theater | SCIENTIFIC QUARTERLY

An Analysis of Jacques Rancière's Politics of Aesthetics in the "Play The Thirteenth Night"

Hadi Anusha[1], **Majid Sarsangi**[2]

Receive Date: 13 February 2026, Accept Date: 11 May 2026
Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

Abstract

This study examines *The Thirteenth Night*, a play by Hamid Amjad, as a contemporary reinterpretation of Iranian historical and traditional contexts that extends beyond the framework of historical comedy-drama. The research argues that the play offers significant potential for analyzing power relations and political dynamics not merely through its thematic content, but through its dramatic form and aesthetic structure. Drawing on Jacques Rancière's theory of the 'aesthetic regime of art,' the study investigates how political meaning is embedded in form rather than message, particularly through disruptions in representation and the redistribution of the sensible. The central issue of this research is the underestimation of the political capacity of dramatic form in Iranian historical drama. Conventional readings often focus on narrative content and socio-historical representation, overlooking how aesthetic form itself can function as a site of political intervention. From Rancière's perspective, politics in art does not emerge from explicit ideological messaging, but from the reconfiguration of sensory experience and the disruption of established regimes of visibility, speech, and bodily placement. Accordingly, the objective of this study is to analyze the mechanisms of 'disruption' and 'redistribution of the sensible' in *The Thirteenth Night* based on Rancière's aesthetic regime of art. The research specifically focuses on how theatrical devices such as gender cross-dressing and 'play-within-a-play' structures challenge hierarchical social orders and destabilize representational logic. The study is grounded in Jacques Rancière's triadic model of artistic regimes: the ethical regime of images, the representational regime, and the aesthetic regime. Among these, the aesthetic regime is considered the most significant, as it dissolves hierarchical distinctions between subject matter, genres, and forms of representation. Central to Rancière's theory are the concepts of: 1- Police order: the system that defines what can be seen, said, and heard within a given social order. 2- Distribution of the sensible: the implicit structuring of perception that determines inclusion and exclusion in social and political life. 3- Politics: the moment when this distribution is disrupted through the emergence of previously

1. MA in Theatre Directing, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. Email: hadianusha@ut.ac.ir
2. Associate Professor, Faculty of Performing Arts and Music, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author). Email: msarsangi@ut.ac.ir

invisible or voiceless subjects. 4- Aesthetic regime: a condition in which hierarchical distinctions between high/low subjects and artistic forms are abolished, enabling new configurations of perception. From this perspective, politics is not institutional consensus but dissensus—a rupture in the established sensory order that allows new subjectivities to emerge. This research employs a qualitative, descriptive-analytical method based on library and textual analysis. The primary source is the play *The Thirteenth Night*, alongside theoretical works by Jacques Rancière and related secondary literature. The analytical procedure involves: a) Clarifying key theoretical concepts (aesthetic regimes, police order, redistribution of the sensible). b) Applying these concepts to the dramatic structure of the play. c) Identifying moments of rupture in hierarchical social and symbolic systems. d) Analyzing key dramatic devices such as cross-dressing and role inversion as political-aesthetic acts. The play demonstrates a systematic disruption of the established distribution of the sensible. Set in the Qajar era, it portrays a rigidly hierarchical social system in which gender, class, and spatial boundaries determine visibility and agency. Female characters such as Zarrineh and Sanam-Nesa are initially positioned within domestic confinement, reflecting a patriarchal 'police order' that regulates speech, mobility, and bodily autonomy. Their lived experiences reveal a system in which women are excluded from public visibility and decision-making processes. However, Zarrineh's resistance to these constraints introduces a rupture in this order. Her critique of domestic confinement and gender inequality challenges the legitimacy of inherited social norms, thereby destabilizing the fixed distribution of roles. A central mechanism of disruption in the play is cross-dressing. Zarrineh's decision to disguise herself as a man in order to leave the domestic space functions not merely as a narrative device, but as a political act in Rancière's sense. This act reconfigures visibility and mobility, allowing her to occupy spaces previously forbidden to her. Similarly, Kamran-Mirza's cross-dressing as a woman to enter the female domestic space further destabilizes gender binaries. His action exceeds romantic or comedic function; it becomes an intervention in the sensory and political order of the Qajar society. By crossing gender boundaries, both characters reveal that identity itself is constructed and contingent rather than natural or fixed. These acts expose the arbitrariness of gender roles and demonstrate that subject positions are produced through social and aesthetic arrangements rather than biological essence. In this sense, cross-dressing operates as a form of 'dissensus' that interrupts the police order and generates new perceptual possibilities. Another significant device in the play is the 'play-within-a-play' structure, which disrupts representational transparency. By exposing theatricality as constructed rather than natural, the play undermines the illusion of realism that sustains representational regimes. This self-reflexive structure dissolves the boundary between performance and reality, compelling the audience to recognize the constructed nature of all social roles and narratives. As a result, the hierarchical relationship between actor, character, and spectator is destabilized. In

Rancière's terms, this transformation redistributes the sensible by dissolving fixed positions of seeing and knowing. The audience is no longer a passive recipient of meaning but becomes an active interpreter engaged in meaning production. The play also reconfigures spectatorship in line with Rancière's notion of the 'emancipated spectator.' Rather than positioning the audience as passive observers, *The Thirteenth Night* invites interpretive participation. The spectator is compelled to reconstruct meaning independently, thereby becoming a political subject. This shift transforms theatrical experience into a site of subjective emergence, where individual perception replaces imposed interpretation. The spectator's engagement becomes a form of intellectual and aesthetic emancipation. The findings of this research demonstrate that *The Thirteenth Night* is not merely a historical or comedic representation of Qajar society, but a politically charged aesthetic structure that enacts Rancière's concept of the redistribution of the sensible. Through mechanisms such as cross-dressing and play-within-a-play, the work disrupts hierarchical social orders and exposes the constructed nature of gender, class, and visibility. These aesthetic strategies function as political acts that challenge the 'police order' and open spaces for previously marginalized voices. Zarrineh's transgression of domestic confinement and Kamran-Mirza's violation of gender norms both contribute to a reconfiguration of perceptual and social boundaries. Moreover, the play's self-reflexive structure destabilizes representational illusion and transforms the spectator into an active interpretive agent. Ultimately, the study argues that Hamid Amjad's *The Thirteenth Night* should not be read merely as a comedic or historical drama, but as an aesthetic-political intervention that reconfigures the sensory and symbolic order of theatrical experience. In doing so, it exemplifies Rancière's notion that art becomes political not through representation, but through the disruption of perception and the redistribution of what can be seen, said, and experienced.

Keywords: The Thirteenth Night, Jacques Ranciere, Aesthetic Regime, Hierarchical Order, Distribution of the Sensible, Disruption

واکاوی سیاست زیبایی‌شناختی ژاک رانسیر در نمایشنامهٔ «شب سیزدهم»

هادی انوشا[۱]، مجید سرسنگی[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۱/۲۴، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۲/۲۱
صفحهٔ ۲۹ تا ۴۳
Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

چکیده

نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* اثر حمید امجد، بازخوانی مدرنی از بسترهای سنتی و تاریخی ایران است که فراتر از یک کمدی-درام تاریخی، ظرفیت‌های قابل‌توجهی برای تحلیل مناسبات قدرت و سیاست در فرم اجرایی دارد. او با تبیین «رژیم زیبایی‌شناختی» در هنر و به‌چالش‌کشیدن نظم بازنمایانه و ساختار دلالت‌مندی ارسطویی، برساخته‌بودن و بی‌ثباتی آن را در هنر و سیاست را به چالش می‌کشد. مسئلهٔ اصلی این پژوهش، چگونگی بازتاب «امر سیاسی» نه در محتوا و مضامین، بلکه در ساختار و فرم زیبایی‌شناسانه اثر است. هدف پژوهش حاضر، تحلیل سازوکار «اخلال» و«بازتوزیع امر محسوس» در این نمایشنامه بر اساس نظریهٔ «رژیم زیبایی‌شناختی» ژاک رانسیر است. این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای، ابتدا مفاهیم کلیدی نظریهٔ زیباشناختی رانسیر که شامل «نظم پلیسی» و «توزیع امر محسوس» می‌شود را به عنوان چارچوب نظری برای واکاوی کنش‌های دراماتیک (نظیر بدل‌پوشی جنسیتی و فرم نمایش‌درنمایش) در متن نمایشنامه به کار گرفته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که امجد با استفاده از تمهید «بدل‌پوشی»، مرزهای جنسیتی و طبقاتی تثبیت‌شده اجتماعی-سیاسی در دورهٔ قاجار (نظم پلیسی) را مخدوش می‌کند و با تکنیک «نمایش‌درنمایش»، توهم بازنمایی واقعیت را می‌شکند و با ورود به فضا و مکان‌های ممنوع و اخلال در فضای بازنمایانه درام، توسط شخصیت‌های نمایشنامه ایجاد می‌کند. این تمهیدات زیبایی‌شناختی صرفاً ابزاری برای کمدی نیستند، بلکه کنش‌هایی سیاسی در شکل و محتوای نمایشنامه هستند که با ایجاد «اخلال» در سلسله‌مراتب دیدن و شنیدن، امکان ظهور سوژه‌های جدید (مانند زنان و فرودستان) را بر مبنای نظریهٔ زیبایی‌شناسانه فراهم کرده است و منجر به بازپیکربندی امر محسوس در جهان درام می‌شوند. به‌طوری که مخاطب را به برساخته بودن نظام بازنمایانه در این اثر نمایشی آگاه می‌کند. این پژوهش، نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* را در چارچوب منطق زیبایی‌شناختی رانسیر، با گسست در فضای اجتماعی و سیاسی در دوره‌ای تاریخی، به بازپیکربندی مجدد محسوسات و سیاست‌ورزی، در شخصیت‌ها و هویت‌ها در هنر و سیاست می‌پردازد.

واژگان کلیدی: *شب سیزدهم*، رژیم زیبایی‌شناختی، نظم سلسله‌مراتبی، توزیع امر محسوس، اخلال

۱. کارشناس ارشد کارگردانی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
Email: hadianusha@ut.ac.ir
۲. دانشیار دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشکدهٔ هنرهای نمایشی و موسیقی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: msarsangi@ut.ac.ir

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

درآمد

رابطهٔ میان هنر و سیاست همواره یکی از چالش‌برانگیزترین مباحث در نظریهٔ هنر بوده است. در تاریخ ادبیات نمایشی ایران، آثار بسیاری به بازنمایی وقایع سیاسی پرداخته‌اند، اما کمتر پژوهشی به این پرسش پاسخ داده است که چگونه «فرم نمایشی» خود می‌تواند واجد کنش سیاسی باشد. نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* اثر حمید امجد، نمونه‌ای شاخص از آثاری است که در آن سیاست نه فقط در دیالوگ‌ها، بلکه در تار و پود ساختار دراماتیک تنیده شده است. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که در خوانش‌های مسلط از درام‌های تاریخی ایران، اغلب تمرکز بر بازنمایی صرف از واقعیت‌های اجتماعی است و ظرفیت رهایی‌بخش «فرم» نادیده گرفته می‌شود. حال آنکه از منظر فیلسوفی چون ژاک رانسیر، سیاست هنر در بازنمایی پیام‌های سیاسی نیست، بلکه در توانایی آن برای برهم‌زدن شیوه‌های ادراک حسی جامعه است. ضرورت این پژوهش در تغییر زاویهٔ دید از نقد محتوایی به نقد زیبایی‌شناختی-سیاسی است. درک اینکه چگونه تکنیک‌هایی مانند «نمایش‌درنمایش» یا «تغییر جنسیت در اجرا» می‌توانند ساختارهای صلب قدرت (یا همان نظم پلیسی به تعبیر رانسیر) را به چالش بکشند، دریچه‌ای تازه برای فهم درام معاصر ایران می‌گشاید. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش این است: مؤلفه‌های دراماتیک در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* چگونه با ایجاد اخلال در نظام بازنمایی، منجر به بازتوزیع امر محسوس و تحقق سیاست زیبایی‌شناختی رانسیر می‌شوند؟ فرضیهٔ پژوهش بر این استوار است که امجد با عبور از «رژیم بازنمایی» (که بر سلسله‌مراتب و جایگاه‌های ثابت تأکید دارد) و بهره‌گیری از منطق «اخلال» فضایی را خلق می‌کند که در آن صدای طردشدگان (زنان و فرودستان) شنیده شده است و نظم حاکم بر دورهٔ تاریخی قاجار واسازی می‌شود.

تغییر ساختار ارسطویی در درام و تئاتر از جمله خصوصیاتی است که در نظریهٔ رژیم زیبایی‌شناختی[1] ژاک رانسیر[2] فیلسوف سیاسی معاصر فرانسوی از جایگاه ارزش‌مندی برخوردار است. تغییر فرم در ساختار بازنمایانه درام و تئاتر، نزدیک به مفهوم «بازتوزیع امرمحسوس[3]» در رژیم زیبایی‌شناختی او است. رانسیر نحوهٔ شناسایی هنر در غرب را در سه دسته‌بندی رژیم اخلاقی تصاویر[4]، رژیم بازنمایانه[5] و رژیم زیبایی‌شناختی (استتیکی) تبیین کرده است (رانسیر،۱۴۰۰،۲۳). او فقط رژیم زیبایی‌شناختی را در این میان حائز اهمیت می‌داند، زیرا رسانهٔ هنر تنها در در این رویکرد، کنش‌مند و مرتبط با امرسیاسی و تأثیرگذار در امر روزمره قرار می‌گیرد. او زیبایی‌شناسی و سیاست را دو حوزهٔ جدا از هم نمی‌داند که گاهی با همدیگر تلاقی پیدا کرده‌اند، بلکه آنها را دارای منطق بنیادین مشترک، در نظر می‌گیرد. «صحنهٔ زیبایی‌شناختی، به معنای واقعی کلمه، صحنهٔ آشتی‌ناپذیر است» (Ran-ciere, 2009a: 103). رژیم زیبایی‌شناختی از آغاز یک رژیم تناقض‌آمیز است، چون از یک طرف، چیزی مثل حوزهٔ زیبایی‌شناختی هنر و از طرف دیگر، در حوزهٔ زندگی به‌طور کلی است، این تنش دوگانه‌ای، در رژیم زیبایی‌شناختی وجود دارد (رانسیر و انگلمان ،۱۳۹۹،۴۵). رانسیر در تبیین رویکرد خود از تعریف «امرمحسوس[6]» شروع می‌کند، او در مورد امرحسی و تغییر آن، دیدگاه آوانگاردی را ارائه می‌دهد و امرحسی را صرفاً فقط واکنش بیولوژیکی یا ذهنی به محرک‌های بیرونی نمی‌داند، بلکه آن را عنصری تأثیرگذار و کنش‌مند در ساختار زندگی اجتماعی و سیاسی مردم تعریف می‌کند که توانایی تغییر در عرصه‌ها را دارد. زیبایی‌شناسی (استتیک) به معنای چیزی است که حواس می‌تواند آن را درک کنند (مکاریک، ۱۳۹۰: ۲۵۶). آنچه مدنظر رانسیر از امر محسوس است به سیستمی از تقسیم‌بندی از قوانین اشاره می‌کند و مشخص می‌کند چه چیزی باید در جامعه قابل رویت، قابل شنیدن و قابل درک باشد، به همین ترتیب چه‌کسانی حق‌دیدن

و حق‌صحبت‌کردن دارند و چه‌چیزی به عنوان ابژه برای هنر به عنوان اثر هنری باید محسوب شود. «قانونی ضمنی که بر نظم محسوس حاکم است و مکان‌ها و اشکال مشارکت در یک جهان مشترک را با ابتدا ایجاد کردن شیوه‌های ادراک که در آنها ثبت می‌شوند، تقسیم می‌کند» عمل می‌کنند (Rockhill ,2004: 85). رانسیر این دسته‌بندی امرمحسوس را مطلق و طبیعی نمی‌داند، بلکه آنها را قابل تغییر و بازتوزیع مجدد فرض می‌کند، زیرا در چارچوب نظام برساخته پیشینی در تاریخ و اجتماع، خلق می‌شوند و نحوهٔ درک و تجربهٔ بشر نسبت به هستی را شکل می‌دهند. «برای من مهم بود که بگویم امرحسی به‌منزلهٔ چیزی کلی وجود ندارد، بلکه در عوض هر آنچه وجود دارد همیشه یک برساخت یا پیکربندی حسی است» (Rockhill ,2004: 59). رانسیر مفهوم نظام «توزیع محسوسات» را این‌گونه تعریف می‌کند، «نظامی از بدیهات ادراک حسی که مبتنی بر افق‌ها و جهت‌ها یا مدالیته تعیین‌شده از آنچه دیدنی و شنیدنی است و همچنین آنچه می‌تواند گفته شود، اندیشه شود، ساخته شود و انجام بگیرد. به‌بیان دیگر، توزیع اشاره دارد به همه اشکال شمول‌کناره‌گذاری‌ها» (رانسیر، ۱۳۹۹: ۳۳۱). رانسیر با آشنایی با بُعد برابری‌طلبانهٔ تجربهٔ زیبایی‌شناختی شیلر در کتاب *در باب تربیت زیبایی‌شناختی انسان*، تعریفی از قابلیت حسی امرمحسوس که شیلر به آن رانه‌بازی می‌گوید، نظام توزیع محسوسات را که سازمان‌دهندهٔ تجربهٔ حسی هستند به‌چالش می‌کشد و آن را امر برساخته و قابل تغییر قلمداد می‌کند.

او با به‌چالش‌کشیدن این رویکرد توزیعی و برای مقابله با آن، سیاست را به عنوان کنشی برای برهم زدن نظام توزیع محسوسات پیشنهاد می‌کند. بازتوزیع امر محسوس زمانی رخ می‌دهد که بر علیه این نظم برساختی بازنمایانه، اخلال صورت پذیرد. سیاست در منظر رانسیر زمانی رخ می‌دهد، کسانی که هیچ سهمی در ساختار تصمیم‌گیری اجتماع ندارند، به‌عبارت دیگر طردشدگان، نامرئی‌ها، ناشنیده‌ها و درحاشیه مانده‌ها، امکانی برای دیده‌شدن و صدایی برای شنیده‌شدن پیدا کنند و با اخلال در نظم ساختار سلسله‌مراتبی، آن را دوباره بازپیکربندی می‌کنند و موجب می‌شوند امکان حضور جدیدی خلق شود و نظم مستقر پیشینی به‌چالش‌کشیده شود. «سیاست‌ورزی یعنی برهم زدن توزیع پلیسی محسوسات از طریق سوبژکتیوکردن[۷] کسانی که نقش و سهمی در آن ندارند، صورت می‌پذیرد» (رانسیر،۱۳۹۹: ۳۳۲).

تئاتر و درام به عنوان رسانه‌ای منحصربه‌فرد در جامعه در منظر رانسیر، با تغییر در فرم‌اجرایی بازنمایانه خود و قدرت کنش‌مندی‌اش، توانایی تغییر در نظم سیاسی‌اجتماعی جامعه را دارد. قدرت سیاسی هنر در منظر او، توانایی برهم زدن و بازتوزیع محسوسات است. او اعتقاد دارد که هنر می‌تواند با تغییر در فرم اجرایی خود و رد رویکرد بازنمایانه غالب مانند سیاست، مرئی‌شدن و شنیده‌شدن کسانی که در حاشیه قرار گرفته‌اند را به وجود آورد.

نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* حمید امجد نمایشنامه‌نویس معاصر، به‌زبانی شفاهی درعصر قاجار با درون‌مایه‌های سیاسی و اجتماعی، روایت خواستگاری از دختر خانواده و مصائب زندگی در نظام سنتی‌خانوادگی را که به واقعهٔ ترور ناصرالدین‌شاه قاجار به لحاظ سیاسی پیوند خورده است به نظام زیبایی‌شناختی رانسیر مرتبط می‌شود.

نویسندهٔ نمایشنامه با استفاده از بدل‌پوشی شخصیت‌های اصلی نمایشنامه، تمهید نمایش‌درنمایش (روایت در روایت)، شکستن ساختار روابط عرفی، اجتماعی و سیاسی در دورهٔ حکومت ناصرالدین قاجار، موجب اخلال[۸] در نظام توزیع امرمحسوس در جهان بازنمایانهٔ نمایشنامه می‌شود. *شب سیزدهم* در نحوهٔ سیاست‌ورزی و بازپیکربندی امر محسوس، فضاها و مکان‌هایی را که حضور شخصیت‌های نمایش در آنجا تا آن زمان ممنوع بود، ممکن

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

می‌سازد. جمشید ملک‌پور نیز در مقدمهٔ جلد اول کتاب *ادبیات نمایشی در ایران*، در مورد هنر نمایش و نمایشنامه‌نویسی در ایران می‌گوید «هرچه بیشتر جست‌وجو می‌کنم و می‌خوانم، بیشتر پی می‌برم که چگونه نمایش و سیاست در ایران به هم آمیخته شده‌اند، به‌طوری که خواندن یکی به آشنایی و فهم دیگری می‌انجامد» (ملک‌پور،۱۳۹۸،۱۳).

پیشینهٔ پژوهش

پایان‌نامه با عنوان «مطالعه تطبیقی بازتوزیع محسوسات در آثار بهرام بیضایی و ژان ژنه با تکیه بر آثار ژاک رانسیر، مطالعهٔ موردی پرده‌خانه و سیاهان» از سارا بیتوئی، گرایش ادبیات نمایشی مطقع ارشد (۱۴۰۱)، به بررسی رویکرد زیبایی‌شناختی رانسیر در نمایشنامهٔ سیاهان و رویکرد بازنمایانه در پرده‌خانه می‌پردازد و آنها را در دو نظام متفاوت فکری قرار می‌دهد و به تفاوت آنها در این آثار نمایشی پرداخته می‌شود.

مقاله با عنوان «سیاست‌شناسی پارازیتی: درام‌های ثانویهٔ الفریده یلینک، ابراوهم هالد وفاوست‌این اند آوت» از کان-یورس مونبی در کتاب *تئاتر پست دراماتیک و امرسیاسی* با ترجمهٔ نرگس یزدی (۱۴۰۰)، به بررسی تغییر پارادایم در نمایشنامه‌های پست دراماتیک بر مبنای نظریهٔ زیبایی شناختی رانسیر می‌پردازد و مقاله در مورد متون تئاتری از الفریده یلینک را شرح می‌دهد که از مونتاژهای متراکمی از نقل قول‌های دست‌کاری شده برگرفته از ادبیات و فلسفه و در رد ساختارهای ارسطویی در نمایشنامه‌های او مانند طرح، فرم دیالوگ وشخصیت روان‌شناختی در راستای سیاست زیبایی‌شناختی رانسیر می‌پردازد.

مقاله با عنوان «مطالعه انتقادی نمایشنامهٔ پرده‌خانه اثر بهرام بیضایی از منظر بازتوزیع محسوسات با تکیه بر آثار ژاک رانسیر» از سارا بیتوئی و محمد هاشمی (۱۴۰۲)، نمایشنامهٔ *پرده خانه* اثر بهرام بیضایی را به عنوان نمونهٔ اثری که در چهارچوب رژیم استتیک قرار نمی‌دهد، مورد بررسی قرار می‌دهد و ساختار آن را پیرو نظام استتیکی ژاک رانسیر نمی‌داند، زیرا جهان نمایشنامه از منطق اجماع که در تضاد با نظام زیبایی‌شناختی رانسیر است، پیروی می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی و با رویکرد کیفی انجام شده است. ابزار گردآوری اطلاعات، مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی است. جامعهٔ آماری پژوهش، متن نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* (چاپ انتشارات نیلا) و منابع نظری مرتبط با آرای ژاک رانسیراست. شیوهٔ تحلیل داده‌ها بدین‌صورت است که ابتدا مفاهیم بنیادین نظریهٔ رانسیر شامل «رژیم‌های سه‌گانهٔ هنر»، «نظم پلیسی» و «سیاست زیبایی‌شناختی» تبیین می‌شوند. سپس این مفاهیم به عنوان ابزار تحلیل بر متن نمایشنامه اعمال می‌گردند. معیار تحلیل، شناسایی نقاطی در درام است که در آنها نظم نمادین و جایگاه‌های اجتماعی شخصیت‌ها دچار شکست یا واژگونی می‌شود. صحنه‌های کلیدی مبتنی بر «بدل‌پوشی» و «تغییر نقش» استخراج شده است و دلالت‌های سیاسی آنها بر اساس الگوی «بازتوزیع امر محسوس» واکاوی می‌شوند.

چهارچوب نظری

رژیم اخلاقی تصاویر

رژیم اخلاقی تصاویر رانسیر به‌مثابه رویکردی فایده‌مند و اخلاقی معرفی می‌شود، این استدلال و اندیشه در زمان یونان باستان از سوی افلاطون در رسالهٔ جمهوری و قوانین منعکس شده است. در رژیم اخلاقی تصاویر هنر به عنوان امری خودآیین و مجرا در نظر گرفته نشده است و تأثیر آن باید در جامعه نمود بیرونی داشته باشد و با فایده‌مندی در زندگی مردم، تأثیر بر اخلاق عمومی جامعه انسانی زمان خود داشته باشد. «افلاطون هنرها یعنی تخنه[۹] 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،۱۳۹۹،۳۶). ارزش آثار هنری اگر به تقویت اخلاق شهروندی، آموزش و ثبات جامعه کمک کند، حمایت می‌شود و ایراد افلاطون، مبنی بر اینکه شاعران دورغ‌های تباه‌کننده‌ای دربارهٔ انسان و خدایان می‌گویند (کارلسن،۱۴۰۳،۱۱)، درهمین راستا قرار می‌گیرد. انتقاد دیگری که رانسیر به رژیم اخلاقی تصاویر می‌کند، مانند رویکرد افلاطون، هنر را کپی ثانویه از واقعیت در نظرمی‌گیرد و ابژه‌ای قائم به ذات نمی‌داند. «به‌گفتهٔ افلاطون هنرمندان اصیل به واقعیت‌ها علاقه‌مند هستند و نه به تقلید آن» (کارلسن،۱۴۰۳،۱۱). هنر در این موقعیت، تابع داوری اخلاق جامعه و نظم سلسله‌مراتبی مورد نقد رانسیر محسوب می‌شود. بر مبنای نظم افلاطونی، هرکسی باید در جایگاه و تخصص خود باشد و حکم می‌کند که طبق آن کارگرها حق ندارند به دو کار بپردازند (رانسیر،۱۳۹۲،۵۵). مردم در این نظام، طبقه‌بندی می‌شوند و با توجه به‌جایگاه خود، در دولت‌شهر معرفی می‌شوند و همهٔ مردم امکان دیده‌شدن و شنیده‌شدن را پیدا نمی‌کنند و این نظام طبقاتی معین می‌کند چه کسانی در مرکز و حاشیه باید قرار بگیرند و این مرئی و نامرئی‌بودن را منطبق با نظم اجتماعی می‌دانند. از نظر افلاطون (بر اساس توضیح هالوارد)، این اصطلاح، «رژیمی از جهل و بی‌نظمی بی‌قانون را تصور می‌کند که منشأ آن در (آشفتگی فرم‌های موسیقایی) است که توسط هنرمندان بی‌مسئولیت آغاز شده است» (Hallward, 2006: 112).

رژیم بازنمایی

نظام بازنمایی به نظم‌بخشی سلسله‌مراتبی سوژه‌ها و اشکال می‌پردازد و معین می‌کند که چه سوژه‌هایی شایسته تصویرگری هنری هستند و تمایز بین سوژه‌های والا و پست، در کارکردهای شکلی و ماهوی ایجاد می‌کند. برتری بازنمایانهٔ کنش بر فراز شخصیت‌ها یا روایت بر فراز توصیف و همهٔ این ساختارها با دیدی سلسله‌مراتبی از جامعه را شکل می‌دهد (رانسیر،۱۳۸۸،۷۶). این نظم از پیش‌تعیین‌شده پلیسی مقرر می‌دارد، هنر از منظر مفهوم اجماع[۱۰] که مورد نقد رانسیر است پیروی می‌کند. شخصیت‌ها باید مطابق با جایگاه و رفتار معمول خود کنش‌پذیر باشند و واکنش‌های آنها باید پیش‌بینی‌پذیر و ضابطه‌مند باشد و به‌عبارتی دیگر، تضمین می‌کند که پیام اثرهنری روشن است و به حفظ نظم برقرارشده پیشینی کمک می‌کند. ویژگی خودآیین‌بودن هنربازنمایانه، اثرهنری را به عنوان یک کنش خودارجاع، پتانسیل اخلال نظم موجود در نظریهٔ رانسیر را مهار می‌کند. هنرمند رژیم بازنمایانه مانند یک صنعتگر به قوانین ثابت بازنمایی پایبند است و به‌دنبال پیکربندی مجدد امرحسی نیست. این رویکرد، سلسله‌مراتب‌ها و تفکیک‌ها را در این نظام مشروعیت می‌بخشد و مبنای طبیعی برای توزیع حسی موجود را تائید می‌کند و آن را چالش‌ناپذیر می‌داند. نظام بازنمایانه فقط بخش‌هایی از ابژه‌ها در این رویکرد اجازهٔ رویت‌پذیری دارند و مابقی فرصت دیده‌شدن و شنیده‌شدن را از دست می‌دهند که مورد انتقاد رانسیر قرار می‌گیرد.

رژیم زیبایی‌شناختی

نظام زیبایی‌شناختی در اواخر قرن ۱۸ و اوایل قرن ۱۹ میلادی با رمانیسم و ایدئالیسم آلمانی پدیدار شد. رانسیر معتقد است که این صرفاً مدرنتیه هنری نیست که در آن هنر علیه قوانین قدیمی شورش کند، بلکه انقلابی سیاسی در خود هنر است. ویژگی‌های بارز رژیم زیبایی‌شناختی در هنر، لغو رادیکال چارچوب نظم‌بندی سلسله‌مراتبی است که موجب تثبیت ساختار نظام بازنمایانه و اخلاقی تصاویر می‌شود. این رویکرد با پارادوکسی مهم، فروپاشی مرزهای بین هنر و زندگی را طرح می‌کند که از یک سو هنر دیگر، به عنوان قلمرویی خودمختار درک نمی‌شود و

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

تجربه جدا از دنیای روزمره نیست و از سویی دیگر محدود به ضوابط موضوعی یا ژانری نمی‌شود و هر ابژه‌ای می‌تواند موضوعی برای هنر باشد و این خودمختاری، مداخله‌ای قدرت‌مند است. «جامعه‌ای از گسست‌ها، شکاف‌ها، نامنظم و محلی، که از طریق آن منطق برابری‌خواهانه حاصل می‌شود» .(Ranciere 1999: 137: 8) رانسیر در تبیین نظام زیبایی‌شناختی با بررسی نامه‌های زیبایی‌شناختی شیلر که او تجربهٔ زیبایی‌شناختی را به‌مثابهٔ قسمی تجربه صفر و تجربه خنثی‌بودگی تبیین کرده است که در آن وضعیت زیبایی‌شناختی، انسان را صفر در نظر گرفت (یورس-موبنی، ۱۴۰۰: ۱۲۹). به‌بیان دیگر، در نگاه شیلر، انسان از طریق قیدوبندهای مفهومی و حسانی تعیّن نمی‌یابد و به همین دلیل مشخصه امر زیبا را عدم‌تعیّن می‌دانست. اما رانسیر فقط در عدم‌تعیّن مفهومی با شیلر هم‌عقیده بود، او امرحسی را در هنر از مفهومیت آن مجزا کرد و هیچ رابطه‌ای یک به یکی بین امر حسی و امرمفهومی قائل نبود و به‌بیان دیگر، نزد شیلر هنر به‌مثابه سپهری، فراسوی مفهومیت و رها از آن ظاهر می‌گردید. رانسیر معتقد است «سوژه در وضعیت زیبایی‌شناختی در وضعیت موهبت آمیز شیلری‌کانتی، امر زیبا نیست، بلکه در نوعی وضعیت جنگ است» (یورس-موبی،۱۴۰۰: ۱۳۰). به همین دلیل، رانسیر رژیم زیبایی‌شناختی را در تقابل با دو رژیم بی‌واسطهٔ اخلاقی تصاویر و وساطت بازنمایانه می‌داند (رانسیر،۱۴۰۰،۶۲). در رژیم زیبایی‌شناختی تجربهٔ حالت‌های حسی که نظم سلسله‌مراتبانه بر آن حاکم است، کنار گذاشته می‌شود و با لغو نظام طبقاتی در هنر و سیاست، به‌جای روایت‌های جهان‌شمول و شخصیت‌های خاص اجتماعی، آن را تبدیل به پاره‌روایت‌ها و موضوعات امور روزمره می‌کند و به آن ارزش می‌بخشد و با محو کردن مرز بین امر والا و پست تقسیم‌بندی سخت‌گیرانه در ژانرهای هنری را از بین می‌برد. رانسیر با زیر سوال بردن وحدت سوژه، عاملیت و جهان‌شمولی، نشان‌دهندهٔ گذر از هنر بوطیقایی و بازنمایانه به پذیرش هنر، به اصطلاح همه‌چیز، پیش‌پاافتاده و عادی را مورد اهمیت و دیده‌شدن قرار می‌دهد. او با انقلاب هنری خود راه جدیدی را برای دیدن و حس‌کردن متفاوت‌تر در جهان ارائه می‌دهد که بر برابری و مساوات تأکید می‌شود. او با تأکید بر گزارهٔ امر حسی در بازتوزیع محسوسات به‌صورت بالفعل بر رهایی‌بخشی از نظم سلسله‌مراتبی معتقد است. او رژیم بازنمودی ارسطویی در هنر را از طریق نفی نظم سلسله‌مراتبی موضوعات بین ژانرهای والا و پست را سرنگون کرد (رانسیر،۱۳۹۲،۵۷).

سیاست‌زیبایی‌شناسی

رانسیر امرسیاسی و زیبایی‌شناسی را مبتنی بر تخالف و کشمش می‌داند و قاعدهٔ اجماع در آن را رد می‌کند. او معتقد است امرسیاسی با دموکراسی محقق می‌شود و نقطهٔ شروع سیاست زیبایی‌شناسی را در جایی متصور است که افرادی عادی بدون امتیاز خاصی در جامعه، اعم از مالی، نظامی و علمی قدرت‌بیان و رویت‌پذیری در عرصه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی داشته باشند. این رویکرد در منظر او با لغو ساختارهای سلسله‌مراتبی، قدرت‌های برساختی که ادعای صلاحیت و رهبری همهٔ افراد را دارند، زیر سوال می‌برد. از نظر او دموکراسی در سیاست، یعنی قدرت همه افراد، صرف‌نظر از اینکه چه‌کسی هستند، قدرت مردمی که هیچ ندارند، تعریف می‌شود و دموکراسی را سیاست حقیقی می‌داند (رانسیر و انگلمان،۱۳۹۹،۲۵). او برداشتی که از سیاست و دموکراسی دارد، در تقابل با منطق رژیم الیگارشی است. سیاست زیبایی‌شناسی او در تقابل با نظام سیاسی فعلی سلسله‌مراتبی در جهان است. «هنر ذاتاً برای او سیاسی است، تا آنجا که به عنوان یک بستر بالقوه برای تلاقی میان یک پیکربندی از دنیای محسوس و پیکربندی‌های ممکن آن عمل می‌کند» (Rock-hill, 2009: 200). او زیبایی‌شناسی را شکلی از

رازآمیزی عظیمی می‌داند که درصدد است مردم را به فراموش‌کردن این نکته وادارد که هر طبقه دارای داوری‌ها، شیوه‌های ادراک و رویکردهایی است که با موقعیت آن طبقه تعیین می‌شود (Rockhill, 2009: 33). رانسیر بُعد سیاسی امر زیبایی‌شناختی را نقش مهمی در نظر می‌گیرد و زیبایی‌شناسی را به‌مثابه نظریهٔ هنر، نظریهٔ زیبایی و مشاهدهٔ زیبایی نمی‌داند. زیبایی‌شناسی اول از همه به‌صورت شیوه‌ای تعریف می‌شود که برای تجربه‌کردن حالت‌های حسی که سلسله‌مراتب‌هایی را که معمولا سازمان‌دهندهٔ تجربهٔ حسی در نظر گرفته می‌شوند، کنار گذاشته می‌شوند و رژیم تمام‌عیاری دیگری را تجربه می‌کنند. ایدهٔ تجربه‌زیبایی‌شناختی به‌منزلهٔ تجربهٔ برابری‌طلبانه و چیزی که او آن را «رژیم زیبایی‌شناختی هنر» می‌نامد و سعی می‌کند که نشان دهد، رژیم زیبایی‌شناختی و سیاست رویکردی تناقض‌آمیزند. سیاست از دیدگاه رانسیر، این شیوه‌های ادراکی را مختل کرده و آشکار می‌سازد. سیاست «شامل تبدیل این فضای...و بنیان‌گذاری یک مناقشه بر سر توزیع امر محسوس است» (Ranciere, 2010: 37).

رانسیر هنر بازنمایانه را برساخته و از اشکال توزیع امرمحسوس می‌داند، به این معنا که آنها دربردارندهٔ قراردادهای متعارف و به‌لحاظ تاریخی مشروط بر نظم وارتباط اجتماعی پیشینی هستند. به اعتقاد او، هنر به‌مجرد اینکه الگوی جدیدی از توزیع فضای مادی و نمادین ارائه می‌دهد و مرز میان آنچه را که قلمرو عمومی رویت‌پذیر و رویت‌ناپذیر، مطرود، عدم از بازنمایی و صدای مستقل است، تغییردهد، سیاسی می‌شود (یورس-موبنی،۱۴۰۰،۹۷). رانسیر در تعریف خود، سیاست را به‌منزلهٔ قدرت از نوع پیکربندی‌کردن مجدد توزیع امر محسوس و توانایی وارد کردن سوژه‌های رویت‌پذیر جدید (طردشدگان) به‌مثابهٔ عاملان سیاسی فعال در جامعه می‌داند. او زیبایی‌شناسی را در درجهٔ اول، گسست هماهنگی که امکان اخلال میان ساختمان کار و اثربخشی، فراهم می‌کند، در نظر می‌گیرد، بنابراین تأثیر زیبایی‌شناسی و سیاست را در واقع رابطه‌ای بین دو جدایی می‌داند. به‌عبارت دیگر، آنچه که هماهنگی میان پوئسیس[11] و آیستیسیس[12] در نظام بازنمایانه منجر می‌شود، زمانی است که دستگاه حسی زیبایی‌شناسی با فقدان هدف مشخص می‌شود، یعنی وابستگی آثار هنری، به توزیعی از کارکردها و جایگاه اجتماعی است. رانسیر در سیاست زیبایی‌شناختی، به نقد منطق اجماع می‌پردازد و هدف رژیم زیبایی‌شناختی را سرکوب ترویج وحدت و توافق می‌داند. منطق اجماع در نظریه رانسیر همان سرکوب تفاوت‌ها در نظام‌های سیاسی است. «اجماع با محوکردن اختلاف و نهی سوبژکتیو شدن سیاسی، سیاست را به پلیس فرو می‌کاهد» (رانسیر،۱۳۹۹: ۳۲۷). این رویکرد تفاوت‌ها را پاک می‌کند و وضعیت موجود را تثبیت می‌کند. او اجماع را شیوه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده می‌داند و ساختار آن را با قاب‌بندی صداها، خواسته‌ها و دیدگاه‌های خاص، غیرمنطقی، غیرواقع‌بینانه خطاب می‌کند.

منطق اخلال دربارهٔ انحلال مرزهایی است که محدودیت و به‌حاشیه رانده‌شدن را از بین می‌برد و به‌عبارت دیگر، رویکرد توزیع محسوسات را مختل می‌کند و با بازتوزیع امر محسوس، جداسازی‌ها را با خلق فضاهایی برای صداهای دیگر، به دیده شدن افراد درحاشیه‌مانده منجر می‌شود. رانسیر در هنر و سیاست از رویکردهایی حمایت می‌کند که هنجارها و ساختارهای اصلی را مختل می‌کند و امکان‌های تازه‌ای برای مشارکت ایجاد می‌کند.

سیاست زیبایی‌شناختی در تئاتر

رانسیر در مقالهٔ تماشاگررهایی‌یافته بر سیاست زیبایی‌شناختی در تئاتر اشاره دارد و نقش تماشاگر را به‌لحاظ سنتی دربردارندهٔ فرض یا دست‌کم تظاهر به ناآگاهی، به ویژه از فرآیندی تولید نمایش قلمداد می‌کند و دیدن را در مقابل دانستن می‌داند. «تماشاگر بودن به

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

معنای جدایی از هر دو ظرفیت دانستن و قدرت عمل‌کردن است» (Ranciere, 2009b: 2).

او در رسانهٔ تئاتر و اجرا بار دنگاه سلسله‌طلبانه، تأکید و تمرکز خود را بر رویت‌پذیری مراحل تولید تئاتر و مشارکت تماشاگر در تجربهٔ اجرا، به بازتوزیع امر محسوس اشاره می‌کند و آن را جنبهٔ مهم نیروی سیاسی و دگرگونی در فرم اجرایی و دغدغهٔ رویت‌پذیرکردن وضعیت‌ها و فرایندهای جدید اجرا می‌داند. به بیان دیگر، جنبهٔ مهم این تحولات مخدوش‌کردن مرزهای میان تولید و دریافت رویداد نمایشی است. رهایی تماشاگر باید به تغییری بنیادین در تئاتر منتهی شود که به‌جای تولید پیام‌های شفاف، عدم اجماع ایجاد گردد (یورس-موبنی،۱۴۰۰،۹۸). او معتقد است در مدیوم تئاتر به‌جای کشمکش سنتی دیدگاه‌ها و عواطف، باید سخن از تصادم حساسیت‌ها به میان آید و این تصادم باید در برهم‌زدن صحنه و ذهن تماشاگر خلق شود. کارکرد سیاسی رسانهٔ تئاتر از منظر او به‌مثابه رویداد، سرشت و فرم اجرایی است. این رویکرد مشابه همان دیدگاه است که اریکا فیشر لیشته آن را حلقه‌بازخورد اتوپویتیک (خودنوگرا) مطرح می‌کند که نشان‌گر سازوکار مخاطب به همکاری و کنش‌پذیری در خلق رویدادی تئاتری است. «واژگونی نقش مبتنی بر حضور جسمانی در کنار هم، دوگانگی ظاهری زیبایی‌شناختی و امرسیاسی را از بین می‌برد، صرف‌نظر از این‌که رابطهٔ بین بازیگرها و تماشاگران را به عنوان سوژه‌های مشترک بازتعریف، طرح یا تا حدی محقق کند» (فیشر-لیشته،۱۴۰۲: ۱۰۴). تئاتر زیبایی‌شناختی او قصد دارد با برگرداندن مالکیت آگاهی و کنش‌مندی تماشاگر، تأثیرات نمایش بازنمایانه را معکوس کند و اجرا و صحنهٔ تئاتر به‌صورت واسطه‌ای محوشونده، میان شرتماشاگری نمایش بازنمایانه و فضیلت تئاتر حقیقی درآید. تماشاگران بتوانند از موقعیت اجتماعی پدیدآورنده این وساطت آگاه شوند تا بتوانند در کنش‌مندی و دگرگون کردن وضعیت اجرا سهیم شوند. رانسیر اعتقاد دارد فاصله تحمیق‌گر بین تماشاگر و صحنهٔ اجرا به‌صورت شکافی ریشه‌ای درآمده است، با رویکرد زیبایی‌شناختی پر شود. او رهایی تماشاگر را در همین قدرت‌پیوستن و گسستن‌ها می‌داند و تماشاگری را موقعیتی انفعالی نمی‌داند و معتقد است که هر تماشاگر در مواجهه با اجرا، دریافت منحصربه‌فرد خود و تجربه زیسته خود را از اجرای نمایش کسب می‌کند که حتی عوامل اجرایی تئاتر از آن آگاهی ندارند و این مسئله را پارادوکس تماشاگر تعبیر می‌شود.

تحلیل و بررسی

نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* یک متن نمایشی کمدی اجتماعی سیاسی از حمید امجد، نمایشنامه‌نویس معاصر ایرانی است که به وقایع سیاسی‌اجتماعی اواخر دوران قاجار و در آستانهٔ ترور ناصرالدین‌شاه می‌پردازد. *شب سیزدهم* به‌طورکلی به نظام نابرابری‌های آن دورهٔ اجتماعی در خانواده و جامعه می‌پردازد که با دیدگاه زیبایی‌شناختی سیاسی رانسیر ارتباط پیدا می‌کند، در این بخش مورد تحلیل و بررسی قرار می‌گیرد.

نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* لایه‌ای عمیق از گسست توزیع امر محسوس را در نمایش نمایان می‌کند. فلسفهٔ زیبایی‌شناختی رانسیر که حول مفاهیمی مانند توزیع محسوسات و نظام زیبایی‌شناختی هنر سیر می‌کند، به صورتی کنش‌مند شرایط تجربهٔ نمایشی و سوبژکتیویته زیبایی‌شناختی سیاسی در متن نمایشنامه را بازپیکربندی می‌کند. *شب سیزدهم* با برهم‌زدن توزیع محسوسات و به‌چالش‌کشیدن شیوه‌های ادراک و تغییر در واقعیت، به‌مثابه یک متن نمایشی، در راستای سیاست منطق زیبایی‌شناختی او در رسانهٔ تئاتر قرار می‌گیرد و فضایی را برای برابری سیاست زیبایی‌شناختی در جامعه فراهم آورده است.

توزیع محسوسات در شب سیزدهم

در *شب سیزدهم* به‌طور مشخص فروپاشی توزیع امرمحسوس رخ می‌دهد و این درام تاریخی‌اجتماعی در عرصه‌ای از رقابت سیاسی عمیق، با تغییر جایگاه‌ها و هویت‌های ساختاریافته تثبیت‌شده، در شخصیت‌های نمایشی منجر به بازتوزیع امرمحسوس می‌شود. در شروع نمایشنامه شخصیت‌های زن نمایشنامه، زرینه و صنم‌نسا دربارهٔ شرایط زندگی خود به عنوان زن سنتی در دورهٔ قاجار و محدودیت سنتی در خانواده و جامعه که توسط آنچه رانسیر توزیع امرمحسوس می‌نامد، صحبت می‌کنند. صنم نسا به عنوان نامادری زرینه روایت خود از سنت‌های زندگی اجتماعی و سنتی دورهٔ قاجار دربارهٔ زنان را می‌خواهد بر او تحمیل می‌کند و زرینه را از تصمیم‌های خارج از نظام اخلاقی‌اجتماعی جامعه نهی کند. روایتی که شامل شرافت، حرمت و سنت را در ساختار سلسله‌مراتبی نظام اجتماعی و سنتی آن دوره که در جامعه حاکم است، توصیف می‌کند. این برخورد صنم‌نسا در قبال زرینه، به عنوان کنشی که در تلاش است آن اقتدار که شامل رعایت و تبعیت از نظام اجتماعی و عرفی در جامعه است، زیر سوال نرود و حقایق مشخص، ناگفتنی بماند. در مقابل زرینه به عنوان دختری منتقد به شرایط زندگی خود، با زیر سوال‌بردن این عرف‌ها و قرادادهای اجتماعی نسبت به زن‌ها، این نظام توزیعی تثبیت‌شده را به‌چالش می‌کشد و اعتراض او اخلال در موقعیت ازپیش‌تعیین‌شده نظم اجتماعی در ادامه به‌وجود ایجاد می‌آورد. اصرار زرینه دربارهٔ نادیده‌ها و ناگفته خارج از خانه و انتقاد از محصورشدن در خانه به عنوان زن، اخلال در امرمحسوس تثبیت‌شده در نظام عرفی و سنتی جامعه در ابتدای نمایشنامه به وجود آورده است.

زرینه: صبح تا غروب عوض باغ دلگشا از هشتی به پستی می‌روم، از سرسرا به آب انبار، آفتاب بر پشت پرده ململ دیده‌م و بس، صدای مردمو فقط از پشت در شنفته‌ام، یعنی میشه یه روز اونی رو که اسمش دریا س ببینم (امجد،۱۳۹۱،۱۱).

نظام مردسالارانه در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* در راستای نظم پلیسی در نظریهٔ استتیکی رانسیر عمل می‌کند. این نظم در نمایشنامه قوانین ثابت را بر زنان و مردان وضع کرده است و جایگاه هر شخصیت بر اساس جنسیت در جامعه مشخص می‌شود و این امر باعث می‌شود که فقط افرادی خاص (مردها) حق اظهارنظر کردن و تصمیم‌گیری یا کنش در جامعه را داشته باشند. این نظم ساختاربندی‌شده جایگاه زن‌ها را به‌شدت محدود تعریف کرده است. زن‌ها در این جامعهٔ مردسالارانه قاجاری در معرض نابرابری مطلق و محدودیت‌ها قرار گرفته اند.

صنم‌نسا: دِهِه! تو وصلت این بیگ زاده و گدازاده، بالاخره نبایستی این دختره و پسره همدیگه رو ببینن؟

آقابالاخان: هر وقت که صیغه عقد تموم شده. گفته باشم

صنم‌نسا: شاید که بعدن که دیدن، همدیگه رو نخوان، منم گفته باشم.

آقابالاخان: شهر هرت شنفتی، ولی نشونیش اینجا نیس! من و مرتضی یک قرارداد رو بستیم و تمام: اینم تعارفیش!

(اسکناس پنج تومانی را در می‌آورد و نشان می‌دهد) (امجد،۱۳۹۱،۲۱).

توزیع نقش‌ها و جایگاه‌ها در نمایشنامه به‌وضوح نشان می‌دهد که زنان (زرینه و صنم‌نسا) در خانه و پشت دارهای قالی به کار اجباری محصورند و وظیفهٔ آنها بافتن قالی و تولید ثروت برای نظام مردسالارانه (آقابالاخان) در این نظم سلسله‌مراتبانه تعیین شده است و هرگونه اعتراض به این وضعیت را به عنوان تقابل با جامعهٔ مردسالاری محسوب می‌شود.

صنم‌نسا: دست به دلم میزاری زرینه جان!

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

خیالت اگه خان بابا جانم خبر داشت، این رقم دختر به کنیزی می‌داد. منو به آقاجانت می‌داد، وقتی قوز می‌کنی پای دار، سوزچشم، گزگز سرانگشت یه طرف، آی از این نیزه که انگار به کت‌وکول آدم فرو میره به امانم! دوسال پیش که پا به خونش گذاشتم، دختره، کدوم زن‌بابا، حالا یه نگاه به من بکن! چین دامنم دوتا نشد جهنم! یه جفت چین هم افتاد زیر چشام! (امجد،۱۳۹۱،۸).

کنترل و رفتار زیست جسمانی زن‌ها در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم*، بدن زن‌ها و سرنوشت آنها مانند ازدواج و کنش‌های شخصی و اجتماعی آنها در اختیار نظام مردسالارانه قرار دارد. زرینه در ابتدا به اجبار و بدون رضایت شخصی خویش با مردی باید ازدواج کند که تحت تأثیر قرارداد تجاری که با مرتضی بیک پدرکامران‌میرزا به عنوان داماد، با آقابالاخان پدر زرینه منعقد شده است، قرار گرفته است.

آقابالاخان: ... من و مرتضی بیک قرارداد بستیم و تمام، اینم تعارفیش!(اسکناس پنج تومانی را در می‌آورد و نشان می‌دهد).

صنم‌نسا: منو بگو خیالیدم کاسبی کردی! پس تعارفی دخترته؟

آقابالاخان: این فندوق عقلتو آبیاری کن بلکه بشه گردو. کدوم تعارفی؟ به اسم تعارف فروختم، اینم جرینگ صاحبقران!(اسکناس را به جیب می‌گذارد) (امجد،۱۳۹۱،۸).

بازتوزیع محسوسات

نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* به‌مخالفت با نظام توزیع محسوسات که موجب تداوم نظم پلیسی در جامعه می‌شود، پرداخته است. به‌عبارت دیگر، کسانی مانند زرینه که در جامعه بدون هیچ امتیاز خاصی از نظم تعیین‌شده جامعه خارج می‌شوند و نمی‌توانند صدای خود را به گوش دیگران برسانند و با لغو جایگاه‌ها و رویکرد سلسله‌مراتبانه اجتماعی، موجب تغییر پارادایم و بازتوزیع مجدد محسوسات می‌شوند.

بدل‌پوشی زرینه

در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم*، بدل‌پوشی زرینه و لباس مردانه‌پوشیدن او برای رساندن نامه به مرد کرمانی و خروج او از خانه و رفتن به‌مرکز شهر به‌تنهایی در شب خواستگاری‌اش، به‌نوعی تخطی از نظم پلیسی حاکم بر نظام عرفی و سنتی خانواده و جامعهٔ ایرانی آن دوره محسوب می‌گردد. زرینه زمانی که نقش بدل و جانشین (پیام‌رسان) را بر عهده می‌گیرد و با بدل‌پوشی به شخصیتی مرد، نقش جنسیتی سنتی و انتظارات اجتماعی تحمیل شده بر خود را برهم می‌زند. زرینه با بدل‌پوشی و خروج از خانه، نظم موجود نظام اجتماعی‌سیاسی را برهم زد و موجب تغییر در پیکربندی مجدد محسوسات و برساخته‌بودن آن شد. او دیگران را وادار می‌کند، او را به‌گونه‌ای متفاوت درک کنند و به‌همین دلیل میدان محسوسات نمایش را تغییر داد. به‌عبارت دیگر، شخصیت زرینه با کنش بدل‌پوشی شکافی در بافت اجتماعی نمایش بازنمایانه ایجاد می‌کند و ماهیت قراردادی و برساخته نقش‌هایی را که جامعه به افراد واگذار می‌کند، آشکار کرد. بدل‌پوشی زرینه فقط برای پنهان‌کردن او نیست، بلکه ساختگی‌بودن تمام هویت‌ها را در نظام اجتماعی آشکار می‌کند. جودیت باتلر معتقد است جنسیت بیولوژیکی فرد که از طریق تمرین و برساخت‌های اجتماعی که جنسیت نام دارد شکل می‌گیرد و با سیمون دوبوار هم‌عقیده‌است که می‌گوید «هیچ‌کس یک زن به دنیا نمی‌آید، بلکه زن می‌شود» (شکنر،۱۴۰۲: ۲۸۴). بدل‌پوشی زرینه هم‌راستا با رویکرد زیبایی‌شناختی رانسیر، موجب بازتوزیع محسوسات نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* می‌شود.

بدل‌پوشی کامران‌میرزا

کامران‌میرزا در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* در پی‌براندازی نظم پلیسی اجماع‌گونه و مقابله با برساخت‌ها و قراردادهای اجتماعی در دوران قاجار است. رانسیر معتقد بود سیاست

به‌معنای واقعی نه در نهادهای اجتماعی و رسمی، بلکه در لحظات اخلال رخ می‌دهد، جایی که نظم محسوسات تثبیت‌شده، توسط کسانی که پیش از این، محروم و نامرئی بوده‌اند، به‌هم می‌ریزد.

بدل‌پوشی شخصیت اصلی مرد نمایشنامه، کامران‌میرزا نمونه‌ای کامل از چنین وضعیتی در روایت است. کامران‌میرزا به عنوان خواستگار زرینه، با انگیزهٔ دیدن او قبل از ازدواج که در آن دورهٔ تاریخی بر اساس آداب‌ورسوم اجتماعی، ممنوع بود و مخالفت می‌شد، با بدل‌پوشی و پوشیدن لباس زنانه، خود را در شمایل زن درمی‌آورد. زیرا رفتار کامران‌میرزا با بدل‌پوشی فراتر از یک عمل عاشقانهٔ ساده یا موقعیت کمدی برای پیش‌برد روایت نمایشنامه است. بدل‌پوشی کامران‌میرزا نوعی بازتوزیع امر محسوس و عمل سیاسی در منظر رانسیر محسوب می‌شود، زیرا خود بنیان جامعه به‌تصویرکشیده شده در نمایش را به‌چالش می‌کشد. نافرمانی کامران‌میرزا رویکردی در راستای بازتوزیع محسوسات محسوب می‌شود و پیکربندی جدیدی از بدن‌ها، فضاها و نگاه‌ها را به وجود می‌آورد. با تحلیل کنش زن‌پوشی کامران‌میرزا از منظر رانسیر می‌توانیم ببینیم که چگونه یک خواسته شخصی به کنشی سیاسی قدرت‌مند تبدیل می‌شود و ماهیت دل‌بخواهی و برساخته مرزهای اجتماعی و ساختگی‌بودن هویت را آشکار می‌کند.

شب سیزدهم، نظم پلیسی بر تفکیک فیزیکی و سخت‌گیرانهٔ جنسیت‌ها با توجه به عرف‌های اجتماعی بنا شده است. مرزبندی مشخص بین فضاهای عمومی و مردانه و فضاهای خصوصی و زنانه یا همان اندرونی وجود دارد. البته این تقسیم‌بندی فقط رسمی اجتماعی نیست، بلکه آرایشی سیاسی است که قدرت و مرئیت را دیکته می‌کند. قدرتمندترین نماد این نظم، ممنوع‌بودن دیدن عروس و داماد پیش از ازدواج در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* است. این سنت اجتماعی از منظر رانسیر سازوکاری سیاسی است که برای حفظ نظم موجود لحاظ شده است. این عرف اجتماعی بیان دارد که انتقال زنی از خانه پدرش به خانهٔ همسرش فرآیندی تنظیم‌شده و میانجی‌گرانه است. حضور جسمانی کامران‌میرزا در اندرونی و دیدن زرینه ممنوع است تا زمانی که نظم پلیسی که همان واقعهٔ ازدواج است، اجاره این رویت‌پذیری را دهد. نگاه و حضور و صدای او همگی تابع این مقررات سخت‌گیرانه است. کامران‌میرزا با وجود جایگاه اجتماعی‌اش، تابع این نظم است و خواست او برای دیدن زرینه خارج از هنجار اجتماعی محسوب می‌شود و همین امر او را به‌سوی یک عمل سیاسی سوق می‌دهد. بنابراین عمل سیاسی کامران‌میرزا براندازی هویت و فضای این نظم پیشینی برساخته است و او با پوشیدن لباس زنانه اخلال مستقیم به نظم پلیسی و تغییر در فرم سیاسی حاکم را منجر می‌شود. او درمی‌یابد برای دسترسی به‌فضایی که از آن ممنوع است، باید نشانه‌های مرئی هویت خود را کنار بگذارد و نشانه‌های گروهی را بپذیرد که امکان ورود به فضای زنانه را دارند و با بدل‌پوشی این امر را صورت می‌دهد. کنش بدل‌پوشی در نمایشنامه، بازتوزیع امر محسوس محسوب می‌شود، زیرا او با تغییر لباس خود به مردی نامرئی و هم‌زمان به عنوان زن مرئی تبدیل می‌شود و به این ترتیب به اندرونی دسترسی فیزیکی پیدا می‌کند. او به‌معنای واقعی کلمه بدن خود را از مکانی که مجاز است، به‌مکان ممنوعه منتقل می‌کند و منطق فضای جهان نمایشنامه را بی‌ثبات می‌سازد. بدل‌پوشی کامران‌میرزا لحظه اخلال است که به وسیله آن دنیای محسوسات جدیدی را خلق می‌کند که پیش از این وجود نداشت. کامران‌میرزا با بدل‌پوشی خود در پی رد مقوله‌های تثبیت‌شده مرد و زن به عنوان واقعیت‌های ثابت است. بدل‌پوشی او نیز ماهیت نمایشی و برساخته جنسیت را آشکار می‌کند. زنی که او وانمود می‌کند، ساختاری و قراردادی اجتماعی است و به همین ترتیب هویت خودش به عنوان مرد، قراردادی اجتماعی تعبیر می‌شود. خواسته کامران‌میرزا برای دیدن

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

زرینه در مراسم خواستگاری به چالشی سیاسی تبدیل می‌شود، زیرا او مجبور به شیوهٔ جدیدی از بودن، دیدن و خلق‌کردن فضایی متفاوت است. حضور او در حالی که به‌نظر می‌رسد با محیط هماهنگ است، تناقضی نامرئی را نشان می‌کند که کل نظم برساخته را بی‌ثبات می‌کند. نگاه او که پیش از این به عنوان مرد، ممنوع بود، اکنون با بدل‌پوشی آزاد است تا بتواند نگاه به زرینه به عنوان همسر کند. به همین دلیل این رویکرد را نگاهی در فرم سیاسی درنمایشنامه باید نظر داشت، زیرا با برانداختن قوانینی که قرار بود آن را مهار کند، فروپاشیده می‌شود.

کامران‌میرزا و زرینه با بدل‌پوشی خود فضای جدیدی از امکان را در نمایش خلق می‌کنند، زیرا هر دو از عمل زیبایی‌شناختی بدل‌پوشی برای رسیدن به هدفی سیاسی، اما با موقعیت‌های متفاوتی استفاده می‌کنند. زرینه از موضع قدرت پایین‌تر و فرودست، به‌دنبال کسب عاملیت و دیده‌شدن در جامعهٔ عرفی و سنتی قاجاری است و با خارج‌شدن از خانه این عاملیت و دیده‌شدن را محقق می‌کند. کامران‌میرزا از موضع قدرت‌نسبی اجتماعی خود، به‌دنبال شکستن قانونی است که او را محدود کرده است. تقابل کنش‌های آنها فضای سیالی را خلق می‌کند که در آن تقسیم‌بندی سنتی جنسیت و قدرت به‌حالت تعلیق درمی‌آید. در این نظم جدید مرد، زن می‌شود تا عروس خود را ببیند و زن، مرد می‌شود تا با بیرون‌رفتن از فضای خانه بتواند کنش‌مندی در جامعه پیدا کند. این آرایش جدید در مدیوم تئاتر نه‌تنها براندازی فرمی هنجارهاست، بلکه خلق دنیای مشترک جدید است.

کارکرد نمایش‌درنمایش به عنوان گسست سیاسی در شب سیزدهم

استفاده از تمهید نمایش‌درنمایش در *شب سیزدهم* به‌عنصری برای به‌چالش‌کشیدن سلسله‌مراتب و توزیع قدرت سنتی بین شخصیت‌های نمایشی و تماشاگر عمل کرده است. این شیوه اجرایی با برهم‌زدن قراردادهای مرسوم بازنمایانه تئاتر و درام و افشای سازوکارهای درونی آن به‌طور مستقیم با مفهوم اصلی رانسیر، بازتوزیع محسوسات ارتباط دارد.

رویکرد نمایش‌درنمایش در *شب سیزدهم* در همین نقطه وارد می‌شود و با آشکارکردن خود به عنوان ساختار برساختهٔ نمایشی، تماشاگر را از توهم واقعیت رها می‌کند. تهمید رویکرد نمایش‌درنمایش در این متن نمایشی به عنوان گسستی زیبایی‌شناختی سیاسی، با آشکارکردن خود به عنوان ساختار تصنعی، این رژیم بازنمایانه را به‌صورت بنیادین به چالش می‌کشد. بدل‌پوشی زرینه به مرد و زن شدن کامران‌میرزا در روایت، موجب برهم‌زدن توهم واقعیت به‌جای این‌که وانمود شود واقعیتی را بازنمایی می‌شود، ساختگی‌بودن آن مشخص می‌گردد و با این کنش، توهمی که رژیم بازنمایانه در نگاه رانسیر بر آن تکیه می‌کند، یعنی باور به این‌که آنچه می‌بینیم واقعیت است در *شب سیزدهم*، با شیوه اجرایی نمایش‌درنمایش از بین می‌رود. از سوی دیگر، با تغییر جایگاه سوژه‌ها، وقتی شخصیت‌های زرینه و کامران‌میرزا از نقش جنسیتی خود خارج می‌شوند و با بدل‌پوشی وارد شخصیت نمایشی دیگر در منظر مخاطب می‌شوند، ساختار سلسله‌بندی شخصیت‌های نمایش بی‌اهمیت می‌شود و به‌عبارتی همهٔ شخصیت‌ها، صداها و دیدگاه‌ها به‌طور بالفعل برابر فرض می‌شوند. از منظر دراماتیک با استفاده از نمایش‌درنمایش در *شب سیزدهم*، رابطهٔ علت و معلولی یا دلالت‌مندی و شکستن توالی منطقی روایت، به تماشاگر و خوانندهٔ درام نشان داده می‌شود.

تمعید نمایش‌درنمایش در *شب سیزدهم*، تماشاگر یا خوانندهٔ درام به‌جای این‌که صرفاً یک مصرف‌کنندهٔ پیام ازپیش‌تعیین‌شده باشد، مجبور به تفکر در ساختار متنی و اجرایی باشد و او در جریان خوانش روایت یا تماشای نمایش، خود را به عنوان یک کنش‌گر منحصربه‌فرد می‌بیند و ارتباطی شخصی با اثر نسبت به دیگر

مخاطبان برقرار می‌کند و به‌عبارتی خودش هم در خلق آن سهیم می‌شود. این فرایند فکری، تماشاگرخواننده اثر را، به مترجم و مفسری فعال و کنش‌مند تبدیل می‌کند که باید معنای خودش از اثر را داشته باشد و این امر همان رهایی فکری است که رانسیر آن را هدف اصلی هنر و سیاست می‌داند که در *شب سیزدهم* به تحقق می‌پیوندد.

رد ساختار بازنمایانه با بدل‌پوشی

رانسیر معتقد است که رژیم بازنمایانه در هنر و جامعه، تقسیم‌بندی‌های مشخصی را بر اساس هویت و نقش‌های ازپیش‌تعیین‌شده برقرار می‌کند. به‌طوری‌که مردها باید فضاهای مردانه حضور داشته باشد و زن نیز به همین ترتیب باید در نقش‌های ازپیش‌تعیین‌شده خود قرار گرفته باشد. این تقسیم‌بندی نظم اجتماعی و سلسله‌مراتبی را تثبیت می‌کند. در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* در صحنه‌های متفاوتی این نظم بازنمایانهٔ مورد چالش قرار گرفته است. زمانی که شخصیت نسیم‌اوغلی درکوچه برای نجات کامران‌میرزا از دست گزمه‌های درباری، هر دو با بدل‌پوشی لباس زنانه می‌پوشند یا در مراسم خواستگاری زرینه، کامران میرزا و نسیم‌اوغلی با پوشیدن لباس زنانه و رفتن به اندورنی خانم‌ها، این نظم بازنمایانه و پلیسی را به چالش می‌کشند. در صحنه پوشیدن لباس مردانه توسط شخصیت زرینه برای رساندن پیغام به مرد کرمانی در مرکز شهر، نظم بازنمایانهٔ اجتماعی توسط زرینه بار دیگر به‌چالش‌کشیده می‌شود.

این نکته در *شب سیزدهم* حائز اهمیت است که عنصر لباس به‌نوعی پوشش و عنصری نشانگی در تئاتر فروکاسته نشده است، بلکه یک نماد اجتماعی را نشان می‌دهد که جنسیت، نقش و جایگاه افراد در جامعه طبقه‌بندی می‌شود و با تغییر پوشش، این نمادها به هم می‌ریزد. شخصیت‌هایی مانند کامران‌میرزا و نسیم اوغلی دیگر به عنوان مرد و زرینه دیگر به عنوان زن، به معنای قراردادهای اجتماعی و عرف سنتی و رویکرد بازنمایانه برساخته خود عمل نمی‌کنند. بدل‌پوشی شخصیت‌های *شب سیزدهم* موجب آشکارسازی برساخته‌بودن نقش‌های تایید نظام سلسله‌مراتبانه و بازنمایی جامعه می‌شود و این تبدیل پوشش‌ها به تماشاگر-خواننده نشان می‌دهد که هویت‌ها و نقش‌های اجتماعی می‌تواند بر طبق آرای رانسیر برساخته و قابل‌تغییر باشند. این رویکرد گسستی در واقعیت تثبیت‌شده ایجاد می‌کند و مرز میان مردانگی و زنانگی را به عنوان امری طبیعی زیر سوال می‌برد. نفس عمل بازنمایی، در *شب سیزدهم* با بدل‌پوشی توسط شخصیت‌ها، به طور عامدانه به‌چالش‌کشیده می‌شود. زیرا شخصیت‌های نمایشی *شب سیزدهم* با ماهیت بدل‌پوشی خود، دیگر خودشان را با هنجارهای بازنمایانه که نشان‌دهندهٔ حالت‌های حسی شخصیت‌ها هستند، دچار آن خودآیینی و استقلال بازنمایانه نمی‌شوند.

نتیجه‌گیری

نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* با استفاده از دومکانیسم نمایشی بدل‌پوشی و نمایش‌درنمایش (روایت در روایت) توانسته است، نظم بازنمایانه و دلالت‌مند جهان روایت در ساختار نظام سیاسی-اجتماعی دورهٔ قاجار را برهم زند و با به‌چالش‌کشیدن نظم سلسله‌مراتبی بازنمایانه، آنچه ژاک رانسیر «بازتوزیع امرمحسوس» می‌نامد، به وجود آورد و نظم پلیسی در نمایشنامه را مختل کند. شخصیت زرینه با خروج از خانه به عنوان پیک‌نامه‌رسان برای برنامه‌ریزی در قتل ناصرالدین شاه قاجار، تمام مناسبات سلسله‌مراتبانه سنتی و اجتماعی در جامعه قاجاری را به زیر پا می‌گذارد و آنچه رانسیر به آن سیاست زیبایی‌شناختی می‌گوید را خلق می‌کند. زرینه با اخلال در نظم ثبیت‌شده عرفی، اجتماعی-سیاسی با در رد آنچه رانسیر اجماع می‌نامد، گام برداشته است و به عنوان یک زن در آن نظام سیاسی و اجتماعی، قدرت‌دیده‌شدن و

Doi: 10.22034/theater.2026.569130.1157

شنیده‌شدن خود را در اجتماع عرفی و سنتی دورهٔ قاجاری مهیا کرده است. شخصیت کامران‌میرزا نیز با بدل‌پوشی و لباس زنانه‌پوشیدن برای دیدن زرینه قبل از مراسم ازدواج، به‌نوعی تخطی در نظم اجتماعی آن دوره تاریخی ایجاد کرده است و با ورود به فضای ممنوعه و آنچه رانسیر در رژیم زیبایی‌شناختی اخلال در امرمحسوس می‌گوید، حرکت کرده است. نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* با تمهید نمایش‌درنمایش همچنین آن توهم بازنمایانه از روایت حاکم بر جامعه را در منظر مخاطب و تماشاگر آشنایی‌زدایی می‌کند و نظم‌برساختی و قابل‌تغییر رویکرد بازنمایانه را عیان می‌سازد. همین امر تماشاگر و مخاطب را از حالت منفعلانه که رانسیر در تماشاگر رهایی‌یافته به آن نقد می‌کند، رها می‌سازد و مخاطب با تفکر به جنبه‌های دیگر نمایش به جز روایت حاکم، با پویایی ذهنی، به فهمی منحصربه‌فرد و شخصی از نمایش می‌رسد و به عنوان مخاطبی کنش‌گر با نمایشنامه برخورد می‌کند. نوآوری در این پژوهش در اثبات این موضوع در نمایشنامهٔ *شب سیزدهم* است که امجد صرفاً نمایشنامهٔ سرگرم‌کننده‌ای در قالب کمدی خلق نکرده است، بلکه یک مانیفست سیاسی در قالب فرم زیبایی‌شناختی رانسیر از منظر اجتماعی-سیاسی در جهان نمایشنامه بیان می‌کند.

پی‌نوشت‌ها

1. Aesthetics of regime
2. Jacques Ranciere
3. The redistribution of the sensible
4. The ethical regime of images
5. The representative regime
6. The sensible
7. The subjectivation
8. disruption
9. Technai
10. The consensus
11. Poiesis
12. Aesthesis

فهرست منابع

- امجد، حمید (۱۳۹۱)، *شب سیزدهم*، تهران: نیلا، چاپ سوم.
- بیتوئی، سارا (۱۴۰۱)، *پایان نامهٔ* «مطالعه تطبیقی بازتوزیع محسوسات در آثار بهرام بیضایی و ژان ژنه با تکیه برآرای ژک رانسیر- مطالعه موردی: پردهخانه و سیاهان»، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه سوره.
- بیتوئی، سارا؛ هاشمی، محمد (۱۴۰۲)، مطالعه انتقادی نمایشنامهٔ پرده‌خانه اثر بهرام بیضایی از منظر بازتوزیع محسوسات با تکیه بر آثار ژاک رانسیر، *فصلنامهٔ علمی رهپویهٔ هنرهای نمایشی*، سال دوم، شمارهٔ شش.
- رانسیر، ژک (۱۳۹۹)، *سیاست ورزی زیبایی شناسی*، ترجمهٔ فتاح محمدی، زنجان: هزاره سوم، چاپ سوم.
- رانسیر، ژاک؛ انگلمان، پیتر (۱۳۹۹)، *سیاست و زیبایی‌شناسی*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: نی.
- رانسیر، ژک (۱۴۰۰)، *تماشاگر رهایی یافته*، ترجمهٔ اشکان صالحی، تهران: نی.
- رانسیر، ژک (۱۳۹۲)، *ده تز در باب سیاست با دو پیوست*، ترجمهٔ امید مهرگان، تهران: رخدادنو.
- رانسیر، ژک (۱۳۸۸)، رژیم‌های هنری و کاستی‌های مفهوم مدرنیته، *مجله زیباشناخت*، شمارهٔ ۲۱، ترجمه بابک سلیمی‌زاده.
- ریما مکاریک، ایرنا (۱۳۹۰)، *دانش نامهٔ ادبی معاصر*، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: نشر آگه، چاپ چهارم.
- شکنر، ریچارد (۱۴۰۲)، *مقدمه‌ای بر مطالعات اجرا*، ترجمهٔ مهدی چاوش‌ور و آبتین جاوید، تهران: نشر نیماژ.
- فیشر-لیشته، اریکا (۱۴۰۲)، *زیبایی‌شناسی کنش اجرایی دگردیسی تماشاگر و اجراگر در یک زیبایی‌شناسی نو*، ترجمهٔ افسانه کمالی، تهران: نیماژ.
- کارلسن، ماروین (۱۴۰۳)، *نظریه‌های تئاتر: یک بررسی تاریخی و انتقادی از یونان تا دوران معاصر*، ترجمهٔ دلارا نوشین، تهران: نیماژ.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۹۸)، *ادبیات نمایشی در ایران*، تهران: نشر طوس، جلد اول، چاپ سوم.
- یلینک، الفریده (۱۴۰۰)، سیاست‌شناسی پارازیتی: درام‌های ثانویهٔ الفریده یلینک، ابراوهم هالد وفاوست این اند آوت، *تئاتر پست دراماتیک و امر سیاسی*، ترجمهٔ نرگس یزدی، تهران: نیماژ.

• یورس-مونبی، کارن؛ کرل، جرو؛ جایلز، استیو (۱۴۰۰)، *تئاتر پست دراماتیک و امرسیاسی: چشم‌اندازهای بین‌المللی بر اجراهای معاصر*، ترجمهٔ نرگس یزدی، تهران: نیماژ.
• Hallward, Peter. 2006. *'Staging Equality: On Rancieres Theatrocracy'*. New Left
• Review 37 (January/February), 109-129.
• Ranciere, Jacques. 2010. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Translated by Steven
• Corcoran. Cambridge/Malden: Polity.
• Ranciere, Jacques. 2009a. *Aesthetics and Its Discontents*. Translated by Steven Corcoran. Cambridge/Malden: Polity
• Ranciere, Jacques. 2009b. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott.
• London/New York, NY: Verso
• Ranciere, Jacques. 1999. *Disagreement. Translated by Julie Rose*. Minneapolis, MN:University of Minnesota Press.
• Rockhill, Gabriel. 2004. *'Glossary of Technical Terms'*. In The Politics of Aesthetics:The Distribution of the Sensible, edited by Gabriel Rockhill. London/New York, NY: Continuum.
• Rockhill, Gabriel. 2009. 'The Politics of Aesthetics: Political History and the Hermeneutics of Art'. In *Jacques Ranciere: History, Politics, Aesthetics*, edited by Gabriel Rockhill and Philip Watts, 195-215. London: Duke University Press.