ترجمات | قسم الفلسفة والعلوم الإنسانية | 27 فبراير 2019

الجسد، الرغبة، والفن

روجر سكروتون
ترجمة: بدر الدين مصطفى

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2019
All rights reserved © 2019

الجسد، الرغبة، والفن[1]

تأليف: **روجر سكروتون**
ترجمة: **بدر الدين مصطفى**

1 هذا المقال ترجمة للفصل السابع من كتاب:

Roger Scruton, Beauty (Oxford: Oxford University Press, 2009), pp 148-168

ثمة أربعة أنواع من الجمال: الجمال البشري، بوصفه موضوعا للرغبة؛ والجمال الطبيعي، كموضوع للتأمل؛ وجمال مفردات الحياة، موضوع العقل العملي؛ والجمال الفني، شكل للمعنى وموضوع للذوق. في هذا المقام، أود أن أدرس تفاعل النوع الأول من الجمال مع النوع الأخير. ولسوف أسأل: كيف يمكن تمثيل الجمال - كموضوع للرغبة - في الفن كموضوع للتأمل. تأخذنا الإجابة عن هذا السؤال إلى أعماق مفهوم التفرد، وسنسلط الضوء على كل من الرغبة الجنسية والمشروع الإستطيقي، وتمنحنا أسبابا جديدة للتفكير في أن هناك في نهاية المطاف معيارا للذوق.

التفرد

يمتاز البشر بقدرتهم على الكشف عن تفردهم من خلال تعبيرات وجوههم. فالفم الذي يتحدث، والعين التي تنظر، والبشرة التي تحمر خجلا، جميعها علامات على الحرية والشخصية وحسن تقدير المواقف، وجميعها تضفي تعبيرا ثابتا على تفرد تلك الذات بداخلها. والبورتريه النموذجي هو ذلك الذي يجسد تلك الأمور الفريدة في التعبيرات الجسدية، ويكفل لها أن تكشف ليس فقط عن الأفكار وليدة اللحظة بل وكذلك عن النوايا والسمت الأخلاقي ونظرة المرء لذاته.

وكما لفت كينيث كلارك Kenneth Clark، في دراسته التي احتفت بالعري، فإن فينوس المضطجعة تمثل انفصالا عن الفكرة القديمة التي كانت تقتضي ألا يتم تصويرها في وضعية أفقية. فلم يعد العري المضطجع يظهر جسدها كتمثال يعبد، بل كجسد امرأة مرغوب فيها. وحتى في "فينوس أوربينو" لتيتيان - وهو الأكثر إثارة - نجد أن السيدة تجتذب أعيننا إلى وجهها، مما يعني أن هذا الجسد يمثل عرضا فقط بنفس الطريقة التي تمثل بها المرأة نفسها هذا العرض، للمحب القادر وحده على أن يبادلها النظرات. ونفس هذا الجسد بعيد عن منال الباقين، كونه ملكية حميمية للنظرة التي تنبثق منه: فهو ليس جسد، بل تجسيد. فالوجه يمنح تفردا للجسد، ويتملكه باسم الحرية، ويدين كل نظرة إليه لكونها انتهاكا له. فعري أوربينو هنا ليس استثارة أو إثارة، بل هو استعادة للسكينة - سكينة لامرأة لا نملك نحن أفكارها ولا رغباتها، بل تمتلكها هي.

إن تصاوير تيتيان لفينوس المضطجعة مثيرة للاهتمام، مقارنة بالتصاوير العارية لفرانسوا بوشيه François Boucher، ذلك الرسام العظيم الذي عاش في باريس لويس الخامس عشر، حيث لا تكتسب أجساد بوشيه العارية تفردها من وجوهها. فالحقيقة أن لها نفس الوجوه، وهي ليست بوجوه على الإطلاق، بل أقرب إلى تجميع لأجزاء وجوه. الشفتان بالكاد مفتوحتان، وكأنهما في انتظار قبلة؛ الأعين واضحتان تحت أجفان ناعسة؛ والمحيط البيضاوي للوجه ممتلئ بخدين محمرين بارزين وكأنهما شراعين يداعبهما

نسيم الصيف - كل تلك السمات، التي صورت بروعة من كل زاوية ممكنة وتحت كل ضوء ممكن، تحمل ذات المعنى، ألا وهو الشهوة الجنسية. تنظر الأعين إلى أشياء - ولكنها ليست سوى أشياء ثانوية في اللوحة. لن تجد روحا تشع منها، ولن تجد نظرة تتساءل أو تتعبك أو تبهجك إلى أقصى حد: جميعها ثابت في سكون - سكون مخلوقات وصلت من التجرد إلى حد يمكنها من تملك الحياة. وكذلك نجد، مثلا، أن لا فارق بين حوريات البحر في "انتصار فينوس" وربة الجمال نفسها؛ فكلهن امرأة واحدة، وكلهن نماذج لا متناهية تستمد تعبيرها الفارغ من حقيقة أن الشموليات - مثلها مثل التفردات - لا شيء خاص لديها لتعبر عنه. لوحة بوشيه تصوير للراحة والسكينة، وإعجاب بالجسد الأنثوي - على الأقل وفق ما كان عليه تقدير هذا الجسد في فرنسا القرن الثامن عشر، البشرة الرقراقة، والنهود المكتنزة، والأفخاذ السمينة. ومع هذا، فلا أحد هناك! فتلك أجساد بلا صاحبات لها، وبلا روح، ولا حتى أجساد الحيوانات، إنها تنطوي على نموذج كلي للوجه البشري، خاوٍ من الذات التي تحركه وتحرره. وينال غياب هذه الروح من مستوى اللوحة: فهي قطعة ديكور ساحرة أخاذة بهية - ولكن لا يمكننا أن نقول عنها بثقة تامة أنها جميلة.

بوشيه، انتصار فينوس: الرغبة خارج المنزل

الجمال السماوي والأرضي

لا يمكننا سوى أن نقارن هذه اللّوحة بسابقتها الشهيرة، "ميلاد فينوس". إن فينوس التي صورها بوتيتشيللي، من وجهة النظر التشريحية، مخلوقة مشوهة، لا يجمع شتاتها هيكل أو تكوين عضلي، وهناك عينان واهنتان تحدقان في كآبة، ليس إلى الرائي بل متجاوزة إياه - ولكن من يهتم؟ فهذا وجه طالما حلمنا

به، وتقنا إليه، ولا يمكننا أن ننساه، وجه المرأة كما ينبغي أن تكون - وبالتالي فهو ليس وجه لأية بشرية، ولكنه وجه يجمع بين التفرد والإلغاز. ولكن لا ينبغي علينا أن ننظر إلى فينوس بوتيتشيللي على أنه عمل شهواني: فتلك فينوس كما صورها عصر النهضة، في محيط سماوي لا يمكن أن يكون في متناول التوق البشري. لهذا السبب نتعلق بهذه اللوحة: فهذه المرأة التي تستحضر الرغبة تقبع في بقعة بعيدة عن متناول الرغبة كما عرفناها. فنحن مع تصاوير تيتيان لفينوس المضطجعة لم نعد في المحيط السماوي، بل على الأرض، حتى ولو كانت أرضا للتوق الشهواني. والوجه في لوحات تيتيان وجه امرأة مرتاحة لما حولها وتمتلك ما يحيط بها.

إنها مضطجعة وسط الفراش بثقة كاملة في حقها الشخصي فيها، منغمسة في حياة أكبر وأعمق وأشد إلغازاً من اللحظة التي تعيشها. جسدها متكشف لنا، ولكنها لا تبديه لنا - والقاعدة هنا أنها لا تدرك أن أحداً يراقبها، اللهم إلا من وجود كلب أو مكعب، الغرض منه هو التأكيد على أن ليس في وسع المتلصص أن يقلق راحة بالها، الذي هو في ذات الوقت راحة جسدها. إنها غير مثارة جنسيا، وليس لديها ما تخجل منه. لقد صورت، وهي في حالة توحد مع جسدها، ويظهر هذا التوحد على وجهها. فالخجل الجنسي يغير من تخوم الجسد الأنثوي ويتبدى على كل من الوجه والأطراف، وهو ما أبدع فيه رمبرانت حينما صور "سوزانه والعجائز". ولو قارنت بينها وبين لوحة تيتيان فسرعان ما سترى أن الجسد في لوحة تيتيان ليس بمعروض أو بمنسحب، بل هو منساب في حريته، ويكشف عن شخصية صاحبته. وبصورة ما ندرك أن جمال اللوحة وجمال المرأة التي بداخلها لا يعدان نوعان من الجمال، بل هو في الواقع جمال واحد.

رمبرانت، سوزانا والعجوز: الجسد الخجول

الفن الإيروتيكي

كتبت آن هولاندر Anne Hollander أن العري - في تقاليدنا - لا يتعلق بالتعري بقدر ما يتعلق بعدم ارتداء الملابس: فهو جسد تميزه وأشكال ومواد أغطيته المعتادة. وفي لوحات تيتيان الجسد في راحة كما لو كان هناك حجاب أو ستار يحميه من نظراتنا: هو جسد تحت ملابس لا نراها. ولم نعد نفصله عن الوجه أو الشخصية بقدر ما نفصل جسد امرأة ترتدي كامل ملابسها. ومن خلال تصويره للوحة بهذا الشكل يتغلب تيتيان على سمتها الغريبة - طبيعتها كثمرة محرمة.

يتبدد هذا التأثير حينما يستبدل الوجه بصورة نمطية من النوع الذي استخدمه بوشيه؛ فهو يجعل الوجه مؤشر نحو الجسد. ولكن الأمر عند تيتيان ليس العكس بالضبط: فمن المؤكد أن وجدانية اللوحة تكمن في الظلال والضوء والنعومة والوعد بقالب أنثوي كامل. ولكن تيتيان يجعل الوجه رقيبا على هذا القالب، مؤكدا على امتلاكه له ومبعدا إياه عن متناولنا. هذا هو الفن الإيروتيكي، ولكنه ليس فناً شهوانيا بالتأكيد: حيث لا تصور فينوس لنا كموضوع ممكن لرغبتنا. فهي بعيدة عنا، وتتكامل في الشخصية التي تتبدى بهدوء من تلك العينين المنشغلتين بأفكارها ورغباتها الخاصة.

حينما رسم مانيه لوحته الشهيرة في باريس القرن التاسع عشر في وضعية فينوس تيتيان، فلم يكن مقصده تقديم الجسد كموضوع جنسي، ولكن الكشف عن أن نوعا آخر أشد قسوة من الذاتية. فيد أوليمبيا على فخذها كما صورها مانيه ليست هي اليد التي صورها تيتيان، تلك اليد المستقرة بلمسة حانية، بل هي هنا يد قاسية اعتادت التعامل مع المال، اعتادت أن تقبض أكثر مما اعتادت أن تربت، واعتادت أن تبعد عنها كل غشاش وساذج ومنحرف. كما أن هذا التعبير الخبير يجمع بين عرض الجسد وتمنعه، ولكن له طريقته في التعبير عن أن هذا الجسد كله ملك لها. تخاطب أوليمبيا الرائي بنظرة تقييم بها دهاء ولكنها أبعد ما تكون عن الإيروتيكية، كما أن باقة الأزهار الكبيرة التي تقدمها الخادمة تؤكد على مدى عقم أية محاولة للتقرب الرومانسي منها. فهناك لحظة تفرد مكثفة في هذه اللوحة - لحظة ترتبط - ويا للمفارقة - بنفس لحظة التفرد التي في فينوس تيتيان. نحن أمام جسد هذه المرأة من خلال عدسات إدراكها هي. وفي الرابط بين الهوية الذاتية والوعي بالذات حيوية تبثها وضعية الاضطجاع، حيث لا تبدو مرتكنة إلى الفراش، بل تتأهب للخروج منه. إنها لوحة جميلة، هذه لوحة جميلة، ولكن جمالها لا يكمن في جمال المرأة التي تداعب بخفيها الملاءة.

الإيروس والرغبة

تبقى المسألة التي أثارها أفلاطون في محاورتي المأدبة وفيدروس قائمة اليوم بنفس القوة التي كانت عليها في زمن الإغريق: هل تحتمل الرغبة الجنسية الموضوع الفرد؟ وباعتبارها مجرد دافع بدني مستحث، فمن الممكن إشباع الرغبة من خلال أي ممثل للجنس المعني. وفي تلك الحالة، لا يمكن أن يكون الفرد موضوعها الحقيقي، لكونه أو كونها مجرد مثال للرجل أو للمرأة. ولكن حتى لو اعتبرنا الرغبة قوة روحانية، فإنها أيضا لن تميز بين فرد وآخر.

فإن كان الفرد هو المستهدف، فإن هذا يكون على حساب جماله أو جمالها: والجمال كلي، لا يمكن استهلاكه أو امتلاكه، بل يمكن فقط تأمله. ولا اعتبار للفرد في الحالتين - فالرغبة الجسدية قاصرة عنه والحب الإيروتيكي يتعالى عليه.

ونجد أن الفرد كجسد في تصور أفلاطون وكذلك في تصور العصور الوسطى يتبدد كموضوع للحب، ويتحول إلى ابتسامة غير متجسدة مثل بياتريس في الباراديسو. ومع الوقت، وفي أعقاب عصر النهضة، فقد التصور الأفلاطوني جاذبيته، وبدأت الأعمال الفنية والموسيقى والشعر يعرضون للأحاسيس الإيروتيكية كما هي.

ها هي إلهة الحب في "فينوس وأدونيس" لشكسبير تهبط إلى الأرض، وتتحول ليس فقط إلى رمز للشغف والوله، بل وكذلك تصير ضحيةً له. ويصور ميلتون هذه القصة في بورتريه "آدم وحواء": في تمثيل "لطقوس مبهمة على الحب بين الزوجين" حيث الجسد هو كل شيء، ليس كأداة، بل كحضور فيزيقي في الروح العاقلة. لم يتبدد الجسد في الابتسامة؛ بل تحققت الابتسامة في الجسد، مع أن "الابتسامات تتدفق من العقل، لتكون هي غذاء الحب"، كما قالها ميلتون. وبالتالي فإن آدم وحواء كينونتان دنيويتان، "يجد كلاً منهما الجنة في حضن الآخر".

لم يكن ميلتون يسعى إلى تقسيم إلهة الحب على النحو الذي فعله أفلاطون، ولكنه أظهر الارتباط الوثيق بين الرغبة الجنسية والحب الإيروتيكي، وأن كلاً منهما يضفي الكلية والشرعية على الآخر. وبالمثل قام درايدن في إنجلترا وراسين في فرنسا بتصوير الحب الإيروتيكي كما هو، حالة أفراد متجسدة، تتحقق فيها الإرادة والرغبة والحرية. وقد أدرك هذان الكاتبان الإيروتيكي كمشكلة محيرة في الاشتراط البشري، لغز مرتبط بشدة بمصيرنا على الأرض، ولا فكاك منه إلا بالتضحية بجزء من طبيعتنا وسعادتنا.

لكن عصر النهضة المبكر في فلورنسا بقى على عهده مع المفهوم الأفلاطوني ومفهوم العصور الوسطى للإيروتيكي. فالمسافة بين دانتي وميلتون تتوازى مع المسافة بين بوتيتشيللي وتيتيان. وفي حين تتصور العقلية الأفلاطونية للعصور الوسطى وعصر النهضة المبكر موضوع الرغبة كهاجس لما هو أبدي، فإن العقلية الحديثة تعتبر أن موضوع الرغبة عقلاني وفاني في الوقت ذاته، بكل ما في ذلك من عجز مثير للأسى.

الفن والإباحية

عبر الحب يتم الرمز لارتقاء النفس، وهذا ما يصفه أفلاطون في محاورة فيدروس، بأفروديت أورانيا، وقد كانت هذه هي فينوس التي صورها بوتيتشيللي، وهو أفلاطوني متحمس، وعضو في الدائرة الأفلاطونية حول بيكو ديلا ميراندولا. إن فينوس بوتيتشيللي ليست أيروتيكية: وهي رؤية للجمال السماوي، أتت من نطاقات أخرى وأعلى، وهي دعوة للتعالي. والحقيقة أنها تجمع بين كونها سلف وخلف لعذراء فرا فيليبو ليبي: فهي سلف بالمعنى ما قبل المسيحي، وهي سلف لكونها استوعبت كل ما تحقق من خلال العرض الفني لمريك العذراء، بوصفها رمز للجسد البعيد عن المنال.

ما قام به عصر ما بعد النهضة من رد اعتبار للرغبة الجنسية هو الذي وضع أساس الفن الإيروتيكي الأصيل، وهو فن يجعل من الإنسان ذاتا وموضوعا للرغبة في ذات الوقت، وكذلك كفرد حر استطاع التحصل على رغبته، إلا أن رد الاعتبار للجنس يحدونا لإثارة ما أصبح أحد أهم المسائل التي تواجه الفن ونقد الفن في عصرنا: الاختلاف - إن وجد - بين الفن الإيروتيكي والبورنوغرافيا. فيمكن للفن أن يكون إيروتيكيا ومع ذلك يبقى جميلا، ولنا في فينوس تيتيان مثال على هذا. ولكنه لا يمكن أن يكون جميلا وكذلك بورنوغرافياً - هذا اعتقادنا على الأقل. ومن المهم أن نتعرف على السبب.

حينما نميز بين الإيروتيكي والإباحي، فإننا في الحقيقة نميز بين نوعين من الاهتمامات: الاهتمام بالشخص المتجسد والاهتمام بالجسد - وهذان اهتمامان غير متوافقان، بالمعنى الذي أقصده. فالرغبة العادية عاطفة بين شخصين، وهي تسعى إلى تحقيق استسلام متبادل حر، وهي توحيد بين فردين، بينك وبيني - من خلال جسدينا بالتأكيد، ولكن ليس فقط من خلال جسدينا. فالرغبة الطبيعية تجاوب بين شخص وآخر، وليس بين ذوات. فالذوات، كما يقول كانط وبشكل مقنع، هي أفراد حرة؛ وسبب عدم قابلية حلول أحدها محل الأخرى هو جوهرها الكامن فيها. فالبورنوغرافيا أشبه بالعبودية، فيه إنكار للذات البشرية، وهي وسيلة

لنفية المتطلب الأخلاقي الذي يتوجب على الكينونات الحرة أن تتعامل من خلاله مع بعضها البعض بوصفها غايات في حد ذاتها.

البورنو الناعم

تعمل البورنوجرافيا على ذلك الشغف الخيالي، بينما يعمل الفن الإيروتيكي على اهتمام خيالي. ومن هنا يكون الأول واضح ولا شخصاني، بينما يستدعينا الثاني إلى ذاتية شخص آخر، ويعتمد على الإيحاء والإيهام بدلاً من العرض الصريح.

إن غرض البورنو هو استثارة الرغبة لدى المشاهد؛ في حين أن غرض الفن الإيروتيكي هو تصوير الرغبة الجنسية للأناس الذين تم تصويرهم - وإذا ما أدى إلى استثارة الرائي له، كما يفعل ذلك كوريجيو Correggio من آن لآخر في أعماله، فيكون ذلك لعيب استطيقي، "دخول" في اهتمام من نوع آخر خلاف ما يستهدفه الجمال. لهذا يعمل الفن الإيروتيكي على إخفاء وحجب موضوعه، حتى لا ينتهك الرائي الرغبة. إن أهم ما أنجزه الفن الإيروتيكي هو أنه أدى إلى أن يحجب الجسد نفسه - وأن يحوله إلى تعبير عن احتجاب تنهر كل متلصص، حتى أن ذاتية العري تتكشف حتى في أجزاء الجسد التي تخرج عن نطاق إرادته، وهو أمر توصل إليه تيتيان، وكانت النتيجة فناً إيروتيكياً يجمع بين السكينة وحرارة العلاقة الزوجية، فناً أبعد الجسد تماماً عن أن يدنسه أيّ متلصص[1].

لنتحول الآن إلى "المحظية الشقراء" Blonde Odalisque لبوشيه، وعندها سوف تدرك مدى اختلاف المقصد الفني. فقد اتخذت هذه المرأة وضعية لا يتسنى لها اتخاذها، وهي مرتدية ملابسها. وضعية لا مكان ولا مجال لها في الحياة العادية إلا عند الفعل الجنسي، حتى تلفت الانتباه إليها، بينما تنظر نظرة خاوية إلى بعيد ومن دون أن تبدي أي اهتمام. على أن لوحة بوشيه تتلمس حدود الحشمة بوسيلة أخرى، وهذا عن طريق الغياب التام لأي سبب قد يدفع هذه المحظية إلى اتخاذ هذه الوضعية في اللوحة. هي وحدها فيها، ولا تحدق في شيء تحديداً، ولا تفعل أي شيء سوى الفعل الذي نراه. بينما حيز المحبوب فارغ، وينتظر من يشغله: فأنت مدعو إلى أن تكون هو.

توجد بطبيعة الحال اختلافات بين المحظية وبين تلك الصور التي نراها دوما في الصفحة الثالثة من صحيفة الصن *The Sun*. أولها الاختلاف العام بين اللوحة والصورة الفوتوغرافية - فاللوحة تمثيل لخيال، بينما الصورة تمثيل لواقع (حتى بعد إدخال تعديلات الفوتوشوب عليها). وأقل ما يمكننا قوله هو

1 المؤلف يورد هنا اسم فيلم شهير، «Peeping Tom»، تعبيراً عن فكرة التلصص (المترجم).

أن صاحبات الصور في الصفحة الثالثة حقيقيات ومن هنا يكتسبن عنصر الاهتمام. أما الاختلاف الثاني، فيرتبط تحديداً بكوننا لا نريد أن نعرف شيئاً عن محظية بوشيه قبل أن نتأمل تأثيرها المقصود، عدا ما تخبرنا به الصورة.

لقد وقفت إحدى الموديلات حتى يتم تصويرها على هذا النحو في اللوحة؛ ولكننا نفهم أن هذه اللوحة ليست بورتريه خاص بها ولا هي لوحة عنها هي بالذات. بينما تلك التي تعرض صورتها في الصفحة الثالثة صاحبة اسم وعنوان. وغالباً ما يعرفك النص المصاحب للصورة بالكثير عنها، ويساعدك على أن تستمر في فانتازيا الاتصال الجنسي بها. يرى كثير من الناس - وأعتقد أن لديهم أسبابهم - أن في هذا اختلاف أخلاقي حاسم بين تلك الصورة في الصحيفة وبين لوحات من قبيل لوحة بوشيه. فالمرأة في الصورة مسلحة بجميع مزاياها الجنسية، ووضعت في هيئة تجعلها تقتحم خيالات آلاف الغرباء عنها، وهي قد لا تكون ممانعة في ذلك - هذا هو ما نفترضه. ولكن هذه الممانعة تجعلها تبدي كم فقدت بالفعل، بينما لم تنل لوحة بوشيه من مكانة أحد، فلا أحد حقيقي يظهر فيها. فالمرأة فيها - حتى ولو كانت هي الموديل التي جلست ليرسمها وهي ذات اسم وعنوان (الحقيقة أن اسمها هو لويز أوميرفي Louise O'Murphy، إحدى محظيات الملك في باركو كيرفس Parcaux Cerfs) - ملفقة مختلقة، ولا يوجد أي ارتباط بينها وبين أية امرأة حقيقية، خلاف أنها رسم لامرأة حقيقية.

المسألة الأخلاقية

يصعب عليك أن تجد سبيلاً خلال الارتباك الأخلاقي للبورنو الناعم. ففي عصرنا وفي ظل توافر أجرأ الصور وأوضحها بكبسة زر، وفي عصر تم فيه قانونيا حماية البورنو الفج في أمريكا، باعتباره "حرية تعبير"، وفي عصر نناقش فيه الأمور الجنسية من دون أي شعور بالخجل أو الفظاظة، يكون من الصعب علينا أن نرفض محتوى مثل تلك الصفحة في الجريدة. فما هو الضرر منها؟ هذا هو الرد الطبيعي، وحينما يكون صاحب هذا الرد أحد مناصري أو مناصرات التيار النسوي فلن يكون في وسعك سوى إبداء التعاطف معه. ولكن علينا ألا نخدع أنفسنا - كما يفعل بعض المعلقين - ونعتقد أن من يهتم بالصفحة الثالثة في الجريدة هو باحث عن الجمال، باحث عن مثال المرأة الحق أو عن قيمة سامية يكشف عنها النص المصاحب للصورة. على العكس، فأهم ما في تلك الفتاة في الصورة هو أنها حقيقية، وأنها تعرض نفسها كموضوع جنسي. وحتى ولو كانت مقاربتها خافية، وحتى ولو كانت تعوض جانباً في حياة الرائي المحروم من الجنس الحقيقي ومتعته، فإن علينا ألا نعتقد بكونها تنافس في بعد من أبعاد الاهتمام الإستطيقي - ولا حتى على نحو قريب من ذلك الاهتمام بلوحة "المحظية الشقراء" لبوشيه. إن لوحة بوشيه تقف عند الحد الفاصل بين ما هو

إستطيقي وما هو جنسي، فتتيح لأفكارنا أن تنحو نحو منطقة محرمة، ولكنها لا تنقلك إلى فكرة أن هذه المرأة حقيقية أو مستعدة لك أو في متناولك - أي المعرفة التي تحفز على النقلة من الخيال إلى الفانتازيا، ومن التأمل الإستطيقي في الجمال الأنثوي إلى الرغبة في احتوائه.

أعتقد أن مناقشة فينوس تيتيان توضح السبب في كون البورنو يخرج عن نطاق كونه فناً، وسبب عجزه عن الجمال نفسه وأنه يدنس جمال النساء التي يعرض لهن. صورة البورنو أشبه بعصا سحرية تحول الذوات إلى موضوعات، والناس إلى أشياء - وبالتالي تفقدهن سحرهن، وتدمر مصدر جمالهن، وهي تدفع الأشخاص إلى الاختباء وراء أجسادهم، وكأنهم دميً تحركها خيوط. ومنذ أن بزغت "أنا" ديكارت، خيمت فكرة النفس بوصفها كياناً مصغراً داخلياً على رؤيتنا للإنسان، حيث تغوينا الصورة الديكارتية إلى الاعتقاد بأننا نمضي حياتنا ونحن نقوم بقيادة حيوان ما، إلى أن يصل للانهيار فيموت. أنا ذات؛ جسدي موضوع: أنا هو أنا، وهو هو. وهكذا يصير الجسد شيئاً ضمن أشياء، ولا سبيل لإنقاذي له سوى أن أؤكد على حقي في امتلاكه، وأن أبين أن هذا الجسد ليس مجرد موضوع قديم، بل هو ينتمي إلي. وهذه هي تحديداً العلاقة بين الروح والجسد كما تصورها صورة البورنو.

على أن هناك وسيلة أفضل لنرى بها الأشياء، وهي الوسيلة التي تفسر الكثير من المبادئ الأخلاقية التي أضحى الكثيرين يجدون صعوبة في فهمها، حيث ترى وجهة النظر هذه أن جسدي ليس ملكي ولكنه تجسدي - بالمعنى اللاهوتي. فجسدي ليس موضوع بل ذات، تماما كما أنا. فلو كنت أمتلك نفسي لامتلكته، بل أنا ممتزج به، وما يحيق بجسدي يحيق بي. وهناك سبل للتعامل معه تدفعني إلى التفكير وإلى الشعور على نحو ما، أو إلى أن أفقد الشعور الأخلاقي، أو أن أصير لا مباليا بالآخرين، أو أن أتوقف عن التفكير السليم، أو إلى أن أتوخى المبادئ والمثل، وحينما يحدث هذا فلن يصيبني الضرر وحدي: بل كذلك سيصيب كل من يحبني أو يحتاج إلي أو يرتبط بي. فلقد أصبت أساس كل هذه العلاقات بالضرر.

لامست المبادئ الأخلاقية القديمة الحقيقة حينما عرّفتنا أن بيع الجسد لا يتسق وعطاء النفس. فليس الإحساس الجنسي بالإحساس الذي يمكننا التحكم فيه: بل هو تواصل بين نفس وأخرى - وهو في ذروته تجلي لما أنت عليه في كينونتك. ولو تعاملت معه كسلعة تباع وتشترى فأنت هنا تكون قد دمرت نفسك حاضراً ومستقبلاً على حد سواء. فلم يكن تجريم الدعارة مجرد تعصب بيوريتاني تطهري؛ بل كان إقرار لحقيقة عميقة، وهي أنك وجسدك لستما شيئين، بل شيء واحد، وببيعك جسدك تكون قد أضفيت حقارة على نفسك. وما ينطبق على الدعارة ينطبق كذلك على البورنوغرافيا؛ فهي ليست من بين سمات الجمال البشري، بل هي انتهاك وتدنيس له.

الجمال والإيروس

ركزت في هذه المعالجة على التصوير في اللوحات، لأجل ترسيم الحدود بين الفن الإيروتيكي والفانتازيا الجنسية. كان مقصدي هو أن أعود ولمرة أخيرة إلى النظرية الأفلاطونية القديمة، ألا وهي أن الإيروس هو المبدأ الحاكم للجمال بكافة صوره، ولكي أبين تفصيلا كيف أنها تسيء عرض ما يمكن للفن أن يسهم به في كل من طبيعة الاهتمام الإستطيقي والتربية الأخلاقية. مكمن الجمال هنا هو في قدرته على وضع الحياة البشرية - بما فيها الجانب الجنسي - على بعد وعلى مسافة يمكن من خلالها للرائي أن يراقبها دون امتعاض أو شبق على حد سواء. وما أن نفقد هذه المسافة، وما أن تبتلع الفانتازيا الخيال، حتى يدنس الجمال ويفتقد القدرة على التعبير عن تفرد صاحبه. بعدما فقد قيمته، وصار له ثمن.

كما أن الجمال البشري يعود إلى تجسدنا، والفن الذي يحول الجسد إلى موضوع يخرج به من تخم العلاقات الأخلاقية لا يمكنه أن يحيط بالجمال الحقيقي للمثال البشري. فقد دنس نفسه حينما دنس جمال البشر. وتبين لنا المقارنة بين البورنوغرافيا والفن الإيروتيكي أن الذوق مؤصل فيما نفضله على نطاق أوسع، وأن ما نفضله يعبر عن جوانب في شخصيتنا الأخلاقية ويشجعها. فالاتهام الموجه إلى البورنوغرافيا هو اتهام موجه ضد ذاك الاهتمام الذي تخدمه - الاهتمام برؤية أناس وقد تم اختزالهم إلى أجساد، وصاروا موضوعات كما الحيوانات والأشياء المشيئة. هذا اهتمام لدى كثير من الناس؛ ولكنه اهتمام ينال من طابعنا البشري. وحينما أهاجم هذا الاهتمام، فإنني أخرج من نطاق الحكم الإستطيقي إلى نطاق الفضيلة والرذيلة، في جانبها الجنسي.

MominounWithoutBorders

Mominoun

@ Mominoun_sm

مؤمنون بلا حدود
Mominoun Without Borders
للدراسات والأبحاث www.mominoun.com

الرباط – أكدال. المملكة المغربية

ص ب : 10569

الهاتف : 54 99 77 537 212+

الفاكس : 27 88 77 537 212+

info@mominoun.com

www.mominoun.com

جميع الحقوق محفوظة © 2019

All rights reserved © 2019