تکیه دولت تهران: دولت تئاتری قاجار[1]

نویسنده: بابک رحیمی[2]
مترجم: مصطفی لعل‌شاطری[3]

چکیده[4]

یکی از موضوعات مطرح پس از اسقرار حکومت صفویه در ایران رسمیت مذهب شیعه بود. در این بین، برپایی مراسم یادبود امام حسین (ع) و ذکر وقایع کربلا به یکی از مراسم نسبتا رایج در این دوره مبدل گردید، چنانکه پس از آن نیز ادامه یافت. این پژوهش در ابتدا به‌بررسی زوایای کمتر پرداخته شده به این موضوع از دوره صفوی همچون رسم بگم (Begum) و یا قربانی شتر پرداخته و سپس اجرای مراسم تعزیه در دوره قاجار را مورد بررسی قرار خواهد داد. با این حال، رویکرد این پژوهش بیشتر به بررسی این موضوع می‌پردازد که برپایی مراسم یادبود به‌ویژه از سوی دربار قاجار تنها به‌واسطه عشق و علاقه به جریان کربلا نبوده‌است. بلکه می‌توان این جریان را با توجه به ساختار درونی و بیرونی مکان‌های برپایی نمایشِ تعزیه همچون تکیه دولت، با نگاهی مبتنی بر بهره‌گیری‌های سیاسیِ منتج از آن مورد توجه قرار داد، موضوعی که تاکنون به صورت جدی به آن پرداخته نشده‌است. در این مقاله به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابعِ کمتر مورد توجه قرار گرفته از سوی سایر پژوهشگران، به کارکردهای سیاسی-اجتماعی تعزیه به‌ویژه در دورهٔ قاجار پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: امام حسین (ع)، کربلا، تئاتر، صفویه، قاجار، ناصرالدین‌شاه، تکیه دولت.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

---

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

[2]. استاد مطالعات فرهنگ و ادیان در دانشگاه کالیفرنیا/ سن‌دیگو.

[3]. پژوهشگر تاریخِ هنر، دانشجوی دکتری تاریخ ایران اسلامی (mostafa.shateri@yahoo.com).

[4]. به‌علت عدم ذکر چکیده در مقاله از سوی نویسنده، مترجم خلاصه‌ای از موضوعات مطرح شده در متن را در قالب چکیده تنظیم داشته‌است.

The Takiyeh Dawlat: The Qajar Theater State

Abstract

One of the posed issues after the establishment of the Safavid monarchy in Iran was recognized the Shi'i as official religion. Meanwhile, performance the commemorative ceremonies of Imam Hossein (AS) and mention the events of Karbala became to one of the slightly popular ceremonies in the period, as it continued afterwards. The study first investigates the aspects which it less attention about this issue from Safavid era, such as Begum or camel sacrifice rituals, and then examine ta'ziyeh ceremony in the Qajar period. However, the approach of the study mostly explores performance the commemorative ceremonies, especially from the Qajar court, was not only by passion of the story of Karbala. But could attention this course in according to the inside and outside structure of sites of performance of Ta'ziyeh drama, such as Takkiyeh Dowlat, with perspective on the political importance followed by that, the issue which has not seriously been proceed so far. This article aims to investigate the socio-political functions of Ta'ziyeh especially in the Qajar period by descriptive-analytical method and using sources from other researchers which less attention.

Keywords: Imam Hossein (AS), Karbala, Theater, Safavid, Qajar, Nasir al-Din Shah, Takkiyeh Dowlat.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مقدمه[۱]

تعزیه، نمایشِ تئاتری بود به یادبود از شهادت نوهٔ حضرت محمد (ص) (۵۷۰-۶۳۲ م.) -امام حسین بن علی (ع) (۶۸۰-۶۲۶م) در کربلا به سال ۶۸۰م- که در ده روز اول ماه محرم برپا می‌شدکه می

توان آن را مهمترین نمایش عمومیِ قرنِ نوزدهم در دوره قاجار (۱۷۸۶- ۱۹۲۵م.) دانست. در دورهٔ ناصرالدین‌شاه‌قاجار (۸۹۶-۸۴۸ م)، تعزیه در قالب تئاترهایی گسترده در مراسم هیئت و دسته ارتقا یافت و به‌صورت روایت و نوحه‌گری از واقعه کربلا با نام روضه‌خوانی اجرا گردیده و به‌ساختار تئاتر سلطنتی، تکیه دولت، در سال ۱۸۶۹-۱۸۶۸م. مشهور شد. باوجود ساخت فضاهای شهری ازجمله خیابان‌ها و عمارت‌های سلطنتی، تکیه دولت مبدل به‌مکانی با عظمت و تشریفاتی گردید که در شهر پایتخت [تهران] بزرگترین مکان برای اجرای نمایش بود. جایی که نمایشنامه‌های تعزیه توسط بازیگران با تدارکات چشمگیر، ظرافت در اجرا و غنای بصری تهیه و سازماندهی می‌شد که این مهم بر زیبایی و تاثیرات دراماتیک نمایش‌ها تاکید داشت.

تعزیه نمایشی شورانگیز از واقعه‌ای مقدس است، اما در بسیاری از سطوح آیین‌های مذهبی مسیحیت، که ریشه آن به دوره قرون وسطا برمی‌گردد، متفاوت است، زیرا نمایش‌های دراماتیک آنان از جنگاوری‌های افسانه‌ای میان نیک و بد در جریان قانون تئاتری در یک میدان جنگی نظامی صورت می‌گیرد.[۲] در مفاهیم کلی مربوط به نظام عالم وجود، شهادت غم انگیز امام حسین (ع) در روز دهم محرم که به روز «عاشورا» شناخته می‌شود، مربوط به واقعه-ای دارای اهمیت فراتاریخی می‌باشد. برای مسلمانان شیعه مذهب، نمایش شهادت امام حسین (ع) نه تنها نشانگر بخشی ناخوشایند در تاریخ بشری است، بلکه طی آن جانشین بر حقِ خلافت اسلامی به‌طور ناعادلانه‌ای به‌شهادت و از سویی دیگر، زمانی برای تجدید بیعت و

---

[۱]. نویسنده: از پیتر چلکوفسکی، علی قیصری و افشین مرعشی به خاطر سخنان سخاوتمندانه و اندیشمند ایشان در نسخه اولیه این مقاله و همچنین، پیمان عشاقی و رضا کوچک‌زاده در کتابخانه مجلس به خاطر ارائه منابع ارزشمند ایشان در باب این مقاله تشکر و قدردانی به عمل می آورم.

[۲]. اساری و اندرسون استدلال کرده‌اند که تعزیه نوعی مراسم یادبود است که تحت تأثیر نمایشنامه‌های مسیحی قرار می‌گیرد، گرچه نویسندگان هیچ شواهدی را برای حمایت از چنین ادعایی ارائه نمی‌کنند.

Janet Asary and Kevin B. Anderson, (2005), *Foucault and the Iranian Revolution: Gender and the Seductions of Islamism*, Chicago: University of Chicago Press, p44.

به منظور مطالعه نقادانه چنین رویکرد نسبی رجوع کنید به:

Babak Rahimi, (2011), *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran: Studies on Safavid Muharram Rituals*, Leiden: Brill, pp53, 212-214.

وفاداری به قوای آسمانی [پیامبر و اهل بیتش] در میدان جنگ فرضی، یعنی کربلا است. چنین فداکاری در مورد بیانِ آموزه‌ای از مصائب، نسبت به‌تقویت احساسات، پیوندها و ساختارهای برخورد مکانی و زمانیِ حافظه جمعی، که از طریق آن جهان‌بینی متمایزی در جریان فرآیندهای مذهبی ایجاد و تغییر شکل می‌یابد، کم‌نظیر است.

به‌صورتِ قابل توجهی، تاریخِ فرهنگ آیین‌های کربلا نشان دهنده اصلاح مراسم یادبود است، مجموعه‌ای از حالت‌های درازمدت توسط کلیفورد گیرز توصیف شده‌است. چنانکه مفاهیم مقدس را در این لحظه به‌صورتِ نمادین به شرکت‌کنندگان مراسم نسبت می‌دهد تا از طریق مجسم‌سازی وجود متعالی، یعنی پیامبران، ائمه و پیروان متعهد آن‌ها، در نمایش‌ها شریک شوند. در طول تاریخ، جنبه‌های ساخت جمعی آیین‌های محرم دستخوش تغییرات بسیاری شده‌است. با سلطنت صفویان (۱۷۳۶-۱۵۰۱م) که تشیع به‌عنوان مذهب رسمی ایران در اوایل قرن هفدهم میلادی پذیرفته‌شد، سیاسی شدن محرم به‌طور قابل توجهی باعث شد مراسم یادبود محرم، به‌مراسم رسمی دولت تغییر یابد. از این‌رو، نمایشِ اقتدار، یکی از اهداف بود که از طریق آن شاهان صفوی قدرت خود را توجیه می‌کردند و مهمتر از همه، این جریان در برابر عثمانیان اهل سنت دارای اهمیت بود.

پس از صفویه، آیین‌های محرم در سراسر ایران بسیار پرطرفدار و فراگیر بود، به‌نحوی‌که تا حدودی مبدل به بازتاب و نمودی از زندگی روزمره گردید. با توجه به اهمیت شایان توجه قاجارها، تعزیه در تئاترهای شهری که فضایی جدید از بعد مذهبی بود و با نام تکیه شناخته می‌شد، ظهور کرد که به فضاهای اجتماعی تعاملی روزمره همچون خیابان‌ها و میادین عمومی متصل می‌شد. ایجاد تکیه دولت در سال‌های ۱۸۶۸ تا ۱۸۶۹م. حرکتی چشمگیر از شیوه‌های گذشته نمایش‌های تعزیه بود.

در روابط سیاسیِ نمادین، تکیه دولت نوعی فضای اجرایی عزاداری را در ایجاد مظاهر پایداری ادعاهای حکومت سلطنتی از حقانیت، بر اساس داستان کربلا بر اساس اسطوره‌های باستانی خیر و شر تشکیل می‌دهد. شیوه‌های نمایشی روضه‌خوانی بیانگر نوعی «متن اجتماعی» است که به‌واسطه آن، دولت به نمایش‌های مجلل، شناخته می‌شود. با این حال، نکته مهمتر اینکه، چنین تئاتر سیاسی عزاداری شامل فضای جمعی شیوه‌های تجسم شده‌است و کیفیت مردمی که احساسات یکپارچگی شخصیت را بال و پر می‌دهد، به‌نمایش می‌گذارد و با توجه به سلسله مراتب روابط قدرت، از روی بصیرت و تعهد به‌مکانی که در آن حکومت و مردم می‌توانند احساس و تصور کنند که بخشی از جامعه عزاداران هستند را فراهم می‌آورد.[۱]

---

[۱]. در اینجا استدلال من تقریبا شبیه به ادعای افشین مرعشی است که تکیه دولت به‌عنوان حوزه اجتماعی-فرهنگی، به‌منظور تشویق مشارکت عمومی در مراسم دربار بوده و از این طریق مشروعیت خود را از طریق

این بخش به‌منظور شفاف‌سازی عملکرد قدرتمند دولت در ظهور قاجار، نه تنها از لحاظ اینکه چگونه نخبگان از شیوه‌های نمادین برای مشروعیت بخشیدن به‌قدرت استفاده می‌کنند، بلکه چگونه دولت فرایندی اجرایی به‌حساب می‌آید که در نهایت به‌واسطه طرح‌ها، نمایشنامه‌ها و رویه‌های نمایش مذهبی ایجاد شده گرداگرد احساسات شدید نیروی جمعی شناخته می‌شود. تفاوت اصلی بین «بنیادگرایی نخبگان» و رویکرد نمایشی، در حقیقت تاکید بر توانایی نخبگان برای به‌کارگیری ایده‌ها، احساسات و نمادها به‌طور موثر از طریق ابزار تبلیغاتی برای ارتقاء کنترل مردم است. رویکرد دوم، تمام بازیگران سیاسی از جمله نخبگان و ساکنین را شامل می‌شود که به‌عنوان هنرمندانِ یک مجموعهٔ ناپایدارِ روابط قدرت قرار دارند و همچنین کسانی که خلاقانه در تقویت احساسات اتحاد جمعی مشارکت می‌کنند. بدین ترتیب، قدرتِ دولت از طریق شیوه‌های نمایشی قابل مشاهده است.[۱] از سوی دیگر، نخبگان، صرف‌نظر از مفاد فرهنگی خود، فراتر از فرایندهای اجرایی فقط با هماهنگی و یا حمایت از رویدادهای جمعی مراسم یادبود محرم عمل نمی‌کنند؛ بلکه، هویت اجتماعی آن‌ها باتوجه به شیوه‌های نمایشی مختلف است. مفهوم شیوه‌های تجسم شده، برگرفته از میشل فوکو و بسط یافته توسط متفکرانی همچون طلال اسد، تکیه دولت را که محل اصلی اجرا در تجربیات جمعی صحنه نمایش برای تثبیت قدرت و برقراری اتصال نهاد سلطنت است، برجسته می‌کند.[۲]

اجراهای مذهبی اثبات می‌کرده‌اند. مرعشی آن را به‌عنوان الگوی جدید سیاست وصف کرده و بخشی از «اقدام ملی‌سازی» که به شکل‌گیری هویت ملی ایران در قرن نوزدهم کمک می‌کرد، بیان داشته‌است. بدین منظور رجوع کنید:

Afshin Marashi, (2008), *Nationalizing Iran: Culture Power and The State 1870-1940*, Seattle: University of Washington Press, pp39-48.

به افشین مرعشی، ملی شدن ایران: قدرت فرهنگ و دولت، ۱۹۴۰-۱۸۷۰ (سیاتل: دانشگاه واشنگتن، ۲۰۰۸)، ۴۸-۳۹.

با این حال، این مطالعه تاحد زیادی در تاکید بر فرایندهای مختلف اجرایی مرتبط با تکیه دولت، به‌ویژه در شیوه-های نمایشی و تجسم شده، متفاوت است.

[۱]. «نخبگان-نهادگرایی»، شیوه‌ای توصیفی برای نشان دادن محرم است که تمایل دارد فهم قدرت طبق برتری نخبگان، همگون شود. رجوع کنید به:

Rahimi, (2011), *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran*, pp36, 62-69.

[۲]. برای اطلاع بیشتر از مقاله فوکو و اسد رجوع کنید به:

Michel Foucault, (1995), *Discipline and Punish: The Birth of Prison*, trans Alan Sheridan, New York: Vintage; Talal Asad, (1993), *Genealogies of Religion. Disciplines and Reasons of Power in Christianity and Islam*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.

برای بررسی تجسمی در زمینه فرهنگ شیعه، رجوع کنید به:

مقاله حاضر به دو بخش تقسیم می‌شود. بخش نخست به شکل‌گیری تاریخی تکیه به‌عنوان فضای نمایشی در مفاد سیاسی از دوره صفوی تاکید خواهد کرد. جستجو دربارهٔ تاریخچهٔ تکیه دولت تا دوره صفویه بسیار بحرانی است، زیرا دولت قاجار بین قرن‌های شانزدهم و هفدهم میلادی در پروژه‌های ساختمانی دولت صفویه ریشه دوانده بود. هرچند دورهٔ قاجار تمایز شیوه‌های نوین مذهبی سیاسی خود را تا قرن نوزدهم حفظ کرد، که شامل میراث دولت صفوی-شکل‌گیری هویت جمعی متمایز شیعه ایرانی که به‌طور عمده در ارتباط با پیشرفت آیین‌های جدید دولت و ساخت اصفهان جدید تحت سلطه شاه عباس (۱۶۲۹-۱۵۸۷م) شکل گرفت-می‌شد. [۱]بخش دوم تاریخچهٔ تکیه دولت را در دورهٔ قاجار، با تمرکز بر تاریخ معماری و نمایشی آن، بررسی خواهد کرد. مطالعه پیش‌رو، نظریه‌های فرهنگی و اجتماعی را برای بیان گزارشی از تکیه دولت به‌عنوان دولت تئاتری از ماهیت متمایز ایرانی-اسلامی تلفیق می‌کند.

تکیه: شکل‌گیری فضای سیاسی-اجتماعی

هرچند خاستگاه تکیه نامعلوم مانده است، واژه تکیه به منازل اهل تصوف در شهرها اشاره دارد که مراسم عرفانی و یادبودهای مذهبی توسط شبکهٔ آناتولی قرون وسطایی از انجمن عرفانی اخوت در اواسط دورهٔ بعدی اجرا شدند.[۲] با این حال، تکیه در زبان فارسی، عمدتا به یک مکان عمومی اشاره دارد که در آن وقایع کربلا به‌صورت تئاتر نمایش داده می‌شود و توسط حضاری دیده

می‌شود که از نزدیک با جلوی صحنه تعامل دارند و اجرای مراسم سوگواری را مشاهده می-کنند. از لحاظ تاریخی، طی قرون چهاردهم تا شانزدهم میلادی، تغییر مفهوم از منازل مذهبی-معمولا با ماهیت مخفیانه- به‌وقایع مذهبی عمومی، شامل ساکنین شهری و روستایی، از جنبش فرقه‌ای-عرفانی به جنبش سیاسی-ستیزه‌جویانه ناشی از تحول عرفان است. باظهور انجمن اخوت عثمانی و صفوی-صوفی، مراسم عرفانی به‌طور محرمانه با شیوه‌های مذهبی عمومی ادغام شد.

David Thursjell, (2009), *Living Shiism: Instances of Ritualisation among Islamist men in Contemporary Iran*, Leiden: Brill.

۱. رجوع کنید به:

Kathryn Babayan, (2002), *Mystics, Monarchs, and Messiahs: Cultural Landscapes of Early Modern Iran*, Cambridge, MA: Harvard University Press; Sussan Babaie, (2008), *Isfahan and its Palaces: Statecraft, Shi'ism and the Architecture of Conviviality in Early Modern Iran*, Edinburgh: University of Edinburgh Press.

۲. *Encyclopaedia Islamica*, 2nd ed., c.v. "Tekke, Tekiyye or tekye (t)".

در مورد صفویان، تلفیق طریقت تصوف و مراسم یادبود شیعه همچون محرم، نشانگرِ توسعهٔ شیوه‌های فرهنگی متقابلی است که برپایه ارجاعات اسطوره‌ای و نمادین همراه با صفات جوانمردی، وفاداری و اتحاد عرفانی با آرمان‌های الهی و شیعیِ شهادت به‌رهبری انجمن‌های فتوت و اخوت بنا شد. در قرن نوزدهم، واژه و تصویر تکیه به‌طور کامل در فرهنگ محرم وارد شد و بالاخص به‌عنوان محل مراسم عمومی در یادبود شهادت امام حسین (ع) شناخته شد. در بیشتر موارد، می‌توان خاستگاه تکیه را به‌دوران صفویه که مراسم یادبود به‌عنوان مراسم سیاسی در میان شهر و ساختمان دولت -به‌ویژه در اوایل قرن هفدهم تحت سلطه شاه‌عباس- اول (۱۶۲۹-۱۵۸۷م) ارتقا یافت- نسبت داد. گرچه مراسم عزاداری در ایران و عراق از سال ۹۶۳م. در طول حکومت عزالدین از سلسله آل‌بویه در سال ۱۹۳۵ تا ۱۹۵۵م. برپا شده‌است، اما با به‌قدرت رسیدن شاه‌اسماعیل (۱۵۲۴-۱۵۰۱م) و اعلام تشیع به‌عنوان مذهب رسمی این امپراطوری تازه تأسیس، مراسم محرم شاهد عمومیت یافتن بیشتر در شهرهای اصفهان، تبریز و شیراز بود. در بیشتر بخش‌ها، شاهان صفوی نه‌تنها مراسم محرم را برای مشروعیت بخشیدن به‌قدرت خود در برابر رقبای سنی خویش ترویج دادند، بلکه به تبدیل آن‌ها به بروزات دراماتیک جدید هم کمک کردند.[۱] هدف آن‌ها از این امر رسیدن به نوعی هویت سلطنتی یکپارچه، مبتنی بر دین عامه‌پسند بود.

صفویان عمدتا به‌توسعه نمایش‌های دراماتیک نوین برای شکل‌گیری هویت منسجم حکومت در راستای فضای اجتماعی متمایز کمک کردند که درآن نمایش‌های کربلا نوعی همبستگی احساسی را با شاه که اقتدار خود را با ائمه (ع) یکی می‌دانست، ایجاد کرد.[۲] پیشرفت

اصلی مراسم در زمان سلطنت شاه‌عباس رخ داد که مراسم محرم در ارتباط با ساخت مکان-های بین‌المللی جدید در اصفهان شاهد پیشرفت عمده‌ای شد که در آنجا مراسم به‌صورت نمایش‌های عمومی به‌روی صحنه آمده و اجرا می‌گردید. با ساخت میدان نقش جهان (۱۵۹۸-۱۶۲۹م) و سایر مکان‌های عمومی، مراسم محرم در قالب اجراهای عمومی گسترده توسعه یافت. همچنین محبوبیت آن‌ها به‌طور چشمگیری با معرفی فهرست جدیدی از نمایش‌های مجلل و شیوه‌های نمادین، مضاعف شد.[۳]

---

۱. Babayan, (2002), *Mystics, Monarchs, and Messiahs: Cultural Landscapes of Early Modern Iran*, p179.

۲. Rahimi, (2011), *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran*, pp235-272.

۳. Jean Calmard, (1996), "Shi'i Rituals and Power II: The Consolidation of Safavid Shi'ism: Folklore and Popular Religion", *Safavid Persia: The History and Politics of an Islamic Society*, ed. Charles Melville, London: I.B. Tauris, 139-190.

همانطور که در سفرنامه ویلیام فرانکلین (۱۷۸۷-۱۷۸۶م) شرح داده شده‌است، در دوره سلطنت شاه‌سلیمان (۱۶۹۴-۱۶۶۶م) و سلطان‌حسین (۱۷۲۲-۱۶۹۴م) آخرین شاه صفوی، این مراسم به‌حرکت دسته جمعی بسیار محبوب با خصوصیات متفاوت نمایشی توسعه یافت که در قرن هجدهم زمینه را برای ظهور تعزیه از لحاظ فن نمایشیِ نمایشنامه‌ها و اجراهای صحنه‌ای فراهم کرد.[۱] این موضوع بر ما آشکار نیست که مراسم محرم به‌طور گسترده در دوران پیش از حکومتِ صفوی در دوره شاه‌اسماعیل برپا شده‌است یا خیر، چراکه هیچ نشانه‌ای از مراسم در اسناد وجود ندارد.[۲] حتی در سال‌های نخستین حکومت شاه‌طهماسب (۱۵۷۶-۱۵۲۴م)، که شیوه‌های مختلف فرهنگی و مذهبی شیعه را مورد حمایت قرار می‌داد، مراسم محرم در آثار مورخان فارسی و همچنین مسافران اروپایی همچون جیووانی ماریا آنجیوللو در سال ۱۵۲۴م. و ویسنته الکساندره، سفیر ونیزی در سال ۱۵۲۷م. ذکر نشده است. کمبود گزارش‌های مربوط به‌مراسم در اوایل قرن شانزدهم، لزوما باعث کوچک شمردن نمایش عمومیِ مراسم مذهبی در دوره شاه‌اسماعیل و شاه‌طهماسب محسوب نمی‌گردد، بلکه کمبود این اطلاعات به این معناست که این مراسم احتمالاً توسط طرفداران شیعی شاهان صفوی که نسبت به اکثریت سنی‌مذهب جمعیت ایران در اقلیت بودند، برگزار می‌شده‌است.

سفرنامه دیپلمات ونیزی به نام میکله مامبره نشان دهنده اولین مدارک ثبت شده از این مراسم در دوره شاه‌طهماسب صفوی در سال ۱۵۴۲م. است. ممبری محرم را به‌شرح زیر توصیف کرده‌است: «در ماه مه آن‌ها مصائب فرزند علی (ع) که امام حسین (ع) نامیده می‌شود،

---

[۱]. بر اساس استدلال پیتر چلکوفسکی اجرای نمایشی محرم در نمایش تعزیه برگرفته از توصیف فرانکلین است، هرچند جنبه شیوه‌های تئاتری را نیز می‌توان در گزارش ساموئل هملین (۱۷۷۲-۱۷۷۰م) درباره محرم در شهر رشت یافت. رجوع کنید به:

Peter J. Chelkowski, (1979), "Bibliographical Spectrum", *Ta'ziyeh; Ritual and Drama in Iran*, New York: New York University Press, pp257-258.

[۲]. داده‌های تاریخی موجود دربارهٔ مراسم محرم در دوره صفویه به زبان‌های اروپایی و نیز فارسی و ترکی است. در زبان فارسی توصیف‌های کوتاهی از این مراسم در کتاب تاریخ عالم‌آرای عباسی نوشته اسکندربیگ منشی و تاریخ عباسی یا روزنامه ملاجلال نوشته ملا جلال‌الدین منجم وجود دارد که به این مراسم در دوره حکومت شاه عباس صفوی اشاره دارند. همچنین به همان‌گونه گزارش جهانگرد اهل عثمانی، اولیاء چلبی تنها گزارش یک مسلمان سنی از این مراسم در دوره صفویه است. لیکن تنها با گزارشات جهانگردان اروپایی است که فهمی مفصل و همراه با جزئیات از این مراسم پیدا می‌کنیم و کیفیت تطور آن‌ها به وقایع همگانی عمده و دارای اهمیت سیاسی در دوره حکومت شاه‌عباس را درمی‌یابیم. در همین زمان به‌صورت اتفاقی، شمار روبه افزایشی از جهانگردان اروپایی که در مسیر سفرشان از ایران می‌گذشتند یا در ایران ساکن بودند، این مراسم را در میدان‌های عمومی اصلی و کاخ‌ها، به چشم خود دیده‌اند. در میان بیست و سه گزارش باقی‌مانده از این دوران، مفصل‌ترین گزارش متعلق به پترو دلاواله، رافائل دومانس و ژان شاردن است. این سفرنامه‌ها جذاب‌ترین اطلاعات مردم‌نگارانه را از مراسم محرم در این دوره در اختیار ما قرار می‌دهند.

را اجرا می‌کنند. امام حسین (ع) با یکی دیگر از اعراب که آن‌ها یزید می‌نامند، جنگید و در این راه سرش از تن جدا شد. آن‌ها برای شهادت وی این مصائب را به مدت ده روز انجام می‌دهند و به آن سبب همگی سیاه می‌پوشند، با پارچه‌هایی مشکی سر خود را می‌بندند و لباس‌های مشکی به‌تن می‌کنند. در این ده روز شاه از خانه خود خارج نمی‌شود. از عصر تا ساعت یک شب گروه‌های مردمی شهر را طی می‌کنند و در مساجد به‌فارسی مصائب آنکه امام حسین (ع) می‌نامند را فریاد می‌زنند. آنان نام این واقعه را عاشورا نهاده‌اند. عاشورا از اول تا دهم ماه مه طول می‌کشد. من مردان جوانی را دیدم که بدن‌های خود را سیاه کرده بودند و عریان راه می‌رفتند. چیز دیگری نیز دیدم و آن چیزی بود که آن را «بگم» می‌نامیدند. کسی چاله‌ای شبیه چاه در زمین حفر کرده بود و خود درون آن رفته بود؛ به‌صورتی که تنها سرش از زمین بالاتر قرار داشت. او تا گلوی خود را با خاک پوشانده بود و این‌کار را برای آن مصیبت انجام می‌داد. این چیزی بود که من به‌چشم خودم دیدم. هنگام عصر زنان همگی خود را به‌مساجد می‌رساندند. خطیبی، مصیبت فرزند مذکور علی (ع) را می‌خواند و زنان به‌صورت محزونی گریه می‌کردند».[۱]

این توصیف روشنگر نگاه اجمالی و نادری از گسترشی جدید در تاریخ مراسم محرم را نشان می‌دهد. اول اینکه خواننده باید به عنصر قوی و گسترش‌یابنده خودزنی به‌شکل مراسم «بگم[۲]» که شامل شبه دفن یک نفر به هدف ابراز حزن و اندوه برای شهادت امام حسین (ع) است، توجه داشته‌باشد. گونه‌های مفصل متفاوتی از عملکردهای شدید فیزیکی و نمادین در دوره حکومت شاه طهماسب صفوی در این مراسم به‌عنوان بخش مهم‌تری از مراسم عزاداری حسینی رخ نمود. عنصر دیگر در عزاداری این دوره، غیبت پادشاه در بروزات همگانی این مراسم است. این ویژگی بعدها در دوره شاه‌عباس‌صفوی و جانشینانش خصوصاً شاه‌عباس‌دوم تغییر کرد، چنانکه شاه‌عباس‌دوم به‌صورت فعالی در این مراسم شرکت می‌کرد. اما آنچه اشاره بدان مهم به‌نظر می‌رسد این نکته است که شاه‌طهماسب یکی از حامیان اصلی این مراسم بود. حمایت او از محرم می‌باید در کنار تلاش‌هایش برای بازسازی مساجد، موقوفات و حرم‌های متبرکه اردبیل، قم و مشهد دیده‌شود. این مراسم و علاوه‌بر آن ترویجی که او از دیگر اعمال مناسکی همچون مداحی، مرثیه‌خوانی برای امامان شیعه و مراسم تبرائیان (لعن) می‌باید به‌عنوان سیاست تغییر مذهبی جمعیت اهل سنت در نظر گرفته شود.[۳]

---

[۱] . Michele Membré, (1999), *Mission to the Lord Sophy of Persia (1539-1542)*, trans. A. H. Morton, Warminster: Aris & Philips, p43.

[۲] . Begum.

[۳]. رجوع کنید به:

با مرگ شاه‌طهماسب در ۱۵۶۷م. امپراطوری صفویه شاهد دوره‌ای از هرج و مرج بود که به‌جنگ داخلی مهمی منتهی شد. تا حد زیادی به‌سبب این بی‌ثباتی سیاسی است که ما شاهد هیچ گزارشی از مراسم محرم در این دوره نیستیم. اما با به‌قدرت رسیدن شاه‌عباس در ۱۵۸۷م. فهم ما از محرم شروع به‌تغییر می‌کند. در سال‌های ۱۶۰۲م. تا ۱۶۰۴م. همزمان با ساخت اولین بخش از میدان نقش‌جهان جدید در اصفهان، جهانگرد پرتغالی به نام آنتونیو دوگوا (۱۶۲۸-۱۵۷۵م) اولین توصیف از عزاداری‌های همگانی از شیراز را ارائه می‌دهد.

به گفته دوگوا، مراسم عاشورا در میدان شهر اجرا شد. در این میدان حاکم سوار بر اسب در میان دسته‌های عزادار حرکت می‌کرد. دسته‌های عزادار شامل مردمانی بود که صداهای بلندی از خود بروز می‌دادند و موسیقی [عزا] نیز ناهماهنگ با صداهای آن‌ها نواخته می‌شد. در ده روز اول ماه محرم مردم روزه می‌گرفتند، دست از کار می‌کشیدند، زنان و مردان در میدان جمع می‌شدند و دسته‌جمعی به‌سوی مسجد جامع به‌راه می‌افتادند. این دستهٔ عزاداری شامل بازنمایی‌های نمادین از شخصیت‌های حاضر در نبرد کربلا بود. از جمله آن‌ها می‌توان به‌زنان و کودکانی اشاره کرد که بر روی اسب نشانده شده‌بودند، شیون می‌کردند و می‌گریستند. در کنار آن‌ها، عده‌ای با خونین کردن سر و صورت خود، وقایع روز عاشورا را به‌صورت واقعی بازنمایی می‌کردند. مردان عزادار در حالی‌که تکه چوب‌هایی رنگ شده در دست داشتند، در جنگی مناسکی شرکت می‌نمودند. در جریان این جنگ‌های مناسکی، آن‌ها [به‌صورت نمادین] تا سر حد مرگ می‌جنگیدند و جسد آن‌ها در میدان می‌افتاد. برخی اجراهای دراماتیک دیگر نیز به‌نمایش درمی‌آمد. از جمله آن‌ها می‌توان به آتش‌افکنی‌های مداوم توسط شماری از عزاداران مرد که در جلوی تابوت‌های خالی رژه می‌رفتند، اشاره کرد. در گزارش دوگوا، همچنان به‌مراسم دفن خویشتن در مراسم سال‌های ۱۶۰۲م. تا ۱۶۰۴م. اشاره شده‌است.

مهمترین سفرنامه پس از دوگوا، گزارش دلاواله در اصفهان در سال‌های ۱۶۱۹-۱۶۱۸م. است. در ادامه بخشی از گزارش او درباره جزئیات مراسم شرح داده می‌شود: «مردم در میدان جمع می‌شوند و ظهر هر روز خطیب دربارهٔ حسین (ع) سخنرانی می‌کند. او مطالبی در تمجید از حسین (ع) می‌گوید و کشته‌شدن او را توصیف می‌نماید. این سخنرانی توسط یکی از سادات انجام می‌شود. (او مانند فرزندان محمد (ص) در قسطنطنیه «امیر» و یا در مصر «شریف» نامیده نمی‌شود، بلکه ایرانیان او را «سید» می‌نامند که در عربی به‌معنای آقاست. او عمامه‌ای سبز به‌سر دارد که من تاکنون مانندش را ندیده‌ام (برخلاف ترکیه که سادات در آنجا همواره مانند مردم لباس می‌پوشند). این سخنران بر منبری که قدری از زمین بلندتر است می‌نشیند

Rula Jurdi Abisaab, (2004), *Converting Pèrsia: Religion and Pour in the Safavid Empire*, New York: I.B. Tauris.

و مردم از زنان و مردان دور او حلقه می‌زنند. برخی نشسته‌اند، برخی ایستاده‌اند و برخی روی نیمکت‌های کوتاه جا گرفته‌اند. او گاه و بی‌گاه نقاشی‌هایی مشتمل بر برخی حوادث [تاریخی] را به‌مردم نشان می‌دهد. این تصاویر مضمونی مطابق گفته‌های او دارد. خلاصه او از هیچ تلاشی برای گریاندن مردم فروگذار نمی‌کند. هر روز [دهه محرم] می‌توان این سخنرانی را در مساجد شنید. شب‌ها این مراسم در خیابان‌های

عمومی در برخی مناطق شناخته‌شده برگزار می‌گردد. مردم عامدانه این مناطق را با چراغ‌های بسیار و وسائل مرتبط با دفن اموات تزیین می‌کنند. شنوندگان این مراسم مخصوصاً زنان با ناله و زاری سخنران را همراهی می‌کنند. آنان به‌سینه خود می‌کوبند و حرکات جانگدازی از خود نشان می‌دهند. آنان اغلب به‌صورت مصیب‌زده‌ای جواب سخنران را می‌دهند و در پایان عباراتی که می‌گویند «وای حسین! شاه حسین!» را تکرار می‌کنند»[۱].

دلاواله گزارش خود را با توصیفی از روزهای پایانی مراسم محرم که به‌روز عاشورا منتهی می‌شود ادامه می‌دهد. او همانند دوگوا درباره مراسم مختلف ستیز [نمادین] میان عزاداران می‌نویسد. لازم به ذکر است که در همین ایام، مطابق نوشته ابراهیم‌بیگ‌منشی، سربازان صفوی نیز قبل از جنگ با قوای عثمانی مراسم محرم را اجرا کردند. بنابراین به‌نظر می‌رسد در دوره سلطنت شاه‌عباس، نوعی ارتباط میان محرم و فرهنگ نظامی وجود داشته‌است که احتمالا ویژگی‌های نهادینه‌سازی حکومت نظامی جدید، غلام را به‌جای نیروهای قبیله‌ای قزلباش برجسته می‌سازد. در زمینه ساخت و ساز دولت و شهرسازی، در سال‌های ۱۶۱۸م. تا ۱۶۱۹م. به‌نظر می‌رسد مراسم محرم نمایشی‌تر شده‌باشد. این امر را می‌توان در بروزات نمادین یعنی در شکل علم‌ها، اسلحه‌های تشریفاتی، نمایش پرشکوه تابوت‌ها و تعداد زیاد اجساد شهدای کربلا مشاهده کرد.

با این وجود، گزارش دیپلمات اسپانیایی به‌نام گارسیا دسیلوا یه فیگوئروا در اصفهان (۱۶۱۹-۱۶۱۸م.) جریانی تا اندازه‌ای متفاوت ارائه می‌دهد که نوعی گسترش جدید در مراسم محرم را به‌تصویر می‌کشد. این گسترش مراسم قربانی شتر است. او در طی توضیح مراسم [مذهبی] در اوج قدرت شاه‌عباس‌صفوی، اشاره می‌کند که یک شتر به‌صورت مناسکی به‌خارج از شهر برده می‌شود و در روز عاشورا قربانی می‌گردد. در وهله اول زیباترین و پروارترین شتر ماده که با گل و گیاه، حلقه‌هایی ساخته شده با برگ گیاهان، پارچه‌های ابریشمی، پلاک‌هایی از جنس طلا، زنگوله و قالیچه تزئین شده دور شهر گردانده می‌شود. در همان هنگام که عزاداران به‌شدت سینه‌زنی می‌کنند، داروغه (رئیس پلیس) اصفهان و دیگر مقامات دولتی، همراه با دسته‌ای از

---

[۱] . Pietro Della Valle, (1990), *The Pignm: The Travels of Petro Della Talle*, trans, abridged and introduced by G. Bull, London: Hutchinson, pp142-144.

مردمان مسلح که صداهایی از خود درمی‌آورند، در دشت وسیعی نزدیک رودخانهٔ خارج شهر تجمع می‌کنند. آن‌ها حلقه‌وار اطرافِ شتر جمع می‌شوند. شتر را به‌زمین می‌خوابانند و پاهای او را می‌بندند. سپس داروغه شمشیری را وارد بدن شتر می‌کند [و آن را نحر می‌نماید]. جمعیت به‌هیجان آمده، به‌سرعت با شمشیرهای تیز، شتر را قطعه قطعه می‌کند. عزاداران برای به‌دست آوردن گوشت شتر با هم درگیر می‌شوند و شماری زخمی می‌گردند. برخی کسانی که گوشت این شتر را به‌دست آورده‌اند، آن را به‌گورستان می‌برند؛ در حالی که جمعی دیگر به‌سوی شهر می‌دوند، به سینه‌های خود می‌زنند، فریاد می‌کشند و می‌گریند. تکاپو و هیجان مردم چنان شدید است که داروغه و نیروهای او نمی‌توانند مردم را کنترل کنند. سپس هرج‌ومرج و غوغا در شهر آزاد می‌شود و مراسم به شور و هیجان شدیدی منتهی می‌گردد. این مراسم در این مرحله به انتها می‌رسد.

در اکثر بخش‌ها، اهمیت روبه افزایش مراسم قربانی شتر، اهمیت مضاعف آداب دینی نمادین در دسته‌گردانی‌های سوگوارانه را تأیید می‌کند که به‌عنوان فضاهای در حال ظهور تئاتر سیاسی دارد که در آن دولت به‌واسطهٔ نمایش‌های مختلف به خشونت‌های عمومی، مشروعیت می‌بخشد.[۱] با این‌که در سفرنامه‌هایی که بعد از فیگوئروا در دست است، به‌صورت محدودی از مراسم قربانی شتر در ایام محرم سخن رفته، گزارش جهانگردانی چون فیدوت آفاناسییویچ کوتِف (۱۶۲۴م)، توماس هربرت (۱۶۲۸م)، ژان دو تِونو (۱۶۶۵م)، انگلبرت کمپفر (۱۶۸۴-۱۶۸۵م) همگی دربارهٔ اهمیت فزاینده آداب دینی دراماتیک (نمایشی) و دسته‌گردانی‌های عظیم افزون‌شده تاکید دارند و نشان می‌دهند که این مراسم در اماکن عمومی و اصلی همانند میادین شهرها برگزار می‌شده‌است.[۲]

در دوره شاه‌صفی (۱۶۴۲-۱۶۲۹م) مراسم محرم عمومیت بیشتری می‌یابد. این امر عمدتاً به‌سبب جلوه‌های تماشایی متفاوتی است که مردمان شهر و روستا را تحت تأثیر قرار داده‌است. با این وجود، همان‌گونه که آدام اولئاریوس و دیگران گزارش داده‌اند، روضه‌خوانی به‌ویژگی اصلی دسته‌گردانی‌های سوگوارانه تبدیل می‌شود و در میان عزاداران حاضر در این مراسم عمومیت می‌یابد. کتاب روضه‌الشهدا نوشته حسین واعظ‌کاشفی (درگذشت ۹۰۸ق./۱۵۰۲م.) به‌عنوان مهم‌ترین متن برای روضه‌خوانی‌های دوره صفویه مورد استفاده قرار می‌گیرد. این کتاب گزارشی

---

[۱] . Babak Rahimi, (2004), "The Rebound Theater State: The Politics of Safavid Camel Sacrifice Rituals, 1589-1695 C.E.", *Iranian Studies*, Vol37, pp451-478.

[۲]. در گزارش ۱۶۳۷م. مسافر آلمانی، آدام اولئاریوس از محرم نیز به مراسم نهایی آتش‌بازی و سایر حوادث تماشایی اشاره نموده‌است.

احساسی از وقایع غم انگیز یاران امام شهید در کربلا را فراهم می‌کرد، به‌ویژه آنان‌که در محافل دوستانه فتوت با تمایلات عرفانی و صفت جوانمردی درس می‌گرفتند.[۱] براساس سفرنامه ژان شاردن (۱۷۳۱-۱۶۴۳م)، در دوره شاه‌عباس‌دوم (۱۶۶۶-۱۶۴۲م)، گونه‌های اولیه شبیه‌خوانی در دربار سلطنتی در تالار اصفهان به‌روی صحنه می‌رفت. از آن مکان که به‌عنوان قصر، مورد استفاده قرار می‌گرفت، برای اجرای آن مراسم و نیز جشن‌های مجلل استفاده می‌شد.[۲] بعدها در دورهٔ قاجار روضه‌خوانی به‌گونه‌ای مراسم پیچیده‌تر که تعزیه‌خوانی نامیده می‌شود، تطور یافت. در این زمان بود که تعزیه‌خوانی نه تنها مورد حمایت شاه قرار گرفت، بلکه گروه‌های مختلف مردم از جمله اصناف و بازاران نیز روی خوش به آن نشان دادند.

در اواخر تاریخ صفویه، مراسم محرم تحت حمایت شاه‌سلیمان و سلطان‌حسین پیچیده‌تر و توسعه یافت. جذاب‌ترین توصیف از این مراسم را جهانگرد هلندی، کورنلیس دبروین (۱۷۰۴م) ارائه داده‌است. او مراسم عمومی که به گونه‌ای دراماتیک (نمایشی) برگزار می‌شد را توصیف کرده‌است.[۳] این گزارش‌های متأخر همچنین افزایش شکوه و رفتارهای تئاترگونه این مراسم را اثبات می‌کنند. بر اساس این گزارش‌ها عزاداران ماجرای غم‌بار کربلا را روی سکوهای ثابت و سیار اجرا می‌کردند. اجراهای دراماتیک (نمایشی) کاملاً استادانه ساخته می‌شدند؛ به‌صورتی که برخی بازیگران بدن‌های خود را برای تمثیل جراحات حاضران در نبرد کربلا، به رنگ‌های قرمز و سیاه در می‌آوردند. با این وجود چلکوفسکی، استاد تاریخ فرهنگی شیعه در دانشگاه نیویورک، معتقد است که این نمایش‌ها، تعزیه، به‌معنایی که اکنون در ذهن داریم نبوده‌است. او فقدان مدیحه‌سرایی و متون مشتمل بر اشعار بزمی که جزء جدایی‌ناپذیر نمایش‌های تئاتری مصائب است را دلیل مدعای خود می‌داند.[۴]

با سفرنامه مبلغ یسوعی، تادئوش کروسنسکی (۱۷۱۴م.) به آخرین گزارش از مراسم محرم در دوره صفویه می‌رسیم. گزارش او کاملاً تطور دسته‌گردانی‌ها به نمایش‌های تئاتری محبوب میان توده‌های مردم در شهرهای ایران را تأیید می‌کند. محرم در آن زمان به یک برنامه مهم

---

[۱] . Babayan, (2002), *Mystics, Monarchs, and Messiahs*, p17; Abbas Amanat, (2003), "Meadow of the Martyrs: Kashifi's Persianization of Shi'i Martyrdom Narrative in the Late Timurid Heart", *Culture and Memory in Medieval Islam*, ed. Farhad Daftary and Josef W. Meri, London: I.B. Tauris,pp 250–275.

[۲] . Babayan, (2002), *Mystics, Monarchs, and Messiahs*, p229; Sussan Babaie, (2008), *Isfahan and its Palaces*, p233.

[۳] . Cornelis de Bruin, (1714), *Reizen (Travels)*, Amsterdam, pp167-171.

[۴] . Chelkowski, (1979), "Bibliographical Spectrum", p257-258.

سلطنتی تبدیل شده و در زندگی دینی فصلی ایرانیان دورهٔ صفویه عمیقاً نفوذ کرده بود.[۱] با این وجود، تعزیه در تلفیق شیوه‌های شنیداری و بصری، به‌عنوان ژانر تئاتری جدید در شیوه-های فرهنگی محرم ظهور کرد.

پس از سقوط صفویان در منابع مختلف، ارجاعاتی از مراسم محرم دیده می‌شد، سفرنامه مسافر انگلیسی ویلیام فرانکلین در اکتبر ۱۷۸۷م. در شیراز یکی از اولین گزارشات تعزیه (یا نمایش-های شبیه‌خوانی) را ارائه می‌کند.[۲۴] در این گزارش، در دوره حکومت جعفرخان زند (۱۷۸۹-۱۷۸۵م) و قبل از به‌قدرت رسیدن آقا محمدخان قاجار (۱۷۹۷-۱۷۴۲م)، محرم به‌نمایش گروهی آیین‌های ثابت، هرچند موقت یا در حال تغییر توسعه یافته بود که عمدتا در داخل مساجد , علمای دینی نفوذ خود را بر اجراهای مذهبی اعمال می‌کردند. در تحولات بعدی، تقاطع‌ها و میادین خیابان‌های عمومی در مراسم تعزیه شورای مرکزی تشکیل دادند. در چنین مکان‌های عمومی در هوای آزاد، بر جنبهٔ صمیمانه نمایش‌های تئاتری تعزیه از طریق ایجاد مرز بین حضار و بازیگران تاکید می‌شد، یا براساس آنچه که مسافر انگلیسی متی آرنولد توصیف نموده، مردم در نیمه راه با بازیگران مقابله می‌کنند.[۲] با توجه به اهمیت خیابان‌ها و میدان‌ها به‌عنوان فضاهای تعاملی روزانه، به احتمال زیاد مراسم محرم پس از فروپاشی حکومت صفوی به‌صورت شیوه‌های ثابت وتغییرناپذیر در آمد. بر اساس اظهارات چلکوفسکی و دیگران، مانند صادق همایونی، فرخ غفاری و بهرام بیضایی در طول قرن هجدهم، ضعف دولت متمرکز نادرشاه (۱۷۴۷-۱۷۳۶م)، منجر به تغییر و تبدیلِ وقایع محرم و اجرای مراسم یادبود به نمایش‌های آهنگین و سخنرانی‌های منظوم گردید.[۳]

با روی کار آمدن فتحعلی‌شاه‌قاجار در ۱۷۹۷م. تعزیه، همراه با روضه‌خوانی، در خانه‌های افراد سرشناس برگزار می‌شد و طولی نکشید که این مراسم در میان نخبگان محبوبیت بسیاری

---

[۱] . Father Judasz Tadeusz Krusinski, (1740), *The History of the late Revolution of Persia*, London, p90.

[۲] . Matthew Arnold, (1871), "A Persian Passion Play", *Cornhill Magazine*, pp676-677

[۳] . Peter J. Chelkowski, (2005), "Time out of Memory: Ta'ziyeh the Total Drama", *Drama Review*, Vol49, p16.

همچنین رجوع کنید به صادق همایونی، (۱۹۹۱)، تعزیه و تعزیه‌خوانی، شیراز: نوید، ص۱۹؛ فرخ غفاری، (۱۳۷۱)، تئاتر ایرانی، تهران: جشنواره هنرهای شیراز، ص۲؛ و بهرام بیضایی، نمایش در ایران، (۲۰۰۱)، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان، ص۱۲۲. مجموعه ای از دست نوشته‌های تعزیه از دوره زندیه (۱۷۹۴-۱۷۵۰) نشان می‌دهد که مراسم تئاتری به‌صورتی گسترده در اواسط قرن هجدهم در ایران فعالیت بوده‌است.

William O. Beeman, (2011), *Iranian Performance Traditions*, Costa Mesa: Mazda Publishers.

کسب کرد.[۱] در اواسط قرن نوزدهم، محبوبیت تعزیه نه تنها به خانه‌های شخصی، بلکه به سایر مکان‌های شهری، به‌ویژه گروه‌های مختلف اجتماعی، که بعدها با نام هیئت شناخته می‌شدند، راه یافت. این گروه‌ها با یکدیگر رقابت و تعامل داشته و نشان‌های منطقه‌ای خود را در زمینه این مراسم نمایش می‌دادند.[۲] گسترش تعزیه مقارن با ترویج سایر مراسمات شیعه در قالب‌های مختلف هنری، از جمله ادبیات مکتوب و ساخت حسینیه (محل برگزاری مراسم سینه‌زنی و روضه‌خوانی) بود.[۳] با به‌قدرت رسیدن ناصرالدین‌شاه، محبوبیت محرم، به‌ویژه در قالب تعزیه، چنان گسترده بوده که تهران شامل تعدادی از مکان‌های اصلی تکیه در محلات بود که معروف‌ترین آن تکیه نائب السلطنه و تکیه صاحب دیوان محسوب می‌شد.[۴] این توسعه به‌عنوان شاخص کلیدی در زندگی اجتماعی توسط بازیگرانی که نقش‌های مختلف شخصیت‌های کربلا (یا شخصیت‌های نبوی یا معنوی) را ایفا می‌کردند، در جامعه قاجار به‌کار گرفته شد.

به‌گفتهٔ افشین مرعشی، تعزیه به‌عنوان مراسم مدنی در مقایسه با مراسم کوته فکرانهٔ اجرایی در کاخ‌های سلطنتی همچنان برقرار بود.[۵] اما قالب اولیه تکیه سلطنتی به منطقه‌ای بی‌ربط بین فضای تشریفاتی درباری و اجتماعی تغییر یافت. در اوایل قرن نوزدهم نمایش‌های تعزیه در مقابل کاخ گلستان شاه اجرا شد. این حرکت از خیابان‌ها و میادین عمومی آغاز و در نهایت به اقامتگاه افراد سرشناس نزدیک کاخ گلستان راه یافت.[۶] این مکان منطقه‌ای قدیمی و واگذار

---

۱. Said Amir Arjomand, (۱۹۸۴), *The Shadow of God and the Hidden Imam: Religion, Political Order, and Societal Change in Shiite Iran from the Beginning to ۱۸۹۰*, Chicago: University of Chicago Press, p ۲۴۰.

۲. M. le Comte de Gobineau, (1900), *Les Religions et les Philosophies dans l'Asie Centrale (The religions and philosophies in Central Asia)*, Paris: Ernest Leroux, pp339-41.

۳. برای مطالعه ادبیات چاپ سنگی در دوره قاجار رجوع کنید به:

Ulrich Marzolph, (2012), "The Pictorial Representation of Shii Themes in Lithographed Books of the Qajar Period", *Art and Material Culture of Iranian Shi'ism: Iconography and Religious Detotion in Shi'i Islam*, ed. Pedram Khosronejad, London: I.B. Tauris, pp74—103.

۴. برای اطلاع بیشتر رجوع کنید به: محمود توسلی، حسینیه‌ها، تکایا، مصلی‌ها، در معماری ایران دوره اسلامی، به کوشش محمدیوسف کیانی، تهران: جهاد دانشگاهی.

۵. Marashi, (2008), *Nationalizing Iran: Culture Power and The State 1870-1940*, p39.

۶. J. M. Tancoigne, (1820), *A Narrative of a Journey into Persia and Residence at Teheran*, London: William Wright, p198; Jean Calmard, (1983), "Muharram Ceremonies and Diplomacy (A Preliminary Study)", *Qajar Iran: Political, Social and Cultural Change: 1800-1925*, ed. Edmond Bosworth and Carole Hillenbrand, Costa Mesa: Mazda Publishers, p216.

شده، به نام ارگ بود که ناصرالدین‌شاه سابقا دستور ایجاد تکیه دولت را بین سال‌های ۱۸۶۸/۹ و ۱۸۷۳م. در آنجا صادر کرده‌بود.[۱]

خاستگاه محل تعزیه سلطنتی به وزیر ناصرالدین‌شاه، میرزا آقا خان نوری (۱۸۶۹-۱۸۶۸م) بر می‌گردد. این وزیر مراسم محرم را ارتقا بخشید. همچنین تعزیه‌خوانی در تهران با نام تکیه حاج میرزا آقاسی به‌عنوان اولین تکیه دولت تعیین شد. با این‌حال، تکیه جدید دولت، نزدیک ضلع شرقی کاخ گلستان، به احتمال زیاد الهام گرفته از خانهٔ اپرای پاریس بود و نه تالار سلطنتی آلبرت در لندن، چنانچه مشاهده شده‌است. بر اساس برخی گزارشات تقریبا پنج سال بعد از زمان بازگشت ناصرالدین‌شاه از اولین سفر خود از انگلستان در سال ۱۸۷۳م. تکیه آغاز به کار کرد.[۲] همچنین این احتمال وجود دارد که تکیه تحت سرپرستی مشاور شاه، دوستعلی خان معیرالممالک ایجاد شده باشد، اما ممکن است معماران غیر ایرانی نیز در فرآیند طراحی کمک کرده‌باشند.[۳]

در حالی که ناصرالدین‌شاه در سال‌های نخستین حکومتش چندان علاقه‌ای به توسعه و ترویج این مراسم نداشت، میرزا آقا خان نوری را برای اداره و سازماندهی وقایع محرم قدرت بخشید، اما در سال‌های بعد شاه از این مراسم، حمایتی چشمگیر کرد.[۴] با ایجاد تکیه دولت، نمایش

---

[۱]. تاریخ دقیق ساخت و سال تکمیل و مکان دقیق ساخت آن، هنوز نامعلوم است. منابع تاریخ‌های مختلی برای ساخت و تکمیل آن بیان داشته‌اند ولی عمدتا ۱۸۴۹، ۱۸۶۸، ۱۸۶۹ و ۱۸۷۰ را ارائه کرده‌اند. لیدی شیل گزارشی از تکیه دولت در دهه۱۸۵۰م. ارائه کرده‌است، از این‌رو احتمال این که سال ایجاد ساختمان تکیه دولت پس از بازگشت ناصر الدین‌شاه از سفر خود به اروپا در سال ۱۸۷۳م. بوده‌است، کم می‌باشد. رجوع کنید به:

Lady Sheil, (1856), *Glimpses of Life and Mannery in Persia*, London: John Muray, pp127-128.

علاوه‌بر این، برای بررسی نقادانه تاریخ ایجاد تکیه دولت، رجوع کنید به: عنایت‌الله شهیدی، تکیه دولت و بررسی-های ناقص و نادرست درباره آن (مرکز تحقیقات کامپیوتری علوم اسلامی).

[۲]. جالب است بدانید که سالن سلطنتی آلبرت در سال ۱۸۷۱م. افتتاح گردید، تقریبا زمانی که ظاهرا تکیه دولت تکمیل شد. پرسش مهم اینجا این است که آیا شاه تنها در طول سفرهای خود به‌خارج از کشور از معماری اروپایی الهام گرفته بود؟ و قبل از مسافرت به اروپا در سال ۱۸۷۳م. تا چه اندازه درباره معماری اپرا و تئاتر اطلاع داشته‌است.

[۳]. Abbas Amanat, (2008), Pivot of the Universe: Nasir al-Din Shah and the Iranian Monarchy, London: I.B. Tauris, p435; Marashi, (2008), *Nationalizing Iran: Culture Power and The State 1870-1940*, p41.

لازم به ذکر است که مدارک زیادی مبنی بر اینکه دقیقا چه کسی معمار ساختمان بوده‌است وجود دارد، هرچند با توجه به‌مراحل مختلف ساخت تکیه، امکان وجود چندین معمار نیز می‌باشد.

[۴]. برای اطلاع بیشتر از حمایت‌های ویژهٔ ناصرالدین‌شاه از تکیه دولت، رجوع کنید به:

Kamran Scot Aghaie, (2004), *The Martyrs of Karbala*, Seattle: University of Washington Press, pp20–22.

تعزیه به بزرگترین مرحله تئاتری خود دست یافت، بنابراین مراسم متفرقه اجتماعی به‌مراسم مجلل رسمی تبدیل شد، که عمدتا در طولِ سال، از جمله ماه‌های محرم و صفر اجرا می‌شد.[۱] نقطه بحرانی تحول نه تنها تبدیل مراسم اجتماعی به‌مراسم سیاسی و بنابراین تصدیق مراسم عمومی توسط دولت بود، بلکه با ایجاد تکیه، دولت قاجار برای تشکیل مذهب اجتماعی شخصیت متمایز شیعی ایرانی با زندگی تشریفاتی عمومی یکی شد. هدف اصلی ناصرالدین‌شاه از ایجاد تکیه دولت، نمایش رویدادی مذهبی مانند تعزیه نبود، بلکه بیشتر به‌تماشای اجرای نمایش‌های سکولار یا کمدی مشابه آنچه که در اروپا دیده بود، می‌پرداخت.[۲] اما با مخالفت روحانیت و سایر گروه‌های اجتماعی، شاه مجبور شد این مکان را به یک مکان مذهبی-اجتماعی تبدیل کند که تعزیه به‌صورت منظم در طول سال برای مخاطبانِ بیشتری برگزار شود.

به‌گفته عباس امانت، آنچه که ناصرالدین‌شاه از سوی تکیه دولت مجبور به ارائه آن بود، تاحدی امکان مشروعیت بخشیدن به‌قدرت و تعمیم منطقی و اجتناب‌ناپذیر از برخوانی‌های نمایشی بود که شاه و دولت قاجار به‌جای علما آن‌را ارائه دادند و از این طریق فرصتی برای نشان دادن تعهد خود به شیعیان و اولیای شهید آن‌ها در دیدگاه‌های فراوان ایجاد کردند.[۳] با این حال، آنچه که در گزارش امانت در مورد فرایند مشروعیت در ایجاد تکیه به آن اشاره نگردیده‌است، جنبه ارتباطی اجراهای صحنه و اهمیت سیاسی آن می‌باشد. اکنون نکته مهم بررسی چگونگی شکل‌گیری فضای مراسم البته نه بر اساس حامی سلطنت (و اهداف آن)، هرچند که قطعا نمودی از فضای مراسم است، بلکه در ارتباط با تجسم قدرت، یا چگونگی ظهور قدرت در روش‌های اجرایی است که به‌واسطه آن مخاطبان و هنرمندان می‌توانند با دولت ارتباط برقرار کرده و آن را احساس کنند. نقطه بحرانی شناسایی فرایندهای اجرایی که از طریق آن دربار و ساکنین فضای تعاملی منحصر به فردی را به اشتراک می‌گذاشت، که در آن هویت ملی متمایز ایرانی از طریق نمادهای عزاداری و حافظه جمعی شهادت اثبات می‌شد.

تکیه دولت و نمایشِ قدرت

از لحاظ معماری، تکیه دولت نسبت به‌سایر تکیه‌های ایرانِ در دورهٔ قاجار، منحصر به فرد بود. برخلافِ اکثر تکیه‌های مربعی یا مستطیل شکل که پس از کاروانسرا ساخته شدند، تکیه دولت

---

۱. Iraj Anvar, (2010), "Peripheral Ta'ziyeh; The Transformation of Ta'ziyeh from Muharram Mourning to Secular and Comical Theater", *Eternal Performance: Ta'ziyeh and other Shiite Rituals*, ed. Peter J. Chelkowski, New York: Seagull Books, plll.

۲. همایونی، (۱۹۹۱)، تعزیه و تعزیه‌خوانی، ص۲۰.

۳. Amanat, (2008), *Pivot of the Universe*, p435

دارای صحنه‌ای بیضی شکل با محورهای افقی و عمودی متقارن بود، که از منظر اصولِ شیوه-های شنوایی و بصری در یک فضای دایره‌ای فوق‌العاده از دیدِ نمایشی در هم آمیخته بودند.[۱] دیپلمات آمریکایی ساموئل گرین بنجامین تکیه سلطنتی را به آمفی تئاتر ورونا که به اجرای نمایش‌های
تئاتری و اُپرا در مقیاس بزرگ مشهور می‌باشد، تشبیه کرده‌است.[۲] به‌عنوان یک ساختمان سه طبقه، با یک خیمه متحرک که بیش از شش قطعه از قوس‌های سقف آهنی و چوبی به آن آویزان است، گاهی مواقع مانند صحنهٔ روباز، تکیه به‌عنوان یک تئاتر عمومی به‌کار رفته که در آن حضار می‌توانستند صحنه و سایرِ حضارِ در سالن را ببینند.[۳] هر طبقه به‌بخشی از اشراف قاجار با توجه به‌وضعیت رابطه با شاه اختصاص داده‌شده‌بود. طبقه اول برای دربار، نجیب‌زادگان و سیاستمداران محفوظ بود و به‌گفتهٔ مسافر اروپایی لیدی شیل، جایگاه شاه در موقعیت مرکزی «رو به اجراکنندگان» قرار داشت، طبقهٔ دوم ویژه زنان دربار و طبقهٔ سوم برای نقاره چی‌ها بود.[۴]

ساختار تکیه مرتفع و شامل ۲۴ متر ارتفاع و ۲۸۲۴ متر (مربع) مساحت، شامل سه درب اصلی که هر یک از آن‌ها ورودی جداگانه‌ای برای حضار مرد، زن و خانواده سلطنتی در نظر گرفته شده‌بود.[۵] دیوارهای آمفی تئاتر با کاشی‌های تزئینی پوشیده‌شده که حال و هوای مسجد گونه-ای به این فضا بخشیده بود. در وسط سالن، بر فراز سن دایره‌ای شکل که از دو طرف محل بالا رفتن اجراکنندگان تعزیه بود، ۴۰ چراغی آویزان بود. مسیر دایره‌ای، فضای اطراف سن مرکزی را مشخص و حضار را از فضای اجرای نمایش (جایی که بازیگران سوار بر اسب‌ها یا شترها در کنار سکوی دایره‌ای صحنه‌های نبرد یا سفر را نمایش می‌دادند)، جدا می‌کرد و در نهایت، در

---

[۱]. برای آگاهی از معماری تکیه، رجوع کنید به:
Jamshid Malekpour, (2004), *The Islamic Drama*, London: Frankcass, pp137-138.

[۲] . Samuel Greene Wheeler Benjamin, (1887), *Persia and the Persians*, Boston: Ticknor, pp382–383.

[۳]. برای شرح مفصل ساختمان تکیه دولت، رجوع کنید به:
Benjamin, (1887), *Persia and the Persians*, pp382-386; James Bassett, (1887), *Persia and the Land of the Imams*, London: Blackie, pp172-176; George N. Curzon, (1966), *Persia and the Persian Question*, vol. 1, New York: Barnes and Noble, pp327-328.
در اصل، تکیه دولت دارای چهار طبقه بود، اما به‌دلیل طراحی نادرست، طبقات باید تخریب می‌شد. رجوع کنید به:
pp138-139. Malekpour, (2004), *The Islamic Drama*,
p127. Sheil, (1856), *Glimpses of Life and Mannery in Persia*,.[۴]

[۵]. محمد امین ریاحی، (۱۳۴۷)، «هنرهای زیبا در ایران امروز»، *مجله هنر و مردم*، شماره۷۱: ص۱۷.

یک سمت تکیه، ایوانی بلند (جایی که شاه مراسم را تماشا می‌کرد) قرار داشت که از دید بسیاری از کسانی که در اجرای نمایش حضور داشتند، مکان قابل مشاهده‌ای بود. نقاشِ دربار، کمال‌الملک (۱۹۴۰-۱۸۴۷م) در نقاشی معروف خود از تکیه دولت، تصویری واقع‌بینانه را مصور ساخته‌است که مکان دایره‌ای عظیمی با تقارن هندسی، چشم‌اندازی دیدنی از داخل ساختمان را نشان می‌دهد و در این بین، بخش‌هایی از دیدِ نقاش پنهان شده‌است. از جهتی، کمال‌الملک نمایشی بصری از تکیه را ایجاد کرد که مضمون آن تا حدی است که بیننده در شیوهٔ بصری ارائه شده به‌صورت مشهود شریک شود، بر دیدگاه گسترده‌ای که موجب خطای عمق در فاصله تصویری شده‌است. نوع چشم‌انداز در نمایش و مشارکت در نظم فاصله‌ای تکیه، یک استراتژی معلوم را مشخص می‌کرد که نه تنها بر تعامل بین فاصله و میدان دید تاکید کرده، بلکه به‌عنوان روشی برای شرکت در یک مکان دایره‌ای بسته، جایی که حضار و بازیگران در صحنه‌ای واحد با هم یکی می‌شدند، انجام شده‌است. چنین عملکرد معمارانه‌ای در صحنه، به لحاظ ترکیب مکانی و بصری نقش اساسی را در تشکیل تکیه دولت ایفا می‌کند.

در ساختار دایره‌ای آن، تکیه دولت هیچ «پشت صحنه‌ای» نداشت. درهایی که از طریق آن اجراکنندگان و سایر اشیاء یا حیوانات نمایش به‌داخل ساختمان راه می‌یافتند عمدتا فضاهای عبور بودند. از این‌رو، ورودی‌ها به این مکان، قسمتی از ساخت‌وساز اجرایی آنجا بود. برخلافِ صحنهٔ نمایش که مخاطبان جلوی آن می‌نشستند، صحنه نمایش تکیه دولت هیچ سکوی فردی و مرکزی برای خروج بازیگران از صحنه نداشت. سکوی تکیه دولت تنها به‌عنوان صحنه نمایش در میان حاضرین به‌کار می‌رفت، که توسط حضار اطراف سِن به‌عنوان یک صحنه روباز -و شاید نشانه‌ای از خاستگاه تعزیه در قالبِ اجرای خیابانی- بود. صحنهٔ روباز تعیین کننده آنچیزی است که جمشید ملک‌پور به‌عنوان رسانه ارتباطی، برای خلق شخصیت‌ها وصف کرده، می‌باشد. به این ترتیب، بازیگران می‌توانند اصل شخصیت خود را به‌سرعت خلق کنند تا نقش شخصیت‌های لازم را بازی و از نقش خود فاصله بگیرند، به‌طریقی که در اجراها نه تنها به‌عنوان بازیگر بلکه حتی به‌عنوان تماشاگر ایفای نقش کنند.[۱]

با این حال، ترکیب حوزه بازیگر و مخاطب در شکل‌گیری بازی سریعِ شخصیت‌ها، بیانگر اهمیت اجراهای نمادین می‌باشد که از طریق آن هر کسی می‌توانست به‌طور همزمان مخاطب و بازیگر باشد. بنابراین لازمه همدلی عاطفی با شخصیت‌های شهید و شکل‌گیری خاطره‌ای از غم و اندوه مشترک در صحنه نمایش، ذاتاً مشارکت مخاطبان را می‌طلبید، چراکه بازیگران را در همانجا

---

۱. Malekpour, (2004), *The Islamic Drama*, pp1-۲۰۱-۱۰۳.

به تماشاگران می‌رساند. در واقع تماشاچیان، به شیوه‌ای نمایشی، بازیگران اصلی نمایش تئاتر بودند. در طراحی مجموعه‌ای حداقلی، مخاطبان و بازیگران یکدیگر را در محیطی باز و تعاملی می‌دیدند، که این تکیه دولت را به صحنه‌ای گسترده و جمعی برای اجرای تعزیه تبدیل می‌کرد. چنین شیوه اجرای حداقلی نیز در نمایشنامه‌های مکتوب شبیه‌نامه مشهود است که در آن توصیف طرح‌ها و پروژه‌های تئاتری به رهبری کارگردانان تعزیه، همچون محمد باقر معین‌البکا، حفظ می‌شد و گاهاً، از شعر برای راهبرد ترتیب نمایش‌ها بهره می‌جستند.[۱]

علاوه‌بر این، شیوه فضایی تعیین جایگاه سلطنتی، جایی که شاه اجرای نمایش‌ها را تماشا می‌کرد و در ابتدای مراسم مورد احترام و خوشامدگویی بازیگران قرار می‌گرفت، نشانگر مکان والا و منحصر به فردی در میان مخاطبان بود. این فضای تشریفاتی عنصری برای نمایاندن قدرت سلطنتی بود که شاه می‌توانست در فاصلهٔ طبقات و در عین حال در میان ساکنین تالار مشاهده شود. چنین روابط طبقاتی-ترازی پیچیده‌ای حاکی از نظم فضایی حاکمیت است که از طریق عملی معمارانه بر نمایاندن قدرت در میان فضای اجتماعی تاکید داشت. با توجه به‌نزدیکی تکیه به‌کاخ سلطنتی، زندگی محبوب مذهبی، به قلمرو حکومت در «فضای تشریفاتی مشترک» پیوست.[۲] چنین فضای مشترکی تا حدی به‌عنوان اعلام قدرت سلطنت در اجرای مراسم حضور شاه در بین ساکنین شهر به‌کار می‌رفت. هر فردی با دیدگاه‌ها و نقطه نظرهای متفاوت، از جمله شاه، می‌توانست در این گستردگی مشترک و شناسایی جامعه عزاداران و به‌طور کلی در غم و اندوه شهادت امام حسین (ع) در کربلا شریک شود.[۳]

با این حال، در صحنهٔ سیاسیِ تکیه، نمایش‌های سلطنتی برای سازماندهی قدرت در فضای تئاتری به‌شدت به دیدرس مخاطبان وابسته بود. فعالیت تئاتری قدرت نه‌تنها عملی تشریفاتی برای تقویت اقتدار سلطنتی بود، بلکه تماشاچیان را برای دیدن شاه و درباریانش به‌عنوان بخشی از فرایند اجرای بزرگتر که به‌عنوان مکان نمایش روابط اجتماعی و دولتی در این ساختمان، شرح و نمایش داده می‌شد. از لحاظ اجرا، تعزیه مناسبِ حوزه بینامتنی در مجموعه نمادین تکیه بود. همانند مراسم از برخوانیِ داستان کربلا که هنرمندان آن را درصحنه‌های مختلف به‌تصویر می‌کشاندند، تعزیه در تکیه به‌عنوان ضرورت متنی مورد بررسی قرار گرفت که

---

[۱]. رجوع کنید به: رضا کوچک‌زاده، (۲۰۱۱)، *فهرست توصیفی شبیه نامه‌های دوره قاجار: شبیه‌نامه‌های گنجینه خطی کتابخانه مجلس شورای اسلامی*، تهران: کتابخانه موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

[۲]. Marashi, (2008), *Nationalizing Iran: Culture Power and The State 1870-1940*, p41.

[۳]. شایان توجه است که نمایش‌های غیر محرم شامل نمایش راز امام رضا (ع) نیز در تکیه دولت برگزار می‌شدند. رجوع کنید به: کوچک‌زاده، (۲۰۱۱)، *فهرست توصیفی شبیه نامه‌های دوره قاجار*، ص ۹۵-۹۴.

به‌واسطه آن حکومت سلطنتی -به لحاظ موسیقی و یا بصری در نوحه‌گری های یادبود برای امام و روایت شهادتش در کربلا- به‌نمایش گذاشته می‌شد.

مدور بودن تکیه دولت بیانگر تئاترهای مذهبی بود که در آن تمام ساکنین می‌توانستند در طی روایت های کربلا در فضای مدور آن را بشنوند، ببینند و تجربه کنند. دوری از اجراهای نخستین تعزیه در دورهٔ حاکمان سابق قاجار در شیوهٔ بصری از شیوه‌های نمایش عزاداری یادبود به‌عنوان راهی برای تجربه شکوه و جلال اجراها در فضایی بی‌حرکت است که از تمام زوایا دیده شود، تجربه شود و از این‌رو از چشم‌انداز مدور-تئاتری در ذهن حک شود. چنین تجسمی از غم و اندوه، توسط مخاطبین و بازیگران حس شده و به اشتراک گذاشته می‌شد، هرچند تجارب و اجراها بر طبق سن و جنسیت فرق می‌کرد، چراکه ایجاد شخصیتی را نشان می‌دهد که در اطرافِ پدیده‌ای جمعی می‌چرخید، که به‌تجارب منتشر شده در میان ساکنین در مجموعه نمایش عزاداری می‌پیوست. علاوه‌بر این، سکوی دایره‌ای که اجراهای تعزیه بر آن نمایش داده می‌شد نیز نشانه‌ای از نمایش اقتدار سلطنتی بود، چراکه بازیگران و کارگردانان توسط حکومت حمایت مالی شده‌بودند که از خزانه سلطنتی پرداخته می‌شد.

از لحاظ سازماندهی و اجرای نمایش، اقتدار به‌واسطه ایجاد حوزه اجرایی با همپوشانی فیزیکی و نمادین مجسم می‌شد، بنحوی‌که فضای مشترکی با فضای داستان‌های اسطوره‌ای و نشانه-های نمایش آسمانی ایجاد می‌شد. مفهوم روایت اسطوره‌ای در اینجا نوعی گفتار نیست که از طریق آن داستان‌های کربلا صرفا معیاری اخلاقی برای عمل در زمینه‌های گوناگون دنیوی و معنوی کسب می‌کردند،[۱] بلکه من روایات اسطوره‌ای را به‌عنوان مجموعه‌ای از اجراهای آشوبگر-متوقف‌کنندهٔ زمانِ عادی و مکان روزمره می‌دانم که تا حدی می‌تواند اقتدار اسطوره-ای-نمادین دولت در شرایط آسمانی-معنوی را تصدیق کند. در داستان‌های یادبود کربلا، شاه و مردم از زمانِ عادی برای شرکت در زمان اسطوره‌ای برد و باخت می‌گذشتند و به نوبه خود تکیه را به‌فضای اجتماعی از تجربیات مشترک تبدیل می‌کردند، آنجا که امام حسین (ع) و یارانش در داخل سالن به «ما» تبدیل می‌شدند.[۲]

هویت و متون تئاتری در هم پیچیده است به‌گونه‌ای که باید مرزی در این پیچیدگی درونی-بیرونی ایجاد شود، در این صورت شرکت‌کنندگان (شاه و افرادش) در تکیه احساس هماهنگی

---

[۱] . Rahimi, (2011), *Theater State and the Formation of Early Modern Public Sphere in Iran*, pp50-53.

[۲]. برای مطالعه اصلی دربارهٔ تعزیه در دورهٔ قاجار به‌عنوان ابزاری برای تولید هویت ملی، رجوع کنید به: Negar Mottahedeh, (2005), "Karbala Drag Kings and Queens", *The Drama Review* 49, pp73–85; Negar Mottahedeh, (2008), *Representing the Unpresentable: Historical Images of National Reform from the Qajars to the Islamic Republic of Iran*, Syracuse: Syracuse University Press.

می‌کنند. نوحه‌های حزن انگیز به‌عنوان برنامه‌ای مذهبی در اینجا نقش کلیدی را ایفا می‌کنند. اجرای شفاهی روضه‌خوانی برای انتقال روایتی از شهادت امام حسین (ع) بود که شرکت-کنندگان می‌توانستند خود را با آن همراه کرده و با آن ارتباط برقرار کنند تا سنت و دانش را از نظم طبیعی و ابدی به‌وجود آورند. به این ترتیب، از سویی شاه می‌توانست قدرت سیاسی خود را از طریق مراسم مذهبی مشروعیت بخشد و از این‌رو اقتدار در نمایش‌های عزاداری ساخته شده‌بود و از سویی این نمایش موجب جریحه‌دار شدن احساسات در بین حضار و دیپلمات‌های خارجی در جایگاه ویژه و روی زمین و یا هنرمندان روی صحنه می‌شد.[۱]

ادغامِ فضای شهروندی و سلطنتی در شکل‌گیری آنچه که گیرتز در مقاله معروف خود، آن را «دولت تئاتر» نامید، موثر است. مراسمی که نشان داد چگونه دولت‌ها به‌واسطه نمایش‌های مذهبی قدرت خود را نمایان می‌کنند.[۲] «دولت تئاتر»، بر اجراهای متنی/ بصری در قالب فرایندهای مذهبی دلالت و روابط قدرت بین مرکز نمادین و محیط پیرامون، میان اقتدار و افراد را تفسیر می‌کند و به ایجاد نظم سیاسی-اجتماعی فراتر از زمان و مکان عادی که در آن مرگ همیشه عینیت قدرت است، می‌انجامد. مراسم مذهبی نقش اساسی در نحوهٔ اجراها دارد. نمایش‌های دراماتیک برای مشروعیت بخشیدن به‌قدرت نخبگان نشان داده می‌شد؛ آن‌ها همچنین درمورد ساختمان تشریفاتی قدرت دولت در فضای روباز، نمایان و تصدیق شده توسط همه هستند. به‌عبارت دیگر، اقتدار حکومت از طریق اجراهای نمادین شکل می‌گیرد که نمونه‌ای از قدرت سلطنتی را در تئاتر داستان‌ها، افسانه‌ها، مجاز یا استعاره از بقا و پایداری نشان می‌دهد.

تکیه دولت در تئاتری‌ترین نمایشنامهٔ خود، نشانگرِ نوعی نمایش سیاسی بود که اسطوره‌های آشنا و روایت‌های دلیرانهٔ شجاعت را بازنویسی می‌کرد و عمدتا در مکان‌های اجتماعی روزمره، همچون میادین عمومی یا محله‌های روباز و نیمه باز، آن را اجرا می‌کردند. در چنین فضاهای تئاتری است که نهاد سلطنتی در بین شیوه‌های زیباشناختی، مانند طبل‌زنی، خطابه، ساز و

---

[۱]. مخاطبانِ شرکت‌کننده در تکیه شامل دیپلمات‌های اروپایی نیز بودند. گرچه قبلا درسال ۱۸۰۸م. دیپلمات-های اروپایی مانند جیمز موریر و جی. م. تانگوین در این مراسم حضور داشتند. در اواسط قرن نوزدهم، مخاطبان اروپایی نقش مهمی را در نمایش‌های تعزیه در تکیه ایفا کردند. آن‌ها برای مشاهده مراسم دعوت می‌شدند، اما در لحظات عاطفی اجراها شرکت نمی‌کردند، گرچه استثنائاتی در این زمینه وجود داشت. بر اساس یادداشت‌های کامران آقایی، پس ازسال ۱۸۵۵م. اروپایی‌ها از حضور در مراسم عمومی منع شدند، هرچند که آن‌ها در جلسات خصوصی مراسم حضور داشتند:

Aghaie, *The Martyrs of Rarbala*, pp24-22; Calmard, (1983), "Muharram Ceremonies and Diplomacy (A Preliminary Study)", pp213–228.

[۲] . Clifford Geertz, (1980), *Negara: The Theatre state in Nineteenth Century Bali*, Princeton: Princeton University Press.

برگ رنگی، هنر و نمادهای مرتبط با امام حسین (ع) و مصیبت کربلا تجسم یافته‌است. این دقیقا دلیل آن است که پس از ترور ناصرالدین‌شاه در سال ۱۸۹۶م. تعزیه‌ای برای او در تکیه برپا داشتند؛ تداوم سلطنت پس از مرگ شاه در مکان یادبود مشترک برپا شده بود. نمایش‌های تکیه عمدتا تاثیر گرامیداشت و پایدارسازی اقتدار شاه، فراتر از مرگِ زیستی‌اش (دنیوس‌اش) را نشان می‌داد که در تکیه دولت به‌نیرویی تازه تبدیل گشت.

نتیجه[1]

در مقاله پیش‌رو، تنها بر شکل‌گیری قدرت در فرایندهای اجرایی سیاست مکانی سنت‌های مذهبی تاکید کرده‌ام. من به‌طور کلی مشتاق بودم که رابطه پیچیدهٔ بین احساسات، روایات و دامنهٔ دید را به‌نحوی نشان دهم که دولت در نهایت تبدیل به شاخص اجرایی نیروی خلاق شود. تکیه دولت در ارتباط با تجسم حافظه به‌عنوان تئاتر سیاسی با بهره‌گیری از احساسات به‌کار می‌رفت. به‌عبارت

دیگر، برای تأثیرگذاری بر تماشای عزاداری، آن‌ها ابتدا باید احساسات حضار و بازیگرانی را که به‌دولت وفادارند در صحنه عزاداری جریحه‌دار کنند. اما آنچه که در اینجا مورد بحث قرار نگرفته، نقش رفتارهای متخلف است که می‌تواند به‌طور همزمان فضاهای جدید مقاومت را درجهت نمایش قدرت ایجاد کند. این بُعدِ متخلف احتمال اینکه سیاست هم درباره قدرت و هم رقابت باشد، افزایش می‌دهد، این فرایندِ مبهمی است که سیاست را به‌عنوان تئاترِ رقابتیِ اقداماتِ اجرایی تعریف می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

[1] . مترجم: متن اصلی مقاله فاقد عنوانِ نتیجه بوده و از این رو پاراگراف پایانی مقاله که به‌نوعی از حالت جمع بندی برخوردار می‌باشد، از سوی مترجم در زیر عنوان نتیجه قرار گرفته‌است.