"سردية المعطف" في الفن الأدائي المعاصر : من الغلاف إلى المعنى : مقاربة في أعمال الفنانين جوزيف بويز وتيتشينغ هسيه وكيم سوجا وأورلان

The Narrative of the Coat in Contemporary Performance Art : From The envelope to Meaning : An Approach in the Artworks of Artists Joseph Beuys, Tehching Hsieh, Kimsooja and Orlan

د. خالد الطرابلسي [1]

[1] الجامعة التونسية، تونس، Klaudeleroi6@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2025/06/21 تاريخ القبول: 2025/08/16 تاريخ النشر: 2025/12/18

الملخص:

ليس الكاهن من يرتدي لباس الكهان، ولا يفقه الكهانة، ولا يعي إشارات ثوبه الكهنوتي، ولن يصير النادل نادلا، يأتي حركاته ويفعل فعله إلا في اللحظة التي يضع على تخوم جسده معطف النادل، مستعدا لتقبّل إشاراته الصادرة عنه التي يُمرّرها للجمهور ككومة من العلامات التي تتجلّى أمامهم سلوكيا. وكذلك الفنان الأدائي المعاصر، لن تُنسب له صفة الفنان إن لم يتّخذ من معطفه جلدا ثانيا، وغلافا خارجيا مُضافا يكتب على طيّاته أطروحاته ونصوصه الصامتة التي يحملها على عاتقه، سائرا به بين الجموع حتى يجمعوا مفرداته، ويحلّوا أحجيته، وينفذون إلى معانيه لحظة فتْقه ورتْقه فكريّا.

إنّ معطف الفنان الأدائي يتمثّل بوصفه عُصارة العالم الذي يحوي انفعالات الإنسان وأزماته، ويرسم به حدوده الفاصلة بين الداخل والخارج، والمخفيّ والجليّ، والضمنيّ والمباشر، ...يكشف لنا من جهة، عورات العالم، وإخلالاته، وانكساراته، وخياناته، ويصير من جهة ثانية، قميصا مُنقذا، باثّا للحق، نصيرا له كما نصر يوسف النبي، حاسما في ترميم المعنى، وكشف زيْف الواقع.

الكلمات المفتاحية: المعطف؛ الغلاف؛ المعنى؛ الطقسي؛ الارتحال؛ البرفمة؛ المقاومة.

Abstract :

The priest is not defined by the priestly garments he wears, but by his understanding of the priesthood and his awareness of the sacred signs woven into his priestly robe. In the same way, a server becomes a true server only when he dons his uniform with readiness and attuned to the signals he transmits, which manifest to the public as a multitude of behavioral signs.

Likewise, the contemporary artist cannot be considered an artist in performance unless he wears his coat as a second skin—an external envelope onto which he inscribes his visions and silent texts. These are the unspoken messages he carries on his shoulders as he walks among the crowd, inviting them to gather his words, decipher his enigmas, and access his meanings in the moment of its intellectual tearing and meding.

The performer's coat embodies the essence of a world charged with human emotion and crisis. It delineates the boundaries between the inner and outer, the hidden and the seen, the implicit and the explicit. On one hand, it exposes the world's flaws, ruptures, betrayals, and decay; on the other, it becomes a salvific garment and one that spreads truth and stands firmly beside it, just as the prophet Joseph once did. It is a decisive tool for restoring meaning and unveiling the illusions of reality.

Keywords: The Coat; The Envelope; Meaning; Ritual; Deterritorialization; Performance Art; Resistance.

المؤلف المرسل: د. خالد الطرابلسي، **الإيميل:** klaudeleroi6@gmail.com

مقدمة:

أكاكي، تلك الشخصية المحورية في رواية "**المعطف**" (1843) للكاتب الروسي **نيكولاي غوغل** (1809–1852) Nikolai Gogol التي دأبت على حمل معطفها كل يوم على كتفيْها، ستكون النموذج الأدبيّ الأمثل لرسم الخطوط الأولى لدراستنا حول مختلف

المعاطف الفنية في الفنون الأدائية المعاصرة. لقد آثر **أكاكي** معطفه المهترئ عن بقية المعاطف، والذي لم يبق فيه شبْر إلا وغزته المزق حتى استعصى على الخيّاطين رتقه. ولكن ما سرّ تعلّقه بهذا المعطف الذي يُقدّم به نفسه أمام رفاقه الذين لم يتقبّلوا إشاراته الصادرة عنه؟ ألم تكن دعوتهم له بالتخّلي عنه واستبداله بآخر جديد دليل على انفلات إشارات **معطف أكاكي** منهم، والذي لم يكفّ عن مخاطبتهم كل ساعة، وهم له متمنّعون؟

إنّ المعطف في هيئته تلك إنّما يمثّل صورة العالم–المسخ الذي دأب **أكاكي** على حمله كل يوم على كتفيْه، في حين أنّ رفاقه الذين لم يكفّوا عن التهكّم على إشاراته، قد وضعوا أنفسهم خارج سياق الوجود في ظلّ انفلات معناه الذي تناثرت أوصاله وتفرّقت بينهم، فجعلوا من اختلاف المعنى وازدواجه وتعدّده عاملا ضاغطا على كاهل **أكاكي**، ما دفعه لاستبدال المعطف بآخر جديد سرعان ما فقده فعجّل بموته.

بذلك تنتهي الرواية بمعطفيْن مزدوجيْن، أي معنييْن مختلفيْن، أولهما يمثّل معطف المحايثة الذي يُلامس عن قرب أحداث العالم ويرسم جغرافيّته، ويكشف كل مُزقه، وإخلالاته، ومعطف ثان، متعال بلا رتوق، ولا يحمل أي شقّ يُؤطر لنا الرؤية حتى نرى من خلالها انزلاقاتنا وعيوبنا. إنّ اليوم الذي فقد فيه **أكاكي** معطفه المهترئ، فقَدَ دوره كمقاوم لكلّ الكليشيات والعادات، كمفارق لكل سجيّة، وحين يتلاشى المعنى تتلاشى معه الحياة فلا يبقى إلا الفقْد والموت.

إنّ دراستنا تقوم على دعم هذا النموذج من المعاطف المقاومة بإفراط والاحتفاء بها، وهذا الافراط الذي عرّف نفسه في شكل مزق وندوب مكثفة ومنتشرة على كامل جغرافية المعطف القماشية، ستكون مفاتيحنا لتفكيك تلك الجغرافية، وتفريع علاماتها، واستقراء معانيها، وعرض خطابها المشحون والمبطنّ. فالمعطف في سياقاته الأدائية المعاصرة لن يكون معطفا للخذلان والسلبية المقيتة، ونكران الواقع والتعالي عليه، بل أنموذجا خالصا لنقده ومقاومة مواريثه التي أفرزتها النظم الاجتماعية والثقافية والسياسية المتراكمة. إذن، لن

ينحسر دوره في تغطية جسد الفنان الأدائي المعاصر، بل سيُعرّي أجسادنا ويكشف كل محاولات المحو الهوياتي، والإسفال، والإلهاء عن قضايا الإنسان وتحدياته، ومحاولة قتل بذرة الإبداع فيه، وتعطيل خلق مفاهيمه الخاصة في نقد العالم وضرب مصطنعاته.

ليبقى السؤال متاحا عن طبيعة المعاطف الفنية التي طرحتها التجارب الأدائية المعاصرة وعن موقعها ودورها صلب العملية الإبداعية؟ كيف أمكن لمعطف الفنان أن يتحرّر من وظيفته كمعطف ليصير علامة مقاومة وامتدادا لنوازع الذات ومماحكاته الداخلية؟ كيف تحوّل لوثيقة نقد واحتجاج إزاء كل محاولات طمس الهوية، وكسر قيم الحرية وانتهاكها من قبل تلك النظم المتوارثة باختلاف أدواتها ومعاول الهدم لديها؟ وما مضمون الخطاب المشحون رمزيا الذي يضمّه بين طيّاته، ويُحوّله لجداريّة متحرّكة تُقاوم اللغة المباشرة لتستقل بعلاماتها الخاصة وأفكارها غير المنطوقة لصالح التعبير الأدائي والرمزي؟

1. المعطف بوصفه مُحفّزا طقسيّا:

لم يُعد المعطف في التجارب الأدائية المعاصرة مجرّد لباس يُخفي جسد الفنان ويطمس تفاصيله عن الجمهور، بل صار قوّة طقسية تُسهم في بناء المعنى وتوكيده من خلال تحريك القوى الكامنة في الجسد ودفعها للتجلّي والانكشاف. حينها يغادر الفنان زمنه اليومي نحو زمنه الشعائري في اللحظة التي يضع فيها الفنان معطفه على كتلته الجسدية النابضة، ليتمثّل وسيطًا محفزًّا لجملة التحولات الطقسية داخل فضاء الأداء، يدفعها بعد كمونها إلى تحقّقها الفعلي.

بذات اللكنة الشعائرية، قدّم الفنان الألماني **جوزيف بويز**[1] Joseph Beuys عرضه الأدائي الموسوم بـ I like America and America likes me[2] الذي امتد من 23 إلى 25 ماي سنة 1974. ينطلق المحفل الشعائري في اللحظة التي ينزل فيها **بويز** في مطار **جون كيندي** مُغطىً بالكامل بمعطف مصنوع من اللباد، ومحمولا من طرف مرافقيه الذين تولوا

نقله إلى سيارة إسعاف أقلّته إلى فضاء معرض **رينيه بلوك** في منطقة **سوهو** بمدينة نيويورك الأمريكية بوصفه الفضاء الوحيد الذي لامسته قدماه منذ وصوله جوّا.

في غرفة محاطة بسياج، يواجه **بويز** ذئبا بريّا لثلاثة أيام متتالية وعلى مدار ثماني ساعات، محتفظا ببطانيّته المصنوعة من اللباد التي يتخذها معطفًا يقيه من هجمات الذئب المفاجئة والخاطفة، واختيار الفنان لهاته المادة عن غيرها من الأنسجة الصوفية يعود إلى مشاركته كطيار حربي ألماني في الحرب العالمية الثانية حيث تعرّضت طائرته إلى السقوط في منطقة القرم، فبادر بدو التتار على الفور إلى تغطيته بغطاء مصنوع من اللباد، وزيت دهني حيواني لتدفئته ومعالجة جراحه. يتجاوز الغطاء إذن دوره كغلاف يحتمي به الفنان من رأسه إلى أخمص قدميْه، ليصير بمثابة خزّان من الذكريات المكثّفة التي تدفعنا إلى استحضار ويلات الحروب ونتائجها الوخيمة على الإنسان، حين يفقد قيمه ويصير بفعلها ذئبا لأخيه الإنسان.

يكشف لنا إذن **معطف بويز** جشع الطبقات الحاكمة وهشاشتها الاستعمارية المغلّفة بمظاهر القوّة، حيث تزامن العرض مع سقوط الولايات المتحدة الأمريكية في الوحل الفيتنامي، إضافة إلى الانشقاقات الاجتماعية التي طرأت عليها جرّاء القمع المسلّط على السكان الأصليين والمهاجرين والأقليات، والذي يتنافى مع الصيغة الترحيبيّة التي تمّت بها عنونة العرض الأدائي. فأمريكا التي تُحبني وأُحبها لها تعريف خاص لمفهوم الحب الذي لم يُكتب فصوله في محاورة المائدة الأفلاطونية. إنّه حب طقسيّ ميثولوجي على شاكلة **ساتيرن** Saturne وهو يأكل أبناءه الواحد تلو الآخر، وشيزوفريني يُخفي وراء عاطفة الأبوّة الراعية لأبنائها الذين يشغلون وظيفة الشعوب ضمن لعبة الدولة، رغبة في تمريغهم في وحل التفرقة والعنصرية ونبذ من هم مختلفون عنهم لونا، وفكرا، وإرثا، وحضارة.

يطرح **بويز** شكلا من أشكال المحاورة الطقسية البريّة المنحى بينه وبين الذئب بعيدا عن الفضاءات المدنية، بلا قوانين مسبقة ولا شروط تحدّد مسالكها ونتائجها، فالذئب وإن

كان لا يرى جسد الفنان فهو يُبادله الفعل وردّ الفعل من خلال قطع وتمزيق المعطف، وأخذ شيء منه وطرحه على الأرضية. وكأنّ الذئب يُعيد رسم شكل الخريطة الاستعمارية الرمزية بمداده الغرائزي، وإنهاء وضعية الشرنقة والانطواء داخل الذات الذي اختاره **بويز** لنفسه. فهو يدفع الفنان رمزيا إلى مواجهة ذاته والعالم، وهو المرآة البريّة التي تعكس جملة التقاطعات بين الواقعيْن الأمريكي والأوربي وتحدياتهما المشتركة في مواجهة قضايا التفرقة، وتثبيط حجم الانزلاقات الأخلاقية التي تُهدّد تماسك المجتمعات، ويُعجّل انهيارها تحت وطأة الكراهية والعنف والتدجين الفكري الذي تمارسه الحكومات على شعبها لتمرير أيديولوجياتها الاستعمارية.



الصورة رقم 01: جوزيف بويز، I like America and America likes me، عرض أدائي، 1974

المصدر: Sculpture and Installation – Introduction To Art

إنّ **معطف بويز** وإن تمثّل بوصفه وثيقة تاريخية استعمارية مُرّة، وكذلك ندبة Cicatrice تشهد على وقوع الحدث وتُؤصله في الذاكرة الفردية والجمعية، فهو كذلك قميص شفاء وترياق لجراحنا وانكساراتنا كما كان لجسد **بويز**. فنسيج اللباد ودهون الحيوان اللذان حرص الفنان على اعتمادهما في العرض الأدائي يُعززان حالات الشفاء والتعافي والسكون والطمأنينة بعد الجزع والخوف، وهما الترياق لكل السموم التي أعيت أجسادنا

وأنهكتها ويلات الحروب وأيديولوجيا الاستعمار. لقد تحوّل فضاء العرض لبيْت من بيوت الاعتراف المزدوج والصامت بين مختلف مكونات العرض الأدائي (عصا الراعي، الفنان، الذئب، القفازات، الدهن الحيواني، ...)، حيث تصير الإماءة، والمواجهة الجسدية، والقضم، والقطع، والجذب مفردات تتواشج فيما بينها في صياغة المعنى الذي يعلو على الكلام والإسراف اللغوي.

بدت جميع الأغراض التي وظّفها الفنان امتدادا لجسده، تستقل بوجود خاص يتواشج مع وجود الفنان ويضاعفه ويُعدّده شكلا ومعنى، كما أنّ الذئب في اللحظة التي يُلامسه الفنان بعصى الراعي أو عند محاولة ضمّه إليه وتغطيته بمعطفه، يصير بدوره كتلة نابضة من جسد الفنان وغلافه البريّ الذي يمنحه هالة ميثولوجية وكيانا طقسيا مهجّنا، يدعم حالة التماهي الأدائي بينهما ويرفع سقف تحوّلهما الشاماني المشحون بالعواطف والتماهي الرمزي. فالذئب ليس مجرد شريك له في الغرفة، بل هو جزء عضويّ منه وتتمّة له، حتى يصير **بويز** هو الذئب ولحمه من لحميْ الإنسان والحيوان معا. إنّه شكل من أشكال الاحتفاء بالشراكة والمصالحة بين الانسان والطبيعة البريّة بعيدا عن الحياة الحضرية، وهي عودة إلى الصوْغ الميثولوجي الأول للأمومة الذي كتبته ذئبة روما حين أرضعت مؤسسيْ الامبراطورية **رومولوس** و**ريموس** كما تُرضع الأم أبناءها.

ينهي **بويز** الحدث الأدائي بالصيغ الطقسية نفسها التي باشر من خلالها فعله الأدائيّ الأول، أي حجب الجسد بأكمله بمعطف اللباد، والاستعانة بمرافقين يقومان مجدّدا بنقله إلى المطار في سيارة الإسعاف دون أن تُلامس قدامه المجال الجغرافي الأمريكي، ما عدا فضاء الأداء الذي جمعه بالذئب. يكتفي الفنان إذن بتلك المحاورة البريّة التي وثِق فيها وآمن بها، ففي البريّة يكمن الفطري في عذريته وصفائه، وخلوّه من التراكمات الأيدلوجية والفكرية التي أنتجتها الحياة المدنية، فدمغت جميع مناحيها وشرعنتها من خلال وضع دساتيرها الخاصة لصالح قوى السيطرة والهيمنة، لينهي **معطف بويز** سرديته بطرح مفاهيم التواصل والتفاهم

والتبادل الفكري بين مختلف مكونات الشارعين الأمريكي والأوربي كبدائل عن المشاحنة والقطيعة والتصادم التي تُوقظها السلط الحاكمة، وتلتهب بنارها الشعوب والأمم.

2. **المعطف بوصفه ارتحالا**:

من داخل الفضاءات الأدائية المغلقة **لبويز**، ننتقل إلى الفضاء الحضري الخارجي الواسع والممتد، حيث يمسك الفنان الأدائي التايواني **تيتشينغ هسيه**[3] Tehching Hsieh بالطرف العكسي للعصا الذي تمنّع عنه **جوزيف بويز**، ناقلا محفله الأدائي إلى المجال الجغرافي النيويوركي الذي لم تطأه قدم محاور الذئب. بمعنى أنّ عرض **هسيه** الأدائي الذي جاء موسوما بـ One Year Performance ستُجرى أحداثه في الفضاء العمومي الأمريكي لمدة عام كامل دون أن تلامس قدماه أيّا من الفضاءات المغلقة كالمتاجر، والحمامات العامة، ولا دخول مبان حكومية، ولا حتى ركوب وسائل النقل المتاحة.

هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج، يفرض علينا في استقرائه التخلّي عن المنهج النقديّ الذي اتّبعناه مع **بويز**، فالفنان الألماني فصل نفسه عن العالم الخارجي، واقتطع من مدينة نيويورك حيّزا محدّدا جمعه مع الذئب، وجعل من زمنه زمنا مغلقا بانغلاق فضاء العرض، لا يخضع لتواترات الليل والنهار، ولا لتعاقب الفصول بتغيراتها واسقاطاتها المناخية على جغرافية المكان التي صارت لـ **تيتشينغ هسيه** أقرب إليه من حبل وريده، يستشعر دفقها عليه، وينتبه إليها جسده في كل مسار يخطّه بقدميْه في شوارع وأزقة نيويورك المفتوحة، "وحين نترك المساحات التقليدية، وننطلق نحو الشارع أو الريف أو الصحراء، أو نحو حظيرة، أو أي مكان في الهواء الطلق، فإنّ هذا يمكن أن تكون ميزة ...[4]"، على رأي المسرحي **بيتر بروك** Peter Brook بما فيها كذلك من عقبات.

يرسم **تيتشينغ هسيه** في كل خطوة يخطوها في فضاءات أمكنته الممتدة والرحبة، أقاليمه ويضع لها مفاتيحها، ويجعل منها مسرحه الكبير الذي يُوسّع به دائرته العلائقية مع المكان والآخر الغيري، "إذ أستطيع أن أتّخذ أي مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية،

فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة في حين يُراقبه إنسان آخر، فإنّ هذا كل ما هو ضروريّ كي يتحقّق فعل من أفعال المسرح"[5]. إنّ تجربة **هسيه** تُوازي في رمزيّتها رحلة **سنتياغو** بطل رواية **الخميائي** (The Alchemist) للكاتب **باولو كويلهو** Paulo Coelho في انتقاله من مكان إلى آخر، ما يلبث أن يستقر فيه حتى يغادره إلى وجهة ثانية، وكذلك **هسيه**، يجعل من خشبة مسرحه شبكة خطية ومسلكا يتوزّع في كل الاتجاهات، بين توطّن وترحال يمتدّ لثلاثمئة وخمسة وستين يوما بلا كلالة، يحمل معطفه كما حمل **ديوجين الكلبي** Diogenes قنديله المُوقد في عزّ النهار بحثا عن رجل نزيه. ولكن في خضم هذا الترحال المستمر والمتواتر، ما الدور الذي يضطلع به المعطف في مقاربة الفنان؟

لقد صار **معطف الفنان** ملجأه الوحيد الذي يكنّ إليه ويحتمي به، يقيه حرارة الشمس، ويمنع عنه برد الشتاء القارص الذي كان الأشد في تاريخ الولايات المتحدة (1981–1982)، بل هو أيضا جلده الثاني وقوقعته ووثيقته التي يدوّن عليها ألمه وفقْده وأزماته، وهو دستوره الوجودي الذي يحتكم إليه في اللحظة التي لفظ فيها دساتير المدنية الأمريكية ومواثيقها، والتي ألزمته البقاء تحت التتبّع القانوني بوصفه مهاجرا بلا سندات إقامة. ليتبدّى **معطف الفنان** حدّا ناعما يُحدث به شرخا بين الداخل والخارج، وهو شرخ في حالة تحوّل مستمر تتغيّر إحداثياته طبقا لحركته وتوطّنه في مكان وارتحاله إلى آخر، كما أنّه بيْته الذي يستشعر فيه ألفة البيوت وسحرها ودفئها، والتي أشار إليها **غاستون باشلار** Gaston Bachelard في مؤلفه **جماليات المكان**.

يتقاطع **معطف تيتشينغ هسيه** مع **معطف أكاكي** بطل رواية **المعطف** في اللحظة التي يقترب فيها الفنان من إنهاء ارتحاله الوجودي، إذ لن يكون ذات المعطف الذي ابتدأ به عرضه الأدائي، ففعل الزمن وفعل الطبيعة وظواهرها وأمكنتها، قد غيّرت تفاصيله وجعلت منه أثرا باليا ورثّا في أعين من انفلتت منهم إشاراته المخضّبة بمعاني التضحية والمواجهة والمغامرة، ونحت شكل خاص للوجود في العالم، غير أنّ بلاء **المعطف** جعل منه وثيقة تُؤرّخ

الحدث الأدائي وتُجلّة وتُعظّمه، لتسرد لنا كل مراحل النحت الوجودي التي مرّ بها **المعطف**، حتى صار أثرا فنيا خالصا له كينونته ووجوده الخاص الذي يعلو على كل الموجودات.

لم يعد **المعطف** مجرّد معطف، بل صار الجغرافية الأولى التي تفتّتت بمقتضاها بقية النسخ الجغرافية المضللة، ليجمع عليها الفنان كل أقاليمه الزمكانية ضمن إقليم موحّد، يحملها جميعا على كتفيْه ويجعل منها عناصر مرئية بعد أن قطعها عن حبلها الأثيري، كما أنّ كل أثر أو ندبة أو شرخ أصاب جزءا من أجزاء **المعطف** طيلة عام، إنّما تمثّل جميعها الانعكاس المادي لكل المعاني والمفاهيم التي نقلها إلينا الثوب–الجسد وأخذناها بالبحث في مراحل توطّنه وارتحاله.



الصورة رقم 02: تيتشينغ هسيه، One Year Performance،
عرض أدائي، 1981-1982
المصدر: Tehching Hsieh, the Performance Artist Who Went to Impossible Extremes | Artsy

يُحقّق **تيتشينغ هسيه** شكل وجوده في العالم، جاعلا من الحاضرة النيويوركية صحراء يجوب شرقها وغربها كبدوي بلا سقف يحميه ويمنع عنه أخطار المكان، وككائن منعزل مقذوف به في العالم، حيث **المعطف** خيْمته التي اصطفاها عن زيْف ناطحات السحب، وثقافة المصاعد، والحقيبة مخدته التي يتخذّها متكئا وبديلا عن نعومة الأفرشة، متسائلا تساؤل المنظّر الاجتماعي البريطاني **ديفيد هارفي** David Harvey، فـ"هل أصبحنا مجرّد

بدو رحّل أُلقي بهم في بحر الحضر؟"[6]. كما أنّ تجربة الفنان بعيدة كل البعد عن محاولة استمالة العواطف والشفقة التي يرى فيهما **فريديريتش نيتشه** Friedrich Nietzsche صورة من صور التفوّق والازدراء التي تنفي الحياة، بل أنّ **هسيه** أنموذج لإرادة القوة التي تبحث عن رسم وجودها في العالم كإنسان أعلى يتفوّق على حدود جسده ويستزفه بلا هوادة، حتى يتحوّل الوجع بمقتضاه إلى ترنيمات تُبشّرنا بمرحلة ما بعد الإنسان الذي لا يسعى إلى الخلاص في مفهومه الكنسي، بل إلى الامتداد في الزمكان ككائن طقسي يتجاوز ذاته عبر الألم والفقد.

يؤكد **معطف هسيه** في سرديته عن "حقّنا في المدينة"، و"الحق في المدينة" Right to The City عبارة تلفظ بها الفيلسوف والسيسيولوجي الفرنسي **هنري ليفيفر** Henry Lefebvre في أواخر ستينات القرن العشرين، مؤكدا حقّ الفرد في الاستمتاع بالفضاء المديني واستخدامه مهما كانت طبيعة هذا الفضاء وأهميته، بمعنى إنهاء حالة التميّز الحضري الذي أفرزته القوى الرأسمالية التي فصلت بين جغرافية المدن وجعلت بعضها حكرا على مجموعة معيّنة دون غيرها بقوّتيْ المال والنفوذ، ما انعكس سلبا على التخطيط العمراني للمدن وتثمين مساحة جغرافية على حساب أخرى. من أجل ذلك، يدعونا **لوفيفر** إلى التخلي عن هذا الرسم الحضري وفتحه أمام جميع شرائح المجتمع، وإنهاء أفعال التأطير والفصل والتمييز، مقابل تحويله إلى أنموذج جامع لكل الأفراد على شاكلة **الآغورا** Agora القديمة التي جمعت الفلاحين والفلاسفة والمفكرين اليونانيين على صعيد واحد، والاحتفاء به كشكل من أشكال الشراكة في المكان والذي تحوّل لساحة اقتصادية وفكرية واجتماعية مفتوحة أمام الجميع دون استثناء.

بذلك، يجمع **المعطف** كل جزئية من الأمكنة التي طاف بها الفنان، ليتحوّل إلى خارطة تمسح طوبوغرافيا مدينة نيويورك بأكملها وتجمع كل بياناتها الحضرية كمخطوطة شاملة ومتاحة للجميع، يضعها الفنان بين أيديهم فور انتهاء الحدث الأدائي، وهو بهذا

الحدث إنما يضع كل الحاضرة النيويوركية بمجاليْها الترابي والسماوي، بكل صروحها، وناطحاتها، ومختلف أزقتها، ومنشآتها المعمارية بين كفوف المشردين والطبقة العاملة وأصحاب المال والأعمال وغيرها من الأطياف الاجتماعية، فالجميع لهم الحق في **المعطف** كما لهم الحق في المدينة.

3. المعطف الإبرة:

وسط الحشود والمارة، تقف الفنانة الكورية الجنوبية **كيم سو جا**[7] Kimsooja بلا حراك في عملها الأدائي "المرأة_الإبرة[8]" A needle Woman، وهذا العمل عبارة عن سلسلة من الفيديوهات التي قامت بتوثيقها في الفترة ما بين 1999 و2001 في عواصم مختلفة حول العالم كالقاهرة وطوكيو ونيودلهي ولندن، ...إذ تحافظ الفنانة على الطقس الأدائي نفسه الذي تُفعّله لحظة اختراقها الحشود، مع الالتزام بعرف فنيّ تقف بموجبه في وضعية سكون تام ومطبق كإبرة مثبّتة على الأرض. ونحن بذلك ننتقل من وضعية التوطّن والترحال الجسدي في المجال الذي تعرّفنا على تيماته مع **هسيه** إلى التسمّر الجسدي في المكان داخل الجسد الشعبي الكبير، بلا انتقال أو حركة.

ترسم الفنانة حيّزها الجغرافي الخاص الذي تقتطعه لنفسها وسط الجموع البشرية، لتطرح شكلا من أشكال المفارقة التعبيرية بين الحركة الجريانية والإيقاعات المتواترة جيئة وذهابا والتي تفرضها تلك الجموع، وبين ثباتها جسديا على امتداد الحدث الأدائي. هذا الجريان الحركي الذي تقطعه الفنانة من الحشود وتُحوّله لطاقة بشرية تدعم بها حالة السكون والتأمل الداخلي الصامت التي يتعاظم بقوّة الحركة والدفق الشعبي المتواتر، يصير شعيرة دينية أقرب إلى التصوّف أو ممارسة طقوس الـ"زين" (Zen) من خلال التماهي الروحي الذاتي وسط الضوضاء والتشويش العفوي الصادر عن تلك التيارات البشرية التي لا تكفّ عن الجريان جيئة وذهابا.

ما يلفت الانتباه التقاطع الأدائي بين تجربتيْ **كيم سو جا** والفنانة الصربية **مارينا أبراموفيتش** Marina Abramović في عملها الأدائي Rhythm 0 من حيث الالتزام بالسكون والثبات الجسدي بسدل اليدين نحو الأسفل، فإن قدّمت **أبراموفيتش** نفسها قربانًا للجمهور من أجل ممارسة ما يشاؤون من وسائل التعذيب أو مداعبة جسدها من خلال توسّل مجموعة من الأغراض المختلفة من حيث حدّتها ونعومتها، والتي أعدتها الفنانة للغرض الأدائي، فإنّ جسد **كيم سو جا** يتمثّل بوصفه مساحة تأملية متاحة لكل الجماهير باختلاف انتماءاتهم الطبقية والاجتماعية، بين من يُبادرها بالتحيّة وبين من تباينت انفعالاتهم بين الدهشة والاستغراب والتعجبّ. وهذه الطفرة الانفعالية هي التي "تُقوّي الأفكار وتطوّل فترة بقائها في النفس، هذه الأفكار التي من الأفضل للنفس أن تحتفظ بها، وبدون الانفعالات فإنها تزول بسهولة"[9]. وتراهن **كيم** على ذلك الدفق الانفعالي في زعزعة نُظُم التلقي لدى الجمهور ودفعه نحو التساؤل عن المعطى الفكري الذي تسعى إلى تمريره إليهم.



الصورة رقم 03: كيم سو جا، A Needle Woman، عرض أدائي، دلهي، 2000-1999
المصدر: Artist Research: Kimsooja: A Needle Woman | GemmaSchiebeFineArt

تحرص الفنانة في جميع عروضها الأدائية الموسومة بـ"**المرأة الإبرة**" على اتباع البنود الطقسية المعتادة نفسها، أي الوقوف وسط الحشود وارتداء معطفها الرمادي الرمزي البسيط

بلا زخارف أو تنميق شكلي ولوني، وشعرها الطويل شديد السواد والمسدول من الخلف، فما "اكتشفته العلاماتية هو أنّ القانون الذي يؤثر في أي ممارسة اجتماعية يكمن في حقيقة أنه يرمز، أي أنه يُستخدم مثل اللغة، بعبارة أخرى، لا أحد يتكلم فقط، فكل حدث كلامي يشمل نقل الرسائل خلال "لغات" الإشارة البدنية، والوقفة والملبس، وتصفيفة الشعر، والعطر، والنبر والسياق الاجتماعي"[10]. فمعطفها وإن لم يتخذ فعليا شكل المعطف فهو يستحيل رمزيا الواجهة العلاماتية التي توثّق الحدث الأدائي من جهة الظهر، والتي تُعدّ الزاوية الخلفية المُثلى التي تبنتها الفنانة في نقل تفاصيل الحدث وتوثيقه لجمهور المتلقين في عروض الفيديو.

يُخيّل لنا أنّ الفنانة ترتدي رمزيا معطفا يوازي معطف الإخفاء The Cap of Invisibility الذي توسّله **برسيوس** Perseus لتخطّي جميع العقبات لقتل **الميدوزا** Medusa كما ورد في القصص الميثولوجي، و**معطف كيم سو جا** هو الهوية الذاتية التي تُقدّم بها نفسها لجمهور المتلقين بديلا عن تفاصيل وملامح الوجه التي تم تغييبها وإخفاؤها، بل إنّ **المعطف** هو الذي تولى قطع أعضائها كما قطع **برسيوس** رأس **الميدوزا** حتى يشغل وظيفة الوجه وبقية أعضائها لتصير بلا أعضاء. كما أنّ **المعطف** في هيئته المحايدة تلك يرفع من درجات الطمس والالغاء الهوياتي الذاتي، على اعتبار أنّ الملبس عادة ما يشير إلى شعوب بعينها، أو قبيلة، أو مجموعة وأفراد، أو حقبة مارة، أو راهنة نستشفها من خلال جملة الزخارف أو العلامات أو التصاميم التي صارت بمثابة شواهد على ثقافة ما دون أخرى. في حين أنّ **معطف الفنانة** يتحوّل إلى رمز عام يجعلها امرأة بلا اسم أو قومية بعيْنها، ككائن كوني ومرآة لجميع المعاطف الاجتماعية والإنسانية والثقافية. كما أنّ تقمّصها لدور الإبرة في استقامتها وثباتها العمودي وسط الحشود، إنما تُعيد رمزيا فتْق ورتْق الفضاء الحضري وإحداث ثغرات وثقوب فيه حتى تُؤطر الرؤية لجمهور المارين ليروا شكل وجودهم في العالم.

إنّ **المعطف** يتمثّل بوصفه امتدادا لصورة المرأة–الإبرة، وهو جملة الخيوط العنكبوتية غير المرئية التي تربط بين جسد الفنانة وبقية الأجساد في المكان والزمان المحددَيْن، حتى تصير **كيم سو جا** صورة للجسد الكبير الذي تترامى أطرافه في الزمكان، ورمزا للاتصال دون تواصل جسدي أو لفظي مع الآخر. تُحدث الفنانة أنموذجا للمفارقة الصارخة بين عالمها الطقسي الصامت، والعالم اليومي الصاخب الذي يفصل بينهما حدّ **المعطف** كمجال برزخي يفصل بين مقامَيْن: مقام الروح والجسد، والديني والدنيوي، والمادي والأثيري، والداخلي والخارجي، والذاتي والموضوعي، ... من زاوية ميثولوجية، تشغل الفنانة شخصية **أريان** Ariadne والثوب خيْطها الذي تُقدّمه للمارين حتى يتلمسوا وجودهم ويتحررون من وحل المتاهات ونُظم اليومي، كما تحرّر **تيزي** Theseus من وحل المتاهة في المخيال الميثولوجي بعد قتله لل**مينتور** Minotaur بفضل خيْط أهدته إليه حبيبته **أريان**.

ينتصر **معطف كيم سو جا** على كل المعاطف المارة رغم تعددها واختلافها وكثافتها في الزمان والمكان، كونها معاطف خاضعة للضرورات المتراكمة داخل البينة الوجودية للأفراد، نسجت خيوطها جملة من الاستعدادات السلوكية المتوارثة والتي تشرّبها الفرد منذ مرحلة الطفولة، فألزمته ببعضها وفرضت عليه النزوع عن بعضها الآخر. إنّ معطف **أكاكي** بطل رواية **المعطف** في شكله المهترئ والبالي إنّما يُمثّل كذلك من زاوية أخرى وخلافا لقراءتنا الأولى في مقدمة البحث، جملة تلك التراكمات السلوكية التي تطبّع بها الفرد وسلبت منه فردانيته، فتجسدت أثرا ماديا على ثوبه في شكل ندب وثقوب ومزق.

هذا التمظهر الغروتيسكي للثوب الذي أبقى عليه **أكاكي** وتعلّق به، صارت نَدبة تتوسع كل يوم بمقدار تفسّخه وانهياره المتواتر أمام الأنساق الاجتماعية التي دفعته في لحظة ما للتخلّي عن المعطف بآخر جديد، أي قطع تلك الأدفاق والقوالب المتوارثة التي أنهكته من أجل إعادة بناء الذات، إلا أنّ فقدانه لذلك الثوب الذي اصطفته يداه بمحض إرادته إشارة رمزية صارخة عن حجم التسلّط الثقافي، والسياسي، والاجتماعي الذي يدفعنا إلى العودة إلى

النقطة نفسها التي خُيّل لنا أننا قادرين على كسر قيودها، والتحرر منها نهائيا وبلا عودة في مجتمع لا يعترف إلا بالمظاهر والتراتبية. وتحاول **كيم سو جا** من خلال اقتحامها الصامت لتلك الحشود، تحريك تلك الكتل البشرية للتفكير وتعيين وجودها الخاص حتى لا يُصيب معاطفهم ما أصاب معطف **أكاكي**.

4. معطف أرلوكان:

من المجال الحضري، نعود مجددا إلى الفضاءات المغلقة وتحديدا داخل المخابر العلمية من خلال العمل الأدائي الموسوم بـ **معطف أورلكان**[11] The Harlequin's Coat، للفنانة **أورلان**[12] Orlan (Mireille Porte)، فخلافا لبقية المعاطف التي شهدنا تيماتها في المقاربات الفنية السابقة، تُعوّل الفنانة على التكنولوجيا الحيوية، والمشارط، وقواطع الجلد، والمناظير في نسج معطفها المهجّن من خلال الاقتطاع من خلايا جلدها ودمجها مع مجموعة أخرى من خلايا بشرية لرجل أسود بالإضافة إلى خلايا حيوان جرابي Marsupial.

ينطلق العمل الأدائي بإجراء عملية **خزعة** Biopsy لإزالة عيّنة من النسيج الجلدي الخاص بالفنانة، مُرتدية **معطف أرلوكان** بأشكاله المعيّنة (Rhombus) وتبايناته اللونية التي اقترحتها له مقاربات **كوميديا دي لارتي**. تتلو الفنانة في خضم ذلك نصّا مقتطفا من مقدمة الكاتب الفرنسي **ميشال سار** Michel Serres من مؤلفه الموسوم بـ Le tiers-instruit الذي أشار فيه إلى الأبعاد الجمالية والرمزية لـ**معطف أورلكان**. تُجمع خزعة الفنانة مع مجموعة أخرى من الخزعات المستأصلة من أنسجة مختلفة المصادر لطرح عيّنة مهجنة ميثولوجية التكوين على شاكلة **الشميرا** Chimera في نسج ثوب **أورلكان**، ودعم تشظيه اللوني بتشظ جلدي ثان يخلق شكلا من أشكال التقاطع بين الفني والعلمي، ويطرح أنموذجا بيو–فنيّا مستحدثا له.

لقد اختزل **معطف أرلوكان** حقيقة العالم وكشف مفارقاته وتناقضاته، فكل معيّن يتملّكه المعطف إنّما يحوي تشظينا واختلافنا وفروقاتنا التي دمغت سلوكاتنا وبنيتنا العلائقية التي

قدمها مسرح "**كوميديا دي لارتي**" بشكل ساخر، متخذا من الضحك والتمظهر الغروتيسكي آليتيْن للإخلال بكل نظام ورصانة، وهو كذلك معطف "بمثابة قطعة من عالم خاص (عالم مصغّر) ... عالم كوميديا ديلارتي... إنّ لهذا العالم حوزته، وقوانينه الجمالية الخاصة ومعياره الخاص للكمال غير التابع لجمالية الجميل والسامي الكلاسيكية"[13]. عالم متحرّر من كل مرجع، يكتب على ألواحه المسرحية معاييره الخارجة عن كل السياقات الفكرية والفنية المتوارثة بلا حدود أو ضوابط تحدّ الحركة الإبداعية وتُثبّطها ضمن قوالب جاهزة ومستهلكة فنيا.



الصورة رقم 04: أورلان، معطف أرلوكان، عرض أدائي، 2007
المصدر: Bio-art @ ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN

ومن هنا، يصير **معطف أرلوكان** للفنانة **أورلان** امتدادا لهاته الحركة الإبداعية التي تفتح ذراعيها أمام كل الامدادات البيولوجية المتاحة من أجل تطوير لغته الخاصة التي تتجاوز سقف الملفوظ مقابل الرهان على أبعاده العلاماتية وإنشاء معجمه الخاص والمخضّب بالرموز والايحاءات التي تتغاير إشاراتها وفقا لتأويلات المتلقين. لقد أشار **رولان بارت** Roland Barthes إلى الدور الرمزي الذي تضطلع بها الملابس وأبعادها التواصلية التي تتحوّل للغة لها قابلية التحليل، وهذا المدّ التواصلي منوط بتخلّي الثوب عن تلك الفخامة

المفرغة والزوائد الشكلية التي من شأنها أن تُخلّ بالدور الرمزي الذي عُهد إليه، وحتى لا يُصيب ما أصاب الملابس المسرحية من علل وأسقام. فـ"**بارت** يرفض فعليّا أن يكون هدف المخرج من استخدامه الزيّ المسرحي تحقيق وظيفة الدهشة والإبهار، حتى لا تثير الملابس بجماليتها وألوانها البرّاقة انتباه المشاهدين على حساب جوهر وحقيقة العرض المسرحي، فلا تكون الغاية من ذلك نوعا من الاعتذار أو التعويض عن بعض جوانب الفقر في العرض. لذلك فإنّ **(بارت)** يطالب بأن يحافظ الزيّ على حدوده الوظيفيّة المقدّرة له، وإذا لم يتحقّق ذلك، فإنّ الزيّ المسرحي معرض للإصابة بعلل وأمراض..."[14]، وهاته العلل تقوّض الوظيفة الفنية للثوب وتحيد به عن عمق العرض وجوهره الخالص.

تتولى الفنانة بعد انتهاء عرضها الأدائي "الخزعة" تمثّل **معطف أرلوكان** وفق الصيغ البيو–فنية ناطقة بلغة العلم، إذ لم تكتف بمدونته الشكلية واللونية التي ألفنا تيماتها في الملابس المسرحية **لكوميديا دي لارتي**، بل تتبدى معطفا حيّا من حيث احتوائه على جملة الخزعات المهجنة والمختلفة المصادر البشرية والحيوانية التي تضعها في صندوق مفاعل حيوي Bioreactor يُحاكي وجه **أرلوكان** وذلك بالتعاون مع مختبر في مدينة ليفربول، مع وصل الوجه بأنبوبيْن يتوليان تغذية الخلايا والثلاث البوليمرات المرتبطة بها بمادة سائلة حمراء، لتجعله (الوجه) في وضعية حركة دائمة ونشطة. أما في الشطر السفلي من العمل، فقد استعانت الفنانة بمادة الزجاج المقاوم في نحت تفاصيل المعطف من خلال فصله إلى قسميْن بلونيْن مختلفيْن: بين الأصفر والأحمر الفلوري، مع احتواء كل قسم منهما على مجموعة من أطباق البتري Petri Dishes مخصّصة لاستقبال البوليمرات والخلايا الميتة لمختلف الخزعات، حيث تتوزع تلك الأطباق وفق تركيبة أحادية متواترة وبنسق إيقاعي على خلفية تحوي شكل المعيّنات في ثوب أرلوكان.

يتبدى إذن **معطف أورلان** معطف العالم الذي ينطق باسم كل الأعراف والملل والأجناس والكائنات الحية، بل هو خريطة العالم التي تتقلّص جغرافيتها حتى تأخذ شكل

المعطف، وهو الجسد الكبير الذي يضم كل أجساد الكائنات الحيّة ليُوحّد شكل أقاليمها وتأخذ شكل الدائرة، ودورة الحياة بطبعها دائرية الشكل، ورسم قطرها منوط بتقاطع الحياة مع الموت. من أجل ذلك، تخلق الفنانة مساحة وجودية وساحة مقاومة بين مختلف الخلايا المزروعة غير المحمية وبلا مناعة، وكأنها تطرح سؤال البقاء، والجندرة، وحدود النقاء العرقي، وإمكانية التعايش المشترك مع من هو مختلف عنّي، يخالفني وأخالفه في عالم صار لا يتقبّل أضداده وينكر كل تعددية.



الصورة رقم 05: أورلان، معطف أرلوكان، تنصيبة بيو–فنية، 2008
المصدر: Bio-art @ ORLAN OFFICIAL WEBSITE / SITE OFFICIEL D'ORLAN

خاتمة:

هكذا تكلّم **المعطف**... كما تكلّم **زرادشت** في مؤلف **نيتشه**، وسردية **المعطف** التي تناولتها مختلف المقاربات الفنية التي تناولها البحث، كشفت عن المقدرة البلاغية والوظيفية التي اضطلع بها في تمرير رسالته الجمالية في تمظهرها المشفر والصامت، معوّلا على استعدادات المتلقي في تفكيك إشاراته وقبضها بين يديْه. لقد لفتت تلك المعاطف انتباهنا إلى ماهية وجودنا في العالم، وأنها قطعة مصغّرة منه، والسكن الحميمي الذي نكّن له وقت

الشدائد، وغرف الاعتراف التي نكشف لها عن أزماتنا وآلامنا وخطايانا، ونطرحها عليها لتحتضنها وتقذفها مجددا في شكل ندوب ومزق تُقدّم بها نفسها أمام الجمهور وعامة الشعب.

لقد أسرّتنا تلك المعاطف لا فقط بدورها المقاوم لكل الأعراف والنظم الفنية الكلاسيكية تقديما وعرضا وأسلوبا، وإنما كذلك في إعلاء الجانبيْن العاطفي والحميمي بين الفنان والجمهور وتحوّلها لمرايا نطّلع من خلالها على من يجعلنا نتجذّر في العالم، بل إنّ تلك المعاطف قد ضاعفت تعددية الجسد، ومنحته هالتيْن يحتكم إليهما في خلق روابطه العلائقية مع الآخر الغيري. فهالة الجسد الخاص، وهالة الثوب بوصفه جسدا ثانيا مضافا قد جعل منهما الفنان شرطيْن للوجود لا تهديدا له. لقد كشفت تلك المقاربات عن حاجة جسد الفنان لرديف جسديّ آخر يعزّز وجوده ويكون له نصيرا في أزماته الوجودية، ويتّخذه موطئا في نشر ألواحه التي كتب عليها مواقفه وبنات أفكاره، ووضع عليها قواعده الأولى لتحريك الوعي الوجودي العام، ولفت نظر الجمهور إلى قضاياه المصيرية الراهنة من خلال الاحتكام إلى قوّة الإشارات الصادرة عن تلك المعاطف وإفصاحها الصامت.

نحن اليوم في حاجة ماسة إلى الوعي بأهمية الملابس وأدوارها الوظيفية التي يجب تتخطى بعدها الزخرفي أو المعياري بوضعها لفواصل وحدود بين مختلف فئات المجتمع على أساس المكانة الاجتماعية أو الانتماء الجنسي أو القبلي أو الأيديولوجي،... إنّ الملابس التي تفرضها آخر صيحات الموضة أو التي تُروّج لها السوق الاستهلاكية المُوجّهة، ليست إلا مصطنعات فاقدة للإشارات وخاوية من المعنى، تخضع لسلطتيْ التكرار والامتثال اللذيْن يُبديهما الفرد إزاءهما، في حين يجب علينا أن نميل كل الميْل للملابس التي تُعززّ فرصتيْ الخلق والتأويل، بمعنى ضرورة الاختيار على أساس طاقتها الرمزية وقدرتها على صياغة المعنى وإظهار هشاشتنا بقدر ما تكشف كذلك عن شدّة مقاومتنا.

هوامش:

1 جوزيف بويز (1921–1986): فنان أدائي ألماني. انتمى إلى حركة فلكسوس التي ازدهرت في ستينات وسبعينات القرن العشرين والتي منها نشأت عديد الأشكال الفنية الراهنة كفنون الفيديو والفن المفاهيمي وفنون الأداء.

2 I like America and America likes me، رابط الفيديو: Joseph Beuys: I Like America and America Likes Me (Coyote) 1974 بتاريخ 12/08/ 2025.

3 تيتشينغ هسيه (1950–): فنان أداء تايواني. نعتته "مارينا ابراموفيتش بـ"السيد" إشادة بأعماله التي تمحورت حول الزمن والعمل والتشرد والروابط الزوجية والعلاقة بين الفن والحياة.

4 بيتر بروك، **نحو مسرح ضروري المساحة الفارغة–النقطة المتحولة، الباب المفتوح**، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، 2011، ص.327.

5 المرجع نفسه، ص.23.

6 دفيد هارفي، **مدن متمردة: من الحق في المدينة إلى ثورة الحضر**، ترجمة: لبنى صبري، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط.1، 2017، ص. 30.

7 كيم سو جا (1957–): فنانة كورية مفاهيمية متعددة التخصصات. أغلب أعمالها قامت بإنجازها في محطات ثلاث، باريس وسيول والعاصمة النيويوركية.

8 المرأة-الإبرة A needle Woman، رابط الفيديو: (135) A Needle Woman, par Kimsooja - YouTube، بتاريخ 12/08/ 2025.

9 رونيه ديكارت، **انفعالات النفس**، ترجمة: جورج زيناتي، لبنان، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر، 1993، ص. 52.

10 ترنس هوكز، **البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة: مجيدة الماشطة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون العامة، 1986، ص. 114.

11 معطف أورلكان The harlequin's coat، رابط الفيديو: ORLAN- Harlequin Coat 2008 Reportage، بتاريخ 2025/08/12.

12 أورلان ORLAN (1947–): فنانة تشكيلية فرنسية تعاملت مع جميع الأشكال الفنية من رسم ونحت وفوتوغرافيا وفن التنصيب والبرفورمانس والصور الرقمية والتقنية الحيوية. عالجت أغلب أعمالها مسألة الهوية والمرأة والجنس، متخذة من جسدها وسيطا وموضوعا في الوقت نفسه.

13 ميخائييل باختين، **أعمال فرنسوا رابلييه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وابان عصر النهضة**، ترجمة: شاكير نصر الدين، بغداد–بيروت، منشورات الجمل، 2015، ص.56.

قائمة المراجع:

المراجع باللغة العربية:

– باختين (ميخائييل)، **أعمال فرنسوا رابلييه والثقافة الشعبية في العصر الوسيط وابان عصر النهضة**، ترجمة: شاكير نصر الدين، بغداد–بيروت، منشورات الجمل، 2015.

– بروك (بيتر)، **نحو مسرح ضروري المساحة الفارغة–النقطة المتحولة، الباب المفتوح**، ترجمة: فاروق عبد القادر، القاهرة، المشروع القومي للترجمة، رقم 1676، 2011.

– ديكارت (رونيه)، **انفعالات النفس**، ترجمة جورج زيناتي، لبنان، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر، 1993.

– هارفي (دفيد)، **مدن متمردة: من الحق في المدينة إلى ثورة الحضر**، ترجمة لبنى صبري، بيروت، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، ط.1، 2017.

– هوكز (ترنس)،**البنيوية وعلم الإشارة**، ترجمة مجيدة الماشطة، بغداد، وزارة الثقافة والإعلام، دار الشؤون العامة، 1986.

Bibliography:

Books:

- Bakhtine (Mikhaïl), *The Works of François Rabelais and Popular Culture In The Middle Ages and During The Renaissance*, Translated by Chakir Nassreddine, Bagdad-Beirut, Dar Al Jamal Publications, 2015. (In Arabic)

-Brook (Peter), *Towards A Necessary Theater: The Empty Space, The Shifting Point, The Open Door*, Translated by Farouk Abdelkader, Cairo, National Center For Translation, N°1676 , 2011. (In Arabic)

-Descartes (René), *The Passions of the Soul*, Translated by Georges Zennati, Lebanon, Dar Al-Montakhab Al-Arabi of Studies and Publications, 1993. (In Arabic)

-Harvey (David), *Rebel Cities: From The Right To The City To The Urban Revolution*, Translated by Lubna Sabri, Beirut, Arab Network for Research and Publishing, 1st Publication, 2017. (In Arabic)
-Hawkes (Terence), *Structuralism And Semiotics*, Translated by Majida Al-Mashata, Bagdad, Ministry Of Culture And Information, The General House Of Cultural Affairs, 1986. (In Arabic)