شمارهٔ ۹۲، بهار ۱۴۰۲

مطالعه‌ی انتقادی نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه* اثر بهرام بیضایی از منظر بازتوزیع محسوسات با تکیه بر آرای ژاک رانسیر[۱]

سارا بیتوئی[۲]، محمد هاشمی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۹/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۲/۰۴
صفحهٔ ۸۵ تا ۹۶
Doi: 10.22034/theater.2023.180684

چکیده:

یکی از مهم‌ترین مسائل مطرح‌شده درباره‌ی هنر، میزان انطباق و نزدیکی آن به مقولات جهان واقعی است. افلاطون هنر را تقبیح می‌کرد. در نظر او هنر تقلیدی صرف از عناصر جهان مادی بود و به همین خاطر مخاطب را از حقیقت دور می‌کرد. در مقابل این نظر، ارسطو هنر را تقلیدی خودآیین و پرداخت‌شده می‌دانست و عقیده داشت هنر می‌تواند محمل ساختاری از معنا باشد و بر ادراک و احساسات مخاطبانش تأثیر بگذارد. رانسیر این دو شیوه‌ی تفکر راجع‌به هنر را، که به‌ترتیب رژیم اخلاقی و رژیم بازنمایانه می‌نامد، نقد می‌کند. در نظر او این دو رژیم قائل به وضع و تثبیت نوعی نظام سلسله‌مراتبی در عرصه‌ی اجتماعی‌اند که با تعیین کارکرد و جایگاه برای افراد، تداوم نظم را در جامعه دنبال می‌کند. او این فرایند را نظام توزیع محسوسات می‌نامد. طبق نظریه‌ی رانسیر، دسترسی به قلمروی معنا و انتقال پیام از طریق اثر هنری امکان‌پذیر نیست؛ و اثربخشی هنر تنها از طریق نوعی انقلاب حسی و بازتوزیع محسوسات میسر است که در رژیم استتیک اتفاق می‌افتد.

پژوهش پیش رو به‌شیوه‌ی توصیفی-تحلیلی و با مراجعه به داده‌های کتابخانه‌ای، نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه* اثر بهرام بیضایی را به‌عنوان نمونه‌ی اثری که در چهارچوب رژیم استتیک قرار نمی‌گیرد، مورد بررسی قرار می‌دهد. این نمایشنامه با استفاده از منطق اجماع، جهان نمایشنامه را به دو گروه مجزا و متضاد تقسیم کرده است که می‌توان آن‌ها را متناظر با دوگانه‌های سلطه‌گر/ تحت‌سلطه و خوب/ بد دانست. اعضای هر گروه با هم یکدست‌اند و به‌شکلی هرمی تحت‌تأثیر و سیطره‌ی یک جزء استعلایی قرار دارند. این نمایشنامه بر مبنای طرحی منسجم کنش واحدی را پیش می‌برد و درنهایت به فرجام معینی می‌رسد که نمایشنامه‌نویس از طریق آن می‌خواهد آگاهی خاصی را به مخاطبان خود انتقال دهد. از همین رو می‌توان آن را پیرو رژیم بازنمایانه دانست.

واژگان کلیدی: ژاک رانسیر، بهرام بیضایی، *پرده‌خانه*، سیاست رانسیری، زیبایی‌شناسی، توزیع امر محسوس.

۱. این مقاله مستخرج از پروژه‌ی پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خانم سارا بیتوئی با عنوان «مطالعه‌ی تطبیقی بازتوزیع محسوسات در آثار بهرام بیضایی و ژان ژنه با تکیه بر آرای ژاک رانسیر – مطالعه‌ی موردی *پرده‌خانه* و *سیاهان*» در رشته‌ی ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه سوره، با راهنمایی محمد هاشمی است.

۲. کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران. Email: sarabeytuie@gmail.com

۳. دکتری تخصصی فلسفه‌ی هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسنده‌ی مسئول)
Email: Mh7poetica@gmail.com

۱- درآمد

اجرای تئاتر، مستلزم حضور تماشاگران در مکانی مشخص و مواجهه‌ی آنان با بازیگرانی است که در قالب بدن‌هایی زنده، هویتی ساختگی را به مخاطبان خود عرضه می‌کنند. این نوع مواجهه، از دیرباز مورد انتقاد بسیاری از نظریه‌پردازان بوده است. به‌عقیده‌ی آنان کنش یک‌طرفه‌ی تماشاگری، فرد را در موقعیتی قرار می‌دهد که بدون داشتن آگاهی از سازوکار حقیقی امور در پشت صحنه، واقعیتی دروغین را از جانب آن بپذیرد، درحالی‌که قادر به دخالت در آن نیست. بدین‌ترتیب این دو ویژگی، یعنی انفعال و عدم رسیدن به شناخت، «شرّ تماشاگری» تلقی شده و بسیاری از هنرمندان متعهد را واداشته تا برای رفع آن چاره‌اندیشی کنند. در نظر این افراد تئاتر باید ابزاری باشد برای آگاهی‌بخشی به مخاطب و ترغیب او به انجام کنش و ایجاد تغییر در جهان. اما آیا می‌توان گفت ادراک مؤلف از مناسبات اجتماعی و روابط علی‌ومعلولی بین آن‌ها، در مقایسه با ادراک مخاطب لزوماً به حقیقت نزدیک‌تر است؟ و آیا اساساً می‌توان از وجود حقیقتی یکپارچه و بازنمایی آن سخن به میان آورد؟

این موضوع فراتر از تئاتر به سایر اشکال هنری نیز تعمیم می‌یابد و مسئله‌ی کلی آن رابطه‌ی هنر با زندگی و تأثیرگذاری بر مخاطب است. رانسیر[۱] از منظر تاریخی سه رویکرد را در مواجهه با آثار هنری نام می‌برد که به آن‌ها رویه‌ها یا رژیم‌های هنری می‌گوید. این سه رژیم عبارت‌اند از: رژیم اخلاقی، رژیم بازنمایانه و رژیم استتیک.[۲] در تعریف رانسیر، استتیک عنوان علم یا رشته‌ای که به هنر می‌پردازد، یا نامی جدید برای قلمروی هنر نیست؛ بلکه «روش تفکری است که با توجه به اشیاء هنری نضج گرفته است و آن‌ها را به‌منزله‌ی مواد تفکر تلقی می‌کند» (رانسیر، ۱۳۹۳ب: ۱۴) و منظور از آن شیوه‌های خاص بودن هر آن چیزی است که در قلمروی هنر قرار می‌گیرد.

رانسیر تشریح رژیم استتیک را با تعریف مفهوم «امر محسوس»[۳] آغاز می‌کند. امر محسوس هر چیزی است که از طریق حواس درک می‌شود؛ یا در تعریفی ساده‌تر، هرآنچه دیده، شنیده و اندیشیده می‌شود. به اعتقاد رانسیر میان حس و معنا همیشه پیوندی ازپیش‌موجود برقرار است و مفهوم امر حسی درون خود به این دو جنبه‌ی جدانشدنی اشاره دارد (رانسیر و انگلمان، ۱۳۹۹: ۶۰). اما همان‌طور که رانسیر اشاره می‌کند «امر حسی به‌منزله‌ی چیزی کلی وجود ندارد، بلکه در عوض هرآنچه وجود دارد همیشه یک برساخت یا پیکربندی حسی است» (رانسیر و انگلمان، ۱۳۹۹: ۵۹). در واقع آنچه که در عمل به ادراک حسی ما می‌رسد دیدنی‌ها، شنیدنی‌ها و اندیشیدنی‌هایی است که پیکربندی یا «توزیع محسوسات»[۴] به آن عرضه می‌کند. توزیع محسوسات، نظام واقعیت‌های بدیهی ادراک حسی است که مانند یک ماتریسْ داده‌ی حسی را به تفسیری خاص مرتبط می‌کند. یعنی به هر فرد سطحی از تجربه‌ی حسی را عرضه می‌کند تا وی به درکی از هویت، جایگاه، توانایی‌ها و ناتوانی‌های اختصاص‌یافته به او، اعم از کارهایی که می‌تواند انجام دهد، چیزهایی که می‌تواند بداند، ببیند یا بشنود، دست یابد؛ و بدین‌طریق نوعی درجه‌بندی و سلسله‌مراتب را میان افراد جامعه برقرار می‌سازد. مقابله با این توزیع، «سیاست»[۵] نامیده می‌شود که عبارت است از مقاومت مردم بی‌نام‌ونشان در برابر نابرابری ملموس و پیش‌فرضی که حکم می‌کند چه کسی حق دخالت در امر همگانی را دارد. این عمل به طرح و تصمیم‌گیری درباره‌ی شکل تازه‌ای از فضای مشترک می‌انجامد که رانسیر به آن بازتوزیع محسوسات می‌گوید. از منظر رانسیر عمل هنرمند شیوه‌ای از ساختن و انجام دادن است که در توزیع شیوه‌های عام ساختن و انجام دادن مداخله می‌کند و بدین‌ترتیب با تبعیت از نظام حسی مسلط، شکل تازه‌ای از زندگی مشترک را بنا می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۵۱).

در راستای شناخت ویژگی‌های آثار متعلق به رژیم استتیک، یک روش مؤثر تبیین ویژگی‌های آثاری است که در این رژیم قرار نمی‌گیرند. بدین منظور پژوهش حاضر به سراغ نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه* اثر بهرام بیضایی رفته است. در این نمایشنامه زنان حرم‌سرای پادشاه در اسارت هویت و جایگاه تحمیلی‌شان هستند و نظارت و مراقبت شدید نیروی پلیس آن‌ها را از هرگونه اقدامی جهت بیرون آمدن از این جایگاه منع می‌کند. آن‌ها در ابتدا به‌وسیله‌ی داستان‌پردازی و نمایش، جهان خارجی‌ای را که از تجربه‌ی حسی آن منع شده‌اند، درون دیوارهای حرم‌سرا بازسازی می‌کنند و درنهایت نمایش را ابزاری برای کشتن پادشاه و فرار از کاخ او قرار می‌دهند. پژوهش حاضر معتقد است بیضایی در این نمایشنامه با استفاده از تمثیلی داستانی قصد داشته مخاطب را از روابط علی‌ومعلولی‌ای که به وضعیت جامعه‌ی معاصر خود منجر شده است، آگاه کند و درنهایت او را به انجام کنشی رهایی‌بخش وادارد. به‌طورکلی، بیضایی در آثار خود توجه ویژه‌ای به عناصر تاریخی و اسطوره‌ای دارد و معتقد است ریشه‌ی بسیاری از مشکلات اجتماعی در تاریخ و «درخواست‌های پنهان جمعی» یک جامعه قرار دارد (بیضایی و قوکاسیان، ۱۳۷۱: ۳۰ و ۲۱۹). او ایجاد شناخت از حوادث گذشته و حال، همین‌طور چرایی وقوعشان را ناگزیر می‌داند و اعتقاد دارد

این شناخت پیش‌نیاز رسیدن به راه‌حل و ایجاد تغییر است (بیضایی و امیری، ۱۴۰۰: ۳۰). براین‌اساس، فرضیه‌ی این پژوهش، به‌عنوان یک نمونه، این است که جهان ساخته‌شده در *پرده‌خانه*، طبق نظریات رانسیر در راستای تثبیت توزیع محسوسات عمل می‌کند و با خروج از چهارچوب قوانین رژیم استتیک، این نمایشنامه از خصلت رهایی‌بخش مدنظر رانسیر، بهره‌مند نیست.

۲- پیشینه‌ی پژوهش

پیشینه‌ی پژوهشی مقاله‌ی حاضر در بخش مربوط به چهارچوب نظری رانسیر، از سه پایان‌نامه‌ی زیر تشکیل شده است:

۱) در پایان‌نامه‌ی «امکانات رهایی‌بخش تئاتر آگوستو بوال براساس نظریات ژاک رانسیر» (فشارکی، ۱۳۹۱) با استفاده از آرای رانسیر در باب مفهوم «استاد نادان»، اصطلاح «کارگردان ناآگاه» معرفی می‌شود که وظیفه‌ی او تنها فراهم کردن موقعیت ملاقات تماشاگر با اجراگر است. سپس با توجه به ویژگی‌های زیبایی‌شناختی تئاتر آگوستو بوال[۶]، نشان داده می‌شود که می‌توان به‌نوعی پیاده‌سازی عملی نظریات رانسیر و الگوی «کارگردان ناآگاه» را در تئاتر او یافت.

۲) پایان‌نامه‌ی «سیاست تصویر در عصر قاجار» (سلیمی‌زاده، ۱۳۹۱)، رابطه‌ی عکاسی را با سیاست در عصر قاجار برمبنای آرای رانسیر و فوکو[۷] مورد بررسی قرار داده و نشان می‌دهد که پیش از انقلاب مشروطه با ورود عکاسی به دربار، چگونه تصویر شاه از سنت نقاشی بازنمایانه گسسته می‌شود و نظام سلسله‌مراتبی زیر سؤال می‌رود. به‌این‌ترتیب تعریف جدیدی از رابطه‌ی امر رویت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر، امر گفتنی و دیدنی در عرصه‌ی سیاسی پدید می‌آید.

۳) پایان‌نامه‌ی «بررسی قابلیت‌های ارتقاء رژیم بازنمایی به رژیم استتیکی به‌مثابه‌ی کنش اجتماعی، در عکاسی ایران سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۷ براساس نظریات ژاک رانسیر» (پورحاتمی، ۱۳۹۹)، ویژگی عمده‌ی آثار عکاسی متعلق به رژیم استتیک را، عرضه‌ی سوژه‌هایی که همیشه از بازنمایی آن‌ها امتناع شده است، در نظر می‌گیرد. سپس در آثار پنج نمایشگاه عکاسی معاصر بررسی می‌کند که این آثار را در کدام‌یک از رژیم‌های هنری رانسیر می‌توان طبقه‌بندی کرد.

در رابطه با نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه* نیز دو پایان‌نامه‌ی زیر مورد بررسی قرار گرفته‌اند:

۱) پایان‌نامه‌ی «نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های بیضایی (با تمرکز بر چهار نمایشنامه‌ی هشتمین سفر سندباد، پرده‌خانه، افرا یا روز می‌گذرد و دنیای مطبوعاتی آقای اسراری)» (فیروزمند، ۱۳۹۰)، مکان را به‌عنوان تمهیدی استتیک در نظر می‌گیرد که قادر است از طریق خلق جهان‌های نمایشی ممکن، در فرایند معناسازی شرکت داشته باشد و به شکست چهارچوب‌ها و ساختارهای ازپیش‌موجود منجر شود. سپس این عنصر را در نمایشنامه‌های نامبرده به‌عنوان لایه‌ای رمزگانی و در ارتباط و همکاری با لایه‌های رمزگانی دیگر مورد بررسی قرار می‌دهد.

۲) در پایان‌نامه‌ی «بررسی تئوری متادرام و نقش آن در آثار بهرام بیضایی با تأکید بر سه نمایشنامه‌ی مرگ یزدگرد، شب هزارویکم و پرده‌خانه» (سعدآبادی، ۱۳۹۲) ابتدا اصطلاح «متادرام» با بهره‌گیری از مفهوم فراداستان و تعمیم آن به متون نمایشی، تعریف می‌شود. این اصطلاح درباره‌ی متون نمایشی‌ای به کار می‌رود که در آن‌ها عناصر برسازنده‌ی درام قابل‌شناسایی هستند. سپس نشان داده می‌شود که استفاده از قدرت انتقادی متادرام در آثار نام‌برده، در راستای آگاهی‌بخشی نسبت به واقعیت‌های مغفول زندگی است. بنابراین می‌توان آن را بیشتر درجهتِ معرفت‌شناسی مدرنیستی در نظر گرفت تا وانمود هویت‌های چندپاره‌ی پست‌مدرنیستی.

۳- روش تحقیق

ازآنجاکه هدف پژوهش حاضر کاربرد یک نظریه در تحلیل انتقادی دیدگاه‌های یک درام‌پرداز است، از نظر هدف و راهبرد پژوهشی کاربردی و بنیادی-نظری است، که در آن مفاهیم نظری با مراجعه به منابع دست‌اول و دست‌دوم به روش کتابخانه‌ای گردآوری شده و به‌شیوه‌ی کیفی در تحلیل به کار گرفته شده‌اند. همچنین از منظر نوع تحقیق، به‌این‌دلیل که چگونگی و چرایی مسئله‌ی پژوهش و ابعاد آن را مورد مطالعه قرار داده است، پژوهشی توصیفی-تحلیلی است. رویکرد پژوهش در بخش مبانی نظری، بررسی دیدگاه‌های رانسیر در باب زیبایی‌شناسی هنر و به‌طور خاص تئاتر است و در بخش تحلیلی نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه* به‌عنوان مورد مطالعاتی در نظر گرفته شده است.

۴- ادبیات نظری پژوهش

۴-۱- رژیم‌های هنری از منظر رانسیر:

رژیم‌های هنری راه‌های انجام دادن و ساختن، و در ادامه بودن و در معرض رویت قرار گرفتن هنر را تعیین می‌کنند. رانسیر سه رژیم هنری را در طول تاریخ برمی‌شمرد که عبارت‌اند از: رژیم اخلاقی، رژیم بازنمایانه و رژیم استتیک.

سابقه‌ی رژیم اخلاقی در تاریخ فلسفه‌ی غرب به نظریات

افلاطون می‌رسد. نزد افلاطون هنر موجودیتی مستقل نداشت بلکه کاملاً جذب‌شده در سیاست و در خدمتِ آن بود. در رژیم اخلاقی هنر به‌مثابه‌ی تصویر، نوع خاصی از شیء در نظر گرفته می‌شود و از دو منظر مورد بررسی قرار می‌گیرد: اول از جنبه‌ی خاستگاه و حقیقت ذاتی؛ و دوم از منظر غایت و تأثیری که بر شیوه‌ی بودنِ افراد و شیوه‌های بودن جمعی می‌گذارد (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۷۴).

در رابطه با جنبه‌ی نخست، افلاطون در رساله‌ی *جمهوری* به هنر مقبول خود اشاره می‌کند: «... شیوه‌ای را می‌پذیریم که فقط از چیزهایی تقلید کند که شایسته‌ی تقلیدند...» (افلاطون، ۱۳۶۷: ۹۶۷). به‌عنوان‌مثال در رابطه با خدایان و جنگجویان، شاعر باید تنها به ویژگی‌های مثبت آنان اشاره کند و از ذکر ویژگی‌های منفی بپرهیزد.

برای ارزیابی جنبه‌ی دوم، افلاطون ابتدا جامعه‌ی آرمانی‌ای را به تصویر می‌کشد که مانند بدن انسان، هر جزء در جای خود مشغول انجام وظیفه‌ای مشخص است. در این ترکیب‌بندی، هنرمندان جایی ندارند مگر اینکه هنرشان به طریقی بر منش[۸] افراد تأثیر بگذارد و آنان را هرچه بیشتر متعهد به نقش و جایگاهشان کند. بنابراین در این رژیم، هنر در بند برآوردن انتظارات طبقه‌ی حاکم و حفظ نظم سلسله‌مراتبی وضع شده در جامعه است و بدین‌ترتیب در راستای تثبیت توزیع محسوسات عمل می‌کند.

رژیم هنری دوم، رژیم بازنمایانه یا بوطیقایی است که رانسیر پیدایش آن را مربوط به نظریات ارسطو می‌داند. در این رژیم اثر هنری عبارت است از بازنمود یا تقلیدی خودآیین از مقوله‌های جهان واقعی طبق اصول «میمسیس»[۹]. «میمسیس»، که در فارسی به «محاکات» یا «تقلید» ترجمه می‌شود، قانونی است که رابطه‌ی میان شیوه‌های ساختن و انجام دادن اثر هنری (پوئسیس)[۱۰] را با شیوه‌های بودن و ادراک حسی هنر (ایستسیس)[۱۱] تعیین می‌کند. میمسیس به‌معنای تقلید صرف از روی شباهت نیست. ارسطو در کتاب *هنر شاعری* درباره‌ی اصل تقلید در شعر می‌گوید:

> «واجب آید چیزها همیشه بر یکی از سه طرز تشبیه شود، یا آن‌چنان‌که بوده یا هست، یا آن‌چنان‌که گویند و به نظر می‌رسد، یا آن‌چنان‌که باید باشد» (ارسطو، ۱۳۲۷: ۱۴۳).

ارسطو معتقد است هنر نباید در انقیاد کامل معیارهای حقیقت‌گویی باشد و «میمسیس» را از الگوی لفظ‌باورانه‌ی نسخه‌برداری از واقعیت مادی، که افلاطون سعی داشت به آن محدودش کند، رها می‌کند (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۳۳). بدین‌ترتیب او اجازه می‌دهد موضع هنرمند در قبال واقعیت غیرمستقیم‌تر باشد و تعریف جدیدی از «میمسیس» ارائه می‌دهد که در آن موضوع هنر می‌تواند به یک معنا آرمانی باشد (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۲۶).

ارسطو به‌دنبال هدف و مقصود در محاکات است (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۳۴) و باور دارد که شعر باید محمل ساختاری از معنا باشد. «ساختاری که می‌تواند فهم را تغذیه کند و عواطف را با نیروی اخلاقی به حرکت درآورد» (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۳۷). از همین رو رویدادهای شعری را ملزم می‌دارد که حد بالاتری از فهم‌پذیری، به‌ویژه فهم‌پذیری عِلی، را نسبت به آنچه معمولاً در زندگی یافت می‌شود، نشان دهند (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۳۶). کار ارسطو در واقع عبارت بود از محرز کردن برتری شعر، که از امور کلی سخن می‌گوید و بنابراین امر جدی‌تری است بر تاریخ، که به جزئیات می‌پردازد و درنتیجه کم‌اهمیت‌تر است (یانگ، ۱۳۹۵: ۵۳). این کار برتری دادن عقلانیت علی‌ومعلولی بر تجربه‌گرایی زندگی است. در اینجا سلسله‌مراتبی وضع می‌شود که طبق آن، طبقه‌ای از افراد بافرهنگ وجود دارند که به امور والا مشغولند و «دست به کنش می‌زنند». افراد این طبقه بر کسانی که بنابر الزامات تقسیمِ کار «جز زیستن کاری نمی‌کنند» و «در چرخه‌ی زندگی روزمره گرفتارند»، برتری دارند (رانسیر، ۲۰۱۰: ۱۶۲). به‌دنبال این سلسله‌مراتب، ژانرها و گونه‌های هنری معرفی می‌شوند: ژانرهای والا مانند تراژدی به پادشاهان، اشراف و قهرمانان تعلق دارند، درحالی‌که ژانرهای پست مانند کمدی، به مردم عادی می‌پردازند. بنابراین رژیم بازنمایانه یک رژیم سلسله‌مراتبی است که با وضع قوانینی برای شیوه‌ی درست انجام دادن هنر و الزام آن به پیروی از اصول موضوعه، نظم خودآیینی را داخل مرزهای اثر هنری به وجود می‌آورد که منطبق بر قواعد سلطه است و از همین رو به ثبیت توزیع محسوسات می‌انجامد.

رانسیر رژیم هنری سوم، یا همان رژیم استتیک، را با ارجاع به آرای شیلر[۱۲] تبیین می‌کند. شیلر تجربه‌ی استتیک را نوعی موقعیت صفر و تجربه‌ی خنثی‌بودن می‌داند. از منظر او ویژگی امر زیبا عدم‌تعین است. درحالی‌که شیلر تعین حسی و مفهومی، هر دو، را رد می‌کند، از نظر رانسیر تنها عدم‌تعین مفهومی اهمیت دارد (لمان، ۲۰۱۳: ۱۰۱). تجربه‌ی صفر در دیدگاه رانسیر به‌معنای استقلال محسوسات هنری از مفاهیم ثابت و مقرر است. بنابراین در رژیم استتیک رابطه‌ی بین امر فهم‌پذیر و امر حس‌پذیر قطع نمی‌شود بلکه مناسبات و روابط جدیدی بینشان به وجود می‌آید. رانسیر به وجود نوعی فاصله اشاره می‌کند که کارکرد آن «تعلیق هرگونه رابطه‌ی تعیین‌پذیر میان نیت هنرمند، فرمی حسی که در

مکانی هنری ارائه شده، نگاه تماشاگر و وضع اجتماع» است (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۶۱). انقلاب استتیک با لغو سلسله‌مراتب بازنمایانه و مقابله با برتری بخشیدن به اصول منطق در برابر احساسات و تجارب شکل گرفت و بسیاری از اصول رژیم بازنمایانه از جمله: وحدت سوژه، علیت، تمامیت و... را به چالش کشید. در این رژیم با کنار رفتن اصل «میمسیس»، «پوئسیس» و «ایستسیس» در رابطه‌ی بی‌واسطه‌ای نسبت به هم قرار می‌گیرند و برخلاف قواعد بوطیقایی هیچ موضوعی فی‌نفسه والا یا پست نیست. پس امور معمولی و بی‌اهمیت هم قابلیت آن را دارند که به عرصه‌ی ادراک حسی برسند چراکه به‌نوبه‌ی خود زیبا و حامل وجوهی از حقیقت‌اند. طبق آنچه گفته شد، در رژیم استتیک هنرمند مستقل از تعلقات، هویت‌ها و سلسله‌مراتب مربوط به جهان خارج، توزیع جدیدی از محسوسات را به وجود می‌آورد که در آن ابژه‌های نامعمول به‌شکلی برابر امکان دسترسی به موقعیت‌ها و جایگاه‌ها را دارند. بدین‌ترتیب رشته‌هایی از تجارب حسی در اختیار مخاطب قرار خواهند گرفت که به‌صورت بالقوه از سرشتی رهایی‌بخش برخوردارند.

۲-۴- استتیک، سیاست و بازتوزیع محسوسات:

«سیاست» در دیدگاه رانسیر، عبارت است از نفی هویت‌ها و کارکردهایی که به‌شکلی «طبیعی» و «منطقی» به افراد اختصاص یافته‌اند و شیوه‌ی زیست مشخصی را به آنان تحمیل می‌کنند. «سیاست»، بداهت حسی نظم حاکم بر ساختارهای اجتماعی را در هم می‌ریزد و «محدود به اعمال قدرت یا مبارزه برای آن نیست، بلکه پیکربندی فضایی مخصوص و چهارچوب‌بندی عرصه‌ی خاصی از تجربه و ابژه‌هایی است که همگانی و مربوط به عزم مشترک فرض شده‌اند» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۱۰). به‌دلیل مبتنی بودن بر تخصیص امر حسی، می‌توان گفت که «سیاست»، استتیک مشخص خود را دارد. ازطرفی هنر در رژیم استتیک عبارت است از «تعلیقی معطوف به شکل معمول تجربه‌ی حسی» از طریق ساختن فضاها و روابطی که در آن قلمروی امر مشترک و رابطه‌ی میان بدن‌ها، تصاویر، فضاها و زمان‌ها بازتوزیع می‌شود (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۱). پس استتیک نیز «سیاست» خاص خود را دارد که عبارت است از فاصله گرفتن از کارکردها، سلسله‌مراتب و شیوه‌های معمول سازمان‌دهی به‌منظور عرضه و تدارک دنیای حسی عناصر غیرمعمول.

رانسیر معتقد است «سیاست» و استتیک، که هر دو به بازتوزیع محسوسات منجر می‌شوند، درهرحال به هم می‌آمیزند. هر دوی این شکل‌های فعالیت، به‌دنبال نوعی جهت‌یابی مجدد فضای ادراکی عام و اختلال در نظم عرفی هستند. پیدایش نظم در جامعه، مستلزم وجود نوعی یکدستی است که آدم‌ها و فعالیت‌ها را در هماهنگی با هم به‌سمت اهدافی انتزاعی هدایت می‌کند. در این اجماع[۱۳]، جزئیات کوچک و بی‌اهمیت در موقعیت حاشیه‌ای خود باقی می‌مانند و مجالی برای ابراز وجود پیدا نمی‌کنند، تا زمانی‌که دیگر هیچ صدایی نخواهند داشت و به‌مرورزمان چنین احساس می‌شود که از ابتدا بی‌صدا بوده‌اند. پس همان‌طور که اسلاوی ژیژک[۱۴] در مؤخره‌ی کتاب رانسیر اشاره می‌کند، «امر کلی در هستی انضمامی‌اش همیشه کاذب است» (ژیژک، ۱۳۹۹: ۱۹۸)؛ چراکه همیشه تحت‌تأثیر هژمونیِ محتوایی جزئی قرار دارد و این امر لاجرم به کنارگذاریِ اجزای دیگر می‌انجامد (ژیژک، ۱۳۹۹: ۱۹۸).

بنابراین عمل رهایی‌بخشی که «سیاست» و استتیک دنبال می‌کنند، خرد کردن کلیت از طریق برجسته کردن شکاف‌ها و اختلاف‌ها است. رانسیر به دو نوع تفاوت‌گذاری اشاره می‌کند. نوع اول، همان منطق تحمیق‌گری است که در کتاب *استاد نادان* به‌تفصیل شرح داده شده است. تفاوت‌گذاری بین مرکز و حاشیه، عقل و احساس، معنا و صورت، ذکاوت استاد و شاگرد و... که سلطه‌گر از آن همچون سلاح نرمی برای برتری بخشیدن به خود استفاده می‌کند (رانسیر، ۱۴۰۰الف: ۴۳). رانسیر این‌گونه تفاوت‌گذاری را انقیادآور و مانع رهایی می‌داند. در عوض، گونه‌ی دوم را که به مخالفت با منطق اجماع می‌پردازد، لازم و رهایی‌بخش می‌شمارد. منطق اجماع، درصدد است با یکسان انگاشتن سوژه‌ها، طبقه‌بندی آنان و پیشروی به‌سمت انتزاع را تسهیل کند. رانسیر عقیده دارد که این شکل برابریِ منفعلانه، در تضاد با سوبژکتیو شدن سیاسیِ قرار دارد (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۱۲۸). در همین راستا، تعبیری رایج اما نادرست از سیاست‌ورزی استتیک وجود دارد که در آن تصور می‌شود مقصود از عرضه‌ی سوژه‌های نامعمول و تک‌افتاده به عرصه‌ی حسی، این است که چنین سوژه‌هایی صرفاً موضوع هنر یا مطالبه‌ی سیاسی واقع شوند. در این تعبیر، سیاست‌ورزی و هنر چیزی نخواهند بود مگر سخن گفتنِ کنشگر و هنرمند «به‌نیابت» از عده‌ای از افراد متفاوت که تحت‌عناوینی کلی مانند «محرومان»، «طبقه‌ی کارگر» و... گردآوری شده‌اند. این انتزاع خود اشاره به منطق اجماع دارد. رانسیر خاطرنشان می‌کند که هدف «به سخن درآمدن» است و نه «به سخن درآوردن». به این معنا که سوژه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده باید مجال داشته باشند خودشان صدای خود را به گوش برسانند. منطق اجماع می‌تواند قلمروی درونی هنر را نیز تحت‌تأثیر

قرار دهد. «ماهیت اجماع عبارت است از مسلم انگاشتن این‌همانی بین حس و معنا، بین یک واقعیت یا فاکت و تفسیر آن، بین گفتار و توضیح آن، بین یک منزلت واقعیت‌بنیاد و تخصیص حقوق، و الی‌آخر» (کُرکُران، ۱۳۹۹: ۱۰). رانسیر مقابله با اجماع را «تخالف»[۱۵] می‌نامد: «تخالف نوعی سامان حسی در جایی است که نه واقعیتی محض پشت ظواهر وجود دارد و نه رژیمی واحد از ارائه و تفسیر امور معین که بداهتش را به همه تحمیل کند» (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۵۳). بر همین اساس سیاست‌ورزیِ هنر، از تعیین هرگونه مفهوم کلی و روایت خلل‌ناپذیر از حقیقت سرباز می‌زند و با برجسته کردن گسست‌های حسی در پیوستگی بازنمایی علی‌ومعلولی، فضا را برای معناها و تعابیر متنوع باز نگه می‌دارد. از منظر رانسیر چیز واحدی تحت‌عنوان «امر واقعی» وجود ندارد. در عوض هرآنچه هست تنها برساخت‌ها و برهم‌نهادهای حسی است که برای هر فرد با دیگری متفاوت است و درعین‌حال عنوان «واقعیت» به آن داده می‌شود (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۸۰). بنابراین سیاست‌ورزی هنر تنها از طریق گسست بداهت حسی اجماع و ایجاد رشته‌های متخالف میسر است و از همین طریق است که توانایی دگرگون کردن واقعیت را خواهد داشت.

۳-۴- تئاتر استتیک و تماشاگر رهایی‌یافته:

رانسیر رویکردهای تئاتری‌ای که مخاطب را وادار به دریافت معنایی مشخص یا انجام کاری مشخص می‌کنند، نقد می‌کند و آنان را احیاکننده‌ی نظریات افلاطون می‌داند:

> «از نظر متهم‌کنندگان، تماشاگر بودن به دو دلیل نوعی شر است. اولاً نگریستن نقطه‌ی مقابل شناختن است [...] ثانیاً نگریستن نقطه‌ی مقابل عمل کردن است [...] تماشاگر بودن هم به‌معنی جدایی از قابلیت شناختن است و هم به‌معنی جدایی از قدرت عمل کردن» (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۱۰).

دسته‌ی اول، تئاتر را موظف به بالا بردن آگاهی مخاطب نسبت به وضع کنونی و روندی که به آن منتهی شده است، می‌دانند. از منظر رانسیر اشکال چنین رویکردهایی متکی بودن به «فابل»[۱۶] (داستان) است. «فابل» با استفاده از روابط علی‌ومعلولی درصدد است کلیت منسجمی را بسازد که ادعای بازنمایی حقیقت را دارد (بارنت، ۲۰۱۳: ۴۹). این رویکردها، در دو وجه باعث تثبیت توزیع محسوسات می‌شوند. اول از طریق خلق جهان داستانی (خطی بودن، علیت، قطعیت و...) که در آن عناصر مختلف باید با پذیرفتن معنایی مشخص، به خدمت تعبیری که قرار است از کلیت جهان ارائه شود، درآیند. دوم، فراخواندن تماشاگر به اجرایی که قرار است «او را از حقایق امور مطلع کند»، خودبه‌خود موقعیت هنرمند را نسبت به تماشاگر برتری می‌بخشد و عامه‌ی مردم را در جایگاه نادانی و ناتوانی تثبیت می‌کند.

دسته‌ی دوم، رویکردهایی هستند که با تقبیح انفعال تماشاگر، او را وادار به کنش می‌کنند. رانسیر در مخالفت با این نگرش و به پیروی از شیلر اعتقاد دارد اساساً نمی‌توان بین فعالیت و انفعال مرزبندی کرد. در نظر او فردی که به تماشای یک نمایش نشسته است نمی‌تواند منفعل باشد چراکه در همان حالت نشسته نیز پیوسته در ذهن خود مشغول تفسیر مشاهدات و شکل‌دهی به جهانی منحصربه‌فرد از این تفسیرهاست. او این شکل از واداشتنِ مخاطب به تعامل با صحنه را دقیقاً هم‌راستا با همان رفتارهای هژمونیکی می‌داند که قرار است به‌واسطه‌ی تئاتر، مردم به ایستادگی در برابرشان ترغیب شوند. بنابراین معتقد است بسیاری از تئاترهای تعاملی درواقع با محروم کردن مخاطب از تماشا کردن به میل خود، او را بیشتر در حالت انفعال فرو می‌برند.

در دیدگاه رانسیر، هر تماشاگر بنابر ذهنیت و تجربه‌ی شخصی خود مفهومی را از تئاتر برداشت می‌کند که کارگردان از آن اطلاعی ندارد. این مسئله همان پارادوکس «استاد نادان» است. «استاد نادان»، بر فاصله و برتری خود نسبت به شاگرد صحه نمی‌گذارد. او کتاب را واسطه‌ای قرار می‌دهد تا صرفاً توجه شاگرد را فرابخواند و ذکاوتش را رها کند. شاگرد نیز نشانه‌ها را تفسیر و ترجمه می‌کند و چیزی را که خود دریافت کرده، بر شالوده‌ی معلومات قبلی‌اش می‌چیند (رانسیر، ۱۴۰۰الف: ۴۸). رانسیر عقیده دارد نسبت کارگردان، تئاتر و تماشاگر هم به همین شکل است. هیچ حقیقتِ روشنگری نزد کارگردان وجود ندارد که بخواهد برای اظهار آن جماعتی را در مکان تئاتر جمع کند. در مقابل این تمایز تماشاگران با هم و عدم تجمیعشان در قالب یک چهارچوبِ سامان‌دهنده است که آنان را به دور هم گرد می‌آورد و متحد می‌کند (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۸۸). رانسیر تئاتری را که از مخاطبانش می‌خواهد معنای واحدی را دریافت کنند یا برخورد واحدی را در پیش گیرند، پیرو منطق تحمیق‌گر می‌داند و تأکید دارد تئاتر باید فضایی را برای بروز اختلال و اختلاف به وجود آورد تا بدین‌ترتیب اسباب بازتوزیع جایگاه‌ها و هویت‌ها را فراهم آورد.

طبق آنچه گفته شد گام اول رهایی تماشاگر، فائق آمدن بر تقابل‌های نگریستن/ دانستن، نگریستن/ عمل کردن و... است. این تقابل‌ها در نظر رانسیر شکل‌های دیگری از تقابل

گناه/ رستگاری و معرف نوعی توزیع حسی‌اند. تماشاگری موقعیتی به‌هنجار است که در آن تماشاگر با محسوسات ارائه‌شده مواجه می‌شود. او مشاهده، مقایسه، انتخاب و یا رد می‌کند. سپس فعالانه نشانه‌های تصاحب‌شده را در ذهن خود به مفاهیم ترجمه می‌کند (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۲۳).

گام دوم، دانستن این است که تلاش برای رساندن مفاهیم حقیقت، امر واقعی، معنای کلی و... به مخاطب، صرفاً مخاطبان را به‌نحوی دیگر در انقیاد توزیع محسوسات در می‌آورند. ایده‌ی رهایی بیش از هرچیز یک انقلاب حسی است و عبارت است از جای دادن زمانی درون این زمان، و مکانی درون این مکان. زمانی که در آن هرکس این فرصت را داشته باشد تا بافاصله به خود بنگرد (رانسیر، ۱۳۹۸: ۱۸). اما همان‌طور که رانسیر اشاره می‌کند، این ایده در مفهوم تئاتر متعهد خلط شد با نوعی بازیابی وحدت به‌منظور انجام فعلی جمعی، خلط شد (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۴۸). او اضافه می‌کند که ناتوانی افراد از تغییر وضعیتشان نه به‌خاطر نداشتن اطلاع از جایگاه خود بلکه به‌خاطر این است که در آن جایگاه تثبیت شده‌اند (رانسیر، ۱۳۹۹ب: ۱۲۰). و آنچه تئاتر و به‌طورکلی هنر می‌تواند به مردم ارزانی کند، اشتیاقی است که آن‌ها را وادار به بریدن از وضعیتشان می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۹ب: ۱۲۶). بنابراین راه سیاسی شدن هنر، برانداختن نظام منطقی و دلالت‌گر و ایجاد گسست حسی در پیوستگی شاکله‌ی بازنمایانه‌ی علت‌ومعلولی است. رهایی، نبودن مرکزیت، انسجام و اجماع است؛ نقطه‌ای تهی است که به تعبیری رادیکال در آن «هیچ رخ نمی‌دهد».

۵- بحث و بررسی

۵-۱- نظام توزیع محسوسات در نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه*:

در این نمایشنامه جهان به‌شکل کلیتی متشکل از دو جزء مجزا و تیپ‌سازی‌شده (زنان حرم‌سرا و دستگاه سلطان) نشان داده شده است که در انطباق با ساختار دو جزئی «سلطه‌گر و تحت‌سلطه» در جهان واقعی قرار دارند. هریک از این دو گروه بر حسب سطح عاملیت به گروه‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شوند که عناصر داخلشان از هویت مشابهی برخوردارند. زنان حرم‌سرا دو دسته‌اند: زنان بازیخانه و زنان دیگر. دسته‌ی دوم در جریان اصلی نمایش عاملیت خاصی ندارند و تنها تفاوتشان با یکدیگر از نظر پیشینه‌ی قومی و مذهبی است: یکی یهودی است، یکی ارمنی، دیگری اهل بغداد است و سایرین از جاهای دیگر. در بین آن‌ها تنها سوگل است که یک بار با کمک یکی از خواجگان، به نام کافور، معشوقش را در لباسی زنانه به داخل حرم‌سرا می‌آورد و درنهایت لو می‌رود و مجازات می‌شود. این کنش نیز در پیشینه‌ی داستان اتفاق می‌افتد و حضور آن در داستان تنها به‌شکل گزارشی است که نقشش نشان دادن میزان سخت‌گیری دستگاه نظارتی سلطان است. زنان بازیخانه هم به‌غیراز گلتن تفاوت چندانی با یکدیگر ندارند. صرفاً از قسمت‌های مختلف کشور آمده‌اند و به طرق مختلفی اسیر شده‌اند. همگی جوان و زیبا هستند و تفاوتشان با زنان گروه اول در آگاهی یافتن از وضعیت و مشارکت در قتل پادشاه است. گلتن در بین زنان بازیخانه بالاترین سطح عاملیت را دارد و بقیه را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد. او معلم زنان بازیخانه است و از همان ابتدا بر تباهی زندگی خود و سایرین آگاه بوده و خواهان رهایی از آن است. درحالی‌که سایر زنان خویشان نوسال را، که به جان سلطان سوءقصد کرده بودند، داوطلبانه می‌کشند، گلتن در این کار نقشی ندارد. او با آگاه کردن سایرین از وصیت‌نامه‌ی سلطان و سرنوشت شومی که در انتظار زنان حرم‌سراست موفق می‌شود آن‌ها را برای عملی کردن نقشه‌ی قتل با خود همراه کند و رهبری قتل نیز طبق گفته‌ی زن پیشگو بر عهده‌ی خود او است. بنابراین، همان‌طور که می‌بینیم، در این نمایشنامه اجماعی وضع شده است که با برقراری سلسله‌مراتبی از میزان کنشگری و میزان اهمیت نقش‌ها و جایگاه‌ها، اعضای یک گروه انتزاعی را تحت‌تأثیر هژمونی یک جزء استعلایی قرار می‌دهد: همه‌ی زنان حرم‌سرا تحت‌تأثیر هژمونی زنان بازیخانه، و زنان بازیخانه در سیطره‌ی گلتن.

در رابطه با دستگاه سلطان نیز همین‌طور است. در رأس این گروه شخص سلطان با همه‌ی قدرت و سلطه‌گری‌اش قرار دارد. مرتبه‌ی بعدی قدرت دست غلامان است که مجری مستقیم فرامین و نظارت‌های سلطان هستند. نازل‌ترین مرتبه از آن کنیزان است که نقششان فال‌گوشی است و برطرف کردن نیازهای زنان حرم‌سرا در راستای فرامین سلطان. این دو گروه نیز درون خود یکدست‌اند و تنها خواجه صندل است که به‌دلیل برعهده داشتن نقش ریاست، با آن‌ها قدری تفاوت دارد. غلامان و کنیزان در کل نمایش از جایگاه حاشیه‌ای و ثانوی خود خارج نمی‌شوند؛ چه در ابتدا که گوش‌به‌فرمان خواسته‌های سلطان دارند و چه در انتها که زنان بازیخانه با کشتن سلطان و جعل مهر او، آزادی‌شان را به آن‌ها عطا می‌کنند.

در *پرده‌خانه* گروه تحت‌سلطه با «خوبی» و گروه سلطه‌گر با «بدی» همراه‌اند. ارسطو در اصول بوطیقا عنوان می‌کند: «نخستین و مهم‌ترین اصل شخصیت‌پردازی خوبی (نیکی) یا والایی است» (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۵۹). او درعین‌حال این

شرط را هم اضافه می‌کند که میزان خوبی شخصیت‌ها نباید به‌گونه‌ای باشد که مخاطب با آن‌ها احساس نزدیکی نکند (هالیول، ۱۳۸۸: ۱۶۲). پس شخصیت‌های مرکزی باید از حد لازم خوبی برخوردار باشند. بر همین اساس برای زنان *پرده‌خانه* «پاک بودن» ارزش زیادی دارد: «شادی [با اشاره به نوسال]: به کسی نگاه کنید که مثل روز تولدش پاک است.» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۶۳). و این عنصر تا حد زیادی برایشان حفظ خواهد شد. به این شکل که گلتن خویشان نوسال را نمی‌کشد و پاک می‌ماند. نوسال هم‌بستر سلطان نمی‌شود و پاک می‌ماند. و در آخر پس‌از آنکه همگی دست خود را به خون سلطان آلوده می‌کنند، «پاکی» به آن‌ها بازگردانده می‌شود: «نارگل: [لبخند می‌زند] دست‌های ما پاک است از خونی که به آن آلود!» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۲۴۳).

در طرف دیگر، دستگاه قدرت سلطان منشأ شرارت و اعمال زور است. در چهارچوب نظری رانسیر «پلیس»[۱۷] نیرویی است که مسئولیت حفظ نظم و تثبیت توزیع محسوسات را به عهده دارد و در مقابل، «سیاست» نیرویی است که به مقابله با آن می‌پردازد. در *پرده‌خانه* نیروی پلیس دارای حضوری پررنگ است و از لایه‌های متعدد نفوذناپذیری تشکیل شده است که به‌شکلی بازنمایانه از الگوی هرمی پیروی می‌کند. در رأس این هرم سلطان است که حتی زمانی هم که در صحنه نیست، حضوری پررنگ دارد. در مرتبه‌ی بعدی نوکران قرار دارند که بر خواب‌وخیال زنان هم نظارت دارند:

> «سایه‌ی صندل: در خیال هریک آنان مردی است که پاورچین از دنیای خواب می‌رسد. از دیوارها می‌گذرد. [...] آنان دشمنان سلطانند؛ در فکر زنانند؛ راهشان را می‌دانند! چشم بدرانید، تیغ بیرون بسرانید، کینه‌ها را بستانید [...]» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۹).

در مرتبه‌ی پایین‌تر، کنیزان قرار دارند که چه به‌شکل علنی و چه مخفیانه در بین زنان رفت‌وآمد دارند و موظفند همه‌ی اطلاعات آنان را در اختیار غلامان قرار دهند. به‌این‌ترتیب حتی خصوصی‌ترین اطلاعات زنان نیز از غلامان پوشیده نیست.

به همین‌ترتیب سیاست‌ورزی زنان و مبارزه‌شان برای حضور در عرصه‌ی حسی بسیار دشوار و توأم با ترس از احتمال مدام خیانت سایرین و همچنین بهره‌گیری از انواع فریب و پنهان‌کاری است. می‌توان این شیوه‌ی پرداخت را بازنمایی‌ای از شرایط معمول مبارزه‌ی سیاسی دانست. هرچند که در بعضی موارد جزئی می‌بینیم زنان به‌شیوه‌ای غیرمستقیم از دستورات سرپیچی می‌کنند، اما در موارد عمده‌تر کوچک‌ترین سرپیچی می‌تواند به قیمت مرگ آن شخص تمام شود. مانند شادی‌خانم که دعوت سلطان به شبستان را نمی‌پذیرد و هیزم آتشخانه‌ی حمام قصر می‌شود. درنتیجه زنان برای آنکه غلامان را در انجام وظایفشان سست کنند، برای آنان نامه‌ی عاشقانه‌ای دروغین و ناشناس می‌نویسند و درنهایت با فریب دادن سلطان و دعوتش به بازی کردن نقش شاه مرده موفق به کشتن او می‌شوند.

در منظر رانسیر هنگام بازی و نمایش، سروری به حال تعلیق درمی‌آید و مفهوم برابری به‌شکل حسی تجربه می‌شود (سپهران ۱۳۸۸: ۲۹). اما در *پرده‌خانه*، نمایش هدف نیست، بلکه وسیله‌ای است برای پیش بردن هدفی دیگر؛ پرده‌ای است که زنان پشت آن پنهان می‌شوند و نقشه‌ی خود را برای رهایی از کاخ سلطان پیش می‌برند:

> «غمشاد: ما که نفهمیدیم کی مشق باژی‌اشت و کی باژی و کی هیچکدام! مثلاً همین حالا باژی اشت و به چشمم دشیشه می‌آید. دشیشه اگر می‌کردند غلط نکنم باژی بود!» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۱۱۶).

به بیانی دیگر در این نمایشنامه هدف از بازی کردن، به وقوع پیوستن کنش کلان براندازی در دنیای واقعی است و نه انقلاب حسی؛ و اگر درنهایت منجر به قتل سلطان نمی‌شد برای زنان حرم‌سرا سودی نداشت. در این متن، از بین بردن اختلاف بین عناصر مختلف و اجماعشان در انتزاعی استعلایی و همچنین مرزگذاری بین دسته‌های متضاد دو گروه «سلطه‌گر ظالم» و «تحت‌سلطه‌ی مظلوم» را به وجود آورده است. نجات افراد تحت‌سلطه نیز از طریق رسیدن به اجماع و تشکیل «ما»یی راه‌گشا امکان‌پذیر است که این موضوع با سیاست‌پردازی و استتیک هم‌سو نیست. بدین‌ترتیب، هرچند محرومان توزیع حسی درنهایت برای خود در عرصه‌ی حسی جایی باز می‌کنند، اما برخلاف آنچه رانسیر از اصول استتیک گفته است، وضعیت اولیه ظلم و نابرابری است و نه برابری. این شیوه در واقع بازنمایی‌ای است از توزیع حسی پیش‌فرض برای نسبت بین سلطه‌گر و تحت‌سلطه - نیروهای پلیس و «سیاست»؛ چراکه ذات و وظیفه‌ی پلیس نظارت و مراقبت است و در صورت سرپیچی، تنبیه.

۲-۵- عرضه‌ی ابژه‌های غیرمعمول در راستای تثبیت توزیع محسوسات:

از منظر رانسیر سیاست‌ورزی اثر هنری با متلاشی کردن ظاهر و نظم معمول رخ می‌دهد. هنگامی‌که عضوی ناهمگون، که تا پیش‌از آن به‌خاطر خطا[۱۸] بودنش از تجربه‌ی

حسی کنار گذاشته می‌شد، در معرض رویت قرار می‌گیرد. در آثار بیضایی پرداختن به عناصر کنارگذاشته‌شده کاملاً مشهود است. او می‌گوید: «من به‌دنبال آدم‌های گفته‌نشده و یا تعریف‌نشده هستم» (بیضایی به نقل از ترنیان، ۱۳۹۹: ۱۸۳). در آثار او به زنان نقش‌هایی را که تا پیش از این ازشان دریغ شده بود داده شده است. به‌عنوان‌مثال زن نقال در نمایشنامه‌ی *سهراب‌کشی*، و زن تعزیه‌خوان در فیلم *چریکه‌ی تارا* را می‌بینیم. بیضایی درصدد است تقابل مرد و زن را که منطبق بر تقابل کنش و انفعال بوده است، دچار خدشه کند.

اما اثر هنری‌ای که عناصر مختلف را در نقش‌ها، هویت‌ها و کارکردهای همیشگی‌شان -یا همان‌طور که رانسیر می‌گوید، در «خودهمان‌بودگی»شان- نشان دهد، نه‌تنها کمکی به بازتوزیع محسوسات نمی‌کند بلکه منجر به تثبیت توزیع پیشین می‌شود و در قلمروی رژیم بازنمایی قرار می‌گیرد، و نه استتیک. و این موضوع محدود به شخصیت‌ها نیست و سایر عناصر تئاتر از جمله مکان را نیز شامل می‌شود. منظور از «خودهمان‌بودگی» آن نگاه و انتظاری است که توسط عناصر مرکزی، به‌عنوان‌مثال مردان در نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه*، جهت‌دهی شده باشد. بنابراین آنچه که اهمیت دارد نفی تعاریف و نسبت‌های ازپیش‌موجود و خارج کردن عناصر از جایگاه‌های معمول آن‌ها است.

بیضایی در تقابل با جامعه‌ای استبدادزده و مردسالار، زنان را در مرکز نمایش خود قرار می‌دهد. زنان این نمایش، برخلاف انتظاری که عنوان آن در ذهن تماشاگر ایجاد می‌کند، صرفاً ابژه‌ی تماشا و سرگرمی نیستند. آن‌ها در آخر سلطان را، که گویی مالک و تنها تماشاگر آن‌هاست، به قتل می‌رسانند و خود را از بند اسارت و شیءبودگی می‌رهانند. اما در عاملیت این زنان وجهی مردانه نهفته است. اغلب زنانِ قهرمان در آثار بیضایی چنین هستند. شخصیت‌هایی دانا و مستقل که در برابر ظلم‌ها و نابرابری‌هایی که به آن‌ها می‌شود ساکت نمی‌مانند و خواهان حقوقی برابر با مردان از جمله حق علم‌آموزی‌اند و در صورت لزوم از پوشیدن لباس مردان و کار و نبرد، پابه‌پای آنان نیز ابایی ندارند:

> «ناهید یا آناهیت از واژگان کلیدی در آثار بیضایی است. رویکرد بهرام بیضایی به زن در ادبیات، در اکثر آثار او مشهود است. [...] زن در آثار بیضایی نه زنی لکاته و آفرودیتی است و نه زنی اسیر و مغلوب جامعه‌ی مردسالار. زنان آثار بیضایی مکمل مردان هستند و پابه‌پای مردان به تهذیب و خصال خود می‌کوشند [...]» (ترنیان، ۱۳۹۹: ۲۶).

این زنان همان‌طور که بیضایی خود اشاره کرده است، در تقابل با زنان فیلم‌فارسی شکل گرفته‌اند (بیضایی و امیری، ۱۴۰۰: ۷۸). اما شیوه‌ای که او برای برابری‌جویی و قدرتمند نشان دادن زنان به کار می‌گیرد، شیوه‌ای است که اغلب در پس آن خصالِ مردانه ستوده می‌شود. به‌این‌ترتیب زن دانایی که سرنوشت سلطان را پیش‌بینی کرده است، برای آنکه مردان او را از خود کمتر نبینند ریشی عاریه‌ای به صورت می‌زند. زنان بازیخانه نیز که در ابتدا با لوندی و حیله‌گری بساط محقق شدن نقشه‌ی خود را فراهم می‌آورند، درنهایت در لباس رزم و در نقش مردانی جنگی است که کار را به پایان می‌رسانند.

قسمت‌هایی هم که خبری از ویژگی‌ها و قدرت‌های مردانه نیست، توصیف زنان به‌سمت بازنمایی کلیشه‌وار از اداهای معمول سوق پیدا کرده است که نمونه‌ی بارز آن توصیف دیگر زنان حرم‌سرا است که تیپِ «زن» را نمایندگی می‌کنند: «[...] اکنون انبوه زنان پرده‌خانه را می‌بینیم یله داده و نشسته؛ کِرکِرکنان و پچ‌پچ‌کنان و تماشاکنان خود را باد می‌زنند و تخمه می‌شکنند و کنیزان میانشان بادزن نم‌دار می‌گردانند.» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵).

پروتاگونیست‌های این نمایشنامه سوژگی یکپارچه خود را در طول نمایش حفظ می‌کنند. آنان بهترین نوع خوداند و اگر مجبور به انجام عمل بدی شوند، پاکی خود را دوباره به دست خواهند آورد. چنین است که زنان بازیخانه همگی جوان، زیبا و اغواگرند و این موضوع برای آنان ارزش است. همه روی جوانی و «تازگی» نوسال تاکید دارند، آن را می‌ستایند و به آن حسد می‌ورزند. در میان زنان حرم‌سرا کسی پیر نیست و فقط تعدادی «زن سپیدموی» به‌عنوان تیپ پیرزن ازکارافتاده وجود دارند که زنان سلطان قبلی هستند و در زیرزمین نگه داشته می‌شوند.

در کنار این زنان، طبقه‌ی ضعیف، یعنی غلامان و کنیزان، را داریم که هیچ‌گاه از کارکرد و هویت ثانویه‌ی خود خارج نمی‌شود و «قهرمان» نخواهند شد. قدرت عوض می‌شود و از سلطان به دست زنانی می‌افتد که او را کشته‌اند؛ اما طبقه‌ی ضعیف هم‌چنان در همان جایگاه است؛ در ابتدا اسیر سلطان و مطیع اوامرش، و در انتها آزادشده ولی تنها با عاملیت و اجازه‌ی زنان.

تمهید دیگر در راستای سیاست‌ورزی، به هم ریختن تعاریف فضا است. توزیع فضا و تعیین کارکرد برای مکان‌ها، اولین قدم توزیع امر محسوس است. وسط صحنه معمولاً به مرکزنشینان تعلق دارد و محرومان توزیع محسوسات

در توزیع فضا نیز به حاشیه رانده می‌شوند. فضا ابژه‌ای سیاسی است و سیاست‌ورزی در آن با خروج از کارکردی که برای آن تعیین شده است، صورت خواهد گرفت. در *پرده‌خانه*، اولین قدم سیاست‌ورزی، سیاسی کردن فضای حرم‌سرا است. زنان بازیخانه حرم‌سرایی را که به دور از هرگونه عنصر خارجی تنها به اقامت زنان سلطان اختصاص دارد، تبدیل به کوچه و بازار و میدان جنگ می‌کنند. آن‌ها بدین‌ترتیب کارکردهای ممکنی را که از فضا و از بدن‌های خود برمی‌آید تجسم می‌بخشند. زنان در این نمایشنامه با آوردن «بیرون» به «اندرون» فضا را در هم می‌شکنند؛ کاری که بیضایی پیش‌تر با آوردن خصوصی‌ترین فضای کاخ سلطان به صحنه‌ی تئاتر انجام داده است. ولی درمجموع، حرم‌سرا همان زندان و شکنجه‌گاهی است که کل دغدغه‌ی ساکنانش فرار کردن از آن است و نمایش و بازیگری صرفاً پرده‌ی نازک و توهمی آنی است که بر واقعیت کشیده می‌شود و چون کنار می‌رود، واقعیت با همه‌ی زشتی و آزاردهندگی‌اش هم‌چنان پابرجاست: حرمسرا همان قفس است که گلتن در حسرت بیرون رفتن از آن به صدگیس که قرار است با زنی دیگر تاخت زده شود، می‌گوید:

> «گلتن: با اینهمه از این دژ تا آن یک، تو دنیا را می‌بینی؛ هرچند از پشت پرده‌ای. هرگز دیده‌ای باد را در قفس کنند؟ تو می‌روی و من محکومِ ماندنم. نمی‌خواهم جای تو باشم، نه – ولی به رفتنت رشک می‌برم» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۲۱).

در این اثر، دوگانه‌ی اینجا و آنجا حضوری محسوس دارد: اینجا (کاخ سلطان) به‌مثابه‌ی قفسی که باید از آن به آنجا (بیرون از کاخ) گریخت. تأکید بر این دوگانه در راستای بازنمایی امر واقع است و تثبیت توزیع محسوسات را در پی دارد. این موضوع درباره‌ی هویت زنان حرم‌سرا نیز صادق است: این زنان، در واقع سوژه‌هایی آزادند که هویت منفی «زن سلطان بودن» به آنان تحمیل شده است و در پایان نمایش آن را همچون لباسی از تن بیرون می‌کنند و مجدداً آزادی خود را به دست می‌آورند. بنابراین عرضه‌ی ابژه‌های نامعمول یا هویت‌زدایی از نقش‌ها و مکان‌ها در این نمایشنامه، کارکردی ابتدایی دارد و در لایه‌های زیرین، جایگاه‌ها و هویت‌های اولیه هم‌چنان برقرارند و بازنمایی می‌شوند.

۳-۵- پیروی از نظم بازنمایانه در راستای انتقال معنا:

تئاتر استتیک از منظر رانسیر بیش از آنکه به‌دنبال تولید مفهوم و واداشتن مخاطب به رمزگشایی از نشانه‌ها باشد، با خلق ناهمخوانی‌ها و تعلیق منطق و معنا، حواسِ مخاطب را هدف قرار دهد. آنچه که اهمیت دارد ایجاد گسست حسی در پیوستگی انتزاع جهت‌دهی‌شده از امر واقع است. گسست از بازنمایی می‌تواند در توضیح صحنه، خروج بازیگر از نقش، شکستن طرح، سوژگی، زبان و... رخ دهد و بدین‌ترتیب فرم تازه‌ای از گفتن، دیدن و انجام دادن را امکان‌پذیر کند.

پرده‌خانه، نمایشی پر از رقص، موسیقی، شعر و نمایش است. در رقص، حرکات بدن مجرد و به دور از بازنمایی است و توجه به خود آن جلب می‌شود و نه انتقال معنا. طولانی بودن این نمایشنامه و نمایشی بودن آن منجر به شکست پلات در قسمت‌های متعدد شده است. چنان‌که در بسیاری از نقاط، زنان نمایش اصلی را می‌شکنند و وارد نمایش داخلی خود می‌شوند. همچنین تعداد زیاد شخصیت‌ها، این امکان را فراهم کرده است که هرکس در گوشه‌ای مشغول به انجام کار خود باشد. به‌عنوان‌مثال هنگامی که صحنه توسط پرده‌ای به دو قسمت تقسیم می‌شود: برخی از زنان در پشت پرده مشغول اجرای نمایش برای سلطان‌اند و برخی دیگر در جلوی پرده مشغول چاره‌اندیشی برای نقشه‌ای که ممکن است ناکام بماند. این هم‌زمانی از اجماع گریزان است. اما درنهایت داستان واحدی وجود دارد که همه‌ی این تکه‌ها را در بر می‌گیرد و به فرجامی می‌رسد که در آن ظلم و بدی، با موضع مشخصی که دارد، شکست می‌خورد و باقی شخصیت‌ها به‌دنبال سرنوشت خود می‌روند.

مورد دیگر، پایبندی به سوژگی و مفهوم پروتاگونیست است که این نمایشنامه را به رژیم بازنمایانه نزدیک‌تر می‌کند تا رژیم استتیک. سوژگی جمعی در *پرده‌خانه* حضور پررنگ و منسجمی دارد. زنان بازیخانه همگی در پیش رفتن نقشه‌ی قتل سلطان نقش دارند و در رأس آن‌ها گلتن است که پروتاگونیست اصلی است. می‌توان *پرده‌خانه* را در نگاهی کلی گذر از وضعیت ناآگاهی و انفعال به آگاهی و کنشگری دانست؛ چه در لایه‌ی داخلی نمایش که گلتن با آگاه کردن زنان، آنان را علیه سلطان متحد می‌کند، و چه در لایه‌ی بیرونی که بیضایی با استفاده از درام سعی دارد مردم جامعه‌ی خود را از جهل و انقیاد برهاند. زنان بازیخانه در ابتدا مطیع و دوست‌دار سلطان هستند و در جلب محبت او می‌کوشند. هنگامی‌که پدر، برادر و نامزد نوسال را به‌خاطر سوءقصد ناکامی که به جان سلطان کرده بودند، دستگیر می‌کنند و به قصر می‌آورند، میان غلامان و زنان بازیخانه برای کشتن مجرمین دعواست. درنهایت زنان موفق می‌شوند این افتخار را از آن خود بکنند. این وضعیت هنگامی دگرگون می‌شود که گلتن وصیت‌نامه‌ی سلطان را برای آنان می‌خواند:

«گلتن: [...] نامه این بود؛ لغت به لغت -[میانشان راه می‌افتد]- بر غلامان است چنانچه از کید روزگار و کجروی فلک کجرفتار چشم‌زخمی بر سپاه همایون افتاد، به‌محض رؤیت رایات نامیمون سپاه مشئوم، خواتین پرده‌خانه را کلاً از تیغ بی‌دریغ بگذرانند و البته که اجساد بی‌جان ایشان را به آتش سوزنده بسوزانند [...]» (بیضایی، ۱۳۹۰: ۵۳).

نسبت گلتن با زنان بازیخانه مانند نسبت روشنفکر مدرن با مردم جامعه‌ی خود است. بیضایی جامعه‌ی معاصر خود را، جامعه‌ای نابالغ و پیشامدرن می‌دید که همچون زنان بازیخانه، با داشتن استعدادهای فراوان و سرمایه‌های تاریخی و فرهنگی غنی، شایستگی احراز بهترین چیزها را داشتند اما در بند ارزش‌های سنتی و جهل و انقیاد نگه داشته شده بودند (بیضایی و امیری: ۱۴۰۰: ۶۳). این جامعه نیازمند روشنفکرانی است که وظیفه‌ی آموزش و هدایت مردم را به‌سمت مدرنیته و تعقل برعهده گیرند. درون‌مایه‌های آموزش، دانش‌اندوزی و عبرت گرفتن از تاریخ و گذشتگان در آثار بیضایی حضوری پررنگ دارند. بر همین اساس زنان بازیخانه نوسال را از داشتن سرنوشتی چون سرنوشت خودشان برحذر می‌دارند. و آینه‌ی عبرت همگی آن‌ها در مرتبه‌ی بالاتر زنان سپیدپوش سلطان قبلی‌اند که در زیرزمین نگه داشته می‌شوند. این نگاه، با مفهوم «استاد نادان» رانسیر در تعارض است. «استاد نادان» فاصله‌ای بین خود و شاگرد نمی‌بیند؛ چراکه معتقد است هر دو از ذکاوت یکسانی برخوردارند. او همچنین دانایی را به‌مثابه‌ی چیزی که نزد خود او است و شاگرد از آن بی‌بهره است، نمی‌داند. برخلاف نمایشنامه‌ی بیضایی که در آن برتری و فاصله‌ی گلتن نسبت به سایرین کاملاً آشکار است و نقش رهبر آگاهی‌دهنده را ایفا می‌کند. در لایه‌ی بیرونی نیز نمایشنامه در واقع ابزاری است برای آگاهی‌بخشی به افراد جامعه و برانگیختنشان برای انجام کنش جمعی رهایی‌بخش.

۶- نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا آرای رانسیر راجع به نسبت اثر هنری با واقعیت و همچنین درک و دریافت مخاطب توضیح داده شد. به گفته‌ی رانسیر، چیزی کلی تحت‌عنوان امر محسوس وجود خارجی ندارد؛ هرآن‌چه هست برساخت‌ها و تاروپودهای حسی‌ای است که توسط توزیع محسوسات به حواس افراد عرضه می‌شود و «واقعیتی» را برای هر شخص می‌سازد که به او می‌گوید او کیست، چه جایگاهی در جهان دارد، به چه کاری باید مشغول باشد و... با این توصیف چیز واحدی به نام «امر واقعی» نیز وجود ندارد. به همین ترتیب اثر هنری به قلمروی معنا راهی ندارد و آنچه که می‌تواند انجام دهد تنها پیکربندی مجدد یا بازتوزیع محسوسات است؛ به‌گونه‌ای که در بین سه رژیم هنری نامبرده‌شده توسط رانسیر، یعنی رژیم‌های اخلاقی، بازنمایانه و استتیک، تنها در رژیم استتیک به وقوع می‌پیوندد. به‌عقیده‌ی رانسیر، اینکه هنر بخواهد شناخت خاصی را به مخاطب انتقال دهد و او را وادار به انجام دادن کار مشخصی کند، در راستای منطق تحمیق‌گری است و صحه‌ای است بر توزیع فعلی محسوسات که در آن جهان از دوگانه‌هایی تشکیل می‌شود که همواره یک جزء بر دیگری برتری دارد: کنش در برابر انفعال، شناخت در برابر ناآگاهی، پاکی در برابر پلیدی و درنهایت هنرمند روشنفکری که به آگاهی خاصی از جهان رسیده است، در برابر مردم عادی.

یکی از راه‌هایی که رانسیر رژیم استتیک را تعریف می‌کند، روش سلبی است: اینکه اثر هنری متعلق به این رژیم چه ویژگی‌هایی نباید داشته باشد. به همین منظور مقاله‌ی حاضر به سراغ نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه‌ی* بیضایی، به‌عنوان نمونه‌ای از آثاری که نمی‌توان در رژیم استتیک قرارش داد، می‌رود. ابتدا جهان این نمایشنامه و قوانین حاکم بر آن تشریح شد. شخصیت‌های *پرده‌خانه* در انتزاع و اجماعی که در بین آنان برقرار است به یکی از دو گروه دستگاه سلطان (سلطه‌گر) یا زنان حرم‌سرا (تحت‌سلطه) تعلق دارند. تیپ‌سازی‌ای که در رابطه با اعضای این دو گروه صورت گرفته است، به محو شدن وجوه تخالف بین آن‌ها انجامیده و در راستای منطق اجماع عمل می‌کند. گروه سلطه‌گر با بدی و گروه تحت‌سلطه با خوبی شناخته می‌شوند. رانسیر این شکل از مرزگذاری و دوگانه‌پنداری را ناقض اصول استتیک و مانع سیاست‌ورزی می‌داند. علاوه‌برآن وضع سلسله‌مراتبی بر طبق میزان کنشگری و اهمیت جایگاه در بین اعضای هر گروه، که به برتری و تسلط یک جزء بر سایرین منجر شده است، آشکارا در خدمت تثبیت توزیع محسوسات قرار دارد. ترسیم نیروهای پلیس و «سیاست» و کشمکش بین این دو نیز به‌شکلی بازنمایانه است که در آن تحت‌سلطگان برای مقابله با سلطه‌گران با دشواری‌های متعددی مواجه هستند. شخصیت‌ها در این نمایشنامه بر مبنای طرحی منسجم و طبق قوانین علی‌ومعلولی، کنش‌های خود را پیش می‌برند و درنهایت به فرجام معینی می‌رسند. اجرای نمایش در این نمایشنامه صرفاً وسیله‌ای است برای نیل به هدف اصلی که همان کشتن سلطان و رهایی از کاخ اوست. این موضوع درمورد دیدگاه بیضایی راجع‌به تئاتر نیز صادق است: او تئاتر را

وسیله‌ای می‌بیند برای پیش بردن کنشی در دنیای واقعی، که همان آگاهی‌بخشی به مخاطب است. و این دیدگاه او تأییدی است بر مسئله‌ی «شرّ تماشاگری» و برتری دادن شناخت بر ناآگاهی، کنشگری بر انفعال و یک جزء بر جزئی دیگر. این نگرش، تثبیت جایگاه‌ها و هویت‌ها را به‌دنبال خواهد داشت و به‌عقیده‌ی رانسیر از سرشتی رهایی‌بخش برخوردار نیست.

بنابراین هرچند نمایشنامه‌ی *پرده‌خانه* از برخی ویژگی‌های استتیک (از جمله محوریت داشتن زنان به‌عنوان سوژه‌های به‌حاشیه‌رانده‌شده، استفاده از قطعات متعدد رقص و موسقی، شکستن پلات و هم‌زمانی رخدادها در راستای عطف توجه به بدن و محسوسات) برخوردار است در مجموع باید آن را پیرو اصول بوطیقایی و متعلق به رژیم بازنمایی دانست.

پی‌نوشت‌ها:

1. Jacques Rancière (b. 1940)

۲. Aesthetics؛ این واژه در بسیاری از منابع فارسی به «زیبایی‌شناسی» ترجمه شده است ولی در مقاله‌ی حاضر ترجیح به استفاده از خود واژه‌ی لاتین بوده است.

3. The Sensible
4. The Distribution of The Sensible
5. Politics
6. Augusto Boal (1931-2009)
7. Michel Foucault (1926-1984)
8. Ethos
9. Mimesis
10. Poiesis
11. Aisthesis
12. Friedrich Schiller (1759-1805)
13. Consensus
14. Slavoj Žižek (b. 1949)
15. Dissensus
16. Fable
17. Police
18. wrong

منابع

ـ ارسطو. (۱۳۲۷) «نامه‌ی شعر ارسطو». *نامه‌ی ارسطوطالیس درباره‌ی هنر شعر*، ترجمه‌ی سهیل محسن‌افنان، صص ۹۰–۱۵۰، لندن، لوزاک و همکاران.

ـ افلاطون. (۱۳۶۷) *دوره‌ی آثار افلاطون*، ترجمه‌ی محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، جلد دوم، تهران، خوارزمی.

ـ بیضایی، بهرام. (۱۳۹۰) *پرده‌خانه*، تهران، روشنگران.

ـ بیضایی، بهرام و زاون قوکاسیان. (۱۳۷۱) *گفت‌وگو با بهرام بیضایی*، تهران، آگاه.

ـ بیضایی، بهرام و نوشابه امیری. (۱۴۰۰) *بهرام بیضایی، جدال با جهل*، چاپ یازدهم، تهران، ثالث.

ـ پورحاتمی، خلیل. (۱۳۹۹) «بررسی قابلیت‌های ارتقاء رژیم بازنمایی به رژیم استتیکی به‌مثابه‌ی کنش اجتماعی، در عکاسی ایران سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۷ براساس نظریات ژاک رانسیر»، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته عکاسی*، دانشگاه سوره.

ـ ترنیان، رضا. (۱۳۹۹) *بهرام بیضائی؛ زبان، هویت و قدرت*، تهران، روزنه.

ـ رانسیر، ژاک. (۱۳۹۳الف) *استتیک و ناخرسندی‌هایش*، ترجمه‌ی فرهاد اکبرزاده، تهران، امید صبا.

ـ رانسیر، ژاک. (۱۳۹۳ب) *ناخودآگاه استتیک*، ترجمه‌ی مجید نظری، تهران، ناهید.

ـ رانسیر، ژاک. (۱۳۹۸) *فیلسوف و فقرایش*، ترجمه‌ی آرام قریب، تهران، شیرازه کتاب ما.

ـ رانسیر، ژاک. (۱۳۹۹الف) *سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، زنجان، هزاره‌ی سوم.

ـ رانسیر، ژاک. (۱۳۹۹ب) *فیگورهای تاریخ*، ترجمه‌ی فرهاد اکبرزاده، تهران، مانیا هنر.

ـ رانسیر، ژاک (۱۴۰۰الف). *استاد نادان*، ترجمه‌ی آرام قریب، تهران، شیرازه کتاب ما.

ـ رانسیر، ژاک. (۱۴۰۰ب) *تماشاگر رهایی‌یافته*، ترجمه‌ی اشکان صالحی، تهران، نی.

ـ رانسیر، ژاک و پیتر انگلمان. (۱۳۹۹) *سیاست و زیبایی‌شناسی*، ترجمه‌ی اشکان صالحی، تهران، نی.

ـ ژیژک، اسلاوی. (۱۳۹۹) «سوبژکتیوشدن سیاسی و فراز و فرودهای آن». *سیاست‌ورزی زیبائی‌شناسی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی. صص ۱۷۹–۳۰۶، زنجان، هزاره‌ی سوم.

ـ سپهران، کامران. (۱۳۸۸) *تئاترکراسی در عصر مشروطه*، تهران، نیلوفر.

ـ سعدآبادی، رضا. (۱۳۹۲) «بررسی تئوری متادرام و نقش آن در آثار بهرام بیضایی با تاکید بر سه نمایشنامه‌ی *مرگ یزدگرد*، *شب هزارویکم* و *پرده‌خانه*». *پایان‌نامه‌ی کارشناسی‌ارشد رشته‌ی ادبیات نمایشی*، دانشگاه سوره.

ـ سلیمی‌زاده، بابک. (۱۳۹۱) «سیاست تصویر در عصر قاجار». *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته‌ی پژوهش هنر*، دانشگاه پیام نور.

ـ فشارکی، فراز. (۱۳۹۱) «امکانات رهایی‌بخش تیاتر آگوستو بوال براساس نظریات ژاک رانسیر». *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته‌ی ادبیات نمایشی*، دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر.

ـ فیروزمند، مازیار. (۱۳۹۰) «نشانه‌شناسی مکان در نمایشنامه‌های بیضایی (با تمرکز بر چهار نمایشنامه‌ی *هشتمین سفر سندباد*، *پرده‌خانه*، *افرا یا روز می‌گذرد* و *دنیای مطبوعاتی آقای اسراری*)». *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد رشته‌ی کارگردانی نمایش*، دانشگاه هنر، دانشکده‌ی سینما و تئاتر.

ـ کرکران، استیون. (۱۳۹۹) «درباره‌ی ژاک رانسیر». *سیاست ورزی زیبائی شناسی*، ترجمه‌ی فتاح محمدی، صص ۷–۳۴، زنجان، هزاره‌ی سوم.

ـ هالیول، استیون. (۱۳۸۸) *پژوهشی در فن شعر ارسطو*، ترجمه‌ی مهدی نصراله‌زاده، تهران، مینوی خرد.

ـ یانگ، جولیان. (۱۳۹۵) *فلسفه‌ی تراژدی از افلاطون تا ژیژک*، ترجمه‌ی حسن امیری‌آرا، تهران، ققنوس.

. Barnett, David (2013). Performing Dialectics in an Age of Uncertainty, or: Why Post-Brechtian ≠ Postdramatic. In K. Jürs-Munby, J. Carroll & S. Giles (Authors), *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (pp. 47–66). London: Bloomsbury Methuen Drama.

. Lehmann, Hans-Thies (2013). A Future for Tragedy? Remarks on the Political and the Postdramatic. In K. Jürs-Munby, J. Carroll & S. Giles (Authors), *Postdramatic Theatre and the Political: International Perspectives on Contemporary Performance* (pp. 87–110). London: Bloomsbury Methuen Drama.

. Rancière, Jacques (2010). *Dissensus, On Politics and Aesthetics* (S. Corcoran, Trans). Continuum.