theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

The Institution of Ritual Performance and Its Functions: A Sociological Analysis of Ta'ziyeh in the Naseri Era

Fatemeh Derakhshan[1], **Maryam Karimi**[2]

Receive Date: 24 April 2026, Accept Date: 08 July 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

Abstract

The Ta'ziyeh, a poetic, musical, and profoundly ritualistic performance, emerged from the heart of Shia mourning traditions and is centered upon the tragic and spiritually charged events of Ashura, the martyrdom of Imam Ḥusayn and his companions. This ritual performance, which uniquely and inextricably blends elements of religion, art, ethics, and complex social relations into a single, living, and dynamic whole, reached its unparalleled zenith during the fifty-year reign of Naser al-Din Shah Qajar, a transformative period often designated by scholars as the "Golden Age" of the Ta'ziyeh. During this era, it evolved from a simple, spontaneous, and locally organized form of popular devotion into a multifaceted, highly organized, and state-supported "ritual performance institution" firmly established at the very heart of Iran's urban, political, and cultural life, most notably in the newly constructed capital, Tehran. This period, which coincided with the initial, often unsettling signs of modernization, the increasing penetration of Western culture, the emergence of new media such as the press and photography, and the onset of profound socio-economic transformations, provided an unparalleled and fertile context for the flourishing of this ritual performance. It was a context in which the deeply conflicting forces of raw emotion and calculated rationality, deeply held popular beliefs and overarching state policies, and time-honored indigenous art forms and novel foreign influences engaged in a dynamic, tense, and creatively productive interaction, making the Ta'ziyeh a unique arena for cultural negotiation and symbolic struggle. The present study, adopting a rigorous qualitative approach and a systematic historical-documentary method, undertakes an in-depth examination of the social functions of the Ta'ziyeh in the Naseri era, moving beyond purely descriptive or historical accounts. It specifically investigates the intricate and multi-layered ways in which this institutionalized ritual performance was deeply intertwined with the structures of political power, the active reproduction and public performance of a collective Shia-

1. Assistant Professor, Department of Sociology, Faculty of Social Sciences, Allameh Tabataba'i University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: f_derakhshan@atu.ac.ir
2. MA in Art Research, Faculty of Arts, Soureh International University, Tehran, Iran. Email: mary60.karimi@gmail.com

Iranian identity, and the maintenance and strengthening of social cohesion during a critical historical juncture. The theoretical framework of this research is meticulously grounded in a novel and productive synthesis of two seminal sociological and anthropological theories: Victor Turner's powerful and influential concepts of "liminality," "communitas," and "anti-structure," which explain the dynamics of ritual processes, and Ferdinand Tönnies' classic and enduring dichotomy of "Gemeinschaft/ Gesellschaft" (community/society), which provides a lens for understanding different forms of social organization. This synthesis is not a mere juxtaposition of concepts but is formally and systematically articulated through the original analytical model of the "liminal institution", which was specifically devised and formulated in this research to capture the paradoxical and dual nature of the Ta'ziyeh in its historical context. This analytical model demonstrates with clarity and precision that the Ta'ziyeh in the Naseri era was far more than a simple religious performance or a collective mourning ritual; rather, it constituted a complex "liminal institution" that operated simultaneously and effectively on two distinct but interconnected levels. At the macro-social level, the formal rationality, organizational structure, and calculated logic of "Gesellschaft"—manifested concretely in the construction and spatial organization of the grand Takyeh Dowlat (the Royal Theater); the systematic state funding and court patronage; the formation and professionalization of dedicated performance troupes; the meticulous division of labor; and the written, authored scripts—were strategically and purposefully placed in the service of reproducing the most deeply affective, emotionally charged, and spiritually binding elements of "Gemeinschaft," including profound social solidarity, a commonly held and intensely felt religious faith, and the enduring, pre-modern bonds of tradition and kinship. In other words, the cold, calculating rationality of the modernizing state and society was paradoxically employed to manufacture, sustain, and amplify the warm, organic solidarity of traditional community, creating a deeply paradoxical but highly functional amalgamation. At the micro-social and experiential level, by creating a powerful and immersive "liminal space" within the carefully designed architectural container of the Takyeh Dowlat, the institution provided an intense, shared, and multi-sensory experience of "communitas" for spectators drawn from the most diverse and stratified social classes, from the Shah and his courtiers down to the humblest urban and rural dwellers, thereby temporarily dissolving or suspending the rigid, hierarchical, and seemingly immutable social boundaries and distinctions that governed everyday life in Qajar Iran. The findings of this research reveal a crucial and original insight: this seemingly liberating and equalizing communitas was, in fact, a carefully "controlled anti-structure," a concept that constitutes one of the key theoretical innovations of this study. The profoundly egalitarian, justice-seeking, and inherently anti-structural emotional and symbolic energy embedded in the sacred narrative of Ashura—with its stark moral contrast between the righteous, oppressed Imam Ḥusayn and the tyrannical, illegitimate Caliph Yazid—was not allowed to flow

freely or to translate into any form of genuine political threat to the established order. Rather, it was strategically acknowledged, publicly honored, and even spectacularly celebrated, but simultaneously and effectively harnessed, channeled, and contained within the meticulously managed, architecturally hierarchical, and symbolically charged space of the Takyeh Dowlat, under the watchful and legitimizing symbolic presence of Naser al-Din Shah himself, who watched the performance from a special royal chamber. Through this ingenious and largely implicit mechanism of ritual management and spatial control, the potentially subversive and destabilizing energy of the Ashura narrative was deftly transformed from a latent threat to the political order into a powerful and renewable source for the continuous reproduction, reinforcement, and public affirmation of monarchical legitimacy and the sanctified authority of the Qajar state apparatus. The documentary sources analyzed in this study, including the memoirs of courtiers such as Etemad al-Salṭanah's "Ḥujjat al-Sa'ada fi Ḥujjat al-Shahada," the travelogues of foreign diplomats like Count de Gobineau, and the remaining visual evidence such as Kamal al-Mulk's paintings and photographs of the Takyeh Dowlat, consistently attest to the central role of the Ta'ziyeh in the cultural and political landscape of the Naseri period. These sources reveal not only the immense scale and lavish expenditure devoted to the performances, but also the active and visible participation of the Shah himself, who attended the Ta'ziyeh regularly, and the diverse social composition of the audiences, which included courtiers, religious scholars, merchants, guild members, artisans, common urban dwellers, and even, on occasion, non-Muslim religious minorities such as Christians and Zoroastrians. This broad and heterogeneous participation transformed the Ta'ziyeh into a veritable microcosm of Qajar society, a space where the hierarchical social order was both visibly affirmed through segregated seating arrangements and momentarily transcended through the shared, emotionally overwhelming experience of collective grief and sacred lamentation. The professionalization of the performers, some of whom achieved considerable fame and were directly patronized by the court, alongside the literary refinement of the scripts by court poets and scribes, further illustrates the institutionalization and rationalization of what had once been a predominantly folk and spontaneous ritual practice, reinforcing its dual character as both a living tradition of the community and a calculated instrument of the state. Thus, the study concludes that the Ta'ziyeh in the Naseri era functioned as a sophisticated and highly effective "ritual-political technology," a concept that encapsulates the seamless fusion of sacred ritual practice and calculated political utility. By masterfully and paradoxically intertwining the seemingly opposed forces of modern instrumental logic and enduring traditional structures, it successfully engendered a distinct, indigenous, and historically specific form of "ritualistic modernity" in Iran. This was a modernity that did not advance through the wholesale elimination, suppression, or secular rejection of deeply rooted Shia traditions, as predicted by classical, linear theories of modernization. Instead, it

advanced through the strategic appropriation, calculated rationalization, spectacular elaboration, and symbolic direction and control of the most powerful, emotionally resonant, and socially embedded traditional institutions. These comprehensive findings demonstrate that, on the critical historical threshold of Iran's complex and often turbulent entry into modern social, political, and cultural relations, the Ta'ziyeh played a decisive, multifaceted, and previously under-analyzed role in actively and continuously reproducing a deeply felt Shia-Iranian collective identity, powerfully strengthening the fabric of social cohesion across class and regional lines, and effectively legitimizing the ruling political structure by presenting it as the divinely sanctioned protector and patron of the nation's most sacred rituals and narratives.

Keywords: Ta'ziyeh, Naseri Era, Takyeh Dowlat, Ritual Performance, Collective Identity, Power, Liminal Institution

نهادِ نمایش آیینی و کارکردهای آن: تحلیل جامعه‌شناختی تعزیه در عصر ناصری

فاطمه درخشان[۱]، مریم کریمی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۵/۰۲/۰۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۴/۱۷
صفحهٔ ۸۷ تا ۱۰۳
Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

چکیده

تعزیه، نمایشی آیینی، منظوم و موسیقایی، از دل عزاداری‌های شیعی برخاسته و حول واقعهٔ عاشورا شکل گرفته است. این نمایش آیینی که عناصر دین، هنر، اخلاق و مناسبات اجتماعی را در خود می‌آمیزد، در دوران پنجاه‌سالهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار به اوج شکوفایی خود رسید و از شکلی ساده و خودجوش به «نهاد نمایش آیینی» سازمان‌یافته و چندوجهی در کانون حیات شهری و سیاسی ایران تبدیل و تثبیت شد. این دوره که هم‌زمان با نخستین نشانه‌های مدرنیزاسیون، نفوذ فرهنگ غربی، ظهور رسانه‌های نوین و آغاز دگرگونی‌های اجتماعی-اقتصادی بود، بستری بی‌نظیر برای بالندگی این نمایش آیینی فراهم آورد؛ بستری که در آن نیروهای متعارض عاطفه و عقلانیت، باورهای مردمی و سیاست‌های حکومتی، و هنر بومی و تأثیرات فرهنگی در تعامل و کشمکشی پویا با یکدیگر قرار می‌گرفتند.

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و روش تاریخی-اسنادی، کارکردهای اجتماعی تعزیه در عصر ناصری را واکاوی می‌کند و چگونگی پیوند این نهاد نمایشی با ساختارهای قدرت، بازتولید هویت جمعی و انسجام اجتماعی را بررسی می‌نماید. چارچوب نظری بر پایهٔ تلفیق مفاهیم «فضای آستانه‌ای، جماعت و ضدساختار» از ویکتور ترنر و دوگانهٔ «اجتماع/جامعه» از فردیناند تونیس استوار است و در قالب مدل تحلیلی «نهاد آستانه‌ای» صورت‌بندی شده است. این مدل نشان می‌دهد که تعزیه در عصر ناصری نه صرفاً یک نمایش مذهبی، که نهادی بود که هم‌زمان در دو سطح کلان و خرد عمل می‌کرد: در سطح کلان، عقلانیتِ «جامعه» (تکیه دولت، تأمین مالی دولتی، گروه‌های حرفه‌ای) در خدمت بازتولید عاطفی‌ترین عناصرِ «اجتماع» (همبستگی، ایمان مشترک، پیوندهای سنتی) قرار می‌گرفت و در سطح خرد، با خلق فضای آستانه‌ای، تجربه‌ای از جماعت را برای تماشاگران طبقات گوناگون فراهم می‌کرد.

یافته‌ها نشان می‌دهد که این جماعت یک «ضدساختار مهارشده» بود؛ انرژی برابری‌خواهانه و ضدساختاریِ نهفته در روایت عاشورا، در ساختار کاملاً کنترل‌شدهٔ تکیه دولت و با حضور نمادین شاه، مهار می‌گردید و به جای تهدید نظم سیاسی، به منبعی برای بازتولید مشروعیت سلطنت تبدیل می‌شد. اسناد تاریخی بررسی‌شده، از جمله خاطرات درباریان، سفرنامه‌های دیپلمات‌های خارجی، و

۱. استادیار، گروه جامعه‌شناسی، دانشکدهٔ علوم اجتماعی، دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: f_derakhshan@atu.ac.ir

۲. کارشناس ارشد رشتهٔ پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه بین‌المللی سوره، تهران، ایران.
Email: mary60.karimi@gmail.com

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

تصاویر برجای‌مانده از تکیه دولت، به روشنی گواهی می‌دهند که این نهاد نمایشی چگونه به طور هم‌زمان هم همبستگی اجتماعی را در میان اقشار گوناگون تقویت می‌کرد و هم با مدیریت عواطف جمعی، پایه‌های اقتدار سیاسی دربار قاجار را تحکیم می‌بخشید. بدین‌ترتیب، تعزیه در عصر ناصری یک «فناوری سیاسی-آیینی» بود که با درهم‌تنیدگی منطق مدرن و ساختار سنت، نوعی «مدرنیتهٔ آیینی» خاص ایران را رقم زد؛ مدرنیته‌ای که نه با حذف سنت، که با مصادره، عقلانی‌سازی و هدایت نمادینِ قدرتمندترین نهادهای سنتی پیش می‌رفت. این یافته‌ها نشان می‌دهد که تعزیه در آستانهٔ ورود ایران به مناسبات مدرن، نقشی تعیین‌کننده در بازتولید هویت جمعی شیعی-ایرانی، تقویت انسجام اجتماعی و مشروعیت‌بخشی به ساختار سیاسی حاکم ایفا می‌کرد.

واژگان کلیدی: تعزیه، عصر ناصری، تکیه دولت، نمایش آیینی، هویت جمعی، قدرت، نهاد آستانه‌ای

درآمد

تعزیه یا شبیه‌خوانی، نمایشی آیینی، منظوم و موسیقایی است که از دل عزاداری شیعیان بر امام حسین(ع) برخاسته و حول واقعهٔ عاشورا شکل گرفته است. این پدیده، برخلاف بسیاری از اشکال نمایشی متعارف، نه صرفاً یک روایت تاریخی یا سرگرمی، بلکه آیینی زنده و پویاست که در آن عناصر دین، هنر، اخلاق و مناسبات اجتماعی چنان درهم‌تنیده شده‌اند که مرز میان «نمایش» و «عبادت» عملاً محو می‌گردد (بیضایی، ۱۳۷۳). تعزیه با تکیه بر نمادها، نشانه‌ها و قراردادهای ثابت در متن و اجرا، واجد کارکردی آیینی-مناسکی است که آن را از سایر اشکال نمایشی متمایز می‌سازد. این ویژگی، تعزیه را به ابزاری کارآمد برای تجسم‌بخشی به مفاهیم اعتقادی، تقویت حافظهٔ جمعی و انتقال ارزش‌هایی چون ایثار، وفاداری و عدالت‌خواهی به مخاطبان تبدیل کرده است. با وجود ریشه‌های کهن‌تر این نمایش آیینی در دورهٔ صفویه، بی‌گمان دوران سلطنت پنجاه‌سالهٔ ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۳۱۳-۱۲۶۴ قمری) نقطهٔ اوج و شکوفایی تعزیه در تاریخ ایران به شمار می‌رود (شهیدی، ۱۳۸۴). در این دوره، تعزیه از شکلِ ساده و خودجوشِ محلی و روستایی خارج شد و به نهادی رسمی، سازمان‌یافته و تحت حمایتِ دربار تبدیل گردید. ساخت «تکیه دولت» در قلب تهران، حضور شخص شاه و درباریان در مجالس تعزیه، شکل‌گیری گروه‌های حرفه‌ای تعزیه‌خوان، تدوین و بازنویسی نسخ‌ها توسط ادیبان درباری، و حتی توجه سفرای خارجی به این پدیده، همگی نشانه‌هایی از این دگردیسی بنیادین هستند (ستاری، ۱۳۷۷؛ همایونی، ۱۳۹۰).

اهمیت مطالعهٔ تعزیه در دورهٔ ناصری از آن روست که این دوره هم‌زمان با فرایندهای پیچیده‌ای چون مواجهه با مدرنیته، نفوذ فرهنگ غربی، ظهور رسانه‌های نوین (مطبوعات، عکاسی)، تحول در ساختار قدرت و آغاز دگرگونی‌های اجتماعی-اقتصادی همراه بود. در چنین بستر پرتلاطمی، تعزیه نه‌تنها تداوم یافت، بلکه به اوج بالندگی خود رسید و از این رو، بررسی آن می‌تواند روزنه‌ای به فهم نسبت میان سنت و تجدد، دین و سیاست، و آیین و قدرت در آستانهٔ ایرانِ مدرن بگشاید. تعزیه در این دوره به عرصه‌ای تبدیل شد که در آن نیروهای گاه متعارضِ عاطفه و عقلانیت، باورهای مردمی و سیاست‌های حکومتی، و هنر بومی و تأثیرات فرنگی، در تعامل و کشمکشی پویا با یکدیگر قرار می‌گرفتند.

پژوهش‌های پیشین دربارهٔ تعزیه را می‌توان در چند دستهٔ اصلی جای داد. دستهٔ اول، مطالعات تاریخی-هنری هستند که به توصیف سیر تحول، اشعار، موسیقی و ساختار نمایشی تعزیه پرداخته‌اند. از جملهٔ این آثار می‌توان به کتاب *نمایش در ایران* نوشتهٔ بهرام بیضایی اشاره

کرد که تعزیه را نقطه‌ای محوری در تاریخ نمایش ایرانی می‌داند و آن را پل ارتباطی میان سنت‌های کهن و تئاتر مدرن معرفی می‌کند. همچنین «پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دورهٔ قاجار در تهران» اثر عنایت‌الله شهیدی، یکی از جامع‌ترین منابع در توصیف ساختار، اجرا و تحول تاریخی تعزیه است. صادق همایونی در *تعزیه در ایران* نیز ضمن تأکید بر ابعاد فرهنگی و هنری، جایگاه تعزیه را در ساختار هویت دینی-ملی ایران برجسته ساخته است. دستهٔ دوم، پژوهش‌هایی با رویکرد انسان‌شناختی و جامعه‌شناختی هستند که کارکردهای آیینی و همبستگی‌بخش تعزیه را بررسی کرده‌اند. جلال ستاری در «زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران» تعزیه را نهادی می‌داند که ضمن انتقال پیام‌های مذهبی، موجب تقویت انسجام اجتماعی و هویت جمعی شده است. پیتر چلکووسکی در *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران* به بررسی تعزیه به عنوان یک هنر بومی و آیینی پرداخته و نقش آن را در انتقال و بازتولید ارزش‌های فرهنگی جامعهٔ ایرانی تحلیل کرده است. غفاری و بکتاش در «تئاتر ایرانی: سه مجلس تعزیه» نیز با رویکردی نمایش‌شناختی، تعزیه را مدلی موفق از تئاتر آیینی معرفی می‌کنند که ضمن حفظ اصالت مذهبی، از لحاظ هنری نیز دارای جایگاه ویژه‌ای است. دستهٔ سوم، مطالعاتی هستند که به جنسیت و نقش زنان در تعزیه توجه داشته‌اند. سلیمی در پژوهشی با عنوان «سیمای زن ایرانی در نسخ تعزیه تکیه دولت» نشان داده است که تعزیه به عنوان پدیده‌ای فرهنگی، بازتاب‌دهندهٔ ساختارهای جنسیتی دورهٔ قاجار بوده است. همچنین زیورعالم و خواجه‌ای (۲۰۲۴) در مطالعه‌ای تاریخی-تحلیلی، نشان داده‌اند که «تعزیهٔ زنانه» فرصتی مهم برای زنان فراهم آورد تا با بهره‌گیری از چارچوب‌های مذهبی، مرزهای مردسالارانه را بشکنند و هویت فرهنگی-اجتماعی متمایزی خلق کنند. هم‌چنین اسکندرنژاد و خاکی (۱۴۰۰) با ویژگی‌های اجتماعی عصر ناصری را زمینه‌ساز رواج تعزیه دانسته و آن را بازتابی از شرایط تاریخی آن دوره تلقی کرده است. بااین‌حال، پرسش مقاله حاضر نه تأثیر جامعه بر تعزیه، بلکه کارکرد تعزیه به مثابه یک نهاد در بازتولید همبستگی، هویت و مشروعیت سیاسی است.

با وجود این غنای نسبی و تنوع رویکردها، یک پارادوکس بنیادین در مطالعهٔ تعزیه عصر ناصری عمدتاً مسکوت مانده است: چگونه آیینی که عمیق‌ترین پیوندهای عاطفی و سنتی (اجتماع) را بر اساس اراده ارگانیک (تونیس) بازتولید می‌کرد، در همان حال، به سازمان‌یافته‌ترین و عقلانی‌شده‌ترین شکل خود در طول تاریخ ایران دست یافت و به ابزاری در خدمت «اراده اختیاری» دولت مدرن‌ساز قاجار (جامعه) بدل شد؟ از این‌رو پرسش محوری این مقاله نه چیستی عناصر سنتی و مدرن در تعزیه، بلکه تحلیل فرایند و مکانیسم این «درهم‌تنیدگی پارادوکسیکال» است. پژوهش‌های پیشین یا بر وجوه سنتی و همبستگی‌بخش تعزیه متمرکز بوده‌اند، یا بر نقش سیاسی و هژمونیک آن. خلأ اصلی، فقدان چارچوبی تحلیلی برای توضیح هم‌زمانی این دو و تنش مولد میان آن‌هاست. بنابراین، هدف ما نه توصیف کارکردهای تعزیه، که واکاوی منطق درونی نهاد تعزیه به عنوان یک «نهاد آستانه‌ایِ قدرت» است که در آن، اجتماع و جامعه، عاطفه و عقلانیت، و سنت و مدرنیته نه به صورت جمع جبری، که در یک هم‌آمیزی دیالکتیکی واحد شده و نوعی مدرنیته آیینی خاص ایران را رقم زدند.

پیشینهٔ پژوهش

تعزیه: ترکیبی از نمایش، مذهب و اجرا

اگرچه در ادبیات پژوهشی و نیز در تحلیل‌های انسان‌شناختی (نظیر رویکرد ترنر)، تعزیه اغلب ذیل مفهوم کلی آیین[1] طبقه‌بندی می‌شود (Turner, 1969)، اما این پژوهش با آگاهی از تمایزات مفهومی، از به‌کارگیری مطلق این واژه پرهیز می‌کند. آیین در معنای دقیق انسان‌شناختی،

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

معمولاً به کنش‌های نمادینِ جمعی، تثبیت‌شده و غالباً بی‌مؤلفی اطلاق می‌شود که بازتولید وفادارانه الگوهای ازلی را هدف قرار می‌دهند (Rappaport, 1999: 24-27; Bell, 1997: 138-140). در مقابل، نمایش بر عاملیت خلاق انسان، وجود نویسنده (تعزیه‌نامه‌نویس)، کارگردانی آگاهانه، و تفسیر هنری تأکید دارد (Schechner, 2003: 187-193). تعزیه به عنوان پدیده‌ای که از یک سو واجد مؤلفان مشخص، نسخه‌های مکتوب و پیچیدگی‌های دراماتیک است (شهیدی، ۱۳۸۴) و از سوی دیگر، در بستر مناسک مذهبی و با هدف خلق تجربه‌ای قدسی و جماعت‌وار (به‌زعم ترنر) اجرا می‌شود، دقیقاً در مرز میان این دو مقوله ایستاده است. از این رو، برای پرهیز از تقلیل‌گرایی و برای تأکید بر ماهیت دوگانه و منحصربه‌فرد آن، در این مقاله از ترکیب «نمایش آیینی» استفاده می‌شود تا هم بر عاملیت مؤلف و ماهیت دراماتیک آن صحه بگذارد و هم کارکردهای عمیقاً مناسکی و همبستگی‌بخش آن را در چارچوب نظری ترنر به رسمیت بشناسد. این انتخاب واژگانی، نه یک تمایز سطحی، بلکه انعکاس‌دهندهٔ همان پارادوکس بنیادینی است که این مقاله در پی تحلیل آن است: وجود ساختار مدرن و مؤلف‌محور در دل کنشی سنتی و جمعی.

تعزیه (شبیه‌خوانی) نمایشی آیینی، سنتی، روایی، منظوم و موسیقایی است که از دل عزاداری شیعیان ایرانی بر پیشوای سوم خود پدید آمد و حول محور واقعهٔ عاشورا شکل گرفت. این نمایش مبتنی بر نمادها و نشانه‌ها و متکی به قراردادهایی ثابت در متن و اجرا است و با توجه به همین ویژگی‌ها و بالاخص کارکرد آیینی آن، برخی از مفسرین از آن به عنوان نمایشی مقدس یاد کرده‌اند (ناصربخت، ۱۴۰۳: ۲۸). تعزیه به عنوان یک پدیدهٔ فرهنگی و نمایشی، دارای ساختاری چندوجهی است که عناصر آیینی، هنری و روایی را در هم می‌آمیزد و بدین‌ترتیب جلوه‌ای منحصربه‌فرد در فرهنگ ایرانی-شیعی پدید می‌آورد. این ترکیب پیچیده باعث شده است که تعزیه همواره مورد توجه پژوهشگران رشته‌های مختلف از جمله انسان‌شناسی، جامعه‌شناسی، مطالعات نمایشی و تاریخ هنر باشد (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۰؛ همایونی، ۱۳۹۰: ۲۷).

از بعد هنری، تعزیه شامل نمایش‌هایی با فرم‌های خاص است که ترکیبی از بازیگری، موسیقی، آواز، حرکات بدنی و استفاده از لباس و نمادهای ویژه می‌باشد. روایت در تعزیه نقش محوری دارد؛ داستان‌ها و وقایع عاشورا به شیوه‌ای دراماتیک و ملموس به نمایش گذاشته می‌شوند که مخاطب را وارد تجربه‌ای عاطفی و شناختی می‌سازد (چلکووسکی، ۱۳۶۷). تعزیه، این پدیدهٔ بومی، اگرچه اصالت مذهبی خود را حفظ کرده، اما شدیداً متأثر از شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دورهٔ ناصری بوده و محصول تعامل با این عوامل است. همین امر سبب شده تا تعزیه تنها یک نمایش آیینی مذهبی نباشد، بلکه به عنوان پدیده‌ای اجتماعی و فرهنگی شناخته شود که در آن، مناسبات قدرت، هویت جمعی و ارزش‌های فرهنگی دائماً بازتولید می‌شوند (ستاری، ۱۳۷۷). بنابراین، تعزیه را می‌توان هم‌زمان به عنوان یک نمایش آیینی مذهبی، یک هنر نمایشی و یک روایت تاریخی-فرهنگی شناخت که هر یک از این وجوه به شکل‌گیری و ماندگاری آن کمک کرده‌اند.

ویکتور ترنر: آیین، فضای آستانه‌ای و جماعت

ویکتور ترنر[۲]، انسان‌شناس انگلیسی، در کتاب *فرایند آیینی* (۱۹۶۹) نظریهٔ خود را دربارهٔ مناسک و آیین‌ها بسط داد. اگرچه تعزیه را در چارچوب این مقاله یک «نمایش آیینی» می‌نامیم، اما کارکردهای ساختاری آن دقیقاً بر اساس الگویی است که ترنر برای آیین‌ها و مناسک جمعی تشریح می‌کند: خلق فضای آستانه‌ای و تجربه جماعت.

ترنر معتقد است آیین‌ها از سه مرحلهٔ اصلی تشکیل شده‌اند: «جدایی[۳]»، «آستانه‌ای[۴]»

یا وضعیت میان‌مرزی، و «بازگشت[۵]» (Turner, 1969). در مرحلهٔ جدایی، فرد یا گروه از نقش و وضعیت پیشین خود فاصله می‌گیرند و هنجارهای اجتماعی معمول را پشت سر می‌گذارند. مرحلهٔ آستانه‌ای، هستهٔ اصلی نظریهٔ ترنر را تشکیل می‌دهد. واژهٔ «لیمینال» از ریشهٔ لاتین «لیمن[۶]» به معنای «آستانه» گرفته شده است و به وضعیتی میان‌مرزی و گذار اشاره دارد که در آن فرد یا گروه از وضعیت یا هویت قبلی خود جدا شده و هنوز به وضعیت یا هویت جدید وارد نشده‌اند. در این مرحله، ساختارهای اجتماعی و سلسله‌مراتب معمول دچار تعلیق می‌شوند و فرد یا گروه وارد فضایی بی‌قانون یا قانون‌گریزی موقت می‌گردد که در آن مرزهای هویت، نقش‌ها و موقعیت‌های اجتماعی کمرنگ یا متزلزل می‌شوند (Turner, 1969).

فضای آستانه‌ای ویژگی‌هایی چون ابهام، عدم قطعیت و بی‌ثباتی دارد، اما در عین حال فرصتی برای بازتعریف هویت و ساختن معناهای نو فراهم می‌کند. در این فضای میان‌مرزی، آنچه شکل می‌گیرد «جماعت[۷]» است؛ تجربه‌ای خودانگیخته، بی‌ساختار و عمیقاً عاطفی از اتحاد، برابری و یگانگی که در آن احساس تعلق به یک کل انسانی مشترک، جایگزین تمایزات اجتماعی می‌شود. ترنر جماعت را نه به عنوان یک ساختار ثابت، بلکه به مثابه «وضعیتی سیال و ضدساختار» توصیف می‌کند که در آن افراد از تعلقات روزمره رها شده و به درکی مشترک از انسانیت و پیوندهای فرافردی دست می‌یابند (Turner, 1969: 110-115). این تجربهٔ جمعی گذرا اما عمیق، نه‌تنها به تحکیم انسجام اجتماعی می‌انجامد، بلکه با ایجاد حس تعلق فراساختاری، نقش حیاتی در بازآفرینی نمادین نظم اجتماعی و فرهنگی ایفا می‌کند.

در ادامه و تأیید این دیدگاه، ماروین کارلسون، نظریه‌پرداز برجستهٔ «مطالعات اجرا[۸]»، در تحلیل خود از مناسک و نمایش‌های جمعی، با ارجاع صریح به نظریهٔ آیین و مناسک ترنر، نشان می‌دهد که این قبیل رویدادهای اجرایی فراتر از تعاریف متعارف تئاتر عمل می‌کنند. او تأکید می‌کند که در چنین رویدادهایی، که تعزیه نیز نمونهٔ اعلای آن است، مرز میان اجراکننده و تماشاگر از میان برداشته می‌شود و هر دو در فرایندی مشترک و تعاملی، معنا را تولید می‌کنند (کارلسون، ۱۴۰۳). نکتهٔ کلیدی در تحلیل کارلسون - که آن را از کاربست عامیانهٔ «پرفورمنس» متمایز می‌کند - تأکید بر فضای قدسی و حضور فعال مخاطب در خلق یک تجربهٔ چندحسی و جمعی است که به جای «نمایش دادن» یک روایت، به «زیستن» یک حقیقت ازلی می‌انجامد. در این چارچوب، لباس‌ها، حرکات بدنی و موسیقی، نه ابزارهای تئاتری، که مجراهایی برای ورود به فضای آستانه‌ای و تجربهٔ امر قدسی هستند (کارلسون، ۱۴۰۱). هم‌چنین او بر اهمیت حرکات بدنی در ایجاد فضای آستانه‌ای تأکید دارد؛ این حرکات بازیگران را از حالت معمول خارج کرده و در فضای آیینی قرار می‌دهد که در آن مرزهای هویت فردی و اجتماعی موقتاً برداشته می‌شود. کارلسون در کتاب *تئاتر و اسلام* نیز به اهمیت فضای اجرا و تعامل میان بازیگران و مخاطبان اشاره می‌کند و تعزیه را به عنوان نمونه‌ای ممتاز از پرفورمنس مذهبی معرفی می‌کند که در آن فضای آیینی و حضور فعال مخاطب، تجربهٔ نمایش را به شکل چندحسی و تعاملی درمی‌آورد (کارلسون، ۱۴۰۱).

کارلسون با بسط مفاهیم ترنر به حوزهٔ تحلیل رویدادهای اجرایی، چارچوبی فراهم می‌آورد که در آن مفاهیمی چون فضای آستانه‌ای و جماعت، نه در یک تئاتر سکولار، بلکه در یک نمایش آیینی و در تعامل زنده اجراکنندگان و مخاطبان تحقق می‌یابند. این چارچوب به ما امکان می‌دهد تا تعزیه را نه به مثابه یک «پرفورمنس» به معنای رایج و سکولار آن، بلکه به عنوان یک «کنش آیینیِ اجرامند» تحلیل کنیم که در آن، اجرا در خدمت آیین و تجربهٔ دینی قرار می‌گیرد، نه بالعکس.

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

فردیناند تونیس: اجتماع و جامعه

فردیناند تونیس[۹]، جامعه‌شناس آلمانی، در اثر مهم خود *اجتماع و جامعه*[۱۰] که نخستین بار در سال ۱۸۸۷ منتشر شد، چارچوبی تحلیلی برای فهم دو نوع بنیادین از زندگی اجتماعی ارائه داد. این اثر که بعدها به عنوان یکی از متون بنیان‌گذار جامعه‌شناسی مدرن شناخته شد، کوشید تا نشان دهد که روابط انسانی در طول تاریخ همواره میان دو قطب «اجتماع» و «جامعه» در نوسان است و فهم این دوگانه می‌تواند به شناخت عمیق‌تر تغییرات اجتماعی یاری رساند (Tönnies, 2001: 17-25).

اهمیت این نظریه در تحلیل موضوعی چون «تعزیه در عصر ناصری» از آن جهت است که تعزیه را می‌توان نمایش آیینی دانست که در مرز سنت و مدرنیته، آیین و سیاست، اجتماع و جامعه قرار گرفته است. این نمایش آیینی مذهبی که ریشه در باورها و عواطف جمعی مردم داشت، در دورهٔ ناصرالدین‌شاه تحت تأثیر حمایت‌های رسمی دولت و تغییرات ساختاری جامعهٔ ایران، صورتی تازه یافت و از سطح یک مراسم آیینی مردمی فراتر رفت.

اجتماع نزد تونیس، تجسم روابط طبیعی، سنتی و عاطفی است؛ روابطی که در خانواده، روستا، قبیله یا جامعه‌های دینی دیده می‌شود. تونیس در کتاب خود، اجتماع را شکلی از زیست جمعی می‌داند که در آن «ارادهٔ ارگانیک[۱۱]» حاکم است؛ یعنی نوعی از اراده که ریشه در عواطف، عادات و باورهای ناخودآگاه جمعی دارد و افراد را به طور طبیعی و درونی به یکدیگر پیوند می‌دهد و ویژگی‌های اصلی اجتماع عبارتند از: نخست، پیوندهای عاطفی و طبیعی که در آن افراد به یکدیگر به چشم خویشاوند، دوست یا هم‌کیش نگاه می‌کنند و روابط بر پایهٔ عاطفه و محبت متقابل استوار است (Tönnies, 2001: 95-103). این پیوندها معمولاً مادام‌العمر و پایدار هستند. دوم، تداوم سنت‌ها و ارزش‌های فرهنگی که در آن رسوم، آیین‌ها و باورهای مذهبی نقش اساسی در حفظ انسجام اجتماعی دارند و افراد به طور ناخودآگاه تابع این هنجارها هستند. سوم، تکیه بر هویت گروهی و تعلق اجتماعی که در آن هویت فرد با هویت گروهی گره خورده است و حفظ منافع جمعی اهمیت بیشتری نسبت به منافع شخصی دارد (Coser, 1977: 63-65). چهارم، نقش دین و آیین که از مهم‌ترین ابزارهای ایجاد و تقویت اجتماع به شمار می‌روند و افراد را در یک تجربهٔ مشترک عاطفی و فرهنگی گرد هم می‌آورند (Tönnies, 2001: 222-235).

در مقابل، تونیس مفهوم جامعه را برای نوعی از روابط انسانی به کار می‌برد که عقلانی، قراردادی و مبتنی بر منافع فردی هستند. جامعه برخلاف اجتماع، کمتر به احساسات و روابط سنتی وابسته است و بیشتر از طریق قوانین، قراردادها و سازمان‌های رسمی اداره می‌شود. در جامعه، آنچه حاکم است «ارادهٔ اختیاری[۱۲]» است؛ نوعی از اراده که محاسبه‌گر، هدف‌محور و مبتنی بر تصمیم‌گیری آگاهانه و عقلانی است (Tönnies, 2001: 103-111). ویژگی‌های اصلی جامعه عبارتند از: نخست، روابط قراردادی و عقلانی که افراد روابط خود را عمدتاً بر اساس محاسبهٔ سود و زیان و اهداف شخصی شکل می‌دهند، نه عاطفه یا سنت. دوم، فردگرایی و استقلال شخصی که در آن جامعه بر منافع فردی و استقلال شخصی تأکید دارد و افراد هویت گروهی را در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌دهند. سوم، وجود نهادهای رسمی و قوانین مدرن که سازمان‌ها، دولت‌ها و مؤسسات رسمی ابزارهایی برای تنظیم روابط اجتماعی هستند و جایگزین روابط سنتی و شخصی می‌شوند (Tönnies, 2001: 175-192). چهارم، انعطاف و تغییرپذیری که جامعه نسبت به تغییرات اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی واکنش‌پذیر است و روابط اجتماعی کمتر پایدار و دائمی هستند (Coser, 1977: 65-67).

جمع‌بندی چارچوب مفهومی: تلفیق ترنر و تونیس در تحلیل تعزیه

آنچه از این دو چارچوب نظری حاصل می‌شود، مجموعه‌ای از مفاهیم تحلیلی قدرتمند برای مواجهه با تعزیه عصر ناصری

است: از تونیس، دوگانه «اجتماع، جامعه» و از ترنر، سه‌گانه «فضای آستانه‌ای، جماعت و ضدساختار» را به عاریت می‌گیریم. بااین‌حال، کاربست منفرد هر یک از این نظریه‌ها برای تحلیل پدیده‌ای به پیچیدگی تعزیه کافی نیست. بنابراین، ضروری است که این مفاهیم در یک مدل تحلیلی منسجم با یکدیگر تلفیق شوند تا بتوانند ابعاد چندگانه تعزیه را به طور هم‌زمان پوشش دهند. در بخش بعدی و پس از تبیین روش پژوهش، مدل تحلیلیِ برآمده از تلفیق این دو نظریه را با جزئیات کامل صورتبندی خواهیم کرد تا چگونگی کاربست عملیاتی آن‌ها در تحلیل یافته‌ها به طور شفاف روشن شود.

مدل تحلیلی پژوهش: صورت‌بندی نظری تحلیل تعزیه در عصر ناصری

پس از تبیین مبانی نظری و روش پژوهش، ضروری است پیش از ورود به بحث و تحلیل یافته‌ها، چگونگی تلفیق عملیاتی دو نظریهٔ تونیس و ترنر در یک مدل تحلیلی منسجم و قابل‌اجرا روشن شود. هدف این بخش، صورت‌بندی یک مدل تحلیلی است که به طور شفاف نشان دهد هر یک از مفاهیم نظری، دقیقاً به کدام وجه از پدیدهٔ تعزیه در عصر ناصری مربوط می‌شوند و چگونه در یک سنتز نهایی به یکدیگر پیوند می‌خورند.

این مدل بر مبنای یک ایدهٔ مرکزی استوار است: تعزیهٔ عصر ناصری، یک «نهاد آستانه‌ای» بود؛ نهادی که هم‌زمان در دو سطح کلان و خرد عمل می‌کرد و به واسطهٔ همین عملکرد دوگانه، به مهم‌ترین محمل بازتولید هویت جمعی و مشروعیت سیاسی در آستانهٔ مدرنیتهٔ ایرانی بدل شد. مدل تحلیلی ما از دو بعد اصلی تشکیل شده است:

۱. بعد کلان: پویایی اجتماع_جامعه (برگرفته از تونیس)

در این سطح، ما تعزیه را به عنوان یک «نهاد» در متن جامعه ایران عصر ناصری تحلیل می‌کنیم. برخلاف روایت خطی تونیس که گذار از اجتماع به جامعه را تاریخی و غیرقابل‌بازگشت می‌دانست (Tönnies, 2001)، مدل مطالعه نشان می‌دهد که در تکیه دولت، این دو صورت‌بندی اجتماعی نه به صورت توالی، بلکه به صورت هم‌زمان و متداخل عمل می‌کردند. از یک سو، تعزیه با گردآوری اقشار مختلف در یک فضای عاطفی مشترک، هستهٔ اصلی «اجتماع» (پیوندهای عاطفی، ایمان مشترک، سنت) را بازتولید می‌کرد. از سوی دیگر، این بازتولید، نه به شکلی خودجوش و ارگانیک، که از طریق سازوکارهای «جامعه» (ساختار رسمی تکیه دولت، تأمین مالی دولتی، گروه‌های حرفه‌ای تعزیه‌خوان، تقسیم کار و متون مکتوب) مدیریت می‌شد. به بیان دیگر، عقلانیت جامعه در خدمت بازتولید عواطف اجتماع قرار گرفته بود و این آمیختگی پارادوکسیکال، هسته اصلی عملکرد تعزیه در سطح کلان اجتماعی را تشکیل می‌دهد.

۲. بعد خرد: فضای آستانه‌ای و جماعتِ مهارشده (برگرفته از ترنر)

در این سطح، ما به تحلیل تجربهٔ درونی مشارکت در مجالس تعزیه می‌پردازیم. مفهوم «فضای آستانه‌ای» ترنر (Turner, 1969) به ما امکان می‌دهد تا بفهمیم چگونه در جریان اجرای تعزیه، سلسله‌مراتب اجتماعی موقتاً تعلیق می‌شد و تماشاگران از اشراف تا عوام، در تجربه‌ای از «جماعت» سهیم می‌شدند. بااین‌حال، نوآوری مدل ما در افزودن یک قید تعیین‌کننده به این مفهوم است: جماعت شکل‌گرفته در تعزیه تکیه دولت، یک «ضدساختار مهارشده» بود. انرژی ضدساختاری و برابری‌خواهانه نهفته در روایت عاشورا، از سوی نهاد قدرت (جامعه) به رسمیت شناخته می‌شد، اما هم‌زمان در ظرفی کاملاً تحت کنترل و طراحی‌شده (معماری تکیه دولت، حضور شاه در جایگاه ویژه، زمان‌بندی اجراها) مهار می‌گردید. این مهار هوشمندانه، انرژی آیینی را به

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

جای تبدیل شدن به تهدیدی برای نظم سیاسی، به منبعی برای بازتولید مشروعیت سلطنت تبدیل می‌کرد.

۳. سنتز نهایی: نهاد آستانه‌ای و پارادوکس مدرنیته‌ایرانی

تلفیق این دو بعد، به یک سنتز تحلیلی می‌انجامد که فراتر از هر یک از دو نظریه منفرد است. «نهاد آستانه‌ای» تعزیه، فضایی بود که در آن:

- «اجتماع» (همبستگی عاطفی و سنتی) با ابزارهای «جامعه» (سازماندهی و عقلانیت) بازتولید می‌شد؛
- «فضای آستانه‌ای» (تعلیق سلسله‌مراتب) در ساختاری کاملاً سلسله‌مراتبی (تکیه دولت) تجربه می‌گردید؛
- و «جماعت» (یگانگی جمعی) در خدمت «قدرت» (مشروعیت‌بخشی به سلطنت) مهار می‌شد.

این مدل به ما اجازه می‌دهد تا تعزیهٔ عصر ناصری را نه به عنوان یک پدیده حاشیه‌ای یا صرفاً مذهبی، که به عنوان یک «فناوری سیاسی-آیینی» تحلیل کنیم که در آن، منطق مدرن و ساختار سنت در یکدیگر تنیده شدند تا نوعی «مدرنیته آیینی» خاص ایران را رقم زنند. در ادامهٔ مقاله و در بخش بحث و بررسی، یافته‌های تاریخی و اسنادی را بر اساس این مدل سه‌بخشی تحلیل خواهیم کرد تا نشان دهیم که چگونه هر یک از وجوه تعزیه (فضا، مشارکت، اجرا، حمایت دربار) در این ماتریس نظری قابل تبیین است.

روش پژوهش

این مقاله با رویکرد کیفی و با بهره‌گیری از روش «تاریخی-اسنادی» انجام شده است. روش تاریخی-اسنادی، روشی برای کاوش در دورهٔ تاریخی خاص در اسناد و منابع دست اول و دوم مختلف برای درک پدیده‌های گذشته می‌باشد. با استفاده از روش اسنادی می‌توان از سطح توصیف فراتر رفته و به تفسیر و تحلیل پدیده یا موضوع نائل آمد. بنابراین هدف این روش، نه‌تنها توصیف رویدادها، که تفسیر و تبیین آن‌ها در بافتار تاریخی، اجتماعی و فرهنگی خاص خود است (Dunne& etal.,2016).

این روش شامل منبع‌یابی و تحلیل اسناد تاریخی، با در نظرگرفتن اصالت و اعتبار آنها و مستلزم تفسیر شواهد به روش‌های زمانی، موضوعی یا نظری برای کسب بینش در مورد فعالیت‌ها و ذهنیت‌های گذشته است (Martin, 2017). در این پژوهش، سند هر چیز کمی یا ضبط شده‌ای تعریف شده است که برای مقاصد ارزیابی یا سایر اهداف تهیه شده باشد (Lincoln& Guba, 1985) و اسناد بر اساس پنج مؤلفه شامل شخصی/غیرشخصی، دست اول/دست دوم، اولیه/ثانویه، نوشتاری/غیرنوشتاری و محرمانه/عادی طبقه‌بندی شده‌اند (صادقی و عرفان‌منش، ۱۳۹۴). داده‌ها از دو دسته منبع اصلی گردآوری شده‌اند:

- نخست، اسناد دست اول شامل خاطرات دربار‌یان (مانند «حجه السعاده فی حجه الشهاده» اثر اعتمادالسلطنه)، سفرنامه‌های دورهٔ قاجار و تصاویر برجای‌مانده (نقاشی کمال‌الملک و عکس‌های تکیه دولت)؛
- و دوم، منابع ثانویه شامل پژوهش‌های معتبر تاریخی-اجتماعی (آثار شهیدی، ستاری، همایونی، بیضایی و دیگران).

انتخاب اسناد بر اساس دو شیوهٔ نمونه‌گیری «تعمدی» و «نظری» (مبتنی بر محورها و اهداف پژوهش) و نیز نمونه‌گیری انباشتی یا گلوله‌برفی (با استفاده از فهرست منابع پژوهش‌های مشابه) انجام شده است (فلیک، ۱۳۹۲).

فرایند تحلیل داده‌ها در سه مرحله انجام شده است: ابتدا، ارزیابی انتقادی منابع از حیث اصالت (نقد بیرونی) و اعتبار محتوایی (نقد درونی) (Shafer, 1974). ؛ سپس، کدگذاری و مقوله‌بندی مفاهیم کلیدی حول محورهای نظری پژوهش؛ و درنهایت، تفسیر و تبیین یافته‌ها در بافتار تاریخی عصر ناصری (Tosh, 2010).

بحث و بررسی

بستر فرهنگی و اجتماعی تعزیه در دورهٔ ناصری

دوران پنجاه‌سالهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه قاجار (۱۳۱۴-۱۲۶۴ قمری) را باید نقطهٔ عطفی در تاریخ تعزیه ایران به شمار آورد. این دوره که بسیاری از پژوهشگران آن را «عصر طلایی» تعزیه می‌نامند، هم‌زمان با فرایندهای پیچیده‌ای چون مواجهه با مدرنیته، نفوذ فرهنگ غربی، ظهور رسانه‌های نوین و آغاز دگرگونی‌های اجتماعی-اقتصادی همراه بود (شهیدی، ۱۳۸۴: ۱۵۳). در چنین بستری، تعزیه از شکلِ ساده و خودجوشِ محلی و روستایی خارج شد و به نهادی رسمی، سازمان‌یافته و تحت حمایتِ دربار تبدیل گردید.

فرهنگ مذهبی و آیینی دوره ناصری، بستر اصلی شکل‌گیری و شکوفایی تعزیه بود. تعزیه توانست در قالب بازنمایی وقایع عاشورا، مفاهیمی همچون شهادت، فداکاری، عدالت‌خواهی و مقاومت در برابر ظلم را به صورت مستقیم و ملموس به مخاطبان منتقل کند. این ویژگی باعث شد که تعزیه در دل فرهنگ شیعی و مناسک عزاداری جایگاه ویژه‌ای پیدا کند و به یکی از مؤثرترین ابزارهای تثبیت هویت مذهبی تبدیل شود (غفاری و بکتاش، ۱۳۸۹). تعزیه‌خوانی به شکل دوره‌ای و مرتبط با مناسبت‌های خاص مذهبی (مخصوصاً ماه محرم و صفر) موجب ایجاد یک فضای جمعی و همبستگی میان اقشار مختلف مردم شد. این فضا، از طریق اجراهای نمایشی، علاوه‌بر بازنمایی تاریخ مذهبی، فرصتی برای تجربهٔ مشارکت جمعی و ارتباط اجتماعی فراهم می‌کرد (چلکووسکی، ۱۳۶۷: ۳۵).

ساختار فرهنگی شهری و روستایی در این دوره، به ویژه در تهران که به عنوان مرکز سیاسی و فرهنگی کشور نقش مهمی در شکل‌دهی به پدیدهٔ تعزیه ایفا می‌نمود، از تنوع و پویایی خاصی برخوردار بود. تکیه‌ها، مساجد، بازار و میادین عمومی، مهم‌ترین مکان‌هایی بودند که تعزیه در آنها اجرا می‌شد. به ویژه تکایا به عنوان مراکز تجمع مذهبی و فرهنگی، نقش کلیدی در سازمان‌دهی تعزیه داشتند و اغلب با حمایت مالی و معنوی نهادهای مختلف از جمله دربار اداره می‌شدند (همایونی، ۱۳۹۰: ۷۸). کنت دو گوبینو، دیپلمات فرانسوی که در دورهٔ ناصری در ایران به سر می‌برد، در این باره می‌نویسد: «نه تنها شاه و مستخدمین بزرگ دولت تکیه دارند، بلکه هر شخص ثروتمند، چه مستخدم دولت، چه تاجر، صاحب تکیه‌ای است. این کار آنقدر مقدس است و اجر دارد که هر کس بدین سبب و بی‌تردید اندکی برای مفاخرهٔ دنیوی نیز می‌کوشد تا از خیر و نواب آن در دنیا و آخرت بهره‌مند گردد» (به نقل از تقیان، ۱۳۷۴). این گزارش نشان می‌دهد که ساخت و وقف تکیه تنها یک عمل مذهبی نبود، بلکه پدیده‌ای جامع‌نگر بود که انگیزه‌های معنوی را با جاه‌طلبی‌های اجتماعی و تمایل به کسب اعتبار در جامعه درهم می‌آمیخت.

تکیه دولت به عنوان مهم‌ترین نماد شکوفایی تعزیه در این دوره، در سال ۱۲۸۵ قمری به دستور ناصرالدین‌شاه و با نظارت دوستعلی خان معیرالممالک ساخته شد. این بنای عظیم با گنجایش هزاران نفر، نه‌تنها پاسخگوی ازدحام تماشاگران بود، بلکه به نماد قدرت، مشروعیت سیاسی و پیوند سلطنت با مذهب شیعی تبدیل شد (شهیدی، ۱۳۸۴: ۱۸۳). تکیه دولت با معماری خاص و الهام از آمفی‌تئاترهای اروپایی، کارکردی دوگانه داشت: از یک سو مکانی برای اجرای نمایش‌های آیین مذهبی و مجالس عزاداری محسوب می‌شد و از سوی دیگر به محملی برای نمایش تعزیه در مقیاس‌های بزرگ و با حضور هزاران نفر تماشاگر تبدیل شد (شهید، ۱۳۸۴: ۱۸۷). در مقابل، در مناطق روستایی، تعزیه به شکلی ساده‌تر و با حفظ سنت‌های محلی اجرا می‌شد، اما ریشه‌ها و ارزش‌های مذهبی مشابه‌ای داشت که نشان‌دهندهٔ عمق نفوذ این پدیده در سرتاسر ایران بود (تقیان، ۱۳۷۴: ۶۳).

ساختار طبقاتی جامعه در عصر ناصری، همچون بسیاری از جوامع پیشامدرن، به شکل

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

هرمی و بسیار نامتوازن بود. در رأس این هرم شاه و خاندان سلطنتی قرار داشتند و در قاعده، تودهٔ عظیم مردم یعنی کشاورزان، رعایا و پیشه‌وران خرد قرار می‌گرفتند (آبراهامیان، ۱۳۸۳: ۷۶). تعزیه در این ساختار، به پدیده‌ای فراگیر تبدیل شد که همهٔ طبقات اجتماعی در آن مشارکت داشتند. طبقهٔ حاکم و اشراف، به ویژه ناصرالدین‌شاه و درباریان نزدیک به وی، با تأمین مالی و حمایت سیاسی، اجرای تعزیه را از یک آیین مردمی به نهادی رسمی و گسترده تبدیل کردند. در کنار طبقهٔ حاکم، علمای دینی نیز با ایفای نقش نظارتی و هدایتگری، به تثبیت جایگاه تعزیه کمک کردند. پیشه‌وران و طبقات متوسط نیز نه‌تنها به عنوان تماشاگر، بلکه به عنوان اجراکنندگان اصلی این نمایش آیینی - شامل تعزیه‌خوانان، نوازندگان و صحنه‌گردانان - نقش فعالی ایفا می‌کردند (ستاری، ۱۳۷۷: ۴۵). این مشارکت گسترده، تعزیه را به پلی ارتباطی بین طبقات مختلف اجتماعی بدل کرده بود که از یک سو بازتاب‌دهندهٔ سلسله‌مراتب اجتماعی بود و از سوی دیگر فضایی برای تعامل و همکاری بین این گروه‌ها فراهم می‌آورد.

سیاست‌های فرهنگی و مذهبی دربار ناصری نقش تعیین‌کننده‌ای در تثبیت جایگاه تعزیه ایفا کرد. ناصرالدین‌شاه با توجه به علاقهٔ شخصی خود به هنر و مذهب، سیاست‌هایی را جهت تقویت آیین‌های مذهبی و هنرهای مرتبط اتخاذ کرد. شاه به طور مستقیم یا از طریق درباریان، تأمین مالی تعزیه‌خوانان و ساخت تکایا را تضمین می‌کرد و به این ترتیب فضای مناسب برای اجرای منظم و سازمان‌یافتهٔ تعزیه فراهم می‌شد (شهیدی، ۱۳۸۴). در عین حال، این حمایت با نظارت شدید علما و دربار همراه بود تا از حفظ اصالت دینی تعزیه مطمئن شوند. این سیاست دوگانهٔ حمایت و کنترل باعث شد که تعزیه نه‌تنها به یک نهاد فرهنگی مهم تبدیل شود، بلکه هم‌زمان چارچوب‌های دینی و اخلاقی آن حفظ گردد. ناصرالدین‌شاه با درک ظرفیت‌های آیین تعزیه، از آن به عنوان ابزاری کارآمد برای مشروعیت‌بخشی به حکومت خود بهره برد (عبدالهی، ۱۳۹۰: ۴۵).

ویژگی‌های اجتماعی تعزیه در دورهٔ ناصری

تعزیه در دورهٔ ناصری نه صرفاً یک نمایش مذهبی، بلکه نهادی اجتماعی بود که ساختار و کارکردهای گوناگون جامعهٔ ایرانی را در خود منعکس می‌کرد. این آیین به دلیل ماهیت نمایشی و آیینی‌اش بستری فراهم می‌کرد تا اقشار مختلف جامعه - از درباریان گرفته تا بازاریان و طبقات فرودست - در یک فضای مشترک به گرد هم آیند. بدین ترتیب، تعزیه به یکی از مهم‌ترین عرصه‌های تجربهٔ جمعی در ایران عصر قاجار بدل شد (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۵۴).

تعزیه به عنوان نمایش جمعی، شرکت در مجالس تعزیه را صرفاً جنبهٔ دینی نداشت، بلکه نوعی حضور اجتماعی و فرهنگی نیز محسوب می‌شد. برای نمونه، در مراسمی که در تکیه دولت برگزار می‌شد، شاه و درباریان در کنار مردم عادی حضور می‌یافتند. هرچند جایگاه اجتماعی و مکانی تماشاگران تفاوت داشت، اما نفس حضور هم‌زمان گروه‌های متنوع اجتماعی در یک نمایش آیینی، نشان‌دهندهٔ کارکرد همبستگی‌بخش تعزیه بود (شهیدی، ۱۳۸۴: ۲۴۲). این ویژگی، تعزیه را به یک ابزار مهم برای ایجاد «اجتماع آیینی» تبدیل می‌کرد که در آن مرزهای طبقاتی به طور نسبی کمرنگ می‌شدند.

نقش شاه و دربار در گسترش تعزیه انکارناپذیر است. ناصرالدین‌شاه نه‌تنها به عنوان حامی اصلی مالی و سیاسی این نمایش آیینی عمل می‌کرد، بلکه با حضور شخصی خود در مجالس تعزیه به آن مشروعیت می‌بخشید. احداث تکیه دولت در سال ۱۲۸۵ق نمونهٔ بارز این حمایت است. دربار از تعزیه برای تثبیت مشروعیت سیاسی خود نیز استفاده می‌کرد. نمایش صحنه‌های شهادت امام حسین(ع) و یارانش در حضور شاه و درباریان، نوعی پیوند

نمادین میان سلطنت قاجار و آرمان‌های شیعی ایجاد می‌کرد. این پیوند از یک‌سو بیانگر دینداری دربار بود و از سوی دیگر، به تقویت جایگاه سیاسی شاه در میان مردم کمک می‌کرد (عبدالهی، ۱۳۹۰: ۴۵). در اسناد برجای‌مانده از محمدحسن خان اعتمادالسلطنه، وزیر انطباعات دورهٔ ناصری، می‌خوانیم که به دستور ناصرالدین‌شاه کتاب *حجه السعاده فی حجه الشهاده* را در زمینهٔ واقعه عاشورا و وقایع جهانی هم‌زمان با آن تألیف کرد (اعتمادالسلطنه، ۱۳۰۴ ق: ۱۲). این سند نه‌تنها گویای اهمیت مراسم تعزیه و سوگواری در دربار قاجار است، بلکه نشان‌دهندهٔ نقش حکومت در تولید دانش و تاریخ‌نگاری با هدف پاسخگویی به نیازهای فرهنگی و سیاسی عصر خود می‌باشد.

جایگاه اجتماعی تعزیه‌خوانان در دورهٔ ناصری ویژه بود. آنان نه‌تنها هنرمندانی مذهبی، بلکه حاملان فرهنگ دینی و تاریخی تلقی می‌شدند. برخی تعزیه‌خوانان به شهرتی فراگیر دست یافتند و حتی توسط دربار مورد حمایت مالی قرار گرفتند. به عنوان مثال، روایت‌هایی از حضور تعزیه‌خوانان شاخص در دربار ناصرالدین‌شاه وجود دارد که نشان‌دهندهٔ اهمیت هنری و اجتماعی آنان است (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۴۵). در عین حال، وضعیت اجتماعی تعزیه‌خوانان یکسان نبود. برخی از آنان که نقش‌های منفی (اشقیا) را ایفا می‌کردند، در زندگی روزمره با نوعی نگاه منفی از سوی مردم روبه‌رو می‌شدند. به این ترتیب، نقش نمایشی در تعزیه بر هویت اجتماعی بازیگر تأثیر می‌گذاشت و نوعی هم‌پوشانی میان فضای نمایش و واقعیت اجتماعی ایجاد می‌کرد (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۶۵).

مشارکت اقشار مختلف اجتماعی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تعزیه در عصر ناصری بود. بازاریان و اصناف با کمک‌های مالی خود در ساخت تکایا و هزینه‌های مجالس سهیم می‌شدند. روحانیان نیز با حضور و تأیید خود مشروعیت دینی تعزیه را تضمین می‌کردند. حتی اقلیت‌های مذهبی مانند مسیحیان و زرتشتیان نیز گاه به عنوان تماشاچی یا در قالب کمک‌های جانبی در این مراسم مشارکت می‌کردند (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۹۲؛ فکوهی، ۱۳۸۴: ۲۳۸). این تنوع مشارکت، تعزیه را به عرصه‌ای برای تعامل اجتماعی و فرهنگی میان گروه‌های گوناگون تبدیل می‌کرد. به بیان دیگر، تعزیه یک «میکروکاسم» یا جهان کوچک جامعهٔ ایرانی بود که در آن روابط قدرت، دین، سنت و فرهنگ بازنمایی می‌شد.

نقش زنان در تعزیهٔ دورهٔ ناصری نیز از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. از نظر رسمی و عمومی، تعزیه در این دوره ماهیتی مردانه داشت و تمامی نقش‌ها - حتی نقش‌های زنانه - توسط مردان ایفا می‌شدند. بااین‌حال، گزارش‌های تاریخی و پژوهش‌های معاصر نشان می‌دهد که زنان، به ویژه در اندرونی‌ها و محافل اشرافی، مجال آن را یافتند که شکل ویژه‌ای از تعزیه را اجرا کنند که بعدها با عنوان «تعزیه زنانه» شناخته شد. پژوهش زیورعالم و خواجه‌ای (۲۰۲۴) نشان داده است که تعزیه زنانه، اگرچه در مقیاسی محدودتر نسبت به مجالس عمومی برپا می‌شد، اما اهمیت ویژه‌ای در تحول جایگاه اجتماعی زنان داشت. زنان در این گونه مجالس نه‌تنها از موقعیت تماشاگر منفعل خارج می‌شدند، بلکه به نقش‌آفرینان فعال نمایش آیینی و حتی مدیران صحنه بدل می‌گشتند. از منظر اجتماعی، چنین نمایش‌های آیینی نوعی همبستگی و هویت جمعی تازه میان زنان ایجاد کرد.

ویژگی‌های فرهنگی تعزیه در دورهٔ ناصری

تعزیه در عصر ناصرالدین‌شاه نه‌تنها جلوه‌ای از نمایش آیینی مذهبی و نهاد اجتماعی بود، بلکه نقش تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی و بازتولید فرهنگ ایرانی ایفا می‌کرد. تحلیل منابع تاریخی نشان می‌دهد که تعزیه به عنوان هنر نمایشی و فرهنگی، ارزش‌های اخلاقی، دینی و هنری جامعه را بازتاب می‌داد و در عین حال با ادغام عناصر محلی و سنتی، شکوه و جلال دورهٔ ناصری را نمایان می‌کرد (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۱۲؛

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

ستاری، ۱۳۷۷: ۱۷۸).

تعزیه به مثابه هنر نمایشی در دورهٔ ناصری به شکل یک هنر نمایشی با قواعد دقیق و ساختار منسجم درآمد. هر گروه تعزیه‌خوان، متشکل از بازیگران، نوازندگان و صحنه‌پردازان بود که نقش‌ها و وظایف مشخصی داشتند. تقسیم‌بندی نقش‌ها به مثبت و منفی، استفاده از رنگ لباس‌ها برای بازنمایی شخصیت‌ها (رنگ سبز برای امام حسین و یاران پاکباز، رنگ‌های سیاه یا قرمز برای نقش‌های منفی)، و بهره‌گیری از موسیقی و دستگاه‌های آوازی ایرانی، نمونه‌ای از سازمان‌دهی حرفه‌ای تعزیه در این دوره است (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۸۲). این سازمان‌دهی حرفه‌ای باعث شد تعزیه از یک نمایش سادهٔ محلی، به هنر نمایشی ملی و رسمی تبدیل شود. بسیاری از تعزیه‌ها در قالب متون ادبی بازنویسی شدند و شاعران و نویسندگان درباری با ارتقای سطح ادبی تعزیه‌نامه‌ها، به تثبیت جایگاه هنری این نمایش آیینی کمک کردند (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۱۵).

انتقال ارزش‌ها و هنجارهای فرهنگی یکی از مهم‌ترین کارکردهای فرهنگی تعزیه بود. تعزیه با بازنمایی حماسه عاشورا، مفاهیمی مانند وفاداری، ایثار، مقاومت، عدالت‌خواهی و شجاعت را در جامعه نهادینه می‌کرد. این ارزش‌ها، هم به مخاطبان مستقیم تعزیه منتقل می‌شد و هم از طریق شفاهی و نشر متون، به نسل‌های بعدی انتقال می‌یافت. علاوه‌بر انتقال ارزش‌ها، تعزیه به بازنمایی هنجارهای فرهنگی و اجتماعی نیز می‌پرداخت. صحنه‌های تعزیه، نظم اجتماعی، جایگاه شخصیت‌های مذهبی و سیاسی، و مراتب اخلاقی افراد را نمایش می‌داد و مخاطبان را با قواعد اخلاقی و فرهنگی جامعه آشنا می‌کرد (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۳۰).

تعامل هنر و مذهب در تعزیه نمونه‌ای از همزیستی نزدیک این دو حوزه بود. موسیقی، آواز، حرکات آیینی و نمایش صحنه‌ای، همگی در خدمت روایت مذهبی قرار داشتند. استفاده از دستگاه‌های موسیقی ایرانی برای القای احساسات و حالت‌های روانی شخصیت‌ها، و بهره‌گیری از شعر برای بازنمایی مفاهیم عاشورایی، نشان‌دهندهٔ همزیستی هنر و مذهب در این آیین است (ستاری، ۱۳۷۷: ۱۹۲). این ترکیب هنری-مذهبی، تعزیه را از یک نمایش آیینی صرفاً مذهبی به پدیده‌ای فرهنگی و هنری تبدیل کرد که مخاطبان مختلف از تمامی طبقات اجتماعی می‌توانستند با آن ارتباط برقرار کنند.

خلاقیت‌های ادبی و هنری در دوران ناصری به اوج خود رسید. بسیاری از تعزیه‌نامه‌ها در این دوره بازنویسی و تدوین شدند و نویسندگان درباری تلاش کردند متونی غنی از نظر ادبی و جذاب از نظر نمایشی ارائه کنند. این فرایند باعث شد تعزیه نه‌تنها نمایش آیینی مذهبی، بلکه بخشی از میراث ادبی و فرهنگی ایران به شمار رود (شهیدی، ۱۳۸۴: ۳۱۲). علاوه‌بر متن، طراحی صحنه، لباس‌ها و حرکات بازیگران نیز تحت تأثیر هنرهای سنتی ایرانی و الگوبرداری از نمایش‌های اروپایی قرار گرفت. ترکیب این عناصر باعث شد تعزیه به تجربه‌ای بصری و شنیداری تبدیل شود که مخاطب را به عمق روایت عاشورایی می‌برد.

بازتولید هویت فرهنگی شاید مهم‌ترین کارکرد تعزیه در عصر ناصری باشد. تعزیه تنها یک مراسم سوگواری نبود، بلکه به نهادی فرهنگی-اجتماعی تبدیل شد که نقشی محوری و بی‌همتا در شکل‌دهی، بازتولید و استمرار هویت جمعی ایرانیان ایفا می‌کرد. این نمایش آیینی با تلفیق ژرف و هوشمندانه‌ای از باورهای مذهبی شیعی، اصول اخلاقی جهانشمول و گونه‌های متنوع هنری، موفق شد مفاهیم پیچیدهٔ هویت شیعی-ایرانی را از قلمرو انتزاع خارج کرده و در قالب نمادها، تصاویر و روایت‌هایی ملموس و پرشور، در اختیار تودهٔ مردم قرار دهد (عبدالهی، ۱۳۹۰: ۷۸). حضور فراگیر و مشارکت فعال اقشار گوناگون جامعه، از علما و نخبگان حکومتی گرفته تا بازاریان و کشاورزان، در کنار حمایت بی‌سابقهٔ مالی و سیاسی دربار ناصری، این نمایش آیینی را از حاشیهٔ حیات اجتماعی به کانون آن منتقل کرد.

تحلیل یافته‌ها در پرتو مدل تحلیلی: تعزیه به مثابه نهاد آستانه‌ای

با اتکا به مدل تحلیلی صورت‌بندی‌شده در بخش پیشین، اکنون به تحلیل یافته‌های تاریخی-اسنادی در سه سطح کلان (پویایی اجتماع-جامعه)، خرد (فضای آستانه‌ای و جماعت مهارشده) و سنتز نهایی (نهاد آستانه‌ای) می‌پردازیم. هدف آن است که نشان دهیم چگونه هر یک از ابعاد تعزیه در عصر ناصری، از ساختار فضایی تکیه دولت گرفته تا حضور شاه و مشارکت اقشار مختلف، در این ماتریس نظری قابل تبیین است و به یک کلیت منسجم به نام «نهاد آستانه‌ایِ تعزیه» شکل می‌بخشد.

- **تحلیل اجتماعی تعزیه با نظریهٔ تونیس:** همان‌طور که در مدل تحلیلی در سطح کلان استدلال کردیم، تعزیه نه صرفاً یک اجتماع، بلکه صحنه هم‌آمیزی پارادوکسیکال اجتماع و جامعه بود. لذا با بهره‌گیری از چارچوب نظری فردیناند تونیس، تعزیه در دورهٔ ناصری را می‌توان به مثابه نمونه‌ای آرمانی از «اجتماع» تحلیل کرد که در آن روابط مبتنی بر صمیمیت، عاطفه، سنت و باورهای دینی مشترک، بر ساختارهای رسمی و قراردادی غلبه داشت. این نمایش آیینی به عنوان یک نهاد فرهنگی-مذهبی، فضایی را فراهم می‌آورد که در آن تمایزات طبقاتی و موقعیت‌های اجتماعی موقتاً به حاشیه رانده می‌شد و به جای آن، نوعی همبستگی ارگانیک مبتنی بر ارزش‌ها و عواطف مشترک شکل می‌گرفت (Tönnies, 2001). در مقابل، تعزیه هم‌زمان واجد ویژگی‌های بارزی از «جامعه» نیز بود. ساختار سازمانی پیچیده‌ای که حول تعزیه شکل گرفته بود، از حمایت مالی مستقیم دربار و نهادهای حکومتی گرفته تا مدیریت اقتصادی مراسم و تقسیم دقیق نقش‌ها، همگی نشان از وجود روابطی مبتنی بر حسابگری عقلانی و منفعت داشت (Coser, 1977: 65-67). تشکیل گروه‌های حرفه‌ای تعزیه‌خوانی با سلسله‌مراتب مشخص، استانداردسازی لباس‌ها و نمادها، و حتی قراردادهای مالی میان حامیان و اجراکنندگان، همگی مؤلفه‌هایی بودند که عملکردی رسمی و سازمان‌یافته را تضمین می‌کردند. به این ترتیب، تعزیه در دورهٔ ناصری نمونه‌ای برجسته از «ترکیب ویژگی‌های اجتماع و جامعه» بود؛ یعنی هم‌زمان صمیمیت و پیوندهای سنتی را منتقل می‌کرد و هم ساختار رسمی و سلسله‌مراتبی را حفظ می‌نمود.

- **تحلیل فرهنگی تعزیه با نظریهٔ ترنر:** از منظر انسان‌شناختی ویکتور ترنر، تعزیه در دورهٔ ناصری را می‌توان به مثابه یک «نمایش گذار فرهنگی» عمیقاً اثرگذار تحلیل کرد. این پدیده دقیقاً مصداق همان «ضدساختار مهارشده» است که در مدل تحلیلی صورتبندی کردیم: انرژی برابری‌خواهانه جماعت، در ساختار کنترل‌شده تکیه دولت مهار می‌شد. تعزیه با بازنمایی نمادین و نمایشی حماسهٔ عاشورا، نه‌تنها به انتقال ارزش‌های بنیادینی چون وفاداری، ایثار، شجاعت و عدالت‌خواهی به نسل‌های جدید می‌پرداخت، بلکه به شکلی پویا و تأثیرگذار در بازتولید و تثبیت هویت فرهنگی و مذهبی جامعهٔ ایرانی عمل می‌کرد (Turner, 1969). فضای آستانه‌ای که تعزیه خلق می‌کرد، دقیقاً همان وضعیت میان‌مرزی بود که در آن ساختارهای عادی اجتماعی به حالت تعلیق درمی‌آمدند. هنگامی که تماشاگران از اقشار گوناگون در تکیه دولت گرد هم می‌آمدند، برای مدت زمان اجرای مراسم، در وضعیتی کاملاً متفاوت از زندگی روزمره قرار می‌گرفتند. در این فضا، تشریفات و سلسله‌مراتب اجتماعی انعطاف‌ناپذیر دربار قاجار موقتاً کنار گذاشته می‌شد و همگان در غم و اشک مشترک برای شهادت امام حسین(ع) سهیم می‌شدند. این مشارکت جمعی در یک سوگ نمادین، نوعی «جماعت» یا همدلی عمیق جمعی پدید می‌آورد که در آن، حس یگانگی و همبستگی بر هرگونه تفاوت و تمایزی غلبه می‌کرد (Turner, 1969: 110-115). زیه با ایجاد فضای لیمینال و فراهم آوردن بستر برای تجربهٔ

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

جمعی، زمینه‌ساز جماعت بود؛ جایی که بازیگران و تماشاگران احساس پیوند و یکپارچگی فرهنگی و دینی می‌کردند.

ترکیب این دو چارچوب نظری نشان می‌دهد که تعزیه در دورهٔ ناصری صرفاً یک آیین مذهبی یا یک شکل نمایشی نبود، بلکه یک «نهاد جامع اجتماعی-فرهنگی» بود که ابعاد متعدد زندگی فردی و جمعی جامعهٔ ایرانی را در بر می‌گرفت. این نهاد با ایفای هم‌زمان نقش‌های عاطفی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، نقشی تعیین‌کننده در بازتولید هویت جمعی و همچنین مشروعیت‌بخشی به ساختار سیاسی حاکم ایفا می‌کرد. تعزیه در عین بازنمایی ایده‌آل‌های «اجتماع» (همبستگی عاطفی و سنتی)، به شکلی پارادوکسیکال، نهادینه شدن ویژگی‌های «جامعه» مدرن (ساختار رسمی، عقلانی‌سازی، تقسیم کار) را نیز در درون خود ممکن می‌ساخت. همچنین، این نمایش آیینی با خلق فضای آستانه‌ای و تجربهٔ جماعت، به تقویت انسجام اجتماعی و بازتولید هویت جمعی شیعی-ایرانی در لحظه‌ای تاریخیِ حساس و گذار کمک می‌نمود. تعزیه در این دوره، نه‌تنها بازتاب‌دهندهٔ باورهای دینی، بلکه عرصه‌ای برای بازنماییِ مناسبات قدرت، مذاکره میان سنت و مدرنیته، و بازآفرینیِ هویت جمعیِ ایرانیان در آستانهٔ ایرانِ مدرن بود. دقیقاً همین ماهیت نمایش آیینی است که قدرت مضاعف تعزیه را توضیح می‌دهد. «نمایش» بودن آن، به دربار امکان می‌داد تا از طریق تألیف متون و مدیریت اجرا، روایت را در جهتی خاص (مشروعیت‌بخشی به سلطنت) هدایت کند؛ و «آیینی» بودن آن، این روایت هدایت‌شده را در هاله‌ای از تقدس و عاطفه جمعی می‌پیچید و آن را از گزند نقد عقلانی مصون می‌داشت. به بیان دیگر، دربار قاجار از خود فرم پارادوکسیکال تعزیه (نمایشِ مؤلف‌دار در قامت یک آیین بی‌زمان) برای طبیعی‌سازی امر سیاسی و تاریخی در بستری قدسی و ازلی بهره می‌برد.

بدین‌ترتیب، تعزیه در عصر ناصری تحقق عینی همان «نهاد آستانه‌ای» و «فناوری سیاسی-آیینی» است که در مدل تحلیلی خود تشریح کردیم: نهادی که در آن، اجتماع با ابزارهای جامعه بازتولید شد، فضای آستانه‌ای در ساختاری سلسله‌مراتبی تجربه گردید و جماعت در خدمت قدرت مهار شد.

بحث: تعزیه و پارادوکس مدرنیتهٔ ایرانی

تحلیل ارائه‌شده در این مقاله، فراتر از یک مطالعهٔ موردی دربارهٔ تعزیه، پرتوی بر فهم فرایند کلی‌تر مدرنیزاسیون در ایران می‌افکند. آنچه در تکیه دولت رخ داد، نه یک استثنا، که نمادی از الگوی عام «مدرنیته آمرانه ایرانی» بود؛ مدرنیته‌ای که نه با حذف کامل سنت، بلکه با مصادره، عقلانی‌سازی و هدایت نمادین آن پیش رفت. این یافته در تقابل با روایت‌های کلاسیک مدرنیزاسیون است که گذار از سنت به مدرنیته را به مثابه یک فرایند خطی، سکولار و حذفی تصویر می‌کنند. در عصر ناصری، قوی‌ترین نمادهای سنت (آیین‌های شیعی) نه‌تنها حذف نشدند، بلکه در هیئتی هرچه عقلانی‌تر و تحت‌نظارت‌تر بازتولید شدند تا رکن مشروعیت یک دولت در حال مدرن‌سازی قرار گیرند. به سخن دیگر، تعزیهٔ عصر ناصری نماد پدیده‌ای است که می‌توان آن را «مدرنیزاسیون آیینی[۳]» نامید؛ فرایندی که در آن، منطق و ساختار مدرن (جامعه) برای تقویت و سازمان‌دهی هسته‌های عاطفی سنت (اجتماع) به کار گرفته می‌شود و این سنت بازتولیدشده با منطق مدرن، به نوبه خود، محمل مشروعیت پروژهٔ مدرن‌سازی از بالا می‌گردد.

بر این اساس، نوآوری این پژوهش را می‌توان در چهار محور اصلی صورتبندی کرد. نخست، برخلاف پژوهش‌های پیشین که یا صرفاً به توصیف تاریخی-هنری تعزیه پرداخته‌اند (نظیر شهیدی، ۱۳۸۴) یا بر کارکردهای همبستگی‌بخش آن متمرکز بوده‌اند (نظیر ستاری، ۱۳۷۷)، این مطالعه با تلفیق نظام‌مند دو نظریهٔ تونیس و ترنر

در قالب مدل «نهاد آستانه‌ای»، تحلیلی هم‌زمان از ابعاد جامعه‌شناختی و انسان‌شناختی تعزیه ارائه داد. دوم، مفهوم «ضدساختار مهارشده» که در این مقاله معرفی شد، توضیح می‌دهد که چگونه انرژی آیینی می‌تواند به جای تهدید قدرت، به منبع مشروعیت آن بدل شود. سوم، این پژوهش نشان داد که تکیه دولت نه صرفاً یک مکان اجرا، که یک «فناوری سیاسی-آیینی» برای مدیریت عواطف جمعی بود. و چهارم، در سطحی کلان‌تر، این مطالعه با طرح مفهوم «مدرنیزاسیون آیینی»، روایت‌های خطی و سکولار از مدرنیزاسیون در ایران را به چالش می‌کشد و نشان می‌دهد که مدرنیته ایرانی، دست‌کم در عصر ناصری، از دل سنت و با استفاده از ظرفیت‌های نمادین آن پیش رفت.

نتیجه‌گیری

پرسش محوری این مقاله آن بود که تعزیه در دورهٔ ناصری، چگونه به مثابه یک «نهاد اجتماعی-فرهنگی» چندبعدی عمل می‌کرد و چه نقش‌هایی در همبستگی‌بخشی اجتماعی، بازتولید هویت جمعی و مشروعیت‌سازی سیاسی ایفا می‌نمود. با بهره‌گیری از چارچوب نظری ترکیبی تونیس و ترنر و روش تاریخی-اسنادی، و بر اساس مدل تحلیلی «نهاد آستانه‌ای» که در این پژوهش صورتبندی شد، نتایج زیر به دست آمد:

نخست، تعزیه در عصر ناصری تحقق عینی یک «نهاد آستانه‌ای» بود که در آن، دو صورت‌بندی اجتماعی «اجتماع» و «جامعه» (به‌زعم تونیس) نه به صورت توالی تاریخی، که به طور هم‌زمان و متداخل عمل می‌کردند. یافته‌ها نشان داد که عقلانیت و ساختار رسمیِ «جامعه» (تکیه دولت، تأمین مالی دولتی، گروه‌های حرفه‌ای) دقیقاً در خدمت بازتولید عاطفی‌ترین عناصرِ «اجتماع» (همبستگی، ایمان مشترک، پیوندهای سنتی) قرار می‌گرفت.

دوم، این نهاد آستانه‌ای، با خلق یک «فضای آستانه‌ای» (به‌زعم ترنر)، زمینه‌ساز تجربه «جماعت» در میان تماشاگرانی از طبقات مختلف اجتماعی می‌شد. با این حال، یافته محوری این پژوهش نشان داد که این جماعت، یک «ضدساختار مهارشده» بود؛ انرژی برابری‌خواهانه و ضدساختاریِ نهفته در روایت عاشورا، در ساختار کاملاً کنترل‌شده تکیه دولت و با حضور نمادین شاه، مهار می‌گردید و به جای تهدید نظم سیاسی، به منبعی برای بازتولید مشروعیت سلطنت تبدیل می‌شد.

سوم، تعزیه در این دوره یک «فناوری سیاسی-آیینی» بود که به دولت قاجار امکان می‌داد هم‌زمان هم ضامن هویت سنتی جامعه باشد و هم عامل تغییرات مدرن. این یافته نشان می‌دهد که مدرنیزاسیون در ایران عصر ناصری، نه از طریق حذف سنت، که از خلال مصادره، عقلانی‌سازی و هدایت نمادینِ قدرتمندترین نهادهای سنتی (همچون تعزیه) پیش می‌رفت.

درمجموع، این پژوهش نشان داد که تعزیهٔ عصر ناصری نه صرفاً یک نمایش مذهبی یا آیین سوگواری، که «نهادی جامع فرهنگی-اجتماعی» در نقطه تلاقی دین، هنر، سیاست و جامعه بود که نقشی تعیین‌کننده در بازتولید هویت جمعی شیعی-ایرانی و مشروعیت‌بخشی به ساختار سیاسی حاکم، در آستانه ورود ایران به مناسبات مدرن، ایفا می‌کرد.

پی‌نوشت‌ها

1. Ritual
2. Victor Turner
3. separation
4. liminality
5. reintegration
6. limen

Doi: 10.22034/theater.2026.579136.1167

7. communitas
8. performance studies
9. Ferdinand Tönnies
10. Gemeinschaft und Gesellschaft
11. Wesenwille
12. Kürwille
13. Ritualistic Modernization

فهرست منابع

- آبراهامیان، پرواند (۱۳۸۳)، *ایران بین دو انقلاب*، ترجمهٔ احمد گلمحمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران: نشر نی.
- اسکندرنژاد، غزل؛ خاکی، محمدرضا (۱۴۰۰)، تأثیر عوامل اجتماعی-تاریخی ایران عصر قاجار در شکوفایی تعزیه عهد ناصری، *مطالعات تطبیقی هنر*، ۵(۱۰)، ۱۰۹-۱۲۰.
- اعتمادالسلطنه، محمدحسن خان (۱۳۰۴ ق)، *حجة السعاده في حجة الشهاده: رساله‌ای دربارهٔ واقعه عاشورا*، تهران: چاپخانه دولتی.
- بیضایی، بهرام (۱۳۷۳)، *نمایش در ایران*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- تقیان، لاله (۱۳۷۴)، *دربارهٔ تعزیه و تئاتر در ایران*، تهران: نشر مرکز.
- چلکووسکی، پیتر (۱۳۶۷)، *تعزیه، هنر بومی پیشرو ایران*، ترجمهٔ داوود حاتمی، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- ستاری، جلال (۱۳۷۷)، *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*، تهران: نشر مرکز.
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۴)، *پژوهشی در تعزیه و تعزیه‌خوانی از آغاز تا پایان دوره قاجار در تهران*، تهران: نشر علمی و فرهنگی.
- صادقی، سعید؛ عرفان‌منش، ایمان (۱۳۹۴)، مبانی روش‌شناختی پژوهش اسنادی در علوم اجتماعی؛ مورد مطالعه: تأثیرات مدرن شدن بر خانواده ایرانی، *راهبرد فرهنگ*، ۸(۲۹)، ۶۱-۹۱.
- عبدالهی، محمد (۱۳۹۰)، *تعزیه و هویت ملی*، تهران: نشر نی.
- غفاری، فرخ؛ بکتاش، مایکل (۱۳۸۹)، *تئاتر ایرانی (سه مجلس تعزیه)*، تهران: نشر قطره.
- فکوهی، ناصر (۱۳۸۴)، *تاریخ اندیشه و نظریه‌های انسان‌شناسی*، تهران: نشر نی.
- فلیک، اووه (۱۳۹۲)، *درآمدی بر تحقیق کیفی*، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نشر نی.
- کارلسون، ماروین (۱۴۰۱)، *تئاتر و اسلام*، ترجمهٔ مهدی چاوش‌ور، تهران: نشر نیماژ.
- کارلسون، ماروین (۱۴۰۳)، *پرفورمنس: یک مقدمهٔ انتقادی*، ترجمهٔ احسان زیورعالم، تهران: نشر نیماژ.

- Bell, Catherine. (1997). *Ritual: Perspectives and Dimensions*. Oxford University Press.
- Coser, Lewis A. (1977). *Masters of Sociological Thought: Ideas in Historical and Social Context* (2nd ed.). Harcourt Brace Jovanovich.
- Dunne, B., Pettigrew, J., & Robinson, K. (2016). Using historical documentary methods to explore the history of occupational therapy. *British Journal of Occupational Therapy*, 79(6), 376-380.
- Lincoln, Y., & Guba, E. (1985). *Naturalistic Inquiry*. Sage.
- Martin, J. (2017). Historical and documentary research. In L. Cohen, L. Manion, & K. Morrison (Eds.) , *Research methods in education* (8th ed.). Routledge.
- Rappaport, Roy A. (1999). *Ritual and Religion in the Making of Humanity*. Cambridge University Press.
- Schechner, Richard. (2003). *Performance Theory*. Routledge.
- Shafer, R. J. (1974). *A Guide to Historical Method*. Dorsey Press.
- Tönnies, Ferdinand. (2001). *Community and Civil Society* (J. Harris, Ed. & Trans., & M. Hollis, Trans.). Cambridge University Press. (Original work published 1887)
- Tosh, John. (2010). *The Pursuit of History: Aims, Methods and New Directions in the Study of Modern History*. Longman.
- Turner, Victor. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Aldine Publishing.

• Zivaralam, E., Khajehi, Y. (2024). Feminine Ta’zieh: Breaking The Strict Masculine Wall By Iranian Women In The Qajar Dynasty. *Carapezza*, V, 2. 259-286. DOI: 10.54103/2724-3346/27697