Vol. 4, Series. 11, No. 2, Summer 2025/ 7 - 22
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.568823.1117

Spectatorship, Domination, and the Possibility of Political Theatre: A Phenomenological Reading Grounded in Rancière's Thought

Mohammad Farhadi, *PhD student in Philosophy of Art, Islamic Azad University, Central Tehran Branch, Iran. Email: farhadieng@gmail.com*

Extended Abstract

Introduction: An abstract is a brief yet comprehensive summary of a scholarly work, often serving as the primary point of contact between a reader and an academic text. In the context of theatre studies, and particularly political theatre, the abstract plays a crucial role in clarifying not only the thematic concerns of a study but also its theoretical orientation and methodological grounding. This extended abstract addresses the possibility of emancipatory awareness in theatre by shifting the analytical focus from ideological content and declared political intentions to the experiential and phenomenological conditions that constitute the theatrical situation itself. Political theatre has traditionally been evaluated according to its subject matter, critical discourse, or explicit opposition to dominant power structures. However, such approaches often overlook a more fundamental question: how does theatre, as a lived and embodied situation grounded in a structural separation between performers and spectators, shape the conditions of perception, participation, and action? This study argues that the position of the spectator should not be understood merely as a functional or institutional role but as a phenomenological situation in which modes of seeing, hearing, and responding are pre-organized. From this perspective, theatre reproduces relations of domination not primarily through content but through the very configuration of experience it establishes. Drawing on phenomenology-particularly the concepts of being-in-the-world, lived body, and the primacy of perception over representation-the article develops a framework for analyzing theatre as an embodied mode of experience. To articulate the political implications of this experiential framework, Jacques Rancière's political aesthetics is employed as a complementary perspective. Rancière's notion of the "distribution of the sensible" enables a social and political reading of perception without displacing the phenomenological grounding of the analysis. The central research question guiding this study is whether theatre, while maintaining its institutional and experiential structure, can genuinely provide the conditions for reciprocal presence, equality, and emancipatory action.

Methods: The study adopts a qualitative, descriptive-analytical methodology grounded in theoretical inquiry and critical interpretation. Rather than relying on empirical or field-based data, the research focuses on conceptual analysis of philosophical texts and canonical theatrical theories. Phenomenology, particularly in the work of Maurice Merleau-Ponty, constitutes the primary theoretical framework for examining embodied experience, perception, and presence within the theatrical situation. This framework is complemented by Jacques Rancière's political aesthetics, which provides a socio-political translation of perceptual organization and experiential hierarchy. The analytical procedure involves a close reading and critical interpretation of two paradigmatic models of justice-oriented theatre: Bertolt Brecht's epic theatre and Augusto Boal's Theatre of

the Oppressed. These cases were selected due to their central position in the history of political theatre and their explicit claims regarding audience activation, awareness, and emancipation. The analysis examines the relationship between theoretical claims, performative strategies, and the phenomenological configuration of experience produced by each model. By situating these theatrical practices within a shared phenomenological horizon, the study seeks to reveal the structural conditions that both enable and limit emancipatory possibilities in theatre.

Results: The analysis demonstrates that despite their divergent strategies and historical contexts, both Brecht's and Boal's theatrical models encounter a shared structural limitation at the level of experience. In Brecht's epic theatre, techniques such as alienation and critical distance are designed to prevent emotional identification and promote rational judgment. However, these strategies ultimately function as mechanisms for organizing perception and guiding spectators' cognitive responses. The spectator remains positioned as an observer whose engagement is confined to reflection and interpretation rather than embodied participation. Similarly, Boal's Theatre of the Oppressed seeks to dissolve the boundary between stage and audience by transforming the spectator into a "spect-actor." While this model introduces direct participation and bodily involvement, the analysis shows that such participation occurs within predefined frameworks that regulate when, how, and to what extent intervention is permitted. As a result, participation becomes a guided and simulated form of engagement rather than an open-ended reconfiguration of experience. Across both models, the findings indicate that the theatrical situation remains governed by a pre-structured organization of perception that stabilizes roles and limits reciprocal interaction. Even in their most radical attempts to activate the audience, these practices reproduce a hierarchical distribution of positions that constrains the emergence of genuine equality and emancipatory action at the level of lived experience.

Discussion: The results of this study suggest that the fundamental contradiction of political theatre lies not in its ideological content or historical intentions but in the phenomenological configuration of the theatrical situation itself. Theatre, as an institutionally and experientially structured event, relies on the production of the spectator position and the regulation of perceptual engagement. From a phenomenological standpoint, meaningful action and emancipation require embodied presence, mutual responsiveness, and the capacity to transform a shared situation. These conditions are systematically limited by the structural separation and perceptual organization inherent in theatre. When read through Rancière's political aesthetics, this limitation can be understood as theatre's tendency to remain within an established "distribution of the sensible," even when it seeks to challenge domination. Equality, rather than functioning as a presupposition of political action, is often deferred as an outcome to be achieved through pedagogical or participatory mechanisms. Consequently, political theatre frequently replaces the disruption of perceptual order with its controlled rearrangement. This conclusion does not entail a rejection of political theatre or its historical significance. Rather, it calls for a critical reassessment of the claims made on behalf of theatre as a site of emancipation. By relocating the question of politics from representation and intention to experience and perception, the study highlights the necessity of reconsidering how artistic practices organize bodily presence, interaction, and shared space. Only through such a shift can the limits and possibilities of emancipatory praxis in relation to theatre be meaningfully addressed.

Keywords: Phenomenology, Embodiment, Presence, Political Theatre, Brecht, Boal, Rancière.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۴ / شماره ۲/ شماره مسلسل ۱۱ / تابستان ۱۴۰۴/ ۲۲ ـ ۷
Vol. 4, Series. 11, No. 2, Summer 2025/ 7 - 22
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2026.568823.1117

تماشاگری، سلطه و امکان تئاتر سیاسی: خوانشی پدیدارشناختی با تکیه بر اندیشه رانسیر

محمدفرهادی[۱]

چکیده

این مقاله امکان تحقق آگاهیِ رهایی‌بخش در تئاتر را از منظر پدیدارشناسی و با تمرکز بر مفاهیم «حضور» و «بدن‌مندی» در موقعیت تئاتری بررسی می‌کند. مسئله پژوهش از این پرسش برمی‌خیزد که: تئاتر به‌مثابه رخدادی مبتنی بر تفکیک ساختاری میان اجراکننده و تماشاگر، چگونه می‌تواند شرایط تجربه‌ای برابری‌خواهانه و رهایی‌بخش را فراهم کند؟ فرض اصلی پژوهش بر این مبنا صورت‌بندی می‌شود که تثبیت جایگاه تماشاگر، نه صرفاً به‌عنوان یک نقش کارکردی، بلکه به‌منزله موقعیتی پدیدارشناختی، هم‌زمان به بازتولید مناسباتی سلطه‌مند منجر می‌شود و امکان تجربه‌ای مبتنی بر حضور متقابل و تعامل بدن‌مند را محدود می‌سازد. در این راستا، مقاله با اتکا به سنت پدیدارشناسی به‌ویژه مفاهیم «در-جهان-بودن»، «بدن زیسته» و تقدم ادراک بر بازنمایی چارچوبی نظری برای تحلیل وضعیت تئاتری فراهم می‌آورد. به‌منظور تبیین سویه‌های اجتماعی سیاسی این وضعیت، از زیبایی‌شناسی سیاسی رانسیر به‌عنوان قرائتی برآمده از منطق ادراک و توزیع امر محسوس استفاده می‌شود، بی‌آنکه تقدم چارچوب پدیدارشناختی مخدوش گردد. روش پژوهش توصیفی تحلیلی و مبتنی بر مطالعه کتابخانه‌ای است و از طریق تحلیل انتقادیِ دستاوردهای نظری و اجرایی برشت و آگوستو بوآل، به‌عنوان دو نمونه شاخص تئاتر عدالت‌محور، بسط می‌یابد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که حتی در رادیکال‌ترین تلاش‌ها برای فعال‌سازی مخاطب، موقعیت تئاتری همچنان بر اساس منطق جداسازی، هدایت ادراک و تثبیت نقش‌ها سامان می‌یابد؛ امری که با تجربه پدیدارشناختیِ حضور و کنش برابری‌خواهانه در تعارض است. بر این اساس، مقاله نتیجه می‌گیرد که تئاتر سیاسی، نه از حیث محتوا، بلکه به اعتبار صورت‌بندی پدیدارشناختیِ خود، واجد نوعی تناقض درونی است.

واژگان کلیدی

پدیدارشناسی، حضور، بدن‌مندی، تئاتر سیاسی، تماشاگر، آگوستو بوآل، ژاک رانسیر.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۵

۱. دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز،تهران، ایران.
frd.mhmmad@gmail.com

مقدمه

تئاتر، به‌مثابه پدیده‌ای هنری و اجتماعی، همواره در نسبت با مفاهیمی چون آگاهی، کنش و تغییر مورد ارزیابی قرار گرفته است. در این میان، آنچه تحت عنوان «تئاتر سیاسی» یا «تئاتر رهایی‌بخش» صورت‌بندی شده، بیش از آنکه به ساختار تجربه تئاتری نظر داشته باشد، عمدتاً بر محتوای آثار، مضامین اجتماعی و نیات ایدئولوژیکِ خالقان آن متمرکز بوده است. این تمرکز، اگرچه به تولید خوانش‌هایی متنوع از نسبت تئاتر و سیاست انجامیده، اما هم‌زمان پرسشی بنیادی را به حاشیه رانده است: خودِ موقعیت تئاتری، به‌عنوان نحوه‌ای خاص از مواجهه، ادراک و حضور، چه نسبتی با امکان یا امتناع کنش رهایی‌بخش دارد؟ این پژوهش از این پیش‌فرض آغاز می‌کند که بررسی تئاتر سیاسی، بدون واکاوی تجربه زیسته تماشاگر و سازوکارهای ادراک در موقعیت تئاتری، ناگزیر به داوری‌هایی سطحی و تقلیل‌گرایانه خواهد انجامید. ازاین‌رو، به‌جای تمرکز بر «آنچه» در تئاتر گفته یا نمایش داده می‌شود، توجه خود را معطوف به «چگونگی» پدیدار شدن تئاتر برای سوژه‌های درگیر در آن می‌کند. این جابه‌جایی پرسش، امکان بهره‌گیری از پدیدارشناسی را به‌عنوان چارچوبی فراهم می‌آورد که به‌واسطه آن می‌توان مناسبات بدن، ادراک، حضور و دیگری را در متن رخداد تئاتری تحلیل کرد. در سنت پدیدارشناسی، تجربه نه بازتابی از واقعیت بیرونی، بلکه نحوه‌ای از در-جهان-بودن است که همواره از خلال بدن زیسته و در نسبت با دیگری تحقق می‌یابد. بر این اساس، هر ادعایی درباره کنش، آگاهی یا رهایی، مستلزم آن است که وضعیت امکانِ این تجربه‌ها در یک موقعیت مشخص روشن شود. این مقاله با تکیه بر چنین دریافتی، جایگاه «تماشاگر» را نه صرفاً یک نقش نمایشی، بلکه موقعیتی پدیدارشناختی تلقی می‌کند؛ موقعیتی که در آن، شیوه‌های دیدن، شنیدن و واکنش نشان دادن از پیش تنظیم می‌شوند و درنتیجه، افق کنش و ادراک سوژه محدود می‌گردد. برای بسط سویه سیاسی این تحلیل، مقاله از زیبایی‌شناسی سیاسی رانسیر بهره می‌گیرد؛ نه به‌عنوان چارچوبی مستقل، بلکه به‌مثابه خوانشی اجتماعی از مسئله ادراک و توزیع امر محسوس. در این افق، سیاست نه صرفاً در سطح پیام یا ایدئولوژی، بلکه در نحوه سامان‌دهی فضا، زمان و نقش‌ها تحقق می‌یابد. بر این مبنا، پرسش اصلی پژوهش آن است که آیا تئاتر، با حفظ صورت‌بندی نهادی خود و باوجود تولید جایگاه تماشاگر، می‌تواند شرایط تجربه‌ای مبتنی بر حضور متقابل و کنش برابری‌خواهانه را فراهم آورد یا نه. این پرسش، در ادامه با تحلیل انتقادیِ دو نمونه شاخص از تئاتر عدالت‌محور، یعنی آثار و نظریات برشت و آگوستو بوآل، پی گرفته می‌شود. هدف از این تحلیل، داوری ارزشی دربارهٔ دستاوردهای این دو رویکرد نیست، بلکه نشان دادن محدودیت‌های ساختاریِ تئاتر در تحقق آن چیزی است که خود مدعی آن بوده است. بدین‌ترتیب، مقاله می‌کوشد نشان دهد که تناقض تئاتر سیاسی نه در نیت‌ها یا مضامین، بلکه در خودِ صورت‌بندی پدیدارشناختیِ موقعیت تئاتری ریشه دارد.

پیشینه پژوهش

مطالعات مرتبط با تئاتر سیاسی و تئاتر رهایی‌بخش را می‌توان، بر اساس نحوهٔ تعریف مسئله و سطح تحلیل، در چند جریان عمده دسته‌بندی کرد. بخش قابل‌توجهی از این پژوهش‌ها، تئاتر سیاسی را بر مبنای مضامین، محتوای ایدئولوژیک و مواضع صریح اجتماعی-سیاسی آثار صورت‌بندی می‌کنند. در این رویکرد، تئاتر سیاسی به آثاری اطلاق می‌شود که به نقد قدرت، افشای نابرابری یا بازنمایی ستم اجتماعی می‌پردازند و قصد مداخله در آگاهی جمعی دارند (آدورنو، ۱۳۹۰؛ فورتیه، ۱۳۹۴). هرچند این مطالعات سهم مهمی در تبیین نسبت تئاتر و سیاست در سطح معنا و گفتمان داشته‌اند، اما غالباً موقعیت تئاتری را به‌عنوان بستری بدیهی یا خنثی مفروض می‌گیرند و کمتر به ساختار تجربه‌ای توجه می‌کنند که این مضامین در آن پدیدار می‌شوند. جریان دوم پژوهش‌ها که بیشتر در سنت‌های انتقادی و نظری ریشه دارد، به تحلیل تئاتر در نسبت با قدرت، ایدئولوژی و سازوکارهای سلطه می‌پردازد. در این چارچوب، نظریه‌هایی چون تئاتر حماسی برشت، تئاتر آموزشی و تئاتر مردم ستمدیده، به‌عنوان تلاش‌هایی آگاهانه برای گسست از تئاتر بورژوایی و فعال‌سازی مخاطب مورد بررسی قرار گرفته‌اند (ملشینگر، ۱۳۹۷؛ شکنر، ۱۳۸۸؛ بوآل، ۱۳۸۲). در این مطالعات، تمرکز اصلی بر شیوه‌های آگاهی‌بخشی، نقد هم‌ذات‌پنداری، یا امکان مشارکت مخاطب است. با این حال، حتی در این خوانش‌های انتقادی، مسئله تجربه تئاتری اغلب در سطح کارکرد اجتماعی یا پیام سیاسی باقی می‌ماند و پرسش از این‌که آیا خودِ ساختار تجربه تئاتری امکان کنش رهایی‌بخش را فراهم می‌آورد یا نه کمتر به‌صورت مستقل و نظام‌مند طرح می‌شود. در سال‌های اخیر، برخی پژوهش‌ها با بهره‌گیری از نظریات فلسفی و زیبایی‌شناختی کوشیده‌اند نسبت تئاتر و سیاست را از سطح محتوا به سطح فرم، ادراک و سازمان‌دهی تجربه منتقل کنند. در این میان، آثار ژاک رانسیر، به‌ویژه در باب «تماشاگر»، «رژیم‌های هنری» و «توزیع امر محسوس»، نقش مهمی در مسئله‌مند کردن جایگاه مخاطب و نحوه سامان‌یافتن تجربه هنری ایفا کرده‌اند (رانسیر، ۱۳۸۸؛ ۱۳۸۸ ب؛ ۱۳۹۸). این مطالعات نشان می‌دهند که سیاست نه تنها در پیام آثار، بلکه در نحوه تنظیم دیدن، شنیدن و جایگاه‌یابی بدن‌ها تحقق می‌یابد. بااین‌حال، اغلب این خوانش‌ها به تحلیل زیبایی‌شناختی-سیاسی بسنده می‌کنند و کمتر به یک چارچوب پدیدارشناختی متکی‌اند که بتواند تجربه زیسته، بدن‌مندی و حضور را به‌مثابه شرط امکان کنش به‌طور دقیق تحلیل کند. از سوی دیگر، هرچند پدیدارشناسی در حوزه فلسفه هنر و نظریه ادراک به‌طور گسترده مورد توجه قرار گرفته است (ماتیوس، ۱۳۸۷؛ رشیدیان، ۱۳۹۹؛ اکوان، ۱۳۹۷)، کاربرد آن در تحلیل تئاتر سیاسی عمدتاً به مباحث کلی درباره ادراک یا زیبایی‌شناسی محدود مانده و کمتر به واکاوی موقعیت تئاتری به‌عنوان یک وضعیت بدن‌مند، رابطه‌مند و نهادی پرداخته است. به‌ویژه، پیوند میان مفاهیم پدیدارشناختیِ حضور و بدن زیسته

با مسئله تماشاگر و کنش سیاسی در تئاتر، همچنان به‌طور پراکنده و غیرنظام‌مند باقی مانده است. بر این اساس، می‌توان گفت که در ادبیات موجود، خلأیی نظری در تحلیل تئاتر سیاسی از منظر تجربه زیسته وجود دارد. پژوهش‌های محتوایی و انتقادی، هرچند به‌درستی به مضامین و اهداف رهایی‌بخش توجه داشته‌اند و خوانش‌های زیبایی‌شناختی نیز به نقش ادراک پرداخته‌اند، اما بررسی تئاتر سیاسی به‌مثابه صورت‌بندی پدیدارشناختیِ تجربه (جایی که بدن، ادراک، حضور و کنش به‌طور هم‌زمان سامان می‌یابند) کمتر موضوع پژوهشی مستقل بوده است.

پژوهش حاضر در پاسخ به این خلأ شکل گرفته و می‌کوشد با تکیه بر پدیدارشناسی و در گفت‌وگو با زیبایی‌شناسی سیاسی رانسیر، جایگاه تماشاگر را نه به‌عنوان نقشی کارکردی، بلکه به‌منزله موقعیتی پدیدارشناختی مورد بررسی قرار دهد. هدف این مقاله، نه ارزیابی محتوای سیاسی آثار، بلکه تحلیل شرایطی است که در آن تجربه تئاتری می‌تواند یا نمی‌تواند به کنشی مبتنی بر حضور متقابل و برابری جایگاهی منجر شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر از نوع کیفی و با رویکرد توصیفی-تحلیلی انجام شده است. منطق پژوهش بر تحلیل مفهومی تجربه تئاتری استوار است و به‌جای گردآوری داده‌های میدانی، از مطالعه و واکاوی متون نظری و آثار شاخص در حوزه فلسفه، زیبایی‌شناسی و نظریه تئاتر بهره می‌گیرد. چارچوب نظری اصلی پژوهش، پدیدارشناسی (به‌ویژه در خوانش مرلوپونتی) است که به‌منزله ابزاری برای تحلیل تجربه زیسته، بدن‌مندی و حضور در موقعیت تئاتری به‌کار گرفته شده است. در تکمیل این چارچوب، از زیبایی‌شناسی سیاسی رانسیر به‌عنوان ترجمه‌ای اجتماعی-سیاسی از مسئله ادراک و سازمان‌دهی تجربه استفاده شده است. تحلیل موردی بر دو نمونه شاخص از تئاتر عدالت‌محور، یعنی تئاتر برشت و تئاتر مردم ستمدیده آگوستو بوآل، متمرکز است. معیار انتخاب این نمونه‌ها، جایگاه محوری آن‌ها در تاریخ نظری و عملی تئاتر سیاسی و ادعای صریحشان در باب آگاهی‌بخشی و رهایی اجتماعی بوده است. روش تحلیل در این بخش، تحلیل انتقادی-تفسیری است که می‌کوشد نسبت میان ادعاهای نظری، سازوکارهای اجرایی و صورت‌بندی پدیدارشناختی تجربه تئاتری را آشکار سازد.

۲. مبانی نظری پژوهش

چارچوب نظری: پدیدارشناسی تجربه تئاتری

پدیدارشناسی، بیش از آنکه یک نظریه در کنار سایر نظریه‌ها باشد، شیوه‌ای خاص از اندیشیدن به تجربه است؛ شیوه‌ای که نقطه آغاز خود را نه در مفاهیم انتزاعی یا دستگاه‌های تبیینیِ ازپیش‌ساخته، بلکه در تجربه زیسته و نحوه پدیدار شدن جهان برای سوژه قرار می‌دهد. در این افق، پدیده‌ها نه بازنمایی‌هایی از واقعیتی مستقل،

بلکه آن چیزی‌اند که در جریان آگاهی و در نسبت با سوژه ادراک‌کننده خود را آشکار می‌سازند. به همین دلیل، پدیدارشناسی همواره با فراخوان «بازگشت به خودِ اشیاء» همراه بوده است؛ فراخوانی که هدف آن کنار نهادن پیش‌داوری‌های نظری و علمی به‌منظور دست‌یافتن به لایه‌های نخستین تجربه است (ماتیوس، ۱۳۸۷: ۳۴؛ رشیدیان، ۱۳۹۹: ۴۷۹). در این سنت، مفهوم اپوخه یا تعلیق داوری، جایگاهی محوری دارد. اپوخه به‌معنای انکار جهان یا شک در وجود آن نیست، بلکه تعلیق موقتی داوری درباره مفروضات بدیهی است تا امکان توصیف نحوه پدیدار شدن جهان برای آگاهی فراهم شود (رشیدیان، ۱۳۹۹: ۱۷۲). این تعلیق، نه به قصد گسست از جهان، بلکه دقیقاً برای درک عمیق‌تر نسبت سوژه با جهان به‌کار می‌آید. از این منظر، تجربه نه امری ذهنیِ صرف و نه واقعیتی عینیِ مستقل است، بلکه همواره در میانه این دو و در نسبت میان آن‌ها شکل می‌گیرد. مرلوپونتی با بسط پدیدارشناسی هوسرل، این نسبت را به‌واسطه مفهوم «بدن زیسته» به شکلی بنیادین بازاندیشی می‌کند. از نظر او، ادراک نه دریافت منفعلانه داده‌های حسی، بلکه نحوه‌ای فعال از درگیری با جهان است که همواره از خلال بدن تحقق می‌یابد (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۶۰). بدن در این معنا نه ابژه‌ای در کنار سایر ابژه‌ها، بلکه شرط امکان هرگونه تجربه است؛ افقی که جهان از خلال آن برای سوژه گشوده می‌شود. به تعبیر مرلوپونتی، بدن جایگاهی است که در آن دیدن، شنیدن و حرکت درهم تنیده می‌شوند و تجربه پیش از آنکه به سطح بازنمایی برسد، در سطح زیست‌شده تحقق می‌یابد (اکوان، ۱۳۹۷: ۴۶). بر این اساس، آگاهی همواره آگاهیِ بدن‌مند است و سوژه نه ناظری بیرون از جهان، بلکه موجودی است که در جهان و با جهان زندگی می‌کند. مفهوم «در-جهان-بودن» دقیقاً به همین معنا اشاره دارد: سوژه تنها زمانی معنا می‌یابد که در نسبت با دیگران و با اشیاء جهان قرار گیرد (ماتیوس، ۱۳۸۷: ۱۲۵). ازاین‌رو، تجربه‌ای که در آن امکان تأثیرگذاری متقابل میان سوژه‌ها محدود یا مسدود شود، تجربه‌ای ناقص و تقلیل‌یافته خواهد بود. حضور، در این چارچوب، نه صرفِ هم‌زمانی مکانی، بلکه امکان کنش، پاسخ‌گویی و دگرگون ساختن وضعیت مشترک است. این ملاحظات پدیدارشناختی، پیامدهای مستقیمی برای تحلیل موقعیت‌های هنری و به‌ویژه تئاتر به همراه دارند. اگر تجربه هنری، همچون هر تجربه دیگری، بدن‌مند، موقعیتی و رابطه‌مند است، آنگاه نمی‌توان تئاتر را صرفاً به‌مثابه رسانه‌ای برای انتقال معنا یا پیام تحلیل کرد. تئاتر، پیش از هر چیز، وضعیتی خاص از سازمان‌دهی ادراک، بدن‌ها و نقش‌هاست. تفکیک ساختاری میان صحنه و سالن، بازیگر و تماشاگر، نوعی آرایش پدیدارشناختی ایجاد می‌کند که در آن، شیوه‌های دیدن، شنیدن و واکنش نشان دادن از پیش تعیین می‌شوند و امکان مداخله بدن‌مند در وضعیت محدود می‌گردد.

در چنین وضعیتی، تماشاگر را نمی‌توان صرفاً فردی منفعل یا دریافت‌کننده پیام دانست. تماشاگر، به‌مثابه سوژه‌ای پدیدارشناختی، در موقعیتی قرار می‌گیرد که

تجربه‌اش از ابتدا در چارچوبی معین صورت‌بندی شده است؛ چارچوبی که افق کنش و ادراک او را تنظیم می‌کند و به‌نوعی، مناسبات قدرت را در سطح تجربه بازتولید می‌سازد. از این منظر، مسئله سلطه در تئاتر نه صرفاً در محتوای آثار، بلکه در خودِ ساختار تجربه تئاتری ریشه دارد. بر این مبنا، پرسش از امکان یا امتناع تئاتر سیاسی، ناگزیر باید به سطح تجربه زیسته و شرایط پدیدار شدن کنش در موقعیت تئاتری منتقل شود. حتی زمانی که تئاتر داعیه نقد سلطه به کمک آگاهی رهایی‌بخش را دارد، این پرسش بنیادین باقی می‌ماند که آیا صورت‌بندی پدیدارشناختی تئاتر، امکان ظهور کنشی مبتنی بر حضور متقابل، برابری جایگاهی و تعامل بدن‌مند را فراهم می‌آورد یا خیر. چارچوب پدیدارشناسی، با تمرکز بر بدن، ادراک و دیگری، امکان طرح و پیگیری این پرسش را فراهم می‌کند و زمینه نظری لازم برای نقد ریشه‌ای ادعاهای رهایی‌بخش تئاتر را مهیا می‌سازد.

۲-۲. ترجمه سیاسی تجربه در پرتو پدیدارشناسی: خوانشی از زیبایی‌شناسی رانسیر

ژاک رانسیر، مسئله سیاست را نه در سطح کنش‌های نهادی، برنامه‌های ایدئولوژیک یا محتوای گفتمان‌ها، بلکه در سطح ادراک و نحوه سامان‌یافتن تجربه مشترک صورت‌بندی می‌کند. در دستگاه مفهومی او، سیاست زمانی تحقق می‌یابد که نظم مسلطِ ادراک-نظمی که تعیین می‌کند چه چیزی قابل رؤیت، چه صدایی قابل شنیدن و چه بدنی واجد صلاحیت کنش است-دچار اختلال شود. رانسیر این نظم را «توزیع امر محسوس» می‌نامد؛ نظمی که پیشاپیش جایگاه‌ها، نقش‌ها و حدود کنش را تثبیت می‌کند و از این طریق، افق تجربه جمعی را سامان می‌دهد (رانسیر، ۱۳۸۸: ۳۶). تمایز بنیادین رانسیر میان «پلیس» و «سیاست» دقیقاً در همین سطح ادراکی معنا می‌یابد. پلیس، در این معنا، نه صرفاً دستگاه سرکوب، بلکه منطق سازمان‌دهی امر محسوس است؛ منطقی که تعیین می‌کند هر بدن در کجا قرار گیرد، چه چیزی را ببیند و در چه محدوده‌ای امکان سخن گفتن یا کنش داشته باشد (رانسیر، ۱۳۸۸ب: ۱۹). سیاست، در مقابل، لحظه‌ای است که این منطق دچار گسست می‌شود و آنانی که پیش‌تر در جایگاه «صدا» قرار داشتند، خود را به‌مثابه سوژه‌های واجد «گفتار» در فضای مشترک تثبیت می‌کنند (رانسیر، ۱۳۸۸: ۴۶). این تلقی از سیاست، پیوندی مستقیم با مسئله تجربه و ادراک دارد و از این حیث، با رویکرد پدیدارشناختی هم‌راستا می‌شود. اگر پدیدارشناسی بر آن است که تجربه همواره در بستر بدن‌مندی، حضور و نسبت با دیگری تحقق می‌یابد، رانسیر نشان می‌دهد که سیاست نیز تنها در سطحی رخ می‌دهد که این نسبت‌ها دگرگون شوند. سیاست، در این معنا، نه نتیجه انتقال آگاهی یا آموزش تدریجی، بلکه پیامد بازآرایی در میدان ادراک و تجربه زیسته است. از همین رو، رانسیر نقش هنر را نه در بیان پیام‌های سیاسی، بلکه در امکان مداخله در شیوه‌های دیدن و شنیدن می‌بیند؛ امکانی که می‌تواند قلمرو امر مشترک را به‌نحو تازه‌ای پیکربندی کند (رانسیر، ۱۳۸۸ب: ۴۱). بااین‌حال، اهمیت نظریات رانسیر برای این پژوهش، نه

در تأیید کلیِ سیاسی‌بودن هنر، بلکه در امکان سنجش محدودیت‌های تئاتر از منظر ادراک و تجربه نهفته است. رانسیر به‌صراحت نسبت به الگوهای آموزشی و پیام‌محور تئاتر موضع انتقادی اتخاذ می‌کند و بر این نکته تأکید می‌گذارد که برابری، امری نیست که بتوان آن را به مخاطب آموخت، بلکه پیش‌فرض هر کنش سیاسی است (رانسیر، ۱۳۹۸: ۴۵). از این منظر، هر شکلی از تئاتر که تجربه تماشاگر را از پیش سامان دهد، واکنش‌های او را هدایت کند و افق ادراک او را تنظیم نماید، ناگزیر در منطق پلیسیِ توزیع امر محسوس باقی می‌ماند. در پیوند با چارچوب پدیدارشناختیِ پیشین، این نکته واجد اهمیت بنیادین است. اگر تجربه معنادار مستلزم حضور بدن‌مند و امکان کنش متقابل است و اگر سیاست تنها در لحظه اختلال در نظم ادراکی محقق می‌شود، آنگاه باید نسبت موقعیت تئاتری با این دو شرط مورد پرسش قرار گیرد. تفکیک ساختاری میان صحنه و سالن، تثبیت نقش بازیگر و تماشاگر و سازمان‌دهی پیشینی میدان ادراک، تئاتر را به وضعیتی بدل می‌کند که در آن، بازتوزیع امر محسوس بیش از آنکه تحقق یابد، بازنمایی یا شبیه‌سازی می‌شود. ازاین‌رو، خوانش رانسیر در این پژوهش نه به‌منزله چارچوبی مستقل، بلکه به‌عنوان ترجمه‌ای سیاسی از ملاحظات پدیدارشناختی به‌کار گرفته می‌شود. این خوانش امکان آن را فراهم می‌آورد که نشان داده شود محدودیت‌های تئاتر سیاسی، نه صرفاً ناشی از ضعف‌های اجرایی یا محتوایی، بلکه ریشه‌دار در صورت‌بندی ادراکی و تجربه‌ایِ موقعیت تئاتری است؛ صورت‌بندی‌ای که پیشاپیش افق کنش، حضور و برابری را تحدید می‌کند.

تحلیل موردیِ تئاتر عدالت‌محور و محدودیت تجربه

برشت: فاصله‌گذاری و تنظیم میدان ادراک

تئاتر برشت معمولاً به‌عنوان یکی از رادیکال‌ترین تلاش‌ها برای گسست از تئاتر بورژوایی و ایجاد آگاهی سیاسی در مخاطب معرفی می‌شود. تئاتری که هدف آن نه برانگیختن هم‌ذات‌پنداری عاطفی، بلکه واداشتن تماشاگر به تفکر انتقادی و داوری عقلانی درباره وضعیت اجتماعی است. در این چارچوب، تکنیک «بیگانه‌سازی» یا فاصله‌گذاری، به‌منزله ابزار اصلی برشت برای شکستن توهم نمایشی و جلوگیری از غرق‌شدن تماشاگر در روایت به کار گرفته می‌شود (ملشینگر، ۱۳۹۷: ۱۷۹؛ اونز، ۱۳۹۶: ۹۰). بااین‌حال، اگر تئاتر برشت را نه از منظر اهداف ایدئولوژیک، بلکه از زاویه تجربه پدیدارشناختی بررسی کنیم، پرسش‌های بنیادینی درباره امکان تحقق کنش رهایی‌بخش در آن پدیدار می‌شود. فاصله‌گذاری، در عمل، به معنای سازمان‌دهی خاصی از ادراک است؛ سازمان‌دهی‌ای که شیوه دیدن، شنیدن و واکنش نشان دادن تماشاگر را هدایت می‌کند. تماشاگر باید بداند که در حال تماشای نمایش است، باید از هم‌ذات‌پنداری پرهیز کند و باید به‌شیوه‌ای خاص بیندیشد. این «بایدها» نشان می‌دهد که تجربه تئاتری در تئاتر برشت، نه آزادانه و گشوده، بلکه در چارچوبی از پیش‌طراحی‌شده سامان می‌یابد. از منظر پدیدارشناسی، چنین هدایت پیشینی‌ای از

تجربه، با مفهوم حضور بدن‌مند در تعارض قرار می‌گیرد. اگر تجربه معنادار تنها در بستر درگیری فعال بدن با وضعیت و امکان کنش متقابل تحقق می‌یابد (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۶۰)، آنگاه تماشاگرِ تئاتر برشت، همچنان در جایگاهی باقی می‌ماند که امکان مداخله مستقیم در وضعیت برای او فراهم نیست. او می‌اندیشد، داوری می‌کند و حتی ممکن است به آگاهی برسد، اما این آگاهی در سطح تجربه زیسته و کنش بدن‌مند محقق نمی‌شود. از سوی دیگر، آنچه برشت به‌عنوان آموزش دیالکتیکی مطرح می‌کند، ناخواسته تماشاگر را در موقعیتی نابرابر با سازندگان نمایش قرار می‌دهد. دیالکتیک، به‌جای آنکه در میدان مشترک تجربه شکل گیرد، به محتوایی بدل می‌شود که باید توسط تماشاگر «فراگرفته» شود. این امر، به تعبیر رانسیر، به بازتولید همان منطق پلیسیِ توزیع امر محسوس می‌انجامد؛ منطقی که تعیین می‌کند چه کسی می‌داند، چه کسی می‌آموزد و چه کسی صرفاً باید بیاموزد (رانسیر، ۱۳۹۸: ۴۵). درنتیجه، برابری که شرط امکان کنش سیاسی است، به هدفی آموزشی تقلیل می‌یابد، نه پیش‌فرضی بالفعل. نکته اساسی آن است که نقد حاضر متوجه نیت‌های سیاسی یا اهمیت تاریخی تئاتر برشت نیست، بلکه معطوف به محدودیت ساختاریِ موقعیت تئاتری است که حتی در رادیکال‌ترین صورت‌بندی‌های خود، از منطق جداسازی صحنه و سالن فراتر نمی‌رود. فاصله‌گذاری، هرچند توهم را می‌شکند، اما جایگاه تماشاگر را به‌عنوان ناظرِ اندیشنده حفظ می‌کند؛ ناظری که تجربه‌اش از پیش تنظیم شده و افق کنش او محدود باقی می‌ماند. بر این اساس، می‌توان گفت تئاتر برشت، به‌رغم تلاش برای برهم‌زدن نظم مسلط ادراک، در سطحی از بازآرایی کنترل‌شده امر محسوس متوقف می‌شود. تماشاگر به دیدنِ متفاوت دعوت می‌شود، اما امکان «بودنِ متفاوت» در وضعیت را تجربه نمی‌کند. از منظر پدیدارشناختی، این شکاف میان اندیشیدن و زیستن، همان نقطه‌ای است که در آن، پروژه تئاتر سیاسی با تناقض درونی خود مواجه می‌شود: تئاتری که در پی رهایی است، اما تحقق این رهایی را در قالب تجربه‌ای هدایت‌شده و غیرتعامل‌مند جست‌وجو می‌کند.

بوآل: تماشا-بازیگر و پارادوکس مشارکت

آگوستو بوآل با طرح «تئاتر مردم ستمدیده» و مفهوم «تماشا-بازیگر» می‌کوشد همان محدودیتی را هدف بگیرد که در تئاتر برشت دست‌نخورده باقی مانده بود: تثبیت جایگاه تماشاگر به‌عنوان ناظری جداافتاده از میدان کنش. بوآل با نقد تئاتر بورژوایی و الگوهای بازنمایانه، بر آن است که تماشاگر را از وضعیت انفعال بیرون بکشد و او را به فاعلی مداخله‌گر در روند اجرا بدل کند (بوآل، ۱۳۸۲: ۱۱۹). در این چارچوب، مشارکت مستقیم مخاطب از طریق ورود به صحنه، پیشنهاد کنش‌های بدیل و تغییر مسیر روایت به‌مثابه شرط امکان آگاهی و رهایی اجتماعی تلقی می‌شود. بااین‌حال، اگر این الگو را از منظر پدیدارشناسی تجربه و با معیارهای حضور بدن‌مند بررسی کنیم، تناقضی بنیادین پدیدار می‌شود. هرچند بوآل می‌کوشد مرز صحنه و سالن را

مخدوش سازد، اما خودِ رخداد تئاتری همچنان به‌مثابه چارچوبی از پیش‌تعریف‌شده باقی می‌ماند که شرایط مشارکت را تعیین می‌کند. تماشاگر تنها در لحظات، شیوه‌ها و محدوده‌هایی می‌تواند وارد کنش شود که توسط سازوکار اجرا مجاز شمرده شده است. بدین‌ترتیب، مشارکت، به‌رغم ظاهر رهایی‌بخش خود، در قالبی هدایت‌شده و تنظیم‌شده رخ می‌دهد. از منظر پدیدارشناسی، تجربه‌ای که در آن افق کنش از پیش تعیین شده باشد، واجد محدودیت در تحقق حضور متقابل است. حضور، در معنای پدیدارشناختی، نه صرفِ ورود فیزیکی به صحنه، بلکه امکان دگرگون ساختن وضعیت از خلال تعامل بدن‌مند و پاسخ‌گویی متقابل است (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۶۰). در تئاتر بوآل، بدن تماشا-بازیگر وارد میدان می‌شود، اما این ورود، اغلب به‌منزله ایفای نقشی موقت در چارچوبی تثبیت‌شده باقی می‌ماند و به تغییر بنیادین در صورت‌بندی تجربه منجر نمی‌شود. از سوی دیگر، بوآل با به‌رسمیت‌شناختن «تماشاگرِ ستمدیده» به‌عنوان یک موقعیت از پیش‌تعریف‌شده، ناخواسته به بازتولید همان منطق طبقاتی‌ای دامن می‌زند که در پی نفی آن است. تئاتر مردم ستمدیده، برای تحقق خود، نیازمند وجود سوژه‌ای است که «ستمدیده» نام‌گذاری شود و در جایگاه تماشاگر-مشارکت‌کننده قرار گیرد. این نام‌گذاری، اگرچه با نیت رهایی صورت می‌گیرد، اما به تعبیر رانسیر، در سطحی از توزیع امر محسوس باقی می‌ماند که جایگاه‌ها را تثبیت می‌کند (رانسیر، ۱۳۸۸: ۳۶). برابری، در این وضعیت، نه پیش‌فرض کنش، بلکه هدفی است که باید از طریق سازوکارهای اجرایی تحقق یابد.

افزون بر این، خود بوآل نیز به محدودیت تئاتر در قیاس با کنش اجتماعی مستقیم اذعان دارد و تئاتر را مرحله‌ای پیشینی نسبت به عمل واقعی می‌داند (بوآل، ۱۳۸۲: ۲۰۸). این اذعان، از منظر پدیدارشناختی، نشانه‌ای از همان شکاف میان تجربه نمایشی و زیست‌جهان است: شکافی که در آن، تئاتر می‌تواند وضعیت‌ها را شبیه‌سازی کند، اما از ایجاد تغییر در سطح تجربه زیسته ناتوان می‌ماند. مشارکت تماشا-بازیگر، هرچند از نظر فرمی پیشرو به‌نظر می‌رسد، در نهایت در محدوده تجربه‌ای باقی می‌ماند که از دل یک رخداد هنری سازمان‌دهی شده است. بر این اساس، نقد حاضر تئاتر بوآل را نه به‌سبب ناکامی عملی، بلکه به‌دلیل تناقض پدیدارشناختی آن مسئله‌مند می‌سازد. تئاتری که می‌کوشد با افزایش مشارکت، سلطه را نفی کند، همچنان برای تحقق خود به بازتولید موقعیت تماشاگر هرچند در قالبی فعال‌تر وابسته است. درنتیجه، آنچه به‌عنوان رهایی عرضه می‌شود، اغلب در سطحی از تجربه هدایت‌شده باقی می‌ماند که با شرط حضور متقابل و برابری جایگاهی در تعارض است. این تناقض، مکمل محدودیتی است که پیش‌تر در تئاتر برشت نشان داده شد و بر این نکته تأکید می‌کند که مسئله تئاتر سیاسی، نه در میزان مشارکت، بلکه در خودِ صورت‌بندی پدیدارشناختیِ موقعیت تئاتری ریشه دارد.

تحلیل داده‌ها

تحلیل‌های انجام‌شده درباره تئاتر برشت و بوآل، علی‌رغم تفاوت‌های آشکار در اهداف، روش‌ها و تکنیک‌ها، بر یک هم‌پوشانی نظری دلالت دارند: هر دو پروژه، در سطح تجربه، به محدودیتی ساختاری می‌رسند که امکان تحقق کنش رهایی‌بخش را معلق می‌سازد. این محدودیت نه از ناکامی‌های اجرایی و نه از ضعف‌های ایدئولوژیک ناشی می‌شود، بلکه به خودِ صورت‌بندی پدیدارشناختیِ موقعیت تئاتری بازمی‌گردد. ازاین‌رو، مسئله تئاتر سیاسی را باید نه به‌مثابه اختلافی میان رویکردها، بلکه به‌عنوان تناقضی درونی در نسبت تئاتر و رهایی صورت‌بندی کرد. از منظر پدیدارشناسی، تجربه معنادار مستلزم حضور بدن‌مند، درگیری فعال با وضعیت و امکان تعامل متقابل با دیگری است؛ حضوری که در آن، سوژه نه صرفاً دریافت‌کننده معنا، بلکه مشارکت‌کننده‌ای در ساخت وضعیت مشترک است (مرلوپونتی، ۱۳۹۸: ۶۰؛ ماتیوس، ۱۳۸۷: ۱۲۵). با این معیار، می‌توان گفت آنچه در تئاتر برشت تحت عنوان «تفکر انتقادی» و آنچه در تئاتر بوآل در قالب «مشارکت فعال» طرح می‌شود، هر دو در سطحی از تجربه باقی می‌مانند که از پیش سازمان‌دهی شده و افق کنش در آن محدود است. تماشاگر، خواه در مقام ناظر اندیشنده و خواه در جایگاه تماشا-بازیگر، در چارچوبی کنش می‌کند که قواعد آن پیشاپیش توسط سازوکار اجرایی تعیین شده است. در اینجا پیوند چارچوب پدیدارشناختی با زیبایی‌شناسی سیاسیِ ژاک رانسیر اهمیتی تعیین‌کننده می‌یابد. اگر به‌زعم رانسیر، سیاست تنها در لحظه اختلال در «توزیع امر محسوس» محقق می‌شود یعنی در زمانی که نظم تثبیت‌شده‌ی دیدن، شنیدن و سخن‌گفتن فرو می‌ریزد آنگاه هر وضعیتی که نقش‌ها و جایگاه‌ها را از پیش تثبیت کند، ناگزیر در منطق پلیسی باقی می‌ماند (رانسیر، ۱۳۸۸: ۳۶؛ ۱۳۸۸ب: ۱۹). تئاتر، حتی در رادیکال‌ترین صورت‌های خود، به‌واسطه تفکیک ساختاری میان صحنه و سالن و تنظیم پیشینی میدان ادراک، چنین نظمی را بازتولید می‌کند. درنتیجه، آنچه به‌عنوان «بازتوزیع امر محسوس» عرضه می‌شود، اغلب به سطحی از بازآرایی کنترل‌شده تقلیل می‌یابد که امکان گسست واقعی را معلق نگه می‌دارد. از این منظر، تفاوت میان پروژه‌های برشت و بوآل بیش از آنکه تفاوتی در سطح امکان باشد، تفاوتی در درجه و شیوه‌ی هدایت تجربه است. در تئاتر برشت، هدایت ادراک از طریق فاصله‌گذاری و آموزش دیالکتیکی صورت می‌گیرد؛ در تئاتر بوآل، این هدایت به‌واسطه تنظیم مشارکت و تعریف لحظات مجاز مداخله اعمال می‌شود. بااین‌حال، هر دو رویکرد در یک نقطه مشترک‌اند: تجربه تماشاگر فعال یا منفعل درون چارچوبی رخ می‌دهد که پیشاپیش افق کنش را تعیین کرده است. برابری که در اندیشه رانسیر پیش‌فرض سیاست است، در اینجا به هدفی آموزشی یا اجرایی تقلیل می‌یابد (رانسیر، ۱۳۹۸: ۴۵). این نتیجه، با اذعان خودِ آگوستو بوآل نیز هم‌خوان است؛ آنجا که تئاتر را مرحله‌ای پیشینی نسبت به کنش اجتماعی مستقیم می‌داند و بر ناتوانی آن در جایگزینی عمل واقعی تأکید می‌کند (بوآل،

۱۳۸۲: ۲۰۸). از منظر پدیدارشناختی، این اذعان را می‌توان نشانه‌ای از شکاف میان تجربه نمایشی و زیست‌جهان دانست: شکافی که در آن، تئاتر می‌تواند وضعیت‌ها را شبیه‌سازی یا تفسیر کند، اما از ایجاد تغییر در سطح تجربه زیسته و مناسبات واقعی ناتوان می‌ماند. به‌بیان دیگر، تئاتر قادر است «درباره» رهایی بیندیشد، بی‌آنکه شرایط پدیدار شدن رهایی را فراهم آورد.

در افق فلسفه هنر، این یافته‌ها پیامدی فراتر از نقد یک ژانر یا جریان خاص دارند. اگر هنر را نه صرفاً تولید معنا، بلکه سازمان‌دهی تجربه بدانیم، آنگاه داوری درباره ظرفیت رهایی‌بخش آن ناگزیر باید به سطح تجربه زیسته و صورت‌بندی نهادی آن معطوف شود. در این افق، تئاتر سیاسی را می‌توان کوششی دانست که می‌کوشد برابری را در سطح پیام، نیت یا مشارکت اعلام کند، اما در سطح تجربه، همچنان به نابرابری جایگاهی میان اجراکننده و تماشاگر متکی می‌ماند. این ناهم‌زمانی میان ادعای رهایی و ساختار تجربه، همان چیزی است که در این پژوهش از آن به‌عنوان «تناقض پدیدارشناختی تئاتر سیاسی» یاد می‌شود. درنهایت، بحث حاضر به نفی کلی هنر یا بی‌اعتبار ساختن دستاوردهای تاریخی تئاتر سیاسی نمی‌انجامد. مسئله، نفی امکان اندیشیدن به رهایی در هنر نیست، بلکه تعیین حدود این امکان در نسبت با صورت‌بندی‌های نهادی و ادراکیِ خاصی است که تجربه را سامان می‌دهند. از این منظر، پرسش پژوهش از «چگونه می‌توان تئاتری سیاسی‌تر ساخت؟» به «چه نوع تجربه‌ای، در چه شرایطی، امکان کنش رهایی‌بخش را فراهم می‌آورد؟» جابه‌جا می‌شود. این جابه‌جایی، افق پژوهش را از اصلاح درون‌تئاتری به بازاندیشی بنیادین در نسبت میان هنر، تجربه و کنش اجتماعی سوق می‌دهد؛ بازاندیشی‌ای که ضرورت آن، در پرتو محدودیت‌های نشان‌داده‌شده، بیش از پیش آشکار می‌شود.

نتیجه‌گیری

این مقاله با اتخاذ رویکردی پدیدارشناختی، مسئله تئاتر سیاسی را از سطح محتوا، پیام و نیت‌های اعلام‌شده به سطح تجربه‌ای منتقل کرد که در خودِ موقعیت تئاتری سامان می‌یابد. تمرکز تحلیل بر این نکته بود که تئاتر، پیش از آنکه حامل معنا یا ایدئولوژی باشد، وضعیتی خاص از سازمان‌دهی ادراک، بدن‌ها و نسبت‌هاست؛ وضعیتی که امکان‌ها و محدودیت‌های کنش را نه به‌صورت ثانویه، بلکه در سطح تجربه زیسته تعیین می‌کند. از این منظر، پرسش از رهایی نه به «آنچه» تئاتر می‌گوید، بلکه به «چگونه»‌ای بازمی‌گردد که در آن دیدن، شنیدن و حضور یافتن ممکن می‌شود. تحلیل نظری نشان داد که تثبیت جایگاه تماشاگر، صرفاً یک قرارداد نهادی یا تقسیم کار نمایشی نیست، بلکه به‌منزله نوعی صورت‌بندی پدیدارشناختی عمل می‌کند که افق ادراک و کنش را از پیش تنظیم می‌سازد. تفکیک ساختاری میان صحنه و سالن، حتی در شکل‌های بازاندیشیده و انتقادی خود، تجربه را در چارچوبی قرار می‌دهد

که در آن امکان مداخله، پاسخ‌گویی متقابل و دگرگون‌سازی وضعیت به‌طور بنیادی محدود می‌شود. درنتیجه، حضور تماشاگر، بیش از آنکه به معنای مشارکت در ساخت وضعیت مشترک باشد، به تجربه‌ای هدایت‌شده تقلیل می‌یابد که در آن نقش‌ها و ظرفیت‌ها پیشاپیش تعریف شده‌اند. تحلیل موردی تئاتر برشت و آگوستو بوآل این محدودیت را نه به‌عنوان نقصی اجرایی، بلکه به‌عنوان مسئله‌ای ساختاری آشکار ساخت. در تئاتر برشت، فاصله‌گذاری و تنظیم عقلانی ادراک، هرچند با هدف گسست از هم‌ذات‌پنداری و برانگیختن تفکر انتقادی طراحی شده‌اند، اما در عمل تجربه تماشاگر را در موقعیت ناظری تثبیت می‌کنند که کنش او به داوری ذهنی محدود می‌ماند. در تئاتر بوآل نیز، علی‌رغم تأکید بر مشارکت و عبور از انفعال، کنش مخاطب در محدوده‌هایی رخ می‌دهد که خودِ رخداد تئاتری مجاز می‌شمارد. در هر دو رویکرد، آنچه به‌عنوان عبور از سلطه عرضه می‌شود، در سطحی از تنظیم تجربه باقی می‌ماند که امکان گسست بنیادین از منطق تثبیت نقش‌ها را معلق نگه می‌دارد. در سطحی سیاسی‌تر، این وضعیت را می‌توان به‌منزله باقی‌ماندن تئاتر در نظمی دانست که توزیع جایگاه‌ها و ظرفیت‌های ادراک را بازتولید می‌کند. حتی آنجا که تئاتر داعیه برابری، آگاهی یا رهایی دارد، این مفاهیم اغلب به اهدافی تبدیل می‌شوند که باید از طریق سازوکارهای اجرایی محقق شوند، نه پیش‌فرض‌هایی که تجربه از آن‌ها آغاز شود. بدین‌ترتیب، کنش سیاسی به‌جای آنکه در سطح اختلال در نظم تجربه رخ دهد، به بازآرایی کنترل‌شده‌ای از همان نظم تقلیل می‌یابد. برآیند این تحلیل‌ها نشان می‌دهد که تناقض تئاتر سیاسی نه در ناکامی تاریخی آن و نه در ضعف نیت‌های رهایی‌بخش، بلکه در تنشی ریشه‌دار میان ادعای برابری و صورت‌بندی پدیدارشناختیِ موقعیت تئاتری نهفته است. تئاتر، مادامی که بر تولید جایگاه تماشاگر و تنظیم پیشینی میدان ادراک استوار است، با محدودیتی بنیادین در تحقق کنشی مبتنی بر حضور متقابل و برابری جایگاهی مواجه می‌ماند. این نتیجه به معنای نفی امکان اندیشیدن به سیاست در تئاتر نیست، بلکه تأکیدی است بر ضرورت تشخیص حدود این امکان. در افق پژوهشی، این نتیجه‌گیری مستلزم جابه‌جایی پرسش از اصلاح محتوا یا افزایش مشارکت به بازاندیشی در شیوه‌های سازمان‌دهی تجربه است؛ جایی که نسبت بدن‌ها، امکان پاسخ‌گویی متقابل و شکل‌گیری وضعیت مشترک تعیین می‌شود. تنها در این سطح است که می‌توان به‌نحو جدی از امکان یا امتناع کنش رهایی‌بخش سخن گفت، بی‌آنکه تئاتر بار دیگر در سطح وعده، بازنمایی یا شبیه‌سازی متوقف شود.

تعارض منافع

تعارض منافع ندارم.

منابع و مأخذ

آدورنو، تئودور(۱۳۹۰). *صنعت فرهنگ*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، تهران: آگاه.

اکوان، محمد(۱۳۹۷). *مرلوپونتی و بنیادهای اندیشه او*، تهران: فرزانگی.

بوآل، آگوستو(۱۳۸۲). *تئاتر مردم ستمدیده*، ترجمهٔ کامران ذوالفقاری، تهران: نوروز هنر.

بوآل، آگوستو(۱۳۸۶). *رنگین‌کمان میل*، ترجمهٔ بهزاد صیرفی، تهران: نمایش.

بوآل، آگوستو(۱۳۸۹). *بازی‌هایی برای بازیگران و غیربازیگران*، ترجمهٔ حمید گرشاسبی، تهران: سوره مهر.

بوآل، آگوستو(۱۳۸۹). *تئاتر قانون‌گذار*، ترجمهٔ احمد قهرمانی‌نژاد، تهران: بیدگل.

راشیدیان، عبدالحسین(۱۳۹۹). *هوسرل در متن و آثارش*، تهران: نی.

رانسیر، ژاک(الف ۱۳۸۸). *سیاست زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ عمرانی مهرگان، تهران: رخداد نو.

رانسیر، ژاک(ب ۱۳۸۸). *رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته*، ترجمهٔ بهزاد سلیمی، تهران: رخداد نو.

رانسیر، ژاک(۱۳۹۸). *تماشاگر رهاشده*، ترجمهٔ علی غریب، تهران: آگاه.

شکنر، ریچارد(۱۳۸۸). *نظریه اجرا*، ترجمهٔ محمد نصرالله‌زاده، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

فورتیه، مارک(۱۳۹۴). *نظریه/تئاتر: درآمدی بر مطالعات تئاتر*، ترجمهٔ فریبا صجودی و نرگس افشاری، تهران: سوره مهر.

ملشینگر، زیگفرید(۱۳۹۷). *تاریخ تئاتر سیاسی*، ترجمهٔ سعید فرهودی، تهران: سروش.

مرلوپونتی، موریس(۱۳۹۸). *جهان ادراک*، ترجمهٔ فرید شیخ‌الاسلامی، تهران: ققنوس.

متئوس، اریک(۱۳۸۷). *مرلوپونتی: درآمدی بسیار کوتاه*. ترجمهٔ رضا باخورداری. تهران: گام نو.

اونز، جیمز ـ روز(۱۳۹۶). *تئاتر تجربی*، ترجمهٔ محمد اسلامیه، تهران: سروش.

Adorno, T. (2011). The culture industry (M. Farhadpour, Trans.). Tehran: Agah. **[in Persian]**

Akvan, M. (2018). Merleau-Ponty and the foundations of his thought. Tehran: Farzanegi. **[in Persian]**

Boal, A. (2003). Theatre of the oppressed (K. Zolfaghari, Trans.). Tehran: Nowruz Honar. **[in Persian]**

Boal, A. (2007). The rainbow of desire (B. Seirafi, Trans.). Tehran: Namayesh. **[in Persian]**

Boal, A. (2010a). Games for actors and non-actors (H. Garshasbi, Trans.). Tehran: Sureh Mehr. **[in Persian]**

Boal, A. (2010b). Legislative theatre (A. Ghahremani-Nezhad, Trans.). Tehran: Bidgol. **[in Persian]**

Fortier, M. (2015). Theory/Theatre: An introduction to theatre studies (F. Sajoudi & N. Afshari, Trans.). Tehran: Sureh Mehr. **[in Persian]**

Innes, C. (2017). Experimental theatre (M. Eslamiyeh, Trans.). Tehran: Soroush. **[in Persian]**

Matthews, E. (2008). Merleau-Ponty: A very short introduction (R. Bakhordari, Trans.). Tehran: Gam-e No. **[in Persian]**

Mellesinger, S. (2018). History of political theatre (S. Farhudi, Trans.). Tehran: Soroush. **[in Persian]**

Merleau-Ponty, M. (2019). The world of perception (F. Sheikh al-Islami, Trans.). Tehran: Ghoghnoos. **[in Persian]**

Rancière, J. (2009a). The politics of aesthetics (O. Mehrgan, Trans.). Tehran: Rokhdad-e No. **[in Persian]**

Rancière, J. (2009b). Artistic regimes and the shortcomings of the concept of modernity (B. Salimi, Trans.). Tehran: Rokhdad-e No. **[in Persian]**

Rancière, J. (2019). The emancipated spectator (A. Gharib, Trans.). Tehran: Agah. **[in Persian]**

Rashidian, A. (2020). Husserl in his context and works. Tehran: Ney. **[in Persian]**

Schechner, R. (2009). Performance theory (M. Nasrollahzadeh, Trans.). Tehran: SAMT. **[in Persian]**

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی