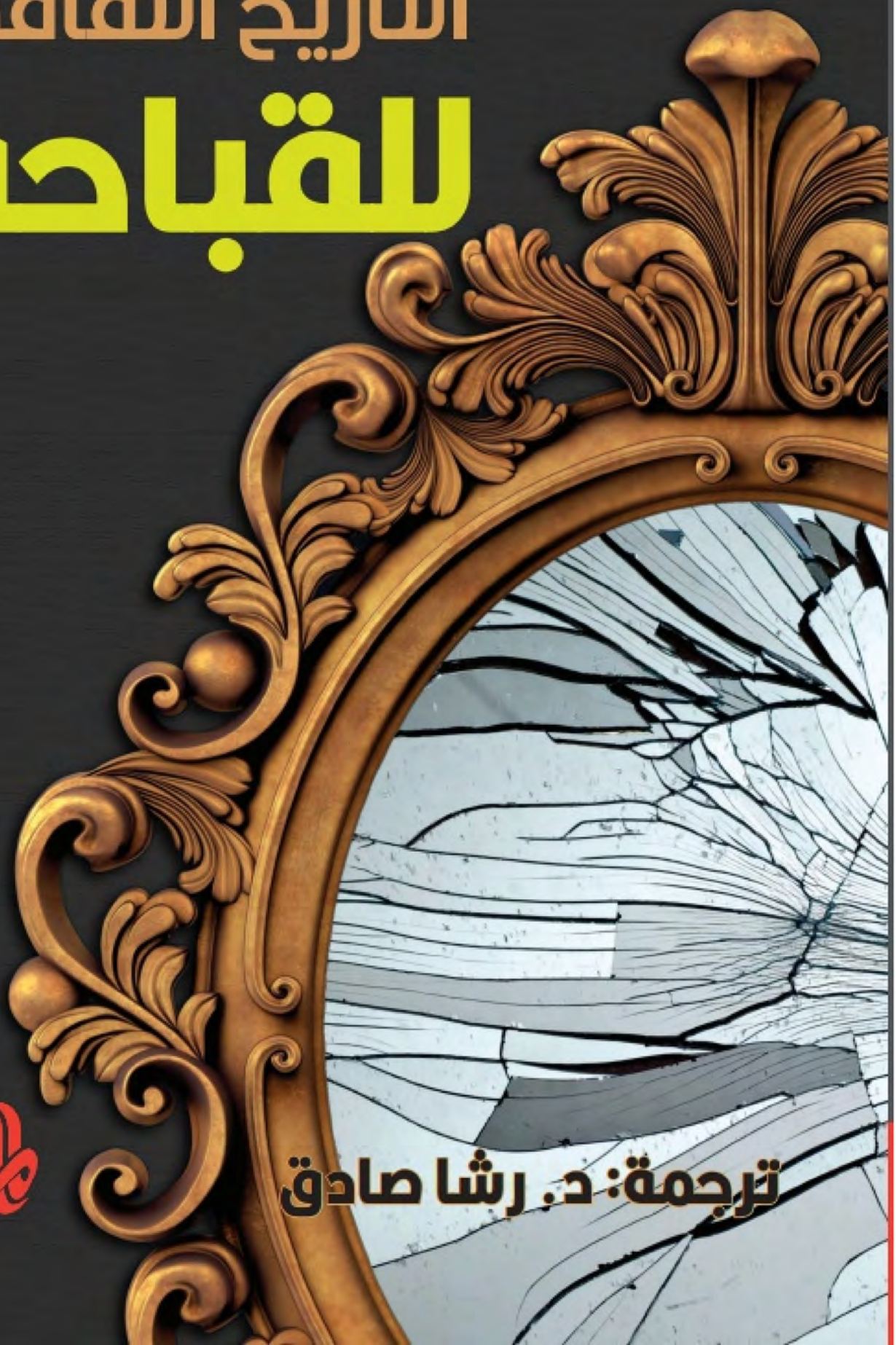
دراسة

غريتِشن. إي. هنْدِرْسن

التّاريخُ الثّقافيّ للقباحة



ترجمة: د. رشا صادق

@MESOPOTAMIA1972

مكتبة ميزوبوتاميا
https://t.me/Mesopotamia1972

التَّاريخُ الثَّقافيُّ
للقباحة

دراسة

Author: **Gretchen E. Henderson**

Title: **Ugliness: A Cultural History**

Translated by: **Dr. Rasha Sadek**

Cover Designed by: **Majed Al-Majedy**

P.C.: **Al-Mada**

First Edition: **2020**

اسم المؤلف: غريتشِن. إي. هنْدِرْسن

عنوان الكتاب: التَّاريخُ الثَّقافيُّ للقباحة

ترجمة: د. رشا صادق

تصميم الغلاف: ماجد الماجدي

الناشر: دار المدى

الطبعة الأولى: **2020**

جميع الحقوق محفوظة: دار المدى

Copyright © Gretchen E. Henderson, 2015

للإعلام والثقافة والفنون

Al-mada for media, culture and arts

بغداد: حي أبو نؤاس - محلة 102 - شارع 13 - بناية 141

Iraq/ Baghdad- Abu Nawas-neigh. 102 - 13 Street - Building 141

- 964 (0) 780 808 0800 - 964 (0) 790 1919 290

بيروت: بشامون - شارع المدارس

Beirut- Bchamoun - Schools Street

+ 961 706 15017 + 961 175 2617

+ 961 175 2616

دمشق: شارع كرجية حداد - مخرج من شارع 29 أيار

Damascus- Karjeh Haddad Street - from 29 Ayar Street

- 963 11 232 2276 - 963 11 232 2275

- 963 11 232 2269 ص.ب 2272

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced or stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means; electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission in writing of the publisher.

The book is the writer's responsibility, and the opinions contained therein do not necessarily reflect the opinion of the publisher.

لايجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو تخزين أية مادة بطريقة الاسترجاع، أو نقله، على أي نحو، أو بأية طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية، أو بالتصوير، أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلا بموافقة كتابية من الناشر مقدماً.

هذا الكتاب مسؤولية الكاتب، والآراء الواردة فيه لا تعبر بالضرورة عن رأي الناشر

غريتشِن. إي. هنْدِرْسن

التَّاريخُ الثَّقافيُّ للقباحة

ترجمة: د. رشا صادق

KAI SU

«وبالمثل لك أيضاً»

نقشٌ لردّ العين الشرّيرة

أنتيوخ، القرن الثاني للميلاد

- يجب أن يركّز الفلاسفة والفيلولوجيّون في المقام الأوّل على الميتافيزيقيا الشِّعريّة، وهي العلم الذي يبحث عن البراهين والأدلّـة لا في العالم الخارجيّ، وإنّما في التبدّلات التي تحدث في العقل الذي يفكّر فيها.

• جيامباتيستا ڤيكو، 1759

- ما هو أقبح / جزء من جسدك؟

ما هو أقبح / جزء من جسدك؟

البعض يقول أنفك / البعض يقول أصابع قدميك

لكنّني أعتقد أنّه عقلك

• فرانك زابا 1968

في مديح «التاريخ الثقافيّ للقباحة»

– «التاريخ الثقافيّ للقباحة» هو كتاب مُستفِزّ. من خلال سبر أغوار علاقتنا بما نصمه على أنّه قبيح (أو جميل) تجبرنا هندرسن على التمعّن بأذواقنا ومخاوفنا وقناعاتنا الاجتماعيّة ومفهومنا اليوميّ للعدالة. هذا النداء للانتباه نافع دوماً، ولا غنى عنه في عصر متحيّز مثل عصرنا.

ألبرتو مانويل / Literary Review

– تاريخ غريتشن هندرسن الثقافيّ للقباحة ينزلق بسرعة عالية ممتعة عبر قطاعات واسعة – ثقافيّة وتاريخيّة وبيولوجيّة – وهو كتاب ساحر. وجود القبيح وصراعه هو تذكير (عاجل وقويّ وضروريّ) أنّ العالَم ليس ملكنا وحدنا فقط.

TLS

– إن كان الجمال في عين من يراه، إذن، فالقباحة كذلك. كدليل، لا تبحثوا أبعد من تاريخ المفهوم نفسه والذي حلّلته غريتشن. إي. هندرسن مؤخّراً. رغم وجود بعض اللحظات الموضوعيّة البغيضة – مثلاً في بعض المدن الأمريكيّة كشيكاغو وأوماها، ظلّت القوانين القبيحة التي تمنع أصحاب الإعاقات من التواجد في الأماكن العامّة مطبّقةً حتّى أواخر القرن العشرين– أيُّ انتهاكٍ بدا قبيحاً يوماً ما، يُعتبر الآن تقدّماً.

«عوضاً عن اعتبارها ثنائيّة متضادّة بحتة» تكتب هندرسن، «يمكن اعتبار القباحة والجمال أشبه بمنظومة النجم التوأم، كلّ من النجمين يدور حول الآخر ويجذبه، ويمكن لنا أن نُعجَب بكليهما».

Lily Rothman / Time Magazine

– هذا الكتاب هو تاريخ ثقافيّ ممتعٌ وسلس، يزوّدنا بالمعلومات ويحرّض القارئ على رؤية الأمور من منظور مختلف.

History Today

– في هذا الاستطلاع المستفيض، تفحص غريتشن هندرسن مفاهيمَ القباحة المختلفة. استكشافاتها تمتدّ من غرغولات العصور الوسطى إلى وحش الدكتور فرانكشتاين، ومن المفهوم النازيّ للفنّ إلى الجاز والعمارة الوحشيّة، وتطرح السؤال التالي: هل القباحة هي بالضرورة ضدٌّ للجمال؟ وهل هي مكوّن هامّ من مكوّنات التنوّع أم أنّها شيء آخر أكثر تعقيداً على المستويين الجماليّ والفلسفيّ؟ في دراستها، تنحسر القباحة وتفيض، وتحرّض على التفكير، وتستعصي على التعريف المبسّط.

New Statesman

– في هذه الدراسة المستفيضة والمتنوّرة «التاريخ الثقافيّ للقباحة» تتبع غريتشن هندرسن تلك الروابط ما بين المعايير الجماليّة السائدة وما بين التوتّرات الثقافيّة منذ العصور القديمة حتّى يومنا الحاليّ. الجمال يقوم بما هو أكثر من الإغواء، إنّه يقنّع ويعطّر ويجمّد التصنيفاتِ الأخلاقيّة في مكانها. القباحة – عبر إبراز جميع طبقاتها – هي الأقرب إلى الحقيقة أحياناً.

The New Yorker

– بتقسيم هذه الدراسة الحيويّة إلى أقسام – الأفراد القبيحون، الجماعات القبيحة، الحواسّ القبيحة – تقارب غريتشن هندرسن طيفاً مبهراً من الحقب الثقافيّة بهدف تشكيل، حسناً، صورة غير لائقة للمخاوف البشريّة وللقلق وللتحيّز. من خلال هذه الدراسة المعمّقة المزدانة بالرسومات، تقدّم غريتشن هندرسن دراسة مبهرة عن كيفيّة قيامنا برسم حدود ما هو مقبول، وكيف نسيء معاملة كلّ من ينتهكها.

Maclean's Magazine

– قراءة هذا الكتاب تجعلنا نحاكم معاييرنا الشخصيّة حول الجمال المقبول، وكيف أنّ تعصّبنا ضدّ مظهر الآخرين هو مرآة تعكس غالباً قلقنا الداخليّ حول الطريقة التي ينظر بها الآخر إلينا. «التاريخ الثقافيّ للقباحة» هو بحقّ كتاب جميل.

Shelf Life

– توسّعت غريتشن هندرسن في كتابها كي يوازي امتداد القباحة بحدّ ذاتها. اشتغالها على القباحة يتجاوز مجرّد اكتشاف المسار الظاهريّ الذي غالباً ما يربط القباحة بشكل حصريّ مع مظاهرها في الفنّ وفي فلسفة الجمال... القباحة تدور في فلك العلاقات بين الناس، والأشياء، والفضاءات، والأجساد، وأنماط الوجود، وتتفاوض باستمرار على معانيها المختلفة متحدّية ركودها الذاتيّ. القباحة، كما الجمال بالضبط، هي التي تجعلنا بشراً.

Popmatters

– القباحة هي في عين من يراها، أليس كذلك؟ «التاريخ الثقافيّ للقباحة» يطرح هذا السؤال المحوريّ ويجيب عنه بطريقة ممتعة

ومشوّقة. سهل ومسلٍّ، يجب أن تقرؤوه كي تكتشفوا إن كانت القباحة مجرّد تركيب عقليّ أم ثقافيّ.

Sander L.Gilman

مؤلّف كتابي «المرض والصورة»
و«الجنسانيّة: تاريخٌ مصوّر».

– هل الحقيقة قبيحة دائماً؟ إن كانت الإجابة نعم، فغريتشن هندرسن أثبتت العكس من خلال كتابة هذا الكتاب الجميل لا بمحتواه فقط، بل والأهمّ، بأسلوبه. لقد استحوذ عليّ ما طرحتْه من جدل منذ الصفحة الأولى، وبقيتُ مأخوذاً به بسعادة حتّى الصفحة الأخيرة... أنا متأكّد أنّ هذا الكتاب سيتحوّل إلى مرجع كلاسيكيّ في مجاله وسيتحدّى وسيغيّر معرفتنا المفترضة بموضوع هامّ.

Leonard Folgarait

بروفيسور تاريخ الفنّ
في جامعة Vanderbilt

المحتويات

في مديح «التاريخ الثقافيّ للقباحة» 9

مقدّمة المؤلّفة 17

الجميلُ – القبيحُ: سؤالٌ ثقافيّ 17

الفصل الأوّل: الأفراد القبيحون: تشوّهاتٌ مزعجة 35

بوليفموس Polyphemus: الرجلُ – الوحشُ 39

دايم راغنِل: كم كانت بغيضة! 47

عجوز غروتسكيّة: الدوقة القبيحة 55

ويليام هاي: لم أكن أبداً، ولن أكون يوماً، عضواً في نادي القبيحين... 63

جوليا باسْتْرانا: أقبح امرأة في العالم 69

أورلان ORLAN: امرأة جميلة تتقبّح عمداً 76

الأفراد القبيحون: مجموعة مزعجة. 82

الفصل الثاني: الجماعاتُ القبيحة: مقاومةُ التصنيف 87

الوحوش والوحشيّة: تأطيرُ القبيحين 93

المنبوذون وسِمات المظهرِ: وصمُ القبيحين 101

بدائيّون وڤينوسات: استعمارُ القبيحين 110

الوجوه المكسورة والأجساد المنحطّة: عسكرةُ القبيحين 122

امرأة عجوز تجلس أمام مرآة زينة، بينما تقوم شابّتان بتزيين شعرها بريشة.
القرن السابع عشر، طباعة حمض على معدن.

مقدّمة المؤلّفة

الجميلُ - القبيحُ: سؤالٌ ثقافيّ

الدمى القبيحة Uglydolls، الأمريكيّون القبيحون Ugly Americans، رواية «القبيحون» Uglies، ونادي القبيحين- الجميلين Pretty Ugly Club: من التلفزيون المعاصر إلى دمى الأطفال إلى الأدب إلى الموسيقا، شهدت السنوات الماضية اهتماماً متزايداً بالقباحة، كما عنونت سارة كيرشو مقالها مؤخّراً في نيويورك تايمز: «ابتعدي يا جميلة، القبيحة هنا»[1]، لكنّ مفهوم القباحة ينطوي على جينالوجيا طويلة تسكن خيالَنا الثقافيّ: من غرغولات العصور الوسطى الغروتسكيّة إلى وحش ماري شيلي المصنوع من أشلاء الجثث، من حكاية هانز كريستيان أندرسن عن صوص البطّ الأسود إلى معرض «الفنّ المنحطّ» النازيّ، من مبدأ وابي- سابي sabi-wabi الياباني إلى العمارة الوحشيّة... لطالما طرحت القباحة تحدّياً للذوق وللمفاهيم الجماليّة، وشغلت الفلاسفةَ وأغضبتهم، وأضافت بعداً معقّداً على الأسئلة حول وضع الإنسان والعالم الواسع الذي يعيش فيه ويتفاعل معه.

«التاريخ الثقافيّ للقباحة» ينطلق لإعادة إحياء لحظات ثقافيّة مختلفة تكشف عن تغيّر مفاهيم «القباحة». عوضاً عن حشر مضامين المفردة في تعريف وحيد فضفاض، أهدفُ إلى التنقيب عن مترادفات «القبيح» عبر التاريخ لإحياء وإغناء الجذور الإيتمولوجيّة للكلمة: ما نخافه أو نخشاه[2]. بما أنّ الكثير من المخاوف تعكس ما يدور في

أعماقنا مثل كوابيس الأطفال وتبدو خطيرة بسبب ما نجهله أو ما نفهمه بشكل خاطئ، هذه الفرصة المتاحة للقباحة تأخذ بحسبانها الجينالوجيا الطويلة لمترادفات الكلمة، وكذلك «جماليّات الشكّ» الحديثة تجاه كلّ من القباحة والجمال. «لا يمكننا أن نعتبر الجمال بريئاً» تكتب الفيلسوفة كاثلين ماري هيغنز، عندما «يترافق بهاء السحابة النوويّة الرهيب مع الشرّ الأخلاقيّ، وعندما تدفع الملابسُ المبهرجة الجميلة والمجوهراتُ المراهقين إلى ارتكاب جريمة قتل»[3]. الاستحواذات الحديثة تدفع القباحة إلى حقول جديدة، وتتعامل مع موضوعها بمصطلحات إيجابيّة أكثر منها سلبيّة، وحياديّة، بل وحتّى هامشيّة. غاليريهات الفنون من لندن إلى نيويورك تستضيف معارض للقباحة، الأطفال يحتضنون الدمى القبيحة Uglydolls، ويقام في إيطاليا مهرجان سنويّ يحتفي بالقباحة من خلال Festa dei brutti (حفلة القباحة). ما يزال المفهوم مشتقّاً من جذوره المخيفة، لكنّ تلك الاستحواذات تساعدنا على إعادة استعراض العالم من خلال وجهات نظر متبدّلة – بما في ذلك مفهوم الأشياء القبيحة – وبالتالي يتوضّح وجود واحتمال كلّ ممّا نخافه وما يجب ألّا نخافه على الإطلاق.

إن اتّبعنا رأي أرسطو أو ألبيرتي بأنّ الجميل يتضمّن التجانس في مجمله (إحساس بالشكل المثاليّ مع حدود واضحة قطعيّة تفصل بينه وبين العالم)، عندها ستحمل القباحة ومرادفاتها شيئاً ما أكثر غموضاً وأقلّ تجانساً، زائداً أو في حالة خراب[4]. المشوَّه، الغروتسكيّ Grotesque، الوحشيّ، المنحطّ، غير المتناظر، الأعوج، البهيميّ، المسخ، الناشز، غير المتناسق، المعاق، الهجين: قائمة طويلة من المفردات المترابطة التي رافقت تطوّر «القبيح»، انبثقت وازدهرت في مصطلحات وحقب وثقافات مختلفة وتُرِكَتْ لِعَين من يراها. المبتذَل، السوقيّ، المتداعي، الخسيس، التالف، العديم الشكل... أين يجب أن تنتهي القائمة؟ قاموس أوكسفورد الإنجليزيّ يصنّف جينالوجيا Ugly

/ قبيح مع جذور من اللغة الاسكندناڤية القديمة والإنجليزيّة الوسطى تُهجّأ بشكل مختلف: ، oggly ، vngly ، ungly ، wgly vgely ، igly، hoggyliche، oughlye... إلخ[5]. تماماً مثل هذا التطوّر اللغويّ، مفهومي الخاصّ عن التعريف يتبدّل باستمرار، خاصّة عندما أراجع مصدراً تاريخيّاً عن الموضوع.

«لم أسمع أبداً بالتقبيح! Uglifying» صرخ الغريفن في مغامرات أليس في بلاد العجائب، «لكنّكِ تعرفين ما هو التجميل، كما أفترض؟»[6] هذا السؤال جدليّ شائن. «اسألْ علجوماً ما هو الجمال» كتب ڤولتير «وسيجيبك بأنّه أنثاه، بعينيها المدوّرتين الكبيرتين الجاحظتين من رأسها الصغير»[7]. أومبرتو إيكو، الذي لم يستطع توصيف القباحة كمّيّاً، كتب:

الجمال، هو على نحو ما، مملٌّ. رغم أنّ مفهومه يتبدّل عبر العصور، لكن على الشيء الجميل دائماً أن يتبع قواعد معيّنة... القباحة غير متوقّعة وتقدّم مجالاً لانهائيّاً من الاحتمالات. الجمال محدود، أمّا القباحة فلانهائيّة، مثل الله[8].

صورة للغريفن رسمها جون تنييل لمغامرات أليس في بلاد العجائب، تأليف لويس كارول، 1872.

كريسبِن سارتويل بحث عن المصطلح الموافق لـ«جميل» في ستّ لغات، واكتشف ستّة مفاهيم مختلفة في كلّ من الإنجليزيّة، اليونانيّة، العبريّة، السنسكريتيّة، لغة الهنود الناڤاجو، وفي اليابانيّة التي تقدّم مصطلح وابي - سابي wabi sabi، والذي عرّفه سارتويل كما يلي: جمالُ الذاوي، المهترئ، الملطَّخ، المغطّى بالندبات، الحميم، الخشن، الأرضيّ، الزائل، المقلقَل، المؤقّت[9]. هذه الصفات قد تندرج ضمن نطاق «القبيح» في سياق الثقافات الأخرى، أمّا في اليابان فتُعتبر جميلةً.

أكثر من كونهما مجرّد ثنائيّة متضادّة، القباحة والجمال أشبه بمنظومة النجم التوأم Binary stars، حيث ينضوي كلّ منهما ضمن حقل جاذبيّة الآخر ويدور حوله، لكنّهما في الوقت نفسه يشكّلان جزءاً من مجموعة نجميّة أكبر. بواسطة بناء مجموعة، بل وحتّى من خلال إدغام الحدود بين القباحة والجمال، لا أحاول أن أقدّم كلّ نجمة في كون القباحة على أنّها جميلة ولا أحاول القيام بالعكس. لو فعلتُ، ستفقد كلّ من المفردتين معناها كما لو أنّهما تحوّلتا إلى نوع من التراكم تتساوى فيه قيمة الحصى والماس. المفهومان يستوطنان فضاءً رماديّاً أوسع وتحجبهما الاستحواذاتُ الثقافيّة المتغيّرة، كلّ منهما يتبدّل باستمرار لا من خلال التراكم فقط، بل كذلك عبر النفي. كما كتب المنظّر المعماريّ مارك كوزينز: «كلّ الفرضيّات حول القباحة تتنقّل عبر نطاق ما هو (غير قبيح)[10]». القباحة هي ما ليس جميلاً، خلف ذلك النفي قد يضلّلنا التضادُّ التقليديّ بين الجميل والقبيح ويوقعنا في حلقة دائريّة بحيث نركض حولها، لكنّنا لا نصل أبداً، إلى تضادّهما الحقيقيّ (بكلمات الناقد الفنيّ دايڤ هيكي) وهو: «تفاهة الراحة الحياديّة»[11]. إن حرّضت القباحة انزياحاً عن الراحة والركود، فهي بذلك تحرّض على التغيير جدلاً.

هيلين ستراتن، لوحة للمرأة العجوز وصوص البطّ القبيح.
حكايات هانز كريستيان أندرسن، 1896.

في بحثه حول «جماليّات القباحة» Äesthetik des Hässlichen 1853، يصف كارل روزنكرانز كيف أنّ القباحة لا تمثّل عكسَ الجمال فقط، ولا كياناً سلبيّاً، بل هي حالة بحدّ ذاتها[12]. في القرن الثالث للميلاد، قارن الفيلسوف الرومانيّ أفلوطين Plotinus القباحة بجسد يتمرّغ بالوحل ويمتزج على نحو إشكاليّ مع المادّة العضويّة الغريبة عنه، أمّا الفيلسوف بارميندس Parmenides الذي عاش في عصر سابق لأفلاطون Plato، فقد حثّ على عدم إهمال «حتّى أكثر الأشياء وضاعة» بما في ذلك القذارة[13]. عندما قام كوزينز لاحقاً بإعادة تقييم «القبيح» في مجال الهندسة المعماريّة، وسّع استكشافات ماري دوغلاس الأنثروبولوجيّة حول القذارة بصفتها «مادّة في غير مكانها»[14]. القباحة، بوصفها «مادّة في غير مكانها» تقاطِع علاقةَ الإدراك بشيء ما أو بشخص ما، لذلك فهي مرتبطة بالعلاقات، تعيد تشكيل الحيّز بين الفاعل والمفعول به، وتتحدّى

الأشكال الستاتيكيّة، وتساعدنا على إعادة تقييم وجهات نظرنا المتغيّرة. الاستجابة قد تحرّض «مشاعر قبيحة» لكنّ الاشتغال المادّيّ يقوم بما هو أكثر من تحديد شيء ما كـ«قبيح»: هذا اللقاء قد يقترح أنّنا بصفتنا الفاعل المدرِك، ربّما نَكُون نحن مادّةً في غير مكانها[15]. عندما تطوّرت مفردة «قبيح» والمصطلحات المرتبطة بها عبر التاريخ، دفَعَنا استخدامُها بشكل متبادل فيما بينها إلى أن نشغل ثنائيّة الفاعل والمفعول به وكذلك الحيّز ما بينهما: بما أنّ معنى «قبيح» يتبدّل ويتجاوز الحدود، لذلك هو يقوّض جدلاً الحدّ الفاصل بين «نحن» وَ «هم». القباحة تحرّضنا على إعادة تقييم الحدود الثقافيّة، بما فيها الأجساد التي يتمّ ضمّها وإقصاؤها، كي نستجوب موقعنا الشخصيّ في هذا المزيج.

انبثق اهتمامي بالقباحة عن تقاطع الدراسات في حقول تاريخ الفنّ، والأدب، والإعاقة الجسديّة. خلال قيامي بالبحث في مفهوم «التشوّه» وجدتُ بالصدفة نادياً لأخويّة غامضة من القرن الثامن عشر في ليڤربول، بريطانيا، يدعى نادي الوجه القبيح Ugly face club.

من إعلان للاحتفال بذكرى تأسيس نادي الوجه القبيح 1806، منسوخ من لوحة داخليّة في إصدار إدوارد هاول لـ Ye Ugly Face Clubb Leverpoole 1743–1753 (1912)

تاريخ النادي الكاريكاتيريّ ينبثق من سلالة طويلة من نوادي القباحة في بريطانيا وأمريكا وكذلك في إيطاليا انتشرت أكثر في القرون اللّاحقة[16]. يُرجِع النادي جذوره بطرافة إلى العصور القديمة، إلى زمن ادّعاء أرسطو الشهير بأنّ النساء هنّ ذكور «مشوَّهون»[17]. في القرن الثامن عشر، استُعمِلتْ كلّ من صفة «قبيح» وَ «مشوَّه» كمترادفتين تجمع كلّ منهما المعنيين كليهما، في حقبة وُظِّفتْ فيها الشخصيّات المشوّهة كذخيرة للنكات الشعبيّة وكأساس للحيل التي تُقدّم في العروض المنظّمة، كما تُرِكَ العديد من أولئك الأفراد المشوّهين ليواجهوا مصيرهم إمّا بأن يتسوّلوا أو أن يستعرضوا أنفسهم في الشوارع مسبّبين الضيق للناس.

الاعتقادات الشعبيّة السائدة ساهمت بإنعاش اعتقادات كلاسيكيّة مثل خيال الأمّ (رؤية المرأة الحامل للقباحة تؤثّر على شكل جنينها)، وكذلك علم الفراسة Physiognomy (وكأنّ قباحة المظهر تعكس شخصيّة المرء الداخليّة وتُعتبَر بدورها خصلةً موروثة). بحلول القرن التاسع عشر، تقاطعت مفاهيم «القباحة» مع «الشاذّ» وحملت تداعيات اجتماعيّة مختلفة. في الحقبة الڤكتوريّة تحوّلت العروض وعلى نحو مضّطرد إلى سلعة تجاريّة: من استعراضات المسوخ وصولاً إلى العروض الإثنيّة في المعارض العالميّة، إلى متاحف التشريح والباثولوجيا من بين مؤسّسات أخرى[19]. التشريعات القانونيّة في الولايات المتّحدة الأمريكيّة تضمّنت ما يدعى «القوانين القبيحة» (أو «مرسوم الشحّاذين المؤذين للنظر» والذي بدأ العمل به حوالي حقبة 1880) التي منعت الأشخاصَ المصابين بالتشوّهات الجسديّة من التواجد في الفضاءات العامّة، فابتدأت بذلك الخلطَ التاريخيّ بين التشوّه وبين القباحة. في بعض المدن، ظلّ هذا المرسوم موجوداً في النصوص التشريعيّة حتّى عام 1970 عندما احتجّت ضدّه حركةُ حقوق ذوي الإعاقات[20].

عبر التاريخ، قامت تظاهرات القباحة بتحوير وتعقيد المفهوم، بشكل إيجابيّ أحياناً، متحرّكة ضدّ المعايير الجماليّة والممارسات الاجتماعيّة

السائدة. الفنّان الدانماركيّ آسغر يورن طرح الفكرة التالية: حقبة دون قباحة هي حقبة لا يحدث فيها تطوّر[21].

هل القباحة هي بحثٌ ثقافيّ؟ ماذا يقترح استعمال مفردة «قبيح» عبر الزمن متداخلاً مع كلّ المصطلحات المرتبطة به والجدالات حول الفنّ والإنسانيّة؟ عندما عُرِضتْ أعمال هنري ماتيس في معرض آرموري شو عام 1913 كتب ناقد من نيويورك تايمز ما يلي: «في المقام الأوّل، يمكننا أيضاً القول إنّ لوحاته بشعة، وإنّها فظّة، ومحدودة، ومقرفة بسبب لا - إنسانيّتها». أمّا مجلّة نايشن فكتبت: «قباحة المظهر تجعلنا نشدّد على خطورة أن يتكرّر العرض»[22].

رأس ثور، ورأس رجل يشبه الثور:
ثلاثة نماذج لكلّ منهما توضّح العلاقة الشكليّة ما بينهما.
حوالي 1820، طباعة حمض على معدن، مستوحاة من تشارلز دي بُرَن.

إعلان لجوليا باسترانا «التي لا تُوصَف» في معرض أقيم حوالي سنة 1860

خشب ملوّن، والنصّ لـ: ريجنت غاليري

ألا يمكن مقارنة نقّاد الفنّ أولئك مع معرض «الفنّ المنحطّ» النازيّ أو Entartete Kunst عام 1937 والذي عُرِضَ فيه بعض من أهمّ أعمال الحركة التعبيريّة الألمانيّة، جُمِعَتْ معاً ثمّ عُنوِنَتْ بازدراء في مقارنة بين «الوحشيّة المجنونة المتأصّلة» لأولئك «المنحطّين» مع «المجانين والمتخلّفين» مع التركيز على الفنّانين اليهود، كما حمل المعرض أيضاً عنوان: «جنون تامّ»[23].

عندما لفّ «القبيح» والمفردات المرتبطة به مجسّاته حول أشخاص مختلفين وممارسات مختلفة، انبثق توتّر في سياق الطبيعة مقابل الثقافة: «جمالُ» كلّ من عادة ربط الأقدام الصينيّة والمشدّات الڤكتوريّة سبّب الشلل أو تكسير العظام، أمّا فنّ الباليه فحوّل جسد المرأة إلى «هيكل عظميّ مشوّه» بكلمات مؤسّسة الرقص المعاصر إيسادورا دنكان[24]. التعبير الفرنسيّ المقبول Julie-laide الذي يعني حرفيّاً «الجميلة-

القبيحة» يعود بتاريخه إلى القرن الثامن عشر، لكن غالباً ما كانت كلّ من مفردتي «جميل» و«قبيح» ضدّاً للأخرى.

في الجنوب الأمريكيّ في منتصف القرن العشرين، الأطفال الأفرو-أمريكيّون وبأغلبيّة مطلقة، وصفوا الدمى السوداء بأنّها «قبيحة» والدمى البيضاء بأنّها «جميلة» في دراسة شهيرة كشفت عن زيف الاعتقاد السائد بـ: «منفصلون لكن متساوون»، وهي لحظة مفصليّة في تاريخ المحكمة العليا في قضيّة براون ضدّ مجلس التعليم[25]. هل يجب مقارنة تلك «الدمى القبيحة» مع منحوتات هانز بيلمر السرياليّة المنتفخة «دمى Dolls»، أو مع دمى أكثر حداثة هي الدمى القبيحة Uglydolls، وهي ماركة ألعاب أطفال قماشيّة محشوّة أسّسها عام 2001 كلّ من سَن- مين كيم وديڤيد هورڤاث، فابتكرا دمى الحيوانات المحشوّة والكتب مثل «دليلُ القبيحِ إلى الكون القبيح» وفيه يدّعيان أنّ «القبيح هو الجميل الجديد»[26]. عندما كان المسلسل التلفزيونيّ بِتي القبيحة Ugly Betty في ذروة شهرته قامت شبكة ABC بحملة مماثلة حثّت فيها الناس على أن «يكونوا قبيحين»، فضلاً عن الشعار الترويجيّ للعرض الموسيقيّ شْرِك Shrek the musical: «القبيح يعود»[27]... كيف لتلك الظواهر المنبثقة عن الثقافة الشعبيّة أن تكون جزءاً من جينالوجيا القباحة التي تتضمّن الجراحة الترميميّة لمصابي الحروب أو Les gueules cassées (تعني حرفيّاً «الوجوه المكسورة» لمصابي الحرب العالميّة الأولى)، وكذلك التشخيص النفسيّ المعاصر لـ: «القباحة المُتَخيَّلة» والتي تمّ الاعتراف بها رسميّاً تحت مصطلح «اضطراب التشوّه الجسديّ» Dysmorphic disorder عام 1987، وفنّانة الأداء المعاصرة أورلان ORLAN التي لُقِّبت بالقبيحة بعد أن قامت بتعديل شكل وجهها جراحيّاً كي تتشابه أجزاؤه مع الملامح الموافقة من وجوه الجميلات المشهورات في الفنّ الغربيّ؟[28] في عام 2005 أشارت التقديرات إلى أنّ الأمريكيّين أنفقوا قرابة 12.4 مليار دولار على عمليّات التجميل، وهو ما يوازي مجموع الناتج المحليّ الكلّيّ لأكثر من مئة بلد تمتد من ألبانيا

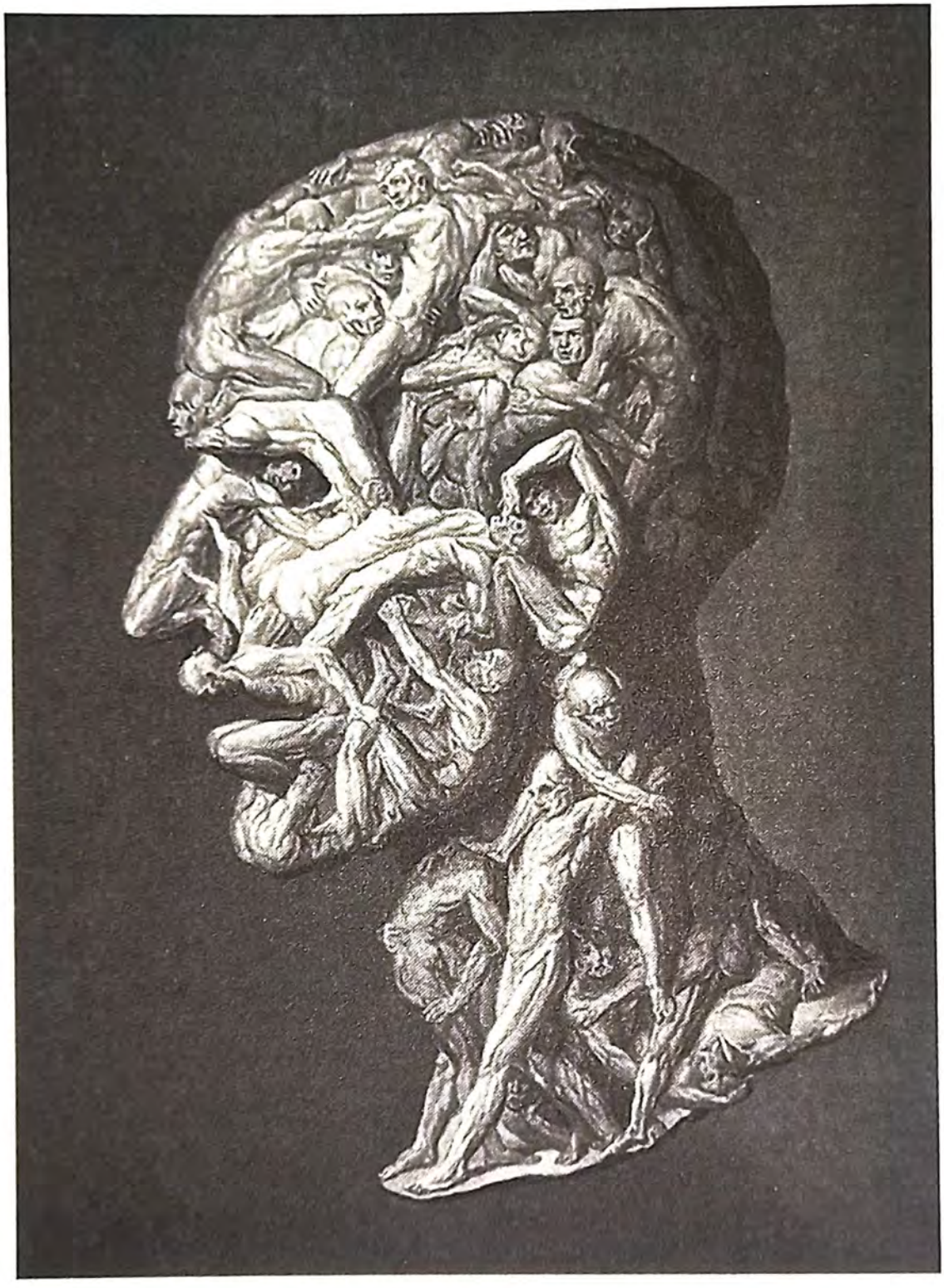
وصولاً إلى زيمبابوي، وتضم ما مجموعه مليار نسمة[29]. من بين أمثلة كثيرة أخرى، أين تكمن القباحة **بالضبط**؟ هذه الأمثلة تقدّم لنا بداية قصّة القباحة وتداعياتها الجماليّة والثقافيّة المتشابكة.

معظم ما هو «مخيف ومرعب» ثقافيّاً تغيّر مع تغيّر الزمان والمكان. «القبيح» يرتكز على العالم الماديّ لكنّه يظلّ مفهوماً معنويّاً غامضاً قابلاً للتكيّف ومشوَّهاً بصريّاً، وهو يحدّد أيّ شيء يدّعي تلك الصفة: فنٌّ قبيح، طقس قبيح، سلوك قبيح، فتاة قبيحة. إنّه متعلّق بشيء ما، لذلك بُني هذا الكتاب بحيث يؤكّد على تلك العلاقة: الحركة اقتراباً من وابتعاداً عن الأشخاص «القبيحين»، المجموعات «القبيحة»، الحواسّ «القبيحة»، والتي تقوم بتحطيم الحدود ما بين الذات وما بين الآخر. رغم أنّ القباحة تعزّز جدليّاً هذه التقسيمات لكنّها في الوقت نفسه تُبهِم الحدودَ ما بينها. كلّ فصل من فصول الكتاب يقترح مفاهيم بديلة للقباحة من خلال وجهات نظر متعدّدة عبر الذهاب إلى ما هو أبعد من «عين» الرائي، أي إلى مصطلحاتٍ تعتمد بشكلٍ أقلّ على البصر مدفونةٍ في «ذات» الرائي.

• الفصل الأوّل حول «الأفراد القبيحين» يركّز على أولئك الذين مثّلوا حدود ما هو هجين بين الإنسان والحيوان. عبر التاريخ، حيوانيّة الإنسان طرحت تهديداً ظاهريّاً بأنّ الثقافة والطبيعة قد تنحرفان أو بمعنى آخر، قد تشوّهان إنساناً مثاليّاً وتجعلانه وحشاً «قبيحاً». دايم راغنِل «الوحش البغيض» التي تحوّلت إلى حسناء في العصور الوسطى، و«المسخ» الڤكتوريّ المشعّر جوليا باسترانا التي روّجت لها الإعلانات بأنّها «أقبح امرأة في العالم»، هما مثالان من بين أمثلة عديدة أخرى تمتد بين الماضي والحاضر يستكشف الفصل الأوّل من خلالها كيف وصم «القبيحُ» والمصطلحات المرتبطة به الأفرادَ بطريقة نشأت وتفرّعت عن التركيب الثقافيّ المتغيّر للمفهوم. عندما تتلاقى الممارسات الجماليّة

والفنيّة فإنّها تشرح بوضوح كيف أنّ الأجساد في الفنّ وفي المجتمع لا تكتفي بالإسهام في جينالوجيا القباحة فقط، بل تقوم بشكل جمعيّ بزعزعة أيّ تعريف وحيد للقبيح.

• الفصل الثاني حول «الجماعات القبيحة» يتجاوز التعريف بالأفراد «القبيحين» إلى المجموعات. محاولات التمييز ضدّ المجموعات «القبيحة» أو تحويلها إلى أداة فِيتيشيّة يتوازى أحياناً مع مسائل مرتبطة بالعِرق، الجندر، الجنسانيّة، الطبقة الاجتماعيّة، الدين، الجنسيّة، العمر، والإعاقة. تقديم القباحة من خلال دراسة بعض الحالات والفئات الاجتماعيّة المعاصرة هو مسألة إشكاليّة. عوضاً عن التركيز على الأجساد الجمعيّة، الفصل الثاني يستجوب الممارسات المتّخذة بحقّ الجماعات «القبيحة» بما في ذلك تحويل «القبيحين» إلى كبش فداء، أو موضوع إيروتيكيّ، أو استعمار أولئك الأفراد، أو عسكرتهم، أو تشريعهم، أو الاتّجار بهم، أو اتّخاذ إجراءات تطهّريّة ضدّهم. رغم أنّ الجماعات «القبيحة» تختلف جذريّاً بصفاتها ممّا يجعلها عصيّة على التصنيف، لكنّ بعضها يشترك بتلقّي المعاملة ذاتها والناجمة عن المخاوف الثقافيّة. عندما توحّد القبيحون بشكل يدعو للقلق في القرن الحادي والعشرين، نشبت الجدالات للافتراق عن تلك الصفة، وكذلك للاستحواذ عليها بهدف تمكين الأطراف التي تشترك بها. المشغولات الفنيّة من عصور ما قبل التاريخ والتي تصوّر التشوّهات الجسديّة تطرح أيضاً سؤالاً حول قيمة الاستخدام وتنقل مضامين «القبيح» إلى ما هو أبعد من القراءة البصريّة للسطح وصولاً إلى فهم أكثر تعقيداً يعتمد على إشراك الحواس.



فيليبو بالبي، رأس رجل مكوّن من أشكال عارية متلوية
حوالي 1854، زيت على خشب

رسم توضيحيّ لجسد الإنسان بعد تسليخ الجلد

من جوان فالفيردي دي آميوسكو: تشريح جسم الإنسان 1560

• الفصل الثالث حول «الحواسّ القبيحة» يستجوب التأكيد البصريّ على القباحة، والذي يحرّض - تناقضيّاً- على الابتعاد لا على الاقتراب من المسائل «القبيحة» الموجودة وسطنا. القباحة الحسيّة تغيّر الحدود الثقافيّة وتختبرها من خلال الإزاحات، كما في الجاز مثلاً والذي كان محطّ الازدراء ذات يوم - وكذلك الروك آند رول - الأصوات القبيحة تهزّ أذن من يسمعها. الروائح القبيحة تتسرّب أبعد من مشهد المدينة

العفِن الذي يستكشفه المتسكّع، اللمس القبيح يتلاعب بالأزياء وبالبشرة. من التحديق الطائش إلى المقطوعات الموسيقيّة التي تضمّ موسيقا الشيطان في القرون الوسطى إلى ترافق الحواس الحادّ Synaesthesia، تجربة «الحواسّ القبيحة» تعرّض الأجسادَ إلى حقول معرفيّة غير مألوفة تحرّض قلقاً حول القيم الثقافيّة.

بتداخلها مع السيرورة الطبيعيّة المتمثّلة بالتحلّل والموت، القباحة أيضاً قد تجسّد ما هو أبعد من ملامح مزدراة، فالسياقات الثقافيّة عندما تتبدّل قد تُطلِق تطوّراً تتلوه التغيّرات. بالتواسط عبر حواسّنا، القباحة ربّما تنتهك الحدود الثقافيّة التي تحدّد هويّتنا بالنسبة لها، وبالمقابل تسمح لنا بأن نعيد تعريف القباحة وتعريف أنفسنا كذلك.

بدراسة الأجساد: أجساد الأفراد، الأجساد الجمعيّة، والأجساد الحسيّة، سأستخدم المناهج المعرفيّة لأبرهن أنّ القباحة هي مفهوم جسديّ وثقافيّ أكثر منه جماليّ. رغم التراكب الكبير، هذا الكتاب لا يهدف إلى التفلسف باستخدام مصطلحات جماليّة صارمة ولا إلى إعادة تعريف «القباحة»، بل إلى تتبّع إشاراتها غير المتناظرة عبر التاريخ كي يقتفي آثار علاقتها الحميمة بالثقافة. بالإبحار عبر الأجساد، تأمّلاتي حول «القباحة» تستقصي اللحظات التي تكثّف فيها معنى المفردة وتغيّر من خلال الاستجابات الثقافيّة تجاه ما وماذا يجب أن نخافه ونخشاه. بالأخذ بعين الاعتبار الأصول الإيتمولوجيّة الأوروبيّة للكلمة، تميل «القباحة» إلى اتّباع سرديّة غربيّة آمل أن أشتّتها خلال فصول هذا الكتاب. كما لو أنّني أشارك في طقس انتقال أنثروبولوجيّ، حركاتي التي تدور حول ما يميّز «القبيح» سوف تتحالف بشكل مزعج مع ثنائيّات تاريخيّة أخرى (مثل غربيّ/ شرقيّ) كي تدعو للانفصال عن مجموعة من الشروط الثقافيّة، وتعبر من نطاق انتقاليّ يقوم بتكثيف كليهما مقترحاً وجود حالة ثالثة محتملة يجب مراجعتها من خلال السياقات البديلة[30]. جينالوجيا المفهوم تنبثق من خلال وجهات نظر وإدراك متبدّلة.

في القرن الأوّل الميلاديّ، مؤلّف كتاب Rhetorica ad herennium (يعتقد أنّه شيشرون) نصح بتوظيف القباحة لبناء قصر في الذاكرة بحيث يُنسَبُ نوعٌ واحد من أنواع القباحة لكلّ صورة على حدة «كي تبقى عالقة في الذهن... إن قمنا بطريقة ما بتشويهها... أو بربط كلّ خيال من خيالاتنا بتأثير كوميديّ معيّن، سيضمن ذلك أن نتذكّرها أيضاً بشكل أسرع»[31]. أثناء قيامي بنبش ركام «القبيح» آمل أن أرصف الأجزاء بعضها إلى جانب بعض في نموذج يشبه ما نصح به جيامباتيستا ڤيكو باحثاً عن «الدليل لا في العالم الخارجيّ، بل في التبدّلات التي يُحدِثها في العقل الذي يتأمّلها»[32]. عوضاً عن تشويه الأشكال الجميلة، استخدمتُ أشكالاً اعتُبِرَتْ «قبيحة» في المراحل التاريخيّة المختلفة كي أشهد ماذا سينتج عن تعايشها جنباً إلى جنب في هذا الكتاب، وبالتالي فقد أشركتُ نفسي بشكل غير مباشر في عمليّة صناعة المعاني القبيحة.

هدف هذا الكتاب هو ما يفرض حدوده، ويغطّي مواضيع واسعة ضمن مدى قصير. القباحة تسلّم نفسها إلى التراكم المستمرّ للأمثلة ودراسة الحالات، لكن عوضاً عن اتّباع تلك النزعة التصنيفيّة سأحاول أن أتتبّع آثار حركة تفكيك تصنيف القباحة إلى ما هو أبعد من الأفراد والمجموعات والحواس «القبيحة» باتّجاه الفعل الذي ابتكره لويس كارول وهو التقبيح Uglifying، كي أبيّن فردانيّة القباحة عوضاً عن ركودها بالمعنى الثقافيّ.

أسئلة كثيرة ظلّت تلحّ على مخيّلتي. قبل أن يقوم كلّ من ماري دوغلاس ومارك كوزينز بزمن طويل باستحداث الرابط بين القذارة والمادّة خارج مكانها وبين القباحة في الأنثروبولوجيا وهندسة العمارة، احتفى المؤلّف الموسيقيّ البريطانيّ تشارلز هوبرت. إتش. باري بالقيمة الجماليّة للقباحة في الموسيقا مستخدماً تلك الخاصيّة بالذات[33]. من بين مرشّحين آخرين، وظّف الناقد روجر فراي القباحةَ في الفنّ البصريّ، وقلّد

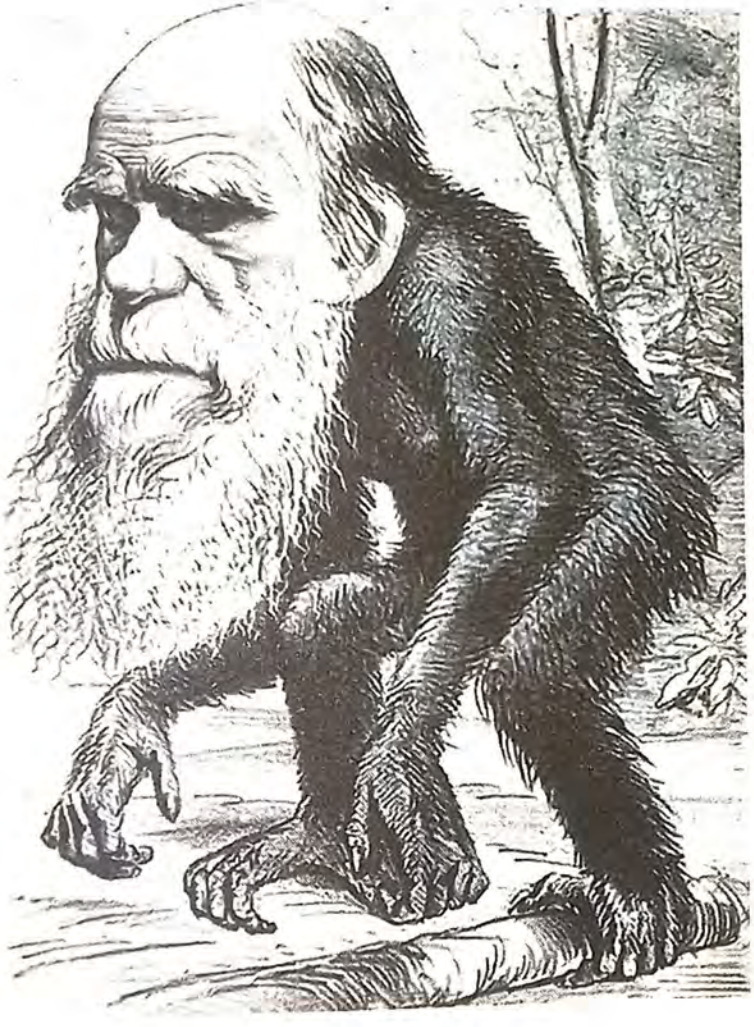
العديد من الفنّانين إحساسه ذاك خلال القرن المنصرم[34]. كيف نوازن ما بين هذه التبدّلات الجماليّة المتراكمة وما بين مدلولاتها الاجتماعيّة السلبيّة؟ هل تجذب دوّامةُ الثقافة والمعايير الجماليّة المتراكمة «العناصرَ القبيحة» إلى مزيجها وتنقلها بعيداً عن المفاهيم الموروثة بقوّة متعاظمة؟ هل من الممكن أنّ تعريف «القبيح» يتحدّى «ثنائيّة الراحة الحياديّة» ويدعم التعدّديّة؟ ما هي المكوِّنات الثقافيّة التي توصم حاليّاً بأنّها «قبيحة» والتي قد تتحوّل إلى العكس في المستقبل؟ هل تتفكّك القباحة وتنتشر مثل ڤيروس قاتل خفيّ أم أنّها تساعد الإنسان على إعادة تقييم موقع الفاعل والمفعول به باستمرار، وتذكّرنا باعتمادنا بعضنا على بعض بشكل متبادل في العالم الأوسع؟ هل تجعلنا القباحة بشراً في الصميم؟

فرانسيسكو دي غويا

نوم العقل يولّد الوحوش 8/ 1796

طباعة حمض على معدن مع أكواتِنت.

آمل أنّ الصفحات التالية سوف تطرح معنى واسعاً للقباحة يأخذ بعين الاعتبار كلّ تلك الأسئلة، لكنّه مبدئيّ بما فيه الكفاية كي يتحرّك أبعد من أيّ حدود ثقافيّة أو تاريخيّة، وكذلك أبعد من حدود مخيّلتي. من خلال رفض التعريف الأحاديّ ربّما تستطيع العقول الكثيرة أن تتخيّل القباحة من جديد، وبالتالي سنتلمّس رهاننا الثقافيّ المشترك على هذا الموضوع بشكل يتعمّق أبعد من سطحه الزلق الإشكاليّ.



الأورانغوتان الموقّر

كاريكاتير يمثّل تشارلز دارون

من The Hornet، 22 آذار 1871

الفصل الأوّل

الأفراد القبيحون: تشوّهاتٌ مزعجة

«علماءٌ أغبياء يختارون حيواناً قبيحاً كي يزرعوا رأسه على جسد إنسان!» ورد هذا الخبر عام 1988 في إحدى الصحف الصفراء[1] مرفقاً بصورة فوتوغرافيّة يظهر فيها رأس شمبانزي ملصقاً كيفما اتفق فوق جذع رجل عارٍ، مع الاقتباس التالي: «لا أحد يريد وجه شمبانزي» تحت عنوان كبير«قبيح». قد يبدو الرجل – الشمبانزي مضحكاً بين عناوين الصحيفة الأخرى (كخبر مرافق في الصفحة الأولى: التقط مسبارٌ صورة لوحش فضائيّ طوله 200 قدم على سطح المريخ، وهو يتّجه إلى الأرض!) لكنّ هذه القصص تنبثق من بذور الحقيقة.

منذ العصور القديمة[I] وحتّى عصرنا الحاليّ، طرحت حيوانيّة الإنسان تهديداً ظاهريّاً بأنّ الطبيعة والثقافة قد تحرفان، أو بشكل آخر، قد تشوّهان هيئة الإنسان المثاليّة وتحوّلانه إلى وحش «قبيح» أدنى مرتبة.

باطنيّاً وظاهريّاً، الوحوش ليست قبيحة بالضرورة، لكنّها تكتسب هذا المدلول عندما تصبح على أهبة التحوّل إلى شبه بشر. أن نحلّل ذلك الرجل – الشمبانزي الغريب يكافئ أن ننظر من خلال تليسكوب من المرايا التي تصغر شيئاً فشيئاً بعد نصف قرن من «محاكمة قردِ

I- المقصود بها أينما ما وردت في هذا الكتاب هو الحقبة الممتدّة بين القرن 8 ق.م والقرن 6.م المتمركزة حول حوض البحر المتوسّط. مثّلت تلك الحقبة تداخلاً بين الحضارتين الإغريقيّة والرومانيّة القديمة، وتقسم إلى كلاسيكيّة ومتأخّرة. م

سكوبس»[I]، وبعد أكثر من قرن على طرح نظريّة تشارلز دارون عن التطوّر (وبسببها وصفه الكاريكاتير بالأورانغوتان المبجّل)، وبعد ألف عام من قول الشاعر الرومانيّ إنيوس: كم يشبهنا القردُ، وهو أقبح الوحوش[2].

ظهر العديد من الفئات لتصنيف الوحوش الشاذّة العصيّة على الفهم، والتي تصبح مثيرة للاهتمام على نحو خاصّ عندما تبدي شبهاً بالإنسان. قصّة الصحيفة الصفراء عن الرجل - الشمبانزي ربّما تُعتَبر نسخةً معاصرة من أدب الخوارق الذي يعود بأصوله إلى العصور القديمة الكلاسيكيّة مروراً بالقرون الوسطى. القلق الشعبيّ حول الحدود بين البشر والحيوانات تمثّل بصور مختلفة عبر العصور، ككاريكاتير في العام 1806 يصوّر الأطفال الملقّحين وقد اكتسبوا صفات الأبقار[3]. تحدّى هؤلاء «القبيحون» المخيّلةَ الجمعيّة منذ زمن طويل، هناك القصص الملفّقة بوقاحة مثل قصّة الرجل - الشمبانزي، والأطفال - الأبقار، وهناك أيضاً قصص عن هجائن بين البشر وبين الحيوانات جسّدت مخاوف ثقافيّة متبدّلة في لحظات مختلفة من التاريخ اكتسبت سمعة «القبيح».

يمكننا التركيز هنا على العديد من الأفراد الشاذّين[II] عبر التاريخ، لكن عوضاً عن إنشاء كتالوج للمسوخ (كما يحصل عادة مع موضوع «القبيح»)، قمت بالتركيز على الأفراد الذين مثّلوا القباحة في أزمان كان معنى المفردة فيها قد تشكّل وتبدّل. السيكلوب بوليفموس Polyphemus في العصر القديم الكلاسيكيّ انزاح من التوحّش إلى الكوميديا في الحكايات، بينما تراوحت صفاته الداخليّة والخارجيّة «القبيحة» بين المرعبة إلى المثيرة للشفقة. في العصور الوسطى، تحوّلت الشمطاء البغيضة دايم

I- قضيّة رفعتها ولاية تينيسي الأمريكيّة عام 1925 على أستاذ الثانويّة جون. تي. سكوبس واتّهمته بخرق قوانينها وتدريس نظريّة التطوّر. القضية كانت مختلقة، الهدف منها نوع من الدعاية للولاية الصغيرة. م

II- تعبير الشاذّ Anomalous أينما ورد في سياق الكتاب يشير إلى النشوز عن القواعد الجسديّة أو الجماليّة المتعارف عليها، ولا يدلّ على الميول الجنسيّة كما تقترح المفردة العربيّة. م

راغنِل بشكل تامّ إلى امرأة جميلة ممّا استدعى طرحَ سؤال أساسي: «ماذا تكونين؟!». لوحة كوينتن ماسيس في بدايات الحداثة «امرأة عجوز غروتسكيّة» (والتي لُقّبتْ بلوحة الدوقة القبيحة) أُعيدَ تحليلُها على ضوء التشخيص الطبّيّ المعاصر في محاولة لتحويل القباحة إلى مرض. في القرن الثامن عشر كتب البرلمانيّ ويليام هاي مقالة عنوانها: «التشوّه» تتبّع فيها تقاطعات تاريخ القباحة مع الإعاقة، متحدّياً القراءة المختزَلة للأجساد المشوّهة بما في ذلك جسده هو. في القرن التاسع عشر، جوليا باسترانا (التي ذاع صيتها في دائرة عروض المسوخ بأنّها أقبح امرأة في العالم) عرضتْ قباحتَها وفقاً للمعايير الڤكتوريّة السائدة عن العِرق والجندر، بينما أصبح عرض جسدها بعد وفاتها نوعاً من الغروتسكيّة. حديثاً، فنّانة الأداء «الجسديّ» أورلان ORLAN تحدّت عينَ الرائي من خلال جراحة التجميل باستلهام ملامح من أيقونات الجمال في الفنّ الغربيّ جمعتْها معاً في فرانكشتاين نسويّ وُصِم بأنّه «قبيح».

رغم أنّها شذوذات مزعجة، لكنّ كلّ هؤلاء الأفراد حملوا وصمة «القبيح» وفقاً للسياق الثقافيّ الخاصّ بكلّ منهم، وأضافوا إلى فهمنا الموروث للمبدأ. بإشغال الحيّز الهشّ بين المعروف والمجهول، بين المفهوم والذي يُساء فهمه، بين المناسب وغير المناسب، بين المشمول والمنبوذ، تحدّت كلّ شخصيّة من تلك الشخصيّات التصنيفَ، بينما قام الناظرون بتعريفها على أنّها «الآخر» باستخدام مصطلحات «قبيحة».

غالباً ما تقوم الأجساد القبيحة بالكشف عن الثقافة السائدة أكثر مما تكشف عن الشخصيّات بحدّ ذاتها. الأكاديميّة المختصّة بالأدب نايومي بايكر كتبت أنّ الجسد القبيح أصبح «موقعاً يتمّ فيه التفاوض على التوتّرات الثقافيّة المتعدّدة، وفيه تُستجوَب نماذجُ الهويّة المحتَملة وتؤكَّد»[4]. وَصْمات «القبيح» قد تحوّل الأجساد العاديّة إلى حوامل استثنائيّة للمعاني الاجتماعيّة، يتراوح التعامل معها ما بين الإدانة إلى الاحترام، ما بين التسخيف إلى التسليع... إلخ.

تمثال قديم لمصريّ أحدب 2000 –3000 ق.م

باعتباره محدِّداً[I] modifier متبدِّلَ الشكل، «القبيح» يميل لأن يعكس وجهة نظر المراقِب أكثر من كونه يعكس خصائص ما يشاهده. تعريف شخص ما بأنّه قبيح غالباً ما يعني أن نرى الشذوذات «من خلال سلسلة من النفي» حسب ريبيكا ستيرن، وأشهرها هي «لستُ أنا» التي يقولها الفاعل المشاهِد[5].

I– كلمة في الجملة مهما كانت طبيعتها، صفة، ظرف...إلخ تجعل المعنى أكثر تحديداً، أي إنها تضيف معنى محدَّداً إلى كلمة أخرى. مثلا قطّة بيضاء، ففي هذه الحالة كلمة بيضاء هي المحدِّد Modifier لأنها تحدّد لون القطة، وتضيف معنى آخر لكلمة محدّدة مسبقاً هي القطة. م

بإعادة نقش وصمة «قبيح» على هؤلاء الأفراد، أنا أقوم على نحو لا مفرّ منه بالإسهام في فعل (تشكيل الآخر)، والذي قد يبدأ بقراءة سطحيّة ظاهريّاً لكن بالمضيّ قدماً، آمل أن أزعزع وضعي كمشاهِدة وكذلك فِعلَ المشاهَدة بحدّ ذاته والذي يعطي أهميّة قصوى للأدلّة البصريّة.

بالاشتغال على كلمات تستخدم في العلاقات مع «القبيح» (بما فيها وحشيّ، بغيض، غروتسكيّ، مشوَّه، مسخ، سايبورغ) آمل أن ألقي الضوء على المسافة الفاصلة بين المُصنِّف والمُصنَّف، بين المستهلِك والمستهلَك، وبين الأنماط الأخرى التي يترافق بعضها مع بعض. قد لا يبدو «السايبورغ» للقارئ قبيحاً، لكنّ استعمال السايبورغ والقبيح بشكل متقارب يشدّ كليهما إلى حقل جاذبيّة يفرض علاقتَهما على الجسد البشريّ من خلال وصمة مشتركة.

«الأفراد القبيحون» يعرضون معاني اجتماعيّة مختلفة، كلّ منها يحمل تداعيات ما «يخيف ويُفزِع» في الحقبة الزمنيّة الموافقة. بتناولها ككلّ، هذه المجموعة تدعونا إلى أن نشغل ثنائيّة الفاعل والمفعول به – والحيّز ما بينهما – كي نبحر بشكل غير مباشر في لحظاتنا الثقافيّة الخاصّة حيث يتسرّب معنى «القبيح» إلى أذهاننا مثل الطين في فيلم رعب ويغلّفنا بوحل غير مرئيّ.

بوليفموس Polyphemus: الرجلُ – الوحشُ

ماذا كان القبيح قبل أن توجد صفة «القبيح»؟ تُشتقّ مفردة قبيح Ugly من الإنجليزيّة الوسطى بمعنى «المخيف» أو «المنفِّر»، وتعود بأصولها إلى الاسكندناڤية القديمة Uggligr بمعنى «ما يخيف أو يُفزِع»[6]. رغم أن منشأ المفردة يعود للعصور الوسطى، لكنّ مفهوم القبيح وُجِد قبل ذلك بكثير كما هو واضح من اللغات الكلاسيكيّة. تحتوي كلّ من الإغريقيّة القديمة واللاتينيّة على مصطلحات مثل Teras و monstrum تستدعي إلى الذهن الوحوشَ الميثولوجيّة (مثل رأس الغرغونة ميدوسا) وكذلك بشراً

وحيوانات مشوَّهة للغاية[7]. المفردات العموميّة يمكن أن تربط ما بين الصفات الظاهريّة والخصائص الداخليّة، ولم تشر حصريّاً إلى الإعاقات البشريّة (على سبيل المثال pepêrômenon«مبتور» قد تستخدم أيضاً للإشارة إلى نبات). تعبير aischos أو aischros يشير أحياناً إلى أشخاص مصابين بإعاقات جسديّة، وكذلك «القباحة» أو «العار»[8]، kakos تستحضر كلّاً من «القبيح» و «الشرّير»[9]. على نحو مشابه لقيام علماء اللسانيّات بتصنيف مرادفات كثيرة للثلج في ثقافة الإنويت، كذلك يقترح المدى الواسع للمفردات القديمة المرتبطة مع القباحة تأثيرَها القويّ. العديد من هذه المفردات ينتمي ببساطة إلى تلك الظاهرة التي تُعتبَر اليوم «شبه إنسان» عندما يستدعي الخوف إلى الذهن مظاهرَ «قبيحة» يجب تجنّبها أو السخرية منها أو إهمالها[10].

الحديث عن القباحة في العالم القديم يعني اختصار آلاف السنوات والثقافات التي تمتدّ عبر مصر واليونان وروما وعالم حوض البحر المتوسط الأوسع، حيث نجت أجزاء من القصص بفضل الحفريات الأثريّة والترجمات والصدف السعيدة.

يعترف المفهوم الغربيّ للجمال المثاليّ بأنّ جذوره نشأت في اليونان القديمة، ثمّ أطّره عصرُ النهضة والشروحات النيوكلاسيكيّة. «أجمل جسد لدينا سيكون على الأغلب أدنى بكثير من أجمل جسد إغريقيّ» كتب علّامة الفنّ يوهان يواكيم وينكلمان في القرن الثامن عشر، مضيفاً أنّ الإغريق «كانوا حريصين بشكل خاصّ على تجنّب أيّ عادة تسبّب التشوّه، ولم يعرفوا كذلك الأمراض التي تدمّر الجمال»[11]. إجراءاتُ الحفاظ على الجمال تتوازى مع نفي القباحة: أرسطو اقترح قانوناً يمنع الأهل من تربية الأطفال المشوّهين، بينما كان الأهل في إسبارطة مجبرين حسب القانون على التخلّص من المواليد المشوّهين[12]. عادة قتل المواليد المشوّهين لم تكن شائعة بقدر ما توحي به الأسطورة، كما كانت بعض الممارسات خاصّة ومحصورة ببعض الثقافات. المؤرّخ القديم

هيرودوتس ادّعى أنّ البابليّين كانوا يقيمون مزادات لتزويج بناتهم يحصل فيها من يدفع أقلّ على عروس بشعة، وأنّ المال الذي يكسبونه من عرض الجميلات بالمزاد يُستخدم لتمويل مهر أخواتهنّ البشعات[13]. عموماً، السجّلات القانونيّة والجماليّة تشير بأيّ حال إلى أنّ الإغريق - وبدرجة أقلّ الرومانيّين- كانوا يسخرون من القباحة البشريّة أو يتهكّمون عليها أو يطردونها. العلّامة البيزنطيّ يوناس تزيتزس سجّل لنا في القرن الثاني عشر الميلاديّ طقسَ التضحية القديم Pharmakos:

إن ابتُليَت مدينة ما بمصيبة بسبب غضب الآلهة، سواء كانت المجاعة أو الطاعون أو أيّ كارثة أخرى، يسوق أهلها أقبح شخص بينهم ويضحّون به (يضربونه ويحرقون جسده) كي يصبح كفّارة وأضحية عن المدينة المنكوبة بأكملها[14].

تهدف الحدود المادّيّة إلى فصل ما يُخشى منه عن ذاك الذي لا يخيف، وتضمّنت أحياناً توظيف أشكال بشريّة مشوّهة كتعاويذ تصدّ العين الشريرة من خلال إثارة الضحك. على ذكر الضحك، لعب القبيحون القدماء دور مقدّمي التسليّة في المآدب والأعياد، فأصبح مبدأ التهكّم جزءاً من إرث القباحة. يقال إنّ الإمبراطور الرومانيّ إيلاغابالوس كان معتاداً على دعوة ثمانية رجال إلى مآدبه فقط كي يضحك على اجتماعهم معاً: مجموعة من الصلعان أو العوران أو الصمّ أو السود أو الطوال أو السمان أو المصابين بالنقرس. عمليّات الاستحواذ الثقافيّ اللّاحقة على «القبيح» عادت إلى العصور القديمة بحثاً عن الإلهام ورسمت على نحو هزليٍّ جينالوجيا المصطلح، كما فعل نادي الوجه القبيح Ugly Face Club في القرن الثامن عشر عندما اعتبر أنّ أعضاءه المؤسّسين هم هومر، إيسوب، وسقراط[15]. الممارسات النيوكلاسيكيّة الإنجليزيّة الأخرى تبدو مستلهَمة من إيلاغابالوس وتضمّنت تقديم الطعام بواسطة ندل من ذوي السيقان الخشبيّة أو الأيدي المرتجفة، أو حفلات عشاء للذين

يتأتئون، أو «سباقات المسوخ» التي يتسابق فيها المشلولون أو البدينون أو المسنّون[16].

آخذين تلك السياقات المُذِلّة بعين الاعتبار، لم تؤدِّ القباحة بالضرورة إلى عزل تلك المجموعات كليّاً عن المجتمع، بل عوضاً عن ذلك تمّ توظيف واستغلال المجموعات القبيحة ضمن نطاق الثقافة الإغريقيّة -الرومانيّة أوّلاً ثمّ ضمن الثقافة الأوروبيّة النيوكلاسيكيّة. حتّى عندما تُرِك القبيحون كي يموتوا على أطراف الإمبراطوريّة القديمة (تذكّروا قصّة أوديب الشهيرة عندما رُمي في الصحراء مربوط القدمين لأنّه يمثّل فألاً سيّئاً)، كانت الممارسات الثقافيّة تُؤطَّر بصفتها تنفيساً عن المشاعر أو أفعالاً مثيرة للشفقة، الهدف منها دعمُ نظام هرميّ معيّن.

من ثيرْسيتس[I] إلى إيسوب إلى سقراط، لعبت الشخصيّات «القبيحة» أدواراً مختلفة في العصور القديمة، وبوليفموس ينقل دلالات قبيحة على نحو خاصّ. من موقعه على حدود أشباه البشر، يبرز السيكلوب العملاق ذو العين الواحدة كإحدى أقبح الشخصيّات في تلك الحقبة. في أوديسة هومر، يذبح بوليفموس رجالَ أوديسيوس وكأنّه وحش مرعب: «أسد يهجم في التلال ويأكل الأحشاء واللحم ومخّ العظام على حدّ سواء»[17]. عندما يفترس الفريقَ البشريّ، حتّى الصوت الذي يصدره وحشيّ وكأنّه «يقتل الجراء»[18]. ردود أفعال الشخصيّات الأخرى تجاهه تؤهّله لحمل صفة «قبيح»، لكن دون أن تقدّم أوصافاً جسديّة له أكثر من الأذيّة العنيفة التي أصابت عينه: وحش على صورة رجل لكنّه لا يشبه الرجل ولا يأكل الخبز (إشارة إلى كونه يأكل لحوم البشر)، متوحّش، أعجوبة وحشيّة، وضيع، عديم الشفقة، رهيب، همجيّ، قاس، شرّير للغاية، شرّ داهم، برّيّ، غير محبّب على الإطلاق، عملاق ضخم قويّ يصدر صوتاً عميقاً يبثّ الرعب[19]. طبيعته المرعبة تتقاطع مع الرهبة:

I شخصية من شخصيّات حرب طروادة. وصِف بأنّه مقوّس الساقين، أعرج، مدبّب الرأس، سوقيّ، وقح، وغبيّ. م

«يقف بعيداً عن الآخرين كأنّه قمّة جبل عالية تغطّيها الأشجار»، ومحيطه يؤكّد على عزلته: في كهف على جزيرة حيث يعيش بين الحيوانات وروثها منعزلاً حتّى عن أبناء جلدته، رفيقاه المقرّبان كبشٌ ونعجة، وها هو يتوسّل شفقة الكبش بينما يقوم الحيوان الغافل بدور وسيط لهروب أوديسيوس. يصدّق العملاق ادّعاء أوديسيوس أنّ اسمه «لا أحد» ولذلك يتجاهل رفاقه من السيكلوب صراخَه عندما يطلب النجدة «لا أحد» يقتلني باستخدام القوّة أو الغدر[20]. باعتباره ابن الإله الذي لا يخشى الآلهة – وباعتباره نصف إله كذلك – يجسّد بوليفموس بوضوح كلّاً من الإنسان والوحش، الطبيعة والثقافة، الرعب والشفقة. سقوطه المروّع يحقّق النبوءة، حيث تكون صفاته القبيحة مسؤولة عن مصيره المأساويّ.

بوليفموس كما رسمّه يوهان هينريتش ويلهلم تيشبِن (يلقّب بغوته تيشبِن) حوالي 1790
استناداً إلى تمثال قديم، طباعة حمض على معدن.

نسخة هومر عن بوليفموس هي إحدى التنويعات العديدة للأسطورة. من يوريبيدس إلى ثيوكريتوس إلى ڤرجيل إلى أوڤيد، رويت قصّةُ السيكلوب مرّات كثيرة خلال العصور القديمة وتحوّلت شخصيّته فيها من المرعبة إلى الكوميديّة ومن الغول إلى الغبيّ، وكانت رعويّة على نحو متفاوت، لكنّه اعتُبِرَ دائماً قبيحاً في الصميم.

في نسخة يوريبيدس على سبيل المثال، قباحة بوليفموس لا تسبّب الرعب وإنّما يظهر سخيفاً، سكران، يغنّي مصدراً ضجّة بشعة غير متناغمة، ويعوي في أرجاء المكان[21].

وحش عملاق حوالي 1655، منقول عن لوحة خشبيّة

كانت الخرافة من القوّة بحيث إنّها امتدّت إلى أرض الواقع أيضاً، إذ وصف الشاعر الرومانيّ مارشال عبداً اسمه بوليفموس قبيحاً وضخماً «لدرجة أنّ السيكلوب ذاتهم سيعتبرونه غروتسكيّاً[22]». بوليفموس بانتمائه إلى كلّ من الأسطورة والعالم الحقيقيّ كان «دليلاً على النظام الإلهيّ أو الطبيعيّ» في التفاوض على التوتّرات الثقافيّة التي تنبثق من قباحته (وهي تعني هنا حرفيّاً: عِرقه غير الإغريقيّ، حجمه الهائل، عيبه الخَلقيّ، كونه نصف إله)[23]. البانثيون المقدّس ضمّ آلهة وإلهات ما فوق – بشريّين لكنّ القليل منهم اعتُبِروا قبيحين أو مشوّهين، باستثناء هيفاستوس إله النار والحدادة الأعرج (الذي يشرف على السيكلوب ويصنع صواعق زيوس) هو وأولاده[24]. المخلوقات الهجينة الأخرى التي تستوطن الأساطير إمّا

أن تكون شهوانيّة وسخيفة مثل سيلِنوس[I] والساتيرات (نصفها حصان أو عنزة)، أو مغوية قاتلة مثل السيرينات (نصفها طير) أو متنبّئة مثل أبي الهول (نصفه أسد)، لكنّ قباحة بوليفموس فاقت قباحة ملامح كلّ تلك الهجائن، وهدّدت بأنّها ستتجاوز كونه هجيناً إلى شيء ما أكثر وحشيّة.

بعيداً عن الأسطورة، قامت الفلسفة الكلاسيكيّة بتأطير الأجساد القبيحة في سلّم انحطاط يبدأ بالإنسان، مروراً بأشباه الإنسان، وانتهاء بالأشكال الحيوانيّة. في (جيل الحيوانات) يصف أرسطو تراتبيّة من الأجناس حيث «أيّ كائن لا يشبه والديه هو في الواقع وحش نوعاً ما»[25]، إذ يبدأ الانحدار عندما «تتشكّل الأنثى عوضاً عن الذكر... الأنثى - كما كانت دائماً - هي ذكر مشوَّه» ثمّ يتوالى الانحطاط وصولاً إلى الذرّيّة المهجّنة التي تحملُ كما يشاع رأس إنسان على جسد حيوان (مثلاً عجل له رأس طفل) أو تشبه الحيوان على نحو زائف (كخروف له رأس ثور). مقارنات أرسطو تلك تعكس التوتّرات الثقافيّة في حقبته، بدءاً من تصنيف التشوّهات الخَلقيّة إلى مقارنة «الهمجيّ» مع البرابرة والمرضى والمتخلّفين والمليئين بالرذائل.

العديد من أفكاره تلك ظلّت التيّار السائد طيلة قرون، وفي العام 1512 استغلّ الإسبان محاججاته جزئيّاً كي يبرّروا استعمار واستعباد الهنود الأصليّين الذين اعتبروهم بمثابة حيوانات ناطقة[26]، كما بقيت كتابات الفيلسوف القديم مصدر إلهام لأولئك المهتمّين بالعلم الزائف المتمثّل بالفراسة، بمن فيهم جيوڤاني باتيستا ديلا بورتا الذي قارن بين الحيوانات والبشر (1586)، ومقالة تشارلز لو برَن الفنيّة عن التعبير عن العواطف (1698) التي استند إليها يوهان كاسبر لاڤاتر في «مقالات عن علم الفراسة» (1775- 1778) فكتب: «الفضيلة تُجمِّل، أمّا الرذيلة فتقبّح الرجل»[27].

من الصعب تعقّب أصل فكرة الإنسان - الحيوان كـ«قبيح» لكنّ

I- Selinus رفيق إله الخمر ديونيزوس في الميثولوجيا الإغريقيّة أو أبوه بالتبنّي، يوصف بأنّه عجوز مرح مشعّر الجسم، أصلع، له كرش وأنف يشبه الخطم وأذنا وذيل بغل. م

تأثيرات العصور القديمة تركت بصمتها عبر التاريخ. خلال تلك الحقبة في الغرب، لم يهدّد الأفرادُ المشوّهون بقاءَ النوع فقط، بل مثّلوا إدانة إلهيّة للجماعة، وامتزجت المخاوف كأنّ «الانحراف عن النظام الجسديّ هو انحراف عن النظام الاجتماعيّ»[28]. قبل الحقبة الإغريقيّة - الرومانيّة، ربّما كانوا ينظرون في مصر القديمة - وربّما في أماكن أخرى- إلى التشوّه بتسامح أكبر وربّما اعتبروه علامة إلهيّة. اندماج الهيئات البشريّة والحيوانيّة (مثل الإلهين بست وحابي) يدلّ على مرتبة اجتماعيّة أعلى للأجساد الناشزة[29]. في حقبة العمارنة، تصوير أمنحوتب الرابع/ أخناتون ونفرتيتي يحمل «ملامح قبيحة غير جذّابة» ربّما قامت بتوضيح «مفهوم راديكاليّ جديد عن ماهيّة الملك والملكة» حيث تكون «قباحة الصورة مؤشّراً على القوّة الكامنة خلف الاعتقادات الجديدة»[30]. ترابطُ هذه التظاهرات المغرقة في القدم - والتي تختلف عن مفهومنا المعاصر للقباحة - مع التغيّر الثقافيّ يقترح كيف تمّ فحص الهويّات الاجتماعيّة والتفاوض عليها من خلال مفاهيم «القبيح». حتّى في زمن أسبق، ربّما ترابطت القباحة على نحو أقلّ مع الصفات الجسديّة منها مع مشاعر الخوف والرعب التي يمكن تتبّعها عبر إيتمولوجيا المفردة. الأحداث المخيفة قد تُفَسَّر بتدخّل من الآلهة يتجاوز إمكانيّات الفهم البشريّ، وكأنّ «الوحوش الرهيبة في الحضارات القديمة لم تفترس الجنس البشريّ فحسب، بل الآلهة أيضاً، محتوية ضمن أجسادها المشوَّهة كوناً غيرَ متشكِّل»[31].

الموتيفات الباقية عن شخصيّة المحتال[I]، مع إجراء ما يلزم من تبديل، تقوم بموضَعة التغيّرِ ضمن أنماط معيّنة من الشخصيّات الثقافيّة بحدّ ذاتها[32].

I- شخصيّة المحتال شائعة في الميثولوجيا، قد تمثّل إلهاً أو إلهة أو روحاً أو إنساناً... إلخ، تمتلك ذكاء ومعرفة خفيّة توظّفها لخداع الآخرين والتهرّب من القواعد العامّة والسلوك المفروض، وتعتبر مثل شخصيّات هذا الفصل منتهِكة للحدود ومبادئ النظام الاجتماعيّ والطبيعيّ. م

بدأت القباحة - مهما كان أصلها - بحمل مدلولات سلبيّة مع حلول العصور الكلاسيكيّة. استثناءات هذه القاعدة تضمّ سقراط الذي يشبه سيلنوس لكنّه حكيم، وإيسوب العبد المشوَّه الذي يقصّ الحكايات، وفكرة أنّ إيروس ينتمي إلى الحدود بين الجمال والقباحة. رغم أنّ بعض الأجساد القبيحة تلقّت معاملة أفضل من غيرها باعتبارها نذائر دينيّة أو وسيلة للتسلية، بل وحتّى فيتشيّات[I] إيروتيكيّة، لكنّ القباحة ظلّت بعيدة عن التقديس. ساخراً من الهجائن التي يبتكرها الفنّانون، كتب الشاعر الرومانيّ هوراس مقولته الشهيرة:

إن قرّر رسّام أن يجمع رأس إنسان ورقبة حصان، وأن ينشر ريشاً متعدّد الألوان فوق الأطراف... وهكذا... تنتهي امرأة لطيفة على شكل سمكة سوداء وقبيحة، هل يمكنكم يا أصدقائي، لو حظيتم بدعوة خاصّة للمشاهدة على انفراد، أن تمتنعوا عن الضحك؟[33]

رغم كلّ الرعب والضحك المترافق مع القباحة في العصور القديمة، لكنّ غموضها يعكس ملمحها الأكثر ثباتاً: تبدّلُ شكلها وإصرارهُا على انتزاع السؤال من عين الناظر: ماذا تكونين؟!

دايم راغنِل: كم كانت بغيضة!

في القرن الثالث عشر ظهر مقال طبّيّ عنوانه: «أسرار النساء»، حذّر المرأة الحامل من النظر إلى أيّ حيوان قبيح أو حتّى إلى صورته (مثل كايميرا[II] مرسومة على جدار غرفة النوم) لأنّ ذلك قد يعرضّها إلى ولادة مخلوق أشبه بالمسخ[34]. هذا الاعتقاد بـ «خيال الأمّ» يعود بجذوره إلى العصور القديمة: في مقاله «طبّ النساء» حثّ سورانوس النساءَ على عدم

I- الفيتشيّة الجنسيّة هي انحراف نفسيّ يقوم على إشباع الرغبة الجنسيّة من خلال الانجذاب إلى جزء من الجسم أو إلى شيء من الأشياء كقطعة ملابس معيّنة أو حذاء. م

II- Chimera: أنثى حيوان خرافيّ في الميثولوجيا الإغريقيّة لها رأس أسد وجسد عنزة وذيل أفعى. م

النظر عند حدوث الحمل إلى القرود منعاً لولادة أطفال لهم ذيول[35]، لكن حتّى في القرن التاسع عشر عزا جوزيف مِيرِك (الذي لُقِّب بالرجل الفيل) جسدَه المشوّه إلى أنّ أمّه تفرّجت على فيل عندما كانت حاملاً به[36]. بعيداً عن عدم وجود فكرة «خيال الأب» - وهو ما يلفت النظر- تاريخ القباحة يتضمّن البحث عن أسباب طبيعيّة لتفسير الحوادث الاستثنائيّة، لذلك ظهرت على مدى القرون نظريّات متعدّدة حول الأجساد الشاذّة كي تجابه المخاوف الناجمة عن التغيّرات الثقافيّة.

افتتنت العصورُ الوسطى بشكل مضطّرد بالتحوّلات والتبدّلات، الملاحم الأنغلو- سكسونيّة والاسكندناڤيّة والآيسلنديّة تعجّ بالأيقونات القبيحة (بدءاً من غريندل وهي غولة تشبه بوليفموس في ملحمة بيوولف، إلى العمالقة التي تأكل البشر وتهدّد الإله ثور)، لكنّ تلك الشخصيّات المرعبة بالكاد اختزلت العصورَ الوسطى إلى العصور «المظلمة» «القبيحة» و«البربريّة» كما يدّعي المؤرّخون[37]. «تحوّلات» أوڤيد انتعشت من جديد جنباً إلى جنب مع القصص الخرافيّة التي طافت في حوض البحر المتوسّط والشرق الأوسط متنقّلة عبر الطرق التجاريّة التي سلكها المستعمرون الأوائل ورسّامو الخرائط والشخصيّات الأخرى التي وقفت على مفترق الثقافات والصراعات[38]، وشهدت تلك الحقبة اهتماماً ملحوظاً بالعديد من أنواع التحوّلات: من المستذئبين إلى الرجال الخضر(I)، من العفاريت إلى الساحرات، من أولئك القادرين على تغيير هيئتهم إلى أولئك الذين يتقمّصون أجساد الآخرين، ومن المعجزات إلى الخيمياء[39]، وقبل أن يظهر الفنّ الغروتسكيّ رسميّاً كانت هناك مخلوقات حارسة للحدود الثقافيّة مثل الغرغولات(II) تزيّن البنى المعماريّة وهوامش

I- غالباً ما يتمّ تصوير الرجل الأخضر بشكل رأس تحيطه الأوراق والأغصان التي قد تخرج من أنفه أو فمه، ويرمز لدورة الربيع والتجدّد. م

II- Gargoyles تماثيل غروتسكيّة تمثّل بشراً أو حيوانات زيّنت الشرفات والسطوح في العصور الوسطى وهي في الوقت ذاته «مزراب» لتصريف مياه الأمطار. بالنسبة للفنّ الغروتسكيّ انظر الجزء القادم: عجوز غروتسكيّة. م

المخطوطات. هذه التصورّات تؤطّر «تغيّراً» وتدعو إلى تفسيرات متعدّدة: القديس برنار من كليرڤو انتقد بشدّة تلك «الوحوش السخيفة» التي تزيّن الردهات وكأنّها «جمال قبيح رائع وقباحة جميلة» ممثّلةً بـ«قرود قذرة، أسود ضارية، سنتورات متوحّشة، أنصاف رجال، وهجائن أخرى»[40]. على النقيض منه تماماً وباستحسان للتنوّع الإلهيّ، ادّعى أوغسطين أنّ «المشكلة بالشخص الذي لا يرى الموضوع بكليّته هي أنّه ينزعج من قباحة أحد أجزائه» وأنّ عليه مراجعة «سياق الجزء أو علاقته بالكلّ»[41]. خلال الحملات الصليبيّة وانقلاب وجهات النظر إلى المسيحيّة، انضمّت الوحوش والحسناوات إلى هذه المجموعة.

ويليام مولريدي (؟)، الشخصيّتان الرئيستان من
«الحسناء والوحش» لتشارلز لامب 1887

جوزيف ميرِك الملقّب بالرجل الفيل 1889
صورة فوتوغرافية من «موت الرجل الفيل»،
المجلّة الطبّيّة البريطانيّة، 1890

تظهر نسخة باكرة من قصّة الحسناء والوحش في «زواج السير غوين ودايم راغْنِل»[I] في أواخر القرن الخامس عشر، وفيها تلعب دايم راغنل الشمطاء كلّاً من دوري الحسناء والوحش في آنٍ واحد. وصفتها الرومانسيّة الآرثريّة[II] بـ «المخلوقة الأبغض التي وقعت عليها عين إنسان يوماً» و«مشوَّهة» و«منفِّرة»[42]، ووصفت ملامحها كما

I- Dame تعادل رتبة فارس تُمنح للنساء، وتقابلها رتبة السير Sir للرجال. م

II- مادّة أدبية أسطورية ظهرت في بريطانيا في العصور الوسطى وتتمحوَر حول الملك آرثر وفرسانه. م

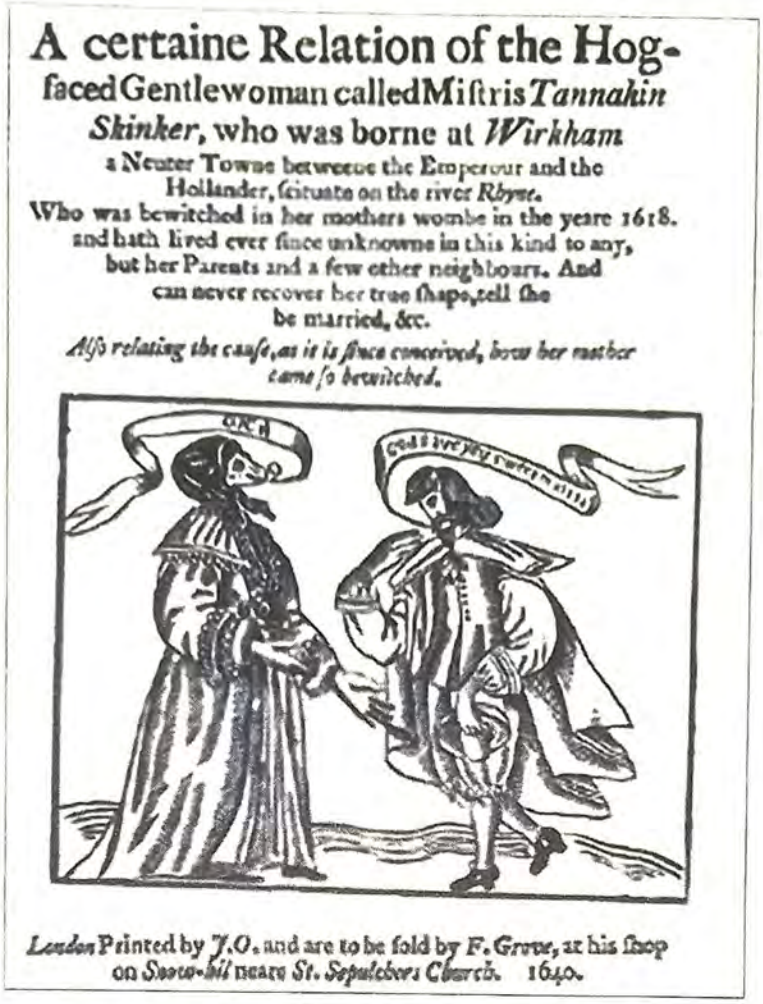
يلي: وجه أحمر، أنف يسيل منه المخاط، عينان غائمتان، شعر رماديّ متشابك، ثديان مترهّلان، كما أنّها حدباء، جسدها يشبه البرميل، وأسنانها الصفراء تشبه أنياب خنزير برّيّ، وعندما تقول «بومة» فذلك يربطها بالساحرات[43]. شبهها مع الوحوش يتناقض مع مجوهراتها الثمينة وجوادها المطهّم ببذخ. يتأمّلها المتفرّجون، ثمّ تتابع الحكاية: «بغيضة للغاية»، «كائن في غاية القذارة»، «كانت بغيضة»[44]. رغم هيئتها البغيضة أقنعت دايم راغنل الملكَ آرثر أن يزوّجها فارسه الأمين الوسيم غوين لقاء إنقاذها حياة الملك بالإجابة على حزّورة: ما الذي تحبّه النساء أكثر من أيّ شيء آخر في العالم؟ (الجواب هو السُّلطة) [45]. جابهت العارَ الذي وصمها به الآخرون بالكبرياء طالبةً أن يطوف موكب زفافها في المملكة، ثمّ أكلت بشراهة في مأدبة العرس. غوين المُخْلِص وافق على الإيفاء بالوعد المستحيل، وعندما حضّر نفسه لإتمام الزواج تحوّلت عروسه إلى سيّدة حسناء ممّا جعله يسألها مندهشاً: ماذا تكونين؟![46]

«ماذا تكون؟» سؤال يُطرح عبر الحكايات عن الأشخاص القبيحين. من خلال ما يبدو ظاهريّاً على أنّه عكسُ المتوقَّع، خضعت دايم راغنل لتحوّلٍ سمح لها أن تكون جميلة نهاراً وقبيحة ليلاً، أو العكس، وفقاً لما يناسب رغبة غوين، وبقيت نصف قبيحة ونصف جميلة إلى أن كسر لعنة زوجة أبيها بمنحها حرّيّة الخيار: أيّ إنّه قام أساساً بالإجابة على حزورتها المتعلّقة بـ(السُّلطة). من خلال سلسلة تعهّدات، يخضع مظهر دايم راغنل الجسديّ وسلوكها إلى تحوّلات كي تحمي نظام المملكة وتصبح «أكثر سيّدات بريطانيا عدلاً». لكنّ قصّتها لا تنتهي هنا، ففي أقدم النسخ الباقية من القصّة الرومانسيّة، تموت دايم راغنل بعد خمس سنوات من الزواج الميمون. النقطة القابلة للنقاش هنا هي أنّ عليها أن تموت، وإلّا سيهمل غوين واجباته كفارس كي يستمتع بالحياة مع عروسه الجميلة[47]. لقد تحوّل جمالها إلى سيف

ذي حدّين، مثل حوّاء التوراتيّة، وتقترح قصّتها أنماطاً سلوكيّة مجندرة متاحة ضمن نظام الفروسيّة.

في تنويعات القصّة الشفهيّة والكتابيّة، تخضع دايم راغنل ورفيقاتها لتحوّلات صغرى وكبرى مثل الحكاية بحدّ ذاتها. موتيف «السيّدات البغيضات» كان شائعاً في أدب القرون الوسطى وظهر كذلك في حكايات أخرى أواخر القرن الرابع عشر مثل قصّة جيفري تشوسر «حكاية زوجة باث» في مجموعة حكايات كانتربيري، و«حكاية فلورنت» في كتاب جون غوَر «اعترافات العاشق Confessio Amantis»[48]. يتداخل تقليد «السيّدات البغيضات» كذلك مع زمرة أكبر من السيّدات اللطيفات في أزمنة وجغرافيا أوسع، حيث يحجب الجمالُ الظاهريّ قباحةَ الداخل مثل أسطورة باندورا في الميثولوجيا الإغريقيّة، أو حكاية سورباناكا في ملحمة الرامايانا السنسكريتيّة[49]. الشخصيّات الأنثويّة المشوّهة الأخرى تضطلع بوظيفة (الحارسة) على حدود الثقافة والحضارة، مثل شيلا- نا - غيغ geg –Sheela –na السِلتيّة بأعضائها التناسليّة المبالغ بها[50].

استمرّت تنويعات شخصيّة دايم راغنل إلى ما بعد العصور الوسطى. في القرن السابع عشر تطالعنا حكاية تاناكين شِنكر التي تعكس جنساً أدبيّاً مماثلاً يتمحور حول النساء اللواتي لهنّ وجه خنزير. وفقاً لكُتيّب نُشِرَ في العام 1640، شنكر هي امرأة هولنديّة «سُحِرَتْ في رحم أمّها كي تتحوّل إلى سيّدة لها وجه خنزير»: «لم تُصَب بمجرّد لطخة أو عيب، بل بقباحة شوّهتها لدرجة أن يعتبرها كلّ الذين ينظرون إليها بغيضة وغريبة ومزرية»[51]، ومثل دايم راغنل والسيّدة البغيضة في قصّة جون غُوَر (التي يسرد الكتّيب قصّتها أيضاً) يمكن تحرير شنكر من لعنتها القبيحة فقط من خلال الزواج.


A certaine Relation of the Hog-faced Gentlewoman called Mistris *Tannakin Skinker*, who was borne at *Wirkham*
a Neuter Towne betweene the Emperour and the Hollander, scituate on the river *Rhyne*.
Who was bewitched in her mothers wombe in the yeare 1618. and hath lived ever since unknowne in this kind to any, but her Parents and a few other neighbours. And can never recover her true shape, tell she be married, &c.
Also relating the cause, as it is since conceived, how her mother came so bewitched.

London Printed by *I.O.* and are to be sold by *F. Grove*, at his shop on *Snow-hil* neare *St. Sepulchers Church*. 1640.

قصّة حقيقيّة عن السيّدة ذات وجه الخنزير التي
تُدعى الآنسة تاناكين شنكر حوالي 1640، صفحة العنوان

تنويعات القصّة تعكس رواتَها وسياقاتهم الثقافيّة، فقد قامت الحسناوات والوحوش بنشر القباحة والجمال عبر الجغرافيا والعصور[52]، من «الحسناء والوحش» الفرنسيّة إلى «الأميرة والخنزير» التركيّة إلى «الصُّهر القرد» اليابانيّة إلى «الرجل العجوز القيّوط، والرجل الشابّ، والأختان القندس» عند الهنود الأصليّين... كلّ تنويعات الحكاية تلك تنعكس على مشاهد ثقافيّة وبيئات نباتيّة وحيوانيّة مختلفة. القصص الخرافيّة هي جنس أدبيّ يحتضن القبيح غالباً ويعاكسه بالجميل كي يفرّق الخير من الشرّ، جمال سندريلّا على سبيل المثال يتناقض مع قباحة أختيها غير الشقيقتين[53]. الأدب ينقل مضامين ثقافيّة خفيّة، ودلالاتُ «القبيح» تقيّد الإدراكَ كما كتب مارك بورْنِت (سأستعيض هنا عن

«القبيح» بالوحشيّ كي أقترح تأثيراً مماثلاً): «مدلول (القبيح) كما يبدو يتعلّق بدرجة أقلّ بما يتضمّنه (القبيح) حقّاً، وبدرجة أكبر بالأسلوب الذي يتمّ فيه إدراكه[54]». أو كما كتبت سوزان سْتْوارت بطريقة مماثلة عن «المسخ»: غالباً ما نشير إليه بأنّه «مسخُ الطبيعة» لكنّ المسخ كما يجب أن نؤكّد هو «مسخ الثقافة»[55]. كما الوحوش والمسوخ، «الشخص القبيح» يتبدّل من خلال إعادة القصّة من وجهة نظر ثقافة أخرى.

رسوم جوان وينغارد، تفصيل من «السيّدة البغيضة» من قصّة سيلينا هاستينغز (السير غوين والسيّدة البغيضة) 1987

في طبعة أحدث عن حكاية السير غوين والسيّدة البغيضة صدرت مصوّرةً للأطفال (1987)، حافظت المؤلّفة سيلينا هاستينغز على صورة الشمطاء القبيحة المنفّرة للغاية (جزء منها خنزير وجزء حصان، من بين ملامحها المثيرة للاهتمام الأخرى) وأضافت تعديلات أخرى على القصّة[56]: بالإضافة إلى أنّ السير غوين ودايم راغنل يعيشان بسعادة مدى الحياة، هذه السيّدة البغيضة - التي تصفها بـ: الأقبح، المسخ، الوحش، وَ«بغيضة حقّاً» - تدرك أنّ عيون الناس تحدّق بها فتشعر بالعار من قباحتها لذلك لا تتذوّق الطعام أبداً في مأدبة الزفاف، وهو اختلاف كبير

عن سلوكها النمطيّ الشره. استيعابها للقباحة يحرمها من فردانيّتها وقوّتها (أي حرفيّاً: من سُلطتها) عندما تصبح محاصرَة مجازيّاً بقباحتها الخاصّة، وتعبيرها الصامت عن شعورها بالعار يكتسب صوتاً في قصائد الشاعرة الخلاسيّة غلوريا أنزالدوا والتي تقدّم لواحدة من قصائدها (كتبتها في الفترة نفسها التي صدرت فيها حكاية الأطفال تلك) بـ:

من في داخلي يقول إنّي قبيحة، ويجعلني أحسّ بالذنب / من ذاك الذي في داخلي ويحتاجك بشدّة؟[57].

كما سنكتشف لاحقاً، الشعور بالعار يقترح نوعاً آخر من القباحة يماثل «القذارة» العاطفيّة (بمعنى المادّة خارج مكانها) ويوسّخ الروح[58].

عجوز غروتسكيّة[1]: الدوقة القبيحة

حسب ما رواه شيشرون وبليني الأكبر، لم يجد الرسّام زوكسيس في العصور القديمة ولو فتاة واحدة ترضيه كموديل، لذلك جمع خمس نساء كي يرسم أفضل أجزائهنّ ويشكّل حسناءه المثاليّة[59]. زوكسيس كان يطمح لتجسيد هيلين طروادة ولذلك وجهها (الذي تقول الأسطورة إنّه سبب انطلاق ألف سفينة إلى الحرب) لا بدّ أن يكون الجزء الأصعب الذي سيقوم بتجميعه وتشكيله. الوجوه هي أكثر ملامح الإنسان تميّزاً، الأشخاص الذين تجمعهم علاقة حميمة يستطيعون أن يميّزوا بعضهم بعضاً من الأيدي أو أصابع القدمين أو الشامات، لكنّ تمييز الإنسان عموماً من قبل الآخرين يتمّ بواسطة رؤية وجهه. الوجه هو أوّل جزء يتمايز في الجنين، وأكثر ما يشدّ انتباه حديثي الولادة[60]. الوجه يحمل طبقات من المعاني الثقافيّة، فنّ

1- ظهر مصطلح الغروتسك Grotesque منذ القرن 18 على الأقلّ وهو صفة عامّة تجمع الغريب، الغامض، المهيب، الرائع، البشع، القبيح، المتنافر، المزعج، والمنفّر. وبالتالي يستعمل لوصف الأشكال الغريبة والهيئات المشوّهة. أمّا في الفنّ فهو يثير في نفس المشاهد شعوراً غير مريح بالغرابة وكذلك التعاطف. من أمثلته فنّ العمارة القوطيّة، وكذلك الغرغولات. م

البورتريه المثاليّ له تاريخ عريق يرجع بجذوره إلى طقوس دفن الجماجم البولينيزيّة في العصر النيوليثيّ، وتوابيت المومياءات المصريّة، والتماثيل النصفيّة الإغريقيّة والرومانيّة، وأشكال عديدة أخرى[61]. رغم النزعات التاريخيّة للتجميل (مايكل آنجلو الذي اشتهر بكرهه لرسم أيّ شيء عدا الجمال المطلق، غاليريهات البلاطات الملكيّة الأوروبيّة التي كُرّست فقط لعرض لوحات النساء الجميلات) لم تكن الغلبةُ للموديل المثاليّة في نهاية المطاف دائماً، بعد كلّ شيء، يشاع أنّ زوكسيس مات من الضحك وهو يتأمّل البورتريه الذي رسمه لسيّدة عجوز قبيحة.

ذلك البورتريه الأسطوريّ الذي قتل زوكسيس لم يعد له وجود اليوم، لكن هناك بورتريه آخر يسحر ساحتنا الثقافيّة. باعتبارها غير جذّابة لدرجة أنّها لقِّبتْ بـ (الدوقة القبيحة)، بورتريه «امرأة عجوز غروتسكيّة» أو «امرأة عجوز» 1513 رسمه الفنّان الفلمنكي كوينتن ماسيس. عندما عُرِضت اللوحة في أحد المزادات في لندن عام 1920، ظهر خبر في نيويورك تايمز يعلن عن بيع «بورتريه يتّفق الجميع أنّه أقبح لوحة في العالم» بسبب موضوعه وهو الدوقة «المشهورة بملامحها المنفّرة»[62]. تلك اللوحة سحرت أوائلَ من نظروا إليها قبل أن يستعرضها المتفرّجون المعاصرون.

ليوناردو داڤنشي وأتباعه رسموا اسكتشات ظلّت تُعتبَر طيلة قرون أصلاً لتلك اللوحة، أو على الأقلّ أساساً للوحة أصليّة ضائعة. نسخٌ من رسومات داڤنشي، مثل «خمسة رؤوس غروتسكيّة» 1490 ألهمت معاصريه حين طافت شمال أوروبا، حيث ينشأ الاهتمام بالفنّ الغروتسكيّ هناك أيضاً من فنّ أيقونات الكنائس من بين تأثيرات أخرى. علّق الفنّان الألمانيّ ألبريخت ديورَر أنّه «لا أحد يعرف ما هو الشكل الجيّد ما لم يعرف أوّلاً ما هو الشكل الرديء»، كما كرّس ليوناردو داڤنشي جزءاً من «مقال حول الرسم» لتنوّع الوجوه: «كلّما كان التضادّ بين الشخصيّات أكبر - بما في معناه المشوَّه مقابل الجميل، العجوز مقابل الشابّ، القويّ مقابل الضعيف - ستسرّ اللوحة العينَ وسيعجب بها المشاهدون أكثر»[63].

لوحة ماسيس «الدوقة القبيحة» تنبثق من هذا الوسط، رغم أنّ معنى وجهها ما يزال خاضعاً للنقاش حتّى هذا اليوم.

فرانسيسكو ميلزي مستوحياً ليوناردو داڤنشي: رأسان غروتسكيّان، حوالي عام 1510، قلم وحبر بنيّ

كوينتن ماسيس، لوحة «امرأة عجوز غروتسكيّة» حوالي 1513، زيت على خشب سنديان

تصوّر لوحةُ «امرأة عجوز غروتسكيّة» امرأةً جالسة، تضع غطاء رأس فاخراً، وتغرز برعم ورد على صدرها المنتفخ والمغطّى بالتجاعيد. قباحتها الشهيرة تنجم على ما يبدو من أنّها عجوز تحاول أن تحشر نفسها في ثوب صباها الغابر، وهي تحرّض على التفكير بشيء ما أقلّ أو أكثر من إنسان. ملامح وجهها تبدو مشدودة، أنفها مقوّس ومنخاراها واسعان، جبهتها عريضة وكذلك وجنتاها. المشاهدون المعاصرون وصفوها بتعابير مأخوذة من الحيوانات: «نظرتها مكشّرة توحي بحيوان برّيّ- مثل الأسد، وعنقها يشبه عنق الديك الروميّ»[64]. طيلة قرون، ساد إجماع على أنّ الشخصيّة التي تمثّلها اللوحة هي مارغاريت مولتاش، دوقة تيرول وأميرة كارِنْثيا في القرن الرابع عشر، والتي يشاع أنّها أقبح امرأة في التاريخ. الأبحاث الحديثة فنّدت ذلك، فقد كشف تحليل اللوحة أنّ ماسيس درس موضوعه من زوايا قريبة وأجرى تعديلات على العمل خلال فترة رسمه، أي بعد مئة وخمسين عاماً على وفاة الدوقة الحقيقيّة. بالإضافة إلى ذلك، كلمة مولتاش Maultasch قد تكون لقباً للدوقة (والتي طردت زوجها كي تتزوّج رجلاً غيره ممّا أدّى إلى حرمانهما كنسيّاً) بما أنّها تُترجَم إلى (فوهة الجيب) وهي كلمة عاميّة تدلّ على المهبل ويمكن أن يتوسّع معناها ليشمل العاهرة[65]. ربّما كانت المرأة واسعة النفوذ، أو دوقة أيضاً، لكنّ بعض الباحثين يعتبرونها جزءاً من عرض الغرائب الذي يتجوّل من بلاط ملكيّ إلى آخر، حيث تعرض نفسها على المشاهدين كموضوع مدهش وبالتالي تكسب عيشها من منظرها المشوّه[66].

رغم جوّ اللوحة الواقعيّ، برعم الورد الذي تحمله السيّدة يتعارض مع جسدها البدين. قد يهدف هذا التجاور بينهما إلى هجاء النساء العجائز الشهوانيّات اللواتي يحاولن إحياء شبابهنّ. مستلهماً هوراس، كتب إيراسموس في «مديح الجنون» (1509-1511):

«من الممتع أكثر رؤية النساء العجائز اللواتي... يشبهن الجثث...

بوجوههنّ الملطّخة بالأصباغ... وهنّ يكشفن عن أثدائهنّ المترهّلة الذاوية ويحاولن استثارة رغبات خائبة»[67].

مثل اللوحة، وصفُ إيراسموس يتقاطع مع الكاريكاتير الذي يرجع بأصوله إلى الأخوين كاراتشي البولونيّين[I] في القرن السادس عشر، والذي يُستَمدّ من تبسيط الخطوط «وتضخيم» الملامح (بالإيطاليّة caricare تعني يُحَمِّل حمولة) اللذين يقترحان نقيضاً للجمال. الرؤوس الغروتسكيّة التي رسمها ليوناردو داڤنشي أسهمت بتطوير الكاريكاتير، ووُصِفَت لاحقاً بمصطلحات مؤرّخي الفنّ على أنّها تمثّل «التدنّي التوافقيّ» أي «الهبوط نحو أجناس أدنى على السلّم التطوّريّ أو الوجوديّ، باتّجاه مبدأ من انعدام الشكل أو البدائيّة أو الهمجيّة»[68]. الكاريكاتير يمسّ نقطة مزعجة موجودة تتعلّق بحيوانيّة الإنسان تتلاعب بوسائل تقرير ما هو الجميل وما هو القبيح، وعن طريق المبالغة في الملامح يقدّم الكاريكاتير وسيطاً لقلب الأمور وتحريفها بحيث يبدو هواة الفنّ حمقى والأشخاص أشبه بالحيوانات أو الأشكال غير البشريّة الأخرى، كما أنّ أشكال قطع الأثاث والجماداتِ الأخرى تعكس الشخصيّاتِ بشكل مجازيّ. «الدوقة القبيحة» قد تكون نتيجة مبالَغَة مثل تلك بجسدها الذاوي المحشور في فستان شبابها، لكن بأيّ حال كما تُبيّن الأدلّة، رسّامو تلك الحقبة لم يميلوا إلى إخفاء تشوّهات زبائنهم[69]، بالإضافة إلى أنّ الدوقة رُسِمَت كجزء من لوحة ثنائيّة وشريكُها الذكر لا يبدو قبيحاً على نحو خاصّ، بالتالي الكاريكاتير احتمال قائم لكنّه لا يتوافق تماماً مع المعطيات الموجودة.

تقليدُ تقبيح الجميل وتجميل القبيح هو عادة ترجع بجذورها إلى الإغريق، حيث ظهرت كتالوجات التعاويذ القبيحة على يد سيدونيوس أبوللينارس، وهو نبيل من نبلاء القرن الخامس في بلاد الغال، قدّم تركيبة شِعريّة لوصف القباحة من الرأس حتّى أخمص القدم كنموذج[70]. توسّع

I- نسبة إلى مدينة بولونيا Bologna في إيطاليا. م

هذا الأسلوب في أوروبا القرون الوسطى، فظهرت القصائد عن «العشيقة المشوّهَة» التي صوّرت بورتريهات ساخرة تختزل ملامح امرأة (أو رجل أحياناً) مشوَّهة حقيقيّة أو مُتخيّلة إلى كتالوج ساخر أو كاريكاتير للخصال القبيحة، كوسيلة من وسائل التباهي الذكوريّ بالمقدرة الأدبيّة الشِّعريّة. المدائح الساخرة قلبت الجمالَ الشرعيّ أكثر من كونها انتهكته، ونشرت الرعب على سبيل التسلية وغالباً على حساب الشخصيّة التي تصفها. «بإعادة موضعة المرأة القبيحة على أنّها هدف للرغبة، تصبح صامتة وسلبيّة» كما تناقش نايومي بايكر في هذا السياق، ولذلك «فالتشوّه - بتقديمه وفق هذه المصطلحات - هو خاصّة معروفة ثابتة ومستقرّة»[71]. هناك تقاليد أخرى تتحدّى هذا المجاز، ممارسةُ تقبيح الجميل وتجميل القبيح في العالم العربي في القرون الوسطى ساعدت على استعراض الأجساد الذكوريّة «المصابة بعاهة» بنزاهة عوضاً عن إدانتها[72]. تلك الممارسة شغلت الشعراء أيضاً في حقبة عصر النهضة الأوروبيّة مثل ويليام شكسبير الذي كتب في السونيتة 130 (عينا عشيقتي لا تشبهان الشمس أبداً)، ملقياً باللوم على ذلك التقليد الأدبيّ عوضاً عن حبّه لتحريف الجمال والقباحة. لون ثدييها «الرماديّ المائل للبنيّ» قاده إلى الاستنتاج: «مع ذلك، قسماً بالسموات، أعتقد أنّ حبيبتي رائعة / مثل أيّ امرأة أخرى شوّهتْها المقارناتُ المتكلّفة»[73].

إن قام زوكسيس برسم المرأة المثاليّة من خلال جمع عدّة أجزاء جميلة من أجساد متعدّدة، فماسيس رسم «أقبح بورتريه في العالم» بالعمل من خلال منظور أشمل. التشخيص الطبّيّ الحديث ودراسة تقنيّات الرسّام بدقّة، دفعا الأكاديميّين إلى الاستنتاج بأنّ «السيّدة في اللوحة لم تكن نتاج تشوّهات جمعها الرسّام معاً بشكل عشوائيّ»[74] سحنة المرأة العجوز تُدعى Facies Leontina (سحنة الأسد): سحنة نموذجيّة تظهر عند مرضى داء باجِت أو «التهاب المفاصل المشوِّه»، وهو مرض اكتشفه السير جايمس باجِت في القرن التاسع عشر. من الموجودات الأخرى المميّزة للمرض والتي تظهر في لوحة الدوقة، الترقوة المتضخّمة المنحنية

ومفاصل أصابع اليدين الملتهبة. هذا التشخيص ما بعد - الوفاة جعل صحيفة التلغراف تعلن عام 2008: «لغزٌ فنيٌّ يُحَلّ»[75]. مع ذلك، التفسير العموميّ لعمل فنيّ من خلال عدسة الطبّ يطرح عدداً من الأسئلة:

هل ننظر للقباحة بطريقة مختلفة عندما نستعرضها من خلال عدسة الطبّ أو العلم، على عكس تقديمها فنّيّاً أو اجتماعيّاً؟ هل نفهم صاحبة «امرأة عجوز غروتسكيّة» بشكل مختلف إن أصبحت مريضة تعاني من داء باجِت، أو هل يصبح بوليفموس الميثولوجيّ أقلّ وحشيّة إن تمّ تأطيره من خلال الحالة الخَلقيّة المعروفة باسم التحام العينين العِرقيّ Racial synophthalmia؟[76]

لقد وصم الطبّ الدوقة بعد وفاتها، لكنّها لم تكن ستُؤطَّر ضمن نطاق ذلك التشخيص خلال حياتها لأنّ داء باجِت اكُتشِف بعد أربعة قرون على رسم اللوحة. في حالة مماثلة، اكتُشِف حديثاً وجود مصابين بمتلازمة داون في لوحة فلمنكيّة أخرى رُسِمت قبل أكثر من ثلاثة قرون على قيام لانغدون داون «باكتشاف» المرض[77]. في القرن الثامن عشر قام عالم التصنيف البيولوجيّ الشهير كارل لينيوس بتوصيف جنس الإنسان الوحش Homo Monstrous كجنس مستقلّ عن الإنسان العاقل Homo sapiens، ويتضمّن الفتاة الناقة، والصبيّ الفيل، والفتاة الدبّة، والصبيّ السمكة من بين زوغانات بشريّة أخرى (ميّزها عن الأبرص -الزنجيّ، وعن الرجل ذي الذيل، وعن حوريّة البحر، والتي نُسِبتْ إلى جنس إنسان الكهف Homo troglodytes، والإنسان الذيليّ Homo caudatus، والإنسان البحريَ Homo marinus على التوالي)[78]. لو عاشت الدوقة القبيحة لاحقاً، هل كانت ستصنّف ضمن جنس بشريّ آخر في القرن الثامن عشر؟ وهل كانت ستُقدّم في معارض القرن التاسع عشر بلقب مثل «السيّدة اللبوة» ضمن سياق عروض المسوخ كالرجل الفيل والمرأة القردة؟

تصنيف «القبيح» يثبت أنّه لا يخضع للقواعد خاصّة عندما يميل لأن يُطبّق ويُنقَض. مع أنّ المقاربة التشخيصيّة تلقي الضوء على تاريخ الطبّ

وتساعد طلّاب الطبّ وممارسيه على صقل فنّ الملاحظة، لكنّ قراءة عمل فنّيّ على ضوء تشخيص طبّيّ لا «يحلّ» بالضرورة لغز اللوحة. «مع أنّ الثقافتين الطبيّة والعلميّة تحاولان أن تحوّلا الجسد البشريّ إلى مادّة للتمحيص العلميّ» كتب المؤرّخ ستيفن بندر: «ما يزال الجسد في الإدراك الشعبيّ مؤشّراً واسعاً وملحّاً على العوالم الطبيعيّة والسياسيّة»[79]. حتّى بعد أن قدّم الأكاديميّون قراءات متعدّدة للوحة الدوقة القبيحة، ما تزال شخصيّتها مراوغة، لا شيء يدلّنا على قصّتها الحقيقيّة، وقد تكون مجرّد شخصيّة خرافيّة في حكاية ما مثل بوليفموس ودايم راغنل.

«الدوقة» من رسومات جون تنييل

لمغامرات أليس في بلاد العجائب، لويس كارول 1872

مهما كانت علاقتها الأصليّة بالرسّام - إن كانت «الدوقة القبيحة» موجودة حقّاً - تأثيرها ما زال يأسر المشاهدين حتّى اليوم. في القرن التاسع عشر استخدمها الرسّام البريطانيّ جون تنييل كموديل لشخصيّة «الدوقة» في رسوماته المشهورة لمغامرات أليس في بلاد العجائب التي كتبها لويس كارول[80]. «إنّها تُخرجني عن طوري» تقول شخصيّة في رواية فرانك كوترل بويس «مؤطَّر Framed» الأخيرة متحدّثة عن لوحة ماسيس:

إن كان منظري هكذا سأختبئ ولن أذهب كي يُرسَم لي بورتريه أُقحِمه في وجوه الناس»[81]. الكاتبة المعاصرة إديث بيرلمان تتبنّى موقفاً دفاعيّاً أكثر عن الشخصيّة الشهيرة: «الدوقة القبيحة... لقد سحرتني منذ التقيتُ بها أوّل مرّة» تكتب وقد وجدت شبهاً بين الدوقة وبين عمّة أبيها إلزا[82]. بيرلمان تختلف بوجهة النظر مع وصف أليس للدوقة بأنّها «قبيحة للغاية» وتمتدح «فظاظة الدوقة المنعشة» ثمّ تتابع متأمّلة: «لم أنسَ وجهها... ولم أنسَ لقبها: القبيحة. هل هناك كلمة تخشاها المرأة أكثر؟» سؤالها هذا يحرّض سؤالاً ثانياً: هل كنّا سنتذكّر بورتريه «امرأة عجوز غروتسكيّة» بشكل مختلف لو أسبغ عليها التاريخ لقباً مختلفاً مثل (امرأة عجوز مصابة بداء باجِت) أو (السيّدة اللبوة) أو (برعم الورد) أو مجرّد (الدوقة)؟ رغم الادّعاء بـ «حلّ لغز فنيّ»، لوحة ماسيس ستتحدّى التصنيف عندما تتأمّلها عيون الناظرين في المستقبل، ورغم كلّ ما نستطيع تشخيصه من قراءة ظاهر هذه المرأة العجوز، معناها يختفي تحت لقبها القبيح.

ويليام هاي: لم أكن أبداً، ولن أكون يوماً، عضواً في نادي القبيحين.

في مقاله عن الفنّ «تحليلُ الجمال» 1754، انتقد ويليام هوغارث «الفنّانَ الرديء الذي يعتبر نفسه مُصلِحاً للطبيعة، دون أن يأخذ بعين الاعتبار أنّها... حتّى في أدنى أعمالها، ليست مجرّدة كليّاً من خطوط الجمال تلك»[83]. لقد نصح هوغارث باتّباع «خطّ جماليّ» منحنٍ وطبيعيّ عوضاً عن تصوير الموضوع بشكل مثاليّ، وميّز تصويرَه الخاصّ للشخصيّات عن الكاريكاتير، وأسهم بإحداث انعطاف فنّيّ أدّى لافتراق القباحة عن الصفات السلبيّة. في العام ذاته الذي نشر فيه هوغارث مقاله الفنّيّ، نشرت سارة سكوت رواية مترجمة عنوانها: «القباحة المقبولة، أو: انتصار الفضائل» والتي أهدتها إلى «أولئك السيّدات اللواتي يُصنّفنَ على نحو مهين تحت مسمّى القبيحة، أنتنّ - وأنا منكنّ - اللواتي حرمتهنّ الطبيعة الوقحة ممّا يُبَجّل»[84]. في هذه الرواية العاطفيّة، الراوية «العاديّة» و«القبيحة» الفاضلة (والتي تلقّبها

أمّها بـ: الوحش المروّع) تتناقض مع أختها الجميلة المغرورة وفي النهاية «تنتصر» بأن تتزوّج وبالتالي تعكّر الخلط بين الصفات الخارجيّة والداخليّة. في القرون السابقة، مال رسّامو البورتريه إلى إعطاء الأهميّة للشخصيّات القبيحة الصامتة. خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ومن خلال تلك الأعمال وغيرها، حدث تبدّلٌ أمكن من خلاله للأفراد القبيحين إيجاد فضاءاتٍ يعيدون فيها رسم أجسادهم وبالتالي أن يقولوا كلمتهم.

واحدة من أبرز الشخصيّات اعترافاً بتشوّهها هي الإنجليزيّ ويليام هاي (1695 -1755) والذي كان أحدب طيلة حياته وطوله بالكاد خمس أقدام، كما عانى من الجدري وضعف البصر.

كان هاي عضواً في البرلمان، وألّفَ «مقال في التشوّه» والذي نُشِر في العام نفسه الذي صدر فيه عملا هوغارث وسكوت السابقا الذكر. يعرض مقال هاي خبرته الشخصيّة والعمليّة كي يعرّي النظرة للتشوّه في بريطانيا. فقد عاش في فترة يعتبر فيها كلّ من التشوّه والقباحة مترادفين نظرياً. في قاموس اللغة الإنجليزيّة 1755، يعرّف صامويل جونسون «القباحة» أوّلاً وبشكل رئيس على أنّها «تشوّه» والتشوّه على أنّه «قباحة»، المعاني الثانوية للقباحة تضمّنت: نقيض الجمال، سوء الخُلُق، أن يكون الشخص بغيضاً، أو أن يكون مجرّداً من المبادئ الأخلاقيّة. أمّا التشوّه فهو: أن يكون الشخص غير جذّاب، السخافة، خاصّية شيء ما والتي تجعله مثيراً للضحك أو للانتقاد[185]. آخذاً بعين الاعتبار تلك المضامين السلبيّة، بيّن هاي كيف ينطلق «الأشخاص المشوَّهون إلى عالم لا يراعي مصالحهم، ويكون عليهم أوّلاً أن يتغلّبوا على تعصّب الجنس البشريّ[186]» مستشهداً بمصادر تمتدّ من العصر القديم حتّى معاصريه، وانتقد أمثال جوفنال ومونتانيه الذي أدان التشوّه واعتبره أسوأ من القباحة: «الملامح الرديئة هي قباحة سطحيّة ذات أهميّة ضئيلة برأي البشر، لكنّ تشوّه الأطراف أساسيّ أكثر ويؤثّر في الأعماق»[187]. انتقد هاي كذلك جدليّة فرانسيس بيكون في «حول القباحة» 1625، والتي استنتج بيكون فيها أنّ «الشخص المشوّه لا بدّ أن يكون وحشاً كاملاً»[188].

بنقاشه الرفيع المستوى عن مفهوم أجزاء الجسد المتشابهة بالشكل، تساءل هاي لماذا يبعث الظهر المنحني لا «كرش الشراهة البارز» على السخرية[89]. بتحدّي التضادّ بين «الأعوج» جسديّاً وبين «القائم» أخلاقيّاً، جادل هاي أنّ جسده المشوَّه لا يعكس روحاً مشوَّهة وتحدّى الافتراض السائد بأنّ التشوّه هو خصلة موروثة، فوصف والده بأنّه «ليس مشوّهاً، بل نشيط» وأمّه بأنّها «حسناء مشهورة بجمالها»[90]. ممّا يلفت النظر أنّ مقالته اختُتمتْ بهامش يمزج السياسة مع المعايير الجماليّة بتبنّي استنتاج هوغارث بأنّ الجمال يتألّف من «خطوط منحنية»[91].

كما مع بقيّة الأفراد القبيحين في هذا الفصل، وُصِم جسدُ هاي في بعض الأحيان بأنّه أدنى من البشر وتمّت مقارنته بالحيوانات. في «مقال حول التشوّه» ادّعى هاي أنّ شكله «يشبه العنكبوت» ويجعله يشعر بأنّه «دودة وليس رجلاً»[92]، كما أعلن مازحاً عن يأسه من «منافسة كلب سيّدة صغير» ونصح الأشخاص المشوّهين بالابتعاد عن ارتداء «الثياب التي لا تناسبهم أو الأزياء الراقية»[93]. واضعاً نفسه في مرتبة أعلى من مرتبة الوحوش، روى حكاية «شهيد» رومانيّ كان دلّالاً في المزادات رُمِيَ إلى الوحوش الشرسة «لا لشيء، إلّا لأنّه كان مشوّهاً». كما رثى للحيوانات بسبب المعاملة السيّئة التي كانت تتلقّاها في القرن الثامن عشر في متنزّهات لندن مثل «ميدان مصارعة الديكة» و«حديقة الدببة» التي اشتهرت بكونها تستعمل الحيوانات الحيّة كطرائد، وأحياناً ترتّب العروض بطريقة تقلّد البشر (مثل قرد يركب حصاناً أو دببة مقيّدة بالسلاسل لا تختلف كثيراً عن المتفرّجين المحتجزين خلف بوّابة حديقة الدببة)[94]. رغم كونه كاتباً غزير الإنتاج، وأباً، ورجل دولة محترماً، وزوجاً لسيّدة «مميّزة»، لكنّ هاي قدّم سخريته وعاره جنباً إلى جنب مع المعاملة السيّئة التي يعامل بها مجتمعُه الأفرادَ المشوّهين. تحسّر على كاريكاتير يصوّر الشاعرَ المشهور ألكسندر بوب (والذي وصف هو نفسه جسدَه المشوّه بأنّه الجثّة المهترئة التي أُرْفِقتُ بها) على أنّه قرد أحدب، وكذلك على وصفِ بوب في

مكان آخر بأنّه «يشبه السنتور في العصور القديمة: رجل ووحش في آنٍ واحد»[95]. كتب هاي أنّ هذه الصفات تحت- البشريّة «لدغت» بوب بما يكفي لاعتبارها «من بين أشنع الأذيّات». ركّزت تلك السخريّة على كلّ من التشوّه والقباحة، وقادت هاي إلى أن يعارض بعنف الاعتقادَ الخاطئ بأنّه عضو في أحد نوادي القباحة: «لم أكن أبداً ولن أكون يوماً عضواً في نادي القبيحين، وأنا أنصح أولئك السادة بأن يتوقّفوا عن الالتقاء معاً. رغم أنّهم جماعة شديدة الذكاء والطرافة، لكنّ النادي يجعل أنظار العالم تتركّز عليهم، ويحرف أنظار أعضائه في الوقت نفسه كثيراً عن العالم... عندما يظهر الأشخاص المشوّهون معاً، يتضاعف مقدار السخرية منهم»[96].

Fronti Fides أو رسالة إلى السيّد بوب المروّع، وفيها تُعرض جماليّات عقله وجسده بإسهاب. الرسّام مجهول، 1728، حمض على معدن

ظهرت نوادي القبيحين كأخويّات اجتماعيّة في بريطانيا وأمريكا، ويدور تنظيمها حول المرح وهجاء ملامح أعضائها «القبيحة». نوادي القباحة - التي وصفتها المجلّات الدوريّة والجرائد مثل السبيكتاتر The Spectator (1711-1712، 1714) - طمست الحدودَ بين الحقيقة

والخيال في الكاريكاتير، دليل أعضاء فرع ليڤربول من نادي الوجه القبيح The Ugly Face Club (1743–1754) يشبه «فهرس وحوش» عن هجائن بين البشر والحيوانات، إذ يوصف أولئك الأعضاء بأنّهم جزئيّاً: سمكة قرش، خنزير، نسر، قطّ، جمل، قرد، سمكة قُدّ، قنفذ، سلحفاة، غرير، من بين حيوانات أخرى[97]، كما رفع النادي شعار Tetrum ante omnia vultum (قبل كلّ شيء، وجهٌ قبيح)[98]. كما الممارسات الفنّيّة في تلك الحقبة، لم تكن الأوصاف تمثيلاً واقعيّاً وإنّما ركّزت على الوجه باعتباره موقعاً رمزيّاً.

ما بين أوصاف وجوه الأعضاء الأشبه بالحيوانات، تتبعثر ملامح عِرقيّة كاذبة تُقِرّ بخصائص «قبيحة» مثل: وجهٌ يهوديٌّ شاحب، سحنة هوتنتوت(I)، أسنانُ زنوج، تكشيرةٌ يابانيّةٌ[99]. هذه الأوصاف عزّزت على ما يبدو تنميطات اجتماعيّة مشينة، خصوصاً عندما نأخذ بعين الاعتبار أنّ أعضاء النادي هم من التجار في زمن كانت فيه مدينة ليڤربول المرفأ البريطانيّ الرئيس بالنسبة لتجارة العبيد.

السجّلات الباقية قليلة نظراً لأنّه كان من عادة نوادي القباحة إتلاف وثائقها، لكنّ نشاطاتها المذكورة تبدي قليلاً من العمل المدنيّ الجادّ والزهد اللذين نسبهما هاي إلى الأفراد المشوّهين، كما لم ترحّب تلك النوادي بالضرورة بجميع الأفراد ذوي الإعاقات: إحدى قواعد العضويّة نصّت أنّه حتّى ولو كان المرشّح «أحدب، وأعرج، ويمتلك كلّ العيوب مثل إيسوب العظيم الخالد» فلا يمكن قبول عضويّته في النادي إن افتقر للتشوّهات الوجهيّة المطلوبة التي تتراوح من «شفاه غليظة، وعيون جاحظة صغيرة أو حولاء» إلى «أنف كبير كدرنة بطاطا»[100]. في مقالته يبدو هاي واعياً كذلك للخوف الكامن في الاستجابة الثقافيّة لكلّ من الإعاقة والعِرق: عندما وصف تجربته الإيجابيّة في البرلمان، ذكر مقاطعة إداريّة قائمة على الرشوة حيث «لا يستثنون أيّ رجل بناء على شخصيّته

I- Hottentot تشير إلى شعوب جنوب أفريقيا من الرعاة الجوّالين الذين لا ينتمون إلى عرق البانتو، ويعرفون حالياً بـ Khoisan. م

إن كان قادراً على دفع ما يطلبونه، مع ذلك رفضوا مرّة أفضل عرض تلقّوه لأنّ مقدّمه كان زنجياً»[101]. رغم تعاطفه مع عاهات بعض المجموعات المهمّشة، لكنّه لم يدّعِ وجود الترابط المجتمعيّ أو علاجات محتملة للنساء القبيحات (واللواتي يصفهنّ غالباً بـ: العاديّات): «إن كانت المرأة عاديّة، لا يمكنها أن تتحوّل»[102]، مع ذلك، إصراره على فردانيّة تجربته يؤكّد على رغبته ليس فقط بتعريف فئة التشوّه من جديد وفصل الارتباط بين «الاستقامة» الجسديّة والاستقامة الأخلاقيّة، بل إلى تجاوزِ تلك الثنائيّة تماماً من جهة، وأن يُنظر إليه من خلال قيمته كفرد من جهة أخرى.

«مقال في التشوّه» يقدّم رؤية جوهريّة للقباحة في بريطانيا خلال القرن الثامن عشر، وفيه يستكشف هاي بيئته الثقافيّة بصفته شخصاً من داخل الوسط السياسيّ لكنّه خارج المجتمع. مثل الرسّام توماس إنغلْفيلد (1769–1790) الذي ولِد دون ساقين وذراعين لكنّه كان يرسم بورتريهات واقعيّة لنفسه ويبيعها، عمل هاي من أجل إلغاء النظرة النمطيّة إلى الأفراد المشوّهين (باعتبارهم معطوبين، عاطلين عن العمل، كسالى، متقلّبين) وشارك في تقليد أسهم بإعادة تعريف الجسد المشوّه من خلال تقديم الذات[103]. التزامه، وهو عضو البرلمان، امتدّ إلى الطريقة التي

بول ساندباي «كياسة العفاريت» مأخوذة من اللوحة الأصليّة (هجاءُ تحليلِ الجمال لهوغارث) 1753، حمض على معدن

رغب أن يقدّمه الآخرون من خلالها، فكتب عندما جلس كي تُرسَم له لوحة: «أصرُّ على أن أُرسَم كما أنا مع آثار الجدري الواضحة... لأنّني لن أقبل أن أُصوَّر ككذبة»[104]. رسْمُ بورتريه واقعيّ له لم يكن مهمّة سهلة، ونصح رجلُ الدولة الرسّامَ (الذي اعترف لهاي أنّه لم يحظَ بتلك الحريّة من قبل): إن كنتَ تريد أن تنعم بالشهرة، فلا تقبل بهذا أبداً مرّة أخرى.

بعد نشر «تحليل الجمال»، هوجمت خطوطُ هوغارث الأفعوانيّة من قبل النقّاد باعتبارها «خطوط التشوّه» و«خطوط ضدّ الجمال»[105] كما هاجمه الكاريكاتير أيضاً، كما في لوحة بول ساندباي «كياسة العفاريت» المأخوذة بطباعة حمض على معدن عن عمله الأصليّ (1753-1754) والذي يصوّر هوغارث وهو يرسم نساء مشوّهات أشبه بالوحوش بهدف تأكيد التزامه بخطوطه[106]. خلال عقدين من الزمن، تجدّد الاهتمام بالعلم القديم الزائف المتمثّل بالفراسة، ممّا جعل لاڤاتر يدّعي:

«يتصلّ الجمال والقباحة بشكل وثيق مع المكوِّن الأخلاقيّ للرجل: يكون الرجل وسيماً تناسباً مع مقدار حسن أخلاقه، ويكون قبيحاً تناسباً مع مقدار سوئها»[107].

رغم استمرار الجهود لإعادة رسم الخطوط الجماليّة والسياسيّة، لكنّ عروض المسوخ والاستعراضات المغالية الأخرى دفعت القباحة إلى مستويات جديدة.

جوليا باسْتْرانا: أقبح امرأة في العالم

عرضُ الأجسادِ البشريّة كاملة أو عرض أجزائها، له تاريخ طويل. بداية، كان بومبي العظيم في روما القديمة يجمع الغرائب البشريّة في متحف، مثلاً: صبيّ له رأس كلب، تمثال لرجل يلدُ فيلاً، طفل وُلِد ميّتاً من ذكر مثليّ، وتوأمان ملتحمان[108]. أجزاء الحيوانات أثارت افتتاناً مماثلاً، ففي العصور الوسطى ما بين مجموعات البلاطات الملكيّة

والأديرة، جمع الدوق دو بيري الفرنسيّ غرائبَ الطبيعة: أسنان حيتان، قرن يونيكورن، فيل محنط، هيدرا[I]، وثعبان بازيليسك[II].

الرحّالة والمستكشفون الأوروبيّون جلبوا نماذج من غرائب الطبيعة من رحلاتهم كي يملؤوا wunderkammer أو Kunstkammer أي خزائن الأعاجيب. بعض هواة الجمع لم يكونوا مضطرين للسفر بحثاً عن الغرائب التي ترضيهم، ففي القرن السادس عشر جمع الجرّاح الفرنسيّ أمبرواز باريه ما كان مرضاه يبتلعونه عرضاً مثل المسامير والإبر، وكذلك التكلّسات التي تتطوّر بشكل طبيعيّ في الأعضاء مثل حصيّات الكلية وحصيّات المرارة. فردينادو كوسبي موّل متحفاً في مدينة بولونيا الإيطاليّة يضمّ قزماً هو سيبستيانو بياڤاتي لعب دور عيّنةٍ حيّة وقيّم على المتحف في الوقت نفسه[110]. في القرن الثامن عشر قام الجرّاح البريطانيّ جون هنتر برشوة مجموعة من البحّارة كي يجلبوا له جثّة «العملاق الإيرلنديّ» تشارلز بيرن الذي، ويا لسخرية القدر، سبق ودفع لهم مالاً كي يرموا جثّته في البحر كي لا تصبح جزءاً من مجموعة هنتر (الذي يليق به معنى اسمه: الصيّاد Hunter)[111].

على خلفيّة تزايد ممارسات التقصّي والتصنيف والعرض، بدا أنّ الأجساد التي رفضت أن تتناسب مع الفئات الموضوعة استقطبت الاهتمام. بحلول القرن التاسع عشر، حرّضت تلك الأجساد على الاهتمام بمعارض المسوخ الرسميّة.

مفهومنا الحاليّ عن المسخ يعود إلى حقبة 1840، في الوقت الذي دخل فيه مصطلح «طبيعيّ» حيّز الاستخدام العامّ[112]. يكشف قاموس ساموبل جونسون عام 1755 تعريفاً أقدم للمسخ بأنّه «تغيّرٌ مفاجئ دون سبب في المكان، رغبة مفاجئة، شيء طريف، نزوة، حيلة خبيثة»[113].

تعود بدايات عروض المسوخ إلى العصر القديم حين كانت

I- أفعى مائيّة خرافيّة ذات رؤوس عديدة. م

II- ثعبان خرافيّ يلقّب بملك الأفاعي يقتل بنظرة واحدة. م

«الوحوش» تُعرض بهدف فهم ماهيّتها أو بيعها في «سوق الوحوش» الرومانيّة أو ما يعرف بـ Teratôn agora [114]. الوحوش القديمة تضمّنت الأقـزام، والعبيد، والأشخاص المشوّهين، بالإضافة إلى أشخاص خياليّين مثل أولئك الذين وصفهم بلوتارك كالتالي: «ليس لديهم ربلة ساق، أو من تشبه أذرعهم قوائم ابن عرس، أو من لديهم ثلاث عيون أو رأس نعامة»[115]. في العصور الوسطى وما بعدها، شكّل الحمقى وأقزام البلاط ذخيرة فنيّة لمسرحيّات الألغاز وعروض الفرق الجوّالة. المعارض الشعبيّة تضمّنت معرض بارتولوميو في لندن، أمّا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر فقد كانت المعارض البريطانيّة موسميّة عادة مع عروض مخصّصة تتنقّل ما بين البيوت والحانات.

بعد مجموعات البلاطات الملكيّة وخزائن الأعاجيب والمعارض، أصبحت المعارض البشريّة مُمأسَسة أكثر بحلول حقبة 1830، إذ شهدت الحقبة الڤكتورية مع دخول العصر الصناعيّ تنامياً في الاستغلال التجاريّ للعروض، وأُسّست أماكن ثابتة تقام عليها المعارض، وتزايدَ الافتتانُ بمتاحف التشريح والباثولوجيا، ومن هذا الوسط ظهرت جوليا باسترانا (1834–1860) أقبح امرأة في العالم.

«امرأة هنديّة – مكسيكيّة مُشعّرة»: عُرِضَت باسترانا تحت ألقاب متنوّعة مثل المرأة القردة، السيّدة البابون، الهجينة العجيبة أو المرأة الدبّة، الهجينة... التي تطغى فيها طبيعة المرأة على الأورانغوتان الهمجيّ، كائن نصف بشريّ، الحيوان الغامض، وتشكيلة من الألقاب المماثلة[116]. باسترانا كانت تسافر وتقدّم استعراضات تتضمّن الغناء، الرقص، التحدّث بلغات مختلفة، الخضوع لفحوصات طبيّة، والمشاركة بنشاطات اجتماعيّة مُدبَّرة. السرديّات الباقية عن تلك الاستعراضات تعجّ بالمبالغات، لكن يُعتَقد أنّ أصول باسترانا التي تنتمي إلى ما تُسمّى قبيلة «الهنود الذين ينبشون الجذور» تعود إلى منطقة سييرا مادر في مكسيكو، حيث عملت كخادمة في منزل الحاكم الإسبانيّ في مطلع حياتها. بسبب فكّها البارز ونموّ الشعر الكثيف

على وجهها وجسدها بالإضافة إلى أعراض جسديّة أخرى، شُخِّصَت إصابتها فيما بعد بمتلازمة فرط الأشعار Hyperthichosis مع فرط تصنّع اللثّة gingival hyperplasia[117]. قدّمها تاجر غرائب إلى حلقة عروض المسوخ ممّا قادها لأن تطوف أمريكا وأوروبا بصفتها «أعجوبة العالم» برفقة مدير أعمالها ثيودور لِنت الذي تزوّجها وعرضها حول أوروبا. ماتت باسترانا بعد ولادة طفلها في موسكو بفترة قصيرة، وعندها قام لِنت ببيع جثّتها وجثّة ابنهما المشعّر إلى بروفيسور في معهد التشريح في جامعة موسكو، ثمّ قام بشراء الجثّتين بعد تحنيطهما كي يعرضهما. طاف الجسدان لوقت طويل بعد وفاة لِنت في المتاحف وعروض السيرك ومدن الملاهي والبلاطات الملكيّة وانتهى بهما الحال كعيّنتين في معهد أوسلو للطبّ الشرعيّ في حقبة 1970. تصاعدت الاعتراضات الدينيّة والشعبيّة حتّى عام 2012، وعندها وافقت «اللجنة النرويجيّة لتقييم البحث العلميّ على الرفات البشريّة» على إعادة جثّة باسترانا إلى مكسيكو.

في حياتها وما بعد موتها تحدّت باسترانا التصنيف السهل، ورغم الترويج لها على أنّها إنسان- حيوان لكنّها انتهكت تلك الثنائيّة أيضاً. وصفتها الإعلانات بأنّها مثيرة للفضول، مميّزة، فريدة من نوعها، غامضة، هجينة، عسيرة على الوصف، لا توصف، من بين ألقاب عديدة أخرى وبدا واضحاً انعدامُ كفاءة أيّ تصنيف ثنائيّ مهما كان إزاء حالة «قباحتها» الفريدة من نوعها. بالإضافة إلى لقبها كـ«أقبح امرأة في العالم» أعلنت الكتيّبات الدعائيّة انتماء باسترانا إلى سلالة الحيوان- الإنسان، وأنّها «ترعرعت فقط مع الدببة وقرود البابون والقرود الأخرى» و«أرضعتها أمّها الهنديّة»، لها «وجه بابون، وجسد وأطراف امرأة، وجلد دبّة» وتشكيلات غريبة أخرى توضّح «أين تنتهي الخصائص الهمجيّة للإنسان وتبدأ تلك الإلهيّة!»[118]. آرثر مونبي، وهو موظّف حكوميّ وشاعر، قارن تجربته عندما رأى قرداً في حديقة حيوان: «وحش / تلك الولادة الوحشيّة للشرق الصاخب / تلك السلالة الغريبة القبيحة / بشع، فكّان غليظان، مخيف،

بغيض» - وكأنّه يصف دايم راغنل- مع رؤية باسترانا «عدتُ بأفكاري... إلى المخلوقة التي جلست هناك وحدّقت إليَّ / بضراوة، بغرابة، بلهفة / من تحت شعرها المشعّث»[119]. يطالعنا تشارلز دارون بتفسير أقرب للعلم لجسد باسترانا، فقد عرّفها على نحو غامض بأنّها «راقصة إسبانيّة» و «امرأة راقية للغاية» تعطيها «لحيتها الذكوريّة الكثيفة وجبينها المشعّر وفكّها البارز وجهاً أشبه بالغوريلا[120]».

أكثر من انتمائها إلى ثنائيّة إنسان - حيوان، قباحة باسترانا انتهكت التوتّرات ما بين الفئات الأخرى: الحضاريّ والبدائيّ، الطبيعيّ والمَرَضيّ، الأنثى والذكر، الذات والآخر[121]. حتّى إيضاح قدرة باسترانا على الغناء بشكل جيّد وعلى الرقص وعلى حسن معشرها والتصديق الطبّيّ لحالتها، كلّها هدفت إلى إثبات أنّها استثناء عِرقيّ، وأثبتت هذه الصفة بدورها أنّها إشكاليّة.

جوليا باسترانا، التي لا توصف 1862، حفر على خشب

انتماؤها جزئيّاً إلى عرق «الهنود الذين ينبشون عن الجذور» (اخترعهم كتّاب تلك الحقبة) والموصوف بأنّه: «أقذر وأسوأ عِرق... وغاية وجوده ليست أفضل من بقيّة الحيوانات اللّاحمة»، يمتدّ ليفضح «الرغبة بتصنيف جسد الأنثى غير المروّض، الذكوريّ، الذي يقدّم الاستعراضات، على أنّه بربريّ وحيوانيّ»[122]. بأداء الاستعراضات ضمن ثقافة من الفئات الاجتماعيّة المحروسة، أصبحت باسترانا موضوعاً يغذّي فضول المشاهدين ورغبتهم وخوفهم واشمئزازهم في آنٍ واحد.

بتأطيرها في سياق «وحش حسّاس»، عرّت استثنائيّةُ باسترانا التوتراتِ الثقافيّة عندما حاول المشاهدون أن يؤكّدوا على تعاطفهم معها من خلال نوع من التنازل عن مستواهم[123]. بالتمييز ما بين المظهر الخارجيّ وما بين الطبيعة الداخليّة، قصّةُ المرأة ذات وجه الخنزير من عام 1639 تدّعي بشكل مشابه أنّ بطلتها «لطيفة، لبقة، وأنثويّة»[124] رغم قباحتها. بتمييزها في سياق (الحسّاسة) ذاك، باسترانا «عُرِفتْ بقباحتها» كما كتب أوتو هيرمان الذي ادّعى أنّه أجرى معها مقابلة:

بالنسبة للعالَم، لم تكن سوى مجرّد زوغان، شيء ما غروتسكيّ يطوفون به أمام الآخرين من أجل المال، ويدرّبونه على أداء الخدع كحيوانات السيرك. أمّا بالنسبة للقلائل الذين عرفوها عن قرب، فقد كانت مخلوقة واعية دافئة حسّاسة كبيرة القلب، كما عرفوا حزنها لأنّها تعيش على هامش المجتمع لا كجزء منه[125].

يدّعي هيرمان أنّه يتذكّر كيف ابتسمت باسترانا وقالت عن زوجها ومدير أعمالها إنّه «يحبّني لذاتي» وهو أمر مشكوك به، فبعد موتها تزوّج لِنت امرأة أخرى تعاني حالة مشابهة اسمها ماري بارتل وقدّمها في الاستعراضات بصفتها أخت باسترانا الصغرى التي تُدعى زينورا. الزواج بها خوّله مشاركتها أرباحها، وهذا يشبه حالة غرايس ماك دانيالز 1888–1958: امرأة حملت لاحقاً لقب أقبح امرأة في العالم، وروّجت لها الإعلانات على أنّها المرأة ذات وجه البغل. يشاع أنّ ماك دانيالز دخلت

دائرة عروض المسوخ الأمريكيّة بعد أن ربحت في مسابقة للقباحة في حقبة 1920، وكانت تعاني من أورام تنمو وتتزايد على شفتيها وباطن فمها[126]. السجلّات الباقية عنها تصفها بأنّها «غروتسكيّة» ولا تشبه البغل فقط، بل وفرس النهر كذلك، لكنّها تدّعي أنّها امرأة كريمة و«جميلة من الداخل» وتغذّي إيروتيكيّةَ القباحة[127]. ابن ماك دانيالز الكحوليّ (يقال إنّه وُلِد بعد أن اغتصبها عامل مخمور من عمّال الكرنڤال) كان رهيب الطبع وقام بإدارة أعمال أمّه، لكنّه كان يستولي على معظم دخلها قبل أن يموت كلاهما في العام ذاته.

اشتركت باسترانا وماك دانيال إلى حدّ ما بادّعاء لقب «أقبح امرأة في العالم»، والقصص الباقية عنهما لا تشكّك بذلك اللقب فحسب، بل بميراث ثقافة المُشاهَدة أيضاً.

في مسرحيّة حديثة مقتبسة عن حياة باسترانا من إخراج شون برندرغاست تمّ أداؤها في الظلام، تُرِك المشاهدون حرفيّاً في العتمة كي يستنتجوا وجهات نظر جديدة عن طريق الاستماع فقط إلى ما تقوله باسترانا عوضاً عن الحكم عليها من خلال مظهرها الجسديّ[128]. حتّى الأكاديميّون – رغم حسن نواياهم – يخاطرون باستنساخ الاستعراضات عندما يكتبون عن «المسوخ»، وهذا الفصل من «التاريخ الثقافيّ للقباحة» يعيد تأسيس صفة القبيح في الأفراد بطريقة إشكاليّة تشبه دراسةَ الحالات، بينما يوضّح كيف تتغيّر وجهات النظر نحوهم في السياقات الثقافيّة المختلفة. في فيلم تود براوننغ «المسوخ» وهو فيلم رعب من عام 1932، يظهر أناس «طبيعيّون» في كرنڤال متنقّل يبدون كالوحوش، بينما يتصرّف «المسوخ» ذوو الأجساد المشوّهة بطريقة مُشرِّفة أكثر وتصبح تشوّهاتهم «طبيعيّة» نوعاً ما في خضمّ الأحداث المرعبة.

كمعظم المواد المتعلّقة بالقباحة، تعقّد الخلفيّاتُ الثقافيّة القراءةَ الاختزاليّة للأجساد على حدة. في زيمبابوي، بعض أفراد قبيلة وادوما يولدون مصابين بتشوّه خَلقيّ هو مخلب اللوبستر «أو القدم ذات

الإصبعين» لكنّهم لا يُعزَلون عن باقي القبيلة بصفتهم «مسوخاً»[129]. بالعودة إلى الاستعراضات، الشخصيّات مثل جوليا باسترانا أو غرايس ماك دانيالز تتحمّل عبء الصفات القبيحة بسبب تاريخها الذي يمكن اعتباره بمثابة ما تركته من إرث، ولكنّه يقوم أيضاً بدور نقطة ولوج إلى نقض التصنيف: في قرارها مؤخّراً بإعادة رفات باسترانا إلى مكسيكو، كتبت اللجنة النرويجيّة لمراقبة الأبحاث العلميّة على الرفات الإنسانيّة ما يلي:

الاهتمام الذي حظيت به جوليا باسترانا في حياتها وبعد وفاتها - خاصّة طريقة التعامل مع رفاتها- هو بالدرجة الأولى اهتمام متعدّد الأشكال بمظهرها الخاصّ، وهو افتتان غير مقبول أخلاقيّاً، وغروتسكيّ كذلك[130].

بمراجعة التاريخ، أدانت اللجنةُ المتعاملين بباسترانا وكذلك من تفرّجوا عليها - وليس باسترانا- على أنّهم غروتسكيّون، أي إنّهم قبيحون. الطرق المتفاوتة التي تفاعل من خلالها المتفرّجون مع جسد باسترانا البشريّ - الخوف منه، الاستمتاع به، إلباسه، جعله يرقص، تفحّصه، وإعادة فحص دورنا نحن في استعراضاتها في حياتها وبعد موتها - تُورِّطنا في قباحتها وتشجّعنا على اتّخاذ خطوة نحو التحالف معها (باستعارة كلمات ريبيكا ستيرن) مهما كان ذلك التحالف إشكاليّاً بعد وفاتها. بإدانة المتعاملين بباسترانا ومن تفرّجوا عليها على أنّهم غروتسكيّون، يمكننا أن نلقّبهم بـ «أقبح متفرّجين في العالم». هذا الجدل المغالى فيه يهزم نفسه بنفسه، لأنّه يسمح لنا بأن ننقل المسؤوليّة إلى التاريخ وأن نتجنّب استعراضات المسوخ عوضاً عن البحث عن حالات مماثلة فيما بيننا.

أورلان ORLAN: امرأة جميلة تتقبّح عمداً

في حلقة من ذا توايلايت زون The Twilight Zone عام 1960 عنوانها: «عين الرائي»، تظهر مريضة اسمها جانيت تايلر، وهي تنتظر إزالة الضمادات الجراحيّة الملفوفة على رأسها[131] متلهّفة لمعرفة ما

إذا نجحت العمليّة الجراحيّة رقم 11 - وهي الأخيرة التي يُسمَح لها بإجرائها - بشفاء «كتلة اللحم المشوّهة» و «المثيرة للشفقة». واصفة نفسها بـ «امرأة قبيحة غروتسكيّة»، تُسِرّ جانيت للممرضة بسوداويّة: «منذ أن كنتُ طفلة صغيرة، كان الناس يشيحون بوجوههم عنّي ما إن ينظروا إليّ. أولى ذكرياتي الفعليّة هي فتاة أخرى تصرخ عندما تتطلّع إلى وجهي. لم أشأ أبداً أن أصبح جميلة»، ثمّ تتابع: «لا أريد أبداً أن أبدو كلوحة».

بأسلوب رود سيرلنغ مخرج ذا توايلايت زون، يتمّ التصوير بزوايا غريبة تُضخَّم وتُشوَّه بفعل الظلّ والنور، وتُظهِر الحلقةُ أجسادَ الأطباء والممرضات من مستوى العنق ونحو الأسفل إلى أن يزال الضماد الأخير عن وجه جانيت. «لم يتغيّر شيء! لم يتغيّر شيء على الإطلاق!» يصرخ الطبيب متراجعاً نحو الخلف إلى العتمة مع بقيّة زملائه، ثمّ يُكشَف وجه جانيت: امرأة شقراء خلّابة تشبه عارضات هوليوود، محاطة بوجوههم الأشبه بالخنازير.

«أين ومتى يحدث هـذا؟» يطرح رود سيرلنغ السؤال في نهاية الحلقة. «أين تصبح القباحة هي القاعدة، والجمال هو الانحراف عن تلك القاعدة؟!» الأسئلة التي يتضمّنها سؤاله بدوره عديدة، منها: لماذا ستقوم امرأة جميلة بجعل نفسها قبيحة عمداً، ليس بشكل مؤقّت بواسطة المكياج أو تبديل الثياب، بل عن طريق تعديل ملامح وجهها بشكل تامّ ودائم؟ كيف أمكن لها ألّا تميّز جمالها، بل أن تؤمن عوضاً عن ذلك بأنّ «قباحتها» المفترَضة هي «جريمة» ضدّ شعار الولاية بـ «التزموا بالقاعدة»؟ ذا توايلايت زون يقوم بعكس ما يتوقّعه المشاهدون عن الجمال والقباحة، ممّا يجعل الوضع يبدو غروتسكيّاً لدرجة أن تفكّر جانيت بالانتحار، ملتجئة إلى ما يمكن تسميته بـ «الحلول القصوى القبيحة» كي تتجنّب نفيها إلى «غيتو معزول مخصّص للمسوخ» بهدف تحقيق الجمال المسموح به اجتماعيّاً. من خلال عكس ثنائيّة الجمال والقباحة، تنفتح عين الرائي في فئة (أو لا- فئة) ما بين - بين كي ترى.

ذلك الحيّز المستقبليّ غير المحدّد يكشف أين، باستعارة تعبير أورلان، «يكون الجسد مجرّد زيّ»[132].

أورلان ORLAN المولودة عام 1947، هو الاسم المستعار للفنّانة «الجسديّة» التي تنشط في مجال الاستعراضات وفنّ الجسد. وُصِفت أورلان بـ: امرأة جميلة تتحوّل إلى قبيحة عمداً، بالأحرى قبيحة... وجهها الأشبه بكلب البولدوغ يحتاج إلى ما هو أكثر من مشرط جرّاح ماهر كي يرقى إلى المعايير الإغريقيّة للكمال. كما لُقِّبَت أيضاً (من قبل نقّاد معيّنين) بالعاهرة القبيحة[133].

نشاط أورلان يغطّي عدّة عقود والكثير من المشاريع، لكن هناك سلسلتان بين أعمالها لهما علاقة على وجه الخصوص بنقاشنا حول القباحة: سلسلة تقمّصِ القدّيسةِ أورلان، وسلسلة التهجين مع الذات.

في السلسلة الأولى التي تعود إلى بدايات حقبة 1990، خضعت أورلان إلى سلسلة من عمليّات «التجميل» الجراحيّة كي تعيد تكوين ملامح وجهها بما يتطابق مع أجزاء من وجوه حسناوات الأعمال الفنيّة الشهيرة في الفنّ الغربيّ: ذقن ڤينوس / بوتشيللي، أنف ديانا / فونتاينبلو، عينا بسيشيه / جيرارد، فم يوروبا / بوتشر، جبهة موناليزا / داڤنشي. لم يكن هدفها هو أن تتشبّه بهنّ، بل أن تُخضِع قصصهنّ ومعاييرَ الأجساد التي يفرضها المجتمع للمساءلة.

بعد أن رفض جرّاح تجميل ذكر أن يجعلها قبيحة جدّاً (كما قالت أورلان: كي أبقى ظريفة)، وجدت أورلان جرّاحة تجميل أنثى تعتنق النسويّة مستعدّة لتنفيذ رغباتها[134]. رُتِّبَت العمليّات الجراحيّة بطريقة مسرحيّة بحيث تُعرَض أمام جمهور، ونُقِل بعضها عبر قنوات التلفاز الدوليّة، فضلاً عن أنّ الفنّانة خضعت خلالها للتخدير الموضعيّ كي تبقى واعية تخاطب جمهورها وتقرأ عليهم مقاطع من الأدب والفلسفة وعلم النفس التحليليّ. كلّ جراحةٍ تمحورت حول ثيمة معيّنة، كما عرضت التسجيلاتُ الوثائقيّة مسيرةَ شفائها يوماً بيوم، بتفاصيلها الدقيقة المزعجة ووجهَها المغطّى بالكدمات والضمادات.

إعادة تشكيل، التهجين مع الذات، السلسلة ما قبل الكولمبوسيّة رقم 4

1998، سيباكروم

كي تموّل العمليات الجراحيّة المتتالية، قامت الفنّانة بإنقاذ «مِذخَر»[I] من لحمها وفروة رأسها وخلاياها وقطع من الشاش الجراحيّ المبلّلة بدمها وعرضتْها في مزاد.

على عكس شفعاء القباحة بين القدّيسين الكاثوليكيّين (مثل القدّيسة جيرماين كوزين، والقدّيس دروغو من سيبورج)، رفضت أورلان مفهوم المعاناة والدوغما الدينيّة، وسخرت منها معتنقة أسلوب فنّ الباروك والفنّ الغروتسكيّ، وفكّكت وأعادت تخيّلَ فنِّ الأيقونات كأنّها «تتحدّى الوحش في ذواتنا وفي حضارتنا، والذي بدأ يدمّر تجربة الانفصال» وذلك باستنادها على الفروقات الثقافيّة[135].

رغم كونها مثيرة للجدل، أورلان تطرح أسئلة هامّة حول الجسد

I- صندوق حفظ الذخائر المقدّسة في الكنيسة. م

إعادة تشكيل، التهجين مع الذات، السلسلة ما قبل الكولمبوسيّة رقم 4

1998، سيباكروم

كي تموّل العمليات الجراحيّة المتتالية، قامت الفنّانة بإنقاذ «مِذخَر»[I] من لحمها وفروة رأسها وخلاياها وقطع من الشاش الجراحيّ المبلّلة بدمها وعرضتْها في مزاد.

على عكس شفعاء القباحة بين القدّيسين الكاثوليكيّين (مثل القدّيسة جيرماين كوزين، والقدّيس دروغو من سيبورج)، رفضت أورلان مفهوم المعاناة والدوغما الدينيّة، وسخرت منها معتنقة أسلوب فنّ الباروك والفنّ الغروتسكيّ، وفكّكت وأعادت تخيّلَ فنِّ الأيقونات كأنّها «تتحدّى الوحش في ذواتنا وفي حضارتنا، والذي بدأ يدمّر تجربة الانفصال» وذلك باستنادها على الفروقات الثقافيّة[135].

رغم كونها مثيرة للجدل، أورلان تطرح أسئلة هامّة حول الجسد

I- صندوق حفظ الذخائر المقدّسة في الكنيسة. م

والبناء الاجتماعيّ للجَمال وبالتالي القباحة. خلف قيامها بتحطيم الجمال الأنثويّ الميثولوجيّ (مكرّسة نفسها لأعمال شُبِّهت بزوكسيس من ناحية، وبفرانكشتاين من ناحية أخرى)، قامت أورلان كذلك باستكشاف المفاهيم غير الغربيّة للجمال كي تعيد تشكيل وجهها من جديد. في نهاية حقبة التسعينيّات من القرن الماضي، في مشروع «التهجين مع الذات» قامت أورلان بتحويل وجهها رقميّاً إلى صورة مركّبة من معايير الجمال ما قبل الكولومبوسيّة[1] مستعينة بالمنحوتات والأبحاث حول حضارات المايا والأزتك والأولمك في مكسيكو وأمريكا الجنوبيّة.

تهجين مع الذات، السلسلة ما قبل الكولمبوسيّة رقم9، سيباكروم

لقد اكتشفت ملامح تفضّلها تلك الحضارات مثل الأنوف الكبيرة (توحي بالأناقة والقوّة)، العينان الحولاوان (سعى إليهما الأهل من خلال وضع حلية بين عيني الرضيع وهو يتعلّم كيف يطابق بصره)، وتغيير شكل

1- حقبة الفنّ الأمريكيّ الأصليّ قبل وصول كولمبوس وقبل أن تتأثّر أمريكا بالمعايير الغربيّة للفنّ. م

الرأس (يتحقّق من خلال الضغط المطوّل على يافوخ الرضيع). بحثها في حضارة يوكوتان كشف عن عدم وجود مرادف لكلمة «الجَمال» في مفردات لغة المايا مقابل اللغة الإسبانيّة، واقترح أنّ شعب المايا احتفى بهويّات وتحوّلات متعدّدة. رغم أنّ ما سبق قد يكون «تفسيرات معاصرة»، لكنّ أورلان قامت بإعادة تشكيل نفسها وفقاً للمعايير غير الغربيّة كي توضّح كيف تبني الثقافات المختلفة مفاهيمَ مختلفة للجسد[136]. سلاسل «تهجين مع الذات» اللّاحقة تضمّنت سلسلة أفريقيّة (2000–2003)، وسلسلة هنديّة – أمريكيّة (2005– 2008)[137].

كبقيّة الأفراد في هذا الفصل، ظلّت أورلان تتراوح في مكانها حول التصنيفات الثنائيّة وهي تتحدّاها في الوقت ذاته. على طريقة الهجين بين الإنسان والحيوان، شُبِّه وجهها بالبولدوغ والعلجوم وحتّى بالكائن الفضائيّ (أورلان نفسها قالت: لم أعد أميّز نفسي في المرآة)، لكنّها تلغي أيّ فئة أحاديّة من خلال لفت الانتباه إلى البناء الاجتماعيّ لتلك الفئة[138]، لقد كتبتْ: «كلّ ثقافتنا قائمة على مفهوم (أو)، أمّا أعمالي فجميعها تقوم على مفهوم (و): السيّئ والجيّد، الجميل والقبيح، الحيّ والصناعيّ، العموميّ والخاصّ»[139]. أورلان تجسّد حرفيّاً انتهاك الفئات: على عكس بوليفموس الذي افترس الآخرين يمكننا القول جدلاً إنّ أورلان تأكل نفسها حيّة[140]، وعلى عكس دايم راغنل يهدف التحوّل الجسديّ للفنّانةِ إلى نقض الجمال لا إلى استعادته كما يتوقّعه المجتمع. على عكس «الدوقة القبيحة» التي هي بأكملها عبارة عن وجه، يقال عن أورلان إنّها «بلا وجه» وفي الوقت نفسه هي عمل فنّيّ ناطق يردّ على طريقة إدراك المشاهدين لقباحتها[141]. على عكس ويليام هاي الذي وُلِد مع ما يُدعى بالتشوّهات وقام في سيرته الذاتيّة بمحاسبة ثقافته على إساءة معاملة الأفراد المشوّهين ووصْمِهم بالعار، أورلان قامت بشكل صنعيّ بتشويه جسدها وهويّتها كي يتمّ اعتبارها قبيحة وذلك لغايات فنّيّة وطليعيّة. على عكس جوليا باسترانا التي يسبغ عليها زوجها ومدير أعمالها زيَّها، أورلان

الرأس (يتحقّق من خلال الضغط المطوّل على يافوخ الرضيع). بحثها في حضارة يوكوتان كشف عن عدم وجود مرادف لكلمة «الجَمال» في مفردات لغة المايا مقابل اللغة الإسبانيّة، واقترح أنّ شعب المايا احتفى بهويّات وتحوّلات متعدّدة. رغم أنّ ما سبق قد يكون «تفسيرات معاصرة»، لكنّ أورلان قامت بإعادة تشكيل نفسها وفقاً للمعايير غير الغربيّة كي توضّح كيف تبني الثقافات المختلفة مفاهيمَ مختلفة للجسد[136]. سلاسل «تهجين مع الذات» اللّاحقة تضمّنت سلسلة أفريقيّة (2000–2003)، وسلسلة هنديّة – أمريكيّة (2005– 2008)[137].

كبقيّة الأفراد في هذا الفصل، ظلّت أورلان تتراوح في مكانها حول التصنيفات الثنائيّة وهي تتحدّاها في الوقت ذاته. على طريقة الهجين بين الإنسان والحيوان، شُبِّه وجهها بالبولدوغ والعلجوم وحتّى بالكائن الفضائيّ (أورلان نفسها قالت: لم أعد أميّز نفسي في المرآة)، لكنّها تلغي أيّ فئة أحاديّة من خلال لفت الانتباه إلى البناء الاجتماعيّ لتلك الفئة[138]، لقد كتبتْ: «كلّ ثقافتنا قائمة على مفهوم (أو)، أمّا أعمالي فجميعها تقوم على مفهوم (و): السيّئ والجيّد، الجميل والقبيح، الحيّ والصناعيّ، العموميّ والخاصّ»[139]. أورلان تجسّد حرفيّاً انتهاك الفئات: على عكس بوليفموس الذي افترس الآخرين يمكننا القول جدلاً إنّ أورلان تأكل نفسها حيّة[140]، وعلى عكس دايم راغنل يهدف التحوّل الجسديّ للفنّانةِ إلى نقض الجمال لا إلى استعادته كما يتوقّعه المجتمع. على عكس «الدوقة القبيحة» التي هي بأكملها عبارة عن وجه، يقال عن أورلان إنّها «بلا وجه» وفي الوقت نفسه هي عمل فنّيّ ناطق يردّ على طريقة إدراك المشاهدين لقباحتها[141]. على عكس ويليام هاي الذي وُلِد مع ما يُدعى بالتشوّهات وقام في سيرته الذاتيّة بمحاسبة ثقافته على إساءة معاملة الأفراد المشوّهين ووصْمِهم بالعار، أورلان قامت بشكل صنعيّ بتشويه جسدها وهويّتها كي يتمّ اعتبارها قبيحة وذلك لغايات فنّيّة وطليعيّة. على عكس جوليا باسترانا التي يسبغ عليها زوجها ومدير أعمالها زيَّها، أورلان

تعمل بصفتها مديرة لعبتها وتستعمل جسدها بمثابة زيّها الخاصّ كاشفة عن النطاق «الشخصيّ» لجراحة التجميل في نطاق عامّ للغاية. توظيفها للتكنولوجيا دفعها إلى مملكة السايبورغ وفقاً لتعريف دونا هاراواي: «الظهور بالتحديد حيث تُنتَهَك الحدود بين الإنسان والحيوان»[142]. معنى أورلان مثير للجدل إلى حدّ الوصول إلى تلك النقطة حيث لا تقوم خطوطها المرسومة بنحت فضاء للتفاعل فحسب، بل تترك فجوة كذلك، فقد جادل النقّاد أنّها أهملتْ «ذات الأنثى الحسّاسة والمتجسّدة، تلك التي تشعر بالقلق على نفسها وعلى الآخرين»[143]. في وجه الانتقاد والمعارضة، بما فيها آراء أولئك الذين خضعوا لجراحة التجميل وقاموا بتعديل أجسادهم، تورّط أورلان المتفرّجين في عمليّة تقييمها: «لقد خضعتُ للجراحة تسع مرّات لا غير» كما تقول، ثمّ تضيف: «أمّا في بقيّة المرّات، فأنا (طبيعيّة)».

على عكس جانيت تايلر في ذا توايلايت زون، والتي خضعت إلى إحدى عشرة عمليّة على الوجه في محاولة للانضواء ضمن المعيار السائد، تقوم أورلان مراراً وتكراراً بنقض «حالتها الطبيعيّة» كي تكشف أنّ المعيار الطبيعيّ السائد قد يكون قبيحاً بحدّ ذاته.

الأفراد القبيحون: مجموعة مزعجة.

في أسفل معبد بوذيّ في بوروبَدَر في جزيرة جاوا، هناك ريليف منحوت يحمل النقش التالي: «ذاك المشوَّه، والقبيح»[144]. المعبد يرتفع نحو السماء كأنّه جبل صغير، أشبه بقبّة عملاقة مكوّنة من عشرات القبب الأصغر، ويُعتقد أنّه بُني على أنقاض معبد هندوسيّ ما بين القرنين الثامن والتاسع (300 عام قبل بناء معبد آنغور وات في كمبوديا، و400 عام قبل بناء أيّ كاتدرائيّة في أوروبا). يتربّع بوروبَدَر على حافّة جبل ميرابي، وهو بركان دفن ذلك الصرح المعماريّ الهائل طيلة قرون تحت الرماد قبل أن يتمّ اكتشافه والتنقيب عنه في القرن التاسع عشر، وها هو الآن يدعو الحجّاج إلى الدوران حوله وتسلّق تلك الماندالا الأشبه بالجبل.

ريليفات بوروبَدَر المشهورة تصوّر منحوتات بوذيّة للفراديس والجحيم، ووحوشاً مغوية وحارسة بين مجموعة أخرى من الكائنات ما فوق- الطبيعيّة المتنوّعة والتي تساعد الحجّاج خلال ارتقاء الجبل المقدّس نحو الاستنارة. بما أنّه لا توجد سجلّات كتابيّة باقية تشرح بناء المعبد، نقش «ذاك المشوّه، القبيح» متروك للتأويل.

يقترح «القبيح» احتمالات مختلفة ضمن هذا السياق الثقافيّ. اقترانه مع «المشوّه» يدمج المفردتين بحيث تصبح كلّ منهما مرادفةً للأخرى وتظهران في النصوص الجاويّة القديمة كـ virupa. في الريليف، يعتقد أنّ المظهر القبيح والتشوّه والغباء والخمول والكسل والعطالة كلّها نتائج للأفعال السيّئة، يضعها في ذلك السياق مجتمع «متحيّز يعتبر كلّاً من الإعاقة والقباحة منفّرة، بل وحتّى مخيفة»[145]. الأشكال المنحوتة تصوّر صيّادين، صيّادي سمك، مزارعين، فنّانين شعبيّين، باعة جوالين، شحّاذين، من بين أشكال وأفعال أخرى أشدّ قباحة تترافق مع عواقب الكارما.

اقترح بعض الباحثين تفسيراً عمليّاً أكثر للنقش: قد يكون نوعاً من التعليمات التي توجّه النحّاتين، باعتبار أنّ جميع اللوحات تحمل نقوشاً مثل جنّة، ملك، جرس، طمع، خبث[146].

ريليف منحوت يحمل نقش «ذاك المشوَّه، والقبيح» في معبد بوروبَدَر

جاوا، إندونيسيا، القرن 9-8

مهما كان معناه، نقش «ذاك المشوَّه، والقبيح» ينقل رسالة فجّة: إنّه موجود على العتبة بعيداً عن القبّة العليا، وهذا «القبيح» يواجه الزائر عند حوافّ الأساسات.

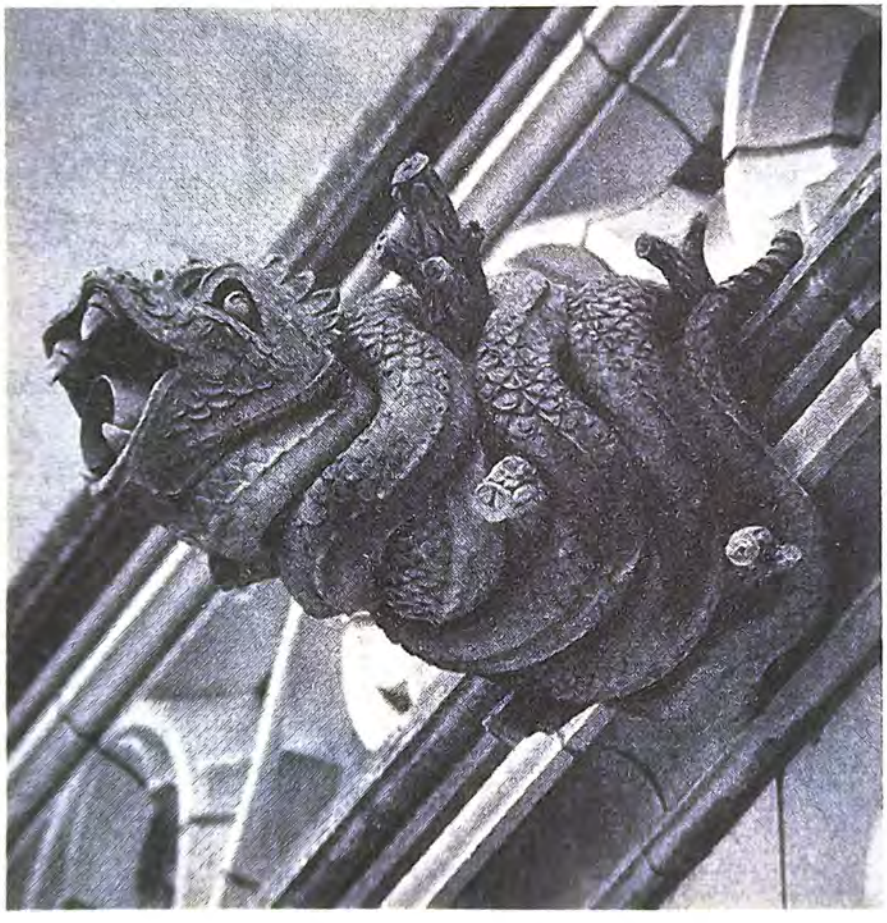
إلى حدّ ما، كلّ «الأفراد القبيحين» في هذا الفصل استوطنوا حوافّ ثقافاتهم. السيكلوب بوليفموس عاش منعزلاً ضمن كهف على جزيرة غابرة، دايم راغنل ظهرت من غابة على تخوم المملكة في القرون الوسطى، «الدوقة القبيحة» تتموضع على نحو بارز لكنّ محاولتها ادّعاء الشباب وهي عجوز تحتجزها في إطار مرجعيّ غروتسكيّ. ويليام هاي وصل إلى مصاف عضو في البرلمان بينما اختزلتْه إعاقتُه إلى هوامش الفهم الثقافيّ الخاطئ، جوليا باسترانا عاشت معظم حياتها في سلسلة من الاستعراضات الترفيهيّة. أورلان تصدّرت مركزاً مهمّاً وهي تصدّ وجهات النظر حول القباحة في محاولة لتنظيم الأضداد الثقافيّة والجماليّة التي انعكست بدورها على الفنّانة من جديد.

هذه المجموعة بالكاد تستعرض بعض الأفراد الذين حملوا وصمة «قبيح» خلال حياتهم وبعد موتهم. جمعهم في مجموعة لا يعني عزل نموذج أو إحياء الاستعراضات، بل بالأحرى إظهار كيف أنّ الكلمة ذاتها «قبيح» تحدّد خصائص مختلفة ضمن ثقافة ما وكيف تنجذب نحو مصطلحات أخرى تتشابك مع قيم جماليّة واجتماعيّة.

يمكننا أن نلقي الضوء على أيّ عدد من الأفراد، لكن عوضاً عن إنشاء كتالوج للمسوخ (كما يحصل عادة مع القبيحين) ركّزتُ على شخصيّات تفاوضت على القباحة في لحظات كان معنى المفردة فيها قد تشكّل وتبدّل. إن نظرنا إليهم جميعاً كمجموعة من التشوّهات المزعجة، هؤلاء «الأفراد القبيحون» تلقّوا وعكسوا قلقاً اجتماعيّاً أوسع وممارساتٍ تتعلّق بالعِرق، الجندر، العمر، الطبقة، الإعاقة، الجنسيّة، وتصنيفات سياسيّة أخرى تساعد على رسم خريطة لجنيالوجيا القباحة. الشخصيّات الستّ جميعها (ثلاث خرافيّة وثلاث حقيقيّة) تطرح أسئلة مختلفة حول الثقافة

التي تؤطّرها في سياقها. مثل نقش «ذاك المشوَّه، والقبيح» على عتبة معبد بوروبَدَر، ألقابها المشتركة تحدّد الدور الذي تلعبه الثقافة في تقرير معاني «القبيح»، وفي الوقت نفسه تقترح أنّ تلك المعاني تضيع باختزالها إلى صفة «قبيح».

كما سنستكشف في الفصل القادم، التعريفات الثقافيّة للأفراد «القبيحين» يمكن أن تميل باتّجاه تعميم الخصائص على مجموعات «قبيحة»، وكذلك إلى ممارسات اجتماعيّة ذات عواقب «قبيحة».



غرغولة على شكل الأفعى ذات الجرس، أمريكا

تصميم الدكتورين تشارلز إس + إم. إليزابيث تيدبول، تنفيذ ونحت: جون غارنت

الكاتدرائيّة الوطنيّة، واشنطن دي سي، 1966.

الفصل الثاني
الجماعاتُ القبيحة:
مقاومةُ التصنيف

فوق مدخل دير القدّيسة مريم المجدليّة في ڤيزوليه، فرنسا (بُني حوالي 1124م) نُحِتَ موكبٌ يتقدّم على كامل القوصَرَة[I] الرومانسكيّة[II]. يصوّر الموكب شخصيّات - صيّادون، فلّاحون، صيّادو سمك، جنود، كهنة - متحجّرة دون حركة، تتجمّع حول المسيح العملاق والحواريّين. يبدو الأشخاص الأصغر حجماً وكأنّهم يتحدّثون، يصغون، يزرعون، ويشاركون في نشاطات أخرى تمثّل الحياة في القرون الوسطى ما بين الحملات الصليبيّة الأولى. جنباً إلى جنب مع الحجّاج، يحتشد الوثنيّون على حوافّ المدخل مثل رسوم النباتات المعرّشة التي تزخرف هوامش المخطوطات. الموكب التراتبيّ ينتقل إلى الأطراف المليئة بمخلوقات مدهشة تشبه البشر لكنّها وحشيّة، هجينة، ناقصة عن شكل الإنسان أو فائضة عنه، لها آذان كالفيل أو خطم كالكلب أو محرومة من الأنوف، يتراوح حجمها ما بين الأقزام إلى العمالقة[1]. هذه المخلوقات على الأطراف تمثّل تشكيلة من «الأعراق المتوحّشة».

تأمّلُ مدخلِ ڤيزوليه يقدّم رؤية أخرى للقباحة: نتجاوز الأفراد إلى

I- هي الجزء المعماريّ الذي يتوضّع فوق المدخل ويكون مثلثيّاً أو نصف دائريّ. م

II- Romanesque: طراز معماريّ شاع في أوروبا في الفترة ما بين 900-1200م ويتميّز بالأقواس نصف الدائريّة. م

الجماعات. المخلوقات الغريبة مثل تلك المنحوتة على القوصرة الفرنسيّة ليست فريدة من نوعها، فهي تظهر في كتب الإرشادات التي استعان بها الصليبيّون والحجّاج والمنسوخة من مصادر أقدم مثل «إيتمولوجيّات» إيزيدور الإشبيليّ (615-630م)، وكذلك «التاريخ الطبيعي» وهو كتاب واسع التأثير عدّد فيه بليني الأكبر ما يزيد على الخمسين من الأعراق المتوحّشة حوالي عام 77م[2].

تلك الوحوش تختلف عن مفهومنا المعاصر للعِرق، وتتضمّن عرق Blemmyae الذين ليس لهم رؤوس ولا أعناق ووجوههم موجودة في صدورهم، عِرق Cynocephali الذين لهم رأس كلب، عرق Panotii الذين تصل آذانهم إلى أقدامهم، وكذلك Sciritae ذوو الوجوه المسطّحة العديمة الأنوف[3]. وصفت المصادر المتنوّعة كلّ جماعة بأنّها تعيش في موطنها الخاصّ وتمارس عاداتها الخاصّة، أي إنّها وصفت ثقافات تلك الجماعات بالدرجة الأساسيّة[4].

رغم أنّ القباحة ليست متأصّلة فيها، لكنّ تلك المخلوقات هاجرت عبر وسائل الإعلام في ذلك العصر وانتقلت عبر مجازات مدهشة مثيرة للفضول كي تندمج مع بنى أخرى تحمل ظلالاً مخيفة أكثر. السجلّات مثل فهارس الوحوش وكتالوجات المسوخ حفظت نصوصاً تمّ تداولها ونقلها إمّا حرفيّاً أو بشكل مشوّه بسبب المبالغات والأخطاء أو دمج الأمور بعضها ببعض. بقيام تلك النصوص بالخلط بين ما هو معروف وما هو مجهول، أسرت تلك الجماعاتُ الخيالَ وتحوّلتْ من أعاجيب إلى نذر مرعبة تختلف بمظهرها وسلوكها عن أولئك الذين يرونها، واستحضرتْ مضامينَ «القبيح» عندما تصادمت الثقافات[5].

هذا الفصل يبحث في خصائص «القبيح» المشتركة، لكن المتبدّلة والمترافقة مع الجماعات. كما في الفصل السابق حيث ألقيتُ الضوء على شخصيّات تفاوضت على القباحة في زمن كان معنى المفردة فيه

قد تشكّل وتبدّل، سأتابع ذلك المنحى هنا عبر الحقب التي عُمِّمَتْ فيها الخصائص القبيحة للأفراد على الجماعات القبيحة. هناك طيف من المصطلحات «القبيحة» عكّرت الفئات الاجتماعيّة القائمة، بعيداً عن الأعراق المتوحّشة، استوطن «أصحاب العاهات» و«المنبوذون» كلّاً من الشِّعر والرسم الإسلاميّ والمسيحيّ في العصور الوسطى، حيث أبرزت المخطّطاتُ المجموعاتِ التي تُصنَّف مع القباحة أو تفترق عنها.

مع توسّع الاستكشافات العالميّة، تبدّل الخطاب الدينيّ من مفهوم الساقطين أو الملعونين إلى استخدام مضامين «البدائيّ»، فتحوّلت الجماعات إلى مادّة للسخريّة أو الغرائبيّة باستخدام مصطلحات «قبيحة» توضّح الحدودَ الجماليّة والذوق المتحضّر. الممارسة الطبيّة غيّرت مفهوم الأجساد الناشزة، ليس فقط تلك التي تحمل تشوّهات خَلقيّة، بل أيضاً تلك التي شوّهتها الحروب أو التي اعتُبِرَت «منحطّة» وجُمِّلَتْ لغايات اجتماعيّة. تمّ كذلك تشريع القباحة على امتداد الجبهات الثقافيّة حيث تُضطَهَد المجموعاتُ أو يتمّ الدفاع عنها اعتماداً على ما توصم به من سمات قبيحة: الإعاقة، الطبقة، العِرق، الجندر، والفئات الاجتماعيّة الأخرى.

الاستحواذ الشعبيّ والتجاريّ الأحدث عهداً على «القبيحين» قوّض المفاهيم السلبيّة وتحدّى عبادة الجمال. بالتوازي مع تشكيل الفئات السياسيّة المعاصرة، قامت استراتيجيّات تجميليّة واجتماعيّة متنوّعة بشرعنة المجموعات القبيحة أو سحب الشرعيّة منها، ونسبت طيفاً من القيم إلى القباحة.

ماذا نكسب من تقسيم القبيحين التاريخيّين إلى مجموعات وفقاً لفئات معيّنة تعيد جدلاً ترسيخ الألقاب السطحيّة وتتحدّى المنطق؟ الفئة Category كما يكتب علّامة الأدب توبن سايبرز «مشتقّة من Katēgorēma الإغريقيّة التي تعني استنكاراً أو اتّهاماً علنيّاً».

تفصيل يتضمّن «الأعراق المتوحّشة» منحوت على القوصرة المركزيّة في بازيليكا القديسة مريم المجدليّة في ڤيزوليه، فرنسا (1120–1132)

فكرة التقسيم إلى فئات هي منطق اتّهاميّ[6]. لا أقصد من محاولتي جمع تلك الجماعات تحت عناوين تاريخيّة أن تكون محاولة اختزاليّة أو مبالغاً فيها، ولا أن أتّهم المتّهِمين في الماضي بشكل راجع. أكرّر هنا عبارة المؤرّخ روبرت غارلاند: «أنا لستُ مرتاحاً بما يكفي لدرجة استنارة موقفي الشخصيّ، ولا لدرجة استنارة موقف المجتمع الذي أنتمي إليه حتّى أطلق الأحكام»[7]، بالأحرى، أنا أهدف إلى إعادة جمع مصطلحات يتعلّق بعضها ببعض كي أتتبّع الممارسات الثقافيّة التي تبدّلت متمحورةً حول المجموعات القبيحة، بهدف تأسيس وتقويض ما يحدّد «القبيح». بما أنّ وجود الكلمة المتبدّل يتفاوض مع توتّرات ثقافيّة وجماليّة، لذلك فهي تسهم في جينالوجيا القباحة وفي فهمنا المعاصر للمصطلح. التقسيم إلى فئات ينقش المعاني، وبالتالي ستطمس التمثيلاتُ المختلفة أيّ قراءة وحيدة للقباحة. بجمعها معاً، الجماعات القبيحة يمكن أن تلقي الضوء على التوتّرات الثقافيّة، بل وحتّى أن تتنبّأ بالسياقات الاجتماعيّة التي تكون على أهبة التغيير.

الأعراق المتوحّشة كما يوضّحها كتاب الحوليّات Liber Chronicarum 1493

عندما تتجاوز الصفات «القبيحة» الجماعةَ، يمكن أن تنفتح ثغرة ضمن الفئات. تقديم القباحة من خلال حالات مدروسة هو إشكاليّ، وعوضاً عن التركيز على الأجساد الجمعيّة، الفصل الثاني يستقصي الممارسات التي دارت حول الجماعات «القبيحة» بما فيها تحويلها إلى كبش فداء، التطهّر، الاستعمار، تحويلها إلى موضوع إيروتيكيّ، عسكرتها، تشريعها، والاتّجار بها. محاولات التمييز ضدّ المجموعات

القبيحة أو تحويلها إلى فيتيشيّات توازت أحياناً مع مواضيع العِرق، الجندر، الجنسانيّة، الطبقة الاجتماعيّة، الجنسيّة، الدين، العمر، الإعاقة، والفئات الاجتماعيّة الأخرى. رغم أنّ ملامحها تختلف جذريّاً وتقاوم التصنيف، لكنّ الجماعات القبيحة تشترك غالباً بالطريقة التي عوملت بها والناجمة عن المخاوف الاجتماعيّة. من المستحيل وضع التجارب المختلفة عبر الثقافات والفئات على قدم المساواة، لكنّني سأخطو إلى هذا الفخّ كي أقترح وجود نماذج مختلفة من القباحة ربّما انتفعتْ من مخاطبتها كمجموعة.

منحوتات عصر ما قبل التاريخ والتي تصوّر تشوّهات جسديّة تطرح أيضاً تساؤلات حول الضراوة وقيمة الاستخدام، ممّا يزيح مضامين «القبيح» إلى ما هو أعمق من القراءة البصريّة السطحيّة باتّجاه قراءات أكثر تعقيداً تعتمد على اشتراك الحواس. عندما اتّحد «القبيحون» على نحو مزعج في القرن الحادي والعشرين، تصاعد الجدل من أجل الافتراق عن تلك الوصمة وكذلك من أجل الاستحواذ عليها دعماً لغايات تلك الجماعات.

مفاهيم هندسة العمارة القبيحة – مثل الأعراق المتوحّشة المنحوتة على مدخل ڤيزوليه، أو نقش «ذاك المشوّه، والقبيح» في معبد بوروبَدر – تدعو على نحو مزعج لكنّه بنّاء للتفاوض على الحدود الثقافيّة. في وصف ميخائيل باختن الشهير نقرأ: «الحياة الثقافيّة الأقوى والأغزر إنتاجاً تحصل على الحدود»[8]، آخذين مقولته هذه بعين الاعتبار، سيبقى «الغروتسكيّ» على الحدود مستعيداً الأصول العمرانيّة للكلمة (المشتقّة من كهف Grotto) ومضامين الزخارف (مثل الغرغولات)، كما يستعيد أيضاً مفاهيم أوسع عن الجسد الغروتسكيّ. الجسد الغروتسكيّ حسب باختن ليس منظومة مغلقة، بل ينفتح باستمرار ويعبث بالفئات لذلك لا تنجح التعاريف الصارمة للقبيح والمصطلحات المرتبطة به بتأسيس صورة نمطيّة لذلك الجسد.

الجماعات الثقافيّة التي أُقْصِيَتْ إلى الحدود وقُبِّحَتْ أحياناً بسبب الخوف، تتطلّب منّا إعادة تقييم معنى «القبيح» من خلال مقارنة السياقات. عندما ننتقل من الأفراد القبيحين إلى دراسة المجموعات القبيحة، تبرز أمامنا أنماط ثقافيّة وكأنّ التاريخ يكرّر نفسه على ما يبدو لكنّه لا يلبث أن يتفكّك ويتبدّل، مثل أقنعة Taotie في حقبة سلالة شانغ الصينيّة والتي تتكرّر فيها رسوم الحيوانات بأشكال مجرّدة وحشيّة: قد تبدو قباحتها ستاتيكيّة في الظاهر، لكن بفحصها عن قرب نجد أنّها تصبح تركيباً متحوّراً عن طيور أو أكباش منفردة[9]. العامل الذي يوحّد المجموعات في هذا الفصل على أنّها «قبيحة» هو إلى حدّ ما ممانعتها لأن تكون منفردة أو مبسّطة، وأنّها كانت مخيفة دائماً إن قاربنا القباحة بمفهومها الأوسع.

الوحوش والوحشيّة: تأطيرُ القبيحين

العودة إلى ڤيزوليه وموكبها المنحوت في القرون الوسطى تعني اللقاء بعالَم كان موجوداً ولم يكن موجوداً في الوقت نفسه. مملكة الأعراق «الغريبة» أو «الأشبه بالوحوش» تقع على العتبة ما بين المعروف والمجهول، بين الحقيقة والخيال، بين مملكة الأرض ومملكة السماء. ڤيزوليه كانت واحدة من أضخم المحطّات على طرق الحجّ في فرنسا، ومثّلت تقاطع طرق للحجّاج المتّجهين إلى القدس أو كومبوستيلا. على عكس الكاتدرائيّات الأخرى في تلك الحقبة والتي فضّلت تصوير الشياطينِ ومشاهدِ نهاية العالم، تتفرّد ڤيزوليه على خلفيّة الحملات الصليبيّة: قوصرة ديرها تصوّر بعثة الحواريّين محاطةً بحدود متموّجة تشبه حلقة المحيط في mappae mundi (أي خرائط العالم القديمة) التي تعيش خلفها الأعراق الأشبه بالوحوش. من خلال عرض رسالة جغرافيّة ولاهوتيّة في آنٍ واحد، أعراقُ ڤيزوليه المتوحّشة نقلت «رؤيةً أشمل بكثير للكون» وفقاً لرأي المؤرّخ الثقافيّ جون بلوك فريدمان، حيث تتواجد تلك الأعراق «في موطنها الطبيعيّ على حوافّ العالم،

وتظهر مع أطفالها وسيوفها وأحصنتها وهي تنتظر كلمة الربّ»[10]. بما أنّ هندسة العمارة كانت مقروءة كالكتاب بالنسبة للشعوب التي اعتمدت في ثقافتها على الصورة البصريّة في تلك الحقبة، الموضَعة الثقافيّة لتلك «الأعراق» نقلت رسالة مقروءة للصليبيّين والحجّاج والزائرين الآخرين كي يتمكّنوا من تحديد مكان تلك المجموعات السيّئة السمعة على هوامش السلطة الإلهيّة.

لم تكن القباحة هي المضمون المهيمن على الأعراق المتوحّشة، لكنّ ذلك الترابط المخيف ظهر في بعض السياقات الثقافيّة مع مرور العصور. كلمة وحش monster لها جذور في كلّ من مفردتي يُظهِر monstrare ويُحذِّر monere[12]، في العصور القديمة كانت حالة الوحشيّة ترتبط بالفرد -الأعجوبة أو المولود - الوحش كحالات مفردة أكثر من ارتباطها بمدلولات على مستوى الجماعات الثقافيّة، ثمّ تراكبت الوحشيّة مع القباحة في قطّاعات «الآخر» متضمّنة الأشكال الرديئة والمشوّهة[13]. مصادرنا تتنوّع ما بين المقالات الطبّيّة إلى سجلّات علم الفراسة إلى النصوص الأدبيّة والفلسفية، وكما ناقشنا في الفصل الأوّل، وصفت المصطلحاتُ باستفاضة طيفَ ما يُعتَبرُ قبيحاً: من الحالات التي تسبّب التشوّه أو الإعاقة بما فيها الأحدب والقزم، إلى أولئك الذين كانوا إمّا زائدين أو ناقصين مثل البدينين والمُدنَفين، إلى الذين يتَحَدّون التصنيفات الجنسيّة مثل الخصيان والمخنّثين خنوثة حقيقيّة[I]. لم تميّز الإغريقيّة القديمة واللاتينيّة بشكل واضح بين القباحة والتشوّه والإعاقة، والتي تختلف جميعها في ذلك الوقت عن فهمنا المعاصر لها. لذلك، سياق الأجساد يكشف عن المواقف الثقافيّة تجاهها وكيفيّة التعامل معها أكثر ممّا تكشفه المصطلحات.

الوحشيّة قد تكون تعليميّة، أو ثانويّة، أو هزليّة، أو ذات قيمة تجاريّة. في روما القديمة بشكل خاصّ ارتبطت مجموعات من الوحوش مع

I- الخنوثة الحقيقيّة هي تواجد أعضاء تناسليّة ذكريّة وأنثويّة معاً عند الكائن نفسه. م

التجارة والمرتبة، وأدّى الطلب المتنامي على العبيد المشوّهين إلى ظهور أسواق الوحوش أو teratân agora[15]. هذا الطلب أدّى أحياناً إلى تشويه الأفراد عمداً، فقد وصف لونجينوس مثلاً كيف يُحبَس العبيد في أقفاص بهدف كبح نموّهم كي يظهروا جذّابين جماليّاً. بعض الأباطرة القبيحون فضّلوا العبيد المشوّهين (الذين لعبوا دور جواسيس أو كاتمي أسرار أو عشّاق) وكأنّهم صور مرآتيّة عن انحطاط الحاكم أخلاقيّاً أو عن عيوبه، كما قاموا كذلك بتشويه العبيد أو الأفراد كنوع من العقاب أو التسلية أو الوسم. «بالإضافة إلى خلق الوحوش، يمكن للأباطرة السيّئين أن ينتقوا وحوشهم الخاصّة» تكتب عالمة الكلاسيكيّات ليزا ترينتِن، لكنّ العبيد القبيحين مثّلوا ما هو أكثر من كبش فداء بما أنّ كلّاً من السيّد والعبد كان «شاذّاً اجتماعيّاً ويدور في فضاء الفئات التي تقع خارج البناء الاجتماعيّ لما هو طبيعيّ»[16].

هناك خصائص اجتماعيّة مختلفة وضعت بعض الوحوش القبيحة المنفردة ضمن مجموعة أكبر. القفزة من الفرد المعجزة إلى الأعراق الغريبة تعود بجذورها إلى إيزيدور الإشبيليّ (560–636م) والذي كتب:

«مثلما يوجد في كلّ عرق على حدة أفراد معيّنون هم عبارة عن وحوش، كذلك ضمن البشريّة ككلّ هناك أعراق معيّنة هي عبارة عن وحوش مثل العمالقة والسيكلوب وذوي رأس الكلب وآخرين»[17].

قباحة السيكلوب بوليفموس في العصور القديمة ميّزته على أنّه فرد شاذّ والأقبح بين أقرانه، لكنّه لم يكن وحيداً بأيّ حال، بل بالأحرى جزءاً من عرق السيكلوب الذين يقاسمونه علامته الفارقة: عين وحيدة مدوّرة. تمّت فهرسة السيكلوب مع أعراق الوحوش الأخرى، مميّزين بمظهرهم الجسديّ وخصائصهم الثقافيّة، ويعتقد أنّهم عاشوا في صقليّة مع أنّهم يظهرون أيضاً فيما يُسمّى تسمية فضفاضة: الهند. بواكير التاريخ الطبيعيّ القديم، حوليّات الرحلات، الرسائل، الخرائط، الموسوعات، والشروحات الأخرى كلّها وصفت أعراقاً تعيش بعيداً عن أوروبا في

مجاهل الأرض الغامضة (تسمّى عموماً الهند، إثيوبيا، ألبانيا، أو الصين) التي تحدّد «الآخر» جغرافيّاً، وفي بعض الأحيان تمّ الخلط بين عرق وآخر كما في وصف الإثيوبيّين بأنّهم هنود وجوههم محروقة[18].

مع مرور الوقت، تغيّر هذا التصوير عندما أخذت شعبيّة الصور النمطيّة بالتزايد ضمن السياقات الثقافيّة وترافقت مع خصائص أقبح وأخبث. على سبيل المثال، باحثاً عن الطهر خارج الكنيسة وفي داخل البلاد الأجنبيّة، هاجم البابا أوربان الثاني (1035– 1099م) الشعوبَ الوثنيّة واتّهمها بأنّها (أعراق وسخة ملوّثة بقذاراتها)، وشجّع الجنود المسيحيّين على «إبادة هذا العرق الفاسق»[19]. عندما اقترن مفهوم «الوحش» و«العرق» مع «الفاسق» و«الوسخ»، أطّرت تعاريفُ «الجماعة القبيحة» الخصائصَ المنسوبة إليها كمؤشّر أخلاقيّ سلبيّ يُوَظَّف لتبرير معاملة تلك الجماعة بطريقة قبيحة.

مع تداخل المصادر الكلاسيكيّة وحوليّات الأسفار في القرون الوسطى، امتزجت ملامح المجهول المخيفة الأخرى مع الأعراق الوحشيّة ممّا عزّز المضمون الثقافيّ للقباحة. الأوروبيّون الذين سافروا إلى الشرق تعرّفوا على الفنّ الهنديّ والمنحوتات الدينيّة، ووصفوا لقاءهم بها بمصطلحات «قبيحة»، كما شهدت الفترة ما بين منتصف القرن الثالث عشر إلى أواخر القرن السابع عشر ازدهاراً في «العرض الهجين، أي إلباس الذات الهنديّة لباساً أوروبيّاً» كما يكتب مؤرّخ الفنّ بارثا ميتر، ممّا حوّل الوحوش الهنديّة الكلاسيكيّة المثيرة للاهتمام وغير المؤذية شيئاً فشيئاً إلى كائنات شرّيرة مرتبطة بالمفاهيم الغربيّة عن علم الشياطين demonology وأدب نهاية العالَم[20]. ترسّخت القوالب النمطيّة من خلال حوليّات الأسفار والأدب المتعلّق بها ككتب الرحلات Itinerario مثل كتاب رحلات ڤارثِما (الذي نُشِر أوّل مرّة عام 1510 ثمّ صدر بطبعات عديدة أخرى وتُرجِم إلى كلّ اللغات الأوروبيّة الرئيسة) وفيه استُبدِل الشيطان الأوروبيّ بإله هنديّ[21].

صنم كالكوتا، الهند، في كتاب رحلات
لودوڤيغو دي ڤارثما 1515

ارتباط «الوحوش» و«الأصنام» الهنديّة مع مفهوم «القبيح» بدأ أوّلاً في حوليّات الأسفار التي وضعت تلك الوحوش والأصنام بصحبة كائنات تُعتَبر شرّيرة، مشوّهة، بشعة، مخيفة، وسلبيّة. في كتاب رحلاته عام 1596، وصف جي. إتش. لينشوتن المعابدَ (والتي ستُمتَدح لاحقاً في أواخر القرن الثامن عشر بوصفها أمثلة على المهابة التي تخلب الألباب) المليئة بـ: «أشكال مخيفة للغاية ورهيبة وشيطانيّة»، و«بأشكال قبيحة وشرّيرة لدرجة أنّ من يدخلها ينتصب شعر رأسه»[22]. ويليام فِنش الذي سافر إلى الهند ما بين 1608–1611 وصف معرضاً يحتوي «dews deva» أي بالأحرى شياطين devils هي الأقبح شكلاً، قرونها طويلة وعيونها محملقة، شعرها مشعّث، أنيابها ضخمة، مخالبها قبيحة، ذيولها طويلة... وممتزجة بتشوّه مرعب»[23]. في النصف الثاني من القرن السابع عشر، قام جان بابتيست تاڤِرنييه بستّ رحلات إلى الشرق، ووصف الصور الرمزيّة للآلهة ذات الأذرع العديدة بأنّها «وحوش بشعة»، «كلّ تلك المعروضات

المشوَّهة هي منظر قبيح»[24]، وبالتالي أصبح «القبيح» مصطلحاً مجازيّاً يحدّد لقاء الأوروبيّين بالمنحوتات الهنديّة، وينسب إليها سياقاً مسيحيّاً لا يُفترض أن يكون موجوداً فيها. هذا يذكّرنا بماركو بولو، حيث كانت الوحوش العديدة الأذرع هي المحكّ في تصوير التوتّرات الثقافيّة في الأدب والفنّ. الإله الهنديّ شيڤا يبدو مختلفاً عندما نراه من خلال عيني أجنبيّ، إذ تُختَزل رمزيّتُه ما فوق البشريّة ذات الخصائص العديدة إلى تشوّه خلقيّ ينذر بالشرّ، أو إلى شيء ما أدنى من مستوى البشر.

أمير الظلام داغول يفترس ساقاً بشريّة
مأخوذة من عمل عامّ عن الفنون السحريّة،
حوالي عام 1775، ألوان مائيّة

بدأ الموقف الثقافيّ بالتبدّل عندما أخذ زائـرو الهند الغربيّون ينظرون إلى ما هو أبعد من المفاهيم السطحيّة، وتنامى اهتمامهم بفنّ الأيقونات الهندوسيّ والأديان المقارنة. دفعت الملاحظاتُ العلميّة المعمّقة مدلولاتِ «الوحشيّ» بعيداً عن مضمون «القبيح» وباتّجاه حجم المنحوتات الهائل، بل إنّها ربطت كذلك بين «الممتع والوحشيّ»[25]. باتّباع الميل الفلسفيّ نحو الحكايات الرمزيّة، أُعيد النظر بخصائص «القبيح» وكأنّها تخفي حقائق غامضة يجب فكّ شيفرتها خلف ظاهرها «الوحشيّ» و«أسلوبها الفظّ»[26].

حدث هذا التبدّل أيضاً بطرق أخرى عندما أدّى لقاء الحضارات المختلفة إلى الخلط بين الصفات الطبيعيّة وما فوق - الطبيعيّة، وعندما انتقل اهتمام المستكشفين إلى الضفّة الأخرى من المحيط الأطلسيّ حلّت الشعوب الجديدة في القارّة الأمريكيّة محل الأعراق المتوحّشة الهنديّة في المخيّلة الأوروبيّة، «ولم تأخذ لقب (الهنود) فحسب، بل تحمّلت كذلك عبء العديد من المواقف التقليديّة تجاه (الرجال المتوحّشين)»[27]. نقلُ خصائص «القبيح» عبر حدود الثقافات أطلق حملات استعماريّة ما تزال عواقبها محسوسة حتّى يومنا هذا.

الأعراق المتوحّشة هي جماعة واحدة فقط من القبيحين في التاريخ. لم تكن القباحة متأصّلة في تلك الجماعات، وإنّما كانت بالأحرى قباحة مُتخيَّلة نُسِبَتْ إليها وظهرت نتيجة تصادم الثقافات والإيديولوجيّات المختلفة، ممّا أدّى إلى تبدّل الصفات الإعجازيّة والمثيرة للفضول إلى صفات مخيفة عندما تغيّرت الظروف. مجسّدةً الحدود بين المعروف والمجهول، ظهرت الوحوش عبر التاريخ بهيئات مركّبة غير قابلة تماماً للتصنيف -عجائب، علامات، نذر، نكات- حيث اضطلع الجسد المتوحّش بوظيفة مزدوجة كـ«بناء ومظهر»[28]، كما شملت سلالة الوحوش مجموعة أوسع من المخلوقات بالإضافة إلى الأعراق المتوحّشة: من كتاب «عن الوحوش والعجائب» لأمبرواز باريه في

القرن السادس عشر والنصوص الأخرى عن المواليد-الوحوش، إلى المصطلحات مثل أجناس الإنسان المتوحّش Homo monstrous التي صنّفها لينين في القرن الثامن عشر[29]، إلى جوريس كارل هايزمان الذي وصف في عام 1889 حقلاً جديداً ينشأ عن دراسة الوحش Le mostre تحت عدسة المجهر[30].

في القرن العشرين، تراجعت الدراسة العلميّة الجادّة للوحوش ومال الاهتمام بها نحو تحقيقات الهواة، بينما تكاثرت الوحوش العصريّة عبر وسائل الإعلام: إحياء فرانكشتاين سينمائيّاً بالاقتباس عن رواية ماري شيلي «فرانكشتاين، أو بروميثيوس المعاصر» من عام 1818، (فضلاً عن اقتباس مختلف النصوص الأدبيّة إلى أفلام، ومسرحيّات، إلخ... والنصوص التشعّبيّة[I] hypertexts مثل فتاة الرُّقَع Patchwork Girl لشيلي جاكسون 1995)، إلى مظاهر الرعب والقوطيّة الجديدة neo- gothic، إلى كرات الزغب اللطيفة في كتاب شارع سمسم المصوَّر «الوحش في نهاية هذا الكتاب»، أو فيلم ديزني «جامعة الوحوش». الاقتباسات الظريفة والمضحكة تلك تجعل الوحوش تبدو «عاجزة وعدائيّة» في آنٍ واحد كما تجادل سيان نغاي، حيث يتلطّف تصويرها ويتحكّم بالملامح المرعبة لتلك المخلوقات[31].

رغم أن وحوش التاريخ انتقلت إلى مركز يمكننا التحكّم به، لكنّ وحوشاً غيرها ظهرت على أطراف مخيّلتنا: تكنولوجيا متوحّشة، عزلة متوحّشة، طبيعة متوحّشة... إلخ. بعد أن احتلّت نطاق الكاتدرائيّات والخرائط وعلم الفلك والجغرافيا، أخذت تظهر على عتبات المساكن والأحلام: الغرغولة التي تبرز من الكاتدرائيّة، الوحش تحت السرير،

I- نمط من الأدب الإلكترونيّ التفاعليّ يعتمد على إدخال روابط النصوص التشعبيّة ضمن النصّ، كي ينتقل القارئ من رابط إلى رابط ممّا يتيح له تركيب قصّة من مجموعة حبكات محتملة، وبالتالي بناء مسارات متعدّدة للسرد. م

المخلوقات الكرنڤاليّة التي يعكسها قصر المرايا في مدينة الملاهي، والڤيروس الذي يخرّب القرص الصلب للكمبيوتر أو جسد الإنسان.

المنبوذون وسِمات المظهرِ: وصمُ القبيحين

مثلما تشتقّ كلمة «وحش» monster من مفهومي «يُظهِر» و«يُحذِّر»، هناك مصطلح آخر يترافق مع القباحة ويحمل تاريخاً مزدوجاً في العالم العربي في القرون الوسطى: عاهة. العاهات تشير إلى طيف من حالات التشوّه والإعاقة ناهيك عن ذكر الأمراض مثل الجذام ودمامل الجلد الناجمة عن تعاطي المخدّرات، وكذلك علامات الاختلاف الأخرى: الشعر الأشقر، العيون الزرقاء، البشرة السوداء، الظهر الأحدب، الوجه الأجرد، الصلع،وكون المرء أعسر[33]. كما يقترح هذا الطيف، العاهات تغطّي أنواعاً عديدة من الأجسام البشريّة «المعطوبة» سواء جسديّاً أو ذهنيّاً، كما تشير إلى حالة الأحياء والجمادات بما فيها الحيوانات والمحاصيل الزراعيّة. وُصِفت الجماعات المصابة بالعاهات غالباً بخصائص «قبيحة»، لكن ظهرت في الوقت نفسه أشكالٌ أدبيّة تتحدّى المفاهيم الموروثة عرضت استراتيجيّات جماليّة مختلفة من أجل قراءة الأجساد المصابة بالعاهات، وهذه الاستراتيجيّات قدّمت طرقاً جديدة لتوصيف القباحة. طيلة أكثر من مئة وخمسين عاماً، قامت مجموعة معيّنة من العلماء السنّة في القرون الوسطى (تربطهم علاقات الصداقة والدراسة في كلّ من القاهرة ودمشق ومكّة) بالحفاظ على ثيمة العاهة واستحوذت على القباحة كي تتحدّى حدود المجتمع ووجهات نظره عن فئة «أهل العاهات»[34]. على مستوى النصوص نجد أنّ المقاربة الأدبيّة تنوّعت ما بين الحديث النبويّ، النصوص الدينيّة، النثر التاريخيّ والأدبيّ، رسائل الصداقة، الوعظ الأخلاقيّ، والسير الذاتيّة. هناك مثالان هامّان عن أدب العاهات يتمحوران حول الأنطولوجيا وحول البلاغة الشعريّة المتمثّلة بتقبيح الجميل وتجميل القبيح.

من خلال الأنطولوجيا -وهي جنس أدبيّ يتميّز بأنّه «يُجمِّع»- قام تقيّ الدين البدريّ الدمشقيّ (توفّي 1489م) بالبناء على خطى زوكسيس لكن مع إدخال تعديل، هو تجميع أجزاء الجسم المصابة بالعاهات في جسد كامل مثاليّ[35]. جمع البدريّ الأشعار في مجموعات حسب نوع العاهة، كما جمع أعضاء الجسم بحيث ترسم جسداً ذكوريّاً كاملاً لكنّه مقسّم ومصاب بالعاهات، وذلك من خلال 17 جزءاً موزّعة وفق ثيمات تتنوّع من النخبة السياسيّة إلى التجّار والصاغة. الفصل الذي تناول (الأطراف وأجزاء الجسم المبتلاة) يجمع حوالي 160 بيتاً لشعراء من مختلف العالم العربيّ، وكلّ عنوان يعيد جماليّاً بناءَ جزء من الجسد مصاب بعاهة، ويرفقه بتورية تقدّمه على أنّه جميل، مثلاً:

سألته عن يده ما الذي يوجعها / فقال كُسِرت، أجبته وكذلك قلبي[36]

جمعُ العاهات في مجموعات لم يقم فقط بإعادة تشكيل جماليّات الجسد وقلبِ المجازاتِ المعياريّة في شعر الغزل، بل أزالَ أيضاً السياقات الاجتماعيّة والتاريخيّة كي يصبح اللقاء بالعاهة شخصيّاً أكثر ويحرّض تعاطف القارئ. هذا الجمع من خلال جنس الأنطولوجيا قام بإخراج القصيدة المفردة عن العاهة من عزلتها كي تنضمّ إلى صحبة العاهات الأخرى، أي إنّ ما جرى كان بمثابة «إعادة أرشفة» للتقاليد الشعريّة كي تشجّع «مواقع جديدة للذاكرة الجمعيّة» حسب المؤرّخة كريستينا. إل. ريتشاردسن، وبالتالي القيام حرفيّاً ومجازيّاً «بتذكّر» النصوص الموجودة أصلاً[37].

من تقاليد الأدب العربي الأخرى هناك تقليد يعكس المجاز من خلال مدح القباحة والتهكّم على الجمال، في نصٍّ يعود لبدايات القرن العاشر الميلاديّ يدّعي كاتبه المجهول أنّ «الشاعر الأفضل... هو من يقبّح أجملَ الأشياء ويجمّل أقبحَها»[38]، كما استكشف الثعالبيّ (ت 1038م) ذلك في أحد أعماله «تحسين القبيح وتقبيح الحَسَن»[39] بشكل خاصّ.

كما ناقشنا في الفصل السابق، ممارسة تجميل القبيح تعود بجذورها إلى العصور القديمة لكنّها لم تقتصر على السخرية المحضة في فترة العصور الوسطى في العالم العربيّ، إذ قام الشعراء الماهرون بعكس الترابطات بهدف التخريب أو التسفيه، ولجأ الوعّاظ إلى هذه الاستراتيجيّة للدعوة لإيمان مشترك.

مالت البلاغة الشعريّة لأن تتمحور حول العلاقات بين الذكور وثيمات الدين والتعليم والفضيلة والرغبة من خلال ممارسة عُرِفت بـ«التغيير»[40]، حيث أعاد أصحابها تشكيل المعاني، وبالتالي شكّكوا بالمعايير الثقافيّة عن العاهات البشريّة وكذلك عن العبيد السود والأفراد المشوّهين. كتب الجاحظ (ت 868 أو 869)، وهو أحد أبرز الأعلام في هذا المجال (ولقبه يعني حرفيّاً الذي تجحظ عيناه): «ليس المهمّ أن يكون الشيء مستقيماً أو أعوج، لكن أن يكون مناسباً، ونافعاً، ومجدياً أكثر، إذ إنّ هناك العديد من الأشياء الملتوية أو المنحنية التي ستصبح مؤذية أو عديمة الفائدة إن أصبحت متّسقة ومستقيمة»[41] وضمّن ادّعاءه ذاك أمثلة: الأضلاع، الأطواق، الغربال، الخطّاف، الهلال، المناقير، الأنياب، والمخالب.

اتّخذت البلاغة الشعريّة منحى سياسيّاً: بتتبّع الآثار الشعريّة لشهاب الدين الحجازيّ (وهو أستاذ البدريّ في القاهرة، توفّي عام 1471م)، تصف ريتشاردسن كيف قوّض بنقاشه كلّاً من شكل ومضمون «القبيح»: بقدر ما كان بارعاً في «التغيير» كان ماهراً أكثر بنزع الوصمة المشينة عن نظرة الناس غير المصابين بالعاهات إلى أولئك المصابين بها، وأدرك جنسانيّة الأشخاص الموصومين وكم يثيرون الرغبة[42]. علامات المظهر ذاتها إذن، اكتسبت معاني جديدة تعارض فكرة أنّ القباحة متأصّلة في جوهر أيّ شكل، وانفتحت على قراءات بديلة.

على خلفيّة العالم الإسلاميّ في القرون الوسطى، التحوّل إلى التعاطف مع أجزاء الجسم المصابة بعاهة عوضاً عن وصمها المشين،

كان هامّاً. العاهات تحرّض استجابات يمكن وصفها بالقبيحة مدفوعةً بالخوف وانعدام الثقة، كما ورد في أحد النصوص: «احذر... أيَّ شخص مصاب بعاهة في جسده، لأنّه رفيقُ التناقضاتِ وسلوكه لا يبعث على الراحة»[43]، ووفقاً للقانون كانت أعضاء الجسد المهينة تُبتر كنوع من العقاب. اكتشاف أيّ شخص يخفي عاهته (مثل الصلع الذي يمكن إخفاؤه تحت العمامة) يؤدّي إلى تبعات قانونيّة، كما في حالة المؤرّخ المكّي ابن فهد (ت 1547م) الذي فضح كتابه هويّةَ مثل هؤلاء الأفراد المصابين بالعاهات، ولذلك مُزِّقَ وغُسِل حتّى زال حبره، وهي قضيّة أثارت الجدل حول موقع القباحة: هل أسلوبه في الكتابة هو القبيح أم الموضوع أم هي الأفعال القبيحة التي ضمّها كتابه؟ وصولاً إلى التساؤل ما إن كانت «نيّته غيرَ قبيحة»[44]. التفاوض حول ماهيّة «القبيح» بالضبط عكس توتّرات اجتماعيّة نشأت جزئيّاً من تنافس النماذج الطبّيّة والدينيّة، حيث يخضع مصير أولئك «المشوّهين جسديّاً» إلى قوانين مختلفة ليس فقط هنا على الأرض، بل كذلك في الحياة الآخرة. الاستثناءات تظهر دائماً، مثلاً اختيارُ أحد الرجال الزواجَ من امرأة ذكيّة عوراء وتفضيلها على أختها الجميلة، وتفسيرُ الكتلة الجلديّة بين كتفي النبيّ محمّد على أنّها علامة توثيق (خاتم النبوّة) وليست عاهة[45]. ساعدت المقاربات الأدبيّة بالتالي على تمثيل العاهات بشكل أعقد ومنعت اختزالها إلى صورة نمطيّة سطحيّة.

بعيداً عن تمثيل البشر، وفيما يتعلّق بتمثيل الكائنات ما فوق – الطبيعيّة، ربطُ الصفات «القبيحة» الظاهريّة مع خصال الشخصيّة عزّز وأظهر القيم الثقافيّة، حيث حافظ مخزون الشخصيّات القبيحة مثل العفاريت أو الكائنات الشيطانيّة على صفات ظاهريّة تعكس طبيعتها الشرّيرة. ملحمة الشاهنامه الفارسيّة التي كتبها أبو القاسم الفردوسيّ 1010م، تعجّ بقصص العفاريت التي تحوّلت إلى مواضيع رائجة في الرسم يتمّ فيها الربط بحرص بين القباحة وبين الشرّ.

رستم يقتل العفريت الأبيض، حبر وألوان مائيّة عاتمة وتذهيب على ورق 1562، الرسّام مجهول

ابتداءً من القرن العاشر، مقاربة الشخصيّات البشريّة أخذت تبتعد عن التصوير المثاليّ لأفراد السلالات الملكيّة وظهرت بعض البورتريهات الواقعيّة، كما امتدّت لتشمل الطبقات الاجتماعيّة الأدنى ومهّدت الطريق إلى الكاريكاتير والبورتريهات الساخرة وصور خيال الظلّ للشخصيّات الغروتسكيّة مثل المهرّجين والراقصين[46]. مع مرور الوقت، تغيّرت طريقة رسم العفاريت في الشاهنامه على نحو مشابه، فانتقلت من أشكال هجينة بين الإنسان والحيوان إلى شخصيّات بشريّة عملاقة غير متناسبة الأبعاد مبالغ بصفاتها الجنسيّة، يتعارض سلوكها العنيف وأشكالها المبالغ بها تلك مع الأبطال المتواضعين المتحضّرين المرسومين بأبعاد

متناسقة. رسوم العفاريت لم تكن مجرّد «تمثيل تصويريّ عشوائيّ كيفما اتّفق» تكتب مؤرّخة الفنّ فرانسيسكا ليوني، «بل عكست أفكاراً متجذّرة في عمق الثقافة، ومفاهيمَ مسبقة حول ما يُعتبَر شرّيراً في العالم الفارسيّ ما قبل الحداثة»[47]. متأثّرة بعلم الفراسة العربيّ، كرّرت الصور الفارسيّة أفكاراً ثقافيّة مألوفة عن الخير والشرّ معزّزة التعصّب الثقافيّ، وأكّدت السمات القبيحة على التضادّ بين العفاريت وبين الأبطال. رغم أنّ أشكالها تطوّرت ما بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر، ظلّت العفاريت بمثابة تحذير أخلاقيّ وكبش فداء كي تقلّل من إلقاء اللوم على البشر، وتناقضت في مظهرها حتّى مع أعداء إيران اللدودين: الطورانيّين، والذين تشابه تصويرهم أكثر مع الإيرانيّين[48]. انتماء العفاريت إلى عالم آخر ساعد على إبراز وحماية المواقع الأخلاقيّة بمصطلحات جماليّة، وعلى صياغة الطريقة التي استقبلتها بها الثقافة ومارستها. سواء من العالَم الخارجيّ أو من أعماق النفس، القباحة تتطلّب الاهتمام كما في هذه الأمثولة التي كتبها سعدي:

لماذا توجدين في العالم، يا حكاية ما قبل النوم عن القباحة؟
لماذا قام الفنّان الذي زيّن رواق الإمبراطور
بإعطائك وجهاً متجهّماً قبيحاً وفاسداً؟[49]

كما عكست العفاريت وجهاتِ النظر الفارسيّة ما قبل المعاصرة في الشاهنامه، كذلك عكست القباحةُ في المسيحيّة خلال القرون الوسطى تبدّلَ مواقف المؤمنين. الشخصيات الدنيئة مثل لوسيفر أو من عذّبوا المسيح أو الشخصيات الأخرى الهجينة والشيطانيّة (مثل تلك التي قدّمها دانتي أليغيري أو هيرونيموس بوش) كلّها ظهرت ضمن نطاق خياليّ أو منحطّ كي ترسم الحدود بين الخير والشرّ وبين الخلاص والإدانة، وتنقل بصورها مضامين فاسدة. أحد الرسّامين مثلاً صوّر يوم الدينونة متكبّداً أشدّ العناء كي يجعل الشيطان «بشعاً جدّاً كما لم تصوّره أيّ لوحة أو منحوتة

أبداً من قبل»[50]. في الوقت ذاته، قد تكون القباحة مضلِّلة أو متغيّرة الشكل أو حتّى مقدَّسة. لقد قُبِّحَت الشخصيّاتُ المسيحيّة في العصور الوسطى قصداً من أجل غايات أسمى: الشخصيّات الرمزيّة التي تمثّل المسيح المصلوب مثل روتغن بييتا Roettgen Pietà (عمل من القرن الرابع عشر وصفه مؤرّخو الفنّ بالقبيح والمشوّه) حوّلت المعاناة والعار والإذلال والتقدّم بالعمر وتداعي الجسد إلى علامات للخلاص لا للخطيئة[51]. كتب القدّيس أوغسطين أنّ المسيح عندما «عُلِّق على الصليب كان قبيحاً ومشوّهاً، لكنّ قباحته كانت جمالَنا»[52]. أثّرت القباحة على نواحٍ عديدة في الحياة المادّيّة، بما فيها تفضيل الصور المشغولة بهباب الفحم على تلك اللمّاعة (أو كما كان جيوڤاني دومينيتشي الفلورنسيّ يعتقد أن التقوى تنجم عمّا يهترئ بفعل الزمن لا عن الأشياء الجديدة المذهّبة)، كما هيّجت المؤمنين بطريقة جماليّة لغايات دينيّة. وصف القدّيس برنار من كليرڤو كيف أنّ «عيون الناظرين» المقدّسة يمكنها أن تبصر الجمال في مسيح «مشوّه وأسود» يظهر خلافاً لذلك «هدفاً لسخريّة الأشرار»[53]. مواضيع العبادة جذبت المتعبّدين الذين بحثوا عن المعاناة والخلاص من خلال المظاهر والظروف القبيحة، «من الجذام إلى الضحك» يكتب مؤرّخ الفنّ جيفري هامبرغر «تحوّلُ المسيحِ من المجد إلى القباحة ثمّ إلى المجد مجدّداً يحدّد مسار المسيحيّ الورع الذي خُلِق على صورة الربّ، منذ السقوط من الجنّة وحتّى القيامة»[54].

مع قيام المتاحف والكتالوجات الثقافيّة بتنسيق الفنّ وفقاً لأنظمة محدّدة، صار المشاهدون في أغلب الأحيان يلتقون بالأعمال الفنيّة مرفقة بشروحات توضيحيّة تقوم بجذبهم إلى السياق الفنّيّ الأصليّ لتلك الأعمال ودفعهم بعيداً عنه في آنٍ واحد. الأعمال الفنيّة في القرون الوسطى التي ليس لها علاقة بالعبادة اعتمدت أيضاً على الأدلّة البصريّة، وهي موسومة بعلامات قد لا تنتبه إليها العين المعاصرة. في شمال أوروبا، وظّف الفنّانون العلامات البصريّة للدلالة على جماعات «قبيحة»

معيّنة وتحقيرها[55]، تنوّعت ما بين أعداء مملكة المسيح مثل المهرطقين والمسلمين واليهود، إلى موظّفين وأفراد مدنيّين مثل الجلّادين والعاهرات والمجانين والفلّاحين. تضمّنت العلامات التي استخدموها ألواناً ونقوشاً معيّنة على الملابس، والأزياء وأغطية الرأس، أحرفاً بالعبريّة ولغات أخرى، والتشوّهات الجسديّة (مثل عيوب الجلد، الحول، الأنف المعقوف، الصلع، الشعر الأحمر). كلّ من الموقع والوضعيّة والإيماءات كان مهمّاً، مثلاً إن رُسِمت العين الشرّيرة بوضعيّة جانبيّة فلا يمكنها أن تؤذي المُشاهِد، و«بالمبالغة في الملامح الجسديّة الأكثر شيوعاً عند أيّ جماعة عرقيّة أو إثنيّة، يمكن للفنّان أن يهاجم الجماعة بأكملها» تكتب مؤرّخة الفنّ روث ميلنكوف، ولذلك «يستخدم الفنّانون العلاماتِ ببراعة كي يدينوا أولئك الناس الذين يبغضهم المجتمع ويحتقرهم»[56]. على سبيل المثال، الأقمشة المقلّمة التي قد لا تبدو قبيحة بالنسبة لمن يراها اليوم كانت نمطاً يعرض رسالة مشفَّرة في زمن أبكر ومكان مختلف.

من الاختلافات الأخرى علاماتٌ أقلّ وضوحاً دلّت على نوع من الترابط الاجتماعيّ، ففي لوحة من هولندا عنوانها: «تمجيد المسيح الطفل» حوالي عام 1515، يظهر ملاكان يختلفان عن بقيّة الملائكة الأخرى في مشهد المهد بملامح الوجه التي قد يربط المشاهد الحاليّ بينها وبين تناذر داون[57]. بما أنّ اللوحة رُسِمت قبل أكثر من ثلاثة قرون على قيام لانغدون داون باكتشاف التناذر، وبما أنّ الرسّامين في تلك الحقبة كانوا يستعينون بشخصيّات من الوسط المحليّ كموديلات للرسم، لذلك إدخال المصابَين بتناذر داون في المشهد يقترح احتضاناً أوسع لهما من قبل المجتمع. في القرون اللاحقة، ركّزت الملامح «القبيحة» في الأعمال الفنيّة الاهتمامَ على الحشمة. في حقبة 1970، ظهرت بطاقة تهنئة تحمل مشهداً مقتبساً من حكاية دوك دي بيري (ثلاث ساعات غنيّة جدّاً) يصوّر فلّاحين يتدفّؤون حول النار، لكنّها أدينت باعتبارها فاضحة وتمّت تغطية أعضاء الفلّاحين التناسليّة الظاهرة فيها برسم حفاضات فوقها[58].

Roettgen Pietà 1350، الراين الأوسط، خشب زيزفون،
متعدّد الألوان ومرمّم جزئيّاً

وسماتُ الجماعات «القبيحة» سواء الظاهرة منها أو الخفيّة، تنقل عن موضوعها أقلّ ممّا تنقله عن الفنّانين والمشاهدين الذين قاموا بتركيبها، وبالتالي حصرُ القباحة بخصال معيّنة هو أمر مستحيل رغم المحاولات المتكرّرة لتحقيق ذلك. تاريخيّاً، الأدلّة البصريّة إمّا أن تعزّز أو تقوّض مفردة ما تدلّ على النبذ الثقافيّ. أحد المجازات في اللوحات الأوروبيّة إبّان العصور الوسطى كانت وسم اليهود بعصابة قماشيّة صفراء، وهي ممارسة خبيثة استمرّت فيما بعد خلال محاكم التفتيش الإسبانيّة ثمّ في القرن العشرين عندما اختار النازيّون تلك العلامة كي يسنّوا نسختهم الخاصّة عن القباحة[59].

بينما قام البدريّ بتمييز «الجمال» في الشامات والعاهات، القضاةُ في محاكمات الساحرات في سايلم أدانوا الشامات وعيوب الجلد بوصفها دليلاً على الشعوذة. في أزمنة الاضطرابات، يميل الناس للبحث عن «أدنى الاختلافات في الجماعة آملين أن يميّزوا قوى الشرّ» يكتب توبن سايبرز، ولذلك: «أيّ بقعة عاديّة يمكن أن تتحوّل إلى سبب استثنائيّ للاتّهام»[60].

ربّما نتوقّع أن قراءة العلامة نفسها يتغيّر مع مرور الزمن. بأيّ حال، عندما تُقرَأ العلامةُ ذاتها بشكل مختلف في الحقبة ذاتها، يبرز هنا سؤالُ النسبيّة والذي يمكن أن يحوّل موضوعاً «قبيحاً» إلى لعبة «شدّ حبل» ثقافيّة.

بدائيّون وڤينوسات: استعمارُ القبيحين

في أطروحته العائدة للقرن الثامن عشر 1766 والتي عنونها بـ: لَيَاكُوان Laocoön، كرّس غوتهولد إفرايم لِسِنغ معظم اهتمامه على الجمال والقباحة، مستكشفاً «حدود الرسم والشِّعر».

لياكوان وابناه، حوالي 30-40 ق.م

بالنسبة إلى لِسنغ، المنحوتة الكلاسيكيّة الضخمة التي تحمل الاسم نفسه لَيَاكُوان Laocoön تجسّد توتّرات ثنائيّة، فالكاهن القديم لياكوان يدخل في صراع مميت مع الثعابين البحريّة بعد أن حذّر شعبه من حصان طروادة. كتب لسنغ - وقد تجاذبته البدائل الجماليّة - عن المشهد ما يلي:

لا يمكن أن تتوافق متطلّباتُ الجمال مع الألم بكلّ عنفه المشوِّه... كان لا بدّ من تخفيف الصرخة إلى أنين... لأنّها تشوّه الملامح بطريقة منفِّرة. ببساطة، تخيّلوا فمِ لياكوان ينفتح على آخره ثمّ احكموا!... سيتحوّل إلى شخصيّة قبيحة منفِرة ستهربون منها بكلّ سعادة.[61]

قارن لِسنغ الشخصيّة القديمة المتلوية مع التوتّرات بين الفنون. أطروحته التي لا تقف في صفّ مشتقّات الأشكال «المثاليّة» تتبحّر في القباحة والجمال إلى جانب ما يتعلّق بهما بصريّاً وشفهيّاً. الأبحاث النيوكلاسيكيّة نشدت الإرشاد الجماليّ في العصور القديمة، وهدفت إلى إيجاد مبدأ الجمال كضدّ للقباحة ممّا قوّض مبدأ المتعة وأثار مشاعر مزعجة وغير أخلاقيّة: الاشمئزاز، الرعب، الهزء، والشهوة الهمجيّة. مفضّلاً «المثاليّ الذي يتعلّق بكلّ رجل على حدة لا بالبشريّة بشكل عامّ» انتقد لسنغ الفنّانين الكلاسيكيّين الذين انخرطوا بالكاريكاتير والفنّ الغروتسكيّ، مثل بوسون (الذي رسم في بورتريهاته ما هو قبيح وخاطئ في الشكل البشريّ)، وبيريكوس (الذي رسم دكاكين الحلّاقين والمؤخّرات وهو «رسّام القذارة»)[62]. عيوب الرسّام يمكن أن تخرّب التمثيلَ المجازيّ كما يجادل لسنغ، أو أن تجعله مُهْمَلاً. هذه الثيمة استمرّت عند منظّري القرن العشرين، فقد كتب كليمنت غرينبرغ في «نحو لياكوان أكثر حداثة» عام 1940: الرسم والنحت بأيدي الأقلّ موهبة... يصبحان مجرّد أشباح أو ألعوبة للأدب.[63]

دعم لسنغ مقاله بالمصادر الكلاسيكيّة كي يخاطب الاهتمامات الرسميّة في حقبته وكذلك التوتّرات الثقافيّة. في سياق ذلك، ساهم مقاله بتحقيق التجانس بين المناحي الجماليّة بطريقة عزّزت الفروقات بين

الجماعات المستعمَرَة وبين المشاهدين المستعمِرين، ومهّدت «للآخر» القبيح كي يردّ على القيم المنسوبة إليه.

متوجّهاً إلى جمهوره في القرن الثامن عشر (مع إشارات مرجعيّة إلى المنظّرين المتنافسين مثل هير وينكلمان)، افترض لسنغ وجودَ «نحن» مشتركة بين أفراد مجتمعه، ومن خلال نحتِ معيار جماليّ وجّه قرّاءه عبر تفاعله الشخصيّ مع كلّ من لَيَاكُوان التمثال ومجموعات الأجساد الأخرى وتحديداً «الهوتنتوت Hottentot الذين يجب أن نتفاعل «نحن» معهم كما يلي:

نحن نعلم أنّ الهوتنتوت قذرون، وكيف أنّ الكثير من الأشياء التي نعتبرها نحن مقرفة ومعيبة تعتبر بالنسبة لهم جميلة وجذّابة ومقدّسة. قطعة غضروفيّة مسطّحة مكان الأنف، أثداء مترهّلة تتدلّى حتّى السرّة، الجسد بأكمله مطليّ بدهن الماعز وهباب الفحم ومسودّ بسبب الشمس، الشحم يقطر من الشعر، الأقدام والأذرع ملفوفة بالأحشاء الطازجة... تخيّلوا كلّ ذلك في سياق صورة عاشق ولهان عابد رقيق، واسمعوه يُشرَح بلغة الإخلاص والإعجاب النبيل، وحاولوا أن تمنعوا أنفسكم من الضحك».[65]

يستخدم لسنغ اللقب الهولنديّ الكولونياليّ «هوتنتوت» الذي يعني (من يتأتئ)، كي يميّز جماعة من السكّان الأصليّين في جنوب أفريقيا بتعابير تحقيريّة ترتبط بخصائصهم الجسديّة: «غضروف مكان الأنف، أثداء مترهّلة، ملفوفة بالأحشاء»[66]. التصنيف الثقافيّ الباكر للمجموعات القبيحة تمحور حول خصائص التشوّهات المرتبطة بالحالات المنحطّة أو الدنيا، أمّا في عصر النهضة فقد حملت تلك الخصائص ظلال الكولونياليّة. المصطلحات مثل بدائيّ، همجيّ، غير متحضّر، أجنبيّ، تتضمن معاني مختلفة لكنّها بالدرجة الأساسيّة تميّز «الآخر». تمّ التركيز على لون البشرة باعتباره علامة من علامات الاختلاف الثقافيّ تميّز كما زعموا بين السموّ وبين الوضاعة. خطابيّاً وبصريّاً، توظيف الأجساد الأجنبيّة يظهر مراراً وتكراراً كي يرسم حدّاً يفترض نوعاً من الاستقرار

الثقافيّ[67]. لسنغ وكتّاب عديدون غيره في تلك الحقبة استمدّوا القوّة الخطابيّة والجماليّة من خلال تنظيم الجدل حول الجماعات القبيحة، وإعلاء قيمهم الحضاريّة الخاصّة عن طريق تحقير الآخرين. ارتبط اليهود مثلاً مع الحيوانيّة والبشرة السوداء كما يدّعي مصدر من حقبة 1780: «باستثناء الفقير الهنديّ[I]، لا توجد فئة ممّن يفترض أنّهم بشر أقرب إلى الأورانغوتان من اليهود البولنديّين... أعناقهم تكشف عن لونٍ زنجيّ»[68]، من خلال حشر أعراق متعدّدة في فئة واحدة ومضاهاة بعضها ببعض، الخطاب التحقيريّ ينصّ على أنّ تلك الجماعات ليست حيوانيّة فقط، بل عديمة الأهميّة لدرجة أن واحدتها يمكن أن تحلّ مكان الأخرى.

النظريّات العرقيّة في القرن الثامن عشر تتلخّص بالفوارق بين الظلام والنور وبين القباحة والجمال، فقد دُمِج الظلام مع لون البشرة الأسود من خلال تعليل علميّ زائف للذوق لخّصه ڤيلهلم ڤون هامبولت بأنّ اللون الأبيض مناسب للبشريّة «ليس لأنّه الأجمل، بل لأنّ صفاءه وشفافيّته تسمحان بإظهار الملامح الخفيّة والفوارق الدقيقة وبالمزج، أمّا في الأسود فتختفي جميع الألوان»[69]. في (التحقيق الفلسفيّ للسامي والجميل) عام 1757 وصف إدموند بورك صبيّاً أعمى خضع لجراحة السادّ واستعاد بصره «وعندما رأى شيئاً أسود اللون للمرّة الأولى اضطرب اضطراباً شديداً، وظلّ لبعض الوقت بعد ذلك يصاب برعب شديد كلّما رأى امرأة زنجيّة بالصدفة»[70]، واستند بورك في تعرفه للقباحة إلى «الرهبة» طالما أنّ خصائصها «تحرّض رعباً شديداً»[71]. تبريرات الكولونياليّة، والعبوديّة، والأنظمة الاجتماعيّة الهرميّة الأخرى موثّقة وثبت بطلانها، وهي تُظهِر كيف أنّ التسويغات المنطقيّة للعِرق تتجاوز البيولوجيا أو الانتماء. عندما وصف لسنغ تعبير الهوتنتوت عن الحبّ والإعجاب بشكل كاريكاتيريّ

I- من ينذر نفسه للفقر والعبادة نائياً عن كلّ أشكال العلاقات والمُلكيّة مكتفياً بنفسه وطالباً فقط القوّة الروحيّة من إلهه. رغم الأصول الإسلاميّة للكلمة لكنّها تشمل أيضاً أفراداً من الطوائف الهندوسيّة في الهند. م

مستهزئاً به، كان ينهل من اعتقاد اجتماعيّ سائد مفاده أنّ العِرق يُستَمَدّ من مقدار البعد عن خطّ الاستواء، واعتبر لون بشرة الهوتنتوت أقلّ سواداً من اللون البنيّ- الزيتونيّ. عاكساً مزاعم حقبته، وصفه للهوتنتوت ركّز أكثر على مظهرهم الجسديّ والذي يُفتَرض جدلاً أنّه يحاكي منحوتة لياكوان[72]: مجازيّاً، الأجساد الأجنبيّة المزيّنة بالأحشاء الطازجة تشبه أجساد المنحوتة القديمة التي تخنقها الأفاعي. سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، مقارنة لسنغ الواهية بين هذه الشخصيّات جعلت كاريكاتيره عن الهوتنتوت نوعاً من البديل أو العكس للمعيار الكلاسيكيّ الفردانيّ كي يوجّه القارئ عبر مقارنة جماليّة بين الجماعات المثاليّة وتلك التي يتمّ تحقيرها.

كمصطلح يدلّ على جماعة، ينطوي ضمن «الهوتنتوت» أيضاً أفرادٌ اعتُبِروا غرائب مثل سارتجي بارتمان Saartjie Baartman (1789- 1816) والتي لُقِّبَت بـ: ڤينوس الهوتنتوت، ولقبها المزدوج هذا يعكس صفاتها الثقافيّة «القبيحة» المتقاطعة المتمثّلة بالعِرق والجندر[73]. خلال حياتها، حملت بارتمان العديد من الألقاب بما في ذلك (كما لقّبها العالم جورج كوڤير): أورانغوتان، متوحّشة، شبيهةُ القِرْدة[74]، وقبل «جوليا باسترانا: أقبح امرأة في العالم» عُرِضَت بارتمان كمسخ خلال حياتها حتّى ماتت في عمر السادسة والعشرين عام 1815، ثمّ خضعت جثّتها للتشريح وعُرِضَتْ أجزاؤها باعتبارها شذوذات طبّيّة وجنسيّة. حتّى تاريخ إعادة رفاتها إلى جنوب أفريقيا عام 2002، بقيت أعضاؤها التناسليّة محفوظة في وعاء زجاجيّ في متحف الإنسان Musée de L'homme بين ثلاثة أوعية أخرى تحمل عناوين: امرأة زنجيّة، امرأة من البيرو، وڤينوس الهوتنتوت[75]. التعامل مع جسدها بتلك الطريقة عزّز الصورة النمطيّة للقباحة والتي تميل لأن تكون: أنثى، عجوز، سوداء، سمينة، أو من مراتب اجتماعيّة دنيا[76].

في مطبوعة فرنسيّة تعود إلى عام 1815 عنوانها: «الباحثون عن الغرائب في حالة نشوة» Les Curieux en extase, ou les cordons de souliers، تظهر ڤينوس الهوتنتوت واقفة على منصّة يحيط بها متفرّجون من مختلف

الأشكال والأحجام وهم يحملقون بها، لكنّ المطبوعة تجعل المتفرّجين يبدون كاريكاتيريّين أكثر من عرض ڤينوس بحدّ ذاتها.

الباحثون عن الغرائب في حالة نشوة، كاريكاتير فرنسيّ يصوّر المتفرّجين على ڤينوس الهوتنتوت 1815، حفر

بعيداً عن المضامين الكولونياليّة لمجموعة التشريح الفرنسيّة تلك، لقب بارتمان يُدرِجها ضمن سلالة الڤينوسات العاريات. شخصيات أنثويّة كثيرة ارتبطت بخرافة إلهة الحبّ القديمة: من تمثال ڤينوس ويلندورف (24000 ق.م)، إلى لوحة مولد ڤينوس لبوتشيللي (حوالي 1485)، ولوحة ڤينوس أوربينو لتيتيان (1538)، إلى مقالة مونتانيه عن ڤينوس مشلولة إيروتيكيّة (حوالي 1580)، إلى المجسّم التشريحيّ المصنوع من الشمع لڤينوس في متحف لا سبيكولا La Specula الذي نحته كليمنت سوزيني عام 1782، وغيرهنّ كثيرات. ذلك الارتباط أصبح «مجازاً لتجميل الجسد الأنثويّ وتحويله إلى (شيء)»[77]. بحلول القرن الثامن عشر، المفارقة الكامنة في الاستثارة الجنسيّة المخيفة التي تسبّبها ڤينوس الهوتنتوت لم تغب عن بال بعض الفنّانين، مثل النقّاش الذي صوّرها بشكل هزليّ معروضة على منصّة ومن حولها المتفرّجون المحملقون، وبالتالي حوّل من يستعرضونها إلى عرض[78].

بوصفه الهوتنتوت على خلفيّة الكولونياليّة الأوروبيّة، اعترف لسنغ بنوع من النسبيّة الناشئة: «الهوتنتوت جميلون بعضهم بالنسبة لبعض، لكنّهم يوقظون إحساساً بالقرف والبغض في العيون الأجنبيّة»[79]. لم ينجم موقفه عن سواد البشرة بحدّ ذاته لكنّه ظهر بلا شكّ تحت مظلّة العصور القديمة البيضاء كالمرمر والتي تدمج بين مناحي الفنّ والثقافة. في كتابه الواسع التأثير (تاريخ الفنّ في العصور القديمة) 1764، يدّعي جي. جي. وينكلمان: «كلّما كان الجسد الجميل أشدّ بياضاً، يصبح أجمل»[80]، وفي عام 1788 استند يوهان غوتفريد هيردَر على أطروحة لسنغ ونشر بدوره مقالاً يدعم ضرورة غياب اللون من المنحوتات على عكس اللوحات، مركّزاً على الخصائص اللمسيّة للشكل[81]، كما ربط يوهان وولفغانغ غوته بين حبّ الألوان وبين «القبائل الوحشيّة» غير المتحضّرة[82]. أدين اللون في النحت باعتباره سوقيّاً وخادعاً - خصوصاً عندما ظهرت المنحوتات الشمعيّة مثل تماثيل مدام توسو[I] الملوّنة - التمثال الملوّن «خلق ارتباكاً مزعجاً بين التمثال الجامد وبين الشخصيّة الحيّة»، كما يكتب مؤرّخ الفنّ أليكس بوتس، «وبالتالي صعق المشاهد بقباحته»[83] ودام ذلك إلى القرن التاسع عشر. بدورها، غاليريهات الأنتيكات المرمريّة خلقت خرافة بصريّة منظّمة تدور حول الوسيط (المادّة المستخدمة لصناعة العمل الفنّيّ)، وقدّمت اللون الأبيض على أنّه اللون المثاليّ الأصيل.

أصول منحوتة لياكوان ليست معروفة بدقّة (نُحِتَ التمثال حوالي 40-30 ق.م، واكتُشِف في روما عام 1506م بعد أن وصفه بليني قبل ذلك بقرون عديدة) وترافقت لفترة طويلة مع خرافة العصور القديمة البيضاء، إلى أن أظهرت الأدلّة الحديثة أنّ المنحوتة كانت ملوّنة لكنّ ألوانها بهتت مع الزمن. التكنولوجيا المعاصرة مثل تقنيّة المسح بالأشعّة فوق البنفسجيّة دعمت الأدلّة القديمة المكتوبة بإثبات أنّ تلوين التماثيل كان ممارسة

I- Madame Tussaud: آنا ماريا توسو 1761-1850، فرنسيّة برعت بنحت تماثيل من الشمع للشخصيّات المشهورة في حقبتها مثل فولتير، وأسّست متحفاً يحمل اسمها. م

شائعة. في حالة لياكوان، قام الفنّان على الأرجح بتلوين الأب بدرجة أغمق من الولدين، واستخدم ألواناً مختلفة للثعابين وحراشفها، وكذلك لوّن العيون بحيث تنقل حالة الرعب وتصبح أقرب للواقع: «غنيّ بالألوان ببراعة»[84]. من المستحيل أن نقدّر بطريقة راجحة التأثيرَ الثقافيّ الذي كان سيحصل لو قيّم لسنغ منحوتة لياكوان الملوّنة، لكن إعادة التقييم الحديثة تطرح بعض التساؤلات: غالباً ما يعتبر المشاهدون المعاصرون التماثيلَ المتعدّدة الألوان مبهرجة أكثر من كونها مبهرة، هل كانوا سيستمتعون بالدرجة نفسها بمنحوتات العصور القديمة لو أنّها حافظت على ألوانها؟ أم أنّ إعجابهم بها سيكون أقلّ وربّما تُرمى في زاوية منسيّة في متحف وهو «المصير المحزن للأعمال التي تُعتبَر قبيحة» مثل منحوتات أمريكا الوسطى ما قبل الكلاسيكيّة التي لها كروش؟[85] رغم أنّ وينكلمان ترك احتمال تعدّد الألوان مفتوحاً مع تزايد عمليّات التنقيب عن الفنّ الكلاسيكيّ، لكن في العموم أُهْمِلَت النظريّة وُوضِع لها حدّ، ممّا أدّى إلى تأثيرات بعيدة المدى.

الكتّاب، المستكشفون، الفلاسفة، والفنّانون، وصفوا الفروقات الثقافيّة غالباً من خلال التمييز بين الجمال وبين القباحة، لكنّ معاني كلّ من هاتين الصفتين تبدّلت من خلال نسبيّة الثقافات. العالم الجديد يشمل عموماً القارّتين الأمريكيّتين وجنوب المحيط الهادئ والصين، وكلّها حضارات متقدّمة لا يمكن تأطير منجزاتها الثقافيّة ببساطة ضمن إطار «بدائيّة» أو «همجيّة». الكابتن جون ستيڤنز ترجم سجلّاً برتغاليّاً جاء فيه: «الصينيّون يعتبرون أنوفنا مشوّهة». وكتب ميشيل دو مونتانيه في «مقالات» أنّ «نساء مكسيكو يعتبرن الجبهة الضيّقة علامة على الجمال... أمّا نحن فنعتبرها سمة للقباحة»[86]. الفنّان ويليام هوغارث وصف كيف أنّ «البشريّة نبذت الجمال كأمر واقعيّ واستنتجت أنّه يوجد في الخيال فقط»، وأضاف: «لا بدّ أنّنا معرّضون لأخطاء في الحكم بسبب الآراء العديدة المتعصّبة الناتجة عن العادات والأعراف والإقناع والأوهام»[87]. الفيلسوف ديڤيد هيوم تقدّم خطوة أبعد من خلال رفع مرآة عقليّة، إذ كتب

عام 1757: «نحن نميل إلى إطلاق صفة البربريّ على كلّ ما هو بعيد كثيراً عن ذوقنا وفهمنا، لكن سرعان ما سيرتدّ لقب العار ذلك علينا»[88].

مع انتشار التفضيلات والممارسات الثقافيّة المختلفة، تبدّلت معايير القباحة والجمال وفتحت احتمالات سياسيّة وجماليّة جديدة. إعادة بناء التاريخ تشجّعنا على إعادة التفكير بعلاقاتنا، لا مع المواضيع القديمة فحسب، بل مع الممارسات المسلّم بها كذلك باعتبارنا قد أصبحنا من يصوغ المعاني الثقافيّة ومن يستعرضها في الوقت ذاته.

في نقدها لمتحف التاريخ الوطنيّ الأمريكيّ عام 1992، شجّعت الناقدة الثقافيّة مايك بال على إضافة مرآة للمتحف كي يتمكّن الزوّار من رؤية موقعهم في خلق الخرافة بشكل فاعل. اقترحت المرآةَ حتّى «نعْلَق في انعكاس نرجسيّ على أفريقيا كما صنعناها (نحن) وعلى التوسّع الغربيّ، أكثر من التركيز على ما ضحّت به» وكي ندرك كم عدد الأمم التي تمّ ضمّها معاً في أفريقيا واحدة نستعرضها من خلال «بدائيّة» تقف خارج التاريخ[89]. خلال الخمس مئة سنة الأخيرة، انتقل النحتُ الأفريقيّ جماليّاً من رفضه باعتباره «شبه وثنيّ» إلى اعتباره «غرائب» مقبولة، وصولاً إلى «روائع فنّيّة، نتيجة التقييم وغالباً بعد المغالاة في التقييم»[90] في الوقت الراهن.

عندما طرأ التعديل على سلالم علم التصنيف كي تسبغ الأهميّة على أنساق معيّنة، بدا أنّ كلّاً من الأشخاص والأشياء توضع في دائرة الاهتمام لكنّها تختفي أحياناً عن نطاق الرؤية[91]. في سياق التحضيرات لافتتاح متحف Musée du quai Branly في باريس عام 2006، نُقِلَ العديد من القطع الأفريقيّة من سياقها الإنثربولوجيّ في متحف الإنسان Musée de l'homme كي تشغل متحف الفنّ الجديد، ممّا دفع النقّاد للادّعاء بأنّ المواد حُفِظتْ وتشابكت في «لعبة كراسي موسيقيّة منظّمة سياسيّاً»[92]، فالإزاحةُ الثقافيّة تتطلّب تحديدَ سياقٍ للانتقال بما أنّ ممارسات المتاحف ما زالت تنبثق من المعايير الفنّيّة المتبدّلة. في كتالوج حديث لمعرض عن فنّ الليغا Lega في متحف Musée du quai Branly، قامت إليزابيث

إل. كاميرون بشرح «جماليّات القباحة» ضمن نبذات تعريفيّة مخيفة: «الشخصيّات قد تعرض (جماليّات القباحة) أيضاً كي توضّح ما هو سلبيّ أو ما يجب تجنّبه»[93]، هذه النبذات المخيفة تقترح أيضاً رداءة الترجمة، حيث تضيع المعاني ويتمّ العثور عليها في آنٍ واحد. بشكل مماثل، عرّف دانيل بيبويك «نظاماً للقباحة» في منحوتات الليغا، لكنّه حذّر من أنّه يجب «فحصها بتمعّن وفهمها في سياقها الخاصّ» وأنّه «من الخطأ الاعتقاد بأنّ الإلهام خلف عمل النحّاتين مصدره فقط أنظمة الجمال والقباحة»[94].

الثنائيّات الجماليّة – مثل القبيح والجميل، الغربيّ واللّاغربي– قاصرة بشدّة وتُبيّن «عبثيّة معرفة جواب عن السؤال الخطأ» إن اقتبسنا من أورسولا لو غان[95]، لكن روي سايبر يطرح سؤالاً مختلفاً: «ضارٍ أم قبيح؟» مركّزاً على أقنعة إيبيبيو Ibibio من غرب أفريقيا وصور الإلهة الإزتكيّة كواتليكو ما قبل الكولومبوسيّة. يشكّك سايبر بكفاءة «القبيح» مفضّلاً «الضاري» لقياس الوظائف الاستعراضيّة أو الشافية أو الحامية للقطع الفنيّة مثل تماثيل الأشخاص والأقنعة، «ليس بالضرورة كبديل حتميّ عن الجمال – لا أضداد هيغيليّة هنا – بل كوسيط، كقوّة مروّضة موجّهة ضدّ القوى العدائيّة»[96].

الطقوس تقوم بإحياء أشياء معيّنة وبالتالي تعكس سياقاتِها الثقافيّة بشكل غير مباشر. في فنّ الليغا، الأدوات التي تُستعمل في طقوس القبول في الجماعة بالنسبة لأفراد قبيلة بوامي Bwami يمكن أن تُفرَك أو تُكشَط ويصنع منها مزيج يشفي الأفراد المرضى، وربّما تسبّب الأذى إن لم يتمتّع الفرد بمكانة تخوّله رؤية القطع. التفاعل الاجتماعيّ مع تلك القطع الفنيّة سبّب اهتراء سطوحها، ولذلك اعتبرها الأكاديميّون الڤكتوريّون في البداية «فظّة» و«مصنوعة بجلافة»، بينما اعتبرها أفراد قبيلة بوامي «جيّدة وجميلة»[97]. الملمس والطعم يضيفان معنى، الأنظمة الأخلاقيّة والمجازيّة والطقوس الأخرى تتّحد مع الرقص والغناء والفنّ. «المشاهدون الغربيّون لا يشاركون في الطقوس التي تصوّر الأعمال الفنيّة» تكتب كاميرون، ولذلك «نادراً ما يتاح لهم أن يلمسوا منحوتات الليغا بأيديهم ويختبروا

ملمس الزنجار الأشبه بالزبدة» أو أن «يسهموا بدورهم بإغناء سطوحها من خلال الدهون التي تفرزها أيديهم»[98]، مثل هذه التجربة الحسيّة تشجّع على امتزاج خصائص الجمال والقباحة لا على تفريقها.

منحوتة من العاج على شكل إنسان، شعب الليغا، الكونغو، بدايات القرن العشرين

كما سنناقش في الفصل القادم حول «الحواس القبيحة»، تبدأ المعاني التاريخيّة بالتلاشي عندما يقيّم المشاهدون القباحة دون الاعتماد على القراءة البصريّة فقط.

قد تترصّد القباحة أساليبَ البحث من الناحية الاجتماعيّة، بتعبير كاثي إي. راكوڤسكي في كتابها (الأكاديميُّ القبيحُ: الكولونياليّة الجديدة والمسائل الأخلاقيّة في الأبحاث الدوليّة) 1993[99]. عندما يمدح لسنغ منحوتة لياكوان الكلاسيكيّة مدّعياً أنّ «متطلّبات الجمال لا يمكن أن تتوافق مع الألم بكلّ ما فيه من عنف مُشوِّه»، يجب علينا أن نطرح التساؤلات حول الجروح المكبوتة في الأنين القديم الذي يخنق الصرخة، وتساؤلات حول

ضحكة لسنغ المهينة على الهوتنتوت والتي تنقل اقتراحه بأنّ القباحة متأصّلة في الأشياء وليس في إدراكنا لها. ساندر جيلمان وصف مقاربة لسنغ بأنّها «تثير الضحك لا أكثر»[100]، لكن أن نضحك من لسنغ يعني أن نضحك ممّا هو أكثر من سخافته لأنّ ضحكتنا تلك تسمح لنا بأن نتهرّب من الضحك على أنفسنا، فنحن بدورنا نحاول أن نُصنِّف إلى فئات وأن نضع حدودنا الجماليّة الخاصّة. كما في (نحن) التي استخدمها لسنغ في خطابه ليدلّ على مجتمعه، استخدامي لـ (نحن) إشكاليّ في هذا الكتاب ويطرح الأسئلة حول من يُستَثنى. «كلّا، يجب أن نعتبر (نحن) أمراً مفروغاً منه عندما ينظر الشخص إلى ألم شخص آخر»[101] تكتب سوزان سونتاغ في كتابها (حول آلام الآخرين). القباحة تتراكب جدلاً مع قطّاع مؤلم أكثر: بدفعه إلى نطاق الغروتسكيّ، الفم المفتوح – فم لياكوان الذي يئنّ ويبكي، فم لسنغ الذي يضحك على الهوتنتوت، فمي أنا وفم جيلمان ونحن نضحك على لسنغ ونتجادل معه – يصبح فعلاً غروتسكيّاً، وجسداً غروتسكيّاً هو «في طور أن يصبح، لا ينتهي، ودائماً يُبنى، ويَخْلق جسداً آخر»[102]. بتغيّره الدائم، الجسد الغروتسكيّ يرفض أن يتناسب مع الفئات ويتطلّب استجابة.

في عام 1995، فنّانة الأداء الإيرلنديّة ماري دَفَي التي وُلِدت دون ذراعين جسّدت ڤينوس دي ميلو وهي تخاطب المتفرّجين حول مفهومهم عن جسدها المعاق. عرض دَفَي أظهر الفوارق ضمن الفنّ والحياة في طريقة استيعاب جسدين أنثويين متشابهين بالشكل، وذلك بتوظيف «جسدها الأنثويّ العاجز، وكذلك التقاليد الفنيّة والاجتماعيّة التي حكمت عليه بأنّه مخزٍ وغير مقبول»[103]. بتصوير ڤينوس أخرى هي ڤينوس هوت إن توت Tot-En-Hot عـام 1994، قامت المصوّرة الأمريكيّة من أصول أفريقيّة رينيه كوكس بمحاكاة ساخرة لاستغلال سارتجي بارتمان «كمظهر خارجيّ بحت وخرافة ثقافيّة» من خلال المبالغة في إبراز التفاصيل الجنسيّة لجسدها باستخدام أجزاء صنعيّة صُمّمت خصّيصاً كي «تقلّد الاختزال النمطيّ للمرأة إلى ثديين ومؤخّرة»[104].

بالكتابة عن تلك الڤينوسات وعن ڤينوسات بلا أذرع أخريات، تصف آن ميلِت غالانت كيف أنّ فنّ الأداء المعاصر يقدّم فسحة «للردّ» على التقاليد المختلفة التي فرضتِ النقوش الثقافيّة حدودها: بإحياء النقوش «القبيحة» والردّ عليها أو على الصمت المتفاقم إزاءها، يمكن للأعمال الفنيّة أن توظّف وصمة القباحة وتقاومها. الردّ على الحدود المفروضة تاريخيّاً يضخّم مسائلَ لطالما فُرِض الصمتُ إزاءها، رافضاً أن ينساها ويعتبرها أمراً من الماضي وذلك كي ينتقد استمرارها إلى الحاضر. باعتباره أداة للتواصل، يقدّم (الفم) إسهامه من خلال شخصنة الوجه، «وجه بملامح غير متناسبة قد لا يُعتبر جميلاً لكنّه ليس قبيحاً: الوجه الذي يفتقر للملامح... هو ما يعنيه القبيح، وهو بالتالي معرّض لخطر ألّا يكون وجهاً على الإطلاق»[105] كما كتب الفنّان مارك هَتشنسون.

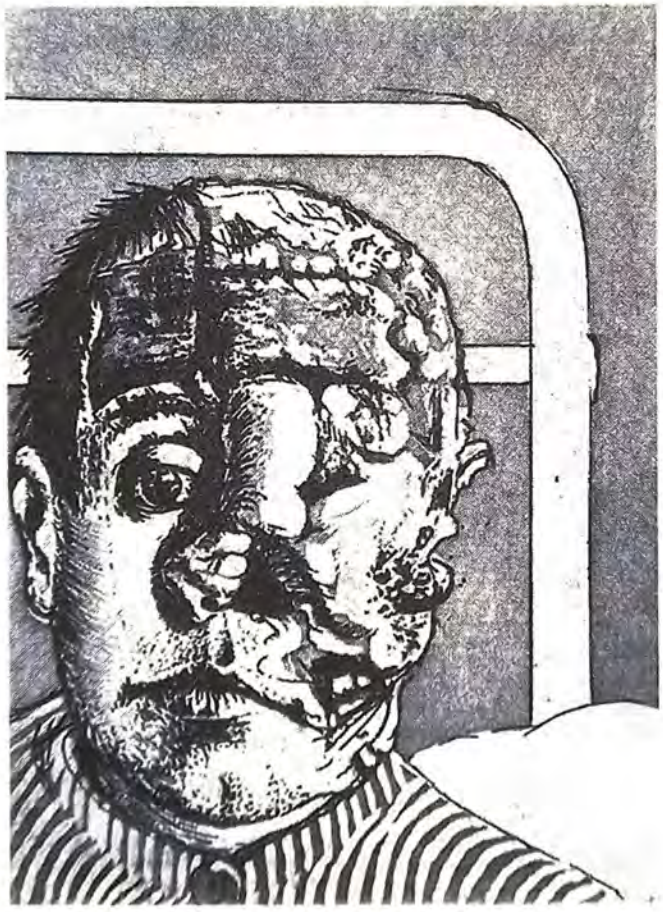
غياب الوجه أصبح واحداً من أشدّ مظاهر القباحة تعقيداً.

الوجوه المكسورة والأجساد المنحطّة: عسكرةُ القبيحين

لوحة أوتو ديكس (طُعمٌ جلديّ) 1924 تصوّر وجه رجل يميل برأسه قليلاً عن مركز اللوحة تحت الإطار المعدنيّ لرأس السرير. اتّجاه اللوحة يجذب البصر من خلال التشتيت، إذ يشدّ المشاهدَ كي تلتقي نظرته بعين الرجل الوحيدة وسط ملامح وجهه المهروس: شفتان مضمومتان مائلتان قليلاً، أسنان تبرز من ثقب في الفكّ، فجوة حيث يجب أن يكون الأنف، محجر عين تمّت خياطته، دماغ مكشوف، جمجمة محلوقة ومليئة بالقطب، وأذن مفقودة، وتجمع هذه الملامح من الأسفل بيجامة مقلّمة بخطوط طولانيّة رفيعة. لا اسم للرجل، عوضاً عن ذلك يُعرَّف بأنّه حالة طبّيّة: «طعمٌ جلديّ» مع عنوان فرعيّ هو «زَرْعٌ»[I]. بانقطاعه عند زرّ البيجاما العلويّ، يُضيّع الوجهُ جسدَه ويترك المشاهد كي يتخيّل وجود أو ضياع أعضاء مهروسة أخرى. يمكن تمييز موضوع الصورة على أنّه إنسان، لكنّه يجسّد الحيَّ- الميّت.

I- Transplantation كما في زراعة أو غرس الأعضاء. م

«الطُّعم الجلديّ، زَرْع» جزء من سلسلة مؤلّفة من خمسين لوحة طباعيّة عنونها ديكس بـ Der Krieg أو الحرب، استوحاها من تجربته بقيادة فرقة رشّاشات خلال الحرب العالميّة الأولى. بالاعتماد على الصور الفوتوغرافيّة وعلى ذاكرته بعد ستّ سنوات من انتهاء الحرب، استخدم ديكس تقنيّة طباعيّة بارعة محوّلاً ما بين يديه إلى مادّة مرعبة[106]. أنشأ مجموعته جزئيّاً تلك على غرار Desastres de la Guerra (كوارث الحرب 1810–1820) وهي سلسلة للفنّان فرانسيسكو دي غويا مكوّنة من أكثر من ثمانين لوحة بتقنية طباعة حمض على معدن، صوّر من خلالها أهوال النضال الإسبانيّ للاستقلال عن فرنسا[107].



تفصيل من أوتو ديكس (طعم جلديّ) 1924

في سياق الحرب، تحوّلت دراسات غويا المبكّرة للمنحوتات الكلاسيكيّة المشظّاة إلى جذوع مبتورة وأجزاء بشريّة أخرى وظّفها لرسم مَشاهِد مزّقتها الحروب، موسّعاً ذخيرته الفنيّة التي وظّفت ثيمات العنف

والفساد والمجرمين ومشاهد من الشوارع والرضوض الجسديّة والنفسيّة، ما بين نزوات الفانتازيا وما بين الخيال. أتقن غويا استعمال وسائط متعدّدة في أعماله كي يُبرِز آنيّة وحميميّة الفزع والخسارة، تحمل إحدى اللوحات عنوان: (رأيتُ هذا)، بينما قدّمت لوحةٌ أخرى المجموعاتِ التي تتضوّر جوعاً وتلك المتخمة على أنّها أعراق مختلفة تماماً[108]، لكنّ المواضيع الاتّهاميّة في اللوحات ربّما حالت دون نشر هذه السلسلة أثناء حياة غويا. انطلاقاً من هذا الاتّجاه، وبتوظيف أعمال مصوّري الحروب الأوائل مثل ماثيو برايدي وعملائه الذين التقطوا صور ساحات المعارك الدامية في الحرب الأهليّة الأمريكيّة، صوّر ديكس أولئك الذين عانوا جرّاء الحرب العالميّة الأولى، وأنشأ جنباً إلى جنب مع فنّانين آخرين نسقاً فنّيّاً تضمّن من بين مواضيعه مجموعة Les gueules cassées أو «الوجوه المكسورة»، والتي جسّدت خراباً جماليّاً وسياسيّاً يتعذّر إصلاحه.

Les gueules cassées تشير إلى الجنود الذين عانوا من إصابات في الوجه خلال الحرب العالميّة الأولى[109]. في عام 1890، قبل عقود من بدء تلك الحرب، اعْتُبِرت القباحة سبباً للاستثناء من التجنيد الإجباريّ في الجيش الفرنسيّ (وكذلك «الهيستيريا الذكوريّة» وهي اضطراب نفسيّ أعيدت تسميته لاحقاً بمصطلحات أكثر رجوليّة مثل الصدمة النفسيّة، أو اضطراب الكرب النفسيّ ما بعد الصدمة لتمييزه عن الهيستريا «كمرض النساء»)، كما جاء في صحيفة النيويورك تايمز نقلاً عن تقريرٍ صحفيٍّ فرنسيّ: «القباحة الشديدة كما يقول هذا الطبيب العسكريّ، تجعل الرجل سخيفاً وتمنعه من فرض سلطته على رفاقه، وتجعله مريضاً وحسّاساً»[110]، لكن لم يعد ممكناً تجاهل القباحة بعد أن مزّقت الحرب العظمى الكثير من الأجساد. صُمِّمت الأقنعة كي تغطّي الأذيّات، كتلك التي صُنعت في (استوديو أقنعة البورتريه) في باريس، وتلك التي صُنِعت في مستشفى لندن العامّ الثالث في قسم دُعيَ بـ(دائرة أقنعة التشوّهات الوجهيّة) والذي لقّبه الجنود بدكّان أنوف الصفيح[111]. تضاعفت أعداد الجروح

المروّعة بسبب التقنيات الحربيّة الجديدة في ذلك الوقت مثل حروب الخنادق وقنابل الشظايا، وبالكاد غطّت الأقنعة الاحتياجات الجسديّة والنفسيّة العديدة. صناعتها اعتمدت غالباً على صورة فوتوغرافيّة واحدة للمصاب قبل الحرب، وظلّت قاصرة عن تلبية الأماني: إذ كانت جامدة، وصعبة التصنيع والحفظ، ولا تدوم سوى بضع سنوات.

صفحة من ألبوم صور حالات جراحة التجميل في مستشفى الملك جورج العسكريّ (سمّي لاحقاً بمشفى الصليب الأحمر)، ستامفورد ستريت، لندن. التقطها د. ألبرت نورمان، مُصَوِّرٌ علميّ فخريّ 1918-1916

ترافقت الجراح النفسيّة مع الأذيّات الجسديّة، الجنود المصابون بأذيّات في الوجه والذين ظلّوا على قيد الحياة أُرْسِلوا إلى أطبّاء كان عليهم إيجاد طريقة (لصناعة نصف وجه) على حدّ تعبير أحد أولئك الأطبّاء[112]. في مدينة إنجليزيّة أنشئ فيها مستشفى لعلاج الإصابات الوجهيّة، طُليت مقاعد الحديقة المخصّصة للمرضى باللون الأزرق

لتنبيه سكّان المدينة أنّ رؤية الجالسين عليها «قد تسبّب الضيق»[113]. في المستشفى، كان مرضى الإصابات الوجهيّة يُعزَلون عن بقيّة الأجنحة العامّة، وكانت المرايا محظورة[114]. «التأثير النفسيّ على رجل يجب أن يتابع حياته وهو مصدر رعب لنفسه كما للآخرين، يفوق الوصف» كتب طبيب آخر، وأضاف: «من الشائع أن يشعر المصاب العاجز عن التكيّف بأنّه غريب في عالمه. لا بدّ أنّ شعورك بأنّك غريب عن نفسك يشبه الجحيم المطلق»[115]. الشاعر الكنديّ روبرت سيرڤس كتب عن «المنظر البشع» لوجهه الأشبه بالغرغولة:

لن تعطيني الممرضة مرآة
لكنّني أرى رفاقي يعبرون
يرتجفون ثمّ يستديرون
يستديرون مضطربين
إنّهم مرآتي، كما أظنّ[116]

من خلال محاولات الترميم النفسيّة والجسديّة، وضعت الحربُ القباحةَ على تقاطع الشعور القوميّ مع فلسفة الجمال. جراحة التجميل كانت بدائيّة في بداية الحرب لكنّها تطوّرت بسرعة، وحصل ذلك التطوّر بالدرجة الأولى في مستشفى باريسيّ يُدعى Val de Grâce متخصّص بجراحة الوجه وظّف نحّاتين وفنّانين ضمن أقسام صناعة الأقنعة، كما استُخْدِمت فيه وسائط متنوّعة لدعم جماليّات الوجه المرمَّم: قسم توثيق بالصور الفوتوغرافية، موديلات من الشمع، والتلوين بالألوان المائيّة من أجل استعادة شكل وأبعاد وألوان الوجوه المتضرّرة وتلك المرمّمة. سرعان ما خرجت تلك الصور عن سياقها الطبّيّ، فمع حلول عام 1915 وضِعَ قسمُ التصوير الفوتوغرافيّ في المشفى تحت إشراف دائرة التصوير العسكريّة التي تتحكّم بكل الصور المتعلّقة بجبهات القتال، وفي السنة

التالية أُنشئ متحف الخدمات الطبّيّة العسكريّة، وهو متحف موجود ضمن المشفى ومفتوح للجمهور، يعرض صوراً فوتوغرافيّة وموديلات شمعيّة وأطرافاً صناعيّة ومعدّات طبّيّة[117].

لعب تنظيم «الوجوه المكسورة» كمعرض دوراً رمزيّاً أثناء الحرب وبعدها، حيث أصبحت المجموعة حرفيّاً وجهاً للحرب. المؤسّس، وهو الكولونيل إيڤ إميل بيكو، وصف المجموعة بأنّها «تحمل وجهنا المرعب» والذي أصبح «مرشداً أخلاقيّاً أعاد لنا كرامتنا»[118]. استخدامه صيغة الجمع (وجهنا) كي يعرّف «وجهاً واحداً لكن مشتركاً» وحّد المجموعةَ كي تؤطّر القباحة بصفتها مؤشّراً أخلاقيّاً إيجابيّاً، بحيث لا يمكن أن يكون الانكسار علامة في المظهر تدلّ على النقصان أو الشرّ، وإنّما علامة للبطولة والتضحية والعزّة الوطنيّة. Les gueules cassées أثارت مزيجاً معقّداً من التعاطف والورع، وطاف بها الفرنسيّون الشوارع في كلّ مسيرات يوم الباستيل خلال سنوات الحرب كشهادة على قوّة تحمّل الروح الفرنسيّة التي نجت رغم وصمها بقباحة الحرب[119].

مع تحوّل الأجساد المكسورة إلى «مادّة جماليّة للاستهلاك على مستوى الأمّة» أصبحت Les gueules cassées خطاباً بصريّاً عن الحرب تدعمها وتعارضها في الوقت ذاته[120]، ولقطع الطريق على منتقدي جهود الحرب الفرنسيّة انتهى المطاف بالصور التوثيقيّة بأن تتحوّل إلى بروباغاندا سينمائيّة يظهر فيها مرضى يتمّ الاعتناء بهم عناية فائقة، وعُدِّلَتِ اللقطات بحيث تتخطّى الحدود الوطنيّة وتؤكّد على هشاشة الإنسان. فيلم إرنست فيديريك Krieg vs Krieg! (حرب ضدّ حرب!) على سبيل المثال، تضمّن شروحات بأربع لغات واستخدم الشعارات العسكريّة للتعليق على المحتويات المثيرة للاضطراب[121]. أذيّات الحرب بما فيها «الوجوه المكسورة» تحوّلت إلى مواضيع للرسّامين والطبّاعين الألمان من أتباع الفنّ التعبيريّ مثل أوتو ديكس، ماكس إرنست، جورج غروس، ماكس بيكمان... إلخ، والذين استجوبوا قدرة الحرب التدميريّة وقصور جهود

الترميم التي لا يمكنها إصلاح الجمهوريّة ولا الجنود ولا إعادتهم إلى الحالة الطبيعيّة. مستشفى Val de Grâce أثّر بدوره على الحركات الفنيّة الأخرى: الشاعران أندريه بريتون ولويس آراغون التقيا في ذلك المشفى كطبيبَين تحت التمرين وشاهدا أيقونات الوجوه المشظّاة والمرمّمة ضمن المتحف الذي يحظى بدعاية مكثّفة، تجربتهما تلك وضعت بشكل غير مباشر الأساس لفلسفة الجمال السرياليّة المقطّعة الأوصال. كتب بريتون فيما بعد عام 1929: «في أيّ ظرف، ستكون السرياليّة وظيفة لقبولنا بأن نغرّب كلّ شيء تماماً... وصولاً إلى تغريب اليد بعزلها عن الذراع»[122]. عندما تمّ الاستحواذ على الانكسار لزعزعة بؤرة تركيز مفردة، ساهم ذلك بنوع من الفلسفة الجماليّة التي أخرجت الأجساد عن سياقاتها وعرضت اتّحاداً مزعجاً فيما بينها يتخطّى جراح الحرب.

رغم أنّ العديدين من أفراد Les gueules cassées ماتوا أو تواروا عن الأنظار، لكن الوجوه المكسورة والإصابات الجسديّة الأخرى عملت تدريجيّاً على إنشاء جماليّات جمعيّة ما بعد الحرب تغلغلت في الأدب والفنّ والإعلان والمناحي الثقافيّة الأخرى. كما تجادل مؤرّخة الفنّ آيمي لايفورد، هذا التغلغل عزّز «العملية التي يمكنُ من خلالها تحويل الأذيّة إلى عَرْض، وهذا التحويل هو مرحلة ضروريّة في عمليّة التطوّر الثقافيّ»[123]. الإعلانات هدفت إلى استعادة الحالة الطبيعيّة وأعادت تنظيم الفوارق بين القباحة والجمال، أحدها مثلاً روّج للسيقان الاصطناعيّة بالادّعاء أنّ «الساق الطبيعيّة بالكاد تحقّق هذا: لا فراغات قبيحة عند الكاحل ولا انتفاخات عند الركبة»[124]، وأعيد توضيب الصدمة البصريّة وتقديمها كجزء من المشهد الثقافيّ بعد الحرب من خلال الإعلانات التي خدّرت وجمّلت في آنٍ واحد الصورةَ الجسديّة المُدمِّرة، بينما أصبحت صور أخرى قويّة بما فيه الكفاية كي تتحوّل إلى أهداف لحرب أخرى.

«طُعم جلديّ» لأوتو ديكس يؤطّر وجهاً واحداً، لكنّه يستحضر

وجوهاً عديدة: لا الوجوه المكسورة فقط Les gueules cassées بل كذلك الفنّانون الذين أُدينَت أعمالهم في حقبة الثلاثينيّات من القرن العشرين بصفتها Entartete Kuns أي «فنّ منحطّ». تقليديّاً، تُترجَم المفردة الألمانيّة Entartete إلى منحطّ أو متداعٍ وتدلّ على حيوان أو نبات ينحرف عن نوعه، فهي تنشأ من علم البيولوجيا لكنّها تترافق أيضاً مع مرتبة أخلاقيّة أدنى: عرقيّاً، جنسيّاً، جسديّاً، وما إلى ذلك[125].

«المنحطّ» أصبح لقباً مفضّلاً للمجموعات الثقافيّة التي أُدِيْنَتْ على أنّها منحرفة اجتماعيّاً أو ناقصة بالنسبة للنازيّين: اليهود، الأعراق غير الآريّة، الشيوعيّون، الغجر، المثليّون جنسيّاً وأولئك المعاقون أو المسنّون. فئة «المنحطّين» جمعت المجموعات غير المرغوب بها اجتماعيّاً جنباً إلى جنب مع الحركات الفنّيّة، ففي كتابه Kunst und Rasse (الفنّ والعِرق) 1928، أرفق المعماريّ والمنظّر الاجتماعيّ بول شولتز نومبرغ صوراً للمرضى المشوّهين جسديّاً والمبتلين بالأمراض مع صور الأعمال الفنيّة الحداثيّة، كما قامت المعارض الأخرى ساخرة بمقارنة أعمال الفنّ الحداثيّ مع صور رسمها الأطفال أو المصابون بالأمراض العقليّة.

ظهر لقبا «منحطّ» و«صحيّ» في خطابة أواخر القرن التاسع عشر، وبحلول حقبة 1930 أصبحا يظهران بانتظام في الجدل الألمانيّ حول الجماليّات الطلائعيّة[I]، كما روّجت المنظّمات الفنيّة القوميّة لـ«تحرّك مشترك ضدّ فساد الفنّ»، و«فنّ ألمانيّ صافٍ، فنّ يعكس الروح الألمانيّة»[126]، وأطّر الخطابُ القوميّ بصرامة أضداداً تُبْرِز الجمال مقابل القباحة، والمحليّ مقابل الأجنبيّ، والصافي مقابل الفاسد، والصالح مقابل المعطوب. المنظّر الإيديولوجيّ النازيّ ألفرد روزنبرغ كتب عام 1930: الإبداع أصبح «معطوباً» لأنّه وجّه

I- Avant grade: تشير إلى الأشخاص أو الأعمال التجريبية أو الراديكالية أو غير التقليدية فيما يتعلّق بالفن والثقافة والمجتمع والأدب والسياسة. م

نفسه إيديولوجيّاً وفنّيّاً نحو معايير أجنبيّة، وبالتالي لم يعد متناغماً مع متطلّبات الحياة[127].

رغم أنّ أوتو ديكس وصل إلى مرتبة أستاذ جامعيّ في درسدن في حقبة 1920، لكنّ عمله لم يحظَ برضا الحزب القوميّ الاشتراكيّ ممّا أدّى إلى طرده من منصبه وانتقاد أعماله التي «أساءت للشعور الأخلاقيّ للشعب الألمانيّ»[128]. على هذه الخلفيّة، كان واحداً من كثيرين مُنِعوا من عرض أعمالهم، كما صادر الحزب النازيّ أعماله وأعمال فنّانين آخرين وعرضها في معارض فنّيّة مهينة وُصِفَت «بالمنحطّة» و«القبيحة»، حيث تمّ اختيار ستّة وعشرين عملاً من أعمال ديكس لتكون جزءاً من معرض Entartete Kunst السيّئ الصيت عام 1937، والذي ضمّ 650 عملاً لأكثر من مئة فنّان. «معرض الفنّ المنحطّ» ذاك احتوى على الكثير من الأعمال الفنّيّة التي تُعدّ اليوم جزءاً من نخبة أعمال الحركة التعبيريّة الألمانيّة، وقد حُشِرت معاً وأُرْفِقت بازدراء بشروحات من قبيل: «توحّشٌ متأصّل مجنون في المنحطّين» مركّزة على أعمال الفنّانين اليهود[129]. عُرضتْ في ذلك المعرض تشكيلة من أعمال ديكس نفّذها بأساليب متعدّدة (لوحات بالألوان الزيتيّة والمائيّة، وبطريقة التمبرا[I]، وأعمال غرافيكيّة مثل Der Krieg) لكنّ كتيّب المعرض صنّفها في فئة تتّصف بـ«بربريّة التقديم... الانهيار المتفاقم في الحساسيّة للشكل واللون، الازدراء المتعمّد لأساسيّات التكنيك... والغباء المطلق في اختيار مادّة الموضوع»[130]. نظراً لهذه المضامين القويّة، التذمّرُ من الفنّانين «القبيحين» والتذمّر من الفنّ القبيح اندمجا في المخيّلة الشعبيّة، ووصِمَ ديكس في كلّ مكان بأنّه أخرق وعاجز، وعندما انتقل المعرض إلى فرانكفورت كتبت صحيفة Frankfurter Volksblatt«فقط عندما يشاهد المرء كلّ عمل على حدة،

I- tempra طريقة تستخدم أصباغاً ملوّنة ثابتة تُمزج مع وسيط منحل بالماء يكون عادة جيلاتينيّاً (مثل صفار البيض)، تجفّ بسرعة وتدوم مئات السنين. م

فإنّه يعي مقدار الانحطاط: لقد تمّ تحويل الفنّ إلى عاهرة والعاهرة أصبحت معياراً لهذا الفنّ، وفي ذروته يتربّع أوتو ديكس بسخريته السوقيّة من جرحى الحروب. إنّه ممثّل لأعلى درجات الازدراء»[131].

واجه جميع أتباع الفنّ الطلائعيّ في السينما والموسيقا والأدب والعمارة تهماً مماثلة بالانحطاط، وصادر النازيّون أعمالهم كما أحرقوا بعضها بهدف «تطهير» الثقافة الألمانيّة وحمايتها من «الانهيار الثقافيّ»[132]. حتّى بسرقة وإخفاء ما اعتبروه تحفاً فنيّة، كان النازيّون يدعمون فلسفة جماليّة مؤدلَجة قوميّاً كي يمارسوا الرقابة على القباحة، كما ربطوا الأعمال الفنيّة والمجموعات الثقافيّة معاً كي تصبح على حدّ سواء أهدافاً للمحاكمة والإبادة.

«الوجه القبيح للحرب» هي جملة محفوظة تهدف إلى تأطير عواقب النزاع المسلّح، لكنّها تنتقل بعيداً عن ساحة القتال عندما يكون على الجنود العائدين أن يتعاملوا مع جراح ظاهرة وأخرى غير مرئيّة. عواقب الحرب السلبيّة ليست محصورة بالحقبة المعاصرة، حتّى في الدول العسكريّة مثل روما القديمة كان المحاربون الذين يُصابون بإعاقات يُعَاملون معاملة سيّئة كما تُظهِر السجلّات[133]، لكن بفضل تقدّم التكنولوجيا الطبّيّة كُتِبت الحياة للجنود والمدنيّين الذين كانوا عرضة للموت في النزاعات القديمة، وأخذوا يحاولون الاندماج من جديد في مجتمع علاقاته مضطربة مع الإعاقة والوفاة. عدد من المقاتلين في حروب العراق وأفغانستان أصيبوا بأذيّات دائمة في الوجه، ومنهم الرقيب تايلر زيجل الذي خضع لجراحات متعدّدة، وظهر في صورة فوتوغرافيّة للمصوّرة نينا بيرمان عنوانها زواج جنديّ 2006[134]. بعيداً عن الحرب، النزاعات المحليّة تسبّب ندوباً مماثلة، الوثائقيّ الباكستانيّ (إنقاذ الوجه Saving Face) 2012 يفضح ممارسة حرق الوجوه بالحمض في بلدان أخرى غير باكستان مثل الولايات المتّحدة الأمريكيّة والمملكة المتّحدة. استناداً إلى المنظّمة الدوليّة للناجين من حروق الحموض، معظم الضحايا

نساء هاجمهنّ الرجال[135]، الدكتور إبي إلهي هو جرّاح ترميميّ عمل مع العديد من الناجيات والناجين، ووصف كيف تتمّ مقاربة كلّ المشاكل من وجهة النظر الطبّيّة - وخصوصاً من منظور الجراحة - بطريقة (عالِج ما تراه)، لكنّها في الحقيقة «ليست مشكلة طبّيّة، صحيح أنّها تسبّب عواقب طبّيّة لكنّها مشكلة اجتماعيّة، والاستجابة لها يجب أن تكون على مستوى المجتمع»[136].

التوتّرات الاجتماعيّة والطبّيّة تمتدّ إلى عمليات أخرى تجميليّة أكثر منها ترميميّة، الجراحات الانتقائيّة تُعتَبر مشكلة في «العالم المتقدّم» وتحتّل المراتب الأولى على فاتورة النفقات الطبيّة. أشارت التقديرات إلى أنّ الأمريكيّين أنفقوا في عام 2005 ما يفوق 12.4 مليار دولار على عمليّات التجميل، وهو رقم أكبر من مجموع الناتج المحليّ الإجماليّ لأكثر من مئة دولة معاً تضمّ أكثر من مليار نسمة بما فيها ألبانيا وزيمبابوي.

سيجادل الكثير من النقّاد أن دوافع تلك النزعة اجتماعيّة أكثر منها طبّيّة، إنّما مع توجّه الخيارات التجميليّة نحو قطّاع المعالجات الجينيّة الناشئ تتنامى المخاوف من احتمال أنّ العلاجات الانتقائيّة قد لا تستهدف فقط الأمراض المدمِّرة، بل الصفات الرائجة أيضاً. التجربة في مجال استيلاد سلالات الحيوانات الأليفة - وهي عمليّة روتينيّة اليوم - تعطينا سبباً كي نتريّث قليلاً: خلال القرون الماضية تمّ استيلاد كلب البولدوغ «القبيح» بحيث «تزيد ظرافته» بطرق عرّضت مستقبل ذلك الحيوان للخطر كما جاء في نيويورك تايمز، وحسب المدير التنفيذيّ لجمعية الرفق بالحيوان Humane Society وايان باسيل، البولدوغ هو حاليّاً «المثال الأكثر تطرّفاً للتلاعب الجينيّ في عالم استيلاد سلالات الكلاب» ويحتاج للمساعدة كي يتوالد ممّا يهدّد بقاء السلالة[138].

المسائل المماثلة تحرّض مقاربة مزدوجة تنظر إلى الأمام والخلف مثل جانوس الخرافيّ ذي الوجهين، نحن نتجاهل أحياناً القباحة التي تحدّق إلينا وجهاً لوجه.

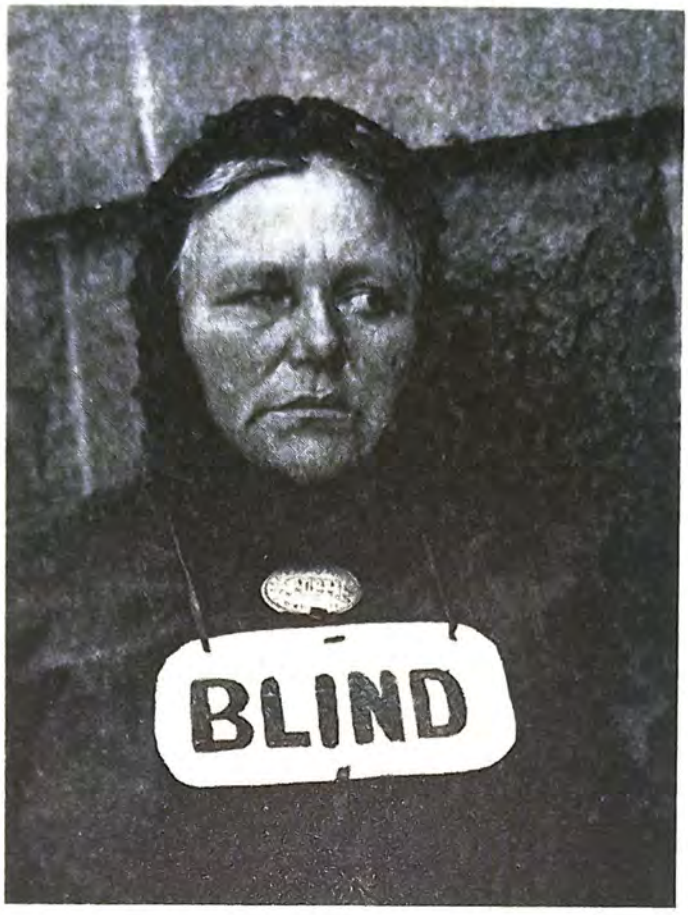
نينا بيرمان، زواج جنديّ 2006، صورة فوتوغرافيّة

القوانين القبيحة والدمى القبيحة: تشريعُ القبيحين

«عمياء» كُتِبَ بأحرف سوداء عريضة على لوحة بيضاء تتدلّى كدبّوس زينة ضخم من عنق امرأة تغطّي رأسها بقلنسوة، وهي تقف أمام حائط حجريّ وتنظر إلى يسارها، إحدى عينيها مغلقة والأخرى مفتوحة. تبدو الصورة وكأنّها لقطة مأخوذة من أجل سجلّات الشرطة،

وتبدو متماسكة لأنّ المرأة لا تحدّق مباشرة إلى الكاميرا ولا تظهر بلقطة بروفايل جانبيّة، بل تنظر بارتياب. نرى أيضاً شارة فضيّة حُفِرَت عليها أرقام وكلمات صغيرة تصعب قراءتها: بائعة جوّالة مرخّصة، نيويورك، 2622. القلنسوة السوداء تخفي الشعر ممّا يخلق التباساً حول ما إذا كانت الشخصيّة رجلاً أم امرأة لكنّ عنوان الصورة يقدّم الجواب: امرأة عمياء، تصوير بول ستراند 1916[139]. كما في لوحة الطُّعم الجلديّ لأوتو ديكس، لا أثر لاسم المرأة، بل فقط وجهها الذي يمثّل مجموعة: عمياء.

كبقيّة المجموعات التي نناقشها هنا، المرأة العمياء في صورة ستراند ليست قبيحة لا جوهريّاً ولا من حيث المظهر، لكنّ لقبها يجبرنا على رؤيتها في ظلّ فئة معيّنة. تاريخيّاً «الأعمى» يعرّف ما هو أكثر من مجرّد حالة جسديّة، كما كتبت سيمي لينتون في مدوّنة (المرصد الثقافيّ للإعاقة) الأعمى يحمل مضامين: «الجاهل، التنبل، عديم الإحساس، غير العقلانيّ، الذاهل، الغبيّ، العشوائيّ، المتسرّع، المندفع، المتعثّر، عديم الانتباه، غير الواعي، غير المنضبط، المجهول، ما يحدث بالصدفة، العنيف» كما تظهر معانٍ أخرى من خلال ما يقترن مع الكلمة من مفردات: عاطفة عمياء، غضب أعمى، إيمان أعمى[140]، وتمّ توظيف القباحة بالترافق مع ذلك السياق[141]. آخذين بعين الاعتبار الظلال «القبيحة» لكونها لقطةً لسجلّات الشرطة، «امرأة عمياء» لستراند تقترح نشاطاً إجراميّاً والحاجة إلى تدخّل الشرطة لضبط الجماهير «المنحطّة». الشارة التي تحملها المرأة دليل على أنّها خضعت للفحوص الطبّيّة وللتسجيل في الولاية كي يُسمَح لها ببيع بضاعتها بهدف «ضمان أنّها عمياء حقّاً وليست مجرّد متكاسلة»، في أوج ما يزيد على القرن من وصم العمى بأنّه حالة مَرَضيّة وبالتالي اعتباره مشكلة بالنسبة لسياسات الجسد[142].



صورة فوتوغرافيّة، امرأة عمياء، نيويورك، مارك ستراند 1916

هويّة المرأة إذن تُختَزل لغايات اقتصاديّة واجتماعيّة إلى فئة يراد منها أن يفهم المُشاهِد عرضها ذاك حرفيّاً على أنّها «عمياء».

امرأة ستراند العمياء تنتمي إلى نقاشنا عن المجموعات القبيحة، لأنّ لقبها يرتبط مع «مراسيم الشحّاذين المؤذين للنظر» والتي عُرِفت فيما بعد بـ«القوانين القبيحة». في حقبة 1970، مارسيا بيرس بورغدروف وروبرت بورغدروف جونيور ابتكرا هذا المصطلح في دراستهما عن (تاريخ المعاملة غير المتكافئة: مؤهّلات الأشخاص المعاقين كطبقة مشتبه بها تحت بند «الحماية المتكافئة») 1975 والتي ساعدت على وضع أساس تاريخيّ لقانون الأمريكيّين المصابين بالإعاقات 1990.[143]

ظهرت «القوانين القبيحة» في منتصف وأواخر القرن التاسع عشر، وهي تشبه القانون التالي من ولاية شيكاغو 1881:

أيّ شخص مصاب بمرض أو بتر أو تشوّه بأيّ شكل كان، ممّا يجعله منفِّراً أو مؤذياً للبصر أو غير لائق للتجوّل أو التواجد في الطرقات، والأتسترادات، والشوارع الرئيسة، والأماكن العامّة في هذه المدينة، نتيجة لذلك وبناء على ذلك، لن يُظهِر نفسه في الأماكن العامّة تحت طائلة الغرامة[144].

تضاعفت «القوانين القبيحة» على طول الولايات المتّحدة الأمريكيّة وعرضها في مطلع القرن العشرين رغم صعوبة تفسيرها أو تطبيقها. في قضيّة عام 1974 في أوماها، نبراسكا، أراد شرطيّ أن يعتقل متشرّداً فاستعان بالمرسوم المحليّ الذي يحوي بنداً عن «العلامات والندبات على الجسد» ممّا أدّى لاعتقال الرجل ومحاكمته، لكنّ القاضي والتر كروبر المرتبك طرح السؤال التالي: «ما هي معايير القباحة؟ من هو القبيح ومن هو غير القبيح؟»[145] وامتنع المدّعي العامّ في الولاية عن توجيه الاتّهام للرجل، لكنّ المرسوم لم يُعتَبر باطلاً، واستقطب الانتقادات.

أُبْطِل العملُ بآخر «قانون قبيح» بعد ذلك بفترة قصيرة، لكنّ المصطلح اكتسب شعبيّة بين الناشطين لدعم حقوق المعاقين لأنّ تلك المراسيم كشفت عن التقاطعات بين قضايا الإعاقة والإثنيّة والطبقة الاجتماعيّة[146]. خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، ظهرت عدّة نظريات تمحورت حول الجماعات التي حُكم عليها بأنّها قبيحة أو غير مرغوب بها أو دونيّة، وهذه النظريّات طُبِّقَت على أرض الواقع من خلال الفصل العنصريّ، إضفاء الطابع المؤسّساتيّ، العمل الخيريّ المنظّم، علم تحسين السلالات البشريّة، الدراسات العلميّة و«أنظمة التصنيف بالتوقّع... التي تعتمد على جماليّات الجسد أكثر منها على القدرات المعرفيّة»[147]. رغم صعوبة تطبيقها، لكنّ «القوانين القبيحة» نشأت من وسط ثقافيّ يجيز التمييز بين الأفراد على حدّ قول القاضي ديڤيد سوتَر حيث «سبّب غيابُ الاحترام من طرف القانون أذًى ضخماً»[148].

المعارضون للممارسات الاجتماعيّة التحقيريّة وجدوا القباحة في

كلّ من القانون والمجتمع. في قضيّة كوريماتسو ضدّ الولايات المتّحدة الأمريكيّة عام 1944، علّقت المحكمة العليا قرار عزل الأمريكيّين اليابانيّين خلال الحرب العالميّة الثانية[I]، وهاجم القاضي فرانك مورفي مرسوم عزلهم قائلاً إنّه «يسقط في هاوية العنصريّة القبيحة»[149]. السقوط في هاوية القباحة يقود أحياناً إلى اللّامكان، إلى حالة من الغياب أكثر من الحضور، ويعيدنا إلى ادّعاء القاضي سوتر «غياب الاحترام من طرف القانون يؤدّي إلى أذى كبير». أُجْبِر مئةٌ وعشرون ألف أمريكيّ ياباني - ثلثاهم من المولودين في الولايات المتّحدة الأمريكيّة - على ترك منازلهم وممتلكاتهم ووظائفهم والانتقال إلى مخيّمات اعتقال طيلة فترة الحرب العالميّة الثانية. متوسّعاً في رأيه المعارض عام 1944، كتب القاضي فرانك مورفي:

تشريع العنصريّة... هو أمر مقزّز كليّاً بين أفراد شعب حرّ اعتنق المبادئ التي نصّ عليها دستور الولايات المتّحدة الأمريكيّة. كلّ سكّان هذه الأمّة ينتمون بالدم أو بالثقافة إلى بلاد أجنبيّة، لكنّهم أوّلاً، وبشكل حتميّ، جزء من ثقافة الولايات المتّحدة الأمريكيّة المتميّزة والجديدة، ويجب استناداً لذلك أن يُعامَلوا في جميع الأوقات كوَرَثة للتجربة الأمريكيّة، وكمخوّلين بالحقوق والحريّات التي يكفلها الدستور.[150]

مراراً وتكراراً خلال أوقات الحروب، تتفاقم الانقسامات العِرقيّة لأنّ النظرة النمطيّة تختزل الأفرادَ الموجودين على طرفين متقابلين إلى جماعات «قبيحة». إحدى المجلّات المصوّرة الأمريكيّة التي نُشِرت خلال الحرب العالميّة الثانية صوّرت الجنود اليابانيّين على أنّهم حيوانات غوريلّا متوحّشة، تحوّلوا بعد إسقاط القنبلة النوويّة على

I- وقّع الرئيس الأمريكيّ فرانكلين روزفلت في 19 شباط 1942 المرسوم التنفيذيّ رقم 9066 الذي يخوّل الجيش الأمريكيّ تحديد مناطق لعزل شخص أو جميع الأشخاص الذين يمثّلون تهديداً، وبموجبه تمّ احتجاز الأمريكيّين من أصول يابانيّة باعتبارهم جواسيس محتملين لصالح اليابان. م

هيروشيما وناغازاكي إلى قرود أليفة خانعة. الحيوان الشبيه بالإنسان يجسّد القباحة بمظاهر متعدّدة عديمة الشفقة من جهة ومثيرة للشفقة من جهة أخرى، لكنّها دائماً أدنى من مستوى الإنسان. هذا السلوك تجاه المجموعات القبيحة يظهر بطريقة مماثلة عندما نحدّد مع من نصطفّ في النزاعات الدوليّة. «الصور النمطيّة الخبيثة للعِرق تبدّلت، لكن ذلك لا يعني بأيّ حال أنّها اختفت» يكتب المؤرّخ جون دُوَر، إنّما بالأحرى «انزاحت جانبيّاً والتصقت بالأعداء الجدد في حقبة الحرب الباردة»[151]. بالنسبة لبعض الأمريكيّين، الخوف من اليابانيّين في حقبة 1940 تحوّل إلى خوف من الشيوعيّين السوفيات والصينيّين ثمّ الكوريّين في حقبة 1950، وبعدهم الڤيتناميّون في حقبة الستينيّات والسبعينيّات، ثمّ تحوّل إلى خوف من المسلمين في الشرق الأوسط بعد انتهاء الحرب الباردة. حلّت الاتّهامات المشحونة عنصريّاً بعضها مكان بعض (كما في الدمج الشاذّ بين أوباما وأسامة، وكأنّ الرئيس باراك أوباما يمتّ بصلة لأسامة بن لادن) على خلفيّة الجهود المبذولة لهزيمة «العدوّ» المتغيّر.

غلاف مجلّة Leatherneck: Magazine of the Marines أيلول 1945

بتتبّع هذه الجينالوجيا، نجد أنّه مع تبدّل ما يحدّد «القبيح» عبر الجماعات الثقافيّة قامت العواقب الاجتماعيّة للمعاملة المتحيّزة بتعرية نوع من القباحة: خلف ساحات القتال، القضايا مثل قضيّة كوريماتسو ضدّ الولايات المتّحدة الأمريكيّة تكشف عن كلفة الحرب الباهظة. بالنسبة لأولئك الأمريكيّين اليابانيّين الذين تمّ احتجازهم في مراكز الاعتقال خلال الحرب العالميّة الثانية، لم يصدر اعتذار رسميّ لهم إلى أن صدر مرسوم الحريّات المدنيّة عام 1988، والتعويضات الماديّة التي تلقّوها بالكاد غطّت الأضرار. أحد أولئك المحتجزين، جون تاتيشي، وصف الضريبة العاطفيّة لما حصل: «لقد خرجنا من المعسكرات ونحن نشعر بالذنب وبالعار لأنّنا اعتُبِرنا خونة لوطننا»[152]، وحين قيل لهم إنّهم معتقلون في المعسكر حرصاً على سلامتهم علّق معتقل آخر: «إن كنّا هناك من أجل حمايتنا، لماذا كانت أسلحة الحرس في برج المراقبة مصوّبة علينا وليس للخارج؟»[153]. بما أنّ عدداً أقلّ بكثير من المواطنين الأمريكيّين من أصول إيطاليّة وألمانيّة قد تمّ احتجازهم، تعليق القاضي مورفي حول «هاوية العنصريّة القبيحة» ينمّ عن قلق ثقافيّ أوسع بشأن العِرق، واحتجازُ اليابانيّين هو مثال واحد فقط من أمثلة عديدة على وقائع التمييز العنصريّ في التاريخ الأمريكيّ.

بدأت محدّدات المجموعات «القبيحة» باكتساب ارتباطات مجازيّة عندما ارتدّت الكلمة على أعقابها نحو ميراثها السلبيّ، إحدى الأمّهات كتبت إلى صحيفة لوس أنجلس تايمز حول: «كيف تشرح لطفلك التاريخَ القبيح لعيد الشكر» قائلة إنّ الولايات المتّحدة الأمريكيّة تميل إلى «تجنّب الحديث عن اللحظات الصعبة أو القبيحة في تاريخنا»[154]. بالنسبة لبلد قام على عبوديّة الأمريكيّين من أصول أفريقيّة جنباً إلى جنب مع محاولات إبادة الأمريكيّين الأصليّين (وهو مصطلح إشكاليّ يجمع عدداً من الثقافات المتنوّعة تحت مظلّة جماعة واحدة)، إرث القباحة في القانون الأمريكيّ يضع الممارسات الثقافيّة الممنوعة وفقاً للقانون

de jure في منافسة مع تلك الممارسات المطبّقة على أرض الواقع de facto. الفصل العنصريّ يوضّح ذلك الفارق بشكل حاسم، فقد برهن التاريخ أنّ تعليق القوانين الظالمة شبه مستحيل بسبب المعارضة القويّة والعنيفة غالباً. بعد عقود من الحرب الأهليّة، قضيّة بْلِسِي ضدّ فيرغسون في المحكمة العليا عام 1896 دعمت حقّ الولاية في إبقاء المرافق العامّة «مفصولة لكن متكافئة»، وفي العقود اللّاحقة قرّرت السلطات القضائيّة في الولاية ما هو معنى هذه العبارة الزلقة. بتأييد الممارسات العنصريّة ضمن نطاق القانون، خاصّة في ولايات الجنوب الأمريكيّ المؤيّدة للعبوديّة سابقاً، انتهى الحال بالقضاة البيض وأفراد لجنة المحلّفين البيض - وكلّهم يملكون تاريخاً طويلاً من التعصّب - بالتكتّل ضدّ المُتَّهَمين السود.

غوردون باركس، اختبار الدمية، هارلم، نيويورك، 1947 صورة فوتوغرافيّة

بهدف دراسة تأثيرات التمييز والفصل العنصريّ، سافر اثنان من علماء النفس هما كينيث ومامي كلارك عام 1939 إلى الجنوب الأمريكيّ وأجريا

دراسة عُرِفت فيما بعد باسم «اختبار الدمية»[155]: عرضا أربع دمى بلاستيكيّة على أطفال من خلفيات عرقية متنوّعة وطرحا عليهم سلسلة من الأسئلة حول ما يفضّلونه، الدمى كانت عارية ما عدا عن الحفاض ومتطابقة تماماً عدا اللون. معظم الأطفال استطاعوا تحديد العِرق الذي تمثّله الدمية ونسبوا صفات إيجابيّة إلى الدمى البيضاء وصفات سلبيّة إلى الدمى السوداء.

كما أعطى العالمان للأطفال كذلك رسومات تخطيطيّة للدمى كي يلوّنوها، وطلبا منهم أن يحدّدوا الدمية التي تشبههم أكثر. عبّر الأطفال عن أنفسهم بمصطلحات ملموسة وفضّلوا الدمى البيضاء «لأنّها جميلة» أو «لأنّها بيضاء»، ورفضوا الدمى السوداء لأنّها «ليست جميلة» أو «لأنّها قبيحة»[156]. الاستجابات الأخرى تراوحت ما بين اللطيف واللئيم، الجيّد والسيّئ، وربطت كذلك ما بين الجلد القاتم مع الوسخ «لأنّه أسود» أو «لأنّه مغطّى بالسواد». استنتج العالِمان في مقال نشراه في مجلّة التربيّة الزنجيّة أنّ تعابير الأطفال تشير إلى «مواقف سلبيّة تجاه العرق الزنجيّ، وقبولِ المواقف الثقافيّة السائدة والقيم المنسوبة إلى العِرق» ففي عمر الخامسة، كان الأطفال واعين لواقع أنّ كونك ملوّناً في المجتمع الأمريكيّ المعاصر هو علامة على مرتبة أدنى[157]. بما أنّ وجهات النظر حول القباحة تتطوّر من خلال الممارسة، اختبار الدمية يمثّل سرداً أوسع حول عواقب التعصّب العنصريّ.

الاستنتاج الذي توصّل إليه العالمان كلارك عن التمييز والفصل العنصريّ جذب الاهتمام، بما في ذلك كتابة مقال عنه في مجلّة إيبوني Ebony عام 1947، وأصبح في نهاية المطاف دليلاً في قرار المحكمة العليا بقضيّة براون ضدّ مجلس التعليم 1954 والتي تمّ على أثرها إلغاء القرار السابق بالفصل بين البيض والسود في المدارس. المحكمة التي انقلبت على تبريرها في قضيّة بْلِسِي ضدّ فيرغسون وهو (منفصلون لكن متكافئون)، وجدت أنّ الفصل «يولّد شعوراً من الدونيّة بالنسبة لمكانتهم في المجتمع، وقد يؤثّر على عقول وقلوب الأطفال بطريقة قد لا تكون قابلة للعكس»[158].

اختبار الدمية بحدّ ذاته لم يسلم من الانتقادات، عالمة الاجتماع روبن برنشتاين انتقدت بحث العالمين كلارك من خلال دراستها التاريخيّة عن الدمى السوداء، والتي بيّنت فيها كم كان شائعاً في القرنين التاسع عشر والعشرين أن «يقوم الأطفال بضرب أو شنق أو تقطيع أوصال أو دفن الدمى السوداء» لكنّهم كانوا يعاقبون إن عاملوا الدمى البيضاء بتلك الطريقة. استنتجت برنشتاين أنّ دراسة العالمين كلارك تعكس «خياراً ثقافيّاً بين دميتين مختلفتين» ولعب الأطفال فيها بالأحرى دور «خبراء استشاريّين في ثقافة الطفل ولم يكونوا بُسطاء متضرّرين نفسيّاً»[159]. مع ذلك، القبول بمعاملة الدمى السوداء بطريقة مهينة يقترح أنّه يمكن نقل القيم الثقافيّة وتطبيقها بطريقة مثيرة للاضطراب. كتبت توني موريسون عن تأثير العنصريّة على عائلة بريدلوڤ في روايتها «أكثر العيون زرقة» 1970:

«وكأنّ سيّداً غامضاً عالماً بكلّ شيء أعطى كلّ واحد منهم عباءة قباحة كي يرتديها... وقال السيّد: أنتم أشخاص قبيحون. لقد نظروا إلى أنفسهم بتلك الطريقة ولم يروا ما يناقض ذلك البيان، في الواقع رأوا ما يدعمه يحدّق إليهم من كلّ لوحة إعلانيّة وكلّ فيلم وكلّ نظرة»[160].

بالكاد أنهت حركة الحقوق المدنيّة المشاعرَ القبيحة، نظراً لأنّ ميراث الفصل العنصريّ والعبوديّة ظلّ متداخلاً بقوّة مع التاريخ الأمريكيّ ومتغلغلاً في المجتمع. عند تكرار اختبار الدمية بشكل غير رسميّ كما في فيلم كيري دايڤس الوثائقيّ عن فتاة مراهقة في هارلم: فتاة مثلي A girl like me 2005، تكرّرت النتائج السابقة ذاتها[161]، غالبيّة الأطفال السود الذين أجرت معهم دايڤس مقابلات في الفيلم كانوا ميّالين إلى إبداء تعليقات إيجابيّة حول الدمى البيضاء وانتقاد الدمى السوداء بطريقة سلبيّة، أمّا الفتيات المراهقات فناقشن تفضيل الثقافة للبشرة الفاتحة وطرق «التجميل» مثل تبييض البشرة وتمليس الشعر. إحداهنّ قالت: «كنت أظنّ أنّني قبيحة لأنّني كنتُ داكنة البشرة»، بينما قالت فتاة

أخرى: «أجدادنا قدموا إلى هذا البلد بعد أن انتُزِعوا انتزاعاً بالأحرى من ثقافتهم... لم يستطيعوا أن يكونوا أنفسهم، وكان لزاماً عليهم أن يصبحوا ما أرادهم الآخرون أن يكونوه». على خلفيّة الحالات المتكرّرة من التنميط العنصريّ[I]، والفصل العنصريّ الفعليّ القائم على أرض الواقع de facto، والضغوط من أجل تطبيق قانون إلزام الناخبين بإبراز الهويّة الشخصيّة في الانتخابات[II] من بين ممارسات أخرى مستمرّة تحافظ على التقسيمات العرقيّة، توظيفُ دايڤس لاختبار الدمية يكشف عن جانب واحد فقط من جوانب الأذى المستمرّ.

خضعت القباحة للتشريعات والقوانين بصور مختلفة عبر التاريخ، وترجع السجلّات إلى ما قبل قرون عديدة: من أرسطو الذي اقترح مشروع قانون يمنع تربية الأطفال المشوّهين، إلى الآية التوراتيّة في سفر اللّاويّين عن الربّ الذي يميّز ضدّ «أي رجل لديه داء جلديّ... رجل أعمى أو أعرج أو أفطس الأنف أو مصاب بأيّ تشوّه»[162][III]. المصطلحات مثل مشوّه، مكسور، مصاب بداء جلديّ من بين النعوت الأخرى ربطت بين القباحة وبين مسائل الطبقة الاجتماعيّة والعِرق والجندر والإعاقة ونواحٍ

I- اعتبار الشخص مشتبهاً به فقط بسبب خلفيّته العرقيّة والإثنيّة. م

II- بدأت 34 ولاية أمريكيّة بتطبيق قرار يلزم الناخبين بإبراز وثيقة رسميّة تدلّ على هويّتهم. المناهضون لهذه القوانين يجادلون أنّها تحرم الكثير من الأمريكيّين من حقّ الانتخاب، خصوصاً الأقليّات العرقيّة والإثنيّة والمسنّين وأصحاب الدخل المحدود، لأنّهم لا يملكون مثل تلك الوثائق ولا يستطيعون الحصول عليها. م

III- الآيات 16-21 من سفر اللاويين: 16 وَكَلَّمَ الرَّبُّ مُوسَى قَائِلًا :17 كَلِّمْ هَارُون قَائِلاً: إِذَا كَانَ رَجُلٌ مِنْ نَسْلِكَ فِي أَجْيَالِهِمْ فِيهِ عَيْبٌ فَلا يَتَقَدَّمْ لِيُقَرِّبَ خُبْزَ إِلهِهِ 18 لأَنَّ كُلَّ رَجُل فِيهِ عَيْبٌ لا يَتَقَدَّمْ. لا رَجُلٌ أَعْمَى وَلا أَعْرَجُ، وَلا أَفْطَسُ وَلا زَوَائِدِيٌّ،19 وَلا رَجُلٌ فِيهِ كَسْرُ رِجْل أَوْ كَسْرُ يَدٍ،20 وَلا أَحْدَبُ وَلا أَكْشَمُ، وَلا مَنْ فِي عَيْنِهِ بَيَاضٌ، وَلا أَجْرَبُ وَلا أَكْلَفُ، وَلا مَرْضُوضُ الْخُصَى 21 كُلُّ رَجُل فِيهِ عَيْبٌ مِنْ نَسْلِ هَارُونَ الْكَاهِنِ لا يَتَقَدَّمْ لِيُقَرِّبَ وَقَائِدَ الرَّبِّ. م

ثقافيّة أخرى. مؤخّراً، بدأت القباحة بشقّ طريقها إلى المصطلحات القانونيّة مع حدوث حالات من «التمييز على أساس القباحة في أماكن العمل Uglism» حيث تجادل القضايا أنّ الموظفين الأكثر جاذبيّة من حيث المظهر يتلقّون معاملة أفضل[163].

بعيداً عن اختبار الدمية القبيحة، اكتسبت الدمى مضامين جديدة باعتبارها Uglydolls (دمى قبيحة) وهي ماركة تجاريّة مسجّلة رائجة مصنوعة من القماش ومحبّبة للعناق، تتحدّى الفئات السياسيّة في مشهد ما بعد -عِرقيّ. رغم أنّها مجرّدة من الصفات البشريّة لكنّ هذه الدمى مميّزة في «الكون القبيح» Uglyverse الموازي الخاصّ بها، ومانترا الماركة هي: «كن قبيحاً دائماً، والقبيح يعني فريداً من نوعك ومختلفاً»[164].

Uglydolls للبيع، بوسطن

تنقل القباحة كذلك قوّة ثقافيّة عبر السوشال ميديا، الفنّانة البريطانيّة لويز أوروين عملت على مشروع فنيّ مقتبس من بحثها على اليوتيوب، حيث وجدت أكثر من ست مئة ألف ڤيديو لفتيات مراهقات يطرحن

سؤال «هل أنا جميلة أم قبيحة؟»، وهذا السؤال يتلقّى غالباً استجابات تتمثّل بالشتائم من مجموعات الأقران، ناهيك عن الردود من ذكور أكبر عمراً استعرضوا الڤيديو وهم أشبه بالمترصّدين[165]. شتيمة «قبيح» كان لها أيضاً تأثيرات مميتة، كما في إحدى الحالات في فلوريدا عام 2013 حين أقدمت فتاة في الثانية عشرة من عمرها على الانتحار بعد أن تعرّضت للتنمّر الإلكترونيّ المتكرّر من قبل الفتيات الأخريات. كلّ فئة عمريّة هي قادرة ومذنبة، مؤخّراً أُدينَت مجموعة من «الأمّهات اللئيمات» بسبب إنشائهنّ «مجموعة على فيس بوك تهاجم الأطفال القبيحين»[166].

مع أنّ كلمة «قبيح» تبدو موضة في حالات التنمّر، لكنّها كلمة انقلبت ضدّ ذاتها. إحدى المقالات التعليميّة عنوانها: (لقد وُلِدتَ قبيحاً وستموت قبيحاً كذلك: التنمّر الإلكترونيّ كعنف في العلاقات)، وهناك موقع ضدّ التنمّر الإلكترونيّ يتضمّن كلمة قبيح ugly في رابطه www.heyugly.org حيث ugly هي اختصار لـ unique gifted loveable you (أنت الفريد الموهوب المحبوب)[167]. تكرار استخدام المصطلح شاهد على قوّته الثقافيّة في دمج وتفكيك أنماط السلوك المُهينة.

بينما تقوم المسائل المتعلّقة بالتكنولوجيا، والخصوصيّة، والمعلومات، والإعلانات، إلخ... بعبور الحدود القانونيّة، تبقى القباحة على الهوامش لكنّها تحدّق إلينا مباشرة. العوامل التي تحدّد «القبيح» تنحدر تاريخيّاً من تقاطع العِرق، الجندر، الإعاقة، العمر، وفئات الاختلاف الأخرى، إذ يتمّ تبسيط الشخص الذي يُخشى منه ويوضع ضمن مجموعة «القبيحين» في خضمّ التوتّرات الاجتماعيّة. كتبت سوزان شويك عن فئة «المعاق»: استثناءات اليوم تحوّل الناس إلى حالات، حالات تقع دائماً وبشكل يتعذّر منعه على «الحدود»، في تلك المنطقة الرماديّة الكثيفة التي لا يمكنك أن تمحوها أو تخفّفها[168]. وصفت صديقها مارك ليمونْت الذي يتذكّر أنّه كان «يمشي بطريقة مضحكة في طفولته ويحدّق الناس إليه» لكنّه في الوقت ذاته كان يشعر «بالسخط والمهانة عندما يرى رجلاً معاقاً

في الشارع»، ويضيف متأمّلاً الموضوع بشكل راجع: «نحن كلّنا نسنّ قوانين القباحة الخاصّة بنا... ثمّ يجب علينا أن نمحوها»[169].

يجب أن يعاد تقييم الأنماط السلوكيّة القبيحة المختلفة، وهذه الأوضاع تتغيّر مثلما تتغيّر وجهات النظر حول القباحة كذلك. من يستعملون هذه الكلمة ومن يستغلّونها، يمطّون أبعادها – بطريقة بربريّة، وبطريقة سليمة، وحتّى بطريقة جميلة أيضاً – لكنّ الأبعاد الشاسعة لهذه المفردة تفرض علينا أن نتفكّر في كيف يسنّ كلّ منّا قوانين القباحة الخاصّة به، وأن نفكّر بطرق لمحوها، وأن نَستدعي المزيد من الشهود إلى المنصّة.

القبيحون يَتّحِدون: الاتّجار بالجماعات القبيحة

في رواية الخيال العلميّ للناشئة «القبيحون»، يتخيّل الكاتب سكوت ويسترفِلد ديستوبيا في المستقبل تعتمد على القباحة، وفيها ينقسم العالم إلى «القبيحين» و«الجميلين» مع استثناءات نادرة تتضمّن «الحالات الخاصّة» وهي بمثابة عناصر الإف. بي. آي. استناداً إلى تعريف لجنة المعايير الشكليّة، يولد كلّ الناس قبيحين لكنّهم ملزمون بالخضوع لجراحة إجباريّة في عمر السادسة عشرة كي يصبحوا جميلين. تتوصّل بطلة الرواية تالي يونغبلود إلى معرفة السرّ المحظور في المجتمع: «التحوّل إلى جميلة لا يغيّر فقط مظهرك، بل يغيّر طريقة تفكيرك أيضاً»[170]، وتكتشف وجود مجتمع بديل من المنبوذين الذين هربوا من التحوّل إلى جميلين كي «يحتفظوا بشخصيّتهم» في مجتمع جبليّ يُعرف باسم غامض هو «دخـان»[171]. تُجبَر تالي على الانطلاق في رحلة شاقّة إلى هناك كي تصبح جاسوسة بعد تهديدها بالبقاء قبيحة طيلة حياتها ما لم تكشف حقيقة «دخان»، لكنّها تتعرّف فيه على متعة العمل الشاقّ، والتاريخ، والطبيعة، وأخطار «الثقافة الأحاديّة» المبرمجة جينيّاً، والمجلّات التي تعود للقرون السابقة حين «لم يخجل الناس من تشوّهاتهم، بل على العكس، كانوا يضحكون ويتبادلون القبلات ويلتقطون الصور»[172]. بعد أن غسلوا دماغها كي تصدّق أنّها قبيحة، ومع خطر أن

يغسلوا دماغها مرّة أخرى كي لا تفكّر على الإطلاق، يأتي انقلاب موقف تالي متأخّراً بعد أن تكشف مجتمع «دخان» لعناصر «الحالات الخاصّة» الذين يسوقون جميع أفراده كي يتحوّلوا إلى قبيحين: «مجتمع بأكمله تحوّل إلى قطيع»[173]. مع وجود تقاطعات مع أحداث تاريخيّة حديثة لم يبذل الكاتب جهده لإخفائها، رواية «القبيحون» تستجوب ما هو الجميل وما هو القبيح كما عندما تتساءل البطلة:

ماذا ستكون الآن؟ لم تعد جاسوسة ولا تستطيع أن تدّعي أنّها «دخانيّة» بعد اليوم. أصبحت بالكاد من «الجميلين» لكنّها لا تشعر أنّها من «القبيحين»، إنّها «لا شيء» تحديداً، لكن على الأقلّ لديها هدف[174].

بتحويل مصطلحات فلسفة الجمال إلى هويّات سياسيّة محروسة، تتجرد الرواية من المعاني السطحيّة كي تستجوب الممارساتِ الثقافيّة. رواية «القبيحون» هي واحدة من التوظيفات الكثيرة الرائجة للقباحة التي تعرّي السياقات الاجتماعيّة التي تفرض حدوداً، وذلك بهدف تقويض المضامين التقليديّة. كجماعة، القبيحون يتناقضون مع الجميلين (حتّى فضاؤهم الجغرافيّ مقسوم بنهر تحرسه الشرطة حراسة مشدّدة، يذكّر بحلقة المحيطات في القرون الوسطى التي كانت تفصل العالَم المسيحيّ عن الأعراق المتوحّشة)، وتوظّف نموذجاً من الأضداد الثقافيّة التي ينتهي بها المطاف معكوسة.

غالباً ما تتضمّن قصص الأطفال شخصيّات قبيحة في مقارنة بين الأطفال الجيّدين والأطفال السيّئين للغاية، مثل قصّة بيتر المشعّث الشعر 1845 Der Struwwelpeter لهينريتش هوفمان، وسلسلة بطاقات Garbage Pail Kids (أطفال سطل القمامة) 1985 التي يوجد لدى كلّ شخصيّة منها شذوذ كوميديّ أو تشوّه، وتعاني من مصير مرعب تُجسّده أسماؤها مثل «آدم القنبلة»[175]. حكاية هانز كريستيان أندرسن عن صوص البطّ القبيح 1843 حذّرت من الحكم بناء على المظهر عندما تحوّلت الشخصيّة الرئيسة «القبيحة» إلى بجعة جميلة. الفيلم الموسيقيّ

Honk! 1993 المأخوذ عن شخصيّة صوص البطّ القبيح يتبنّى السرد نفسه، أمّا الاقتباسات الأخرى فقد أظهرت محدوديّته. تتبع قصص عديدة التحوّلَ التقليديّ من قبيح إلى جميل، إذ تتخلّى الشخصيّات الأنثويّة عن البناطيل الفضفاضة والنظّارات ومقوِّم الأسنان مقابل أدوات التجميل والفساتين الأنيقة. الفيلم الكوميديّ الموجّه للمراهقين The DUFF 2015 ابتكر الاختصار التالي: Designated Ugly Fat Friend (D.U.F.F) (من يُعَيّن كصديق قبيح سمين) كلقب بديل للشخص الذي ليس سميناً ولا قبيحاً إلّا بالمقارنة مع أصدقائه الأكثر شعبيّة، وذلك في محاولة للابتعاد عن الوصمة الاجتماعيّة للمراهقين عند اتّباع تقاليد البطّة القبيحة.

صفحة من بيتر المشعّث الشعر، هينريتش هوفمان

برنامج تلفزيون الواقع الأمريكيّ The Swan 2004، قدّم جراحات تجميل قصوى لمتسابقات بشريّات إناث يمثّلن البطّات القبيحات، وتُوِّج بمسابقة جمال يبدو أنّ الهدف منها هو «أن تصبحي شخصاً آخر غيرك، وأن تُصلِح التكنولوجيا إلى درجة الكمال عيوبَ الطبيعة التي ارتكبتْ غلطة بشكل ما أو بآخر»[176]. بعيداً عن الجندر والعُمر، تطالعنا المسائل المتعلّقة بالجنسانيّة كما في رواية كريستين كرون ميلز (موسيقا جميلة للأطفال القبيحين) 2012، وهي رواية للناشئة تسرد مغامرات شخصيّة متحوّلة جندريّاً transgender تشارك في عرض دي. جي. يحمل الاسم ذاته (وتصوّر كذلك فرقة «الأطفال القبيحين»)، وفيها يحرّض ضمُّ الشخصيّة الرئيسة ونبذُها التوتّراتِ الاجتماعيّة ويُهدِّئها. المسلسلات التلفزيونيّة الحاصلة على جوائز مثل بِتي القبيحة Ugly Betty 2006–2010 (المقتبس عن مسلسل كولومبيّ يحمل اسم Yo soy Betty، la fea والمأخوذة عنه أيضاً نسخة هنديّة Jassi Jaissi Koi Nahin) تقترح اهتماماً متزايداً بإزالة الوصمة التي تحملها القباحة عبر الثقافات المختلفة، ممّا يعقّد الصور النمطيّة بالمبالغة بها والوقوف ضدّها. عندما تنقلب الأدوار أو تَنتَهِك الفئاتِ التقليديّة، تحاول حدود «القبيح» أن تخفّف الترابط السلبيّ بين المصطلح وبين الجماعات الثقافيّة، وتحاول أن تفتح معاني جديدة محتملة يولّدها الأفراد أكثر من كونها مفروضة من قبل المجتمع.

اتّحدت الجماعات القبيحة في لحظات مختلفة من التاريخ بشكل مزعج غالباً. انتقدت كلّ من هيلين داتش وفيليستي ناسبوم الكوميديا الدراميّة «نادي القبيحين» التي عُرضت عام 1798 بأنّها «تعبيرٌ غيرُ مُرضٍ أبداً عن هويّة جماعيّة للمعوّقين» حيث رسم الأشخاص الأصحّاء جسديّاً الصلات بين مثل هذه المجموعات وحوّلوها إلى وحوش، وأضافتا أنّ «صياغة اتّحاد بين المعاقين جسديّاً واعتبارهم جماعة يتمّ التحكّم بقوّتها السياسيّة، هي ظاهرة حديثة»[177].

القرن التاسع عشر شهد إحياء لنوادي القباحة بعيداً عن المشهد الأدبيّ

والاجتماعيّ البريطانيّ، فقد ظهرت تلك النوادي بدءاً من الجامعات الأمريكيّة وحتّى فرنسا حسب ما سجّل ڤيكتور هوغو[178]. اضطلعت نوادي القباحة غالباً بوظيفة مزدوجة كأخويّات اجتماعيّة مشاغبة تعزّز ثقافة السخرية (أو «تسبّب سخرية مضاعفة» كما جادل ويليام هاي)، لكنّ تلك الروح الجماعيّة التي يختارها أفرادها بدت وكأنّها تتماشى مع ميول تلك الحقبة وتناقضها في آنٍ واحد. لقّب الأعضاء أنفسهم بألقاب قبيحة وكأنّ «مشوّهين على حدّ سواء» تفتح الاحتمالات من أجل «معاملة عادلة على حدّ سواء». رغم تداخله بطريقة معقّدة مع الثقافة التي تدين القباحة، انتماؤهم إلى مجتمع الأخويّة أزعج وزعزع استقرار التعاريف الثابتة وأعاد تأطير القباحة التي كانت سبباً في العزل والانتقاص، وشارك في استجواب تاريخيّ أوسع مستمرّ حتّى يومنا هذا.

نشأت بعض الأنماط عندما وضعت الجماعات نفسها تحت مظلّة القباحة: في رواية الخيال العلميّ «القبيحون» على سبيل المثال، تحاكي ألقابُ الشخصيّات ألقابَ أعضاء نادي القبيحين في القرن الثامن عشر (أحول، سمين، أنف، عينا خنزير)، والتي يمكن كذلك إيجاد ما يشبهها في الألقاب الإسلاميّة في القرون الوسطى وما تكنّى به الرومان القدماء، والتي تعلن عن التشوّه الذي حمله مؤسّس السلالة (الأحول، ذو الأنف الكبير، الأعمى، البدين)[179].

في القرن الحادي والعشرين ظهرت نوادي قبيحين أخرى، بما فيها واحدٌ يفتخر بلاعبَي كرّة السلّة يوجي بيرا ومايك ريبا، وآخر أسّسته مارسيا تاكر في مراهقتها، والتي أصبحت فيما بعد أوّل امرأة تتسلّم منصب قيّم على متحف ويتني للفنّ الأمريكيّ، فضلاً عن أنّها من أسّست المتحف الجديد للفنّ المعاصر في نيويورك[180]. تروي تاكر كيف أنشأت نادي القبيحين الخاصّ بها مع «أصدقائها المقرّبين المنبوذين» وكيف عيّنت مسؤولين عن النادي وصنعت بطاقات عضويّة رسمت عليها كاريكاتيراً شخصيّاً لكلّ فرد، وغنّى الأعضاء نشيد النادي الساخر على أنغام لحن «الفرسان» الشائع:

نادي القبيحين قبيحٌ أيضاً!
نادي القبيحين! نادي القبيحين!
أنوفنا طويلة ستتدّلى نحو الأسفل للأبد
للأسفل للأسفل للأسفل للأسفل!
تعالوا وغنّوا أغنيتنا وانضمّوا لنادي القبيحين!
نادي القبيحين قبيحٌ أيضاً!

ظهرت نوادي قبيحين أخرى في السنوات الماضية، حيث عرضت قناتا BBC و NPR ومصادر إخباريّة محترمة غيرهما تقاريرَ عن إحياء نوادي القباحة في ليڤربول 2002 وهامبورغ 2005[182]. هذه النوادي تميل لأن تكون نوعاً من النشاط الاجتماعيّ على عكس نادي Plug Uglies[I] في حقبة 1850، وهو نادٍ سياسيّ كان ناشطاً كعصابة شوارع في بالتيمور، ماريلاند (وخُلّدت ذكراه لاحقاً بالعديد من الحانات التي تحمل اسمه في بالتيمور ونيويورك). نادي القبيحين في بيوبيكو (التي تُعتبَر عاصمة القباحة في إيطاليا) ما يزال ناشطاً حتّى اليوم. تعود جذوره إلى عام 1879 على الأقلّ، وتتضمّن فعّاليّاته التوفيق بين الساعين للزواج، ومناهضة التمييز ضدّ القبيحين في أماكن العمل، وحفلة Festa dei brutti أو مهرجان القبيحين، التي تُقام سنويّاً بالتزامن مع انتخاب رئيس جديد للنادي[183]. شعار النادي هو «القباحة فضيلة، والجمال عبوديّة» وله علاقة كما يشاع بمنظّمة عالميّة للقبيحين تدّعي أنّ «الإنسان يُقيَّم بشخصيّته وليس بشكله»[184].

رغم أنّ التضادّ بين القباحة والجمال ما يزال موجوداً، لكنّ الاستحواذ

I- يعني الاسم حرفيّاً (القبيحون لابسو القبّعات الأسطوانيّة) وهو مأخوذ من قيام أعضائه بحشو القبّعات الأسطوانيّة الطويلة بالصوف والمطّاط وإسدالها على آذانهم كي تصبح بمثابة خوذة بدائيّة تحمي الرأس أثناء الاشتباكات في الشوارع. م

على المفردتين يطمس معنى كلّ منهما ويتحدّى الإيمان بـ: «التفوّق أو الدونيّة بالفطرة». هذا الاستحواذ يقدّم فرصاً جديدة للانتماء للمجتمع سواء كان مجتمعاً سخيفاً أم جدّيّاً، أي شخص يُدعى مثلاً إلى (حفلة سترة الكريسماس القبيحة) سيحظى بفرصة لارتداء ملابس قبيحة، وسيتّبع بطريقة هزليّة تقليداً اكتسب ما يكفي من الشعبيّة لإنشاء موقع إلكترونيّ متخصّص ببيع ألبسة تلك الحفلة، وكتابةِ مقالاتٍ تؤرّخ لها فضلاً عن كتابٍ عنوانه: كتاب سترة الكريسماس القبيحة: دليلك القطعيّ إلى ارتداء القباحة[185].

المجموعات التي ناقشناها في هذا الفصل بالكاد ترسم لوحة لقبيحين مُتَّحِدِين، لأنّ كلّ مجموعة منها تقوم بشكل مختلف إمّا بتعزيز مفهوم موروث أو بالقتال ضدّه. ما يوحّد هذه المجموعات كقبيحة هو إلى حدّ ما مقاومتها لاعتبارها وحيدة أو مبسَّطة أو – بتوسيع المفهوم – مصدراً للخوف الدائم. من خلال تتبّع آثار النزعات التي عمّمت الصفات القبيحة المقسّمة إلى فئات على تلك المجموعات، يمكننا أن نعقّد جينالوجيا القباحة كي ندرس كيف قامت الاستجابة لها بخلط المعايير الثقافيّة والجماليّة من أجل تعزيز ما يحدّد القباحة، وزعزعته في آنٍ واحد.

من وجهة نظر ثقافيّة، الكثير من المجموعات المهمّشة تاريخيّاً انضمّ بعضها إلى بعض في القرن العشرين من خلال حركات الهويّة التي أسّست انتماء إلى المجتمع يترافق بشكل غير مباشر مع القباحة. عندما حصلت هذه المجموعات على حقوقها الثقافيّة من خلال حشد نشاطها للسعي إليها، أُثيرَت الصفات الثقافيّة للقباحة بهدف الضغط على محدّدات الهويّة الضيّقة: استحوذت بعض المجموعات على المصطلحات السلبيّة كالناشطين في مجال حقوق «الإعاقة» مثلاً والذين كانوا متآلفين مع الطرق التي يمكن أن يساعد فيها الحوار

على تحرّك جماعيّ، كما يكتب جايمس سي ويكسون وسينثيا ليڤيكي ويلسون «فقاموا باقتناص مصطلح مشلول cripple وقلبه ضدّ نفسه بحيث يتحوّل إلى لقب استفزازيّ هو ثقافة ذوي الإعاقات crip culture»[186]. مجلّة Bitch Magazine و Bitch Media تحاولان بشكل مماثل أن تقلبا مصطلحاً سلبيّاً (Bitch عاهرة) ضدّ نفسه من خلال تكريس عملهما للنقد النسويّ للثقافة الشعبيّة، وربحتا جائزة أوْتْني للصحافة المستقلّة عام Utne Independent Press Awards 2011 عن فئة التغطية الاجتماعيّة / الثقافيّة[187]. نظريّة الكوير أو أحرار الجنس Queer Theory استحوذت بشكل مماثل على مُصطلح اجتماعيّ تحقيريّ queer من أجل زعزعة المفاهيم الثابتة عن الهويّة وفتح طرق جديدة في نظريّات الجندر والجنسانيّة والفئات الاجتماعيّة الأخرى. تكتب كاثرين بولي مورغان: «أولى أشكال التمرّد تتضمّن إعطاء قيمة جديدة لنطاق (القبيح) وكلّ ما يترافق معه من أجل تقويض أضداده»، وبما أنّ «القبيح» يثير سلسلة من التداعيات ابتداءً من «البسيط» إلى «العاديّ» إلى «المسنّ»، تتابع مورغان: «ربّما تنصّب النساء أنفسهنّ كفاعل متحرّرٍ ثقافيّاً من خلال المشاركة العلنيّة في مسابقات ملكة قباحة كندا / أمريكا / العالم / الكون»[188]. ما يزال النقّاد أقلّ اقتناعاً بالقدرة على إمكانيّة إعطاء قيمة جديدة للقباحة، شيري كولب -وهي أستاذة القانون في جامعة كورنِل- كتبت:

بسبب نجاح سياسات الهويّة، صار الناس يعرّفون أنفسهم بواسطة ارتباطهم العميق بأنواع أخرى من المجموعات -أنا يهوديّ، أنا فرنسيّ...- لكن من غير المتوقّع أن يقول أحد «أنا شخص قبيح، دعونا نعقد اجتماعاً لكلّ الناس القبيحين». بشكل عام، معظم الناس سيفضّلون ادّعاء عدم عضويّتهم في القباحة لأنّ ذلك أشبه بإعلان نفسك عضواً من الجاهلين[189].

رغم أنّها قويّة كما يمكن للاستحواذ أن يكون، صفة «القبيح» تبقى

صفة مُوَحِّدة مثيرة للمشاكل لأنّ التعديلات المتبدّلة التي طرأت عليها كانت اختزاليّة أكثر من كونها بنّاءة.

إلى حدّ ما، يمكن أن نستهدف «القبيح» باعتباره عامل عزل، لكنّه قد يكون أيضاً نداء لحشد المجتمع كي يواجه مخاوفه، كما أنّ تحديد القبيح ربّما يكشف عن توتّرات اجتماعيّة على أهبة التغيّر أو بحاجة للتصحيح، حيث يمكن لتلك العمليّة أن تكون تنويريّة كما علّق أحد المستمعين للإذاعة الوطنيّة الشعبيّة NPR على برنامج «مشروع بطاقة العِرق» (موضوع من ستّ كلمات حول التمييز العنصريّ) بقوله: «الخوف يقبّح الفروقات الجميلة»[190]. لقد قبّح الخوفُ إلى حدّ ما الجماعات الثقافيّة التي حوصرت تاريخيّاً على الحدود الاجتماعيّة والجماليّة - باعتبارها متوحّشة، مصابة بعاهات، بدائيّة، منحطّة، إلخ... - وهذا يدعونا إلى إعادة التفكير بمعاني «القبيح» في سياقات بديلة. مقارنة القبيح في فترات وأمكنة مختلفة تقترح ابتعاده كلّ البعد عن الستاتيكيّة والصور النمطيّة، على العكس من ذلك القبيح يعمل من خلال العلاقات ويتفاوض باستمرار على معانٍ مختلفة متحدّياً الركود الثقافيّ. بما أنّ مواصفات القبيح تتجاوز أيّ جماعة معيّنة، قد تظهر ثغرة في الفئات كي تنفتح على معانٍ محتملة جديدة، بل وربّما ترتدّ على أعقابها نحو ما يحدّد ذلك اللقب.

يتمّ تمييز القباحة غالباً وفقاً لمصطلحات بصريّة، الفصل القادم سيبحث ما وراء هذه الاستجابة كي يستكشف الأصوات والروائح والطعوم والملمس القبيح والتي تنتهك الحدود المادّيّة وتلك المقبولة اجتماعيّاً.

عندما تتبدّل استعمالات «القبيح» وتدفعنا لأن نشغل موقع كلّ من الفاعل والمفعول به في آنٍ واحد وكذلك الفراغ الزلق فيما بينهما، فإنّ معنى القبيح يطمس الحدود ما بين «نحن» و«هم». من منطلق ثقافيّ، القباحة تمزج المادّة المتفسّخة والمادّة المتجدّدة، وهذا في جوهره هو طبيعة الإنسان.

كاراڤاجيو، ميدوسا، حوالي 1598
زيت على قماش مثبّت على خشب

الفصل الثالث

الحواسُّ القبيحة:
انتهاكُ الحدودِ المحسوسةِ

في مطلع عام 2005، طرح رئيس المعهد الملكيّ للمهندسين المعماريّين البريطانيّين قائمة وطنيّة سوداء تضمّ المباني القبيحة بهدف هدمها. «هدفي هو عدم التسامح مع الأسوأ علناً والمطالبة بالأفضل»، ادّعى جورج فيرغوسون[1]، «المباني البغيضة هي إهانة لحواسّنا» وتهكّم على «المباني السخيفة التي تدمّر ما يحيط بها» مقترحاً أنّ الأبنية القبيحة تنقل عدوى القباحة إلى ما يجاورها ويجب اقتلاعها كما يُقتَلع ضرس مصاب بالتسوّس وإلّا ستتخرّب بقيّة الأبنية، وهذا الإجراء يفترض ذوقاً شعبيّاً مشتركاً يتعلّق بالقباحة. وُجِّهَت الدعوات للناس عبر سلسلة تلفزيونيّة كي يسمّوا الأبنية المرشّحة للهدم، توّجت بـ«هدم استعراضيّ احتفاليّ لأحد أبغض وأقبح مباني الأمّة». مشكّكاً في تلك اللائحة الإلزاميّة، كتب المؤرّخ المعماريّ غايڤن ستامب: «من الصعب تخيّلُ رئيس المجمّع الملكيّ للآداب وهو يقترح قائمة من الكتب الجديرة بالحرق»[2]. ذلك السعي يثير التساؤلات ليس فقط عن الفضاء العامّ، بل كذلك عن الذوق الثقافيّ والقيم الثقافيّة، ويذكّرنا بدعوات سابقة طرحت «تدمير الأبنية الڤكتوريّة البشعة» والتي اعتُبِرت فيما بعد تحفاً معماريّة، وكذلك «الحركة ضدّ- القباحة» في منتصف القرن العشرين التي دعت الناس إلى ترشيح الأبنية لختمها «بختم عدم الموافقة على قباحتها».

عمليّة الهدم في عام 2005 تعرّي الأساس المقلقل الذي بُني عليه الجدل حول القباحة[3].

إن كانت الهندسة المعماريّة قادرة على تحريض «إهانة لحواسّنا» كما يدّعي فيرغوسون، فهذه البنى كما هو واضح قادرة على توجيه ما يحدّد القباحة بعيداً عن البصر: إلى الصوت والرائحة والطعم والملمس. «القبيح» يعني «ما نخافه ونخشاه» لذلك تطغى إحدى الحواس على البقيّة عندما تحدّد مفردة «القبيح» تجربة حسيّة: ضجّة مزعجة، رائحة قذرة مقرفة، طعم عَفِن، ملمس الطين المتعفّن. باتّباع نظريّة مارك كوزينز في هندسة العمارة التي تقارن «القبيح» بالقذارة باعتبارها «مادّة خارج مكانها»، أنا مهتمّة بالطريقة التي تقاطع بها القباحة الإدراكَ، وتعيد تشكيل الفراغ بين الفاعل والمفعول به[4]. هذا التوظيف المادّيّ يقوم بما هو أكثر من تحديد شيء ما على أنّه قبيح، إنّه يقترح أنّنا نحن قد نكون موادَّ خارج مكانها باعتبارنا الفاعل المُدرِك. تعبير «القبيح» انتهكَ بمعناه الحدود بين «نحن» و«هم» باعتباره يميّز تشكيلة من المناحي الثقافيّة عبر التاريخ. القباحة حدّدت عتبة من أجل تحدّي الأولويّات الثقافيّة وإعادة تقييمها، وهذه العملية تطرح التساؤل حول ما إذا كانت القباحة هي أحدث طريقة لتحريض التغيّرات الثقافيّة أو التنبّؤ بها.

لا يجب أن نخلط بين الحواس القبيحة وبين المشاعر القبيحة، كما فعلت سيان نغاي عندما أطّرت المشاعر المزعجة مثل الحسد، عدم الارتياح، القلق، الارتياب، والملل[5]. هذه المشاعر تقودنا إلى بحث إرفنغ غوفمان عن العار، وتحليلِ جوليا كريستيفا للرعب والحقارة، ونظريّةِ سيغموند فرويد عن خوارق الشعور، وشرحِ جان بول سارتر للغثيان، واستقصاءِ دانيال كيلي للقرَف، من بين نظريّات أخرى[6].

المشاعر القبيحة تترافق جدلاً مع التجارب الحسيّة لدرجة أنّها تصبح غير قابلة للفصل عنها. في دراسة علميّة حديثة طُلِب من المشاركين أن يقيّموا اللوحات الفنيّة بالنظر إليها كـ: عاديّة، جميلة، قبيحة. أظهر

التصوير بالرنين المغناطيسيّ أنّ الأعمال الفنيّة التي اعتبرها المشاركون جميلة فعّلت المراكز العاطفيّة المرتبطة مع الحبّ في الدماغ، أمّا اللوحات القبيحة ففعّلت مناطق القشرة الدماغيّة الحركيّة المرتبطة مع الهرب[7]. الاستقصاءات العلميّة الأخرى في مجال القباحة استرعت الاهتمام عبر تطوير حقل الجماليّات العصبيّة Neuroaethetics الذي يسبر أغوار الميل لتفضيل التناظر في بيولوجيا التطوّر والذي أدّى إلى اعتبار عدم التناظر مترافقاً مع الإنتان والمرض، وبالتالي تقليل فرص الكائن بعمليّة التزاوج لأنّه يمثّل خياراً سيّئاً كشريك[8]. سواء بالبحث في الفنّ أو في استجابة الإنسان له، المعايير العلميّة التي تميّز القبيح من الجميل والصحيح من الخاطئ تطرح مخاطر، كما هو واضح من قيام الكيميائيّ والمرشّح لجائزة نوبل ويلهيلم أوزوالد في بدايات القرن العشرين بطرح نظريّة الألوان التي قادته للاستنتاج بأنّ تيتيان استعمل اللون الأزرق الخطأ[9](I). كلّ تلك الاعتبارات «القبيحة» تشابكت بشكل وثيق مع نسيج التاريخ الثقافيّ، لكنّ تركيزي ينصبّ على «الحواس القبيحة» بهدف إظهار أساساتها في الجسد الذي لا يرى فحسب، وإنّما يسمع ويتذوّق ويشمّ ويلمس ويتعامل مع القباحة، بل ويحاول أن يتخلّص منها. باعتبارها بُنى معماريّة حسيّة ومهندِسة للحواس، الأجساد البشريّة تبني مناهج معرفيّة. بالتواسط من خلال حواسّنا، القباحة توظّف وتنتهك الحدودَ الثقافيّة التي تقوم بتعريفنا وفقاً لعلاقتنا مع القباحة، وبدورها قد تسمح لنا بتعريف القباحة من جديد، بل وحتّى إعادة تعريف أنفسنا.

البصر القبيح: نصدّق ما نراه؟

قبل يوم من افتتاح معرض الفنّ المنحطّ Entartete Kunst عام

I- وضع Wilhelm Ostwald عام 1918 أطلساً للألوان بيّن فيه درجات الألوان المتناغمة وفقاً لنظريّته الخاصّة، معتبراً أنّ استخدام غيرها خطأ، واتّهم تيتيان الرسّام المشهور في عصر النهضة باستعمال «لون أزرق أعلى بدرجتين من الأزرق المعياريّ الصحيح». م

1937، ألقى هتلر خطاباً عن الأعمال الفنّيّة والفنّانين. «يجب علينا أن نفحص تشوّهات بصرهم كي نعرف إن كانت وراثيّة أم هي نتيجة خلل ميكانيكيّ» كما ادّعى، وحثّ الشعب على «التساؤل حول ما إذا كان من الممكن استقصاء وراثة سوء وظيفة العينين البغيضة تلك على الأقلّ»[10]. بعيداً عن الأعمال الفنّيّة، وجّه هتلر اللوم إلى بصر الفنّانين مازجاً بين النظريّات القبيحة للسياسة والفيزيولوجيا وفلسفة الجمال، وهذا الترابط المشوَّه مستمدّ بدوره من ترابط قديم بين الرؤية وبين المعرفة. تاريخيّاً، كان البصر ذا مرتبة عليا على سلّم تراتبيّة الحواس في الثقافة الغربيّة، ففي اليونان القديمة كتب هيراقليط «العين شاهدة أكثر مصداقيّة من الأذن»، وادّعى أرسطو أنّ البصر هو «أقرب ما يكون للعقل بفضل اللّاماديّة النسبيّة للمعرفة الناجمة عنه»[11]، كما يدّعي قول مأثور شائع أنّ العين هي بوّابة الروح. البلاغة تجادل كثيراً من خلال المجازات البصريّة، لأنّ «القارئ يأخذ لمحة، ويتفحّص، ويكوّن نظرة شاملة أو وجهة نظر»[12].

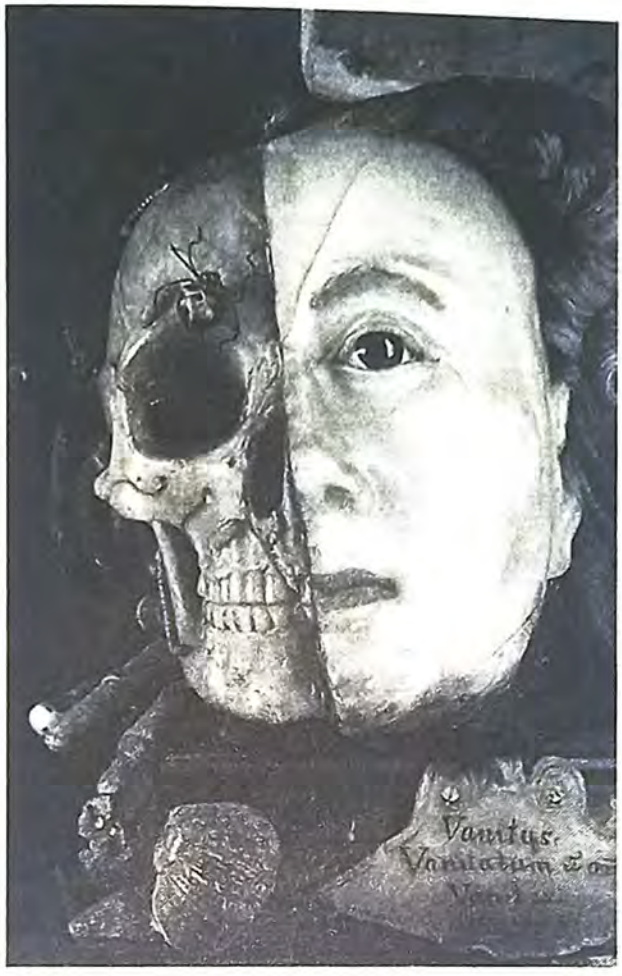
لعبت العيون دوراً بارزاً في التاريخ الثقافيّ للقباحة. العديد من الثقافات تؤمن أنّ «العين الشرّيرة» الحاسدة أو الشيطانيّة قد تؤذي من يراها إمّا عند اللقاء مع صاحبها مباشرة أو من خلال ما يمثّلها في الفنّ، لذلك ظهرت سلوكيّات احترازيّة كثيرة وطرق لترتيب الأشياء «القبيحة» هندسيّاً بهدف صدّ القوى المخرِّبة: مداخل الأبنية الرومانيّة القديمة كانت تحمل رموزاً «غير لائقة» تتمثّل بأشكال بشريّة غريبة (كقزم ذي قضيب عملاق مثلاً) تثير الضحك وبالتالي تشتّت العيون الشرّيرة[13]، وفي أوروبا خلال العصور الوسطى استُخدمت الرموز البصريّة للقباحة لصدّ الشياطين سواء كانت رموزاً غروتسكيّة أو كوميديّة أو فاضحة، وكانت توضع بعيداً عن نظر الناس إمّا تحت مقاعد الكورس في الكنيسة أو عالياً فوق أبراجها[14].

قدح للشراب أو Kylix يونانيّ قديم من السيراميك،
مرسومة عليه عيون تحمي من العين الشرّيرة.
حوالي 400 – 451 ق. م

النواويس التذكاريّة Transi[I] (أو قبور الجثث) لم تصوّر الموتى بوضعيّات مزخرفة كما في الحياة، بل كجثث متفسّخة بهدف التذكير بالعواقب الروحيّة للغرور في الأرض[15]، لوحات ڤانيتاس Vanitas[II] التزيينيّة عرضت رؤوساً مُقسَّمَة كتذكير بالموت: أحد نصفي الوجه يمثّل الشبابَ المزخرف، والنصف الثاني تنخره الديدان واليرقات، كما وظّفت أشياء أخرى القباحةَ من خلال تصوير الضراوة أو الوحشيّة لإبعاد الغرباء والقوى الهمجيّة. المنحوتات القبيحة ظهرت على الحدود بين المعلوم والمجهول، وعكست المخاوف من الموت على وجه الحياة.

I- نواويس حجريّة منحوتة توضع في الكنائس تخليداً لذكرى شخص ما، ولا يُشترط أن يكون الشخص مدفوناً فيها أو حتّى في الكنيسة ذاتها. م

II- قد تكون لوحات أو أيقونات أو تماثيل... إلخ مصنوعة من مواد مختلفة. كانت شائعة في هولندا في القرنين 16 و17، وتصوّر رمزيّاً الحياةَ العابرة وعقم الملذّات وحتميّة الموت مستخدمة في الوقت ذاته رموزاً للغنى ورموزاً للموت والزوال. م



ڤانيتاس لرأس بالحجم الطبيعي أحد نصفيه يمثّل الملكة إليزابيث الأولى، والثاني جمجمة تغزوها الحشرات والزواحف. القرن 18، شمع.

المناظر القبيحة قد تظهر في الظروف الهشّة المتقلّبة المعرّضة للأذى عند مفترق طرق التطوّر. منذ العصور القديمة وحتّى القرن التاسع عشر افترضت فكرة «خيال الأمّ» أنّ رؤية الحامل لمناظر مخيفة قد تسبّب تشوّه شكل جنينها، لكن بعبور الحدود بطرق أقلّ إيذاءً يمكن للقباحة أن تحرّض التعاطف الروحانيّ، ففي لوحة دينيّة تعود للعصور الوسطى، رسمت راهبةٌ من دير القدّيس والبورغ حوالي عام 1500 قلب يسوع النابض النازف وبداخله صورة راهبة للدلالة على تماهيها مع الصلب، في محاكاة لنشيد الأناشيد 4:9 «قد سبيتِ قلبي يا أختي العروس، قد سبيتِ قلبي بإحدى عينيكِ»[16]. تجاوُزُ النظرِ للحدود الموصومة قد يقود

إلى عواقب وخيمة، ففي ولايات الجنوب الأمريكيّ الخاضعة لقوانين جيم كراو[1] كان فعل «التحديق الطائش» يعتبر جريمة حتّى في تاريخ متأخّر مثل 1951 عندما اعتُقِل فلّاح أسود هو مات إنغرام بجرم الاعتداء على امرأة بيضاء بالتحديق بها من مسافة عشرين متراً[17]. الرؤية خضعت دائماً للمراقبة بدءاً من المزارِع وحتّى السجون، خلال حرب العراق كان الحرّاس يقولون دائماً للمعتقَلين في سجن أبي غريب «لا تحدّق إليّ!». في عالم بصريّ باضّطراد يحاول أن يركّز على مفهوم معاصر للواقعيّة، التلاعب بالبصر يمكن أن يُبرّر المراقبَةَ التي كانت ستُعتَبر «قبيحة» في ظروف أخرى[18].

العديد من المواجهات الثقافيّة تعطي المصداقيّة لمقولة «صدِّقْ ما تراه»، وكوسيط، يقوم التصوير الفوتوغرافيّ بالإسهام في تلك الخرافة، رغم أنّ التلاعب الرقميّ قوّض ثقة الناس بالصور لكنّها ما تزال محاطة بهالة من الحقيقة. بقيامه بعكس المقولة في سلسلة «سترى ما تصدّقه»، تتبّع المخرج إيرول موريس صوراً من سجن أبي غريب معرّياً القراءة السطحيّة لوضعيات المساجين الساديّة. عن الصورة السيّئة الصيت «الرجل المقنّع» الذي يظهر واقفاً على صندوق، ذراعاه ممدودتان وموصولتان بالأسلاك، ملفوفاً ببطانيّة رماديّة ورأسه مغطّى بقلنسوة سوداء، يكتب موريس «إنّها تخلق أيقونتها الخاصّة وسرديّتها الخاصّة»[19]. القباحة تتشكّل عبر العلاقات، ووجهة النظر هذه تتبدّل بدورها من خلال العيون المختلفة: حسن فتاح، الصحفيّ الذي كتب مقالاً عن الرجل المقنّع في نيويورك تايمز قال «ما نعتبره نحن في العالم الغربيّ الصورةَ الأيقونة لأبي غريب هو الرجل فوق الصندوق، ولكن في العالم الإسلاميّ الأيقونة في الحقيقة (هي) التي تقف إلى جانب جثّته وتبتسم»[20]. (هي) تشير إلى المجنّدة الأمريكيّة سابرينا هارمان التي تظهر مبتسمة في صورة أخرى وهي ترفع إبهامها بإشارة الرضا فوق جثّة أحد السجناء. يحلّل موريس

1- قوانين فصل عنصريّ ظلّت مطبّقة حتى عام 1965. م

الصورة الثانية من خلال وضع الأدلّة في السياق: مراسلات وصور أخرى لهارمان، استشارات نفسيّة وشهادات عن «المعتقَلين الأشباح» و«المحقّقين الأشباح» الذين جعلوا قتل السجناء يبدو وكأنّه موت ناجم عن حالات طبيّة طارئة[21]. يرتّب موريس طبقات الأهوال المرعبة المقنّعة ويعقّد القراءة الاختزاليّة للصور بحدّ ذاتها، «يمكن لقناعاتنا أن تهزم الدليل الحسيّ بشكل تامّ» كما يستنتج ثمّ يتابع: «وهي لا تحدّد ما هو الصحيح وما هو الخطأ، ولا تحدّد الواقع الموضوعيّ لكنّها يمكن أن تحدّد ما الذي (نراه) »[22].

توماس إيكنز، بورتريه د. ساموبل غروس
(عيادة غروس) 1875، زيت على قماش

واحدة من الاستجابات البصريّة المتكرّرة للقباحة هي حجب المنظر، إمّا بالتراجع للوراء برعب أو إشاحة الوجه بقرف، أو تغطية وحتّى «اقتلاع» العين. هذه الإشارة تتكرّر عبر التاريخ: من أسطورة برسيوس القديمة الذي يحميه درعه من نظرة الميدوسا برأسها المكلّل

بالأفاعي، إلى أوديب الذي يقتلع عينيه كي لا يرى حقيقة سفاح القربى الذي ارتكبه، إلى الأم المفجوعة في لوحة توماس إيكنز (عيادة غروس) في القرن التاسع عشر والتي تشيح بوجهها بعيداً عن ابنها الممدّد على طاولة الجراحة. المنظر بحدّ ذاته يمكن أن يُحجَب أو يُغطّى ممّا يحمي المشاهد من رؤيته، في قصّة جنّة عدن التوراتيّة يقود طعم الخطيئة الأولى آدم وحوّاء إلى رؤية عريهما فيغطّيان جسديهما وهما يشعران بالخزي. تجنّبُ المناظر القبيحة تحوّل إلى مجاز يقوّي ما تصمه الثقافة بالعار أو تمنعه أو تعتبره دخيلاً، بعض الملامح القبيحة يمكن إخفاؤها أو تعديلها بشكل سطحيّ (كإخفاء ثؤلول قبيح)، بينما يمكن لغيرها أن تجعل المشاهِد يحدّق بها طالباً استجابة[23]. في مناظرة عام 2002 بين الفيلسوف بيتر سينغر وبين المحامية هارييت ماكبرايد جونسون حول ما إذا كان من المفروض قَتْلُها عندما وُلِدت لأنّها تعاني من داء عضليّ عصبيّ خَلقيّ، وصفت جونسون – باعتبارها محامية ومدافعة عن حقوق المعوّقين – منظرَها بـ «كومة عظام في كيس جلديّ متهدّل» وكتبتْ في نيويورك تايمز: لا يتعلّق الموضوع بأنّني قبيحة، بل بأنّ الناس لا يعرفون كيف ينظرون إليّ[24]. تعليق جونسون يطرح التساؤلات حول كيفيّة قراءة القصص الثقافيّة الأكبر التي تشكّل هذه المعرفة البصريّة بعيداً عن السطحيّة.

رغم أنّ ما يمثّل القباحة يبدو بريئاً، لكنّه قد يكتسب ثقلاً قاتلاً. عوضاً عن أن يشيح المشاهدون وجوههم دون القيام بأيّ رد فعل ربّما يسخرون من الأشياء القبيحة ويحاولون تدميرها، وذلك عندما يبدو لهم أنّ القباحة تنبع من تهديد ثقافيّ لا من تفضيل جماليّ. الحركة الإصلاحيّة البروتستانتيّة لم تستهدف المتديّنين فقط، بل طريقة تصوير القدّيسين كذلك. مؤخّراً في الدانمارك على خلفيّة التوتّرات الدينيّة المحتدّة فيها، قاد الجدل الذي اندلع حول كاريكاتير النبيّ محمّد إلى وصم البلاد بالعار واعتبارها نمطاً جديداً من «صوص البطّ القبيح»، وتصارعت الدانمارك

مع أسئلة الهويّة الوطنيّة في خضمّ أزمة سياستها الخارجيّة[25]. عندما تتصادم القيم الثقافيّة المختلفة قد تُستهدَف الأعمال الفنيّة مثل الكاريكاتير أو اللوحات بطرق تعيد إحياء توتّرات ثقافيّة أكبر: لوحة «العذراء مريم المقدّسة» للفنّان البريطانيّ النيجيريّ كريس أوفيلي التي عُرِضت عام 1999 في متحف بروكلين أثارت انتقادات عنيفة بسبب استخدام الفنّان لروث الفيلة وأجزاء مقصوصة من صور الأعضاء التناسليّة في المجلّات الإباحيّة. رودي جولياني عمدة نيويورك في ذلك الوقت وصف العمل بأنّه «شيء مقرف» وهدّد بإيقاف تمويل المتحف[26]. في تبريرهم لاستخدام تلك الموادّ، وصف نقّاد الفنّ الطبيعة المقدّسة للأفيال وروثها في أفريقيا، واعتبروا أنّ الأجزاء المقتطعة من المجلّات تحاكي المؤخّراتِ العارية في الفنّ الدينيّ التقليديّ. «لا أشعر بأنّه يجب عليّ الدفاع عن اللوحة» علّق الفنّان شخصيّاً، «الأشخاص الذين يهاجمونها يهاجمون تفسيرهم الخاصّ لها، لا تفسيري أنا»[27]. عمل أوفيلي يذكّرنا أنّ «القبيح» هنا هو منتَجٌ جانبيّ للثقافة الغربيّة، لوحة «العذراء مريم المقدّسة» تدفع بفئات مختلفة إلى فضاء مُبهَم (تتقاطع فيه الفئات: أبيض / أسود، غربيّ / أفريقيّ، متحضّر / بدائيّ، عبادة / تدنيس، جميل / قبيح، على سبيل المثال لا الحصر) وهذا الفضاء يكرّر البنى الغربيّة المألوفة للقبيح باعتباره استراتيجيّة تحقيريّة، ولكنّ تلك الاستراتيجيّة – ويا للمفارقة! – تُهين الثقافة التي اخترعتها.

ربّما تبدو المشاهِد القبيحة وكأنّها تميل نحو الصلات السلبيّة، لكنّ التبدّل الثقافيّ قد يزيح هذا المضمون. في المصادر الصينيّة التقليديّة، الشخصيّاتُ الهجينة والمتوحّشة تهدف إلى انتهاك الحدود الثقافيّة. الأعمال الفنيّة مثل أقنعة تاوتي taotie تصوّر «جغرافيا سحريّة» بين المعروف والمجهول وتقترح اتّصالاً محتملاً بين الأحياء والأموات، لكنّها في الوقت نفسه «تتحكّم بحزم بالحدود... الضروريّة من أجل استقرار كلّ من الثقافة والمعنى»[29]. قبل زمن طويل من ظهور لوحات

جاكسون بولوك بتقنيّة «التنقيط»، قام الرسّام الصينيّ شيتاو في حقبة شينغ بكسر القواعد المحافظة مستخدماً اللطخات وضربات الفرشاة في مشهد تجريديّ عُرِف بلوحة «عشرة آلاف لطخة حبر قبيحة» عام 1685. وفقاً لمؤرخ الفنّ جوناثان هاي، «لوحة شيتاو أحاديّة اللون، المنفّذة بضربات الفرشاة الرطبة، تعطي انطباعاً بإرث من سلالة مينغ[I] يتمثّل بالوحشيّة المرتجلة... أو بتخيُّلٍ لمشهد»[30].

تفصيل من لوحة عشرة آلاف لطخة حبر قبيحة، لفافة، حبر على ورق 1685

نقوش اللوحة تتحدّى كبار معلّمي الرسم الصينيّ التقليديّ ونظريّاتهم، وتقودنا كذلك إلى اعتبارات ميتافيزيقيّة للقباحة:

عشرة آلاف لطخة حبر قبيحة كي تخيف مِي المجنون حتّى الموت!
(مِي فو 1052–1107)

بعض الآثار الناعمة كالألياف كي تجعل باي يوان يتشقلب من الضحك
(دونغ يوان توفّي 962م)

من بعيد، المنظور فاشلٌ، يفتقد للمسارات المتعرّجة في اللوحة
عن قرب، التفاصيل كلّها مشوّشة، بالكاد يتبيّن بعض الأكواخ البسيطة

I- سلالة مينغ كانت السلالة الحاكمة في الصين قبل سلالة شينغ، وبعد صراع بينهما امتدّ ما بين 1618–1683 كانت الغلبة لسلالة شينغ. م

تعزل كليّاً «عين العقل» عن الأساليب التقليديّة
كما العابر الذي يركب الريح كي يحرّر روحه من قيود الجسد![31]

كما في «عشرة آلاف لطخة حبر قبيحة»، الاستحواذ على القباحة يمكن أن يخلخل التوقّعات البصريّة. قبل قرون من شيتاو، نصوص الفلسفة الداويّة التي تُنسَب كلّها إلى تشوانغ تسو (أو جوانغ زي)، تقوم بتوظيف الشخصيّات القبيحة تحديداً كي تلفت الانتباه إلى الأنماط الثقافيّة وتُشوِّش القيمَ الرمزيّة التي يتوقّعها الناس. هذه الفلسفة التي يُعتقَد أنّها تعود للفترة ما بين 350 –300 قبل الميلاد تحتوي في فصولها الداخليّة على شخصيّات أشبه بالوحوش مثل المرأة المقوّسة الظهر، والسيد الأعرج الأحدب العديم الشفتين[32]. رغم أنّها تظهر كأنماط بسيطة، لكنّ تنويعات القباحة تلك لا تقوم بعكس التوقّعات فحسب، بل تشوِّش المعايير الثقافيّة والجماليّة. كما يشرح الأكاديميّ روبرت أليسون، في فلسفة تشوانغ تسو يُصنَّف «القبيحون» بين الشخصيّات الشبيهة بالوحوش المأخوذة عن «أناس متواجدين في حياتنا اليوميّة: الأحدب، المشلول، الرجل الأعمى، والتشوّهات والأشكال الأخرى الشاذّة... عن الشكل الطبيعيّ» والتي تدور حولها الحكايات، كي يشعر القرّاء بشعورها وبالتالي سيكبحون أحكامهم التقليديّة تجاهها، وكي «نتغلّب على اشمئزازنا من الشاذّين والمنبوذين، ونصبح منفتحين على ما يقولونه»[33]. رغم أنّ هذه الشخصيّات المشوّهة تنقل على نحو إشكاليّ قيمة رمزيّة، حيث تقوم إعاقاتها بوظيفة «وسيط تعليميّ»، لكنّ تشوانغ تسو يعمل من خلال المفارقات بتوظيف الأنماط التي يسيء المجتمع معاملتها بهدف إثارة الاضطراب في صفاتها الاختزاليّة. يشهد العدد المتزايد لشروحات فلسفة تشوانغ تسو عبر القرون على شعبيّتها في الصين وخارجها، متحدّية القرّاء كي يعيدوا التفكير بالقباحة في عالم فلسفيّ وماديّ أرحب.

البصر محدود، وهناك أيضاً خطر التبسيط المفرط للخطاب «الأعمى»[34]. على حدّ قول أوسكار وايلد «لا يوجد شيء جميل للغاية بحيث لا يبدو قبيحاً في ظروف معيّنة»[35]. شخصيّات وايلد مثل دوريان غراي تجسّد تلك الازدواجيّة، حيث يبدو دوريان شابّاً للأبد لكنّ انعكاساته في المرآة تظهر عليلة بسبب انحلاله الأخلاقيّ. العكس قد يكون صحيحاً، والشيء ذاته قد يبدو مختلفاً من منظور آخر، الفيلسوف لودڤيغ ڤِتغنشتاين وصف شكل «الأرنب – البطّة»[I] المبهم الذي يمكن أن يُرى (أي يُفَسّر) كنوعين مختلفين تماماً وليس كاتّحاد هجين[36].

جرّة كاراتسو منتفخة طلاؤها أبيض متقشّر، من كاراتسو مقاطعة هايسن اليابان، حقبة إيدو القرن السابع عشر

كما المنظور البصريّ، المنظور الثقافيّ يؤثّر أيضاً على التفسير. مبدأ وابي – سابي الياباني الذي ينبثق من مصطلحات تعني «الفقر» و«الوحدة» مترافقة مع خصائص قد تبدو قبيحة للعين الغربيّة التقليديّة (عدم التناظر، عدم الكمال، الكسور، عدم الديمومة) لكنّها تنقل مضامين جميلة

I- شكل من أشكال الخداع البصريّ يمثّل رأس أرنب أو رأس بطّة في آنٍ واحد وفقاً لما يراه كلّ شخص، استعمله الفيلسوف المذكور في كتابه «تحقيقات فلسفيّة» كوسيلة شرح. م

في الثقافة اليابانيّة[37]. مبادئ وابي- سابي تتضمّن: الذابل، المتهرّئ، الملطّخ، المغطّى بالندوب، الحميم، الخشن، الدنيويّ، الزائل، المؤقّت، العابر، وكلّها يجسّدها «كوب فخاريّ مكسور مقابل مزهريّة منغ، وغصن مغطّى بأوراق الخريف مقابل باقة زهور، وامرأة عجوز منحنية تغطّيها التجاعيد مقابل شابّة جميلة»[38]. تتشابك الخطوط الجماليّة والثقافيّة عندما تمزج الهجرةُ الفعليّة الأولوياتِ الثقافيّة وتتحدّى القيم الموروثة وتفتح احتمالات جديدة لكلّ من فلسفة الجمال والثقافة.

في عام 1680 قام أثاناسيوس كيرتشر الجزويتيّ الواسع الثقافة بابتكار آلة عرض يمكنها أن «تعرض ألف طريقة لتشويه الرجل بحيث لن يكون هناك وحش قبيح واحد لن تجده في داخلك»[39]. يتداخل التأثير الثقافيّ مع الإدراك البصريّ بالطريقة نفسها التي تشوّه بها آلة العرض تلك الرؤية: في القرن التاسع عشر هرب الوحش الخياليّ ڤكتور فرانكشتاين من مختبر صانعه إلى العالَم، والتقى رجلاً عجوزاً أعمى هو دي لاسي يستجيب له بناء على صوته فقط ويعامله بلطف، فقابله الوحش باللطف أيضاً. على أيّ حال، عندما التقت عائلة دي لاسي بالوحش لم يرَ فيه أفرادها أكثر من ظاهره. كلّ من المُشاهِد والمُشاهَد هنا أصبحا واعيين لسياقهما الثقافيّ الأوسع وللأنماط السلوكيّة المتوقّعة منهما، حيث تسبّب الأفعال الاجتماعيّة القبيحة ردودَ أفعال قبيحة. مجازا «الرجل الأعمى» و«الوحش» هما اختزاليّان لكنّهما يبتدئان القراءة الثقافيّة للقباحة.

يبقى السؤال: لو استمعت العائلة إلى ما يقوله الوحش عوضاً عن رؤية ظاهره «القبيح» غير المألوف، هل كانت ستعامله بطريقة مختلفة؟ وهل كانت رواية ماري شيلي ستصل إلى خاتمة مختلفة؟

الصوت القبيح: هل تسمع ما أسمعه؟

من بين الشهوات التي تصوّرها لوحة هيرنيموس بوش الثلاثيّة الأجزاء «حديقةُ الملذّات الأرضيّة» حوالي 1504م، هناك «فرقة موسيقا الجحيم»

التي تعزف موسيقا من العصور الوسطى دُوِّنَتْ نوتاتها على مؤخّرة إنسان. في ذلك «الجحيم الموسيقيّ» تحيط الآلات الموسيقيّة الشيطانيّة بطير متوحّش وبأذنين عملاقتين تمسكان سكّيناً، كما تخرج الأصوات من فوهات الجسد البشريّ. اللوحة تثير طيفاً بذيئاً وعاصياً من الأصوات القبيحة التي لا معنى لها ولا تمثّل كلاماً، الإحساسات السمعيّة تندمج على خلفيّة التاريخ الذي عزّز التواصل البصريّ بعد اختراع غوتنبرغ لآلة الطباعة[40]. مشهد بوش الأرضيّ يظهر كمشهد صوتيّ رمزيّ صاخب بقدر ما هو صامت، ويوحي برسالة سحريّة عن طبيعة البشر الميّالة لارتكاب المعاصي، والمترافقة مع الأصوات المسموعة وغير المسموعة.

حديقة الملذّات الأرضيّة، هيرونيموس بوش

اللوحة اليمنى المعروفة باسم «الجحيم الموسيقيّ»، حوالي 1504

لطالما كان الجسد البشريّ آلة تصدر الأصوات، سواء كانت قبيحة أم لا: الضراط، والتجشّؤ، والمضغ، والصراخ، والشتائم. حسب مبدأ موسيقا الأجسام الكرويّة[I] القديم، يمكن للأجساد البشريّة وللكون أن تدوزن بعضها بعضاً، وبالتالي قد يتسبّب النشاز والتشويش بنتائج كارثيّة. وصف أرسطو المقاماتِ الموسيقيّة كوسيلة لتلطيف الطباع، وكيف يؤثّر كلّ مقام على المستمع بشكل مختلف: المقام الميكسوليديّ يجعل السامع يشعر «بالحزن والأسى»، أمّا المقام الدوريانيّ فيسبّب «مزاجاً معتدلاً مستقرّاً»[41]. المقامات والإيقاعات الموسيقيّة المختلفة تدوزن المستمعَ أو تخرجه من حالة التناغم لذلك «يقول بعض الفلاسفة إنّ الروح هي التناغم، بينما يقول آخرون إنّ الروح تحتوي على تناغم»[42].

الأغاني الأسطوريّة اكتسبت مضامين مختلفة عبر العصور، تنويعات حكاية أورفيوس تطرح الأسئلة حول طبيعة أغنيته وكذلك طبيعة مستمعيه. واحدة منها تقترح أنّ افتراق أورفيوس المحتوم عن يوريديس جعله يبغض النساء ويفضّل الصبيان، أي إنّها تقترح ممارسة جنسيّة بين رجل بالغ وصبيان صغار[43]. هوجمت الأصوات القبيحة باعتبارها منحطّة بطرق أخرى: وصل الحال بالمؤلّفين الموسيقيّين في العصور الوسطى إلى حدّ أنّهم منعوا إدخال التريتون Tritone (المسافة الرابعة الزائدة) في الموسيقا معتقدين أنّه يمثّل موسيقا الشيطان Diabolus in musica[44]، لكنّ التريتون ظلّ مستخدماً بهدف التحريض السمعيّ نظراً لحدّته، كما في موسيقا الروك الهذيانيّة مثل أغنية Purple Haze لجيمي هندريكس 1967، أو موسيقا الهيڤي ميتال «الشيطانيّة الصريحة» كما في ألبوم سلاير وعنوانه Diabolus in musica عام 1998[45]. الأصوات الأخرى قد تكون قبيحة كما لو أنّها تصدر عن طاقم متنافر من مولّدات الضجّة، في نيوفاونلاند

I- مبدأ فلسفيّ قديم يعتبر الحركة النسبيّة للأجرام السماويّة نوعاً من الموسيقا، لكنّها ليست موسيقا مسموعة وإنّما نوع من الهارموني أو مبدأ رياضيّ وفلسفيّ. ظلّت هذه الفكرة موجودة حتّى عصر النهضة. م

توجد آلة موسيقيّة إيقاعيّة تقليديّة تدعى بالعصا القبيحة، وهي عبارة عن مجموعة من أدوات المطبخ، علب الصفيح، وأغطية الزجاجات مربوطة إلى عصا مكنسة ويُعزَف عليها بمضرب طبل[46].

كوسيط للسمع، اعتُبِرَت الأذن «موقعاً للقباحة وعدم الكمال»[47] يتراوح ما بين «أداة للعقاب» و«دليل على التشويه بالبتر وكره الذات»[47]. لا تنفرد الأذن بتسجيل الأصوات القبيحة، فنّان الأداء Stelarc قام بزراعة أذن في ذراعه واستخدم تقنيّة البلوتوث لنقل الأصوات التي تسمعها تلك الأذن الموجودة في غير مكانها، بعض المستمعين نعتوا ما فعله بالقبيح، أو على الأقلّ «مادّة خارج مكانها» أو غير متوقّعة مثل النوتات المدوّنة على مؤخّرة إنسان.

بعيداً عن «المؤخّرة الموسيقيّة من الجحيم» لبوش وعن النغمات الشيطانيّة الممنوعة، اعتُبِرت بعض النوتات الموسيقيّة في القرون الوسطى قبيحة بمعنى «غروتسكيّة» أو «مبتورة» محاكية المقاربات الجراحيّة في ذلك العصر[48]، ودُوِّنت بشكل نغمات موسيقيّة متوحّشة تشبه أجساماً مشعَّرة أو مقطَّعة لها رؤوس وذيول تزحف على طول السلّم الموسيقيّ[49]. بعيداً عن الترابط بين التوحّش والأشلاء، ترابطت كذلك صفتا السخافة والهمجيّة مع الأصوات القبيحة: أناشيد الساحرات ورقصاتهنّ الفاسقة انبعثت من جديد كموتيفات، وفي عام 1583 منع ملك إسبانيا فيليب الثاني رقصة السربند Sarbande بعد أن أُدينَتْ باعتبارها «قبيحة للغاية بحركاتها التي تحرّض مشاعر سيّئة حتّى في نفوس أشدّ الأشخاص احتشاماً»[50]. في القرن الثامن عشر غنّت نوادي القباحة الأغنيات كجزء من طقوس المرح «القبيح» التي تقوم بها، والقبيح قد يشير إلى الجوقات المخمورة التي تغنّي أو إلى مضمون الكلمات الهجائيّ[51]. في عام 1883 عندما قُدِّمَت السمفونيّة الأولى لبرامز في بوسطن، تذمّر ناقد مرموق من أنّها «مليئة بالتنافر المزعج والمقلق»[52]. الأصوات القبيحة ربّما تؤذي الأذن لكنّها تؤثّر على الجسم كلّه.

في القرن العشرين، اختلطت صفات الأصوات القبيحة في كومة طمست الحدود بين النشاز والخشونة، وبين الفظاظة والوحشيّة، من ضمن ما يترافق من صفات غيرها مع «القبيح». مستحوذاً على القباحة لتصبح ملمحاً أساسيّاً في فلسفة الجمال التي اعتنقتها الحركة المستقبليّة[I] في بدايات القرن العشرين، تمنّى الشاعر الإيطاليّ إف. تي. مارينتي أن «يستخدم بطريقة قبيحة كلّ الأصوات الهمجيّة وكلّ الصرخات المعبّرة عن الحياة العنيفة، كي يغتال الوقار حيثما وجد». مدحت بيانات أخرى «فنّ الخشونة والنشاز والفظاظة البدائيّة الصافية»[53].

عندما تفحّص المؤلّف الموسيقي إريك ساتي نغمة سي بيمول بجهاز الفونوسكوب[II] تهكّم على التسجيل المرئيّ قائلًا: «لم أرَ في حياتي أبغض من هذا»[54]. قبل عزف سمفونيّة الحجرة لآرنولد شونبرغ في فيلادلفيا عام 1915، كتب المايسترو ليوبولد ستوكوڤسكي للجمهور قائلاً: «الموسيقا قبيحة جدّاً ومن الواضح أنّها لا تحمل أحاسيس عفويّة، لذلك أجد نفسي مجبراً أن أشرح للجمهور بصراحة لماذا سأقدّمها»[55]. في عام 1927، هاجم النقّاد المؤلّفَ الموسيقيّ النرويجيّ آرڤد كليڤن بسبب سمفونيّة Sinfonia Libera ووصفوها بأنّها «وحشيّة» و«جمعٌ عشوائيّ لنغمات متنافرة قبيحة إلى درجة غير عاديّة»[56]. سواء صدرت من فم النقّاد أو المؤلّفين، «قبيحة» هي إهانة تكرّرت في سياق المناظرات حول القيمة الأخلاقيّة والموسيقيّة.

أحياناً، اكتسبت فلسفة الجمال أبعاداً سياسيّة مرعبة. في حقبة الثلاثينيّات من القرن العشرين، لاحق النازيّون «التأثيرات المنحطّة» لا في الفنون البصريّة فحسب، بل كذلك في الموسيقا أو Entartete Musik

---

I- Futurism حركة فنيّة أُسّست في إيطاليا في بداية القرن العشرين على يد الشاعر فيليبو توماسو مارينتي. اعتبرت هذه الحركة ما تنتجه فنّاً للمستقبل ورفضت كلّ الفنون السابقة واعتبرتها فنوناً فاشلة ومزيفة، داعية إلى محوها وبناء فن جديد لا يشبه ما سبقه.م

II- Phonoscope جهاز يسجّل الاهتزازات الصوتية بشكل مخطّط مرئيّ. م

(الموسيقا المنحطّة). مضامين القباحة اندمجت مع الصور النمطيّة للجماعات الثقافيّة، ففي بوستر لمعرض Entartete Musik عام 1938 ظهر رجل أسود يشبه القرد، يعلّق نجمة داود على صدره ويعزف الساكسفون[57]. موسيقا الجاز تداخلت منذ أن ظهرت مع الصور النمطيّة العرقيّة ومع الجدل الأخلاقيّ، فمُدِحَتْ وأُدينَت في الوقت ذاته. الصحيفة الأسبوعيّة ديربورن إندِبندنت Dearborn Independent التي يملكها هنري فورد تذمّرت من أنّ الأغاني الشعبيّة «النظيفة» تُستَبدَل بـ «لغة القرود، وصرخات الأدغـال، وصريرٍ وأنّـاتٍ وشهقاتٍ توحي بممارسة الحبّ في كهف» وانتقدت «حماس اليهود المنظّم للتحالف مع الزنوج كي يموّهوا القذارة الأخلاقيّة»[58]. فرانك دامروش من معهد الفنون الموسيقيّة استنكر «الإساءة للموسيقا الجميلة» أمّا نيكولاي سوكولوف قائد أوركسترا كليڤلاند فقد منع العازفين من عزف تلك «الأصوات القبيحة»، بينما ربط نقّاد آخرون الجازَ مع التأثيرات الجنسيّة المُفسِدة لـ «مواخير الزنوج في الجنوب»[59].

هانز سيڤروس زيغلر، Entartete Musik

1937، غلاف دليل المعرض

بالكاد يمكن اعتبارها بريئة، الموسيقا «القبيحة» هدّدت بتخريب أجيال بأكملها. على خلفيّة ملاحقة الشيوعيّين التي قامت بها الماكارثيّة في أمريكا في حقبة 1950، أصبح الروك آند رول هو العدوّ المستهدف عندما اعتنقته ثقافة الشباب. المغنّي فرانك سيناترا – الذي كان يوماً ما أيقونة للمراهقين – تهكّم على الموسيقا الجديدة باعتبارها «نمط التعبير الأشدّ همجيّة وقباحة وانحطاطاً وخبثاً... إنّها تشجّع على ردود أفعال سلبيّة للغاية ومخرّبة من قبل الشباب، ورائحتها مزيّفة وخاطئة»[60]. مزج سيناترا بين صفات القباحة (همجيّة، منحطّة، سلبيّة، خبيثة، مخرّبة) مع كلّ من الصوت والرائحة يقترح أذيّة حسيّة، حيث تقوم القباحة بجرّ قوى اجتماعيّة أكبر نحو جاذبيّتها الجماليّة السوقيّة. كما بقيّة الأنماط الموسيقيّة الناشئة، كلّ من الجاز والروك آند رول بدا قبيحاً بالنسبة للأذن المحافظة، لكنّهما أسهما بثورة ثقافيّة أكبر على مستوى الاستماع.

قد تكونِ القباحة طعنة نقديّة لكنّها أيضاً نداء للاحتشاد، بعض العازفين والمؤلّفين الموسيقيّين أدخلوا مفهوم التنافر قصداً في نسيجهم الصوتيّ. عندما بدأت فرقة الروك بانك الأمريكيّة بيكيني كِلْ Bikini Kill تقديمَ عروضها في حقبة 1990، علّقت مجلّة رولنغ ستون: «كمعظم الفرق الصاخبة التي ظهرت مؤخّراً، هذه الفرقة أفضل باللحن منها في القباحة لكنّها تنحاز عادة للقباحة»[61]. مزيج التذمّر والإطراء يحول بين القباحة وبين التحوّل التامّ إلى سلبيّة أو مهملة، في عام 2009 وصف أحد النقّاد في مراجعته لعرض قدّم موسيقا دمتري شوستاكوڤيتش:

«موسيقا قبيحة عن قصد – ودعونا لا نخاطر هنا بإطلاق تعريف من أيّ نوع لأنّ الأحكام الجماليّة تحمل معها حمولة ثقافيّة كبيرة – تطرح تحدّيات صوتيّة معيّنة على المستمعين... تجارب نحسّ بها عوضاً عن أن نسمعها. موسيقا شوستاكوڤيتش هي موسيقا قبيحة تُعزَف بطريقة جميلة... القبيح قد يكون مذهلاً للغاية»[62].

باختصار، عندما تواجه المستمع صفات صوتيّة لا تتلاءم مع الفئات

الجماليّة الموجودة ولا مع التقاليد، قد يُلخّص «القبيحُ» طبيعة تلك التجربة المحيّرة والتي لا يمكن رفضها. حاول المؤلّف الموسيقيّ جون زورْن أن يشرح توظيفه الخاصّ للقباحة في موسيقاه بقوله: «لا أعتقد أنّها قبيحة، أنا أجدها جميلة. إنّها مثل لقب ثيلونيوس مونك[I] (الجميل القبيح)، اعتاد الناس على اعتبار عزفه قبيحاً لكنّه يُعتَبر الآن كلاسيكيّاً». [63] إن كانت الأعمال «الجميلة القبيحة» ستصمد أمام اختبار الزمن أم لا هو سؤال متروك للمستقبل، لكنّ الاحتمال يدفع القباحة إلى نطاق إيجابيّ غالباً.

كتب المؤلّف الموسيقيّ البريطانيّ تشارلز هوبرت إتش باري مقالاً رؤيويّاً حول «معنى القباحة» في الموسيقا في تاريخ مبكّر جدّاً هو 1911. ناقش باري المفارقة في الموسيقا الجديدة حيث «يُحرَز أيّ تقدّم في الفنّ عبر قبول شيء ما سبقت إدانته على أنّه قبيح من قبل سلطات فنّيّة مُعترَف بها»[64]، واستشهد بأمثلة من التاريخ: المسافات غير المستحبّة سابقاً مثل المسافة الثالثة الكبيرة والمسافة السادسة الكبيرة[II]، التنافرات «القبيحة الخبيثة» الأخرى، المسافة الرابعة الزائدة «وهي مكروهة لدرجة اعتبارها مترافقة مع الشيطان عموماً»، وتتالي أكثر من مسافة خامسة وهو أمر «قبيح لدرجة أنّ أيّ مؤلّف موسيقيّ يحترم نفسه سيشعر بالعار والعذاب إن استخدمه سهواً». مفنّداً تلك الإساءات المبدئيّة، وصف باري كيف أنّ النقد السطحيّ «للقبيح» يتلاشى مع مرور الوقت إن احتوى العمل على «ملامح الابتكار الأصيل والفكرة الأصيلة»، وكيف تقود هذه الخاصيّة المستمعَ نحو شيء ما كان مجهولاً بالنسبة له سابقاً لكنّه يعزّز الآن مدى إدراكه الفنّيّ ويضيف إلى متعة الوجود[65]. بربط الاعتبارات الثقافيّة مع تلك الجماليّة، ساوى باركر بين القباحة وبين كسر القواعد التقليديّة،

I- Thelonious Monk 1917-1982 عازف بيانو جاز ومؤلّف موسيقيّ أمريكيّ، اعتمد أسلوبه الفريد على الارتجال، وقدّم إسهامات هامّة لموسيقا الجاز. م

II- المسافة الموسيقيّة هي البعد الفاصل بين نغمة، وأخرى، أو بين بُعد وبُعد آخر. م

وبدون ذلك «لن يحصل أيّ تقدّم سواء في المناحي الاجتماعيّة أو الفنّيّة، وسنُدفَن عميقاً تحت أكوام عملاقة من القناعات الميّتة»[66].

يمكن أن يسقط الكثير من الأعمال تحت الكومة القبيحة وتُدفَن في الطين، لكنّ تنظيرات باري تميّز بين القناعات القبيحة وبين المناحي التي نلقّبها بالقبيحة عندما «لا نفهمها»[67]، وتكرّرت أصداء فرضيّته حول التقدّم الفنّيّ عبر التاريخ وعبر النواحي الحسيّة للقباحة. كتب كليمنت غرينبرغ مراجعة إيجابيّة عن معرض أقيم عام 1945 قائلاً إنّ جاكسون بولوك(I) «لا يخشى أن يبدو قبيحاً، فكلّ الأعمال الفنّيّة الأصيلة عن جدارة تبدو قبيحة في البداية»[68]. قبله، اقترح الناقد البريطانيّ روجر فراي أنّ القباحة قد تبقى خصلة فنّيّة إيجابيّة متحدّياً «النقّاد الأكبر سنّاً» الذين يعتنقون تعريفاً ضيّقاً إغريقيّاً - رومانيّاً للجمال المجازيّ، «ويفشلون بملاحظة كيف تلعب القباحة دوراً هامّاً في الفنّ... حتّى ولو وصلت إلى حدود الغروتسكيّ وما هو أبعد منه»(II)[69]. فيما يتعلّق بالموسيقا القبيحة، قام باري بشكل مشابه بتضخيم التفاعل بين القباحة والابتكار، وميّز بين ما يمكن أن ندعوها قباحات كبرى وقباحات صغرى، مقترحاً أنّ بعض النواحي «القبيحة» يكتسب التقدير مع مرور الوقت بينما يبقى بعض من صفاتها الأخرى كما هو لأنّها مُهمَلة وملتزمة. نظريّته تربط بين الممارسات الفنّيّة وتلك الثقافيّة، بل إنّها تربط «القباحة» مع «القذارة» و«المادّة خارج مكانها» وذلك قبل وقت طويل من استخدام هذا الترابط

I- Paul Jackson Pollock 1912-1956 رسام أمريكيّ وأحد رواد حركة التعبيريّة التجريديّة. اشتهر بأسلوبه في رسم اللوحات بواسطة تنقيط الأصباغ على لوحات كبيرة. م

II- الاقتباس كاملًا هو: «ويفشلون بملاحظة كيف تلعب القباحة دوراً هامّاً في الفنّ، وكم من فنّان عظيم وكم من حقب ومدارس فنّيّة عظيمة بأكملها كانت مجرّدة تماماً من أيّ رغبة بذلك الجمال الطبيعيّ والنمطيّ، وكيف كرّست نفسها كليّاً لتنمية هذه الخاصيّة (القباحة) حتّى ولو وصلت إلى حدود الغروتسكيّ وما هو أبعد منه». من كتاب A Roger Fry Reader، الصفحة 65. م

من قبل ماري دوغلاس ومارك كوزينز في مجالي الأنثروبولوجيا وهندسة العمارة على التوالي. ما يبقى قبيحاً «مع مرور الوقت» كما يكتب باري، «يترك القذارة خلفه على نحو ما، وهو أمر قبيح» و«القباحات التي تبدو مسيئة هي كذلك لأنّها زائفة النيّة وهدفها ليس فنّيّاً أصيلاً. إنّها مادّة في المكان الخطأ لأنّ علاقتها بسياقها لا تضيف شيئاً إلى أهمّيّتها»[70]. تركيز باري الرؤيويّ على القباحة، والقذارة، و«المادّة خارج مكانها» من خلال الموسيقا، ضخّم التفاعلات ما بين التخصّصات الفنّيّة والتفاعلات المتعدّدة الحواس، والتي ستقوم بإحياء الحركة الحداثيّة وما بعد الحداثيّة وتعيد مزج الأولويّات الثقافيّة والجماليّة كي «تجعلها جديدة» على حدّ قول الشاعر عزرا باوند. كما تتحرّر الكلمات من تركيب الجمل، كذلك قصفت الابتكارات الموسيقيّة التناغمَ التقليديّ.

رغمّ تغيّر كلّ من المشاهِد الصوتيّة وإدراك المستمعين بتغيّر الزمان والمكان، لكنّ بعض الأصوات البغيضة ظلّت «قبيحة». الاختلاط السمعيّ للأصوات قد يُعتبَر «ضجيجاً» وهو تعبير يُستعمَل دائماً لوصف الأصوات القبيحة خاصّة إن تعالى الضجيج على الحدود بين الفضاءين العامّ والخاصّ. الرومان القدماء اعتقدوا أنّ رنين الأجراس يطرد الأرواح الشرّيرة، وعلّقوا أجراساً صغيرة في أعناق المواليد الجدد والحيوانات الداجنة[71]. المؤلّفون الموسيقيّون أمثال لوجي روسلو، وإدغار ڤاريس، وجون كايج وظّفوا الضجيج كعنصر في التأليف الموسيقيّ من خلال مقاربات مثل موسيقا الضجّة، والصوت المُنَظَّم، وموسيقا الصُّدفة، لكنّ وقع الضجّة غير المخطّط لها على أذنَي المستمع قد يمثّل تهديداً أو يُعتبر غير مرغوب به[72]. انتقد كتيّب يعود لعام 1930 عنوانه: «بريطانيا، القباحة والضجّة» التجارةَ التي «تحوّل ريف بريطانيا إلى قباحة» متسائلاً «هل أصبحنا فجأة حسّاسين للقباحة؟»[73]، وساوى مؤلّفوه بين القباحة وبين «التخريب، الإزعاج، التلوّث، تشتيت الانتباه، والمشاعر الحائرة»، بل واعتبروها أزمة «صحّة وطنيّة» من بين الشرور الأخرى التي تسبّبها

الضجّة الناجمة عن «الدرّاجات الناريّة، السيّارات، الشاحنات، القوارب ذات المحرّك، الطائرات، المثقب الكهربائيّ، مكبّرات الصوت»[74]. كما أدان جورج فيرغوسون «الهندسة المعماريّة القبيحة» باعتبارها «إهانة للحواس» عام 2005، أنواع الضجيج تلك اعتُبِرَت في عام 1930 إساءةً للجمال. المشهد التجاريّ المتنامي يهدّد «بتلويث» الشعب، بل ويهدّد «المواطَنَة الجيّدة»[75]. المقارنات الجماليّة تخطّت الحدود الحسيّة والاجتماعيّة، فقد قيل عن المخرّبين إنّهم «يفتقرون للإحساس مثل الأعمى والأصمّ»[76]، وكما في الحالات الأخرى التي أثارت القباحة فيها اتّهامات ثقافيّة، تعالت هنا الشكوك التي تستهدف الشعوب والسلوكيّات وحوّلت المسائل السمعيّة إلى جدل أخلاقيّ.

تلك النقاشات تطرح أسئلة وثيقة الصلة: ما هو الفرق بين الإحساسات القبيحة التي نمرّ بها على الصعيدين العامّ والشخصيّ؟ أو بالتحديد سمعيّاً، عند أيّ نقطة تنقلب الأصوات علنيّاً إلى قبيحة؟ يمكن للمرء أن يسدّ أذنيه، لكن ماذا يحدث عندما تنتهك الأصوات القبيحة ذلك الحاجز وتنتقل من الإزعاج إلى التسبّب بأذى فيزيولوجيّ أو نفسيّ دائم؟ اتّهمت بعضُ جماعات المراصد البيئيّة السونارَ العسكريّ بأنّه «قبيح» نظراً لأنّ موجاته تفجّر طبلة أذن الحيتان وتجعلها تنحرف عن مسارها، بل وقد تفجّر أدمغتها[77]. كلّ كائن حيّ يملك أنماطاً مختلفة من الذاكرة الحسيّة القصيرة الأمد، إذن، ما هي النقطة الحرجة التي يتمّ عندها تذكّرُ الأصوات بشكل جماعيّ على أنّها «قبيحة»؟ هل تنشأ القباحة عن تواتر الاهتزاز أم حجم الصوت أم النشاز أم الحدّة أم الأذيّة؟ ما هو تحديداً الشيء الذي يدفع الصوت إلى أقصى القباحة؟

التعبير الشفهيّ عن القباحة قد يبدو قبيحاً بحدّ ذاتـه. الصوت البشريّ يحمل علامات شخصيّة تترافق مع الطبقة الاجتماعيّة، والعِرق، والجغرافيا، والمحدّدات الثقافيّة الأخرى. في الفيلم الموسيقيّ سيّدتي

الجميلة My Fair Lady[I] يصف البروفيسور هنري هيغينز لهجة إلزا دوليتل «بالمقرفة» وتتطوّر الأحداث بينما تحاول إلزا التخلّص من كلّ الآثار المنطوقة لأصلها الفقير[78]. خلف فرضيّة بجماليون تلك تكمن ممارسة التنميط اللغويّ، وقد وصف عالم اللسانيّات جون بو كيف تتمّ هذه الممارسة «القبيحة»: مثلاً عندما يتّصل شخص يتكلّم بلكنة خاصّة لاستئجار مسكن سيبلغه المالك أنّ العقار لم يعد شاغراً، أمّا عندما يتّصل شخص يستخدم أسلوب الحديث السائد فسيكون الجواب أنّ المكان متاح. بو، وهو من أصول أفريقيّة – أمريكيّة، يميّز بين «التنميط اللغويّ» أي استخدام الأدلّة السمعيّة مثل اللهجة وأساليب الكلام كي تحدّد انتماءً ثقافيّاً معيّناً، وبين التنميط العنصريّ الذي يوظّف الأدلّة البصريّة لاستكشاف خلفيّة الشخص العِرقيّة[79].

الأنماط الأخرى من التعبير المنطوق قد تُعتَبر قبيحة أيضاً، «القبيح» هو تعبير يستخدم لوصف التواصل الكتابيّ بدءاً من المصطلحات الأكاديميّة وحتّى الرقابة، كما سأناقش لاحقاً في الخاتمة عن الكتابات القبيحة[80]. في أساسيّات السمع يبدو مهمّاً أن نتذكّر أنّ الأصوات قابلة للتسجيل والإعادة، وهي متاحة كي نسمعها مراراً وتكراراً ونصغي إلى الكيفيّة التي تتآلف بها آذاننا مع أنماط الكلام، وكذلك كي نميّز كيف تؤثّر الثقافة بالأصوات وتتواسطها.

هناك حاسّة أخرى زائلة وأكثر مراوغة هي حاسّة الشمّ، من المستحيل نظريّاً أن ندرّبها، وهي تحرّض إحساساً أشدّ غموضاً بالثقافة.

الروائح القبيحة: أنفٌ يشمّ المشاكل؟

قصر ڤيرساي في فرنسا هو مرادف للأبّهة الغابرة، لكنّ نظافته الحاليّة قد تسبّب الصدمة لسكّانه القدامى. حسب سجلّ يعود لعام 1764، كانت

I- فيلم مقتبس عن مسرحيّة بجماليون للكاتب جورج برنارد شو بطولة أودري هيبورن وريكس هاريسون. حاز على جائزة الأوسكار لأفضل فيلم عام 1964. م

قطعان المواشي تتبرّز في القاعة الكبرى وتنشر فضلاتها في كلّ مكان وصولاً إلى أجنحة الملك. «الروائح الكريهة في الحدائق، بل وحتّى داخل القصر، تصيب المرء بالغثيان» كما وصفها كاتب من تلك الحقبة هو تورمو دو لا موراندييز:

الممرّات المتداخلة، الباحات، المباني في الأجنحة، الردهات... كلّها مليئة بالبول والبراز، وهناك جزّار يعلّق خنازيره على السفّود ويشويها صباح كلّ يوم أمام الجناح الوزاريّ. جادّة سانت كلود مغطّاة بالمياه الراكدة والقطط الميّتة[81].

دون أن يدركوا إرثه الشمّيّ السيّئ الصيت، يتجوّل السيّاح اليوم في قاعة المرايا ويتأمّلون بأعينهم الديكورات الفخمة النظيفة، بما أنّ التاريخ يُقدّم لنا اليوم دون رائحة[82].

من وجهة نظر ثقافة تركّز أكثر على النظافة، تحتلّ الحاسّة الشمّيّة موقعاً متدنياً على سلّم تراتبيّة الحواس، وتترافق مع الغرائز الحيوانيّة. الرائحة تجذبنا وتنفّرنا، بل وتدافع عنّا أيضاً لأنّ الأنف يحرسنا من الروائح السامّة. نعتُ شخصٍ ما أو شيء ما بأنّه (ذو رائحة) لا ينطوي على مجاملة بالمعنى المعاصر للكلمة، وعبارة «قباحة شمّيّة» كانت تستخدم لوصف أشياء وأفعال تتراوح من المراحيض العامّة إلى ممارسة الجنس[83]. طيلة قرون على أيّ حال، رائحة الجسد لم تكن مشكلة بالضرورة، بل على العكس، تمّ تشجيعها. في عام 1775 أدان الطبيب الفرنسيّ ثيوفيل دو بوردو الاستحمامَ المتكرّر لأنّه يجعل المرء «كريه الرائحة» بسبب تنظيف الجلد، ويؤدّي إلى إضعاف الشهوة الجنسيّة كما يُشاع، ويكاد يكون إساءة أخلاقيّة[84]، الرائحة تقوم بوظيفة التعريف وبالتالي الاغتسال يقضي على الروائح الشخصيّة.

الأطبّاء كانوا يحفظون روائح مرضاهم، وساعدهم شمّ مفرزات الجسد على التوصّل لتشخيص الأمراض. الروائح الكريهة قد تنبعث من أجزاء مختلفة من الجسم: الجلد، الأعضاء التناسليّة، النَّفَس،

مفرزات وسوائل الجسم مثل البول، البراز، القيح، العَرَق، دم الطمث، والسائل المنويّ. الطبيب الإغريقيّ القديم أبقراط اعتبر غياب الرائحة الصحيّة عرضاً من أعراض المرض يترافق مع رائحة التفسّخ[85]. خلال مختلف مراحل التاريخ، اعتُبِرت الروائحُ العطنة علامة للمرض وسبباً له في آنٍ واحد. العدوى contagion مشتقّة من الكلمة اللاتينيّة التي تدلّ على اللمس، لكنّ كلمة contagion تشير بشكل أقلّ إلى التماسّ الفيزيائيّ المباشر منها إلى انتقال العدوى عبر الهواء[86]. الروائح النتنة التي تفوح في ڤيرساي لم تكن حالة وحيدة من القباحة، بل اخترقت كلّ طبقات المجتمع، باريس كانت مشهورة بكونها مركزاً للفنون وكذلك «بؤرة للقذارة»[87].

مع قيام الثورة السياسيّة الفرنسيّة في القرن الثامن عشر، بدأت الثورة الحسيّة بتمييز الرائحة القذرة من الزكيّة. يجادل آلان كوربان أنّ الجهود العلميّة لعلم التصنيف امتدّت في أواخر القرن الثامن عشر أبعدَ من النباتات والحيوانات إلى تفصيل الغازات أو «أنواع الهواء» والأبخرة وروائح الطين والفضلات وحتّى الجثث[88]. تزايد اهتمام العلماء بالروائح القبيحة، واعتمدوا على نظريّات التحلّل والتفسّخ التي طوّرها الفلاسفة أمثال فرانسيس بيكون ويوهان بيتشر. عندما امتلأت حفرة الدفن الجماعيّة في مقبرة الأبرياء Cimitière des Innocents لدرجة أنّ جدرانها انهارت وتدحرجت الجثث المتفسّخة إلى أقبية المنازل المجاورة[89]، أشيع أنّ رائحتها كانت نتنة لدرجة أن تقتل من يمرّ بها. عندما ركّز مخطّطو المدينة على تصميم أقنية الصرف الصحيّ والآليّات الأخرى التي تفصل «الجماهير القذرة الرائحة» عن الطبقة البرجوازيّة الصاعدة «العديمة الرائحة»، انتقلت الجهود إلى تطهير المشافي، والسجون، والمجارير، والأنهار، وكلّ الفضاءات العامّة[90]. ابتعدت صناعة العطور عن مادّة المسك الحيوانيّة المنشأ واتّجهت لاستخدام روائح أخرى نباتيّة، وانبثقت ممارسات صحيّة جديدة لعلاج التلوّث البكتيريّ من خلال جهود علماء

البكتيريا بمن فيهم لويس باستور. أصبحت النظافة حملة تتعلّق بالشأن المدنيّ في الدول التي هدفت إلى خلق سلوكيّات شخصيّة معياريّة ومراقبتها كذلك، حيث يدلّ غياب الرائحة القذرة على تناقص خطرها جنباً إلى جنب مع تناقص مؤشّرات المرض ومعدّل الوفيات[91]. ببساطة، كان هدف التحكّم بالروائح هو التحكّم بالقباحة.

واصفاً الروائح مثل رائحة كعكة مادِلِن[I] مغمّسة بالشاي في مذكّراته «في البحث عن الزمن المفقود» A La Recherche du temps perdu، ركّز مارسيل بروست على الشمّ باعتباره الحاسّة الأقدر على استعادة الذكريات القديمة بحيويّة[92]. الروائح تحرّض الروابط مع الماضي من خلال تجارب الحاضر، ممّا يجعل الشخص أو «الأنا» الذي يشمّ أكثر انتباهاً للتاريخ الشخصيّ ولانتقائيّة الموجودات الحسيّة المحيطة به، كما أنّها تعزّز الفوارق الطبقيّة. ممّا يثير المفارقة أنّ الروائح القبيحة شقّت طريقها إلى الأدب والمشهد الفنّيّ: «المتسكّع» في أعمال تشارلز بودلير بنى «شبكة من الأضداد المتناغمة» مزجت الفضلات مع العطر، والشعر مع النثر، و«الأزهار مع الشرّ»[93]. كمتجوّل حنّيّ، شخصيّة المتسكّع تستخلص الروابط ما بين الحميميّة والذاكرة وما بين الاشمئزاز والإعجاب، وتتنقّل عبر المشاهِد الشميّة المعطّرة والملوّثة التي تؤلّف أشكالاً جديدة من الهويّة بين الفضاءين العامّ والخاصّ. مفارقة الأزهار تجذب الانتباه جزئيّاً لأنّ جمالها العابر وحلاوتها يتحوّلان إلى نتانة، الشاعر روبرت هيريك ركّز على براعم الورد، ويليام شكسبير تغنّى بالورد المتفتّح، أمّا جان جينيه فنقل لنا ارتباطات مختلفة مع الأزهار: ككاتب، ولصّ، وداعر، كتب جينيه في «يوميّات اللصّ» Journal du voleur: «هناك علاقة وثيقة بين الأزهار والمحكومين. رقّة وهشاشة الأزهار، وعدم الحساسيّة الهمجيّة للمحكومين هي من الطبيعة ذاتها»[94]. تلك

I- Madeleine كعكة إسفنجيّة تُخبَز بشكل محارة وتزيّن بجوز الهند والمربّى، وهي من المعجّنات التقليديّة في اللورين شمال فرنسا. م

المفارقات عقّدت العلاقة بين الجمال وبين الامتثال للمعايير، كما ادّعى جورج باتاي لاحقاً: «الوردة الأكثر جمالاً هي تدنيس فاضح قذر»[95] أي إنّ الأزهار تحوّلت إلى ترابط.

إحدى قصائد أزهار الشرّ لبودلير Les Fleurs du mal تطلب من القارئ أن يواجه جثّة حيوان متحلّلة:

وبعدُ، ستواجهين هذا الأذى،

هذا التفسّخ الرهيب

أنت، يا نور حياتي، يا شمسَ

وقمرَ ونجومَ حبّي![96]

اعتناق بودلير للرعب والأذى والتفسّخ أصبح جزءاً من تجربته في الحبّ. في «اليوميّات الحميمة» تصبح «قباحة» محبوبته التي تعاني من ندبات الجدري أساساً «ليس فقط للتعاطف العذب، بل وحتّى للاشتهاء الجسديّ»[97]. من خلال انتهاك الفروقات بين القباحة والجمال عبر الشمّ والحواسّ الأخرى، بدأ الحدّ بين تلك التصنيفات بالتآكل وشجّع على تشكيل ترابطات جديدة.

على عكس الترنّم بأغنية أو رسم لوحة من الذاكرة، تدوم الرائحة بشكل أساسيّ من خلال وصفها بالكلمات. تهرب المفردات المتعلّقة بالشمّ وتبحث في مشهد شمّيّ متغيّر محاولة أن تلتقط الروائح القبيحة مثل تلك المتفسّخة، القذرة، الزنخة، الحامضة، الفاسدة، النتنة، الكريهة، والعفنة (كي نعدّد بعض المفردات فقط). غامضة وسريعة الزوال، الرائحة تتغيّر بسرعة أو تخفّ، بل وتختفي[98]. الروائح التي خلّدها الأدب تتجلّى من خلال لحظيّتها المخادعة، لكن صورة الأزهار المتحلّلة تتضمن كذلك توظيفاً شمّيّاً تناقضيّاً مثل مفارقة أزهار الشرّ لبودلير، لأنّ رائحتها الفاسدة التي نتوقّعها غيرُ موجودة. الصور الفوتوغرافيّة التي يلتقطها المصوّر جويل بيتر ويتكِن تقترح هذه الروائح القبيحة بصريّاً، إذ إنّه يجمع تشكيلة

متنوّعة من التقاليد الفنّيّة: العوالم القوطيّة المعكوسة، الأزهار في لوحات الطبيعة الصامتة، وصوراً من مسارح الجرائم. مستخدماً عنواناً قديماً مكرّراً في عمله (وليمة المجانين) 1990، يلتحم البصر مع الرائحة مع الطعم ويماثل مشهد طبيعة صامتة عن الأزهار لكن باستخدام طفل ميّت وأطراف مبتورة. توقُّعُنا أن نرى أزهاراً يجعل غيابها مثيراً للاضطراب أكثر ما بين الأشلاء والفواكه. «عند إلقاء النظرة الأولى قد نغفل عن التمييز بين الأزهار وبين الموت» يعلّق الناقد الفنّيّ جونا سامسون: «إن نظرنا مجدّداً، سيطغى علينا بأيّ حال شعور أقوى من ذاك الذي ينتابنا لو فتح طبيبٌ أمامنا سهواً درجاً مليئاً بالأذرع والسيقان والآذان البشريّة وأجزاء من الأطفال في مشرحة مشفى»[99].

جويل بيتر ويتكن، وليمة المجانين، مدينة مكسيكو 1990

لوحة فوتوغرافيّة من كتابه: اثنتا عشرة صورة فوتوغرافيّة، 1993

دون وجود أيّ رائحة فعليّاً، يستحضر القرفُ رائحةً قبيحة لا يمكن التوفيق بينها وبين التنسيق الفنّيّ في أعمال ويتكن. كلّ مشاهِد سوف يشُمّ بيئته الخاصّة إلى جوار الصورة الفوتوغرافيّة التي يحرّض منظر الطبيعة الصامتة المتفسّخة فيها ترابطاً شمّيّاً قبيحاً تبرِزُه الظلالُ البصريّة القاتمة.

بتوظيف القباحة على نحو إيحائيّ، يحاول ويتكن إلغاء الحدود مع الجَمال بتصويره الفنّيّ لأجساد معطوبة تورّط الأشخاص الذين ينظرون إليها وهم مثلها بالضبط: فانون وغير كاملين. عمله يحرّض إحساساً «بحبّ الذين لا يحبّهم أحد، والمعطوبين، والمنبوذين»، يكتب كيث سوارد في آرت فوروم Artforum وكأنّه يؤكّد:

«نعم للموت، ولتقطيع الأوصال، أو لأيّ من الأطعمة الأساسيّة في مائدة الغرابة تلك... وكأنّها أقصى أشكال تعدّد الثقافات، واحترامٌ للأجنبيّ المختلف جذريّاً عنك والذي قد يكون مرعباً أيضاً»[100].

من الصور الفوتوغرافيّة الأخرى في أعمال ويتكن التي تحتوي على أزهار، عملٌ عنوانه: «جون هِرِنغ ش. م. إ. (شخص مصاب بالإيدز)، يتموضع كنبتة مع الأمّ والحبيبة». جون الذي يقدّمه العمل يتموضع كربّة الأزهار، فيما تحتفي الصورة بحياته وسط الموت الوشيك والتوتّر الثقافيّ الناتج عن مرضه. مثبَّتاً خارج الزمن، تجسيده كزهرة أسطوريّة يحفظ له خلوداً تناقضيّاً يعلق في الذاكرة.

من منظور نسبيّ، وسائط الرائحة لم تستكشف بعد، لكنّ الفنّانين المعاصرين يوظّفون الإحساسات الشميّة على نحو متزايد. في عام 2013 استضاف متحف الفنون والتصميم في مدينة نيويورك معرضَ «فنّ الرائحة 1889-2012» والذي تمّ الترويج له باعتباره «أوّل عرض متحفيّ ضخم يركّز على الرائحة». قدّم المعرض أنواعاً مشهورة من العطور والكولونيا في إطار يرفع الكيمياء التجاريّة إلى مستوى الفنّ، كما تحدّى الزوّار للانتقال إلى ما هو أبعد من الاستجابة العاطفيّة الأوتوماتيكيّة بأن يقوموا بتحليل (النغمات) التي تتكوّن منها الرائحة وكأنّها سلّم موسيقيّ مع احتمال خلقِ تناغم، وهذا بدوره يوحي باحتمال حصول تنافر شمّيّ[101]. الروائح القبيحة ألهمت الفنّانين منذ زمن طويل، كما في حركة الفنّ

المستقبليّ والفلكسوس[I] والنسويّة، وجميعها وظّفت الأبعاد الشمّيّة القبيحة. الشاعر إف. تي. مارينتي أرجع الفضل لحادث سيّارة (بروائح الوقود والغازولين التي انبعثت منه) كمصدر إلهام للحركة المستقبليّة Futurism. في عملها الفنّيّ «حمّامُ الطمث» 1972، استغلّت الفنّانة جودي شيكاغو رائحة الدم كي تتحدّى التابو المفروض على الطمث والقذارة والجسد الأنثويّ. الفنّانة الإنشائيّة[II] الألمانيّة سيسل تولاس ابتكرت معرض «الخوف من الرائحة - رائحة الخوف» عام 2007 من خلال جمع رائحة عَرَق رجال من أنحاء العالم كانوا يشعرون بالخوف، ثمّ مزجتها مع طلاء يمكن للزوّار أن يلمسوه على الحائط كي يفعّلوا الرائحة. في عمله «عشر نغمات لسمفونيّة بشريّة» عام 2009 قام الفنّان الكولومبيّ أوزوالدو ماسيا بصناعة عشر ستائر ميكانيكيّة يمكن للزوار أن يفتحوها كي يشمّوا رائحة عشرة أشخاص من مختلف الأعمار والبلدان - من التيبت إلى مكسيكو إلى إيرلندا- بهدف هدم وجهات النظر الثقافيّة التي تنقل مضامين قبيحة. مجموعته من الروائح العالميّة تلك «لم تُقسَّم إلى فئات مثل زكيّة أو غير زكيّة، جيّدة أو سيّئة» كما يشرح أحد النقّاد، لكنّها هدفت عوضاً عن ذلك إلى «خلق تجربة شمّيّة تُشرِك الزوّار في حوار متعدّد الثقافات، واضعين جانباً مخاوفهم الشخصيّة وآراءهم المتعصّبة»[102].

عندما تعرض الأعمال الفنّيّة الشمّيّة مثل ما سبق في الغاليريهات، فإنّها تستحضر تجارب متعدّدة الحواسّ تعيد ترتيب الأولويّات الثقافيّة والبصريّة كي تزيح جانباً ما يحدّد القبيح والجميل، وتفتتحَ تسجيلاً جديداً للأحداث متعدّدَ الحواسّ بدوره.

I- Fluxus: حركة ضمّت الفنّانين والمصمّمين والشعراء ومؤلّفي الموسيقا، انخرطت في عروض الفنّ التجريبيّ التي تهتمّ بالمراحل الفنيّة لخلق العمل أكثر من اهتمامها بنتيجته النهائيّة. م

II- الفنّ التنصيبيّ أو الإنشائيّ Installation art يقوم فيه الفنّان بخلق عمل فنّي في غرفة أو مكان بحيث يستطيع المشاهدون التجوّل بين أجزاء العمل الفنّي والتفاعل معه. م

تطبيق المفردات المتعلّقة بالرائحة على بقيّة الحواسّ يقترح علاقة وثيقة بين الشمّ وبين كلّ من الطَّعم، الصوت، اللمس، والبصر. في القرون الوسطى، كتب الطبخ والمقالات حول الأعشاب والطبّ والبستنة صنّفت البهارات والأعشاب والأدوية، وبيّنت كيف يجب أن تُفرك وتُطحن وتُمزج بطرق تتراكب فيها الحواسّ بهدف الوصول إلى التناغم أو التنافر. المقادير المرتّبة قد تُنتِج «اتّفاقاً» بين شيئين متنافرين غير مُستَخدَمَين «مثلما تتمسّك الفضيلة بموقع الحدّ الوسط بين رذيلتين»[I][103]. متبنّية الأفكار الإغريقيّة الكلاسيكيّة، قرنت مقالات عصر النهضة المبكّرة الأحاسيس بعضها ببعض من خلال مزج البهارات والأصوات بمقادير متماثلة أو فواصل منتظمة، نقرأ مثلاً في اقتباس عصر النهضة لسطر منسوب إلى إحدى الزوجات في هجائيّات جوڤينال مزجاً ما بين التوقّعات الحسيّة: «وهكذا، عندما تُهمَل الأغنية فإنّها ستكون فظّة، وضعيفة / تتلقّاها الأذن وكأنّ فيها ألوَه ڤيرا أكثر من العسل»[II][104]. الرائحة قد تكشف غشّ العطّارين أيضاً، فعندما «تُقطَع الألوَه أكولابين Aloen aculabin (وهي نوع من أنواع الألوَه ڤيرا) وتُفرك بين الأصابع، تنبعث منها رائحة نتنة للغاية لا نجدها في الأنواع الأخرى المفضَّلة الكبديّة أو السيكوترينيّة Cicotrin»[105].

نظراً لكونها مستوردة وغالية الثمن، صُنِّفت البهارات والمُطيِّبات مع الجواهر والنفائس، وكانت متاحة للميسورين ماديّاً فقط. هذه السلعة النادرة نقلت قيماً ثقافيّة، لكنّ الفلّاحين بدورهم استغلّوا «الروائح

I- استندت الوصفات على فلسفة أرسطو الذي يعتبر كلّ فضيلة حدّاً وسطاً بين رذيلتين، فالاعتدال بالمقادير المذكورة يمثّل الحدّ الوسط بين الزيادة والنقصان. م

II- أي إنّ الصوت الراقي لذيذ ومغذٍّ لأقصى حدّ لأنّ الحلو -أي العسل- يحتل حسب أرسطو أعلى مرتبة بين النكهات ويقدّم الغذاء، بينما لا يتمتّع الصوت غير الراقي -أي الألوه فيرا المرّة التي تتناقض مع العسل - بتلك الخاصيّة. الترابط بين الإحساسات الشميّة والذوقيّة والسمعيّة (الموسيقا) يعود بجذوره إلى أرسطو وكان بؤرة الاهتمام في مقالات عصر النهضة وكتب الطبخ والأعشاب والبستنة والطبّ. م

القبيحة». يبدو أنّ معظم تقاليد الفلّاحين «تتألّق في الطين والقذارة والفضلات» يكتب المؤرّخ روي بورتر، والتي لا يجب أن نخلط بينها وبين «عدم التحضّر»، بل أن نفهمها على أنّها بالأحرى انعكاسٌ «لنظام القيمة» الذي تمثّل القذارة فيه نوعاً من الحماية الطبيعيّة التي تعزّز الصحّة والدفء[106]. من الممارسات الأخرى الشائعة في العصور الوسطى لفُّ المواليد الجدد بالأفيون بهدف طرد الأحلام السيّئة، كما عبقت الروائح التي لا يمكن اعتبارها زكيّة مثل الدخان والبخور في الكاتدرائيّات. عندما تمّ التلاعب بالتوقّعات الشمّيّة بواسطة الحواس الأخرى، أدّى ذلك إلى قيامها بمزج الخصائص الجماليّة والأخلاقيّة كي تخلق ممارسات ثقافيّة كانت ستُعتبَر «قبيحة» لو لم توضع في ذلك الإطار.

امتزاج الحواسّ قد يحدث فيزيولوجيّاً دون الاعتماد على الأدوية، كما عند المرور بتجربةِ تَرافقِ الحواسّ Synaesthesia في الحالات التي تحرّض بها إحساساتٍ قبيحة. تَرافقُ الحواسِّ يظهر وكأنّ الحواسّ تتداخل: سماع صوت ما قد يحرّض رؤية لون معيّن مثلاً. المصابون بهذه الظاهرة يصفونها بأنّها محبّبة غالباً، فضلاً عن أنّها مؤثّرة جماليّاً كما يشهد العديد من الكتّاب والفنّانين كفلاديمير نابوكوف وسبنسر فينش، لكنّها قد تكون قبيحة عندما يؤدّي المحرِّض إلى ظهور استجابة مؤذية، فقد يكون للكلمات مثلاً طعم دخان السجائر أو الحليب الفاسد، أو تترافق مع ألوان قبيحة، أو تكون تناقضيّة كما في الحالة المزعجة التي يحرّض فيها اسمُ شخصٍ مملّ «تدرّجاً لونيّاً مثيراً زاهياً»[107].

الشمّ والـذوق يتداخلان بطريقة معقّدة أصلاً، ويؤثّر كلٌّ منهما بالآخر حتّى دون ظاهرةِ تَرافُقِ الحواس. عندما يصاب الشخص بإنتان الجيوب الأنفيّة قد يصبح للأطعمة رائحة ومذاق «قبيح» أو معدنيّ أو متعفّن. روائح مذيبات الطلاء والتدخين الثانويّ قد تحرّض نوبة صداع نصفيّ، كما تتواسط الروائح بشكل متكرّر حالاتِ الخطر كما يشرح عالم البيولوجيا غوردن شيبرد، فالأنف كثيراً ما يستنشق هواءً «ملوّثاً

للغاية ببكتريا مصدرها المواد البرازيّة، والحيوانات والنباتات المتحلّلة، والأبخرة السامّة من البيئة، وكلّها تهاجم الظهارة الشميّة»[108]. يمكن أن تُغطّى العيون والآذان والجلد بالأقنعة الواقية والقماش لصدّ تهديد التسرّبات الحسيّة المؤذية، لكنّ الروائح القبيحة قد تتسلّل عبر وسائل الحماية تلك.

بإغلاق أعيننا وآذاننا وتحويل رادارنا الحسيّ بعيداً عن البصر والسمع، سيترافق الشمّ مع مجال زمنيّ ومكانيّ: ليس فقط ما يتعلّق بالتهديد أو المتعة، بل كذلك الأبخرة المقدّسة التي خدّرت العرّافين في معبد دلفي الإغريقيّ القديم أو المواد المهلوِسة الأخرى التي تُستنشَق أو تُبتَلع. وصف عالم الأعصاب أوليفر ساكس كيف تسبّب تركيبة دوائيّة معيّنة احتدادَ حاسّة الشمّ[109]. بعض الروائح مثل الكلوروفورم تصبح قبيحة فقط عندما تُستَعمل بجرعة زائدة، أمّا الروائح الأخرى فيمكن استعمالها لطرد القوى التي تتهدّدنا كما في استخدام الثوم لطرد مصّاصي الدماء. الفيلسوف كارل ويلهلم فريدريتش شليغل صنّف رائحة التفسّخ في الخانة نفسها مع «الشيطانيّ»[110].

مع بداية تصنيع الروائح - مثل ملحق جهاز الآي فون الذي يزامن رنينَ المنبّه مع إطلاق رائحة لحم مقدّد صنعيّة - بدأ أُفُقُنا الشمّيّ يتوسّع ثمّ ضاق جدلاً. كما حصل مع العطور في القرن التاسع عشر، تخصيص الروائح بحيث تلائم كلّ شخص على حدة دفع التجربة الحسيّة إلى حالة مصطنعة ونرجسيّة أصبح فيها ما يترافق مع «القباحة» على شفا ما هو سوقيّ شمّيّاً. في قول مشهور لجورج أورويل نقرأ أنّ الرائحة هي «السرّ الحقيقيّ للفروقات الطبقيّة في الغرب»[111].

في سلسلة عنوانها (ثُلُث)، حوّل المصوّر الفوتوغرافيّ النمساويّ كلاوس بيشلر عدسة كاميرته إلى الاستهلاك من خلال تصوير الطعام الذي يفسد، آملاً أن يلفت الاهتمام إلى هدر ثلث كميّة الطعام في العالم. ترك الفنّان الطعامَ يتلف في منزله (بما فيه الدجاج والحبّار) وكان عليه

هو وعائلته أن يتواجدوا مع الطعام المتعفّن كي يعمّق صلته الشخصيّة بالمشروع ويربطه مع بيئة المنزل. «إن نظرتَ إلى الصورة» يقول: «ستبدأ بالتفكير في سلوكك الاستهلاكيّ الشخصيّ»[112].

كاتسوشيكا هوكوساي، 1834م، خشب ملوّن

محارب ساموراي في المرحاض وفي الخارج مرافقوه الثلاثة يسدّون أنوفهم

الروائح القبيحة وافرة لكنّها مطوّقة ثقافيّاً. مشاريع الإسكان الشعبيّة تُبنى غالباً في المناطق التي تكون بيئتها ملوّثة ونتنة أكثر من غيرها، مثل المناطق التي تضمّ مشاريع معالجة الفضلات. من المهمّ أن نميّز الطرق المختلفة التي يتمّ بواسطتها التلاعبُ بالروائح والحواسّ القبيحة وتشتيتُها، «فلسفة جماليّات الطهارة» المهيمنة قد ترفض عناصر التفسّخ إلى درجة إنكار هشاشة الإنسان وموته المحتوم[113]. الجهود قد تخرّب التوازن البيئيّ الموجود، الدراسات الطبّيّة تقترح أنّ نسبة الحساسيّة عند

الأطفال قد ازدادت نتيجة سياسة الإفراط بالنظافة التي يتبعها الأهل، والتي تحدّ من تعرّض الأطفال إلى عوامل بيئيّة تساعدهم على تطوير استجابة مناعيّة سليمة. الحالات الأخرى تشجّع على الاقتراب من الروائح القبيحة عوضاً عن تجنّبها، البشر قد يعتبرون قيام الحيوانات بشمّ الأعضاء التناسليّة بعضها لبعض مقرفاً لكنّ حاسة الشمّ القويّة عند الكلاب تسمح لها بالتمييز بين حالات الصحّة والمرض لا بين أقرانها فحسب، بل كذلك عند البشر الذين قد يُصدِرون روائح خاصّة ناجمة عن التبدّلات الكيميائيّة التي تحدث في حالات السرطان أو بداية نوبات الصرع أو هجمات متلازمة الكرب النفسيّ ما بعد الصدمة PTSD.

الشمّ لا يشمل الروائح التي نصدرها نحن فقط، بل تلك التي تنبعث كذلك عن أنظمة بيئيّة أوسع. هذه الروائح تؤثّر على التركيب الكيميائيّ لأجسادنا: ما نشمّه، وما نستهلكه، وما يُهدِّد باستهلاكنا.

المذاق القبيح: هل أنتَ ما تأكله؟

غير مرئيّين بالعين البشريّة، يجوب الغاكي gaki (وهي كلمة يابانيّة تعني الأشباح الجائعة) العالمَ في حالة من الجوع والعطش الأبديّين، يعتاشون على حساب البشر ومصادر أخرى، ويمثّلون نطاقاً وسيطاً في بوذيّة الصين واليابان في العصور الوسطى. تظهر ممالك قبيحة في حكاياتٍ مختلفة ضمن مجموعة من اللفافات المصوّرة اليابانيّة في القرن الثاني عشر: Jigoku zōshi (لفافة الجحيم)، Yami no zōshi (لفافة الأمراض والتشوّهات)، gaki zōshi (لفافة الأشباح الجائعة)[114].

الغاكي هم رمزٌ تذكاريّ للموت يذكّرون بشكل غير مباشر بضرورة فعل الخير، أو سيخاطر المرء بمعاناة العذاب والألم في الحيوات اللّاحقة. الغاكي مرئيّون في اللفافات التي تصوّرهم لكنّهم غير مرئيّين في الحياة، بل يدلّ عليهم جوعهم. أفواههم الملتوية وأعناقهم الرفيعة كالإبرة تجعل ابتلاع الطعام كي يملؤوا بطونهم المنتفخة عملية مستحيلة، لذلك

يشاع أنّهم يلعقون مياه المقابر أو يحاولون أكل الطعام الذي يحترق. الكارما السيّئة عاقَبَتْهم جرّاء ذنوبهم الماضية، والجوع الذي لا يُشبَع يفترس أولئك الموتى -الأحياء. ظهرت تلك الأشباح الجائعة مجدّداً في العصور اللاحقة بأشكال مختلفة، آخرها لعبة الڤيديو اليابانيّة التي حملت الاسم نفسه وأحيت الشهيةَ القبيحة العنيفة التي لا يمكن إشباعها.

الشهيّة القبيحة تختلف عن المذاقات القبيحة، لكنّ ارتباطاتهما مبهمة بما أنّ مناطق المستقبلات الذوقيّة في الفم، واللسان، والدماغ ترتبط مع جوع المعدة والجهاز الهضميّ. حاسّة الذوق تتداخل مع حاسّة الشمّ وتغطّي طيفاً أساسيّاً من المذاقات: الحلو، الحامض، المالح، المرّ، والأومامي Umami[I] الغنيّ. تقوم حاسّة الذوق بوظيفة أخرى في الخيال الشعبيّ هي دور الحَكَم الجماليّ الذي يعكس أذواقاً ثقافيّة أوسع، كما في القول المشهور لجان أنثيلم بريلات ساڤارن في كتابه (فيزيولوجيا الطَّعْم) 1825: قل لي ماذا تأكل، أقل لك من أنت[115].

باتّباع هذا التشخيص المطبخيّ إلى أقصاه، الأذواق القبيحة تشمل كذلك اضطرابات الأكل سواء الإفراط به أو الحرمان منه، بدءاً بالبدانة وانتهاء بالأنوركسيا Anorexia. مسابقات الأكل لُقِّبَت بالرياضة القبيحة، فضلاً عن أنّ الأذواق القبيحة توحي بشهيّة تتجاوز موضوع الطعام مثل الأفعال الجنسيّة التي لا ترتوي، والاستهلاك أو الاستنزاف consumption الذي يتراكب مع المرض، The disease of consumption كان يشير تاريخيّاً إلى داء السلّ[II]، إذ افترضوا أنّه يأكل الجسم وينجم عن الهواء الفاسد. مفاهيم استهلاك الطعام السائدة أقرب إلى المفاهيم التجاريّة، كما

I- يُعرَف شعبيّاً باسم «الطعم اللذيذ» وهو أحد المذاقات الخمسة الأساسية إلى جانب الحلو، الحامض، المر، المالح. كلمة أومامي مستعارة من اللغة اليابانية وتعني الطعم اللّاذع اللطيف، نحتها البروفيسور كيكوناي إيكيدا من كلمتي أوماي «لذيذ» ومي «طعم». م

II- نتيجة استنزاف مرض السلّ للجسم ممّا يسبب الهزال والضعف وفقدان الطاقة والحيويّة وكأنّه يأكل المصاب. م

هو حال المستهلكين الذين ينساقون خلف النزعات الإعلانيّة ويقبلون على شراء البضائع بنَهم. هذه السلوكيّات تميّز «المستهلِك القبيح» على حدّ وصف أحد المواقع الإلكترونيّة للمتسوّقين في «استعراض الجمعة السوداء Black Friday»[116](I). لا تتعلّق كلّ تلك الارتباطات «القبيحة» مباشرة بحاسّة الذوق، لكن طيفها يجمع تشكيلة من المجازات الثقافيّة والمطبخيّة مع إحساسات اللسان.

لفافة مصوّرة ملوّنة رسّامها مجهول، تصوّر الغاكي، أواخر القرن الثاني عشر.

قد تتطلّب المذاقات القبيحة أن نؤمن بتاريخ المطبخ. موقع The Huffington Post وغيره نشر عناوين تنطوي على مفارقات مثل «أطعمةٌ قبيحة رائعةُ الطعم» أو «قبيحٌ لكنّه شهيّ»[117]. الطعام الوحيد الذي يحتوي كلمة «قبيح» حقّاً في اسمه هو الفاكهة القبيحة the ugli fruit والتي يُفترض أنّها استمدّت هذا اللقب من قشرتها المجعّدة التي تشبه التانجِلو(II)، لا من طعمها. تعاونيّة الغذاء البرتغاليّة Fruta Feia تبنّت

I- اليوم الذي يلي عيد الشكر في الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وتقدّم فيه أغلب المتاجر حسومات ضخمة على بضائعها لذلك يتجمهر المتسوّقون منذ ساعات الصباح الباكر أمامها ويتدافعون ويتقاتلون بهدف الحصول على أكبر كميّة ممكنة.م

II- Tangelo نوع من الحمضيّات هجين بين اليوسف أفندي والبوملي أو الغريب فروت، طعمه حلو ولاذع في الوقت نفسه. الفاكهة القبيحة تعرف بالتانجلو الجامايكيّ. م

القباحة باعتبارها خصلة إيجابيّة، كي تشجّع المستهلكين على عدم نبذ المنتجات التي لا تبدو جذّابة المظهر بهدف التقليل من هدر الغذاء[118]. النقاش حول المذاق القبيح يدور بشكل سطحيّ عندما يجد شخصٌ أجنبيّ نفسه وجهاً لوجه مع أطباق تقليديّة غير مألوفة بالنسبة له، من المذاقات التي تُذكَر مع الأطباق «القبيحة»: الهاغِس Haggis الاسكتلنديّ (معدة خروف محشوّة بمزيج من أحشائه)، البودنغ الأسود البريطانيّ (يحوي دم حيوانات متخثّر)، البالوت Balut الفليبينيّ (جنين البطّ المطبوخ داخل قشرة بيضته)، والڤِجِمايت Vegemite الأستراليّ (معجون يصنع من بقايا الخميرة). هذه المأكولات لا تعتبر قبيحة الطعم في سياق ثقافاتها الأصليّة، لكنّها تتحوّل إلى ولائم زائفة عند وضعها في سياق جديد باستخدام مصطلحات أجنبيّة. «ردود الأفعال تجاهها تراوحت ما بين فظيعة، مقرفة، قبيحة، مُرّة، وصولاً إلى وصفها بالطاعون وطُعْم للصراصير» كما كتب أحد المدوّنين الأستراليّين عن الڤِجِمايت متنصّلاً بحماس من السياق الثقافيّ للطبق[119]. بما أنّ تعداد السكّان حول العالم سيفوق مصادر الكوكب المتاحة، تُطرَح فرضيّة أنّ الحشرات ستصبح مصدر البروتينات الرئيس بالنسبة لنا في المستقبل[120].

برامج تلفزيون الواقع مثل Fear Factor تستغلّ المذاقات القبيحة بغرض الترفيه، وتتحدّى المشاركين أن يأكلوا الحشرات أو القاذورات أو الفضلات، وهي بعض من الوصفات البغيضة على سبيل المثال لا الحصر. بلغت حلقات البرنامج حدّاً من التطرّف لدرجة اعتبار بعض المشاهِد «قبيحة جدّاً» كي تُعرَض على التلفاز، كما عندما طُلب من متسابقتين أن تشربا ما مقداره كوب بيرة من السائل المنويّ لحمار وانتهى بهما الحال بشرب كوكتيل من القيء. «يا رجل! طعمه أسوأ بكثير من منظره!» علّق متسابق آخر طُلِب منه أن يأكل دماغ بقرة[121]. عامل الصدمة يستغلّ المذاقات القبيحة باستهلاكها فعليّاً وتجاريّاً.

التسلية السفيهة المتمحورة حول المذاقات القبيحة ليست جديدة.

يشاع أنّ الإمبراطور الرومانيّ القديم كومودوس استضاف حفلة خاصّة قدّم فيها على طبق فضيّ رجلين أحدبين مُلطّخَين بصلصلة الخردل[122]. فرك الحدبة كان يعتبر فألاً حسناً، لذلك ربّما كان الضيوف المشاركون في تلك المأدبة القبيحة والمهينة يتمنّون الحظّ السعيد وهم يتعرّضون للإذلال في الوقت ذاته. طرفة أخرى من «حياة كومودوس»[I] تصف عاداته الاستهلاكيّة الأخرى، مثل خلط الفضلات البشريّة بالأطعمة الغالية قبل تذوّقها. «العشاء الكاذب» هو تقليد آخر ذو صلة، فالإمبراطور إيلاغالابوس قدّم لضيوفه أحياناً أطعمة تشبه ما يتناوله هو شخصيّاً في وجبته لكنّها مصنوعة من موادّ لا تؤكل مثل الشمع، أو الخشب، أو العاج، أو الفخّار. تلك الولائم القبيحة والشخصيّات القبيحة أصبحت «متعدّية» و«خلاليّة» وفقاً لخبيرة الكلاسيكيّات ليزا ترينتن، لأنّها «تتخطّى الحدود بين الوحش والإنسان، وتُعتَبر قذرة وفاحشة الثراء في آنٍ واحد»[123]. هذا الربط بين القبيح وبين ما يتخطّى الحدود تكرّر عبر التاريخ: من العوالم الشبيهة بالكرنڤال في خماسيّة الفرنسيّ فرانسواز رابليه (غارغانتوا وابنه بانتاغرويل)، وحتّى النقد المعاصر حول الفنّ وحروب الثقافة[124]. دسُّ صفة «القبيح» يجعل من يدسّها يبدو «قبيحاً»، كما في إحدى المشارَكات الحديثة في تعاريف قاموس The Urban Dictionary – المعتمِد في تعاريفه على إسهامات جميع من يودّ المشاركة – والتي عرّف كاتبُها النباتيَّ بأنّه «غبيّ وقبيح» وطرح ما يلي: «بما أنّ النباتيّين لا يحبّون أن تُذبَح الحيوانات كي آكل أنا الهامبرغر، يجب علينا أن نبدأ بذبح النباتيّين وتحويلهم إلى هامبرغر»[125]. الإساءات اللفظيّة ترشق القذارة في كلا الاتّجاهين وتدلّ بشكل أقلّ على الأشخاص منها على السلوكيّات التي تبدو وكأنّها تهدّد عادات ثقافيّة معيّنة. ما لا يمكن هضمه ثقافيّاً ينتهي به الحال مطروداً على شكل تقيّؤ لغويّ[126].

I- جزء من Historia Augusta وهي مجموعة سير ذاتيّة للأباطرة الرومان ومعاونيهم وولاة عهدهم تعود للقرن 4 الميلاديّ.م

لويس ليوبولد بويلي، بالاقتباس عن إف. إس. ديلبيك:
مجموعة من الرجال المشوّهين يجبرون واحداً منهم على التقيّؤ في وعاء
1823، طباعة ملوّنة

تمتزج القباحات المطبخيّة في أعماق حوليّات تاريخ الفنّ وتطهو المزيد من المضامين «القبيحة». في القرن الرابع عشر، الأعمال مثل «مقال حول الرسم» الذي كتبه سينينو سينيني تضمّنت وصفاً لأوعية وعمليّات يشترك بها كلّ من الطهاة والرسّامين[127]، وفي القرن السابع عشر، كلود لورين (واسمه الحقيقيّ جيلي) تحوّل بسهولة من خبّاز إلى رسّام بسبب تشابه الأدوات والعمليّات. ظهرت مفردات مشتركة بين الرسم والطهو بسبب هذا التداخل، إذ أحصى فريدِريك ديبوَسون ما يقارب مئة مفردة منها في اللغة الفرنسيّة، ثمّ افترق المجالان سريعاً نحو الاحتراف: الرسّام الرديء هو من يتّبع وصفة «ولا يُعتَبر أكثر من طاهٍ جيّد»[128]. نقدُ القباحة كشف عن مضامين متناقضة لقيمة الفنّ والطبخ، «الموضوع الشهيّ» يوحي بأمر رائج وبذيء مثل الإشاعات السوقيّة. في النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصبحت القباحة المطبخيّة موتيفاً يستعمله النقّاد،

وكانت التعبير الأساسيّ - بعد المرض والقذارة - المستخدم لوصف موت الرسم[129]. ذلك التراكب بين القطّاعات الحسيّة لا يشير إلى الموت فقط، بل يخمّر معاني جديدة حول الحياة.

كلود مونيه، جسر واترلو، لندن عند المغيب

1904، زيت على قماش

من ناحية فنّيّة، لا تشير الإهانات إلى الموضوع المُقدّم بقدر ما تشير إلى جودة تنفيذ العمل الفنّيّ والمواد المستخدمة. الأطعمة المخفوقة أو العديمة الشكل (الصلصات، الأومليت، الجبنة، العصيدة) وُظِّفت كأساس للمجازات التحقيريّة والتورية، النقد الفنّيّ في القرن التاسع عشر ردّد أصداء الكراهية للسُّكَّر باعتباره نكهة متخلّفة خاصّة بالنساء والأطفال عندما اتَّهمَ كلود مونيه بأنّه «حلوانيُّ المناظرِ الطبيعيّة»[130][1]. بأخذ طبيعة الموادّ بعين الاعتبار، اللوحات الزيتيّة كانت مهدّدة دائماً مجازيّاً وحرفيّاً بالتفسّخ لذلك تحوّل «التعفّن» إلى خطر نقديّ. دعوة غوستاف كوربيه للفنّانين إلى تصوير مشاهد من الحياة اليوميّة بما في ذلك شخوص العمّال

1- بسبب «الألوان الصناعيّة والإلهام الصبيانيّ للوحات» وكأنّها لوز مغطّى بالسكّر الملوّن لجذب الأطفال. راجع مقالة Frédérique Desbuissons المذكورة في المراجع حول «الاستوديو والمطبخ». م

والفلّاحين اعتُبِرت «قبيحة» بمعنى أنّها واقعيّة أكثر من اللزوم بالنسبة للجمهور[131]. في نقد لوحة إدوارد مانيه «أوليمبيا» كتب بول دو سانت ڤكتور: «تدافع الحشد إلى أوليمبيا المتعفّنة كما لو أنّها في مشرحة»، وتهكّم ألبرت وولف على لوحة رينوار «جذع أنثويّ» باعتبارها «كتلة من اللحم المتفسّخ»[132]. بطريقة ما، أولئك النقّاد تنبّؤوا بالتحلّل الشبيه بما يحدث في المشرحة وباللحم المتفسّخ اللذين سيظهران في أعمال القرن العشرين مثل أعمال جويل بيتر ويتكن، وداميان هِرْست، وآندريه سيرانو، والذين وظّفوا جثث الحيوانات والبشر كموادّ في أعمالهم الفنّيّة.

النكهات القبيحة لا تقتصر على الأطعمة الصلبة فقط، بل تشمل أيضاً السوائل التي تستدعي للذهن عمليّات التحلّل والتفسّخ والتفكّك والانحراف. الإشارات للحالة السائلة وجدت أشكالاً تعبيريّة جديدة من خلال الحركات الفنّيّة في القرن التاسع عشر بدءاً من الانطباعيّة وحتّى حركة الديكادنس Decadence[I]. في الصالونات الفرنسيّة قلق الزوار حول ما إذا كانت اللوحات «القبيحة» ستفسد من يراها، ممّا أكسب فنّانين من أمثال يوجين ديلاكروا وإدوارد مانيه لقب: «حواريّو القباحة»[133]. في مطلع القرن العشرين وظّف نقّادُ الفنّ الخطاب الفيزيولوجيّ باضطراد، فاعتبروا بعض أعمال حركة الديكادنس سواء سلباً أو إيجاباً مريضةً وقذرة ومصابة «بعلّة في الشكل»[134]. إثر الجدل حول أعمال غوستاف كليمت، عرّف الناقد الفنّيّ الألمانيّ كارل جوستي عام 1902 «إرهاق الشكل» و«كراهية الشكل» على نحو تحقيريّ في الفنون البصريّة والتطبيقيّة، مشدّداً على الانطباعيّة والرمزيّة و«التوق إلى انعدام الشكل... إلى غير المتشكّل والقبيح» الذي أصبح مقروءاً من خلال «اختيار ثابت للأشكال غير المناسبة التي تتناقض مع طبيعة الموضوع»[135]، وفسّر تلك

I- حركة فنّيّة ظهرت أواخر القرن التاسع عشر في فرنسا ومنها انتشرت إلى أوروبا وأمريكا، اعتنقت إيديولوجيا جماليّة ترتكز على ما هو فائض وصناعيّ. تميّزت بالاشمئزاز من الذات، والقرف من العالم، وإيجاد المتعة في الانحطاط، والإيمان بتفوّق إبداع الإنسان على المنطق والطبيعة. م

الحالات الهيوليّة على أنّها أشكال منحطّة ماديّاً وأخلاقيّاً تهدّد بتجاوز الاعتبارات الجماليّة وصولاً إلى الحياة. الفنّ يقدّم درجات من القباحة كما يكتب جوستي:

«هذه ليست - كما في أعمال بوش أو هوغارث أو غويا - القباحةَ المسلّية في المبالغة أو الهجاء الذكيّ، ولا الغروتسكيّة في حلم يقظة. هذه قباحة فارغة لا ملامح لها، تفتقر لأيّ معنى أو هدف.

قباحة بهدف القباحة بحدّ ذاتها، تترافق مع اشمئزاز يطغى أحياناً على تأثير الاستهزاء والسخافة»[136]. بالنسبة إلى جوستي، انعدام الغاية أصبح بحدّ ذاته سبباً ونتيجة للقباحة وانحدر إلى نطاق الزائف وعديم المعنى. في الوقت ذاته، ثناؤه على توظيف القباحة فنّيّاً في أعمال بوش، وهوغارث، وغويا استبق النقدَ الجماليّ الإيجابيّ الذي نقرؤه في تحليل باري للموسيقا أو دراسة غرينبرغ عن اللوحات القبيحة.

لم تختفِ المجازات المتعلّقة بالتذوّق مع استمرار الفنّانين باعتناق القباحة، ففي مقاله «حول سؤال الشكل» 1912 شجّع ڤاسيلي كاندينسكي القباحةَ مدّعياً أنّ المفهوم التقليديّ للجمال والتناغم أصبح «بائتاً» و«لا يقدّم غذاءً جديداً»[137]: إن قدّم الطعامُ الغذاءَ للجسد، فالقباحةُ تقدّم الغذاء للفنّ. «كتاب الطبخ المستقبليّ» 1932 رفع من شأن هذا الاستنتاج إلى أقصى ما يمكن من خلال تقديم وصفات مستحيلة تؤذي الحواسّ كي توقظ فلسفة الجمال من إحساسها بالرضا عن نفسها. على سبيل المثال، «الطعام الطيرانيّ» يتضمّن تقديم وجبة عشاء من البرتقال الياباني وقلوب الشمرة والزيتون الأسود يجب أن تؤكل باليد اليمنى، بينما تمسّد اليد اليسرى ورقة صنفرة وحريراً ومخملاً، كما يقوم نادل برشّ العطر بينما تتعالى أصوات محرّكات طائرة ومقطوعة «غير موسيقيّة» من تأليف باخ[138].

يتغذّى الأدب والفنّ من التأثيرات المتبادلة بينهما، ودافع الشاعر عزرا باوند في «الفنّان الجادّ» عام 1913 عن «توصيف القباحة» مشبّهاً «عبادة

الجمال» بالنظافة والعلاج و«عبادة القباحة» مع تشخيص المرض[139]. شيء ما أصاب المجتمع وكان لا بدّ أن يُفحَص، بل وأن يُهجى في مقارنة مع «الجراحة، إدخال الأدوات في الجسم، والبتر». عندما مزج الباحثون الشؤون الفنّيّة مع الثقافيّة، تحكّمت القباحة بمجموعة متنوّعة من التابعين الذين سيخلقون مزيداً من الارتباطات القبيحة في العقود التالية[140].

عندما يدرك المتذوّق أو الطاهي أنّ هناك هدفاً أسمى للمذاق «القبيح»، ربما تحتجب خواصُّه غير المستحبّة أو المقرفة خلف درع المبرِّرات الجماليّة أو الأخلاقيّة أو الفكريّة. بعض الدراسات الأنثروبولوجيّة المبكّرة عن أكل لحوم البشر ميّزت دوافع مختلفة وراء أكل جزء من الأسلاف أو الأعداء، مثل اكتساب فضائلهم أو إبطال قوّتهم أو إنقاذ الميت من مصير أن تأكله الديدان[141]. خلال أزمنة الفقر في العصور الوسطى صُنِع الخبزُ من مزيج أنواع غير نقيّة من الدقيق ممّا أدّى إلى إصابة مجتمعات بأكملها بالهذيان والذهول، وتسبّب أحياناً بالموت. فحصُ البول والدم وأحياناً الجماجم البشريّة المطحونة عن طريق تذوّقها ساعد على تشخيص الأمراض.

جي آر سميث اقتباساً عن هنري فوسيلي

الساحرات الثلاث في ماكبث، شكسبير، 1785، تقنيّة Mezzotint

يقال إنّ أكلَ الترابِ geophagy (حالة معروفة باسم pica أو اشتهاء التراب) ينجم عن الحاجة للحصول على المغذّيات المعدنيّة، وتُسجَّل أعلى نسبة من حالاته بين الحوامل. المذاقات القبيحة قد تكون أيضاً دافعاً للسعي الشخصيّ خلف المعرفة: الدكتور ويليام بَكلاند 1784–1856 وهو أوّل بروفيسور جيولوجيا في جامعة أكسفورد، درس الروث الأحفوريّ وانطلق في مهمّة قوامها تذوّق كلّ شيء: الروث، الفراشة الزرقاء Bluebottle، الجراء، حلزون الحدائق، وحتّى قلبُ ملك كما تروي الطرفة. لم يعتبر بكلاند أيّاً من تلك المذاقات قبيحة، لكنّ سجلّات التاريخ حفظت لنا قصّة مختلفة: «الاشمئزاز الذي نشعر به عندما نُجبَر على أكل فراشة زرقاء، أو فيما يتعلّق بذلك، افتراس إنسان لقلب إنسان آخر» يكتب الصحفيّ هيو ألدِرْسي ويليامز «يستند كليّاً على الثقافة لا على الطبيعة»[142]. «المذاقات القبيحة» ترتبط ثقافيّاً بالإيتمولوجيا ولذلك فهي تنبثق ممّا «نخافه أو نخشاه».

في أساس المذاقات القبيحة يكمن خوف معاصر من المادّة العضويّة البشريّة التي يمكن أن تؤكَل. مليارات الجراثيم تستوطن الجسد البشريّ وتحافظ على نظامه الحيويّ متوازناً، الإنتان ببعض الجراثيم الممرضة مثل البكتريا آكلة اللحم[I] قد يبدأ بافتراس الجسم ذاته. في العالم الخارجيّ الأوسع، حلقة المفترس – الفريسة موجودة دائماً وتقوم بحفظ التوازن البيولوجيّ وتتحكّم به، وهي مهدَّدة الآن بسبب تزايد عدد الأنواع التي وصلت إلى شفا الانقراض، ممّا أدى إلى تعالي النداءات لإنقاذ «القباحة». الدببة القطبيّة هي أشهر من يمثّل تلك الأنواع، لكنّ مقالاً في مجلّة Scientific American حاول حشد التأييد لإنقاذ غيرها: «حدائق الحيوانات غير منطقيّة: يجب أن نحمي الحيوانات القبيحة من الانقراض أيضاً»[143]. الاستهلاك الاقتصاديّ والبيئيّ ينكر هشاشةَ الإنسان واعتمادَه هو وأنواع الكائنات الأخرى بعضها على بعض بشكل متبادل.

I- الاسم المتداول لنوع من المكوّرات العقديّة streptococcus التي تسبب نخور الأنسجة الرخوة والجلد، وينتهي الإنتان بالموت ما لم يُعالَج. م

عندما تُسقَط المخاوف على نطاقات سرياليّة، قد تكتسب القباحة بدورها أبعاداً خرافيّة وتقوّي النماذج النمطيّة حول الخير والشرّ، الجمال والقباحة، الحياة والحياة الآخرة. بعيداً عن الأشباح الجائعة، وسائل الإعلام المشهورة تصوّر مصّاصي الدماء والفضائيّين الذين يهدّدون بافتراس البشر. تقاليد النذّاهات والساحرات تحوم عند العتبات الثقافيّة، كما في ساحرات ماكبث اللواتي يطبخن أشلاء بشريّة وحيوانيّة في قدر. موتيف أكلُ البشرِ القبيحُ يتكرّر عبر المشاهد الثقافيّة: في التراجيديّات الإغريقيّة مثل أوريستيا لإسخيليوس، الأضاحي البشريّة في أمريكا الوسطى قديماً، الحكايات الخياليّة الألمانيّة كهانسل وغريتل، لوحة غويا التي تجسّد الإله بوسيدون يفترس ابنه، وانتهاءً بفريق دونَر[1]. قد لا يكون المذاق هو القضيّة الأساسيّة (يقال إنّ طعم لحم الإنسان شبيه بالدجاج) لكنّ الحكاية تلو الحكاية تكرّر أنّ افتراس الإنسان لإنسان آخر هو الاستهلاك الأقبح على الإطلاق.

عندما يبدأ الجسد بانتهاك حدوده الخاصّة، يمسّ الإفراطُ بالتفاوض حول القباحة بناءَ البشريّة لذاتها.

اللمسةُ القبيحة: لا تلمسْ؟

من بين جميع الحواسّ، أكثرها تعدّياً - بمعنى عبور الحدود - هي حاسّة اللمس. اللمس يتغلغل عبر بقيّة الحواسّ بما أنّ الجلد يمثّل الحاجز بين النطاقين الداخليّ والخارجيّ، وكلّ عضو هو بشكل أساسيّ امتدادٌ للجلد. الرؤية، والسمع، والشمّ، والأكل كلّها تُوسِّع الشعور والملمس. اللمس يُدخِلُ اللحظيّة إلى القباحة، اللمس لا يراقب أو

1- Donner-Reed Party مجموعة من الروّاد الأمريكيّين هاجروا من الغرب الأوسط إلى كاليفورنيا بقافلة تجرّها البغال، لكنّهم علقوا في جبال سييرا نيڤادا في الشتاء القارس 1846- 47 واضطرّ الناجون منهم إلى أكل لحوم المرضى والموتى كي يبقوا على قيد الحياة. م

يسمع أو يشمّ ما وراء الحدود فحسب، بل يتخطّى تلك الحدود ويتفاعل. مضامينه تحوم حول «الأذيّة» التي تعرّفها الفيلسوفة إيلين سكاري بالضدّ الحقيقيّ للجمال[144]. اللمسة القبيحة قد تُلطِّخ، تنقل العدوى، تؤذي، أو تنتهك. الدوافعَ الكامنة خلف القيام بتلك الأمور قد تُكبَحُ بفعل الثقافة، وقد تكون مقبولة في سياقات أخرى أو يُشجّعها الأقران. اللمسة القبيحة قد تكون عميقة مثل جرح في الجلد أو استخراج الغاز أو النفط بالتكسير تحت الضغط الهيدروليكيّ[I] وآثاره البيئيّة، وقد تكون سطحيّة مثل بقع الطعام أو الموضة القديمة[145]. هذا الاتّساع ينقل اللمس «القبيح» أبعد من أصابع اليدين والقدمين كي يشمل كامل الجسم البشريّ.

تقدّم الموضة منحًى مُتغيِّرَ الشكل من مناحي اللمسة القبيحة: الملابسُ لامست الناسَ بطرق قبيحة باعتبارها تغطّي أجزاء متعدّدة من الجسم. بعيداً عن هدفها العمليّ (كما اعتبارات الطقس أو الزيّ الرسميّ لمهنة ما) يمكن أن تشتقّ الموضة من الاستكشافات الجماليّة أو التقاليد الثقافيّة. ظاهريّاً، تسترعي الموضة القبيحة الانتباه من خلال البصر، كما هو الحال في التقارير التي تغطّي اهتمام الجمهور بجائزة الأوسكار عن فئة «الفساتين القبيحة للغاية» من ضمن جوائز أكاديميّة هوليوود، والتي تصف الفائزة بأنّها أشبه بـ «نادلة باقاريّة سيّئة السمعة» أو «سيّدة عجوز هاجمتها الطيورُ»[146]. يمكن أن نوسّع مفهوم اللمسة القبيحة إلى الإزعاجات التي يسبّبها النسيج مثل التعرّق، والحكّة، والدبق. النساء عموماً يتحمّلن الوصمات «القبيحة» للموضة، مهنة عرض الأزياء أصبحت تقريباً مرادفاً لاضطرابات الأكل ولتعديل الجسم الذي يتطلّب اللمس: تكبير الثدي، شدّ البطن، البوليميا Bulimia، والبوتوكس. المشدّات في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر كانت تشوّه أحشاء وأضلاع النساء اللواتي يرتدينها

I- Hydraulic fracturing: عمليّة يتمّ فيها ضخّ كميّات كبيرة من الماء تحت ضغط عالٍ تحت حفرة البئر ممّا يسبّب تكسّر الصخور تحته واندفاع الغاز أو النفط إليه، وهي تقنيّة مثيرة للجدل كونها تستهلك كميّات ضخمة من الماء وقد تسبّب تلوّث البيئة بسبب تسرّب النفط إلى التربة. م

كما يشاع. الموضة تصبح رائجة ثمّ تنحسر شعبيّتها وفقاً للأعراف الثقافيّة والطبقيّة المختلفة، في عام 1860 طلبت معامل كورتولدس للنسيج من عاملاتها الابتعاد عن ارتداء «الموضة القبيحة»: «الموضة القبيحة الحاليّة المتمثّلة بالتنانير ذات الأسلاك والكرينولين[I] غير صالحة على الإطلاق للعمل في مصانعنا... نطلب الآن من كلّ العاملات في جميع مصانعنا أن يتركن تلك التنانير والكرينولين في المنزل»[147]. رغم شعبيّة هذا الزيّ ثقافيّاً، لكنّ المرء يتساءل عن الصعوبة التي يخلقها ارتداء تنّورة ذات أسلاك في مصنع، وعمّا إذا سبّب شكلها المنفوخ بعض الحوادث القبيحة أم لا.

من الرأس إلى القدم، الأزياء القبيحة تشمل ما هو أكثر من الملابس. الشَّعر قد يكون قبيحاً لأنّه ليس مقصوصاً وفق الموضة، غير مغسول، مشعّث، مصبوغ أو مصاب بالقمل، وقد يترافق مع «يوم الشَّعر السيّئ Bad hair day»[II]. فقدان الشعر قد ينقل كذلك مضامين قبيحة تتكلّل بباروكة جزئيّة أو كاملة. عادة ربط الأقدام التي كسرت أقدامَ النساء الصينيّات طيلة قرون كانت تُعتبر جذّابة في البداية، ثمّ اكتسبت مضامين قبيحة. ترجع هذه العادة إلى القرن العاشر، وتسبّب تشويه أقدام البنات الصغيرات بحيث تصبح أشبه بالحوافر وتبقى صغيرة بما يكفي لحشرها في أحذيّة مشغولة يدويّاً. ربّما دامت عادة ربط الأقدام عدّة قرون لكنّ الموقف منها تغيّر ودفع من طُبِّقَتْ عليها إلى فئة «القبيحة»، كما ترافق ذلك التغيّر في القرن العشرين مع «تأثير جانبيّ حقير» كما تشير علّامة الأدب وانغ بينغ، إذ هجر الأزواج زوجاتهنّ اللواتي ربطن أقدامهنّ فيما مضى كي يصبحن صالحات للزواج لكنّهنّ أصبحن الآن موضة قديمة[148]. العادات الأخرى دامت قروناً وأظهرت اعتباراتِ «قبيحة»، ففي اليابان ممارسة

I- Crinoline: هيكل قاس مصنوع من شعر الفرس أو الكتّان يُلبس تحت التنورة كي يعطيها شكلاً منفوخاً يشبه الجرس. م

II نهار لا يشعر الشخص فيه بأنّه جذّاب بسبب شعره على وجه الخصوص، ويبدو أن كلّ ما في يومه يسير على نحو سيّئ. م

تسويد الأسنان المعروفة بـ ohaguro أو Kane ظهرت كما يشاع في منازل المحاربين الساموراي كعلامة على المكانة والنبالة، بهدف إخفاء الطبيعة الحيوانيّة للأسنان البيضاء وحمايتها من التسوّس بينما تبدو ظاهريّاً كأنّها متعفّنة في نوع من المفارقة. ربّما مثّلت تلك الطبقة السوداء في البداية محاولة من الساموراي للحيلولة دون اغتصاب زوجاتهم وأطفالهم من قبل الأعداء[149].

امرأة تضع باروكة، أواخر القرن التاسع عشر، طباعة ملوّنة

مستحضرات التجميل تحتلّ فئة خاصّة ضمن اللمسة القبيحة، ليس بطريقة تطبيقها فحسب، بل كذلك بمكوّناتها. يظهر الاهتمام بتركيبها الكيماويّ في «أوراق الفتاة – القبيحة، أو: تلميحات للتزيُّن» الذي كتبته سوزان دانغ باوَر عام 1874 والمستوحى من عمود نصائح في مجلّة هاربر بازار. عرّفت باوَر كربوناتِ الأمونيا ومسحوق الفحم على أنّهما (مادّتان

كيماويّتان بسيطتان يجب أن تتواجدا على كلّ طاولة زينة»، وحذّرت أنّه يجب «عدم حذف المليّنات البسيطة من الاستعمال، أو سيبقى الفحم داخل الجسم متحوّلاً إلى كتلة من السمّ العفن»[150]. المخاوف من التسمّم متغلغلة في تاريخ مستحضرات التجميل، المصريّون القدماء استعملوا في مستحضراتهم موادّ سامّة كالزرنيخ والرصاص، كما كان الزئبق مكوّناً أساسيّاً في صناعة تلك المستحضرات طيلة عصور. «التأثير الطويل الأمد الناجم عن فرك تلك الموادّ الكيماويّة السامّة على الوجه لا يحتاج إلى تفكير» يكتب أنغوس ترامبل في كتابه «تاريخ موجز للابتسامة»، «بالمقارنة، بالكاد يفاجئنا أنّ فضلات النوارس قدّمت بديلاً مُرَحَّباً به في حقبة 1870 عندما فُهِمَت الخواصّ السمّيّة للزئبق والرصاص بشكل تامّ»[151]. تقنيّات التجميل الثقافيّة تلك ادّعت أنّها تُبعِد التأثيرات القبيحة، والمخاطر الصحيّة التي تكبّدها الناس في سبيل الجمال آنذاك بدت مبرّرة. الأخطار الصحيّة الأحدث الناجمة عن تسمير الجلد والتدخين وجراحة التجميل تثير جدالات مشابهة.

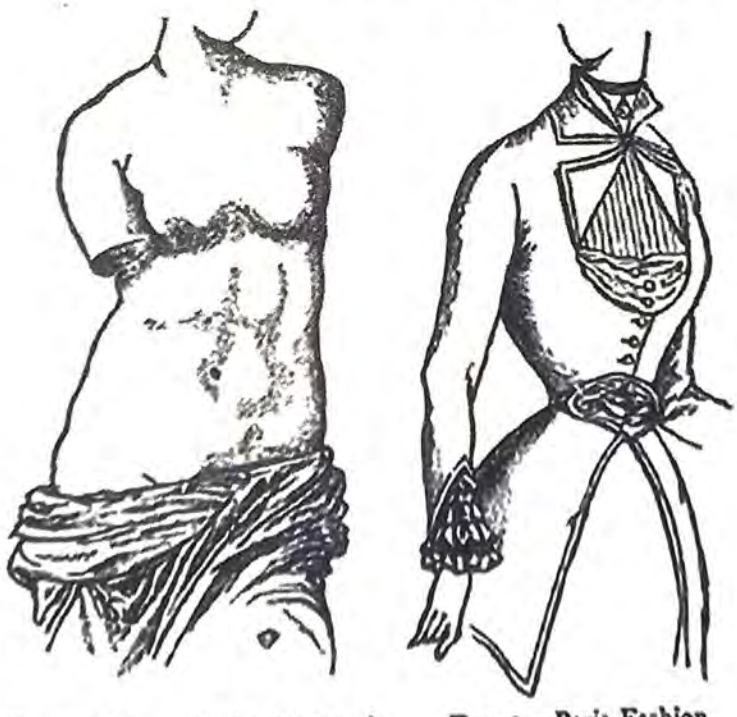


FIG. 4.—Torso of the Statue of Venus of Milo.

FIG. 5.—Paris Fashion, May, 1880.

من كتاب «الموضة في التشوّه» لويليام هنري فلَوَر، 1881

إدراك الموضوع نفسه يتبدّل عبر العصور، لكنّ تعريف «القبيح» يوحي بجسد معيّن أقلّ ممّا يوحي بسياقه الثقافيّ. عام 1881، خصّص ويليام هنري فْلَوَر كتاباً بأكمله لـ «الموضة في التشوّه» معتمداً على «عادات الأعراق البربريّة والمتحضّرة» ومركّزاً على «تشويهات أو تعديلات... لا ينفّذها فردٌ معيّن وإنّما عدد معتبر من أفراد مجتمع ما، وكأنّهم ببساطة يقلّدون بعضهم بعضاً»[152]. الترافق التاريخيّ الوثيق بين التشوّه والقباحة ينقل مفهوماً ضمنيّاً، تعريف فلور للتشوّه يذكّرنا بتفحّص القباحة الذي قامت به مجموعاتٌ لا أفراد في أزمنة أخرى، وكيف حكمتْ على القباحة بمصطلحات نسبيّة وكيف أسبغت ظلالاً إيجابيّة عليها أحياناً. هادفاً إلى وعي عالميّ ضمن نطاق ثقافته الخاصّة الضيّقة الأفق، عدّد فلور ممارساتٍ لمسيّة تقوم بها جماعات ثقافيّة ابتداء من أمريكا وصولاً إلى البيرو والصين، واستنتج: «من الجيّد أن نتوقّف كي نفكّر ما إذا كنّا واثقين من أنّ حكمنا على الموضوع صائب – على ملقط أنفٍ تزيينيّ، أو حلقة في الشفة، أو أذنين ممطوطتين أو أسنان مسودّة أو رأس مسطّح – ثمّ دعونا نسأل أنفسنا بحرص إن كنّا واثقين أنّنا بنبذ الطبيعة كمعيار للجمال وتبنّي معيار تقليديّ بحت، لا نقع في الخطأ نفسه الذي ارتكبه جميع أولئك الناس الذين ندينُ نحن أذواقهم»[153]. بتعريف ممارسات مختلفة على أنّها مشوَّهة، يستجوب فلور أحكام ثقافته الخاصّة عن تعديل الجسد مساهماً في جدل لا يزال مستمرّاً إلى يومنا هذا، حيث تتغيّر الرهانات حين يتمّ الاستحواذ عن عمد على «تشوّهات» مختلفة.

ترك تعديل الجسد بصمة قويّة على التاريخ الثقافيّ للقباحة. أقدم تاريخ معروف له يعود إلى ثلاثين ألف عام خلت، انطباعات الأيدي المرسومة على جدران الكهوف وتلوينها بالأحمر تتراكب مع تقاليد تزيين الأجساد بالرسومات أو الوشم أو إحداث الندبات قصداً أو عمليّة فركها بمواد معيّنة كي تصبح سميكة وبارزة. الجماعات المعاصرة من السايبر

بانك cyberpunk[I] إلى «البدائيّين المعاصرين»[II] وظّفت تعديلات أخرى على الجسم كي تقاوم الممارسات الثقافيّة مضمونها الأصليّ بما في ذلك الحركة الفنيّة المعاصرة التي تُدعى بالفنّ البدائيّ Primitivism. الاستحواذ على «القَبَليّة الجديدة»[III] و«الغرابة» يستمدّ أصوله بشكل أقلّ من تقاليد الأسلاف ويتّجه أكثر نحو إعادة ابتكار الذات، هذه الممارسات قد تنبثق عن «خرافة عدم الحصريّة» كما تكتب عالمة الاجتماع ڤكتوريا بيتس، أي من الإيمان بأنّنا «تجاوزنا كلّ القيود الاجتماعيّة التقليديّة والعوائق التكنولوجيّة في إطار الثقافة ما بعد الحداثيّة» وكأنّنا الآن «أفراد أحرار باختيار هويّاتنا وأجسادنا وانتماءاتنا الثقافيّة»[155]. في الوقت نفسه، الجوانب التجاريّة يمكن أن تُطلق عمليّة «إعادة الاستعمار» التي تعيد تأسيس الشخصيّات «الغريبة» من جديد بحيث تصبح هويّاتها الثقافيّة متاحة للاستهلاك العامّ. «الجوانب القبيحة للسياحة الغربيّة» ظهرت عندما أخذ السيّاح يدفعون مالاً للسكّان المحليّين في غينيا الجديدة وغيرها من أجل التقاط صورهم، ممّا حوّل التفاعل الاجتماعيّ إلى شركات تدرّ الأربـاح»[156]. على هامش معرض «فنّ الجسد: علامات الهويّة» عام 2000، افتتح المتحف الأمريكيّ للتاريخ الطبيعيّ متجرَ هدايا يمكن للزوّار أن يشتروا منه وشوماً من الشوكولاتة وأصبغة لرسم

I- أدب خيال علميّ يدور في ديستوبيا مستقبليّة يركّز على مزيج من الحياة الوضيعة والتكنولوجيا الفائقة. يتميّز بإنجازات تكنولوجيّة وعلميّة متقدمة تظهر جنباً إلى جنب مع درجة من الانهيار أو التغيّر الجذريّ في النظام الاجتماعيّ. م

II- modern primitives أشخاص يوظّفون ممارسات تعديل الجسد مثل الوشم الأسود الكثيف أو إحداث الندبات أو... إلخ من خلال الطقوس في محاولة للعودة إلى الثقافات البدائيّة غير الغربيّة غالباً، ويربطون ما بين البدائيّة والأصالة وما بين معارضة ثقافة المجتمع الحديث السائدة. تعود بداياتها إلى حقبة 1960 ومؤسّسها هو Fakir Musafar. م

III- Neotribalism مفهوم في علم الاجتماع يفترض أنّ البشر تطوّروا للعيش في مجتمعات قَبَليّة لا في مجتمعات كبيرة بشكلها الحاليّ، وبالتالي فهم يشكّلون بشكل تلقائيّ شبكة من العلاقات الاجتماعيّة تؤلّف قبائل جديدة. م

العلامات القَبَليّة على الوجه ومنتجات أخرى تعبّر بشكل تناقضيّ عن «الميول للتهميش والتسليع والتحويل إلى موضوع جنسيّ، والتي يهدف تركيز المعرض على سياسات التقديم إلى انتقادها»[157]. هذا الاستعراض الثقافيّ قد يسبّب الاضطراب على نحو يُذكِّر بالاستعراضات الإثنيّة في المعارض الدوليّة خلال القرن التاسع عشر كما ينزلق إلى مفهوم المسوخ. عندما تتنقّل القباحة عبر السياقات الثقافيّة المختلفة، تصبح مظاهر تعديل الجسد أقلّ أهميّة ممّا تمثّله، وسواء أكانت أفعالاً للتحالف مع الثقافة أم لتحدّيها فهي تؤطّر كلّاً من الموصوم وصانع الوصمة في إطار تاريخ أكبر يسترعي الانتباه إلى سؤال مَن وماذا يتحدّد «كقبيح».

بالإضافة إلى الاستعراضات الثقافيّة، يصبح الإدراك أوضح عندما تتفاوض الأجساد المؤدّية للاستعراض مجدّداً مع أزمنة وفضاءات مختلفة. في مقالتها عن «راقصة المستقبل» عام 1902، كتبت إيسادورا دنكان كيف يشوّه فنُّ الباليه المُبَجَّل جسدَ المرأة الجميل:

«تحت التنانير، وتحت الأقمشة، هناك عضلاتٌ راقِصةٌ مشوَّهَة، تحت العضلات هناك عظام مشوّهة. هيكل عظميّ مشوّه يرقص أمامكم... بالفستان الخطأ والحركات غير الصحيحة»[158].

دنكان - التي تُعتبَر أمَّ الرقص المعاصر- تعرّف القباحةَ باعتبارها تلاعباً غير صحيّ وغير طبيعيّ بالجسد في محاولة منها لتحرير كلّ من الراقصة والمشاهِد، لكنّها في الوقت ذاته أهملت بشكل غير مباشر قيداً جماليّاً آخر عندما لقّبت ڤينوس دي ميلو بالجسد «المثاليّ». دون أن تأخذ بعين الاعتبار أجزاء التمثال المكسورة بما فيها الذراعين المفقودتين، افترضت دنكان أنّ المشاهِد إمّا أن يُكمل الأجزاء الناقصة أو يتقبّل جسد ڤينوس على أنّه ليس مُشوَّهاً، وهذه مفارقةٌ باعتبار ألّا أحد من زملائها الراقصين المعاصرين يفتقر لتلك الملامح الجسديّة.

ملامسة تمثال مكسور - كما يفعل المُرمِّم - تقارب السؤال الثقافيّ حول ما يجب «إصلاحه». عوضاً عن تركيب أطراف صناعيّة جديدة مكان

تلك المفقودة أو ترميم الأجزاء المكسورة، سياسة الترميم الحاليّة لا تنظر بعين الرضا إلى استخدام القطع الصنعيّة أو إخفاء الندبات. المحاولات الباكرة لترميم تمثال ربّة الصحّة الرومانيّة هايجيا Hope Hygeia تمّت في حقبة كانت التماثيل المكسورة تُعتبر فيها «قبيحة»، وقامت بإضافة الأجزاء المفقودة من التمثال كالذراع اليمنى واليد اليسرى وأجزاء أخرى أُزيلَت لاحقاً من قبل مرمِّمين آخرين في محاولة لإعادة التمثال إلى حالته الأصليّة. أعمال الترميم الأولى تلك سبّبت أضراراً عند إضافة القطع الناقصة بتبنّيها «المقاربة بالتداخل» التي أُدينَتْ على أنّها قبيحة عندما قُيِّمَتْ بشكل راجع فيما بعد. الناقد الفنّيّ البريطانيّ ڤالديمار يانوشْتَك قارن قيام بريطانيا بتنظيف مرمريّات إيلجن[I] الإغريقيّة الكلاسيكيّة في حقبة 1930 بعمليّة «سلخ الجلد» التي يقوم بها بعض تجّار الفنّ «عديمو الأخلاق» و«الشياطين» كواحدة من ضمن حالات عديدة في «سوق الفنّ القبيح»[160]. يجادل العديدون كذلك أنّ إطلاق لقب «مرمريّات إيلجن» على مرمريّات البارثنون هو «قبيح» بحدّ ذاته لأنّه يعطي المصداقيّة لملكيّة إيلجن لها عوضاً عن تأطيرها كسرقة ثقافيّة. القباحة تظهر بأشكال مختلفة في المؤسّسات الثقافيّة، ففي المكتبات يشير حرف U في الاختصار MUSTIE إلى Ugly ويدلّ على «كتاب متهرئ لدرجة يتعذّر معها ترميمه»، و MUSTIE هي صيغة تمّ ابتكارها لمراجعة الكتب القديمة والتخلّص منها[161].

حديثاً، ظهرت مخاوف من الاستحواذ على القباحة نظراً لأنّ المادّة العضويّة تقوم بإحياء الأعمال الفنّيّة وتنزّ حرفيّاً عبر حواجز الإنسان. باستعارة كلمات الناقد روجر كيمبل عام 1997، جاء في نقد سطحيّ ما يلي: «يبدو أنّ القاعدة هي: عندما لا تعرف ماذا تفعل، قمْ بإضافة سوائل

I- منحوتات إغريقيّة كلاسيكيّة كانت جزءاً من البارثنون، قام إيرل إيلجن بنقل نصفها إلى بريطانيا ما بين 1801-1812 مدّعياً أنّه اشتراها من الباب العالي العثمانيّ الذي حكم اليونان آنذاك، ثمّ باعها إلى المتحف البريطانيّ. المنحوتات محطّ خلاف بين اليونان التي تطالب باستعادتها وبين بريطانيا التي ترفض ذلك. م

الجسم أو بعض القاذورات. نوعاً ما، هذا يعني أنّنا نؤمن بأنّ الفنّ يجب أن يكون بغيضاً كي يكون جيّداً، وكلّما كان أبغض، أفضل»[162]. وظّف عدد من الفنّانين المعاصرين ماديّة الجسد بطرق قد ندعوها «قبيحة» عندما قاموا بإدغام الحدود ما بين الفنّ والحياة: الدم (مارك كوين وفيل هانسن)، البول (أندريه سيرانو وهيلين شادويك)، البراز (بييرو مانزوني وكريس أوفيلي)، الجثث (جويل بيتر ويتكن وداميان هرست)، فضلاً عن الفنّ المعدّل جينيّاً Transgenic art[I] أو الفنّ الحيويّ Bio –art[II] (إدواردو كاك وستيلارك). الحسيّة الظاهريّة للموادّ ذات المنشأ البشريّ قد تهدّد من يفسّرونها، لأنّ كلّاً من المبدأ والمادّة المستخدمة يولّد الاهتمام من خلال الصدمة، مثل الكتب المغلّفة بجلد بشريّ. بعد أن هزّ معرض «إحساس» (يتألّف من مجموعة أعمال فنيّة يملكها تشارلز ساتشي) عام 1997 الأكاديميّة الملكيّة في لندن، انتقل إلى متحف بروكلين للفنون عام 1999 مرفقاً بتصريح استبق ردود الأفعال على الأعمال المعروضة فيه بصفتها «قبيحة»:

«تحذير صحّيّ: محتويات هذا المعرض قد تسبّب الصدمة، التقيؤ، التشوّش، الرعب، الابتهاج المفرط، القلق. إن كنت مصاباً بارتفاع التوتّر الشريانيّ أو باضطراب عصبيّ أو تسرّع بالقلب، عليك أن تستشير طبيبك قبل زيارة المعرض».[163]

ذلك التهديد المفهوم ضمنيّاً ينبع بشكل أساسيّ من مبدأ المعرض ومن الموادّ المستخدمة فيه، وهو لمسيٌّ جدلاً أكثر من كونه بصريّاً.

I- نوع من الفنّ يستخدم تقنيّات الهندسة الجينيّة لخلق أشكال جديدة من الحياة لا تتحدّد طبيعتها بولادة الكائن الجديد ونموّه سواء كان نباتاً أم حيواناً، بل بشكل أساسيّ بالعلاقة بين الفنّان والجمهور والكائن المعدّل جينيّاً. م

II- فنّ يستخدم الأنسجة الحيّة والبكتيريا والعضويّات الحيّة موظّفاً التكنولوجيا الحيويّة (مثل تقنيات الهندسة الوراثية، وزراعة الأنسجة، والاستنساخ) لإنتاج أعمال فنيّة في المختبرات أو صالات العرض أو استوديوهات الفنّانين. مبتكر المصطلح هو الفنّان إدواردو كاك. م

عندما تهكّم بعض النقّاد على استخدام روث الفيلة في لوحة «العذراء مريم المقدّسة» لأوفيلي قام أحد المخرّبين بتلطيخ اللوحة بالطلاء ملامساً وطامساً «التجذيف» الذي تحمله[164]. استهدف المخرّبون كذلك عمل ماركوس هارڤي «ميرا»، وهي لوحة موزاييك من بصمات أيدي الأطفال تصوّر بورتريه ميرا هندلي، قاتلة الأطفال المتسلسلة المحكومة بالسجن مدى الحياة. معرض «إحساس» نُظِّم في المتحف متحوّلاً إلى جدل أسطوريّ بعد أن جذب الاهتمام الشعبيّ والتجاريّ نتيجة لتضافر الصيحات الناقدة التي تسكنها وتعذّبها اللمسةُ القبيحة.

هدفي هنا ليس الجدل حول الكيفيّة التي تنجح بها القباحة كفنّ. عوضاً عن ذلك، أنا مهتمّة بنزعة تعرّف القباحة التي تقوم في آنٍ واحد بإزاحة عبادة الجَمَال (والتي يدعمها منظّرون مثل دايڤ هيكي، وآرثر دانتو، وآخرون) وبطرح أسئلة حول الثقافة: «القباحة» تقف على طرفي نقيض بكونها نداءً للاحتشاد ورفضاً قطعيّاً. بالكتابة عام 2010 عن عمل لداميان هرست (فنّان آخر عُرِضت أعماله في معرض «إحساس»، ووصفه كيمبل بأنّه «مسخ عالمِ الفنّ»[165])، قال الناقد الفنّيّ جوناثان جونز في صحيفة الغارديان:

«الفنّ السيّئ هو فنّ قبيح في نهاية المطاف. مهما كانت اللغة التي نفضّل استخدامها لكنّها كلّها تصبّ في مصبّ الجمال والقباحة. بدا لي ذات مرّة أنّ أفكار هيرست تمتلك جمالاً فكريّاً وعاطفيّاً بالإضافة إلى جمالها الماديّ أيضاً، أمّا الآن فكل ما ينتجه قبيح، قبيح، قبيح، ويُضاف إلى مجموع الخردة في العالم المكتظّ بها أصلاً».[166]

بالتنقّل بين الاستوديوهات الفنّيّة ومواقع المعارض، بين بيوت المزادات واستوديوهات التصوير، تكتسب القباحة في الفنّ برستيجاً تجاريّاً وما يشبه قوّة طوطميّة، إذ إنّ معناها يتبدّل ثمّ يعْلَق ثم يتبدّل من جديد. متأمّلاً نزعات التصميم ما بعد الحداثيّ، انتقد ستيفن هيللر «عبادة القباحة» وادّعى أنّ التمرّد البصريّ سبّب ظهور أسلوب التصميم

المتكلّف والتطرّف التجريبيّ اللذين نتج عنهما بدورهما ظهور «قباحة رائجة كشكل من أشكال التعبير العدميّ»[167].

الاعتبارات الأخلاقيّة والصحيّة ترتبط بأبعاد اللمس والتعامل، لذلك وصف فرناندو بوتيرو اللوحة الزيتيّة التي رسمها لأبي غريب بـ«الرسم للإشارة إلى السمّ»[168]. الخواصّ اللمسيّة ظهرت عبر التاريخ بطرق تعيد تعريف الأشياء القبيحة، في عام 1890 كتب الفنّان بول غوغان أنّ «القباحة هي شأن حارق، وهي المحكّ لفنّنا المعاصر ونقده»[169]، وعندما عُرِضَت أعمال ماتيس لأوّل مرّة في شيكاغو ووُصِفَت بأنّها قبيحة، صنع طلّاب الفنون نسخة من لوحته «العارية الزرقاء» وأحرقوها أمام معهد الفنون، وهو المتحف ذاته الذي سيقيم مراجعة كبرى لأعمال ماتيس عام 2010[170]. من الكلاسيكيّ إلى المعاصر، من الفنّ السامي إلى الوضيع (مثل متحف بوسطن للفنّ الرديء)، تقييم الفنّ ينادي بإعادة تقييم الحضارة[171]. عندما يبحث النقّاد والفنّانون عبر حدود القباحة المختلفة، الأكثر جرأة بينهم يكرّرون صدى كاريكاتير يصوّر فنّاناً في القرن التاسع عشر يرسم الحيوانات ويقول: «لستُ خائفاً من إقحام يديّ هناك»[172](I).

لا تنقل اللمسة القبيحة مضامين سلبيّة دائماً، في القرن السادس عشر في أوروبا ساد اعتقاد شائعٌ بأنّ لمس جثّة المحكوم بالإعدام يشفي من الأمراض[173]، كما اعتُبِرَتْ بعض الأشياء «القبيحة» تعاويذَ لصدّ القوى الشرّيرة، إمّا بحدّ ذاتها أو من خلال تفعيل قوّتها بالطقوس التي ترافقها أغانٍ ورقصات. في فنّ الليغا، التعامل اليدويّ مع الأدوات الطقوسيّة سبّب

I- كاريكاتير رسمه Édouard Riou عنوانه: Costumes d'artiste ظهر في Petit Journal pour rire, n°492, 1865 ويصوّر رسّاماً مع الحيوانات الحيّة في الاستوديو وهو يقول العبارة المذكورة، في سخرية من تقنيّة استخدام الألوان بطبقات سميكة بارزة شُبّهت بالروث الذي يملأ الاستوديو ضمن سياق التمثيل المطبخيّ للفنّ الذي يضمّ بداخله بذور تداعيه: الهضم يؤدّي تلقائيّاً إلى التبرز، أي من الفم (الحيوانات التي تؤكل) إلى الروث والبراز (التقنيّة المستخدمة)، لكنّ الفنّان لا يخشى من إقحام يديه في تلك القذارة. م

اهتراء سطوحها لكنّه في الوقت نفسه أغناها بالدهون المتولّدة من أيدي أفراد المجتمع[174]. في مهرجان دورغا بوجا الهندوسيّ السنويّ، يُنحتُ تمثال الإلَهة من التراب والقشّ والطين المأخوذ من ضفاف نهر الغانج المقدّس، ممّا يطمس الحدود «بين مَن أو ماذا يُعتَبر نظيفاً أو قذراً»[175]. في مهرجان حرق القارب في تايوان، يُصنَع قارب خشبيّ ضخم يطوف به المشاركون في أرجاء المدينة كي يلملم الأمراض والحظوظ السيّئة ثمّ يضرمون فيه النار[176]. أحياناً، تتحوّل اللمسة القذرة إلى وسيلة اقتصاديّة ومصدر دخل: جمع القمامة، التفتيش في قنوات الصرف الصحيّ، لملمة ما يتبقّى من السنابل بعد الحصاد، وأنواع أخرى من الفعاليّات اللمسيّة التي تُصنَّف بين «أقذر المهن في العالم» - وثَّقتها سلسلة تلفزيونيّة تُدعى أعمال قذرة Dirty Jobs- هذه المهن قد تتطلّب ملامسة أسطح لزجة، خشنة، مليئة بالنتوءات الحادّة، وسخة، محبحبة، نازّة... من بين مجموعة أخرى من الإحساسات اللمسيّة غير المستحبّة والتي تقترن على نحو مزعج مع بعض أنماط كسب المعيشة. قباحة أعمال السخرة والفقر والقوى الاجتماعيّة الأخرى تتراءى عبر السطح.

عندما تنحطّ القباحة نحو المضامين الأقذر، يتساءل المرء ما إن كانت هذه النزعة لم تُختَبر بعد على مستوى مناحي الحياة الأخرى، أو أنّ الحياة غلبتها بحيث لم يعد هناك مكان تلجأ إليه إلّا بأن تُختَزل إلى «حساء أوّليّ»، ممّا يجعلنا نستجوب منشأ حضارتنا وجوهرها: من أين أتينا، ممّ نتكوّن، وإلى أين سنذهب؟[177]. موتيفات الصدمة والموت ليست جديدة في الفنّ، الأعمال الفنيّة مثل لوحة فرانس سنايدر (طبيعة صامتة مع طرائد ميتة وفواكه وخضروات في السوق) 1614، ولوحة رامبرات ڤان رين (ثور مذبوح) 1655، سبقت الجثث في أعمال هيرست وسيرانو[178]. عندما تتجاوز القباحة العديد من الخطوط الثقافيّة فإنّها تتحوّل من مُحدِّد modifier إلى مُحدَّد، من اسم إلى صفة، على حدود فعل سوف يغيّر ما يترافق معه مجدّداً كي يُفعِّل الإدراك الهاجع. عندما تهكّم النقّاد في

القرن التاسع عشر على الفنّ الانطباعيّ بوصفه «لحماً متفسّخاً»، كانوا يتكئون على مخزون من المقارنات الثقافيّة والجسديّة ترتكز على اللمسة القبيحة التي تنتمي إلى كلّ من الموت والحياة. حفّارو القبور والدفّانون كانوا يتعاملون مع الموتى، مثلهم مثل الجرّاحين وعلماء التشريح الأوائل كآندرياس ڤيزاليوس الذي تحدّى التحريم الدينيّ لغايات طبيّة فنبش جثث المجرمين كي يشرّحها ويفهم شكل الإنسان. الدكتور فرانكشتاين الخياليّ نبش جثث المجرمين كي يصنع وحشه من أشلائها، وقام بالتعامل مع الوحش وتقطيبه وإحيائه. قصّته تصارعت مع الجدل حول الطبقة، الجندر، العِرق، العلم، والمسائل الأخرى التي تنتهك حدود الفئات. من القصّة الخياليّة إلى الفيلم، اسم فرانكشتاين بالذّات أصبح مرادفاً لكلّ من الصانع والوحش (الذي وُصِف بأنّه مرعبٌ وغريب للغاية بسبب قباحته) وهما يلاحقان تلك الأسئلة، وكلّ منهما يلاحق الآخر حتّى نهاية الأرض[179].

«الطيور والحيوانات تأكل الجثّة»

اللوحة السادسة من بين تسع لوحات بالألوان المائيّة في القرن الثامن عشر، رسّامها مجهول، وعنوانها: موتُ سيّدة نبيلة وتحلّلُ جسدها.

بما أنّ اللمس يتعامل مع العالم الماديّ، لذلك فهو يساعد على تحويل المفاهيم المجرّدة مثل القباحة إلى واقع، ويفتتح المجال الواسع للتعامل طرقاً جديدة للتفكير بالقباحة في سياق عالم أرحب. يكتب المهندس المعماريّ يوهاني بالاسما أنّ «كلّ الحواسّ، بما فيها البصر، هي امتدادات لحاسّة اللمس»[180]. الجنائنيّون والمزارعون وغيرهم ممّن يحفرون التراب لا يعتبرونه قذراً (مترافقاً مع مضامين أخرى أكثر قباحة وتخريباً)، بل مادّة مغذّية تهب الحياة للنباتات والحيوانات. تفضيل عدم التناظر يتغلغل في مبادئ جماليّات الحدائق انطلاقاً من ممرّات الحديقة اليابانيّة المتعرّجة وصولاً إلى الحدائق الإنجليزيّة الأقلّ ترتيباً. القباحة هي تذكير بدورة الطبيعة حيث تتحلّل الأجساد إلى تراب. اللمسة القبيحة ترتبط بمواقف ومخاوف أكبر حول الحدود، واللطخات، والتلوّث، التي تتجاوز جميع الخطوط الثقافيّة وتهدّد بتغييرنا بشكل دائم. اللمسة القبيحة قد تكون كارثيّة لكنّها تهدّئ المخاوف، كما يفعل طفل يحتضن دميته القبيحة Uglydoll كي يبُعد عنه الأحلام السيّئة.

الحاسة السادسة: صدِّق ما تشعر به؟

تخيّل حلماً سيّئاً: بناء متهدّم، درج إسمنتيّ متشقّق يجعلك تتعثّر تهوي على ركبتيك تحت نافذة مهشّمة، الهواء القارس يتسلّل إلى جلدك والمكان يفوح برائحة البول وسط عويل صفّارات سيّارات الشرطة. الآن تخيّل مكانك المفضّل، منزلك ربّما، دفء الردهة التي تقود إلى المطبخ، رائحة عشائك المفضّل وموسيقا تصدح، وصوت من تحبّه يناديك باسمك، بالإضافة إلى كلّ الإحساسات اللطيفة التي تترافق مع إحياء الذكريات. المكانان اللذان تخيّلتَهما كلاهما نمطيّان، لكنّهما يقترحان أمراً ما من خلال تضادّهما: إنّهما يجسّدان تجارب ثقافيّة مبنيّة غيرَ ستاتيكيّة ولا خامدة.

الحدود الحسيّة تتراكب بشكل مستمرّ وتتراكم في انطباعات عامّة:

بعيداً عن ترافق الحواس synaesthesia، الحواسّ الخمس تعمل معاً بطرق لا يمكن تجزئتها رغم أنّ هذا الفصل يقسّمها صنعيّاً إلى البصر القبيح، الصوت القبيح، الرائحة القبيحة، الذوق القبيح، اللمسة القبيحة.

في De Anima (عن الروح) صنّف أرسطو خمس حواسّ وخمسة أعضاء حسيّة، لكنّ التجربة تقترح وجود المزيد منها بما أنّ كلّ حاسّة تعتمد على أكثر من عضو واحد: الصوت ينتقل بعيداً عن الأذنين مع انتقال الاهتزازات عبر الجسم كلّه، وظائف اللمس تتجاوز الأصابع إلى كامل سطح الجلد، والنظر يتجاوز كلّاً من السمع والشمّ والتذوّق واللمس. الأبحاث الطبيّة الحديثة تضيف حواسَّ جديدة هي حاسّة التوازن، الحرارة، التوجّه الفراغيّ، والألم. التقاليد البوذيّة تدّعي وجود ستّ حواسّ وستّة أعضاء حسيّة – بما فيها التفكير، وعضوه هو العقل – وكلّ حاسّة تخلق واقعاً، الالتقاء بأمر ما يؤدّي إلى تحريض تفسيرات تنسج القصص حول المنظر، الرائحة، الطعم، الملمس، أو الفكرة التي صادفتنا[181]. تفسيرُ التجارب الحسيّة عملية تتشبّع بسياقها الثقافيّ، وقد تعزّز التاريخ الثقافيّ أو تراجعه.

تفسير التجربة الحسيّة – مثل التجربة بحدّ ذاتها – يخلق واقعاً قد يبدو حقيقيّاً لكنّه جزئيّاً من صنع الثقافة. «كما نعتقد نحن بالاستناد إلى العلم الحديث أنّ العالَم مليء بالجراثيم والڤيروسات» يكتب مؤرّخ الفنّ جون كلارك، «كذلك اعتقد الرومان أنّ العفاريت تحيط بهم»[182]. في مثال بريء أكثر، تخيّلوا الحالة التي يكون فيها الشخص غير واعٍ لوجود كتاب على الرفّ، ثمّ يلاحظه، بعدها يتحرّك عبر الفراغ كي يلمسه. سنبدأ بقصّ حكاية عن لقائنا مع الكتاب تقودنا إلى تفسير محتوياته وصبغها بثقافتنا، أو كي نكون مباشرين أكثر: عندما أمسكتم كتابي هذا استحضرتْ «قباحتُه» مضامين مختلفة غالباً بالنسبة لكم، كما الحادثة التي روتها واحدة من معارفي كانت تلعب حزّورة «الكلمة المصوّرة» مع أصدقائها، ووجب عليها أن ترسم كلمة «قبيح» فرسمت بتلقائيّة امرأة عجوزاً لها

ثؤلول. ما يلفت النظر أكثر من قيامها برسم ساحرة، هو أنّ بقيّة اللاعبين فهموا مضمون ذلك الرسم بمعنى «قبيح».

يمكنني أن أورد أمثلة عديدة، لكن عوضاً عن سرد مجموعة حالات مدروسة كان اهتمامي أكبر بملاحقة آثار الإشارات الثقافيّة للقباحة التي تتحرّك بعيداً عن الأفراد القبيحين الشاذّين وتقاوم تصنيفها في مجموعات قبيحة، وذلك بهدف هدم الحدود من خلال الحواسّ القبيحة التي تجمع كلّ البشر في معسكر واحد على حدّ سواء، أو على الأقلّ من حيث إنّنا سننتهي جميعنا بالتحلّل إلى تراب.

قد ينحدر الفصل بين الحواس الجسديّة إلى لعبة عقليّة بحتة تنشئ تصنيفات سيّئة ومفزعة، تتنامى معتمدة على عين - أذن - أنف - فم - أصابع من يمرّ بالتجربة الحسيّة. كلّ فئة حسيّة يمكن أن تتراكم إلى مستويات فائضة «قبيحة» تماثل عادة تكديس الأشياء، والتي يمكنها أن تحوّل أيّ شيء إلى قبيح. «البعض أشار إلى وحشيّة الكتالوجات الإلكترونيّة» يكتب المؤرّخ ماثيو باتلز: «قاعدة البيانات الغروتسكيّة الأخطبوطيّة تلك التي تملك القدرة على تحويل أفضل الأرباب الأكاديميّين إلى حمقى يتأتئون»[183]. عوضاً عن خلق كتالوج غير مكتمل مثل عمل غوستاف فلوبير Bouvard et Pécuchet (موسوعة تحوّلت إلى هزل)، قمتُ بتقسيم القباحة إلى فئات حسيّة كي أقيّم كيف يؤدّي ذلك التوظيف إلى ما هو أكثر من تقبيح توقّعاتنا، إنّه يصلنا مع عالم أوسع يتحلّل ويتجدّد.

قمتُ في بحثي بتقسيم الحواس القبيحة على نحو صنعيّ مثل علماء الفراسة، لكنّ تقييمها يقترح أنّ تلك الفئات تتلاءم مع التصنيف وتقاومه في آنٍ واحد. الإشباع الحسيّ لا يفترق عن التعاطف مع المبالغة بالأسلوب حيث تتحدّى المبالغةُ الأحكامَ الجماليّة الموروثة. في مقالتها المشهورة حول هذا الموضوع في بدايات حقبة 1960 كتبت سوزان سونتاغ:

«الذوق المبالغ به يدير ظهره لمحور الجيّد - السيّئ المتعلّق بالأحكام

الجماليّة العاديّة. المبالغة لا تقلب الأشياء، لا تجادل أنّ الجيّد هو سيّئ ولا أنّ السيّئ هو جيّد. ما تقوم به هو أن تعرض على الفنّ (والحياة) مجموعة إضافيّة مختلفة من المعايير».[184]

هذا الفصل لم يقلب القباحة والجمال ولم يقدّم مجموعة إضافيّة من المعايير، لكنّه قدّم خريطة للسياقات الثقافيّة المتغيّرة والحالاتِ الأشمل المتعلّقة بمفهوم الحواس القبيحة عرضتْ كلّها احتمالات أوسع لمعنى المفردة. المجاز الأفضل من الخريطة قد يكون هندسة العمارة، بما أنّها تقدّم بناء فراغيّاً للقباحة عندما تتفاوض الأجسادُ مع السياقات المبنيّة. المناحي الحسيّة للعمارة تردّد أصداءَ ما يترافق زمانيّاً وفراغيّاً ويربط الأجساد مع المباني: المهندس المعماريّ القديم ڤيتروڤيوس اشتهر بكونه خلق علاقة بين الجسم البشريّ وهندسة العمارة[185]، وتجسّدَت نظريّاته تلك بصريّاً في «الرجل الڤيترونيّ» لداڤنشي بحلول عصر النهضة. «النسبة الذهبيّة» أو «المتوسّط الذهبيّ» ساعدت على بناء المفاهيم المعماريّة حول الجمال وحول الجسد نظراً لكونها متناسبة رياضيّاً، بينما أوحى انعدامُ التناسب بالقباحة. في العديد من المجتمعات اتّجاهات اليمين واليسار تنقل رموزاً، فمن بين المبادئ الفيتاغورسيّة التي وصفها أرسطو يترافق «اليمين» مع الذَّكَر والمستقيم والضوء والخير، بينما يرتبط «اليسار» مع الأنثى والأعوج والظلام والشرّ[186]. تصميم المبنى يمكن أن يحرف أو أن ينسّق لقاء الجسد مع القباحة، اختصاصيّ التشريح أندرياس ڤيزاليوس في القرن السادس عشر قارن بناء الجسد البشريّ مع تصميم المباني بحيث تتحاشى العناصر القبيحة، مثلاً سيلانُ الفضلات في جسم الإنسان «بعيداً كلّ البعد عن الحواسّ الموجودة في الرأس، بطريقة تماثل المباني حيث يُبقي المهندس المعماريّ تصريف الموادّ غير المستحبّة الذي لا مفرّ منه بعيداً عن العيون والأنوف»[187].

القباحة قد تتسرّب إلى حالات معماريّة مقبولة أكثر. عمارة حركة

المانيريزم Mannerism[I] مثل درج المكتبة الانسيابيّ في كنيسة سانت لورنزو الذي صمّمه مايكل آنجلو وتلاعب فيه عمداً بالمقاييس والعلاقات الفراغيّة، رابطاً ما بين بنى تصميميّة متفرّقة على خلفيّة افتتان ثقافيّ أوسع بما هو «غريب الشكل وقبيح»، فكان ذلك بداية الانتقال نحو طراز الباروك في القرن السابع عشر[188]. تجدّد الاهتمام بفلسفة الجمال الكلاسيكيّة بفضل الحركة النيوكلاسيكيّة، وتعقّدت مفاهيم الجمال والقباحة في الفنّ والعمارة خلال القرن الثامن عشر عندما دخلت الخطوط غير المتناظرة دائرة الاهتمام متراوحة ما بين «خطوط الجمال» و«خطوط التشوّه»[189]. الحقبة الرومانسيّة حوّلت الخرائب الكلاسيكيّة والآثار الخلّابة إلى فيتيشيّات باحثة عمّا يشبهها من ملامح فظّة وعوجاء في الطبيعة. في كتابه «أحجار ڤينيسيا» حوالي عام 1851 استقصى جون رَسْكِن القباحة من خلال دراسة الغروتسكيّة في العمارة القوطيّة وعمارة عصر النهضة من قمّة مجدهما وحتّى حضيض انحطاطهما، متمرّداً ضدّ المفاهيم الكلاسيكيّة لجمال العمارة[190]. على خلفيّة ظهور الحقبة الصناعيّة، امتدّت المدن إلى مواقع قبيحة وساعدت - على حدّ تعبير عزرا باوند - على صياغة «عبادة قباحة» جماليّة أظهرتها حركات فنيّة مثل مدرسة آشكان[II] Ashcan school[191]. بعد الحربين العالميتين في القرن العشرين، وصعود وسقوط العمارة الحداثيّة modernist، أصبحت القباحة منتوجاً ثانويّاً لمحاولات التجميل.

رغم أنّ مباني العمارة الوحشيّة Brutalist تُنتَقد باستمرار باعتبارها مثالاً على القباحة المعماريّة، لكنّها تنبثق من سلالة أكبر من التوظيف

I- حركة ظهرت في أواخر عصر النهضة وتطورت إلى ظهور الباروك، من روادها ليوناردو دافنشي ورافايل ومايكل آنجلو في بعض أعماله الباكرة. تميّزت بالمبالغة في مفاهيم عصر النهضة الجماليّة (التناسب، والتوازن، والجمال المثاليّ) وحوّلتها إلى تراكيب غير متناظرة في غاية الجمال. م

II- حركة فنيّة ظهرت أواخر القرن التاسع عشر وبدَايات القرن العشرين في أمريكا، اشتهرت برسم بورتريهات للحياة اليوميّة في مدينة نيويورك خاصّة الأحياء القبيحة. م

الحسيّ المركّب الذي يمكن أن يُمَوْضِع وأن يُزيح من المكان في الوقت ذاته. هذه العمارة انبثقت من طيف من التأثيرات الثقافيّة تتراوح من فلسفة الجمال اليابانيّة إلى السرياليّة[192]، وانْتُقِدَت في حقبة 1960 بوصفها ضدّ الإنسان، مقرفة، ووحشيّة بمعنى «أدنى من مستوى الإنسان». أتباعها مثل أليسون وبيتر سميثسون وصفوا روح الحركة بأنّها متحدّية «تنفر من المُقلَّد»[I] في زمن الحياة ما بعد الحرب والإنتاج بالجملة وثقافة الإعلان والتسويق المتنامية، وتحاول عوضاً عن ذلك أن تعبّر عن حسيّة التركيب والمواد أي عن «خشبيّة الخشب ورمليّة الرمل»[193]. رغم الطموحات الإيجابيّة الأخرى لهذه الحركة، لكنّ إهانة «أدنى من مستوى الإنسان» تتوازى مع الجدل حول القباحة.

مكتبة lauinger المصمّمة وفق طراز العمارة الوحشيّة في جامعة جورج تاون

المهندس المعماريّ جون كلارك وارنِك 1970

ظهرت القباحة بأشكال أخرى في المشهد المعماريّ مثل عمارة البلوب Blob[II] وزحف الضواحي. استخدام الزخارف السوقيّة أصبح

I- مثل الصناعات البلاستيكيّة الحديثة في تلك الحقبة والتي قدّمت موادّ ملوّنة ومُطبّعة بالنقوش تقلّد المواد الطبيعيّة المستخدمة سابقاً في العمارة. م

II- تصميم المباني بطراز متموّج منحنٍ دون استخدام الزوايا أو الأشكال المتناظرة التقليديّة. م

مظهراً عرّفه روبن بويد في كتابه «القباحة الأستراليّة» بأنّه يشبه كيف أصبحت مدينة لاس ڤيغاس تجسيداً «للقبيح والعاديّ» حسب دينيس سكوت براون وروبرت ڤينتوري[194]. التنويعات الأخرى للعمارة القبيحة كانت سبباً في نشوء مصطلحات تحقيريّة مثل pugly (شخص قبيح جدّاً ugly وجهه يشبه وجه كلب من سلالة Pug)، وUglyful (full of ugly ممتلئ بالقباحة) و Fugly (fucking ugly تفادياً لاستخدام الكلمة النابية Fucking)[195].

بالعودة إلى الملامح القبيحة للتعاويذ المعماريّة القديمة وغرغولات العصور الوسطى، ناهيك عن ذكر اللقاء بالبنى المعماريّة الأجنبيّة، سنجد أنّ التنسيق المعماريّ للحواسّ القبيحة ساعد على بناء المسائل «القبيحة» وكذلك الأجساد التي تستقرئ المعاني عندما تتفاوض عليها في سياق عالَم متغيّر.

لأكثر من قرن، الاهتمام الغربيّ المتجدّد بالعمارة اليابانيّة شجّع على الانتباه للموادّ الطبيعيّة التي تنطوي على ملامح من «الإيحاء، عدم الانتظام، البساطة، سرعة التلف»[196]. الطموح بإيجاد صفات متضادّة خلقَ بنى قبيحة مختلفة تماثل تلك التي نهى عنها الراهب الياباني كينكو في القرن الرابع عشر: «المنزل الذي صقله العديد من العمّال بعناية فائقة... وأشجار وشجيرات حديقته مقُلّمة بطريقة غير طبيعيّة، هو قبيح»[197].

مثاليّاً، تقسيم هذا الفصل للحواسّ سبّب نوعاً من الانفصال عن الحالات الثقافيّة المألوفة وتراكماً للتجارب الحسيّة في سياقات بديلة، وكأنّه يتحرّك عبر فضاء معماريّ غير مألوف لكن من الممكن تمييزه رغم ذلك على أنّه الجسد البشريّ[198]. هذا يعيدنا نوعاً ما إلى اقتراح مارك كوزينز بأنّ القباحة هي «مادّة خارج المكان» تصوغ العلاقة بين الفاعل والمفعول به من جديد، وهذه العلاقة يمكن توسيعها بدورها إلى تحطيم الحدود بين «نحن» و«هم».

يبقى السؤال: هل حقبة دون قباحة هي حقبة لا يحصل فيها تطوّر؟[199]

وإن طرحنا السؤال بطريقة أخرى، هل القباحة هي بحثٌ ثقافيّ؟ سواء كانت القباحة هائلة كما في تنافر موسيقا الأجسام الكرويّة أو المتناهية في الصغر مثل جزيء قبيح، بقي لي أن أسأل إن كانت القباحة كخصلة ثقافيّة قد أصبحت عاديّة جدّاً لدرجة أنّها أصبحت مهمَلة ومختَزَلة وقابلة للاستنساخ دائماً، أم أنّها تتراكم تدريجيّاً في جبل قبيح يتغيّر باستمرار ويغرينا بتسلّقه أو ينهانا عن ذلك[200].

آمي سِلْمن، أنا وجبلي القبيح
2003، زيت على قماش

خاتمة

نحن القبيحين: بحثٌ ثقافيٌّ؟

عام 2003، رسمت آمي سِلْمَن لوحة عنوانها «أنا والجبل القبيح». في زاوية اللوحة من الأسفل، على خلفيّة بيضاء وزرقاء فقيرة بالعناصر، هناك شخصيّة كرتونيّة صغيرة تمسك حبلاً موصولاً بكيس يعادل حجم جبل ويحتلّ نصف المشهد. تبدو الشخصيّة الكرتونيّة حزينة، بل على وشك أن تذرف الدموع، أمّا «الجبل القبيح» فينبض بالأشكال الملوّنة وتلك المجرّدة.

الجبل القبيح بما ينطوي عليه من التجريد والتشخيص على حدّ سواء، يصبح في الوقت ذاته عبئاً ومصدراً أسطوريّاً للتأثير الفنّيّ، يتكثّف ويتلوّى بألوانه ويتحوّل إلى طاقة جاذبة تتعارض مع لقب «القبيح».

حسب منظِّمة المعرض هيلين مولزورث، «سِلْمَن لا تؤمن بأيّ نسخة من إمّا / أو بل تفضّل (و) كي تتوصّل إلى فكرتين معاً في آنٍ واحد»[1]، كما يضيف أحد المراجعين لأعمالها: «هذه الثنائيّة ليست مستقطَبة وليست تشعّباً ثنائيّاً دقيقاً، بل هي رفض لكليهما. أعمال سلمن تصرّ أن تكون شموليّة لكنّها في الوقت نفسه تعترف أنّه لا يمكن للمرء معرفة كلّ شيء»[2].

من نواحٍ عديدة، لوحة سلمن «أنا والجبل القبيح» تجسّد علاقتي الشخصيّة مع القباحة.

مواجهة الجبل القبيح ما بعد -الحداثيّ تبدو مختلفة عن ارتقاء السلّم

القديم إلى الجمال. في «ندوة» أفلاطون، يتبع سقراط الكاهنةَ ديوتيما كي يصف البحث عن «الجمال الكونيّ» من خلال قوله إنّ «الباحث يجب أن يبدأ بشخص جميل واحد، ثمّ ينتقل من شخص واحد إلى اثنين جميلين، وبعدها إلى كلّ الناس الجميلين، صاعداً السلّم السماويّ، قافزاً من درجة إلى درجة»، وبعدها: من الجمال الجسديّ إلى جمال المؤسَّسات، ومن المؤسّسات إلى التعلّم، ومن التعلّم بشكل عام إلى تلك المعرفة الخاصّة التي لا ترتهن إلّا بالجميل بحدّ ذاته، إلى أن يتوصّل المرء في نهاية المطاف إلى معرفة ما هو الجمال حقّاً[3].

مجازات أفلاطون تقترح احتمالاً مشابهاً بالنسبة للقباحة، رغم أنّ هذا الأمر موضع شكّ. كيف يتوصّل المرء إلى معرفة القباحة؟ هل تُبنى القباحة على نحو مماثل درجةً درجةً، من شخص إلى شخص، من المؤسّسة إلى التعليم العامّ، وصولاً إلى معرفة أكبر؟ أم أنّها تتراكم أكثر فأكثر مثل جبل سلمن القبيح أو ككومة قمامة متحرّكة تهدّد إمّا بأن تدفن حاملها تحتها أو أن تنهار؟ أم لعلّها تسقط عوضاً عن الصعود، كأن تسقط عن شجرة «قبيحة» وتتحطّم على الصخور «القبيحة» وتُجَرّ عبر الغابة «القبيحة» وتُرمى في النهر «القبيح» الذي يجرفها نحو البحر «القبيح»، أو ربّما تنحدر أكثر إلى مكان ما يشبه جحيم دانتي وتغوص أعمق فأعمق عبر طبقاته؟[4]

يُقتَبسُ مقطع أفلاطون السابق الذكر كثيراً في النصوص التي تتناول الجمال، لكنّ الفيلسوف كريسبن سارتويل يؤطّر ذلك المقطع باعتباره «خسيساً» عندما يكتب:

«صعود السلّم يعني أن تتعلّم كيف تكره العالم... الانتشاء بحبّ المؤسّسات الحكوميّة سيكون فعلاً أبلهَ تماماً، لكنّ حبّ الأفكار التجريديّة أسوأ... الحبّ هو انفتاح الذات على خصوصيّة المحبوب، لذلك لا يمكن أن يكون تجريداً ينأى عن القباحة، بل سماحٌ لها بأن توجد»[5].

بقدر ما يبدو ذلك أبله، يرجع الأمر إلى العلاقات، والعلاقات تساعدنا على موضعة القباحة ثقافيّاً. من بين الأصوات الأخرى التي تَردّدَ صداها عبر العصور، «اليوميّات الحميمة» لبودلير والتي تكرّر تلك المشاعر، فقد وصف بشغف ندبات الجدري «القبيحة» على جسد محبوبته والتي هي جزء أساسيّ منها ولن تكون الشخص ذاته دونها[6]. تسلّقُ السلّمِ القبيح قد يكون حميميّاً مثل تسلّق سرير المحبوب.

من خلال متابعة الأجساد – أجساد الأفراد، أجساد الجماعات، والأجساد الحسيّة – قيّمتُ القباحة ثقافيّاً وجسديّاً أكثر ممّا قيّمتُها جماليّاً أو فلسفيّاً. هناك تراكبٌ بالطبع، لكنّني كنتُ أقلّ اهتماماً بإعادة تعريف القباحة بمصطلحات مطلقة وركّزتُ أكثر على تتبّع إشارات القباحة عبر تاريخها العاصي، كي أحدّد أنماطَ السلوك والتقديم الثقافيّة حيث يتشكّل معنى القباحة ويتبدّل. إرثُ المفردة الزلق، خصوصاً في علاقتها مع الأجساد، يحرّض على إعادة تقييم موقع القباحة. حسب أغنية فرانك زابا «ما هو أقبح جزء من جسدك؟»، أقبح جزء من جسدك ليس أنفك أو أصابع قدميك، بل هو بالأحرى «عقلك». هذا الكتاب يبحر في فضاء العقل الرماديّ الواسع ما بين عين الناظر وما بين ذاته كي يقترح أنّ أيّ جسد قد يُعتَبر قبيحاً في سياق ثقافيّ معيّن.

مقارنة «القبيح» في أزمنة وأمكنة مختلفة توحي أنّ القباحة هي أبعد ما تكون عن حالة الستاتيكيّة أو النمطيّة، القباحة تعمل من خلال علاقاتها بمحيطها وتتفاوض باستمرار على معانٍ جديدة مختلفة متحدّية الركود الثقافيّ. تاريخيّاً، حمل أفراد مختلفون وصمة «القبيح» التي يمكن اعتبارها بمثابة إرثهم الشخصيّ لكن هذا الأمر قد يصبح أيضاً نقطة وصول إلى نقض التصنيف، كما أُجبِرَت جماعاتٌ ثقافيّة مختلفة على البقاء عند الحدود الاجتماعيّة والثقافيّة و«قُبِّحَتْ» نتيجة الخوف منها، وهي تدعونا لإعادة تقييمها بعيداً عن تصنيفها القبيح ذاك. «القبيح» قد يكون عامل عزل، لكنّه أيضاً نداء لحشد المجتمع المحليّ كي يجابه

مخاوفه الاجتماعيّة. القباحة تُوظِّفُ وتنتهك الحدودَ الثقافيّة التي تُعَرِّفنا من خلال علاقتنا معها، وتمكّننا في الوقت ذاته من إعادة تعريفها. بتداخلها مع السيرورة الطبيعيّة للموت والتفسّخ، القباحة قد تجسّد ما هو أكثر من ملامح تهكّميّة عندما يتبدّل السياق الثقافيّ، وتتحوّل إلى وسيلة متطوّرة تترك تغيّراً في صحوتها. بانتهاكها الحدود الثقافيّة، القباحة تذكّرنا بأنّ كلّ الأشياء يعتمد بعضها على بعض، وإن نظرنا بعين الاعتبار إلى ما يربطها بالموات فهي جدلاً – ولو على نحو مزعج – ما يجعلنا بشراً.

يبقى توتّر غير مريح: عوضاً عن أن نلتفت صوب الآخرين بدافع التعاطف أو الاهتمام، قوبِلَت القباحة تاريخيّاً بالإشاحة عنها وظلّ الناس يخشون أو يخافون العديد من المناحي الثقافيّة للقباحة. الحروب، والهجمات الإرهابيّة، وتغيُّر المناخ وغيرها من الأخطار المعاصرة غيّرت معنى القبيح وجعلت من الصعب تخيّله بعيداً عن التعابير المرعبة.

دانتي وڤرجيل في الجحيم، رسم لغوستاف دوريه
في ترجمة هنري فرانسيس كاري 1881

هذه المقاربة تفترض نوعاً من الأخلاقيّات، بينما تبقى الاعتبارات الأخرى للقباحة في نطاق اللّاأخلاقيّ. «القبيح» هو عامل توحيد إشكاليٌّ لأنّ التعديلات المتغيّرة التي طرأت عليه عبر التاريخ كانت اختزاليّة أكثر من كونها بنّاءة. اليوم، وأكثر من أيّ لحظة مضت، أصبحت القباحة مغرية أكثر وتمّ تحييدها والاستحواذ عليها بمعنى إيجابيّ. مؤخّراً، في نداء للفنّ القبيح أطلقه معرض فنّيّ مكرّس لـ «كم أنّ القباحة جميلة!» طُرِح السؤال التالي: ما هي النزعة التلصّصيّة الجنسيّة الكامنة خلف انجذابنا إلى القبيح والبشع؟ من أين تنبع هذه الجاذبيّة المغناطيسيّة للقذر والفضائحيّ؟[7]

لقد كنتُ متفرّجة غير حازمة على هذا الموضوع، لم أختره وإنّما قاربته بشكّ، وفوجئتُ بمقدار قوّته الكامنة التي تطمس الحدود بين فلسفة الجمال والسياسة وتفتح احتمالات جديدة لكليهما. جدليّاً، القباحة تدعم التنوّع، الاستحواذ الحديث على المفردة يدّعي ملكيّتها بشغف ويهب معنى ثوريّاً للقبيح كي يقوّض أضداده. ما زال المبدأ مشتقّاً من جذوره (ما نخافه أو نخشاه)، أمّا معناه الذي يتخطّى الحدود فيقدّم طرقاً لرؤية العالم من جديد من خلال وجهات النظر المتبدّلة – بما في ذلك الموضوع القبيح– ممّا يعقّد ويُبرِز وجود ما نخافه وكيف أنّه غير قطعيّ، وكذلك ما نخافه في داخلنا وما لا يجب أن نخافه على الإطلاق.

منذ القرن الحادي عشر، تضمّنت النصوص التعليميّة رسومات لمخلوقات أشبه بالوحوش جنباً إلى جنب مع أوصاف مكتوبة بشكل مجتزأ، صُمِّمَت بهدف التمرّن على تشكيل الأنماط المعرفيّة. تمارين «الوحوش» تلك سهّلت استعراض المادّة المألوفة بطرق جديدة، لأنّ الرسوم المجتزأة تترافق مع قصائد مقسّمة، ويجب على الطالب أن يجمعها معاً كي يفهمها. ناقصة ومكسورة، ربّما وُصِمَت تلك الأشكال بالقبيحة في وقت ازدهر خلاله تصوير المخلوقات الهجينة.

غابرييل بيرِل، أناس بالقرب من خرائب كبيرة، تمثّل شهر نيسان حوالي 1660، طباعة حمض على معدن

الاعتقادات العلميّة في القرون الوسطى اقترحت طرقاً يمكن أن تعمل أساليب النظر المختلفة من خلالها بين الذاكرة وبين الخيال، وحفّزت تمارينُ الوحوش «القلقَ كمقدّمة للتأمّل»[8]. استمرت القباحة بعمليّة دفع الناظر صوب القراءات البديلة أو الروابط بين الأجزاء المتفرّقة وجرّه بعيداً عنها في الوقت ذاته، متحدّية القارئ من خلال التجاذب المتزامن مع الصدّ. سواء كانت غير ضروريّة على الإطلاق أم مُهمَلَة، القباحة تقترح حضوراً يُمَثَّلُ بشكل ناقص أو مفرط ينشأ من تحديد فاعل لمفعول به على أنّه قبيح. «القبيح» يتجذّر في العالم الماديّ لكنّه يبقى مفهوماً فكريّاً – غامضاً وقابلاً للتكيّف – ومحدِّداً modifier يعدّل أيّ شيء يدّعيه: أغنية قبيحة، بناء قبيح، فكرة قبيحة، امرأة قبيحة. القباحة تُعَرَّفُ من خلال علاقاتها، وهذا الكتاب مبنيّ بحيث يؤكّد على تلك العلاقات: الاقتراب والابتعاد عن الأفراد القبيحين، والجماعات القبيحة، والحواسّ القبيحة التي تحطّم الحدود بين الذات والآخر. كما يبيّن التاريخ، الكثير ممّا خافت منه الثقافة وخَشِيَتْه تبدّل بتبدّل الزمان والمكان، وظهرت نماذج مميّزة.

تمارين الوحوش والقصائد المجزّأة تطرح سؤالاً إجباريّاً أودّ أن أختتم به هذا الكتاب: هل يمكن اعتبار الكتابة قبيحة؟ بعيداً عن المفردات الفظّة

أو الخطّ الغروتسكيّ، كيف يتظاهر النصّ القبيح بالشكل والمضمون؟ بتأمّل القباحة كتاريخ ثقافيّ أتساءل إن كان هذا الكتاب قد يُعتبَر وحشاً «قبيحاً» متنكّراً بعباءة البلاغة المعياريّة. العديد من القرّاء سيجدون هذا النصّ «قبيحاً» بشكل ما أو بآخر، وربّما سيخيب أملهم لأنّ بعض المواضيع «القبيحة» لم تحظَ باهتمام أكبر (أين الإرهاب القبيح، أو القبيح المثير جنسيّاً، أو نظريّة ثيودور أدورنو عن القباحة السياسيّة؟)[9]، وربّما أرادوا المزيد من الشخصيّات القبيحة (مثل أتيلا الهونيّ أو أحدب نوتردام؟)، أو الفلاسفة (إيمانويل كانْت أو ديڤيد هيوم أو فريدريك نيتشه؟) أو الفنّانين أو الكتّاب الذين انخرطوا بالقباحة (ماتياس غرينوالد، إدغار آلن بو، لوسيان فرويد، ديان آربوس، جي. جي. بالارد، وغيرهم كثر)، وربّما أرادوا من هذا الكتاب أن يضع نظريّة شاملة لجينالوجيا القباحة (وكأنّ ذلك ممكن! بما أنّ مفهومها يتبدّل ونحن نتكلّم عنها). التحدّث بمصطلحات مطلقة لم يكن هدفي، وعلى غرار تشجيع تشوانغ تسو على اتّباع مناحي القباحة سأحاول أن أتحدّث بكلمات طائشة وأريد منكم أن تصغوا بطيش[10].

كورنيليس فلوريس II، غروتسك 1557، حفر على صفيحة رصاصيّة

بالتفكير حول التحدّث والإصغاء بطيش، كنتُ أقيّم أسلوبَ كتابة هذا الكتاب بالذّات على أنّه قبيح وأريد أن أختتمه ببعض الملاحظات عن «الكتابة القبيحة».

في أيّ تعريف نقديّ، عمليّة جمع وتركيب الموادّ تقدّم مقاربات ونقاشات بديلة، يبدو البعض منها مقبولاً والبعض الآخر غير منسجم مع سياق الثقافة، وذلك اعتماداً على الخلفيّات وعلى استراتيجيّات التوثيق. جورج أورويل انتقد الكيفيّة التي تصبح اللغة فيها «قبيحة وغير دقيقة، لأنّ أفكارنا حمقاء ولأنّ فوضويّة لغتنا تجعل من الأسهل علينا أن نفكّر بأفكار حمقاء»[11]. بعض النواحي العَرَضيّة للقباحة تظهر وكأنّها «مادّة خارج مكانها» تتراوح ما بين إهمال محرّر النصّ (مثل الفوضويّة: غلطة إملائيّة، اقتباس زائغ، عنوان ناقص، واقعة مشكوك بأمرها) وصولاً إلى البنية الجوهريّة لفرضيّة ما (عدم التنظيم: قد تبدو الفكرة مناسبة أكثر في سياق فصل آخر من فصول الكتاب، أو في هامش، أو غير متعلّقة أصلاً بالموضوع). القرار الخاطئ أو الإهمال من قبل الكاتب قد يسبّب القلق للقارئ فيجعله يضع علامات على الهوامش مثل علامات الاستفهام أو التصحيحات والملاحظات، بل وربّما يخربش بعض الرسومات وهو يفكّر بطرق تنظيم بديلة. هذه القباحات الصغرى في الكتابة قد تؤدّي إلى رفض العمل، لكن هناك مظاهر أخرى أشدّ صعوبة، بل وصاعقة. وصف مونتانيه مقالاته ذات مرّة بأنّها «أجساد أشبه بالوحوش خيطت أجزاؤها معاً من أفراد مختلفين، لا يجمعها شكل محدّد ولا ترتيب ولا تتالٍ ولا تناسب أكثر من الصدفة»[12]. بجذورها التي تعود إلى عمليّة نسخ المقاطع المفضّلة والمواضيع الشائعة من الكتب، «مقالات» مونتانيه مبنيّة على عادة القراءة الأبكر تلك والتي أدّت إلى تطوير جنس المقالة الأدبيّة. حديثاً، في كتابه «التحدّث بقباحة» ركّز جون ديفيد رودس على المصطلحات الأكاديميّة المعاصرة باعتبارها «سلسلة سوقيّة من خلق المفردات» والتي تحاول أن تقول شيئاً جديداً على الرغم من قباحتها (أو بسبب قباحتها)[13]. المفارقة

بين الخصائص الإيجابيّة والسلبيّة تردّد صدى الاعتبارات الجماليّة الأبكر للقباحة، حيث النواتج النهائيّة أقلّ أهميّة من محاولة التحرّك بعيداً عن المفاهيم الستاتيكيّة في عالَم مُتغيِّر.

عدد من المنظّرين حدَّدوا آليّات «قبيحة» تعمل من خلال اللغة، ميخائيل باختن وصف جنس الرواية «المُشوِّه» حيث تُؤدّي الكتابةُ بعدّة لغات إلى بقاء اللغة منظومةً مفتوحة لا مغلقة[14]. أنطوان بيرمان حدّد «الميولَ المشوِّهة» للترجمة[15]، جيروم مَغَان وليزا ساموِيل شجّعا على «الأداء التشويهيّ» من خلال قراءة النصوص والأشعار خطأً عن عمد (كقراءتها سطراً سطراً من النهاية إلى البداية مثلاً) بهدف استنباط معانٍ بديلة. مفردة «قبيح» اكتسبت مضامين مهينةً ثقافيّاً من خلال سوزان شويك التي فحصت «القوانين القبيحة» في القرن التاسع عشر، وعرّفت الأداء التشويهيّ بأنه «دراماتورجيّة للتأقلم المعطوب» الذي يتضمّن الاستعراض الجماعيّ الأبويّ المنسّق بعناية لـ «المرضى، والمشوّهين، ومبتوري الأطراف، والمشوّهين بأيّ طريقة كانت» والذين هم دائماً على أهبة إعادة التأهيل[16]. تقنيّات الكتابة أو القيود مثل لعبة إزالة الأحرف الصوتيّة من الكلمات، أو السونيتات المُختَصَرة Curtailing Sonnet(I)، أو لعبة «الجثّة الرائعة المقطَّعَة»(II) أو مزج النصوص، تقترح طرقاً إضافيّة يمكن للقباحة بوساطتها أن تعمل من خلال اللغة. عندما تقطع اللغةُ النطاقات الماديّة والرقميّة، تظهر أنواع أخرى من القباحة مثل «قباحة الإنترنت»(III) التي ترتبط بـ «جماليّات الفشل عن عمد»[17].

I- ابتكرها جيرارد مانلي هوبكنز، وتتألف من عشرة أسطر ونصف عوضاً عن 11، وتشكّل ثلاثة أرباع السونيتة البتراركيّة التقليديّة بالضبط. م

II- يشترك فيها عدّة لاعبين لتشكيل نصّ أو رسم، إمّا أن يتّبعوا قواعد معيّنة مثل إضافة الكلمات وفق ترتيب محدّد (فعل، صفة، حرف جرّ.. إلخ مثلاً) أو يُسمَح لكلّ منهم أن يرى فقط الجزء النهائيّ ممّا كتبه أو رسمه اللاعب السابق.

III- تعبير ابتكره نيك دوغلاس لوصف الرسومات الفوضوية المكرّرة غير الجميلة الموجودة على شبكة الإنترنت خاصّة الميمز Memes والتي تركّز على إبراز الهواة وتتعمّد أن تكون قبيحة و«فاشلة». م

عندما توحي النصوص بالفوضى عن عمد، ربّما يتلقّاها القارئ على أنّها «غير مقروءة» أو «هراء». أحياناً يكون ذلك بمثابة علاقة مقصودة بين الشكل والمضمون، في تحليل مسرحيّات القرون الوسطى على سبيل المثال لاحظت روز ماري وولف الحادثة التالية:

«يُستدلُّ على وضاعة وتشوّه الشياطين من خلال تجزئة المقطع الشعريّ المتناسق إلى مقاطع صغيرة من الهتافات الفظّة التي تصرخ بها الشياطين وهي تهاجم بعضها بعضاً في خضمّ اضطراب الجحيم».[18]

الرطانة تعمل من خلال الأبعاد المكتوبة والمسموعة. الاعتبارات الحديثة تدفع معالجة النصوص إلى نطاقات «عديمة الشكل» تؤطّر المعارض الفنيّة وتظهر مثلاً في أعمال الفنّان إد روشا «كلمات سائلة» – وهي مجموعة لوحات تمثّل كلّ منها كلمة واحد كُتِبت إمّا بالبخّ أو بطريقة التنقيط على لوحة مسطّحة – ولا يهمّ مضمونها بقدر ماديّتها المُتخَيَّلة[19]. بما يخصّ التصميم، المشهد النصّيُّ يوظّف كذلك تمرّداً بصريّاً يقوم بإحياء نوع من «عبادة القباحة» على حدّ قول الناقد ستيفن هيللر: «طبقات الصور، تهجين الأساليب المعماريّة المختلفة مع الأساليب المحليّة، النُّسَخ المنخفضة الدقّة، المزج الصاخب للأنواع والأحرف المختلفة يقوم فوراً بتحدّي الاعتقادات الجماليّة السائدة ويطرح نموذجاً بديلاً، مفسحاً المجال لظهور أشكال غير تقليديّة تقوم في أفضل حالاتها بتوجيه العين إلى غاية محدّدة من خلال مجموعة من الطرق غير الخطيّة، وفي أسوأ الحالات، تخلق تشوّشاً»[20].

الحدّ بين الوضوح والتشوّش، وبين كون النصّ قابلاً للقراءة أم لا، ينتهي بالوصول إلى جدالات متوازية تماثل ذلك الانقسام بين القباحة والجمال، إذ تقوم القباحة بمراكمة الارتباطات مثل عديم المعنى، سوقيّ، مملّ، غير مهمّ، لا علاقة له بالسياق... إلخ[21]. عوضاً عن هرس تلك المعاني في كومة مرهَقَة، جدالي يرتدّ كي يطرح أسئلة حول العلاقات القبيحة: هل تحتاج الشخصيّات مثل سندريلا أو بياض الثلج إلى الأختين غير الشقيقتين

أو الملكة الشرّيرة لتمييز جمالها عن القباحة، والعكس بالعكس؟ ما الذي يتوضّع خلف تلك العلاقة؟ الأنماط التاريخيّة أسّست مجازات حول معنى «القبيح»، لكنّ تعدّد المعاني يتحرّك أبعد ممّا «يخيفنا أو نخشاه» وأبعد من الجميل، نحو الخيّر ونحو معانٍ كثيرة أخرى تظهر في الفراغ الرماديّ الضخم الموجود بين الأضداد الظاهريّة عندما يتغيّر العالم.

بكتابة هذا الكتاب، يبدو لي أن موضوعي هو «جبل قبيح»، يتشابه غالباً مع لوحة آمي سلمن، وأحياناً مع حطام التاريخ الذي شهده ملاكُ الرسّام بول كلي Paul Klee والذي يتراكم أعلى فأعلى عند قدميّ[22]. في الوقت ذاته، شهدتُ عودة خصائص حيويّة مثل تلك التي كتب عنها المؤلّف الموسيقيّ تشارلز هوبرت إتش باري، عندما قال إنّه من دون القباحة «لن يحدث أيّ تطوّر سواء اجتماعيّاً أو فنيّاً، وسندفن عميقاً تحت كومة ضخمة من القناعات الميّتة»[23]. موضوع القباحة واسع ولانهائيّ، قد يُدخِل تعديلاً على أيّ شيء، وهو يتفاوض باستمرار على مظاهره.

في القرن التاسع عشر، الاهتمامات الرومانسيّة بالخرائب والقطع الأثريّة شكّلت الأساس لممارسات حداثيّة وما بعد حداثيّة تضمّنت الكولاج، البريكولاج، الاستحواذ، المزج، الريمكس، وعمليّات أخرى تدمج الأساليب الفنيّة وقد تسبّب التشوّش فيما بينها. اللغة الفوضويّة قد تُعتبر «قبيحة»، لكنّ فرط حمولتها الجماليّة يطرح بدوره أسئلة ثقافيّة. عندما يقوم الكتّاب عن عمد بخرق قواعد النحو والجنس الأدبيّ تظهر اعتبارات ثقافيّة حول تفكيك البلاغة، في «تشويه اللغة الشعريّة» تكتب باربارا جونسون:

«إن كان العنف مبنيّاً كشخصيّة والشخصيّة مبنيّة كعنف، إذن، دراسة البلاغة ليست مسألة هامشيّة جانبيّة... في الواقع، أليس قانون الاستعارة هو بالضبط محو الاختلافات كليّاً بين الفاعل والمفعول به، بين الآخر والذات، وأن تُسبَغ على كلّ نصّ تلك القدرة الوظيفيّة الغريبة على تقديمنا؟»[24].

جونسون تحرّض «القبيح» دون أن تستعمل مفردة «القبيح» بالذات. القباحة تقاوم الاستعارات الستاتيكيّة وتقوم باستمرار بتشكيل الحيّز بينها وبين الفاعل، ممّا يقترح أنّ الاستعمال والاستغلال اللغويّ للقباحة بهدف مواجهتها قد يشير إلى «مادّة في غير مكانها»، ويطرح الأسئلة حول موقعنا نحن في هذه المسألة.

على المستوى الإيتمولوجيّ، فحصنا ينتقل من الشخصيّات القبيحة إلى المجازات القبيحة. الأعضاء الصناعيّة Prosthesis تحرّض مضامين قبيحة (كما ادّعت إحدى الشركات الصانعة لها مؤخّراً: هدفنا هو إظهار أنّ الأعضاء الصناعيّة لا يجب أن تكون قبيحة بالضرورة). Prosthesis تشير كذلك إلى تركيب في القواعد يعني في الأصل «إضافة مقطع إلى بداية الكلمة»[25]. في اللغة العربيّة، المصطلح الذي يدلّ على «ذي العين الواحدة» أو «الأعمى بإحدى عينيه» هو الأعور، وهذه المفردة تشترك بجذر مع العَوَر (الشين والقبح) ومع العورة (الأعضاء التناسليّة، المرأة، صوت المرأة) وتترافق كذلك مع العار والعوز[26]. في الطقس الإغريقيّ القديم aischrologia تقوم النساء بإلقاء «مقولات قبيحة مشينة أو بذيئة»، كما طُرِحت في العصور القديمة نظريّة مفادها أنّ المرأة تملك فمين: واحد صوتيّ والآخر تناسليّ، وأنّ الضجّة تحدث عندما يتكلّم الفمان كلاهما في وقت واحد[27]. بما أنّ اللغة تحمل آثار السياقات الثقافيّة لذلك يمكن إيجاد الترابط بين القباحة وبين الجماعات الثقافيّة في المستويات اللغويّة المختلفة وصولاً إلى الكلمات التي نستعملها اليوم بحدّ ذاتها. قد تضيع المعاني بالترجمة (وفي هذا الكتاب اعتمدت في الترجمة على مصادر متعدّدة)، لأنّ النقل يُلغي الاشتقاق والبدائل من الأصل، وفي أسوأ الحالات ينحرف نحو التفسير الخطأ أو سوء التواصل والذي قد يُعتبَر «قبيحاً».

تبرز مرافقات أخرى من خلال الأجناس الهجينة وتفكيك التصنيف. بما يخصّ التاريخ الثقافيّ، النصوص المتعدّدة اللغات مثل Dictée لتيريزا

التي تنقل التحيّز الثقافيّ. يجادل كلّ من ديڤيد ميتشل وشارون سنايدر أنّ مشكلة السرد تعود بجذورها إلى العصور القديمة، إلى Prosthesis أو الإضافة السرديّة، ووصفا كيف «تعمل كلّ السرديّات انطلاقاً من رغبة بالتعويض عن تقييد ما، أو رغبة بالسيادة من خلال الاستفاضة»[31]. إن كان أساس السرد قد جُذِب إلى نطاق «القبيح»، ماذا يقول ذلك أيضاً عن قباحة هذا الكتاب، وما هو أبعد؟

التحيّز الثقافيّ عميق، لكنّ الفروقات الدقيقة للقباحات النصيّة قد تنشأ من خلال التلميحات مثل «Jolie – laide» أو الجميلة – القبيحة. المفهوم الفرنسيّ يعود بجذوره إلى القرن الثامن عشر ويشير غالباً إلى الأجساد، Jolie – laide ينشأ من «شاعريّة عدم الانتظام» وفقاً للمؤلّفة دافني ميركِن، والذي «يهدف إلى طردنا من عادتنا الانعكاسيّة بأن ننظر ونقيّم، وذلك من خلال اعتناق المباهج الجماليّة لما هو ناشز عن النظام بصريّاً؟»[32]، وهذا يختلف عن الممارسة المتمثّلة بتقبيح الجميل وتجميل القباحة عند الإغريقيّين في العصور القديمة وعند العرب في القرون الوسطى. «القبيح – الجميل» لا يحتاج إلى أن يتمّ التلاعب به كي يبدو جذّاباً. كما ناقشنا سابقاً، مبدأ وابي – سابي الياباني يفضّل فلسفةَ جمال النقصان والزوال المتجذّرةَ في الطبيعة. هناك تقاليد عديدة تتنوّع ما بين فنّ الفخّار الياباني، إلى حياكة البُسُط عند هنود ناڤاجو، إلى فنّ الخطّ العربيّ، إلى خياطة اللحف عند الآميش، إلى بناء السفن التركيّة... يقال إنّها جميعها توظّف (عدمَ كمالٍ مقصود) أو (هفوات مضبوطة) قد تُعتَبر أخطاء أو عثرات لكنّها بالأحرى تخدم غايات محتملة متنوّعة: توظيف عدم التناظر في الجماليّات، لفتُ الانتباه إلى مهارة الفنّان الإجماليّة، تركُ مساحة للتحسين بينما تتنقّل روح الفنّان بين الأنماط مظهرة التواضع بدون أن تتنافس مع الكمال الإلهيّ، أو أن تترك بصمة بشريّة شخصيّة. قد يكون هناك عيوب في الحالات التي ذكرتها، لكنّ التعلّم يعتمد إلى حدّ ما على شاعريّة عدم الانتظام، وحتّى على الموادّ خارج مكانها، بما أنّ القباحة تحرّض القرّاء على إعادة التفكير

فيما إذا كان ذلك التوضّع مناسباً أو قاصراً، بينما تقوم المنهجيّات المعتمدة باختبار الأساليب والمضامين التي تظهر.

الكتابة القبيحة تستحقّ اهتماماً أكبر ممّا يسمح تحليلي الموجز بتقديمه في الخاتمة، وهذا استنتاج يتحدّى سطحيّاً الصوت السرديّ الأحاديّ في هذا الكتاب. رغم أنّه قابل للقراءة والتمييز على السطح، «التاريخ الثقافيّ للقباحة» قد يهدف إلى التفكّك إلى شيء ما أكثر فوضويّة يمكن للقرّاء أن يلوّثوا أيديهم فيه كي ينقّبوا عن مفاهيمهم الخاصّة حول القباحة ويكتشفوا على ماذا سيحصلون. أعود إلى سؤال الغريفن في بلاد العجائب: «لم أسمع أبداً بالتقبيح!... لكنّكِ تعرفين ما هو التجميل، كما أفترض؟»[33]، بالتحرّك بعيداً عن هذه الثنائيّة – والتي تملك جاذبيّة تشدّنا إليها بلا شكّ – هذا الكتاب حاول أن يعرّف القباحة عبر سياقات ثقافيّة متنوّعة. من ناحية أخرى، ربّما قُبِّح هذا التاريخ الثقافيّ بافتراقه عن النقد وتهجينه مع أجناس أدبيّة أخرى وكذلك مع وسائط أخرى، مُدخِلاً القارئ في استراتيجيّات القراءة الموروثة حول القباحة من خلال فرض استقصاء ماديّ وإلكترونيّ، وتفكيك التوقّعات حول مفردة «قبيح» وسياقاتها المتغيّرة. إن كان الوسيط هو الرسالة، كما تدّعي المقولة الشهيرة لمارشال مكلوهان، إذن يجب أن يكون أيّ كتاب عن القباحة أكثر من مجرّد تمرين فكريّ[34]. من خلال تقديم فرضيّة موجزة عن النصّ القبيح في الختام، آمل أنّ تأمّلاتي قد جذبت الانتباه ليس فقط إلى ما قدّمه الكتاب، بل إلى ما غاب عنه أيضاً.

وُصِفَ العملُ غير المنتهي بأنّه نوع من القباحة[35]. بإعادة تقييم المعاني الثقافيّة للقباحة، يمكننا تتبّع إشارتها المعنويّة عبر تعريف الأفراد القبيحين، والجماعات القبيحة، والحواسّ القبيحة انتقالاً إلى تتبّعها في أمكنة أخرى، وصولاً إلى دورنا نحن في صنع المعاني الثقافيّة. الاشتغال بالقباحة يُبقي البابَ مفتوحاً أمام المعارف الأقلّ تنظيماً كي تُدرَك، وكي يتمّ نقل / إزالة ما يحدّدها، وتعريف / إعادة تعريف القبيح، بهدف إيجاد

طرق جديدة لتركيب / تفكيك الممارسات الموروثة. كتب الروائيّ ڤكتور هوغو أنّ «الجميل هو شكلٌ مجرّد مأخوذ بأبسط مناحيه». أمّا القبيح فهو «تفصيلٌ من مجموع أكبر يراوغنا، وهو في حالة تناغم لا مع الإنسان لكن مع الخَلْق ككلّ، وهو يقدّم نفسه إلينا باستمرار بمناحٍ جديدة لكنّها غير مكتملة»[36]. في هذه الخاتمة، التي تبدو لي بداية أكثر منها نهاية، لا أعرف إلى أيّ درجة تشكّل القباحة سؤالاً ثقافيّاً، لكنّني أعتقد أنّ أسئلتها تترك مجالاً واسعاً للاستكشاف بما أنّ القباحة تغيّرنا ونحن نغيّرها بدورنا.

شكر وتقدير

هذا الكتاب مدين بالشكر لأشخاص كثيرين. لم تكن فكرته لتتبلور لولا آندريه بوب وميكتِلد ويدرتش اللذان نظّما لقاءً لجمعيّة مؤرّخي الفنّ AAH حول «القباحة كتحدٍّ لتاريخ الفنّ» في واريك، بريطانيا، حيث قدّمتُ للمرّة الأولى مادّة تتعلّق بالقباحة، ومن خلاله عرفتْ من ستصبح محرّرة كتابي في المستقبل ڤيڤيان كونستانتينوبولس بعملي ودعتني إلى كتابة هذا الكتاب لدار نشر ريآكشن Reaktion. لاحقاً، قام بوب وميكتلد بتحرير كتاب: «القباحة: غيرُ الجميل في الفنّ والنظريّة) آي. بي. توريس 2014، والذي تضمّن مقالي من لقاء جمعيّة مؤرّخي الفنّ السابق الذكر، كما قرأ آندريه المخطوطة النهائيّة لكتابي وقدّم لي نصائح مفيدة. قبل فترة طويلة من بداية هذا المشروع، دراسة «الثقافة البصريّة في القرن الثامن عشر» مع نوا هيرنغمان في قسم الدراسات العليا في جامعة ميسوري – كولومبيا وضعت حجر الأساس لأفكاري حول موضوع التشوّه، كما كانت قراءته للمقتطفات النهائيّة من هذا الكتاب قيّمة.

أشكر مورين ستانتون، كما أشكر كذلك قسم اللغة الإنجليزيّة على المنح التي قدّمها لي خلال فترة الدراسات العليا بهدف دعم أبحاثي حول تاريخ الفنّ ودراسات الإعاقة في جامعة ميسوري، والتي تتقاطع بين عدّة اختصاصات.

بعد دراسة الأدب الخياليّ المتعلّق بنوادي القباحة وأنا زميلة في منحة Madeleine P. Plonsker في كليّة لايك فورست، شجّعني ديڤس

شنايدرمان على تتبّع التاريخ الحقيقيّ لتلك النوادي. منحة الإقامة من Millay Colony في نيويورك وفّرت لي المكان والوقت بين الزملاء المبدعين لوضع المسوّدة الأولى للمقدّمة والمخطّط العامّ للكتاب.

منذ البداية، دعمتني سارة بليك من كليّة كينيون بحماس وقرأتِ المخطوطة النهائيّة، وكذلك فعل سيرجي لوبانوف روستوڤسكي. أشكر أيضاً آدم سيرفاس وقسم تاريخ الفنّ في كليّة كينيون حيث كنتُ أكاديميّةً ملحقة خلال هذا المشروع. أنا ممتنة لمعهد ماساشوستس للتكنولوجيا حيث قدّموا لي الدعم طيلة سنتين ضمن زمالة Mellon لدراسات ما بعد الدكتوراه في الإنسانيّات. شكرٌ خاصّ أيضاً لقسم الدراسات والكتابات في الإعلام المقارن في معهد ماساشوستس للتكنولوجيا، وكذلك لقسم الآداب فيه حيث تكرّموا بالاطلاع على مقتطف باكر من هذا العمل وزوّدوني بتقييمهم. أشكر زملائي الجدد في قسم اللغة الإنجليزيّة في جامعة جورج تاون ممّن قرؤوا مقتطفاً من النسخة النهائيّة لكتابي كجزء من أبحاث الجامعة التي ما تزال قيد الكتابة، أنا ممتنّة لهم وممتنّة كذلك لمنحة Everett Helm Visiting Fellowship من مكتبة ليلي في جامعة إنديانا، ولمنحة Mary Catherine Mooney Fellowship من بوسطن أثينيوم، Meta LAB في جامعة هارڤارد، جامعة كاليفورنيا – سانتا كروز، والمنحة الوطنيّة للإنسانيّات.

العديد من الأشخاص واكبوا مسيرة هذا العمل وآمل أنّني لم أبخس أحداً منهم حقّه بالشكر. باتسي بودوين ساعدتني على وجه الخصوص منذ البدايات وقرأت المخطوطة النهائيّة، ورشة كتابة موجزة لكنّها قيّمة مع كيم بيل ساعدتني على إنهاء المخطوطة، أنا ممتنة أيضاً لمارتن وڤيرجينا إرنستر، وبافي وبوب هالينان الذين قدّموا لي مكاناً أكتب فيه خلال أوقات مختلفة، كما أشكر عائلتي وأصدقائي، ولاديت روندولف التي شجّعتني خلال هذا المشروع.

هذا الكتاب يدين بالشكر إلى بصيرة قرّائي، وأيّ تقصير فيه ناجم

عنّي. الموضوع الشاسع كان يمكن أن يتنامى باضطراد وحاولت أن أتتبّع مناحيه الزلقة الكثيرة بكفاءة قدر المستطاع في خضمّ التغيّرات. شكر خاصّ للفنّانين الذين سمحوا لي باستخدام أعمالهم كرسوم توضيحيّة، خاصّة أولئك الذين تكرّموا بإعفائي من ضريبة استخدام الصور.

أريد أن أهدي هذا الكتاب إلى جدّيّ الحبيبين، وعلى وجه الخصوص جدّتي مارثا دوبريه التي توفّيت عندما كان الكتاب قيد الطباعة. عندما كنتُ طفلة، رحلاتها الكثيرة إلى المكتبة أدخلت في نفسي حبّ التعلّم والقراءة مهما كانت الظروف.

لا كلمات يمكن أن تفي إيثان هندرسن حقّه بالشكر، وهو من شاركني الحياة خلال هذا المشروع «القبيح» بعيداً عن كونه أمين مكتبتي الشخصيّ وقيامه بملاحقة المصادر الأشدّ مراوغة من أجلي، كما قدّم لي أيضاً دعماً وتشجيعاً لا ينتهي، وجعلَ الحياة جميلة.

@MESOPOTAMIA1972

مراجع الصور

The author and publishers wish to express their thanks to the below sources of illustrative material and/or permission to reproduce it. Some locations of artworks are also given below, in the interests of brevity.

From Dante Alighieri and Henry Francis Cary, The Vision: or, Hell, Purgatory, and Paradise of Dante Alighieri (New York, 1881): p. 186; from Hans Christian Andersen, Tales from Hans Andersen with Numerous Illustrations by Helen Stratton (London, 1896): p. 12; photos courtesy the author: pp. 13, 118; photo courtesy of and © Nina Berman: p. 108; from British Medical Journal , vol. I, no. 1529 (19 April 1890): p. 37; The British Museum, London: p. 137 (gift of Sir A. W. Franks); photos © The Trustees of the British Museum, London: pp. 51, 53, 92, 137; from Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland (London, 1872): pp. 11, 47; from A Certaine Relation of the Hog-faced Gentlewoman called Mistris Tannakin Skinker... (London, 1640): p. 39; from the Compendium rarissimum totius Artis Magicae sistematisatae per celeberrimos Artis hujus Magistros... (Wellcome Library, London, MS. 1766): p. 78; photo courtesy of and © Martin F. Ernster: p. 68; from William Henry Flower, Fashion in Deformity: As Illustrated in the Customs of Barbarous and Civilized Races (London, 1881):

p. 168; Fowler Museum at UCLA , X2007.21.12; gift of Jay T. Last – © photo courtesy of the Fowler Museum at UCLA : p. 97; Galleria degli Uffizi, Florence: p. 126; courtesy of Georgetown University Archives, Washington, DC (photo © Georgetown University): p. 179; photos courtesy of Georgetown University Library (Rare Books Collection), Washington, DC : pp. 11, 12, 36, 47, 121, 142, 186; digital image courtesy of the Getty's Open Content Program: p. 110; courtesy of and © The Gordon Parks Foundation: p. 115; Harvard Art Museums / Arthur M. Sackler Museum, The Norma Jean Calderwood Collection of Islamic Art (2002.50.42) photo courtesy of Imaging Department © President and Fellows of Harvard College: p. 84; from Selina Hastings, Sir Gawain and the Loathly Lady (London: Walker Books, 1987): p. 40; photo courtesy of HathiTrust: p. 72; from Heinrich Hoffmann, Der Struwwelpeter (Stuttgart, 1900): p. 121; from The Hornet (22 March 1871): p. 24; from Edward Howell, ed., Ye Ugly Face Clubb, Leverpoole, 1743-1753: A verbatim reprint from the original MS... (Liverpool, 1912): p. 13; photo © iStockphoto.com/estivillml : p. 66; photo Jappalang: p. 24; from Charles Lamb, Beauty and the Beast; or, A Rough Outside with a Gentle Heart... (London, 1887): p. 36; courtesy of Leatherneck Magazine : p. 113; © LVR -LandesMuseum Bonn, Photo: Jürgen Vogel: p. 87; Museo del Prado, Madrid: p. 139; The Museum of Modern Art (gift of Abby Aldrich Rockefeller), © The Museum of Modern Art / Licensed by SCALA / Art Resource, New York © 2015 Artists Rights Society (ARS), New York / VG Bild-Kunst, Bonn: p. 100; permission for photography from National Cathedral, Washington, DC , photograph by Martin F. Ernster: p. 68; photo courtesy of and © the National Gallery, London: p. 43; courtesy of National Gallery of Art, Washington, DC : pp. 42 (gift of Mrs Edward Fowles [1980.63.1]), 161 (Collection of Mr and Mrs Paul Mellon [1983.1.28]), 189 (gift of Arthur and Charlotte

Vershbow [1989.27.1]); photo courtesy of the U. S. National Library of Medicine, Bethesda, Maryland: p. 20; courtesy of and © orlan: pp. 62, 63; Philadelphia Museum of Art: pp. 31 (the Muriel and Philip Berman gift, acquired from the John S. Phillips bequest of 1876 to the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, with funds contributed by Muriel and Philip Berman, gifts [by exchange] of Lisa Norris Elkins, Bryant W. Langston, Samuel S. White 3rd and Vera White, with additional funds contributed by John Howard McFadden, Jr., Thomas Skelton Harrison, and the Philip H. and A.S.W. Rosenbach Foundation, 1985), 133 (gift of the Alumni Association to Jefferson Medical College in 1878 and purchased by the Pennsylvania Academy of the Fine Arts and the Philadelphia Museum of Art in 2007 with the generous support of more than 3,600 donors, 2007) – photographs reproduced courtesy of the Philadelphia Museum of Art; from Hartmann Schedel, Anton Koberger, Michael Wohlgemuth, and Wilhelm Pleydenwurff, Register des Buchs der Croniken und Geschichten... [known as the Liber Chronicarum] (Nuremberg, 1493): p. 72; Science Museum, London: pp. 27, 130; © Amy Sillman, courtesy of Sikkema Jenkins & Co., New York: p. 182; Suzhou Museum, PRC : p. 135; Tokyo National Museum: p. 157; from Juan Valverde de Amusco, Anatomia del corpo humano... (Rome, 1560): p. 20; from Lodovico di Varthema, Die Ritterlich von Lobwirdig Raisz... (Augsburg, 1515): p. 77; photo Vassil: p. 71; Vatican Museums, Pius-Clementine Museum, Rome: p. 89; Wellcome Library, London (Royal Army Medical Corps Muniment Collection): p. 102; courtesy of and © Juan Wijngaard: p. 40; © Joel-Peter Witkin, courtesy of Catherine Edelman Gallery, Chicago: p. 151; from Hans Severus Ziegler, Entartete Musik: eine Abrechnung (Düsseldorf, 1937): p. 142

The Wellcome Collection, London, the copyright holder of the images on pp. 27, 130, 131 and 175, and the Wellcome

Library, London, the copyright holder of the images on pp. 8, 15, 16, 19, 23, 32, 37, 39, 57, 78, 102, 155, 159, 164, 167 and 187, have published them online under conditions imposed by a Creative Commons Attribution 4.0 International license.

مراجع الكتاب

المقدّمة

1- Sarah Kershaw, 'Move Over, My Pretty, Ugly Is Here', www.nytimes.com 29 October 2008.

2- See 'ugly', www.oed.com, accessed 25 April 2011.

3- Kathleen Marie Higgins, 'What Happened to Beauty? A Response to Danto', in Beauty: Documents of Contemporary Art, ed. Dave Beech (Cambridge, MA, 2009), p. 34.

4- See Mark Cousins, 'The Ugly', in Beauty , ed. Beech, p. 145; and John Hendrix, Platonic Architectonics: Platonic Philosophies and the Visual Arts (New York, 2004), p. 139.

5- See 'ugly', www.oed.com, accessed 25 April 2011.

6- Lewis Carroll, Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass (New York, 1960), p. 91.

7- Voltaire, 'Beauty', Philosophical Dictionary (1764), quoted in Ruth Lorand, Aesthetic Order: A Philosophy of Order, Beauty and Art (London, 2000), p. 228.

8- Umberto Eco, 'On the History of Ugliness', www. videolectures.net, 14 December 2007.

9- Crispin Sartwell, Six Names of Beauty (New York, 2004), p. 114.

10- Mark Cousins, 'The Ugly: Part 1', AA Files, 1 (1994), p. 63.

11- Dave Hickey, The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty (Los Angeles, CA, 1993), p. 6.

12- See Caroline O'Donnell, 'Fugly', Log, XXII (2011), p. 101.

13- Plato quoted in Andrei Pop and Mechtild Widrich, eds, Ugliness: The Non-beautiful in Art and Theory (London, 2014), pp. 3, 9.

14- Mark Cousins, 'The Ugly: Part III ', AA Files, XXX (1995), pp. 65–8. See also O'Donnell, 'Fugly', p. 97; and Mary Douglas, Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo (London, 1966), p. 36.

15- For background on 'ugly feelings' see Sianne Ngai, Ugly Feelings (Cambridge, MA , 2004).

16- See Gretchen E. Henderson, 'The Ugly Face Club: A Case Study in the Tangled Politics and Aesthetics of Deformity', in Ugliness, ed. Pop and Widrich, pp. 17–33.

17- Aristotle quoted in Rosemarie Garland-Thomson, Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature (New York, 1997), p. 20.

18- Samuel Johnson, A Dictionary of the English Language (London, 1785). See Roger Lund, 'Laughing at Cripples: Ridicule, Deformity and the Argument from Design', Eighteenth-century Studies, XXXIX /1 (2005), pp. 91–114.

19- See Bridget Telfer, Emma Shepley and Carole Reeves, eds, Re-framing Disability: Portraits from the Royal College of Physicians (London, 2011), pp. 20, 25.

20- Susan M. Schweik, The Ugly Laws: Disability in Public (New York, 2009).

استمتعوا بهذه المراجعة المستفيضة. القباحة، ضمن مقاربة هندرسن السخيّة، تتحوّل في لحظة إلى مرادف لكلّ ما هو صادم وصعب ومزعج، ومن ثمّ تكشف في اللحظة التالية عن القيمة الحقيقيّة للنصّ وعن متعته.

صحيفة الغارديان

القباحة كخطيئة، البطة القبيحة، البشع يظهر من جديد... مفردة بشع أو قبيح تستخدم دون ضوابط، وهي مصطلح يحمل الكثير من المضامين: تبدأ ببساطة من العاديّ والمنفّر وصولاً إلى المقرف، بل وحتّى المؤذي. تعاريفها تملأ اللغة، وتحوم حول معنى ((المخيف والمرعب)). القباحة تنفّر وتسحر في الوقت ذاته، لكن مفهومها يمتدّ عبر سلسلة طويلة من المفردات التي لطالما سكنت خيالنا الثقافيّ.

في هذا الكتاب المشوّق، تستكشف غريتشن. إي. هندرسن مفاهيم القباحة عبر التاريخ، انطلاقاً من أعياد الرومان القدماء إلى غرغولات العصور الوسطى، مروراً بوحش ماري شيلي المصنوع من أشلاء الجثث وانتهاء بمعرض ((الفنّ الانحطاطيّ)) النازيّ. تستكشف الأدب، الفنّ، الموسيقا، بل وحتّى الدمى القبيحة، وتبيّن لنا كيف طرحت القباحة تحدّياً للذوق وللمعايير الجماليّة طيلة الوقت.

تنقّب هندرسن في طين القباحة، وتنتقل إلى ما هو أبعد من الجدل الفلسفيّ التقليديّ أو مجرّد التضادّ البحت مع الجمال، وتطالعنا بما هو أهمّ من تشكيلة معلومات ساحرة منتقاة. متتبّعاً الأجساد البشعة ومفكّكاً الحواسّ القبيحة عبر الأزمان والقارّات، ((التاريخ الثقافيّ للقباحة)) يتّكئ على ثروة معرفيّة عابرة للثقافات والتاريخ، ويرسم لنا خريطة القباحة كما صوّرتها المخيّلة الشعبيّة.

هذا الكتاب المزدان بمجموعة من اللوحات والرسومات يقدّم لنا وجهة نظر متجدّدة تغوص عميقاً كي تسأل ما هي ((القباحة)) حقّاً رغم معناها المتقلّب.

Gretchen. E. Henderson هي محاضِرة في اللغة الإنجليزيّة في جامعة جورج تاون، وأستاذة زائرة في قسم تاريخ الفنّ في كلّيّة Kenyon. من مؤلّفاتها:

The house enters the street 2012

Galerie de Difformité 2011

9 789933 635411