صفحات ۱۰۷-۱۲۲
هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی • دورۀ ۲۲، شمارۀ ۱، بهار ۱۳۹۶

بررسی جهت‌گیری نظام نقاشی در دوران انقلاب مشروطه*

میلاد افلاکی سورشجانی[۱]، کامران سپهران،[۲] محمدرضا مریدی[۳]**
۱. دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد واحد تهران مرکز، تهران، ایران
۲. استادیار دانشکدۀ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
۳. استادیار، دانشگاه هنر، تهران، ایران
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۴/۱۲/۱۵، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۵/۵/۲۳)

چکیده
در مواجهه با سپیده‌دم تجدد ایرانی در عصر مشروطه می‌توان پرسید آیا انقلاب مشروطه ایران، سرآغازی برای تحولات هنری بوده است یا خیر؟ دربار قاجار پیش از این به مدرنیزاسیون از بالا رو آورده بود که در پی آن، نظام نقاشی ایران، عناصری از بیرون را پذیرفته و حرکت به‌سوی نقاشی واقع‌گرایانه را آغاز کرده بود. در این پژوهش، با اتخاذ دیدگاهی تاریخی و جامعه‌شناختی تلاش شده است نشان داده شود دربار در چه شرایطی سلیقۀ هنری خود را بروز و تغییر داد و چگونه تحولات فرم‌شناختی را به خدمت در آورد. با تعلیق این حکم کلی که نظام نقاشی دورۀ قاجار، درباری است و دربار هم نمی‌تواند به تجدد فرهنگی کمک چشمگیری کند، می‌توان مشاهده کرد بستری برای تجدد نقاشی فراهم شد؛ ولی نیروهای مخالفِ دربار، حتی بعد از انقلاب، حمایت چندانی از نقاشی نکردند. در این بین، ناتورالیسم ایرانی نیز از طرح مفاهیم صریح اجتماعی فاصله می‌گرفت. به نظر می‌رسد دوری مبارزان عصر مشروطه از هنرهای تجسمی و شکل‌نگرفتن نقاشی متعهد را بتوان ناشی از عواملی همچون موانع مذهبی در پیوند مشروطه‌خواهان با هنرهای جدید، اقتصاد خاص و اغلب اشرافی نقاشی و مسائلی از این دست دانست. در این نوشتار، با معرفی جایگاه هنرمند، نقاشان عصر یادشده در کارکردی که در بدنۀ اجتماع دارند، قالب‌بندی می‌شوند.

واژگان کلیدی
انقلاب مشروطه، دربار، دیگری، نقاشی.

* این مقاله برگرفته از بخشی از پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد پژوهش هنر نگارندۀ اول با عنوان «بررسی ظهور تجدد در نقاشی ایران (با تکیه بر جریانات دورۀ مشروطه)» است که به راهنمایی نگارندۀ دوم و مشاورۀ نگارنده سوم در دانشکدۀ هنر و معماری دانشگاه آزاد تهران مرکز ارائه شده است.

** نویسندۀ مسئول: تلفن: ۰۹۳۰۵۴۹۹۳۵۹، نمابر: ۸۸۷۷۳۸۰۲-۰۲۱، E-mail: aflakimilad@yahoo.com

Archive of SID
www.SID.ir

مقدمه

نوشتار پیش رو تلاش می‌کند براساس واقعیات تاریخی و آرای مطرح‌شده در نوشته‌های مشروطه‌پژوهان و متفکران حوزهٔ تجدد و مدرنیته، نقاشی ایران را در دوران گذار قالب‌بندی کند. با پذیرش آن تلقی‌ای از مدرنیته که کسانی همچون مارشال برمن و گیدنز به آن اشاره کرده‌اند و در ایران، در نوشته‌های علی میرسپاسی تشریح شده و ناظر بر رویدادی تجربی و عملی است، می‌توان تعبیری بومی‌تر از مدرنیزاسیون را پذیرفت که برای تجدد، راه‌های بسیار متفاوتی متصور است. بر این اساس، باید اشاره کرد جریان مشروطه‌خواهی، نقشی مهم در انتقال مفاهیم مدرن به ایران داشته است؛ اما شکل تجددگرایی لزوماً با تمامی مفاهیم غربی همچون فردگرایی، تجربه‌گرایی، شهرنشینی، فن‌گرایی، علم عینی، جنسیت و حضور زنان یا سایر جنبه‌های مدرنیته قالب‌بندی نمی‌شود؛ هرچند بررسی این فاکتورها نیز خالی از لطف نیست.

در هر صورت، جهت‌گیری نظام نقاشی در ایرانِ دورهٔ مشروطه، راهی منحصر به خود را داشت. این پژوهش به پیروی از احمد کریمی حکاک، فرایند تحول هنری و زیبایی‌شناختی را درنهایت، پدیده‌ای جمعی، مشترک و نظام‌مند می‌داند. کریمی حکاک با نگاه به آرای یوری لوتمان از لحظه‌هایی از حیات نظام زیبایی‌شناختی سخن می‌گوید که تحت‌تأثیر نفوذ از بیرون، نظام مفاهیم جدیدی وارد نظام می‌شود. این عناصر و اصول تازه ممکن است ازسوی گروهی اجتماعی، مهم و تأثیرگذار پذیرفته شود و به‌تدریج در میان آن گروه رواج یابد (کریمی حکاک، ۱۳۸۹).

اینکه چرا نوعی نقاشی جدید در میان تحول‌خواهان پذیرفته نشد، در بررسی مشخصه‌های اجتماعی عصر مشروطه قابل توضیح است. نمونهٔ مهم این مشخصه‌ها، بررسی مفهوم طبقات اجتماعی در دوران مدنظر است. با نگاه به تلاش یرواند آبراهامیان در اشاره به نظرهای وابستگانِ مکتبِ ساختاری-کارکردی و رفتارگرایان و براساس واقعیات تاریخی، مفهوم طبقه را در ایران دورهٔ قاجار می‌توان شرح داد تا وضعیت نقاش در جامعهٔ در حال گذار روشن شود. مشخص‌کردن جایگاه نقاش در میان نیروهای اجتماعی، نیازمند شناخت رفتار این نیروهاست. بر این اساس باید مفهوم دوگانهٔ دربار-مخالفان را در عصر بیداری روشن‌تر ساخت؛ به‌نحوی که وجوه استبدادی و اصلاحگر دربار و محدودهٔ عمل مخالفان قابل توضیح باشد. با برداشتن این گام، سلایق دربار در حوزهٔ هنر و وجه استبدادی آن تحلیل‌پذیر است. باید اشاره کرد عامل دیگری همچون ممنوعیت نقاشی در آن دوره، موقعیتی فراهم آورد تا دربار به دلایل و اشکال مختلف به نقاشی به‌عنوان ابزاری فرهنگی نگاه کند.

اینکه چه‌چیزی مسیر تحول نظام هنری را تعیین می‌کند، صرفاً به ذات آن هنر وابسته نیست؛ بلکه به نوع روابط آن هنر با جامعه مرتبط است. در زمانی که تحولات اجتماعی رخ می‌دهد، نقاشی به دلیل پیوند سنتی با دربار، جایگاه منحصربه‌فردی در مطالعهٔ تجدد هنری پیدا می‌کند؛ درباری که در مناسبات جدیدِ قدرت، نوع تصویر فرهنگی مطلوبِ خود را می‌شناسد و برحسب مقتضیات زمان، متناسب با نوع رسانهٔ هنری، چارچوب هنری خاصی انتخاب می‌کند یا از به تملک درآمدن فرمی خاص برای نیروهای مخالف جلوگیری می‌کند. اینکه چه موقع یک مستبد در هنری واپس‌گراست و چه موقع پیشرو، در گرو نسبت آن هنر با جامعه است. سکوت و پویایی هنر به این مسائل وابسته است.

دقت در مفهوم «دوگانهٔ دربار- مخالفان»

همان‌طور که دوگانه‌سازی میان مدرنیسم و سنت‌گرایی مبهم است و همیشه ابزار تحلیلی محکمی نیست، دوگانه‌سازی دربار و مخالفان به دلیل وجود دو وجه استبدادی و اصلاحگر (سازندهٔ) دربار، به‌خصوص دربارهٔ نقش فرهنگی دربار نیز پیچیدگی‌هایی دارد. البته این به معنی این نیست که وجه استبدادی، هم‌طراز وجه اصلاحگرایانهٔ دربار است. باید گفت طرح چنین دوگانه‌ای به‌خصوص در دوران تجددخواهی ایرانیان محدودیت‌هایی دارد و سنجش عملکرد نقاش در قالب این یا آن، نتایج دقیقی به بار نمی‌آورد. خصوصاً در دورهٔ ناصری این دو وجه بیشتر در هم تنیده می‌شود؛ چراکه شاه به اصلاحات اجتماعی، آموزشی و حتی اداری علاقه‌مند بود. افرادی که در دربار، در دوره‌های مختلف صاحب مناصب بلندپایه می‌شوند نیز نمی‌توان با مفاهیمی همچون قدرت و استبداد، یک‌سویه تحلیل کرد. بسیاری از روشن‌فکران از دیوان‌سالاران بودند و زندگی‌شان نیز به ارتباط با دربار وابسته بود. از وزیرانی همچون میرزا حسین‌خان سپهسالار و کوشندگانی همچون میرزا ملکم‌خان گرفته تا نقاشی همچون کمال‌الملک، همگی رفتارهای دوگانه‌ای از خود بروز داده‌اند.

Archive of SID
www.SID.ir

اینکه چرا در حین بحث دربارهٔ نقاشی مشروطه، پای اصلاحگران و کوشندگان درباری را به میان می‌آوریم، به نقش حمایتگر این طیف از عناصر فرهنگی نظیر نقاشان باز می‌گردد.

مسئله آن است که نیروهایی که مناسباتشان با دربار قطع نشده و شرایطِ قطع این مناسبات نیز فراهم نشده است، در مواقع بسیار نمی‌توانسته‌اند موضع شفاف اختیار کنند. در این بین، زاویه‌داشتن نقاشان که زمانی جایگاهشان در کنار تخت سلطنت بوده، با دربار پیچیده است. «دربار»، حداقل بعد از دورهٔ ناصری، نه عنوانی کلی است که تمامی حاکمیت را سرکوبگر و متحجر جلوه می‌دهد و نه آنکه دائم با عزمی راسخ برای تحولات اجتماعی قدم بر دارد. اگر آینده‌ای برای هنرمند درباری متصوریم که در آن، هنرمند متناسب با تحولات اجتماعی به تولید هنری دست می‌زند، باید ابهام این‌گونه دوگانه‌سازی‌ها را در نظر داشته باشیم؛ به‌خصوص هنگامی که تمایلمان برای نسبت‌دادن هنرمند به یکی از دو گروه دربار- مخالفان قوت می‌گیرد. از یاد نباید برد که نقاش، برخلاف شاعران هم‌عصر خود، با توجه به نداشتن پایگاهی حتی در میان طبقهٔ متوسط جدید، در خارج از چارچوب دربار، امکانِ فعالیتی نقاشانه (نه مشابه کاریکاتوریست‌های روزنامه‌های عصر مشروطه) نداشته است. با وجود این، بررسی واکنش هنرمند به اموری که در ایران دورهٔ مشروطه رخ می‌دهد، تحلیل هریک از سویه‌های محافظه‌کاری و تحول‌خواهی را ناگزیر می‌کند؛ البته سنجش نهایی، تقلیل‌پذیر به این‌گونه جهت‌گیری‌ها نیست.

ممنوعیت نقاشی و انحصار ابزار فرهنگی

باید این سؤال را مطرح کرد که ممنوعیت نقاشی به نفع چه کسی تمام می‌شود؟ «وقتی علمای تهران در اعتراض به ساختن مجسمهٔ ناصرالدین‌شاه تظاهراتی کردند، حکومت بلافاصله مجسمه را برداشت و پذیرفت چنین یادبودهایی مغایر با دستور شرع مبنی بر حرمت نمایش سه‌بعدی صورت انسان است» (آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۳۸). این رخداد نشان می‌دهد تا این لحظه از تاریخ، هنرهای تجسمی نمی‌توانسته است در میان مردم جایگاهی هم‌طراز شعر یا تئاتر پیدا کند. اعتمادالسلطنه در خاطراتش می‌نویسد: «ناصرالدین‌شاه مجسمه‌اش را وقتی ساخت که پس از دیدار از روسیهٔ تزاری، اعتقادش به جبروت شاهی شدت گرفت» (آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۵۰۳). با وجود این وضعیت، هنر ابزاری می‌شود که نوعی تمایز بین دربار و دیگری ایجاد می‌کند. در دوره‌های قبل، نقاشی وسیله‌ای متمایز در انحصار دربار بوده است و وقتی «نگاره‌ها از جهت دیده‌شدن از فاصله نزدیک و مشاهدهٔ دقیق تهیه می‌شده است» (رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۲: ۱۰۳)، نشان این است که تنها مخاطب دربار بوده است.

اما در دورهٔ قاجار، اهداف تصویرسازی فراتر از لذت‌جویی است. درک این مطلب با گریزی به بحث نمایش و تعزیه در این دوره بهتر صورت می‌گیرد. کامران سپهران با اشاره به گفته‌های عباس امانت پیرامون تعزیه می‌نویسد: «اجرای تعزیه به مذاق علما چندان خوش نمی‌آمد و ناصرالدین‌شاه با اجرای تعزیه در بنای بزرگ تکیه دولت، درحقیقت می‌کوشید تسلط حکومت در امر مذهب را افزایش دهد: علت مهم‌تر برای حمایت پایدار شاه از تعزیه، تمایل آگاهانهٔ او به حفظ و رواج شق دیگری از مذهب شیعه، حتی در برابر مخالفت علما بود. فقاهت در مذهب شیعه، حریم محروسه‌ای بود که حکومت را بر آن تسلطی نبود» (سپهران، ۱۳۸۸: ۴۲). درواقع، دربار با استفاده از ابزاری فرهنگی، برای ساخت حدومرز با دیگری و به‌خصوص با روحانیت تلاش می‌کرد یا تمایل داشت سهمی از ابزار فرهنگی سایر نهادهای قدرتمند نیز داشته باشد. این وسیله می‌تواند تعزیه باشد. شاهان قاجار به تصویرسازی از ائمه نیز تمایل داشتند و این جز به نیت مشروعیت‌بخشی به خود نبوده است. آری، نقاشی هنری برای بازنمایی ارزش‌های درباری بود که فقط با رعایت این ارزش‌ها، امکان به میان مردم آمدن را داشت. ویلم فلور راجع به تصاویر مطبوعات می‌نویسد: «مطالب مطبوعاتی که راجع به مسائل سیاسی و مذهبی می‌نوشتند، سانسور می‌شد؛ اما برای نظارت بر محتوای بعضی از تصاویر مطبوعات عامیانه، کاری انجام نمی‌گرفت» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۴۲). دربار از نقاشی که در میان علما و مردم ممنوعیت دارد، به‌عنوان ابزاری فرهنگی در نشان‌دادن شکاف خود با دیگران و نمایش ارزش‌های درباری استفاده می‌کند. این تمایلی است که از زمان فتحعلی‌شاه در میان شاهان قاجار پابرجا بوده است.

وجه استبدادی دربار

می‌دانیم هنردوستی و استبداد هیچ تضادی با یکدیگر ندارند. «اروپاییان سدهٔ نوزدهم عموماً پادشاهان قاجار را به چشم نمونهٔ کاملی از مستبد شرقی می‌دیدند» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۷). ویتفوگل در کتاب خود، *استبداد شرقی*، دربارهٔ جامعهٔ آب‌سالار که ایران نیز شباهت‌هایی با آن جامعه دارد، می‌نویسد: «مردان وابسته به دستگاه دولتی، هستهٔ فعال طبقه حاکم را در جامعهٔ آب‌سالار تشکیل می‌دهند»

Archive of SID

www.SID.ir

(ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۴۷۳). اما نقطهٔ پیوند استبداد شرقی با نقاشی کجاست؟ «شاهان قاجار بیش از سلسله‌های دیگر ایرانی تلاش می‌کردند در داخل و خارج از ایران، قدرت و اهمیت خود را به‌وسیلهٔ هنر به رخ مردم بکشند» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۳۰). شاه قاجار در ادامهٔ سنت درباری‌بودن و نه دینی یا آیینی‌بودن هنر، کارکردی قدرت‌نمایانه و مشروعیت‌بخش از نقاشی انتظار داشت. برخی از تصاویر، آشکارا «کارکردی لذت‌افزا» برای لذت جسمانی شاهان داشته‌اند. یکی از اصلی‌ترین علل انکارناپذیر تولید نقاشی، «نمایش قدرت» و شوکت شاهانه بوده است (اخگر، ۱۳۹۱).

تقریباً مصادف با اوج نقاشی واقع‌گرا در دربار، «در سال‌های پس از نهضت تنباکو، ناصرالدین‌شاه به سرکوب سیاسی بیشتر روی آورد و نوآوری‌های خطرناک را کنار گذاشت... به توسعهٔ دارالفنون خاتمه داد... از ورود انتشارات مربوط به دنیای خارج ممانعت کرد، اعزام محصل به خارج را محدود ساخت،... گفت وزرایی می‌خواهد که ندانند بروکسل شهر است یا برگ چغندر» (آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۶۷). در دوره‌ای که این میزان از قدرت استبدادی وجود دارد، نقاشان و هنرمندانی در کنار تخت شاهی همچنان به نمایش ارزش‌های درباری می‌پردازند. کریمی‌حکاک دربارهٔ شاعران درباریِ قاجار می‌نویسد: «شاعران این عصر، در تحلیل نهایی، متحد حاکمان تلقی می‌شوند و طبیعتاً برای خشنودی آنان هر دروغ و یاوه‌ای را می‌سرایند. پیامدهای ضمنی چنین گفتمانی در ارتباط با مسئلهٔ کارکرد اجتماعی شعر کاملاً آشکار است؛ زیرا برای شاعران بیش از دو انتخاب و گزینه باقی نمی‌گذارد: می‌توانند در کنار حاکمانی قرار گیرند که تداوم قدرت و جاه و جلالشان در گرو در زنجیر نگهداشتن توده‌هاست یا در کنار مردم جای گیرند و سعی کنند خواست‌ها و دغدغه‌های آنان را بیان کنند» (کریمی حکاک، ۱۳۸۹: ۱۱۷).

اما ارج و قرب نقاش از شاعر درباری بیشتر است. در دورهٔ قاجار، نقاش وظیفهٔ آموزش شاه را نیز بر عهده داشته است. تا قبل از سلطنت مظفرالدین‌شاه، نقاشان همچنان در ارائهٔ هنر قبل از خود تردیدی ندارند. این به این معنی نیست که بعد از مظفرالدین‌شاه ماهیت استبداد تغییری کرده است. «[روزنامهٔ تایمز] دو روز پس از داستان بمباران، پس از آنکه نکوهش‌ها از مجلس می‌کند و ناشایستگی آن را باز می‌نماید، از گفته‌های خود چنین نتیجه می‌گیرد: این نمونه‌ای به دست داد از آنکه شرقیان، شایندهٔ زندگانی آزاد نیستند» (کسروی، ۱۳۵۴: ۶۷۰). این نوشتهٔ تند، استبداد شاهانه را وسیله‌ای قرار می‌دهد تا تمامی نیروهای جامعه ازجمله نیروهای فرهنگی را فاقد آگاهی و توان لازم برای رسیدن به آزادی بداند.

وجه استبدادی دربار در دورهٔ بعد از ناصرالدین‌شاه ادامه پیدا می‌کند؛ هرچند حمایت از هنر به‌اندازهٔ دورهٔ ناصری صورت نمی‌گیرد. ویلم فلور دربارهٔ طرحی از اعدام سیدجمال‌الدین واعظ اصفهانی سخن گفته است. این تصویر توسط نگارندگان مقاله دیده نشده است؛ ولی با توجه به شواهد، این‌گونه نمایشی می‌تواند مصداق تصویرسازی درباری باشد. سیدجمال‌الدین در جریان مشروطه به مشهورترین واعظ تهران تبدیل شد و از رهبران مهم مشروطه‌گرایان بود. «هم او بود که نخستین بار لفظ مشروطه را بر سر زبان‌ها انداخت» (یغمایی، ۱۳۵۷: ۲۳). نام سیدجمال‌الدین واعظ به‌همراه ملک‌المتکلمین، میرزاجهانگیرخان صوراسرافیل و سیدمحمدرضا مساوات، در لیستی بود که محمدعلی‌شاه قبل از به توپ بستن مجلس، دستور تبعید آنها را از ایران صادر کرده بود. کسروی دربارهٔ او می‌نویسد: «سیدجمالِ واعظ یکی از هشت تن می‌بود؛ همچنان پیش از جنگ نهان گردیده بوده و سپس با رخت ناشناس از شهر بیرون آمده و آهنگ بروجرد می‌کند که در آنجا کشته می‌شود» (کسروی، ۱۳۵۴: ۶۵۲). سیدجمال پیش از این به دلیل نگارش کتاب ضداستبدادی *رؤیای صادقه*، در معرض غضب ظل‌السلطان و دیگر شاهزادگان قرار گرفته بود. پیرو دستور دربار برای قتل واعظ مشروطه‌خواه، «امیر افخم، اسدنامی را به خفه‌کردن سیدجمال، آن ناطق آزادهٔ کم‌همال، مأمور کرد» (یغمایی، ۱۳۵۷: ۶۱).

با تکیه بر وجه استبدادی دربار، می‌توان نقش نقاشانی که دورهٔ کاری آنها با انتظارات دربار و تثبیت منافع مقطعی همسو بوده است، تحلیل کرد.

ابوالحسن غفاری (صنیع‌الملک) نمایندهٔ ارادهٔ درباری، با فرمی جدید در نقاشی

صنیع‌الملک، چهره‌ای اصلی در تغییر نظام نقاشی ایران است؛ اما استفاده از رسانهٔ نقاشی توسط او درخور تأمل است. سروش اصفهانی، شاعر دورهٔ بازگشت ادبی، شاعری که تلاشگران تجدد ادبی ازجمله آخوندزاده از او بسیار گله دارند، قصیده‌ای پرطمطراق در ستایش صنیع‌الملک نوشته است که دلیل آن، اهدای «نشان تمثال» از جانب ناصرالدین‌شاه به نقاش بوده است. ستایش

Archive of SID

www.SID.ir

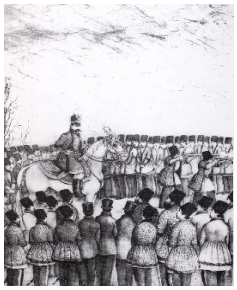
تصویر ۱. ظل‌السلطان، اثر ابراهیم
مأخذ: (Roxburgh,2014)

تصویر ۲. تصویر خفه‌کردن سیدجمال‌الدین واعظ در یکی از روزنامه‌ها
مأخذ: (یغمایی، ۱۳۵۷: ۶۱)

توسط سروش، جایگاه صنیع‌الملک را در دربار نشان می‌دهد. کسانی که در رکاب شاه هستند، می‌توانند راهی انتخاب کنند که در آن نمایندهٔ تمامی قدرت شاه باشند. با بررسی دورهٔ کاری صنیع‌الملک، سِمَت‌های او و طرح‌هایی که از رجال حکومتی تهیه کرده است، می‌توان او را از زمرهٔ همین افراد دانست. در پیشرفت‌های او «حضور خویشاوندان او در دربار ازجمله فرخ‌خان امین‌الملک (امین‌الدولهٔ بعدی) و موافقت محمدشاه و... مساعدت‌های حسینعلی‌خان معیرالممالک کارساز بوده است» (آژند، ۱۳۹۰: ۲۲). ابوالحسن‌خان به علت دوستداری حاجی میرزا آقاسی که چندان محبوبیتی بین دیگران نداشته است، به میل خود تصویری از او نیز پدید آورد (ذکاء، ۱۳۸۲: ۲۹). اما اگر بخواهیم ادعایمان را دربارهٔ صنیع‌الملک بهتر توضیح دهیم، باید به چند رخداد اشاره کنیم: شاه دستور تصویرسازی از خود در کنار پیامبر (ص) و حضرت علی(ع) را نیز به صنیع‌الملک می‌دهد. شاه خود را تنها وارث تصویر حضرت علی(ع) می‌داند. نقاشی صنیع‌الملک به خدمت یکی از مهم‌ترین اهداف شاهان قاجار، یعنی مشروعیت‌بخشی از طریق نشان‌دادن ارادت به ائمه در می‌آید. موضوع دیگر، نوع هنری است که صنیع‌الملک برمی‌گزیند. صنیع‌الملک دیوارنگاری‌ای را به دستور میرزا آقاخان نوری به تقلید از دیوارنگاری کاخ نگارستان فتحعلی‌شاه به انجام می‌رساند؛ یعنی نوع خاصی از هنر غیرمرسوم که نمایش قدرتی دیگر است. ویتفوگل می‌نویسد: «شکوه مثال‌زنی دربارهای شرقی، بیانگر اقتصادی تسلط استبدادی فرمانروایان مستبد شرقی بر رعایاشان است» (ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۴۷۳). یکی از مضامینی که در آثار صنیع‌الملک درخور تأمل است، نشان‌دادن غضب و وجه تنبیه‌گر شاه است. ویتفوگل دربارهٔ شاه مستبد شرقی می‌نویسد: «بی‌رحمی‌های خودسرانهٔ او [فرمانروا] نشانگر این واقعیت است که او، با قید برخی محدودیت‌های آشکار مادی و فرهنگی می‌تواند هر که را بخواهد، برکشد یا نابود سازد...» (همان: ۴۷۳).

اما مهم‌ترین نشانه در جهت اثبات این ادعا که صنیع‌الملک نمایندهٔ ارادهٔ دربار است، نقشی است که او در برقراری رسمی سانسور در مطبوعات به عهده می‌گیرد. پیرامون این انتخاب آورده شده است: «... صنیع‌الملک، رئیس و مباشر امور روزنامه و نقاشخانه و کارهای دولتی، باید در کلیهٔ امور چاپخانهٔ ممالک محروسه مراقب و مواظب باشد که بعضی از نسخ که موجب انزجار طبایع است، تحت انطباع نیاید» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۵۰). آنچه دربارهٔ صنیع‌الملک ستودنی است، تلاش‌های او برای تأسیس نخستین هنرستان نقاشی و نمایش عمومی نقاشی است. نکتهٔ درخور تأمل اینجاست که در آگهی گشایش هنرستان آورده شده است هرکسی می‌تواند طفل خود را به نقاشخانه بیاورد. می‌بینیم که مصادرهٔ رسانهٔ نقاشی توسط دربار، ماجرای تملک تمامی هنر نقاشی نیست؛ بلکه اشاعهٔ هنری است که مخالف ارزش‌های دربار نباشد.

تصویر ۳. قصاص معلم سرخانه به دست عموی پسربچه؛ اثر صنیع‌الملک
مأخذ: (ذکاء، ۱۳۸۲: ۷۳)



تصویر ۴. امتحان تفنگ در حضور مبارک؛ اثر صنیع‌الملک
مأخذ: (ذکاء، ۱۳۸۲: ۷۵)

Archive of SID
www.SID.ir

ابوتراب غفاری؛ تثبیت جایگاه گرافیک درباری

با فرارسیدن عصر روزنامه‌ها، ابوتراب نیاز حکومت برای تصویرسازی را برطرف کرد. با آثار او در روزنامه‌های شرف و شرافت بود که تصویرگری در روزنامه، مَنِشی درباری پیدا کرد و هنر گرافیک در رسانهٔ درباری جا افتاد. منظور ما نوعی از تصویرگری است که در سایر روزنامه‌های غیردولتی قبل و بعد از مشروطه وجود نداشت. با نگاه به آثار ابوتراب، به‌راحتی می‌توان فهمید حلقهٔ نزدیک به قدرت در نقاشی‌های او بازتاب می‌یابند. «اولین تصویر ابوتراب در روزنامهٔ شرف، تصویری از ظل‌السلطان بوده است» (گلبن، ۱۳۸۶: ۳۵). البته باید گفت ابوتراب نقاش بااستعدادی بوده است. باید از خود پرسید این تریاک بوده که او را ناکام گذاشته است یا دربار؟! مسئلهٔ مهم دربارهٔ ابوتراب، به‌کاربردن شکلی از تصویر در روزنامه است که نقش مطلوبی در رسانهٔ روزنامه ایفا می‌کند و کارایی بسیار زیادی دارد. اینکه چرا آزادی‌خواهان، بعد از مشروطه و بعد از فتح تهران، در روزنامه‌های خود تمایلی به استفاده از فرم درباری ابوتراب برای ارتباط با عوام نداشته‌اند، موضوعی است که جای بررسی دارد.

سایر نقاشان سرشناس هم‌دورهٔ ابوتراب در تصویرگری ارزش‌های درباری برجسته بودند؛ ازجمله میرزاجعفر زنجانی و افشار رومی. کریم‌زادهٔ تبریزی دربارهٔ محمدحسن افشار رومی می‌نویسد: «... بیشتر مدل‌ها و نمونه‌های خود را از بین پادشاهان قاجاری انتخاب می‌نمود و روی این برداشت‌ها می‌توان عقیده داد که این هنرمند نقاش درباری بوده...» (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹: ۶۹۴). او نیز مانند بسیاری از نقاشان درباری عهد ناصری، به تصویرسازی از شمایل ائمهٔ شیعه می‌پرداخته است. میل رجال قاجار برای مشروعیت‌بخشی به خود، در این آثار مشخص است. نقاشی نقاشان بعد از صنیع‌الملک همچنان در اختیار قدرت دربار قرار داشته است. علی‌اکبرخان مزین‌الدوله نیز در سال ۱۸۹۴ در خدمت ظل‌السلطان حاکم اصفهان بوده است (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۶۲). حتی سال‌ها بعد نقاشی از همین نسل، یعنی مصورالملک، پرده‌ای از محمدعلی‌شاه با لباس تاج‌گذاری نیز تهیه می‌کند (کریم‌زادهٔ تبریزی، ۱۳۶۹: ۱۲۴۸).

اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی در خدمت تحول هنری

در عصر بیداری ایران، کدام دستگاه فکری جایگاهی جدید برای هنرهای تجسمی در نظر می‌گیرد؟ آیا می‌توان میرزا آقاخان کرمانی را پدر نظریِ نقاشی جدید به حساب آورد؟

از روشن‌فکران دورهٔ مشروطه که در حوزهٔ هنر بحث‌هایی دارد، میرزا آقاخان کرمانی است. البته میرزا فتحعلی آخوندزاده نیز به‌طور صریح، آرای مدونی درزمینهٔ هنر و ادبیات ارائه داد. آقاخان، نمونهٔ روشن‌فکری است که آرمان‌های اجتماعی و فرهنگیِ دوران جدید را برای جامعهٔ ایران ترسیم می‌کند. آقاخان کرمانی، صدای دیگری است که در فضای روشن‌فکری عصر ظاهر می‌شود. میرسپاسی دربارهٔ او می‌نویسد: «برخی از روشن‌فکران رادیکال‌تر مانند کرمانی در قیاس با روشن‌فکران قبلی، مواجهه‌ای واقع‌گرایانه‌تر با مسائل داشتند» (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۱۴۱). اما دلیل اینکه از میان روشن‌فکران عصر مشروطه، میرزا آقاخان کرمانی را برجسته کرده‌ایم، توجه او به نقاشی هرچند مختصر، در دو رسالهٔ *حکمت نظری* و *تکوین و تشریع* است. او به دو رویکرد زیبایی‌شناختی و رسالت اجتماعی هنر اهمیت داده است. «جامعیت فکری میرزا آقاخان کرمانی، رشتهٔ گفتارش را به قلمرو هنر کشیده است. سخنوری حرفهٔ خودش است؛ راجع به فنون دیگر مانند موسیقی، نقاشی و پیکرتراشی و حتی رقص کم یا بیش سخن می‌گوید. تفکر فلسفی او بر سرتاسر این مباحث سایه افکنده و مجموع صنایع هنری را از نظر زیبایی‌شناسی می‌سنجد» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۳). آنچه از آرای آقاخان می‌توان دریافت کرد، فضای حاکم در میان روشن‌فکران در نگاه جدید به هنر است. نگاه انتقادی او به شعر و هنرِ قبل ازخودش، ملاک‌های هنر بعد از آقاخان را تا حدودی تعیین می‌کند. آقاخان که از طرف‌داران رئالیسم است، تنها شاعر پیش از انقلاب مشروطه است که به تودهٔ مردم توجه دارد. «از منظومهٔ آقاخان به دلیل درون‌مایه‌های مشروطه‌خواهی آن و به دلیل پاره‌ای نوآوری‌ها در لفظ، هرچند محدود، می‌شود به‌عنوان نخستین نمونهٔ شعر مشروطه یاد کرد» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۸۰).

فریدون آدمیت که در کتابی به بررسی اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی پرداخته است، دربارهٔ نگاه آقاخان به هنر و از قول او می‌نویسد: «روی‌هم‌رفته پنج صناعت شناخته گردیده است: شعر، موسیقی، نقاشی، پیکرتراشی و رقص. اساس زیبایی در همهٔ صنایع هنری دو چیز است: یکی در نسبت تألیفیهٔ موادی که هریک به کار برده می‌شود و دیگر در معنی

Archive of SID
www.SID.ir

که از هر هنری افاده می‌گردد... اما باید دانسته شود که قدر و ارزش هر اثر هنری چنان‌که گفتیم، در معنی و تناسب مواد ترکیبی آن است و آن، مخلوق الهامات و لطف طبع هنرمندان است... حکما، مبدأ هر صنایع هنری را امر واحد گرفته‌اند که افادهٔ معانی و تفهیم مرام و مقصد باشد؛ گرچه طرق بیان آن مختلف است: ... [هنرمند] وقتی خواست با تصویر ترسیم حقایق نماید، نقاشی را وسیله قرار می‌دهد» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۴). مشخص است که برای آقاخان، معنی اثر در اولویت است. البته مرز بین واقعیت و حقیقت در نظر میرزا واضح نیست. آقاخان در رسالهٔ *تکوین و تشریع* می‌آورد: هیکل‌تراشی شعبه‌ای است از نقاشی؛ زیرا در پیکرتراشی مثل نقاشی بیان حقیقت در ماده است (یکی سنگ و دیگری رنگ). می‌توان ادعا کرد میرزا آقاخان کرمانی نخستین نظریهٔ زیبایی‌شناسی مدرن ایران را در آستانهٔ دوران مشروطه ارائه داده است. نگاه زیبایی‌شناختی آقاخان به دوره‌های قبل متفاوت است. «در فن زیبایی‌شناسی، تا به حال هیچ معیار قطعی و تعبیر مطلقی که بتوان معیار و مأخذ تمیز زیبایی و زشتی قرار داد، نیافته‌اند؛ مگر ذوق و سلیقه[...] اما باید گفت ذوق و سلیقه میزان ثابتی ندارد و اساس آن عادت است و عادت عاریت و اقتباس از دیگران» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۴).

در جایی، «شعر را از موسیقی و نقاشی برتر می‌داند؛ زیرا بازنمایی و واقع‌نمایی را ملموس‌تر می‌پذیرد.» هنر پیشرو در ایران با خصوصیت واقع‌نمایی در میان روشن‌فکران سنجیده می‌شود. در جایی دیگر می‌آورد «شاعر باید مانند نقاش باشد که تمام گل و بته و انسان و حیوان و دریا و آسمان و جنگل و کوه و صحرا را به عین‌ها ترسیم کند؛ به‌طوری که در نظر خواننده، اخلاق و آداب امتی مجسم شود. میرزا آقاخان کرمانی تردید ندارد که در صناعت، شعر از نقاشی و موسیقی به‌مراتب اشرف است؛ چه نقاش ارتسام و تصویر صور اشیا را می‌نماید و صاحب موسیقی تصویر مقاصد و حالات انسان را از روی آهنگ‌های طبیعی می‌کند؛ اما شاعر معانی مخفیه، اشیا و مقاصد خود را به‌وسیلهٔ صور عقلیه و مناسبات روحانی و تشبهات طبیعی و اشارات فکری بیان می‌کند. در این صورت، بدیهی است اقتدار شاعر در مقام بیان احساسات خود از نقاش و نوازنده بیشتر است» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۸). می‌بینیم برتری شعر بر نقاشی ازنظر آقاخان، لزوماً به دلیل دسترسی بیشتر افراد به شعر نیست؛ بلکه شعر اساساً اشارات فکری را بهتر برجسته می‌نماید.

نگاه آقاخان به نوعی از هنر متعهد و طبیعی، مشهود است. هنری کانونِ توجه روشن‌فکران و کوشندگان عصر بیداری قرار می‌گرفته است که معطوف به رویدادهای اجتماعی باشد. «میرزا آقاخان کرمانی هم‌مشرب نقادانی است که هنر شعر را مقید می‌داند و برای شاعر رسالت و طریقت قائل است. درواقع، فلسفهٔ هنر برای خاطر هنر با اندیشه‌های او جور در نمی‌آید» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۱۹). میرزا آقاخان کرمانی همهٔ علوم و فنون را از نظرگاه رابطهٔ آنها با اجتماع می‌سنجد. برای هنرمندان و سخنوران نیز طریقت و تقید مدنی قائل است. میرزا آقاخان کرمانی با اعتراض می‌گوید: «آنچه عرفان و تصوف سروده‌اند، ثمری جز تنبلی و کسالت حیوانی و تولید گدا و قلندر و بی‌عار نداده است. آنچه تغزل گل و بلبل ساخته‌اند، حاصلی جز فساد اخلاقی جوانان نبخشوده است» (آدمیت، ۱۳۵۷: ۲۲۸). با تأمل در این گفتهٔ میرزاآقاخان می‌توان فهمید او با ادامهٔ سنت نقاشی ایرانی نیز با مشکل روبه‌رو بوده است. آقاخان همچنین در رسالهٔ *صد خطابه*، از غزالی، به دلیل اینکه عقل را حقیر و پست می‌شمرد، انتقاد می‌کند.

طبقه و جامعهٔ نقاشان و پدیدهٔ شهرنشینی

«شهرنشینی همزاد دیگرِ تجدد است» (میلانی، ۱۳۸۷: ۱۴۷). اما به گفتهٔ صاحب‌نظران، شهرنشینی در ایران در انتهای قرن نوزدهم هنوز به طرز جدی شکل نگرفته است. «ایرانیان از سال‌های جنگ جهانی دوم، اندک‌اندک با جامعهٔ مصرفی غرب آشنا شدند» (بهنام، ۱۳۹۱: ۱۶۸). گفته می‌شود تنها ۱۷ درصد جمعیت کشور در انتهای دورهٔ قاجار شهرنشین بوده است. شهرنشینی و شکل‌گیری طبقهٔ متوسط و تشکیل دولت مدرن را هم‌زمان با دورهٔ رضاشاه باید بررسی کرد. آنچه دربارهٔ شیوهٔ کار و زندگی نقاشان در انتهای قرن نوزدهم مطرح می‌شود، کلیدی است برای فهم جایگاه نقاش در بین نیروهای اجتماعی. از طرفی مشخص شد «شهرنشینی»، پدیده‌ای آنچنان تأثیرگذار در شیوهٔ زیست نقاش دورهٔ مدنظر ما نبوده است. اما آیا امکان مشخص‌کردن طبقهٔ اجتماعی نقاش وجود دارد؟ و قبل از آن، آیا مفهوم طبقه در بررسی ما کارایی دارد؟ پیش از تشکیل دولت مدرن در ایران نیز تا حدی می‌توان از طبقات اجتماعی صحبت کرد؛ ولی بحث پیرامون طبقات در دوران مشروطه، کاملاً با دورهٔ پهلوی متفاوت است. در دورهٔ قاجار، «یک سیاح خارجی می‌نویسد: در ایران کاست وجود ندارد. افراد به‌راحتی جایگاه اجتماعی خود را تغییر می‌دهند. یک رقاصه، زن سوگلی فتحعلی‌شاه بود. پسر یک فلاح ممکن است به وزارت برسد. حاجی بابای سقا،

Archive of SID

www.SID.ir

شخصیت داستان تقلیدناپذیر موریه، وزیر مختار ایران در انگلستان شد. تولد در خانواده‌ای فقیر مانع رسیدن به موقعیت‌های بالای اجتماعی نمی‌شود» (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۸: ۷۱). اما بررسی طبقات اجتماعی، مستقیم و غیرمستقیم، نکاتی را روشن می‌سازد.

آبراهامیان با اشاره به نظر وابستگانِ مکتبِ ساختاری-کارکردی که جوامع را نه به چند طبقهٔ اصلی، بلکه به اقشار متعدد شغلی تقسیم می‌کنند و رفتارگرایان که معتقدند افراد در کشورهای در حال توسعه غالباً به ایدئولوژی‌ها وابسته‌اند تا به اعضای طبقه اجتماعی- اقتصادی خود، پیچیدگی‌های مفهوم طبقه را نشان می‌دهد (آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۶). در این پژوهش، به پیروی از یرواند آبراهامیان، برخوردهای اصلی طبقاتی را در تعیین رابطهٔ نیروهای اجتماعی مؤثر می‌دانیم. اما سؤال اینجاست که در جریان انقلاب مشروطه، نزاع طبقاتی چقدر عامل تعیین‌کننده بوده است؟

«اصطلاح طبقه را دانشمندان علوم اجتماعی و دست‌کم به دو معنی به کار برده‌اند: نخست به‌عنوان مقولهٔ سادهٔ جامعه‌شناختی برای رده‌بندی افرادی با منبع درآمد مشابه، مقدار عایدات مشابه، میزان نفوذ همسان و شیوهٔ زندگی همانند. دوم به‌عنوان اصطلاح پیچیدهٔ روان‌شناختی اجتماعی برای طبقه‌بندی افرادی که نه‌تنها در سلسله‌مراتب اجتماعی جایگاه‌های برابر دارند، بلکه نگرش‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی مشابهی نیز بروز می‌دهند... در ایران اوایل قرن سیزدهم طبقات به معنی نخست این اصطلاح وجود داشت؛ نه به معنی دوم آن. کل جمعیت را می‌توان در چهار طبقهٔ عمده جا داد: طبقهٔ بالای زمین‌دار...، طبقهٔ متوسط مال‌دار...، مزدبگیران شهری...، اکثریت روستانشین و عشایر...» (آبراهامیان، ۱۳۹۲: ۳۰). ویتفوگل معتقد است «اصطلاح طبقه، به گروهِ به‌نسبت بزرگی اطلاق می‌شود که افرادش از جهت اجتماعی همگون‌اند» (ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۵۰۵). نقاشان دورهٔ قاجار لزوماً این یک‌دستی را ندارند. قبل از گنجاندن نقاش در یکی از طبقات ذکرشده، وضعیت کلی نقاشان قاجار را بسیار مختصر نشان می‌دهیم:

ویلم فلور دربارهٔ شرایط نقاشان قاجار می‌نویسد: «هم نقاشان و هم کارگاه آنان ساده و تا حدودی بی‌پیرایه بود. بیشتر نقاشان جزو استادکاران رتبهٔ اول و سرشناس به حساب می‌آمدند. آنها وجه اشتراک کمی با همتایان معاصر اروپای غربی‌شان که دارای زندگی پرزرق‌وبرق ولی فاقد کیفیت بودند، داشتند و بدون تردید، هیچ‌یک از ادعاهای هنرمندانه ایشان را نیز دارا نبودند» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۸). «بهترین نقاشان در تهران زندگی می‌کردند و به دربار وابسته بودند» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۵).

آبراهامیان اشاره می‌کند در اواخر دورهٔ ناصرالدین‌شاه، وزارتخانهٔ امور عامه و هنرهای مستظرفه، از نهادهای کوچک و غیربوروکراتیک بوده که عملاً فقط روی کاغذ وجود داشته است (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۲۹). البته او اشاره می‌کند وزارت معارف بیشتر منابع خود را صرف دارالفنون می‌کند (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۳۶). به هر حال، دربار شرایط مناسبی را برای نقاشان فراهم می‌کرده است. «فرصت شیرازی، نقاشان شیرازی را در گروه تجار معروف فهرست کرده است [...] اما بیشتر نقاشان از دستمزد بالایی برخوردار نبودند» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۸). ویلم فلور، طبقه‌بندی اجتماعی-اقتصادی نقاشان در این عصر را این‌گونه توضیح می‌دهد: عالی‌ترین طبقه، از آنِ نقاشان وابسته به دربار و نخبگان سیاسی بود. دومین طبقه از نقاشان، طراحی‌ها و نقاشی‌هایی را برای فروش در بازار تدارک می‌دیدند که برای کتاب‌های جدی و روزنامه‌ها نیز تصویر می‌زدند. سومین طبقه از نقاشان، به‌عنوان پیشه‌وران صنعتی عمل می‌کردند. طراحی بر منسوجات، کاشی، قالی، قلمکار و... و نقاشی قهوه‌خانه‌ای در این زمره از هنرهای تجسمی بودند (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۱۷). س. ج. دبلیو. بنجامین، وزیر مختار آمریکا در ایران، نیز نقاش ایرانی را از طبقهٔ متوسط می‌دانست (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۹۷). «طبقهٔ متوسط شامل تجار، علمای میانه‌حال، زمین‌داران کوچک، اعیان محلی و در یک سطح پایین‌تر از آن، صنعتگران و پیشه‌وران می‌شد... [طبقهٔ متوسط بازاری] ازنظر شأن اجتماعی و اقتصادی بعد از تجار، کدخدایان و ریش‌سفیدان اصناف و پیشه‌های مختلف قرار داشتند...» (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۸: ۵۹).

با این توضیح، اگر به تقسیم‌بندی آبراهامیان و نوشته‌های ویلم فلور توأمان نگاهی بیندازیم، نقاش درباری در طبقهٔ متوسط مال‌دار قرار می‌گیرد و سایر نقاشان پیشه‌ور در طبقهٔ دوم (مزدبگیران شهری) جای می‌گیرد. فلور می‌نویسد: «بیشتر نقاشان همچون سایر پیشه‌وران در کارگاه‌های عادی واقع در بازار و گاهی نیز در خانهٔ حامیان و هنرپروران کار می‌کردند» (فلور و دیگران، ۱۳۸۱: ۶۸). مسئله اینجاست که اگر نقاشان درباری جایگاه خود را از دست می‌دادند، می‌بایست به صف نقاشان پیشه‌ور می‌پیوستند که محدودیت هنری و فنی آن طیف کاملاً مشخص است. گروه دوم نقاشانی که فلور یاد می‌کند، به تصویرسازی جدید برای روزنامه‌ها نیز می‌پرداختند؛ اما کیفیت هنرشان لزوماً با گروه اول برابری نمی‌کرد. تصویرسازی برای روزنامه‌ها تقریباً با دورهٔ مشروطه

Archive of SID

www.SID.ir

رواج می‌یابد. تعداد کمتری از روزنامه‌های سرشناس به تصویر در رسانه‌شان اهمیت می‌دادند. پس گسست از دربار بهای سنگینی برای نقاش به‌همراه می‌آورده است.

اما در پاسخ به یکی از پرسش مطرح‌شده پیرامون نزاع طبقاتی در عصر مشروطه، باید گفت طبقات نوپا، حتی در دهۀ آخر حیات قاجار نیز توان رویارویی با قدرت حاکم را نداشتند. پس طبیعتاً هنر نقاشی در قالب نزاع طبقاتی نمی‌توانسته است خود را مطرح و طرح‌ریزی کند. چه‌بسا حامیانی از جانب طبقاتی قدرتمند وجود نداشته است. این حامیان حتی در دوران پهلوی که طبقاتی نوپا شکل می‌گیرد نیز فاقد نیرو هستند. «در آخرین دهۀ حکومت قاجار، ادغام تدریجی ایران در تجارت جهانی، تجاری‌شدن کشاورزی، ورود مناسبات تولید سرمایه‌داری و افزایش تماس با غرب، تغییرات مهمی در ساختار اجتماعی کشور به وجود آورد و زمینه‌ای برای ظهور طبقات اجتماعی مدرن فراهم کرد. اما طبقات جدید، روشن‌فکران دیوان‌سالار، بورژوازی مدرن و طبقۀ کارگر صنعتی نوپا، کوچک‌تر از آن بودند که به‌طور مؤثر ساختارهای موجود قدرت... را به چالش بگیرند» (اشرف و بنوعزیزی، ۱۳۸۸: ۷۲). با این شرح، دور از ذهن نیست که نتیجه بگیریم نقش اجتماعی نقاش درباری قاجار، پیچیدگی‌های نقشِ نقاش مدرن را ندارد.

آگاهی‌بخشیِ رسانۀ تصویری در عصر مشروطه

می‌دانیم از تصاویر واقع‌گرایانه رجال حکومتی در روزنامه‌های دولتی همچون شرف و شرافت استفاده می‌شد. با بررسی‌ای که نگارنده در روزنامه‌های این عصر به عمل آورد، مشخص شد تصویرنگاری به شیوۀ ابوتراب غفاری و موسی ممیزی، در روزنامه‌های عصر مشروطه به‌ندرت انجام می‌شده است. اشاره شد که نقاشان قشر اول و نقاشان درباری فقط برای روزنامه‌های سرشناس دولتی تصویرسازی می‌کردند و دومین قشر از نقاشان که در بازار فعالیت می‌کردند، به تصویرسازی برای روزنامه‌ها می‌پرداختند. پس نقاشان فعال و هوادار مشروطه، عملاً در گروه دوم قرار می‌گرفتند. اما سؤال اینجاست که چرا از سبک پخته و واقع‌گرای ابوتراب در روزنامه‌های مشروطه خبری نیست؟ با بررسی انجام‌شده مشخص شد روزنامه‌های مشهور دوران مشروطه همچون حبل‌المتین، قانون، ثریا، پرورش، تربیت، تمدن، آموزگار، روزنامۀ انجمن تبریز، حکمت، ندای وطن، مساوات، روح‌القدس، انجمن مقدس ملی اصفهان و انجمن ولایتی یزد، معمولاً فاقد تصویر بودند.

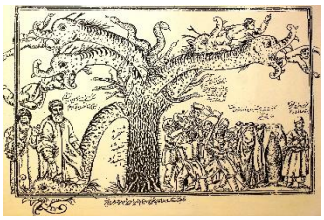
این احتمال وجود دارد که فرم رسمی و قراردادی تصاویر روزنامه‌های دولتی مورد علاقۀ روزنامه‌های مشروطه‌خواه نبوده است و نیاز به داشتن فرهنگ تصویری جدید و انتقادی، صاحبان و نقاشان این روزنامه‌ها را به استفاده از تصاویر طنز در قالبی نو، ترغیب کرده است. روزنامه‌هایی که به تصویر بها می‌دادند، اغلب زبانی شوخ داشتند و تصاویرشان مورد علاقۀ عامه مردم قرار می‌گرفته است. استفاده از این دست تصاویر، با موضوعاتی از قبیل اختلاف طبقاتی و اوضاعی سیاسی-اجتماعی، هم در شب‌نامه‌های زیرزمینی قبل از دورۀ مشروطه و هم در روزنامه‌های رسمی بعد از آن دوره رواج داشته است. حضور تصاویر در نشریاتی که مدام از آرمان‌های مشروطه سخن می‌راندند، به تأثیرگذاری کمک می‌کرد. «... شعار حریت، مساوات، اخوت یا آزادی، برابری و برادری، در کنار ملت، وطن، قانون، حق و مشروطه ازجمله واژگان کلیدی پربسامد در نشریات آن دوره بود» (توکلی طرقی، ۱۳۸۲: ۲۲۱). روزنامه‌های آذربایجان، ملانصرالدین، آزاد، بهلول، تنبیه، پایتخت، گلستان سعادت، ناهید، تنبیه درخشان، حشرات‌الارض، زنبور، مکافات، نقش‌جهان، جارچی ملت، صبح صادق، ادب و ایران‌نو، کاریکاتورهایی با مضامین اجتماعی و انتقادی چاپ می‌کردند که وقایع زندگی مردم را نیز به تصویر می‌کشیدند. «روزنامه آذربایجان همچون ملانصرالدین قفقاز با زبان شوخی‌آمیز نوشته می‌شد و نگاره‌های شوخی‌آمیز (کاریکاتور) می‌داشت. می‌توان گفت پس از ملانصرالدین، بهترین روزنامه از آن‌گونه بود» (کسروی، ۱۳۵۴: ۲۶۹). این نشریه در تبریز از حمایت انجمن و مجاهدان برخوردار بوده و تحت نظر مرکز غیبی تبریز بوده است.

آنچه در روزنامه‌های عصر مشروطه تصویر می‌شد، نمی‌توان قویاً در حوزۀ تحولات نقاشی رده‌بندی کرد؛ اما باید توجه داشت این تصاویر، به‌واسطۀ فرم عامیانه‌ای که تصویرگران آنها انتخاب کرده بودند، تأثیر مهمی بر آگاهی مردم می‌گذاشتند و بیهوده نیست اگر بگوییم تصاویر روزنامه‌های عصر مشروطه، درک بصری و آگاهی تجسمی تودۀ مردم را افزایش دادند و حتی مسیر را برای مجازشمردن تصویرسازی هموار کردند.

پافشاری بر نقش نقاش در میان حوادث انقلاب مشروطه، جز تحریف تاریخ چیز دیگری نیست. نکته این است که می‌توان عوامل سوق‌نیافتن نقاش به جایگاهی شبیه جایگاه روشن‌فکران عمل‌گرا را در چنین مقایسه‌هایی

Archive of SID

www.SID.ir



تصاویر ۵ و۶. روزنامهٔ گلستان سعادت، در این روزنامه شجرهٔ استبداد در کنار محمدعلی‌شاه تصویر شده است.
مأخذ: (شورای سازمان‌دهی و اطلاع‌رسانی میراث مطبوعات ایران، ۱۳۸۷، ۱۰۹۷و ۱۰۹۹)

کشف کرد. بسیاری از این روشن‌فکران، شرایط زندگی‌ای مشابه نقاشان درباری داشتند. حال آنکه رفتار این دو طیف عملاً متفاوت بود. بررسی دوران بعد از مشروطه و گفتمان اجتماعی شکل‌گرفته در این سال‌ها، پیچیدگی‌های بسیار دارد. موضوع این نیست که پس از امضای فرمان مشروطه، نسل دیگری از نقاشان به عرصه آمده‌اند و فرصت فعالیت داشته‌اند. اتفاقاً تغییرات فرهنگی بلافاصله نتیجه‌بخش نبوده است و جز دربارهٔ عده‌ای از نقاشان که در روزنامه‌ها تصویرگری می‌کرده‌اند، بقیهٔ نقاشان، به شکلی کلی، تحول محتوایی را تجربه نکردند. این سؤال مطرح می‌شود که آیا هنرمند با وقوع رخدادهای اجتماعی جدید تأثیرپذیر بوده یا تلاش چشمگیری در جهت تأثیرگذاری نیز انجام داده یا به‌کل، به حامیان قبلی خود وفادار مانده است؟

به هر حال، مشروطیت و تحول‌خواهی ناشی از آن، غیرمستقیم بر تحولات هنری در درون دربار تأثیرگذار بود و فرصتی به دست داد تا تحولات محتوایی هنر، در کنار تغییرات فرمی و آمرانه، تعریف شود. «انقلاب ایران، خود مبارزه‌ای به غایت قاطعانه در جهت مدرنیته و تحقق همهٔ وعده‌های آن به‌مثابه آرمانی اجتماعی بود. البته این انقلاب همچنین نبردی علیه مدرنیتهٔ تحریف‌شده بود؛ یعنی آن مدرنیته‌ای که توسط شاه تحمیل می‌شد و به هر اصل انسانی قابل تصور در مدرنیته، پشت پا می‌زد» (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۴۳). عباس میلانی، عرفی‌شدن عرصه‌های هنر را از اجزای اصلی تجدد می‌داند. «تحولات [اجتماعی] در عرصهٔ زیبایی‌شناسی هم تأثیرات ریشه‌ای دارد... هنرمند به‌تدریج از چنبر صلهٔ قدرتمندان به در می‌آید و اغلب ناچار است اثر هنری خود را، به‌سان کالایی، در بازار به فروش بگذارد. مدار و ملاک خلاقیت را هم دیگر صلاح دین و دولت تعیین نمی‌کند. هر اثری جولانگاه خلاقیت فردی هنرمند است و لاغیر» (میلانی، ۱۳۸۷: ۱۷۲).

انقلاب مشروطهٔ ایران آغازی برای عرفی‌شدن عرصهٔ هنر بود. مسیر نقاشان دورهٔ مشروطه به‌سمت نوع زندگی هنرمندانی که میلانی ترسیم می‌کند، چندان پیش نمی‌رفت؛ اما امکانات و زمینه‌های اجتماعی برای به عرصه‌آمدن سنخ دیگری از نقاشی واقع‌گرا در نیمهٔ دوم قرن نوزده وجود داشته است. «قاجاریه حتی در دهه‌های ۱۲۰۰ و ۱۲۱۰ش از محبوبیتی برخوردار نبودند و گفته می‌شد به امور مردم توجهی نداشتند» (فوران، ۱۳۹۲: ۲۲۳). نهضت‌های مردمی در بسیاری از نقاط کشور جان می‌گیرند و ارزش‌های قبلی زیر سؤال می‌روند. در موعظه‌ای به سال ۱۲۸۶ در تهران، به کسانی که عمر را کوتاه می‌خوانند و افتخارات دنیوی را پوچ می‌انگارند، حمله می‌شود (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۷۳). در چنین موقعیتی، هنر به‌عنوان بخش مهمی از فرهنگ، قاعدتاً باید در معرض تحولات اجتماعی به خود نگاهی دوباره بیندازد. اما می‌بینیم با فاصله‌ای که بین نقاشی و تودهٔ مردم وجود داشت، مجالی برای طرح‌ریزی صریح پیدا نکرد. این مسئله دربارهٔ دو رسانهٔ شعر و تئاتر در دوران مشروطه به‌کل متفاوت است. اما آیا باید نقاش تحول‌خواه دورهٔ مشروطه مانند سلطان‌العلمای خراسانی که در روزنامهٔ روح‌القدس علیه شاه سخنان تند می‌راند، جسور و تندرو باشد؟ آیا ورود نقاشان به ماجراهای مشروطه سیاست‌زدگی است؟ «از آغاز رویارویی جامعهٔ ایران با پدیدهٔ تجدد، مفهوم روشن‌فکر و هنرمند با نوعی سیاست‌زدگی همراه شد. انگار تنها کسانی به جرگهٔ هنرمندی و روشن‌فکری راه می‌یافتند که آثار سیاسی می‌نوشتند و ملاحظات اجتماعی محور بارز آثارشان بود... فقدان یک فضای باز و دموکراتیک، به همه‌چیز رنگ سیاسی می‌زند» (میلانی، ۱۳۸۷: ۱۴۹). باید گفت نهادهای آزادی‌خواه مأمن امنی برای نقاشان نازپروردهٔ درباری نبوده‌اند؛ نهادهایی که سرنوشتشان نامشخص و متزلزل بوده است.

آجودانی با اشاره به انقلاب ناقص، یکی از جهات اصلی ناکامی و شکست مشروطه را در ناکامی‌های نظری و عملی انقلاب مشروطه جست‌وجو می‌کند. او در کتاب *مشروطهٔ ایرانی* می‌نویسد: «آزادی‌های سیاسی‌ای که در ایران، بسته به تحولات جریانات سیاسی پیش می‌آمده است، هیچ‌گاه انگیزه و سرمایه‌ای درخشان، مطمئن و مستمر برای آزادی تفکر و اندیشه فراهم نیاورد. این تنها روحانیون یا

Archive of SID
www.SID.ir

دولتمـردان ضدمشـروطه نبودنـد کـه مـانع آزادی تفکـر می‌شدند. در پناه توانمندی‌های ساختار فرهنگ استبدادی، روشن‌فکران مذهبی و غیرمذهبی، روحانیون مشروطه‌خـواه و کارگزاران حکومت و دولت، دست‌دردسـت هـم، سـد راه اندیشـیدن و آزادیِ اندیشـیدن بـوده‌انـد. از سـوی دیگـر، جریان‌های روشن‌فکری هم در آرزوی فضـای آزادی بـرای اندیشیدن و آزادی اندیشه، از همان نخستین گام‌ها، کـار را به افراط و تفریط می‌کشیدند» (آجودانی، ۱۳۸۷: ۱۳۵). بـا شرحی که رفت، این سؤال مطرح می‌شود که نقـاش عصـر مشروطه به‌منظور خلق فعالانه چه انتخاب‌هایی دارد؟

نقاشی و دغدغهٔ یافتن پایگاه جدید

نقاش کدام‌یک از گزینه‌ها را انتخاب می‌کند؟ دربارِ تحول‌خـواه یا نهاد آزادی‌خواهِ بی‌ثبات؟ آیا راه سومی نیز پیش روی نقـاش نوجو قرار دارد؟ در مراسم تاج‌گـذاری محمـدعلی‌میـرزا، شـاه، اعیـان، وزیـران و سـفیران را بـه مراسـم خوانـده بودنـد و مشـیرالدولهٔ صـدراعظم تـاج را بـر سـر او نهـاد. هـیچ‌یـک از نمایندگان مجلس به مراسـم دعـوت نشـده بودنـد (کسـروی، ۱۳۵۴: ۲۰۱). تـا پـیش از فـتح تهـران و خلـع قـدرت محمدعلی‌شاه توسط آزادی‌خواهان، نهاد مقابل دربـار نـه‌تنهـا قوامی پیدا نکرده است، بلکه خود در یافتن پایگاهی مسـتحکم در میان توده با مشکلاتی دسـت‌وپنجـه نـرم مـی‌کنـد. گفتـه می‌شود مشروطه در نظر بسـیاری معـادل بـی‌نظمـی در نظـر گرفته می‌شد. اگر کسی آشوب مـی‌کـرد، مـی‌گفتنـد «فلانـی مشروطه می‌کند.» درک درستی از آرمان‌های مشروطه حتـی در میان رهبران مشـروطه وجـود نداشـته اسـت. کسـروی در *تاریخ مشروطیت ایران* می‌نویسد بعد از تشـکیل مجلـس اول، اختلافات و دودستگی میان علما باعث شد یک‌دسته به‌شـدت از شریعت هواداری کنند. تا آنجا که حتی تحصـیل اجبـاری را مخالف شریعت دانسـتند (کسـروی، ۱۳۵۴: ۳۱۵). در چنـین فضـایی، صـحبت از بـه‌میـان‌آمـدن نقاشـی بـه خـدمت آزادی‌خواهان، خود نوعی ضربه به اعتبـار مشـروطه مـی‌شـد. همـان‌طـور کـه مخالفـان مشـروطه و حامیـان شـریعت، مشروطه‌خواهـان را بـی‌دیـن خطـاب مـی‌کردنـد، دادن لقـب بت‌پرست به حامیان مشروطه به‌واسطهٔ روی‌آوردن بـه نقاشـی هم دور از انتظار نبود. گرچه ایـن از دلایـل اصـلی بـه عرصـه نیامدن نقاشی نمی‌تواند باشد.

پیوند بازار و نهاد روحانیت، سرمایه‌ای بزرگ برای انقلاب مشروطه به حساب می‌آمـد. حمایـت روحانیـت از هنرهـای تجسمی خود از اساس با مشکل روبه‌رو بـود و بازاریـانی کـه هزینه‌های سـنگین بسـت‌نشـینی‌هـا را متقبـل مـی‌شـدند، تحت‌تأثیر روحانیـت و تمـایلات اعتقـادی‌فرهنگـی متفـاوت خود، علاقه‌ای به پشتیبانی از نقاشی (و نه تصاویر روزنامه‌ها) نداشتند. در دوران استبداد صغیر نیز حتـی نقاشـیِ دربـاری کم‌کار گردید. تنها، حمایت زمین‌داران بزرگ بود کـه بعـد از فتح تهران، به ساخت معدود پرتره‌هایی منجـر شـد. در ایـن بین، ناتورالیسـم انتخـابیِ نقاشـی ایـران، فاصلهٔ خـود را بـا جهت‌گیری سیاسی حفظ می‌کرد. نبایـد از نظـر دور داشـت که این عینیت‌گرایی، با نظام زیبایی‌شناختی خـاص خـود، از اساس با هنر متعهد سر سازش نداشت. نکتـهٔ دیگـر، فضـای فرهنگی این عصر است. روزنامه‌هـا، قتـل اتابـک را سـتایش می‌کردند و از شاه و مادر او بـا القـابی تنـد یـاد مـی‌کردنـد. چنین وضعیتی هزینهٔ گرایش نقاشـان بـه مشـروطه را زیـاد می‌کرد. به‌خصوص اینکه یک سرِ انتقال هنر جدید به فضـای بیرون دربار، به دلیل تجربه‌ای که نقاشان درباریِ فرنگ‌رفتـه کسب کرده بودند؛ الزاماً خـود دربـار بـود. رسـانهٔ نقاشـی در چنین فضایی نمی‌توانسـت حامیـانی جـایگزین بـرای خـود دست‌وپا کند. به نظر می‌رسد تأثیرگذاری رسانهٔ نقاشی، جـدا از تصویرسازی در روزنامه‌ها، حداقل در دورهٔ محمـدعلی‌شـاه ممکن نبوده است. اما تأثیرپذیری چطور؟ آیا نقاشی در قلـب دربار امکان تأثیرپذیری از نیروهای مخالف سلطنت مطلقه را دارد؟ پاسخ به این پرسش‌ها شاید در کنـدوکاو در نقاشـی و زندگی نقاشان این دوره ممکن شود.

کمال‌الملک: نقاش مشروطه‌دوست

«مهم‌ترین ویژگی تجدد را باید در نقـد عملکـرد روحـانیون، نقد دین‌بـاوری و رسـومات خرافـی مـذهب و نقـد اسـتبداد سیاسی و نهادهای استبدادی جامعه، چه نهادهای مـذهبی و چه نهادهای سیاسی حکومـت، جسـت» (آجـودانی، ۱۳۸۵: ۴۱). عده‌ای کمال‌الملک را هنرمندی می‌دانند که نگاه خـود را به حوادث مشروطه دوخته است. آیا نقاشی او تا ایـن حـد به مسـائل اجتمـاعی حسـاس اسـت؟ محمـد غفـاری سـهم بزرگی در تغییر نظام نقاشی ایران داشـته اسـت. بـا بررسـی زنـدگی‌اش در دربـار و سـال‌هـای بعـد از مشـروطه، روایـت سرراسـت و دقیقـی از تمـایلات او بـه دربـار یـا نیروهـای آزادی‌خـواه بـه دسـت نمـی‌آوریـم. برخـی شـواهد نظیـر فاصله‌گرفتن از دربار مظفرالدین‌شـاه و نزدیکـی بـه خـانوادهٔ فروغی، فاصله‌گرفتن کمال‌الملک از دربار را نشـان مـی‌دهـد. فروغی، چهرهٔ سرشناس تـاریخ سیاسـت ایـران، مـی‌نویسـد: «پـس از آنکـه گفـت‌وگـوی مشـروطیت بـه میـان آمـد، کمال‌الملک از دل و جان مشروطه‌طلب شد و از ایـن جهـت ذوقی داشت» (دهباشی و شباهنگ، ۱۳۶۶: ۵۳).

Archive of SID

www.SID.ir

ظاهراً در این دوره او به مطالعه و ترجمهٔ آثار روسو و ویکتورهوگو پرداخت و مقالاتی در جراید انتشار داد. می‌دانیم «در میان متفکران اروپایی، اندیشمندان فرانسوی بیشترین نفوذ را داشتند و نوشته‌های آنان، بیش از هر اثری خوانده می‌شد. بی‌وجه نیست اگر فرانسه را کعبهٔ اندیشهٔ سیاسی و متفکران جدید بدانیم» (میرسپاسی، ۱۳۹۳: ۱۳۵). کسانی همچون میرزا یوسف‌خان مستشارالدوله، میرزا ملکم‌خان، میرزا ابوطالب بهبهانی، میرزا آقاخان کرمانی، آخوندزاده، میرزا سید ابراهیم‌خان، ذکاءالملک و دیگر کوشندگان مشروطه، به انقلاب فرانسه و اسناد آن نگاهی جدی داشتند و بسیاری از ارکان اصلی پادگفتمان مشروطه در برابر گفتمان مسلطِ ایرانی‌اسلامی را از «اصول کبیرهٔ» انقلاب ۱۷۸۹ فرانسه اقتباس کردند (توکلی طرقی، ۱۳۸۲). باید متذکر شد عمل ترجمه‌کردن توسط نقاش، یعنی هنرمند آگاهی‌بخشی و تأثیرگذاری از طریق نقاشیِ خود را ممکن و موجه نمی‌داند. تهیهٔ پرتره از سردار اسعد به‌نسبت شکل ساده‌ای از کنشگری سیاسی است. هرچند باید در نظر داشت «یاد از انقلاب فرانسه در مواردی نیز برای تبدیل دو مفهوم متفاوت به کار گرفته می‌شد. در نوشته‌های کهن پارسی، واژه‌های شورش و انقلاب مترادف بوده و بار معنایی منفی داشتند...» (توکلی طرقی، ۱۳۸۲: ۲۲۶).

«از آنجا که کمال‌الملک با خانوادهٔ محمدحسین فروغی و حکیم‌الملک از مدت‌ها پیش باب دوستی گشوده و با بعضی از منورالفکران آزادی‌طلب این دوران مراوده داشت، از همان آغاز نهضت مشروطه‌خواهی، دل بدان سپرد؛ طوری که حتی بعدها نامش جزو اعضای انجمن یا لژ بیداری ایران رقم خورد» (آژند، ۱۳۹۰: ۴۸). خاتمی در کتاب *فراماسونری*، فرانسویان را کارگردان لژ بیداری ایرانیان دانسته است. لژی که در آن نام کمال‌الملک غفاری در کنار نام‌های توجه‌برانگیزی همچون ذکاءالملک فروغی (خطیب لژ و از حامیان غفاری)، سیدنصرالله تقوی (کمال‌الملک از او پرتره ساخته است)، میرزا ابوالحسن فروغی، ارباب کیخسرو شاهرخ (بعدها آثار کمال‌الملک را از طرف مجلس خریداری می‌کند)، حکیم‌الملک (از حامیان غفاری)، علیقلی‌خان سردار اسعد (کمال‌الملک از او پرتره ساخته است) و سیدحسن تقی‌زاده و... دیده می‌شود (خاتمی، ۱۳۷۵: ۱۰۵).

کمال‌الملک همچنین به مجلس شورای ملی و مشروطه‌خواهان ارج می‌نهد و تابلوهای خود را در اختیار آنها قرار می‌دهد. عبدالحسین نوایی می‌نویسد: «تعدادی از تابلوهای کمال‌الملک در مجلس شورای ملی وجود داشت که جمع آن به همت ارباب کیخسرو شاهرخ انجام گرفت... (دهباشی و شباهنگ، ۱۳۶۶: ۱۲۴). آیا ازلحاظ سیاسی، بهادادن به مجلس و قانون‌خواهی، خود اهمیت‌بخشیدن به امر آزادی و آزادی‌خواهان نبوده است؟ اهدای تابلوی کمال‌الملک به مجلس و برجسته‌شدن شخصیت نقاش در بین تودهٔ مردم چه معنی می‌تواند داشته باشد؟ به قول آجودانی، «ستایش از آزادی و مبارزه با استبداد به طرح مفاهیم کلی آزادی و استبداد محدود نمی‌شد» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۴۱). کمال‌الملک خود می‌گوید: «در دورهٔ محمدعلی میرزا، ابداً کار نکرده‌ام و از خود او هم چیزی نکشیده‌ام» (دهباشی و شباهنگ، ۱۳۶۶: ۱۸) و بعدها پیشنهاد تهیهٔ صورتی از سردار سپه را رد می‌کند (دهباشی و شباهنگ، ۱۳۶۶: ۱۰۷). به نظر می‌رسد کمال‌الملک در رخدادهای سیاسی اطرافش تا حدی سردرگم است. می‌توان گفت او در مسیر هنرش، نه با آنچه تصویر کرده، بلکه با آنچه نکشیده است، بیشتر کنش سیاسی دارد. به هر حال، علاقهٔ او به قاجار و به‌خصوص خاطره‌ای که از زمان ناصرالدین‌شاه دارد، او را مردد گذاشته است. می‌دانیم امین‌السلطان، دشمن مقطعی مشروطه، تقاضای لقب کمال‌الملک را برای محمد غفاری می‌کند و در میان آثار کمال‌الملک در دورهٔ مظفرالدین‌شاه، صورت میرزا علی‌اصغرخان اتابک نیز دیده می‌شود. آن تصویر کهن از توجه شاهانه و آن مکانت و ارج و قربی که دربار قاجار برای نقاش فراهم می‌آورد، فضایی می‌آفریند که گسست از قاجار برای غفاری سخت می‌شود. هرچند باید گفت فضای سیاسی، اقتصادی و اجتماعی کشور در دوران ناصرالدین‌شاه با دوران مظفرالدین‌شاه و فرزندش محمدعلی‌شاه کاملاً متفاوت است.

تفاوت هنرمندی که رویدادهای اجتماعی را به شکلی پویا در اثرش بازتاب می‌دهد و هنرمندی که از این حساسیت دور می‌ماند، در مقایسهٔ میرزادهٔ عشقی و کمال‌الملک می‌توان یافت. «[عشقی] بعد از فتح تهران و روی کار آمدن کابینه‌ای متشکل از اشرافِ ملاک همچون سپهدار، سردار اسعد، یپرم خان و...، دوباره خلوتیان مظفرالدین‌شاه یا به تعبیری دیگر، اشرافیت لیبرال را بر سرنوشت ملت حاکم می‌بیند، در شعری می‌نویسد:

چرا نباید این مملکت ذلیل شود در انقلاب سپهدار چون دخیل شود» (آجودانی، ۱۳۸۵: ۱۸۴).

این در حالی است که کمال‌الملک بعد از سقوط محمدعلی‌شاه و تا پیش از به‌کارگیری کارگزاران مالی آمریکایی، با همین اشراف لیبرال رابطهٔ خوبی دارد و از آنها پرتره می‌سازد. او نه مسئلهٔ استبداد را نمایش می‌دهد و نه استعمار. شواهدی در دست نیست که ثابت کند کمال‌الملک بعد از رویارویی فرقهٔ اعتدالیون و اجتماعیون عامیون،

Archive of SID

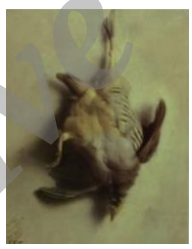
www.SID.ir

موضعی اتخاذ کرده باشد. او تنها در این دوره به امر آموزش هنرهای تجسمی می‌پردازد؛ گرچه بعد از سال ۱۳۰۰ و بروز اختلافاتی بین وزارت معارف و کمال‌الملک و دخالت سلیمان میرزا و بعدها تدین، نقاش کار مدرسه را رها می‌کند، به روستای حسین‌آباد نیشابور می‌رود و از پایتخت دوری می‌جوید. او این رفتار را بعد از برچیده‌شدن مشروطه در دورهٔ پهلوی نیز ادامه می‌دهد و به شکل فردی عادی، شبیه تودهٔ مردم زندگی می‌گذراند. «در پایین سطح فرمانروایان، جهان گستردهٔ عوام قرار دارد. اعضای این طبقه در این کیفیت منفی سهیم هستند؛ در حالی که هیچ‌یک در امور دستگاه دولتی مشارکت ندارند» (ویتفوگل، ۱۳۹۱: ۴۹۶). باید گفت تلاش غفاری برای داشتن طرز زندگی عوامانه، نوعی حرکت ضددولتی تلقی می‌شود.

با بررسی روایت‌های نزدیکان کمال‌الملک متوجه می‌شویم دلیل محافظه‌کاری او در هنرش، تضاد دوگانه‌ای است که بین دربار و بخش‌های آزادی‌خواه برایش وجود دارد. نه نفرت او از دربار به حدی است که هنرش را مستقیم در مقابل آن به کار گیرد و نه می‌تواند نقاشی را به شکلی هنرمندانه به میان انقلابیون بیاورد. گرچه همان‌طور که گفتیم، درک صحیحی از آرمان‌های مشروطه هم‌زمان با او وجود ندارد. محمد غفاری پیش از مشروطه خود را در برابر دستگاه دولتی قرار نمی‌دهد؛ اما بعد از خروج از دربار، به طبقهٔ افراد روبه‌روی دولت می‌پیوندد. تمام اینها نشان می‌دهد حل مشکل بررسی نقش نقاش تحول‌خواه در دربار منوط به بررسی دقیق ماهیت استبداد است.

کمتر پیش می‌آید در آثار کمال‌الملک روایتِ صریحی وجود داشته باشد. آثاری از کمال‌الملک وجود دارند که بعد از خروج او از مدرسهٔ صنایع مستظرفه خلق شده‌اند و می‌توان در آنها، شکلی از یأس را دید؛ یأسی که شکست مشروطه نیز آن را نوید می‌داد. توجه به کدام ویژگی زیبایی‌شناختی به خلق تابلوی واقع‌گرایانهٔ «کبک مرده» منجر شده است؟ آثار پیرمرد خوابیده (اثری نیمه‌کاره و رهاشده) و مشهدی ناصر پیشخدمت نیز، هریک فرضیهٔ یأس نقاش را قوت می‌بخشند. تاریخ خلق این آثار، تنها اندکی قبل از استعفای کمال‌الملک از سمت ریاست مدرسه بوده است (تابلوی پیرمرد خوابیده چهار سال بعد از استعفای نقاش ساخته می‌شود).

تصویر ۷. پرندهٔ مرده؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: (kamalalmolk.info



تصویر ۸. پیرمرد خوابیده؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: (kamalalmolk.info

تصویر ۹. پرترهٔ مشهدی ناصر، اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: (kamalalmolk.info

تصویر ۱۰. پرترهٔ ذکاءالملک فروغی؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: (kamalalmolk.info

تصویر ۱۱. پرترهٔ سردار اسعد بختیاری؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: (kamalalmolk.info

تصویر ۱۲. پرترهٔ وثوق‌السلطنه؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: (kamalalmolk.info

Archive of SID

www.SID.ir

با اینکه محمد غفاری در توجه هنرمندانه به جامعهٔ ایران عملکرد موفقی نداشته است، هنرمندان واقع‌گرایی نظیر او، دستاوردهای مهمی در نقاشی ایران داشته‌اند که کاملاً به انقلاب مشروطه وام‌دار است.

پرتره‌هایی که کمال‌الملک بعد از فتح تهران از سردار اسعد بختیاری و کسانی همچون سیدنصرالله تقوی از فعالان مشروطه و از نمایندگان مجلس اول (البته کسروی او را میوه‌چین انقلاب می‌خواند) خلق می‌کند، فعالانه‌ترین آثارش درزمینهٔ حوادث سیاسی ایران است. در میان این پرتره‌ها، تصاویر ذکاءالملک فروغی (سیاست‌مدار، مسئول روزنامهٔ تربیت و رئیس مدرسهٔ علوم سیاسی)، وثوق‌الدوله (نمایندهٔ مجلس دوم، نخست‌وزیر احمدشاه و عهده‌دار بسیاری از وزارتخانه‌ها تا دورهٔ سلطنت رضاشاه)، صنیع‌الدوله (رئیس مجلس ملی در دورهٔ اول) و حکیم‌الملک (بعد از مشروطه وزیر فرهنگ و سپس وزیر دارایی) دیده می‌شود. غفاری همچنین درباریان میانه‌رویی که در زمان استبداد صغیر درکنار محمدعلی‌شاه با مشروطه سر ستیز نداشتند نیز به تصویر می‌کشد؛ کسانی همچون عضدالملک و ناصرالملک که به‌ترتیب نایب‌السلطنه‌های احمدشاه قاجار نیز بودند. اینکه این نقاشی‌ها آثاری باشند که بر اساس آنها بتوان دربارهٔ تعهد نقاش و رسالت اجتماعی سخن گفت، حقیقتاً در تردید است. همان‌طور که گفته شد، در بررسی چهره‌های منقوش، نمی‌توان تمایل سیاسی و حزبیِ خاصی دید و به نظر می‌رسد شکل رابطهٔ شخصی نقاش با افراد سرشناس در خلق این آثار، انگیزه و عامل اصلی تولید بوده است. نکتهٔ حاشیه‌ای دربارهٔ ساخت پرتره، خلق پرتره از خود است. لیلا دیبا، پرتره‌ساختن نقاش از خود توسط کمال‌الملک را ژانر جدیدی در نقاشی ایران می‌داند که منعکس‌کنندهٔ افزایش خودآگاهی در جایگاه هر هنرمند است (دیبا، ۲۰۱۲).

دستاورد مهم دیگر، تحول در امر آموزش هنرهای تجسمی بود. توجه به آموزش عمومی از دستاوردهای مشروطه قلمداد می‌شود. تفکیک مدرسه به دو بخش صنایع قدیمه و هنرهای جدیده، برآمده از توجه به هنر ملی و هویت‌سازی است. از مهم‌ترین تحولات نقاشی جدید ایران، برگزاری نمایشگاه و فراهم‌کردن فرصت برای بازدید عمومی از آثار نقاشی است. همان‌گونه که بعد از انقلاب فرانسه، آزادشدن برگزاری نمایشگاه برای همهٔ هنرمندان، دستاورد بزرگی محسوب می‌شود، در ایران نیز برداشته‌شدن انحصار دربار برای دیدن آثار تجسمی بسیار اهمیت دارد و ارزش آن هنگامی بیشتر می‌شود که ممنوعیت هنرهای تجسمی را در آن روزگار درک کنیم. در تصویرساختن از زنان نیز تحولی به چشم می‌خورد. نگاه جدید به موقعیت زن در جامعه در دوران مشروطه شکل می‌گیرد. کسروی در کتاب خود، *تاریخ مشروطهٔ ایران*، در بسیاری از حرکت‌های اجتماعی، نقش زنان را یادآوری می‌کند. مورگان شوستر می‌نویسد: «زنان ایرانی از آن زمان یک‌باره با جهشی، پیشروترین، اگر نگوییم انقلابی‌ترین، زنان جهان شده بودند...» (سپهران، ۱۳۸۸: ۱۰۷). آبراهامیان نیز به نظریه‌ای از جامعه‌شناسان اشاره می‌کند که در آن مسئلهٔ محوری در انقلاب مشروطه، «جنسیت» بیان می‌شود (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۸۷). در عصر بیداری، تصویری از زنان فرنگ ارائه شد که البته قضاوت‌های متفاوتی دربارهٔ آن وجود داشت. توکلی طرقی در توضیح برخی سفرنامه‌های فرنگ می‌نویسد: «نقش‌هایی که آنها از زنان فرنگ برساخته بودند، اغلب نقش‌هایی اعجاب‌آمیز و احترام‌برانگیز بودند» (توکلی طرقی، ۱۳۸۲: ۱۸۵).

بعد از مشروطه، زنان در آثار نقاشی در مقایسه با گذشته، درخور تأمل‌تر تصویر شدند. حضور زنان در نقاشی‌های کمال‌الملک به شکلی واقع‌گرایانه با نگاه به درون اتاق‌ها، وضعیت حاکم بر زندگی روزمرهٔ زن را به نمایش گذاشت. درست است اسم اثر او فالگیر است، اما این نقاشی، معانی ضمنی بسیاری دارد. گام‌برداشتن به‌سمت مردم‌نگاری، با میراثِ عینیت‌گرایی که پیش از این در دربار فراهم شد، مصداق تجدد در نظام نقاشی بود.

تصویر ۱۳. خانمی در حال مطالعه؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: kamalalmolk.info)

تصویر ۱۴. نیم‌رخ زن اروپایی؛ اثر کمال‌الملک
مأخذ: (سایت موزهٔ ملی ملک: kamalalmolk.info)

Archive of SID

www.SID.ir

نتیجه

با توجه به اینکه در این پژوهش، اصل بر دگرگونی‌ای درون‌زا در نظام هنری بود، می‌توان گفت آرمان‌های عصر مشروطه فرصتی برای تحول نقاشی فراهم ساخت. پیش از این، سرخوردگیِ شاه که ناشی از عقب‌ماندگی ایران بود، به تجددی آمرانه و در پی آن، تجدد هنری منجر شد؛ ولی هنرِ نقاشی با عوامل درباری خود و با فرم واقع‌گرایانهٔ جدید، همچنان در پی مشروعیت‌بخشی و نمایش قدرت شاهانه بود. در حالی که روشن‌فکرانی همچون میرزا آقاخان کرمانی از رئالیسم و هنر متعهد سخن می‌گفتند، نظام نقاشی نتوانست محتوایی اجتماعی، بر اساس خودآگاهی عصر مشروطه، را به درون خود راه دهد. گرچه به‌واسطهٔ رسانه‌ها، آگاهی بصری توده نسبت‌به گذشته افزایش یافته بود، ولی نه محدودیت‌های فرهنگی در جامعهٔ آن روزگار اجازهٔ انتقال آشکار هنرمند از دربار به‌سمت مخالفان را می‌داد و نه نهاد آزادی‌خواه، خود به‌اندازهٔ کافی قوامی یافته بود تا نقش حمایتگر در قبال هنر مشکل‌ساز نقاشی را ایفا کند. ولی مگر کدام انقلاب با قدم‌هایی محکم به‌سمت سرنوشت مشخص پیش رفته است؟ از هنر متعهد نشانه‌ای نیست؛ ولی شاید مهم‌ترین نمودهای تجدد در نقاشی ایران را (البته به شکلی تقلیل‌گرایانه)، در گرایش این هنر به طرح مفاهیمی همچون نمایش چهره‌های غیردرباری، نگاه جدید به زنان و امر آموزش دید. با بررسی دورهٔ کاری معدود نقاشان مشروطه‌دوست، آنها را تنها تأثیرپذیر از جلوه‌های مدرن می‌بینیم. کمال‌الملکِ نقاش، مسیر عبور به دنیای مدرن را نه لزوماً در تغییرات بزرگ و فعالانه (مانند تأثیر مستقیم سیاسی همانند شاعران)، بلکه در ساخت و جست‌وجوی مصداق‌ها و نتایج بارز مدرنیته دنبال می‌کرد. این رویکرد، در ساخت تصویر واقع‌گرایانه از مردم عادی، تصویرسازی از خرافه‌پرستی رایج در میان مردم و تصویرکردن زنان و پوشش آنها به چشم می‌خورد که به نظر می‌رسد نقاش نیات خاصی در تصویرسازی به سیاق فرنگستانیان در نظر دارد. تصویرسازی از مصادیق مدرنیته، در آثار غفاری وجه پررنگ‌تری از وضعیتی دارد که یک نقاش متأثر از مدرنیته به خلق اثری مدرن و تأثیرگذار می‌پردازد. اینجاست که باید به مفهوم تجدد بومی باز گردیم و مشهورترین نقاش دورهٔ مشروطه را در برابر این مفهوم بسنجیم. نقاشی که به نحوی علاقه‌مند به مشاهدهٔ ایران مدرن است.

منابع

آبراهامیان، یراواند (۱۳۸۹)، **تاریخ ایران مدرن**، ترجمهٔ محمدابراهیم فتاحی، تهران: نی.

آبراهامیان، یراواند (۱۳۹۲)، **ایران بین دو انقلاب از مشروطه تا انقلاب اسلامی**، ترجمهٔ کاظم فیروزمند و دیگران، تهران: مرکز.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۵)، **یا مرگ یا تجدد (دفتری در شعر و ادب مشروطه)**، تهران: اختران.

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۸۷)، **مشروطهٔ ایرانی**، تهران: اختران.

اخگر، مجید (۱۳۹۱)، **فانی و باقی: درآمدی انتقادی بر مطالعهٔ نقاشی ایرانی**، تهران: نشر حرفه هنرمند.

آدمیت، فریدون (۱۳۵۷)، **اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی**، تهران: پیام.

آژند، یعقوب (۱۳۹۰)، **میرزا محمدخان غفاری کمال‌الملک**، تهران: امیرکبیر.

آژند، یعقوب (۱۳۹۰)، **میرزا ابوالحسن‌خان غفاری صنیع‌الملک**، تهران: امیرکبیر.

اشرف، احمد؛ بنوعزیزی، علی (۱۳۸۸)، **طبقات اجتماعی، دولت و انقلاب در ایران**، ترجمهٔ سهیلا ترابی فارسانی، تهران: نیلوفر.

بهنام، جمشید (۱۳۹۱)، **ایرانیان و اندیشهٔ تجدد**، تهران: فرزان روز.

توکلی طرقی، محمد (۱۳۸۲)، **تجدد بومی و بازاندیشی تاریخ: مجموعه مقالات**، تهران: تاریخ ایران.

خاتمی، محمد (۱۳۷۵)، **فراماسونری**، تهران: کتاب صبح.

دهباشی، علی؛ بهنام شباهنگ، داراب (۱۳۶۶)، **یادنامهٔ کمال‌الملک**، تهران: چکامه.

ذکاء، یحیی (۱۳۸۲)، **زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک ابوالحسن غفاری (۱۲۲۹-۸۳ ق)**، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

رحیموا، ز. ی. و پولیاکووا، آ (۱۳۸۲)، **نقاشی و ادبیات ایرانی**، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران: روزنه.

سپهران، کامران (۱۳۸۸)، **تئاترکراسی در عصر مشروطه (۱۳۰۴-۱۲۸۵)**، تهران: نیلوفر.

شورای سازمان‌دهی و اطلاع‌رسانی میراث مطبوعات ایران (۱۳۸۷)، **نخستینه‌های مطبوعات**، گزیدهٔ شماره‌های اول نشریه‌های عهد قاجار، تهران: سازمان اسناد و کتابخانه‌ی ملی جمهوری اسلامی ایران.

فلور، ویلم؛ چلکووسکی، پیتر؛ اختیار، مریم (۱۳۸۱)، **نقاشی و نقاشان دورهٔ قاجاریه**، ترجمهٔ یعقوب آژند ، تهران: ایل شاهسون بغدادی.

فوران، جان (۱۳۹۲)، **مقاومت شکننده: تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا سال‌های پس از انقلاب اسلامی**، ترجمهٔ احمد تدین، تهران: مؤسسهٔ خدمات فرهنگی رسا.

کریمی حکاک، احمد (۱۳۸۹)، **طلیعهٔ تجدد در شعر فارسی**، ترجمهٔ دکتر مسعود جعفری، تهران: مروارید.

Archive of SID

www.SID.ir

کریم‌زاده تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، **احوال و آثار نقاشان قدیم ایران**، تهران: ساتراپ.

کسروی، احمد (۱۳۵۴)، **تاریخ مشروطهٔ ایران**، تهران: امیرکبیر.

گلبن، محمد (۱۳۸۶)، **سرگذشت و آثار تصویرگر بزرگ میرزا ابوتراب‌خان غفاری کاشانی**، تهران: انجمن آثار و مفاخر ایرانی.

میرسپاسی، علی (۱۳۹۳)، **تأملی در مدرنیتهٔ ایرانی**، ترجمهٔ جلال توکلیان، تهران: ثالث.

میلانی ، عباس (۱۳۸۷)، **تجدد و تجددستیزی در ایران**، تهران: اختران.

ویتفوگل، کارل آوگوست (۱۳۹۱)، **استبداد شرقی (بررسی تطبیقی قدرت تام)**، ترجمهٔ محسن ثلاثی، تهران: ثالث.

یغمایی، اقبال (۱۳۵۷)، **شهید راه آزادی: سیدجمال‌الدین واعظ اصفهانی**، تهران: توس.

سایت موزه ملی ملک .http://www.kamalalmolk.info

Diba, Layla S (2012), Muhammad Ghaffari: The Persian painter of modern life, *Iranian Studies*, Volume 45, Number 5, pp???????654.

Roxburgh, David j (2014), *Troubles with Perspective: Case Studies in Picture-Making from Qajar Iran*, Art History in the Wake of the Global Turn, Clark Studies in the Visual Arts, Yale University Press, USA, New Haven and London.

Archive of SID

www.SID.ir