی شده است که هم تکوین ساخت‌های اجتماعی... و هم تکوینِ تمایلاتِ منشِ عاملان را که در این ساخت‌ها ذی‌مدخل‌اند بفهمد» (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۶). در اصل، منظور بوردیو از ساختارگرایی تکوینی نوعی ارتباط ساختی میان میدان و منش است. ارتباطی که نه میدان و نه حتا منش در آن به تنهایی قادر به متمایز کردن یک‌سویهٔ کنش اجتماعی نمی‌باشند. رابطهٔ بین این مفاهیم به ما کمک می‌کند تا در موارد مرتبط به بازتولید ساختارهای اجتماعی و ذهنی همسو با هم قرار گرفته و همدیگر را پوشش دهند،«و نیز موارد دگرگونی را در زمانی که بین میدان و منش ناسازگاری و ناهمخوانی پدید می‌آید و باعث نوآوری، بحران و تغییرات ساختاری می‌شود را روشن ساخته و تشریح کنیم» (واکووانت، ۱۳۷۹: ۳۳۸ – ۳۳۷).

محمد رضایی و وحید طلوعی در مقاله مشترک خود در این خصوص می‌نویسند: «حال می‌توان ساختارگرایی تکوینی را از منظر بوردیو برای بررسی چگونگی شکل‌گیری هم‌زمان ساختارهای منش و میدان به شرح زیر از لحاظ عملیاتی صورت‌بندی کرد:

۱- تعیین موقعیت میدان مورد بررسی و در اینجا میدان ادبی [هنری] در میدان قدرت و سیر تحول آن؛

۲- تعیین شبکه روابط عینی بین موقعیت‌های مختلف به عنوان ساختار میدان و در اینجا میدان تولید ادبی [هنری]؛

۳- تعیین منش متناسب با هر موقعیت در میدان و مکانیسم شکل‌گیری آن.» (بوردیو، ۱۹۹۶: ۲۱۴ به نقل از رضایی و طلوعی، ۱۳۸۶).

ما نیز از همین سه مرحله برای تحلیل جایگاه نقاشان مذکور و موقعیت اجتماعی آنان در این پژوهش بهره گرفته‌ایم.

میدان تولید نقاشی در ایران

همزمان با تحول مشروطه، اولین زمینه‌های مدرنیته و شکل‌گیری ابتدایی نهادهای مدرن در ایران با نگارش قانون اساسی در عرصه‌های مختلف پدیدار می‌شود، زیرا میدان هنری «جهان اجتماعی مجزائی است که دارای قوانین کارکردی مستقل از سیاست و اقتصاد است» (بوردیو،

۱۳۷۵: ۹۷). در این میان، میرزا محمد خان غفاری ملقب به کمال‌الملک در واکنش به این تحولات و در هم‌سویی با آن، گام‌های قابل توجهی در راستای استقلال عرصه نقاشی بر می‌دارد. بدیهی است که این تحول، یک شبه اتفاق نیفتاد بلکه طی فرآیندی چندین و چندساله و متأثر از افراد (امیرکبیر، ناصرالدین‌شاه، میرزاحسین‌خان سپهسالار، صنیع‌الملک، کمال‌الملک و...)، نهادها (دارالفنون، روزنامه‌های مصورِ چاپ سنگی، هنرستان نقاشی تهران، مدرسه صنایع مستظرفه و...) و رساله‌ها (ترجمه روش در گفتار، یک‌کلمه، مجدیه، مدنیه، اشتهارنامۀ اولیای آدمیت و فرمان مشروطه) رقم خورد که رویکرد اصلاحی و ترقی‌خواهانه را آگاهانه و ناآگاهانه دنبال کرده‌اند. بنابراین در مسیر شکل‌گیری جنبش مشروطه، علاوه بر افراد، مکتوبات و رساله‌ها نیز نقش به‌سزایی داشتند. به غیر از عضویت کمال‌الملک در «جامع آدمیت» که متأثر از رسالۀ «اشتهارنامۀ اولیای آدمیت» ملکم‌خان شکل گرفته، سندی در دست نیست که وی به طور مستقیم سایر رساله‌های مطروحه را مورد مطالعه قرار داده و تأثیر پذیرفته باشد ولی در واقع، این مکتوبات به‌سان نقشۀ راهِ کنش‌گران تحول مشروطه عمل کردند که به طور غیرمستقیم در شکل‌گیری میدان مستقل تولید نقاشی موثر بوده است. در ادامه به معرفی و بررسی اجمالی این رسائل موثر در شکل‌گیری انقلاب مشروطه خواهیم پرداخت:

الف) رسالۀ گفتار در روش «درست به‌کار بردن عقل و جستجوی حقیقت در علوم»

این رساله در سال ۱۶۳۷م توسط رنه دکارت۱ فیلسوف شهیر فرانسوی به زبان فرانسوی منتشر شده است. سال‌ها بعد این رساله در ایران و به زبان فارسی ترجمه و انتشار می‌یابد. از کتاب دکارت در ایران سه ترجمه صورت گرفته است. ترجمۀ اول در دورۀ ناصری به توصیه آرتور دوگوبینو۲، کنسول وقت فرانسه، در تهران در سال ۱۲۷۹ق (۱۸۶۳م/ ۱۲۴۲خ) تحت عنوان «حکمت ناصریه» در ۱۶۰ صفحه توسط خاخامی یهودی به‌نام ملالاله‌زار؛ ترجمۀ دوم در سال ۱۳۲۱ق (۱۹۰۴م/ ۱۲۸۲خ) توسط شیخ محمود کرمانی ملقب به افضل‌الملک کرمانی (فرزند ملامحمد جعفر کرمانی و برادر شیخ احمد روحی) از ترکی به فارسی تحت عنوان «نطق» در ۱۱ صفحه؛ و در نهایت ترجمۀ سوم هم توسط محمد علی فروغی (ذکاءالملک دوم) در سال ۱۳۴۹ق (۱۹۳۱م/ ۱۳۱۰خ) در مجموعۀ «سیر حکمت در اروپا» تحت عنوان «گفتار در روش».

1 Rene Descartes
2 Arthur de Gobineau

ب) رسالۀ یک‌کلمه «میرزا یوسف‌خان تبریزی ملقب به مستشارالدوله»

مستشارالدوله در زمرۀ نخستین افرادی بود که در دوران استبداد ناصری، با انتشار «یک کلمه» در ایران، نکات کلیدی اعلامیۀ حقوق بشر را که در مقدمۀ قانون اساسی فرانسه درج شده بود، به زبان فارسی ترجمه کرد و آن‌ها را با آیات و احادیث بسیار تطبیق داد تا از اتهام مغایرت با اصول شرع مبرا باشد. به قول آدمیت، «او در ایران، اولین نویسنده‌ای است که گفت، منشأ و قدرت دولت، ارادۀ ملت است.» (آدمیت، ۱۳۹۴: ۱۸۶). در همان رساله، از آزادی عقیده، بیان، قلم، اجتماعات و منع شکنجه، و مهم‌تر از همه، از تفکیک قوای مقننه از قوای مجریه، به‌شیوۀ جدید و از تساوی همۀ مردم، از شاه و گدا، مسلمان و غیرمسلمان، در برابر قانون سخن گفت. گرچه همه آن مواد از اعلامیۀ حقوق بشر و از قانون اساسی فرانسه اخذ شده بود، اما او جابه‌جای مطلب، با مقایسۀ وضعیت سیاسی و اجتماعی جوامع شرق و غرب، در نقد جوامع شرقی ملاحظات و نکات انتقادی تازه‌ای آورد. «یک کلمه» سال‌ها به‌عنوان یکی از منابع مهم مربوط به مشروطیت و آزادی، مورد مطالعه آزادی‌خواهان و مشروطه‌خواهان ایران بود. نوشته‌های او، جزو ادبیات سیاسی زمان مشروطیت برای انجمن‌های مخفی مشروطه‌خواه «سرمشقی وافی» و «دستورالعملی بود که از قرار آن، رفتار» می‌شد (ناظم‌الاسلام کرمانی، ۱۳۶۲: ۱۶۹).

ج) رسالۀ مجدیه (کشف‌الغرایب) «میرزا محمدخان مجدالملک سینکی»

این رساله به‌سال ۱۲۴۸خ (۱۲۸۶ق/ ۱۸۶۹م) نخستین هشدار به وقوع دگرگونی عظیم خطاب به ناصرالدین‌شاه است: «تنزلات محسوسه و امراض مزمنه‌ای که از این ریاست بی‌حرکت، آناً فآناً عارض دولت ایران می‌شود، به قاطبۀ اهالی مملکت محروسه وعده می‌دهم وقوع یک امر عظیمی را که احدی از خلق نتوانند از آلایش آن مستثنی بمانند.» (مجدالملک، ۱۳۵۸: ۱۷). مجدالملک منسوخ‌شدن رسم عدالت و روشن‌شدن آتش بدعت را که در عصر ناصری خلل‌های بسیاری در سامان کشور وارد کرد، زمینه‌ساز آن «امر عظیم» می‌داند.

«رسالۀ مجدیه به‌علت طرح زمینه‌های نظری عقب‌ماندگی ایران و فراهم‌آوردن شالوده‌ای فکری از نهادهای مدنی، بیانیه‌ای در ضرورت اصلاحات و اصلاح‌طلبی است که همراه با سایر رساله‌های سیاسی – اجتماعی، تأثیری شگرف بر بیداری ایرانیان نسبت به نابسامانی وضعیت موجود و رهایی از آن برجای گذارد» (رهبری، ۱۳۸۷: ۱۷۶).

د) رسالۀ مَدَنیه (اسرار الغیبه الاسباب المدنیه) «میرزا عباس افندی عبدالبهاء»

رساله مدنیه در سال ۱۲۹۲ق (۱۲۵۴خ/ ۱۸۷۵م) به قلم میرزا عباس افندی ملقب به عبدالبهاء به رشته تحریر در آمد. روش رساله مدنیه پرهیز از دیدگاه ایدئولوژیک و عرضه راه‌حل‌های عمومی براساس واقعیات موجود ایران بود. با نظری اجمالی به تعاریف عبدالبهاء در رساله مدنیه و سایر آثار و توقیعات و خطاباتشان درمی یابیم که او تمدن را نتیجه قوای روحانی و عقلانی انسان می‌داند که در اثر ارتباط دیالکتیک انسان با محیط رشد و تکامل یافته است. تمدن را به ملت و بوم و نژاد و مذهبی خاص نمی‌توان منحصر دانست چرا که مفهوم تمدن نتیجه روابط ضروری ارتباطات پویای فرهنگی است که زبان‌ها و یافته‌های فکری و علمی و هنری ملل گوناگون را به یکدیگر پیوند زده و آن‌ها را در مسیر بالندگی یک تمدن جهانی هماهنگ ساخته است. در واقع این رساله، «بیدارنامه‌ای است خطاب به ملت ایران که هنگام سلطنت ناصرالدین‌شاه، در قبال پیشرفت ملل اروپا، در پی اثبات این است که رمز ترقی و پیشرفت ملت غرب اقتباس از معارف عالیه اسلام می‌باشد و در این‌صورت چرا مسلمانان از مظاهر طبیعی و مزایای مادی بهره‌مند نمی‌شوند و در راه کسب علم و تحول زندگی مادی خود نمی‌کوشند و با اینکه اسلام بر بنیاد عدالت اجتماعی است، چرا نظام حکومت خود را بر مبنای عدل و قانون استوار نمی‌سازند؟» (شاکری، ۱۳۵۳).

ه) رسالۀ اشتهارنامۀ اولیای آدمیت «میرزا مَلکم‌خان ناظم‌الدوله»

این رساله پس از ترور ناصرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۳ق (۱۲۷۵خ/ ۱۸۹۶م) به قلم میرزا مَلکَم‌خان ناظم‌الدوله خطاب به اعضای مجمع آدمیت به نگارش درآمده است. او، ناصرالدین‌شاه را بدون تقصیر معرفی می‌کند و می‌نویسد اوضاع نابسامانِ ایران از وضع امور است، نه از تقصیر افراد؛ بنابراین برای اصلاح اوضاع مملکت باید در وضع کلی قوانین و ساختار حکومتی تجدیدنظر شود. انگیزۀ وی در نوشتن این رساله تشویق مظفرالدین‌شاه (شاه جدید) به حمایت از برنامه‌های اصلاحی خود بود؛ از این رو غیرمستقیم پیام می‌داد که «این وضع شوم که سلطنتِ شاه شهید را آن طور سیاه‌روزگار و ایران را مملو این همه خرابی کرد، به اقتضای تجربیات دنیا و به حکم این پادشاه حقیقت‌بین به کلی تغییر خواهد یافت» (اصیل، ۱۳۷۶: ۱۰۹) و کشور از این پس به شکلی منظم اداره خواهد شد پس امنیت جان و مال و ناموس عموم مردم با اجرای قانون به طور مستحکم برقرار خواهد شد (مسعودی، ۱۳۹۹: ۹۷).

آن‌چه مشخص است، ملکم‌خان با تأکید بر وضع و اجرای قوانین به منظور ضمانت حقوق مردم در این رساله و دیگر رسائل خود که عیناً در قانون اساسی مشروطه نیز آمده است (همان، ۸۷)، تأثیر چشم‌گیری بر ثمرات این جنبش از خود برجای گذاشته است.

و) فرمان مشروطه «مظفرالدین شاه قاجار خطاب به میرزا نصرالله‌خان مشیرالدوله صدراعظم»

فرمان مشروطه در واقع امرِ به تشکیل مجلس شورای ملی است که مظفرالدین‌شاه قاجار در ۱۳ مرداد ۱۲۸۵ خورشیدی (۱۳۲۴ق/ ۱۹۰۶م) امضاء کرد و یک روز بعد در تاریخ ۱۴ مرداد ۱۲۸۵ صادر شد. مظفرالدین‌شاه با امضای این فرمان، به درخواست متحصنین گردن نهاد و موافقت کرد تا عموم مردم در حکومت مشارکت داشته باشند. بنابراین برای نخستین‌بار در ایران حکومت مشروطه (قانون) پدیدار گشت. مخاطبِ متن فرمان که به خط و انشای احمد قوام (قوام‌السلطنه بعدی) است، میرزا نصرالله‌خان مشیرالدوله صدراعظم وقت است که در تدارک و راضی کردن شاهِ قاجار مؤثر بوده است.

با نگاهی به تحولات نقاشی ایران در دورهٔ قاجار، در کنار عوامل مطروحه، نقش دو نقاش برجستهٔ این دوران یعنی «صنیع‌الملک» و «کمال‌الملک» پررنگ‌تر از سایر عوامل است. بنابراین لازم است نگاهی به زندگی و زمانهٔ این دو بیاندازیم:

میرزا ابوالحسن‌خان غفاری (صنیع‌الملک)

میرزا ابوالحسن‌خان غفاری کاشانی، معروف به «ابوالحسن ثانی» ملقب به «صنیع‌الملک»، نگارگر و گرافیست، حدود سال ۱۲۲۹ق (۱۱۹۳خ/ ۱۸۱۴م) در کاشان متولد و پس از گذراندن دوران کودکی و طی کردن آموزش‌های اولیه، در حدود پانزده سالگی برای آموختن نقاشی نزد «استاد مهرعلی اصفهانی»، نگارگر و نقاش‌باشی معروف دربار فتحعلی‌شاه، فرستاده شد. او عموی دو هنرمند مشهور از خاندان غفاری یعنی کمال‌الملک و برادرش ابوتراب بود. مدتی بعد، به منظور کسب هنر و آشنا شدن با فن چاپ به ایتالیا فرستاده شد. در موزه شهرهای فلورانس و رم از آثار استادان برجسته‌ای چون رافائل و تیسین رونگاری‌های هنرمندانه‌ای کرد. در مراجعت به ایران، وسایل مورد نیاز برای آموزش نقاشی را به همراه خود آورد. سپس مفتخر به دریافت مقام نقاشباشی دربار ناصرالدین‌شاه شد. به سفارش آقاخان نوری صدراعظم وقت، پرده‌های «سلام نوروزی»، که شامل چهره‌های پادشاه و بیش از ۸۰ تن از رجال درباری بود را نقاشی کرد. در

همین ایام، تصویرسازی نسخهٔ خطی «هزار و یکشب»، را با همراهی شاگردانش در مجمع‌الصنایع ناصری به انجام رسانید. به دستور ناصرالدین‌شاه مسئولیت انتشار «روزنامه دولت علیّه ایران» به او واگذار و قرار شد در هر شمارهٔ این روزنامه تصاویری از رجال و وقایع روز تهیه و چاپ کند. سپس، با دریافت لقب «صنیع‌الملک»، اجازهٔ تأسیس نخستین مدرسهٔ دولتی نقاشی را گرفت. در واپسین سال‌های زندگی، در کنار تدریس، مباشرت کلیهٔ امور چاپخانه‌های ایران را انجام می‌داد. «این فعالیت‌ها مانع از آن شد که او به طور جدی و مستمر به کار نقاشی بپردازد. با این حال، شماری تکچهرهٔ آبرنگ و پردهٔ رنگ‌روغنی بزرگ از او به جای مانده است» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۲). دربارهٔ تاریخ درگذشت او، اختلاف نظر وجود، «ولی بنا به استنباط‌هایی که ما از روزنامه‌ها به عمل آورده‌ایم این مسلم است که وی در فاصلهٔ اواخر شوال و اوایل ذیقعدهٔ ۱۲۸۳ق (اسفند ۱۲۴۵خ/ مارس ۱۸۶۷م) یعنی در حدود پنجاه‌وچهار سالگی چشم از جهان فرو بسته است» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵۳).

از جمله آثار مهمی که از صنیع‌الملک بر جای مانده است، می‌توان به نگارگری کتاب معروف «هزار و یکشب» اشاره کرد. از سال ۱۲۶۴ق چهل‌وسه هنرمند از رشته‌های گوناگون هنری به مدت هفت سال در «مجمع‌الصنایع ناصری» واقع در جنوب غربی سبزه‌میدان بر روی آن کار کردند. بنابراین از این تعداد، ۳۴ نقاش تحت سرپرستی صنیع‌الملک به کار نقاشی تصاویر مشغول شدند و هفت مجلّد و مذهّب و صحّاف به کارهای دیگر آن پرداختند تا کتاب با ۲۲۸۰ صفحه در ۶ مجلد به پایان رسید. در هر صفحه از این کتاب، سه تا شش مجلس و مجموعاً ۳۶۰۰ مجلس مختلف تصویر شده است. مریم اختیار براساس سندی نتیجه می‌گیرد که «نسخهٔ معروف هزارویکشب، براساس نظام کهن استاد و شاگردی کار شده است. ابوالحسن در جریان نقاشی دیوارنگاره‌های کاخ نظامیه (لقانطه) چهره‌ها را اجرا می‌کرده و شاگردان بر روی جزییات لباس‌ها و عناصر دیگر کار می‌کردند.» (اختیار و غیره، ۱۳۸۱).

بخش عمدهٔ آثار صنیع‌الملک را چهره‌نگاری از اعیان و اشراف با تکنیک‌های مختلف رنگ‌روغن، آبرنگ و چاپ سنگی تشکیل می‌دهد. جز این آثار، چهره‌نگاری گروهی او از صورت رجال در «تالار نظامیه» قابل ذکر است: این مجموعه که در سال ۱۲۷۰ق آغاز شد از هفت پرده و ۸۴ صورت، از جمله چهرهٔ ناصرالدین‌شاه که در ۲۵ سالگی با لباس رسمی و جواهرات بر تخت خورشید (تخت طاووس) جلوس کرده، تشکیل شده است. (تصویر شماره ۱)

تصویر شماره ۱): پردهٔ تالار نظامیه ناصرالدین شاه بر تخت خورشید (تخت طاوس)
اثر: صنیع‌الملک رنگ روغن روی بوم ۲۴۰*۵۵۰ سانتیمتر
محل نگهداری: کاخ موزهٔ گلستان، تهران

در مجموع باید به نقشِ کم‌نظیر صنیع‌الملک در ارتقا و تکوین ساختار نقاشی ایران در دورهٔ قاجار اشاره کرد. هرچند سوژه نقاشی‌های او غالباً پادشاهان و رجال دربار بوده است (تصاویر ۲، ۳، ۴ و ۵)، ولی در عین‌حال او برای نخستین بار از روش‌ها و متد اروپایی در نقاشی و همچنین آموزش آکادمیک (تأسیس هنرستان نقاشی) و بهره‌گیری از فنون نوین چاپی (چاپ سنگی) در روزنامه‌نگاری استفاده کرده و برای نقاشی ایران یادگارهای ماندگاری برجای گذاشته است.

تصویر شماره ۲): محمد شاه قاجار
اثر: «تصویر مبارک اعلیحضرت شاهنشاه عالم‌پناه در سن سی و نه سالگی سنهٔ ۱۲۶۰، رقم چاکر درگاه ابوالحسن غفاری کاشانی»
آبرنگ روی کاغذ ۴۰ * ۲۷ سانتیمتر
محل نگهداری: مجموعه خصوصی، تهران

فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۹۶
سال ۲۰، شماره ۲
تابستان ۱۴۰۳
پیاپی ۷۵

تصویر شماره ۳): حاج میرزا آقاسی، صدراعظم (شخص اول)

اثر: صنیع‌الملک، ۱۲۶۲ق ؛ آبرنگ روی کاغذ ۲۰ * ۱۵ سانتیمتر

محل نگهداری: کتابخانهٔ بریتانیایی، لندن

تصویر شماره ۴): ناصرالدین شاه قاجار

اثر: «السلطان ابن السلطان ابن ناصرالدین شاه قاجار، رقم ابوالحسن غفاری نقاشباشی تحریر فی شهر رجب‌المرجب ۱۲۷۰»؛ آبرنگ روی کاغذ ۳۲/۸ * ۲۴/۳ سانتیمتر

محل نگهداری: بخش اسلامی موزه لوور، پاریس

تصویر شماره ۵): نیم‌تنهٔ میرزا یوسف مستوفی‌الممالک صدراعظم (۱۲۷۵)

اثر: صنیع‌الملک

آبرنگ روی کاغذ ۲۰ * ۱۵ سانتیمتر

محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملی ملک، تهران

فصلنامه انجمن ایرانی
مطالعات فرهنگی و ارتباطات
۹۸
سال ۲۰، شماره ۲
تابستان ۱۴۰۳
پیاپی ۷۵

میرزا محمدخان غفاری (کمال‌الملک)

میرزا محمدخان غفاری کاشانی ملقب به «کمال‌الملک»، در زمرهٔ مشهورترین نقاشان ایران به شمار می‌آید. او حدود سال ۱۲۲۷خ (۱۲۶۴ق/ ۱۸۴۸م) در تهران متولد شد، ولی سال‌های کودکی را در کاشان پشت سر گذاشت. در نوجوانی به تهران رفت و زیر نظر علی‌اکبرخان مزین‌الدوله در مدرسهٔ دارالفنون به هنرآموزی پرداخت (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۶۱). هنگام بازدید ناصرالدین‌شاه از این مدرسه، کار او مورد توجه قرار گرفت و به دربار فراخوانده شد. او در سال ۱۲۶۲خ (۱۳۰۱ق) با زهرا خانم خواهر مفتاح‌الممالک که از بستگان حاج محمدکاظم ملک‌التجار (پدر حاج‌حسین‌آقا ملک واقف کتابخانه و موزه ملی ملک) بود ازدواج کرد. یکسال بعد اولین فرزندشان که دختری به‌نام نصرت بود، به‌دنیا آمد. در سال‌های بعد نیز صاحب سه پسر دیگر شدند که البته هیچکدام ادامه‌دهندهٔ راه پدر در حرفهٔ نقاشی نشدند. البته کمال‌الملک در سفر به فرنگ نیز با دختری ارمنی نیز آشنا و شیدای یکدیگر شدند که منجر به وصلت میان آن دو گشت. به هر روی، فعالیت مستمر او در مقام نقاش دربار و معلم شاه بسیار مقبول افتاد، و از این رو، لقب «کمال‌الملک» گرفت (پردهٔ معروف تالار آینه، از جمله مهم‌ترین آثاری بود که در این

سال‌ها به‌وجود آورد). (تصویر شماره ۶) از نشانه‌های نزدیکی کمال‌الملک به قدرت، لقبی است که دریافت نموده است. در واقع لقب نوعی لطف شاهانه بود که در قبال خدمت به دربار از سوی شخص پادشاه اعطا می‌شد. دریافت لقب «کمال‌الملک» به میرزا محمدخان غفاری نقاشباشی همایونی نشانهٔ تأیید کارهای هنری وی بود از سوی شخص شاه پس می‌تواند نمودی از ارتباط نزدیک او با ارباب قدرت تلقی شود.

تصویر شماره ۶): تالار آینه

اثر: کمال‌الملک ۱۳۱۳ق

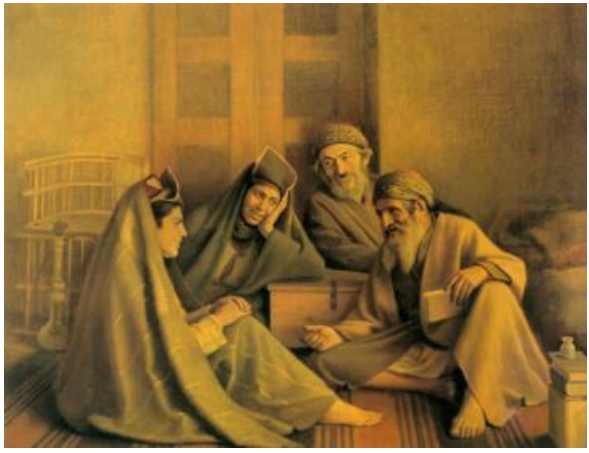
محل نگهداری: کاخ موزهٔ گلستان، تهران

کمال‌الملک در پی قتل ناصرالدین‌شاه به اروپا رفت (۱۳۱۴ق/ ۱۲۷۶خ/ ۱۸۹۷م). قریب سه سال را در موزه‌های شهرهای فلورانس، رم و پاریس به رونگاری از آثار استادان برجسته‌ای همچون رامبرانت و تیسین مشغول بود. سفر اروپا در روش و تکنیک کار او و گرایش به رئالیسم و منظره‌گرایی مؤثر بود. به دستور مظفرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۷ق (۱۲۷۹خ/ ۱۹۰۰م) به ایران بازگشت، ولی به‌دلیل اختلاف نظر و سلیقه دیگر نتوانست با شاه جدید قاجار کنار بیاید. «به عراق رفت و چند سالی را در آن‌جا گذرانید (۱۳۱۹- ۱۳۲۲ق/ ۱۲۸۱- ۱۲۸۶خ/ ۱۹۰۲- ۱۹۰۵م). پرده‌های «زرگر بغدادی»، «فالگیر یهودی» و «میدان کربلا» را به هنگام اقامتش در عراق نقاشی کرد» (تصاویر ۷ و ۸ و ۹) (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۷۱).

تصویر شماره ۷): زرگر بغدادی

اثر: کمال‌الملک ۱۳۱۹ق

محل نگهداری: کتابخانه و موزه مجلس، تهران



تصویر شماره ۸): فالگیر یهودی

اثر: کمال‌الملک ۱۳۱۶ق

محل نگهداری: کتابخانه و موزه مجلس، تهران

تصویر شماره ۹): میدان کربلا

اثر: کمال‌الملک ۱۳۲۱ق

محل نگهداری: کاخ موزهٔ گلستان، تهران

زمانی که کمال‌الملک در عراق به سر می‌برد، مظفرالدین‌شاه با تلگراف‌های پیاپی و صدور دستورهای مکرر خواستار بازگشت کمال‌الملک به ایران بود. در نهایت، او دوباره به ایران بازگشت، لیکن در این زمان نیز ترجیح می‌داد تا حد ممکن از دربار و مظفرالدین‌شاه دور باشد. بدین منظور او شروع به بهانه‌تراشی می‌کرد. محمد علی فروغی در خاطرات خود از کمال‌الملک در این‌باره می‌گوید: «در زمان مظفرالدین‌شاه، وقتی دیدیم کمال‌الملک اظهار بیماری کرد که سکتهٔ ناقص کرده‌ام و نیمهٔ راست بدنم مفلوج شده و عصایی به دست گرفته لنگ‌لنگان راه می‌رفت. بسیار متأسف شدیم که در این وقت که موقع ثمر رسیدن زحمات کمال‌الملک است بیچاره از کار افتاده و وجودش عاطل شده است. چند سال بر این منوال بود تا مظفرالدین‌شاه درگذشت و دورهٔ محمدعلی‌شاه هم سپری گشت و متوجه شدیم که کمال‌الملک سالم است و کار می‌کند. خوشوقت شدیم و شکر گفتیم که فالج شفا یافته است. خندید و گفت اصلاً دروغ و تمارض بود، به سبب این‌که طبیعت لغو مظفرالدین‌شاه می‌خواست مرا به کارهایی که شایستهٔ قلم من نبود وادارد.» (فروغی، ۱۳۹۶: ۶۸۳). با وقوع جنبش مشروطیت و پیامدهای اجتماعی و فرهنگی آن فضای ایران و ساحت هنر نقاشی نیز دستخوش تغییراتی شد. امواج ترقی‌خواهی و تجدد باعث شد تا تحول در نقاشی نیز اجتناب‌ناپذیر شود. شاید کمال الملک در مقام واپسین نقاش برجسته دربار قاجار، بیش از سایر نقاشان آن زمان، در پی تجدد بود. او در مجموع نسبت به تحولات مشروطه رویکردی مثبت داشت و با ترجمه چند مقاله از ژان ژاک روسو هم‌دلی خود را با این

جنبش آزادیخواهانه نشان داد به علاوه «وقتی مشروطه پیروز شد، پرترۀ سردار اسعد بختیاری فاتح تهران را به نشانۀ تجلیل از نیروهای نوینی که در کار دگرگون‌سازی سیمای کشور بودند، خلق کرد» (تصویر شماره ۱۰) (دهباشی، ۱۳۷۸: ۱۳۴).

تصویر شماره ۱۰): سردار اسعد بختیاری

اثر: کمال‌الملک ۱۳۲۴ق

محل نگهداری: کتابخانه و موزه مجلس، تهران

هرچند این واکنش مثبت به مشروطه بدان معنا نیست که وی را در زمرۀ کنش‌گران سیاسی جنبش مشروطه بدانیم، اما اسنادی گویای آن است که کمال‌الملک با عضویت در «جامع آدمیت» هم‌دلی و هم‌راهی بیش‌تری با تحول مشروطه از خود بروز داده است. که در ادامه بیش‌تر بدان خواهیم پرداخت.

کمال‌الملک در ادامه فعالیت‌های خود پس از مشروطه، با راه‌اندازی مدرسه صنایع مستظرفه در سال ۱۳۲۹ق (۱۲۸۹خ/ ۱۹۱۱م) در صدد اصلاح و رشد هنر نقاشی ایران برآمد. «با تأسیس این مدرسه سنت دیرین هنرآموزی و فعالیت حرفه ای در کارگاه های درباری و غیردرباری

منسوخ شد» (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۸۵). در سال ۱۳۴۶ق (۱۳۰۷خ/ ۱۹۲۸م)، به دلیل اختلاف نظر و روش با دولت‌مردان بر سر استقلال مدرسه، از کار تدریس و شغل دولتی کناره گرفت و یک‌سال بعد، به ملک شخصی خود در روستای حسین‌آباد نیشابور هجرت کرد. «در آن‌جا، بر اثر حادثه‌ای از یک چشم نابینا شد، اما تا سال‌های آخر زندگانی به نقاشی ادامه داد» (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۶۲). او سرانجام در ۲۷ مرداد ۱۳۱۹ خورشیدی (۱ رجب ۱۳۵۹ق/ ۱۸ اگوست ۱۹۴۰م) در سن ۹۶ سالگی در نیشابور بدرود حیات گفت و در جوار مقبره عطارنیشابوری به خاک سپرده شد.

«جامع آدمیت» و عضویت کمال‌الملک در آن

جامع آدمیت، از انجمن‌های شبه ماسونی ایران در دوره مشروطه بود که توسط عباسقلی‌خان قزوینی مشهور به آدمیت تأسیس شد. آدمیت در دورهٔ استبداد ناصری به نشر و توزیع آثار ملکم‌خان و روزنامهٔ قانون پرداخت و پس از کشته شدن ناصرالدین‌شاه در سال ۱۳۱۳ق جمعیت سیاسی جامع آدمیت را بنیان گذاشت (آدمیت، ۱۳۹۴: ۲۰۶). این انجمن هرچند بعضی آداب و رسوم سازمان‌های فراماسونری از جمله نحوهٔ عضوگیری و علائم مخصوص اعضا و مخفی‌کاری را رعایت کرده، ولی سازمان‌های فراماسونری جهانی هیچ‌گاه آن را به رسمیت نشناخته‌اند (رائین، ۱۳۷۸: ۶۳۴) به همین علت نمی‌توان آن را تشکیلات فراماسونری و اعضای آن را فراماسون به حساب آورد (حائری، ۱۳۶۸: ۵۰). مرامنامهٔ انجمن متأثر از «رسالهٔ اشتهارنامهٔ اولیای آدمیت» اثر میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله است که جنبهٔ اصلاح امور کشورداری دارد. گویا آشنایی نزدیک عباسقلی‌خان آدمیت (انتخاب لقب «آدمیت» به دلیل اعتقاد و ارادت وی به ملکم‌خان است) با میرزا ملکم‌خان، تأسیس انجمن و سرپرستی امور آن با صلاحدید و تحت نظر ملکم‌خان بوده است (الگار، ۱۳۶۹: ۲۶۰). عضویت در جامع آدمیت بر اساس شناخت قبلی اعضا از شخص و با ضمانت یک یا دو تن از اعضای قدیمی‌تر صورت می‌گرفت. عضو جدید باید پس از سپردن تعهدنامه، قسم یاد می‌کرد که اصول جامع آدمیت را محترم شمارد. به اعضای جامع آدمیت اِخوان می‌گفتند (آدمیت، ۱۳۹۴: ۲۱۸). جامع آدمیت که در زمان خود نماد عقاید روشنفکرانه محسوب می‌شد، در برخی از شهرستان‌ها نیز شعبه داشت و بیش از ۳۵۰ عضو از طبقات مختلف پیدا کرد که از آن جمله می‌توان از: میرزا محمودخان احتشام‌السلطنه (رئیس مجلس شورای ملی)، سلیمان‌میرزا اسکندری، میرزا جوادخان سعدالدوله، فرصت‌الدوله شیرازی، مصدق‌السلطنه، حکیم‌الملک، میرزا محمدعلی‌خان فروغی و محمدخان کمال‌الملک نام برد (رائین، ۱۳۷۸: ۶۳۸).

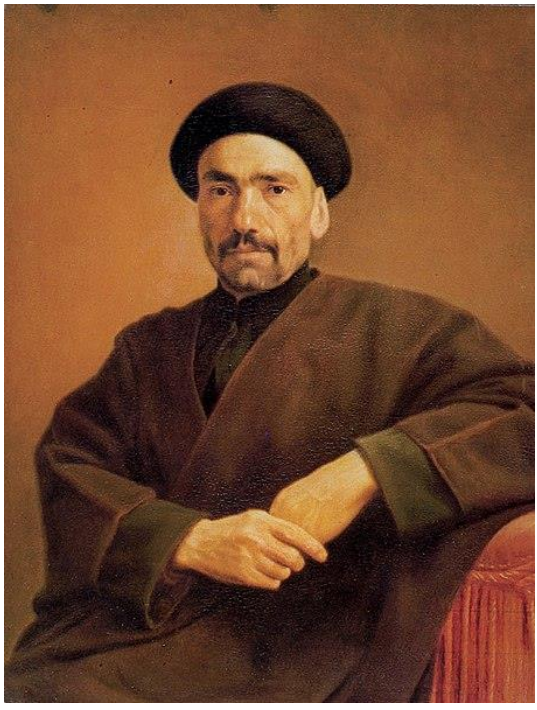
سرانجام در دورهٔ استبداد صغیر با آن‌که بیش‌تر مشروطه‌خواهان متحمل آسیب‌های فراوانی شدند، اعضای جامع آدمیت به رغم داعیهٔ مشروطه‌خواهی از هر گزندی مصون ماندند و ارتباط جامع آدمیت با محمدعلی شاه، که بر خلاف همهٔ پیمان‌هایش مجلس شورای ملی را به توپ بسته بود، موجب شد برخی از اعضای جامع آدمیت، بعدها به اولین لژ رسمی فراماسونری ایران، یعنی لژ بیداری ایران، بپیوندند (سندی مبنی بر پیوستن کمال‌الملک به این لژ وجود ندارد). عباسقلی‌خان نیز تا پایان عمر (۱۳۱۸خ) در انزوا به سر برد. در مورد عضویت کمال‌الملک در جامع آدمیت علاوه بر ذکر نام او در لیست کتاب اسماعیل رائین (فراموشخانه و فراماسونری در ایران ۱۳۴۸)، کارت عضویت جامع آدمیت حکیم‌الملک در مرکز اسناد انقلاب اسلامی موجود است که پشت آن به معرفی کمال‌الملک جهت عضویت اشاره شده، او نوشته است: «این بنده کمال‌الملک را پیشنهاد می‌کنم و لایق می‌دانم که در میان برادران پذیرفته شود» (شاه‌آبادی، ۱۳۹۶: ۲۸۳). همچنین نامه درخواست عضویت کمال‌الملک خطاب به ریاست جامع نیز موجود است. او نوشته است: «خدمت رئیس محترم هیئت فراماسونری زحمت می‌دهد. از آن‌جایی که مقصود این اساس مقدس خیرخواهی و خدمت به نوع انسان است و این بنده هم همین آرزو را داشته و دارم، مستدعی چنانم مرا هم قبول فرمایید که در این هیئت داخل شده حتی‌المقدور خدمتی در راه انسانیت بنمایم. امضا محمد غفاری کمال‌الملک» (همان).

ذکر چند نکته لازم است. نخست آن‌که، چنان‌چه ذکر شد، جامع آدمیت به‌رغم برخی اظهارات، هرگز انجمنی فراماسونری به حساب نمی‌آید. دوم آن‌که، کمال‌الملک که اساساً شخصیتی هنری و فرهنگی محسوب می‌شود، از روی حُسن‌نیت و خیرخواهی (چنان‌چه در متن درخواست خود تأکید کرده است) تقاضای عضویت در«جامع آدمیت» را داده است. فارغ از آن‌که تقاضای عضویت کمال‌الملک با موافقت مواجه شده باشد یا خیر، و یا فعالیت او در انجمن به چه میزان بوده است، آشنایی و مطالعهٔ مرامنامهٔ «جامع آدمیت» که برگرفته از «رسالهٔ اشتهارنامهٔ اولیای آدمیت» میرزاملکم‌خان است، توسط وی مشهود و مشخص است. بنابراین می‌توان این اسناد را دال بر رابطهٔ «کمال‌الملک» با «رساله‌های موثر بر مشروطه» قلمداد کرد و تغییر رویکرد او از «هنرمند درباری» به «هنرمند مردمی» را بهتر درک نمود.

در مورد آثار کمال‌الملک می‌توان به ادوار مختلفی نظر انداخت: نقاشی‌های پیش از سفر به اروپا، نقاشی‌های هنگام سفر به اروپا، و در نهایت نقاشی‌های پس از سفر به اروپا.

پیش از سفر به اروپا، در خدمت دربار و کشیدن پرتره رجال درباری و در رأس آن شخص شاه قرار داشت. در هنگام سفر به اروپا با رونگاری از آثار هنرمندان برجستهٔ اروپایی علاوه بر ارتقای مهارت نقاشی خود، به تدریج تحت تأثیر تحولات ذاتی و مفهومی هنر مدرن نیز قرار گرفت. و «هنگامی‌که به ایران بازگشت، بیش از پیش به هنر آکادمیک سدهٔ نوزدهم وابسته شده بود. حتی بعداً در بازنمایی موفقیت‌آمیز برخی موضوع‌های اجتماعی نیز از این وابستگی رهایی نیافت. او اساساً، چهره‌نگار و منظره‌نگار بود، در تک‌چهره‌هایی چون «سیدنصرالله تقوی» قابلیت و مهارت خود را به حد کمال نمایان ساخت» (تصویر شماره ۱۱) (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۷۳).

نقش برجستهٔ کمال‌الملک در ارتقا و تکوین ساختار نقاشی ایران در دورهٔ قاجار کم‌نظیر و در برخی موارد بی‌نظیر است. او علاوه بر حضور پررنگ در دربار ناصرالدین‌شاه و نزدیکی به وی، و سپس تأسیس نهاد آموزشی موثری چون مدرسهٔ صنایع مستظرفه که در تربیت شاگرد نقشی اساسی داشته است، مشارکت غیرمستقیم ولی اثرگذار در جریان تحولات مشروطه ایفا نمود. چنان‌که در واکنش به مشروطه‌خواهیِ جامعهٔ ایران، او نیز با فاصله گرفتن از دربار، به جامعه نزدیک شد. به عبارتی از سنتِ یک عمر «هنرمند وابسته»بودن رها و به «هنرمند مستقل» تبدیل شد. و در واقع میراث «استقلال» را برای «میدان نقاشی ایران» نهادینه کرد. یکی از علائم مستقل شدن میدان هنر در نگاه پی‌یر بوردیو به‌وجود آمدن نهادهایی است که «وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصاد کالاهای فرهنگی است. به طور مثال موزه‌ها و گالری‌ها، آکادمی‌ها و مدارس هنر و کارگزاران هنر (منتقدان، مورخان، مجموعه‌دارها و...) همگی واجدان شرایط شکل‌گیری میدان مستقل هنر می‌باشند» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۵۵). کمال‌الملک افزون بر تلاش برای تأسیس مدرسه صنایع مستظرفه، در کنار آن به برگزاری نمایشگاه‌های هنری و دعوت از مردم و بزرگان و راه‌اندازی بازاری برای خرید و فروش آثار، موجب شد تا تولید صنف خریدار و مصرف‌کنندهٔ هنر نیز شکل بگیرد. طبق گزارش حکیم‌الملک، وزیر معارف وقت، «زمانی که مدرسهٔ صنایع مستظرفه رونق گرفته و شاگردان زیادی در آن مشغول به تحصیل هنر شدند، هر سال نمایشگاه بزرگی از آثار شاگردان مدرسه برپا می‌شد و اشخاصی برای دیدن آن دعوت می‌شدند که با میل آثار را خریداری می‌کردند» (حکیم‌الملک، ۱۳۷۸: ۲۷۷).



تصویر شماره ۱۱): تکچهرهٔ سید نصرالله تقوی

اثر: کمال‌الملک ۱۳۲۸ق

محل نگهداری: کتابخانه و موزه مجلس، تهران

در مجموع می‌توان گفت کمال‌الملک در دورهٔ نخستین هنری‌اش، تولید هنری او تحت نظارت ناصرالدین‌شاه و حمایت‌های وی قرار داشت. در این دوره بخش عمدهٔ آثارش به سفارش شاه بود. نزدیکی به میدان قدرت در این دوره در موضوع نقاشی‌های وی نمود دارد. کمال‌الملک در سفر اروپا و انباشت سرمایهٔ فرهنگی به‌تدریج در مسیر متفاوتی قرار گرفت و باعث فاصله‌گیری آرام وی از میدان قدرت و حرکت به‌سوی مستقل شدن گردید. با وقوع جنبش مشروطه در ایران، او در واکنش و همراهی با مشروطه‌خواهی، دیگر دست به انتخاب‌های آزاد و مستقل از قدرت در نقاشی‌هایش زد تا جایی‌که به جای اصحاب قدرت، مشروطه‌خواهانی همچون سردار اسعد بختیاری سوژهٔ نقاشی‌هایش شد. همچنین با انتخاب موضوعاتی از مردمانِ عادی و طبقات مختلف اجتماعی، تبدیل به «هنرمند قطب مستقل» شد. از این‌رو نقش کمال‌الملک در تحول و تکوین ساختار نقاشی ایران برجسته، اثرگذار و ماندگار است.

تصویر شماره ۱۲): ناصرالدین شاه قاجار

اثر: کمال‌الملک ۱۲۹۸ق

محل نگهداری: کتابخانه و موزه ملی ملک، تهران

براساس توضیحات داده شده درباره نقاشی دوره قاجار و نقش صنیع‌الملک و کمال‌الملک و بر مبنای نظریهٔ میدان‌های پی‌یر بوردیو در پژوهش‌های اجتماعی، می‌بایست به درک مشخصی از ارتباط میان میدان هنری با «میدان قدرت» (سیاست) رسید. بر این مبنا میدان قدرت را می‌بایست میدان اصلی یا غالب در هر جامعه پنداشت. در دورهٔ قاجار و به‌طور مشخص عصر ناصری، رأس هرم قدرت (پادشاه) قرار دارد که دارای قدرت مطلق است. چنان‌چه پیش‌تر به‌طور مفصل ذکر شد، شخص ناصرالدین‌شاه به دلیل علاقه خاص به هنر و به خصوص نقاشی (خود صاحب آثار متعددی در زمینهٔ نقاشی و خوشنویسی است) و حمایت بی‌دریغ و کم‌نظیر از شکل‌گیری نهادهای مرتبط (هنرستان نقاشی صنیع‌الملک و...) و تربیت نقاشانِ قابل (صنیع‌الملک، مزین‌الدوله، کمال‌الملک و...)، تأثیر به‌سزایی در رونق، تحول و تکوین ساختار نقاشی در این دورهٔ تاریخی داشته است. همچنین دیگر اصحاب قدرت و صدراعظم‌های ترقی‌خواه

همچون امیرکبیر (اهتمام به تأسیس دارالفنون که در آن نقاشی نیز تدریس می‌شد) و سپهسالار (با تشویق و ترغیب شاه به سفر به فرنگ و آشنایی از نزدیک با توسعه و هنر) حمایت‌های غیرمستقیم خود را از شکل‌گیری و تکوین ساختار نقاشی در ایران، اِعمال داشته‌اند. در نظریه بوردیو «میدان طبقات اجتماعی، گسترده‌ترین میدان است که دیگر میدان‌ها از جمله میدان قدرت و میدان تولید هنری در جایگاه‌های بعدی قرار می‌گیرند» (Bourdieu, 1993: 39). بنابراین می‌توان گفت، در این دوره از تاریخ ایران، میدان قدرت حامی گسترش ساختار تولید هنری (نقاشی) بوده است.

ذکر این نکته ضروری است که تولید هنری نیز حاصل «منش»ی است که در میدان تولید هنری از خصلت‌ها، آموخته‌ها و اندوخته‌های خاصی برخوردار شده‌اند. «جامعهٔ مدرن قلمرو میدان‌های متمایز و موقعیت‌های متناقضِ درون این میدان‌هاست. موقعیت متناقض هنرمندان در میدان تولید هنری وادارشان می‌کند به استراتژی تمایز روی بیاورند» (Fowler, 1998: 60). لازمهٔ ورود به این میدان آشنایی با منطق و قواعد آن و کسب مهارت برای رقابت بر سر سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی و نمادین موجود در آن است. بنابراین هنرمند در خلأ یا در فضای تهی دست به خلق اثر هنری نمی‌زند، بلکه میزان برخورداری او از اَشکال گوناگون سرمایه نقش عمده‌ای در موفقیت یا عدم موفقیتش ایفا می‌کند. اما از آن‌جا که خلاقیت هنری او محصول منش بازاندیشانه‌ای است که درصدد تغییر قواعد و عرف‌های حاکم است، آثار هنری او را نمی‌توان به تعیین‌کننده‌های بیرونی فروکاست. تحلیل جامعه‌شناختی باید بتواند درک ذهنی هنرمندان از آفرینش هنری‌شان را تفسیر کند و خود تجربهٔ هنری را تفسیر نماید (الیوت و ترنر، ۱۳۹۰: ۵۶۶). منش صنیع‌الملک و برادرزاده‌اش کمال‌الملک در بستری شکل گرفته و بالنده شده است که فرهنگ و هنر در این خاندان همواره از جایگاه والایی برخوردار بوده است. به عبارتی، خلق‌وخو و عادت‌وارهٔ آنان از دوران کودکی و عنفوان جوانی در تعامل میان میدان اجتماعی و میدان فرهنگی خانواده و میدان قدرتِ مساعد با رونق هنر قرار داشته است.

مبتنی بر نظریهٔ بوردیو، ماهیت این مفاهیم، فارغ از توقف وجودی‌شان نسبت به هم، رابطه‌گرا می‌باشد. منش مجموعه‌ای از روابط جا افتاده در کنشگران اجتماعی و میدان مجموعه‌ای از روابط بین موقعیت‌های مختلف در فضای اجتماعی است. همچنین، زیستن در یک میدان به معنی تنفس در فضایی است که بین عاملان آن میدان مشترک است، و تنفس در چنین فضایی، در حقیقت، به درونی کردن قواعد میدان می‌انجامد. حاصل این سازوکار در منش‌هایی تبلور می‌یابد که کاملاً با

میدان همخوانی دارند و به لحاظ وجودی متوقف بر آن هستند (بوردیو، ۱۳۷۵: ۹۶). صنیع‌الملک در تمام دوران حیاتِ هنری‌اش، همواره در خدمت پادشاه و دربار بوده است. به عبارتی آن‌چه وی را به‌واسطهٔ «منش» خود (خاندان هنرپرور غفاری) در ساختار تولید نقاشی از دیگران متمایز می‌کرد و در تعامل با «میدان قدرت» به کامیابی و موفقیت آثارش رهنمون می‌ساخت، نوع کار و پرداختن به سوژه‌های مورد وثوق پادشاه و دربار به بهترین نحو ممکن بود. از همین‌رو وی موفق و مفتخر به کسب لقب (ابتدا «نقاشباشی» و بعد «صنیع‌الملک») از ناصرالدین‌شاه قاجار شد (تصاویر ۱، ۲، ۳، ۴ و ۵). کمال‌الملک نیز در ابتدای دوران هنری‌اش، با دعوت ناصرالدین‌شاه از وی به دربار، در خدمت پادشاه و دربار درآمد. او نیز همچون عموی خود، باب میل «میدان قدرت» عمل می‌کرد. «منش» متمایز او در ساختار تولید نقاشی زمانه‌اش (کلاس نقاشی دارالفنون) در خدمت «میدان قدرت» و مورد حمایت آن قرار گرفت. او نیز به همین واسطه مفتخر به دریافت لقب (ابتدا «نقاشباشی» و سپس «کمال‌الملک») از پادشاه شد (تصاویر ۶ و ۱۲). اما پس از چند سال (پس از درگذشت ناصرالدین‌شاه و سپس وقوع تحولات مشروطه)، تغییر رویه داده و به تدریج به نوعی استقلال رأی رسید. دیگر «منش» ممتاز او در ساختار تولید نقاشی در خدمت «میدان قدرت» نبود و با هر ترفند و ابتکارِ عمل از زیر بار مکنونات قلبی ارباب قدرتِ وقت شانه خالی کرده و مستقل عمل می‌کرد (تصاویر ۷، ۸، ۹، ۱۰ و ۱۱).

با بررسی «میدان قدرت» به تعبیر بوردیویی، و به تَبَع آن ساختار تولید نقاشی از ابتدای دوره ناصری (صنیع‌الملک) تا اواخر این دوره (کمال‌الملک) می‌توان به این نتیجه رسید که سیر تحول و نوسازی جامعه از یک سو و وقوع انقلاب مشروطه از سوی دیگر در این تغییر نگرش موثر بوده است. در واقع چنان‌چه پیش‌تر تشریح شد، صنیع‌الملک و برادرزاده‌اش کمال‌الملک از «منش» یکسان برخوردار بوده و در یک خاندان رشد کرده و تربیت شده‌اند (خاندان غفاری کاشانی). هر دو از حمایت دربار و شخص پادشاه (میدان قدرت) مستفیض شده و با کسب لقب (نقاشباشی و...)، علاوه بر سفر مطالعاتی به اروپا، در ایجاد ساختار مناسب آموزش هنر، از این حمایت بهره برده‌اند. اما آن‌چه در این رهگذر حائز اهمیت است، چنان‌چه بوردیو نیز بر آن تأکید ورزیده، تأثیرپذیری ساختار تولید هنری (نقاشی) از «میدان قدرت» است. تا آن زمان که میدان قدرت و دربار پادشاهی با اقتدار تمامیت‌خواهانه، به حمایت از رونق ساختار تولید هنری ادامه داد، هر دو نقاش برجسته، متأثر از آن، در خدمت قرار داشتند (تمام دوران هنری صنیع‌الملک و ابتدای دوران هنری کمال‌الملک)؛ اما به محض تَرَک

برداشتن «میدان قدرت» با وقوع تحوالات مشروطه، که در نهایت منجربه امضای فرمان مشروطه توسط مظفرالدین‌شاه گردید، ساختار تولید نقاشی و به تَبَع آن هنرمند برجستهٔ این عرصه «کمال‌الملک» نیز از اقتدار متصلبانهٔ آن خارج و در واکنش به «مشروطه‌خواهی جامعه» و در همراهی و همدلیِ با آن، گام در راه جدیدی گذارد و با استقلال رأی و دوری گزیدن از ارباب قدرت به هر ترفند!، مسیری متفاوت از عموی خود در پیش گرفت که به زعم بوردیو می‌توان از آن به «هنرمند قطب مستقل» نام برد. این عظیمت خود بستری شد تا بسیاری از صاحب‌نظران از آن به «گذار نقاشی ایران از سنت درباری به میدان مستقل» یاد کنند.

از زمان وقوع انقلاب مشروطه و در واکنش به آن، عملکرد کمال‌الملک تغییر کرده و تقریباً تا پایان عمر هنری‌اش ادامه یافته است. اما چنان‌چه پیش‌تر نیز ذکر شد، برای تحلیل آن باید به تعاریف مطرح شده در این زمینه اشاره‌ای داشته باشیم. «در اوایل روزگار مدرن، مفاهیم «استادکار» و «هنرمند»[1] نیز از یکدیگر تفکیک شدند؛ اولی به معنای کارگر یدی ماهر به کار رفت، و دومی بر شخص بسیار پراستعداد و ممتازی دلالت یافت که از یک بینش «هنرمندانهٔ» یگانه برخوردار بود» (Gimpel, 1969: 5). ساختار درونی میدان تولید هنری (نقاشی) متأثر از اصول متقاطعی است که سلسله‌مراتب عامل‌های هنری را در فضای آن تعیین می‌کند. این اصول به قرار ذیل می‌باشند: الف) اصل رتبه‌بندی مستقل[2] ب) اصل رتبه‌بندی وابسته[3]. طبق قواعد میدان تولید هنری، فقط آثار مربوط به قطب مستقل نقاشی شمرده می‌شوند، لیکن عاملان قطب وابسته اصرار دارند که آن‌ها نیز در کار خلق آثار هنری هستند. به هرروی از آن‌جا که منازعهٔ قطب مستقل در مقابل قطب وابسته معنی می‌یابد و این دو قطب به همراه هم میدان تولید هنری را شکل می‌دهند، چنین به‌نظر می‌رسد که این آثار نیز باید در شمار آثار هنری به‌حساب آیند، زیرا بخشی از میدان تولید هنری به آن‌ها اختصاص دارد (همان). به‌هر روی، آشکار است که تکوین میدان تولید هنری با فراز و نشیب این اقطاب همراه است و دوره‌های شکوفایی هنری شاهد غلبهٔ قطب مستقل بر قطب وابسته می‌باشد (Bourdieu, 1993: 39). بدین ترتیب، می‌توان دریافت که کمال‌الملک، با گذر از «هنرمند قطب وابسته» تبدیل به «هنرمند قطب مستقل» شده و این تحول اساسی و مهم را می‌توان آغاز شکل‌گیری میدان مستقل نقاشی در ایران قلمداد نمود.

1 Artisan and artist
2 autonomous
3 heteronomous

نتیجه‌گیری

بر مبنای نظریهٔ میدان‌های پی‌یر بوردیو در پژوهش‌های اجتماعی، می‌بایست به درک مشخصی از ارتباط میان میدان هنری با «میدان قدرت» (سیاست) رسید. بر این مبنا میدان قدرت را می‌بایست میدان اصلی یا غالب در هر جامعه پنداشت. در دورهٔ قاجار و به‌طور مشخص عصر ناصری، رأس هرم قدرت (پادشاه) قرار دارد که دارای قدرت مطلق است. شخص ناصرالدین‌شاه به دلیل علاقه خاص به هنر و به خصوص نقاشی (خود صاحب آثار متعددی در زمینهٔ نقاشی و خوشنویسی است) و حمایت بی‌دریغ و کم‌نظیر از شکل‌گیری نهادهای مرتبط (هنرستان نقاشیِ صنیع‌الملک و...) و تربیت نقاشانِ قابل (صنیع‌الملک، مزین‌الدوله، کمال‌الملک و...)، تأثیر به‌سزایی در رونق، تحول و تکوین ساختار نقاشی در این دورهٔ تاریخی داشته است. همچنین دیگر اصحاب قدرت و صدراعظم‌های ترقی‌خواه همچون امیرکبیر (اهتمام به تأسیس دارالفنون که در آن نقاشی نیز تدریس می‌شد) و سپهسالار (تشویق و ترغیب شاه به سفر به فرنگ و آشنایی از نزدیک با توسعه و هنر) حمایت‌های غیرمستقیم خود را از شکل‌گیری و تکوین ساختار نقاشی در ایران، اِعمال داشته‌اند. به موازات کنش افراد فوق‌الذکر، انتشار متون مهمی نیز بسترساز تحول «مشروطه» و در نهایت شکل‌گیری «میدان مستقل نقاشی» در ایران گردید. ترجمهٔ «گفتار در روش» دکارت فیلسوف فرانسوی که ابتدا توسط ملالاله‌زار مترجم سفارت فرانسه در ایران و با حمایت دوگوبینو سفیر کبیر آن کشور صورت پذیرفت و سپس افضل‌الملک کرمانی ترجمه‌ای روان و دقیق از آن به زبان فارسی منتشر ساخت. همچنین انتشار رسالهٔ «یک کلمه» از میرزا یوسف‌خان تبریزی ملقب به مستشارالدوله که از رجال مترقی و روشن‌ضمیر عصر ناصری است، اذهان را آمادهٔ تغییر و تحول کرد. رسالهٔ «کشف‌الغرایب موسوم به مجدیه» که توسط میرزامحمدخان مجدالملک سینکی در نقد حکومت مطلقه منتشر و پیشنهاداتی به منظور اصلاح امور در آن ذکر گردیده است. میرزا عباس افندی نیز با انتشار رساله‌ای با عنوان «اسرارالغیبه‌الاسباب‌المدنیه موسوم به مَدَنیه» در این مسیر به ایفای نقش پرداخت. و از همه مهم‌تر«رسالهٔ اشتهارنامهٔ اولیای آدمیت» میرزا ملکم‌خان ناظم‌الدوله که منجر به تأسیس «جامع آدمیت» گردید و بر کمال‌الملک تأثیر گذارد و در نهایت صدور «فرمان مشروطه» توسط مظفرالدین‌شاه قاجار خطاب به میرزانصرالله‌خان مشیرالدوله صدراعظم مصلح وقت که با تأسیس مجلس شورای ملی عملاً زمینه‌ساز تحولات آن دوره گشت.

منش صنیع‌الملک و برادرزاده‌اش کمال‌الملک در بستری شکل گرفته و بالنده شده است که فرهنگ و هنر در این خاندان همواره از جایگاه والایی برخوردار بوده است. به عبارتی، خلق‌وخو و عادت‌وارهٔ آنان از دوران کودکی و عنفوان جوانی در تعامل میان میدان اجتماعی و میدان فرهنگی خانواده و میدان قدرتِ مساعد با رونق هنر قرار داشته است. صنیع‌الملک در تمام دوران حیاتِ هنری‌اش، همواره در خدمت پادشاه و دربار بوده است. به عبارتی آن‌چه وی را به‌واسطهٔ «منش» خود (خاندان هنرپرور غفاری) از دیگران متمایز می‌کرد و در تعامل با «میدان قدرت» به کامیابی و موفقیت آثارش رهنمون می‌ساخت، نوع کار و پرداختن به سوژه‌های مورد وثوق پادشاه و دربار به بهترین نحو ممکن بود. از همین‌رو وی موفق و مفتخر به کسب لقب (ابتدا «نقاشباشی» و بعد «صنیع‌الملک») از ناصرالدین‌شاه قاجار شد. کمال‌الملک نیز در ابتدای دوران هنری‌اش، با دعوت ناصرالدین‌شاه از وی به دربار، در خدمت پادشاه و دربار درآمد. او نیز همچون عموی خود (صنیع‌الملک)، باب میل «میدان قدرت» عمل می‌کرد. «منش» متمایز او در آن دوره (کلاس نقاشی دارالفنون) در خدمت «میدان قدرت» و مورد حمایت آن قرار گرفت. او نیز به همین واسطه مفتخر به دریافت لقب (ابتدا «نقاشباشی» و سپس «کمال‌الملک») از پادشاه شد. اما پس از چند سال (پس از درگذشت ناصرالدین‌شاه و سپس وقوع تحولات مشروطه)، تغییر رویه داده و به تدریج به نوعی استقلال رأی رسید. دیگر «منش» ممتاز او در خدمت «میدان قدرت» نبود و با هر ترفند و ابتکارِ عمل از زیر بار مکنونات قلبی ارباب قدرتِ وقت شانه خالی کرده و مستقل عمل می‌کرد.

بوردیو در مباحث خود از مانه و فلوبر به‌عنوان بنیان‌گذار میدان بحث می‌کند و معتقد است هر دو یک میدان ایجاد کردند: میدان نقاشی و میدان ادبی. مانه با ایجاد انقلابی نمادین، قواعد و اصول اصلی هنر آکادمیک را به چالش کشیده و در مقابل آن‌ها قیام می‌کند. در حقیقت مانه با به زیر سوال بردن قواعد نقاشی آکادمیک، نظام آکادمیک و سبک اندیشه و کلاً زندگی آن را مورد پرسش قرار می‌دهد. «گسستن از سبک آکادمیک دال بر گسستن از سبک زندگی است که بر اساس آن شکل گرفته و آن را انتقال می‌دهد» (Bourdieu, 1993: 248). فلوبر نیز با خودداری از توجه صرف به متن از سویی و از سوی دیگر تقلیل رمان و اثر ادبی به شرایط اجتماعی، به بازسازی میدان ادبی وقت فرانسه می‌پردازد. در ایران نیز در برخی از پژوهش‌ها از صادق هدایت به‌عنوان پایه‌گذار میدان مستقل ادبی یاد شده است. به‌طور مثال شهرام پرستش، صادق هدایت را بزرگترین نماینده قطب مستقل ادبیات ایران به‌حساب می‌آورد، نماینده‌ای که پس از محمد علی

جمالزاده که در ایستگاه بین راه برای همیشه توقف نمود، راه را تا قلب قطب مستقل پیمود (پرستش، ۱۳۸۵: ۲۷۲). قطب مستقل میدان تولید نقاشی نیز به‌تدریج تکوین یافت، به‌گونه‌ای که نخستین نشانه‌هایش در آثار و منش کمال‌الملک پدیدار گشت. مسیر زندگی کمال‌الملک در میدان تولید نقاشی با توجه به منش متفاوت او قابل فهم است، که انعکاس آن در آثار نقاشی این هنرمند نامدار تجلی می‌یابد. به هر روی زندگی هنری کمال‌الملک به سه دوره تقسیم می‌شود. دوره نخست سال‌های پیش از سفر به اروپا را پوشش می‌دهد، سال‌هایی که نقاش در خدمت دربار است. تابلو «تالار آینه» حاصل این دوره است. دوره بعدی هنگامی است که نقاش در سفر اروپا به سر می‌برد. این سال‌ها که هم‌زمان با مقدمات تحول «مشروطه» همراه است، سال‌هایی است که نقاش با نسخه‌برداری از آثار نقاشان بزرگ اروپا در حال تحول تکنیکی در نقاشی است. اما در سومین دوره که با بازگشت از اروپا و سپس وقوع «مشروطه» همراه است، نقاش به پختگی در کار نقاشی و تغییر نگاه به مسایل اجتماعی و فرهنگی می‌رسد. تابلوهای «پرترهٔ سردار اسعد» (از مبارزان مشروطه‌خواه) و «میدان کربلا» (در سفر مصلحتی به کربلا) نمونه‌های این تحول محسوب می‌شوند.

بنابراین سیر تحول و نوسازی جامعه از یک سو و وقوع جنبش مشروطه از سوی دیگر در تغییر نگرش کمال‌الملک موثر بوده است. در واقع تا آن زمان که میدان قدرت و دربار پادشاهی با اقتدار تمامیت‌خواهانه، به حمایت از رونق نقاشی ادامه داد، هر دو نقاش برجسته (صنیع‌الملک و کمال‌الملک)، متأثر از آن، در خدمت قرار داشتند (تمام دوران هنری صنیع‌الملک و ابتدای دوران هنری کمال‌الملک)؛ اما به محض تَرَک برداشتن «میدان قدرت» با وقوع تحولات مشروطه، که در نهایت منجربه امضای فرمان مشروطه توسط مظفرالدین‌شاه گردید، کمال‌الملک نیز از اقتدار متصلبانهٔ آن خارج و در واکنش به مشروطه‌خواهی جامعه و در همراهی و همدلیِ با آن، گام در راه جدیدی گذارد و با استقلال رأی و دوری گزیدن از ارباب قدرت به هر ترفندا، مسیری متفاوت از عموی خود در پیش گرفت که به زعم بوردیو می‌توان از آن به «هنرمند قطب مستقل» نام برد. بدین ترتیب، می‌توان دریافت که کمال‌الملک، با گذر از «هنرمند قطب وابسته» تبدیل به «هنرمند قطب مستقل» شده و این تحول اساسی و مهم را می‌توان آغاز مدرن شدن ساختار نقاشی در ایران و شکل‌گیری «میدان مستقل تولید نقاشی» قلمداد نمود.

منابع

آدمیت، فریدون (۱۳۹۴)، ***فکر آزادی و مقدمه نهضت مشروطیت***، تهران: انتشارات گستره.

اختیار، مریم و [دیگران] (۱۳۸۱)، ***نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجار***، ترجمه: یعقوب آژند، تهران: انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

الگار، حامد (۱۳۶۹)، **میرزاملکم‌خان: پژوهشی در باب تجددخواهی ایرانیان**، ترجمه جهانگیر عظیما، تهران: انتشارات مدرس.

الیوت، آنتونی و برایان ترنر (۱۳۹۰)، ***برداشت‌هایی در نظریهٔ اجتماعی معاصر***، ترجمه: فرهنگ ارشاد، تهران: انتشارات جامعه‌شناسان.

انگلیس، دیوید و جان هاگسون (۱۳۹۵)، ***جامعه‌شناسی هنر؛ شیوه‌های دیدن***، ترجمه: جمال محمدی، تهران: نشر نی.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۵)، «جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر»، ترجمه: یوسف اباذری، **ارغنون**، شماره ۹و۱۰.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۷۹)، «تکوین تاریخی زیباشناسی ناب»، ترجمهٔ: یوسف اباذری، **ارغنون**، شماره ۱۷.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۷)، ***تمایز؛ نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی***، ترجمه: حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.

پاکباز، رویین (۱۳۹۲)، ***نقاشی ایران؛ از دیرباز تا امروز***، تهران: انتشارات زرین و سیمین.

پاکباز، رویین (۱۳۹۳)، ***دایره‌المعارف هنر***، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پرستش، شهرام (۱۳۸۵)، صورتبندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر، **پایان‌نامه دکتری** در رشته جامعه‌شناسی نظری و فرهنگی، به راهنمایی دکتر غلامرضا جمشیدیها، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

حائری، عبدالهادی (۱۳۶۸)، **تاریخ جنبش‌ها و تکاپوهای فراماسونری در کشورهای اسلامی**، مشهد: موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

حکیم‌الملک، ابراهیم (۱۳۷۸)، ***خاطراتی از کمال‌الملک*** (در یادنامه کمال‌الملک؛ به‌کوشش: علی دهباشی)، تهران: انتشارات به‌دید.

دهباشی، علی (۱۳۷۸)، ***یادنامه کمال‌الملک***، تهران: نشر به‌دید.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، ***زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک؛ ابوالحسن غفاری***، ویرایش: سیروس پرهام، تهران: نشر دانشگاهی.

رائین، اسماعیل (۱۳۷۸)، **فراموشخانه و فراماسونری در ایران**، تهران: رائین.

رضایی، محمد و وحید طلوعی (۱۳۸۶)، «کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات»، **جامعه‌شناسی ایران**، سال هشتم، شماره ۳.

رهبری، مهدی (۱۳۸۷)، ***مشروطهٔ ناکام***، تهران: انتشارات کویر.

شاکری، رمضانعلی (۱۳۵۳)، شرحی بر رسالهٔ مدنیه (بیدارنامه)، دستنویس، نسخهٔ خطی.

شاه‌آبادی، حمیدرضا (۱۳۹۶)، **تاریخ آغازین فراماسونری در ایران بر اساس اسناد منتشر نشده**، تهران: انتشارات سوره مهر.

مجدالملک، میرزامحمدخان (۱۳۵۸)، ***رسالهٔ مجدیه***، به‌کوشش: فضل‌الله گرکانی، تهران: انتشارات اقبال.

ناظم‌الاسلام کرمانی، محمد (۱۳۶۲)، ***تاریخ بیداری ایرانیان***، به‌اهتمام: علی‌اکبر سعیدی سیرجانی، تهران: نشر پیکان.

واکووانت، لویک (۱۳۷۹)، ***پی‌یر بوردیو*** (در مجموعه متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ویراسته: راب استونز)، ترجمه: مهرداد میردامادی، تهران: نشر مرکز.

Adamiyat, Fereydoun (2015), *The Idea of Freedom and the Prelude to the Constitutional Movement*, Tehran: Gostareh Publications. (In Persian)

Algar, Hamid (1990), *Mirza Malkom Khan: A Study in Iranian Modernism*, translated by Jahangir Azima, Tehran: Madreseh Publications. (In Persian)

Bourdieu, Pierre (1993), The Field of Cultural Production, Cambridge: polity.

Bourdieu, Pierre (1996), "Sociology and Literature: Flaubert's Sentimental Education," translated by Yousef Abazari, *Arghanoon*, Nos. 9 & 10. (In Persian)

Bourdieu, Pierre (2000), "The Historical Formation of Pure Aesthetics," translated by Yousef Abazari, *Arghanoon*, No. 17. (In Persian)

Bourdieu, Pierre (2018), *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, translated by Hassan Chavoshian, Tehran: Sales Publishing. (In Persian)

Dehbashi, Ali (1999), *Memorial of Kamal-ol-Molk*, Tehran: Behdid Publications. (In Persian)

Ekhtiar, Maryam et al. (2002), *Painting and Painters of the Qajar Era*, translated by Yaghoub Azhand, Tehran: Il Shahsavan-e-Baghdadi Publications. (In Persian)

Elliott, Anthony & Bryan Turner (2011), *Perspectives in Contemporary Social Theory*, translated by Farhang Ershad, Tehran: Sociologists Publications. (In Persian)

Fowler, Bridget (1998), *Pierre Bourdieu and Cultural Theory*, SAGE Publications.

Gimpel, Jean (1969), *The Cult of Art: Against Art and Artists*, London: Weidenfeld and Nicolson.

Haeri, Abdolhadi (1989), *The History of Freemasonry Movements in Islamic Countries*, Mashhad: Astan Quds Razavi Publications. (In Persian)

Hakimolmolk, Ebrahim (1999), *Memories of Kamal-ol-Molk* (in *Memorial of Kamal-ol-Molk*; edited by Ali Dehbashi), Tehran: Behdid Publications. (In Persian)

Inglis, David & John Hughson (2016), *The Sociology of Art: Ways of Seeing*, translated by Jamal Mohammadi, Tehran: Ney Publishing. (In Persian)

Majdolmolk, Mirza Mohammad Khan (1979), *Majdiyyah Treatise*, edited by Fazlollah Gorgani, Tehran: Eghbal Publications. (In Persian)

Nazem al-Islam Kermani, Mohammad (1983), *The History of Iranian Awakening*, edited by Ali Akbar Saeedi Sirjani, Tehran: Peykan Publications. (In Persian)

Pakbaz, Rouin (2013), *Iranian Painting: From the Past to the Present*, Tehran: Zarrin and Simin Publications. (In Persian)
Pakbaz, Rouin (2014), *Encyclopedia of Art*, Tehran: Farhang Moaser Publications. (In Persian)
Parastesh, Shahram (2006), *The Structure of the Literary Field in Contemporary Iran*, Ph.D. dissertation in Theoretical and Cultural Sociology, supervised by Dr. Gholamreza Jamshidnia, Faculty of Social Sciences, University of Tehran. (In Persian)
Rahbari, Mehdi (2008), *The Failed Constitutional Movement*, Tehran: Kavir Publications. (In Persian)
Ra'in, Esmail (1999), *The Freemasonry Lodge and Freemasonry in Iran*, Tehran: Ra'in Publications. (In Persian)
Rezaei, Mohammad & Vahid Tolouei (2007), "Applying Structuralism in the Sociology of Literature," *Iranian Sociology*, Vol. 8, No. 3. (In Persian)
Shahabadi, Hamidreza (2017), *The Early History of Freemasonry in Iran Based on Unpublished Documents*, Tehran: Sureh Mehr Publications. (In Persian)
Shakeri, Ramazanali (1974), *A Commentary on the Civil Treatise (Bidarnama)*, manuscript, handwritten. (In Persian)
Wacquant, Loïc (2000), *Pierre Bourdieu* (in *Great Sociological Thinkers* series, edited by Rob Stones), translated by Mehrdad Mirdamadi, Tehran: Markaz Publishing. (In Persian)