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) ویارانش در واقعه کربلااست. 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 ودر طول ادوار مختلف عوامل اجتماعی موجب فراز و فرودهایی در تحولات آن گردیده است.

پژوهش حاضر از نظر هدف بنیادی ، واز نظر روش توصیفی- تحلیلی است. اطلاعات ضروری تحقیق به صورت اسنادی وکتابخانه ای جمع آوری شده است. محدوده پژوهش از نظر زمانی اواخر دوره قاجار واز 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 ومراسم مذهبی ازجمله ترویج دیوار نگاره های عاشورایی رامورد پشتیبانی قرارداد.

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 وشبیه سازی در مراسم مذهبی، باعث رونق وگسترش دیوار نگارها ی عاشورایی گردید.

اواخردوره قاجار با ورود صنعت چاپ وگسترش مطبوعات وآشنایی بافرهنگ غرب از یک سو، و تغییر معادلات اقتصادی وسیاسی 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 وبا مظاهر دنیای جدید خود را وفق می دهد وکم کم دیوار نگاره های عاشورایی که به صورت یک سنت وعادت واره در بین توده مردم رواج پیداکرده بود از رونق می افتد.

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

۱- **نویسنده مسئول:** استادیار،عضو هیئت علمی دانشگاه علم وفرهنگ تهران،akhavian@usc.ac.ir

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 آل‌بویه 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 شمایلی 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 نگاره های 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 وانحطاط نقاشی‌های دیواری مذهبی دوره قاجار با هدف مشخص کردن عاملانی که در این روند نقش داشته‌اند می پردازد.

۱-۲- پیشینه تحقیق:

تحقیقاتی که در رابطه با نقاشی عامیانه دوره قاجار خاصه دیوارنگاره های اماکن مذهبی شده است بیشتر جنبه تاریخی دارند و به روش توصیفی به آن ها 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 مجله ی ماهنامه ی تخصصی اطلاع‌رسانی و نقد و بررسی کتاب، شماره ۱۱۷، در رابطه با نقاشی دیواری‌های بقاع متبرکه، جایگاه این نقاشی را تحلیل نموده‌است. 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 آن ها را از این زاویه مورد بررسی قرار می‌دهد. مقاله شرایط اجتماعی و گفتمان‌های روشنفکری در آستانه انقلاب مشروطه در سال ۱۳۸۱توسط حسن سرایی که ادبیات موضوع آن از دیدگاه ادوارد شیلر (۱۹۶۸) به اوضاع اجتماعی دوره قاجار پرداخته است.

۱-۳- سئوال تحقیق:

چه عوامل اجتماعی در ترویج دیوار نگاره های عاشورایی و افول آن در اواخردوره قاجار مؤثر بوده است؟

۱-۴- روش شناسی تحقیق:

این تحقیق از نظر روش توصیفی- تحلیلی و از نظر ماهیّت بنیادی است ، که گاه تحقیقات مبنایی یا پایه‌ای خوانده می‌شود، که در جستجوی کشف حقایق و واقعیت‌ها ی اجتماعی دیوار نگاره های عاشورایی است، اطلاعات ضروری مورد نیاز تحقیق به شیوه ی کتابخانه ای واسنادی جمع آوری شده است.

۲– تعریف مفاهیم و چارچوب نظری

در این تحقیق از روش و نظریات جامعه شنای 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

خلأ عمل نمی‌کنند، بلکه در موقعیت‌های اجتماعی عینی قرار دادند و در آن دست به کنش می‌زنند. «میدان» بیانگر تأکید بوردیو 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. (بوردیو، ۱۳۸۰: ۱۶) عادت‌واره (منش) خصلت دیالکتیکی دارد و همچون کل تفکر بوردیو تلاش می‌کند تا ابعاد ذهنی و عینی مسئله را به منزله وجود جدایی‌ناپذیر یک واقعیت تاریخی تبیین کند. (بوردیو، 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.

بوردیو 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 بوردیو، 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 بوردیو، در بازار رقابتی «میدان» همه نوع سرمایه‌های اقتصادی، اجتماعی و نمادین به کار می‌روند و پایه گذشته می‌شوند. (ریترز، ۱۳۷۴: ۷۵۹)اما بعُد قدرت یا سیاست از همه بعُدهای دیگر مهمتر است و سلسله مراتب روابط قدرت دربعُد سیاسی، ساختار همه زمینه‌های دیگر را تعیین می‌کند.

یکی دیگر از مفاهیم مهم و کلیدی این تحقیق دیوار نگاره ونقاشی دیواری است. نقاشی دیواری برخلاف نقاشی سه‌پایه‌ای که معمولاً هنری اختصاصی است، در زمره هنرهای همگانی محسوب می شود و مانند مجسمه‌های میدان‌ها و یا بناهای تاریخی که در فضاهای عمومی قرار دارند، مورد استفاده ی عموم مردم قرار می گیرند. (سیکه ایروس، ۱۳۶۲: ۴۴)

در بعضی از فرهنگ‌نامه‌ها واژه ی 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 دایم 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 نگاره های عاشورایی به نقاشی های اطلاق می گردد که بدون در نظر گرفتن جنس دیوار و نوع رنگ روی دیوار در ابعاد بزرگ وکوچک باموضوعات واقعه کربلا ترسیم شده باشد.

۳– بدنه تحقیق(توصیف وتحلیل یافته ها)

۳-۱- تأثیر میدان سیاست برهنر 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 می باشد.

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 بعُد سیاسی میدان، ساختار همه بعُد های دیگر را تعیین می‌کند». (ریترز 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؛ حکومت‌قاجار 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 می داد ، 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 همسنخ بودن با آن ها، 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. (کن بای، ۱۳۷۸: ۱۵۰) در زمان سلطنت ناصرالدین شاه (۱۳۱۳-۱۲۶۴هـ‌ق) 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 نشانه های توسعه در بار بود که در دهه‌های (۱۲۲۶ و ۱۲۳۶هـ .ق)رو به گسترش نهاد. بسیاری از شئونات 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 تعییر معنی می‌دهد. (باستید، ۱۳۷۴: ۱۸۵)

نقاشی رسمی و کلاسیک دوره قاجار درباری و غیردینی است. اشراف و درباریان از نقاشان حمایت و نگهداری می کردند، وسیله کارشان را فراهم و زندگی‌یشان را تأمین می‌نمودند، و درعوض نقاش هم برای آن‌ها کار می‌کرد ودر خدمت آن ها بود . در چنین شرایطی میدان هنر متأثر از منازعات میدان سیاست به سمت وسویی گرایش پیدامی کرد که سیاستمداران رقم می زنند. هنرمندان دربار به زندگی روزمره مردم عادی تماس چندانی نداشتند، هر چند خود از میان آن‌ها برخواسته 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 کم رنگ سلایق حکام دربار را به خود می‌گرفت. به قول بوردیو 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 جهان‌بینی 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 یاوری 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 جهان‌بینی مثبت و واقع‌گرا و طبقه خواص جهان‌بینی تفننی و خیال‌پرور داشت ، به مرور زمان هنر طبقه خواص، هنر رسمی و رایج جامعه گردید. ومیدان سیاست وقدرت با در دست داشتن ابزار گوناگون در جذب هنرمندان واستفاده از هنر در جهت اهداف خود یکی از عاملان تأثیرگذار بر میدان هنر محسوب می شود.

۳-۲- تأثیر میدان اقتصاد بر هنر :

یکی دیگر از متغیرین اجتماعی تأثیر گذار برهنر، 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 ۱۲۸۹ش. 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 وتحول ادامه می دهند.

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 پابرجا 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 بازنمودند. دراین 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 نگاره های 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 پیامبراسلام (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 شماره۱) صحنه‌هایی از واقعه کربلا تصویر شده است. این نقاشی‌ها بسیار دور از جو و فضای ذایقه هنری درباری است.

(تصویر۱) 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(تصویرشماره۲)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 آمد 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 آن ها مهیا بود و هنرمندانی که مورد حمایت حوزه قدرت وسیاست نبودند هنر آن ها از اقبال کمتری برخوردار بود. از جای که هنرمندان دربار بیشتر همان هنر مندان مردمی بودند که به دربار راه پیداکرده بودند، ارتباط معناداری بین این دو هنر می توان پیدا نمود.

هنر قاجار هنری است که در وجوه مختلف به خاطر تأثیرات خرده میدان های هنری بریک دیگر صاحب وحدت شکلی است و میان نقاشی درباری و نقاشی دیواری امامزاده ها 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.

(تصویر۲) دارالانتقام مختار ثقفی، بقعه ی ملا پیر شمس الدین، لاشیدان حکومتی(عکس: نگارنده،۱۳۸۹)

۳-۳-۱- چاپ سنگی وادبیات عامیانه:

به وجود آمدن نسخه‌های چاپ سنگی نشانه دیگری از نفوذ وگسترش ادبیات وفرهنگ عامیانه است و هنر قاجار را برخلاف هنر پیشین و با ابعاد مردمی بیان می‌کند و دیوار نگاره های عاشورایی یکی از نمودهای نقاشی مردمی است که متأثر از تصاویر چاپ سنگی در این دوران رشدونمو 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 نقوش‌عامیانه، 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 نقالی و نزدیک به زبان مردم کوچه و بازار بود. گاه این قصه‌ها از مراسم نقالی 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.

۳-۳-۲- نوحه سرایی وتعزیه خوانی

یکی دیگر از عوامل تأثیرگذار در گسترش دیوار نگاره های عاشورایی تعزیه‌خوانی می‌باشد، تعزیه که به معنی دقیق کلمه «نوحه‌سرایی» 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 می‌شود .در فرهنگ و ادبیات مذهبی ایران «تعزیه» و «تعزیه‌خوانی» به معنا و مفهوم مجموعه‌ای از نمایش‌های آیین مذهبی و آیین افسانه‌ای خاص به کار می‌رود، که هنرمندان بی‌نام و نشان آن‌ها را خلق کرده‌اند، فضا و موضوع تعزیه‌ها کاملاً با نقاشی‌های بقعه‌ها، تکایا و امامزاده‌ها همخوانی دارند. روژه باستید معتقد است که هنر عامیانه، هنرمند شناخته شده‌ای ندارد، این هنر فقط از طریق سنت شفاهی که در آن هر نقال، شاعر دوره گرد به سهم خود چیزی بر آن می‌افزاید، زنده می‌ماند. 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 آفریده‌ای جمعی است و نه فردی. هنر نبوغ ملت یا یک قوم را بیان و عیان می‌کند (باستید، ۱۳۷۴: ۴۵) و اعتقادات دینی مشترک و متّدین بودن مردم محور هماهنگ کننده ی کلید هنرهای عامیانه قرار می‌گیرد.

۳-۴- تأثیر میدان مذهب واعتقادات

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 می‌باشد.

بسیاری از آیین‌ها را نمی‌توان در هر جایی برگزار کرد لذا هر چه اهمیت آیین بیشتر باشد زمان و مکان برگزاری آن هم از زمان و مکان عادی بیشتر می‌شود. (گیویان، ۱۳۸۹ :۱۸۳) عاشورا روز بخصوصی است و مکان برگزاری آیین‌های عاشورایی، خواه حسینیه‌ها، بقعه‌ها و یا تکایا و امامزاده‌ها مکان مقدس است و از دیگر فضاهای اجتماعی ممتاز است. پس آیین با مرزبندی بین امور و با قاب‌بندی لحظه‌ها و مناظر جامعه را از نظر فضا و مکان علامت‌گذاری می‌کند. یک امامزاده حریمی دارد که با نشانه‌های گوناگون از دیگر مکان‌ها متمایز می‌شود و به این ترتیب جایگاهی در سلسله مراتب ارزشی جامعه پیدا می‌کند. در و ضریح حتی نقاشی دیواری‌های ترسیم شده بر روی دیوار مقدس می‌شوند و آن‌ها را می‌بوسند. به قول دورکیم هر کس در مطالعه دین نوعی احساس دینی را مد نظر نگیرد، نمی‌تواند در مورد دین سخن بگوید. آن چه که مؤمن را به ایمانش وابسته می‌سازد این است که ایمانش جزو وجودش است. (دورکیم، ۱۳۸۳: ۲۰۱)

هنرمندانی که در بقعه‌ها و اماکن مذهبی روستاهای دورافتاده و صعب‌العبور نقاشی کشیده‌اند نوعی ایمان و اعتقاد دینی پشتیبان آن‌ها بوده است. افرادی که بانی و مشوق هنرمندان برای آراستن اماکن مذهبی به نقاشی‌های عاشورایی بودند. افراد معتقد و دینداری بودند. دیندار بودن عنوان عامی است که به هر فرد یا پدیده‌ای که ارزش‌ها و نشانه‌های دینی در آن متجلی باشد اطلاق می‌شود.

تجلی ارزش‌ها و نشانه‌های دینی بودن فرد را در نگرش، گرایش و کنش‌های آشکار و پنهان او می‌توان جست و شناسایی کرد. فرد متدین از یک سو خود را ملزم به رعایت فرامین و توصیه‌های دینی می‌داند و از سوی دیگر، اهتمام و ممارست‌های دینی او را به انسانی متفاوت با دیگران بدل می‌سازد (شجاعی‌زند، ۱۳۸۱: ۳۶) این اهتمام و اعتقاد به مراسم و مناسک عاشورایی افراد متدین را ملزم می‌کرد که بانی ساخت و تعمیر اماکن مذهبی و مرمت و بازسازی نقاشی‌های دیواری این اماکن شوند. بعضی از جامعه شناسان« هدف این آیین‌های دینی تقویت و انسجام جامعه می دانند (پالس، ۱۳۸۲: ۱۸۲) پیدایش روش‌ها و فنون سوگواری مثل دسته‌گردانی‌ها و نمایش‌های ثابت و سیار مذهبی در پیدایش نقاشی‌های عامیانه مذهبی خاصه دیوار نگاره های عاشورایی به عنوان یکی از تحولات عمده در تاریخ هنر دوره اسلامی تلقی می‌گردد، زیرا پس از سال‌ها ممنوعیتی که در استفاده کردن از اشکال انسانی وجود داشت، نقوشی که از زمینه‌ها و موضوعات مذهبی بوجود آمد مورد توجه اغلب ایرانیان قرار گرفت. این نقاشی‌ها که به عنوان هنر بومی و مردمی ایران تلقی می‌گردد به سبب پرداختن به موضوع وقایع کربلا، بیشتر به نقاشی کربلا معروف شده‌اند. 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 وحضور آموزه های اسلام نسبت به موضوعات ومسایل جدید دینی وقلمرو مشروع ومجاز در دین سخن گفته است، مرحوم آیت الله نائینی در کتاب« تنبیه الأ مه، تنزیه المله» است.« ولی بااستفاده پاره ای از اصول وقواعد اصولی همچون اصالت البرائه، اصالت الحلیه ویا اصالت الطهاره مبنی بر این که هرچیزی حلال است، مگر آن که یقین به حرمت آن داشته باشیم. «کل شیی حلال حتی تعلم أنه حرام» یا این که هر چیزی پاک است، مگر آن که یقین به نجاست آن داشته باشیم « کل شیی 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 شبیه‌خوانی و تعزیه بر پایه ی فتاوای 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 جاذبه‌های غرب که ایرانیان را حیرت‌زده کرد، دیگری موانع فکری که در درون جامعه ایران وجود داشت. (فراستخواه، 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 سلیقه‌ای 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 می‌گرفت. (سریع القلم، ۱۳۷۷: ۷۲-۷۱) ترجمه آثار کلاسیک غربی به فارسی و روزنامه‌های 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 دانشجو، مسافرت تجار و بازرگانان، فرستادگان سیاسی و مهاجرین صورت گرفت، غرب نفوذ اجتماعی قابل ملاحظه‌ای در جامعه کسب کرد. این نفوذ در شرایطی بود که با پیشرفت غرب و فاصله با شرق، به همان میزان ایران عقب‌مانده 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 عینی‌تری یافت. از این رو واکنش‌های 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. میرزاملکم‌خان ناظم‌الدوله از جمله روزنامه‌نگار و سردبیر روزنامه قانون در دوران مشروطیت بود، که با این هدف وارد عرصه روزنامه‌نگاری شد. (محیط طباطبایی، ۱۳۷۳: مقدمه) نشریه روزنامه به سرعت در میان مردم اخبار و رویدادها را منتشر می‌کرد و از طرفی صاحبان قدرت می‌توانستند از این طریق افکار و سلایق خود را به مردم تحمیل کنند.در بین هنرمندان ابوالحسن غفاری برای هنرآموزی و آشنایی با فن چاپ سنگی به ایتالیا فرستاده شد بدین‌سان او نخستین هنرمند ایرانی بود که در اروپا آموزش دید ابوالحسن در موزه‌های 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 صنیع‌الملک، 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، ۱۶۲:۱۳۸۳) کمال‌الملک 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 کوچک‌تر، فقدان ارتباط با دنیای بیرون از محیط زندگی خود، و روحیه زاد بوم‌پرستی ، مانع از تأثیر دنیای بیرون و آشنا شدن با نوآوری می‌شد. 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 می‌شود در جریان این انتقال تغییر می‌کند و معنای گذشته آن عوض می‌شود 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 ومتأثر ازفرهنگ آن جامعه بر می گردد.

۴- نتیجه‌گیری

با توجه به سئوال تحقیق، یافته های تحقیق از منظر جامعه شناسی 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 نگاره های عاشورایی که جزو عناصر و ابزار مناسک و مراسم ماه محرم بود رواج گسترده‌ای پیدا می‌کند. با تغییر شرایط اجتماعی به سبب تغییر شرایط میدان های سیاسی، اقتصادی وفرهنگی در اواخر دوره قاجار، ذایقه مردم کم کم نسبت به شرایط وتحولات جدید شکل می‌گیرد و مراسم و مناسک عاشورایی که به یک نوع عادت‌واره تبدیل شده بود تغییر شکل می‌دهد.

نقاشی عامیانه مذهبی وبه تبع آن دیوار نگاره های 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 نگاره های 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 باتحقیق در میدان های مختلف جامعه خاصه میدان قدرت وسیاست در گسترش وافول دیوار نگاره های عاشورایی مؤثر بوده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ :

۱. آبراهامیان، پروانه (۱۳۷۶)؛ مقالاتی در جامعه‌شناسی ایران؛ ترجمه سهیلا ترابی فارسانی؛ تهران؛ نشر شیرازه.
۲. ـــــ(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، روژه(۱۳۷۴)؛ هنر و جامعه؛ ترجمه عفار حسینی؛ انتشارات توس.
۷. بوردیو. پی‌یر (۱۳۸۰)؛ نظریه کنش؛ ترجمه مرتضی مردیها؛ تهران؛ انتشارات نقش و نگار.
۸. بوردیو، پی یر(۱۳۷۹)؛ تکوین تاریخی زیباشناسی ناب؛ ترجمه مراد فرهادپور؛ فصلنامه ارغنون؛ شماره ۱۷.
۹. بی نام(۱۳۶۳)؛ تغزیه بر پایه فتاوی علما؛ فصلنامه هنر؛ وزارت فرهنگ وارشاد 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. ـــــ (۱۳۸۲)؛ صور ابتدایی حیات دینی؛ ترجمه نادر سالارزاده؛ تهران؛ دانشگاه علامه طباطبایی.
۱۹. ـــــ (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؛ شماره۶.
۲۳. ریترز، 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 درایران عصر قاجار؛ تهران؛ انتشارات روزنه.
۲۵. سرایی،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 هنراسلامی؛ 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.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی