المنتدى التونسي
للحقوق الاقتصادية والاجتماعية

كراسات المنتدى عدد 9

العنف الجندري ضد النساء

إشراف وتحرير
أم الزين بن شيخة

نوفمبر 2023

10

العنف الجندري في الفنون
أو مسرحية "سارة" والبيوغرافيات المُعنّفة

عمر علوي

أستاذ مساعد بالجامعة التونسية ؛ من مؤلفاته: **التفكير والحدود** (تونس، الدار التونسية للكتاب 2021)؛ وكتاب : **فتحي المسكيني: الفيلسوف النابتة** (تونس، أركاديا 2023).

يمثّل العرض المسرحي "سارّه" للمخرجة ارتسام صوف عرضا نموذجيا حول مخزون العنف المسكوت عنه، والذي تعاني منه المرأة انطلاقا من طفولتها. ولئن اعتنينا بهذا العرض ذاك أنّه يقدّم طبقات هذا العنف ابتداء من العائلة وصولا للمصحّات النفسية، وكيف تتشكّل "أنا" المؤنث، ويتم التلاعب بها من طرف سلطة "الآخر"، سواء عبر نمذجة كيانها، أو عبر شروط الخطاب ذاته، والذي تدخله الذات مرغمة. إذ أنّ هذه الشروط ليست خاصّتنا، بل هي قُدّت قبل وجودنا أصلا. لذلك يتقدّم هذا العمل من أجل تفكيك البيوغرافيات ليقف عند كيفيات تشويه حيوات البشر ويعرض النهايات التراجيدية التي تلي ما تفعله السلطة دون أدنى وجه حقّ .

ما أردنا الاشتغال عليه بشكل ضمني هو تفكيك هذا التاريخ العنيف الذي يغزو بيوغرافيات النساء رغم اختلاف الجغرافيا التي ينحدرن منها. فالتشابه الذي نعاينه مثلا بين بيوغرافية ارتسام صوف، والبطلة التراجيدية سارّة، والمخرجة ساره كين الكاتبة الإنغليزية يدعونا إلى التساؤل حول الأقدار المتشابهة التي تقف وراء المرأة أينما حلّت. وهذا ما يقودنا إلى أن العوالم التي تسكنها النساء اليوم رغم اختلاف سياقاتها وبناها، إلا أن لها من المشترك الكثير، وهذا ما يفسر وحدة القضية في منح العبارة لمن سلبن منها على امتداد أجيال متواصلة.

الكلمات المفاتيح: السلطة، العنف، الباتوس، السرد، البيوغرافيا.

مقدمة

يشكّل هذا المقال محاولة في تفكيك الاستلاب الذي تلقاه المرأة من العنف الذي تواجهه. وهو عنف يأتي من جهة ما تفرضه السلطة من حياة نفسية على الأفراد أن يذعنوا لها، وهذا ما أشار إليه فوكو (Michel Foucault) أو جورجيوأغمبن (Giorgio Agamben)، أو في ما استكملته جوديت بتلر (Judith Butler) في نصّها **قلق الجندر** أو في **الحياة النفسية للسلطة. نظريات في الإخضاع**، أو في ما تُرجم أخيرا وهو نصّ **قوّة اللّاعنف**. وإن عدنا إلى هذه المسألة من جهة مشروع **"سارّه"** لإرتسام صوف الذي أنجزته في جوان 2022 في المعهد العالي للموسيقى والمسرح بالكاف، فذلك أنّ عديد المشاريع التي ينجزها الطلبة تستحق الرفقة والصداقة العلمية. فالجامعة ليست، فقط، فضاء لتمرير المعرفة، إنّما هي فضاء لاختراعها، إذ لا تزال هذه الجامعة رغم الكبوات التي تلقاها فضاء جدّيا وملائما لمسائلة النظريات والممارسات الفنية. ما يعنينا في مشروع **"سارّه"** أنّه إعادة قراءة لنص **ذهان 4.48** لساره كاين المخرجة الإنغليزية من زاوية وصف الذات الذي تحدّثت عنه جوديث بتلر استنادا إلى أدورنو، وانطلاقا من العنف "الذي ينجم عن خلل يصيب العلاقة بين الذات وحاضنتها القيمية الاجتماعية (الذي) يدفع الأخيرة إلى الضغط والإكراه لفرض تعاليمها"[1]، وهذا ما يقوله أدورنو، "فلا شيء أشدّ انحطاطا من الأخلاق أو الخلق التي تبقى حيّة على شكل أفكار جماعية حتّى بعد أن تكفّ روح العالم عن سكناها"[2]. ما يعنينا في مشروع **"سارّه"** هو معاينة انحطاط الأفكار الجماعية والعنف الذي تمارسه هذه الأخيرة، رغم فقدانها لراهنيتها، ضد البطلة ساره بوصفها ذات متطلعة خارج سياق التفكير الجمعي.

[1] فلاح رحيم، " الذات والتنافر بين السيرة والسرد"؛ ورد في؛ جوديت بتلر، **الذات تصف نفسها**، ترجمة فلاح رحيم، بيروت، دار التنوير،2014، ص.6.

[2] جوديت بتلر، **الذات تصف نفسها**، مرجع مذكور، 2014، ص.40.

في تاريخ البيوغرافيا المعنّفة

تعود التجربة المسرحية للمخرجة ارتسام صوف إلى سن العاشرة، إذ كثيرا ما كانت تهرب من صفّها للالتحاق بقاعة المسرح. تقول المخرجة:" أنت لست مدعوّا داخل هذا الفضاء إلى التأويل أو الحديث، ولكنّك تشعر حتما أنّك تتنفس... أنّك حيّ"[3]. ورغم غرابة ذلك الإحساس والتباسه، إلاّ أنّ المخرجة تقول بأنّ ذلك الفضاء قد شكّل مناخها الطبيعي. ما يفسر طبيعية هذا التموضع هي قناعتها الراسخة بأنّ المسرح لا يقوم إلّا بوصفه مواجهة، أي أنّه يمكن لأيّ كان، وعلى مسطّح الخشبة أن يصدح بالقول: " لي كلمة عليّ الإدلاء بها... وها أنا ذا".

في لقاء أجريناه معها في شهر جوان 2023 تشير المخرجة إلى تاريخها البيوغرافي الذي تميز بالصمت، وهذا ربّما كان السبب الذي رسم العلاقة بينها وبين الركح باعتباره فضاء ردّ الاعتبار ضدّ التاريخ العنيف للصمت. لقد كان الصمت نتيجة حتمية في انتقالها الجغرافي من مدينة قبلي إلى مدينة المحرس، أي من الصحراء إلى المدن الشاطئية، أين أضاعت المخرجة قدرتها على الكلام وسط إضاعة صداقاتها الطفولية. لقد تخلّت عمّا سمّاه ربّما دافيد لوبروطون(David Le Breton) ببهجتها الصوتية خارج كلّ قيمة تواصلية[4]. ما افتقدته المخرجة هو غلافها الصوتي الذي شكّلته من عالم طفولتها. تشير المخرجة أنّ غياب الحوار مع الآخر، هو ما صنع ذلك الإحساس الذي يسكنها اليوم وهو الثرثرة. فكثيرا ما تشعر أنّها ملزمة بالكلام كردّ عنيف حول عنف الصمت الذي استوطنها قديما. أو ربّما هو عنف الكلام ضد عنف الضجيج الذي نحياه اليوم. فالضجيج "يترجم تداخلا مضنيا بين العالم والذات، وانحرافا في التواصل، تضيع بسببه الدلالات ويتم تعويضها بخبر نشاز يستدعي الانزعاج أو الغضب. يظهر الإحساس بالضجيج حين يفقد

[3] حوار مع المخرجة ارتسام صوف، جوان 2023.

[4] دافيد لوبروطون، **الصمت. لغة المعنى والوجود**، ترجمة فريد الزاهي،الدار البيضاء، المركز الثقافي للكتاب، 2019، ص. 218.

الصوت المحيط بعده في المعنى ويفرض نفسه في شكل عدوان يجرّد الإنسان من سلاحه"[5].

أمّا المغزى الآخر لعنف الصمت الذي واجهته ارتسام صوف، فهو يأتي من الحقل المهني ذاته لمؤسّسة المسرح، حين تمّ منعها ضمنيا من ممارسة هذا الفن بدعوى عدم أكاديميتها، وهو ضرب من العنف الرمزي الذي تحدّث عنه بيار بورديو "كعنف هادئ لا مرئي لا محسوس حتى بالنّسبة إلى ضحاياه". [6]

ما يجب التنصيص عليه هنا أنّ بين مؤسسة المسرح والعنف أكثر من رابط. فأيّ نظام وفق بيار بورديو "يقوم بإنتاج ومعاودة إنتاج، بما للمؤسسة من وسائل خاصّة، اللّوازم والشروط المؤسّسية التي لا بدّ من وجودها واستمرارها (معاودة إنتاج المؤسسة لنفسها) سواء لاضطلاعه بوظيفة الترسيخ الخاصة به أو بوظيفة معاودة إنتاج نموذج ثقافي لا يكون من إنتاجه (معاودة إنتاج ثقافية). تسهم بمعاودة إنتاج العلاقات القائمة بين الجماعات أو الطبقات (معاودة إنتاج جماعية)"[7]. ولأنّ مؤسّسة المسرح بدورها تخضع إلى المصلحة، فإنّ معاودة إنتاج المصلحة وإنتاج نفس الثقافة يُعدُّ رهانا أساسيا من أجل حماية هذا الحقل. ولهذا فإنّ المشرفين على مؤسّسة المسرح يعاودون إنتاج نفس شبكة العلاقات التي تمت في الجامعة. فنحن نعلم اليوم أنّ من يشرف على أغلب تفرّعات مؤسّسة المسرح هم من يشرفون بدورهم على الحقل المعرفي داخل الجامعة.

لكن لماذا المسرح؟ تقول المخرجة أنّ سلطة المسرح تتأسّس أساسا من قدرته على التعرية والكشف. بمعنى تبيان البنى اللاواعية التي تسكننا. أي أنّ سلطة الشكل هي التي ستفضح عمق الباتوس، وهذا تحديدا ما يقف وراء ارتسام العلاقة بين المخرجة والمسرح

---

[5] المرجع السابق، ص. 220.

[6] Pierre BOURDIEU, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980, p. 219.

[7] بيار بورديو، **العنف الرمزي. بحث في أصول علم الاجتماع التربوي**، ترجمة نظير جاهل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994، ص. 75.

من أجل فضح كمّية العنف التي كانت ضحيّة له ابتداء من التغيير الجغرافي وصولا إلى الجانب المهني والعملي والإقصاءات المتعددة التي مورست عليها.

في سنة 2013، خاضت المخرجة تجربة تكوين جمعية مسرحية، وهي **العنقاء للفن المسرحي**، ضرب من التسمية الرامزة حول انتفاض الطائر من رماده. في سنة 2014 أسّست أيضا مهرجان **"مرا"** (Femme)، والذي كان يرمي إلى تكوين النساء المسرحيات خارج الشبكات العلائقية المتلاعب بها. ما هو مثير هنا ما تصرّح به المخرجة، حين تقول بأنّ هذا المشروع قد لاقى عنفا غريبا من طرف المرأة نفسها، سواء كممثلات يسعين إلى التسلّق دون تبني المشروع، أو اعتبار هذا المشروع كدخل مادي ليس إلاّ، ومحاولة ربطه بتمويلات منظمات أجنبية، أو تهميشه وغض الطرف عنه استنادا إلى عدم أكاديمية المخرجة، أو اتّخاذ البعض مِّنهنّ هذا المشروع ذريعة من أجل الثأر ضدّ العنف الداخلي الذي سلط عليهنّ، وهو ضرب من إعادة إنتاج العنف.

توقفت هذه التجربة بعد أربع دورات وتم وأدها والتنازل عنها، في حين أنّ هناك من انتبه من ذلك، وتمّ تعميق هذا المشروع سواء في مهرجان المونودراما النسائية بنابل، أو مهرجان المسرح النسوي في مصر، أو في مهرجان المونودراما بالجزائر.

في 2018 تعود المخرجة إلى الجامعة بوصفها طالبة بعد أن تحصلت على شهادة الباكالوريا. وفي تقديرنا أنّ هذه العودة المتأخّرة نجد تفسيرها في الإقصاء الذي واجهته. تقول المخرجة "أنّني عدت إلى الجامعة من أجل امتلاك سلطة العبارة". وفي تقديرنا أنّ هذا التصريح الخطير يجد نظيرا له في مقاربة جاك رانسيار (Jacques Rancière) حين تحدّث حول الخارطة التوزيعية لمن يمتلكون الصوت ومن يمتلكون العبارةفي نصّه **الاشتراك في المحسوس**[8]. فالجماعة العلمية الأكاديمية، هي بدورها سلطة توزيعية تشتغل على إقصاء من لا ينتمي إلى شروطها وحقلها، وأنّ توزيع الكلام لديها يتم استنادا إلى شرط الانتماء، وليس إلى قيمة الحقيقة. ورغم عدم تبني المخرجة لهذا الرأي، فإنّها

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

تقول بأنّ عودتها إلى الجامعة بوصفه فضاء أكاديميا هو من أجل امتلاك المشروعية التي تمتلكها النظرية. فالنظرية سلطة في القول. ها هنا تحديدا، واستنادا إلى كمّية العنف التي تمثلتها المخرجة، بدأ مشروع **"سارّه"** يأخذ ملامحه ويتشكّل بوصفه هذا الفعل المقاوم الذي ينهض من رماد اللحم.

الحكاية المتشعّبة لـ"سارّه"

تمثل البطلة "سارّه" الشخصية الرئيسية التي تدور حولها الأحداث. ولعلّ النصّ ببعده الميلودرامي يكشف عن العلاقة بين المسرح والسيرة الذاتية كقصة ارتدادية كما أشار فيليب لوجون (Philippe Lejeune)[9]، غير أنّ ما يعنينا نحن هو تشعّب العنف في بيوغرافية هذه البطلة. فقد نشأت في عائلة متديّنة تقع تحت سلطة ذكورية أبوية، وصمت عميق للأم التي تعاين العنف ولا تنتصر للضحيّة. صاحب هذا العنف نوع من الإهمال والقسوة، الأمر الذي جرّ البطلة إلى نوع من التشكيك في وجود الإله الذي لم ينصفها أيضا، ولكن رغم الريبة إلاّ أنّها لم تقطع هذه العلاقة.

في أوج أزمتها تتحول البطلة إلى مصحّة نفسية، وهناك ستلتقي بطبيبها بوصفه ملاذا عاطفيا، ولكنّها تفشل في إقامة علاقة سويّة معه. تنتهي هذه الحالة بالعزم على الانتحار للإفلات من العنف العائلي والديني والطبّيخاصّة بوصفه هذه السلطة التي فاقمت من أزمتها عبر وصفات الأدوية والعقاقير المختلفة التي أطاحت بجسدها. تقول المخرجة في تقديم المسرحية، أنّ هذا النص هو "مجموعة من الشظايا الذهنية والتداعيات النفسية تروي من خلالها الشخصية أهمّ أسباب وصولها إلى حالة اليأس وقرار الانتحار"[10].

ولعلّ ما يلخّص تجربة هذه البطلة، هو السؤال الذي ساقه أدورنو واستعادته جوديت بتلر (Judith Butler)، " كيف لي أن أحيا حياة حسنة في خضم حياة بائسة؟"، بمعنى

---

[9] محمد القاضي (تحت إشراف)، **معجم السرديات**، ، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010، ص. 260.

[10] ارتسام صوف، **ساره**، نص غير منشور، ص.1.

كيف لنا اختراع حياة وسط سياق تاريخي يشتغل على سياسة محو حيوات أغلبنا[11]. هذا السؤال الذي تعاينه جوديتبتلر نجد ملامحه في سؤال تسوقه المخرجة على النحو التالي: " تْظُنُّ إلّي الإنسان يْنَجِّم بِتْوِلِدْ في البدن الخطأ؟ تْظُنُّ إلّي الإنسان يْنَجِّم بِتْوِلِدْ في الزمن الخطأ؟"[12].

تشعر البطلة باستمرار أنّ هناك عنف في سوء الفهم والتقدير، وعنف في عدم التجانس بين متطلبات روح العصر والفهم الذي نتبناه حول حياة البشر. فكثيرا ما يكون الفهم هو خاصّة العنف ذاته، وهذا ما نعاينه ابتداء من العائلة وصولا إلى ماهية السلطة الدينية والسلطة الطبّية.

إخّيت على الشيخ والجبّة وإلّي تحت الجبّة... بابا دمّرني دمّرلي حياتي...حطّمني... أُسْكُت الحديث هذا ما عادشتعاودو ربّي في السماء وسيدي الشيخ في الأرض... تكذب بلْعاني بش ما تمشيش تحفظ القرآن ..إخّيتإخّيت حتى أمي بقات معاه رغم كلّ شيء... تلقاك فهمت بالغالط ... شنوا الي فهمتوبالغالط ؟؟؟ خليتهالهم واسعة وعريضة هوما وشيخهم وهجيت.. بدني ملكي موش مستباح لحتىحدّ .. أنا نحكم فيه أنا برك نملك روحي وبدني...

إخّيت... إخّيت عليك إنت زادا على خاطرك صديتني ورفضت تكون في المستوى الفكري إلّي أنا فيه...

إخّيت على خاترك حسستني إلي أنا تفشة... ما نسوى شيء..

إخّيت عليك على خاترك استنزفتني واستنزفت طرْف الحبُّ إلّي بقى فيا...

استنزفت الحياة إلّي فيا... إخّيتإخّيتإخّيت"[13]

---

[11] Judith BUTLER, *Qu'est ce qu'une bonne vie* ?, Traduit de l'anglais et préfacé par Martin Rueff, Op.cit, p.57.

[12] ارتسام صوف، **ساره**، الشظية الثالثة. (الكتابة المسرحية والعلاقة مع النقاد)، ص. 7.

[13] المصدر السابق، ص. 10.

في عنف النقد

حين أشارت إرتسام صوف إلى رغبتها في دخول الجامعة لامتلاك النظرية، لم تقدم النظرية في حوارها معنا إلا بوصفها هذا الضرب من العلم. لكن ماذا لو عدنا واختبرنا هذا القول من جهة الفلسفة. في نص طريف ورد في كتاب **الهُوية والزمان**، يعاين المسكيني هذه المسألة ويفكك العلاقة بين الجامعة والنظرية، ففي تقديره أنّ الجامعة هي فضاء لتعلّم الدربة النظرية[14]، ذلك أنّ "السلوك النظري هو وحده الأساس الأصيل لإنتاج سياسة للحقيقة"[15]. ما يعنينا هنا هو الربط الذي يجريه المسكيني بين الجامعة كفضاء لإنتاج الحقيقة وبين طريقة تمثلنا للعصر. أي ارتباط الجامعة ليس بما يطرح في أفقنا الخاص والمغلق، بل بما يطرح في أفقنا ويكون جديرا بالإنصات من طرف الجماعة العلمية لذلك العصر ذاته. وهو ما يسمّيه "بإنتاج العصر من الداخل"[16]، غير أنّ وجه الصعوبة هنا أنّ هذه الجامعة وفق المسكيني لا تفكّر بعد، وهذا ما يجعل أمل رجوع المخرجة إلى الجامعة لاكتساب النظرية أمرا في غاية الصعوبة، غير أنّه ليس مستحيلا في شيء. يشترط المسكيني أنّه علينا الربط بين عصر التقنية الذي ننتمي إليه وبين نماذجنا عن الإبداع التي تخصّنا.

ولعلّ هذا مايفسر العودة إلى مشروع تخرج الطالبة ارتسام صوف هو الوقوف عند ما يقع في الجامعة من تجارب رائدة يمكن أن تكون مفتاحا للتحدث إلى عصرنا. هذا المشروع الذي أشرف عليه الأكاديمي والفنان رياض حمدي، والذي كان قد خاض بدوره تجارب رائدة خاصة في **جنون** لفاضل الجعايبي وهو نص يلتقي مع سارة كين في مستوى القضايا التي عالجها.

لم تخترع إرتسام صوف نصا مسرحيا من العدم، بل عادت إلى نص ساره كين **ذهان 4.48**. لماذا هذا النص؟ لعل السبب الوجيه الذي نعثر عليه هو ما نقرأه في تعريب النص.

---

[14] فتحي المسكيني، **الهوية والزمان. تأويلات فينومينولوجية لمسالة "النحن"**، بيروت، دار الطليعة، 2001، ص.161.

[15] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[16] المرجع السابق، ص. 164.

يقول يحيى البوبلي:" سيكون الحكم على أعمال الكاتبة الإنجليزية سارة كين متسرّعا إذا ما نظرنا إليها بمعزل عن حياتها الشخصية. وبنفس الوقت، ستبدو تحليلاتنا، دون أدنى شك، غير ناضجة إذا ما اختزلنا فهمها فقط في ضوء الأحداث القاسية التي مرت بها الكاتبة بحياتها، خاصة في فتراتها الأخيرة. إنّ سارّه كين حالة متفردة من الأدباء، فهي كاتبة مسرحية أخذت تجربة الكتابة إلى أقصى مدى ممكن، متجاوزة بذلك الكثير من الخطوط الحمراء سواء على مستوى الشكل أو المضمون. كما يمكن القول أنّها مثال صارخ لما يمكن أن يصل إليه المبدعون في حياتهم من الشعور بالغربة، والتهاوي بين فكّي الألم"[17].

إنّ سرّ التقاء ارتسام صوف وساره كين يقع عند حدود تجربة العنف التي غزت بيوغرافيتيهما. أما انتباه إرتسام من ساره فهو يعود إلى رفض ساره كين لمخزون العنف الذي لاقته إبّان تجربتها في الكتابة أو الإخراج. "لقد كانت ساره تبحث عن نموذج حياة آخر"، يقع خارج دائرة عنف اعتداء رجل الدين المسيحي، وعنف الصمت للعائلة الدينية، مع ما تفترضه سلطة الأب والصمت المتواطئ للأم. ما تريده المخرجة هو تجريب كمّية العنف وتفكيكه داخل أسوار الجامعة، فوفق المخرجة أن ما تحياه ساره كين هو ما يقع أيضا على أعتاقنا ما دمنا نقع تحت ثقل نفس العصر، بوصفنا ننتمي إليه في شكل ضحايا.

يشكّل المشهد الثالث الذي أتى تحت عنوان "الكتابة المسرحية والعلاقة مع النقاد" مساءلة حقيقية لعدة قضايا، ولعلّ من أهمّها السرقات الأدبية. " عمري الكلّ وحدي..نكتب وحدي...قدّامي صفّ طويل متاع مرضى بالسرقات الأدبية... السرقة عمل مقدّس بالنسبة ليهم....وأنا نكتب نكتب نكتب...نكتب للموته ..للي مزالو ما تولدوش ... بعد 4.48 متاع الصباح بش نسكت للأبد. "[18]

---

[17] يحيى البوبلي، " عن سارة كين"؛ ورد في ؛ سارة كين، **ذهان 4.48**، مدونة جورج باتاي، منشورات الإنتهاكات.
[18] ارتسام صوف، **ساره**، الشظية الثالثة. (الكتابة المسرحية والعلاقة مع النقاد)، ص. 8.

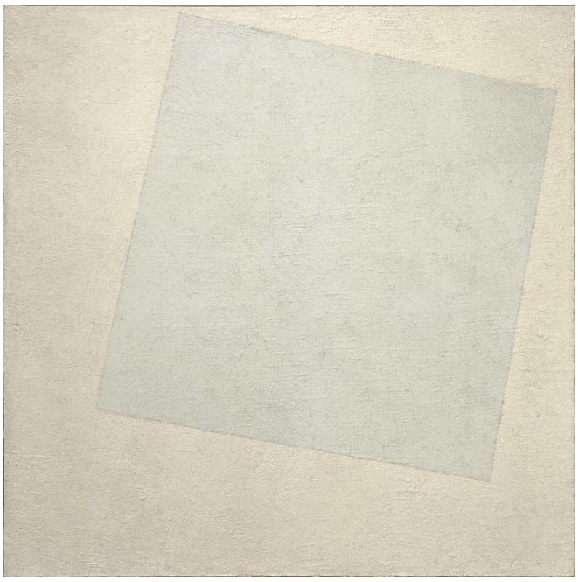
لا تكتب البطلة هنا سوى للأجيال الماضية والآتية، أمّا الجيل الحاضر فيبدو أنه جيل قد وقع في مصيدة العنف والسرقة وهو قيد الاحتضار. إنّه الجيل الذي وجّه كلّ سهامه النقدية العنيفة ضدّ نصوصها. فالنقاد لا ينتبهون من النص، ولكنّهم ينتبهون في حقيقة الأمر من الطروحات المهدّدة للخارطة التي يتمتعون فيها بكلّ المصالح التاريخية التي ورثوها ولازالوا يمررون هذا الإرث إلى أجيالهم اللاحقة. فالناقد هنا لا يفعل غير ما يفعله الطبيب النفسي وهو تهيئة النصوص في أن تظل متجانسة مع "الأغلبية الأخلاقية"[19]. تقول البطلة ساره:" شنوة؟؟؟؟مسرحية سوداوية؟ وبكلّها بذاءة؟ موش أكثر بذاءة منكم من واقعكم عيشتكم تاريخكم"[20].

ما هو مثير هنا هو الربط الذي يجريه النقد بين النص وبيوغرافية ساره. إن النقد هنا هو سند البيوسياسة في تطويع الجسد. وهذا ما أشار إليه فوكو وجوديتبتلر حين تتساءل حول كيفية تشكيل اللحظة التاريخية التي نحياها لطبيعة السؤال نفسه[21]. لذلك فالعنف النقدي الموجه ضد نصوص ساره هو عنف ضد انتفاض هذا النص من داخل النصوص المسرحية التي أذعنت للخارطة التي تقف وراء تشكيل ما يجب أن يقال وما يجب أن نصمت عنه. إن المشهد الذي نعاينه في العرض لحظة كتابة ساره على ذلك الجدار لهو تجريدي بقدر كبير.

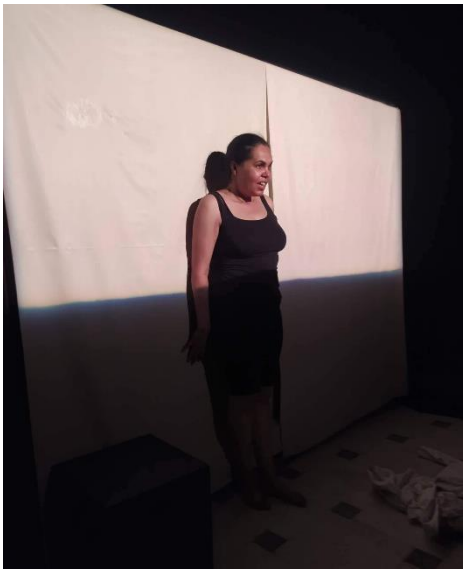
[19] المصدر السابق. الصفحة نفسها.

[20] المصدر السابق. الصفحة نفسها.

[21] Judith BUTLER, *Qu'est ce qu'une bonne vie*, Op.cit, p.57.



Kasimir Malevitch, Carré blanc sur fond blanc
Huile sur toile · 79,4 × 79,4 cm



Spectacle : Sarah, 2022.
Crédit photos : Fatma Zahra Hethli

إنه يذكرنا أساسا بلوحة كازميرمالفيتش (Kasimir Malevitch)، الكتابة البيضاء على مسطح أبيض. فما تكتبه ساره لا يمكن أن يقرأه من اعتاد على الربط الآلي بين الدال والمدلول كعلاقة مغلقة ودائرة عنيفة. بل هو نص أبيض يشترط ملء تلك الفراغات البيضاء التي تغزوه وهو ما يتطلب قارئا نموذجيا وفق عبارة أمبرتو إيكو. إذ أن ما تضمره هذه النماذج من النصوص البيضاء على خلفية بيضاء لهو مكثف بقدر، ولاستخلاصه يتطلب الأمر رفقة سيميائية وليس تفسيرا متصلبا وعنيفا، وهذا ما تدعو إليه هذه البطلة التراجيدية على كامل امتداد النص.

المسرح العاري وتفكيك عنف التمسرح:

إن الحياة التي خاضتها ساره كاين كانت وراء اختيار ارتسام صوف لهذه المخرجة دون سواها. حياة تراجيدية حقيقية انتهت بانتحارها في 20 فيفري 1999 على سن ناهز

الثمانية والعشرين، تركت خلفها خمس آثار فنية كانت كفيلة بأن تمنح ساره كل هذا الإشعاع بعد موتها، والذي أتى نتيجة اعتراف النقاد بسوء الفهم ذاك الذي تميزت به القراءات التي تناولت أعمالها دون تمحيص واعتبرتها على نحو من الرداءة[22].

هي من عائلة متدينة، اعتنقت المسيحية في سن المراهقة، لتتخلى فيما بعد عن معتقداتها تلك.شكّلت خماسيتها**فايدرا، المطهرون، المبعدون، نقصان وذهان 4.48** كلّ ما أنجزته ساره كاين. شكلت الأعمال الثلاث الأولى وفق تيفانكارانتسي (Tiphaine Karsenti) وسوفي مندلسون(Sophie Mendelsohn) أعمالا على نحو من العنف اللا مسبوق ضد فكرة التمثيل والمحاكاة ذاتها (Représentation) أما العملان الأخيران فقد تناولا تيمة الانتحار[23].

ما هو مثير في تجربة سارّه كاين هو عدم توافقها مع المقاربة الأرسطية للمسرح. فوفق تيفانكارانتسي (Tiphaine Karsenti) وسوفي مندلسون(Sophie Mendelsohn) لا يتعلق المسرح لديها بوضعيات التمسرح، بل بمدى تخلص الكتابة الدرامية ذاتها من كلّ بعد استعراضي[24]. وهذا ما يجد تفسيره في العنف الذي واجهته من مجتمع أقل ما يمكن القول عنه أنّه استعراضي في ماهيته.

ما أتت عليه المخرجة ارتسام صوف هو التالي أنّها حاولت انتزاع المسرح من تمسرحه. فالعرض لا يقام على الخشبة أمام جمهور أناني يتلذذ بانتحار سارة كاين ووجعها، بل تجعل العرض داخل الجمهور. إنها تختلق بين المشاهدين نوعا من الممرّ وتجعل منه ساحة مسرحية. إذ لا يفصل بين المشاهد والممثلة سوى نصف متر قادر على قلب الباتوس على نفسه، وما تحتفظ به هو مجرد قطعة قماش لمستشفى الأمراض النفسية هو كلّ ما تستعمله من أجل تأثيث عرضها.

---

[22] Brigitte Salino, « Sarah Kane, écrivain public du désastre », *Le Monde*, 27 mai 1999.

[23] Tiphaine Karsenti, Sophie Mendelsohn, « Sarah Kane, 4.48 Psychose Écrire depuis la mort » ; in ; *Savoirs et clinique*, 2004/2 (n°5), p. 19.

[24] Ibid. p. 20.

Spectacle Sarah
Crédit photo : Fatma Zahra Hethli/ 2022

نجد صدى هذه المقاربة الأقلية في نصوص ساره كاين، خاصّة في نصها "ذهان" (Psychose) حين تقول :" كلمة ليس إلاّ، وسيكون المسرح هاهنا"[25]، أو حين تصرّح أحد شخصياتها (A) في عرضها "نقصان" (Manque) بأن الأمر لا يتعلق بالإستعراضية وأن المخرجة تسعى إلى تفريغ هذا البعد من العرض[26]. فكلّ استعراضية هي ضرب من العنف في حجب البعد النقدي كغرض من الأغراض العميقة للمسرح. ما

[25] Sarah KANE, *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001, p. 19.

[26] Tiphaine KARSENTI, Sophie MENDELSOHN, « Sarah Kane, 4.48 Psychose Écrire depuis la mort » ; in ; *Savoirs et clinique,* 2004/2 (nº5), p. 20.

تحتفظ به ارتسام صوف من سارّه كاين ليس الجانب البلاغي بل الجانب الوصفي لالتجائها إلى الانتحار كحل نهائي وإنهائي لثقل الحياة.

ثمّة عنف في البلاغة التي تتواطؤ ضد الضحية. حين نعاين نص "ساره" استنادا إلى إدلاءات الطبيب النفسي وتقنية التحليل النفسي نستنتج كمّية العنف الممارس من طرف هذا الجهاز التحليلي الذكوري. ففي اللحظة التي تحاول فيه ساره أن تسرد حياتها، تسعى أيضا إلى تغيير انطباعات الطبيب بأنها حالة مرضية. وهذا هو شرط الحوار الذي تتحدث عنه جوديتبتلر في باب التحليل النفسي من كتابها **الذات تصف نفسها**. "ولقد ظل التحليل النفسي يعي هذا البعد المزدوج للفعل الكلامي الذي يكشف الذات. فهو من جهة محاولة لتوصيل معلومات عن الذات، لكنه من جهة أخرى يعيد خلق المسلّمات الضمنية عن التواصل والعقلانية ويشكّلها من جديد، وهذه المسلّمات تهيكل نمط المخاطبة"[27].

ورغم عدم عثورنا في نص **ساره** على حوار مستكمل الشروط بين "أنا" البطلة والطبيب، إلا أنّنا نستشعر خطابه كشكل حاضر بغيابه داخل طبقات هذيان البطلة. تقول:" إنْتَ شفْتْ الْخايْبْ الْكلْ وآنا ما نعرف عليك شيءْ... ما نيش محتاجة لطبيب... أنا محتاجة لصديق"[28]. يقول الطبيب:" ما نجم ندخل في حياتك إلا كطبيب".

تشكّل هذه الجمل ما عبّرت عنه جوديت بتلر بإرادة التحليل النفسي في إجبار المريض على سرد حياته بشكل لا يعير الطبيب فيه اهتمامه إلى لحظات الانقطاع داخل السرد، بل هو يعود إليها من أجل تأثيثها فقط من أجل الفهم. وهذا ما يجعل حياة البشر تقع تحت عنف الفهم. بمعنى أنّ ما يعني الطبيب هي تلك القصّة النموذجية والمستكملة والتي يكون نسيج خيوطها متناغما مع تشخيصه. ورغم التصريحات العديدة كما تقول جوديتبتلر الواردة في حلقات التحليل النفسي بأنّ غاية هذه الجلسات هي توفير فرصة "للمريض" "أن يجمع أطراف قصة عن نفسه، أن يتذكر الماضي، ينسج الأحداث، أو بالأحرى الرغبات القادمة من طفولته مع الأحداث اللاحقة، ويحاول بواسطة وسيلة السرد العثور

---

[27] جوديت بتلر، **الذات تصف نفسها**، مرجع مذكور، ص. 108.

[28] ارتسام صوف، **ساره**، الشطية الخامسة. (خيبة الأمل في حب الطبيب)

على معنى لحياته حتى الآن"[29]، إلاّ أنّ هذه الإستراتيجية كانت غلافا خارجيا فقط من أجل مراقبة الكينونات والتحقق منها وتطويعها. ما تعترض عليه جوديتبتلر هو إذعان المريض لشروط سردية متخارجة عنه. وهذا هو طابع العنف المسكوت عنه. فالبطلة سارة توافق على السرد، كما توافقعلى عنف شروط المحادثة. فهي تستسلم للأسئلة، كما تستسلم لتدخلات الطبيب في تصويب ذاكرتها وسيرتها الذاتية. وهذا ما نعاينه في "الشظية الخامسة" من النص. ضرب من المشهد الذي يلخصه فوكو في استراتيجية التحليل حين يقول:" إضافة إلى المريض، هناك الطبيب أيضا. يكون تدخله عنيفا إذا لم يكن هذا التدخل خاضعا بصرامة للنظام المثالي المتعلق بالمنزوليات:" إنّ معرفة الأمراض هي بوصلة الطبيب، ويعتمد نجاح الشفاء على معرفة المرض بشكل دقيق"؛ لا تتوجه معاينة الطبيب في البدء إلى هذا البدن العياني، إلى هذا الكلّ المرئي، إلى هذا المكتمل الواقعي الماثل أمامه، أي إلى المريض، وإنّما تتجه إلى فواصل في الطبيعة، إلى نواقص وإلى تباينات (...) إنها شبكة تحتجز المريض الواقعي، وتمنع أيّ طيش علاجي".[30] لذلك لا تحضر سارّه هنا إلاّ بوصفها موضوعا للتشريح. فهي تقع فريسة المبضع التشريحي للطبيب، ولا شيء آخر.

أمّا الملفت للانتباه، أن موقف ساره المعادي للطب النفسي وعقاقيره ، سينقلب إلى قصة حب مع طبيبها. أي في اللحظة التي تحاول فيها أن تشرح ما يفعله العنف بالحياة، تستسلم لهذا العنف كمحاولة أخيرة من أجل إنقاذ الحياة، وهذا هو مفهوم عنف السلطة الذي نقع تحت طائلته. "تفرض السلطة نفسها علينا، تنهكنا قوّتنا، فنأخذ في استبطان أو قبول أحكامها. لكن ما يغفل عن ذكره وصف كهذا هو أنّنا، "نحن" الذين نقبل بمثل هذه

[29] جوديت بتلر، **الذات تصف نفسها**، مرجع مذكور، ص. 109.

[30] ميشال فوكو، **ولادة الطب السريري**، ترجمة إياس حسن، مراجعة سعود المولى، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018، صص. 29-30.

الأحكام، نعتمد بصورة أساسية على هذه الأحكام من أجل وجود"نا""[31]. وهذا تماما ما تقوله البطلة "ساره".

"تحبوني ناخذ الدواء باهي...موافقة عطلو عقلي... " (...)" ما يحبوشيفهمو ما يحاولوشيفهمو...وحتى إنت ما نجمتش تفهم...أما ما يهمنيش خاترك تعجبني...تعجبني حتى وإنت ما تفهمش."[32]

المشاهِد والتواطؤ مع العنف

تقول المخرجة أنّ عودتها إلى سارة كاين تأتي من جهة إنصاف هذه الكاتبة. وهي بذلك تتّهم المتلقي بوصفه شريكا في جريمة إجبار هذه المبدعة على الانتحار. أما المتلقي في صيغته العامّة لهو كلّ المجتمع الذي يوجّه إليه أرتو أصابع الاتّهام وهو يعاين فان غوج في نصّه **فون غوخ منتحر المجتمع** حين يقول:" مجتمع مريض للدفاع عن نفسه، ضد بصائر نافذة: أزعجته قدرتها الفائقة على الحدس وبعد النظر"[33]. وهذا ما تلقاه ساره كاين بعد سلسلة الأعمال التي نشرتها، والتّهم التي وجّهت لها. إنّه نفس المصير الذي لقاه فون غوخ، حين ينتحر على مرأى مجتمع يتمتع بوعي غير قادر على هضم تلك الحدوس الفنية.

وهذا ما تقوله في أوّل نص العرض: "حل الباب... نحب نخرج ...ما عندكمش الحق تحبسوني...(...) نكلّم فيكم خرجوني في بالي بيكمتخبّين وراء كاميراواتكم تتفرجوا عليا بوجوهكم المفسوخة تبحلقوا في وجيعتي...بغزرتكم الفارغة الي ما فيها حتى معنى"[34].

---

[31] جوديت بتلر، **الحياة النفسية للسلطة. نظريات في الإخضاع**، ترجمة نور حريري، دمشق ، دار نينوى، 2021، ص.10.

[32] ارتسام صوف، **ساره**، الشطية الخامسة. (خيبة الأمل في حب الطبيب)، الشطية السادسة (النهاية ...التلاشي) صص. 13- 14.

[33] أنتونان أرتو، **فون غوخ منتحر المجتمع**، ترجمة عيسى مخلوف، بيروت، دار الرافدين للطباعة والنشر والتوزيع، 2021.

[34] ارتسام صوف، **ساره**، الشطية الأولى. (الدخول إلى المستشفى النفسي وفقدان الثقة في العلاجات.

تشير المخرجة إرتسام صوف إلى أنّ تجربة الكاتارسيس هي تجربة أنانية وعنيفة داخل المسرح. وهذا ما يعنينا تحديدا في قولها الذي نقتبسه من حوارنا معها بتاريخ 03/20/ 2023. يحدّد أرسطوالكاترسيس في علاقتها بالتراجيديا، إذ "بإحداثها الشفقة والخوف، تحدث التطهر الخاص بعواطف كهذه"[35] . لكن أين تتجلى أنانية المتلقي وتواطئه مع العنف؟ إنّ الأنانية الأولى أنّه مجرد مشاهد. إنّه يعاين مآسي الغير ويحوّلها إلى قيمة تفريغ وتنفيس، وهذا ما نلحظه في إشارات جان جاك روسو الذي أدان الوظيفة التطهرية وفق باتريس بافيس. فالمسرح " انفعال عابر وباطل، ولا يستمرّ أكثر من الهمّ الذي سبّبه، بقيّة من إحساس طبيعي مكبوت بانفعالات قوّية، وشفقة عقيمة ثمنها بعض الدمعات، ولم تنتج مطلقا أقل فعل إنساني"[36]. ورغم إجحاف هذا القول، إلا أنّ مقاربة بريشت تعتبر محاولة لتخليص باتوس المتلقي من الانصياعية والتلذذ بالعنف الذي يقع علينا في حياتنا اليومية أو العنف الذي تم تمثيله وإخراجه على خشبة المسرح. ما يعني بريشت هو تشكيل نوع من التغريب الذي يقوم على التماسف (Distanciation)، وهذا من أجل " تعديل لدور المشاهد وتنشيط إدراكه"[37]، ونوع من مغادرة التماهي، كي يحافظ المشاهد على قدراته النقدية. "فتأثير التماسف يحوّل حالة الرضا عند المشاهد، المؤسّسة على المحاكاة (الاستلاب)، إلى حالة حرجة أو انتقادية...فالصورة التي ينتجها "التماسف" مصنوعة بشكل نتعرف فيه على الموضوع، شرط أن يكون لهذا الأخير نمط غريب[38]. والتماسف عند بريشت ليس فعلا جماليا فقط، بل سياسي أيضا: و"تأثيره"لا يتعلّق بإدراك جديد أو بتأثير هزلي، بل بفك" ارتهان أيديولوجي"[39].

ما تسعى إليه المخرجة من خلال استعادة بيوغرافية ساره كاين هو استعمال حسّاسية المشاهد كي تعيد إليه كمّية العنف في تواطئه. ليس هذا من خلال التماثل

---

[35] ARISTOTE, Poétique, 1449b.

[36] باتريس بافيس، **معجم المسرح**، ترجمة ميشال ف. خطار، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015. ص. 111.

[37] المرجع السابق، ص. 185.

[38] Bertolt, BRECHT, *Petit Organon*, Paris, Editions de l'Arche, 1963, Paragraphe 42.

[39] باتريس بافيس، **معجم المسرح** ، مرجع مذكور، صص. 185-186.

(l'identification) ولكن من خلال أن يكون شاهدا حول الخراب الذي أدّى بالبطلة إلى الانتحار. إنّها في جزء منه تموضع المشاهد عند الفاصل بين أن ينتحر هو بدوره، أو أن يعترف بعنفه وتواطئه مع منظومة العنف التي خلقت من المرأة هذا الكيان الشهيد. وهذا ما تقوله جوديتبتلر في حوارها مع يوسف الصمعان، "فالهدف من تخريب الجندر ليس الاحتفال بالتخريب كغاية في حدّ ذاته، و لكنّه جعل الحياة ممكنة العيش أكثر بالنسبة لأولئك الذين وجدوا المعايير الجندرية مقيدة ومؤلمة".[40]

تقول كاتبة نص "سارة"، وهي المخرجة نفسها:"

ما تشرّحونيش بش تعرفوكيفاش متّت .....

تو نقلّك كيفاش متّت...خيط صباطي كفيل بش يقوم
بالمهمة...ما نحبش نموت...ما منتحر كانت لديه هكذا
رغبة.....

حتى حدّ ما يتحرّك ثبتوا فيّا أغزرولي مليح... حبّوني حبّوني كيما أنا هكّا..إنّها ذاتي التي لم ألتق
بها أبدا تلك المرأة النلتصق وجهها في أسفل عقلي

تفرّج عليّا

تفرّج...تفرّج

تفرّج...تفرّج ...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج...تفرّج

حين قرأت المخرجة إرتسام صوف نص **ذهان** لسارّه كين وأخرجته مسرحيا، انتهى هذا الإخراج بحلاقة شعرها على الخشبة أمام الجمهور، حلاقة متوحشة بتلك الآلة التي تختزن كلّ العنف الذي سكن البطلة. وهو ضرب من الفعل ضد العنف المؤسّسي (institutionnel) المسكوت عنه، وضد التقسيمات الجندرية، ابتداء من الجسد وصولا للكتابة.

[40] جوديث بتلر، **الجندر والجنسانية**، حوار مع يوسف الصمعان، وحسين القطان، ترجمة حسين القطان، حكمة.

تشير المخرجة أنّه تمّ التجنّي على سارّه كين من خلال التأويلات المجانبة للقرّاء. ففي نظرها أنّ القراءة المجانبة هي ممارسة عنف. وهذا العنف الذي تمارسه المخرجة على الخشبة في حلق رأسها هو ردّ الاعتبار لسارّه كين ذاتها، بكلّ ما تحمله حلاقة الشعر لدى النساء خاصّة في أوروبا إبان القرون الوسطى، وحتى في الثقافات العربية القريبة أيضا. إنّ مشهدا كهذا لهو مشهد مستفز وعنيف يضع باتوس القارئ لا نقول في تناقض، ولكن في إحراج مرير أمام البنى اللاواعية التي نصّبناها محكمة لساره كين وشبيهاتها. لذلك على القارئ أن يذهب في تفكيك تلك البنى إن كان عليه أن يشاهد مسرحا وأن لا يتحول إلى ذلك الشريك العنيف لتاريخنا الطويل. وهذا ما تقوله جوديت بتلر وهي تعاين مقاربة فرويد قائلة :" إنّ اللاوعي لا يمكن أن يظهر إلاّ بصورة علامات و أعراض، وبهذا يعني أن يجب علينا أن نصبح قرّاء لفهم اللاوعي. لا يمكن أن نجده على صورة :حقيقة" أو "مجموعة من الحقائق" وهو يثبت بذلك أن الإيجابية مقاربة غير كافية للوصول إلى النفس البشرية"[41].

خاتمة

يشكّل عرض **ساره** في إجماله تفكيك موقع الفن في تشريح العنف المؤسسي المسكوت عنه. وإن اعتنينا بهذا العرض فلأنه ضرب من السيرة الذاتية الممشهدة على الخشبة، واعتناء أساسي بالبطلات التراجيديات وهن يروين المعابر التي سلكنها من أجل إنقاذ حيواتهن في خضم ظروف عنيفة ابتداء من السلطة العائلية، مرورا بالسلطة الدينية، إلى حدود العنف الذي تمارسه المصحات النفسية.

ما وقفنا عنده في هذا العرض أساسا هو الطابع العنيف للمحادثات والشروط اللغوية التي تسبق وجود ساره بوصفها بطلة تراجيدية. هذه الشروط التي تستعملها الضحية والمؤسسة في آن واحد نحو غايتين متناقضتين: الغاية الأولى وهي إنقاذ الحياة، والغاية

[41] المرجع السابق، ص. 7.

الثانية وهي ترويضها. أمّا القارئ أو المشاهد فهو لا يحضر هنا إلاّ بوصفه مشاهدا متواطئا، يسعى في أقصى الحالات إلى التلذذ بآلام البطلات التراجيديات، استنادا إلى مفهوم التطهر الذي تحدث عنه أرسطو.

غير أنّ هذا العرض ليس أرسطيا في شيء، بل هو يأتي من جهة تفعيل المقاربة البرشتية ليضع القارئ في صلب الأزمة التراجيدية ويموضعه كشاهد على شراكته الصامتة في كلّ الجرائم المسكوت عنها في حقّ تاء التأنيث. لذلك يشكّل هذا العرض مجموعة من المرايا العاكسة التي تنقل لنا صورنا المقيتة التي نتحاشاها باستمرار.

البيبليوغرافيا

ارتسام صوف، **ساره**، نص غير منشور. 2022.

حوار مع المخرجة ارتسام صوف، جوان 2023.

بافيس (باتريس)، **معجم المسرح**، ترجمة ميشال ف. خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، 2015.

بتلر (جوديت)، **الذات تصف نفسها**، ترجمة فلاح رحيم، بيروت، دار التنوير،2014.

بتلر (جوديث)، **الجندر والجنسانية**، حوار مع يوسف الصمعان، وحسين القطان، ترجمة حسين القطان، حكمة.

بتلر (جوديث)، **قلق الجندر. النسوية وتخريب الهوية**. ترجمة فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2023.

بورديو (بيار)، **العنف الرمزي. بحث في أصول علم الاجتماع التربوي**، ترجمة نظير جاهل، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1994.

البوبلي(يحيى) ، " عن سارة كين"؛ ورد في ؛ **سارة كين، ذهان** 4.48، مدونة جورج باتاي، منشورات الإنتهاكات.

رحيم (فلاح)، " الذات والتنافر بين السيرة والسرد"؛ ورد في؛ جوديتبتلر، **الذات تصف نفسها**، ترجمة فلاح رحيم، بيروت، دار التنوير،2014.

فوكو (ميشال)، **ولادة الطب السريري**، ترجمة إياس حسن، مراجعة سعود المولى، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2018.

القاضي محمد (إشراف)، **معجم السرديات**، تونس، دار محمد علي للنشر، 2010.

لوبروتون (دافيد)، **الصمت لغة المعنى والوجود**، الدار البيضاء، المركز الثقافي للكتاب، 2019.

المسكيني (فتحي)، **الهوية والزمان. تأويلات فينومينولوجية لمسالة "النحن"**، بيروت، دار الطليعة، 2001.

Aristote, Poétique, trad. *Odette Bellevenue et Séverine Auffret*, Éditions Mille et une nuits, 2006.

Bourdieu (Pierre), *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.

Brecht (Bertolt), *Petit Organon*, Paris, Editions de l'Arche, 1963.

Butler (Judith), *Qu'est ce qu'une bonne vie*, Traduit de l'anglais et préfacé par Martin Rueff, France, Manuel Payot, 2014.

Kane (Sarah), *4.48 Psychose*, Paris, L'Arche Éditeur, 2001.

Karsenti (Tiphaine), Mendelsohn (Sophie), «Sarah Kane, 4.48 Psychose Écrire depuis la mort » ; in ; *Savoirs et clinique*, 2004/2 (no5).

Salino (Brigitte), « Sarah Kane, écrivain public du désastre », *Le Monde,* 27 mai 1999.