مطالعهٔ بازتوزیع محسوسات در آثار ژان ژنه با تکیه بر آرای ژاک رانسیر؛ مطالعهٔ موردی: نمایشنامهٔ سیاهان

سارا بیتوئی[۱]، **محمد هاشمی**[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۱۸

چکیده

از هنگامی که نظریه‌پردازان مطالعهٔ هنر را به عنوان حوزه‌ای مستقل آغاز کرده‌اند، آرای متعددی دربارهٔ نسبت هنر با زندگی واقعی به وجود آمده است که طیفی وسیع مابین خودآیینی هنر و دگرآیینی آن را شامل می‌شود. این نسبت به تعبیری نسبت بین امر محسوس و امر معقول است. بر اساس نظریات رانسیر، دسترسی به قلمروی معنا و انتقال پیام از طریق اثر هنری امکان‌پذیر نیست. چراکه معنا در ذهن هر کس و با ترجمهٔ تجربهٔ حسی‌ای که نظام توزیع محسوسات به او عرضه می‌کند، ساخته می‌شود. کارکرد این نظام اختصاص هویت‌ها، نقش‌ها و جایگاه‌ها به افراد است و مقابله با آن‌که به بازتوزیع محسوسات منجر می‌شود، سیاست‌ورزی نام دارد. رژیم استتیک روش تفکر و صورت‌بندی ویژه‌ای از هنر است که محسوسات هنری را به مثابه اسباب تفکر در نظر می‌گیرد. از منظر رانسیر، این رژیم از طریق بازتوزیع محسوسات با سیاست در ارتباط است و از همین طریق است که به رهایی مخاطب منجر می‌شود.

در پژوهش پیش رو ابتدا تعریفی از رژیم‌های هنری اخلاقی، بازنمایی و استتیک از دیدگاه رانسیر ارائه خواهد شد. سپس رابطهٔ بین استتیک و سیاست بیان می‌شود و این نسبت دربارهٔ تئاتر مورد واکاوی قرار می‌گیرد. در آخر به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با مراجعه به داده‌های کتابخانه‌ای، بررسی می‌شود که نمایشنامهٔ *سیاهان* اثر ژان ژنه در کدام‌یک از رژیم‌های هنری رانسیر قرار می‌گیرد. همان‌طورکه نتایج پژوهش نشان می‌دهد، ژنه در این نمایشنامه با ایجاد شکاف در منطق اجماع، شکستن دوگانه‌پنداری‌های مرسوم، شکستن اصول بازنمایی و عرضهٔ ابژه‌های نامعمول، به سیاست‌ورزی و بازتوزیع نقش‌ها و هویت‌ها می‌پردازد و بدین ترتیب می‌توان این نمایشنامه را متعلق به رژیم استتیک دانست.

واژگان کلیدی: ژاک رانسیر، ژان ژنه، سیاهان، سیاست رانسیری، زیبایی‌شناسی، توزیع امر محسوس.

---

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

۲. دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشکده حقوق، الهیات و علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول). Email: mh7poetica@gmail.com

مقدمه

طبق تعاریف رانسیر، استتیک (۱) نام جدیدی برای قلمروی هنر یا رشته‌ای علمی که به هنر بپردازد نیست؛ بلکه «روش تفکری است که با توجه به اشیای هنری نضج گرفته است و آنها را به منزلهٔ مواد تفکر در نظر می‌گیرد» (رانسیر، ۱۳۹۳ب: ۱۴). رانسیر نحوهٔ شناسایی و اندیشه دربارهٔ هنر در طول تاریخ را در سه رژیم یا رویهٔ هنری دسته‌بندی می‌کند که واپسین‌شان رژیم استتیک است. در این رژیم، هنر با ارائهٔ برساختی زمان-مکانی، که هم‌زمان هم مادی و هم نمادین است، شکل معمول تجربهٔ حسی را دچار تعلیق می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۲). از منظر رانسیر، چیزی مطلق و کلی تحت عنوان امر محسوس[3] وجود ندارد و هر چه هست «برساخت‌ها یا پیکربندی‌های حسی» است (رانسیر و انگلمان، ۱۳۹۹: ۵۹). بر این اساس امر محسوس چیزی است که از طریق حواس به فهم درمی‌آید؛ یا به‌سادگی هر آنچه دیده، شنیده و اندیشیده می‌شود و درواقع پیوندی است بین جنبهٔ مادیِ معین ازیک‌طرف و امر فهم‌پذیر از طرفی دیگر (رانسیر و انگلمان، ۱۳۹۹: ۶۰).

این امورِ دیدنی، شنیدنی و ادراک‌شدنی از طریق نظام «توزیع محسوسات»[4] در اختیار افراد قرار می‌گیرند. توزیع محسوسات نظام واقعیت‌های بدیهیِ ادراکِ حسی است که مانند یک ماتریسْ دادهٔ حسی را به تفسیری خاص مرتبط می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۵۹). یعنی به هر فرد سطحی از تجربهٔ حسی را عرضه می‌کند تا وی به درکی از هویت، جایگاه، توانایی‌ها و ناتوانی‌های اختصاص‌یافته به او، کارهایی که می‌تواند انجام دهد، چیزهایی که می‌تواند ببیند، بشنود یا بداند، دست یابد؛ و بدین طریق به تثبیت درجات و سلسله‌مراتب اجتماعی می‌انجامد.

حفاظت از نظام توزیع محسوسات، تداوم نظم را در جامعه تضمین خواهد کرد و وظیفهٔ آن بر عهدهٔ نیروی پلیس است. این نظمِ ظاهری تا زمانی پابرجاست که یکی از اجزاء به مخالفت با آن برخیزد. رانسیر این لحظهٔ به‌پاخواستن را آغازِ سیاست[5] می‌داند. «سیاست به‌هم‌زنندهٔ بداهتِ حسیِ نظمی «طبیعی» است که برای افراد و گروه‌ها، فرمایش یا فرمانبری و حیات عمومی یا حیات خصوصی را تعیین می‌کند» (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۶۴). فعالیت سیاسی، مقاومت مردم بی‌نام‌ونشان است در برابر نابرابری ملموس و پیش‌فرضی که حکم می‌کند چه کسی حق دخالت در امر همگانی را دارد. زمانی که آدم‌های بدون امتیاز اصل و نسب، امتیاز علمی یا امتیاز پولی، تصمیم می‌گیرند از نقشی که برایشان تعیین شده قدم بیرون بگذارند و حرف خودشان را به گوش بقیه برسانند. سیاست‌ورزی با لغو جایگاه‌ها و هویت‌های تحمیل‌شدهٔ پیشین، به رهایی سوژه‌ها و ایجاد شکلی جدید از توزیع محسوسات می‌انجامد.

در رژیم استتیک، محسوسات هنری مستقل از مفهوم و رابطه‌شان با جهان خارج مورد بررسی قرار می‌گیرند و شیوهٔ بودنشان بر اساس شیوهٔ پیکربندی بین اشکالِ کنش، تولید و ادراکِ[6] حسی توضیح داده می‌شود. هنر در رژیم استتیک عبارت است از: «ساختن فضاها و روابطی برای پیکربندی مجدد مادی و نمادین قلمرو امر مشترک.» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۱)؛ بنابراین مانند سیاست به بازتوزیع محسوسات منجر می‌شود. ازاین‌روست که رانسیر به سیاست‌ورزی هنر اشاره دارد و معتقد است هنر مانند سیاست در بخش‌بندی امر مرئی و گفتنی دخیل است (رانسیر، ۱۳۸۸: ۱۰۶). تحقق این امر در مورد تئاتر، از جهات مختلف قابل پیگیری است. در تئاتر، با ورود تماشاگران به سالن نمایش و سپس حضور بازیگران در صحنه، قواعد و روابط حاکم بر فضا به هم می‌ریزد. ازاین‌پس دیگر آن مکان صرفاً یک سالن نمایش نیست و دنیایی جدید با مناسباتی جدید ساخته می‌شود. همچنین تفاوت جایگاه تماشاگران با یکدیگر که به تفاوت در زاویهٔ دیدشان منجر می‌شود، یادآوری‌ای است بر این موضوع که علی‌رغم داشتن نقشی واحد و قرار گرفتن در معرض نمایشی واحد، هر تماشاگر تفسیر منحصربه‌فرد خود را دارد و به دنبال آن دنیای حسی و ادراکی خود را به شیوهٔ خود تغییر خواهد داد.

در راستای مطالعهٔ نمونه‌ای از آثار دراماتیک متعلق به رژیم استتیک، پژوهش حاضر به سراغ نمایشنامهٔ *سیاهان* اثر ژان ژنه[7] رفته و آن را از منظر نحوهٔ سیاست‌ورزی و بازتوزیع محسوسات مورد بررسی قرار داده است. ژنه در بسیاری از آثار خود به طردشدگان جامعه، به‌ویژه مهاجران عرب و سیاه‌پوست در جامعهٔ اروپایی، می‌پردازد و ازاین‌جهت

3. The Sensible
4. Distribution of The Sensible
5. Politics
.۶
7. Jean Genet (1910-1986)

می‌توان گفت آثار او از خصلتی سیاسی برخوردارند (Fie-ni, 2006: 57). در نمایشنامهٔ *سیاهان* مواجههٔ گروهی از سیاه‌پوستان با گروهی از سفیدپوستان را داریم. ساختارهای جهانی که تحت سیطرهٔ سفیدپوستان اروپایی است، به سیاه‌پوستان اجازه نمی‌دهد از جایگاهی برابر با آنها بهره‌مند باشند. لذا این سیاه‌پوستان تصمیم دارند در دنیای برساختهٔ نمایشی خود به تجربهٔ نقش‌ها و اعمال جدیدی دست پیدا کنند که در جهان واقعی از آن محروم‌اند. انتخاب بازیگرانی سیاه‌پوست برای ایفای نقش سفیدپوستان، به شکلی مضاعف تعلیق نقش‌ها و جایگاه‌ها را در دنیای نمایش ممکن می‌سازد. در ابتدا می‌بینیم که سیاه‌پوستان درصدند نمایشی را برای درباریان سفیدپوست بازی کنند. موضوع این نمایش، ماجرای تجاوز و قتل یک زن سفیدپوست است. درباریان با دیدن این نمایش برآشفته می‌شوند و به سیاه‌پوستان حمله می‌کنند و درنهایت هم توسط آنان کشته می‌شوند. اما در میانهٔ نمایش، با خروج بازیگران شخصیت‌های درباریان از نقش خود، متوجه می‌شویم که این نمایش پوششی است بر اتفاقی که دارد پشت صحنه اتفاق می‌افتد و آن محاکمه و اعدام یک سیاه‌پوست خائن است.

پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با پژوهش‌هایی که چهارچوب نظری آنها آراء رانسیر است، سه پایان‌نامهٔ زیر در این مقاله مورد بررسی قرار گرفته‌اند:

الف. فشارکی، فراز (۱۳۹۱)، امکانات رهایی‌بخش تئاتر آگوستو بوال بر اساس نظریات ژاک رانسیر، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته ادبیات نمایشی، دانشگاه هنر، دانشکده سینما و تئاتر.

در این پژوهش، ابتدا با ارجاع به نظریات رانسیر در مورد رهاییِ تماشاگر، استدلال شده است که نمایش بین تماشاگر و اجراگر باید مانند کتاب بین معلم و دانش‌آموز باشد. سپس اصطلاح «کارگردان ناآگاه» معرفی شده است؛ که وظیفهٔ او تنها فراهم کردن موقعیتِ ملاقاتِ تماشاگر با اجراگر است. در ادامه با توجه به ویژگی‌های زیبایی‌شناسی تئاتر آگوستو بوال[8]، نشان داده شده است که می‌توان به‌نوعی پیاده‌سازی عملی نظریات رانسیر و الگوی کارگردان ناآگاه را در تئاتر بوال یافت.

ب. سلیمی‌زاده، بابک (۱۳۹۱)، سیاست تصویر در عصر قاجار، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته پژوهش هنر، دانشگاه پیام نور.

هدف این پژوهش فهم چگونگی رابطهٔ عکاسی، به عنوان هنری استتیک، با سیاست در عصر قاجار بر مبنای آرای رانسیر و فوکو[9] است. پژوهشگر در آن نشان می‌دهد که پیش از انقلاب مشروطه با ورود هنر عکاسی به دربار، چگونه تصویر شاه از سنت نقاشیِ بازنمایانه گسسته می‌شود و به‌این‌ترتیب تعریف جدیدی از رابطهٔ امر رؤیت‌پذیر و امر گزاره‌پذیر، امر گفتنی و دیدنی در عرصهٔ سیاسی ارائه می‌شود.

ج. پورحاتمی، خلیل (۱۳۹۹)، بررسی قابلیت‌های ارتقاء رژیم بازنمایی به رژیم استتیکی به‌مثابه کنش اجتماعی، در عکاسی ایران سال ۱۳۹۰ تا ۱۳۹۷ بر اساس نظریات ژاک رانسیر، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، رشته عکاسی، استاد راهنما: رامتین شهبازی، دانشگاه سوره.

نگارنده در این پژوهش، با ارجاع به آرای رانسیر، هنر عکاسی را به واسطهٔ عرضهٔ سوژه‌هایی که همیشه از بازنمایی آنها امتناع شده است، در قلمروی رژیم استتیک در نظر می‌گیرد. وی ویژگی‌های عکاسی استتیک را برمی‌شمارد. سپس در سری آثار پنج نمایشگاه عکاسی معاصر بررسی می‌کند که این آثار را در کدام‌یک از رژیم‌های اخلاقی، بازنمایی یا استتیک می‌توان طبقه‌بندی کرد.

در رابطه با مطالعات انجام‌شده بر نمایشنامهٔ *سیاهان* نیز می‌توان به پژوهش زیر اشاره کرد:

د. باقری، بهناز (۱۳۹۷)، بررسی نسبت خشونت با قانون و عدالت در آثار دراماتیک ژان پل سارتر، برتولت برشت و ژان ژنه با ارجاع به آرای والتر بنیامین، *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد*، رشته ادبیات نمایشی، دانشگاه سوره.

در این پژوهش با استفاده از صورت‌بندی والتر بنیامین[10] از خشونت و وام‌گیری از مفاهیم «رخداد» و «اخلاق» آلن بدیو، تعریفی از خشونت رهایی‌بخش ارائه شده که در ارتباط با قانون و عدالت است. به عقیدهٔ نگارنده، این خشونت راهی برای مقابله با جهانی است که خشونت بخشِ جدایی‌نشدنی آن است و نمودهایی از آن را می‌توان در آثارَ

8. Augusto Boal (1931-2009)

9. Michel Foucault (1926-1984)

10. Walter Benjamin (1892-1940)

دراماتیک معاصر، ازجمله نمایشنامهٔ *سیاهان*، یافت.

رژیم‌های هنری از منظر رانسیر

رانسیر با بررسی تاریخ هنر و نگرشی که نسبت به آن در جوامع وجود داشته است، سه رَویه یا «رژیم هنری» را شناسایی می‌کند که عبارت‌اند از: رژیم اخلاقی، رژیم بازنمایی و رژیم استتیک. این رژیم‌ها راه‌های انجام دادن، ساختن و در معرض رؤیت قرار گرفتن هنر را تعیین می‌کنند.

سابقهٔ رژیم اخلاقی در تاریخ فلسفهٔ غرب به نظریات افلاطون می‌رسد. نزد افلاطون هنر موجودیتی مستقل نداشت؛ بلکه کاملاً جذب شده در سیاست و در خدمتِ آن بود. طبق این رژیم، بررسی ارزش و اهمیت هنر از دو منظر صورت می‌گیرد: اول از منظر خاستگاه، محتوا و نحوهٔ پرداخت آن؛ و دوم از این جنبه که هدف از ساختن آن چیست و چه تأثیراتی بر جای می‌گذارد (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۷۴). در رابطه با جنبهٔ نخست، افلاطون در *رسالهٔ جمهوری* به هنر مقبول خود اشاره می‌کند: «... شیوه‌ای را می‌پذیریم که فقط از چیزهایی تقلید کند که شایستهٔ تقلیدند...» (افلاطون، ۱۳۶۷: ۹۶۷). به‌عنوان‌مثال اگر قرار است خدایان و جنگجویان موضوع شعر باشند، شاعر باید تنها ویژگی‌های مثبت آنان را بیاورد و از ذکر ویژگی‌های منفی خودداری کند. برای ارزیابی جنبهٔ دوم، افلاطون ابتدا جامعهٔ آرمانی‌ای را به تصویر می‌کشد که مانند بدن انسان، در آن هر جزء در جای خود، مشغول به انجام وظیفه‌ای مشخص است. در این ترکیب‌بندی، هنرمندان، یا به تعبیر افلاطون تقلیدگران، جایی ندارند. مگر این‌که هنرشان به طریقی بر منش[11] افراد تأثیر بگذارد و آنان را هر چه بیشتر متعهد به نقش و جایگاهشان کند. بنابراین در رژیم اخلاقی، هنر در بندِ برآوردن انتظارات طبقهٔ حاکم و تحقق اهداف کلی و انتزاعی جامعه است و بدین ترتیب به تثبیت توزیع محسوسات کمک می‌کند.

رژیم هنری دوم، رژیم بازنمایانه یا بوطیقایی است که رانسیر پیدایش آن را مربوط به نظریات ارسطو می‌داند. در رژیم بازنمایی، اثر هنری عبارت است از بازنمود یا تقلیدی خودآیین از مقوله‌های جهان واقعی. طبق آرای ارسطو، جنبهٔ خودآیینیِ هنر با «پوئسیس»[12] و جنبهٔ تقلیدیِ آن با «مایمسیس»[13] بیان می‌شوند و این دو مفهوم جوهر هنر را تشکیل می‌دهند (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۷۵). پوئسیس به معنای ساختن و تولید کردن موجودیتی جدید است و در ابتدا «فعلی و کنشی بوده است که جهان را دگرگون کرده و امتداد می‌دهد» (رانسیر: ۱۳۹۳الف: ۲۴). مایمسیس در فارسی معادل با بازنمایی، تقلید و محاکات در نظر گرفته می‌شود (رانسیر: ۱۳۹۳الف: ۲۳)؛ اما نه تقلید صرف و از روی شباهت. باید از بین همهٔ اجزای یک کلیت، گزینش و انتزاعی صورت پذیرد به گونه‌ای که اجزای انتخاب‌شده، قادر باشند آن کلیت را نمایندگی کنند و در کنار هم مفهوم واحدی را برسانند. بنابراین مایمسیس، نه یک فرایند هنری بلکه یک رژیم رؤیت‌پذیری است که هنر را همچون روابط تنظیم‌شده‌ای میان شیوهٔ انجام دادن (پوئسیس) و شیوهٔ بودن تعریف می‌کند (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۲۴).

ارسطو نحوهٔ گزینش و چینش عناصر را ملزم به پیروی از قاعدهٔ ضروریات و احتمالات می‌داند. در همین راستا می‌گوید: «شعر نسبت به تاریخ امری فلسفی‌تر و جدی‌تر است: شعر می‌خواهد از کلیت سخن بگوید، تاریخ از جزئیات» (ارسطو، به نقل از یانگ، ۱۳۹۵: ۵۳). این کار درواقع برتری دادن عقلانیت علی و معلولی بر تجربه‌گرایی زندگی است. در اینجا سلسله‌مراتبی وضع می‌شود که طبق آن، کسانی که بنا بر الزامات تقسیمِ کارْ «جز زیستن کاری نمی‌کنند» و «در چرخهٔ زندگی روزمره گرفتارند»، پست‌تر از کسانی هستند که به امور والا مشغول‌اند و «دست به کنش می‌زنند» (Rancière, 2010: 162). به دنبال 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.

فرض الگوی بازنمایی، وجود نسبتی پیوسته میان شکل‌های محسوس تولید هنری و شکل‌های محسوسی است که احساسات و افکار برحسب آنها تحت تأثیر قرار می‌گیرد (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۵۷). تئاتر مطلوب در این رژیم، تئاتری است که تماشاگر در آن خود را در موقعیت بازیگر تصور کند، کنش‌های وی و نتایج منطقی این کنش‌ها را مشاهده کند و تصمیم بگیرد از فضائل تقلید و از رذایل

11. Ethos
12. Poiesis
13. Mimesis

پرهیز کند (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۵۷). با این تعابیر، رژیم بازنمایانه نیز هرچند از نظام توزیعی مستقل برخوردار است، اما این توزیع در انطباق با نظم سلسله‌مراتبی حاکم بر جامعه است و اختلالی در آن به وجود نمی‌آورد.

رانسیر رژیم هنری سوم، یا همان رژیم استتیک، را با ارجاع به آرای شیلر[14] تبیین می‌کند. شیلر تجربهٔ استتیک را نوعی موقعیت صفر و تجربهٔ خنثی‌بودن می‌داند. از منظر او ویژگیِ امر زیبا عدم تعین است. اما درحالی‌که شیلر تعین حسی و مفهومی، هر دو را رد می‌کند، از نظر رانسیر تنها عدم تعین مفهومی اهمیت دارد (Lehmann, 2013: 101). تجربهٔ صفر در دیدگاه رانسیر به معنای استقلال محسوسات هنری از مفاهیم ثابت و مقرر است. بنابراین در رژیم استتیک رابطهٔ 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 رابطهٔ تعین‌پذیر 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 بازنمایی ازجمله وحدت سوژه، علیت، تمامیت و... را به چالش کشید. در این رژیم، قانون مایمسیس که پیش‌تر برقرارکنندهٔ پیوند بین پوئسیس (تولید هنر) و شیوهٔ بودن محسوسات هنری بود، کنار می‌رود. ازاین‌پس در گزینش و چینش اجزای اثر هنری، رویه‌هایی که پیرو قاعدهٔ منطقی خاصی نیستند نیز از ارزش و اعتبار بهره‌مندند و برخلاف قواعد بوطیقایی هیچ موضوعی فی‌نفسه والا یا پست نیست. پس امور معمولی و بی‌اهمیت هم قابلیت آن را دارند که به عرصهٔ ادراک حسی برسند چراکه به نوبهٔ خود زیبا و حامل وجوهی از حقیقت‌اند.

بنابراین -برخلاف دو رژیم قبلی- 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 به شکلی برابر امکان دسترسی به موقعیت‌ها و جایگاه‌ها را دارند. بدین ترتیب رشته‌هایی از تجارب حسی در اختیار مخاطب قرار خواهند گرفت که به صورت بالقوه از سرشتی رهایی‌بخش برخوردارند.

استتیک و سیاست

سیاست در دیدگاه رانسیر، عبارت است از نفی هویت‌ها و کارکردهایی که به شکلی «طبیعی» و «منطقی» به افراد اختصاص یافته‌اند و شیوهٔ زیست مشخصی را به آنان تحمیل می‌کنند. سیاست، بداهت حسی نظم حاکم بر ساختارهای اجتماعی را در هم می‌ریزد و شیوه‌های دیگری از پیکربندی محسوسات را ارائه می‌دهد. بدین ترتیب، سیاست و استتیک با یکدیگر در پیوندند:

«رابطهٔ میان استتیک و سیاست عبارت است از نسبت میان این استتیکِ سیاست و سیاستِ استتیک - به‌بیان‌دیگر، شیوه‌ای است که فعالیت‌ها و فرم‌های رؤیت‌پذیریِ هنر خود در توزیع امر محسوس و پیکربندی مجدد آن مداخله می‌کنند، که بدان طریق زمان‌ها و مکان‌ها، سوژه‌ها و ابژه‌ها و امر تکین را در آن توزیع می‌کنند.» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۴).

هردوی این شکل‌های فعالیت، به دنبال نوعی جهت‌یابی مجدد فضای ادراکی عام و اختلال در نظم عرفی هستند. سیاست، استتیکِ خاص خود را دارد. در عرصهٔ اجتماعی، پیدایش نظم مستلزم وجود نوعی یکدستی است که آدم‌ها و فعالیت‌ها را در هماهنگی با هم به سمت اهدافی انتزاعی هدایت می‌کند. در این اجماع[15]، جزئیات کوچک و بی‌اهمیت مجالی برای ابراز وجود پیدا نمی‌کنند، تا زمانی که دیگر هیچ صدایی نخواهند داشت و به‌مرور زمان چنین احساس می‌شود که از ابتدا بی‌صدا بوده‌اند. همان‌طورکه اسلاوی ژیژک[16] در مؤخرهٔ کتاب رانسیر اشاره می‌کند، «امر کلی در هستی انضمامی‌اش همیشه کاذب است» (ژیژک، ۱۳۹۹: ۱۹۸)؛ چراکه همیشه تحت هژمونیِ محتوایی جزئی قرار دارد و این امر لاجرم به کنارگذاریِ اجزای دیگر می‌انجامد (ژیژک، ۱۳۹۹: ۱۹۸). بدین ترتیب استتیکِ سیاست عبارت است از: ابداع شیوه‌هایی از بودن و به‌صحنه‌آوردن که مبتنی بر تخالف[17] (عدم اجماع) و کشمکش است. ماهیت اجماع در تعاریف رانسیر «مسلم

14. Friedrich Schiller (1759-1805)

15. consensus
16. Slavoj Žižek (1949-)
17. dissensus

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 الی آخر» است (کُرکُران، ۱۳۹۹: ۱۰). پس می‌توان گفت تخالف شکافی است درون وحدت و اجماع ظاهری‌ای که توزیع محسوسات به وسیلهٔ آن پنداری از نظم را برقرار می‌کند؛ و همان چیزی است که سوژه‌سازی سیاسی بر آن مبتنی است.

منطقِ اجماع، قلمروی درونی هنر را نیز می‌تواند تحت تأثیر قرار دهد. بر همین اساس اصل سیاست‌ورزی در هنر، با برجسته ساختن گسست‌های حسی در پیوستگی منطقِ علی‌ومعلولی، فضا را برای معناها و تعابیر متنوع باز نگه می‌دارد. از منظر رانسیر: «امر واقعی به‌خودی‌خود وجود ندارد، بلکه پیکربندی‌هایی وجود دارند از آنچه به منزلهٔ امر واقعیِ ما، موضوع ادراکات ما، موضوع اندیشه‌های ما و مداخلات‌مان داده می‌شود» (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۸۰). پس هرآنچه هست برساخت‌ها و تاروپودهای حسی‌ای است که حواس ما چه از دنیای پیرامون و چه از ساخته‌های هنری دریافت می‌کند. این بدان معناست که محسوسات هنری با محسوسات دنیای خارج از خود یکی نیستند و صرفاً می‌توانند تاخوردگی یا تقلیدی از آنها باشند. به همین جهت می‌توان از خودآیینی هنر سخن گفت. هنر نسخهٔ ثانویهٔ واقعیت نیست؛ بلکه به مثابه ابژه‌ای مشخص و رها است که مستقل از جهان بیرونی خود، فضای خاص خود را ارائه می‌دهد و درنتیجه از توزیع محسوسات ویژهٔ خود بهره‌مند است. اما از طرفی دیگر، هنر به خاطر ایجاد امکان و بازتوزیعی متفاوت از محسوسات تجلی سبکی خاص از زندگی است و به همین دلیل با آن در ارتباط است (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۵۵).

طبق آنچه گفته شد، رانسیر سیاستِ استتیک را تنش میان دو نوع متضاد سیاست می‌داند: «میان منطق بدل شدن، هنر به زندگی، به بهای از میان برداشتن خویش، و منطق درگیر شدن هنر در سیاست، در توضیح وضعیتی که هیچ ربطی به هنر ندارد» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۷۰). در منطق اول، اجتماع رهایی‌یافته اجتماعی است که «تجربهٔ زیسته‌اش به عرصه‌های جداگانه تقسیم نشده است، اجتماعی که هیچ تجربه‌ای از تفکیک میان زندگی روزمره، هنر، سیاست و مذهب ندارد.» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۵۵). و در منطق دوم هنر با فیگور مقاوم خود از آمیختن با اشکال زندگی سرباز می‌زند و «سیاسی است به خاطر همین فاصله‌ای که با توجه به این کارکردها می‌گیرد، به خاطر نوع زمان و مکانی که برمی‌نهد و حالتی که در آن این زمان را قاب‌بندی کرده و این مکان (فضا) را پر می‌کند.» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۴۲).

بنابراین عمل رهایی‌بخشی که از پیوند سیاست و استتیک به دست می‌آید، فاصله گرفتن از تجربهٔ زیستهٔ فعلی است که هم‌زمان به نزدیک شدن و خلق تجربه‌ای جدید می‌انجامد. رانسیر این عمل را بازتوزیع محسوسات می‌نامد که با خرد کردن کلیت از طریق برجسته کردن شکاف‌ها و اختلاف‌ها همراه است. او به دو نوع تفاوت‌گذاری و اختلاف اشاره دارد: 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 مقابل، گونهٔ دوم را معرفی می‌کند که به مخالفت با منطق اجماع می‌پردازد. منطق اجماع، درصدد است با یکسان انگاشتن سوژه‌ها، طبقه‌بندی آنان و پیشروی به سمت انتزاع را تسهیل کند. به عقیدهٔ رانسیر این شکل برابریِ منفعلانه، در تضاد آشکار با سوبژکتیو شدنِ سیاسیِ قرار دارد و باید با آن مقابله کرد (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۱۲۸). در همین راستا، تعبیری رایج اما نادرست از سیاست‌ورزیِ استتیک وجود دارد که در آن تصور می‌شود مقصود از عرضهٔ سوژه‌های نامعمول و تک‌افتاده به تجربهٔ حسی، این است که چنین سوژه‌هایی صرفاً موضوع هنر یا مطالبهٔ سیاسی واقع شوند. در این تعبیر، سیاست‌ورزی و هنر چیزی نخواهند بود مگر سخن گفتنِ کنشگر و هنرمند «به نیابت» از عده‌ای از افراد متفاوت که تحت عناوینی کلی مانند «محرومان»، «طبقهٔ کارگر» و ... گردآوری شده‌اند. این انتزاع خود شکلی دیگر از منطق اجماع است. رانسیر خاطرنشان می‌کند که هدفْ «به سخن درآمدن» است و نه «به سخن درآوردن». سیاستِ استتیک مبتنی است بر «تدارک دنیای حسیِ عنصرِ بی‌نام» (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۷۰). یا به عبارتی خارج کردنِ حق سخن گفتن و دیده شدن از انحصار عناصر «معمول».

تئاتر در رژیم استتیک

رانسیر ویژگی‌های تئاتر استتیک را با نقد رویکردهای تئاتر

انتقادی آغاز می‌کند. به عقیدهٔ او این رویکردها ادامه‌دهندهٔ نظریات افلاطون در باب شر بودن ماهیت تماشاگری‌اند:

«از نظر متهم‌کنندگان، تماشاگر بودن به دو دلیل نوعی شر است. اولاً نگریستن نقطهٔ مقابل شناختن است: تماشاگر در برابر یک نمود در وضعیت جهل دربارهٔ روند تولید این نمود و نیز جهل دربارهٔ واقعیتی که این نمود مخفی‌اش می‌کند قرار دارد. ثانیاً نگریستن نقطهٔ مقابل عمل کردن است: تماشاگر سر جای خود بی‌حرکت و منفعل می‌ماند. تماشاگر بودن هم به معنی جدایی از قابلیت شناختن است و هم به معنی جدایی از قدرت عمل کردن» (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۱۰).

او تأکید دارد که باید بر تقابل‌های نگریستن/دانستن، نگریستن/عمل کردن و ... فائق آمد. تماشاگری موقعیتی به‌هنجار است که در آن برخلاف نگرش سنتی، مفاهیمِ فرستاده شده از طرف صحنه تماماً توسط تماشاگران جذب و دریافت نمی‌شوند. تماشاگر با محسوسات ارائه شده مواجه می‌شود. او مشاهده می‌کند، مقایسه می‌کند، انتخاب یا رد می‌کند و فعالانه نشانه‌های تصاحب‌شده را در ذهن خود به مفاهیم ترجمه می‌کند و داستان منحصربه‌فرد خود را به وجود می‌آورد (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۲۳).

بسیاری از رویکردهای تئاتر انتقادی به قصد بالا بردن آگاهی مخاطب او را در برابر روایتی داستانی قرار می‌دهند که قصد دارد پشت صحنه و حقایق امور ظاهری زندگی را تشریح کند. رانسیر اشکال چنین رویکردهایی را متکی بودن به فابل[18] (داستان) می‌داند. فابل با استفاده از روابط علی‌ومعلولی، قادر به ساختن کلیت منسجمی است که ادعای بازنمایی حقیقت را دارد؛ فراروایتی است که به کنش‌ها، ارائه‌ها و ژست‌ها شکل می‌بخشد و از این طریق واقع‌گرایی اجرا را تضمین می‌کند (Barnett, 2013: 49). در دیدگاه رانسیر، این تفکر، در دو وجه باعث تثبیت توزیع امر محسوس می‌شود: اول از طریق خلق جهان داستانی (خطی بودن، علیت، قطعیت و...) که در آن عناصر جهان باید با پذیرفتن معنایی مشخص، به خدمت تعبیری که قرار است از کلیت جهان ارائه شود، درآیند. و دوم، فراخواندن تماشاگران به اجرایی که قرار است «آن‌ها را از حقایق امور مطلع کند»، خودبه‌خود این اندیشه را مطرح می‌کند که تماشاگر نادان است و مگر با کمک هنرمندِ روشنفکر قادر به تفکر و درک جهان پیرامون خود نیست. این موضوع، موقعیت هنرمند را نسبت به تماشاگر برتری می‌بخشد و عامهٔ مردم را در جایگاه ناتوانی و جهل تثبیت می‌کند.

رانسیر تئاتر را نوعی عنصر مستقل بین کارگردان و تماشاگر می‌داند که هیچ‌کس صاحب‌امتیاز آن نیست و معنایش را در اختیار ندارد (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۲۲). هر تماشاگر بنا بر ذهنیت و تجربهٔ شخصی خود مفهومی را از تئاتر برداشت می‌کند که کارگردان از آن اطلاعی ندارد. این مسئله همان پارادوکس استاد نادان است. هیچ فاصله و برتری‌ای بین ذکاوت کارگردان و تماشاگران نیست و برخلاف آنچه انقلابی‌های روشنفکر تصور می‌کردند، حقیقتِ روشنگری نزد کارگردان وجود ندارد که بخواهد برای انتقال آن جماعتی را در مکان تئاتر جمع کند. در عوض، 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. همچنین اضافه می‌کند فرد استثمارشده نه به دلیل ناآگاهی از استثمار شدنش، بلکه به خاطر نداشتن چشم‌اندازی از تغییر اوضاع است که در جایگاه خویش باقی می‌ماند (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۶۹). او تأکید دارد که رهایی بیش از هر چیز یک انقلاب حسانی است و زمانی محقق می‌شود که هرکس فرصت کند و از فاصله به خود بنگرد (رانسیر، ۱۳۹۸: ۱۹).

به عقیدهٔ رانسیر، تجربهٔ استتیکی تعلیق هم‌زمان دو قانون است: ۱. مستلزم تعین مفهومی بودن و ۲. خواهان ابژهٔ میل بودن. این تعلیق «هنر تازهٔ زیستن و شکل تازهٔ «زندگی مشترک» را بنا می‌دهد چراکه چیزی را تعیین می‌کند که با تبعیت از نظام حسی متفاوتی با نظام حسی مسلط، به درون حوزهٔ هنر می‌آید» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۱۲۹). طبق این تعریف، تئاترِ استتیک تئاتری است که مرزها را مخدوش می‌کند و ساحت‌های ادراکی را درمی‌نوردد. در این تئاتر و فضایی برای بروز اختلال و اختلاف به وجود می‌آید و بدین‌وسیله نظام توزیعی که تناسب بین مشغله و توانایی را تعیین می‌کند، دگرگون می‌شود. تئاتر رهایی‌بخشی که درون نظام زیبایی‌شناختی تعریف می‌شود، اثربخشی خود را از ایجاد نوعی فاصله و نوعی خنثی‌شدگی می‌گیرد؛ فاصله از

18. Fable

هرگونه قصد، معنا و مفهوم پنهان در پشت اثر و همین‌طور اشاره داشتن به مصداق یا معادلی در جهان خارج از اثر هنری (رانسیر، ۱۴۰۰ب: ۶۱). رهایی یعنی بریدن بدن کارگر از وضعیتی که به او حکم می‌کند کار معطلی‌بردار نیست و او نباید وقت خود را با کتاب خواندن، حرف زدن و تماشای نمایش تلف کند. رهایی، نبودنِ مرکزیت، انسجام و اجماع است. نقطه‌ای تهی است که به تعبیری رادیکال در آن «هیچ رخ نمی‌دهد».

بحث و بررسی

گسست از قواعد رژیم اخلاقی

در رژیم اخلاقی هنر عبارت است از فرم‌هایی از دانش که بر تقلید از الگوها یا غایتی دقیق بنا شده‌اند (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۹۱)؛ بنابراین اجماع و کلیتی را به تصویر می‌کشد که با توسل به ایدهٔ «امر مناسب و نامناسب» به تکه‌هایی مجزا تقسیم‌بندی شده است و در آن هر عنصر جایگاه مناسب خود را دارد. نمایشنامهٔ *سیاهان* در ابتدا به نظر کلیتی متشکل از دو جزء مجزا را بازنمایی می‌کند: سیاه‌پوستان استعمارزده و سفیدپوستانِ درباری. سیاه‌پوستان قرار است نمایش تجاوز و قتل یک زن سفیدپوست را برای درباریان بازی کنند. اما با تأکید بر استفاده از بازیگران سیاه‌پوست در نقش درباریان -که در جایی هم از نقش خود خارج می‌شوند- از شکل‌گیری این اجماع جلوگیری شده است:

> [توضیح دربارهٔ شخصیت‌های درباریان:] بازیگران این نقش‌ها سیاهانی هستند که صورتک به چهره زده‌اند، صورتک یک سفید. آن را طوری بر چهره قرار داده‌اند که رنگ پوستشان مانند نواری سیاه و حتی موهای وزوزی‌شان دورتادور صورتک دیده می‌شود (ژنه، ۱۳۸۷: ۱۸).

تیپ‌سازی صورت گرفته نیز در راستای مخدوش کردن آن تیپ و خروج از ویژگی‌های متناسبش عمل می‌کند. به‌عنوان‌مثال ملکه‌ای که برخلاف آداب تشریفاتی جایگاه خود قهقهه می‌زند، فرماندار بزدلی که برای غلبه بر ترس خود قبل از حمله مشروب می‌نوشد و قاضی‌ای که حتی حاضر نیست جنایت در حال وقوع را مشاهده کند. بدین ترتیب ژنه با لغو کارکردها، هویت‌ها و تلقیات معمول، به بازتوزیع محسوسات دست می‌زند. توقع اولیهٔ ما از سفیدپوستانِ درباری به عنوان طبقهٔ سلطه‌گر، تصویری دلیرانه و قدرتمند است؛ درحالی‌که در این نمایشنامه به شکل افرادی ترسو، جان‌دوست و توخالی نشان داده شده‌اند که با وجود تفاوت مقام، در ناچیز بودن سطح عاملیت و اعمال قدرت با هم یکسان‌اند. احساسات آنها ظاهری و زینتی است و تلقی‌ای که بر مبنای سادگی و بلاهت از جایگاه و قدرت خود دارند، با واقعیات عینی نمایش در تضاد است. آنها تا میانهٔ نمایش صرفاً تماشاگر نمایشی توهین‌آمیز علیه خودند و حتی هنگامی که برای گرفتن انتقام به سیاه‌پوستان حمله کنند، ناموفق‌اند و شکست می‌خورند.

طبق رژیم اخلاقی، سیاه‌پوستان به‌عنوان پروتاگونیست‌های نمایشنامه باید از منشی مثالی و شایسته برخوردار باشند. اما در این نمایشنامه یکی از آنها به نام ویلاژ، به تشویق سایرین، به یک زن سفیدپوست تجاوز کرده و او را کشته است و همگی وقیحانه درصددند آنچه را که اتفاق افتاده است، برای سفیدپوستان نمایش دهند. درواقع سیاه‌پوستان به شکل کنایه‌آمیزی اصرار بر بدی و زشتی دارند. ورتو[19]، که نامش به معنای «پاکدامنی» است، یک فاحشه است؛ فلیسیته «جنایت» را به‌مثابه موطن خود می‌ستاید؛ آرشیبالد جنایت ویلاژ را عامل نجات او از فلاکت می‌داند و خود ویلاژ نیز پیش‌تر به شکار کردن زنان سفیدپوست اعتراف کرده است:

> «ویلاژ: هیچ اعترافی نمی‌کنم! فقط می‌دانم او را من کشته‌ام، چون‌که آنجاست [کاتافالک را نشان می‌دهد]. فقط می‌دانم یک شب که برای شکار در خیابان‌ها سرازیر شده بودم، برای شکار یک زن سفید، این یکی را کشتم و برای شما آوردم» (ژنه، ۱۳۸۷: ۵۰).

طبق گفتهٔ رانسیر که ادبیات نباید دغدغهٔ ایجاد یک «ما» را داشته باشد (رانسیر، ۱۳۹۹ب: ۱۳۴)، سوژه‌های سیاه‌پوست در این نمایشنامه، برخلاف ادعای قاضی که می‌گوید با هم فرقی ندارند (ژنه، ۱۳۸۷: ۱۳۱)، از جمع شدن در قالب هویتی واحد می‌گریزند. آنها دربارهٔ زن سفیدپوست اختلاف نظر دارند (ژنه، ۱۳۸۷: ۱۸)، در بین آنها رگه‌هایی از حسد و نفرت دیده می‌شود و حتی ممکن است به یکدیگر خیانت کنند (ژنه، ۱۳۸۷: ۲۷).

19. Vertu

بدین ترتیب ژنه نشان می‌دهد که سیاه‌پوستان با وجود شباهت‌هایی که با هم دارند، در بین خود بدون تضاد و تعارض نیستند و در عین داشتن این تضادها در پشت صحنه هدف اصلی خود را، که همان اعدام سیاه‌پوست خائن است، پیش می‌برند. او همچنین با ارائهٔ تصاویری تناقض‌آمیز از گروه‌های سلطه‌گر و تحت سلطه، از این‌که آنها به انتزاع بد و خوب یا ظالم و مظلوم خلاصه و محدود شوند، جلوگیری می‌کند و مرز بین خوبی و بدی، سفیدپوست و سیاه‌پوست و دوگانه‌پنداری‌هایی ازاین‌دست را مخدوش می‌کند.

گسست از قواعد رژیم بازنمایانه

تئاتر استتیک از منظر رانسیر، به خلق ناهمخوانی‌ها و ناهمسازی‌ها می‌پردازد تا با تعلیق منطق و معنا، حواسِ مخاطب را هدف قرار دهد. بنابراین آنچه اهمیت دارد ایجاد گسست حسی در پیوستگیِ انتزاعِ جهت‌دهی‌شده از امر واقع است که با استفاده از شاکلهٔ علتَ‌ومعلولی می‌خواهد روابط و مناسبات مدنظر خود را «منطقی» و «درست» جلوه دهد. بیرون پریدن از مایمسیس و بازنمایی، همان‌طورکه رانسیر اشاره می‌کند، به معنای پس زدن بازنمایی فیگوراتیو نیست؛ بلکه «ویران کردن ساختارهایی است که شباهت در درون آنها عمل می‌کرد» (رانسیر، ۱۳۹۹الف: ۸۰). پس می‌تواند در توضیح صحنه، گریم شخصیت‌ها، خروج بازیگر از نقش، شکستن طرح، سوژگی و ... رخ دهد و فرم تازه‌ای از گفتن، دیدن و انجام دادن را امکان‌پذیر کند.

در *سیاهان*، ژنه در توصیف عناصر بصری صحنه تأکید بر هجو و اغراق دارد. او برای مبالغهٔ جلوه‌گریِ نمایش تأکید دارد که از لامپ‌های نئون با نور بسیار زیاد استفاده شود و همین‌طور سیاه‌پوستان آرایش و لباس‌هایی پرزرق‌وبرق داشته باشند، که حاکی از شیک‌پوشیِ عوضی و بدسلیقگی آن‌هاست. توصیف لباس درباریان اما بازنمایانه و بسیار فاخر است که این امر وقتی در کنار اداهای غیر فاخر، تعاریف و تمجیدهای غیرواقعی قرار می‌گیرد، هم مقام و هم لباس مخصوصشان را از ارزش و اعتبار می‌اندازد:

> ملکه: [ملهم] با همهٔ این حرف‌ها، زیبای من، من زیباتر از شما هستم! این را همهٔ کسانی که مرا می‌شناسند به شما خواهند گفت. برای هیچ‌کسی جز من این‌همه شعر نسروده‌اند. و هیچ‌کسی به‌قدر من نه عاشق داشته و نه به افتخارش این‌همه جشن برپا شده. نه زینت شده. [...] (ژنه، ۱۳۸۷: ۸۹).

در مقابل سیاه‌پوستان را داریم که زشتی و سیاهی را به‌گونه‌ای اغراق‌شده از آن خود می‌دانند. بوبو به بوی مردار اظهار علاقه می‌کند و در توصیف رنگ پوستشان حاضر نیست از عناصر زیبا بهره ببرد؛ او بدین‌ترتیب نشان می‌دهد که استفاده از استعاره‌های «خوشایند» یا «ناخوشایند» برای رنگ پوست یک انسان کاملاً بی‌معنی است:

> بوبو: [...] ما هم سیاه هستیم. اما برای این‌که به خودمان اشاره کنیم، استعاره‌هایمان را با اعماق شب زینت نمی‌دهیم، با ستاره‌ها که اصلاً. دوده، واکس، ذغال، قیر کفایت می‌کند (ژنه، ۱۳۸۷: ۳۹).

شکست بعدی می‌تواند در طرح و تمامیت اثر نمایشی رخ دهد. این نمایشنامه از تکه‌های ناقص و ناهمگونی تشکیل شده است که در آن فرجام داستان و شخصیت‌ها مبهم است. از همان ابتدا شخصیت‌ها علناً به تماشاگران می‌گویند که در حال نقش بازی کردن‌اند و بدین طریق هرگونه مفهوم‌پردازی را از دسترس آنان دور می‌کنند. همچنین لایه‌های متعدد نمایشی درهم‌تنیده شده‌اند و مرزشان مشخص نیست. علاوه بر آن شخصیت‌ها در قسمت‌های متعدد، تمایل دارند با کنش فعلی صحنه ناسازگاری کنند؛ به‌عنوان‌مثال زمانی که ویلاژ در حال سخنرانی از عشق است و در همان حال پیشخدمت و فرماندار از قیمت طلا و قهوه صحبت می‌کنند (ژنه، ۱۳۸۷: ۳۸).

مورد دیگر، شکستن سوژگی و حذف مفهوم پروتاگونیست است. از منظر ارسطو، درامْ حقایق مهمی را در مورد طبیعت انسان‌ها می‌گوید؛ که عبارت از «آن دسته از اموری است که چنین شخصی یا شخصی نوعی ممکن است برحسب احتمال یا ضرورت انجام دهد یا بگوید» (یانگ، ۱۳۹۵: ۵۴). به‌این‌ترتیب قوانین بازنمایی «مقرر می‌داشتند که به هر موضوعی سنخ و فرم بخصوصی بخشیده شود و اقتضا می‌کردند که کنش‌های شخصیت‌ها از خصوصیاتی روانی و شرایط موقعیتی استنتاج گردد، [یعنی] به اعتبار انگیزه‌های روانی ایشان و وجود علت‌ها و معلول‌ها.» (رانسیر، ۱۳۹۴: ۳۳). می‌توان گفت نمایشنامهٔ *سیاهان* پروتاگونیستی ندارد. کنش محوری این نمایشنامه، تجاوز و قتل زن سفیدپوست است که عاملیت سیاه‌پوستان

در انجام آن، در نقاط مختلف شکسته می‌شود. ازجمله امتناع ویلاژ برای اجرا، آشکار کردن این‌که ویلاژ و دیوف به جای تکمیل کردن کنش درواقع به پشت صحنه می‌روند و کنار یکدیگر روی نیمکت می‌نشینند، و درنهایت کنار رفتن پارچهٔ روی کاتافالک که مشخص می‌کند از ابتدا هیچ جنازه‌ای داخل آن نبوده است.

بلوکی در خوانش آثار ژنه به مفهوم «خلأ» اشاره می‌کند. برخلافِ «نیستی» که در تضاد با وجود قرار می‌گیرد، مفهومِ خلأ موازی با هستی است. این مفهوم، در تناقض با عقلانیت، نظام‌بخشِ مجدد ادراکات حسی است و با خلق نظم و شیوهٔ زیستیِ جدید، یقین‌های تماشاگر را زیر سؤال می‌برد (بلوکی، ۱۳۹۳: ۴۶۵-۴۷۴). مثلاً نمایشنامهٔ سیاهان بر پوچی‌ای استوار است که برملاشدن آن منجر به تصفیهٔ واقعیت از طریق واژگونی آن می‌شود (بلوکی، ۱۳۹۳: ۱۰۹). می‌توان گفت که ژنه به جای دادن شناخت و معرفت به مخاطب، به دنبال ایجاد احساس بیگانگی در اوست (Lavery, 2006: 74). در نمایشنامهٔ *سیاهان*، بر تئاتری بودن، عناصر حسی و حضور بدن تأکید زیادی وجود دارد؛ مانند زمانی که برای انتخاب بازیگر نقش زن سفیدپوست، فلیسیته به دیوف می‌گوید که «امشب» نوبت اوست این نقش را بازی کند (ژنه، ۱۳۸۶: ۵۲).

سیاست‌ورزی و قرارگرفتن در چهارچوب رژیم استتیک

ژنه همیشه در برابر تعبیر سیاسی از کارهایش مقاومت کرده و معتقد است که باید سیاست، سرگرمی، اخلاق و غیره را از تئاتر بیرون راند (ژنه، ۱۳۹۶: ۲۲). او تجربهٔ زیبایی‌شناختی را از آگاهی‌بخشی سیاسی ارزشمندتر می‌داند و معتقد است: «زیبایی‌شناسی، مخاطب را به شکلی از تفکر بی‌غرض ترغیب می‌کند که دقیقاً نقطهٔ مقابل آن آگاهی پراگماتیک مورد نیاز برای عمل سیاسی است. تجربهٔ استتیک به جای ریشه‌دار کردن مخاطب در دنیای کنش‌ها، فضایی متفکرانه را باز می‌کند، جایی که تماشاگر مرزهایش را گم می‌کند و در دیگری فرو می‌رود» (Lavery, 2010: 91).

از منظر رانسیر، سیاسی شدن اثر هنری در متلاشی شدن ظاهر و نظم معمول است. هنگامی‌که عضوی ناهمگون، که تا پیش از آن به خاطر خطا[20] بودنش از تجربهٔ حسی کنار گذاشته می‌شد، در معرض رؤیت قرار می‌گیرد؛ و بدین ترتیب شکل‌هایی جدید از یک حس مشترک جدلی در مقابل اجماع ساخته می‌شود. اما باید در نظر داشت آنچه اهمیت دارد نفی تعاریف و نسبت‌های ازپیش‌موجود و خارج کردن عناصر از جایگاه‌های معمول آنها است و نمایشی که عناصر مختلف را در «خودهمان‌بودگی»شان نشان دهد، به تثبیت توزیع فعلی محسوسات منجر خواهد شد.

استفاده از تمهید «نمایش در نمایش» در نمایشنامهٔ *سیاهان*، بستری را برای خروج شخصیت‌ها از نقش‌ها و هویت‌های اولیه‌شان فراهم می‌کند؛ چنانچه این سیاه‌پوستان‌اند که نقش درباریان را بازی می‌کنند و در نمایش تجاوز و قتل برای ایفای نقش زن سفیدپوستْ دیوف، که مردی سیاه‌پوست است، انتخاب می‌شود. ژنه قصد داشت تعریف و تصویری را که سفیدپوستان هم‌عصرش از سیاهان داشتند مخدوش کند. فرد سیاه‌پوست در منظر سفیدپوستان، ابژه‌ای است زاییدهٔ میل آنان: کثیف، غیر متمدن با هویتی ثانوی که باید در حاشیه ساکن باشد. سیاهان در آن زمان اغلب در نمایش‌های سرگرم‌کننده، خنده‌آور یا جنسی شرکت داده می‌شدند. در مقابل، سیاه‌پوستان نمایش ژنه از این شیءبودگی و گیرافتادن در نگاه تماشاگر سفید می‌گریزند و نمایشی غیرمعمول را در برابر آنها قرار می‌دهند که داستان اصلی در پشت پردهٔ آن جریان دارد. علاوه بر آن درحالی‌که به‌طورمعمول این سفیدپوستان‌اند که از جانب سیاهان حرف می‌زنند، در این نمایش شاهد وضعیتی معکوس هستیم: زن سفیدپوست غایب است -مرده است و حتی بعداً می‌بینیم که اصلاً وجود ندارد- و این سیاهان‌اند که از جانب او صحبت می‌کنند.

هویت‌زدایی در رابطه با درباریان نیز انجام می‌شود. وقتی دیوف پس از پایان نمایش قتل به جایگاه درباریان منتقل می‌شود، داده‌هایی را که پیش‌تر از جانب سفیدپوستان تحت عنوان «حقیقت» ابلاغ شده بود، واژگون می‌کند:

> دیوف: [آهسته صورتکش را برمی‌دارد] اینجا نور مسخره‌ای هست.
> [...]
> باید اول به شما بگویم که یا دروغ می‌گویند و یا اشتباه می‌کنند. این‌ها سفید نیستند، صورتی‌اند رنگ گل رز، شبه‌زرد... (Lavery, 2010: 78).

20. Wrong

بعدتر وقتی میسیونر ملکه را «دلنشین‌ترین و خوب‌ترین و زیباترینِ زنان» می‌داند، نژ با این ادعا مخالفت می‌کند و میسیونر مجبور می‌شود حرف خود را پس بگیرد. کمی جلوتر که با آوردن خبر اعدام شدن سیاه خائن نمایش متوقف می‌شود، بازیگرِ نقشِ ملکه زندگی سفیدپوستان را حقارت‌بار می‌نامد. درنهایت فلیسیته در جدال کلامی‌اش با ملکه به او می‌گوید که سفیدپوستان هویت مرکزی خود را با دادن هویتی حاشیه‌ای به سیاهان به دست آورده‌اند:

> فلیسیته: شما اگر نور هستید و ما اگر که سایه باشیم [...] زن احمق، بدونِ این سایه‌ای که شما را این‌همه برجستگی می‌دهد، شما چه سطحی خواهید بود. (Lavery, 2010: 89).

در این اثر با استفاده از اغراق، از کلیشه‌ها نیز هویت‌زدایی شده است. به‌عنوان‌مثال نگاه کلیشه‌ای سفیدپوستان به سیاه‌پوستان، تصویری بزهکارانه است. ژنه نیز سیاهان را همین‌گونه نشان می‌دهد؛ اما به شکلی اغراق شده. حتی هنگامی که ویلاژ کلمهٔ پدر را به زبان می‌آورد، آرشیبالد او را از به کار بردن چنین کلمهٔ محبت‌آمیزی نهی می‌کند، و بعدتر هنگامی که ویلاژ و ورتو می‌خواهند به یکدیگر بپیوندند، آرشیبالد آنان را از قلمروی نژاد خود بیرون می‌کند؛ چنان‌که گویی که داشتن عشق و عاطفه برای سیاهان ممنوع است:

> آرشیبالد: خیال می‌کنی دوستش داری. تو یک سیا هستی و یک بازیگر. هیچ‌کدام از اینها از عشق باخبر نخواهند شد. [...]
>
> ویلاژ: ما دیگر نمی‌خواهیم بدون هیچ دلیلی مجرم باشیم. ورتو همسرم خواهد بود.
>
> آرشیبالد: پس بزنید به چاک! برو بیرون! گم شو. برو پیش آنها [حضار را نشان می‌دهد]... البته اگر قبولت کردند. اگر قبولتان کردند. پس اگر موفق شدی و آنها دوستت داشتند، برگرد و به من خبر بده، اما اول خودتان را بی‌رنگ کنید. بزنید به چاک! [...] (Lavery, 2010: 41).

تمهید دیگر، به هم ریختن تعاریف فضا و برداشتن مرز بین واقعیت و خیال است. توزیع فضا و تعیین کارکرد برای مکان‌ها، اولین قدم توزیع امر محسوس است. وسط صحنه معمولاً به مرکزنشینان تعلق دارد و محرومانِ توزیع محسوسات در توزیع فضا نیز به حاشیه رانده می‌شوند. فضا ابژه‌ای سیاسی است و سیاست‌ورزی در آن با خروج از کارکردی که توسط نیروی پلیس برای آن تعیین شده است، صورت خواهد گرفت. در نمایشنامهٔ *سیاهان*، هیچ مکان ثابت و تعریف‌شده‌ای وجود ندارد. در این نمایش جایگاه‌ها و فضا مدام در حال موقعیت‌زدایی و ترکیب‌بندی مجددند. در ابتدای نمایش سیاه‌پوستان در مرکز صحنه و گویی در فرانسه‌اند. آنان پایین‌اند و درباریان بالا. سپس درباریان پایین می‌آیند و صحنه تبدیل به جنگلی استوایی در قارهٔ آفریقا می‌شود. جای درباریان را در بالا دیوف می‌گیرد و کاتافالکی که قرار بود مرده‌ای را درون خود حبس کرده باشد، ناگهان می‌بینیم که خالی است. همان‌طورکه لاوری می‌گوید:

> در نمایش‌هایی مانند بالکن و سیاهان، ژنه آگاهانه بر آن است تا با زیرپاگذاشتن قوانین فضایی مرسوم تئاتر حس پرسپکتیو تماشاگر را از بین ببرد. ژنه با بهره‌برداری از زنده بودن رویداد تئاتری به دنبال ایجاد فضایی دلهره‌آور از ابهام و تردید در سالن است: با این هدف که تماشاگر فرانسوی را وادار کند مانند یک غریبه در خانه‌اش باشد و خود را به عنوان فردی بدون مکان تجربه کند. (Lavery, 2010: 47).

ژنه همچنین به جای بازنماییِ وضعیت معمولِ کشمکش سیاسی، که در آن پلیس دست بالا را دارد، آن را واژگون می‌کند. نیروی پلیس در این نمایشنامه، همان درباریان‌اند که با نقاط ضعف متعدد نشان داده شده‌اند. آنها در طبقهٔ بالا، بدون این‌که حتی دست‌شان به طبقهٔ پایین (سیاه‌پوستان) برسد، نظاره‌گر نمایشی جسورانه از پایمال شدن آشکار حیثیت و قوانین خودند و در پایان نمایش وقتی همگی تصمیم می‌گیرند برای گرفتن انتقام زن سفیدپوست به آفریقا لشکرکشی کنند، تلوتلوخوران و مست پا به صحنهٔ نبرد می‌گذارند، درحالی‌که در همین حال هم مشغول تهدیدکردن‌اند.

در مقابل سیاست‌ورزی سیاه‌پوستان جسورانه و علنی است. در این نمایشنامه شدت مبارزه و جدیت سیاه‌پوستان در آن به‌گونه‌ای است که با هیچ‌گونه خیانتی کنار نمی‌آیند. ماجرای اصلی نمایش هم بازجویی و اعدام یک سیاه‌پوست خائن است و در پایان نمایش تنها کسی که به شکل واقعی کشته می‌شود همان شخص است. هنگام حملهٔ درباریان، این قارهٔ آفریقا، یعنی مکانِ سیاه‌پوستان، است که به درون

صحنه رسوخ می‌کند و تهدیدکنان درباریان را در بر می‌گیرد. فلیسیته نیز در ادامهٔ مبارزه در جدال کلامی‌اش با ملکه تا آنجا پیش می‌رود که به او پیشنهاد می‌دهد در امپراتوریِ سیاه‌پوستان، سفیدپوستان برده باشند:

> ملکه: سیاهای شما؟ برده‌های شما؟ آنها را از کجا خواهید آورد؟ ... چون باید...
> فلیسیته: [با کمرویی] شاید، شما بتوانید... ما سیاهان خوبی خواهیم بود...
> ملکه: آه، نه، اصلا. دایگی، سرپرستی خانه، حرفش را هم نزن...
> میسیونر: نهایتا، معلم سرخانهٔ بچه‌ها [...] (ژنه، ۱۳۸۷: ۹۱).

در این نمایشنامه، درنهایت همهٔ شخصیت‌ها به نمایش پیش رویشان واقف‌اند و در پیش بردن آن دست دارند. درواقع هدفِ نمایش، بازی کردن نمایشی دیگر است. طبق تعریف شیلر، بازی «هرگونه کنشی است که هیچ غایتی جز خودش نداشته و قصد دست یافتن به هیچ قدرت مؤثری بر چیزها یا اشخاص را ندارند» (رانسیر، ۱۳۹۳الف: ۵۰). ازاین‌رو رانسیر، بازی را جلوهٔ رهایی می‌بیند؛ هنگامی‌که سروری به حال تعلیق درمی‌آید و برابری به شکل حسی تجربه می‌شود. سیاه‌پوستان نمایشنامهٔ *سیاهان* درحالی‌که طبق توزیع محسوسات و تقسیم کار، باید در جایگاهی که بهشان اختصاص یافته به کاری مشغول باشند، مشغول بازی‌کردن‌اند؛ یا به عبارتی هیچ کاری نمی‌کنند. همچنین هنگامی که باید در نقش هنرپیشگان یک نمایش کاری نکنند، در پشت صحنه مشغول پیش بردن برنامهٔ اعدام هستند. بنابراین می‌توان آنان را نمونه‌ای از فیگور رهای مدنظر رانسیر دانست.

نتیجه‌گیری

در این مقاله ابتدا به آرای رانسیر دربارهٔ استتیک پرداخته شد. او شیوهٔ تفکر و شناسایی هنر را به‌طورکلی در سه رژیم هنری دسته‌بندی می‌کند که عبارت‌اند از «رژیم اخلاقی»، «رژیم بازنمایی» و «رژیم استتیک». این سه رژیم به‌نوعی نسبت اثر هنری را با محسوسات دنیای بیرون و درک و دریافت مخاطب توضیح می‌دهند. به گفتهٔ رانسیر، چیزی کلی و واحد تحت عنوان امر حسی وجود ندارد، و هر آنچه هست برساخت یا پیکربندی حسی‌ای است که توزیع محسوسات به اشخاص عرضه می‌کند. هر شخص این برساخت حسی را در ذهن خود به مفهوم مشخصی ترجمه می‌کند و به‌این‌ترتیب به تلقی‌ای از «واقعیت» می‌رسد که برای او تعیین می‌کند او کیست، چه جایگاهی در جهان دارد، به چه کاری باید مشغول باشد. به همین‌ترتیب اثر هنری نیز به قلمروی معنا و مفهوم راهی ندارد و آنچه می‌تواند انجام دهد تنها پیکربندی مجدد محسوسات یا بازتوزیع محسوسات است؛ که رانسیر آن را سیاستِ استتیک می‌نامد. سیاست‌ورزی و رهایی‌بخشی هنر بیش از هر چیز یک انقلاب حسی است. اثر هنری با ایجاد فاصله و خنثی‌شدگی در ذهن مخاطب نسبت به جایگاه و هویت تحمیل‌شده به او و همچنین مناسباتِ به‌ظاهر مطلق جهان، به او این امکان را می‌دهد که بتواند واقعیتِ دیگری را متصور شود.

سپس نمایشنامهٔ *سیاهان* ژنه به عنوان نمونه‌ای که می‌توان آن متعلق به رژیم زیبایی‌شناسی رانسیر دانست، مورد بررسی قرار گرفت. در این نمایشنامه اشاره به وجود تعارض و عدم تجانس بین افراد، از ایجاد اجماع بین همهٔ سوژه‌های سیاه‌پوست جلوگیری کرده است. همین‌طور با استفاده از تناقض، هجو، اغراق و لایه‌های نمایشی مختلف اساساً مرز بین سفیدپوست و سیاه‌پوست، خوبی و بدی، منش شایسته و ناشایست و واقعیت و نمایش مخدوش شده است. بدین ترتیب این اثر در چهارچوب قوانین رژیم اخلاقی جای نمی‌گیرد. علاوه بر آن، اخلال در طرح داستانی، تأکید بر نمایشی بودن و شکسته شدن سوژگی شخصیت‌ها به خروج از قوانین رژیم بازنمایانه می‌انجامد و دنیایی را به وجود می‌آورد که دست‌یافتن به کلیت و ماهیت آن از ادراک تماشاگر می‌گریزد. در این نمایشنامه محوریت با سیاه‌پوستان است به عنوان سوژه‌هایی که در توزیع محسوسات در جامعهٔ وقت خود جایگاهی حاشیه‌ای داشته‌اند. این محوریت به شکل‌های مختلف ازجمله اشغال کردن مرکز صحنه، تصاحب نقش‌ها و جایگاه‌های غیرمعمول، داشتن کنشگری پررنگ‌تر و غلبه بر طرف مقابل نشان داده شده و به بازتوزیع محسوسات منجر شده است. ژنه نه به دنبال دادن شناخت به مخاطب بلکه به دنبال نوعی شناخت‌زدایی و هویت‌زدایی از او است. داستان داخلی نمایش سیاهان، صرفاً اجرای یک نمایش است و انجام کنش اصلی در آن به حاشیه رانده شده است. می‌توان متن ژنه را نزدیک به همان موقعیت صفر تماشاگری دانست که رانسیر به آن اشاره می‌کند؛ و ازاین‌رو می‌توان آن را دارای قابلیت سیاست‌ورزی و رهایی‌بخشی به تماشاگر دانست.

پینوشت

۱. Aesthetics استتیک در منابع متعدد فارسی به «زیبایی‌شناسی» ترجمه شده است. اما در مقاله‌ی حاضر ترجیح بر استفاده از خود واژه‌ی لاتین بوده است.

فهرست منابع

افلاطون (۱۳۶۷)، *دورهٔ آثار افلاطون* (جلد دوم)، ترجمهٔ محمدحسن لطفی و رضا کاویانی، تهران: خوارزمی.

بلوکی، مهتاب (۱۳۹۳)، *ژان ژنه و معماری خلاء*، ترجمهٔ ابوالفضل الله‌دادی و مهتاب بلوکی، تهران: نی.

رانسیر، ژاک (۱۳۸۸)، سیاست ادبیات، ترجمهٔ امیر احمدی آریان، *زیباشناخت*، سال دهم، شماره ۲۱، ۱۰۵-۱۲۱.

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

رانسیر، ژاک (۱۳۹۳ب)، *ناخودآگاه استتیک*، ترجمهٔ مجید نظری، تهران: ناهید.

رانسیر، ژاک (۱۳۹۴)، *چرخش اخلاقی استتیک و سیاست*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: بن‌گاه.

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

رانسیر، ژاک (۱۳۹۹الف)، *سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزارهٔ سوم.

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

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

رانسیر، ژاک (۱۴۰۰ب)، *تماشاگر رهایی‌یافته*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: نی.

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

ژنه، ژان (۱۳۸۷)، *سیاها (یک دلقک‌بازی)*، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، تهران: اختران.

ژنه، ژان (۱۳۹۶)، *زیبایی‌شناسیِ نمایشیِ ژان ژنه: مجموعه مقالات، نامه‌ها و گفت‌وگوها*، ترجمهٔ مهتاب بلوکی، تهران: بیدگل.

ژیژک، اسلاوی (۱۳۹۹)، سوبژکتیوشدن سیاسی و فراز و فرودهای آن، *سیاست‌ورزی زیبائی‌شناسی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، ۱۷۹-۳۰۶، زنجان: هزارهٔ سوم.

کُرکُران، استیون (۱۳۹۹)، دربارهٔ ژاک رانسیر، *سیاست‌ورزی زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، ۷-۳۴، زنجان: هزارهٔ سوم.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵)، *فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک*، ترجمهٔ 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.

Fieni, David (2006). Genet's The Screens as Media Allegory. In C. Finburg, C. Lavery & M. Shevtsova (Eds.), *Jean Genet: Perfomance and Politics* (pp. 57-67). Palgrave Macmillan.

Lavery, Carl (2006). Reading The Blacks through the 1956 Preface: Politics and Betrayal. In C. Finburg, C. Lavery & M. Shevtsova (Eds.), *Jean Genet: Perfomance and Politics* (pp. 68-89). Palgrave Macmillan.

Lavery, Carl (2010). *The Politics of Jean Genet's late theater: Spaces of revolution*. Manchester University Press.

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.