أيقونوغرافيا الحب والجنس:

جمالية المكشوف والمحجوب

هند الصوفي

هدف هذا البحث المتواضع إلى تحليل مظاهر الحب والجنس بما يحملان من معانٍ ومدلولات وفقاً لتأرجحهما ما بين عشق الروح ولذة الجسد. وقد أخذنا أمثلة من التراث الفني العالمي، أمثلة تتفارق في أشكال التعبير تباعاً لاختلاف الحضارات وفلسفتها. كما تم الاستعانة بالمراجع والأعمال المتفق على قيمها الفنية، مكتفين بتحليل المضامين الجمالية فقط، علنا تمكنا من استنتاج خصوصيات لفنوننا المحلية في مجال التعبير عن العواطف والانفعالات الجياشة. لم يكن ذلك ممكناً إلا بعد **التنقيب** في الموروث الثقافي الفني وبعد **القياس** بالمقارنة مع فنون الغرب بشكل خاص. لن نستطيع عرض كل الأعمال الفنية التي ارتكزنا عليها في البحث، وقد نختار أحياناً أعمالاً معجونة بالعاطفة الجنسية أو بالعاطفة المجردة دون أن يكون هنالك صور لنشاط جنسي أو لأي عنصر إيروتيكي بشكل مباشر، والعكس ممكن أيضاً.

اقترنت التصاوير والمنحوتات بالرموز الجنسية منذ نشأتها الأولى. يقول «جورج باتاي» إن الفن يستمد جذوره في الشهوانية، في ما يربط الجنس بقدرات اللاوعي... وقد برهن من خلال تاريخ الفن أن الغريزة الشهوانية هي حاضرة وراء الظواهر الفنية بشكل عام، بدءاً بإغراءات الجسد إلى مفاتن الشخصيات المصورة إلى التساؤل عن الذات والنرجسية والهواميات

الغريبة والقلق والمخاوف والعلاقات الإنسانية بكل أشكالها...

ارتبطت هذه الرموز الجنسية بالخصوبة في العصور الحجرية حيث المبالغة في مقاسات الصدر والأعضاء التناسلية الأنثوية، إلى جانب وجود إشارات تدل على النوع والجنس لبعض العناصر المصورة على جدرانيات الكهوف...

كذلك، هناك تمجيد للذكورة في التعبير التشكيلي لأقدم الحضارات. في فنون بلاد ما بين النهرين مثلاً، استعمل النحت البارز على مقطوعات حجرية أخذت شكل العضو الذكوري المنتصب إلى الأعلى تأكيداً على هيمنة النظام الأبوي.

أما عصور «الأنتيك» فقد قدست إلهة الحب «أفروديت» كما لقبها الإغريق، والتي عرفت بـ«فينوس» عند الرومان و«عشتروت أو عشتار» في بلاد الشرق. وقد عبّرت مغامرات هذه الإلهة عن الحب والشهوة والغيرة، عن نشاط جنسي أقل ما يقال إنه تميز بالشغف والعنف. ولابنها «ديونيزوس» أو «باخوس» كما لقبه الرومان، إله الخمر والملذات، طقوس دينية يحتفل بها سنوياً بأساليب غريبة، يمارس خلالها أنواع محرمة من العلاقات الجنسية (الصورة رقم ١). فجسّد الفنانون إلهة الحب بأسمى الأشكال، كانت العارية الأولى بشكل تام تجرأت على إزاحة سترتها- وهي القماش المندلع الذي اعتاد الفنانون أن يحجبوا به الأماكن الحساسة خاصة في العري الأنثوي، وغالباً ما كانت السترة توحي بتفاصيل الجسد أكثر ممّا كانت تستر منه.

لمظاهر العري هذه لدى الإغريق بعد فلسفي وديني يجسد اعتقادهم بشمولية الإنسان: الروح والجسد وجهان لعملة واحدة. مما دفعهم إلى إعطاء الفكرة المجردة شكلاً محسوساً تجلى في الكمال الجسدي وفي الإثارة والشهوانية. هذا الفن الذي أشيد على قيم الإيمان الديني من جهة والإيمان بالأرقام وعلاقاتها المتجانسة من جهة أخرى، هو أساس الفن الغربي كما سنرى فيما بعد. وكما أن علم الأرقام يرتكز ويلتصق بعلم الرياضيات، وبالعقل الذي يتعالى بصاحبه ليقترب من العقل الأول ومصدره الله، لم يجد المصورون سبيلاً للتعبير الراقي إلا في استعمال الأحجام المثلى للشكل الإنساني. من هذا المنطلق يعتبر كل تمثال إغريقي مجموعة من أجزاء لأجمل الأجساد المعاصرة للفنان، يبحث عنهم وعنهنّ في كل مكان، فيختار صدر فلانة، وردفَيْ أخرى وساقَيْ ثالثة الخ...

يتمايز الأتروسكيون (سكان إيطاليا قبل تأسيس الإمبراطورية الرومانية) بعادات غريبة في تزيين قبور الأزواج من الأموات. يبدو الزوجان في أوضاع

حميمية، هي انعكاس للألفة والمحبة المتواصلة بين العالم السفلي والعلوي.

لم يكن باستطاعة الدين المسيحي أن يستوعب أشكال العري والمظاهر الشهوانية لفنون الأنتيك. فجردت القرون الوسطى تلك الأجسام من ليونتها وبسطتها حتى أمست مجرد إيحاءات بالبعدين، تحمل رموزها الروحانية وتتفانى في نشر تعاليم الدين محتقرة الجسد الزائل. صور العروسان والعروس على شكل حامل انطلاقاً من المعتقد الديني الرافض للعلاقة الجنسية خارج مبدأ الإنجاب. ولكن، على هامش هذا الفن السائد، وجد العديد من التصاوير الإيروتيكية، للخاصة أو لهوام الفنانين (صورة رقم ٢)، فقد شغفت هذه العصور بالتفنن في وسائل التعذيب والتعنيف والترهيب لكل كافر ومتمرد. وفي أواخر هذه الحقبة التاريخية تفاجئنا «جنة الملذات» لـ«جيروم بوش» كعمل يقع على مفصل انتقالي ما بين روحانيات القرون الوسطى ومشارف عصر النهضة. ما يبرر هذا العمل هو موضوعه الديني، يصور بوش يوم الحساب الأخير وعاقبة أولئك الذين ارتكبوا المعاصي، ومشاهد من هذه المعاصي التي تفوح منها نوستالجيا الطقوس الوثنية الديونيسية.

ويجمع العلماء على أن منحوتات المعابد الهندية في القرن العاشر تشكل حالة تيقظ للرغبات الجسدية، وما قيمتها الفنية الرفيعة إلا انعكاس للإيمان بأن البعد الإيروتيكي هو جزء من فلسفة شاملة للحضارة وللمعتقدات البراهمية في الهند. فالبعد الشهواني يفوق ما كان يصور في الغرب المحكوم بقيم الدين المسيحي. النتوءات البارزة، الخطوط التي تلف الجسد وتدوره وتعكس انحناءات دافئة وليونة ناعمة، نحالة الوسط المبالغ فيها والتفاصيل الايروتيكية كلها تختلف عن التعبير الإغريقي، ذلك لأن فكرة **عرض الجسد للتأمل هي ظاهرة غربية** بعيدة عن تقاليد العقل الشرقي...

الدافع الإيروتيكي في الفن الغربي

يقول «ميكلانج»: «الكلمة أمست جسداً ... كلها جمالية وحقيقة.» في عصور النهضة، لم يعد الجسد موضوعاً مخجلاً، أصبح أداة راقية، وسيطاً للشعور باللذة والمتعة. صور الجسد في علاقة جدلية ما بين الميثولوجيا والواقع المستمد من المعتقد المسيحي الذي ما زال سائداً وإن تجاوز في أشكاله العصور المسيحية الوسطى. إن شرعية الاستلهام من التراث الإغريقي–الروماني قد أدت إلى تنوع في مواضيع الحب والسرد الإيروتيكي، والوضعيات المثيرة، مما جعل عصر النهضة محطة أساسية ليس فقط من حيث الكم الهائل من الرسومات الشهوانية التي أنتجها

ولكن من حيث إنه حدد معالم المسار الحداثي المتمرد على السائد والجامد. كما حدد هذا العصر مبادئه التراتبية للمواضيع الفنية **واضعاً الجسد الإنساني والعري في أعلى سلم الإبداع.**

مما لا شك فيه أن مفاهيم الأفلاطونية المحدثة التي كرست عبادة **النبوغة** – Culte du génie – حيث يستمد الفنان النابغة إلهامه من الله، أعطت مطلق الصلاحيات للفنان. فحرر الفن وجدد بشكله وتساوى في فعل «الخلق» مع الإلهي، إذ استعمل للمرة الأولى مصطلح «خلق» – Créer/Create – لإبداع الفنان، فعمد إلى إثارة الحواس الجنسية ولو من خلال مواضيع الدين: حياة القديسين، لوط وبناته، سوزان والكهول... كما استعار من الميثولوجيا الإغريقو–رومانية ما دفع جرأته إلى تجاوز حرمة الجنس.

وفي التواصل مع عصر الباروك (القرن السابع عشر)، ازدادت الإشارات والعلامات الإيروتيكية في الفنون المقدسة. «القديسة تيريزا» امرأة في نشوة الجسد، تبهرها الرؤية والسهم الموجه إلى جسدها من قبل الملاك (صورة ٣). هذه الحقبة هي أيضاً غنية بمناظر الملذات السادية والمازوشية المؤلمة. أما الجديد المتجدد فهو موضوع «مشاهد النوع» – Scènes de genre – . في المضمون، تختلف هذه المشاهد عن المواضيع الدينية والميثولوجية معاً، إذ تركز اهتمامها في الملذات داخل البيوت البورجوازية المتنامية في المدن. وقد استغل فنانو «الروكوكو» هذه المواضيع فيما بعد للتعبير عن عادات الطبقة الأرستقراطية، وسهراتها وانحدار القيم في العلاقات السائدة بين أفرادها. فدخلت مواضيع جديدة كالاغتصاب، والعذرية المفقودة، خاصة فيما يتعلق بالساذجات من الخدم الوافدات إلى سوق العمل في المدن. وكان من البديهي أن يدفع هذا الوضع إلى تصاعد في استعمال التفاصيل والرموز ذات المقاصد الجنسية.

ولاحقاً، في القرن التاسع عشر، طغت التفاصيل السادية على تعابير الرومانسيين والمستشرقين منهم، وما أجواء الشرق والحريم والجواري إلا استسلام كلي للجسد. صورت المرأة مقيدة ورهينة، وأصبحت بهذا الشكل غاية اللوحة، تماماً كما أصبح الشعور الإيروتيكي هدف الفنون المرئية ووسيلة للتواصل بين الفنان والمشاهد. هذه الصورة للمرأة الرهينة هي من وجهة المنطق العام أداة لمتعة الرجل، تماماً كما تدل مشاهد الجواري في الحمام وفي السوق حيث يستطيع الرجل تلمس وتفحص الجارية المستسلمة وهي عارية قبل اقتنائها. وإذا ما ألقينا نظرة إلى صور

الجاريات العاريات، – Odalisques –، أدركنا حالة التأجج الجنسي، وهن مستلقيات بانتظار فقط من يطفئ نار الجسد المتعطش للحب. «الحمام التركي» تفوح منه شهوانية الأجساد المعروضة أمام ناظر يتنقل نظره، ويلامس بعينه ويطرب بصمت اللوحة... (صورة ٤).

هذا الإرث الرومانسي أصبح أمراً مفروضاً في أواخر القرن ال١٩، حيث تصاهر الفن مع علب الليل والمومسات والنوادي المغلقة. في هذه الأجواء التي تنصاع فيها المرأة للرجل، اهتم لوتريك بالعلاقات الحميمية بين العاملات والراقصات والمومسات. وتحدى «مانيه» الفنانين والمشاهدين والقيم الأخلاقية التي تفرق بين العاري – Nude – والمتعري – Naked –. عارية مانيه «أولمبيا» تحدق بالمشاهد دون أي خجل ودون أدنى شعور بالدونية، تخترق نظراتها أطر اللوحة لتعلن عن حريتها وترفض أي انصياع. وفي «الغذاء على العشب»، تتردد الصورة حيث الفتنة والإغراء الذي تعبر عنهما هذه السيدة العارية والجالسة أمام رجلين مستترين بكل ما أوتيا من ملابس، لا مثيل ولا سابقة لها في تاريخ الفن، فاعتبرت عن قصد فاتحة لفنون الحداثة (صورة ٥).

صور الرمزيون المرأة القدرية – Fatale – والمرأة التي تلتهم الرجل – Dévorante –، وعمل فنانو «الملصق» و«الفن الجديد» بجرأة ووقاحة لم يسبق لها مثيل في الفنون الغربية. وبدت الصورة تمارس عنفاً على المشاهد وعلى المجتمع (صورة ٦) وما قدمه «كليمت وشييل وغوغان» إلا خير دليل على ذلك. تتحول السادية إلى مازوشية إلى تعبير عن أحاسيس إنسانية عميقة (الشك، القلق...): «القبلة» لـ «رودان» و«الصرخة» لـ «منش» و«العلاقات الجنسية الجماعية» و«القبلة» لـ «كليمت»...

استبدل بيكاسو شكل المرأة الخاضعة بالمرأة المسيطرة التي تؤثر في الرجل بسحرها ويصبح في حال الانسياب التام. وقد كان «بيكاسو» أول من هشم وشوه في شكل المرأة منتقماً لضعف الرجل أمام مفاتنها. وقدم التعبيريون الألمان المرأة بأبشع الصور، وخصيصاً المومس. لكنهم صوروا «الزوجين» على قدم المساواة، مقسمين الأدوار بينهما حيث الطفل في أحشاء المرأة. وبذلك، تجاوزوا اختصار العلاقات باللذة الجنسية... إن المساواة تحول كل من المرأة والرجل إلى موضوع وهدف بذاته.

جاءت السريالية فأعادت تركيب الواقع بغية التعبير الكامل عن هوامية الفنان.

«الاغتصاب» لـ «ماغريت»، يصور وجه امرأة بواسطة التفاصيل الجنسية: الثديين مكان العينين، والعورى مكان الفم، الخ... كذلك «المحيط» حيث يُجَسِّد رجل عارٍ، ضخم وملتحٍ، يحتل ٣/٤ مساحة اللوحة، العضو الذكوري منتصب على شكل امرأة صغيرة. أما «بيكاسو» السريالي، فإنه يضاعف حجم العضو الذكوري بعلاقته مع الأشكال الأنثوية. ويتمرد حين يحمّل رموز العذراء ومادلين ميولا جنسية. لـ «دالي» أيضاً انحرافاته الـ «سادية-مازوشيية»، فـ «العذراء الشابة تحت تأثير المخدرات»، هي ثابتة في فضاء تتطاير فيه الأشكال الذكورية الجنسية، بعضها منتصب على فخذيها وعلى المؤخرة والبعض الآخر في حال الانتظار... يكاد لا يخلو عملٌ من أعماله من الرموز الجنسية (صورة ٧).

لقد دخلنا الزمن الذي أصبحت فيه الصورة الإيروتيكية أداة في النضال والدعوة من أجل الحداثة. وساهمت الاكتشافات العلمية في مجال التحليل النفسي في دفع الفن لإزاحة الستارة عن العالم الداخلي المختبئ في حنايا الجسد، عالم القلق والهوام. فتصاعدت رموز الشهوة. وجعلت نظريات «فرويد» الفنان فرداً يحدد ذاته من خلال نزواته الإيروتيكية. فعبّر بعض الفنانين عن مخاوفهم من الجنس الطبيعي، كما عبّروا عن عدوانيتهم للمرأة التي ترعبهم بقوتها. وجسّد البعض الآخر الهواميات والانحرافات الخ...

لا شك أن الفنانين الملتزمين في التمثيل هم أجرأ إنتاجاً للصور الإيروتيكية، لأن التعبير يكون فيها بشكل مباشر. إنهم يعكسون المجتمع الحديث وثقافة الثورة الصناعية والعقائدية السياسية لبدايات القرن العشرين. فقد هللت حركة «البوب-آرت» للحياة اليومية في المدينة المعاصرة: الكم الهائل للمنتجات الصناعية وكل ما تلفظه هذه الصناعات من فضلاتها، المجلات والمطبوعات والتزيينات الشعبية في محطات المترو، والمحلات التي تروّج الملبوسات المغرية والجلدية وصور البورنو، كلها نقاط ألهمت فن البوب-آرت في اختيار خاماته ومواضيعه من المظاهر الشعبية (صورة ٨).

وفي مقابل التمثيل والتجسيم والجرأة على فرض مواضيع الجنس، هنالك التجريد الذي لا يدلّ إلا على ذاته، لكنه يستعين أيضاً بعناصر ذات أبعاد جنسية. دي كونينغ لديه إيحاءات في تحوير أنموذج للمرأة منفجر العينين، مفتوح الساقين بوقاحة وقبح قد يثير اشمئزاز البعض وإثارة البعض الآخر...

بالرغم من كل هذه الثورة التحررية إزاء التحريم الجنسي المتوارث، يبقى

الجنس موضوعاً شائكاً، وتمثيله يمكن اعتباره نقطة بارزة في محطات الحداثة وما بعد الحداثة الغربية، كما سنرى فيما بعد. وقد بدى جلياً من المقدمة السريعة أن العري هو محور أساسي من محاور الفن الغربي، **وتأمل الجسد العاري هو ظاهرة غربية بامتياز**. قد يتطرأ البعض من الفنانين الغربيين إلى القول إن المواضيع غير الجنسية لا تجذب المشاهد إضافة إلى أنه يصعب مقاربتها، فمن الواضح أن معالجة مواضيع الرفاعة والتسامي والدين تزداد تعقيداً وصعوبة في المجتمعات المادية تحديداً.

فما هو العاري؟ هل هو مجرد جسد جرد من الثياب؟

الفنان هو رجل والجسد العاري امرأة

العري يفرض رؤية جسد متوازن، مكتنز، وواثق في ثباته، وبتعبير أدق، جسد أعيد تشكيله على حد قول «كلارك». دخل مصطلح العري في قاموس الفن بواسطة النقاد خلال القرن الثامن عشر للتأكيد على أن الجسد الآدمي محور أساسي لموضوع الفن. فالعري هو وسيلة التقييم الأساسية في الأكاديميات، وهو الدليل الثابت على جدارة الفنان وقدرته على تمثيل الواقع. ما يسمى بالعري في قياسات فن الغرب هو أشكال فن الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد {الفن الكلاسيكي}، تماماً مثلما تعتبر الأوبرا شكلاً فنياً أبدعه إيطاليو القرن الثامن عشر. بمعنى آخر، العري هو شكل وليس موضوعاً للفن، وفي بعده الكلاسيكي، ينشد الكمال ويبتعد عن واقع بشع، (يقول أرسطو إن الفن يتمم الجمال الطبيعي). إن نقطة انطلاق العري تكون في فعل التعري أو التجريد من الثياب. العري إذن هو الجسد الذي أعيد تشكيله وفقاً لمثل الكمال. بهذا المعنى، يعتبر العري فعل الانتقال من الواقع إلى الكمال، أو بتعبير فلسفي، العري -Nude/Nu- هو المفهوم – Connotation – بينما المجرد من الثياب -Naked- هو المفهوم بالذات -Dénotation-.

ويقول «دريدا» إن الإشكاليات تتطلب دراسة الشيء ليس بنفسه بل «بما يحيط» به. وإن موقع المعاني المتباينة بين ما هو داخله وخارجه ينتمي إلى منظومة القيم التي تتحكم في الخبرة الجمالية وفي الأطر الثقافية لعمل ما. وإذا كانت الجماليات ولدت «كخطاب للجسد» على حد قول «تيري أيغلتون»، لكنها تقصد بشكل أدق الجسد العاري الأنثوي كموضوع لا مثيل له بين مواضيع الفن في الغرب. فما هي معاني الجسد في منظومة الفن الغربي؟

إن العقل الذي يصنع الأشكال يُنسب إلى الذكورة، أما الجسد فإنه مفعول به يُنسب إلى الأنوثة. وإذ ينتمي الذكر إلى دائرة القدرات العليا للإبداع والعقلانية، تنتمي الأنثى إلى دائرة النقل والإنجاب. والعري الأنثوي حد فاصل بين ما هو فني وما هو منحرف، منحدر وفاسق. ومن هنا تأتي قيمته وأهميته الرمزية. إنه أنموذج للعلاقات الداخلية التي تنتج عنها نظم المعاني. وبإمكانه أن يرتقي إلى فئة «السامي» أو المهيب والجليل والعظيم، وهذه الرفاعة هي فئة ذكورية بامتياز كما أن «الجميل» فئة تتعلق بالأنثى. و«السامي» – Sublime – الذي يعرف عنه «ليوتارد»، قياساً بالثغرات بين مفعول الموضوع في شكله والفكرة أو المضمون المعرفي، «السامي» هو إدراك اللامعروض. هذا العاري «السامي» بإمكانه أن ينحدر إلى مستوى الخلاعي والإباحي الذي من شأنه تحويل النزوات الجنسية للناظر ونقلها من مستوى التأمل والفكر إلى مستوى الحركة أو الفعل. غالباً ما يتحقق ذلك كلما اقترب العمل في طرازه من الواقعية. في هذا الإطار يمكن اعتبار التصوير الفوتوغرافي خير وسيط للتمثيل المبتذل، نظراً لقدرته على التحريض والتنبيه الجنسي.

تفضل «ليندا نيد» استعمال مصطلح التحريف -Obscenity-، وتقصد به كل ما هو مفسد، منحل وفاسق، كل ما يهدف إلى الإضلال والشر والتشويش للنظم المتعارف عليها. إن الفن الرفيع المعني بجمالية العري يبتعد عن ابتذال مجلات الشهرة، ويتجنب الوقوع في فخ الإيروتيكي الرخيص وذلك بحذف التفاصيل الحساسة وتبسيطها، وبالتخلي عن الألوان الفاقعة. إن المقاربات السيميائية تبين كيف أن الصور مشفرة، وكيف أن الجسد ينحاز للنوع الاجتماعي وللماجن في تفاصيل اللقطات وفي رموز الأمكنة.

في سؤال طرحه أحدهم على «رينوار»، «كيف تصور ويداك تعانيان من التكلس؟»، يستدرك دور «العضو الجنسي» خاصته وذلك بإشراكه في عملية التلوين وفي المسار الإبداعي... يصف «كاندينسكي» معاناته في الإبداع بما يلي: «أتعارك مع الخامة،... أسيطر عليها إلى حين انصياعها لرغباتي. في البدء، تقف كالعذراء العفيفة الطاهرة... وتأتي الفرشاة العنيدة لتتغلب (بضرباتها) هنا، ومن ثم هناك، بكل ما أوتيت من قوة، تماماً كالأوروبي المستعمر...». عملياً يبدأ الفنان عملاً إبداعياً، وذهنياً يقوم بفعل اغتصاب للمرأة هنا، وهي الخامة البيضاء... ويشبهها بالمستعمر الذي يسيطر ويمتلك الآخر.

عودة مجدداً إلى «دريدا» الذي يلحق الطراز الفني بالذكوري، والخامة المقاومة

بالمرأة، أما الأداة الذكورية فهي القلم، أو الفرشاة أو أي آلة حادة (ومدلولها القضيب الجنسي الذكوري) والموروث الفني مليء بهذه الرموز كما رأينا سابقاً (صورة ٣)، وكما سنرى فيما يلي.

يقول «بول فاليري» إن «العري للفنان كالحب للشاعر، ... وهو (العري) تراث لفن الغرب.» لكن «دانكن» لها وجهة نظر نسوية حين تعلن: «يبرهن العري أن الفن هو دافع لإيروتيكية الذكور.» ولكن عندما يود الفنان أن «يبرهن عن مقدرته» في الفن، أو عندما يتوق للعودة إلى الأساس والهوية، يصور مظاهر العري. إن العمل الإيروتيكي يربك ناظره الذي يتأمل ويتلذذ. هذه اللذة المسروقة هي، من وجهة نظر التحليل النفسي، انحراف!.. ومن المثير تحليل الوقائع التالية التي تؤكد هذه النظرية: اندس «براكسيتيل» ذات ليلة في خدعة وضع فيها تمثاله «افروديت دو كنيد» وترك آثار النشوة على فخذيها. هوام رجل مهيج وقع في غرام ما يبدعه.

كذلك يحكى أن «اريتينو» في القرن السادس عشر، قد أبدى إعجابه الكبير بواقعية «فينوس العارية» لـ «سانسورينو» قائلاً: «إنها تملأ أفكار كل من ينظر إليها...».

كما يعترف أحد محبي المكتبات أنه كان يصعد ليلاً حين لا موظف في المكتبة ليقبل بشغف وانحناء صورة «فينوس ميديتشي» في عدة نواحٍ من جسدها المقدس. إنه الانحراف! الذي يجر صاحبه إلى سوء التصرف في فعل الجنس خارج المقبول به في المجتمع... ويدفع بالمبصر إلى البصبصة في اتجاه عري آخر...

الظاهر والباطن

إن العهد القديم غني بقصص المبصبصين «سوسن والمسنين» مثلاً، حيث العارية لا تعلم أنها عرضة للنظر أو أن خوفها يزيد شهية الناظر. في الكثير من الأحيان، عمد الفنانون إلى اصطحاب العارية بالمبصبص الذي يقف في مكان استراتيجي عله يحسن الرؤية. البصبصة والعجز سواسية، كالعجز والسادومازوشية. والفنان هو في موقف المبصبص العاجز... كذلك فإن «تحكيم باريس»، «الثلاث جميلات»، فـ «فينوس» و«الحمامات التركية» و«المايا العارية»، هي خير مثال على ظاهرة البصبصة – Voyeurisme – في مناظر الفن الغربي...

أما أكثر ما يثير شهوانية الناظر فهو تمثيل صور الجماع، ومنهم من رأى فيها أيضاً مواضيع تعبر عن العجز الجنسي. وأكثر من تجرأ في رسومات الجماع هم

الرومنسيون. هذا الموضوع المربك، يفصح عن معاني العناق والعاطفة والحنية دون الشعور بالذنب. لقد انتهى الزمن الذي كان الفنان يخادع فيه بالمواضيع العاطفية ملتجئاً خلف مواضيع الميثولوجيا والدين. الفعل الجنسي ينتج الأحاسيس العنيفة. قد يرى الرجل لذته موجودة بامتياز في الأعمال التي تعالج قصة «جوزف وامرأة بوتيفار» حيث يبين الفنان هوامه بقالب السرد أولاً، ومن ثم بالشعور والانفعال الجنسي.

الانحرافات الجنسية متواجدة بكثرة في الفن الإغريقو- روماني، من الطقوس الديونيسية إلى «الستير» – Satyres – (صورة ١)، وهم قوم أنصاف بشر من الأعلى وماعز من الأسفل، يعتبرون بمثابة رمز حيّ للغرائز الحيوانية لدى الإنسان... كما كانت القرون الوسطى شغفة بتصاوير الانحرافات (صورة ٢) وسبل التعذيب ووسائله. هنالك أيضاً مناظر اللوطيات التي ألحقها «فرويد» بلذة «البصبصة»، من حيث إنها تتعلق بإشكالية «الخوف من الخصي» أو بتر العضو الجنسي لدى الرجل بشكل عام. فالمرأة التي تتصرف وكأن لها عضواً ذكورياً تهدئ مخاوف المشاهد الذكر، إذ لا يكون لديها أي نية لسلبه عضوه الجنسي. ويبقى أن حرمة اللوطية الذكورية في مظاهر الفن هي أشد من اللوطية النسائية، وإن بدت بأشكال مستترة كـ«ميكلانج» الذي صور القديس «جان» يشد إليه التيس الذي استبدل به النعجة. وقد فسر الباحثون ذلك كترميز لتحقيق شهوة جنسية من خلال فحولة التيس.

وبالعودة إلى خوف الذكر من الخصي، وبشكل أدق، يخشى الرجل المرأة الخاصية أو الباترة. هذا الخوف هو ظاهر في موضوع «جوديث»، البطلة اليهودية التي قطعت رأس «هولوفرنس» قائد الجيش البابلي، بمساعدة خادمتها، وذلك بهدف تحرير شعبها من ظلمه. لاقى هذا الموضوع رواجاً منذ أواخر القرن السادس عشر. فالرأس الذي يقطع غالباً ما يكون «اوتوبورتري»، أي صورة ذاتية للفنان الذي يخشى البتر. أما الذي يقوم بعملية البتر فهو غالباً الأنثى: «لا بريماتيس» تبتر عضو «الستير»، و«أرتيميزيا جنتلسكي» الفنانة الوحيدة التي تألقت وحصلت على جدارة من قبل الرجال المعاصرين لها في القرن السابع عشر، ركزت على موضوع قطع رأس «هولوفرنس» (في ذلك الزمن، كان يسمح للسيدات برسم الطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية ....)، وقد يكون اهتمامها الذاتي بهذا الموضوع هو ردة فعل وانتقام من «الذكر»، بعد تعرضها لعملية اغتصاب من قبل أستاذها...

لكن، كيف يترجم الفنانون خوفهم من البتر؟

بالعدوانية والسادية تجاه النساء (لوحة سوق العبيد) مثلاً حيث يُخضع الشاري الجواري للفحص و«الدسدسة» بشكل مهين. تأخذ السادية ضد المرأة قالباً رمزيا أحياناً، مثل على ذلك «لوكريس»، البطلة العفيفة لـ«كراناك»، التي فضلت الموت على ضياع الشرف. تقتل نفسها بخنجر (مدلوله كما ورد سابقاً هو العضو الذكوري) بين الثديين وعيناها لا تخفيان لذة هذه التضحية. الرمزية هنا واضحة، الخنجر هو العضو الجنسي، المنديل يعبر عن البراءة المفقودة، العقد هو العبودية. أما «لوكريس» لـ«فان كليف»، فهي تعبير عن نشوة لذيذة أليمة، وما الثوب المفتوح إلا تأكيد على الشحنات الإيروتيكية للعمل.

تصاوير الانحرافات السادية والمازوشية تتعلق أيضاً بأوجاع وألم أبطال المواضيع الميثولوجية والدينية المشروعة أصلاً، حيث تأخذ السادية مداها الأقوى: الجنازير والأسهم الدامية تقيد الشهداء وتنزف دم القديسين. وإذا ما رجعنا إلى موضوع «سامسون» الذي قصت «دليلا» شعره بعد ما فتنته، فقد قامت «دليلا» بدور المرأة الخاصية للرجل، وما عيناها اللتان فقأتهما إلا رمز واضح للخصيتين...

وأخيراً، هناك شكل آخر من الانحرافات الجنسية في المناظر والتصاوير يتجلى في مواضيع سفاح القربى، مثل على ذلك «لوط وبناته»... هذا الموضوع الذي استمد شرعيته من الدين، أعطى الفنان فسحة من الحرية في التأليف وإنتاج المعاني. وتصوير العلاقات مع الخنثى – Hermaphrodite – مستلهمة من المواضيع الإغريقية.

تأخذ الرموز الجنسية أشكالاً متعددة. الثعبان رمز مدلوله «الوخز»، أي العضو الجنسي الداخل في المرأة للدغها، وقد تبدو هذه المرأة مستلقية بعد الرعشة الجنسية، ويفوح من العمل مزيج يخلط ما بين الموت والنشوة... هذا وإن العديد من الأعمال الفنية حامل لأبعاد شهوانية، علماً أن موضوعها الأساسي لا يعني ذلك. في عمل يكرم «انتصار البطل»، تضع إلهة الانتصار، وهي امرأة مجنحة مكتنزة وعارية حتى الوسط، تاجاً على رأس المقاتل بينما يوجه خنجره باتجاه ساقَيْها، وتحديداً يصوب الخنجر باتجاه نقطة حساسة مستترة وراء ثنيات القماش، وطبقاً لما سبق، فالخنجر يحمل مدلولاً قوامه الوخز، والوخز هو رمز لدخول العضو الجنسي كما ورد.

الحورية رمز آخر للمفاتن الجسدية التي تفتن المخيلة الذكورية. فالعلاقات مع عالم الحيوان موجودة منذ أقدم العهود، خاصة في الرسومات اليابانية حيث يقيم

الأخطبوط علاقة مع ابنة الصياد أو امرأته. وفي «لادا والتم» يتجسد الإله بشكل حيواني ليقترب من المرأة (صورة ٩)... دائماً كانت المرأة هي التي تقترن بالحيوان لمتعة الناظر الذكر... الثور الأسطوري لدى بيكاسو، حيث الفتاة المستلقية المهددة من قبل الشكل القضيبي المنتصب، وغيرها، كلها نماذج للجماع الجنسي الذي يوحد ما بين الحيوان والمرأة/الشيء. في الحقيقة، إن ما تعبر هذه الصور عنه ليس إلا هواميات ذكورية...

في الخطاب الجنسي المعاصر

إن تطور الفن في القرن العشرين، ومسيرة الحداثة وما بعد الحداثة قد حطما كل القيود. وقامت ثورة جنسية هائلة، نتج عنها مئات الصور الإيروتيكية. ولكن الجنس كموضوع محرم من شأنه أن يولد ردة فعل رافضة. ما هي عوارض هذا الرفض وأشكاله؟

قدم الخطاب النسوي نقداً لاذعاً للتصوير الذكوري ولمنظومة الفن القائمة على إشباع الرغبات الذكورية. في هذا السياق، يمكن اعتبار «الحمام التركي» (صورة ٤ و١٠)، لـ «سيلفيا سليغه» ردة فعل نسوية لموضوع اختاره الرجال أصلاً لتشييء المرأة. هدفت الفنانة من وضع الرجال في الحمام إلى تعرية الهوامات الذكورية، وعرضها بأشكال سخيفة أو إذا صح التعبير تسخيفها. وتكاثر الفن النسوي في ستينات وسبعينات القرن العشرين ليضع حداً للفروقات في التصرفات بين الرجال والنساء. وإن استعار هذا الفن مظاهر الجنس، فلم يكن القصد من ذلك إسراف إيروتيكي، بل فقط وسيلة تعبير. وإذا ما ألقينا نظرة إلى منحوتات «نيكي دو سان فالل» المستلقية في الساحات العامة (صورة ١١)، نرى أن طابع الأمومة هو الذي يطغى ويطبع عناصر وانحناءات ووضعيات هي جنسية من حيث الشكل فقط وليس في مضمونها. إن الفن النسوي ركز بشكل عام على خامات ذات صلة بالمرأة (سيراميك، قماش أو خياطة...). هذه الخامات التي أبدعت النساء في إنتاجها عبر السنين وأغفلها تاريخ الفن المدون من قبل الرجال. هذه الخامات وإن لم تكن رائجة الاستعمال في الإبداع الفني، إلا أن القصد منها ليس إلا التأكيد على دور المرأة المسلوب وعلى تقنيات عملت بها منذ أقدم العصور دون أن يعترف عالم الرجال المهيمن بقيمتها الجمالية .

في هذا السياق، قصة طريفة تعبر عن موقف نسوي تجاه العري الذي هو التراث الفني الغربي بامتياز. «الروكبي فينوس» (صورة ١٢)، مثال فريد للعري،

قيّمت من بين أهم أعمال «فيلاسكيز». قدمت عام ١٩٠٦ للمتحف الوطني في لندن. جميلة، تمتاز إطلالتها بالصحة الجيدة وبالقدرة على الخصوبة (الأرداف الواسعة الانحناءات...)، اعتبرت فخراً في اقتنائها، وبالتالي اكتسبت دلالات وطنية. عام ١٩١٢ و١٩١٤ كانت الحركات النسائية تناضل من أجل الحق بالتصويت في الانتخابات النيابية وقامت بأعمال شغب وتخريب للممتلكات العامة. حرصت السلطة على الحفاظ على الممتلكات العامة وخصت بالذكر «الروكبي فينوس». لماذا اعتبرتها هدفاً بحد ذاتها؟ لأنها مثال للجمال الأنثوي، للعرى، ولأنها ثروة وطنية تمايزت عن سواها.

القضية في هذه المقدمة هي من قبيل العين بالعين والسن بالسن بالنسبة لـ «ريكاردسون»، إحدى المناضلات النسويات التي اقتحمت بعنف رمزاً من الرموز الأنثوية المعتبرة لدى السلطات القائمة (الذكورية). و«ريكاردسون»، رغم كونها من محبي الفن، اعترفت بأن يدها قد سبقتها لتتلف شيئاً ما «غالياً» ومكرساً لدى السلطات التي تصر على تجاهل المطالب النسوية. تقول «ليندا نيد» إن «ريكاردسون» أعطت المزيد من المعلومات حول هذه العملية لاحقاً في مقابلة عام ١٩٥٢، فصرحت: «لم أتقبل الطريقة التي كان الزوار الرجال ينظرون إليها طيلة النهار.» تقع الأزمة إذاً بين شكلين متناقضين: رموز النظام البطريركي المتمثل بـ(فينوس العارية)، والمناضلة وفعلها الهجومي «المنحرف» عن النموذج المتعارف عليه. أما «فينوس»، فكانت الضحية المصابة بالجروح، ضحية «تنزف» (وفقاً للعرض الإعلامي الذي ركز أيضاً على العنف المقابل)، والقاتلة والمعتدية (كما صنفها الإعلام) قصدت جسد المرأة أكثر منها الصورة. الفعل يرمز إلى رفض الثقافة البطركية في الشارع، وفي المتحف. تحدق «فينوس» نحو المشاهد من خلال المرآة، تغريه بنظراتها، تشده وتدعوه للبصبصة. يتكفل الطفل المجنح بالباقي، عبر نظراته المعبرة. فهو العشيق، «أوديب وأمه»، ومن جهة أخرى، هو رمز للملذات الدنيوية (إله الخمر...) ...

في هذه الحال يكون اقتحام «ريكاردسون» فعلاً ذكورياً، لأنها تركت علامات يديها (الأداة، القلم، القضيب...) على اللوحة التي تقدرها فنياً. والعري ليس مجرد فنان ذكر مبصبص، بقدر ما هو نموذج للرؤية والرغبات الذكورية. إذا اعتبرنا أن تمثيل العري هو تمثيل المرأة في النظام البطريركي، فإن الفن النسوي اعتمد الحق في تمثيل المرأة في مساحة خاصة ضمن علاقات النظم والإشارات المهيمنة في الفن من جهة، وفي الأيديولوجيات النسائية من جهة أخرى.

هذا الهجوم على «الروكبي فينوس» ألقى الضوء على وجهة نظر نسوية متمردة

على شكل الإنتاج الذكوري وعلى إخضاع الجسد العاري. وإن ما أنتجته هذه اللوحة من تعددية في المعاني، إضافة إلى ردات الفعل النسوية في الفن، هو أساسي لفهم النسوية في مقاربتها للصورة.

الصورة جزء من مسار يحاور جمهوراً، وهي في علاقة بالخطاب والأطر السائدة، وهي في تجاذب بين العمل الفني والفروقات الجندرية–الجنسية. نستنتج مما سبق أن الفن النسوي هو تفكيكي، غايته تمثيل الهوية النسائية ومساءلة القيم الفنية السائدة وإنتاج معان جديدة للجسد النسائي. لقد أتم استبدال المرأة من موضوع مطواع، مستسلم إلى موضوع متحرك، منفعل، كما عبر عن حق المرأة في تمثيل جسدها وهويتها الجنسية. من هذه الزاوية أدرجت مواضيع كانت ما تزال محظورة، -Tabou-، كالعادة الشهرية مثلاً. وعلى حد قول «تيكنر»، النسوية هي ردة فعل للتمثيل الموروث، إذ تعتبر أن العيش ضمن الجسد النسائي مختلف جداً عن النظرة الذكورية له. للنساء أيضاً إيروتيكية خاصة من وجهة نظرهن. أن يكتبنها، أن يصورنها ويرسمن قصصهن الشخصية ليس كصور الآخرين عنهن، ذلك يعني أن يكتسبن سلطة، وأن ينتجن المعرفة والعديد من المعاني...

على سبيل المثال، أثبتت الدراسات الأخيرة أن النساء هن أكثر المستهلكات لأفلام البورنو، ولم يقتصر دورهن على هذا الحد، بل تعدينه وولجن باب الإنتاج والإخراج والتمثيل. يوجد حالياً إنتاج إباحي لجمهور نسائي، وأكثر ما يهدف إليه هو تلقين الأزواج، وإيجاد حلول للمشاكل الجنسية في إطار العائلة. ولم يكن ذلك ليتحقق لولا اكتشاف المرأة لرغباتها الجنسية.

في تاريخ «الجنسانية» – Sexualité – لـ«فوكو»، هنالك طريقان للمعرفة عن الجنسانية. يخص بالفئة الأولى الشعوب القديمة وغير الغربية، حيث لا يقترن التعريف عن الجنسي بالتعريف عن طبيعة المعرفة. والفئة الثانية تعبر عن المجتمعات الغربية الحديثة التي تبحث عن الحقيقة العلمية للجنسانية. إنها موقع لإنتاج القوة والمعرفة. تكلم «فوكو» عن مواقع الطبي والتحليل النفسي والشرعي والمحرم التي تساهم في إنتاج المعرفة. لكنه نسي «التكنولوجي» الذي ساهم في إنتاج المعرفة، فنرى كيف أن الكاميرا تتتبع الأجساد النسائية دون الذكور وتلصق بها مؤثرات خاصة. وبعبارة «فوكو»، إن التكنولوجيا وعلم البصريات الجديد استمر في إنتاج المعرفة والقوة المتعلقة بالجنس. ويكاد يكون الفن المعاصر في غالبية إنتاجه من وسائل مرئية وموسيقى ومسرح وتشكيل فني مجرد إثارة جنسية لا غير، خاصة

بعد انهيار القيم التقليدية المحافظة. وحتى أن العري الذكوري أصبح حاملاً لإيروتيكية لواطية أوجدت لها حركة فنية معاصرة. فاخترق «مابلثورب» كل المحرمات حين ركز على عالم اللوطية الذكورية في أجواء «الأندرغروند» والسادو-مازوشية في سان فرانسيسكو، خلافاً لما قام به آخرون في مجالات اشتهاء المغاير، وخاصة الجنس البشري الأسود اللون مماهياً إياه بقضايا الجنس فقط. أما «جيلبير وجورج» من جهة، و«بيير وجيل» من جهة أخرى فكل منهما يعمل كزوجين لوطيين متشاركين في مجالات الإبداع ... وتبقى هذه الإبداعات والأشكال رهان التحرر الجنسي ومعاناة عابرة.

لقد حاولنا التركيز على السمات الأساسية لتصوير الجنس في الفن الغربي من خلال التطور الذي لحق به. ما هي الرؤية المقابلة لمواضيع الغرام في المنمنمات، وهي الكتب المصورة في الموروث الثقافي المحلي؟

هذا العاشق الولهان

في هذا العالم الخاص بالرجال، لا مكان للمرأة والجنس، ولو كان الغزل فئة هامة من مواضيع الأدب العربي، ولو أن المنمنمات أبدت اهتماماً خاصاً بهذا النوع الأدبي. ويعتبر «حديث بياض ورياض» في القرن الثالث عشر، من أهم المنمنمات التي عالجت قصص الغرام. وللأسف فإن العديد من هذه المنمنمات قد فقد أو أتلف بعض من أوراقه. يتضمن هذا الكتاب قصصاً على غرار قصص ألف ليلة وليلة. «بياض» ابن لتاجر شامي يميل إلى الشعر ويرافق والده في سفره. في أحد الأيام تبعته «رياض»، وهي مرافقة لسيدة عالية النسب، وجذبته إلى لقاء سيدتها والمرافقات لها، فوقع في غرامها. وتعاقبت الأحداث: فراق، مشكلات مع سيدتها ومع أبيها الذي جذبته «رياض» بعذوبتها، المراسيل والرسائل... إنه ذلك العشق العذري الذي يعبر من خلاله المحبوبان عن شجونهما بالشعر والغناء والمناجاة، قد يصل الحد فيه إلى المرض والجنون والوقوع في إغماء كما سنراه في المشاهد التصويرية المرافقة للنص.

في إحدى المنمنمات يسلم «شامول» الرسالة من «رياض» إلى «بياض» التائه في حديقة على جانب النهر، وبقرب قصر خارج المدينة. إن هذه التفاصيل بأهميتها هي رموز للعشق في أعلى مراتبه كما سنرى لاحقاً. في منمنمة أخرى نرى «بياض» واقعاً على الأرض في حالة اللاوعي بعد أدائه وصلة غنائية تعبر عن شجونه، في جو يتضمن مشاهد للمحبوب. وفي مشهد لاحق، ينشد «بياض» حبه على العود أمام

سيدة «رياض» والمرافقات اللواتي بدون منجذبات إلى الموسيقى والشعر الجميل، بينما تنظر الأخريات إلى السيدة لمراقبة كل انفعال (صورة ١٣).

إن الكتب العلمية الطابع والتي غلبت في رسوم المنمنمات العربية لم تخل من رموز الحب الذي طغى عليه الفكر الاستمراري للبشرية والمتمثل بمشهد «الوضع» في مقامات الحريري، أو بشكل مجازي في صورة البطة الجالسة على البيض (كتاب الحيوان للجاحظ)، أو عائلة البط المكونة من الذكر والأنثى والصغار في مسيرة أنيقة، لبقة ورائعة من حيث بساطة التكوين. هنالك أيضاً «زوج» من طائر النسر في محاولات للتجاذب والتزاوج. وعلى خلاف هذه التصاوير، هنالك الجدرانيات والفسيفساء، حيث ينقض الأسد (رمز الذكورة)، على الغزال رمز الصبية اليانعة.

الزخرفة المرافقة للنماذج هي من أرقى أشكال التجريد، مثال أفلاطوني لا يقابله جمال مماثل، وهو حامل لدلالات روحانية: المعنى الآخر للصورة، المعنى الذي يتضمن المحمول الثقافي.

كثرت في المنمنمات الفارسية صور الحب الدنيوي والعشق الإلهي. وعلى خلافهما في الشكل الدال إلا أنهما يلتقيان في المضمون والمدلول. تقوم لقاءات المتحابين في الجنائن، ومن المعروف عشق هذه الجماعة للحدائق وتخصيصها بيوم هو بمثابة عيد يمضون فيه الوقت خارجاً في الطبيعة. والجنينة هي الجنة المصغرة وهي ذاكرة للجنة الموعودة. وقد كثرت فيها الزخارف النباتية والأشجار والفاكهة. والتقى العاشقان في رحابها بصمت عميق أكثر ما يوحي به هو الاحترام والانبهار المطلق لآيات الجمال وحيث يصبح الكلام لا يليق. ويأتي التصوير بالبعدين، وتشكل الأثواب المزركشة حاجباً يمانع كل بصبصة مسيئة في نواياها، ولا ينبعث من هذه الأجواء سوى الأحلام الصافية.

في الكشف عن المستور

إن معظم المنمنمات العربية حجبت وجود المرأة والعري. وإن مواضيعها اقتصرت غالباً على التصوير العلمي ومجالس الحكام، على الخيام والقرى، الخيول والجمال، القصص الأدبية والغرامية. وإذ بدا عدد النساء قليل أو ثانوي، إلا أن «ساعة الولادة» لمقامات الحريري (صورة ١٤)، تعتبر فريدة في موضوعها وغريبة في تفاصيلها. هنا داخل هذا المنزل نشهد تفاصيل ولادة متعثرة. يكشف التركيب التشكيلي الذي يعتمد على مبدأ الشفافية بناء هندسياً يتألف من ست غرف. تسرد كل غرفة مشهداً في علاقة مركبة مع المشاهد الأخرى. المشهد الرئيسي في الوسط

يمثل، وبشكل قريب للواقعية، امرأة في وضعية الولادة، ساقان منفتحتان تفاجئان المشاهد الذي يشارك في الوضع. والداية أيضاً في المقام الأول، كاشفة عن ساقيها، لكننا لا نرى سوى الساق اليمنى في أسفل الصورة وهي منهمكة في تسهيل الوضع تساعدها امرأة أخرى. في الأعلى نرى الزوج العالي المقام في قلق وخشية مما يحدث. على الجانبين في الطابق الأول الخادمات يهرعن لتأمين المستلزمات من ماء ساخن، وبخور.... أما في الطابق العلوي وبموازاة الحاكم، فيقف من جهة أبو زيد وهو بطل القصة، يدعو ويصلي ويكتب حجاباً من أجل سلامة الوضع وتسهيله، ويتعمق من الجهة الأخرى عالم بأمور الفلك والتنجيم ليتنبأ للمولود بمساره في الحياة... إن اللون الأسمر الغامق للجسد ليس إلا انتماء للمكان الذي يحصل فيه الوضع (في إحدى الجزر الهندية)، تبعاً للنص المرافق، إلا أن العالم الفلكي وكاتب الحجاب ذوا ملامح عربية وهما بطلا القصة... أما الانفصال لعالم الرجال العلوي فمفاده المجتمع الذكوري والقدرات الفكرية الهائلة (عالم فلكي، كاتب الحجاب) والقريبة من عالم المثل ومن العقل الإلهي. فيما يتمثل العالم الدنيوي بالنساء وبالنجاسة. وما استعمال اللون الأحمر للفوطة التي تستعين بها «الداية» لتنظيف المرأة التي تلد إلا خير دليل على ذلك.

إن شكل الجسد العاري ووضعيته يوحي بالخصوبة. المرأة ليست عارية كلياً، ترتدي ثوباً كشف فقط على أماكن الولادة، وهي مزينة بالحلي الكاملة (العقد، الأساور، الخلخال) وكلها رموز مثيرة للرغبات، وقد فتح ثوبها لأحكام الضرورة، وتعلقت نظراتها بالداية التي بدورها تصدت للناظر وحجبت عنه المباح، فيغض من نظره وفقاً للآية الكريمة «قل للمؤمنين أن يغضوا النظر...»، ويصعد إلى العالم الفوقي المتمثل هنا بالطابق العلوي الذي يجلس فيه الرجال. من المعلوم أن الطابق السفلي عادة مخصص للعامة ولاستقبال الرجال، بينما في الواقع وخلافاً لما صور، فإن الطابق العلوي يحجب رؤية النساء من قبل العامة. هذه المنمنمة نادرة وليس لها مثيل في تاريخ الفن التصويري الإسلامي، وإذ إن المنمنمات أعمال للخاصة وليست شائعة، فلا نعرف الكثير عن ردات فعل السلطات الدينية والرقابة العامة. واعتبرت المنمنمات من الفن الدنيوي الذي ازدهر بتشجيع من الحكام الذين تباروا في اقتناء المجموعات.

أما «الكاما–سوترا»، فهي شريعة للحب بامتياز، وعلم للتلذذ بالحياة، كتبت من أجل «الناس الطيبين» لتيسير أمورهم الجنسية في إطار التشريع بحيث يتناسق مع نزواتهم وأفكارهم. لا نعلم الكثير عن المؤلف، سوى أنه مهتم بيوميات جماعته،

بمشاكلهم بأحاسيسهم وملذاتهم وآلامهم وانحرافاتهم وعلاقتهم بالقيم الدينية وكيفية اختراقها دون الوقوع في الإثم. «كاما» تعني إشباع الحواس، و«الكماسوترا» هي فن اللذة وكيفية الوصول إليها، كتبت باللغة «السنسكريتية». ينطلق الكتاب من القيم الأرضية الثلاث: الواجبات، الممتلكات والحب. وعلى المرأة التي تزاول مهنة الغواية أن تتقن أربعة وستين فناً من شأنها الارتقاء بنوعية الحياة، كذلك على الرجل الذي يريد امتلاك قلوب النساء أن يكون على إلمام بالفنون إلى جانب القدرة على الإقناع والخطابة والحضور المبهر. وتتوسع فصول الكتاب في كيفية اختيار النساء للمعاشرة الجنسية، في الأوضاع الجنسية وفئاتها وفقاً لأحجام ومقاسات الأعضاء الجنسية وتجانساً مع شغف العشق، إضافة إلى أشكال الحب (الملامسات، القبلات، استعمال الأسنان والأظافر، العضعضة، التنهدات، الأنغام، توزيع الأدوار وتبادلها، التجارة الجنسية والعلاقات مع عدة فئات...)، وكل ذلك بأسلوب إرشادي تعليمي. في اختيار الزوجة، تختلف المعايير إذ يبحث الكتاب في كيفية مغازلتها واكتساب ثقتها، إلى جانب المهاترات التي على المرأة أن تقوم بها لإخضاع رجلها. وهنالك فصل خاص بالزوجة وتصرفها في غياب زوجها ودور الزوجات الأخريات، والزوجة القبيحة، أو الزوجة المحتقرة... ويبيّن فصل آخر عن العاشقين الزانيين وعن العلاقة مع الغانيات والمومسات وعن مراقبة الزوجات وعن حريم الملك وعن اختيار العشيق المناسب وعن سحب المال من العشيق قبل التخلص منه. وفي الفصل الأخير دور أساسي للأسرار وللسحر والتنجيم ودورها في تنمية اللذة (وصفات ومساحيق ومشروبات تلهب الرغبات وتعزز الرجولة وتقوي الانتصاب).

من هو الذي قام بتصوير المنمنمات لكتاب «الكاماسوترا » ولأفكاره، لا نعلم الكثير عنه سوى أن هذه المنمنمات الفريدة في تصوير مشاهد الحب والجنس تنتمي في طرازها التشكيلي الفني إلى جمالية الفن الإسلامي السائد في القرن السابع عشر في الهند، العصر الذي أنجزت فيه هذه المنمنمة ولو أن مضمونها يعود إلى فكر الحضارة البراهمية. إن هدف هذه المنمنمات وبالدرجة الأولى هو إرشادي، تعليمي– ديني، وما البصبصة التي قد تراودنا في النظر إليها إلا من باب اكتساب المعرفة، تيمناً بالمنمنمات العلمية التي ظلت رائجة طوال العهود الإسلامية. أما الملاحظة الثانية التي تثير الدهشة فهي الاحتشام، إن ممارسي وضعيات الحب والجنس، الغريبة من حيث تنوعها وشحنتها الإيروتيكية الخيالية، هم في كامل أناقتهم يرتدون الثياب والحلي ولا يكشفون إلا على ما يريد الكاتب أن يوضحه بواسطة المصور (صورة١٥). فننظر إلى الرسالة الموجهة للقارئ ولا نتوقف عندها بل تجول العين

في كل ما يكوّن أجواء اللوحة: المكان وغالباً ما يكون في الجنائن، أمام النوافير، على الشرفات، أو في دفء غرفة وفراش لا يتخلى عن عناصر الزخرف النباتي بشكل خاص في المفرش والسجاديات والأشكال المعمارية، على الجدران والأثاث الخ... ومن أهم سمات هذه الأعمال وخاصياتها أنها تفردت بالبعدين عن سائر التصاوير الشهوانية للفن الغربي.

ما وراء الحجاب

إن السمات الجمالية لتصوير أجواء الحب والجنس أخذت في الشرق خاصيات مغايرة تماماً لما يقابلها في الغرب. وإذا كان الغزل من الأنواع الأدبية في الشعر العربي والفارسي، فإن المنمنمات المصورة لقصص الغرام هي أيضاً فئة من أشكال التصوير العربي والإسلامي. «رياض وبياض»، «نظام خمسة» و«خسرو وشرين»، «قصص الشاه نامه» الخ ... كلها تتشارك في مدلولات ثقافية سواء في قيمها الفنية أم في مضامينها الجمالية، وسوف نأخذ بعين الاعتبار هذا الجانب الأخير.

* إن أحد أوجه التأثير الأفلاطوني على الفكر الإسلامي يتمثل في نظريته عن الحب الصافي المطلق من أجل الجمال. هذا الحب الأفلاطوني عرفه العرب وأخذ اسم الحب العذري نسبة إلى «بني عذرة»، الذين عرفوا منذ الجاهلية هذه الطقوس الغرامية التي تفني صاحبها. هذا الحب الذي «يذوب قلوب الرجال كالملح في الماء» يدوم ولا يستحق (بضم الياء) إلا بهلاك صاحبه. وعندما انتشر الفكر الصوفي، تحول هذا الحب إلى رمز للحب الروحاني الذي يتوجه من الإنسان إلى خالقه. هذا الحب غير المعقول، له إشراقاته، وآماله التي تؤجج الشطحات الروحانية للعاشق. وهذه الحياة الروحانية هي العودة إلى «نور الأنوار»، إلى الواحد... قد نتلمس هذه المعاني في الهالات المشعة المنطلقة من الأجساد إلى سماء بعض المنمنمات الفارسية. وقد نتلمسها في «تيم» أو مرض «بياض» من شدة الغرام وعشق الروح. فيغيب عن الوعي (نظر الفناء) وينكشف عليه نظر القلب ويلقى المحبوب ويتوحد به وقد يبلغ النشوة في ذهنه، تماماً كما يتوحد الصوفي مع الخالق في آخر المطاف.

* في كل هذه المنمنمات، لا مجال ولا مكان للمكشوف أو العاري. الثوب حجاب ذو بعدين، يستر الجسد وأسراره، هو أيضا سبب لتوزيع العناصر الأخرى. وقد لا تبغي بتاتاً التعرف إلى هذا الجسد وتكتفي برؤية ما ظهر: الوجه واليدان أداة للتواصل والاتصال.

الثوب مسطح مزركش استغنى عن الثنيات المجسمة التي نسيت وظيفتها الأولى في الإيحاء بشكل الجسد كما في المنحوتات الكلاسيكية التي تكشف أكثر مما تحجب من تفاصيل الجسد وجماليته. وإذا ما عدنا إلى منمنمة الحريري، فإن المرأة تكشف فقط ما ترويه القصة. وهي لا تكشف من أجل متعة المشاهد، وجذب نظره وتهييج هواجسه الجنسية، كما أنها ليست هنا من أجل خدمة ملذاته ورغباته، كذلك الأمر في منمنمات الكما–سوترا، مما يستدعي التنقيب عن مدلولات أخرى للثوب.

إن الثياب المزركشة بمائة لون وهذه الستر والأقمشة التي تأخذ أشكالاً غير واقعية مع إيقاعات الحركة المندلعة من الثنايا، والتي تستر الأجساد كليا ما عدا الوجه والكفين لكلا الجنسين، هي مغطاة بدورها إما بالزخارف الهندسية أو بالعناصر النباتية. إنها تحجب صورة الجسد وجسد الصورة... تماماً كثوب الكعبة الذي يسترها ويمجدها ويسرق النظر الشارد، وذلك خشية وتقديساً.

أما الزخرفة الهندسية التي تخضع لمبدأ العقل الرياضي وبعلاقة هذا الأخير بعالم المثل فهي تحجب النظر من الجسد، تأخذه للتفكير والتأمل العقلي لتصبح حاملة لمعانٍ روحانية. إن دورها الأهم هو **دور الحجاب**. وأما الزخرفة النباتية، والتي ملأت السجاد والأرض والجنائن والعمارة فهي أيضاً ليست محاكاة للطبيعة وإن استوحت منها، إنها حجاب يعد الناظر بجنان الخلود وبالحياة الأبدية حيث الإشباع الكلي للرغبات، هذه الجمالية لها مبادئها الخاصة بها والتي تقوم على «الله وحده هو الباقي، هوالدائم...».

الزخرف حاجز شفاف يخبئ وراءه الحقيقة العليا. والزخرف زائل يحمل مضامين الحياة الأبدية والأرقام الخفية...

إن وجود بعض العناصر كالماء مثلاً (نهر، شلال، نوافير وبرك...) في جوار العاشقين، محاط بالزخارف النباتية ليس إلا إشارة وعلامة للجنة الموعودة (... تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها أبدا). كذلك الشراب والفاكهة والعصافير، نماذج موجودة في أكثر الأحيان في اللقاءات العاطفية وفي مجالس الطرب، فلها أبعادها الروحانية وفقاً للآية الكريمة (... لهم فيها فاكهة وأنعام ...). إن الشراب والخمر استعارة ومجاز لسكر الروح ونشوتها... كذلك العصافير المغردة التي تنتمي إلى الصور الدينية في وصف الجنة.

* إن أحجام الأشخاص المسطحة في المنمنمات هي صغيرة ومقزمة نوعاً ما. وما ذلك إلا دلالة على زوال الإنسان أمام الرموز الأخرى التي تعبر عن القدرة

الإلهية. ولو أنه في القرن السادس عشر وبفعل التأثيرات الغربية، تضاعف حجم الإنسان في اللوحة، وقل عدد الأشخاص فيها. وبرزت أيضاً رسومات الصور الشخصية -Portraits-، للشباب وللعشاق دون أن يتجاسر أحدهم على التشبيه انسجاماً مع العقيدة. وفي تصاعد التأثير الأوروبي آنذاك، انكشفت الثياب بعض الشيء، فخايل القماش في أعلى الصدر أحياناً. لكن هذه التصاوير تمسكت بأبعادها الروحانية، كالشعر الروحاني حيث الوصف ملموس، إلا أن الفن لم يذهب أبعد من الشعر. ففي كل وصف إيروتيكي، وفي تصاوير الجنان والبساتين والأنهار والعصافير يأخذ الشاعر الحقيقة الإلهية مرجعاً، الله هو المحبوب الذي يكرمه الشاعر بكل الصفات، كما يذكر «نيكولسون» عن «النابلسي».

أما عن حركة الأشخاص في الرسومات، فهي تصورية وإدراكية لذات الفنان -Conceptuel-، ولا يوجد أي مخطط لدعوة المشاهد إلى داخل اللوحة. فالحياة في الصورة تنتمي إلى فضاء غريب عنه. ونظرات الأشخاص المكونين لموضوع اللوحة، تتجاهل الناظر وتتحاشى أي التقاء معه، تفادياً لأي إغراء أوغواية. فلا يمكن أن ينخرط في المشهد العام ولا أن يزيح أي ستار. وحتى لو أخذنا لوحة «المبصبص» وهي قصة عن أحد الملاك لقصر ضمن حديقة كبيرة. رجع ذات مرة إلى بيته، فسمع أصواتاً واحتفالات وأنغاماً وضحكاً في الحديقة. وفي حين أصر على حقه في الدخول، قبلت معه الصبايا أن يجلس في إحدى الغرف وسمحت له بالتفرج عليهن وهن يلعبن في البركة. وبعد سلسلة من المغامرات وقع في حب إحداهن وتزوجا وعاشا في القصر بسعادة طيلة الحياة. فالمبصبص لا يسرق النظر، بل سمح له بذلك. وهو إلى ما ينظر إليه لا يمكن أن يرى أشكالاً شهوانية نظراً للتقزيم والتسطيح وإزالة التكاوين وتفاصيل الأشكال (صورة ١٦). إن خيار الفنان واضح ينتمي والمشرع إلى ثقافة واحدة، الصورة فيها وهم...

هذه السمات والخصوصيات تنطبق على المواضيع التي تعالج الحب الصوفي أيضاً وقد ازدهرت في إيران وتضمنت في عناصر المشهد آلات الموسيقى، وأجواء الترفع الخاصة بالطقوس الصوفية.

وكما ورد سابقاً، لم يكن العري نوعاً فنياً في التصوير الإسلامي على العكس من الغرب الذي عرض بكثرة «اللحم» والشهوانية للإله والأبطال وكشف عن مفاتن نسائه وسحرهن. وجدت الاستثناءات في جدرانيات قصير عمرا. هذه المرأة العارية التي تحمل طفلاً ينظر إلينا موجودة في الحمام، مما يشرع وجودها، ذلك لعلاقة

المكان بما هو مدنس، نجس... هذه الرسومات المعنية بالعصور الأولى للإسلام لم تتكرر لاحقاً، أي بعد أن تكونت الجمالية الإسلامية وانفردت بفكر خاص بها.

ختاماً، نحن أمام ثقافتين لهما رؤية مختلفة عن العالم المحسوس، **ثقافة الظاهر** ترى في المحسوس حقيقة الإلهي، و**ثقافة الحجاب** حيث يلتقي المرئي باللامرئي.

يفتح الحجاب على عالم الغيب من أجل بلوغ الحقيقة المطلقة. والحجاب أيضاً هو المكتوب، وفي الثقافة الشعبية، إنه «المكتوب» المقدر (من كلمة قدر)، وغايته هي الحفاظ على المحبوب، والاحتفاظ به. هذا الحجاب له أبعاد سحرية، لا يفتح، لا يقرأ، وله من القوة الباطنية ما يجعل النساء خاصة تلتجئ إلى «الكاتبين» لحل مشاكلهن الجنسية (كي توقع أحداً في سحرها، كي تنجب، كي تفتن...).

الحجاب بنية ثقافية، هو حاجز أمام عبادة الصورة وأمام أي نظرة تحمل إثماً وتغني عن ذكر الله...

في هذا الحال الفني الذي نمر فيه، وانطلاقاً من ميزات الموروث الفني والثقافي وبعد مئتي عام من التأثيرات والتفاعلات مع الفن الغربي، كيف تبدو المقاربات الفنية التي تتعاطى مع الجنس كموضوع للتعبير؟

أترك هذه الأسئلة المتعثرة بين أيديكم، علها تكون فاتحة لأبحاث لاحقة:

ـ لماذا لا يوجد العدد الوفير من الفنانين الذين يميلون إلى رسم العري والشهواني؟

ـ لماذا يرتبك بعض الفنانين في العمل في هذا الموضوع؟ يقول أحدهم إنه يحار أحيانا ولا يعلم كيف يزج ببعض العناصر لحجب تفاصيل الجنس ولو جزئياً...

ـ ما هو تأثير القيم الدينية والأعراف الاجتماعية في خيار الفنان؟ ولماذا يميل الفنانون إلى معالجة مواضيع الأمومة كشكل من مظاهر الحب؟

ـ لماذا يفضل الجمهور العريض المناظر الطبيعية على صور الأجساد؟

ـ كيف يمكن للفن التجريدي أن يكون حلاً يخفي من يريد من الفنانين نزواته خلف معادلاته الفنية؟

ـ إن الفن الغربي المعاصر يسرف في معالجة مواضيع الجنس إلى حد الاشمئزاز أحياناً، ونحن في مسارنا الفني كنا دائماً ناقلين بأمانة لكل مظاهر الفنون الغربية، كيف يمكن أن نفسر هذا التقاعس على ضوء ما تقدم؟

ـ رسم فنان مصري في التسعينات تأليف كتابي لكلمة «الحب» مردداً إياها في إيقاع موسيقي لا يخلو من المتعة وبأحجام متعددة ومتجانسة. هل هناك متعة جنسية في النظر إلى هذا العمل، أم هنالك نشوة العين الحالمة؟ وبتعبير أدق، أين نحن الآن من جمالية الحجاب؟ «الجميل هو ذلك المحجب» على حد قول «جاكوبسون»...

ـ هل صحيح أن قضايا الحب والجنس تعالج بشكل أفضل في الموسيقى والسينما منها في الفن التشكيلي؟ فلماذا إذن نتقبلها ولو مبتذلة في هذه الأشكال الفنية؟

ـ أخيراً، إذا كان لقصص الغرام حيزاً هاماً في التراث، لماذا لا نقولبه في أشكال معاصرة، ونطوره ليعكس حاضرنا؟ وهنالك تجارب يجب التوقف عندها إذا ما رجعنا إلى سلسلة «عنتر وعبلى»، موضوع قام بتحديثه الفنان «رفيق شرف»، استلهمه من التراث والحب العذري والبطولة والشهامة والفنون الشعبية... محاولة في استنهاض لوحة محلية/عالمية...

REFERENCES

A. PAPADOPOULO: *L'Art Musulman*, Chêne

D. CLEVENOT: *L'Esthétique du voile*, L'Harmattan

L. NOCKLIN: *Femme, Art et Pouvoir*, J. Chambon

L. NEAD: *female nude*, Routledge

R. ETTINGHAUSEN: *Arab Painting*, SKIRA

L. THORNTON: *La femme chez les Orientalistes*, ACR

S. LAIBI: *Soufisme et Art Visuel*, L'Harmattan

E. Lucie SMITH: *La Sexualité dans l'art Occidental*, T&H

LISTE DES ILLUSTRATIONS

1- Satyres, peinture sur poterie, cultes dionysiaques, 550 av. J-C

2- Tortures du roi de Sicile, Miniature, Fin Moyen-Age

3- Le BERNIN: l'Extase de Sainte Thérèse, 1651

4- D. INGRES: Le Bain turc, 1862

5- MANET: Le Déjeuner sur l'herbe, 1863

6- E. SCHIELE: Femme se reposant, 1917

7- S. DALI: Jeune Vierge autosodomisée par les cornes de sa propre chasteté, 1954

8- R. LINDNER: Leopard Lily, 1966

9- Léda et le Cygne, XVIIème S.

10- S. SLEIGH, Le Bain Turc, 1973

11- N. St PHALLES: Per Olof ..., 1966

12- VELASQUEZ: The Rugby Venus, XVIIIème s.

13- Inconnu, 'Riyadh wa Bayad', Riyadh chantant devant la Princesse, XIVeme s.

14- WASITI: 'Maqamat Al Hariri', La Délivrance, XIVeme s.

15- Kama-Soutra, Peintre Inconnu, XVIIIeme s.

16- Nizami khamseh, Le Voyeur (Miniature) XVIeme s.