

## بررسی تأثیر رونگاری آثار تیسین و رامبراند بر روی نقاشی‌های کمال‌الملک (دوره رنسانس)

### دریا نوین

کارشناسی ارشد رشته هنر گرایش نقاشی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات،

---

#### چکیده

هر هنرمندی در دوره‌ای با توجه به تأثیرپذیری از دیگر سبک‌ها و روش‌های موجود، تغییری در سبک کاری خود لاجرم خواهد داشت. هنر نقاشی با سیر تحول عظیم که در خود داشته است از این مجموعه جدا نبوده و در این پژوهش سعی شده تأثیر رونگاری کمال‌الملک از روی کارهای تیسین و رامبراند در سفر به اروپا مورد بررسی قرار بگیرد. بررسی ویژگی‌ها و مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی نقاشی‌های تیسین و رامبراند و چگونگی الهام گرفتن و رونگاری کمال‌الملک از روی نقاشی‌های این دو هنرمند در سفر به اروپا که کمال‌الملک داشت و بررسی تأثیرات نقاشی‌های کمال‌الملک بعد از سفر به اروپا و سبکی که این هنرمند ایرانی بعد از آن به آن پرداخت نیز در این مطالعه مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته و به نظر می‌رسد هنر و نقاشی‌های تیسین و رامبراند یک خط‌مشی داشته‌اند و همین‌طور به خط فکری کمال‌الملک نزدیک بوده‌اند که ایشان تأثیر این‌چنینی گرفته و ظاهراً کمال‌الملک بیگانه با این فضای هنری نبوده است. مطالعه حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و به روش کتابخانه‌ای انجام گرفته است.

---

واژه‌های کلیدی: رونگاری، تیسین، رامبراند، نقاشی، کمال‌الملک

---

## ۱-۱- مقدمه

کمال‌الملک از همان آغاز فعالیت هنری تمایل زیادی به روش و سبک طبیعت‌گرایی اروپایی خصوصاً در چهره‌پردازی داشت، برای همین با بازدید از موزه‌های اروپا و آثار اساتید رنسانس و باروک شیفته آن‌ها شد. و بعد از سفر به اروپا آثار تیسین و رامبراند بر روی نقاشی‌های کمال‌الملک تأثیرگذار بود و به خط فکری کمال‌الملک نزدیک بوده است. در تابلوهای رامبراند و تیسین، نیرو، روح و هنر وجود دارد. کمال‌الملک از روی آثار رامبراند شروع به کپی برداری کرد و تابلوهای ((چهره هنرمند))، ((یونس)) و ((سن ماتیو)) را دوباره نقاشی کرد.

بررسی ویژگی‌های ومولفه‌های زیبایی‌شناختی نقاشی‌های تیسین و رامبراند و چگونگی الهام‌گرفتن وروننگاری کمال‌الملک از روی نقاشی‌های این دو هنرمند در سفر به اروپا که کمال‌الملک داشت مساله اصلی این پژوهش است. همچنین بررسی تأثیرات نقاشی‌های کمال‌الملک بعد از سفر به اروپا و سبکی که این هنرمند ایرانی بعد از آن به آن پرداخت نیز مورد تجزیه قرار می‌گیرد. با توجه به مطالب فوق سوال اصلی پژوهش حاضر این است که تغییرات در سبک نقاشی کمال‌الملک قبل و بعد سفر به اروپا چه بوده است؟

هر هنرمندی در دوره‌ای با توجه به تأثیرپذیری تغییری در سبک کاری خود داده در این پژوهش سعی شده تأثیر روننگاری کمال‌الملک از روی کارهای تیسین و رامبراند در سفر به اروپا مورد بررسی قرار بگیرد.

به نظر می‌رسد هنر و نقاشی‌های تیسین و رامبراند یک خط‌مشی داشته‌اند و همین‌طور به خط فکری کمال‌الملک نزدیک بوده‌اند که ایشان تأثیر این‌چنینی گرفته و ظاهراً کمال‌الملک بیگانه با این فضای هنری نبوده است.

- کیهان فرهنگی، تأثیر کمال‌الملک از اروپا، محمدرضا امینی، شماره ۱۲۲، ۱۳۷۴
- روزنامه ابرار، مروری بر جریان هنری کمال‌الملک در اروپا، شماره ۵۳۸۷ - ۲۲ مرداد ۱۳۸۶
- کتاب چهرهای درخشان، تألیف الهه بهشتی، ص ۶۴
- تحلیل جامعه‌شناختی عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار، مطالعه موردی؛ کمال‌الملک، دانشگاه علم و فرهنگ تهران - دانشکده هنر و معماری. ۱۳۸۸. کارشناسی ارشد، استاد راهنما: شهرام پرستش، استاد مشاور: علی‌اصغر میرزایی مهر، پدیدآور: معصومه محمدی‌نژاد.

این تحقیق از نوع تحقیقات توصیفی تحلیلی است که به تحلیل جامعه‌شناختی حضور و گسترش عینیت‌گرایی در نقاشی قاجار و تبیین دلایل و چگونگی وضعیت آن می‌پردازد. این تحقیق همچنین از نوع تحلیل موردی است که به کمال‌الملک و چگونگی حضور عینیت‌گرایی در آثار وی می‌پردازد. برای دستیابی به تحلیل جامعه‌شناسانه، نظریه جامعه‌شناسی پیربوردیو جامعه‌شناس متأخر فرانسوی را به عنوان چارچوب نظری مورد استفاده قرار دادیم و روش ساخت‌گرایی تکوینی وی را در تحلیل تحولات نقاشی دوره قاجار و نقش تحولات اجتماعی مورد بررسی قرار داده است.

- بررسی زندگی و آثار کمال‌الملک، پایان‌نامه. دانشگاه تربیت مدرس - دانشکده هنر و معماری. ۱۳۷۸. کارشناسی ارشد. آنچه در این تحقیق عنوان می‌شود نتیجه سعی در بررسی زندگی و آثار کمال‌الملک است. کمال‌الملک کیست و آثار وی در قالب چه سبکی می‌گنجد؟ برای رسیدن به پاسخ این پرسشها این مطالب گردآوری شده و مورد تحلیل و بازنگری قرار گرفته و سرانجام تحقیق حاضر حاصل آمده است. مطالبی که در مورد وی در منابع گوناگون نگاشته شده است مطالبی پراکنده و در مواردی ضد و نقض است. تشریح زندگی و خصوصیات اخلاقی وی به دقت صورت نگرفته است از این رو در این تحقیق شیوه نقاشی وی مدنظر قرار گرفته است.

- تجددگرایی در آثار علی‌نقی وزیری (موسیقیدان) و کمال‌الملک غفاری (نقاش)، پایان‌نامه. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی - دانشکده هنر و معماری. ۱۳۹۴. کارشناسی ارشد، استاد راهنما: امیرشرف آریانپور | دانشجو: مرضیه رحیم زاده محمد حسینی نژاد.
  - رموز چهره نگاری از کمال‌الدین تا کمال‌الملک، پایان‌نامه. دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی - دانشکده هنر و معماری. ۱۳۹۳. کارشناسی ارشد، استاد راهنما: عبدالهادی شبیری نژاد | پدیدآور: محمد گودرزی.
- هنر چهره نگاری در دوره های مختلف تاریخی تحولات فراوانی داشته است ولی این تغییرات در آثار نگارگران بصورت فردی و با بیان شخصی به ندرت همراه بوده است و جای سوال است که در مکاتب مختلف نگارگری، بیان شخصی و فردیت هنرمند چهره نگار دارای چه جایگاهی بوده که شکل ظاهری (بیان فردی) آثار تغییر چندانی نداشته و پیروی از یک قانون کلی (روح جمعی) در چهره نگاری آشکار می‌باشد. بیان شخصی و فردیت هنرمند با توجه به داشتن روح جمعی در ارایه آثار از ویژگی‌هایی می باشد که جهان امروز نیازمند آن است.

## ۲-۱- مکتب نقاشی قاجار

مکتب نقاشی قاجار به آثار نقاشی اطلاق می‌شود که در دوره زند شروع شده و تا دوره قاجار و کمی پس از آن امتداد یافت. این شیوه به‌عنوان سبکی منسجم و مکتبی متشکل در نقاشی ایران از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است که همه ویژگی‌های موضوعی و کاربردی یک مکتب نقاشی را داراست. این شیوه بیشتر از تلفیق ویژگی‌های هنر نقاشی سنتی ایرانی با عناصر و شیوه‌هایی از نقاشی اروپایی شکل گرفت (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۳۴۲).

نقاشی دوره قاجار را می‌توان به دو دوره کلی تقسیم کرد: از آغاز تا اواخر سلطنت ناصرالدین شاه که نقاشان در این دوره مواردی از نقاشی خارجی را که به مذاقشان خوش می‌آمد، انتخاب و آن را در سنت خود ادغام کردند که تلفیق شیوه‌های نو و کهنه منجر به شیوه نقاشی متمایزی شد که کاملاً ایرانی بود؛ و دوره دوم مقارن با سلطنت ناصرالدین شاه و پس از او که در این دوره روز به روز محدودیت هنر درباری آشکارتر و محسوس‌تر می‌شد و نقاشی رسمی و کلاسیک نیازهای فرهنگی و هنری زمان را برآورده نمی‌کرد (ذکرگو، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۷).

در آثار کمال‌الملک نیز تالار آینه، فالگیر بغدادی و غروب شمیران از همه مهمتر هستند. از آثار محمود خان ملک‌الاشعرا هم می‌توانیم به تابلوی استنتاج اشاره کنیم. ابوتراب غفاری و میرزا موسی از نقاشان دیگر این دوره‌اند (همان: ۴۷).

ترکیب بندی و آرایش آثار دوره قاجار، تأثیرپذیری از هنر نقاشی اروپایی را آشکار می‌سازد. علم پرسپکتیو نمودی رنسانسی، به ویژه ایتالیایی، دارد؛ نقش و نگار پارچه اغلب پارچه‌ها در نقاشی‌ها از نمونه‌های قرن هجدهم فرانسوی است؛ شیوه اجرای همانندسازی با بافت‌های طبیعی در این آثار به وفور دیده می‌شود که سعی در بازنمایی مشابه عین خارجی آن دارد. این بازنمایی در نقاشی از چهره‌نگاری به اوج ظهور می‌رسد (جلالی جعفری، ۱۳۸۲: ۴۳).

نقاشی دوره قاجار را می‌توان به چند گروه مجزا تقسیم کرد: منظره‌سازی، شمایل‌نگاری، صحنه‌های رزم و بزم، رقص و حرکات موزون، بندبازی و موضوعاتی که با شعر و ادبیات فارسی پیوند دارند (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۳۴۲).

## ۲-۱-۱- مینیاتور

از موضوعات پراهمیت نقاشی دوره قاجار چهره‌نگاری است که برای نصب در اماکن رسمی و دولتی پرداخته می‌شد. به عنوان مثال نقش چهره، در حالت نشسته روی صندلی، ایستاده تمام قد، دو زانو در حالت نشسته با پشتی و مانند آن‌ها، البته این

نقاشی‌ها ویژه پادشاهان قاجار، شاهزادگان، وزرا و دیگر وابستگان به دربار است. در این چهره‌پردازی‌ها پرداختن به جزئیات چهره و نیز توصیف شخصیت در درجه اول اهمیت قرار داشت (پاکباز، ۱۳۷۸: ۱۵۸).

سنت هنر اصیل مینیاتور یا نگارگری که در گذشته به آن «شبییه‌سازی» می‌گفتند پس از فروپاشی حکومت صفوی رو به انحطاط رفته بود؛ در دوره قاجار این هنر با نوآوری‌های برخی از اساتید دوباره تاحدی احیا شد (میربها، ۱۳۵۰: ۳۲).

البته آنچه که از آن، به‌عنوان هنرمینیاتور در دوره قاجار اشاره می‌شود، همانند هنر نگارگری دوره تیموری و صفوی نیست، چرا که در این دوره، با وارد شدن نقاشی اروپایی، فضای سنتی و کهن در قاجار ترک شده بود. مثلاً تصویرهای کتاب هزار و یک شب که توسط صنیع الملک تصویرسازی شده‌است، تلفیقی از نگارگری ایرانی و نقاشی اروپایی است (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۷۸-۷۹).

همچنین فقدان حامیان هنری قدرتمند و گشاده‌دست در دربار و کم‌رونقی هنر کتابسازی و کتاب‌آرایی در این دوره موجب عدم رونق این شیوه پرکار دیرینه شد.

### ۲-۱-۲- نقاشی گل و مرغ

نقاشی گل و مرغ از شیوه‌های مرسوم نقاشی و نگارگری ایرانی است که از دوران سلجوقی، صفوی و وجود داشت. از نظر تاریخی ترکیب گیاهان و پرندگان از زمان دور شدن ترسیم گیاهان به طرح‌های هندسی آغاز شد. زیرا گل‌ها و گیاهان با بافت حلقه‌ای و پر خم و پیچ خود می‌توانند طرح‌های هندسی را بپذیرند اما پرندگان با نرمی اندام‌هایشان به طرح‌های غیرهندسی نیاز دارند (اسکندری، ۱۳۸۷: ۱۰).

### ۲-۱-۳- نقاشی لاکی

نقاشی لاکی شاخه‌ای از نگارگری به شمار می‌آید و زمینه را برای رهایی هنرمند از تکرار ملال آور تصویرسازی برای اشعار شاعران کهن، که طبیعتاً ملزم به مصور ساختن آن‌ها بود، فراهم می‌کرد. اکنون او می‌توانست خود را از قیدهای گذشته برهاند و هر اندیشه‌ای را بیازماید. در واقع، گسترش نقاشی لاکی در سده دوازدهم/هجدهم با کاهش شدید مصورسازی کتاب مصادف شد. با این همه، در دوره قاجار توازن میان این دو جریان تا حدی برقرار شد؛ اگر چه نقاشی لاکی به لحاظ کمیت و به جز چند استثناء انگشت شمار کیفیت در سطحی بالاتر باقی ماند (رابینسون، ۱۳۸۶: ۱۰۲).

### ۲-۱-۴- نقاشی پشت شیشه

نقاشی پشت شیشه یا نقاشی روی شیشه، صنعتی دشوار است. نقاش باید رنگ‌ها را بر پشت شیشه بگذارد و مراحل کار را به طور معکوس پیش ببرد؛ یعنی نخست باید روشن‌ترین سطوح و جزئیات دیگر، و در آخر پس‌زمینه را نقاشی کند. شیشه‌های نقاشی شده به دست آمده در ایران دوره ساسانی نشان می‌دهد که به طور حتم ایران نخستین کشوری است که این هنر را ابداع کرده‌است (پاکباز، ۱۳۸۵: ۷۹).

نقاشی روی شیشه ابتدا با گل و مرغ شروع شد و بعدها به تقلید از هنر فرنگی، این نقاشی‌ها برای تزیین شیشه‌های ساختمان‌های اشرافی و به سفارش این طبقه به کار برده شد.

## ۲-۱-۵- نقاشی قهوه‌خانه‌ای

شیوه نقاشی قهوه‌خانه‌ای یا عامیانه و یا آن‌گونه که موسوم بود «خیالی‌سازی»، شاخه‌ای از فرهنگ مردم ساده و بی‌آلایشی است که در قهوه‌خانه که محل اجتماع طبقه فقیر و متوسط است، پایه گرفته و کم‌کم رواج پیدا کرده است. مدح علی و گفتارهای مذهبی نیز در این قهوه‌خانه‌ها رواج داشت. برای اینکه افسانه‌های حماسی ملی مانند شاهنامه و حکایات دینی نظیر وقایع کربلا و داستان‌های دلنشین ادبی از قبیل یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون و مانند آن‌ها که قصه گوین در قهوه‌خانه‌ها می‌خواندند، بیشتر در مردم اثر کند و محسوس تر باشد، برخی از وقایع این داستان‌ها را نقاشی می‌کردند و بر در و دیوار آویزان می‌کردند؛ بنابراین نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از هنرهای سنتی است که از قهوه‌خانه سرچشمه می‌گیرد، از میان نقاشان قهوه‌خانه‌ای می‌توان از حسین قوللر آغاسی با تابلوی «یا سقای کربلا» و تابلوی «یوسف و زلیخا» متعلق به محمد مدبر نام برد. این شیوه در اواخر دوره قاجار باب شد و در دوره معاصر به عنوان پایه‌ای برای نقاشان نوپرداز مورد توجه قرار گرفت (تاجبخش، ۱۳۸۰: ۴۱).

## ۲-۱-۶- رونگاری در نقاشی

رونوشت یا کپی، واژه ای فرانسوی است به معنای تصویری که از روی تصویر دیگر نقاشی کنند. شبیه کامل چیزی. عین چیزی (معین، ۱۳۸۵: ذیل کپی).

واژه تقلیدی یعنی منسوب و متعلق به تقلید که مقلد بدون تامل دنباله روی از دیگری کند. اثر تقلیدی در واقع نوعی اثر هنریست که با استفاده از یک کپی مستقیم نیست. چنین با عناصر عاریتی ساخته شده باشد، اما ضرورتاً سبک و معمولاً به صورت آگاهانه یا ناآگاهانه به دلیل مبالغه در آنچه که به نظر مشخص‌ترین ویژگی اثری غالباً یک طرح اصیل می‌رسد به سمت کاریکاتور متمایل می‌شود (سیدصدر ۱۳۸۳: ذیل اثر تقلیدی).

جعل و بدلسازی به معنای امروزی در آثار هنری و تاریخی تقریباً همراه با جنبش عتیقه دوستی در دوره رنسانس و در ادامه در عصر روشنگری با تشکیل موزه‌ها، مجموعه‌های خصوصی و جمع‌آوری میراث تمدن‌های باستانی شکل جدیدتری به خود می‌گیرد به‌طور کلی می‌توان گفت از زمانی که مدیران موزه‌ها و مجموعه‌داران در پی جمع‌آوری اشیاء، تابلوهای نقاشی قدیمی، مجسمه‌ها، حتی اسناد و غیره افتاده اند، جاعالان نیز کار خود را به صورت حرف‌های آغاز کرده اند. از آنجا که امروزه اکثر موزه‌های کشور و حتی مجموعه‌داران آثار عتیقه با مشکل جدی آثار جعلی و تقلبی روبرو هستند. اثر تقلبی را باید نوعی اثر هنری، فرهنگی، مذهبی، تاریخی و غیره دانست که با تولید یا تغییر و تبدیل آثار اصیل ساخته شده باشد. چنین اثری ممکن است کپی از یک اثر موجود، اثر تقلیدی از سبک هنرمند خاص یا آثار تزئینی یک دوره خاص بوده یا یک اثر اصلی آنچنان تغییر یافته باشد، که مشخصات اصلی آن از بین بروند (سید صدر ۱۳۸۳: ذیل واژه اثر تقلبی).

## ۲-۲- تحول در آموزش

در نقاشی‌های ایرانی اثری از سایه روشن نیست زیرا نگارگر ایرانی همه چیز را در نور مطلق می‌بیند و به همین دلیل در نقاشی‌هایش سایه وجود ندارد، او سایه روشن را نمایشگر دنیای مادی و طبیعت می‌داند. در حالی که بر این نقاشی‌ها در حقیقت، ماوراء آن است. باید بدانید که نقاشان مکتب سورئالیسم در اروپا نیز از همین تفکر و تخیل برای به وجود آوردن اثر استفاده می‌کنند با این تفاوت که بینش الهی نگارگران ایرانی را ندارند. "رابراند" در پدید آوردن بیش از ۲۰ تابلو هنری به نقاشی‌های ایرانی و شرقی روی آورده و از آن‌ها الهام گرفته یا آن‌ها را به طور کامل دوباره سازی کرده است، خود او هدف از

این کار را تلاش در جهت ملکوتی کردن آثارش می‌داند. "ماتیس" نیز آثار خود را مدیون نگاره های ایرانی است؛ وی با وجود مطالعات بسیاری که روی این نگاره ها داشت تنها توانست با هارمونیزاسیون آن ارتباط برقرار کند و هرگز نتوانست به محتوای رمزآلود آن ها پی ببرد.

رنگ های خاص به کار برده شده و ایجاد یک ترکیب بندی منسجم که روح نواز است حاکی از سطح بالای نقاشان آن دوره است، بخصوص نگاره‌های دوره صفوی که از کیفیت خاص برخوردار هستند.

بر اساس تحقیقات بدست آمده می توان منشا این هنر را که در ابتدا به نام « مینیاتور » (به معنی طبیعت کوچک و ظریف است) بوده در ایران است سپس به چین را برده و در دوره مغول به صورتی تکمیل یافته به ایران برگشته است که البته امروزه هنر مینیاتور از هنر نگارگری کاملاً جداست. چرا که نگارگری دارای ویژگی های کاملاً منحصر به فردیست که هرگز در هنر مینیاتور دیده نمی‌شود.

در عصر قاجار، سرآمدان بزرگی در فنون نقاشی ظهور کردند که هر یک با سلیقه و ذوق خاص خود در یکی از شاخه‌ها و گاه در چندین شاخه از فنون این هنر والا، پدید آورنده شاهکارهای خیره‌کننده شدند و گوهرهای گران ارز و کمیابی را برگنجینه‌های فرهنگ و هنر این مرز و بوم افزودند.

## ۲-۳-۲- سبک نقاشی کمال‌الملک

کمال‌الملک در طرد سنت‌های کهن نقاشی ایران و تعریف معنای تازه نقاش و حرفه نقاشی از جایگاه ویژه ای برخوردار است. کمال‌الملک در نقاشی ایران در نقطه عطف تحول میان نقاشی سنتی به نقاشی نوین دوره معاصر قرار گرفته است. نقاشی دوره قاجار که با مکتب «نقاشی زند و قاجار» و «پیکرنگاری درباری» آغاز شده بود، با شیوه کاملاً واقع‌نمایانه کمال‌الملک به انتها رسید. او با کنار نهادن قواعد سنتی موجود در گفتمان نقاشی سنتی ایرانی سبک جدیدی را بنیاد نهاد و با دورگزینی از سنت آرمان‌گرایانه نقاشی ایرانی به نمایش عینیت های بیرونی پرداخت. کمال‌الملک برخلاف نقاشان پیش از خود که هر کدام به نوعی به اصول نمادین و غیرواقع‌گرایانه نقاشی ایرانی پایبند بودند، کاملاً از سنت‌های گذشته در شکل و محتوا گسست و نقش جسورانه‌ای را در این تحول ایفا کرد (دهباشی، ۱۳۷۸: ۵۱).

دوره دوم زندگی هنری کمال‌الملک که مصادف با سفر وی به اروپاست، دورانی است که او به انباشت سرمایه خارجی می‌پردازد. کمال‌الملک در سفر اروپا شیفته تکنیک رامبراند و رافائل می‌شود و از طریق کپی برداری 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 شیوه کمال‌الملک داشت. دیگر نقاشان معاصر او، همچون مهدی مصورالملکی و موسی ممیزی، نیز به مهارت تکنیکی ارج بسیار نهاده و آن را اولین وظیفه نقاش می‌دانستند. دیدار و ارتباط مکرر کمال‌الملک با چند موزه بزرگ دنیا در اروپا و ارتباط با مدارس نقاش و هنرمندان اروپایی و احتمالاً حضور در محافل هنری سرمایه‌های فرهنگی بسیاری را به داشته‌های کمال‌الملک اضافه کرد (نواهی، ۱۳۷۸: ۵۷-۷۹).

## ۲-۳-۲- آثار کمال‌الملک

آثار کمال‌الملک در دوره زندگی در دربار آنگونه که خود می‌گوید متشکل است از چهره پردازی تعدادی از درباریان، بود که اکثراً به سفارش ناصرالدین‌شاه کشیده شدند. به غیر از درباریان کمال‌الملک چند تصویر از ناصرالدین شاه، صورت عملی‌طرب،

صورت امین السلطان، صورت میرزا حسین خان سپهسالار، دورنمایی از لار، کلاردشت، دره زانوسی و چند جای دیگر، نقاشی هایی از حوضخانه سلطنت آباد، حوضخانه صاحبقرانیه، بالای قصر صاحبقرانیه، و نقاشی رمال و تالار آئینه را به تصویر درآورده است (کمال الملک، ۱۳۷۸: ۲۱).

نقاشی تالار آئینه، که پرکارترین اثر کمال الملک در این دوران است، تاریخ ۱۳۱۳ ه.ق را بر خود دارد. این نقاشی نیز سفارش دربار بوده است. کمال الملک درباره این نقاشی می گوید: پرده تالار آئینه خیلی خوب شده ولی بالاخره تحمیل است و از ذوق فطری من ناشی نبوده است» (کمال الملک، ۱۳۷۸: ۲۶).

کمال الملک پس از بازگشت از سفر اروپا دوباره در دربار مشغول نقاشی می شود، اما اینبار فضای دربار را مناسب با هنر خود نمی یابد و در فرصت مناسبی که به واسطه سفر دوم مظفرالدین شاه به اروپا برای وی فراهم می شود، به بهانه زیارت عتبات دوباره از کشور خارج شده و راهی عراق می شود. او در عراق در کسوت هنرمندی مستقل به خلق نقاشی هایی می پردازد که محتوای آن ها نیز به وضوح نشان دهنده آزادی هنرمند از سلطه میدان است. نقاشی های عرب خوابیده، میدان کربلا و فالگیر بغدادی از آثار این دوره کمال الملک اند که به وضوح نشان دهنده دوره جدیدی در زندگی هنری اوست. در این آثار، زندگی عادی طبقه متوسط و پایین جامعه در عین سادگی و بی پیرایگی به نمایش درآمده است.

### ۳-۱-۱- مفهوم رنسانس

رنسانس به فرانسوی: Renaissance یا دوره نوزایی یا عصر نوزایی یا دوره نو زایش، جنبش فرهنگی مهمی بود که آغازگر دورانی از انقلاب علمی و اصلاحات مذهبی و پیشرفت هنری در اروپا شد. عصر نوزایش، دوران گذار بین سده های میانه (قرون وسطی) و دوران جدید است. نخستین بار، واژه رنسانس را فرانسوی ها در قرن ۱۶ میلادی به کار بردند. آغاز دوره نو زایش را در سده ۱۴ میلادی در شمال ایتالیا می دانند. این جنبش در سده ۱۵ میلادی، شمال اروپا را نیز فراگرفت. رنسانس، یک تحول ۳۰۰ ساله است که از فلورانس در ایتالیا آغاز شد و به عصر روشنگری در اروپا انجامید. رنسانس در سال های ۱۳۰۰ میلادی از ایتالیا آغاز شد و در طول سه قرن در سراسر اروپا انتشار یافت. به ندرت در دوره ای چنین کوتاه از نظر تاریخی، رخداد های گوناگونی به وقوع می پیوندد؛ حال آنکه این قرن ها سرشار از تغییرات اساسی و فعالیت های بزرگ است. جهان امروزی نتیجه همین فعالیت هاست، زیرا رنسانس پایه های اقتصادی، سیاسی، هنری و علمی تمدن های کنونی غرب را بنا نهاد. دانش و هنر پیشرفت های عظیمی در ایتالیای سده ۱۵ و ۱۶ میلادی به وجود آوردند. این احیای فرهنگی به «رنسانس» (یعنی «نوزایش») مشهور شده است. دانشمندان، سرایندگان و فیلسوفانی ظهور کردند که با الهام گرفتن از میراث اصیل روم و یونان، با دیدگانی تازه تر به جهان می نگریستند. نقاش ها به مطالعه کالبد انسان پرداختند و اعضای بدن انسان را به شیوه واقع گرایانه ای نقاشی می کردند. فرمانروایان، ساختن ساختمان ها و کارهای بزرگ هنری را سفارش دادند. این عقاید تازه به سرعت در سراسر اروپا گسترش یافت (جلالی، ۱۳۸۲: ۸۷-۹۲).

### ۳-۱-۲- تاریخچه رنسانس

با وجود اختلافی که در مورد تعیین زمان دقیق آغاز رنسانس وجود دارد، اما در تاریخ هنر بدیهی است که تحولات در عرصه ادبیات و هنر یک تا دو قرن پیش از رنسانس صنعتی و علمی رخ داده و تحولات چشمگیری در این عرصه به وقوع پیوسته است؛ به طوری که رنسانس یا تولد دوباره در هنر پیش از صنعت و فلسفه به وقوع پیوسته است. با وجود این که در تاریخ هنر،

آغاز رنسانس به اموری همچون سال فتح قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳ به وسیله سلطان محمد فاتح و تشکیل حکومت عثمانی به جای دولت بیزانس، یا پایان یافتن بیماری طاعون و اموری از این قبیل نسبت داده شده است؛ اما در نزد مورخان هنر این امر یقینی است که رنسانس هنری از ایتالیا آغاز شده، بدین ترتیب که هنرمندان ایتالیایی بر خلاف دیگر کشورهای اروپایی حاضر نشده بودند به سبک گوتیک در معماری تن دهند و حتی این مفهوم را به صورت طعن و استهزا برای این سبک به کار می‌بردند و علیه سبک گوتیک عصیان نموده و به سوی سبک جدید حرکت کردند (آیت الهی، ۱۳۸۸: ۷۳).

### ۳-۱-۴- مفهوم رنسانس نزد هنرمندان

از دیدگاه هنرمندان رنسانس، هنر روم و یونان رشد یافته و ایده‌آل تلقی می‌گشت و با توجه به سبک‌های پیش از رنسانس همچون گوتیک، بازگشت به سوی هنر یونان و روم، در واقع بازگشت به سبک کلاسیک و مدرسه‌ای بود و به منزله نوعی رشدیافتگی و نوزایی تلقی می‌شد. همان طور که نخستین فیلسوفان عصر رنسانس در قرن شانزدهم، هدف خود را از رنسانس یا تولد دوباره این گونه تفسیر می‌نمودند که می‌خواهند به فلسفه یونان و اندیشه‌های افلاطون و ارسطو بازگردند و تفسیر دوباره‌ای از آثار آن فیلسوفان ارائه دهند. فیلسوفان عصر رنسانس معتقد بودند که برخلاف عصر نوزایی، در عصر قرون وسطا، نسبت به اندیشه‌های فیلسوفان یونان بدفهمی و تفسیر نادرست وجود داشت و تلاش می‌نمودند تا تفسیر و قرائت صحیحی از فلسفه یونان ارائه دهند (گاردند، ۱۳۸۷: ۱۰۳).

در واقع، چه در عرصه هنر و چه در عرصه فلسفه، یونان و روم به منزله آرمان و ایده‌آل قلمداد می‌شد و هنرمندان و فیلسوفان اولیه، هرچند به تدریج به سوی ابداع و خلاقیت پیش رفتند و از سنت‌های یونانی و رومی فاصله گرفتند، اما در آغاز جنبش رنسانس، خود را وفادار به سنت کلاسیک یونان و روم نشان می‌دادند؛ همان طور که در قرن هجدهم نیز وقتی که سبک باروک مطرح شد، هنرمندان نوکلاسیک در مخالفت با سبک باروک، بار دیگر به سوی مؤلفه‌های کلاسیک گرایش پیدا نمودند.

### ۳-۱-۶- ویژگی‌های هنر رنسانس آغازین

از ویژگی‌های سبک معماری در عصر رنسانس آغازین، می‌توان به مؤلفه‌های ذیل اشاره نمود: احیای معماری روم و یونان و احیای معماری پانتئون و پارتنون. معماران از ساخت بنای کلیسا به سوی ساخت ساختمان‌ها شهری و غیر مذهبی یا کاخ‌ها و استفاده از نماسازی و رده‌گیری تزئینی در دیوارهای ساختمان‌ها و ساختن خانه‌های بیلاقی به پیروی از روم باستان تغییر موضع دادند. همچنین از دیگر حوزه‌های هنری که در عصر رنسانس آغازین، تحت تأثیر مدل‌های روم و یونان قرار گرفته است، مجسمه‌سازی است، به گونه‌ای که پیکرتراشی از جنبه تبلیغ دینی و ترویج مفاهیم دینی و کلیسایی خارج شد و از شخصیت‌های دینی، اسطوره‌زدایی نمود و در این دوره به جهت این‌که هنر بیش از آن‌که در خدمت کلیسا و چهره‌نمایی قدیسان باشد؛ برای اسطوره‌زدایی و تقدس‌زدایی از چهره‌های قدیسان است؛ از این رو، مجسمه‌های این دوران از هاله قدسی و چهره الهی برخوردار نیستند و برعکس مجسمه‌سازان می‌کوشند تا چهره‌های قدیسان را واقع‌نمایانه، زمینی و دنیوی نمایش دهند. به همین جهت دوناتلو وقتی مجسمه حبوق نبی را می‌سازد، آن قدر آن را بد منظر، بشری و دنیوی ساخته که این مجسمه به مجسمه پیغمبر کله کدو شهرت یافته است (اکتون، ۱۳۹۱: ۸۱).



## ۳-۱-۷- ویژگی‌های هنری رنسانس مترقی

محوریت چهره‌های مذهبی، قدیسان و انبیا در مجسمه‌ها و نقاشی‌ها، نگاه آرمان‌گرایانه و الهی به تصاویر به جای واقعیت‌گرایی محض، اختراع دستگاه چاپ و ایجاد تحول در صنعت چاپ، کند و کاری بر روی چوب و فلز، ساخته شدن مجسمه‌ها به صورت تنومند و در قطعات بزرگ، جایگزینی موضوعات و سوژه‌های مذهبی و دینی به جای موضوعات عادی و طبیعی و بازگشت واقعی به هنر کلاسیک یونان و روم به همراه گرایش انسان‌گرایانه و اومانستی. پس از شکل‌گیری هنر رنسانس و حضور آن در کشورهای اروپایی در قرن پانزدهم و شانزدهم، شیوه‌هایی که پس از این دوران شکل گرفت، هیچ یک به قوت و توانمندی دوره رنسانس نبود و به اقرار بسیاری از مورخان هنر، اوج و تعالی هنر رنسانس به قدری بود که تا مدت‌ها پس از قرن شانزدهم، هیچ یک از سبک‌ها و شیوه‌های هنری نتوانست اسلوب و عناصری را وارد هنر سازد که از دوره رنسانس باشکوه‌تر و ارزشمندتر باشد، به گونه‌ای که سبک‌هایی همچون منریسم و روکوکو، هنری التقاطی و غیر اصیل قلمداد می‌شدند و هیچگاه جایگاه و منزلت هنر رنسانس را تسخیر نکردند. (همان: ۱۷۸)

## ۳-۳-۱- معرفی تیسین

تیتسیانو وچلی<sup>۱</sup> حدود ۱۵۷۶-۱۴۸۷، نقاش و نگارگر ایتالیایی سده شانزدهم میلادی است. او از معروف‌ترین اعضای مکتب ونیز در قرن شانزدهم میلادی بود. او یکی از استادان نامدار دوران رنسانس است که معاصرانش او را «خورشیدی در میان ستارگان خُرد» می‌دانستند.

اودرسال ۱۴۸۸ در روستای پیوه‌دی‌کادوره نزدیک شهر بلونوناچیو ونتو جمهوری ونیز زاده شد پدرش جورجو وچلیو و مادرش لوجیا نام داشتند. تاریخ دقیقی از تولدش در دسترس نیست. معلمان وی جنتیله و جووانی بلینی و همچنین جورجو داکستل فرانکو بودند. او همکار جورجونه بود. مدتی در پادوا کار کرد، پس از بازگشت به ونیز نقاش محفل‌های روشن فکر و ثروتمند شد و با پیتر آرتینو دوستی نزدیک برقرار ساخت. به زودی اهمیتی برابر با مقام هنری میکل آنژ پیدا کرد. شاهان و امیران برای استخدام او با هم به رقابت پرداختند. پس از مرگ بلینی به مقام نقاش رسمی جمهوری ونیز برگزیده شد در همان سال ۱۵۱۶ دوک فرارا چند نقاشی اساطیری به او سفارش داد. مدتی بعد چهارگان خاندان گندزاکا در مانتوا را نقاشی کرد.

مرگ زنش (۱۵۲۳) تاثیری عمیق بر او گذاشت. تی شین در خلال سال‌های ۱۵۳۰ الی ۱۵۵۰ سبک نمایشی و مهیجی را که با تابلوی مرگ پیتر مقدس و شهید آغاز کرده بود گسترش داد. کارلوس پنجم را در بولونیا دید و به پاداش یک نقاشی از چهره او لقبی اشرافی گرفت (۱۵۳۳). سپس تک چهره‌ای از پاولوس سوم ساخت و دو سال بعد به واتیکان دعوت شد. در رم به ملاقات میکل آنژ رفت و پس از این دیدار گرایشی به منریسم در کارش رخ نمود. در جریان اجرای سفارش‌های دربار اکسبورگ شیوه چهره‌نگاری رسمی را ابداع کرد که بعدها توسط روبنس و دیک به کار گرفته شد. هم چنین پی از آنکه به خدمت فیلیپ دوم در آمد (۱۵۵۳) اسلوب رنگ آمیزی و قلم‌زنی آزادانه خود را به حد کمال رسانید.

## ۳-۳-۲- سبک نقاشی تیسین

تحول کار خلاقه تیسین همچون روند زندگانش پر شتاب بود. او به سرعت شیوه‌ای توانمند و بیانگر بر اساس سبک شاعرانه جورجونه پدید آورد. احساسات درباریان، نیروهای کیهانی، راز زندگی و مرگ، خوشی‌های عشق مقدس و شهوانی از جمله

<sup>۱</sup> مشهور به تیسینه. به ایتالیایی: Tiziano Vecelli؛ به فرانسوی: Titien

مضمون‌هایی بودند که او در سراسر عمر پربار خود به آن‌ها پرداخت. در مقام یک استاد رنگ پرداز به اسلوبی دست یافت که همراه با تکامل نقاشی‌اش بغرنج‌تر و آزادانه‌تر شد و سرانجام به حدی رسید که می‌توان آن را پیش‌آگهی تجربیات امپرسیونیست‌ها دانست. او برای تکمیل طرح زیر رنگی که غالباً روی بوم زبر اجرا می‌کرد لایه‌های متعددی از لعاب رنگ روغنی به کار می‌برد. بدین طریق نه فقط به عمق رنگی و بافت غنی دست می‌یافت بلکه از رنگ چون وسیله‌ای برای سازمان دهی شکل‌ها سود می‌جست.

تیسین مضمون باستانی الهه برهنه را در نقاشی اروپایی متداول کرد. او در چهره‌نگاری نیز دستی توانا داشت. حدود پنجاه تک-چهره برج‌مانده از او نخستین نمونه‌های چهره‌نگاری روانشناختی به شمار می‌آید. نقاشی‌های مذهبی‌اش طیفی متنوع از تجسم نفسانیت تا نمایش فاجعه و دردمندی را شامل می‌شود.

بیشترین شهرت تیسین نزد معاصرانش به پرتره‌های او مربوط می‌شود کافی است پرتره‌های او مثلاً پرتره "جوان انگلیسی" را نگاه کنیم و به جاذبه آن پی ببریم. کار او در مقایسه با نقاشان قبلی کاملاً ساده و بی‌زحمت بنظر می‌رسد. تیسین بزرگ‌ترین و پرکارترین هنرمند در جمع نقاشان ونیزی است و از جمله بزرگ‌ترین نقاشان دنیای غرب. وی هم‌چنین در مقام رنگ‌شناسی چیره‌دست است. وی پدر شیوه جدید در نقاشی است. پیش از تیسین، هنرمندان و غول‌های هنری همانند داوینچی، رافائل، میک‌آنژ در هنر آفرینی بی‌نظیر می‌نمودند. اما تیسین با نگاهی به پشت سر و علاقه و ذوقی سرشار برای خلاقیت و ابداعات نوین، سبک ویژه‌ای به جهان هنر ارائه کرد؛ به طوری که مقامی هم‌شان و منزلت میک‌آنژ به دست آورد و به لقب «خورشیدی در میان ستارگان خرد» متصف شد. او هنرمندی بود که همزمان در آثار خود مضامین مسیحیت و موضوعاتی همچون اساطیر یونان و روم باستان را دست‌مایه‌ی کار خویش قرار می‌داد که پس از عمری ۸۸ ساله، در ۱۵۷۶ درگذشت.

تیسین زاده ونیز بود و کلیشه‌ها را بر نمی‌تابید و در آثار خود از استقرارهای ضربدردی پیکره‌ها پرهیز می‌نمود و از نقطه دید مورب به موضوعات و سوژه‌ها می‌نگریست. وی با شکستن قرینه‌های پیش‌پا افتاده‌ی رنسانسی، تعادل و توازن جدیدی را به کار گرفت که در اثر مورد بحث‌مان نیز قابل ردیابی و کنکاش است. هنر رنسانس و دوران کلاسیک، دارای ویژگی منحصر به فردی است که متاسفانه نزد هنرمندان امروز از اهمیت کمتری برخوردار است؛ و آن، فنونی است مبتنی بر محاسبات هندسی و ریاضی که آثار هنری اعم از معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد. داوینچی نابغه‌ی بی‌بدیل، هنر و علم (ریاضیات و هندسه) را به طور همزمان در آفرینش آثار خود به کار گرفت. این روند و شیوه تکنیکی، به عنوان اصلی خدشه‌ناپذیر مورد تبعیت هنرمندان آن عصر بود. در این میان، هنرمندی همچون تیسین نیز با پشتوانه‌ای غنی از چنین بستری، بهره‌ها برد و آثار ماندگاری خلق کرد که سرمشق آیندگان قرار گرفت.

هنرمندی همچون تیسین، سعی می‌کند علاوه بر تکیه بر خلاقیت‌های هنری خویش و بازنمایی مضامین سفارش داده شده، با زیرکی هنرمندانه‌ای، آن‌گوش و قرائتی را متجسم کند که خود به آن معتقد است و ایمان دارد. بدینسان آفرینشی خلاقانه به مدد فرمی حساب شده و دقیق، محتوا را غنا بخشیده و موجبات التذادی بصری و امکان القای درونمایه‌ای معنوی در مخاطب را فراهم می‌سازد.

تیسین در سال ۱۵۱۶م به مقام نقاش جمهوری ونیز برگزیده شد. وی نه فقط در عرصه شبیه‌سازی از موضوعات اسطوره‌ای و دینی، پرکار بود، بلکه به عنوان یکی از پرارزش‌ترین و بهترین هنرمندان چهره‌نگار نیز شهرت داشت. بیشترین شهرت تیسین نزد معاصرانش به پُرتره‌های او مربوط می‌شود. در نتیجه، تسلط و توانایی وی باعث شد تا قدرت‌مندان جهان برای آن‌که مدل نقاشی وی شوند، به رقابت بپردازند و در واقع معتقد بودند به وسیله قلم و کار تیسین به شخصیتی ماندگار تبدیل خواهند شد.

هم‌زمان با گذشت سال‌های عمر تیسین، افتخار و عظمت به او نزدیک‌تر می‌شد و تمام بزرگان اروپا او را می‌شناختند. تحول کار تیسین هم‌چون روند زندگی‌اش پرشتاب بود. او به سرعت شیوه‌ای توانمند بر اساس سبک شاعرانه پدید آورد. احساسات درباریان، نیروهای کیهانی، راز زندگی و مرگ و خوشی‌های عشق مقدس از مضامینی بودند که در آثارش به آن‌ها می‌پرداخت. هنرمندان برجسته‌ای چون روبنس، ولاسکز و رامبراند به میزان زیادی ازین دستاوردهای تیشین بهره‌گرفته‌اند. او در ۲۷ اوت ۱۵۷۶ در همه‌گیری مرض طاعون در ونیز درگذشت.

#### ۴-۱- سبک کمال‌الملک

کمال‌الملک در نقاشی ایران در نقطه عطف تحول میان نقاشی سنتی به نقاشی نوین دوره معاصر قرار گرفته است. نقاشی دوره قاجار که با مکتب «نقاشی زند و قاجار» و «پیکرنگاری درباری» آغاز شده بود، با شیوه کاملاً واقع‌نمایانه کمال‌الملک به انتها رسید. او با کنار نهادن قواعد سنتی موجود در گفتمان نمایش عینیت‌های بیرونی پرداخت. کمال‌الملک برخلاف نقاشان پیش از خود که هر کدام به نوعی به اصول نمادین و غیرواقع‌گرایانه نقاشی ایرانی پایبند بودند، کاملاً از سنت‌های گذشته در شکل و محتوا گسست و نقش جسورانه‌ای را در این تحول ایفا کرد. (دهباشی، ۱۳۷۸: ۵۱)

#### ۴-۱-۱- نقش سیاست در پیشبرد نقاشی

انقلاب مشروطه یکی از مهمترین مقاطع تاریخ ایران و نماد مدرنیته و پایان محوریت شاه به‌مثابه یک نهاد 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. (فروغی، ۱۳۷۸: ۲۰)

کمال‌الملک در سال ۱۳۱۷ه.ق ۱۲۷۸ش بنا به درخواست مظفرالدین‌شاه به ایران بازگشت و دوباره به خدمت دربار درآمد و منصب نقاشباشی را بدست آورده و نشان درجه اول شیر و خورشید دریافت کرد. او در این دوره دیگر تمایلی به کار در فضای دربار و اجرای سفارشات شاه و درباریان نداشت و در مدت زمانی کمتر از یکسال، به بهانه زیارت دوباره دربار مظفری را ترک کرد و عازم عراق شد. این جریان مصادف بود با سفر دوم شاه به اروپا که فرصت مناسبی را برای فرار او فراهم آورده بود. به رغم 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 فاصله 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 گفته قاسم‌غنی، 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)

#### ۴-۱-۲- دید مردمی و درباری در نقاشی کمال‌الملک

در خصوص عدم علاقه به مرادۀ کمال‌الملک به مردم طبقات پائین نکات جالب توجهی را تابش که گویا پسرخالۀ 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 واقعی نمی‌گذاشت...از محله خشک مقدسین مهاجرت نمود و خیلی به ندرت با دائی‌ها دید و بازدید می‌کرد... به هیچ وجه نمی‌توانست درخانه با افرادی که همفکر او نبودند سازش نماید. بنابراین همیشه از خانم خودش دوری می‌جست و به این جهت خانم 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)

کمال‌الملک فقط با عده‌ای از هم‌فکران و افراد فرهیخته معاشرت و دوستی داشت و می‌نویسد: «مرحوم کمال‌الملک 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)

#### ۴-۲-۲- تصویر‌گری در نقاشی کمال‌الملک

کمال‌الملک از همان آغاز فعالیت هنری تمایل زیادی به روش و سبک طبیعت‌گرایی اروپایی خصوصاً در چهره پردازی داشت، برای همین با بازدید از موزه‌های اروپا و آثار اساتید رنسانس و باروک شیفته آن‌ها شد. شاید زیبایی‌شناسی کلاسیسم رنسانس یا اسلوب دشوار رامبراند را به درستی درک نکرد ولی آکادمی‌گرایی در او قوت یافت (پاکباز، ۱۳۸۹: ۳۶۲).

او اساساً چهره‌نگار و منظره‌ساز بود و خصوصاً در تک‌چهره‌هایی چون نصرالله تقوی قابلیت و مهارتش را به حد کمال نمایان ساخت همچنین با کمک قلم قوی و فن عکاسی و عکس، چهره‌های رئال زیادی به یادگار گذاشت. اگر بتوان نقاشی را با عکاسی مقایسه کرد باید گفت چشم کمال‌الملک مانند دوربین عکاسی بود (نوابی، ۱۳۶۸: ۶۶).

جولیان رابی معتقد است نقاشی از فیگور انسان در دوران قاجار به دو دسته تقسیم می‌شود: معنایی، تقلیدی این تقسیم‌بندی در زمان ناصرالدین شاه به خلق تصاویر توصیفی تغییر یافت و هدف نقاش بیشتر توصیف ظاهر مدل بود برخی از نقاشی‌های چهره کمال‌الملک نیز دارای همین خصوصیت هستند ولی بسیاری از پرتره‌هایش از این هدف مبرا بوده و قصد بازنمایی نوعی نگرش اجتماعی را دارند (رابی، ۱۳۷۸: ۶۷).

ساختار و سبک چهره‌های رئال این نقاشی در طی دوران حرف‌های اش به مرور تغییر می‌کند به در ابتدای حضورش در دربار این شکل که ناصرالدین شاه، تابلوها صرفاً رسمی، کمی بی‌روح و توصیف ظاهر هستند ولی با مسافرت به اروپا و عراق سبک و اسلوبش تغییر می‌کند و تزئینات جای خود را به بیان نوعی نگرش اجتماعی می‌دهند. او توانسته خصوصیت فرد در

رابطه با جامعه و مشارکتش در فعالیت های مختلف روزمره را در بنیان چهره هایش بگنجانند (مدرس، محمود صنایع، ۱۳۹۳: ۶۷).

#### ۴-۲-۳- تأثیر سیاست درباری در نقاشی کمال الملک

از دیگر نشانه های نقاشی های کمال الملک، تحت تأثیر بودن تمایلات و سلیقه ناصرالدین شاه است. کمال الملک هنرمندی درباری بود. از این رو موضوع یک دسته از بیشترین آثارش را، بناهای اشرافی قاجار، شامل می شوند. دسته ای دیگر از آثارش شامل مضامین اجتماعی اند. و دسته ای دیگر منظره سازی های او هستند. در آثار منظره سازی و فضاهای معماری و درون ساختمان های دربار، پرسوناژ قابل اهمیتی دیده نمی شود و اگر شخص یا اشخاصی باشند، با مقیاس بسیار کوچک در متن منظره قرار گرفته اند. اما در آثاری که با مضامین اجتماعی کار شده اند، توجه به انسان به چشم می خورد و ترکیب چند انسان در تابلو مورد استفاده کمال الملک قرار می گیرد (محمدی، ۱۳۸۲: ۸۷).

کمال الملک مستقیماً با طبیعت و عناصر آن برخورد داشته است تا پیش از او چنین برخوردی با طبیعت نداشته ایم. او از اولین کسانی است که در نقاشی ایران، به مفهوم متداول امروز، منظره پردازی می کند و چه بسا تعریف امروز منظره پردازی، با او و تعداد انگشت شمار هم نسلان او آغاز می شود.

او از اولین نوآرانی است که قلم و رنگ و ابزارهای نقاشی خود را به دامان طبیعت می برد و از نماهای طبیعی در برابر چشم هایش نقاشی می کند و از این رو بسیار با اهمیت است. اگرچه مناظر کمال الملک نسبت به دو گروه دیگر آثارش توان فنی کمتری دارند ولی به جهت نو بودن مضمون و خلاقیت هنری، دارای درجه اعتبار بالاتری هستند. اما اینکه چرا کمال الملک به هنر در حال شکل گیری امپرسیونیستی اروپا توجه نشان نداد و آن را نادیده گرفت به دو دلیل میباشد:

۱- این نقاش دربار قاجاری سعی می کرد واقع گرایی را که در هنر قدیمی ایران و حتی مکتب زند و قاجار مستتر بود دنبال کند. او مبدا آرزویی شد که پیش از او هم مطرح بود. اهمیت کمال الملک در این است که این خواست را با نبوغ و استادی خود به کمال رساند و از همکارانی چون مسبب الممالک که در همین شیوه کار می کرد پیشی گرفت. کمال الملک در دورانی به هنر آکادمیک فرانسه و ایتالیا توجه نشان داد که شیوه مرسوم و جا افتاده، شیوه واقع گرایی بود و امپرسیونیست ها با وجود اینکه دوران جدیدی در هنر اروپا را پایه گذاری کرده بودند اما هنوز به صورت رسمی و سبک رسمی دوران جا نیفتاده بودند و فقط در حلقه خاصی از هنر دوستان مطرح بود. بنابراین کمال الملک به عنوان یک هنرمند بیگانه که بیشتر در کارآموزی و همراهی با شیوه دوران بود توجه اش را به هنر رسمی دوران معطوف کرد تا به هنر تازه ای که باید نزدیک به یک دهه طول می کشید که مورد قبول عموم قرار می گرفت (پاکباز، ۱۳۸۵: ۴۵).

#### ۴-۲-۴- ملی گرایی در نقاشی کمال الملک

کمال الملک هنر رئالیستی مبتنی بر نگاه ملی گرایانه را انتخاب کرد. محمد ابراهیم جعفری استاد پیشکسوت عرصه نقاشی از زاویه دیگری به تأثیر محمد غفاری به هنر نگاه می کند، او معتقد است: کمال الملک سبب آشتی مردم با هنر شد، زیرا نگاه به مردم را در آثارش مورد توجه قرار داد. روند فعالیت هنری کمال الملک نشان می دهد که او به اصالت هنر معتقد بود. او زمانی که به اروپا رفت نیز همین رویه را دنبال کرد و هنر را نه با نگاه

به "ایسم ها" بلکه هنری که می توانست واقع نمایی را در برابر مخاطب قرار دهد گذاشت. در واقع کمال الملک هنر رئالیستی مبتنی بر اصول واقع گرایی نقاشی عصر رنسانس را سبک نقاشی خود کرد و آن را به میان توده مردم آورد. کمال الملک پیش از سفر به اروپا نیز توجه خاصی به هنر واقع گرایی داشت. بر همین اساس هنر رئالیستی را پسندید و شاهد هستیم که او در آثارش چگونه مردم را به شکل رئال نقاشی کرده است.

### نتیجه گیری:

هر هنرمندی در دوره‌ای با توجه به تأثیرپذیری تغییری در سبک کاری خود داده در این پژوهش سعی شده تأثیر رونگاری کمال الملک از روی کارهای تیسین و رامبراند در سفر به اروپا مورد بررسی قرار بگیرد. بررسی ویژگی‌ها و مولفه‌های زیبایی-شناختی نقاشی‌های تیسین و رامبراند و چگونگی الهام‌گرفتن و رونگاری کمال الملک از روی نقاشی‌های این دو هنرمند در سفر به اروپا که کمال الملک داشت و بررسی تأثیرات نقاشی‌های کمال الملک بعد از سفر به اروپا و سبکی که این هنرمند ایرانی بعد از آن به آن پرداخت نیز مورد تجزیه قرار گرفت.

با توجه به مطالب فوق می توان این سوال را مطرح نمود که تغییرات در سبک نقاشی کمال الملک قبل و بعد سفر به اروپا چه بوده است؟ در پاسخ به این سوال می بایست گفت: کمال الملک در طرد سنت‌های کهن نقاشی ایران و تعریف معنای تازه نقاش و حرفه نقاشی از جایگاه ویژه ای برخوردار است. کمال الملک در نقاشی ایران در نقطه عطف تحول میان نقاشی سنتی به نقاشی نوین دوره معاصر قرار گرفته است. نقاشی دوره قاجار که با مکتب «نقاشی زند و قاجار» و «پیکرنگاری درباری» آغاز شده بود، با شیوه کاملاً واقع‌نمایانه کمال الملک به انتها رسید. او با کنار نهادن قواعد سنتی موجود در گفتمان نقاشی سنتی ایرانی سبک جدیدی را بنیاد نهاد و با دوری گزینی از سنت آرمان گرایانه نقاشی ایرانی به نمایش عینیت های بیرونی پرداخت. کمال الملک برخلاف نقاشان پیش از خود که هر کدام به نوعی به اصول نمادین و غیرواقعی گرایانه نقاشی ایرانی پایبند بودند، کاملاً از سنت‌های گذشته در شکل و محتوا گسست و نقش جسورانه‌ای را در این تحول ایفا کرد.

### منابع و ماخذ

#### کتاب ها

۱. آشتیانی، اسماعیل، مجموعه یاد بود شصت سالگی استاد پورداود. انتشارات انجمن ایران شناسی. چ ۱
۲. آغداشلو، آیدین. از خوشی‌ها و حسرت‌ها، تهران: بی‌نا، ۱۳۷۱ ش. چ ۱
۳. آیت‌اللهی، حبیب‌الله، مبانی هنرهای تجسمی، چاپ هفتم ۱۳۸۸
۴. اتینگهاوزن، ریچارد و دیگران. اوج‌های درخشان هنر ایران، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، تهران: انتشارات آگاه. ۱۳۷۹ ش. چ ۲
۵. اختیار، مریم (۱۳۸۱) «از کارگاه و بازار تا دانشگاه (کارآموزی و تولید هنر در دوره قاجار)» در نقاشی و نقاشان قاجار، ترجمه یعقوب آژند، انتشارات ایل شاهسون بغدادی. چ ۱
۶. اسکندری، ایرج (۱۳۷۸) «کمال الملک و تحولات نقاشی معاصر ایران» در یادنامه کمال الملک. علی دهباشی، بهدید. چ ۱
۷. افشار مهاجر، کامران، هنرمند ایرانی و مدرنیسم، دانشگاه هنر، تهران، ۱۳۸۴. چ ۱

۸. اکتون، مری، فراگیری نگاه به نقاشی، ترجمه فروغ تحصیلی. ۱۳۹۱. چ ۱
۹. امامی، کریم. سقاخانه (بروشور نمایشگاه). تهران: موزه هنرهای معاصر، ۱۳۵۶. چ ۱
۱۰. باقرزاده، حمید، ۱۳۷۶، کمال الملک هنرمند همیشه زنده، انتشارات اشکان، تهران. چ ۱
۱۱. بامداد، مهدی، تاریخ رجال ایران قرون ۱۲ و ۱۳ و ۱۴، جلد سوم. چ ۱
۱۲. پاکباز، رویین. دانشنامه هنر. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳. چ ۱
۱۳. پاکباز، رویین. دائرةالمعارف هنر. تهران: فرهنگ معاصر، ۱۳۷۸. چ ۱
۱۴. پاکباز، رویین. نقاشی ایران (از دیرباز تا امروز). چاپ پنجم. تهران: انتشارات زرین و سیمین. ۱۳۸۵. چ ۲
۱۵. پاکباز، رویین، ۱۳۸۰، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، انتشارات زرین و سیمین، تهران. چ ۳
۱۶. پوپ، آرتور. سیر و صور نقاشی ایران. ترجمه یعقوب آژند. تهران: هرمی، ۱۳۷۷. ش. چ ۱
۱۷. تابش، ۱۳۷۸، کمال الملک مردی از کاشان» در یادنامه کمال الملک، علی دهباشی، بهدیدی. چ ۱
۱۸. تاجبخش، احمد. فرهنگ و هنر دوره قاجار. شیراز: نوید شیراز، ۱۳۸۰. ش. چ ۱
۱۹. جلالی جعفری، بهنام. نقاشی قاجاریه (نقد زیبایی شناسی)، تهران: کاوش قلم، چاپ اول ۱۳۸۲. ش
۲۰. حکیم الممالک (۱۳۷۸)، خاطراتی از کمال الملک، در یادنامه کمال الملک، علی دهباشی، بهدیدی. چ ۱
۲۱. خلیج امیر حسینی، مرتضی، نقاشان بزرگ\_رامبراند. نشر قادر، چاپ اول ۱۳۸۶
۲۲. دانشور، رضا. باغی میان دو خیابان: چهار هزار و یک روز از زندگی کامران دیبا. البرز، پاریس، ۲۰۱۰. چ ۱
۲۳. دهباشی، علی، ۱۳۸۶، نامه های کمال الملک، انتشارات بزرگمهر، تهران. چ ۱
۲۴. دهباشی، علی، ۱۳۷۸، کمال الملک سنت شکن و سنت گذار» در یادنامه کمال الملک، علیدهباشی به، دید. چ ۱
۲۵. ذکرگو، امیر حسین و دیگران، سیر هنر در تاریخ، انتشارات مدرسه، ۱۳۸۲. چ ۱
۲۶. سهیلی خوانساری، احمد، کمال هنر، تهران، ۱۳۶۸. چ ۱
۲۷. سهیلی خوانساری، احمد، ۱۳۷۸، احوال و آثار محمدغفاری کمال الملک، در یادنامه کمال الملک، علی دهباشی به، دید. چ ۲
۲۸. شباهنگ، داراب بهنام، دهباشی، علی. شرح حال کمال الملک از زبان خودش (یادنامه کمال الملک)؛ ؛ تهران ۱۳۶۴. چ ۳
۲۹. عمید، حسن، ۱۳۵۹، فرهنگ فارسی عمید، ابن سینا، تهران. چ ۱
۳۰. غنی، قاسم (۱۳۷۸) «خاطراتی از کمال الملک» در یادنامه کمال الملک، علی دهباشی به، دید. چ ۱
۳۱. فرند، دیوید کمپوزیسیون در نقاشی، ترجمه عزت اله پرور. ۱۳۹۰. چ ۱
۳۲. فروغی، محمدعلی (۱۳۷۸) «یاد کمال الملک» در یادنامه کمال الملک، علی دهباشی. بهدیدی. چ ۲
۳۳. فلور، ویلم، ۱۳۸۱، نقاشی و نقاشان قاجار، در نقاشی و نقاشان قاجار. ترجمه یعقوب آژند، انتشارات ایل شاهسون بغدادی. چ ۱
۳۴. کاشیان، حسین، ۱۳۶۲، کمال الملک، وزارت ارشاد اسلامی، تهران. چ ۱
۳۵. کاشیان، حسین (۱۳۷۸)، درباره کمال الملک» در: یادنامه کمال الملک. علی دهباشی به، دید. چ ۲
۳۶. کمال الملک (۱۳۷۸)، زندگی من، در یادنامه کمال الملک. علی دهباشی به، دید. چ ۳

۳۷. گاردند، هلن، محمد تقی فرامرزی، هنر در گذر زمان..نشر آگه، انتشارات نگاه، تهران، چاپ نهم ۱۳۸۷.
۳۸. گامبریچ، ارنست تاریخ هنر، ترجمه علی رامین.۱۳۸۹.چ ۱
۳۹. گشایش، فرهاد، ۱۳۸۸، تاریخ هنر، نشرمارلیک، تهران.چ ۱
۴۰. گودرزی، مرتضی. تاریخ نقاشی ایران. تهران: سمت، ۱۳۸۴.ش.چ ۱
۴۱. ماریا لتس، رزا، تاریخ هنر(رنسانس)، ترجمه حسن افشار.۱۳۸۹.چ ۱
۴۲. محمدی، ایران و منصور دوالو، تاریخ هنر ایران، انتشارات مدرسه، ۱۳۸۲.چ ۲
۴۳. مسکوب. شاهرخ «درباره هنر نقاشی قاجار» بنیاد مطالعات ایران.۱۳۷۸.چ ۲
۴۴. نوایی، عبدالحسین (۱۳۷۸) «کمال الملک آفریننده زیبایی، در یادنامه کمال الملک. علی دهباشی به، دید.چ ۲
۴۵. وسیوس، ونگ، بیدار بخت آزاده، لواسانی، نسرین، اصول فرم و طرح، نشر نی، چاپ دهم ۱۳۹۲.چ ۲

#### مقالات

۱. آژند، یعقوب. نقاشان دوره قاجار. گلستان هنر، پاییز ۱۳۸۶. شماره ۳(شماره پیاپی ۹)
۲. آغداشلو، آیدین. «حلقه نادیده نقاشی معاصر ایران: مقدمه‌ای مختصر بر آثار استاد علی اصغر پتگر و دوران او». شرق، ش. ۱۲۴۳ (۱۳۹۰)
۳. اسکندری، ایرج. «انقلاب و انقلابی‌گری در نقاشی معاصر ایران». تندیس، ش. ۱۴۲ (۱۳۸۷): ۱۰
۴. اسکندری، ایرج. «هشتاد سالگی الخاص: هنرمند خاص؛ الخاص». تندیس، ش. ۱۷۶ (۱۳۸۹): ۸.
۵. پاکباز، روئین، کمال الملک، سنت شکن بزرگ.. هفت نامه تماشا. شماره ۱۸۶. ص ۶۴.
۶. پرستش، شهرام (۱۳۸۵)، صورتبندی میدان تولید ادبی در ایران معاصر «، پایان نامه دکتری در رشته جامعه‌شناسی نظری فرهنگی. دانشکده علوم اجتماعی - دانشگاه تهران.
۷. پرستش، شهرام، محمد ینژاد، مرجان، بهار و تابستان، ۱۳۸۹، تحلیل اجتماعیات آثار کمال‌الملک در میدان نقاشی ایران
۸. حسینی، مهدی. «هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق (به یاد استاد جلیل ضیاءپور)». تندیس، ش. ۶۵ (۱۳۸۴): ۵-۴.
۹. ذکاء، یحیی، تابستان ۱۳۷۸، میرزا ابوالحسن خان صنیع الملک غفاری، ایران نامه، ش ۶۷، ص: ۵۵۳، ۵۵۵
۱۰. رایبسنون، بی. نقاشی لاک‌ی در عهد قاجار. ترجمه اردشیر اشراقی گلستان هنر، ۱۳۸۶ ش، شماره ۳ (شماره پیاپی ۹)
۱۱. راد، ایمان. «سوسک‌های حمام: رسولان موج نو». تندیس، ش. ۱۷۰ (۱۳۸۸): ۲۳.
۱۲. راستین، شادمهر. «باغ ایرانی: این باغ زیبا است؟». هفت، ش. ۱۵ (۱۳۸۳): ۵۱-۵۷.
۱۳. رهنورد، زهرا. «مبانی نقد اسلامی هنر». فصلنامه هنر، ش. ۱ (۱۳۶۰): ۳۴۵-۳۵۱.
۱۴. سیدجواد. سید محسن «هنرهای دوره قاجاریه». سایت پژوهش هنر، نماد و اسطوره‌شناسی، ۲/۱۰/۱۳۸۸
۱۵. شادقزویی، پریسا. «ویژگی‌های هنر اجرا در ایران (سنت و معاصر)». کتاب ماه هنر، ش. ۱۶۱ (۱۳۹۰): ۱۰-۱۷.
۱۶. شریفی، بهروز و مصطفی اوجی. «نقاشی خط مکتبی نوپا و اصیل در هنر معاصر ایران». کتاب ماه هنر، ش. ۱۳۵ (۱۳۸۸): ۳۰-۳۷.
۱۷. علیزاده، سیامک، بهار ۱۳۹۱، بررسی و فن‌شناسی تحول هنرنقاشی در دوره اول قاجاری، نگره، ش ۲۲، ص: ۷۵



۱۸. قرابگیان، مارکار، محمد غفاری کمال الملک، هنرمند و نقاش بزرگ. پیام نو. سال دوم. شماره ۱۰. مرداد ماه ۱۳۲۵. ص ۸۷.
۱۹. کفشچیان، اصغر و سمیرا رویان. «بررسی دیوارنگاری معاصر تهران». هنرهای زیبا، ش. ۳۳ (۱۳۸۷): ۱۰۶-۱۰۷.
۲۰. کلانتری، پرویز. «ضیاءپور، پرچمدار نقاشی مدرن ایران». تندیس، ش. ۱۶۲ (۱۳۸۸): ۲۳.
۲۱. مدرس، مهشید، محمود صنایع، نسترن، مرداد ۱۳۹۳، واقع‌گرایی در نقاشی ایرانی در قرن نوزدهم، نشریه بین‌المللی
۲۲. موریزی‌نژاد، حسن. «نقاشی: ایران درودی». تندیس، ش. ۹۴ (۱۳۸۵): ۴-۶.
۲۳. میرزایی، علی اصغر، کمال منظره‌سازی در عهد قاجار، مهر، مجله خیال شرقی، شماره ۲ اردیبهشت ۸۴.
۲۴. نظری، مریم، تیر ۱۳۸۹، صنایع الملک پایه‌گذار نقاشی نوین ایران، اطلاعات، ش ۳۷۸۴، ص: ۶
۲۵. یحیی، ذکاء. محم ودخان ملک الشعرا. در: هنر و مردم، ش ۴ و ۵، ۱۳۴۲ش