مواجهه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه مبتنی بر آرای فلسفی مرلوپونتی

چکیده

این مقاله شیوه مواجه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه را بر اساس آرای مرلوپونتی موردبررسی و تحلیلی قرار می‌دهد و بر آن است تا با روش توصیفی-تطبیقی، ظرفیت‌های بالقوه‌ی مواجه پدیداری مخاطب با فرایند اجرایی تعزیه را بررسی کند تا بتواند افق‌های نظری نوین مبتنی بر رویکردهای فلسفی و بینا رشته‌ی برای تبیین نمایش آیینی تعزیه بگشاید. بر این مبنا رویکرد و چهارچوب نظری این پژوهش پدیدارشناسی به‌طور عام و پدیدارشناسی بدنمند موریس مرلوپونتی به‌طور خاص است. هدف این مقاله تبیین نحوه مواجهه پدیداری مخاطب با فضای شنیداری تعزیه مبتنی بر بنیان‌های فکری مرلوپونتی می‌باشد و درصدد پاسخ به این سؤال است که چگونه می‌توان بر اساس مفاهیم پدیدارشناسی مرلوپونتی بستری مناسب برای مطالعه، تبیین و تحلیل نحوه مواجهه پدیداری مخاطب با فضای شنیداری تعزیه فراهم آورد؟ نتایج یافته‌ها مبتنی بر مفاهیم عنوان‌شده حاکی از آن است که در رویداد تعزیه با ترکیب فضای شنیداری فضای دیداری، فضای لمس و فضای پدیداری به‌مثابه الگویی برای شکل‌گیری فضای زیست اجرای تعزیه مواجه هستیم که این فضاها از هم قابل‌تفکیک نیستند بلکه مبتنی بر تفکر مرلوپونتی فضای درهم‌تنیده و یکپارچه هستند و این یکپارچگی حال و هوای احساسی کلی فضای تعزیه را ایجاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: تعزیه،پدیدارشناسی، مرلوپونتی، «مخاطب»، «فضای زیسته»، فضای شنیداری

آماده انتشار هنرهای زیبا

مقدمه

اشکال مختلف نمایش ایرانی در طول تاریخ و به‌مرورزمان در قالب گونه‌های مختلف از دل آئین‌ها، سوگواره‌ها و مراسم شادی‌آوری سر برآوردند. این گونه‌های نمایشی، دارای مجموعه‌ای از شگردها و شاخصه‌ها و قراردادهای اجرایی بودند که به صوت مورثی و سینه‌به‌سینه از نسلی به نسل دیگر منتقل و به فراخور گذر زمان و ویژگی‌های سیاسی، فرهنگی و اجتماعی هر دوره‌ای، فرازوفرودهایی را طی کرده، تغییر شکل یافته و دستخوش تحول می‌شدند. ازاین‌رو نمایش سنتی ایرانی نمایشی مبتنی بر فرهنگ‌عامه مردم و نگاه دینی است در این میان نقش و اهمیت مخاطب و تأثیر شیوه اجرایی نمایش‌های ایرانی در گونه‌های مختلف نمایش‌های ایرانی خصوصاً تعزیه غیرقابل‌انکار است. یکی از مهم‌ترین پدیدارهای اجرایی تعزیه که منجر به برانگیختن احساسات و عواطف مخاطبین می‌شود مواجهه‌ی مخاطب با فضای شنیداری تعزیه است. آواز و صوت و لحن و موسیقی اجزای جدایی‌ناپذیر اجرای تعزیه‌ها به شمار می‌رود و بررسی پدیدارشناسانه چگونگی تأثیرپذیری مخاطب از مواجهه با این پدیدارهای صوتی می‌تواند نقش مهمی در تبیین نحوه تحریک احساسات و عواطف مخاطبین ایفا کند.

پیشینه پژوهش

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) و کتاب تجربه هنرمندانه در پدیدارشناسی مرلوپونتی (۱۳۹۷) اشاره کرد. از میان پایان‌نامه‌ها نیز می‌توان به پایان‌نامه «رویکرد مرلوپونتی به هنر نقاشی سزان» مینا نبئی، دانشگاه هنر (۱۳۸۵). پایان‌نامه «تجربهٔ زیباشناختی در پرتو مفهوم سبک نزد مرلوپونتی»، مانی رشتی‌پور، دانشگاه هنر (۱۳۹۳) و پایان‌نامه «تجزیه‌وتحلیل پنج اثر نقاشی با توجه به رویکرد مرلوپونتی»، أسماء سبزکار، دانشگاه هنر (۱۳۹۰) اشاره کرد. پروین سلاجقه در مقاله «کارکرد موتیف در داستان» به‌طور خلاصه به کارکرد نمادین موتیف در داستان و نقش آن در فضاسازی اثر پرداخته است. محمد پارسا نسب (۱۳۸۸) درمقاله «بن‌مایه: تعاریف، گونه‌ها، کارکردها» به تعاریف، گونه‌ها و کارکردهای موتیف مقاله‌ای در نشریه نقد ادبی شماره ۵ به این مطلب می‌پردازد، وی پس از تشریح معنی و کاربرد بن‌مایه یا موتیف از دیدگاه محققان اروپایی اصطلاحات و معادل‌های مختلف آن را در زبان فارسی ارائه کرده است. الهام دهقان در مقاله «موتیف چیست و چگونه شکل میگیرد؟» (۱۳۸۸) علاوه بر تعریف معانی و تعریف‌های چندگانه موتیف اصطلاحات نزدیک به این واژه را نیز موردبحث قرار می‌دهد.

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. افرادی همچون جابر عناصری، یعقوب آژند، علی بلوکباشی، صادق همایونی، محمدحسین ناصر بخت، داوود فتح علی بیگی، محمدرضا خاکی،مهدی حامدسقایان، عنایت شهیدی 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 فرایند اجرایی تعزیه و رویکرد خاص به مخاطب تعزیه از منظر پدیدارشناختی و تعلیق محض تمام پیش‌فرض‌های فرهنگی، آئینی و اعتقادی کمتر موردتوجه پژوهشگران بوده است. بنابراین این مقاله برخلاف عموم پژوهش‌های موجود که از الگوی آرمانی/عرفانی/دینی و با نگاه معرفت‌شناسی فرایند تعزیه را تحلیل کرده‌اند سعی دارد تا با تکیه‌بر مبانی فلسفی پدیدارشناسی، الگوی تبیینی-تحلیلی جدیدی برای مواجه با فضای شنیداری تعزیه ارائه دهد.

بحث و بررسی

مفهوم مخاطب

مردم همواره مبتنی بر تجربه‌های شخصی (تجربه زیسته)، تأثیرات محیط (تأثرات جهان زیسته)، باورهای ذهنی (رویکرد سوبژکتویسم). 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 مواجه 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 ارتباط‌جمعی، جامعه‌شناسی، روانشناسی و رویکردهای نظری دیگر ارائه‌شده 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 پویای دارند و چه‌بسا جایگزین هنرمند نیز شده و خود اثر هنری را تکمیل نمایند، چکیده‌ای از تعاریفی 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 تحت‌تأثیر 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 ارتباط‌جمعی، پژوهشگران تمایل

آماده انتشار هنرهای تجسمی

دارند مخاطب را کسی بدانند که به محتوای رسانه‌ی معین ری روی می‌آورد. (ویندال و دیگران، ۱۳۸۹، 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 بی‌رمقی، بلکه از سر هشیاری 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، ۱۳۸۰، ۱۳) 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 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 نهادینه‌شده 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. (فتحعلی‌بیگی، 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. 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 فرهنگ 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. این نمایش اگرچه در ظاهر، اسلامی است اما قویاً ایرانی نیز هست و در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است. (چلکووسکی و دیگران، ۱۳۶۷، ۷)

یعقوب آژند تعزیه را حاصل نمایشی‌تر شدن روضه‌خوانی (نوعی از نقالی مذهبی که در دوران صفوی شکل گرفت) و دسته‌گردانی و به هم پیوستن آنها در دورهٔ زندیه می‌داند (آژند، ۱۳۸۵، ۸۷) 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. (پهلوان، ۱۳۹۷، ۴۲) به‌عبارت‌دیگر همواره نمایش‌های مذهبی/آئینی/اعتقادی/معنوی مابین دو وجه آیینی (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 چلکووفسکی 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 (چلکووسکی و دیگران، ۱۳۶۷، 11) 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 درنتیجه مشارکت و پیوستگی مداوم شبیه یا بازیگر و مخاطبان بروز می‌کند. (پازوکی، ۱۳۹۵، ۳۷)

پدیدارشناسی مرلوپونتی

شیوه پدیدارشناسی مرلوپونتی به‌نوعی ادامه‌دهنده و توسعه شیوه تفکری هوسرل است و بر مفاهیم «بدنمندی» و «ادراک» متمرکز است. «مرلوپونتی متأثر از نظریات هوسرل پدیدارشناسی را به کاوشی برای «تجربه بدنمند» تبدیل کرد.» (Loth, 2001, 19) مرلوپونتی 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 مرلوپونتی بدن را در مرکز فلسفه خویش قرار داده است و هیچ‌کس به‌اندازه مرلوپونتی از آغاز شروع مباحث فلسفی تاکنون این چین به «بدن زیسته» و تجربه به‌واسطه بدن تأکید نکرده و هیچ‌کس این‌قدر عمیق به مطالعه پیرامون «بدن زیسته» نپرداخته است.» (Morris, 2004, vii) مرلوپونتی 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. درواقع، از منظر مرلوپونتی 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, 92) و به همان میزانی که محیط پیرامونش را ادراک می‌کند از آن محیط متأثر می‌شود. از دیدگاه مرلوپونتی، 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. به‌بیان‌دیگر «هر آن چیزی که در جهان تجربه می‌کنیم یا از جهان درک می‌کنیم اساساً از بدن و ذهن بدنمند[5]ما ناشی می‌شود.» (Auslander,2008, 138).

مفهوم «بدن‌ـسوژه[6]» توسط مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک برای اشاره به این ایده که بدن، ذهن و جهان کاملاً درهم‌آمیخته‌اند و قابل‌تفکیک نیستند، استفاده‌شده است. (Auslander,2008, 138) مفهوم «بدن‌ـسوژه» تأکید می‌کند که این بدن است که انسان را به جهان متصل و مرتبط می‌کند و ازآنجاکه ما از طریق بدن در دنیا زیست می‌کنیم و ازآنجاکه هیچ ذهنی بدون بدنمندی نمی‌تواند وجود ابژه‌ها را در جهان درک کند، دوگانگی «سوژه/ابژه» دکارتی درهم می‌شکند و مرلوپونتی بر وحدت «سوژه‌ـابژه» تأکید می‌کند و معتقد است که «سوژه‌ـابژه» یک وحدت است، نه یک دوگانگی. (Auslander,2008, 139) یعنی نباید آن‌ها را به‌عنوان قلمروهای جداگانه تلقی کردد 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 سوبژکتیو بلکه گونه‌ای از درهم‌آمیزی با جهان است و «هستی یک تجربه‌گر عبارت است از ربط‌یافتگی‌اش با دیگر موجودات.»(ماتیوس، ۱۳۸۷، ۱۲۵) بنابراین در رویکرد فلسفی مرلوپونتی نمی‌توان بدن و جهان پیرامونش را به‌مثابه دو جزء جدا از یکدیگر تبیین نمود و نمی‌توان جامعه شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت و «ناظر نمی‌تواند خود را از جهان جدا کند.» (Loth, 2001, 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 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. 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. 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. «هدف اصلی پدیدارشناسی چرخش منظر از انتزاع‌گرایی علمی (دنیای عینی) به خود دنیا آن‌گونه که خود را در برابر سوژه ادراک‌کننده آشکار می‌کند یعنی (دنیای پدیداری) است.» (پازوکی، ۱۳۹۵، ۳۳) 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. «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, 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 المان‌های دیداری و شنیداری و لمسی حاضر در گستره‌ی فضای پدیداری اجرا محقق می‌شود. از منظر پدیدارشناسی مخاطب در جستجوی 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 روساخت اجرایی تعزیه را به علت تکرار در هرسال به‌خوبی 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، متافیزیک و قدسی به یک تعادل درونی برساند. بنابراین مواجه مشارکت‌کنندگان با تعزیه مواجه 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 مرلوپونتی در مواجهه با فرایند اجرایی تعزیه

«پدیدارشناسی ادراک مرلوپونتی بدن را در مرکز فلسفه خویش قرار داده است و هیچ‌کس به‌اندازه مرلوپونتی از آغاز شروع مباحث فلسفی تاکنون این چین به «بدن زیسته» و تجربه به‌واسطه بدن تأکید نکرده و هیچ‌کس این‌قدر عمیق به مطالعه پیرامون «بدن زیسته» نپرداخته است.» (Morris, 2004, vii) مرلوپونتی نظریه‌های فلسفی تجربه گرایانه و عقل‌گرایانه را برای درک رابطه انسان و جهان نابسنده می‌انگارد چرا که 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. مرلوپونتی با رویکرد پدیدارشناسی، درصدد دریافتن و توصیف رابطه سوژه با جهانی است که در آن غوطه‌ور شده است. این تلقی بنیادین از ادراک، پدیدارشناسی مرلوپونتی را به سمت موضوع بدنمندی و تأکید بر وجه بدنمند سوژه به‌عنوان

ارگان دریافت جهان، ارتباط با جهان و کنش در جهان سوق می‌دهد. درواقع، از منظر مرلوپونتی بدن انسان در یک ارتباط تنگاتنگ، یکپارچه، درهم‌تنیده و دوسویه در ارتباط با محیط پیرامونی‌اش قرار می‌گیرد و ازنظر 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, 92)

از دیدگاه مرلوپونتی موقعیت و شرایطی که انسان بدنمند در آن زندگی می‌کند از جنس خود بدن اوست و خصلت مکانمند دارد لذا نمی‌توان در رویکرد فلسفی مرلوپونتی جامعه شناسنده حاضر را جدا از خود شناسنده در نظر گرفت و انسان با بدنش در جهان مأوا دارد 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 مرلوپونتی از این امر، جهان ابژه‌های بیرونی نیست که بخواهیم بدان بیندیشیم، بلکه زیربنای ادراکات و تجربه‌های ماست.» (پازوکی، ۱۳۹۷، ۶۵) این مفهوم بدین معنا است که انسان از لحظه‌ی حضور در جهان به‌واسطه 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. ازاین‌رو «جهان زیسته عرصه‌ی فراگیری است که کل تجربه‌ی متناهی عینی ما را در برمی‌گیرد و هر نوع تجربه‌ای پیشاپیش درون این عرصه جای دارد.»(دارتیگ، ۱۳۷۸، ۴۸) در این رابطه تمام اجزا و عناصر سازنده فرایند اجرایی تعزیه بر دریافت مخاطبان و شبیه‌خوانان اثرگذار است و هر مکان اجرای تعزیه به‌واسطه خصوصیات منحصربه‌فرد خود ادراک‌های متفاوتی ایجاد می‌کند. همان‌گونه که مرلوپونتی 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.

مرلوپونتی 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 قصدیتِ 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 درحالی‌که به‌مثابه امری محسوس، به‌وسیله دیگری دریافت می‌شوم. من به‌عنوان دریافتگر حسی، تنها بخشی از جهان محسوسم و لزوماً دیدن با ِدید تکمیل کننده دیگری مضاعف می‌شود»(سبطی ، ۱۳۹۵، ۸۹) درنتیجه من به‌مثابه شبیه‌خوان به‌واسطه بدنمندی خود ادراک می‌کنم و در ارتباط، تعامل و مشارکت محض با محیط پیرامون قرار دارم و درعین‌حال به‌مثابه امری محسوس، به‌وسیله دیگر شبیه‌خوان‌ها ادراک می‌شوم. من به‌عنوان مشارکت‌کننده، تنها بخشی از جهان محسوس اجرای تعزیه محسوب می‌شوم و به‌واسطه حضور دیگری دریافت من از جهان اجرای 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 درلحظه تمامی

شبیه‌خوان‌ها و مخاطبین در حالت کلی برقرار می‌شود. از این منظر دیگر نه منِ شبیه‌خوان هویتی معین و تغییرناپذیر دارد و نه دیگر شبیه‌خوان‌ها، چرا که من و دیگری به‌طور مداوم در مشارکت و تغییرات پی‌درپی و درلحظه به‌واسطه بدنمندی، ادراک و کنش هم‌زمان یکدیگر قرار دارند. به‌عبارت‌دیگر 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 مواجه 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 برحسب 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. مرلوپونتی 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. به‌طوری‌که سوژه به‌طور هم‌زمان، هم دریافتگر است و هم بیانگر. این بدان معناست که درهم‌تنیدگی بدنمندانه، 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. مرلوپونتی بیانگری را کنشی در جهت ارتباط میان افراد تلقی می‌کند.» (سبطی، ۱۳۹۵، ۸۷-۸۸)

ازنظر مرلوپونتی نحوه ادراک و شناخت ما از سایر پدیدارها آمیخته با درک بدنمندی ما از پدیده‌هاست. از دیدگاه مرلوپونتی، 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. (Auslander,2008, 138) در فرایند اجرای تعزیه‌ها نیز مشارکت، ارتباط و تعامل اجراگران با یکدیگر و با محیط اجرایی تعزیه و یا به تعبیر مرلوپونتی درون جهانی مشترک به‌واسطه حضور و در هم تنیدگی 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 غیرقابل‌پیش‌بینی و بدون پیش‌فرض قبلی سهیم هستند و موقعیت‌های اصلی و موتیف‌های مشخص تعزیه نامه‌ها را اجرایی می‌کنند. هرکدام از شبیه‌خوان‌ها به‌تنهایی شروع‌کننده، 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 به‌طورکلیِ 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 غیرکلامی همواره با مفهوم مخاطب درهم‌تنیده است. «مرلوپونتی 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 ازِ 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 دیگران، ۱۳۹۵، ۴۹) بیان‌گری در فرایند اجرایی تعزیه به‌واسطه بدنمندی نمایشگران و حضور و بودن آن‌ها در زمان‌حال‌حاضر و در هم تنیدگی بدن‌های شبیه‌خوان‌ها با یکدیگر و با تمامی امکانات محیط پیرامون اجرایی تعزیه، صورت می‌پذیرد. حضور بدنمند مخاطبان و در هم تنیدگی آن‌ها با اجرای تعزیه یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمایش‌های ایرانی و خصوصاً نمایش آئینی تعزیه به شمار می‌رود. در فرایند اجرایی تعزیه حضور بدنی شبیه‌خوانان و تماشاگران، فضایی باز برای مشارکت می‌گشاید. مفهوم بدن – سوژه[۸]توسط مرلوپونتی در پدیدارشناسی ادراک برای اشاره به این ایده که بدن، ذهن و جهان کاملاً درهم‌آمیخته‌اند و قابل‌تفکیک نیستند، استفاده‌شده است. (Auslander,2008, 138) پدیدارشناسی مرلوپونتی به دنبال درک این ارتباط متقابل است، نه تلاش برای یافتن یک آگاهی غیر قابل‌تغییر از جهان فراتر ازآنچه بدن تجربه می‌کند. مفهوم بدن – سوژه تأکید می‌کند که این بدن است که انسان را به جهان متصل و مرتبط می‌کند و ازآنجاکه ما از طریق بدن در دنیا زندگی می‌کنیم و ازآنجاکه هیچ ذهنی بدون بدنمندی نمی‌تواند وجود اشیا را در جهان درک کند، دوگانگی سوژه و ابژه دکارتی درهم می‌شکند و مرلوپونتی 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 کردد بلکه باید به‌عنوان دو جنبه از یک موجودیت واحد که در جهان مجسم شده است ادراک شوند. (Auslander,2008, 139) در فرایند شبیه‌خوان‌ها، جهت برقراری ارتباط با مخاطبان خود را در معرض دیده شدن 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 بدنمند 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 بی اندیشم 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.» (خبازی‌کناری، سبطی، ۱۳۹۶: ۵۲) به‌عبارتی‌دیگر درک و دریافت و ارتباط شبیه‌خوان‌ها با تماشاگران بدنمندانه بوده و این درک به مداخله ذهنی برای قضاوت اعمال و رفتار و کنش‌های آنها نمی‌انجامد، بلکه روند خلق رویدادها به‌واسطه کنش‌های بدنمندانه 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 مرلوپونتی، جهان مشترک تعزیه‌خوان‌ها و مخاطبین و تمامی اجزا و عناصر تشکیل دهند محیط پیرامون آنها است. جهانی که در آن، بدن‌های نمایشگران پیش از اندیشیدن، به هم پیوندیافته‌اند. 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. دقیق متناظر با آنچه مرلوپونتی از ادراک و تعامل بدنمندانه مقدم بر شناخت می‌گوید. «مرلوپونتی 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 دیگران، 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 غیرکلامی نیز فعال هستند. از منظر مرلوپونتی، سوژه‌ها تنها منفعلانه در مجاورت بدنی یکدیگر نیستند، بلکه این انفعال، با ِ کنش ِ فعال بیانی، همراه است و به تعبیر مرلوپونتی، این ادراک، پهلو به پهلوی ابراز و بیان و تعامل است. از منظر مرلوپونتی 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 بدنمند و این کل تشکیل‌شده موجب ایجاد فضای کلی محیط پیرامونی اجرای تعزیه می‌شود.

مفهوم فضای پدیداری در مواجه با اجرای تعزیه

در توصیف چگونگی مواجه 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 تجزیه‌وتحلیل‌های مربوط به درک فلسفی فضا، اغلب بدن نادیده گرفته می‌شود. عبارت «فضای پدیداری»[۹] 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 ازنظر فضایی گسترش‌یافته و با کل بدن درهم‌تنیده شده است. (عباسی، ۱۴۰۳، ۱۱۴) بر این اساس، مفهوم «فضای پدیداری» بر اهمیت ادراک بدنمند شبیه‌خوانان-مخاطبان به‌عنوان یک‌نهاد فیزیکی یکپارچه در «تجربه زیسته» و کنشگری سوژه-ابژه‌ها در «جهان زیسته اجرای تعزیه» تأکید می‌کند. از این منظر، «فضای پدیداری» عبارت است فضایی سه‌بعدی که تمام محیط پیرامونی «شبیه‌خوانان-مخاطبان» را احاطه کرده است و توسط «گستره فیزیکی»[۱۰] و «گستره‌ی رفتاری» شبیه‌خوانان تعریف می‌شود. درنتیجه، «فضای پدیداری» در اجرای تعزیه می‌تواند در هرلحظه 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.[۱۱]

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

محیط اجرایی تعزیه علاوه بر مناسبات آیینی 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 این‌گونه نمایشی ـ 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 به‌عنوان یک فرم زمانی خطی، تجسم حجم‌های شنیداری روی صحنه به‌عنوان منظره‌ای پویا که شبیه‌خوان‌ها در آن حرکت می‌کنند امکان‌پذیر می‌شود. این چشم‌انداز از اشکال مداوم، حجم‌ها، بافت‌ها و شدت‌های مداوم در حال تغییر تشکیل‌شده است. (Bowler,2015, 159) به‌عبارت‌دیگر اصوات ازنظر فضایی پرحجم هستند و در فرایند اجرای تعزیه می‌توان با تأکید بر ماهیت فضایی صدا، تأثیرهای فضایی صدا، لحن صدا،آهنگ صدا، تنالیته 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 به‌طور هم‌زمان می‌شود. مرلوپونتی 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, 160) صدا در محیط یا فضای اجرایی تعزیه هم از منظر وجوه طبیعی یا طنین طبیعی، استفاده می‌شود و یا به‌واسطه‌ی سیستم‌های صوتی تقویت یا دستکاری شود. به‌عبارت‌دیگر 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. برایی مثال می‌توان با تقویت صدای آواز شبیه‌خوان‌ها یک فضای ارتباطی صمیمی و قدرتمند با مخاطبین ایجاد کرد. این اثرات صوتی ایجادشده به‌طور مؤثر فضای شنیداری را فراتر از مرزهای بصری در فضای زیسته اجرای تعزیه گسترش می‌دهد. از سویی دیگر «ازآنجاکه 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, 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»(Bowler,2015, 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 غیرکلامی تعزیه اغلب شامل صداهای درهم و موزونی است که به نیّت 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 مرلوپونتی میان کنش «شنیدن» و «گوش‌دادن» تفاوت قائل می‌شود. گوش دادن 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 درکنش شنیدن تمامی حواس برای ادراک کردن صوت با یکدیگر درهم‌تنیده می‌شوند اما در کنش اما گوش دادن بر شنیدار صرف مبتنی بر تمرکز بر سوژه متمرکز است. (ماتیوس، ۱۳۸۷، ۲۸) در فرایند اجرایی تعزیه مخاطب هم با کنش شنیدن که امری ناخودآگاه و خود به

خودی است و هم با کنش گوش دادن که کنشی فعالانه و خودخواسته است مواجه است. متن مکتوب تعزیه و صدای آوازی نمایشگران یک وضعیت درهم‌تنیده و یک وضعیت رفت و برگشتی بین صوت و لحن و کنش شنیدن و کنش گوش دادن ایجاد می‌کند که منشأ این ارتباط مبتنی بر وجه بدنمند نمایشگران/مخاطبان است. این موسیقی نیز به‌عنوان مکمل صوت و لحن نمایشگران فضای شنیداری را تشدید می‌کند و به‌مثابه یک محرک قوی احساسات و عواطف مخاطب را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. مخاطب تعزیه از مخاطب منفعل صرف و آماده‌ی مصرف به کنشگری تبدیل می‌شود که عمل او انجام فعالانه‌ی دیدن و شنیدن به‌طور هم‌زمان است همچنین وضعیت مکان اجرا و سرپوشیده یا باز بودن مکان اجرا بر وسعت صوتی و وجوه متنوع تأثیرگذاری بر مخاطب اثرگذار است. از این منظر ارتقای مکان دوبعدی و سه‌بعدی اجرا به فضای چندساحتی پدیداری اجرایی که دربرگیرنده‌ی فضاهای دیداری و فضاهای شنیداری و فضای لمسی است زمینه‌ی لازم برای رسیدن به یک تحلیل پدیدارشناختی مبتنی بر آرای مرلوپونتی را تحکیم می‌بخشد. با توجه به موارد عنوان‌شده می‌توان گفت که «فضای شنیداری»[۱۳] 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 به‌تبع آن تغییر «دنیای درونی» مخاطبان می‌شود.[۱۴]

همچنین می‌توان فرایند اجرای تعزیه را مبتنی نگاه جامع له من به متن اجرایی تئاتر پست‌دراماتیک مورد تحلیل قرارداد. 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 ، ۱۳۹۱، ۱۵۷) همین دیدگاه درهم‌تنیده از ابژه‌های پدیداری سازنده اجرا به‌مثابه یک متن اجرایی مرکب در فرایند پدیداری تحلیل تعزیه نیز قابل‌استفاده است و در مواجهه مخاطب با فرایند اجرایی تعزیه با وضعیت چند سویه و درهم‌تنیده از فضای شنیداری، فضای دیداری، فضایی 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 مرلوپونتی 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، تصویربردار، 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 البکا و 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 هیچ‌کدام از این عناصر بر دیگری برتری ندارد بلکه تکمیل‌کننده یکدیگر هستند.

در مواجهه مخاطب با فضای شنیداری تعزیه مخاطب نه‌فقط 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 ازاین‌دست کاملاً باز و بدون مکانیم دفاعی ذهنی تحت‌تأثیر اتفاقات و وقایع صوتی قرار می‌گیرد و وارد فضای شنیداری ایجادشده به‌واسطه اصوات و لحن‌ها می‌شود» (Barton,2011, 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 ورای تحلیل‌های معنایی و زیباشناختی از ماهیت و کیفیت خاص موسیقایی برخوردارند که منحصر به فضای شنیداری ایجادشده در فضا/محیط تعزیه ایجادشده است. در این فرایند تأثیرگذار کیفیات صدایی نمایشگران نظیر دامنه‌ی زیروبمی صدا، جنس صدا، لحن صدا، کنترل روی صدا، طنین صدا و مواردی ازاین‌دست بر روی تأثیر حسی/عاطفی مخاطب و ایجاد فضای شنیداری به‌شدت 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 تأثیرگذاری 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 تحت‌تأثیر 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, 8) به‌عبارت‌دیگر «جنبه‌ی مادی صدا، از تعامل با چیزی که ما ازنظر حسی و صوتی کشف می‌کنیم، باعث می‌شود که بتوانیم جنسیت آن را بی‌واسطه درک کنیم» (Crossly, 2012, 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 لیخته اذعان می‌دارد که «موسیقی، صداها و نویزها هستند که فضای تئاتری را ایجاد می‌کنند» (Fischer Lichte, 211, 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 درحالی‌که گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد»(Cloonan, 2010, 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 بین‌الاذهانی و پیشا تعقلی ایجاد می‌شود.

«رنگ صوتی کیفیت ویژه‌ی صدای هر ساز یا آوازخوان است که سبب تمایز آن از دیگری می‌شود» (Fischer Lichte, 211, 116) مخاطب تعزیه به‌واسطه‌ی قرار گرفتن بدنمند در معرض تنالیته‌ها 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 ایجادشده در مکان اجرای تعزیه و رسیدن به یک درک بین‌الاذهانی بین من و دیگری بیانگرناشناخته در محیط اجرایی تعزیه

می‌شود. در این فرایند ترکیب احساسات درهم‌تنیده «چشم قابلیت آن را دارد که چیزهای حاضر را کشف کند درحالی‌که گوش قابلیت کشف چیزهای غایب را دارد».(Fischer Lichte, 2011,25) این ترکیب حس دیداری با حس شنیداری یکی از مؤثرترین عوامل تحت‌تأثیر قرار گرفتن مخاطبین تعزیه از منظر بدنمند می‌شود. شنیدار بدنی یا به تعبیر انریکو پیتوتزی شنیدار لمسی (Cloonan, 2010, 25) تأثیر مستقیم صوت بر بدن را بررسی می‌کند. مبتنی بر این ایده انریکو پیتوتزی می‌توان این‌گونه 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.

همین ادراک حسی در مواجهه بدنمند متصدیان موسیقی و نوازندگان نیز متبلور می‌شود و نوازنده‌ی شیپور، ترومپت، سنج، طبل بزرگ ارکستر و طبل کوچک، قره‌نی، نی به علت حضور در فضای زیسته اجرای تعزیه و به علت متأثر شدن از حال و هوای اجرای تعزیه متأثر می‌شود و دنیایی درونی او تحت‌تأثیر قلیان احساسات برانگیخته می‌شود و این برانگیختی به شکل کنشی بدنمند در ارتباط نوازنده با ساز و اصوات نمود عینی پیدا می‌کند. یعنی نمی‌توان نوازندگان را صرفاً به شکل اپراتور موسیقی یا شخصی که وظیفه‌ای بر عهده دارد که هرگاه نگاه کرد. بلکه هرکدام از نوازندگان به شکلی حسی /بدنمند از جهان زیسته اجرای تعزیه متأثر می‌شوند و اثر این برانگیختگی در لحن و صوت و آوای موسیقی آنها نمایان می‌شود و این تأثیر و تأثر از وجه بدنمند و حضور بدنمند نوازندگان در محیط اجرایی تعزیه ناشی می‌شود. به‌عبارت‌دیگر نوازندگان نیز در فرایند اجرای تعزیه شریک هستند و در وضعیت ایستا منفعل قرار ندارند بلکه آنها نیز پویا هستند و این پویایی در کنش‌های بدنمند آنها و حرکات بدنی آنها (تکان دادن سر،گریه کردن و...) نمایان می‌شود.

در تعزیه، بافت موسیقی یا ملودی‌های مُقطع یا پیوسته، ترکیب ملودی‌ها، وزن و هارمونی ویژه و نوع ساز بندی آن به‌علاوه‌ی ریتم و تمپوی خاص و به‌خصوص استفاده از دستگاه‌های موسیقی ایرانی مشتمل بر پیش‌درآمدها، تصانیف، رِنگ‌ها و ردیف‌های آوازی با گوشه‌های مختلف در طرحی که از تغییرات و ترکیبات ملودی‌ها پدید می‌آید، تأثیر بسزایی در ایجاد و تقویت حالت و فضای نمایش ایفا می‌نماید. ساز بندی نیز در تعزیه به‌گونه‌ای است که به شکلی متناسب، از انواع سازهای بادی، سیمی و کوبه‌ای استفاده می‌شود. سازهای بادی مانند نی، قره‌نی، سرنا، کرنا، نی‌لبک و شیپور. سازه‌های سیمی مانند تار، سه‌تار، سنتور، چنگ و سازهای کوبه‌ای مانند طبل، کوس، دهل و سنج به‌تناسب درصحنه‌های مختلف استفاده می‌شوند. ترکیب عوامل فوق در شبیه‌خوانی‌ها، در لحظات حساس و اوج صحنه‌ها، حالتی القایی از حس صحنه‌ها را به وجود می‌آورد. آواز در نمایش آئینی تعزیه قواعد و قراردادهای خود را داراست. نمایشگران در تعزیه با قراردادهای خاصی از آواز استفاده می‌کنند. اولین نکته در موارد استفاده از آواز در تعزیه. دسته‌بندی نقش‌ها در رابطه با شیوه‌های گفتاری است. به شکلی که اولیا تماماً اشعار خود را با آواز می‌خوانند و اشقیا با صدای بلند شعرهای خود را با آهنگ، اشتلم و پرخاش ادا می‌کنند. این امر سبب می‌شد، ضمن ایجاد فضایی غیر واقع‌گرایانه تضاد معناداری میان اشخاص بازی پدید آید، یعنی اولیا صدای آسمانی و غیرخاکی و اشقیا صدایی معمولی و این‌چنانی دارند. (سقایان، ۱۳۹۹، ۱۸۲-۱۸۴)

قراردادهای موسیقی در نمایش آئینی تعزیه عبارتند از:

ـ موسیقی و آواز عناصری جدایی‌ناپذیر از نمایش آئینی تعزیه هستند.

ـ موسیقی به صورت زنده در مقابل دید تماشاگران اجرا می‌شود.

ـ موسیقی با ایجاد حالت و جوّ در نمایش آئینی تعزیه، حسّ کلی صحنه را بر اساس موقعیت‌ها تقویت و منتقل می‌کند.

ـ موسیقی و آواز بر طبق قراردادهای خاصی توسط نمایشگران استفاده می‌شود.

ـ موسیقی و آواز، ضمن یاری نمایشگران، خلأها و وقفه‌های صحنه‌ای را پر می‌کند.[۱۵]

مهم‌ترین کارکردهای رویدادهای صوتی غیرکلامی تعزیه را می‌توان به کارکرد پاسخ فیزیکی، کارکردِ بیان احساسی و کارکردِ ارتباطی تقسیم‌بندی کرد:

کارکرد پاسخ فیزیکی[۱۶]

با دقت در رفتار مخاطبان تعزیه، مشاهده می‌شود که شنیدن صدای آوازی و موسیقیایی 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 ضرب‌های اصلی قطعات متریک آشکار می‌شوند، از مصادیق اولیه کارکرد پاسخ فیزیکی بشمار می‌روند. در برخی از صحنه‌های مجالس تعزیه، که با نوحه‌خوانی موافق خوانان همراه است، مخاطبین ضمن تکرار بیتی از اشعار نوحه (دَم‌گیری) به سینه‌زنی می‌پردازند. انجام سینه‌زنی بهنگام سرایش نوحه‌های در سوگ شهادت اولیاء نمونه‌ای از این موارد است. مخاطبین در مواجهه با این رویداد احساسی با صدای بلند گریه می‌کند، در همراهی با موقعیت وقایع صحنه سینه‌زنی می‌کنند، بر پیامبر و خاندانش صلوات می‌فرستند و دشمنان آنان را لعن می‌کنند.

کارکردِ بیان احساسی[۱۷]

بیان احساسی کارکردی از موسیقی است که بدین نیازها پاسخ می‌دهد و تحقق اهداف موردنظر انسان‌ها را ممکن می‌سازد. بیان احساسی، ازلحاظ نحوه استفاده از کلام و انواع ابزارهای موسیقایی و همچنین بهرهای که از مؤلفه‌های بنیادین موسیقی دارد، می‌تواند اَشکال ساختاری متنوعی در فرهنگ‌های مختلف به خود بگیرد. بر این اساس رویدادهای صوتی کلامیِ موسیقی تعزیه، که با نام‌های آواز، زمزمه، آوا و اشتلم استفاده می‌شوند، اشکال ساختاری متفاوتِ بیان احساسی هستند که در جهت بیان احساسات مختلف همچون اندوه، خشم و غیره اجرا می‌شوند. از فضای شنیداری موسیقی متناسب با لحن آوازی شبیه‌خوان به‌عنوان مکملی برای تقویت فضای حسی ادراکی رویداد تعزیه استفاده می‌شود. نکته قابل‌توجه در فرایند تحلیل از منظر محقق با رویکرد پدیدارشناسی این مفهوم است که گروه موسیقی تعزیه صرفاً به‌عنوان اپراتوری برای انجام‌وظیفه که زمانی که نوبت به اجرای آنها رسید موسیقی مرتبط با لحظه را اجرا کرده و بعد به‌عنوان اپراتور و به‌عنوان ابژه نظاره‌گر اجرا باشند، نیست بلکه اعضای گروه موسیقی خودشان را درلحظه به لحظه اجرای تعزیه سهیم

می‌دانند و مبتنی بر فضای احساسی که از رویداد اصلی اجرای تعزیه آن‌ها را متأثر می‌کند رفتار بدنی و حس حال موسیقایی متناسب با آن‌لحظه خلق می‌کنند. الگوی ملودیک موسیقی بر اساس وضعیت احساسی که اپراتور موسیقی در آن وضعیت قرارگرفته است به‌واسطه تأثیر فضای زیسته محیط اجرای تعزیه بر دنیای درونی اپراتور موسیقی است. یعنی هر جهان زیست اجرای تعزیه به‌عنوان یک فضا مکان منحصربه‌فرد مبتنی بر رویدادها و کنش‌ها، حال و هوا و تمام وضعیت‌ها و رفتارهایی که در این جهان زیسته اتفاق می‌افتد فضای زیسته منحصربه‌فرد خود را دارد و این فضای زیسته رفتار بدنی و به تعبیر مرلوپونتی بدنمندی تمام سوژه ـ ابژه‌های حاضر در این مکان را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد.

کارکردِ ارتباطی[۱۸]

در وضعیت شنود یک رویداد موسیقایی در فرایند اجرایی تعزیه، درک مشترک حسی مخاطبین، به‌عنوان یک ابزار ارتباطی عمل می‌کند و در نهایت سبب ایجاد ارتباط مابین شنوندگان می‌شود. درک مشترک حسی در این موقعیت را می‌توان به‌عنوان یک عنصر هویت‌بخش 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 داده‌اند مواجه می‌شوند و با فضایی دیداری و شنیداری خاص این رویداد که برآمده از مکانی است که در آن قرار دارند ارتباط برقرار می‌کنند. برخی از تماشاگران به علت تأثیر حسی رویدادها شروع به همخوانی با نمایشگران می‌کنند و برخی دیگر ارتباط خود را با رویداد حفظ می‌کنند تا مبتنی بر تأثیرات حسی دریافت شده از رویدادها در زمان مناسب دست به کنشگری بزنند. به‌عبارت‌دیگر تماشاگران به‌صورت مستقیم و آگاهانه در اجرای اصلی نقشی ندارند اما در برخی از لحظات و بسته به موقعیتی که از آن متأثر شده‌اند در اجرا مشارکت می‌کنند و در موضع تکمیل‌کننده اجرا قرار می‌گیرند. به عبارتی، مخاطب در شبیه‌خوانی دست به تجربه میزند. تجربه‌ای که در لحظه‌ای با غیاب او و در لحظه‌ی دیگر با حضور او شکل می‌گیرد. به‌طور 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 می‌شود.

نتیجه‌گیری

همان‌طور که عنوان شد از منظر پدیدارشناسی مرلوپونتی پدیدارهای مختلف ادراک‌های حسی متفاوت ایجاد می‌کند. در فرایند رویداد تعزیه در جای‌جای مختلف اجرا درهم تنیدگی فضای شنیداری و فضای دیداری برای تقویت احساسات عواطف و تحت‌تأثیر قرارداد مخاطب به چشم می‌خورد. به‌عبارت‌دیگر علاوه بر استفاده از الگوی رنگ و الگوی رفتاری مبتنی بر فضای دیداری در فرایند اجرای تجزیه از فضای شنیداری نیز به نحو احسن برای تحت‌تأثیر قرار دادن مخاطب استفاده می‌شود. این الگوی شنیداری متناسب با حال و هوای هر رویداد تنظیم‌شده است. برای مثال وقتی‌که با الگوی روایت شبیه‌خوان‌ها به‌مثابه اولیا خوان مواجهایم الگوی

آوازی از شکل آوازی لحنی و صوت حزین تبعیت می‌کند. اما وقتی‌که با الگوی رویداد متناسب با اشقیا خوان‌ها مواجهایم الگوی آوازی از شکل بیان متکلم یا به‌عبارت‌دیگر اشتلم خوانی تبعیت می‌کند و شبیه‌خوان مبتنی بر این وضعیت کلامی رفتار بدنی خود را با این الگو تنظیم می‌کند و به شکلی احساس تهاجمی رفتار کردن و به وجود آوردن حس تنش و تعلیق در مخاطب به‌واسطه این ظرفیت استفاده از فضای شنیداری و الگوی رفتاری ایجاد می‌کند. بنابراین در رویداد تعزیه با ترکیب فضای شنیداری فضای دیداری، فضای لمس و فضای پدیداری به‌مثابه الگویی برای شکل‌گیری فضای زیست اجرای تعزیه مواجه هستیم که این فضاها از هم قابل‌تفکیک نیستند بلکه مبتنی بر تفکر مرلوپونتی فضای درهم‌تنیده و یکپارچه هستند و این یکپارچگی حال و هوای احساسی کلی فضای تعزیه را ایجاد می‌کند.

---

1. Embodiment
2. perception
3. Embodied experience
4. Lived body
5. Embodied minds
6. body-Subject
7. Lived body
8. body - subject
9. Phenomenological Space
10. Physical Range
11. نقل به مضمون از مفهوم «فرایندهای تمرینی فضاساز/بدنمند: فضای پدیداری»؛ عباسی، ۱۴۰۳، صفحه ۱۱۴-۱۱۵

1. perceptual zoom effects 2
1. Aural space or auditory space3

14. نقل به مضمون از مفهوم «فضای شنیداری»؛ عباسی، ۱۴۰۳، صفحه ۱۲۳
15. این تقسیم بندی، با استفاده از کتاب: «ریختارهای نمایش ایرانی: پژوهشی در قراردادها، مهدی حامد سقایان، ص ۱۸۰-۱۹۲» انتخاب شده است.

1. The Function of physical response6
1. The Function of emotional expression7
1. The Function of communication8

آماده انتشار هنرهای زیبا

منابع و مأخذ

ـ اسپیگلبرگ، هربرت (۱۳۹۶). *جنبش پدیدارشناسی درآمدی تاریخی*. ترجمه مسعود علیا. مینوی خرد.

ـاشمیت، ریچارد (۱۳۷۱). *سرآغازپدیدارشناسی*. ترجمهشهرام پازوکی. فصلنامه علمی پژوهشی فرهنگ.

ـ بیضائی، بهرام (۱۳۸۷). نمایش در ایران. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

ـ بروک، پیتر (۱۳۸۰). فضای خالی. ترجمه اکبر اخلاقی. نشر فردا.

ـ حاجی اسفندیاری، جواد (۱۳۹۶). *تاثیر قواعد اجرایی تقلید در نگارش نمایشنامه های الهام گرفته از نمایش های سنتی در 1389 1370 هجری شمسی*. پایان نامه تحصیلی جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد رشته کارگردانی نمایش. دانشکده سینما و تئاتر. تهران.

ـ حامد سقایان، مهدی (۱۳۷۷). *قراردادهای تئاتری در نمایشهای سنتی ایران (با تاکید بر تعزیه و روحوضی)*. پایانه نامه کارشناسی ارشد. گرایش کارگردانی، دانشکده هنر، دانشگاه تربیت مدرس. تهران.

ـ رفیعی، مجتبی (۱۳۹۰). *مفهوم فضا در نمایش سنتی ایران با تأکید بر تعزیه و تختحوضی*. پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس. تهران.

ـ سراجی، محسن (۱۳۸۹). *نظریه‌ی نمایش سیاه‌بازی*. نشر قطره.

ـ سون ویندال (۱۳۹۷). *کاربرد نظریه‌های ارتباطات*. انتشارات علمی و فرهنگی (آموزش انقلاب اسلامی)

ـ شکنر، ریچارد (۱۳۸۶). *نظریه‌ی اجرا*، ترجمه‌ی مهدی نصرالله زاده. انتشارات سمت.

ـ صالح پور، اردشیر (۱۳۹۰). *گرامافون و نمایش تاریخ تحلیلی تقلید و مضحکه در ایران*. نمایش.

ـ عرب امیری، محسن (۱۳۹۳). تأثیر تکنیک‌های اجرایی نمایش‌های شادی‌آور ایرانی در آثار نمایشی میرزا آقا تبریزی، کمال الوزاره محمودی و حسن مقدم، پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس. تهران

ـ فهیمی فر؛ علی‌اصغر؛ عباسی رضا (۱۳۹۹). نقش و اهمیت بداهه‌پردازی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی با تأکید بر سیاه‌بازی. فصلنامه تئاتر، شماره ۸۲، صص ۵۱-۷۳

ـ کیانی، حسین (۱۳۸۲). پژوهشی در نمایش‌های شادی‌آور ایرانی. پروژه عملی بقال‌بازی در حضور. پایان‌نامه ارشد، دانشگاه تربیت مدرس. تهران

ـ محمد، معین (۱۳۸۷). فرهنگ معین. جلد اول. انتشارات امیرکبیر.

ـ ناصر بخت، محمدحسین (۱۳۷۱). پرده‌های درویشی، فصلنامه هنر، شماره ۳۵، صص ۱۰۲ – ۱۱۴.

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

ـ پهلوان، کیوان (۱۳۹۷). فرهنگ تعزیه در جهان ایرانی. نشر آرون.

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

ـ بلوک باشی، علی. شهیدی، عنایت الله(۱۳۸۰). پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی: از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران. ت: نشر : کمیسیون ملی یونسکو.

ـ چلکوفسکی، پیتر (۱۳۶۷). نیایش و نمایش در ایران. نشر وزارت فرهنگ و آموزش عالی.

ـ آژند، یعقوب (۱۳۸۵). « نمایش در دوره قاجار». نشر مولی.

فتحعلی‌بیگی، داوود(۱۳۹۶).«آشنایی با مبانی شبیه خوانی». نشر سوره مهر.

ـ پازوکی، شهاب. پورمند، حسنعلی. افهمی، رضا (۱۳۹۷). «خوانش فرایند ادراک در شبیه‌خوانی. با تکیه بر نظریهٔ پدیدارشناسانهٔ مرلوپونتی». فصلنامه علمی پژوهشی کیمیاب هنر، سال هفتم، شمارهٔ ۲۷، تابستان ۱۳۹۷، صص ۴۷-۶۵.

ـ خبازی کناری، مهدی. سبطی، صفا (۱۳۹۶) «تحلیل تعامل مخاطب با چیدمان تعاملی «باران متن» بر اساس مفهوم بدنمندی در فلسفه مرلوپونتی». مجله جهانی رسانه. نسخه فارسی، دوره ۱۲، شماره ۱، بهار و تابستان ۹۶، صص ۳۹,۵۸

ـ خبازی کناری، مهدی. سبطی، صفا (۱۳۹۵). «بدنمندی در پدیدارشناسی هوسرل، مرلوپونتی و لویناس» حکمت و فلسفه، سال دوازدهم، شماره سوم، پائیز ۱۳۹۵، صص ۷۵-۹۸.

ـ رضوانی‌فر، فائزه (۱۳۹۵). «بررسی مفهوم بدنمندی در پدیدار شناسی مرلوپونتی و هنر اجرا بامطالعه موردی والی اکسپورت». پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته پژوهش هنر، دانشگاه هنر سینما تئاتر.

ـ گیلمور، جاناتان (۱۳۹۱). «مرلوپونتی ستایشگر فلسفه». ترجمهٔ حانیه یاسری، چاپ اول، تهران: انتشارات ققنوس.

ـ ماتیوس، اریک. (۱۳۸۷). «درآمدی بر اندیشه‌های مرلوپونتی». ترجمه رمضان برخورداری، تهران. انتشارات گام نو.

- Abram, D (1996). The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a MoreThan-Human World. New York: Vintage Books.

-Auslander, P (2008). Theory for Performane Studies: A Student’s Guide, New York: Routledge.

- Bowler, L (2015). Theatre Architecture as Embodied Space A Phenomenology of Theatre Buildings in Performance. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität München.

- Barton, R (2011). Acting Reframes: Using Nlp To Make Better Decisions In And Out Of The Theatre. First Published 2011, British Library Cataloguing In Publication Data.

- Cloonan, T (2010) .Art and Flesh:A Psychology of Art by Way of Merleau-Ponty. Les Collectifs du Cirp. pp:61-76.

- Crossly, n (۲۰۱۲). Merleau-Ponty, medicine and the body. in contemporary Theorists for Medical Sociology, Edited by Graham Scambler London &New York: Routledge.

- Dawson, M (2014). Embedded and Situated Cognition". in The Routledge Handbook of Embodied Cognition. ed. Lawrence Shapiro. Abingdon: Routledge Press,pp: 59–67.

- Moran, D (2002). Introduction to Phenomenology. New York: Routledge.

-Merleau-Ponty, M (2012). Phenomenology of Perception. translated by Donald A. Landes, New York: Routledge.

- Grant, s (2019). PERFORMANCE Phenomenology: To The Thing Itself (Performance Philosophy). Kindle Edition.

- Garner, S.B (1994). Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Con-temporary Drama; Cornell: Cornell University Press.

- Embree, Lester (1997). Encyclopaedia of Phenomenology, Dordrecht: Kluwer academic Publishers.

- Fischer-Lichte, E (2014). The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies. Edited by Minou Arjoman and Ramona Mosse, Translated by Minou Arjomand, New York: Routledge.

- Fischer-Lichte, E (2008). The Transformative Power of Performance. Abingdon, Oxon:

Routledge.

- Morris, D (2004). The Sense of Space, State University of New York Press. United State.

- Seamon, D (2007), A Lived Hermetic Of People And Place: Phenomenology and Space Syntax" Proceedings of the Third International Space Syntax Symposium, Istanbul: Istanbul Technical University.

- Landes and Donal. A (2013). The Merleau-Ponty Dictionary. London: Bloomsbury.

- Loth, J (2001). Developing A Theatre Of The Integrated Actor: The Application Of The Suzuki Actor Training Method Within Three Theatrical Contexts. Submitted For The Award Of Master Of Arts (Research), Academy Of The Arts Queensland University Of Technology, April.

- Macann, C (1993). Four Phenomenological Philosophers. Husser. Heidegger. Sartre. Merleau-Ponty.London and New York: Routledge.

- Crossley, Nick (2012). Merleau-Ponty, Medicine and the Body. in Contemporary Theorists for Medial Sociology. Edited by Graham Scambler. London and New York: Routledge.

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 embodied phenomenology of Maurice Merleau-Ponty in particular. The main goal of the article is to explain the phenomenological encounter of the audience with the auditory space of Ta'zieh based on Merleau-Ponty's philosophical foundations. It seeks to answer the question of how, based on Merleau-Ponty's phenomenological concepts, a suitable framework can be provided for studying, explaining, and analyzing the audience's phenomenological encounter with the auditory space of Ta'zieh.

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's thought, 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 perspectives. 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 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.