The State Studies Quarterly
Spring 2024, 10 (37), 79-108
tssq.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/tssq.2024.80135.1536

ATU PRESS

Original Research
Received: 09/03/2024 Accepted: 09/06/2024 ISSN:2476-2806
eISSN:2476-6828

Political Theology of the Takyeh Dowlat

Reza Javid*

Ph.D. in Cultural Sociology, Department of Sociology, University of Guilan, Rasht, Iran

Extended Abstract

Introduction

The Takyeh Dowlat, a significant architectural structure from the Naseri period, played a crucial role in the development of political theology during both the reign of Nasir al-Din Shah and the Constitutional Revolution in Iran. Allegorically, the building can be seen as representing the end of the Constitutional Revolution and the emergence of a new government. So far, most research on the Takyeh Dowlat has focused on descriptive accounts of its construction, emphasizing its spatial and architectural features, as well as its social and ritual functions. In an attempt to move beyond the mere architectural analysis and social descriptions, the present study aimed to apply Walter Benjamin's historical theory and methodology to interpret the building as a historical allegory of political theology spanning the pre-Constitutional, Constitutional, and post-Constitutional periods. The study sought to examine the Takyeh

* Corresponding Author: Rezajavid86@gmail.com
How to Cite: Javid, R. (2024). Political Theology of " Tekyeh Dowlat ". *State Studies*, 10(37), 79 - 108.
Doi: 10.22054/tssq.2024.80135.1536

Dowlat as an allegory for the rise and fall of political theology, analyzing the building's allegorical dimension and contrasting it with its symbolic grandeur. The allegorical interpretation was discussed concerning the formation of the Constitutional Revolution in Iran. The results highlighted the tension between the allegorical and the symbolic, with the Takyeh Dowlat symbolizing the emergence of new conquerors while simultaneously serving as an allegory for destruction and decay. This allegorical reading of political theology is historically significant, not only during the Constitutional era but also in subsequent periods, as it continued to influence the history and politics of Iran.

Materials and Methods

This research adopted Walter Benjamin's approach of allegorical reading of history. Benjamin contrasts the allegorical reading with the symbolic interpretation of history. Symbolic history centers on conquerors, imbuing them with glory, mystery, and a sense of transhistorical significance. In the symbolic view, history finds a linear and unifying process that connects histories of triumphs. In contrast, allegory engages with themes of destruction and decay, focusing on the neglected and thus aligning itself with the defeated. The allegorical reading views history through fragments, ruptures, and ruins, inevitably turning our attention to the defeated and the deprived. Concerning the present study, Naser al-Din Shah's political will to build the Takyeh Dowlat and establish its associated ceremonies and rituals can be considered as a form of symbolizing theology for political exploitation. If so, in the later periods, the building would

take on an allegorical dimension due to the potential possibility of liberation. For this purpose, Benjamin's method proved useful by addressing both the possibility of salvation in theology and the destruction and decay of worldly happiness and salvation.

Results and Discussion

Nasir al-Din Shah developed an interest in theaters during his travels to Western countries. On returning to Iran, he sought to replicate them. Facing opposition from religious scholars, he decided to construct a building dedicated to religious performances. Through the rituals held in this space, he recognized the influence of theology on the masses. After Nasir al-Din Shah's death, the building became a site for public protests during the Constitutional Revolution. Many mass protests mirrored the rituals previously held there, infusing the revolution with a theological color. In this way, the building played an important role in transforming religious rituals into a social movement. Following the victory of the Constitutional Revolution, however, the Takyeh Dowlat was largely forgotten. With the rise of Reza Khan, it regained attention. The Constituent Assembly convened there, and Reza Khan took his oath as king within its walls. Afterward, the Takyeh Dowlat, having sunk into obscurity once more, was destroyed during the Second Pahlavi.

Conclusion

The Takyeh Dowlat can be viewed as an allegory of political theology. During the Naseri period, it was intended to symbolize the ruling religious policy, but during the Constitutional Revolution, it became an allegory of revolutionary liberation. In the post-constitutional era, the Takyeh Dowlat represented the decay and destruction of the ideals

of the Constitutional Revolution, serving as the place where new rulers and conquerors established their dynasties.

Keywords: Takyeh Dowlat, Political theology, Naser al-Din Shah, Constitutional Revolution, Walter Benjamin.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقاله پژوهشی

فصلنامه علمی دولت‌پژوهی
دوره ۱۰، شماره ۳۷، بهار ۱۴۰۳، ۷۹-۱۰۸
tssq.atu.ac.ir
DOI: 10.22054/tssq.2024.80135.1536

الاهیات سیاسی تکیه دولت

رضا جاوید* دکتری جامعه‌شناسی فرهنگی دانشگاه گیلان، رشت، ایران

چکیده

ناصرالدین شاه بعد از جنبش تنباکو به قدرت الاهیات سیاسی در دست علما و مراجع دینی واقف شد. او که با سفر به فرنگ شیفته معماری مدرن هم شده بود تصمیم به ساخت بزرگ‌ترین تالار نمایش‌نامه سوزناک ایرانی به نام " تکیه دولت" گرفت. این بنا، از مکانی صرف فراتر می‌رفت و از ساخت تا ویرانی‌اش در دوره پهلوی، حامل نشانه‌ها و دلالت‌های روشنی از الاهیات سیاسی بود. چنین دلالت‌هایی کمتر در پژوهش‌های مربوط به تکیه دولت مورد توجه قرار گرفته است. با توجه به فلسفه تاریخ و روش شناسی بنیامین در نهایت می‌توان گفت " تکیه دولت" هرچند در ابتدا قرار بود نمادی از شکوه و قدرت پادشاه قاجار باشد اما سرانجام تمثیلی از ویرانی و تباهی آن سلسله و در همان حال شکل گیری انقلاب مشروطه ایران شد. در دوره پسا مشروطه نیز این بنا به شکل تمثیلی بیانگر ویرانی آرمان‌های انقلاب مشروطه و ظهور فاتحانی تازه بود. این مقاله با بهره از روش شناسی والتر بنیامین در خوانش تمثیلی از تاریخ و مدرنیته، " تکیه دولت" را چون تمثیلی سیاسی-الاهیاتی مهم در قبل و بعد انقلاب مشروطه مورد بررسی قرارمی دهد و در نهایت نتیجه می گیرد که با توجه به تصاویر رهایی‌بخش " تکیه دولت" در انقلاب مشروطه، ویرانی آن بنای یادبود در سال‌های بعد را می‌توان تمثیلی از ویرانی تجربه‌های رستگاری بخش در انقلاب مشروطه در نظر گرفت، تلاش برای بازیابی چنان تصاویری سال‌ها بعد مهم‌ترین چالش‌های تاریخ معاصر ایران را رقم زد..

واژگان کلیدی: تکیه دولت، الاهیات سیا سی، نا صرالدین شاه قاجار، انقلاب م شروطه، بنیامین.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۲۰
ISSN: ۲۴۷۶-۲۸۰۶ eISSN: ۲۴۷۶-۶۸۲۸

* Rezajavid86@gmail.com

مقدمه

نقش الاهیات در انقلاب مشروطه ایران در اواخر قرن نوزدهم مهم و اساسی بوده است. انقلاب مشروطه ایران به دنبال رخدادهایی چون شورش بابیه و جنبش تنباکو پدید آمد و از هر دو بسیار تأثیر پذیرفته بود. این دو رخداد در خود، گونه‌ای از الاهیات سیاسی بودند که بعدها جنبش مشروطه ایران انجامید. هر دو می‌خواستند از خدمات الاهیات برای مقاصد مادی و این جهانی بهره ببرند. نیروی پرقدرت الاهیات هرچند در انقلاب مشروطه اگرچه ایده‌هایی مسیحایی با خود داشت اما هم‌زمان برخی علمای متنفذ و نیز دربار قاجار به دنبال بهره‌برداری از آن برای تحکیم قدرت خویش بودند. از سوی دیگر، ناصرالدین شاه با سفر به کشورهای غربی شیفته شکوه تمدن تازه شد و خصوصاً تالارهای نمایش توجه او را به خود جلب کرد. در بازگشت بنا داشت تا همانند آن بناهای باشکوه را در ایران هم بسازد. ناصرالدین شاه در این مهم اما نخست شیفته شکوه و وجه سرگرمی ساز تئاتر غربی بود و مقصودی الاهیاتی را دنبال نمی‌کرد؛ ولی به دلیل ترس از مخالفت روحانیون و نیز وجاهت آیین‌ها و مناسک مذهبی چون تعزیه در جامعه ان روزگار، به آن بنا رنگ و قالبی مذهبی و آیینی بخشید. نتیجه تلاش‌هایش برآمدن عمارت "تکیه دولت" بود.

"تکیه دولت" فضایی برای گردهمایی آیینی و دینی شد و ناصرالدین شاه را به صرافت این انداخت که از این فرصت برای تحکیم قدرت سیاسی خود بهره ببرد. کشته شدن او و تشییع جنازه نمادین اش در "تکیه دولت" تمثیلی از ناکامی او برای بهره‌برداری از وجه نمادین مذهب شد. چند سال بعد و با شروع انقلاب مشروطه ایران، حریم مذهبی و حرم مقدس، انباشته از انرژی مسیحایی، قدرت سیاسی و حرمت جایگاه پادشاه مستبد قاجار را به چالش می‌کشیدند. در کشاکش مابین این دو صورت الاهیاتی، مکان‌های مذهبی و مقدس اهمیت بیشتری پیدا کردند. مکان‌های مذهبی ایران از گذشته همواره محلی برای طلب رستگاری و حراست از مردمان بودند. اما به طور مشخص این انقلاب مشروطه بود که فضاهای نمادین الاهیاتی را به تصرف خود درآورد و از آن برای فراخواندن نیروی مسیحایی تاریخ بهره برد.

"مهاجرت صغرا" و "مهاجرت کبرا"در انقلاب مشروطه برای اولین بار سنت بست نشینی را به کنشی جمعی در خدمت سیاستی رهایی بخشی مبدل کرد. فراخوانی نیروی

رستگاری بخش تاریخ را پیش از این در فتوای "میرزای شیرازی" و "رخداد تنباکو" دیده بودیم که چگونه در مقیاسی توده‌ای، نظم نمادین شاهانه را وادار به عقب‌نشینی کرد. در مهاجرت‌های دوگانه علما و مشروطه خواهان اما، قدرت منجی گرایانه تاریخ و شکلی از الاهیات رهایی بخش در حریم‌های مذهبی شکل می‌گرفت. "تکیه دولت" هم از این قاعده مستثنا نبود و به یکی از اصلی‌ترین مکان‌های تجمع انقلابیون مشروطه مبدل شد.

"تکیه دولت" با از تب و تاب افتادن انقلاب مشروطه و ویرانی آرمان‌های آن دوباره مهیای نمایشی تازه شد. بر تخت نشستن رضا شاه و تأسیس سلسله پهلوی آخرین پرده نمایش سوزناکی بود که در این عمارت روی صحنه می‌رفت. پس از آن "تکیه دولت" به حال خود رها شد تا ویران شود. بنابراین پرسش اصلی این تحقیق می‌تواند این باشد که تکیه دولت به مثابه تمثیلی از الاهیات رستگاری در انقلاب مشروطه ایران تا چه میزان می‌تواند بیانگر فراز و فرود الاهیات رهایی بخش در انقلاب مشروطه باشد؟ اینجا تمرکز ما بر وجه تمثیلی"تکیه دولت" از این نظر اهمیت دارد که روند شکل گیری و ویرانی آن را می‌شود تمثیلی از فراز و فرود گونه‌ای از الاهیات سیاسی رهایی بخش در انقلاب مشروطه در نظر گرفت. این وجه از خوانش تمثیلی الاهیات سیاسی از آن نظر اهمیت دارد که نه تنها در دوره مشروطه بلکه؛ در دوره‌های آتی نیز همچنان از مؤلفه‌ای تأثیرگذار در تاریخ و سیاست ایران بوده است.

پیشینه پژوهش

پژوهش‌ها در خصوص تکیه دولت تا به امروز بیشتر بر گزارش‌هایی توصیفی درباره نحوه ساخته شدن آن و تأکید بر ویژگی‌های فضایی و معمارانه آن از یک سو و شرح کارکردهای اجتماعی و آیینی‌اش از سوی دیگر بوده است. از جمله می‌توان به مقالات «بررسی تطبیقی دو بنای تکیه دولت تهران و رویال آلبرت هال لندن، صابر نظری، مجله باغ نظر، آذر ۹۶» « *تکیه دولت، نوشته مهدی فروغ*، مجله هنر و مردم، اسفند ۱۳۴۳»، «تکیه دولت، نوشته حسنعلی برومند، کتاب ماه هنر، دی ماه ۱۳۸۷»، «تکیه دولت و کاربردهای آن، دکتر سید علی‌رضا ابطحی، فصلنامه علمی- تخصصی سخن تاریخ، بهار۹۰ » اشاره

کرد. افشین مرعشی نیز در کتاب «ملی سازی ایران »[1]قسمتی را به تأثیرات اجتماعی و سیاسی "تکیه دولت" در دوره قاجار اختصاص داده است.

بابک رحیمی در مقاله «تکیه دولت تهران: دولت تئاتری قاجار»[2]به ابعاد و کارکرد سیاسی تکیه دولت و نمایش‌های آیینی آن توجه می‌کند؛ اما به نقش و تأثیر آن در وقایع مشروطه اشاره‌ای نمی‌کند. به طور کلی، خوانش تمثیلی از این فضا در زمینه الاهیات سیاسی دوره قاجار و حتی بعد از آن کمتر مورد توجه تحلیلگران و پژوهش‌ها قرار گرفته است. این نوشتار تلاش دارد تا از تحلیل‌های فضایی و معمارانه صرف و توصیف‌های اجتماعی و آیینی "تکیه دولت" فراتر رفته و با بهره از نظریه و روش شناسی تاریخی بنیامین این بنا را چنان تمثیلی تاریخی از الاهیات سیاسی (در پیشا مشروطه، مشروطه و پسا مشروطه) مورد بررسی قرار دهد.

مبانی نظری و روشی

تمثیلی دیدن تاریخ از دید بنیامین بیان ویرانی و از دست رفتگی و ناتمامی تاریخ است. خوانش تمثیلی او تاریخ را در خدمت نیروی سرکوب شده و به حاشیه رانده شده‌اش قرار می‌دهد نه در خدمت فاتحان: شکل‌های خواندن و نوشتن تمثیلی به رستگاری و باز نیرو گرفتن گذشته مربوط‌اند، هم به این دلیل که زمان حال در مقایسه با آن محدودشده، یا به این دلیل که گذشته با بعضی روش‌ها به‌وسیله ایدئولوژی مسلط جامعه معاصر غیرقابل دسترسی شده است (Selmon, 1988:2).

تمثیل در روش‌شناسی بنیامین هم می‌تواند به امکان بالقوه رستگاری در الاهیات ارجاع داشته باشد و هم به ویرانی و زوال سعادت و رستگاری این جهانی. وجه تمثیلی کالاها و فضاها در سرمایه‌داری معاصر می‌تواند واجد این وجه متناقض رستگاری و ویرانی هم‌زمان باشد. بنیامین با بهره از فلسفه بلوخ به این امکان در فضا و زمان مدرن توجه می‌کند: فلسفه بلوخ درباره اتوپیا با فراهم کردن یک جایگزین برای وجود بیگانه شده و شیئی واره شده

1-Marashi, Afshin (2008) Nationalizing Iran, Culture, Power, and the State, 1870–1940, University of Washington Press, Seattle and London.

2-Rahimi ,Babak(2013)The Qajar Theater State, The Takiyeh Dawlat Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian London: Anthem Press, pp55-71. Identity, Edited by Staci Gem Scheiwiller

اقتصاد پولی سرمایه‌داری امکانات مسلم نفس انسانی که هنوز آگاه نیست و هنوز تحقق نیافته را نشان می‌دهد. اندیشه بلوخ در فراسوی بوروکراسی شدن زندگی به وسیله دولت، بالقوگی‌های مسلم و هنوز کشف نا شده وجود انسانی امید برای یک اتوپیای آینده انقلابی را پیشنهاد می‌کند. از طریق تاریکی لحظه زیست شده، با مواجه شدن با نفی کلی وجود به وسیله دولت تکنوکراتیک، امید مسیحایی برای یک آینده اتوپیایی متولد می‌شود (Zathureczky,2009:28).

از دید بنیامین تحقق شادی و سعادت دنیوی می‌تواند به تحقق ملکوت مسیح هم یاری رساند حتی اگر حرکتی خلاف جریان مسیحایی داشته باشد: نظام قلمرو دنیوی باید بر شالوده ایده سعادت یا خوشبختی بنا شود. نسبت این نظام با امر مسیحایی یکی از تعالیم اساسی فلسفه تاریخ است... نظام دنیوی نیز به واسطه دنیوی بودن اش به فرارسیدن ملکوت مسیح یاری می‌رساند. از این رو، امر دنیوی هرچند خود یکی از مقولات این ملکوت نیست، لیکن مقوله‌ای تعیین کننده در فرارسیدن و نزدیکی به غایت آرام آن است (بنیامین، ۱۳۸۵: ۹۱ و ۹۲).

بنیامین با بهره از تصاویر و تمثیل‌های رستگاری در الاهیات تاریخ را می‌خواند. روش شناسی تمثیلی او تجربه، فضاها و کالاها و اشیا را مانند تکه پاره‌هایی از کلیتی از دست رفته می‌داند و تلاش دارد به واسطه ایده رستگاری و نجات آن‌ها را دوباره به هم متصل کند: تمثیل اجزای تجربه زیسته را از جایگاه تاریخی و زمینه عادی‌شان می‌کند و آن‌ها را در زبان دوباره به خاطر می‌آورد. بنابراین، روایت حافظه به نشانه‌های مادی انتقال پیدا می‌کند. این حافظه با همه نوستالژی منشأ مخالفت می‌کند، به دلیل اینکه می‌خواهد نه همچون یک خدمت گذار گذشته بلکه هم چون یک مفسر دقیق گذشته آگاه از فواید و مضرات تاریخ برای زندگی که نیچه در مقاله‌اش درباره تاریخ به آن اشاره‌کرده است (Whitman, 2000:448). در اینجا رستگاری بر امر نو تمرکز دارد، امر نویی که همراه خودش چیزهایی از گذشته را دارد، یعنی نیروها و توان و بالقوگی‌هایی که تحقق پیدا نکرده‌اند. به منظور تحقق آن بالقوگی‌های سرکوب شده، بنیامین ایده‌های مسیحایی را با تصاویر گذشته ترکیب می‌کند تا به مقصود خود که بیداری است، دست پیدا کند. اگر رؤیا به سمت بیداری بچرخد، در زمان حال چشم‌اندازی خلق می‌شود که در آن خواب و

رؤیا از هم جدا می‌شوند و مسیر زمان سرانجام در خدمت میل و آرزوهای نادیده گرفته‌شده، قرار می‌گیرد (Lindroos,1998:41).

بنیامین از نظر سرمایه‌داری مدرن شکلی از مذهب محافظه‌کار تبدیل می‌شود و در خدم پویایی مادی تاریخ نیست و صرفاً نمایشگر اسطوره شکوه و پیشرفت و عظمت فاتحان می‌شود. سرمایه‌داری در اینجا همانند یک دین و اسطوره‌ای فرجامین می‌شود و مناسک آن را تقلید می‌کند، بدین ترتیب امید به رهایی و گسست از پیوستگی گناه بار خویش را پیوسته نقش بر آب می‌کند: اقتصاد سرمایه‌داری از نظر بنیامین گونه‌ای الاهیات گناه است. مسیحیتی که تبدیل به سرمایه‌داری شده است، تلاش می‌کند تا زندگی را گناه بار نشان دهد؛ به گونه‌ای که رستگاری تنها از بطن یک ناامیدی کامل، که کل زندگی این جهانی را ویران کند امکان پذیر می‌شود. سرمایه‌داری کاملاً بی‌سابقه است، مذهبی که اصلاح هستی را مدنظر ندارد؛ بلکه برعکس آن را تخریب می‌کند (Benjamin,1996:289).

در خوانش تمثیلی بنیامین از تاریخ از نظر بنیامین تجربه سرمایه‌داری مدرن آن‌قدر تکه پاره است که انسان را به بیگانگی و از هم گسیختگی دچار می‌کند. این تجربه فردی و شخصی در خدمت جریان کالایی شدن و فردیت گرای سرمایه‌داری است و انسان را مهیای مصرف‌گرایی می‌کند. تجربه زوال و ویرانی در سرمایه‌داری کالایی شده، راه را برای ناخرسندی سوژه مدرن هموار می‌کند. تمثیل بیانگر این تجربه زوال و ویرانی است، که در زبان الاهیاتی به هبوط بشر و احساس گناه او تفسیر می‌شود. از دید والتر بنیامین راه رهایی و رستگاری از چنین گناهی همانند منطق الاهیاتی، گونه‌ای الاهیات بی رمق است که تجربه سعادت زمینی را برای همگان را با زوال و ویرانی تجربه در سرمایه‌داری مدرن جایگزین می‌کند. الاهیات قرار است هر لحظه و رخدادی را گسستی در تاریخ معطوف به فاجعه ببیند و تصویر سعادت مربوط به آن را به سمت رستگاری وضوح ببخشد: فاجعه محصول طوفان پیشرفت است، با تصویر فرشته در ذهن، از امر انقلابی انتظار می‌رود تا نظم موجود را عوض کند، نظم موجودی که تجسمی از فاجعه است. فاجعه معلول تاریخ پیشرفت است که هر جنبه از گذشته را که مستقیماً سهمی در مشروعیت یابی زمان حال نسبت به فراموشی ندارد محکوم می‌کند. وظیفه انقلاب است که حافظه سرکوب‌شدگان را با تخریب نظمی که آن‌ها قربانی‌اش شده‌اند، احیا کند (de wilde,2011:337).

برای بنیامین مابین زمان حال و گذشته توافقی نانوشته هست که مورخ می‌بایست آن را رمزگشایی کند. از این نظر مورخ پرده پندار حاکم بر تاریخ رو به پیشرفت و عدالت معطوف به آینده دور را از هم می‌درد و رستگاری در زمان حال را به رستگاری شکست خورده و به دست نیامده گذشته پیوند می‌زند. در این وجه، عمل انقلابی زمان حال با تصویر کدر به جای مانده از زمان گذشته شعله‌ور می‌شود و دِین گذشته‌ها و زمان حال را در یک منظومه رستگاری، یکجا پرداخت می‌کند: در تزهایی درباره فلسفه تاریخ بنیامین این امر را که چگونه یک ماتریالیست تاریخی می‌باید به امر مادی تاریخ نزدیک شود را روشن می‌کند. با این حال زبان و تصویر (در این نوشتار) به گونه‌ای کامل و صریح الاهیاتی بودند: رهایی تجربه انسانی از فراموشی تاریخی با رستگاری مذهبی مقایسه شده بود. انقلاب همچون آمدن مسیح دیده می‌شد (Buck-Morss,1977:162).

این نوشتار با بهره از روش خوانش تمثیلی بنیامین از تاریخ، بر تمثیل فضایی "تکیه دولت" در دوره ناصرالدین شاه تأکید می‌کند. این فضا که ابتدا قرار بود نمادی سیاسی-الاهیاتی باشد، در رخدادهای منتهی به انقلاب مشروطه ایران، تمثیلی از نجات و رستگاری، ویرانی و زوال توأمان شد. سوژه‌های دینی نخست از آن برای فراخوانی تصاویر مبارزه و رهایی در الاهیات بهره بردند و انقلاب مشروطه را تقویت کردند؛ اما در نهایت و با از راه رسیدن فاتحان جدید این بنا تمثیلی خاک گرفته از ویرانی و فراموشی آرمان‌های انقلاب هم شد.

یافته‌ها

الف) ناصرالدین شاه، از فانتاسماگوریای مدرن تا "تکیه دولت"

برآمدن بناهایی چون "تکیه دولت"در دوره ناصرالدین شاه همانند بسیاری دیگر مظاهر تمدنی جدید، ارمغان سفر او به فرنگ بود. وقتی ناصرالدین شاه از سفر اولِ خود که به اروپا رفته بود بازگشت تحت تأثیر آمفی تئاتر پاریس دستور ساختمان "تکیه دولت" را صادر کرد ولی چون از چوبِ تکفیر می‌ترسید و از علمای بزرگ آن زمان مثل حاج ملاعلی کنی حساب می‌برد، و خود متظاهر به مذهب بود به نمایش‌های "تکیه دولت" رنگ مذهبی داد و آنجا را برای تعزیه و نمایش دینی در نظر گرفت... "تکیه دولت" آن‌قدر بزرگ بود که ۲۰ هزار نفر را در خود جای می‌داد و بازیگران نمایش‌ها با اسب و

شتر وارد آن می‌شدند و با هم به نبرد می‌پرداختند و حتی صحنه آتش زدن خیمه‌های امام حسین (ع) در آن، با همه عظمت و شکوه و غم و اندوه اش به نمایش گذارده می‌شد. علاوه بر تجسم و تعزیه واقعه کربلا که هر ساله در دهه اول محرم در "تکیه دولت" به موقع اجرا گذارده می‌شد، ناصرالدین شاه دستور برگزاری نمایش‌های دیگری را هم داده بود که هیچ ارتباطی با سوگواری محرم نداشت و صرفاً نمایش‌های هنری بود... از جمله این نمایش‌های تفریحی تئاتر دره الصدف، مختار، امیرتیمور، یوسف و زلیخا، عروسی دختر قریش، سلیمان و بلقیس و موسی (ع) و فرعون بود که زن‌ها از صبحِ خیلی زود با چادرها و چاقچور و روبنده و یک بقچه غذا به آنجا می‌رفتند (راوندی، ۱۳۷۱: ۶۵۸و ۶۵۷).

فضای "تکیه دولت"[۱] از نخستین فضاهای توده‌ای دوران معاصر ایران بود. ساختمان آن از همان ابتدا چشم‌ها را از مسافت‌های دور به خود خیره می‌کرد. خیلی زود مشخص شد که بنا تقلیدی ناشیانه از عظمت طلبی امپراتوران مدرن و ساخت و سازهای شهری آن‌هاست. در سفر اول ناصرالدین شاه به فرنگ و به هنگام سیاحت در فضاهای شهری آن، او از تجربه مدرنیته بیش از هر جا تحت تأثیر تماشاخانه‌ها، آمفی تئاترها و سیرک‌های اروپایی قرار گرفت. خصوصاً آمفی تئاتر بزرگ پاریس بر او اثری تعیین کننده گذاشت؛ به گونه ای که در بازگشت تصمیم گرفت چیزی بزرگ و با عظمت شبیه آن بسازد. ناصرالدین شاه البته نتوانسته بود ساختمان نیمه‌کاره این بنا را در پاریس ببیند، اما از آن

---

۱ در سال ۱۲۸۳ قمری (۱۸۶۶ میلادی) ناصرالدین شاه ضمن دادن دستور شروع بنای شمس‌العماره، اوامری هم برای ایجاد تکیه بزرگی در داخل ارگ سلطنتی به دوستعلی خان معیرالممالک صادر کرد تا آمد و رفت خود و اهل حرم می آسان تر شود.... طراحان ساختمان با در نظر گرفتن تجربه اجراکنندگان تعزیه ها و برخورداری از طرح تکیه های قبلی، اساس تکیه را بر دایره نهادند و فضای وسیعی را با غرفه ها و حجره های چند طبقه و پلکان ها و یک سکوی بزرگ در وسط برای استقرار تعزیه خوانان بنا کردند و آن را تکیه "همایونی" یا تکیه "دولتی" یا "تکیه دولت" نام نهادند» (تکمیل همایون، ۱۳۸۷: ۲۵۲). «تکیه دولت» در زاویه جنوب غربی کاخ گلستان با گنجایش حدودِ بیست هزار نفر و صرف مبلغی معادل یکصد و پنجاه هزار تومان ساخته شد. ساختمان مدور تکیه دولت در چهار طبقه و با مساحت تقریبی دو هزار و هشتصد و بیست ذرع مربع، مجلل ترین نمایش خانه های تعزیه بوده است و در این تکیه بود که هرساله در دهه اول محرم پس از ساعتها گرداندن دسته های بزرگ و پر ابهت، بزرگترین و پر جلال‌ترین نمایشهای تعزیه روزی دو بار –برصحنه می آمد؛ "روزها از دو ساعت بعد از ظهر تا نزدیک غروب و شب ها از دو تا پنج شش ساعت از شب گذشته. و در شب چندین هزار چراغ و شمع افروخته می شد و به مراتب بر جلال و شکوه مجلس افزوده می گشت (بیضایی، ۱۳۴۴: ۱۲۹،۱۳۰).

بسیار شنیده بود. او می‌خواست به تقلید از «بهترین و با زینت ترین» تماشاخانه‌های فرنگ آنگونه که شنیده بود تماشاخانه‌ای برای خود بسازد: ناپلئون سوم یک تماشاخانه ساخته است که از همه تماشاخانه‌های فرنگ بهتر و با زینت تر است و پنج کرور خرج کرده و هنوز هم ناتمام است. دو کرور دیگر خرج دارد که تمام شود حالا همین طور مانده است اگرچه من به تماشای آنجا نرفتم اما خیلی تعریف می کردند *(ناصرالدین شاه، ۱۳۶۲: ۱۵۴)*.

اما آمفی تئاتر و ساختمان اُپرای شهر پاریس به نوسازی چشمگیر آن شهر تحت قدرت ناپلئون سوم باز می‌گشت. بسیاری از طرح‌های توسعه شهری پاریس در این دوره با مدیریت جورج هوسمان[۱] و با هدف آراستن شکوه سرمایه‌داری و امپراتوری به انجام رسید. این شکوه در اغوای شهری پاریس و مخصوصاً در پاساژهای آن به واسطه کالاها، فضایی جادویی و وهمی پدید می‌آورد که آرزوها و آمال رهایی بخش انقلاب فرانسه را با تصاویر شبح ناک خود کج و معوج می کرد. ناصرالدین شاه به نظر تمام و کمال مسحور چنین فضایی بود، خصوصاً تماشاخانه‌ها و تالارهای رقص و موسیقی بیش از همه جا در او چنین فضای وهمناکی را پدید می‌آورد. والتر بنیامین نیز در توصیف چنین فضاهایی، با نگاهی نقادانه و تیزبین، تأثیر فاتنتاسماگوریایی آن را به خوبی شرح می‌دهد. ساختمان اُپرای پاریس و معماری که به نظر الهام بخش ناصرالدین شاه در سفر نخست اش به فرنگ بود نمی‌توانست از نگاه تیزبین بنیامین در «پروژه پاساژها» نادیده گرفته شود. اپرا یکی از آثار بارز امپراتوری دوم است.

طرح اپرای پاریس توسط یک معمار جوان ناشناخته بنام چارلز گارنیه طراحی شده است. طرح او از میان ۱۶۰ پروژه ارسال شده انتخاب شد. [سالن] تئاتر او که در سال‌های ۱۸۶۱–۱۸۷۵ ساخته شد، به عنوان مکانی برای نمایش‌های باشکوه در نظر گرفته شد... از طریق صحنه آن نمایش، امپراتوری پاریس می‌توانست با رضایت به خودش خیره شود. طبقاتی که به تازگی به قدرت و ثروت رسیده‌اند، ترکیبی از عناصر جهان‌وطنی [با خود

---

۱ ژرژ هوسمان Georges Haussmann طراح معروف شهری که نوسازی پاریس را به او نسبت می‌دهند. هوسمان تأثیری محوناشدنی در طراحی شهری پاریس تحت حکومت ناپلئون سوم برجای گذاشت. برای بیش از نیم قرن، تحتِ تأثیر طراحی پاریسی او بسیاری شهرهای دیگر فرانسه و حتی شهرهای بزرگ اروپایی طرح‌های شهری و معمارانه اش را دنبال کردند (Pinkney,1972:4).

داشتند]، این دنیای جدیدی بود، و نام جدیدی را طلب می‌کرد... مردم همه از پاریس مد روز سخن می‌گفتند. این تئاتر که حالا به‌عنوان یک مرکز شهری و کانون زندگی اجتماعی دیده می‌شد، ایده‌ای جدید و نشانه‌ای از زمانه (مدرن) بود (Benjamin, 2003:410) .

ناصرالدین شاه در تماشاخانه‌های فرنگ، بیش از همه جا خیره به فضای درونی، روشنایی و نوازندگان و خوانندگان و رقصندگان بود.[1] سیرک پاریس اما برای او جایگاه منحصر به فردی داشت و آنجا بود که تمام و کمال چشم شاه را به خود خیره می‌کرد. او در توصیف خود، سیرک را از تماشاخانه بهتر می‌یابد، آن را «عمارتی مدور» توصیف می‌کند که «به جهت نشستن مردم هم سقف دارد چهل چراغ زیادی آویخته‌اند». آیا این توصیف‌ها همان تصویر و نقشه‌ای برای "تکیه دولت" نیست که بعدها در دارالخلافه تهران پدیدار شد؟ قبله عالم آنجا از اسب‌های عجیب و غریب سیرک و نمایشی که با اشارت مربی‌شان اجرا می‌کنند حیرت می‌کند، نقطه اوج داستان ورود زن‌ها و «اطفال کوچک خوشگل» است: زن‌های خوشگل خوش لباس سوار اسب‌ها شده دور می‌دواندند، روی اسب می‌جستند معلق می‌زدند، پشتک می‌زدند، باز روی زمین می‌افتادند؛ بدون اینکه صدمه‌ای بخورند...زن خوشگلی سوار اسبی بنا کرد دور میدان دواندن در حالتی که اسب سر تاخت بود... زن‌ها و پسرهای سواره، کارها می‌کردند که به تعریف و نوشتن نمی‌آید، مثلاً در یک نفس و یک دفعه بالای اسب پانصد معلق وارونه می‌زدند که از قوه بشر خارج است. اطفال کوچک خوشگل، طوری معلق وارونه می‌زدند که به تصور نمی‌آید. بندبازی بسیار خوبی کردند که به‌جز میمون و عنکبوت، کار هیچ حیوان و آدم دیگر نیست، خلاصه کارهای غریب کردند خیلی تماشا داشت (ناصرالدین شاه، ۱۳۶۲: ۱۴۶).

ناصرالدین شاه در بازگشت از فرنگ و با ساختن "تکیه دولت" مشتاق بود نمایش ببیند، آن هم از این کارهایی که «به‌جز میمون و عنکبوت» هیچ موجود دیگری نمی‌توانست انجام دهد. توصیفی که او از سیرک پاریس و تصاویر مفرح آن ارائه می‌دهد گویای

---

۱ به‌قدر سه هزار نفر مرد و زن بود. تماشاخانه شش مرتبه بزرگی است همه با گاز روشن بود. از تماشاخانه بزرگ پتر کمتر نبود. خلاصه تماشاخانه اپرا بود یعنی آواز می‌خواندند، موزیک هم خوب می‌زدند، خیلی خوشایند می‌خواندند. بعد از خواندن و رقصیدن زیاد باله دادند زن‌ها رقصیدند... به تماشاخانه درورلام (Drurelam) رفتیم، اپرا و باله هر دو بود خوب خواندند و رقصیدند، رقاص‌های خوشگل خوش لباس بودند، تماشاخانه پنج مرتبه است قدری کوچک اما خوب زن جوان خواننده معروفی است نلسن (سفرنامه ناصرالدین شاه: ۱۲۷و۸۱و۸۰).

لحظه‌ای ناب از تجربه‌ای شاهانه است، در بازگشت او نمی‌تواند در حسرت این عیش از دست رفته بماند. بنابراین تصمیم می‌گیرد زیر لوای تعزیه و نمایش آیینی، تصاویر عیش و شادکامی از دست رفته خود در فرنگ را بازآفرینی کند. گواه ما تصاویری است که در خاطرات خود با شعفی شاهانه توصیف می‌کند، تصاویر نمایش به آن چیزی شباهت دارد که در پاریس دیده بود. تعزیه هم اول سلیمان و بعد قاسم شد. وقتی که سلیمان حیوانات را خواست که آمدند، میمون‌های پیش آقا دایی را با چهار خرس و یک دانه بزرگ و یک دانه حد وسط و دانه کوچک در آبدارخانه داشتیم. آن‌ها را هم با حیوانات مصنوعی آورند. خیلی اسباب خنده شد. گاهی خرس‌ها ول می‌شدند و می‌رفتند توی مردم، خنده داشت. بلقیس زن سلیمان را خیلی خوب آرایش کرده بودند. لباس خیلی خوب مقبولی پوشیده بود. این لباس را تماماً فخرالدوله به دست خودش دوخته. هیچ همچه لباس نمی‌شود. خیلی مقبول شده بود (ناصرالدین شاه،۱۳۶۹: ۳۱).

ناصرالدین شاه اما، در انحطاط و فساد حاکم بر نظام سیاسی‌اش برای همیشه نمی‌توانست "تکیه دولت" را همچون صحنه سرگرمی و بساط خنده شاهانه حفظ کند. او ناچار بود کمدی را گذاشته با نمایش تراژیک تاریخ هم‌نوا شود.[1] برای همین می‌بایست

---

۱ روزنامه مساوات در شماره ۱۳ خود به تاریخ یکشنبه ۱۳ محرم ۱۳۲۶ و بعد از حادثه‌ای که در دوره محمدعلی شاه برای عزاداران در "تکیه دولت" روی داد، به گذشته بر می‌گردد و هدف ناصرالدین شاه بانی "تکیه دولت" را از ایجاد تکیه، سیاست‌زدایی از «مراسم عزاداری اسلامی» می‌داند. این روزنامه نیز "تکیه دولت" را ، «تئاتر و تماشاخانه‌ای» از سوی ناصرالدین شاه می‌دانست که «اسباب تفرّج و تفریح دماغ» او شده و «ناموس رسالت را منظر و تماشاگاه سفرا و ملل» نموده است. با این همه، روزنامه اشاراتی هم به فضا و امکانی که "تکیه دولت" برای شیوه‌ها و سبک‌های تازه زندگی ایجاد کرده است نیز ناخودآگاه اشاره می‌کند. جایی که گویی بازی‌های اندرونی شاهی از انحصار قدرت شاهی بیرون آمده، در فضایی عمومی ("تکیه دولت") و با حضور زنان، نظم نمادین معمول را به چالش می‌کشد:«در آن تماشاخانه پردگیان مردم و نوامیس ملت یعنی زنان را بار عام داد، محض عیش و شهوت‌رانی پرده حیا و عفت آن‌ها را برداشته سپس جوانان خلوتی و ساده رخان حضرتی را که مجسمه هوا و هوس بودند برای فریب دوشیزگان در عصمت و اعراض بندگان خدا سر داده باب مطایبه و ملاعبه را بین زنان و جوانان بازنمود هر روزی چندین عصمت مسلمانان به بهای تفریح یک دماغ عفن به باد هوس می‌رفت. روز به روز بر عدد فواحش افزود و از عصمت مملکت کاست. رفته رفته کار تکیه به جایی رسید که خانه عزا کاشانه فواحش گردید و حسینیه به یزیدیه تبدیل یافت و اهل تکیه منحصر به دو طایفه شدند، جوانان عزب و دوشیزگان جلب» (روزنامه مساوات، ۱۳ محرم ۱۳۲۶، شماره ۱۳ ص: ۵). البته وقایع

از این تصاویر پرقدرت در خاطره جمعی توده‌ها بهره برده و نظم نمادین شاهانه را حول آن شبیه‌سازی و بازسازی کند. چیدمان دینی و آیینی و معماری بنا، برای این مقصود کفایت می‌کرد. "تکیه دولت" از همان ابتدای ساخته شدن اش در میان بناهای آن روزگار دارالخلافه خود پدیداری غریب بود و از ذهنیت بانی آن ناصرالدین شاه فراتر می‌رفت: [تکیه دولت] به ترکیبی مستحدث و شکلی بدیع پرداخته شده و از غره سال عرب که حساب تاریخ هجری بر آن نهاده‌اند، هرساله تا ده روز موسم این مقام کریم است که رجال دولت بی زوال و برحسب حکم شاهنشاه اسلام پناه ارواحنا فداه طبقات طاقات آن را به الوان رجاجات و چراغ‌های بلورین و فنون نوادر اشیاء و امتعه قمین بر آراسته به شعار شریفه تشیع و مناسک موالات اهل بیت علیهم اسلام با ازدحامی عام و اهتمام می‌نمایند، این تکیه شکلا مستدیر است و مشتمل بر سه مرتبه و اگر سردابه ها هم به حساب آید، چهار طبقه خواهد بود. تمام بنای آن از آجر سفید در اوقات تعزیه‌داری روی نیم دایره‌های سقف آن را که از چوب است با پرده و چادر می‌پوشانند و سطح داخله تکیه یکجا کاشی معرق است و زیاد از بیست هزار نفر در صحن و طبقات و مراتب آن می‌گنجد و تخمیناً یک‌صد و پنجاه هزار تومان مخارج بنای این مکان شریف و مقام منیف شده است (اعتمادالسلطنه،۱۳۶۲: ۸۸و۸۷).

ب) "تکیه دولت" و الاهیات سیاسی ناصرالدین شاه

ناصرالدین شاه با توجه به قدرت مذهب در جامعه ایرانی تصمیم گرفت از آیین‌ها و مراسم مذهبی بهره ببرد و بر قدرت و شکوه خود بیفزاید. او فانتاسماگوریای تجربه مدرن در شهرهای اروپایی را از نزدیک دیده بود و در ایران می‌خواست شبیه آن را بازآفرینی کند. "تکیه دولت" یکی از مهم‌ترین وسایل برای تحقق چنین هدفی بود. معماری "تکیه دولت"، نمایش و شبیه بازی‌هایی که در آن اجرا می‌شد باعث اغوای عموم می‌شد. بازیگران و تماشاگران در این نمایش‌ها با پادشاه یکی می‌شدند و همدلی می‌کردند: اما عظمت و جلال تکیه [دولت] بیشتر به سبب مراسم پرشکوهی بود که بنام تعزیه در آن

بعدی دوره ناصری و نقش "تکیه دولت" در انقلاب مشروطه این خوانش محافظه‌کارانه از امکانی که فضای عمومی "تکیه دولت" در اختیار سوژه‌ها قرارداده بود را زیر سؤال بُرد.

برگزار می‌شد. در این مراسم در و دیوار را با چهل چراغ‌ها و قالیچه‌ها و شال‌های کشمیری و تابلوهای نفیس و سایر اشیا پر قیمت تزیین می‌کردند. تزیین هر غرفه را یکی از رجال معروف و متمکن به عهده می‌گرفت و در نتیجه یک نوع رقابت مذهبی در این کار بین اشخاص ایجاد می‌گردید و این امر تا حدی مبین خلوص عقیده ایشان به خاندان امام اول شیعه بود... انعکاس صدای پر احساس این جمعیت در فضای خالی تکیه شکوه جان‌گزایی داشت و تأثیر عمیقی در روح حضار می‌گذاشت (فروغ، ۱۳۴۳: ۷و۸).

بسیاری از رویدادهای اجتماعی و آیین‌های مذهبی که قرار بود جمعیتی انبوه را برای تماشا به خود جلب کند در این مکان برگزار می‌شد. بهره‌برداری ناصرالدین شاه از قدرت نمادین نمایش‌های آیینی تعزیه از او چهره‌ای مذهبی در بین عامه و رعایا ساخته بود. کافی است که واقعه قتل او در حرم عبدالعظیم حسنی (ع) را مرور کنیم. بعد از کشته شدن ناصرالدین شاه این جایگاه نمادینی که او برای خود، ساخته و پرداخته بود در اذهان عامه بیشتر هم تقویت شد، به او لقب شاه شهید دادند. اینجا هم "تکیه دولت" برای او بازهم نقش نمادین و تأثیرگذاری را ایفا کرد.[۱] ناصرالدین شاه سلطنت را که تا آن زمان صرفاً به تأیید ضمنی مذهب استقرار پیدا می‌کرد، آشکارا و مستقیم به نمادی مکانی و معمارانه ("تکیه دولت") پیوند زد و آن را با تصاویر تاریخی و مذهبیِ نمایشِ آیینی تعزیه مرتبط ساخت، او بدین ترتیب توانست خود را از طریقِ نمادهای مذهبی بازآرایی کند: صرف‌نظر از میزان دقیق افراد شرکت کننده در آن، "تکیه دولت" یک مکان مهم برای پیوستگی هزاران شهروند به خاندان سلطنتی در طول اجرای مراسم سالانه تعزیه می‌شد. انتخاب مجموعه سلطنتی به مثابه جایگاهی برای آمفی تئاتر برای تغییر تعزیه به یک رخداد مورد

---

۱ مرگ نمادین او در یکی از فضاهای مذهبی هاله‌ای از قداست در پیرامونش پدید آورد و تشییع اش در فضای "تکیه دولت" او را به جایگاه قدیسان برکشید: «برخلاف عقیده میرزا رضا [کرمانی]، ناصرالدین شاه که اگر در بستر بیماری می‌مرد خیلی طرف اسف و افسوس واقع نمی‌شد، به‌واسطه خوردن این تیر غیب، آن‌ها در حال زیارت و توجه به مبدأ و در حرم شاه عبدالعظیم (ع) و از همه مهم‌تر در وقتی که جشن پنجاهم سلطنتش می‌بایست شروع شود، وجاهت زیادی پیدا کرد و مردم بر این موت نابهنگام او بسیار تأسف خوردند. روز سوم واقعه افواجی که برای جشن‌های تاج‌گذاری احضار و در پادگان مرکز بودند، با موزیک عزا از جلو جنازه او گذشتند. تمام طبقات مردم به تکیه دولت رفته برای او ترحیم کردند. شعرا اشعاری در شرح واقعه سروده و حتی «عاش سعیداً و مات شهیداً»را هم برای ماده تاریخ فوت او پیدا کردند و در شعر خود آوردند و به شاه شهید لقبش دادند» (مستوفی، ۱۳۴۰: ۷).

حمایت دولت که برای تشویق عموم به مشارکت ایجاد شده بود، عمل می‌کرد... علاوه بر تعزیه، آن تئاتر جایگاهی برای گردهمایی‌های مورد حمایت دولت در دیگر شکل‌هایی مانند پایان موفقیت آمیز یک سفر شاهانه و دیگر موقعیت‌های سپاسگزاری بود. نقطه اوج غمگین استفاده عمومی آن تئاتر در تشیع جنازه ناصرالدین شاه رخ داد، وقتی که بدن اش آنجا آن‌قدر ماند تا بازدیدکنندگان بتوانند با او ادای احترام آخر را بکنند. در همه آن نمونه‌ها، پیوستگی جمعیت شهرنشین با ارگ سلطنتی به‌گونه‌ای غیرقابل اجتناب منجر به پیوستگی آن جایگاه و مراسم به حامیان سلطنتی‌اش شد (Marashi, 2008:41).

بانیان "تکیه دولت" به تجربه دریافتند که نمادها، تصاویر و تمثیل‌های تاریخی و الاهیاتی به واسطه آیین‌ها مناسک دینی، قدرتی ورای زمان و مکان دارند. این تصاویر و تمثیل‌ها ساختار حکومت پادشاهی را با الاهیات شیعی منطبق می‌کرد. خصوصاً رخداد تعزیه که فرصتی مغتنم بود و شاه و توده‌های فرودست را هم‌زمان با تماشاگران و بازیگران تاریخ شبیه‌سازی می‌کرد. تعزیه‌های شاهانه‌ای که در آن شاه با جماعت مردم عادی در یک مکان و زمان جمع می‌شدند و مناسکی مشترک را به انجام می‌رسانیدند موجب می‌شد تا تصاویر و تمثیل‌ها و استعاره‌های دینی با جایگاه نمادین او یکی شوند. جایگاه شاه در این تجربه، از فهم عامه مردم فراتر رفته و از اعماق تاریخ مشروعیتی برای زمانه منحط خویش فراهم می‌آورد: تقسیم فضایی مخاطب- طبقات عمومی شهرنشین در طبقات زیرین، اطراف صحنه، و شاه و سرشناسان در اتاقک‌های خصوصی سطوح بالاتر- می‌تواند به دو طریق تفسیر شود. اول آن سلسله مراتب اجتماعی قاجار را بازتولید می‌کرد. هر مشارکت کننده‌ای مطابق با رتبه‌اش قرار گرفته بود مانند رقصی اجتماعی در پیشگاه دولت بود. کاربرد چنین آیینی به مثابه مشروعیت سلسله مراتب اجتماعی مشترک بود با اعمال فرهنگی شیوه معمول دوره انتهای سلسله بود. ساختار "تکیه دولت" بنابراین مدل دیگری از مشروعیت را داشت (Marashi, 2008:42).

تکیه‌ها به طور کلی و "تکیه دولت" به گونه‌ای خاص در دوره قاجار بر اساس گونه‌ای هژمونی طبقه حاکم بر دیگر طبقات پدیدار شدند. تکیه‌ها به طبقه حاکم اختصاص داشتند، شاه و بسیاری از درباریان و افراد متنفذ می‌توانستند تکیه برپا کنند و از پس مخارج آن

برآیند. این قبیل مراسم به چنین افرادی سرمایه اجتماعی[۱] بیشتری می‌بخشید و خود به خود جایگاهشان را مابین عام و خاص مستحکم می‌کرد. "تکیه دولت" بدین ترتیب گسترش اندرونی شاهی تا اعماق زندگی روزمره بود که با معماری خود شکلی عمودی ماورای زندگی مردم عادی این بار پیش چشم ایشان خود را به رخ می‌کشید. تکیه با انواع و اقسام اشیای با ارزش تزئین می‌شد و جایگاه‌های برتر و مهم این بنای عظیم به شاه و اندرونی او اختصاص پیدا می‌کرد: نحوه تزیین و آرایش تکیه در اوقات برگزاری تعزیه، در نوعِ خود تماشایی است: از قالی‌ها، پارچه‌های منقّش دیواری، منسوجات، گل‌های مصنوعی، آیینه‌ها، شمعدان‌های چند شاخه و چلچراغ‌ها، برای زیباتر جلوه دادن آن استفاده می‌شود. دیوارها با نقاشی‌هایی به سبک عجیب و غریب و بارنگ‌های مختلف تزیین می‌گردد... هرکدام از چهل و چهار زن ناصرالدین شاه، برای خود و دوستان مدعوش جایگاه مخصوصی دارد. جایگاه شاه درست روبه روی صحنه است. جایگاه‌های دیگر در اختیار بزرگان دربار و آن عده از شخصیت‌های خارجی گذاشته می‌شود که از سوی «اعلیحضرت»به این نمایش دعوت می‌شوند (کارلاسرنا، ۱۳۶۲: ۱۶۴و۱۶۳). دسته‌های سینه زنی و عزاداری معمولاً در "تکیه دولت" و روزهای مخصوص در حضور شاه رسم و آیین

---

۱ سرمایه اجتماعی یا Social Capital از نظر بوردیو جامعه‌شناس فرانسوی به مجموعه‌ای منابع بالفعل یا بالقوه‌ای گفته می‌شود که به داشتن شبکه‌ای با دوام از روابط کم و بیش نهادینه از آشنایی‌ها و شناخت‌های متقابل مربوط است... پشتوانه سرمایه اجتماعی سرمایه جمعی معتبر است که در مبادلات مادی یا نمادین به دست می‌آید و حفظ می‌شود. (Bourdieu,1986:243).

۲ طبقه اول متعلق به وزرا و حکام ولایات بود که هر وزارتخانه و ایالت یا ولایتی یکی از طاق‌نماها را باید تزئین کرده لوازم در آن داشته باشد. اعیان شهر به مناسبت خصوصیت با پیشکار حاکم یا رفاقت با وزیر، به این طاق‌نماها با دعوت و بی دعوت می‌آمدند و اکثر نهار هم به آن‌ها داده می‌شد. پله‌های منبر مانند جلو طاق‌نما را با جار و لاله و آیینه و گلدان که مرتب و طبقه به طبقه روی پله‌ها می‌چیدند و خود طاق‌نماها را با دیوارکوب و چهلچراغ، زینت می‌کردند. تزئین دو غرفه اشکوب دوم و سوم که روی طاق‌نمای هر ولایت بود نیز با وزارتخانه یا ولایت صاحب همان طاق‌نمای زیر بود. منتهی تزئین آن‌ها در هر طبقه جز سه چهلچراغ که وسطی بزرگ‌تر و طرفین کوچک‌تر و از چوب‌بندی جلو این طاق‌نماها آویخته شده بود، چیز دیگری نبوده و جلو این غرفه‌های فوقانی پرده‌زنبوری می‌کشیدند و هر غرفه متعلق به یکی از زن‌های شاه بود که آن‌ها هم مهمان‌های خود را که از خانواده‌های اعیان بودند برای نهار دعوت کرده، نهار را در اندرون می‌خوردند و عصر برای تماشای تعزیه به غرفه مخصوص خانم دعوت‌کننده می‌آمدند (مستوفی،۱۳۴۰ : ۲۹۳).

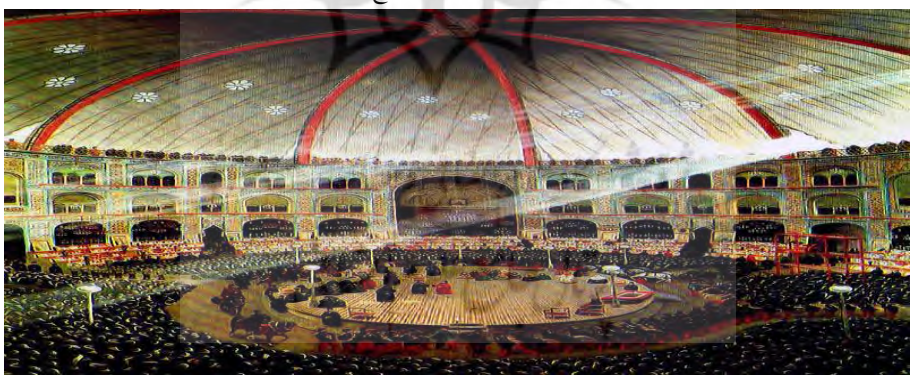
به جا آورده و هم‌زمان بر هاله مقدس آیین در پیرامون جایگاه شاهانه تأکید می‌کردند. "تکیه دولت"در اینجا شاه و گدا، ارباب و رعیت، خاصه و عامی را یک کاسه می‌کرد. با این همه، این جایگاه برتر شاهانه بود که از الاهیات بیشترین حظ را می‌برد. مراسم و آیین‌های "تکیه دولت" فرصتی بود که جایگاه نمادین شاه به قرینه نمادهای مذهبی تعالی پیدا کند و بازآرایی شود: آخر همه دسته فراش‌ها آمدند، فراش‌های شاهی هزارنفری می‌شد، تمام آن‌ها با سرداری دبیت مشکی یخه حسنی و شلواری از همین پارچه و همین رنگ پوشیده، کلاه تخم مرغی که کلمه فراش با خط ثلث از نقره بریده شده و به سمت راست بالای آن نصب بود، با فراش باشی «حاجب الدوله» و نایبان فراش خانه و یوزباشیان و پنجاه باشیان و دهباشیان خود در صفوف چهار پنج نفری، تنگ درز، وارد تکیه شده دوری زدند و خارج گشتند و دویست نفری از آن‌ها مقابل شاه ایستاده نوحه‌خوانی و سینه زنی کردند... نوحه‌ای که فراش‌ها در این روز می‌خواندند این شعر بود: جان را به فدای شهدا می‌کنم امروز/ناصر دین را دعا می‌کنم امروز (مستوفی، ۱۳۴۰: ۲۹۶).

در این نقطه از تاریخ اما الاهیات با تصاویر رهایی بخش و رستگاری خود هرلحظه ممکن است زیر فشار تجربه مادی واژگون شود و دنبال تغییر وضع موجود باشد. در این صورت تصاویر و تمثیل‌های رستگاری این جهانی در برابر تاریخ نمادین صف می‌کشند و از رخدادهای آتی پیش‌گویانه خبر می‌دهند. اثر هنری می‌تواند در انکشاف چنین رخدادی به ما کمک کند. "تکیه دولت" ناصرالدین شاه که قرار بود همچون بنایی نمادین، یگانگی شاه و تاریخ را تضمین کند در نقاشی معروف به جای مانده از "کمال الملک" نقاش برجسته دوره ناصری، به یکی از بهترین تمثیل‌های رهایی و رستگاری این جهانی و در همان حال ویرانی و تباهی تاریخ نمادین مبدل می‌شود. نقاشی "تکیه دولت" اثر کمال الملک پیشگویی الاهیات رهایی بخش انقلاب مشروطه به شکلی غریب است. در این نقاشی که به نظر کامل‌ترین تصویر از "تکیه دولت" آن روزهاست، فضا و چیدمان همان چیزی است که نظم نمادین پادشاهی در نظر دارد. بازیگران در مرکز دایره‌ای اجرا، در پیرامون آن توده‌های مردمی که خیل مردان و خصوصاً زنانِ عامه هستند و گویی از اندرونی بیرون زده، اینک مجالی برای بروز و ظهور اجتماعی خویش یافته‌اند. در طبقات زیرین مردمانِ عادی قرار دارند و در طبقاتِ بالاتر نیز شاه، اندورنی و خانواده سلطنتی،

درباریان و وابستگان متنفذ جای گرفته‌اند. اما در گوشه سمت راست تصویر، نوری پر قدرت را شاهدیم که از روزنه‌ها و شکاف‌های تکیه به درون تابیده و عامه مردم، یعنی خیل تماشاگران را در بر گرفته است. همین نور رستگاری است که در رخدادهای آتی چنانکه خواهیم دید، "تکیه دولت" را به بستری برای بروز خویش مبدل می‌کند.

"تکیه دولت" بعدها خود به تعزیه‌ای برای مرگ ناصرالدین شاه مبدل شد، ناصرالدین شاه که تا آن زمان در نقش تماشاگری محظوظ از یگانگی خود با تاریخ کیفناک می‌شد پس از کشته شدن خود اینک نقش اول تعزیه‌ای شد که به نظر می‌رسید از تباهی او فراتر رفته و به کل سلسله بیمار قاجار تسری می‌یافت. مرگ او در حرم عبدالعظیم حسنی (ع) به دست میرزا رضای کرمانی - یکی از بی شمار ناراضیان از حکومت اش-و تشییع او در "تکیه دولت"به شکلی نمادین از پیش خبر مرگ سلسله قاجار نیز بود. "تکیه دولت" بعد از آن پادشاه دیگری از قاجار، یعنی مظفرالدین شاه را نیز تشییع کرد و آنگاه در دوره مشروطه خود به کانونی برای اعتراض و کنش تئاتری اعتراضی مبدل شد. بنابراین "تکیه دولت" که ابتدا قرار بود تاریخ نمادین را از برای توجیه قدرت قاجارها به کار بگیرد، تمثیلی از ویرانی و فروپاشی آن سلسله شد.

شکل ۱. نقاشی تکیه دولت، اثر کمال الملک، (منع ویکی‌پدیا، مالکیت عمومی)



منبع: ویکی‌پدیا، مالکیت عمومی

پ) الاهیات رهایی بخش و "تکیه دولت"

در بحبوحه انقلاب مشروطه، به موازات تاریخ نمادین فاتحان، شکست خوردگان هم سهم خود را از تاریخ مطالبه می‌کردند. "سید جمال الدین واعظ اصفهانی" و "میرزا ملک

المتکلمین" در آوار نمادین فاتحان، گسستی در تاریخ روایت‌پردازی الاهیات ما بودند و الاهیات را در نقش رستگاری بخش این جهانی و در زمینه آزادی و برابری توده‌های مردم به کردار تاریخی پیوند می‌زدند. از "جمال الدین واعظ" در بخش‌های قبل نوشتار سخن گفتیم اما خطیب دیگری که گفتار مشروطه خواهی و قانون را در تراژدی ختم کرد، "ملک المتکلمین" بود. او در نقش تاریخ ساز خطیبی پر شور، زبان و زمان و مکان را در تجربه‌ای منحصربه فرد به کار می‌گرفت."ملک المتکلمین" فضاها را از نمادهای ماورای تاریخ باز پس می‌گرفت و به تاریخ شکست خوردگان باز می‌گرداند. او در هنگامه دست اندازی‌های محمدعلی شاه بر مشروطه و مشروطه خواهان، مردم را به "تکیه دولت" فراخواند و در آنجا چون دیگر امکان مصالحه و مفاهمه با شاه مستبد تازه را نمی‌دید، جسم مرده پدر او یعنی مظفرالدین شاه را که هنوز در "تکیه دولت" به شکلی موقت دفن بود خطاب قرار داد، او با این عمل بارقه‌های در شُرف خاموشی انقلاب را از نو شعله‌ور ساخت: یک دعوت عمومی از طرف ملک المتکلمین از کلیه مشروطه خواهان در "تکیه دولت" که مظفرالدین شاه را در آنجا دفن کرده بودند یا بهتر گفته شود به طور موقت به خاک سپردند به عمل آمد. متجاوز از سی هزار نفر از اهالی تهران و کلیه وکلا مجلس و عده زیادی از شاهزاده‌ها و اعیان حضور یافتند. تمام سطح "تکیه دولت" و اتاق‌ها و بالاخانه‌ها و پشت و بام مملو از جمعیت بود. ملک المتکلمین با آن قیافه جذاب و صدای ملکوتی در مقابل قبر مظفرالدین شاه ایستاد و خطابه غرّائی که تمام مردم را به لرزه درآورد، ادا کرد و در خطابه خود مظفرالدین شاه را مخاطب قرار داد و چنین گفت:"که ای پادشاه عادل و دل‌آگاه، تو برای آسایش ملت و ترقی مملکت و محو نفوذ اجانب و بسط عدالت و بهبودی حال ملت، به ملت خود مشروطیت و آزادی عطا کردی و آنچه درخور یک پادشاه عادل و ملت دوست بود نسبت به وطن و ابناء آن فروگذار نکردی" (ملک زاده،۱۳۲۵: ۱۹۰و۱۸۹).

سخنرانی پر شور او در "تکیه دولت" تمثیل را به تجربه تاریخی باز می‌گرداند. روایت زبانی او معطوف به رخدادهای تاریخی از یاد رفته بود. کلام اش در"تکیه دولت"، که زمانی قرار بود شکوه شاهانه و قدرت فاتحانه پادشاه قاجار را چونان فرجام تاریخ بازنمایی کند، مکان را از روایت مسلط جدا می‌کرد. بدین ترتیب "تکیه دولت" در دوره مشروطه، خاطره تقابل مذهبی خیر و شر در تاریخ الاهیاتی را به مواجهات مابین مشروطه خواهان و

طرفداران استبداد می‌کشاند. به روایت وقایع نگاران، "تکیه دولت" با سخنرانی او، چونان فضایی که تمام تصاویر و تمثیل‌های گذشته را در خود دارد ناگهان به تسخیر سوژه‌های بی شمار مشروطه درمی‌آید. صحنه برای نمایشی سوزناک از تاریخ مهیا می‌شود، این بار تعزیه‌ای سیاسی در آن برپاست."ملک المتکلمین" در نقش بازیگر و شبیه‌ساز اصلی رخداد، جایگاه نمادین "محمدعلی شاه" را به چالش می‌کشد. نوری از ماورای جایگاه نمادین پادشاه قاجار به توده مردم می‌تابد و در حضور بیش از "پنجاه هزار نفر از شیفتگان آزادی" ناگهان ندا سرمی دهد که محمدعلی شاه «دست ظلم و ستمگری دراز کرده و با دستیاری دشمنان ملت و تحریک اجانب برای برانداختن اساس عدالت کوشش می‌کند و به دست خود تیشه به ریشه ملت می‌زند و آتش بدبختی و انهدام کشور را دامن می‌زند» (ملک زاده، ۱۳۸۳: ۴۳۰).

شور و شوقی که نطق تاریخی او در "تکیه دولت" به پا کرد، نشان دهنده نیرویی سرکوب‌شده در تاریخ بود. ملک المتکلمین، برای نخستین بار به واسطه تصویر ناقص و ناتمامی که تعزیه تا آن زمان از تاریخ منعکس می‌کرد، موفق شده بود این نمایش سوزناک را در رخدادی سیاسی و اجتماعی بازآفرینی کند. با روایت ملک المتکلمین، تصویر تاریخ رستگار نا شده روی پرده نمایش مذهبی در "تکیه دولت" می‌افتاد، مستمعان روایت برای نخستین بار از تعزیه یاد می‌گرفتند که خود به بازیگران تاریخ مبدل شوند. برخلاف دوره ناصرالدین شاه، دیگر جایگاه برتری برای شاه در "تکیه دولت"وجود نداشت، شاه مرده بود و جسد بی‌جان او زیر پای انقلابی‌های مشروطه قرار داشت. جسم بی‌جان پادشاه قاجار (مظفرالدین شاه) اکنون بهترین تمثیل ویرانی این سلسله بود. تمثیل‌ها و تصاویر کهنه تاریخ با کنش انقلابی زمان حال مشروطه خواهان برهم منطبق می‌شد و یکجا گرد می‌آمد و منظومه‌ای برای رستگاری و رهایی می‌ساخت. در نیرو و نور رستگاری آن "تکیه دولت" از نقش نمادین و محوری‌ای که ناصرالدین شاه بنا داشت برای خود تعریف کند فراتر می‌رفت و یک‌باره به "تکیه ملت" مبدل می‌شد، رخداد بدین ترتیب نمادها را به تمثیلی مبدل می‌کرد و به زیستِ تاریخی و اجتماعی باز می‌گرداند. حال، تعزیه تمام تاریخ و سیاست بود، ساکنان "تکیه دولت" سال‌ها تصویر تاریخ ظالمان و مظلومان را در آن مکان مرور کرده بودند، و حالا خودشان تحقق آن بودند: این نطق تاریخی که یک ساعت و

نیم طول کشید، چنان هیبت و شوری در میان آن جمعیت انبوه ایجاد کرد که فریاد زنده باد مشروطیت فضای تهران را فرا گرفت و چندین هزار نفر دست‌های خود را به طرف خطیب شهیر بلند کردند و در حالی که اشک از چشمانشان می‌ریخت، قسم یاد کردند که به قیمت جان خود از مشروطیت و حقوق ملت دفاع کنند. روزنامه‌ها نوشتند که نطق ملک المتکلمین و احساسات و علاقه‌ای که پنجاه هزار نفر مردم تهران برای حفظ مشروطیت از خود نشان دادند، مستبدین را در مقابل مشروطیت به زانو درآورد و شاه را مجبور به تصدیق متمم قانون اساسی نمود (ملک زاده، ۱۳۸۳: ۴۳۰).

با از بین رفتن جایگاه نمادین قدرت در "تکیه دولت"، شاه و طرفدارانش اما، هنوز از تاریخ مأیوس نبودند. اندکی بعد آن‌ها تصمیم گرفتند که در برابر آزادی خواهان از توپ‌های بریگاد قزاق و غل و زنجیر استفاده کنند. این کار به بمباران مجلس و دستگیری آزادی خواهان انجامید. سال‌ها بعد از این اما یک‌بار دیگر یکی از نیروهای قزاق در همین تکیه دولت به عمر سلسله قاجار پایان داد و سلسله تازه‌ای فاتحان تأسیس کرد.

ت) "تکیه دولت"، تمثیل ویرانی و بازگشت فاتحان

"تکیه دولت"در دوره‌های بعد همچنان تمثیلی از سرنوشت انقلاب مشروطه، آرمان‌ها و ویرانه‌های آن بود. این بنای عظیم از فراز نمادینش در عهد ناصری، تا تمثیل رهایی و رستگاری بخش آن در تئاتر مشروطه، سرانجام به نزول و ویرانی در دوره پهلوی رسید. هر سه این تصاویر، جداگانه اما منطبق برهم روایتی از انقلاب مشروطه را یکجا و دریک قاب گرد آورده‌اند. تاریخی از هم گسسته و در همان حال به هم پیوسته که به واسطه تمثیل، که تا به امروز فراز و فرود، برآمدن و ویرانی مشروطه و درهمان حال سوگواری برای زمان‌ها و تصاویر از دست رفته را در خود منعکس می‌کند. سرانجام مجلس مشروطه به وسیله توپ‌های لیاخوف روسی ویرانه شد. بُرد توپ لیاخوف اما از زمان و مکان بالا می‌زد و گویی تمام تاریخ را به ویرانه‌ای مبدل می‌کرد. قدرت‌یابی "رضاخان" وبازگشت نمادین او به تاریخ از شکست انقلاب مشروطه و سرقت تمثیل‌ها، تصویرها و نمادهای تاریخی

آغاز شد. این ویرانه را نمادهای تازه بنا داشتند بیارایند. اینجا تاریخ از توپ‌های لیاخوف روسی به ماکسیم[۱] رضاخانی می‌رسید.

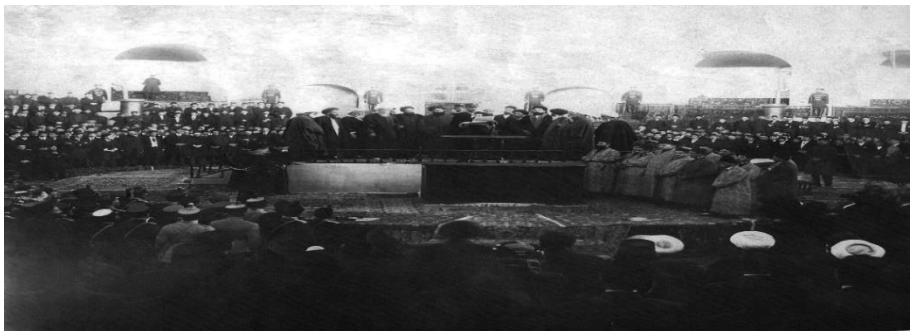
این بار "تکیه دولت" نمی‌توانست جان به در ببرد. دشمن آرام آرام پیروز می‌شد و اینک افسار تمام تصاویر و تمثیل‌ها و نمادهای تاریخ را در دست داشت. با تشکیل "مجلس مؤسسان" در "تکیه دولت" و اعلام انقراض قاجاریه و برآمدن رضا شاه، حالا این بنای عظیم تمثیلی بر شکست و سوگواری برای امیدهای از دست رفته انقلاب مشروطه بود.[۲] تمثیلی که بر پله‌های آن چکمه قزاق در سودای بالا رفتن از خزانه نمادین تاریخ بود. عجیب آن‌که به تاریخ ۲۱ آذر ۱۳۰۴، تاریخ نه تنها دیگر خاطره مردگان خود را در "تکیه دولت" به سوگ نمی‌نشست، بلکه آرام آرام تسلیم پایکوبی سرکردگانی می‌شد که به قدرت نمادهای حماسی، عرفانی و اشراقی فرهنگ ما واقف بودند. فلک لعبت‌باز این گونه "تکیه دولت" را مهیای جشن پیروزی فاتحان تاریخ معاصر ایران می‌کرد: ۲۱ آذر ۱۳۰۴ مجلس مؤسسان تشکیل شد و محل آن در "تکیه دولت" که با طرز باشکوهی آذین‌بندی شده و در آن جایگاه‌های مشخص و منظمی برای نمایندگان، تماشاچیان و رجال آماده شده بود و بعد از این‌که والاحضرت اقدس پهلوی تشریف فرما شدند، مجلس با خطابه والاحضرت اقدس، افتتاح و بلافاصله شروع به کار کرد (بهبودی، ۱۳۷۲: ۲۶۵).

---

۱ مسلسل ماکسیم از نخستین گونه‌های مسلسل است. آن را مخترع بریتانیایی سر هیرام ماکسیم در سال ۱۸۸۴ اختراع کرد. رضاخان بعد از پیوستن به واحد توپخانه بریگاد قزاق، به دلیل آنکه توانست با مسلسل‌ها و به ویژه با یکی از آن‌ها که ماکسیم نامیده می شد، کار کند به رضا ماکسیم معروف شد. ماکسیم مسلسلی شصت تیر بود، و مهارت در استفاده از آن به رضا کمک کرد تا افسر شود و لقب رضا ماکسیم را به دست آورد (افخمی،۱۳۸۷: ۳).

۲ گزارش وزیر مختار فرانسه در روزهای شروع دولت موقت رضاخانی بیشتر به تشییع و سوگواری برای یک سلسله و شروع سلسله‌ای تازه شباهت دارد. او در خصوص مراسم اولیه بر تاج و تخت نشستن رضاخان که خود به شخصه در آن شرکت کرده این گونه می‌نویسد:«مرکز دیدار و گردهمائی مدرسه نظام بود و مراسم معرفی در کاخ رئیس تازه حکومت. افسوس! باران می‌بارید، ابرها متراکم و آسمان پایین بیش از هر جای دیگر وحشتناک است. ما همگی چه به شکل فردی و یا جمعی در این مدرسه بسیار عظیم قرار داشتیم و جملگی احساس آرامش می کردیم که در ایران هستیم! در چهره‌ها و یا در حرکات حاضران هیچ اثری ملاحظه نمی‌شد: خونسردی، بی‌تفاوتی، آمده طبق دستور، ملاحظه از پهلو دستی و بحث‌ها فقط پیرامون هوا و سردی آن و برفی که کوه‌ها را پوشانده است دور می‌زد. ما را دسته بندی کردند و برای عبور از باغ و کوچه و سپس محوطه کاخ سردار به راه افتادیم. حرکتی بیشتر شبیه به تشییع جنازه‌ای که از منزل مسکونی میت به قبرستان صورت می گیرد» (پورشالچی،۱۳۸۴: ۲۳۷و۲۳۶).

تصویر۲. تشکیل مجلس مؤسسان در تکیه دولت و سوگند رضا شاه، ۲۴ آذر ۱۳۰۴



منبع: ویکی‌پدیا. مالکیت عمومی

نتیجه‌گیری

"تکیه دولت" گسست و پیوست‌های تاریخی طوفانی، از مشروطه تا برآمدن دولت مدرن پسا مشروطه را آشکار می‌کند. از این نظر، "تکیه دولت" تمثیلی برای نجات و شکست توأمان در تاریخ است. هم فضایی گشوده و گسستی در دل تاریخ نمادین است که اراده انقلابی مشروطه را به تسخیر در می‌آورد، هم تمثیلی از ویرانی و فروپاشی نمادین نظم دولت پیشا مشروطه قاجار است و هم دلالتی است به فاتحان تازه و نخستین دولت پسا مشروطه در شکل مدرنش. تصاویر تاریخ و اسطوره با افسون دولت‌های مدرن می‌آمیختند و بر ویرانه‌های نظم گذشته، فتح تاریخ را جشن می‌گرفتند. آخرین پرده نمایش سوزناک تاریخ را که مجلس"مؤسسان پهلوی" در "تکیه دولت" به روی صحنه می‌برد، تئاتر تاریخ با دشمنانی به مراتب قدرتمندتر از پادشاهان پیشا مشروطه مواجه می‌شد که تنها در بند تاج و تخت خویش و تقلیل سوژه‌های تابع به بازیگران نمایش‌های هجوآمیز نبودند بلکه فراتر از آن می‌خواستند آغاز و انجام تاریخ را به هم پیوند بزنند.

"تکیه دولت" از آن تاج‌گذاری به بعد به حال خود گذاشته شد تا ویران شود، گرد زمان و خاکستر دوران بر در و دیوارش نشست و با آن خاطره جمعی تصاویر انقلاب مشروطه و تعزیه سیاسی برای آزادی را به فراموشی سپرد. سال‌ها بعد از "تکیه دولت" به مثابه نماد حکومت قاجار و هم‌زمان، تمثیل ویرانی آن، چیزی جز خرابه‌ای باقی نمانده بود. همین کفایت می‌کرد تا دولت مدرن بر ویرانه‌های آن نهادهای پیروز خویش را بنا نهد. بر ویرانه‌های "تکیه دولت"، "بانک ملی شاهنشاهی" بنا شد تا چونان بازوی دولت در انباشت

و نگه داشت مازاد اقتصادی جامعه عمل کند، تأسیس این بانک اما از پیش برآمدن ویرانه‌ای تازه را نمایان می‌کرد که در آن مفاهیم آزادی وبرابری به مثابه رؤیاها و امیدهای انقلاب مشروطه دفن شده بود.

منابع

ابطحی، سید علی‌رضا، کامرانی فر، احمد(۱۳۹۰) تکیه دولت و کاربردهای آن، *سخن تاریخ*، ۵ ش ۱۲ بهار ۹۰، صفحات ۶۳ تا ۸۰.

اسدی، صابر، امین پور، احمد، منصوریان، یزدان(۱۳۹۶) بررسی تطبیقی دو بنای تکیه دولت تهران و رویال آلبرت هال لندن تبیین نحوه به کارگیری ابزار تطبیق و نقش مقایسه ساختار تکنیک ساختی در پاسخ به سؤالات تاریخ معماری، *باغ نظر*،سال چهاردهم/ شماره /۵۴ آذر ۱۳۹۶.

اعتماد السلطنه، محمد حسن خان (۱۳۶۲)*الماثر و الاثار*، چهل سال تاریخ ایران، تهران: اساطیر.

افخمی، غلامرضا(۱۳۸۷) *زندگی و زمانه شاه*، برکلی: انتشارات دانشگاه کالیفرنیا.

بنیامین، والتر (۱۳۸۵)، *عروسک و کوتوله، مقالاتی درباره فلسفه زبان و فلسفه تاریخ*، گزینش و ترجمه: مراد فرهاد پور و امید مهرگان، تهران: گام نو.

برومند، حسنعلی، لزگی، حبیب الله (۱۳۸۷) *تکیه دولت*، تهران :کتاب ماه هنر:۱۲-۵

بیضایی، بهرام(۱۳۴۴) *نمایش در ایران*، تهران: انتشارات کاویان.

بهبودی ودیگران، سلیمان(۱۳۷۲) *رضا شاه،خاطرات سلیمان بهبودی، شمس پهلوی، علی یزدی*. تهران: طرح نو.

پورشالچی، محمود (۱۳۸۴) *قزاق: عصر رضاشاه پهلوی بر اساس اسناد وزارت امور خارجه فرانسه*، نویسنده و مترجم محمود پورشالچی، تهران: نشر فیروزه.

تکمیل همایون، ناصر (۱۳۸۷) *رویدادها و یادمان‌های تاریخی تهران*، تهران: دفترپژوهش های فرهنگی.

شیرازی، محمدرضا (۱۳۲۶) *روزنامه مساوات*، ۱۳ محرم ۱۳۲۶، شماره ۱۳ صفحه ۵.

راوندی، مرتضی (۱۳۷۱) تاریخ اجتماعی ایران (جلد ۶)تهران: انتشارات نگاه.

کارلاسرنا، مادام (۱۳۶۲) *سفرنامه مادام کارلاسرنا، آدم‌ها و آیین‌ها در ایران*، تهران: کتاب فروشی زوار.

فروغ، مهدی(۱۳۴۳)*تکیه دولت*، مجله هنر و مردم اسفند ۱۳۴۳ - شماره ۲۹ (۴ صفحه - از ۷ تا ۱۰).

قاجار، ناصرالدین شاه (۱۳۶۲) *سفرنامه ناصرالدین شاه به فرنگ*، چاپ دوم، اصفهان: موسسه انتشارات مشعل، با همکاری انتشارات غزل.

ـــــــــــــ (۱۳۶۹) *روزنامه خاطرات ناصرالدین شاه در سفر سوم فرنگستان*، به کوشش دکتر محمد اسماعیل رضوانی، فاطمه قاضیها، تهران: از انتشارات دفتر پژوهش و تحقیقات سازمان اسناد ملی ایران، با همکاری موسسه خدمات فرهنگی رسا.

مستوفی، عبدالله، (۱۳۴۰) *شرح زندگانی من (تاریخ اجتماعی و اداری دوره قاجاریه)*، جلد۱، تهران: زوار.

ملک زاده، مهدی(۱۳۸۳) *تاریخ انقلاب مشروطیت*، جلد اول، تهران: سخن.

ـــــــــــــ (۱۳۲۵) *زندگی ملک المتکلمین*، تهران: کتاب فروشی و چاپ خانه علی اکبر علمی، چاپخانه شرکت مطبوعات.

English References

Benjamin, Walter (1996) *SELECTED WRITINGS*, and Michael W. Jennings, T H E B ELKN AP PR ESS OF HARVARD UNIVERSITY PRESS, Cambridge, Massachusetts, London, England VOLUME 1 ,1913-1926.

Benjamin, Walter (2003) *The Origin of German Tragic Drama*, Translated by John Osborne, London New York, Verso.

Buck-Morss,Susan (1977) *The Origin of Negative Dialectics Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and The Frankfurt Institute* ,Division of Macmillan Publishing Co., Inc, New York.

Bourdieu, p. (1986), *the forms of capital*, in J. G. Richardson (Ed). Handbook of Theory and Research for the sociology of Education, New York: Landon: Greenwood press. pp. 241–58

De Wilde, marc (2011) Political theology of Benjamin and Schmitt, *Philosophy and Rhetoric*, Volume 44, Number 4, 2011, pp. 363-381. Published by Penn state university press.

Lindeoos, Kia (1998) *Now- Time Image-Space, Temporauzation of Politics in Walter Benjamin, Philosophy of History and Art*, University of Jyvaskyla, Finland.

Marashi, Afshin (2008) *Nationalizing Iran, Culture, Power, and the State, 1870–1940*, University of Washington Press, Seattle and London.

Pinkney, David H. (1972) *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton University Press.

Rahimi, Babak (2013) The *Qajar Theater State, the Takiyeh Dawlat Performing the Iranian State: Visual Culture and Representations of Iranian*, London: Anthem Press, pp55-71. Identity, Edited by Staci Gem Scheiwiller

Selmon, Stephen (1988), *Postcolonial Allegory and the Transformation of History*, 23(1), 157168. University of Alberta, Canada.

Whitman, Jon (2000), I*nterpretation and allegory: antiquity to the modern period*, Leiden, Boston, Koln: Brill.

Translated Refrences into English

-Abtahi, Seyyed Alireza, Kamrani Far, Ahmed (2013) Takiyeh Dawlat va karbordhaaye aan, *Journal Sokhon Tarikh*, S 5 No. 12 Spring 2019, pages 63 to 80. [In Persian].

Asadi,Saber&Aminpoor,Ahmad&Mansurian,Yazdan(2017) Comparative Studies of Tekyeh Dowlat in Tehran and Royal Albert in London,Bagh-e Nazar, 2017 Dec.54/No.14/Vol. [in Persian].

Behboodi,Soleiman(1994)*khaterate soleiman behboodi, shamse pahlavi, ali yazdi. Gholamhosein Mirzasaleh* · Tehran: Tarh-e-now. [In Persian].

Broumand, Hassan Ali, Lezgi, Habibullah (1387) *Tekeh Dolat*, Tehran: Book of the Month of Art: 5-12. [In Persian].

Etemad-al saltaneh.M (1983) *Almasaser va Al- asar, Forty Years of Iran's History*, Tehran: Asatir. [In Persian].

Forugh, Mehdi (1343) *Tekye Dolat*, Art and People Magazine, 1965 February 20 - Number 29 (4 pages - from 7 to 10). [In Persian].

Karla Serna,Madam(1984)*Madame Karlaserna's Safarnameh*/Travelogue, People and rituals in Iran, Tehran: Zovar bookstore. [In persian].

Malekzadeh, Mehdi (2005). *History of the Constitutional Revolution of Iran*, Volume 1, Tehran: Sokhn. [In Persian].

Malekzadeh, Mehdi (1947) *The Life of Malek Al-MoteKalemin*, Tehran: Ali Akbar Elmi bookstore and printing house, Press company printing house. [In Persian].

Marashi, Afshin (2008) *Nashnalizing Iran, Culture, Power, and the State, 1870–1940,* University of Washington Press, Seattle and London. [in Persian].

Mostofi, Abdallah, (1962) *the Administrative and Social History of the Qajar Period*: (The Story of My Life), Volume 1, Tehran: Zovar. [in Persian].

Naser al-Din Shah (1983) *Safarnameh Naser al-Din Shah's be Farang*, (Naser al-Din Shah Travelogue to West) second edition, Isfahan: Meshaal Publishing House, in collaboration with Ghazal Publishing House. [In Persian].

Naser al-Din Shah (1990) *Naser al-Din Shah's diary in the third journey of Frangistan*, by Dr. Mohammad Esmail-e-Rizvani, Fateme Ghaziha, Tehran: published by Research Office of the National Records Organization of Iran, in collaboration with Rasa Cultural Services Institute. [In Persian].

Porshalchi, Mahmoud (2006) *Cossack: the era of Reza Shah Pahlavi based on the documents of the French Ministry of Foreign Affairs*, author and translator Mahmood Porshalchi, Tehran: Firozeh Publishing House. [In Persian].

Ravandi, Morteza (1992), *Social History of Iran*, Volume 6, Tehran, Negah Publications. [In Persian].

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد به این مقاله: جاوید، رضا. (۱۴۰۳). الاهیاتِ سیاسیِ تکیه دولت. *دولت‌پژوهی*، ۱۰(۳۷)، ۷۹- ۱۰۸. doi: 10.22054/tssq.2024.80135.1536.

Doi: 10.22054/QPSS.2023.73778.3246

The *State Studies* Quarterly is licensed under a Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 International License