مطالعات تاریخ فرهنگی؛ پژوهش‌نامه‌ی انجمن ایرانی تاریخ
سال پنجم، شماره‌ی هفدهم، پاییز ۱۳۹۲، صص ۲۰ـ۱

بررسی تاریخی کارکرد ارتباطی هنر در اماکن مذهبی عصر قاجار

محسن الویری،* حامد قرائتی**

چکیده

آثار هنری به کار رفته در اماکن مذهبی علاوه بر کارکردهای سازه‌ای، هنری و تاریخی دارای کارکرد ارتباطی نیز هستند. گستردگی پیام‌ها، تنوع مخاطبان و تعدد هنرها در اماکن مذهبی، بر اهمیت این کارکرد افزوده است. تحلیل تاریخی کارکرد ارتباطی هنرهای به‌کار رفته در اماکن مذهبی، به کاربردی کردن قابلیت ارتباطی هنر و بالندگی بیشتر فرهنگ در جامعه کنونی می‌تواند کمک کند.

این مقاله، بر آن است تا با رویکردی تاریخی و با تکیه بر هنرهایی چون معماری، خطاطی، تعزیه‌خوانی و شبیه‌خوانی به گونه‌شناسی و آسیب‌شناسی کارکرد ارتباطی هنر در اماکن مذهبی شهر تهران در عصر قاجار بپردازد. تهران عصر قاجار، عرصه‌ی بروز و نمود اندیشه‌های نوظهور فکری و دینی و تنش‌های اجتماعی و سیاسی بوده است. این بررسی می‌تواند ما را در آسیب‌شناختی و بایستگی‌های کارکرد ارتباطی هنر در مکان‌های مذهبی یاری رساند.

واژه‌های کلیدی: هنر، ارتباطات، اماکن مذهبی، مسجد، معماری، خطاطی، قاجاریه.

---

* دانشیار دانشگاه باقرالعلوم علیه‌السلام. (alvirim@gmail.com).

** دانشجوی دکتری رشته‌ی شیعه شناسی دانشگاه ادیان و مذاهب و پژوهشگر پژوهشکده مطالعات ادیان و مذاهب. (gharaati_1359@yahoo.com).

تاریخ دریافت: ۹۲/۰۴/۱۰ ـ تاریخ تایید: ۹۲/۰۹/۰۵

مقدمه

کارکرد اماکن مذهبی منحصر به برگزاری مراسم و مناسک دینی و مذهبی و یا حتی اجتماعات گسترده با انگیزه‌های اجتماعی و سیاسی نیست؛ بلکه آن را می‌توان مجموعه‌ای از عناصر و باورهای متداول و حتی پنهان شده در لایه‌های زیرین فکری و فرهنگی هر جامعه دانست. از این‌رو، نه تنها مواعظ و سخنرانی‌های رسمی، بلکه آداب و رسوم، ویژگی‌های معماری، جلوه‌های هنری، و حتی چینش عناصر اصلی یک بنای مذهبی می‌تواند انتقال دهنده‌ی مفاهیم و آموزه‌هایی باشند که مخاطبین آن خواسته یا ناخواسته تحت‌تاثیر آن قرار داشته و جهان‌بینی خود را بر اساس آن ترسیم نمایند. این کارکرد را شاید بتوان به دلیل ایجاد یک رابطه‌ی تعریف شده و آگاهانه در انتقال مفاهیم به افراد و جوامع؛ هدف، کارکرد ارتباطی اماکن مذهبی نام نهاد؛ چرا که در تعریفی عام، ارتباط به معنای فرایند انتقال پیام از فرستنده به گیرنده، به شرط همسان بودن معانی بین آنها می‌باشد. در فرایند ارتباط، معنا بین گزاره‌ها تعریف شده و به اشتراک گذاشته می‌شود. در ایجاد ارتباط، وجود فرستنده، پیام و دریافت‌کننده‌ای مشخص ضروری است.[۱] جلوه‌های هنری به‌کار گرفته شده در اماکن مذهبی، در بردارنده‌ی مفاهیم و معانی خاصی هستند، که هنرمندان در طول تاریخ با تکیه بر باورها و آموزه‌های فکری خود و تحت اشراف کارشناسان مذهبی درصدد انتقال آن پیام‌ها به مخاطبان و کاربران اماکن مذهبی بوده‌اند. تنوع ابزارهای انتقال مفاهیم و معارف دینی از سویی و گستردگی مخاطبان مساجد، تکایا، مراقد امامزادگان و مقبره‌های بزرگان دینی از سوی دیگر، همگی از عواملی هستند که بر تاثیرگذاری این کارکرد هنر در اماکن مذهبی در عرصه‌های اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و مذهبی افزوده‌اند.

بررسی عوامل موثر در گفتمان دینی دوره قاجار، از آن جهت دارای اهمیت است که از یک سو، اعمال نظر دولت‌مردان و کج‌اندیشی در موضوعات مذهبی و از سوی دیگر، طرح جهان‌بینی مادی و معنوی غرب در بین صاحب‌نفوذان اجتماعی باعث شده بود که شرایط نه چندان مناسبی در عرصه فکری و مذهبی گسترش یابد. شرایطی که نه تنها هواداران اندیشه‌های غربی، بلکه جریان‌های مذهبی‌ای چون بابیت، بهائیت و اسماعیلیه نیز فرصت

---

۱. مهدی محسنیان راد، (۱۳۶۹)، *ارتباط شناسی*، تهران: سروش، ص۶۱-۳۹.

ظهور و تاثیرگذاری گسترده‌ای یافتند. علاوه بر شرایط پیش‌گفته، شهر تهران، نـه تنهـا بـه عنوان پایتخت دولتی با داعیه مذهبی شیعی، بلکه به دلیـل تعامـل و تقابـل‌هـای فکـری و مذهبی ملی و فراملی و هم به لحاظ هماوردی نهادهای تاثیرگـذار در ایـن عرصـه، کـه از مکتب‌خانه‌ها گرفته تا سفارتخانه[۱] را نیز شامل می‌شد، دارای اهمیتی مضاعف است. در این بین، تقویت استدلالی مبانی و اندیشه‌هـای دینـی و مـذهبی و پاسـخگویی بـه سـوالات و شبهات طرح شده، اقدامی مهم در جهت صیانت و تعمیق باورهای مذهبی شمرده مـی‌شـد. این رویکرد با اشکال مختلفی که از این پس به عنوان کارکرد ارتباطی هنر در اماکن مذهبی از آن یاد می‌شود در مساجد، تکایا و سایر اماکن مذهبی پی‌گرفته می‌شد. لازم به ذکر است به دلیل رویکرد تاریخی، این تحقیق از طرح و بحث تفصیلی یک اثر هنـری خـاص و یـا بحث‌های تخصصی و ذاتی شـاخه‌هـا و مـصادیق هنـری ماننـد تعـاریف و ضـوابط هنـر تصویرگری، نمایش، معماری و مانند آن پرهیز شده و واکاوی ایـن گونـه موضـوعات بـه مجالی دیگر واگذار شده است.

کارکرد ارتباطی هنر و اماکن مذهبی

جلوه‌های هنری به‌کار گرفته شده در امـاکن مـذهبی را مـی‌تـوان از مهـم‌تـرین ابزارهـای فراگیری و شناخت آموزه‌های دینی دانست. پیوند هنر با اماکن مذهبی علاوه بـر اینکـه از تعلق خاطر هنرمندان یک جامعه به اصول و مبانی دینی حکایـت مـی‌کنـد، بیـانگر توجـه بزرگان دینی و عموم متدینین به کارکرد ارتباطی هنر نیز می‌باشد. کارکردی که نـه تنهـا از جلوه‌های تمدنی و جاذبه‌های ظاهری مساجد، تکایا و مراقد امامزادگان دانسته مـی‌شـود، بلکه نقشی کم‌نظیر در تبلیغ و اشاعه بایدها، نبایدها و توصیه‌های دینی برعهده داشته است. البته نمی‌توان تعامل هنر و اماکن مذهبی را یکـسویه دانـست، ایـن‌کـه امـاکن مـذهبی در کارکردی که کمتر مورد توجه قرار گرفته است، نمایشگاهی از بهترین شـاهکارهای هنـری یک جامعه در دوره‌های مختلف تاریخی بوده و حتی می‌توان با بررسی تاریخی و هنـری، سیر صعودی یا نزولی هنر و گونه‌شناسی آن در دوره‌های مختلف تـاریخی یـک تمـدن را ترسیم نمود. از این‌رو، اماکن مـذهبی از منظـری خـاص، مـلاک سـنجش صـعود و افـول

۱. حسن اعظام قدسی، (۱۳۷۹)، *خاطرات من یا تاریخ صد ساله ایران*، ج۱، تهران: کارنگ، ص۲۴۸.

شاخصه‌های هنری می‌باشند. حسین محبوبی اردکانی، با توجه به این کارکرد ابنیه مذهبی، سیر هنر کاشی‌کاری در تاریخ معاصر ایران را چنین توصیف می‌کند: «این صنعت (کاشیکاری) در سوابق ازمنه یکی از بدایع صنایع مملکت ایران بوده است، لکن تنزل فاحشی در آن پیدا گردیده بود و در این عهد مبارک (قاجار) دیگرباره در نصاب خویش قرار گرفت بلکه در طلاوت الوان و حسن تزویق به مراتب شتی تکمیل یافت. دلیل این قوس نزولا و صعودا مقایسه قاسانیات «کاشی» ابنیه مهمه و مشاهد عظیمه و مساجد کریمه است که در این عصر جدید و ازمنه متوسطه و قرون قدیمه به کار رفته و استعمال گردیده است».[۱] به جز هنرهای به کارگرفته شده در معماری اماکن مذهبی، نوع مراسم و مناسک مرتبط با آن نیز نقش مهمی در انتقال آموزه‌ها و مفاهیم دینی داشته‌اند. از این‌رو، گونه‌های هنری به‌کار رفته در اماکن مذهبی که دارای کارکرد ارتباطی می‌باشند را می‌توان به دو گروه تقسیم نمود:

کارکرد ارتباطی عناصر هنری به‌کار رفته در ساختمان اماکن مذهبی

معماری در دوره‌ی قاجار، همانند سایر شاخصه‌های فرهنگی و تمدنی، در حال تغییر و تبدل و در هم‌آمیختگی با عناصر فراملی می‌باشد. این از خود باختگی از کاخ‌ها و عمارت‌های سلطنتی و دولتی شروع شده و به تدریج به خانه‌های دولت‌مردان و سایر مردم سرایت کرده است.[۲] توجه افراطی به الگوهای غیر بومی در معماری باعث شده بود که حتی در ساخت و ساز و اصلاحاتی که در محدوده ارگ به وجود آمده بود، طاق‌ها، قوس‌ها، ستون‌ها، تزیینات و پوشش بام‌ها با توجه به الگوهای اروپایی ساخته و اجرا شود.[۳] در این میان بناهای مذهبی، کمتر به این تلون فرهنگی و تمدنی تن داده و بر شاخصه‌های معماری اسلامی ـ ایرانی وفادار مانده‌اند. از این نکته نیز نباید غفلت کرد، که

---

۱. ایرج افشار، (۱۳۸۹)، *چهل سال تاریخ ایران*، ج ۱، تهران: اساطیر، ص۱۵۳ـ۱۵۲.

۲. مصطفی مؤمنی و سیدحسین نصر، (۱۳۸۸)، *تهران (جغرافیا، تاریخ، فرهنگ)*، تهران: کتاب مرجع، ص ۶۰.

۳. وحید قبادیان، (بی‌تا)، *معماری در دارالخلافه ناصری، سنت و تجدد در معماری معاصر*، تهران: بی‌نا، ص۱۲۲.

همه‌ی بناهای مذهبی در این وفاداری در یک سطح قرار ندارند؛ مکان‌هایی کـه بـه لحـاظ ساخت و ساز، پیوستگی کمتری با اکثریت مردم دارند به همین مقدار بیشتر با ایـن آسـیب مواجه هستند. بناهایی چون تکیه‌ی دولت هر چند ساخته شده با مصالح داخلی و مـشتمل بر نمادهایی چون طاق‌نما و تزییناتی مانند کاشی و آجر بوده ولی ارکان بنیادین و وجهه‌ی کلی بنا، تحت‌تاثیر آمفی‌تئاترهای اروپایی قرار داشت.[۱] خاستگاه اروپایی ساختمان تکیـه دولت به مراسم و برنامه‌های به اجرا در آمده در آن نیز سرایت کـرده بـود. بـه‌طـوری‌کـه «اجرای مراسم رژه توسط موزیکچیان ملبس بـه اونیفرمهـای فرنگـی و در حـال نـواختن موسیقی غربی همانند طرح خود بنا (تکیه دولت) همجواری سنت و تجدد در یک زمـان و مکان را نمایش می‌دهد».[۲] مسجد سپهسالار، دیگر بنای ساخته شده در این حوزه نیـز بـه صورت محدودتر مشتمل بر الگوهای معماری اسلامی غیر ملی بود،[۳] هر چند که جسارت الگوگیری از بناهای غیراسلامی را پیدا نکرده بود.

جلوه‌های هنری به‌کار رفته در معماری مکان‌های مـذهبی، عـلاوه بـر ترسـیم نمـودار فرهنگی و تمدنی یک جامعه بر اساس عینی‌ترین مستندات تـاریخی، حکایـت‌گـر میـزان وابستگی و علایق مادی و معنوی یک ملت نیز می‌باشد؛ چه این‌که نوع احادیث و مضامین مذهبی به‌کار گرفته شده، می‌تواند منبعی جامع در گونه‌شناسی علایق و گرایش‌های مذهبی باشد. از بعدی دیگر، اسـتفاده دقیـق و عالمانـه هنرمنـدان از آیـات و مـضامین دینـی در خطاطی‌ها، کاشیکاری‌ها و گچبری‌ها و حتی رعایت بایدها و نبایـدهای شـرعی در خلـق آثار، همگی بر میزان آگاهی عمومی از مبانی و آموزه‌های دینی حکایت می‌کند و با توجه به همین کارکرد اماکن مذهبی است که برخی از صاحب‌نظـران، وجـود برخـی از عناصـر هنری در آنها را نشانه پایبندی یـا عـدم‌پایبنـدی بـه اصـول دینـی در آن مقطـع تـاریخی دانسته‌اند.[۴] البته این کارکرد در نمایش پیشینه تمدنی، که خود نوعی کارکرد ارتباطی دانسته

---

۱. همان، ص۱۲۶.

۲. همان، ص۱۳۱ـ۱۲۶.

۳. شهیدی در این‌باره می‌نویسد: «این مسجد که در عین حال مدرسه نیز می‌باشد به سبک مساجد استانبول طرح‌ریزی شده است»؛ حسین شهیدی مازندرانی، (۱۳۸۳)، *سرگذشت تهران*، تهران: دنیا، ص۲۲۱.

۴. مهران صدرالسادات، «*تعزیه در هنر نقاشی عامیانه*»، مجله مشکوة، ش۷۶، بی‌تا، ص۱۲۵.

می‌شد، باعث شده بود که در عهد قاجار و پهلوی بـه دلیـل از خـود بـاختگی فرهنگـی و اجتماعی توجه غارتگران غربی به آنها معطوف شده و در مواردی یغماگران برای تصاحب این میراث تمدنی با یکدیگر به نزاع می‌پرداختند.[۱] آنها در سفرنامه‌های خود بـا افتخـار از این یغماگری یاد کرده و بر آن افتخار می‌کردند.[۲] «هانری رونه دالمانی» در این خـصوص چنین می‌نویسد: «ما از پایه راست جلو خان این مسجد کتیبه طویلی را برداشتیم که کلمات آن با رنگ مینائی سفیدی در زمینه آبی تند جلوه خاصی داشـتند...از مـسجد خـواف هـم کتیبه کوچک بسیار زیبائی بدسـت آوردیـم و آنـرا بـا نهایـت احتیـاط و سـالم بپـاریس رساندیم».[۳]

آثار هنری مانند خطاطی، کاشی‌کاری و گچبری صرف‌نظر از مشتمل بودن بر نصوص و مضامین دینی که در قالب آیات الهی، احادیث معصومین(ع)، اشعار، نثرها و کلمات بزرگان دینی ارائه شده‌اند، حکایت‌گر ظرائف و دقایق هنری نیز هستند. در این خصوص، بیگانگان بیش از دیگران بر اهمیت این ذخایر هنری واقف بـوده و از آن سـود جـسته‌انـد. یکـی از هنرشناسان غربی که در دوره‌ی قاجار، اماکن مذهبی ایران و آسیای میانه را مورد بررسـی میدانی قرار داده است، در توصیف هنرشناختی یکی از این کتیبه‌ها، چنین مـی‌نویـسد: «در همین مسجد کوچک هزار اسب (در نزدیکی خیوه) حاشیه‌های بسیار قشنگی از دوایـر در هم فرورفته دیده می‌شود. گویا صنعتگر با فراست متوجه این نکته بوده که چشم از تماشای این‌همه زینت‌ها خسته می‌شود، بنابراین در محل تقاطع خطوط، گلهای سفید درشتی قـرار داده و مرکز آنها را سیاه کرده است تا نقطه توقف و محل استراحت چشم باشند».[۴]

فارغ از رتبه و تطور معماری اماکن مذهبی در دوره قاجار، رعایت ضابطه‌های دینی در ساخت‌وساز عناصر و تزیینات آنها موجب شده است کـه معمـاری ایـن بناهـا عـلاوه بـر شاخصه‌های معماری، دارای کارکرد انتقال آموزه‌ها و مفاهیم دینـی و مـذهبی نیـز باشـد.

---

۱. هانری رونه دالمانی، (۱۳۳۵)، *سفرنامه از خراسان تا بختیـاری*، ترجمـه محمـدعلی فـره‌وشـی، تهـران: امیرکبیر، ص۴۲۰ـ۴۱۸.

۲. همان، ص۴۲۰ـ۴۱۸.

۳. همان، ص۴۱۵ـ۴۱۳.

۴. همان، ص۴۱۵.

ارتباطی که به صورت مستقیم؛ در قالب متون، نصوص دینی نقش‌بسته بر در و دیوار و همچنین به صورت غیرمستقیم؛ در قالب آداب و مناسک و چینش عناصر معماری خودنمایی می‌کند. وجود عناصری چون ماذنه، منبر، محراب، آب‌انبار، مدرس، حجره، سقاخانه، صحن، وضوخانه، شبستان‌های متناسب با فصول سال، مسیرهای ورودی از بازار یا مدارس به مجموعه، قرائت‌خانه، آشپزخانه، جهت‌گیری تمام مجموعه به سوی محراب بندگی، تامین لوازم تحصیل طهارت ظاهری و باطنی، عدم‌تبعیض در بهره‌مندی مخاطبان، همگی ابزارهای انتقال آموزه‌های دینی و هدایت مادی و معنوی انسان به کمال و سعادت می‌باشند. ترکیب و تفکیک این عناصر همگی انتقال دهنده پیام‌هایی چون پیوستگی دنیا و آخرت، علم و عمل، ایمان و علم، تحصیل مقدمات، اولویت سنجی سلوک دینی، قانون‌مندی، مسئولیت‌پذیری فردی و اجتماعی، تکلیف‌گرایی، نظارت عالم بر عابد، جمع‌گرایی، کمال‌گرایی و مانند آن می‌باشند. تفصیل مفاهیم ادعایی و چگونگی دلالت و نحوه‌ی انتقال، محورهایی هستند که مجالی دیگر می‌طلبند.

علاوه بر عناصر معماری، تزیینات، کتیبه‌ها، کاشی‌کاری‌ها، گچبری‌ها نه تنها از منظر هنری، بلکه با توجه به آیات، روایات، اشعار و مضامین به‌کارگرفته شده؛ دربرگیرنده آموزه‌های اعتقادی، اخلاقی، عرفانی، تاریخی و حتی تکالیف فقهی نیز هستند. چنانچه منقش شدن کاشی‌کاری‌های صحن مسجد امام تهران به آیات سوره‌های جمعه و منافقون[۱] که در نماز جمعه به قرائت آن توصیه شده است، همچنین نقش بستن احکام شکیات نماز بر کتیبه‌های همین مسجد،[۲] از جمله شواهد تبیین آموزه‌های دینی با استفاده از معماری، اماکن مذهبی می‌باشند. علاوه بر کتیبه‌های آیینه‌کاری، گچکاری و یا کاشی‌کاری شده، مضامین نقش بسته بر اشیا موجود در این اماکن مثل منابر، سنگاب‌ها[۳] ظروف و

۱. فرشید مهری، (۱۳۸۳)، *مساجد بازار تهران در نهضت امام خمینی*، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی، ص۳۵.

۲. «شکیات نماز به خط ملک‌الکتاب در مقصوره‌ی سمت جنوب به همراه نام فتحعلی شاه قاجار و تاریخ ۱۲۹۹ق نوشته شده است»؛ *مساجد بازار تهران در نهضت امام خمینی*، ص۳۵؛ سیدحجت حسینی بلاغی، (۱۳۸۶)، *گزیده تاریخ تهران*، تهران: مازیار، ص۳۸.

۳. سلیم سلیمی‌مؤید، (۱۳۸۱)، *سیمای میراث فرهنگی تهران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی، ص۸۶.

پارچه‌نوشته‌ها که در مناسبت‌های مختلف مورد استفاده قرار می‌گیرند،[۱] همگی بیانگر اهمیت این کارکرد اماکن مذهبی می‌باشند.

کارکرد ارتباطی عناصر هنری عرضه شده در مراسم و مناسک اماکن مذهبی

مظاهر هنری به نمایش درآمده در مناسک، گرچه در مقایسه با عناصر هنری به‌کار رفته در ساختمان، دارای ماندگاری تاریخی کمتری می‌باشند، اما دارای مخاطبین گسترده‌تر و نسبت به تحولات جامعه پویاتر می‌باشند. به‌طوری‌که با مطالعه مواسم و مراسم برگزار شده، می‌توان نموداری از تقویم هنری شهرها و اقوام را ترسیم نمود. اجرای نمایش‌ها و تئاترهای مذهبی، سرود و همخوانی در روزهای عید و عزاداری، نوحه‌خوانی و عزاداری، سخنرانی و راوی‌گری، شعر و مدایح مذهبی، پرده‌خوانی و... که هر کدام در مناسبتی خاص در ماه‌های محرم، صفر، رمضان، رجب و روزهای میلاد یا وفیات و سال‌روزهایی چون مبعث رسول خدا (ص)، عید غدیر، عید فطر، عید قربان، مراسمی چون احیاء، اعتکاف و سایر مراسم روزانه، ماهانه و سالانه که در مکان‌ها و بناهای مذهبی اعم از مساجد، تکایا و مراقد امامزادگان برگزار می‌شود، از جمله این مراسم می‌باشند.

محوریت اماکن مذهبی در این ایام، به برگزاری آیین‌ها و مراسم در فضای داخلی مسجد یا تکیه محدود نبود، بلکه برای حرکت دسته‌های عزاداری در سطح خیابان‌های شهر نیز به عنوان مبداء و مقصد تعیین می‌شدند. به‌طوری‌که مبداء حرکت بسیاری از دسته‌های عزاداری تهران در روز عاشورا، امامزاده زید و مقصدشان تکیه دولت بود.[۲] همچنین حضور و برگزاری مراسم دسته‌های عزاداری در چند مسجد از برنامه‌های متداول در روز عاشورا بود. مسجد جامع، سیدعزیزالله و ترک‌ها (حاج شیخ عبدالحسین) از جمله این مسجدها بودند.[۳] اماکن مذهبی تهران به‌ویژه در عهد قاجار با توجه به وظیفه‌ی اولیه‌ی خود، از ابزارهای اجتماعی و فرهنگی متعدد و متنوعی برای تبیین و ترویج آموزه‌های دینی بهره می‌بردند. ابزارهایی که به لحاظ تنوع سنی یا اجتماعی مخاطبین، زمان برگزاری، ماهیت

---

۱. *گزیده تاریخ تهران*، ص۳۰۱

۲. *همان*، ص۱۸.

۳. جعفر شهری، (۱۳۶۹)، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، ج۵، تهران: رسا، ص۵۳۳ـ۵۳۲.

احساسی یا علمی، صامت یا ناطق بودن و... متفاوت بودند. البته اماکن مذهبی در به‌کارگیری از هنر در انتقال مفاهیم دینی در یک حد و مرتبه نبودند. به‌طوری‌که تکیه‌ها بیشتر از ابزارهای احساسی و هنری بهره برده و مسجدها بیشتر بر جلسات و مباحث علمی و نظری تاکید داشتند. از مهم‌ترین ابزارها و مظاهر هنری که دارای کارکرد ارتباطی موثری در انتقال مفاهیم و آموزه‌های دینی بودند عبارتند از:

۱ـ نمایش مذهبی تعزیه‌خوانی:

اماکن مذهبی در دوره‌ی قاجار، شاهد برگزاری نمایش‌هایی با موضوعات حوادث تاریخ اسلام و به‌ویژه تاریخ تشیع بودند. حوادثی که یادآوری آن، نقش مهمی در جریان‌شناسی عقیدتی، اجتماعی و سیاسی جامعه داشتند. شناختی که می‌توانست مبانی نظری و عملی اسلامی را در هر بحران و چالش به مردم تذکر دهد. از این‌رو، مبانی و رویکردهای بزرگان دینی، بدون این‌که در پیچ و خم تحلیل‌ها و مباحث خشک علمی و تخصصی گم شود به زبانی موثر و البته گویا به مردم ارائه می‌شد. نمایش‌هایی که به‌رغم تکراری بودن شخصیت‌ها و حوادث، برای مخاطبین تازگی داشتند. علت این نوع ارتباط، مطابق‌سازی این حوادث با شرایط اجتماعی در هر دوره بود؛ این نمایش‌ها با سخنرانی‌های خطبا و کارشناسان دینی، که معمولا قبل از اجرای نمایش، ایراد می‌شد،[۱] تماشاگران را به تفکر و الگوگیری و شناخت هر چه بیشتر و دقیق‌تر از نمایش‌نامه‌ها فرا می‌خواند. هنرمندان این نمایش‌ها نه تحصیلاتی را در خصوص بازیگری گذرانده بودند و نه از این راه امرار معاش می‌کردند، بلکه اعتقاد و باور مذهبی، آنان را بر اجرای این گونه نمایش‌ها مصمم می‌کرد.

شاید نتوان پیشینه‌ی نمایش عمومی شهادت حضرت حسین بن علی (ع) در روز عاشورا، که بعدها تعزیه نام گرفت را به قبل از دوره‌ی زمامداری سلاطین آل‌بویه (۴۴۸ـ۳۲۲ ق) رساند.[۲] این نمایش گرچه از زمان آل‌بویه معمول شد، اما می‌توان عهد صفوی (۱۱۳۵ـ۹۰۷ ق) را دوران رواج و رونق آن دانست.[۳] تعزیه‌خوانی گرچه در ابتدا

---

۱. عبدالله مستوفی، (۱۳۸۶)، *شرح زندگانی من*، ج۱، تهران: هرمس، ص۴۳۱.

۲. ساموئل گرین ویلر بنجامین، (۱۳۶۳)، *ایران و ایرانیان، تهران*: گلبانگ، ص۴۳۴.

۳. ناصر نجمی، (۱۳۷۰)، *طهران عهد ناصری*، تهران: عطار، ص۲۵۷؛ *خاطرات من یا تاریخ صد ساله ایران*، ج۱، ص۹۰.

تنها به موضوع شهادت امام حسین (ع) و ذکر مصیبت و مداحی خلاصه می‌شد، ولی به‌تدریج نه تنها با افزودن صحنه‌های ابتکاری، بلکه با اضافه کردن موضوعات جدید در نمایش‌نامه‌ها، گسترش یافت.[۱] در عهد قاجار، تعزیه از مراسم عمومی در تمام شهرهای بزرگ ایران بود.[۲] محمدبن سلیمان تنکابنی به‌رغم انتقاد از آن، معتقد است: سلاطین صفویه با استفاده از هنر تئاتر و مجسم نمودن مصیبت‌ها، بسترساز آشنایی بیشتر ایرانیان با تاریخ اهل‌بیت (ع) شدند.[۳] نمایش مذهبی در قرن نوزدهم میلادی، آنچنان که مادام کارلاسرنا در سفرنامه‌اش نوشته است، در اروپا و در میان مسیحیان نیز هوادارانی دارد. وی، که تعزیه‌خوانی تکیه دولت را از نزدیک مشاهده کرده بود، این مراسم را همانند نمایش‌های مذهبی‌ای می‌داند که در ایالت‌های جنوب فرانسه برگزار شده و علاقه‌مندان زیادی را از تمام اروپا به خود جذب می‌کند.[۴]

تعزیه با پیشینه و گستره‌ی دینی و ملی از مراسم پر مخاطب به‌ویژه در محرم و صفر در تهران عصر قاجار می‌باشد. به‌طوری‌که تعزیه‌خوانی از برنامه‌های اصلی غالب تکیه‌های تهران در ماه محرم بوده و شاید بتوان گفت برگزاری این مراسم، از اهداف بنای تکایا بود؛ چرا که در معماری تکیه، همه شرایط و مقدمات برگزاری تعزیه از محل برگزاری نمایش گرفته تا جایگاه تماشاگران در نظر گرفته شده بود.[۵] فقدان یا اولویت نداشتن عناصری

---

۱. مادام کارلاسرنا، (۱۳۶۲)، *سفرنامه مادام کارلاسرنا، آدمها و آیینها در ایران*، ترجمه علی اصغر سعیدی، تهران: زوار، ص۱۷۳.

۲. *همان*، ص۱۷۳.

۳. محمدبن سلیمان تنکابنی، (۱۳۸۳)، *قصص‌العلماء*، تهران: علمی و فرهنگی، ص۳۹.

۴. *سفرنامه مادام کارلاسرنا، آدمها و آیینها در ایران*، ص۱۷۴.

۵. هانری رونه دالمانی (۱۹۵۰) تکیه را چنین توصیف می‌کند: «در مرکز محوطه‌ای که برای اینکار انتخاب شده مصطبه بلندی درست می‌کنند که ۲۵ تا ۳۰ متر مربع وسعت دارد و ارتفاع آن به یک الی دو متر می‌رسد. در اطراف این سکوی بلند معبری بعرض ۳ تا ۴ متر معین شده که تعزیه‌خوانان بتوانند با سهولت در اطراف آن گردش نمایند، محوطه بعد از معبر بدو قسمت تقسیم می‌شود قسمت سمت چپ مخصوص نشستن زنان است و قسمت راست به مردان تعلق دارد»؛ *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ص۱۹۱؛ فرخ غفاری، (۱۳۷۵)، *تهران پایتخت دویست ساله*، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، تهران: سازمان مشاور فنی و مهندسی شهر تهران ـ انجمن ایران شناسی فرانسه، ص۱۶۱.

چون ماذنه، محراب، نمازخانه، قرائت‌خانه در معماری تکیه،[۱] اختصاص داشتن این بنا به تعزیه‌خوانی را بیشتر مورد تاکید قرار می‌داد.

تعزیه‌خوانی به‌رغم وجود مخالفان و منتقدان در میان مردم، هواداران بی‌شماری داشت؛ چرا که مخاطبان با هر سطحی از معلومات دینی، می‌توانستند بخشی از وقایع و آموزه‌های دینی را فرابگیرند. استقبال از این مراسم در تهران، به نحوی بود که عبدالله مستوفی تعداد این مجالس در دهه اول محرم را بیش از دویست مجلس دانسته است.[۲] به غیر از ایرانیان، برخی از وابستگان خارجی و حتی غیرمسلمانان نیز از مخاطبین تعزیه بودند.[۳] استقبال اروپائیان به حدی بود که برخی از برنامه‌های تکیه دولت به صورت اختصاصی برای دیپلمات‌های خارجی مقیم تهران برگزار می‌شد.[۴] تعزیه‌خوانی به دلیل مخالفانی که در میان علما[۵] و برخی از متدینین[۶] داشت و شاید به دلیل رعایت نشدن برخی از بایسته‌ها و ضرورت‌های شرعی مانند ممنوعیت ورود حیوانات، ادوات موسیقی و مردان و زنانی که ماذون به حضور در مساجد نبودند کمتر در آن برگزار می‌شد. پیام‌ها و مفاهیمی که در قالب تعزیه‌خوانی در تکایا عرضه می‌شد گرچه اجمالا تحت اشراف کارشناسان دینی و مخاطبین ریزبین قرار داشت،[۷] اما در مواردی به دلیل اولویت یافتن جنبه‌های هنری و احساسی و تلاش تعزیه‌گردانان برای رهایی از یکنواختی نمایش‌نامه‌ها، استفاده از شرح‌حال‌ها و منابع ضعیف موجه دانسته می‌شد. آسیبی که می‌توان آن را یکی از مسیرهای مهم ورود خرافات، کج‌فهمی و سطحی‌نگری به باورهای عمومی دانست.

---

۱. *طهران عهد ناصری*، ص۲۶۴.

۲. *شرح زندگانی من*، ج۱، ص۴۴۲.

۳. *ایران و ایرانیان*، ص۴۵۰.

۴. *شرح زندگانی من*، ج۱، ص۴۳۸.

۵. حامد الگار، (۱۳۵۹)، *نقش روحانیت پیشرو در جنبش مشروطیت*، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: توس، ص۲۹؛ *قصص العلماء*، ص۳۹.

۶. یاکوب ادوارد پولاک، (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی، ص۲۳۶.

۷. *نقش روحانیت پیشرو در جنبش مشروطیت*، ص۲۲۴.

تعزیه‌خوانی ترکیب یافته از چند شاخه‌ی هنری بود که بازیگری، راوی‌گری (نقالی)، موسیقی و خوانندگی از آن جمله است. این هنرها برخی به صورت حرفه‌ای و با مهارت بیشتر و برخی با ظرافت کمتری به نمایش درمی‌آمدند. به عنوان نمونه، هرچه‌قدر که در هنر نمایش و بازیگری دقت‌های حرفه‌ای به کار بسته نمی‌شد،[۱] اما در رعایت دستگاه‌ها و سبک‌های مختلف آواز، دقت‌های لازم به عمل می‌آمد، مانند بازیگران نقش عباس‌بن‌علی ـ عباس‌خوان ـ از دستگاه چهارگاه، حربن یزید از دستگاه عراق، عبدالله‌بن‌حسن از دستگاه راک در خواندن اشعار بهره می‌بردند، در اعلان اذان نیز از سبک کردی استفاده می‌شد. در دیالوگ‌ها نیز تناسب دستگاه رعایت می‌شد. چنانچه اگر امام‌خوان با «شور» عباس را فرا می‌خواند. عباس نیز با سبک شور پاسخ می‌داد.[۲] کارکرد ارتباطی آیین تعزیه با برنامه‌هایی چون برگزاری مجالس روضه‌خوانی قبل از تعزیه، عزاداری و سینه‌زنی تماشاگران[۳] و حتی نمایش نمادین سقاها در تکیه دولت[۴] تاثیری دو چندان می‌یافت. شاید همین زمینه‌سازی‌ها بود که تماشاگران غیرمسلمان تعزیه را به‌رغم ناخرسندی‌شان از شیوه اجرای هنری نمایش، به صورت شگرفی تحت‌تاثیر قرار می‌داد.[۵]

تکیه دولت به عنوان یکی از مهم‌ترین اماکن مذهبی تهران در عهد قاجار، معتبرترین نهاد برای برگزاری تعزیه‌خوانی بود. تعزیه‌خوانان علاوه بر بهره‌مندی از هدایای سلطنتی، به عنوان یکی از مشهورترین تعزیه‌خوانان پایتخت شناخته می‌شدند.[۶] در این تعزیه، معین‌البکاء مسئولیت کارگردانی تعزیه را بر عهده داشت و دستورهای او توسط تعزیه‌خوانان و دسته‌ی نوازندگان بی‌چون و چرا اجرا می‌شد.[۷] تعزیه‌خوان‌ها اعم از مخالف‌خوان و موافق‌خوان، امام‌خوان و زینب‌خوان و... بالغ بر یکصد نفر بودند.[۸] تعزیه

---

۱. *ایران و ایرانیان*، ص ۴۵۰ـ۴۴۸.

۲. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۲۴.

۳. *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ص ۱۹۲.

۴. هینریش بروگش، (۱۳۷۴)، *در سرزمین آفتاب*، ترجمه مجید جلیلوند، تهران: مرکز، ص ۱۰۵.

۵. *ایران و ایرانیان*، ص ۴۵۰ـ۴۴۸.

۶. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۴۲.

۷. *همان*، ص ۴۳۷.

۸. *طهران عهد ناصری*، ص ۲۷۵ـ۲۷۲.

پس از صعود چندین روضه‌خوان بر منبر مرمرین تکیه دولت آغاز شده[۱] و کسانی که در تکیه حاضر نبودند با شلیک توپ[۲] یا صدای شیپور[۳] از شروع تعزیه‌ی تکیه دولت مطلع می‌شدند. این نمایش در دو نوبت بعداز ظهر و شب برگزار می‌شد.[۴] از تمهیدات در نظر گرفته شده برای اجرای مناسب این نمایش، به راه اندازی کارخانه‌ی کوچک تولید گاز برای تامین نور لازم در شب بود. این کارخانه را ناصرالدین شاه از فرانسه خریداری کرده بود.[۵] ابتدا، مراسم با ورود دسته‌ی موزیک نظامی و دسته‌ی نقاره‌چیان با کرنا و دهل و طبل به تکیه دولت آغاز می‌شد. سپس دسته‌های سینه‌زن،[۶] چوب‌زن[۷] و زنجیرزن[۸] با عَلم و کتل و نوحه‌خوان وارد و پس از آن دسته‌ی فراش‌های دربار با لباس متحدالشکل به عزاداری می‌پرداختند. نمایش اقتدار نظامیان و تجملات سلطنتی، آخرین برنامه‌ای بود که پیش از ورود تعزیه‌خوانان به اجرا در می‌آمد.[۹] برای شروع تعزیه‌خوانی ابتدا نوجوان خوش آوازی که «بچه‌خوان» نامیده می‌شد، پیشاپیش تعزیه‌خوانان، با خواندن ابیاتی از اشعار محتشم کاشانی، وارد تکیه می‌شد.[۱۰] پس از وی، معین البکاء و پسرش ناظم البکاء و سپس تعزیه‌خوانان در صفوف چهار نفری به تکیه وارد شده و پس از خواندن تصنیفی، مهیای اجرای نمایش بر روی سکوی میانی می‌شدند.[۱۱]

به جز تعزیه‌خوانی‌های رسمی که به صورت ثابت و تحت شرایط و آداب خاصی در اماکن مذهبی ارائه می‌شد؛ برخی از گروه‌های نمایشی نیز بودند که به صورت دوره‌ای در

---

۱. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۳۱.
۲. *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ص ۱۹۱.
۳. *سفرنامه مادام کارلا سرنا، آدمها و آیینها در ایران*، ص ۱۶۶.
۴. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۳۱.
۵. *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، ج ۴، ص ۳۱۳ـ۳۱۲.
۶. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۳۲.
۷. *همان*، ص ۴۳۳.
۸. *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ص ۱۹۲.
۹. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۳۵.
۱۰. *طهران عهد ناصری*، ص ۲۷۵ـ۲۷۲.
۱۱. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۳۶ـ۴۳۵.

مسجدها، تکیه‌ها، امامزاده‌ها و حتی میادین به اجرای برنامه می‌پرداختند. آنچه که این نمایش‌ها را از تعزیه‌خوانی ثابت متفاوت می‌ساخت؛ سیار بودن، تعداد کم بازیگران، سادگی ادوات و ابزار نمایشی و البته به دور بودن از تکلفات و تشریفات بود. برخی از مهم‌ترین موضوعاتی که در تعزیه‌خوانی‌ها به نمایش درمی‌آمدند عبارتند از:

اول) تاریخ انبیاء: آدم و حوا، قربانی کردن اسماعیل(ع)، ازدواج حضرت سلیمان(ع) با بلقیس ملکه سبا، فروخته شدن یوسف به دست برادران و ماجرای او با زلیخا و...[۱] دوم) تاریخ معصومین(ع): مباهله علمای یهود با پیامبر(ص)، رحلت پیامبر(ص)، بیعت گرفتن از امام علی(ع)، محاجه حضرت فاطمه(س) با ابوبکر در موضوع فدک، شهادت حضرت فاطمه(س)،[۲] شهادت امام حسن(ع)، وداع امام حسین(ع) با مدینه و عزیمت به کربلا، ورود به کربلا، شهادت مسلم و طفلانش، امام موسی‌بن جعفر(ع) در زندان هارون الرشید، مجلس مامون و امام رضا(ع) و شهادت بزرگانی چون عباس‌بن علی، علی‌اکبر، علی‌اصغر، قاسم، حر.[۳] سوم) تاریخ ایران: بسته شدن دستان دیو و محافظت امام علی(ع) از ایران، سرگذشت امیر تیمور و...[۴]

تعزیه پس از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ و به قدرت رسیدن رضاخان پهلوی، نه تنها حامیان مادی و معنوی خود را از دست داد بلکه اجرای آن به لحاظ قانونی ممنوع شد.[۵] به حاشیه رانده شدن این هنر، موجب شد از مجموع تعزیه‌خوانان بی‌شماری که در تهران به این هنر اشتغال داشتند در ۱۳۰۱ تنها به ۱۴۰ نفر در کل تهران باقی ماندند.[۶] البته این دوران فترت، استمرار چندانی نیافت و در ۱۳۴۴، این هنر در تالار سنگلج به همت پرویز صیاد، با ارائه قطعه‌ای از مجلس عبدالله عفیف، حیات دوباره یافت.[۷]

---

۱. امیرحسین ذاکرزاده، (۱۳۷۴)، *سرگذشت طهران*، تهران: قلم، ص۱۳۴ـ۱۳۳.

۲. *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، ج۵، ص۵۲۰.

۳. *سرگذشت طهران*، ص۱۳۴ـ۱۳۳.

۴. *همانجا*.

۵. م. حسن بیگی، (۱۳۷۳)، *تهران قدیم*، تهران: ادب، ص۳۳۲.

۶. *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، ج۶، ص۸۶.

۷. *تهران پایتخت دویست ساله*، ص۱۶۵.

۲ـ نمایش مذهبی شبیه‌گردانی:

در کنار تعزیه‌خوانی، برنامه دیگری نیز با عنوان شبیه‌گردانی به نمایش در می‌آمد. شبیه‌گردانی در عهد مظفرالدین شاه، رونقی شایان یافت. در این نمایش، گروهی به عنوان یاوران و یا ظالمان در واقعه عاشورا، سوار بر اسب و شتر شده[۱] و در داخل و یا حد فاصل اماکن مذهبی به حرکت در می‌آمدند. نمایش شبیه‌گردانی بیشتر با هدف آماده‌سازی فضای اجتماعی و شهری جهت برگزاری آیین‌های عزاداری در کوچه و خیابان‌ها اجرا می‌شد. این برنامه بیشتر با تکیه بر حرکات و بهره‌مندی کمتر از شعرخوانی یا خطابه، به نمایش ساز و برگ و شقاوت دشمنان و مظلومیت و معصومیت خاندان اهل بیت(ع) می‌پرداختند. در کارکردی دیگر، دسته شبیه‌گردانان وظیفه هدایت تجمعات شهری به مجالس فاخر در اماکن مذهبی را بر عهده داشتند. اقدامی که در کنار تغییر فضای عادی شهر به فضای حزن‌انگیز عزاداری، تلاشی در جهت اطلاع‌رسانی مجالس و محافل محوری در شهر بود.

۳ـ نمایش مذهبی پرده‌خوانی:

به جز تعزیه‌خوانی و شبیه‌گردانی، گروهی نیز به عنوان پرده‌خوان به تصویر وقایع تاریخی به‌ویژه واقعه‌ی جانسوز کربلا می‌پرداختند. این هنر بعدها به‌رغم جایگاهی که در اماکن مذهبی داشت،[۲] تنها به عنوان «نقاشی قهوه‌خانه‌ای» شهرت یافت. افرادی که به پرده‌خوانی اشتغال داشتند مداحان، مرثیه‌خوانان و افرادی بودند که بدون بهره‌گیری از تحصیلات آکادمیک، استعدادی بازیگری داشتند.[۳] وسایل کار آنان که به بومی نقاشی شده دو یا سه ذرعی ـ۸۰ الی ۱۲۰ سانتی مترـ و چوب دستی خلاصه می‌شد،[۴] به آنان اجازه می‌داد که محدود به مکان خاصی نبوده و به دنبال مخاطبین بیشتر تغییر مکان دهند. از این‌رو، اماکن مذهبی در مناسبت‌های ملی و مذهبی، میهمان این دسته از هنرمندان گمنام بودند. به‌رغم این‌که پرده‌خوانان از پذیرش کمک‌های مالی ابایی نداشتند؛ اما انگیزه مذهبی این هنرمندان

---

۱. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۰۹.

۲. «*تعزیه در هنر نقاشی عامیانه*»، ص ۱۲۸.

۳. *همان*، ص ۱۲۹ـ۱۲۸.

۴. *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، ج ۶، ص ۳۴.

را در پرده‌هایی که به جهت قداست معصومین(ع)، از صورتگری ایشان خودداری کرده، فاقد نام نقاش بوده و یا خاتمه دادن نمایش با ذکر مصیبت اهل بیت(ع)، می‌توان به خوبی دریافت.[۱]

۴ـ نمایش مذهبی معرکه‌ای:

دیگر نمایش مذهبی‌ای که به صورت دوره‌ای به اجرا در می‌آمد، را می‌توان مسئله‌گویی معرکه‌ای دانست. این نمایش که باز هم در صحن مساجد بزرگ و اماکن پر رفت‌وآمد برگزار می‌شد با دو بازیگر آغاز می‌شد؛[۲] مرشد که دارای سنی به کمال و بچه‌مرشد که نوجوان بود. در این نمایش، مرشد یکی از مسائل مورد ابتلا را از بچه مرشد سوال کرده و بچه مرشد با کمک و راهنمایی پاسخ آن را ارائه می‌داد.[۳] این نحوه از پرسش و پاسخ گرچه از اتقان علمی کمتری نسبت به سخنرانی‌های دانشمندان دینی برخوردار بود، ولی به جهت شرکت حضار در آن، نمایشی‌بودن و حتی مشتمل بودن بر موضوع‌های طنزگونه، شکلی کارگاهی و دارای مخاطبین خاص خود بود.

۵ـ خطابه و سخنوری:

ایراد سخنرانی با موضوعات علمی، سیاسی و... گرچه در زمره هنر دانسته نمی‌شود. ولی با در نظر گرفتن لوازم، آداب و شرایطی که خطابه و سخنرانی در اماکن مذهبی دارد می‌توان با تسامح آن را یک فعالیت با رویکردهای هنری دانست. چه این‌که سخنرانی مذهبی مشتمل بر به‌کارگیری تمامی مهارت‌ها در شناسایی سطح مخاطبین، استفاده از جملات و ترکیب‌های جذاب و همه‌فهم، استفاده از شعر، داستان، کنایه و سایر صنایع ادبی، نوا و نوعی سبک خواندن نثرها و اشعار ادبی، حماسی و اخلاقی می‌باشد. سخنرانی توسط عالمان دینی در مسجدها و دیگر اماکن مذهبی دارای پیشینه‌ای به قدمت تاریخ اسلام می‌باشد. به‌رغم سواستفاده‌هایی که حاکمان و زورمداران از این جایگاه دینی کرده‌اند. باز

---

۱. «*تعزیه در هنر نقاشی عامیانه*»، ص ۱۳۰ـ۱۲۹.

۲. *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، ج ۶، ص ۲۱ـ۲۰.

۳. همانجا.

این منابر بودند که رساننده سخن دین به مردم بوده و غالب نهضت‌ها و حرکت‌های دینی و اصلاحی از منبر مساجد سرچشمه می‌گرفتند.

موضوعات سخنرانی در دوره‌ی قاجار، دارای گستره‌ی قابل قبولی بود، چنانچه به موضوعات مختلف علوم اسلامی مثل تاریخ، سیره، تفسیر، حدیث و اعتقادات محدود نبوده و شامل سایر موضوعات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی نیز می‌شد. مباحثی چون پرهیز از خرافات، نقش عقل در بینش اجتماعی، نقش تحصیل علم در پیشرفت مادی و معنوی جامعه، تعیین حقوق متقابل حاکمان و مردم، فاصله طبقاتی و پیامدهای اجتماعی آن و حتی موضوعات اقتصادی، از موضوعاتی بودند که در منابر به آن پرداخته می‌شد.[۱]

عبدالله مستوفی سخنرانان مذهبی را بر دو صنف تقسیم می‌کند: «در این وقت روضه خوان‌ها دو صنف بودند، یکی واعظین که بعد از خطبه افتتاحیه و طرح کردن یکی از آیات قرآن، وارد تحقیق در اطراف آیه شده و با ذکر امثال و حکم، مطالب عالی اخلاقی و مذهبی را تشریح و توضیح و با ذکر اشعار مناسب، مطالب را دلنشین کرده و در آخر هم مقداری ذکر مصیبت نموده، منبر خود را به دعای شاه اسلام و عموم مسلمانان و صاحبخانه ختم می‌کردند. دسته دیگر روضه خوان به معنی اخص بودند که منبر را به سلام بر سید الشهداء شروع و بلا فاصله وارد ذکر مصیبت شده و به قدر ده دقیقه نظم و نثر به هم مخلوط کرده و در آخر باز هم منبر را به دعای سابق الذکر ختم می‌نمودند».[۲] توصیف وی گرچه به نحوی روضه‌خوانان را مورد نقد قرار می‌دهد ولی با بررسی گزارش‌های دیگر می‌توان به شواهدی دست یافت که بیانگر مقبولیت عمومی روضه‌خوانان به‌رغم انتقادهایی که عالمان مذهبی نسبت به این گروه داشتند، می‌باشد.[۳] آنچه که برای روضه خوان‌ها ضروری بود صدای آهنگین،[۴] و مهارت در تحریک احساسات بود.[۵] به‌طوری‌که به اعتقاد

---

۱. اقبال یغمایی، (۲۵۳۷)، *شهید آزادی سید جمال واعظ اصفهانی*، تهران: توس، ص۲۷۲ـ۲۷۱، ۲۶۹ـ۲۶۸، ۲۵۴.

۲. *شرح زندگانی من*، ج۱، ص۴۰۶.

۳. *سفرنامه مادام کارلا سرنا، آدمها و آیینها در ایران*، ص۱۶۸.

۴. *خاطرات من یا تاریخ صد ساله ایران*، ج۱، ص۳۵.

۵. حسین جودت، (۲۵۳۶)، *تهران در گذشته نزدیک از زمان*، بی‌جا: بی‌نا، ص۱۴۱.

برخی برای واعظین، سواد و برای ذاکرین، آواز اهمیت داشت.[۱] اهمیت سخنرانی دینی به حدی بود که اگر امام مسجد قادر به سخنرانی نبود، سخنرانی توانا دعوت شده و پس از اقامه جماعت برای مردم موعظه می‌کرد.[۲] زمان شروع سخنرانی و مدت آن، متناسب با مناسبت تعیین می‌شد که اولا، مخاطبین بیشتری امکان بهره‌مندی از سخنرانی مذهبی را داشته و ثانیا، موجب خستگی و یا ناهماهنگی با دیگر مناسک مذهبی مسجد، تکیه یا امامزاده نشود.[۳]

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. *شرح زندگانی من*، ج ۱، ص ۴۰۶.
۲. *همان*، ص ۴۷۹.
۳. *همان*، ص ۴۸۰.

نتیجه

بررسی تاریخی کارکرد ارتباطی هنر در اماکن مذهبی در دوره پرتلاطم قاجار و آسیب شناسی آن، به ما این امکان را می‌دهد تا علاوه بر شناسایی کارکردهای مختلف اماکن مذهبی در سطوح پیدا و پنهان جامعه و تقویت و هدایت سنجیده آن، مفاسد و تهدیدهایی که ممکن است از این خاستگاه دیرینه‌ی دینی و فرهنگی متوجه گفتمان دینی و مذهبی جامعه شود را شناسایی کرد. از عوامل مهم تضعیف گفتمان‌مذهبی در جامعه را می‌توان نقش‌آفرینی مولفه‌های غیر اصیل با خاستگاه‌های بیگانه از منابع دینی در اماکن مذهبی دانست؛ موضوعی که در دوره قاجار موجب وهن و تضعیف جایگاه علمی و استدلالی آموزه‌های دینی شده و رویکردهایی چون جهان‌بینی مادی و حتی دین‌ستیزی را حداقل برای برخی از صاحب‌نفوذان اجتماعی موجه کند. مظاهر هنری گرچه دارای پیشینه تاریخی گسترده‌ای در اماکن مذهبی می‌باشند، اما شاید بتوان عهد قاجار را به لحاظ تنوع و گستردگی این عناصر و آموزه‌هایی که توسط آنها مورد تاکید قرار گرفته‌اند، دارای ویژگی خاصی دانست. این آموزه‌ها و پیام‌ها به لحاظ نوع عناصر هنری‌ای که بر آنها دلالت دارد، همچنین چگونگی انتقال و مخاطبین هر کدام، دارای مزایا و آسیب‌هایی بوده‌اند. اعتدال در بهره‌مندی از هنر، نظارت کارشناسان دینی بر آثار هنری؛ نقش پیش‌شرط‌های دینی در بهره‌مندی از هنر، انگیزه‌های غیر دینی در ارائه هنر دینی، وابستگی‌های مالی، وابستگی‌های گروهی و صنفی از ضرورت‌های کارکرد ارتباطی سازنده‌ی هنر در اماکن مذهبی می‌باشند. از این‌رو، علاوه بر بازشناخت و بهره‌وری کارکردهای متعدد عناصر فعال در اماکن مذهبی، از آسیب‌ها و چالش‌های پیش روی این کارکردها نیز نباید غفلت کرد.

فهرست منابع و مآخذ

ـ اعظام قدسی، حسن، (۱۳۷۹)، *خاطرات من یا تاریخ صد ساله ایران*، تهران: کارنگ.

ـ الگار، حامد، (۱۳۵۹)، *نقش روحانیت پیشرو در جنبش مشروطیت*، ترجمه ابوالقاسم سری، تهران: توس.

ـ بروگش، هینریش، (۱۳۷۴)، *در سرزمین آفتاب*، ترجمه مجید جلیلوند، تهران: مرکز.

ـ بنجامین، ساموئل گرین ویلر، (۱۳۶۳)، *ایران و ایرانیان، تهران*: گلبانگ.

ـ تنکابنی، محمدبن سلیمان، (۱۳۸۳)، *قصص العلماء*، تهران: علمی‌و فرهنگی.

ـ پولاک، یاکوب ادوارد، (۱۳۶۸)، *سفرنامه پولاک «ایران و ایرانیان»*، ترجمه کیکاووس جهانداری، تهران: خوارزمی.

ـ جودت، حسین، (۲۵۳۶)، *تهران در گذشته نزدیک از زمان*، بی‌جا: بی‌نا.

ـ حسن بیگی، م. (۱۳۷۳)، *تهران قدیم*، تهران: ادب.

ـ حسینی بلاغی، سیدحجت، (۱۳۸۶)، *گزیده تاریخ تهران*، تهران: مازیار.

ـ دالمانی، هانری رونه، (۱۳۳۵)، *سفرنامه از خراسان تا بختیاری*، ترجمه محمدعلی فره‌وشی، تهران: امیرکبیر.

ـ ذاکرزاده، امیرحسین، (۱۳۷۴)، *سرگذشت طهران*، تهران: قلم.

ـ سلیمی‌مؤید، سلیم، (۱۳۸۱)، *سیمای میراث فرهنگی تهران*، تهران: سازمان میراث فرهنگی.

ـ شهری، جعفر، (۱۳۶۹)، *تاریخ اجتماعی تهران در قرن سیزدهم*، تهران: رسا.

ـ شهیدی مازندرانی (بیژن)، حسین، (۱۳۸۳)، *سرگذشت تهران*، تهران: دنیا.

ـ صدرالسادات، مهران، «*تعزیه در هنر نقاشی عامیانه*»، مجله مشکوة، شماره ۷۶، ص۱۳۵ـ۱۲۵.

ـ غفاری، فرخ، (۱۳۷۵)، *تهران پایتخت دویست ساله*، ترجمه ابوالحسن سروقد مقدم، تهران: سازمان مشاور فنی و مهندسی شهر تهران ـ انجمن ایران شناسی فرانسه.

ـ قبادیان، وحید، (بی‌تا)، *معماری در دارالخلافه ناصری، سنت و تجدد در معماری معاصر*، تهران: بی‌نا.

ـ محسنیان راد، مهدی، *(۱۳۶۹)، ارتباط شناسی*، تهران: سروش.

ـ مؤمنی، مصطفی و سیدحسین نصر، (۱۳۸۸)، *تهران (جغرافیا، تاریخ، فرهنگ)*، تهران: کتاب مرجع.

ـ ایرج افشار، (۱۳۸۹)، *چهل سال تاریخ ایران*، تهران: اساطیر.

ـ مادام کارلاسرنا، (۱۳۶۲)، *سفرنامه مادام کارلا سرنا، آدمها و آیینها در ایران*، ترجمه علی اصغر سعیدی، بی‌جا: زوار.

ـ مستوفی، عبدالله، (۱۳۸۶)، *شرح زندگانی من*، تهران: هرمس.

ـ مهری، فرشید، (۱۳۸۳)، *مساجد بازار تهران در نهضت امام خمینی*، تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.

ـ نجمی، ناصر، (۱۳۷۰)، *طهران عهد ناصری*، تهران: عطار.

ـ یغمایی، اقبال، (۲۵۳۷)، *شهید آزادی سید جمال واعظ اصفهانی*، تهران: توس.