Sociology of Culture and Art Volume 8. Issue 3. Autumn 2026. P, 1 to 17

Research Paper

Analysis of the ritual performance of Ta'zieh from the perspectives of Merleau-Ponty's phenomenology and Bourdieu's sociology

Reza Abasi[1], Mehdi Hamed Saghaian[2]*, Ali Asghar Fahimifar[3]
1. Ph. D student of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Arts and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran
2. Associate professor, Department of Art, University of Tarbiat Modarres, Tehran, Iran
3. Associate professor, Department of Art, University of Tarbiat Modarres, Tehran, Iran

https://doi.org/10.22034/scart.2026.143216.1701

Received: March 3, 2025
Accepted: August 15, 2025
Available Online: September 23, 2026

Keywords: Ta'zieh, phenomenology, Merleau-Ponty, sociology, Bourdieu, lived world, habitus, cultural field, embodiment, ritual performance.

Abstract

Ta'zieh, recognized as the most significant ritual-religious performance tradition in Iran, is far more than a cultural event; it constitutes a cultural field where various forms of cultural, social, and symbolic capital interact between performers and spectators. This interaction mirrors the deeply rooted religious consciousness of Iranian society and reinforces collective identity, particularly among devout and semi-devout segments, within the framework of the ritual-phenomenological experience of Ta'zieh.The purpose of this paper is to examine the social relations embedded within the ritual structure of Ta'zieh, applying the phenomenological lens of Maurice Merleau-Ponty and the sociological field theory of Pierre Bourdieu. The study aims to interweave Bourdieu's concept of the cultural field with Merleau-Ponty's focus on embodiment and lived experience, to analyze how socio-cultural relations materialize during the performance. Drawing on theoretical concepts such as habitus, field, embodiment, and perception, this research seeks to address the central question: how can Ta'zieh as a ritual performance be interpreted through the combined frameworks of Merleau-Ponty's phenomenology and Bourdieu's sociology Employing a qualitative, descriptive-analytical methodology, and relying on credible library sources and online databases, the study explores the philosophical underpinnings of Merleau-Ponty and Bourdieu as analytical frameworks. Special emphasis is placed on understanding Ta'zieh as a ritualized form of mourning that not only commemorates historical religious narratives but also serves as a dynamic space for the reproduction and redefinition of religious and social identities.

Abasi, R., Saghaian, M. H., Fahimifar, A. (2026). Analysis of the ritual performance of Ta'zieh from the perspectives of Merleau-Ponty's phenomenology and Bourdieu's sociology. *Sociology of Culture and Art*, 8 (3), 1-17.

Corresponding author: Mehdi Hamed Saghaian
Address: Associate professor, Department of Art, University of Tarbiat Modarres, Tehran, Iran
Email: saghaian2002@gmail.com

Extended Abstract

1- Introduction

Ta'zieh, one of Iran's most enduring and profound performative traditions, is deeply woven into the religious, social, and cultural fabric of Iranian life. It is not simply a religious re-enactment but a complex, multilayered event that encompasses aesthetic, emotional, social, and symbolic dimensions. Originating primarily among Shi'a Muslim communities, Ta'zieh has developed into a powerful mechanism for embodying collective memories, religious teachings, and social values. This paper seeks to analyze the audience's multifaceted experience of Ta'zieh by bridging two major theoretical frameworks—Merleau-Ponty's phenomenology and Bourdieu's sociology. Through the field theory of Bourdieu, Ta'zieh is seen as a cultural field where performers and spectators navigate structures of power, habitus, and capital. From Merleau-Ponty's perspective, the emphasis is on sensory perception, lived bodily experience, and the immediate phenomenological world that Ta'zieh generates for participants. By integrating these two perspectives, the study offers a comprehensive view of how Ta'zieh functions not only as a ritual and performance but as an active site for shaping, reinforcing, and transmitting cultural, religious, and social identities.

2- Methods

This article aims to provide a qualitative analysis of the socio-cultural relations embedded in the ritual performance of Ta'zieh from the perspectives of Merleau-Ponty's phenomenology and Bourdieu's sociology. It adopts a philosophical approach based on phenomenology and sociology, using the philosophical concepts and intellectual frameworks of Merleau-Ponty and Bourdieu as the theoretical foundation. Employing a descriptive-analytical method and drawing on library resources and reputable online databases, this research conducts a qualitative examination of Ta'zieh as a ritual performance. The research approach is qualitative, and the method of investigation and engagement with conceptual processes and research foundations is descriptive-analytical. The philosophical basis and theoretical framework are rooted in phenomenology and sociology. Following these theoretical foundations, the ritual performance of Ta'zieh is analyzed as a cultural and symbolic field based on Pierre Bourdieu's field theory, and as a phenomenological field according to Merleau-Ponty's views, through a descriptive-analytical approach.In this regard, the fundamental concepts of both theories are first examined in detail, and then, based on these theoretical foundations, a qualitative analysis of the interweaving of diverse socio-cultural layers within the ritual performance of Ta'zieh will be presented.

3- Findings

The findings of the study reveal that the experience of Ta'zieh is formed at the intersection of immediate sensory engagement and deeper social structures. On the phenomenological side, Merleau-Ponty's notion of embodiment highlights that perception is fundamentally rooted in bodily experience. In Ta'zieh, the audience does not passively observe; they physically and emotionally engage through actions such as crying, chest-beating, and chanting. The vivid visuals, symbolic colors, bodily movements, and sounds stimulate a full sensory immersion that makes the ritual profoundly affecting. From Bourdieu's sociological viewpoint, the audience's engagement is shaped by their religious habitus—an internalized system of dispositions acquired through religious upbringing and cultural participation. Within the cultural field of Ta'zieh, both performers and spectators bring their accumulated social and cultural capital. Participation in Ta'zieh can enhance an individual's symbolic capital within the religious community, thereby contributing to their social legitimacy. The interaction of Merleau-Ponty's concept of embodied perception with Bourdieu's theory of field and habitus reveals that the Ta'zieh experience is simultaneously individual and collective. The immediate sensory immersion (Merleau-Ponty) and the socially-conditioned interpretative frameworks (Bourdieu) complement each other to deepen the religious and emotional impact of the ritual. Ta'zieh's visual and performative elements—such as the distinct color symbolism (black for mourning, red for martyrdom, green for righteousness), the depiction of battles, the farewell of martyrs, and audience participation—create a rich phenomenological world. These sensory and emotional stimuli engage the audience on a bodily level, making the historical and religious narratives of Ashura present and alive. Simultaneously, the collective habitus ensures that the audience interprets these experiences within a shared cultural and religious framework. The expectation of Imam Hussein's martyrdom, the knowledge of Karbala's events, and the shared mourning practices unify individual emotional responses into a collective ritual identity. Thus, Ta'zieh acts as a dynamic cultural field where habitus and embodiment converge, facilitating both the reproduction of Shi'a religious identity and the negotiation of contemporary social meanings.

4- Discussion & Conclusion

The analysis of Ta'zieh through the theoretical frameworks of Merleau-Ponty and Bourdieu

Abasi, R., Saghaian, M. H., Fahimifar, A. (2026). Analysis of the ritual performance of Ta'zieh from the perspectives of Merleau-Ponty's phenomenology and Bourdieu's sociology. *Sociology of Culture and Art*, 8 (3), 1-17.

illustrates that the ritual is not only a religious performance but also a complex cultural and social phenomenon. Ta'zieh provides an immersive sensory experience that allows participants to engage with religious narratives in an embodied, emotional manner (Merleau-Ponty), while simultaneously functioning within a structured cultural field where religious, cultural, and social identities are negotiated and reproduced (Bourdieu). This dual analysis underscores the multifaceted role of Ta'zieh: as a reenactment of sacred history, a reinforcement of collective memory, and a site for cultural and social interaction. Ta'zieh thereby serves as a bridge connecting past and present, individual and community, emotion and structure. Moreover, the integration of phenomenology and sociology in analyzing Ta'zieh opens up new avenues for understanding religious rituals not merely as representations but as lived, embodied experiences deeply embedded within social and cultural frameworks. Ultimately, Ta'zieh stands as a testament to the enduring power of ritual performance in shaping collective consciousness, sustaining religious identities, and navigating the tensions between tradition and modernity in contemporary Iranian society**.**

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

The authors declared equal participation in writing the article.

7- Conflict of Interests

This research does not conflict with personal or organizational interests.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره هشتم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۵، صفحات ۱-۱۷

مقاله پژوهشی

تحلیل نمایش آیینی تعزیه از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو

رضا عباسی[۱]، مهدی حامد سقایان[۲]*، علی اصغر فهیمی‌فر[۳]،

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۲. دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

۳. دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

https://doi.org/10.22034/scart.2026.143216.1701

تاریخ دریافت: ۱۳ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ پذیرش: ۲۴ مرداد ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۱ مهر ۱۴۰۵

چکیده

تعزیه، به‌عنوان مهم‌ترین نمایش آیینی-مذهبی ایران، نه‌تنها یک رویداد فرهنگی، بلکه یک میدان فرهنگی است که در آن سرمایه‌های فرهنگی، اجتماعی و نمادین در تعامل میان نمایشگران و مخاطبان منجر به بازتاب ریشه‌های عمیق مذهبی جامعه و تحکیم هویت جمعی بخش عمده‌ای از جامعه معتقد و نسبتاً معتقد ایران در چارچوب حضور در میدان آیینی-پدیداری تعزیه می‌شود. هدف این مقاله تحلیل کیفی درهم‌تنیدگی دو دیدگاه میدان فرهنگی بوردیویی و میدان پدیداری مرلوپونتی در شکل‌گیری مناسبات اجتماعی-فرهنگی در نمایش آیینی تعزیه می‌باشد. در این راستا، مبانی نظری و مفاهیم کلیدی بوردیو و مرلوپونتی به‌عنوان چارچوب شکل‌گیری مباحث مورداستفاده قرارگرفته‌اند و ابزاری تحلیلی برای فهم این پرسش فراهم می‌کند که چگونه می‌توان نمایش آیینی تعزیه را از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو موردبررسی و تحلیل قرارداد؟ این مقاله با رویکرد کیفی و روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی، مفاهیم فلسفی مرلوپونتی و نظام فکری بوردیو را به‌عنوان چارچوب نظری پژوهش، مورد تحلیل و واکاوی قرار خواهد داد و با تمرکز بر نظام فکری پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو به تحلیل نمایش آیینی تعزیه به‌مثابه سوگواره‌ها می‌پردازد. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تعزیه به‌عنوان یک میدان فرهنگی، فضایی برای بازتولید و بازتعریف هویت‌های فرهنگی، مذهبی و اجتماعی جامعه در مواجه با شهادت امام حسین (ع) و سوگواری برای ایشان است و بر این مهم تأکید می‌کند تعزیه نه‌تنها تحت‌تأثیر ادراک حسی و تجربه زیسته (مرلوپونتی) آنی در مواجهه با نمایش آیینی تعزیه ایجاد می‌کند، بلکه همین مواجه حسی و زیستن در آن‌لحظه در مواجهه با رویداد تعزیه منجر به شکل‌گیری ساختارهای اجتماعی، عادت‌واره‌ها و میدان‌های آیینی (بوردیو) به‌مثابه شرکت در مناسک آیینی و پالایش روحی در مخاطب می‌شود و به بازتولید ارزش‌های دینی و هویت جمعی در چارچوب میدان مذهبی-شیعی جامعه می‌شود.

واژه‌های کلیدی: تعزیه، پدیدارشناسی، مرلوپونتی، جامعه‌شناسی، بوردیو، جهان زیسته، عادت‌وارها، میدان نمادین، کنش.

استناد: عباسی، رضا؛ سقایان، مهدی حامد؛ فهیمی‌فر، علی اصغر (۱۴۰۵). تحلیل نمایش آیینی تعزیه از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۸ (۳)، ۱-۱۷.

* **نویسنده مسئول:** مهدی حامد سقایان

نشانی: دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

پست الکترونیکی: saghaian2002@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

تعزیه، به‌عنوان یکی از سنت‌های نمایشی دیرینه در تاریخ ایران، همواره موردتوجه پژوهشگران قرار داشته است. این نمایش نه‌تنها حامل ارزش‌های مذهبی و معنوی است بلکه به‌عنوان یک تجربه زیباشناختی و اجتماعی، یکی از مهم‌ترین جلوه‌های فرهنگ ایرانی-اسلامی است که با جنبه‌های مذهبی، هنری و اجتماعی جامعه ایران گره‌خورده است. تعزیه، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین نمایش‌های آیینی-مذهبی شیعیان، نه‌تنها یک رویداد مذهبی، بلکه یک پدیده فرهنگی چندلایه است که در آن ابعاد مختلف اجتماعی، سیاسی و معارفی در تعامل با یکدیگر قرار می‌گیرند. هدف این مقاله تحلیل مناسبات اجتماعی-فرهنگی نمایش آیینی تعزیه از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو است. در این راستا، ابتدا مفاهیم بنیادی هر دو نظریه به‌تفصیل موردبررسی قرار خواهد گرفت و سپس بر مبنای این مبانی نظری، تحلیلی کیفی از درهم‌تنیدگی لایه‌های متنوع فرهنگی-اجتماعی در نمایش آیینی تعزیه ارائه خواهد شد. در این پژوهش مراد از تعزیه گونه‌ای از تعزیه است که به سوگواری و تعزیت سید و سالار شهیدان امام حسین (ع) می‌پردازد و فضای اجرایی تعزیه را بدل به یک میدان فرهنگی آیینی از منظر نظریه میدان پیر بوردیو و یک میدان پدیداری ادراکی -حسی از منظر مفهوم میدان پدیداری مرلوپونتی می‌کند. از منظر نظریه میدان پیر بوردیو، تعزیه می‌تواند به‌عنوان یک میدان فرهنگی تحلیل شود که در آن مناسبات مذهبی و اعتقادی، سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی و عادت‌واره‌های افراد درگیر در این میدان، نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌گیری مناسبات اجتماعی-فرهنگی جامعه‌ی متدین و نسبتاً متدین ایران ایفا می‌کنند. استفاده از شیوه تحلیل کیفی، امکان فهم عمیق‌تری از تعاملات اجتماعی، معانی فرهنگی و تأثیرات روان‌شناختی در نمایش آیینی تعزیه را فراهم می‌کند. در این مقاله، با استفاده از آرای موریس مرلوپونتی، فیلسوف پدیدارشناسی و همچنین نظریات پیر بوردیو، جامعه‌شناس برجسته، تلاش خواهد شد تا ابعاد گوناگون همبستگی فرهنگی، اجتماعی و معنوی نمایش آیینی تعزیه بررسی شود و به تأثیر بازنمایی وقایع تاریخی روز عاشورا و مظلومیت اهل‌بیت به‌مثابه بستری برای شکل‌گیری این همبستگی تأکید شود. بوردیو معتقد است که میدان‌های اجتماعی فضاهایی هستند که در آن‌ها روابط افراد جامعه برای کسب سرمایه‌های مختلف فرهنگی، اجتماعی، نمادین و اقتصادی شکل می‌گیرد. بر این مبنا در میدان فرهنگی تعزیه نیز، نمایشگران و مخاطبان هرکدام با سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی وارد میدان پدیداری تعزیه می‌شوند و در تعامل با یکدیگر، عادت‌وارهای فردی خود به درهم‌تنیدگی ادراکی-حسی و رسیدن به یک ادراک مشترک از مشارکت در امر مقدس می‌رسانند و به پالایش روحی و معنوی دست پیدا می‌کنند. در این مشارکت جمعی و حضور در مناسک آیینی، درگیری حسی، بیان عاطفی و مشارکت جمعی مخاطبان نقش بارزی در انسجام اجتماعی و هویت فرهنگی جامعه ایفا می‌کند و میدان پدیداری و میدان فرهنگی تعزیه را بدل به یک انسجام جمعی و هویت‌بخش می‌کنند.

۲- پیشینهٔ پژوهش و ملاحظات نظری

الف: مرور تحقیقات گذشته درزمینه‌ی پدیدارشناسی مرلوپونتی: پدیدارشناسی مرلوپونتی تاکنون موضوع کتاب‌ها و پژوهش‌ها متعددی بوده است که از آن میان می‌توان به کتاب درآمدی بر اندیشه مرلوپونتی (۱۳۸۷)؛ کتاب مرلوپونتی، فلسفه و معنا (۱۳۸۷)؛ کتاب «پدیدارشناسی نزد مرلوپونتی» (۱۳۸۹)؛ کتاب مرلوپونتی ستایشگر فلسفه (۱۳۹۱)؛ کتاب جهان ادراک (۱۳۹۱)؛ کتاب پدیدارشناسی ادراک (۱۳۹۷)؛ همچنین در حوزه اجرای تئاتر می‌توان به کتاب «درآمد راتلج بر مطالعات تئاتر و اجرا»؛ اریکا فیشر لیخته؛ مترجم: شیرین بزرگمهر و سحر مشگین‌قلم، نشر دانشگاه هنر (۱۳۹۷)؛ کتاب «فلسفه هنرهای اجرایی»؛ دیوید دیویس مترجم: سلما محسنی، نشر آوند دانش (۱۳۹۵)؛ کتاب «فلسفه و تئاتر؛ یک دیباچه»؛ تام استرن مترجم: علی منصوری، نشر بیدگل (۱۳۹۹)؛ کتاب «به صحنه بردن فلسفه»؛ دیوید کراسنر و دیوید سالتز، مترجم: نریمان افشاری، نشر بیدگل (۱۳۹۹)؛ کتاب «پدیدارشناسی تئاتر و درام (جستارهایی پیرامون فلسفه‌ی تئاتر)»؛ سعید نیکورزم، مجید سرسنگی، میرعلیرضا دریابیگی نشر دریابیگی (۱۳۹۴)؛ کتاب «نظریه برای مطالعات پرفورمنس: راهنمای دانشجویان»؛ فیلیپ آسلندر، مترجم: مجید پروانه‌پور، شهاب پازوکی؛ نشر پژوهشکده هنر (۱۳۹۸)؛ پایان‌نامه «بررسی کارکرد بدن اجراگر در پرفورمنس»؛ ندا گل‌رنگی دانشکده سینما و تئاتر (۱۳۹۰)؛ پایان‌نامه «بررسی تکنیک‌ها و مفاهیم هنر بدن در آثار نمایشی پست‌مدرن با تمرکز بر آثار پینا باوش»، بابک

گشتاسب، دانشکده سینما و تئاتر (۱۳۹۳)؛ پایان‌نامه «تحلیل کنش مخاطب در هنر تعاملی از منظر فلسفی»؛ صفا سبطی، دانشگاه الزهرا (۱۳۹۵)؛ پایان‌نامه «بررسی پرفورمنس با رویکرد پدیدارشناختی با تکیه‌بر اجراهای ماریانا آبراموویچ»؛ نوشین سیفی، دانشگاه هنر (۱۳۹۳)؛ اشاره کرد. ازآنجاکه این کتب و پژوهش‌ها عموماً به فلسفه محض مرلوپونتی یا اجرای تئاتری می‌پردازند از این نظر با موضوع این مقاله تفاوت دارند و هیچ کتاب یا پژوهش دانشگاهی به‌طور مشخص به مسئله تمرین فضاساز/بدنمند نپرداخته است.

ب: مرور تحقیقات گذشته درزمینه‌ی جامعه‌شناسی بوردیو: بوردیو پی‌یر (۱۳۹۰ الف)، تمایز؛ نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی، ترجمه‌ی حسن چاوشیان، تهران: نشر ثالث. بوردیو پی‌یر (۱۳۹۰ ب)، درباره‌ی تلویزیون و سلطه‌ی ژورنالیسم، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: نشر فرهنگ جاوید. بوردیو پی‌یر (۱۳۹۰ ج) نظریه کنش دلایل عملی و انتخاب عقلانی، ترجمه‌ی مرتضی مردیها، چاپ چهارم، تهران: انتشارات نقش و نگار. بوردیو پی‌یر (۱۳۸۸)، درسی درباره‌ی درس، ترجمه‌ی ناصر فکوهی، تهران: نشر نی. بوردیو پی‌یر (۱۳۸۷)، گفتارهایی درباره‌ی ایستادگی در برابر نولیبرالیسم، ترجمه‌ی علیرضا پلاسیّد، تهران: نشر اختران. بوردیو پی‌یر (۱۳۷۹)، تکوین تاریخی زیباشناسی ناب، ترجمه مراد فرهادپور، فصلنامه ارغنون، شماره. بوردیو پی‌یر (۱۳۷۵)، جامعه‌شناسی و ادبیات: آموزش عاطفی فلوبر، ترجمه‌ی یوسف اباذری، ارغنون. بون‌ویتز پاتریس (۱۳۹۰)، درس‌هایی از جامعه‌شناسی پی‌یر بوردیو، ترجمه‌ی جهانگیر جهانگیری حسن‌پور، تهران: نشر آگه. پرستش شهرام (۱۳۸۷)، معرفی و نقد کتاب: پی‌یر بوردیو و قواعد هنر، کتاب ماه علوم اجتماعی، شماره ۶. گرنفل مایکل (۱۳۸۹)، مفاهیم کلیدی پی‌یر بوردیو، ترجمه‌ی محمدمهدی لبیبی، تهران: نشر افکار. توسلی غلام‌عباس (۱۳۸۳)، تحلیلی از اندیشه پی‌یر بوردیو درباره فضای منازعه‌آمیز اجتماعی و نقش جامعه‌شناسی، نامه علوم اجتماعی، شماره ۲۳. جاوید علیرضا و فکوهی ناصر (۱۳۸۸)، بنیان‌های اندیشه‌ی پی‌یر بوردیو، ماهنامه اطلاعات حکمت و معرفت، شماره ۴۳. جمشیدی‌ها غلامرضا و پرستش شهرام (۱۳۸۵)، دیالکتیک منش و میدان در نظریه عمل پی‌یر بوردیو، نامه‌ی علوم اجتماعی، شماره ۳۰. جنکینز ریچارد (۱۳۹۶) پی‌یر بوردیو، ترجمه‌ی لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نشر پردیس. ناهید مؤید (۱۳۹۲)، درآمدی بر رویکرد روش‌شناختی پی‌یر بوردیو به مفهوم سرمایه‌ی فرهنگی، فصلنامه جامعه‌پژوهی فرهنگی، سال چهارم، شماره اوّل.

ج: مرور تحقیقات گذشته درزمینه‌ی نمایش آیینی تعزیه: تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای پیرامون نمایش آئینی تعزیه انجام‌شده است و صاحب‌نظران این حوزه پژوهشگران ایرانی و غیر ایرانی در کتاب‌ها و مقالات متنوع تعزیه را از جنبه‌های مختلفی موردبررسی قرار داده‌اند. بیضایی، بهرام. (۱۳۹۲). نمایش در ایران. تهران: انتشارات روشنگران؛ رادفر، م. (۱۴۰۰). ادراک نمادین در آیین‌های نمایشی، مجله هنرهای نمایشی ایران؛ صدیقی، ا. (۱۳۹۸). تحلیل تعزیه بر اساس نظریه میدان بوردیو، مطالعات فرهنگی و هنری؛ خاجه‌ئیان، م. سلطانی‌نیا، ا. (۱۴۰۲). تعزیه؛ میان نمایشی و نمادین، نشریه نمایش شناخت؛ نظری، ر. (۱۳۹۹). تحلیل پدیدارشناختی و جامعه‌شناختی تعزیه. تهران: انتشارات دانشگاه پژوهش‌های است که در حوزه جامعه‌شناسی بوردیو نگاشته شده است. همچنین افرادی همچون آژند (۱۳۸۵)، علی بلوکباشی و عنایت شهیدی (۱۳۸۰)، صادق همایونی (۱۳۸۰)، ناصر بخت (۱۳۷۱)، داوود فتح علی بیگی (۱۳۹۶)،مهدی حامدسقایان (۱۳۷۷) و بسیاری دیگر، تعزیه‌ها را از منظر ساختاری و با دیدگاه اعتقادی، معرفتی، سنتی و هستی‌شناختی بررسی کرده و به مطالعه ویژگی‌های برجسته ساختاری و مضمونی این هنر اصیل ایرانی پرداخته‌اند؛ اما تحلیل نمایش آیینی تعزیه از منظر مفاهیم پدیدارشناسی مرلوپونتی و مباحث جامعه شناسی بوردیو کمتر موردتوجه پژوهشگران بوده است.

۳- روش پژوهش

مقاله حاضر بر آن است تا بر اساس رویکرد فلسفی پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی و با تمرکز بر مفاهیم فلسفی و نظام فکری مرلوپونتی و بوردیو به‌عنوان چارچوب نظری پژوهش، با روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی، تحلیلی کیفی مبتنی بر مناسبات اجتماعی-فرهنگی نمایش آیینی تعزیه از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو ارائه دهد؛ رویکرد این پژوهش کیفی و روش تحقیق و شیوه مواجهه با فرایندهای مفهومی و مبانی پژوهش توصیفی-تحلیلی است و مبنای فلسفی و چهارچوب نظری این پژوهش پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی است و بر اساس مبانی

نظری عنوان‌شده، نمایش آیینی تعزیه را به‌عنوان یک میدان فرهنگی و نمادین بر اساس نظریه میدان پیر بوردیو و یک میدان پدیداری بر اساس آرای مرلوپونتی به شیوه توصیفی-تحلیلی بررسی می‌کند. در این راستا، ابتدا مفاهیم بنیادین هر دو نظریه موردبررسی قرار خواهد گرفت و سپس بر مبنای این مبانی نظری، تحلیلی کیفی از درهم‌تنیدگی لایه‌های متنوع فرهنگی-اجتماعی در نمایش آیینی تعزیه ارائه خواهد شد.

٤- تحلیل یافته‌ها

- مفهوم آئین

«فرهنگ در سطوح گوناگونی مفصل‌بندی می‌شود و در اشکال مختلف زبان، اسطوره، آداب‌ورسوم، آیین‌ها، نمادها، خاطرات جمعی، لطیفه‌ها، شیوه‌های غیرزبانی ارتباطات، سنت‌ها، نهادها، هنر، موسیقی و ادبیات مکتوب متجلی می‌شود» (بهیکیو، ۲۰۰۵: ۱۴۳). آیین‌ها بخش اثرگذار و مهمی از میراث فرهنگی ناملموس هر جامعه‌ای هستند و منعکس‌کننده‌ی طیف گسترده‌ای از نشانه‌ها و مؤلفه‌های فرهنگی هر کشوری محسوب می‌شوند. مناسک و آیین‌ها دربردارنده سنن، باورها و افکار افراد یک مرزوبوم و ملت است و حدود و مرزهای آرمانی، اسطوره‌ای، کهن‌الگویی و معنوی آن مرزوبوم و ملت را توصیف می‌کند نقش مناسک و آیین‌ها در باورهای ملی و مذهبی و کارکرد آن در جامعه ایران باوجود نقش پررنگ مذهب و مراسم متنوع مذهبی و ملی، امری آشکار است که در دوره‌های تاریخی در شکل‌گیری باورهای مردم نقش بسزایی داشته است. یکی از مهم‌ترین مناسک آئینی که در تاروپود فرهنگ ایرانیان نقش بسته است، واقعه‌ی عاشورا است. این واقعه، به‌عنوان بزرگ‌ترین و مهم‌ترین واقعه پس از اسلام، در تعیین و جابه‌جایی مرزهای ادبی، فرهنگی و هنری نقشی بی‌بدیل ایفا کرده است. نهضت عاشورا و عزاداری برای سید و سالار شهیدان حضرت اباعبدالله الحسین (ع) و یاران باوفایش منجر به شکل‌گیری آئین‌های عزاداری به شکل‌های مختلف در اقلیم‌های متنوع ایران گشت و رفته‌رفته این آئین‌های عزاداری مرتبط با شهادت امام حسین (ع)، به دلیل قداست مذهبی که نزد مردم داشتند، در شکل نمایش آئینی تعزیه بروز و ظهور پیدا کردند و تعزیه به‌عنوان یگانه آئین نمایشی ایرانی شناخته شد. «آیین‌ها ابزارهای قدرتمندی برای واشکافی لایه‌های تودرتوی نمایش اجتماعی هستند؛ زیرا عمیق‌ترین و درونی‌ترین ارزش‌های فرهنگی را که این نمایش اجتماعی در آن تعبیه‌شده است و بـه اجرا درمی‌آید را آشکار می‌کنند» (ترنر، ۱۹۸۴: ۸۲). در آیین نمایش تعزیه نیز تمام مؤلفه‌های فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و از همه مهم‌تر مؤلفه‌های معارفی/مذهبی/دینی/شیعی به‌عنوان المان‌ها و نشانه‌های اجرایی با یکدیگر درهم‌تنیده شده‌اند و به‌مثابه‌ی یک ارزش فرهنگی اثرگذار بر دیدگاه و تفکر مردم ایران متبلور شده‌اند. گرد هم آوردن مردم در فواصل زمانی منظم و حفظ خطوط ارتباطی و همکاری آنها، از مهم‌ترین کارکردهای اجتماعی آشکار مراسم آیینی است که از طریق یکپارچه‌سازی جامعه، باعث اعتبار بخشیدن به وضـع موجود مراسم آیینی در سـطح جامعه می‌شود. این وجه اعتباربخشی به رویداد آئینی در نمایش آئینی تعزیه به طرز چشم‌گیری قابل‌مشاهده است.

- تعریف تعزیه

تعزیه به‌عنوان یگانه شکل اصیل نمایش آیینی در ایران به شمار می‌رود. «در دانشنامه جهان مدرن اسلامی آکسفورد از تعزیه به‌عنوان مصیبت‌نامه‌های شیعه و تنها نمایش‌های جدی و مهم جهان اسلام نام‌برده شده است» (پازوکی، ۱۳۹۷: ۸۹). مبتنی بر گفتمان شیعی یکی از مهم‌ترین اندیشه‌های دینی که در تاروپود مردم ایران نهادینه شده است این موضوع است که پس از واقعه غدیر خم حکومت و به تعبیر شیعی ولایت از خاندان عصمت و طهارت حضرت محمد (ص) غصب شد و به سبب این اتفاق مهم تاریخی ظلمی بزرگ به خاندان پیامبر و مردم وارد شد و این موضوع به علت ظلم بنی‌امیه ادامه پیدا کرد و منجر به شهادت مظلومانه امام حسین ع و یاران با وفایش در روز عاشورا شد. «تعزیه، آیینی ملی، مذهبی و هنری است که ویژه کشور ایران است و تعلق به شیعیان دارد و در هیچ‌یک از کشورهای اسلامی این پدیده بـه شکلی که موردنظر است وجود ندارد» (همایونی، ۱۳۸۰: ۱۴۴). این نگاه حق‌طلبانه در بین شیعیان ادامه پیداکرده و به علت خفقان حکومت اموی و حکومت عباسیان به شکل رنج فروخورده در نهاد شیعیان باقی ماند. پس از روی کار آمدن حکومت آل‌بویه رفته‌رفته دسته‌های عزاداری برای سید و سالار شهیدان شکل گرفت و این دسته‌روی‌ها رفته‌رفته منجر به شکل‌گیری نوعی نمایش آئینی به نام تعزیه شد. معزالدوله احمد بن

بویه در دهم محرم سال ۳۵۲ هجری قمری در بغداد به مردم دستور داد که برای سوگواری، دکان‌هایشان را ببندند، بازارها را تعطیل کنند، نوحه بخوانند و جامه‌های خشن و سیاه بپوشند (چلکوفسکی، ۱۳۶۷: ۱۸). در این نمایش آئینی مردم فرصت حق‌طلبی نمادینی برای احقاق حق و تعزیت و سوگواری برای امام حسین ع و یاران وفادارش پیدا کردند و این نمایش آئینی به حیات خود ادامه داد و رفته‌رفته قوت گرفت و در دوره صفویه و قاجاریه به اوج نفوذ خود در بین مردم رسید. ازاین‌رو «تعزیه بیانگر وجهی از تاریخ شیعیان و نشان‌دهنده رخدادی واقعی-تاریخی در حوزهٔ حیات قدیسان دین و مذهب در جهان تشیع بوده است» (شهیدی و بلوکباشی، ۱۳۸۰: ۲۸). مبتنی بر این دیدگاه، تعزیه وجهی دینی/مذهبی به خود می‌گیرد؛ اما نمی‌توان وجه جامعه‌شناسی جامعه ایرانی را در شکل‌گیری نمایش آئینی تعزیه نادیده گرفت. تعزیه ایرانی، نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبیِ ریشه‌دار متأثر است. حسین اسماعیلی نیز تعزیه را کرداری جمعی و ثوابمند می‌داند و بازنمایی تمثیلی و ادواری شهادت امام حسین و پیامدهای آن در برابر توده‌های مردم را از ویژگی‌های بارز شکل‌گیری تعزیه می‌پندارد (نعمت‌طاووسی، ۱۳۹۲: ۴۲). به‌عبارت‌دیگر همواره نمایش‌های مذهبی/آئینی/اعتقادی/معنوی مابین دو وجه اجتماعی (وجه مبناسازی نمادین و هویت بخشی فرهنگی به باورهای عمیق قلبی مردم جامعه) و وجه نمایشی (استفاده از عناصر و شیوه‌های قراردادی و عموماً نمادین و قابل فهم) در نوسان‌اند و یک رابطه درهم‌تنیده بین این دو وجه برقرار است. از منظر اجتماعی و جامعه‌شناختی و فرهنگی افراد با مشارکت در نمایش‌های مذهبی وارد یک جریان اجتماعی می‌شوند که و به‌طور مداوم در حال تعامل و تأثیر و تأثر متقابل هستند تا این فضای بینابینی و سیال را به بهترین شکل خود بیافرینند. شبیه‌خوانی هم به‌عنوان یک نمایش مذهبی در زمره اجراهای فرهنگی است که طی آن صحنه تاریخی و نمایشی از دل‌زندگی واقعی زایش می‌یابد و متناوباً به زندگی واقعی پیوند می‌خورد. این وضعیت در شبیه‌خوانی درنتیجه مشارکت و پیوستگی مداوم شبیه یا بازیگر و مخاطبان بروز می‌کند (پازوکی، ۱۳۹۵: ۳۷).

- بنیان‌های فلسفی پدیدارشناسانه مرلوپونتی

پدیدارشناسی معادل واژه لاتین «Phenomenology» و از ریشه یونانی «Phainein» اخذشده است و به معنای خود را ظاهر ساختن است؛ به این اعتبار، «phenomenon» به معنای آن چیزی است که خود را ظاهر و آشکار می‌کند (ریخته‌گران، ۱۳۸۹: ۵). پدیده در فارسی معادل واژه «phenomenon» در انگلیسی است. در کتاب‌های لغت این واژه به معنای حادثه، عارضه، نمود، تجلی، پدیده و مواردی ازاین‌دست ترجمه‌شده است. از منظر لغوی اصطلاح «پدیدارشناسی» از به هم پیوستن واژه‌ی «Phenomen» به معنای «پدیده» با واژهٔ «logy» به معنای «شناخت» تشکیل‌شده است (موران، ۲۰۰۲: ۲۲۸). دست‌کم از منظر واژگانی «پدیدارشناسی» به شکلی از تفکر اطلاق می‌شود که هدفش شناخت یا مطالعه پدیدارهاست. پدیدارشناسی را می‌توان به‌مثابه‌ی روشی در نظر گرفت که توصیف و تبیین پدیده‌ها را از طریق مواجهه‌ی مستقیم با آن‌ها امکان‌پذیر می‌سازد. همان‌گونه که از معنای لغوی پدیدارشناسی برمی‌آید، شناخت پدیدارها با ارجاع به مناسبات و زمینه شکل‌گیری خود پدیده هدف این تفکر فلسفی است. «پدیدارشناسی همان‌طور که از نامش پیداست، پدیده‌ها را کاوش می‌کند؛ هر چیزی که مستقیماً توسط حواس درک می‌شود» (آوسلاندر، ۲۰۰۸: ۱۳۶). پدیدارشناسی علم مطالعه و ادراک پدیده‌هاست و بررسی پدیدارها در بافت و زمینه وجودی آن موجب می‌شود تا توصیف دقیق‌تری از پدیده‌ی موردنظر ارائه شود و به ادراک بی‌واسطه از آن پدیده دست یابد.

در باور کلی پدیدارشناسی به‌مثابه‌ی رهیافتی توصیفی شناخته می‌شود و «با توصیف کردن سروکار دارد، نه با توضیح دادن و تحلیل کردن» (مرلوپونتی، ۲۰۱۲: xxi). پدیدارشناسی، بستری را فراهم می‌کند که به درک بی‌واسطه ماهیت پدیدارها و چرایی، چیستی و فهم سامان‌یافته‌ی آن‌ها منجر می‌شود؛ درست همان‌گونه که تجربه و زیست می‌شوند. از این منظر «پدیدارشناسی ساختارهای تجربه و آگاهی ما را آن‌چنان‌که توسط سوژه تجربه می‌شود، بررسی می‌کند» (زاریلی، ۲۰۲۰: ۲۷۶). پدیدارشناسی فعالانه تلاش می‌کند تا در برابر تحمیل غیرضروری نظریه یا طرح‌واره‌های از پیش تعیین‌شده در حوزه موضوع موردمطالعه مقاومت کند و تلاش می‌کند تا تأثیر این پیش‌فرض‌های نظری را در درک ماهیت موضوع کنار بگذارد. رویکرد پدیدارشناسی مرلوپونتی به‌عنوان یک چارچوب فلسفی، بر ادراک از طریق بدن و «تجربه‌ی زیسته» تأکید دارد. پدیدارشناسی از منظر مرلوپونتی «عبارت است از یادگیری نگاه دوباره به جهان» (مرلوپونتی، ۲۰۱۲: xxxv). او معتقد است که «جهان زیسته» به‌عنوان بستر اولیه تجربه انسانی، پیش‌زمینه‌ای برای درک‌های فراتر از تجریدهای ذهنی است (مرلوپونتی، ۱۹۶۲: ۴۷). از نظر

مرلوپونتی، تجربه زیسته (تجربه‌ی عینی و حسی) همواره در تعامل میان سوژه (محرک ادراکی) و ابژه (آنچه ادراک می‌شود) شکل می‌گیرد و این شیوه از ادراک به درهم‌تنیدگی بین بدن و ذهن تأکید می‌کند. از منظر او ادراک و آگاهی از «تجربه زیسته [i]» در جهان جدا نیست و ادراک مستقیماً با «بدن زیسته» ارتباط دارد؛ «بدن زیسته»، هم به بدنی که دنیا را تجربه می‌کند و هم به بدنی که تجربه می‌شود اشاره می‌کند؛ مبتنی بر مفهوم جهان زیسته و تجربه زیسته در تعزیه تجربه مخاطب از تعزیه، نه صرفاً یک مشاهده ذهنی، بلکه یک تجربه عمیق بدنی است. حضور در میان فضای مراسم، لمس حرکات و هماهنگی صدا و نور، مخاطب را به دنیایی زنده و پویا می‌برد. این رویکرد، مفهومی نو از تجربه زیسته ارائه می‌دهد که در آن مرز میان سوژه و ابژه محوشده و بدن به‌عنوان واسطه اصلی در تفسیر معانی نمادین فعالیت می‌کند.

مرلوپونتی معتقد است که «بدن من چشم‌انداز من به‌سوی جهان به‌عنوان ابژه‌ای از آن جهان است» (مرلوپونتی، ۲۰۱۲: ۷۳). مرلوپونتی معتقد است که «اگر حس کردن شکلی از «ارتباطات زنده» است» (همان: ۵۳). پس شرط لازم برای ادراک جهان همان‌گونه که با آن روبرو می‌شویم، «بدنمندی» است. از منظر مرلوپونتی این فقط ذهن نیست که جهان را درک و تجربه می‌کند، بلکه بر اساس نگرش مرلوپونتی از مفهوم بدنمندی، این بدن است که نقش اصلی را در چگونگی تجربه‌ی جهان ایفا می‌کند؛ چیزهای خارجی که ما به‌عنوان اشیا در جهان درک می‌کنیم، نتیجه این است که بدن ما چگونه آن‌ها را تجربه می‌کند، نه صرفاً محصول آگاهی ذهن که آن شیء را تشخیص می‌دهد (آوسلاندر، ۲۰۰۸: ۱۳۸). بنابراین برخلاف دیدگاه سنتی فلسفی ناظر بر مرکزیت ذهن، ازنظر مرلوپونتی این فقط ذهن نیست که جهان را تحلیل می‌کند بلکه «برای در-جهان-بودن باید ضرورتاً بدنمند بود.» (متیوز، ۱۳۹۷: ۲۶) در فرایند ادراک رخدادها، درهم‌تنیدگی بدنمند فرد با جهان، یک رابطه تعاملی و تکاملی بین کنش‌های انسان و جهان پیرامون آن‌ها ایجاد می‌کند که همین تعامل و ارتباط مشارکتی موجب آگاهی بدنمند ما از جهان پیرامون می‌شود. ازاین‌رو بدنمندی و درهم‌تنیدگی بدنی ما با جهان امکان دسترسی ما به جهان را فراهم می‌کند. «ما جهان را با بدن‌هایمان ادراک می‌کنیم» (مرلوپونتی، ۲۰۱۲: ۲۱۳). بنابراین از نگاه مرلوپونتی «انسان با بدنش در جهان مأوا دارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و بدن شرط امکان تحقق هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود» (کراسلی، ۲۰۱۲: ۹۲). از دیدگاه مرلوپونتی، نمی‌توانی بدون بدن آگاهی داشت و بدن و ذهن به‌طور جدایی‌ناپذیر و ناگسستنی به هم پیوند خورده و درهم‌تنیده شده‌اند؛ بنابراین تحلیل جهان همیشه فعالیت یک ذهن بدنمند است؛ به‌بیان‌دیگر «هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و ذهن بدنمند ما ناشی می‌شود» (آوسلاندر، ۲۰۰۸: ۱۳۸). در تحلیل تعزیه، مفهوم «بدنمندی» به‌معنای تجلی واقعی بدن در تجربه مراسم و «فضای زیسته» که به تعامل فضا و حضور حسی مخاطب اشاره دارد، از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ به‌عبارت‌دیگر، تجربه تعزیه نه‌تنها یک فرآیند ذهنی بلکه یک پدیده‌ی بدنی-حسی است که در آن بدن به‌عنوان واسطه‌ی اصلی در تفسیر معانی نمادین عمل می‌کند (مرلوپونتی، ۱۹۶۲: ۶۰). مرلوپونتی برای تبیین مفاهیم «بدنمندی»، «بدن زیسته» و «بدن-ذهن [ii]» به مفهوم کنش به‌مثابه‌ی عمل استناد می‌کند و معتقد است که این مفاهیم درهم‌تنیده هستند و در چارچوب مواجهه حرکتی/کنشی/جسمانیِ و تعامل/ارتباط/مشارکت «سوژه ـ ابژه» با جهان ادراک می‌شوند. در این نگاه بدن و جهان اجزاء کل یکپارچه‌ای را تشکیل می‌دهند که باهم ارتباطی ذاتی و درونی دارند. از منظر مرلوپونتی «بدن صرفاً یک ابژه از جهان نیست، بلکه ابزار ارتباطی ما با جهان است» (همان: ۸۰). و انسان به‌واسطه «بدن زیسته» در وضعیتی «بین‌الاذهانی» با سایر «سوژه ـ ابژه‌های» حاضر در جهان به سر می‌برد؛ ازاین‌رو ادراک ما از جهان پیرامون به عوامل متعددی مرتبط است که هرکدام در عین منحصربه‌فرد بودن در ارتباطی دائمی و پیوسته و یکپارچه با هم قرار دارند و ادراک جهان از طریق همین بستر ارتباطی و تعاملی است که صورت می‌پذیرد. دراین‌ارتباط پیوسته، «بدن زیسته» نه‌تنها قصدیت ما به‌سوی پدیدارها و ادراک آن‌ها را فراهم می‌کند، بلکه این کنشگری فعالانه و پویا موجب خلق موقعیت‌ها و رویدادهای معنادار در «جهان زیسته» می‌شود و «قصدیت»، «زمانمندی»، «مکانمندی»، «بین‌الاذهانی» و «تجربه زیسته» ما را شکل می‌دهد.

- پدیدارشناسی تعزیه

به بیان ساده، پدیدارشناسی فلسفه‌ای است که به بررسی ماهیت یا ذات پدیده‌ها می‌پردازد. آنچه وجه مشترک رهیافت‌های پدیدارشناختی است تمرکز مشترک بر کاوش دراین‌باره است که انسان‌ها چگونه به تجربه‌های خود معنا بخشیده و آنها (معنای مشترک آن تجربه‌ها) را هم به‌طوری فردی هم به شکل جمعی به آگاهی تبدیل می‌کنند؛ المان‌های عینی اجرایی تعزیه و شیوه‌ی

مواجهه مخاطب با این عناصر ادراکی منجر به شکل‌گیری فضایی پدیداری می‌شود که در این جهان تعاملی و مشارکتی تجربه مشترکی از ادراک حسی از منظر زاویه‌دید پدیدارشناسی می‌شود. مبتنی بر این نگرش در فرایند مواجه پدیدارشناسی با فرایند اجرایی تعزیه دیگر با مخاطبی که تنها به‌مثابه سوژه و فاعل‌شناسای دکارتی و با رویکرد سوبژکتیو و به شکل ذهنی ابژه‌ی اجرای تعزیه را تحلیل و خوانش فردی خود را از اجرا داشته باشد نیستیم بلکه در این شیوه از شناخت و ادراک مواجهه مخاطب به درهم‌تنیدگی سوژه‌ـابژه و بدن‌ـذهن از منظر بین‌الاذهانی با تمام امکانات جهان زیسته اجرای تعزیه می‌پردازد. بر اساس رویکرد پدیدارشناسی به تعزیه فضا/مکان اجرایی تعزیه به‌منزله یک جهان زیسته و پدیداری است که توسط حضور توأمان و درهم‌تنیده مخاطبان و شبیه‌خوانان و المان‌های دیداری و شنیداری و لمسی حاضر در گستره‌ی فضای پدیداری اجرا محقق می‌شود.

- پدیدارشناسی مرلوپونتی و مواجهه حسی و تجربه زیسته مخاطبان با تعزیه

مرلوپونتی بر اهمیت تجربه و ادراک به‌عنوان اموری بنیادین در شناخت انسان تأکید دارد. به اعتقاد او، فرد در یک ارتباط مستقیم با جهان پیرامون خود قرار دارد و این ارتباط تحت‌تأثیر ادراکات جسمی و حسی شکل می‌گیرد. از دیدگاه پدیدارشناسانه مرلوپونتی، ادراک و تجربه انسان همواره در زمینه‌ای اجتماعی و فرهنگی رخ می‌دهد. به‌این‌ترتیب، مواجهه مخاطبان با تعزیه فراتر از یک تجربه بصری یا شنیداری است و به تجربه‌ای زیسته و بدنی تبدیل می‌شود. حرکت‌ها، گفتارها و استفاده از نمادها در تعزیه، از طریق کارکرد بدنی و حسی، به مخاطبان منتقل‌شده و آن‌ها را به بخشی از فرایند اجرا بدل می‌کند. از منظر مرلوپونتی، بدن و احساسات نقش محوری در فهم و تفسیر دارند. به همین دلیل، مخاطبان تعزیه با استفاده از تمام بدن و حواس خود در نمایش سهیم می‌شوند. این فرآیند، تعزیه را به یک میدان زنده از احساسات مشترک تبدیل می‌کند که در آن مرزبندی‌های فردی از بین می‌رود و تجربه‌ای جمعی شکل می‌گیرد. از این منظر تعزیه به‌عنوان شکلی از نمایش آیینی‌ـمذهبی شیعه، تنها یک روایت تاریخی نیست، بلکه «تجربه جمعیِ بدنمند» از حافظه، عاطفه و ایمان است.

مرلوپونتی بدن را نه ابزاری جدا از ذهن، بلکه «خودِ سوژه ادراک» می‌داند. ادراک، پیش از هر تأمل فلسفی، در تعامل بدن با جهان شکل می‌گیرد. در تعزیه، مخاطب از طریق بدن خود، فضا، صداها و حرکات را «زیسته» و معناسازی می‌کند. جهان زیسته از نگاه مرلوپونتی، فضایی پیشاتأملی است که بدن در آن غوطه‌ور است. تعزیه نیز زیست جهانی است که مخاطب را درون‌شبکه‌ای از نشانه‌های بدنمند (اشک، فریاد، حرکت) قرار می‌دهد. همچنین مرلوپونتی به درهم‌تنیدگی ادراک و کنش تأکید می‌کند و از منظر او ادراک و کنش جدایی‌ناپذیرند: ما جهان را از طریق کنش‌های بدنمان می‌فهمیم. در تعزیه، مخاطب با سینه‌زنی، گریه، یا حتی سکوت، در روایت مشارکت جسمانی می‌یابد. مرلوپونتی معتقد است که ادراک انسانی همواره در بستری از تجربه‌های بدنی و حسی شکل می‌گیرد. تعزیه به‌عنوان یک نمایش آیینی، از طریق صداها، حرکات بازیگران و فضای محیط، تجربه‌ای چند حسی و همه‌جانبه برای مخاطب ایجاد می‌کند. مخاطب از طریق بدن خود و با استفاده از حواس مختلف (بینایی، شنوایی و حتی حس فضا) ارتباطی معنوی و عمیق با فضای اجرا به‌مثابه‌ی یک میدان پدیداری و یک میدان فرهنگی برای به وقوع پیوستن امر اجتماعی پیدا می‌کند. از نگاه مرلوپونتی، بدن انسانی نه‌تنها درکی فیزیکی از محیط‌زیست خود دارد بلکه به‌واسطه تجربه‌های زیست‌جهانی، معنای متکثری را تجربه و ادراک می‌کند. در تعزیه، این معناها از طریق تعامل بدنمند با روایت‌های شهادت امام حسین (ع) و یاران او تقویت می‌شود و شرکت‌کنندگان با نوعی همذات‌پنداری عاطفی بدنمند به این معناها درهم‌تنیده می‌شوند؛ بنابراین، تعزیه برای مخاطبان صرفاً یک مشاهده فیزیکی صرف نیست بلکه نوعی ادراک زیسته است که به‌واسطه آن زیستن در زمان تاریخی عاشورا و زمان حال اجرا به شکلی درهم‌تنیده تجربه می‌شود. پدیدارشناسی مرلوپونتی با تأکید بر «بدنمندی» به‌عنوان محور ادراک و تجربه زیسته انسان در جهان مواجه مخاطب با تعزیه را به‌مثابه یک پدیده چند حسی (صدا، حرکت، فضای آیینی) که مخاطب را در «جهان زیسته» خود به‌مثابه یک میدان پدیداری غوطه‌ور می‌کند. از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی و مبتنی بر تجربه زیسته مخاطبان در مواجهه با تعزیه، از طریق «حس بینایی» (لباس‌های سیاه و قرمز) و «حس شنوایی» (نوحه‌های آهنگین) به فضای عاطفی نمایش وارد می‌شوند. همچنین بدنمندی اجراکنندگان (حرکات نمایشی، سینه‌زنی) باعث شکل‌گیری «هم‌حسی بدنی» در مخاطبان می‌شود. مبتنی بر مطالب عنوان‌شده می‌توان نحوه‌ی مواجهه حسی ـ بدنمند و تجربه زیسته مخاطبان با فرایند اجرای تعزیه را بر اساس مفاهیم زیر تحلیل کرد.

- همدلی در مواجه با اجرای تعزیه

مرلوپونتی عاطفه و همدلی را به‌مثابه ریشه و اساس تمام مواجهات بینا سوژه‌ای قرار می‌دهد. از طریق همدلی، بدن به‌سوی جهان بیرون حرکت می‌کند و به گستره خود محدود نمی‌ماند. باوجودآنکه مرلوپونتی در فلسفه‌اش، بر اهمیت سوژه تأکید می‌کند، اما نکته مهم در بحثش، تأکید بر حرکت کردن و گذار از اندیشنده سوبژکتیوسم دکارتی، به یک سوژه بدنمند مشارکت‌کننده و درگیر با جهان و در ارتباط با دیگر سوژه‌های بدنمند است. ازسویی‌دیگر ویژگی اصلی تعزیه ایجاد حس دگرگونی در مخاطب است و این دگرگونی حسی اغلب در مناسک و آیین‌ها اتفاق میافتد. «نمی‌توان تعزیه را دید و منقلب نشد» (گوبینو، ۱۳۶۷: ۴۳۲). از این منظر تعزیه را زیرمجموعه اجرای آئینی دسته‌بندی کرده‌اند. «وقتی در یک نمایش تماشاگران به مشارکت‌کنندگان تغییر ماهیت دهند، آن اجرا وجه آیینی پیدا می‌کند»(شکنر، ۱۳۸۶: ۲۶۲) با توجه به تجربه زیسته مخاطبین تعزیه و پیش‌فرض‌های مذهبی این دسته از مخاطبین ارتباط مخاطب با اجرای تعزیه منجر به ایجاد سطح بالایی از همدلی به علت تحت‌تأثیر قرار گرفتن احساست درونی مخاطب می‌شود. «همدلی درک احساس دیگران است، بدون آنکه از آن حرفی زده شود» (گولمان، ۱۹۹۷: ۲۰). همدلی پدیده‌ای ادراکی است که به‌واسطه مواجهه محض و خالص مخاطب با اتمسفر ایجادشده در بستر اجرایی فضا/محیط تعزیه و تمام عناصر اجرایی آن حاصل می‌شود و پیوند درهم‌تنیده تمام این عناصر عینی و دیداری و عناصر حسی و عاطفی منجر به ایجاد حس همدلی در مخاطب تعزیه خواهد شد و نوعی کاتارسیس حسی در مخاطب ایجاد می‌شود. استیون هیث، این کاتارسیس را «تطهیر معنوی تماشاگر» توصیف می‌کند (هیث، ۱۹۷۴: ۱۰۹). کاتارسیسی که بیشتر از آنکه به علت همراه شدن با قصه و روایت و سرنوشت قهرمان برای او حاصل‌شده باشد تحت‌تأثیر فضا، حس و منشأ دینی که از تجربه زیسته او نشئت‌گرفته است ایجاد می‌شود؛ زیرا مخاطب تعزیه بارها و بارها با روایت تعزیه مواجه شده است و ه علت این تکرار کاملاً از پایان روایت و سرنوشت قهرمان آگاه است اما در هر مواجه مجدد به علت تغییر مکان و منحصربه‌فرد بودن اتمسفر اجرا نوعی ادراک حسی از کاتارسیس را تجربه می‌کند. در فرایند اجرای تعزیه هیچ دو مخاطبی همانند نیستند چنان‌که هیچ دو اجرایی همانند نیستند. از این منظر این حس همدلی با فضا/محیط یا به عبرات دیگر و به تعبیر مرلوپونتی جهان زیسته فرایند اجرای تعزیه با نگاه ارسطو به مفهوم کاتارسیس متفاوت است و مفهوم پدیدارشناسی از کاتارسیس را در بر می‌گیرد. مفهومی که در تعزیه بین امر دیدن و امر دیده شدن ارتباطی درهم‌تنیده قائل می‌شود و کنش تماشا کردن و تماشا شدن را درهم‌تنیده و اثرگذار و اثرپذیر بر یکدیگر توصیف می‌کند.

- تجربه بدنمند از اجرای تعزیه

مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک و در توصیف نظریه بدنمندی خود بر این مهم تأکید می‌کند که ادراک حسی تنها به مواجه حسی و تحریک اندام‌های حسی سوژه محدود نمی‌شود بلکه تأثیر این محرک‌های حسی درهم‌تنیده با یکدیگر منجر به شکل‌گیری تجربه‌ای بدنمند از مواجه با جهان زیسته و پدیدارهای حاضر در این جهان می‌شود. این شیوه از ادراک رویکرد معرفت‌شناسی دکارتی و تفکیک‌های دوگانه دکارتی را به چالش می‌کشد و به درهم‌تنیدگی سوژه‌ـابژه و مفهوم بدن‌ـذهن یکپارچه می‌انجامد؛ بنابراین ادراک هر پدیده‌ای به‌واسطه حضور درهم‌تنیده سوژه‌ـابژه و در مواجه پدیداری با دیگری بیانگرـناشناخته و در وضعیتی پیشاتعقلی امکان‌پذیر است. درنتیجه دیگری نیز در این جهان با ما مشترک است و این حضور مشترک به درک مشترک از جهان در وضعیتی بدنمند می‌انجامد. «مخاطب در شبیه‌خوانی همواره در موضعی انفعالی و دریافتگر صرف نیست بلکه هم‌زمان در موضعی فعالانه، بیانگر و تأثیرگذار بر شبیه‌خوانان ظاهر می‌شود. در شبیه‌خوانی، نقش‌خوانان و مخاطب در جهانی مشترک یا درون رویداد اجرا حضور دارند و ازنظر بدنی درهم‌تنیده‌اند و به‌واسطه بدنمندی رابطه‌ای تعاملی با هم دارند که طی آن‌هم منفعلانه متأثر شده وهم فعالانه وارد کنش می‌شوند» (پازوکی، ۱۳۹۷: ۵۹). ازنظر مرلوپونتی نیز بدن ما هم ابژه است هم سوژه چون هم دیده می‌شود و هم می‌بیند، هم لمس می‌شود و هم لمس می‌کند و این ویژگی ادراکی در جهان زیسته و به‌واسطه حضور بدنمند و ارتباط زیسته سوژه‌ـابژه‌ها با یکدیگر امکان‌پذیر است. با در نظر گرفتن مفهوم درهم‌تنیدگی سوژه‌ـابژه در جهان زیسته، در فرایند اجرایی تعزیه نیز با دو وجه انسانی به‌مثابه‌ی سوژه‌ـابژه مواجه هستیم. شبیه‌خوان‌ها (اولیا، اشقیا، زن پوش، سیاهی لشگرها) و مخاطبین (تماشاگران در جایگاه تماشاگر محض، فیلم‌برداران، عوامل تدارکات و انتظامات، شبیه‌خوان‌های که از اجرای نقش بیرون آمده و بدل به مخاطب می‌شوند، گروه موسیقی و تمام افراد دیگری که در مکان اجرای تعزیه حضوری

بدنمند دارند). این دو وجه انسانی به‌طور هم‌زمان و پی‌درپی در فرایند پیشرفت رویدادها در اجرای تعزیه در جایگاه سوژه‌ـابژه قرار می‌گیرند و واسطه‌ای این درهم‌تنیدگی بدنمندی آن‌ها می‌باشد. از این منظر اگر مخاطب تعزیه هیچ شناختی از روایت دینی تعزیه نداشته باشد و هیچ پیش فرضی نیز از حادثه‌ی رخ داده در عاشورا نداشته باشد، تنها به‌واسطه‌ی الگوی رفتاری و ویژگی‌های بدنمند شبیه‌خوان‌ها می‌تواند اولیاء خوان‌ها که نماینده رویکرد خیر هستند را از اشقیاء خوان‌ها که نماینده رویکرد شر هستند تمیز دهد و این وضعیت به‌واسطه شاکله بدنی و الگوی کنشگری شبیه‌خوان‌ها توسط مخاطبین کشف می‌شود. در همین فضای غیر نمایشی است که وجه بدنمند مخاطب نمود و ظهور بیشتری می‌یابد که نمونه‌ای از آن را می‌توان در لحظات عزاداری جمعی و در وضعیتی غیر نمایشی مشاهده کرد: تعزیه‌گردان با زدن بر سینه خود به شبیه‌خوانان علامت سینه‌زنی می‌دهد. سپس سینه‌زنی آغازین تعزیه‌گردان را شبیه‌خوانان پی می‌گیرند. این عمل رفته‌رفته سراسر حسینیه را در بر می‌گیرد تا اینکه به‌صورت عملی نمادین همه تماشاگران را یکپارچه نموده و آنها را به شرکت‌کنندگان در تعزیه تبدیل می‌سازد و میدان اجتماعی ایجاد می‌کند که از حضور بدنمند د این مناسک آیینی شکل‌گرفته است. خوانش پدیدارشناسانه تعزیه بر اساس آرای مرلوپونتی نشان می‌دهد که این آیین، فراتر از یک نمایش مذهبی، «تجربه‌ای بدنمند از تاریخ، ایمان و اجتماع» است. مخاطب در تعزیه، با بدن خود می‌اندیشد، احساس می‌کند و معنا سازی می‌کند. این تحلیل نه‌تنها درک ما از تعزیه را عمق می‌بخشد، بلکه نشان می‌دهد که چگونه پدیدارشناسی بدنمندی می‌تواند ابزاری قدرتمند برای مطالعه آیین‌های جمعی باشد. بدنمندی در اجرای تعزیه ایرانی را می‌توان به‌عنوان «تجربه‌ای همه‌جانبه از حضور فیزیکی و عاطفی» درک کرد که در آن بدنِ بازیگران و تماشاگران، نه ابزارهایی جداگانه، بلکه خود بیانگر معنا و احساس هستند. در تعزیه، بدن‌ها تنها نقشِ نمایشی ایفا نمی‌کنند، بلکه به‌مثابه «زبانِ زنده‌ای» عمل می‌کنند که روایتِ کربلا را از طریق حرکت، صدا و حسِ مشترک با مخاطب زنده نگه می‌دارند. از سویی دیگر فضا/محیط تکایا و حسینیه‌های اجرای تعزیه به‌عنوان مکان‌های سرپوشیده و مکان‌های روباز همواره به‌عنوان زیست بومی فرهنگی و دارای هویت اجتماعی در شکل‌گیری باور جمعی و ادراک حسی مخاطب اجرای تعزیه مؤثر بوده است.

- فضای بدنمند: مشارکت در مصیبت به‌مثابه تجربه بدنمند

موریس مرلوپونتی در پدیدارشناسی خود، فضا را نه به‌عنوان «ظرفی خنثی» برای رویدادها، بلکه به‌مثابه تجربه زیسته بدنمند تعریف می‌کند. از نگاه او، فضا از پیش وجود ندارد، بلکه در تعاملِ بدن با جهان ساخته می‌شود. مرلوپونتی معتقد است فضا از طریق حرکت، ادراک و جهت‌گیریِ بدن درک می‌شود. فضا برای او «جهانی است که بدن در آن غوطه‌ور است» و هر عنصر در آن، نه به‌صورت مجزا، بلکه در رابطه با موقعیتِ بدنِ ادراک‌گر معنا می‌یابد. از این منظر فضا و محیط اجرایی تعزیه نقش اساسی در هدایت ادراک مخاطب دارد و محیط فیزیکی و طراحی سالن‌های تعزیه، نه‌تنها به‌عنوان بستری برای نمایش بلکه به‌عنوان یک عامل فعال در شکل‌گیری ادراک مخاطب مطرح است. عناصر معماری، نورپردازی و چیدمان فضا در ایجاد «فضامندی» نقش کلیدی دارند و به مخاطب کمک می‌کنند تا در یک فضای نمادین، معانی عمیق‌تر را از تعزیه استخراج کند. فضای اجرای تعزیه (حسینیه، میدان باز) به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که مخاطب «درون روایت» قرار گیرد. تماشاگران روی زمین می‌نشینند، گرداگرد صحنه حلقه می‌زنند و فاصله فیزیکی با بازیگران به حداقل می‌رسد. این چیدمان، مرز بین «تماشا» و «زیستن» را محو می‌کند؛ «مجاورت فیزیکی» بدن مخاطبان را در معرض لرزش صداهای تعزیه‌خوانان، بوی عطرها و حتی گرمای جمعیت قرار می‌دهد و «کنش‌های بدنمند» مخاطب (مانند تکان خوردن در هنگام نوحه) نه واکنشی تصنعی، بلکه پاسخی خودانگیخته به ادراک بدنمند است. این نزدیکیِ فیزیکی بدن مخاطب را در «مرکز ثقلِ روایت» قرار می‌دهد و مرز بین تماشاگر و بازیگر را محو می‌کند و از طریق بدن‌های درهم‌تنیده که در فضایی مشترک به «یکپارچگی» رسیده‌اند زمینه را برای ادراک فراهم می‌کند. این «اشتراک بدن‌ها» در تعزیه با کنش‌هایی نظیر گریه جمعی، ریتم یکسان سینه‌زنی و هم‌آوایی در نوحه‌ها قابل‌مشاهده است و فضامکان تعزیه بدن‌های فردی را به «بدن جمعی» تبدیل می‌کند. همچنین به‌واسطه این شیوه از مشارکت جمعی «مشارکت در مصیبت به‌مثابه تجربه بدنمند» تجربه می‌شود. مصیبت امام حسین (ع) نه به‌عنوان مفهومی انتزاعی، بلکه از طریق هم‌آوایی بدن‌ها درک می‌شود و مخاطب در فضایی قرار می‌گیرد که «مرزهای فیزیکی» درهم می‌شکند و مخاطب درد و رنج و مشارکت در مصیبت دیگری را در «امتدادِ بدن خود» درک کند.

- زمان بدنمند: درهم‌تنیدگی گذشته و زمان حال

مرلوپونتی زمان را نه خطی، بلکه به‌مثابه جریانی زیسته توصیف می‌کند. در تعزیه، بدن‌ها «زمانِ خطی» را می‌شکنند. بازیگرِ نقشِ امام حسین (ع)، هم‌زمان هم یک انسانِ امروزی است و هم تجسمِ تاریخیِ یک شهید. تماشاگر نیز در همین لحظه، هم در سال ۶۱ هجری است و هم در اکنونِ خود. این دوگانگی نه در ذهن، بلکه در «تنشِ بدن» احساس می‌شود: گویی بدن‌ها پلی هستند بین گذشته و حال. «زمان روایت» (واقعه کربلا) و «زمان اجرا» (اکنون) در بدن مخاطب «هم‌نهاد» می‌شوند. گریه تماشاگر برای امام حسین (ع)، هم سوگواری برای تاریخی دور است و هم بیان دردهای اکنون. «حرکات آیینی» (مانند سینه‌زنی) نیز بدن مخاطب را به حلقه‌ای از تکرار بی‌پایان زمان مقدس پیوند می‌زند.

- ادراک چند حسی: بدن به‌مثابه سوژه‌ـابژه

مرلوپونتی بر «بیناسوژگی[iii]» تأکید دارد و معتقد است که ادراک ما از جهان همواره با دیگران به اشتراک گذاشته می‌شود. مفهوم سوژه-ابژه در پدیدارشناسی، به معنای تعامل پویا میان فرد به‌عنوان درون‌مایه‌ی ادراکی و آنچه در جهان بیرون از او قرار دارد، تعریف می‌شود. در تعزیه، این تعامل در بطن رابطه بین تماشاگر و اجرا به چشم می‌خورد؛ به‌طوری‌که هر دو بعد ذهنی و بدنی درک معانی نمایش را شکل می‌دهند و محیط اجرایی تعزیه از تمام حواس بدن مخاطب برای خلق تجربه‌ای یکپارچه استفاده می‌کند:

«حس بینایی»: رنگ لباس‌های سیاه (نماد عزا) و قرمز (نماد شهادت)، بدن مخاطب را در فضایی نمادین غوطه‌ور می‌کند.

«حس شنوایی»: آوازهای تعزیه با فرکانس‌های خاص، ارتعاشاتی در بدن ایجاد می‌کنند که مستقیماً بر ضربان قلب تأثیر می‌گذارند.

«حس لامسه»: اشک‌ها روی پوست، سنگینی هوای جمعیت، یا حتی تماس دست‌ها در هنگام سینه‌زنی، همگی ادراک بدنمند را تقویت می‌کنند.

- مواجهه با فضای شنیداری: جهت‌بخشی صدا

در تعزیه، صدا تنها برای انتقال اطلاعات استفاده نمی‌شود، بلکه «فضایی سه‌بعدی و بدنمند» می‌سازد که مخاطب در آن غوطه‌ور می‌شود. آوازهای مذهبی و نوحه‌ها با فرکانس‌های خاص، ارتعاشاتی در بدن مخاطب ایجاد می‌کنند. این ارتعاشات، فضای تعزیه را به «فضای درونی مخاطب» منتقل می‌کنند و احساسات و عواطف مخاطبان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. مرلوپونتی بر این باور است که صداها نه در «فضای بیرونی»، بلکه در «رابطه با بدنِ شنونده» جهت‌گیری می‌شوند و فضای درونی مخاطب را مرتعش می‌کنند. برای نمونه وقتی صدای شمر از پشت سر مخاطب می‌آید، او ناخودآگاه بدن خود را به سمتی می‌چرخاند که گویی می‌خواهد با چرخشِ بدن، «تهدیدِ صدا» را خنثی کند. همچنین نواهای حزن‌انگیز نی و موسیقی زنده تعزیه احساسات مخاطب را تشدید می‌کند و یا سکوت‌های ناگهانی در تعزیه (مثلاً پس از اعلام شهادت امام حسین) فضایی را تشکیل می‌دهد که مخاطب آن را نه با گوش، بلکه با «فشارِ سنگینِ سکوت بر قفسه‌ی سینه» خود یعنی دنیای درونی تحت‌تأثیر قرارگرفته‌ی خود احساس می‌کند. درنتیجه مرتعش شدن دنیای درونی مخاطبین کنش‌های خودانگیخته جمعی شکل می‌گیرد و این فضای ایجادشده در درون مخاطبین منجر به شکل‌گیری «هم‌آوایی جمعی» می‌شود. وقتی تماشاگران با نوحه‌خوان هم‌صدا می‌شوند، صداهایشان نه به‌صورت تک‌تک، بلکه به‌عنوان «امواج یکپارچه بدنمند» تجربه می‌شود. این هم‌آوایی، مرز بین بدن‌ها را محو می‌کند و فضایی می‌سازد که در آن، «من» و «دیگری» در ارتعاشی مشترک درهم‌تنیده می‌شوند. همچنین «گریه‌ی جمعی» در تعزیه تنها یک واکنش عاطفی نیست، بلکه «ابزاری فضاساز» و کنشی خودانگیخته متأثر از ارتعاش دنیای درونی مخاطبین است. صدای گریه‌ها از چپ، راست، جلو و عقب، مخاطب را در شبکه‌ای از «احساساتِ بدنمند» غوطه‌ور می‌کند و فضایی ایجاد می‌کند که در آن، غم نه در ذهن، بلکه در «فضای احساساتِ بدنمند جمعی» جاری می‌شود. این «فضا و زمان شنیداری» زمان خطی و گاهشمارانه را در هم می‌شکند و نواهای پر تکرار نظیر «یا حسین» که در حسینیه طنین‌انداز می‌شود مخاطب را در حلقه‌ای از زمانِ بازگشت‌پذیر قرار می‌دهد. این تکرار، گذشته تاریخی (واقعه کربلا) و زمان حال (اجرای تعزیه) را در یکدیگر ادغام می‌کند و نواهای تعزیه‌خوانان (مانند فریادِ «هل من ناصر ینصرنی؟») مشارکت مخاطبان نه به‌عنوان بازنمایی نمایشی از تاریخی، بلکه به‌مثابه «تجربه بدنمند» همدردی و مشارکت با مصیبت تاریخی است که مستقیماً از زمان اکنون به گوش می‌رسند و زمان را

نیز به پدیده‌ای بدنمند بدل می‌کند. این شیوه مواجهه نشان می‌دهد که تعزیه، به‌عنوان یک آیین بدنمند، نه‌تنها روایتی تاریخی، بلکه «بازسازیِ فضایی-زمانیِ زیست‌جهان شیعی» است که در آن، مخاطب با تمام وجودش مصیبت وارد شده بر خاندان عصمت و طهارت و امام حسین (ع) را زیست می‌کند. از این منظر «بدنِ تماشاگر به‌مثابه شریکِ اجرا» منفعل نیست بلکه بدنِ او در پاسخ به اجرا «واکنش نشان می‌دهد» و با کنش‌های نظیر گریه کردن، سینه زدن و یا با سکوتِ سنگین در مصیبت شریک می‌شود. این واکنش‌ها نه از روی عادت، بلکه از «هماهنگی ناخودآگاهِ بدن‌ها» با روایت سرچشمه می‌گیرند و بدنِ تماشاگر را در امتداد مانند بدنِ اجراگران به بخشی از زیست اجرا تبدیل می‌کند.

- نظریه بوردیو

پیر بوردیو، نظریه‌پرداز برجسته در حوزه جامعه‌شناسی هنر و فرهنگ، تأکید می‌کند که تفسیر آثار هنری و نمایشی تابع ساختارهای اجتماعی، سرمایه‌های نمادین و عادت‌وارهای فرد است (بوردیو، ۱۹۸۴: ۹۸). بوردیو بر این باور است که درک انسان‌ها از واقعیت اجتماعی به ساختارهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی وابسته است. او با تأکید بر نظریه‌ها و ساختارهای اجتماعی، به تحلیل موقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد. بوردیو جامعه را به میدان‌های مختلفی تقسیم می‌کند که هر یک دارای قوانین، هنجارها و سرمایه‌های خاص خود هستند. این میدان‌ها عرصه‌هایی برای رقابت و تعامل کنشگران اجتماعی محسوب می‌شوند. مفهوم «میدان» در نظریه بوردیو، به بستر رقابتی و ساختاری اشاره دارد که در آن انواع سرمایه‌ها (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین) تعیین‌کننده جایگاه افراد در فضای فرهنگی هستند (بوردیو، ۱۹۹۰: ۱۲۲). «میدان نمادین» بخشی از میدان فرهنگی که در آن تولید و توزیع نمادها، معانی و ارزش‌ها صورت می‌گیرد. در این میدان، قدرت نمادین نقش مهمی در تعیین موقعیت کنشگران ایفا می‌کند (بوردیو، ۱۹۹۳: ۸۰). تعزیه را می‌توان به‌عنوان میدانی فرهنگی و نمادین در نظر گرفت که در آن تولید، بازتولید و انتقال معانی و ارزش‌های دینی و فرهنگی صورت می‌گیرد. در این میدان، کنشگران مختلفی همچون تعزیه‌خوانان، مخاطبان، نهادهای مذهبی و فرهنگی حضور دارند که هر یک با سرمایه‌های متفاوت در تعامل و رقابت هستند.

همچنین، «میدان نمادین» به حوزه‌ای اطلاق می‌شود که قدرت نمادین و ارزش‌های فرهنگی در آن تعریف می‌شود (بوردیو، ۱۹۹۱: ۱۱۵). و تجربه‌های هنری مانند تعزیه در آن به‌عنوان یک پدیده‌ی فرهنگی و اجتماعی تفسیر می‌شوند. بوردیو به اهمیت میدان‌های مختلف اجتماعی اشاره می‌کند. بوردیو سرمایه[iv] را به چهار نوع اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی و نمادین تقسیم می‌کند و معتقد است که هر یک از این سرمایه‌ها می‌تواند در میدان‌های مختلف برای کسب موقعیت و قدرت مورداستفاده قرار گیرد (بوردیو، ۱۹۸۶: ۲۴۱). در تعزیه، این میدان شامل فرهنگ عمومی، مذهبی و اجتماعی است که مخاطبان می‌توانند دیدگاه‌ها و تفسیرهای خود را بر اساس این میدان‌ها شکل دهند. حضور در یک میدان خاص (مثل محافل مذهبی) می‌تواند بر نحوه مواجهه فرد با تعزیه تأثیر بگذارد.

مفهوم «عادت‌واره» نیز به‌عنوان الگویی از اندیشه و رفتار فرد، نتیجه‌ی سوژه‌ای است که در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی به‌طور ناخودآگاه شکل می‌گیرد و بر نحوه واکنش مخاطب نسبت به تعزیه تأثیرگذار است (بوردیو، ۱۹۸۴: ۱۰۳). عادت‌واره مجموعه‌ای از تمایلات، نگرش‌ها و رفتارهای درونی‌شده که از طریق تجربه‌های اجتماعی در فرد شکل می‌گیرد و به‌صورت ناخودآگاه رفتارها و کنش‌های او را هدایت می‌کند. در تعزیه نیز مخاطبان با پیش‌فرض‌ها و تجربیات اجتماعی خود به تعزیه نگاه می‌کنند. علاوه بر این، «عادت‌وارها» به‌عنوان چارچوب‌های ذهنی شکل‌گرفته از ساختارهای اجتماعی، نحوه تفسیر و واکنش مخاطب را در برابر نمادهای تعزیه تعیین می‌کند. برای نمونه، یک فرد مذهبی ممکن است بیشتر بر بعد معنوی و دینی تعزیه تمرکز کند، درحالی‌که فردی با تجربه کمتر در این زمینه، به شکلی متفاوت به تفسیر آن می‌پردازد. از این منظر عادت‌واره‌های مخاطبان که از طریق تجارب اجتماعی و فرهنگی در آن‌ها نهادینه‌شده است، نقش مهمی در نحوه درک و تفسیر تعزیه ایفا می‌کند. این عادت‌واره‌ها تعیین می‌کنند که مخاطبان چگونه با مفاهیم، نمادها و پیام‌های تعزیه ارتباط برقرار کنند و چه واکنش‌هایی نشان دهند.

در تعزیه نیز عناصر دینی، اجتماعی و فرهنگی به‌طور متقابل با تجربیات مخاطبان مرتبط می‌شوند و این فرآیند، درک مخاطبان از نمایش را شکل می‌دهد. موقعیت اجتماعی و فرهنگی تماشاگران در این فضا-مکان-میدان نقش تعیین‌کننده‌ای دارد. این موقعیت‌ها کنش اجتماعی را شکل می‌دهند؛ کنش[v] از منظر بوردیو رفتارها و اعمالی است که کنشگران در میدان‌های مختلف

انجام می‌دهند و این کنش‌ها از تعامل بین عادت‌واره و ساختارهای میدان نشئت می‌گیرد (بوردیو، ۱۹۷۷: ۷۲). بوردیو بر این نکته تأکید می‌کند که کنش‌ها نتیجه تعامل میان عادت‌واره‌ها و ساختارهای میدان بوده و سرمایه‌های مختلف در تعیین موقعیت کنشگران مؤثرند در بستر تعزیه، کنش‌های مخاطبان در میدان تعزیه، نتیجه تعامل بین عادت‌واره‌های فردی و ساختارهای میدان است و شامل واکنش‌های حسی، ابراز احساسات و مشارکت فعال در مراسم می‌شود. این کنش‌ها می‌تواند شامل شرکت فعال در مراسم، ابراز احساسات، نقد و تفسیر نمایش و یا حتی بازتولید مفاهیم تعزیه در زندگی روزمره باشد.

میدان در نظریه بوردیو به گروهی از افراد اطلاق می‌شود که با ویژگی‌های یکسانی در کنار یکدیگر تعریف می‌شوند. میدان‌های اجتماعی دایره لغاتی مشخص، عادات رفتاری و ارزش‌های یکسان، تولیدات مشابه و طبقه‌ای خاص را دربر می‌گیرند. میدان‌ها همان‌طور که گفته شد تحت‌تأثیر سرمایه و نیز چینش روابط قدرت شکل می‌گیرند و از هم تمایز پیدا می‌کنند. تمایز از دیگر مفاهیم مهم بوردیو است که در کنار میدان تعریف می‌شود. میدان‌ها بر اساس میزان سرمایه فرهنگی‌ـاقتصادی مشابه افراد تشکیل می‌شوند؛ هر میدان سهم و نحوه متفاوتی از سرمایه‌های فرهنگی‌ـاقتصادی دارد که آن را از میدان دیگر متمایز می‌کند. تمایز در نگاه بوردیو جدایی ناگزیر گروه‌های مختلف اجتماعی تحت‌تأثیر سرمایه است. تفاوت‌های نگرش و فکری متمایزی که زمینه‌های مختلف اجتماعی را از هم جدا می‌کنند، همان پایه‌های تمایز در میدان‌ها هستند. برای متعلق بودن به یک میدان مشخص، می‌بایست ویژگی‌های مشخص آن را دارا بود و از خط فکری، سهم اجتماعی و جایگاه تعریف‌شده آن آگاهی داشت. میدان‌ها با تمام ویژگی‌های منحصربه‌فرد خود و تمایزی که با یکدیگر دارند مفهوم فرهنگ را نیز شکل می‌دهند. (حیدری و دیگران، ۱۴۰۲: ۱۹) بر اساس نظر بوردیو، در فضای اجتماعی دو نوع تحرک اتفاق میاُفتد؛ تحرک عمودی در همان میدان اتفاق میاُفتد، درحالی‌که تحرک افقی اغلب از میدانی به میدان دیگر روی می‌دهد. وقتی تحرک کنشگر از یک میدان به میدان دیگر باشد یک نوع سرمایه به نوع دیگر تبدیل می‌شود؛ بنابراین، بر اساس حجم سرمایه‌ی کلی کنشگران و سرمایه‌ی مسلط یا تحت سلطه‌ی ایشان می‌توان راهبردهای کنشگران و اینکه چطور بر مبنای قواعد میدان عمل می‌کنند تا جایگاه خود را حفظ کنند و یا بهبود ببخشند، بررسی کرد (انگلیش، ۱۳۹۹: ۸).

- نظریه میدان بوردیو و تعزیه به‌عنوان یک میدان فرهنگی

پیر بوردیو بر اهمیت میدان‌های اجتماعی-فرهنگی تأکید می‌کند و باور دارد که هر میدان تأثیرات متقابل کنشگران اجتماعی، سرمایه های گوناگون (اقتصادی، فرهنگی، اجتماعی) و قواعد خاص خود را دارد. با این دیدگاه، تعزیه را می‌توان به‌عنوان یک میدان فرهنگی نگریست که در آن بازیگران (تعزیه‌گردان و مخاطبان) و همچنین نهادهای مذهبی و سنتی نقش اساسی در شکل‌گیری بستر رخدادها نمایشی و بستر رخدادهای اجتماعی و فرهنگی دارند. تعزیه نه‌تنها به‌عنوان نمایش آیینی بلکه به‌عنوان بستر تولید و بازتولید معانی فرهنگی، تحت‌تأثیر ساختارهای قدرت، سرمایه‌های نمادین و عادت‌های اجتماعی مخاطبان قرار دارد. تعزیه در این میدان نه‌تنها سرمایه فرهنگی مخاطبان را افزایش می‌دهد بلکه به آنها امکان می‌دهد تا هویت جمعی و زمینه‌های اجتماعی-مذهبی خود را تقویت کنند. همچنین، گفتمان‌ها و سمبل‌های منتقل‌شده از طریق تعزیه می‌تواند به بازتعریف جایگاه اجتماعی مخاطبان در مواجهه با مفهوم قربانی مقدس و تقدیس مفهوم ایثار و شهادت‌طلبی و مبارزه با ظلم کمک کند.

تعامل متقابل میان شبیه‌خوانان، موسیقی آیینی و مخاطبان، فضایی ایجاد می‌کند که در آن تمایزات طبقاتی یا اجتماعی به شکل موقت کاهش‌یافته و الگوهای مشترک هویتی تقویت می‌شوند و این میدان فرهنگی بوردیویی کاملاً منطبق بر میدان ادراکی/پدیداری مرلوپونتی است. جامعه‌شناسی بوردیو تعزیه را در چارچوب «میدان مذهبی» و «سرمایه نمادین» بررسی می‌کند و بر نقش «عادت‌واره‌های دینی» مخاطبان در تفسیر نمایش آیینی تعزیه تأکید و کلیت فرایند اجرایی تعزیه را به‌عنوان یک میدان فرهنگی‌ـمذهبی برای بازتولید مشروعیت و هویت جمعی در جامعه معرفی می‌کند. از منظر تحلیل جامعه‌شناختی بر اساس آرای بوردیو مخاطبان با پیش‌زمینه‌های مذهبی (عادت‌واره دینی)، تعزیه را به‌مثابه «سرمایه نمادین» برای تثبیت جایگاه اجتماعی خود می‌دانند و با تأکید بر مضمون شهادت‌طلبی و مقاومت، به بازتعریف هویت شیعی در تقابل با گفتمان‌های مسلط سیاسی‌ـجتماعی می‌پردازد. در این میدان فرهنگی نمایشگران و مخاطبان با مشارکت فعال خود در

تعزیه، نه‌تنها به‌عنوان یک فعالیت مذهبی، بلکه به‌عنوان یک عمل فرهنگی به بازتولید روایت‌های مذهبی و فرهنگی می‌پردازند و مخاطبان با حضور فعال و همدلی با نمایش، به تقویت هویت جمعی و مذهبی خود کمک می‌کنند.

- بازتولید عادت‌واره‌ها در میدان تعزیه

در میدان تعزیه، عادتواره‌های نمایشگران و مخاطبان به‌طور مداوم بازتولید می‌شود. نمایشگران با اجرای نقش‌های مذهبی، عادت‌واره‌های مذهبی خود را تقویت می‌کنند، درحالی‌که مخاطبان با مشارکت در مراسم، عادت‌واره‌های جمعی و مذهبی خود را بازتولید می‌کنند. عادت‌واره‌های فردی، حاصل تجارب طولانی‌مدت فرهنگی و اجتماعی، تأثیر بسزایی در نحوه برداشت مخاطبان از تعزیه دارد. به‌عنوان‌مثال، افرادی که در خانواده‌ها و جوامع سنتی بزرگ شده‌اند، تعزیه را نه‌تنها به‌عنوان یک نمایش، بلکه به‌عنوان تجلی باورها و ارزش‌های دینی تلقی می‌کنند (بیضایی، ۱۳۹۲: ۲۲). این عادت‌واره‌ها، به‌صورت ناخودآگاه، الگویی از کنش‌های فرهنگی و واکنش‌های حسی مخاطبان را شکل می‌دهد.

- تداخل سرمایه‌های فرهنگی و کنش‌های مخاطبان

کنش‌های مخاطبان در بستر تعزیه نشان‌دهنده تعامل میان سرمایه‌های فرهنگی و ساختارهای نمادین میدان است؛ به‌عبارت‌دیگر، واکنش‌های حسی و ابراز احساسات مخاطبان نه صرفاً نتیجه تجربه فردی بلکه بازتابی از جایگاه فرهنگی و اجتماعی آنان در میدان فرهنگی محسوب می‌شود (بوردیو، ۱۹۹۳: ۸۸). در این راستا، کنش‌های مخاطبان شامل مشارکت در مراسم، نقد و تفسیر معانی نمایش و حتی تلاش برای بازتولید نمادهای فرهنگی در زندگی روزمره دیده می‌شود. تجربه تعزیه در بستر فرهنگی، ناشی از درهم‌تنیدگی ساختارهای اجتماعی، سرمایه‌های نمادین و عادت‌واره‌های فردی است. از یک‌سو، تعزیه به‌عنوان یک میدان فرهنگی، فضایی برای رقابت و تعامل میان سرمایه‌های نمادین فراهم می‌کند؛ از سوی دیگر، عادت‌واره‌های فردی، الگوهای رفتاری و کنش‌های مخاطبان را هدایت می‌کند. این تداخل، بیانگر پیچیدگی‌های دریافت و تفسیر معانی در یک پدیده فرهنگی چندبعدی همچون تعزیه است.

- ساختار اجتماعی و موقعیت اجتماعی

مخاطبان تعزیه، بسته به شرایط اجتماعی و فرهنگی خود، به شیوه‌های متفاوتی با این نمایش مواجه می‌شوند. بوردیو با توجه به مفهوم «عادت‌واره» توضیح می‌دهد که زمینه‌های اجتماعی مختلف بر شیوه برداشت و تفسیر افراد از نمایش تأثیر می‌گذارد. تجربه تعزیه در یک بُعد هم‌زمان حسی-بدنی و اجتماعی-نمادین اتفاق می‌افتد. از یک‌سو، حضور فیزیکی و حسی مخاطب موجب ورود او به «جهان زیسته» و تجربه‌ای عمیق از معانی نمایشی می‌شود؛ از سوی دیگر، ساختارهای اجتماعی و فرهنگی که بر سوژه تأثیر می‌گذارند، برداشت‌های نمادین و تفسیری او از مراسم را هدایت می‌کنند. این همگامی دو بُعد، چارچوبی پویا و چندلایه از تجربه تعزیه را رقم می‌زند که نشان‌دهنده پیچیدگی‌های تعامل میان ذهن و بدن و درعین‌حال میان فرد و ساختارهای اجتماعی است. به‌این‌ترتیب، مخاطب تعزیه در قالب ساختارهای اجتماعی و فرهنگی خاص خود در میدان تعزیه قرار می‌گیرد و این سرمایه نمادین مخاطب، برداشت او از نمادها و معانی تعزیه را شکل می‌دهد. به‌عنوان‌مثال، افرادی که در بسترهای فرهنگی سنتی رشد کرده‌اند، نسبت به تعزیه واکنش‌های عمیق‌تری از جنبه معنوی و مذهبی نشان می‌دهند؛ درحالی‌که افراد با پیشینه‌های فرهنگی نوین، بیشتر به جنبه‌های هنری و نمایشی توجه دارند. این تفاوت‌ها، بازتاب‌دهنده‌ی تأثیر عادت‌وارها و جایگاه اجتماعی در تفسیر معانی تعزیه است (بوردیو، ۱۹۹۱: ۱۲۱).

- تحلیل تقاطع نظریه‌های مرلوپونتی و بوردیو در فرایند اجرایی تعزیه

این پژوهش نشان می‌دهد که مواجهه مخاطب با تعزیه، در تقاطع «تجربه زیسته» و «ساختارهای اجتماعی» معنا می‌یابد. از یکسو، بدنمندی مخاطب، او را در فضای عاطفی نمایش غرق می‌کند و از سوی دیگر، عادتواره‌های دینی، به تفسیر او را از روایت معنوی تعزیه جهت می‌دهد. این تعامل و ارتباط متقابل، تعزیه را به ابزاری کارآمد برای بازتولید گفتمان شیعی و مقاومت در برابر تغییرات مدرنیته تبدیل می‌کند. از یک‌سو مفهوم بدنمندی (مرلوپونتی) و عادت‌واره (بوردیو) در تعامل دیالکتیکی، تجربه مخاطب

را هم‌زمان «فردی» و «جمعی» می‌سازند و از سویی دیگر فضای آیینی تعزیه، میدانی فرهنگی است که در آن سرمایه فرهنگی (مشارکت در آیین) به سرمایه اجتماعی تبدیل می‌شود. تعامل بین نظریه‌های مرلوپونتی و بوردیو و ارتباط بین مفهوم میدان پدیداری و بدنمندی مرلوپونتی و مفهوم میدان فرهنگی و عادت‌واره بوردیو بر این مهم تأکید می‌کند که تجربه مخاطب در مواجه با اجرای تعزیه هم‌زمان مواجهه فردی و جمعی است. بدنمندی مرلوپونتی بیشتر به تجربه شخصی مخاطبان تعزیه اشاره دارد، درحالی‌که عادتواره‌های بوردیو جنبه‌های اجتماعی و جمعی پیدا می‌کند. در فرایند اجرای تعزیه نیز مخاطبان تعزیه با بدنشان با فایند اجرایی تعزیه درگیر می‌شوند و تجربه فردی از کنش‌های فردی نظیر سینه‌زنی یا گریه را تجربه می‌کنند. از سویی دیگر این اعمال و کنش‌های فردی و خودانگیخته بر اساس عادتواره‌های جمعی زیست شیعی مخاطبان شکل‌گرفته‌اند. پس می‌توان این‌گونه استنباط کرد که این دو نظریه مکمل یکدیگر هستند. مرلوپونتی در نظام‌واره‌ی فکری خود بر این مهم تأکید دارد که ادراک از طریق بدن اتفاق میافتد و بدن فقط یک ابزار نیست، بلکه بخش اصلی تجربه زیسته ما در مواجهه با جهان به شمار می‌رود و «بدن» محور اصلی ادراک و تجربه انسان است. در فرایند اجرایی تعزیه نیز، مخاطبان از طریق حواس خود (بینایی، شنوایی، حتی لامسه در فضاهای آیینی) درگیر نمایش می‌شوند.

مبتنی بر مفهوم فضای دیداری مرلوپونتی از منظر حس بینایی مخاطبان و در مواجه با فضای دیداری تعزیه و تحت‌تأثیر رنگ‌های نمادین (سیاه برای عزا، قرمز برای شهادت، رنگ لباس آبی و سبز برای اولیا خوان‌ها و رنگ لباس طلایی و پر و زرق‌وبرق برای اشقیا خوان) و همچنین تحت‌تأثیر کنش‌های بدنمند تعزیه‌خوان‌ها نظیر استفاده از شمشیر، افتادن به زمین، کفن‌پوشی، زره‌پوشی، فضای رزم و جنگ، فضای بصری بدرقه اهل حرم و مشارکت بدنی مخاطبان در سینه‌زنی یا هم‌خوانی با نوحه‌ها و موارد دیداری ازاین‌دست قرار می‌گیرند. از این منظر در تعزیه مخاطب با حس‌های مختلف درگیر می‌شود و این درگیری بدنی باعث می‌شود تا تجربه عمیق‌تری از بودن در زیست جهان اجرای تعزیه داشته باشد. از سویی دیگر، بوردیو درباره عادت‌واره‌ها صحبت می‌کند و بر این مهم تأکید دارد که عادت‌ها و رفتارهایی که از جامعه و محیط می‌آموزیم ناخودآگاه اعمال ما را تشکیل می‌دهند. از منظر بوردیو، «عادت‌واره» مجموعه‌ای از الگوهای ادراک، تفکر و عمل است که در به‌واسطه‌ی حضور در میدان‌های دینی، خانوادگی و فرهنگی در افراد نهادینه می‌شود. این عادت‌واره‌ها، رفتارها و تفسیرهای مخاطبان را پیش‌بینی‌کننده و نظام‌مند می‌کنند. در تعزیه نیز مخاطبان از پیش می‌دانند که در روز عاشورا امام حسین (ع) و یاران وفادارش در کربلا به شهادت می‌رسند و این پیش‌دانسته‌ها، تفسیر آنها از اجرای تعزیه را جهت می‌دهند و همین عادتواره‌های دینی مخاطبان تعزیه است که باعث می‌شود تا مخاطبان تفسیر خاص خود از شرکت در امر آیینی را نمایش داشته باشند.

مبتنی بر مفهوم فضای شنیداری مرلوپونتی از منظر حس شنوایی مخاطبان و در مواجه با فضای شنیداری تعزیه و تحت‌تأثیر نوحه‌های آهنگین، آوازهای شبیه خون‌ها، نواهای گروه موسیقی مثل نوای نی یا شیپور و صدای سنج و طبل ضرب‌آهنگ عاطفی در فضای درونی مخاطبان تشدید می‌شود و این عناصر شنیداری به‌مثابه محرک‌های تحریک‌کننده عواطف و احساسات دنیای درونی مخاطبان عمل می‌کنند. این «هم‌حسی بدنمند» (مرلوپونتی، ۱۹۴۵: ۶۰) باعث می‌شود مخاطبان در روایت تعزیه غوطه‌ور شود و از طریق بدن خود، احساس همدردی یا همذات‌پنداری را تجربه کند. این تجربه، ذاتاً فردی است، زیرا هر مخاطب بسته به پیشینه زیسته خود (مانند تجربه شخصی از فقدان یا مقاومت) تفسیر منحصربه‌فردی از اجرای تعزیه داشته باشد. از سویی دیگر مبتنی بر نظام‌واره‌ی فکری بوردیو تعزیه در چارچوب میدانی اجرا می‌شود که ارزش‌ها و سلسله‌مراتب نمادین خاص خود را دارد (مثلاً تقدس شهدا، تقابل حق و باطل) و مخاطبان در این میدان، به‌صورت ناخودآگاه می‌دانند که چگونه نسبت به فضاهای شنیداری نمادین و استعاره‌ای و تکرارشونده واکنش نشان دهند. (گریه کردن، سینه‌زنی، تکبیر گفتن، هم‌آوایی) به بیان بوردیو این «سرمایه نمادین» مخاطب به‌واسطه تسلط بر روایت کربلا در این میدان، به مخاطبان اجازه می‌دهد جایگاه اجتماعی خود را به‌عنوان «شیعه معتقد» تثبیت کنند. این فرآیند، تجربه مواجه با اجرای تعزیه را به پدیده‌ای جمعی تبدیل می‌کند که ارتباط‌جمعی را در راستای برجسته‌سازی هویت شیعی تقویت می‌نماید. ازنظر بوردیو، «سرمایه نمادین» شکلی از سرمایه است که نه اقتصادی است و نه فرهنگی یا اجتماعی، اما از طریق «به رسمیت شناخته شدن» توسط دیگران، به فرد یا گروه «اعتبار» و «مشروعیت» می‌بخشد. این سرمایه در میدان‌های اجتماعی (مانند میدان مذهبی) از طریق «ارائه نمادها، آیین‌ها و روایت‌های موردپذیرش جمعی» ساخته می‌شود. مخاطبان تعزیه، تنها دریافت‌کنندگان منفعل نیستند، بلکه با «واکنش‌های عاطفی و جمعی» خود در ساخت سرمایه نمادین مشارکت می‌کنند. تعزیه تنها یک نمایش آیینی نیست، بلکه عرصه‌ای است برای رقابت بر سر

معنا و مشروعیت بخشیدن در میدان مذهبی. با تمرکز بر تعزیه به‌عنوان یک پدیده آیینی-فرهنگی کنشگران این میدان (از تعزیه‌خوانان تا مخاطبان) با استفاده از بدنمندی، روایت‌ها و نمادها، به بازتولید یا بازتعریف هویت شیعه می‌پردازند. برای نمونه هنگامی‌که تعزیه‌خوانی در نقش حضرت مسلم فریاد می‌زند: «ای مردم کوفه، چرا به یاری‌ام نمی‌آیید؟»، این جمله نه‌تنها خطابی به مخاطبان تاریخی است، بلکه خطابی به جامعه امروز شیعه است. مخاطبانی که با گریه پاسخ می‌دهند، از یکسو سرمایه نمادین خود را به‌عنوان «شیعه آگاه» افزایش می‌دهند و ازسوی‌دیگر، به بازتولید گفتمانی کمک می‌کنند که نهادهای مذهبی حاکم بر میدان را تقویت می‌کند. در فرایند اجرایی تعزیه، استفاده از نمادها و کنش‌ها و واکنش‌های مخاطبان هم‌زمان تحت‌تأثیر بدنمندی نمایشگران و مخاطبان اجرا است و میدان پدیداری از درهم‌تنیدگی تجربه زیسته تمام حاضرین در زیست جهان اجرای تعزیه ایجاد می‌کند و هم‌زمان متأثر از عادت‌واره‌های نمایشگران و مخاطبان میدانی فرهنگی‌ـاجتماعی به‌مثابه یک میدان نمادین تشکیل می‌دهد که سرمایه‌های فرهنگی و اجتماعی در این میدان رد و بدل می‌شوند. از این منظر ارتباط و تعامل دیالکتیکی بدنمندی (مرلوپونتی) و عادت‌واره (بوردیو) در تجربه مخاطب تعزیه، ترکیب دو نظریه پدیدارشناسی بدنمندی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی عادت‌وارهای بوردیو، چارچوبی قدرتمند برای تحلیل تجربه مخاطب در مواجهه با نمایش آیینی تعزیه فراهم می‌کند. این تعامل دیالکتیکی نشان می‌دهد که تجربه مخاطب نه صرفاً فردی است و نه کاملاً جمعی، بلکه در تقاطع این دو سطح شکل می‌گیرد.

۴-۱۳-۱- تقاطع بدنمندی و عادت‌واره: دیالکتیک فردی و جمعی

تجربه مخاطب از تعزیه، حاصل تعامل پیچیده بین این دو سطح است:

از فرد به جمع: بدنمندی مخاطب (مثلاً اشک ریختن در پاسخ به نواها و آوازها شبیه‌خوان‌ها) یک واکنش فردی است، اما این واکنش در چارچوب عادت‌واره‌های جمعی شیعه (مثل ارزش گریه بر شهیدان) معنا می‌یابد. درواقع، بدن فردی تبدیل به ابزاری برای بیان هویت جمعی می‌شود.

از جمع به فرد: عادتواره‌های دینی، الگوهای رفتاری را به مخاطبان ارائه می‌کنند (مثلاً زمان بلند شدن یا نشستن)، اما هر مخاطب این الگوها را با سبک بدنی خاص خود مثلاً شدت سینه‌زنی یا لحن همخوانی اجرا می‌کنند. برای مثال در صحنه شهادت مسلم بن عقیل، مخاطبان از یکسو با درگیری حسی از مواجه با فضای دیداری شکل‌گرفته از مشاهده لباس‌های خون‌آلود حضرت مسلم به‌صورت فردی تحت‌تأثیر قرار می‌گیرند و از سوی دیگر، عادت‌واره‌های جمعی همانند تکرار عبارت «یا حسین» آنها را وادار به مشارکت در گفتمان شیعی می‌کند. این تعامل، همبستگی اجتماعی را تقویت می‌کند، بی‌آنکه تجربه شخصی هر فرد نادیده گرفته شود.

تجربه مخاطب در مواجهه پدیداری با اجرای تعزیه، دیالکتیکی از بدنمندی و عادت‌واره‌هاست. مبتنی بر آرای مرلوپونتی می‌توان استنباط کرد که چگونه مخاطب از طریق بدن خود، روایت تراژیک را «زیسته» و احساساتش را به‌صورت فردی ابراز می‌کند؛ و مبتنی بر آرای بوردیو می‌توان به این مهم تأکید کرد که این احساسات فردی، در چارچوب عادتواره‌های دینی و میدان مذهبی، به کنش‌های جمعی تبدیل می‌شوند که منجر به تقویت هویت شیعی خواهند شد. این دو نظریه در کنار هم نشان می‌دهند که تعزیه صرفاً یک نمایش نیست، بلکه میدانی اجتماعی-پدیداری است که از یکسو، آزادی ادراک فردی را به رسمیت می‌شناسد و از سوی دیگر، آن را در خدمت بازتولید نظم نمادین جامعه قرار می‌دهد. به‌بیان‌دیگر، مخاطب تعزیه هم «فرد» است و هم «جزئی از جمع» و این دوگانگی، ذات پویای آیین‌های مذهبی را شکل می‌دهد.

همچنین در میدان پدیداری تعزیه، تعزیه‌خوانان‌ها به‌عنوان کنشگران اصلی، با اجرای دقیق و عاطفی نقش‌ها مبتنی بر فضای شنیداری و فضای دیداری ایجادشده، به‌نوعی «سرمایه نمادین» کسب می‌کنند و به دلیل همذات‌پنداری مخاطبان، جایگاه بالاتری در این میدان اجتماعی کسب می‌کنند. همچنین مخاطبان با مشارکت در فرایند اجرای تعزیه و به‌واسطه‌ی مشارکت در مناسک آیینی و کنش‌های بدنمند و عاطفی نظیر گریه کردن، سینه‌زنی، تکبیر گفتن نشان‌های از تعهد دینی خود را نشان می‌دهند و پالایش می‌شوند و سرمایه نمادین فردی خود را در جامعه فرهنگی‌ـاجتماعی خود افزایش می‌دهند. این مشارکت، جایگاه فرد را به‌عنوان «شیعه معتقد» در سلسله‌مراتب اجتماعی تثبیت می‌کند. در این وضعیت پدیداری حتی نوع پوشش مخاطبان (رنگ سیاه به‌عنوان نماد عزا) نوعی نمایش سرمایه نمادین است که وفاداری به هویت جمعی را نشان می‌دهد.

جدول تطبیقی دو نظریه پدیدارشناسی مرلوپونتی و جامعه‌شناسی بوردیو: نقاط اشتراک و افتراق

مؤلفه	پدیدارشناسی مرلوپونتی	جامعه‌شناسی بوردیو	نقطه تقاطع در تعزیه
محور تحلیل	تجربه زیسته فردی از طریق بزیست بدنمند	ساختارهای اجتماعی و میدان‌های نمادین	بدن فردی به‌مثابه واسطه‌ای برای بازتولید ساختارهای جمعی
عاملیت vs ساختار	تأکید بر عاملیت بدنمند فرد	تأکید بر ساختارهای نهادینه‌شده (عادت‌واره)	فرد در چارچوب ساختارها عمل می‌کند، اما ساختارها از طریق بدن فردی بازتولید می‌شوند
نقش حواس	حواس به‌عنوان دریچه‌های ادراک و معنا	حواس تحت‌تأثیر عادت‌واره‌های فرهنگی شکل می‌گیرند	حواس مخاطب (مثلاً شنیدن نوحه) هم فردی است (ادراک) و هم جمعی (تفسیر بر اساس عادت‌واره)
نمونه در تعزیه	همذات‌پنداری بدنی با حضرت مسلم/علی‌اکبر/عباس	مشارکت فعال مخاطبین در تعزیه به‌عنوان کنشی برای تقویت هویت شیعه در میدان فرهنگی	تعزیه صرفاً یک نمایش نیست، بلکه میدانی اجتماعی-پدیداری است که از یکسو، آزادی ادراک فردی را به رسمیت می‌شناسد و از سوی دیگر، آن را در خدمت بازتولید نظم نمادین جامعه قرار می‌دهد. تقاطع در تعزیه

۵- بحث و نتیجه‌گیری

تحلیل نمایش آیینی تعزیه از منظر آرای مرلوپونتی و بوردیو، نمایانگر دو جنبه مکمل است: از یک‌سو، تجربه‌های زیسته مخاطبان از طریق بدن و حواس آنها به فهم عمیق‌تر از تعزیه منجر می‌شود و از سوی دیگر، تعزیه به‌عنوان یک میدان فرهنگی بستری برای تعاملات اجتماعی و بازتعریف هویت‌های جمعی فراهم می‌آورد. این تحلیل می‌تواند به فهم دقیق‌تر تأثیرات فرهنگی-اجتماعی این نوع نمایش‌ها کمک کند و نقش آن را در تقویت هویت‌های فرهنگی و مذهبی برجسته سازد. تحلیل جامعه‌شناختی نحوه مواجهه مخاطب با تعزیه، بر اساس آرای مرلوپونتی و بوردیو، نشان می‌دهد که این تجربه نمایشی به‌طور عمیقی تحت‌تأثیر محیط اجتماعی، فرهنگی و تاریخی قرار دارد. درنتیجه، تعزیه به‌عنوان یک نمایش آیینی، نه‌تنها وسیله‌ای برای بازنمایی تاریخ بلکه ابزاری مؤثر برای مطالعات جامعه‌شناختی است. با توجه به این تحلیل، تعزیه می‌تواند به‌عنوان یک پل ارتباطی میان گذشته و حال و میان فرد و جامعه عمل کند.

هر دو نظریه مرلوپونتی و بوردیو به‌نوعی در تحلیل نحوه مواجهه مخاطب با تعزیه اثرگذارند. مرلوپونتی با تأکید بر تجربه حسی و ادراک، بر اهمیت تجارب مشترک تأکید می‌کند، درحالی‌که بوردیو با تمرکز بر ساختارهای اجتماعی و فرهنگی، نشان می‌دهد که چگونه موقعیت اجتماعی و عادت‌واره‌ها بر درک و تفسیر مخاطبان از تعزیه تأثیر می‌گذارند. این دو چارچوب نظری به ما کمک می‌کند تا بفهمیم چگونه تعزیه به‌عنوان یک نمایش آیینی، نه‌تنها تجربیات حسی بلکه ابعاد اجتماعی و فرهنگی عمیق‌تری را برای مخاطبانش به ارمغان می‌آورد. تعزیه به‌عنوان یک هنر آیینی و مذهبی به شکلی پیچیده درهم‌تنیده با مفاهیمی چون قدرت، مشروعیت و تجربه زیسته قرار دارد. از دیدگاه بوردیو، تعزیه میدان رقابت بر سر سرمایه نمادین و مشروعیت دینی است و از منظر مرلوپونتی، نمایش تعزیه تجربه‌ای حسی و جمعی از مواجهه با امر مقدس را ممکن می‌سازد. با تحلیل چندساحتی تعزیه، می‌توان این نمایش را به‌عنوان صحنه‌ای پویا برای درک بهتر جامعه، فرهنگ و مناسبات قدرت مشاهده کرد. بدین ترتیب، تعزیه نه‌تنها نمایانگر هویت دینی جامعه است، بلکه بستری برای بازتعریف تعاملات قدرت و تجربه جمعی نیز هست. با تلفیق نظریه‌های مرلوپونتی و بوردیو می‌توان تعزیه را به‌صورت چندساحتی تحلیل کرد. این تحلیل شامل بررسی ابعاد فرهنگی، اجتماعی و احساسی است؛ از منظر بُعد فرهنگی تعزیه بازنمایی مفاهیم، باورها و اسطوره‌های دینی و آیینی است. از این منظر، این نمایش بخشی از حافظه تاریخی و هویت فرهنگی جامعه است؛ از منظر بُعد اجتماعی میدان مذهبی تعزیه محلی برای تعامل و رقابت بازیگران مختلف است. این رقابت‌ها می‌تواند به شکل‌های مختلفی ازجمله تلاش برای کسب مشروعیت دینی یا اجتماعی نمایان شود. از منظر بُعد احساسی نیز ترکیب مؤلفه‌های نمایشی و بدنی، احساسی قدرتمند در مخاطبان ایجاد می‌کند که نه‌تنها فردی بلکه جمعی و مشترک است. این مقاله با ترکیب دو رویکرد پدیدارشناسی و جامعه‌شناسی، چارچوبی نوین برای تحلیل آیین‌های مذهبی ارائه می‌دهد و می‌تواند درک عمیق‌تری از نحوه تعامل مخاطب با نمایش‌های آیینی ارائه دهد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

مقاله محصول مشارکت مشترک نویسندگان است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران*. تهران: انتشارات روشنگران.

بلوک‌باشی، علی؛ شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران. تهران: نشر: کمیسیون ملی یونسکو، دفتر پژوهشهای فرهنگی.

پازوکی، شهاب؛ پورمند، حسنعلی؛ افهمی، رضا (۱۳۹۷). خوانش فرایند ادراک در شبیه‌خوانی؛ با تکیه بر نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی. *فصلنامه علمی پژوهشی کیمیای هنر*، ۷ (۲۷)، ۴۷-۶۵.

چلکوفسکی، پیتر (۱۳۶۷). *نیایش و نمایش در ایران*. تهران: نشر وزارت فرهنگ و آموزش عالی، علمی و فرهنگی.

نعمت طاووسی، مریم (۱۳۹۲). *فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران*. تهران، دایره.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۸۹). *پدیدارشناسی، هنر، مدرنیته*. تهران: نشر ساقی.

رادفر، مجید (۱۴۰۰). ادراک نمادین در آیین‌های نمایشی. *مجله هنرهای نمایشی ایران*، ۳۲(۱)، ۶۵-۷۳.

صدیقی، ا. (۱۳۹۸). تحلیل تعزیه بر اساس نظریه میدان بوردیو. *مطالعات فرهنگی و هنری*، ۲۵(۴), ۸۹-۱۰۵.

خاجه‌ئیان، م. سلطانی‌نیا، ا. (۱۴۰۲). تعزیه؛ میان نمایشی و نمادین. *نشریه نمایش شناخت*، ۱۲(۲), ۶۸-۷۷.

نظری، ر. (۱۳۹۹). *تحلیل پدیدارشناختی و جامعه‌شناختی تعزیه*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

شکنر، ریچارد (۱۳۸۸). *نظریه اجرا*. مترجم مهدی نصرالله‌زاده؛ تهران: سمت.

شهریاری، ح. (۱۳۹۸). *جامعه‌شناسی تعزیه در ایران*. انتشارات دانشگاه تهران.

متیوز، اریک (۱۳۹۷). *موریس مرلوپونتی: پدیدارشناسی ادراک*. ترجمه محمود دریانورد؛ تهران: زندگی روزانه.

موسی‌پور، ی؛ محمودی، ف. (۱۴۰۰). نمایش تعزیه و نقاشی قهوه‌خانه‌ای به مثابه میدان (با رویکرد نظریه میدان پیر بوردیو). کنفرانس ملی معماری، عمران، شهرسازی و افق‌های هنر اسلامی در بیانیه گام دوم انقلاب.

همایونی، صادق (۱۳۸۰). *تعزیه در ایران*. شیراز: نشر نوید شیراز.

حیدری، حسین؛ الستی احمد؛ بلخاری قهی حسن (۱۴۰۲). تحلیل بوردیویی ارتباط فرهنگ با فضاهای شهری و معماری در سینمای اصغر فرهادی (مورد مطالعه: فیلم قهرمان). *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۴)، ۱۷-۳۰.

انگلیش هلن، خیاطی حسن (۱۳۹۹). بررسی جامعه‌شناختی پیدایش گفتمان «سنت گرا و نوگرا» در میدان موسیقی ایرانی. *فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۲ (۱)، ۱-۱۴۷.

References

Auslander, Ph. (2008). *Theory for Performane Studies: A Student's Guide*. New York: Routledge.

Bhikhu, P. (2005). *Dialogue Between Cultures, Democracy, Nationalism and Multiculturalism*. Ramon Maiz and Ferran Requjo, UK: Frank Cass Publications.

Bourdieu, P. (1986). The forms of capital. In J. Richardson (Ed.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (pp. 241-258). Greenwood.

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Columbia University Press.

Burdieu, P. (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press.
Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*. Harvard University Press.
Crossly, N. (2012). "Merleau-Ponty, medicine and the body", in *Contemporary Theorists for Medical Sociology*, Edited by Graham Scambler London &New York: Routledge.
Hall, S. (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Sage.
Merleau-Ponty, M. (1962). *The Visible and the Invisible*. trans Alphonso Lingis. Evanston: Northwestern University Press.
Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of Perception*. translated by Donald A. Landes, New York: Routledge. Moran, D. (2002). *Introduction to phenomenology*. New York: Routledge.
Turner, V. (1984). *The Anthropology of Performance*. New York: performing Arts Journal Publication.
Zarrilli, P. (2019). *(toward) a Phenomenology of Acting*. Routledge.

---

[i]. Lived experience
[ii]. Body-Mind
[iii]. Intersubjectivity
[iv]. Capital
[v]. Practice