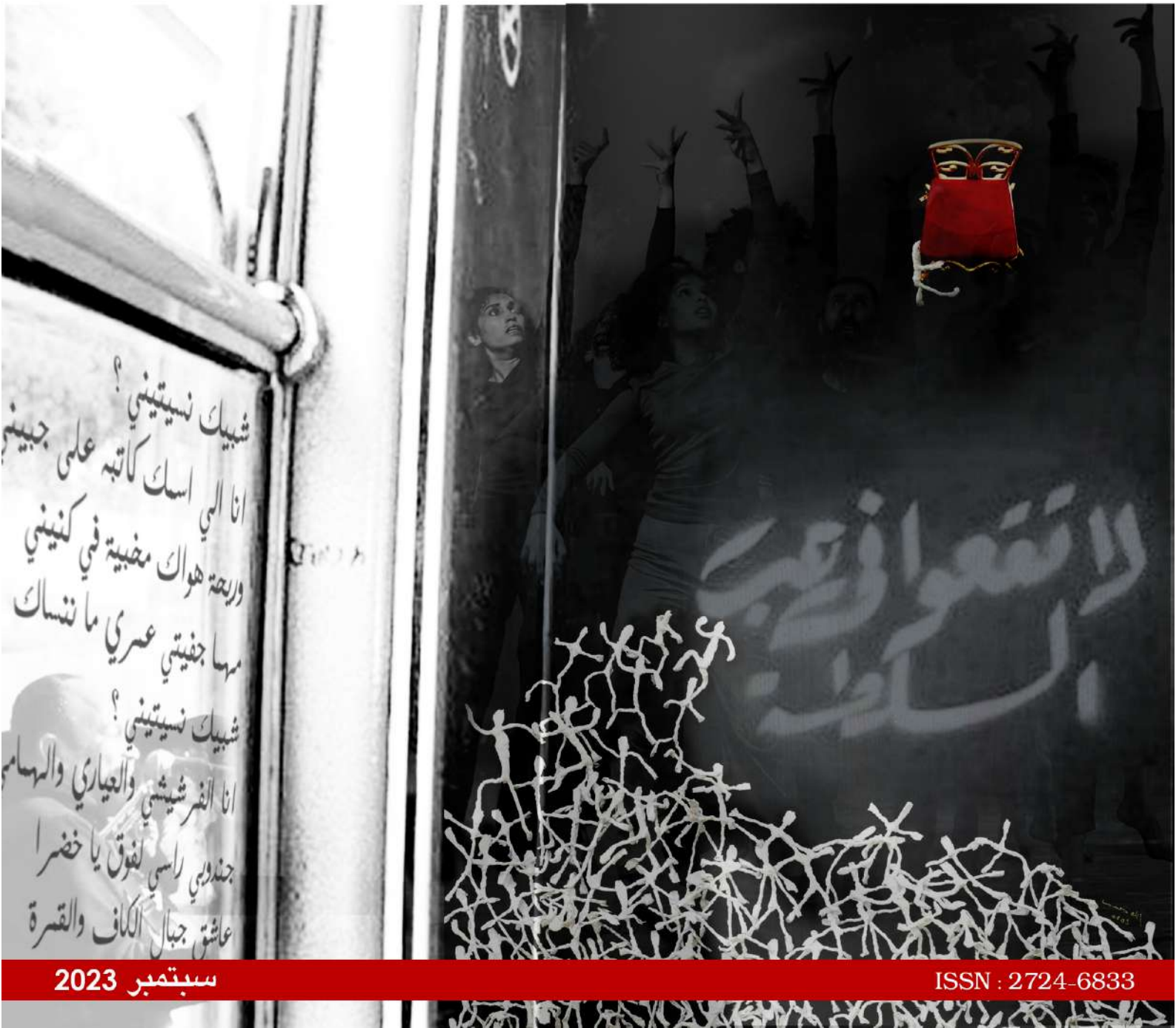
المنتدى التونسي
للحقوق الاقتصادية والاجتماعية
FTDES

كراسات المنتدى عدد 8

فنون واحتجاج

إلتزام وفعل مقاومة في تونس

المنسقة مفيدة الغضبان



سبتمبر 2023
ISSN : 2724-6833

مسرح ثوري أم مسرح ما بعد الثورة؟
قراءة في احتجاج الأقنعة

عمر علوي[1]

ملخّص

يشكّل عرض "رحّل" أثرا فنّيا نموذجيا في ارتباط الفن بالاحتجاج. ولئن عاين هذه المسألة، فهو لم يخض فيها بشكل يرتكز على التمثيل، بل حاول بقدر الإمكان أن يشكّل فكرة الاحتجاج تجريديا متجاوزا تقنية الترميز. يقدّم هذا العرض ثلاث لحظات متنافرة ومترابطة في الآن نفسه: لحظة ما قبل الاحتجاج، ولحظة تمثيل الاحتجاج، ولحظة التفكير بوصفه أسمى طرق الاحتجاج. تعاين المخرجة هنا هذا المفهوم في تقاطع المسرح بالكوريغرافيا باحثة عن موقع ثالث للأثر الفني نفسه وهو يحتج على معايير الأداء المستهلكة لتقدم لنا "درس الترحّل" كأهم حركة في كسر السلاسل الجغرافية التي نقع فيها، سواء إرثا أو طواعية أو خضوعا. فالترحّل هنا ليس أنثروبولوجيا في شيء، بل هو حركة انجازية في إعادة منح المكان لمن سلبوا المكان، على حدّ قول جاك رانسيار (Jacques Rancière)، وأُسقِطوا من دائرة الاعتبار[2]. لذلك فإنّ الإشكال الأساسي الذي تعاينه المخرجة ثريا بوغانمي لهو التالي: إنّ الفن لا يكون محتجا ومناصرا للاحتجاج إلاّ إذا احتجّ على نفسه أوّلا.

[1] أستاذ مساعد بالجامعة التونسية وصاحب كتابي: **التفكير والحدود** (إصدار الدار التونسية للكتاب 2021)، و فتحي المسكيني: **الفيلسوف النابتة** (إصدار أركاديا 2023).

[2] لفهم هذه المسألة بأكثر عمق يمكن مراجعة النصّين التاليين لجاك رانسيار:

RANCIERE, Jacques. *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll., Folio Essais, 2004.

RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

الكلمات المفاتيح

الاحتجاج - السلطة - الباتوس - القناع - الطابع الانجازي.

المقدّمة

لم يرتبط المسرح بفكرة الاحتجاج في تونس مثلما عايّنا هذا الأمر بُعَيْد 2011. ولئن خاض المسرحيون هذه المسألة فذلك يأتي من جهتين. تتعلّق الجهة الأولى بدفع الاحتجاج إلى أقصاه، فيما ترتبط الجهة الثانية بتمثيل الاحتجاج و"تصنيمه". تشكّل هاتان الطريقتان أسلوبين مختلفين ومتنافرين في استعمال الأقنعة، فإذا كان الأسلوب الأوّل ينتصر لتعرية الحقيقة ومزيد شحذها، فإنّ الأسلوب الثاني يحوّل تلك الحقائق إلى طابع صنمي ومعتقدات بالية، ويحاول تبهيت الإيتوس الثوري (Ethos révolutionnaire).

ولئن وقع اختيارنا هنا على عرض **رحّل** (Nomades) للكوريغراف والمسرحية ثريا بوغانمي، فذلك لأنّه يُعَدُّ عرضا نموذجيا في تناول الاحتجاج، ليس في مداه السياسي والاجتماعي فحسب، ولكن بوصفه احتجاج التقنيات الفنّية أيضا ضدّ نفسها.

لا يتعاطى هذا العرض مع الترحّل كممارسة أنثروبولوجية، ولكن كشكل احتجاجي ضد المكان والزمان، وضدّ فكرة التبعية والخضوع، وانتصارا لدفع الفكر خارج انغلاق الخرائط التي قُدَّت قبل أن يولد هذا الفكر. لذلك فصورة الاحتجاج هنا لا علاقة لها باستعادة الصور الأيقونية التي عشناها في أزمنة الانتفاضات والثورات، ولكنّه عمل في دفع الاحتجاج إلى أقصاه من أجل صيرورة ثورية فكرية تذهب في التجريد أكثر من ارتباطها بالترميز. ولئن عدنا إلى جيل دولوز في هذه المسألة فذلك لأنّه قدّم آلة مفاهيمية كانت

قادرة على فهم هذا الترحّل بوصفه كسرا للنماذج الشجرية، واحتجاجا ضدّ ما يسمّيه بخطوط القوة، كالسلطة والتاريخ والإرث، وكلّ ما من شأنه أن يوقف الفكر ويكلّسه.

سنحاول ضمن هذا المقال تتبّع كيفيات معالجة "الاحتجاج" ليس بوصفه واقعة زمانية داخل التاريخ ، ولكن كضرب من المقام الذي يتّخذه الفن من أجل أن يدفع الفكر والجموع إلى السؤال، وهذه هي خاصّية الاحتجاج في عمقه. لذلك تقودنا أطروحة أساسية أنّ الفن لا يدفع إلى الاحتجاج إلاّ متى كان يحتج على ذاته أوّلا، وأن يقوم على تحطيم المرتكزات الإستيطيقية التي يتأسّس عليها.

في تبهيت احتجاج السؤال

كثيرة هي الأعمال التي تناولت هذا الموضوع، وفي تقديرنا أنّ جلّها كان يرسم برامج ثورية، وتنازل في المقابل عن الصيرورة الثورية. ولفهم هذا الالتباس بين الصيرورة والبرنامج (Devenir et programme) كان علينا العودة إلى هذا التمييز الرشيق الذي عاينه جيل دولوز في كتابه **حوارات. في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة** صحبة كلير بارني (Claire Parnet)[3].

فكّك دولوز هذه المسألة من زاوية المقارنة التي أجراها بين الأدب الفرنسي والأنغليزي، وفي تقديرنا أنّ هذا الاختلاف هو ما أدّى بنا في هذه السنوات إلى تبديد ما سمّاه إيريك هازان (Eric Hazan) بالفراغ الثوري[4]. ونقصد بالفراغ الثوري حين يتم هدم مرتكزات السلطة، وإبداع فراغ دون بديل وبرنامج واضحين. يقول دولوز:" إنّ معنى الرحيل والهروب هو رسم خط. فالموضوع الأكثر سُموّا للأدب حسب لورانس (Lawrence) :"هو الرحيل والهروب...اختراق الأفق والدخول في حياة أخرى"[5]. لا

[3] DLEUZE, Gilles et PARNET, Claire. *Dialogues avec Paris*, Flammarion, 1977.

[4] KAMO, Eric Hazan. *Premières mesures révolutionnaires*, Paris, La Fabrique, 2013.

[5] جيل دولوز وكلير بارني، **حوارات. في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان - أحمد العلمي، الدار البيضاء، أفريقا الشرق، 1999، ص.

يلتزم الفرنسيون عموما في نظر دولوز بهذا الفراغ الثوري، بل هم مهوسون بفكرة رسم البرامج. إنّهم "يبالغون في الجانب الإنساني والتاريخي، ويبالغون في الاهتمام بالمستقبل والماضي. يقضون وقتهم في تحديد النقاط المشكّلة للوضع. لا يعرفون مزاولة الصيرورة ويعتمدون في تفكيرهم على مقولتي الماضي والمستقبل التاريخيين. وحتّى بالنّسبة للثورة، فإنّهم يفكّرون في "مستقبل الثورة" عوض التفكير في صيرورة ثورية"[6].

تشكّل برامج تحديد مستقبل الاحتجاج خاصّية ما عُرض عموما في مسرح ما قبل الثورة وبعدها. ولئن استثنينا بعض التجارب (دون الحصر) مثل المسرح الجديد في تجارب رائدة مثل "**عرب**" و"**غسالة النوادر**"، ثم ما قدّمه فاضل الجعايبي في **جنون** (2001) و**خمسون** (2006) و**يحيا يعيش** (2010)، فإنّ المسرح في تونس كان مهوسا بتحديد النقاط وتبديد ما أقرّه فرانسيس سكوت فيتزجينالد (Francis Scott Key *Fitzgerald*). "لقد استخلصت من ذلك الفكرة القائلة إنّ معنى الكسر قوي جدّا ولا علاقة له مع تكسير القيد حيث نكون مرغمين على الوقوع في قيد آخر أو الرجوع إلى القيد القديم.(...) إنّ الكسر الحقيقي هو الأمر الذي يتم بشكل لا رجعة فيه، إنّه شيء لا تسامح فيه، لأنّه يضع حدّا لوجود الماضي"[7]. المتفحّص مثلا لعرض **عنف** يمكن أن يعثر على هذه القرابة الكبيرة بينه وبين الأعمال السابقة. وفي اعتقادنا أنّ **جنون** كان أكثر احتجاجا من **عنف** رغم انتماء العرض الأول إلى زمن السلطة (2001) في إحكام قبضتها فيما ينتمي العرض الثاني صحبة **تسونامي** (2013)، **خوف** (2017)، **مارتير** (2020) إلى زمن ما بعد الثورة. لقد كانت تلك الأعمال تنويعات للحدوس الخطيرة الواردة في مسرحية **جنون** و**خمسون**.

ما عرفه المسرح في تونس أنّه لم يخض بشكل حقيقي في تجربة "ما لا رجعة فيه"، واستمرّ في تمثيل الاحتجاج دون أن يكون محتجا بشكل فعلي. ففي اللحظة التي

---

[6] المرجع السابق، ص. 52.

[7] FITZGERALD, Francis Scott. *La fêlure*, Paris, Gallimard, 1963, p.354.

كان يتعيّن عليه كسر إمكان الرجوع إلى الماضي، خاض تجربة الاحتجاج بأدوات غير احتجاجية، واستمرّ في تكرار قيوده الداخلية وإعادة تكرار تقنياته ورسكلتها.

لفهم هذا التراجع في قيام المسرح بوصفه فنا محتجا، يمكننا معاينة النص الأخير لحاتم التليلي، والذي أتى تحت عنوان **المسرح والفضاء العمومي. قول الممكن نقديا**. يستعرض الناقد ضمن هذا الكتاب أهمّ التجارب المسرحية التي كانت تريد عقد صلة بين الاحتجاج والفضاء العمومي. لقد استثنى الكاتب بعض التجارب كـ: **الرهوط** لعماد المي (مثالا فقط دون الحصر) وهو استثناء يأتي من جهة أنّ هذا العرض تحديدا لهو تشخيص لحالة كلّ هؤلاء الذين تلاعبوا بفكرة الاحتجاج والثورة. "فالرهطيون هنا يمسرحون حياتنا السياسية وتاريخها السياسي على حدّ سواء، إنّهم تلك الشريحة التي ولدت بعد الثورات، لتكنس الفعل الثوري وتعوضه بفعل سياسي، وتكنس حلم الجماهير بتحقيق العدالة والحرية وذلك من حيث الزّجّ بها في خانة الأصوليات المعاصرة"[8].

ينطبق هذا التشخيص على عرض **حورية** (2017/2016) لليلى طوبال. لقد أوغل هذا العرض، وفق الناقد، في المباشرتية الأمر الذي جعله "أشبه بالخطابات السياسية الراهنة (...) التي تفتقر إلى الحدّ الأدنى من التحليل السياسي"[9]، وأقحم المسرح ضمن تناول الكليشيهات (Les clichés) وتثبيتها.

يقول مؤلّف كتاب **المسرح والفضاء العمومي** :"إنّ الصحراء تمتد فعلا، والمثير في هذا الأمر، هو أنّ المسرحيين يشعرون بالطمأنينة أمام هول هذه الصحراء، لم يكلّفوا أنفسهم طرح السؤال. وبدلا عن ذلك، تعتقد كلّ ذات مبدعة أنّ منجزها المسرحي هو الغابة التي ستوقف الرمل الهائج، وهكذا – في سياق السوق المسرحيّة المنتجة للمسوخ

[8] حاتم التليلي محمودي، **المسرح والفضاء العمومي. قول الممكن نقديا**، تونس، شامة للنشر، 2022، ص. 160.
[9] المرجع السابق، ص. 78.

والبضائع الفنّية-، تجري عملية قتل جدّ عنيفة وبشعة ضدّ منجز الآخر، ولهذا تزداد الصحراء اتّساعا"[10].

يشير حاتم التليلي إلى أنّ إجمال الإدّعاءات التي يخوضها المسرحي اليوم في مقاومة تصحّر الفضاء هو بمثابة حصان طروادة. ففي اللحظة التي يدّعي فيها المسرح اليوم ثوريته، فهو يعقد مصالحات ومفاوضات مع السلطة من أجل تدمير فكرة المسرح. إذا "كيف نثق في احتجاج هذا المسرح إذا كنا سنراه خاضعا لقوانين المؤسسة أو لكرنفال ما؟ هل يمتلك طاقة اختراق المؤسسة التي يسكن دائرتها وملعبها؟ منذ متى كانت المؤسسة تفكر؟ على الأغلب، إنّ ما يجري هو ضرب من ترويضه وتلويث جوهره بمباركة من المسرحيين الذين طرحوا على أنفسهم هذا المسرح بالذات"[11].

ما يفتقر إليه المسرح إذن، أنّه لا يحارب وفق استراتيجيات المخاتلة، بل سعى في أغلب الأحيان إلى افتكاك السلطة، وهو لا يفعل في حقيقة الأمر سوى معاضدة عمل السلطة ذاتها في إشباع الأمكنة والحسم مع الخارج بوصفه أهمّ الممكنات التي علينا تربيتها.

ستمنحنا هذه الإنارات، التي خضنا فيها سابقا، دليلا نظريا وعمليا في تحسّس عرض **رحّل**، وامتحان طرق هذه المخرجة في تغيير أقنعة العرض في كلّ مرّة من أجل دفع تجريب الفكر إلى أقصاه.

من بيوغرافية المخرجة إلى طرق احتجاج الأثر على نفسه

سيعثر المتتبّع لبيوغرافية المخرجة، ودون شكّ، على ملامح مثيرة في علاقتها بعرض **رحّل**. ولدت المخرجة في ريف ناء يقع في الشمال الغربي على الحدود التونسية الجزائرية يُسَمَّى الفالتة. وإن تتبعنا هذه التسمية في جذرها اللغوي فسنجد لها تقاطعا

[10] المرجع السابق، ص. 160.
[11] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

أساسيا مع عرض "رُحّل" (Nomades). يأتي هذا الريف منفلتا ومنسيا كالبشر. أمّا موقعه الحدودي فهو ما يزيد من وطأة التسمية. فعلى حدود تلك الجبال هناك من ماتوا في صمت داخل مناجم الحديد لجبل سلاطة والجريصة. أمّا المهنة الأكثر تداولا فهي التهريب والرعي. وإن تتبعنا جغرافية هذه المهن فسنكتشف رغبة هؤلاء السكّان الدّائمة في نسج علاقة مخصوصة مع المكان والترحّل واختراق الحدود وتمييعها. تقول المخرجة ثريا بوغانمي أنّ هذا العرض له صلة مع تاريخها الشخصي، وأنّه لملمة لشتات الصور المتناثرة من طفولتها، وإعادة تشكيل للتاريخ غير المسطّح وغير البارد الذي عبرته[12]. لذلك ليس من العبث في شيء أن يكتب نصوص العرض الأكاديمي عبد الحليم المسعودي المنحدر هو بدوره من مناجم الحديد بالجريصة.

خاضت المخرجة أدوارا مسرحية سواء مع سامي نصري في **أرض الفراشات** (2016)، أو صحبة نوفل عزارة في **منطق الطير** (2019)، أو مع أنور الشعافي في مسرحية **كابوس أنشتاين** (2021). أمّا أعمالها الكوريغرافية فيمكن إيجازها في ثلاثة أعمال أساسية: **شقائق النعمان** (2018)، **توحشت** (2016)، **ورسالة إلى الله** (2021). أمّا على المستوى الأكاديمي فقد تحصّلت المخرجة على إجازتها من المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف بمشروع تخرج تحت عنوان **"مريم تسقط من يد الله"** (2011)، لتستكمل في ما بعد ماجستير بحث (2016) تحت عنوان **الجسد بين السلطة والتسلط ،** أمّا اليوم فهي باحثة دكتوراه في المعهد العالي للفنون الدرامية بتونس وتشتغل على **سلطة خطاب الجسد في التقاطع بين المسرح والرقص المعاصر** كمبحث رئيسي.

يطلّ علينا عمل **"رحّل"** في موفى سنة 2022[13]، وإن تم اختيارنا على هذا العرض فذلك من أجل رفع فكرة أساسية وهي الاحتجاج. غير أنّ فكرة الاحتجاج هنا تعتبر في

---

[12] لقاء إذاعي مع سماح قصد الله، الإذاعة الثقافية، 08 فيفري 2023.

[13] **"رحّل"**: كوريغرافيا وإخراج ثريا بوغانمي، نصوص عبد الحليم المسعودي، سينوغرافيا صبري عتروس وحسين التكريتي، مساعدة فنية قيس بولعراس وحسام الدين عاشوري، أداء قيس بولعراس/ ثريا بوغانمي/ حسام الدين عاشوري/ هادية عبيد/ عز الذين بشير/ أسماء مروشي/ أسامة شيخاوي/ بوبكر غناي، موسيقى نصر الدين الشبلي، أداء صوتي محمد شعبان، ملابس هاجر بوزياني.

تقديرنا ردّا صارما حول الأعمال المسرحية التي أُنتجت بُعيد الثورة (ولا زالت). وهو ردّ يأتي من جهة شكل الاحتجاج داخل المسرح هذا أوّلا، وثانيا على المضامين الجوهرية للاحتجاج سواء كان اجتماعيا أو سياسيا أو فكريا.

يشكّل عرض **"رُحّل"** مشكلة أساسية في ذاته. فرغم انتمائه إلى الكوريغرافيا، إلاّ أنّه يتجاوز تلك العتبات والماهيات. في بسط رؤيتها الإخراجية، تقول المخرجة بأنّه عمل كوريغرافي مسرحي، لتستأنف القول بأنّه عمل كوريغرافي محض. ويبدو أنّ هذا الخلط بين المحض والهجين لم يكن من زاوية عدم الفهم، ولكن من جهة أنّ "الغيرية مزيفة والاختلاف مغشوش".

تنبني الرؤية الإخراجية هنا على الترحال واستكشاف العتبات. ولأنّ العتبة ليست فضاء جغرافيا أو مكانا عينيا بل هي اللاّ مكان الذي وفقه نعيد صياغة أنطولوجياتنا، كما أشار بيتر هندك في معنى العتبات، فإنّ ثريا البوغانمي قد قرنت بين العتبة والاحتجاج. تقول في معلّقة العرض:"من الواجب تشغيل كلّ المخزون الاحتجاجي لنسف جدران هذا السكن الإستكاني الذي حوّل العلاقة الرعوية بين الإنسان والإنسان إلى قدر لا مردّ له...وفي سياق هذا الحرج الأنطولوجي لم يبق للإنسان إلّا انتفاضات الجسد وجوعه القديم لإعادة ترتيب اللغة".

يشكّل نص الرؤية الإخراجية الوارد في تقديم العرض تقاطعا بين فلسفتين على نحو من الاختلاف. بين "الحال، والأنطولوجيا والرعاية" لهيدغر، وبين العتبات والترحال والأقاصي لدولوز تمنحنا المخرجة تشكيل لغة احتجاجية بصرية متفرّدة.

تنتبه المخرجة هنا من القضية الأساسية التي يعاينها الفكر اليوم وهي اللغة، فما معنى التفكير؟ "إنّ الإنسان لا يكون إلاّ بالقدر الذي يشير ويسمّي هذا الذي ينسحب، بل الإنسان لا يكون إنسانا إلا لكونه ينجذب إلى هذا الذي يتوارى وينسحب"[14].

[14] HEIDEGGER, Martin. « Que veut dire penser ? », in *Essais et conférences*, Trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1995, p.152.

يشكّل هذا العرض إذن إشارة وتسمية، بمعنى أنّه يريد اختراع لغة في الاحتجاج بدل لغة الانصياع ومسالخ الاستسلام، ومحاولة استبدالها بلغة تسمية الوجود خارج نمطية نسق التسمية. ولأنّ العرض أتى كي يعاين الترحّل، فهو ترحّل من أجل إعادة صياغة القول بما يحتمله الأقصى والحدّ والعتبة. كلّ هذه المفاهيم من أجل إنارة طريق آخر تسميه المخرجة التخوم الخفية للإنسان.

لكن كيف يقول العرض هذه اللغة؟ ليست اللغة هنا أداة من أجل القول، وليست تواصلية في شي، ذلك أنّ الجسد في المسرح والجسد في الرقص لا يقولان الأمر عينه وبالطريقة ذاتها. فإذا كان جسد الممثل يشتغل من زاوية التمثيل (représentation) أي أنّه يأتي بُعَيّد المعنى بلحظة، بوصفه يحاول أن يجلب الأفكار إلى العيانية وأن يقدّمها مقنّعة ومترجمة، فإنّ جسد الراقص كما أشار جان ليك نانسي يأتي من جهة الحينية[15]، بمعنى أنّ المعنى لا يتشكل وهو سابق أو لاحق، بل إنّ زمن الفعل هو زمن المعنى وهذا ما ينبؤنا أنّ الرقص لا علاقة تربطه بالترجمة. لذلك يتّخذ الرقص من تجربة فكّ الرباط أو الإنفكاك عن الأداة والتواصلية خاصيته الأنطولوجية، فالكوريغرافيا لا تعبّر عن العالم إنّما هي تقول العالم وتشير إليه في اللحظة التي نكون بها قد انزلقنا في الدائرة المشطّة للعمومية.

ثمّة تضارب بين أزمان اللغة المختلفة في عرض رحّل: ثمّة زمن ما قبل التفكير، وزمن لقول التفكير وزمن التفكير. ولئن اختلطت هذه الأزمنة وتقاطعت فذلك من أجل فكرة أساسية وهي تتبّع ملامح اللغة كيف تذعن وتشيخ وتترهل، وكيف تمثل وتترجم، وكيف تنتفض وتحتج. أي أنّ العرض يأتي من أجل أن يرسم لنا المسارات المختلفة

ترجمة إبراهيم أحمد، **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف، 2008، صص. 63-64.

[15] MONNIER, Mathilde, NANCY, Jean-Luc et DENIS, Claire. *Allitérations. Conversations sur la danse,* Paris, Gallimard, 2005, p. 149.

للإنسان، بين أن لا يستطيع القول، أو أن يتحول القول إلى أداة، أو يصير الإنسان قولا محتجا.

ولئن عاينّا هذه المسألة فذلك من جهة أن رحّل لا ينتصر لتلك الأقطاب، بل هو يأتي من أجل رفع فكرة أساسية وهي التالية: يتشكل معنى هذا العرض في استثمار تلك البينيات (L'entre-deux)، وهذا ما شكّل احتجاجا حول انغلاق الاختصاص وانغلاق اللغة. ما سعت إليه المخرجة من خلال تبني هذه البينيات هو مسائلة الاختصاص ودائرة المعارف والأسئلة الإبستيمية التي تتعلق بذلك، وهذا ما نجده في مقاربة باتريس بافيس[16] حين أشار إلى interdisciplinary performance بوصفه المفهوم الإجرائي لما بعد التسعينات للقرن الماضي، والذي شرحته ماري كريستين لوزاج (MARIE-CHRISTINE LESAGE) حين تناولت تبعات هذه الممارسة في اختراق حدود المعارف والمهارات والإمكانات التي تتيحها الهجرة بين الممارسات. نلحظ هذه المسألة في تراوح العرض بين الحركة المسكونة بثقافة التورّط، والحركة التي تقف وراء قناع التمثيل والحركة العارية للجسد في ترحله خارج التخوم بوصفه كتابة المكان (Chore-χώρα).

لكن ما الذي تفعله المخرجة بكلّ هذه الأقنعة؟

يعود الأصل الإيتيمولوجي لكلمة (masque) إلى اللغة اللاتينية المتأخرة (Masca) بمعنى الطيف أو الساحرة، أمّا قاموس Littré فقد حاول أن ينزع الرابط بين مصطلح "مسخ" في اللغة العربية و (masque). ما يعنينا هنا أنّنا نستعمل الأقنعة في معنى التمظهر المغالط ، وهذا ما لا يتوافق تماما مع هذا العرض، وربّما علينا المرور إلى نيتشه كي نفهم بأكثر جلاء استراتيجية المخرجة في تغيير أقنعة العرض كلّ مرّة. فحتى الحركة العارية لها مميزاتها المقنّعة حين لا ننتظرها. يشير نيتشه أنّنا لا نستعمل الأقنعة من أجل

[16] PAVIS, Patrice, « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité », in *L'Annuaire théâtral*, N° 29 « Méthodes en question », Patrice Pavis [dir.], 2001, p. 13-27.

المغالطة، بل على العكس تماما. ولأنّ الحقيقة موجعة كان لزاما علينا اختراع أدوات وتقنيات تلطيفية وهذا ما يفعله الفن... ولأنّ الحقيقة قاتلة تمّ اختراع البويزيس كتقنية كاذبة في قول الحقيقة وهذا ما يقوله نيتشه "إنّ كلّ ما هو عميق يحب القناع"[17]. يشير دولوز إلى علاقة الزيف هذا والكذب بإرادة القوة. "الفن أعلى قوّة للزائف، إنّه يعظّم "العالم بوصفه خطأ"[18].

يلتزم الفن إذن باستعمال أقنعته الأكثر تمويها من أجل قول الحقيقة الأكثر عمقا، وهذا ما تسميه المخرجة بإعادة ترتيب اللغة من أجل انتفاضات الجسد وجوعه القديم. تعود المخرجة إذن إلى الأصل القديم للسرد وكيف تحولنا إلى رعايا. ومن أجل قول ذلك تخطّ أقنعتها المختلفة قصد الابتعاد عن الصورة والمثال. "فوراء القناع لا يوجد مكر وحسب، بل في الحيلة الكثير من الرفق"[19].

رؤوفة هي المخرجة بباتوس المشاهد، فهي لا تلقي الحقيقة عارية، بل تستعمل هذا المزيج من الأقنعة المسرحية أو الكوريغرافية أو الوجه العاري من الإثنين من أجل استنهاض لغة جديدة تسميها إعادة ابتكار الكتابة التي لا تتم إلاّ على حدود الكوريغرافيا بوصفها كتابة مكان (Choré-graphie).

في أصل سردية الاحتجاج

كيف يمكن للكروريغرافيا أن تحدثنا عن تاريخنا وان تسرد لنا زمن الحكاية؟ يشكّل المشهد الأول تقاطعا فريدا مع كوريغرافيا سيدي العربي الشرقاوي Sutra والتي أتت بالشراكة مع أنتوني غورملي

---

[17] نيتشه، **ما وراء الخير والشرّ. تباشير فلسفة للمستقبل**، ترجمة جيزيليا فالور حجار، مراجعة موسى وهبه، بيروت، دار الفارابي، 2003، ص.70.

[18] جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993، ص.131.

[19] نيتشه، **ما وراء الخير والشرّ. تباشير فلسفة للمستقبل**، مرجع مذكور، ص. 70.

(Antny Gormly) ، ولئن أحالت كلمة سوترا على مجموعة الحكم الأولى في الحياة اليومية، فهي تشير أيضا في بعدها الإستعاري إلى خيوط الفكر ونير الأفكار (La trame des idées). تشكل السوترا هنا لحظة البدء أينما ظهرت وهذا ما أشار إليه ميشال أنغو[20]. وهو تماما ما نعثر عليه في رحّل.

يكمن وجه التشابه في انطلاق العرض بتلك التوابيت والجثث الحية، ولئن استند غورملي في صناعة توابيته إلى الخشب، فإنّ رحل صنع توابيته من الضوء وهذا ما شكّل قيام السينوغرافيا على صفر مادّة. أي قيام الصفر بوصفه نَجْد (socle) المشهد.

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi Sutra, Sidi Larbi Cherkaoui, Antony Gormley© Fot photo - eini Christofilopoulou

[20] ANGOT, Michel (trad. du sanskrit, *Le Yoga-Sūtra de Patañjali : le Yoga-Bhāṣya de Vyāsa : La parole sur le silence : avec des extraits du Yoga-Vārttika de Vijñāna-Bhikṣu*, Paris, Les Belles Lettres, 2008, p. 771.

يبدو أنّ السينوغرافيين صبري عتروس وحسين التكريتي على اطّلاع تام بالمدونة سالفة الذكر، وبما قام به توني سميث (Tony Smith) حين أنجز في ستينات القرن الماضي مكعباته. يحيلنا المشهد الأول على ثمانية أضواء عمودية منعكسة على الجدار لتنكسر على الخشبة. كلّ ضوء تسكنه جثّة متحركة. أمّا مساحة الضوء فلا هي عمودية ولا هي أفقية، وما تشترك فيه مساحة الضوء، تلك، أنّها تأتينا من الأعلى. ثمّة عين كلبية (Œil cynique) تراقب مشهد القيامة أو مشهد الولادة على جدار أصمّ حديدي. أمّا الجدار فهو سياج ما هو جاهز للتفكير (Prêt-à-penser)، وما علينا فعله كي نعبر، كما يقول أرتو، ليس ضربه بقوة، بل محاولة اختراقه عبر برده بكل تؤدة وصبر. لذلك يتساقط الراقصون الواحد تلو الآخر كلّما حاولوا عبوره: **هؤلاء هم الغرباء** وهو النص الأول من البرولوغ الذي صاحب هذا المشهد. ما يثيره هذا النص لعبد الحليم المسعودي، والذي كتب وهو على دراية واسعة بهذه المسألة أنّه يخلو من أفعال اللغة. كلّ ما قُدّم في هذا النص هي جمل اسمية خالية من الأفعال وهو ما ثبّت وضعية التهاوي وانكسار الأجساد المستمر على حدود الجدار واللغة. ذلك أنّ الجمل الاسمية تفتقر إلى الحدث وتقوم على استمرارية الزمان، وهذا ما يتوافق مع أداء الراقصين الذين يفتقرون بدورهم للحركة، بل ما يحدث هو انهيار الحركة عند حدود القيام الأول للجسد. فلا هم ممثلين ولا هم راقصين، بل هم في أقصى الحالات تم جلبهم وإسكانهم عقارات بصورة فروج برائحة التبن[21].

تبدو الأجساد غريبة في هذا الليل البهيم، وعلى قدر أنّ الليل مدوّنة للنكبات"، فهو "عجائب معشوقات ممتشقات"، وهذا ما تقترحه المخرجة في إحالة الليل إلى معنيين: يحيل المعنى الأول الذي صاحب الجمل الاسمية في البرولوغ واحتضار حركة الراقصين على باتوس ارتكاسي يطلب خلاصة من ذلك الصوت التسجيلي الذي يأتينا من بعيد لمحمد شعبان.

[21] عبد الحليم المسعودي، **غرباء**، برلوغ رحّل، إخراج ثريا البوغانمي. 2022.

تحاول الأجساد أن تتعلق بالصوت وتعبر الجدار كي تغادر مكعب المسرح...فلا تستطيع. ثمّة ثقل علق بالجسد من مادّة قدّت من سنن السمع والطاعة والسكن الإستكاني والعلاقة الرعوية، وهذا ما تسميه المخرجة بالحرج الأنطولوجي، وما يسمّيه عبد الحليم المسعودي بـ"انتهاك مفاصل الرغبات". حين يثقل الجسد بإرث الخسارات المتتالية، ويتحول إلى مادة هلامية لصوت الآخر نتحول بدورنا إلى غرباء عن أنفسنا ونفقد مفاصل الانفلات. يجري جان ليك نانسي اقترانا طريفا بين penser وpeser. ففي تقديره أن التفكير هو حسن تقدير: تقدير ثقل الأشياء. أمّا وقد سُكن الجسد بثقله الأنثروبولوجي فقد انتُزعت منه هذه السلطة التقديرية بوصفها تفكيرا، وهذا ما نلحظه في الأجساد التي لا تقوى على الرقص، بقدر أنّها تجرّ وراءها ثقلها الميتافيزيقي المرير. ذات المشهد هذا يغيب ليعاود الظهور مرارا داخل العرض، وهي إشارة طريفة إلى عدمية إرادة التخلص من ذلك. تصطف الأجساد وراء بعضها دون احتجاج يذكر، فما ثمّة فقط هو دوران على حالها، وحتى الإيماءات التي كانت تباغتنا من حين لآخر زمن بداية العرض تختفي، وهذه الإيماءة لا تدل سوى أنّنا أمام إمكان هذا الجسد الرامز الذي يحاول جاهدا اكتشاف العلامة من أجل تشكيل المعنى بوصفه حدثا قادرا على برد الجدار واختراقه.

زمن المشهد الأوّل هو اللّيل بكلّ ما يحمله من انكسار وغربة ووحشة وصقيع. ما يعنينا هنا أنّ المخرجة لا تفعل سوى مدّنا بالفرق الكامن بين ضربين من الحساسية (باتوس). فالصنف الأول الذي نعاينه هنا لا يتعلق البتة بالاحتجاج، فهو جانب من انكسار تلك الجماعة، وهذا تماما الوضعية التي ينطبق عليها بيتا الشعر لأبي الطيب المتنبي:

لا تحسبوا رقصي بينكم طربا *** فالطير يرقص مذبوحا من الألم
يا ويح أهلي أبلى بين أعينهم *** على الفراش ولا يدرون ما دائي

يتوافق ما قدّمته المخرجة مع ما مدّتنا به جوديت باتلر في نصها **تجمّع**، تقول هذه الأخيرة : "لتجمع (Rassemblement) حشد ما وظيفة تعبيرية قبل أن ينطق بعبارة أو يطالب بأمر يخصّه"[22]، غير أنّ ذلك ليس هو الاحتجاج، بل هو بمثابة تلك الحركة التي نعاين وفقها ألم ذلك الحشد فقط ولا يرقى بأي حال إلى دائرة انتفاض الحشد ضد سردية قدره، وهذا تماما ما قدمته المخرجة حين عاينت حركات ذلك الحشد دون أية قدرة لهذا الأخير من أن يغادر رمزية الاحتشاد إلى إنجازية الفعل.

في الاحتجاج والترحّل وكسر الجغرافيات

تبدأ حركة الاحتجاج في العرض من اللحظة التي نسميها (الشرنقة –الطائر). تتشكل هذه اللحظة في الدقيقة الخامسة وثلاثين ثانية من العرض. لقد اخترنا هذه التسمية ليس من باب الاستعارة، ولكن من زاوية الجانب العيني التي يحيل عليها الأثر الفني. يمكننا معاينة هذه اللحظة في تخلّص الأيادي من ثقل كتلة الجسد، وفي تقديرنا هذا هو المعنى الثاني لمفهوم الليل الذي خاضته المخرجة والذي نلاحظه في تبدّل درجة الإضاءة ولونها، فمن اللون الترابي المُسْوَدّ إلى اللون الأزرق الفجري نكون قد دشّنا صورة جديدة لليل. سنعاين مع هذا المعنى الثاني فكرة بداية الاحتجاج: احتجاج الجسد على تاريخه المثقل بسياسات الخضوع، ويبدو أنّنا نعثر على ارتباط وثيق بين طرح احتجاج الجسد ضد ثقافته وبين مفهوم الليل الآخر الذي عاينه موريس بلانشو في نصه "الفضاء الأدبي". فالليل هنا هو هذا "الليل الآخر" الذي وفقه لا يلهم البشر في شيء، ولكن هو المفهوم الأساسي في إبداع فكرة المحايد.

نعثر على معنى الاحتجاج في اللحظة التي تحاول فيها الأجساد الطيران. إنّها أشبه بالفراش الذي يغادر شرنقته. ورغم أهمية الشرنقة في حماية نمو الفراشة إلاّ أنّه بعد اكتمال نموّها عليها تمزيق تلك الشرنقة. تشكّل هذه الصيرورة الثورية ميزة هذا العرض.

---

[22] BUTLER, Judith. *Rassemblement : Pluralité, performativité et politique*, Traduit de l'Anglais (États-Unis) par Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016, p. 194.

ما نلحظه هو محاولة ذلك الجسد الملتف على نفسه مغادرة تلك الشرنقة الملتفة على أعضاءه. فمرّة يأخذ شكل الأجنحة المتمرّدة، ومرّة يتّخذ شكل القلب المنتفض. وفي كلّ كرّة يعاود انكساره ويبدأ من لحظة الصفر. فالطيران هنا أو الانتفاض مرتبط أساسا بالزمن الذي على الفراشة تمضيته داخل الشرنقة وأن تتخلص من سوائلها الزائدة. هذه السوائل الزائدة هو الصبغة الحنينية التي تشدّنا للقاع. يقول عبد الحليم المسعودي في البرولوغ:" وأنّ الليل في أصله مذ أن كان ذئبا سماويا في ممالك الجبس ابتكر الوحشة من ضلعه المعوج وسمّاه حنينا أو صقيعا ينتهك مفاصل الرغبات".

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

إن أشد ما يؤذي الطيران هو الصبغة الحنينية للأرض، وهذا ما يحطّم مفاصل الرغبة تلك. في مقابل ذلك علينا الانتباه من أنّ صيرورة الطيران ممكنة فقط حين ندرك أنّ عدم اقتدارنا الناتج عن تلك الشرنقة هو مادة الاحتجاج والطيران ذاتها، ولكن ما هو مؤذي لذلك الطيران هو برنامج الطيران ذاته.

حين بدأت الأجساد تنتفض في العرض، وتحاول المشي والتقدم ، كانت أقدامهم تعلق بطين الركح. وكانت أيديهم تتحسّس بعض خيوط الشرنقة التي لازالت ملتصقة بأيديهم والتي كانت تجرّهم جرّا خارج مساراتهم. ما هو ملفت أيضا ليس كمّية هذه الخيوط المكبّلة فحسب، بل أيضا ثقل الطين وباتوس الجماعة الذي كان يجمع بينهم، وهو ما جعل حركاتهم تبدو متطابقة وتتّخذ مسارا واحدا وتفتقد أجسادهم إلى تمفصلاتها. وهذا الباتوس هو ما نسميه بالباتوس الارتكاسي الذي تحدث عنه نيتشه مرارا.

لكن ثمة أمر جلل داخل هذا العرض، فالراقص ليس هو من يتخلّص من الباتوس بوصفه قوّة حساسية، بل على العكس تماما، إنّه من يتملك الأشياء في شدّة اقترابه منها. وعلى قدر خضوع هذه الأجساد الراقصة لثقل الثقافة فهي تتملكها. ماذا يعني هذا القول؟

لفهم ذلك يقول نيتشه:" لكي تتمكّن إرادة القوّة من أن تتجلّى، تحتاج إلى إدراك الأشياء التي تراها، تشعر باقتراب ما يمكن أن تتمثّله"[22].

ها هنا تماما نعثر على صورتين داخل العرض. تأتي الصورة الأولى في تلك الأجساد التي تشكّل أسئلتها بحركة أيديها متّجهة إلى السماء ومنفصلة عن القاع. وعلى قدر قبضنا على تلك الحركة على قدر قبض تلك الحركة على عالمنا وجرّنا إلى دائرة السؤال. تشكّل هذه الحركة مسائلة للعالم الذي يقع فيه الراقصون، وهذه المسائلة هي ما ستنقلنا إلى الرقص بوصفه تفكيرا، وهذا ما أشار إليه جان ليك نانسي.

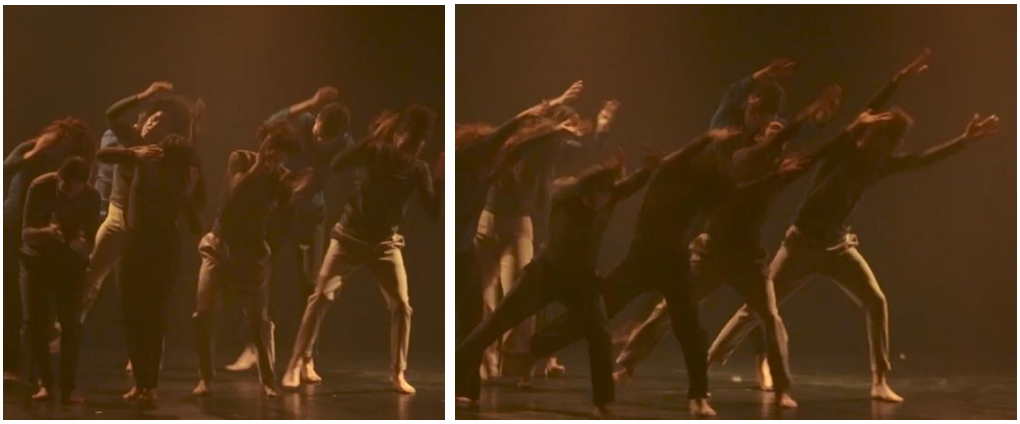
[22] نيتشه، **إرادة القوة**، القسم الثاني، الفقرة 89.

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

فعلى قدر محلّية هذه الحركة على قدر كونيتها. فالأيادي المتسائلة هي أيادي فوق الركح، ولكنهّا أيضا أيادي كلّ العالم الذي انقطع عن السؤال واستكان في قبو ذلك المكعّب الذي نحن فيه. ها هنا تماما تتحول تلك الحركة إلى بونكتوم (Punctum) العرض بأسره، لتشكّل احتجاجه الفعلي.

أمّا حركة الاحتجاج الثانية فتتلخص في محاولة الراقصين التخلص من وجوههم عبر حركة عنيفة ومتكررة. يقول دولوز:" تمرّ سلطة الأمومة عبر الوجه أثناء الرضاعة الطبيعية نفسها (...) في حين أنّ السلطة السياسية تمر من خلال وجه القائد واللافتات

والأيقونات والصور[...] وهذه ليست مسألة أيديولوجية ، بل تتعلق باقتصاد السلطة وتنظيمها"[23].



Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

ما ترمي إليه المخرجة هنا هو نزع الرأس من الوجهية كقناع تم حياكته لتحويلنا إلى كائنات طيّعة ومطيعة. حين أشار دولوز إلى اللقطة المضخمة في السينما بوصفها لقطة في انتزاع الوجه من سلطة الملامح فهو لا يعني غير ما نعثر عليه في البرولوغ حين يشير عبد الحليم المسعودي إلى الحنجرة والثغور والخراطيم. ما يعترينا في هذا النص أنه يذهب بعيدا في تفاصيل الأشياء إلى حدود ضياع هوية الأشياء ومن ثمّة يضيع المعنى الذي حدّدته سلطة اللغة، وهذا في تقديرنا احتجاج صارخ ضدّ اللغة بوصفها سلطة في التواصل، وتحريرنا من زاوية إقحامها في الأكثر قربا، وعلى قدر اقتراب اللغة من الأشياء على قدر إبداعها لامتيازها الخاصّ في أن تصير غريبة ومترحلة.

[23] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 215.

لكن كيف نتحرر من إرث سلطة الأقنعة التي تثنينا عن الترحل؟

هاهنا تماما يمكن معاينة مقاطع رقصية تنتفض ضد الباتوس الجمعي، فتحاول تلك الأجساد أن ترتحل خارج الدائرة وهذا هو المعنى الحقيقي للاحتجاج والترحل. نعاين ضمن هذا العرض معنى الترحل لا في بعده الجغرافي المكاني فقط، كما أشار البرولوغ " طواريق، أعاريب، غجر، برابرة، تتر"، بل من زاوية أنّ الترحل هو صبغة الإنسان وماهيته أصلا خارج السلطة الاقتصادية للسياسة.

يباغتنا من حين إلى آخر راقص يهاجر الجماعة يخترع اختلافه الجسدي الخاص، وهذا ما شكّل اللوحات القليلة للرقص بالمعنى المحض، خارج دائرة التمثيل أو الأداء.

Spectacle « NOMADES »
Crédit photos Abdelkader Garchi

حين حاولت الراقصة هادية عبيد أن تغادر تلك الجماعة، كانت كلّ الأيادي والأجساد تلتصق بلحمها ثقلا فأثقل خطاها، كأنّ المخرجة تقول أنّ الباتوس الجمعي الذي اتّخذناه حصان طروادة والذي تحيل عليه بعض الصور لا يصلح للترحال. فالباتوس الجمعي ورغم قوّة احتجاجه ضد الموت، فهو يساهم بقدر كبير في قتل الفرادات الجسدية والاختلافات الفكرية.

لا يضمن حصان طروادة هنا أدنى مقوّمات الترحل. فحصان طروادة خطّة للغزو وضمان للحياة فحسب، أمّا ما تطلبه المخرجة من خلال الأجساد المتناثرة والمبعثرة أو الململمة في شكل هذا الحصان هو الهروب خارج المكان بكلّ ما يحمله من تنويعات ثابتة، كالذاكرة والوجه وسياسة القطيع والحركات التي حفظت عن ظهر قلب. إنّها تطلب أن نعيش لا أن نحيا، وهذا هو عمق الاحتجاج. لفهم الفرق بين أن نحيا وأن نعيش حقيق بنا أن نعود إلى هذا اللوين الفارق الذي رسمه فتحي المسكيني في شرح جورجيو أغمبن (Giorgio Agamben) بكلّ عناية[24]. فالحيوان يحيا ولا يعيش. الحياة هنا هو ما نشترك فيه جميعا مع الكائنات سواء نباتات أو حيوانات، أمّا العيش فهو خاصّتنا، لذلك لا تحتج الكائنات. بمفرده الإنسان ما يقود هذه الحركة لكسر الخرائط المغلقة وإبداع مساحة جديدة للتنفس، وهذه هي ماهية العرض في تقديرنا.

كيف انتهى العرض؟ لم يفلت في تقديرنا أي راقص من سلطة الجماعة. لقد كان الحسّ الجمعي (le sens commun) أشد وطأة من الاختلاف التي كان يرمي إليه كلّ

---

[24] في كتابه **السلطة السيادية والحياة العارية** (ترجمة فرنسية: باريس، سويْ، 1997)، نبّه الفيلسوف الإيطالي المعاصر جورجيو أغمبن، مستأنفاً بعض إشارات حنّا أرندت، إلى أنّ اليونان القدامى كانوا يشيرون إلى معنى الحياة بلفظتين اثنتيْن مختلفتين – zôè :(مجرّد الحياة الطبيعية بعامة) و – bios(طريقة الحياة أو نمط الحياة الخاص بالبشر). كأنْ نقول بالعربية: بين الحياة (وهو ما نتقاسمه مع النبات والحيوان والإله، مثلا) وبين "العيش" (الذي ينفرد به بنو البشر). كلّ الكائنات الحيّة لها zôè ، ومساحة الحياة لديها أوسع من مدينة البشر، لكنّها لا تملكbios ، وبالتالي لا تمل bios politikos ؛ أي "حياة مدنية أو سياسية"؛ بالعربية: هي "تحيا" لكنّها لا "تعيش."
فتحي المسكيني، "ما الفرق بين أن نحيا وأن نعيش؟"؛ ورد في؛ **مؤمنون بلا حدود،** قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 30 أكتوبر 2017.

راقص حاول الخروج عن سلطة القطيع. المشهد ما قبل الأخير والذي لخّص صورة تلك النائحات، لا يعكس في حقيقة الأمر سوى النواح على إضاعة طريق الاحتجاج، فالاحتجاج ليس مجرد رفض فحسب، بل يصاحب ذلك الرفض إرادة عميقة في رسم الاختلاف نفسه .

خاتمة

تشير المخرجة في هذا العرض وعبر تلك الحركة المتسائلة للراقصين وهم يوجهون السؤال إلى السماء، وتلك الأجساد التي اكتفت في نهاية العرض بالخروج دون أن ترتحل، أنّ مسألة التفكير وإعادة صياغة السؤال في كلّ لحظة هو ما يجعل من فعل penser يتماثل مع panser، أي أن يكون التفكير هو الضميدة الوحيدة التي تمكنّنا من اجتراح طريق ثالث خارج سياسة الثنائيات. ما يعلّمنا إيّاه العرض أنّ الاحتجاج لا يخصّ باتوسا جمعيا (Pathos commun) ، بل إنّ هذا الأخير لم يكن إلاّ من أجل أن يهيئنا للإنتفاض من موتنا وأن نعاين خساراتنا. أمّا مسألة الاحتجاج العميق فهو الجسد وقد قبض للتو على قدره الخاص.

يحتاج الاحتجاج وفي كلّ مرة إلى أدوات جديدة تناسب مقامه الجديد، أمّا التعويل على الصور القديمة من أجل أن تكون كساء ما نحياه راهنا إنّما هو في حقيقة الأمر ضرب من الاتّكال على مفهوم البرنامج من أجل تبديد تلك الصيرورة الثورية. ها هنا تتشكّل فرادة عرض **رحّل** بوصفه درسا عميقا في إيتيقا الاحتجاج الذي لا ينتصر للبرامج والتصورات، إنّما نبراسه الوحيد هو تربية الاختلاف.

البيبليوغرافيا

أحمد إبراهيم، **أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون. منشورات الاختلاف، 2008.

جيل دولوز - بارني كلير، **حوارات. في الفلسفة والأدب والتحليل النفسي والسياسة**، ترجمة عبد الحي أزرقان- أحمد العلمي، الدار البيضاء، أفريقا الشرق، 1999.

جيل دولوز، **نيتشه والفلسفة**، ترجمة أسامة الحاج، بيروت،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1993.

حاتم التليلي محمودي، **المسرح والفضاء العمومي. قول الممكن نقديا**، تونس، شامة للنشر، 2022.

فتحي المسكيني، "ما الفرق بين أن نحيا وأن نعيش؟"؛ ورد في؛ **مؤمنون بلا حدود**، قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية، 30 أكتوبر 2017

نيتشه، **ما وراء الخير والشرّ. تباشير فلسفة للمستقبل**، ترجمة جيزيليا فالور حجار، مراجعة موسى وهبه، بيروت، دار الفارابي.

ANGOT, Michel. *Le Yoga-Sūtra de Patañjali : le Yoga-Bhāṣya de Vyāsa : La parole sur le silence : avec des extraits du Yoga-Vārttika de Vijñāna-Bhikṣu*, Paris, Les Belles Lettres, 2008.

BUTLER, Judith. *Rassemblement : pluralité, performativité et politique*, Traduit de l'Anglais (États-Unis) par Christophe Jacquet،Paris : Fayard, 2016.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix. *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

DELEUSE, Gilles. *Dialogues avec Claire Parnet*, Paris, Flammarion, 1977.

KAMO, Hazan Eric. *Premières mesures révolutionnaires*, Paris, La Fabrique, 2013.

HEIDEGGE, Martin. « Que veut dire penser ? »; in ; *Essais et conferences*, Trad. André Préau, Paris, Gallimard, 1995.

MONNIER Mathilde, NANCY, Jean Luc, DENIS Claire, *Allitérations, Conversations sur la danse*, Paris, Gallimard, 2005.

PAVIS, Patrice. « Les études théâtrales et l'interdisciplinarité, in *L'Annuaire théâtral*, N° 29 (« Méthodes en question », Patrice Pavis [dir.]), (2001).

RANCIERE, Jacques. *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2004.

RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

FITZGERALD, Francis Scott. *La fêlure*, Paris, Gallimard, 1963.