تحلیل اجتماعی آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران

شهرام پرستش*
مرجان محمدی نژاد**

چکیده

کمال‌الملک در طرد سنت‌های کهن نقاشی ایران و تعریف معنای تازهٔ نقـاش و حرفـهٔ نقاشـی از جایگـاه ویژه‌ای برخوردار است. در این نوشتار، با بهره‌گیری از مبانی نظری جامعـه‌شناسـی هنـر بوردیـو و روش ساختگرایی تکوینی او به تبیین زندگی و آثار کمال‌الملک پرداخته‌ایم. در این زمینه، شکل‌گیری میـدان تولید نقاشی در ایران و چگونگی ارتباط آن با میدان قدرت را مدنظر قراردادیم. بر اساس نتایج حاصل از این تحقیق، در حوالی انقلاب مشروطه، رفته‌رفته سنخستین نشانه‌های شکل‌گیری میدان تولیـد نقاشـی در ایران ظاهر شد. کمال الملک سرآمد نقاشان منصوب به قطب مستقل در میدان تولید نقاشی در ایران است.

واژگان اصلی: میدان تولید نقاشی، کمال‌الملک، قطب مستقل، قطب وابسته، ساختگرایی تکوینی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دریافت: ۸۸/۱۱/۲۰ پذیرش: ۸۹/۶/۱۵

* استادیار گروه انسان شناسی دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران parastesh@ut.ac.ir
** کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشگاه علم و فرهنگ mohamadinezhad.m@gmail.com

بیان مسئله

کمال‌الملک در نقاشی ایران در نقطهٔ عطفِ تحول میان نقاشی سنتی به نقاشی نوین دورهٔ معاصر قرار گرفته است. نقاشی دورهٔ قاجار که با مکتب «نقاشی زند و قاجار» و «پیکرنگاری درباری» آغاز شده بود، با شیوهٔ کاملاً واقع‌نمایانهٔ کمال‌الملک به انتها رسید. او با کنارنهادن قواعد سنتی موجود در گفتمان نقاشی سنتی ایرانی سبک جدیدی را بنیاد نهاد و با دوری‌گزینی از سنت آرمانگرایانه نقاشی ایرانی به نمایش عینیت‌های بیرونی پرداخت. کمال‌الملک برخلاف نقاشان پیش از خود که هر کدام به نوعی به اصول نمادین و غیرواقع‌گرایانهٔ نقاشی ایرانی پایبند بودند، کاملاً از سنت‌های گذشته در شکل و محتوا گسست و نقش جسورانه‌ای را در این تحول ایفا کرد. در این پژوهش، بر اهمیت کمال‌الملک در مقام نخستین نقاشی که به طرد قواعد سنتی نقاشی پرداخت تأکید می‌شود.

انقلاب مشروطه یکی از مهم‌ترین مقاطع تاریخ ایران و نماد مدرنیته و پایان محوریت شاه به‌مثابه یگانه مرجع عالی قدرت و دارای یگانه حق انحصاری تصمیم‌گیری در ایران به حساب می‌آید و کمال‌الملک نیز در این دوران در قید حیات بود. انقلاب مشروطه در ایران موجب شکل‌گیری میدان‌ها و منش‌های مستقل اجتماعی شد. در حقیقت، مدرنیته با رواج تمایز زمینه‌ساز شکل‌گیری حوزه‌های تخصصی شد و میدان نقاشی نیز در راستای این تحول تاریخی همچون دیگر میدان‌ها به تدریج و آرام آرام به استقلال نسبی دست یافت. او سال‌های آغازین فعالیت هنری خویش را در خدمت دربار بود و پس از بازگشت از سفر اروپا، رفته‌رفته از دربار کناره گرفت و در پی فرار از دربار و عزیمت به عراق با استقلال کامل و به دور از فرمایشات شاهانه به تولید نقاشی با مضامین اجتماعی پرداخت. بر این اساس، در پژوهش حاضر نقش کمال‌الملک در نقاشی قاجار بر اساس نظریهٔ منش و میدان‌های بوردیو و شکل‌گیری تدریجی میدان مستقل تولید نقاشی تبیین می‌شود. در راستای این تحول، نمایش آرمانگرایانه سوژه‌های نقاشی نیز جای خود را به بازنمایی عینیت‌گرایانه می‌دهند و هنرمندان در ازای نمایش

انحصاری شاهان و شخصیتهای مهم و موضوعات درباری، به‌تدریج مدل‌های خود را از میان مردم عادی انتخاب می‌کنند و البته در این راه زبان واقع‌نمایانه را برگزیده است. در این مقاله برآنیم تا به سوالات زیر پاسخ دهیم:

- کمال‌الملک در میدان تولید نقاشی چه جایگاهی دارد و سبک عینیت‌گرای او چگونه در ارتباط با میدان قدرت توجیه می‌شود؟
- کمال‌الملک از چه منش متمایزی در مقایسه با نقاشان اوایل دورهٔ قاجار برخوردار بود که در نهایت منجر به شکل‌گیری نگاه زیباشناسانهٔ ناب او شد؟

مبانی نظری

ساختگرایی تکوینی

رویکرد رابطه‌گرایانهٔ بوردیو در مقابل تبیین‌های بیرونی و تفسیرهای درونی قرار دارد و در عین حال از نقاط قوت هردوی این تبیین‌ها استفاده می‌کند. در تبیین‌های درونی، همچون فرمالیسم و ساختارگرایی، اثر هنری فقط به مثابهٔ متن در نظر گرفته می‌شود. به عبارت دیگر این رویکردها هنر را در چارچوب قواعد درونی آن بررسی می‌کنند و شکل خاص اثر هنری و عناصر شکلی تشکیل‌دهندهٔ ساختارهای آن را بدون هیچ‌گونه ارتباط با عوامل تأثیرگذار بیرونی مورد توجه قرار می‌دهند. رویکردهای بیرون‌نگر نیز در تولید هر اثر هنری صرفاً به بررسی مسائل بیرونی و پدیده‌های اجتماعی می‌پردازند. این رویکردهای در مقابل تقلیل‌گرایان اثر هنری به متن (فرمالیست‌ها) اثر هنری را به جایگاه آن تقلیل می‌دهند. تحلیل‌های مارکسیست‌ها و دنباله‌روهای آنان از جمله لوکاچ، گلدمن و .. ساختار اجتماعی طبقاتی را که مولفان از آن برخاسته‌اند بررسی می‌کنند. بوردیو هردوی این رویکردها را یکسونگر می‌داند. او با عبور از این دو جریان، الگوی رابطه‌گرایی را پیشنهاد می‌کند که در تبیین هنر مجموع عوامل بیرونی و درونی را مورد توجه قرار می‌دهد. بوردیو با این روش معتقد است که «می‌توان تمامی

دستاوردها و اقتضائات متفاوت رهیافت‌های درون‌گرا و برون‌گرا، فرمالیستی و جامعه‌شناختی را یک‌جا حفظ کرد؛ به این صورت که فضای آثار فرهنگی (یعنی فرم‌ها، الگوها و غیره) را به عنوان حوزه‌ای از موضع‌گیری‌ها که همچون نظامی از پدیدارها صرفاً به صورت رابطه‌ای، یعنی همچون نظامی از فواصل دارای اختلاف (متفاضل) قابل فهم است، با فضای مکاتب یا مولفان به عنوان نظامی از موقعیت‌های دارای اختلاف، در حوزهٔ تولید، در ارتباط با هم قرار دهیم» (همان: ۹۲). بدین‌گونه، بوردیو با ابداع مفاهیم منش و میدان روش خویش را بر مبنای هر دوی رویکردهای بیرونی و درونی قرار می‌دهد. بوردیو در تحقیقات خویش با همین روش ویژه مباحث نظری را با آمارها و بررسی دقیق پدیده‌های بیرونی درهم می‌آمیزد.

بوردیو در به‌کارگیری این روش در تبیین هنری مراحلی را به کار می‌برد. او برای درک آثار یک هنرمند یا نویسندهٔ خاص در وهلهٔ اول به بررسی وضعیت اجتماعی شخصیت هنرمند در میدان تولید هنر می‌پردازد. میدان تولید هنر فضای اجتماعی است که دارای قوانین ویژه و گروه‌های مسلط و زیر سلطه است. شناخت آثار هنرمندان قبل از هر چیز نیازمند درک میدان تولید هنر و قواعد خاص آن است؛ اینکه چگونه این جهان در نسبت با حوزهٔ قدرت و به ویژه در نسبت با قانون اساسی این جهان که همان اقتصاد و قدرت می‌باشد تعریف می‌شود (بوردیو، ۱۳۷۹ب: ۹۸). عاملانی که وارد میدان تولید هنر شده و در موقعیت مسلط قرار می‌گیرند، از سوی دیگر خود در درون میدان قدرت عاملانی تحت‌سلطه‌اند. «این موقعیت که از حیثِ ساختی متناقض است، به طور مطلق برای فهم موقعیت‌هایی که نویسندگان و هنرمندان به‌ویژه در جریان مبارزات دنیای اجتماعی در آن قرار می‌گیرند، اهمیت دارد» (بوردیو، ۱۳۷۹: ۹۹). میدان هنری از زیرمیدان‌های میدانِ قدرت است و تحولات مهم میدان قدرت قطعاً در تحولات میدان هنر تأثیرگذار است. از منظر روش ساختگرایی تکوینی بوردیو برای درک آثار هنری باید جایگاه هنرمندان در موقعیت تحت‌سلطه و نیز میزان فاصلهٔ آنها از طبقهٔ مسلط را درنظر گرفت. «آگاهی از آنچه در ضمن یک تولید فرهنگی صورت گرفته، تنها در صورتی ممکن است که هر

عامل یا هر موسسه‌ای را در شبکه‌ای از روابطی که با سایر اجزاء دارد بنشانیم و بـه بررسـی آن بپردازیم» (بوردیو، ۱۳۸۰: ۹۰).

بوردیو در تبیین چگونگی تأثیر تحولات اجتماعی بر فرایند تولیـد فرهنـگ، میـدان را عامـل واسط معرفی می‌کند. به عبارت دیگر تحولات بیرونی فقـط بـه‌واسـطهٔ تغییراتـی کـه در سـاختار میدان تولید فرهنگ ایجاد می‌کنند می‌تواند در تولید آثار فرهنگی و هنری دخالت داشـته باشـند. بوردیو در جامعه‌شناسی فرهنگ با طرح مسئلهٔ منش و درنظر گـرفتن آن در تبیـین کـنش‌هـایی فرهنگی که به تولید آثار فرهنگی منجر می‌شود، وفاداری خـود بـه رویکردهـای درون‌نگـر را نیـز حفظ می‌کند. منش که براسـاس موقعیـت کنـشگران در میـدان اجتمـاعی تعریـف مـی‌شـود، در شکل‌گیری موضع‌های زیباشناسانهٔ متفاوت در شگل‌گیری آثار هنری موثر واقع می‌شود.

میدان تولید هنر

الگوی اندیشهٔ رابطه‌گرایانهٔ بوردیو فرایند تولید هنـر را درون فـضایی از عـاملان اجتمـاعی قـرار می‌دهد که موقعیت‌های گوناگونِ عاملان درون میدان و منش‌های ایشان در این فرایند را میسر می‌سازند. فرایند مدرنیته و تمایز به مثابه الگوی رفتاری آن موجـب شـکل‌گیـری میـدان‌هـای تخصصی در حوزه‌های گوناگون شده‌اند که حوزهٔ تولید هنر نیز در میان آنهـا در پـی گـسترش تمایز در جوامع پیشرفته، درطی فرایندی بسیار آهسته شکل گرفته اسـت. مـنش زیباشناسـانه نیز حاصل شکل‌گیری همین میدان تخصصی است. منش زیباشناسانه به کنشگر ایـن امکـان را می‌دهد که هنر را آنگونه ببیند که شرایط میدان هنری اقتضا می‌کند. منظور از وجهـهٔ تـاریخی منش آن است که منش زیباشناسـانه امـری ذاتـی و شخـصی و برخاسـته از قابلیتهـای فـردی نیست، بلکه این نوع از منش «از ظهور نوع خاصی از مولدان هنر جدایی ناپذیر اسـت، مولـدانی که توسط یک قصد هنری ناب برانگیخته می‌شوند؛ و البته ظهور این گروه‌ها نیـز از ظهـور یـک حوزه یا میدان هنریِ مستقل و خـودآئین جـدایی ناپـذیر اسـت» (بوردیـو، ۱۳۷۹ الـف: ۱۵۰).

منظور از منش زیباشناسانه آن نوع منشی است که قادر است اثر هنری را در قالب هنر برای هنر و رها از منافع اقتصادی و تقدیس ایده یا مقام خاصی باشد.

میدان تولید هنر قواعد، سرمایه، شکل ویژهٔ منازعات و منش خاص خود را دارا همانگونه که بوردیو می‌نویسد، میدان ادبی یا میدان هنری «جهان اجتماعی مستقلی است که دارای قوانین عملکردی و نیروهای ویژهٔ قدرت و گروه‌های مسلط و زیر سلطهٔ خاص خویش است» (بوردیو، ۱۳۷۹ب: ۹۹). موضع‌گیری‌ها و منازعاتی که در پی آن از سوی کنشگران این میدان اتخاذ می‌شود، اصلی‌ترین عامل تحولات فرهنگی و هنری است؛ منازعاتی که میان موقعیت‌های مخالف یا متمایز صورت می‌گیرد. موقعیتی که در مقابل هنرمندان بوهمی قرار دارد، موقعیتِ هنرمندان و پیروان دیدگاه‌های رایج یا در حقیقت موقعیت‌هایی است که درصدد حفظ شرایط موجودند. در همه میدان‌ها به صورت عام منازعه بر سر تعریف قواعد اصلی میدان است. در میدان تولید هنر، منازعه بر سر دانایی به این مسئله است که چه کسی هنرمند واقعی است و چه کسی نیست. «تضاد میان سودهی و عدم سوددهی در همه‌جا [ی میدان] به چشم می‌خورد. این تقابل اصل مولّدِ بسیاری از قضاوت‌هاست که در تئاتر، سینما، نقاشی و ادبیات، این مرز را مشخص می‌کند که چه چیزی هنر است و چه چیزی نیست. مثلاً در عمل، میان هنر «بورژوا» و هنر «روشنفکری»، میان هنر «سنتی» و هنر «آوانگارد» .. در حالی که این تضاد می‌تواند محتویات درونی خود را تغییر داده و واقعیت‌های بسیار متفاوتی را در میدان‌های گوناگون معرفی کند، لیکن به لحاظ ساختاری در میدانهای گوناگون و در موقعیت‌های مختلف یک میدان غیر قابل تغییر باقی می‌ماند» (بوردیو، ۱۹۸۴: ۲۶۸).

ساختار میدان تولید نقاشی

ساختار میدان تولید هنر به‌واسطهٔ جایگاه ویژهٔ آن در میدان قدرت از ویژگی منحصر به فردی برخوردار است. هنرمندان در طبقه‌بندی اجتماعی به‌واسطهٔ مجموع سرمایه‌هایی که در اختیار

دارند، در موقعیت سلطه قرار دارند. لـیکن هنرمنـدان در رابطـه بـا میـدان قـدرت در موقعیـت زیرسلطه قرار گرفته‌اند. بوردیو این موقعیت تحت سلطه را نیز برآیند سلـسله‌مراتـب موجـود در روابط انواع متفاوت سرمایه و صاحبان آن‌ها مـی‌دانـد (بوردیـو، ۱۹۹۶: ۲۱۶). بـر ایـن اسـاس، ساختار میدان به لحاظِ اصول رتبه‌بندی مستقل و وابسته طبقه‌بندی شده است. حاشـیۀ بـالای میدان به واسطۀ نزدیکی به میدان قدرت و طبقات بالای اجتماع، جایگاه هنرمندانی است که به تولید «هنر دولتی» یا به قول بوردیو «هنر بورژوا» می‌پردازنـد و حاشـیۀ پـائین آن بـه واسـطۀ نزدیکی به طبقات متوسط میدان اجتماعی، متعلق به «هنر مردمی» یا «هنر عامه‌پسند» اسـت. هر دوی این موقعیت‌ها متعلق به هنرمندان وابسته است. اصل رتبه‌بندی وابـسته یـا بیرونـی از منطق میدان‌های دیگر پیروی می‌نماید و موفقیت آثار هنری و ادبی را با توجـه بـه معیارهـایی همچون فروش فراوان و مقبولیت قدرت تعریف می‌کند. هنرمندان وابسته از مقبولیت سیاسـی، اجتماعی و البته رفاه مالی برخوردارند. اینان آثار خود را برای مصرف در دیگر میـدان‌هـا تولیـد می‌کنند. هدف اصلی این آثار به طور کل منفعـت اقتـصادی و کـسب مقبولیـت دولتـی اسـت. مخاطبان قطب مستقل اهالی درون میدان‌اند و این گروه کمترین ارتباط را بـا دیگـر میـدان‌هـا برقرار می‌کننـد. «هرانـدازه کـه هنرمنـدان از نیازهـا و الزامـات بیرونـی رهـا باشـند، از حـصار میدان‌هایی که آن‌ها را احاطه کرده است عبور خواهند کرد؛ نیازهایی چون منفعت مادی، خـواه اقتصادی ویا سیاسی (بوردیو، ۱۹۹۶). آثار قطب مستقل و محدود میدان تولید هنـر از قواعـد و منطق درون میدان تبعیت کرده و درنتیجه تولیداتشان هنـر بـرای هنـر خواهـد بـود. تولیـدات هنرمندان هنر ناب یا هنرمندان مستقل در درون خود میدان عرضه می‌شود و درست به همـین علت، موقعیت این هنرمندان موقعیتی متناقض و در نتیجه منش آن‌ها از گـروه وابـسته بـسیار متفاوت است. نقاشی ناب که محصول این موقعیـت از میـدان نقاشـی اسـت در مقابـلِ نقاشـی درباری و نقاشی عامه‌پسند یا به عبارت دیگر نقاشی متعهد قرار می‌گیرد. منازعاتی که میان این گروه‌ها برقرار می‌شود برسازندۀ میدان است.

مسیر زندگی کمال‌الملک

محمدغفاری، ملقب به کمال‌الملک، در حوالی نخستین سال‌های حکومت ناصرالدین‌شاه به دنیا آمد و سنین کودکی را در مزرعهٔ پدری واقع در روستایی در نزدیکی کاشان سپری کرد. در ۱۲ سالگی به تهران آمده و در کلاس‌های نقاشی دارالفنون شرکت کرد. سهیلی‌خوانساری دربارهٔ ورود او به دارالفنون می‌نویسد: «درِ دانشگاهِ بزرگ آن روزگار، دارالفنون، جز بر روی کودکان اشراف باز نبود و محمد که پدر و عمّش در دستگاه منصب و مقامی داشتند، به دارالفنون راه یافت و به کسب علم و دانش، خاصّه نقاشی پرداخت» (سهیلی‌خوانساری، ۱۳۷۸: ۳۲). در آن زمان، استاد نقاشیِ مدرسهٔ دارالفنون علی‌اکبر مزین‌الدوله بود که خود در فرانسه در رشتهٔ نقاشی تحصیل کرده بود. «محمد پس از سالی چند، با استعدادی تحسین‌آمیز در نقاشی چنان شد که اقران به وی رشک می‌بردند و استادان دارالفنون آفرینش می‌گفتند» (سهیلی‌خوانساری، ۱۳۷۸). محمد غفاری پس از چند سال هنرآموزی در دارلفنون تحتِ نظر علی‌اکبر مزین‌الدوله، به دربار فراخوانده شد. او چهرهٔ رئیس مدرسه و عموی شاه، اعتضادالسلطنه. را که به تازگی مرحوم شده بود، به شیوهٔ واقع‌گرایانه نقاشی کرد. ناصرالدین‌شاه در بازدید از مدرسه نقاشی را پسندید، او را به دربار فراخواند و مکانی در اختیارش قرار داد که به نقاشی بپردازد. در آن زمان، شاه برای کمال‌الملک احترام بسیاری قائل بود و او را مرهون التفات بسیار قرار می‌داد. حقوق او در دوران حکومت ناصرالدین‌شاه پیوسته افزایش می‌یافت و مدال‌ها و جوایز بسیاری دریافت می‌کرد.

آثار کمال‌الملک در دورهٔ زندگی در دربار آن‌گونه که خود می‌گوید متشکل است از چهره‌پردازی تعدادی از درباریان، بود که اکثراً به سفارش ناصرالدین‌شاه کشیده شدند. به غیر از درباریان کمال‌الملک چند تصویر از ناصرالدین‌شاه، صورت عملهٔ طرب، صورت امین‌السلطان، صورت میرزا حسین‌خان سپهسالار، دورنماهایی از لار، کلاردشت، درهٔ زانوسی و چند جای دیگر، نقاشی‌هایی از حوض‌خانهٔ سلطنت آباد، حوض‌خانهٔ صاحبقرانیه، بالای قصر صاحبقرانیه، و

نقاشی رمال و تالار آئینـه را بـه تـصویر درآورده اسـت (کمـال‌الملـک، ۱۳۷۸: ۲۱). او در سـال ۱۳۱۱ق/ ۱۲۷۲ش ملقّب به کمال‌الملک شد. حدود دو سال پس از آن ناصرالدین‌شاه بـه قتـل رسید و فرزندش مظفرالدین‌شاه به جای او به تخت سلطنت نشست. شاه جدیـد نیـز، همچـون پدر، کمال‌الملک را در خدمت نگاه داشت. در این زمان، مظفرالدین‌شاه از کمال‌الملک خواسـت تا در یک نقاشی، صورت ناصرالدین‌شاه را در وسـط و چهـرهٔ خـود او را در سـنین گونـاگون در اطراف آن به تصویر درآورد. پس از اتمام اثر، مظفرالدین‌شاه بی‌نهایت از آن راضی بود و در ازای پاداش از کمال‌الملک خواست تا هر تقاضایی دارد بگوید. کمـال‌الملـک نیـز فرصـت را غنیمـت شمرده و درخواست کرد او را به اروپا اعزام کنند تا هنرش را کامـل کنـد. گویـا در ایـن دوره از اوضاع کاری خود چندان راضی نبوده و از این فرصت استفاده می‌کند تا از دربار نیـز دور باشـد. در نتیجه، کمال‌الملک در حالی که از لحاظ کاری به درجه‌ای از پختگی رسیده بود و در سنین میانسالی به‌سر می‌برد عازم اروپا شد - تاریخ تولد او دقیقاً مـشخص نیـست. بـه همـین سـبب، مراحل متفاوت کاری او را نمی‌توان به‌درستی با سن او تطبیق داد، ولی در هنگام مـسافرت بـه اروپا سن او کمتر از چهل و بیش‌تر از پنجاه نبوده است.

کمال‌الملک حدوداً سه تا پنج سال در اروپا به‌سر برد. او در این سـال‌هـا در پـاریس، رم و وین به تمرین نقاشی و کپی از آثار استادان رنسانس و به خـصوص رافائـل پرداخـت. «ترازنامـهٔ پنج‌سالهٔ اقامت کمال‌الملک در فرنگ دوازده تابلوست که اکثر آنها کپی‌بـرداری از کـار نقاشـان نامی عـصر رنـسانس اروپاسـت» (اسـکندری، ۱۳۷۸: ۳۸۱). کمـال‌الملـک در سـال ۱۳۱۷ه.ق/ ۱۲۷۸ش بنا به درخواست مظفرالدین‌شاه به ایران بازگشت و دوباره به خـدمت دربـار درآمـد و منصب نقاشباشی را بدست آورده و نشان درجهٔ اول شـیر و خورشـید دریافـت کـرد. او در ایـن دوره دیگر تمایلی به کار در فضای دربار و اجرای سفارشات شاه و درباریان نداشـت و در مـدت زمانی کمتر از یک‌سال، به بهانهٔ زیارت دوباره دربار مظفری را ترک کرد و عازم عراق شـد. ایـن

جریان مصادف بود با سفر دوم شاه به اروپا که فرصت مناسبی را برای فرار او فراهم آورده بـود. این مسافرت حدود دو سال به طول انجامید.

زمانی که کمال‌الملک در عراق به سر می‌برد، مظفرالدین‌شاه با تلگراف‌های پیاپی و صـدور دستورهای مکرر خواستار بازگشت کمال‌الملک بـه ایـران بـود. در نهایـت، او دوبـاره بـه ایـران بازگشت، لیکن در این زمان نیز ترجیح می‌داد تا حد ممکن از دربار و مظفرالدین‌شاه دور باشد. محیط دربار مظفرالدین‌شاه و سفارش‌هایی که از سوی او و درباریان به کمال‌الملک داده می‌شد، با طبع هنری او که در این زمان به هویت هنری مشخـصی دسـت یافتـه بـود فاصـلهٔ بـسیاری داشت. او برای دوری از دربار بهانه‌هایی می‌تراشید. زمانی برای ایـن‌کـه از دسـت مظفرالـدین‌شـاه خلاص شده باشد، خود را به مریضی زده و وانمود کرده بود که نیمهٔ بدنش فلج شـده و بـا عـصا و لنگ‌لنگان راه مـی‌رفـت. فروغـی از زبـان کمـال‌الملـک مـی‌نویـسد: «سـبب اینکـه طبیعـت لغـو مظفرالدین‌شاه می‌خواست مرا به کارهائی‌که شایستهٔ قلم من نبود وادارد» (فروغی، ۱۳۷۸: ۱۰۷).

به سبب دوری از دربار و در نتیجه عدم بهره‌مندی از حقوق و پاداش‌های آن، کمال‌الملک به‌تدریج با مشکلات مالی بسیاری مواجه شد. در این زمان به‌رغم آن‌که اگر اراده می‌کـرد و وارد برخی از جمع‌های دربار می‌شد به منفعت بسیار دست می‌یافت، از شدت دست‌تنگی خانهٔ خـود را فروخت و ناچار به اجاره‌نشینی شد. بازگشت کمال‌الملک از عراق مصادف با جریانات مشروطه در ایران بود. در دورانی که روشنفکران خواهان مشروطه بودند، او نیز مشروطه‌طلب شـده بـود. کمال‌الملک به سهم خود در راه مشروطه تلاش کرد و پس از انقلاب مشروطه به همت برخی از دوستان با نفوذ مدرسهٔ صنایع مستظرفه را تأسیس کرد و ریاست آن را بر عهده گرفت.

در دوران ریاست مدرسهٔ صنایع مستظرفه، کمال‌الملک در ارتباط با ادارهٔ امور مدرسـه بـه ناچار با مدیران و معاونان وزارت معارف مراوده داشت. لیکن او که تابِ تحمـلِ روابـط دولتـی و سلسله‌مراتب آن را نداشت، مداوم با این گروه دچار مشکلاتی شده و حاضر به همکاری و مـدارا با آنان نبود. به‌رغم همه چالش‌هایی که در روابط کمال‌الملک و رضاشاه وجود داشت، «رضاخان

هرگاه با کمال‌الملک روبرو می‌شد، سعی وافری می‌کرد که موجبات جلب و جذب او را به دربار فراهم کند اما روح بزرگ کمال‌الملک در مقابلش سازگارناپذیر بود. هرچند سردار سپه خود را به کمال‌الملک نزدیک می‌کرد کمال‌الملک به فاصلهٔ خود می‌افزود تا آنجا که هر دو حریف در موقعیتی حساس قرار گرفته بودند» (کاشیان، ۱۳۷۸: ۴۳۰).

کمال‌الملک پس از مدت‌ها ناسازگاری با وزرا و معاونین وزارت معارف، تقاضای بازنشستگی داد. او تصمیم گرفت که در گوشه‌ای دورافتاده کنج عزلت اختیار کند و از تهران دور باشد. بدین منظور، ملکی را در دهکده‌ای دور افتاده با نام حسین‌آباد در اطراف نیشابور برگزید. بنا به گفتهٔ دکترقاسم‌غنی، این ملک دارای شرایطی بود که کمال‌الملک طلب می‌کرد. او می‌خواست ملکی که در آن زندگی خواهد کرد با شهر چند فرسخ فاصله داشته باشد و نیز تا حد ممکن از جاده دور باشد (غنی، ۱۳۷۸: ۱۲۶). او تا آخر عمر در حسین‌آباد باقی ماند و کمتر به تهران و خراسان رفت و آمد می‌کرد.

در دستگاه نظری بوردیو مسیر زندگی هنرمندان متأثر از منش خود آنها و میدان هنر است. بر این اساس، نخست به تبیین منش او و سپس، به تحولات میدان تولید نقاشی در ایران می‌پردازیم.

منش کمال‌الملک

فاصلهٔ از میدان قدرت و پیشروی به سوی مرکز میدان نقاشی مصادف است با استقلال روز افزون هنرمند. قرارگرفتن در قطبِ هنرناب و موقعیت مبهم، متضاد و حساس هنرمند ناب در درون این میدان از سوی دیگر مصادف با شکل‌گیری منشی متضاد است. منش ویژه‌ای که تعیین‌کنندهٔ سبک زندگی منحصربه‌فرد هنرمندناب و نیز منش زیباشناسانهٔ غیرمتعارف و آوانگارد هنری می‌شود. در مسیر زندگی، هنرمند ناب در موقعیت متناقضی قرار می‌گیرد که نه به طبقات بالای جامعه تعلق دارد و نه به طبقات پائین. هنرمندانی که در این موقعیت قرار

می‌گیرند، آداب اجتماعی متمایزی از دیگر گروه‌ها اتخاذ می‌کنند. اینان هر دو گروهِ مردم عادی را که فقط درگیر مسائل روزمرهٔ زندگی‌اند و گروهِ بورژوا که عنایتی به هنر ندارند به یک اندازه از خود می‌رانند و خود را در مقابل هر دوی این گروه‌ها قرار می‌دهند. در نتیجهٔ این موقعیت متناقض، شیوهٔ زندگی متفاوتی نیز شکل می‌گیرد. شیوهٔ آوانگارد زندگی اینان پر است از رویدادهای چون ازدواج‌های نامتعارف، عشق‌های خاص، تحمل فقر خودخواسته و حوادثی که به نظر مردم عادی غیرمنطقی و یا غیرمعمول می‌آیند.

نکتهٔ بسیار جالبی که به لحاظ نظری مد نظر قرار می‌گیرد ماجرای عشقی است که میان کمال‌الملک و دختری مسیحی در شهر وین به‌وجود آمد. برخلاف ازدواج نخست که منجر به یک زندگی عادی از قبیل مردم عادی شده بود، عشق نابی که کمال‌الملک به آن دچار می‌شود، در شیوهٔ زندگانی متمایزی نهفته است. بوردیو در تحلیل رمان *آموزش عاطفی* فلوبر می‌گوید: «تضاد میان دو نوع عشق، کاملاً مشابه تضادی است که میانِ هنر برای هنر و هنر بورژوایی وجود دارد. همانطور که عشقِ ناب از نوع عشقِ هنر برای هنر است، هنر برای هنر نیز عشق ناب به هنر است» (بوردیو، ۱۳۷۹ب: ۸۸). «عشق ناب از آن‌جا که ضد تمامی قوانینِ دنیا و عشق معمولی است به عنوان آیندهٔ مقدم، به عنوان شرطی تحقق نیافته در گذشته جلوه‌گر می‌شود. هنر ـ یعنی قدرت خلقِ تصویرهایی از واقعیت که واقعی‌تر از واقعیت هستند ـ نیز به همان شیوه از ناتوانی هنرمند از روبرو شدن با واقعیت سرچشمه می‌گیرد» (همان: ۹۰). در سفر اروپا، درست هم‌آنجا که سرآغاز تحولی بزرگ در هنر کمال‌الملک است، شاهد تجربهٔ نامتعارفی در زندگی شخصی او هستیم: ماجرای عشق کمال‌الملک و آنا.

با شروع نهضت آزادی‌خواه مشروطه، کمال‌الملک نیز به این جریان پیوست. گویا همکاری کمال‌الملک با مشروطه‌خواهان بنابر آنچه دیگران گفته‌اند، فقط در حد ترجمهٔ مقالاتی از نویسندگان انقلابی فرانسه به ویژه ژان ژاک روسو بوده است. «مقالات و ترجمه‌های کمال‌الملک طعم آزادی و عطر انسانی داشت. او ستایشگر انسان بود، اما انسان بی‌آزادی موجود ناقصی

است، کمال‌الملک برای دست‌یابی به انسان متعالی و کاملی که در ذهن خود ترسیم کرده بود، تا حد امکان و مقدوراتش به نهضت مشروطه یاری رساند و وقتی مشروطه پیروز شد، پرتره سردار اسعد بختیاری فاتح تهران را به نشانهٔ تجلیل از نیروهای نوینی که در زیر لوای مشروطیت در کار دگرگون‌سازی سیمای کشور بودند، خلق کرد» (دهباشی، ۱۳۷۸: ۲۱۵). نقاشی پرترهٔ سردار اسعد یکی از شخصیت‌های سردمدار مشروطه، توسط کمال‌الملک نمایانگر دلبستگی او به این جریان است.

منش متمایز هنرمند ناب او را در تضاد با دو گروه طبقات بالا و پائین قرار می‌دهد و تبیین‌کنندهٔ شیوه‌های رفتاری و زندگی نامتعارفی است که این هنرمندان دارایند. آنها نه به مردم عادی تعلق دارند و نه به طبقات رده بالای اجتماعی. «بنابراین مدافعانِ هنر برای هنر در حوزه موقعیتی مرکزی، اما از حیثِ ساختاری مبهم را اشغال کرده بودند، موقعیتی که آنان را وامی‌داشت تا با شدتی مضاعف تضادهایی را احساس کنند که در موقعیتِ مبهم حوزهٔ تولید فرهنگی در حوزهٔ قدرت نهفته بود» (بوردیو، ۱۳۷۹ب: ۱۰۱). یگانه دوستان این گروه افرادی از طبقهٔ فکری خودشان‌اند. کمال‌الملک نیز در طول زندگی خویش از این خصائص جدا نبود. شخصیت ویژه و انقلابی کمال‌الملک، که به نوعی نه به مردم خیلی عادی یا به عبارتی طبقهٔ پائین تعلق داشت و نه به طبقهٔ بالا و اهالی میدان قدرت، قابل توجه است. از زمان مظفرالدین‌شاه به بعد او دیگر اهل مراوده و مدارا با سران مملکتی نبود. محمدشاه، احمدشاه، رضاشاه و سردمدارانی چون سردار سپه از جمله کسانی بودند که درحالی که سعی کردند با کمال‌الملک ارتباط برقرار کنند، همواره با غضب او روبه‌رو بودند. کمال‌الملک در بسیاری از موارد ناسازگاری بسیار علنی با سران دولتی و میدان قدرت داشت. فروغی یکی از مصاحبان او می‌نویسد: «کمال‌الملک مقامات ظاهری و باطنی و حیثیات دنیوی و معنوی خود را بالاتر از همهٔ این اشخاص می‌دانست و طبع بسیار حساس بلکه پرسوءظن نیز داشت» (فروغی، ۱۳۷۸: ۱۱۱).

در خصوص عدم علاقه به مراودهٔ کمال‌الملک به مردم طبقات پائین نکات جالب توجهی را تابش ـ که گویا پسرخالهٔ کمال‌الملک است، نقل کرده است. البته باید گفت که کمال‌الملک فرد بسیار انسان دوست و بزرگواری بود و به مردم احترام بسیار می‌گذاشت اما خود را درگیر رابطه با آدم‌هایی که در سطح فکری او نبودند نمی‌کرد. تابش می‌نویسد: «عموم خانواده به خصوص سران آن یعنی مرحوم ادیب و مرحوم مجیرالدوله [دایی کمال‌الملک] خیلی خشکه مقدس بودند و در شعائر مذهب افراط می‌کردند همه روزه پنج‌شنبه عصر یا صبح جمعه مجلس روضه برپا بود و در ماه صفر نیز چند شب روضه‌خوانی یا صرف شام داشتند لیکن مرحوم کمال‌الملک به کلی از این بساط‌ها دوری می‌کرد و به اجرای این قسم شعائر وقعی نمی‌گذاشت ... از محلهٔ خشک مقدسین مهاجرت نمود و خیلی به ندرت با دائی‌ها دیدو بازدید می‌کرد ... به هیچ وجه نمی‌توانست درخانه با افرادیکه همفکر او نبودند سازش نماید. بنابراین همیشه از خانم خودش دوری می‌جست و به این جهت خانمِ کمال‌الملک گرفتار زحمت و عقوبتی شدید بود.. هیچ به‌خاطر ندارم که مرحوم کمال‌الملک را در مجالس خانوادگی دیده باشم خواه آن مجلس مهمانی و عروسی و خواه سوگواری بود» (تابش، ۱۳۷۸: ۴۱۲- ۴۱۴). او در ادامه توضیح می‌دهد که کمال‌الملک فقط با عده‌ای از همفکران و افراد فرهیخته معاشرت و دوستی داشت و می‌نویسد: «مرحوم کماالملک با بعضی از این دوستان مثل میرزا کریم‌خان خیلی مزاح و شوخی می‌کرد، حال آنکه با خودی‌ها چنانکه عرض کردم از صحبت عادی هم دوری می‌جست» (همان: ۴۱۵). دکتر غنی و وصف حال کمال‌الملک می‌نویسد: «کمال‌الملک هم از دنیا بیزار است و از ابناء زمان خود خیلی دلخور. زبان حالش این است که چرا قدر مرا ندانسته‌اند» (غنی، ۱۳۷۸: ۱۳۱). در نامه‌های کمال‌الملک نیز بیزاری وی از اجتماع و جمع مردم به خوبی مشهود است.

کمال‌الملک در سال‌های آخر، عمر زمانی که از دولت پهلوی نیز به‌واسطهٔ مشکلاتی که در اداراهٔ مدرسه برای او ایجاد شد، به کل دلزده شد، تصمیم گرفت که به جایی هرچه دورتر مهاجرت کرده و رشتهٔ همهٔ ارتباطات با دو طبقهٔ بالا و پائین را بگسلد. در روزگاری که

کمال‌الملک در حسین آباد گوشهٔ عزلت گزیده بود، تمایلی به حضور در اجتماع و دیدار با مردم نداشت.

میدان قدرت و میدان نقاشی

فرایند نوسازی از زمان شاهزاده عباس میرزا در ایران آغاز شد و رفته‌رفته با سرعت بسیار در دوران ناصرالدین‌شاه و مظفرالدین‌شاه ادامه یافت و در نهایت منجر به تشکیل حکومت قانون در ایران دورهٔ قاجار شد. جریان رو به گسترشِ اصلاحاتِ آموزشی، رشد فناوری و گسترش ارتباطات که منجر به رواج اندیشهٔ قانون و مفاهیمی چون آزادی، برابری، حقوق شهروندی و هویت فردی در ایران شدند، روز به روز ایران دورهٔ ناصری و مظفری را در قیاس با دوران فتحعلی‌شاه و پیش از آن به مفهوم جامعهٔ مدرن نزدیک کردند. گسترش تحولات تجاری در نیمهٔ دوم قاجار ما را وارد عرصهٔ گستردهٔ تجارت جهانی کردند و به‌رغم مشکلات فراوان، ایران در این دوره به سوی چرخهٔ جدید اقتصاد نوین همراه با بانک و چاپ اسکناس وارد شد که تا دهه‌های پیش از آن بسیار غریب می‌نمودند. سیستم آموزشی نیز با کنار گذاشتن ساختارهای ناکارآمدِ سنتی سال به سال پیشرفت کرد، به طوری‌که در انتهای سلطنت ناصرالدین‌شاه و جانشینی فرزندش، سیستم سواد آموزی عمومی در کنار مدارسی چون دارالفنون و مدارس عالیِ تخصصی، مشغول تربیت نیروهای جدید و باسواد بودند. چاپ و انتشارات گسترش فراوان یافته و برخلاف این‌که در ابتدای سلطنت ناصرالدین‌شاه فقط یک روزنامه در کشور وجود داشت در انتهای این دوره چندین روزنامه در ایران در حال آگاه سازی ذهن مردم بودند. تعداد چاپ و نشر کتاب نیز افزایش بسیاری یافت. سیستم‌های ارتباطی و شبکهٔ گستردهٔ راه‌ها، کالسکه، تراموا و خط راه‌آهن و پستخانه موجب گسترده شدن روز افزون ارتباطات داخلی و خارجی بودند. شهر تهران روز به روز در حال گسترش و ازدیاد جمعیت بود و رفته‌رفته به شهری نسبتاً مدرن با ساختارهای شهری، پلیس، شهرداری، موزه، چراغ برق، خیابان‌های گسترده و پرازدحام

تبدیل شد. اکثر این تحولات در دورهٔ فتحعلی‌شاه هنوز پدید نیامده بودند، درحالی‌که در نیمهٔ دوم زندگی کمال‌الملک، یعنی از سلطنت مظفرالدین‌شاه به این سو، وجود داشتند. تهرانی که کمال‌الملک در آن مشغول به نقاشی بود، با تهرانی که مهرعلی و حتی صنیع‌الملک در آن نقاشی می‌کردند، تفاوت‌های فاحشی داشت. تحولات اجتماعی قاجار بستر مناسبی برای شکل‌گیری میدان‌های تخصصی فراهم نمود.

کمال‌الملک و قطب وابسته

نخستین مرحلهٔ کاری کمال‌الملک، به طول زمانی حدود هفده سال، با انتقال وی از دارالفنون به دربار ناصرالدین‌شاه از حوالی سال ۱۲۹۷ق/۱۲۵۸ش آغاز و با سفر وی به اروپا در سال ۱۳۱۴ق/۱۲۷۵ش به پایان می‌رسد. در این دورهٔ زمانی، کمال‌الملک به‌واسطهٔ حضور در دربار و دریافت منصب پیشخدمتی خاصه همایونی و عنوان نقاشباشی دربار در حاشیهٔ میدان نقاشی و در نزدیکی میدان قدرت واقع شده است. بسیاری از نقاشی‌هایی که کمال‌الملک در این دوره اجرا کرده است به سفارش ناصرالدین‌شاه بوده‌اند. خود او دربارهٔ آثارش در دربار ناصرالدین‌شاه می‌گوید: «کارهائی که در دربار ناصرالدین‌شاه کردم اول دو پرده کشیدم که یکی حاجی خازن‌الملک مرحوم، یکی صورت مهدی‌خان آجودان مخصوص پسر فرخ‌خان امین‌الدوله کاشی. این دو صورت را به امر ناصرالدین‌شاه کشیدم. صورت میرزا محمدخان منیژک امین‌خاقان (پدرعزیزالسلطان) را کشیدم. بعد صورت سرایدار باشی محمدابراهیم خان ابری را با تمام سرایدارها کشیدم» (کمال‌الملک، ۱۳۷۸: ۲۰). مناظری از طبیعت که بخشی از آثار کمال‌الملک در این دوران را تشکیل می‌دهند، معمولاً نشان‌دهندهٔ اردوهای سلطنتی در دشت‌ها و مراتع اطراف تهران هستند. در آن دوره نقاشباشی دربار معمولاً برای ثبت وقایع و نیز خوشگذارانی‌های شاه و درباریان، همراه هیئت دربار به اردو و مسافرت برده می‌شد. آثار این دوره به جهت توجه بسیار به جزئیات و اندکی رنگ‌گذاری تخت شباهت‌هایی با نقاشی گذشته دارند.

نقاشی‌های *اردوی دولتی مستقر در سرخه‌حصار* و *آتش‌بازی در چشمهٔ قلقلی* در سال ۱۲۹۹ه.ق، نقاشی *سرخه‌حصار* در سال ۱۳۰۳ه.ق از جملهٔ مناظری‌اند که کمال‌الملک در خدمت ناصرالدین‌شاه تصویر کرده است. به لحاظ تکنیکی، به نظر می‌رسد که در این سال‌ها که نخستین دورهٔ کار حرفه‌ای است، نقاش هنوز در حال تجربه‌اندوزی تکنیکی می‌باشد. تعدادی از نقاشی‌های متعلق به این دوران نیز با موضوع بناهای درباری برجای مانده‌اند که عبارت‌اند از *حوضخانهٔ صاحبقرانیه* در ۱۳۰۱ه.ق، *حوض‌خانهٔ کاخ سلطنت‌آباد* در ۱۳۰۰ه.ق و *خلوت کریم‌خانی* در ۱۳۰۷ه.ق. از سال‌های پایانی این دوره چند نقاشی از کمال‌الملک برجای مانده است که برخلاف آثار دیگر نشان‌دهندهٔ زندگی غیر درباری‌اند. سوژه‌های غیردرباری که از میان مردم عادی برگزیده شده‌اند در نقاشی‌های *عموصادق شیرازی* و *کهنه‌فروشان یهودی* در ۱۳۰۸ ه.ق، *رمال* در ۱۳۰۹ه.ق و نقاشی *مرد مصری* که شخصی را در حین پوشیدن کفش نشان می‌دهد در ۱۳۰۴ه.ق پیش از سفر به اروپا تصویر کرده است.

نقاشی تالارآئینه، که پرکارترین اثر کمال‌الملک در این دوران است، تاریخ ۱۳۱۳ه.ق را برخود دارد. این نقاشی نیز سفارش دربار بوده است. کمال‌الملک دربارهٔ این نقاشی می‌گوید: «پردهٔ تالار آئینه خیلی خوب شده ولی بالاخره تحمیل است و از ذوق فطری من ناشی نبوده است» (کمال‌الملک، ۱۳۷۸: ۲۶). همانگونه که بوردیو شرح می‌دهد، آثار هنرمندان قطب وابسته از قواعد بیرونی و منطق غیرهنری تبعیت می‌کنند. این آثار برای کسب مقبولیتِ دولتی و بازاری ناچارند در اصول زیباشناسی خود سلائق، خوشایندها و قواعد دولت و بازار را در الویت کاری قرار دهند. کمال‌الملک نیز بخش اعظم آثار این دوره را به چهره‌ها، بناها و مناظر اردوهای سلطنتی اختصاص داده و خود اعتراف کرده است که سوژه‌هایی را به تصویر کشیده است که به او تحمیل شده است. بوردیو هنرمندانی را که در انتخاب سوژهٔ نقاشی و شیوهٔ اجرای آن آزادی ندارند، استادکارانی معرفی می‌کند که جهت رفع این نقیصه و نمایش تقدس هنری خویش به تکنیک و اجرای استادانه روی می‌آورند. از نظر او، این گروه از هنرمندان اجراکاری‌اند

که استادی خود را فقط از طریق اجرای سفارشی آثارِ پرکار نشان می‌دهند (بوردیو، ۱۹۹۳: ۲۴۱). بوردیو معتقد است آن هنگام که نقاشان در انتخاب موضوع آثار خویش از آزادی کافی برخوردار نیستند، ناچار به مهارت تکنیکی روی می‌آورند و بدین‌وسیله شخصت هنری خویش را به اثبات می‌رسانند. در حقیقت آنان با هرچه زیباتر کشیدن موضوعاتی که به ایشان تحمیل شده است سعی در نمایش قدرت هنری خویش دارند (بوردیو، ۱۹۹۳). نقاشی‌هایی چون *تالار آئینه* و *حوض‌خانهٔ کاخ‌سلطنت‌آباد*، نیز آثارِ پرکار ولی سفارشی‌اند که کمال‌الملک در اجرای هرچه بهتر آنان تلاش کرده است، به طوری‌که سال‌ها وقت صرف اجرای دقیق *تالار آئینه* کرده است. موضوع تابلوی *تالار آئینه* موضوعی تحمیلی است و او با اجرای ماهرانه و ظریف‌کاری و پرداخت سعی دارد با ارائه اثری ماندگار، این نقص را جبران کند. کمال‌الملک به قاسم غنی می‌گوید: «ابتدا زور بود ولی بعد خودم شوق پیدا کردم که تمام کنم» (کمال‌الملک، ۱۳۷۸: ۲۶). بوردیو می‌گوید سرسپردگی به تکنیک همچون راه حلی برای معضل تحمیل مستبدانهٔ موضوع از سوی هنرمندان درنظر گرفته می‌شود. او این آثار را دربردارندهٔ نوعی کمالِ بی‌روح معرفی می‌کند که بسیار پرتلألو و از سوی دیگر غیرانسانی هستند و در راستای تأیید اهالی قدرت تولید می‌شوند(بوردیو، ۱۹۹۳ : ۲۴۱). در مقابل از نقاشی‌های رمال، مرد مصری و عموصادق شیرازی و کهنه‌فروشان یهودی که از ۱۳۰۸ تا ۱۳۱۴ه.ق. یعنی ۶ سال آخر کار در دربار، کشیده شده‌اند پیداست که با گذشت زمان، کمال‌الملک اندکی از حاشیهٔ میدان دور شده و به‌رغم زندگی در دربار در انتخاب سوژهٔ نقاشی انتخاب‌های آزادانه‌تری داشته است. این نقاشی‌ها نمایش‌دهندهٔ سوژه‌هایی از زندگی مردم عادی هستند که هیچ ارتباطی با دربار و دولت ندارند. کمال‌الملک با اجرای این آثار رفته‌رفته از مفهوم استادکار فاصله گرفته و با وارد نمودن سلائق خویش به عنوان هنرمند خلاق و انتخاب‌های آزادانه و غیر تحمیلی به معنای هنرمند ناب قدمی نزدیک می‌شود. این آثار نخستین نطفه‌های شکل‌گیری معنای جدید هنرمند در تاریخ ایران‌اند. کمال‌الملک در مسیر زندگی خود با سفر به اروپا و عراق و دوری از

دربار در بازگشت به ایران نام خود را در مقام نخستین هنرمند ناب در مرکز میدان تولید نقاشی در ایران ثبت می‌کند.

بوردیو می‌گوید: «خصوصیات موقعیت‌هایی را که روشنفکران و هنرمندان در حوزهٔ قدرت اشغال می‌کنند، می‌توان تابعی از موقعیت‌هایی دانست که در حوزهٔ هنری یا ادبی به آن دست‌می‌یابند» (بوردیو، ۱۳۷۹ب: ۱۰۰). از آنجایی‌که کمال‌الملک در بخش اعظم این دوره ارتباط نزدیکی با قدرت دارد، منش هنری او نیز تابعی است از قواعد و منطق رایج در میدان قدرت. از سوی دیگر، فرایند فزایندهٔ پاداش‌ها و مدال‌های افتخار و بهره‌مندی اقتصادی که در این دوران کمال‌الملک از آن بهره‌مند بود نشانه‌ای است از بهره‌مندی مادی هنرمندان قطب وابسته. اسماعیل آشتیانی، شاگرد کمال‌الملک، می‌نویسد: «ناصرالدین‌شاه کمال‌الملک را بی‌نهایت مورد عطوفت و التفات قرار داد و محبتی را که حتی در حق وزرای وقت منظور نمی‌کرد دربارهٔ وی معمول و مرعی می‌داشت و مرحوم استاد برای خود من نقل کرد که هر وقت تابلوئی برای شاه می‌ساختم مدتی ملاحظه و تعریف می‌کرد و پس از آن تابلو را روی زمین خوابانده امر می‌کرد کیسه‌های اشرفی می‌آوردند و به قدری اشرفی روی تابلو می‌ریخت که سطح آن از اشرفی پوشیده می‌شد آنوقت اشاره می‌کرد بردار» (آشتیانی، ۱۳۷۸: ۳۰۴).

از نشانه‌های نزدیکی کمال‌الملک به قدرت لقبی است که دریافت کرده است. لقب در حقیقت نوعی پاداش و مرحمت شاهانه بود که در ازای خدمت به دربار از سوی شخص شاه به زیردستان اعطا می‌شد. اعطای لقب کمال‌الملک به محمدغفاری نقاشباشی همایونی نشانهٔ رضایت شاه از فعالیت هنری او بود و در نتیجه نشانهٔ نزدیکی او به قدرت.

کمال‌الملک و قطب مستقل

دورهٔ دوم زندگی هنری کمال‌الملک که مصادف با سفر وی به اروپاست، دورانی است که او به انباشت سرمایه خارجی می‌پردازد. کمال‌الملک در سفر اروپا شیفتهٔ تکنیک رامبراند و رافائل

می‌شود و از طریق کپی‌برداری از آثار این هنرمندان به لحاظ تکنیکی خود را بسیار کارآزموده می‌سازد. دارالفنون با استفاده از استادان اروپا رفته کمال هنری را در مهارت تکنیکی قرار داده بود و این مسئله نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری شیوهٔ کمال‌الملک داشت. دیگر نقاشان معاصر او، همچوم مهدی مصورالملکی و موسی ممیزی، نیز به مهارت تکنیکی ارج بسیار نهاده و آن را اولین وظیفهٔ نقاش می‌دانستند. دیدار و ارتباط مکرر کمال‌الملک با چند موزهٔ بزرگ دنیا در اروپا و ارتباط با مدارس نقاش و هنرمندان اروپایی و احتمالاً حضور در محافل هنری که بوردیو آن‌ها را از راه‌های کسب سرمایه معرفی کرده است، سرمایه‌های فرهنگی بسیاری را به داشته‌های کمال‌الملک اضافه کرد. بوردیو کسب سرمایه‌های فرهنگی بسیار را از ویژگی‌های اصلی هنرمندان ناب می‌داند. برخورداری هرچه بیشتر کنشگران از سرمایهٔ فرهنگی یا در این میدان اختصاصی سرمایهٔ هنری، سبب تمایل هرچه بیشتر آنان به سمت قطب مستقل و یا هنر خلاقانه خواهد شد. «مکانیسم این قضیه روشن است، چرا که تنها کسانی می‌توانند قواعد بازی را نقض نمایند و آنها را دستکاری کنند که نسبت به این قواعد اشراف بیشتری داشته باشند ... بدین ترتیب به تناسبِ دور شدن از مرکز و رفتن به پیرامون از اهمیت سرمایهٔ ادبی/هنری در تعیین جایگاه فرو کاسته می‌شود و بر اهمیت سرمایه‌های دیگر از جمله سرمایه اقتصادی افزوده می‌شود» (پرستش، ۱۳۸۵: ۱۰۴).

همان‌گونه که پیش‌تر ذکر شد، منش زیباشناسانه یا همان هنر برای هنر، حاصل تمایزات دنیای مدرن است. این تمایزیابی منجر به تعریف جدیدی از هنرمند شد. در پی این جریانات، مفهوم هنرمند به معنای خالق یکتای اثر هنری در تاریخ هنر شکل‌می‌گیرد. تا پیش از آن هنرمندان به معنای واقعی کلمه استاد کارند و در تقابل با معنای جدید هنرمند هیچ‌گونه حیات قابل بیان یا گرامی‌داشت برای عرضه ندارند. این استادکاران در عوض دارای یک حرفه‌اند (بوردیو، ۱۹۹۳ :۲۴۱). این تقسیم کاری نشانهٔ بارز مدرنیته در جوامع است.

کمال‌الملک پس از بازگشت از سفر اروپا دوباره در دربار مشغول نقاشی می‌شود، اما این‌بار فضای دربار را مناسب با هنر خود نمی‌یابد و در فرصت مناسبی که به‌واسطهٔ سفر دوم مظفرالدین‌شاه به اروپا برای وی فراهم می‌شود، به بهانهٔ زیارت عتبات دوباره از کشور خارج شده و راهی عراق می‌شود. او در عراق در کسوت هنرمندی مستقل به خلق نقاشی‌هایی می‌پردازد که محتوای آن‌ها نیز به وضوح نشان‌دهندهٔ آزادی هنرمند از سلطهٔ میدان است. نقاشی‌های *عرب خوابیده*، *میدان کربلا* و *فالگیر بغدادی* از آثار این دورهٔ کمال‌الملک‌اند که به وضوح نشان‌دهندهٔ دورهٔ جدیدی در زندگی هنری اوست. در این آثار، زندگی عادی طبقهٔ متوسط و پایین جامعه در عین سادگی و بی‌پیرایگی به نمایش درآمده است.

یکی از نشانه‌های استقلال و خودآیینیِ میدان هنر از نظر بوردیو ظهور نهادهایی است که وجودشان شرط ضروری عملکرد اقتصادِ کالاهای فرهنگی است. محل‌های نمایش، مدارس هنری و متخصصان هنر نشانه‌های شکل‌گیری میدان تولید هنرند. دو عامل مهم در نیمهٔ دورهٔ قاجار بسترلازم برای استقلال نقاشی در نیمهٔ دوم این دوران را فراهم آوردند، نخست تأسیس مدارس آکادمیک هنری و دیگری شکل‌گیری نمایشگاه یا به معنای امروزی گالری نقاشی هر دوی این نهادهای تخصصی هنر را نخستین بار در ایران و البته به شکل نه‌چندان پیشرفته، صنیع‌الملک راه اندازی کرد. کمال‌الملک نیز در ادامهٔ فعالیت‌های عموی خویش مدرسهٔ تخصصی هنر و نمایشگاه نقاشی برقرار کرد. مدارس نقاشی صنیع‌الملک تحت عنوان «مکتب‌خانهٔ نقاشی»، که مدت زمان کوتاهی در تهران برقرار بود، و دیگری با عنوان «نقاشخانهٔ دولتی» نخستین تلاشها برای ایجاد یک نهاد تخصصی نقاشی در ایران بودند که به‌رغم آنکه هیچ‌کدام مدت زمان طولانی به کار مشغول نشدند اما در هر حال نشان‌دهندهٔ تحولی‌اند که در باب تولید هنر در حال وقوع بود. لیکن کمال‌الملک با راه‌اندازی مدرسهٔ صنایع‌مستظرفه و شیوهٔ نوین آموزش نقاشی و مهم‌تر از همه جدا کردن نقاشی از حوزهٔ صنایع دستی، تحول بنیادینی در مسیر نقاشی در ایران ایفا نمود. نقش این مدرسه در شکل‌گیری میدان تولید نقاشی، بیش از

یک نهاد آموزشی صرف بود. برگزاری نمایشگاه‌های هنری و دعوت از مردم و بزرگان و راه‌اندازی بازاری برای خرید و فروش آثار موجب تولید صنف خریدار و مصرف کنندهٔ هنر از اقشار جامعه نیز بود. طبق گزارش حکیم‌الملک، زمانی که مدرسهٔ صنایع مستظرفه رونق گرفته و شاگردان فراوانی در آن مشغول به تحصیل هنر شدند، هر سال نمایشگاه بزرگی از آثار شاگردان مدرسه برپا می‌شد و اشخاصی برای دیدن آن دعوت می‌شدند که با کمال میل آثار را خریداری می‌کردند. بنا به گفتهٔ حکیم‌الملک این مسئله تأثیر بسزایی در ترقی شاگردان داشت (حکیم‌الملک، ۱۳۷۸: ۲۷۷). مریم اختیار نیز برگزاری نمایشگاه‌های مدرسهٔ کمال‌الملک را هفتگی گزارش می‌دهد و به نقل از سهیلی‌خوانساری، هدف از تشکیل این نمایشگاه‌ها را جذب شاگردان جدید و اشتهار مدرسه و فراهم آوردن امکان فروش آثار شاگردان مطرح می‌کند (اختیار، ۱۳۸۱: ۱۱۶).

به کل، نمایشگاه نقاشی به مثابه پدیده‌ای مدرن در حوزهٔ نقاشی ایران وابسته به شکل‌گیری معنای جدید هنرمند و هویت مستقل او به عنوان تنها خالق اثر است. در کنار هنرمند مدرن، هویت جدید خریدار و مصرف کنندهٔ هنری نیز در این میان پدید می‌آید. موزه‌ها نیز محل نمایش آثار هنرمندان مستقل و خود پدیده‌ای مدرن‌اند. از اسناد موجود این‌گونه دریافتیم که در سال‌های پایانی زندگی کمال‌الملک در ایران موزهٔ نقاشی وجود داشته است. پیش از آنکه مدرسهٔ صنایع مستظرفه به کار خویش پایان دهد، قرار شد تا در مجلس شورای ملی پس از جمع‌آوری آثار، موزه‌ای به نام کمال‌الملک تأسیس شود و بدین ترتیب به سراغ کمال‌الملک رفته و نخستین بار نقاشی *سردار اسعد* را به مبلغ پانصد تومان در سال ۱۳۰۷ش خریداری کردند. سه سال پس از آن نیز دوازده قطعهٔ دیگر را به مبلغ شش هزار تومان خریداری کرده و در کتابخانهٔ مجلس شورای اسلامی نصب کردند و کمال‌الملک نیز به رسم حق‌شناسی تابلوی *رمال بغدادی* را به این موزه هدیه داد. در خرداد ماه ۱۳۱۸ش، زمانی که کمال‌الملک در گوشهٔ عزلتِ حسین‌آباد آخرین سال‌های عمر را می‌گذرانید، آقای شریفی

ریاست کتابخانهٔ مجلس به حسین‌آباد رفته چهار قطعهٔ دیگر از تابلوهای او را به این موزه انتقال داد (نوایی، ۱۳۷۸: ۲۵۶).

مولفهٔ دیگری که در میدان تولید نقاشی از اهمیت بسیاری برخوردار است، سرمایهٔ رایج در میدان است. طبیعتاً سرمایهٔ فرهنگی مهم‌ترین سرمایهٔ رایج در میدان تولید هنر است. سرمایهٔ فرهنگی در حوزهٔ نقاشی مشتمل بر خصوصیات تربیتی یا به عبارتی شیوهٔ آموزش هنر، میزان آموزش و مهارت‌های فرهنگی است که از طریق خانواده و نوع آموزش قابل اکتساب است. میزان برخورداری از سرمایهٔ فرهنگی نقش مهمی در جهت‌گیری کنشگران در این میدان دارد. برخورداری هرچه بیشتر کنشگران از سرمایهٔ فرهنگی یا در این میدان به طور اختصاصی سرمایهٔ هنری، سبب تمایل هرچه بیشتر آنان به سمت قطب مستقل و یا هنر خلاقانه خواهد شد. بوردیو می‌گوید که «از نظر تاریخچهٔ تکوین فرد، حصول نگاه ناب [نسبت به آثار هنری] با شرایطی بسیار در زمینهٔ اکتساب [قابلیت‌های فردی] مرتبط است، نظیر دیدارهای مکرر از موزه‌ها در سنین پایین و تماس دراز مدت با آموزش هنر. همهٔ اینها بدان معناست که تحلیل ذات که این شرط را نادیده می‌گیرد - و بدین سان به امر خاص کلیّت می‌بخشد-، ضمناً خصوصیات خاص تجربه‌ای واحد را به ویژگی‌های عام و کلی هرگونه کنش زیباشناختی بدل می‌سازد، تجربه‌ای که خود محصول برخورداری از امتیازات، یعنی محصول شرایط استثنایی کسب قابلیت‌های فردی است» (بوردیو، ۱۳۷۹الف: ۱۵۰). کمال‌الملک در مقایسه با همهٔ نقاشان برجستهٔ پیش از خود از سرمایه‌های فرهنگی بیشتری برخوردار بود. او از صنیع‌الملک یا عموی خویش که از نقاشان تأثیرگذار در نقاشی ایران بود نیز سرمایه‌های فرهنگی بیشتر کسب کرد. نخست اینکه صنیع‌الملک هنرآموزی خویش را به سبک استادـ شاگردی گذشته و تحت نظر مهرعلی نمونهٔ کامل یک استادکارـ نقاش سنتی ایرانی، آغاز کرده بود. صنیع‌الملک به‌رغم آن‌که در اروپا نیز به آموزش و تمرین نقاشی پرداخت در اجرای پروژه‌های نسخهٔ *هزار و یک‌شب* و نقاشی دیواری کاخ نظامیه به همان روش سنتیِ کار گروهی تحت نظام استاد ـ شاگردی به

کار پرداخته است. اما اقدامات صنیع‌الملک در راه‌اندازی مدارس هنری به شیوهٔ جدید و برقراری نمایشگاه نقاشی موجب شد تا کمال‌الملک در آغاز کار با این پدیده‌های جدید آشنا شده و از گذشتگان خویش گامی جلوتر رود. مدرسهٔ دارالفنون که پس از صنیع‌الملک رشتهٔ نقاشی را نیز راه‌اندازی کرده و با استفاده از مزین‌الدوله و کسانی چون او که خود از تحصیل‌کردگان اروپا و تربیت یافتهٔ نظام جدید بودند، موجب شد تا نسل بعدی نقاشان ایران در این نظام پرورش یافته و طبیعتاً از سرآغاز هنرآموزی به سرمایه‌های فرهنگی بیشتری دسترسی داشته باشند. کمال‌الملک پس از اتمام دورهٔ کار آموزی، هفده سال نیز در دربار به تمرین مشغول بوده و سپس با برخورداری از این سرمایه‌های داخلی به اروپا رفته و بر سرمایه‌های خارجی خود نیز افزود. زندگی در اروپا و صرف مدت زمان طولانی در موزهٔ لوور و دیگر موزه‌های برجسته دنیا و نیز نشست و برخاست با هنرمندان و محافل هنری و آموزشی اروپایی چیزی‌هایی را به دانش هنری کمال‌الملک افزود که به طور کل معنای هنر درباری و دولتی را نزد وی از اعتبار ساقط کرده و به جای آن معنای هنرمند مستقل و هنر برای هنر را به او آموخت.

در مقابل هنرمندان مطرح گذشته و حتی صنیع‌الملک، که همانگونه که گفتیم، به سبب شیوهٔ آموزش به روش‌های سنتی و به خصوص گروهی کار می‌کردند، کمال‌الملک همیشه خود به تنهایی آثار خویش را خلق می‌کرد. تا پیش از آن، نقاشی همواره با هنرهای دیگر و به خصوص هنرهای صناعی وابستگی بسیار داشت و هنرمندان برجستهٔ نقاشی چون مهرعلی، میرزابابا و حتی صنیع‌الملک، همانگونه که در شرح تاریخ هنر قاجار ذکر کردیم، به دیگر هنرها، از جمله نقاشی روی قلمدان، میناکاری و امثال آن نیز می‌پرداختند. این نقاشان اغلب در کارگاه‌های گروهی و در مجاورت و گاه با همکاری هنرمندان دیگر رشته‌ها به کار می‌پرداختند. اما کمال‌الملک از همان آغاز کار در آتلیهٔ شخصی و به‌تنهایی کار می‌کرد و کسی جز شخص شاه حق ورود به فضای کارگاه وی را نداشت. فضای کار خصوصی نیز امر قابل تأملی در تحول نقاشی ایران و نشان‌دهندهٔ تعریف دوبارهٔ نقاش و حرفهٔ اوست. با ظهور کمال‌الملک در نقاشی

ایران به وضوح معنای نقاشی و هنرمند نقاش در ایران عوض شده است. او نقاشی را به طور کامل از حوزهٔ هنرهای صناعی و صنایع دستی جدا کرده است. جدایی تخصص‌ها و شکل‌گیری میدان‌های مستقل در هر حوزه نشانهٔ مدرنیته است که در گسترش تمایز در تمامی عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی پدید می‌آید. در حوزهٔ هنر، شکل‌گیری نهادهای مدرن آموزشی و محل‌های نمایش که پیش‌قراولان گالری‌های امروزی بودند، در ظهور تمایز هنری و در نهایت تولد هنرمند خلاق که به تولید هنرناب می‌پردازد، تأثیر بسزایی داشتند.

یکی دیگر از اصلی‌ترین ویژگی‌های میدان هنر ناب قوانین باژگونهٔ اقتصادی رایج در آن است. قواعدی که در این میدان حاکم است، عکس قانون مبادلهٔ اقتصادی است. هنرمندان پیشرو به لحاظ براندازی قواعد موجود ناگزیرند که به کسادی بازارِ هنر و عدم سوددهی اقتصادی تن دردهند. این چنین است که در میدان هنر ناب، برخلافِ میدان اقتصاد منفعت مادی موفقیت به حساب نمی‌آید. مرحلهٔ سوم زندگی هنری کمال‌الملک که اندوختن سرمایهٔ فرهنگی، دوری از میدان قدرت و منش متمایز او را به سوی قطب ناب سوق می‌دهد، سرآغاز مشکلات اقتصادی فراوان برای اوست. عدم سودهی اقتصادی که از اصلی‌ترین خصایص قطب ناب میدان تولید هنر است، به‌واسطهٔ دوری از دربار و عدم پذیرش سفارش‌های درباری در نیمهٔ دوم زندگی کاری کمال‌الملک نیز روی می‌دهد.

تاریخ زندگی کمال‌الملک در این دوره پر از نقل‌هایی در شرح فقر و مشکلات اقتصادی اوست. در دوران فعالیت مدرسه، کمال‌الملک بارها دچار دست‌تنگی بود. تعبیر بوردیو از خویشاوند فقیر خانوادهٔ ثروتمند به نیاز مادی و اهمیت برآورده شدن آن اشاره دارد. هنرمند که بواسطهٔ قرارگیری در درون میدان هنر ناب ناگزیر از چشم‌پوشی منفعت مادی است، نیازهای مالی خود را به پشتوانهٔ نزدیکان تأمین می‌کند. در اینجا، بوردیو از اصطلاح خویشاوند فقیر خانوادهٔ بورژا استفاده کرده و می‌گوید آن هنرمندانی که شانس استفاده از منابع مالی خانوادگی و یا دوستان و آشنایان ثروتمند خود را دارند موفق خواهند بود که به تولید هنر ناب ادامه

دهند. کمال‌الملک نیز که همه سرمایه‌های اقتصادی را که در گذشته از آن بهره‌مند بود تا این مرحله از دست داده بود، هر زمان که به تنگی دچار می‌شد از دوستان متنفذ و ثروتمند خویش یاری می‌گرفت. البته کمال‌الملک خود از خانواده‌ای متول و سرشناس بود، ولی میزان بهره‌برداری او از میراث خانوادگی بر ما معلوم نیست. همان‌گونه که بوردیو می‌گوید: «در نقاشی و در ادبیات، بدیع‌ترین کارها از آنِ کسانی است که هم گستاخی را به ارث برده‌اند و هم بنیهٔ مالی را که به آنها اجازه می‌دهد تا این آزادی را گسترش دهند» (بوردیو، ۱۳۷۹ب: ۱۰۵). او پس از بازگشت از عراق و در جریان مشروطه و پس از آن همواره با اوضاع مالی نابسامان دست و پنجه نرم می‌کرد. در این دوره، برای گذران زندگی مجبور شد تا ملک شخصی خود را فروخته و در خانهٔ اجاره‌ای زندگی کند. اوضاع این‌گونه ادامه داشت تا اینکه دوستان متنفذ و دولتی‌اش برای برون‌رفت از این اوضاع و البته با موافقت کمال‌الملک طرح تأسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفه را در مجلس مطرح کرده و تقاضای بودجه‌ای برای آن کردند. بدین ترتیب، دوباره کمال‌الملک تا حدودی سروسامان گرفت. در نخستین سال‌های فعالیت هنری، گه‌گاهی با کشیدن نقاشی درباری به رفع نیازهای مادی خویش می‌پرداخت، لیکن در سال‌های بعد که به سرمایه‌های فرهنگی خویش افزود، به‌رغم مشکلات مالی تلاشی در راستای ارتباط با دربار و برون رفت از فقر بواسطهٔ نزدیکی به دربار نکرد. سردمدارانی چون محمدعلی فروغی، حکیم‌الملک، وکیل مجلس شورای ملی در زمان احمدشاه، از دوستان نزدیک کمال‌الملک بودند که برای حل مشکلات مالی کمال‌الملک از دولت تقاضای بودجهٔ راه‌اندازی مدرسهٔ صنایع مستظرفه به ریاست کمال‌الملک کردند.

نتیجه‌گیری

در این مقاله با بررسی مسیر زندگی کمال‌الملک و انطباق آن با میدان قدرت و نقاشی، سعی کردیم نخستین طلایه‌های شکل‌گیری میدان نقاشی در ایران را بررسی کنیم. همان‌گونه که

ذکر شد، در ایران دورهٔ قاجار با گسترش فرایند نوسازی در عرصه‌های گوناگون و ظهور تدریجی تمایز بستر مناسبی برای شکل‌گیری میدان‌های اجتماعی فراهم آمد. کمال‌الملک که برخاسته از خانواده‌ای هنردوست و سرشناس بود، توانست وارد مدرسهٔ دارالفنون شده و تحت نظر مزین‌الدوله که خود به شیوهٔ رئالیسم نقاشی می‌کرد آموزش ببیند. با ورود به دربار، نخستین مرحلهٔ کاری کمال‌الملک آغاز شد. دوره‌ای که تولید هنری او تحت نظارت مستقیم شاه و البته حمایت‌ها و مرحمت‌های او قرار داشت. زندگی و کار در دربار در این دوره در شکل‌گیری شکل و محتوای نقاشی‌هایش وی تأثیر بسزایی داشت. کمال‌الملک در سفر اروپا و انباشت سرمایهٔ فرهنگی مسیر متفاوتی را در دورهٔ بعدی زندگی خویش انتخاب کرد. او پس از بازگشت به‌تدریج از میدان قدرت فاصله گرفته و در درون میدان نقاشی به سمت قطب ناب حرکت کرد. طی مسافرت به عراق، کمال‌الملک همچون هنرمندی منفرد دست به انتخاب‌های آزادانه‌ای در محتوای نقاشی‌های خود زد و در این حرکت آزادانه صحنه‌هایی از زندگی مردمان عادی را به تصویر کشید. با فعالیت در قطب مستقل و عدم وابستگی به میدان‌های قدرت و اجتماع، کمال‌الملک معنای تازه‌ای از هنرمند را در هنر ایران پدید آورد. این موقعیت را تا به حال هیچ هنرمندی در نقاشی ایران اشغال نکرده بود. فقر مادی، تنهایی و انزوا از نشانه‌های هنرمند قطب ناب است که در مرحلهٔ سوم زندگی کمال‌الملک ظهور می‌یابند.

برخلاف نقاشان نسل اول که در ستایش عظمت شاه و ارتباط او با فرهنگ گذشته، ناگزیر به پیروی از قواعد مشخصی بودند، کمال‌الملک در نیمهٔ دوم زندگی خود تعیین‌کنندهٔ شکل و محتوای آثارش بود. آثار برجای مانده از کمال‌الملک همگی متعلق به زمان خودش و الهام گرفته از چیزهایی بود که او با چشم خویش مشاهده می‌کرد.

با گسترش فرایند نوسازی در ایران، دورهٔ قاجار بستر لازم برای شکل‌گیری میدان تولید نقاشی در ایران فراهم آورده و کمال‌الملک نیز در پی افزایش سرمایهٔ فرهنگی و دوری از دربار

به قطب مستقل نزدیک شد و برای نخستین بار به هویت جدید هنرمند در نقاشی ایران تاحدی معنا بخشید و به قطب ناب تولید نقاشی نزدیک شد.

تصویر ۱. *فالگیر بغدادی* اثر کمال‌الملک. ۱۳۱۶ه.ق/ ۱۲۷۷ش. از معروف‌ترین آثار کمال‌الملک است که در مسافرت بغداد اجرا شده‌است. سوژه‌های عادی و نمایش آزادانهٔ آنها در زندگی از ویژگی‌های بارز آثار کمال‌الملک در این دوره است. حضور زنان و رهایی آنان از قیدوبندها و قواعد سرسخت پیشین در این اثر جالب توجه است.

پرتال جامع علوم انسانی

تصویر۲. *رمال* اثر کمال‌الملک. ۱۳۰۹ه.ق/ ۱۲۷۰ش. این نقاشی از جمله چند اثری است که در اواخر دوران فعالیت در دربار خلق شده و از نشانه‌های شکل‌گیری استقلال هنری در شخصیت کمال‌الملک است.

تصویر ۳. *میدان کربلا* اثر کمال‌الملک ۱۳۲۰ه.ق/ ۱۲۸۱ش.

تصویر ۴. *سردار اسعد بختیاری* اثر کمال‌الملک. ۱۳۲۸ه.ق/ ۱۲۸۹ش.
کمال‌الملک با تصویر کردن سردار مشروطه وابستگی خود به این جریان را نشان داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

آتشی، منوچهر (۱۳۷۸) «**صورتگر سحرآفرین احساس‌ها و اندیشه‌ها...** » در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

آشتیانی، اسماعیل (۱۳۷۸) «**شرح حال و تاریخ حیات کمال‌الملک**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

افشار مهاجر، کامران (۱۳۸۴) ***هنرمندا ایرانی و مدرنیسم***، دانشگاه هنر.

اسکندری، ایرج (۱۳۷۸) «**کمال‌الملک و تحولات نقاشی معاصر ایران**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*. علی دهباشی، به‌دید.

اختیار، مریم (۱۳۸۱) «**از کارگاه و بازار تا دانشگاه (کارآموزی و تولید هنر در دورهٔ قاجار)**» در *نقاشی و نقاشان قاجار*، ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۸۰) ***نظریه کنش: دلایل عملی و انتخاب عقلانی***، ترجمهٔ مرتضی مردیها، نقش و نگار.

بوریو، پی‌یر. (۱۳۷۹ الف) «**تکوین تاریخی زیباشناسی ناب**»، ترجمهٔ مراد فرهادپور،در ارغنون، ش ۱۷.

بوردیو، پی‌یر. (۱۳۷۹ ب) «**جامعه‌شناسی و ادبیات؛ آموزش عاطفیِ فلوبر**»، ترجمهٔ یوسف اباذری، در ارغنون، سال سوم، ش ۹ و ۱۰.

پرستش، شهرام (۱۳۸۵) «**صورتبندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر**»، پایان‌نامه دکتری در رشتهٔ جامعه‌شناسی نظری ـ فرهنگی. دانشکده علوم اجتماعی- دانشگاه تهران.

تابش (۱۳۷۸) «**کمال‌الملک مردی از کاشان**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

حکیم‌الممالک (۱۳۷۸) «**خاطراتی از کمال‌الملک**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

دهباشی، علی (۱۳۷۸) «**کمال‌الملک سنت‌شکن و سنت‌گذار**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۷۸) «**احوال و آثار محمدغفاری کمال‌الملک**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

غنی، قاسم (۱۳۷۸) «**خاطراتی از کمال‌الملک**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی، به‌دید.

فروغی، محمدعلی (۱۳۷۸) «**یاد کمال‌الملک**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*، علی دهباشی. به‌دید.

فلور، ویلم (۱۳۸۱) «**نقاشی و نقاشان قاجار**» در *نقاشی و نقاشان قاجار*. ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات ایل شاهسون بغدادی.

کاشیان، حسین (۱۳۷۸) «**دربارهٔ کمال‌الملک**» در: *یادنامهٔ کمال‌الملک*. علی دهباشی، به‌دید.

کمال‌الملک (۱۳۷۸) «**زندگی من**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*. علی دهباشی، به‌دید.

نوایی، عبدالحسین (۱۳۷۸) «**کمال‌الملک آفرینندهٔ زیبایی**» در *یادنامهٔ کمال‌الملک*. علی دهباشی، به‌دید.

Bourdieu, Pierre (1984), ***Distinction***, Translated by: Richard Nice. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.

Bourdieu, pierre (1993), **The Field of Culctural Production**, Edited and Introduced by Randal Johnson, Polity Press.

Bourdieu, pierre (1996), **The Rules of Art**, Tranlated by Susan Emanuel, Polity Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی