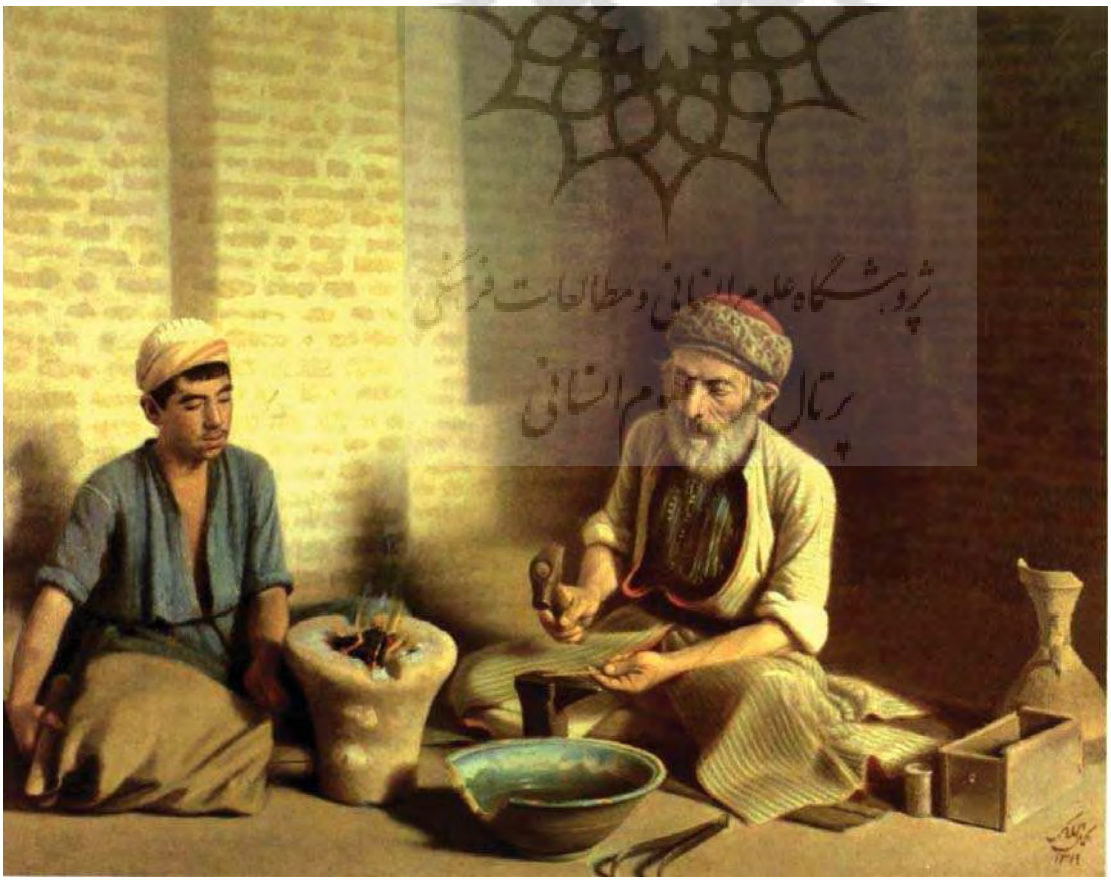


کمال‌الملک. ۱۳۱۹ ه. ق. زرگر بغدادی، رنگ روغن روی کرباس، ۴۳،۵ در ۵۳،۵، موزه مجلس شورای اسلامی، مأخذ: ویکی‌پدیا، ذیل «کمال‌الملک»

فصلنامهٔ علمی نگره

تحلیل بوردیویی تصمیمات هنری کمال‌الملک در میدان هنر ایران در عصر قاجار

پگاه چغند * **طاهر رضازاده** **

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۱۴
صفحه ۹۵ تا ۱۰۹
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

محمد غفاری، ملقب به کمال‌الملک، از نقاشان نامی ایران در اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی است. او از همان آغاز شیوهٔ نقاشی کلاسیک اروپایی را در پیش گرفت و آن را به حد کمال رساند. در این مقاله، علت شیفتگی کمال‌الملک به نقاشی واقع‌گرای کلاسیک و بی‌توجهی و بی‌میلی او به نقاشی معاصر اروپایی مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد. بنابراین، **هدف** ما در این مقاله تبیین و تشریح عوامل احتمالی مؤثر در تصمیم‌گیری کمال‌الملک در این برههٔ حساس تاریخ هنر ایرانی است. **سؤال** مقاله این است که آیا کمال‌الملک در سفر فرهنگی خود به اروپا می‌توانست، به‌جای شیوهٔ نقاشی قرن هفدهمی، شیوهٔ قرن نوزدهمی را تعلیم ببیند و آن را با خود وارد ایران کند؟ **روش تحقیق** در این پژوهش، توصیفی -تحلیلی و با بکارگیری از جامعه‌شناسی هنر بوردیو و مشخصاً از نظریهٔ میدان هنر او استفاده و سعی شده است منش و موقعیت کمال‌الملک در میدان نقاشی و هنر قاجار به تفصیل مورد تحلیل و ارزیابی قرار بگیرد. شیوهٔ جمع آوری اطلاعات روش کتابخانه‌ای و از روش کیفی به منظور تجزیه و تحلیل آنها بهره برده شده است. در اینجا، به‌منظور دست‌یابی به تصویری روشن‌تر از وضعیت و رفتار کمال‌الملک، میدان هنر عهد قاجار به پنج دورهٔ مرتبط با رشد و شکوفایی کمال‌الملک تقسیم شده است: دورهٔ اول، پیش از ورود کمال‌الملک به تهران را بررسی می‌کند؛ دورهٔ دوم از ورود کمال‌الملک به تهران تا ورود او به دربار ناصرالدین‌شاه را مد نظر قرار می‌دهد؛ دورهٔ سوم، منش و موقعیت کمال‌الملک را در میدان هنر دربار ناصرالدین شاه در نظر می‌گیرد؛ در دورهٔ چهارم، حضور کمال‌الملک در اروپا مورد توجه قرار می‌گیرد؛ و در نهایت، در دورهٔ پنجم، بازگشت او به ایران و سفرش به عتبات عالیات بررسی می‌شود. **نتایج** نشان می‌دهد که منش و موقعیت کمال‌الملک در طول دوران حرفه‌ای فعالیت او، چه به عنوان هنرجو و چه به عنوان استاد، مسیری جز تعلیم و تحسین نقاشی‌های کلاسیک اروپایی را پیش روی او ترسیم نکرده است؛ به‌عبارتی دیگر، آنچه موجب روی آوردن کمال‌الملک به نقاشی‌های کلاسیک اروپایی شده است تا حدود زیادی ریشه در نیروها و عواملی دارد که برسازندهٔ منش و موقعیت او در میدان هنر قاجار بوده‌اند.

واژگان کلیدی

کمال‌الملک، نقاشی کلاسیک اروپایی، قاجار، جامعه‌شناسی هنر، بوردیو

* دانش آموختهٔ کارشناسی ارشد نقاشی، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران Email:Pegi_001@yahoo.com
** استادیار گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران (نویسنده مسئول) Email:Tahirrizazadeh@gmail.com

مقدمه

محمد غفاری، ملقب به کمال‌الملک، از نقاشان نامی ایران در اواخر دوره قاجار و اوایل دوره پهلوی است. او در عهد ناصرالدین شاه و در مدرسهٔ دارالفنون زیر نظر نقاشانی چون مزین‌الدوله پرورش یافت و به‌سرعت به مقام نقاشباشی دربار ناصری رسید. وی از همان آغاز شیوهٔ نقاشی اروپایی را در پیش گرفته و آن را به حد کمال فراگرفته بود. این سلیقه به‌شدت مطلوب دربار قاجار و مخصوصاً شخص ناصرالدین شاه نیز بود. بنابراین، مطابق مرسوم، ناصرالدین شاه کمال‌الملک، نقاش‌باشی خود، را روانهٔ اروپا و محافل هنری آنجا کرد تا وی در محضر استادان بزرگ نقاشی تعلیم بیشتری ببیند و کارآزموده‌تر شود و بازگردد. همین اتفاق هم رخ داد. کمال‌الملک در اروپا با هنرمندان زیادی مواجه شد. او حتی به این هم بسنده نکرد و از روی آثار نقاشی نقاشان کلاسیک اروپایی، مانند رامبرانت، کپیه‌های زیادی ساخت، که از جملهٔ آنها می‌توان به خود پرتره رامبرانت و تابلوی یونس و سنت ماتیو اشاره کرد.[1] بدین‌ترتیب، وی مهارت نقاشی رئال یا واقع‌گرای اروپایی را به بهترین شکل ممکن در خود تقویت کرد و به ایران بازگشت. پس از بازگشت، پرده‌هایی به سبک استادان طراز اول اروپایی برای دربار قاجاری ساخت و دربار و درباریان را متحیرتر کرد. بعدها، شیوهٔ نقاشی کمال‌الملک متقاضیان غیردرباری هم پیدا کرد. جامعهٔ نقاشی ایران طی این دوره به‌شدت زیر تأثیر او بود. ازاین‌رو، نقاشان بسیاری، مستقیم یا غیرمستقیم، شیوهٔ کمال‌الملک را پی گرفتند و آن را گسترش دادند. میزان نفوذ و گسترش این شیوه در حدی بود که علاوه‌بر عهد سایر پادشاهان قاجاری در نخستین دهه‌های حکومت پهلوی نیز همچنان شیوهٔ برتر و مسلط نقاشی در ایران شمرده می‌شد و مگر براثر بازگشت نخستین گروه از نقاشان نوگرای ایرانی از سفر تحصیلی اروپا در دورهٔ پهلوی رنگ نباخته بود. این نقاشان شیوه‌ای از نقاشی اروپایی را با خود وارد ایران کردند که با شیوهٔ کمال‌الملک تفاوت بسیاری داشت. ازطرفی شیوه‌ای که اینان تعلیم دیده بودند دقیقاً همان شیوه‌های معاصر رایج در اروپا بود، حال آنکه در سفر کمال‌الملک به اروپا نقاشی همروزگار او، امپرسیونیسم، توجه وی را جلب نکرده بود. او چیزی را با خود به ایران آورده بود که متعلق به سده‌های پیشین اروپا بود و به نوعی منسوخ شمرده می‌شد.[2]

هدف این مقاله تبیین و تشریح عوامل احتمالی مؤثر در شیفتگی کمال‌الملک به نقاشی واقع‌گرای کلاسیک و بی‌توجهی و بی‌میلی او به نقاشی معاصر اروپایی است. **سؤال اصلی** مقاله این است که آیا کمال‌الملک در سفر فرهنگی خود به اروپا می‌توانست، به‌جای شیوهٔ نقاشی قرن هفدهمی، شیوهٔ قرن نوزدهمی را تعلیم ببیند و آن را با خود واردِ ایران کند؟ برای رسیدن به پاسخ چنین سؤالی، به‌طور عمده، از دو راه می‌توان گذر کرد: راه اول، روانشناسی است که علل رفتار هنرمند را در ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه او می‌جوید و دست به دامان خوانش و تفسیر انگیزه‌ها و نیات شخصی هنرمند می‌شود؛ و راه دوم جامعه‌شناسی است که تصمیم‌گیری‌های هنرمند را حاصل برهم‌کنش او با سایر کنشگران موجود در شبکهٔ روابط اجتماعی می‌داند. **ضرورت و اهمیت** رسیدن به درک درستی از رفتار کمال‌الملک در میدان هنر ایران در دورهٔ قاجار ما را بر آن داشته است تا در این مقاله راه دوم را در پیش گرفته، سعی کنیم از منظر جامعه‌شناسی هنر و مشخصاً جامعه‌شناسی هنر بوردیو مسئلهٔ مطرح شده را بررسی و تحلیل کنیم.

روش تحقیق

این تحقیق به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با رویکرد جامعه‌شناسی هنر بوردیو صورت گرفته است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و با ابزار فیش‌برداری می باشد.جامعهٔ پژوهش این مقاله شامل همهٔ آثاری است که کمال‌الملک در طول دوران فعالیت هنری خود تولید کرده است. باوجوداین، و ازآنجاکه این مقاله مبتنی‌بر داده‌های آبجکتیو و کمی نیست و فقط کیفیتِ رفتار هنرمند را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد، صرفاً تعداد شش نمونه از آثار او به روش نمونه‌گیری غیراحتمالی جهت بررسی در این پژوهش برگزیده شده است. شیوه تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینهٔ تحقیق

در میان تحقیقات انجام شده دربارهٔ کمال‌الملک، پژوهشی وجود ندارد که مسئلهٔ این مقاله را مد نظر قرار داده باشد. باوجوداین، برخی از این تحقیقات، بُعد یا ابعادی از آن را مورد توجه قرار داده‌اند.

به‌طورمثال، *مرجان محمدی‌نژاد* (۱۳۸۸)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود در دانشگاه علم و فرهنگ با عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار، مطالعهٔ موردی: کمال‌الملک»، که به راهنمایی شهرام پرستش انجام پذیرفته است به تحلیل جامعه‌شناختی حضور عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار و تبیین دلایل و چگونگی آن می‌پردازد. وی در این پژوهش، به‌عنوان چهارچوب نظری، جامعه‌شناسی پیر بوردیو را مورد استفاده قرار داده است. او با استفاده از روش ساختگرایی تکوینی بوردیو نقاشی قاجار را بر اساس تحولات جامعهٔ قاجار بررسی کرده است. بر اساس نتایج حاصل از این تحقیق، در حوالی انقلاب مشروطه، رفته رفته نخستین نشانه‌های شکل گیری میدان تولید نقاشی در ایران ظاهر شده است. همچنین، در این تحقیق مشخص شده است که کمال‌الملک در میدان تولید نقاشی این دوره چه جایگاهی داشته است و سبک عینیت‌گرای او چگونه

۱.کمال‌الملک درمورد نقاشی‌های کپی خود چنین گفته است: «پرده سنت ماتیو را که ساختم مورد توجه شده بود. وقتی مظفرالدین شاه به فرنگ آمد این تابلوها را که در موزه بود به ایشان نشان دادند و ۵۰۰ تومان مظفرالدین شاه به من داد» (یاوری، ۱۳۹۲: ٤۲).

۲. «در این دوره بود که کمال‌الملک با آثار روشنفکران اروپایی آشنا شد در حالی که تفکر ایرانی تصوری غیر از این داشته است. . . . با بررسی تاریخ رئالیسم و امپرسیونیسم فرانسه که علتش تحولات اجتماعی و سیاسی فرانسه بود شاهد پدید آمدن کسانی چون کوربه، دومیه و دیگران هستیم که حتی هنرشان نیز بر پایه‌های سیاسی و اجتماعی شکل گرفته است و امپرسیونیسم نیز بر پایه رئالیسم و نتیجه منطقی آن در فرانسه بود. پس وارد شدن امپرسیونیسم . . . به دربار ناصرالدین شاه اصولاً قابل پذیرش نبوده است . . . به طوری که به نظر می‌رسد رجوع کمال‌الملک به آثار رئالیستی ملایم‌تری از قبیل باروک و کلاسیسم دلایل اجتماعی و سیاسی داشته است» (افشار مهاجر، ۱۳۸٤: ۱۱۳).

در ارتباط با میدان قدرت توجیه می‌شود. **پرستش** و **محمدی‌نژاد** (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران» که در شمارهٔ اول نشریهٔ *جامعه شناسی هنر و ادبیات* از صفحهٔ ۱۰۲ تا ۱۳٤ منتشر ساخته‌اند، ضمن ترسیم منش و موقعیت کمال‌الملک طی دو دورهٔ مختلف، فعالیت هنری او را به قبل و بعد از سفر اروپا تقسیم کرده‌اند. ایشان معتقدند، کمال الملک در دورهٔ ناصری و حین سفر به اروپا هنرمندی است وابسته به دربار و به میدان قدرت. اما او پس از بازگشت از اروپا و در زمان سلطنت مظفرالدین شاه به هنرمندی مستقل تبدیل می‌شود که می‌تواند در حاشیه میدان قدرت و البته در مرکز میدان هنر فعالیت بکند. از نظر این نویسندگان، آزادی عمل و استقلالی که کمال الملک طی این دوره تجربه کرده در هنر ایران تا آن زمان بی سابقه بوده است (پرستش و محمدی نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۹).

فتانه محمودی و **زهرا ظاهری** (۱۳۹۹) نیز، در مقاله ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های تغییرخواهی در آثار کمال‌الملک و ژاک لویی داوید، براساس نظریه میدان بوردیو» که در شمارهٔ اول از دورهٔ دوازدهم نشریهٔ *جامعه‌شناسی تاریخی* از صفحهٔ ۲٦٦ تا ۲۹۸ به چاپ رسیده است، از رهگذر مقایسه کمال‌الملک و داوید به بررسی منش و موقعیت کمال‌الملک در میدان هنر قاجار پرداخته‌اند. ایشان نیز همچون نویسندگان مقاله قبلی به این نتیجه رسیده اند که کمال‌الملک در آغاز فعالیت هنری خودش در مرکز میدان قدرت و وابسته به عوامل سیاسی است، پس ابتکار عمل چندانی ندارد و اغلب آثارش مطابق سلیقهٔ دربار و طبقهٔ حاکم است. با وجوداین، پس از سفر به اروپا، کمال‌الملک، به واسطهٔ کسب سرمایه‌های فرهنگی و هنری جدید، منش و موقعیتی تازه کسب می‌کند و این بار می‌تواند از محدودهٔ سلیقهٔ دربار و حاکمان بگریزد و جایی برای خواسته‌ها و سلایق خود در میدان هنر این دوره فراهم نماید. بدین ترتیب، او همچون هنرمندی مستقل ظاهر می‌شود.

علاوه‌براین، در مقاله‌ای به قلم نویسنده‌ای ناشناس، که در شماره‌های ۱۵۰ تا ۱۵۲ و در سال ۱۳۵۴ در **نشریهٔ هنر و مردم**، تحت عنوان «کمال‌الملک سنت‌شکن و سنت‌گذار»، به چاپ رسیده است، نویسنده ضمن بررسی نقاشی‌های کمال‌الملک، تابلوی تالار آینهٔ او را نقطهٔ عطفی در نقاشی ایرانی می‌داند. نویسندهٔ مقاله معتقد است راهی که کمال‌الملک تا پایان عمر در عرصهٔ نقاشی پیمود ادامهٔ تالار آینه و تکامل و تبلور شیوه و ساخت و نگرشی بود که در جریان آفرینش این اثر بدان دست یافته بود. از نظر او، کمال‌الملک، بدین‌ترتیب، توانسته بود جریان هنر سنتی را خاتمه داده و جریان جدیدی را آغاز کند که از هنر غرب مایه می‌گرفت. نویسندهٔ ناشناس این مقاله معتقد است این دگرگونی در سبک و مضمون نقاشی ایرانی تصادفی نبود، ضرورتی بود که از رشد سلول‌ها و بافت‌های اجتماعی و تکامل تاریخی جامعهٔ ایرانی سرچشمه می‌گرفت.

علی‌رغم اینکه موضوع جامعه‌شناسی هنر دورهٔ قاجار و نقاشی‌های کمال‌الملک در تحقیقات قبلی هم مورد توجه قرار گرفته است، هیچ کدام از تحقیقات بالا دغدغهٔ مقالهٔ حاضر را مورد توجه قرار نداده‌اند. تفاوت عمدهٔ پژوهش حاضر با محتوای تحقیقات پیشین در این است که این مقاله مورد بخصوصی در رفتار کمال‌الملک را مد نظر قرار داده، می‌خواهد بداند این نقاش ایرانی چرا نسبت به نقاشی‌های معاصر اروپایی روی خوش نشان نداده است.

مبانی نظری تحقیق

پیر بوردیو جامعه‌شناس برجستهٔ فرانسوی، در مقاله «اما چه کسی خالقان را خلق می‌کند»، معتقد است، در هنر مدرن، مسئلهٔ کیستی و چگونگی خلق هنرمند از موضوع چیستی و چگونگی خلق اثر هنری مهم‌تر است. از نظر او آنچه هنرمندان را می‌سازد میدان هنر است (بوردیو، ۱۳۸۵). میدان از نظر بوردیو پهنهٔ اجتماعی محدودی است که در آن کنشگران با منش‌های مختلف به رقابت با یکدیگر می‌پردازند تا بتوانند به امتیازهای بالاتری دست پیدا کنند. بوردیو معتقد است که جهان اجتماعی به‌طور مستقل عمل می‌کند و هر اندازه در میدان امتیازها بیشتر باشد و کنشگران دلایل رقابت بیشتری داشته باشند روابط درون میدان پویاتر است (بوردیو، ۱۳۷۹: ۱۴۵). همچنین، میدان مجموعه‌ای از موقعیت‌هایی است که باید به گونه‌ای فضایی فهم گردد (Martin, 2003: 29). بنیان میدان‌ها بر منازعه استوار است؛ این منازعه اساساً بر سر قواعد حاکم بر میدان و تعریف آن‌ها است (Bourdieu, 1993: 42). همهٔ کنشگرانی که ذیل یک میدان به فعالیت می‌پردازند باید قوانین آن میدان را رعایت کنند و آنچه باعث ورود به میدان می‌شود پذیرش قواعد خاص آن میدان است (بوردیو، ۱۳۸۰: ۲۰۴). درواقع، بوردیو میدان‌های اجتماعی را نوعی میدان مغناطیسی درنظر می‌گیرد که در آن بارهای الکتریکی همدیگر را جذب و دفع می‌کنند. علاوه بر نیروهایی که هر یک از مردم جامعه بر یکدیگر وارد می‌کنند نیرویی از مرکز میدان بر تمامی این نیروها تأثیر می‌گذارد.

رویکرد تلفیقی بوردیو، و تلاش برای درگذشتن از تقابل‌های سنتی و دیدن واقعیت به گونه‌ای دیگر، به مفاهیم نوبنیادی نیازمند است که بازتاب آن در دو مفهوم «منش» و «میدان» به عنوان یکی از ابزارهای نظری مهم در برنامهٔ پژوهشی بوردیو تجلی می‌یابد (Pinto, 1996: 10). نطفه‌های شکل‌گیری دو مفهوم مهم منش و میدان مربوط می‌شود به مطالعاتی که بوردیو در حوزهٔ انسان‌شناسی داشته است که در کتابی با نام الجزایری‌ها به ثبت رسیده است (Bourdieu, 1979). در بین نظریه‌های بوردیو، نظریه عمل نیز وجود دارد. در حقیقت نظریه عمل بوردیو بر اساس مفهوم منش و تعامل آن با مفهوم میدان سعی

در ارائهٔ اصول مولد رفتار انسانی دارد (Griller, 1996: 187). از نظر بوردیو، عکس‌العمل افراد جامعه با توجه به منش و موقعیت آنها در میدان‌های مختلف تعیین می‌گردد (بوردیو ۱۳۸۵: ۸۱). منش و میدان براساس یکدیگر تعریف می‌شوند (Bourdieu & Wacquant, 2002: 19). این مفاهیم لازم و ملزوم یکدیگرند و استقلال وجودی ندارند، زیرا ناظر بر دو واقعیت متقابل نیستند، بلکه بازتاب دو بُعد از یک واقعیت اجتماعی واحد به حساب می‌آیند (Swartz, 1997: 96).

از نظر بوردیو، منش از یک سو حاصلِ موقعیت اجتماعی است و از سوی دیگر عنصری است که موجد تمایز است. در تعریفی دیگر منش مجموعه‌ای از قابلیت‌هایی است که فرد در طول زندگی خود آنها را درونی کرده و در حقیقت به طبیعتی ثانویه برای خودش تبدیل می‌کند، به‌گونه‌ای که فرد، بدون آنکه لزوما آگاه باشد، بر اساس آن عمل می‌کند. منش به معنای ذهنیت اجتماعی‌شده و درونی‌شده است، از این حیث، متفاوت از مفهوم عادت است. درواقع، ترکیبی پیچیده از عین و ذهن است که شخصیت افراد را می‌سازد و این ترکیب هر شخصی را از دیگری متمایز می‌کند. منش مبین خصلت و رفتاری است که در ذیل نوعی فضای اجتماعی معنی پیدا می‌کند (بوردیو، ۱۳۸۵: ۱۹). بوردیو منش را نتیجهٔ یادگیری می‌داند و معتقد است که این نوع یادگیری به‌صورت ناخودآگاه درآمده، سپس به شکل استعداد در محیط جلوه می‌کند (بوردیو، ۱۳۷۹، ۱۴۶). منش جنبهٔ اکتسابی دارد، زیرا صرفاً مجموعه‌ای از انگیزه‌های روانی نیست، بلکه محصول جامعه‌پذیری بلندمدت در شرایط اجتماعی خاص یا موقعیت معین است (ریتزر ۱۳۷۷: ۷۲۱). از سوی دیگر، منش با موقعیت در رابطه است و کنشگر مطابق مقام و موقعیتی که در فضای اجتماعی دارد در معرض تعلیمات خاصی قرار می‌گیرد.[۱] این به معنی آن است که این قالب‌ها بین افرادی که در معرض تجارب مشترک قرار می‌گیرند مشترک است (واکوانت ۱۳۷۹: ۳۳۴). افرادی که از موقعیت مشترک در فضای اجتماعی برخوردارند از منش مشترک نیز برخوردار می‌شوند و مکانیسم جامعه‌پذیری خوی و خصلت خاصی را در آن‌ها جایگزین می‌کند (Bourdieu, 1990: 59).

۱. نگاهی گذرا به وضعیت میدان سیاست در دورهٔ قاجار

تلاش برای نوسازی ایران از زمان عباس‌میرزای قاجار آغاز شد و در طول دوره‌های بعدی ادامه یافت. در دورهٔ ناصرالدین شاه، به‌ویژه در عصر امیرکبیر، این روند نوسازی سرعت گرفت و در نهایت در دورهٔ مظفرالدین‌شاه سر از انقلاب مشروطه در آورد. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه تأسیس سیستم آموزشی مدرن، و راه‌اندازی مدارس تأثیرگذاری چون دارالفنون، که ازقضا کمال‌الملک نیز از محصلان آن بوده است، در کنار گسترش شبکهٔ ارتباطات و دایرهٔ انطباعات زمینه‌ساز ایجاد و تقویت مفاهیمی چون آزادی‌خواهی، برابری‌طلبی و هویت‌جویی گردید و جامعهٔ ایرانی را هرچه بیشتر به سمت یک جامعهٔ مدرن هدایت کرد (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۱۷). این تحولات در دورهٔ مظفرالدین‌شاه نیز ادامه یافت و حتی شدت گرفت تا اینکه سودای حکومت قانون در سر جامعهٔ ایرانی افتاد و اگرچه طولی نکشید که این مهم محقق شد، ولی دوباره، طی دوره‌های بعدی حکومت قاجار، از دست رفت و این خواب شیرین از سر ایرانیان پرید.

باوجوداین، طی این دوره، کشور با مشکلات سیاسی و اقتصادی عدیده‌ای نیز مواجه بود. در دورهٔ پادشاهی مظفرالدین شاه شاهد افول وجه سیاسی ایران هستیم. نابسامانی‌های اقتصادی و سیاسی دورهٔ ناصری به دورهٔ مظفری انتقال یافت، درنتیجه ایران به سرعت دچار بحران سنگینی شد و منجر به نفوذ فزاینده نیروهای خارجی گردید (ضیائی دفرازی، ۱۳۹۴: ۲). باوجود این، مظفرالدین شاه، پس از به قدرت رسیدن، اقداماتی در جهت اصلاح و کاهش فشار سیاسی بر جامعه آغاز کرد. طی همین دوره بود که فرمان مشروطه امضا شد و رویای حکومت قانون، هرچند به مدت کوتاهی، به تحقق پیوست. تحت این شرایط جامعهٔ ایرانی وضعیت بسیار پیشرو و مترقیانه‌ای را تجربه می‌کرد که می‌توانست راه را برای پیشرفت انواع فعالیت‌های انسانی هموار سازد. باوجوداین، دیری نپایید که ورق برگشت و همهٔ آمال و آرزوها نقش برآب شد. شخص مظفرالدین شاه، با آنکه از اصلاحات استقبال کرده بود، با نیروهای اصلاح‌طلب گشاده‌رویی نمی‌کرد (کسروی، ۱۳۷۸: ۲۲). طی دوره‌های بعدی حکومت قاجار نیز با به توپ بستن مجلس عمر این دوران سیاسی درخشان به پایان رسید.

با این همه تحولات ایجاد شده و آگاهی‌های به‌دست آمده مسیر خود را در میان طبقات و افراد جامعه باز کرده بود. طی این دوره، می‌توان دید که هنرمندان و نقاشان، و مخصوصاً کمال الملک، تحت تأثیر جریان‌های سیاسی، ارادهٔ فردی بیشتری از خود بروز می‌دهند برای به ثمر نشستن جنبش‌های آزادی‌خواهانه و گاه حتی تلویحاً یا صراحتاً از مشروطه‌خواهان حمایت می‌کنند (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۱۴-۱۱۵). درنهایت، با آنکه، به گفتهٔ حائری (۱۳۸۷: ۴۲)، اساساً انگیزه حاکمان قاجار در اقتباس از جریان مدرن‌سازی و همراهی آنان با تجددخواهی اولیه بازتاب تمایلات آنان برای گسترش قدرت مرکزی بود و قوی‌ترین آرمان مدرن‌سازی گسترش اقتدار مرکزی در سایهٔ توسعهٔ فن‌اوری نظامی و اقتصادی بود، همان طور که پرستش (۱۳۹۳: ۱۶۷-۱۶۸) به روشنی نشان داده است، این اقدامات در مجموع به شکل گیری رویاهای آزادی‌خواهانه و جریان‌های تمایزطلبانهٔ جامعهٔ ایرانی انجامید که در دل

۱.«منش انواع مختلفی دارد یکی از آن‌ها منش غالب است. منش غالب نوعی از منش است که ساختارهای اجتماعی با قدرت تمام آن را شکل داده‌اند. . . . این روست که منش گروه‌های تحت سلطه، با بازتولید سلطه در واقع به استمرار شرایط کمک می‌کند» (Calhoun, 1995: 6). این نوع منش از جهت ارتجالی بودن محصول حس خودکوچک‌بینی استعماری است و کنشگران را به سمتی سوق می‌دهد که چیزی را انتخاب کنند که طبقات حاکم به دنبال آن هستند (Fowler, 1998: 18).

آن نه‌تنها نطفهٔ میدان‌های اجتماعی متمایز بلکه میدان‌های ادبی و هنری مستقلی نیز بسته شد.

۲. بررسی منش و موقعیت کمال‌الملک در میدان‌های هنر عهد قاجار

در اینجا، منش و موقعیت کمال‌الملک در میدان هنر دورهٔ قاجار بررسی می‌شود تا معلوم گردد وی چه زمانی وارد میدان هنر شده، چه زمانی به مرکز میدان راه یافته و چه زمانی از این مرکز فاصله گرفته است. بدیهی است در هر دوره از زندگی کمال‌الملک، منش و موقعیت او دستخوش تغییراتی شده است. قطعاً موقعیت او، زمانی که پسر بچه‌ای بوده و به‌تازگی وارد تهران شده با زمانی که در اروپا به سر می‌برده متفاوت بوده است. بر این اساس، لازم است این بررسی در هر دوره از زندگی کمال‌الملک به‌طور جداگانه انجام بگیرد. از جملهٔ مهم‌ترین دوره‌های زندگی کمال‌الملک، که در این مقاله مورد توجه قرار گرفته است، دوران قبل از ورود او به تهران، وارد شدنش به تهران در سن دوازده سالگی، حضور در دربار ناصرالدین‌شاه، و در آخر سفر وی به اروپاست. در ادامه این مقاله، در هر کدام از این دوره‌ها، میدان هنر عصر قاجار، و منش و موقعیت کمال‌الملک در آن را به‌تفصیل مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۲-۱. بررسی میدان هنر قاجار قبل از ورود محمد غفاری به تهران

در اوایل حکومت قاجار، با حمایت شاهان قاجار از هنرمندان، مضامین و شیوه‌های متعددی در آثار هنری پدیدار شد و اصول نقاشی غربی از اواسط سلطنت فتحعلی‌شاه به‌تدریج جای نقاشی درخشان و فاخر ایرانی را گرفت (حسینی مطلق، ۱۳۸۸: ۵۷). از نقاشان معروفی که قبل از کمال‌الملک در میدان هنر عصر قاجار حضور داشتند می‌توان به مهرعلی نقاش اشاره نمود که بین سال های ۱۲۰۰ تا ۱۲۴۵ ه ق فعالیت می‌کرده است؛ نقاشی‌های برجامانده از این نقاش حاکی از آن است وی توفیق بسیاری در نمایش شکوت شاهانه داشته است (پاکباز، ۱۳۸۰: ۱۵۱). یکی دیگر از نقاشان معروف این دوره عبدالله‌خان از نقاشان خاصهٔ فتحعلی‌شاه است که در ساختن و آرایش کاخ‌های این دوره نیز نقش داشته است. وی، بدین سبب، در همین زمان از شاه لقب معمارباشی را گرفته است(پاکباز،۱۳۸۹ :۳۵۵). در اواخر فعالیت هنری عبدالله‌خان نقاش کمال‌الملک فقط دو سال داشته است.. سلیقهٔ جامعهٔ قاجار به دست این نقاشان و حامیان درباریشان که در مرکز میدان هنر قرار داشتند تثبیت شده است. در این زمان شبیه‌سازی به آرامی رشد می‌یابد و رونق می‌گیرد.

کمال‌الملک در خانواده‌ای صاحب هنر رشد کرده بود، برای همین پیشاپیش در میدان هنر این دوره به‌صورت بالقوه حضور داشت. بااینکه وی در این دوره تا مرکز میدان فاصله بسیار زیادی داشته است، حامیان و مشوقانی در مرکز میدان دارد که باعث کشش وی به سمت هستهٔ میدان هنر شده‌اند. حضور برادر و عموی کمال‌الملک، ابوتراب و صنیع‌الملک، در میدان هنر این دوره، از یک طرف، و وجود پدرش میرمحمد میرزا[1] در میدان قدرت این دوره، از طرف دیگر، راه ورود او به عرصهٔ هنر و نقاشی قاجاری را بیش از پیش تسهیل و آماده می‌کند. مخصوصاً، تأثیر حضور صنیع‌الملک در زندگی کمال‌الملک بسیار مشهود است. کمال‌الملک در ابتدای راه هنری خود نقاشی را از عمویش فرا می‌گیرد و درواقع بدین صورت مَنِشی هنری کسب می‌کند. خودِ صنیع‌الملک پیشتر در اواخر دورهٔ محمدشاه سفری به ایتالیا کرده و در موزه‌های رم، فلورانس، ونیز و واتیکان به کپی آثار نقاشان ایتالیایی پرداخته بود (ذکاء، ۱۳۸۲: ۲۴-۲۵). وی، بعدها، در هنرستانی که به‌نام نقاشخانهٔ دولتی برپا کرده بود نقاشی را «به‌طور و طرز فرنگستان» و ضمن کپی‌سازی از آثار بزرگان نقاشی اروپایی آموزش می‌داد (ذکاء ۱۳۸۲: ۴۹). بدیهی است همین نحوهٔ آموزش به‌خودی خود در شکل‌گیری سلیقهٔ واقع‌گرای جامعهٔ هنری این دور تأثیرگذار بوده است.

منش کمال‌الملک در این دوره منش پسربچه‌ای است که در خانواده‌ای هنردوست به دنیا آمده است. ازقضا یکی از اعضای خانواده او موقعیتی در مرکز میدان هنر قاجار دارد. کمال‌الملک به‌واسطهٔ تعلیمی که نزد او می‌بیند هم موقعیتی در حاشیه این میدان به دست می‌آورد و هم مَنِشی شبیه منش عموی خود کسب می‌کند: نقاشی دوست‌دار شیوهٔ بازنمایی و سایه‌پردازی غربی. منش هنری کمال‌الملک در این دوره بسیار تحت تأثیر شیوهٔ آموزش صنیع‌الملک است (محمدی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۷۵)، هنرمندی که به گواهی اعلامیه سوم شوال ۱۲۷۸ هجری در شمارهٔ ۵۱۸ روزنامهٔ دولت علیه ایران کپیه‌سازی از آثار هنرمندان و نقاشان کلاسیک اروپایی را در دستور کار و برنامهٔ تربیتی هنرجویانش قرار داده بود. در بخشی از این اعلامیه آمده است: «. . . و ترتیب نقاشخانه از این قرار است که چند پرده که خودِ مشارالیه در سفر ایتالیا از روی عمل استاد مشهور رفائیل کشیده . . . در آنجا نصب نموده و از باسمه و صورتهای گچ و سایر کارهایی که از روی عمل میکائیل (میکل‌آنژ) و رفائیل و تیسیانه و سایر استادان . . . کشیده و چاپ نموده‌اند نصب نموده . . . که جوانان قابل در ایام هفته در آنجا جمع شده مشغول تحصیل باشند و خفته‌ای یک روز هم خود مشارالیه مشغول تعلیم خواهد بود» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۴۹). بدین‌ترتیب کمال‌الملک از همان اوان کودکی با آثار نقاشان کلاسیک اروپایی انس و الفتی به‌دست می‌آورد.

۲-۲. بررسی موقعیت محمد غفاری در میدان هنر از دوازده‌سالگی تا ورود به دربار ناصرالدین‌شاه

مصادف با ۱۲۷۶ ه.ق، در دوازده‌سالگی، کمال‌الملک وارد

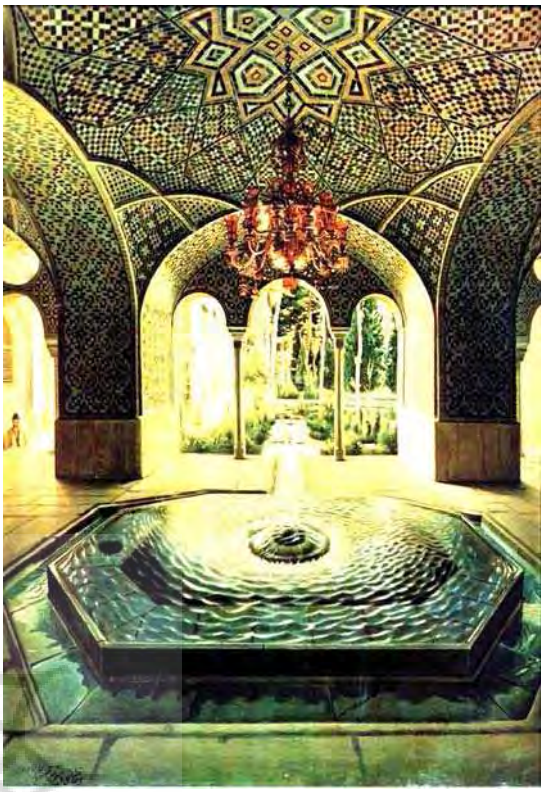
۱. میرمحمدمیرزا پدر کمال‌الملک نیز که طبق قرائنی در ایام تحصیل کمال‌الملک در تهران از کارگزاران دربار بود، خود نیز از خاندان علم و هنر محسوب می‌شود و در سفرنامه حکیم‌الممالک که وقایع‌نگار اولین سفر ناصرالدین شاه به مشهد است، تصاویری به امضای وی به چشم می‌خورد (بنان، ۱۳۷۸: ۷).

تصویر ۱. کمال الملک، ۱۲۹۸ ه.ق. پرترهٔ ناصرالدین شاه، رنگ روغن روی بوم ،۱/۰۲×۶/۳، موزه ملک تهران، مأخذ: فیض‌یاب، ۱۳۹۵

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دارالفنون می‌شود. کمال‌الملک در این دوره، دانش‌آموز مدرسهٔ دارالفنون است، معتبرترین و مدرن‌ترین مؤسسهٔ آموزشی عهد قاجار. در اینجا، منش وی از پسربچه‌ای کاشانی به محصلی در حال کسب معلومات تخصصی هنری ارتقا یافته است. او در اینجا تحت تعلیم استاد بزرگ دارالفنون علی‌اکبر مزین الدوله قرار می‌گیرد. شاید بتوان حضور مزین‌الدوله را دلیلی بر انتخاب سبک نقاشی وی دانست. زیرا مزین‌الدوله نیز همانند دیگر نقاشان قبل از خود سبکی داشته است که در آن شبیه‌سازی حرف اول را می‌زده است. در نتیجه حضور مزین‌الدوله در زندگی و نیز سلیقه و سبک نقاشی محمد غفاری بسیار حائز اهمیت است. وی تاثیر بسزایی در شکل‌گیری منش هنری محمد غفاری داشته است. این مزین‌الدوله بود که محمد غفاری را به سمت سبک رئالیسم سوق داد. اکنون، محمد غفاری با منش یک نقاش رئالیستی وارد میدان هنر قاجار می‌شود.

یکی از اشخاص بسیار برجسته‌ای که در مرکز میدان قدرت و فرهنگ حضور دارد و موجبات رشد و ترقی کمال‌الملک را فراهم آورد اعتضادالسلطنه، علی‌قلی میرزای قاجار، وزیر معارف و رئیس دارالفنون بود که از معدود شاهزادگان دانشمند قاجار بود. علی‌قلی میرزای قاجار شاهد استعداد و شکوفایی روز افزون کمال‌الملک و از جمله حامیان وی بوده است. اما متأسفانه کمال‌الملک خیلی زود این حامی نیرومند خود را از دست داد (باقرزاده، ۱۳۷۶: ۴۲). کمال‌الملک پرتره‌ای از اعتضادالسلطنه می‌کشد و همین تابلوست که موجبات تحول در زندگی شخصی و فعالیت هنری او را فراهم می‌سازد، پرتره‌ای که به‌کلی منش و موقعیت کمال‌الملک را نسبت به قبل از ورود به دارالفنون تغییر می‌دهد. در سال ۱۲۹۷ه.ق ناصرالدین‌شاه از دارالفنون دیدار می‌کند و به تماشای آثار شاگردان مدرسه دارالفنون می‌پردازد. در این بازدید، پرترهٔ اعتضادالسلطنه باعث تحیر ناصرالدین‌شاه شده موجب می‌شود شاه او را به دربار بخواند تا در اتاق مخصوصی به نام شمس‌العماره مشغول



تصویر ۲. کمال‌الملک. ۱۳۰۷ ه ق. حوضخانه عمارت گلستان، رنگ روغن روی بوم. ٦٥ در ٥٢،٥ سانتی‌متر، کاخ گلستان. مأخذ: ویکی‌پدیا،ذیل«کمال‌الملک»

نقاشی شود (بنان، ۱۳۷۸: ۱۳). تحیر ناصرالدین شاه از نقاشی کمال‌الملک که به شیوه‌ای رئالیستی کشیده شده بود خود گویای سلیقهٔ مهم‌ترین نمایندهٔ میدان قدرت است.

۲-۳. بررسی جایگاه کمال‌الملک در میدان هنر دربار ناصرالدین شاه

نقطهٔ عطف دیگری که در زندگی کمال‌الملک رخ داده ورود رسمی او به دربار است. بدین‌صورت، در میدان هنر این دوره، یک نیروی متمرکز قوی، که گویی خود هسته اصلی میدان است، کمال‌الملک را به مرکز میدان می‌کشاند. اما نکتهٔ مهم در این دوره از تاریخ این است که صنیع‌الملک، عموی کمال‌الملک، در سال ۱۲۸۳ه.ق فوت می‌کند و این برای او هم به معنی از دست دادن یکی از نیروهای حامی و مشوق است و هم به معنای از بین رفتن یکی از جایگاه‌ها و موقعیت‌های نزدیک به هستهٔ مرکزی میدان هنر. بعد از ورود به دربار، کمال‌الملک چهار سال در شمس‌العماره مشغول نقاشی بوده و بعد از آن به عمارت بادگیر منتقل می‌شود. او در آنجا شاگردانی نیز داشته است (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۸: ۱۷۴). اینجا کمال‌الملک علاوه بر جایگاه قبلی خود، به عنوان نقاش دربار، جایگاه استادی نیز به دست می‌آورد (بنان، ۱۳۷۸: ۱۴).

اکنون، موقعیت کمال‌الملک به کلی تغییر کرده است. او دیگر شاگرد مدرسه دارالفنون نیست، بلکه منصب نقاش‌باشی دربار را دارد.[۱] بنابراین، علاوه‌بر جایگاه ممتاز هنری، مقام مؤثری هم در میدان قدرت به‌دست آورده است. منش کمال‌الملک نیز همزمان با موقعیتش تغییر می‌کند. وی در این دوره منش هنرمند بی‌همتا و طراز اولی را دارد که در مهم‌ترین نهاد قدرت به‌خدمت گرفته شده است؛ منش برترین هنرمند نقاش ایران. در این دوره بحث قطب مستقل و قطب وابسته[۲] نیز مطرح است که کمال‌الملک در این مقطع از زندگی به دلیل اینکه در دربار کار می‌کند و به سفارش شاه و درباریان نقاشی می‌کشد به عنوان یک نقاش در قطب وابسته قرار دارد، زیرا وابسته به قدرت مرکزی است. به همین دلیل، طبیعی است وی، به علت تبعیت از سلیقهٔ درباریان و شاه،[۳] توان و حتی اراده‌ای برای تغییر چنین سلیقهٔ واقع‌گرای کلاسیک‌پسندی نداشته است.

ناصرالدین شاه در پایان عمر خود، که کمال‌الملک نیز در این دوره به فعالیت هنری خود در دربار ادامه می‌داده است، حساسیت بیشتری در جلوگیری از تحولات بنیادین نقاشی ایران در رابطه با نقاشی غرب پیدا کرد (محمدی‌نژاد،۱۳۸۸: ۱۷۰). ناصرالدین شاه چند باری به اروپا سفر کرده است و قطعاً در کاخ پادشاهان اروپایی تمثال‌هایی از ایشان و عمارت‌هایشان دیده است. بی‌گمان، این مشاهدات سلیقهٔ او را به این سمت سوق داده‌اند که تابلوهایی هرچه دقیق‌تر و شبیه‌تر از وی و اطرافیانش و نیز عمارتش ساخته شود (**تصویر ۱ و ۲**). حضور تصویر شاه بر روی تابلوها و حتی روزنامه‌ها و اسکناس‌ها در دوره ناصرالدین شاه بیشتر برای تحکیم پایه‌های قدرت سلطنت بوده است (پورمند و داوری، ۱۳۹۱: ۹۳).

طی این دوره از کمال‌الملک خواسته می‌شود تا تابلوهای واقعی از شاه، پدر و فرزندانش بکشد که با عکس فرقی نداشته باشند (**تصویر ۱**).[۴] این خود یکی از دلایل دیگری است که کمال‌الملک را به هنرمندی با منش رئالیستی هدایت می‌کرده است. کمال‌الملک در این برههٔ تاریخی شاید دیگر قدرت آن را نداشته است که سبک کلاسیک اروپایی را که کم کم در جامعه راهی هموار پیدا کرده بود کنار بزند و سبکی جدیدتر از آن یعنی امپرسیونیسم را وارد ایران کند و طبق نظریهٔ بوردیو که می‌گوید منشِ فرد او را هدایت می‌کند که چطور در سیستم اجتماعی رفتار کند کمال‌الملک نیز به این گونه رفتار کرده است. بنابراین، کمال‌الملک به دلیل وابسته بودن به میدان قدرت مجبور به رعایت قوانین تعیین شده در میدان قدرت نیز بوده است. علاوه‌براین، ورود عکاسی در دورهٔ سلطنت ناصرالدین شاه باعث شد که اولا همهٔ نقاشان به رقابت با آن بپردازند و دوماً عکاسی رادر ترسیم نقاشی‌های عینیت‌گرای خود به خدمت گیرند،

۱.ناصرالدین شاه برای میرزا محمد مواجبی برقرار کرد و چند روز بعد از او خواست تا در دربار اقامت گزیند. محلی در عمارت بادگیری که از عمارت ضمیمه شمس‌العماره بود، بنام نقاشخانه ترتیب داده شد و نقاش جوان درآن جای گرفت (باقرزاده، ۱۳۷٦: ۳۷).

۲.«ساختار میدان تولید هنر بواسطه جایگاه ویژه آن در میدان قدرت از ویژگی منحصر به فردی برخوردار است. میدان تولید هنر در نیمه بالای میدان اجتماعی و نیمه پایین میدان قدرت قرار گرفته است. این بدان معناست که هنرمندان در طبقه اجتماعی به واسطه مجموع سرمایه‌هایی که در اختیار دارند، در موقعیت سلطه قرار دارند. . حاشیه بالای میدان به واسطه نزدیکی به میدان قدرت جایگاه هنرمندانی است که به تولید هنر دولتی می‌پردازند و حاشیه پایین آن به واسطه نزدیکی به طبقات متوسط میدان متعلق به هنر مردمی است» (محمدی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۱۸۰).

۳. بسیاری از نقاشی‌هایی که کمال‌الملک در این دوره اجرا کرده است به سفارش شخصیت شاه بوده است. وی در مورد آثارش در دربارناصرالدین شاه می‌گوید: «کارهایی که در دربار ناصرالدین شاه کردم پرده حاجی خازن‌الملک مرحوم، صورت مهدی خان آجودان که با سفارش شخصی شاه کشیدم و صورت میرزا محمد خان منیژک امین خاقان و بعد صورت سرایدار باشی محمد ابراهیم خان ابری را با تمام سرایدارها کشیدم» (محمدی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۰۰).

٤. «در آن دوره نقاشباشی دربار معمولاً برای ثبت وقایع و نیز خوشگذرانی‌های شاه و درباریان همراه هیئت دربار به اردو و مسافرت برده می‌شد. درواقع نقاشباشی در این حین نقش یک عکاس را برای ثبت لحظه داشته است پس نقاش ناگزیر از عینیت‌گرایی و شبیه‌سازی بوده است.... کمال‌الملک نیز بخش اعظم آثار این دوره را به چهره‌ها، بناها و مناظر اردوهای سلطنتی اختصاص داده و خود اعتراف نموده است که سوژه‌های تحمیلی را نقاشی کرده است» (محمدی‌نژاد، ۱۳۸۸: ۲۰۱).

که این امر خود باعث توجه نقاشان و همچنین تغییر سلیقه مردم جامعه به نقاشی عینیت‌گرا می‌شده است.

نقطهٔ عطف سومی که در این مقطع از زندگی محمد غفاری رخ می‌دهد اخذ لقب کمال‌الملک از طرف ناصرالدین شاه است.[۱] در کتاب احمد سهیلی آمده است که این فرمان به دست خط خود شاه نوشته شده است که تا پیش از آن دست خطی از شاه در خصوص این جور موارد نبوده است که این خود نشان دهندهٔ موقعیت ویژهٔ کمال‌الملک است که به چه حد از مرتبه‌ای در دربار رسیده است که شخص شاه برای وی دستخط می‌نویسد (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۸: ۱۸۸).

منش کمال‌الملک در این دوره از نقاش‌باشی به عنوان استاد نقاش دربار و معلم نقاشی مخصوص شاه تغییر کرده است. همینطور، به همان میزان برمشکلاتش نیز افزوده شده و حسادت‌ها بر او بیشتر گردیده است. در همین ایام بود که توقعات بی‌جای اعیان و متمولین مملکت فکر این نقاش جوان را بر هم می‌زد و وی نمی‌توانسته است آزادانه نقاشی بکشد (بنان، ۱۳۷۸: ۱۵). به شهرت رسیدن کمال‌الملک باعث شد که در میدان هنر نیروهایی جهت دفع او از مرکز میدان به حاشیهٔ آن ایجاد شود. از جمله اینها صدر اعظم ناصرالدین شاه است[۲] که در منابع آمده است رابطهٔ خوبی با کمال‌الملک نداشته و ازآنجاکه این شخص رابطهٔ بسیار نزدیکی با مرکز میدان هنر دارد می‌تواند نیروی مخالف قوی‌ای باشد و او را از مرکز میدان هنر دور کند. در دورانی که کمال‌الملک در دربار فعالیت می‌کرد مشکلات زیادی برایش پیش آمد از جمله ماجرای دزدی‌ای که در دربار شد و به کمال‌الملک نیز شک کردند که به‌شدت خاطر او را مکدر کرد. کامران میرزا مسئول رسیدگی به این اتفاق بود و او بود که از کمال‌الملک بازجویی و به وی شک کرد (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۸: ۱۴). می‌توان گفت در دربار اشخاصی همانند کامران میرزا بودند که با نیرویی زیاد باعث دفع کمال‌الملک از مرکز میدان می‌شدند و تعداد این افراد به دلیل میزان توجه ناصرالدین شاه به کمال‌الملک کم نبود. در مقاله محمدعلی فروغی آمده است ناصرالدین شاه کسی را با لفظ شما خطاب نمی‌کرد اما کمال‌الملک را شما صدا می‌زد (فروغی، ۱۳۶۲: ۴۳۷). با مشکلاتی که در دربار برای کمال‌الملک پیش آمد وی با اخذ مجوز از ناصرالدین شاه به خارج از کشور اعزام شد. سفر به اروپا باعث شد که کمال‌الملک با نقاشی استادان و آثار شاهکار جهان از نزدیک رو به رو شود. در اروپا بیشتر وقت کمال‌الملک به مطالعه در موزه‌ها و گالری‌ها می‌گذشته است (بنان، ۱۳۷۸: ۱۶).

۲-۴. بررسی منش و موقعیت کمال‌الملک در میدان هنر اروپا

قبل از کمال‌الملک نقاشان دیگری نیز بوده‌اند که برای یادگیری نقاشی و تحصیل به اروپا به خصوص رم

تصویر ۳. کمال‌الملک. ۱۳۱٤ ه.ق. صورت رمبرانت، رنگ روغن روی کرباس، ٥٤ در ٦۳،٥ سانتی‌متر، موزهٔ مجلس شورای اسلامی، مأخذ: کشمیرشکن، ٤٦،۱۳۹٦

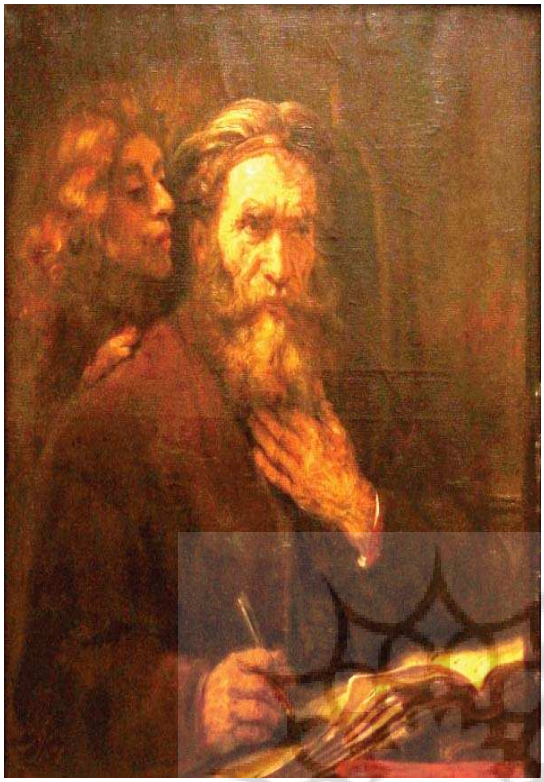
فرستاده شده بودند (بنان، ۱۳۷۸: ۱۵۲). اگرچه این آشنایی اولیه با هنر مغرب زمین در دوره نخست چندان فراگیرنبود و تازگی و نمودهای متفاوت این هنر نتوانست هنرمند عارف و زاهد را چنان مجذوب خود سازد اما با این همه چنان که خواهیم دید این آشنایی باعث ایجاد زمینه‌هایی جهت تغییر بنیادینی در آینده نقاشی ایران گردید (گودرزی، ۱۳۷۷: ۵۹). کمال‌الملک در سال ۱۳۱۵ ه.ق عازم اروپا شد و چند سالی در پاریس و رم و وین و برخی شهرهای دیگر به تکمیل هنر خود پرداخت و تابلوهای باارزشی در این دوران خلق کرد (سهیلی خوانساری، ۱۳۶۸: ۱۴۶). وی اکثر اوقات خود را به مطالعه گذرانده و چند اثر کپی از آثار تیسین و رامبرانت از خود باقی گذاشته است (**تصویر ۳ و ۴**). کمال‌الملک با سفر به اروپا و مطالعهٔ آثار استادان گذشته همچون رامبرانت و تیسین به نقاشی کلاسیک علاقه نشان داد و این نقاشی‌ها تأثیر بسزایی بخصوص از نظر فن نقاشی در او برجای گذاشت (محمدی‌نژاد، ۱۳۸۸: ١٤). مددپور به‌درستی اشاره می‌کند که ازآنجاکه کمال‌الملک هنوز مراحلی از تجربهٔ هنری مدرن در عصر سلطهٔ امپرسیونیست‌ها و اکسپرسیونیست‌ها بر هنر مدرن غرب را طی نکرده بود و افکار و عقایدی قدیمی داشت و

۱. در سال ۱۳۱۱ ه.ق که البته این تاریخ‌ها به طور دقیق نمی‌باشد و در هر منبعی تاریخ با یک یا دو سال بالا و پایین‌تر آمده است. لقب کمال‌الملک توسط شاه به وی اعطا می‌شود (بنان، ۱۳۷۸: ۱۵).

۲. «ناصرالدین شاه نسبت به کمال‌الملک بی‌اندازه توجه داشت و احترامی خارج از حدود معمول به وی می‌گذاشت و شاید هم بدین جهت بود که خود نیز ذوقی داشت و برای نقاشی های وی چندین اشرافی می‌پرداخت یکی از وزرا شاه که از گشوده دستی‌های شاه نسبت به کمال‌الملک خسته شده بود، به شاه عرض کرد چرا برای این تابلو نقاشی این اندازه پول می‌دهید این کار از صرفه و صلاح به دور است» (نوایی، ١٣٧٦: ١٤٤).

با منش شبه کلاسیک اشرافی دورهٔ قاجاری تربیت یافته بود در اروپا نیز شیفته آثار کلاسیک غربی شد (مددپور، ۱۳۸۹: ۱۹). وی احتمالاً به سبب جایگاه ممتازی که در میان اصحاب دربار و رجال فرهنگی به‌دست آورده بود، چنانچه می‌خواست باز هم نمی‌توانست خطر از دست دادن این جایگاه را به‌قیمت فراگیری شیوه‌های نوین به جان بخرد. گرایش وی به سمت استادان نه چندان مطرح و درجه چندم اروپای آن زمان خود به خوبی گویای منش محافظه‌کار و کلاسیک‌پسند اوست که قبلاً در ایران شکل گرفته است. اولین استادی که کمال‌الملک با وی در ارتباط بوده است فانتن دولاتور است که نقاش اهل فرانسه بوده است. او، که از همراهان ادوارد مانه بود، به شیوهٔ رئالیسم کار می‌کرد اما تفکری رمانتیک داشت. وی در سال ۱۸۶۳ میلادی نمایشگاهی با سبک امپرسیونیسم برپا می‌کند. دولاتور حتی جملهٔ معروفی در رثای کمال‌الملک به کار برده است: مراقب باشید این آتش از ایران آمده است. وی حتی کمال‌الملک را به شاگردانش به عنوان یک پدیدهٔ خاص معرفی کرده بود (بنان، ۱۳۷۸: ۹۶). کمال‌الملک در جوامع هنری اروپا بسیار مورد توجه قرار گرفت. گردیجان یکی دیگر از نقاشان معروف آن زمان که از کارهای کمال‌الملک بسیار خوشش آمده بود از وی درخواست کرد تا طرح تابلویی را بریزد تا با کمک یکدیگر آن را کامل کنند (نوایی، ۱۳۲۹: ۱۲). از دیگر استادان خارجی که هنر کمال‌الملک را به عنوان پدیده‌ای خاص می‌پنداشتند می‌توان به بن زور رئیس مدرسه مونیخ اشاره کرد. بن زور در مورد کمال‌الملک گفته بود بی‌نظیرترین کپی‌بردار آثار استادان نقاشی کلاسیک اروپا است. در مجلهٔ هنر و مردم آمده است که تابلویی که کمال‌الملک از صورت بن زور کشیده است یکی از جذاب‌ترین کارهای او در اروپا است (هنرومردم، ۱۳۵۴: ۴۹). باوجوداین، همین تشویق‌ها و انتظاراتی که از او در مقام و موقعیت کپیه‌بردار اعظم می‌رود، چه‌بسا عملاً راه تجربه‌آزمایی در سایر شیوه‌های نقاشی را بر او بسته باشد. هرچه باشد، اروپاییان و استادان به‌نام ایشان صرفاً از بابت میزان و درجهٔ مهارت استاد ایرانی در شبیه‌سازی آثار قدمای غربی ذوق کرده بودند و قطعاً او را در حد نقاشان معاصر اروپایی نمی‌دیدند.

باوجوداین، طی این دوره، شهرت کمال‌الملک به حدی می‌رسد که وقتی در اروپا از درشکه به بیرون پرتاب می‌شود و کمی صدمه می‌بیند روزنامه‌ها در مورد کمال‌الملک و حادثه‌ای که برای وی پیش آمده می‌نویسند. این نشان‌دهندهٔ موقعیت جهانی کمال‌الملک و منش هنری اوست که در این دوره از زندگی به کلی تغییر کرده است. می‌توان گفت، وی علاوه بر قرار گرفتن در مرکز میدان هنر ایران، طی این دوره، وارد میدان هنر اروپا نیز شده است، هر چند در حاشیهٔ آن قرار دارد. شهرت در اروپا به منش کمال‌الملک در این دوره از زندگی وی می‌افزاید.



تصویر ٤. کمال‌الملک. ۱۳۱۷ ه. ق. پرترهٔ سن ماتیو، از روی اثر رامبرانت، رنگ روغن روی بوم، ۹۵ در ۸۱ سانتی‌متر، موزه مجلس شورای اسلامی. مأخذ: ویکی‌پدیا، ذیل «کمال‌الملک»

تعداد حامیان کمال‌الملک در این دوره از فعالیتش بسیار زیاد است، حامیانی که قدرت بالایی از نظر مقام و شهرت دارند.

بعد از کشته شدن ناصرالدین شاه، کمال‌الملک یک نیروی بسیار مهم و قوی را در میدان هنر از دست می‌دهد.[۱] حال به جای ناصرالدین شاه فرزند وی مظفرالدین شاه بر تخت می‌نشیند. اولین دیدار مظفرالدین شاه با کمال‌الملک در یکی از موزه‌های اروپا صورت می‌گیرد. شاه به کمال‌الملک دستور می‌دهد که به ایران بازگردد (بنان، ۱۳۷۸: ۹۲). زمانی که کمال‌الملک از اروپا باز می‌گردد دربار و کارگزاران آن را مثل گذشته در فساد می‌بیند، همان فسادی که چند سال پیش به خاطرش از دربار فرار کرده بود. کمال‌الملک دو سالی را در دربار مظفرالدین شاه فعالیت می‌کند، اما وجود افراد نالایقی که در دربار بودند باعث آزار و اذیت او می‌شود و حتی همان حسادت دربار ناصرالدین شاه در دربار مظفرالدین شاه هم تکرار می‌گردد (کاشانی، ۱۳۶۵: ۱۰). اوضاع حامیان کمال‌الملک در دربار مظفرالدین شاه خیلی مناسب نیست، حتی حمایت خود مظفرالدین شاه هم همانند حمایت ناصرالدین شاه از کمال‌الملک نیست،

۱. «حدود دو یا سه ماه پس از کشته شدن ناصرالدین شاه کمال‌الملک با مشاهده وضعیت اسفناک و فزونی گرفتن هرج و مرج و فساد در دربار و اعمال غرض و توطئه دشمنان داخلی و خارجی ایران فرصت را مغتنم شمرد و به عنوان مطالعه و تکمیل هنر خود عازم اروپا می‌شود» (باقرزاده، ۱۳۷٦: ۱۳۰).

تصویر ۵. کمال‌الملک. ۱۳۱۹ ه. ق. زرگر بغدادی، رنگ روغن روی کرباس، ۴۳،۵ در ۵۳،۵، موزه مجلس شورای اسلامی، مأخذ: ویکی‌پدیا، ذیل «کمال‌الملک»

تاآنجاکه کمال‌الملک تصمیم می‌گیرد از این مرکز قدرت فاصله بگیرد با آن که می‌داند که در کنار مرکز قدرت بودن مزایای زیادی برای او دارد. بدین‌ترتیب، طی این دوره، کمال‌الملک از مرکز میدان هنر فاصله می‌گیرد و به حاشیه پناه می‌برد.

۲-۵. بررسی منش و موقعیت کمال‌الملک پس از بازگشت به ایران و طی سفر به عتبات عالیات

پس از سفر اروپا، کمال‌الملک نزد مظفرالدین شاه می‌رود و مدت بسیار کوتاهی را در آن جا مشغول به فعالیت هنری می‌شود. وی به این صورت یک سال را در ایران می‌گذراند و با اینکه در سال ۱۲۷۷ ه.ش نشان درجه اول و حمایل سبز مخصوص دربار مظفرالدین شاه را می‌گیرد، از وضعیت خود در دربار رضایتی ندارد و به دنبال راهی برای فرار از دربار است.. نوائی در مورد شرایط نابسامان ایران و همچنین دربار نوشته است: «شرایط آن روزهای تهران نمی‌توانست با هنر سازگاری داشته باشد. این شرایط ناهنجار خود آخرین جلوه‌های اصل مینیاتور ایران را به پرتگاه کشانده بود. بدیهی است در این فضا، هنرمندی چون کمال‌الملک که از تعقلات مادی آزاد بود و بهانه‌های زندگیش را در هنرش می‌جست، نمی‌توانست احساس آرامش و رضایت کند» (نوائی ۱۳۷۶، ۸۷). باتوجه به شرایط پیش آمده، کمال‌الملک دوباره راهی سفر می‌شود، اما این بار سفری متفاوت را در پیش می‌گیرد. سفر به عتبات عالیات. در مقالهٔ «کمال‌الملک سنت‌شکن و سنت‌گذار» آمده است:

دوسالی که کمال‌الملک در بین النهرین بود، به سیر و گشت و تماشا و آفرینش بهترین آثار او گذشت. برای تماشاگر کنجکاو و زیاده طلبی چون او، کربلا، بغداد، کاظمین و... چشم اندازهای جدید بود که روح شرقی آن موجب انگیزه و الهام نو ظهوری می‌شد. خیره شده به گنبدهای طلایی و گلدسته‌های فیروزه رنگی که گویی از درون تاریخ و ابدیت سر بیرون آورده بودند، مردمی که دور حرم مطهر طواف می‌دادند و با ضریح و روح ناپیدایی که در ورای آن موج می‌زد، یگانه می‌شدند، آفتاب سوزان صحرا، مردمی که با فقر . بلا، چون زندگی خود در آشتی و در جنگ بودند، نخل‌ها و نخلستان‌ها که چتر بیهوده‌ایی به روی زمین تشنه خشک می‌گستردند. کمال‌الملک در سرزمینی که بعدها با نام عراق در روی نقشهٔ جغرافیا به وجود آمد، تابلوی میدان کربلای معلا، یهودی‌های فالگیر بغدادی و عرب خفته را آفرید. تابلواخیر به شیوهٔ آبرنگ بود. (کمال‌الملک سنت‌شکن و سنت‌گذار ۱۳۷۸، ۴۲)

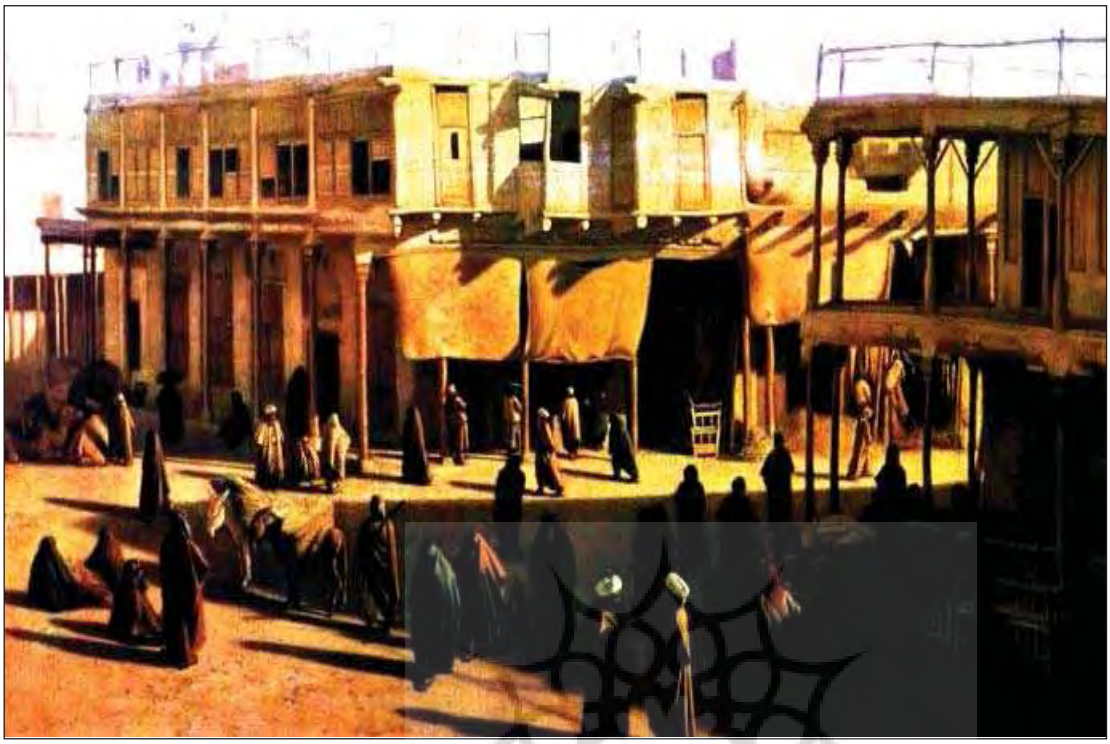
بعد از بازگشت از سفر عتبات عالیات، کمال‌الملک به دلیل اینکه باز هم تمایلی به کار در دربار نداشت، تمارض به سکته کرده ضمن بهانه کردن رعشهٔ دست از کشیدن سفارش‌های دربار امتناع کرد. آشتیانی در این خصوص نوشته است: «مظفرالدین شاه به اصرار زیاد کمال‌الملک را به ایران خواست و وی در سال ۱۳۲۳ هجری قمری به ناچار از بین النهرین به ایران مراجعت کرد و شاه از وی دلجوئی فراوانی نمود و از وی خواست که فعالیت خود را در دربار ادامه دهد ولی استاد به بهانهٔ رعشهٔ دست از اطاعت اوامر شاه و ساختن تابلو برای او سرباز زد و چون مراجعت او مصادف با انقلابات مشروطیت ایران بود در این نهضت شرکت نمود و مقالاتی در این راستا

انتشار داد» (آشتیانی۱۳۴۲، ۱۹). سلطنت مظفرالدین شاه در سال ۱۲۸۵ه.ش با مرگ وی به پایان رسید. با فوت مظفرالدین شاه، کمال‌الملک از تمارض به سکته دست کشید و بعد از مظفرالدین شاه تابلوهای زیادی را خلق کرده است. هرچند که در دورهٔ پادشاهی‌های بعد شرایط برای وی بدتر از دورهٔ سلطنت مظفرالدین شاه بود.

در این دوره شاهد ان هستیم که کمال الملک به طور کامل از مرکز میدان هنر فاصله گرفته است. فاصله گرفتن کمال الملک از مرکز میدان هنر از یک سو و حضورش در عتبات عالیات از دیگر سو باعث شده است که وی بتواند سلیقهٔ شخصی خود را در نقاشی‌هایش به نمایش درآورد. و هرچند تغییر چندانی در سبک نقاشی‌های او صورت نگرفته، موضوع آثارش دستخوش تحولات مهمی شده و او توانسته است طی این دوره به دغدغه‌های مردمی و حتی مذهبی‌اش بپردازد و تابلوهایی در این خصوص نقاشی کند (**تصاویر ۵ و ۶**). به‌طور کلی، منش و موقعیت کمال‌الملک را طی پنج دورهٔ فعالیت هنری وی در دورهٔ قاجار می‌توان به شرح جدول شمارهٔ یک ترسیم کرد:

جدول ۱.منش و موقعیت کمال‌الملک طی دوره‌های مختلف فعالیت هنری وی در دورهٔ قاجار. مأخذ: نگارندگان

	مَنش	موقعیت
دورهٔ اول: قبل از آمدن به تهران	پسربچه‌ای کاشانی با خانواده‌ای هنردوست	حضور در حاشیهٔ میدان قدرت و هنر
دورهٔ دوم: از دوازده سالگی تا ورود به دربار ناصرالدین‌شاه	محصل نقاشی در پایتخت نقاشی با مهارت‌های رئالیستی	حضور در دارالفنون و ورود به میدان هنر دعوت به دربار و حضور در نزدیکی مرکز میدان هنر
دورهٔ سوم: ورود به دربار ناصرالدین شاه	نقاش طراز اول مملکتی استاد نقاشی نقاش حکومتی	نقاش‌باشی دربار کمال‌الملک ایران حضور در جایگاه اصلی میدان هنر ایران
دورهٔ چهارم: سفر به اروپا	کلاسیک‌پسندی و محافظه‌کاری خودآموزی شیوهٔ کلاسیک اروپایی	دست‌یابی به شهرتی نسبی در اروپا نزدیکی به حاشیهٔ میدان نقاشی اروپایی و عدم تلاش برای رسیدن به مرکز میدان
دورهٔ پنجم: بازگشت به ایران و سفر به عتبات عالیات	عصیانگری و سرپیچی ترجیح تمایلات شخصی به سلایق حکومتی	ترک دربار و ترک میدان قدرت تأسیس جایگاهی مستقل و تازه در میدان نقاشی ایران



تصویر ٦. کمال‌الملک. ۱۳۲۰ ه. ق. میدان کربلای معلا، رنگ روغن، ٤٤،٥ در ٦٠،٥ سانتی‌متر، موزهٔ کاخ گلستان، مأخذ: ویکی‌پدیا، ذیل «کمال‌الملک»

نتیجه

در این مقاله منش و موقعیت کمال‌الملک در میدان هنر قاجار مورد بررسی قرار گرفت تا مشخص شود که وی در هر برهه‌ای از زندگی خود در کدام یک از بخش‌های میدان هنر قرار داشته است. محمد غفاری به دلیل حضور در خاندانی صاحب هنر و نیز به‌واسطهٔ استعداد درخشانش در همان نوجوانی وارد میدان هنر و قدرت شده و رفته رفته به مرکز میدان نزدیک شده است. او بعد ازآنکه مدت مدیدی را در مرکز میدان هنر قاجار سپری می‌کند، در اواخر دوره فعالیتش، با فاصله گرفتن از قدرت مرکزی، که همان شاه و دربار باشند، به‌تدریج از مرکز میدان قدرت به حاشیه رانده می‌شود تاآنجاکه در زمان فوت کاملاً در حاشیه میدان قدرت قرار دارد. باوجوداین، وی جایگاه تازه و مستقلی در مرکز میدان نقاشی در ایران تأسیس می‌کند و آنجا مستقر می‌شود؛ چه‌بسا حتی بتوان گفت کمال‌الملک در اواخر دورهٔ فعالیتش در دورهٔ قاجار میدان نقاشی جدیدی مستقل از میدان قدرت و سیاست ایجاد می‌کند و خود در مرکز آن میدان حضور می‌یابد. سؤالی که در ابتدای مقاله مطرح شد این بود که آیا کمال‌الملک در سفر فرهنگی خود به اروپا می‌توانست، به‌جای شیوهٔ نقاشی قرن هفدهمی، شیوهٔ قرن نوزدهمی را تعلیم ببیند و آن را با خود واردِ ایران کند؟ پاسخی که در انتهای این مقاله می‌توان به این پرسش داد این است که منش و موقعیت کمال‌الملک طی دوره‌های مختلف فعالیت هنری وی به‌گونه‌ای سامان یافته بوده است که عملاً امکان گرایش او به شیوه‌های معاصر و نوین نقاشی اروپایی را از او سلب و او را به شیوه‌های کلاسیک سوق می‌کرده است. از جمله دلایلی که در این خصوص مطرح است می‌توان به نقش اساتیدی اشاره نمود که در مسیر کمال‌الملک قرار گرفته بودند. نوع آموزش آنها به گونه‌ای بود که

منش وی را به سمت واقع‌گرایی کلاسیک غربی سوق می‌داد. مسئلهٔ بعدی ظهور عکاسی در این دوره است که راه را برای واقع‌نمایی و واقع‌گرایی هرچه بیشتر نقاشان فراهم می‌ساخت. همچنین، به دلیل آن‌که کمال‌الملک در دوران رشد هنری خود در موقعیتِ قطب وابسته به میدان قدرت و هنر قرار داشت، مجبور به اطاعت از دستورات و سفارش‌های شاه و درباریان بود که خود این موضوع محدودیت‌هایی را در سبک و سلیقهٔ نقاشان ایجاد می‌کرد و مانع از آزادی عمل ایشان در تجربه‌آزمایی با شیوه‌هایی غیر از شیوه‌های مطلوب درباری می‌شد. افزون‌براین، طی این دوره، ناصرالدین شاه حساسیت زیادی در جلوگیری از تحولات بنیادین نقاشی ایران در رابطه با نقاشی غرب داشته است که به‌خودی خود باعث عدم توجه نقاشان به نقاشی معاصر غربی می‌شده است. نکتهٔ قابل توجه دیگری که وجود دارد این است که کمال‌الملک به دستور مظفرالدین شاه به ایران باز می‌گردد نه به خواست خودش. چه‌بسا، اگر وی مدت بیشتری در اروپا می‌ماند بعد از تکمیل هنر خود در سبک کلاسیک به سراغ سبک‌های جدیدتر نیز می‌رفت. درنهایت گفتنی است، آنچه باعث استقبال کمال‌الملک از شیوه‌های نقاشی کلاسیک اروپایی و بی‌توجهی وی به سبک‌های به‌روز آن دوران شده، ریشه در منش و موقعیت این نقاش نام‌آور ایرانی در میدان هنر عصر قاجار دارد. او نقاشی را اساساً با ساختن کپی آثار نقاشان کلاسیک اروپایی آموخته بود. این شیوه از نقاشی سلیقهٔ رایج جامعهٔ هنری و دربار قاجاری بود. بدیهی است، کمال‌الملک فقط در صورتی می‌توانست به جایگاه نقاش‌باشی دربار برسد که بتواند ضوابط و سلایق هنری شاه و درباریان را تضمین کند. همین‌طور حفظ چنین جایگاهِ وسوسه‌انگیزی بیش از هر چیزی منوط به وفاداری به آن سبک و شیوه بود. از این رو، وی حتی در جریان سفر به اروپا نیز نتوانست آزادانه خود را در معرض مشاهده و مطالعهٔ شیوه‌های نوین نقاشی قرار دهد، زیرا در این صورت به‌کلی از میدان هنر قاجار، که در آن برای نقاشی‌های جدید اروپایی جایگاهی تعریف نشده بود، فاصله می‌گرفت. همچنین، کمال‌الملک، درمقام یک نقاش شرقی، که شیفتهٔ نقاشان قدیم اروپایی است و می‌تواند آثار آنان را به بهترین شکل شبیه‌سازی کند، موقعیتی برای خود در حاشیهٔ میدان هنر اروپا فراهم ساخته بود که در غیر این‌صورت چنین جایگاهی را از دست می‌داد. به عبارتی، اروپاییان کمال‌الملک را صرفاً به‌خاطر توانایی او در بازسازی گذشتهٔ باشکوهشان ستایش می‌کردند و چنانچه وی می‌خواست روش معاصران اروپایی را در پیش بگیرد، طبیعتاً چندان مورد توجه اروپاییان نیز قرار نمی‌گرفت. باوجوداین، کمال‌الملک، پس از بازگشت به ایران، همان نقاش مطیع درباری سابق نیست. او اکنون به سرمایه و منزلتی دست یافته است که می‌تواند در برابر خواسته‌های دربار و درباریان مقاومت کند و راهی که ایشان پیش پای او می‌گذارند را طی نکند. درواقع همین‌گونه هم می‌شود و کمال‌الملک بعد از سفر اروپا ترجیح می‌دهد پی تمایلات و خواسته‌های قلبی خودش برود و مضامین و موضوعاتی را نقاشی بکند که بیشتر باب میل و طبع خودش است تا دربار و شاه.

منابع و مآخذ

افشار مهاجر، کامران، ۱۳۸۴، هنرمند ایرانی و مدرنیسم. تهران: انتشارات دانشگاه هنر

بوردیو، پیر، ۱۳۷۹، «جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر»، ترجمه یوسف اباذری، در فصلنامه فلسفی، ادبی، فرهنگی ارغنون، سال سوم، شماره ۹ و ۱۰: ۱۱۲-۷۷

بوردیو، پیر، ۱۳۸۵، «چه کسی خالقان را خلق می‌کند»، ترجمه نیما ملک محمدی. هنر و معماری، شماره ۱۵: ۷۶-۶۷

بوردیو، پیر، ۱۳۸۰، نظریه کنش، ترجمه مرتضی مردیها، تهران، نقش و نگار

بنان، علی، ۱۳۷۸، «بررسی زندگی و آثار کمال‌الملک»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه

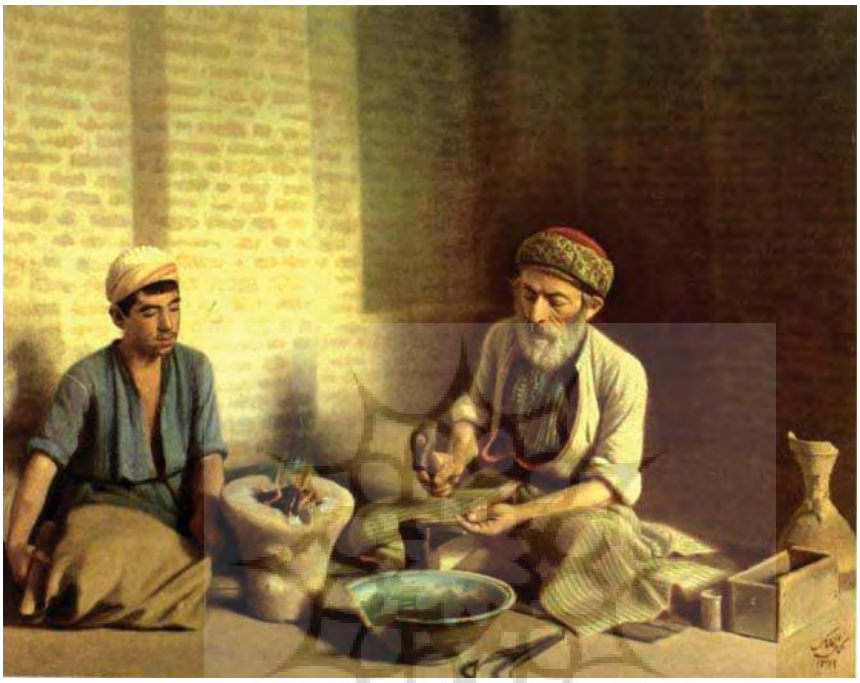
تربیت مدرس
باقرزاده، حمید، ۱۳۷۶، کمال‌الملک هنرمند همیشه زنده، تهران: انتشارات اشکان
پاکباز، روئین، ۱۳۸۹، دایره‌المعارف هنر، تهران: فرهنگ معاصر
پاکباز، روئین، ۱۳۸۰، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران: انتشارات زرین و سیمین
پرستش، شهرام ۱۳۹۳ روایت نابودی ناب؛ تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران، تهران: نشر ثالث
پرستش، شهرام، و محمدی‌نژاد، مرجان. ۱۳۸۹. «تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران». جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال دوم، شمارهٔ اول: ۱۳۴-۱۰۳
پورمند، حسنعلی و داوری، روشنک، ۱۳۹۱، «تصویر شاهانه و بازنمایی قدرت در قاجاریه؛ مطالعه تطبیقی هنر دوره فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه قاجار در گفتمان قدرت»، نشریه مطالعات تطبیقی هنر، دو فصلنامه علمی-پژوهشی، سال دوم، ش۴: ۱۰۶-۹۳
حائری، عبدالهادی، ۱۳۸۷، نخستین رویارویی‌های اندیشه‌گرایان ایران با دو رویه تمدن بورژوازی غرب، تهران: انتشارات امیرکبیر.
حسینی مطلق، ملیحه. ۱۳۸۸، «پژوهشی پیرامون رایج ترین شیوه‌های نقاشی در عهد قاجار»، کتابداری، کتاب ماه هنر، ش ۱۳۸: ۶۱-۵۴
ذکاء، یحیی، ۱۳۸۲، زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک، تهران: مرکز نشر دانشگاهی
ریتزر، جورج، ۱۳۷۷، نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر، ترجمه محسن ثلاثی، تهران: نشر مرکز.
سهیلی خوانساری، احمد، ۱۳۶۸، کمال هنر، تهران: انتشارات محمد علی علمی و سروش
فروغی، محمدعلی، ۱۳۶۲، یاد کمال‌الملک، تهران: انتشارات آینده.
ضیائی دفرازی، محرمعلی. ۱۳۹۴، «بررسی اوضاع سیاسی و اقتصادی عصر مظفرالدین‌شاه و نقش آن در جنبش مشروطیت»، پایان نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، دانشکده ادبیات و علوم انسانی
کسروی، احمد، ۱۳۷۸، تاریخ مشروطه ایران، تهران: موسسه انتشارت امیرکبیر.
کاشانی، حسین، ۱۳۶۵، مکتب کمال‌الملک، تهران: انتشارات نشر آبگینه وابسته به مرکز نشر فرهنگی رجاء
کشمیرشکن، حمید، ۱۳۹۶، هنر معاصر ایران، ریشه ها و دیدگاه های نوین، تهران، نشر نظر
گودرزی، مصطفی، ۱۳۷۷، «درآمدی بر نقاشی معاصر ایران»، هنر و معماری، مطالعات هنرهای تجسمی، ش۲: ۶۹-۵۸
محمدی‌نژاد، معصومه، ۱۳۸۸، «تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار، مطالعه موردی: کمال‌الملک»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، تهران: دانشگاه علم و فرهنگ
محمودی، فتانه، و ظاهری، زهرا. ۱۳۹۹. «مطالعهٔ تطبیقی نشانه‌های تغییرخواهی در آثار کمال‌الملک و ژاک لویی داوید، براساس نظریه میدان بوردیو» جامعه‌شناسی تاریخی. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ اول: ۲۶۶ تا ۲۹۸
مددپور، محمد، ۱۳۸۹، «تحولات نقاشی ایران از آغاز تا کنون: سیر و سلوک نقاش مسلمان»، زمانه، دوره جدید، ش ۹۳: ۱۹-۱۶
نوایی، عبدالحسین، ۱۳۲۹، «کمال‌الملک آفریننده زیبایی‌ها»، اطلاعات ماهانه، سال سوم، شماره ۴ و۵
نوایی، عبدالحسین، ۱۳۷۶، «کمال‌الملک آفرینندهٔ زیبایی‌ها». کمال‌الملک هنرمند همیشه زنده. به‌کوشش حمید باقرزاده. تهران: اشکان.
واکوانت، لوئیک. ۱۳۷۹ «پیر بوریو»، در: متفکران بزرگ جامعه‌شناسی، ویراستهٔ راب استونز، ترجمه

مهرداد میردامادی، تهران: نشر آگه.
هنر و مردم، ۱۳۵۴، «کمال‌الملک سنت‌شکن و سنت‌گذار»، شماره ۱۵۰ تا ۱۵۲
یاوری، حسین، ۱۳۹۲، نگاهی تازه به استاد استادان نقاشی نوین ایران کمال الملک، انتشارات سیمای دانش
Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic (2002) An Invitation to Reflexive Sociology, polity press.
Bourdieu, Pierre (1990) The Logic of Practice, polity press._
Bourdieu ,pierre (1979) Algeria, Cambridge university press
Bourdieu, Pierre (1993) Sociology in Question, translated by Richard Nice, SAGE publications._
Calhoun, Carig (ed) (1995) Bourdieu: Critical Perspectives, polity press.
Fowler, Bridget(1998) Pierre Bourdieu & Cultural Theory. SAGE publications.
Griller, Robin (1996) "The Return of the Subject? The Mythology of Pierre Bourdieu", in: Critical Sociology, vol22, no1,1966.
Martin, John Levi (2003) "What is Field Theory?" A J Volume 109, number 1(july 2003): p1-49.
Pinto, louis(1996) "The Theory of Field & Sociology of Literature: Reflections on the Work of Pierre Bourdieu", in international journal of contemporary sociology, vol 32, no 2, 1996, pp177-186.
Swartz, David (1997) Culture & Power: The Sociology of Pierre Bourdieu, the university of Chicago press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

An Analysis of Kamal al-Molk's Artistic Decisions in Qajar Art Field based on Bourdieu's Theory

Pegah Chaghand; M. A in Painting ,Art Department, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Taher Rezazadeh; Assistant Professor of Art Department, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Received: 2021/12/25 Accepted: 2022/06/14



In this article, the aim has been to analyze Kamal al-Molk's artistic decisions in the field of Iranian art in the Qajar era using the descriptive-analytic method. This analysis has been in four main periods of Kamal al-Molk's life, which include: 1- Examining Qajar art field before Mohammad Ghaffari arrived in Tehran 2- Examining Mohammad Ghaffari's position in the art field from the age of 12 until entering Nasser al-Din Shah's court 3- Examining the position of Kamal al-Molk in Nasser al-Din Shah's court 4- A study of Kamal al-Molk's character and position in the European art field. The main research question is: Could Kamal al-Molk learn the 19th century style instead of the 17th century style of painting during his cultural trip to Europe and bring that to Iran? In the study of the first period, it is determined which artists are present in this field and what impact they have each had on this field among other issues. Among the artists, we can mention Mohammad Sadegh, Abdullah Naghash, Mehr Ali, Mirza Baba Isfahani, Abu Trab, and Sani al-Molk. The studies in the second period are as follows: Identifying the famous artists of this period and also determining the influence of artists on the Qajar art field; the result of which has had a great impact on the artistic life and artistic future of Kamal al-Molk. Artists studied in this historical context include: Lotfali Shirazi, Mahmoud Khan Saba, Ismail Jalayer, and Mazin al-Dawlah. Another research that has been done in this historical context is the study of the role of Mazin al-Dawlah in the education of Kamal al-Molk and the choice of Mohammad Ghaffari's artistic style towards the style of realism. The third issue to be studied is the position of Kamal al-Molk in the art field of Nasser al-Din Shah. This historical context is one of the most important positions of Kamal al-Molk for him; positive things happened and it can be considered a turning point in Kamal al-Molk's

life. In this field of art, there is a powerful nucleus in the center of the field that causes the field of art to become stronger and stronger, and this powerful nucleus is none other than Nasser al-Din Shah Qajar, who was a supporter of Kamal al-Molk. One of the important events that happened to Kamal al-Mulk in this period is that he is no longer a student of Dar al-Fonun school and in addition to gaining the position of a painter, he also becomes a professor. Of course, he had other students besides Naser al-Din Shah. During this period, sources state that Kamal al-Molk received a salary from Nasser al-Din Shah for the paintings he painted, which shows the progress and strength of Kamal al-Molk's position in the Qajar field of art. In this course, an independent and dependent discussion is presented. The dependent pole indicates Kamal al-Molk's dependence on the center of the field, and the independent pole indicates his lack of dependence on the center of the field. In this period of Kamal-ol-Molk's life, he is at the center of the field, because he is in the center of Naser al-Din Shah's field, without whom, Kamal al-Molk would have lost his special place, and of course, this dependence on the central core of the field caused controversy, and giving in to the tastes of the court and the king was against the will of Kamal al-Molk. Kamal al-Molk did not even have the will to change the tastes of the courtiers and the king during this period and began working as a court painter. One of the instructions given to Kamal al-Molk during this period was to draw a picture of the king and his children in a realistic style. In that period, the presence of the image of the king on the billboards, banknotes and even newspapers showed the strength of the foundations of the monarchy. Based on findings and according to Bourdieu's theories, it can be said that considering that Kamal al-Molk was located in the dependent pole of Qajar art field, he had to accept the rules governing the art field. One of the most important events that took place in this period is the arrival of the camera in Iran, which itself has had a great impact on the work of all artists, including painters. The arrival of the camera in Iran became one of the reasons for the attention of artists and art lovers to the Realistic style. During the reign of Nasser al-Din Shah, painters were sent to Europe to study, and Kamal al-Molk was no exception. In this period, we also see his copies of paintings by artists such as Rembrandt and Thyssen. The first painter Kamal al-Molk came into contact with in Europe was Fantin Latour, whose style has also been influential in the choice of classical style and realism by Kamal al-Molk. He has also been considered in European societies during this period, so it can be said that Kamal al-Molk has also been present in the European art field.

Keywords: Kamal al-Molk, European Classical Painting, Qajar Period, Sociology of Art, Bourdieu

References: Afshar Mohajer, Kamran (1384) Iranian Artist and Modernism. Tehran: Art University Press

Bagherzadeh, Hamid (1376) Kamal al-Molk: An Artist of All periods. Tehran: Ashkan Press

Banan, Ali (1378) "Life and Works of Kamal al-Molk" M.A Dissertation. Tehran: Tarbiat Modarres University

Borudieu, Pierre (1379) "Sociology and Litreature: Flaubert's Sentimental Education" Translated into Persian by Yousef Abazari, Arghanoun, vol. 3, Issues 9 and 10: 77-112

Bourdieu ,pierre (1979) Algeria, Cambridge university press

Bourdieu, Pierre & Wacquant, Loic (2002) An Invitation to Reflexive Sociology, polity press.

Bourdieu, Pierre (1385) "But Who Created the Artist?" Translated into Persian by Nima MalekMohammadi, Art and Architecture, Issues 15: 67-76

Bourdieu, Pierre (1385) Theory of Act. Translated into Persian by Morteza Mardiha, Tehran: Naqsh va Negar

Bourdieu, Pierre (1990) The Logic of Practice, polity press._
Bourdieu, Pierre (1993) Sociology in Question, translated by Richard Nice, SAGE publications._
Calhoun, Carig (ed) (1995) Bourdieu: Critical Perspectives, polity press.
Foroughi, MohammadAli (1362) In Memory of Kamal al-Molk. Tehran: Ayandeh Publication
Fowler, Bridget(1998) Pierre Bourdieu & Cultural Theory. SAGE publications.
Goudarzi, Mostafa (1377) "A Study on Contemporary Iranian Painting". Visual Art Studies, Issue 2: 58-69
Griller, Robin (1996) "The Return of the Subject? The Mythology of Pierre Bourdieu", in: Critical Sociology, vol22, no1,1966.
Haeri, AbdolHadi (1387) The First Confrontations of Iranian Thinkers with Western Civilization. Tehran: Amir Kabir Publication
Honar va Mardom (1354) "Kamal al-molk-e Sonnat Shekan" Issues 150-152
Hosaini Motlagh, Maliheh (1388) "A Study on Common Techniques of Painting During Qajar Period". Ketan Mah-e Honar, Issue 138: 54-61
Kashani, Hossain (1365) The School of Kamal al-Molk. Tehran: Nashr-e Abgineh
Kasravi, Ahmad (1378) History of Iranian Constitutional Revolution. Tehran: Amir Kabir Publication
Keshmirshekan, Hamid (1396) Iranian Contemporary Art. Tehran: Nashr-e Nazar
Madadpour, Mohammad (1389) "Persian Painting's Development". Zamaneh, Vol. 12, Issue 93: 16-19
Mahmoudi, Fattaneh, and Zaheri, Zahra (1399) "A Comparative Study on Kamal al-Molk and David Paintings Based on Field Theory of Bourdieu". Historical Sociology, Vol. 12, Issue 1: 268-298
Martin, John Levi (2003) "What is Field Theory?" A J Volume 109, number 1(july 2003): p1-49.
MohammadiNezhad, Marjan (1388) "A Sociological Analysis of Persian Painting during Qajar Period with Emphasis on Kamal al-Molk's Paintings". M. A Dissertation. Tehran: Elm va Farhang University
Navaee, Abd al-Hossain (1329) "Kamal al-Molk; Creator of Beauties". Ettela'at-e Mahaneh, Vol. 3, Issue 4 and 5
Pakbaz, Roueen (1389) Encyclopedia of Art. Tehran: Farhang-e Moaser Press
Pakbaz, Roueen (1389) Persian Painting from Anciant Times to the Present. Tehran: Zarrin va Simin Press
Parastesh, Shahram (1393) A Narrative of Pure Devastation: Analysis of Blind Owl in Iranian Literary Field. Tehran: Sales Publication
Parastesh, Shahram, and MohammadiNezhad, Marjan (1389) "A Sociological Analysis of Kamal al-Molk's Paintings in Iranian Painting Field". Sociology of Art and Literature, Vol. 2, Issue 1: 103-134
Pinto, louis(1996) "The Theory of Field & Sociology of Literature: Reflections on the Work of Pierre Bourdieu", in international journal of contemporary sociology, vol 32, no 2, 1996, pp177-186.
Pourmand, HasanAli, and Davari, Roshanak (1391) "Royal Picture and Representation of Power during Qajar Period". Comparative Art Study, Vol. 2, Issue 4: 93-106

Ritzer, George (1377) Modern sociological theory. Translated into Persian by Mohsen Salaseh. Tehran: Nashr-e Markaz
Soheili Khansari, Ahmad (1368) Kamal-e Honar. Tehran: Mohammad Ali Elmi and Soroush Publication
Swartz, David (1997) Culture & Power: The Sociology of Pierre Bourdieu, the university of Chicago press.
Wacquant, Loic (1379) "Pierre Bourdieu" in Great Thinkers of Sociology. Tehran: Nashr-e Agah
Yavar, Hossain (1392) A New Look at the Works of Kamal al-Molk. Tehran: Simay-e Danesh Publication
Ziaee Defrazi, MoharamAli (1394) "A Study on Political and Economical Situation of Mozafar al_din Shah's Era". M. A Dissertation. Tehran: Islamic Azad University
Zoka, Yahya (1382) Life and Works of Sani' al-Molk. Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی