

علل اجتماعی گسترش وانحطاط دیوار نگاره های عاشورایی در اواخر دوره قاجار

تاریخ دریافت مقاله: ۹۲/۳/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۹۲/۶/۲۰

دکتر مهدی اخوی یان^۱

چکیده:

دیوار بعضی از بقاع وامامزاده های ایران منقش به تصاویری از صحنه های به شهادت رسیدن امام حسین (ع) و یارانش در واقعه کربلاست. این نقاشی دیواری ها که به دیوار نگاره های عاشورایی معروف است بیشتر، از دوره ی قاجار به جای مانده اند. نقاشی روی دیوار از گذشته های دور در ایران مرسوم بوده است و در طول ادوار مختلف عوامل اجتماعی موجب فراز و فرودهایی در تحولات آن گردیده است.

پژوهش حاضر از نظر هدف بنیادی، و از نظر روش توصیفی-تحلیلی است. اطلاعات ضروری تحقیق به صورت اسنادی و کتابخانه ای جمع آوری شده است. محدوده پژوهش از نظر زمانی اواخر دوره قاجار و از نظر مکانی سرزمین ایران خاصه شمال کشور می باشد. یافته های تحقیق از منظر جامعه شناسی هنر نشان می دهد در اوایل دوره قاجار به سبب نیاز حکومت به مردم برای تحکیم قدرت، مناسک و مراسم مذهبی از جمله ترویج دیوار نگاره های عاشورایی را مورد پشتیبانی قرار داد.

اگر چه نقاشی از سوی فقه اسلامی مورد ملامت قرار گرفته بود، ولی صدور فتاوی بعضی از علمای مذهبی در مورد رفع منع شبیه خوانی و شبیه سازی در مراسم مذهبی، باعث رونق و گسترش دیوار نگارها ی عاشورایی گردید. اوآخردوره قاجار با ورود صنعت چاپ و گسترش مطبوعات و آشنایی با فرهنگ غرب از یک سو، و تغییر معادلات اقتصادی و سیاسی از سوی دیگر باعث مهاجرت مردم از روستاها به شهرهای بزرگ می گردد، در نتیجه ذایقه مردم تحت تأثیر شرایط اجتماعی تغییر پیدا می کند و با مظاهر دنیای جدید خود را وفق می دهد و کم کم دیوار نگاره های عاشورایی که به صورت یک سنت و عادت واره در بین توده مردم رواج پیدا کرده بود از رونق می افتد.

کلیدواژگان: نقاشی قاجار-دیوار نگاره-نقاشی دیواری- نقاشی عاشورایی-جامعه شناسی هنر

۱- مقدمه**۱-۱- بیان مسئله:**

نقاشی روی دیوار از گذشته دور در ایران مرسوم بوده است. بخصوص نقاشی مذهبی از دوران ساسانیان در ایران دیده شده است. به نظر می‌رسد نقاشی روی دیوار در اماکن مذهبی شیعه، از دوران حکومت آل بویه شکل گرفته و هر زمانی که جامعه شیعی از نظر سیاسی قدرت پیدا کرده نقاشی‌های دیواری در اماکن مذهبی تجلی یافته است. با روی کار آمدن صفویه و استقرار رسمی حکومت شیعه در ایران و با آرامش نسبی که در جامعه به وجود آمد، هنرها در راستای اهداف مذهبی مورد حمایت قرار می‌گیرند. پرده‌های شمایی و نقاشی‌های دیواری با موضوع وقایع کربلا در جامعه در کنار نقاشی درباری توسعه پیدا می‌کند. با انقراض دولت صفویه تا روی کار آمدن سلسله قاجار که مدعی احیای تشیع بودند، اساس توجه به هنر مذهبی از سوی آن‌ها لازم می‌نمود. از این رو هنرهای عامیانه و مردمی مانند نقاشی زیرلاکی، کتاب‌های چاپ سنگی و بخصوص نقاشی‌های دیواری مذهبی بقاع و امامزاده‌ها در میان مردم و در کنار نقاشی درباری و رسمی رشد و نمو پیدا کرد. با گسترش و ساخت و ساز تکایا و بقاع متبرکه و توجه به مراکز برگزاری مراسم عزاداری سرور شهیدان، گسترش دیوار نگاره‌های عاشورایی اماکن مذهبی شیعه در دوره قاجار به اوج خود می‌رسد، و در اواخر دوره قاجار رو به افول می‌رود.

این مقاله به بررسی اجتماعی علل گسترش و انحطاط نقاشی‌های دیواری مذهبی دوره قاجار با هدف مشخص کردن عاملانی که در این روند نقش داشته‌اند می‌پردازد.

۲-۱- پیشینه تحقیق:

تحقیقاتی که در رابطه با نقاشی عامیانه دوره قاجار خاصه دیوارنگاره‌های اماکن مذهبی شده است بیشتر جنبه تاریخی دارند و به روش توصیفی به آن‌ها پرداخته شده است مانند نقاشی بقاع متبرکه در ایران که در سال ۱۳۷۶ توسط علی اصغر میرزایی مهر به رشته تحریر در آمده است. علیرضا کمالی در سال ۱۳۸۵ بخشی از کتاب دیوارنگاری در ایران را به نقاشی مذهبی دوره قاجار اختصاص داده است.

مهناز شایسته‌فر در مجله‌ی ماهنامه‌ی تخصصی اطلاع‌رسانی و نقد و بررسی کتاب، شماره ۱۱۷، در رابطه با نقاشی دیواری‌های بقاع متبرکه، جایگاه این نقاشی را تحلیل نموده است. خانم سیماکوبان در نشریه شماره یک «چراغ» در آبان ماه ۱۳۶۰ با عنوان مبارزات طبقاتی در هنر نقاشی مذهبی از نقاشی دیواری اماکن مذهبی به عنوان سند مبارزاتی یاد می‌کند و آن‌ها را از این زاویه مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله شرایط اجتماعی و گفتمان‌های روشنفکری در آستانه انقلاب مشروطه در سال ۱۳۸۱ توسط حسن سزایی که ادبیات موضوع آن از دیدگاه ادوارد شیلر (۱۹۶۸) به اوضاع اجتماعی دوره قاجار پرداخته است.

۳-۱- سؤال تحقیق:

چه عوامل اجتماعی در ترویج دیوار نگاره‌های عاشورایی و افول آن در اواخر دوره قاجار مؤثر بوده است؟

۴-۱- روش شناسی تحقیق:

این تحقیق از نظر روش توصیفی-تحلیلی و از نظر ماهیت بنیادی است، که گاه تحقیقات مبنایی یا پایه‌ای خوانده می‌شود، که در جستجوی کشف حقایق و واقعیت‌ها ی اجتماعی دیوار نگاره‌های عاشورایی است، اطلاعات ضروری مورد نیاز تحقیق به شیوه‌ی کتابخانه‌ای و اسنادی جمع‌آوری شده است.

۲- تعریف مفاهیم و چارچوب نظری

در این تحقیق از روش و نظریات جامعه‌شنای هنر خاصه میدان بوردیو با توجه به ابعاد چندگانه میدان، متغیرهای اصلی و فرعی ایفاگر نقش، مانند مسایل سیاسی، اقتصادی، دینی و فرهنگی و هنری در تحلیل موضوع مورد استفاده قرار می‌گیرد.

یکی از مفاهیم کلیدی در متون جامعه‌شناسی ادبی بوردیو «میدان» «Field» است. براساس این مفهوم عاملان در

خلاً عمل نمی‌کنند، بلکه در موقعیت‌های اجتماعی عینی قرار دادند و در آن دست به کنش می‌زنند. «میدان» بیانگر تأکید بورديو بر شرایط اجتماعی است، بدون افتادن در دام جبرگرایی عینی‌گرا. (رضایی، ۱۳۸۳: ۵۲ و مقدس جعفری، ۱۳۸۶: ۸۱) «میدان» عبارت است از زیر اجتماعی که یک عادت‌واره یا منش در آن حاکمیت دارد. (بورديو، ۱۳۸۰: ۱۶) عادت‌واره (منش) خصلت دیالکتیکی دارد و همچون کل تفکر بورديو تلاش می‌کند تا ابعاد ذهنی و عینی مسئله را به منزله وجود جدایی‌ناپذیر یک واقعیت تاریخی تبیین کند. (بورديو، ۱۳۷۹: ۱۵۱) از این رو عادت‌واره هم مبین رفتار فردی است و هم مبین شکلی از زندگی و نوع فضا یا جو اجتماعی که در هیأت مجموعه‌ای از رسوم و نهادهای جمعی عینیت یافته است. بورديو عادت‌واره را با یک مفهوم دیگر به نام ذایقه “taste” پیوند می‌زند. ذایقه نیز یک عملکرد “practice” است که یکی از کارکردهایش این است که افراد جامعه از طریق ذایقه به ادراکی از جایگاه‌شان در نظام اجتماعی می‌رسند. ذایقه، همه کسانی را که سلیقه به نسبت یکسانی دارند به هم نزدیک می‌کند و از این طریق آن‌ها را از افراد دیگر جدا می‌کند. از طریق ذایقه انسان‌ها دیگران و نیز خودشان را در جامعه طبقه‌بندی می‌نمایند. (ریتزر، ۱۳۷۴: ۷۲۷) بنابراین از نظر بورديو، هر حوزه ادبی- هنری در فضایی از امکان‌ها عمل می‌کند. این فضا با تعریف و مشخص کردن مسایل، مراجع، ملاک‌ها و معیارهای فکری مطالعات عاملان موجود در این فضا را جهت می‌دهد، بدون اینکه افراد در این زمینه آگاه باشند. فضای امکان‌ها سبب می‌شود که هر اثری به زمان و دوره تاریخی خاص تعلق داشته یا این که از مُد افتاده باشد. (مقدس جعفری: ۱۳۸۶: ۸۱)

نکته مهم این است که «میدان» چند بُعدی است. یعنی دارای ابعاد سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی است. به نظر بورديو، در بازار رقابتی «میدان» همه نوع سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و نمادین به کار می‌روند و پایه گذشته می‌شوند. (ریتزر، ۱۳۷۴: ۷۵۹) اما بُعد قدرت یا سیاست از همه بُعدهای دیگر مهمتر است و سلسله مراتب روابط قدرت در بُعد سیاسی، ساختار همه زمینه‌های دیگر را تعیین می‌کند.

یکی دیگر از مفاهیم مهم و کلیدی این تحقیق دیوار نگاره و نقاشی دیواری است. نقاشی دیواری برخلاف نقاشی سه‌پایه‌ای که معمولاً هنری اختصاصی است، در زمره هنرهای همگانی محسوب می‌شود و مانند مجسمه‌های میدان‌ها و بناهای تاریخی که در فضاهای عمومی قرار دارند، مورد استفاده‌ی عموم مردم قرار می‌گیرند. (سیکه ابروس، ۱۳۶۲: ۴۴) در بعضی از فرهنگ‌نامه‌ها واژه‌ی دیوارنگاری و نقاشی دیواری به یک مفهوم اطلاق گردیده. رویین پاکباز در دایره‌المعارف هنر (فرهنگ معاصر) می‌گوید: نقاشی دیواری یا دیوارنگاره، نقاشی برای آرایش دیواری بوده، که ممکن است به دو طریق اجرا شود: مستقیم بر روی سطح دیوار (مثل فرسکو) و یا بر روی تخته یا بوم، به منظور نصب دائم بر دیوار. (پاکباز، ۱۳۷۸)

دیوارنگاری در زبان ایتالیایی به معنی «خشک» و فرسک خشک، نقاشی است که به خلاف فرسک واقعی، بر روی اندودی که قبلاً خشک شده است انجام می‌شود. می‌توان آن را به رنگ تمپرا یا رنگدانه‌هایی که در یک واسط آب و آهک مخلوط شده است اجرا کرد. (علوی‌نژاد، ۱۳۷۸: ۲۱) در این تحقیق منظور از دیوار نگاره‌های عاشورایی به نقاشی‌های اطلاق می‌گردد که بدون در نظر گرفتن جنس دیوار و نوع رنگ روی دیوار در ابعاد بزرگ و کوچک باموضوعات واقعه کربلا ترسیم شده باشد.

۳- بدنه تحقیق (توصیف و تحلیل یافته‌ها)

۳-۱- تأثیر میدان سیاست بر هنر دوره قاجار:

دوره قاجار از نگاه تاریخی و با توجه به جامعه‌شناسی دوره‌ای انتقالی از یک دنیای سنتی به دنیای جدید است. قاجاریه آغاز دوره مدرنیته در ایران می‌باشد.

اندیشه تجدد، که از غرب به ایران آمد، نه درست شناخته شد و نه در کل جامعه مقبول افتاد. بنابراین، تاریخ ایران پس و قبل از مشروطیت در همه عرصه‌ها مشغول از کشاکش آشکار و نهان میان سنت و تجدد بوده است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۸۵) تحول نقاشی سخت تحت تأثیر «میدان» سیاسی اواخر دوره قاجار قرار می‌گیرد و در واقع سیاست پر تناقض الگوبرداری از غرب و بازگشت به افتخارات گذشته ایران، میدان هنر این دوران را از حرکت طبیعی و متناسب با شرایط درونی جامعه باز داشت. در این دوران «میدان قدرت یا سیاست از همه زمینه‌های دیگر مهمتر است و سلسله مراتب روابط قدرت در بُعد سیاسی میدان، ساختار همه بُعد‌های دیگر را تعیین می‌کند». (ریتزر ۱۳۷۴: ۷۵۹)

در اوایل تشکیل حکومت قاجار پادشاهان برای بازنمود قدرت ویا پوشاندن ضعف و مشکلات سیاسی از ابزار هنر برای وارونه جلوه دادن واقعیات استفاده می‌کردند. دربار برای بلندآوازه ساختن خود و بیم دادن مخالفان و دشمنان به هنرمندان عوام نیاز مبرم داشتند؛ حکومت قاجار که هنوز قوام کافی نگرفته بود، در گردآوری هنرآوران سخت می‌کوشید و طبقه هنرمندان در دربارهای آن دوران، برابر دستگاه‌های تبلیغی حکومت‌های کنونی و به همان اندازه لازم بود. حکومت قاجار برای نشان دادن قدرت خود، دربارهای پرزرق و برق به وجود آوردند و به بذل و بخشش پرداختن و از هنر حمایت نمودند. «هنر وسیله‌ای بود که آواز توانگران و توانایی آنان را به گوش مردم می‌رسانید و جامعه را تخدیر و مرعوب می‌کرد». (آریانپور، ۱۳۵۴: ۱۶۳)

حکام قاجار به نوعی می‌خواستند خود را با پادشاهان ساسانی مقایسه کنند؛ مثلاً فتحعلی‌شاه قاجار مجذوب ایران باستان بود و چندین نقشه برجسته به سبک ساسانی از خود به یادگار گذاشت که این نقش برجسته‌ها شاه قاجار را در کسوت خسرو شاه ساسانی نشان می‌داد، این نقوش از معروف‌ترین نقش برجسته‌های این دوره در چشمه علی تهران، در طاق بستان کرمانشاه و در جوار دروازه قرآن شیراز نقش شده است. حکام دیگر نیز در این زمینه از او تقلید کردند. (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۷) از سوی دیگر این حکام به تقلید از حکام کشورهای غربی برای نشان دادن همسخن بودن با آن‌ها، دربار را آن گونه که در مقام پادشاهی بود آرایش می‌کردند.

«شاهان قاجار شماری از برجسته‌ترین هنرمندان را در پایتخت (تهران) گرد آوردند و آنها به کار نقاشی پرده‌های بزرگ اندازه برای نصب در کاخ‌های نوساخته گماشتند. (کن‌بای، ۱۳۷۸: ۱۵۰) در زمان سلطنت ناصرالدین شاه (۱۳۱۳-۱۲۶۴هـ.ق) نیمه دوم قرن نوزدهم میلادی بسیاری از نقاشان و نگارگران مورد حمایت قرار می‌گیرند تا در دربار به کار بپردازند، جنبه‌های تقلید روزافزون حکام قاجار از سنت‌های اروپایی یکی از نشانه‌های توسعه در بار بود که در دهه‌های (۱۲۲۶ و ۱۲۳۶هـ.ق) رو به گسترش نهاد. بسیاری از شئون زندگی درباری قاجار آشکارا تحت تأثیر آداب و رسوم و دستاوردهای تکنولوژی اروپا دستخوش تغییر و تحول شد. از سوی دیگر طبقه فرا دست و درباری برای اینکه بر طبقه کهنه و قبلی غلبه کند و قدرت و شوکت خود را همسان و یا برتر از حکام دیگر نشان بدهد، مردم عادی را به همکاری می‌خواند و مردم عادی هم که واقع‌بینی و طغیان و اصلاح‌طلبی طبقه نو را به سود خود می‌یابد، همکاری با آن را می‌پذیرد. «در جریان همکاری طبقه نو خواسته با عوام، طبقه نو که به طور موقت پیشرفت عوام را برای مقاصد خویش مفید می‌بیند، با شوق به فرهنگ عوام روی می‌آورد و با واقع‌گرایی دیرین عوام، واقع‌گرایی نو بنیاد خود را نیرو می‌بخشد. بنابراین هنر عوام مورد توجه قرار می‌گیرد. (آریا نپور، ۱۳۵۴: ۴۶-۴۵) در نتیجه هنرهای مردمی بخصوص هنرهای مذهبی گسترش می‌یابد. از آن جا که هنر وارداتی و هنر درباری هنر غیردینی است. به قول روزه باستید «وجود گروه‌های دینی ناشی از تمایز میان دنیای مقدسات و دنیای نامقدس است. بر اثر چالش این دو، تمایز آن‌ها تا سر حد امکان آشکارتر می‌شود، و در نتیجه دو نوع هنر در جامعه نمود می‌یابد. هنر دینی و هنر غیردینی تعارض این دو نوع هنر از آن زمان تا به امروز پی در پی تشدید شده است این دوگانگی مانع انتقال یک فرم هنری از یک گروه به گروه دیگر نمی‌شود اما در این انتقال تغییر معنی می‌دهد. (باستید، ۱۳۷۴: ۱۸۵)

نقاشی رسمی و کلاسیک دوره قاجار درباری و غیردینی است. اشراف و درباریان از نقاشان حمایت و نگهداری می‌کردند، وسیله کارشان را فراهم و زندگی‌یشان را تأمین می‌نمودند، و در عوض نقاش هم برای آن‌ها کار می‌کرد و در خدمت آن‌ها بود. در چنین شرایطی میدان هنر متأثر از منازعات میدان سیاست به سمت وسویی گرایش پیدامی کرد که سیاستمداران رقم می‌زنند. هنرمندان دربار به زندگی روزمره مردم عادی تماس چندانی نداشتند، هر چند خود از میان آن‌ها برخوردار بودند. همین شرایط کمابیش موضوع نقاشی و موضع نقاش را معین می‌کرد. وقتی مشتری نقاش، دربار باشد و نقاش برای دربار کار کند. باید چیزهایی بکشد که خوشایند یا مورد علاقه دربار است. از این رو هنرمندی که از طبقه عوام وارد دربار می‌شد به خودی خود یک سری فرم‌های هنر عوام را وارد دربار می‌کرد، ولی تحت تأثیر عوامل دربار، هنرمند به مرور زمان تغییر موضع می‌داد و ذایقه آن همسو با مشتریان جدید می‌شد و فرم‌های هنری تولید شده در دربار کم رنگ سلیق حکام دربار را به خود می‌گرفت. به قول بورديو میدان‌ها خود می‌توانند در ایجاد عادت و ذایقه‌ها مؤثر باشند. (مقدس جعفری، ۱۳۸۶: ۸۵)

«بی‌تردید هنرمندی که در خدمت هنرپروری به سر می‌برد، به خواست او هنر می‌آفریند، هنرپرور به طور مستقیم و غیرمستقیم چگونگی محتوا و حتی صورت اثر او را تعیین می‌کند؛ هنرمندی که می‌خواهد موافق دیدگاه بزرگان جامعه

به جهان بنگرد، ناچار است مانند آنان بیندیشد و مانند آنان اندیشه خود را بیان کند. از این رو هنرمند، خواه از طبقه بالا باشد، خواه از طبقه پایین، ناگزیر از آن است که دانسته یا ندانسته موافق تحولات جهانی کار فرمایان خود به جهان بنگرد و هنرورزی کند. (آریانپور، ۱۳۵۴: ۱۶۹)

همانطور که هنرمندان عوام الزاماً تن به خدمتگذاری خواص می‌دهند. خواص نیز خود را از استخدام آن‌ها ناگزیر می‌یابند. زیرا هیچ‌گاه یاری آن را ندارند که بدون یآوری هنرمندان عوام آثار هنری گوناگون را که وسیله تزیین زندگی و تحکیم امتیازات طبقه‌ای ایشان است، فراهم آورند و نیازهای هنری روزافزون خود را برآورند. پس همان شیوه که برای رفع حاجت‌های عملی خود از عوام سودی می‌جویند برای خرسند ساختن نیازهای نظری و از آن جمله، احتیاجات هنری خویش نیز عوام را به کار می‌گیرند.

طبقه عوام جهانی بینی مثبت و واقع‌گرا و طبقه خواص جهان‌بینی تفننی و خیال‌پرور داشت، به مرور زمان هنر طبقه خواص، هنر رسمی و رایج جامعه گردید. میدان سیاست و قدرت با در دست داشتن ابزار گوناگون در جذب هنرمندان و استفاده از هنر در جهت اهداف خود یکی از عاملان تأثیرگذار بر میدان هنر محسوب می‌شود.

۲-۳- تأثیر میدان اقتصاد بر هنر :

یکی دیگر از متغیرین اجتماعی تأثیر گذار بر هنر، وضعیت میدان اقتصادی، خاصه اقتصاد کشاورزان روستایی و عوام بود. در ایران هنر عوام بیشتر در روستا در جریان بود؛ با تغییر وضعیت مالکین و زمین‌داران بین سال‌های ۱۲۷۹ تا ۱۲۸۹ ش. کشاورزی در اقتصاد کشور ادغام شده، روابط بازرگانی گسترش چشمگیری پیدا کرد. (فوران، ۱۳۷۷: ۱۸۵-۱۸۷) ادغام اقتصاد ایران در بازارهای جهانی آمیزه‌ای از نتایج مثبت و منفی برای کل اقتصاد و برای طبقه‌های گوناگون دست‌اندرکار بخش کشاورزی به دنبال آورد. یکی از پیامدها، تحول در زمینه مالکیت خصوصی و پیدایش ملک‌دارانی بود که ملکشان نه تنها خصوصی، بلکه بسیار پهناور بود. (اشرف، ۱۳۵۹: ۵۲-۵۶) این مالکان کم کم کانون قدرت شدند. بین مردم (عوام) و اشراف، طبقه متوسط که خرده مالکان بودند به وجود آمدند. مالکان بزرگ بیشتر از قشر اشراف بودند، ولی خرده مالکان روستایی طبقه متوسط محسوب می‌شدند. شاخص اصلی این طبقه این است که نمی‌خواهد به عنوان یک گروه اجتماعی وجود داشته باشد، دوست دارند تا جایی که می‌توانند هر چه بیشتر به سطوح بالاتر اجتماعی ارتقاء یابند. از لحاظ زیباشناسی، «این گرایش با تقلید کردن از هنر اشراف و کپی کردن آن خود را نشان می‌دهد، اما در آن جا که درپاره‌ای از موارد فاقد آموزش لازم است و نیز ثروت کافی ندارد، در کپی کردن هنر اشرافی آن را از سطح والای تکنیک آن، به سطح پایین‌تر تنزل می‌دهد. (باستید، ۱۳۷۴: ۲۰۱) رویکرد تازه در هنر، ناشی از حضور این مخاطبان تازه‌ای بود که هنرمندان باید با سطح سلیقه و روحیات آنان خود را هماهنگ سازند. درست است که مخاطبان برخاسته از طبقات متوسط شهری توقعات نازل‌تری نسبت به درباریان داشتند. اما این اختلاف سطح، تنها به حذف برخی آرایه‌ها و تزیینات ظاهری منجر شد. لذا عنصر مردمی و ذوق عامیانه را جایگزین درخش بصری و ذوق فئودالی پیشین ساخت. بیشتر مالکین که در شهرها سکونت می‌کردند به دلیل وضعیت اقتصادی برتر نسبت به مردم عادی، دیوارهای خانه‌هایشان هر چند از نظر تکنیکی در سطح نازل‌تر، به سبک سیاق درباری نقاشی و تزیین می‌کردند.

۳-۳- تأثیر خرده میدان های هنری بر دیوار نگاره های عاشورایی

در درون میدان هنر، خرده میدان های هنری متأثر از یک دیگر به تغییر و تحول ادامه می‌دهند. در دوره قاجار به جز نقاشی درباری که کاملاً رسمی بود، سبک و سیاق دیگری در بین مردم کوچه و بازار شهر و اماکن مذهبی روستا در جریان بود که موضوع آن بیشتر برخلاف نقاشی درباری حماسی و مذهبی بود.

این نگاره‌ها و نگارگران بر پایه سنت‌های نگارگری زمان خود چنان در این شیوه پایرجا بودند که نفوذ روزافزون هنر غرب آنان را به بیراهه نکشانید و توانستند شیوه تازه‌ای را در نقاشی دوره قاجار ایجاد کنند، و از آن جا که محل نصب این پرده‌ها و تابلوها در قهوه‌خانه‌ها بود به همین نام شهرت یافتند. دوره قاجار را باید اوج نقاشی مذهبی قلمداد کرد. تلاش شاهان قاجار برای اتحاد شیعیان و ادعای رهبری جامعه شیعه با حمایت از مراسم مذهبی و احداث و مرمت ابنیه مذهبی همچون امامزاده‌ها، بقعه‌ها، تکیه‌ها همراه بود. این بناها اغلب با کاشی‌کاری و پرده‌های دیواری با مضامین مذهبی آراسته می‌شوند که موجب اعتلای این نوع نقاشی می‌باشد. حمایت مردم نیز عامل دیگری برای رشد پرده‌های مذهبی

بود. (پاکباز، ۱۳۷۹: ۱۴۸) قهوه‌خانه‌ها رفته رفته جای خود را در بین مردم معمولی باز نمودند. در این مکان داستان سرایان و نقالان داستان‌های حماسی و مذهبی را برای مردم بازگو می‌کردند. هنرمندان همان داستان‌ها را بر روی دیوارهای این قهوه‌خانه‌ها نقاشی کرده بودند در گذشته پادشاهان و اشراف‌زادگان نقاشان را پشتیبانی می‌کردند، اما این بار هنرمندان به درخواست مردم عادی آن مناظر را بر روی دیوارها می‌کشیدند و به این کار علاقه‌مند بودند (اسکارچیا، ۱۳۷۶: ۴۷) موضوع اکثر نقاشی‌های دیواری مردمی - حماسی برگرفته شده از شاهنامه فردوسی است و موضوع نقاشی‌های اماکن مذهبی شیعه خاصه دیوار نگاره‌های عاشورایی واقعه کربلا با مضامین عاشورایی است. بیشترین نقاشی دیواری اماکن مذهبی را در حاشیه دریای مازندران می‌توان یافت. این نقاشی‌ها غالباً توسط نقاشان محلی و گمنام که حتی نامی از خود بر جای نگذاشته‌اند، نقاشی شده‌اند. آثاری که نقاشان غالباً به جهت نذر و یا عرض ارادت به خاندان مقدس پیامبر اسلام (ص) اجرا نموده است. این نقاشی دیواری‌ها از نظر اجرا بسیار متفاوت با نقاشی دیواری‌های درباری است. به طور مثال در دیوار نگاره‌های بقعه امامزاده ابراهیم (تصویر شماره ۱) صحنه‌هایی از واقعه کربلا تصویر شده است. این نقاشی‌ها بسیار دور از جو و فضای ذایقه هنری درباری است.



(تصویر ۱) به میدان رفتن امام حسین (ع) نمای بیرونی سمت درب اصلی بقعه ی آقاسید ابراهیم (عکس: نگارنده ۱۳۸۹)

فقط در سبک ترسیم و تصویر جامه‌های این آثار است که انعکاس کم‌رنگی از فضای دربار دیده می‌شود. نقاشی‌هایی که در اماکن مذهبی روستایی کار شده است بسیار صریح و با جرأت اجرا شده‌اند، مثلاً صحنه دارالانتقام مختار ثقفی (تصویر شماره ۲) که در نمای بیرونی بقعه پیر شمس‌الدین در گیلان نقش شده، محتملاً برای تزیین و زیبایی نبوده است چون صحنه‌های اعدام و شکنجه تصویر شده بسیار دلخراش است و در هیچ کجای دیگر اماکن مذهبی این گونه تصاویر دیده نشده است.

قابل توجه اینکه تاکنون تصویر انسانی در اماکن مذهبی ممنوع بوده است. این ممانعت در مساجد ایران و کشورهای اسلامی دیده می‌شود. ولی هنرمندان مذهبی در ایران این ممنوعیت را در بقعه و امامزاده‌ها رعایت نکرده‌اند. به نظر می‌رسد دلیل به وجود آمدن بقعه و امامزاده در بوجود آمدن نقاشی‌های فیکوراتیو (انسانی) در این اماکن نقش داشته باشد. «مقبره در جامعه اسلامی و اغلب در سطح مذهب توده مردم یا عوام‌الناس مرتبه بسیار والا یافت این جنبه اخیر فقط به مقابر شخصیت‌های مقدس و مشهور مذهب تشیع مربوط می‌شد؛ گاه نام شخص اصلی مدفون در آرامگاه فراموش می‌شد و به شخصیت دیگری یا پیوندی مذهبی منسوب می‌گشت و گاه نیز ممکن بود که تمام آن از واقعیت بی‌بهره بوده باشد. این فکر که قبر قدیس، اعقاب امام (امامزاده) شهید یا مجاهد منشأ تقدس و برکت الهی بوده، بازتاب وسیعی داشت. (هیلن برند، ۱۳۸۷: ۲۶۴-۲۶۳) در ایران بیشتر آرامگاه‌ها و بقعه‌ها در قسمت شمال کشور متمرکز شده‌اند و تا کشورهای آسیای میانه امتداد یافته‌اند. «احتمالاً آرامگاه‌ها بناهایی برای تجلیل از شهدایی است که در راه ایمان جان خود را فدا

کرده‌اند. (کیانی، ۱۳۷۹: ۶۲) به نظر می‌رسد آرامگاه‌ها را با نقوش انسانی و گیاهی و تصاویر مذهبی تزیین می‌کرده‌اند. در میان نگاره‌های مذهبی نگاره‌های عاشورایی جای خاصی دارند. «این نگاه‌ها به عنوان تبلیغ در زمان صفویه در جنگ علیه ازبک‌ها مورد استفاده قرار گرفت. (رجبی، ۱۳۷۸: ۵) حکومت قاجار هم به جهت ساختار قبیله‌ای خود، به توسعه این گونه فرهنگ بی‌علاقه نبود، چون به دلیل تهییج جوانان برای جنگ‌های پی‌درپی با روس‌ها به روحیه و توجیه مذهبی نبردها نیاز داشت. (میرزایی‌مهر، ۱۳۸۷: ۱۱۱) از این رو هنرمندانی که مورد توجه میدان سیاست بودند، سفارش کار برای آن‌ها مهیا بود و هنرمندانی که مورد حمایت حوزه قدرت و سیاست نبودند هنر آن‌ها از اقبال کمتری برخوردار بود. از جای که هنرمندان دربار بیشتر همان هنر مندان مردمی بودند که به دربار راه پیدا کرده بودند، ارتباط معناداری بین این دو هنر می‌توان پیدا نمود.

هنر قاجار هنری است که در وجوه مختلف به خاطر تأثیرات خرده میدان‌های هنری بریک دیگر صاحب وحدت شکلی است و میان نقاشی درباری و نقاشی دیواری امامزاده‌ها تفاوت عمیق دیده نمی‌شود. در واقع می‌توان از این قضیه ادامه عمر نقاشی درباری در نقاشی‌های مردمی برداشت کرد همین امر بیانگر گسترش هنر در سطح مردم و عوام است.



(تصویر ۲) دارالانتقام مختار ثقفی، بقعه ی ملا پیر شمس الدین، لاشیدان حکومتی (عکس: نگارنده، ۱۳۸۹)

۳-۱-۳- چاپ سنگی و ادبیات عامیانه:

به وجود آمدن نسخه‌های چاپ سنگی نشانه دیگری از نفوذ و گسترش ادبیات و فرهنگ عامیانه است و هنر قاجار را برخلاف هنر پیشین و با ابعاد مردمی بیان می‌کند و دیوار نگاره‌های عاشورایی یکی از نمودهای نقاشی مردمی است که متأثر از تصاویر چاپ سنگی در این دوران رشد و نمو بیشتری پیدا کرده است. با گسترش چاپ سنگی در ایران و بنیان‌گذاری کارگاه‌های خصوصی به شمار نقاشان و خوشنویسان مردمی افزوده شد و تصویرگران این کتب با الهام از نقوش عامیانه، پرده‌های درویشی و نقاشی‌های پشت شیشه‌ای و تأثیرپذیری از طبیعت‌نگاری و شمایل‌نگاری دوران زند و قاجار کتاب‌های دلخواه مردم را نقش می‌زدند. (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۷۰) از سوی دیگر ادبیات فارسی همواره الهام‌بخش هنرمندان تصویرگر و نقاش بوده است، به طوری که نقاشی ایران عمدتاً در طول قرون گذشته همگام با ادبیات در داخل کتاب‌ها پدید آمد و بخشی جدا ناپذیری از آن بوده است در اواخر دوره قاجار مردم شهرنشین بی‌بهره از امکانات آموزش همچنان شنونده قصه‌های عامیانه بودند. زبان نثر این قصه‌ها برگرفته از سنت نقلی و نزدیک به زبان مردم کوچه و بازار بود. گاه این قصه‌ها از مراسم نقلی به میان خانواده‌ها راه یافته‌اند. از میان تعداد بسیاری قصه‌های عامیانه، گروهی بیش از دیگران توجه و دلبستگی مردم را به خود جلب کرد (محمدی، ۱۳۸۱: ۷۱) قصه‌های مذهبی از راه تعزیه‌خوانی، مرثیه‌خوانی و روضه‌های مذهبی به کتاب‌های چاپ سنگی راه یافت، ساختار این قصه‌ها، برگرفته از زندگی پیامبران و امامان و داستان‌هایی در رابطه با مصیبت کربلا است. نقاشان عامیانه روستایی از تصویر چاپ سنگی برای نقاشی روی دیوار بقاع مدد می‌گرفته‌اند.

۲-۳-۲- نوحه سرایی و تعزیه خوانی

یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار در گسترش دیوار نگاره های عاشورایی تعزیه خوانی می باشد، تعزیه که به معنی دقیق کلمه «نوحه سرایی» یا «تسلیت» است (پهلوان، ۱۳۸۳: ۱۲۷) بخشی از مراسم ده روز سوگواری است که هر ساله توسط شیعیان برای بزرگداشت شهادت امام حسین (ع) در صحرای کربلا برگزار می شود. در فرهنگ و ادبیات مذهبی ایران «تعزیه» و «تعزیه خوانی» به معنا و مفهوم مجموعه ای از نمایش های آیین مذهبی و آیین افسانه ای خاص به کار می رود، که هنرمندان بی نام و نشان آن ها را خلق کرده اند، فضا و موضوع تعزیه ها کاملاً با نقاشی های بقعه ها، تکایا و امامزاده ها همخوانی دارند. روزه باستید معتقد است که هنر عامیانه، هنرمند شناخته شده ای ندارد، این هنر فقط از طریق سنت شفاهی که در آن هر نقال، شاعر دوره گرد به سهم خود چیزی بر آن می افزاید، زنده می ماند. فرآیندی که برآیند آن این است که اثر کامل شده کار هیچ فرد بخصوصی نیست و در عین حال کار تمام مردم است، کوتاه سخن اینکه هنر در اصل آفریده ای جمعی است و نه فردی. هنر نبوغ ملت یا یک قوم را بیان و عیان می کند (باستید، ۱۳۷۴: ۴۵) و اعتقادات دینی مشترک و متدین بودن مردم محور هماهنگ کننده ی کلید هنرهای عامیانه قرار می گیرد.

۲-۳-۴- تأثیر میدان مذهب و اعتقادات

با توجه به تأکیدی که دورکیم به آثار اجتماعی دین، یعنی تأثیر مناسک دینی بر تحکیم مناسبات اجتماعی پیروان دارد، به علاوه تعریف مشهور او از دین به عنوان نظام از «عقاید» و «اعمال» مرتبط با امور مذهبی در بقعه و امامزاده نشان از اهمیت بُعد عقیدتی و مناسکی مراسم مذهبی و دینی دارد. این مراسم ایجاد انگیزه در هنرمندان برای به تصویر در آوردن وقایع کربلا بر در و دیوار اماکن مذهبی در جهت ایجاد شور و هیجان بیشتر مراسم عزاداری مؤثر می باشد. بسیاری از آیین ها را نمی توان در هر جایی برگزار کرد لذا هر چه اهمیت آیین بیشتر باشد زمان و مکان برگزاری آن هم از زمان و مکان عادی بیشتر می شود. (گیویان، ۱۳۸۹: ۱۸۳) عاشورا روز بخصوصی است و مکان برگزاری آیین های عاشورایی، خواه حسینیه ها، بقعه ها و یا تکایا و امامزاده ها مکان مقدس است و از دیگر فضاهای اجتماعی ممتاز است. پس آیین با مرزبندی بین امور و با قاب بندی لحظه ها و مناظر جامعه را از نظر فضا و مکان علامت گذاری می کند. یک امامزاده حریمی دارد که با نشانه های گوناگون از دیگر مکان ها متمایز می شود و به این ترتیب جایگاهی در سلسله مراتب ارزشی جامعه پیدا می کند. در و ضریح حتی نقاشی دیواری های ترسیم شده بر روی دیوار مقدس می شوند و آن ها را می بوسند. به قول دورکیم هر کس در مطالعه دین نوعی احساس دینی را مد نظر نگیرد، نمی تواند در مورد دین سخن بگوید. آن چه که مؤمن را به ایمانش وابسته می سازد این است که ایمانش جزو وجودش است. (دورکیم، ۱۳۸۳: ۲۰۱)

هنرمندانی که در بقعه ها و اماکن مذهبی روستاهای دورافتاده و صعب العبور نقاشی کشیده اند نوعی ایمان و اعتقاد دینی پشتیبان آن ها بوده است. افرادی که بانی و مشوق هنرمندان برای آراستن اماکن مذهبی به نقاشی های عاشورایی بودند. افراد معتقد و دینداری بودند. دیندار بودن عنوان عامی است که به هر فرد یا پدیده ای که ارزش ها و نشانه های دینی در آن متجلی باشد اطلاق می شود.

تجلی ارزش ها و نشانه های دینی بودن فرد را در نگرش، گرایش و کنش های آشکار و پنهان او می توان جست و شناسایی کرد. فرد متدین از یک سو خود را ملزم به رعایت فرامین و توصیه های دینی می داند و از سوی دیگر، اهتمام و ممارست های دینی او را به انسانی متفاوت با دیگران بدل می سازد (شجاعی زند، ۱۳۸۱: ۳۶) این اهتمام و اعتقاد به مراسم و مناسک عاشورایی افراد متدین را ملزم می کرد که بانی ساخت و تعمیر اماکن مذهبی و مرمت و بازسازی نقاشی های دیواری این اماکن شوند. بعضی از جامعه شناسان «هدف این آیین های دینی تقویت و انسجام جامعه می دانند (پالس، ۱۳۸۲: ۱۸۲) پیدایش روش ها و فنون سوگواری مثل دسته گردانی ها و نمایش های ثابت و سیار مذهبی در پیدایش نقاشی های عامیانه مذهبی خاصه دیوار نگاره های عاشورایی به عنوان یکی از تحولات عمده در تاریخ هنر دوره اسلامی تلقی می گردد، زیرا پس از سال ها ممنوعیتی که در استفاده کردن از اشکال انسانی وجود داشت، نقوشی که از زمینه ها و موضوعات مذهبی بوجود آمد مورد توجه اغلب ایرانیان قرار گرفت. این نقاشی ها که به عنوان هنر بومی و مردمی ایران تلقی می گردد به سبب پرداختن به موضوع وقایع کربلا، بیشتر به نقاشی کربلا معروف شده اند. پشتیبانی مردمی دیوار نگاره های عاشورایی را بیشتر می توان مرهون فتوای آیت الله نائینی در مورد شبیه خوانی دانست. از نخستین عالمان

دینی در عصر مشروطه که در باره ی میزان تأثیر حضور آموزه های اسلام نسبت به موضوعات ومسائیل جدید دینی وقلمرو مشروع ومجاز در دین سخن گفته است، مرحوم آیت الله نائینی در کتاب «تنبيه الأمه، تنزیه المله» است. «ولی بااستفاده پاره ای از اصول وقواعد اصولی همچون اصالت البرائه، اصالت الحلیه ویا اصالت الطهاره مبنی بر این که هر چیزی حلال است، مگر آن که یقین به حرمت آن داشته باشیم. «کل شیئی حلال حتی تعلم أنه حرام» یا این که هر چیزی پاک است، مگر آن که یقین به نجاست آن داشته باشیم «کل شیئی طاهر حتی تعلم أنه نجس» در برخورد بایکی از مهمترین چالش های دوران خویش که موضوع ارتباط ونسبت میان سنت ومدرنیته بود، به حل مسئله پرداخته است.» (موسوی گیلانی، ۱۳۹۰: ۱۴) از سوی دیگر شبیه خوانی و تعزیه بر پایه ی فتاوی علمای سلف رضوان الله تعالی علیهم اجمعین در آن دوره مجاز شناخته شده است که به نقل از کتاب البکاء للحسینی، تألیف سیدحسن طباطبایی ترجمه فتوای بعضی از آنان نقل شده است. (بی نا، ۱۳۶۳: ۲۹۰)

۳-۵- تأثیر میدان فرهنگ

فرهنگ غرب در اواخر دوره قاجار در آستانه انقلاب مشروطه از دو بُعد بر میدان های اجتماعی ایران تأثیر فکری داشت. یکی جاذبه های غرب که ایرانیان را حیرت زده کرد، دیگری موانع فکری که در درون جامعه ایران وجود داشت. (فراسخواه، ۱۳۷۷: ۱۹-۱۷) در درون جامعه ایران روش نظامند برای فکر کردن وجود نداشت. در این دوره تفکر به لحاظ روش شناختی، تخیلی و غیر واقعی و سلیقه ای بود و حالت انباشتی نداشت. به لحاظ نبود تخصص و تجربه و کاربرد عقل، اجماع نظر فکری در ایران ضعیف بود. در این دوره از سوی حکومت به جای مدیریت اندیشه، کنترل اندیشه صورت می گرفت. (سریع القلم، ۱۳۷۷: ۷۲-۷۱) ترجمه آثار کلاسیک غربی به فارسی و روزنامه های منتشره توسط ایرانیان مقیم خارج و ایجاد مدارس جدید در ایران فرهنگ سیاسی غرب را اشاعه داد. (آبراهامیان، ۱۳۷۷: ۴۸) بر اثر ارتباط ایرانیان با دنیای خارج که بیشتر از طریق اعزام دانشجوی، مسافرت تجار و بازرگانان، فرستادگان سیاسی و مهاجرین صورت گرفت، غرب نفوذ اجتماعی قابل ملاحظه ای در جامعه کسب کرد. این نفوذ در شرایطی بود که با پیشرفت غرب و فاصله با شرق، به همان میزان ایران عقب مانده و در جا زده بود. (زیباکلام، ۱۳۷۷: ۲۲۶) به دنبال ضعف در ساختارهای مختلف اجتماعی که به ویژه به دنبال شکست ایران از روس و انعقاد قراردادهای استعماری گلستان و ترکمنچای در دوره قاجار ، صورت عینی تری یافت. از این رو واکنش های مختلفی از سوی روشنفکران دینی صورت گرفت و به تدریج که جامعه ایران بیشتر با عناصر تمدن غرب آشنا شد، نقش و فعالیت علما در حوادث و رویدادهای سیاسی- اجتماعی بیشتر گردید. (توسلی، ۱۳۸۰: ۳۹۰-۳۷۳) بعضی از روشنفکران ایران در پی آن بودند که فرهنگ وارداتی و غربی را به نوعی رنگ و بوی اسلامی بدهند. میرزاملکم خان ناظم الدوله از جمله روزنامه نگار و سردبیر روزنامه قانون در دوران مشروطیت بود، که با این هدف وارد عرصه روزنامه نگاری شد. (محیط طباطبایی، ۱۳۷۳: مقدمه) نشریه روزنامه به سرعت در میان مردم اخبار و رویدادها را منتشر می کرد و از طرفی صاحبان قدرت می توانستند از این طریق افکار و سلايق خود را به مردم تحمیل کنند. در بین هنرمندان ابوالحسن غفاری برای هنرآموزی و آشنایی با فن چاپ سنگی به ایتالیا فرستاده شد بدین سان او نخستین هنرمند ایرانی بود که در اروپا آموزش دید ابوالحسن در موزه های فلورانس روم به کپی و رونگاری از آثار هنرمندان عصر رنسانس پرداخت. زمانی که به ایران بازگشت، ناصرالدین میرزا به پادشاهی رسیده بود. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۵۸) به فرمان ناصرالدین شاه مسئولیت طبع روزنامه دولت علیه ایران به ابوالحسن غفاری سپرده شد، چندی بعد با اخذ لقب صنیع الملک، اجازه تأسیس مدرسه دولتی نقاشی و چاپ را گرفت. او در کنار ارگ سلطنتی با وسایلی که خود به منظور تشکیل یک هنرستان نقاشی از ایتالیا آورده بود، نقاشخانه دولتی را برای تعلیم رایگان نقاشی به شیوه جدید (غربی) تأسیس کرد. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۱۶۲) کمال الملک هم از جمله هنرمندان نقاش بود که در زمان قاجاریه به اروپا فرستاده شد و بعد از بازگشت شاگردان زیادی در مدرسه مستظرفه که خود بنیاد کرده بود به شیوه غربی آموزش داد، به این طریق نقاشی به شیوه فرهنگی در میان جامعه شهری گسترش یافت و نقاشی به سبک درباری منقرض شد، و به تبع آن نقاشی اماکن مذهبی شهری از رونق افتاد. ولی نقاشی عامیانه مذهبی که بیشتر در روستاها در جریان بود به دلیل ارتباط کمتر روستاییان با شهر، (موج فرهنگی- سیاسی غرب) دیرتر وارد روستاها شد. از این رو نقاشی مذهبی روستایی به طور پراکنده تا دوره پهلوی اول رونق داشت. ساکن بودن کشاورزان در محیط کوچک تر، فقدان ارتباط با دنیای بیرون از محیط زندگی خود، و روحیه زاد بوم پرستی ، مانع از تأثیر دنیای بیرون و آشنا شدن با نوآوری می شد. روستاهایی که

نزدیک شهرها واقع می شدند بیشتر تحت تأثیر تغییرات حاصل از شرایط جدید اجتماعی قرار می گرفتند و فرم‌های اخذ شده از فرهنگ شهری را با ذایقه محیط فرهنگی خود بازخوانی می کردند. هنگامی که هنری از یک گروه اجتماعی به گروه دیگر منتقل می شود در جریان این انتقال تغییر می کند و معنای گذشته آن عوض می شود تا معنای تازه به خود بگیرد (باستید، ۱۳۷۴: ۲۴۰)

بنابراین گرایش افراد به الگوها و سبک‌های خاص هنری تا اندازه زیادی نیز به نحوه جامعه‌پذیری و متأثر از فرهنگ آن جامعه بر می گردد.

۴- نتیجه‌گیری

با توجه به سؤال تحقیق، یافته‌های تحقیق از منظر جامعه‌شناسی هنر نشان می دهد در دوره ی قاجار گسترش مراسم و مناسک عاشورایی با همگرایی که بین حاکمیت، روحانیون و تجار پیش آمده بود به اوج خود می‌رسد و پیرو آن دیوار نگاره‌های عاشورایی که جزو عناصر و ابزار مناسک و مراسم ماه محرم بود رواج گسترده‌ای پیدا می‌کند. با تغییر شرایط اجتماعی به سبب تغییر شرایط میدان‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در اواخر دوره قاجار، ذایقه مردم کم کم نسبت به شرایط و تحولات جدید شکل می‌گیرد و مراسم و مناسک عاشورایی که به یک نوع عادت‌واره تبدیل شده بود تغییر شکل می‌دهد.

نقاشی عامیانه مذهبی و به تبع آن دیوار نگاره‌های عاشورایی به طور مستقیم تحت تأثیر نقاشی غرب قرار نگرفت، ولی بر اثر تغییر ذایقه مردم روستایی به علت مهاجرت به شهرها فقط برای یک نسل وفادار به فرهنگ روستایی باقی ماندند، و نسل بعدی آنان کم کم ناگزیر می‌شدند فرم‌های تازه زیبایی‌شناختی فرهنگ شهری را بپذیرند، اما چون نمی‌توانستند فرهنگ لازم را برای آفرینش فرم‌های تازه هنری کسب کنند، الگوها و نمونه‌های هنری محیط جدید زندگی را گرفته و طبق ذوق و سلیقه خودشان آن را ساده و عامه فهم کردند و این هنر تغییر شکل یافته دوباره وارد روستا می‌شد. از این رو نقاشی دیواری اماکن مذهبی روستایی خاصه دیوار نگاره‌های عاشورایی که در روستاها از رونق بیشتری برخوردار بود کم کم رو به افول رفت و جای نقاشی‌های بزرگ دیواری که از روی زمین تا زیر سقف را پوشانیده بود به نقاشی‌های کوچک قاب شده و پوستر عکس داد. از این رو می توان گفت تمام عوامل اجتماعی مرتبط با تحقیق در میدان‌های مختلف جامعه خاصه میدان قدرت و سیاست در گسترش و افول دیوار نگاره‌های عاشورایی مؤثر بوده است.

منابع و مأخذ:

۱. آبراهامیان، پروانه (۱۳۷۶)؛ مقالاتی در جامعه‌شناسی ایران؛ ترجمه سهیلا ترابی فارسانی؛ تهران؛ نشر شیرازه.
۲. — (۱۳۷۷)؛ ایران بین دو انقلاب «از مشروطه تا انقلاب اسلامی»؛ ترجمه کاظم فیروزمند و دیگران، تهران: نشر مرکز.
۳. آریانپور، ا.ح. (۱۳۵۴)؛ جامعه‌شناسی هنر؛ تهران؛ انجمن کتاب دانشجویی، دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران.
۴. اسکارچیا، جیان روبرتو (۱۳۷۶)؛ اماکن هنری ایران؛ یعقوب آژند؛ انتشارات مولی.
۵. اشرف، احمد (۱۳۵۹)؛ موانع تاریخی رشد سرمایه‌داری در ایران «دوره قاجاریه»؛ تهران؛ انتشارات زمینه.
۶. باستید، روزبه (۱۳۷۴)؛ هنر و جامعه؛ ترجمه عفار حسینی؛ انتشارات توس.
۷. بوردیو، پی.یر (۱۳۸۰)؛ نظریه کنش؛ ترجمه مرتضی مردیپا؛ تهران؛ انتشارات نقش و نگار.
۸. بوردیو، پی.یر (۱۳۷۹)؛ تکوین تاریخی زیباشناسی ناب؛ ترجمه مراد فرهادپور؛ فصلنامه ارغنون؛ شماره ۱۷.
۹. بی‌نام (۱۳۶۳)؛ تغزیه بر پایه فتاوی علما؛ فصلنامه هنر؛ وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۰. پاکباز، رویین (۱۳۸۳)؛ نقاشی ایران از دیرباز تا امروز؛ انتشارات زرین؛ چاپ سوم.
۱۱. پالس، رانین (۱۳۸۲)؛ هفت نظریه در باب دین؛ ترجمه و نقد محمدعزیز بختیاری؛ قم؛ مؤسسه آموزش و پژوهش امام خمینی.
۱۲. پهلوان، کیوان (۱۳۸۳)؛ تاریخ تعزیه و مراسم عزاداری؛ آینه خیال؛ شماره ۴.
۱۳. توسلی، غلامعباس (۱۳۸۰)؛ جامعه‌شناسی دینی؛ تهران؛ انتشارات سخن.
۱۴. جنکینز، ریچارد (۱۳۸۵)؛ پی.یر بوردیو؛ ترجمه لیلا جوافشان و حسن چاووشیان؛ تهران؛ نشر نی.
۱۵. حسینی‌راد، عبدالمجید (۱۳۸۴)؛ زهراخان سالار؛ بررسی کتاب‌های چاپ سنگی مصور در دوره قاجار؛ نشریه هنرهای زیبا؛ پاییز؛ شماره ۲۳.
۱۶. دورکیم، امیل (۱۳۸۳)؛ احساس مذهبی در عصر حاضر؛ (متن سخنرانی)؛ ترجمه سارا شریعتی، مجله جامعه‌شناسی ایران؛ دوره پنجم؛ شماره ۲.
۱۷. دورکیم، امیل (۱۳۸۳)؛ صور بنیانی حیات دینی؛ ترجمه باقر پرهام؛ تهران؛ نشر مرکز.
۱۸. — (۱۳۸۲)؛ صور ابتدایی حیات دینی؛ ترجمه نادر سالارزاده؛ تهران؛ دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۹. — (۱۳۶۹)؛ درباره تقسیم کار اجتماعی؛ ترجمه باقر پرهام؛ بابل؛ کتابسرای بابل.
۲۰. ذکاء، یحیی (۱۳۷۶)؛ معماران و استادکاران، معماری ایرانی؛ دوره اسلامی؛ به کوشش محمد یوسف کیانی؛ انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ تهران.
۲۱. رجبی، محمدعلی (۱۳۷۸)؛ کتاب ماه هنر؛ سال اول؛ شماره هفتم.
۲۲. رضایی، محمد (۱۳۸۳)؛ حوزه تولید فرهنگی پی.یر بوردیو؛ ماهنامه کتاب ماه علوم اجتماعی؛ سال هفتم؛ شماره ۶.
۲۳. ریتز، جورج (۱۳۷۴)؛ نظریه جامعه‌شناسی در دوران معاصر؛ ترجمه محسن ثلاثی، تهران؛ انتشارات علمی.
۲۴. زیباکلام، صادق (۱۳۷۷)؛ سنت و مدرنیسم؛ ریشه‌یابی علل شکست کوشش‌های اصلاح‌طلبانه و نوسازی سیاسی در ایران عصر قاجار؛ تهران؛ انتشارات روزنه.
۲۵. سزایی، حسن (۱۳۸۱)؛ شرایط اجتماعی و گفتمان‌های روشنفکری در آستانه انقلاب مشروطه؛ مجله جامعه‌شناسی ایران؛ دوره چهارم؛ شماره ۳.
۲۶. سریع‌القلم، محمود (۱۳۷۷)؛ آفات متدلوژیک تفکر در ایران ماهنامه اطلاعات سیاسی - اقتصادی؛ سال سیزدهم؛ شماره اول و دوم، مهر و آبان؛ شماره ۱۳۳-۱۳۴.
۲۷. شجاعی‌زند، علیرضا (۱۳۸۱)؛ مدلی برای سنجش دینداری در ایران؛ مجله جامعه‌شناسی ایران؛ دوره ششم؛ شماره یک.
۲۸. فراستخواه، مقصود (۱۳۷۷)؛ دین و جامعه، مجموعه مقالات؛ تهران؛ شرکت سهامی انتشارات؛ چاپ سوم.
۲۹. فوران، جان (۱۳۷۷)؛ مقاومت شکننده تاریخ تحولات اجتماعی ایران از صفویه تا پس از انقلاب اسلامی؛ ترجمه احمد تدین؛ تهران؛ مؤسسه خدمات فرهنگی رسا.
۳۰. فلور، ویلم (۱۳۶۶)؛ تاریخ ایران در عصر قاجار؛ ترجمه ابوالقاسم سری؛ جلد دوم؛ تهران؛ توس.

۳۱. کن بای، شیلا(۱۳۷۸)؛ نقاشی ایرانی؛ مهدی حسینی؛ دانشگاه هنر.
۳۲. کیانی، محمدیوسف(۱۳۷۹)؛ معماری ایران در دوره اسلامی؛ تهران؛ سمت.
۳۳. کمالی، علیرضا(۱۳۸۵)؛ مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران؛ نشر زهره؛ تهران.
۳۴. گیویان، عبدا... (۱۳۸۹)؛ آیین آیینی‌سازی و فرهنگ عامه‌پسند دینی؛ فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات.
۳۵. موسوی گیلانی، سیدرضی(۱۳۹۰)؛ روش شناسی هنر اسلامی؛ نشرادیان و مدرسه هنر اسلامی.
۳۶. محمدی، محمدهادی(۱۳۸۱)؛ تاریخ ادبیات ایران؛ مجله هنر و مردم؛ شماره ۵۸-۵۷.
۳۷. مقدس جعفری، محمدحسین و دیگران(۱۳۸۶)؛ بوردیو و جامعه‌شناسی ادبیات؛ فصلنامه ادب‌پژوهی؛ تابستان؛ شماره دوم.
۳۸. محیط طباطبایی، سیدمحمد(۱۳۸۳)؛ مجموعه آثار میرزا ملکم خان؛ تهران؛ انتشارات علمی.
۳۹. میرزایی‌مهر، علی‌اصغر(۱۳۸۷)؛ نقاشی‌های بقاء متبرکه ایران؛ فرهنگستان هنر.
۴۰. هلین برند، روبرت(۱۳۸۷)؛ معماری ایران؛ ترجمه آیتا...زاده شیرازی؛ تهران؛ انتشارات روزنه.

41. Nikki. R. Keddie (1980) iran, religion, politics and socicty, London, frank cass.
42. Lenski Gerhard. (1961) The Religious Factor: Asociological sntdy of Religion's Impact on Politics. Economics and Family life Garden city. Doubledy company. Inc.

