An Analysis of the Relationship Between Jacques Rancière's Politics of Aesthetics and Postdramatic Theater

Narges Yazdi[1], **Hadi Anousha**[2]

Receive Date:23 May 2025, Accept Date: 04October 2025
Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

Abstract

Jacques Rancière's aesthetic theory in the realm of art and politics bears a close relationship to postdramatic theater in both its formal operations and its political implications. By rejecting what he calls the ethical regime of art—the regime more aptly described as the ethical regime of images—and the representative/poetic regime of art and by foregrounding the aesthetic regime, Rancière develops an approach to aesthetics whose concerns resonate strongly with postdramatic theater in terms of performance form and the political. In contesting the hierarchical logics that undergird art and politics, Rancière challenges the paradoxical logic of consensus and the distribution of sensibleness that stabilizes the referential structure of traditional theater. Through an emphasis on the aesthetic regime and disruption, he interrogates the norms and assumptions that underlie the hierarchical system of representation. Prominent theorists and practitioners in theater and performance—Antonin Artaud and Bertolt Brecht, among others—emerged as pioneers who challenged representational confrontation in theater and performance. Directors such as Meyerhold, Brecht, and Reinhardt contributed to a shift in performance form by reconfiguring the audience's position and drawing on the performance methods of Eastern theater. This paradigm shift transformed Western theater's performance form. Subsequently, theater and performance collectives that cultivate immersive and interactive experiences—Rimini Protokoll, Punchdrunk, and Blast Theory—alongside directors working in a postdramatic mode, reconfigured the performance stage to convert passive spectators into active spectator-performers. This diversification expanded the trajectory of change across media and formats, presenting various forms of theater and art as vehicles for activating viewers. Both approaches foreground processuality and imply audience participation as central features. Such participation is a crucial aspect of transforming the

1. Assistant Professor, Department of Theater, Faculty of Cinema and Theater, Iran University of Arts, Tehran, Iran. Email: n.yazdi@art.ac.ir
2. MA in Theater Directing, Department of Performing Arts, Faculty of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hadianoosha@gmail.com

structure of performance and revealing the conditions and processes of production within the performance event. A salient development in postdramatic theater is the blurring of the boundaries between production and reception: the production of the performance event and its reception become interwoven, thereby foregrounding the aesthetic dimension of the political. In this sense, Rancière's emphasis on the distribution of the sensible as a constructed formation aligns with postdramatic theater's rejection of the hierarchical dominance of dramatic theater, in which the text occupies a central position; both frameworks valorize equality among the elements of the performance. There is a notable convergence between postdramatic theater's formal strategies and Rancière's concepts—such as dissensus and the disruption of the aesthetic regime. Across both spheres, there is an emphasis on equality rather than prescriptive hierarchy, a destabilization of established norms, and a blurring of the boundaries between spectator and performer. They privilege the sensory and experiential dimensions of performance, foreground the phenomenal body over the merely symbolic body, and embrace plurality of meaning. In Rancière's account, art becomes political precisely when it presents and reorganizes the distribution of material and symbolic space and redraws the boundary between what is visible and what remains invisible in the public realm; it redefines who is seen and who has a voice. Politics, for Rancière, is the power to redistribute the sensible, enabling new speaking subjects to become visible as active political agents. Consequently, audiences must be urged toward a fundamental transformation of theater: rather than issuing clear messages, performances should disrupt and challenge prevailing consensus. It should be noted, however, that Rancière often describes the distribution of the sensible with reference to the visible or audible—text and image—and primarily in relation to art, photography, film, and literature, alongside macro historical concerns such as democracy and modernity. He rarely addresses contemporary theater in a sustained manner. In "The Emancipated Spectator", he concentrates on Brecht and Artaud, and equates watching a performance with reading a book and aligning the spectatorial gaze with the gaze directed at an image. In "Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art", he broadens his scope beyond a single medium to consider painting, sculpture, dance, theater, photography, and cinema. In discussions of theater and dance, he draws on early modernist figures such as Ibsen, Maeterlinck, Appia, and Craig, as well as the dance practices of Isadora Duncan. Consistently, his analysis hinges on close readings of texts or images, while other elements essential to postdramatic theater and live performance—space, time, and bodies—often receive comparatively less attention. Consequently, in Rancière's framework, the principal mode of engagement with theater tends to be discursive rather than materialistic, prioritizing analysis of ideas and texts about theater over consideration of embodied and experiential dimensions central to the theatrical event. In Rancière's vision, art becomes political as soon as it presents the distribution of material and symbolic space and alters the boundary between what is visible and invisible in the public sphere, what is included and excluded from independent repre-

sentation and voice. Politics, for him, is the power to redistribute the sensible, thereby enabling new speaking subjects to emerge as active political agents. Thus, the audience's engagement must precipitate a fundamental transformation of theater, moving away from the production of clear didactic messages toward disruption and contestation of existing consensus. In postdramatic theater, a parallel paradigm shift in the formal and substantive organization of the artistic event within theater and performance can be discerned, aligning with Rancière's aesthetic regime. Postdramatic theater places heightened emphasis on perception, appearance, and immediate sensory experience, representing a formal and reflexive turn that reconfigures the relationship between theatrical presentation and audience. This turn often de-emphasizes external referents in favor of phenomena generated within the performance itself. As Lehmann notes, postdramatic theater is characterized by parataxis/non-hierarchy, simultaneity, a density of signs, musicalization, scenography, visual dramaturgy, physicality, the irruption of the real, and event/situation. Rancière's theory of the redistribution of the sensible can thus be read as consonant with the creation of interactive approaches in which the audience assumes an active role, catalyzing a paradigm shift in performance form. In postdramatic theatre, by eliminating the boundaries between performer and audience by creating a kind of inclusive and egalitarian participatory environment, the audience participates in the creation of the performance and becomes part of the performance process. In this performance medium, a bodily and pivotal action may be created between the performer and the audience. In other words, in postdramatic theatre we are faced with process-oriented theatre, in which the performance process is considered more important than the final product. In postdramatic theatre, the audience becomes an active and engaged audience in the performance space of the action. However, it should be considered that the mere fact that a performance is interactive will not necessarily lead to the emancipation of the spectator, and it is important that the performance be designed in such a way that the spectator is recognized as the subject of the spectacle and that his participation is not simply an empty gesture, because in this case we are faced with the same traditional stultifying dramaturgy with merely an empty gesture indicating the participation of the spectator. Rancière contrasts seeing with knowing and acting, advocating the emancipation of the spectator against stultifying representational dramaturgy. Taken together, Rancière's ideas constitute a radical departure from traditional dramaturgy, foregrounding theater as a living, interactive, dynamic, and multifaceted experience. The shared features of postdramatic theater and Rancière's theoretical framework include the rejection of hierarchies, disruption of conventional norms, blurring of performance boundaries, sensory and experiential emphasis on the phenomenal body, pluralism of audience-performer positions, and the deconstruction of representational logic.

Keywords: Aesthetic Regime, Postdramatic Theater, Consensus, Disruption, Redistribution of the Sensible

واکاوی نسبت میان سیاست استتیک ژک رانسیر و تئاتر پست‌دراماتیک

نرگس یزدی[۱]، هادی انوشا[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۱۲

Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

چکیده

ژک رانسیر با به چالش‌کشیدن نظام‌های سلسله‌مراتبی در هنر و سیاست، منطق پارادوکسیکال مبتنی بر اجماع و توزیع امر محسوس را رد می‌کند. او با تأکید بر منطق رژیم استتیک و با به میان آوردن مفهوم عدم اجماع، اختلال، و بازتوزیع امر محسوس، هنجارها و پیش‌فرض‌های زیربنایی نظام سلسله‌مراتبی بازنمایی را به پرسش می‌کشد. رویکرد رانسیر با رد رژیم بازنمایانه و رژیم اخلاقی تصاویر و تأکید بر رژیم استتیک، پیوند نزدیکی با فرم اجرایی تئاتر پست‌دراماتیک دارد و می‌توان ویژگی‌های تئاتر و اجرای پست‌دراماتیک را همسو با بازتوزیع امر محسوس دانست. شاید رانسیر در نوشته‌های خود بیشتر به فرم‌های دیگر هنری پرداخته باشد اما رابطهٔ میان مخاطب و اثر هنری که در تئاتر و اجرا از اهمیت بسیاری برخوردار است، در نوشته‌های او در باب استتیک شأن محوری دارد. به باور رانسیر با جای‌دادن تماشاگر در صحنهٔ اجرا و با از میان برداشتن شکاف صحنه و تماشاگر و رهایی از دراماتورژی تحمیق‌گر بازنمایانه، رؤیت‌پذیری و کنش‌مندی تماشاگر ـ اجراگر امکان‌پذیر می‌شود. تعیین حدود امور رؤیت‌پذیر و رؤیت‌ناپذیر، شنودپذیر و شنودناپذیر، تصورپذیر و تصورناپذیر، امکان‌پذیر و امکان‌ناپذیر وجه اشتراک مهم «استتیک» و «سیاست» از منظر رانسیر است و او با تحلیل این اشتراکات، پیوند ذاتی میان این دو موضوع را آشکار می‌کند. هدف از انجام پژوهش حاضر برقراری نسبتی میان سیاست استتیک ژک رانسیر و تئاتر و اجرای پست‌دراماتیک است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که به‌رغم اینکه رانسیر در تأملات خود به‌ندرت به‌طور مشخص به تئاتر معاصر می‌پردازد، آرای او در تئاتر و اجرا متضمن قسمی انحراف رادیکال از دراماتورژی سنتی است و تئاتر را به عنوان نوعی تجربهٔ زنده، تعاملی، پویا و چندوجهی در اولویت قرار می‌دهد و به نظر می‌رسد این دیدگاه همسو با فرم اجرایی تئاتر پست‌دراماتیک است، اصطلاحی که هانس-تیس لمان در دههٔ ۱۹۹۰ میلادی آن را به نحوی نظام‌مند تبیین کرد اگرچه دشوار می‌توان آپاراتوس مفهومی مشخصی را به آن نسبت داد. مؤلفه‌ها و

۱. استادیار، گروه تئاتر، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
Email: n.yazdi@art.ac.ir

۲. کارشناس ارشد، رشتهٔ کارگردانی نمایش، دانشکدهٔ موسیقی و هنرهای نمایشی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: hadianoosha@gmail.com

اسلوب‌های تئاتر پست‌دراماتیک مانند رد سلسله‌مراتب‌ها، برهم‌زدن هنجارهای مرسوم، محوکردن مرزهای اجرا، تمرکز حسی و تجربی بر بدن پدیداری، تکثر معنا در مخاطب- اجراگر و اختلال در منطق بازنمایانه را می‌توان هم‌راستا با مفهوم بازتوزیع امر محسوس مطرح‌شده از جانب رانسیر قلمداد کرد.

واژگان کلیدی: رژیم استتیک، تئاتر پست‌دراماتیک، اجماع، اختلال، بازتوزیع امر محسوس

۱. مقدمه

نوشته‌های ژک رانسیر[۱] در نیم‌قرن اخیر تأثیر چشم‌گیری بر رویکردهای متفاوت به تأمل در باب فرم هنری تئاتر و اجرا[۲] داشته است. اگرچه او در قیاس با سایر فرم‌های هنری کمتر تئاتر را به‌طور مستقیم موضوع بحث خود قرار داده، رابطهٔ میان مخاطب و اثر هنری در نوشته‌های او در باب استتیک نقش محوری دارد. این موضوع در تئاتر و اجرا واجد اهمیت بسیاری بوده و تئاترسازان مطرحی با ارائهٔ شیوه‌های اجرایی خاصی به واکاوی این ارتباط پرداخته‌اند. با اینکه رانسیر کمتر به صورت مستقیم به تئاتر پرداخته، علاقه به تئاتریکالیته و پرفرمتیویته در سراسر آثارش به چشم می‌خورد تا جایی که پیتر هالند[۳] بیان کرده نوشته‌های او قسمی «تئاترکراسی»[۴] را پیشنهاد می‌دهد (Fryer, 2021). کانون نظرات رانسیر رژیم استتیک[۵] است. «رژیم استتیک مفهومی کلیدی در آثار رانسیر است. به باور او هنر به شکل کنونی‌اش تنها در درون این رژیم معنا می‌یابد. رژیمی که در آن تمایز مشخصی میان «هنر» و «غیر هنر» وجود ندارد و هیچ معیار ثابتی برای تشخیص آنچه اثر هنری خوانده می‌شود، ارائه نمی‌شود. این تعریف برخلاف رژیم بازنمایانهٔ کلاسیک است که در آن هنرها واجد سلسله‌مراتب بوده و هر یک با موضوعات خاصی سروکار داشتند» .(Fryer&Conroy,2021,1) همچنین تغییر پارادایم در فرم اجرایی رسانهٔ تئاتر در دهه‌های اخیر موجب تغییر نگرش در ماهیت آن شده است. نظریه‌پردازان و فعالان مطرح حوزهٔ تئاتر و اجرا از قبیل آنتونن آرتو[۶] و برتولت برشت[۷] از پیشگامانی بودند که مواجههٔ بازنمایانه با فرم اجرایی در تئاتر را به معارضه طلبیدند و کارگردانانی مانند میرهولد[۸]، برشت و راینهارت[۹] در اجراهای خود با قراردادن صحنهٔ اجرا در جایگاه تماشاگران با بهره‌گیری از شیوه‌های اجرایی نمایش شرقی، از پیشگامان این تغییر الگو در فرم اجرایی در تئاتر غرب بودند. در ادامه، گروه‌های تئاتری و اجرایی در قالب اجراهای ایمرسیو[۱۰] و اینتراکتیو مانند گروه‌های ریمینی پروتکل[۱۱]، پانچ درانک[۱۲]، بلست ثیری[۱۳] و کارگردان‌هایی با رویکرد پست‌دراماتیک، صحنهٔ اجرا را دگرگون ساخته و تماشاگر منفعل را به تماشاگر- اجراگر و مخاطب کنش‌مند بدل ساختند و سیر این تغییر را در رسانه‌های اجرا و تئاتر، تنوع و گسترش دادند. بنابراین، بسیاری از اشکال تئاتر و هنر، خود را به مثابه محملی برای فعال شدن بینندگان پیشکش می‌کنند (Tanke, 2011, 91).

ژک رانسیر، فیلسوف فرانسوی و نظریه‌پرداز انتقادی، در *تماشاگر رهایی یافته*[۱۴] در نقد شیوهٔ بازنمایانه قلمرو جدیدی را در این هنر معرفی می‌کند که تماشاگران تئاتر دیگر در مقام مخاطبان منفعل قرار نمی‌گیرند. او این موضع انفعالی در تئاتر را همسو با منطقی تحمیق‌گر خوانده و آن را برای تماشاگران تئاتر زیان‌بار می‌داند. او در این جستار پیشنهاد می‌کند که تماشاگر تئاتر با قرارگرفتن در صحنهٔ اجرا به نحوی بدن‌مند و جسمانی در قالب تماشاگر- اجراگر و برقراری ارتباط حسی با اجرا، موجب پر شدن شکاف صحنهٔ اجرا و خود شود تا به رؤیت‌پذیری کامل در ساخت و تولید اجرا، که در تئاتر بازنمایانه مجال بروز نمی‌یابد، نائل آید. رانسیر بر این باور است که رهایی تماشاگر، یعنی رهایی هر یک از ما در مقام تماشاگر، در همین قدرت پیوستن و گسستن نهفته است. تماشاگری وضعیت انفعالی نیست و باید به فعالیت تغییر یابد. ما تماشاگران در عین حال می‌آموزیم و می‌آموزانیم، کنش می‌ورزیم و می‌شناسیم، ما تماشاگران همیشه آن‌چه را می‌بینیم به چیزی که دیده‌ایم و گفته‌ایم، انجام داده‌ایم و رؤیایش را داشته‌ایم ربط می‌دهیم (تدین، ۱۳۹۵، ۴۴۲). به بیان دیگر، این رویکرد استتیک به تماشاگران می‌آموزد با حضور در صحنهٔ اجرا، خود به عاملان جمعی اجرا بدل شوند و اجرا آنها را نیز در خود فرا بگیرد و به درون دایرهٔ کنش اجرایی بکشاند تا انرژی جمعی اجرا به آنها نیز به عنوان کنش‌گر سرایت کند و تماشاگران نیز قدرت دیده‌شدن و شنیده‌شدن و کنش‌مندی خود در اجرا را به عنوان عاملان تأثیرگذارکسب کنند.

در تئاتر پست‌دراماتیک همگام با رژیم استتیک ژک رانسیر تغییر پارادایم در شکل فرمی و محتوایی رخداد هنری در رسانهٔ تئاتر و اجرا قابل تشخیص است. می‌توان

Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

تأکیدی را که بر ادراک، ظاهر و تجربهٔ حسی بی‌واسطه در تئاتر پست‌دراماتیک نهاده می‌شود، نوعی چرخش فرمی و بازتاب‌گر قلمداد کرد، از آن رو که آن به پیوند میان مؤلفه‌های عرضه‌داشت تئاتری و رابطهٔ از نوپیکربندی‌شده با مخاطب و یا چرخشی که در تقابل با بازنمایی است، به بهای ارجاع (مضمونی) به پدیدارها در جهان بیرونی مربوط می‌شود (مونبی و دیگران، ۱۴۰۰، ۲۷). تئاتر پست‌دراماتیک با رویکرد استتیک رانسیر، در سیاست‌ورزی و پرداختن به امر روزمره نسبت نزدیکی دارد، به طوری که امر شخصی مردم عادی جامعه به امرسیاسی تعبیر می‌شود. به باور لمان «راهبردهای پست‌دراماتیک برای پرداختن به مسائل اجتماعی (بیکاری، خشونت، انزوای اجتماعی، تروریسم، مسائل مربوط به نژاد و جنسیت) مناسب‌ترند» (Lehmann, 2011, 36). اما آنچه مورد نظر لمان است این است که پرداختن به چنین مسائلی مبتنی بر بازنمایی نباشد از آن رو که امر سیاسی صرفاً می‌تواند به نحوی غیرمستقیم در تئاتر ظاهر شود. امر سیاسی فقط و فقط زمانی در تئاتر تأثیر خواهد داشت که به هیچ روی ترجمان‌پذیر یا بازترجمان‌پذیر به منطق، نحو و اصطلاحات گفتمان سیاسی واقعیت اجتماعی نباشد. امر سیاسی در تئاتر نباید به منزلهٔ بازتولید امر سیاسی، بلکه به عنوان ایجاد وقفه در آن قلمداد شود (مونبی و دیگران، ۱۴۰۰، ۴۳).

هدف از انجام پژوهش حاضر بررسی این مسئله است که چگونه در تئاتر پست‌دراماتیک همسو با سیاست استتیک رانسیر تولید بازنمایانهٔ مصنوعات سلسله‌مراتبی و ساختارمند به نفع آثار مبتنی بر عرضه‌داشت با هم‌حضوری و هم‌آفرینی اجراگر و تماشاگر کنار نهاده می‌شود، آثاری که در آنها به حاشیه رفتگان مجال رؤیت‌پذیری و شنودپذیری و کنش در صحنهٔ اجتماع و سیاست پیدا می‌کنند.

۲. پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ سارا بیتوئی و محمد هاشمی (۱۴۰۱)، با عنوان «مطالعه تطبیقی بازتوزیع محسوسات در آثار بهرام بیضایی و ژان ژنه با تکیه بر آرای ژک رانسیر- مطالعه موردی: پرده‌خانه و سیاهان» به بررسی رژیم‌های سه‌گانهٔ هنر در شیوهٔ غربی می‌پردازد و با بررسی مفاهیم اجماع و اختلال و بازتوزیع امر محسوس در منطق رانسیر در پی تشریح رژیم استتیک او است. در ادامه با بررسی نمایشنامهٔ *پرده‌خانه* بهرام بیضایی که دارای ویژگی‌های منطق اجماع و دوگانه‌های مرسوم سلسله‌مراتبی است، این نمایشنامه را دارای کنش منسجم و فرجام معین و پیرو رژیم بازنمایانه می‌داند. در نمایشنامهٔ سیاهان ژان ژنه نیز با بررسی عناصر شکاف در منطق اجماع و شکستن دوگانهٔ پندارهای مرسوم و رد منطق بازنمایانه آن را همگام با رژیم استتیک می‌داند.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد سپهردانش اشراقی (۱۳۹۸)، با عنوان «هنرمند کنش‌گر از منظر هانا آرنت و ژک رانسیر» با پرداختن به هنر سیاسی مفهوم هنرمند کنش‌گر را به عنوان موقعیتی گفتمانی مطرح می‌کند. در این موقعیت هنرمند از طریق کنشی سیاسی در گفتمان می‌تواند تغییر پارادایم به وجود آورد. هنرمند با حرکت در مرزهای گفتمانی، رویکرد استتیک دال‌های ثابت‌شده را به چالش می‌کشد و با نظریهٔ هانا آرنت در مفاهیم حیطه عمومی، کنش‌گری، کنش و اندیشه‌های استتیک ژک رانسیر در بازتوزیع امر محسوس همگام است.

پایان‌نامه کارشناسی ارشد زهرا کلاه‌چی (۱۳۹۷)، با عنوان «تبیین رابطهٔ مکان مواجهه و تماشاگر در شیوه‌های اجرایی آگستو بوال بر اساس نظریات تماشاگر رهایی‌یافته ژک رانسیر و هم‌جواری ادوارد تی‌هال» با کاوش در مشارکت مخاطب و تماشاگر در اجرا و با به چالش کشیدن اجراهایی با نقطهٔ ثابت قابل درک، تماشاگری منفعلانه را نسبت به سیاست استتیک رانسیر در به چالش کشیدن تماشاگر منفعل بررسی می‌کند.

رساله دکتری علوم‌سیاسی معصومه محمدیاری (۱۳۹۶)، با عنوان «رانسیر و بازپیکربندی توزیع امر محسوس در سیاست و زیبایی‌شناسی» به زیبایی‌شناسی ژک رانسیر در شکل و محتوای رویدادهای هنری در فرم و محتوا می‌پردازد. این رساله نظریات رانسیر را در دو حوزهٔ سیاست و استتیک نسبت به بازتوزیع امر محسوس در زمان و مکان بررسی می‌کند و ارتباط فرمی و محتوایی در رژیم استتیک را نسبت به رژیم‌های بازنمایانه در هنر و سیاست مقایسه می‌کند.

۳. روش پژوهش

پژوهش پیش رو به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و پایگاه‌های الکترونیکی علمی معتبر و دانشگاهی صورت پذیرفته است.

۴. چارچوب نظری

۱. ۴. رژیم‌های هنری در سنت غربی

ژک رانسیر هنر کلاسیک غرب را ساختاری شکل‌یافته در توزیع امر محسوس می‌داند. او با تقسیم‌بندی هنر غرب از درهم‌تافتگی سه منطق پیکربندی، تحت عنوان رژیم‌های هنری سخن به میان می‌آورد اما تصریح می‌کند که این به معنای تمایز سه دورهٔ تاریخی نیست .(Dasgupta, 2008) رانسیر این سه رژیم را رژیم اخلاقی تصاویر[۱۵]، رژیم بازنمایانه[۱۶] و رژیم استتیک[۱۷] نام می‌نهد.

۱. ۱. ۴. رژیم اخلاقی تصاویر

این رژیم در معنای دقیق اصلاً یک رژیم هنری نیست. در این رژیم، مجسمهٔ یک الهه به عنوان تصویر الهه درک می‌شود و این پرسش‌ها را برمی‌انگیزد: آیا ساختن تصاویری از الهه‌ها درست است؟ آیا الهه‌ای که در تصویر است، واقعی است؟ آیا تصویر همانگونه که باید باشد، است؟ به باور رانسیر، مباحث افلاطون در باب هنر، در محدودهٔ پارامترهای تبیین شده از جانب رژیم اخلاقی تصاویر قرار می‌گیرد. بدین معنی که افلاطون دلمشغول تأثیر تصاویر مورد نظر بر «اتوس» یا نحوهٔ بودن افراد و اجتماع است و تصویر، پرسش‌های اخلاقی را برمی‌انگیزد. رانسیر به عنوان مثال، از رقص به عنوان تکنیکی درمانگر، شعر به عنوان آموزش، و تئاتر به منزلهٔ فستیوال مدنی سخن به میان می‌آورد (Davis, 2010: 133). افلاطون با این اعتقاد که هنر دو مرتبه از واقعیت فاصله دارد و تقلیدی از تقلید است، ماهیت هنر را زیر سؤال می‌برد و هنر را مانند کپی‌هایی می‌داند که هنرمندان می‌خواهند دیگران را با کپی‌های اصل آن روبه‌رو کنند و مردم را از رویارویی با اصل محروم سازند. به همین دلیل هنر نزد افلاطون، در کتاب *جمهوری*، ارزشمند نبود و آن را دو مرتبه دورتر از حقیقت می‌پنداشت. رانسیر در رژیم اخلاقی تصاویر که بر ماهیت مفاهیم اخلاقی ارزیابی می‌شود به این رژیم در درست بودن تأثیر اخلاقی تصاویر شک می‌کند، به عبارت دیگر، منطق اخلاقی تصاویر یا موجب نفع اخلاقی جامعه می‌شود و یا به جامعه آسیب و ضرر می‌رساند. به باور رانسیر «افلاطون هنر را طرد نمی‌کند بلکه هنر را نمی‌شناسد. افلاطون هنرها یعنی تخنه[۱۸] را می‌شناسد و تعیین می‌کند کدام خوب است و کدام بد، چه طور باید به کار بسته شوند و می‌بایست در خدمت چه هدفی باشند» (رانسیر و انگلمان، ۳۶، ۱۳۹۹).

در رژیم اخلاقی تصاویر، افلاطون سعی در به رسمیت شناختن قدرت‌هایی دارد که برای حکومت کردن از نظر او دارای صلاحیت هستند و از منظر رانسیر، مسئلهٔ اصلی در این رویکرد افلاطونی، انحلال دمکراسی است. زیرا دمکراسی بر قدرت همهٔ افراد، صرف‌نظر از اینکه چه جایگاه اجتماعی‌ای دارند استوار است، حتی قدرت ابراز و رؤیت پذیر بودن برای مردمی که از هیچ امتیاز اجتماعی و سیاسی در جامعه برخوردار نیستند. نظام مدنظر افلاطون مبتنی بر نمایندگی و بازنمایی است، این نمایندگی و بازنمایی به نظام پادشاهی و اشرافی وابسته می‌شود که طبقه‌ها و گروه‌های خاصی از افراد اجتماع، در آن احراز صلاحیت می‌شوند که نه نمایندهٔ کل جمعیت جامعه، بلکه نمایندهٔ یک طبقهٔ خاص هستند. رانسیر دمکراسی و نمایندگی را در اصل پیرو منطقی کاملاً مجزا می‌داند (رانسیر، ۳۶، ۱۴۰۰). رویکرد افلاطونی نوعی نگاه طبقاتی و سلسله‌مراتبی در مورد حقوق مردم جامعه است و رژیم اخلاقی تصاویر در راستای توزیع امر محسوس و منطق اجماع گام برمی‌دارد و مبتنی بر سلسله‌مراتب است. رانسیر برای رهایی از این رویکرد اخلاقی تصاویر و حکم افلاطون، به بازتوزیع امر محسوس در هنر تأکید می‌ورزد.

۲. ۱. ۴. رژیم بازنمایانه

رانسیر رژیم بازنمایانهٔ هنر یا نظام مبتنی بر بازنمایی را همگام با نظرات بوطیقایی ارسطو می‌داند و آن را به چالش می‌کشد. در منطق بازنمایانهٔ هنر، ارسطو با رهایی بخشیدن هنرها از معیارهای اخلاقی، مذهبی و اجتماعی در رژیم اخلاقی تصاویر افلاطونی، اثر هنری را بازنمودی از جهان واقع و به عبارت دیگر میمسیس می‌داند. در این رژیم این مسئله مطرح است که میمسیس فراتر از هر چیز، اصلی است که موجب می‌شود فعالیت‌های خاصی هنر محسوب شوند از این جهت که محصولات آنها «تقلید» هستند و نه محصولاتی به معنای معمول، مثلاً آن گونه که یک کفش محصول فعالیت کفش‌سازی است. مفهوم میمسیس تلویحاً بدین معناست که هنجارهایی که بر مبنای آنها این محصولات مورد داوری قرار می‌گیرند با ملاحظات کاربردگرایانه که بر درک محصولات فرایندهای غیربازنمایانه (مانند کفش) حاکم‌اند از یک سو و از سوی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

دیگر با ملاحظات اخلاقی برآمده از تصاویر تفاوت دارند. بدین‌سان، هنگامی که محصولات یک فعالیت خاص تقلید میمتیک قلمداد می‌شوند، بدین معناست که آنها تابع شرایط هنجارگرای مدونی هستند که نه کاربردگرایانه‌اند و نه اخلاقی. رژیم بازنمایانه در ذات مبتنی بر سلسله‌مراتب است و مقدماتی‌ترین مطالبهٔ آن این است که بازنمایی (ژانر و زبان آن)، برای جایگاه در سلسله‌مراتب اجتماعی سوژهٔ بازنمایی شده مناسب باشد (Davis, 2010: 135).

۳. ۱. ۴. رژیم استتیک

منطق استتیک با منطق دو رژیم دیگر دارای اختلاف ماهوی و فرمی است. در رژیم استتیک هنر، سلسله‌مراتب ژانر وجود ندارد و این مطالبه که اثر هنری با سوژه‌اش، اگر سوژه‌ای را بتوان تعیین کرد، مناسب باشد نیز در میان نیست. تنها در این رژیم است که می‌توان از «هنر» و نه «هنرها» سخن گفت. این رژیم، با کنار نهادن میمسیس، معیاری را نیز که بر مبنای آن در رژیم بازنمایانه فعالیت‌هایی به عنوان هنرها شناخته می‌شدند و از ارزیابی به‌لحاظ کاربردگرایانه یا اخلاقی معاف می‌شدند، کنار می‌نهد. در رژیم استتیک، هر ابژه‌ای بالقوه می‌تواند یک اثر هنری باشد و هر فعالیتی بالقوه می‌تواند آثار هنری به وجود آورد. افزون بر آن، در این رژیم قوانینی برای تعیین اینکه آیا و چرا ابژه‌ها زیبا هستند وجود ندارد که تلویحاً بدین معنی است که زیبایی مفهومی زائد است (Davis, 2010: 136). در رژیم استتیک، اثر هنری ابژهٔ تجربهٔ حسی و بخشی از جهان است که به نحوی منحصربه‌فرد دارای اندیشه است. این بخش از قلمرو حسانی از پیوندهای معمولش جداشده و قدرتی ناهمگن در آن سکنی گزیده، قدرت فرمی از اندیشه که برای خودش بیگانه شده است. رانسیر با بهره‌گیری از آثار شیلر، این فرض را به میان می‌آورد که این ویژگی اثر هنری در رژیم استتیک بدین معناست که آن معنای سیاسی خاصی دارد. فهم رانسیر از وعدهٔ سیاسی برابری‌طلبانهٔ اثر هنری در رژیم استتیک هنر ریشه در خوانش کانت به میانجی شیلر دارد. به نزد شیلر امر استتیک معنایی سیاسی دارد.

۲. ۴. اجماع و اختلال

منطق اجماع در نظریهٔ رانسیر همان سرکوب تفاوت‌ها در نظام‌های سیاسی است. این مفهوم به فرایندی اشاره می‌کند که در آن صداها، نظرها و دیدگاه‌های مخالف حذف شده و توزیع‌پذیری امر محسوس یا تثبیت وضع موجود حاکم می‌شود. اجماع در نگاه رانسیر تغییرات رادیکال و دمکراتیک را محدود می‌سازد و در نهایت ساختارهای قدرت و سلطهٔ حاکم را استمرار می‌بخشد. به اعتقاد رانسیر اجماع تفاوت‌ها را از میان برمی‌دارد و صداهای به حاشیه رانده شده را حذف می‌کند و قسمی هماهنگی برساخته ارائه می‌دهد که مقوم وضع موجود است. منطق اختلال رانسیر در تقابل با اجماع قرار می‌گیرد. اختلال مفهوم ساختار و سلسله‌مراتب ایستا و سخت را که در نظم سنتی تعریف می‌شود، به چالش می‌کشد و از رویکردی پویا، تعاملی و فراگیر حمایت می‌کند که تضاد، تفاوت و دگرگونی را در برمی‌گیرد و ناظر بر عدم اجماع است. از نظر او اختلال تنها به هم زیستی مربوط نمی‌شود، بلکه در مورد انحلال مرزهایی است که محرومیت و به حاشیه رانده شدن را از بین می‌برد.

۳. ۴. توزیع امر محسوس[۱۹] و بازتوزیع امر محسوس[۲۰]

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سیاست‌ورزی رانسیر که مفهومی کلیدی در اندیشهٔ او به شمار می‌رود این است که سیاست بعدی استتیک دارد. مراد او از این گفته این نیست که سیاست با هنر یا زیبایی پیوند دارد، بلکه این است که سیاست با ادراک و امر حسانی مرتبط است (Davis, 2010: 90). بدین‌سان این گفتهٔ رانسیر که آنهایی که نقشی ندارند، از نظم اجتماعی- سیاسی کنار نهاده می‌شوند، تا حدی بدین معناست که وقتی آنها سعی می‌کنند شکوه‌هایشان را ابراز نمایند، سخنان‌شان به عنوان استدلال منطقی شنیده نمی‌شود. به بیان دیگر، چنین نیست که شکوهٔ آنها فهم شده و سپس نادیده گرفته شود، بلکه اصلاً به عنوان زبانی واجد معنا شنیده نمی‌شود. علاوه‌بر این، بی‌نقش‌ها پیش از سوژه شدن به عنوان سوژهٔ سیاسی رؤیت‌ناپذیر هستند. برای بدل شدن به یک سوژهٔ سیاسی، فرد باید رؤیت‌پذیر و شنودپذیر شود و سیاست فرایند بازپیکربندی شیوه‌هایی است که از طریق آنها سوژه‌ها رؤیت‌پذیر و شنودپذیر می‌شوند. بازتوزیع امر محسوس همگام با منطق اختلال استتیک و سیاسی رانسیر است. اختلال با به چالش‌کشیدن مرزها و سلسله‌مراتب‌های برساخته و تحمیل شده به واسطهٔ توزیع امر محسوس، نظم مستقر و سنتی را بر هم می‌زند. توزیع امر محسوس مفهومی کلیدی در آثار رانسیر است

که به نحوی مبسوط در کتاب *سیاست استتیک*[۲۱] شرح داده شده و در بسیاری از مقالات او دوباره مطرح می‌شود و همچنین منطق زیربنایی کتاب *ایستسیس: صحنه‌هایی از رژیم استتیک هنر*[۲۲] را شکل می‌دهد (Ranciere, 2013). رانسیر در هر دو کتاب، همانگونه که پیش‌تر اشاره شد، میان دو رژیم هنری بازنمایانه یا تقلیدی و استتیک تمایز قائل می‌شود. در حالی که تقلید به تصویر کشیدن یک ایده را در برمی‌گیرد، استتیک به‌طور مستقیم با ادراک سر و کار دارد و به آنچه خود را برای حواس، درک‌پذیر می‌کند، اشاره دارد. این رژیم استتیک است که به‌طور خاص مورد علاقه رانسیر است، زیرا از نظر او، پیوندی ذاتی میان استتیک و سیاست وجود دارد.

۴. ۴. پلیس

رانسیر بر این باور است که سیاست، اعمال قدرت نیست. برای فهم این تقریر باید چهار عنصر اصلی دیدگاه او دربارهٔ سیاست را به خوبی فهم کرد که عبارتند از: تقابلی که او میان سیاست و پلیس برقرار می‌داند، شرح ساختاری او از سیاست دمکراتیک، نظریهٔ او دربارهٔ نحوهٔ به وجود آمدن سوژه‌های سیاسی (سوژه‌سازی سیاسی)، و فهم او از بعد استتیک سیاست (Davis, 2010: 74). البته باید در نظر داشت این چهار عنصر در آثار رانسیر کاملاً به هم مرتبطند. رانسیر *ده تز در باب سیاست*[۲۳] را در اصل به عنوان نقد ایدهٔ آرنتی یک سپهر سیاسی مشخص و شیوهٔ سیاسی زندگی نوشت (رانسیر، انگلمان؛ ۱۳۹۹، ۱۱۳). مفهوم پلیس در نظر رانسیر به نظم عمومی اشاره دارد که در فهم روزمره ما، «پلیس» قرار است آن را حفظ کند. بر اساس این رابطه بین فهم عمومی و تخصصی رانسیر و برداشت خاص و عادی خودمان، می‌توان گفت که در یک نظم پلیسی قدرتمند، مأموران پلیس کاربرد کمتری خواهند داشت (Deranty, 2010, 68). به اعتقاد رانسیر بخش زیادی از آنچه به‌طور معمول به عنوان سیاست فهم می‌شود شامل نهادها و فرایندهای حاکم بر ساماندهی و نمایندگی اجتماعات، اعمال قدرت، نحوهٔ توزیع نقش‌های اجتماعی و نحوهٔ مشروعیت‌بخشی به آن توزیع را باید «پلیس» قلمداد کرد. «سیاست بر مدار آنچه دیده می‌شود و آنچه می‌توان در مورد آن گفت، می‌چرخد، بر مدار اینکه چه کسی توانائی دیدن و استعداد سخن‌گفتن دارد» (Ranciere, 2004, 13). دعوی او این است که در این استدلال به جای به کار بردن واژهٔ پلیس در معنای ارگانی سرکوب‌گر متعلق به دولت، از معنای کهن‌تر و گسترده‌تر بهره می‌برد. رانسیر مدعی است که این واژه را در معنایی خنثی به کار می‌گیرد، بااین‌حال، انتخاب این واژه به سبب تداعی‌های موجود در آن مسائلی را به پیش می‌آورد. نظم پلیس افراد را در جایگاه‌های خاصی در جامعه می‌گمارد و چنین فرض می‌گیرد که نحوهٔ رفتار و اندیشهٔ آنها از جایگاه‌شان تأثیر می‌پذیرد. بر اساس نظم پلیس، جامعه متشکل از گروه‌هایی مختص به اسلوب‌های خاصی از کنش، مکان‌هایی که در آنها این مشاغل انجام می‌شوند و تطابق با این مشاغل و مکان‌ها است. برای مثال، نظم پلیس انتظار دارد که یک آهنگر شبیه یک آهنگر بیندیشد، یعنی اصلاً نیندیشد. نظم پلیس فرض می‌گیرد که افراد قابلیت‌های مختلفی دارند و مطابق با آن مقدر است که جایگاه‌های مختلفی را در یک سلسله‌مراتب اشغال کنند. این چارچوب تنظیم‌گر فرض می‌گیرد که جامعه کلی است که تمام بخش‌های آن پیشاپیش شناخته و نامگذاری شده و باید به هماهنگ‌ترین و ثمربخش‌ترین نحو به آرایش درآیند. سیاست در معنای رانسیری در تقابل با پلیس، هنگامی روی می‌دهد که افرادی که به نظر نابرابر می‌آیند، برابر اعلام می‌شوند و کار تنظیم‌گر نظم پلیس تصادفی جلوه می‌کند. سیاست، نمایان‌سازی ناگهانی آنارشی غایی‌ای را که هر سلسله‌مراتبی بر آن مبتنی است، ارائه می‌دهد. تقابل ساختاری رانسیر متضمن این نکته است که سیاست در این معنا همواره یک امکان است، بدین معنا که چیزها همواره ممکن است به گونه‌ای دیگر باشند. سیاست لزوماً همه جا نیست، بلکه ممکن است هر جایی باشد و خود را نمایان سازد (Davis, 2010, 75).

۵. ۴. تئاتر پست‌دراماتیک[۲۴]

با اینکه هانس-تیس لمان مبدع اصطلاح تئاتر پست‌دراماتیک نبود، اما این اصطلاح را در دههٔ ۱۹۹۰ میلادی به نحوی نظام‌مند تبیین کرد. او این اصطلاح را به عنوان بدیلی برای اصطلاح تئاتر پست‌مدرن که در آن زمان اصطلاحی فراگیر بود به کار برد. هدف او این بود که شرح دهد چگونه گستره‌ای وسیع از تئاتر و اجراهای معاصر بیش از اینکه از امر مدرن فاصله گرفته باشند، از درام فاصله گرفته بودند. به این معنی که این فرم‌ها دیگر با ایدهٔ به اجرا درآوردن عنصر میمتیک یا

Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

محاکات گونه، کشمکش دراماتیک در قالب یک داستان و دیالوگ‌هایی که در یک جهان داستانی بر زبان شخصیت‌ها جاری می‌شوند، هم‌خوانی نداشتند (یورس ـ مونبی، ۹، ۱۴۰۰).

سه واژهٔ مهم در اصطلاح تئاتر پست‌دراماتیک شایستهٔ توجه‌اند. «پست» به‌درستی معلوم نمی‌کند آیا رد آنچه پیش از آن می‌آید زمانمند است یا صرفاً نظری. لمان آن را به عنوان یک اصل بدون تناقض مطرح می‌کند. تصدیق اینکه تئاتر پست‌دراماتیک از آغاز وجود داشته و تصدیق اینکه تئاتر پست‌دراماتیک تبیین‌گر لحظهٔ خاصی از تئاتر پس از/ فراتر از اجرا است مانعةالجمع نیستند. در مورد «دراماتیک» باید گفت از آنجایی که «دراماتیک» دقیقاً همان چیزی است که کنار نهاده شده یا حتی رد شده، شگفت‌آور است که لمان همچنان این واژه را به کار می‌برد، حتی اگر در معنایی سلبی باشد. این نکته ممکن است بدین معنا باشد که هیچ دسته‌بندی دیگری از قبیل اپیک، لیریک یا فلسفی نتوانسته از آن فراتر برود. و در مورد واژهٔ «تئاتر» باید گفت خاستگاه یونانی آن و کاربرد خاص آن در جهان غرب موجب می‌شود در مواجهه با فعالیت‌های فرهنگی غیراروپایی، به‌ویژه رویدادهای فرهنگی غیرزیباشناختی و غیرداستانی، چندان کاربرد نداشته باشد. در این زمینه، اصطلاح «اجرا» یا حتی «اجرای فرهنگی» مناسب‌تر جلوه می‌کند (Pavis, 2016, 189).

تبیین دقیق اصطلاح تئاتر پست‌دراماتیک آسان نیست. لمان نیز در کتابی که با این عنوان به رشتهٔ تحریر درآورده معیارهای مشخص و دقیقی برای تبیین این اصطلاح ارائه نمی‌دهد. او به فرم‌های نوینی از قبیل فرهنگ عامه و فرهنگ رسانه، هنرهای بصری، انواع اجرا، رقص، سیرک، ویدیو آرت، اینستلیشن، و تئاتر موزیکال اشاره می‌کند. شاید بهترین کار برای ارائهٔ تعریفی از تئاتر پست‌دراماتیک این باشد که در نظر بگیریم تئاتر پست‌دراماتیک در مقابل چه مؤلفه‌هایی موضع می‌گیرد و با آنها به مخالفت برمی‌خیزد. تئاتر پست‌دراماتیک مخالف سرسخت بازنمایی بوده و خواهان آن است که یک رویداد صحنه‌ای چنان ارائه[۲۵] و عرضهٔ خالص تئاتری باشد که هرگونه اندیشهٔ بازسازی و تکرار واقعیت را از میان بردارد (یورس ـ مونبی، ۲۱، ۱۴۰۰). تئاتر پست‌دراماتیک برخلاف سنت تئاتر دراماتیک در پی آن نیست که یک کنش داستانی، کشمکش میان دو شخصیت، و زمان و مکانی غیر از اینجا و اکنون عرضه‌داشت را در اجرا بازنمایی کند. در تئاتر پست‌دراماتیک اهمیتی ندارد که متن دربارهٔ چیست، بلکه سازوکارهای زبان نمایان می‌شوند و متن به منزلهٔ شیئی اکوستیک قلمداد می‌شود، بدون اینکه معنای کلمات و ارزش ارجاعی آنها مورد نظر باشد. در تئاتر پست‌دراماتیک فقط المان‌های صحنه، شخصیت، کنش و پلات کنار گذاشته نمی‌شود، بلکه این فرم تئاتری خود را از الزام و چشم‌داشت‌های سنتی که جهانی داستانی را به وجود می‌آورد و همهٔ عناصر را در قالب یک کل ساختارمند قرار می‌دهد، می‌رهاند. التزام به بازنمایی در تئاتر دراماتیک موجب می‌شود تا منظر پدیدارشناسانهٔ تئاتر و اجرا همواره در جایگاهی ثانویه قرار داده شود و به تعبیر جو کلهر[۲۶] همواره نسبت به خود رویداد کمتر واقعی و کم اهمیت‌تر جلوه کند (یورس ـ مونبی، ۱۴، ۱۴۰۰). تئاتر پست‌دراماتیک، تئاتری است که خود را از متن دراماتیک رهایی بخشیده و در آن سلسله‌مراتب میان صحنه و متن برچیده شده است. درواقع، اغلب نویسندگانی که پست‌دراماتیک محسوب می‌شوند، نه برای صحنه، بلکه در تقابل با آن، یا علی رغم آن می‌نویسند؛ بدین معنا که صحنه قرار نیست روشنگر متن باشد، بلکه باید آپاراتوسی فراهم کند که چشم‌اندازهای نوینی را برای متن بگشاید، نه یک موقعیت اجتماعی-روانشناختی، بلکه آپاراتوسی برای اجرا، برای انگیختارهای ژستی و بصری که به ما کمک می‌کنند متن و صحنه را کشف کنیم. برخی کارگردانان مانند رابرت ویلسن[۲۷]، تالهایمر[۲۸]، کاستلوچی[۲۹] و لپاژ[۳۰] و نویسندگانی چون کلتس[۳۱]، هانتکه[۳۲] و فرمن[۳۳] شیفتهٔ ساختارهای ریتمیک بوده و از آنها در آثارشان بهره می‌برند (Pavis, 2016, 190). بنابراین، تئاتر پست‌دراماتیک مانند تئاتر دراماتیک نیست که در آن قرار باشد متنی به صحنه برود و کارگردان ضمن بهره‌گیری از خلاقیت خود، به متن وفادار بماند. علاوه‌بر این، در تئاتر پست‌دراماتیک به جای «بازیگر» از واژهٔ «اجراگر» استفاده می‌شود، از آن رو که بازیگر معمولاً با سنت بازنمایی و تقلید یک کاراکتر تداعی می‌شود، در حالی که اجراگر تداعی‌کنندهٔ عرضه‌داشت و حضور در اینجا و اکنون اجراست.

لمان در اجراها و پرفرمنس‌آرت‌های دهه‌های ۱۹۷۰ و ۱۹۸۰ به‌خصوص در کشورهای آلمان، هلند و بلژیک تغییراتی را مشاهده کرد که به باور او در واکنش به تئاتر ابسرد به وجود آمده بودند. هنرمندانی نظیر کانتور[۳۴] و ویلسن نیز

با تمرکز بر زیباشناسی بصری از سنت دراماتیک متن محور فاصله گرفته بودند. در کشورهای دیگری نظیر فرانسه در دههٔ ۱۹۸۰ هنرمندانی نظیر کلتس و ویناور[۳۵] بدون اینکه لزوماً همراه با واکنش پست‌دراماتیک باشند، فضایی را برای وارد شدن رسانه، هنرهای بصری و نمایش‌های واریته گشودند. هم‌زمان میان سال‌های ۱۹۶۸ تا ۱۹۸۰، تحلیل‌های دراماتورژیک ملهم از برشت و امپریالیسم نشانه‌شناختی به پایان رسیده و دورهٔ پسااستعماری آغاز شده بود. مطالعهٔ آثار آدورنو[۳۶] به‌ویژه *نظریهٔ زیباشناسی*[۳۷] (۲۰۰۲) یا جستار او با عنوان «تلاش برای فهم *دست آخر*»[۳۸] (۱۹۸۲) برای درک شکل‌گیری و سیر تحول تئاتر پست‌دراماتیک ضروری است (Pavis, 2016, 190).

نمی‌توان آپاراتوس مفهومی مشخصی را به تئاتر پست‌دراماتیک نسبت داد. البته می‌توان تقابل‌های دوگانهٔ بازنمایی/ حضور، رویداد/ موقعیت، فضا/ سطح و امثال آن را در نظر گرفت، اما چنین تقسیم‌بندی‌ای بسیار تقلیل‌گرانه جلوه می‌کند. لمان اغلب به واسازی دریدا اشاره می‌کند اما به‌درستی نسبت آن را با تئاتر پست‌دراماتیک مشخص نمی‌کند. به زعم پویس واسازی به نحوهٔ شکل‌گیری و سپس فروپاشی میزانسن در مقابل چشمان ما اشاره دارد. برای مثال، یکی از جزئیات موجود در بازنمایی ممکن است کل ساختار روایی را واسازی کند به نحوی که دیگر میزانسن نتواند دعوی بازنمایی جهان یا ساختن یک کاراکتر را اقامه کند. اینها عملیاتی مبتنی بر معنا هستند و نه صرفاً تمهیدات سطحی سبک‌پردازانه. اما تئاتر پست‌دراماتیک به فرم‌های هیبریدی و میزان بالایی از بینامتنیت و ترکیب کردن ژانرها و سطوح سبک‌پردازی گرایش دارد (Pavis, 2016, 160). بنابراین، نمی‌توان ویژگی‌های دقیقی را برای تئاتر پست‌دراماتیک برشمرد به‌ویژه اینکه نمونه‌هایی که لمان در کتاب خود مطرح می‌کند اکنون قدیمی محسوب می‌شوند و او بسیاری از اجراهای مطرح سال‌های اخیر را که می‌توان آنها را پست‌دراماتیک محسوب کرد، مشاهده نکرده بود. به باور لمان سبک تئاتر پست‌دراماتیک این وجوه مشخصه را به نمایش می‌گذارد: پاراتاکسیس، همزمانی، بازی با تراکم نشانه‌ها، موسیقایی شدن، دراماتورژی بصری، جسمانیت، اخلال در امر واقع و موقعیت/ رویداد (Lehmann, 2006, 86). به باور لمان درگیری سیاسی تئاتر نه به موضوعات، بلکه به فرم‌های ادراک مربوط می‌شود. البته باید از تقریرهای سطحی نظیر اینکه امر سیاسی تنها یک جنبهٔ سطحی هنر است، یا برعکس همهٔ هنرها به نحوی از انحا سیاسی هستند پرهیز کرد. بنابراین، سیاست تئاتر نوعی سیاست ادراک است.

در مجموع می‌توان گفت چرخش بنیادین تئاتر، از نیمهٔ دوم قرن بیستم با متزلزل شدن بنیان‌های دیرین درام و روایت همراه بود و چشم‌انداز نوینی از نسبت میان متن، اجرا و مخاطب ترسیم کرد. اگر درام کلاسیک در تداوم سنت ارسطویی بر میمسیس، انسجام علیت روایی و بازنمایی کاراکترهای منسجم استوار بود، اجراهای نوین به جای روایت‌های خطی و بسته، بافتی از رخدادهای پراکنده و گسسته را عرضه می‌کردند و به جای دیالوگ‌های روانشناختی، بدن‌ها، تصاویر و اصوات به‌عنوان مواد خام سازمان‌دهندهٔ صحنه قرار گرفتند و به جای بازنمایی واقعیت، خود حضور و کنش اجرا به کانون معنا بدل گشت. در این اجراها به جای کاراکتر منسجم، نقشواره‌ها بر صحنه ظاهر می‌شدند و اجرا بر متن از پیش نگاشته‌شده‌ای استوار نبود. هانس تیس- لمان اصطلاح «تئاتر پست‌دراماتیک» را در اشاره به این وضعیت به کار برد و تصریح کرد که آنچه در این تئاتر رخ می‌دهد «پایان درام» به معنای حذف کامل روایت نیست، بلکه جابجایی مرکزیت از متن به اجرا و از بازنمایی به عرضه‌داشت و حضور است. بدین‌سان، تئاتر دیگر حول محور پلات منسجم و کاراکتر روانشناختی نمی‌گردد بلکه بدل به رخدادی می‌شود که تماشاگر را به سطح نوینی از تجربهٔ ادراکی، حسی و بدنی فرامی‌خواند. در این چشم‌انداز، سیاست‌ورزی اجرا نیز معنایی تازه می‌یابد، سیاست دیگر صرفاً در قالب پیام یا مضمون متن نمایشی ظاهر نمی‌شود، بلکه در خود فرم و در روابطی که میان صحنه و تماشاگر ساخته می‌شود، تجلی می‌یابد. بدین‌سان، سیاست‌ورزی پست‌دراماتیک را باید در نحوهٔ سامان‌دهی ادراک جست‌وجو کرد، جایی که تجربهٔ تماشاگر از مصرف منفعلانه به مشارکت فعال بدل می‌شود. بدین قرار، صحنهٔ پست‌دراماتیک عرصه‌ای است که در آن سیاست از سطح محتوا به سطح فرم و تجربه منتقل می‌شود.

۵. تحلیل و بررسی

بر اساس مباحث طرح شده در بخش پیشین می‌توان گفت رویکرد ژک رانسیر در باب رژیم استتیک در شناسایی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

بازتوزیع‌پذیری امر محسوس و امر سیاسی، با فرم اجرایی و ماهیت هستی‌شناسانهٔ تئاتر پست‌دراماتیک دارای نقاط اشتراک زیادی است و رویکرد سیاست استتیک رانسیر و اصطلاحات مرتبط با آن از قبیل بازتوزیع امر محسوس، و منطق اختلال با منطق فرمی و هستی شناسانهٔ تئاتر پست‌دراماتیک هم‌پوشانی دارد. هر دو رویکرد نگاه سلسله‌مراتبی در سیاست و هنر را در رژیم اخلاقی تصاویر و رژیم بازنمایانه به چالش کشیده و نظم‌های مستقر در این ساختار را مختل می‌کنند و نگاه سیاست‌ورزانه و استتیک متفاوتی را برای هنر تئاتر و امر سیاسی پیشنهاد می‌کنند. رانسیر با اشاره به بازپیکربندی مرزهای ادراکی و مشارکتی در سیاست و استتیک، توزیع امر محسوس موجود را که منجر به شکل‌گیری سلسله‌مراتب‌ها و کنارگذاری‌ها شده، نقد می‌کند. او هنر را به عنوان یک اثر تاریخی پایدار قلمداد نمی‌کند و بر این باور است که هنری به صورت کلی وجود ندارد، بلکه یک نظام سامان‌یافتهٔ تاریخی است که توزیع امر محسوس را بنا نهاده و چارچوبی برای تولید هنری تعیین می‌کند. او رژیم استتیک هنر را در تضاد با رژیم بازنمایانه و رژیم اخلاقی تصاویر می‌داند و اثربخشی استتیکی را در تعلیق هرگونه رابطهٔ مستقیم میان تولید شکل‌های هنری و اثرگذاری ساختارمند می‌داند. تئاتر پست‌دراماتیک نیز با گذر از ساختارهای بازنمایانه، به حضور و عرضه‌داشت اجرا و نیز توجه به بدن پدیداری بیش از بدن نشانه‌ای در فرم اجرایی تئاتر اهمیت می‌دهد.

۱. ۵. ویژگی‌های مشترک نظریهٔ استتیک رانسیر و تئاتر پست‌دراماتیک

رد سلسله مراتب‌ها: رویکرد رانسیر در رژیم استتیک، نقد، به چالش کشیدن و رد نظام سلسله‌مراتبی است. سلسله‌مراتب‌ها تعیین می‌کنند چه کسانی مجاز به ابراز عقیده، رؤیت‌پذیربودن یا مشارکت در زندگی سیاسی و اجتماعی هستند، رانسیر از اصطلاح توزیع امر محسوس در اشاره به این رویکرد بهره می‌برد. در تئاتر پست‌دراماتیک نیز سلطهٔ سلسله‌مراتبی تئاتر دراماتیک که بر وفق آن متن محوری‌ترین نقش را ایفا می‌کند، رد شده و همهٔ عناصر به یک اندازه ارزش‌گذاری می‌شوند.

تمرکز بر برابری: اندیشهٔ نظری رانسیر حول محور ایدهٔ برابری در سیاست و استتیک در هنر می‌چرخد، این امر زمانی رخ می‌دهد که برای افراد فرصتی برابر برای مشارکت سیاسی و اجتماعی در جامعه فراهم باشد. همانگونه که در رویکرد نظری رانسیر در سیاست استتیک، توزیع امر محسوس به چالش کشیده شده و با بازتوزیع امر محسوس افراد حاشیه‌نشین و رؤیت‌ناپذیر در اجتماع مجال رؤیت‌پذیری و شنودپذیری در کنش‌های اجتماعی و سیاسی پیدا می‌کنند، در تئاتر و اجرای پست‌دراماتیک نیز فرم‌های اجرایی کنار نهاده شده فرصت ابراز وجود می‌یابند و فرم‌های هیبریدی ترغیب می‌شود. تماشاگران نیز از وضعیت انفعال خارج شده و بدل به عاملیتی فعال می‌شوند. برای مثال، در تئاتر ایمرسیو به‌ویژه آثار گروه پانچ درانک که در اجراهای فراگیر و ایمرسیو خود با ویژگی‌های اجرایی در مکان‌های غیرمتعارف مانند انبارها و ساختمان‌های مترو به تماشاگران مجال می‌دهند آزادانه در فضای اجرا حرکت کنند و حتی تماشاگر آزادی انتخاب دنبال کردن اجراگر مورد نظر خود را دارد می‌توان چنین رویکردی را یافت. این اجراهای تعاملی تماشاگر را وامی‌دارد فعالانه در صحنهٔ اجرا مداخله داشته باشد. بنابراین، عاملیت تماشاگر و آزادی کامل حرکت در فضای اجرا در اجراهای ایمرسیو گروه پانچ درانک به برابری و تعامل تماشاگر کنش‌مند در اجرا منجر می‌شود. در تئاتر پست‌دراماتیک با از میان برداشته شدن مرزهای میان اجراگر و تماشاگر با ایجاد نوعی محیط مشارکتی فراگیر و برابری طلبانه، تماشاگران در خلق اجرا مشارکت داشته و به بخشی از فرایند اجرا بدل می‌شوند. در این مدیوم اجرایی، ممکن است کنشی بدن‌مند و محوری میان اجراگر و تماشاگر خلق شود، به بیان دیگر، در تئاتر پست‌دراماتیک با تئاتر فرایند محور روبه‌رو هستیم که در آن فرایند اجرا مهم‌تر از محصول نهایی قلمداد می‌شود. در تئاتر پست‌دراماتیک، تماشاگران به مخاطبانی فعال و کنش‌مند در فضای اجرایی کنش تبدیل می‌شود. البته باید در نظر داشت که صرف تعاملی بودن یک اجرا، رهایی تماشاگر را به همراه نخواهد داشت و مهم است که اجرا به نحوی طراحی شده باشد که تماشاگر به عنوان فاعل تماشا به رسمیت شناخته شود و مشارکت او صرفاً ژستی توخالی نباشد چراکه در این صورت با همان دراماتورژی تحمیق‌گر سنتی مواجه هستیم با ژستی توخالی حاکی از مشارکت تماشاگر (ترنچنی، کاکرن؛ ۱۴۰۴، ۳۲۰). بدین قرار، باید توجه کرد که تئاتر ایمرسیو یا تعاملی چگونه سوژه‌ها و ابژه‌های جدیدی را وارد یک موقعیت

استتیک می‌کند و چگونه آنچه را که پیش‌تر رؤیت‌ناپذیر بوده رؤیت‌ناپذیر می‌کند. تئاتر ایمرسیو پست‌دراماتیکی که در آن مشارکت‌کنندگان به عنوان افراد سخنگو شنیده و فهم شوند همسو با آرای رانسیر خواهد بود. اما اگر اجرا به نحوی طراحی شده باشد که صدای مشارکت‌کنندگان در آن ناشنیده باقی بماند نمی‌توان آن را صرفاً به سبب فرم اجرایی تعاملی یا ایمرسیو رهایی‌بخش دانست.

محوکردن مرزها: رانسیر در برابر مرزبندی‌های سخت در میان رشته‌ها، نقش‌ها، دسته‌ها و طبقه‌ها، فرادست و فرودست، مرکز و حاشیه مقاومت کرده و سیالیت، بازتوزیع و اختلال را ترغیب می‌کند، در تئاتر پست‌دراماتیک به نحوی مشابه، تمایزها و قاعدهٔ تناسب و ضرورت ارسطویی جایگاهی ندارد و نه‌تنها در ارتباط میان اشکال هنری، بلکه مرزهای میان داستان و واقعیت، جایگاه تماشاگر و اجراگر و مفاهیم سنتی فضا و زمان کمرنگ می‌شود. برای مثال، اجراهای پست‌دراماتیک روبر لپاژ در استفاده از تکنیک‌های سینمایی و تئاتر چندرسانه‌ای، به حذف مرزهای سنتی در اجرا منجر شده است. دراماتورژی اجرایی لپاژ از روایت‌های چندخطی تودرتو، داستان‌سرایی عمیق استعاری و ساختارهای چند لایه برای محوکردن مرزهای محدودکننده در اجرا بهره می‌برد.

تکثر معنا: رانسیر بر تعدد تفسیرها در نظریهٔ خود در سیاست و استتیک تأکید می‌کند و حقیقت مطلق و تک‌معنایی را به چالش می‌کشد. در تئاتر پست‌دراماتیک نیز اجراهای بازپایان گشوده به تفسیرهای متعدد، با عدم‌قطعیت و عدم سلطهٔ مولف بر معنا و تکثر معنا همراه است. رانسیر رژیم بازنمایانه را به سبب کنارنهادن و به حاشیه راندن صداهای مختلف و پیروی از منطق اجماع مورد انتقاد قرار می‌دهد و از طریق منطق اختلال و عدم اجماع بر رد تک‌صدایی، اهمیت تکثر و چندصدایی تأکید دارد. در تئاتر پست‌دراماتیک نیز اجراهای گشوده و فاقد معنایی قطعی، تفسیرهای متکثر و شخصی را به همراه دارد. برای مثال، در تئاتر پست‌دراماتیک کانتور از روایت‌های پراکنده و داستان‌گویی غیرخطی، تکثر معنا تولید می‌شود و معنا تک و مطلق نیست، بلکه فرایندی پویا و چندوجهی در جریان است. در تئاتر پست‌دراماتیک، امر سیاسی در فرم تجلی می‌یابد. بنابراین، تئاتری که فاقد محتوای سیاسی است، یعنی پیام یا هدف سیاسی خاصی ندارد، می‌تواند وقفه یا اختلالی استتیک که در عین حال سیاسی نیز هست را در بر داشته باشد.

واسازی بازنمایی: رانسیر رویکرد بازنمایانه و ساختارمند در سیاست و هنر را منطبق با مفهوم اجماع نقد می‌کند و از حضور و مشارکت برابر بر مبنای منطق عدم اجماع و اختلال واسازانه حمایت می‌کند. این موضوع با تأکید تئاتر پست‌دراماتیک بر شکستن هنجارهای تئاتر سنتی برای کشف اشکال جدید اجرا همسو است. تئاتر پست‌دراماتیک با واسازی هنجارهای بازنمایی در تئاتر که اغلب با نگاه غیربازنمایانه امور روزمره را به رئالیسم تقلیدی ترجیح می‌دهد با رژیم استتیک رانسیر مشابهت دارد. کانتور در تئاتر مرگ خود با تأکید بر عدم بازنمایی کامل، واقعیت قراردادهای بازنمایانه را به چالش کشیده و مرزهای میان هنر و زندگی را از میان برداشته است. تأثیر تئاتر پست‌دراماتیک کانتور در تمرکز آن بر مادیت اجرا، رد داستان‌سرایی خطی و کاوش درهویت‌های پاره‌مند و غیربازنمایانه بودن رخداد اجرایی مشهود است.

بازتوزیع امر محسوس: مفهوم توزیع امر محسوس رانسیر برای هنرهای نمایشی ارزش زیادی دارد و به تبیین دقیق‌تر سیاست‌های ادراک یاری می‌رساند. اگرچه پژوهش‌گران تئاتر و نمایش گاه به این سیاست‌ها اشاره می‌کنند، اما اغلب این اصطلاح به اندازهٔ کافی مورد تأمل قرار نگرفته است. بااین‌حال، برای اینکه بتوان مفهوم مورد نظر رانسیر را به‌طور کامل با تئاتر به عنوان یک رویداد زنده «سازگار» کرد، باید تغییرات اندکی در آن اعمال کرد. به نظر می‌رسد استتیک رانسیر حول محور دیدنی و شنیدنی، و متن و تصویر (متحرک) می‌گردد و تماشاگران اغلب از طریق فرایندهای نشانه‌شناسی-شناختی مانند داستان‌گویی، ترجمه و تحلیل بصری برای تولید معنا و تفسیر مورد بحث قرار می‌گیرند. در واکنش به این نظام نشانه‌گذاریِ دیداری-منطق‌محور، نیاز است استتیک او را گسترش داد تا بدن‌ها را نیز در بر بگیرد از آن رو که مفهوم «توزیع امر محسوس» رانسیر توجه اندکی به هوش بدنی[۳۹]، یعنی به دانش بدنمندی که در عواطف و احساسات وجود دارد، معطوف داشته است. این تغییر تمرکز، با توجه به تئاتر، رقص و پرفرمنس معاصر پست‌دراماتیک، که در آنها علاوه‌بر متن، بدن‌ها، اشیاء، فضا، زمان و رسانه‌ها نیز نقشی به همان اندازه برجسته ایفا می‌کنند، حتی مرتبط‌تر به نظر می‌رسد (Rancière, 2009). سیاست‌های ادراک ارتباط نزدیکی با مفهوم بازتوزیع امر محسوس رانسیر دارد. او از طریق این مفهوم، نظام‌ها، استراتژی‌ها و روابط قدرتی

Doi: 10.22034/rpa.2025.2061493.1157

را بررسی می‌کند که تعیین می‌کنند چه چیز باید در جهان دیده شود و چه چیز باید ادراک‌ناپذیر شود.

البته باید در نظر داشت رانسیر در نوشته‌های خود اغلب توزیع امر محسوس را با ارجاع به امر دیدنی یا شنیدنی، یعنی متن و تصویر و عمدتاً در ارتباط با هنر، عکاسی، فیلم و ادبیات، در کنار مسائل کلان‌تاریخی مانند دمکراسی یا مدرنیته شرح می‌دهد. همچنین می‌توان دریافت او به‌ندرت به تئاتر معاصر در تأملات خود می‌پردازد. او در *تماشاگر رهایی‌یافته* بر برشت و آرتو تمرکز دارد و تماشاکردن اجرا را با خواندن یک کتاب برابر می‌داند و فعالیت تماشاگری را با «نگاه متمرکز بر یک تصویر» مقایسه می‌کند. در *ایستسیس: صحنه‌هایی از رژیم استتیک هنر* نیز به جای محدود کردن خود به یک مدیوم واحد به هنرهای گوناگونی از قبیل نقاشی، مجسمه، رقص، تئاتر، عکاسی و سینما می‌پردازد و در بخش‌هایی که به تئاتر و رقص اختصاص یافته‌اند، عمدتاً به مدرنیسم اولیهٔ ایبسن، مترلینک، آپیا یا کریگ و رقص لویی فولر و ایزادورا دانکن اشاره دارد. او در راستای تمرکز خود بر امر شنیدنی و دیدنی، اغلب استدلال‌های خود را بر پایهٔ خوانشی دقیق از متن‌ها یا تصاویر بنا می‌کند، در حالی که سایر عناصری را که به همان اندازه برای تئاتر پست‌دراماتیک و اجرای زنده کلیدی هستند، مانند فضا، زمان یا بدن‌ها، در جایگاه دوم قرار می‌دهد. بنابراین، می‌توان مشاهده کرد که در مورد تئاتر، شیوه اصلی تعامل رانسیر بیشتر گفتمانی است تا مبتنی بر مادیت؛ زیرا او تمایل دارد به جای در نظر گرفتن مؤلفه‌های تجسمی و تجربی که بخش جدایی‌ناپذیر رویداد تئاتر هستند، به تحلیل ایده‌ها یا متن‌هایی دربارهٔ تئاتر بپردازد. حتی هنگام مطالعهٔ آثار هنری که به‌راحتی از حوزه‌های متنی یا بصری فراتر می‌روند، مانند رقص‌ها، او عمدتاً به ایده‌ها در مورد بدن در کار او علاقه‌مند به نظر می‌رسد و حتی هنگامی که از عواطف، ادراکات، انرژی، حرکت و ریتم صحبت می‌کند، بدن همچنان یک انتزاع نمادین باقی می‌ماند (Ranciere, 2021).

نتیجه‌گیری

آنچه در مورد آرای ژک رانسیر و اسلوب‌های تئاتر پست‌دراماتیک در این جستار بیان گردید، پیوندی فرمی و محتوایی در این دو رویکرد به‌لحاظ سیاسی و استتیک را نمایان می‌سازد. رانسیر به نوعی با رد دلالت‌مندی نشانه‌شناسانه که در بطن منطق تحمیق‌گر و رد رژیم اخلاقی تصاویر و رژیم بازنمایانه و مطلوب برشمردن رژیم استتیک، با رویکرد تئاتر پست‌دراماتیک در فرم اجرایی و محتوای سیاسی همسو است. او با نگرش رهایی تماشاگر خود بر رد اعتقاد به نقش منفعلانهٔ تماشاگر، دوگانه انگاری دیدن و اندیشیدن و تأکید برحضور کنش‌مندانه مشابهت‌هایی با ویژگی‌های رخدادهای تئاتر پست‌دراماتیک عیان می‌سازد. تأکید بر فرایندمحوری و دلالت ضمنی برای مشارکت تماشاگر اجرا در هر دو رویکرد وجود دارد. این جنبهٔ مهمی در دگرگونی ساختار فرم اجرا و رؤیت‌پذیرکردن شرایط و فرایندهای تولید در رخداد اجرایی تئاتر پست‌دراماتیک است که پیش‌تر به واسطهٔ فاصلهٔ صحنه و تماشاگر پنهان مانده بود. جنبهٔ مهم این تحولات در تئاتر پست‌دراماتیک مخدوش‌کردن مرزهای میان تولید رخداد اجرایی و دریافت تماشاگر است که این تغییر فرم در اجرا، جنبهٔ استتیک امرسیاسی را آشکار می‌سازد. رانسیر با برساخته دانستن توزیع امر محسوس، پیشنهاد بازتوزیع آن را در سیاست و استتیک مطرح می‌کند و تئاتر پست‌دراماتیک نیز به‌طور مشابه سلطهٔ سلسله‌مراتبی تئاتر دراماتیک را که در آن متن نقش محوری ایفا می‌کند، رد می‌کند و درعوض تمامی عناصر اجرا را به یک اندازه ارزش‌گذاری می‌کند. رویکردهای فرمی تئاتر پست‌دراماتیک و آرای رانسیر ناظر بر مفاهیمی نظیر عدم اجماع و اختلال در رژیم استتیک، تمرکز بر برابری، برهم‌زدن هنجارهای ساختاریافته، محوکردن مرزهای میان جایگاه تماشاگر و اجراگر، از بین بردن طبقه‌ها و گروه‌ها، تمرکز حسی و تجربی، تأکید بر بدن پدیداری در مقابل بدن نشانه‌ای در اجرا و تکثر معنا، پیوند نزدیکی دارند. در بینش رانسیر هنر به مجرد اینکه توزیع فضای مادی و نمادین را ارائه می‌دهد و مرز میان آنچه در قلمرو عمومی رؤیت‌پذیر و رؤیت‌ناپذیر، مطرود و محروم از بازنمایی و صدای مستقل است را تغییر می‌دهد، سیاسی می‌شود. رانسیر سیاست را به منزلهٔ قدرت بازتوزیع امر محسوس می‌داند که توانایی رؤیت‌پذیری سوژه‌های سخنگوی جدید، به مثابه عاملان سیاسی فعال را تبیین می‌کند، بدین‌سان، تماشاگری باید به تغییری بنیادین در تئاتر منتهی شود که به جای تولید پیام‌های شفاف سبب اختلال شده و با اجماع موجود به مقابله برخیزد.

پی‌نوشت‌ها

1. Jacques Ranciere
2. Performance
3. Peter Hallward
4. “theatrocracy”
5. aesthetics
6. Antonin Artaud
7. Bertolt Brecht
8. Vsevolod Meyerhold
9. Max Reinhardt
10. Immersive
11. Rimini port
12. Punch drank
13. Blast Theory
14. The Emancipated Spectator
15. An ethical regime of image
16. An representation of regime
17. Aesthetics of regime
18. Technai
19. Distribution of the sensible
20. Redistribution of the sensible
21. The Politics of Aesthetics
22. Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art
23. Ten Theses on Politics
24. Post. dramatic theater
25. Presentation
26. Joe Kelleher
27. Robert Wilson
28. Michael Thalheimer
29. Romeo Castellucci
30. Robert Lepage
31. Bernard-Marie Koltès
32. Peter Handke
33. Richard Foreman
34. Tadeusz Kantor
35. Michel Vinaver
36. Adorno
37. Aesthetic Theory
38. “Trying to Understand Endgame”
39. corporeal intelligence

فهرست منابع

بیتوئی، سارا؛ هاشمی، محمد (۱۴۰۱)، مطالعه تطبیقی بازتوزیع محسوسات در آثار بهرام بیضایی و ژان ژنه با تکیه برآرای ژک رانسیر- مطالعه موردی: پرده‌خانه و سیاهان، *فصلنامهٔ رهپویهٔ هنرهای نمایشی*، سال دوم، شمارهٔ ۶.

تدین، علی (۱۳۹۵)، *بوطیقای صحنه: مقالاتی در مطالعات تئاتر*، ترجمهٔ صالح نجفی؛ مهدی امیرخانلو، تهران: آگاه.

ترنچنی، کتلین؛ کاکرن، برنادت (۱۴۰۴)، *دراماتورژی نو: چشم‌اندازهای بین‌المللی بر نظریه و اجرا*، ترجمهٔ نرگس یزدی، تهران: نیماژ.

دانش اشراقی، سپهر (۱۳۹۸)، هنرمند کنش‌گر از منظر هانا آرنت و ژک رانسیر، *پایان نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر ایران.

رانسیر، ژک (۱۴۰۰)، *تماشاگرحِ رهایی‌یافته*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: نی.

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

کلاه‌چی، زهرا (۱۳۹۷)، تبیین رابطهٔ مکان مواجهه و تماشاگر در شیوه‌های اجرایی آگستو بوال بر اساس نظریات تماشاگر رهایی‌یافته ژک رانسیر و هم‌جواری ادوارد تی‌هال، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، دانشگاه هنر ایران.

محمدیاری، معصومه (۱۳۹۶)، رانسیر و بازپیکربندی توزیع امر محسوس در سیاست و زیبایی‌شناسی، *رسالهٔ دکتری*، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی.

یورس-مونبی، کارن؛ کرل، جروم؛ جایلز، استیو (۱۴۰۰)، *تئاتر پست دراماتیک و امرسیاسی: چشم‌اندازهای بین‌المللی بر اجراهای معاصر*، ترجمهٔ نرگس یزدی، تهران: نیماژ.

Dasgupta, Sudeep (2008), “Art Is Going Elsewhere. And Politics Has to Catch It. An Interview With Jacques Rancière”. Krisis | Journal for Contemporary Philosophy 28 (1): 70-76.

Davis, Oliver (2010), Jacques Rancière (Key Contemporary Thinkers), Polity.

Deranty, Jean-Philippe (2010), Jacques Ranciere: Key Concepts, Routledge.

Fryer, nic, Conroy, Colette(2021), Ranciere and Performance, New York, Rowman & Littlefield.

Lehmann, Hans-Thies (2006), Postdramatic Theatre, Translated by Karen Jurs- Munby, Routledge.

Lehmann, Hans-Thies (2011), Postdramatc Theater, a Decade Later, in Ivan medenica(ed). Dramatic and postdramatc theater ten years after: conference proceedings, Belgrade: faculty of deramatic arts, pp 31-46.

Pavis, Patrice (2016), The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre, Translated by Andrew Brown, Routledge.

Ranciere, Jacques (2004), The politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible,trans. Gabriel Rockhill.

Ranciere, Jacques (2009), The Emancipated Spectator, Translated by Gregory Elliott, Verso.

Ranciere, Jacques (2013), Aisthesis: Scenes from the Aesthetic Regime of Art, Verso.

Tanke, Joseph (2011), Jacques Ranciere: An Introduction, Bloomsbury Academi