جامعه‌شناسی تاریخی
دورهٔ ۱۲، شمـارهٔ ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۹

مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های تغییرخواهی در نقاشی‌های کمال‌الملک و ژاک‌لویی‌داوید- (بر اساس نظریهٔ میدان پی‌یر بوردیو)

فتانه محمودی*[۱]، زهرا ظاهری[۲]

(دریافت: ۱۸/ ۰۲/ ۱۳۹۵ پذیرش: ۳۰/ ۰۱/ ۱۳۹۶)

چکیده

پی‌یـر بوردیو، جامعه‌شناس فـرانسوی، معتقد است سلیقه‌ها، قضاوت‌ها و استعدادهای افراد اموری اجتماعی‌اند که در نتیجهٔ فرایند اجتماعی شدن شخص در طول زندگی کسب می‌شوند. او سلیقهٔ هنرمند را مخلوق ذوق حاکم بر جامعه، یعنی سلیقهٔ طبقهٔ دارای سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین می‌داند. این مقاله با هدف بررسی مقایسه‌ای نشانه‌های تغییرخواهی در آثار کمال‌الملک و ژاک‌لویی‌داوید، بر اساس نظرات بوردیو نگارش شده است. هر یک از این دو نقاش در نقاط عطف تاریخ کشور خود به خلق اثر پرداخته‌اند. در این پژوهش تلاش شده است با روش توصیفی ـ تحلیلی و تاریخی علاوه بر یافتن دلیل گزینش سبک مخصوص هر یک از این دو نقاش، چرایی وجود یا عدم وجود نشانه‌های تغییرخواهی در آثار داوید و کمال‌الملک با استفاده از نظرات بوردیو تبیین شود. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد، انتخاب سبک‌های طبیعت‌گرا و نئوکلاسیک از سوی این دو هنرمند تحت تأثیر نظام آموزشی، سرمایه‌های فرهنگی و موضع این دو در ارتباط با میدان قدرت صورت گرفته است. در ارتباط با نشانه‌های تغییرخواهی نیز، با توجه به قرار گرفتن کمال‌الملک در دستهٔ هنرمندان مستقل میدان تولید نقاشی، نمی‌توان نشانی از تغییرخواهی را در آثار او دید، در حالی که در آثار

---

۱. دانشیار گروه پژوهش هنر و صنایع دستی دانشگاه مازندران (نویسندهٔ مسئول).
f.mahmoudi@umz.ac.ir
۲. دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشگاه مازندران.

داوید، به‌دلیل قرارگیری وی در موضع وابسته به مخالفان طبقهٔ حاکم، نشان تغییرخواهی را می‌توان مشاهده کرد.

واژه‌های کلیدی: بوردیو، سرمایهٔ اجتماعی، کمال‌الملک، داوید، نقاشی قاجار.

مقدمه

دوران زندگی و کار هنری کمال‌الملک و ژاک‌لویی‌داوید، هم‌زمان با جنبش مشروطه در ایران و انقلاب ۱۷۸۹ در فرانسه بود. هر دو هنرمند در این فضا مانند بسیاری از مردم سرزمین خود، با این تغییرات هم‌داستان بودند. کمال‌الملک نقاشی بود که پس از تحصیل در دارالفنون و راهیابی به دربار برای تکمیل فن نقاشی خود به اروپا رفت. بازگشت او از اروپا هم‌زمان است با رویدادهای مشروطه. در این دوران کمال‌الملک به‌تدریج از دربار فاصله گرفت و در پی آن به عراق عزیمت کرد. در عراق وی به خلق آثاری پرداخته که به‌گونه‌ای متمایز از بقیهٔ آثار نقاشی زمان خود، رها از سنت ایرانی، کاملاً طبیعت‌گرایانه و به‌دور از حوادث روی‌داده در زمان جنبش مشروطه است.

ژاک‌لویی‌داوید در فرانسه تحت تعلیم نقاشی سبک روکوکو مورد پسند دربار قرار گرفت و پس از آن در ایتالیا با تأثیر گرفتن از فضایی فرهنگی اروپا ـ که رو به‌سوی نئوکلاسیسیم داشت ـ سبک خود را به نئوکلاسیک تغییر داد. او با خلق آثاری در این سبک توجه‌ها را به‌سوی تحولات پیش‌روی فرانسه جلب کرد و بر لزوم پایداری، استقامت و از خودگذشتگی در این راه تأکید ورزید.

کمال‌الملک و داوید به لحاظ فکری با تغییرات در حال وقوع همراه بودند؛ اما به این امر به‌گونه‌ای متفاوت در هنر آن دو توجه شده است. بررسی علل وقوع این نوع رخ‌دادها در تاریخ هنر به‌دلیل ابعاد مختلف و پیچیدهٔ آن‌ها، باید با توجه به جنبه‌های مختلف امر صورت گیرد. در این میان مطالعات جامعه‌شناختی تاریخ هنر می‌تواند با بیان روایتی از این تحولات به توسعهٔ علوم انسانی یاری رساند. «نویسندگان تاریخ اجتماعی فرض می‌کنند که هر اثر هنری در صورتی که تحت بررسی موشکافانه قرار گیرد، می‌تواند مطالب و اطلاعات زیادی دربارهٔ خاستگاه فرهنگی اثر هنری بازگو کند» (بارنت، ۱۳۹۲: ۲۸۹). به‌طور کلی رابطهٔ هنر با جامعه به واسطهٔ شناخت هنرمند، اثر

هنری، مخاطب هنر، قالب‌های هنری مختلف و تأثیرات هنر بر جامعه مورد بررسی‌های دقیق قرار می گیرد (راودراد، ۱۳۸۸: ۸٦). نظریهٔ تاریخ هنر و نظریهٔ جامعه‌شناسی از نظر خصلت نیز کاملاً با هم متفاوت‌اند. نظریه در تاریخ هنر بیشتر تشریحی و موقتی است، در حالی که نظریه‌پردازی جامعه‌شناسانه ساخت‌یافته و بخشی از یک سنت تراکمی محسوب می‌شود (تنر، ۱۳۸٤: ۱٤۰ – ۱٤۱).

ضرورت انجام پژوهش را به این لحاظ می‌توان درنظر گرفت که در دوران قاجار در عرصه‌های متنوعی مانند عرصهٔ اجتماعی، سیاسی و هنری تغییراتی مهم رخ داد. نقاشی قاجار با کمال‌الملک به‌طور کامل از سنت نگارگری ایرانی جدا شد؛ اما در کنار این هنرمند، هنرمندان دیگری مانند داوید در جایی دیگر نیز به خلق اثر پرداختند که بررسی سبک کاری و اهداف همهٔ این هنرمندان در کنار یکدیگر، یعنی به‌طور کل عرصهٔ نقاشی آن دوره و بررسی رابطهٔ آن با تغییرات ایجادشده در عرصه‌های اجتماعی و سیاسی این دوران و به کلام دیگر، نقد جامعه‌شناسانهٔ هنر این زمان دارای اهمیت است.

بوردیو با نظریهٔ میدان‌های خود به بررسی تعاملات بین میدان‌های مختلف پرداخته است. وی در نظریهٔ میدان‌های خود به میدان تولید هنری نیز توجه داشت. نظریهٔ میدان در ایران بسیار مورد توجه بوده و در زمینه‌های مختلف استفاده شده است؛ اما با در نظر گرفتن اینکه بوردیو نظریاتش را با توجه به جامعهٔ فرانسه بیان داشته است، پاسخ دادن به این پرسش دارای اهمیت است که آیا به‌طور کل به‌کارگیری نظریهٔ میدان در عرصهٔ هنر ایرانی و به‌طور ویژه، دوران قاجار امکان دارد یا خیر؟

این پژوهش نگاهی جدید به نقاشی دوران قاجار خواهد داشت، نتایج حاصل از این پژوهش در شناخت بیشتر نقاشی دوران قاجار و تأثیر و تأثرات جامعه و هنر این دوران بر یکدیگر مؤثر خواهد بود. همچنین، این پژوهش مقدمه‌ای است برای شناخت و نقد نقاشی ایرانی در دوران بعدی، به‌گونه‌ای که همین روند و تغییرات رخ‌داده در میدان نقاشی قاجار را در دورهٔ پهلوی و همچنین، پس از انقلاب، می‌توان دنبال کرد.

به این لحاظ، هدف مقاله این است که به‌دلیل شباهت بین فضای اجتماعی و سیاسی ملتهب زمان این دو هنرمند و همراهی فکری هر دو با تغییرخواهان، همچنین، تفاوت موجود در اهداف دنبال‌شده در آثار دو هنرمند و با بررسی تطبیقی کنش‌های این دو

نقاش از منظر جامعه‌شناسی هنر بوردیو[1] و ضمن ارائهٔ تصویری کلی از میدان تولید نقاشی ایرانی در دوران موردنظر، به بررسی رابطهٔ میدان قدرت با میدان تولید نقاشی، ترسیم ساختار عینی روابط میان جایگاه‌های درون میدان تولید نقاشی و شناخت منش عواملی بپردازد که انواع جایگاه‌های درون میدان تولید نقاشی کمال‌الملک و داوید را اشغال می‌کنند و به پرسش‌هایی که آورده می‌شود پاسخ داده شود:

≠ کمال‌الملک و داوید در میدان تولید نقاشی زمان خود چه موضعی را اتخاذ کرده‌اند و این جایگاه چه اثری بر محتوا و فرم آثار این دو هنرمند داشته است؟

≠ دلیل وجود یا عدم وجود نشانه‌های تغییرخواهی در آثار هر یک از این دو هنرمند چیست؟

داده‌های این پژوهش از اطلاعات تاریخی، سیاسی و اجتماعی همچنین، نقاشی‌ها و زندگی نقاشان دوران قاجار گرفته شده است. بنابراین، پژوهش حاضر تاریخی است و به‌دلیل ادراکی، کل‌نگر و توصیفی بودن داده‌ها از نوع کیفی است.

نمونه‌های پژوهش بر اساس روش نمونه‌گیری «تعیین پیشینی» که در آن نمونه‌ها بر اساس یک ساختار نمونه‌ای (در اینجا طبقه‌بندی اجتماعی صورت‌گرفته از سوی ویلم فلور) انتخاب می‌شوند گزینش شده‌اند. در هر خانهٔ ساختارِ نمونه‌گیری نیز تعداد نمونه‌ها بر اساس نمونه‌گیری «نظری» انتخاب شده است.

برای گردآوری اطلاعات مناسب درخصوص نقاشی‌ها و نقاشان دوران قاجار و همچنین، شرایط سیاسی ـ اجتماعی آن دوران از منابع کتابخانه‌ای استفاده شده است. پژوهشگر سعی کرده است با مطالعهٔ مطالب و منابع مختلف که بیشترین اعتبار علمی را در حوزهٔ موردنظر داراست، همچنین، با گزینش نمونه‌ها با روش تعیین پیشینی، پایایی و روایی پژوهش خود را تأمین کند.

لوسین گلدمن[2] در *جامعه‌شناسی ادبیات* روشی با نام ساختارگرایی تکوینی یا ساختارگرایی تاریخی[3] را پایه‌گذاری کرد. فرضیهٔ بنیادین ساختارگرایی تکوینی این است که هر رفتار انسانی کوششی است برای پاسخ دادن با معنی به وضعیتی معین. واژهٔ ساختارگرایی از سال ۱۹۵۸ با مردم‌شناسی ساختاری لویی اشتراوس[4] رایج شد. گلدمن معتقد است ساختارگرایی نظامی فلسفی نیست؛ بلکه شیوهٔ درک و توضیح است. نقد

ساختاری شعبه‌های متنوعی دارد. اگر به ارزش سیاسی ـ اجتماعی واژه‌ها بپردازد، ساخت‌گرایی معناشناختی است. اگر روابط ساختار اثر را با رویدادهای فردی و ساختار روانی نویسنده بسنجد، ساخت‌گرایی روان‌شناسی خوانده می‌شود و اگر به هم‌ارزی مسائل اجتماعی ـ اقتصادی با ساختار اثر توجه کند، ساختارگرایی تکوینی نام می‌گیرد (به‌نقل از مسعودنیا و فروغی، ۱۳۹۱: ۱۰۷).

بوردیو نیز مانند گلدمن از ساختارگرایی تکوینی بهره می‌گیرد؛ اما او به‌نحوی وسیع‌تر از گلدمن از ساختارگرایی تکوینی هم در مقام نظریه و هم در مقام روش استفاده می‌کند (طلوعی، ۱۳۸٦: ۵). وی روش‌های مرسوم تحلیل در علوم اجتماعی را کنار می‌گذارد و درمقابل، برای فرهنگ و شیوهٔ زندگی اهمیت زیادی قائل می‌شود. او طبقهٔ اجتماعی را در بافت کلی شرایط فرهنگی حاکم بر جامعه درنظر می‌گیرد. روش او به‌گونه‌ای است که سعی می‌کند در مطالعات خود، بین رابطهٔ فرهنگ و شیوهٔ زندگی از یک سو و طبقهٔ اجتماعی از سوی دیگر، تعادلی ایجاد کند و بدین جهت در بین هم‌عصران خود فردی متمایز است. تحلیل او از زندگی فرهنگی همیشه با تمرکز بر طبقه انجام شده است (گرنفل، ۱۳۹۳: ۱۵۱).

مفاهیم نظریهٔ کنش بوردیو مانند میدان، عادت‌واره و... قالب‌هایی معناشناختی هستند که در جریان شکل‌گیری پدیده‌های اجتماعی به‌وجود می‌آیند. نظریهٔ کنش بوردیو، نظریهٔ کنشِ تحقیق هم هست و دلالت‌های کنش به قواعد اجرای تحقیق هم قابل گفتن است. به عبارت دیگر، مفاهیم بوردیو تنها زمانی معنا می‌یابند که در تحقیق عملی به‌کار گرفته شوند (همان: ۳۱٦، ۳۱۷).

گرنفل در کتاب *مفاهیم کلیدی پیر بوردیو*، می‌گوید: هر رویکرد تحقیق بوردیویی در عمل باید این سه اصل را بپذیرد و انجام دهد:

۱. برساختن موضوع تحقیق؛
۲. داشتن رویکردی سه‌بعدی در مطالعهٔ میدان تحقیق؛
۳. عینی‌سازی مشارکتی.

این مراحل را می‌توان سنگ‌بنای «راه سوم واقع‌بینانه»ای[۵] دانست که بوردیو تلاش می‌کرد در جامعهٔ علمی و درنهایت، در سطح قابل فهم برای عموم افراد تثبیت کند (همان: ۳۱۷ – ۳۲۷).

در این مقاله، با استفاده از روش ساختارگرایی تکوینی که پیر بوردیو برای تحلیل میدان هنری ارائه کرده است، ابتدا به موقعیت میدان تولید نقاشی این دوران در ارتباط با میدان قدرت و سایر میدان‌ها اشاره می‌شود. سپس با تعیین جایگاه‌های موجود در این میدان به موضع‌گیری کمال‌الملک و داوید، نقاشان مورد مطالعهٔ این پژوهش مستقر در هر یک از این جایگاه‌ها و مسیر طی‌شده از سوی آنان برای رسیدن به این جایگاه (البته تا حدی که منابع موجود درخصوص آن‌ها اجازه دهد) پرداخته خواهد شد. در پایان و برای تکمیل روش مورد استفاده در پژوهش، جایگاه پژوهشگران در ارتباط با میدان قدرت بیان خواهد شد تا پیش‌فرض‌های آنان نیز آشکار شود و تا حدی «راه سوم واقع‌بینانه»ای که بوردیو تلاش داشت در جامعهٔ علمی تثبیت کند نیز محقق شود.

پیشینهٔ پژوهش

از میان پژوهش‌های جامعه‌شناختی صورت‌گرفته درمورد کمال‌الملک و ژاک لویی‌داوید به پژوهش‌هایی که آورده می‌شود می‌توان اشاره کرد:

محمدی‌نژاد (۱۳۸۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *تحلیل* جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار، *مطالعهٔ موردی: کمال‌الملک* به راهنمایی شهرام پرستش و همچنین، در مقاله‌ای (۱۳۸۹) با عنوان «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران» به بررسی نقاشی‌های دوران قاجار به‌خصوص کمال‌الملک با استفاده از نظریهٔ میدان بوردیو پرداخته است. درخصوص بررسی آثار هنری با استفاده از نظریهٔ میدان‌ها نیز می‌توان به مقالهٔ پرستش (۱۳۸۸) با عنوان «بررسی ساختاری زیر میدان تولید شعر در ایران» اشاره کرد.

حنیف رحیمی پردنجانی(۱۳۹۰) در پایان‌نامه‌ای با نام *بررسی تطبیقی نقاشی دوران قاجار در ایران و اروپا* انجام‌شده در دانشگاه هنر اصفهان به راهنمایی بهمن نامورمطلق و مرضیه پیراوی ونک نتیجه می‌گیرد که حکومت تک‌صدا، نقاشی تک‌صدا درپی داشته

است؛ اما با قاطعیت نمی‌توان گفت که حکومت چندصدا، نقاشی چندصدا به‌دنبال داشته است. همچنین، با افزایش صداهای مردمی در حکومت درپی تحولات اجتماعی، نقاشی تمایل به تک‌صدایی پیدا می‌کند.

فرزان سجودی و بهناز قاضی مرادی (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دوران قاجار» چاپ‌شده در مجلهٔ *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات* با تقسیم‌بندی این دوران به سه دورهٔ پیشامشروطه، مشروطه و پسامشروطه به این نتیجه رسیده‌اند که در دوران اول فردیت به‌صورت تدریجی از شخص شاه به اقشار پایین‌تر رسوخ پیدا کرد و تصاویری از مردم روی پرده‌های نقاشی و صفحات عکاسی پدیدار شد. در دورهٔ دوم، یعنی هژمونی مشروطه، پیکر شاه به‌تدریج از مرکزیت تصویری خارج شد و بالأخره در دورهٔ پسامشروطیت و تخاصم گفتمانی نشانه‌هایی از خشونت در تصاویر (عکس‌ها) پدیدار می‌شود.

حمیدرضا فرخی بالاجاده (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان *بررسی علل گرایش نقاشی ایرانی به طبیعت‌گرایی از اواخر عهد صفوی تا اواخر قاجار* انجام‌شده در دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز به راهنمایی ناصر آراسته نتیجه می‌گیرد که دلایلی چون ارتباط با اروپا و حضور هنرمندان غربی در ایران از زمان صفوی، هدایای اروپاییان به پادشاهان صفوی، حضور ارمنیان در اصفهان، گسست ادبیات و نقاشی، روگردانی شاهان صفوی از هنر و در انتها، ورود عکاسی به ایران در دورهٔ قاجار سبب شد تا هنرمند ایرانی از فضاسازی تمثیلی به‌سوی طبیعت‌گرایی غربی کشیده شود.

پیشینهٔ مطرح‌شده نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی به‌صورت کلی میدان تولید نقاشی قاجار و رابطهٔ آن با تنوع‌های میدان قدرت و عوامل مرتبط با آن در مقایسه با نقاشی داوید را از نظر جامعه‌شناختی بررسی نکرده است. بنا به اهمیت تغییرات رخ داده در شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی دوران همچنین، با توجه به تحولات ایجادشده در نقاشی این دوره‌ها، نیاز به بررسی جامعه‌شناسانهٔ این تحولات هنری ضروری به‌نظر می‌رسد.

چارچوب نظری و روش تحقیق

پی‌یر بوردیو و نظریهٔ میدان

پی‌یر بوردیو معتقد است که دو رویکرد عینیت‌گرا و ذهنیت‌گرا دو پارهٔ اصلی تفکر اجتماعی هستند و رابطهٔ دیالکتیکی با یکدیگر دارند.

> در تحلیل‌های جامعه‌شناختی آثار ادبی و هنری، نظریهٔ میدان‌ها، با تأکید بر ابعاد خرد و کلان (عاملیت و ساختار) را مطرح می‌کند. او معتقد است که هم ساختار عینی (زمینه) و هم عاملیت (ساختمان ذهنی) در تولید اثر هنری مؤثرند. نگرش دیالکتیکی بین عاملیت و ساختار و مصرف کالاهای فرهنگی به‌عنوان عنصر تمایز طبقاتی از شاخص‌های عمده‌ای است که جامعه‌شناسی هنر بوردیو را از سایرین مجزا می‌کند. از نظر بوردیو، زمینه‌های تاریخی در ایجاد انواع، شکل‌ها، دوره‌ها، مکاتب و جنبش‌های هنری تأثیر دارد و ذائقهٔ ادبی و هنری محصول نحوهٔ اجتماعی شدن فرد در خانه و مدرسه، پایگاه اجتماعی او، نهادهای ادبی و تغییرات فنی، سیاسی، اقتصادی و اجتماعی در سطح جامعه است (مقدس‌جعفری و همکاران، ۱۳۸٦: ۷۸ – ۷۹).

او برای تحلیل موضوعات هنری و ادبی به‌وسیلهٔ نظریهٔ میدان‌های خود علاوه بر تحلیل ساختار میدان ادبی و هنری به تحلیل ساخت آثار نیز می‌پردازد. بوردیو برای انجام این امر واژگانی مانند «میدان»[٦]، «عادت‌واره»[٧]، «موضع»[٨]، «خشونت نمادین»، «سرمایهٔ نمادین»، «سرمایهٔ فرهنگی» و «سرمایهٔ اجتماعی» را ابداع کرده است که در ادامه، به تعریف برخی اشاره می‌شود:

≠ عادت‌واره یا منش:

«عادت‌واره (منش، خصلت) مفهوم مرکزی تفکر بوردیو است. این مفهوم با بار نظری قابل ملاحظه‌ای که دارد، به‌طور توأمان با مفهوم میدان و سرمایه گره خورده است» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۷۷). «عادت‌واره بر چگونگی کنش، احساس، تفکر و بودن ما تمرکز دارد. عادت‌واره مشخص می‌کند چگونه ما ... به‌گونه‌ای خاص و نه به هر شکل دیگر کنش داشته باشیم» (گرنفل، ۱۳۸۸: ۱۰۷). بنابراین، عادت‌واره به بوردیو اجازه می‌دهد تا دربارهٔ عامل انسانی (کنشگر) نظریه‌پردازی کند (به‌نقل از گلابی و همکاران، ۱۳۹٤).

≠ میدان:

یکی از نظریه‌پردازان شاخص در زمینهٔ رویکرد تلفیقی پیر بوردیو است به اعتقاد او وظیفهٔ علوم اجتماعی این است که بفهمد، ساختارهای عینی جامعه (قواعد اجتماعی، نقش‌ها و هنجارها، نهادها) چگونه بر رفتارهای ذهنی افراد تأثیر می‌گذارند و نیز، رفتارهای اجتماعی چگونه واقعیت اجتماعی را بازتولید می‌کنند. از این رو، برای درک بهتر ماهیت روابط بین عوامل اجتماعی عینی مانند طبقهٔ اجتماعی و ... که رفتار انسان‌ها را محدود می‌کنند و عمل ذهنی باید به «رابطهٔ دیالکتیکی» ساختار و عاملیت توجه داشته باشیم (Fries, 2009: 332 - 326). و بر تقسیم‌بندی‌های ذهنیت‌گرایی و عینیت‌گرایی، ساختارگرایی و فرهنگ‌گرایی و تحلیل‌های اجتماعی خرد و کلان غلبه کنیم. آن‌ها تقسیم‌بندی‌هایی هستند که به وضعیت فعلی آکنده از کشمکش و تکه تکه شدن جامعه‌شناسی منجر شده است. بوردیو معتقد است که دوگانه‌انگاری رویکردهای ساختارمحور و عامل یا کنشگرمحور بیش از هر چیز دیگری سبب ایجاد شکاف میان جامعه‌شناسان و اندیشمندان اجتماعی شده است (سیدمن، ۱۳۸۸: ۱۹٦). بوردیو به‌دلیل علاقه‌اش به رابطهٔ دیالکتیکی میان ساختار و شیوهٔ ساخت واقعیت اجتماعی از سوی انسان‌ها، به جهت‌گیری نظری‌اش عنوان «ساختارگرایی تکوینی» می‌دهد.

≠ موضع و موضع‌گیری[۹]:

ازجمله مفاهیمی که بوردیو در تحلیل متون ادبی استفاده می‌کند، مفاهیم موضع و موضع‌گیری است. بوردیو عقیده دارد که هرگونه موضع‌گیری هنری در ارتباط با جایگاه افراد است. این مفهوم بیانگر کنش‌ها، طرح‌ها، عملکرد هر یک از عناصر و عوامل متعلق به یک میدان خاص است. همچنین، موضع و موضع‌گیری یا خلق‌وخوی هر دو محصول و ثمرهٔ فرایند تاریخی هستند که در یکدیگر تأثیر متقابل می‌گذارند (همان، ۱۳۷۹الف: ۱۵۰).

به‌طورکلی، از نظر بوردیو هنرمندان و نویسندگان با سه امکان موضع‌گیری در میدان تولید هنری مواجه هستند: نزدیکی به موضع فرودست در میدان روابط طبقاتی (مردم)؛ نزدیکی به طبقهٔ فرادست و بالأخره ماندن در وضعیت وسط (مستقل) و حفظ فاصله با هر دو موضع.

≠ میدان و سرمایه:

بوردیو میدان را نوعی صحنهٔ نبرد توصیف می‌کند و سرمایه را عامل تعیین‌کنندهٔ سرنوشت عناصر میدان می‌داند. او از چهار نوع سرمایه سخن می‌گوید که عبارت است از: سرمایهٔ اقتصادی، سرمایهٔ فرهنگی، سرمایهٔ اجتماعی و سرمایهٔ نمادین. بوردیو معتقد است، «زمینه (میدان) مانند نوعی بازار رقابتی است که در آن، انواع سرمایه‌ها (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین) به‌کار می‌رود و مایه گذاشته می‌شود» (ریتزر، ۱۳۸۹: ٦٨٢).

در نظر بوردیو، سرمایهٔ اقتصادی، به مالکیت ثروت‌های مادی یا مالی اشاره دارد. سرمایهٔ اجتماعی به پیوندهای اجتماعی مربوط است «که به عامل «وزن» اجتماعی کم یا بیش سنگین، قدرت کنشی و واکنشی کم یا بیش زیاد بر حسب کیفیت و کمیت شبکه‌های ارتباطی، می‌بخشد» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۹۷ ـ ۹۸). سرمایهٔ نمادین نیز «از شأن و حیثیت شخص سرچشمه می‌گیرد» (ریتزر، ۱۳۸۹: ٦٨٣)؛ اما سرمایهٔ فرهنگی ابعاد متنوعی چون، دانش عینی دربارهٔ هنرها و فرهنگ، سلیقه‌ها و ترجیحات فرهنگی، ویژگی‌های صوری، مهارت‌ها و بلد بودن فرهنگی، توانایی تمیز و تشخیص خوب و بد را داراست. موجد تفاوت است و به دائمی کردن تفکیک‌ها و نابرابرهای اجتماعی کمک می‌کند (اسمیت، ۱۳۸۷: ۲۲۰ – ۲۲۲).

میدان قدرت

گروه‌هایی که به بیشترین میزان سرمایه دسترسی دارند، در مفهومی قرار می‌گیرند که بوردیو آن را میدان قدرت می‌نامد. میدان قدرت از یک طبقهٔ حاکم و متحد تشکیل نشده؛ بلکه از قشرهای ناهمگون نخبگانی تشکیل شده است که جایگاهشان بر اساس شکل‌های مختلف سرمایه قرار دارد. آن‌ها به‌طور تقریبی دارای منافع مشترکی هستند که بر اساس آن قدرتشان را روی گروه‌های در سطوح پایین‌تر اجتماع اعمال می‌کنند (دانیلسن و نورلی هانسن، ۱۳۸۷).

کمال‌الملک و نقاشی دوران قاجار

در زمان حکومت صفوی و در نیمهٔ دوم سدهٔ یازده هجری، جریان فرنگی‌سازی در آثار نگارگری ایران آغاز شد. این جریان تا زمان قاجار و به‌وجود آمدن مکتب «پیکرنگاری درباری» که اوج هم‌آمیزی سنت‌های ایرانی و اروپایی است، ادامه داشت (پاکباز، ۱۳۹۳: ۱۵۱). پس از فتحعلی‌شاه و در زمان محمدشاه رابطهٔ میان نقاشی ایرانی و اروپایی وارد مرحلهٔ جدیدی شد که در آینده بر روش آموزش نقاشی ایرانی که تا این دوران به‌صورت استاد شاگردی بود، اثری بسزا داشت. در این زمان «ابوالحسن غفاری» (صنیع‌الملک) خوش درخشید و به‌منزلهٔ نخستین هنرمند ایرانی برای هنرآموزی به ایتالیا فرستاده شد (همان: ۱۵۸). در ادامه و با تأسیس دارالفنون در سال ۱۲٦۸ ق، امکان بیشتری برای آشنایی اصولی جامعهٔ ایرانی با هنر اروپایی فراهم آمد. از این زمان بود که جوانانی مانند «علی‌اکبرخان مزین‌الدوله و عبدالمطلب مستشار برای هنرآموزی به اروپا رفتند. بازگشت این افراد که اکنون باید آموخته‌های خود را به شاگردانشان انتقال می‌دادند، همچنین، تأسیس نخستین هنرستان عمومی نقاشی از سوی صنیع‌الملک (۱۲۷۸ق)، نشان از تحولاتی نوین در عرصهٔ نقاشی ایرانی این دوران داشت.

برخورد با فرهنگ و هنر اروپایی در سطحی که تاکنون سابقه نداشته، به همراه تغییر شیوه‌های آموزشی همچنین، شکل‌گیری افکار آزادی‌خواهانه در میان روشنفکران ایرانی و حرکت جامعه به‌سمت مدرنیزاسیون سبب شد تا در این زمان هنرمندانی چون صنیع‌الملک و واقع‌گرایی نیز تمایل پیدا کنند. این وفاداری به سنت‌ها تا دوران کمال‌الملک کماکان ادامه یافت. به‌طوری که گفته می‌شود تنها پس از سفر او به اروپاست که سنت نقاشی ایرانی کنار گذاشته شد.

میدان تولید نقاشی قاجار

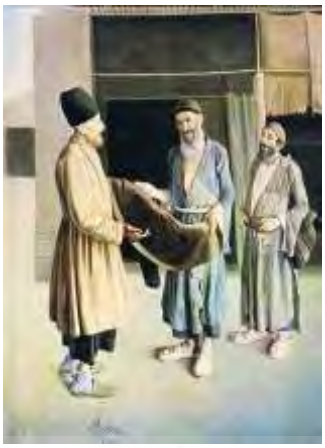
به‌دنبال شکل‌گیری دنیای مدرن و تقسیم کار ناشی از آن، تشکیل میدان‌های تخصصی در میدان‌های گوناگون صورت می‌پذیرد. ظهور مجموعه نهادهای خاصی که وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصاد کالاهای فرهنگی است، نشانه‌ای است بر تشکیل یک میدان مستقل و خودآیین فرهنگی (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۵۵). در ایران نیز در اواسط دوران

قاجار، تأسیس مدارس آکادمیک هنری با عناوین «مکتب‌خانهٔ نقاشی» و «نقاش‌خانهٔ دولتی» همچنین، ایجاد نمایشگاه‌ها که هر دو با کوشش صنیع‌الملک صورت گرفت، نخستین تلاش‌ها برای ایجاد یک نهاد تخصصی نقاشی را نشان می‌داد (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۳).

پیدایی موضع مستقل و منش زیباشناسانه یا همان هنر برای هنر در میدان تولید هنری نیز حاصل و ادامهٔ جریان مدرنیزاسیون بود. میان مفهوم مدرن هنرمند و استادکار تفاوت بزرگی وجود دارد. در دوران مدرن است که مفهوم هنر برای هنر و هنرمند به معنای خالق اثر هنری در تاریخ هنر شکل می‌گیرد (Boudrieu, 1993: 241 - ۲٤۲).

کمال‌الملک در موضع وابسته

محمد غفاری پس از تحصیل در دارالفنون با نظر مساعد ناصرالدین شاه به دربار راه یافت و نقاش‌باشی لقب گرفت. بنا به گفتهٔ اسماعیل آشتیانی، شاگرد کمال‌الملک، تعداد آثاری که میرزا محمد غفاری با امضای نقاش‌باشی خلق کرد، بالغ بر ۱۷۰ عدد بود. از این میان می‌توان به تابلوهای «آبشار دوقلو» ـ که به سال ۱۲٦٤ق خلق شد ـ «دورنمای عمارت گلستان» و «منظرهٔ دهکدهٔ امامیه» که به‌ترتیب در سال‌های ۱۲٦۵ و ۱۲٦٦ق به‌وجود آمدند و نیز «منظرهٔ باغ شاه» و «دورنمای درهٔ زانوس» متعلق به‌سال ۱۲٦۸ق اشاره کرد. در این دوره آنچنان که از عناوین آثار برمی‌آید نقاش به زندگی و مناسبات و موضوعات انسانی التفات کم‌تری داشت (اسکندری، ۱۳٦۲: ۱۰۷) و درعوض، بیشتر بنا به سلیقهٔ شاه به طبیعت و اماکن دولتی توجه داشت. البته، در سال‌های آخر این دوره، توجه سطحی به انسان و ترکیب چند انسان در برخی تابلوها مانند، «شبیه عمو صادق شیرازی» (تصویر ۱)، سرایدار قصر طیور که به یهودیان لباس کهنه می‌فروشد، «شکارچیان»، «دو دختر گدا» همچنین، تابلوی «رمال» (۱۲۷ق) (تصویر ۲) آخرین اثر او با امضای نقاش‌باشی، دیده می‌شود. در آثار اخیر، اشخاص مانند بقیهٔ عوامل تابلو فاقد حرکت و زندگی و ارتباط منطقی با یکدیگر و محیط خود هستند (پاکباز، ۱۳۹۳: ۳۳ ـ ۳٤). آثار این دورهٔ کمال‌الملک هنوز تلفیقی بود از سنت‌های نقاشی ایرانی و اروپایی، اما او سعی داشت که به طبیعت‌گرایی نزدیک شود.



تصویر ۱: کمال‌الملک، عمو صادق شیرازی، ۱۲۷۱ش.
(شباهنگ و دهباشی، ۱۳٦٤: تصاویر)

تصویر ۲: کمال‌الملک، رمال (کپی)، ۱۲۷۱ش.
(آژند، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

همچنین، بوردیو می‌گوید: «خصوصیات موقعیت‌هایی را که روشنفکران و هنرمندان در میدان قدرت اشغال می‌کنند، می‌تواند تابعی از موقعیت‌هایی دانست که در میدان هنری یا ادبی به آن دست می‌یابند» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۰۰). بنابراین، جایگاه کمال‌الملک در میدان قدرت، به تبعیت از موقعیت تحت سلطهٔ وی در میدان تولید نقاشی، در این زمان تحت سلطه بود.

دوری از میدان قدرت

پرداختن کمال‌الملک به موضوع افراد غیردرباری در نقاشی‌های اواخر دوران ناصری، نشان از دوری او از سلیقهٔ دربار و استقلال وی در انتخاب موضوع داشت. اگر چه در این نمونه‌ها پرداختن به موضوع انسان در حد برخوردی سطحی بود؛ اما این اولین قدم‌های او برای جدایی از موضع وابسته میدان بود.

بوردیو معتقد است، «اعلام خودمختاری اثر هنری به معنای اولویت دادن به چیزی است که هنرمند ارباب و استاد آن است؛ یعنی شکل و اسلوب و سبک و نه موضوع یا مصداق بیرونی که مستلزم متابعت از کارکردهاست» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۲۶). بر این اساس نشانه‌های تغییر منش کمال‌الملک و دوری او از جایگاه وابسته میدان تولید هنری را می‌شود در اجرای استادانه نقاشی تحمیلی تالار آینه (۱۲۶۱ش) (تصویر ۳) پرکارترین اثر کمال‌الملک دید (شباهنگ و دهباشی، ۱۳۶۶: ۲۵۳).

تصویر ۳: کمال‌الملک، تالار آینده، ۱۲۶۱ ش
(آژند، ۱۳۹۰: ۱۰۷)

در اواخر حکومت ناصرالدین شاه، تلاش کمال‌الملک برای یادگیری زبان فرانسه، شاه را متعجب ساخت (فروغی، ۱۳۷۶: ۸۲). وی در حال اندوختن سرمایهٔ فرهنگی، در فضای ایجادشده در مسیر مدرنیته بود. همین امر دوری او از دربار را به همراه داشت، به‌طوری که در ابتدای به تخت نشستن مظفرالدین شاه، کمال‌الملک با جلب نظر شاه از کشور خارج شد. این سفر و ارتباط با هنرمندان، مدارس نقاشی و محافل هنری و

موزه‌های اروپایی برای کمال‌الملک افزایش سرمایه‌های فرهنگی را که موجد تفاوت-های اجتماعی بود به همراه داشت.

کمال‌الملک در موضع مستقل

در میدان هنری مستقل، تنها راه تبدیل شدن هنرمند به یک بازیکن قدرتمند در میدان، سرمایهٔ فرهنگی و به‌خصوص علم به میراث اجتماعی هنر است (Fowler, 1997: 53) به بیان دیگر، هنرمند با اندوختن سرمایهٔ فرهنگی توانایی تغییر قواعد میدان را پیدا می-کند. به همین صورت کمال‌الملک نیز با اندوختن سرمایهٔ فرهنگی از موضع وابسته دور و به موضع مستقل (هنر ناب) نزدیک شد.

کمال‌الملک خودمختاری خویش را با «امتناع از به رسمیت شناختن هر ضرورتی غیر از مقتضیات مندرج در سنت خاص رشتهٔ هنری» (بوردیو، ۱۳۹۳: ۲۶) و انفصال و بی‌طرفی در نگاه زیبایی‌شناسانه‌اش نشان داد (همان: ۲۸). او به سفارشات به‌قول خودش کثیف در دربار مظفرالدین شاه تن نداد و پس از آمدن از فرنگ راهی کربلا شد (غنی، ۱۳۷٦: ۱۱۱).

وی در دوران سکونت در عراق تابلوهای مهمی با عناوین: «فالگیر بغدادی»، «زرگر بغدادی و شاگردش» (تصویر ٤)، «میدان شهرکربلا» (تصویر ٥) و «عرب خوابیده» را خلق کرد (نوایی، ۱۳۷٦: ۱٤۹). در این آثار دیگر کمال‌الملک به تمامی از سنن ایرانی نقاشی دست کشیده و به شیوهٔ طبیعت‌گرای اروپایی نقاشی کرد.

تصویر ٤: کمال‌الملک، زرگر بغدادی، ۱۲۸۰ش
(آژند، ۱۳۹۰: ۱۰٤)

تصویر ۵. کمال‌الملک، میدان شهر کربلا، ۱۲۸۰ش
(همان: ۱۰۶)

وجود آثار تغییرخواهی در نقاشی‌های کمال‌الملک

هنرمند در مکتب طبیعت‌گرایی به‌جای توجه به امور حساس، خصوصیات و نتایج اجتماعی زندگی روزانه، متوجه امور جزئی و بی‌اهمیت یا درجهٔ دوم بود. طبیعت‌گرایی خلاف واقع‌گرایی که با در افکندن امور واقعی و حوادث روزمره به هم‌دردی با اشخاص جامعه می‌پردازد، قادر به هم‌دردی با دیگران نیست (قاسم‌زاده، ۱۳۸۹: ۵۲). در این سبک فرد و اجتماع بشری از خود اختیار و اراده‌ای ندارند و همه چیز زاییدهٔ قوانین علمی و عوامل طبیعی است (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ٤٠٦). به این لحاظ به‌طور کل نباید در میان آثار کمال‌الملک نیز که به گفتهٔ خودش مایل به طبیعت‌گرایان و دوستدار طبیعت‌گرایی بوده است (غنی، ۱۳۷٦: ۱۱۳)، به‌دنبال نشانه‌های انقلاب و تغییرخواهی بود.

از سویی مرکز میدان تولید هنری به هنرمندان آوانگارد تعلق دارد، کنشگرانی که دل‌باختهٔ استقلال در تولید ادبی و هنری‌اند و تولیدات آن‌ها هیچ هدفی را در بیرون میدان دنبال نمی‌کند (پرستش، ۱۳۸۸: ۲۸). کمال‌الملک نیز به‌منزلهٔ هنرمندی مستقل در میدان تولید نقاشی که به‌دنبال هدف و مخاطبی در خارج از میدان نبود، با انتخاب سبک طبیعت‌گرایانه‌ای که نظام آموزشی متأثر از اروپا به او تحمیل کرده بود، درحقیقت، به تقلید از طبیعت نمی‌پرداخت. هنر او به‌منزلهٔ هنری که به‌صورت روزافزون به تاریخ

خویش ارجاع می‌کرد، مستلزم ادراک تاریخی بود. در اینجا هنری که از طبیعت تقلید می‌کرد، جای خود را به هنری داد که از هنر تقلید می‌کرد و یگانه منبع آزمایش‌های خویش و حتی انفصال از سنت را از تاریخ خویش (تاریخی که از طریق آموزش طبیعت‌گرایی بازتولید می‌شد) اخذ کرد (بوردیو، ۱۳۹۳: ۲٦ – ۲۷). نشانهٔ این امر را می‌توان در تعداد فراوان کپی‌ها و تقلید از نقاشی‌های اروپایی از سوی کمال‌الملک یافت. بنابراین، کمال‌الملک به‌دلیل داشتن سبک طبیعت‌گرایانه و همچنین، قرارگیری در موضع مستقل میدان تولید نقاشی در آثارش به جنبش مشروطه اشاره نداشته و تنها در این آثار به اجرای استادانه‌تر سبک طبیعت‌گرا توجه داشته است.

پس از وقوع مشروطه می‌بینیم که کمال‌الملک با خلق تابلویی از سرداراسعد بختیاری (تصویر شمارهٔ ٦) از مشروطه‌خواهان تجلیل کرده است. با توجه به این نقاشی و امتناع قبلی کمال‌الملک از کشیدن نقاشی در دربار مظفرالدین شاه به‌نظر می‌رسد وی در سفر به اروپا سرمایه‌های فرهنگی درونی متناسب با افکار مشروطه‌خواهی کسب کرده است. بنابراین، کمال‌الملک با پیروزی مشروطه‌خواهان و در فضای اجتماعی جدید جایگاهی تازه در میدان قدرت یافت که به تناسب آن، جایگاهش در میدان تولید نقاشی نیز تغییر کرد. درادامه، او ریاست مدرسهٔ صنایع مستظرفه را بر عهده گرفت و خود به‌منزلهٔ فردی از طبقهٔ مسلط در میدان قدرت، با استفاده از سرمایه‌های نمادین، فرهنگی و اجتماعی خود به تعیین قواعد در میدان تولید نقاشی پرداخت. به‌گونه‌ای که تا سال‌ها پس از او، شیوه و منشش در نقاشی و آموزش آن بر محافل آموزشی نقاشی در ایران حاکم بود. بنابراین، کمال‌الملک در آخرین آثار خود، به‌منزلهٔ یک نقاش، در جایگاه وابسته به طبقهٔ فرادست در میدان تولید نقاشی قرار دارد و منش او طبیعت‌گرایی در هنر و تبعیت از سلیقهٔ طبقهٔ فرادستی است که خود آن را با استفاده از سرمایه‌های فرهنگی، نمادین و اجتماعی غالب کرده است.

تصویر ٦: پرترهٔ سردار اسعد بختیاری
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sardar-assad-bakhtiary.jpg

ژاک‌لویی‌داوید و نقاشی فرانسه

داوید (۱۷٤۷ – ۱۸۲۵م)، نقاش شهیر فرانسوی، در یک خانوادهٔ بورژوای میانه‌حال در پاریس پرورش یافت. زمانی که او تصمیم گرفت نقاشی یاد بگیرد، سبک درباری «روکوکو» در فرانسه رواج داشت. او نیز که خویشاوند فرانسوا بوشه[۱۰] نقاش روکوکو مورد حمایت مادام دوپمپادور[۱۱] (معشوقهٔ لویی پانزدهم) بود، نزد او به یادگیری نقاشی مشغول شد. در فرانسه پس از لویی چهاردهم، اشراف آزاد شدند تا در پاریس زندگی دلخواه‌تری نسبت‌به زندگی مقید و محدودشان در کاخ ورسای در پیش گیرند. این چنین باروک متأخر رنگ تازه به‌خود گرفت و شماری خانهٔ اعیانی شهری از سوی اشراف در محله‌های نو و تجملی ساخته شد. سبک جدید که دبدبه و شکوه دوران لویی چهاردهم را نداشت، «روکوکو» نام گرفت (هارت، ۱۳۸۲: ۸٤۱) در این سبک که انعکاس‌دهندهٔ ذائقه و گرایش اشراف فرانسه بود، شیوه‌ای برخاسته از رنگ‌های تابناک و انواع ریزه‌کاری‌های تزیینی، به‌صورتی سبک‌سرانه و پرزرق‌وبرق جانشین گرایش عظیم، تشریفاتی و محکم‌تر دورهٔ باروک شد (گامبریچ، ۱۳۹۳: ٤٤٤).

میدان تولید نقاشی در فرانسه

در اواخر قرن هجدهم میلادی و هم‌زمان با انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه، متأثر از دوران روشنگری، نقاشی دیگر از حالت یک حرفه ـ که فوت و فنش از استاد به شاگرد منتقل می‌شود ـ درآمده بود، چنان که علاقه‌مندان آن باید به‌مانند دانشجویان رشتهٔ فلسفه در آکادمی‌ها به تحصیل می‌پرداختند. چندی بعد آکادمی‌ها نیز برای کسب مشتریان عمومی بیشتر به برپایی نمایشگاه‌هایی سالیانه دست زدند. همچنین، در عصر خرد بود که به‌تدریج مردم نسبت‌به سبک و سبک‌ها حساسیت پیدا کردند (همان: ٤٦٦ ـ ٤٧٠). با توجه به این تغییرات و ظاهر شدن مجموعه نهادهایی مانند آکادمی‌ها و نمایشگاه‌ها که وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصادِ کالاهای فرهنگی بود، می‌توان گفت، میدان مستقل تولید نقاشی در این زمان در فرانسه شکل گرفت.

داوید در موضع وابسته

همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، بوردیو کنش آموزشی را یک خشونت نمادین می‌داند. داوید نیز که در تعلیم نظام آموزشی زمانه‌اش قرار گرفته بود، در ابتدا سلیقهٔ فرهنگی طبقهٔ حاکم را پذیرفت. او به‌منزلهٔ هنرآموزی که تحت آموزش نظام آموزشی زمان خودش قرار گرفت، چاره‌ای جز آموختن سبک رایج روزگار خویش، یعنی روکوکو، مورد توجه طبقهٔ اشراف نداشت.

دوری از میدان قدرت

داوید در عصری زندگی می‌کرد که روشنگری، تغییرات عمیق زیبایی‌شناختی و اجتماعی فراوانی در آن به‌بار می‌آورد. کمی پیش از تولد او، «تمایل احیاشده به دوران باستان که از کشفیات اخیر باستانی، به‌ویژه در پومپئی[۱۲] (۱۷٤۸) و هرکولانوم[۱۳] (۱۷۳۷) تغذیه می‌شد، هنرمندان و دانشمندان را تسخیر کرده بود» (دیویس و همکاران، ۱۳۸۸: ۸۰۷).

این جو سبب به‌وجود آمدن شیوه‌ای التقاطی در هنر، میان سال‌های ۱۷۵۰ تا ۱۷۸۰ شد که به‌دلیل کیفیت آمیختهٔ آن معمولاً به لفظ «کلاسیسیم رکوکو» خوانده می‌شد

(هاوزر، ۱۳۷۷: ۷۸٤). هاوزر معتقد است این التقاط روی‌داده در سبک هنری، متناظر با ساختار کلی جامعه است که در آن طبقهٔ اشراف و بورژوا به‌هم آمیخته‌اند، با هم همکاری می‌کنند؛ اما همچنان به کلی از هم بیگانه هستند (همان: ۷۸۵).

تنوع حاصل‌شده از عصر روشنگری دو گروه فکری عقل‌گرا به نمایندگی وینکلمان و طبیعت‌گرا به نمایندگی «روسو»، را در برابر اذهان جویای دانش این زمان قرار می‌داد. داوید نیز به‌منزلهٔ یک نخبهٔ فرهنگی در ارتباط با محافل این دو تفکر قرار گرفت. او آثار دراماتیک و مناظراش را در این زمان متأثر از دید آرمان‌گرایانهٔ «دنی دیدرو»[۱٤] و محافل روشنفکری آن روزگار خلق کرد (Ledbury, 2005: 64). در مسیر این ارتباطات، او با افزایش سرمایهٔ فرهنگی، در منش هنری خویش تغییر ایجاد کرد و به یک نقاش رکوکوی شیفتهٔ مضامین اخلاقی بدل شد. از آثار این دوران داوید می‌توان به «نبرد مینروا»[۱۵] (۱۷۷۱) (تصویر ۷) اشاره کرد. داوید با این تغییر منش در مسیر دوری از موضع وابسته به میدان قدرت قرار گرفت.

تصویر ۷: داوید، نبرد مینروا، ۱۷۷۱م
http://www.wikiahttps://www.wikiart.org/en/jacques-louis-david/the-combat-of-mars-and-minerva-1771

تغییر موضع در میدان و تغییرخواهی در آثار داوید

داوید متأثر از فضای روشنفکری زمان خویش به خلق اثر دیگری به‌نام «آنتیوخوس و استراتونیس»[۱۶] (۱۷۷٤م) دست زد. این نقاشی جایزهٔ فرهنگستان فرانسه در رُم را برای او به ارمغان آورد و او با اخذ این جایزه در سال ۱۷۷۵ به رُم عزیمت کرد.

این نقاش فرانسوی در رم، بی‌واسطه با آثار به‌جا مانده از دورهٔ کلاسیک مواجه شد. او طی این مدت سرمایه‌های فرهنگی خویش را فزونی بخشید و سرانجام، در سال ۱۷۸٤ با نقاشی «سوگند هُراتیوس‌ها»[۱۷] (تصویر ۸) تحسین کلاسیک‌گرایان رُم و همهٔ ملت‌های اروپایی را برانگیخت. داوید با این اثر نه‌تنها مرگ سبک روکوکو را اعلام کرد؛ بلکه خط روشنی بین کلاسیسیم رکوکو و کلاسیسیم انقلابی کشید (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۰۵). او هوراتیوس‌ها را به سفارش لویی شانزدهم خلق کرد؛ اما این نخستین ادای احترام داوید به مکتب نئوکلاسیک در نبرد علیه روکوکو بود (هارت، ۱۳۸۲: ۸٦۸) و او با این اثر رهایی خود از سلیقهٔ درباری را به‌خوبی نمایش داد. اگرچه تابلوی برادران هُراتیوس دربارهٔ خشونتی قریب‌الوقوع در روم باستان بود؛ اما فرانسه در آستانهٔ انقلاب نیز به فداکاری و پایداری نیاز داشت و نمایش مضامینی این چنین به کمک تاریخ باستان می‌توانست مردم را به تصمیم وادارد (پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۰۵).

تصویر ۸: داوید، سوگند هوراتیوس‌ها، ۱۷۸٤م
(همان: ۲۵)

در این دوران که تهی شدن خزانه، به‌دلیل افزایش دیون دربار شاهی و مخارج جنگ امریکا، امور مالی را مختل و فضای اجتماعی فرانسه را ملتهب ساخته بود (ماله و ایزاک، ۱۳٦۲: ۳۲۰)، داوید به‌منزلهٔ هنرمند، راه خود را از دیگران متمایز کرد و هنر خود را هم‌راستا با تحولات اجتماعی به پیش برد. او که با سبک هنری جدیدش از میدان قدرت فاصله گرفته با توجه به جایگاه اجتماعی‌اش به‌دنبال رفع تبعیض‌هایی بود که از سوی طبقهٔ اشراف و دربار بر طبقهٔ متوسط اعمال می‌شد.

به سال ۱۷۸۹، یعنی زمانی که نوای تغییرخواهی در فرانسه هرآن بلندتر به گوش رسید، داوید پرده «بوروتوس»[۱۸] (تصویر ۹) را به تصویر کشید. پس از این، مضمون اخلاقی آثار داوید بود که مورد توجه قرار گرفت. به‌طوری که «با آغاز انقلاب فرانسه، بینندگان در تصاویر تاریخ یونان و روم داوید اشارهٔ پنهان او به شرایط سیاسی معاصر را دیدند» (Vidal, 1995: 595)

تصویر ۹: داوید، یساولان اجساد پسران بروتوس را باز می‌گردانند، ۱۷۸۹م
(پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۰۷)

سرانجام، پیش‌بینی ولتر به حقیقت پیوست و با فراهم آمدن مقتضیات، انقلابی عظیم در سال ۱۷۸۹ صورت گرفت. در پیش از انقلاب، رژیم فرانسه با توجه به سنت اداره می‌شد. هنرمندان نیز به تبع در موضوعاتشان به پیشینهٔ تاریخی نگاه می‌کردند؛ اما انقلابیون به‌دنبال حکومتی عاری از مرزهای سنتی بودند. بنابراین، نقاشی نیز به‌سمت موضوعات زمان حال رفت. داوید نیز به‌منزلهٔ هنرمندی مدرن با سیاست مرتبط و این

چنین یک حکومت سیاسی مدرن با یک شیوهٔ جدید نقاشی همراه شد (Carrier, 2003: ۷۳۳).

با این انقلاب انتقال قدرت از یک طبقهٔ اجتماعی به طبقهٔ اجتماعی دیگر به‌صورتی قاطع انجام پذیرفت. طبقهٔ بورژوا جایگاه قدرت را به‌دست گرفتند و داوید نیز به‌منزلهٔ عضوی از این طبقه بار دیگر در میدان قدرت قرار گرفت. «او با اعتقاد به اینکه «هنرها باید ... قویاً به آموزش و پرورش تودهٔ مردم یاری رسانند»، وقتی انقلاب فرصت لازم را فراهم آورد، به‌منزلهٔ یک هنرمند و سیاست‌مدار، آمادهٔ پی‌ریزی هنر مردم و هنر تبلیغاتی ـ سیاسی گردید» (گاردنر، ۱۳۹۳: ۵۷۱).

مقایسهٔ دو هنرمند

در این بخش بر اساس داده‌های پژوهش، بررسی مقایسه‌ای بین این دو هنرمند انجام می‌گیرد تا از طریق آن شباهت‌ها و تفاوت‌های موجود در موضع اتخاذشده از سوی دو هنرمند در میدان قدرت و میدان تولید نقاشی و تأثیر آن بر فرم و محتوای آثارشان، همچنین، وجود یا عدم وجود نشانه‌های تغییرخواهی در نقاشی‌های دو هنرمند، مشخص شود.

بررسی موضع اتخاذشده از سوی دو هنرمند در میدان قدرت و میدان تولید نقاشی

هر دو هنرمند مورد بحث با توجه به پایگاه اجتماعی بورژوایی که از آن آمدند، بنا بر طبقه‌بندی اجتماعی موجود در زمان خویش و برپا بودن نظام پادشاهی، در میدان قدرت جایگاه زیر سلطه را دارا بودند. به این لحاظ و با درنظر گرفتن عقیدهٔ بوردیو مبنی بر تعیین ساختار همهٔ میدان‌ها، بر اساس سلسله‌مراتب روابط قدرت در میدان سیاسی، هر دو هنرمند در ابتدای راه، با قرار گرفتن در سیستم آموزشی مولد سلیقهٔ طبقهٔ حاکم، موضع وابسته به میدان قدرت را در میدان تولید هنری اتخاذ کردند و به تولید آثاری با فرم و محتوای منطبق بر سلیقهٔ طبقهٔ حاکم پرداختند.

مطالبات موجود در طبقهٔ بورژوای زمان هر دو هنرمند و فضای تقسیم و تمایز ایجاد شد در پس‌مدرنیته و عصر روشنگری سبب شد تا داوید و کمال‌الملک از طریق سفر به خارج از کشور و هنرآموزی در فضایی که تأمین‌کنندهٔ خواست هنری آنان بوده، همچنین، با مطالعه و مراوده با افکار روشنفکرانه و جهت بخش روزگار خود، سرمایه‌های فرهنگی خویش را بیفزایند. افزایش سرمایهٔ فرهنگی دوری از میدان قدرت را به همراه داشت و این چنین دو هنرمند در شرایطی قرار گرفتند که جایگاهی متفاوت از موضع وابسته به میدان قدرت را اتخاذ کردند.

«عادت‌واره به آمادگی‌هایی اشاره دارد که عامل انسانی طی فرایندهای یادگیری و جامعه‌پذیری در طول زندگی کسب می‌کند. این آمادگی به فرد توانایی واکنش به موقعیت‌های اجتماعی را با شیوه‌های معینی می‌دهد» (جنکینز، ۱۳۸۵: ٤٥). فرایند یادگیری و جامعه‌پذیری متفاوت کمال‌الملک و داوید سبب شد تا دو هنرمند منش متفاوتی را برگزینند و پس از دور شدن از میدان قدرت، درون میدان تولید هنری زمان خویش در مواضع متفاوتی قرار گرفتند.

همچنین، بوردیو چشم و قریحهٔ زیبایی‌شناسی را محصول تاریخی می‌دانست که با آموزش بازتولید می‌شد (همان، ۱۳۹۳: ٢٦). کمال‌الملک با دوری از قدرت و نیافتن ایده‌آل‌های خود در طبقهٔ مخالف قدرت و پایین جامعه و با توجه به چشم تاریخی حاصل‌شده در دارالفنون، به‌منزلهٔ هنرمندی آوانگارد، موضعی مستقل و به‌دور از دغدغهٔ اهدافی در خارج از میدان تولید نقاشی را اتخاذ کرد. او در این زمان به تمامی، قواعد سنتی نقاشی ایرانی را طرد کرد و با فرم و محتوای کاملاً طبیعت‌گرایانه به خلق اثر پرداخت؛ اما داوید که طبقهٔ اجتماعی‌اش در انقلاب به‌دنبال جایگاه سلطهٔ میدان قدرت بود، با توجه به نحوهٔ جامعه‌پذیری خویش دارای منشی شد که موضع مخالف میدان قدرت را به او اختصاص می‌داد. در این زمان داوید با تغییر فرمی انقلابی، نئوکلاسیسیم و محتوایی اخلاقی آن را در جهت اهداف انقلاب به‌کار گرفت. در اینجا مشاهده می‌شود که بنا به نظر بوردیو در ارتباط با منش و عادت واره، تنها طبقهٔ اجتماعی یا ساختار نیست که تعیین‌کننده است؛ بلکه زمینهٔ تاریخی و نحوهٔ اجتماعی شدن فرد نیز در انتخاب و یا ایجاد سبک‌ها، مکاتب، دوره‌ها و جنبش‌های هنری مؤثر است.

انقلاب فرانسه، انقلابی بود خواهان ایجاد تغییر بنیادی در جایگاه طبقات. با پیروزی این انقلاب و تغییر ساختارِ مؤثرترین میدان، یعنی میدان قدرت، داوید در جایگاه مسلط این میدان قرار گرفت و به تبع آن مجدداً به موضع وابسته در میدان تولید نقاشی بازگشت. با وقوع جنبش مشروطه، چنین تغییر ساختاری در ایران حاصل نشد؛ اما موضع کمال‌الملک در میدان قدرت به واسطهٔ نزدیکی فکری به مشروطه‌خواهان تغییر کرد. او پس از مشروطه با توجه به سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی خود در جایگاه مسلط میدان قدرت قرار گرفت. افزایش سرمایهٔ فرهنگی درونی و روابط اجتماعی و تغییر جایگاه در میدان قدرت سبب تغییر جایگاه او در میدان تولید نقاشی نیز شد، به این صورت کمال‌الملک مجدداً به جایگاه وابستهٔ میدان تولید نقاشی قاجار بازگشت.

وجود یا عدم وجود نشانه‌های تغییرخواهی در نقاشی‌های دو هنرمند

بررسی آثار کمال‌الملک در این زمان نشان می‌دهد که او بر اساس سبک طبیعت‌گرایش تنها به‌دنبال به تصویر کشیدن زندگی عادی و روزمرهٔ مردم بود. البته، کمال‌الملک به واسطهٔ دوری از میدان قدرت در انتخاب موضوع کار خویش آزاد شد؛ اما با توجه به موضع مستقل او در میدان تولید نقاشی که در خارج از میدان در پی هدف و مخاطبی نبود، نمی‌توان نشانی خارج از اشارهٔ او به سبک طبیعت‌گرایانه و توجه به چگونگی به‌کارگیری و فرم آن را در آثار مشاهده کرد. گواه این امر وجود آثاری به‌غایت انتقادی‌تر، از نقاشانی چون میرزا مهدی مصورالملک و میرزا موسی در این زمان بود.

طبقه‌ای که داوید به آن تعلق داشت در دوران انقلاب به‌دنبال کسب جایگاه مسلط در میدان قدرت بود، او در میدان تولید نقاشی به تبع منش خویش در موضع مقابل وابسته به میدان قدرت قرار گرفت. موضع وابسته در هر میدانی بر اساس هدف هم‌فکران خود در میدان قدرت، کنش داشت. بنابراین، داوید از فرم نئوکلاسیک در جهت القا و بیان محتوای مورد نظر هم‌فکران خویش بهره گرفت. نشانه‌های این تغییرخواهی را می‌توان در تابلوهای سوگند هوراتیوس‌ها و بروتوس مشاهده کرد. او پس از انقلاب و جایگیری مجدد در موضع وابسته به میدان قدرت نیز به‌روشنی با انقلاب و خواست‌های آن همراهی کرد و به‌نوعی نقش جهت‌دهندهٔ فرهنگی انقلاب را

داراست. در این دوران او نقاشی‌هایی حامل پیام‌های اخلاقی صبر، استقامت و جان-فشانی در راه انقلاب مانند «سوگند در زمین تنیس» (۱۷۹۱)، «مرگ مارا»[۱۹] (۱۷۹۳) (تصویر ۱۰) و «مرگ بارا»[۲۰] (۱۷۹٤) را به‌تصویر کشید.

تصویر ۱۰: داوید، مرگ مارا، ۱۷۹۳م
(پاکباز، ۱۳۹۲: ۱۰۸)

جدول ۱: مقایسهٔ فرم، محتوا و موضع دو هنرمند

سرمایه / میدان		**«آموزش درباری» اندوختن سرمایهٔ فرهنگی نهادی**	**«مطالعه، مراوده و تمرین» اندوختن سرمایهٔ فرهنگی**	**«آموزش در خارج» اندوختن سرمایهٔ فرهنگی**	**استفاده از آموخته‌ها و سرمایه‌های اندوخته‌شده در موضع**
	موضع در میدان قدرت	زیر سلطه	زیر سلطه	زیر سلطه	مسلط
	(فرم)	روکوکو	روکوکو و کلاسیک	نئو کلاسیک	نئو کلاسیک

داوید					
	موضع در میدان تولید نقاشی	وابسته به قدرت	فاصله از میدان قدرت	مقابل میدان قدرت	وابسته به قدرت
	(محتوا)	به‌دلیل مشاهده نشدن نمونه از این زمان محتوای عشرت‌طلبانه و مبهم و حزن-انگیز، فرض می‌شود (رکوکو)	مضامین اخلاقی	صبوری و استقامت در راه انقلاب	صبوری استقامت و جان‌فشانی در راه انقلاب
کمال الملک	**موضع در میدان قدرت**	زیر سلطه	زیر سلطه	زیر سلطه	مسلط
	(فرم)	فرنگی‌سازی	سعی در اجرای طبیعت‌گرایانه	طبیعت‌گرا	طبیعت‌گرا
	موضع در میدان تولید نقاشی	وابسته به قدرت	فاصله از میدان قدرت	مستقل	وابسته به قدرت
	(محتوا)	بر اساس سلیقهٔ شاه	زندگی روزمره+ سفارشات درباری	زندگی روزمره و طبیعت	زندگی روزمره و طبیعت

نتیجه

نتایج پژوهش نشان می‌دهد، در ابتدا کمال‌الملک و داوید با توجه به طبقهٔ اجتماعی خود و جایگاه آن در میدان قدرت در سوی وابسته به میدان قدرت در میدان تولید نقاشی قرار گرفتند و به تولید آثاری با فرم و محتوای منطبق با سلیقهٔ دربار و اشراف پرداختند؛ اما در ادامه، با افزودن بر سرمایه‌های فرهنگیِ خود، بر اساس افکار روشنفکرانهٔ موجود در زمان خویش و نحوهٔ جامعه‌پذیری از میدان قدرت فاصله گرفتند. به این طریق فرم و محتوای آثار آن‌ها در این مرحله به‌صورت ترکیبی از خواست‌های هنرمند و سلیقهٔ طبقهٔ بالا بود. در مرحلهٔ بعد و با آموزش هر دو نقاش در خارج از کشور خویش و افزایش سرمایهٔ فرهنگیِ، موضع و منش آن‌ها در میدان تولید نقاشی دستخوش تغییر شده و به تبع آن، محتوا و فرم نقاشی‌های دو هنرمند نیز تغییر کرد. در اینجا جایگاه مستقل کمال‌الملک در میدان تولید نقاشی، در توجه و اهمیت به فرم طبیعت‌گرا و سلیقهٔ خود نقاش آشکار شد و جایگاه جدید و وابستهٔ داوید به طبقهٔ تغییرخواه نیز در سبک نئوکلاسیک و توجه به محتوای اخلاقی منطبق با وضعیت روز فرانسه نمایش داده شد. با وقوع انقلاب مشروطه، موضع کمال‌الملک در میدان قدرت و میدان تولید نقاشی تغییر کرد؛ اما روال طبیعت‌گرایی در آثارش ادامه یافت با این تفاوت که این‌بار قواعد میدان تولید نقاشی به‌تبع تغییرات میدان قدرت تغییر کرده و طبیعت‌گرایی به سبک جایگاه مسلط میدان تولید نقاشی و پاسخ‌گوی ذائقهٔ طبقهٔ مسلط در میدان قدرت تبدیل شده است. داوید نیز پس از انقلاب فرانسه به موضع وابسته به قدرت در میدان تولید نقاشی بازگشت و در نقاشی‌هایش با نمایش دادن همراهی و جان‌فشانی در راه انقلاب پاسخ‌گوی ذائقهٔ طبقهٔ مسلط میدان بود.

پی‌نوشت‌ها

*این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر نویسندهٔ دوم با عنوان *مطالعهٔ میدان تولید نقاشی ایرانی از دوران ناصری تا جنبش مشروطه (با رویکرد جامعه‌شناسی)* به راهنمایی نویسندهٔ اول در دانشگاه مازندران است.

1. Bourdieu
2. Lucien Goldmann
3. historical structuralism

4. Leo Strauss
5. realist third way
6. field
7. habitus
8. position
9. disposition
10. Francois Boucher
11 .Madame de Pompadour
12. Pompeii
13. Herculaneum
14. Denis Diderot
15. The Combat of Mars and Minerva
16. Antiochus and stratonice
17. The Oath of Horatti
18. Brutus
19. The Death of Marat
20. The Death of Young Bara

منابع

- اسمیت، فیلیپ (۱۳۸۷). *درآمدی بر نظریهٔ فرهنگی*. ترجمهٔ حسن پویان. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
- بارنت، سیلوان (۱۳۹۲). *راهنمای تحقیق و نگارش در هنر*. ترجمهٔ بتی آواکیان. ویراست ناهید کاظم‌زادهٔ گنجی. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۳). *تمایز*. ترجمهٔ حسن چاوشیان. تهران: ثالث.
- ـــــــــــ (۱۳۷۹ب). «جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفی فلوبر». ترجمهٔ یوسف اباذری. *ارغنون*. ش ۹ و ۱۰. صص ۷۷ – ۱۱۱.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۲). *در جست‌وجوی زبان نو*. تهران: نگاه.
- ـــــــــــ (۱۳۹۳). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- پرستش، شهرام (۱۳۸۸). «بررسی ساختاری زیرمیدان تولید شعر در ایران». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. د ۱. ش ۱. صص ۲۳ ـ ۳۸.
- پرستش، شهرام و مرجان محمدی‌نژاد (۱۳۸۹). «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. د ۲. ش ۱. صص ۱۰۳ ـ ۱۳٤.
- تنر، جرمی و پریسا شعبانی (۱۳۸٤). «نظریهٔ کلاسیک جامعه شناسی و جامعه‌شناسی هنر». *بیناب (سورهٔ مهر)*.ش ۸. صص ۱٤۰ – ۱۵۵.

- جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵). *پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان. تهران: نشر نی.
- دانیلسن، آریلد و ماریانه نورلی هانسن (۱۳۸۷). *مسئلهٔ قدرت در نزد بوردیو (۱)*. ترجمهٔ نریمان رحیمی.
، بازیابی‌شده در ۱۱ /۱۰/ ۱۳۹٤.http://old.anthropology.ir/node/1706
- دیویس، هفریچر و همکاران (۱۳۸۸). *تاریخ هنر جنسن*. ترجمهٔ فرزان سجودی و همکاران. تهران: فرهنگسرای میردشتی.
- راود راد، اعظم و کیارش همایون‌پور (۱۳۸۸). «جامعهٔ هنرمند و هنرمند جامعه: تحلیل جامعه‌شناختی آثار سینمایی بهرام بیضایی». *هنرهای زیبا*. ش ۱۹. صص ۸۵ – ۹٤.
- رحیمی پردنجانی، حنیف (۱۳۹۰). *بررسی تطبیقی نقاشی دورهٔ قاجار در ایران و اروپا (با روش باختین و پساباختینی‌ها)*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد پژوهش هنر. دانشگاه هنر اصفهان. استاد راهنما مرضیه پیراوی ونک.
- ریتزر، جرج (۱۳۸۹). *نظریه‌های جامعه‌شناسی در دوران معاصر*. ترجمهٔ محسن ثالثی. تهران: علمی.
- سجودی، فرزان و بهناز قاضی مرادی (۱۳۹۱). «تأثیر گفتمان مشروطیت بر هنجارهای تصویری دورهٔ قاجار». *جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. د ٤. ش ۱. صص ۹۳ ـ ۱۲۲.
- سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. ج ۱. تهران: نگاه.
- سیدمن، استیون (۱۳۸٦). *کشاکش آرا در جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ هادی جلیلی. تهران: نشر نی.
- شباهنگ، داراب بهنام و علی دهباشی (۱۳٦٦). *یادنامهٔ کمال‌الملک*. تهران: چکامه.
- شویره، کریستین و اولیویه فونتن (۱۳۸۵). *واژگان بوردیو*. زیر نظر ژان پی‌یر زرده. ترجمهٔ مرتضی کتبی. تهران: نشر نی.
- طلوعی، وحید و محمد رضایی (۱۳۸٦). «ضرورت کاربست ساختارگرایی تکوینی در جامعه‌شناسی ادبیات جامعه (ساختارگرایی تکوینی در مقام روش)». *جامعه‌شناسی ایران*. د ۸. ش ۳۱. صص ۳ – ۲۷.
- غنی، قاسم (۱۳۷٦). «کمال‌الملک». *کمال‌الملک هنرمند همیشه زنده*. به‌کوشش حمید باقرزاده. تهران: اشکان.

- فروغی، محمدعلی (۱۳۷٦). «یاد کمال‌الملک». *کمال‌الملک هنرمند همیشه زنده*. به‌کوشش حمید باقرزاده. تهران: اشکان.
- فرخی بالاجاده، حمیدرضا (۱۳۹۱). *بررسی علل گرایش نقاشی ایرانی به طبیعت‌گرایی از اواخر عهد صفوی تا اواخر قاجار*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد نقاشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز. به راهنمایی ناصر آراسته.
- قاسم‌زاده، سید علی (۱۳۸۹). «طلوع و افول ناتورالیسم». *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*. ش ۲. صص ۵۰ ـ ۵۷.
- گاردنر، هلن (۱۳۹۳). *هنر در گذر زمان*. ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: نگاه.
- گامبریچ، ارنست‌هانس (۱۳۹۳). *تاریخ هنر*. ترجمهٔ علی رامین. تهران: نشر نی.
- گرنفل، مایکل (۱۳۹۳). *مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو*. ترجمهٔ محمد مهدی لبیبی. تهران: افکار.
- گلابی، فاطمه و همکاران (۱۳۹٤). «مروری تحلیلی بر تلفیق عاملیت و ساختار در اندیشه پیر بوردیو». *پژوهش‌های جامعه‌شناسی معاصر*. ش ٦. صص ۱۱۷ – ۱٤۳.
- ماله، آلبر و ژول ایزاک (۱۳٦۲). *تاریخ قرن هجدهم و انقلاب کبیر فرانسه و امپراطوری ناپلئون*. ترجمهٔ رشید یاسمی. تهران: امیرکبیر.
- محمدی‌نژاد، معصومه (۱۳۸۸) *تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار، مطالعهٔ موردی: کمال‌الملک*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد. دانشگاه علم و فرهنگ تهران. استاد راهنما شهرام پرستش.
- مسعودنیا، حسین و عاطفه فروغی (۱۳۹۱). «بررسی جایگاه رمان در شناخت گفتمان سیاسی در ایران پس از انقلاب مطالعهٔ موردی ۱۳۷٦– ۸٤». *دانش سیاسی و بین‌الملل*. ش ۲. صص ۱۰۳ – ۱۲۸.
- مقدس‌جعفری و همکاران (۱۳۸٦). *بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات. ادب‌پژوهی*. ش ۲. صص ۷۷ ـ ۹٤.
- نوایی، عبدالحسین (۱۳۷٦). «کمال‌الملک آفرینندهٔ زیبایی». *کمال‌الملک هنرمند همیشه زنده*. به‌کوشش حمید باقرزاده. تهران: اشکان.
- هارت، فردریک (۱۳۸۲). *سی و دو هزار سال هنر: تاریخ هنر، نقاشی، پیکرتراشی، معماری*. ترجمهٔ موسی اکرمی و همکاران. تهران: پیکان.

- هاوزر، آرنولد (۱۳۷۷). *تاریخ اجتماعی هنر*. ج ۳. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: خوارزمی.
- Bourdieu, P., & Johnson, R. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Columbia University Press.
- Carrier, D. (2003). "The Political Art of Jacques-Louis David and his Modern-Day American Successors". *Art History*, *26*(5), 730-751.
- Fries, C. J. (2009). "Bourdieu's Reflexive Sociology as a Theoretical Basis for Mixed Methods Research: An Application to Complementary and Alternative Medicine". *Journal of mixed Method Research*, Vol. 3. N0. 4:348-326.
- Fowler, B. (1997). *Pierre Bourdieu and cultural theory: Critical investigations* (Vol. 48). Sage
- Ledbury, Mark. (2005). *" Imagining the Salon: Mapping Art Criticism in the Eighteenth Century" in Jonathan Mallison, ed., The Eighteenth Century Now: Boundaries and Perspectives, in Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* . Cambridge University Press
- Vidal, M. (1995). "David among the moderns: art, science, and the Lavoisiers". *Journal of the History of Ideas*, 595-623.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

A Comparative Study of the Signs of Change in the Paintings of Kamal-Ol-Molk and Jacques Louis David (Based on Pierre Bourdieu field theory)

Fattaneh Mahmoudi[۱]
Zahra Zaheri[۲]

Received: 23/01/2020 Accepted: 21/06/2020

Abstract

Pierre Bourdieu, a French sociologist, believes that the tastes, judgments, and talents of people are social things, resulting in the social process of being a person during life. He regards the taste of the artist as the creature of taste for society, the taste of the class with cultural, social, and symbolic capital. This paper aims to explore the comparative study of the signs of change in the works of Kamal al-Molk and Jacques - Louis David, based on Bourdieu's ideas. Each of the two painters has worked on the milestone in their history. In this study, we have tried to explain a descriptive and historical method in addition to finding the cause of specific style selection of each of these painters, why or not the signs of change in works of David and Kamal al-Molk, can be explained using Bourdieu's ideas. Findings indicate that the selection of naturalist and naturalist styles is influenced by the two artists influenced by the educational system, cultural capital, and their position in relation to the field of power. In relation to the signs of change, you cannot see a change in Kamal al-Molk works, given the inclusion of him in the category of independent artists of the field of painting, while in David, due to his position in the ruling class opposition, the change will be seen.

Keywords: Bourdieu, Social capital, Kamal al-Molk, David, Qajar painting.

۱Corresponding Author, Associate Professor of art and architecture faculty, university of Mazandaran (Corresponding author)
Email: f.mahmoudi@umz.ac.ir
۲MA art research, university of Mazandaran .