سال ۱۷، شمارهٔ ۱ بهار ۱٤۰٤
شمارهٔ پیاپی:٤٦
مقاله پژوهشی: ۱۵۷-۱٤۲
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

تحلیل جامعه‌شناختی آثار رضاعباسی مبتنی بر نظریهٔ میدان هنرِ بوردیو[1]

عبداله میرزایی ۲
مهدی کاظم پور [۳]
زهرا بهراد ۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۱۳
تاریخ تصویب: ۱۴۰۳/۰۴/۰۲

چکیده

سرمایه فرهنگی مهم‌ترین سرمایهٔ رایج در میدان هنر است، که هنرمند با کسب آن در موقعیت سلطهٔ میدان قرار می‌گیرد. رضاعباسی هنرمند نامدار مکتب اصفهان که دارای سرمایه فرهنگی اولیه بود، برای کسب سرمایه فرهنگی غنی استراتژی‌های خاصی را در میدان هنر در پیش گرفت. علاوه بر عملکرد رضاعباسی، تحولات رخ داده در جامعهٔ عصر شاه‌عباس اول نیز باعث افزایش سرمایه فرهنگی او در میدان هنر گردید. مسئله پژوهش، ابهام در چگونگی بازتاب ابعاد مختلف زندگی هنری رضا عباسی در کنش هنری وی در میدان تولید نگارگری عصر شاه عباس صفوی از منظر جامعه‌شناسی است. سوال اصلی پژوهش نیز عبارت است از اینکه: خط‌سیر کنشمندی رضا عباسی در میدان هنر نگارگری عصر شاه عباس صفوی چگونه بوده است؟ به این منظور، پژوهش در نظر دارد با استفاده از رویکرد جامعه‌شناسی هنر پیِر بوردیو به بررسی تأثیر سرمایه فرهنگی رضاعباسی بر روابط میان میدان قدرت و میدان هنر در عصر شاه‌عباس اول بپردازد تا با مطالعه و شناختِ تغییرات به‌وقوع پیوسته در مناسبات میان این دو میدان، تحولات به‌وجود آمده در نگاره‌های رضاعباسی را تبیین نماید. تحقیق پیش‌رو به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد جامعه‌شناسی هنر پیِر بوردیو می‌باشد. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات نیز به‌صورت کتابخانه‌ای و منابع الکترونیکی انجام شده‌است و روش تجزیه و تحلیل اطلاعات کیفی می‌باشد. نتایج نشان دادند؛ رضاعباسی با کسب سرمایه فرهنگی غنی قدرت پیشروی به سوی میدان هنرِ مستقل را پیدا کرده و از سلطهٔ میدان قدرت خارج شده و براساس منش خود که از طریق معاشرت با صوفیان شکل‌گرفته است، به تولید آثار هنری پرداخته است.

کلید واژه‌ها: نگارگری، رضاعباسی، پیِر بوردیو، سرمایه فرهنگی، منش، خط‌سیر

1. DOI: 10.22051/jjh.2024.45165.2061

۲. دانشیار دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران، نویسنده مسئول. a.mirzaei@tabriziau.ac.ir
۳. دانشیار دانشکده حفاظت آثار فرهنگی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران. m.kazempour@tabriziau.ac.ir
۴. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اسلامی، تبریز، ایران. zahra.behrad.raz@gmail.com

مقدمه

عصر صفوی و به‌ویژه دوران طولانی مدت حکومت شاه‌عباس اول، دوران رونق و شکوه هنرهای ایرانی به‌ویژه هنرهای وابسته به دربار بود. در این دوره به‌واسطه تعاملات گستردهٔ سیاسی و اقتصادی حاکمان صفوی با خارج و ورود کارگزاران سیاسی و اقتصادی غربی به ایران، میدان هنر نگارگری صفوی تحت تأثیر این تحولات تغییرات زیادی به خود دید. استقلال نسبی هنرمندان در میدان هنر و تنوع در فرآیندهای جامعه‌پذیری آنان از مهم‌ترین تغییرات میدان هنر نگارگری ایران دوره صفوی بود. تا دوره صفوی نگارگری ایران عمدتا هنری درباری و متکی به حمایت شاه و درباریان بود. حمایت مالی دربار از هنرمندان در عین به ارمغان آوردن شهرت و ثروت برای آنان باعث تحمیل سلیقه دربار در آثار هنری آنان نیز می‌شد. با این‌حال از منظر اجتماعی، حتی باوجود اعمال سلیقهٔ سفارش‌دهندگان و حامیان درباری، می‌توان سبک شخصی هنرمندان را که برگرفته از منش و ریختار طبقاتی آن‌ها می‌باشد در مصنوعات هنری آن‌ها مشاهده کرد. از آنجا که داشتن آزادی کافی در گزینش موضوع و سبک اجرای اثر هنری لازمه خلاقیت در هنر و ایجاد سبک شخصی است، لذا هنرمندان همواره برای رسیدن به سبک شخصی و گریز از سلطهٔ میدان قدرت تلاش می‌کنند.

رضاعباسی به عنوان یکی از شاخص‌ترین نگارگران عصر شاه‌عباس هنرمندی متجدد و نوگرا در مکتب اصفهان بود که با آثار خود توانایی هنری‌اش را به اثبات رساند. وی در راستای رسیدن به آزادی عمل در نگاره‌هایش به کسب سرمایه فرهنگی غنی در میدان هنر پرداخت. او در مقام یکی از مؤثرترین نگارگران دورهٔ شاه‌عباس اول در جهت کسب و ارتقای سرمایهٔ فرهنگی خود در میدان هنر استراتژی‌های خاصی را به‌کار گرفت. این استراتژی‌ها شامل ابداع سبک جدید هنری، دریافت لقب عباسی و بهره‌بردن از سنت نظیره‌سازی بودند. اصلاحات گسترده شاه‌عباس در جهت رونق اقتصادی و برقراری امنیت در کشور نیز، زمینه اجتماعی لازم برای کسب سرمایه فرهنگی نزد رضا عباسی را فراهم ساخت. به‌گونه‌ای که در راستای کسب سرمایه فرهنگی، رویکردی متفاوت از روند معمول پیشین برگزید و شکل نوین و تحول یافته‌ای از هنر نگارگری را ارائه داد. وی با کسب سرمایه فرهنگی غنی و کسب قدرت عاملیت در میدان هنر باعث بروز تغییراتی در رابطهٔ میان میدان هنر و میدان قدرت گردید. با توجه به این‌که «مهم‌ترین وظیفه و کارکرد جامعه‌شناسی‌هنر، کشف این موضوع است که چگونه سازمان درونی و بیرونی دنیاهای هنر تولید و کارکرد هنر را در جامعه ممکن می‌سازد» (Maanen, 2009: 149)، هدف از پژوهش حاضر نیز شناخت ابعاد تأثیر سرمایه فرهنگی رضاعباسی بر روابط میان میدان قدرت و خطسیر و منش هنری وی در این دوره است.

مسئله اصلی پژوهش، ابهام در چگونگی بازتاب ابعاد مختلف زندگی هنری رضا عباسی در کنش هنری وی در میدان تولید نگارگری عصر شاه عباس صفوی از منظر جامعه‌شناسی است. سوال اصلی پژوهش نیز عبارت است از اینکه: خط‌سیر کنشمندی رضا عباسی در میدان هنر نگارگری عصر شاه عباس صفوی چگونه بوده است؟

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های انجام شده در راستای تبیین و بررسی نگاره‌های رضاعباسی، هر یک به‌طور مختصر به بخشی از جنبه‌های مورد نظر محقق اشاره کرده‌اند. نتایج حاصل از این مطالعات می‌تواند برای پژوهش‌حاضر ارزشمند بوده و در بررسی تأثیر سرمایهٔ فرهنگی رضاعباسی بر آثار نگارگری‌اش سودمند باشند. در این بخش مهم‌ترین پژوهش‌های انجام شده در این زمینه معرفی شده‌اند. خواجه مهریزی (۱۳۹۶) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مطالعه تطبیقی و جامعه‌شناختی مکاتب قزوین و مشهد با رویکرد جامعه شناسی پیربوردیو»، به نقش حامیان در تشکیل انواع سرمایه از قبیل سرمایه فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی نزد هنرمندان پرداخته است. وی زمینه اجتماعی ظهور هنر نگارگری مستقل را در کاهش حمایت پشتیبانان قدرتمند و درباری از نگارگران دانسته است. محبی، حسنخانی قوام و رنجبر (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان«نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضاعباسی» به بررسی تصویر زنان در آثار رضاعباسی به‌منظور نمایش زنانگی و تأکید بر جنبه جنسیتی آن‌ها پرداخته‌اند. صادق‌پور (۱۳۹۹) نیز در رساله دکتری خود با عنوان «تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده

دهم هجری/شانزدهم میلادی» به بررسی جایگاه نقاش صفوی در ساختار فرهنگی و اجتماعی عصر صفوی پرداخته است. نویسنده با استفاده از نظریه میدان بوردیو استراتژی-های مختلف هنرمندان برای کسب سرمایه فرهنگی بیشتر، از میدان هنر سده دهم هجری را مطالعه کرده است.

همچنین علیزاده اوصالو و اسدی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان«پژوهشی پیرامون درون‌مایه آثار دوره سوم رضاعباسی؛ مبتنی بر زمینه‌های تاریخی» آثار دورهٔ سوم زندگی رضاعباسی را با تکیه بر سپهر زیستی هنرمند بررسی کرده‌اند. چیت‌سازان، جوانی و حیدری (۱۳۹۵) نیز در مقالهٔ خود با عنوان«تحلیل آثار رضاعباسی براساس روش ژیلبر دوران» صور خیالی زمان را در آثار رضاعباسی در جهت تبیین مفهوم گذر زمان و مرگ با رویکردی انسان‌شناسانه و براساس روش ژیلبر دوران بررسی کرده‌اند. کنبی (۱۳۸۹) در کتاب «رضاعباسی اصلاح‌گر سرکش»، به‌طور متمرکز به معرفی تمامی آثار شاخص رضاعباسی پرداخته و دوره‌های زندگی و تحلیل محتوای سبک و آثار او را مورد بررسی و موشکافی قرار داده است. آنتونی ولش (۱۳۸۵) نویسندهٔ کتاب «نگارگری و حامیان عصر صفوی» نیز به تاریخ نقاشی صفوی و تحولات دوره گذار از مکتب قزوین به مکتب اصفهان پرداخته است.

از منظر نظری نیز بوردیو (۱۳۹۷) در یکی از مهم‌ترین کتاب‌های جامعه‌شناسی قرن بیستم به نام «تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی» به مطالعه عوامل تاثیرگذار در ترجیهات و انتخاب‌های ذوقی افراد پرداخته است. وی در این کتاب به تقسیم مفهوم سرمایه به انواع فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و نمادین پرداخته است. از نظر بوردیو سرمایه‌ها قابل تبدیل به یکدیگر بوده و به شکل‌گیری جایگاه هر فرد در میدان هنر کمک می‌کنند. هنرمندان و نیز مخاطبان هنر متناسب با سرمایه‌ای که از آن برخوردارند و نیز امکاناتی که تبدیل این سرمایه‌ها به همدیگر در اختیار آنها قرار می‌دهد می‌توانند در جهت شکل‌دهی به سلیقه مسلط و طبیعی جلوه دادن جایگاه خود در میدان هنر و نیز ارتقای جایگاه خود در میدان تلاش کنند.

پیشینه بررسی شده نشان می دهد، هم در حوزه نگارگری عصر صفوی و هم در زمینه جامعه‌شناسی هنر، پژوهش‌های ارزشمندی انجام شده است. ولی آنچه وجه تمایز پژوهش حاضر را تشکیل می‌دهد، تبیین نظری و جامعه‌شناختی سیر تحولات سبکی در آثار نگارگری رضا عباسی بر اساس نظریه میدان بوردیو است. زیرا استفاده از رویکردهای نظری در مطالعات هنرهای سنتی ایران، به غنای نتایج این پژوهش‌ها کمک زیادی خواهد کرد.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر ماهیت، کیفی و از نظر هدف، بنیادی است که به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با رویکرد جامعه‌شناسی هنر پیر بوردیو انجام شده است. داده‌های پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به دست آمده است. در بخش نظری تلاش شده است تا با مراجعه به منابع معتبر و متنوع شناخت کافی از احوال و زندگی هنری رضا عباسی و عوامل تاثیرگزار در شکل‌گیری سرمایه فرهنگی وی حاصل شود. در بخش انتخاب نمونه‌ها برای تطبیق یافته‌های نظری، از میان نگاره‌های خلق شده توسط رضاعباسی در سال‌های ۱۰۱۱ق تا ۱۰۱۹ق تعداد ۴ نمونه به صورت هدفمند انتخاب شدند. مبنای انتخاب این نگاره‌ها، کسب بیشترین اطلاعات درخصوص اهداف و یافته‌های تحقیق بود.

مبانی نظری

پیربوردیو فرانسوی (۱۹۳۰-۲۰۰۲م) یکی از بانفوذترین جامعه‌شناسان هنر در نیمه دوم قرن بیستم است، که آثارش طیف گسترده‌ای از مطالعات، شامل نظریه‌های پیچیدهٔ فلسفی و ادبی تا جامعه‌شناسی و انسان‌شناسی را تشکیل داده است. پژوهش حاضر براساس نظریهٔ جامعه‌شناسی و تفکرات اجتماعی پیربوردیو انجام شده‌است. بوردیو در سرتاسر نظریه میدان خود سه مفهوم بنیادی شامل میدان، عادت‌واره و سرمایه را به مثابه سه وجه یک ساختمان سه ضلعی در مرکز نظریه قرار داده و از سایر مفاهیم به عنوان عناصر تزیینی این بنا بهره برده است (Maanen, 2009: 55). با توجه به اهمیت تعریف این مفاهیم در تبیین چگونگی کارکرد میدان‌های هنر، در ادامه مهم‌ترین مفاهیم نظریه میدان بوردیو به بحث گذاشته شده‌اند.

- منش (عادت‌واره) و خط‌سیر: از نظر بوردیو، منش (عادت-واره، ریختار، خصلت، هبیتوس) همان شرایط درونی‌شده و ملکهٔ ذهن شدهٔ طبقه اجتماعی است، یعنی شرایط زندگی فرد شامل فرهنگ جامعه، خاستگاه خانوادگی، جایگاه طبقاتی فرد و... که بر رفتار، کنش، ذوق و سلیقه، نوع مصرف فرهنگی و سبک زندگی فرد تعیین کننده است (بوردیو، ۱۳۹۷: ۲۳۸). بنابراین ریختار یا منش نه‌تنها ساختاری سازنده است، که شیوهٔ زندگی را شکل می‌دهد، چه‌بساکه یک ساختار ساخت‌یافته نیز می‌باشد. در واقع، اصل تقسیم‌بندی به طبقات منطقی که ادراک جهان اجتماعی را سازمان می‌دهد، خود محصول درونی شدن تقسیم‌بندی

طبقات اجتماعی است (همان: ۲۳۹). اولین نهادی که منش فرد در آن شکل می‌گیرد، خانواده است. بنابراین عادت‌واره-های اولیه متأثر از شرایط کودکی فرد و عادت‌واره‌های ثانویه در میدان‌های اجتماعی گوناگون در دوره‌های بعدی زندگی کسب می‌شوند.

گاهی فرد مسیری را در زندگی اجتماعی خود طی می‌کند، که با شرایط طبقاتی او هماهنگ نیست، که به آن خط-سیرگفته می‌شود. منظور از خط سیر صعود و نزول‌هایی است، که جدای از شرایط طبقاتی اتفاق می‌افتد. خط‌سیر می‌تواند باعث شود که فرد مواضعی مثلاً در زمینهٔ سیاسی یا دینی اتخاذ کند که با شرایط طبقاتی او هماهنگ نیست (ریکی، ۱۳۹۳: ۳۳). بوردیو خط‌سیرهای طبقاتی افراد و تحرک طبقاتی۱ را مسیری می‌داند که هر فرد در زندگی اجتماعی خود طی می‌کند. افراد در طی این مسیر فراز و فرودهایی را تجربه می‌کنند که باعث جابه‌جایی آن‌ها در ساختار طبقاتی جامعه می‌شود (مولوی، ۱۳۹۲: ۱۸). گذر از یک خط‌سیر به خط‌سیر دیگری اغلب به پیش‌آمدهای جمعی مثل؛ بحران‌ها، آشوب‌ها، جنگ‌ها و... یا پیش‌آمدهای فردی مثل؛ هم‌نشینی‌ها، عشق و عاشقی‌ها، معاشرت‌ها، بخت و اقبال‌ها و... بستگی دارد، که غالباً وقایع (خوشایند یا ناخوشایند) خوانده می‌شوند. گرچه این اتفاقات نیز از نظر آماری به جایگاه و سلیقه کسی وابسته است که بر سر او می‌آیند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۱۶۳).

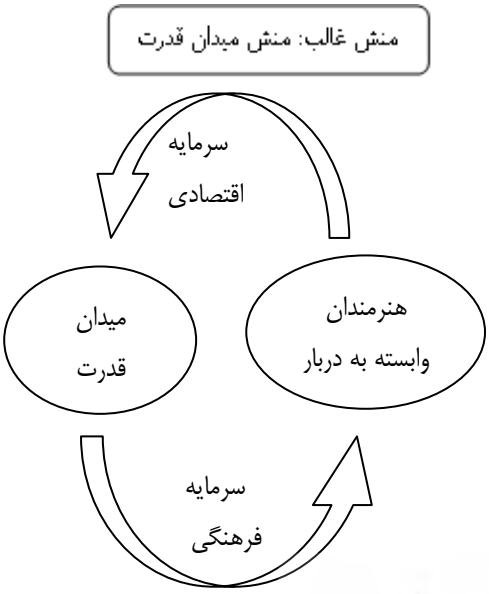
– میدان و سرمایه: بوردیو از مفهوم فضا یا میدان نیز برای توصیف طبقهٔ اجتماعی استفاده می‌کند. او معتقد است؛ میدان‌ها براساس توزیع سرمایه‌ها شکل می‌گیرند و جامعه، متشکل از میدان‌هایی است که به دلیل حجم و میزان سرمایه‌ها از یکدیگر جدا شده‌اند (خواجه‌مهریزی، ۱۳۹۶: ۱۱۵). ساختار میدان که بخشی از فضای اجتماعیِ یک جامعه است، شرایطی را برای کنشگران فراهم کرده است که همواره بین آنها در میدان برای دست‌یابی به کالاها و منابع، کشمکش وجود دارد. منازعه‌ای که در یک میدان برای به دست آوردن منابع رخ می‌دهد، همان سرمایه‌های چهارگانه (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین) است که بوردیو به تعریف آن‌ها می‌پردازد. درواقع آن‌چه کنشگران را به کشمکش برای کسب سرمایه‌ها ترغیب می‌کند، کسب سود است. این سود ممکن است؛ سود اقتصادی (آنگونه که مارکس بیان می‌دارد)، فرهنگی، اجتماعی و یا نمادین باشد (ریکی، ۱۳۹۳: ۲۶). به‌عقیدهٔ بوردیو حجم و ترکیب سرمایه‌ای که یک فرد از آن برخوردار می‌شود، باعث کسب قدرت در میدان شده و به تعیین موقعیت طبقاتی وی کمک می‌کند (همان: ۲۳).

از نظر بوردیو میدان هنر، میدان مستقلی است که قوانین، سرمایه‌ها، کشمکش‌ها و ویژگی خاص خود را دارد (خواجه-مهریزی، ۱۳۹۶: ۲۹). مهمترین سرمایه میدان هنر از نظر بوردیو سرمایه فرهنگی «یا سرمایه در شکل نمادین آن»، است که شامل شیوهٔ تربیتی یا به عبارتی شیوهٔ آموزش هنـر، میزان آموزش و مهارت‌های فرهنگی است که از طریق خـانواده و نظام آمـوزش قابـل کسب است. این شکل از سرمایه از نزد بوردیو به مثابه شکلی از دانش توصیف شده است که کنشگر اجتماعی را مجهز به رمزگشایی از مصنوعات و روابط فرهنگی به هنگام مواجهه با آنها می‌سازد. این سرمایه می‌تواند در محمل‌هایی مادی مانند کتاب، نقاشی، موسیقی، فیلم و یا لباس‌های مجسم شود. همه این اشیا قابلیت تبدیل به کالای اقتصادی را دارند (Maanen, 2009: 59).

ارتباط با هنرمندان و حضور در محافل فرهنگی و هنری به کسب سرمایه فرهنگی کمک زیادی می‌کند و میزان کسب این سرمایه نیز نقش مهمی در تعیین جایگاه هنرمند در میدان هنر ایفا می‌کند (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۵). «تحصیل سرمایه فرهنگی در انطباق با فرآیند جامعه-پذیری به عنوان یک کل و در بازه زمانی طولانی‌مدت صورت می‌پذیرد، که اغلب هم به صورت ضمنی و غیرارادی است (Maanen, 2009: 149). هرچه هنرمندان از سرمایه فرهنگـی بیشتری برخوردار باشند، تمایل آنان به-سمت قطبِ مستقل میدان‌هنر و یا هنرخلاقانه بیشتر خواهد شد (پرستش، ۱۳۸۵: ۱۰۴). زیرا آثار قطب مستقل میدان هنر، از قواعـد و منطق خود میدان پیروی کرده و درنتیجه تولیداتشان هنـر بـرای هنـر خواهـد بـود (البته نه هنر کانتی بلکه هنری که نشأت گرفته از منش هنرمند و میدان هنر باشد۲). تولیـدات هنرمندانِ هنر ناب یا هنرمندانِ مستقل در داخل خود میدان عرضه می‌شود. در مقابلِ میدان‌هنر مستقل، میدان‌هنرِ وابسته قرار دارد. میدان‌هنرِ وابسته، زیرمجموعه‌ای از میدان‌قدرت می‌باشد و اصول و قواعد میدان قدرت بر قواعد میدان‌هنرِ وابسته، غالب است (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۰۹). لذا تا زمانی‌که میدان‌هنر مثلا میدان نگارگری عصر صفوی تحت تاثیر میدان قدرت قرار دارد، سرمایه‌گذاری اقتصادی جایگاه هنرمندان را تعیین می‌کند. در چنین وضعیتی هنرمند برای

کسب مشروعیت و سرمایه بیشتر، رضایت میدان قدرت را در اولویت قرار می‌دهد.

– استراتژی‌های تبدیل و خشونت نمادین: آن‌چه بیشترین تفاوت را در تعیین موقعیت طبقات ایجاد می‌کند، حجم کلی سرمایه است (در این‌جا بوردیو بیش‌تر به سرمایه اقتصادی و فرهنگی توجه دارد). ترکیب سرمایه فرهنگی و اقتصادی معمولاً موقعیت پاره‌طبقات (تقسیم‌بندی داخل هر طبقه) را در یک طبقه اجتماعی مشخص می‌کند. به عنوان مثال در یک طبقه، پاره‌طبقاتی مانند کارفرمایان صنعتی و تجاری دارای سرمایه اقتصادی بالایی هستند و هنرمندان با این‌که سرمایه اقتصادی پایین‌تری از کارفرمایان دارند اما از سرمایه‌فرهنگی بالاتری برخوردارند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۱۸۹). نمادهای فرهنگی نه در اختیار طبقات بالای اقتصادی، مانند صاحبان سرمایه و کارفرمایان، بلکه در تصاحب هنرمندان و روشنفکرانی است که به لحاظ مادی فرودست تلقی می‌شوند (روحی، ۱۳۹۰: ۲۶). طبقات اجتماعی برای حفظ و بالا بردن سرمایهٔ خود «استراتژی‌های تبدیل» را به‌کار می‌برند، که منظور از آن مجموعه اعمالی است که افراد و خانواده‌ها از طریق آن، حجم و ترکیب سرمایه خود را تغییر می‌دهند و از این طریق سعی در حفظ موقعیت و جایگاه خود دارند و یا تلاش می‌کنند به جایگاه طبقاتی بالاتر صعود کنند (بوردیو، ۱۳۹۷: ۱۸۹). بوردیو بیان می‌کند؛ طبقات اجتماعی مرفه تنها با استثمار و امکانات مالی نیست که بر طبقات دیگر سلطه دارند، بلکه این طبقه ارزش خاص خود را نیز تولید می‌کنند و به‌طور ناخودآگاه فردِ تحت سلطه، این ارزش‌ها را درونی می‌کند و در نتیجه سلطه‌اش مشروعیت می‌یابد (خواجوندی، ۱۳۸۶: ۲). بوردیو در تبیین نظری این وضعیت از مفهوم خشونت نمادین استفاده می‌کند. خشونت نمادین روشی است که طبقات‌بالا برای برقراری نظم مطلوب خود به کار می‌برند. خشونت نمادین به‌طور غیرمستقیم و بیشتر از طریق مکانیسم‌های فرهنگی اعمال می‌شود و طی آن زبان، معانی و نظام نمادین افرادِ در رأس قدرت بر بقیه افراد جامعه تحمیل می‌شود (ریتزر، ۱۳۷۴: ۶۸۳). بوردیو عملکرد نهاد آموزشی را نیز که به‌طور مشروع فرهنگ‌های خاص قدرت استبدادی را به سایر طبقات تحمیل می‌کند، خشونت نمادین می‌نامد. در نظام آموزش، فرهنگِ طبقه‌ای خاص (که در طول زمان به صورت منش یا عادت‌واره درونی شده)، به طبقات دیگر منتقل یا القا می‌گردد (ظاهری بیرگانی، ۱۳۹۵: ۱۶). در استراتژی تبدیلِ سرمایه بین میدان قدرت و میدان‌هنر نیز خشونت‌نمادین از سوی میدان‌قدرت اعمال می‌شود. کنشگران میدان‌هنر در خلق آثار هنری، منش و سلیقهٔ میدان‌قدرت را لحاظ می‌کنند (نمودار ۱).



نمودار ۱: اعمال خشونت نمادین میدان قدرت بر میدان هنر درباری (منبع: نگارندگان).

بدین‌سان ویژگی مهم هر میدان، میزان خودمختاری و استقلال آن است. یعنی توانایی و قابلیتی که هر میدان در مسیر توسعه و تکامل خود به دست آورده تا به کمک آن بتواند، خود را از نفوذهای بیگانه حفظ کند و نظام ارزیابی خود را در برابر میدان‌های معارض مصون دارد و بر خود تکیه نماید (صادق‌پور، ۱۳۹۹: ۱۲).

از نظر بوردیو میدان‌ها عرصه مبارزه و رقابت دائمی بر سر کسب بیشترین میزان سرمایه‌های موجود هستند. افراد حاضر در میدان تلاش دارند با ارتقای جایگاه خود از طریق کسب طیفی از سرمایه‌های حاضر در میدان و در صورت نیاز تبدیل این سرمایه‌ها به سرمایه با ارزش‌ترِ آن میدان، امکانات لازم برای افزایش عاملیت خود و اعمال قدرت در میدان را فراهم نمایند. در پژوهش حاضر فرآیندهای شکل-گیری عادت‌واره یا منش هنری رضاعباسی و انعکاس آن بر آثار وی از منظر آرای بوردیو مورد مطالعه قرار گرفته است.

جامعهٔ عصر شاه‌عباس اول

شاه‌عباس در سال ۱۰۰۶ قمری به‌منظور سامان دادن به شرایط اقتصادی و نیز رعایت ملاحظات ژئوپلتیکی محل حکومت خود را از قزوین به اصفهان منتقل کرد. او شهر اصفهان را به دلیل قرار گرفتن در مسیر جاده ابریشم که به لحاظ تجاری شهری بسیار مهم به‌شمار می‌آمد، برگزید و فعالیت‌های گسترده‌ای را برای ساختن پل‌ها، خیابان‌ها، کاخ‌ها، مساجد باشکوه و خصوصاً ساختن کاروانسراهای

متعدد، به منظور ایجاد سهولت در امر تجارت و رفاه اقتصادی آغاز کرد. گسترش فعالیت‌های تجاری و بازرگانی که با انتقال پایتخت آغاز شده بود، با شکل‌گیری جلفای نو شدت گرفت. در مدت کوتاهی تاجران گرجی، مسیحی، یهودی، چینی، زرتشتی، هندی و... دارای محله‌های مختص خود شدند و بر روند رونق تجارت اصفهان افزودند (عالمی، ۱۳۹۱: ۶۴). به‌مقتضای فعالیت‌های تجاری و بازرگانی، قشر جدیدی از بازرگانان ثروتمند در اصفهان به‌وجود آمدند که با ذوق و سلیقه‌های بدیع خود به زمرهٔ هنرپروران پیوستند، که حاصل آن این بود که هنرنگارگری که تا آن زمان در خدمت تصویرگری کتب نقاشی دربار پادشاهان بود، تا حدودی از حمایت دربار مستقل شد (معمارزاده، ۱۳۸۸: ۴۴). شاه‌عباس همچنین آگاهی داشت که لازمهٔ رشد و رونق اقتصادی وجود جامعه‌ای متشکل از عقاید و مذاهب مختلف است، بنابراین او با پذیرفتن رویهٔ تسامح مذهبی توانست اصفهان را به کانون اندیشه‌ها، آیین و مذاهب مختلف که در رفاه و امنیت در کنار هم زندگی کرده و به تجارت مشغول بودند، تبدیل کند. این امر علاوه بر گسترش رفاه اقتصادی سبب شد بازرگانان، هنرمندان و صنعتگران بسیاری راهی ایران شوند، گوناگونی و تنوع در آثار و سبک هنرمندان اروپایی و شرقی سبب شد که محیط هنری اصفهان تحولات جدیدی را در این دوره تجربه کند. این شهر به‌تدریج به مرکز علم، دانش، تولید فکر و اندیشه تبدیل شد. علما، دانشمندان و علاقه‌مندان به علم و فرهنگ از سراسر ایران و حتی کشورهای همسایه به این شهر عزیمت کردند و با ظهور دانشمندان بزرگی نظیره میرداماد، میرفندرسکی، شیخ بهایی مکتب فلسفی اصفهان بنا شد (جوانی، ۱۳۸۵: ۲۲). با شکل‌گیری این مکتب فلسفی و رویکرد به عرفان شیعی، هرچند در حوزهٔ دین و فلسفه آثار ارزشمندی نگاشته شد، اما دیگر عرفان صوفیانه‌ای که حکومت صفویه بر مبنای آن بنا شده بود، با منافع شاه‌عباس و حکومتش هم‌راستا نبود و به مرور سرکوب فرقه‌ها و دستگیری برخی از دراویش اتفاق افتاد (فاضل و چیت‌سازان، ۱۳۹۱: ۴۳). همچنین در آغاز سلطنت شاه‌عباس، پدرش محمدخدابنده با وجود ناتوانی و بی‌کفایتی‌هایی که در امور مملکت داشت و مترصد برکناری شاه‌عباس از حکومت بود، درصدد برآمد مجدداً بر تخت حکومت بنشیند. برای رسیدن به این مقصود و به منظور جلب حمایت سران قزلباش در میان صوفیان این اندیشه را رواج داد که با وجود پدر حکمرانی پسر خلاف اصول صوفیگری است و تا او زنده است سلطنت به شاه‌عباس نمی‌رسد اما شاه‌عباس بدون تعلل حکم به قتل آنها را داد (سرملی، ۱۳۹۲: ۳۴). بدین‌جهت در این دوره با تغییر نحله‌های فکری و فروکش کردن اندیشه‌های صوفیانه، هنر از عالم خیال و فضای معنوی فاصله گرفت و زمینی‌تر شد (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۷۱). دوره حکمرانی شاه‌عباس بر اصفهان مصادف با تحولات گستردهٔ اجتماعی بود که مواجهه گسترده دربار و جامعه با مظاهر فرهنگ غربی در قالب ورود بازرگانان و سفرا و مشاوران سیاسی و نظامی از مهم‌ترین آنها بود. وقوع این رویدادها باعث بروز تغییراتی در روابط میان میدان هنر و میدان قدرت عصر شاه‌عباس و فعالیت هنری رضا عباسی در اصفهان گردید. در ادامه به این زمینه‌ها پرداخته شده است.

– ارتباط با هنرمندان اروپایی

همراه با ورود انبوه مسافران اروپایی به اصفهان در دوره شاه عباس، تعداد زیادی نقاش نیز به این شهر مهاجرت کرده و به فعالیت هنری مشغول شدند. گزارش‌هایی نیز در مورد اقامت دائم برخی از نقاشان اروپایی در اصفهان دوره شاه عباس در برخی سفرنامه‌ها آمده است. نقاشان فرنگی در دربار، کاخ‌های سلطنتی و منازل اشراف اصفهان به کارهای هنری مشغول شدند و از نگارگران ایرانی هم در کارهای هنریشان یاری جستند (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۷۵). با حضور این نقاشان در دربارِ شاه‌عباس اسلوب فرنگی‌سازی در نگارری ایران رونق بیشتری پیدا کرد (آژند، ۱۳۸۹: ۴۹۱). رضاعباسی، هنرمند مشهور این دوره که از قرار معلوم با حضور نقاشان اروپایی در اصفهان، بهره کافی از سبک فرنگی‌سازی برده بود، در برخی از نگاره‌هایش تصویر اروپاییان را بازنمایی کرد. وی از طریق استاد میناس– نقاش ارمنی– توانست با عناصر نقاشی اروپایی آشنا شود و آن مؤلفه‌ها را در نقاشی ایرانی به‌کار برد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۵۷؛ عالمی، ۱۳۹۱: ۸۲–۸۱). رضاعباسی با خلق نگارهٔ «برهنهٔ لمیده» (تصویر۱) در سال ۱۰۰۳ق/۱۵۹۵م، از سنت نگارگری گذشتگان درباب زنان جوانِ شرمگین به کلی سربرتافت (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۰۴). تا پیش از این گرچه زنان برهنه به فراخور موضوع و ضرورت روایت تصویری داستان مورد نظر تصویر می‌شدند، (مانند آب‌تنی شخصیت زن داستان و یا شب ازدواج وی) ولی بازنمایی زن برهنه به عنوان سوژه مستقل از زمینه داستانی در تاریخ نگارگری ایران سابقه نداشته است. شیلا کنبی نیز با چنین برداشتی از موضوع، برهنه‌نگاری در نقاشی ایرانی را تا پیش از سده یازدهم هجری قمری (هفدهم میلادی) بی‌سابقه دانسته است (۱۳۸۹: ۵۹). نگارهٔ برهنهٔ لمیده و نمایش آشکار برهنگی پیکره –مستقل از زمینه داستانی– بُعد مهمی از

تأثیر هنر اروپایی را بر هنر نگارگری ایران در سده یازدهم هجری قمری پیش‌رو نهاد. «در تاریخ کتاب‌آرایی ایران تنها صحنه‌هایی که بهانه قابل قبولی برای برهنه تصویر کردن آنها وجود داشته، نگریستن خسرو به آبتنی شیرین و اسکندر و پریان دریایی از خمسه نظامی و یا تصاویر نیمه لخت آدم و حوا از کتاب قصص النبیا بوده است» (همان). این نگاره نشان می‌دهد پای الهام یک منبع خارجی و به احتمال زیاد یک گراور اروپایی در میان بوده است (تصویر ۲).

تصویر ۱: برهنه لمیده، آقارضا، آبرنگ (چیت‌سازان، ۱۳۹۵: ۳۶).

تصویر ۲ : گراور به تقلید از رافائل (جوانی، ۱۳۸۵: ۲۵۱).

افزایش تماس و ارتباط هنرمند در سطح وسیع جامعه

در این دوره به موازات رشد و رفاه اقتصادی، تجار و بازرگانان استقلال هنری کافی یافتند و همین امر به شکل‌گیری شخصیت‌های مستقل اجتماعی منجر شد (ولش، ۱۳۸۵: ۱۸۷). این قشر نیز ثروت خود را طبق روال رایج در جامعه آن روزگار، صرف خرید آثار هنری نموده و در رقابت با طبقات اشراف، درباریان و دولتمردان قرار گرفتند (عالمی، ۱۳۹۱: ۷۷). آن‌ها در پی خریدِ آثارِ اصیلِ هنرمندان بودند، تا مجموعه‌های خود را بدان‌ها بیارایند، یا همچون هدیه‌ای ارزشمند به دوستان خود پیشکش کنند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۵۳). علاوه بر این، حامیان نوظهور، خواستار ترسیم چهره‌هایشان توسط هنرمندان بودند. «مهتر و اسب او» (تصویر ۳) یکی از نگاره‌هایی است، که هویت پیکره یا حامی این اثر در پرده ابهام می‌باشد، ولی فقدان حرکت در طراحی مهتر و اسب او نشان می‌دهد، که از روی مدلی ژست گرفته ترسیم شده و سفارشی است، از سوی کسی که تصویرش در طراحی آمده است (کنبی، ۱۳۸۹: ۷۵).

تصویر ۳: مهتر و اسب او، رضاعباسی (کنبی، ۱۳۸۹: ۷۸).

حضور سیاحان و جهانگردان اروپایی نیز که گاه خریداران مناسبی برای آثار هنری به‌شمار می‌آمدند، سبب گرایش نقاشان به استقلال در کارهنری شدند. انگلبرت کمپفر۳ هلندی یک دانشمند و پزشک بنام آلمانی بود، که در سفر به ایران، به نگارگران ایرانی تصویرگری آثاری از صحنه‌های روزمره و نقوش حیوانات محلی را سفارش می‌داد (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۷۹). بدین‌جهت بسیاری از هنرمندانی که تا پیش از این در کتابخانه‌های سلطنتی برای درباریان و شاه کار می‌کردند، در این دوره مجال یافتند که هنرشان را به همه‌ی علاقه‌مندان–خارجی یا داخلی– که توان خرید آن را داشتند بفروشند (کریمیان و جایز، ۱۳۸۶: ۷۹).

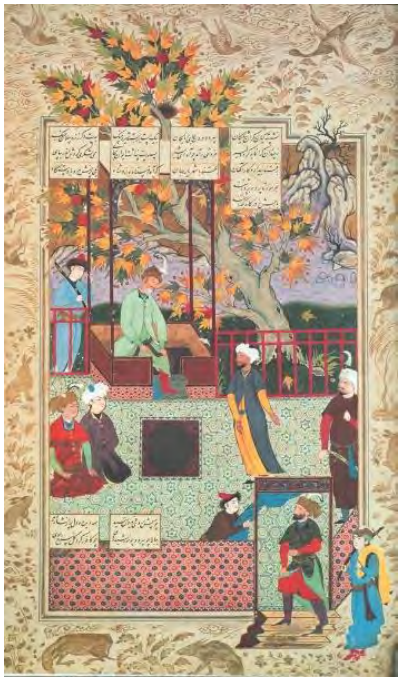
عملکرد رضاعباسی برای کسب سرمایهٔ فرهنگی

در میدان‌هنر، بررسی ساختار آثار هنری تا حدود زیادی به رابطهٔ میدان و منش هنرمند بستگی دارد. بوردیو به هنگام استفاده از این روش در شکل‌گیری اثر هنری، مراحلی را مدنظر قرار می‌دهد؛ او برای فهم آثار یک هنرمند یا نویسندهٔ خاص در گام اول به بررسی جایگاه اجتماعی هنرمند در میدان تولید هنر می‌پردازد (صادق‌پور و همکاران، ۱۳۹۹: ۵۴). رضاعباسی در خانواده‌ای هنرمند متولد شد. پدرش علی‌اصغر کاشانی از نقاشان برجسته دربار به‌شمار می‌رفت (محبی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۵) و همان‌گونه که در ایران قدیم مرسوم بود، رضا به حرفهٔ پدرش یعنی نگارگری و نقاشی روی آورد (آژند، ۱۳۸۰: ۷). در دورهٔ صفویان آموزش نقاشی در انحصار خانواده‌هایی قرار داشت، که از قدیم جزو هنرمندان حکومتی دربار بوده و برای خاندان سلطنتی اثر خلق می‌کردند (ظاهری‌بیرگانی، ۱۳۹۵: ۱۴۲). بنابراین رضا از زمان کودکی نقاشی را تحت نظارت پدرش و سایر هنرمندان برجسته دربار به‌خصوص شیخ‌محمد فراگرفت

(محبی و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۰۵). در اینجا دموکراتیزه شدن آموزش مورد توجه بوردیو قرار می‌گیرد، افرادی که به‌طور طبیعی این روند اجتماعی و شایع بودن هنری و فرهنگی را در نهاد خانوادشان به ارث می‌برند، طبیعتاً در آینده از این عرصه بهره‌مند خواهند شد. به همین دلیل، میدان‌هنر به دست وارثین و کسانی که به خودی خود صاحبان این سرمایه‌اند، می‌افتد (خواجوندی، ۱۳۸۶: ۲). با اینکه رضاعباسی به جهت داشتن پدری هنرمند، از سرمایه اولیه فرهنگی برای شکل‌دهی به منش هنری خویش برخوردار بود ولی به منظور کسب سرمایه فرهنگی بیشتر و ارتقای جایگاه خود در میدان هنر نگارگری اقدامات متعددی را در پیش گرفت که در ادامه به معرفی این اقدامات پرداخته می‌شود.

رقابت هنری برای کسب سرمایه فرهنگی

در میدان هنر کسانی که به اندازه کافی از یکی از انواع سرمایه بهره‌مند باشند، آن حوزه را تحت کنترل خود قرار داده و اگر ارزش نسبی یکی از انواع سرمایه به چالش کشیده شود، جدال حوزه‌های قدرت شدت می‌گیرد و منازعات میان آن افراد با دیگران افزایش می‌یابد (بوردیو، ۱۳۸۹: ۷۷). تصور غالب بر این است، هنرمندان همچون پیامبران با هاله‌هایی مقدس در تنهایی خود به‌سر می‌برند و جلوه‌های زندگی عادی بر آنان تأثیری ندارد. اما اگر از منظر بوردیو به آنها بنگریم، این هاله‌های مقدس ناپدید می‌شوند و منازعه‌ای سخت بر سر سرمایه‌های چندگانه جای آن را می‌گیرد (افسریان، ۱۳۸۸: ۱۷۲). کنشگران حاضر در میدان برای تملک سرمایه‌های بیشتر و حفظ سرمایه‌هایی که در اختیار دارند، می‌کوشند. این همان چیزی است که بوردیو آن را «اهمیت منازعه در حیات اجتماعی» می‌نامد (صادق‌پور و همکاران، ۱۳۹۹: ۵۳). زیرا هنرمندان به‌واسطهٔ مجموع سرمایه‌هایی که در اختیار دارند، در جایگاه سلطه قرار می‌گیرند (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۰۸). دورهٔ جوانی رضاعباسی که در دربار شاه‌عباس سپری شد، موجب شد وی به اقتضای شرایط در همان اوایل به کتاب‌آرایی متمایل گردد (آژند، ۱۳۸۵: ۱۵۶). یکی از نگاره‌هایی که رضا در شاهنامه‌نگاری سال‌های ۹۹۵-۱۰۰۵ق/۱۵۸۷-۱۵۹۷م برای شاه‌عباس کار کرده است «ملاقات سلم و تور با فریدون» می‌باشد (تصویر ۴) (ولش، ۱۳۸۵: ۱۸۴).



تصویر ۴ : «سفیر سلم و تور در حضور فریدون» اثر رضاعباسی (ولش، ۱۳۸۵: ۱۰۵).

صادقی‌بیگ افشار قبلاً صحنه مشابهی با عنوان «آمدن سفیر سلم و تور نزد فریدون» در شاهنامه سال ۹۸۴ق/۷-۱۵۷۶م نقاشی کرده بود (تصویر ۵) و شدیداً این احتمال دارد که رضا نسخهٔ قدیمی‌تر این حماسه را که مطمعناً هنوز در کتابخانه سلطنتی بوده، بررسی کرده و به‌طور جدی به کار سرپرست مشهورتر و کم‌استعدادتر خود یعنی صادقی حمله کرده است (ولش، ۱۳۸۵: ۱۸۴). بوردیو معتقد است، کنشگر زمانی قدرت شورش علیه قراردادهای کهنه را پیدا می‌کند و از هنر پیش‌پا افتاده به هنرناب می‌رسد، که از پیشینهٔ میدان، برآمد و نتایج آن و جایگاهی که گذشتگان و رقیبان امروزی‌اش آن را اشغال کرده‌اند، آگاهی داشته باشد (بوردیو، ۱۳۸۹: ۱۳۵). درواقع رضاعباسی با بهره بردن از سنت نظیره‌سازی به رقابت با صادقی‌بیگ افشار پرداخته‌است. در سنت نظیره‌سازی، نقاش نه به دنبال کسب مهارت است و نه تقلید از یک اثر موفق به‌صورت عین‌به‌عین. بلکه نظیره اثری است که یک هنرمند در پاسخ به اثر یک هنرمند دیگر اجرا می‌کند و درواقع نوعی رقابت، نمایش قدرت و مبارزه‌طلبی در آن اثر نهفته است (صادق‌پور و همکاران، ۱۳۹۹: ۵۹-۶۰). رضاعباسی این نگاره درخشان را در رقابت با اثر صادقی‌بیگ افشار اجرا می‌کند که بتواند از این طریق قدرت هنری خود را اثبات کرده و موقعیت سلطه را در میدان کسب کند.

تصویر ۵ : «آمدن سفیر سلم و تور نزد فریدون»، اثر صادقی‌بیک (ولش، ۱۳۸۵: ۱۰۱).

بوردیو معتقد است، زمانی‌که هنرمند آزادی کافی در گزینش موضوع آثار خویش را نداشته نباشد، مجبور است، برای به اثبات رسانیدن شخصیت هنری‌اش به مهارت‌های تکنیکی روی بیاورد و با هرچه زیباتر کشیدن موضوعاتی که به او تحمیل شده نمایش قدرت هنری خویش را به رخ بکشد. در واقع سرسپردگی به تکنیک به‌عنوان راه حلی برای معضل تحمیل مستبدانهٔ موضوع توسط هنرمندان به‌کار گرفته می‌شود. بوردیو این آثار را حاوی نوعی کمالِ بی‌روح معرفی می‌کند که بسیار درخشنده و از طرفی غیرانسانی هستند و در جهت پسند اهالی قدرت تولید می‌شوند (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹ : ۱۲۰-۱۱۹).

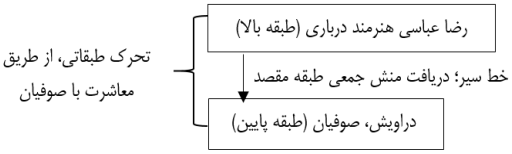
ابداع مکتب جدید هنری

در تعریف مکتب می‌توان گفت؛ روش هنری و یا روش علمی که توسط یک نفر ابداع گردد و گروهی در برههٔ زمانی و مکانی معین از آن روش پیروی کنند، مکتب نامیده می‌شود. سبک رضاعباسی نیز بر همین پایه شکل‌گرفت و تداوم یافت. رضاعباسی با ذکاوت و توانمندی خود توانست، یک سبک جدیدی از نقاشی را ابداع کند که از یک سو روش فکری زمانه و از سوی‌دیگر تلفیقی از سبک ها و شیوهٔ هنری نگارگران و هنرمندان هم‌عصر خود و پیشینیان را در یک کلیت جدید به نمایش درآورد (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۶). چیره‌دستی رضا در نگارگری و چرخش قلم او منجر به ایجاد چنین سبکی شد که همهٔ نگارگران آن زمان را تحت تأثیر قرار داد (فاضل و چیت‌سازیان، ۱۳۹۱: ۴۴). پیروان و شاگردان رضاعباسی، بارها از نمونه‌های آثار او نسخه‌برداری کردند که این نسخه‌برداری‌ها پایه‌های بقا و ثبات سبک رضا را محکم کرد (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۲۷). دستاوردهای رضا تأثیر بسیاری در نگارگری عصر شاه‌عباس برجای گذاشت و وی را صاحب جایگاهی ویژه، در نگاه دیگر هنرمندان کرد.

مهارت رضا، شاه عباس را وادار به بوسه زدن به دستان وی نمود. این واقعیت از توجه فراوان شاه‌عباس به هنرمندان برجستهٔ درباری و جایگاه ممتاز آن‌ها در نزد شاه و کارگاه سلطنتی دربار پرده برمی‌دارد (حسن‌شاهی، ۱۳۹۵: ۱۸۰). آقارضا توانست طی فعالیت‌هایش در دربار، سِمت پیشخدمتی خاصه همایونی و لقب «عباسی» را از جانب شاه‌عباس کسب کند (آژند، ۱۳۸۵: ۳۴) بدین سبب حضور وی در دربار شاه‌عباس، از جنبه‌ی نمادین توانست بسیار تأثیرگذار باشد و بر سرمایه‌ی فرهنگی دربار شاه‌عباس بیافزاید.

خط سیر تحرک طبقاتی رضاعباسی

رضاعباسی که مدتی کوتاه و به طرز شگفت‌آوری به‌عنوان نقاش نسخ‌خطی در دربار مشغول به‌کار بود، (ولش، ۱۳۸۵: ۳۳) از طریق ارتباط با صوفیان روی به عرفان آورد و مرید یکی از عارفان—شاید درویش غیاث‌الدین سمنانی- شدوی در این دوره گرایش خاصی به فتوت و جوانمردی پیدا کرد و با لایه‌های پایین جامعه و به قول اسکندربیک منشی با «هرزگان و کشتی‌گیران» اخت شد (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۴). رهایی صوفیان از قیدها برای آزادمردی چون رضا و کسانی که آثار وی را می‌خریدند گیرایی داشت (فاضل و چیت-سازیان، ۱۳۹۱: ۴۶). بوردیو اینجاست که علاوه بر تأثیر خانواده بر سرمایه، ذائقه و سلیقهٔ افراد، خطسیر اجتماعی را نیز بر شکل‌گیری منش و سلیقه افراد مؤثر می‌داند (ریکی، ۱۳۹۳: ۳۳). با بررسی خط سیر تحرک طبقاتی رضاعباسی و مقایسه فرهنگ و منش طبقه‌ای که از آن برخاسته، با فرهنگ و منش طبقه‌ای که وارد آن می‌شود، می‌توان به تغییراتی که در منش و به‌طبع آن در سبک زندگی و سلیقهٔ هنری وی رخ داده است، پی برد. رضاعباسی که در طبقه هنرمندان درباری رشد یافته و در راستای آن عادت‌واره وی شکل گرفته بود، با معاشرت و هم‌نشینی با فرقهٔ صوفیان روی به عرفان آورد و در راستای این جابه‌جایی یا تحرک - اجتماعی، منش‌جدید وی، طبق منش‌جمعی میدانِ صوفی-گری شکل گرفت (نمودار ۲). منش شکل‌گرفته به‌نوبهٔ خود در سبک زندگی، سلیقه و ذائقهٔ رضا تأثیر گذاشته و در نهایت در نگاره‌هایش نمایان گردید.



نمودار ۲ : خط‌سیر تحرک طبقاتی رضاعباسی در عصر شاه‌عباس اول (منبع: نگارندگان).

از آنجایی‌که رضاعباسی از روندهای فکری غالب بر جامعه و کشمکش‌های موجود میان اندیشه‌های صوفیانه و علمای تشیع غافل نبود، همزمان با اوج‌گیری جدال و بحث‌های نظری در این زمینه و کمرنگ شدن فضای صوفیانه دربار، تصمیم به ترک محیط دربار کرد (عالمی، ۱۳۹۱ :۸۰). ازآنجایی‌که میدان‌هنر یکی از زیرمجموعه‌های میدان‌قدرت است، هنرمندان در خلق آثار هنری همواره رضایت حامیان و صاحبان قدرت را مدنظر قرار می‌دهند (خواجه‌مهریزی، ۱۳۹۶: ۹۷). بنابراین منش و اعتقاد شخصی هنرمند به نفع اجرای قوانین دربار نادیده گرفته می‌شود. هرچه سرمایه-فرهنگی هنرمند با زمینه‌های اعتقادی و فرهنگی او و میدان‌قدرت هم‌سو باشد، تمایل هنرمند به میدان‌قدرت بیشتر است و تحت‌سلطهٔ آن قرار می‌گیرد (صادق‌پور، ۱۳۹۹: ۱۳). گرایش رضاعباسی بـه یکی از فرقه‌هـای تصوف کـه احتمـالاً مخالـف تصمیم‌هـای شـاه‌عباس و جهت‌گیری سیاسـی آن دوره بود، سبب شد رضا دربار را ترک کند (علیزاده اوصالو و اسدی، ۱۴۰۰: ۵۹). دلیل اصلی توانایی و قدرت ترک میدان‌قدرت توسط هنرمند به میزان سرمایه‌فرهنگی او بستگی دارد؛ بوردیو معتقد است، هنرمند با انباشت سرمایه‌فرهنگی توانایی تغییر قوانین میدان را پیدا کرده و تبدیل به هنرمندی می‌شود که برای خلق موقعیتی جدید و نه گرفتن یک جایگاه از پیش آماده، ساخته می‌شود (بوردیو، ۱۳۸۵: ۱۰۲). مکانیسم این قضیه روشن است، زیرا تنها کسی می‌تواند قواعد بـازی را نقض و آنها را دستکاری کند که نسبت به این قواعد اشراف بیشتری داشته باشـد (پرستش، ۱۳۸۵: ۱۰۴). درنتیجه کسب سرمایه‌فرهنگی غنی، تا حدودی هنرمند را خودمختار کرده و از زیر سلطه میدان قدرت می‌رهاند. رضاعباسی نمونه‌ای از این هنرمندان استثنایی بود که توانست، به‌واسطهٔ سرمایه‌فرهنگی غنی در راستای منش زیبایی‌شناسانه خود به سمت قطب‌هنر مستقل پیشروی کند.

باتوجه به‌اینکه اوایـل قـرن یازدهـم یکـی از شـکوفاترین دوره‌هـای ایـران اسـلامی ازلحـاظ اقتصـادی بود، اما نـگاه انتقـادی بـه جهت‌گیـری سـاختار اقتصـادی در دوران شاه‌عباس وجود دارد. اینکه این رونـق اقتصادی در چه حد عادلانه و با منافـع همگانی سازگار بوده اسـت؟ شـواهد نشـان می‌دهـد کـه سـاختار اسـتبدادی و متمرکـز حکومت صفویان در دوران شـاه‌عباس هم در عرصه مالکیت ارضـی و هـم در عرصه تجـارت صرفـاً به سـود اقشـار خاصی از جامعه و بیشتر حاکمیت بوده اسـت (علیزاده اوصالو و اسدی، ۱۴۰۰: ۶۱). در بررسی اقتصاد پولی، مشخص می-شود که شاه بزرگترین سرمایه‌دار کشور بود و بیشترین مقدار نیروی کار را در استخدام داشت (سیوری، ۱۳۷۴: ۱۸۵). لذا طبقات اجتماعی دور از مرکز بهره چندانی از انبوه سرمایه-های اقتصادی موجود در هسته قدرت نمی‌بردند. در چنین وضعیتی بود که، رضاعباسی بعد از مدتی دوری از دربار مجبور به نزدیکی مجدد به مرکز قدرت می‌شود. وی از شدت تنگ‌دستی سروکارش بار دیگر به دربار می‌افتد (آژند، ۱۳۸۹: ۶۱۰). هم‌زمانی تحولات سیاسی عصر شاه‌عباس، با تحولات اقتصادی، دامن رضاعباسی را نیز گرفت. در چنین وضعیتی، جایگاه استغفار و قریحه در مقابل قدرت پول رنگ می‌بازد و نیاز مالی او را مجبور می‌کند که دوباره به دربار بازگردد (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۴). در آن زمان –مانند امروز– هنرمندان مشاغل ناپایداری داشتند. زمانی‌که یک شاه یا شاهزادهٔ مهمی به هنر یا هنرمند خاصی علاقه نشان می‌داد، آن هنرمند، موقعیت شغلی مناسبی کسب می‌کرد. اما وقتی توجه حامی از بین می‌رفت هنرمند یک شبه تهیدست می-شد (ولش، ۱۳۸۵: ۲۲۹). هنرپروران و حامیان طبقه بازرگان هم، توان پرداخت هزینه‌های سنگین نسخه‌های مصور را نداشتند و فقط به سفارش تک‌برگی‌ها بسنده می‌کردند (امینی و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۲۲). بنابراین هنرمندی که به-دلیل حضور در میدانِ هنرِ مستقل، ناچار به چشم‌پوشی منفعت مادی است، می‌بایست نیازهای مالی خود را از طریق حمایت‌های نزدیکانش تأمین کند. در اینجا بوردیو از اصطلاح –بستگان فقیر خانواده‌ی بورژوازی– استفاده می-کند و می‌گوید تنها هنرمندانی که شانس استفاده از منابع مالی خانوادگی و یا آشنایان و دوستان ثروتمندشان را داشته باشند، در ادامه به تولید هنر ناب موفق خواهند بود. این هنرمندان پیشگام به بخاطر براندازی قواعد موجود میدان ناگزیرند، به کسادی بازارِ هنر و عدم سوددهی اقتصادی تن دهند. عدم سوددهی اقتصادی که از شاخصه‌های اصلی قطب هنر مستقل است، به دلیل دوری از دربار و عدم پذیرش سفارش‌های درباری روی می‌دهد (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۲۷). تنگدستی، تنهایی و انزوا از

نشانه‌های هنرمند قطب مستقل است که در راستای ترک دربار رخ می‌دهد (همان، ۱۲۹). این موقعیت در میدان تولید هنر کمترین اعضا را داراست (ظاهری بیرگانی، ۱۳۹۵: ۱۵۷).

رضا عباسی و نگاره‌های قطب مستقل

ترک میدان قدرت و گرایش به سمت مرکز میدان مستقل هنر، مقارن است با آزادی روز افزون هنرمند (پرستش و محمدی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۱۱۳). رضاعباسی را می‌توان یکی از نخستین نگارگران برجستهٔ منصوب به میدان هنرِ مستقل در حوزهٔ هنری دانست. وی سال ۱۰۱۱ق تا ۱۰۱۹ق، با ترک کتابخانهٔ سلطنتی و تصویرپردازی از پرتره‌های شاه و درباریان، به طراحی چهره‌هایی از کشتی‌گیران، شیوخ و مردم عادی مشغول شد (آژند، ۱۳۸۵: ۵۷). در این سال‌ها هیچ آثار رسمی رقم‌داری را نمی‌توان به او نسبت داد. در مقابل رضا منحصراً به طراحی دروایش و عوام تمرکز کرد (کنبی، ۱۳۸۹: ۷۷). از جمله نگارهٔ پیرمرد کدو به دست (تصویر ۶)، شیخ در برهوت (تصویر ۷)، درویش درحال سماع (تصویر ۸) و مرد قدح به دست (تصویر ۹) اشاره کرد (جوانی، ۱۳۸۵: ۱۰۶).

تصویر ۶ : پیرمرد کدو به دست، رضا عباسی (جوانی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

تصویر ۷ : شیخ در برهوت، آقارضا (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

تصویر ۸: درویش درحال سماع، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۱۹).

تصویر ۹: مرد قدح به دست، رضا عباسی (کنبی، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

نتیجه‌گیری

هدف از پژوهش حاضر شناخت ابعاد شکل‌گیری و تأثیر سرمایه فرهنگی رضاعباسی بر روابط میان میدان قدرت و منش هنری وی بود. بدین منظور با توسل به رویکرد نظری میدان پیر بوردیو و مفاهیم به‌کار رفته در این نظریه، به تحلیل زمینه‌های اجتماعی تاثیرگزار در میدان هنر نگارگری مقارن با حیات هنری رضا عباسی پرداخته شد. در ادامه نقش ابعاد مختلف این میدان در شکل‌گیری سرمایه فرهنگی رضا عباسی و نقش این سرمایه در خط سیر تحرک طبقاتی وی مورد مطالعه قرار گرفت.

در ارتباط با سوال پژوهش که بر شناخت چگونگی کنش هنری رضا عباسی در میدان نگارگری، متاثر از نوع سرمایه فرهنگی و منش وی در دوره‌های مختلف تاکید داشت، نتایج زیر حاصل شد.

رضا عباسی نگارگر برجستهٔ دورهٔ صفوی با برخورداری از سرمایهٔ فرهنگی اولیه که از طریق خانواده و استادان ماهر درباری کسب کرده بود، با حضور در دربار و نشان دادن استعداد و منش هنری خاص خود، سرمایهٔ فرهنگی خود را تقویت کرد. از جمله با ابداع سبک جدید هنری، دریافت لقب عباسی از شاه صفوی و بهره بردن از سنت نظیره‌سازی در رقابت هنری با صادقی‌بیگ و همچنین تأثیر از سبک هنرمندان اروپایی و ارتباط با سایر اقشار جامعه توانست صاحب سرمایهٔ فرهنگی ویژه‌ای در میدان نگارگری آن‌دوره باشد. مطابق با نظریه میدانِ بوردیو، کنشگران هرچه از سرمایهٔ فرهنگـی بیشتری برخوردار شوند، گرایش آن‌ها به سمت قطب هنر مستقل و یا هنر خلاقانه بیشتر خواهد شد. در این دوره نیز، با فراهم آمدن بسترهای اجتماعی مساعد، شرایط لازم برای تقویت سرمایه فرهنگی هنرمندان مهیا شد و میدان هنر با استقلال نسبی از میدان قدرت شکل گرفت. منش متمایز رضاعباسی نسبت به میدان قدرت و سرمایهٔ فرهنگی غنی که با استفاده از شرایط ذکر شده، کسب کرده بود، موجب شکل‌گیری چنین میدانی در دورهٔ شاه‌عباس‌اول شد. رضاعباسی که هم‌زمان با فعالیت خود در دربار از طریق معاشرت با گروه صوفیان، گرایش‌های صوفیانه پیدا کرده بود، تحت تاثیر خشونت نمادین میدان قدرت و مخالف شاه صفوی با عقاید صوفیانه، نتوانست منش صوفیگری خود را در آثار هنری خود نشان دهد. بدین جهت به‌پشتوانه سرمایهٔ فرهنگی غنی که کسب کرده بود، دربار شاهی را ترک و به قطب مستقل میدان هنر نزدیک شد. رضاعباسی نمونه‌ای از نگارگران منصوب به قطب مستقل میدان هنر است، که با کسب سرمایهٔفرهنگی غنی توانست در راستای منش شخصی خود، با فاصله از میدان قدرت به سوی مرکز میدان هنر پیشروی کند. ازاین‌رو نقاشی از صحنه‌های زندگی روزمره، چهره‌پردازی از درویشان و صوفیان و کشتی‌گیران به دایره سوژه‌های هنری، تصویرگران دورهٔ صفوی افزوده شد. با توجه‌به ســاختار اســتبدادی و متمرکــز حکومت صفوی در دوران شــاه‌عباس که طبقات اجتماعی متوسط و ضعیف دور از مرکز را از مزایای توسعه اقتصادی و تجاری محروم می‌ساخت، قطب مستقل میدان هنر نتوانست به رقابت با قطب وابسته به میدان قدرت ادامه دهد. زیرا به علت نداشتن سرمایه‌های کافی اقتصادی و فرهنگی فاقد جذابیت لازم برای تداوم فعالیت و رقابت هنرمندان برای کسب سرمایه بیشتر بود. در چنین شرایطی هنرمند سرکش مورد اشاره در این پژوهش نیز به ناچار و از سر تنگدستی و یا به تعبیر بوردیو، ناتوان از تبدیل سرمایه فرهنگی به سرمایه اقتصادی، قطب مستقل میدان هنر را وانهاده و مجددا به قطبِ وابسته به میدانِ قدرتِ هنر عصر صفوی باز می‌گردد.

پی‌نوشت‌ها

[1]- اصطلاح تحرک‌اجتماعی به حرکت افراد از یک منزلت اجتماعی به منزلت دیگر اطلاق می‌شود. آدم‌ها ممکن است به منزلت پایین یا بالا تحرک یابند.

[2] - کانت شرایط صدور حکم زیبایی‌شناسانه را حکمی می‌داند که باید فارغ از هر غایت و منفعت و غرضی صادر شود؛ در صدور آن نیز هیچ علاقه‌ای دخیل نباشد افزون بر این‌ها، چنین حکمی باید قبول عام باشد (بختیاری و اکبری، ۱۳۸۷: ۴۰). یکی از اهداف اصلی بوردیو، نقد زیبایی‌شناسی کانت است که مدعی وجود نوعی زیبایی‌شناسی ناب در حیات اجتماعی می‌باشد.

[3] - انگلبرت کمپفر (به آلمانی: Engelbert Kaempfer) (زادروز ۱۶ سپتامبر۱۶۵۱- درگذشته ۲ نوامبر ۱۷۱۶)، پزشک و طبیعی‌دان اهل آلمان بود که به واسطهٔ سفر جهانگردی‌اش به روسیه، ایران، هند، آسیای شرقی و ژاپن در بین سال‌های ۱۶۸۳ تا ۱۶۹۳ مشهور است (انگلبرت، کمپفر مترجم کتاب سفرنامه کمپفر، بی. تا).

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۰). نظام سنتی استاد-شاگردی در نقاشی ایران، ***هنرهای زیبا هنرهای تجسمی،*** ۱۰ دوره- شماره۱۰، ۴-۱۲.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۵). ***مکتب نگارگری اصفهان،*** تهران: فرهنگستان هنر.

آژند، یعقوب. (۱۳۸۹). ***نگارگری ایران،*** ج ۱، تهران: سمت.

افسریان، ایمان (۱۳۸۸). بی‌ینال قدرت: میدان رقابت هنرمندان نقاش، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات،*** دوره۱، شماره ۲، ۱۷۱-۱۹۵.

امینی، شهناز، اصغر جوانی، مجیدرضا مقنی پور (۱۳۹۸). شناسایی نمونه پیکره‌های انگلیسی در نگارگری مکتب اصفهان. ***نگره،*** دوره۱۴، شماره ۴۹، ۱۱۵-۱۲۷.

انگلبرت، کمپفر (۱۳۶۰). ***سفرنامه کِمپفر،*** ترجمه کیکاووس جهانداری، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.

بختیاری، مریم و مجید اکبری (۱۳۸۷). ارزیابی نقد شیلر بر زیبایی‌شناسی کانت، ***فلسفه تحلیلی،*** دوره ۵، شماره ۱۳، ۳۵-۶۴.

بوردیو، پیر (۱۳۹۷). ***تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی،*** ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث.

بوردیو، پیر (۱۳۸۹). ***نظریه کنش، دلایل علمی و انتخاب عقلانی،*** ترجمهٔ سید مرتضی مردیها، تهران: نقش و نگار.

پرستش، شهرام (۱۳۸۵). ***صورتبندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر،*** رساله دکتری، رشته جامعه‌شناسی نظری، دانشکده علوم اجتماعی، دانشگاه تهران.

پرستش، شهرام و مرجان محمدی‌نژاد (۱۳۸۹). تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران، ***جامعه‌شناسی هنر و ادبیات،*** دوره۲، شماره ۱، ۱۳۴-۱۰۳.

جوانی، اصغر (۱۳۸۵). ***بنیان‌های مکتب نقاشی اصفهان،*** تهران: فرهنگستان هنر.

چیت‌سازان، امیرحسین، جوانی، اصغر، حیدری، ملیحه (۱۳۹۵). «تحلیل آثار رضا عباسی بر اساس روش ژیلبر دوران»، ***فصلنامه ادبیات نمایشی و هنرهای تجسمی،*** دوره۲، شماره ۲، ۵۲-۳۱.

حسن‌شاهی، میمنت (۱۳۹۵). ***«هنر و قدرت در عصر صفوی (۹۰۷-۱۵۰۱/۱۱۳۵-۱۷۲۲ه.ق)»،*** رساله دکتری، رشته تاریخ، دانشکده حقوق و علوم اجتماعی، دانشگاه تبریز.

خواجوندی، سمیه (۱۳۸۶). بوردیو و جامعه‌شناسی، https://bashgah.net: تاریخ مراجعه: ۲۳/۱۰/۱۴۰۰.

خواجه‌مهریزی، منصوره (۱۳۹۶). ***مطالعه تطبیقی و جامعه شناختی نگارگری مکاتب قزوین و مشهد (با رویکرد جامعه شناسی پیر بوردیو)،*** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا (س).

روحی، زهره (۱۳۹۰). **بوردیو در مواجه با «تمایز»**. جهان کتاب، دوره۱۶، شماره ۸، ۲۵-۲۸.

ریتزر، جورج (۱۳۷۴). ***نظریهٔ جامعه‌شناسی در دوران معاصر*** ، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: علمی.

ریکی، یاسر (۱۳۹۳). ***مطالعه‌ی تطبیقی عوامل اجتماعی مؤثر بر هویت اجتماعی دانش‌جویان در دانشگاه‌های زابل و خوارزمی،*** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته علوم اجتماعی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی.

سرملی، افسانه (۱۳۹۲). ***بررسی و تحلیل جریان تصوف سیاسی از عصر شاه عباس اول تا اواخر حکومت صفویه (۱۱۳۵-۹۹۹ق)،*** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته تاریخ ایران دورهٔ اسلامی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

سیوری، راجر (۱۳۷۴). ***ایران عصر صفوی،*** ترجمهٔ کامبیز عزیزی، تهران: نشر مرکز.

صادق‌پور، میثم (۱۳۹۹). ***تحلیل مناسبات قدرت در نقاشی صفوی سده‌ی دهم هجری/ شانزدهم میلادی،*** رساله دکتری، رشته هنرهای اسلامی، دانشکده هنرهای صناعی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

صادق‌پور، میثم و همکاران (۱۳۹۹). «بازشناسی عملکرد نظیره-سازی در نقاشی صفوی سده‌ی دهم (بررسی رابطه‌ی دوسویه‌ی میدان و منش با تمرکز بر آثار سلطان‌محمد)»، ***رهپویه هنر/هنرهای تجسمی،*** دوره۳، شماره ۴، ۵۱-۶۲.

ظاهری بیرگانی، زهرا (۱۳۹۵). ***مطالعه میدان تولید نقاشی ایرانی از دوران ناصری تا جنبش مشروطه (با***

رویکرد جامعه شناسی) ، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته معماری، دانشکده هنر و معماری. دانشگاه مازندران.

عالمی، محبوبه(۱۳۹۱). ***نگارگری ایرانی در عهد شاه عباس اول،*** پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته تاریخ، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه یزد.

علیزاده اوصالو، سینا، اسدی، مهیار (۱۴۰۰). پژوهشی پیرامون درون‌مایه آثار دوره سوم رضا عباسی (مبتنی بر زمینه‌های تاریخی)، ***جلوه هنر،*** دوره۱۳، شماره ۳، ۵۶-۷۲.

فاضل، سیده آیین، چیت‌سازان، امیرحسین (۱۳۹۱). رویکردی جامعه‌شناختی بر زندگی رضا عباسی (با بررسی برخی تک‌نگاره-ها). ***نگره***، دوره۷، شماره ۲۴، ۵۰-۳۷.

کاوه، مهدی (۱۳۹۲). ***مطالعه تطبیقی نظریات جامعه شناسی هنر در مکاتب مختلف جامعه شناسی***، پایان-نامه کارشناسی ارشد، رشته مدیریت و علوم اجتماعی، دانشکده اقتصاد، دانشگاه شیراز.

کریمیان، حسن و مژگان جایز (۱۳۸۶). تحولات ایران عصر صفوی و نمود آن در هنر نگارگری، ***دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی***، دوره۴، شماره ۷، ۶۵-۸۸.

کنبی، شیلا (۱۳۸۹). ***رضا عباسی اصلاح‌گر سرکش***. ترجمهٔ یعقوب آژند، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.

محبی، بهزاد، حسنخانی قوام، فریدون، رنجبر، مهسا (۱۳۹۶). نقش زن در نگاره‌های دورهٔ صفوی با تأکید بر آثار رضاعباسی. ***پژوهش‌نامهٔ زنان،*** دوره ۸، شماره۸، ۱۲۱-۹۷.

معمارزاده، محمد (۱۳۸۸). نقاشی عصر صفوی (مکتب تبریز و اصفهان)، ***جلوه هنر،*** دوره جدید، ش ۲، ۴۶-۳۹.

مولوی، الهام(۱۳۹۲). ***«تحرک اجتماعی بین‌نسلی و فرهنگ طبقاتی»***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته جامعه-شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه گیلان.

ولش، آنتونی (۱۳۸۵). ***نگارگری و حامیان صفوی***. ترجمهٔ روح‌الله رجبی، تهران: فرهنگستان هنر.

References

Ajhand, Y. (2001). The Traditional Master-pupil System in Persian Painting, ***Journal of Fine Art: Visual Art (Honarhaye Ziba: Honarhaye Tajasomi)***, 10 (1), 4-12, (Text in Persian).

_____ . (2006). ***Isfahan Painting*** School, Tehran: Samt, (Text in Persian).

_____. (2010). ***A Research on Persian Painting and Miniature,*** (1st), Tehran: Samt, (Text in Persian).

Afsarian, I. (2009). Biennale of the Power: An arena for competition among Painting Artists, ***Sociological Journal of Art and Literature*** **(Jame'e Shenasi Honar va Adabiat),** 1(2), 171-195, (Text in Persian).

Amini, Sh.; Javani, A.; Moghanipour, M.R. (2019). Identification of British Figurines in Miniatures by Isfahan School, ***Nagareh Journal***, 14(49), 115-127, (Text in Persian).

Alami, M. (2012). ***Iranian Painting Dduring the Shah Abbas I Era***, MA thesis, History, Faculty of Literature. Yazd University, (Text in Persian).

Alizadeh Osalou, S.; Asadi, M. (2021). A Study on the Theme of Reza Abbasi's Works in his Third Period of Life (Based on Historical Contexts), ***Glory of Art (Jelve-Y-Honar)***, 13(3), 56-72, (Text in Persian).

Bakhtiari, M.; Akbari, M. (2008). Evaluation of Schiller's critique of Kant's aesthetics, ***Journal of Philosophical Investigations (Falsafeh Tahlili)***, 5(13), 35-64, (Text in Persian).

Bourdieu, P. (2018). ***Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste***, translated by: Hassan Chavoshian, Tehran: Tehran:Sales Publication, (Text in Persian).

Bourdieu, P. (2010). ***Theory of action, scientific reasons and rational choice***, translated by: Seyed Morteza Mardiha, Tehran: Naghsh O Negar publication

Chitsazan, A.H.; Javani, A.; Heydari, M. (2016). ***Analysis of Reza Abbasi's Works Based on Gilbert Doran's Method***, Dramatic Literature and Visual Arts (Adabiyate Namayeshi va Honarhaye Tajasomi), 2(2), 31-52, (Text in Persian).

Fazel, S. A.; Chitsazan, A.H. (2012). Sociological Approach to Reza Abbasi 's Life with Studying Individual Drawings, ***Negareh Journal***, 7(24), 37-50, (Text in Persian).

Hasan Shahi, M. (2016), ***Art and Power in the Safavid Period (1135-1722***

Memarzadeh, M. (2009). Safavid Era Painting (School of Tabriz and Isfahan), ***Glory of Art (Jelve-Y-Honar)***, *2, 39-46*, (Text in Persian).

Molavi, E. (2013). ***Intergenerational Social Mobility and Class Culture***, MA Thesis, Department of Sociology, Faculty of Literature and Humanities, Gilan University, (Text in Persian).

Maanen, H.V. (2009). ***How to Study art Words: on the Societal Functioning of Aesthetic Values***, Amsterdam: University of Press.

Parastesh, Sh. (2006). ***Formation of the Field of Literary Production in Contemporary Iran***, PhD Dissertation, Department of Theoretical Sociology, Faculty of Social Sciences, University of Tehran, (Text in Persian).

Parastesh, Sh.; Mohammadi Nejad., (2010), A Social Analysis of Kamal-al-Molk Works in the Field of Painting in Iran, ***Sociological Journal of Art and Literature*** **(Jame'e Shenasi Honar va Adabiat),** 2(1), 103-134, (Text in Persian).

Rouhi, Z. (2011). Bourdieu in the Face of "Distinction", ***Jahan Ketab***, 16(8), 25-28, (Text in Persian).

Riterz, G. (1995). ***Sociological Theory in the Contemporary Era***, translated by: Mohsen Salasi, Tehran: Elmi publication.

Riki, Y. (2014). ***A Comparative Study of Social Factors Affecting the Social Identity of Students in Zabul and Kharazmi Universities***, MA thesis, Department of Iranian History in the Islamic Period, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchistan, (Text in Persian).

Sarmeli, A. (2013). ***Investigation and Analysis of Political Sufism from the era of Shah Abbas I to the end of Safavid Rule (1620-1756AD),*** MA thesis, Department of Iranian History in the Islamic Period, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchistan, (Text in Persian).

AD), PhD Dissertation, History, Faculty of Law and Social Sciences, University of Tabriz, (Text in Persian).

Javani, A. (2006), ***Foundations of Isfahan Painting School***, Tehran: Frahnagestaneh Honar , (Text in Persian).

Khajvandi, S. (2007). Bourdieu and Sociology, https://bashgah.net, (Text in Persian).

Khjehmehrizi, M. (2017). ***A Comparative and Sociological Study of the Painting of Qazvin and Mashhad Schools (with Pierre Bourdieu's Sociological Approach)***, MA thesis, Department of Art Research , Faculty of Arts, Al-Zahra University, (Text in Persian).

Kaempfer, E. (1981). ***Kaempfer's Travelogue***, translated by: Keikavous Jahandari, Tehran: Kharazmi, (Text in Persian).

Kaveh, M. (2013). ***A Comparative Study of Sociological Theories of Art in Different Schools of Sociology***, MA thesis, Department of Management and Social Sciences, Faculty of Economics, Shiraz University, (Text in Persian).

Karimian, H.; Jayez, M. (2007). The Developments of Iran During the Safavid Era and its Expression in the Art of Painting, ***Scientific Quarterly Islamic Art studies (Motaleat Honar Eslami)***, 4(7), 65-88, (Text in Persian).

Kanbi, Sh. (2010). ***Rebellious Reformer: The Drawings and Paintings of Riza-yi 'Abbasi of Isfahan***, translated by: Yaghoub Azhand, (2nd ed), Tehran: Iranian Academy of Arts (Frahangestaneh Honar)**,** (Text in Persian).

Mohebi, B.; Hassankhani Ghavam, F.; Ranjbar, M. (2017). The Role of Women in the Safavid Period Emphasizing on Reza Abbasi's Works, ***Woman's Studies Journal (Pajhouhsesh Name Zanan)***, 8(8), 97-121, (Text in Persian).

Savory, R. (1980). ***Iran Under the Safavids***, translated by: Kambiz Azizi, Tehran: Nashreh Markaz.

Sadeghpour, M. (2020). ***Analysis of Power Relations in Safavid Painting of the 10th AH/16th century AD***, PhD Dissertation, Islamic Arts filed, Faculty of Crafts Art, Tabriz Islamic Art University, (Text in Persian).

Sadeghpour, M.; Mohammadzadeh, M.; Ghadimi Gheydari, A. (2020). Recognizing the Function of Nazirehsazi in 16th Century Painting (Investigation the Reciprocal Between Habitus and Field with the Focus on Sultan Mohammad Works), ***Visual Arts*** (***Rahpooye Honar)*** , 3(4), 51-62, (Text in Persian).

Velsh, A. (2006). ***Painting and Safavid Supporters***, translated by: Rouholah Rajabi, Tehran: Iranian Academy of Arts publication (Frahangestaneh Honar).

Zaheri Birgani, Z. (2016). ***Studying the Field of Iranian Painting Production from the Nasrid Period to the Constitutional Movement (with a Sociological Approach)***, MA thesis, Department of Architecture, Faculty of Arts and Architecture. Mazandaran University, (Text in Persian).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی