

The Audience's Exposure to the Listening Atmosphere of Ta'zieh Based on Merleau-Ponty's Philosophical Views*

Abstract

This article examines and analyzes the audience's encounter with the auditory space of Ta'zieh based on the views of Maurice Merleau-Ponty. Using a descriptive-comparative method, it explores the potential capacities of the audience's phenomenological encounter with the performance process of Ta'zieh to open new theoretical horizons based on philosophical and interdisciplinary approaches for explaining the ritual performance of Ta'zieh. The theoretical framework of this research is phenomenology in general and the perspective of Maurice Merleau-Ponty in particular. The main goal of the article is to explain how a suitable framework can be provided, based on phenomenological encounter of the audience with the auditory space of Ta'zieh according to Merleau-Ponty's philosophical foundations. The findings indicate that in the event of Ta'zieh, the auditory, visual, tactile, and phenomenological spaces are intertwined and inseparable. According to Merleau-Ponty, this interwoven and unified space creates the overall emotional atmosphere of the Ta'zieh performance. Different forms of Iranian theater have emerged over time from rituals, mourning ceremonies, and celebrations. These theatrical forms have a set of techniques, characteristics, and performance conventions that have been passed down orally from generation to generation. They have evolved and transformed according to the political, cultural, and social features of each era. Therefore, traditional Iranian theater is based on popular culture and religious perceptions. The role and importance of the audience and the impact of the performance style in various forms of Iranian theater, especially Ta'zieh, are undeniable. One of the most significant aspects of Ta'zieh that evokes the emotions and feelings of the audience is their encounter with the auditory space of the performance. Singing, sound, tone, and music are integral parts of Ta'zieh performances. A phenomenological examination of how the audience is influenced by these auditory phenomena can play an important role in explaining how their emotions and feelings are stimulated. As mentioned, from Merleau-Ponty's phenomenological perspective, different phenomena create different sensory perceptions. In the process of the Ta'zieh event, the intertwining of auditory and visual spaces in various parts of the performance is evident to enhance emotions and affect the audience. This auditory pattern is adjusted according to the mood of each event. For example, when we encounter the

Received: 17 Feb 2025

Received in revised form: 04 Apr 2025

Accepted: 05 May 2025

Sara Nourafshan¹ [iD](#)

PhD of Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: sara.nourafshan@gmail.com

Abolfazl Davoudi Roknabadi² [iD](#) (Corresponding Author)

Professor, Department of Art, Faculty of Art and Architecture, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. E-mail: davodi@iauyazd.ac.ir

Mehdi Hamedsagayan³ [iD](#)

Associate Professor, Department of Directing and Acting, Faculty of Art and Architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran. E-mail: saghaian@modares.ac.ir

Mohammad Akvan⁴ [iD](#)

Professor, Department of Western Philosophy, Faculty of Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: mo_akvan2007@yahoo.com

Mahmoud Dehghan Herati⁵ [iD](#)

Assistant Professor, Department of Performing Arts, Faculty of Arts, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. E-mail: mahmouddh@yahoo.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.385534.615973>

narrative pattern of the performers as the protagonists, the vocal pattern follows a sad and melodic tone; however, when we encounter the event pattern corresponding to the antagonists, the vocal pattern follows a declamatory or aggressive tone, and the performer adjusts their bodily behavior based on this verbal situation, creating a sense of aggression and tension in the audience through this capacity of using auditory space and behavioral patterns. Therefore, in the Ta'zieh event, by combining auditory, visual, tactile, and phenomenological spaces, we face a model for forming the living space of the Ta'zieh performance, where these spaces are inseparable and, based on Merleau-Ponty's thought, are intertwined and integrated, creating the overall emotional atmosphere of the Ta'zieh space.

Keywords: audience, listening space, lived space, Merleau-Ponty, Ta'zieh, phenomenology

Citation: Nourafshan, Sara; Davoudi Roknabadi, Abolfazl; Hamedsagayan, Mehdi; Akvan, Mohammad, & Dehghan Herati, Mahmoud. (2026). The audience's exposure to the listening atmosphere of Ta'zieh based on Merleau-Ponty's philosophical views. *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(1), 43-55. (in Persian)



© Authors retain the copyright and the full publishing.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's doctoral dissertation, entitled "Phenomenological reading of the audience's encounter with the performance of Ta'ziyyah based on the philosophical views of Maurice Merleau-Ponty", under the supervision of the second and the third authors and with consultation from the fourth and the fifth authors at Islamic Azad University.

مواجهه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه مبتنی بر آرای فلسفی مرلوپونتی*

چکیده

این پژوهش به تحلیل پدیدارشناسانه نحوه مواجهه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه می‌پردازد. هدف اصلی تبیین ساختار یکپارچه این تجربه بر اساس پدیدارشناسی بدنمند مورس مرلوپونتی است. روش تحقیق از نوع توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی-فلسفی بوده و چارچوب نظری آن بر مفاهیم کلیدی مرلوپونتی نظیر بدنمندی و لحمیت استوار است. این مقاله در پی پاسخ به این پرسش است که مفاهیم پدیدارشناسی بدنمند چگونه می‌تواند تجربه مخاطب از تعزیه را تبیین کند. بدین ترتیب شنیدن، دیدن و لمس در تعزیه از مرز تفکیک‌شده‌ی حواس عبور کرده و در قالبی حس‌آمیز، تجربه‌ای واحد و زیسته پدید می‌آورند. این درهم‌تنیدگی، باعث می‌شود مخاطب نه ناظر بیرونی، بلکه بخشی از رخداد آیینی شود؛ یعنی صوت، تصویر و حرکت در بدن او جذب و بازست جهان شریک می‌گردند. از این منظر، تعزیه الگویی است برای تحقق عملی نظریه‌ی ادراک مرلوپونتی که در آن جهان، بدن و معنا در یک کنش پدیدارشناسانه‌ی واحد تجسد می‌یابند.

واژه‌های کلیدی: بدنمندی، پدیدارشناسی، تعزیه، فضای شنیداری، مورس مرلوپونتی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۱۱/۲۹

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۱۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۲/۱۵

سارا نورافشان؛ دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: sara.noorafshan@gmail.com

ابوالفضل داودی رکن‌آبادی (نویسنده مسئول): استاد گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

E-mail: davodi@iauyazd.ac.ir

مهدی حامدسقایان؛ دانشیار گروه کارگردانی و بازیگری، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

E-mail: saghaian@modares.ac.ir

محمد اکوان؛ دانشیار گروه فلسفه غرب، دانشکده ادبیات، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: mo_akvan2007@yahoo.com

محمود دهقان هراتی؛ استادیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکده هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

E-mail: mahmouddh@yahoo.com

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.385534.615973>

استناد: نورافشان، سارا؛ داودی رکن‌آبادی، ابوالفضل؛ حامدسقایان، مهدی؛ اکوان، محمد و دهقان هراتی، محمود (۱۴۰۵). مواجهه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه مبتنی بر آرای فلسفی مرلوپونتی. نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۱)، ۴۳-۵۵.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «خوانش پدیدارشناسانه مواجهه مخاطب با اجرای تعزیه بر اساس آرای فلسفی مورس مرلوپونتی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان اول و دوم و مشاوره نگارندگان سوم و چهارم در دانشگاه آزاد اسلامی ارائه شده است.

مقدمه

در دهه‌های اخیر، پژوهش‌های متعددی در زمینه هنر آیینی و تحلیل پدیدارشناسانه‌ی تجربه‌ی زیباشناختی انجام گرفته است. در میان فیلسوفان معاصر، موريس مرلوپوتنی با طرح مفاهیمی چون بدنمندی، لحمیت و حس آمیزی بنیانی تازه برای تبیین تجربه‌ی ادراکی انسان فراهم آورد. اندیشه‌های او از دهه‌ی ۱۹۶۰ به بعد، بر حوزه‌ی فلسفه هنر، مطالعات بصری و اجرا تأثیر جدی گذاشت و زمینه‌ساز تحلیل‌هایی شد که هنر را نه شیء مستقل، بلکه رخدادی بدنمند و زیسته تلقی می‌کنند.

در ایران، بسیاری از آثار فلسفی و هنری با الهام از اندیشه‌های مرلوپوتنی نوشته شده‌اند؛ از جمله کتاب *پدیدارشناسی ادراک* (مرلوپوتنی، ۱۳۹۱/۱۹۴۵)، *فلسفه و معنا* (پازوکی، ۱۳۸۷) و *درآمدی بر اندیشه‌ی مرلوپوتنی* (مانی رشتی‌پور، ۱۳۸۵). همچنین آثار هنری و پایان‌نامه‌هایی چون تحلیل پنج اثر نقاشی با توجه به رویکرد مرلوپوتنی (سبزگار، ۱۳۹۳) و کارکرد موتیف در داستان (پروین، ۱۳۹۰) تلاش کرده‌اند مفاهیم پدیدارشناسانه را در مطالعات هنر معاصر وارد سازند.

در حوزه‌ی نمایش ایرانی، آرژند (۱۳۸۵) تعزیه را حاصل تحول روضه‌خوانی و ترکیب آیین‌های مذهبی با ساختار نمایشی دانسته است. پهلوان (۱۳۹۷) نیز تعزیه را کرداری جمعی و ثوابمند معرفی می‌کند که بازنمایی تمثیلی و ادواری شهادت امام حسین^(ع) را شکل می‌دهد. این دیدگاه‌ها نشان می‌دهد تعزیه واجد لایه‌های نمادین و آیینی است که مخاطب را در سطح عاطفی و جمعی درگیر می‌سازد، اما هنوز از تحلیل فلسفی تجربه‌ی شنیداری مخاطب در نسبت با بدن و معنا غافل مانده‌اند.

بنابراین، شکاف پژوهش‌های پیشین در آن است که تجربه‌ی شنیداری تعزیه، به عنوان فضایی بدنمند و پدیداری، کم‌تر در چارچوب آرای مرلوپوتنی تبیین شده است. پژوهش حاضر می‌کوشد با تمرکز بر مفهوم بدنمندی ادراک و درهم‌تنیدگی حواس، نشان دهد چگونه مخاطب در مواجهه با صوت، ریتم و آوازهای آیینی تعزیه، در فضایی واحد میان بدن، جهان و معنا قرار می‌گیرد؛ فضایی که می‌تواند به فهم تازه‌ای از زیست‌جهان آیینی و عملکرد هنر شنیداری بینجامد.

مبانی نظری پژوهش

مفهوم مخاطب

مردم همواره مبتنی بر تجربه‌های شخصی (تجربه زیسته)، تأثیرات محیط (تأثرات جهان زیسته)، باورهای ذهنی (رویکرد سوئیژ کنویسم)، باورهای اعتقادی (رویکرد معرفتی)، مناسبت‌های قومیتی یا جنسیتی (رویکرد جامعه‌شناختی) پدیده‌های جمعی (آئین‌ها) را به شکل‌های گوناگون درک می‌کنند و با آن مواجهه می‌شوند. یک پدیده ممکن است نزد اشخاص و گروه‌های مختلف معانی متفاوت داشته باشد؛ بنابراین همیشه مردم در مواجهه به پدیده‌های مختلف در جایگاه مخاطب دریافت‌های متنوع و متفاوتی از پدیده دریافت می‌کنند. از این منظر تأکید بر جایگاه مخاطب و مخاطب‌شناسی نقش برجسته‌ای در مطالعات علوم انسانی دارد.

تعاریف متعددی از واژه‌ی مخاطب در پژوهش‌های ارتباط جمعی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و رویکردهای نظری دیگر ارائه شده است. مخاطب، تماشاگر، شنونده، حضار، کسانی که مقابل گوینده قرار دارند، کسانی که قرار است از آثار هنری دیدن کنند و پیام آن را دریافت نمایند و یا کسانی که در شکل‌گیری اثر سهیم می‌شوند و با اثر هنری تعامل

نمایش‌های آیینی ایران از بستر آیین‌ها، سوگواره‌ها و مناسک مذهبی سربرآورده و طی قرون، با حفظ شالوده‌ای فرهنگی و دینی، به اشکالی گوناگون دگرگون شده‌اند. در میان این گونه‌ها، تعزیه به عنوان کامل‌ترین فرم آیینی - نمایشی، واجد نظامی چندحسی از صوت، تصویر و حرکت است که مستقیماً در ادراک و واکنش مخاطب دخالت می‌کند. اهمیت تعزیه نه فقط در روایت تاریخی یا ساختار اجرایی آن، بلکه در نحوه‌ی تجربه‌ی زیسته‌ی مخاطب در مواجهه با پدیدارهای شنیداری نهفته است؛ پدیدارهایی که با آواز، لحن، ریتم و موسیقی، نظام ادراکی مخاطب را فعال می‌سازند.

با وجود پژوهش‌های فراوان در باب خاستگاه و فرم تعزیه، تجربه‌ی ادراکی مخاطب از منظر پدیدارشناسی به‌ویژه در بُعد شنیداری کم‌تر کاویده شده است. مطالعات پیشین غالباً از منظر اعتقادی، جامعه‌شناختی یا زیباشناختی به تعزیه پرداخته‌اند و از تحلیل بنیان‌های فلسفی ادراک غافل مانده‌اند؛ در حالی که در فلسفه‌ی موريس مرلوپوتنی، ادراک امری بدنمند و هم‌تنیده با جهان است. بدن، نه صرف ابزار دریافت حس، بلکه بستر ظهور معناست و شنیدن نیز در همین فرایند بدنمند رخ می‌دهد.

از این رو مسئله‌ی این پژوهش، تبیین چگونگی شکل‌گیری تجربه‌ی بدنمند مخاطب در مواجهه با فضای شنیداری تعزیه است؛ تجربه‌ای که در آن صوت، بدن و فضا در سپهر لحمیت و حس آمیزی با یکدیگر ادغام می‌شوند و مرز میان شنونده و پدیدار صوتی از میان می‌رود. روش تحقیق از نوع توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی-فلسفی بوده و هدف پژوهش، تحلیل این درهم‌تنیدگی بر اساس آرای مرلوپوتنی و نشان دادن نحوه‌ی تحقق پیوستگی بدن و جهان در ساحت زیسته‌ی اجرای تعزیه است.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای ماهیت کیفی و ماهیت بین‌رشته‌ای موضوع، از نوع توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی-فلسفی تنظیم شده است. در گام نخست، با استفاده از مطالعات کتابخانه‌ای و فیش برداری، مبانی نظری پژوهش شامل مفاهیم محوری پدیدارشناسی موريس مرلوپوتنی نظیر «بدنمندی»، «لحمیت» و «زیست‌جهان» استخراج و تدوین گشته است. سپس در بخش تحلیلی، این چارچوب نظری بر مؤلفه‌های ساختاری تعزیه، به‌ویژه «فضای شنیداری» و «مواجهه مخاطب»، تطبیق داده شده است. واحد تحلیل در این پژوهش، نه عناصر منفرد دراماتیک، بلکه «تجربه زیسته» مخاطب در تکیه است که از منظر ادراک حسی و اکاوی می‌شود. استراتژی تحقیق بر این اصل استوار است که با فراروی از نگاه تقلیل‌گرایانه، پیوند ارگانیک میان صوت، حرکت و فیزیک اجرا تبیین گردد. ابزار گردآوری داده‌ها شامل منابع دست‌اول فلسفی و مستندات مربوط به اجراهای آیینی است که با نگاهی پدیدارشناسانه بازخوانی شده‌اند. در نهایت، با استفاده از استدلال منطقی، چگونگی استحاله «شنیدن» به یک «کنش وجودی» در فضای تعزیه تحلیل شده است تا مدل عملی نظریه ادراک مرلوپوتنی در یک بستر آیینی بومی استخراج شود. این روش اجازه می‌دهد تا لایه‌های پنهان ادراک حسی در تعزیه از منظری فراتر از مطالعات صرفاً تئاتری بررسی گردد.

پیشینه پژوهش

پویای دارند و چه بسا جایگزین هنرمندان نیز شده و خود اثر هنری را تکمیل نمایند، چکیده‌ای از تعریفی هستند که برای واژه‌ای پیچیده و متغیر به نام «مخاطب» به کار می‌روند.

با ظهور رویکردهای نوین در هنر، جایگاه سنتی مخاطب دچار تغییر و تحول شد و مخاطب امروزه می‌تواند در مواجهه با اثر در نقش همراه، شریک، خوانشگر و یا کنشگری که آگاهانه و یا تحت تأثیر ناخودآگاه تعامل می‌کند، قرار گیرد. «مخاطب اثر گاهی به کمک تعبیرش و گاهی از راه کنش مؤثر، آن اثر را به پایان می‌رساند» (رفیعی، ۱۳۹۰، ۵۸). در هر تعامل، مشارکت یا مواجهه‌ای، مخاطب به‌طور آگاهانه و با دخالت فیزیکی خود موجب تغییر در شکل اثر و به وجود آمدن شکلی جدید در اثر می‌شود و تماشاگر به‌طور آگاه یا ناخودآگاه وارد اثر هنری شده و این حضور موجب تکمیل اثر هنری می‌شود. در پژوهش‌های ارتباط جمعی، پژوهشگران تمایل دارند مخاطب را کسی بدانند که به محتوای رسانه‌ی معین روی می‌آورد (ویندال و همکاران، ۲۰۰۸/۱۳۹۷، ۲۸۵). بر این اساس، مخاطب، عبارت است از دریافت‌کننده‌ای که در مدل ساده خطی ارتباطی (منبع، مجرا، کانال، پیام، دریافت‌کننده و اثرات) مطرح می‌شود.

اگر بپذیریم که دقت و توجه تماشاگر انتظاری بجاست که می‌خواهد در تمامی لحظات چیزی بی‌دلیل رخ ندهد و نیز اگر بپذیریم که واکنش وی، نه از سر بی‌اعتنایی و بی‌رغبتی، بلکه از سر شیباری است آنگاه درمی‌یابیم که تماشاگر، نقشی منفعل ندارد. تماشاگر برای مشارکت در نمایش نیازی ندارد که دخالت مستقیم کند یا حضورش را به رخ بکشد، بلکه چون حضوری آگاهانه و فعال دارد، مشارکتش نیز پیوسته و همواره است. (بروک، ۱۹۶۸/۱۳۸۰)

از این منظر و با توجه به توضیحات عنوان‌شده منظور از مفهوم مخاطب تعزیه در این مقاله تماشاگری است که مبتنی بر دو عنصر اعتقادات دینی که ریشه در باورهای مذهبی او دارد و باورهای فرهنگی که بسترهای آئینی هر منطقه را شکل داده است، شاهد واقعه‌ای است که او را به زمان و مکان آئینی رخداد عاشورا متصل می‌کند و در این فرایند ارتباطی او حضوری فعال، پویا و درهم‌تنیده با رویداد تعزیه دارد و با این رویداد آئینی پیوندی ارگانیک برقرار می‌کند و خود را در این نمایش آئینی مشارکت می‌دهد تا به پالودگی روحی دست یابد.

تعریف تعزیه

تعزیه به‌عنوان یگانه شکل اصیل نمایش آئینی در ایران به شمار می‌رود. «در دانشنامه جهان مدرن اسلامی آکسفورد از تعزیه به‌عنوان مصیبت‌نامه‌های شیعه و تنها نمایش‌های جدی و مهم جهان اسلام نام برده شده است» (پازوکی، ۱۳۹۷، ۸۹). مبتنی بر گفتن 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) غضب 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، آئینی ملی، مذهبی و هنری است که ویژه کشور ایران است و تعلق به شیعیان دارد و در هیچ‌یک از کشورهای اسلامی این پدیده به شکلی که مورد نظر است وجود ندارد» (همایونی، ۱۳۸۰، ۱۴۴). این نگاه حق‌طلبانه در بین شیعیان

ادامه پیدا کرده 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 (فتحعلی بیگی، ۱۳۹۶، 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. از این رو «تعزیه بیانگر وجهی از تاریخ شیعیان و نشان‌دهنده رخدادی واقعی-تاریخی در حوزه‌ی 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 فرهنگ ایرانی را در شکل‌گیری نمایش آئینی تعزیه نادیده گرفت. تعزیه ایرانی، نمایشی آئینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است. این نمایش اگرچه در ظاهر، اسلامی است اما قویاً ایرانی نیز هست و در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است (چلکوفسکی و همکاران، ۱۹۸۸/۱۳۶۷).

یعقوب آژند تعزیه را حاصل نمایشی ترشدن روضه‌خوانی (نوعی از نقلی مذهبی که در دوران صفوی شکل گرفت) و دسته‌گردانی و به هم پیوستن آن‌ها در دوره‌ی زندیه می‌داند (۱۳۸۵، ۸۷). حسین اسماعیلی نیز تعزیه را کرداری جمعی و ثوابمند می‌داند و بازنمایی تمثیلی و ادواری شهادت امام حسین (ع) و پیامدهای آن در برابر توده‌های مردم را از ویژگی‌های بارز شکل‌گیری تعزیه می‌پندارد (پهلوان، ۱۳۹۷، ۴۲). به عبارت دیگر همواره نمایش‌های مذهبی/آئینی/اعتقادی/معنوی مابین دو وجه آئینی (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 قابل‌فهم) در نوسان‌اند و یک رابطه درهم‌تنیده بین این دو وجه برقرار است. از منظر چلکوفسکی و در وجه آئینی تعزیه، تعزیه‌خوانان و تماشاگران صرفاً به انگیزه‌های معنوی و عبادی، ابراز محبت به خاندان رسالت، جلب رضای خداوند و نیل به پاداش اخروی مشارکت می‌جویند (چلکوفسکی و همکاران، ۱۹۸۸/۱۳۶۷). همچنین 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 در نتیجه مشارکت و پیوستگی مداوم شبیه‌یابان دیگر و مخاطبان بروزی می‌کند (پازوکی، ۱۳۹۵، ۳۷).

پدیدارشناسی مرلوپوتنی

شبیه‌پدیدارشناسی مرلوپوتنی به‌نوعی ادامه‌دهنده و توسعه‌شده تفکری هوسرل است و بر مفاهیم بدنمندی^۱ و ادراک^۲ متمرکز است. «مرلوپوتنی

است تمرکز مشترک بر کاوش در این باره است که انسان‌ها چگونه به تجربه‌های خود معنا بخشیده و آن‌ها (معنای مشترک آن تجربه‌ها) را هم به طوری فردی هم به شکل جمعی به آگاهی تبدیل می‌کنند؛ بنابراین در پدیدارشناسی مسائل انسانی و حالات انسانی از اهمیت بالایی برخوردار است. در پدیدارشناسی آگاهی محض وجود ندارد و مفهوم آگاهی در ارتباط با جهان و دیگری و شناخت جهان تعریف می‌شود. همان‌های 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 زاویه دید پدیدارشناسی می‌شود. «هدف اصلی پدیدارشناسی چرخش منظر از انتزاع‌گرایی علمی (دنیای عینی) به خود دنیا آن گونه که خود را در برابر سوژه ادراک کننده آشکار می‌کند یعنی (دنیای پدیداری) است» (پازوکی، ۱۳۹۵، ۳۳). مبتنی بر این نگرش در فرایند مواجهه پدیدارشناسی با فرایند اجرایی تعزیه دیگر با مخاطبی که تنها به‌مثابه سوژه و فاعل شناسای دکارتی و با رویکرد سوژکتیو 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 سوژه‌ماژزه و بدن‌ذهن از منظر بین‌الذهانی با تمام امکانات جهان زیسته اجرای تعزیه می‌پردازد. «این نحوه تحلیل با فلسفه سنتی یا مطالعات ادبی کلاسیک که تئاتر را با درام و صرفاً ساختار آن تعریف می‌کردند متفاوت است» (Barton, 2011, p. 331).

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 همان‌های دیداری و شنیداری و لمسی حاضر در گستره‌ی فضای پدیداری اجرا محقق می‌شود. از منظر پدیدارشناسی مخاطب در جست‌وجوی خویش و در راستای گسترده کردن جهان زیسته خویش در تناسب با امر قدسی، قربانی مقدس، زمان مقدس و مکان مقدس، مشارکت در مراسم و مناسک آئینی تعزیه را یک ضرورت بنیادین تلقی می‌کند و از این منظر و با رویکرد پدیدارشناسانه مخاطب در راستای یکپارچگی جهان زیسته خود با جهان زیسته امر مقدس (جهان زیسته تعزیه) است تا با یکپارچگی با این امر و پدیده قدسی به ادراک و آگاهی از جهان زیسته قربانی مقدس (امام حسین^ع) در زمان تاریخی مقدس (ظهر عاشورا) رسیده و این جهان را به ادراک خویش درآورد و با آن زمان و مکان تاریخی مقدس درهم‌تنیده شود و به پالایش روحی از منظر دریافت حسی/عاطفی برسد. از این منظر است که استفاده از رویکرد پدیدارشناسی برای دریافت و تحلیل شیوه مواجهه مخاطب تعزیه که شاکله و روستا ساخت اجرایی تعزیه را به علت تکرار در هر سال به خوبی می‌شناسد اما به‌واسطه تجربه زیسته خود در طول یک سال تا رسیدن به زمان تاریخی ظهر عاشورا نیاز به درهم‌تنیدگی مجدد با روح، جان‌مایه و درون‌مایه رخداد عاشورا دارد تا خود را دوباره تطهیر و پالایش کند و جهان زیسته ادغام‌شده با پدیده‌های مدرن روزمره خود را در ارتباط با یک امر فراروزمره، متفاوت یک و قدسی به یک تعادل درونی برساند؛ بنابراین مواجهه مشارکت‌کنندگان با تعزیه مواجهه با قصه و داستان زندگی یک شخصیت یا کاراکتر و سرنوشت او نیست بلکه مشارکت در یک پدیدار آئینی در راستای رسیدن به یک پالایش درونی است.

تحلیل بنیان‌های فلسفی مرلوپوتنی در مواجهه با فرایند اجرایی

متأثر از نظریات هوسرل پدیدارشناسی را به کاوشی برای تجربه بدنمند^۲ تبدیل کرد» (Loth, 2001, p. 19). مرلوپوتنی معتقد است که اندیشمندی، خردمندی و اعتقاد به اینکه دانش زاده تعقل است ما را از دنیای ما جدا کرده و بنابراین نیاز به یک حرکت بازگشتی است، حرکتی که ما را به مبدأ و سرمنشأ تفکر بازگرداند. «پدیدارشناسی ادراک مرلوپوتنی بدن را در مرکز فلسفه خویش قرار داده است و هیچ‌کس به‌اندازه مرلوپوتنی از آغاز شروع مباحث فلسفی تاکنون این چنین به بدن زیسته^۳ و تجربه به‌واسطه بدن تأکید نکرده و هیچ‌کس این قدر عمیق به مطالعه پیرامون بدن زیسته نپرداخته است» (Morris, 2004, p. vii). مرلوپوتنی معتقد است که ادراک و آگاهی از تجربه زیسته 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. در واقع، از منظر مرلوپوتنی بدن انسان در یک ارتباط تنگاتنگ، یکپارچه، درهم‌تنیده و دوسویه در ارتباط با محیط پیرامونی‌اش قرار می‌گیرد و از نظر او «انسان با بدنش در جهان مأوا دارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و بدن شرط امکان هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود» (Crossley, 2012, p. 92) و به همان میزانی که محیط پیرامونش را ادراک می‌کند از آن محیط متأثر می‌شود. از دیدگاه مرلوپوتنی، نمی‌توان 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. به بیان دیگر «هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و ذهن بدنمند^۴ ما ناشی می‌شود» (Auslander, 2008, p. 138).

مفهوم بدن-سوژه^۵ توسط مرلوپوتنی در پدیدارشناسی ادراک برای اشاره به این ایده که بدن، ذهن و جهان کاملاً درهم آمیخته‌اند و قابل تفکیک نیستند، استفاده شده است (Auslander, 2008, p. 138). مفهوم بدن-سوژه تأکید می‌کند که این بدن است که انسان را به جهان متصل و مرتبط می‌کند و از آنجا که ما از طریق بدن در دنیا زیست می‌کنیم و از آنجا که هیچ ذهنی بدون بدنمندی نمی‌تواند وجود ابژه‌ها را در جهان درک کند، دوگانگی سوژه-ابژه دکارتی در هم می‌شکند و مرلوپوتنی بر وحدت سوژه-ماژزه تأکید می‌کند و معتقد است که سوژه-ماژزه یک وحدت است، نه یک دوگانگی (Auslander, 2008, p. 139) یعنی نباید آن‌ها را به‌عنوان قلمروهای جداگانه تلقی کرد بلکه باید به‌عنوان دو جنبه از یک موجودیت واحد که در جهان مجسم شده است ادراک شوند. او معتقد است ما از جهان هستیم و در مشارکتی دائم در آن به سر می‌بریم. به همین دلیل ما و جهان در رابطه‌ای درهم‌تنیده قرار داریم و این مشارکت ما در هستی به‌واسطه بدن ما شکل می‌گیرد. به همین دلیل ادراک نه تجربه‌ای ابژکتیو است نه سوژکتیو بلکه گونه‌ای از درهم‌آمیزی با جهان است و «هستی یک تجربه‌گر عبارت است از ربط یافتگی‌اش با دیگر موجودات» (ماتیوس، ۲۰۰۲/۱۳۸۷، ۱۲۵). بنابراین در رویکرد فلسفی مرلوپوتنی نمی‌توان بدن و جهان پیرامونش را به‌مثابه دو جزء جدا از یکدیگر تبیین نمود و نمی‌توان جامعه‌شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت و «ناظر نمی‌تواند خود را از جهان جدا کند» (Loth, 2001, pp. 23-24).

پدیدارشناسی تعزیه

به بیان ساده و کوتاه، پدیدارشناسی فلسفه‌ای است که به بررسی ماهیت یا ذات پدیده‌ها می‌پردازد. آنچه وجه مشترک رهیافت‌های پدیدارشناختی

تعزیه

«پدیدارشناسی ادراک مرلوپوتنی بدن را در مرکز فلسفه خویش قرار داده است و هیچ کس به اندازه مرلوپوتنی از آغاز شروع مباحث فلسفی تاکنون این چین به بدن زیسته و تجربه به واسطه بدن تأکید نکرده و هیچ کس این قدر عمیق به مطالعه پیرامون بدن زیسته نپرداخته است» (Morris, 2004, p. vii). مرلوپوتنی نظریه‌های فلسفی تجربه‌گرایانه و عقل‌گرایانه را برای درک رابطه انسان و جهان نابسنده می‌انگارد چراکه پیش‌فرض اولیه این نظریه‌ها، وجود جهانی ایستا است که توسط سوژه مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌گیرد و این در حالی است که در این شیوه رویارویی با جهان، رابطه درک کننده و درک شونده مغفول می‌ماند. مرلوپوتنی با رویکرد پدیدارشناسی، در صدد دریافتن و توصیف رابطه سوژه با جهانی است که در آن غوطه‌ور شده است. این تلقی بنیادین از ادراک، پدیدارشناسی مرلوپوتنی را به سمت موضوع بدنمندی و تأکید بر وجه بدنمند سوژه به‌عنوان ارگان دریافت جهان، ارتباط با جهان و کنش در جهان سوق می‌دهد. در واقع، از منظر مرلوپوتنی بدن انسان در یک ارتباط تنگاتنگ، یکپارچه، درهم‌تنیده و دوسویه در ارتباط با محیط پیرامونی اش قرار می‌گیرد و از نظر او «انسان با بدنش در جهان ما وارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند و بدن شرط امکان هر نوع تجربه‌ای محسوب می‌شود» (Crossley, 2012, p. 92).

از دیدگاه مرلوپوتنی موقعیت و شرایطی که انسان بدنمند در آن زندگی می‌کند از جنس خود بدن اوست و خصلت مکانمند دارد لذا نمی‌توان در رویکرد فلسفی مرلوپوتنی جامعه‌شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت و انسان با بدنش در جهان ما وارد و با بدنش در جهان زیست می‌کند. «مفهوم بدنمندی تأکید دارد که بدن نقشی مرکزی در تجربه فرد از جهان بازی می‌کند. بنا به فهم مرلوپوتنی از این امر، جهان ابژه‌های بیرونی نیست که بخواهیم بدان بیندیشیم، بلکه زیربنای ادراکات و تجربه‌های ماست» (پازوکی، ۱۳۹۷، ۶۵). این مفهوم بدن معنا است که انسان از لحظه‌ی حضور در جهان به واسطه بدنش و قابلیت‌های آن جهان را ادراک می‌کند. مخاطبان و نمایشگران نیز از لحظه‌ی حضور در جهان زیسته‌ی اجرای تعزیه با جهانی مواجه می‌شوند که همواره در رابطه‌ی دوسویه و عمیق با آن به سر می‌برند. جهان زیسته جهان مشترکی است که سوژه‌های دیگر در آن زیست می‌کنند و باهم در ارتباط هستند. از این رو جهان زیسته عرصه‌ی فراگیری است که کل تجربه‌ی متناهی عینی ما را در برمی‌گیرد و هر نوع تجربه‌ی پیشاپیش درون این عرصه جای دارد. در این رابطه تمام اجزا و عناصر سازنده فرایند اجرایی تعزیه بر دریافت مخاطبان و شبیه‌خوانان اثرگذار است و هر مکان اجرای تعزیه به واسطه خصوصیات منحصر به فرد خود ادراک‌های متفاوتی ایجاد می‌کند. همان‌گونه که مرلوپوتنی معتقد است که پدیده‌های متفاوت ادراک‌های متفاوتی ایجاد می‌کند و واسطه‌ی این ادراک و دریافت حسی از مکان‌های مجزا حضور بدنمند انسان در جهان است. از همین منظر بدنمندی و حضور بدنمند مخاطبان و نمایشگران در فرایند اجرایی تعزیه به‌مثابه‌ی جهان زیسته اجرای تعزیه واسطه دریافت حسی و ادراک‌های عاطفی متنوع آن‌ها است.

مرلوپوتنی معتقد است که حضور سوژه ناشی از در هم تنیدگی بدنی او با جهان و افراد دیگر است. این بدان معناست که من و دیگران به

نحوی آغازین و پیش از هر اندیشیدنی به‌طور هم‌زمان در معرض قصدیت حسیت و حرکت هم قرار داریم. بدن نقش دوسویه‌ای، هم به‌عنوان بیننده و هم به‌عنوان ابژه‌ای در برابر دید دیگری، ایفا می‌کند. وقتی من دیگران را درک می‌کنم، در همان حال نگاهی به‌سوی من وجود دارد که سرچشمه آن دیگری است. من دریافت می‌کنم درحالی که به‌مثابه امری محسوس، به‌وسیله دیگری دریافت می‌شوم. من به‌عنوان دریافتگر حسی، تنها بخشی از جهان محسوسم و لزوماً دیدن با دید تکمیل‌کننده دیگری مضاعف می‌شود (سبطی، ۱۳۹۵، ۸۹). در نتیجه من به‌مثابه شبیه‌خوان به واسطه بدنمندی خود ادراک می‌کنم و در ارتباط، تعامل و مشارکت محض با محیط پیرامون قرار دارم و در عین حال به‌مثابه امری محسوس، به‌وسیله دیگر شبیه‌خوان‌ها ادراک می‌شوم. من به‌عنوان مشارکت‌کننده، تنها بخشی از جهان محسوس اجرای تعزیه محسوب می‌شوم و به واسطه حضور دیگری دریافت من از جهان اجرایی تعزیه گسترده می‌شود. به عبارتی این تنها من نیستم که نظاره‌گر جهان اجرای هستم، بلکه به‌طور هم‌زمان من هم در برابر نظاره و ادراک دیگر شبیه‌خوان‌ها و مخاطبان قرار دارم و بدین ترتیب فضای پدیداری نامحدودی از زیستن در لحظه تمامی شبیه‌خوان‌ها و مخاطبین در حالت کلی برقرار می‌شود. از این منظر دیگر نه من شبیه‌خوان هویتی معین و تغییرناپذیر دارم و نه دیگر شبیه‌خوان‌ها، چراکه من و دیگری به‌طور مداوم در مشارکت و تغییرات پی‌درپی و در لحظه به‌واسطه بدنمندی، ادراک و کنش هم‌زمان یکدیگر قرار دارند. به عبارت دیگر این بدن من است که بدن دیگری را درک می‌کند و بدن دیگری نیز در امتداد قصدیت بدن من است و این فرایند تعاملی شیوه‌ای از ارتباط پدیداری و نحوه مواجهه بدنمند متأثر از رویکرد پدیدارشناسانه را در شکل‌گیری کنش‌ها و موتیف‌های اصلی تعزیه‌ها رقم می‌زند. در این شیوه از مواجهه بدنمند با فرایند اجرایی تعزیه دیگری همچون جزئی جدایی‌ناپذیر از هستی بدنمند من است که در یک مشارکت دائمی و پیوسته با من کلیت یکپارچه و زیست جهان اجرایی تعزیه را می‌سازد. در این رابطه‌ی متقابل، هویت من و دیگری دستخوش تغییر و دگرگونی بوده و شکل‌گیری هویت سیال من بر حسب دیگری، ارتباط بین ما را شکل می‌دهد. حضور بدنمند من و دیگری و هویت مداوم و پی‌درپی تجدیدشونده و درهم‌تنیده ما، درک پیشاتأملی و رابطه متقابل بین ما را شکل می‌دهد. مرلوپوتنی مسئله تعامل را در قالب مفاهیم خاص خود مطرح می‌کند. او در توصیف دقیق ادراک، آن را دارای وجوه دوسویه‌ای از وضعیت انفعالی و فعال معرفی می‌کند. به‌طوری که سوژه به‌طور هم‌زمان، هم دریافتگر است و هم بیانگر. این بدان معناست که در هم تنیدگی بدنمندان، فقط وضعیتی از در معرض بودگی و انفعال سوژه و دیگری نیست، بلکه سوژه و دیگری، به‌طور هم‌زمان، بیانگر، تأثیرگذار و در معرض کنش‌های یکدیگر هستند. مرلوپوتنی بیانگری را کنشی در جهت ارتباط میان افراد تلقی می‌کند (سبطی، ۱۳۹۵، ۸۷-۸۸).

از نظر مرلوپوتنی نحوه ادراک و شناخت ما از سایر پدیدارها آمیخته با درک بدنمندی ما از پدیده‌هاست. از دیدگاه مرلوپوتنی، نمی‌توان بدون بدن آگاهی داشت و بدن و ذهن به‌طور جدایی‌ناپذیر و ناگسستگی به هم پیوند خورده و درهم‌تنیده شده‌اند؛ بنابراین تحلیل جهان همیشه‌فعالیت یک ذهن بدنمند است (Auslander, 2008, p. 138). در فرایند اجرایی تعزیه‌ها نیز مشارکت، ارتباط و تعامل اجراگران با یکدیگر و با محیط اجرایی تعزیه و یا به تعبیر مرلوپوتنی درون جهانی مشترک به‌واسطه حضور و در هم

تئیدگی بدنی شبیه‌خوان‌ها با یکدیگر به وجود می‌آید. بنابراین تعامل و ارتباط متقابل شبیه‌خوان‌ها با یکدیگر و با مخاطبین و دیگر امکاناتی که فضای اجرایی تعزیه در اختیار آن‌ها می‌گذارد. جهانی مشترک بین شبیه‌خوان‌ها و تمامی عناصر موجود در محیط اجرایی تعزیه فراهم می‌آورد که در آن تمامی شبیه‌خوان‌ها هم در معرض ادراک یکدیگر قرار دارند و هم از کنش‌ها و اعمال و رفتار یکدیگر متأثر می‌شوند و همگی در فرایندی غیرقابل پیش‌بینی و بدون پیش‌فرض قبلی سهیم هستند و موقعیت‌های اصلی و موتیف‌های مشخص تعزیه نامه‌ها را اجرایی می‌کنند. هر کدام از شبیه‌خوان‌ها به‌تنهایی شروع کننده، پیش برنده و تمام‌کننده رویدادها نیستند و کنش‌های بدنی آن‌ها مستقل از دیگران نبوده، بلکه هر یک از شبیه‌خوان‌ها به‌طور مداوم در معرض نگاه، حسیت، حرکت و به‌طور کلی در معرض بدنمندی و بیان و کنش‌های بدنی دیگر شبیه‌خوان‌ها و مخاطبان اجرای تعزیه قرار دارند.

وجه بیان‌گری شبیه‌خوان‌ها به‌مثابه‌ی سوژه در اشکال متنوع تعزیه‌ها چه از منظر شیوه‌های ارتباطی کلامی و چه ارتباط غیر کلامی همواره با مفهوم مخاطب در هم تنیده است.

مرلوپوتنی با طرح مسئله بیان، وجه فعال سوژه را توصیف می‌کند و معتقد است که بیان، کنش سوژه تنها، در فضای انفرادی خود نیست، بلکه کنشی از قصدمندی سوژه‌ای است که کسی را مورد خطاب قرار می‌دهد. برای کنش بیان، حضور مخاطب ضروری است. مخاطبی که دریافتگر بیان است. چرا که بیان، کنش فعال سوژه، در مواجهه با دیگری است. همان دیگری که قصدیت به‌سوی اوست. او مخاطب سوژه است و در همان حال خود سوژه نیز تحت قصدیت مخاطب قرار دارد. (سبطی و همکاران، ۱۳۹۵، ۴۹)

بیان‌گری در فرایند اجرایی تعزیه به‌واسطه بدنمندی نمایشگران و حضور و بودن آن‌ها در زمان حال حاضر و در هم تئیدگی بدن‌های شبیه‌خوان‌ها با یکدیگر و با تمامی امکانات محیط پیرامون اجرایی تعزیه، صورت می‌پذیرد. حضور بدنمندی مخاطبان و در هم تئیدگی آن‌ها با اجرای تعزیه یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش‌های ایرانی و خصوصاً نمایش آئینی تعزیه به‌شمار می‌رود. در فرایند اجرایی تعزیه حضور بدنی شبیه‌خوانان و تماشاگران، فضایی باز برای مشارکت می‌گشاید. مفهوم بدن - سوژه^۷ توسط مرلوپوتنی در پدیدارشناسی ادراک برای اشاره به این ایده که بدن، ذهن و جهان کاملاً درهم آمیخته‌اند و قابل تفکیک نیستند، استفاده شده است (Auslander, 2008, p. 138). پدیدارشناسی مرلوپوتنی به دنبال درک این ارتباط متقابل است، نه تلاش برای یافتن یک آگاهی غیر قابل‌تغییر از جهان فراتر از آنچه بدن تجربه می‌کند. مفهوم بدن - سوژه تأکید می‌کند که این بدن است که انسان را به جهان متصل و مرتبط می‌کند و از آنجاکه ما از طریق بدن در دنیا زندگی می‌کنیم و از آنجاکه هیچ ذهنی بدون بدنمندی نمی‌تواند وجود اشیا را در جهان درک کند، دوگانگی سوژه و ابژه دکارتی درهم می‌شکند و مرلوپوتنی بر وحدت سوژه و ابژه تأکید می‌کند و معتقد است که سوژه و ابژه یک وحدت است، نه یک دوگانگی؛ یعنی نباید آن‌ها را به‌عنوان قلمروهای جداگانه تلقی کرد بلکه باید به‌عنوان دو جنبه از یک موجودیت واحد که در جهان مجسم شده است ادراک شوند (Auslander, 2008, p. 139). در فرایند شبیه‌خوان‌ها، جهت برقراری ارتباط با مخاطبان خود را در معرض

دیده‌شدن توسط مخاطبان قرار می‌دهند؛ اما نکته مهم این است که در این وضعیت شبیه‌خوان‌ها تنها دیدن را تجربه نمی‌کنند بلکه آن‌ها با تمام بدن خود یکدیگر را و با تمامی ادراک بدنمندی در معرض یکدیگر قرار می‌گیرند و از طریق کنش بدنی دیدن به تعامل بدنی و حسی-حرکتی با یکدیگر می‌پردازند و خود را در بعضی از رویدادها و فضای زیسته‌ی اجرای تعزیه حس می‌کنند. «ضروری نیست که من فضای بیرونی و بدن خودم را مجسم کنم یا بدان بی‌اندیشم تا بدنم را در آن فضا به حرکت درآورم. همین کافی است که بدنم در فضا وجود داشته باشد تا زمینه‌ای از کنش را برای من شکل دهد» (خبازی کناری و سبطی، ۱۳۹۶، ۵۲). به‌عبارتی دیگر درک و دریافت و ارتباط شبیه‌خوان‌ها با تماشاگران بدنمندی بوده و این درک به مداخله ذهنی برای قضاوت اعمال و رفتار و کنش‌های آن‌ها نمی‌انجامد، بلکه روند خلق رویدادها به‌واسطه کنش‌های بدنمندی و رابطه تعاملی شبیه‌خوان‌ها ادامه می‌یابد. به‌طور هم‌زمان این بدن مخاطبان است که واسطه‌ی درک احساسات و عواطف شبیه‌خوان‌ها می‌شود. بدین ترتیب همان‌طور که اجزاء بدن شبیه‌خوان‌ها یک کل واحد را تشکیل می‌دهند، بدن شبیه‌خوان‌ها و بدن مخاطبان نیز یک کل واحد بزرگ‌تر را تشکیل می‌دهند که واسطه ایجاد فضای پدیداری و درک و دریافت حسی را به وجود می‌آورد. شبیه‌خوان‌ها در فضایی حضور دارند که به تعبیر مرلوپوتنی، جهان مشترک تعزیه‌خوان‌ها و مخاطبین و تمامی اجزاء و عناصر تشکیل‌دهنده محیط پیرامون آن‌ها است. جهانی که در آن، بدن‌های نمایشگران پیش از اندیشیدن، به هم پیوند یافته‌اند. این پیوند، تعزیه‌خوان را به کنشی برای تعامل و ارتباط و مشارکت با فضای به وجود آمده سوق می‌دهد و شبیه‌خوان را وارد فضای ارتباط تعاملی با دیگر شبیه‌خوان‌ها می‌کند. دقیق‌متناظر با آنچه مرلوپوتنی از ادراک و تعامل بدنمندی مقدم بر شناخت می‌گوید. «مرلوپوتنی با توسل به مفهوم بیان، کنش سوژه نسبت به دیگری را توصیف می‌کند؛ اما بیان در نظر او، منحصر به گفتن در وجه کلامی نیست، بلکه بیان‌گری، گفتن و پاسخی بدنی به هر شکلی است. به نظر او بیان‌گری، به‌مثابه کنشی پس از اندیشیدن نیست، بلکه بیان، هم‌زمان با ادراک است» (سبطی و همکاران، ۱۳۹۵، ۵۱). در فرایند اجرای تعزیه شبیه‌خوان‌ها علاوه بر وجه بیانی از منظر کلامی و آوازی و دادن پاسخ‌ها آوازی به یکدیگر هم‌زمان کنش بدنی نیز انجام می‌دهند و با به آغوش کشیدن یکدیگر و با لمس بدنی یکدیگر پیش از اندیشیدن و به‌واسطه مواجهه بدنی با یکدیگر و با محیط پیرامونشان به‌دفعات در وجه بیان ارتباط غیر کلامی نیز فعال هستند. از منظر مرلوپوتنی، سوژه‌ها تنها منفعلانه در مجاورت بدنی یکدیگر نیستند، بلکه این انفعال، با کنش فعال بیانی، همراه است و به تعبیر مرلوپوتنی، این ادراک، پهلو به پهلو و آبراز و بیان و تعامل است. از منظر مرلوپوتنی مرزی زمانی برای تقدم و تأخر دریافت و کنش وجود ندارد و این دو وجه هم‌زمان باهم متحقق می‌شوند. هر کنش کوچک و درشت و هر رفتار برآمده از خواست بدنی نمایشگران کنش‌های پی‌درپی دیگر شبیه‌خوان‌ها را در بردارد که متأثر از فضایی است که در آن حضور دارند و در آن زیست بدنی می‌کنند. این تداخل بدنمندی و این کل تشکیل‌شده موجب ایجاد فضای کلی محیط پیرامونی اجرای تعزیه می‌شود.

مفهوم فضای پدیداری در مواجهه با اجرای تعزیه

در توصیف چگونگی مواجهه پدیداری مخاطب با اجرای تعزیه

درک این مهم که چگونه آگاهی بدنمند و ادراک حسی/عاطفی شبیه‌خوانان مخاطبان موجب ایجاد فضا پدیداری می‌شود. در اکثر تجزیه و تحلیل‌های مربوط به درک فلسفی فضا، اغلب بدن نادیده گرفته می‌شود. عبارت فضایی پدیداری^۱ یک اصطلاح مفهومی است که قصد دارد به این مهم اشاره کند که ما ذاتاً بخشی از فضایی هستیم که ادراک می‌کنیم و از فضا مجزا نیستیم. فضای پدیداری به معنای شیوه‌ای از آگاهی بدنمند است که از نظر فضایی گسترش یافته و با کل بدن درهم تنیده شده است (عباسی، ۱۴۰۳، ۱۱۴). بر این اساس، مفهوم فضای پدیداری بر اهمیت ادراک بدنمند شبیه‌خوانان-مخاطبان به عنوان یک نهاد فیزیکی یکپارچه در تجربه زیسته و کنشگری سوژه‌ایزه‌ها در جهان زیسته اجرای تعزیه تأکید می‌کند. از این منظر، فضای پدیداری عبارت است از فضایی سه‌بعدی که تمام محیط پیرامونی شبیه‌خوانان-مخاطبان را احاطه کرده است و توسط گستره فیزیکی و گستره رفتاری شبیه‌خوانان تعریف می‌شود. در نتیجه، فضای پدیداری در اجرای تعزیه می‌تواند در هر لحظه از زمان متغیر باشد و این تغییرات به کنش‌های فردی و جمعی شبیه‌خوانان-مخاطبان، ارتباط و رابطه فیزیکی و عاطفی آن‌ها و همچنین زمینه و بافت فضا/محیط پیرامونی اجرای تعزیه وابسته است.^۲

مفهوم فضای شنیداری (ادراک صوتی مخاطب) در مواجهه با اجرای تعزیه

محیط اجرایی تعزیه علاوه بر مناسبات آئینی و دیداری همواره محلی برای شنیدن نیز بوده است و موسیقی و آواز در اجرا یکی از تأثیرگذارترین و شاید مؤثرترین محرک احساسی مخاطب در این گونه نمایشی-آئینی به شمار می‌رود. از این منظر تحلیل پدیداری فضای شنیداری تعزیه بر ادراک بدنمند مخاطب یکی از مهم‌ترین شاخص‌های تحلیلی این پژوهش به شمار می‌رود. در فرایند اجرایی تعزیه صدا به لحاظ فضایی گسترش می‌یابد و توسط بدن مخاطبین و شبیه‌خوانان به شکلی هم‌زمان ادراک می‌شود. با در نظر گرفتن این نکته و فراتر رفتن از درک سنتی صدا به عنوان یک فرم زمانی خطی، تجسم حجم‌های شنیداری روی صحنه به عنوان منظره‌ای پویا که شبیه‌خوان‌ها در آن حرکت می‌کنند امکان‌پذیر می‌شود. این چشم‌انداز از اشکال مداوم، حجم‌ها، بافت‌ها و شدت‌های مداوم در حال تغییر تشکیل شده است (Bowler, 2015, p. 159). به عبارت دیگر اصوات از نظر فضایی پر حجم هستند و در فرایند اجرای تعزیه می‌توان با تأکید بر ماهیت فضایی صدا، تأثیرهای فضایی صدا، لحن صدا، آهنگ صدا، تنالیت و بافت صدا نحوه مواجهه مخاطبین با فرایند صوتی اجرای تعزیه را تحلیل کرد. تأثیرهای فضایی موسیقی و اصوات تولیدشده در اجرای تعزیه موجب تحریک دنیای درونی مخاطبان و شبیه‌خوان‌ها به طور هم‌زمان می‌شود. مرلوبونتی معتقد است که رابطه طبیعی بین بدن در حال حرکت و صداهایی که این بدن تولید می‌کند می‌تواند تأثیرهای متنوع و پیچیده‌ی در بدن ایجاد کند (Bowler, 2015, p. 160). صدا در محیط یا فضای اجرایی تعزیه هم از منظر و جوه طبیعی یا طنین طبیعی، استفاده می‌شود و یا به واسطه سیستم‌های صوتی تقویت یا دست‌کاری شود. به عبارت دیگر می‌توان نحوه ادراک شبیه‌خوان‌ها با فضای صوتی اجرا را با استفاده از دست‌کاری صدا و کاهش و افزایش و تقویت حجم و یا بافت صدا تغییر داد. برای مثال می‌توان با تقویت صدای آواز شبیه‌خوان‌ها یک فضای ارتباطی صمیمی و قدرتمند با مخاطبین ایجاد کرد. این اثرات صوتی ایجادشده به طور مؤثر

فضای شنیداری را فراتر از مرزهای بصری در فضای زیسته اجرای تعزیه گسترش می‌دهد. از سویی دیگر «از آنجا که کلمه محصول بدن است، گفتار بخشی از آگاهی بدنی بازیگر است. بر این اساس، صدا همیشه در سطح بدنی آموزش می‌یابد که شامل حداکثر درجه کنترل بدن است» (Loth, 2001, p. 41). از این منظر همه صداهایی که در فرایند اجرایی تعزیه ترکیب می‌شوند و کلمات را تشکیل می‌دهند روح خود، ماهیت خود و محتوای خود را دارند که منجر به ایجاد فرایند ادراک حسی خاص خود در مخاطب می‌شوند و واکنش عاطفی خاص خود را به همراه خواهند داشت. این تغییر در اثرات صوتی موجود در فضای اجرای تعزیه اثرات بزرگ‌نمایی ادراکی^۱ (Bowler, 2015, p. 162) نامیده شود که برای نزدیک‌تر کردن شبیه‌خوان‌ها به مخاطب طراحی می‌شود. این تأثیرات می‌تواند شامل استفاده از چیزهایی دیگری غیر از صدای شبیه‌خوان‌ها و اثرات صوتی آن‌ها باشد و می‌توان از موسیقی زنده نیز برای تقویت این ارتباط شنیداری بهره برد و از هر چیزی که در ایجاد فضای شنیداری و افزایش تأثیرپذیری صوتی بر ادراک مخاطبان استفاده کرد. رویدادهای صوتی غیر کلامی تعزیه اغلب شامل صداهای درهم و موزونی است که به نیت ایجاد فضا، طنین صوتی و غیره اجرا می‌شده است و این اصوات گاه تقویت‌کننده و گاه بیان‌کننده حس کلی آن صحنه بوده‌اند. شنیدن یکی از حواس پنج‌گانه است که با پارامترهای گوش، صوت و هوا مرتبط است. نانسی لوسی متأثر از دیدگاه مرلوبونتی میان کنش «شنیدن» و «گوش‌دادن» تفاوت قائل می‌شود. گوش‌دادن امری خودخواسته است که با گوش سپردن و تمرکز بر شنیدار به دست می‌آید اما شنیدن امری عام، انفعالی و خودبه‌خودی است. از سویی دیگر در کنش شنیدن تمامی حواس برای ادراک کردن صوت با یکدیگر درهم‌تنیده می‌شوند اما در کنش اما گوش‌دادن بر شنیدار صرف مبتنی بر تمرکز بر سوژه متمرکز است (ماتپوس، ۱۳۸۷/۲۰۰۲). در فرایند اجرایی تعزیه مخاطب هم با کنش شنیدن که امری ناخودآگاه و خودبه‌خودی است و هم با کنش گوش‌دادن که کنشی فعالانه و خودخواسته است مواجه است. متن مکتوب تعزیه و صدای آوازی نمایشگران یک وضعیت درهم‌تنیده و یک وضعیت رفت‌وبرگشتی بین صوت و لحن و کنش شنیدن و کنش گوش‌دادن ایجاد می‌کند که منشأ این ارتباط مبتنی بر وجه بدنمند نمایشگران/مخاطبان است. این موسیقی نیز به عنوان مکمل صوت و لحن نمایشگران فضای شنیداری را تشدید می‌کند و به مثابه یک محرک قوی احساسات و عواطف مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. مخاطب تعزیه از مخاطب منفعل صرف و آماده‌ی مصرف به کنشگری تبدیل می‌شود که عمل او انجام فعالانه‌ی دیدن و شنیدن به طور هم‌زمان است همچنین وضعیت مکان اجرا و سرپوشیده یا بازبودن مکان اجرا بر وسعت صوتی و جوه متنوع تأثیرگذاری بر مخاطب اثرگذار است. از این منظر ارتقای مکان دوبعدی و سه‌بعدی اجرا به فضای چندساحتی پدیداری اجرایی که دربرگیرنده فضاهای دیداری و فضاهای شنیداری و فضای لمسی است زمینه‌ی لازم برای رسیدن به یک تحلیل پدیدارشناختی مبتنی بر آرای مرلوبونتی را تحکیم می‌بخشد. با توجه به موارد عنوان شده می‌توان گفت که فضای شنیداری^۱ امکانی است که موجب گسترش فضای درونی/پیرامونی می‌شود. در وضعیت فضای شنیداری، بدن شبیه‌خوانان-مخاطبان در میان یک میدان صوتی قرار می‌گیرد که در همه جهات امتداد دارد و موجب تحریک احساس شنیداری و به تبع آن تغییر دنیای درونی مخاطبان

ایجاد شده است. در این فرایند تأثیر گذار کیفیات صدایی نمایشگران نظیر دامنه‌ی زیربومی صدا، جنس صدا، لحن صدا، کنترل روی صدا، طنین صدا و مواردی از این دست بر روی تأثیر حسی/عاطفی مخاطب و ایجاد فضای شنیداری به شدت مؤثر است.

در فرایند اجرای تعزیه صدا همیشه از خلال میکروفن‌هایی که به‌طور مجزا به بازیگرها وصل شده‌اند، پخش می‌شود که این تمهید در رسایی صدا و تأثیر گذاری بر فضای شنیداری مخاطب بسیار مؤثر است. همچنین ویژگی‌های مکان نیز در انعکاس صوتی صدای نمایشگران و تأثیر آن بر مخاطبین بسیار مؤثر است و صدا همواره تحت تأثیر ویژگی‌های فیزیکی محیط قرار دارد. این ویژگی‌های فنی و مکانی یک منظر صوتی پدیداری در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. «منظر صوتی محدوده‌ی صوتی یا کمپوزیسیون صوتی است که با آن یک تصویر صوتی از یک محیط، لوکیشن و فضا از طریق شنیدار و نه دیدار ارائه می‌شود» (Cloonan, 2010, p. 8). به عبارت دیگر «جنبه‌ی مادی صدا، از تعامل با چیزی که ما از نظر حسی و صوتی کشف می‌کنیم، باعث می‌شود که بتوانیم جنسیت آن را بی‌واسطه درک کنیم» (Crossly, 2012, p. 17). منظر صوتی موجب ایجاد نوعی فضای پدیداری می‌شود که مخاطب تعزیه را به شکلی بدنمند و ناخودآگاه با فرایند اجرایی تعزیه همراه می‌سازد. اریکا فیشر لیخته‌اذهان می‌دارد که «موسیقی، صداها و نویزها هستند که فضای تئاتری را ایجاد می‌کنند» (Fischer Lichte, 2011, p. 116). از این منظر آنچه منجر به تجربه‌ی حس شنیداری در مخاطب می‌شود به‌واسطه قرار گرفتن مخاطب در محدوده‌ی بینابینی شنیدن و گوش دادن است. «چشم قابلیت آن را دارد که چیزهای حاضر را کشف کند در حالی که گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد» (Cloonan, 2010, p. 25). آنچه موجب خلق موقعیت‌ها و رویدادهای چندساحتی در فرایند اجرای تعزیه و در جهان زیسته اجرایی تعزیه می‌شود ترکیب رویدادها و رخدادهای دیداری با رویدادها و رخدادهای شنیداری است که این وضعیت از یک فضای درهم‌تنیده بین‌الذنه‌ای و پیشاتعلقی ایجاد می‌شود.

«رنگ صوتی کیفیت ویژه‌ی صدای هر ساز یا آوازخوان است که سبب تمایز آن از دیگری می‌شود» (Fischer Lichte, 2011, p. 116). مخاطب تعزیه به‌واسطه‌ی قرار گرفتن بدنمند در معرض تنالیت‌ها و رنگ صوتی متفاوت در فرایند اجرایی تعزیه ادراک‌های حسی متفاوتی را تجربه می‌کنند و ترکیب این احساسات درهم‌تنیده موجب تشکیل یک ارتباط تعاملی بین مخاطب، نمایشگر، تکنسین موسیقی و فضای پدیداری ایجاد شده در مکان اجرای تعزیه و رسیدن به یک درک بین‌الذنه‌ای بین من و دیگری بیانگر ناشناخته در محیط اجرایی تعزیه می‌شود. در این فرایند ترکیب احساسات درهم‌تنیده «چشم قابلیت آن را دارد که چیزهای حاضر را کشف کند در حالی که گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد» (Fischer Lichte, 2011, p. 25). این ترکیب حس دیداری با حس شنیداری یکی از مؤثرترین عوامل تحت تأثیر قرار گرفتن مخاطبین تعزیه از منظر بدنمند می‌شود. شنیدار بدنی یا به تعبیر اریکا پیوتوزی شنیدار لمسی (Cloonan, 2010, p. 25) تأثیر مستقیم صوت بر بدن را بررسی می‌کند. مبتنی بر این ایده اریکا پیوتوزی می‌توان این گونه برداشت کرد که صوت و صدا یکی از مهم‌ترین عواملی است که منجر به شکل‌گیری ادراک حسی/ بدنمند مخاطب در فرایند مواجهه با تعزیه می‌شود.

می‌شود.^{۱۲}

همچنین می‌توان فرایند اجرایی تعزیه را مبتنی نگاه جامع‌له من به متن اجرایی تئاتر پست‌دراماتیک مورد تحلیل قرار داد. مبتنی به راین تحلیل، متن نمایشی به چند بخش تقسیم می‌شود و دیگر یک متن جامع قابل خوانش برای مخاطب بسان تمام متون نمایشی چاپ‌شده نیست بلکه متنی مرکب است که ترکیبی از متن شنیداری، متن دیداری و متن اجرایی است شامل روش ارتباط با تماشاگران، وضع زمانی و مکانی، جا و عملکرد فرایند تئاتری در میدان اجتماعی است (گیلمور، ۲۰۰۴/۱۳۹۱). همین دیدگاه درهم‌تنیده از ایزه‌های پدیداری سازنده اجرا به‌مثابه یک متن اجرایی مرکب در فرایند پدیداری تحلیل تعزیه نیز قابل استفاده است و در مواجهه مخاطب با فرایند اجرایی تعزیه با وضعیت چند سویه و درهم‌تنیده از فضای شنیداری، فضای دیداری، فضای لمسی مواجه هستیم که تمام این وضعیت‌های پدیداری مبتنی بر ادراک بدنمند مخاطب قابل خوانش است. این نوع نگاه جدید به مخاطب مبتنی بر رویکرد پدیدارشناسی مرلوپوتنی ساختار اجرایی سلسله مراتبی را رد می‌کند و بر ساختار درهم‌تنیده ادراک حسی/عاطفی مخاطب مبتنی بر نگاه غیر سلسله مراتبی به اجرای تعزیه تأکید می‌کند که در این نگاه پدیدارشناسانه تمام اجزای تشکیل‌دهنده‌ی اجرای تعزیه اعم از نمایشگران، مخاطبین، مکان اجرا، اشیاء، گروه موسیقی، نور و رنگ، حیوان‌ها، تصویر بردار، انتظامات و هر پدیداری که در جهان زیسته اجرای تعزیه حضور عینی دارد درهم‌تنیده می‌شوند و فضای کلی اجرای تعزیه را به وجود می‌آورند و حضور تمام این عناصر در فرایند تشکیل اجرای تعزیه مؤثر است و دیگر نگاه سلسله مراتبی به اجرای تعزیه که نمایشگر و معین البکاو متن اجرایی در اولویت است را به چالش می‌کشد و تمام این عناصر و پدیدارهای عینی حاضر در فضا/محیط تعزیه به‌مثابه یک کل یکپارچه در نظر می‌گیرد که هیچ کدام از این عناصر بر دیگری برتری ندارد بلکه تکمیل‌کننده یکدیگر هستند.

در مواجهه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه مخاطب نه فقط از طریق گوش به‌عنوان ارگان دریافتگر امواج صوتی بلکه کل بدن او در معرض تأثرات صوتی قرار می‌گیرد و نوع دیگری از ادراک درونی را تجربه می‌کند که متأثر از تأثیرات لمسی-فیزیکی فرایند صوتی و فضای شنیداری تعزیه بر ادراک حسی/ بدنمند مخاطب است.

کسی که می‌شنود، صدا را احساس می‌کند، لحن و اصوات به‌مثابه‌ی عنصر ایجاد و تغییر فضا ظاهر می‌شوند، مخاطب در مواجهه با عناصر شنیداری از این دست کاملاً باز و بدون مکانیم دفاعی ذهنی تحت تأثیر اتفاقات و وقایع صوتی قرار می‌گیرد و وارد فضای شنیداری ایجاد شده به‌واسطه اصوات و لحن‌ها می‌شود. (Barton, 2011, p. 105)

در فرایند مواجهه مخاطب با تعزیه توجه به جزئیات ساختار موسیقی و کنش‌های آوازی نمایشگران مبتنی بر خصوصیت شنیداری خاص هر لحن یا گوشه‌ی آوازی موجب پدید آمدن فیگورهای صوتی، ژست‌های صوتی و بازتاب‌های صوتی خاصی در نمایشگران و مخاطبان می‌شوند و مخاطبان همپای نمایشگران با برخی از لحن‌ها و گوشه‌ها همخوانی درونی می‌کنند و این کنش بیرونی بازتابی از تأثیرات درونی است که فضای شنیداری موسیقی بر بدن و درون مخاطبان گذاشته است. این کنش‌های بدنمند و رای تحلیل‌های معنایی و زبانشناختی از ماهیت و کیفیت خاص موسیقایی برخوردارند که منحصر به فضای شنیداری ایجاد شده در فضا/محیط تعزیه

کارکرد پاسخ فیزیکی، کارکرد بیان احساسی و کارکرد ارتباطی تقسیم بندی کرد:

کارکرد پاسخ فیزیکی^{۱۴}

با دقت در رفتار مخاطبان تعزیه، مشاهده می شود که شنیدن صدای آوازی و موسیقایی توسط ایشان در اغلب موارد با انجام حرکات بدنی نظیر حرکت دادن بدن، سر، دست و غیره همراه است. این حرکات، که معمولاً هماهنگ با ضرب های اصلی قطعات متریک آشکار می شوند، از مصادیق اولیه کارکرد پاسخ فیزیکی بشمار می روند. در برخی از صحنه های مجالس تعزیه، که با نوحه خوانی موافق خوانان همراه است، مخاطبین ضمن تکرار بیتي از اشعار نوحه (دم گیری) به سینه زنی می پردازند. انجام سینه زنی به هنگام سرایش نوحه های در سوگ شهادت اولیا، نمونه ای از این موارد است. مخاطبین در مواجهه با این رویداد احساسی با صدای بلند گریه می کنند، در همراهی با موقعیت وقایع صحنه سینه زنی می کنند، بر پیامبر و خاندانش صلوات می فرستند و دشمنان آنان را لعن می کنند.

کارکرد بیان احساسی^{۱۵}

بیان احساسی کارکردی از موسیقی است که بدین نیازها پاسخ می دهد و تحقق اهداف مورد نظر انسان ها را ممکن می سازد. بیان احساسی، از لحاظ نحوه استفاده از کلام و انواع ابزارهای موسیقایی و همچنین بهره ای که از مؤلفه های بنیادین موسیقی دارد، می تواند اشکال ساختاری متنوعی در فرهنگ های مختلف به خود بگیرد. بر این اساس رویدادهای صوتی کلامی موسیقی تعزیه، که با نام های آواز، زمزمه، آوا و اشتلم استفاده می شوند، اشکال ساختاری متفاوت بیان احساسی هستند که در جهت بیان احساسات مختلف همچون اندوه، خشم و غیره اجرا می شوند. از فضای شنیداری موسیقی متناسب با لحن آوازی شبیه خوان به عنوان مکملی برای تقویت فضای حسی ادراکی رویداد تعزیه استفاده می شود. نکته قابل توجه در فرایند تحلیل از منظر محقق با رویکرد پدیدارشناسی این مفهوم است که گروه موسیقی تعزیه صرفاً به عنوان اپراتوری برای انجام وظیفه که زمانی که نوبت به اجرای آن ها رسید موسیقی مرتبط با لحظه را اجرا کرده و بعد به عنوان اپراتور و به عنوان ابژه نظاره گر اجرا باشند، نیست بلکه اعضای گروه موسیقی خودشان را در لحظه به لحظه اجرای تعزیه سهیم می دانند و مبتنی بر فضای احساسی که از رویداد اصلی اجرای تعزیه آن ها را متأثر می کند رفتار بدنی و حس حال موسیقایی متناسب با آن لحظه خلق می کنند. الگوی ملودیک موسیقی بر اساس وضعیت احساسی که اپراتور موسیقی در آن وضعیت قرار گرفته است به واسطه تأثیر فضای زیسته محیط اجرای تعزیه بر دنیای درونی اپراتور موسیقی است؛ یعنی هر جهان زیست اجرای تعزیه به عنوان یک فضا مکان منحصر به فرد مبتنی بر رویدادها و کنش ها، حال و هوا و تمام وضعیت ها و رفتارهایی که در این جهان زیسته اتفاق می افتد فضای زیسته منحصر به فرد خود را دارد و این فضای زیسته رفتار بدنی و به تعبیر ملوپونتی بدنمندی تمام سوژه - ابژه های حاضر در این مکان را تحت تأثیر خود قرار می دهد.

کارکرد ارتباطی^{۱۶}

در وضعیت شنود یک رویداد موسیقایی در فرایند اجرایی تعزیه، درک مشترک حسی مخاطبین، به عنوان یک ابزار ارتباطی عمل می کند و در نهایت سبب ایجاد ارتباط مابین شنوندگان می شود. درک مشترک

همین ادراک حسی در مواجهه بدنمندی متصدیان موسیقی و نوازندگان نیز متبلور می شود و نوازنده ی شیپور، ترومیت، سنج، طبل بزرگ ارکستر و طبل کوچک، قره نی، نی به علت حضور در فضای زیسته اجرای تعزیه و به علت متأثر شدن از حال و هوای اجرای تعزیه متأثر می شود و دنیایی درونی او تحت تأثیر قلیان احساسات برانگیخته می شود و این برانگیختگی به شکل کنشی بدنمندی در ارتباط نوازنده با ساز و اصوات نمود عینی پیدا می کند؛ یعنی نمی توان نوازندگان را صرفاً به شکل اپراتور موسیقی یا شخصی که وظیفه ای بر عهده دارد که هر گاه نگاه کرد. بلکه هر کدام از نوازندگان به شکلی حسی / بدنمندی از جهان زیسته اجرای تعزیه متأثر می شوند و اثر این برانگیختگی در لحن و صوت و آوای موسیقی آن ها نمایان می شود و این تأثیر و تأثر از وجه بدنمندی و حضور بدنمندی نوازندگان در محیط اجرایی تعزیه ناشی می شود. به عبارت دیگر نوازندگان نیز در فرایند اجرای تعزیه شریک هستند و در وضعیت ایستادن فعل قرار ندارند بلکه آن ها نیز پویا هستند و این پویایی در کنش های بدنمندی آن ها و حرکات بدنی آن ها (تکان دادن سر، گریه کردن و غیره) نمایان می شود.

در تعزیه، بافت موسیقی یا ملودی های مقطع یا پیوسته، ترکیب ملودی ها، وزن و هارمونی ویژه و نوع ساز بندی آن به علاوه ریتم و تمپوی خاص و به خصوص استفاده از دستگاه های موسیقی ایرانی مشتمل بر پیش درآمدها، تصانیف، رنگ ها و ردیف های آوازی با گوشه های مختلف در طریقی که از تغییرات و ترکیبات ملودی ها پدید می آید، تأثیر بسزایی در ایجاد و تقویت حالت و فضای نمایش ایفا می نماید. ساز بندی نیز در تعزیه به گونه ای است که به شکلی متناسب، از انواع سازهای بادی، سیمی و کوبه ای استفاده می شود. سازهای بادی مانند نی، قره نی، سرنا، کرنا، نی لبک و شیپور. سازه های سیمی مانند تار، سه تار، سنتور، چنگ و سازهای کوبه ای مانند طبل، کوس، دهل و سنج به تناسب در صحنه های مختلف استفاده می شوند. ترکیب عوامل فوق در شبیه خوانی ها، در لحظات حساس و اوج صحنه ها، حالتی القایی از حس صحنه ها را به وجود می آورد. آواز در نمایش آئینی تعزیه قواعد و قراردادهای خود را داراست. نمایشگران در تعزیه با قراردادهای خاصی از آواز استفاده می کنند. اولین نکته در موارد استفاده از آواز در تعزیه. دسته بندی نقش ها در رابطه با شیوه های گفتاری است. به شکلی که اولیا تماماً اشعار خود را با آواز می خوانند و اشقیا با صدای بلند شعرهای خود را با آهنگ، اشتلم و پر خاش ادا می کنند. این امر سبب می شد، ضمن ایجاد فضایی غیر واقع گرایانه تضاد معناداری میان اشخاص بازی پدید آید، یعنی اولیا صدای آسمانی و غیر خاکی و اشقیا صدایی معمولی و این چنانی دارند (سقیان، ۱۳۹۹، ۱۸۲-۱۸۴).

قراردادهای موسیقی در نمایش آئینی تعزیه عبارت اند از:

- موسیقی و آواز عناصری جدایی ناپذیر از نمایش آئینی تعزیه هستند؛
 - موسیقی به صورت زنده در مقابل دید تماشاگران اجرا می شود؛
 - موسیقی با ایجاد حالت و جو در نمایش آئینی تعزیه، حس کلی صحنه را بر اساس موقعیت ها تقویت و منتقل می کند؛
 - موسیقی و آواز بر طبق قراردادهای خاصی توسط نمایشگران استفاده می شود؛
 - موسیقی و آواز، ضمن یاری نمایشگران، خلأها و وقفه های صحنه ای را پرمی کند.^{۱۳}
- مهم ترین کارکردهای رویدادهای صوتی غیر کلامی تعزیه را می توان به

اجرای صوتی-دیداری، رویدادی حسی است که در آن مرز میان شنیدن، دیدن و لمس از میان برداشته می شود و هر حس در تماس با دیگری معنا می یابد. در این بستر، صوت و بدن در قالب مفاهیم لحمیت و بدنمندی در هم حل می شوند و شنیدن، به فرایندی وجودی بدل می گردد که مخاطب را در کلیت زیست جهان آیینی مشارکت می دهد. از این دیدگاه، فضای شنیداری تعزیه نه ابزار انتقال معنا، بلکه زمینه‌ی ظهور معناست و تجربه‌ی شنیداری، تحقق عملی نظریه‌ی مرلوپونتی درباره‌ی پیوستگی بدن و جهان به شمار می رود.

نتیجه‌ی نظری این پژوهش آن است که هرگونه ادراک در تعزیه محصول کنش مشترک بدن، فضا و صوت است و این هم‌افزایی ادراکی، ساختار حسی واحدی را پدید می آورد که در آن مخاطب و اجراگر در زیست جهان مشترک قرار می گیرند. پیامد علمی این تحلیل گشودن افقی تازه برای فهم تجربه‌ی هنری-آیینی از منظر فلسفه‌ی ادراک است. بر این اساس، پیشنهاد می شود پژوهش‌های آینده با تمرکز بر نقش فضاهای فیزیکی اجرا (تکیه، میدان) و عوامل زیباشناختی-مذهبی در تقویت تجربه‌ی بدنمند مخاطب، دامنه‌ی کاربردی نظریه‌ی پدیدارشناسی مرلوپونتی را گسترش دهند. همچنین تحلیل نسبت میان فاصله و نزدیکی فیزیکی مخاطب با اجرا می تواند به فهم دقیق تر ساز و کار لحمیت و تأثیر آن بر دریافت زیباشناختی تعزیه بینجامد.

حسی در این موقعیت را می توان به عنوان یک عنصر هویت بخش برای افراد حاضر در فرایند اجرایی تعزیه در نظر گرفت. تماشاگران با حضور خود در مکان اجرایی تعزیه با نمایشگران و جایگاهی که در جهان زیسته اجرای تعزیه به خود اختصاص داده اند مواجه می شوند و با فضایی دیداری و شنیداری خاص این رویداد که برآمده از مکانی است که در آن قرار دارند ارتباط برقرار می کنند. برخی از تماشاگران به علت تأثیر حسی رویدادها شروع به همخوانی با نمایشگران می کنند و برخی دیگر ارتباط خود را با رویداد حفظ می کنند تا مبتنی بر تأثیرات حسی دریافت شده از رویدادها در زمان مناسب دست به کنشگری بزنند. به عبارت دیگر تماشاگران به صورت مستقیم و آگاهانه در اجرای اصلی نقشی ندارند اما در برخی از لحظات و بسته به موقعیتی که از آن متأثر شده اند در اجرا مشارکت می کنند و در موضع تکمیل کننده اجرا قرار می گیرند. به عبارتی، مخاطب در شبیه خوانی دست به تجربه میزند. تجربه‌ای که در لحظه‌ای با غیاب او و در لحظه‌ی دیگر با حضور او شکل می گیرد. به طور کل ارتباطی دوسویه بین مخاطب و تعزیه برقرار است که در تکامل اثر مشارکت دارند و فضای پدیداری رویداد پیشخوانی تعزیه به این واسطه خلق می شود.

نتیجه گیری

پژوهش حاضر نشان داد که تحلیل مواجهه‌ی مخاطب با فضای شنیداری تعزیه از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی، درک تازه‌ای از ماهیت بدنمند و در هم تنیده‌ی تجربه‌ی آیینی فراهم می آورد. تعزیه، فراتر از یک

پینوشتها

1. Embodiment.
2. Perception.
3. Embodied Experience.
4. Lived Body.
5. Embodied Minds.
6. Body-Subject.
7. Body - Subject.
8. Phenomenological Space.
۹. نقل به مضمون از مفهوم «فرایندهای تمرینی فضا ساز/ بدنمند: فضای پدیداری» (عباسی، ۱۴۰۳، ۱۱۴-۱۱۵).
10. Perceptual Zoom Effects.
11. Aural Space Or Auditory Space.
۱۲. نقل به مضمون از مفهوم «فضای شنیداری» (عباسی، ۱۴۰۳، ۱۲۳).
۱۳. این تقسیم بندی، با استفاده از کتاب ریختارهای نمایش ایرانی: پژوهشی در قرار دادها (مهدی حامد سقایی، ۱۳۹۶، ۱۸۰-۱۹۲) انتخاب شده است.
14. The Function of Physical Response.
15. The Function of Emotional Expression.
16. The Function of Communication.

فهرست منابع

- Abbasi, R. (2024). *Encountering space in body-oriented theaters based on Merleau-Ponty's views with an emphasis on embodied rehearsal processes* [Movajeeh ba faza dar te'athraye badan-mehvar bar asase araye Merleau-Ponty ba takid bar farayand-haye tamrini-ye badanmand] [Master's thesis, Tarbiat Modares University]. Tarbiat Modares University Electronic Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Arab-Amiri, M. (2014). [Tāsir-e teknik-ha-ye ejrai-ye namayesh-ha-ye shadi-avar-e Irani dar as Arabamiri, M. (2014). *The influence of executive techniques of Iranian joyful plays on the dramatic works of Mirza Agha Tabrizi, Kamal-ol-Vezareh Mahmoudi, and Hassan Moghaddam* [Tāsir-e teknik-haye ejrayi-ye namayesh-haye shadi-avar-e Irani dar asar-e namayeshi-ye Mirza Agha Tabrizi, Kamal-ol-Vezareh

- Mahmoudi va Hassan Moghaddam] [Master's thesis, Tarbiat Modares University]. Tarbiat Modares University Tarbiat Modares University Electronic Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Abram, D. (1996). *The spell of the sensuous: Perception and language in a more-than-human world*. Vintage Books.
- Auslander, P. (2008). *Theory for performance studies: A student's guide*. Routledge.
- Azhand, Y. (2006). *Theater in the Qajar period* [Namayesh dar dowreh-ye Qajar]. Mowla Publications. (in Persian)
- Barton, R. (2011). *Acting reframes: Using NLP to make better decisions in and out of the theatre*. Bloomsbury.
- Beyzai, B. (2008). *Theater in Iran* [Namayesh dar Iran]. Roshangaran & Women Studies Publications. (in Persian)
- Bolukbashi, A., & Shahidi, E. (2001). *A study on Tāzieh and Tāzieh-reading: From the beginning to the end of the Qajar period in Tehran* [Pajuheshi dar Tāzieh va Tāzieh-khani: Az aghaz ta payan-e dowreh-ye Qajar dar Tehran]. UNESCO National Commission Publications. (in Persian)
- Bowler, L. (2015). *Theatre architecture as embodied space: A phenomenology of theatre buildings in performance* [Doctoral dissertation, Ludwig Maximilian University of Munich]. Open Access LMU.
- Brook, P. (2001). *The empty space* [Fazaye khali] (A. Akhlaghi, Trans.). Farda Publications. (Original work published 1968) (in Persian)
- Chelkowski, P. (1988). *Prayer and performance in Iran* [Niayesh va namayesh dar Iran]. Ministry of Culture and Higher Education. (Original work published 1988) (in Persian)
- Cloonan T. F. (2010). Art and flesh: a psychology of art by way of Merleau-Ponty. *Les Collectifs du Cirp 1 (édition spéciale)*, 61-76. <https://www.cirp.uqam.ca/CIRP/11-Cloonan.pdf>
- Crossley, N. (2012). Merleau-Ponty, medicine, and the body. In G.

- Scambler (Ed.), *Contemporary theorists for medical sociology* (pp. 113–128). Routledge.
- Dawson, M. (2014). Embedded and situated cognition. In L. Shapiro (Ed.), *The Routledge handbook of embodied cognition* (pp. 59–67). Routledge.
- Embree, L. (Ed.). (1997). *Encyclopedia of phenomenology*. Kluwer Academic Publishers.
- Fahimifar, A., & Abbasi, R. (2020). The role and importance of improvisation in Iranian joyful plays with emphasis on Siah-Bazi [Naghsh va ahamiyat-e bedaheh-pardazi dar namayesh-haye shadi-avar-e Irani ba takid bar Siah-Bazi]. *Theater Quarterly*, (82), 51–73. <http://noo.rs/hhFq2> (in Persian)
- Fathalibeigi, D. (2017). *Introduction to the basics of Shabi-khani* [Ashnaye ba mabani-ye Shabi-khani]. Soureh Mehr Publications. (in Persian)
- Fischer-Lichte, E. (2008). *The transformative power of performance: A new aesthetics*. Routledge.
- Fischer-Lichte, E. (2014). *The Routledge introduction to theatre and performance studies*. Routledge.
- Garner, S. B. (1994). *Bodied spaces: Phenomenology and performance in contemporary drama*. Cornell University Press.
- Gilmore, J. (2012). *Merleau-Ponty, admirer of philosophy* [Merleau-Ponty, setayeshgar-e falsafeh] (H. Yaseri, Trans.). Ghoghnoos Publications. (Original work published 2004) (in Persian)
- Grant, S. (2019). *Performance phenomenology: To the thing itself*. Palgrave Macmillan.
- Haji-Esfandiari, J. (2017). *The influence of execution rules of imitation in writing plays inspired by traditional plays (1991–2010)* [Tasire ghavayede ejrayiye taghlid dar negaresh-e namayesh-nameh-haye elham-gerefteh az namayesh-haye sonnati (1370-1389)] [Master's thesis, Iran University of Art]. Iran University of Art Electronic Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Homayouni, S. (2001). *Tā'zieh in Iran* [Tā'zieh dar Iran]. Navid-e Shiraz Publications. (in Persian)
- Khabbazi-Kenari, M., & Sebti, S. (2016). "Embodiment" in the phenomenology of Husserl, Merleau-Ponty, and Levinas ["Badanmandi" dar padidarshenasi-ye Husserl, Merleau-Ponty va Levinas]. *Wisdom and Philosophy*, 12(47), 75–98. <https://doi.org/10.22054/wph.2016.7295> (in Persian)
- Khabbazi-Kenari, M., & Sebti, S. (2016). Audience interaction with the interactive installation "Rain of Text" based on the concept of embodiment in Merleau-Ponty's philosophy [Tāamol-e mokhtabā ba chideman-e tāamoli-ye "Baran-e matr" bar asas-e mafhum-e badanmandi dar falsafeh-ye Merleau-Ponty]. *Global Media Journal*, 12(1), 39–57. <https://ensani.ir/file/download/article/6485835e07017-10670-98-90.pdf> (in Persian)
- Kiani, H. (2003). *A study of Iranian joyful plays (practical project of Baghal-Bazi in presence)* [Pajuheshi dar namayesh-haye shadi-avar-e Irani (porojeh-ye amali-ye Baghal-Bazi dar hozur)] [Master's thesis, Tarbiat Modares University]. Tarbiat Modares Electronic University Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Landes, D. A. (2013). *The Merleau-Ponty dictionary*. Bloomsbury Academic.
- Loth, J. (2001). *Developing a theatre of the integrated actor: The application of the Suzuki actor training method within three theatrical contexts* [Master's thesis, Queensland University of Technology]. Queensland University of Technology Electronic Dissertations and Theses (ETDs).
- Macann, C. (1993). *Four phenomenological philosophers: Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty*. Routledge.
- Matthews, E. (2008). *An introduction to Merleau-Ponty's thoughts* [Dar-amadi bar andisheh-haye Merleau-Ponty] (R. Barkhordari, Trans.). Gaam-e-No Publications. (Original work published 2002) (in Persian)
- Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception* (D. A. Landes, Trans.). Routledge. (Original work published 1945)
- Moin, M. (2008). *Moin dictionary (Vol. 1)* [Farhang-e Moin (Jeld-e avval)]. Amirkabir Publications. (in Persian)
- Moran, D. (2002). *Introduction to phenomenology*. Routledge.
- Morris, D. (2004). *The sense of space*. State University of New York Press.
- Naser-Bakht, M. H. (1992). Dervish curtains [Parde-haye darvishi]. *Honar Quarterly*, (35), 102–114. <https://ensani.ir/fa/article/207002>
- Nemat-Tavousi, M. (2013). *The dictionary of Iranian traditional and ritual plays* [Farhang-e namayesh-haye sonnati va ayini-ye Iran]. Dayereh Publications. (in Persian)
- Pahlavan, K. (2018). *The culture of Tā'zieh in the Iranian world* [Farhang-e Tā'zieh dar jahan-e Irani]. Aron Publications. (in Persian)
- Pourmand, H., Pazouki, S., & Afhami, R. (2018). A reading of the perception process in Shabi-khani based on Merleau-Ponty's phenomenological theory [Khanesh-e farayand-e edrak dar Shabi-khani; ba tekyeh bar nazariyeh-ye padidarshenasaneh-ye Merleau-Ponty]. *Kimia-ye-Honar*, 7(27), 47–65. <https://kimiahonar.ir/article-1-1309-fa.html> (in Persian)
- Rafiei, M. (2011). *The concept of space in Iranian traditional theater with emphasis on Tā'zieh and Takht-howzi* [Mafhum-e faza dar namayesh-e sonnati-ye Iran ba takid bar Tā'zieh va Takht-howzi] [Master's thesis, Tarbiat Modares University]. Tarbiat Modares University Electronic Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Rezvanifar, F. (2016). *Investigating the concept of embodiment in Merleau-Ponty's phenomenology and performance art with a case study of Valie Export* [Barresi-ye mafhum-e badanmandi dar padidarshenasi-ye Merleau-Ponty va honar-e ejra ba motale-ye moredi-ye Valie] [Master's thesis, Iran University of Art]. Iran University of Art Electronic Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Richard, S. (1992). *The beginning of phenomenology* [Saraghaz-e padidarshenasi] (S. Pazouki, Trans.). *Farhang Scientific-Research Quarterly*, (18), 9–26. <https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/43629> (Original work published 1962) (in Persian)
- Saghaian, M. H. (2017). *Structures of Iranian drama: A study of conventions* [Rikhtar-haye namayesh-e Irani: Pajuheshi dar gharardadha]. Saghi Publications. (in Persian)
- Saghayan, M. (1998). *Theatrical conventions in Iranian traditional plays (with emphasis on Tā'zieh and Ru-howzi)* [Gharardadhave teātri dar namayesh-haye sonnati-ye Iran (ba takid bar Tā'zieh va Ru-howzi)] [Master's thesis, Tarbiat Modares University]. Tarbiat Modares University Electronic Dissertations and Theses (ETDs). (in Persian)
- Salehpour, A. (2011). *The gramophone and performance: An analytical history of imitation and farce in Iran* [Gramafun va namayesh: Tarikh-e tahlili-ye taghlid va mozhakeh dar Iran]. Namayesh Publications. (in Persian)
- Schechner, R. (2007). *Performance theory* [Nazariyeh-ye ejra] (M. Nasrollahzadeh, Trans.). SAMT Publications. (Original work published 1988) (in Persian)
- Seamon, D. (2007). A lived hermeneutic of people and place: Phenomenology and space syntax. In *Proceedings of the Third International*

- Space Syntax Symposium. Istanbul Technical University.
 Seraji, M. (2010). *Theory of Siah-Bazi theater* [Nazariyeh namayesh-e Siah-Bazi]. Ghatreh Publications. (in Persian)
 Spiegelberg, H. (2017). *The phenomenological movement: A historical introduction* [Jonbesh-e padidarshenasi: Daramadi tarikhi] (M. Olin, Trans.). Minou-ye Kherad. (Original work published 1960)
 Windahl, S., Signitzer, B., & T. Olson, J. (2018). *Using communication theory* [Karbord-e nazariyeh-haye erbebatat]. Elmi va Farhangi Publications. (Original work published 2008) (in Persian)

آژند، یعقوب (۱۳۸۵). نمایش در دوره قاجار. نشر مولی.
 انشپنگلبرگ، هربرت (۱۳۹۶). جنبش پدیدارشناسی: درآمدی تاریخی (ترجمه مسعود علیا). نشر مینوی خرد. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۰)
 بیضایی، بهرام (۱۳۸۷). نمایش در ایران. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
 بروک، پیتر (۱۳۸۰). فضای خالی (اکبر اخلاقی، مترجم). نشر فردا. (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۸)

بلوک‌باشی، علی و شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران. نشر کمیسیون ملی یونسکو.
 پورمند، حسنعلی؛ پاژوکی، شهاب و افهمی، رضا (۱۳۹۷). خوانش فرایند ادراک در شبیه‌خوانی؛ با تکیه بر نظریه پدیدارشناسانه مرلوپوتنی. *کیمیای هنر*، ۷(۲۷)، ۴۷-۶۵
<https://kimiiahonar.ir/article-1-1309-fa.html>

پهلوان، کیوان (۱۳۹۷). فرهنگ تعزیه در جهان ایرانی. نشر آرون.
 چلکوفسکی، پیتر (۱۳۶۷). نبایش و نمایش در ایران. وزارت فرهنگ و آموزش عالی. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)

حاجی‌اسفندیاری، جواد (۱۳۹۶). تأثیر قواعد اجرایی تقلید در نگارش نمایش‌نامه‌های الهام‌گرفته از نمایش‌های سنتی (۱۳۷۰-۱۳۸۹) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه هنر ایران.

خبازی کناری، مهدی و صفا، سبطی (۱۳۹۵). «بدنمندی» در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپوتنی و لویناس. نشریه حکمت و فلسفه، ۱۲(۴۷)، ۷۵-۹۸.
<https://doi.org/10.22054/wph.2016.7295>

خبازی کناری، مهدی و صفا، سبطی (۱۳۹۵). تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی «باران متن» بر اساس مفهوم بدنمندی در فلسفه مرلوپوتنی. نشریه جهانی رسانه، ۱۲(۱)، ۳۹-۵۷.
<https://ensani.ir/file/download/article/6485835e7017-10670-98-90.pdf>

رضوانی فر، فائزه (۱۳۹۵). بررسی مفهوم بدنمندی در پدیدارشناسی مرلوپوتنی و هنر اجرا با مطالعه موردی والی آکسپورت [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران].
 پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه هنر ایران.
 رفیعی، مجتبی (۱۳۹۰). مفهوم فضا در نمایش سنتی ایران با تکیه بر تعزیه و تخت حوضی [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های

الکترونیکی دانشگاه تربیت مدرس.
 ریچارد، اشمیت (۱۳۷۱). سرآغاز پدیدارشناسی (ترجمه شهرام پاژوکی). فصلنامه علمی-پژوهشی فرهنگ، ۱۸(۹-۲۶).
<https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/43629> (چاپ اثر اصلی ۱۹۶۲)

سراجی، محسن (۱۳۸۹). نظریه نمایش سیاه‌بازی. نشر قطره.
 سقاییان، مهدی (۱۳۷۷). قراردادهای تئاتری در نمایش‌های سنتی ایران (با تکیه بر تعزیه و روحوضی) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تربیت مدرس.

سقاییان، مهدی حامد (۱۳۹۶). ریختارهای نمایش ایرانی: پژوهشی در قراردادهای. نشر ساقی.
 شکندر، ریچارد (۱۳۸۶). نظریه اجرا (ترجمه مهدی نصرالله‌زاده). انتشارات سمت. (چاپ اثر اصلی ۱۹۸۸)

صالح‌پور، اردشیر (۱۳۹۰). گرامافون و نمایش: تاریخ تحلیلی تقلید و مضحکه در ایران. نمایش

عباسی، رضا (۱۴۰۳). مواجهه با فضا در تئاترهای بدن‌محور بر اساس آرای مرلوپوتنی با تکیه بر فرآیندهای تمرینی بدنمندی [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تربیت مدرس.

عرب‌امیری، محسن (۱۳۹۳). تأثیر تکنیک‌های اجرایی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در آثار نمایشی میرزا آقا تبریزی، کمال‌الوزاره محمودی و حسن مقدم [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تربیت مدرس.

فتحعلی‌بیگی، داوود (۱۳۹۶). آشنایی با مبانی شبیه‌خوانی. نشر سوره مهر.
 فهیمی فر، علی اصغر و عباسی، رضا (۱۳۹۹). نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تکیه بر سیاه‌بازی. فصلنامه تئاتر، ۸۲(۸۲)، ۵۱-۷۳.
<http://noo.rs/hhFq2>

کیانی، حسین (۱۳۸۲). پژوهشی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی (پروژه عملی نقال‌بازی در حضور) [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه تربیت مدرس]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه تربیت مدرس.

محمد، معین (۱۳۸۷). فرهنگ معین (جلد اول). انتشارات امیرکبیر.
 ناصریخت، محمدحسین (۱۳۷۱). پرده‌های درویشی. فصلنامه هنر، ۳۵(۳۵)، ۱۰۲-۱۱۴.
<https://ensani.ir/fa/article/207002>

نعمت‌طاوسی، مریم (۱۳۹۲). فرهنگ نمایش‌های سنتی و آیینی ایران. انتشارات دایره گیلومور، جاناناتان (۱۳۹۱). مرلوپوتنی، ستایشگر فلسفه (حانیه یاسری، مترجم). انتشارات ققنوس. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۴)

ماتیوس، اریک (۱۳۸۷). درآمدی بر اندیشه‌های مرلوپوتنی (رمضان برخوردار، مترجم). گام نو. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۲)

ویندال، سون؛ سینتزر، بنو و تی. اولسون، جین (۱۳۹۷). کاربرد نظریه‌های ارتباطات. انتشارات علمی و فرهنگی. (چاپ اثر اصلی ۲۰۰۸)
 همایونی، صادق (۱۳۸۰). تعزیه در ایران. نشر نوید شیراز.