

نقاشی "عصر عاشورا"

زنانگی، و تحول فرهنگی در ادراک مذهبی در ایران معاصر

جبار رحمانی^۱

استادیار انسانشناسی - پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی

مطالعات جامعه‌شناختی

(علمی - پژوهشی)

دوره ۲۶، شماره یک: ۹۱-۱۱۳

شاپا ۲۸۰۹-۱۰۱۰

نمایه در ISC

پذیرش ۹۷/۱۰/۲

دریافت ۹۶/۱۱/۱۶

چکیده

نقاشی "عصر عاشورا"ی فرشچیان یکی از مهمترین و معروفترین نقاشی‌های دوران مدرن در ایران در زمینه شمایل‌نگاری مذهبی است. این نقاشی/مینیاچور در دهه ۵۰ شمسی کشیده می‌شود، اما دقیقاً دو دهه بعد زمینه‌های عمومیت یافتن و شهرت آن فراهم می‌شود. در این مقاله تلاش شده به زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی و همچنین ویژگی‌های درونی این مینیاچور که سبب تعویق دو دهه‌ای در شهرت این نقاشی و شهرت فراگیر در بسیاری از فرهنگ‌های شیعی در دهه ۷۰ شمسی شد، پرداخته شود. لذا تلاش شده با روش‌های مردم‌نگارانه و همچنین مطالعات اسنادی به زمینه‌های فراگیر شدن این مینیاچور با تاکید بر مولفه زنانگی در آن پرداخته شود. در این نقاشی از لحاظ محتوایی، دال برتر و محوری آن، حضور یک زن، البته در غیاب مرد اصلی در واقعه عاشورا است. محوریت یافتن یک زن در شمایل‌نگاری شیعی، یک امر بدیع و مدرن است که در تجربه‌های مدرن ذهن و زبان نقاشی استاد فرشچیان و همچنین جامعه ایران در دهه‌های اخیر میتوان سراغ آن را گرفت. به همین سبب این نقاشی و تاریخ فرهنگی آن در دهه‌های اخیر به خوبی گویای تاریخ فرهنگی شیعیان و محوریت یافتن الگوهای جدید بویژه الگوهای زنانه در روایت‌های دینی است.

واژگان کلیدی: مینیاچور عصر عاشورا، فرشچیان، آیین‌های عزاداری، زنانه شدن فرهنگ؛

زنانگی در فرهنگ شیعی

^۱ پست الکترونیکی: Ramani@iscs.ac.ir ; r_rahmani59@yahoo.com

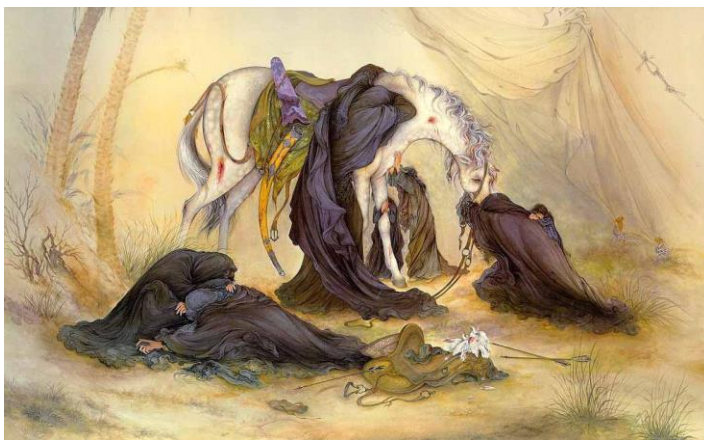
مقدمه: یک مینیاتور ؛ یک تحول

یکی مهمترین و فراگیرترین آثار هنری شمایل نگاری در زمینه واقعه عاشورا در فرهنگ شیعی، نقاشی عصر عاشورای استاد محمود فرشچیان است. این مینیاتور بسیار زیبا نه تنها در ایران، بلکه در شبه قاره هند و عراق نیز گسترش داشته و هنرمندان بسیاری تلاش کرده اند این نقاشی را تقلید کنند. این نقاشی در سال ۱۳۵۵ شمسی کشیده شد. ولی در آن زمان چندان مورد توجه قرار نگرفت، بلکه بیش از دو دهه بعد یعنی در دهه ۱۳۷۰ بود که این نقاشی محبوبیتی فراگیر یافت و به معروفترین و پرکاربردترین نقاشی هنر عاشورایی تبدیل شد. هرچند نمیتوان آمار دقیقی از تکثیر چاپی یا دیجیتال آن بدست آورد و متأسفانه چنین آماری نیز در دست نیست. اما گستردگی آن در شهرها و روستاهای مختلف شیعی و در سایت‌های مختلف مربوط به آیین‌های شیعی و همچنین در اخبار و گزارش‌های هنری از این آیینها بیانگر گستره عام این مینیاتور عاشورایی است. فرشچیان آثار عاشورایی دیگری از جمله مینیاتور مربوط به حضرت عباس، مینیاتور قتلگاه و مینیاتور حضرت علی اصف را هم دارد. اما در میان این آثارش، عصر عاشورا بیش از هر اثر عاشورایی (نه تنها در میان آثار خود فرشچیان، بلکه در میان آثار سایر هنرمندان) عمومیت یافته و در دستان مردم رواج یافته است. به نظر می‌رسد که میتوان این مینیاتور را محملی برای فهم فرهنگ معاصر شیعی و برخی ریشه‌های تاریخی و اساطیری آن و همچنین تحولات آن در دوره معاصر در نظر گرفت. در این نوشتار مساله اصلی آنست که چرا این مینیاتور اینقدر مورد استقبال جوامع شیعی فارسی زبان و جوامع متأثر از فرهنگ شیعی ایرانی قرار گرفت و مهمتر از همه آنکه چرا این استقبال نیازمند دو دهه فاصله میان تولد این اثر و استقبال گسترده آن توسط مخاطبان شد.

فهم این نقاشی مستلزم درکی آیکونولوژیک از آیکونهای شیعی در فرهنگ معاصر ایرانی است. هرچند می‌توان ردپای این مینیاتور را در بیرون از ایران هم دید، اما در این مقاله تلاش خواهیم کرد در بستر فرهنگ ایرانی به تحلیل این نقاشی و چرایی تاخیر دو دهه‌ای در توجه مخاطبان به آن بپردازیم. به عبارت دیگر در این مقاله تلاش خواهیم کرد درکی انسانشناختی از ریشه‌های تاریخی، اسطوره‌شناختی و فرهنگی مینیاتور عصر عاشورای فرشچیان در کنار تحلیلی از شرایط فرهنگی امروزی و مدرن ایرانیان ارائه بدهیم. زیرا در تلاقی خلاقانه‌ای میان میراث

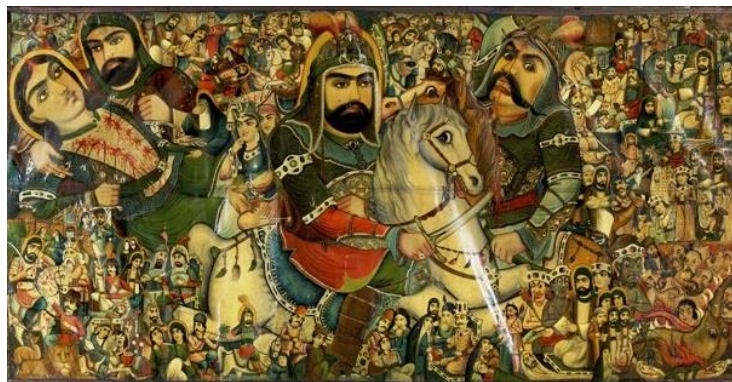
گذشته و شرایط امروزی است که این اثر توانسته ناب بودگی خاصی برای خودش ایجاد کند و به یک شاهکار مذهبی برای عامه مردم شیعی در ایران امروز بدل شود.

نگاهی به مینیاتور عصر عاشورا



این نقاشی ظاهر پیچیده‌ای ندارد، اما تراکم نمادین بالایی در آن هست که در بستر تاریخ فرهنگی مذهب شیعی و عامه شیعیان قابل فهم است. به نظر می‌رسد می‌توان این نقاشی از چند وجه مورد بررسی قرار داد، از یکسو به عنوان بخشی از سنت مینیاتور ایرانی و شیعی (ر.ک. الهی، ۱۳۷۷ و شایسته فر، ۱۳۸۴) قابل بررسی و تحلیل است و از سوی دیگر به عنوان متنی که می‌توان از خلال آن به تاریخ فرهنگی ایران معاصر و تحولات اخیر آن پی برد. این تابلو دارای چند مولفه کلیدی برای برساخت معنا در مواجهه با مخاطب دارد: اشاره به واقعه‌ای مقدس و مهم، زمان و مکانی معین و در نهایت پیامی کلیدی همراه با نظام استعاری و نمادین خاص آن. از نام تابلو بر می‌آید که عصر عاشورا نقطه عطف واقعه عاشورا است. عصر عاشورا دال بر رخدادی است در فضایی زمانی و مکانی خاصی اتفاق افتاده است. عصر عاشورا در واقع نقطه عطف واقعه کربلا است و طبق عقاید شیعی نتیجه و برآیند تمام وقایع گذشته در تاریخ قدسی بوده است و ریشه و منشاء تمامی وقایع بعد از خودش نیز به حساب می‌آید. عصر عاشورا بیانگر یک نقطه عطف کلیدی است: لحظه‌ای است که سیدالشهدا را سر می‌برند و بعد عزا و سوگواری توسط زنان اهل بیت آغاز می‌شود در ظاهر، ظلم و کفر پیروز می‌گردد ولی در باطن

همان لحظه‌ای است که اسلام اصیل (طبق نظر شیعیان) پایدار می‌ماند. عصر عاشورا در روایات بیان شده ذوالجناح اسب سفید امام در حالی که تیرهایی در بدن دارد و بدون سوار به نزد کسانی که در چادرها و خیمه گاهها مانده بودند باز می‌گردد. بازگشت ذوالجناح در این حالت نمایانگر شکست برای اهل بیت امام بوده و آنها با دیدن این صحنه در می‌یابند که جنگ به پایان رسیده است. این روایت عملاً در تناقضی بسیار شگفت انگیز از ترکیب عناصر حاضر و غایب توانسته است معناداری خاص خود را ایجاد کند. در این تصویر ساختارهای پارداکسیکال با هم متجلی شده اند: غیبت امام شهید، با حضور زنان اهل بیت او و اسب ذوالجناح، معنادار شده است و همچنین مخاطب با دوگانه‌ای از مرگ امام شهید و جاودانگی مذهب و حقیقت مواجه می‌شود. در تابلوی عصر عاشورا فرشیچیان تضادی وجود دارد یعنی می‌بینیم که لحظه لحظه‌ای است که هم شکست را نشان می‌دهد و هم پیروزی. در کنار این عناصر اصلی، مجموعه‌ای از عناصر نمادین دیگر هم هستند که عملاً بخش‌های مکمل این روایت با شکوه شهادت و جاودانگی هستند: خیمه، که دلالتی تاریخی و قدسی دارد و گاه در مقام استعاره، دال بر مفهوم اهل بیت، خانواده و جامعه شیعی هم هست، و همچنین کبوترهای زخمی که نماد تقدس و معصومیت و شهادت هستند و همچنین بیابان خشکی که در بستر آن این واقعه همراه است با مفهوم تشنگی امام و یاران و فرزندانش. آنچه که این تابلو را به روایتی خاص بدل کرده است، به نظرم منطبق جدیدی از روایت عاشورایی در فرهنگ ایرانی است: غیبت مرد و حضور زن. در این دوگانه همزمان از غیبت و حضور است که ناب بودگی و خاص بودگی این اثر هنری شکل گرفته است. این دو در تعامل با هم گویی روایت را معنادار می‌کنند. هرچند روایت این مینیاتور نیز اعتبارش را از مرد (امام شهید) می‌گیرد، اما روایت بدون حضور آن زنان نه تنها ناقص می‌شود، بلکه تداومش را هم از دست می‌دهد. در سایر سنتهای مینیاتور و نقاشی عاشورایی مانده پرده خوانی‌ها و نقاشی‌های دیگر عاشورایی را سنتی (ماننده آنچه که در دیواره‌های داخلی امام زاده زید در اصفهان متعلق به اواخر دوره قاجار است)، زنان نه تنها در مرکز نیستند، بلکه محور روایت هم نیستند. به عنوان مثال در نقاشی‌های پرده خوانی، میتوان به خوبی دید که زنان نه تنها محور نیستند، بلکه در حاشیه داستان و در ذیل حضور مردان تعریف شده اند و از لحاظ حجمی نیز بسیار کوچک و منفعل به تصویر در آمده اند.



این نقاشی‌های بیانگر آن هستند که روایت عاشورا به طور سنتی مبتنی بوده بر حضور مردان و توصیف کنشها و تجربه‌های مردانه در میدان عاشورایی. به عبارت دیگر، دو عنصر محور روایت‌های سنتی در نقاشی‌ها و مینیاتورها از واقعه عاشورا بوده: مردانی که حضورشان به تصویر کشیده میشود نه غیبت آنها و همچنین داستانهایی که از کارهای این مردان روایت میشود. زنان در نقاشی‌های تاریخی یا حضور ندارند یا در کنج و حاشیه تصاویر و بصورتی

منفعل به تصویر کشیده میشوند. البته مینیاتور فرشچیان یک ویژگی خاص دیگری هم دارد که این منظر جدید روایتگری را در مقطعی از داستان عاشورا و زمینه‌های اعتقادی و مذهبی آن به تصویر کشیده است که مقطع بسیار کلیدی است: جایی که در عقاید شیعی (بر اساس متون متاخر تر و البته مرجع تر برای عامه مردم) نقطه اوج حضور حقیقت و نقطه عطف تاریخ تجلی امر قدسی در حیات بشری است. به همین دلیل هم این تصویر کوتاه، عملاً نقطه اوج و نقطه عطف تجلی امر قدسی در حیات بشری را به نمایش می‌گذارد و البته نسبت به موارد مشابه قبلی، نوآوری دیگری هم که دارد، آوردن عنصر زنانه از حاشیه به متن و تبدیل کردن آن به سوژه اصلی روایتگری داستان است.

در این نوشتار قصد من پرداختن به ویژگی‌های هنری این مینیاتور نیست، بلکه نکته مهم آنست که طی چه فرآیندی زنانگی به محور کلیدی در روایت واقعه عاشورا در آیین‌های شیعی تبدیل شد. به عبارت دیگر می‌توان از نوعی تغییر موقعیت زنانگی از نماد حاشیه‌ای و فرعی به نماد کلیدی در روایت واقعه کربلا در آیین‌های عزاداری و همچنین در بازنمایی تصویری آن صحبت کرد که این مقاله به دنبال فهم این تحول و ریشه‌های تاریخی و فرهنگی آنست. به نظر می‌رسد برای تبارشناسی حضور زن در کانون این مینیاتور باید از داستان خلق این اثر و خالق آن شروع کرد: اینکه فرشچیان چه کسی بوده و چرا این اثر را خلق کرده است:

خالق اثر و انگیزه او

سایت مربوط به استاد فرشچیان در باره زندگی و سابقه تحصیلاتی او اینچنین می‌نویسد: «استاد محمود فرشچیان در سال ۱۳۰۸ در شهر هنرپرور اصفهان دیده به جهان گشود. پدرش که مردی هنردوست بود با توجه به اشتیاق فرزند به هنر نقاشی او را به کارگاه استاد حاج «میرزا آقا امامی» رهنمون کرد. وی سپس در هنرستان هنرهای زیبای اصفهان از استاد «عیسی بهادری» تعلیم گرفت. پس از پایان این دوره به اروپا رفت و چند سالی در آنجا به مطالعه و بررسی آثار نقاشان برجسته غرب همت گماشت و در نتیجه همین مطالعات بود که به رهیافتی تازه از هنر نقاشان با معیارهای جهانی رسید. پس از بازگشت به ایران کار خود را در اداره کل هنرهای زیبای تهران آغاز کرد و پس از مدتی به مدیریت اداره هنرهای ملی و استادی دانشکده هنرهای زیبای دانشگاه تهران برگزیده شد. در این میان با کار و کوشش مداوم و خلق آثار شگفت‌انگیز، آوازه

هنری او در ایران و در فراسوی مرزها گسترش یافت. استاد فرشچیان در حیطه نقاشی ایرانی به وجود آورنده سبک و مکتب خاصی است که در عین توجه به اصالت مبانی سنتی این هنر، با ابداع شیوه‌های نو، قابلیت و کارایی نقاشی ایرانی را افزایش داده است. او این هنر را غنا بخشید و از حالت الزامی یک پدیده متکی به شعر و ادبیات رها ساخت و رسالت و ارزشی در حد سایر هنرها در نقاشی ایرانی پدید آورد. نقاشی‌های استاد آمیزه دلپذیری از اصالت و نوآوری است. وی با خطوط روان و ترکیب‌بندی‌های ظریف و مدور، راز و رمزها و اشارات درونی نهفته را در آثار خود به وجود می‌آورد. در همین حال با نوآوری در گزینش موضوع و پرداخت اثر به گستره‌ای فراتر از قالب‌های مرسوم می‌رسد.^۱ در این روایت از زندگی نامه استاد، چند نکته مهم است: تحصیلات دانشگاهی ایشان، حضور در غرب در اوج جریان‌های تحولات فرهنگی در سالهای پس از جنگ جهانی و نوآوری ایشان بر حسب تجربه هنر جدید مدرن در کشورهای مختلف غربی. به عبارت دیگر او تلاقی سنت فرهنگی - هنری ایرانی با فرهنگ مدرن غربی بوده است و در این تلاقی است که توانسته نوآوری‌ها و ابداع‌هایی انجام بدهد. به همین دلیل این نقاشی او توانسته نوآوری‌های مدرن و بدیعی را در بازنمایی محتواهایی کلاسیک فرهنگی و مذهبی ایرانی داشته باشد.

فرشچیان با چنین ذهنیت مدرن و دانشگاهی‌ای، در مورد خلق این اثر این گونه توضیح داده است: "سه سال پیش از انقلاب، روز عاشورا، مادرم گفت: برو روضه گوش کن تا چند کلام حرف حساب بشنوی. گفتم: من حالا کاری دارم بعد خواهم رفت. رفتم اتاق، اما خودم ناراحت شدم. حال عجیبی به من دست داد، قلم را برداشتم و تابلو "عصر عاشورا" را شروع کردم. قلم را که برداشتم همین تابلو شد که الان هست، بدون هیچ تغییری. الان که بعد از سی سال به این تابلو نگاه می‌کنم، می‌بینم اگر می‌خواستم این کار را امروز بکشم، باز هم همین تابلو به وجود می‌آمد، بدون هیچ تغییری. یک چیزی دارد این تابلو که خود من هم گریه ام می‌گیرد. در این تابلو مایه اصلی تصویر گرایی، مرکز تصویر دیده نمی‌شود. جایش خالی است. امام حسین که محور اصلی این تابلوست در اثر دیده نمی‌شوند. در مورد محتوای تابلوی عصر عاشورا باید بگویم، شاید جذابیت این تابلو به علت غیبت شخصیت اصلی یعنی امام حسین در آن است و

1 <http://farshchian.honar.ac.ir/index.aspx?siteid=10&pageid=548>

باعث می‌شود که انسان با دیدن این تابلو به دنبال شخصیت اصلی که این واقعه را شکل داده است، بگردد. اشکی که بر چشم اسب حلقه زده و آن سرافکنندگی او برای آوردن خبر ناگوار و کبوترانی که خود را به خون شهید آغشته کرده‌اند، به نوعی پیام‌آور فاجعه هستند. در عین حال وجود حضرت زینب (س) و آن چند نفر در وسط تابلو می‌تواند از عواملی باشد که باعث ایجاد جذابیت هرچه بیشتر در این تابلو می‌شوند. به لحاظ تکنیکی اگر این تابلو بیشتر از این شلوغ بود، احتمالاً این غربت در تابلو این چنین نمایان نمی‌شد.^۱

نکته اصلی در این روایت تاکید فرشچیان بر غیبت شخصیت اصلی یعنی امام حسین و حضور شخصیت‌های جایگزین یعنی حضرت زینب خواهر امام حسین و دخترش رقیه و چند زن دیگر است. هرچند فرشچیان خالی بودن مرکز تصویر و غیبت امام حسین را عامل جذابیت دانسته، اما در عمل به قول خود او، حضور زنان این غیبت را تعدیل کرده و معنایی دیگر بدان داده است. البته فرشچیان چند تابلوی عاشورایی دیگر هم دارد، یکی در مورد حضرت عباس و یکی هم در مورد عرش بر زمین و صحنه قتلگاه، در تابلوی عرش بر زمین هم غیبت مرد مقدس با حضور زن مقدس نمایش داده شده است. اما نکته اصلی آنست که عصر عاشورا به دلایل مختلفی، بیشترین پتانسیل و امکان گسترش را در خودش داشته است که در این مقاله این مساله مورد توجه بوده است.

در فهم کارهای فرچیان باید به این دقت کرد که در نقاشی‌های مذهبی خودش دو دسته مینیاتور دارد: دسته اول، زمانی که از شخصیت‌های مقدس مرد، مانند پیامبران و امامان نقاشی کشیده، و دسته دوم نقاشی‌هایی هستند که در آنها یک ایده مقدس و یک مقوله عرفانی مانند خلقت یا وصال و... ترسیم شده است. در دسته دوم، عموماً زنانگی به استعاره و نماد اصلی برای بازنمایی و ترسیم امر متعالی به کار رفته است (مانند تابلوی بوی بهار یا سروش عالم غیب، تمنا). در دسته اول، نیز الگوهای زنانه زیباشناختی در ترسیم زیبایی‌های صوری قدیسان، یک الگوی زنانه است، مانند تابلوی یوسف و زلیخا، که تفاوت معناداری در مولفه‌های صوری این دو شخصیت نقاشی وجود ندارد. به همین دلیل میتوان گفت که عنصر زنانه، یک نماد کلیدی در روایتها و بازنماییهای فرشچیان در نقاشی‌های مذهبی خودش است.

1 <https://www.farsnews.com/news/13940713000127>

اما فهم این داستان به یک اشاره اجمالی‌ای وابسته است که در ابتدای روایت فرشچیان از خلق این اثر آمده است: " برو روضه گوش کن.. " به نظر برای فهم این نقاشی و چرایی عظمت این صحنه باید به منبع اصلی و البته شاید منبع ناخودآگاه خلق این اثر و صحنه خاص عصر عاشورا رجوع کرد. در سنت شیعی، روضه خوانی از عصر صفوی رواج یافته و ریشه آن در خواندن کتاب روضه الشهداء در مجالس عزاداری است. لذا فهم ریشه‌های داستان قدسی عاشورا را باید از این کتاب جستجو کرد: یعنی کتاب روضه الشهداء و روایت آن از عصر عاشورا. با رجوع به متون می‌توان دلایل اهمیت این لحظه و مقطع خاص واقعه عاشورا را فهمید. زیرا این صحنه دقیقاً باید جایی باشد که داستان عاشورا به اوج خودش می‌رسد: در لحظه محوری چرخش تاریخ قدسی.

تاریخ تشیع و روضه خوانی: عصر عاشورا و تجلی نهایی امر قدیس در الهیات شیعی

تشیع به عنوان یکی از دو شاخه اصلی اسلام است که شرایط تاریخی آن، بالاخص در چهار قرن اول بعد از اسلام، علی‌رغم تلاش‌های متعدد برای کسب قدرت، همه‌اُمه و بزرگان شیعه، در نهایت فرجام خشونت باری داشتند و به نحوی به شهادت رسیدند و در این دوران تشیع همیشه نگاهی تراژیک و اعتراض گونه به نظم مستقر داشته است (توال، ۱۳۸۲: ۲-۳۱). شیعیان همیشه حضور خود را با نگرانی و زحمت و در ترس دائمی از اینکه توسط دشمنان خود نابود شوند، حفظ کرده بودند (شوایتزر، ۱۳۸۰: ۳۵۶). این ویژگی‌ها، یعنی همین به اصطلاح شکست‌ها و سرکوب‌ها در تکوین تاریخ تشیع نقطه تحول خاصی بوده که مبنای بسط تمايلات فرقه‌ای شیعه را فراهم ساخته است (جعفری، ۱۳۸۲: ۱۱۴). دو نکته کلیدی در نگاه شیعیان به هویت و تاریخ خودشان وجود دارد: ۱- ادعای حقیقت برین و اوج حقیقت ادیان الهی در این مذهب، ۲- آغاز تاریخی تراژیک که شهادت امام علی، امام حسن و بالاخص شهادت امام حسین در کربلا مبنای زمینه اصلی نگاه تراژیک این مذهب به جهان و زندگی است. به عبارت دیگر، اوج تجلی حقیقت در اوج رخداد فاجعه بار و تراژیک رخ می‌دهد. به همین دلیل در طی تاریخ تشیع، آیین‌های کلیدی این مذهب حول آیین‌های شهادت و عزاداری برای قدیسان شکل گرفته است. با توجه به ادبیات پژوهشی موجود در باب تشیع باید گفت که مناسک عزاداری محرم، و واقعه کربلا مهمترین عنصر در تکوین ذهنیت مذهبی مومنان بوده و هست. لذا واقعه کربلا نقطه

عطف کلیدی را در تاریخ و حیات تشیع می‌باشد (جعفری، ۱۳۸۲: ۲۵۰، الشیبی، ۱۳۸۰: ۱۶، فیشر ۱۹۸۰، الحیدری ۲۰۰۲، سروش ۱۳۸۱، شریعتی ۱۳۷۹). داده‌های تاریخی نیز بیانگر اینست که مناسک عزاداری محرم، از منظر انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی بیشتر کارکردهای نهاد دین در جامعه شیعی از خلال این مناسک انجام می‌پذیرد و به عبارت دیگر از منظر علوم اجتماعی و برای بررسی دین در مفهوم روزمره و جاری آن در زندگی مردم شیعی، بیش از همه مناسک محرم مطرح می‌شود که به نوعی تجلی بسیاری از اعتقادات شیعی و بازتولید آنها در ذهنیت عبادی مؤمنان است (رحمانی، ۱۳۸۵).

تاریخ مناسک عزاداری از دوره صفویه به اینسو بیشترین تأثیرات را از شرایط تاریخی تشیع داشته است، در این دوره باروی کارآمدن حکومت شیعی در ایران دوران صفویه، تلاش‌های رسمی و غیررسمی زیادی در گسترش مناسک عزاداری صورت گرفته است. نکته اصلی در این دوران، مرکزیت یکی از منابع کتبی در بسط و گسترش این گفتمان دینی کربلا در میان مردم بوده است و این اثر، همان کتاب روضه الشهداء، اثر ملا حسین کاشفی تبریزی (تالیف کتاب در ۹۰۸ هجری) است. اهمیت این کتاب برای شناخت گفتمان کربلا در مردم به چند دلیل است: اول اینکه این کتاب از زمان تألیفش به عنوان منبع و مأخذ اهل ذکر و ذاکرین و روضه خوانان امام حسین قرار گرفته و دوم اینکه مشهورترین و نامی‌ترین اثر تألیفی فارسی پیرامون شهید و شهادت انبیا و اولیای الهی است و سوم اینکه استفاده از زبان ادبی این کتاب، در بستر فرهنگ ادبی زبان فارسی، سبب شده نثر شیوا و قلم رسا و ادب فاخر این کتاب تأثیر آن را در ذهنیت مردم بیشتر کند (مقدمه مصحح بر کتاب روضه الشهداء، کاشفی ۱۳۸۲). این کتاب بطور گسترده‌ای در جهان تشیع رواج یافت. از سرزمین‌های شیعه نشین هند تا ترکیه، در کتابخانه‌های اسلامی نسخه‌هایی از این کتاب وجود داشته و به زبان‌های عربی، ترکی، اردو نیز ترجمه شده است.

علی‌رغم نقدهای نخبگان دینی به این کتاب که بعضاً موارد متعددی را در نقل‌های تاریخی این کتاب غیر معتبر می‌دانند (برای مثال ر.ک: مطهری ۱۳۷۹)، زبان ادبی این کتاب و تناسب گفتمانی آن با ساختارهای ذهنیت فرهنگی شیعیان ایرانی، زمینه نفوذ این کتاب در مردم شده که حتی مجالس عزاداری محرم که بخش مهمی از آنها تحت عنوان نام‌هایی مانند روضه و روضه

خوانی و... بیان می‌شود، برگرفته از عنوان این کتاب است. به همین خاطر این کتاب را می‌توان مبنای روایت نظام اسطوره‌شناسی شیعی دانست.^۱

اهمیت عصر عاشورا در کتاب روضه الشهداء

کتاب روضه الشهداء در ۱۰ باب و یک خاتمه نوشته شده است، و حتی در آغاز باب اول که پیرامون رنج آدم ابوالبشر و داستان خلقت است نیز، با مسأله غم و خلقت بشر شروع می‌کند (واعظ کاشفی، ۱۳۸۲: ۲۴). کاشفی این کتاب را با این مبانی اسطوره‌شناختی آغاز می‌کند که البته در مقدمه هم دو نکته بنیادی در الهیات رنج مقدس در تشیع مردمی را بیان می‌کند: اینکه بلا نشانه لطف الهی برای بندگان مقرب اوست، لذا هر کس در درگاه خدا منزلت بالاتری داشته باشد، بالا و محنت بیشتری را خواهند داشت. (قبلی: ۱۹). از منظر این کتاب تاریخ، تاریخ تجلی امر قدسی است که با خلقت آدم شروع می‌شود و به رستاخیز منتهی خواهد شد، و نکته مهم این کتاب اینست که این تجلی، از مجرای رنج و غم و بلا و محنت صورت می‌گیرد، و لذا هر چه رنج و بلا بیشتر، بهره از تقدس و حقیقت و واقعیت نیز بیشتر است. به همین سبب تاریخ انبیاء، تاریخ تجلی رنج مقدس برای تعالی و تقرب الهی است. بلا و رنج، اموری سرشار از لذت معنوی می‌شوند. البته این نوع بلا با بلایی که کیفر گناهکاران است، متفاوت است. کاشفی در این کتاب سیر تجلی امر قدسی در تاریخ را از مجرای رنج و بلا، در سلسله اولیا بیان می‌کند و بواسطه نگاهی که به جایگاه رنج در هستی و خلقت و فلسفه تجلی قداست دارد، به نوعی تقدیرگرایی می‌رسد که بیانگر لزوم مصیبت دیدگی و رنج دیدن و بلا دیدن اولیا است. به همین سبب هم همه اولیا از این مسأله آگاه هستند و اوج این رنج‌ها و فاجعه‌ها، در عصر عاشورا و در لحظه شهادت اما حسین رخ می‌دهد.

نکته مهم اینست که علی‌رغم پیشینی بودن لزوم مصیبت برای اولیا، در مورد امام حسین این مسأله بطور مصداقی و مشخص بیان می‌شود. به همین سبب پنج مرتبه جبرائیل نوید واقعه کربلا را به پیامبر می‌دهد، البته جبرائیل داستان کربلا را برای انبیای پیشین هم تعریف کرده بود، خود امام حسین هم بارها نوید کربلا را از پدر و جدش و.. می‌شنود (ر.ک: کاشفی، ۱۳۸۲: ۲۹۵ و

۱ در کتاب آیین و اسطوره در ایران شیعی (رحمانی، ۱۳۹۴) به تفصیل دلایل و مستندات تاریخی برای اینکه این کتاب را می‌توان به عنوان متن مبنایی در اسطوره‌شناسی و مطالعات آیینی تشیع ایرانی در نظر گرفت، آورده شده است.

۱۰-۳۰۶). نکته دیگری که وجود دارد اینست که رنج و مصیبت و بلا، از آنجا که موهبتی الهی و نشانه تقرب و تقدس اولیاء لذا تجلی رنج قدسی محسوب می‌شود، متضمن نوعی اتصال و حضور متناوب عالم ماورا در عالم دنیوی است. رنج صرفاً امری موجود در دنیا نیست، بلکه واکنش‌هایی نیز در جهان برین ایجاد می‌کند، این واکنش‌ها گاهی به نشانه همدردی ساکنان عالم مکلوت با اولیا و رنج‌های آنهاست، و گاهی حضور آنها در عالم دنیوی برای دفع رنج اولیا دیده می‌شود. (قبلی ۶۶).

تداوم رنج و مصیبت و بلا به عالم قدسی ماورائی را در نقطه اوج تجلی قدسی رنج در واقعه کربلا می‌توان مجدداً دید. البته در اوج واقعه رنج، یعنی کربلا و لحظه شهادت امام حسین، تمام هستی، اعم از هستی دنیوی و هستی ماورائی واکنش نشان می‌دهند. به همین سبب هم می‌توان گفت در الهیات رنج از منظر شیعی، کربلا و لحظه شهادت امام حسین، نقطه اوج تجلی رنج، تقدس و تعالی است. اوج این تجلی تقدس و رنج و حقیقت، بالاترین واکنش را از خلقت و هستی در همه ابعادش بر می‌انگیزد. کاشفی این لحظه را اینگونه بیان می‌کند که آنگاه که شمر "در سجده آن حضرت را شربت شهادت چشائید... در این حال غلغله در صوامع ملکوت افتاد، ولوله از اهل خطایر بر جبروت برآمد. آفتاب عالم افروز از تاب باز ایستاد و ماه جهان آرامی، در چاه محاق افتاد، زهره برای دل زهرا دست از طرب بازداشت، کیوان بر بالای هفت ایوان اتفاق مصیبت زدگان را لوای تعزیت برافراشت. فرشتگان بر جوف هوا ناله برداشتند، جنیان از نواحی کربلا به گریه درآمدند، آسمان دامن از خون پرگردانید، زمین از غضب الهی برخویش بلرزید و مرغان هوا از آشیانه‌ها متفرق شده، نعره غراب البین بر کشیدند. ماهیان دریا از آب بیرون آمده بر خاک خواری می‌طپیدند، دریاها موج حسرت به اوج فلک رسانیدند، کوهها به صدای دردآمیز و نوای محنت انگیز بنالیدند،...

اندرین غم نه همین ارض و سما بگریستند که اهل عالم از ثریا تا ثریا بگریستند"

(قبلی ۴۳۹)

این مرکزیت با حضور عینی - قدسی تمام اولیا در عزای امام حسین و سر بریده او نیز بازنمایی یافته است. زیرا از آدم تا خاتم، همه اولیا و انبیاء عظام برای تعزیت و عزای حسین می‌آیند، سر سلسله‌های تشیع، یعنی پیامبر و علی و فاطمه و حسن نیز در این عزا حاضر

می‌شوند. اجتماع همه کسانی که در طی تاریخ بواسطه رنج‌ها و مصیبت‌هایشان، مقربان و مقدسان درگاه الهی بوده و واسطه تجلی قداست بوده‌اند، حول سر امام حسین بیانگر مرکزیت کیهان شناختی و اسطوره‌شناختی و الهیاتی واقعه کربلا و عصر عاشورا می‌باشد. در این سنت عقیدتی است که می‌توان نظام‌های آیینی تشیع را در عزاداری محرم فهمید. آیین عزاداری، یک مکانیسم افزایش ایمان، بخشش گناهان، تضمین خیر آخرت و در نهایت رستگار شدن است. برای مومنان این عزاداری‌ها موجب شفاعت است، چرا که "اگر بگری بر حسین، به حیثیتی که قطره‌های اشک بر رخسار تو روان گردد، حق تعالی بیامرزد گناهان تو را از صغیره و کبیره و اندک و بسیار" (قبلی ۴۴۲).

بر اساس کتاب روضه الشهداء که میتوان آن را مهمترین متن در سنت‌های عزاداری محرم در میان شیعیان ایران دانست، عصر عاشورا نقطه اوج تاریخ تجلی امر مقدس در باورهای شیعی است. در این پیش زمینه و بستر است که میتوان فهمید چرا نقاشی عصر عاشورا به یک موضوع بسیار حیاتی و یک مقطع بسیار خاص در الهیات شیعی پرداخته است. البته نحوه پرداختن استاد فرشچیان و روایت گری این نقطه اوج تجلی امر قدسی، بواسطه ترکیبی بسیار نوین از غیبت شخصیت اصلی (امام حسین) و حضور یک شخصیت جایگزین (حضرت زینب و سایر زنان) است که در ادامه بدان خواهیم پرداخت.

تحول زنانگی در جامعه ایران: تغییر از حاشیه به متن

جنسیت در آیین‌های عزاداری محرم: زنانگی و مردانگی در آیین‌ها

به نظر می‌رسد نمی‌توان برای فهم چرایی استقبال از مینیاتور عصر عاشور صرفاً به تاریخ این اثر و تبارشناسی آن در تاریخ تشیع و متون کلاسیک مبنای مجالس عزاداری و روضه خوانی محدود بشویم. بلکه فاصله میان خلق مینیاتور عصر عاشورا و استقبال جامعه از آن، نیازمند توضیح و تحلیلی از زمینه اجتماعی و فرهنگی جامعه ایران در شرایط نوین و مدرن است: جایی که جامعه انقلابی در مواجهه میان میراث سنتی و وضعیت مدرنش به ترکیبی جدید و معنادار برای مخاطبان امروزی نیازمند بود. لذا لازم است به تاریخ زنانگی در شرایط مدرن ایران نیز پرداخته شود تا بتوان فهمی از چرایی دلالت مندی بدیع حضور زن در برابر غیبت مرد مقدس در نقاشی عصر عاشورا ارائه داد.

عموما در مطالعات آیین‌های عزاداری محرم، مسئله جنسیت چندان مورد توجه نبوده است، عمده پژوهش‌ها یا متمرکز بر آیین‌های عزاداری محرم در حالت کلی بوده‌اند که عموماً آیین‌هایی هستند مختلط یا گاه صرفاً مردانه، که در هردوی این حالت‌ها، مردانگی عنصر اصلی در کنشگران آیین و متخصصان آیین است و زنان، در نهایت بخشی از مخاطبان یا گروه‌های حاشیه‌ای و فرعی بوده‌اند. در دوره‌های اخیر نیز گاه برخی متخصصان مانند تراب (۲۰۰۷) و هاگلند (۲۰۰۳ و ۲۰۰۹) آقای (۲۰۰۵) دستوری (۱۳۹۴) و کاهیرده (۱۳۹۴) به مجالس صرفاً زنانه پرداخته‌اند.

لذا جنسیت آیین‌های عزاداری عموماً در وضع عادی‌اش، دال مردانه دارد و در مواردی که به‌طور خاص تصریح شده، دلالت زنانه دارد. به نظر می‌رسد برای فهم بستر آیین و زمینه‌های اجتماعی گسترش و توسعه مینیاتور عصر عاشورا لازم است چند مؤلفه برای تدقیق و تحلیل آیین‌های عزاداری در دوره معاصر با تأکید بر شرایط به دهه اخیر فرهنگ و مذهب در ایران به کار گرفته شود. این مؤلفه‌های عبارتند از: ۱- فضای برگزاری آیین‌ها در دو الگوی اندرونی خانه‌ها و فضاهای بیرونی عمومی که حسب گزارش‌های تاریخی (مستوفی و همایونی)، تنها در فضای اندرونی است که زنان حق برگزاری مجالس زنانه را دارند و فضای بیرونی و مجالس مختلط در فضای اندرونی، عموماً تحت سیطره مردان هستند. ۲- اجتماع آیینی به صورت تک‌جنسیتی (صرفاً مردانه و صرفاً زنانه) یا مختلط (زن و مرد)، که در این حالت باید اجتماع آیینی صرفاً مرد، صرفاً زن یا مختلط هستند. ۳- مؤلفه سوم متخصصان آیین هستند. اینکه متولیان و مجریان اصلی آیین‌ها چه کسانی هستند، غلبه گفتمانی با کدام یک از آنهاست. طبق روایت‌های تاریخی موجود، اصولاً متخصصان آیینی شیعی، مردان هستند، فقط در صورت عدم حضور آنها و عدم امان حضور متخصص مرد، زنان در مجالس صرفاً زنان حق اجرای مراسم را داشته‌اند. ۴- مؤلفه چهارم آنست که الگوی اصلی روایتگری واقعه کربلا در آیین‌های عزاداری حول شخصیت‌های مذکر/مؤنث و زبان حال کدامیک از آنها قرار می‌گیرد. به‌عبارت دیگر نمادهای کلیدی (Ortner, 1980) مراسم، زنان هستند یا مردان. فهم جنسیتی و زمینه‌مند آیین‌های عزاداری محرم مستلزم تفکیک لایه‌های زیر در تحلیل و تفسیر آیین‌های عزاداری محرم است: الگوی اصلی و نماد کلیدی روایت واقعه عاشورا؛ متخصصان و مجریان اصلی مناسک؛ بستر و فضای مناسکی.

در گفتمان‌های سنتی، عموماً زنان سوژه‌های منفعل و گاه ابژه‌هایی برای گفتمان‌های دینی هستند و همین منطبق در مناسک دینی مختلط یا مناسک دینی صرفاً مردانه وجود دارد. این گفتمان که ذهن و بدن زنانه را در اندرونی خانه تعریف کرده و هویت سوژه زنانه را در تبعیت از مردان صاحب اندرونی و در ذیل آنها تعریف می‌کند، به‌خوبی در مجموعه‌ای از رساله‌های سنتی علمای دین در باب زنان و تأدیب و انضباط‌بخشی آنها متجلی شده است. (ر.ک: روح-انگیز کراچی، ۱۳۹۰) به همین سبب هم در گزارش‌های تاریخی از مجالش و آیین‌های مذهبی (مانند عزاداری محرم) در فضای بیرونی، روایتی مردانه، با متخصصان مرد و الگوی محتوایی مردانه مواجه هستیم. آنها اگر هم در فضاهای سنتی حضور دارند و گاه در مکان‌های مرکزی مانند مرکز تکیه دولت و تکیه‌های مشابه آن، در پیرامون منبر می‌نشینند، عملاً در مقام جنس دوم و منفعل و فرع بر محتوا و الگوی غالب فرم و محتوای مراسم که مردانه است، تعریف می‌شوند و مهمترین نقش آنها، گریه‌کردن و بازارگرمی مجلس است. لذا حضور فیزیکی آنها در مرکز مکانی به معنای محوریت آنها در محتوا و سلسله مراتب کنشگران آیینی نیست. توصیف‌های ناظران از نحوه حضور زنان در مجالس تعزیه در عصر ناصری به‌خوبی نشان می‌دهد که زنان، صرفاً تماشاگران و مخاطبان منفعل این آیین‌های عزاداری بودند که مردان مجریان و متولیان اصلی آنها بودند. به‌عبارت دیگر در عرصه‌های عمومی زنان صرفاً ناظران و تماشاگران آیین‌هایی بودند که محتوای آنها، راوی آنها و کنشگران اصلی آنها مردان بودند. (ر.ک: شل، ۱۳۶۸، بنجامین ۱۳۶۳). در نهایت زمانی که زنان درباری و متمول وارد می‌شدند کمیک در تولید و تزئین برخی نمادهای مادی مناسک مانند لباس‌ها و گاه غلم‌های مراسم داشتند که آن هم در اندرونی اجماع می‌گرفت.

به نظر می‌رسد فهم بهتر تحول زندانگی و مردانگی در آیین‌های عزاداری را باید از عصر ناصری جستجو کرد که از یک‌سو آیین‌های عزاداری بسط بسیاری پیدا می‌کنند و از سوی دیگر تجدد وارد لایه‌های مختلف جامعه ایرانی شده و یکی از توابع آن تحول موقعیت زنانه است. یکی از جامع‌ترین گزارش‌ها از موقعیت‌های اندرونی/بیرونی و زنانه/مردانه آیین‌های عزاداری در عصر ناصری متعلق به عبدالله مستوفی است که تجربه‌های زیسته خودش را در کتابش مفصل شرح داده است. او به خوبی توضیح می‌دهد در مجالسی که در تکیه دولت و خانه‌های اعیان برگزار می‌شد، گاه فضاهای خاصی برای زنان اعیان و دربار و مشاهده مراسم

روضه و تعزیه وجود داشت، اما در همه اینها بهترین مکان متعلق به مردان، و متولی و مجری مراسم هم مردان بودند. در آن دوره ما با نوعی توسعه صنعت روضه‌خوانی به مثابه یک صنعت فرهنگ مواجه هستیم. فرم‌های دیگر آیین‌های عزاداری مانند دسته‌گردانی و سینه‌زنی که اساساً مردانه بوده و در عرصه‌های عمومی برگزار می‌شد و زنان صرفاً حق نظاره از دور را داشتند در مجالس روضه‌خوانی زنان همانند تعزیه حق حضور داشتند، اما صرفاً در مقام تماشاگر منفعل مجلس عزاداری. در مجالس صرفاً زنان مانند نذری‌ها زنانه، روضه‌های زنانه و سفره‌های نذری و تعزیه‌های زنانه است که زنان حق دارند محتوا، اجرا، مدیریت و متولی بودن کل مراسم را در دستان خود داشته باشند. در مجالس مختلف، نقش‌های زنانه (مانند زنان اهل بیت در روز عاشورا در تعزیه) را مردان بازمی‌کردند. (مستوفی، ۱۳۸۸: ۲۷۴-۳۰۸). عمده مراسم عزاداری فرم و محتوای مردانه داشت، مجری و مبدع آنها نیز مردان بودند و زنان در نهایت در برخی موارد به تقلید از مراسم مردان در اندرونی، نسخه‌های زنانه‌ای از آن آیین‌ها ایجاد می‌کردند که در این موارد نیز به کمک استادان مرد، مهارت‌های آیینی خاص را به زنان می‌آموختند. خلق تعزیه زنانه، که در اندرونی و توسط زنان اجرا می‌شد، یکی از این موارد تقلید از تعزیه مردانه است. (ر.ک: مونس‌الدوله، ۱۳۸۶: ۹۸)

نکته اصلی آنست که عاملیت زنانه برای شکل‌دهی به فرم‌های خاص مناسک در عرصه‌های عمومی و بیرونی و حتی گاه در اندرونی برای خودشان با واکنش طرد و گاه تحقیر توسط علمای مرد مواجه می‌شد، به عنوان مثال بیرجندی، از علمای دوره قاجار که با تعزیه مخالف بود، اجرای آن توسط زنان را امری ناشایست و موجب وهن اهل بیت و تجری زنان قلمداد می‌کرد (بیرجندی ۱۳۸۵: ۹۰). همین بیرجندی در بیان شرایط اهل منبر، شرط یازدهم را مرد بودن می‌دانست که مرد باید بر منبر برود، نه زن (قبلی، ۹۰). واکنش علما همراه با ابداع‌های زنانه در آیین‌های عزاداری محرم، بیانگر تغییراتی از مواجهه زنان در فضاهای اندرونی با سنت‌های مذهبی بود. از همین عصر بود که زنان به تدریج تغییرات فرهنگی متعددی را در زمینه‌های غیرمذهبی شروع کردند، تحصیل زنان راز رشد آنها و حضور در عرصه عمومی، غایت آنها تعریف شد. به همین دلیل زنان به پروبلماتیک اصلی در آموزش مدرن و فضاهای بیرونی و عمومی تبدیل شدند و سیاست جنسیتی در آموزش و فضاهای بیرونی، از نظر مردان نباید سبب تغییر الگوی سنتی زن می‌شد، تا مانع از تجری آنها و جسارت آنها به قواعد شرع و عرف نشود.

عموماً در تاریخ فرهنگی زنانگی در ایران مدرن به جنبش‌های مدرن سکولار زنان ایرانی توجه شده‌است. اینکه چگونه زنان از گفتمان حاکم بر رساله‌های سنتی برای تأدیب زنان و انضباط بخشی به آنها توسط علمای وقت (ر.ک: روح‌انگیز کراچی، ۱۳۹۰) خارج شوند و به زنانی مدرن و سکولار تبدیل شوند، زنانی که اوج آنها را می‌توان در جنبش‌هایی مانند نهضت نسوان شرق در ایران دید. (ر.ک: سلامی و نجم‌آبادی ۱۳۸۹). در این نوع گفتمان مدرن سکولار در باب زنانگی، زنانی مورد توجه بوده‌اند که در تقابل با سنت و مذهب عمل کنند و هنجارهای سنتی در باب فضای بیرونی و آموزش زنان را نفی کرده و قواعد آن را تخطی کنند. این جنبش‌های مدرن سکولار مبنای تعریف هویت زن مدرن ایرانی قرار گرفت و عملاً صدای آنها، به مهمترین و گاه تنها صدای زنان مدرن ایرانی تبدیل شد. این جریان‌ها از دوره قاجار و بلاخص جنبش مشروطه اواخر قرن سیزدهم هجری شروع شد. پیش از جنگ جهانی اول، زنان ایرانی، انجمن حریت نسوان را برای کسب حقوق اجتماعی و سیاسی و در سال ۱۳۰۲ شمسی، جمعیت نسوان وطن خواه را به همراه انجمن‌های زنانه دیگر در سالهای بعد تاسیس شدند. نکته اصلی آنست که در تاریخ روایت زنانگی در ایران که میتوان گاه از آن به پروبلماتیک زنانگی در ایران یاد کرد، عموماً بر جنبشها و فعالیت‌های زنان مدرن و سکولار تاکید و توجه شده است (ر.ک. احمدی خراسانی، ۱۷:۱۳۸۴). این جنبش در تاریخ ایران مدرن سه مقطع کلیدی و سه مقطع عطف نیز دارد: مقطع قانون کشف حجاب (در نیمه حکومت رضاشاه)، رخداد انقلاب اسلامی و احیای حجاب (۱۳۵۷) و در مقطع سوم، دوره دهه هفتاد شمسی / بویژه در دوره ریاست جمهوری محمد خاتمی ۱۳۷۶-۱۳۸۴ به اینسو که حضور زنان در آموزش عالی رشد فزاینده‌ای یافت و با زنانه شدن دانشگاه مواجه شدیم، همچنین زنان به تکنولوژی‌های نوین ارتباطی و اطلاعاتی است. در همه اینها مساله اصلی عاملیت زنانه است. که در دو مقطع اول، نظام حکومتی و حاکم سیاسی به دنبال اعطای عاملیت به زنان برای زندگی مطلوب بوده و در مقطع سوم، زنان به شیوه‌ای خودآیین به دنبال کسب این خودآیینی بوده‌اند (ر.ک. رضایی و فرهادی، ۶:۱۳۹۶). مساله اصلی آنست که تجربه مدرنیته در ایران، در ضمن خود پروبلماتیک زنانگی را داشته است. این پروبلماتیک از یکسو در مواجهه با فرهنگ غرب برجسته شده و از سوی دیگر در ایجاد نظام‌های تأدیب و کنترل بدن‌ها و نظم اخلاقی مربوط به آن در جامعه ایرانی. حکومت پهلوی پروبلماتیک زنانگی را ذیل آزادی زنان و تحول اساسی در الگوهای سنتی

زنانگی که ریشه در عرف و مذهب داشت دنبال می‌کرد و نظام جمهوری اسلامی در گفتمان فقهی خودش، این مساله را در احیای الگوهای سنتی زنانگی با توجیحات فقهی و شرعی دنبال میکرد. آنچه که در گفتمان پهلوی مهم بود، ورود زنان به عرصه‌های عمومی و عاملیت آنها از طریق خروج از اندرونی و حضور فعال در بیرونی بود. در گفتمان جمهوری اسلامی و خوانش فقهی آن، زنانگی همچنان در اندرونی و در پیوند با مفهوم خانه و خانواده تعریف شده است. مساله اصلی در مقطع سوم است، نوعی تلاش خودبنیاد زنان برای ورود به عرصه‌های عمومی و کسب حقوق جدید اجتماعی و فرهنگی و سیاسی و ایجاد امکان بیشتر برای مشارکت اجتماعی و سیاسی در جامعه ایرانی (ر.ک. طیبی نیا، ۱۳۹۶).

همانطور که پیشتر اشاره شد، مساله اصلی در فهم و تحلیل پروبلماتیک زنانگی در ایران معاصر تمرکز و توجه صرف به وجوه مدرن و سکولار آنست. در حالیکه از خلال تحولات جامعه ایرانی گونه‌های جدید از زنانگی شکل گرفت که نمی‌توان آن را در دوگانگی سنتی-اندرونی /مدرن-بیرونی فهمید، بلکه این تحول ضمنی و تقریباً بی‌صدا، تحول در اندرونی‌هایی است که زنان از درون خانه‌ها و خانواده‌های مذهبی، در گفتمان‌های مذهبی نوعی بازسازی هویتی و مذهبی را شروع کردند، تا بتوانند به زن مدرن اسلامی دست پیدا کنند. انقلاب اسلامی که عمده تمرکزش بر مهار زنان مدرن سکولار و گفتمان‌های آنها بود، در مقابل فرصتی ناخواسته برای این زنان فراهم کرد تا زنان مدرن اسلامی را ایجاد کند که میتوان آنها را شکل ترکیبی از وجوه سنتی با محوریت خانه و خانواده سنتی، ارزشهای مذهبی سنتی و موقعیت‌های مدرن و بازخوانی مدرن آن ارزشها و نهاد خانواده دانست. این زنان نقش‌های سنتی مثل مادری و همسری را پذیرفته اند، اما معتقدند زنان باید در جامعه حضور و مشارکت جدی داشته باند، و تحصیلات عالی برای زنان را بدیهی می‌دانند و در نهایت ذیل همان گفتمان‌های مذهبی و اخلاقی اسلامی بازسازی شده، در جامعه مدنی حضور پیدا می‌کنند. به نظر می‌رسد فهم فرم و محتوی پروبلماتیک زنانگی در ایران مدرن، منوط به فهم همزمان این دو تیپ از زنانگی است: زن مدرن سکولار و زن مدرن مذهبی. هردوی این گفتمان‌ها به دنبال چیزی هستند که نجم‌آبادی (2005) آنها را "سیاست رویت پذیری عمومی در بحث فضا و جنسیت" می‌داند.

نکته اصلی در ضمن این گفتمان‌ها، آنست که میزان موفقیت آنها بیش از هر چیزی بستگی دارد به میزان مشازکت زنان در تحصیلات دانشگاهی، هم به عنوان یک گفتمان فرهنگی و هم به

عنوان یک سرمایه نمادین لازم برای مشارکت فعال در عرصه‌های اقتصادی و اجتماعی و سیاسی. این اتفاق دقیقه در دهه هفتاد شمسی بواسطه توده‌ای شدن دانشگاه (ر.ک. مردیها، ۱۳۹۶) در ایران رخ داد که زنان توانستند حضوری کمی بیشتری در آموزش عالی داشته باشند و عملاً آموزش عالی با مساله زنانگی مواجه شد و گفتمان‌های حکومتی نیز به دلیل نگاه سنتی فقهی خودشان تلاش کردند این زنانه شدن را مهار کنند. دقیقاً در همین فضا بود با برجسته شدن حضور زن و مشروعیت یافتن حضور آنها در گفتمان‌های مذهبی مواجه می‌شویم. در همین زمان هست که زنان تحصیلکرده با دانش مذهبی بالا، به محورهایی برای جلسات مذهبی در کلانشهرها تبدیل می‌شوند که در مجالس آنها نه تنها زنان، بلکه طیف گسترده‌ای از مردان هم حضور دارند. زنان به رهبران مذهبی خرد تبدیل می‌شوند، هرچند همچنان مراکز قدرت مذهبی در دست مردان هست، اما آنها نیز تشکیلات مذهبی خودشان را در کلان شهرها ایجاد میکنند.

اتفاق دیگری که در نیمه دوم دهه هفتاد شمسی رخ داد، نوعی گرایش عاطفی و فردی در روایت گفتمان کربلا در مجالس مذهبی عزاداری محرم بود. من شرح مفصلی از این تحولات را در کتاب خودم آورده ام (رحمانی، ۱۳۹۳). در این گفتمان جدید چند نکته در مجالس مذهبی سبک هیا جدید عزاداری جوانان شهری دیده میشود: تاکید بر عاطفه گرایی فردی، تاکید بر وجوه زیباشناختی زنانه، مانند چشم و ابرو برای توصیف مردان واقعه عاشورا در مجالس مذهبی، و مهمتر از همه تمرکز خیلی خاص بر شخصیت‌های زن، مانند حضرت زینب خواهر امام حسین، رقیه دختر کوچک او، لیلا همسر او و مهمتر از همه حضرت فاطمه، دختر پیامبر و همسر حضرت علی و مادر اما حسین. در برخی موارد این تمرکز بر شخصیت‌های زن به حدی رواج یافت که گاه بخش اعظم محتوای جلسات عزاداری محرم، به شرح حال زنان در کربلا پرداخته میشد و گاه مجلس مذهبی صرفاً حول حضرت زینب یا حضرت رقیه می‌پرداخت.

در این توازی میان تحولات اجتماعی و فرهنگی و رخ دادن آنچه که برخی از آن به عنوان زنانه شدن جامعه ایرانی صحبت کرده اند (فاضلی، ۱۳۹۴) کرده اند، این زنانه شدن را البته نباید صرفاً به حضور فیزیکی زنان در عرصه‌های عمومی تقلیل داد، بلکه مساله نوعی افول معیارهای سلطه مردانه در رویکرد سنتی و همچنین ارجحیت یافتن معیارهای زنانه در فهم مسائل فرهنگی است. به عبارت دیگر زنانگی به مثابه الگویی شناختی برای درک امور و توصیف و تفسیر آنها به یک رویکرد فرهنگی مسلط تبدیل شد و زنانگی به مثابه نظام فرهنگی به الگویی کلیدی برای

تولید معنا در تجربه‌های آیین و زندگی روزمره بدل شد. این زنانه شدن هم در فضاهای شهری، هم در فضاهای آیینی و هم در گفتمان‌های دینی در حیات دینی مردم بطور همزمان بسط یافت و این بسط یافتن بیش از همه از نیمه دوم دهه هفتاد و بالاخص از اوایل دهه هشتاد وارد حوزه‌های دینی و آیینی هم شد، دقیقاً موازی با جریانی که در مطالعات آیین‌های عزاداری محرم در ایران، به مداحی پاپ شهرت یافت. در این توازی‌ها بود که جامعه ایرانی امکان درک و همدلی را با نقاشی عصر عاشورا پیدا کرد، نقاشی‌ای که مهمترین لحظه تاریخ قدسی تشیع را در نظام نمادین جدید و از خلال نماد کلیدی زنانه بیان می‌کرد. به عبارت دیگر زمانه و زمینه مناسب فهم و گسترش این مینیاتور فراهم شده بود.

نتیجه‌گیری

در این مقاله تلاش شد دلالت‌های تاریخی، اسطوره‌شناختی و در نهایت اجتماعی - فرهنگی و سیاسی مینیاتور عصر عاشورا توضیح داده شود. مساله اصلی آنست که این نقاشی در دهه پنجاه شمسی خلق می‌شود، در شرایطی که جامعه در حال تجربه نوسازی و تحولات فرهنگی است، در عین حال هنوز ساختارهای سنتی جنسیتی و مردانه هنوز بر عرصه‌ها فرهنگی و اجتماعی مسلط هستند، و در اواخر دهه هفتاد شمسی و اوایل دهه هشتاد شمسی رواج پیدا میکند، این فاصله به چه دلیلی است؟ برای فهم این مساله باید علاوه بر درونمایه این مینیاتور، به زمینه‌های اعتقادی و اسطوره‌ای آن و همچنین شرایط کلان اجتماعی و فرهنگی آن توجه شود. در این مقاله تلاش شد ریشه‌های این مینیاتور در باورهای شیعی در باره لحظه اوج تجلی حقیقت الهی، یعنی لحظه شهادت امام حسین، و همچنین ذهنیت مدرن و تحصیل کرده نقاش در ایجاد غیبت شخصیت اصلی واقعه کربلا، یعنی امام حسین و جبران آن با حضور عنصر زنانه (الگوی زنانه برای تحلی تقدس) و در نهایت بسترهای تاریخی رشد زنانگی در عرصه‌های مدنی و بیرونی و به صدا در آمدن روایت‌های زنانه از جهان و مذهب در تاریخ مدرن ایران توضیح داده شود.

فارغ از تحولات کلان جامعه ایران در دوره مدرن، اتفاقاتی در گفتمان‌های دینی در دهه‌های اخیر در جامعه ایران رخ داده است: ما با دو تحول مهم و موازی در گفتمان‌های دینی و مذهبی مربوط به مراسم عزاداری محرم مواجه می‌شویم: اول، حضور زنان به عنوان متخصصان آیینی و

رهبران رده پایین مذهبی و لاش آنها برای ایجاد روایتی زنانه از دین، که ناشی از بستر آموزش عالی بود، زیرا هم زنان متخصص در این نسل نوظهور تحصیل کرده آموزش عالی بودند و تلاش داشتند بر حسب نگاه‌های علمی و تجربه‌های دانشگاهی خودشان درک جدید از دین ارائه بدهند که به زنان امکان آزادی بیشتری می‌دهد، و از سوی دیگر تقریباً عموم مخاطبان آنها نیز زنان تحصیلکرده دانشگاهی بودند. دوم، تمرکز بر شخصیت‌های مقدس زن در واقعه عاشورا و تلاش برای استفاده از الگویی زنانه برای توصیف، روایت و بازنمایی واقعه. برجسته شدن الگوهای زنانه در روایت واقعه عاشورا و تمرکز بر زنان در عاشورا، مهمترین زمینه‌های درون‌گفتمان مذهبی برای رواج شمایل‌های زنانه بود. مهمتر از همه در بدنه کلان جامعه نیز ما با چیزی مواجه هستیم که برخی متخصصان از آن با عنوان زنانه شدن جامعه یاد می‌کنند. در تلاقی این دو تحول مهم است که میتوان بستر گسترش انبوه نقاشی عصر عاشورا را فهمید.

عصر عاشورا که از لحاظ مذهبی، به کلیدی ترین نقطه تاریخ قدسی عاشورا یعنی لحظه شهادت و اوج تجلی حقیقت قدسی در دیدگاه شععی تمرکز دارد، دو مولفه مدرن و بسیار جدید را نیز دارد: غیبت مرد اصلی، و جبران این غیبت بواسطه حضور زن. اما این غیبت و جبران آن بواسطه حضور زن، فقط در بستر اجتماعی و فرهنگی‌ای امکان داشته است که زنانگی هم به عنوان منطبق و الگوی روایت واقعه عاشورا و هم به عنوان معیار انتخاب شخصیت‌های اصلی برای روایت عاشورا رواج یافته باشد. ضمن آنکه در بستر فرهنگی جامعه نیز این الگوهای روایت و تفسیر جهان از خلال آن، تسری یافته باشد و به امری عادی در ذهن و عین مومنان و کارگزاران آیینی امروزی بدل شده باشد.

این دو مولفه‌های زمینه‌ای در دهه ۱۳۵۰ در جامعه ایرانی نه تنها فراهم نبودند، بلکه کاملاً هم طرد می‌شدند. برای همین هم نقاشی فرشچیان امکان رواج و پذیرش توسط مخاطبان مذهبی را در آن زمانه و زمینه نداشته است. شرایط پس از انقلاب اسلامی است که این فرصت و امکان را از طریق توسعه و تحول مولفه‌های زنانگی در گفتمان‌های دینی و مشروعیت یافتن آنها در فضاهای دینی جامعه فراهم کرد. به عبارت دیگر بستر گسترش این مینیاتور عصر عاشورا را نباید در گفتمان‌های مربوط به زنان مدرن سکولار، بلکه در توسعه آرام و بی صدای زن مدرن اسلامی در دل اندرونی‌ها و در داخل گفتمان‌های مذهبی جستجو کرد. البته نمی توان تاثیر غیر مستقیم گفتمان زن مدرن سکولار را نادیده گرفت. ولی گفتمان

زن مدرن اسلامی به همراه نوعی زنانه شدن ضمنی در الگوهای شناختی و نظام‌های فرهنگی در جامعه مذهبی مردان و توجه و تمرکز بر زنان در واقعه عاشورا، زمینه اصلی رواج این مینیاتور بود، مینیاتوری که زنانگی را عنصر اصلی حضور و خلق صدا برای واقعه عاشور و به عنوان مهمترین بازنمای شخصیت اصلی این واقعه محوری در تاریخ قدسی شیعی تعریف کرده است. این مینیاتور عملاً بیانگر چرخش پارادایمی در گفتمان‌های مذهبی در مواجهه با پروبلماتیک زنانگی در جامعه ایرانی است.

منابع

- احمدی خراسانی، نوشین (۱۳۸۴) زنان زیر سایه پدرخوانده ها، تهران: توسعه.
- باستید، رژه (۱۳۷۰) دانش اساطیر، جلال ستاری، تهران: توس
- بروگش، هاینریش (۱۳۷۴) در سرزمین آفتاب، مجید جلیلود، تهران: مرکز
- بل، گرتروود (۱۳۶۳) تصویرهایی از ایران، بزرگمهر ریاحی، تهران: خوارزمی
- بنجامین، ویلر (۱۳۶۳) ایران و ایرانیان؛ رحیم رضازاده ملک، تهران: گلبانگ
- بیرجندی، زهرا ع. (۱۳۸۵) "زنان و شبه مدرنیسم رضاخان: تحلیل جامعه شناختی واقعه کشف حجاب"، مجله زمانه، شماره ۴۸، سال پنجم، شهریور ۱۳۸۵ صص: ۴۵-۴۹
- پولاک، ادوارد یاکوب (۱۳۶۳) سفرنامه پولاک، کیکاوس جهانداری، تهران: خوارزمی
- دستوری، مزگان (۱۳۹۴) مناسک مذهبی زنانه در آینه تاریخ، تهران: خیمه.
- دلاواله، پیتر و (۱۳۸۱) سفرنامه دلاواله، شعاع‌الدین شفا، تهران: علمی و فرهنگی
- رحمانی، جبار (۱۳۹۳) تغییرات مناسک عزاداری محرم؛ تهران: تیسرا
- رحمانی، جبار (۱۳۹۴) آیین واسطوره در ایران شیعی، تهران: خیمه
- رضایی، محمد و فرهادی، جولان (۱۳۹۶) دستاوردها و چالشهای حضور زنان در آموزش عالی؛ تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی
- سروش و ... (۱۳۸۱) سنت و سکولاریسم، تهران: صراط
- سلامی، غلامرضا، و نجم آبادی، افسانه (۱۳۸۹) نهضت نسوان شرق؛ تهران: شیرازه کتاب.
- شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴) هنر شیعی؛ تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی
- شل، ماری (۱۳۶۸) خاطرات لیدی شل؛ حسین ابوترابیان؛ تهران: نشر نو
- طبیبی نیا، مهری (۱۳۹۶) دانشگاه، هویت و سیاست زندگی زنان؛ تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی

- فاضلی، نعمت الله (۱۳۹۴) "زنانه شدن فضای شهری در ایران امروز، با تکیه بر فضای کلانشهر تهران؛ ویژه نامه پژوهشنامه زنان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال ششم، شماره اول، بهار و تابستان ۱۳۹۴، صص ۱۰۷-۱۳۲
- کاهیرده، نسیم (۱۳۹۴) عاشورا، مناسک و معنا؛ تهران: خیمه.
- کراچی، روح انگیز (۱۳۹۰) هشت رساله در بیان احوال زنان: ۱۰۰۰ تا ۱۳۱۱ ه.ق. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- کاشفی سبزواری، ملاحسین (۱۳۸۲) روضه الشهداء، عقیقی بخشایشی، قم: نوید اسلام
- کدی، نیکی (۱۲۸۳) نتایج انقلاب ایران، مهدی حقیقت‌خواه، تهران: ققنوس
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۶۰) سفرنامه کمپفر، کیکاووس جهاننداری، تهران: خوارزمی
- مردیها، مرتضی، پاک نیا، محبوبه (۱۳۹۶) دانشگاه نخبه، دانشگاه توده؛ تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی
- مستوفی، عبدالله (۱۳۸۸) شرح زندگانی من: تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه؛ تهران: زوار.
- مونس الدوله (۱۳۸۶) خاطرات مونس الدوله، به کوشش سیروس سعدوندیان، تهران: زرین.
- ویلس، چارلز (۱۳۶۶) تاریخ اجتماعی ایران در عهد قاجاریه، جمشید دودانگه و مهرداد نیکنام، تهران: طلوع
- الهی، محبوبه (۱۳۷۷) تجلی عاشورا در هنر ایران؛ تهران: آستان قدس رضوی
- الیاده، میرچاه (۱۳۸۶) چشم‌اندازهای اسطوره، جلال ستاری، تهران: توس
- Afsaneh Najmabadi (2005) *Women with mustaches and men without beards*, University of California Press.
- Aghaei, Kamran (2005) *Women of Karbala*; University of Texas Press
- Fischer, Micheal M (1980) *Iran: from Religious Dispute to Revolution*, London: Combridge.
- Geertz, Clifford J. (1973) *Interpretation of Cultures* New York, Basic Book
- Hegland, Mary Elaine (2003) "Shi'a Women's Rituals in Northwest Pakistan: The Shortcomings and Significance of Resistance; *Anthropological Quarterly*; Vol. 76, No. 3 (Summer, 2003), pp. 411-442
- <http://farshchian.honar.ac.ir/index.aspx?siteid=10&pageid=548>
- <https://www.farsnews.com/news/13940713000127>
- Kuper, Adam (1999) *Culture*, London: Harvard
- Mary Elaine Hegland (2009) *Educating Young Women: Culture, Conflict, and New Identities in an Iranian Village*, *Iranian Studies*, 42:1, 45-79
- Ortner, Sherry (1973) "On Key Symbols", in *American Anthropologist*; New Series. Vol. 75, Issue 5: 1338-1346.
- Segal, Robert A. (1998) *The Myth and Ritual Theory*, Oxford: Blackwell.
- Torab, Azam (2007) *Performing Islam: Gender and Ritual in Islam*; Leiden: Brill