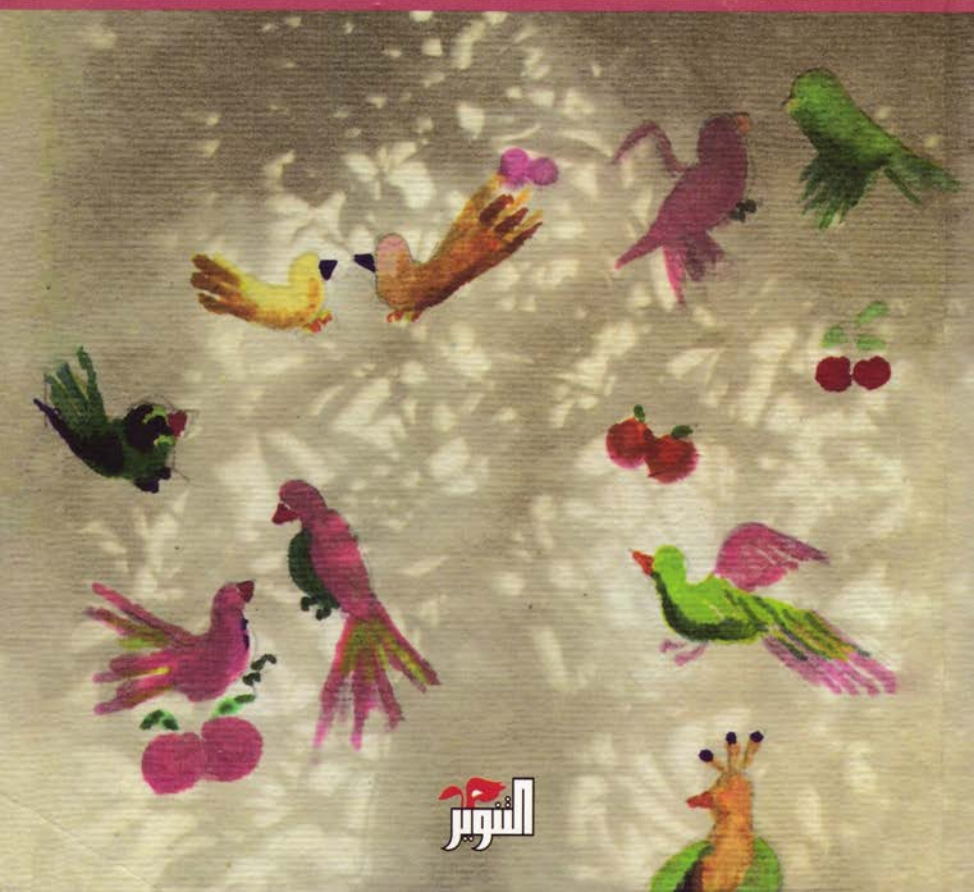
قصص في الحب

جوليا كريستيفا

ترجمة: محمود بن جماعة

مكتبة #917



#917

جوليا كريستيفا

قصص في الحب

مكتبة | سُر مَن قرأ

مكتبة
t.me/t_pdf
٢٠٢٢ ٨ ١٠

الكتاب: **قصص في الحب**
تأليف: **جوليا كريستيفا**
ترجمة: **محمود بن جماعة**
عدد الصفحات: 382 صفحة

الطبعة الأولى: 2017
الترقيم الدولي: 978-9938-886-91-7
رقم الناشر: 17/ 403-97

الناشر

دار التنوير للطباعة والنشر

تونس: 24، نهج سعيد أبو بكر - 1001 تونس
هاتف وفاكس: 0021670315690
بريد إلكتروني: tunis@dar-altanweer.com

لبنان: بيروت - بئر حسن - سنتر كريستال، الهزيم - الطابق الأول
هاتف: 009611843340
بريد إلكتروني: darattanweer@gmail.com

مصر: القاهرة-جاردن سيتي 2- شارع فؤاد سراج الدين (السراي الكبرى) -الدور الأرضي- شقة رقم 2.
هاتف: 0020223921332
بريد إلكتروني: cairo@dar-altanweer.com
موقع إلكتروني: www.dar-altanweer.com

العنوان الأصلي للكتاب
Julia Kristeva, Histoires d'amour,
Editions Denoël, 1983 ©

جوليا كريستيفا

مكتبة | سُر مَن قرأ

قصص في الحب

ترجمة: محمود بن جماعة

مكتبة
t.me/t_pdf

تقريظ الحب

يصعب عليَّ الحديث عن ضروب الحب التي عِشْتُها، مهما أوْغَلْتُ في ذكراها. إن هذه النشوة المتجاوِزة للشَّبَقِيَّة érotisme هي نوع من السعادة القصوى بقدر ما هي ألم خالص. فكلاهما يُضْفي على الكلمات مسحة من العشق. إن لغة الحب، المستحيلة، وغير الملائمة، والتلميحية فوْرًا إن أرادت أن تكون الأكثر مباشَرة، إنما هي تحليق في ضروب الاستعارات métaphores، بمعنى أنها تنتمي إلى مجال الأدب. وعلى اعتبارها تتميز بالفَرَادة، فإني لا أقْبلها إلا باستعمال ضمير المتكلم. ومع ذلك، سأحدّثكم هنا عن نوع من فلسفة الحب، إذْ ما عسى أن يكون التحليل النفسي إن لم يتمثل في البحث اللامتناهي عن ولادات متجدِّدة، من خلال تجربة الحب التي تُعَادُ لكي تُحَوَّل على الأقل وتتجدد. وإن لم تتحررعلى الصعيد الانفعالي من الكبت، فهي تُستقبَل على الأقل وتُرْسَى في صلب الحياة اللاحقة للذات المعنيّة بالتحليل[1]، باعتبارها (أي تجربة الحب) الشرط المساعد على التجدُّد الدائم لتلك الحياة وعدم فنائها؟

إني أقرّ بأن المصير الخاص لضروب الحب التي عشتُها (ولعله ينبغي القول: المصير الخاص لهشاشتي الشخصية المتخفِّية وراء قناع اليقظة) يؤدي إلى استفحال ذلك الخلل في خطابي أمام تجربة الحب المتمثِّلة في التشابك اللولبي ما بين الجِنْسانية sexualité والمُثُل المتداخلة. إن هذا المصير يجعلني أفضِّل على سحر اللغة الوِجْدانية وعلى التوصيف النفسي- الإباحي، اللغةَ التاريخية بعض الشيء لما بعْد التجربة المَعِيشة. تُرى هل يُستقبَل هناك أيضًا الصمت (المُحِبُّ) لدى المُحَلِّل؟

ببساطة، ينبغي أن لا نفهم هذه الأقوال على أنها تعبير عن الحيطة والارتداد أو الخوف من التورُّط في الحكم. وفي الواقع، أليس الإحساسُ بأنه وجب في الحب

---

(1) «analysant»، وهو مصطلح دقيق أطلقه لاكان Lacan على الذات المعنيّة بالتحليل، أي على «المُحَلَّل» باعتباره مشاركًا في التحليل. لذا يجب عدم الخلط بينه وبين المحلِّل النفسي (م. م.).

بذلُ قُصارى الجهد في سبيل الرغبات والتطلعات إن لم يتم التضحية بها، أليس هذا الإحساسُ هو الثمن الذي لا بد من دفعه في مقابل عنف أهوائنا المُنْصَبِّ على الآخَر؟ وبما أن الحب هو انجراف للذات قد يصل في شكله المطلق إلى حد الجريمة ضد المحبوب، فإنه إذ يُنْعَت بالـجنوني يتوافق رغم ذلك مع وجود بصيرةٍ حادّةٍ وثيقةِ الصلة بالأنا الأعلى، شرسةٍ، يستطيع الحب وحده مؤقتًا أن يقْطعها. وإذ هو أنشودة تمجِّد العطاء الكلي للآخَر، فإن الحب من هذا القبيل هو أيضًا، وعلى نحو صريح بنفس الدرجة تقريبًا، أنشودةٌ تمجِّد القوة النرجسية التي من أجلها يمْكن حتى أن أضحّي به (أي بالحب)، أو أن أضحّي بنفسي.

ولئن أكّدتُ في الحب على ما يمثِّله من بؤرة للتناقضات وضروب الالتباس- أي في آن واحد على لاتناهي المعنى واختفائِه- فلأنه يمكّنني في هذه الصورة من عدم الفناء جرّاءَ أنواع من الفوضى والتورُّط يَعْرُضها علينا العُصَابُ ضمن مجموعة معيَّنة من الأشخاص أو ما بين اثنين. وبهذه الصورة التي عليها الحب، سأُرْهِف إليه السمع أيضًا حتى لا يأخذني النعاس أمام المتاعب وأشكال القلق لدى المَعْنيِّين عندي بالتحليل النفسي، وحتى أفجِّر في الحب، على العكس، خطر كلٍّ من الموت والحياة. بهذه الصورة، يكشف الحب عن ذاته في تِيهِ دَلالة المَجَاز. وبالفعل، في اندفاع المُحِبّ تَفْقِد الهوياتُ الخاصة حدودَها، وفي نفس الوقت تضمحل دقة المَرْجِعية والمعنى في خطاب المُحِبّ (الذي كتب عنه بارْت Barthes **الشذرات** *Fragments*[1] في أسلوب أنيق للغاية). تُرى هل نتكلم على الشيء نفسه حين نتكلم على الحب؟ وعلى أي شيء نتكلم؟ إن معاناة المحب هي اختبارٌ للّغة، في أُحادية معناها وقدرتها المرجعية والتواصلية.

ألم، لفظ، حرْف

حب، صدمة، حب جنوني، حب لا يقاس، حب حارق...

تبدو لي محاولة الكلام على الحب مُغايِرةً للعيش فيه، ولكنها لا تقل عنه معاناةً ولذةَ انتشاءٍ. فهل من السخف الحديثُ عنه؟ إنه بالأحرى ضرب من الجنون. ذلك أن خطر خطاب الحب وخطابِ المُحِبّ ناجم خاصة عن ارتياب موضوعه بلا شك. وبالفعل، على أي شيء نتكلم؟

---

(1) R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Ed. du Seuil, Coll « Tel Quel », 1976.

أتذكر نقاشا دار بين عدد من الفتيات كنت أنا من بينهن. فالفتاة- تلك الشخصيةَ المُحِبّة بامتياز والصورةَ المتداولة لصاحبة الجاذبية والإغراء التي تخلط ما بين اللذة والرغبة والمُثُل في أَتّون تسميه، بكل اندفاع، الحبَّ- هذه الفتاة تظل مع ذلك من أقوى الدلائل على الحقيقة والخلود. لقد تعلقت المسألة بمعرفة ما إذا كنا عند حديثنا عن الحب نتكلم على الشيء ذاته. وعلى أي شيء نتكلم؟ حين نقول عن أنفسنا إننا مُحِبّات، هل نكشف لمُحِبّينا عن الطبيعة الحقة لأهوائنا؟ ليس هذا بالأمر الأكيد لأنه عندما كانوا يصرّحون بدورهم أنهم يُكِنّون لنا الحب، لم نكن أبدا على يقين مما يعني ذلك على وجه الدقة بالنسبة إليهم. إن سذاجة هذا الجدل ربّما تخفي عمقًا ميتافيزيقيًا، أو على الأقل عمقًا لغويًا. وكأنه في اللحظة ذاتها التي يكتشف فيها الفرد نفسه صادقًا بالغ الصدق، شديد الذاتية، مندفعًا في الخُلُقِيّة إذ هو مستعد بسخاء ليفعل كل شيء من أجل الآخَر، في تلك اللحظة ذاتها يكتشف حدود منزلته وعجز لغته أيضًا. أفليس حُبّانِ اثنان هما فرْديّان بالأساس، وبالتالي غيرَ قابلَيْن للقياس وهكذا يحْكمان على الطرفين بأن لا يلتقيا إلّا في اللانهاية؟ باستثناء ما يتم بينهما من تواشُج نفسيّ عبْر طرف ثالث من قبيل مَثَل أعلى أو إلَه أومجموعة محاطة بالتقديس... ولكنْ تلك قصة أخرى. ومن شأن مراهقتنا اللائكية laïque أن تُدْخِل اضطرابًا على الأجسام وتتجنب الأيديولوجيات وأشكال اللاهوت. وأخيرًا، قد يكون الكلام عن الحب مجرّدَ تكثُّفٍ في اللغة لا يستَفِز في النهاية لدى المتقبّل سوى قدراته المجازية وحدها، إذ يُحْدثِ فيضًا كاملًا من الخيال لا يمكن التحكُّم فيه، غيرَ قابل للتحديد، ويملك المحبوب وحده مفتاح حلّه من دون علم منه... ترى ماذا يسمع المحب مني؟ وماذا أسمع منه؟ كلَّ شيء؟ - كما يميل المرء إلى الاعتقاد في ذلك في لحظات أوْج إحساسه بحالات الانصهار، وقد اكتملت بقدرِ ما هي عَصِيَّة على التعبير؟ أو لا شيء؟ - كما أعتقد أنا، وكما يمكن أن يقول المحب عند الجرح الأول الذي يأتي ليقْلب قصورنا الهشة، المُشيَّدة من مرايا.

دُوَارٌ تابع للهوية، دوار تابع للكلمات: إن الحب، على مستوى الفرد، ثورة مباغتة، كارثة لا مَرَدَّ لها، لا نتكلم عليها إلا بعد حدوثها بينما تتعطل فيها لغة الكلام عند حدوثها. وببساطة، يَحْصُل الانطباع بأن المرء يتكلم أخيرًا ولأول مرة بحق. ولكن هل لِقولِ شيءٍ ما؟ ليس ذلك بالضرورة، وإلا فما هو هذا الشيء بالذات؟، حتى رسالة الحب، تلك المحاولة البريئة في انحرافها لإضفاء السَّكينة على التفاعل المعيش أو لتأجيجه من جديد، إنما هي غارقة في نار الحب المباشرة بحيث لا تتكلم فحسب على «أنا» و«أنت»، وحتى على «نحن» خارجًا من كيمياء alchimie ضروب التماهي، بل تتكلم

أيضًا عما يعتمل فعلًا بين هذا وذاك من أحاسيس. فلا شيء هنا من حالة الأزمة والانهيار والجنون، تلك التي بإمكانها أن تَجْرُف كل سدود العقل، كما بإمكانها - شأنها شأن حركية العُضْوِيّة الحية في عِزّ نموها- أن تُحوِّل خطأ إلى تجديد، وأن تعيد تشكيل جسم ما، ذهنيةٍ ما، حياةٍ ما، وأن تصْنعها كلها ثانية، وأن تعيدها إلى الحياة، بل بإمكانها أن تنجز ذلك بالنسبة إلى كل زوجين.

ومع ذلك، إن سلّمْنا، على عكس الشابات المُحِبّات المشار إليهن منذ حين، والميّالات إلى الريبة وعدم التصديق، بأنه على الرغم مما هو غير قابل للقياس في كلٍّ من الانفعال affect والمعنى المُثارَيْن من قِبَل الأطراف المتفاعلة، يمكن الكلام على حبٍّ معيَّن، على الحب إطلاقًا. إن سلَّمْنا بذلك، فلا مناص من القبول أيضا بأن الحب، مهما يبعث فينا الحياة، لا يَسْكُننا أبدًا من دون أن يُحْرقنا. أما الكلام عليه، وإنْ بعْدَ حدوثه، فلا يكون على الأرجح إلا انطلاقًا من تلك الحُرْقة. إن هذا الخلل المُحَبَّب إلى النفس قائم في صلب التجربة، وناجم عن التضخم المفْرط لِأَنَا المُحِبِّ، هذا الأنا الغريب في غروره كما في تواضعه على حد السواء. فهل يتعلق الأمر بجُرْحٍ نَرْجَسيّ،أم بمعاناة الخَصْي، أم بالموت بالنسبة إلى الذات؟ - فَظَّةٌ هي الكلمات التي تُقارِب هذه الحالة من الهشاشة الراسخة، ومن القوة الهادئة المنبعثة من سَيْل الحب، أو التي تركها جانبًا سيلُ الحب، ولكنها تُخْفي دائما وراء مظاهر سيادتها المستَعادة مَوْطِنَ ألم نفسيّ وجسميٍّ على حد سواء. ومن خلال ما يتربَّص بي من تهديد ولذّة، وقبل أن أنغلق من جديد، موقَّتا بلا شك، في انتظار حبٍّ آخر يُخيَّل آنيًّا أنه مستحيل، يبيِّن لي هذا المَوْطِن الحساس أن الـ«أنا» في الحب كان ذاتًا أخرى. هذه الصيغة التي تقودنا إلى الشعر أو إلى الهَلَس الهَذَيانيّ hallucination délirante توحي بحالة من عدم الاستقرار يقلع فيها الفرد عن أن يكون غير قابل للانقسام، ويرضى أن يذوب في الآخَر، ومن أجله. وهذا الخطر، المأساوي بوجه ما، يكون، في الحب، مقبولًا، مُعَدَّلا ومُؤَمَّنا إلى أقصى حد.

إن الألم الذي يظل قائمًا مع ذلك هو شاهد على هذه المغامرة الخارقة بالفعل، وهي إمكان وجود المرء من أجل آخَر، من خلاله، وبالنظر إليه. فحين نحلم بمجتمع سعيد، متآلف وطوباوي، نتخيله قائمًا على الحب، لأن هذا الأخير يبعث فيّ الحماسة، وفي نفس الوقت يتجاوزني ويرهقني. ومع ذلك، فالعِشْق، بعيدًا عن أن يكون انتظارًا، لا يعادل السبات الهادئ للحضارات المتصالحة مع ذاتها بقدر ما يعادل هذيانَها، وانفصامَ وَحدتها، والقطيعةَ الحاصلةَ فيها. إنه عُلُوٌّ شاهق هَشٌّ يتنازع فيه الموتُ والتجدّدُ والنفوذَ.

لقد فقدنا القوة والأمن النسبي اللذين كانت توفّرهما منظومات القواعد الأخلاقية القديمة ضمانًا لضروب حُبِّنا، سواء بتحجيرها أو بوضع حدود لها. فتحتَ الأضواء المتعاكسة لقاعات جراحة التوليد وشاشات التلفزة، أخفينا الحب في ما لا يُقال على سبيل الاعتراف، لفائدة اللذة والرغبة، إن لم يكن لفائدة الثورة، والتطور، والترتيب، والتصرّف، إذن لفائدة السياسة، وذلك قبل أن نكتشف تحت أنقاض تلك البناءات الأيديولوجية- وهي طموحة مع ذلك، مُفْرِطة غالبًا، سخيّة أحيانًا- أنها كانت محاولات غير معتدلة أو محتشمة من شأنها إرواء التعطش إلى الحب. إن الاعتراف بذلك ليس تراجُعًا يَنِمُّ عن تواضُع، بل لعله إقرار بادّعاء مَهُول. فالحب هو الزمان والفضاء حيث الـ«أنا» يَهَبُ ذاته الحقَّ في أن يكون خارقًا للعادة، صاحبَ سيادة دون أن يكون حتى فردًا، كما يَهَب نفسه الحقَّ في أن يكون قابلًا للانقسام، وضائعًا، ومحطَّمًا، بل معادلا أيضًا، عبر الانصهار المُتخيَّل مع المحبوب، للفضاءات اللامتناهية التي تنطوي عليها نفسيةٌ فوق إنسانية. ترى هل الـ«أنا» مصاب بالهُذاء paranoïaque[1]؟ إنني، في الحب، لَفِي أوْج الذاتية.

إن الحب، زيادة على الرغبة، وما بعد اللذة أو دونها، يلتف حولهما أو يحوّلهما للارتقاء بي إلى مستوى أبعاد الكون. ترى أيّ كوْن؟ إنه كوْنُنا نحن، كَوْني أنا وكَوْنُه هو في حالة من الاختلاط والتوسّع، فضاءٌ مُمَدَّد، لا متناهٍ. حيث انطلاقًا من مَوَاطِن الخلل فيّ، أتفوّه عن طريق المحبوب بذِكْر رؤية مثالية. تُرى هل هي رؤيتي، أم رؤيته، أم رؤيتنا نحن؟ إنها ضَرْب من المُحال ولكنها تظل قائمة.

تُرى هل أفضّل القول في أشكال الحب؟ آخرون غيْرنا قاموا بذلك، وهم أكثر مهارة في حذق الأساليب، وقد فتحوا طريقًا لا يمكن توخّيها إلا بتحويلها، لأن كل واحد من الأشكال هو في صيغة المُفْرَد...

إن الانتظاريجعلني أحس بالألم إزاء عدم اكتمالي الذي كنت أجهله من قبل إذ في الانتظار الآن «قبْل» و«بَعْد» يتداخلان مع «أبدًا» رهيبٍ. فالحب والمحبوب يَمْحُوان حساب الزمان... الـنداءُ، نداؤه، يغمرني بفيض تتمازج فيه اضطراباتٌ في الجسم (ما يسمى بالانفعالات émotions) وفِكْرٌ في حالة دُوَار، غامضٌ، مَرِنٌ، مستعدٌ للنفاذ إلى

---

(1) الهذاء أو البرانُويا: «تعبير عن حالة مَرَضية تتميز بتوهم الشخص أنه مستهدف للتآمر والاضطهاد من الأخرين حوله، وشعوره بالعظمة والتميز» (**معجم مصطلحات الطب النفسي**، إعداد لطفي الشربيني، مؤسسة الكويت للتقدم العلمي).

فكر الآخَر واعتناقِه بقدر ما هو يَقِظٌ، متنبّه ومتبصِّر في اندفاعه...تُرى نحو أي شيء؟ نحو مصير ما، محتوم وأعمى، وكأنه برمجةٌ بيولوجية أو سبيل مفروض على النوع... جسمٌ أصابه الذهول، حاضرٌ من خلال أعضائه كلِّها بغياب لذيذ، عَبْرَصوتٍ مرتعش، ويُبْسٍ في الحلق، وبصرٍ زائغ من بصيص النور، وبَشَرةٍ مُورَّدة أو نَدِيَّة، وقلبٍ متسارع الدقات...هل تكُون أعراض الحب هي أعراض الخوف؟ خوف، مقترن بالرغبة، من أن تنعدم أمامي الحدود وتُفْقَد الموانع، بل من أن لا أضعها في الحسبان؟. إنه الخِشْية، ليس من تجاوز البعض من المُواضَعات والمَحْظورات فحسب، بل الخوفُ، أيضًا وعلى وجه الخصوص، من المرور عبر حدود الذات، والرغبةُ في ذلك... وعندئذ، يظل الـلقاء، مُزاوِجًا بين اللذة والوعد أو الآمال، في نوع من سَبْق الزمن الآتي. إنه لا زمنُ الحب الذي هو لحظة وأبدية، ماضٍ ومستقبل، حاضرٌ متحرر في انفعالاته من الكبت، يغمرني، ويمحوني، ولكنه يتركني دون إشباع... إلى الغد، إلى الأبد، كما أنا دائمًا، وفيّ (ة)، أبدًا كما السابق، كما كان، كما يكون قد حصل، أنا لك... ثبات الرغبة أم خيبةِ الأمل؟

وإجمالا، الحب ألم على نحوٍ ما هو كلمة أو حرف.

إننا نبتكره كل مرة، مع كل محبوب فريد بالضرورة، في كل لحظة ومكان وعمر... أو آخرَ مرةٍ.

أما اليوم، فتستفحل ملذات هذه الحرية وآلامها جراء افتقارنا إلى منظوماتِ قواعدَ في الحب، بحيث لا توجد مرايا ثابتة تعكس ضروب الحب في عصر ما، أو في مجموعة، أو طبقة. فأريكة المُحلِّل هي المكان الوحيد الذي يسمح فيه العقد الاجتماعي صراحةً ببحث في الحب، ولكنه خاص.

النرجسية والتصور المثالي

وبما أن الحب منغرس في الرغبة واللذة، مع إمكان الاستغناء عنهما في الواقع لإذكائهما على نحو رمزي أو تخيُّلي فحسب، فهو يسُود، كما يمْكنكم الإقرار بذلك، مابين طرفي النرجسية والتصور المثالي، في حين تُسْقِط جلالةُ الأنا ذاتَها خارجها وتمجِّدها، أو تنفجر إلى شظايا وتندثر عندما ترى نفسها في مرآة شخصٍ آخَرَ مُتصوَّرٍ على نحو مثالي: رائعٍ، لا مثيل له، جديرٍ (بي؟) بقدر ما أنا غير جدير(ة) به، وهو موجود مع ذلك لوَحدتنا الصماء. إن خطاباتِ الحب كلَّها عالجت النرجسية وتكوَّنتْ في منظومات من القيَم الإيجابية، المثالية. أما أشكال اللاهوت والأدب، فإنها تدعونا، فيما

بعد الخطيئة والشخوص الشيطانية، إلى أن نرسم في الحب حدود مجالنا الخاص، إلى أن نجعل أنفسنا خَوَاصَّ (متفرِّدين) حتى نتجاوز أنفسنا في شخصٍ آخَرَ رائعٍ، هو مَجَاز أو كِنَاية عن الخير الأسمى. ولأننا نفتقر الآن إلى ما هو خاصةٌ[1]، وتغْمُرُنا العديدُ من الأشياء المُشِينة، ولأن معالم الطريق التي كانت تضمن الترَقِّي نحو الخير بدت غير واضحة، فإننا نعيش أزمات في الحب، أو لنقلْ: ضروبًا من العَوَزفي الحب. وعلى العكس، في تلك الربوع حيث ترتسم خريطة جديدة لما هو خاصةٌ من دون مِلْكِية خاصة، وتستهوينا تصوراتٌ مثالية جديدة، موقَّتة إلى الأبد ولكن لا نزاع فيها في الوقت الحاضر، في تلك الربوع بالذات، سنجد أنظمة من قواعد الحب جديدة. إن الحديث عنها يدور فوق الأرائك، وتبحث عنها المجموعات المهمَّشة في انشقاق عن الأخلاق الرسمية - من أطفال ونساء وأفراد من نفس الجنس، وأخيرا من أزواج غير مِثْليين (وهم الأكثر إثارة للفضيحة لأنهم الأقل توقُّعًا)- وذلك قبل التفطن إلى أن تنوُّع القصة، والقِصص، يخفي تطلعات راسخة ودائمة. ترى هل هي كونية؟ إنها غربية على كل حال إذ ستكون تلك حدود رحلتنا.

الحب الخادع وأشكال حب التحويل Transfert

تربط تجربة الحب ربطًا وثيقًا بين ما هو رمزي (ما هو محظور وقابل للتمييز والتصوّر) وما هو متخيَّل (ما يتمثله الأنا ليَدْعم ذاته ويتوسع) وما هو واقعي (ذلك المُحَال حيث تَنْزَع ضروبُ الانفعال إلى كل شيء، ولا أحدَ يأخذ في الحسبان كَوْني جزءًا فحسب). أماالواقع، فهو يتبدَّد مختنقًا في هذه العقدة الوُثقى، أي أني لا آخذ الواقع بعين الاعتبار، بل أحيله عند التفكير على أحد السجلات الثلاثة الأخرى. معنى ذلك أني في الحب أنخدع بلا انقطاع فيما يتصل بالواقع. ومن الخطأ إلى الهَلْوَسة hallucination، لعل الخِداع ملازم لخطابي، وهو بالتأكيد ملازم لأهوائي. فهل الخِدَاع شرط المُتعة؟

إن كل فلسفات الفكر- الرامية إلى أن تضْمن له نفوذًا على الواقع، من أفلاطون إلى ديكارت ومن كانْت إلى هيجل- تُخَلِّص تجربة الحب مما يشُوبها من اضطراب لكي تختزلها في رحلةِ كَشْفٍ يستقطبها الخير الأسمى أو الروح المطلق. أما اللاهوت، فهو وحده، ولكن في متاهاته الصوفية، ينساق في فخّ الجنون المقدَّس للحب، من نشيد الأناشيد Cantique des Cantiques إلى سان برنارْ Saint Bernard وأبيلارْ Abélard...

(1) propre (le): خاصةٌ (الجمع: خواصّ)، أي ما نختص به دون غيرنا.

لقد فكّر سيجموند فرويد، وهو أول المُحْدَثين وأحد ما بعْد الرومانسية، في جَعْل الحب علاجًا نفسيًا، والتوجُّهِ مباشرة نحو الغموض الذي يكشف عنه الحب (أكثر مما يستدعيه) لدى الكائن المتكلم، مع المجموعة التي يتضمنها الحب من الأخطاء وأشكالِ الخِداع والهَلْوَسات، انتهاء إلى الأمراض الجسدية، وذلك أملًا في إعادة الأمور إلى وضعها- وهو ما يعني في الأخير إعادة غرْس الواقع، لا برمّته ربما ولكن بالنَّزْر القليل...وسنلاحظ وجود عاملَيْن مُحرِّكيْن في هذا التفاعل، مع نار الحب حيث التحليلُ \ التحويلُ يعيد إليها الاعتبار ويخلِّصها من الشعور بالإثم، ولكنه يُسكِّن أيضًا من لهيبها (ويقوِّضها في نظر بعضهم).

أوّلا، يتعلق الأمر في التحليل بإعطاء الجنس ما يرجع إلى الجنس. ففي القلق، وفي العَرَض symptôme أوالهَلْوَسة، يُخْرِج التأويلُ عَنْوةً الجانبَ المكبوت من الرغبة أو الصدمة الجنسية. وإذ يؤدي بالذات إلى المعرفة، فهو ينتزع منها (أي الذات) جزءًا من هُوَامَاتها fantasmes ليذْكُر لها جانبًا من الواقع. إن الواقع هو الجنس: من هنا يبدأ فرويد. وهذه النزعة التبسيطية إلى أقصى حد، مهما بدت اختزالية، تظل الضمانة القصوى لتوضيح الغموض الذي يَطْبَع العلاقات ما بين الواقعي والمتخيَّل والرمزي،ويسبب ضروبًا من الشكوى والجنون، عندما لا يؤدي هذا الغموض على نحو طبيعي جدًا إلى ممارسات غيبية.إنك انطلاقًا مما يعترضك من رغبة، تكون حرًا في بناء واقعك كحدٍ متفاوت الهشاشة لحياة الحب التي تعيشها.

ومن جهة أخرى، وفي نفس الوقت، فإن المحلِّل لشخصه دون إرادة منه (مما يثير الشك)، وبمجرد توجُّه الكلام إلى مَسْمَعه بَدَلَ عينيه، يجلب صواعقَ الحب المُسمّى «حب التحويل». وإذا كان هذا الحب خاصًا، بمعنى أنه موجَّه إلى «ذات يُفترَض أنها على علم» (لاكان Lacan)، فهذا لا يستلزم في شيء تميُّزه عن الحب بوجه عام. ذلك أن الحب يحتوي دائمًا - وبلا شك- على حب للنفوذ. ومن أجل هذا بالذات، فإن حب التحويل هو الطريق المَلَكيّ إلى حالة الحب. ومهما يكُنْ الحب، فهو يجعلنا نلامس السيادة.

إن الحالة متوقَّعة- وفرويد يبيّن ذلك في وقت مبكِّر إلى حد ما[1]- عندما لا يبقى

---

(1) Cf : «La dynamique du transfert», 1912, et Remarques sur l'amour transfert, 1915, *Gesammentle werke*, t VIII et X, tr. fr., in *De la technique psychanalytique* , P.U.F. 1953.

هذا الغرام على بُعْدِ مسافة، كما يأمله الجهاز التحليلي، ويكون الجسمان في حالة استماع وكلام مُتبادَلَيْن دون رؤية، والسيقان والأيدي مشدودة إلى الكرسي والأريكة.

ولكن إذا كانت إحدى المرضى- ويفضّل فرويد افتراض أن تكون هي المَعْنِيّة بالتحليل- تصرّح فعلًا بأنها مُحِبّة لمُحلِّلها، فنحن عندئذ في أوج العشق؛ وفي أقصى حد، كل تحليل عميق لا بد أن يؤدي إلى ذلك، في لحظة من مساره على الأقل. فيضمحل الواقع لأن المريضة لا تريد إدراك أن طبيبها طبيب لا غير، وأنه فضلا عن ذلك «غير حر». ويتبدد المحظور ويسود الانفعال affect. أما المُخَيِّلة، وهي بعيدة عن أن تكون متدفقة كما كان يمكن اعتقاد ذلك لأول وهلة، فتنقطع في الواقع بشكلٍ فَظّ إذ لا تستطيع المريضة إطلاقًا تخيُّل موضوع objetغير الموضوع المُعْطَى هناك، الوَدُود، الحاضر، السامع[1]. فكل حالة من حالات الحب تَشْهَد بقدر متفاوتٍ هذه الحركية. إن الجهاز المعقد لدى الدكتور الفينّاوي [فرويد] له الفضل في استدعاء هذه الحالة، مع أنه يصلح للكشف عنها. فبعد أن ساعد على سَوْرة الحب، يقول إجمالا للمريضة: «كلا، لست أنا (الوحيد) الذي تحبينه، بل تحبين فلانًا أيضا وقبل كل شيء».

إن سهولة هذا الانقلاب الفجائي لدى المحلِّل (لست أنا الذي تحبينه، وإنما فلان)، وقد أنجزه بقدر قليل أو كثير من المهارة والخشونة والتعاطف المغري، إن هذه السهولة تَستعمل بلا شك انحراف perversion المحلِّل. وإذ يشكِّل الانحرافُ الأساسَ والمحرّك لقابلية الإثارة، فإنه يجد في ممارسة المحلِّل حياته الدائمة التي ليست تبسيطًا («كلنا منحرفون»)، ولا مرورًا إلى الفعل (وإن كان لزامًا أن لا يَغِيب هذا في الواقع)، وليست بالطبع هي الكبت («قابليّتك وقابليّتي للإثارة، لا أريد أن أعلم عنهما شيئًا»). وعلى نحو أعمق، فإنه ربما انطلاقًا من الانحراف، ولكن شريطة العلم بذلك، يمكن أن يتحقق ما يمثِّل بالنسبة إلى فرويد أحد أهداف العلاج الأساسية: وهو ليس احترام القاعدة الأبوية للمحظورات التي تحدِّد التعامل الاجتماعي- كما اتُّهم بذلك بسهولة مفرطة-، وإنما هوتوضيح حدود الفَنْتَازْم (أو الهُوَام) fantasme والهلْوسة على الأقل، إن لم تكن حدود الواقع. إن حب التحويل، بما في ذلك خاصةً شكله الأقصى المتمثل في المرور إلى الفعل، يتدخل على الأريكة ليمكِّن مِشْرَطَ الكلام، الذي تضطلع به

(1) نشاطر من هذه الناحية رأي أُوكْتاف مَنُّوني حيث يرى في المرور إلى الفعل، الخاص بحب التحويل هذا، «تعتيما للواقع». انظر: Octave Mannoni, «L'amour de transfert» in *Etudes freudiennes*, 19-20 mai1982, p.7-14.

الذات، من أن يُحدِّد مَلَكوت إمكاناتها، أي في الأخير من أن يصنف أنواع التمثلات représentations التي تقْدر عليها الذات- رمزية كانت أو متخيَّلة أو واقعية. وإذ يوضحها الشخص المَعْنِيّ بالتحليل بفضل تنوُّع العلاقات التي يُبْقي عليها مع محلِّله، فإنه بإمكانه أن يعيد بناء واقعـه الخاص.

ومع ذلك، يظل السؤال مطروحًا: ما الذي يسمح لمريضة ما- مُصابة حتما بالبارانُويا العُصَابيّة- بأن تَدَعَ نفسها تُسْتوعَب من قِبَل ما هو واقعي، برؤية موارد مِخْيالها تتحلل كي يغرقها الانفعال، وبالقضاء إذن على ما هو رمزي؟ هل يتعلق الأمر ببنيتها الخاصة وحدها، بمصير لا مَحِيدَ عنه؟ أم أنها تكشف عن عجز محلِّلها عن الاشتغال على الأصعدة الثلاثة: الواقعي والمتخيَّل والرمزي؟ ألا تجعل مثلًا نزعةُ المحلِّل إلى ربط كل خطاب لدى المريض بالمعيش الطفلي،أنْ يجد نفسه مشدودًا الأول إلى شبكة إعادة البناء هذه، المتخيَّلةِ والمتصلةِ بالسيرة الذاتية حيث يتردّى الانفعال الواقعي؟ ألا يأتي أيضًا استدعاء مرورٍ إلى الجنس من موقف تحليلي معاكس يتمثل في أنه يعرض نفسه ببساطة كمحظور وصَمْتٍ وأنا أعلى واقعيٍّ، مُشْعِلًا بذلك هوى الفتاة، البالغة الوفاء لأبيها المصاب بالبَارَانُويَا أو الهُذاء؟ هذا ويمكن أن ننوِّع الأشكال. ولكن أستطيع المراهنة على أن من نقع في حبه بجِدّ، رجلًا كان أومرأةً، أثناء التحليل، يأخذ نفسه مأخذ الجد المفْرط. فهو لا يحترم قواعد اللعبة التي تستلزم التغير- مع الكياسة ! avec tact، (وهي عبارة مشتقة من « toucher ») والقدرةِ على التصرف في المسافات، على أن اللغز يظل قائمًا...- ويشمل التغيرُ الأدوارَ والسجلات. إن محلِّلًا من هذا القبيل، مستقرًا في موقف واحد، يصبح معروف الوضع، قابلًا للتحديد والإمساك به: إنه يستعد لكي يُعامَل مثْل أم بدائية archaïque تقع تحت سطوة ناجمة عن الحب بقدر ما تكون سطوةً مُميتة، ومثْل أب منحرف بل وقاسٍ، يستدعي، من الإثارة العُصابية، صورة ترتقي إلى مستواه هو، حماسيةً، قَضِيبيّة وعاشقة. في كل هذه الوضعيات، يبدو أن المحلِّل (أو المحلَّلة) قد استجاب(ت) لحاجة. هل لأنه (أو لأنها) أول (ى) من رأى (أو رأت) في المَعْنِيِّ بالتحليل موضوعًا للحاجة: طفلًا، قريبًا، محبوبًا في حاجة إلى أن يُحَبّ من جديد؟

غير أنه لا يمكن الفصل بين اللعب والجِدّ، لأني إن لم أكن أحب مرضاي بحق، تُرى ماذا يمكنني أن أسمع منهم، وماذا يمكنني أن أقول لهم؟ إن حب التحويل المضاد amour de contre-transfert هو قدرتي على أن أضع نفسي موضعهم، وأن أنظر، وأن أحْلُمَ، وأن أتألمَ وكأني هي، وكأني هو. تلك لحظات عابرة من التماهي، وضروب من الانصهار موقتة ولكنها فعلية، وشرارات مُثمرة من التفاهم، شريطة أن أتخذ مسافة

منها. إنهم يتركون لديّ الإحساس، ليس بالإيثار والعفو والرحمة والشفقة أو الإحسان، بل إحساسًا بتوافق شديد يُوَلِّده الظهور في الحلم لشخص كان محلَّ حب وكره، ويتم الانفصال عنه في النهار، ذلك الانفصال الغالب الذي لا يزال يستطيع مع ذلك أن يحِب، ولكنه لن يستطيع أبدًا أن يَكره. إنه حبٌّ سَخِيّ: متجاوَز بعض الشيء، ولكنه لا يتقادم أبدًا، متشكِّل دومًا من تراجع ومسافة ما.

حدث لي أن لاحظتُ ما يلي:عندما يصرِّح لي المَعْنِيّ (أوالمَعْنية) بالتحليل بحبه(ها)، متظاهرًا(ةً) بنسيان حيلة العقد التحليلي، فإن الأمر يتعلق برجل أو امرأة يقول كلاهما إنهما مِثْلِيّان. أقول: «يتظاهران» لأنه بدا لي دائمًا أن ثباتهما على طلب حب «فعليّ» كان يتضمن مع ذلك حِدادًا مسبقًا، وربما أيضًا الرغبةَ في اللعب على هذه الحافة الشيِّقة حيث «الحقيقي» ينقلب إلى «التظاهر» إلى درجة أن الحقيقة الساطعة لم تَعُدْ تميّز بينهما، كما الشأن في قُدَّاسٍ بارُوكيّ baroque. ترى لماذا ينحصر الأمر في مِثْلِيّين؟ هل تكهّنَوا بوجود اضطراب لديّ أمام اضطرابهم الخاص: فبدل أمّ مهيمنة، تكون هنالك عاشقةٌ ناشئة مستحوِذة، مُهْمَلة أو دائمة، ولكنها دائما فاتنة متحيِّلة؟ هل يشترطون، دون استشارتي، وبمثابة موضوع للحب، حبي أنا الخاص، الضائعَ قبل الأوان؟ أجل، بلا شك. يضاف إلى ذلك تلك القدرة- أهي ضعف أم حيلة؟- لدى من يحبّون نفس الجنس، على بناء قضيب بدل الخَصْي بالذات، وعلى الاندثار في ثقْبٍ مكانَ القدرة القضيبية ذاته، وعلى رؤية بعضِ ما هو تخيُّليٌّ حيث يوجد بعضُ ما هو رمزيّ، والتوْقِ إلى ماهو واقعيّ حيثما كان... دون الانسياق مع ذلك في الإخبار عنه.

كلماتهم في الحب أنا أعتقد فيها. فإذا لم يكُن الصمت هو دائمًا جوابي، فهم يدركون أني متأثرة بالالتباس الذي يقدمونه لي، بقدر ما أنا بعيدة عنه. كم أجد هذا الحوار المأثور: «إني أحبك، ولا أنا أيضا» « Je t'aime, moi non plus »[1] صادقًا ولامعقولًا على حد السواء. إنّ من لهم القدرة على الاستماع والإنصات هم وحدهم يسمحون لنا بأن ننتظر الخلاص من أنفسنا فحسب.

لقد كان اللامعقول السارتري [نسبة إلى سارتر Sartre] يسحق عالَم الفكر عبْر دَوِيّ القنابل في الحرب العالمية الثانية والانفجارِالجنسي على حد السواء. ولم نُوَفِّ القولَ قدْرَه الكافي بأن الصمت الذي يستقبل به المحلِّل كلام الحب - كلَّ كلام دالٍّ في النهاية

(1) عنوان أغنية كتبها ولحنها وأداها سارج جانسبورغ Serge Gainsbourg بالاشتراك أوّلا مع بريجيت باردو Brigitte Bardot سنة 1967، ثم مع جان بركين Jane Birkin سنة 1969.

على الحب- بأن هذا الصمت يكشف لمن يستمع إليه عبثيةَ رغبته وصفةَ اللامعنى فيها. إن حب التحويل، مثل حب التحويل المضاد، نسيج من عبثية أُعيدَ إخراجها مع ذلك، كما دُفعتْ من جديد ووُجِّهتْ نحو الأعلى. فهل يعني هذا أن المحلِّل «تَغَلَّب في ذاته على اللبِيدُو [أو الطاقة الجنسية]»، كما جاء في حديث غريب كتبه فرويد إلى يونغ Jung، متصوِّرًا بالطبع على سبيل السخرية والافتراض، لحظةً بعيدة، آتية: «حين أكون قد تغلبتُ تمامًا على طاقتي الجنسية أو اللبيدو (بالمعنى المتداوَل)، حينئذ سأُقْبِل على الحب كما يعيشه البشر» (رسالة إلى يونغ بتاريخ 19 سبتمبر 1907).

وهكذا، ليس التحليل [النفسي] تأليفًا يُفترَض أن يكون متجرِّدًا وهادئًا لكتاب في حياة الحب لدى البشر: إنه جزء لا يتجزأ من هذه الحياة. لذا، لن يؤلف فرويد أبدًا هذا الكتاب، إلا إذا اعتبرنا أن مجموع أعماله ليست سوى «حياة حب بشرية»، كما تبدو لِمُحِبٍ ما وراء اللامعقول، ولـ«دُونْجوانٍ» Don Juan رَيْبِيٍّ، ولـ«نَرْسِيسٍ» Narcisse متبصِّر، لا ينقطع عن عدم التغلبَ على طاقته الجنسية أو اللبيدو من خلال كلام ينفجر من الصمت... إذن، لن نعثر على حياة حب لدى الرجال والنساء بقلم محلِّل، بل لن نعثر على أكثر من تاريخ كامل أو موضوعي للأفكار في الحب[1]، ولكن سنجد مختارات، مختصَرات وأعراضًا symptômes... وهي على حد السواء مؤشرات دالة على وجود لبيدو أو طاقة جنسية عَصِيّةٍ يكون الحب فيها تحقيقًا وفشلًا لذواتنا: إنه الأكثر عبثية والأشد روعة.

نهاية النفسية: الأنساق المنفتحة

إن المحلِّل منذ البدء هو في صلب الحب. وإن نسي ذلك، فقد حكم على نفسه بعدم إنجاز أي تحليل. أما الحب أثناء التحليل، فهو ما سماه فرويد تحويلا: *transfert*: إنه أوّلًا *verschiebung*، أي إزاحةٌ للمعنى والقوة، وذلك في كتابه تفسير الأحلام، ثم فيما بعد *übertragung*، أي إزاحة الحب إلى شخص المحلِّل. لنلاحظْ مسبقا هاتين الإزاحَتَيْن: إحداهما من طبيعة منطقية، تشتغل ما بين معاني الكلمات، والأخرى من طبيعة اقتصادية، تزيح الحب إلى شخص غريبٍ إنْ هو إلا «البديل». ففي «حركية التحليل» (1912) أو «ملاحظات في حب التحويل» (1915) انتهاء إلى البناء في التحليل (1937) وتحليل ينتهي ولا نهاية له (1937)، يؤكد فرويد على التقلبات، الجوهرية

(1) كتاب دُنيس دي روجمون *L'Amour et l'Occident*: Denis de Rougement **(الحب والغرب)** إنما هو مقدمة رائعة لهذا التاريخ، موسوعية ودقيقة على حد السواء بالنظر إلى عصرها.

بالنسبة إلى العلاج، والخاصة بتلك العلاقة النوعية. وسنقتصر هنا على استخلاص نتيجتين اثنتين فيما يلي.

إن الحب أثناء التحليل حركيةٌ ثلاثيّة الأطراف: الذات(الشخص المَعْنِيّ بالتحليل)، موضوع حبه المتخيَّل أو الفعلي (الآخَر الذي تدور معه كل الدراما البيْنذاتيّة intersubjectif في العُصَاب névrose أو، بشكل أخطر، في انهيار الهوية الذي يؤدي إلى الذُّهان psychose)، والطرف الثالث، ويقوم مقام مثَل أعلى بالقوة potentiel، ونفوذٍ ممْكن. إن هذه المكانة التي يحتلها الآخَر على الإطلاق l'Autre يمثّلها المحلِّل، وهو ذاتٌ يُفترَض أنها تَعْلم- وتعلم أنها تحب-، وتبعًا لذلك سيصبح أثناء العلاج هو المحبوب الأسمى والمُعْتدَى عليه المفضَّل. وبالفعل، لا يَحْصُل التماهي مع بِنْية الآخَر[1] هذه، وكذلك اجتيافُها introjection من دون إعدامه رمزيًا أو خياليًا. والآخر، إن كان المحلِّل سيتخذ مكانه، إنما هو أثناء العلاج آخَرُ محبوبٌ. لذا قد يصبح، في ظل قيادةٍ معيَّنةٍ للعلاج، منحرفةٍ بقدر متفاوت، أداةَ هيمنةٍ واستعبادٍ بالنسبة إلى المريض، إن لم يكن أداة نفوذ دينيّ وإيمانيّ.

ولكن من جهة أخرى، إذا سلَّمنا بأن هذا الآخَر الكبير (على الإطلاق) ليس سوى المعنى (المطلق) للخطاب، فإنّ جعْلَه في التحليل موضوعَ حب يستلزم أن رُكْن المعنى لم يعُدْ أُحادِيَّةَ معنويةٍ ذات مرجعية صارمة، بل ينفتح، على العكس، على ذلك الشغف بالعلامات signes المتمثل في التداعي الحر libre association، والإزاحة déplacement، والتكثيف condensation إلخ...، وباختصار في أدب يفتقر إلى جمهورٍ افتقارَه إلى منظومة قواعد اجتماعية، ولكن له من الإزعاج والقوة ما للمفاعيل العلاجية التي يتوفر عليها الفن الكبير. فلا تحليلَ إن لم يكن الآخَر آخَرَ (على الإطلاق) أُحبّه (مع هذه النتيجة: إني أكرهه)، عن طريق «ذلك الرجل / تلك المرأة بلا صفة» المتمثل(ة) في محلِّل(ـة)ي. ومن جانب آخر، فإن العلاقة التحويلية transférentielle، المَبْنِيّة على هذا النحو، هي سَيْرورة حقيقية من التنظيم الذاتي. وهذا يعني أن الحوادث والاعتداءات والأخطاء الواردة في خطابي (وفي حياتي) ما إنْ تَدْخُلْ في حركية التحويل حتى تصبح غير تلك الخيبات التي كانت تقلقني ضمن سيرورة متجهة نحو غاية محدَّدة، وخطية. ويكون الأمر على العكس في حب التحويل حيث تُعوَّض «الأخطاء» بشكل مضاعف وتُنتِج التنظيم الليبيدي libidinale الذاتي الذي له هذا التأثير، وهو أنه يجعلني أكثر تعقدًا واستقلالية. تُرى لماذا؟ لأنه في التحويل (في

(1) في هذا السياق، يُستعمل لفظ الآخَر على الإطلاق (ملاحظة المترجم).

الحب، هل من اللازم تكرار ذلك) إذ يَدْخُل دافعُ الموت أو «السالب» بمعنى فرويد عن طريق الخطاب، فإنهما يعملان في خدمة التدريب الرمزي والاستقلالية والتعقّد الأكثر أهمية لدى الفرد. وبالضبط كما توحي بفهم المسألة النظرياتُ الحديثة في المنطق وعلم الأحْياء، والمسماةُ «أنساقا منفتحة» (فون فرستار von Forster، إ. موران E. Morin، هـ. أتلان H Atlan)، فإن التحويل هو التنظيم الذاتي الفرويدي لأن الاشتغال النفسي داخله مرتهن في العمق بالعلاقة بين العضوية الحية-الرمزية (الشخص المَعْنِيّ بالتحليل) والآخَر *l'autre*. وقد لاحظنا سلفًا أن هذا الانفتاح على الآخَر يؤدي دورًا حاسمًا في تطور الأنواع، وكذلك في نضج كل جيل أو في التاريخ الفردي لدى كل شخص. ولكن يمكن اعتبار أنه للمرة الأولى مع فرويد، اتُّخِذت علاقةُ الحب (وإن كانت متخيَّلة) بما هي تَمَاهٍ وتجرُّدٌ متبادَلان (تحويل وتحويل مضاد)، اتُّخِذت نموذجًا للاشتغال النفسي الأفضل من بين المُمْكِنات. فالنفسية psychisme لم تَعُدْ تلك النفس الأفلاطونية المُجَنَّحة التوّاقة إلى عالَم ما فوق القمر، ولا ببساطةٍ النفسَ التأملية التي تسْكن التزهّد الغربي من أفلوطين Plotin على الأقل[1]. إن النفسية نسق منفتح، مرتبط بآخَرَ وقابل في هذه الشروط وحدها للتجديد. فإن كانت نفسيتك حية، تكون مُحِبّة. وإن لم تكن مُحبة، فهي ميتة. كان هيجل Hegel يقول: «إن الموت يحيا حياة بشرية». وهذا صحيح عندما لا نكون مُحبِّين أو معنيِّين بالتحليل.

وفي الجملة، يكون الحب التحويلي أفضل شكل ممكن لهذا الرباط الخاص بكل تجربةِ حبٍّ تُحْدِث الاستقرار وعدم الاستقرار. إنه أفضل شكل ممكن يتبدَّى فيه هذا الرباط لأنه (أي الحب التحويلي) يجنِّب على حد سواء الإفراطَ في قابلية الربط الفوضوي الخاص بالحب الانصهاريamour-fusion، وحصولَ الاستقرار المُمِيت الراجع إلى غياب الحب، وذلك بالتمكين من استعادة الأحداث في مستوى أعلى، وهو مستوى التنظيم الرمزي، بمعنى أن علاقة أنا / آخَرautre je / تتشكل من جديد في علاقة أنا / آخَر على الإطلاق Autre / je. أما التأويل التحليلي، فهو على وجه الدقة العاملُ الذي يمكِّن من هذه السيرورة بتوفير العلاقة الحركية، المنفتحةِ بالأساس، المدعوّةِ للتشكل من جديد باستمرار، وغيرِ القابلة للحسم، بين رغبات تَرْجِع إلى تنظيم ذاتي انطلاقًا من صوتٍ دافعيّ، من جهة، وبين ما ينتمي من جهة أخرى إلى الوعي - الذاكرة بماضٍ ما، القائم والقابل للتداول في اللغة.

إن القول بانفتاح الأنساق، وهي بصدد الاشتغال في التحويل transfert، لا يستلزم

---

(1) انظر، فيما بعد، الفصلين II.1، وIII.1.

تفاعلا فحسب، بل أيضا انفتاحَ كل نسق على مكوِّناته غير المتجانسة، انفتاحَ حالتِه غيرِ المستقرة داخليًا في اتجاه جزئه الخاص بـ«الرغبة-الصوت» désir- bruit، وفي اتجاه جزئه المتعلق بـ«الذاكرة - الوعي». أما العلاقة التحويلية والتأويل، فيسمحان بأفضل تنظيم ممكن لهذين المستويين، وتعديلٍ ذاتي لأحدهما في ارتباطه بالآخَر، مع تذبذب واسترخاء ورقابة وتعديل وخطأ واستعادة، بل أيضًا مع حالة عدم استقرار وانهيار.

إن صورة الإنسان، التي تبرز من خلال الحب التحويلي، بما هي تعديل ذاتي لأنساق منفتحة في ترابط وثيق، صورةٌ مثيرة للفضيحة بالأساس لأنها لا نفسانية، بل لا إنسانية. ذلك أن الإنسان، بما هو كائن ثابت مُقدَّرٌ حق قدره، يُصْرَف عنه النظرللبحث عن حقيقته (المرئية حيث تتخفى النزعة الإيمانية لدى بعض علماء التحليل النفسي)، بقدر أقلَّ من البحث عن قدراته على التجديد. إن تأثير الحب هو التجديد، وهو مؤلدنا ثانية. وينفتح هذا الجديد ويهزّنا عندما يلتقي التنظيم الذاتي اللبيدي (أو الجنسي) بالذاكرة\الوعي المؤمَّنة من قِبَل الآخَر على الإطلاق l'Autre، وذلك ليتشكل في صياغة رمزية؛ وعلى العكس يبرز هذا الجديد عندما تتخلى الآلية المتمثلة في الذاكرة\الوعي عن نَسَقِيَّتها الثبوتية (ذات الصلة بالأنا الأعلى) لتتكيف مع التقلبات الجديدة في النظام الذاتي ما بين حالة عدم الاستقرار والقابلية للاستقرار. وبلغة فرويد، قد يتعلق الأمر بفصل الجنس عن الدافع pulsion الذي يحوِّل وِجْهته نحو التصور المثالي والإعلاء أو التسامي sublimation؛ والعكس يكون بتقريب آليات التصور المثالي من مسارات الاستيعاب incorporation والاجتياف introjection للعناصر القابلة للاستيعاب أوالإدماج incorporats. أما في إطار تأويل دَلاليّ- تحليليّ[1]، فقد تتعلق المسألة، بالنسبة إلى خطاب الحب و/ أو التحويل، بحالة من الاستقرار وعدم الاستقرار دائمة ما بين الرمزي (الراجع إلى العلامات signes المرجعية وتَمَفْصُلها التركيبي articulation syntaxique) والسِّيميائي le *sémiotique* (قابلية أوّلية لإزاحةِ déplacement وتكثيفِ condensation الشحنات اللبيدية وارتسامها، المرتهن باستيعاب العناصر القابلة للإدماج واجتيافها؛ وهذا الاقتصاد يعطي الأفضلية للفَمِيّة oralité والتصويت vocalisation والجِنَاس والإيقاعية إلخ.).

---

(1) انظر كتابنا:

Révolution du langage poétique, Ed. du Seuil, 1974.: **ثورة اللغة الشعرية**

ولئن كانت حالة الحب حركية مُحيِّرة، وفي ذات الوقت ضمانة قصوى للتجدُّد، فإننا ندرك الإثارة التي أحدثتها بالنظر إلى الخطاب الميتافيزيقي المهتم بها منذ بداياته مع أفلاطون. وندرك أيضًا أن الحب أصبح الحيِّز المفضَّل لعِشْق العلامات هذا، المتمثلِ في تكثيفها وتعدُّد وظائفها الأدبية.

وللإسهام في تكوين تاريخ خاص بالذاتية subjectivité، سنحلل فيما يلي مختلف أشكال الحب في الغرب: إيرُوس *Eros* اليوناني، أهاف *Ahav* اليهودي، آجابى *Agapé* المسيحي، كما سنحلل مختلف الحركيات ما بين الأبطال المحبين الذين برزوا في هذه الأشكال: نرجس (أو نرسيس) Narcisse، دُونْجوَانْ Don Juan، روميو وجولييت، أو الأم مع طفلها التي تُمثِّل عندنا مريمُ العذراء نموذجًا لها.

وسننظر أخيرًا في النتائج المترتبة، بالنسبة إلى الخطاب، على حركية الحب هذه، الخاصة بالأنساق المنفتحة فيما بينها والتي تنفتح داخل نسقيتها بالذات لتُظْهِر التيار السيميائي sémiotique للرمزية.

لنتتبعْ عبر الزمان، ولكن في إفراط، وتحت سطوة الشَّهوة الشخصية كما يريدها الحب، عددًا من أفكار الحب الكبرى التي كوَّنت ثقافتنا، وبعضَ الأساطير الكبرى التي فتنتنا، وبعضَ الأساليب في القول التي عكست حتى الانتهاءِ بعلامات اللغة، القوةَ الجذّابة التي يَمْلكها ذلك الجنون المحتوم. ولعلها جميعًا تتيح لنا أن نقدّر أين نحن... اليوم من الحب، حالما تُطْوى تلك الصفحات.

وسيجد القارئ أن التاريخ المتميز لنظريات الحب وأساطيره يمتزج هنا بقصص حبنا الحديثة المبتذلة كما تَعْرُض لها الذوات المعنيّة بالتحليل [النفسي]. وهذه المواجهة غير المتجانسة التي تعطي فيما يبدو منزلة فلسفية أو جمالية رفيعة لخطابات أقربائنا أو تجاربهم، هذه المواجهة ربّما لها من الجرأة والوقاحة ما يجعلها تلقي ضوءًا كاشفًا على خفايا الأنفس الجميلة. ترى هل ثمة تبديد للأوهام، أو تبخيس أو استنقاصٌ جراءَ الضغينة؟ إن المسألة لا تتعلق بالمقارنة بين تشكيلة ثقافية ما ومأساة فردية معيّنة، بل بالسعي، عبر التلميح وعن بعد، إلى فتح تجربة الحب لدى الكائن الناطق (أو المتكلم) على مختلف التلوينات المعقَّدة لعشقه الذي لا يطاق، بما في ذلك جنّته وجحيمه. وذلك دون استبعاد المثل الأعلى، ولكن أيضا دون نسيان ما يستدعيه من مقابل.

I

فرويد والحب

القلق في العلاج

مكتبة
t.me/t_pdf

يَحُلّ فرويد، في بلاد الحب، لدى نَرْسِيس Narcisse بعد أن عبَر الفضاء المنقسم في الهستيريا. فيؤدي به هذا الأخير إلى تكوين «الفضاء النفسي» الذي سيفجّره، عن طريق نرسيس. ثم في النهاية، من خلال دافع الموت، سيفجِّره إلى فضاءات مستحيلة، وهي فضاءات «الغرام - الحقد»، أي التحويل اللامتناهي.

النرجسية: حاجز الفراغ

تحتل الفرضية النرجسية، في هذا المسار الفرويدي، مكانة مفضَّلة. فاللبيدو، قبل أن تُسمَّى «موتًا»، يطرأ عليها تشويه أول لقدرتها الفائقة، تشويهٌ يبلغ من الحدّة ما يجعل وجودَ آخَرَ بالنسبة إليّ مثيرًا للإشكال. وهكذا ليس الإيرُوسْ [الحب باليونانية]، بل السلطان النرجسي هو الذي يستحث الحياة النفسية وربما يهيمن عليها، كما يبدو أن فرويد يوحي بذلك واضعًا الوهم، على هذا النحو، أساسًا لعلاقتي بالواقع. ومع ذلك، فإن ثبات الخِداع هذا يجد نفسه محلَّ اعتبار من جديد، ومحلَّ تحييد وتعديل في صلب واقعٍ... حبِّي. ذلك أن فرويد، كما هو معلوم، يربط حالة الحب بالنرجسية، بمعنى أن اختيار موضوع objet الحب، سواء كان «نرجسيًا» أو«باستنادٍ» [الدافع الجنسي إلى بعض الوظائف الجسمية] par étayage، يبدو مَرْضِيًا على كل حال، إذا كان هذا الموضوع، وإذا كان هو فحسب يضمن علاقةً بنرجسية الذات وَفْقَ جهتين modalités، إما بإرضاءٍ نرجسي شخصي (وفي هذه الحال، نرسيس هو الذات)، وإما بتفويض نرجسي (وفي هذه الحالة، نرسيس هو الآخَر- المرأة في نظر فرويد). فيكُون المصير النرجسي كامنا، على

نحو ما، وراء اختياراتنا المتعلقة بموضوع الدافع. وهو مصير يرمي المجتمعُ من جهة، والصرامةُ الخُلُقيّة لدى فرويد من جهة أخرى، إلى تركه جانبًا لفائدة اختيار «حقيقي» لموضوع الدافع[1]. لكن إن نظرنا في ذلك عن كثب، ندرك أنه حتى المَثَل الأعلى للأنا، الذي يضمن تحويل طلباتنا نحوموضوع objet حقيقي مُحَمَّل بكل تركيبات الخير والجمال المعقدة بحسب منظومة القواعد الخاصة بالوالدين والمجتمع، حتى هذا المَثَل الأعلى هو استعادة للنرجسية، وهو نيابة عنها، مصالحة معها وعزاؤها. وهكذا يفرض نص فرويد حضورًا كليًا للنرجسية يغذي البِنْيات الأخرى إلى الحد الذي معه نكتشف النرجسية في الموضوع لأنها تنعكس فيه، وذلك بقدر ما يمْكن تعيين موضوع ما، أي أن يتخذ شكلًا رمزيًا ويكونَ محلَّ حب كما هو، خارج الفوضى والرفض والهدم.

ومن جهة أخرى، يتوافق الوجود الكلِّي ubiquité لفكرة «النرجسية» مع كونها بعيدة عن أن تكون في الأصل. فيبيّن لنا فرويد أنها ناجمة عن إضافة إذ هي نِتاج «فعل جديد»، أي فعل بِنْية ثالثة تُضاف إلى الإيروسية (أو الشَّبَقيّة) الذاتية الخاصة بثنائية

---

(1) انظر: «مدخل إلى النرجسية»، 1914، ورد في **الحياة الجنسية**، وهو نص مرتبط وثيق الارتباط دون شك بالحرب وعدم الأمان لدى فرويد، وبيونغ Jung. « Pour introduire au narcissisme », in *La vie sexuelle*, P.U.F. 1969, *G. W.*, t X, 1914

. بيد أن فرويد يؤكد منذ أعماله الأولى على وجود مقاومة*résistance* تكون مرتسمة في البنية ذاتها الخاصة بالخلايا العصبية، كما يؤكد على التثبيط *inhibition*بما هو وظيفة رئيسية للأنا («مخطط لسيكولوجيا علمية»، 1895، ورد في **نشأة التحليل النفسي**:

« Esquisse d'une psychologie scientifique », 1895, *in La naissance de la psychanalyse*, (P.U.F. 1956, p. 341 sq

«ثمة شيء ما في طبيعة الدافع الجنسي ذاتها، لا يساعد على تحقيق الإشباع الكامل». هذا ما يشير إليه فرويد في «أعمٍّ واحد من ضروب الاستنقاص المُنْصَبّة على حياة الحب»، 1912، ورد في **الحياة الجنسية**:

« Sur le plus général des rabaissements de la vie amoureuse », 1912, in *La vie sexuelle*, .P.U.F. 1969, p. 64, *G. W.* t VIII, p. 89

وذلك قبل أن يكتشف النرجسية وفي نفس الوقت الخِداع على تخوم النفسية psychisme، كما في صلب حياة الحب. وستأتي أخيرًا المُسلَّمة «الغريبة»، كما يقول فرويد نفسه، بوجود دافع للموت، وقد وُضِعتْ على إثر عرْض حول مُحَال الحب، وحول الحقد في الحب، والمازوخيّة البدْئية («ما بعد مبدأ اللذة»، 1920، ورد في **محاولات في التحليل النفسي**:

« Au-delà du principe du plaisir », 1920, in *Essais de psychanalyse*, Payot, p.65-67, *G. W.* t XIII, p. 55-66. Cf plus loin p. 264). انظر فيما بعد، في هذا المتن: فصل «روميو وجولييت...».

الأم – الطفل: «إن شيئًا ما، فعلًا نفسيًا جديدًا، يأتي إذن بالضرورة لينضاف إلى الشبقية الذاتية، فيعطي شكلا للنرجسية [1]».

إن هذه الملاحظة تعطي النرجسيةَ منزلةَ تشكيلةٍ داخليةٍ، تابعةٍ للآخَر (على الإطلاق)، ولكنها ذات جهة modalité سابقة (زمانيًا ومنطقيًا) لتشكيلة الأنا الأوديبي. إنها تحفز إلى تصور جهةٍ بَدْئِية للوظيفة الأبوية، سابقة للاسم ولما هو رمزي، ولكنها سابقة أيضًا للـ«مرآة» التي قد تخفي (الجهةُ) قابليتها المنطقية: جهةٌ يمْكن تسميتها جهة الأب الخيالي على الإطلاق (ولنا عودة إلى ذلك). هذا ويستعيد لاكان Lacan ملاحظة فرويد من دون أن يتوقف عندها كثيرًا إلا للتأكيد على ضرورة وضع «مرحلة المرآة»، ويدقق ذلك قائلًا: «يتكون الأنا الإنساني على أساس العلاقة المتخيَّلة»[2].

إن المسألة التي تثيرها هذه النرجسية الفرويدية تكُون إذن: ما هي هذه «الهوية» النرجسية؟ ما هي حالة استقرارحدودها وعلاقتِها بالآخَر؟ هل تبرز «مرحلة المرآة»stade du miroir من لا شيء؟ ما هي شروط حدوثها؟ يبدو أن عمليةَ بناءِ معقدة كاملة يمْكن تصورها من خلال لفظ «النرجسية» الراجع في النهاية إلى الطب النفسي: عملية بناء ثلاثية سلفًا، ولكنها متمفصلة بشكل مغاير مقارنةً بمثلث الأنا – الموضوع – الآخَر الذي يُبْنى في ظل الأوديب. ومن جهة أخرى، دَفَع الوجودُ الكلي للنرجسية الفرويدية البعضَ إلى القول بأن النرجسية هي مَحْضُ خيال لدى فرويد، وأن المحاكاة تُوجَد وحدها في الأصل. ومن المحتمل أن تكُون هذه الأطروحة رواية شبه هُذائيّة (أو بَارَانُوِيّة) paranoïde لما قد يكون أساسًا للعلاقة الرمزية والاجتماعية: إنها تجد آليتها في نظرية «كبش الفداء» حيث تُسْتخدَم العلاقةُ الإسقاطية لدى مِيلاَنِي كلاَيْن Melanie Klein على أنها حجر الزاوية بالنسبة إلى المجتمع والمقدَّس.. بيد أن هذا لا يمنع من أن النرجسية، المشدودة إلى تفاعل نتائجها داخل النص الفرويدي، تتنازل في لحظة أولى أمام الانطباع بوجود تفاعل متّسم بالمحاكاة يكوِّن الهويات النفسية (الأنا / الموضوع)، وذلك قبل أن يتكشف هذا التفاعل عبر الزمان وفي دُوَار الإحالات، وكأنه حاجز écran معروض على الـفراغ. لقد تبلورت هذه الفكرة في التحليل النفسي على يد أ. جرِين A. Green[3] الذي أَستلهِمُ منه تفكيري في هذه النقطة بالذات.

---

(1) *G.W.*, t X, p. 142

(2) انظر: **كتابات فرويد التقنية** *Les écrits techniques de Freud*, *Ed. du Seuil*, 1975, p. 133.

(3) انظر: **نرجسية الحياة، نرجسية الموت** *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Ed. de Minuit, 1983.

لنؤكدْ إذن على هذا الفراغ المكوِّن للنفسية البشرية. إنه لا يتبدَّى لنا فحسب لأن «الحالات الذُّهَانِيّة» psychotiques تدفقت بكثرة على الأرائك أو أنها تراءت في قاع العديد من أمراض العُصَاب névrose. فلا بد من ملاحظة أن النظرة التحليلية النفسية قد تغيّرت. ذلك أنه بعْد السيميائيات *séméiologie* (أو علم أنظمة العلامات) في الطب النفسي، اكتشف فرويد العَرَض (أو العارض) *symptôme* على اعتباره مَجَازًا، وتكثيفًا، وبعضًا من الفَنْتازْم أو الهُوَام. أما الآن وبفضل لاكان، فإننا نحلل حاجز écran العَرَض لندرك من خلاله آليات الفعل الدَّلالِيّ signifiance (مسار تكوُّنِ المعنى والذات، واختلالِ تكوُّنهما)، تلك الآليات الملازمة في شمولها للكائن الناطق (أو المتكلم) بما هو كذلك، والتي تشق تبعًا لهذا، ليس «السَّويّ» و«المَرَضيّ» فحسب، بل على حد السواء علم الأعراض في التحليل النفسي. ومن هذه الزاوية، وضَعتْنا اعتباطية العلامة السُّوسِيرِيّة [نسبة إلى سُوسِّير Saussure] أمام حاجز، بل وأمام فراغ مُكوِّن للعلاقة ما بين المَرْجَع/ المَدْلول/ الدالّ، التي استعاد منها لاكان جانبها «المرئيّ» فحسب في انفتاح هُوَّة *béane* مرحلة المرآة. إن الاعتباطية عند سوسير وانفتاح الهُوّة عند لاكان يشيران لنا مباشرة إلى ما يمْكن فهمه من جهةِ التمثُّل، انطلاقًا من الارتياب الشاق في النرجسية عند فرويد ومن وجودها الكلي (المطلق) وعدم صلابتها..

وهكذا، على خلفية النظريات الخاصة باللغة وتعلُّمها، فإن هذا الفراغ المميِّز لبدايات الوظيفة الرمزية هو ما يبدو على أنه الفصل الأول بين ما ليس بعدُ أ نا من الأَنَوَات وما ليس بعدُ موضوعًا objet. فهل تكُون النرجسية هي الدفاع عن هذا الفراغ؟ ولكنها دفاع إزاء أي شيء؟ - حماية للفراغ (و«الاعتباطيةِ» و«انفتاحِ الهوة») بفضل الظهور القوي لمشهد نرجسي بالفعل كي يستمرهذا الفراغ، وإلاّ حلَّت الفوضى وامَّحت الحدود. فالنرجسية تحمي الفراغ وتُوجِده، وهكذا تَضْمن فصلًا أوّليًا على اعتبارها وجهًا للفراغ. ودُونَ هذا الترابط الوثيق بين الفراغ والنرجسية، تَجْرِف الفوضى كلَّ إمكان للتمييز والأثَر trace والترميز، مؤدية إلى الخلط بين حدود الجسد، والألفاظ، وما ينتمي إلى كلٍّ من الواقع والرمز. فالطفل، على الرغم من لاكان، ليس في حاجة إلى ما هو واقعي أو رمزي فحسب. إنه يَعْني نفسه كطفل، أي على أنه الذات التي هي هو، لا على اعتباره ذُهانِيّا أو راشدًا، وذلك بالتحديد في تلك المنطقة حيث الفراغ والنرجسية في تعاضُد، يمثِّلان الدرجة الصفر من المِخْيال.

ها نحن قد توصَّلْنا مع ذلك إلى عتبة سؤال آخر: ما الذي يسمح بالحفاظ على هذا الفراغ- وهو مصدر شكوى، ولكنه أيضًا ضرورة مطلقة لوجود بُنًى تُوسَم بالنرجسية،

وأثَرٌ خاطف للَامعنى مُلغِز وخلاّق في آن، في صلب النرجسية الطِّفلية؟ هنا بالذات، ينبغي العودة إلى فكرة «التماهي» identification.

Einfühlung: تماهٍ مع «موضوع» مجازي

إن التماهي في الحب، الـ«أيْنِفيلُونْغ»*Einfühlung*' (استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف)، يبدو للوعي الساخر لدى فرويد جنونًا، بمعنى أنه مصدر أنواع الهستيريا الجَمْعِية عند الحشود من الناس المتخلية عن حكمها الخاص، وأنه تنويم يُفْقِدنا إدراكَ الواقع إذ نفوّض هذا الإدراك إلى المَثَل الأعلى للأنا[1]. فالموضوع في التنويم يلتهم أو يمتص الأنا؛ فيضمحل صوتُ الوعي، و«يصبح المرء في عَمَى الحب مجرمًا بلا ندم»- وهكذا، احتل الموضوع منزلةَ ما كان يشكّل المَثَل الأعلى للأنا[2].

وإذ يوفر التماهي قاعدة تلك الحالة التنويمية المتمثِّلة في جنون الحب، فهو يقوم على موضوع غريب:

ذلك أن هذا التماهي البَدْئي لا يرتبط في الحقيقة بأي موضوع، ما دام خاصًا بالمرحلة الفَمِيّة من تنظيم الليبيدو حيث ما أستوعِبُه هو ما أكُون عليه، وحيث يكُون الحَوْز l'avoir في خدمة الكينونة l'être. فلا أتماهى مع موضوع ما، بل مع ما يُقترَح عليَّ كـ«نموذج». هذه الخشية الملغزة من نمط ما *schème* مُعَدّ للمحاكاة لم يصبح بعدُ موضوعًا يُوَظَّف لِبيديّا (أو جنسيا)، تَطْرَح مسألةَ حالة الحب بما هي حالة بلا موضوع، وتُحِيلنا إلى تكرارٍ بدائي للفظٍ أو مقطع أو حرف في جملة *réduplication* archaïque (عوضًا عن المحاكاة)، وهو تكرار «ممكن قبل أي اختيار لموضوع»[3]. وسوف يكون بالإمكان أن نردّ ذلك التماهي الملغز غير المرتبط بموضوع والذي يُرْسِي في صلب النفسية الحبَّ والعلامةَ والتكرارَ، أن نرده إلى المنطق الداخلي في الخطاب، وهو منطق يقبل التكرار إلى ما لا نهاية ويتسم بالإطناب، كما يمْكن النفاذ إليه عَبْرَ «ما يقال فيما بعد». فهل كل ذلك من أجل موضوع آتٍ فيما بعد، أم غير آتٍ أبدًا؟... إن الأمر لا يهم،

---

(1) انظر: «حالة الحب والتنويم»، ورد في «علم النفس الجَمْعي وتحليل الأنا»، ضمن **محاولات في التحليل النفسي** (الترجمة الفرنسية):
« Psychologie collective et analyse du moi » in ,« Etat amoureux et hypnose », 1921, *G.W.*, t XIII, trad. fr. *Essais de psychanalyse*, P.U.F., 1963.

(2) المرجع نفسه: *Ibid*, p. 137, *G.W.*, t XIII, p. 125

(3) «التماهي»، المرجع نفسه: « L'identification », *ibid*., p. 127 ;*G.W.* t. XIII, p. 11

إن كنتُ مأخوذا بـالأَيْنِفيلُونْغ [معناه بالألمانية: استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف]... وسنشدد فيما بعد على شروط حصول هذا التوحيد، وهذا التماهي، انطلاقًا من الشبقية الذاتية، وضمن الثالوث ما قبل الأوديب... لنلاحظْ هنا ببساطة أن الصيرورة، كما الواحد على الإطلاق l'Un، يتخيلها فرويد كاستيعابٍ فَمِيٍّ. وبالفعل نجده يربط إمكان التماهي البَدْئِي بـ«الطور الفميّ لتنظيم اللبيدو[1]»، وينتهي بالإشارة إلى رُوبَارْستُن سمِيث Roberston Smith حيث يصف هذا الأخير في **القرابة والزواج** *Kinship and marriage* 1885) العلاقات الجماعية المَبْنيّة على الإسهام في تناول طعام مشترك «يقوم على الإقرار بمادة مشتركة[2]». أما فرنْتزي Ferenczi ومن جاؤوا بعده، فقد توسعوا في عرض فكرتي الاجتياف *introjection* والاستيعاب *incorporation*.

ومع ذلك، يمكن التساؤل عن الانزلاق المفهوميّ الذي يَحْصُل من «استيعاب» موضوع ما، وحتى «اجتيافه»، إلى هذا التماهي *identifizierung* الذي هو ليس من قبيل «الحَوْز»، وإنما يتنزّل مباشرة في «شِبْه الكينونة» l'être – comme. ترى على أي أرضية، وفي أي مادة، يتحول الحوز إلى الكينونة؟ – عندما نبحث عن الجواب على هذا السؤال، فإن الفَمِيّة oralité التي تَستوعِب وتَجْتاف تبدو لنا في وظيفتها كركيزة جوهرية لما يشكِّل كينونة الإنسان، أي اللغة *langage*. وحين يكون الموضوع objet الذي أستوعبُه هو كلام الآخر – لا موضوعًا على وجه التحديد، نمطًا، نموذجًا –، فإني أرتبط به في انصهار أوَّل، وفي انسجام، وفي توحيد وتَمَاهٍ. وحتى أكون قادرًا على مثل هذه العملية، كان لا بد من كبح اللبيدو في ذاتي (أو طاقتي الجنسية)، أي أنه كان لزامًا عليّ أن أرجئ تعطّشي إلى الالتهام وأزيحه إلى مستوى يمْكن بالتأكيد أن نسميه «نفسيا»، شريطة إضافة أنه إذا وُجِد كبْتٌ، يكُون هذا الأخير بَدْئِيًا جدًا على وجه التحديد، وأنه يسمح باستمرارِ بهجة المضغ والابتلاع والتغذي بـ... الكلمات. وجرّاءَ قدرتي على تقبُّل كلمات الآخَر، واستيعابها، وترديدها، وإعادة إنتاجها، أُصْبِح أنا كما هو: واحدا على الإطلاق، ذاتًا رهينة التلفُّظ، بسبب التماهي – التناضُح osmose النفسي، بسبب الحب.

وقد وصف فرويد هذا الواحد (على الإطلاق) الذي أُحقِّق التماهي معه (هذا «الشكل الأكثر بَدْئِيّة الذي يتخذه التعلق العاطفي بموضوع[3]»)، وصفه على غرار أبٍ على

(1) المرجع نفسه: *Ibid*, p. 127 ; *G.W., op. cit.*, p. 116

(2) المرجع نفسه: *Ibid.*, p. 133 ; *G.W., op. cit.*, p. 121

(3) م. ن.: *Ibid*, p. 129 ; *G.W., op. cit.*, p. 118

الإطلاق. وإذ يَخُص هذا المفهوم، غير المتبلور في الحقيقة، بتسمية «التماهي البَدْئِيّ» identification primaire، فإنه يُبيِّن أن هذا الأب هو «أب ما قبْل التاريخ الفردي».

تماهٍ «فوريّ» وبلا موضوع

أب غريب إن كان ثمة أب، لأنه في رأي فرويد، نظرًا لعدم التعرف على الفارق الجنسي في تلك الفترة بالذات (لنقلْ في الجهة modalité تلك)، يكون هذا الأب مكافئًا «للوالدين الإثنين». إن التماهي مع «أب ما قبل التاريخ» هذا، ذلك الأبِ الخيالي على الإطلاق، يوصف بأنه «فوري» و«مباشر»، و«سابق لكل تمركز على موضوع ما»- كما يؤكد ذلك فرويد أيضًا. ففي التماهي الثانوي فقط، «يبدو أن الشهوات الليبيدية (أو الجنسية) التي تنتمي إلى الفترة الجنسية الأولى وتَنْصَبّ على الأب والأم، يبدو أن هذه الشهوات تَنْحَلّ في الحالات العادية إلى تماهٍ ثانوي ووسيط يأتي ليَدْعم التماهي البدئي والمباشر[1]».

إن كل الحاضنة الرمزية التي تأوي الفراغ تتخذ هنا موقعًا في هذه الإشكالية السابقة للأوديب. وبالفعل، إذا كان التماهي البدئي المكوِّن للمثل الأعلى للأنا يجهل التوظيف investissement الليبيدي، فنحن أمام فصل بين الجانب الدافعي والجانب النفسي. وفي الوقت نفسه، بَدَلَ وجودِ تماهٍ ما، يُطْرَح وجودٌ ينبغي فعلًا أن يوصف بـالـمطلق، وهو وجود تحويل transfertيطرأ على تلك النفسية المُثْقَلة باللبيدو، (تحويل بمعنى *verschiebung*- إزاحة déplacement يختص به **تفسير الأحلام**- ولكن أيضًا وفي ذات الوقت بمعنى *übertragung* كما سيظهر في العلاج على شخص المحلِّل). وأخيرًا، يوصف هذا التحويل بأنه مباشر *unmittelbare*)) ويجري في اتجاه بِنْية معقدة ومختلطة، والحقيقة أنها خيالية («أب ما قبل التاريخ الفردي»).

---

(1) «الأنا والهو» (1923)، **محاولات في التحليل النفسي**: « Le Moi et le Ça » (1923), *Essais de psychanalyse*, *op. cit.*, p. 200 : *G.W.*, *op. cit.*, p. 259.

تتمثل إحدى الأفكار الرئيسية التي تضمّنها دليل الحب الفرويدي في التسليم بأن الأفول (الطبيعي، ولكنه ملغز في الواقع) للأوديب أثناء فترة الكُمُون، هو الذي يساعد على تثبيط (أو كبْح) الدوافع الجزئية، ويدعم المُثُل العليا، وهكذا يجعل من الممكن التوظيف الشبقي- المثالي لموضوع الحب أثناء البلوغ. «أنا محب»، ذاك واقع يتعلق بالمراهق، قابلٌ لكبت جزئي بسبب الصعوبات في تحقيق الهُوَامات الأوديبية، [واقع] يُسقط قدراته في تصور المُثُل العليا على شخص يمْكن في شأنه إرجاء الرغبة الشبقية (انظر: كرستيان دافيد، **حالة الحب**: Christian David, *L'état amoureux*, Paris, Payot, 1971). ولكن تباشير حالة حب من هذا القبيل ترجع إلى التماهي البدئي، وتُشَكِّل الفضاء النفسي ذاته قبل أن تُكوِّن محبًا.

هذا وعندما نعْلم أنه بحسب التجربة، تتجه العواطف الأولى وأشكال المحاكاة الأولى إلى الأم، وكذلك الشأن بالنسبة إلى مجموعة الأصوات الأولى vocalises، فهل من حاجة إلى التأكيد على أن تلك التسمية للأب (على الإطلاق) باعتباره قطبًا للحب البَدْئِيّ والتماهي البدئي، لا يمكن تبنيها إلا شريطة تصوُّر التماهي مسبقًا وعلى الدوام في الدائرة الرمزية، وتحت سطوة اللغة؟ ذاك فيما يبدو، وعلى نحو ضمني، هو الموقف الفرويدي الذي ترجع قوة تأثيره على حد السواء إلى حساسيةٍ تجاه المكانة السائدة التي تحتلها اللغة في تشكيل الكينونة، وإلى ما برز من ذكريات عن الدين التوحيدي لدى المؤلف. لكن هل ثمة بَوُن شاسع بين هذه وتلك؟

وفي المقابل، نعْرف موقف مِيلانِي كلايْن، الذي ينبغي بالتأكيد وصفه بأنه عَصِيٌّ على التعبير وأقرب إلى الحس السليم المباشر. فالمُنَظِّرة الجريئة لدافع الموت هي أيضًا منظّرة للاعتراف بالجميل بما هو «مشتق مهم من القدرة على الحب»، وضروري للإقرار بما هو «طيّب» لدى الآخرين ولدى الذات[1]». ترى من أين جاءت هذه القدرة؟ إن الاعتراف بالجميل فطري، يؤدي إلى تجربة «ثدي طيّب» يشبع الطفل من جوع ويقْدر على إعطائه الإحساس بذلك الامتلاء الذي يكُون نموذجًا لكل تجربة لاحقة في المتعة والسعادة. ومع ذلك، يتوجه في آن واحد إلى الموضوع الأمومي في كليته («لا أقول إن الثدي يمثِّل ببساطة موضوعًا ماديًا بالنسبة إلى الطفل[2]»).

بيد أن م. كلايْن تؤكد، موازاةً لهذه الفِطْرية، أن القدرة على الحب ليست نشاطًا خاصًا بالعُضْويّة (كما تكُون كذلك في نظر فرويد، حسب رأيها)، بل هي «نشاط أساسي للأنا». فينجم الاعتراف بالجميل عن ضرورة مواجهة قوى الموت، ويقوم في «اندماج تدريجي ناشئ عن غريزة الحياة[3]». أما الموضوع المثالي، فإنه يدعم «الموضوع الطيب» دونما اختلاط. ذلك أن «التصور المثالي مشتق من قلق الاضطهاد ويشكِّل

---

(1) **الحسد والاعتراف بالجميل** (1957). انظر أيضًا: م. كلاين وجان رِيفيار: **الحب والحقد** (1972). يمكن، فيما يتعلق بأعمال م. كلاين، قراءة كتاب جان ميشال باتو: **ميلاني كلاين، الأنا والموضوع الطيب (1932-1960)**.

Envy and gratitude, 1957, trad. fr. *Envie et gratitude*, Gallimard 1968, coll. « Tel », p. 27 ; ainsi que M. Klein et Jean Rivière : *L'amour et la haine*, Payot, 1972. Sur M. Klein on lira Jean-Michel Petot, *Melanie Klein, Le moi et le bon objet* (1932-1960), Dunoël, 1982.

(2) المرجع نفسه، ص 17.

(3) م. ن.، ص 32.

دفاعًا ضده»، و«الثدي المثالي مكمِّل للثدي المُلْتَهِم[1]». وهكذا تجري الأمور وكأن هؤلاء الذين لم يستطيعوا أن يكوِّنوا لأنفسهم «ثديًا طيبا» بشكل طبيعي يفلتون من ذلك بالانسياق في التصور المثالي. إلّا أن التصور المثالي ينهار غالبًا فيكشف عن عِلَّته، وهي الاضطهاد الذي تَكوَّن التصورُ المثالي ضده من قبل. ولكن كيف يتوصل المرء إلى التصور المثالي؟ بأي معجزة يتحقق ذلك في هذه الحياة الكلايْنِيّة [نسبة إلى م. كلايْن] التي يشترك فيها اثنان دون ثالث سوى قضيبٍ مضطهِد ومُغْرٍ؟

لا تكمن المشكلة في وجود جواب على اللغز التالي: من يكون موضوع التماهي البدئي؟ هل هو الأب أم الأم؟ لا يمكن لمحاولة من هذا القبيل إلا أن تؤدي إلى بحثٍ مُستحيل في الأصل المطلق للقدرة على الحب بما هي قدرة نفسية ورمزية. وهكذا يكون السؤال بالأحرى على النحو التالي: أي قيمة يمكن أن تكتسيها مساءلةٌ تَنْصَبُّ في الواقع على الحالات الحدّية بين ما هونفسي وما هوجسمي، بين التصور المثالي والشبقية، وذلك داخل العلاج التحليلي ذاته؟ إن التأكيد على التحويل، على الحب، الذي يؤسِّس المسار التحليلي، يستلزم الاستماع إلى الخطاب الذي يدور فيه انطلاقًا من ذلك الحد الخاص بحصول الذات وفقدانها دون انفصال، والمتمثل في الأَيْنِفيلُونْغ [استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف].

هذا وإن لم نَنْسَ أن كل خطاب أثناء العلاج يخضع لحركية التماهي، مع أشكال المقاومة وما بعدها، فإن الانعكاسات بالنسبة إلى التأويل تنحصر على الأقل في اثنين. من ناحية، يتخذ المحلِّل موقعه في قمةٍ حيث الموقف «الأمومي» المتمثل في إرضاء الحاجات وفي «العناية» بالطفل ([المحلل النفسي] وِنِّيكُوتْ Winnicott) من جهة، ومن جهة أخرى الموقف «الأبوي» المتمثل في رسم الفوارق واتخاذ المسافة وفي المنع الذي يَهَبُ المعنى كما يهب اللامعقول، حيث كلا الموقفين يتمازجان وينفصلان إلى ما لا نهاية، وبلا انقطاع. أما الكياسة التحليلية- وهي الملاذ الأخير لوجاهة تأويل ما- فربما لا تكون شيئًا آخر سوى القدرة على استعمال التماهي، مع موارد المحلِّل من حيث المُخيِّلة، وذلك لمرافقة المريض حتى حدود علاقاته الموضوعاتية objectales [أو الخاصة بالموضوع في معناه اللبيدي أو الجنسي] والحوادث التي مرت بها. إن هذا لَأمر لازم قطْعًا، لاسيما عندما يجد المريض صعوبة أو يفشل في إيجاد علاقة موضوعاتية، على وجه التحديد.

---

(1) م. ن.، ص 34- 35.

موضوع متسم بالكناية وموضوع مَجَازيّ

ومن جهة أخرى، يَطْبَع الأينفيلونغ [أي استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف] الدَّالَّ اللغوي المتبادَل في العلاج ببُعْدٍ غير متجانس، ودافعيّ. ويشحن هذا الدالَّ بما هو قبْل لفظيّ، وحتى بما هو غير قابل للتمثُّل ويتطلب أن يُفكَّك مع اعتبار أكثر تمَفْصُلات الخطاب دقة (الأسلوب، النحو، الصوتيات phonétique)، ولكن أيضًا مع عبور اللغة في اتجاه ذلك الجانب العَصِيّ على التعبير، الذي تشير إليه أشكال الهُوَام fantasmes والروايات «الحميمية»، وبنفس القدر «هَنَاتُ» الخطاب (الهفوات، والأقوال اللامنطقية، إلخ.).

إن هذا الإنصات التحليلي المتفطِّن إلى الأَيْنِفِيلُونْغ، عَبْرَ مَنطُوق التحويل، يفرض على انتباه المحلِّل منزلة أخرى للـموضوع النفسي، مختلفة عن موضوع الرغبة الموسوم بالكناية métonymique والذي يُطْلِق عليه لاكان Lacan اسم «الموضوع a مُصغَّر[1] objet petit a».

وقد يتعلق الأمر بموضوع جزئي أقل مما يتعلق بـ«لا موضوعٍ». فـ«موضوع»

---

(1) لنذكِّرْ بأن الموضوع objet في الأدبيات التحليلية هو في أغلب الأحيان موضوع جزئي (حَلَمة، بِرَاز، قضيب، بول). ويدقق لاكان قائلًا: «إن سمة الجزئي، المؤكدة عن صواب في الموضوعات، لَا تَصْدُقُ على أن هذه الأخيرة جزء من موضوع تام يكُون هو الجسم، بل على أنها لا تمثِّل إلا بشكل جزئي الوظيفةَ التي تنتجها». وإذ تمثِّل وظيفةَ الفصل والعَوَز manque الذي يُرْسي العلاقةَ الدَّلالِيّة، فإن هذه الموضوعات المشار إليها بـ«a مُصَغَّر» ستُسمَّى «موضوعات العَوَز». و«هنالك سمة مشتركة بين هذه الموضوعات ضمن صياغتنا، وهي افتقارها إلى الصورة المرآتية، أو بتعبير آخر إلى الغَيْرِيّة. وهذا يمكّنها من «قُماشٍ» أو، بصيغة أفضل، من «بِطَانة» الذات نفسها التي تُعْتبر هي ذات الوعي، ومع ذلك دون أن تكُون تلك الموضوعات جهتها الخلفية، فهذه الذات مستحيلة الإدراك في المرآة، تُعْطِي الصورةُ المرآتية لَبُوسَها» («تدمير الذات وجدلية الرغبة»، ورد في كتابات: Subversion du sujet et dialectique du désir, in *Ecrits*, Ed. du Seuil, 1966, p. 818 -817). وسيرى لاكان في الفنتازم أو الهُوَام المثال الناجع للموضوع a، بما أن بِنْية الهُوام تَصِل «بشرطِ موضوعٍ ما... لحظةَ زوالٍ أو أفولٍ للذات، وثيقةَ الارتباط بالـ «سبلتونغ» *spaltung* [أي الانفصال] أو القَطْع الذي تتحمله الذات من خضوعها لِلدَّالّ» (المرجع نفسه، ص 816). وهذا ما ترمز إليه العلامة ($ ◇ a) حيث تشير ◇ إلى الرغبة. وأخيرا، تُحدِّد البِنْيةُ الموسومة بالكناية *métonymique* العلاقةَ الموضوعاتية اللاكانِيّة [نسبة إلى لاكان]، بشرط أن «يمكِّن ربطُ الدَّالِّ بالدّالّ وحده من الحذف الذي بواسطته يُرْسي الدال عَوَز الكينونة في العلاقة بالموضوع، وذلك باستعمال قيمة إحالة الدَّلالة قَصْد توظيف الكينونة بواسطة الرغبة المتجهة نحو ذلك العَوَز الذي تتحمله (الكينونة)»- كتابات:

Ecrits, op. cit., p. 515 ,« L'instance de la lettre dans l'inconscient »

الأَيْفِيلُونْغ [أو استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف] موضوع مَجَازِيّ *métaphorique* إذ هو قطبٌ للتماهي، مُكوِّنٌ للهوية، وشرطُ ذلك التوحيد الذي يضمن حصول ذاتٍ لموضوع. إن تنقُّل القدرة على الحركة الشبقية الذاتية في الصورة التوحيدية لِرُكْنٍ Instance واحدعلى الإطلاق يشكِّلني بعدُ كواحد مطلق Un *comme* يواجهني، ذاك هو الدرجة الصفر للذاتية. أما المجاز *métaphore*، فلنعْلمْ أنه يعني حركةً في اتجاهِ ما هو قابل للتمييز، رحلةً نحو المرئي. وأما الجِنَاس- الـ أنافُور *anaphore*[تكرار لفظ أو أكثر في أطراف مجموعة من الجمل، للتدعيم أو طلبًا للتناظر]-، والإيماءة والإشارة، فتكُون بلا شك نداءات ملائمة أكثر لهذه الوَحدة الممزَّقة وهي في طريق التكوُّن، كما نحن بصدد الإشارة إليها. هذا ويتحدث أرسطو عن آبيفورا epiphora، وهو اسمُ جنسٍ يدل على الحركة المجازية قبل كل مَوْضَعَةٍ objectivation لمعنى مجازي... فموضوع الحب هو مَجَازٌ للذات، مجازها المكوِّن، هو «السمة الوحيدة» بالنسبة إليها، يجعلها تختار جزءًا تهواه من المحبوب، فتتنزل بعدُ في النظام الرمزي الذي تنتمي إليه هذه السمة[1]. ومع ذلك، فإن تنزيل هذا الدليل التوحيدي من جهة الموضوعاتية [اللبيدية أو الجنسية] objectalité وهي في طريق التكوُّن، وليس في مُطْلَق القضيب في حد ذاته،

---

(1) «لتأخذوا دالاً signifiant فقط كعلامة على القدرة الفائقة [التي تحظى بها سلطة الآخَر]، أي على هذا النفوذ الكبير للغاية، على هذه النشأة للإمكان، وستحصلون على السمة الوحيدة التي تشبع العَوَز manque اللامرئي الذي تستمده الذات من الدالّ، فتجعل الذاتَ مُسْتَلَبة في التماهي الأول الذي يشكِّل المثل الأعلى للأنا» (لاكان، «تدمير الذات وجدلية الرغبة»، **كتابات**: Lacan, *Ecrits*,Ed. du Seuil, 1966, p. 808 ,« Subversion du sujet et dialectique du désir ».). إن عبارة Trait unaire (einziger Zug بالألمانية) عند لاكان ترجع إلى عبارة «Trait unique (einziger Zug بالألمانية)، أي السمة الوحيدة التي قد يقتصر عليها التماهي، حيث يكون جزئيًا فحسب، في نظر فرويد كما جاء في ندوة «التماهي» *L'identification* [وهي إحدى الندوات التي كان يعقدها لاكان] (das beide male die Identifizierung eine partielle, höchst beschränkte ist): انظر **الندوات حول التحويل** 1960-1961، وحول **التماهي**، 1961-1962. من هذا الانحياز للتماهي، وهو غير دقيق في الجملة لدى فرويد، يستفيد لاكان للتأكيد على السمة الوحيدة *trait unique* (*einziger Zug*) التي تؤسس التماهي بما هو رمزي في حد ذاته، وبالتالي خاضعٌ لقابليةِ تَميُّزِ السمات الدالّة، ومحكومٌ عليه في النهاية من قِبَل الإشارة repère الدالّة على سمة واحدة، على السمة الوحيدة: أساس وحدانيتي الخاصة...لا توجد هذه السمة الوحيدة «في الحقل الأول للتماهي النرجسي حيث رأينا بروز الأب الخيالي على الإطلاق، بل يراها لاكان منذ البداية في حقل الرغبة...في ملكوت الدالّ» (**المفاهيم الأربعة الأساسية في التحليل النفسي**، الندوة XI: *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Séminaire XI, Ed. du Seuil, 1973, p. 231.)

إن هذا التنزيل له الفضل في إدخال حركية على العلاقة التحويلية، وفي الاستدعاء إلى أقصى حد للتدخل التأويلي من قِبَل المحلِّل، ولفْت الانتباه إلى التحويل المضاد بما هو تماهي المحلِّل، هذه المرة، مع مريضه، مع ما ينجرّ عن ذلك من هالة كاملة تحيط بالتشكيلات الخيالية الخاصة بالمحلِّل.من دون هذه الشروط، أفلا يتعرض التحليل لخطر التجمُّد في استبداد التصور المثالي، على وجه التحديد؟ الخاص بالقضيب أو بالأنا الأعلى؟ فلينتبه أنصار لاكان الأجلاّء !

نحن أمام موضوع للرغبة مَوْسوم بالكِناية، وموضوع للحب مجازي. الأول يَحْكُم السرد *récit* الهُوَامِيّ أو الفَنْتَازْمِيّ. والثاني يرسم تبلْوُرُ الهُوام ويَغْلُب على شاعرية خطاب الحب... أما المحلِّل، فهو يؤوِّل في العلاج رغبته وحبه، الأمر الذي يَحِيد به عن وضع المنحرف لدى الغاوي séducteur، وكذلك عن «فرْترٍ» Werther فاضل[1] ولكنه مُلزَم بأن يبدو أحيانًا راغبًا، وأحيانًا أخرى محِبًا. وإذ يضمن المحلِّل للمريض آخَرَ (على الإطلاق) محِبًّا، فإنه يمكِّن - موقتًا- الأنا وهو فريسة الدافع من الاحتماء بالهُوَام أو الفنتازم، الذي مَفادُه أن المحلِّل ليس أبًا (على الإطلاق) ميتًا، بل هو أب (على الإطلاق) لا يزال حيًا: أب لا تحركه الرغبة، وإنما هو محِب، يُصْلِح بين الأنا المثالي والمثل الأعلى للأنا، ويبني الفضاء النفسي حيث يمْكن أن يتم تحليل، عند الاقتضاء وفي المستقبل.

وبناء عليه، سيكون من واجب المحلِّل أن يفيد، علاوة على ذلك - لأنه محلِّل وليس قَسًّا أو كاهنَ اعترافٍ طيبًا - أنه هو أيضًا ذات محدَّدة بالرغبة، هَشّة، وضعيفة، وحتى حقيرة. وعندئذ، في الفضاء النفسي الذي سمح له حبه بأن يكُون، يُحْدِث المأساةَ الهزْلية لدافعي الحياة والموت، مدركًا في انتفاء العلم لديه أنه إذا تعارض إيرُوسْ [دافع الحياة] مع تَنَاتُوسْ [دافع الموت]، يكون صراعهماغير متكافئ من حيث السلاح، لأن تناتوس خالص بينما إيروس يَرْوِيه تناتوس منذ الأبد، إذ إن «الأشد اندفاعًا» هو دافع الموت (فرويد)...

---

(1) فرتر:بطل رواية الأديب الألماني جوته Goethe بعنوان: **آلام الشاب فرتر**. نُشرت لأول مرة عام 1774. وقع فرتر في غرام شَارْلُوتْ التي تشاطره نفس الاهتمامت. ولكن بما أنها خطيبة لآخر غيره (ألْبيرْ) الذي يعترف له ببعض الخصال، فإنه فضّل الهروب ساعيًا إلى نسيانها. اعتقد أنه حقق النجاة حين التقى بامرأة أخرى، لكن التجربة المُذِلّة التي عاشها في علاقاته الاجتماعية معها جعلته يتمسّك بـشارْلُوتُ التي أحبها أكثر فأكثر. إلا أنها تزوجت في الأثناء بألبير. فلما أدرك فرتر أن هذا الحب مستحيل، وبعد أن قام بزيارة أخيرة لشارلوت، انتحر (ملاحظة المترجم).

إن القول بأن المحلِّل يستعمل الحب بما هو خطاب يمكِّن من مسافةٍ لتصوُّر المُثُل تكّون شرطًا لوجود الفضاء النفسي بالذات، إن هذا القول ليس مماثَلة بين الموقف التحليلي وموقفِ حبٍّ بدئي يكون نموذجًا بدائيًا archaïque للحب التناسلي الذي يوحي به إلينا بسخاءٍ رائعٍ مؤلَّف بَلِينْت[1] Balint. فالتشديد، للحظة ما، على التفكير في الحب أثناء التحليل يؤدي بنا، في الواقع، إلى أن نستكشف في العلاج، لا انصهارًا نرجسيًا مع الحاوي le contenant الأمومي، بل بروزَ موضوع مجازي، أي الفجوة ذاتها التي تؤسس النفسية psychisme وهي - لنسمِّها «كبتًا أصليًا» - تُحوِّل الدافع إلى ما هو رمزي لدى آخَر. فلا شيء سوى الحركية المجازية (بمعنى: إزاحة déplacement غير متجانسة، تُحطِّم تناظُر الحاجات العضوية) يبرر أن يكون هذا الآخر هو آخَر كبيرًا (على الإطلاق). فيشْغل المحلِّل إذن بشكل موقت مكان الآخَر الكبير بما هو موضوع مجازي خاص بالتماهي مثالي النزعة. وبمعرفة ذلك وإنجازه، يَخْلُق فضاء التحويل. وبكبته، على العكس، يصبح المحلِّل ذلك القائد Führer الذي كان فرويد يمْقته سلفًا في **علم نفس الجماهير**: وهي بشاعة بيَّنت كم أن الممارسة التحليلية لم تكن في مأمن من هذه الظواهر... الهستيرية.

تماهي الحقد، تماهي الحب

«من السهل، كما يفكر فرويد[2]، أن نعبّر في صيغة ما عن ذلك الفرق بين التماهي مع الأب، والتعلق بالأب بما هو موضوع جنسي (*der Unterschiedeiner solchenVateridentfizierung von einer Vaterobjektwhal*): في الحالة الأولى، الأب هو ما يرغب المرء أن يكون (*Das, was man sein möchte*)؛ وفي الحالة الثانية، الأب هو ما يرغب المرء أن يمتلك (*das, was man haben möchte*). في الحالة الأولى، ذات الأنا هي المَعْنية؛ وفي الحالة الثانية، المَعْنِيّ هو موضوع الأنا. لذا، فالتماهي ممكن قبل كل اختيار لموضوع. (*Es ist also der Unterschied ob die Bindung am Sujekt oder am Objekt des Ichs angreift. Die erstere ist darum bereits vor jeder sexuellen Objektwahlmöglich*)».

---

(1) انظر: ميخائيل بَلِينْت، **الحب البدئي وتقنية التحليل النفسي** Cf. Michael Balint, *Amour primaire et technique psychanalytique*, Payot, 1972.

(2) انظر: «التماهي» .Cf «L'identification» , *op. cit.*, p. 116 ; *G.W.*, *op. cit.*, p. 127.

هذا وسنلاحظ أن التماهي الأول الذي يذكره فرويد في هذه الدراسة هو تماهٍ سقيمٌ مع الأم (مثلًا، تقلّد البنت الصغيرة سُعال الأم «رغبةً عدائية منها في أخذ مكان الأم- *ein feindsellges Ersetzenwollen der Mutter* - وفي هذه الحالة، يعبّر العَرَض عن ميل شبقي نحو الأب»). إن هذا التماهي، منظورًا إليه في إطار اشتغال عقدة أوديب (*Entweder ist die Identifizierung dieselbe aus dem ödipuskomplex*)، يذكّر مع ذلك بالتماهي الإسقاطي لدى مِيلاني كلايْن، وقد تدعمّ بـ«الرغبة العدائية» والآثمة في أخذ مكان أمٍّ مضطهِدة لأنها محسودة. إنه تماهٍ مع الموضوع objet جرّاءَ الحقد على جزء من الموضوع والخوفِ من الاضطهاد... أما النوع الثاني من التماهي، فيكشف عنه عَرَضٌ symptôme يحاكي عَرَض الشخص المحبوب (الفتاة دُونا Dona تصاب بسُعال الأب). «هنا اتخذ التماهي مكان الميل الشَّبَقي، وهذا الأخير تحوَّل بسبب النكوص régression إلى تماه - *die Identifizierung sei an Stelle der Objektwahl getreten, die Objektwahl sei zur Identifizierung regrediert*». ومن دون عداء في هذه الحالة، يتطابق التماهي مع موضوع الرغبة بـ«نوع من دخول الموضوع في الأنا (*gleichsam durch Introjektion des Objekts ins Ich*)». فيكون الحب، على عكس التماهي السقيم المشار إليه من قبل، هو ذلك التوحيد ما بين المَثَل الأعلى الخاص بالتماهي وبين موضوع الرغبة. أما في المقام الثالث، فإن الرغبات اللبيدية قد تكون غائبة تمامًا في التماهي مع شخص آخر انطلاقًا من بعض السمات المشتركة. ننتهي أيضًا إلى تصوُّر تماهِيَيْن على الأقل: تماه بَدْئِيّ، ينتج عن التعلق العاطفي (*Gefühlsbindung an ein Objekt*) البدائي archaïque والملتبس بالموضوع الأمومي، ويتنزل أكثر في انطلاق العداء المَشُوب بالإحساس بالإثم؛ أما الآخر، فيكْمُن وراء الاجتياف introjection في الأنا لِموضوعٍ هو ذاته لبيديٌّ أو جنسي بعدُ (*libidinöse Objektbindung*)، ويوفِّر حركيةَ علاقة الحب الخالصة. إن التماهي الأول أقرب إلى تبدُّد الشخصية في الرُّهاب phobie والذُّهان psychose؛ أما التماهي الثاني، فيتوفر على نفس الشمول الذي يتسم به الغرام - الحقد hainamoration الهستيري، متبنيًا المَثَل الأعلى القضيبي الذي يتوخاه هذا النوع من الغرام.

بين الهستيريا والعجز عن الحب

إن المحب نرجسيّ ذو موضوع. وفي الحب، يتعلق الأمر باستبدال كبير للنرجسية، بحيث ينبغي أن لا تنسينا العلاقة التي أقامها فرويد بين الحب والنرجسية ما يوجد

بينهما من فرق أساسي. أليس صحيحًا أن النرجسي، كما هو، شخص عاجز بالذات عن الحب؟

وفي الواقع، يوفِّق المحب بين النرجسية والهستيريا. فبالنسبة إليه، يوجد آخَرُ قابلٌ لأن يكون مثاليًا، يُرْجِع إليه صورته الخاصة (تلك هي اللحظة النرجسية)، صورته المثالية، ولكنه آخَر مع ذلك. ومن الأساسي بالنسبة إلى المحِب أن يحافظ على وجود هذا الآخَر المثالي وأن يقْدرعلى تخيُّلِ شبيهٍ به، منصهر معه، بل غير متميز عنه. وفي هستيريا الحب، الآخَر المثالي (على الإطلاق) واقع فعلي، وليس مَجَازًا. إن أركيولوجيا هذا الإمكان الخاص بالتماهي مع آخَر تُوفِّرها المكانة الصلبة التي يحتلها في البِنْية النرجسية قطبُ التماهي البدئي مع ما أسماه فرويد «أب ما قبل التاريخ الفردي». وإذ يمتلك هذا القطب البدائي الخاص بالتصور المثالي صفات الوالديْن الجنسية ويمثِّل بذلك شكلًا شموليًا وقضيبيًا، يحقق إشباعًا لا يزال نفسيًا، وليس طلبات وجودية مباشرة، فهو (أي القطب) آخَرُ للتّو يثير بشدةٍ التحولَ الذي لا يزال نفسيا والذي يطرأ على الجسم السيميائي sémiotique السابق وهو في طريقه إلى أن يصبح على الإطلاق أنا نرجسيًا. وسواء وُجِد هذا الأخَر أو اعتقدتُ في كوني أنا هو، فهذا الأمر هو الذي يزيحنا سلفا عن الإشباع الأمومي البدئي، ويضعنا في العالَم الهستيري للتصور المثالي الخاص بالحب.

ومن البديهي، شريطةَ معاينة سلوك الأطفال الصغار، أن موضوع الحب الأول لدى البنين والبنات هو الأم، فما العمل عندئذ مع هذا «الأب ما قبل التاريخ الفردي»؟ إن عبقرية فرويد تجعله يتكلم ربما كيهودي، ولكن قبل كل شيء كمحلِّل نفسي. فهو يفْصل فعلاً التصور المثالي (ومعه علاقة الحب) عن المواجهة جسدًا لجسد بين الأم والطفل، ويُدْرِج الطرف الثالث بما هو شرط الحياة النفسية على اعتبارها حياة قائمة على الحب. وإذا كان الحب يَصْدر عن تصوُّر مثالي نرجسي، فلا علاقة تربطه بغطاء البشرة والمَصَرَّات sphincters الذي توفره عناية الأم بالطفل. الأسوأ من ذلك أنه إذا استمر هذا الغطاء لمدة طويلة، وظلت الأم «لصيقة» طفلها، مُثبِّتةً على الطلب الآتي منه طلبَها الخاص في التوالد مثل اليرقة néotène وهي في حالة اضطراب، وطلَبَها كمصابة بالهستيريا يعوزها الحب، إذ ذاك ثمة احتمال قوي أن لا يتفتح الحب فحسب، بل أن لا تتفتح أيضًا الحياة النفسية من هذه البيضة. إن الأم المحبّة لطفلها، المختلفة عن الأم المعتنية واللصيقة، هي شخص له موضوعُ رغبة، وبالتالي له آخَرُ (على الإطلاق) سيكُون الطفل وسيطًا بينها وبينه.فهي ستحب طفلها بالنظر إلى هذا الآخَر(على

الإطلاق)؛ ومن خلال خطابها إلى هذا الطرف الثالث، سيكتسب الطفل هيئة «المحبوب» بالنسبة إلى أمه. «كم هو جميل» أو «أنا فخورة بك»، إلخ، هي مَلْفُوظات تعبِّر عن الحب الأمومي لأنها تتضمن طرفًا ثالثًا (على الإطلاق): إنه بالنظر إلى طرف ثالث، يصبح الطفل الذي تتكلم إليه الأم هو [أي يدور الحديث عنه بضمير الغائب]؛ أي «أنا فخورة بك» أمام الآخرين، إلخ. على هذه الخلفية اللفظية أو في الصمت الذي يفترضها، يمكن للمواجهة جسدًا لجسد في رقة الأمومة أن تضطلع خياليًا بتمثيل الحب بامتياز. ورغم ذلك، من دون هذا «التشتت» الأمومي في اتجاه الطرف الثالث، تكُون «المواجهة جسدًا لجسد» دَنَاءة أو التهامًا يحتفظ منهما المصاب بالفُصام أو الرُّهاب أو اضطراب الشخصية الحدّيّ *borderline* بوَسْم لا يمَّحي، ولا يملك ضده من ملاذ سوى الحقد. إن كل مصاب باضطراب الشخصية الحدي ينتهي إلى اكتشاف أمّ «مُحِبّة» لحسابها هي، لكنه ليس بإمكانه أن يقبل أنها تحبه هو... لأنها لا تحب أي شخص... آخَر. فالإنكار الأوديبي للأب يرتبط هنا بالشكوى ضد إحاطة أمومية لصيقة، ويؤدي بالذات إلى الألم النفسي الذي يَغْلُب عليه العجز عن الحب.

وإذا قبلنا البنية الثلاثية للنرجسية وكوْنَ أنها تتضمن سلفًا البداية الهستيرية لموضوع قابل للتصور المثالي (موضوع الحب الخاص بالتماهي البدئي)، فكيف نفهم على العكس العجز عن الحب؟ إن الشكوى الباردة، الساكنة، والزائفة بعض الشيء لدى المصاب باضطراب الشخصية الحدّي *borderline*، بأنه عاجز عن الحب،، قد يكون من الضروري إرجاعها، لا إلى النرجسية، بل إلى الشبقية الذاتية. فالتنظيم الشبقي الذاتي يفتقر إلى الأخَر وإلى الصورة إذ هو سابق «للفعل النفسي الجديد» الذي يدرج الطرف الثالث في النرجسية. إن كل صوره، كل الصور تخيّب ظنه بقدر ما تجذبه. فالشبقي الذاتي لا يستطيع أن يسمح لنفسه بأن يكون «محبوبًا» (بل لا يستطيع أن يترك نفسه يُحَبّ)، إلا من قِبَل بديل أمومي لصيق به كالكِمَاد- مَرْهَم عِطْريّ مُطَمْئِن، قد يكُون مسبِّبًا للرَّبْو لكنه مع ذلك غطاء دائم permanent. هذه الأم المزيَّفة هي [صورة] «الأب الوحيد - غير الدائم»[1]، التي يتحملها من سيكون بإمكانه إذن أن يتمتع في استرخاء بأعضائه الخاصة كمنحرف أو شاذ متعدد الأشكال. إنه غير متميِّز، مُثْبَت في الجهات المتشظِّية من جسمه

(1) تلاعب بالألفاظ في الرسم: ما بين permanence وpère-manence. وكلمة manence تعني كوْن أن المرء يوجد ويفعل في إطار كلي، زماني ومكاني متصل، بصفة غير قارة ودون أن يمس التغيير الذات الفاعلة (ملاحظة المترجم).

المقسَّم، مُنْثَنٍ على مناطقه الشبقية، غير مبال بالحب، مُنْطَوٍ على اللذة التي يوفرها له جهازُ غوّاص مُطَمْئِنٌ لِحين. إلا أن الشبقي الذاتي ليس مصابًا بالتوحُّد(أو الأُوتِزْم): فهو يجد موضوعات، لكنها موضوعات حقد. ومع ذلك، في تلك اللحظات الخالية تمامًا من الغبطة، وحيث تُحْرَم الذات من الاستقرار، نجد أن الحقد الذي يُسْقِطه نحوه projette موضوعٌ ماثل أمامه يؤثر فعلًا في نفسه بأكثر قوة، مهددًا إياه بالتفكك أو الذهول. فالشبقي الذاتي الذي يشتكي من عدم قدرته على أن يحِب، أو يفتخر بذلك، إنما يخشى أن يصبح مجنونا: مصابًا بالفُصَام schizo أو بالجامود (التخشُّب) catatonique.

حركية المثل الأعلى

لا توجد الذات إلا للتماهي مع مثَلٍ أعلى آخَرَ هو الآخَرُ الناطق (أو المتكلم)، الآخَرُ بما هو ناطق (أو متكلم). وإذ إن هذا الآخَر (على الإطلاق) الذي يمتلك بالفعل عظمة سيد (على الإطلاق) إنما هو شبح[1]، تركيبة رمزية فيما بعد المرآة، فهو قطْب للتماهي لأنه ليس موضوعًا objet للحاجة، ولا للرغبة. وبما أنه مَثَل أعلى للأنا، يُدْرِج الأنا بواسطة الحب الذي يُكِنُّه له هذا الأخير، فإنه (أي المثل الأعلى) يوحّده، ويكبح دوافعه، ويجعل منه ذاتا *sujet*، أنا Moi- جسمًا للإماتة، أو على الأقل يُرْجَأ ذلك، من أجل حب الأخَر (على الإطلاق) l'Autre، وحتى أكُون أنا (بإطلاق) Je. إن الحب إعدام يجعلني أكُون. وفي الواقع، عندما يَحْدُث الموتُ الخاص بهوى الحب ويجرف جسمَ أحد المحبِّين، يكون الموت أقصى ما لا يُطاق؛ ويدرك المحب الباقي على قيد الحياة عندئذ الهوةَ التي تفصل بين الموت الخيالي الذي كان يعيشه في هواه وبين الواقع المحتوم الذي أبعده عنه الحبُّ دومًا وأنقذه منه...

إن تماهي الذات مع الآخَر الرمزي (على الإطلاق)، مع مثَلها الأعلى (المطلق) الخاص بالأنا، يمر عبْر الاستيعاب النرجسي لموضوع الحاجة المتمثل في الأم، وهو استيعاب مكوِّن للأنا المثالي (بإطلاق). فالمحِب يعرف هذا التراجع الذي يقوده، من عشق شبح خيالي إلى تضخيم صورته الخاصة وجسمه الخاص، مقترنا بالنشوة أو الألم.

---

(1) «إذن، تعي الذات رغبتها في الآخَر، عن طريق صورة الآخَر الذي يعطيها شبح سيادته الخاصة» (انظر: ج. لاكان، **ندوة**، الكتاب I، **كتابات فرويد التقنية**. J. Lacan, *Séminaire*, livre I, *Les écrits techniques de Freud*, Ed . du Seuil, 1975, p. 178.)

إن منطق التماهي هذا الذي ينزع إلى المثالية يؤدي بنا إلى أن نطرح وجودَ شرط مسبق كبِطانة للبِنْية المرئية، المرآتية للهُوَام أو الفنتازم (**$ ◇ a**) الباحثِ عن الصورة غير الملائمة دومًا لآخَرَ مرغوب فيه.- إذا كان موضوع الهُوَام متذبذبًا وموسومًا بالكناية، فلأنه لا يناسب المَثَل الأعلى المسبق الذي بناه مسار التماهي ∃A$[1]. فالذات تُوجَد بالانتماء إلى الآخر على الإطلاق؛ وانطلاقًا من هذا الانتماء الرمزي الذي يجعل منها ذاتاً مُعَدَّة للحب والموت، تصبح قادرة على أن تبني لنفسها موضوعات للرغبة خيالية. وإذ تُحَوَّل إلى الآخَر (بإطلاق) (∃A$) كما إلى الحيز نفسه الذي تُرى منه وتُسْمَع، فإن الذات المحِبة لا تَنْفذ إلى هذا الآخَر (بإطلاق) كما إلى موضوع، بل تَنْفذ إليه، كما إلى الإمكان عَيْنِه لسداد العقل والتمييز وبيان الفروق، الأمر الذي يحقق الرؤية. هذا المَثَل الأعلى إن هو إلا قوة مبهِرة مع ذلك، وغيرُ قابلة للتمثل، شمسٌ أو شبحٌ... «جولييت هي الشمس»، كما سيقول روميو، ومجاز الحب هذا يُحوِّل إلى جولييت الانبهار الذي يعيشه روميو في حالة الحب ناذرًا جسمه للموت، لكي يجد نفسه خالدًا في مجموعة الآخَرين الرمزية، وقد أعيدَ تكوينهم بفضل حبه تحديدًا.

إن هذا التماهي المثالي مع ما هو رمزيٌّ (على الإطلاق) ومدعَّم من قِبَل الآخر (بإطلاق)، يستنفر الكلام أكثر من الصورة. ألا يشكِّل الصوتُ الدالُّ في آخر التحليل ما هو مرئيٌّ، وبالتالي الهُوَامَ أو الفنتازم؟ - يكفي معاينة تعلُّم الأشكال من قِبَل الأطفال الصغار لندرك كم أن «العفوية الحسية - الحركية» قليلة العون دون مساعدة اللغة...إن كوْن الموسيقى هي لغة الحب أمر يعرفه الشعراء منذ الزمن الغابر للإيحاء بأن الغرام المُعْجَب بجمال المحبوب يتجاوزه- يسبقه ويقوده- الدالُّ المثاليُّ بلا انفصال: إنه صوتٌ على تخوم كينونتي، يحوِّلني إلى حَيِّز الآخَر(على الإطلاق) بكل اندفاع على امتداد المعنى، على امتداد النظر[2]... وباختصار، فإن التماهي يجعل الذات تكُون

---

(1) إحدى الصيغ الرمزية التي يستعملها لاكان. $علامة تشير إلى الذات، وa إلى «موضوعات الذات»، موضوع a، «سبب الرغبة»، وA إلى الآخَر الكبير، «كنز الدالّ»، حَيِّز يمْكن فيه أن تُطْرَح على الذات مسألة وجودها. أما الصياغة: (**a ◇ $**)، فترمز إلى الهُوام أو الفنتازم (ملاحظة المترجم).

(2) «لا يُتَصوَّر (موقع الرغبة المتخيَّل) إلا بشرط أن يوجَد دليل guide فيما بعد المِخْيال، على الصعيد الرمزي وفي مستوى التبادل الشرعي الذي لا يمْكن أن يتجسد إلا من خلال التبادل اللفظي بين الكائنات البشرية. هذا الدليل الذي يَحْكُم الذات هو المَثَل الأعلى للأنا» (المرجع نفسه، ص 162)، وذلك حتى إذا كان «الحب ظاهرة تَحْصُل في مستوى المِخْيال وتُحْدِث انزلاقًا حقيقيًا لما هو رمزي، نوعًا من الحذف، من الإرباك للمَثَل الأعلى للأنا» (المرجع نفسه).

في دالّ الآخَر (على الإطلاق). وعلى نحو بدئي وبدائي، ليس التماهي موضوعاتيًا objectale [أي ليس له موضوع بالمعنى اللبيدي أو الجنسي للكلمة]، ولكنه يعمل كتحوُّلٍ إلى حيِّزِ سمةٍ جذابة وموحِّدة، «سمةٍ وحيدة»trait unaire. أما المحلِّل، فهو موضوع (جزئي بالضرورة)، ولكنه يُحْدِث أيضًا جاذبيةَ «سمة وحيدة»، جاذبيةَ «لا-موضوعٍ»: وهي الحركة ذاتها لمَجَازِيَّةmétaphoricité ممكنة.

هذا وينبغي أن لا يحملنا لفظ المجاز على التفكير هنا في الشكل figure البلاغي الكلاسيكي (المجازي *figuré* في مقابل الحقيقي*propre*) بل على التفكير من جهة في نظريات المجاز الحديثة التي تَكْشِف فيه عن تداخل لا محدود بين السِّيمات أو المَعْنَمَات [1]sèmes، عن معنى بالفعل، وعلى التفكير من جهة أخرى في حركة لاتجانسٍ صُلْبَ جهاز نفسي غير متجانس، تذهب من الدوافع والإحساسات إلى الدالّ signifiant، والعكس بالعكس[2].

إن لاموْضُوعاتِيَّة التماهي هذه [أي عدم ارتباط التماهي هذا بأي موضوع جنسي] non-objectallité تكشف كيف أن الذات التي تُجازِف بالانخراط فيه قد تجد نفسها في النهاية أسيرة منبهرة بسيدها، وكيف تبدو لا- ذاتاnon-sujet، وظِلَّ لا-موضوعobjet-non. ولكن من جهة أخرى، بسبب لاموْضُوعاتِيَّة التماهي هذه، يجد الأساسُ الدافعيّ، اللاموضوعاتيُّ للدالّ، نفسَه مُعَبَّئا في العلاج المُسيَّر دون كبتِ الأيْنِفيلُونْغ *Einfühlung* [استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف]. وبالتالي، للتحويل إذ ذاك حظ في التأثير في الحالات اللاموضوعاتية للنفسية من قبيل «الذوات المزيَّفة» faux selfs و«اضطرابات الشخصية الحدّية» borderines انتهاء إلى الأعراض النفسية الجسمية. صحيح، فعلًا، أن المرء مريض ما دام غير محبوب، أي أنه نتيجة الافتقار إلى المجاز أوالتصور المثالي الخاص بالتماهي، تَنْزَع بِنْيَةٌ نفسية إلى تحقيق كل منهما في هذا اللاموضوع objet-non المتجسد، الذي يمثِّله العَرَض الجسمي، أي المرض. إن المصابين بأعراض نفسية ذات شكل جسماني (وهم الجسمانيون أو السُّومَاتِيِّون) somatiques ليسوا أفرادًا لا يتلفَّظون، بل ذوات تعاني من عَوَز أو فشل في حركية المجازية تلك التي تشكِّل التصور المثالي بما هو مسار معقد.

---

(1) سِيم أو مَعْنَم: مصطلح يطلق في اللسانيات (وتحديدًا، ضمن مجال الدلاليات البنيوية)على الوَحدة المعنوية الدنيا، غير القابلة للتحقيق بصفة مستقلة (ملاحظة المترجم).

(2) سنعود إلى الحديث عن المجاز، فيما بعد.

وأخيرًا، بما أن الآخَر (على الإطلاق) l'Autre هو قطبُ تماهٍ في الحب، فإنه يتضح، لا كـ«دالَ خالص»، بل كفضاء الحركة المجازية ذاتها: تكثيفٍ لسمات سِيمِيَّة أو مَعْنَمِيَّة sémiques، وتكثيفٍ على حد السواء لعدم التجانس الدافعي غير القابل للتمثُّل، والذي يَكْمُن وراءها، يتجاوزها ويفلت منها. وفي الواقع، حين أكد لاكان Lacan على انحياز «السمة الوحيدة» في التماهي ذي الاتجاه المثالي، فإنه نَزَّل التصور المثالي في حقل الدالّ والرغبة وحدهما. وفصَله (أي التصور المثالي) بوضوح، إن لم يكن بقوة، عن النرجسية، وعلى حد السواء عن عدم التجانس الدافعي وتأثيره البدئي في الحاوي الأمومي. وعلى العكس، حين نؤكد على مَجَازِيَّة حركة التصور المثالي الذي يَنْزَع إلى التماهي، يمكن أن نحاول من جديد إعطاء الرابطِ التحليلي الذي يتنزل فيها (من تحوُّل وتحوُّل مضاد) حركيتَه المعقدةَ التي تشمل المرحلة السابقة للموضوعاتية préobjectalité النرجسية والدافعية وتسمح بتثبيت ربطها بالمُثُل العليا الدالّة. ومن هذا المنظور، لن يكون ثمة تصور مثالي تحليلي لا يستند إلى ضرب من التسامي أو الإعلاء sublimation. معنى ذلك أن التحليل النفسي يلامس الإيمان الديني لتصريفه في شكل خطاب أدبي...

آنيٌّ ومطلق

عند الحديث عن «التماهي البدئي»، يعرِّفه فرويد بأنه «مباشر وآنيّ» (*directe und unmittelbare*)[1]، من دون أن يثير مع ذلك، على حد علمنا، انتباه المحلِّلين. وبخصوص هذين اللفظين، لنفكرْ إذن للحظة في القيمة التي تعطيها الفلسفة التأملية، وخاصة فلسفة هيجل، لهذه الآنِيَّة (أو الفَوْرِيّة).

إن الحضور المُحايِث للمطلق في عملية المعرفة يبدو على الفور للذات اعترافًا بما لم يغادرها أبدًا. وبصفة أخص، الآنيّ (*Unmittelbare*) الهيجلي هو الانفصال الأقصى للصلابة نحو الشكل، الانزياحُ الداخلي نحو التأمل- في- ذاته، المادةُ وهي تلغي نفسها في ذاتها، دون أن تكُون بعدُ لذاتها وإذن للآخَر. هذا ويشير هيجل في **علم المنطق** إلى «الآنية، وهي، باعتبارها تأملًا- في- ذاته، صلابةٌ (Bestehen) وشكلٌ على حد السواء، تأملٌ- في- شيء- آخَر، صلابةٌ تلغي ذاتها[2]». أما هيدجر، فقد أراد

---

(1) «الأنا والهو»، المرجع نفسه. « Le Moi et le Ça », *op. cit.*, p.200, *G. W.*, t XIII, p. 259

(2) Vrin, 1970, p. 385-386

مساءلة هذه الصلابة في الذات وفي عملية المعرفة، هذا الحضور الآني للمطلق، وذلك في نصه: «هيجل ومفهومه للتجربة» المخصص لمقدمة **فينومينولوجيا الروح**[1]، ليبيِّن ما هو قبْلي وتدخلٌ قوي من هذا «الآنيّ»، وليُظْهِر، دونه وما بعده، «تفتُّح اللوغوس» المحبَّب إلى الخطاب الهيدجري[2]. وفي مجال هذه التأملات، يمكن القول بأن الآني، إذ هو التجرُّد المميِّز ليقين الذات، فهو يمثل في الوقت نفسه ما يجرد هذااليقين من العلاقة بالموضوع، وما يعطيه قدرته على الصّفْح (*absolvenz* Absolution)، دون وساطة، بلا موضوع، ولكن مع الاحتفاظ بهما واحتواء هذا وتلك: معنى ذلك أنه يمكن القول بأن الآني هو إذن منطق الحضورعينُه، أي حضور الذات إلى جانب الموضوع. «من حقه أن يحافظ على كل علاقة لا تفعل سوى أنها تفتح مباشرة على الموضوع...»، كما يعلّق هيدجر. وبما أنه أهم إعلان عن الحضور، يقدّم الآنيُّ نفسه أيضًا على أنه منطق الأبسُلْفانْتس Absolvenz [الصفْح] والتجردِ خارج العلاقة، ويكوِّن إطلاقيةabsoluité المطلق: «هنالك، في التمثل الذاتي، يمتد حضور المطلق» (المرجع نفسه).

وبتعبير آخر، ينكشف آنيًّا للذات حضورُ المطلق إلى جانب عملية المعرفة بحيث لا تكُون كل «وسيلة» أخرى في المعرفة إلا تعرُّفًا: «إن المطلق منذ البداية هو في ذاته ولذاته إلى جانبنا نحن، ويريد أن يكون إلى جانبنا»، كما يؤكد هيجل في المقدمة إلى الـ**فينومينولوجيا**. هذا الكائن - بجانبنا (الحضور) يكُون الـ«الكيفية (التي) يضيئنا بها نور حقيقة المطلق ذاتِه»، كما سيقول هيدجر في تعليقه. فنحن آنيًّا في الحضور «دائما-بعدُ»، قبل أن ننتج «علاقتـ»نا به.

لنتركْ جانبًا الطابع المرئي المتخيَّل أو الخيالي لآنيَّة المطلق، هذا الطابعَ الذي جعلنا هيدجر ندركه حين بَسَط لفظ يَعْلَم *savoir* في رنينه (الشبيه برنين *Vidi*، أي «رأيتُ»)[3]، وأكده (أي الطابع المرئي) لاكان بوضع المرآة في صلب تكوُّن الأنا. لنشدِّدْ أوّلا على أن الجاذبية المرآتية ظاهرة متأخرة في نشوء الأنا. ولنحاولْ أن نتصور المساءلة الفلسفية حول عمق ما قد يوحي به إلى المحلِّل ظهورُ لفظ «آنيّ» في صلب «التماهي البدئي».

إن التدخل القوي لهذا الظهور الأبوي يبدو عند فرويد أمرًا لا يقبل الإنكار، بل يبدو

---

(1) أو **ظاهرية الروح**.

(2) انظر: **طرق لا توصل إلى أي مكان**. Cf. *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, 1962.

(3) ربما إشارة إلى الظفر السريع بالمعرفة. وقد وردت كلمة *vidi* في قولة مأثورة للأمبراطور يوليوس قيصر بعد انتصاره العسكري سنة 47 ق. م.: «*Veni, vidi, vici*» (جئتُ، رأيتُ، انتصرتُ). ثم اشتهرت للدلالة على انتصار سريع.

ضروريًا قطعًا على كل حال بالنسبة إلى البناء التحليلي التأويلي. ومع ذلك، تجعلنا العيادة نلاحظ أن هذا الحدث المتمثل في *Vater der persönlichen Vorzeit*[أب ما قبل التاريخ الفردي] يُصاغ بفضل وساطة الأم المسماة ما قبل أوديبية، وذلك بشرط أن تستطيع إشعار طفلها بأن لها رغبة غير رغبة الاستجابة لطلبه (أو رفضه ببساطة). وهذه الوساطة لا تعدو أن تكون الرغبة الأمومية في قضيب الأب (على الإطلاق).

من هوهذا الأب؟ هل هو أب الطفل أم أبوها هي؟ السؤال غير وجيه بالنسبة إلى «التماهي البدئي». فإذا كان ثمة آنيّة في التماهي الطفلي مع تلك الرغبة (في قضيب الأب على الإطلاق)، فإنها (أي الآنيَّة) ناجمة بلا شك عن أن الطفل ليس له أن يصوغ تلك الرغبة، ولكنه يتسلمها، ويحاكيها، بل ويتحملها عن طريق الأم التي تهبه إياها (أو تمنعها عنه) كهدية. وعلى نحو ما، هذا التماهي مع التكتُّل أب- أمّ في نظر فرويد، أو مع ما سميناه منذ حين الرغبةَ الأمومية في القضيب (بإطلاق)، قد نزل على الطفل من السماء. وذلك لسبب بديهي، إذ إنه من جهة modalité النفسية تلك، ليس الطفل والأم بعدُ «اثنين»...

أما عن الصورة التي تكوِّن هذا «المِخْيال»، فيجب أن لا نتصورها مرئية ببساطة، بل تمثُّلًا يعبِّئ مسالك frayages مختلفة، تُحِيل إلى كل المجموعة المتدرجة من الإدراكات الحسية، وخاصة إلى الأصوات، بحكم يقظتها المبكِّرة في مجال النضج النفسي العصبي، ولكن أيضًا بحكم وظيفتها الغالبة في الكلام.

ومع ذلك، لا ينخدعَنَّ المرء بسهولة هذه الآنية. إنها تؤدي إلى نتيجة مهمة: وهي أن لفظ «الموضوع»، وكذلك لفظ «التماهي» يصبحان، في هذا المنطق، غير ملائمين. ما- ليس-بعدُ- هويةً Une non-encore-identité لدى الطفل يتحول، أو بالأحرى ينزاح، إلى حيِّز آخَر (على الإطلاق) ليس مُوظَّفًا من الناحية اللبيدية أو الجنسية مثل الموضوع objet، ولكنه يظل مثلًا أعلى للأنا.

لست أنا

لنلاحظْ الآن أن الوحدة الأكثر بدائية التي نشير إليها على هذا النحو- هوية مستقلة ذاتيًا إلى درجة جذب بعض الإزاحات déplacements- هي وحدة القضيب المرغوب من قِبَل الأم. إنها وحدة الأب الخيالي، تخثُّرٌ للأم ولرغبتها. وهكذا، يكون الأب الخيالي هو العلامة على أن الأم ليست كل شيء، ولكنها تريد... مَنْ؟ ماذا؟- السؤال يظل بلا جواب آخر سوى الجواب الذي يكتشف الفراغ النرجسي: «لست أنا، على كل

حال». سؤال فرويد الشهير: «ماذا تريد امرأة؟» ربما ليس سوى صدى مساءلة أساسية أكثر: «ماذا تريد أمّ؟». إنها تصطدم بالمُحَال نفسه الذي يحدّه من جهةٍ أبٌ خيالي، ومن جهة أخرى قولٌ: «لست أنا». ومِنْ «لست أنا» هذا (انظر مسرحية بريشت Brecht التي تحمل نفس العنوان: **الأم**) يحاول أنا un Moi بمشقة أن يبرز إلى الوجود...

ولكي يصمد الكائن المتكلم في هذا الحيِّز ويتحمل تَبِعات هذه القفزة التي تشده نهائيًا إلى الأب الخيالي وإلى اللغة، وحتى إلى الفن، عليه أن يخوض صراعًا مع الأم الخيالية التي يكوِّن منها عبر الزمان موضوعًا منفصلًا عن الأنا. ولكننا الآن لسنا بعدُ في هذه المرحلة. فالتحول الآني نحو الأب المثالي الذي ينزل عليك من السماء إلى درجة أنه يَحْصُل لديك الانطباع بأنه هو الذي يتحوّل فيك، هذا التحول الآني يَدْعم مسارًا من الرفض تجاه كل ما أمكن أن يكون فوضى وبدأ يصير... موضوعا للحُقْرة[1] *abject*. فقبل أن يصبح الحيز الأمومي موضوعًا متضايفًا مع رغبة الأنا، لا يبرز بما هو كذلك إلا كـموضوع للحقرة.

وباختصار، يبدو التماهي البدئي تحوُّلا للأب الخيالي وإليه، مُضايِفًا لتكوُّن الأم كشيء أو موضوع حقير «un [ab«jet–ab– بادئة معناها: بعيد عن]. وتكُون النرجسية ذلك التضايف corrélation (مع الأب الخيالي ومع الأم «الحقيرة») الذي يشتغل حول الفراغ المركزي للتحول المشار إليه. وهذا الفراغ الذي يظهر كبداية للوظيفة الرمزية هو بالذات محاط في اللسانيات بخط الدالّ / المدلول و«الاعتباطية» في العلامة أو محاط، في التحليل النفسي، بـ«انفتاح هوّة» béance المرآة.

---

(1) لفظ «abjection» (حَقَارة أو حُقْرة) مستمد من مصطلحات التحليل النفسي: « A chaque moi son objet, à chaque surmoi son abject » (لكلِّ أنا موضوعه، ولكل أنا أعلى موضوعه الحقير). وهو دافع لدى الكائن إزاء مثير، مثل التقيُّء إزاء القيْء. ويمكن الإشارة هنا إلى الإحساس بالتقزز أو «النفور والغثيان الذي يجعلني أبتعد عن القذارة: انتفاضة منبهرة تقودني إليها وتبعدني عنها» (*Pouvoirs de l'horreur, chap. I* : « *Approche de l'abjection* », *Ed. du Seuil, Paris*, 1980.). وينقسم الإحساس بالحُقْرة إلى طورين: النفور répulsion والانجذاب fascination. النفور دافع عنيف. وعندئذ، يكون موضوع الحقارة محل شعور بخطر مهدِّد ينبغي الاحتماء منه باستبعاده. هذا ويمكن أن يأتي موضوع الحقارة من الخارج أو من الداخل، من أنواتنا، من «داخلٍ بشع» مثل دافع مكبوت، أو هفوة. في هاتين الحالتين، تأمرنا الأخلاق بصرف النظر عن هذا الموضوع. أما طور الانجذاب، فيُفسَّر كما يلي:حين يتحدث التحليل النفسي عن الموضوع objet، فالمقصود هو موضوع الرغبة. وبالتالي، فموضوع الحقارة ليس حقيرًا للغاية بمثل تلك الدرجة (ملاحظة المترجم).

وإذا كانت النرجسية دفاعًا ضد فراغ الانفصال، فعندئذ تكُون كل الآلة الخاصة بمجموعات الصور، وبالتمثلات وضروب التماهي والإسقاط المرافقة لها في طريق دعم الأنا والذات، تآمُرًا مَرَدُّه إلى هذا الفراغ. إن الانفصال هو حظنا في أن نصبح من أنصار نرسيس أو نرجسيِّين، ذوات للتمثل على كل حال. ولكن الفراغ الذي يفتحه هو أيضًا الهوة المغطاة تقريبًا حيث تتعرض هوياتُنا، صورُنا، وكلماتُنا لخطر الابتلاع.

لقد كان نرسيس الأسطوري يطل في النهاية بصفة بطولية على هذا الفراغ ليبحث في العنصر المائي الأمومي عن إمكانٍ لتمثُّل ذاته أو تمثُّل آخَر: أي تمثُّل شخص يحبه هو. ومنذ أفلوطين على الأقل[1]، نَسي التفكير النظري أنه يدور في الفراغ، لكي ينطلق بحب نحو الأصل الشمسي للتمثُّل، أي نحن النور الذي يجعلنا نبصر ونَتُوق إلى التساوي معه من تصور مثالي إلى آخر، ومن اكتمال إلى آخر: *tuo videbimus lumenIn lumine* [بنورك سوف نرى النور[2]]. غير أن الذهانيِّين psychotiques يذكِّروننا، إن صادف أن نسينا، بأن آلات تمثُّلِنا التي تجعلنا نتكلم، نبني أو نعتقد، تقوم على فراغ. ترى هل هم أكثر المَلَاحِدة تجذرًا حيث إنهم، جرّاء جهلهم بما يَدِين به التمثل للطرف الثالث، يبقون أسرى الأم البدائية archaïque التي يحملون حدادها عبر الألم من الفراغ؟

إن الاستعراض النرجسي الذي يسمح لي بسد هذا الفراغ، بتأمينه وجَعْلِه منتجًا لعلامات، لتمثلات ومعان، إن هذا الاستعراض أبنيه بالنظر إلى ذلك الطرف الثالث. إنه «أب ما قبل التاريخ الفردي»، أغريه لأنه شدني إليه، وهو مجرد إمكان، حضور بالقوة، شكل مُعَدّ للتمركز. وهذا الحضور المكوِّن، الماثل هنالك- سلفًا- وعلى الدوام، والذي لا يُشبع مع ذلك أي حاجة من شبقيتي الذاتية، يستهويني في التبادل الخيالي، وفي الإغراء المرآتي. هو أو أنا: من هو الفاعل؟ أو أيضًا هل هو [الأب] أم هي [الأم]؟ إن مُحَايَثَةَ immanence تَعالي transcendance هذا المصدر المضطرب، وكذلك عدمَ استقرارِحدودي ما قبْلَ تثبيت صورتي بما هي «خاصة»، يجعلان من هذا المصدر *eine neue psychische Aktion* [فعلًا نفسيًا جديدًا] تخرج منه النرجسية، أي حركيةَ خلطٍ ولذّاتٍ. وتلك هي أسرار حبنا. وسيحُلّ الأنا المثالي المُشْبَع بالمثل الأعلى للأنا محل هذه الكيمياء، ويدعم دفاعات الأنا النرجسي. فالوعي، ومعه الضمير الخُلُقي- ذلك

(1) انظر فيما بعد.

(2) شعار باللاتينية تبنته الجامعة كولمبيا الشهيرة في العالم. وتوجد في نيويورك (ملاحظة المترجم).

الإرث الأبوي المتشدد والنفيس للغاية على حد السواء- سوف لا يقودانا بحق، تحت حماية الأنا الأعلى الاستبدادية، إلى نسيان الفراغ النرجسي ومساحته التي تُكوِّنها ضروب التعرُّف والتوظيف investissements الخيالي. وإنما سيساعداننا على الأقل على سَدّهما (أي الفراغ ومساحته)، وهما جراح مؤلمة بقدر متفاوت ولكنها ماثلة دومًا هنالك، في بؤرة وظائفنا، أو نجاحاتنا أو إخفاقاتنا. ومن تحت اللبيدو المِثْلِيّة التي تلتقطها أهدافنا الاجتماعية وتحتفظ بها أسيرة، تمتد هُوى الفراغ النرجسي الذي، وإن أمْكنه أن يكون داعيًا قويًا إلى تمركز مثالي أو خاص بالأنا الأعلى، فهو أيضًا المصدر البدْئِي للتثبيط inhibition.

هذا وبحكم النرجسية، فقد أُوقِف بعدُ ألمُ الفراغ. ولكن هشاشة البناء النرجسي الذي يدعم التصور الأَنَويّ [نسبة إلى الأنا]، وكذلك بعض التوظيفات المثالية إنما هي من الحدة بحيث تكشف شقوقها في الحين لمن يعتبرهم الآخرون «نرجسيين»، عن الصورة السلبية لشرائطنا المتخيَّلة. وهذا الوجه الخفي، المتجاوِز للامعقول، والفارغ، من أجهزتنا الخاصة بالإسقاط projection والتمثل، يبقى مع ذلك دفاعًا عن الكائن الحي. فما إن يتوصل إلى صبْغه بصبغة شبقية، ويترك العنف يفلت عنده من عِقَاله-هذا العنفَ اللاموضوعاتي [غير المرتبط بموضوع جنسي]، الما قبل نرجسي، والصادر عن الدافع الموجَّه إلى موضوع أو شيء حقير abjectun[1]- ما إن يفعل ذلك حتى ينتصر الموت في هذا الطريق الغريب. إن دافع الموت، ومعادله النفسي، الحقد، ذاك ما سيكتشفه فرويد بعد أن توقف عند نرسيس. أما النرجسية وبِطانتها، وهي الفراغ، فهما إجمالًا أكثر صيغنا حميمية وهشاشة وبدائية فيما يتعلق بدافع الموت. وهما أكثر حُرّاس الكبت الأصلي تقدمًا وشجاعة وتعرُّضًا للتهديد. إن المقترح المعروض هنا له الفضل، مقارنةً بـ«التماهي الإسقاطي» لدى مِيلاني كلايْن، في أنه يشير، مِنْ قبْلِ المثلث الأوديبي ومن جهة مخصوصة، إلى مكانة الطرف الثالث، التي من دونها لا يمْكن لطَوْرِتسميه م. كلاين بأنه «فُصَاميّ- شبه هُذَائِيّ» schizo- paranoïde أن يصبح طورًا «اكتئابيًا» phase dépressive، وبالتالي لا يمكنه أن يحقق مرور «التكافؤات الرمزية» إلى مستوى «العلامات» اللغوية. وهذا التسجيل البدائي للأب يبدو لي صيغةً لتشويه هُوَامِ (أو فنتازم)

(1) للتذكير، تميز الكاتبة بين objet، وهو موضوع الرغبة، وبين abject أو abjet، وهو الشيء الذي يوضع موْضع حُفْرة أو حقارة، ويثير النفور (ملاحظة المترجم).

أمّ بدائية تحاكي دورالقُضُب لنفسها، لوحدها تمامًا، لوحدها وبكل كيانها، في الجزء الخلفي لدكان الكلايْنيةklénisme وما بعد الكلايْنية [نسبة إلى م. كلايْن M. Klein].

أما فيما يتعلق باللغة، فإن التصور المعروض هنا في خطوطه العامة يختلف، من جهة أخرى، على حد السواء عن النظريات القائلة بالفطرة بخصوص الاقتدار اللغوي (تشومسكيChomsky) وعن الأقوال االلاكانية [نسبة إلى لاكان]عن وجودٍ- دائمٍ - ومتحققٍ - سلفًا là-déjà-toujours un للّغة يتكشف كما هو في ذات اللاوعي. وبالطبع، نفترض وجودًا سابقًا يكُون للوظيفة الرمزية إزاء الطفل، ولكننا نؤكد، علاوة على ذلك، مُسَلَّمة في التطور تقودنا إلى البحث عن صياغة طرق مختلفة للنفاذ إلى هذه الوظيفة، وهذا ما يقابل بنفس القدر بِنْيات نفسية مختلفة.

وفي ضوء ما تقدم، يبدو ما سميناه «هيكلة نرجسية»هو النقطة الأبعد (زمانيًا ومنطقيًا) التي يمكن أن نهتدي إلى آثارها في اللاوعي. وعلى العكس، إذا فُهِمت النرجسية على أنها أصلٌ أو شاشة غير قابلة للتفكيك والتحليل، فهذا يؤدي بالمحلِّل، مهما تكُنْ من جهة أخرى تحذيراته النظرية، إلى تقديم خطابه التأويلي كاستقبال يكون إما ترميمًا أو هجومًا مباشرًا تجاه هذه النرجسية التي تجد نفسها على هذا النحو معترَفًا بها وفاعلة من جديد. وسواء كان الاستقبال من هذا القبيل ترميمًا أو اختبارًا للحقيقة (مثلاً بواسطة النقد العقلي،انظر التأويلات من طراز «الاشتغال الذهني»)، فإنه يقع في فخ النرجسية ونادرًا ما ينجح في قيادتها عبر الاستعراض الأوديبي إلى مَوْضِعِيّةٍ topologie ذاتٍ معقّدة التركيب.

وفي الواقع، يحترز الإكْلِينِيكِيّون مثل وِينّكُوتْ من هذا الاستقبال، على الأقل بقدرما يقترحون دومًا مزيجًا من التأويل «النرجسي» والتأويل «الأوديبي» في الحالات المسماة ذُهَانِيَّة psychotiques. ومع ذلك، إذا كان الطريق المسدود، الذي رُفِع منذ حين، يمْكن أن يَحْدُث عند آخرين، ينبغي بلا شك أن نبحث عن السبب في سَهْو أساسي: وهو السهو عن بِنْية الأب الخيالي منذ التماهي البدئي، بنيةٍ يكُون «التماهي الإسقاطي» identification projective نتيجة لها متأخرة أكثر (منطقيًا وزمانيًا). ويرجع هذا الطريق المسدود، على النحو نفسه، إلى إهمال للهيكلة العيْنيّة والنوعية التي تستلزمها النفسية في هذه الجهة modalité الأولية، وهي جهة قد يختزلها لفظ «النرجسية» في الانجذاب إلى ما لا يعدو أن يكون قضيب الأم.

فارسيّ أو مسيحيّ

إن حركية التماهي البدئي الذي يهيكِل بواسطة الفراغ والموضوع ما كان يبدو وكأنه «حاجز نرجسي»[1] écran narcissique، ستسمح لنا بإثارة نقطة أخرى ملغزة في المسار الفرويدي.

إننا نعْرف الحيرة التي كانت تسْكن فرويد بخصوص المسيحية، ولا يمْكن أن تسمح معقوليته بالتعبير عنها (أي الحيرة) تجاه الديانة االمنزَّلة، ولكنه باح بها، وهو منبهر وحذِر، تجاه الديانة الفارسية. «وجه الإله الفارسي الشاب، وقد غمره النور، بقي عندنا غير مفهوم[2]». وبالفعل، يمكن تأويل هذه المتعة الضوئية على أنها تماه بدئي «مباشر وآنيّ» مع القضيب المرغوب من الأم، وهو ليس بقضيب الأم ولا الدخول في الدراما الأوديبية. وثمة إمكان هُوَاميّ معيَّن لزِنا المحارم يدَّخر جهده على هذا النحو، وهو يشتغل انطلاقًا من حيِّز الأب الخيالي ويكوِّن أساس المِخْيال ذاته. ومن جهة أخرى، لعل التسمية اللاحقة لهذه العلاقة تقدِّم شروط التسامي أو الإعلاء.

وفي النص الفرويدي، هذا الوجه «الوضّاء والمستعصي على الفهم»، الخالي من الشعور بالخطأ والإثم الأوديبيْن، يكُون وجه رئيس الحشْد من الإخوة، الذين قتلوا الأب ويفتخرون بعملهم البطولي (كما يوحي بذلك أ. جونز E. Jones)[3]. وعلى العكس، يمْكن النظر في شكلٍ ما قبْل أو لا أوديبي pré- ou non oedipienne من هذه المتعة، وهو موضعٍ تحتله الرمزية ومردّه إلى التماهي البدئي، مع ما يفترضه هذا الأخير من انعدام التميز الجنسي (أب- و- أم، رجل- و- امرأة) ومن تحوُّل transfert مباشر إلى حيّز الرغبة الأمومية. فيكُون ثمة ارتسام هش للذاتية ولا يحتفظ إلا بموقع هُوَاميّ تحت سلطان الأوديب فيما بعد. وفضلًا عن ذلك، فتلك القرابة المدجَّنة، الحارّة ولكنها مبهِرة، تحتوي على حد السواء البهجةَ الخيالية وخطرَ انحلال الهويّات التي ينتهي الأوديب الفرويدي وحده بدعمها، في إطار الفرضية المثالية طبعًا.

والآن، على الرغم من حضارتنا الحديثة، فإن الاحتياج إلى أب صارم يتحكم

---

(1) حاجز يُخْفِي، ولكن يمْكن للمحلِّل النفسي أن يكشف عما يَكْمُن وراءه (م. م.).

(2) **الطوطم والتابو**: *Totem et tabou*, Payot, p. 176 ; G. W. t IX, p. 184

(3) انظر: **موسى والتوحيد**.

p. 118 et note I ; *G. W.*, t XVI, « Idées » .Cf. *Moïse et le monothéisme*, Gallimard, coll .p. 217-218

بالنسبة إلينا، وَفْقَ التسمية، في الفصل وإصدار الأحكام وفي الهوية، إنما هو ضرورة، أُمْنِية غير قابلة بدرجات متفاوتة للتحقيق. ولكن لا بد، بالتأكيد، من ملاحظة أن اهتزاز هذه القسوة، بعيدًا عن ترْكنا أيتامًا أو حتمًا ذُهانيين، يكشف عن مصائر متعددة ومتنوعة للقرابة، لاسيما الخيالية والبدائية archaïque منها. وقد أمْكن أو يمْكن لهذه المصائر أن تظهر على يد العشيرة برمّتها أو القَسّ أو المُعالِج؛ غير أنه في كل هذه الحالات، يتعلق الأمر بوظيفة تضمن للذات دخولها في شكل هش، بالتأكيد، من المصير الأوديبي اللاحق والمحتوم، ولكن يمْكن أن يكون أيضا شكلًا يتسم باللعب والتسامي (أو الإعلاء).

الأب المُغْري أو المثالي

أما عن التصور المثالي للأب، فإن كتاب **موسى والتوحيد** يستعيد حركيته عبر موضوع اختيار الشعب اليهودي من قِبَل ربّه، كما يستعيده في تاريخ موسى. ولا شيء يجبر على تخيّل هذا الاختيار باعتباره استعادة للفكرة القديمة، التي عدل عنها فرويد في الأثناء، وهي فكرة الأب بما هو المغري الأول للهستيري. هذا الأب الذي يكوِّن شعبًا بواسطة حبه، ربّما يكون بالفعل أقرب إلى «أب ما قبل التاريخ الفردي» وأقرب على كل حال إلى بِنْية التصور المثالي تلك، التي تجرّ التماهيات الأولى، ليس بما هي (أي البنية) موضوع، بل بما هي «سمة وحيدة» trait unaire. ومع ذلك، يمْكن تأويل الفكر الفرويدي بخصوص هذا الأب المحِب aimant، على النحو التالي: إن البنية الهستيرية لحشْد الإخوة ترى فيه شخصا مغريًا، عوْنا للِّبيدو، ولإيروس، وتُعْدمه، إنه الجسم المغتال لموسى. غير أن ثمة أيضًا ضرورة بنائية لحبه الوحيد بما هو اختيار رمزي: تَظهر فيما بعد كحالة مُلحّة لإعطاء قواعد أو قانون للقبيلة. وسيُعترف عندئذ بهذا الأب، لا كشخص مُغْرٍ، بل كقانون (على الإطلاق) وركنٍ مجرَّد للواحد (بإطلاق) الذي ينتقي قدرتنا على التماهي والتصور المثالي. أما الثالوث المسيحي، فهو يوفق بين المغري والمشرِّع، بابتكار شكل آخر من الحب: الـ«آجابى» *agapé*، وهو رمزي منذ البداية (اسميٌّ، روحاني) وجسمي، يمتص القتل المعترف به للجسم الإيروسي أو الشبقي في الوفرة الشمولية الخاصة بالتمييز الرمزي بالنسبة إلى كل شخص (أخ، غريب، مؤْمن أو مذنب...)[1].

(1) انظر فيما بعد، الفصل IV، I، الإله محبة *Dieu est agapé*

تُرى ما الذي يعارض الاعتراف بالأب الخيالي؟ ماذا يُحْدث كبتُه، وحتى دفنُه؟ يطلق فرويد كلمة «caractère» (طبيعة أو طابع) التي نعْرف فحواها الشرْجي: «مهما تَكُنِ المقاومة التي ستقْدر بها الطبيعة caractère فيما بعد على التصدي لتأثيرات الموضوعات الجنسية المُهْمَلة،، فإن آثار التماهيات الأولى المنجَزة في الأطوار المبكِّرة الأولى من الحياة، ستحتفظ باستمرار بطبيعتها العامة والدائمة[1]».

وأن تكُون «الطبيعة» (أو الطابع) هي أحد حدود المحلِّل، ذاك ما يُثْبت لنا صعوبة الجهة التي نحن بصدد زيارتها. بل أكثر من ذلك أيضًا، بناء على دور المقاومة الذي تؤديه الطبيعة الشرجية إزاء التماهي البدئي، يتضح ظهور الموضوع أو الشيء الحقير abject في العلاج على أنه ثغرة في المقاومة... ومع ذلك وبالخصوص، فالمنافسة الأوديبية، الخالقة لوساطات، تعتِّم انبهار التماهي البدئي على نحو مأساوي. ذلك أنه مع الأوديب، لم يعُد السؤال: «من يكون هو؟» qui l'*est* ?، بل «من يملكه؟» qui l'*a* ?، أما السؤال النرجسي: «هل أكُون؟» suis-je ?، فيصبح سؤالًا عن المِلْكية أو الحَمْل question possessive ou attributive: «هل أمْلِك؟» ai-je ?. ولا يمنع ذلك من أنه انطلاقًا من المآسي الأوديبية، وإخفاقاتها،على العكس إذن، سيكون بوسعنا الكشف عن خاصيات التماهي البدئي. غير أنه من الملاحظ أن «الحالات الحدِّية» تقودنا إليها مباشرة، واضعةً الصراع الأوديبي في مقام لاحق أو ثانوي.

هذا وسيجد الابن صعوبة في الإفلات من الوضعية المذهلة في أن يكون قضيب أمه؛ أو إن توصَّل إلى ذلك، عن طريق الجَدّ من جهة الأم (من بين آخرين)، فلن ينفك عن محاربة إخوته في ظل أب لا يمْكن النفاذ إليه. وأن يكون ابنًا - و- أبًا من الجهة الآنية والمباشرة للتماهي البدئي، مع تجنب التفريق بين الجنسين، لن يكون ذلك في متناوله إلا في التلفظ الشعري الذي يَحْمِل التروبادور وجُويْس Joyceشهادة عنه. أما البنت، فلن تحتفظ بآثار هذا التحويل transfert البدئي إلا بمساعدة أب ذي طبيعة أمومية، ولكن سيكون لها ذا سند ضعيف في صراعها لاتخاذ مسافة من أمها ولاكتشاف موضوع من الجنس المقابل (أو جنسيٍّ غيْريٍّ). ستنزع إذن إلى دفن هذا التماهي البدئي تحت الحمى الخائبة للجنسية المثلية، أو في التجريد الذي إذ يحلِّق خارج الجسم، يُصيِّر نفسه «روحًا» تامة أو انصهارًا مع فكرة، مع حب، مع تفان بإطلاق على حد السواء... يكفي أن تبقى متعةٌ حتى تبدو مع ذلك من طبيعة ذلك التَّباين البدائي الذي

(1) «الأنا والهو»: « Le Moi et le ça »,*G . W.*, t XIII, p. 259, *op. cit.*, p. 199-200.

لامسه فرويد في آخر الأمر وبإيحاء كبير من خلال «التماهي البدئي». إذن ثبات «البنية النرجسية» يكمن في شكاوى الحب التي تنادينا...

يوحنا، الوسيط والفراغ

يأتي يوحنا إلى العلاج مع شكاوى ذَكَر قائمتَها بدقةٍ وِينِّيكُوتْ Winnicott، فارْبَيْرنْ Fairbairn ورُوزُنْفَالْد Rosenfeld وتتعلق باضطرابات الشخصية الحدّية: ذات مزيَّفة، عجز جنسي، عدم رضا مهني. يبدو خطابه متماثلًا مع المُوضة- التي يجهلها مع ذلك بقدر واسع- عندما ينكبّ على ألعاب الدال، ويتعامل مع الكلمات كأشياء، ويتوخى أشكالًا من التسلسل المتقطع، اللامنطقي، الفوضوي ما بين الجمل التي يتفوَّه بها. معطيًا على هذا النحو، بعد أن عاش كثيرًا وتكلم كثيرًا، الانطباع بأنه فارغ. إن موضوع الفراغ، الصريح في علاج هذا الإنسان، يُحْدث أشكالًا واستعارات متعددة، تلتقي متجهة نحو الأم التي لن يَسْتعمل بشأنها النعت المِلْكِي أبدًا. وكأنما الكبت إشكالي، تُوجَد كل المحتويات الداعية إلى زنا المحارم، وكذلك إلى القتل، حاضرة في خطابه. ولكنْ إن كان لها معنى، فليس لها دَلالة بالنسبة إلى هذا المريض. ففي الدائرة الفارغة للنرجسية، لم تكن المحتويات (الدوافع والتمثلات) تستطيع أن تجد شخصًا آخر (متقبلًا) يكون قد استطاع لوحده أن يعطي دلالة لمعناها الثقيل والذي يُحَسّ كما لو كان فارغًا لأنه خال من الحب. وقد أبرز التحويلُ من هذا الفراغ عنصرين سمحا فيما بعد بالمسيرة الطويلة حول الإشكالية الأوديبية.

أولًا، حصل انفجار الحُقْرة (أو الحَقَارة) abjection[1]. إن الأم، مرغوبًا فيها أو مُعَدّة للقتل، لم تتجسد إلا وهي حقيرة، منفِّرة، مزدانة بكل تفاصيلِ شرْجيةٍ فاقدة للحساسية من قبل. وعلى النحو نفسه، ودائمًا في حمى تحويلٍ ذي مَنْزَع مثالي صريح، يغيِّر المريض الحدود المُرْتابة بين ما ليس بعدُ أنا وما ليس بعدُ آخَرَ، مالِئًا ما ليس- بعْدُ- أنا هذا Moi non-encore- ce بـ«الموضوعات أو الأشياء الحقيرة» abjects، وإخراجه هكذا من الفراغ، وإعطائه عندئذ فحسب صلابةً نرجسية: «أنا مُقْرِف، إذن يمكن أن أكُون». الأم والابن، وهما لا ذات ولا موضوع وكلاهما بدورهما حقيران ab-jects، ينفصلان بمشقة أثناء الطور الأول من العلاج، معبِّئيْن بالضرورة حدودَ

(1) انظر كتابنا: **سلطات البشاعة**، محاولة في الحقارة
.Cf , *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection, Ed. du Seuil, 1980

الجسم (البشرات أو المَصَرَّات sphincters)، السوائل والإفرازات خارج الجسم لكي تَسْكُن فيها أعراض زائلة. هذه الهيكلة الأولية للنرجسية بدت لي سابقة لكل إمكانٍ في «التماهي الإسقاطي»، وهذا الإمكان، المُنْبَث بعض الشيء في هذه الفترة الأولى من التحليل، لم يكن يبدو أساسيًا (كان له معنى، ولكن ليس له دلالة). ولم يكن لِيُصاغ ويُؤوَّل إلا فيما بعد لا غير.

وفي الأثناء، وهذا هو العنصر الثاني الموازي لحصول الموضوع الحقير الذي يستحق الإشارة، يَخْطُر للمريض منامٌ- لكي يحتمي من عشيق أمه الذي يجذب تماهياته الأوديبية، يلوذ يُوحَنَّا بالفرار في سباق جنوني، وهو مع ذلك بصدد خسرانه في اللحظة التي بمعجزة يظهر فيها عجوز يشبه قديسًا «أعتقد أنه كريستوف Christophe الذي يحمل الطفل يَسُوع، يأتي ليحملني على كتفيه ويعْبر بي الجسر. إنه يحملني ولكنّ ساقيّ هما اللتان تمشيان...». وستُظهِر الحصص التالية أب يوحنا، ميتًا حين كان صغير السن، ولكنْ أيضًا العمَّ والجدةَ من الأم، اللذين قضى عندهما أعوامه الأولى. أما الأب، المذموم إلى الآن والمصرَّح بأنه غائب أو عديم الكفاءة، فيَظْهر باحتشام في أقوال المريض بملامح «مثقف متواضع»، «من هواة السينما»، «قارئ جايْمس» («غريب أن يقرأ عونٌ متواضعٌ كتبًا من هذا النوع»)، وذلك لدعمه في صراعه ضد موضوع الحقارة وإعطائه هكذا حدودًا أكثر استقرارًا، «ذواتٍ» selfs تدوم أكثر بعض الشيء، قبل أن تبدو مزيفة، علاماتٍ متصارعة تحدِّد بياض هذه النرجسية التي كان يتذمر في البداية من فراغها.

وعلى عكس مَرْضَى فرويد، يتكلم المصاب باضطرابات الشخصية الحدية (أو الحدّي) le borderline[1] على إيروس، ولكنه يحلم بآجابى[2]. إن ما يمكن تأويله على أنه «كبت إشكالي»، وحتى «غياب للكبت» عند هؤلاء المرضى يبدو بالأحرى مَوْضِعا آخر للكبت. أما عند المريض الحدي، فالإنكار يثْقل خاصة على التماهي البدئي. وأما القول بأن ثمة «استبعادًا forclusion لاسم الأب»، فهو غاية في التعميم وغير دقيق، على

(1) الشخصية الحدية هي أحد أنواع اضطرابات الشخصية التي تتميز بالتوتر والسلوك العدواني وعدم الاستقرار (ملاحظة المترجم).

(2) آجابى agapé هو اللفظ اليوناني الذي يطلق على الحب «الإلهي» و«اللامشروط»، مكملا قائمة الألفاظ اليونانية المعبِّرة عن الحب: إيروس Eros (الحب الجسدي)، آجابى Agapé (الحب الروحاني)، ستُرْجاي Storgê (الحب العائلي)، فِيلِيا Philia (صداقة، رابط اجتماعي) (ملاحظة المترجم).

الأقل بحكم وجود التحويل وما نتج عن العلاج من بروز الأوديب الذي يمْكن تحليله إن قليلًا أو كثيرًا. ولكن هذا الكبت الذي يذكّرنا بالأحرى بإنكارٍ للآجابى (سأستعمل هنا هذا اللفظ كمرادف للتماهي البدئي)، مع ما يفترضه ذلك من كبت الجنسية المثلية عندما يتعلق الأمر بالرجل، هذا الكبت يغيِّر موقع التمثلات المرتبطة بالدوافع الشبقية المكبوتة، وأساسًا بالعلاقات الشبقية الراجعة إلى العلاقة الثنائية (بما في ذلك «التماهي الإسقاطي»)، بحيث تخترق بعض العناصر الممثِّلة للانفعالات affects رقابة الكبت وتظهر في الخطاب في حالة فراغ ودون دلالة. والخطاب نفسه يخضع لتأثير مماثل: إنه مشحون بدوافع، ومع ذلك يُحَسّ أنه «مَخْصِيّ»، كما يقول يوحنا، بلا صلابة، فارغ هو أيضًا لأنه يفتقر إلى هذا الطرف الثالث البدائي والأوَّلي الذي كان بالإمكان أن يكون متلقيًا له وأن يتحقق منه إن تَسَلَّمه. وإن لم يبق إلا أب أوديبي، أب رمزي، فلا صراعَ ضد «ما هو حقير» l'abject، ولا استقلاليةَ تجاه الأم القضيبية يمكن أن يرتسما في جسم اللغة.

إن المحلِّل، في هذا المسار، مُسْتَدْعى مكانَ الأب الخيالي، خاصة لكي يَصْلُح باحتشام، أثناء التحويل، كسند للحقارة abjection؛ وكذلك الشأن بالنسبة إلى المحلِّلة (وهذا ما يحلم به المريض الحدي le borderline).

ماري وغياب الأم

تَظْهَر على ماري Marie كل الاضطرابت الممتعة للهستيريا: فمِنْ طلب إلى آخر، ومِنْ إثبات إلى آخر حتى «الفشل الكامل» الذي يتركها مع ذلك «باردة الإحساس»، رغم أنها مضطربة دراميًا، محتارة، قلقة... «عجيبٌ أمري: يشد انتباهي دائمًا ابتذالُ كل شي»، وهذا لا يجنبها العَرَض الذي يدعوها إلى طلب تحليل، بل على العكس: وهذا العَرَض إنما هو اختناق يصيبها حَالَما تُمسك بمقود سيارتها. إن قصة ماري ليست عادية. فقد أهملتها أمها حين اختفت أثناء الحرب، فتكفلت بها عائلة أبيها، ثم سُلِّمت إلى مرضعة. تزوج أبوها ثانية؛ و«شعورًا بكامل الرعب من زوجته»، لا يرى ابنته إلا نادرًا- إنها حِمْلٌ مَرَدُّه إلى فشل في شبابه، فهو مستعد لإطعامها، لا ليحبها. هذا الغياب الفعلي للأم أجَّج إلى أقصى حدٍّ النزوعَ إلى المثالية والحقدَ تجاهها، كي لا يترك إلا الحقد عندما ستلتقي ماري في الخمس والعشرين سنة من عمرها، مع إحساس بالخيبة، بعائلةِ تلك التي لا تنفك عن عدم فسح مكان لها. إن علاقات ماري مع النساء متكررة، متصارعة و«غير ذات معنى»: «لا يهمني الأمر»، كما قالت، بعد أن أعادت مائة

مرة إنتاج «عَرَضها» symptôme، على حد قولها، عند زيارة هؤلاء السيدات. ولكنها تحجم عن البوح، ولا تعبِّر عن أي شيء، ولا تقدّم أي اعتراض: «مازوخية تمامًا، يمكنك قول ذلك».إن الحرص على حفظٍ نرجسي أساسي يجعلها «خَدُوما، ودودا، لطيفة»، بينما شريكتاها («أبدا أقل من اثنتين»، تدقّق ماري) في الجنس، اللتان تحتفظ معهما بعلاقات منفصلة ومتصارعة بالتناوب،، تسمحان لها بأن لا تفقد أي شيء، لا من بِنْية طفولتها، ولا من نِعَمها، وتعيدان إليها تحققًا «خانقًا» في بعض الأحيان، ولكنه مُرْضٍ للغاية، وخاصة أثناء الخصومات بين الثلاث.

من هذا الفراغ المركزي للنرجسية، الذي ربّما يرسمه تاريخ ماري على نحو مباشر للغاية (لكن كم من أمهاتِ مصابات بالهستيريا حاضرات، محبوبات جدًا أو مكروهات، يتحملن الأفول نفسه خلف حاجز البحث النرجسي اللاهث في المرآة اللانهائية للهستيريا؟)، من هذا الفراغ، لا تستمد ماري أي موضوع objet لتقييم ذاتها فيه ولمواجهتها وإسقاطها [بالمعنى النفسي]. فإنّ ما كان حقارة في نظر يوحنا هو بالنسبة إلى ماري تفاهة جلية، متوترة، مضطربة، وبلا طائل: في سبيل البحث المستحيل عن «مهنة بحق»، و«حب بحق»، يضع حدًا للقول: «لا أحد يحبني». إنها لا تتفطن إلى أن هذا المنطق يُعِدّها لتكُون ضحية، إلا عندما تقول لها ذلك صديقة تائهة هي ذاتها في فضاء بلا حدود، يرسم علاماتٍ فيه ما تعيشه من أعراض («الاختناق»- حدّ، حاجز، قُرْمة[1]؟)، ومن متعةٍ في سَوْرات غضبها. هذا وبمناسبة مرض خطير أصاب أباها، حيث خافت أن تفقده، خطر لماري في النوم حلم، إعلان عن وفاة، وموت رجل، لكن الاسم المسجل هو اسم امرأة. وسرعان ما يقع التفطن إلى أنه اسم أخت ماري غير الشقيقة، المفضلة من الأب. وتكتشف ماري فيما بعد أن الرجلين في حياتها لهما أيضًا زوجات أخريات، وأنها ليست إذن الوحيدة. فتتملكها الغيرة، وتثور ضد هؤلاء النساء وضد المحلِّل...

تتكلم الهستيريا على الآجابي *agapé* وتحلم بإيروس تناتوس [الحب والموت]. ولكن سواء كان ذلك من هذه الجهة من حبها أو تلك، فإنها تدعم لاتناهيها النرجسي بخلط حدودها مع أمها، حيث تغرق الاثنتان في لذات الغياب. غياب بالنسبة إلى أي شيء؟ إنه غياب بالنسبة إلى هذا الفارق الأولي الناتج عن التماهي البدئي الذي يسمح بوجودِ آخَرَ (على الإطلاق)، رمزيٍّ بالقوة، لأنه إن تحولت إلى حيِّز الأب الخيالي،

(1) قُرْمة: ما بقي من أسفل جذع الشجرة إذا قطعت (ملاحظة المترجم).

بشرط أن يضمن هذا الأخير الدخول في اللغة ويقفَ حائلًا دون الإمكان الرُّهابيّ phobique والذُّهانيّ psychotique الذي تتضمنه الهستيريا الانصهارية، فإنها تتحول إلى ذلك الحيز مع أسلحة التمثل، لكن دون أمتعة الدافع.

لقد بقيت أمتعة الدافع في فراغ الانصهار الأمومي و/ أو الغياب الأمومي. أقول بالتأكيد: و/ أو، لأنه في هذه النقطة، أن يكون للمرء أمّ أو لا وشريطةَ أن يتم إرضاء الحاجات (من قِبَل مرضعة، ممرضة أو أمّ معتنية بالمرضى دون رغبة أخرى)، فالأمران سِيَّان، هنّ هي نفسها، وهي هي ذاتها. فالكائن الذي يرضي الحاجات (أي الأمّ دون رغبة في الآخَر بإطلاق l'Autre) لا تقدر على أن تترك أثرًا آخر سوى أنها لا تكُون، سوى اللاوجود non-être. ذلك أن ما يعطي وجودًا للأم هو التماهي البدئي الذي انطلاقًا منه لن تحصل أم الهستيري على ملامح موضوع حقير، بل على ملامح امرأة غريبة، غائبة، وغير مبالية، قبل أن تصبح، بفضل بداية الأوديب، موضوعًا متنازَعًا عليه خاصًا بالتماهي الإسقاطي identification projective.

عندئذ، ستعيش هستيريا من هذا القبيل إيرُوسَها مع النساء، في انتظار آجابى رمزية، ذات مَنْزَع مثالي من قِبَل الرجل الذي لن يأتي أبدًا مع ذلك استجابةً لنهجها. هذا ما يعُوق أوديبَ الهستيريا، ويوضح أنها ستجد أكبر صعوبة لاختيار موضوعِ حبٍّ من نوع أبوي، إذ لا وجود لأب خيالي في هذه البنية: فقد أُنْهِك قبل أن يسمح لها بأن تُبْرِز من الفراغ الأمومي موضوعًا مؤهَّلا في النهاية للحب والكره، موضوعًا شبقيًا يكون بالضرورة وفق صورة الأم (بالنسبة إلى الرجل والمرأة).

وإذ إن الهستيريا محاصَرة بين تبدُّد الواقع déréalisation[1] (محو الحدود، أعراض جسمية) حيث تمتد بلطفٍ نرجسيةٌ بلا حدود، وبين تصفية الحسابات مع النساء- تصفية حسابات شرْجية بالضرورة، ولكنها مكبوتة، وبهذا المعنى ليست بالكل موضوعات حقيرة-، فإنها (أي الهستيريا) تبحث عن هويتها تحت النظر القاسي للأب الرمزي، أبٍ بلا شفقة. وهنا، الطريق إلى التماهي الأوديبي مع الأب إما مقطوعة، وإما صعبة الاجتياز جرّاء كبت الأب الخيالي المحوَّل كليا لحساب الأم. فالهستيري، رجلا كان أو امرأة، ليس قضيب الأم، ولكنه لا يريد أن يَعْلَم ذلك. إن إنكار التماهي البدئي يعطيه تلك المرونة المنحرفة، ذلك التأنق، تلك القابلية المموَّهة للتأثر... حيث هي/

(1) يعني «تبدُّد الواقع» شعور المريض بأن العالم من حوله قد تغير وأصبح كل ما فيه بالنسبة إليه غريبًا (ملاحظة المترجم).

هو تَـ(يـ)حْمِل على الاعتقاد بأنها(ه) لا تـ(يـ)وجد بما أنها(ه) هي (هو)... الأم، أي لا شيء... أو كُلٌّ لا نفاذ إليه.

ويمكن أن نرى، في هذا الإفراغévidement النرجسي للأم من بعض الأشياء، وفي الاقتصاد (بمعنى الادخار) الشرجيّ للحقارة abjection تجاهها (يدّخر الهستيري لنفسه الحقارة الأمومية، لكي لا يترك، بالنظر إلى هذا الموضوع البدئي، إلا الفراغ أو الحقد، ومزيجًا من الغرام والحقد hainamoration)، أن نرى في كل من الإفراغ والاقتصاد أحد شروط العنف الخاص بالتماهيات الإسقاطية في هذه البنية. وبما أن هذه الخاصيات جلية أكثر لدى النساء، فإنه يبدو أنها تسلِّط الأضواء على البارانُويا (أو الهُذاء) النسائية التي تنام في عدد كبير من الهستيريات.

مَتّى أو جهاز الاستماع ووُكْمان ضد زُحَل

مَتّى Mathieu هو من هؤلاء الشبان المجهَّزين بآلات استماع وُوكْمانْ walkmen، الذين اكتسحوا حديثًا شوارع باريس، ونادرًا ما نراهم، حسب تخميني، على الأرائك. يأتي متّى بسمّاعته الرَّأْسية مغمورًا بالموسيقى «الكلاسيكية طبعًا»، حسب تدقيقه، ولا ينزعها إلا حين يراني ليعيد وضعها عند خروجه من مكتبي. هو متخرج من مدرسة عليا، رياضياتي، «ضليع وقلِق» كما يقول، ينكب على الغناء، ولكنه لم يعُدْ يتوصل إلى أدائه، ومن هنا جاء طلبه التحليل. كما لم يعد متّى، الموهوب في اللغات الاصطناعية، يتمكن من التكلم إلى من حوله، ولا من التفوُّه ولو بلفظ وحيد أثناء محاولة أولى في تحليل سابق يكون قد استغرق ثلاثة شهر. وطوال أشهر عديدة من العلاج وجْها لوجه، تابع متّى التحليل أقل مما تعلّم أن يبني خطابًا موجَّهًا إلى آخَر. ومنذ ذلك الحين، يستعيد، وهو ممدّد، قصةَ عائلة تقْطعها حلقات قصيرة يقول فيها إنه مُعْتَدى عليه: في الشارع، وفي المترو والحافلة. أما الموسيقى، فتعزله عن هذه الأشكال من العنف، لكنه يعتقد الآن أنها تحْدثها أيضًا. يستعمل لغة مقتضبة وتلميحية، وكأنها مُثْبَتة في التجريد abstraction، تَصْلُح له بالأحرى لتعيين فضاءٍ بدل أن يَعْنِي لي شيئًا ما. فالكلام شاقّ ومُتْعِب بالنسبة إليه، وهو إما عام للغاية أو متطفل للغاية. والموسيقى وحدها تحقق التناغم بين هذا الاستقطاب (تجريد- تطفُّل) الذي من دون السمّاعة الرّأْسية يتحجر ويُثَبِّت متّى في قعر سريره، بلا هاتف، مقطوعا عن الآخرين، وكأنه «محاط بدائرةِ طباشيرَ غيرِ مرئية، ولا تقبل التجاوز».

وقد بدأ هذا الجهاز الوُسْواسي- الرُّهَابي phobo-obsessionnel في الذوبان

عندما أدى العلاج إلى بروز شكلِ أبٍ ملتهِم، آكِلٍ نَهِم، لا يرتوي. هذا الأب - الزُّحَل أخذ مكان «الرجل المسكين» واستدعى سلسلة كاملة من الأشكال النسائية والرجالية لمربين- مضطهِدين- مُغْرين بدأ متّى يتساءل، انطلاقا منهم، عن دورِ وُوكْمانه وعن انغلاقه في الموسيقى. ومن هذا الطور في تحليله الذي يؤكده قدوم متّى مع السماعة الرأسية، أَحْتفظُ بالانطباع عن خوف من الإغراء الأبوي: ترى هل هو هُوَامِيّ أم واقعي؟ إن متّى، وهو المشدود إلى أمه التي تُوصَف بأنها الشخصية المفتاح في العائلة، ما انقطع عن كوْنه قضيبها هي. وأن يكون بإمكانها امتلاك رغبة أخرى غير طفلها، هذا ما كان يبدو في الظاهر مستبعدًا في اقتصادهما[1] الثنائي الذي لم يكن الأب ليُنقص منه شيئا. إن نَهَم هذا التناغم الثنائي، ومعه إنكار الأب الخيالي وبالتالي تدفُّق السادية sadisme الفَمِيّة المكبَّلة، ترجع إلى متّى من الخارج، مُسْقَطة، حالما يظهر موضوع، من الأفضل أن يكون ذكرًا (لأن الأم كانت تتطابق مع المريض).

لقد كانت الموسيقى هي العلامةre-père[2]، الوسيط بين الفوضى من جهة، ودائرة الطباشير غير المرئية، المحاطة بصراعات من جهة أخرى. كانت تسمح لمتّى بأن يكوّن هوية متحركة ويستبعد خارجها كشيء حقير كلَّ ما لم يكن يَدْخل فيها (لاسيما العُدّة الأوديبية التي يضاف إليها الاشمئزاز والسادية الفمية، وهما أكثر بدائية). وإذ هو فرِحٌ فرحة عارمة ومنتشٍ ومحب، فلم يكن متّى ليحس بذلك إلا في الوُوكْمان. فالسماعة الرأسية إنما هي نقطة تشتمل على كل النقاط، على لامتناهٍ منظَّم، متميّز يغمره بالصلابة ويمكّنه من مواجهة التهامِ زُحَل، ولكن أيضا من التسليم بقابليته الخاصة للانهيار بالنظر إليه. وكان عمٌّ متىّ من جهة الأم عازف بيانو مشهورًا. فاستعمل التحليلُ الووكمان walkman(جهاز الاستماع)، إذ اعترف بالقِشْرة الصلبة التي كان هذا الجهاز مُعَدّا إلى أن يكون، فجعل منه مقدمة للاستقلال الذاتي، واتخاذ المسافة.

---

(1) لفظ «الاقتصادي» (أو الاقتصاد) هنا له دلالة نفسية تتعلق بسريان وتوزيع طاقةٍ قابلة للتكميم (وإن كانت لا تقاس)، وهي الطاقة الدافعية، القابلة للزيادة والنقصان والتعادلات (أو التكافؤات) équivalences. ومن هذا المنظور، تتم في التحليل النفسي متابعة مصير كميات الإثارة بقصد الوصول إلى تقدير نسبي لكِبَرها على الأقل مع أخذ التوظيفات investissements اللبيدية بعين الاعتبار من جهةِ حركيتها وتقلباتِ شدَّتِها (انظر: جان لابلانش وج. ب. بونتاليس، **معجم مصطلحات التحليل النفسي**، ترجمة مصطفى حجازي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1985، ص 87) - ملاحظة المترجم.

(2) لا يمكن تأدية هذا التلاعب بالألفاظ لاختلاف اللغتين (م. م.).

إن العُصَاب الوِسواسي névrose obsessionelle يحمي في قَبْوِ طقوسه تِيهًا، وعدمَ استقرار، ويَشِي بفشل التماهي البدئي أو هشاشته، وقد ساعدني وُوكْمان متّى على الاستماع إلى هذا التيه (أو عدم الاستقرار)...

«يا إلهي، يمْكنني أن أنغلق في قشرة جوْز وأحسَّ نفسي مَلِك الفضاء اللامتناهي، لكنْ ثمة مانع: عندي أحلام سيئة»، يقول هاملت Hamlet، ويستشهد بذلك بورجاس Borges في مقدمة كتابه: **الألف** *L'Aleph*[1]. «المكان الذي توجَد فيه، دون خلط، كل أمكنة العالم»، ألف *Aleph* هو «امتياز» أُعطي إلى الطفل لكي «يحفر الإنسان ذاتَ يوم قصيدة». هل يكون ما يُنْظَر فيه على هذا النحو هو الشرط، وبالنسبة إلى البعض، إمكانَ التسامي أو الإعلاء، الذي يقُوم في إعادة صُنْعِ أب خيالي، وأخْذِ مكانه، وخلْقِ موقعه في اللغة؟ إن مثل هذا الاقتصاد يقود التسميةَ إلى أقرب ما يكون من هذا المكان بلا موضوع، وهو نقطة ولا نهاية، هوية مجمَّدة وتماهٍ آنيّ، مكانٌ لا يقال فيه عن النرجسية إنها تسُود إلا على النحو المؤلم لدى هامْلت، محاطةً بموضوع حقير abject، بفراغ، بشبح، ببحث عن الحب الأبوي. ذلك أن الكائن الناطق (أو المتكلم)، لكي يتكلم، يحب «أب ما قبل التاريخ الشخصي»، قبل أن يقتله أوديبيًّا. إنه في ألمه يهدهد نفسه بصوت عذابه، هو بمثابة بهلوان يسير على حبل حادّ: أَلِيَنْغلق في ذلك حيًا- ميتًا، أم ليجعل منه قصيدة؟

مكتبة
t.me/t_pdf

(1) عنوان مجموعة قصصية للكاتب الأرجنتيني جورج لويس برجياس (ملاحظة المترجم).

II

إيروس (الحب) الأهْوَس، إيروس الرائع في الجنسانية الذكورية

تاريخ الحب

هنالك تاريخ للمواقف والخطابات في الحب، هو بلا شك مستودع النفس الغربية، الأكثر عذوبة. وفعلًا، فإن الـنفس *Psyché* منذ أن توجد تتكلم ولا تمتد إلا في الحب. ويمكن أن نقرأ مرة أخرى أفلاطون، في **المأدبة** (385 ق. م.) و**فيدروس** (366) لندرك، عند انقلاب الخطاب الأسطوري إلى خطاب فلسفي، التقريظَ الأول المُثْبَت للإيروس الغربي في ملامح الحب المِثْلِيّ. هذيان، هَوَس (*mania*)، علاقات قوة، عنف ساديّ مازوخيّ- هذا النسق الشبقي cette érotique بالذات ينعكس مع ذلك، في صلب النص الأفلاطوني نفسه، ليصبح ارتقاء مُجَنَّحا نحو الخير الأسمى عبْر الرؤية الحارة، الذائبة والفائرة لما هو جميل. إيروس- ذلك الامتلاك الجارف- سيصبح في هذا القرن الرابع ق. م. نوعًا من الـبتارُوتُوسPterotos [أي المُجَنَّح، باليونانية]، وهو عصفورذو مَنْزَع مثالي مشدود في الحركة الصاعدة للنفس وقد سقطت بالتأكيد ولكنها تتذكر لامحالة بأنها كانت سابقًا في أعلى.

وسنرى فيما بعد كيف أنه عبْر التفكير الأفلاطوني المُحْدَث وبدعْم من أسطورة جديدة، هي أسطورة نَرْسِيس، سيُسْتبطَن هذا النسق الشبقي الصاعد، وكيف سيضطلع بأشكالِ عنف الهَوَس manie ويُحْدِث الفضاء الداخلي بما هو تفكيرُ أنا - آخَر -alter ego، تفكيرُ أنا متصوَّرٍ على نحو مثالي. وهكذا، سيتأكد الخلاص بفضل الحب. وستتلو النفسَ الأفلاطونية المكسوَّةَ بالريش النفسُ الأفلوطينية ذات المرآة النرجسية. وهذه

الثورة الصغيرة ستُورِثنا تصوُّرًا جديدًا للحب: حبًّا متمركزًا على الذات، وإن كان مُرْفَقا بالتوْق إلى الآخَر المثالي (على الإطلاق). وسيكون حبًا يمجّد الفرد بما هو انعكاس للآخَر العَصِيِّ على النفاذ والذي أُحبه ويجعلني أكُون.

وفضلًا عن ذلك، ثمة تيارآخَرُ قويٌّ، تيارُ**الكتاب المقدس**، يأتي ليشترك مع هذه العناصر حتى يكوِّن مادة حبنا الغربي. فتفرض اليهودية الحبَّ متغايرَ الجنس hétérosexuel، بتأسيس أخلاقها على العائلة وعلى التناسل والعدد المختار ممن يستمعون إلى كلام الأب على الإطلاق. فلا شبقيةَ شرقية، وإن أُنْشِدت في القصائد الهندية أو البنغالية الأكثر إيروسية، ستساوي أبدًا العشق البهيج والمختلج في نشيد الأناشيد Cantique des Cantiques، لأنه في الشرق، يستمتع الجسم ويبسط لذة أعضائه، وينتفخ إلى ما لا نهاية في فيض لذته المرتهنة في هدوء بالأم المرضعة. ولكنْ تلك لذّات ذات امتداد متميِّز في حد ذاته، ضروبٌ من الفرح راجعة إلى كلمة - كُوسْمُوس parole-cosmos، تشتعل داخليًا عبْر عناصرها. كل ذلك يتم في الشرق بينما الحب للآخَر، بل أكثر للجنس الآخر، سيأتينا لأول مرة من الملك سليمان ومن شُولَمِّيث[1]: ذاك انتصار للتغاير الجنسي hétérosexualité مبكِّر، هش ومَشُوب بمُحَال. لن تَعْرُض المسيحيةُ، منذ الأناجيل وفي أشكال لاهُوتِها، مجموعاتٍ من وسائل الإيروس، بل تلك الخاصة بـآجابى *agapé* مضمونةً- سلفًا- وعلى- الدوام من قِبَل أبٍ (على الإطلاق) يحبنا قبل أن يكون علينا أن نحبه. وستضطلع بالنسق الشبقي l'érotique اليوناني المقنَّع في مآسي العشق الخاص بالجسد. ولكنها ستضيف إليه رصانة الحماسة العائلية والتوترَ الناجميْن عن حب خاص بالكتاب المقدسbiblique، غيرِ قابل للتمثل، مُحالٍ، مُتّقد بقدر ما هو بارد، على شاكلة نشيد **الأناشيد**. أما اللاهوت، ولاسيما التُّومَاوِيّ منه [نسبة إلى تُومَا الأكْوِينِيّ]، فهو إذ يعيد الاعتبار بقوةٍ للنرجسية، سيجعل من حب الذات *amor sui* محور حب الخلاص، مدعِّما بذلك تصالح النفس الغربية مع ذاتها لألفي سنة.

وأما الفرنْسِيسْكان واليَسُوعِيّون، وهم أكثر «انحرافًا»، فسيفرضون بعْد سان برْنار، أمام حب الأب، الحبَّ الأمومي؛ وستصبح صورة العذراء مع الطفل، بالنسبة إلى الغرب بأكمله، أساس أعز ما يمْلكه الحب: أكثر ما يملكه طمأنة ومِلْئًا وحماية أمام هوة الموت السحيقة. إن الحب المسيحي، الأبوي، النرجسي والأمومي، يتغذى بمصادر

(1) شُولَمِّيث la Sulamite: شخصية من نشيد الأناشيد.

الخلل الفردي، وربما يقترح فسيفساء من الكلمات هي أغنى ما يمكن أن يَرْغَب في الاستماع إليه الكائنُ الإنساني، ذلك المسكون الناشئ والمحِب.

وفي هذه المادة، ستُنْحَت أعتى أساطيرنا في الحب- تريستان Tristan وإيزولده Iseult، رمزًا للزوج couple المحرَّم، والحبِّ- الموت، والجسدِ المنتفِض ضد القانون. دُونْ جوَانْ Don Juan- المُغْري المرتاب، المغمور بعشق القدرة على الإخضاع دون امتلاك، ابنٌ خالدٌ لا يجد متعة إلا في العناق القاتل من قِبَل الأب ذي الصورة المثالية والمرعِب على حد السواء. روميو وجولييت، وهما الطفلان اللعينان من فِيرُّونا Vérone، يعتقدان بالانتصار على الحقد بينما يستهلكهما الحقد في أصفى لحظات عشقهما. إن الحب مزيج لذيذ من الامتلاك الهدّام والتصوُّر المثالي، أَوْجٌ بين الرغبة- وهي فيض- والمحظورِ الذي يضع حدودًا؛ وهكذا، لا يجتاز الحب عتبة العصر الحديث إلا في الأدب. وحين ينسحب اللاهوت أمام فلسفة تؤسِّس الـكينونة *l'être* على المعرفة بدل العاطفة، فالخطابة rhétorique كما في أزمنة تفتُّح الحب هي التي تحتضن عشق المحبين وحماستهم. ولكن بعْد الفيض السادي sadien[1] للدافع، وكذلك بعد النزعة إلى التلصُّص المستوحاة بقدر متفاوت من عرض المواد الإباحية أو البورنوغرافيا، هل يجد الحب المعاصر المُعَايَرة dosage الممتعة ما بين الجفاء والارتقاء، وما بين الانبهار والسَّكِينة، حتى يحافظ على بقائه؟ وفي حالة الإيجاب، ما هي هذه المعايَرة الجديدة؟ إن أُذُن يهوديٍّ من أنصار غوته[2]، مُحْبَطٍ، عاش في فترة ما بين الحربين في أوربا الوسطى، ما زالت وحدها تعمل على تنظيم فضاء حب جديد، بكثير من المجازفة والارتياب...

ومع ذلك، لا تزال الأساطير القديمة تَسْكُننا، ويجد علماء آثار الحب، في اليونان وفي أحلامنا، كلمات أريستوفان Aristophane وديوتيما Diotime، وفيدروس Phèdre وألسيبياد Alcibiade[3]...ترى هل إيروس لوطيّ؟

---

(1) نسبة إلى ماركيز دي ساد Marquis de Sade (1740-1814)، الذي يدعو إلى أن المبدأ الأساسي هو السعي إلى المتعة الشخصية المطلقة من أي قيود تذكر، سواء كانت أخلاقية أو دينية أو قانونية. وقد قام بمجموعة من الأعمال الروائية (م. م).

(2) لعل المقصود هنا هوالإعجاب بمنهج الشاعر والروائي الألماني غوته Goethe (1749-1832) في الأدب، وهو منهج «العاصفة والتيار»، الرافض لوضع أي قيود على المشاعر والأحاسيس، المؤمن بحرية التعبير (م. م).

(3) شخصيات في محاورة المأدبة لأفلاطون، وموضوعها الحب (م. م).

هنالك بالتأكيد سافو[1] Sapho، وأيضا الهتايْرِسْتريَالْ hetairistrial[المِثْلِيّات] الغريبات اللائي أشار إليهن أريستوفان في **المأدبة** لأفلاطون (e191)، وهن «قطعة من مرأة» ولا يُعِرْن «أدنى انتباه» إلى الرجال. ثمة المطالبة، الهشة والدؤوب، لدى النِّسْوِيّة féminisme الحديثة، بخلق حب خاص بالذات. ولكن ماذا يقلن لنا غير ذلك، إن لم يكن العودة، عندما لا يتعلق الأمر بنفس الحماسة القضيبية، إلى الحب الأمومي أثناء طفولتنا حيث عذوبة الحليب واللمسات تحوّل بشراتنا إلى أَوَانٍ متصلة؟ نتذكر أيضا في هذا الصدد الخُنَثيين الذين وصفهم أريستوفان، إن لم نتذكر آهات التُّروبادُور، وهي جنسية أكثر تقريبًا. إذن، إيروس مِثْليٌّ، وينبغي أن نفهم لفظ المثليّ فيما بعْد الحبِّ تجاه البايداس *paides*، أي الفتيان، على أنه اشتهاءُ تنظيرٍ، اشتهاءُ تماهٍ بين الجنسين تحت رعاية مَثَل قائم، تحت رعاية القضيب (على الإطلاق). وإذا كانت الجنسانية المِثْلِيّة النسائية تتخذ منعطفات أكثر تعقيدًا، غير مرئية ولا مَهْبِلِيّة invaginés أكثر، وأقل مِرآتية لإشعال هذه البؤرة الخاصة بالتنظير مع الآخَر، وإذا لم تكن البتة، إذن، متناظرة مع الاندفاع الذكوري نحو الهيمنة القضيبية أو الخضوع لقوتها- فينبغي أن لا يحُول هذا دون أن نرى كم أن كل رغبة ذات صبغة شبقية (ذكورية أو أنثوية) تجاه الأخر هي هَوَس manie مُنْصَبّ على الاستمتاع بشبيه (أو نظير) تحت سراب شخص أعلى مرتبة.

إيروس لوطي، إيروس فيلسوف

من **المأدبة** إلى **فيدروس**، وهما المحاورتان المهمتان اللتان يفردهما أفلاطون للحب، تتغير لغة الفيلسوف، بالتأكيد، لكن تبقى ثوابت. إن إيروس [أي الحب] منغرس في الميثولوجيا كما سيَعْرُض لها أريستوفان أو ديوتيما في **المأدبة**؛ ومع ذلك يتحرر منها في البداية ليثْبت ذاته، ضمن الجدلية الأفلاطونية نفسها وفي ممارسة البيداغوجيا بالذات، من حيث هو تعرُّف على الخير والجمال[2]. فالحب يعني دومًا

---

(1) سافو: شاعرة يونانية من العصر القديم، كانت لها ميول مِثْلِيّة انعكست في قصائدها الغرامية، الموجهة إلى بعض الفتيات (م. م).

(2) يحسن قراءة التأويل الكلاسيكي للحب عند أفلاطون، كما يعرض له ليون روبان، Léon Robin في كتابه: **نظرية الحب الأفلاطونية**: *La théorie platonicienne de l'amour*, Félix Alcan, 1933 (P.U.F., 1964)

هذا وللتلذذ بقراءة أفلاطون، وإبراز منطقه التماثليanalogique، يختار القارئ من بين القائمة الإضافية من المراجع حول الفيلسوف: ألكسندر كويري، **مدخل إلى قراءة أفلاطون** .Alexandre Koyré, *Introduction à la lecture de Platon*, Gallimard 1962

وبلا تمييز، حب الفتيان، حب الخير، وحب الخطاب الصادق. وبما أن إيروس لوطيٌّ وفيلسوف بلا مُنازِع، فهو يستطيع ملامسة أجسام أخرى (وافتراض أنه يهم النساء أيضًا، قد أشار إليه بُوزَنْيَاسْ Pausanias وأريستوفان على سبيل المثال). غير أن إيروس إذ يُصاغ في صلب الخطاب الفلسفي الذي هو بصدد التكوُّن كما هو، وإذ يحمله إذن فيلسوف باحث عن كينونته، فهو بالأساس الرغبة في ما يُعْوِز هذا الإنسان. وهكذا، قبْل أن يبيّن سقراط أن الحب هو حب شيء ما (**المأدبة**، 199d)، يدقق أن الموضوع objet، في الحب كما في الرغبة، وبالنسبة إلى من يحس به، «شيء ليس تحت تصرفه، وغير حاضر، وباختصار شيء لا يمتلكه، شيء ليس هو ذاته، شيء يفتقر إليه» (*Kai houtos ara, kai allos pas heepithumôn tou mè hetoimou epithumei kai tu mè parontos , kai ho mè echei kaiho mè estin autos kai hou endees esti, toiaut'atta estin hôn hè epithumia te kai ho erôs estin*, 200 e). وكذلك في **فيدروس** (237 d)، يدقق سقراط قائلًا: «كوْن الحب رغبة هو بداهةٌ لكل البشر» (*Oti men oun de epithumia tis eros apanti delon*).

توْقٌ إلى الاتحاد بالخير الأسمى، توقٌ في آن واحد إلى الخلود، هذه الرغبة في ما يفتقر إليه المرء ويَستعمل جسد الشاب ليحقق فيه عبور أريجه، تُعْتَبر وسيطًا: «شيطانًا» démon كما يقول أفلاطون، ويعني بذلك الرسولَ، ما - بين- الاثنين، فاعل التوليف synthèse بين مجالين منفصلين. هذا الديمون *daimon*، المؤوِّل والمُوَلِّف مدعوٌّ إذن إلى ملءِ فراغٍ لتكوين وَحدةٍ كاملة، أوجِ انتشاءٍ للروح يقودها الإيروس على هذا النحو إلى أقرب ما يمكن من توحُّدها مع ما هو إلهي. إن رحلة التعرُّف التي يبدؤها ستشكِّل، في **فيدروس**[1] الفضاء الدَّيْمُونِيّ بالفعل [نسبة إلى ديمون daimon] (الوسيط، المؤوِّل والتوليفي) للنفس Psyché. وبواسطة الإيروس، حسب ما جاء في **فيدروس**، وكذلك

= إن ما سيهمّنا لاحقًا يتعلق خاصة بتحوُّل الرغبة الجنسية إلى حب معقَّد (أو مركَّب)، إذ يشمل التباسُ اللفظ اليوناني *éros* مجموعة بكاملها من التجارب الجسمية والنفسية تحتوي أيضًا الحنان أو المودة المرتبطة بالصداقة، فِيلِيا *philia* (**المأدبة**، 182c). ومن البداهة أن الموقف الخاص جدًا لدى أفلاطون في تاريخ الجنسانية المثلية اليونانية، والقراءةَ التي نقترحها عن هذا الموقف لا يعطيان رؤية شاملة للجنسانية المثلية اليونانية. أما فيما يتعلق بهذه المسألة بما هي فن في الحياة، وبتنوعاتها التاريخية، فيمكن الرجوع إلى ك.- ج. دوفار: **الجنسانية المثلية اليونانية** K.- J., .Dover, *Homosexualité grecque*, La Pensée sauvage, Grenoble, 1982

(1) إحدى محاورات أفلاطون، تتناول في جزئها الأول موضوع الجمال والحب (ملاحظة المترجم).

من خلال الفلسفة، تتخذ النفس ريشًا من جديد، بعد أن هبطت وفقدت بعض ريشها، فترتقي نحو الأعالي السماوية، وحتى ما فوق السماوية، التي تحفز مع ذلك حركتها، فِعْلَها، وبالتالي على نحو عيْنيّ أكثر، حبَّها. فيبرهن **فيدروس** كم أن النفس psyché وإيروس في ترابط وثيق، إذ تصبح النفس الفضاء الضروري، ومِهَاد هوى الحب. وقد تم التساؤل غالبًا عما إذ كان ثمة ضرورة للمزج في المحاورة الواحدة بين اعتبارات حول الحب واعتبارات حول النفس. يكفي مع ذلك إبراز التواطؤ بين الحركيّات المكوِّنة للكيانيْن، إيروس والنفس، لإدراك أن الحب والنفس لا انفصام بينهما، ليس في الميثولوجيا فحسب، بل وأيضًا في الأساس ذاته للخطاب الفلسفي. غير أن هذه الحركية المشتركة بين النفس والحب لا تقوم على شيء آخر سوى الشهوة القضيبية. فنحن منذ البداية أمام ما ينبغي بالتأكيد تسميته انتصاب الجسد، في إغراء دائم سلفا، يَسْكُنه النفوذ ويهزُّه. يقول سقراط ذلك بصراحة تقريبًا عندما ينساق بدوره إلى الكلام الجميل، فيقارن ارتقاء تلك النفس المحِبّة بتحليق عصفور: النفس- إيروس- مُجَنَّح Pterotos. وها هو ذا كيف تفعل النفس المحِبة، النفس بما هي مُحِبة، أو الحب بما هو في نظر الفيلسوف واقع في النفس: «... حالما يُستقبل عن طريق العينين انبعاثُ الجمال، يَحْمَى الحبُّ، ويعطي الانبعاث حيوية للريش؛ والحَمْيُ من جهته يذيب، بالنظر إلى امتداد تلك الحيوية، ما انغلق منذ أمد طويل تحت تأثير تصلُّب يمنعه من التولّد. ولكن تدفُّق غذاءٍ يُحْدِث انتفاخًا، انطلاقةَ نمو في ساق الريشات بدءًا من الأصل، في داخل صورة النفس بكامله. وفعلًا، كانت النفس، في الزمن الماضي، بأتمِّها مكْسُوّة بالريش، وها هي، في هذا الزمن، في غليان عام وخفقان تام؛ وانطباعاتها هي بالذات ما تكُون عليه، في حالة الأسنان، انطباعاتُ من تَنْبُت أسنانهم، حين تكون حديثًا بصدد التفتق: حُكَاك، انزعاج، ذاك بالضبط ما تحسه بحقٍّ نفسُ من بدأ يَنْبُت عنده الريش: فهي في حالة غليان، منزعجة، مدغدَغة زمنَ ينبت جناحاها[1]».

إن هذا الوصف المتخيَّل لانتصاب أسنان أو ريش، وحَمْيٍ، وانتفاخ أو غليانٍ، مهما يكنْ مشدودًا بكامله إلى الحركة البيداغوجية لتصور مثالي حيث كلّ لفظ هو مجاز الذكرى الإلهية، هذا الوصف يفرض نفسه مع ذلك بعِرْيه الجنسي، القضيبي. وعند قراءته، في دلالته الجنسية الشفافة، لا نملك إلا أن نشاطر تردد آباء الكنيسة في منح نفْس إلى... النساء.

---

b, c, trad. Léon Robin, Ed des Belles Lettres 251 (1)

ومع ذلك، فإن أفلاطون منقسم، بقدر كبير من الجدية، بين حبٍّ- هذيانٍ منحط، على غرار ما ينسبه إلى خصومه، وبين حبٍّ- هذيانٍ رائعٍ كما سيحاول، عن طريق الأكاديمية والفلسفة، أن يفرضه: أن يفرضه على نفسه. ويفترض بعض الدارسين أمثال فِيلامُوفِيتْش Wilamovitz أن أفلاطون نفسه يفلت من حب جسدي حديث ومحكوم عليه من الآن، وذلك عبر التصحيحات المتتالية لخطابه في **فيدروس**. ومهما تكن الحقيقة البيوغرافية غير القابلة للحسم من الآن، يبقى أن تصور الخطيب ليزياس Lysias، الذي يَعْرُضه فيدروس ويستبعده أفلاطون، لا يناهضه الفيلسوف، في خطابه الأول، إلا في شكله غير المتماسك في نظر الجدليّ dialecticien، لكن يتم تبنيه (أي التصور) في أساسه الذي هو في الأخير تقريظ للحبِّ- الهَوَسِ، وبصفة أخص تقريظٌ لهَوَس الاستعباد manie d'asservissement. إن جدلية السيد والعبد، إن أمكن تأويل ليزياس على سبيل المفارقة التاريخية، تكُون أساسًا لعلاقات المحب والمحبوب (erastes-eromenos). فهي هيمنة واستعباد، امتلاك وحرمان، استغلال وخداع، كلها تتحرك في ظل الانجذاب القضيبي. وأفلاطون إذ يصحح أقوال ليزياس المفككة حسب رأيه، لا يمنع نفسه من أن يستنتج من ذلك: «أن النوايا الطيبة لا دخل لها البتة في نشوء الصداقة لدى المحب. ولكن، كما في حال المأكول يكون التكرار هوموضوعه: مودة الذئب للخروف، تلك هي صورة الصداقة لدى المحبين لفتى صغير» (241 d).

ستقع طبعًا مراجعة هذا التصور، وحتى تغييره جذريًا بتدخل هذيان délireآخر، مستقيم هو، لأنه منقاد إلى الحكمة. وهذا لا يمنع من أن يكون نقطة الانطلاق، والأداة المميِّزة لجهد هائل من التصور المثالي، كما لا يمنع من أننا سنكتشف أثر سادية مازوخية تحدوه (إن أمكن القول) في الانفعال pathos الذي تحس به النفس المحِبة، موصوفةً هذه المرة بأنها رِكَابٌ مجنَّح، متكون من حصانين (أحدهما طيب، والأخر خبيث) وحُوذيّ. ذلك أن «سَيْل الرغبة»، *himéros* الذي يستلزم في ذات الوقت الدفعَ إلى الأمام (*hiénai*) وقذفَ الجزيئات (*mérè*) من داخل تيار (251 c) (*rhéo*)، يصبح في صفحات لاحقة مسرحيةً مأساوية تمثِّل الصراع بين السيد والعبد، مَشْهَدًا ساديًا مازوخيًا بحق: «ومواجهةً لهذا الواقع، عندما يرى الحوذي حضور المحب، فينشر إحساسه بالحرارة في نفسه كاملة، ويكون بذلك قد أخذ نصيبه تقريبًا من الدغدغة واللدغات بسبب الحسرة، عندئذ يتمالك أحد الحصانين الذي يطيع الحوذي في هدوء، ويُفْرَض عليه قَسْرًا، دومًا وفي الحاضر على حد السواء، وجوبُ التحفظ لديه، ويتمالك

عن الانقضاض على المحبوب. ولكن الحصان الأخر، الذي لا يَأْبَه لوخزات الحوذي ولا لسوطه، ينطلق بقفزة عنيفة، وإذ يكبّد رفيقه وحوذيه جميع المشاق المتخيَّلة، فإنه يضطرهما إلى الإقبال على الغلام وجعْلِه يدرك كم هي عذبةٌ ملذاتُ الحب! في البداية، الاثنان تمامًا يتصلبان في سخط أمام قَسْرٍ يَنْزَع إلى ما يعتبرانه بَشِعًا وضد القانون؛ ولكنهما ينتهيان، حين لم يعُدْ يعرف الشرُّ حدًا، إلى الانقياد إلى الأمام دون مقاومة، ويَقْبلان إنجاز ما يُدْعَيان إليه» (253 b-254 e).عند رؤية الجمال الأسمى، يجذب الحوذي اللجام (لجام الرغبة؟) لترويض حصانَيْ النفس. فينقاد أحدهما، وقد تمكّن منه «الخِزْي والرعب»، ولكن الآخر، في «غضبه يوزع الشتائم». «وأخيرًا،ها هما الآن بالقرب (من المحبوب)، وإذا به ينحني عليه، ويمد ذيله، ويلُوك الشكيمة، ويجذب بلا حياء. إلا أن الحوذي أحس، بمزيد من القوة، نفس العاطفة؛ وكما لو كان أمامه الحاجز، ينقلب؛ وبمزيد من العنف يردّ الشكيمة إلى الوراء، وإذ يقتلعها من أسنان الحصان الثائر، ويُدْمي الفم الشاتم وفَكَّ هذا الأخير؛ ويجبر ساقيْه ومؤخِّرته على لمس الأرض، فيسلّمه للآلام» (d-e 244). وهكذا لا يتورع أفلاطون عن الكلام صراحة، كما نرى، للكشف عن البِطَانة، أو بالأحرى عن الفضاء النفسي الداخلي، المكونَّ من عنف وألم، لذلك الحب الذي يقال عنه بكل ابتهاج وسذاجة، إنه «أفلاطوني»، بمعنى الروحاني والقائم على المكاشفة initiatique.

إن المحبوب، الخاضع على هذا النحو للنفْس الجَمُوح لدى المحب، يتصور بدوره شيئًا من الـ«أنتاروس» *antéros*، حبًا مضادا contre-amour يعود قبوله الهادئ إلى المحبة الابْنِيّة الشديدة، إذ «هو منتفخ (بالرغبة) ويستعصي عليه أن يعرف السبب، فيلقي بذراعيه حول المحب، ويعطيه قبلات ظنًا منه أنه بهذا يقدِّم شهادة على تعلقه بشخص يريد له خيرًا كبيرًا» (256 a). نتدرج انطلاقًا من هنا نحو نتيجة هادئة لعلاقة الحب حيث يتغلب الاعتدال والخير، بفضل قيادة الحكيم، ليقودا الوجودَ النيِّر للزوج couple المحب الكامل إلى نهايته السعيدة. ولكن لا نقْدر على نسيان أن موجة الرغبة المؤثرة pathétique («بَاتُوسْ» pathos: رغبة متأججة وحسرة)، كما تقدمها في صورٍ سيكُودراما الرَّكَاب المجنَّح، أن هذه الموجة تكمن وراء هذا الكمال.

الهذيان يمكن أن يكُون كمالاً

إن استقامة الحكمة، التي يقودها تذكُّرٌ جديد لحقيقةٍ وجمالٍ سابقين، تضمن لهذيان الحب طابعَه الإلهي وتميِّزه عن مجرد هَوَس مُخْزٍ. وكما هذيان الأنبياء الرائع

أو هذيان الشاعر المستوحي من مُلْهِماته، أو أخيرا هذيان الفيلسوف الذي يَعْزف عن الأشياء لتأمُّل الماهيات وحدها، فالحب لا يكون رائعًا إلا شريطةَ تذكُّر ما هو إلهي: تذكُّر الكمال. إن التدخل القوي الذي يقتلع الانحراف من الشبقية الهِوَاسيّة ليرفعها إلى قمم التصور المثالي، إن هذا التدخل صريح: إنه يُسَمَّى تربية وفلسفة. وأن يكُون البِطَانة الملازمة للانفعال الحاد الخاص بالرِّكاب المجنَّح، فهذا الأمر يبدو بديهيًا؛ ومجموعة الصور الوحشية للنفس في حوار الحب هذا تثبت ما يَدِين به المَثَل الأعلى لمواجهةهائجة تهدف إلى الظفر بالنفوذ على الآخر. وبما أن الخطاب الفلسفي ذاته مرتبط وثيق الارتباط بهذا التواطؤ بين النفس والحب، في السلم والألم، وفي الحكمة والاستعباد، فهو الوجه الثالث للحركية نفسها، حيث الهيمنة القضيبية يُعظَّم شانُها وتُحوَّل إلى التدرب على الخير والحق (بإطلاق). وإذ تتخلص الفلسفة من الانحراف الذي لا تجحده مع ذلك، تكُون في آن واحد توجيهًا أو تربية للنفس psychagogie – توجيهًا للنفوس في الحب، ومذهبًا في الخطاب. فمن جهة الحب- الهيمنة، والحب- الاستعباد، والحب- الخداع الذي يجاهر به ليزياس، من هذه الجهة سيضع أفلاطون الخطابة rhétorique المفتونة بالتأثيرات السهلة، والإغراء والجاذبية دون البحث عما هو أساسي. وعلى العكس، سيرى في توليد maïeutique الخطاب الجدلي تكافؤًا مع ما هو، على صعيد إيروس، اعتدال ونزوع إلى الكمال. وإذا كان في الحب واللغة فضائل من هذا القبيل تَحْصُل في مقابل مانع أو محظور، فينبغي أن نلاحظ أن الخطاب الأفلاطوني لا يكبت الحرب بين المهيمِن والمهيمَن عليه، التي تتسم بها علاقة الحب. لنقل إن أفلاطون يصُوغها(أي الحرب) على نحو ما، عبْرالامتياز الذي يعطيه للحوار بما هو اختبار للحق في مواجهة الآخر: بما هو صراع بين خطابات.وسيُصَنَّف إله الكتابة المصري تحُوتْ أو تُوت Toth من جهة الخِداع: بمعنى أن الكتابة، وهي استنساخ غير أساسي للكلام الحواري الذي يبقى وحده الصادق، وكذلك الخطابة الباطلة تُصَنَّفان، في التراتب الأفلاطوني، من جهة الانحراف.

لقد أراد البعض حديثًا، مع حركةِ كتابة نموذجية، أن يعيد الاعتبار للعنف الذي تُحوّل به الخطابةُ اللغة الهادئة المتوخاة في التصور المثالي. ولهذه الحركة الفضل في إعادة مجد الكتابة اليهودية هذه المرة، ولكن أيضا في رفع الكبت الذي يثقل، من خلال موقف الحكيم، على السادية المازوخية، التي تستنكف منها الحكمة الميتافيزيقية الخاصة بالحب، كما سبق أن رأينا. بيد أن إعادة اعتبار من هذا القبيل تظل ناسية لما يدعم الكتابة اليهودية: ناسية للقانون الذي تنص عليه كلمةٌ مسموعة ومكتوبة على حد

السواء، هذا القانون الذي يقضي على المقابل الزهيد للموضوعات الجزئية الحاملة للذة ليقود المحكومين إلى ذُرَى مُتْعَةٍ حيث يتربص بهم بحقٍّ تهديدٌ آخرُ مُسْكِرٌ، وهو بَارَانُويا المختارين. وإن ادّعى المرء تجنب ذلك، وبالتالي الاضطلاع فقط بحرفية النص لا بالقانون، فإنه ينساق إلى العودة إلى انحراف الإيروس اليوناني وسفسطة تلفُّظه الجزئي، ولكن هذه المرة، ليس كتقريظ صريح للجنسانية المثلية الذكورية، بل بالملامح «ذات النزعة التفكيكية» déconstructivistes التي يتخذها تقريظ الأنوثة العصية على التعبير والثاوية في ثنايا الكينونة *l'être* واللوغوس. وفي حالة الكبت على هذا النحو، فإن المعنى الذي هو دائمًا معنى الحوار يعود مع ذلك... إلى مستوى السياسة الأوّليّ حيث سيلتزم الفيلسوف على سبيل التعويض.

وبعيدا عن كل توْرِية، يتكلم إلينا أفلاطون، متجاوزًا شُرّاحه، في تواطؤ مع ضروب الحيرة التي تملأ العواصم الحديثة، وهو ماثل، في ذلك القرن الرابع ق. م.، وكأنه فوق سقف يبدأ منه مُنْحَدَران: منحدر الامتلاك الهواسي، المؤلم، المُشِط، طقوس شيطانية في الليالي المُخْزِية تؤديها الأجسام الملتذة بانتهاكها؛ ومنحدر الجهد فوق الإنساني، «ما بعد السماوي»،على حد تعبير أفلاطون، تقوم به النفس التي تفلت، في الحركية القضيبية ذاتها، من جاذبية الـحَوْز *l'avoir* للارتقاء إلى رفعة الـمعرفة والـكينونة. فهل أفلاطون يعاصرنا، من شارع كرِيسْتُوفيرْ Christopher Street[1] إلى الـ MIT م. م. ت.[2]؟ إن تاريخ الحب، بعيدًا عن أن يكون مجرد متحف، هو اليوم فسيفساء ممتدة، تزامنية أمام أعيننا، على الخيار! كما يروق لك ! اقرأْ *Libération*[3] تَرَ أن فيدروس وسقراط هما بيننا... مسكونان بنفس القدْر بهَوَسِهما، متعطشان إلى مثل أعلى سياسي، ديني،... مَكْسُوّان تمامًا بالريش، وقضيب كل منهما منتصب على غرار سرابِ قضيب (على الإطلاق) لا بد أنه موجود بالضرورة إذ يصرِّف سيول الهذيان...

وأين النساء في كل هذا؟

هنالك أسطورتان في **المأدبة**، أسطورة الخُنَثِيِّين يقصها أريستوفان، وأسطورةُ مَوْلِدِ

---

(1) شارع يقع في حي جرينوتش فيلادج بمنهاتن في مدينة نيويورك. وقد اشتهر هذا الحي بأنشطته الفنية ذات النزعة الطلائعية (م. م.).

(2) Massachusetts Institute of technology معهد ماساشوستس للتكنولوجيا (م. م. ت)، وهو معهد بحث وجامعة أمريكية، لها شهرة عالمية (م. م.).

(3) بمعنى: «تحرر» أو «تحرير»- جريدة فرنسية، يومية، ذات ميول يسارية وسطية، بعد أن كانت في أقصى اليسار. (م. م).

إيروس، ابن بينيا Pénia وبورُوسْ Poros (ابن الفقر والنافع l'Expédient[1]، تُعلِّق عليها وتتعقلها الكاهنة ديوتيما، والاثنتان تعطيان النساء مكانة معينة في أفول الأوثان التي تمثِّلها الديمقراطية اليونانية.

الخُنَثِيّون

إن الهَوَس، في **المأدبة**[2]، يتمثل بقدر أقل في الامتلاك (كما عند ليزياس وسقراط نفسه في الـ**فيدروس**) مما في الاتحاد. هذا التصور الانصهاري والشيطاني للحب يبدو أكثر أنوثة، وينطلق من صورة عصر قديم حيث تتحرك كائنات كروية ومزدوجة، مغمورة تمامًا بذاتها إلى حد إثارة غيرة الآلهة: إنهم الخنثيون. كان الخنثي، وهو الجنس الثالث بعد الذكر والأنثى، «يشترك مع الجنسين الآخريْن مجتمعيْن، واسمه لا يزال باقيًا اليوم رغم أن المُسَمَّى انقرض: في ذلك الزمان. كان الخنثي جنسًا متميزًا، يشترك، من خلال الشكل والاسم، مع الآخريْن، مع الذكر والأنثى في آن واحد. واليوم لم يعُد سوى اسم مُحَمَّل بالخزي (189 d). كان شكْل هؤلاء البشر، دون أي عَوَز، من قطعة واحدة»، دائريًا: «مع ظَهْر مستدير تمامًا وجَنْبيْن دائريين، كان لهم أربعة أيدٍ، وسيقان تتساوى في العدد مع الأيدي، ثم وجهان فوق الرقبة كاملا الاستدارة، متشابهان على الإطلاق، بينما الرأس الملتصق بهذين الوجهين المتعاكسَيْ الوضع واحد أوحد؛ آذانهم أربع، وأجزاؤهم المخزية مضاعفة؛ وأخيرًا الباقي كله على النحو المتناسب الذي يسمح هذا بتصوره» (190a). هذه الكائنات التامة إذ أرادت في ادعائها تسلُّق السماوات للهجوم على الآلهة، عُوقبت: قطعتها الآلهة إلى شطرين، فكان هذا القطع تفريقًا جنسيًا sexuation. ومن الآن، كل واحد يبحث عن الجزء الذي حُرِم منه، وهذا البحث هو المحرك الحقيقي للفعل، كما للحب. وإذا كان أريستوفان يبدو ساخرًا من الطموح الخُنَثِي، فهو لا يمتنع عن هذا الاستنتاج الجدي تمامًا حول تبعات التفريق الجنسي: «ينجم عن ذلك أن كل واحد هو باستمرار بصدد البحث عن الجزء المكمِّل، عن القرص الرامز إليه بالذات (191 d tessère[3])». إن لفظ tessère يترجم هنا السَّانْبُولُنْ le

---

(1) تُرجمت كلمة «بُرُوسْ» اليونانية باسم l'Expédient، وهو نعت قديم بمعنى: نافع، من أصل لاتيني: expediens-entis، أي مفيد (م. م.).

(2) Trad. Léon Robin, Ed. des Belles Lettres (1929- 1976

(3) نوع من القرص في العصر القديم الروماني، من بين مزاياه دخول الحفلات، وكأنه تذكرة. ولكنه يصلح أيضًا لاقتناء مواد مختلفة وتأدية شتى الخدمات (ملاحظة المترجم).

Symbolon (الرمز) اليوناني، وُيحِيل طبعًا إلى ذلك الشيء المقطوع الذي يصلح جزآه للشهادة، بالنسبة إلى من يمتلكونهما، وعلى علاقات قديمة فيما بينهم أو بين عائلاتهم؛ ولكنه يعني أيضا علامة *signe*، عقدًا *contrat*، دَلالة *signification*: معنى ذلك أنه لا يمكن فهمه إلا بالمقابل الذي يخصه. فكل جنس، كما ينبغي أن نفهم من ذلك، إنما هو «رمز» للآخر، مُكَمِّل له، سندُه، واهبُه المعنى. وهكذا، يكون الحب بالذات، بما هو نزوع إلى التوليف، هو الذي يخلق الاعتراف بالعلامات وقراءة للدلالات، معارضًا على هذا النحو عالم الخُنَثيين المنغلق والبيضاوي.

يكفي مع ذلك أن نتذكر كم يصعب الحفاظ على عقد، وإرساء رموز وإدراكها، كي نفهم أنه من الأيسر بالنسبة إلينا، بدل أن نحب آخر (أخرى)، أن نحلم بأنفسنا خنثيين. فليس الخنثي ثنائي الجنس، إذ يستلزم ثنائيُّ الجنس أنَّ كل جنس لا يكُون دون امتلاك نصيب من سمات الآخر، ويؤدي إلى مضاعفة غير تناظرية لجانبَيْ التفريق الجنسي (فيكون للرجل نصيب أنثوي غير أنوثة المرأة، ويكون للمرأة نصيب ذكوري غير ذكورة الرجل). وضمن فرضية الثنائية الجنسية، نأخذ بعين الاعتبار أربعة مكوِّنات تفترض في المنطلق علاقتين مختلفتين، ذكورية وأنثوية، بنفوذ القضيب. أما الخُنَثي، فهو وحيد الجنس: إنه في ذاته اثنان، مُسْتَمْنٍ خبير، كلٌّ منغلق، أرض وسماء متداخلتان، انصهارٌ سعيد على قاب قوسين أو أدنى من الكارثة. إنه لا يحب. يرى نفسه في مرآة الخنثي الآخر كي لا يرى إلا ذاته، مستديرًا، دون فجوة، دون آخر. هو انصهار في ذاته، فلا يستطيع حتى أن ينصهر. إنه مفتون بصورته الخاصة.وبالطبع، يتعلق الأمر بالهُوَام أو الفتازام المِثْلِيّ لدى الخنثي androgène، وليس بتكوين بيولوجي. هُوام لا يستعمل اسمي الجنسين [باللغة اليونانية] («andro»: رجل و«gyne»: امرأة) إلاّ لينكرالفرق بينهما على وجه أفضل. هذه الرؤية الفردوسية تَضِيع على تخوم الطفولة المحبَّبة، عندما لا يكون الصغير أو الصغيرة سوى قضيب الأم، مع التحقيق، عند المرور إلى الفعل الراشد، للهُوام الخنثي الخاص بمُنْجِبة هستيرية. فالخنثي يفعل في الواقع ما تعيشه أمه في الخيال: إن الخنثي، وهو هُوَام متحقّق، من هؤلاء المنحرفين الأقرب إلى الذُّهان. فبلا حب، أي حب سينقذه؟ ربما حب أمّ تعرف الاستماع إليه، بل أيضًا مقاطعته، وتحديده جنسيًا... ومهما يَبْدو التحليل [النفسي] مطوَّلا إلى ما لا نهاية، فهو ينتهي دائمًا- ويمكن إنهاؤه- عندما يختار الشخص المعني بالتحليل لنفسه أن يكون من جنس واحد. غير أن الخنثي، الهستيري الهُذَائي hystéro-paranoïaque المستقر، يستشعر ذلك ويحترس منه. إنه يخاف من الكلمة التي تفرِّق، تقاطع، تعيِّن

الهويّة، إلا إذا التقى محلِّلًا يُونْغِيًّا [نسبة إلى يونغ Jung] ليتحاكيا قصصًا في النماذج الأصلية archétypes. فثرثرته في الحب هي هروبٌ هَلَعِيّ أمام أتْراح الحب الجنسي وأفراحه. إن الخنثي لا مأساوي ولا هزْليّ، هو خارج الزمان، وبالتالي سيكون من كل الأزمنة، نقطةَ تلاشي point de fuite ضروب قلقنا الجنوني، وعدمِ اكتمالنا، وحاجاتِنا، ورغباتِنا في آخَرَ...وإذ تمتصّ الخُنُوثة androgynat ما هو أنثوي عند الرجل وتحجبه لدى المرأة، فإنها تصفّي حساباتها مع الأنوثة: معنى ذلك أن الخنثي قضيب يتخذ قناع امرأة، متجاهلًا تمامًا الفرق، وأنه القناع الأكثر مَكْرًا لتصفية الأنوثة...

ولكن ماذا عن حب في صيغة المؤنث، خارج الصمت، يقع خارج الأمومة، ومن دون المظهر القضيبي الخنثي وما ينجم عنه من وهم وخداع؟ هل هو إلهام؟ أهو من الألغاز؟

الأفلاطونية الأولى: كاهنة

ديوتيما، في **المأدبة**، كاهنة مانتينايا Mantinée العظيمة، والحكيمة الغريبة التي أنقذت تضحياتُها أثينا من الطاعون، تملي على أفلاطون التصور المثالي، والمرفوع إلى درجة المثالية، و«العُذْرِيّ» platonique بهذا المعنى للحب. لنلاحظْ أن سقراط، في **المأدبة**، وكما يراه ألسيبياد Alcibiadeفي آخر المحاورة، يترك رغم مجهوداته البيداغوجية الانطباع الملتبس كليًا والغريب بأنه حكيم مُرِيب، يخفي وراء مظهر خارجي مُغْرٍ وجنسي ثرواتٍ روحانية عجيبة، ولكنه مزدوج على أقل تقدير، مزعِج ومُعرَّض لاضطرابات الهوى. فالمَثَل الأعلى الحقيقي، سقراط الحقيقي، هو ديُوتِيمَا. وكأنه لا بد من إلهة، امرأة، لتجريد الحب من الجنس، وبالتالي للاحتفاظ فحسب بمنطق التصور المثالي من هذا السباق نحو الهيمنة -الإغراء- الاستعباد القضيبية المحتفى بها على حد السواء من خلال سُكْر ألْسِيبياد، وفيما بعد من خلال التطوارات غير المتوقعة في الـ**فيدروس** والتي أشرنا إليها سابقًا.

أمام الحب- الامتلاك الذي سيعرض له أفلاطون بالتفصيل في الـ**فيدروس**، تقترح **المأدبة**، وربما تقدِّم كضديد له حبًا قائمًا على الاتحاد amour-union. وفي الحالتين، الموضوع المحبوب هو موضوع يُعوِزنا، ولكن ديوتيما، وهي أكثر أنوثة أو أكثر أمومة، تدركه عبرالاتحاد به بينما ليزياس وسقراط يَبْلُغانه، في إيمائية النفس، عبر تفاعل السيد والعبد. إن حب ديوتيما هو ديمون *daimon* (شيطان)، ولكنه على نقيض الشيطان المسيحي، وبأكثر هدوء مما في الـ«**فيدروس**»، فإن هذا الأخير هو بالخصوص وسيط

موحِّد، فاعل للتوليف synthèse. وأكثرُ أنوثة أيضًا ذلك التأسيس للحب على اللذة بقدر أقل مما على الإنجاب أو الخلق، وفي كل حال على حدوث أجسام أو أعمال تطمح إلى الخلود. وبالطبع، تشكِّل هذه الموضوعات أيضا أساس [محاورة] الـفيدروس التي تتأكد خاصّيتها مع ذلك، فيما يبدو لنا، في غلبة الحركة السادية المازوخية الطارئة على المَكْسُوّين بالريش. وكأن الـ«**فيدروس**» يرى الإيروس في اقتصاده الليبيدي (أو الجنسي)، بينما ديوتيما في **المأدبة** تقدِّمه أكثر بحسب ما تفترضه من علاقة بالموضوع المرفوع إلى المثالية.

بين الفقر والنافع: إيروس الرائع

إن أسطورة مَوْلِد إيروس نموذجية من هذه الزاوية. بِينِيا Pénia (إلهة الفقر والعَوَز)، غير المدعوة إلى مأدبة الآلهة، تنتظر بقايا الطعام على عتبة الحديقة وبحيلةٍ تضاجع بُورُوسْ Poros (النافع l'Expédient)، وقد أثقله السكر، فنام. لنذكِّرْ بأن بينيا هي قبل كل شيء حرمانٌ من الصورة، مادةٌ خام، وتشير إلى غياب كل تعيين (في رأي بلُوتارْك Plutarque أنها تعادل الهَيُولَى la *hulé*، وهي مادة عمياء وفاقدة للصورة). إنها كتلة خام لا تتقبل النور من الآلهة، مستبعَدة من قِبَلهم، تطمح عبثًا إلى معاشرتهم: إنها فقيرة ومُعْوِزة. أما بُورُوسْ، النافع، فهو من نَسَبٍ مختلف تمامًا إذ أنه، على عكس بينيا الفقيرة، ابنُ الحيلة، ابنُ ماتِيس Métis. فبينما تفتقر بينيا إلى علاماتٍ دالة، بُورُوسْ *Poros*، برُويْ *proi* يقال عن الطُّرُقات، وتحديدات الفضاءات السماوية أو البحرية، وعمّا يضيء ظلام المياه الأوّلوية ويشق طريقه إلى الشمس. بُورُوسْ، المتّصف بالدهاء والحيلة، يرتبط بالتقنية technè في [مسرحية] **بروميثيوس** *Prométhée* التي كتبها إسخيلوس Eschyle. بُورُوسْ، وهو ابن أمه ماتِيس، يحمل بالضرورة صفاتها التي تشترك فيها مع الثعلب والأخطبوط[1]. فهي تحسب لكل الأمور حسابها، خدّاعة، تَحْكم المحسوس بينما زوجها زيوس Zeus يَحْكُم المعقول، فكأنها الفاعل المحتال لما هو رمزي في القارة الأمومية: تُرى هل تلك شرارة الحكمة، بدايات النفس في عالم الأنوثة؟

وهكذا إذن، بُورُوسْ وبِينيا سينجبان إيروس. وسيكون لإيروس بالذات، وهو من

(1) انظر: م. داتْيانْ وج.- ب. فرنان، **حيل الذكاء، المَاتِيس عند اليونان** M. Détienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence, La Métis chez les Grecs*, Flammarion, 1974. وقد استعملت سارا كوفْمان Sara Kofman هذا المرجع في قراءة جميلة تختلف عن قراءتي (**كيف الخروج من الصعاب؟** *Comment s'en sortir ?*).

والديْن متعارضين ومتكاملَيْن، هذه الطبيعة الدَّيْمُونِيّة (أو الشيطانية) التي ستنوِّه ديُوتِيما بمزاياها فحسب، من دون أحزانها. لنؤكدْ على أنه مع الـ«عَوَز» manque، يرتسم «الطريق» في **المأدبة** من بين السمات المكوِّنة للإيروس. وعلى نحو أعم وأعمق من التقنية *techné* لدى برُوميثيوس أو التوليد الفلسفي، إذ الحب ملازم لـ«بُرُوسِهما» [أي طريقهما]، فقد يكون (الحب) هو الطريق بامتياز، ذلك الذي «لا يعْرف أسلوبًا ولا وساطة» (هيدجر Heidegger)، طريقَ العَوَز، عَوَزًا في الطريق، العوزَ وهو يشق سبيلًا، بل وأيضًا طريقًا تُعْوِزه الأساليب، طريقًا بلا جوهر (أو ماهية)... بهذا التحالف بين العَوَز والطريق، هل يكون إيروس هو الحيِّز الذي تتشكل فيه الجدلية، ولكنها تنفتح أيضًا نحو دَيْمُون يتجاوزها؟ الحب بما هو طريق لا يؤدي إلى أي وجهة... إلا إلى الرؤية الآنية، وهي كلٌّ متبدِّد.

سوف نحب إذن ما ليس بحوزتنا: الموضوع (موضوع الحب) هو الموضوع المُعْوِز. لكن ما هو هذا الموضوع؟ - إنه الجمال، أو بالأحرى الولادة وَفْقَ الجمال. فالحب دَيْمُونٌ (شيطان) مبدع؛ لذا، فالفيلسوف، في عَوَزه للجمال والتأليف والسعي إلى ذلك، إنما هو محب ومبدع على حد السواء. «... باستثناء ما هو حَسَن، لا شيء آخر يظل بالنسبة إلى البشر موضوع حب» (206 a). وتستنتج ديُوتيما قائلة: «هذا إذن باختصار ما يتعلق بالحب:امتلاك دائم لما هو حَسَن» (126 a). أيُّ نشاط عندئذ سيستحق اسم الحب؟ - «تتمثل طريقة الفعل هذه في الولادة، صُلْب الجمال، وَفْقَ الجسم والنفس معًا» (206 b). ولكن لماذا الإنجاب؟ - «لأن كلاًّ من الدوام في الوجود والخلود، وهو ما يمكن للمرء أن يمتلك شيئًا منه، ذاك هو الإنجاب. ولكن العلاقة الضرورية بين ما هو حَسَن والرغبةِ في الخلود، إنما هي نتيجةٌ لما اتفقنا عليه، إن صح أن موضوع الحب هو الامتلاك الدائم لما هو حَسَن» (207 a).

هذا الإنجاب الرُّوحاني سيقود الحكيم المحب، الحكيم و/ أو المحب، إلى ارتقاء حماسي نحو الرؤية القصوى. وهذه الأخيرة لم تعُد معرفة جدلية، وإنما هي لُغْزُ مسارِها نحو ما هو مُعْوِز. أما الرؤية الآنية التي تقترحها ديُوتِيما، فلعلها تعبير عقلي عن متعة دنيوية، عن انبهار بخصوبة الأم. أفليس هذا نموذج السلطة، نموذج القضيب حتى وإن أُريدَ إعطاء هذا اللفظ دلالته الرمزية؟ ديوتيما هي هو، هي هذا القضيب حتى وإن لم تكن تمتلكه. إنها تفوّضه إلى الفيلسوف، الذي سيكُون عليه أن يمتلكه، أن يَظْفر به وأن يستعمله للإغراء التام أو التربية. وسيسرد لنا أفلاطون قصة هذا التملُّك في شكل حواريّ حين سيتخيل الفعل الدرامي للنفس المحبة في الـ**فيدروس**. غير أنه هنا، في

المأدبة، قبل ذلك ببضع سنين، وهو في غاية النشوة بإحداث الأكاديمية سنة387 ق.م.، يبتهج باستعادة مِشْعَل المتعة القضيبية لدى الإلهة الأم ليستأثر بفوائدها لصالح تعليمه. فتَعْرُض ديوتيما دون مجاملة درامية متعتَها المنجبة بالقوة بحكم الأمر التالي، وهو أنها تضمن التناغم والبقاء، وإذن الخلودَ للعنصر الاجتماعي الذي يكوِّن الفرد في غير انفصال عن العُضْوِيّة socius. وعلاوة على صفات التوليد التي يتملكها في [محاورة] **ثياتِيتُوس** *Théétète*، سيهتم سقراط هنا بتلك الروعة التي تَضْمنها في آخر التحليل امرأةٌ، هي الدَّعامة الأخيرة للاستقرار الاجتماعي. ولكنه سيضيف إلى ذلك منطقًا آخر، منحرفًا، مسرفًا، مهيمنًا، مقدمًا الأضاحي، راغبًا من دون إنجاب: إنه المنطق متعدد الأشكال لدى الذَّكَر. إيروس الأهْوَس، إيروس الرائع، ألسيبياد- فِيدْرُوس من جهة وديُوتِيما من جهة أخرى، المَكْسُوّ بالريش غير الناضج والشيخة الحكيمة، المتجردة، المستمتعة في رِؤية الآخر... من ذلك سينجز سقراط وأفلاطون التوليف الذي يقوم عليه الحب في الغرب. لنُشِرْ فقط إلى أن الرؤية المستلهَمة، الملتذة، المُنْصَبّة على جمال رائع، على كيان مثاليّ قوي، غائب ولكنه في المتناول من كثرة الإنجاب الرصين- هذه الرؤية تأتي من امرأة. تُرى هل الفيلسوف المحب هو من أتباع فتاة متنبئة؟ المثالية هي بنت الأب المبهِر، اللامرئي. وكل الآخرين هم منحرفون، إلا إذا حَذَوْا حَذْوَها... الحب لدينا في ملتقى الطرق.

مكتبة
t.me/t_pdf

لبيدو واحدة: ذكورية

هل إيرُوسْ خاصّية الإنسان؟ هذا على الأقل ما يراه فرويد عندما يدقق أنه ليس ثمة سوى «لبيدو واحدة، هي اللبيدو الذكورية[1]».

---

(1) كتب فرويد منذ سنة 1905 في **ثلاث محاولات في التحليل النفسي**: «اللبيدو هي، باستمرار وانتظام، من طبيعة ذكورية، سواء ظهرت عند الرجل أو المرأة، وبقطع النظر عن موضوعها، رجلا كان أو امرأة» (*Trois essais de psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1949, p. 148). ويضيف، في هامش سنة 1915...: «العنصر النشيط وتمظهراته الثانوية، مثل نمو عضليّ مكثَّف، وموقف عدواني، ولبيدو أشد، هي في العادة مرتبطة بالعنصر «الذكوري»، محمولًا على المعنى البيولوجي، ولكن ليس من الضروري أن يكون على هذا النحو» (المرجع نفسه، *Ibid*, p. 218, *G. W.*, t. V, p. 219). ويتكرر نفس الإثبات في المحاضرة حول «الأنوثة» سنة 1932: «ليس هنالك سوى لبيدو واحدة، توجد لخدمة الوظيفة الجنسية، الذكورية والأنثوية على حد السواء. وإذا اعتمدنا على أوجه التقارب المعهودة بين الرجولة والنشاط، لنَصِف اللبيدو بأنها رجولية، فلا بد أن نحترس من نسيان أنها تمثِّل أيضًا ميولًا إلى أهداف منفعلة. ومهما يكنْ من أمر، فإن ضم =

وإذ تتكون اللبيدو من ضروب من الاستبعاد والتملك، من سيادة واستعباد، وإذ تُصارِع وتَسْتوعِب، فإنها تبلغ قوتها في التصور المثالي بإزاحة هذه الحركية الدافعية لتَنْصَبّ على موضوع آخر، مختلف عن الجسم الجنسي الذي يبقى سرابه متكونًا بالنسبة إلى الرجل، ومهما يكنْ سباقه نحو الظفر بالنساء، من جاذبية القضيب المنتفخ- المُنْقبض. هذا الموضوع الآخر هو موضوع المعرفة، نزل من سماء السيادة التي تَتَتَوَّجُ بها للصبيِّ الصغير قوةُ الأم أو حكمتُها. إن النفوذ القضيبي، بمعنى النفوذ الرمزي، إذ يُبطل فخاخ الاقتدار القضيبي، قد يبدأ إجمالًا بتملك للنفوذ البدائي الأمومي. فالرجل، الذي يحوّل رغباته إلى حقل المعرفة sa-voir[1]، ينجز في النهاية وصْفاتِ ديُوتيما التي تخلِّصه من الهيجان القاتل، الناجم عن عشقه الشبقي، وتقترح عليه الرؤية المتحمسة لموضوعٍ خالد وثابت. وموضوع المعرفة sa-voir المثالية هذا، وهو نسخة من الأم المثالية، يسمح للرجل ببناء أَنَاهُ المثالي. غير أن هذا الأخير، المدعوم بمَثِيلات ديُوتِيما المتصفات بالصلابة والتسلط على حد السواء، يصمد بقوةٍ أمام الاضطرابات المدمِّرة التي تؤدي بها الأهواءُ الجنسية، المِثْلِية، إلى الأضداد. وبالتخلص من الإيروس المِثْلِيّ، عن طريق شريكة متغايرة الجنس تفتح الطريق لتجريد اللبيدو الذكورية من الطابع الجنسي، تتحقق بالنسبة إلى الرجل مصالحتُه مع أناه المثالي، وكذلك مع المَثَل الأعلى دون تخصيص. تبقى مع ذلك الحركية الشبقية التي أصبحت «نفْسًا»: النفس الخاصة بالمجموعة، والشِّلة، «مفعولَ الشلة[2]». هذه الشبقية المِثْلية تقيِّد دافع الموت وتَصْلُح كثقلٍ مُوازِن للموت. أفلا يحقق الرجل البحث الرائع عن الخلود ببناء دعائم

= هذين اللفظين «لبيدو أنثوية» لا يمكن أن يجد له تبريرًا. وفضلا عن ذلك، يبدو أن اللبيدو تتحمل قمعًا أكبر عندما تُضْطَر إلى أن تكون في خدمة الوظيفة الأنثوية، وحين تأخذ الطبيعة في الحسبان مقتضياتها- إن استعملنا عبارة غائية- أقل مما في حالة الرجولة. والسبب في ذلك يمْكن البحث عنه في هذه الواقعة، وهي أن تحقيق الهدف البيولوجي: العدوان يجد نفسه معهودًا إلى الرجل ويظل إلى حد معيَّن رهينَ قبول المرأة» (**محاضرات جديدة في التحليل النفسي**: *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, 1936, p. 180 : *G. W.*, t XV, p. 131).

(1) يتعذر ترجمة عبارة sa-voir مكتوبة على هذا النحو. والأغلب على الظن أن في ذلك إيحاء بالتزاوج في المعرفة (savoir) بين اللبيدو (sa تستدعي le ça، أي الهو ويطلق على جملة الدوافع الأصلية والمكبوتة) وبين الرؤية (voir)- ملاحظة المترجم.

(2) انظر: ميشال منترولاي، «التدرُّب»، ورد في **مواجهة مستقلة**: Michèle Montrelay, « L'apprentissage », in *Confrontation autonome*, 1981, p. 33-34.

لمُثُل عليا، حتى يتجنب الموت الخانق، واللذة والدمار، والانتصاب والسقوط، في الشبقية ذاتها؟ إن فرويد، قارئ **المأدبة** المواظب على ما يبدو (يشهد على ذلك الثلاث عشرة إحالة إلى أفلاطون في كتاباته)، يماثل الإيروس الأفلاطوني بمفهومه الخاص للّبيدو[1]. ويشير بالتفصيل إلى الأسطورة التي أوردها أريستوفان Aristophane حول الخُنثيين[2]، وذلك لدعم مسلّماته المتعلقة بدافع الموت. وإذ يحاول نقل الأفلاطونية إلى علم الأحياء، يبدو أنه يؤرخ الدوافع الجنسية، بمعنى دوافع الحياة، بفترة حديثة إلى حد ما، تاركًا الهيمنة، قبل هذه الفترة، لدافع الموت[3]. إن هذا الاستدلال، فيما بعد التنظير الخاص بشخص فرويد، يفرض نفسه بتقصّي الالتباس الأصلي القائم في اللبيدو الذكورية: فهي فانية ومنجبة، مدمِّرة وذات توجه مثالي، فيها جانب من «فِيدْروس» وجانب من «ديُوتِيما»، إيروس هِوَاسيّ وإيروس رائع. ولِسقراط الفضل في الجمع بين هذين الجانبين من الجِنْسانية الذكورية، وذلك بعرضهما في شدتهما القصوى. فهل كانت معرفته الميتافيزيقية لِتفرض ذاتها بالقوة التي نعْرفها، إن لم يكشف عن الخلفية الشبقية المثلية التي يؤازر بها نفسه، ولكن أيضًا عن صراعه المستميت ضد الموت؟ إن الرجل، إذ هو مشدود إلى الموت في اندفاعه العدواني نحو الموضوع المرغوب فيه، وإذ يتجنب الموت من خلال الخصوبة الرمزية التي تخلق موضوعات في الحكمة، فهو يتفادى الأنثويّ، هاويتَه وليلَه. فالحب المحترِم والمحترَم لموضوع objet (أمومي) مرفوع إلى مرتبة مثالية يُبْعِد ملذات السادية المازوخية وآلامها. معنى ذلك أن الإلهي هو في الأخير إلهة، كاهنة ذات نفوذ بدائي archaïque، تسمح بكبت

---

(1) «... لم يأتِ التحليل النفسي بأي جديد، حين وسّع مفهوم الحب. ذلك أن إيروس أفلاطون يقدّم، من حيث أصوله وتمظهراته وعلاقاته مع الحب الجنسي، تماثلًا تامًا مع طاقة الحب، مع لبيدو التحليل النفسي...»، ورد في «علم النفس الجمعي وتحليل الأنا»، ضمن **محاولات في التحليل النفسي**: « Psychologie collective et analyse du moi » in *Essais de psychanalyse*, Payot, p. 110, *G.*, *W.*, t XIII, p. 99.

(2) «ما بعد مبدأ اللذة»، المرجع نفسه: « Au-delà du principe de plaisir », *ibid.*, p. 73 : *G.*, *W.*, t XIII, p. 62.

(3) «لا يكون «الجنس» إذن ظاهرة قديمة جدًا، والغرائز الفائقة القوة التي تدفع إلى الجِمَاع لا تفعل سوى تكرارِ وإعادةِ إنتاج شيء قد يكون حصل مرة بمحض الصدفة، ثم ثُبِّت فيما بعد وأُبّد بسبب المزايا المرتبطة به»، ورد في «ما **بعد**...»، المرجع نفسه: « Au-delà... », *Ibid*, p. 71-72 : in *G.*, *W.*, t XIII, p. 61.

الرغبة الهِواسية maniaque أقل مما تسمح بفصلها، كاهنة تضطلع بصقلها، بتربيتها الجدلية والأكاديمية لصالح المدينة Cité[1].

مات من الضحك

لا شك في أن الضحك هو التوليف- توليفٌ متشظٍ، متدهور،عبثي- بين هذين الجانبين من التجربة الشبقية الذكورية. ذلك أن سخرية سقراط، وبقدر أكبر دُوَّارةَ الخطابات التي تتناقض ويلغي بعضها البعض طوال **المأدبة**، وأيضا التوصيفَ التافه، المنزعج، والهزْليّ تمامًا رغم ذلك، الذي يعطيه ألْسِيبياد عن المعلِّم maître في اللحظة ذاتها التي تكتسح فيها مجموعة من المحتفلين المشهدَ ذا المقاصد النبيلة، كل هذا يعبّر جيدًا عن واقع لا غنى عنه، وهو أن المرء لا يضحك إلا من القضيب، شريطة أن يكون على يقين من امتلاكه كي يرضى موقتًا بالتخلص منه. والوجه الباطني لصدمة النفوذ هذه، التي قد تكون مريرة بدرجات متفاوتة، هو الاكتئاب المحبَّب إلى الشعراء.

إن الاكتئاب، بإدخال الحياة في الموت وعدم ترك أي مكان بينهما، هو انشغال دائم على الصعيد الأخلاقي، وعجز مؤلم على الصعيد الجنسي. وإذ هو انهيار الـحماس وملكوتُ الهاوية حيث يمْكن قراءة ما لأمّ خانقة من هيمنة غير قابلة للتجاوز، فالاكتئاب يعطّل المعرفة، ويقضي على الانتصاب. وعندئذ، فالمعكوسية réversibilité المنحرفة (مسْترِقُ النظر/ استعرائي، سادي/ مازوخي) تنتهي في مجموع غير منفصل يلغي الموقفيْن (النشيط والسلبي) في حزن الجمود واليأس. وبلا شك، فالشخصية الاكتئابية

---

(1) لاحظنا المفارقة التاريخية التي يتضمنها لفظ «الجنسانية المثلية» مطبَّقا على العالَم اليوناني. فالمفهوم حديث، تابع للطب النفسي في القرن التاسع عشر، بينما الشبقية القديمة كانت تفرق بين وضعيات سلبية ووضعيات نشيطة، بدل «هويتين جنسيتين»، أنثوية أو ذكورية. ومع ذلك، تظل أولوية الإنجاب هي المعيار الأخلاقي الأساسي، في العصر القديم، وبقدرأهم في المسيحية، لشجب السلبية passivité ومعها اللواط. وفي الواقع، ما نسعى إلى إفهامه هنا، من خلال إعادة قراءة الشبقية الأفلاطونية، بعد فرويد، ليس إسناد الحب إلى هذا العضو أو ذاك أو هذه العضوية أو تلك (وتبقى هذه الرؤية لدى فرويد الحريص على تصنيف لذة معيَّنة في الأعضاء ضمن تثبيت fixation معيَّن في تاريخ الذات). لنُسَمِّ مِثْلِيًّا ذلك الغرام – الحقد hainamoration، السادي المازوخي بالضرورة، حيث تَمَاهِي الأطراف الفاعلة في الحب يدور في ظل الصورة القضيبية المثالية. فالـ *psyché* (أي النفس) هي أرضية هذا الجهاز الشبقي الذي يجب بالتأكيد تسميته «âmosexuelle» [«نفسا جنسية» في مقابل «مثلية جنسية» homosexuelle] (انظر فيما بعد). وكان لاكان Lacan يكتب ذلك كما يلي: âmour [دمج âme وamour].

تنهار قبل أن تتخذ موضعًا، لأنها ترفع طموحها عاليا للغاية وتفرض مقتضيات راجعة إلى الأنا ألأعلى ومُوَسْوِسة. شبح الاكتئاب هذا الذي يلازم القوس المُوَتَّر للمتعة القضيبية، بما هو خلفية لشدتها القصوى، أمكن له أن يجد ملاذًا في التجربة الأدبية، من نرفال Nerval إلى توماس مان Thomas Mann، للارتواء أو الشفاء. إن الموقف المُحْبَط لدى العقل المتميّز هو بلا شك شكلٌ ملطَّف من هذا الداء الذي يكشف زيف الحكمة، والجمال، والأسلوب وحتى الإيروس. والمكتئب، العاجز عن الحفاظ لأمدٍ طويل على شكل أو موضوع للرغبة، يفسدهما حالَ طرْحهما، ويذوب هو نفسه في هذه النشوة من دون استمرارية. فقد احتفل توماس مان في[قصة]**الموت في البندقية** بهذا الاكتئاب الجمالي في صلب العشق المِثْليّ المُخْزي والمحبَط، مع الإشارة إلى [محاورة] الـ**فيدروس** مؤوَّلةً من جديد في الضوء القاتم لثراء متعفّن. «هكذا نتجنب المعرفة المُذِيبة لأن المعرفة، يا فيدروس، ليست جديرة بالتقدير ولا قاسية: فهي تَعْلَم، وهي تَفْهَم، وهي تعفو- وليس لها صرامة ولا شكل؛ إنها متآلفة مع الهاوية، بل هي الهاوية». وإذ يقبل الفنان تبعا لذلك أن لا يتفرغ إلا للأسلوب، فإنه مع ذلك مهدَّد من جديد، كما هو الشأن بالنسبة إلى جوستاف أَشَنْباخ Gustav Aschenbach.: «لكن الأسلوب والعفوية، يا فيدروس، يسببان النشوة والرغبة، وقد يقودان من يحسّ بنبل إلى أشكال رهيبة من تدنيس القلب، مع أن ميله إلى الجمال المتشدد يعلن أنها شنيعة... فإلى الهاوية يؤدي الشكل والأسلوب؛ وهما أيضا يؤُولان إلى الهاوية[1]».

ذو الجنسانية النفسية[2]

إن الاستمتاع بأحزان هذه الهاوية من خلال الألم المعنوي الناجم عن التدهور المشتهى والمَدِين على حد السواء، أو من خلال الألم المادي المعذِّب للجسد الخاص، هذا الاستمتاع قد يصبح آنذاك أحد أشكال الإفراط المتوقَّعة من «الرِّكَاب المجنَّح» الأفلاطوني. أما الألم المسيحي، فينغرس معظمه في نزوع هذه النفس المِثْلية- أي نزوع ذي الجنسانية النفسية *l'âmosexuel* - إلى تحمّل العذاب لتحافظ بنفس القدر على الهُوَام (أو الفنتازم) بوجود نفوذ وعلى خلفيته المازوخية المتمثلة في «إحداث السلبية» passivation و«الأنثوية». فالمازوخية التي يقال لنا عنها إنها

---

(1) **الموت في البندقية**: *La mort à Venise*, Fayard, 1971, p. 127.

(2) يتعذر تأدية ما تتضمنه عبارة L'âmosexuel من تلاعب بالألفاظ، إذ استُعملت في مقابل Homosexuel (م. م)

أساساً، وفي الأصل، أنثوية إنما هي خضوع للقضيب الذي يعرفه ذو الجنسانية النفسية جيدًا، ويستطيع أن يضطلع به حتى الموت ليصبح تلك المرأة «الحقيقية»-السلبية (أو المنفعلة)، المَخْصِيّة، اللاقضيبية- التي لم تكن أمُّه على سليقتها. من ذلك أن مِيشِيما Mishima الذي يظن نفسه القديس سِيبَسْتِيانْ Saint Sébastien، وحتى بازُولِينِي Pasolini الذي يُقْبِل على الموت مقتولا من قِبَل شاب منحرف من الضواحي على شاطئ إيطالي، يذهبان إلى الحد الأقصى بلحظة عبودية الشبقية الذكورية المرتبطة بعبادة القضيب القاتلة. ويمْكن لكل من لهم نفس- رجالا كانوا أو نساء- أن يروا أنفسهم في تلك المرآة، وكأن الأمر يتعلق بذواتهم. وفي الواقع، يستقر تعذيب الذات عندما يبدو التسامي أو الإعلاء sublimationالفنّي- وهو المتنفّس المحرِّر في مواجهة الثقل الذي لا يطاق من قبل المَثَل الأعلى- ذا فائدة زهيدة أمام الملذات المرَضيّة للجسم بأكمله وقد تحوّل إلى قضيب مغتال. وإذا كانت الظروف الاجتماعية (من اضطهادات وإكراهات إيديولوجية ومالية من شتى الأنواع، إلخ.) والقوى متفاوتة الأهمية للموهبة المُبهَمة هي هنا عوامل أساسية تقوم سُدًّا ضد التدفُّق المرَضي للدافع أو تُسرّعه على العكس، فينبغي أن لا يحجب عنّا ذلك معطىً أساسيا، وهو أن إيروس من طبيعة هِوَاسيّة. وشَغَفُه بالنفوذ، وإن كان على نحو مثالي، واستمتاعه إذن بالقضيب، يمتلك وجهًا خلفيًا، هو الاكتئاب dépression والتمتع الهدام الذي يلتذ بتذويب الأنا، وحتى الكائن الحي ذاته. إن هذه اللذة ذات المكوِّن المرَضي القوي والتي هي أكثر بدائية على الأرجح من المتعة الجنسية تترسخ، بحسب أسطورة فرويد البيولوجية، في ما قبل تاريخ المادة التي تستمر في الانقسام قبل أن تكتسب العضوَ ذا الوظيفة الشبقية الإنجابية. ومهما تكن الحقيقة البيولوجية، فإن الهُوَام أو الفنتازم، من جهته، يَغْرِس نزوع الجنسانية النفسية l'âmosexualité هذا إلى ما هو مَرَضيّ (بل وأيضًا إلى اكتئاب تام)، في المواضع المحيطة بالـثقْب(أو الفتحة) *trou* («هوة» جوستاف أَشَنْبَاخ) الذي يمثِّله الجنس الأمومي المعبود والممقوت.

وإذ يمتد إيروس الدَّيْمُونيّ (أو الشيطاني) هكذا على مجموعة تتراوح من الجنس إلى السماء، ومن الحصان إلى العصفور، فهو وسيلة أساسية أخرى- النمط الآخر- للثقافة والسَّكِينة بالنسبة إلى الإنسان والمجتمع: آخَرُ بالنظر إلى التطهّر الصوفي الذي كان يواجه الإنسان بالحقارة abjection الأمومية: بأمّ ذات سيادة أقل مما هي مرغوب فيها، ومرغوبٍ فيها بقدر ما هي مهدِّدة. وهي الجاذبية الأولى للميول المركزية

والاستقلالية لدى الناطق (أو المتكلم) المستقبلي[1]. إن إنسان الاشمئزاز، إنسان التنفيس *catharsis*، كان يواجه في خوف وخزي، ما قَبْلَ موضوع pré-objet فاتنًا ومنفِّرًا. وللانفصال عنه، كان يقتطع في جسده الخاص- وفي اللغةً التي هي الأرض الحقيقية لِمَسْكَنِه- حدودًا، محظوراتٍ، ومحرَّماتٍ. وعلى العكس، الإنسان الشبقي، الهَوِس أو المثالي، لا يمسّ الأم. فالمحظورأو المانع قد فُرِض عليه نهائيًا إذ اللغة والقانون ماثلان هنالك سلفًا. بقي له الآن أن يحافظ عليهما، بأن يحقق على هذا النحو رغبةَ أمٍّ ذات سيادة، لا تُمَسّ، أو أن ينتهكهما، مع البقاء وَفِيًّا لسلطتهاعليه، في حالة من حساسية التملك الشبقي المِثْليّ. وهذا الأخير، رغم أنه مهمَّش من قِبَل المَثَل الأعلى التربوي الميتافيزيقي، سيشتغل مع ذلك كبِطَانةٍ ليلية، مُخْزِية ومتلذذة، على الأجسام وعلى لغة المربّي الفيلسوف على حد السواء. إنه مصدر لذة ومصدر خطابة. ولن نتأمل بالقدر الكافي الحركة الممتازة التي ينتهك بها الخطيبrhétoriqueur اللغة خُفْية، كي يفرض أسلوبًا مذهلًا، مثيرًا للفضيحة، حقيرًا- كما لو قام بذلك الأسلوبيُّ الشاعرُ أو الناثرُ الذي يجرؤ أيضًا على المساس بالأم- وذلك بقدر أقل مما يسعى (الخطيب) إلى إدخال هذا الإزعاج المُرْهَف في التواصل الوديع المَشُوب بالاحترام، الحكيم والمتناغم. فالخطيب، وهو المحب للغة، هَوِس بالتفصيل، متعلق على نحو شاذ fétichiste بالأشكال الجميلة الحاصلة سلفًا، يستمدها من مصادر جنسانيته النفسية âmosexualité المنكشفة هكذا فحسب لصنع تاج خاص لامرأة من طراز ديوتيما واقعيةٍ أو خيالية.وإذ هي نموذج سيدة التروبادور الكبرى، فإن هذه المتقبلة الفائقة لإيروس محوَّلٍ إلى إبداع لفظي تقريظي ليس لها من المرأة إلا سلطة الكبت التي للأمّ القضيبية، تلك التي لا تتمتع إلا من امتلائها من أبيها هي الإلهي. إن كوْن اللبيدو ذكورية، وإذن إيروس أيضًا، لا يمنع في المطلق امرأة من وضع حبها في تلك اللبيدو، من خلال التماهي المؤلم بدرجات متفاوتة مع الرجل، ومع مزيد من خيبات الأمل في الجانب الهِوَاسي السادي المازوخي ومزيدٍ من الصعوبات أيضًا في الحفاظ على الإيمان بالرؤية القائمة على حكمة فائقة نزلت من عينيْ أمٍّ في صورة مثالية. وستَنْزَع (المرأة) إلى تعويض الأم المثالية بأب مُلْهِم للأنا الأعلى، وهذا التغيير سيسبب لها عددا أقل من الرؤى الممتعة، ولكن مزيدًا من المجهودات المضاعفة التي يُلْزِمها النفاذُ إلى المعرفة sa-voir بالانضباط.

---

(1) انظر كتابنا: **سلطات البشاعة**، محاولة في الحقارة: *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection, Ed. du Seuil, 1980.

وإذا كان هنالك على العكس لبيدو أنثوية، فهل بالإمكان تخيُّلُ نسقٍ شبقيٍّ une érotique خاص بما هو أنثويٌّ محض؟ يكفي أن يكون لامرأة نفسٌ تحِب حتى تنساق في جدليةِ مواجَهةِ القضيب ذاتها، مع المجموعة الكاملة من الصور المثالية وتجارب الهيمنة والخضوع التي يفترضها. وإن أرادت الإفلات من ذلك، فستجد للتوِّ حركية الـ«فيدروس»، من خلال سراب الخنوثة androgynat أو الحب لامرأة أخرى. لا يهم العضو، بل تظل مواجهة النفوذ قائمة. ومع ذلك، فالفردوس الخُنَثِيّ، وبشكل آخرَ الحبُّ السِّحاقي يشتملان على المساحة اللذيذة من لبيدو مُحَيَّدة، مُصَفّاة وخالية من الحد الشبقي القاطع الذي تختص به الجنسانية الذكورية. لمسات، ملاطفات، صور تكاد لا تتميز، تغوص الواحدة في الأخرى، تمَّحي أو تتوارى دون تَشَظّ في عذوبة الذوبان والتميُّع والانصهار... وهذا يذكّر بالحوار المليء بالحب الذي تجريه الأم الحبلى مع الثمرة التي تخبئها في بطنها وهي تكاد لا تتميز عنها، أو يذكرِّ بحركةِ تماسِّ البشرات الناعمة اللامعة، ليس بمفعول الرغبة، بل بذلك الانفتاح-الانغلاق، وذلك التفتّح-الذبول، وتلك منزلة بين المنزلتين تكوّنت منذ أمد قصير، فتنهار فجأة في الحرارة نفسها، تَدْخُل في سُبات أو تُفيق في عناق الطفل وأمه المرضعة. البشرة، الفم، فتحة الشفاه فارغةً، تُثار وتُملأ، كلها تلطّف تلك الروائح، تصفّي شدّتها، وبعيدًا عن كل فجوة عدوانية، فهي تتموَّج، تهدهِد وتخدِّر. ذاك ترويح للنفس، حلم من أحلام اليقظة، لغة لا جدلية ولا بلاغية، وإنما سَكِينة أو غياب: نِيرْفانا، نشوة وصمت.

عندما لا يكون هذا الفردوس عنصرًا ثانويًا من الشبقية القضيبية، طَوْرَها العرضي وسكونها، بل يطمح إلى أن يقُوم مُطْلَقًا لعلاقة بين اثنين، تنفجر اللاعلاقة المتمثلة فيه. ثم ينفتح طريقان- إما أنهما يستعيدان، بأكثر فظاظة، الهَوَسmanie الشبقي مقترنًا بضروب الدمار الناجم عن تفاعل «السيد والعبد»، أو أنه تبعًا لذلك في الغالب، ينفجر الموت في السَّكِينة التي كان يُعْتقَد أنه قد تم استيعابها، موتٌ من جراء الطحن في ذلك البطن الذي يضمن بالغ الحماية في السابق، ويلاطِف ويلغي ما هو ضار، موتٌ من جراء أن يكون المرء نَكِرَة: أي هويةً ضائعة، ذوبانًا ناجمًا عن الذُّهان psychose مميتًا، قلقًا مَرَدُّه إلى الحدود المفقودة، نداءً إلى الانتحار آتيا من الأعماق.

إن ضروب حبنا، الشائكة والمأساوية حتى لحظة اضمحلال الدراما، لا تترك لنا إلا الحل الموسوم بالانحراف، أي الانتقالَ مما هو حقير l'abject إلى ما هو رائع، والاستمتاعَ بمجموعة الأحزان والملذات، وتلك هي الضمانة القصوى ضد الضجر...

جنون مقدس: هي وهو

«لا يعرف الإنسان حبًا ولا حقدًا: الكل أمامه»

(الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر الجامعة, L'Ecclésiste, IX)

عدم قابلية القانون للتعبير الرمزي

مهما يكن الـحب التوراتي من قبيل العشق، ولو حقيرًا، مثل العلاقة ما بين الرجل والمرأة، أو مقدَّسًا مثل علاقةالإنسان بالإله والعكس بالعكس، فهو يقال في أغلب الأحيان بالرجوع إلى الجذر: ahav بمعنى: «قَبِل»، «تبنّى»، «اعترف» (وربما يُستبدل بـ«استبعد»، «استنكر»، «نبذ»، بالنسبة إلى الـحقد *haine*). وعلى صعيد الاستيعاب والاستبعاد، يتمثل الحبُّ، يطوِّع، يحمي، مشتملًا بذلك على دلالة أمومية، وحتى رَحِميّة؛ ولكنه أيضا يتحالف، يُقِرّ، يشرِّع، مع اكتساب دلالة أبوية. وهكذا، *riham*، من *rehem*، أي رَحِمٌ، يشير إلى إحساس عائلي؛ و*hafez*يعني لذة شيء ما، لذة لشيء ما؛ *razah*: ارتاح لشيء أو لشخص ما، قَبِل؛ ونجد ألفاظًا ذات دلالة عقلية أكثر: *hashak*، وهو يعبر عن التعلق الشخصي، *hanan* ويفيد التقدير المادي بدل العاطفة، وأخيرًا *hased* ومعناه الأمانة، ولكن أيضًا الحب الحقيقي، التحالف (سفر التكوين، Gen, 39 ; 47 ; 13 : 20,).

إن نصوص الكتاب المقدس الأولى لا تذْكر حب الإله للإنسان إلا مرتين، باختصار شديد:

«وعزَّى داود بَثْشَبَعَBethsabée زوجتَه، ودخل إليها واضطجع معها فولدت ابنا فدعا اسمَه سليمانَ، والربُّ أحبَّه، وأرسل عن طريق نَاثَانَNathan النبيَّ ودعا اسمه «يَدِيدِيَّا» Yedidyah (محبوب من الرب)، من أجل الرب» (**الكتاب المقدس**، العهد القديم، سموئيل ثاني: II Sam, 12, 24). إذن، عن طريق («avour») ناثان، أَعْلَم يَهُوهْ [الربُّ] بأنه يحب الطفل. أي أن الإله لم يتكلم هو نفسه على الحب، وإنما يعبِّر هنا بوساطة؛ عندئذ، أُطْلِق اسم آخر على هذا الطفل الآتي من حب لامشروع، تأكيدًا على أن الإله يعترف به، ولكن اسم يَدِيدِيَّا هذا لن يظهر في النص.

«ليكن مباركا يهُوهْ إلهُك الذي سُرَّ بك...»: هكذا صرحت ملكة سبأ إذ لاحظت أن يَهُوهْ يحب بني إسرائيل (م. ن.، سفر الملوك الأول، I Reg, 10, 9). وسنلاحظ أن التي تعبِّر هي غريبة، وأنها تتكلم على نحو غير مباشر وبالألغاز.

إن الحب المباشر الذي يوليه الإله لشعبه، وهو حب لا يتطلب جدارة ولا تبريرًا، بل مَرَدُّه إلى التفضيل والاختيار، يشكِّل منذ البداية المحبوبَ (الذي هو أيضًا محِب) كذات بالمعنى القوي للكلمة. وتبعًا لذلك، يكون غير قابل للتعبير الرمزي إذ عن طريق ناثان يتم الإشعار بأن سليمان بن داود هو محبوب، ولكن من غير كلام. أما اسم الطفل يَدِيدِيًّا، فلن يرجع ثانية، ولكن يبدو أنه يرتسم هنالك وكأنه يسعى إلى تهدئةِ الرغبة وجريمة القتل اللتين تؤسسان تصور سليمان، واستبعادِهما: ذلك أن ملكة سبأ تتكلم بالألغاز... وإذا كان هذا الحب العَصِيّ على التعبير الرمزي مرَدّه إلى إله مشرِّع، فلا يمنع هذا من أنه يمكن النفاذ إليه من قِبَل شخص يتفوَّه مثل داود بخطاب حب لا يكون سوى إيماءة وصوتٍ- نغمةٍ، صيحةٍ، موسيقى تتموج فوق الكبت الأصلي، كما لا يكون سوى تعويذة النرجسية البَدْئية. ولعل الكُورا « La chora »[1] لدى أفلاطون في [محاورة] **تيمايوس** *Timée* ملائمة أكثر للإشارة إلى مثل هذه الدلالة السابقة للعلامة.

إن موضوع الحب الإلهي هذا سيقع تناوله بتوسع في سفر التثنية Deutéronome (4, 37, ; 7, 8 et 13 ; 10, 15 et 18 ; 23, 6). أما حِزْقِيَال[2]، فهو يستعيد في بداية المنفى، القول عن حب الإله لشعبه (**الكتاب المقدس**، العهد القديم، سفر حِزْقِيال: Ez. 34, 11-16): «هأنذا أسأل عن غنمي وأرعاها...». وكذلك يقول إرميا[3] Jérémie (م. ن.، سفر إرميا: Jérémie, 2, 2-3): «قد ذكرتُ لكِ غَيْرةَ صباكِ، محبةَ خطبتِكِ... إسرائيل قُدْسٌ للربّ...». ولكن أروع صيغة للحب التوراتي تُقال على أنها ـقانون في الحب، وواجب لدى المؤمن تجاه إلهه وأخيه: «فتحبُّ الربّ إلهَك مِنْ كل قلبك ومِنْ كل نفسك ومن كل قوتك». (م. ن.، سفر التثنية: Deut., 6, 5)، وكذلك: «تحبُّ قريبك كنفسك» (المصدر نفسه، سفر اللّاوِيِّين: Lévi., 19, 18). غير أن هذا الحب-القانون

---

(1) يحيل أفلاطون إلى المعنى الأول لكلمة «كُورا» اليونانية، أي الحقل البُور، ولكنه يستعمله في الميتافيزيقا للدلالة على مفهوم أنطولوجي يمكن ترجمته تقريبًا بـ«فضاء»، ويكون الحاضنة الحاملة لكل مادة، والمسؤولة عن مظهرها الفوضوي وغير المتعين على الرغم من مجهودات الإله الصانع Démiurge لإعطائها صورة مثالية (م. م.).

(2) حِزْقِيال: أحد أنبياء بني إسرائيل (م. م.)

(3) إرميا: نبي من بني إسرائيل (م. م).

يُنْسي في الغالب حركية الحب التوراتي المعقدة، وقد استعاده نشيد الأناشيد Cantique des Cantique، وأبرزه ووسّع أبعاده.

التاريخ، الذاكرة، القضيب

أما عن الآراء حول التاريخ المحتمل لكتابة نشيد الأناشيد، ففي نظر البعض أن النص الذي يقوم بالعديد من الإحالات إلى سليمان (3 : 7, 9, 11 ; 8 : 11, 12) يكون قد ألفه سليمان نفسه، ابن داود. وأقْدَمُ تاريخ حُدِّد حوالي 915-913 ق. م. ويسود هذا الرأي لدى النقاد اليهود والمسيحيين في القرن التاسع عشر[1]... بينما يعتبر آخرون أن النص أَحْدَث، ولكنه يحتوي تلميحات إلى فترات موغلة في القدم[2]. أما الكتّاب الذين يعتمدون على تحاليل لسانية، فهم يقدّرون عامة[3] أن النص لا يمْكن أن يؤرَّخ إلا حوالي القرن الثالث ق. م.. ومن بين العلماء المُحْدَثين، يرجع خائيم رابين Chaim Rabin إلى فرضية الأصل السليماني للنص، مشيرًا على وجه الخصوص إلى التأثير الديني الهندي (المشهود به أركيولوجياً في نظر البعض) في الحضارة العبرية حتى الألفية الثانية ق. م.. ويظهر هذا التأثير في نص نشيد الأناشيد على النحو التالي، وهو أن المرأة هي الذات الرئيسية في القول، وأن تجدُّد الطبيعة هو في الغالب موضوع احتفال، وأخيرًا المسحة الغالبة على عاطفة الحب، فيما بعد وجود عدوانية معينة لدى الذكر، هي ذبول العاشقة، وذاك لون مألوف بالخصوص، حسب رأي الكاتب، في شعر التامول[4]. ويفترض الكاتب أن النص قد يكُون كتبه شخص سافر إلى جنوب الجزيرة العربية

---

(1) من بين الكتّاب المُحْدَثين الذين يشاطرون هذا الرأي انطلاقًا من معطيات أخرى، لنُشِرْ إلى م. هـ. ساجال، «نشيد الأناشيد»، **العهد القديم** M. H. Segal, « Song of Songs », *Vetus Testamentum*, 12, p. 470-49، الذي يرى فيه السمتين الخاصتين بعصر سليمان، القداسة والترف. لنشرْ أيضا إلى ج. جرلمان، Die Bildsprache des Hohenlieses und die altägyptische Kunst, *Annual of the Swedish Theological Institute*, I, p. 24-30 الذي يلاحظ فيه صلة بفن الكتابة المصري.، إلخ.

(2) انظر: H. Graetz, *Schir Ha-Schirim oder das Salomonische Hohelled*, 1871

(3) شأنه في ذلك شأن هـ. ل. جينسبارغ، «مدخل إلى نشيد الأناشيد»، «اللغات السامية في الشمال الغربي»: H. L. Ginsberg, « Introduction to the Song of Songs » *in Jewish Publication Society Version*, 1969, p. 3-4, et in *The world history of the Jewish people*, II, éd. H. Mazar, 1970, p. 102-124, « Northwest semitic languages ».

(4) «نشيد الأناشيد وشعر التامول»: « The Song of Songs and Tamil poetry » *Studies in religion /Sciences religieuses*, 3, 1973, p. 205-219.

وصولًا إلى الهند، في عصر التجارة اليهودية الذهبي مع الشرق، والذي يوافق فترة سليمان وفترة شعر التامول على حد السواء. لنُشِرْ إلى أن آدم كلارك Adam Clarke[1] حدد أوجه تقارُبٍ بين نشيد الأناشيد ونص نشيد جُوفِنْدَا *Gita- Govinda*[2]. وهكذا يلاحظ هؤلاء المؤوِّلون أوجه شبه مع إلهة هندية (كريشنا Krishna مثلا)، شهوانية ومتصوّفة في آن واحد؛ ولكنهم ينسون الإشارة إلى أن تلفُّظ نشيد الأناشيد متفرّد بوجه خاص، تضطلع به ذوات مستقلة وحرة تظهر لأول مرة، بما هي كذلك، في أدبيات الحب العالمية.

أما التأويلات اليهودية، وكذلك التأويلات المسيحية فيما بعد، فهي مجازية. فالحاخامات Rabbins يرون في حب النشيد Cantique العلاقة بين يَهُوهْ [الرب] Yahvé والشعب المختار. وهو التأويل الذي اعتمده مِيدْراشْ Midrash، وأيضا شُرَّاح قروسطيون أمثال سَعْدِيّة Saadia، راشي Rashi وابن عزرا Ibn Azra. فترجمة النشيد إلى اللغة الآرامية قد يرجع تاريخها إلى القرن الخامس بعد الميلاد، وصولًا إلى القرن التاسع على أقصى حد[3]. وهكذا نجد في الترجمة ما يثبته العالم الكبير سعدية (892-942) من أن النشيد صندوق ضاعت مفاتيحه. أما التأويل المسيحي، فيما يلي، فسيجد فيه توقَ الكنيسة إلى الإله، إن لم يكن حدْس حب العذراء أو الحب المتبادل بين المسيح والكنيسة. وسيستاء رجال الأخلاق من الإغراءات التي تقوم بها امرأة، راعيةٌ إضافة إلى ذلك، تجاه أحد الملوك وسيجدون هذه النفسية مستبعَدة أو غير غربية. فقد لاحظ بُسِّياي Bossuet التوافق بين أسبوع الزواج لدى اليهود وتقسيم النشيد، وسينْتُج عن ذلك نظرية في النشيد بما هي تحويل لأناشيد خاصة بالزواج، ستشمل دراسة رينان Renan، ولكن أيضا أعمالًا أثنولوجية أكثر تقارن النشيد بتقاليد الزواج السورية. وقد أمكن إقامة علاقات بين النشيد والعبادات الوثنية الخاصة بالخصوبة، التي كان يُحتفل

---

(1) الكتاب المقدس، النص الكامل، يحتوي العهدين القديم والجديد، مع تعليق وهوامش نقدية: *The holy Bible, containing the Old and the New Testament, with commentary and critical notes*, III, Job to Solomon's Song, 1855.

(2) قصيد مشهور عن الهندوسية (م. م)

(3) R. Loewe, «Apologetic motives in the Targum to the Song of Songs», in *Bublical motifs: Origins and transformations*, ed. By A. Altmann, Brandeis Univ., III, 1966, p. 159-196.

بها في بلاد ما بين النهرين. كما أمكن أن يُرى فيه تعبُّدا للإله تموز- أدونيس بدل إله إسرائيل[1].

أما التصوف اليهودي، المعروف جدًا اليوم بفضل أعمال ج. شُولامْ[2] G. Scholem، فإنه يؤوِّل النشيد في ضوء ما أمكن لـ ر. بَتاي R. Patai تسميته *The Hebrew goddes* [الآلهة اليهودية].

إن تفاسير من هذا القبيل تنطلق من البرهان بأن يَهُوهْ [الرب] كان يُمَثَّل في الأصل برفيقةٍ أنثى. وفيما بعد، لمّا أصبح من المحرَّم تمثيل الإله، رُدّت المرأة إلى وضع حارسة، ممثَّلةً بملاكَيْن امرأتين. وبعد هدم المعبد الأول، فُرِضَت الفكرة القائلة بأن الرب يمتلك وحده الجانبين الذَّكَري والأنثوي، ومنذ ذلك الحين لم يَعُد المَلَكان يعنيان سوى صفات إلهية. فالملَك الذكر يمثِّل الرب بالنسبة إلى التلمود، في حين يمثل الملَكُ الأنثى شعب إسرائيل. وأخيرًا، تَعْرُض القَبالة (أو الكابالا) kabbale [3] بتوسعٍ نظرية السِّيفِيرُوت Séphiroth [4] الصوفية وتعتبر المَلِك le Roi والمارونية la Maronite كيانيْن إلهييْن[5]. لنشرْ أخيرًا إلى أن «النِّسْوية»، وكأنها في علاقة قرابة بتقليد هندوسي معيَّن في دراسة النشيد le Cantique، تكشف فيه (أي التقليد) عن نموذج لدعم تأويلها لليهودية[6]، «الخالي من النزعة الأبوية».

---

(1) T.D. Meek, "The Song of Songs: Introduction and exegesis", in *Interpreter's Bible*, ed. G.A., Buttriek et al., 12 volumes, 1952-1957, vol. V, 1956, p. 48-148.

(2) انظر: **تيارات التصوف اليهودي الكبرى، وكذلك الغنوصية اليهودية، «المَرْكبة» والتقليد التلمودي**: *Les grands courants du mysticisme juif*, Paris, Payot, 1960, de même que *Jewish gnosticism, Merkabah, and talmudic tradition*, New York, 1960.

(3) «القبالة في العبرية هي التقليد الموروث أو المقبول (kabbalah)، وتُطْلَق على التأويل الخفي للتوراة، وهي خليط من الفلسفة، والتصوف والسحر. ولها معنيان: 1- القبالة كتاب فلسفي قديم يلخص تعاليم الديانة الشعبية لبني إسرائيل منذ نشأتهم 2- القبالة هي المذهب الذي يشتمل عليه كتاب القبالة...» (جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، الجزء الثاني، الشركة العالمية للكتاب، 1982، ص 153) - أورده المترجم.

(4) السيفيروت: هي الأرواح المدبرة للكون كما تذكرها «القبالة». وكل منها إن هو إلا تجلٍّ لطاقة رب خالق (م. م).

(5) انظر: **الإنسان والمعبد في الأسطورة والطقوس اليهودية القديمة**: R. Patai, *Man and Temple in ancient Jewish Myth and Ritual*, 2nd. ed., 1967

(6) فيلس تريبل، **اللاأبوية في تأويل الكتاب المقدس** Departriarchalizing in Biblical Interpretation», Phylis Trible, *Journal of American Academy of Religion*, no 41, 1973, p. 30-48.

إن كوْن الحب ممثَّلًا في النشيد كتِرْياق قوي ضد الموت أدى ببعض الباحثين إلى اكتشاف علاقات بين نصه والحفلات الإباحية والمُعربِدة، الخاصة بالعبادات الجنائزية في بابل واليونان، كما تشهد عليها نصوص أُوغارِيتِيَّة[1]، من بين آثار أخرى. أما الحضور المُلِحّ لنبات المُرّ والتوابل المستعملة عادة في تلك المأدبات الجنائزية والإباحيّة المُعَرْبِدة، فيُحتج به كدليل إثبات، كما يُحتج ببعض المعطيات اللغوية. لنذكّرْ بأن اللفظ اليوناني *herma* واللفظ الأُوغاريتيّ والعبري *yad* يستعملان للدلالة على القضيب والنُّصْب التذكاري للأموات. كذلك في العبرية، «الذاكرة» و«الذَّكَر» يبدوان مرتبطين بنفس الجذر *dkr zkr* [2]. فكيف لا نولي انتباهًا إلى تلك التأويلات حين نقرأ في النشيد أن «الحب يضاهي الموت قوة».

مجاز المجازات

إن عبارة *Shir ha-Shririm*، «نشيد الأناشيد»، هي صيغة تفضيل تستثني منذ البداية سحر الحب في كل خطاب أو نشيد مقدس آخر. ولكن هذا العنوان لا يكشف عن الحافز المجازي للسحر الدرامي الذي يحتويه. وسيُنجَز ذلك في كتاب المَرَاثِي Livre des Lamentations[3] الذي يحمل بالعبرية اسم أول لفظ في النص: «كيف»، comme *éykâh* («كيف جلست وحدها المدينةُ الآهلة جدًا، كيف صارت كأرملة...»). ومع ذلك، فإن أداة المقارنة، وهي محور الأُمْثُولات allégories والرموز والمعنى المجازي، تصلح لنشيد الحب والأغنية الحزينة على حد السواء، إن لم تكنْ تَصْلُح أكثر للثانية، إلا إذا كان الحب والمَرْثِيّة، وقد جُمِعا في **المدارج الخمسة**[4] وفُصِلا تقريبًا بقصةِ راعُوثْ

---

(1) أغاريت أو أوغاريت: هي مملكة قديمة في سوريا كُشفت أنقاضها في تل أثري يدعى رأس شمرا، وكذلك في رأس ابن هاني، تتبع محافظة اللاذقية (م. م).

(2) انظر مرفان هـ. بُوبْ، نشيد الأناشيد، **ترجمة جديدة، مع مقدمة وتعليق**: Marvin H. pope, Song ofSongs, *A new translation with introduction and commentary*, doubleday, Garden city, New York, 1977, p. 226 sq. ويمكن للقارئ أن يرجع إلى هذا الكتاب للحصول على بيبليوغرافيا إضافية حول النشيد. أما عن النص الفرنسي للنشيد، فيمكن قراءة نشيد الأناشيد، متبوعًا بمزامير ترجمها وقدّم لها أ. شوراكي A. Chouraqui: انظر المنشورات الجامعية بفرنسا P.U.F., 1970 وكذلك منشورات البلاياد la Pléiade التي نحيل إليها فيما يأتي.

(3) أحد أسفار **الكتاب المقدس- العهد القديم**: سفر مراثي إرميا (م. م).

(4) المَدْرَج: قطعة جلد (رِقّ) على شكل لِفَافة كانت تكتب عليه النصوص المقدسة باليد. أما كتاب **المدارج الخمسة**، فقد تضمن ترجمة من العبرية لخمسة أسفار من الكتاب المقدس- العهد القديم، مرتَّبةً في هذه الطبعة على النحو التالي: نشيد الأناشيد، راعوث المَوْآبِيّة، كيف أو المَرَاثي، =

المَوْآبِيّة Ruth la Moabite التي ربّما تضْمن بالأحرى التواصلَ السعيد فيما بينهما، يشكلان ابتهالين انبعثا من نفس العمق المتسم بعدم الاكتمال، والخلل والتوقِ إلى المعنى. ترى هل الحب شكوى لا تبوح بسرها؟ وهل الشكوى حب يجهل ذاته؟

إن الكتابة المسرحية والشعر الغنائي من جهة، وعباداتِ الخصوبة في بلاد ما بين النهرين من جهة أخرى، تغذي بلا شك، هذا النشيد ذا النبرات الوثنية في الغالب والذي يجد مع ذلك مكانه الطبيعي في الكتاب المقدس. وقد فهم الحاخامات ذلك حوالي سنة 100، في يابْناهْ Yebnéh، عندما قبلوا أخيرا، مع بعض الاحترازات، حوار الحب في صلب الكتب المقدسة ذاته. «حُذِفتْ في الأصل الأمثال ونشيد الأناشيد وسفر الجامعة Ecclésiaste إذ كانت تُعتبر مجرَّد أمثال غير تابعة للكتب المقدسة، وتدخلت (السلطات الدينية) لحذفها. (وظل الأمر على هذا النحو) حتى مجيء أتباع حزقيا Hezekiah[1] فأوَّلوها»[2]. ودافع الحاخام أكِيبا Akiba، من جهته، بحماسة، وسخرية بلا شك، عن أحقية النص المُتنازَع عليه في الوجود: «ليحفظنا الرب! لا أحد أبدًا في بني إسرائيل ناقش الطابع المقدس لنشيد الأناشيد، إذ ليس العالَم كله جديرًا باليوم الذي وُهِب فيه نشيد الأناشيد إلى بني إسرائيل. وإذا كانت الكتب الدينية مقدسة، فإن نشيد الأناشيد هو أكثر قداسة من النصوص الأخرى»[3].

وقبْل أن نتجه إلى التأويل الأُمْثُوليّ allégorique الحاخامي الذي يبرر إدراج نشيد الأناشيد في الكتاب المقدس Bible، لنؤكدْ على بعض الجوانب البلاغية في النص ذاته.

هو موجود: إنه يَهْرُب

يقر نشيد الحب منذ البداية بمصدره، وموضوعه ووِجْهته: فالملك سليمان، الكاتب والمحبوب في ذات الوقت، هو أيضًا من يتوجه إليه النص. - «نشيد الأناشيد الذي لسليمان./ لِيُقَبِّلْني بقبلات فمه !.../ لمساتك أفضل من الخمر./ عطورك طيبة الرائحة./ اسمك دُهْن مُهْراق./ لذلك أحبّتك العذارى !».

= كلمات الحكيم [سفر الحكمة]، أستير. والمترجم هو هنري ماشُونّيك Henri Meschonnic (منشورات جاليمار Gallimard، 1970 (م. م).

(1) حزقيا هو أحد ملوك يَهُوذا الكبار، حكم ما بين 715 و686 ق. م.، ورد ذكره في التوراة.

(2) انظر: **الآباء حسب الحاخام ناتان** *The fathers according to Rabbi Nathan*, chap. I, Newhaven, 1955, p. 5.

(3) انظر: ج. شولام، **الغنوسية اليهودية، المَرْكَبة والتقليد التلمودي**: G. Sholem, *Jewish gnosticism, Markabah and talmudic tradition*, New York, 1950, p. 118 sq.

إن متلقي الغرام مَلَكِيّ ثلاثًا: فهو صاحب سيادة، شاعر- عشيق، إنه هنالك، ماثل منذ البداية من غير أيّ تردد. هو موجود، وهو يحب، وعنه تصدر الكلمات- كلماته؟- في الحب. وسيُظهر المحبوب حضوره أيضًا من خلال تدخلاته الكلامية الشخصية، والشبيهة تمامًا بتلك التي تصدر عن شُولَميثَ[1] Sulamite، العشيقة، مستعيدًا ألفاظها وصيغ تعابيرها لردِّها إليها. صحيح أن هذا الحضور من قِبَل المحبوب يصطبغ بالهروب، وأنه أخيرًا ليس سوى انتظار، وأن العشيقة، في نهاية النشيد (التي وُضعت في غير موضعها، كما قيل) تنتهي إلى تبنِّي تِيهِ المحبوب، ذلك الهروب الدائم، موحِيةً إليه بذلك («اُهْرُبْ يا حبيبي./ وكُنْ كالظبي...»)، وكأنه لم يكنْ بعدُ في ذاته، ومنذ بداية النص، رَكْضًا لا ينقطع... ومع ذلك، وبالذات عبْر ذلك الهروب الذي يتحمل مسؤوليته الطرفان- العشيقان، غيرُ المنصهرَيْن، بل المحبان لغياب الآخر- لا ارتياب يحوم حول وجود من هو محبوب ومحِب. «لِيقبِّلْني بقبلات فمه !».

وأخيرًا، المستعصي على الإدراك لدى المحبوب يَظْهُر من خلال حضور الراعي. ذلك أن بعض الآيات تدعو إلى الالتباس: من هو العشيق؟ أملِكٌ هو أم راعٍ؟ يتراءى لِرينان Renan وجودُ الراعي المحبوب من قِبَل الفتاة، وقد أشعرتنا به سلفًا الآية السابعة من الإصْحاح الأول [من سِفْر نشيد الأناشيد]، كما بيّن رينان ذلك، «وأصبح (وجوده)... الآن (حسب الإصحاح الخامس) يقينًا مطلقًا». ولكن البداهة لا تبدو بشكل صريح، وفعلا يسمح المَنْحَى الأمثولي allégorisme المعمَّم في النص بافتراضات شتى، ربما باستثناء فرضية الراعي بالذات، فيما يخص الإصحاح الخامس: «هنا، كما يواصل رينان القول، نقطة أساسية ومفتاح القصيد. فلم يَضِلَّ بعضهم بقدر كبير فيما يخص مخطط الكتاب إلا لأنهم لم يلاحظوا بما فيه الكفاية التمييز الأساسي الحاصل في هذا الموضع، وهو تمييز ينتج عنه أن سليمان ليس هو الموضوع المحبوب، بل أكثر من ذلك بكثير، أن غيابه هو الشرط الضروري للاستمتاع بالموضوع المحبوب»[2]. إن قراءة من هذا القبيل ربما تمتاز بإبراز التوتر التَّوراتيّ بين محبوب حاضر (متجسِّد) يكُون الراعي وآخرَ غيرَ قابل للتمثُّل، بيده السلطة والمحظور، بعيدَ المنال أبدًا رغم أنه شرط وجود العشيقة، وهو الإله (سليمان في هذه الحال). ومع ذلك، عقلنة هذين الوجهين من الألوهية على هذا النحو، والفصل بينهما فصلًا قاطعًا بالقدر الذي يريده

(1) ورد اسمها في نشيد الأناشيد: «ارجعي يا شُولَمِّيثَ، ارجعي، ارجعي فننظرَ إليكِ» (م. م).

(2) رينان، **نشيد الأناشيد**: Renan, *Le Cantique des Cantiques*, Paris, Calmann-Lévy, 1860

رينان، هذا الأمر يكوِّن إشكالًا. وبالفعل، يمكن أن يبدو هذا التقطيع غريبًا بنفس القدر عن النص الأمثولي للنشيد- الذي بُنِيَ من خلال تشويش السُّبُل مساعدًا بذلك على القراءات الدلالية، والتأويلات الفردية والجماعية- وعن الروح التَّوْراتي ذاته. فهذا الأخير يحافظ على كوْن الإله لامرئيًا، ولا ينفك في ذات الوقت عن تأكيده في كل المظاهر الطقوسية، بل أيضًا في مظاهر الحياة اليومية، من غير مقارنة ولا مناظرة بين سلطته وأي كائن مجسَّم يكون مرغوبًا فيه (كما يكون الراعي بالنسبة إلى الراعية). وقد تكون قراءة رينان لائكية [أو دنيوية]، مفْرطة في اللائكية، لأنها في الأخير إنسانوية، مفْرطة في الإنسانوية، غير حسّاسة بالتوتر المطلق في الحب للآخر. وإذا كان للسلطة العليا، المَلَكِيّة أو الإلهية، أن تُحَبّ بما هي جسم مع البقاء أساسًا مستحيلة المنال، وإذا كانت قوة الحب هي بالذات في هذه التركيبة المتكوِّنة من متعة متقبَّلة ومحظور ومن فصل أساسي يوحِّد مع ذلك، فهذا ما يشير به إلينا منذ حين الحبُّ الناجم عن الكتاب المقدس، وعلى نحو خاص جدًا صيغتُه المتأخرة أكثر التي يتغنى بها النشيد le Cantique.

وبالفعل، حالما يبدأ استحضار تجربة الحب، نكُون في عالم المعنى غير القابل للحسم، وهو عالم الأُمْثولات *allégories*: «لمساتكَ أفضل من الخمر./ عطوركَ طيبة الرائحة./ اسمكَ دُهْن مُهْراق./ لذلك أحبّتك العذارى!». فالاسم المذكور منذ البداية تقريبًا يستدعي النشوة؛ وإن دقة هذا الاسم ووحدانيته يُحْدِثان، فيما يبدو، غليانا في الحواس، فيضًا من الدلالات والأحاسيس شبيهًا بذلك الذي تنتجه اللمسات والعطور والدِّهان. وهكذا، فالمحسوس والدَّلاليّ، والجسم والاسم لا تحتل نفس الدرجة فحسب، ولكنها تنصهر في منطق واحد يحوِّل إلى اللانهاية، دونما حسم، أشكالَ تعدُّد الاستعمالات الدلالية التي تتمازج في حالة الحب-وهي بؤرة المِخْيال ومصدرِ الأمثولة.

الصورة تتسم بالحب

إن الحب التَّوراتي في النشيد يجد تعبيرًا له في الخطاب المَبْنِيّ على الصور، كما هو الشأن في الشعر اليوناني، وعند تيُوكْرِيتِس Théocrite وفرْجِيليُوس Virgile. فالصورة تتسم بالحب: إنها تكثيف وتحويل للسِّيمات أو المَعْنَمات[1] sèmes، فهي تعني عدم

(1) السِّيمات أو المَعْنَمات هي العناصر الدنيا للمعنى، التي لا تتمظهر إلا مرتبطة بعضها ببعض (م. م.).

التيقُّن، لا من موضوع الحب (سليمان له وجود أكثر من اليقيني والمطلق، وإن كان يهْرُب- فهو المؤلف، وكذلك هو الراعي)، وإنما من علاقة الذات المُحِبّة وموقفها تجاه الآخر. فالاتفاق pacte المُتَلفَّظ ذاته، في ما يختص به من حب، وبحكم قوة الانفعال المشترَط من قِبَل العاشقيْن، وهما المتلفِّظان، هذا الاتفاق هو ما يربك تبادُل الإخبار الطبيعي وأُحاديّ المعنى. وإذ هو مُوَقَّع من قِبَل مؤلِّف، هو سليمان، ولكنه متلفِّظ، بنفس الدرجة من القوة، إن لم يكُن بدرجة فائقة، من قِبَل حبيبته، امرأةٍ، هي شُولَميث، فإن ذلك الاتفاق لا ينفك عن كشف ثنائيته الدرامية، المتبطِّنة من قِبَل كل من العشيقين وربما حتى في كل واحد من ألفاظهما. ولكي يكون كل خبر أكثر استحضارا لدى الآخر للتجربة الخاصة بالذات المُحِبة،- لأن ذاك هدف حوار الحب- فإنه يشحن ذاته بتعدد الاستعمالات السِّيمِية أو المَعْنَمِيّة polyvalences sémiques ويصبح هكذا إيحاء (بالمعنى) connotation غيرَ قابل للحسم. ويمْكن أن نتابع مصيرَ هذا الخطاب المجازي لدى بودليرBaudelaire وجَزَالتَه التي لا تقل تعددًا في الاستعمالات عند مالّارْميهMallarmé. لنشرْ مع ذلك إلى أنه منذ فجر الشعر الغنائي (أو الوِجْداني) poésie lyrique- والنشيد Cantique الذي يذكِّر بالتقليد اليوناني ويكثِّف بلاغة هذا الشعرعلى نحو رائع- يلخِّص نقْلُ المعنى (*métaphérein*= نَقَل) تحويلَ الذات إلى مكان الآخر.

اللانهاية والإعادة

لاحظنا أيضًا الترتيب العرضي للآيات بحيث يمْكن للآية الأخيرة أن توضع في جوهر النص، فضلًا عن أن كل تغيير آخر في الترتيب لا يمس بقيمة المجموع. إن هذا الانعدام للترتيب في التأليف، مهما تكنْ أسبابه التاريخية أو النصية، يؤكد في الواقع، وخاصة بقدرِ ما لا يُخِلّ بفهم رسالة الحب، أن المعنى الوجداني *lyrique* متضمَّن في كل من عناصر النص الدنيا التي تكثِّف بذلك في شكل مصغَّر كاملَ الرسالةmessage. من ذلك أن مجازًا وربما حتى مجرد ابتهال، وإشارة صوتية لها قوة الكلّ الدلالية[1] فشدة عنصر (لفظ، مَقْطَع نغميّ أو راقص، إلخ) موجودة منذ البداية، مفروضة، مفترَضة، وكأن

(1) انظر مُؤَلَّفنا: «من أجل سِيمِيَائِيّةٍ أشكال استبدال حرف بآخر»، ورد في **السيميائية، محاولات من أجل تحليل السِّيمات أو المَعْنَمات**، الذي يعالج لاتناهي المعنى في النص الشعري. « Pour une sémiologie des paragrammes », in *Semeiotikè, Essais pour une sémanalyse*, Ed. du Seuil, 1968.

الدَّلالة برمتها (وهي نفسها غير قابلة للحسم، تلميحية، غامضة ولا تحتوي بالذات إلا الميل المتبادل الذي يشعر به المتحاوران أحدهما نحو الآخر) تتسرب، من مجرَّد التلفظ في الحب، إلى العلامات وما دون العلامات infra-signes. فالكل الغنائي (الوجداني) ليس نظامًا، أي تدرّجًا منطقيًا أو بِنْية قائمة على مثل هذه الصيغة من قوانين التكرار: إنه استعادة هي ذاتها منفتحة، لامتناهية، لا محدَّدة- في شكل وابل من الطلقات أو زخّات من الرصاص تعيد العنف الدلالي والانفعالي على حد السواء-، استعادة لقوة اتفاق الحب. إن هذه اللامبالاة تجاه البِنْية لا تخص سوى الوحدات الخطابية الكبرى (تتالي الآيات، مثلًا). فمقاطع الألفاظ، والإيقاعاتُ، وأشكال الجِنَاس منظَّمة تنظيمًا صارمًا داخل كل آية، فضلًا عن لزوم تكرار لفظ أو مقطع أو حرف في جملة reduplication. وهكذا، مع وصف الحبيبة من قِبَل سليمان، في الفصل أو الإصحاح الرابع («ها أنت جميلة يا حبيبتي، ها أنت جميلة !عيناك حمامتان من تحت نقابك»)، يتجاوب وصف الحبيب من قِبَل شُولَمِّيث (نشيد الأناشيد، الفصل أو الإصحاح الخامس، 10): «حبيبي أبيض وأحمر/ مُعَلَّمٌ بين عشرة آلاف/ .../ عيناه كالحمام». وسنجد أيضًا في الفصل السابع، 4، استعادة للفصل الرابع،5 («ثدياك كخِشْفَيْن،/ توأمَيْ ظبية»)، وكذلك مقارنات متماثلة بين العنق والبُرْج، وبين الأسنان وقطيع نعاج، واستحضار مشاهد من لبنان والكَرْمِل.

إن تواصُل التكرار هذا في مستوى وحدات الخطاب الصغرى والمقارنات أو الاستعارات المشفَّرة، وتراجعَه في المستوى العالي لتنظيم الكل من الناحية المنطقية- حيث يستمر (التكرار) مع ذلك في السيادة بلطف دون أن ينتج تأليفًا منظمًا، وإنما يُنْتِج إعادات عرضية- يوحيان (أي تواصلُ التكرار وتراجعُه) بأثرِ دافع الموت في دعاء الحب. وقد عبّرت الحبيبة عن ذلك مباشرة: «المَحَبّة قوية كالموت. الغيرة قاسية كالهاوية،/ لهيبها لهيبُ نارٍ لظى الربّ !» (الفصل الثامن، 1).

حوار

وأخيرًا، لنلاحظ الطابع الدرامي للنص الذي يتلفظ به اثنان على انفراد وجوقةٌ تنشد أيضًا ثُناءً إن انقسمت إلى قسمين: «ارجعي، ارجعي يا شُولَمِّيثُ، ارجعي. ارجعي فننظرَ إليكِ !/ - ماذا ترون في شُولَمّيثَ، مثل رقصِ صفَّيْن؟» (الفصل السابع). وإذ استُمدّت هذه السمات من فن الكتابة المسرحية اليونانية، ولكن أيضًا من طقوس بلاد ما بين النهرين، فإنها تُدْرِج خطاب الحب في حركية العرض المشهدي. أما شخصيات

المقاطع التّوراتية الأخرى (لنتذكرْ داود، وإسحاق أو إبراهيم، أو حتى راعُوث Ruth الحاضر في كتاب **المدارج الخمسة** الذي يحتوي النشيد أيضًا)، فهي تمثِّل الأطراف الفاعلة والوظائف في قصة. ومهما تكن الكثافة النفسية التي ينسبها إليها القارئ الحديث، فهي في الواقع أدواتُ ربطٍ منطقية داخل امتداد الكلام الإلهي الموجَّه إلى الشعب المختار. وعلى العكس، نحن، بمتابعة الحوار بين شُولَمِّيث وسليمان، نحضر عملية إخراج لجدليةٍ يتشكل فيها البطل بما هو كذلك، أي كمحِب، بقدر ما يتحدث إلى الآخر، أو يصف ذاته للآخر. إن مسْرَحَة الكلام والذواتِ الفاعلة فيه، وهي في آن واحد تقنية الكتابة المسرحية اليونانية والمنطقُ العميق لفعل التواصل، تتحقق بأقصى قدر من القوة والاحتمال فيما يتعلق بوضع الحب. ولكن حوار النشيد ليس بالمأساوي ولا بالفلسفي: فهو إذ يعارض جذريًا بين الجنسين، يعْقد مع ذلك جمْعهما الحقيقي والرمزي. فحوار الحب هو توتر ومتعة، تكرار ولانهاية، إنه ليس تواصلًا، بل كلام سحريّ *incantation*، حوار يُغَنَّى، دعاء *Invocation*.

وإذا كانت الذات المتكلمة (أو الناطقة)، بما هي ذات محبّة، تهرب دومًا بالنسبة إلى من تتجه إليه، وإذا كانت تدعوه- تسبقه، أو تجيبه- تتبعه، دون أن تتحد به أبدًا في غير توليف الجوقات التي تنقسم هي نفسها إلى طرفيْ ثنائيٍّ-، فإن هذه الدينامية تشير، في صلب الديانة التوحيدية ذاته، على الأقل إلى حركتين اثنتين. الأولى تتمثل في أني عَبْر الحب أضع نفسي كذات إزاء كلام من يملك عليّ شعوري- أي السيد. فالخضوع هو من طبيعة الحب، إنه يفترض التبادلية، وحتى أوْلوية يحظى بها حب الملِك (سليمان هو، كما قلنا، الكاتب المفترَض للنشيدchant، هو الشخص الذي لولاه لما وُجِد النشيد). وفي نفس الوقت، وهذه هي الحركة الثانية، فأنا من خلال الحوار أنفتح على الآخر، أستقبله في الخلل الذي أعيشه في الحب، أو أستوعبه في حماسي، أتماهى معه. وبهاتين الحركتين، فإن بدايات النشوة (الذهاب خارج الذات) والتجسُّد *incarnation*، بما هو صيرورةٌ في أن يكون المرء جسد المثل الأعلى، إن هذه البدايات تُوضَع في كلمات الحب السحرية الخاصة بالنشيد le Cantique. ولكنه على نحو أكثر مباشَرة أيضًا، يرتسم هنا فضاءُ داخليةٍ *intériorité* نفسية،غير منفصلة عن فضاء الحب. وبالطبع، تظل هذه الداخلية مَشْهَديّة وذات طابع مسرحي متعدد الوظائف، حتى وإن كان ذلك فحسب بسبب صلابتها الصوتية والحركية والمرئية، والكلامية على حد السواء. ولكنه جراء ما في الحب من تَوْق يوحِّد ويحقق الكل فيما بعد الفراق المحتوم الذي تبرزه صورة الهروب، يكون الحب سلفًا وعاء الحياة الباطنية. «إني مريضة حبًّا»،

هكذا أنشدت شُولَمِّيث (الفصل الخامس، 8)، منبئة بالمنعطَفات النفسية الآتية، ابتداء من المتصوفة وصولًا إلى الرومانسيين.

مكتبة
t.me/t_pdf

نشيد- جسد

إن شهوانية النشيد تؤدي مباشرة إلى إشكالية التجسد، بحكم مجموع موضوعاته الجسمية والجنسية («حبيبي مدّ يده من الكُوّة/ فأنّت عليه أحشائي»، الفصل الخامس، 4)، الممتزجة دونما انفكاكٍ بالموضوع السائد المتعلق بالغياب والتوق إلى الانصهار والتصور المثالي للعُشّاق. ليس الحبيب هنا، ولكني أحس بجسده؛ وفي حال الكلام السحري في الحب، أتحد معه، شهوانيًا ومثاليًا. أما التأويل الحاخاميّ الأُمْثوليّ الذي يرى الربَّ ذاته في الحبيب، فإنه يساعد في الواقع على هذه القابلية «التجسُّدية» للنشيد: وبالفعل، كيف الإفلات من ذلك، إن كنت أحب الربّ، وإن كان الحبيب هو الرب ذاته، فيما بَعْدَ جسم سليمان؟ إن الحب، مفترقَ العشق الجسمي والتصورِ المثالي، هو بلا منازع التجربة المفضَّلة على حد السواء لتفتُّح المجاز (المجرَّدِ على العَيْنيّ، والعينيِّ على المجرد) وتفتُّح التجسُّد (إذ تصبح الروح جسدًا، الجسد- الكلمة)، إلا إذا كان التجسد مجازًا انزلق في الواقع، فاعتُبر جزءا منه أو هلواسًا اتخذ ثقل الواقع في عنف العشق، وهو في الحقيقة الشكل العادي للاستلاب aliénationوالمؤدي إلى تداخل سجلات التمثل (ما هو واقعي،- متخيَّل- رمزي).

الجنس والإله

يبقى السؤال مع ذلك عن معرفة بأي تبرير صريح ووَفْقَ أي منطق لاواعٍ أمكن للنشيد أن يتخذ مكانه في الكتاب المقدس. كيف تحوَّل من شَبَقِيّ بصفة حرْفية إلى مقدس؟ بوسعنا أن نتصور أوّلًا أن الأحْبار، من ناحية منطقية جدًا وكأنهم في غمرةِ مجازية الحب، ذهبوا بعيدًا بالمعنى المجازي البديهي لنص الحب، ولكن لإكسابه طابعًا مثاليًا بدرجة زائدة، بدرجة ذات أهمية طبْعًا، إذ يصبح الحبيب الملَكيّ الرائع هو الإله في حوار حبٍّ مع حبيبته، أمةِ بني إسرائيل. ومع ذلك، لم يكن لدلالة النص الشبقية أن تَغِيب عن أحد[1]. وعندئذ، أُدْرِج المؤلَّف ضمن الكتب الدينية، ربما لأنه كان يملأ

(1) انظر: جرشون د. كوهان، «نشيد الأناشيد والذهنية الدينية اليهودية» (محاضرة):
in *Les Nouveaux Cahiers*, 1974, no 35, p. 56-66 ; conférence à The Samuel Triedland Lecture, 1966 ,« Le Cantique des Cantiques et la mentalité religieuse juive » ,Gershon D. Cohen.

فراغًا في مجموع الوسائل التوراتية. فبينما كانت الشعوب المجاورة (الحِثّيّون Hittites وأيضا الساميّون) تمارس طقوسًا جنسية في الأَجَمة أو المعبد المقدسَيْن دون أن تتماهى من أجل ذلك مع عشاق آلهتها أبدًا، كان اليهود وحدهم لا يقومون بأي طقس جنسي. ولمّا كانت هذه الطقوس تمجيدًا أقصى لخصوبة الإلهة-الأم، فقد استُبْعِدَت حتمًا من ديانة الأب (على الإطلاق). أما النشيد الذي أدخل موضوع الحب الشهواني، فهو ليس مع ذلك تنازلًا لفائدة الخصوبة الأنثوية. وإن أقرّ بالرغبة ووصف في إسهاب وتعلُّقٍ باللذة تجلياتها الباهرة ومتاهاتها، فلكي يخضعها لسلطة العشيق الملَكية. أما شُولَمِّيث، فهي تتمنى بالفعل إدخال حبيبها «بيت أمي» (الفصل السابع،4؛ الفصل الثامن، 2)؛ وكانت تفضِّل لو كان بالأحرى أخًا، قريبًا، ومحبوبًا هكذا من دون أي حرج. ولكنه يهْرُب، متحديًا لا فقط المنزل الأمومي حيث تَثْوي سلطة الإلهة - الأم أو الزوجة، بل حتى الانصهار الجنسي ذاته: «في الليل على فراشي، / طلبتُ مَن تحبه نفسي/ طلبتُه فما وجدتُه !» (الفصل الثالث، استعيد في الفصل الخامس، 6). أليس هذا التحدي وهذا التوتر بالذات هما اللذين يبرزان، بالصوت والحركة والشعر، قوةً تمتلكها الرغبة ويحس بها لا محالةَ كلُّ قارئ، قديمًا كان أو حديثًا، وهي تعمل كمحرِّك قوي طوال مغامرات الشعب المختار، الجنسية والعائلية؟ وعلى اعتبار المكوِّن الشبقي المُنْبثّ في كامل النص التوراتي، كما بالنسبة إلى الحضور المطلق لإلهه الصارم والمحب على حد السواء، فإن نشيد الأناشيد ليس عنصرًا غريبًا عن الكتاب المقدس: إنه لا يفعل سوى أنه يضع النقاط على الحروف. فالرغبة والإله كانا دائمًا هنالك، ويتعلق الأمر الآن بتأملهما كما هما معًا في طيّات التجربة النفسية الفردية. إن لفظ الحب يكرّس اجتماعهما: حب شهواني ومؤجل؛ جسد وسلطة، عشق ومثل أعلى.

علاقة مشروعة بين الزوجين

أن يتعلق الأمر بحبٍّ زوجيّ هو بلا شك أمر أساسي لكي تتمكن التأثيرات المحتملة الناجمة عن الذهنيات الدينية أو الجنسية لدى الشعوب المجاورة من الاندماج في جسم الكتابة التوراتية. ولا شك في أن جرشون د. كوهان Gershon D. Cohen له الحق في التأكيد على ذلك[1]: الحب لدى الزوجين المؤيَّدين من قِبَل القانون إنما هو دعامة المجتمع اليهودي؛ وتوصيف العاشقيْن في صورة علاقة بين زوجين وفيين،

(1) المرجع السابق نفسه.

تُبْقِي عليها غيرةُ الزوج ولكنها تضمن أمن المرأة، هذا التوصيف هو سمة من سمات العادات الشعبية تعطي مشروعية للحب وتضفي عليه بذلك فقط طابع القداسة. «يا أختي العروس»، يبدو أن هذا يشير إلى عذرية الحبيبة بدل علاقة حرْفية بزنا المحارم، وسنلاحظ أيضًا بالنسبة إلى هذه العُذْريّة أنه لم يتم البناء في أي لحظة. زوجيّ، حصريّ، شهوانيّ، غيور، أجل إن الحب في النشيد هو كل هذا في ذات الوقت، مضافًا إلى ذلك ما يستعصي على التسمية من الانصهار الجسدي. لنلاحظْ أن هذه الخاصيات تميزه تمامًا وبنفس القدر عن الحب الأفلاطوني الذي لا يملك منه لا السيكودراما (أو التمثيل النفسي) ولا التجريد الفكري، وتميزه أيضًا عن الاندفاع المؤثر والحماسي في الحب الماجن الخاص بالطقوس الوثنية التي لايشاطرها (الحبُّ) وهْمَ الامتلاء. وهكذا، يكون الحب في النشيد على نفس المسافة من الاثنين، محدَّدا بالقانون وقائمًا بالقدر نفسه على مسافة، على هروب، وحتى على مُحَال؛ وبذلك يفتح صفحة جديدة تمامًا في تجربة الذاتية الغربية. أما جاذبيته الملغزة وسحره الغنائي (الوجداني)، فيرجعان بقدر كبير، من غير شك، إلى الانبهار الذي تحتوي عليه خاصيته النفسية الاجتماعية، بأنه إضفاء للمشروعية على المُحَال، بأنه مُحَال أُقيمَ كقانون في الحب. ولا بد من البحث في سوسيولوجيا الشعب اليهودي وتاريخه عن أسباب مثل هذه التجربة للحياة الزوجية- إلا إذا سلّمنا أيضًا وبالعكس بأن الشرط المسبق المتمثل في الألوهية الأبوية، الواحدة، المتشددة والمُحِبّة، هو الذي شكّل في النهاية تلك التجربة الزوجية. إن كلمة قانونٍ مرسوم في الرغبة وحيدةٌ من نوعها، فهي التي تَتَأمّل على نحو رائع، فيما بعد التأثيرات الأجنبية، في هذا النشيد عن حب مجدِّد. فليس الحب التوراتي بحثًا فلسفيًا ولا حماسًا صوفيًا، إنه يتغنى في الواقع ولذلك السبب ذاته بتحوُّل الدين (الذي هو في النهاية احتفال بسر التناسل، وسر كل من اللذة والحياة والموت) إلى الجماليات والأخلاق.

وهكذا، بعد أن رأينا أي نوع من الحب يستحضره النشيد، وبأي صيغة بلاغية عامة، ندرك على وجه أفضل معنى إدراجه في الكتاب المقدس Bible. فلا شعب آخر، حتى إن كان مسخرًا لطقوس مقدسة مُعَدّة للمجون، تصوَّر علاقته بالرب على غرار علاقة العشيقة بالزوج. فالحب في النشيد يبدو مرتسمًا في ذات الوقت ضمن إطاري الزوجية وتحقُّقٍ آت على الدوام (يدعمه إجمالًا قولٌ من قبيل: «ليس هذا أبدًا هو المنشود»، قولٌ أنثوي جدًا، إنساني جدًا، هستيري جدًا)، إن لم يكن مُحَالًا (إقرارًا بفساد الحب، بما هو تفويت في الآخَر حَالَما يُلامَس يُفتقد كما على حافة هَلَسٍ ذُهَانِيّ hallucination psychotique). وهكذا، نحن أمام توليف جدلي حقيقي لتجربة الحب، مع ما لها من

طابع مربِك، مؤثِّر، حماسيّ أو اكتئابيّ على نحو شامل من جهة، ومن طابع يهودي بالخصوص من جهة أخرى، يشرِّع، ويوحِّد، ويحتوي الشهوانية الحارقة تجاه الواحدعلى الإطلاق l'Un على اعتبارها عنصرًا من كلٍّ. فالواحد مسموع أوّلًا: يمكن ملاحظة تشديد النص على الأُذْن- «صوتُ حبيبي، هو ذا آت.../ هو ذا واقف وراء حائطنا...» (الفصل الثاني،8، 9[1])- قبل أن يكون الحبيب مرئيا بالذات. ولكن الأوحد على الإطلاق l'Unique متخيَّل، مرئي، مشموم، أيضًا وبقدر واسع جدًا، كما تشهد على ذلك كل التوصيفات المرئية واللمسية والشمية للخصال الجسمية لدى العُشّاق، خلافا لمُسَلَّمة عدم قابلية الإله للتمثل. الإله يُرى ويُسْمَع من قِبَل مختارِين، محبِّين، وبالأحرى من قِبَل مُحِبّات، ولكن دون انصهار أبدًا، ودون أن يتوفر أبدًا على نحو نهائي لتجسُّدٍ يتحقق مرة واحدة.

إذن هذا النشيد نصٌّ في مفترق الطرق، سنجد فيه على حد السواء خاصيات الذهنية الدينية اليهودية، والتأثيرات الجمالية الوثنية، كما سنجد فيه العلامات المبشِّرة بدين متجسِّد. لذا نفهم تردُّد الأحبار الأرتودكسيين القدامى في تزكيته (أي النشيد). ولكننا لا نملك إلا أن ننوه بإعجاب بهؤلاء الرجال إذ تجاوزوا أحكامهم المسبقة كما نتصورها، فاستقبلوه في الكتاب المقدس، محققين بذلك إحدى تلك التوليفات الاستثنائية في العالم القديم، والتي لا تزال تبهرنا. وعلى كل حال، فقد أرجأت هذه التوليفة بلا شك الانقسامَ الممكن لفرع جديد من التوحيد بما هو دين الحب، كما ستقوم به المسيحية فيما بعد.

ذلك أنه بفضل المحتوى الجنسي المباشر للنشيد، مضافة إليه التأويلات الأُمْثُولِيّة allégoriques التي قام بها الأحبار واضعين تلك الدلالة الشبقية في حساب الإله، يكون الكتاب المقدس بعيدًا عن أن يُنْكِر على الإله اليهودي كل طابع جنسي بشري. ولكن بإبْقَاء الحب تحت سيادة الزوج، وحمايته من الفيض الصوفي من خلال إرساء الهروب صُلْبَ طموح الحب، فإن النشيد يعطي اليهودية طابعًا وحيدًا، وهو أنها أكثر التجريدات شَبَقِيّة وأكثر الشهوانيات مثالية.

لقد تبيّن أن التفسير الأُمْثُولِيّ للنشيد لا وجود له قبل هدم المعبد الثاني[2]. ولكن ألا يدلِّل كوْنُ الكتاب أُدْرِج في مكتبةِ طائفةِ البحر الميت،على أنه دُرِس دينيا قبل ذلك؟

---

(1) في الإحالة الأصلية، الآية 4. لذا وجب التصويب (م. م).

(2) انظر: أ. أ أورباك، **تعليقات حول نشيد الأناشيد والمجادلات اليهودية المسيحية، باللغة العبرية.**
E.-E. Urbach, Rabbinic Exegesis and Origenes", *Commentaries on the Song of Songs and Jewish-christian Polemics, en hébru*, Tabriz, XXX, 1980-1981, p. 148 sq.

وبوسعنا أن نرى في حركة ربّي [أي سيد او معلِّم بالعبرية] أكيبا Rabbi Akiba وكل من ساندوا قبول النشيد le Cantique على اعتباره نصًا مقدسًا، لا رقابةً على قيمته الشبقية المتسمة بالحب وبالطابع الغنائي (الوجداني)، بل العكسَ بالتأكيد، وذلك شريطة أن نقرأه قراءة أُمْثُولِيّة. إن الإقرار بتلك التبعات ضروري للتفسير الرمزي الذي يوحي بها كي نضفي عليها طابعًا روحانيًا. وبناء عليه، ألا يكون التفسير الرمزي مجرد اعتراف باللاتناهي البلاغي- بالتكاثر المجازي- في أسس خطاب الحب؟

زوجة تتكلم

وأخيرًا، النشيد هو تجاوز دقيق للنسق الشبقي والغُلُوّ الفلسفي في المكاشفة philosophisme initiatique عند اليونان أوفي بلاد الرافديْن، وذلك بإثبات المرأة: الزوجة المحِبة. فهي، أي الزوجة، تأخذ الكلمة لأول مرة في العالم أمام مَلِكها، الزوج أو الإله، لتعلن خضوعها- ليكنْ ذلك، ولكن باعتبارها مُحِبة محبوبة. هي التي تتكلم وتتساوى، في حبها الشرعي، المسمَّى، غيرِ الآثم، مع سيادة الآخَر. شُولَمِّيث المحبة هي المرأة الأولى السيدة أمام حبيبها. فاليهودية، وهي تمجيد للحب بين الزوجين، تثبت ذاتها على هذا النحو باعتبارها تحريرًا أول للنساء، بما هنّ ذواتٌ محِبّة ناطقة (متكلمة). من ذلك أن شُولَمِّيث، بلُغتها الغنائية، الراقصة والمسرحية، وبمغامرتها المُزاوِجة بين الخضوع للشرعية وعنف العشق، إنما هي نموذج الفرد الحديث. ومن غير أن تكون مِلكة، فهي ذاتُ سلطةٍ بحبها وبالخطاب الذي يجعله يُوجَد. ومن غير تأثير ولا مأساة، هي بسيطةٌ سهلة الفهم، قوية، منقسمة، سريعة، مستقيمة، متألمة، آملة؛ هذه الزوجة- المرأة- إنما هي الفرد العادي الأول الذي يصبح جراء حبه هو الذات الأولى بالمعنى الحديث للكلمة. إنها منقسمة،مريضة، ومع ذلك ذات سلطة. «أنا سوداء وجميلة يا بنات أورْشَليم، كخيام قيدارَ Cédar، كشُقَق سُليمانَ (...)/ أدْخَلَني إلى بيت الخمر،/ وعَلَمُه فوقي مَحَبّة/ أَسْنِدوني بأقراص الزبيب،/ أنْعِشوني بالتفاح،/ فإني مريضة حبًا،/ شِماله تحت رأسي/ ويمينه تعانقني...» (الفصل الأول، 5، والفصل الثاني، 4[1])

ثم إن شعبا برُمَّته رأى نفسه على غرار شُولَمِّيث، مختارةِ الرب. وهذا الأوج في الشعورالديني هو أيضًا انتقال مباشر إلى حرية منتظمة بعشق شبقي وابتكارٍ بلاغي غير مسبوق.

---

(1) تصويب: في الإصحاح الثاني من نشيد الأناشيد، الآيات المذكورة هي 4، 5، 6 (ملاحظة المترجم).

III

نرسيس: الجنون الجديد

... جنون غريب ... *novitasque furoris*

أوفيد، **التحولات**: Ovide, *Les métamorphoses*, III, 350

لم تظهر حكاية نرسيس في الأدب إلا في بداية التاريخ المسيحي. ونحن نَدِين بالصياغة الأولى الكاملة لأوفيد (المولود سنة 43 ق. م.، والمتوفى عام 16 بعد الميلاد)، إذ يدرجها في الفصل الثالث من **تحولاته** التي بدأها في العام الثاني بعد الميلاد وأكملها سنة 8، عشية نفيه إلى الضفة الموحشة للبحر الأسود. وقد تناول أيضًا كانُون Canon وفِيلُوسْترات Philostrate وبُوزَنِيَاس Pausanias على طريقتهم التاريخَ المأساوي لهذا الشاب العاشق لصورته، دون أن تسمح الشهادات المتأخرة بإعادة تكوين شكل الأسطورة الأصلي[1]. لنقتصرْ إذن على أوفيد.

لنذكِّرْ بمخطط الأسطورة- ولد نرسيس بتاسبياس Thespies، في بيوسيا Béotie، من نهر كفيسوس Céphise (وسنجد فيما بعد المياه المالكة لصورته) والحورية ليْرِيُوباي Leiriopé (*leirion* نبات الأَيْرِس أو السوسن، ألا يتحول في مجريات الأسطورة إلى تلك الزهرة الأخرى في المناطق الرطبة، وهي النرجس الجنائزي narcisse

(1) انظر: لويز فينج، **موضوع نرسيس في الأدب الأوربي الغربي إلى أوائل القرن التاسع عشر**، وكذلك بيار هادو، «أسطورة نرسيس وتأويلها من قِبَل أفلوطين»: Cf. Louise Vinge, *The Narcissus theme in western european literature up to early* 19 *th century*, Gleerups, 1967, in ,« Le mythe de Narcisse et son interprétation par Plotin » ,ainsi que Pierre Hadot . NR*Psy.*, no 13, 1976, p.81-108 ,« Narcisses »

هذا ويرجع مصدر التفكير التالي ومساره إلى هذا العمل الأخير.

funéraire؟)، هو فتى ذو جمال باهر ومتكبِّر على حد السواء، ينفر من الشبان والفتيات بنفس القدر، فالتقى بما يُنْبِئ عن نصفه الثاني في الانعكاس المائي، وذلك في شخص الحورية إيكُو Echo. إيكو تعشقه ولكنها منبوذة، وهي التي لا تستطيع إلا ترديد كلمات الآخرين (هكذا أراد جِينُون Junon عقابًا لها على حمايتها المفْرطة لحب الزنا من قِبَل أبيها زُحَل)، فقدتْ في النهاية جسمها: «كلُّ جوهر جسمها ذاتُه تَبدَّد في الهواء»، عظامها تحجَّرتْ، صوتها وحده ظل سليمًا. انتهى عشاق نرسيس الذين خابت آمالهم بمطالبة «إلهة رامْنُونْت Rhamnonte»، وتُدْعَى نيمسيس Némésis، بأن يحِب إذن كذلك بدوره وأن لا يستطيع كذلك امتلاك موضوع حبه. وتحقق العقاب عندما مال على عين ماء ليرتوي أثناء الصيد، فتَملَّك الطفلَ عطشٌ آخر: «بينما يشرب إذ انبهر بصورة جماله الذي شاهده، فوقع في حبِّ انعكاسٍ بلا صلابة، فحَسِب جسمًا ما لا يعدو أن يكون ظلا».

نحن هنا أمام ما ينبغي تسميته بالتأكيد دُوَارَ حبٍّ لا موضوع له سوى سراب. يُعْجَب أوفيد Ovide، وهو منبهرمذعور، من مظهر مضاعف للخداع، لن ينفك يغذّي مع ذلك حياة الغرب النفسية والفكرية طوال قرون: من جهةٍ حماسٌ أمام لاموضوعٍ non-objet، وهو مجرد نِتاج خطأ وقع فيه البصر؛ ومن جهة أخرى، قوةُ الصورة: «إن موضوع حبك لا وجود له ! (*Qod petits est nusquam*) (...) هذا الظل الذي تراه إنما هو انعكاس صورتك (*Ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est*)». هو لا شيء بذاته. إنه لم يظهر إلا معك، ولا يَثْبُت إلا معك، ويتبدّد بذهابك، إن أقدمتَ على الذهاب (*Nil habet ista sui': tecum venitque maneique. | Tecum discedet, si tu discedere possis*).

ثم نحن أمام مشهد شبقي بين نرسيس ونظيره، مكوَّن برُمَّته من عناق مستحيل، وقبلات فاشلة، ولمسات مخدوعة. إن الفم، مع العين، هو العضو الرئيسي لطموح الحب، مثل البَشَرة التي أحبطتْها «هذه الطبقة الرقيقة من الماء (...) التي تمنع توحُّدنا». تأتي أخيرًا لحظة الفهم. فيشعر نرسيس، من كثرة الإحباط، بأنه فعلا في عالم من «العلامات»: «بعلامة [إشارة]من الرأس، تجيبين أنت أيضًا على علاماتي؛ وترسلين إليَّ كلمات لا تصل إلى أذنيّ، بقدر ما أشعر بذلك من خلال حركة فمك الرائع» (*nutu quoque sigaremittis | Et, quantum motu formosi suscitor oris, | Verba refers aures non pervenientia nos tras*). فيؤدي به هذا المجهود من أجل الكشف إلى المعرفة، إلى معرفة الذات: «لستِ سوى أنا بعيني، لقد فهمتُ ذلك؛ ولم أعد أنخدع بصورتي الخاصة (*Iste egos sum ! sensi ; nec me mea faillit imago*)».

نحن الآن في أوْج المأساة: «ما العمل؟ (...) ما أرغب فيه أحْمله في ذاتي، عَوَزِي أتى من ثرائي. آه ! لو كنت أستطيع الانفصال عن جسدي! (*Quid faciam ? Quod cupio, mecum est;inopem me copia fecit | O utinam a nostro secedere corpore possem!*)».

وتبلغ المأساة درجة أعلى في اللحظة التي تُرْبِك فيها دموعُه عينَ الماء، فيدرك أن تلك الصورة الحبيبة ليست صورته فحسب، بل يمكن، علاوة على ذلك، أن تختفي: وكأنه تصوَّر أنه في عدم القدرة على اللمس، يستطيع مع ذلك أن يكتفي بالتأمل وحده («ليُسْمَحْ لي بأن أشبع منه عينيّ»)، ولكن التأمل نفسه أصبح من الآن ضربًا من المستحيل. «يتملكه اليأس، فيضرب صدره العاري بكفي يديه وقد أصبحتا من رخام». وهكذا يموت نرسيس على حافة صورته، ويضيف أوفيد Ovide: «حتى في مقامه الجهنمي، ما زال يتأمل ذاته في مياه ستيكس Styx». وبينما تُعِدّ النائحات المَحْرَقة وإيكُو Echo تردِّد نحيبهن، وقع التفطن إلى أن «جسمه قد اختفى (*Nusquam corpus erat*)». وفي بعث غريب إلى الحياة، حلّت محله زهرة النرجس.fleur de Narcisse

لقد أمكن التأكيد على الدلالة السقيمة، المخدِّرة، الجوْفية، لهذه الحكاية، كما لزهرة النرجس التي تحمل اسمها. ثم إن الخَدَر الرطْب والجوفيّ للفضاء النرجسي يربط الخرافة بالانتشاء النباتي لدى ديونيزوس، كما يشهد على ذلك أيضًا موضوعُ الرؤية (يموت نرسيس بعد أن رأى نفسه، ويموت بنتيوس Penthée [ملك طِيبة اليونانية] لأنه رأى أسرار ديونيزوس)، وبأكثر صراحة أيضًا جنيالوجيا الشخصية، التي أدمجها أوفيد في الدورة الديونوزية (وسيتذكر [الرسام] بُوسّان Poussin ذلك في لوحة **مَوْلِد باخوس** *Naissance de Bachus* التي تزاوج بين الأسطورتين وبين البطلين).

ولكن ربما يكون من الأهم اليوم أن نحدد طرافة الشخصية النرجسية وما تتوفر عليه من مكانة فريدة تماما، من جهة في تاريخ الذاتية الغربية، ومن جهة أخرى باعتبار سَقَمِها، في فحص الأعراض الخطيرة التي تصيب هذه الذاتية.

أفلوطين أو نظرية الانعكاس والظل: باطنية

إن الانعكاس الذي هام به نرسيس والذي أوصله إلى الموت سيصبح العرْض الأساسي لفكر انفصل عن الفلسفة القديمة لتغذية النظر الفكري انتهاء إلى دراسة سِيَر آباء الكنيسة وأعمالهم في القرون الأولى من التاريخ المسيحي. فالمدوَّنة التأويلية

herméneutique، وكذلك الغنوصِيُّون يعتبرون أن العالم الحسي نتاج خطيئة نرجسية على نحو ما، بمعنى أن الإنسان النموذج archétype يَهِيم بانعكاسه الخاص، وهو لا يعدو مع ذلك أن يكون نوعًا من السقوط [1] وعلى العكس عند أفلوطين (205- 270 ميلاديًا)، فالانعكاس الأصلي المبدع للكُوسْمُوس هو سيرورة ضرورية؛ وانعكاس هذا الانعكاس في الجواهر القابلة للفساد يبعدنا وحده عن المَثَل الأعلى ويجعله بالتالي محل شجْب.

تستحق هذه الحركة الأفلوطينية المضاعفة أن نتوقف عندها.

من جهة، كما هو الشأن بالنسبة إلى تصورات نشأة الكون cosmogonies في عصره، العالم المحسوس عند أفلوطين هو نتاج انعكاس في المرآة: وكأن الانعكاس الضارّ الذي نصفه اليوم بالـ«نرجسي» على سبيل الاستهجان هو، من ناحية منطقية، وعلى نحو عادي جدًا، الصانع لا محالةَ للعالم. وإجمالًا، تُحْدث النفس انعكاسًا عند الالتقاء بمادة جامدة على نحوِ ما ينعكس جسم في سطح لامع[2].

ومن جهة أخرى، وعلى الرغم من ذلك، يكُون من قبيل الخطأ الفادح أن نعتبر واقعا صلبًا ما لا يعدو أن يكون انعكاسًا، كما يفعل نرسيس. إذن ها هي النرجسية مُدَانة، ولكن هذه الإدانة لا تتعلق بأصل سيرورة الانعكاسات: ذلك أن الخطأ حسب قراءتنا لأفلوطين يبدأ فقط لحظةَ إضفاء الفرد وجودًا واقعيًا على هذه الصور، بدل الانكباب على حميميته الخاصة.

«ليذهبْ إذن من يستطيع ذلك ويتّبعه (أي الجمال الداخلي في المعابد) حتى داخلَ

---

(1) ورد في: هـ.- ش.بُوآش، **الأفلاطونية المحدثة**, H.- Ch. Puech, in *Le Néoplatonisme*, C.N.R.S., 1971, p. 99.

(2) «كل ما نعتقد أننا نراه فيها (أي المادة) يتلاعب بنا وما هو إلا شبح، تمامًا كما في مرآة حيث يبدو الشيء في غير المكان الذي يتموقع فيه. فالمرآة مليئة في الظاهر بأشياء، إنها لا تحتوي شيئًا وتبدو مالكة للكل». وعندئذ يستعيد أفلوطين فكرة من [محاورة] **تيماوس** *Timée*: «ما يدخل في المادة ويخرج منها هو صور وأشباح من الموجودات» (**التاسوعات**: *Ennéades*, III, 6, 7-25, Ed. Belles Lettres, trad. Emile Bréhier). وأيضًا: «عجبًا! إن لم توجد المادة، هل صحيح أنه لن يبقى أي شيء؟- لا شيء يبقى أكثر من أن الانعكاس لا يوجد بلا مرآة أو سطح مماثل: إذا كانت طبيعة شيء أنه يُوجَد في شيء آخر، فإنه لم يعُد يَحْدُث حين لا يوجد هذاالآخر بَعْدُ. وتلك هي طبيعة الصورة: أنها تكون في شيء آخر» (**التاسوعات**: *Ennéades*, III, 6, 14, 1-5). هذا وليس لحركة الانعكاس هذه، من جهة أخرى، أي شيء يدعو إلى الاحتقار: «الانحناء هو إضاءة المنطقة السفلى، وليس خطيئة أكثر مما لو يحمل المرء ظلا» (المصدر نفسه: *Ibid.*, I, 1,12, 24).

حميميته؛ ليتركْ جانبًا رؤية العينين ولا يلتفت نحو بريق الأجسام التي كان مُعْجَبًا بها من قبل، لأنه إن رأينا أشكال الجمال الجسمية، ينبغي أن لا نجري نحوها، بل لا بد أن نَعْلم أنها صور، رسوم traces وظلال؛ ويجب الهروب نحو ذلك الجمال الذي هي صور منه. إن أسرعْنا إليها للإمساك بها وكأنها واقعية، يكُون مَثَلنا مَثَل الإنسان الذي أراد الإمساك بصورته الجميلة المحمولة على المياه (كما تَعْنِيه، فيما أعتقد، إحدى الخرافات)، فارتمى في أعماق التيار، فاختفى. وكذلك الشأن بالنسبة إلى من يتعلق بجمال الأجسام فلا يبرحه؛ نفسه دون جسمه هي التي ستنغمس في تلك الأعماق المظلمة والمشؤومة على الذكاء. وسيعيش فيها مع ظلاله، أعمى مقيمًا في الجحيم (هاديس Hadès)[1]».

إن التلميح هنا إلى نرسيس يقْبله عامةً كل الشُّرّاح. أما استحضار الخطأ النرجسي، فيعطي التفكير الأفلوطيني دلالة تتجاوز تفكيرَ أفلاطونيةٍ أرتودكسيةٍ (**المأدبة** محل تعليق ضمن بحث أفلوطين **في الجمال**) للقيام بعرض نفساني أكثر، لأنه أكثر تنظيرًا، حول حركات النفس. وتبدو إحالةٌ أسطوريةٌ أخرى إلى المرآة، عند أفلوطين، ذاهبة في نفس الاتجاه، وهو إدانة التشتت ما بين الصور، بينما يُوصَى بإعادة توحيد النفس في وحدة العقل الحاضرة على الدوام: «وما شأن النفوس الإنسانية؟ إنها ترى صورها كما في مرآة ديونيزوس، ومن عَلِ تنطلق نحوها. إلا أنها لا تقطع علاقاتها بمبادئها التي هي معقولات intelligibles[2]». لنذكِّرْ بأنه حسب رواية للأسطورة، استسلم ديونيزوس الطفل إلى إغراء هيرا Héra بواسطة مرآة، قبل أن يتحمل امتحان التِّيتَان أو الجبابرة الذين قطّعوه إلى أجزاء لكي يعاد توحيده فيما بعد من قِبَل أثينا Athéna وزيوس Zeus أو ديميتر Déméter أو أبولو Apollon[3]... إن التفاصيل الشيقة لهذه الأسطورة، وقد استعيدت في التفكير الأفلوطيني، تلتقي إذن بالتأكيد، فيما يبدو لنا، في اتجاه موضوع التوحيد unification عبْر تعدُّد الانعكاسات غير الأساسية، وهو موضوع نجده من جديد بأكثر مباشرة في المعالجة الأفلوطينية لأسطورة نرسيس.

يتمثل الخطأ erreur إذن في الجهل بأن الانعكاس لا يحيل إلا إلى الذات: معنى

---

(1) **التاسوعات**: *Ennéades*, I, 6, 8, 8.

(2) المصدر نفسه: *Ibid*, IV, 3, 12, 1-4

(3) انظر: ج. بابن، «أفلوطين ومرآة ديونيزوس»، ورد في المجلة العالمية للفلسفة: J. Pépin, « Plotin et le miroir de Dionysos », *Revue internationale de philosophie*, 1970, no 92, p. 304-320.

ذلك أن نرسيس مذنب إجمالا في جهله بأنه مصدر الانعكاس[1]. لنحتفظ بهذه التهمة التي تؤاخِذ نرسيس على عدم معرفته بذاته: فمن يحب انعكاسًا دون معرفة بأنه يخصه يجهل في الحقيقة من هو. ومع ذلك، لنلاحظْ أنه ما بعد هذه الخطيئة faute، يسمح الانعكاس - الخاص بنرسيس - لأفلوطين بتحويل حركة الانعكاس إلى جوهر متميز أو أُقْنُوم إلى أن يتكون تمامًا وعيٌ بالذات، يكُون أمامه الظل (النرجسي، الظل الذي يجهل أن مصدره هو الأنا ذاته) عيبًا فادحًا. إن الانعكاس عند أفلوطين، وقد حيَّره انعكاس نرسيس، ليس له إذن من النرجسية شيء؛ فهو يحيل إلى نرسيس narcissien إن أردنا القول، ولكنه مناهض للنرجسية antinarcissique بشدة؛ إنه يُدين عبادة الصور، بدءًا بصورته الخاصة: «ألا يكفي أن نحْمل الانعكاس الذي كستْنا به الطبيعة؟- هكذا يعترض على أحد أتباعه أمليوس Amélius الذي يطلب منه أن يقبل برسم صورة شخصية له- هل ينبغي أيضًا أن نترك انعكاسًا لذلك الانعكاس، يدوم أكثر منه، وكأن الأمر يتعلق بشيء يستحق أن يُنْظَر إليه[2]». ومع ذلك، إذا كان الظل والصور- التمائم images-fétiches محل إدانة، فالنظر والانعكاس أداتان أفلوطينيَّتان بلا شك، ولكن كم هما مشبَعان إنسانيةً وشبقيةً من قِبَل نرسيس- فيصبحان عند أفلوطين عناصر منطقية تدخل، فيما بعد الجنون النرجسي، في ذلك الوعي الغربي بالذات، الذي ربما لا شيء يصله بأنا محُبٍّ لنفسه، ولكن متعته الشبقية الذاتية ليست بذلك أقل إشراقا. لننصتْ إلى أفلوطين:

إن العين إذ تصبح باطنية من الآن، لا ترى «الأشياء اللامعة» بعدُ، بل ترى «جمال النفس الطيبة»، شريطة اتباع القاعدة التالية: «عُدْ إلى داخل نفسك وانظرْ: إن لم تر بعدُ الجمالَ في ذاتك، فافعلْ مثل ناحتِ تمثالٍ لا بد أن يكون جميلًا: فهو يزيل جزءًا، يقشّر، يصقل... أَزِل الزائدَ مثله، قوِّمْ ما هو معْوج، نظِّفْ ما هو قاتم لتجعله لامعًا، ولا تنفك عن نحت تمثالك الخاص إلى أن يظهر بريق الفضيلة الربّاني... هل أصبحتَ ذلك؟ هل ترى ذلك؟ هل لك مع ذاتك علاقة خالصة، من دون أي عائق لتوحيدك، دون أن يمتزج أي شيء آخر داخليًا بذاتك؟... لقد أصبحتَ عندئذ رؤية... أَمْعِنِ النظر ورَ، إذ العين وحدها ترى الجمال الرائع.... لأنه لا بد للعين أن تجعل نفسها مثيلة، شبيهة

(1) انظر: ب. هادو، المرجع نفسه.

(2) فَرْفُوريُوس، **حياة أفلوطين**، في **التاسوعات**: Porphyre, *Vie de Plotin*, in *Ennéades*, *op. cit.*, t. I, p. 1.

بالشيء المرئي حتى تنكب على تأمُّله. فلا عيْنَ أبدًا ترى الشمس إن لم تصبح شبيهة بالشمس...[1]».

نشهد هنا توليفًا رائعًا بين البحث الأفلوطيني عن الجمال المثالي وبين الشبقية الذاتية للصورة الخاصة التي تذكِّر لا محالة بنرسيس. وكأنه داخل المشروع الأفلوطيني، تسمح الشبقية الذاتية النرجسية في البدء بإعادة الاعتبار لـحركة العملية النرجسية- حركةٍ لا بد من تمييزها عن دعامة تلك العملية، وهي الصورة-الظل المتَّخَذة كحقيقة جوهرية. وبهذه الحركة، تتحول الحِوَارِيّةdialogisme الأفلاطونية عند أفلوطين إلى حديث منفرد لا بد بالتأكيد من وصفه بالنظري spéculatif[أو التأملي]: إنه يقود المثل الأعلى داخل ذات تتكوَّن كـباطنية *intériorité*، على هذا النحو فحسب، وفي تسلسل الانعكاسات reflets. فيُستبدَل الظل النرجسي، وهو خداع وسقوط، بتفكير réflexion شبقي ذاتي يقود الوَحدة المثالية داخل ذات ينيرها. وهكذا يُتجاوَز نرسيس، ويتجسد الجمال في الفضاء الباطني. فهل يكُون إذن نرسيس ذلك الجسد المتوجع، المثيل بجسد معاصره المشهور، المسيح، إذ يقود الفكرة- ولكن فيما بعد ولدى آخرين- إلى التجسُّد في وعي بالذات، إلى التذيُّت؟ غير أن ألَم نرسيس يترك أثره في تألق ذلك الكل الشعري وقد أصبح باطنية الوعي: وكأن الذات الأفلوطينية تستعيد قلق هذا الشاب أمام انعكاسه بعيدِ المنال، فهي فرادةٌ وكلٌّ في اتحاد وتنافر، تدرك نفسها وقد ساء حالها. «لقد أصبح آخَرَ، لم يعُد هو ذاته[2]».

أوليسيس يتجه نحو الأب (على الإطلاق)

لن يعجب المرء من ملاحظة أن نقيض الأطروحة، أو بالأحرى البديل عن نرسيس في مسار تحوُّله إلى باطنية نظرية [أو تأملية]، يتحقق بواسطة شخصية أسطورية أخرى، أوليسيس Ulysse، الباحثِ هو نفسه ولكن ليس عن صورة خاصة ولا عن جسم أدنى. إنه إذ يتهرب بجرأة أو حيلة من العنصر المائي ومن عرائس البحر، لا يستسلم أيضًا لجسده وهو يعرف عنه أنه ليس سوى انعكاس لروحه. فالنفس الأوليسية ulyssienne، وهي ذلك النقيض لنرسيس، تذهب بحثًا عن «الوطن»، «نحو الأب (على الإطلاق)»[3]

---

(1) **التاسوعات**: *Ennéades*, I, 6, 9, 7 sq.

(2) م. ن.: *Ibid*, VI, 9, 10, 15

(3) م. ن.: *Ibid*., I, 6, 8, 21.

لتكتشف فيما بعد الجسدِ ذلك النورَ الذي ليس هذا الأخير سوى انعكاسه، ولترتقي إلى العقل الذي يعكس النور الأساسي. والقديس بول، Saint Paul (رسالة بولس إلى العبرانيين، Hébr., 11, 13)، كما لاحظنا، لا يقول غير هذا. وهكذا، يتحقق عند أفلوطين منتزه ألعاب لُونا بارْك Luna Park فعليٌّ للمرايا التي تعكس الوَحدة المضيئة على الإطلاق حيث يمتد تكاثر الانعكاسات الذاهبة من الفكرة إلى الجسم والعكس بالعكس. وهذا اللَّمَعان يُحْدِث في الواقع الحلول الكامل للنظرة regard في الصورة forme، ولنرسيس في النظر المجرد (أو التأمل) spéculation، وللشبقية الذاتية في النفس الجميلة: «استبدال كيفيةِ رؤيةٍ بأخرى... من سيرى إذن تلك القدرة [أو القوة] faculté التي تَرى في الداخل[1]؟»؛ أو أيضا: «لا يؤثر فينا الجمال إلا حين يصبح في داخلنا، مارًّا بأعيننا؛ ولكن عبْر الأعين، لا تمرّ سوى الصورة forme[2]».

الحب: رؤية اللامرئي

إن هذه الوَحدة الداخلية المتكونة من الرؤية الداخلية والتي شهدنا منذ نشوئها الأسطوري من نرسيس إلى أوليسيس، تعمل بـحبٍّ وبـإقصاء المدنَّس. فالحب إجمالًا هو نظر *regard* النفس إلى الأشياء اللامرئية[3]: التأمل يُحْدِث الانفعال émotion، و«لكن بإمكان المرء أن يحس بعض الانفعالات (والنفس تحسها بالفعل) حتى تجاه الأشياء اللامرئية؛ وكل نفس، على نحو ما، تحسها، ولكن بخاصةٍ النفسُ المحبّة لها[4]». وفي الأخير، الحب هو الذي يكوِّن الوَحدة الداخلية في النفس: كما في **المأدبة**، ولكن بصفة شبقية ذاتية صريحة، تتكون النفس مُحِبَّةً ذاتها في المثل الأعلى. «ما هي تلك النشوة، وذلك الانفعال، وتلك الرغبة في أن تكونوا مع أنفسكم بالتأمل في ذواتكم وخارج الجسد؟ هذا ما يشعر به المحبُّون بحق... تشعرون به في أنفسكم أو بأن تتأملوا عند الآخرين عظمة النفس، وطبعًا موسومًا بالعدل، وطهارة العادات، إلخ[5]». وبالتوازي، ليست النفس القبيحة على العكس نوعًا من الباطنية، ولا تمتلك فضاء خاصًا، ولم تعُدْ

---

(1) م. ن.: *Ibid*, I, 6, 8, 26.

(2) م. ن.: *Ibid*, V, 8, 2, 25–26. الصورة في مقابل المادة، أو الهَيُولى باعتبارها غير متشكلة (ملاحظة المترجم).

(3) م. ن.: *Ibid*, I, 6, 4, 5 sq.

(4) م. ن.: *Ibid*, I, 6, 4, 15 sq.

(5) م. ن.: *Ibid*, I, 6, 5, 5 sq.

ترى في تلك الدائرية التي توحِّد لأنها تَرْفَع نحو الجمال: «لم تعد ترى ما على نفسٍ أن تراه؛ ولا يُسْمَح لها بعدُ بأن تبقى في ذاتها لأنها منجذبة بلا انقطاع إلى الجهة الخارجية، الدُّنيا والمُظْلِمة... فالقبح قد حصل باجتماع عنصر خارجي...[1]». إن ما هو محدَّد على أنه حب هو الانتشار الوضّاء، هو الانعكاس اللامع للواحد على الإطلاق l'Un الذي تنظر إليه النفس وتحبه. ولكن الواحد لا يبذل أي جهد ليُحِب ويُحَب، هو في سكون دائم والمخلوقات وحدها تستطيع، بوجود جدير بالتقدير، أن ترتقي إليه وتلحق به. لا شيء إذن، في انعكاس الحب هذا لدى الواحد الأفلوطيني، يستطيع أن يجعلنا نفكر في سخاء الآجابى *Agapé*[2] المسيحية. غير أن الصيغة: «الإله محبَّة» موجودة بالتأكيد عند أفلوطين، بمعنى حبٍّ مُكْتَفٍ بذاته، يُشِعّ في ذاته ولذاته- وتلك استعادة موفَّقة ومبهِرة لنَرْسِيسِنا- الواحدُ هو في ذات الوقت «موضوعٌ محبوب، حبٌّ وحُبٌّ للذات، لأنه جميل، ولا يستمد جماله إلا من ذاته، ويتوفر عليه في ذاته[3]» (*kai erasmion kai eros o autos kai autou eros*). هذا الـ«أُوتُو إيرُوس» *auto eros*[حب الذات، باللسان اليوناني] الذي يبدو لنا أُقْنُومًا رائعًا للحب النرجسي، كان لا بد أن يشكِّل الخطوة الأولى نحو سُمُوّ assomption الفضاء الباطني، وهو الفضاء التأملي الذاتي للنفسية الغربية. إن الإله هو نرسيس، وإذا كان الوهم النرجسي خطيئة في نظري أنا، فلا يمنع ذلك من أن مَثَلي الأعلى يحيل إلى نرسيس *narcissien*.

العين - الصورة - المرأة

«تخيلوا العالم المحسوس، مع بقاء كل واحد من أجزائه كما هو دون أي خلط، ومع ذلك كلها معًا في وَحدة (...) مثل كرةٍ sphère شفافة نستطيع فعلًا أن نرى فيها كل شيء: ليكنْ في ذهنكم الصورة المضيئة لكرة، صورة تحتوي في داخلها كل شيء (...). لتحتفظوا جيدًا في أنفسكم بهذه الصورة وألغوا منها المادة (...)، ولكن ادْعُوا الإله الذي صنع الكرة التي تملكون صورتها وابتهلوا إليه ليأتي إلى حيث أنتم. ها هو ذا آت يحمل عالمه الخاص مع كل الآلهة التي هي في داخله؛ إنه وحيد، وهو الجميع؛

---

(1) م. ن.: *Ibid*, I, 6, 5, 35-50.

(2) «آجابى» هو اللفظ اليوناني الذي يطلق على الحب الإلهي واللامشروط. ويشبَّه غالبًا بالإحسان charité المسيحي (م. م.).

(3) م. ن.: *Ibid*, VI, 8, 15.

وكل واحد هو الجميع؛ والجميع في الواحد...[1]». هكذا تجد هذه الألوهية الواحدة على الإطلاق والموحِّدة تعبيرًا لها من خلال حركية النظرة regard التي تفوِّض نفسها، في الحقيقة، إلى النور ذاته. فلا عين، ولا صورة، ولا ذات ولا موضوع، ولا ذكاء ولا موضوع متفكَّر فيه، وإنما هناك ضياء يتأمل ذاته، ورؤية ذاتية للنور[2]. فالذكاء نفسه، ولكن أيضًا النفس التي تتكون من الاستنارة منه يتقاسمان الرقة المستديرة والهادئة لكُرَة تأملية: «إن قارناها بكرة حية ومتعددة الألوان، وإن تمثلناها كائنًا على مُحَيَّاه يتلألأ بريقُ الوجوه الحية بكليته، أوعلى أنها اتحاد كل النفوس الطاهرة وغير المَعِيبة التي على رأسها يَمْثُل الذكاء الكوني مضيئًا كل هذه الجهة، فنحن عندئذ نراها جيدًا، ولكن من الخارج، وكما يرى كائن ما كائنًا آخر. فلا بد المزيد؛ لا بد من أن يصبح المرء ذاته ذكاء ويتخذ نفسه موضوعا للتأمل[3]».

إن هذا التحوُّل المبطَّن للذكاء المدفوع بحب الخير يبدو بجلاء أكثر أنثوية، مقارنةً بالـ«إيرُوس بتارُوتُوس» Eros Pterotos [أي الإيروس المُجَنَّح] عند أفلاطون[4]. ألا يلتقي الأنثوي وما يحيل إلى نرسيس le narcissien عند أفلوطين ضمْن هذه الصورة من سيرته وهو طفل كما يستحضرها فَرْفُوريُوس، حيث يُرى الطفل في سن الثامنة بعدُ يواصل الرضاع من ثدي مرضعته[5]؟ إن الباطنية المستنيرة بخيرٍ واحد ناتج عن ذلك هي على كل حالٍ نَظَرٌ regard وعيْن، كما هو الخير ذاته، ملاذٌ مهدِّئ للثنائيات النرجسية، استيعاب في نشوةٍ للانقسامات ما بين الداخل/ الخارج، هُوَ هُوَ/ آخَر autre / même: «وفضلا عن ذلك، كيف يوجد؟ كأنه يعتمد على ذاته ويلقي نظرة على ذاته. إن ما يوافق الوجود داخله هو هذه النظرة[6]».

هذا ولا شيء أقل يقينا من أن المرأة أكثر نرجسية من الرجل، كما يؤكد ذلك فرويد. ولكن أن يكون بوسع امرأة أن تضع عطشها الذي لا يرتوي إلى صورة جميلة

---

(1) ن. م.: *Ibid*, V, 8, 9, 1-15.

(2) انظر: بيار هادو، «أفلوطين أو بساطة النظرة»، ورد في **دراسات أوغسطينية**: Pierre Hadot, « Plotin ou la simplicité du regard », *Etudes augustiniennes*, 2e éd., 1973, p. 82 sq.

(3) **التاسوعات**: *Ennéades*, VI, 7, 15, 25 sq.

(4) انظر: ب. هادو، المرجع نفسه: P. Hadot, *Ibid*, p. 73.

(5) **التاسوعات**: *Ennéades*, I, p. 3, 2.

(6) المصدر نفسه: *Ibid*, VI, 8, 16, 18-19.

راجع حول قوة النظر الخلاقة في مصر: موراي، **النيل والحضارة المصرية**: Moret, *Le Nil et la civilisation égyptienne*, cité par Bréhier, trad. des *Ennéades*, t. VI, p. 154.

خاصة طيَّ أحشائها، أو بتعبير نفساني أعمق، على وِحدتها الباطنية، في الألم الشيق الذي ينتابها أثناء التأمل وفي أحلام اليقظة وحتى الهَلَس: هوذا بحقٍّ حل للنرجسية غير شبقي érotique بالمرة (بالمعنى اليوناني)، وإنما هو حب تمامًا، في رقة وتعصُّب. احتراق كلي للنظرة في ذاتها، انصهارُ هذا وذاك وتبديلهما، لا راءٍ ولا مَرْئِيّ، لا ذات ولا موضوع: هو ذا الحب في المؤنث، عَصِيٌّ على التجارب الصوفية، ينطوي في التحام بين الأم والطفل، وفي تذبذب الصور قبل «مرحلة المرآة». هذا الأنثوي في الحب إنما هو التهام المتخيَّل من قِبَل الواقع، انبعاث المتخيَّل بإشراف من الرمزي، بداية المثل الأعلى ومُطْلَقه، فلعله أدقُّ إعلاء (أو تَسَامٍ) للأرضية الذُّهانيّة الخفية التي تقوم عليها الهستيريا...

وإن صح أنه في عالم نرسيس لا يوجد آخَر، يمْكن أن نتصور مع ذلك أن المصدر هو شريكه partenaire. وإذ أن هذا المصدر هو رمز لجسد الأم، أليس مخترَقًا على نحو ما من قِبَل الشاب الذي يَغْمِس فيه صورته؟ يبقى مع ذلك أن هذا التملك الخيالي تمامًا، كما يتأكد قوله، لا يُعِدّ للآخَر، وخاصة للجنس الآخر، سوى مكان العدم. فالمصدر، وهو مجرد ركيزة، لا يفعل سوى أنه يبتلع من يجازف في الأمر ويهلكه. وفي هذا الحب المكتفي بذاته والمؤدي إلى الاتحاد بألوهية مكتفية هي نفسها بذاتها، لا شيء آخر سوى العدم. فالألوهية الأفلوطينية النرجسية هي حب، ولكنه حب للذات وفي الذات. ومن يتشكل فيه يصنع نفسه في ذاته ولذاته، وليس للآخَر. نكُون أو نندثر، نستوعب الآخر في انبهار... القديس أوغسطين (354-430) في طريق طاغاست Thagaste[1] وفي حديقته، وقد أتاه نور الوحي، إنما هو قارئ لأفلوطين.

على انفراد

ما إنْ تصبح النفس على نحوٍ ما نظرةً خالصة نحو الواحد بإطلاق l'Un، نحو الذكاء ونحو الخير، حتى تتجرد إذن من الجسد وتخلق، صلبَ حركية هذا الترقي في الحب، فضاءَ الباطنية intériorité الغربية. فالصيغة الأفلوطينية العَصِيّة على الترجمة MONOS PROS MONON، التي تُؤَدَّى عادة «على انفراد» seul à seul، , وإن وُجِدتْ سلفًا بدلالة مختلفة بقدر محسوس سواء في طقوس من أصل مصري أو عند الفيثاغوريين المُحْدَثين، هذه الصيغة تلخص عند أفلوطين وجود وِحدة منبسطة لأنها

(1) مسقط رأسه، حاليًا سوق أهراس بالجزائر. وهو من أصول أمازيغية (م. م).

موجَّهة صعودًا نحو الواحد على الإطلاق[1]. هذا ويجعل أفلوطين من «الهُوَ هُوَ» mêmeMONOS)) «هُوَ هُوَ» آخَرMONON) un autre même)، وهي صيغة محايدة). فيخلق وَحدة منقسمة، ولكنها منسجمة ترمز إليها الأيادي المجتمعة في الصلاة أو الدعاء. إن هذه الهيئة الذاتية الجديدة، قبل أن تكون دعاء، طلبًا أو توسُّلًا، هي ذاتُ جدوى، من وجهة نظر أفلوطين، في امتدادها وحده، وفي تشكيلتها الخاصة التي تشير فقط إلى علاقة الذات بالذات بواسطة الواحد على الإطلاق. وهكذا تتخذ الذات نفسها على أنها موضوع، في انقسام ثنائي داخل الحب يتجاوزه مع ذلك توسُّطُ الصعود نحو الخير. لا بد أيضًا من الصعود مجدَّدا نحو الخير، نحو من تَنْزَع إليه كل النفوس (...) إلى أن يترك المرء جانبًا في هذا الصعود (*en tei anabasei*) كلَّ ما هو غريب عن الإله، فيرى على انفراد (*monooi auto monon*)، في عزلته وبساطته وطهارته، الموجودَ الذي يتوقف عليه كل شيء، ونحوه ينظر الكل،وبه يكُون الوجود، والحياة والفكر [2]. لنلاحظْ أخيرًا أن **التاسوعات** تنتهي بهذا التقريظ للوِحدة الموجَّهة نحو الواحد، وبسُمُوٍّ للنرجسية: «لا تتجه (النفس) إلى كائن مختلف عنها، بل ترجع إلى داخل ذاتها؛ ولكن حالما تكُون في ذاتها وحيدة، وليس بعدُ في الوجود، فإنها تكُون فيه (أي الكائن)... (...) إنها تتخلص من الأشياء في الحياة الدنيا، وتنزعج منها، وتهرب وحيدة نحوه وحده» (*fugè monou pros monon*)[3]. ومواكبةً لمنتهى أوْج الوِحدة التأملية، لنقرأْ هذا المقطع الذي يسبق بقليل خاتمة **التاسوعات**، مع استحضار مغامرة نرسيس المأساوية. ليست الزهرة الأرضية الحزينة هي المَنْسيَّة: فكأنها مُتبنّاة، مُحوَّلة، مُحْتَواة على نحو شمولي ضمن التجربة التي أصبحت من الآن غير مُحِيلة إلى نرسيس، بل أصبحت باطنية. «إننا ننطوي على ذواتنا، وليس فينا أيّ جانب منقطع الصلة بالإله. وهنا بالذات، يمْكن للمرء أن يراه وأن يرى نفسه، بقدر ما يُسْمَح بأن يكون له مثل هذه الرؤى؛ يرى نفسه يُشِعّ نورًا ويمتلأ بالنور المعقول، أو بالأحرى يصبح هو نفسه نورًا خالصًا، كائنًا خفيفًا وبلا وزن؛ يصبح

---

(1) انظر: أرِيك بتْرسن، «أصل صيغةِ «على انفراد» ودلالتها عند أفلوطين»، ورد في [المجلة الألمانية] فيلولوجيس، الإحالة في: هـ.- ش. بوآش، **في البحث عن الغنوصية**: Erik Peterson, in «Herkunft und Bedeutung des Monos pros Monon- Formel, bei Plotin» *Philologus*, LXXXVIII, I, p. 30-41, 1933, cité par H.- Ch. Puech, *En quête de la gnose*, t. I, Gallimard, 1978.

(2) **التاسوعات**: *Ennéades*, I, 6, 7, 1-10.

(3) م. ن.: *Ibid*, VI, 9, 11, 40-50.

أو بالأحرى يكون إلهًا يشتعل حبًا... إلى أن يسقط مجدَّدا تحت ثقل الوزن، وتذبل تلك الزهرة»[1].

بلا موضوع: مكتئب

قد يبدو من الشطط أن يُسْنَد إلى نرسيس هذا الدور الحاسم في تاريخ الذاتية الغربية، ويتمثل في إضفاء طابع الأقنوم [أوالجوهر المتميز] على وظيفة الانعكاس، كما يتمثل، انطلاقًا من فشله النرجسي، في دفع تبطُّن intériorisation الانعكاس لتحويل طابعِ ما هو مثاليidéalité [2]، كما يتصوره أفلاطون، إلى باطنية تأملية. ولئن صح أن قراءة أفلوطين تسمح لنا بذلك، فإن ما عداها من حركات أسطورية وفلسفية أو تاريخية يؤدي إليه أيضًا وبقوة. غير أن نرسيس يغرينا ويفرض نفسه كمحرِّك للذاتَوية subjectivisme الغربية، ولا يرجع هذا فقط إلى حضوره الصريح أو التلميحي في **التاسوعات**. فالطابع العادي للشخصية (الشاب، أصيل تاسْبياس Thespies، لا يملك أي شيء من البطولة)، بل جنون مغامرتها على حد السواء تمامًا (يتحدث أوفيد عن نُوفيتاس فِيرُورِيس *novitas furoris*، أي عن جنون جديد)، كلاهما يجعل منها حالة قصوى، بالتأكيد، ولكنها حالة عامة. إن هذا المحب لذاته ما هو بِديونيزوس، ولا بالمسيح، ولكنه يحمل طابعًا مأساويًا وخالدًا من خلال التحول إلى زهرة، إنه قريب منا على نحو عجيب في طفوليّته اليومية. يزعجنا رغم ذلك وقد ظهر عليه قلق مُرْهَف، وحرج رطْب وبارد. وكأن هذه البداية في التاريخ الجديد، أي التاريخ المسيحي، التي كان من المفروض أن تقودنا إلى الاضطلاع بإنسانيتنا عبر الآلام المهولة التي عاشها المسيح، تلمّح بالتوازي، ليس على مرتفعات تلة «الجمجمة» (وبالعبرية «الجلجثة») حيث محنة المسيح، بل في الأراضي القاحلة، الرطبة والمليئة بالمستنقعات، (تلمِّح) إلى أن الباطنية، تلك الـPsyché [النفس باليونانية] التي أصبحت نفسية psychisme، تحْصل مقابل... جنون جديد، إنسانيٍّ، مفْرطٍ في الإنسانية...

وإجمالًا، نجد، على تخوم الباطنية الغربية، الطفوليةَ والانحراف. أما الدلالة الاستهجانية- في نظر الوَحدة الفكرية على الإطلاق- لهذين اللفظين، فلا تلغي في شيء حضورهما المكوِّن في أسس النفسية ذاتها، وإن كان محوَّلًا، مستبدَلًا، موضوع

---

(1) م. ن.: *Ibid*, VI, 9, 9, 55-60.

(2) لم يترجم لفظ idéalité بـ«مثالية» تجنبا للالتباس (م. م).

إعلاء [أو تَسَام]. لا ننسى في النهاية أمرًا ربما أدت إلى السهو عنه المنعرجاتُ التي اتخذتها المغامرات النرجسية narcissiques، بينما يكوِّن إطارُ المغامرة الخاصة بنرسيس narcissienne، سببَها والهدفَ منها: ألا وهو الحب.إيروس *Eros* [الحب باليونانية]، آمور*amor* [الحب باللاتينية]، كلاهما يبوح عن نفسه من دون موضوع آخر سوى الصورة الخاصة، كانعكاس للجسد الخاص، وكجزء مثالي التصوُّر يعمل من أجل الكل. ولئن أمْكن للشبقية أن تكُون، في العنصر المائي بغابة بدائية، شبقيةً ذاتية، فهذا يكشف عن الوهم الذي يَحُفّ بخاصية التسامي المميِّزة لحالة الحب ويحط من قيمتها. ومن جهة أخرى، إذا كان أوفيد يتصوَّر التجربة الخاصة بنرسيس على أنها ضرب من الجنون، فهي ليست كذلك بمعنى العشق الجنسي الجارف على غرار ذلك العشق الذي يعرفه ديونيزوس[1] والباخُوسيّات [نسبة إلى إله الخمر باخُوس]. هنا يتمثل الجنون في غياب الموضوع، وهو في النهاية الموضوع الجنسي. ترى لِمَ يصلح الموضوع؟ - ألإعطاء القلق وجودًا جنسيًا. إلا أن نرسيس لا يتوصل إلى ذلك. إنه في بعد آخر. يعاوده القلق إذ هو غير مشدود إلى موضوع معيّن؛ وعندما يتعرف، في هذه العودة، على أن هذا الآخَر في عين الماء ليس سوى ذاته، فإنه يكون قد بنى فضاءً نفسيًا: بمعنى أنه أصبح ذاتًا sujet. ذاتًا لأي شيء؟ ذاتًا للانعكاس وللموت في نفس الوقت. فلا يوجد نرسيس في البعد الموضوعاتي أو الجنسي. إنه لا يحب الفتيان ولا الفتيات، ولا يحب الرجال ولا النساء. إنه يحب، يحب ذاته على الإطلاق، فاعلًا ومنفعلًا، ذاتًا وموضوعًا. وفي الواقع، نرسيس لا يفتقر تمامًا إلى الموضوع. موضوع نرسيس هو الفضاء النفسي: فهو التمثل ذاته، الفَنْتازم أو الهُوَام. ولكنه لا يعرف ذلك، ويموت. ولو عرفه لأصبح مثقفًا، مبدعًا للخيالات التأملية، فنانًا، كاتبًا، عالم نفس، محللًا نفسيًا؛ لو عرفه لكان أفلوطين أو فرويد. احتفظ التحليل النفسي في القرن التاسع عشر بالجانب المنحرف من أسطورة نرسيس: حب الذات لجسدها الخاص. ذاك هو بالفعل فحوى استعمالها من قِبَل ب. ناكُو P. Nacke سنة 1899. ورغم ذلك، فالانحراف ليس فحسب مفهومًا تجعله مفارقاته العديدة غير قابل للإحاطة؛ ولا يبدو فحسب، في أقصى حد، خاصًا بالنايُوتان néotène[2] على نحو ضروري وشامل. ولكن علاوة على ذلك، وهذا ما تميزت الحكاية التي يعرضها أوفيد بإبرازه، ليس أبدًا من الأكيد أن هذا «الانحراف» النرجسي تَحْمِله الرغبة الجنسية. فلا شيء هنا يذكّر بالهَوَس الشبقي لدى

(1) ديونيزوس: إله الخمر في الميثولوجيا اليونانية، ومقابله عند الرومان هو باخوس Bachus (م. م).
(2) حيوان يمتلك القدرة على التكاثر في طور اليرقة

فيدروس Phèdre وألسيبياد Alcibiade. الحب «*Amor*» الخاص بنرسيس والذي يبدأ الفضاءَ النظري للباطنية النفسية، المثاليةِ والتأمليةِ، ألَا يكون محمولًا بقوة أخرى؟ ما هي؟ هل هي الاكتئاب؟ هل هي دافع الموت؟ إن عبارة «السلبية» négativité أو «دافع الموت» قد تصلح فعلًا، ربما على نحو أفضل، لوصف هذا الانقسام العسير، وتلك الهوية المتغيرة والمختلطة في آخر المطاف، وذلك الموتِ الذي يصيب أخيرًا الفتى العاشق لصورته، وهو موتٌ لا شيء يبرره إلا إن كان... من قبْل ماثلًا هنالك. فهل نرسيس منحرف أم ذُهَانِيّ psychotique؟ إنه لَـجنونٌ غريب *Novitasque furoris*، كما يكتب عنه أوفيد، وبودنا أن نعتقد في ما يقول. هو جنون جديد، هادئ وقد صِيغ بعناية على خلفية مَثَل أعلى قائم على الوَحدة، انتهى الفكر ما بَعْدَ الأسطوري إلى فرضه على غرب أصبح منذ ذلك الحين مسيحيًا.

أيكون من الواجب التأكيد على المقابل، الذي نَدِين به جيدًا لتاريخ أفلوطين الخاص، ولكنه لا يفقد مع ذلك قيمته على اعتباره عَرَضًاsymptôme، وهو مقابلٌ حصل به ذلك السياج المضيء والانعكاسي للفضاء النفسي، الشبقي الذاتي تحت النظر المكوِّن الصادر عن الواحد على الإطلاق؟ لقد حكى فَرْفُوريوس منذ بداية كتابه عن **حياة أفلوطين** قائلًا: «غالبًا ما كان يتألم من مَغْص وإسهال، لكنه لم يكن يريد أبدًا استعمال طرق تطهير الأمعاء أو غسلها...ولم يكن يستحم...شيئًا فشيئًا أصيب بخُناق خطير جدًا...». لقد عاش هذا الانسان غير مكترث لجسمه ليبني من ألمه الفضاء النفسي الذي لا يقين من أننا خرجنا منه إلى الآن. وعندما كان يحتضر، صرح قائلًا: «أجهد نفسي لأرتقي من جديد بما هو إلهيٌّ فيّ إلى ما هو إلهيٌّ في الكون[1]». إن أفلوطين شخصية مكتئبة يحس بالشَّجَن، فلم يبحث عن موضوع ليضع حدًا للقلق الذي ينتابه، بل تعلق بالنموذج أو بالأحرى بمصدر الموضوعاتية objectalité: أي بالصورة، بالانعكاس، بالتمثل، بالنظر المجرد. وبتجميعها وتوحيدها في الفضاء الداخلي للذات، «على انفراد»، يحوِّل وجهة الأفلاطونية نحو الذاتية، مع تعليق التجسُّد أو انتظاره. وسيكُون لها (أي الذاتية) أن تعيد الاعتبار فقط للأجسام، المتألمة بالضرورة، وللصور، الدنيا مع ذلك. ثم تأتي محنةُ المسيح وفنونُ الكنائس جميعًا لتقرّ في تاريخ المخلوقات والأبناء، ذلك الفضاءَ النفسي الخاص بالحب والذي كانت أسطورة نرسيس واللوغوس [أو العقل] الأفلاطوني المُحْدَث قد انتهيا في الواقع من استكماله.

---

(1) فرفوريوس، **حياة أفلوطين**: Porphyre, *Vie de Plotin*, I, 2, 25-30.

أمام سَوْرة الحب النرجسية الجديدة هذه، تتنازع أنساق من الفكر مختلفة جدًا على الهيمنة الأيديولوجية على العالم القديم: المسيحية، الغنوصية والأفلاطونية المُحْدَثة. وتتباعد الحلول المقترحة، إلا أن المشكلة التي يجب على المفكرين الإجابة عنها هي نفسها إذ يتعلق الأمر بالحيرة العاطفية التي يعيشها مجتمع لم تعُد المدينة (*polis*) فيه هي المركز، بل أصبح عالمًا متحضرًا (*oïkouméné*) ذا مُواطِنيّة كونية بقدرما يسلِّم الإنسانَ لتلك «الوِحدة العصية على التعبير» التي يتحدث عنها هـ.- ش. بوآش[1]. فالأفلاطونية، وهي في صراع ضد الغنوصية gnosticisme[2]، لم تكن إذن تجهل المسيحية. ولكنها حققت في استقلاليةٍ استكمال الفكر الهِيلِينِسْتي، بتحويل الأسطورة إلى لوغوس، والخيالِ إلى فلسفة. إنها حركة إبستيمولوجية ترسِّخ الباطنية intériorisation، وبواسطتها ينْصبّ ما هومتمثَّل (الصور الأسطورية) في خطاب الحكيم المتمثِّل. فالكوْن الأفلوطيني لا يحتاج إلى أي منقِذ، ولا إلى أي رسول أو شَفِيع، ولا يسلِّم إذن بضرورة خلاص فعلي، فيحقق، مع بقائه تراتبيًا، حضورًا وتضمينًا دائمًا للأعلى في الأدنى. والعكس بالعكس. هذا التعلق الصوفي بالمُحَايَثة immanence داخلَ ميتافيزيقا قائمة على التعالي transcendance[3] يعتمد بالأساس، كما لاحظنا ذلك، على دينامية الانعكاس réflexe, réflexionبالمعنيين المادي والمجرَّد للكلمة على حد السواء. فكيف لا نكتشف حركة نرسيسية[4][نسبة إلى نرسيس] مرتسمة في الجدلية ذاتها الخاصة بالفكرة التي تنتج باطنيةَintériorité إنسان جديد، وذلك في خواطر أفلوطينية مثل هذه: الواحد على الإطلاق «ملتفت بأكمله نحو ذاته، مائل داخل ذاته»[5]؛ «ما هو خارج عنه إنما هو ذاته إذ يشمل كل الأشياء ويحددها. أو بالأحرى هو داخل الأشياء وفي أعماقها[6]»؛ وأخيرا: «الحكيم، المتشبع سلفًا بالعقل، يستمد من ذاته ما يكشفه للآخرين؛ فهو ينظر نحو ذاته، ولا يَنْزَع فحسب إلى توحيد نفسه

---

(1) «الموقف الروحاني والدلالة عند أفلوطين» (1938)، ورد في **البحث عن الغنوصية**:
in *En quête de la gnose*, t. I, Gallimard, « Position spirituelle et signification de Plotin », 1978, p. 63.

(2) انظر بحث أفلوطين: «ضد الغنوصيين»، **التاسوعات**: *Ennéades*, « Contre les Gnostiques », II, 9, 11.

(3) هـ.- ش. بوآش، المرجع نفسه: H.- Ch, Punch, *op. cit.*, p. 69.

(4) يستعمل هنا نعت «نرسيسي (ة)» مقابلاً لـnarcissien، وهو صفة تنسب إلى نرسيس، بينما يستعمل نعت «نرجسي» narcissique للدلالة على صفة الحب المفرط للذات.

(5) **التاسوعات**: *Ennéades*, VI, 8, 17.

(6) المصدر نفسه: *Ibid*, VI, 8, 18.

والانعزال عن الأشياء الخارجية، بل هو ملتفت نحو ذاته ويجد في نفسه كل الأشياء[1]».
وهكذا، تصبح وِحدة نرسيس المأساوية القاتلة، منذ ذلك الحين، وفي الجدلية الفكرية للتقسيمات الجريئة والخواطر المتبادلة، تقريظا لحالة الانفراد «seul à seul»، للـ «مُنُوسْ برُوسْ مُنُونْ» MONOS PROS MONON [2]، الذي سيتأسس عليه إنسان مختلف جدًا عن الإنسان السياسي والشبقي في العصر القديم.. فلنتركِ السياسة وقوانينها إذ يصبح نرسيس حكيمًا، فيفتح المدينة للنظر المجرد spéculation، وتتوقف النفس عن كوْنها إلهة لتنعكس في نفسية، في باطنية خاصة بكل وِحدة فردية.

لنلاحظ أنه إن كانت أسطورة نرسيس تقدِّم، فيما يبدو، واحدًا من أعجب عناصر هذه النظرية في الانعكاس، فإنها توجد (أي النظرية) أيضًا في غير ذلك، وتكوِّن في الأرجح الأرضية العامة التي تقوم عليها تشكيلات أسطورية أخرى. وللتوفيق بين اللانهاية والحد، غالبًا ما يستحضر الفكرُ في ذلك العصر موضوع الرجل (بُويْمانْدرَاس Poimandres) المنحني أو المرأة (سوفيا Sophia) المنحنية (*parekupsen*)، فالكائن الأسطوري، مِثْل «امرأة تطل من النافذة» أو «إلهة تطل من النافذة»، يرى نفسه في الأسفل كما في سطح ماء، فيتوق إلى اللحاق بتلك الصورة. وهذه الصورة الغنوصية هي إبداع وتدهور في آن واحد؛ وعلى هذا النحو، فهي استعمال آخر لموضوع الانعكاس. وأخيرًا، نجد أعمال الحَوَاريّين apôtres المنحولة (أعمال يوحنا Jean، الفصول 26- 29، أعمال أندراوس André، الفصلان 5- 6) تشير إلى المعرفة بالمرآة لمعارضتها بالمعرفة وجهًا لوجه، إذ تُعتبر الرؤيةvision المباشرة للذات مع الذات أسمى من التعرف على مجرد انعكاس وهمي[3].

مكتبة
t.me/t_pdf

فقدان لـ/ في/ الآخر: النشوة

وأخيرًا، كيف لا نرى في أسطورة نرسيس، كما في المذاهب النظرية في ذلك العصر (الغنوصية، الأفلاطونية المُحْدَثة، المسيحية)، محاولة أليمة، مأساوية ومستحيلة، في التطرق إلى مشكل لم يكن العصر القديم قد وجد له حلًا، وهو مشكل الغيْريّة

---

(1) م. ن.: *Ibid*, III, 8, 6.

(2) للتذكير، هذه العبارة اليونانية تعني: «على انفراد»، «seul à seul» (م. م).

(3) انظر: هـ.- ش. بوآش، **دليل كولاج دي فرانس**، وكذلك **الأفلاطونية المُحْدَثة**: H.- Ch. Puech, *Annuaire du Collège de France*, 1963, p. 201-210, et *Le Néoplatonisme*, C.N.R.S., 1971, p. 99.

l'altérité, *e éterotes*؟ ما هو الفرق عند أفلوطين بين النفس البشرية وقد خرجت من أشكال التجسد تلك وبين الأنفس الإلهية؟ هل يتعلق الأمر بفرق في القوة والوظيفة، وليس في الكيف [1]؟ لا تُطرح المسألة على كل حال بهذه العبارات. ومع ذلك، إذا كان الآخَر بالنسبة إلى الخالق من وجهة نظر الغنوصيين لا يعدو أن يكون من قبيل الشر، فالأخَر الأفلوطيني ليس كذلك، ولا يكون أيضًا مختلفًا من الناحيتين العددية أوالكمية: إنه حركة غير متميزة نحو اللاوجود. ولا تكون الغيرية، *E* éterotes إجمالًا سوى رغبة في العدم. ولكن إذا كان كل ما ليس الواحدَ على الإطلاق يملك هذه الغيرية، وبالتالي هذا التوْقَ إلى العدم، فإن الغيرية تزول عندما ننصهر مع الواحد. فالحب- الانصهار مع الواحد هو إلغاء للغيرية. هذا الخلط بين النفس والواحد يصفه أفلوطين في عبارات تُحِيل على الرؤية vision: «يرى نفسه كلاً»(*blepe olon*, *Ennéades*, V, 5, 10, 10)، ولا «يكون كلاً». وعندئذ، تفقد النفس خصوصيتها إذ لم تعُد هي ذاتها تمامًا، فهي خارج ذاتها، في نشوة *extasis*. لقد أقصت النفسُ الغيريةَ لتبْلغ، فيما بعد إدراكِ العدم، استقرارَ السكون. وفيما بعد الخوف الذي تثيره هذه الحركة، تُقْبِل عليها النفس لأنها معَدّة لهذا الاتحاد: مثلما تنتظر العين طلوع الشمس. غيرأن الـنوس *nôus* [الذكاء، باليونانية] المحِبّ (في تعارض مع الـنوس المفكِّر[2]) يختص بإنجاز هذا الانصهار، الذي هو فقدان الغيرية. وقد أثارت التناقضات الملازمة لنظرية الغيرية عند أفلوطين الاندهاش لدى البعض، إذ كيف يمكن التوفيق بالفعل بين كوْن الواحد متعاليًا transcendant وأن الغيرية هي أول نتاج للواحد، بما هي حركة انفصال عنه، وأن النفس أخيرًا تتحد مع الواحد في التصوف؟ ألا يعود الخلط إلى أن الشمس اتُّخذت نموذجًا لكون لامادي؟ من دون ذلك، قد يكون من الضروري أن نَعْدِل عن فكرة الآخر، بما هو نزوع إلى العدم، وأن لا نرى فيه سوى مجرد كائن متناه، وتلك خطوة لا يقطعها أفلوطين.

وفي الواقع، تستعيد الأشياء تماسكها إن تذكّرنا أن الشمس ليست هنالك لتمثِّل القوانين التي تَحْكُم الأجسام الفيزيائية، بل لتأسيس نظرية الانعكاس. فالآخَر، أي العين، لا يرى إلا لأنه يعكس نور المصدر الوحيد. ينبغي إذن على النفس المحِبة أن تتخلى عن غيريتها لتستسلم لهُو هَوِيّةِ mêmeté النور الوحيد حيث تفقد ذاتها بما هي

---

(1) كما يوحي بذلك ج.- م. ريسْت: «مشكل الغيرية في التاسوعات»، ورد في **الأفلاطونية المحدثة**، المرجع نفسه: J.- M. Rist, « The problem of otherness in the Enneads » in *Le Néoplatonisme*, *op. cit*.

(2) انظر: **التاسوعات**: *Ennéades*, VI, 7, 35.

آخَر، أي في نظر أفلوطين بما هي لاوجود non-être. فيكون خطأ نرسيس في أنه عَكَس المنظور، أي اتخذ عيْنه على أنها المصدر الشمسي، أوالواحد (على الإطلاق)، معتقدًا أنه يمكن وجودُ آخَرَ لهذا الآخَر. هذا ويعْرف أفلوطين أن النفس سلفًا هي دائما آخَر، ولكنها تستطيع الخروج من وِحدتها، من عدمها، من تدهورها الممكن، بالعودة الحبيبة إلى المصدر الواحد بإطلاق. فلا تكاد ترتسم غيرية النفس حتى تندمج من جديد على هذا النحو في رحلة التصوف والمُكاشَفة initiatique لدى الأفلاطونية المُحْدَثة غير الثنائية.

أما نرسيس الأسطوري، فهو شخصية حديثة أكثر قربًا منا. إنه يقطع مع العالم القديم لأنه يجعل من نفسه مصدر الرؤية، ويبحث عن الآخَر أمامه، بما هو نِتاج رؤيته. عندئذ، يكتشف أن هذا الانعكاس ليس آخَر، بل يمثِّله هو نفسه، وأن الآخر هو تمثُّله الذاتي، على طريقته إذن، وعبْر سبيل معاكس للتصوف. وهكذا، يكتشف نرسيس في الألم والموت الاستلابَ aliénation المكوِّن لصورته الخاصة. فلا خلاص له، وقد افتقر إلى الواحد؛ وانفتحت الغيرية في ذاته. ولم يعُد يملك الـنوس *nôus* المفكِّر الخاص بالعصر القديم حتى يتطرق إلى الآخَر بما هوتعدُّد، بما هو كثرة في الشيء أو الأجزاء. ولا يملك الـنوس الأفلوطيني المحِب حتى يستطيع الإفلات من غيريته في الانصهار مع الواحد على الإطلاق. فإذا كان على انفراد، لا تنغلق غيريته في كلٍّ واحد، ولا تصبح باطنية. وإنما تبقى مفتوحة، منفرجة، فانية، لأنها تفتقر إلى الواحد.

هل من قبيل الصدفة إذن أن شخصياتِ أمثال نرسيس النفسانية أو الجمالية تصْحب أزمات أديان الخلاص، وأنها تفرض نفسها في عالمنا المعاصر المهتز بموت الإله الواحد؟

ديانتنا: المَظْهَر

فرويد عند نرسيس

ماذا حدث أثناء الألفَيْ سنة مع نرسيس؟

لقد كان، في بداية التاريخ المسيحي، عندما بَدَا بمثابة الترياق ضد إيروس،حلقة الوصل، الماكرة والمجهولة مع ذلك، بين العالم الأسطوري القديم والعالم الجديد المؤمن بالتجسد. وبالفعل، لم يعد نرسيس إلها في الحب تقاس قوته انطلاقًا من تأثيره في الآخَرين: فهو نفسه محِب، وفي الحين هو محب لخِداعٍ، نرسيس أو حب الإنسان، بما هو حب مستحيل. نرسيس أو الحب- العشق. إن التدخل القوي من قِبَل الأفلوطينية- وسنرى ذلك فيما بعد- ثم من قِبَل المسيحية مع القديس توما Saint Thomas بوجه خاص، سيتمثل في استعادة الدينامية النرسيسيةnarcissienne، الانعكاسية والنظرية وذات التوجه الحميمي، مع اعتبار الحدثالنرجسي narcissique – أي حبِّه- خطأً في المنظور، إن أمكن القول. فإن كان نرسيس يعرف أنه لم يكن السبب الأصلي في الخداع، بل كان هو نفسه سلفًا انعكاسًا للوَحدة الأساسية (على الإطلاق)، فإنه كان يمكن أن يحب نفسه من دون خطر، ويحبَّ إذن صورته، في الدائرة غير القابلة للتجاوز والخاصة بالوَحدة الأساسية الإلهية، وهي فضاء مساعد على المِرْآتيّة spécularité وعلى النظر المجرد spéculation في الحب. وإذ أدان أفلوطين النرجسية narcissisme إدانة جزئية فقط، وتم اعتبارها إجمالًا من جديد من حيث بناؤها الانعكاسي، فقد أعادها الدينُ المتجسِّد بشكل صريح.

«أَحِبَّ قريبك مثلما تحب نفسك»، هكذا يقول سلفا الكتاب المقدس. «من افتخر، فليفتخرْ بالرب» (رسالة بولس الأولى إلى أهل كُورِنْثُوس: I, Cor, I, 31). فمن الآن، ليس حب الذات خطأً إلا بقدر ما ينسى أنه انعكاس للآخَر على الإطلاق l'Autre (للرب). ومعرفة ذلك لا تلغي الخداع، ولكنها تعيد له الاعتبار بإدراجه في جدلية الصعود نحو الآخَر. أليس دين الخلاص، من هذا المنظور، منقذا للبشر بالذات وبقدرما يخلق فضاء من الحب يأخذ الخداع في الحسبان، وكذلك المظهرَ le semblant، والمستحيلَ، وقد استقر الكل في صلب الواقع الأسمى ذاته، في صلب

العلاقة بالمحبوب، وبالتالي في صلب الواقع دون تخصيص، وقد وجد له تحديدًا في انتمائه إلى الواحد (المطلق) فحسب؟

على درب الموت

لما استعاد فرويد كلمة النرجسية من الطب النفسي، أحدث نرسيس من جديد وأكثر من ذي قبل شيئًا من القلق إذ أصبح نرسيس عَرَضًا شاذا. فالبناء الانعكاسي العظيم الذي لم يتمثل منه أفلوطين أو القديس توما سوى ذُرًى بارزة، تفكَّكَ ليترك فقط، من السباق النظري نحو إيجاد داخلية ذاتية، الطموحَ المَرَضي، الوهمي، لأنَا مفتقرٍ إلى آخَر. أما فرويد، فهو بدوره وبتُؤَدة، يعيد للنرجسية الاعتبار، من خلال مناقشاته مع يونغ Jung. يقول فرويد إجمالًا إنه في البدء كان حب الذات، ولكن ليس هذا فحسب، فالمَثَل الأعلى للأنا، الذي يبرز في كل علاقة حب، إنما هو بديل عن تلك النرجسية البدئية، وقد توافقت على هذا النحو فحسب مع المقتضَيات العائلية والاجتماعية. بل أكثر من ذلك، كأن فرويد، وفاءً- لاشعوريًا؟- للمسلكية الأفلوطينية أو التُّومَوِيّة [نسبة إلى القديس توما]، يدرج هذه النرجسية، التي هي في العمق وعلى الإطلاق لِبِيدِيّة libidinal [أو جنسية]، في علاقةِ تبعيةٍ لـ«فعل نفسي جديد» يبدو أنه ظهور بدائي archaïqueمتواتر للأبوة الرمزية، بما هي قطب التماهيات البدئية وشرطُ المثل الأعلى للأنا. وبعد أن تعرَّف هكذا على الأساس الليبيدي الأصلي للمظهر النرجسي، يدعم فرويد للسبب نفسه تصورَه للِّبيدو والأنا، معرِّفًا إياهما بالتبعية، فيما بعد الشبقية الذاتية، لما سيسميه لاكان Lacan الآخَرَ بإطلاق. ونتيجة ذلك، ومع التشديد بقوة على القيمة الحركية لعلاقة الحب أو التحويل، يرسم فرويد من قبْل حدًا لسلطتها: نرسيس هو محرك الحب والحاجز القائم ضده.

هذا وفي كتاب **ما بعد مبدأ اللذة** *Au-delà du principe de plaisir*، تتضح الليبيدو النرجسية أكثر وعلى نحو درامي إذ تشتمل دوافعُ الأنا أيضًا على دوافع الموت. فنرسيس المحب يخفي نرسيس الانتحاري: معنى ذلك أن الأكثر اندفاعًا من بينها كافة هو دافع الموت. فالأنا، إذ يُتْرَك وشأنَه من غير نجدة الإسقاط projection على الآخَر، يتخذ نفسه هدفًا مفضَّلًا للعدوان والإعدام.

إذن، لا يؤدي إعادة الاعتبار عند فرويد للنرجسية إلى وعد بالخلاص، بل إلى الكشف عن عمل الموت. فهل هذا فتازم (أو هُوام) شخصي، أم صدى لحقبة مأساوية؟ مهما يكنْ من أمر، فإن هذه النهاية للقرن العشرين، التي تبدأ مع استكمال أعمال فرويد ومع

الحرب العالمية الثانية، تُورِثنا فضاءَ حبٍّ لا يطاق. فرويد هو وريث الروحانية والرمزية المسيحيتين من خلال ثقافته الإنسانوية، وعلى هذا الاعتبار، حاول إيجاد البديل عن «دين الخلاص» مستمدًا منه حتى «علاجه بالكلام» أو علاجه النفسيtalking cure. وبقفزة أخيرة سارع فيها فرويد إلى اتخاذ موقف وسط ومسافة من الإرث الطبي النفسي والروحاني في عصره (من ناكو Nacke إلى يونغ)، اعتمد فرويد على نرسيس لإعادة الاعتبار إليه أوّلا، بإدراجه في آلته اللبيدية، بمعنى أن إيروس هو نرجسي بادئ ذي بدء، وذلك قبل أن يؤكد على غرار الكتاب المقدس هذه المرة ومع تأجيج القلق الحاضر سلفًا في «مدخل إلى النرجسية»، على أن الحب ليس سوى إيقاف للحقد ينطوي على بعض المُجَازَفة. وهكذا، سيبيّن [البحث] في «الدوافع ومصائر الدوافع» أن «الحب يأتي من قدرة الأنا على إرضاء جزء من انفعالاته الدافعية على نحو شبقي ذاتي، بالحصول على لذة عضوية plaisir d'organe[1]. إن الحب نرجسي في الأصل، ثم يمتد إلى الموضوعات التي أُلْحِقت بالأنا الموسَّع، ويعبّر عن نزوع الأنا الحركي إلى موضوعاته بما هي مصادر لذّات[2]». إلا أن «الحقد، بما هو علاقة بموضوع، هو أقدم من الحب. فهو يأتي من الرفض الأصلي الذي يقابل به الأنا النرجسي العالم الخارجي الموفِّر للإثارات(...) يبقى دائمًا في علاقة حميمية بدوافع حفظ الأنا، بحيث يمكن بسهولة لدوافع الأنا وللدوافع الجنسية أن تنتهي من ذلك إلى تعارض يكرِّر التعارض بين الحقد والحب[3]».

---

(1) لذة مرتبطة بإرضاء شبقي ذاتي لدافع جزئي في المنطقة الشهوانية التي يحدث فيها، ويقع الإحساس بها (أي اللذة) في استقلال عن دوافع أخرى، وبدون علاقة مباشرة بتحقيق وظيفة (م. م).

(2) **ما بعد علم النفس**: *Métapsychologie*, coll. «Idées», 1968, p. 231, t. X; *G. W.*, p. 42.

(3) المرجع نفسه: *Ibid*, p. 43. يُرْسي دافع الموت التبلد والهذيان، الهدم والموت، على نحو ما يفعل الحب في جدلية الذات/ الموضوع التي يسميها فرويد «تحويلا». إن هذا الانصات ليس مشهديًا ولا فاحشًا، فهو يفتح على ما هو غير قابل للتمثل. وفيما بعد الرغبة القضيبية لدى فرويد الشاب في النفاذ إلى الفضاء النفسي، وفيما بعد الدَيْن تجاه أنوثة هستيرية بالغة القوة يفترضها ذلك، يأتي عند فرويد صاحبِ الكتابات الأخيرة موقف أبوي بالمعنى الذي قد يقصده موسى. وفيما بعد الموت، في حضور اللامرئي، يقدِّم هذا الموقفُ حلًا للجانب الأنثوي في الذاتية، التي هي احتياطيُّ ما هو عصيّ على التسمية، تاركًا لهذا الجانب المكانة الفاعلة التي يشْغَلها كل من الحقد والموت، مع تعيينهما بصفة محرِّكَي القانون. أهي فضيحة؟ أم هو كره للمرأة؟ لعل بعض المحلِّلات النفسيات، بدءًا بـ«مِيلاني كلايْن» Melanie Klein، سيجدن في ذلك حقيقة لا واعية: حقيقتهن؟ على كل حال، المشهد المغري يتحول عندئذ إلى تحليل، والتمثل-المراوغة إلى بروز المستحيل.

وإن صح أن كل استقلالية للأنا تتحدد بالتعارض مع آخَره، مع موضوعه، وأن القول بالتعارض يعني القول بالحقد- عندئذ يكُون الأنا، بكل صرامة، أنا حقدٍ. لندقّقْ: إن كان الحب بديلًا عن النرجسية في الدوافع الجنسية اللاحقة، فهو يكون مشدودًا في الأصل، محمولًا، محدَّدًا من قِبَل الحقد. وهكذا يتوقف فرويد عند حدود ساد Sade. ولكن هذا الاحتشام ظاهري فحسب. فحيث كان الحب السَّادِيّ [نسبة إلى شخص ساد] sadien يعلن انتصاره، للثورة أو البابا وضدهما، يحتفظ الحب الفرويدي- التحويل- برِهَانٍ معلَن عن وعي فيما بعد الحقد والموت، مفاده أن تحويل transfert الحب هو الذي يُحْدِث تأثيرات العلاج الحركية. فتجد الثنائيةُ الفرويدية أقوى تعبير لها في هذا التناغم المستحيل لفضاء الحب، في هذا الشرخ داخل الفضاء الخاص بالحب- الحقد. إن الحب مَظْهر un semblant ضروري، لا بد من إصلاحه، وإثارته، ودفعه باستمرار. ولا بد من العمل على تحليله، أي على إذابته حتى نصل إلى عمقه، إلى الموجة التي تحمله، أي الحقد. فالعالم الجديد يتسم بالحب والحقد. ومن ينظرون إليه وجهًا لوجه ليسوا مؤمنين، ولا وثنيين، ولا أنصارًا، ولا أوفياء، ولا خائبين. أما نرسيس، فهو على انفراد *monos pros monon*، يدرك أنه غير قابل للتجاوز، ولكن دون أن يعنّف نفسه، يبني حبًا مؤقتًا، عنكبوتيًا، وشفافًا. وإذا مرّ بأهواء أو خيبات، فهو لا يكون رومانسيًا دراميًا، ولا برنوغرافيًا متوترًا، ولا خائبًا شقيًا. نرسيس فاقد للأوهام ولكنه غير مكتئب، لا يعتبر نفسه منذ فرويد خطيئة أو قيمة رائعة، بل يعتبر نفسه ذلك الحد إلى ما لا نهاية، الذي بدءًا منه تسعى شهوانية رمزية في الحين إلى الارتسام. فالحب لا يكون إلا مؤقتًا وللحياة كلها، كما الصورة على فيديو إلكترونية تكون في حالة تركيب وتفكيك. ترى هل هي نهاية الحب الدِّين؟ هل هي إعادة إدماج الحب الجمالي esthétiqueوتحويله إلى أمر معتاد؟

الزيف ضروري

يقتل نرسيس نفسه إذ يعي أنه يحب بعضًا من الزيف. فالإدانة الأخلاقية التي تنتهي بها الأسطورة الأوفيدية [نسبة إلى أوفيد Ovide] تكشف هكذا عن التزامن بين النرجسية والزيف. وهذا الجانب الذي سوف يُستعاد وحده بشكل صريح ويُدان من قِبَل العالَم المسيحي في العصر الوسيط، له جذور عميقة تمكّن العودة الفرويدية إلى المشكل من توضيحها. فإذا كان المرء لا يولد نرسيسًا (بل يولد شبقيًا ذاتيًا)، كما رأينا ذلك، ولا يصبح نرسيسًا إلا بتأثيرِ تماهٍ أبوي يَخْلُق لاحقًا المثل الأعلى للأنا، فمن أين يأتي الزيف؟ قد

يأتي الزيف من أن المرء لا يتوصل إلا نادرًا إلى التماهي الكامل مع هذا المَثَل الأعلى: إما أنه لا يصمد أو أنه ينهار، أو أن نرسيس، بمساعدة أمه، يعتقد أنه لا يحتاج إليه لأنه هو سلفًا المثل الأعلى (بالنسبة إلى أمه). إذن، بدل أن يُضطر إلى خلق ما سيسمح له بالتساوي مع مَثَله الأعلى: أَثَرٍ oeuvre أو موضوعٍ يتصوَّره على نحو مثالي ويحبه، سيصنع[1] *fabriquera* نرسيس بديلاً دون هذا المَثَل قيمةً *ersatz*. لذلك سيوظِّف[2]، بدل القضيب الأبوي، ما قبْلَ موضوعٍ pré-objet، ما قَبْل أوديبيٍّ pré-oedipien (نظرة، فَمِيّة oralité، شَرَجِيّة analité، إلخ.). فالشبقية الشرجية في الزيف النرجسي تتماشى مع تَمِيمِيّة fétichisationالصورة الخاصة (على اعتبار أن هذه الأخيرة هي مَثَل أعلى زائف)، كما تكشف عن السلبية الشبقية تجاه الأب (على الإطلاق) الذي نجد نرسيس مشدودًا إليه. وهذه اللحظة الضرورية بلا شك لكل تصور مثالي، شريطةَ اجتيافها introjction بواسطة الإزاحة في الأوديب لعناصر قابلة للاستيعاب أو الإدماج incorporats، تبقى ركيزة عند فرويد. وإذا كانت توحي بقابليات جنسية مِثْلية عند نرسيس، فينبغي أن لا يخفي عنا ذلك تبعات هذا التثبيت fixation الفَمِيّ- الشرجيّ على استعمال اللغة من قِبَل نرسيس. إنه سيضفي عليها بالذات طابعًا فَمِيًّا، ولكنه سيعطيها أيضا كامل الوزن الخفي والقوي الذي يمتلكه التشكيل الشرجي، لفصلها عن طابعها المثالي المجرد وتحميلها بإمكانات البهجة البالغة التي تشتمل عليها لغة بدائية، أمومية، ترجيعية، متفوهة بأصوات، مترنمة، حركية، عضلية، وإيقاعية. إذن، يحتوي المظهر النرجسي بالضرورة على تغيُّر في اللغة. ومن ثم يمكن صياغة مقدمات لكل فن.

ومهما يكنْ من أمر، فالفن، أصيلًا كان أو «مصنوعًا»، يشتمل على لحظته النرجسية، على نصيبه الضروري من المظهر، من الزيف إن أردنا القول، والذي يتحدى به عالَمَ القيم الراسخة، ويهزأ منه، ويغرينا بمكافأة من اليسر واللذة. إنه يجعل نفسه محبوبًا...

---

(1) حسب اللفظ الصائب الذي يستعمله ج. شسُّجاي-سيرجال، **المثل الأعلى للأنا**، محاولة تحليلية نفسية في «مرض المثالية»: J. Chasseguet-Sirgel, *L'idéal du Moi*, essai psychanalytique « maladie d'idéalité » sur la .Tchou, 1975, p. 116 et sq

(2) وظَّف:investir: يُستعمل في هذا السياق بالمعنى التحليلي النفسي. والفكرة الأساسية وراء هذا الاستعمال تفيد أن «بحوزة الشخص كمية معينة من الطاقة [الليبيدية] يوزعها بمقادير متفاوتة في علاقاته مع موضوعاته ومع ذاته» (**مصطلحات التحليل النفسي**، م. ن.، ص 211). للتوسع في هذا الموضوع، راجع مادة: «توظيف» investissement، م. ن.، ص 208-214.

نرسيس مزوِّر: رجل وامرأة

يستعيد العصر الوسيط موضوع نرسيس ليُدين فيه بالأساس الميلَ الإنساني المشؤوم إلى المظهرية وإلى الزيف، وحتى الغش الموازي لحب الذات على حساب حب القيم الإلهية الحقة[1]. وهكذا، في نظر التروبادور، «ينبغي أن ينبِّهنا مثال نرسيس في آن واحد ضد الكبرياء وضد جنون الحب[2]»، بينما يفرض نرسيس نفسه، حسب كتاب **أوفيد المتخلِّق** 1316) *Ovide moralisé*)[3]، كرمز للغرور الاجتماعي والمظهرية والكبرياء. وفي **رواية الوردة** لـجان دي مونغ Jean de Meung، يُنبوع نرسيس هو مكانٌ للموت، للمظهر والمعرفة الزائفة، يعارضه ماء الحقيقة الحيوي.

لنؤكدْ على معالجة مقتضبة ورائعة بنفس القدر لهذا التأويل في العصر الوسيط لنرسيس عند دانتي (1265-1321). يظهر الذِّكر المباشر لـ«مرآة نرسيس» في الأنشودة XXX من **الجحيم**، البيت 128. وقد فُهِم عن صواب أن سياق هذه الأنشودة هو سياق المزوِّرين، ومزيِّفي العُمْلة وصانعي المظاهر[4].

وفعلا، يتعلق الأمر بالسيد آدم Maître Adam الذي يضرب فلُورينات مزيفة، وبـ«سينون» Sinon الكذوب، إغريقيِّ طروادة، الذي قد يكون دفع أهالي طروادة إلى أن يُدخلوا في مدينتهم الحصان الخشبي، المتخيَّل من قِبَل أوليسيس Ulysse. فالمساس بالعُمْلة- رمز القيمة السياسية، بل الأخلاقية أيضًا- يجعل من يتعاطاه كائنًا دنيئًا: تشويهه البدني حجة عليه، كما أنه عقاب له. إنه مصاب بالوذمة أو الاستسقاء hydrophysie،

---

(1) انظر: ج. فرَبِّياي، «تغيرات في موضوع المرآة، من برنار دي فنْتَدُورْن إلى موريس سِيياف»، ورد في كراسات الجمعية العالمية للدراسات الفرنسية: J. Frappier, « Variations sur le thème du miroir de Bernard de Ventadorn à Maurice Suève », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, 1939, Ed. Les Belles Lettres, p. 144 sq.

(2) المرجع نفسه: *Ibid*, p. 141.

(3) نص لا يُعْرَف كاتبه، وهو عبارة عن موسوعة تشتمل على ترجمة إلى الفرنسية القديمة لـ«**تحولات**» الشاعر اللاتيني أوفيد، مع شروح وإضافات. ويندرج هذا العمل الضخم في حركة التأويلات الأمثولية لمؤلفات العصر القديم (م. م).

(4) انظر الدراسة الممتازة لـ«رُوجاي دراجُوناتي»، «دانتي ونرسيس أو مزيِّفو الصورة»، مجلة الدراسات الإيطالية، **دانتي والأساطير**: Roger Dragonetti, « Dante et Narcisse ou les faux-monnayeurs de l'image », in *Revue des Etudes Italiennes, Dante et les mythes*, E. Didier, 1965, p. 85-146. يُستشهد بنص دانتي بحسب ترجمة آ. بازار A. Pézard في لابلياد La Pléiade، 1965.

وهو مرض يتمثل في احتباس الماء في بعض أجزاء الجسم التي تنتفخ في عدم تناسب مع أجزاء أخرى تَضْمُر. («الاستسقاء االذي يثقل ويربك/ الأعضاء بسائل لا يمتصه الجسم، حتى يصبح الوجه غير متناسب مع البطن/ جعله يلهث مفتوح الشفتين/ كما يفعل المحموم/ الذي يدير إحداهما إلى الذقن والأخرى إلى أعلى، بفعل العطش» (الأبيات 52-55) [1] ولكن [السيد] آدم هذا بالذات، المحتوي داخله على عين مائه الراكدة، هو الذي يتفوه باسم نرسيس للمرة الأولى والأخيرة في **الكوميديا الإلهية**. ويبدو التلميح هنا واضحًا، لا فقط لأن الغش في العمْلة هو ببساطة أحد تمظهرات الخطيئة الأولى لآدم (لنشرْ إلى المشترَك اللفظي بين مزيِّف العمْلة والإنسان الأول)، بل أيضًا وفي نفس الوقت لأن الخطيئة الأولى (لآدم) تشبه خطيئة نرسيس. وبالفعل، كما أن نرسيس يقع في حب شيء خادع، يزيف السيد آدم العمْلة الحقيقية، وهي رمز لقانون وأخلاق تتجاوزه؛ وإذ يريد بذلك الاستحواذَ على مكانة الأمير، بل أيضًا على مكانة الإله، فهو يسيء للـدورة *circulation*في المدينة كما في جسمه الخاص. إنه يفتقر إلى الأخلاق éthique (دانتي يتلاعب ساخرًا بلفظي *étique*، وهو جفاف الرأس بهذه المناسبة، و *éthique*)، ولم تعُد له عينُ ماء للارتواء، فالماء راكد في بطنه بينما فمه يحس بالعطش. ولم يعُد له دليل بالمناسبة نفسها. فهو لا يرى، عيناه مغمضتان (البيتان 122-123): «والماء الراكد يسد بطنك وحتى عينيك».

أما سِينُون، وهو الشخص الذي ابتدعه فرجيليوس Virgile، وقدَّم نفسه على أنه فارّ من المعسكر الإغريقي لخداع أهل طروادة، فلم يعامَل بأفضل من ذلك: إنه يشتعل من الحمى ويبعث دخانًا كريها. ويصفه السيد آدم بأنه محكوم عليه بأن «يلحس مرآة نرسيس» (البيت 128). وهكذا، يتقاذف المزوِّران صور العطش والعمى، التي تبدو بالتأكيد تحولات لأسطورة نرسيس أو، إن شئنا، تنويعات تكثِّف الخطيئة الأولى بخطيئة النرجسية وتقوّي إدانة الاثنين. «ولكن الغش شر يختص به الإنسان، ولا يروق للرب» (**الجحيم**، الأنشودة الحادية عشرة، البيت 25).

ولكن يبدو أن الشُّرّاح لم يلاحظوا، على حد علمنا، حضور مزيِّف ثالث (وفي الحقيقة، هو الأول وفق ترتيب الظهور في الأنشودة الثلاثين). ويتعلق الأمر بامرأة، «مِيرّا المجرمة»، «التي أصبحت لأبيها عاشقة متجاوزةً كلَّ حب شرعي. إنها جاءت

---

(1) اعتمدت في هذا الاستشهاد الترجمة العربية لحسن عثمان، مع بعض التصرف: دانتي، **الكوميديا الإلهية، الجحيم** (الأنشودة الثلاثون)، دار المعارف، القاهرة،، 1955، ص 383 (م. م).

هكذا لتأثم معه، وقد زيَّفت نفسها في صورةٍ غيرها»[1]. إن هذا الظهور لزنا المحارم بين فتاة وأبيها في بداية الأنشودة حول الزيف fausseté النرجسي، ربما يكشف عن أحد المعاني الجنسية التي لا يبيِّنها صراحةً صانعو القيم الزائفة وأشكالِ الغدر الماكرة. وفي الجملة، يفيد اتخاذ صورة مزيفة في التخفي من القانون، وهو في المقام الأول قانون الأب المحظور. فزنا المحارم بين البنت والأب، مثل خطيئة نرسيس، هو خرق للحب المستقيم. والبنت المخلوقة تُدخل اضطرابًا على التراتب في الخلْق عندما تأثم مع خالقها. أما نرسيس، فإنه يجهل هذا التراتب حين يحب خلْقًا مزيَّفًا، أي صورته الخاصة التي ليست نفسًا خلقها الإله. وأما مِيرّا المجرمة، فيمْكن أن تذكِّرنا بصوفيا Sophie الغنوصية، التي تريد معرفة أبيها اللامتناهي على الإطلاق، والتطابق معه: إنها قد تتيه محاوِلةً أن تنجز هذا المستحيل، إن لم يوقفها الإله بفضل هُورُوس Horos، وهو «الحد» limite. والملاحظ أنه إذا كانت ميرّا، مثل سِينُون والسيد آدم من جهتهما، قد أهانت الإله باقترافها الذنوب الثلاثة، وهي «الجشع، والحقد، والبهيمية المجنونة[2]» (الأنشودة الحادية عشرة، البيت 82)، فإنه على زنا المحارم بين البنت والأب أن يتحمل ثقل تمثيل الجانب الجنسي في هذه الكارثة التي حلت بالدورة والتبادل والتفكير والتي تمثِّلها الخطيئة الجهنمية. إن الغش الأصلي هو عيب في التفكير، في الصورة الخاصة، في هوية الجسم وأجزائه، وربّما هو أيضًا وقبل كل شيء، خلل في حظْر زنا المحارم. ومن جهة أخرى، نعرف القوة التي يُعْلي sublime بها دانْتي Dante زنا المحارم بين الابن والأم، بتمكين بايَتْريس Béatrice من صفات الأمومة الروحية (على الإطلاق)، والإعلان من جهة أخرى عن أن العذراء الأم هي «ابنة ابنها». لا شيء من هذا القبيل، فيما يبدو، في العلاقة بين البنت والأب: ذلك أننا مع الأب، نمسّ بكل بداهة نقطة قصوى في البناء المرآتي والنظري [التأملي] الذي كان لا بد لاستقراره ووَحدانيته (كما يمْكن أن نراهما عند أفلوطين والقديس توما) أن يضْمنا ضرورةً وجود الباطنية النفسية والنظرية ذاته على حد السواء.

ومن جهة أخرى، يرجع زيف ميرّا المجرمة، في الأرجح أيضًا، إلى أمر يمْكن الكشف عنه انطلاقًا من الرواية التي يفردها بها أُوفيد، وهو أن الموضوع العاطفي الحقيقي لحبها وحقدها على حد السواء هو، فيما يبدو،... أمها هي. «آه، كم أمي

(1) الملاحظة نفسها، المصدر نفسه، الأنشودة الثلاثون، الأبيات 38-41، ص 383.
(2) الملاحظة نفسها، م. ن.، الأنشودة11، ص 199.

سعيدة بأن يكون لها مثل هذا الزوج»: هكذا تُسِرّ ميرّا إلى مربيتها، ثم هي تخدع أباها بأن تتقدم إليه متنكرة في مظهر امرأة شابة أخرى في اللحظة ذاتها التي تحتفل فيها أمها هي بأعياد سيريس Cérès[1] السنوية. فهل زيادة على ذلك، يكون عشق المحارم لدى البنت تجاه أبيها مزيَّفا إذ يخفي عشقًا أشد بكثير وغير قابل للبوح به تجاه الأم ذاتها؟ تتحول ميرّا إلى شجرة «دموعها ذات ثمن باهظ»، وهي شجرة المرّ myrrhe، فتغادرنا مع صورةٍ ولادةٍ جذابة- شجرة تلد أدونيس Adonis، الذي سيغري فينوس Vénus. وهكذا ينتقم أدونيس من العشق المُوحَى إلى أمه، ولكنه في الواقع يحقق مكان أمه الحبَّ الحقيقي الذي تحس به ميرّا نحو الإلهة الأم[2].

نقيضٌ لامعٌ لنرسيس

ومع ذلك، يمكن أن يوجد خطأ- خطأ الشاعر- «نقيض خطأ / الفتى العاشق للينبوع» (**الكوميديا الإلهية، الجنة**، الأنشودة الثالثة، البيتان 17-18). وكوْنه «نقيضًا» لا يستلزم البتة أن لا يكون «خطأ»[3]. فالخطأ يتمثل في أن يكون للمرء رؤى: في رؤية أشكال وجواهر، ومشهدٍ حيث لا شيء سوى شفافية الشمس: «رأيت العديد من الوجوه، مستعدة هكذا للكلام» (البيت 16). وكأن الشاعر يحس بالخطأ النرجسي الذي يظن أن الانعكاسات واقع أساسي، فـ«يحاكم نفسه» و«يُشِيح بنظره». ولكن بايتْريس تدين هذا الإعراض، هذا الإنكار للصور، هذا الإسراع إلى الانبهار بالنور، وتعتبره «تفكيرًا طفوليًا»، كما تبيِّن أن الأشياء التي اعتقدها الشاعر ضروبًا من الخداع هي «جواهر حقيقية» يغمرها الإله بـ«نور حقيقي» لكي يقودها (الأبيات 25-31). إذن تلك الرؤى، تلك الظلال التي كان يظنها كاذبة، إنما هي حقيقة. وهكذا، فالخطأ الشعري متعارض، كما نرى، مع خطأ نرسيس الذي كان يظن أن الظل حقيقة. ومع ذلك، فهو متناظر معه أيضًا لأنه في كلتا الحالتين، يتعلق الأمر بعدم رؤية الآخَر كما هو، بل بإرجاع الذهن إلى

---

(1) سيريس، في الميثولوجيا الرومانية، هي إلهة الزراعة ومواسم الحصاد والخصوبة (م. م).

(2) نلاحظ التوافق المعجمي عند أوفيد ودانتي بخصوص ميرّا- يقول أوفيد عن حبها إنه جريمة *scelus* (**التحولات**: *Mét.*, X, 314)، كما أن دانتي يستعمل *de Mirra scelerata* [«لِميرّا المجرمة»] (**الكوميديا الإلهية**، الأنشودة الثلاثون، البيت 38)، و*Myrrha scelestus* [«ميرّا التي تقترف جريمة»] (*Ep.*, VII, 24).

(3) يلا حظ دراجوناتّي، بالذات، أن «الخطأين، خطأ نرسيس وخطأ دانتي، يستمدان وجودهما في الواقع من نفس الجوهر» (Dragonetti, *op. cit.*, p. 140).

ذاته، مما يؤدي أيضًا إلى زوال واقع الصورة النوعي. إذن، بلا موضوع يبدي مقاومة، يتمثل دور الروح الشعري في جعْل الموضوعات objets إبداعًا من قِبَل الذات- في الاعتقاد بأن الواقع شبح من خلْق الكاتب. أما البحث الدانتيُّ في الجنة، فيتمثل في الارتقاء إلى رؤية النور الحقيقي. ولكن دانتي، داخل هذا الصعود القويم، تَلَقَّفتْه هذه الصيرورة الجوهر devenir-substance الخاصة بالنور، وأنواعُ تكثُّف الشفافية، وهذه المظاهرُ المرئية أقل بكثير من لؤلؤة (البيتان 13-14). وبما أنه عقل يحْكُم، فهو يستبعدها باعتبارها «نرجسية». وبما أنه واقع في حب بايَتْريس، فهو ينقاد رغم ذلك إلى أن يعيد لها الاعتبار. نشهد هنا تحليلًا دقيقًا للمنزلة الشعرية، المُنْجذِبة إلى الصور من جهة، والباحثة عن الحقيقة من جهة أخرى، أو رَبَّما في الوقت نفسه. وفعلًا، تزامُن الحركتين هو الذي يضمن الخروج الحقيقي من الخداع النرجسي، إذ لا يتعلق الأمر بالذهول عن الحقيقة أمام الصور بتعلة رؤية مباشرة للحقيقة، بل بالتعرف عليها (أي الصور) بما هي كذلك، بما هي انعكاساتُ مغامرةٍ روحانية تتكون من تأملات صاعدة، وتتجاوز تلك الانعكاسات. إن نقيض نرسيس هو في النهاية ما بَعْدَ، وليس ما دُونَ نرسيس. وبما أن دانتي وفيّ للتقليد الأفلوطيني والتومَوِيّ [نسبة إلى القديس توما]، فهو يصنف «المظاهر» على نحو شمولي كعلامات ضرورية داخل المسار الفردوسي. فالانبهار بالنور يظل هو الرؤية القصوى («مثل الشمس التي تمّحي من فرط توهُّج النار...»، **الكوميديا الإلهية، الجنة**، الأنشودة السادسة، البيت 133)، علمًا بأن الصاعقة التي تضعف العقل والرؤية هي بالذات ذلك «الحب» الأخير «الذي يقود الشمس والنجوم» (**الجنة**، الأنشودة الثالثة والثلاثون، البيت 145)، ولكن في هذه الطريق، «أنا، الكائن الفاني، أحس أني أعْرُج» (*mi sento in questa disagguaglianza*) (**الجنة**، الأنشودة الخامسة عشرة، البيت 83)، وسنلاحظ أن حضور بايَتْريس الأنثوي - والأمومي- وحده يسمح له، في الأنشودة الثالثة، بأن يتجاوز الخطأ المعاكس لخطأ نرسيس، ويوظِّف investir في البحث عن الحقيقة مظاهرَ semblants الأجسام تلك، تلك الأجسام الظاهرية،... «وهو يَعْرُج».

ترى هل الشاعر هو انهزام نرسيس؟ أو بالأحرى البديل عنه: إعادة اعتبارٍ للمظهر، شرْطَ أن يُوضَع، ويحوَّل في صلب الحب بين الشاعر وعشيقته الأم الروحية التي تقوده نحو الآخَر؟ إن الشاعر يعشق ذاته دون علم منه، وهو ضحية نظرته التي تبدو له خالقة للعالم، وينزع إلى اتخاذ العالم مشهدًا: اعتباطيًا، زائفًا، قابلًا للاستعمال من ذاته. ولكنه

توخيًّا للاستقامة، يُشيح بنظره عنه؛ وليعاقب نفسه يغمض عينيه. بايَتْريس وحدها تأذن له بأن يقبل أن يكون آخَرُ هو مصدر رُؤاه، وهذه الأخيرة تكُون، بناء على ذلك، حقائق واقعية تابعة للآخَر، لا ضروبًا من الخداع «الشعري» أو «الطفولي».

نرسيس طفلًا

«قلبي يتنهد/ ليل نهار/ من سيقول لي إن كان ذلك عن حب[1]»: هكذا يغني في يأس، واكتئاب وتصميم، الخادمُ الشاب شيروبينو Chérubin في **زواج فيغارو**، [أوبرا] لـ«مُوتْسارْت» Mozart، فحنينه، المشْبَع للغاية وغير القابل للسلوى أبدًا، هو في الأرجح أفضل تعبير عما كان يمكن أن يقوله نرسيس لو استطاع الغناء، أو عرف كيف يعطي لنفسه الوسيلة، المسيحية بامتياز، الكفيلة بتجسيد الشبقية في الموسيقى[2]. إن أنشودة شيروبينو، في انطلاقها وتأجُّجها، وتوتُّر عشقها، ليست نداء في اتجاه الآخَر: فهي تتغذى بسموها و«ارتفاعها». ولا يعلم القلب، وهو منطو على تنهيده، إن كان يرغب في آخَر: فهو يتغنى بذاته، يغني. ولو كان الأمر عن حب لوجب عليه أن يمتلك موضوعًا. إلا أن الكُونْتِيسة، وهي الصورة المبسَّطة للأم الطيبة (أو القبيحة)، ليست كيانًا منفصلًا في الواقع عن العشق النرجسي فعلًا لدى الشاب الجاهل للفروق بين الطفل والأم، وبين النهار والليل، وبين الرجل والمرأة. ومع ذلك، كل هذا لا يهم مُوتْسارْت، وقد عرف كيف يجد الصوت ليُبْرِز من سَوْرة الحب النرجسي روعةَ العشق المتعلق ببِطانته الناعمة. إن نرسيس مأساوي بماهو أسطورة، وشيروبينو مأساوي بما هو أنشودة. أما الديانة المنزَّلة والمجتمع الإقطاعي اللذان سنتطرق فيما بعد إلى بعض جوانبهما[3]، فلم يرفعا عنه الشعور بالإثم ولم يُبَرِّئاه فحسب، بل جعلاً منه شخصية إن لم تكن مغرية، فهي على الأقل جديرة بأن تُعشَق، ملائكية. وهكذا، يندرج مبدأ اللذة في دين الخلاص.

---

(1) Vol che sapere /Che cosa è amor /Donne vedete /S'lo l'ho nel cor. /Quello ch'io provo /» ,viridiro ; /E par me movo /Capir nol so . /Sento un affetto /Pien di désir, Ch'ora è diletto Ch'ora è martir (...) Non trovo pace /Notte né di. /Ma pur mi piace /Languir cosi... «.

(2) انظر في هذا الموضوع: س. كيركغارد، «المراحل الشبقية العفوية أو الشبقية الموسيقية»: in *ou bien* ,« Les étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical» ,S. Kierkegaard *ou bien*, Gallimard, 1943, p. 41 sq.

(3) انظر: الفصل IV وVI، I.

نرسيس متعة، رمزيُّ النزعة أو«لصٌّ مائيٌّ»

لقد استمرت عبر العصور المطالبة الماكرة إن قليلا أو كثيرا بالتجربة النرجسية، على اعتبارها أساسًا ضروريًا للفن وخلْقًا لمَظْهَريّات semblances، وسبيلًا وحيدًا مع ذلك إلى النفاذ إلى الحقيقة، متأرجحًا بين اللذة والموت. ولكن يعود إلى بُولْ فاليري Paul Valéry الفضل في المطالبة من غير عُقَد بـ«مُتَع» «الأنا الذي لا يَنْضَب» (**نرسيس يتكلم** *Narcisse parle*، **شذرات النرسيس** *Fragments du Narcisse*، **أغنية النرسيس** *Cantate du Narcisse*). فلا أثر بعدُ لأقل قدر من الخِزْي أو الإدانة: ذلك أن الكتابة التي تدرك ذاتها وتريد ذاتها على أنها علامة ورمز، تتبنى بحزم شخصيةَ نرسيس المنقسمة وتستلهم ذلك الانفصال الداخلي الشيّق لدى الكائن الناطِق [أو المتكلم]، انفصالًا «يمرِّر بيننا نحن الاثنين نَصْلا يقطع ثمرة» (**شذرات**). نرسيس إذن هو من الآن، بالنسبة إلى الإنسان الحديث، «شذى طيب له قلب عذب» (**نرسيس يتكلم**). إن مأساة هذا الشاب المحب لصورته تبدو هي المصدر ذاته لمعرفة الذات: «حتى هذه اللحظة الساحرة، لم أكن أعرف ذاتي. لم أكن أعرف كيف أحب نفسي وألقاها!». أما الشاعر، الذي يعترف في قرارة نفسه بأنه أقل كمالًا من «الخالد العابر»، فيجد في ذلك «كنزا» لا ينفد «من العجز والغرور» يقدم تبريرا له في موقفه الخاص، وهوعدم الاعتراف بجوهر آخر سوى جوهر الأنا. «.»... لا فضول لدي إلا عن جوهري الخاص؛ (...) كل آخَر إنْ هو إلا غياب «. هذا التقريظ لنرسيس، وهو نشيد موت الإله»، يصبح المنتهى النفساني للموقف النظري [التأملي]: «أنا وحيد، أنا ذاتي. أنا صادق... أنا أمْقتكم» (**أغنية**:*Cantate*). أو أيضًا: «هل يمْكنني أن أغيِّر شيئًا من احتقاري للآلهة؟ أُحب ما أنا عليه. أنا من يحِب» (المرجع نفسه). هذا الجدال الضمني مع كوجيتو Cogito ديكارت («أنا أفكر إذن أنا موجود») هو في الواقع وتبعًا لذلك أُقْنوم [أو جوهر ثابت] يمثِّل المتعة عبْر الحقيقة، وهو تمجيد للكلام السحري فيما بعد المعرفة. أما الكتابة، فهي تقريظ لِلَمَعان العلامات المرسومة على عدم استقرار المياه، ومن ثم فهي تتحدى الواحد على الإطلاق والفضاء المغلق، وهي صيحةُ حرية زائلةٍ بالضرورة ومستدعاة... وهكذا من خلال «كلمة» و«شذرات» و«أغنية»، أي من خلال فاليري Valéry، يبقى نرسيس على قيد الحياة، في صورة شاعر، وقد أُعيد له الاعتبار.

أمّا مالارميه Mallarmé، وهو أكثر حيلة وتلميحا وسخرية، وأكثر انجذابًا إلى المرأة أيضًا، فلعله من بين مُحْدَثينا أول من حوّل نرسيس في فضائه «البكر، الحيوي

والجميل اليوم». وإن لم يذْكره صراحة إلا في **الآلهة القدامى** ليكشف فيها عن «صمتِ النوم العميق أو صَمَمِه»، فإنه يمكن أن نتصور أن النَّيْلَوْفَر الأبيض *Le nénuphar blanc* هو الصيغة أو الانقلاب مغايرُ الجنس inversion hétérosexuelle لنرسيس. فنحن نجد فيه منذ البداية الشاعر ذا «العينين في الداخل المُثْبَتتن على نسيان الذهاب برُمَّته»، والذي ينتهي مع ذلك إلى التوقف «عند حُزْمات من القصب»، «ملاذٍ رَطْبٍ لا نفاذ إليه»، «نهايةٍ ملغزة لمسار(ه)». ولا شك في أن الابتسامة المَالارْميّة، ذلك اللغزَ الذي يجمع بين سخرية أستاذِ نهايةِ القرن والخيبة الميتافيزيقية أمام خواء الرموز، هي التي تُحوّل زهرة نرسيس الأرضية الحزينة إلى ذلك النَّيْلَوْفر الأبيض، وهو منارة بيضاء ونور لا لون له يمثِّل العجز عن البلوغ إلى الآخَر. فالابتسامة هي الاعتراف بخوف يكاد لا يُتجاوَز: «أبتسم لبداية العبودية يُظْهِرها إمكانُ [وجودٍ] أنثوي». ويتذوق «اللص المائي» ملذات الوِحدة مَعًا solitude ensemble: «نحن في حالة انفصال، ولكننا نوجد معًا: أتدخل في حميميتها المُبهَمة ومن أجلها، معلَّقًا على الماء حيث يؤخِّر حُلْمي مَجيءَ المرأة المترددة...»، «تلخيصٌ، من خلال نظرةٍ، للغياب البِكْر المُنْبَثّ في هذه الوِحدة...». هل هما اثنان؟ من سيخبر عن ذلك؟ يبقى يقين «سعادة سوف لا تتحقق»، «إذ تغطى» أزهارُ النَّيْلَوْفر «ببياضها الخاوي النزر القليل». ليُقْتَرَفِ «اختطاف (الـ) وردة (الـ) المثالية»:بالفعل. ولكنّ هذا لا يشبه في شيء التقريظَ الفاليري [نسبة إلى فاليري] للجسم-الجوهر corps-essence الوحيد، كما سبق ذكره. ذلك أن الجسم، الجنس، تلك «الغنيمةَ الخيالية»، كما يلمّح مالارْميه، «لا تتضخم من شيء آخَر سوى التفرغ الشيق للذات»، الأمر الذي لا يمنع عليه البتة، بل بالعكس يدفعه إلى أن «يحب»و«يجري وراء» «كل سيدة تتوقف أحيانًا ولمدة طويلة، كما لو كانت على حافةِ عينٍ وجب اجتيازها أو حوضٍ في حديقة». ومهما يكنْ نرسيس محبًا، فالنَّيْلَوْفر الذي يخفيه يكشف مع ذلك عن خواء فضائه. إن اللقاء المستحيل، القاتل هناك والساخر هنا، لا يستحق الموت. «انتصار في الهروب من الانتحار الجميل...». ومثْل كل الحداثة، ورث مالارْميه الفضاء النفسي النرجسي. ولكن هذا الفضاء فارغ منذ ذلك الحين. «لا شيء يكون قد حدث سوى المكان...».

أما جِيدْ Gide، وهو أقرب إلى فاليري الذي يهدي إليه جِيد **بحث (ه) في النرسيس**، فإنه يتناول الأسطورة ليستمد منها محاولة في باطنيةٍ ésotérisme ذات نزعة رمزية. ويبدو أن نَرْسِيسَه مع ذلك لا يَدِين لِدَانْتي بشيء، ماعدا استحضار تقليد مشترك؛ إنه «يحلم بالجنة». «آدم الفضاءات الكاملة» هذا، الذي قد يكُون نرسيس، هو فتازم أو

هُوَام الخُنَثِيّ قبل التفريق الجنسي sexuation. إنه «رصين ومتديّن»، ضروري لأنه يُظْهِر ما هو محتوم في التظاهُرة، ولكنه مُخْطِئ بقدرِ ما يفضِّل ما يَظْهَر، وكذلك الشكلَ والرمزَ، على الفكرة التي تظْهَر، وقد يكون للشاعر القدرة على أن يرى، عبْر التبدِّيات النرجسية، الأشكالَ الأساسية والقارة، والمتناغمةَ والحقة، وقد يكُون لهذا السبب بالذات ممتلِكا للجنّة. إنه يجلب الفضيحة، ولكنه قطعيٌّ، مُعَدٌّ لسطحية النظرة، ولكنْ للحقيقة أيضًا. «إن الشاعر هو الذي ينْظر. فماذا يرى؟ - الجنة». فالأثر l'oeuvre على الإطلاق، وهو شكل محتوم، عددي، «فردوسي وشفاف» ليس إذن مظهرًا فحسب، لأنه رمز. «هل فُهِم أني أسَمِّي رمزًا كل ما يتبدّى (أو يَظْهَر)؟».

وهكذا نكون قد فهمنا بالتأكيد أن جِيدْ هو نقيض مالارْميه بامتياز، إذ يحل محلَّ التفرغ النرجسي عند أحدهما، فيما بعد «اللازَوَرْد الخاوي» المستحضر رغم ذلك، يَحِلّ اكتمالُ المعنى الرمزيُّ عند الآخَر. ويحل محلّ البداهةِ المالارمية التأملُ الجِيدِيُّ [نسبة إلى جِيدْ]. ويحل محل تذرير الذات والجسمِ والضحكِ عند أحدهما الشبقيةُ الذاتيةُ عند الآخَر. وهكذا، يتوفر سبيلان للفضاء النفسي الخاص بالنرسيس الحديث، نرسيس الفنان: «اللص المائي» أو دِينُ الأنا. السبيل الأول نرجسيٌّ على نحو ساخر أكثر مما هو أسطوري: إنه لامركزي، يفتح فضاء التفكيرعلى قنواتٍ مَتاهيّةٍ ومتوحِّلة حيث المِلاحة مترددة،، وحيث يكُون اللعب بالمعنى وبالتبديات العابرة و«المظاهر الجسمية» looks...أما السبيل الآخر، فهو نرجسيٌّ على نحو نفساني أو نظري (تأملي): فهو تابع لتديُّن لائكي، يُنْزِل الإله داخل نرسيس ويفرض الأنا كأرضية للدين الجديد المتمثل في الرمزية المعمَّمة. إذن، كل مظهر apparence «يعني» أن الأنا مقدَّس. فالفن الباطني ésotérique هو استكمال المسيحية التي خلّصت نرسيس من الشعور بالإثم. وإن بقيت لنا ديانة اليوم، فهي تكُون جمالية esthétique لأن النرجسية تحتمي أشد احتماء داخل الامتدادات العابرة للمعنى الخيالي.

IV

الله محبة (آجَابى)[1]

مكتبة
t.me/t_pdf

كان قانون الحب، المتأتي من الكتاب المقدس، يقترح على المسيحيين: «تُحب الرب، إلهَك، من كل قلبك، ومن كل نفسك، ومن كل قوتك» (سفر التثنية: Deutéronome, 6, 5)، و«تحب قريبك كنفسك» (سفر اللاويِّين: Lévitique, 19, 18). وعلى هذا الأساس، حدثت ثورة حقيقية، متوقفة على العالَم الهيلّينستي في نهاياته، ولكن بوجه خاص على موقف جديد، مذْهِل، فاضح وجنوني، يحوِّل الـ«إيروس» *Eros* اليوناني ويهُوه *Ahav* التَّوراتي إلى آجابى[2].

عطاء بلا مقابل

نَدِين لـ«بُولُس» Paul بالصياغة الأكثر دقة وجِدّة بوجه خاص لهذا الموقف المذهل الذي تحتوي عليه الأناجيل المتشابهةsynoptiques، بالتأكيد، ولكنها لا تفسره. وبالفعل، لفظ آجابى *agapé* (الذي عبَّرت عنه اللاتينية بـ«كَرِيتاس» *Caritas* – وهو تعبير مخفَّف بدرجة بالغة في التقليد المسيحي، اللاهوتي والتبسيطي، بحيث نحس اليوم بالحاجة إلى اللجوء إلى اليونانية بهدف استخلاص ما ينطوي عليه من جِدّة) لا يَظْهَر إلا مرتين في الأناجيل (مَتّى: Matthieu, 24, 12 ولُوقا: Luc, 11, 42) وبمعنى قريب من المعنى التَّوْراتي: وهو حبٌّ– أمْر، حبٌّ– جدارة. ولكن الحب المسيحي منذ

---

(1) كلمة agapé يونانية، وتطلق على الحب الإلهي واللامشروط (م. م).

(2) انظر: أندراس نيجران، **إيروس وآجابى، المفهوم المسيحي للحب وتحولاته:**
. Anders Nygren, *La notion chrétienne de l'amour et ses transformations* (1930), Aubier, 1962

الأناجيل هو في نفس الوقت عطاء مجاني، بالتأكيد، إذ المسيحي، بعيدًا عن أن يكون مضطرًا إلى استحقاقه أو الخوف من سَحْبه من قِبَل الإله، هو على يقين من أنه محبوب، بقطع النظر عن صفاته[1]. فهل يكون هذا الحب أيضا- وبوجه خاص؟- حبًا لمن لا يستحقونه[2]؟ وفي الواقع، هذا التصور لحبٍّ مركَّز على الإله ومتعارضٍ على حد السواء مع الحب- الجدارة لدى الإنسان ومع إيروسٍ يَنْشُد السعادة، هذا التصور يتبلور في **العهد القديم** l'Ancien Testament[3]؛ ولكن يبقى مع ذلك أنه بحسب **الكتاب المقدس** Bible، «يؤدي سبيل الخَطَأَة إلى الدمار» (المزمور: Psaume, I) ولا يجد أي مكان في قانون الموجود السَّرْمَدي l'Eternel.

إن بُولُس Paul، الذي يعود إذن إليه الفضل في التعريف الجديد للإله بما هو إلهُ

---

(1) إن الشبقية اليونانية لا تجهل لفظ آجابى *agapé* للدلالة على العلاقة بين *erastes* [عشيق] و *eromenos* [لوطي]؛ وديمستان Démosthène [الخطيب اليوناني الشهير] يذكر هذا الاستعمال، وكذلك استعمال آجبان *agapan* [أَحَبّ] للإشارة إلى موقف الآلهة من جانيماد Ganymède [عشيق زيوس في الميثولوجيا اليونانية وساقي الآلهة] وأدونيس Adonis [عشيق أفروديت] (انظر: Dover, *op. cit*, p. 69). وغالبًا ما استُعمل لفظ آجابى *agapé*، من جهة أخرى، في اليهودية الهيلينستية، وكذلك الأمر لدى فيلُون السكندري Philon d'Alexandrie (انظر: **دراسة جديدة للكتاب المقدس**: Deissmann *Neue bibelstudien*, p.27, cité par Nygren, *op. cit*,,. p. 119). ولكنّ بولُس Paul هو أول من أعطاه (أي اللفظ) قيمته المسيحية، قيمته الدينية وحدها.

(2) «لم آت لأدعو أبرارًا، بل خَطَأَةً إلى التوبة» (إنجيل مَرْقُس: Marc, 2, 17). «أقول لكم: إنه هكذا يكون فرحٌ في السماء بخاطِئٍ واحد يتوب أكثر من تسعة وتسعين بارّا لا يحتاجون إلى توبة» (إنجيل لُوقَا: Luc, 15, 7). «من أجل ذلك أقول لك: قد غُفِرتْ خطاياها الكثيرة لأنها أحبت كثيرًا. والذي يحب قليلا يُغْفَر له قليلٌ» (إنجيل لوقا: Luc, 7, 47).

(3) «لأنك أنت شعب مقدَّس للرب إلهك، إياك قد اختار الربُّ إلهُك لتكُون له شعبًا أخص من جميع الشعوب على وجه الأرض. ليس من كونكم أكثر من سائر الشعوب. التصق بكم الرب واختاركم، لأنكم أقل من سائر الشعوب. بل من محبة الرب إياكم، وحفظِه القَسَم الذي أقسم لآبائكم، أخرجكم الرب بيد شديدة وفَدَاكم من بيت العبودية...» (**العهد القديم، سفر التثنية**: Deut., 7, 6-8). نقرأ أيضًا لـ«هوشَع» Osée الذي يعلن أن الإله «يجد لذة في الحب، وليس في الفداء» (**العهد** القديم، **هوشع**: Osée, 6, 6). وكذلك إِشَعْياء Isaïe: «فأصغيتُ إلى الذين لم يسألوا. وُجِدْتُ من الذين لم يطلبوني» (LXV, 1). وأخيرًا، حب النشيد Cantique إنما هو في إحدى دلالاته عطاء ثابت في دوام الأمل. وهكذا، إن لم يكن من الخطأ، كما أبرز ذلك نيتشه بشراسة في **جينيالوجيا الأخلاق** *Généalogie de la morale*، أن الحب المسيحي هو انقلاب «للحقد الرائع» لدى بني إسرائيل، فلا بد من الإشارة إلى أن هنالك حبًا توراتيًا أساسيًا وراسخًا (لا يندثر)، هو الأرضية الحقيقية للـ«آجابى» المسيحية، في حين ظل نيتشه على نحو دلالي أصم أمامه بقدر ما هو منزعج من الحب دون تخصيص.

حبٍّ[1]، يبني هذا التصوُّر في حركة ثلاثية يبرزها أ. نيجران A. Nygren[2]. أوّلًا، يجعل بولُس حب الإنسان للإله خافتًا بعض الشيء، ويقوّي المركزية الإلهية كما جاءت في الإنجيل: فبدَلَ دعوة الإنسان إلى أن يحب الإله، يسلِّم بأن الإله هو الذي يحِب، دون مقابل، ثم يكشف- وهذا بلا شك أقوى جانب في تصوره للحب- أن هذا العطاء بلا مقابل، ويتمثل في حب الأب على الإطلاق، هو في النهاية فداء الإبن، بمعنى أن الـ«آجابى» هي آجابى الصليب (**العهد الجديد**، رسالة بُولُس إلى أهل رومية: Rom., 5, 6-10). وأخيرًا، حُبُّ المرء للقريب «مثلما يحب نفسه»، وهو لا يشمل الأقرباء والأبرار Justes فحسب بل يشمل أيضًا الأعداء والخَطَأَة، هذا الحب هو الذي يتوِّج هذا التخلي الشائن عن السعادة، ولكنه يبدو مع ذلك أقْوم سبيل إلى التعلق بالأب Père، ليس باعتباره قانونًا، بل بما هو اسم مطلق، كلمة - و- حب على الإطلاق، انغماس اسميّ، ومَعْمُودِيّة Baptême مسيحية.

لنتفحصْ عن كثب هذه الحركية المميزة للفكر البُولُسي [نسبة إلى بولس]. هل محنة المسيح بالنسبة إلينا فضيحة أو جنون، كما كانت كذلك في رأي بولس بالنسبة إلى اليهود أو الإغريق[3]؟ هل ثمة راهنيةٌ ما بعْد مسيحية؟ إن إحراج dilemme الحبِّ وحضورِه اللامرئي الذي يغمرنا وهوعَصِيّ على التعبير ومؤلم في ضعفه، يؤدي في نهاية المطاف إلى هذا التساؤل. إذن، في علاقة الحب المعنيّة هنا، يتم التشديد على مصدره، أي الإله، وليس على الإنسان الذي يحب خالقه. وسيذهب هذا التحويل حتى إلى تغييرفي اللفظ إذ سوف لا يتعلق الأمر في نظر بولُس، أخيرا، (من جهة الإنسان) بـآجابى *agapé*، وإنما يتعلق بـبيسْتِيسْ *pistis*، أي بإيمان[4]. إن هذا التعريف للإله بحبه يقود في لحظة أولى إلى تغيير وَضع القانون، ومن دون التخلي عنه، إلى تصوُّر «تحقُّقه» أو «استكماله» المتمثل في الحب: «المحبة هي تكميل الناموس[5]» (رسالة بولس إلى

---

(1) رسالة بولس الثانية إلى أهل كورنثوس: II, Cor., 13, 11 : *o theos tes agapes*

(2) أ. نيجران: A. Nygren, *Eros et Agapé*, *op. cit*.

(3) انظر: رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس: Paul I, Cor, I, 22-25. «بينما اليهود يسألون آية، واليونانيين يطلبون حكمة، فنحن الآخَرين نَكْرِز المسيح مصلوبًا: لليهود عثْرة، ولليونانيين جهالة! وأما للمدعويين، يهودا ويونانيين، فبالمسيح قوةِ الله وحكمةِ الله، لأن جهالة الله أحكم من الناس! وضعف الله أقوى من الناس».

(4) «ولكن الكل من الله، الذي صالَحنا لنفسه بيَسُوع المسيحِ، وأعطانا خِدْمَةَ المصالحة» (رسالة بولس الثانية إلى أهل كورِنثوس: II, Cor, 5, 18).

(5) اعتمدنا الترجمة العربية المتداولة للكتاب المقدس، العهد القديم والعهد الجديد، وذلك في جل ما ورد في الكتاب من استشهادات (ملاحظة المترجم).

أهل رومية: Rom., 13, 10). فينتهي (التعريف) منطقيًا إلى مماهاة الإله بالحب[1]، وإن وَجَدَت القولةُ: «الإله محبة» عند يوحنا وحده عرْضها البلاغي المفضّل[2]. أما اللحظة الأساسية في هذه المركزية الإلهية، فهي عكْس حركية إيروس الذي كان يصعد نحو الموضوع objet المرغوب فيه أو نحو الحكمة القصوى. وعلى العكس، تَنْزل آجابى، بما هي تماه مع الإله: فهي عطاء، استقبال ونعمة. وهذه الآجابى تذكّرنا أكثر بالحب اليهودي، لاسيما وأنه من الصحيح أن الإله التوراتي، الأبوي، هو من اختار المؤمنين به[3]. وسنعود لبيان الدلالة العميقة التي يمكن أن يكتسيها بالنسبة إلى الذات الناطقة وضْعُ مثل هذا الحب- العطاء، الذي هو في الأصل من فعلِ آخَرَ على الإطلاق يجعل من عشقه عطاء واستقبالا. لنشددْ هنا على ما يَدِين به للحب التوراتي، ولكن أيضًاعلى الفرق الذي يفصل بينهما: آجابى *agapé* هي بلا مقابل، اختيار أقل منها

---

(1) «أخيرًا أيها الإخوة، افرَحوا، اِكْمَلوا، تعزَّوْا، اهتمُّوا اهتمامًا واحدًا، عيشوا بالسلام، وإله المحبة والسلام سيكون معكم» (رسالة بولس الثانية إلى أهل كورِنثوس: II, Cor., 13, 11).

(2) «الله محبة، ومن يبقى في الحب يبقى في الله، ويبقى الله فيه» (إنجيل يوحنا: Jean, 6, 16). وردت القولة: «الله محبة» في رسالة يوحنا الأولى، 4، 8 (ملاحظة المترجم).

(3) إن هذا الحب، الذي ينتشر من أعلى، عبّر عنه أفلوطين ضد المسيحية. وقد أكدنا فيما سبق على هذا الانتشار الضوئي، والانعكاس اللامع والمرآتي للواحد على الإطلاق في عالم المخلوقات الدنيوي، وعلى الاقتصاد النرجسي لهذه الانعكاسية. لنلاحظْ مع ذلك أنه عند أفلوطين إذا كان الواحد نفسه يخضع لهذه الحركة الانعكاسية، فلا يظهر في ذاته، ولا يَنْزل: «ثمة موجود واحد هوهو، لا يُتقاسَم ويظل كاملًا؛ ليس بعيدا عن أي من الأشياء، ولكنه لا يحتاج إلى الانتشار فيها» (**التاسوعات**: *Ennéades*, VI, 5, 3)؛ لا جُهْدَ عنده (أي الواحد)، وإلا يكون موجودا ناقصا، ويكون جهده، فضلا عن ذلك، بلا موضوع، لأنه يملك كل الأشياء، وليس له أي موضوع يوجِّه نحوه جهده (...). ولكي يوجد شيء بعده، لا بد أن يبقى في ذاته، في سكون مطلق (**التاسوعات**: *Ennéades*, V, 3, 12). وعلى العكس، يمكن أن يتحقق سمو الـ«نرجسية» فوق الإنساني بِسَعْي إلى الحكمة في الوجود حتى يلتحق الإنسان بالواحد على الإطلاق. ومع ذلك، فإن عبارة «اللّه – محبة» موجودة بالتأكيد عند أفلوطين، ولكن ليس بمعنى انغماس الإلهي والإنساني، بل على العكس بمعنى الاكتفاء الذاتي الإلهي. «إنه في ذات الوقت موضوعٌ محبوب، حب وحب للذات، لأنه جميل ولا يستمد جماله إلا من ذاته، بل يمتلكه في ذاته» (*Kai erasmion kal eros o autos kai autou éros... Enn*, VI, 8, 15). هذا الإله أُوتُو إيرُوس *autou eros* هو إذن حب، ولكنه حب للذات؛ وانتشاره النازل، الوضّاء، الانعكاسي يقرِّبه وحده من حركة الآجابى المسيحية. وفضلا عن ذلك، عندما يكون الفكر التماثلي analogique في العصر الوسيط قد اهترأ، فإن ظهور إلهِ «علةِ ذاته» *causa sui* سيستعيد بعض العناصر من الاكتفاء الذاتي الأفلوطيني، ومع تحرير الأنا من تبعيته لعلّته المفارِقة، سيبيِّن كم يستحيل تصوُّر علاقة بين اللامتناهي (الحب) والمتناهي (المخلوق). فإن علاقتهما هي من قبيل ما لا يمكن التفكير فيه: ما هو لاهوتي، إذن من قبيل الحب وما يتضمنه من الاعتراف والتمثل والتماهي، ولكن أيضًا من محْو للحدود والمعنى.

سخاء وَدُودٌ، أبوية غير قاسية بل أليفة ومضيئة. فالحب تجاه الكفار هو أفضل برهان على هذه الأولوية دون تبادلٍ أصليٍّ للحب الإلهي. «طُوبى للرجل الذي لا يحسِب له الرب خطيئة» (رسالة بولس إلى أهل رومية: Rom., IV, 8).

ومع ذلك، ثمة سمة مميزة للحب المسيحي، مستعصية بحق على الفهم في سياق التدين القديم، وهي أن هذا العطاء البدئي ودون مقابل مفترَض، علاوة على ذلك، هو التضحية بجسدٍ، جسدِ المسيح، جسدِ الابن. فالحب يتحقق بموت مؤقت، بالتأكيد، ولكنه مع ذلك شائن، جنوني، مرفوض. وهذا الحب لا ينشد الخلود، بل البعث إلى الحياة résurrection، مع الاضطلاع في هذه الحلقة باللحظة الدنيئة، وهي لحظة هلاكِ أفضلِ حبيب. هل هذا جنون مازوخي، تدنيس، نهاية ما هو إلهي بمعنى أنه لا يُمَسّ؟ نهاية المحظور على الإطلاق، وباتالي نهاية الإله القدير[1]؟

الموت انغماس

إن عطاء الحب هذا من خلال التضحية هو عكس الخطيئة: «ولكن ليس كالخطيئة هكذا أيضًا الهِبَة، لأنه إن كان بخطيئةِ واحدٍ مات الكثيرون، فبالأولى كثيرًا نعمةُ الله، والعطيّةُ بالنعمة التي بالإنسان الواحد يسوعَ المسيح، قد ازدادت للكثيرين» (رسالة بولس إلى أهل رومية: Rom, 5, 15). وهكذا، تحل محل القانون الذي يتسبب في تزايد الخطيئة («حيث لا يوجد ناموسٌ، لا يوجد أيضا تعدٍّ»، المصدر نفسه: Rom., 4, 15) الوفرةُ الفائقة (*pleonasmos*) للنعمة بفضل الحبِّ - العَطَاءِ (م. ن.: Rom., 5, 20)[2]. وبعد السلطة المكوَّنة من قانون وخطيئة، تأتي الوفرة، الإفراط، سخاء النعمة: «الخطيئة لن تسودكم لأنكم لستم تحت الناموس، بل تحت النعمة» (م. ن.: Rom., 6, 14). ثمة غزارة، انغماس (*Baptisis, baptisma*) (م. ن.: Rom., 6, 3)، وفرة: أوّلًا يفرض الحب نفسه، في جداله مع الخطيئة والقانون، باعتباره تبادلًا، ترتيبًا، انصهارًا، «مصالحة» (م. ن.: Rom., 5, 10-

---

(1) «فإنه بالجَهْد يموت أحدٌ لأجل بارٍّ. ربما لأجل الصالح يَجْسُر أحد أيضًا على أن يموت. ولكن الله بيَّن محبته لنا لأنه ونحن بَعدُ خَطَأَةٌ مات المسيح من أجْلِنا» (رسالة بولس إلى أهل رومية: Rom, 5, 7-8).

(2) (*pleonasmos*) وفرة فائقة، إفراط؛ *pleonazo*، وفير: «*Nomos de pareiselthen, ina pleonase to paraptoma, ou de epleonasen e amartia, upereperissusen e charis*.- وأما الناموس، فقد تدخّل لكي تستفحل الخطيئة. ولكن حيث استفحلت الخطيئة، توفرت النعمة بدرجة بالغة» (م. ن.: Rom., 5, 20).

11)[1]. ومِثْلُ هذه المصالحة- التماهي مع المَثَل الأعلى يؤدي بالمؤمن إلى أُقْنوم عظيم، ويحرمه في الوقت نفسه من «الإنسان العتيق» الذي يمثِّله جسد الرغبة[2]. إن حركة الزيادة والحرمان هذه بعيدة جدًا، بالفعل، عن فكرة الفداء [أو التضحية] الكلاسيكية[3]. ذلك أن ما يُضحَّى به يكون كذلك موقتًا (وسيُبعث جسد المسيح كما هو)، ليس هذا فحسب، بل علاوة على ذلك وانطلاقًا من انغماس المؤمن في المسيح، لا يترك هذا المؤمن للموت سوى جسد محدَّد بالرغبة، أي الجسد الشبقي، ليجد من جديد، في البعث إلى الحياة، الجسدَ كما هو، ولكنه موظَّفinvesti بأكمله في المثل الأعلى. وإن كان هنالك فِقْدان، فهو تام (فلا يخص جزءًا من الجسد، ولا حتى أشياء صالحة لهذا الجسد، وإنما الجسدَ كلَّه الذي هو هالِك)، وهو لاغٍ إذ هومجرَّدُ مسارٍ في التوافق («المصالحة») مع الأب- الإله، نقيضٌ داخليٌّ للحركة الثلاثية التي انطلقت من الحب المعلَن منذ الأزل، وستضطلع بالسلب وتبلغ أوْجَها في توليف البعث إلى الحياة.

تناظر/ تشابه

إن محنة passion[4] المسيح، وعلى سبيل التناظر، كل محنة تصل إلى الموت، ليست إذن سوى برهانِ حبٍّ، فداءٍ (أو تضحيةٍ) مَرَدُّه إلى قانون العقد الاجتماعي. فالفداء هو قُرْبانٌ يجعل من جوهر مادي معنىً للآخَر، وبالتالي للمجموع الاجتماعي التابع له. وعلى العكس، الحبُّ- المحنةُ هو عطاء يضطلع بالآلم والهلاك التام، لا ليجعل منهما سموًا مجازيًا نحو الآخَر على الإطلاق l'Autre، بل ليمكِّن معنىً مطلقا Sens، ماثلًا هناك على الدوام، سابقًا ومتعاليًا، من أن يَظْهَر لأفراد المجموعة التي تشترك فيه. وإذا كان الفداء مَجَازًا (إلغاء جوهر عينيٍّ ليصل معنىً مجرَّدًا إلى القائمين على الفداء)، فإن الحبَّ- المحنةَ هو تجربةُ تناظُرٍ *homologation* ومَعْمُوديّةٍ baptême. وبُولُس

---

(1) *Catallage, es* – تبادُل مال، ترتيب، مصالحة، وعلى سبيل الشمول غُفْران. «لأنه إن كنا ونحن أعداء قد صولِحْنا (*catallagemen*) مع الله بموت ابنه، فبالأوْلى كثيرًا ونحن مُصالَحون (*catallagentes*) نَخلُص بحياته! وليس ذلك فقط، بل نفتخر أيضًا بالله، بربّنا يسُوعَ المسيحِ، الذي نِلْنا به الآن المصالحة (*catallagen*)» (م. ن.: Rom., 5, 10,11).

(2) «ونحن نعلم هذا: أن إنساننا العتيق قد صُلِب معه ليُبْطَل جسدُ الخطيئة، كي لا نعود عبيدًا للخطيئة» (م. ن.: Rom., 6, 6).

(3) كما يؤكد ذلك ر. جيرار: **في الأشياء الخفية منذ بداية العالم**: R. Girard, *Des choses cachées depuis le commencement du monde*, Grasset, 1978.

(4) ترجمنا كلمة passion في هذا السياق بـ«محنة» لأنها تعني عند المسيحيين الآلام وضروب العذاب التي عاشها المسيح قبل وأثناء موته (م. م).

يطلق الكلمة المناسبة حين يتحدث عن انغماس المؤمن في المسيح، أثناء موته كما في حياته: «لأنه إذا كنا قد صرنا متحدين معه بشِبْه (*omoiomati*) موته، نصيرُ أيضًا بقيامته» (رسالة بولس إلى أهل رومية: Rom., 6, 5)[1]. فالإله الشبيه- وبصفة أدق، النظير-

---

(1) *Omoioma, atos*، شيء شبيه، صورة. لنلاحظْ أن أفلاطون يستعمل هذا اللفظ حين يعلن، في عرْضه عن الحب، أنه إذا شاهدت النفسُ المُحِبّةُ «أُومُيُومَا» *omoioma*[تشابهًا، باليونانية]، محاكاة، لأشياء العالم السماوي التي تشبه أشياء العالم الدنيوي، لا تتمالك ذاتها (**فيدروس**: *Phèdre*, 250 a). وهكذا، فالاستيعاب، والتحويل [أو التغيير] (*omoiosis*)، بل حتى ما يمثِّل (*omoiotikos*)، كلها مرتبطة بالحب منذ البدايات وفي المسيحية على نحو بارز. وعلاقة «أُومُيُوزِيسْ» [التحويل] (*omoiosis*) نفسها تَحْكُم الصلات ما بين الأسماء الإلهية وكذلك، كما نرى في «رسالة بولُس إلى أهل رومية» Rom., 6, 5، العلاقاتِ ما بين الإله والمخلوقات. والفكر كله في العصر الوسيط يَغْلُب عليه لغز الـ«أُومُيُوزِيسْ» وعسْره، إذ يستقطب اهتمام اللاهوت تحت اسم *analogia* الأرسطي [بمعنى التشابه أو التماثل] (لنذكِّرْ بـ«دونْس سكُوت» Duns Scot والقديس توما- انظر فيما بعد-، ولكن أيضًا أوستاش دي سان- بول Eustache de Saint-Paul، سِيأراز Suarez، إلخ.). وإذا بدا التشابه (أو التماثل) analogie بالأساس بمثابة الوسيط المفضَّل للعلاقة بين المتناهي واللامتناهي، فهو على وجه الدقة نقيض علاقة منطقية وعقلية ترمي إلى إرساء أساس أو سبب. بل أفضل من ذلك: لقد ألغت نظرية التشابه اللاهوتية البحثَ عن السببية لأن التشابه يحل محله. ومع ذلك، يمْكن تتبُّع الاهتراء البطيء لهذا المفهوم، اهتراءٍ أدى إلى مجيء العقلانية الحديثة بالمرور بتطور داخل اللاهوت حتى «اللاهوت الأبيض»، كما سماه ج. ل. ماريون J. L. Marion (انظر: ج. ل. ماريون، **في اللاهوت الأبيض لدى ديكارت**: *De la théologie blanche de Descartes*, PUF, 1981). وبدَل العلاقة اللاهوتية المتمثلة في أومُيُوزِيسْ [تحويل أو تغيير] *omoiosis* مكوِّنٍ للمخلوقات في الحب (وليس في العقل) ولا يُقاس (لأن الكلمة علىَ الإطلاق تُناظِر homologue لاتَناهي الإله بتَناهي المخلوق)، وينتهي إذن إلى ما لا يمكن التفكير فيه، بدل ذلك يحل البحثُ عن تناسُب *proportionnalité*. فيجد التماثُل عند أرسطو، وهو حالة خاصة من المَجَاز، تطبيقه المفضَّل في الرياضيات (**السياسة**: *Politique*, 21, 1457 b, 6-9). ويكُون محورُ التماثل وَحدانيةً معيَّنةً على سبيل الافتراض، ووجهةَ النظر المشتركة التي. تسمح بتوحيد الميول (انظر: المتن فيما بعد). وسنمر بـ*analogia entis* (تماثُل في الموجود l'étant) و*analogia fidei* (تماثل في الإيمان بالإله، كما بشّر به يسُوع). من ذلك أن دونْس سكُوتْ يعلن، مثل سِيأزاز الذي يحيل إلى هذه المسألة، أن أساس التماثل هو مبدأ الموجود باعتباره قابلًا على نحو مباشر للإدراك ومشتركًا بين الإله والمخلوقات؛ ولكنه (أي دُونْس سكُوت) يحوِّل أُحاديةَ المعنى وعدمَ التميُّز إلى المفهوم، إلى «الكُونْسَابْتِيس آنْتِيس» [مفهوم خاص بالموجود]conceptus entis... وتلك سبيل تؤدي إلى ديكارت. وسيدافع القديس توما، من جهته، عن [وجه] القرابة [بمعنى درجة من التشابه] *similitude* ضد إلهٍ - علةٍ: «إنه يُحْدِث بحسب قوته تأثيرات تبقى شبيهة به، لا على نحو أُحاديٍّ المعنى، بل على سبيل التماثل» (انظر *Sententiarum*, d. 2, q. 2, solutio). وعندئذ، سيتم تصور التماثلات على أنها تتعلق بكمال مشترك ومُمْتلَك مع ذلك بتفاوت (ما قبْليًا *per prius* في الإله، ما بعديًا *per possterius* في المخلوقات). وأخيرًا، سيكون الإله بما هو علةُ ذاته =

بالإنسان لا بد أن يكون فانيًا لِلَحظةٍ، ليصبح الإنسان الفاني شبيهًا بالإله.

والرابط الذي يقيمه كل دين بين الألوهية والمعتقدين فيه يصبح هنا تماهيًا (*Einfühlung* عند فرويد، انظر ما سبق من تحليل في المتن: فصل «فرويد والحب»). لهذا السبب بالذات، يُسمَّى حبًا، لا تضحية [أو فداء]. وأن لا يكُون تماهٍ ذو توجُّهٍ مثاليٍّ بدون قتْل الموضوع المحبوب، الذي هو بنفس القدر، في هذا المنطق التناظري homo-logique، إعدامٌ للذات: هذا ما تريد آجابى الصليبِ أن تفرضه. وهذا التبطُّن للقتل هو استهلاكه وإحتراقه الكلي أيضًا.

تُرى ما الفارق بين هذا والمازوخية؟ إن الألم اللذيذ المسلَّط على الجسد الخاص من قِبَل سلطة عليا ومبجَّلة، هو سمتهما المشتركة. بقي أن المحنة – الآجابى تشق هذا الاقتصاد وهي على يقين من أنها تستطيع تجاوز ذلك، والبقاءَ في التماثل، أي في التماهي المنطقي والإسميّ مع الآخَر، دون أن تحقق بالضرورة، في واقع الجسد ذاته، العوْدَ إلى اللذة الهدامة، الذي يشغل البال.

سرْد في تعارض مع الفنتازم أو الهوام: تجسيم

إن هذا الإعدام للجسد الخاص، محدَّدا بتجربة الابن Fils، لكي أتساوى أنا على الإطلاق Je مع الأب Père، هذا الإعدام يُفْلت في نفس الوقت من الفنتازم أو الهُوام الذي أمتلكه ويُمْسِك بي في لذّاتي وخيباتي التي لا تُقدَّر. وعلى العكس، تكُون محنة الصليب، وقد رُفِعت إلى مرتبة السرد الكوني، نقطة تلاشي الهُوام، أي انصبابَه في كوْنيّة

= *causa sui*، سبب أو علة *causa sive ratio*، هو آخر حلٍّ وسطٍ بين لاهوت الحب، القائم على التناظر، وبين المعقولية rationalité الناشئة التي تَخْرُج من التماثل لتعطي أساسًا للتفكير، وهو مع ذلك أساس منفتح جدًا، لامتناه ولا يمكن التفكير فيه... يَحسُن قراءة كتاب ماريون Marion الرائع حول هذا التطور وعوائقه. لنحتفظْ في عرضنا هذا بالدور الحاسم الذي أداه في هذه الحركة تدقيقُ لفظ «أُومُيُوسَ» *omoioma* بكلمة تماثل (أو تشابه) *analogie*. إن فكر بولُس، الذي يتضمن في هذه النقطة صدى أفلاطونيًا- مع أنه متمركز على الإله- يفترض، من خلال مفهوم التشابه – المظهرية – الصورة – التمثُّل- علاقة مميِّزة وموحِّدة للهويّات في الثالوث الإلهي، ولكن أيضا ما بين المخلوق والخالق. ومفهوم المظهريةsemblance – والتناظر- هذا هو على وجه الدقة غير قابل للتصور، لامنطقي، ولا يمكن التفكير فيه، وذلك خارج الشرط المحدِّد له، وهو الـ«آجابى» l'*agapé*. لنقلْ إنه يخص ذوات التلفظ énonciation في علاقة حبها، وليس مدلولات ودلائل قائمة من حيث الشكل على التماثل أوالمجاز، فهي قابلة للتصور انطلاقًا من علاقة السبب والمسبَّب المتمركزة في النهاية على الـ«أنا أفكر».

تمنعني من جهة من أن أظن أني أنا المسيح (فهي تقطع الفنتازم)، وتقود من جهة أخرى إلى ما قبل الشعور ضرورةَ الموت الخاص القائمة على تصور مثالي، وتساعد في ذات الوقت على أن أقفز داخل اسم الأب على الإطلاق. إن المحنة- الآجابى آلة دقيقة للتصور المثالي أكثر منها آلة للكبت بالمعنى الأدق للكلمة، فهي لا تتحول إلى هيجانٍ شبقيٍّ لدافع الموت إلا إذا فكّر ساردٌ- أنا معيّن- في إنجاز كتابة الذات الكونية من جديد، وإسنادِ اسمه الخاص إلى اسم الأب، كما المتصوفة وساد Sade أو أرْتُو Artaud يقولون عن أنفسهم إنهم المسيح في سَوْرة اندفاعٍ عاشق وهدّام على حد السواء.

وعلى العكس بالنسبة إلى المؤمن، إعدام الجسد الخاص، بما هو شرط التماهي المثالي، هو على نحو ما معلقٌ بـالسرد الإنجيلي: إنه في آن واحد مجسَّم، بارز ومتوقف مباشرة على تجربة المسيح، وحده. فالمؤمن مسكون بهذا المسيح، مُتَبَنًّى من قِبَل الأب على الإطلاق، لا يميت إلا جسمه المذْنِب، على الدرب الذي يوصله إلى الآجابى[1]. فالإعدام إذن هو لحظة من التبني- وهو موضوع أساسي إذا أردنا فهم الآجابى، لأنه يبرز أبوية ليست من جسد، بل من اسم: أخذتم روح التبني الذي به نصْرُخ: «يا أبَّا الأبُ![2]». فالابن، شأنَ المؤمن على سبيل التماهي، سيُستقبَل من قِبَل الأب على الإطلاق، ويُنَظَّر به (نلاحظ هذا التماهي وفْق الدرجة الثانية) فيما بعد الفداء بالجسم، وكشرط بالذات لهذا الفداء. إن الأب الذي يحبني يستقبلني كروح طاهر، كاسْمٍ، وليس كجسم. قول: «يا أبَّا الأب» يذكِّر، كما هو معلوم، بكلمة المسيح على جبل الزيتون، قبيل القبض عليه، ثم في لحظاته الأخيرة على الصليب[3]. وهذا التبني المؤلم للابن، الذي يوحي اضطرابه الإنساني ولو في لحظةٍ بأنه يكون قد فضّل تجنب المحنة، هذا التبني يبدو اختيارًا، من خلال التنظير homologation الذي يحدثه بين الأب والابن. وتبعًا لذلك، فهو مشهد

---

(1) «وإن كان المسيح فيكم، فالجسد ميت بسبب الخطيئة، وأما الروح فحياة بسبب البِرّ. وإن كان روح الذي أقام يسُوعَ من الأموات ساكنا فيكم، فالذي أقام المسيح من الأموات سيحيي أجسادكم المائتة أيضًا بروحه الساكن فيكم» (رسالة بولس إلى أهل رومية: 11-10 ,8 ,Rom).

(2) م. ن.: Rom., 8, 15. انظر كذلك: «نحن أنفسنا نئن أيضًا في أنفسنا متوقعين التبني» (م. ن: Rom., 8, 23).

(3) انظر، من بين النصوص، إنجيل مَرْقُس: Marc, 14, 34-36: (فقال لهم: «نفسي حزينة جدا حتى الموت! أُمْكُثوا هنا واسْهَروا» ثم تقدم قليلًا وخرَّ على الأرض، وكان يصلي لكي تَعْبُر عنه الساعة إن أمكن. وقال: «يا أبّا الأب ! كل شيء مستطاع لك، فأجِزْ عني هذه الكأس. ولكن ليكنْ ما لا أريد أنا، بل ما تريد أنت»).

قوي ضد كل ألم سابق للموت أو دونه. «فماذا نقول لهذا؟ إن كان الله معنا، فمن علينا؟ الذي لم يشفق على ابنه، بل بذله لأجلنا أجمعين، كيف لا يَهَبُنا أيضا معه كل شيء؟ من سيشتكي من مختاري الله؟ الله هو الذي يبرِّر. من هو الذي يُدِينهم؟ المسيح هو الذي مات، بل بالحريّ قام أيضًا، وهو على يمين الله، يشفع لنا. من سيفصلنا عن محبة المسيح؟ أشدةٌ؟ أم ضِيقٌ أم اضطهاد؟ أم جوع أم عُرْيٌ؟ أم خطر أم سيف؟ كما هو مكتوب: إننا من أجلك نُمات كل النهار. فقد حُسِبْنا مثل غنم للذبح، ولكننا في هذه الأمور جميعًا يَعْظُم انتصارُنا بالذي أحبنا» (رسالة بولس إلى أهلِ روميَة: 37-31 ,8 ,.Rom).

جسدي واسمه على الإطلاق

إن قول: «نحن» بلهجة الانتصار، وقد تخلّص من القلق وتصدى للموت، هذا الـ«نحن» ينهض من هذا الحبِّ-التبني، ويجعل المؤمنَ يستقر كذات للآخَر على الإطلاق- لواحدٍ (مطلق) دالٍّ تَطَهّر جرّاء المحنة، ولم يكن لِيتطهر أبدا من دونها، بل يتطهر فيما بعدها. من سيستطيع أن ينسى بالفعل أن اسم هذا الأب بالتبني يتغذى من محنة الابن الجسدية، وأن الحب الطاهر يمرّ بإلغاء الجسد بأكمله الموعود جراء ذلك بالقيامة، والمُعْدَم مع ذلك مؤقتًا؟ ليست المسيحية نوعا من الاسمِيّة nominalisme إلا شريطةَ الإعلان عن حب يبعث الحياة عبْر الإعدام المُتَبَنَّى. وأن يكون هذا الإعدام المتبنَّى ذروة النرجسية السلبية المدفوعة إلى حدها الأقصى (الموت المتقبَّل)، فهذا يفسر بلا شك أن هذه الحركة من الإشباع النرجسي (وإن كان سلبيًا) أمْكن لها أن تقود إلى الخلاص الخيالي. ومع ذلك، فإن القضاء على الجسم وعلى صورة الجسم يتحوّل إلى أُقْنوم في المسيح؛ وهذه الحركة تؤدي إلى إلغاء الأنا (الأنا-الجسم)، وإلى استبداله في آن واحد بالذات، وهي الابن المتبنى من قِبَل اسم الأب (على الإطلاق): «فأحيا لا أنا، بل المسيح يحيى فيَّ. فما أحياه الآن في الجسد، فإنما أحياه في الإيمان، إيمانِ ابن الله، الذي أحبني وأسلم نفسه لأجلي» (رسالة بولس إلى أهل غلاطيَّة: 20 ,2 ,.Gal).

وهكذا، فالحب المسيحي فكرة تحوِّل جسدي إلى اسم محبوب جدًا. وسيكُون إعدام الجسد هو السبيل إلى نفاذ الأنا- الجسم إلى اسم الآخَر الذي يحبني ويجعل مني أنا ذاتا منغمسة (مُعَمَّدة) في اسم الآخر. وبما أن الآجابى انتصار للتصور المثالي من خلال صياغة إعلائية (أو متسامية) sublimatoire للألم ولتدمير الجسد الخاص، فإنها تكُون، من أجل ذلك تحديدًا، نهاية التضحية، أو بالأحرى تُبْطِل تأثير التضحية،

من خلال تبطُّن ذاتي، أي بعمل استيعابي perlaboration[1] ضمن السرد الإنجيلي.

ذاك إجمالًا كيف أن ما يسميه نيتشه «المفارقة البشعة لإله يُصْلَب[2]» يبدو بعمق أكبر تجاوُزًا إعلائيًا للموقف المازوخي بما هو شرط للتصور المثالي.

القريب بما هو أنا بالذات

الـ«نحن» الذي يشغل مكان هذا الأنا المنغمس لكي يتموقع مثاليًا على نحو أفضل، هذا الـ«نحن» المسيحي يبني نفسه أخيرًا من خلال حركة آجابى الثالثة، أيحب القريب prochain. وبما أنه يرتبط بالمنطق الذي استعرضناه منذ حين، فإن حب القريب يحتوي على عنصر إضافي يستكمل البديل المثالي عن النرجسية. (لأن كل الناموس مستوفى في هذه الكلمة وحدها: «تحب قريبك كنفسك») (*agapésèis ton plésion son ôs*) (*séauton*) (رسالة بولس إلى أهل غلاطيّة: Gal., 5, 14)[3]

إن المبدأ القائل بأن يحب المرء قريبه كنفسه لا يرجع إلى بولس بوجه خاص، إذ نجده عند مَتَّى (Matthieu 5، 43) ولُوقَا (Luc 10، 27)، بل تعود صياغته الأولى، كما رأينا، إلى سفر اللاوِيِّين [من **العهد القديم**] (Lévitique 18، 19). صحيح، من جهة أخرى، أن هذه الوصية لا تمت بأي صلة للأنانية بالمعنى المبتذل للكلمة، وأن بُولُس يشدد على الآجابى المجردة عن كل مصلحة (رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس: I, Cor., 13, 5: «لا تطلُبُ [المحبةُ] ما لنفسها»). ولكن الرسالة message اليهودية متغيرة بعدُ: ذلك أن القريب لا يمتد فحسب إلى الأجانب والخَطَأَة على حد السواء، بل تحْصل «الذات نفسُها» (*séauton*) (le soi- même) على صدى شخصي أكثر، وفرداني أكثر، إن صح القول، في سياق تجربة المسيح الخاصة بذات لا مثيل لها،

---

(1) عمل الاستيعاب: مصطلح في التحليل النفسي، يطلق على «نوع من الشغل النفسي الذي يتيح للشخص أن يقبل بعض العناصر المكبوتة، وأن يتخلص من سطوة الأواليّات التكرارية. ويظل عمل الاستيعاب ثابتًا في العلاج، ولكنه ينشط خصوصًا في بعض المراحل التي يبدو فيها أن العلاج يرواح مكانه، حيث تستمر المقاومة، حتى بعد أن أُوِّلتْ» (**معجم مصطلحات التحليل النفسي**، م. ن.، ص 367).

(2) **جينيالوجيا الأخلاق**: *Généalogie de la morale*, Gallimard, coll. « Idées », p. 43.

(3) «لا تكونوا مَدْيُونِين لأحد بشيء إلا بأن يُحِبَّ بعضكم بعضا، لأن من أحب غيره فقد أكمل الناموس. لأن الوصايا: «لا تزْنِ، لا تقتُلْ، لا تسرِقْ، لا تشهدْ بالزور، لا تشْتهِ». وأية وصايا أخرى، هي مجموعة في هذه الكلمة: «أن تحب قريبك كنفسك». المحبة لا تصنع شرًا للقريب، فالمحبة هي تكميل الناموس» (رسالة بولس إلى أهل رومية: Rom., 13, 8-10).

ولكنها نموذجية، وقطبُ جاذبيةٍ وتماهٍ وتمجيدٍ. وهذا، على وجه الدقة، هو الجانب «الشخصاني» personnaliste الذي سيَعْرُض له اللاهوتيون، وخاصة، لكن بطرق مختلفة، القديس أوغسطين والقديس برنار، وعلى نحو رائع القديس توما في تقريظه للـ«خاصة»[1]. وهكذا، تصبح الذات le Soi قطبَ إحالة (سيُحَبّ الآخَرون كما يحب المؤمن نفسه)، بحيث لا يكون عدم تأثيم حب الذات نرجسيةً، ولا أنانيةً آثمتين، ولكن يمْكن أن يُثْبِت، على الأقل في أشكال معيَّنة، أنه جدير بمحبة الإله. بل أكثر من ذلك، حب الذات هو نموذج لكل حب آخَر، إلى حد أن اللاهوتيين يتساءلون أيهما الأول.

بذلك تُستكمَل ملامحُ الآجابى المسيحية. فهي تمجِّد ذاتًا un Soi موضوعة في أب بالتبني، بعد أن تجردت من الغطاء المتمثل في الأنا- الجسد، ومن ثم تَبْني الآجابى الفضاء النفسي على اعتباره فضاءَ ذاتٍ معقد. إن امتصاص النرجسية في صورةِ ذاتٍ فردية un Soi-même ممتدة إلى كل الأقارب، والأجانب والخَطَأَة، سيكُون بعدُ اللمسة الأخيرة في هذا البناء حيث يمكن أن تشتغل من الآن حركيةُ الحياة الباطنية: بناء- هدم، حياة- موت...

بولس ويوحنا

ستجد هذه الثورة البُولِينِيّة[2] في رسائل يُوحَنّا، في آن واحد، تعبيرها اللفظي الأكثر إبهارًا، كما ستعرف التباسًا يدل على هشاشتها والعدوى التي تأتيها من تصورات أخرى. فهناك صيغ تسترعي فعلًا الانتباه، وتخطو خطوة أبعد في دفع التماهي الضمني سلفًا عند بولس بين الإله والمحبة، وذلك بالتعبير عنه صراحة: «أيها الأحباء، لنُحِبَّ بعضُنا بعضا، لأن المَحبّة هي من الله. وكل من يحب فقد وُلِد من الله ويعْرِف الله» (رسالة يوحنا الأولى: I, Jean, 4, 7)؛ «في هذا هي المحبة: ليس أننا نحن أحببنا الله، بل أنه هو أحبنا، وأرسل ابنه كفَّارةً لخطايانا». (م. ن.: [3]I, Jean, 3, 10)؛ «نحن نحبه لأنه أحبنا أوّلا» (م. ن.: I, Jean, 4, 19). هنا يتم الإعلان مع أكبر قدر من التشديد عن تصور الآجابى المتمركز على الإله، وأولوية حب الإله للإنسان. وتتخذ نزعة التمركز على الإله

---

(1) مصطلح «الخاصّة» (le propre) يطلق في المنطق الصوري على صفة أو صفات لا تعبر عن ماهية الشيء، ومع ذلك تنتمي إليه ضرورة؛ مثال ذلك: الضحك خاصة الإنسان (م. م.).

(2) نسبة إلى بُول، Paul ويدعى بُولُس، كما سبق ذكره. وقد سايرنا الصيغة الفرنسية paulinienne في وصف هذه الثورة (ملاحظة المترجم).

(3) الصواب في الإحالة هو: I, Jean, 4, 10 (م. م).

théocentrisme، كما يؤكد ذلك نيجران Nygren، أبعادًا كونية، إذ يقول لنا يوحنا إن المحبة كانت قبل خلق العالم: «... أحببتني قبل إنشاء العالم» (إنجيل يوحنا: Jean, 17, 24). فالآجابى سابقة لوجود أي شيء (أيِّ «عالم»)، وبما أنها حب الأب للابن على الإطلاق، فهي إذن مغايِرة لحب الأشياء: الآجابى تركيب حلزوني داخل الذات، هي حركيتها، احتراقها، قابليتها تحديدًا. ومع ذلك، ينضاف إلى هذا الحب الصوفي قريبًا حبٌّ كما يتصوره يوحنا أقرب إلى الحبِّ -الجدارةوالحبِّ المبرَّر تجاه الإخوة: «لأن الأب نفسه يحبكم، لأنكم قد أحببتموني، وآمنتم أني من عند الله خرجتُ» (م. ن.: Jean, 16, 27). ولكن هذا الانزلاق يبقى، فيما يبدو، محكومًا بالفكرة القائلة بأن حب الإخوة ليس حبًا لأجانب ساقطين في العالم، بل لكائنات تنتمي بعدُ على الدوام إلى اسم الأب- «من أجلهم أنا أسأل. لستُ أسأل من أجل العالَم، بل من أجل الذين أعطيتَني لأنهم لك. وكل ما هو لي فهو لك، وما هو لك فهو لي، وأنا مُمجَّد فيهم». (إنجيل يوحنا: Jean, 10-9 ,27)[1]. فالحب كما يتصوره يوحنا يرسم فضاءَ علاقةٍ بين أنا وأنت، ابنٍ وأبٍ، حصريةٍ ومطلقةٍ حيث هُم- الأطراف الأخرى- ليسوا سوى وسطاء. ولا شك في أن الحب المِعْطاء لدى الأب، وهو ينيرالتصورَ المثالي وصيرورةَ الابن المثالية، لم يُعبَّر عنه أبدًا، بأكثر جلاء. أما رفْض العالم، فيؤكد نهائيًا هذا الأوج الذي بلغه الطابع المثالي idéalité، كما تعبر عن ذلك رسالة يوحنا: «لا تحبّوا العالَم ولا الأشياء التي في العالم. إنْ أحبَّ أحدٌ العالمَ فليست فيه محبّة الأب. لأن كل ما في العالم: شهوةَ الجسد، وشهوةَ العيون، وعنجهية الثروة، ليس من الأب بل من العالَم» (رسالة يوحنا الأولى: Jean, 2, 16I-15,). هذا ويمكن لإيروس أفلاطوني رائع، للإيروس السماوي المجرد من ثقل الشهوة الجسدية فيه، أن يَبْرُز فاتحًا آفاقًا ذات توجه مثالي لتيار مهم في العالم المسيحي. ولا يعني هذا أن محنة المسيح غائبة عند يوحنا. ولكنه خلافًا لبولس الذي كان كافرًا في الأصل، يبدو أن تشديد يوحنا على الخروج من العالم يجنِّبه العنف الأليم، المرتبط بالجسد والمفْرط في الآجابى البولينية، منظورًا إليها من حيث هي محنة الصليب.

الفَمِيّة المسخَّرة للأب

وسواء تماهت الآجابى مع القُربان المقدَّس Eucharistie أم لا، مع أنها تُقِيم دائمًا مناوَلة communion من خلال الطعام، فقد أصبحت في النصرانية لاحقًا مرادفة لـوجبة أكل جماعية لدى المسيحيين. ذلك أن الفَمِيّة oralité غير المُشْبَعة بما هي رغبة ولكنها

(1) الصواب في الإحالة: Jean, 17, 9-10 (م. م).

مُلَطَّفةٌ رمزيًا، اِلْتهامَ الآخر واستيعابَه وقد تَحوَّلا إلى امتلاء، في مصالحة مع الإفراط- هذا كله يكشف عن معنى الحب في مأدبةٍ ما (مأدبة أفلاطون مثلًا). وأن يكون الحب تماهيًا مع الأب المثالي، وأن يقوم هذا التماهي على تناولٍ أو استيعابٍ فَمِيٍّ لجسده، فهذا يُدْخِل في المسيحية بديلًا عن السادية الفمية الموجَّهة نحو الجسد الأمومي البدائي. archaïque. فالأم لن تأكلكم، فلا تأكلوها؛ ابحثوا فيها عن علامة الأب، ولا تخافوا من ذلك، بل تصوروا أنكم في مفترق طرق يكُون في آن واحد الجسدَ والاسمَ، الرغبةَ والمعنى. فستصبحون رُشَداء، أي محبين لذواتكم، ومحبين له على الإطلاق [الإله] Lui وللآخرين. وإذ تُدْخِل المسيحية على هذا النحو طرفًا ثالثًا بين الأنا وجوعه المدمِّر، وتُقِيم مسافة بين هذا الأنا بالذات ومرضعته، فهي (أي المسيحية) تقدِّم للجشع الهدّام... كلمة un Verbe، اللغة. فلا يحصل الكلام الفردي إلا بهذه الشروط،؛ وبالكلام يهدأ الجشع ويتحول إلى تماهٍ مُرْضٍ بين الـ«هُو هُو» (le même والـ«آخَر» المُعْدَمَيْن، ولكنهما محل إشادة باعتبارهما متساويين مع الطرف الثالث في علاقة الحب. وسيكون الحب من الآن خطابا يأخذ بعين الاعتبار الجوع القاتل، ينبني عليه، يسبقه ويتجاوزه محوِّلًا إياه في الرمز. إن الحب المسيحي هو أكثر من جوع في صلب الأب... إعلاء للجنسية المثلية، خطْف المشمولات الغذائية الأمومية، تبعية المِخْيال لحماية الواحد (المطلق) السادية. تستطيع أن تتركه يُقْتَل، آكُلُه، نتصالح. فالتصور المثالي في الحب هو تحويل رمزي إلى الفَمِيّة oralisation يتجاوز المازوخية السادية...

مكتبة
t.me/t_pdf

أنا انفعال[1]

القديس برنار: الانفعال، الرغبة، الحب

«أحس أن كلماتي تعجبك»

القديس برنار **عِظَات حول نشيد الأناشيد** *Sermons sur le Cantique des cantiques*, 2, 4

«ما أعنف الحب وأكثره جشعًا واندفاعًا! إنه لا يفكر إلا في نفسه، ولا يكترث لكل ما عداه، يحتقر كل شيء مكتفيًا بذاته! يخلط بين المراتب، يتحدى العادات، ولا يعرف أي حدّ. أما المُواضَعات، والعقل، والحياء، والحيطة، والتمييز، فهي مغلوبة على أمرها وفي حالة أسْر!».

القديس برنار **عِظَات حول نشيد الأناشيد** *Sermons sur le Cantique des cantiques*, 79, 1

نهضة مُبَكِّرة: القرن الثاني عشر المحب

إن القرن الثاني عشر لَفَتْرة عجيبة إذ شهد، إلى جانب الحب الغزلي (الكورْتوازي) amour courtois، ازدهار ثلاثة مذاهب في الحب على الأقل: مذهب أبيلار Abélard (**مدخل إلى اللاهوت**: *Introductio ad theologiam*, 1121؛ **تفسير الرسالة إلى أهل روميّة**: *Commentaire sur l'Epître aux Romains*, 1136-1140) الذي يدعو إلى حب قائم على التضحية، يذهب حتى إلى إذلال الذات واحتقارها بشرط أن يستمتع المحبوب ويفتخر بذلك؛ مذهب غيّوم دي سان- تياري Guillaume de Saint-Thierry (*De Contemplando Deo* ; *De natura et dignitate amoris*, 1118-1135) الذي يبقى وفيًا للقس دي كلارْفو abbé de Clairvaux، ومع ذلك يعلن عن تصوره الخاص لحب طبيعي: هذا الأخير يُسَاوِينا بالإله، ويقودنا إلى معرفة ذواتنا ضمن معرفة عظمتنا. ويأتي مذهب سان برنار دي كلارفو saint Bernard de

(1) وردت في العنوان الجملة اللاتينية التالية: *Ego affectus est*

1091) Clairvaux–1153) متميزًا خاصة بالمكانة المركزية التي يشغلها جنديُّ الإله هذا في القرن الذي عاش فيه، سواء في الطرق المؤدية إلى القدس أو على دروب إيمان متجدد (*De gradibus humilitaris*, 1125 ; *De Diligendo Deo*, 1127 ; In *Cant.* *Canticorum sermones*, 1135–1153)؛ فهو ينير عصره وبالتوازي مع تشدُّد صليبي أول، يفرض في أوربا فكرة عن الإنسان بما هو ذات مُحِبّة.

وقبل الدخول في عدد من تفاصيل فكر سان برنار، لا يستطيع المحلِّل [النفسي] أن يتجنب التساؤل عن معاصرة الأدب الغزلي littérature courtoise الغريبة لهذه المختارات من النصوص الصوفية. هل يتعلق الأمر بقَرَابة أو بمجرَّدِ صدفة في إطار الثقافة المسيحية البالغ الاتساع، أو بتأثير محدَّد أو انقلابٍ بحصر المعنى؟ لقد أجاب أ.جِيلْسُون E. Gilson بالنفي على محاولة البعض إقامةَ قَرَابَةٍ، وحتى تشابهٍ بين الجانب الديني والجانب الدنيوي الاجتماعي للحب في القرن الثاني عشر[1]. وحجة الأكاديمي الرئيسية تتمثل، إجمالًا، في الاعتراض بأنه في إطار الدين، وبالأحرى في إطار التصوف المسيحي، ما الحب إلا غِبْطةbéatitude، خلافًا للحب الغزلي الخالص، الذي هو في نقاوته ذاتها وبوجه خاص، تضحية بالذات وشر. ففي رأي المتصوف أن الإله هو أول من أحبنا (*Ipse prior dilexit nos*)، لذا لا يستطيع حبنا إلا أن يتملك موضوعه الأسمى، وهو الإله ذاته، وأن يبلغ بذلك النعيمَ، ولكن بالتأكيد شريطةَ أن يكُون ما يجب أن يكُون: هذا التملك السعيد والغامر للنفس هو الذي يكوِّن طهارته. وعلى العكس، فالحب الغزلي (الكورْتوازي)، مهما يكنْ مجرَّدًا من المصلحة وخالصًا، إنما يقوم على التضحية بالذات: ذلك أن السيدة المحبوبة لا تحب بالضرورة من يتغنى بمحاسنها، والتروبادور من جهته لا يطمح إلى امتلاكها، بل يقدِّر قيمة حبه بدرجة حرمانه. ونضيف إلى هذا الاختلاف الكبير أن الشعر الغنائي الغزلي يحتفل بحب بين مخلوقيْن، حب إنساني، حتى وإن اتخذت السيدة عبر الزمن وعلى نحو متزايد ملامحَ القديسة العذراء، بينما الحب الصوفي يتعلق بموضوع خارق، مثالي، يتجاوزكل تقدير وبإمكانه على سبيل الاستنتاج فقط أن يعني الذات الخاصة أو القريب.

ومع ذلك، يترك هذا التفنيد العقلي في قلقٍ قارئَ الشعر الغزلي- تلك الزهرة التي تفتحت على نحو ملغز وذبلت على مدى قرن بجنوب فرنسا وجنوبه الغربي- وذلك

---

(1) انظر: **اللاهوت الصوفي عند سان برنار**.
La théologie mystique de saint Bernard, 1933, 4e éd., Vrin, 1980.

بقدر ما انساق في الحماس الذي لم يكن مَرَدُّه إلى المُتلفَّظ énoncé، وإنما إلى التلفُّظ énonciation الغزلي. فنحن من مَرْكَبْرُون Marcabrun وجُوفْر رِيدَال Joffre Rudel وجيرُو دي بُرْنُويْ Guiraud de Borneuil نبقى منبهرين بقوةِ سحرِ الكلام: ذلك أن الشعر الغزلي هو أنشودةُ فرحٍ، أنشودةُ «جْوَا» *joi* [الفرح، اللذة، السعادة، باللغة الأُوكْسيتانية[1]]، قبل أن يكون رسالة إلى سيدة تفرض الاحترام ويمْكن بلوغها بدرجات متفاوتة. وقد أبرز بول زُومْتور Paul Zumthor[2] هذا الالتقاء بين المتعة الغنائية داخل سحر الكلام ذاته، بين موضوع الـ«جْوَا» من جهة وتجربة الحب من جهة أخرى. وهو يشير، فضلًا عن ذلك، إذا استحضرنا سياق تصوف الحب في القرن الثاني عشر، إلى أن لا شيءَ مستحيلٌ بالنسبة إلى التروبادور، وأنه لا غبطةَ محجرةٌ عليه. فهو متيقن على الأقل من امتلاك الكلمة Verbe التي ينحت داخلها بالذات كيْنونته كمحب. وهذا التماهي مع الكلمةِ- الأنشودةِ ومع الخالق، هذه البهجة في الإبداعِ- سحرِ الكلام، هي وحدها الحجة المحسوسة على الغبطة عامة، وعلى المتعة الغزلية بوجه خاص. فهل توجد موضوعيًا حجة أخرى؟ إنها حجة على شعور بالامتلاء على كل حال، إذا أردنا استرجاع الصلة بين غائية الحب عند الشارْتْرُوزِيِّين [نسبة إلى شارْتروز Chartreuse][3] المحبين وغائيته لدى التروبادور.

ومن جهة أخرى، إذا نظرنا هذه المرة إلى العقيدة الدينية نفسها، فإن الشعور بالغبطة وبالامتلاك الأكيد للموضوع objet لا يمنع من أن ترتسم درجات في الحب توحي بتغيرات في اكتمال الشعور، وحتى بنقائص. وقد لاحظ جِيلْسُون هذا الأمر، ولكنه لم يجد نفس الدرجات في تدرج الحب لدى المتصوفة وعند التروبادور، فاستنتج عدم أهمية التماثل. ورغم ذلك، فالتصور المتداول لحبٍّ بدرجات متصاعدة يقود، فيما بعد الفروق الشكلية، إلى الاعتقاد في أن الحب، بالنسبة إلى اللائكيّ كما بالنسبة إلى المتصوف، هو اندفاع عنيف لدى المحبين نحو بعضهم البعض، استلاب درامي وممتع على حد السواء. فعند برْنارعلى سبيل المثال، ودون أن يكون الحب شرًّا كما هو

---

(1) الأوكسيتانية l'occitan لغة متداولة في ثلث جنوب فرنسا. عُرفَت بثراء آدابها منذ القرن الثاني عشر حيث سيبدأ التروباتور في تحقيق شهرتها في بلاط ملوك أوربا كافة (م. م).

(2) **محاولة في فن الشعر أثناء العصر الوسيط** *Essai de poétique médiévale*, Ed. du seuil, 1972 انظر فيما بعد: فصل «التروبادور، من الأنشودة الغزلية الكبرى إلى السرد الأمثولي».

(3) فرقة دينية ذات نزعة تأملية ورهبانية، تستمد اسمها من جبل «شارتروز» في شمال غرونبل (بفرنسا)، حيث استقرت هذه الجماعة (م. م).

بالنسبة إلى التروباتور، الحب منغرس في الانفعال والرغبة وبعيد عن أن يمحو العَوَز الذي سيحدد الحب الغزلي الخالص، بل يدخله (أي العَوَز) ليتغلب عليه في صميم عنف الحب. وهكذا، بالنسبة إلى شارحٍ لنشيد الأناشيد، وقد سخّر له ثماني عشرة سنة من عمره كما فعل برنار، الحب شر هو أيضًا، مهما تكنْ الأسباب اللاهوتية الكاملة والعادية لهذا الانقسام الثنائي المُحْدِث للصراعات، وهي أسباب مرتبطة بطبيعة الإنسان الجسمية وسقوطه.

إذن، الفرق بين المذهب الديني والمذهب الدنيوي الاجتماعي في الحب أثناء القرن الثاني عشر ربّما ليس شديد الصرامة بالقدر الذي يكون قد اعتقده تأويل حريص على الحفاظ على الأُرْتودُكْسية اللاهوتية لدى الكتّاب المتصوفة من جهة واللائكية الصارمة في الشعر الغزلي (الكورتوازي) من جهة أخرى. ويبدو أكثرَ أهمية فيما بعد مسألةِ التاثيرات، المناخُ الاجتماعي والأيديولوجيُّ لهذا العصر الذي لا بد أنه سمح بالنشوء المتوازي لهذين الخطابين، إن لم يكن قد سمح بالعدوى المتبادلة بينهما. وفيما بعد إثبات الـ«أنا أفكر» *Ego cogito* الذي سيُورِثنا ديكارت إياه مباشرة من القديس توما، ويجني عصرُنا ثماره وأحزانه، فيما بعد ذلك يكشف لنا هذا المناخ عن ممارسة أخرى لدى الإنسان في صلب ذلك التوسع الأول، المتجدد والسابق للاستعمار، المتمثل في الحروب الصليبية بالنسبة إلى الغرب. «أنا انفعال» *Ego affectus est*، هذا فيما يبدو ما يعلنه القديسون والتروباتور، ممجِّدين على هذا النحو ما سيصبح، في ضوء العقل، لامعقولًا متدرجًا. فهُم يشكِّلون حبهم بالإرادة، ينيرونه بالعقل ويلوِّنونه بالحكمة، للارتقاء به إلى رفعة الجوهر الإلهي...

ما هو الانفعال؟

ليس للغة سان برنار صرامة اللغة التي أورثَنا إياها القديس توما: فاللفظ الواحد قد يشتمل عنده على اختلافات في الدلالة، ذات أهمية أحيانًا. لنضفْ إلى ذلك أن فكره، المسيحي أساسًا بالتأكيد، والذي يقصد تبعًا لذلك بالـ«المحبة» الإلهَ (لأنه على العكس الإله محبة) يبقى مع ذلك مَدِينا للخطباء ورجال الأخلاق في العصر القديم. فقد كان الناس المثقفون في القرن الثاني عشر ينْظرون في شيشرون Cicéron وكتابه **في الصداقة** ليقرأوا فيه أن الصداقة هي ذلك الرِّفق *benevolentia* الذي يريد الخير للموضوع objet بعيدًا عن كل اعتبار لمنفعة، أنها فضيلة ولا تتحقق دون تبادل. إنهم يتعلمون منظومة قواعد الحب عن أوفيد Ovide: فالقرن الثاني عشر سُمِّي بقدر كبير من الصواب العهد

الأوفيدي *aetas ovidiana* [1]. وكان أوفيد يقنعهم بأن الحب طبيعي فينا، بمعنى أنه فطري، وأن الشيء الوحيد الذي يجب تعلُّمه فيما يخصه ليس أن نبعثه فينا، بل أن نطهِّره وندعمه. وأخيرًا، كانوا يقرأون أيضًا وبوجه خاص الكُتّاب السكُولائيين الذين كانوا يعتبرون الحب انفعالًا في القلب*affectus cordis*، ولكنهم (أي الناس المثقفين) يرون السيادة الحصرية للشعور والحساسية، كما توحي بذلك دلالة لفظ «انفعال» affectus الحديثة وفي تعارض مع لاهوت القرن الثاني عشر.

وإذا كان الحب بالنسبة إلى برنار أحد الانفعالات الأربعة (إلى جانب الخوف، والحزن والفرح)، فإن مفهوم الانفعال يكتسي عنده تعقيدًا ملتبسًا أحيانًا سيسمح لنا بمقاربة الكثافة، وفي بعض الأوقات، الصراعاتِ التي تقوده إليها تجربته وتفكيره في الحب. أوّلًا، لا بد من الإشارة إلى أن الانفعال (*affectus*) موجود في النفس، مع أنه يُعَدّ من بين صفاتها. ومن جهة أخرى، يقع التمييز بين *affectus animae* [انفعال نفسي]، *affectus mentis* [انفعال عقلي] و*affectus cordis* [انفعال في القلب]. وعلى غرار ما جاء عند الكتّاب الآخرين، فالانفعال في نظر برنار تابع للحواس وللإرادة بنفس القدر لأن الكائن الناطق، بما هو كائن روحاني، يتحرك بالمنطق الواحد نفسه.

إن الانفعال هو ما يربط الإنسان بالخارج، بالإله والأشياء، فهو مفهوم مرتبط بالرغبة *désir*. والفرق بين الاثنين ربما يتمثل في أن الرغبة، كما سنرى، تزيد في العَوَز *manque*، بينما الانفعال، مع الاعتراف به، يفضل الحركة نحو الآخَر والتجاذب. ويقدِّم عنه آلْراد دي رِيفُولْكس Aelred de Rievaulx التعريف التالي: «الانفعال هو ميل عفوي، من القلب ذاته إذن، إلى شخص ما»[2].

ومن جهة أخرى، يستعمل برنار لفظ *affectiones* [انفعال، تأثُّر، عاطفة[3]] في الغالب بمعنى *affect*، مع إفراده بدلالة خاصة أكثر: وسيرمز إلى مختلف المشاعر

---

(1) انظر: ش. هـ. هسكينس، **نهضة القرن الثاني عشر**:
Ch. H. Haskins, *The renaissance of the 12th century*, Harward Univ. Press, 1927, p. 107-110.

(2) *Speculum caritalis*، ورد عند ج. بلانْبان، «اللغة الصوفية تعبيرًا عن الرغبة»: J. Blanpain, « Langage mystique, expression du désir » in *Collectanea cisterciensia*, 1974, vol. 36, no 1, p.45-68 وسنحيل في الغالب إلى هذه الدراسة النيِّرة.

(3) العاطفة (في علم النفس) استعداد نفسي ينزع بصاحبه إلى الشعور بانفعالات معيَّنة والقيام بسلوك خاص حِيَال فكرة أو شيء (م. م).

المركَّبة من انفعالات تحس بها النفس تجاه الإله (من ذلك: الخوف *timor*، الأمل *spes*، الطاعة *obedentia*، الشرف *honor*، الحب *amor*). وقد كتب برنار في **العظة الخمسين** حول نشيد الأناشيد [من **العهد القديم**]: «لنلاحظْ أنه من بين أسوأ الشرور التي ينساق إليها البشر، يَعُدّ الحَوَاريُّ غياب العاطفة (إحالة إلى رسالة بولس إلى أهل روميَة: Rom., I, 31)». وقد ميَّز في تلك العظة ثلاثة أنواع من العواطف affections: عاطفة تصدر عن الجسد، وأخرى تَحْكُم العقل، وأخيرًا ثالثة تُرْسي الحكمة. وكتب أيضًا في العظة نفسها 50، 4: «العاطفة الأولى هي التي يقول عنها الحَوَارِيُّ [بولس] إنها غير خاضعة ولا يمكن أن تخضع لقانون الرب». وسنجد عند برنار في الغالب هذه المعاينة لدرجة أولى من الانفعال أو الحب عَصِيَّة لا محالةَ على القانون الإلهي.

سلبي (أو منفعل)-انفعال

قبل العوْد على هذا الجانب الذي يمثل إحدى النقاط الأكثر أهمية ومناقشة في مذهبه، لنشرْ إلى أن الانفعال *affectus*، كما يدل عليه الاسم،، هو بالنسبة إلى مفكر القرن الثاني عشر، سلبي (أو منفعل) بالأساس. ولا بد من فاعل خارجي لكي تُظْهِر النفس المفعَّلة هكذا استجابةً في شكل انفعال. فأصل الانفعالات يقع خارج الإنسان: *Ipse dat occasionem, Ipse creat affectionem*[1].

ومن الصعب إجمالًا أن نجد مقابلًا حديثًا يعادل مفهوم الانفعال affect عند برنار لأنه من جهة، يشير فيما يبدو إلى مكوِّن بدائي جدًا، بسيط جدًا وأساسي لعلاقة الذات بالآخَر، ومن جهة أخرى لا يحدَّد فقط على أنه مكتسَب ونتاجُ فعل خارجي، بل أيضًا على أنه روحاني في ذاته. فهو «باتوُسْ» *Pathos*[2] إذا احتفظنا بجانبه السلبي، وهو دافع *pulsion* إذا فكرنا في طابعه البدائي والعَصِيّ على القانون، باعتباره مكوِّنًا للرغبات، وهو حب إذا نظرنا إلى الدرجة الأخيرة للانفعال المطهَّر. وسنحْكم في شأن هذا

---

(1) «هو الذي يعطيه الفرصة، يبعث فيه حركة / الحب/ »، سان برنار، **الأعمال الصوفية**، ترجمها [إلى الفرنسية] ألبار باجين: Saint Bernard, *Œuvres mystiques*, traduites par Albert Beguin, Ed. du Seuil, 1953. تحيل استشهاداتنا، ما عدا بعض التدقيقات، إلى هذا الكتاب. من الملاحظ الصعوبة في تأدية لفظ *affectus* إلى الفرنسية (*affectionem* يعطي «حركة»...). وينتهي برنار من جهته إلى اقتراح لفظ يفيد الفعل للإشارة إلى الحركة العاطفية عند الإله ذاته: « *Deus non est affectus*, affectio est » (*De la considération*, V, 17).

(2) لفظ يوناني معناه: ألم، انفعال.

التعقيد الذي هو تناقض في نظر البعض، مستندين إلى التعريف التالي من بين نصوص أخرى: «إن العواطف، بتعبير بسيط، توجَد فينا بحكم الطبيعة، إذ يبدو أنها تخرج من أعماقنا نحن في حين ما يكملها يأتي من النعمة [الربانية]. وفعلًا، من الأكيد جدًا أن النعمة لا تنظِّم شيئًا آخر سوى ما أعطانا الخلْق، بحيث لا تكون الفضائل إلا عواطف منظَّمة»[1]. وفي بعض اللحظات، على الأقل، من استدلاله، يرى برنار أن الانفعالات الأربعة يمكن أن تُحْدِث تأثيرات غير منظَّمة، غامضة ودنيئة: مؤثرة، دافعية. «لا توجد البتة نفسٌ إنسانية من دون تلك العواطف (الحب، الفرح، الخشية، الحزن)؛ ولكنها عند البعض في خدمة الخِزْي، وعند البعض الآخر في خدمة المجد. وبالفعل، إذا كانت مطهَّرة ومنظَّمة جدًا، فإنها تمثِّل مجدًا للنفس تحت تاج الفضائل؛ وإذا كانت مضطربة، فهي غموض النفس، انحطاطها ودناءتها[2]».

ومع ذلك، هذا الإمكان لانفعال يكون قد أفلت من إرادة معدِّلة تستبعده تعريفات أخرى تفترض مُحَايَثة الانفعال في صلب الروحانية. «تعلّموا مني، لأني وديع ومتواضع القلب»، هكذا يستعيد برنار كلمات متّى: Matthieu, XI, 29، ويعلق: «القلب: العاطفة، أي الإرادة» (*Cordis affectu id est voluntate*)[3]. وبحكم التجسُّد وشهادةً على حب المسيح لنا في جسده، يصبح المسيح هو الداعي الأول لكي نتخلى عن شهوانية الجسد، عن الانفعال الدنيء المفتقر إلى الإرادة والذي يغمرنا بحكم الطبيعة والسقوط، ولكي نختار تأمل محنته: ... وبالفعل، أي عذوبة يمكن أن تتوفر في الجسد بالنسبة إلى الإنسان عندما يجد قدرًا كبيرًا من العذوبة في محنة المسيح؟ إن حجة من هذا القبيل، مهما تكنْ مطلقة، لا تبدو رغم ذلك مُقْنِعة بما فيه الكفاية لبرنار الذي يعرف

---

(1) **في النعمة وحرية الاختيار**، ورد في **الأعمال الكاملة**، ترجمها [إلى الفرنسية] القس شرْبونْتِيَاي: *De gratia et libero arbitrio*, in*Œuvres complètes*, trad. M. l'abbé Charpentier, Ed. Louis Vivès, Paris, 1865, t. II, p. 410.

(2) **عظات مختلفة**: *Sermons divers*, *O. C.*, 50, 2.. أو كذلك: «بالفعل، حين تغطي النفسَ عواطفُ دنيوية وتبدو وكأنها تكسوها بِطِلاء، فإن النفس لا تستطيع بعدُ أن تتأمل ملامحها الخاصة. فهي قد سقطت في أعماق مستنقع ولم تعُدْ ترى ذاتها كما هي». (**عظات مختلفة**:,*Sermons divers* 86, *O. C.*, t. IV, p., 42).

(3) **عظات حول النشيد**: *Sermons sur le Cantique*, 42, 7.. وكما يلاحظ ج. بلانْبان J. Blanpain (م. ن.) بقدر كبير من الصواب، انطلاقًا من العظة العشرين حول النشيد، حتى الانفعال الجسدي *affectus carnalis* هو «حب القلب» هذا الذي «يتعلق خاصة بجسد المسيح وبالأشياء التي أنجزها أو أوصى بفعلها في جسده (**عظات**: *Sermons*, 20, 6).

جيدًا قوى الشهوانية: «لكن هذه المودة يمْكن أن تخطئ، كما يواصل برنار قوله، إن لم تكن مُرْفَقة بالحيطة، وليس من السهل التوقي من السم الموجود ممتزجًا بالعسل[1]». فيأتي العقل لمساعدة العاطفة حيال جسد المسيح، بهدف تسليح المؤمن بالحيطة في الطريق إلى الحب الخالص.

منطقة اللاتشابه. الجسد-البقرة

إذن، بالنسبة إلى المسيحي، وهو إنسان حبيس جسده، انفعال الجسد دالٌّ سلفًا: بمعنى أن الانفعال، وإن كان الدرجة الصفر في حبنا للآخَر، فهو مسكون بعدُ بالمسيح. فالملاحظ هو الربط الوثيق بين الجسد والذهن، والمتمثل عند برنار في مفهوم الانفعال، المعبِّر في هذا عن جدلية الثالوث Trinité الشيِّقة، التي ليس بوسعنا التطرق إليها في هذا العمل، وذلك دون فصل الجسد عن روحانية تصبح هكذا بالغة التجريد، ودون أن ننسى مع ذلك أيضًا حضور الذهن في هذا الجسد الذي يكوّن منطقةً لعدم التشابه الأساسي بين الإنسان والإله. إن مفهوم منطقة اللاتشابه *regio dissimilitudinis*، المستمد من القديس أُوغسْطين كما أثبته أ. جيلسُون E. Gilson[2]، يشير عند برنار إلى «منطقة الخطيئة وتشوُّه اللاتشابه المفقود»، التي تتضمن بصفة أعمق وعلى الصعيد الأنطولوجي، فقدانا حقيقيا في الكينونة. «المخلوق النبيل الذي أُحْدِث في منطقة اللاتشابه وخُلِق شبيهًا بالإله، لم يفهم البتة أنه كان في مرتبة الشرف، واستسلم للسقوط من التشابه إلى اللاتشابه[3]». ورغم ذلك، فإن عودة برنار المتواترة إلى نفي الإنسان في خَلْقٍ محسوس وحيواني، لا توحي قَطُّ بأي ثنائية في فكره أو قَرَابة مشبوهة بـ«بايوس» Baïus أو لوثر Luther[4] فيما يتعلق بطبيعةٍ آثمةٍ حتمًا وعَصِيّةٍ على النعمة. فهي (أي العودة) تشهد في الواقع على مجرد اهتمام أنثروبولوجي (وليس على اهتمامم لاهوتي فحسب) عند برنار بحركية العشق بما هو عشق جسدي وروحاني على حد السواء. ومع ذلك، فإن هذاالانفعال الجسدي القادر على الدناءة إن لم يكن منظَّمًا، والذي يظهر

---

(1) **عظات مختلفة**: *Sermons divers*, 29, *O. C.*, t. III, p. 607

(2) م. ن.، ص 63.

(3) **عظات مختلفة**: *Sermons divers*, 42, *O. C.*, t. III, p. 653.

(4) إن مُسَلَّمة لوثر: « Deligere Deum super omnia naturaliter est terminus fictus, sicut chimaera » in *Disputatio contra scholasticam theologiam*, thèse 18, 1517، متعارضة تمامًا مع يقينِ برنار من حبّ يؤدي إلى الغبطة.

حديثًا على نحو عجيب بمُحايَثة الدالّ له، يشير فعلًا إلى البون الشاسع الذي يفصل المسيحية عن العالَم الأفلاطوني أوالعالَم الأفلاطوني المُحْدَث، وكلاهما ينفصلان في النهاية عن الجسد. «أعتقد، من جانبي، أن ذاك هو السبب الرئيسي في أن الإله اللامرئي أراد أن يُرَى في الجسد واتخذ وجهًا إنسانيًا ليكلِّم البشر؛ فقد كان يحسب أن المخلوقات من جسد، التي لا تقْدر إلا على حب جسدي، سيحيلون اندفاعهم كله إلى حب جسده، المؤدي إلى الخلاص»[1].

تُرى هل يترجم هذا الجسد كما يتصوره برنار عن تأثير أُوفِيد وشيشرون، وخَلْفَ ذلك عن تأثير أرسطو من خلال كتابه: **الأخلاق إلى نيقوماخوس** حيث يعلن عن الرفعة الطبيعية التي تحظى بها الشهوات (*épithumia*)، المتحكِّمة حسب رأيه في الصداقة والحب؟ أم هل التجربة الخاصة ببرنار، وهوالرجل المصاب بمرض مزمن، كانت تذكِّره بأن الجسد، بآلامه المُعْدِية وتَقَيُّئاته المتواترة، إنما هو حضور لا يُتجاوز لبقية موت؟ أم بأكثر بساطة وجرأة أيضًا، أن الطابع المركَّب، اللامتجانس، المتصارع بعمق، الذي تتسم به المسيحية ذات النزعة التجسُّدية هو الذي كان يدفع برنار إلى الانتباه إلى عدم التشابه dissimilitude، إن لم يكن إلى الطابع الثنائي، الذي تتسم به التجربة البشرية ويكون الحب هو تعبيرته الدرامية؟ ومهما يكنْ من أمر، فإن تفكير هذا المحارب في الحب سُخِّر لتصوُّر الجسد بما هو عنصر من كلٍّ، هذا الجسد الذي لا يتردد في تسميته بـ«البقرة». «هناك مكانان للنفس العاقلة: الأسفل الذي تحْكمه، والأعلى حيث ترتاح. أما الأسفل، الذي تحْكمه، فهو الجسد؛ وأما الأعلى حيث ترتاح، فهو الإله.... إن جسدنا يجد مكانه بين العقل الذي عليه أن يخدمه وبين رغبات الجسد أو قوى الظلمات التي تصارع النفس، مثلما تكون بقرة بين المُزارِع واللص»[2].

هذا وكلما تجاوز التصوفُ هذا الجسد - البقرةcorps-vache وأَسْند إليه مكانته بما هو بقية حيوانية، فرضت «البقرة» نفسها في الانفعال والحب اللذين هما محل تحكُّم مع ذلك، وإملاء وغرْس فينا من قِبَل نعمة الآخَر. «إن النفس، المؤهلة للارتقاء إلى المرتبة المَلَكية والكنسية، تعانق الرَّوْث وتتمرغ في الأوحال مثل خنزيرة»[3]. «احمرِّي،

---

(1) **عظات حول النشيد**؛ انظر ج. بلانْبان، م. ن: *Sermons sur le Cantique*, 20, 6 ; cf. J. Blanpain, *op.cit*, p. 63.

(2) **عظات مختلفة**: *Sermons divers*, 84, *O. C.*, t. IV, p. 40.

(3) **مَرْثِيّات**: *Lamentations*, IV, 5.

أيتها النفس، خجلًا من أنكِ استبدلتِ التشابه الإلهي بتشابه البهائم، ومن أنكِ تتمرغين في الوحل، أنتِ التي أتيتِ من السماء. يقول الجسد: انظري إليّ تشعري بالخزي»[1]. وإذا كان ثمة خطيئة، فهي لا تعود إلى الانفعال الجسدي، وإن كانت طبيعية أكثر من سواها، بل إلى النفس المُعْوَجّة[2] التي أمسكتْ به منذ بداية وجوده...

الرغبة: عنيفة وخالصة

هناك مفهوم آخر، يكمّل مفهوم الانفعال، ويأتي مع ذلك ليرتبط بالمفهوم الدرامي للحب عند برنار: وهو مفهوم الرغبة.وقد تم عرضه بإسهاب في **عظات حول نشيد الأناشيد** *Sermons sur le Cantique des Cantiques*، ولكنه حاضر بعدُ بقدر واسع ضمن **بحث في حب الإله** *Traité de l'amour de Dieu*؛ إنه يلخص ما كان يقصده أوغسطين سلفًا بنفس اللفظ: « rerum absentium concupiscentia »(الرغبة هي شهوانية الشيء الغائب)[3]. أوّلاً، يعتبر برنار الرغبة النفسانية خاصة بكل إنسان يطمح إلى ما ليس بحوزته. ومع وضع الرغبة في الإله على صعيد مغاير، يرى أن هذه الرغبة الصوفية تنغرس في الرغبة البشرية الأولى، التي هي «جشع»[4] في آخر المطاف.

إن رغبة الحواس الجسمية، التي لا ترتوي، منظَّمةٌ مع ذلك من قِبَل العقل الذي يَحْذَرُها ويحدِّد لها طريقا آخر: «لكن ليس بأقل جنون الاعتقاد في أن الأشياء الجسمية يمْكن أن تغذي ذهنًا وُهِب عقلًا، بينما لا تزيده إلا غرورًا»[5]. وهكذا، إذا كانت الرغبة في الإله تنغرس في الرغبة الجشعة، فمِنَ الإله أيضًا تستوحي الرغبة: فيشكلها الإله ويوجهها وينظمها رغم الطبيعة والسقوط وفيما بعدهما.- «إنه هو الذي يلهم رغباتك: هو أيضًا من ترغب فيه»[6]؛ «هو الذي يشبع الرغبة»[7].

إن هذا البحث عن الإله باعتباره موضوعًا مرغوبًا فيه أو يُفتقر إليه، وهو مع ذلك بحث مُسْتَوْحَى منه، يكمن وراء كل الشروح المتعلقة بالنشيد. نحن نفتقر إليه ولكنه يغمرنا بعطفه، غائب ولكنه يوفِّر لنا رضا النفس: ذاك هو الموضوع المرغوب فيه

---

(1) **عظات حول النشيد**: *Sermons sur le Cantique*, 24, 6.

(2) م. ن.

(3) انظر: *Enarratio in Psalmis* 118, VII, 4, etc.

(4) **بحث في حب الإله**: *Traité de l'amour de Dieu*, 7, 19.

(5) م. ن.: *Ibid*, 7, 22.

(6) م. ن.: *Ibid*, 7, 21.

(7) م. ن.: *Ibid*, 7, 22.

مكتبة
t.me/t_pdf

والخارق الذي يترك دروب التجربة البشرية النفسانية حيث بدأ برنار في فهمه، مع الكفار. وفي آخر المطاف، يبدو أن هذه الرغبة في الإله تغمر النفس إذا سلّم العاشق (المؤمن)، وإذا سلّم فحسب بأن الإله رغب فينا الأول إلى حد أنه خلقنا على صورته. لذا، يُعرِّف الإله بأنه راغب هو أيضًا، وأنه الراغب الأول: «مأدبة الزفاف جاهزة...الإله الأب ينتظرنا. إنه يرغب فينا، ليس فحسب جرَّاءَ حبه اللامتناهي- كما يقول لنا ذلك الإبنُ الوحيد الذي في صلب الأب [على الإطلاق]: أبي يحبكم- بل لذاته، كما يقول النبي.: سوف لا أفعل ذلك لكم، وإنما لي[1]».

لنلاحظْ هذه الحركة المرآتية: ستَبْلُغ رغبتي الإشباع بواسطته (أي الرب)، لأنه أشبع رغبته بأن خلقني على صورته. هذا الطابع المرآتي للحب المسيحي، والاستعادة الإعلائية (أو المتسامية) للنرجسية الذي يُحْدِثها متواتران، وسنجدهما عند القديس توما. إنها مثالية idéalité محبوبة من أجل أنها تُحِب، تُرَدّ لتكُون في متناوَل التجربة الإنسانية، من خلال الإحالة إلى الموضوعات objets المباشرة التي تشبع رغبات الفرد. وهكذا نعثر ثانية على نوع من «النرجسية البدائية» التي لا تُتجاوز إلا عبْر آخَرَ يُفترض وجودُه قبْلنا ولا يجهل بدوره هذا الطموح إلى الإشباع الذاتي وإلى الإشباع الكامل. لنذكِّر هنا، من هذا المنظور، بتعبير أرتودكسي بعض الشيء، ولكنه ذو دلالة عالية، عن هذا التماهي الممتع للعاشق مع ربه، في دعاء ينسبه مجهول إلى أُوغسطين: «إلهي، إن كنتُ أنا ربًّا وكنتَ أُوغسطين، فإني أفضل أن تكون ربًّا وأن أكون أنا أوغسطين[2]».

اكتمال وحرمان

وهكذا فحسب، بفضل التعلق المرآتي الأصلي بذلك الآخَر، يمْكن للرغبة في غائب- وهي رغبة مشتاقة، تامة، ومستحيلة- أن توجَّه بالإرادة والحكمة، فتصبح رغبة طاهرة. و«طاهر» بالنسبة إلى برنار معناه: مغمور بالانصهار مع المحبوب على الإطلاق، وهو الإله. «لتكنْ أفعالك، وحماسك، ورغبتك مثل الزَّنَابِق في صفائها وشذاها»[3].

ولكن لا ننسى أن هذا الاكتمال في الغبطة المفترَضة والمتحققة في آخر المطاف، يشمل أيضًا كل التجربة الإنسانية للحرمان بما هو شرط مسبق للتماهي مع الموضوع

---

(1) *V. Nat.*, 2, 7, cité par Blanpain, *op. cit.*, p. 53

(2) قولة نقلها مَسّوِيلِيايْ، **بحث في حب الإله** Massouilié. *Traité de l'amour de Dieu*, 1701 (1866), p. 237.

(3) **عظات حول النشيد**: *Sermons sur le Cantique*, 71, 1.

Objet المثالي: «عنيفة هي تلك الرغبة التي لا تدفعها إلى أن تستيقظ فحسب، بل إلى أن تُسْرِع (...). فالزوج لا يوقظها إذن رغمًا عنها، لأنه يبدأ في إعطائها الرغبة في ذلك، ملهمًا إياها العجلة في السلوك بقداسة»[1]. «لا يمكن التشديد بصفة أفضل على عدم التشابه وانتفاء التجانس بين العشيق والمعشوق، بين الزوجة والزوج، بين الإنسان وربه، إلا بتأكيد تلك الرغبة التي تُفْقِد الواحد منهم هدوءه وتقوده إلى الضعف والبكاء والأنين وتعذيب الذات محاوَلةً منه للالتحاق بالآخَر». «عندما تكون نفس من هذا النوع قد تأوهت غالبًا، أو بالأحرى توسلت دون انقطاع وتألمت من فَرْطِ الرغبة في الحضور الإلهي»...[2] مثْل هذ الألم

الناتج عن الافتقار إلى الآخَر إنما هو البِطانة الضرورية للإشباع السعيد، المفترَض والناجم عن اكتسابٍ وبالتالي، يكُون الألم شرطًا للمتعة بينما تكُون المتعة حافزًا على بحثٍ جديد مؤلم[3].

هل تتعلق المسألة بجدلية مازوخية للمتعة، بإملاءٍ من مَثَلٍ أعلى مُحِب ومتشدد على حد السواء؟ إن هذا التماهي الانصهاري مع المَثَل الأعلى إلى آخِرِ حدّ *ad unum*، والمتجاوَز بدوره من قِبَل الغبطة béatitude، يشترك مع ذلك في حركة استثنائية متمثلة في توازنٍ وتحديد للرغبة، وذلك بلا كبت، بل مع الاضطلاع بحالات العشق القصوى قصْد التعبير عنها. وقد بقي هذا التناغم الاستثنائي محصورًا في القرن الثاني عشر ولدى قلة من الزُّهّاد، على الرغم من شعبية الحب المسيحي فيما بعد وتبسيطه الميسَّر في مدة متأخرة أكثر. ولكن ما أعجبَ هذا النجاح مع ذلك، إذ يُطْلِق الرغبة من قيودها في نفس الوقت الذي يعارضها فيه ويهدِّئها بإعطائها موضوعًا في مستوى إفراطها، أي موضوعًا لامتناهيًا. أنا مِثْل هذا اللامتناهي. أَحَبّ *aimer* جاء هنا مكانَ «كان» *être* و«مِثْل» *comme*: أي مكان رابطةٍ copule ومقارنةٍ، وجودٍ وصورةٍ، حقيقةٍ وخداعٍ. ومن ثم تداخُل الرمزي والواقعي والمتخيَّل.

---

(1) م. ن.، 58، 2. «لأنه لا بد لكل نفس، حيث عليه الدخول، أن تشعر بمجيئه في سوْرة رغبة تقضي على نجاسة الرذائل وتفسح مكانًا تامًا متميزًا للرب» (م. ن.، 3). «إذا انسحب، فلكيْ يرغِّب في نفسه أكثر بالذات: كيف لنا أن نسمي حضوره إن لم نتفطن إلى غيابه» (م. ن.، 17، 1). «وكل مرة يفلت فيها مني، سأتفوه بهذا النداء. ولن أنفك عن الصياح على نحوٍ ما في طلبه، وعن الجهر بالرغبة التي يُكِنُّها له قلبي، متوسلا إليه بأن يعود» (م. ن.، 74، 7).

(2) م. ن.، 74، 7.

(3) «إن مِلْء البهجة لا يستنفد الرغبة، بل هو بالأحرى الزيت الذي يأتي لتغذية لهبها، كما يُقِرّ بذلك برنار صراحة، – ستكون البهجة كاملة، ولكن الرغبة لن تكون لنا نهاية، وكذلك البحث أيضًا» (م. ن.، 84، 1).

درجات الحب: أسبقية الحب الجسدي

يبدو أن برنار يميز بين حب طبيعي، تحدِّده منزلةُ العشيق الإنسانية، وحب رائع يعود إلى الإله. وأولوية الثاني المثالية ترتبط بأسبقية الخالق بقدرما ترتبط بأسبقية حبه لنا: إنها بديهية ولا نزاع فيها في نظر المسيحي. ومع ذلك، ينكبّ برنار على التجربة الإنسانية حيث يريد، وهو من أنصار النهضة الأوربية قبل الأوان، أن يغرسها في التجربة الدينية، فيعرِّف الحب الجسدي بأنه أصلي في الواقع، إن لم يكن من حيث المبدأ. «هو ذا الحب الجسدي: يبدأ بأن يحب نفسه بحكم حب الذات وحده»، كما يقول القديس بولُس: «الجانب الحيواني أتى هو الأول، ثم جاء الجانب الروحاني» (**العهد الجديد**، رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس: I, Cor, XV, 6 [1]). فليس هناك توصية، وإنما واقعة ملازمة للطبيعة. وبالفعل، من ذا الذي يمقت جسده الخاص؟ (م. ن.، رسالة بولس إلى أهل أفَسُس: Ephés., V, 29.)[2].

إن هذه الأسبقية في الواقع، إن لم تكن من حيث المبدأ، للحب الجسدي تثير، كما هو متوقَّع، تأويلات ونقاشات مختلفة. فالبعض، مثل جيلسون، يميلون إلى التقليل من أهميتها، ناسبين إياها إلى سوء في التعبير، ويفضّلون المدلول الضمني المتداوَل لأسبقيةٍ منطقية للحب الإلهي (حب الإله وللإله). وآخرون، مثل ب. رُوسُّلو P. Rousselot[3]، يشددون على الثنائية الضرورية بين الإنسان والإله، التي تفترضها هذه الطرافة في الحب الجسدي. إن هذه الثنائية تعبير شديد الغُلوّ، إن أمكن القول، عن منطقة اللاتشابه *regio dissimilitudinis*، فهي شرط لخاصية نفسية تلاحَظ في حالة الحب، وهي العنف الذي ينبغي أن يُعامِل به الإنسان نفسه ليخرج من ذاته، ليفرغ نفسه من ذاته، في الحب للآخَر.

إن قراءة حسّاسة لطرافة برنار لا بد لها أن تُبرِز، لا فقط تماثلها مع القانون المسيحي، بل أكثر من ذلك أيضًا، أن تُبْرِز الإضافة الخاصة التي يحققها فكره إلى العقيدة الكلاسيكية. ويبدو أن هذا التأويل يفرض نفسه، فيما بعد التباس المصطلح عند برنار، من خلال هذا الأمر البسيط، وهو أن النفاذ إلى الحب الأسمى هو مسارٌ يتخلّص فيه المرء من الحب الجسدي السابق. ويَعْقُب حالةَ الحب الجسدية هذه ما يمكن أن

---

(1) الصواب في الإحالة: I, Cor., XV, 46. (م. م.).

(2) **بحث في حب الإله**: *Traité de l'amour de Dieu*, 8, 23.

(3) انظر كتابه الرائع بدقته وجزالته: **من أجل تاريخ مشكلة الحب في العصر الوسيط**: *Pour l'histoire du problème de l'amour au Moyen Age*, 1933 (1981), Vrin.

نسمّيه حب الحاجة amour de *besoin*: يحب المرء «ولكن لا يزال ذلك من أجل حب الذات، وليس في سبيل الإله ذاته»[1]. أما مِحَن الحياة، فهي تؤدي رغم ذلك إلى درجة ثالثة يُستمتَع فيها بعذوبة الآخَر: أي أن الإنسان «يتوصل من ذلك إلى أن يحب الإله، لا لمصلحته الخاصة فحسب، ولكن لذاته هو»[2]. وأخيرًا، الدرجة الرابعة هي الدرجة التي فيها «لم يعُد الإنسان يحب نفسه إلا لوجه الله»، محققًا من خلال هذا الاستسلام الظاهري تضخيمًا مفْرطًا لحب الذات في مستوى الرب، كما كان يصرِّح بذلك المَزْمُورُ psaume LXXII، 26: «جسدي وقلبي قد انهارا. الإله هو نصيب قلبي من الخلود».

إن ذروة الحب هذه هي حالة من التناغم والتألُّه (انظر: **بحث**: *Traité*,10, 28: «أن يعرف المرء هذه الحالة هو أن يُؤَلَّه»)، وتحوُّلِ الجسد إلى «جسد روحاني، خالد، سليم، هادئ، سعيد، وخاضع تمامًا للروح» (**بحث**: *Traité*, 10, 29)، فهي في النهاية تحوُّل عنيف للحب الجسدي إلى حالةٍ مُمْتِعة من التصور المثالي للذات عبر التماهي الناجح مع الآخَر على الإطلاق.

وثمة عدد من النصوص تؤكد على الطابع الشاق لهذا الاقتلاع الذي يؤدي إلى المتعة في الآخَر: «...ينبغي أيضًا على من طهَّروا مستنقع نفوسهم أن لا يعتقدوا من أجل ذلك أنهم قد تطهَّروا تمامًا، بل على العكس إذ منذ ذلك الحين يَحْصُل الإحساس بالحاجة إلى التطهر في أكثر الأحيان، ليس بالماء فحسب، وإنما بالنار أيضًا»[3].

نلاحظ من جهة أخرى أن الأمر لا يتعلق بأن يحِب المرءُ، بل بأن يحب ذاته، وأكثر من ذلك أيضًا، بأن يحب ذاته في الله[4]. هذا الحب من الدرجة الأولى هو حالة من متعة النفوس المتحررة من الجسد[5]، ولكنه لا يتخلى في الواقع عن الجسد، بل يشوِّهه ويحوّله لكي يجده من جديد في وضع آخر: «يرغب في استرجاع جسده، ولكن جسده ممجَّدا[6]».

---

(1) **بحث في حب الإله**: *Traité de l'amour de Dieu*, 9, 26.

(2) «بمناسبة أي واحد من الآلام العديدة التي تلاحقه (...)، يحْصُل تبعًا لذلك أن المرء ينقاد إلى حب الإله، فقط من أجل تلك العذوبة التي يشعر بها أكثر مما يكون ذلك من أجل الحاجة إلى عونه». ويلاحظ برنار أن «هذه الحاجة هي شبيهة بلغة الجسد التي تعلن من خلال سلوكه عن الفوائد التي كان قد جرّبها» (م. ن).

(3) *De conversione*, chap. 17, *O.C.*, t. II, p. 236-237.

(4) «من يفتخر بنفسه، فليفتخرْ بنفسه في الرب» (رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس: I, Cor., 1, 31).

(5) **بحث في حب الإله**: *Traité de l'amour de Dieu*, 11, 30.

(6) م. ن.: *Ibid*, 32.

الافتتان: دليل على ثنائية

يشير لفظ الافتتان ravissement إلى هذا التحوُّل لدى النفوس خارج جسدها، مع أن ثقل الجسم يشتغل كقوةِ عنفٍ قارّة وإثارةٍ متناقضة: «كانت نفوسهم مفتونة داخليًا بقوة حب كبيرة، مكَّنتهم من عرض أجسامهم للألم واحتقار التعذيب. ولكن من الأكيد أن قساوة الألم الجسمي، من غير أن تصل إلى القضاء على سكينتهم، لم تكن لِتستطيع أن لا تربكها»[1]. هذا العرض الدقيق لانقسام ثنائي تكُون النشوة في الحب هي تحقّقه الحَرِج، يستمر حتى وصف الغبطة: وبالفعل، دوام الرغبة فيها هو الذي يدل على إلحاح الجسد، وهو انفعال لا يُقْهَر ومع ذلك يتم إعلاؤه. «ومن ثم هذا الارتواء من دون تقزّز، هذا الفضول في يقظة دائمة، ولكن من غير حيرة، هذه الرغبة الخالدة والعَصِيّة على التفسير، بينما لاشيء يَنْقُص»[2].

هل يعني ذلك أن هذا العنف المسلَّط على الحب الجسدي لِيرتقي إلى تلك الدرجة الرابعة حيث النشوة، يستلزم أن الحب الجسدي الذي يُتخلص منه قبيح تمامًا؟ إن من يحاولون في البداية التقليل من ثنائية معيَّنة لدى برنار يبرهنون على أن الأمر ليس كذلك. وفعلًا، يميز برنار بين *amor* [حب، باللاتينية] يشتغل (*urget* [بمعنى: يضغط، يدفع]) بحكم الضرورة (*necessitas*)، وبين جَشَع *cupidité*بمعنى سلبي، يَجُرّ (*trahit*)[3]. ومع ذلك، يطبِّق برنار غالبًا على الحب صفات الجشع والشهوانية: «ورغم ذلك، ولأننا متكونون من جسد ونولَد من الرغبة الجسدية، فلا مناص من أن تبدأ شهوتنا (*concupiscentia*) أو حبنا من الجسد»[4]. هذا ونشير إلى أن هذا التشويه للحب الذي لا يملك مبدئيًا إلا أن يكون نبيلًا لأنه من خلْق الإله، يعود إلى السقوط، وأنه ثانوي إذن وليس، كما يريد برنار، ضروريًا وسابقًا[5]. إن كل هذه الحجج، المقبولة بلا شك في

---

(1) م. ن.، 29.

(2) م. ن.، II، 33.

(3) انظر: Gilson, *op. cit.*, p. 56

(4) **بحث في حب الإله**: *Traité de l'amour de Dieu*, 39.. وأيضًا: «ومع ذلك، بما أننا من لحم ودم ونولَد من شهوانية الجسد، فالجشع، أي الحب، لا بد أن يبدأ فينا من الجسد (*necesse est cupiditas vel amor noster a carne incipiat*)؛ (...) لأن ما هو روحاني لا يسبق ما هو حيواني؛ وعلى العكس، الروحاني لا يأتي إلا في المقام الثاني. لذا، قبْل حَمْل صورة الإنسان السماوي، علينا أن نبدأ بحمل صورة الإنسان الأرضي» (الرسالة XI، **الأعمال الكاملة**: « Lettre XI », in *O. C.*, t.I, p. 47).

(5) علاوة على ذلك، يكتب هو نفسه في هذا المعنى: «... الخطيئة وحدها تضعف نظر نفوسنا =

إطار اللاهوت الكاثوليكي كما في نص برنار، لا تزيل التباس تفكيره. وأن يَرجع هذا الالتباس إلى بعض الارتباك، وأن تكُون ضرورة الحب الجسدي السابق، التي يسلّم بها برنار، معنوية فحسب (تعود إلى الخطيئة) وغير أساسية، فهذا بلا شك صائب بامتياز إن قمنا بقراءةٍ... تُومَوِيّةٍ [نسبة إلى تُومَا] لنص برنار. غير أن برنار يبقى في الالتباس، ممزقًا بين الذات والآخَر، بين الجسد والروح، بين الشهوة والتناغم. وكل امتدادِ حبِّه، بما هو اقتلاع، تدرُّج ومرور، إنما هو مرتسم في جدليةٍ بدل أن يكون في ثنائية تجهل أولوية الواحد l'Un المسيحي. بيد أن حضورالاتجانس الجسدي هو من الأهمية بحيث يذهب برنار حتى إلى التعرُّف على كل حب (سواء كان حب الوالدين، أو الأصدقاء أو الإله) بواسطة إحدى الحواس، واضعًا الرؤية في أعلى مستوى باعتبارها «إحدى حواسنا التي لها أكثر شبه بحب الإله»[1]. وهكذا، يُطرَح الانغراس الجسدي للحب بأقصى حد من السذاجة والبلاغة.

وحِيَال هذا الانغراس، تقوم حرية الحب، بالفعل، حسب رأي برنار، أوّلا وبوجه خاص، في حرية الإرادة التي تخلّصه من الرغبة الجسدية وتنظمه باتباع النعمة والعقل الموجِّه للحواس[2]. ذلك أن حرية الاختيار والنعمةَ تسمحان لنا بتجاوز الذات: «لأنه أفضل لنا أن لا نكُون من أن نكون دومًا لأنفسنا»[3].

العنف المقدس: بدعة أو حرية

بيد أن حرية الحب، بما هو حب وليس عقلًا، تقوم أيضًا في ذلك الاستقلال النسبي للجسد والانفعالات والرغبات. هذه الأخيرة كلها هي دلائل signifiants للإله وغير متجانسة مع معناه المطلق، تقاوم الإرادة والعقل، وهذه المقاومة تمثِّل محركًا للحب كما لحرية الاختيار، حريةِ أن يحب المرء وألّا يَقْبَل. فيؤكد برنار أنه يوجد في الحب كما في التجربة الدينية بوجه عام، ضرورة صعود ونزول على حد السواء. «لا أحد

= وتعتِّمه، إذ لا يمْكن أن يوجد عائق آخر بين نظرنا والنور، بين الإله والإنسان» (*De conversione*, chap. 17, *O. C.*, t. II, p. 236)، وذلك في تعارض مع ما يؤكده في الهامش السابق.

(1) **عظات مختلفة**: *Sermons divers*, 10, *O. C.*, t. III, p. 545-547.

(2) «نحن إذن بحرية الاختيار نريد، وبالنعمة نريد الخير: إحداهما تعطينا فعل الإرادة، والأخرى طِيبَ فعل الإرادة». (**في النعمة وحرية الاختيار**، *De gratio et libero arbitrio*, chap. VI, *O. C.*, t. II, p. 410).

(3) *De la grâce*..., chap. VI, *O. C.*, t. II, p. 411.

صعد إلى السماء إلا من نزل منها»[1]. وهكذا، يبدو لنا الحب بمثابةِ منطقة الحرية لأنه يضطلع بعدم التشابه بين الطرفين المتدخلين وحتى بصراعهما، على نحوِ ما يروم به تماهي أحدهما مع الآخَر: تماهي الإنسان الحيواني المركَّز على أسبقية حاجاته، مع مثالية idéalité مُتحدَّاة إذ يُفترض أنه يمْكن بلوغها.

هذا ويدخل برنار في صراع مع أبيلار Abélardإذ يحوِّل هذا الأخير إلى أُقْنُوم (أو جوهر متميز) ثنائيةَ المحب والمحبوب، ويوجب تبعًا لذلك خضوعَ أحدهما في مهانة لكمال الآخَر المحقِّق للمجد. أما في رأي برنار، فالتأليه على العكس ممكن عبر التماهي المتناغم مع المحبوب الذي يمكن بلوغه فيما بعد العنف. وبذلك ينبئ بالقديس توما. ولكن على عكس التجريد النظري الصارم لدى العالِم الملائكي [لقب عُرِف به تُومَا]، يعتبر برنار واقع المنزلة الإنسانية كما تكوِّنها الخطيئة. وبصفته عالمَ نفسٍ ثاقبَ الذهن أكثر منه فيلسوفًا، لا يتحاشى برنار الحديث عن النزوع الكبير إلى الأنانية والنرجسية، بل يذهب مباشرة إلى الصعوبة اللاهوتية التي يمْكن تقديمها إجمالا على النحو التالي: ينبغي، مع أخذ انحرافنا في الحسبان، أن نبلغ مدينة الله. وبالفعل، فالطبيعة الساقطة déchue يغلب عليها الميل السامي إلى الخير وإلى الله، ومع ذلك تظل متمردة. ومن غير هذه المقاومة، لم نكن لِنحتاج إلى العنف المقدس الذي هو الحب لبلوغ المثل الأعلى. ومن دونها تكُون المسيحية فلسفة في الخير، عقلانية في أقصى الحالات، وليس ذلك العشقَ المُنْصَبّ على الجسد وهو ينتزع نفسه من ذاته، ونسميه حبًا. إن كلمة القديس بُولُس لم تكن لِتترك في حالة اللامبالاة هؤلاء المحبين الذين تَملَّكَهم العشق أكثر من العقل، وهم لاهوتيّو القرن الثاني عشر: «سأُبيد حكمة الحكماء وأقضي على ذكاء الأذكياء...لأن ما قد يكون جنونا من الله هو أحْكم من حكمة الناس»[2]. «ما أعنف الحب وأكثره جشعًا واندفاعًا! إنه لا يفكر إلا في نفسه، ولا يكترث لكل ما عداه، يحتقر كل شيء مكتفيًا بذاته! يخلط بين المراتب، يتحدى العادات، ولا يعرف أي حد. أما المُواضَعات، والعقل، والحياء، والحيطة، والتمييز، فهي مغلوبة على أمرها وفي حالة أسْر»[3].

وهكذا يتخذ مذهب برنار نفس المسافة، فيما يبدو، من البدعة الخاصة بـ فانلون-

---

(1) انظر: **عظات مختلفة**: *Sentiers divers*, 42, 86, etc., *op. cit*.

(2) رسالة بولس الأولى إلى أهل كورنثوس: I, Cor., I, 18-25 ; III, 18.

(3) **عظات حول النشيد**: *Sermons sur le Cantique*, 79, 1.

بايوس Fénelon– Baïus والتي تُبْرِز «الطبيعة القبيحة» لكي يقضي عليها الحب ولا يمْكنَ بلوغ «الحب الطاهر» إلا في مقابل التضحية بالرغبة وبالسعادة الشخصية، ومن بدعة البيلاجيين pélagiens [نسبة إلى بيلاجيُو Pélage: 350–420 م، اللاهوتي القائل بحرية الاختيار] الذين يعتبرون أن الميل الطبيعي عند الإنسان هو سلفًا أن يحب الله، الأمر الذي يردّ النعمةgrâce إلى مُكمِّل للطبيعة السعيدة[1]. فالحب كما يتصوره برنار يبدو إجمالًا ذلك الرابط الذي يكوِّن خصوصية الإنسان بما هو طبيعة – و– حواس، جسد – و– مثالية idéalité، خطيئة – و– نعمة إلهية. لنستحضرْ إحدى العبارات الكثيرة عن هذه الأشكال من الازدواجية: «إننا نحب روحنا جسديًا أيضًا، عندما نحطمها في الدعاء، مع الدموع، والآهات والأنات. ونحن نحب جسدنا حبًا روحانيًا، عندما نخضعه للروح، فندرّبه على الخير ونسهر على الحفاظ عليه بحكمة»[2].

إن اللاتجانس المستمر بين هذه الحدود، وفي نفس الوقت تبعيتها الثابتة للأولوية الجوهرية التي تحظى بها المثاليةIdéalité الإلهية المطلقة، يجعلان من التصوف السِّيتَوِيّ [التابع للطائفة المسيحية المعروفة باسم طائفة سِيتُو Cîteaux] أكثر من أي مذهب آخَر، الوسيلة الملائمة والفاعلة لتعريف كينونة الإنسان بما هو محب. فلا خطيئة، ولا حكمة، ولا طبيعة ولا معرفة. ولكنه الحب. فلن يكون هناك أي فلسفة تعادل هذا النجاح النفساني الذي استطاع أن يشبع النرجسية الدافعية، مع الارتقاء بها فيما بعد منطقتها الخاصة ليضفي عليها إشعاعًا يستهدف الآخر، والآخَرين: إشعاعًا إلهيًا، بالتأكيد، واجتماعيًا كما يمكن ذكره في هذا السياق.

الأخلاق والبهجة

إن الرغبة في السعادة تعود في نظر كانط Kant إلى الحساسية الرُّوسَوِيّة [نسبة إلى روسو]؛ وإذا تعيَّن علينا القيام بواجباتنا تجاه أنفسنا وتجاه أمثالنا لتحصيل السعادة في الحياة الآخرة، فلن يكون ذلك إلا كما لو أمرنا به الله. ذلك أن الإنسان في النهاية ينظم واجباته اعتمادًا على استقلالية إرادته. أما مُحَايَثَة حبّ الإله لطبيعتنا، الجسدية والجَشِعة مع ذلك، وهي مُحايَثة يصرح بها برنار، فإنها غائبة لدى كانط، وتؤدي إلى فقدان الجانب

(1) انظر: ر. ب. جرِّيجُو–لاجْرانْج، **مشكلة الحب الطاهر وحل القديس توما**: R. P. Garrigou–Lagrange, O. P. ,« Le problème de l'amour pur et la solution de Saint Thomas » in *Angelicum*, t. 6, 1929, p. 85–124.

(2) **عظات مختلفة**: *Sermons divers*, 101, *O. C.*, t. IV, p. 69.

الذي سيسمَّى عن طواعية «لاشعوريًا» في الحب، وفي آن واحد فقدانِ السعادة في الحب، بما هي تعريف أساسي للواقعة الإنسانية. وفضلًا عن ذلك، يفْصل كانط بهجتنا félicité، التي من أجلها خلقنا الله في رأي كانط، عن المجد الذي أعطى الإله نفسه إياه في الأثناء: وقد يَفْتَرِض العكسُ، كما يتصور كانط، إفراطًا في الأنانية من قِبَل الإله. ولكن بالذات، هذا الإذن بأن يكون المرء أنانيًا على نحو مثالي أي أن يرى نفسه في إله يحب هو أيضًا ويستمتع، [هذا الإذن] يضمن لدى المتصوفة تناغم الرغبة والتملك، وهو (أي التناغم) ما يمثِّل السعادة في الحب. حتى سبينوزاSpinoza، المفكر الكبير في البهجة[1]، الذي يصرح بالتماهي بين الحب العقلي للذات وحب الإله، يقلّص الثراء التنازعي والممتع للحب كما يعرضه برنار، لأن التماهي السبينوزي المباشر بين حب الذات وحب الإله، وحتى حب الإله لنفسه، يَنْزَع إلى إلغاء حدَّيِ التناقض الانتشائي الذي تتبعناه في سجلات مختلفة؛ وتبعًا لذلك، تُستبعد منه حرية الاختيار والجدارة من جهة، وكذلك الخطيئة من جهة أخرى... [2] فالأخلاق المؤسسة تأسيسًا صلبًا على الفاهمة entendement تلغي جحيم الحب، الذي يُدَوِّي عند برنار Bernard...

ومع ذلك، وفيما بعد التبعات اللاهوتية والفلسفية التي كان ولا يزال بالإمكان أن تتضمنها كتابات برنار، هل تستضيء منها تجربة الحب اللائكية (أو الدنيوية)، الإنسانية واليومية، العادية والفريدة؟ أي أهمية اليوم، وبالأمس بالنسبة إلى الناس البسطاء في عصره، تكتسي هذه الأشكال من الهذيان حول درجات الكمال في الحب، عندما تتملكنا أفراحنا أو تهيمن علينا آلام الحب؟

إن التأكيد الملتبس في الغالب، والمرتبك في نظر البعض، على أسبقية الانفعال الجسدي وحتى صموده في تجربة الحب، يبيِّن أوّلًا على وجه اليقين النصيبَ من اللذة والرغبة، الذي يتضمنه كل حماس في الحب، متسم أساسًا بتوجه مثالي. ويبدو أن برنار يقول لنا: لا تخلطوا بين الحب واللذة والرغبة؛ إن رغبتم، لم تحبوا بالضرورة لأن الحب يفترض انتزاعًا معيّنًا من الذات لفائدة التماهي المثالي مع المحبوب. ولكن بمزيد من الحيلة والقتامة، هذا الإلحاح على الجسد الصامد أمام التصور المثالي والتجردِ في الحب يفتح الحب نحو ما يفلت من الوعي والمعرفة والإرادة: نحو تلك المنطقة التي

---

(1) انظر، فيما بعد، فصل «العقل المحب أو انتصار الخاصة»، مقطع: «الفرح عند سبينوزا: الحب العقلي».

(2) انظر: Garrigou-Lagrange, *op. cit*.

يسهل علينا تسميتها اليوم باللاوعي. فالحب إذن هو تظاهرةٌ لقوة اللاوعي غيرُ القابلة للمراقبة، تظاهرةٌ مسموح بها، تَحْصُل على الإذن لأنها متضمَّنة في الخير. إن تعريف كينونة الإنسان على هذا النحو فِعْلٌ يتجاوز الحقل النظري والفلسفي الذي يقصد الذاتية، فيُخْصِب تجربة الحب المعيشة، على نحوِ ما يفعله باللغة والبلاغة والأدب، بما هي أرضيات لجنون مقبول.

ومن جهة أخرى، عندما نبدأ في الشعور بالسآمة أمام الصعود البرناردي [نسبة إلى برنار] على الدرجات التي تقوده إلى الحب الطاهر للإله، لا ننسى أنه داخل أشكال حبنا الخاصة، وزيادة على الرغبة واللذة وفيما بعدهما، نحن في كيمياء التصور المثالي الذي نجهل لائكيا (دنيويًّا) منعرجاته. وإذا صعب علينا أن نحب، فلأنه يصعب علينا التصور المثالي: يصعب علينا توظيف نرجسيتنا في آخَرَ يُعْتبَر قيمة لا تقاس، لنضمن هكذا قابليتنا الخاصة للإفراط. وعلى العكس، عندما يصادف أن نحب، أليس لأن فردًا- رجلًا أو امرأة أو طفلًا أو لفظًا، أو زهرة... - استطاع أن يصمد أمام قوتنا الصلبة في الريبة والحقد والخوف من أن نفوِّض أنفسنا إلى غيْريّة altérité مثالية؟ وأخيرًا، هل «درجات» تعلقنا الخاصة بمن نحب مختلفة بالغ الاختلاف عن الصعود إلى الحب الطاهر الذي يسخِّره [الراهب] السِّيتَوِيّ cistercien في القرن الثاني عشر لموضوعه المثالي، وهو إلهه؟...

وقبل أن نغلق هذه الصفحة البرناردية التي ليست سوى صفحة متحفية، ماعدا بالنسبة إلى قلة من الناس اختارت أن تعيش خارج الزمان- لننظرْ مرة أخرى بإعجاب في هذا التوازن الاستثنائي بين أنا جشعٍ ومَثَل أعلى مستبدٍّ، بين رغبة لا ترتوي وتملُّك مضمون مع ذلك. هذه السكينة المتوترة، هذا التناغم المؤلم، هذه النرجسية الخاصة بالأنا- الجسد المنتفخ إلى ما لا نهاية ليُفْرَغ لفائدة تماهٍ عنيف مع أنا آخَرَ رائع: ذاك هو الحب. تُرى أتلك وسيلة جذرية لمعالجة الألم le mal كعَرَض أو جنون، بوضْع الافتقار (أو الحاجة) إلى الحبmal d'amour في قلب الكائن البشري؟ لا يزال الأنا غير قادر على أن يكون لأنه يفكر... «أنا» موجود لأني «أُحِب». أنا Un *je*، فضلًا عن ذلك، لا يُعَرَّف، يغري بالأسلوب، ولكنه لا يشير إلى ذاته كهوية أساسية، منقسما كما هو بين الآخَر والانفعال. أنا عشْقٌ. أنا انفعال *Ego affectu est*. «أحس أن كلماتي تُروقك» (سان برنار).

العقل المحب[1]
أو انتصار الخاصة[2]
القديس توما: الحب الطبيعي وحب الذات

«الجميع يحبون الخير بقدر ما هو خاص»

بحث في الإحسان *Traité de la charité, Secunda Secundae*

Question 26

كل من يمتلكون الكينونة بعدُ يحبونها باعتبارها خاصة ويحافظون عليها بكل قواهم

في الحقيقة *De veritae*, 212 + 3G 19

«أحب لأكُون»

إنْ تجاوزنا النقاشات المزعومة التي انخرط فيها اللاهوت متسائلًا عن حب الله، فهناك جانبان على الأقل من اعتباراته يهمان القارئ الحديث. وسيكتشف فيهما من جهةٍ محاولة قوية في مجابهة حب الذات بما هو أساس ضروري ومحدِّد لكل حب[3]. وسيجد فيهما، من جهة أخرى، الاعتقاد في قدرة المرء على أن يؤسِّس، بدل الخيبة التي يُحْدثها كل سعي إلى الحب، موضوعًا Objet مثاليًا مطلقًا يضمن فيما بعدُ الغبطةَ مع الرغبة.

إن الذات الناطقة هي ذاتٌ محِبَّة، كما تسلِّم بذلك أنطولوجيات الحب تلك. ورغم أننا نعْلم أن إنسان العصر الوسيط لا يستطيع أن يكتب من دون أن يحِب وأن حبه يتحقق

---

(1) ورد ت هذه العبارة باللغة اللاتينية كما يلي: *Ratio diligendi* (م. م).

(2) «الخاصة» le propre هي إحدى الكليات الخمس المعروفة في المنطق الصوري (م. م).

(3) يمكن تقريب حب الذات من «النرجسية الثانوية»، التي لا تشير في نظر فرويد إلى حالة نكوص فحسب، بل إلى تركيبة قارة في النفسية، يعرّفها لابلانش Laplanche وبونتاليس Pontalis على هذا النحو: «أ- على الصعيد الاقتصادي، التوظيفات الخاصة بالموضوع لا تلغي توظيفات الأنا، ولكن يوجد تأرجح طاقي حتمي بين هذين النوعين من التوظيف. ب- على الصعيد المَوْقِعِيّ، يمثِّل المثل الأعلى تشكيلة نرجسية لا تُتْرَك أبدًا». (**معجم مصطلحات التحليل النفسي**: *Vocabulaire de la psychanalyse*, P. U. F., 1967, p. 264).

على الوجه الأفضل في اختمار العلامات، الذي يمثله نص الحب- كما يبيِّنه التاريخ الأدبي مُراكِمًا تراث التروبادور-، رغم ذلك، نجد صعوبة في تجاوز حاجز الـ«أنا أفكر» لنتصور، فيما بعد وضوحه الوضّاء، ذاتًا أخرى تحدِّد كينونتها على أنها تعادل ذلك المزيج من الانفعال والرغبة والمعنى، وهو مزيج يمثِّل الحب. أكُون باعتباري محبوبًا، إذن أحب لأكُون: قد يكون هذا القول بالنسبة إلى المفكر في العصر الوسيط تعريفًا ضمنيًا لكينونة الذات، إن كان بوسعه صياغة تصوُّر عنها. وفي الواقع، ثمة بلا شك عيب ديكارتي في التكوين يجعلنا نحلم بمثْل هذه الذات المحبة ما قبْلَ ديكارت. ومع ذلك، وفيما بعد هذا الشبح النظري، ألا نرى فعليا في أعمال القديس توما قيام ذات لا تكُون عارفة إلا على اعتبارها مُحِبّة: إنها جدلية معقدة بين سلبية ونشاط، بين أثر وسبب، بين خضوع وحرية، بين سقوط ونعمة... ولكن أيضًا مزيج شَيِّق من الانفعال والرغبة والمعنى مشدودة إلى بعضها البعض بحيث يمْكن مع الربط اقتطاعُ داخلٍ وخارج، جسدٍ وروح، خاصة un propre و«كائنٍ طيِّب»،... وإن قلنا إن هذه الصيغ تُطمئِن النرجسية الثانوية وترفع من فعاليتها (وربما تمتد بتأثيراتها إلى النرجسية البدئية)، فهذا موقفٌ فجٌّ سيصدم المؤمن ويحرج المحلِّل إذ يجد نفسه مقارَنًا بخطاب يعارضه. ولا يمنع ذلك من أنّ ما أمكن تعريفه بأنه الجانب غير الأنثروبولوجي وغير النفساني من هذا الحب اُضْطُرّ إلى انتظار تطورات التحليل النفسي الحديثة، التي تشمل التجربة الذِّهانية وتُدْرجها في عمق النفسية للحصول، ليس فقط على معقوليتها اللاإنسانية، بالغةِ الإنسانية مع ذلك، بل أيضًا للسماح على العكس بالنظر في وسائل لائكية (دنيوية)، ما بَعْدَ لاهوتيةٍ، كفيلةٍ بإعلاء sublimation افتقارنا إلى الكينونة، وهو افتقار إلى الحب. هذا وعند أوغسطين من قبل، إن صح أن الخطيئة ناجمة عن حب الذات، فإن أحسن سبيل إلى أن يحِب المرء هو أن «يحب نفسه» أيضًا «من أجل الله وبسببه» أو «في الله»[1].

أن يحب المرء نفسه أو أن يحب الآخر: تقريظ للخاصة

إن المزية المُسْنَدة إلى حب الذات تعود في الفلسفة إلى أرسطو[2]. أولوية حب الذات هذه التي تشق عددًا هائلًا من النقاشات اللاهوتية تجد عند القديس توما (1227-1274) حلًا جدليًا سنتذوق فيه موقفه الوسط الدال على حذق.

---

(1) انظر: **مدينة الله**: *La cité de Dieu*, I, 14, 28.

(2) «الصداقة التي يُكِنُّها الإنسان لصديقه تصدر عن الصداقة التي يكنها لنفسه، على اعتبار أنه يحيل إلى صديقه كما إلى ذاته» (**أخلاق إلى نيقوماخوس**: *Ethique à Nicomaque*, 1166 a I).

نجد تُومَا يستحضر أوغسطين في نص شبابه المتمثل في **شرح المبادئ** *Commentaire des sentences* (1254-1256)، فيتبنى في الواقع مسلَّمةَ أَوْلَوِيّةِ حب الذات الذي يكُون الطريق الطبيعي إلى تجربة الفرد في بلوغ الطيبة الأنطولوجية.

ولا شك في أن توما الأكويني قد عرف جيدًا مواقف برنار، كما اعتمد على أوغسطين وأرسطو، فأفرد لأولوية حب الذات هذه التمييزات 27، 28، 29 distinctions من القسم الثالث من **كتاب المبادئ** *Livre des* sentences. وبعد أن فنَّد إمكانَ أن نحب الإله حبًا شهوانيًا («الإله هو خير الإنسان»: قول ينبغي أن لا يُفْهَم، كما يحذِّر توما، كما لو تعلق الأمر بخير نافع، بل كمجموع يشارك فيه الإنسان، علمًا بأن القول ينص موضوعيًا على إضافة)، وبعد أن استبعد الميل إلى حب الصديق من أجل الـ«مارْساسْ» *merces*، المكافأة- إذ يكون شهوة وليس صداقة-، بعد ذلك كله، يبيِّن توما في الفصل 5 من التمييز 29، التراتب بين الأشكال الثلاثة من الحب. يوجد الخير الخاص بالنسبة إلينا، حسب ما يراه العالِم الملائكي [توما]، في الإله كما في عِلّته، وفينا كما في معلوله، وفي القريب كما في تشابُهِه. وتبعًا لذلك، الخير الأعظم هو الإله، ولكنّ أول مَنْفَذ إليه يتأتى لنا من علاقتنا المباشرة مع أنفسنا؛ ومن جهة أخرى، تشابُهُ الآخرين معنا نحن يسمح لنا بالنفاذ إليهم. وهكذا، يمتلك حبُّ الذات، في هذا التسلسل المنطقي الذي يخضعه له توما، أولوية تاريخية أو عامة. إلا أن الإله يظل الخير الخاص *propre*، المطلق، أفْضلَ ما أكُون عليه بالذات، وأكثر مني أنا بالذات في ما أكون عليه، هو الذاتَ le Soi المطلقة. وعندئذ، تُعَرَّف النشوة extase بدقة: الذات هي منطلقها ولكن الخروج من الذات هو شرطها- «الحب يدفع الإنسان خارج ذاته، ويُقِيمه في من يحبه: في الحب، من يحب يهمل نفسه على نحو ما»، هذا ما قدَّمه معترضٌ مستشهدًا بـ«دانِيس» Denys (**أسماء الله**: *Div. Nom*, 4, 13). أما توما، فيبرهن على العكس (*Sed contra*) معزِّزًا الحب النهائي بأنه توفيق بين الخيرالأنطولوجي والأولوية الوراثية للذات.- إن صح، كما يقول متوسعًا في العرض، أنه في الحب، تكُون الأولوية للمحبوب بما هو كذلك على (*potius est*) المحب، فلا يمنع ذلك من أن كل واحد يستطيع، مدفوعًا بحب الذات، أن تكُون له الأولوية على كل محبوبٍ آخرَ شرطَ أن يحب نفسه أكثر من أيِّ آخرَ، وهذا ما يحدث إذا كان المرء صديق نفسه المفضَّل. لا شيء من الأنانية هنا في نظر توما، لأن هذه اللحظة ستمكِّنه من «الإقامة في ذاته»، أي من أن يكون في الخير الأنطولوجي الذي بوسعه أوّلًا النفاذُ إليه بما هو خاصة، أي من أن يكون طيبًا. وبالفعل، كيف يمكن أن نحْمل هذه الطيبة إلى آخرين من غير أن نكون قد أقمناها في ذواتنا جيدًا؟ إن هذا التقريظ

للخير الخاص، وحتى للخاصة[1] على الإطلاق بما هي خير (مطلق)، يُعَبَّر عنه كما يلي: «صحيح أن الخير الذي أمْلكه يمْكن أن يُتعرَّف عليه عند آخَرَ بصفة أفضل مما هو عندي أنا. ولكنه يوجد مع ذلك على نحو أفضل عندي، بما هو خاصة. إن خير الآخر ليس أبدًا خيري، إلا على سبيل التشابه، بينما الخير الذي في الإله هو خيري، بحسب العلة»[2].

الإقامة في الذات

وسنقرأ أيضًا بانتباه، فيما يتعلق بحب الذات، التأويل الخاص جدًا الذي يقدمه توما لـ«ساكُوتْ تايْبسُومْ» *secut teipsum* الشهير («تحب قريبك مثلما تحب نفسك») في العرض الذي يفرده لحب الملائكة. أوّلًا، يسلّم توما بأنه حتى إن كان الحب موحِّد وبالتالي، كما بيّنه دانِيس، لا يستطيع أن يتوجه إلى ذاته فحسب، فإن كوْن المرء واحدا *Un* هو أكثر من أن يكون متحدًا *Uni*. وهذا يعني أن حب الأخَرين يصدر عن حب الذات، وهذا ليس لأن حب الذات قد يكون النموذج، بل لأن الذات تثبت بحبها لنفسها صلابتها الأنطولوجية (في أنها بخير)[3]. وتبعا لذلك، سيحلّل حبُّ المرء للأخر كنفسه انطلاقًا من أفكار القُرْب (أن يكون المرء مع غيره، أن نجتمع، أن نلتقي، *cunvenire* *cum* [باللاتينية، نفس المعنى السابق]) والتشابه (لاسيما حب النوع). وفي النهاية، ستعني القولة: *secut teipsum* بالنسبة إلى توما، ليس «بقدر ما تحب نفسك»، بل «مثلما تحب نفسك». ومن الجدير بالتقدير معنى التماهي المتضمَّن في هذا التدقيق الذي يحدِّد مكان الذات بما هي مركزٌ مُسْقَط projeté على الآخَرين.

إذن، حب الخاصّة amour du propre بما هي خير خاص، هو الذي يحدد ما يتْبعه من أشكال الحب الأخرى، ويوجهها. ومع ذلك، لا يُتصوَّر حب «الذات الخاصة» le soi propre هذا إلا على أنه مشاركة في الخير الأنطولوجي الذي يحيل بداهةً إلى الله، ولكن ينبغي قراءته أيضًا على أنه محافَظة للنوع. فالمخلوق يحب وهو مشارك في النوع: إنه يحفظ ذاته بالحب، ولأنه «من الله».

---

(1) نستعمل مصطلح «الخاصّة» المتداول في المنطق الصوري لتأدية مقابله الفرنسي: Le propre. ويطلق على صفة أو صفات لا تعبِّر عن ماهية الشيء، ومع ذلك تنتمي إليه ضرورة؛ مثال ذلك: الضحك خاصة الإنسان. وفي هذا السياق، الخير المطلق هو الخاصة المنسوبة إلى الإله (م. م).

(2) **كتاب المبادئ**: *Livre des sentences*, 3,29. 5. 2m.

(3) انظر: **الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, Prima. Pars., question 60.. انظر هنا فيما بعد: مقطع «التماهي والفرادة».

إذن، يحتل مفهوم حب الذات في الأنطولوجيا التُّومَوِيّة مكانة مفْصلية: إنه يمرِّر الـ *esse suum* [باللاتينية: أن يكون هو ذاته] و*bonum proprium* [أي الخير الخاص] أحدهما في الآخر[1] إن وُجدتُ، وإن شاركتُ في الوجودl'être، وامتلكتُ الوجود- فإني لا أمْلك إلا أن أحبه على اعتباره خاصة[2]، وبالحفاظ عليه، أحافظ على نفسي. ولكن، بما أن الوجود طيِّب، فإن كل واحد يبقى فيه[3]. ذلك أن حب الذات يُظْهِر الرغبة في المحافظة على الوجود والخير: فهو صانع قابلية تحوُّل الوجود والخير. وفي صلبه وبزيادة «الخاصّة» قيمةً، يتحقق إدراك الوجود بما هو خير. فإن حب الذات هو الذي يكوِّن الخاصّة *propre* le بمعنى وَحدة، بل وَحدة محبوبة أيضًا على اعتبارها خيرًا خاصًا. وهكذا، مِثْل هذا الوجود بوجه عام ووجودُ الذات (الطيب) هما في النهاية مرغوبان بالأساس.

الوجود المرغوب فيه

إن كل وجودٍ مرغوبٌ فيه قبل أن يكون قابلًا للمعرفة أو في نفس الوقت؛ بل أفضل من ذلك: صفة المرغوب فيه إنما تُناسِب الوجودَ ذاته- *appetabilis*. وتبعًا لذلك، يرغب كل واحد بالطبع في الحفاظ على وجوده، ويتحاشى ما يَنْزَع إلى تدميره، ويتصدى له ما وَسِعه ذلك. وهكذا إذن، فالـوجود ذاته، بما هو مرغوب فيه، هو الـخير[4]. أما وجودي، فهو ليس أقل منه مَدْعاةً للرغبة: أفهم ذاتي وأرغب في نفسي باعتباري كمالًا خاصًا. أنا موجود، أي أنا بخير، إذن أنا أحب نفسي: هو ذا كيف يمكن تلخيص تقريظ الخاصّة هذاالذي يحتوي ما سيسميه الإنسانُ الحديث نرجسيةً في أنطولوجيا خاصة بالحب.

وبناء عليه، فالتجربة المباشرة للـخاصة، بما هي حضور الخيْر في الذات، تسمح وحدها في الذات بالـتبادل، بما هو تشارُكٌ، صداقةٌ، وحتى حب. *Esse* [الوجود]

---

(1) سنتبع في هذا الموضوع أطروحة روجاي دي فايْس Roger de Weiss الممتازة، **حب الذات، معنى حب الذات ووظائفه في أنطولوجيا توما الأكويني**، وهي أطروحة قدّمها في كلية الآداب بفريبورغ سنة 1975. *Amor sui, sens et fonctions de l'amour de soi dans l'ontologie de Thomas d'Aquin*, Genève, Imprimerie du Belvédère, 1977.

(2) انظر تعريف مصطلح «الخاصة» فيما سبق (م. م).

(3) «(...) الجمال والخير محبوبان من قِبَل جميع الكائنات لأن كل كائن له نزوع طبيعي إلى ما يناسب طبيعته» (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, II, 11, question 26, art. 1.).

(4) توما، **في الشر**، ورد عند فايس، م. ن:
De malo, I. I. /I. G. 37, cité par Weiss, *op. cit*.

هو *bonum* esse [وجودٌ طيِّب]، إذن *appetabilis* [هو مرغوب فيه]. الذات أيضًا، في مُحايَثتها الأنطولوجية، هي كذلك: طيِّبة ومرغوب فيها. فالوجود بما هو طيب- الأمر الذي لا ينبئ في شيء بالوجود الحق *vrai*- يؤدي مباشرة إلى الوجود الخاص *propre*[1] بواسطة الرغبة التي «تتملك» بالطبع ما هو طيب. وإن كان خيرًا (أو بعض الخير)، لا يستطيع أنا *je* [أو الأنا] أن يكون له إدراك ولا معرفة عنه إلا بما هو خير للذات. إذن أنا جزء من هذا الخير، وهذا القول مرادف لاشتهائي الطبيعي للخير، وبما أنا كذلك، فإني أحب نفسي. وهكذا، يتجاوز حبُّ الذات قيمته النفسانية من حيث تبريرُ نرجسيةٍ موجَّهةٍ وعدمُ تأثيمها، فيظهر عند توما كوسيط منطقي يتبطَّن الخير في نفس الوقت الذي يحقق فيه وجود الذات بما هي خاصة *un propre* تشترك دائمًا في الخير. وهكذا ثمة ذاتيةٌ راغبة هي بصدد التكوين، ولكن المُحايَثة الأنطولوجية لدى كل كائن لذاته حاضرةٌ على العكس في صلب هذا اللاهوت.

الإحسان والخاصة

قد يكون من المشروع، مع ذلك، أن نتساءل إن كان حب الذات هذا، وهو الثاني بعد حب الله ولكنه الأول في التجربة الإنسانية الخاصة ببلوغ الخير، لم يتم تجاوزه في الإحسان *charité*، وهو هذا المزيج الغريب من صداقة وجانب فوق طبيعي. إلا أن **البحث في الإحسان** (الوارد ضمن **الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, *Secunda Secundae*) يثبت حضور حب الذات في الإحسان أيضًا، وهو حضور لا يمكن تجاوزه لأنه طبيعي. فالفصل 4 من المسألة 25: «هل ينبغي على الإنسان أن يحب نفسه في الإحسان؟» يذكِّر بأن حب الذات هو «الصورة» forme و«الأصل»، والعلة الصورية، لكل حب. أما الشروط المحدِّدة في نظر توما لأولوية حب الذات هذه، فهي ليست فقط طِيبة الذات التي رأيناها فيما سبق، بل ما يَنُصّ عليه توما بألفاظ مكانية: قُرْب الذات من الذات. فالمرء يحب نفسه لأنه أفضل (بحكم التجربة الخاصة القائمة على المشاركة في الخير)، ولأنه أقرب إلى نفسه من أي إنسان آخر. ومع ذلك يبقى الاعتراض حتى في هذا التعريف المكاني لحب الذات: ألا ينبغي أن يزول هذا التفضيل للذات على الذات في الحياة المجيدة glorieuse إذ نحن هنالك أقرب إلى الإله من

(1) يسهل على الكاتبة جوليا كريستيفا التصرف في استعمال عبارة «propre»، تارة كنعت، وتارة أخرى كمصدر le propre، وهو مصطلح خاص بالمنطق الصوري، وذلك في سياق تحليلها للفكر اللاهوتي المسيحي في العصر الوسيط.

أيٍّ كان؟ فيجيب توما: «الحياة المجيدة لا تُبْطِل الحياة الطبيعية، بل تحقق لها الكمال. ولكن نظام الإحسان (...) يَصْدُر عن الطبيعة. وكل كائن يحب نفسه بالطبع أكثر مما يحب الآخرين؛ وسيبقى إذن نظام الإحسان هذا في «المجموعة»[1]. وتستمر إذن أولوية حب الذات في الإحسان، بما في ذلك حِيَالَ من هم أفضل منا»[2].

وهكذا إذن، من دون النفاذ إلى الخير الخاص، لا نفاذ إلى الله. ومن دون حب الذات، لا حب لله كموضوعِ إدراك أو تصوُّر، وبالتالي لا عطاءَ حبٍّ للآخَرين.

هذا ونميل إلى فهم هذه الاستدلالات من الناحية النفسانية، وتجد مشروعيةً في القيام بذلك قراءةٌ متمعنة في ما قبْلَ الشعور إن لم تكن في اللاشعور. ومع ذلك، إن حاولنا البقاء أوفياء للمنظور التُّومَوِيّ [نسبة إلى توما]، فربما لا نستطيع أن نشدد أكثر من اللزوم على توسُّع الذات المحِبة لنفسها إلى أبعاد الوجود، وقد وَجَدتْ تبريرًا لها في هذا الحب: معنى ذلك أن حب الذات يسمح لِتُومَا بإرساء الوجود في قلب الذات. وعلى العكس، سيكشف المحلِّل، كما تعوَّد، خلفية المسألة: إذا كنتُ أحب ذاتي، فذلك بالطبع على اعتباري جزءا من الكل، ولكن بوجه خاص بناء على أني أعتبر نفسي خيرًا يساوي الخير كله قيمة. هذا التشابه القائم على الخير بين الجزء والكل، وبين الفرديّ والكوْني، يؤسس في نظر توما القيمة المطلقة للفردانية individualité المتميزة. أما الاحترام العظيم الذي يظهره هكذا تجاه ما هو فريد singulier، فإنه يقوم على الإقرار بطموح رائع لدى المرء إلى أن يكُون (من) الكلّ. فهل في ذلك إقرار بحفظنا من خلال شهوة كبرى؟ وبإحساسنا بالعظمة؟

---

(1) الفصل 13، المسألة 26، **بحث في الإحسان**: *Traité de la charité*

(2) «إن موهبة الإحسان أُعْطِيت من قِبَل الله لكل واحد ليُلزم أوّلا عقله بطاعة الله، وهذا يخص الحب الذي يُكِنُّه لنفسه، وثانيًا ليريد التزام الآخرين بطاعة الله» (م. ن). وكذلك هذا التدقيق: «رغم أن الحب amour والإيثار dilection كما يوجدان في الشهوة الذهنية يعنيان نفس الشيء، إلا أنهما يختلفان في أن الإيثار ليس في الشهوانية، بل لا يوجد إلا في الإرادة ولدى الكائنات العاقلة. أما الإحسان charité، فيضيف إلى الحب فكرة الكمال، بمعنى أن الموضوع المحبوب يُقدَّر بقيمة عالية، كما يدل عليه الاسم (*carus, caritas*) (...) الحب والإيثار يختلطان في الجانب العقلي (...) يمكن للإنسان أن يُؤْثِر الله بواسطة الحب الذي يتصوره سلبيًا عندما يجذبه الله إليه، وذلك بأكثر حيوية مما يكون ذلك عندما لا يملك من وسيلة سوى عقله الخاص ليحمله على محبته، مثلما يحصل بالنسبة إلى الإيثار كما سبق أن قلنا. وهذا ما يجعل أن الحب له شيء إلهي أكثر مما للإيثار». (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, II, II, question XXVI, art. III.).

الحب الطبيعي هو حُكْم

ما المقصود بـ«الحب الطبيعي» بالمعنى الذي يعطيه توما لهذه العبارة؟ تبيّن **الخلاصة اللاهوتية** *Somme théologique* (الجزء الأول، المسألة 60)، فيما يتعلق بحب الملائكة، ما يمكن أن يمتد إلى الإنسان على اعتباره إيثارا طبيعيًا *naturalis dilectio*. وإذا كان هذا الحب الطبيعي يشتمل عند برنار، كما رأينا، على التباسات معيّنة (إقرار بجسد الشهوة، بالخطيئة أو بالطبيعة الحقيرة وقد شكلها مع ذلك الحضورُ الإلهي بعدُ)، فإن الالتباس يستمر عند توما، ولكن الجهد في التدقيق لا يقارن. «طبيعي» يعني أوّلًا بالنسبة إليه ما يتعلق بالانفعال البدْئي السابق للإرادة، «طبيعي» هو أيضًا نقيض الحب اللاهوتي المتمثَّل في الإحسان. ولكن كما يذكّر ر. دي فايس R. de Weiss، يشير لفظ «طبيعي» إلى ما يتعارض مع البهيمية. نسمي «طبيعية» رغبة الحفاظ على الذات باستمرار (*perpetuo manere*). وأخيرًا، «طبيعية» ستكون الإرادة ذاتها، الإرادة التي تُعتبر طبيعية: «الجميع بالطبع يريدون الغبطة». ولا تفلت الكائنات البشرية، رغم أنها عاقلة، من هذا «الميل» الطبيعي: إنها تمتلك إذن حبًا طبيعيًا. وإجمالًا، يمكن القول إن الحب الطبيعي يعرَّف بموضوعه، وهو الخير، وبغايته، وهي الغبطة. وسيندرج ضمن أفعال الإرادة على أنه مبدؤها وعلتها[1].

تسمح لنا سمة الحب الطبيعية هذه بأن نلاحظ، كما سيكون بوسعنا أن نفعل بخصوص جوانب أخرى من مذهب توما، كم يتمازج عنده الحب والمعرفة. وحتى إن ظلت «الشهوة الحسية» و«الشهوة العقلية» قوتين مختلفتين[2]، فإن توما ينتهي إلى الأوْج بتماهي الحب والمعرفة، الذي قام به أرسطو من قبل، وكذلك شيشرون، وبطريقة أوضح بكثير غيُّوم دي سان- تِيارّي[3]. إن المعرفة تستوعب الحب وتتصوره عنصرًا من كل، حتى وإن كان ذلك فقط بواسطة منطق الاستدلال الذي يقارن ما بين

---

(1) **الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, I, Quest. CIII, art. I, 2, 3.

(2) م. ن.: *Ibid*, t. II, 1re section, question 60, art. 2.

(3) «إن موضوع المعرفة والشهوة هو نفسه ذاتيًا، ولكنه (...) يختلف عقليًا، لأن المرء يسعى إليه ويشتهيه كشيء طيب أو مناسب (...). ويَحْدُث أن كل قوة تشتهي بالطبع الموضوع الذي يناسبها. ولكنْ فوق هذه الشهوة الطبيعية، هناك شهوة الحيوان، التي هي نتيجة قوته المعرفية. فبواسطة هذه الشهوة، لا يسعى الحيوان إلى شيء لأنه يناسب هذا الفعل أو ذاك، هذه القوة أو تلك، مثلما تسعى العين إلى الرؤية والأذن إلى السمع، بل لأنه مناسب بحسب امتداد وجوده». (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, t. I, question 80, art. II.)

الحب والمعرفة. وهكذا، سيقول توما إنه إذا كان الموجود العاقل قادرًا على الانعكاسية réflexivité في المعرفة، فهو سيكون قادرًا على القصْديةintentionnalité الانعكاسية في حب الذات[1].

إن القول بأن حب الذات طبيعي يستلزم في النهاية أنه مكوِّن للإرادة نفسها الموجَّهة بالعقل والحكمة[2]. وهنا يمَّحي لاتجانسُ رغبة الجسد مع إرادة المعنى، وبالطبع مع المعرفة (وهو لاتجانسٌ حاضر عند برنار). ففي نظر توما، رغبة الحب إرادية بعدُ - على- الدوام، لأنها مُنْشَدّة إلى الخير الخاص الذي يمثِّل الإلهُ حضورَه المطلق. وإذا بقيت الشهوانية من بين المَقُولات catégories التي تشتغل بها رغبةُ الحب، فهي لا تعدو أن تكون عَرَضا من جوهر الحب: ذلك أن الشهوانية ذاتها لم يعُدْ لها أي شيء من الشهوانية، فهي فقط تغيُّرٌ أو، بصفة أدق، تجزئةٌ للموضوع المحبوب (إن المرء يحب بدافع الحب عندما يحب موضوع الصداقة لـذاته، وبدافع الشهوانية- عندما يحبه للـخير الخاص بهذا المحبوب عن صداقة)[3].

---

(1) انظر: R. de Weiss, *op. cit*.أو أيضًا: «بما أن الخير لا يكون موضوعًا وعلة للحركة الشهوانية إلا بما هو مدرَك، بات من الضروري أن يكون الإدراك [الحسي] والمعرفة عند كل كائن سببًا للحب». وها هو ذا يدقق: «المعرفة إذن علة الحب لهذا السبب، وهو أننا لا نستطيع أن نحب الخير إلا بقدر ما نعْرفه» (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, II, V, quest. 27, art. 1,).

(2) ومن ثم تشرُّبُ الشهوة نفسِها لحرية الاختيار، والعكس بالعكس: «بما أن الفعل الخاص بحرية الاختيار هو الاختيار، وبما أن الاختيارهو بالأساس فعل الفضيلة الشهوانية، فلا بد أن تكون حرية الاختيار قوة شهوانية (...) لأن الشهوة، رغم أنها لا تقارِن، فهي تتحرك مع ذلك بالقوة المعرفية التي من مشمولاتها أنْ تقارِن؛ ولهذا السب، يبدو أن الشهوة تقِيم مقارنة بين الأشياء التي تفضِّل من بينها أحدا على الآخر». (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, I, quest. 83, art. 3.). هذا وإن التداخل التُّومَوِي بين الرغبة- الحب وبين الذكاء يمْكن التثبت منه عديد المرات. من ذلك ما يلي: «يرغب الإنسان بالطبع أن يحافظ على نفسه باستمرار: هذا واضح، بما أن الوجود هو ما يرغب فيه الجميع، وأن الإنسان لا يدرك الوجود كما «الآن» فحسب، مثل الحيوانات، ولكن بما هو وجود ([فحسب] *simpliciter*). إذن، الإنسان خالد بروحه لأنه بها يدرك الوجود بما هو وجود من دون أن يحدَّد بزمانية خاصة» (**الخلاصة ضد الأمم**: *Contra Gentiles*, 2, 79, 82, cité par de Weiss, *op. cit*., p. 33.).

(3) يضع توما المسلَّمة التالية: «يختلف الحب بدافع الشهوانية عن الحب بدافع الصداقة، من حيث أنه في الأول، نتجه بالأحرى نحو الخير الذي نتمناه لأحد بدل التوجه نحو الشخص الذي نريد له ذلك الخير، بينما في الثاني نحس بالانجذاب إلى الشخص ذاته الذي نريد له الخير». ويضيف قائلًا: «الحب الذي يتعلق بالـخير الذي نريده للآخر هو الحب بدافع الشهوة؛ والحب الذي يتعلق بالـذات التي نريد لها ذلك الخير هو حب بدافع الصداقة. (...) من نحبه حبًا بدافع الصداقة، نحبه بإطلاق =

إذا بدت الرغبة والحب هكذا دومًا محلَّ تشكيل من قِبَل الذكاء (حتى وإن تم ذلك فقط من خلال الإرادة الحاضرة حتمًا)، فالعقل بدوره مشدود إلى الحب: إنه عقلٌ محب*ratio diligendi*. وبما هو كذلك، فموضوعه هو الإله، إذا كان، وكان فحسب، هو خيْري الخاص. ولكن لكي يكُون الإله خيري الخاص، أو إذا كان خيري الخاص عقلًا محبًا بالنسبة إليّ، ينبغي أن أحب نفسي. من دون ذلك، إذا افترضتُ أني لا أحب نفسي، فإني في هذه الحالة لا أحب الإله. لنبيّنْ فيما يلي كيف أن العقل المحب طبيعي: إنه يَصْدُرعن الكوْنيّة (الطبيعية) لحب الذات بما هو مَنْفَذ ضروري إلى الخير الأسمى الموجود من قبْل. وهكذا نرى أن الأطروحة القائلة بالسمة الطبيعية لحب الذات ناتجة عن أطروحة الوجود بما هو طيب وهي التي يستدعيها لاهوت الخلْق.

هذا وإن انتماء إلى الطبيعة قائمًا على الخلْق naturalité créativiste أمر يستلزم مُحَايَثة العقل لهذه الطبيعة، ويُخْضِع كل أسبقية منطقية (عاطفية مثلًا) للإرادة والمعرفة. فحب الذات موجَّه بالطبع نحو الخير لأنه ينتمي إليه؛ وسيكون بالضرورة طبيعيًا وفاضلًا. وعلى العكس فيما يتعلق بالخطيئة، فإن حب الخَطَأَة لذواتهم ليس حبًا، إنه غير «طبيعي» لأن الحب الطبيعي هو مبدئيًا مرادف للحب الفاضل[1].

وهكذا، يتم سُمُوّ حب الذات، عبر الخير الخاص، لفائدة الفضيلة: ستُلْغى إذن من مجال الحب كل عاطفة لا تنضوي كعنصر من كلٍّ تحت رؤية الخير، وسيُعْلَن أنها لاطبيعية وآثمة.

مكتبة
t.me/t_pdf

مصلحة الحب: مُلاءَمة

إن حب الذات يصل الإنسان بذاته، ولكنه زيادة على ذلك، يوفر له «شيئًا إضافيًا» (دانِيسDenys) وهو أن يكون كائنًا واحدًا: وَحدة. وعلى إثرهذه الوحدة المكتملة

= لذاته، بينما من نحبه حبًا بدافع الشهوانية، فنحن لا نحبه على هذا النحو، ولا نحبه إلا بالنسبة إلى موضوع آخر». (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, II, I, question 26, art. 4.).

(1) ينتج عن ذلك، فيما ينتج، الإنكارُ القوي للحقد: «بما أن الحقد هو مفعول الحب، فالحب هو على الإطلاق أقوى وأكثر نفوذًا منه، رغم أننا أحيانًا نحسُّ بالحقد أكثر مما نحسُّ بالحب». (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, II, I, quest. 29, art. III.). فالأنا يحب نفسه فوق كل شيء في آخر المطاف، وبالتالي لا يمكن أن يحقد على نفسه: «بما أن كل الكائنات تميل وتَنْزَع بالحب إلى الخير الذي هو خاص بها، فمن المُحَال أن يحقد فرد على نفسه حقدًا مطلقًا». (م. ن.، الفصل IV).

فحسب، يمْكن أن يتحقق الاتحاد مع الآخر في الصداقة أو الحب[1]. لننظرْ عن كثب في هذا الاتحاد القائم على الحب.

وضمن ما يمكن تسميته، مع دي فايْس de Weiss، نظريةً «إوَالِيّة» mécaniste في الحب، يقارن توما الجاذبية الحيوانية أوالجاذبية في الحب بما يحدث عندما يَجْذِب محركٌ نحوه شيئًا يتحمل هكذا فعله: عندئذ يتطلب الشيء ميلا نحو المحرِّك، ثم يتحرك، وفي النهاية يَسْكُن. وكذلك الشأن «في حركات الشهوة إذ يمتلك الخير ما يشبه القوة الجاذبة بينما يمتلك الشر ما يشبه القوة الدافعة. إذن، الخير، في المقام الأول، هو الذي يسبب ميلًا في الشهوة، توافقًا مع طبيعة الخير. وهذا ما يخص الحب، بما هو انفعال؛ وفي المقابل يوجد نقيضه، وهو الحقد[2]».

إلا أن هذه الإوَالِيّة الظاهرة تُصوَّب مباشرة بمفهوم المُلاءمة *convenientia*: وهي علاقةُ تواطُؤٍ بين المحرِّك والمتحرك، بين المحب والمحبوب. غير أن الإنسان، وهو كائن ذكي، لا ينساق فحسب وراء تحريكه من قِبَل الموضوع، بل يَحْكُم إن كان الموضوع الخاص يتلاءم مع فكرة الخير الكونية. وإجمالًا، الملاءمة convenance هي حُكْمُ ملاءمة، معرفةٌ مُحِبَّةٌ، ليس للذات فقط، ولكن للمحبوب أيضًا. وهكذا، يعرَّف الحب، كما نلاحظ ذلك مرة أخرى، ليس بصفة ذاتية (فلا توجد على وجه الدقة ذاتَوِيَّة

---

(1) **بحث في الإحسان**: *Traité de la charité*, art. 4, question 25.

(2) **الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, t. I, II, 23, 4. أوهذا العرض «الفيزيائي» حول العشق: «الحب في الشهوة الحسية التملُّكية هوتغيير لهذه الشهوة من قِبَل الموضوع المرغوب فيه، فيُطْلَق عليه بدقة اسم الانفعال passion. ويطلق عليه بمعنى واسع عندما نعتبره وفق ما يوجد في الإرادة». هذا ما يخلص إليه توما قبل أن يدقق دور الموضوع في الانفعال: «إن الجاذبية، التي هي مبدأ الحركة نحو المكان حيث الموضوع منجذب بالطبع، يمْكن، بحكم هذا التوافق الطبيعي، أن تتخذ بمعنى ما اسم الحب الطبيعي. وهكذا، فإن الموضوع الذي نشتهيه يعطي الشهوة تناسبًا معيَّنًا يجعلها قادرة على الاتحاد به: وليست هذه القابلية شيئًا آخر سوى العطف الذي يجده الحب في الشيء المحبوب، وهذا ما يُحْدِث الحركة التي تحمله نحو الموضوع الذي يرغب فيه، لأنه، حسب إشارة أرسطو (**في النفس**: *De anima*, lib. III, text. 55)، حركة الشهوة دائرية (...) فتغيير الشهوة الأول من قِبَل الموضوع الذي ترغب فيه يتخذ اسم الحب وليس شيئًا آخر سوى العطف الذي يضعه من يحب في من هو محبوب. ومن هذا العطف تنشأ الحركة نحو الموضوع المرغوب فيه، وهي حركة لا تعدو في البداية أن تكون رغبة ثم تنتهي بالسكون الذي ليس هو ذاته سوى الفرح واللذة. وهكذا إذن، بما أن الحب يتمثل في تغيير الشهوة من قِبَل الموضوع المرغوب فيه، فمن البديهي أنه انفعال» (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, t. II, I, quest. 26، «في الأهواء وأوّلا في الحب»، الفصل 2).

subjectivisme في هذه الأنطولوجيا)، بل بأنه علاقة رغم ذلك، سابقة لكل انفعال، وهذه العلاقة تستلزم معرفة سابقة، حُكْمًا، قصدًا [أو نية][1].

إن هذه العلائقية التي تستلزمها نظرية المُلاءَمة تجد لها تعبيرًا، كما سبق أن حلل ذلك دي فايْس، في توابع les dépendants الوجود في ذاته، وتوابع الوجود لآخَر. وكما هو معلوم، «أليكِيدْ» *aliquid* [آخَرُ، باللاتينية]، «بُنُوم» *bonum* [الخير] و«فارُوم» *verum* [بحقٍّ] تنتمي إلى الصنف الثاني. فالنفس هي ذلك الكائن الاستثنائي الذي يفترض آخَر مختلفًا عن الأخرين، «تُعْطَى له فرصة الالتقاء (*convenire cum*) بكل كائن»: إنها تحقق إذن تلك العلائقية بامتياز، المتمثِّلة في وظيفة الحب، وهي التلاؤم مع آخَر. «هذا الكائن إنما هو النفس التي تفعل لذاتها شتى الأشياء، بمعنى ما، كما يقول أرسطو في القسم الثالث من **كتاب النفس**. ففي النفس قدرة على المعرفة وقدرة على الرغبة. يُعَبَّر بلفظ الخيرعن تلاؤم *convenientia* الكائن مع الشهوة (...). ويُعَبَّر عن تلاؤم الكائن مع الذكاء بلفظ الحق»[2].

التماهي أو الفرادة

يتنزل في هذا الإطار الشرح التُّومَوِيّ للقول: «تحب قريبك مثلما تحب نفسك». نقرأ في **كتاب المبادئ** (*Livre des sentences*. t. 3, 29, 2, 1): «لأن الحب يوحّد على نحو ما بين من يحب وبين المحبوب، فذاك يسلك حيال هذا كما لو كان حيال ذاته، أو حيال ما يعود إلى كماله الخاص». إذن، لا بد أن يكون الداعي إلى الحب ذلك الخير الذي هو أنا بالنسبة إلى نفسي. وهذا يقودني من الآن إلى عدم تشديد الاختلافات

---

(1) «ولكن الميل الطبيعي يأتي من أن الكائن الطبيعي يمتلك انسجامًا وتلاؤمًا (بحسب صورته forme الخاصة- وهي بهذا الاعتبار مبدأ للميل)، مع ما يَنْزَع إليه الميل (...). وللسبب نفسه، فإن كل ميل في الإرادة يَنْجُم عن أن الموضوع يُدْرَك على أنه ملائم أو مفيد (*afficiens*) من قِبَل الصورة المعقولة. ولكن إذا كان المرء معَنِيًا بهذا الموضوع، فمعنى ذلك بالفعل أنه يحب. وهذا يفيد أن كل ميل في الإرادة، مثْل الشهوة الحسية تمامًا، يَصْدُر عن الحب (4 **الخلاصة اللاهوتية؛ الخلاصة ضد الأمم**، 19). وكذلك: ولكن لا أحد يميل إلى غير موضوع شبيه أو ملائم؛ وإذا كان كل كائن، بما هو موجود، وبما هو جوهر، هو ذاته خيرًا، عندئذ كل ميل يَحْمِل بالضرورة على الخير» (م. ن).

(2) **في الحقيقة**: *De veritate*, I, I.

الأنطولوجية التي تفصلني عن الآخرين، بل يقودني إلى أن أتجاوز حتى الملاءمة *convenientia* لفائدة التماهي والتشابه *similitude*[1].

إن انتصار الذات في هذا التماهي الكامل مع الآخر هو علامة على سيادة النرجسية المرفوعة إلى المثالية والحاضرة كليًا. وفيما بعد الحُكْم وفعل الاتحاد القائم على الحب، فإن وَحدة الآخَر، مع ذلك، تفرض نفسها في الحب كغائية عليا. وفي هذا المعنى، لا يشير لفظ «comme» [«كَمَا» أو «مِثل»]، « sicut» [في نفس المعنى، باللاتينية] إلى المساواة، بل إلى التشابه، كما لاحظنا ذلك من قبل، ويحث على حب الآخر باعتباره فَرَادة singularité أخرى، عددًا خاصًا، «هُوَ ذاته» آخَرَ[2] un autre soi-même.

ومع ذلك، فإن تقليد دانِيس Denys الصوفي، مثلًا، وبلا شك تيارًا نابعا من فكْر توما ذاته، يفرضان على العالِم [الملائكي، توما] النظرفي محبة القريب، ليس فقط كوَحدة، ولكن بما هي اتحاد. ويستلزم هذا اللفظ الأخير أن يمارَس عنفٌ على الـ«هُو هُو» au même بحيث مع الحفاظ على ذاته، يغيب في الآخر. هذا والحب- الجرح بعيد عن أن يكون غائبًا عند توما[3]. فقدان الخاصة perte du propre، نشوة، افتتان،

---

(1) «... إن ما يأتي من الصديق يعتبره المرء جزءًا منه، فكم يبدو من يحب حاضرًا في الصديق وكأنه يتماهى معه. وفي المقابل، من يحب ويريد ويتصرف من أجل صديقه وكأن ذلك من أجله هو، بقدرما يتماهى معه على هذا النحو، فإن المحبوب (بدوره) يكون حاضرًا في من يحب». (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, I, II, 28, 2.). أو نقرأ هذا التقريظ للتشابه بما هو سبب الحب: «بما أن التشابه الذي يوجد بين موضوعات تمتلك صورة واحدة ولا تُنْتِج إلا شيئًا واحدًا لا غير تحت هذه الصورة، بما أن هذا التشابه يحمل الواحد على التعلق بالآخر، كما لو لم يكن إلا واحدًا معه، ويدفعه إلى أن يريد له نفس القدر من الخير الذي يريده لنفسه، فإن التشابه، تبعًا لذلك، هو سبب الحب» (م. ن. II, I, quest. 27, art. 3.).

(2) «لا يشير الـ«سِيكُوتْ» *sicut*[بمعنى «كَمَا» أو «مِثْل»، باللاتينية) إلى مساواة، بل إلى تشابه. وبالفعل، بما أن الإيثار dilectionالطبيعي يتأسس في الوحدة الطبيعية، فإن ما هو أقل اتحادا بالمحب يكون بالطبع محبوبًا أقل. لذا، نحب بالطبع ما يكون مباشرةً متحدًا بنا، أكثر مما نحب ما لا يكون متحدًا بنا إلا من حيث النوع أو الجنس. ولكن من الطبيعي أن يكون عندنا إيثارٌ لآخَرَ شبيهٌ بالإيثار الذي يكون لأنفسنا، وذلك بأن نحب الآخر، ونريد له خيرًا، كما نحب أنفسنا ونريد لها خيرًا» (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, I, 60, 4, 2m).

(3) «إن حُبَّ ما يلائم، كالإله، يحقق استكمال من يحب، ولكن حب ما لا يلائم، كالخطيئة، يجرحه: ورغم ذلك، يمكن أن نقول بوجه عام إن كل حب يَجْرَح بسبب التغييرات المفرطة التي يفرضها على الجسد» (**خلاصة لاهوتية**: *Somme théologique*, II, I, question 28, art. 5.).

غليان: مجازات[1] اللاهوتي تَنْزَع إلى تلخيص هذه الصعوبة في مذهبه الذي في مُجْمَله لا يُعِدّ بالضرورة لتصوُّر حالة الصراع بين «الهُوَ هُوَ» والآخَر، لأنه من المفترَض أنهما متشابهان أنطولوجيا في الخير.

ثمة، رغم ذلك، سبيل تُومَوِيّة بوجه أخص، أبرزها دي فايْس بامتياز، وهي تفسر الاتحاد في الحب انطلاقًا من متطلبات الذات العارفة. وإذ يفضِّل التشابه والقرْب بين العُشّاق في الله، فالاتحاد في الحب ليس اتحادًا دراميًا بين جواهر، وإنما هو انصهار لِحَيَوات كانت بعدُ حياةَ الإله: «ولكن الحب يحث على اتحاد الأشياء، قدر المستطاع. ولهذا السبب، يجعل الحب الإلهي أن الإنسان، قدر الإمكان، لم يعُدْ يعيش حياته، بل حياة الله»[2].

وفي النهاية، يتمثل منطق الحب عند توما في التصريح بأنه إذ توجد وَحدة على الإطلاقUnité وحب لهذه الوَحدة (وَحدة الذات)، فهناك أيضًا اتحاد Union بين الإثنين (بما أن المحبوب متماه مع ذاته)[3].

ويمْكن لهذه المُحَاجّة التُّوَمِويّة القائمة على الوَحدة أن يتم تأويلها على أنها مَسْلَكية

---

(1) من ذلك **كتاب المبادئ** الثالث: 3e *Livre des sentences*, 25, 1. 1. 4m.: «ولكن لا أحد من الكائنات ينفصل عن ذاته أبدًا دون أن يَغِيب ما به كان يحتوي نفسَه في ذاته. وهذا شأن الكائن الطبيعي: فهو لا يفقد أبدًا صورته forme، إلا إذا زالت القابليّات التي بها كانت تلك الصورة راسخة في المادة. لا بد إذن من أن يفقد المحب ذلك التحديد الذي به كان مَحْوِيًّا تحت تحديداته الخاصة وحدها. ولهذا السبب، يقال عن الحب إنه يُميِّع القلب، إذ أن ما هو مُمَيَّع لم يعُد مَحْوِيًا في حدوده الخاصة، على العكس تمامًا من الحالة التي توافق «صلابة» القلب».

(2) **كتاب المبادئ** الثالث: 3e *Livre des sentences*, 29, 3. 1m

(3) «إن النوع الأول من الاتحاد [الحب بدافع الشهوانية: بمعنى أننا ندرك الموضوع من خلال أهميته بالنسبة إلى خيرنا الخاص] يحققه الحب على شاكلة المسبَّب (*effective*): لأنه يدفع إلى الرغبة، إلى البحث عن حضور المحبوب بما هو موضوع يلائمه ويهمه. أما النوع الثاني من الاتحاد [الذي يدرك الآخَر من حيث «هُوَ هُوَ» آخَر يريد له المرء خيرًا مثلما يريده لنفسه]، فيحققه الحب صوريًا: هو نفسه هذا الاتحاد، وهذا التعلق. وذلك يجعل أوغسطين، في الكتاب الثامن من **البحث في الثالوث** *Traité de la Trinité*، يقول: «إن الحب شبيه بحياة تصل ما بين حدين أو ترغب في ربط أحدهما بالآخر». «تصل» عبارة تحيل إلى الاتحاد العاطفي، الذي من دونه لا يوجد حب؛ «تَنْزَع إلى [ترغب في] ربط أحدهما بالآخَر»: تلك عبارةٌ تبيِّن أنه يفكر في الاتحاد الفعلي (**الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, I, II, 28, I). أو بأكثر اختصارًا: «الذي يوحِّد يسلك مثْل الذي هو واحد» (**كتاب المبادئ** الثالث: 3e *Livre des sentences*, 28, 6).

أفلاطونية، تَعْرُض في علاقة سببية ما يتوقف على تراتُب صوري[1]، مع الإحالة تعسُّفًا على دانِيس Denys. أما فيما يتعلق بالجانب النفساني الذي يهمنا هنا، فلنقلْ إن هذه الحركية للفكر التُّومَويّ تستكمل إعلاء[2] (أو تسامي) النرجسية، في صلب أنطولوجيا قائمة على الخير.

حب هادئ للآخر، يُعِدّ لتصور الآخر

حالما ستكِفّ الأنطولوجيا عن أن تكون أنطولوجيا الخير بحصره في الأخلاق وحدها، ستظل النرجسية في حالة انتظار. ولن يكون العقل *ratio* بعدُ، وقد حُرِم بهذا الشكل، «أمُريس» *amoris* [حبّا] بل «كُوجِيتانْس» *cogitans* [تفكيرًا]، فلا يمْلك إلا أن يدين أو ينسى حب الذات *amor sui*، الأساسي مع ذلك. ذاك بؤس الذات العارفة وعظمتها، وقد كَبَتَت بروزها كذاتٍ مُحِبّة. غير أن معرفة الذات المُحبة لذاتها عند توما ليست بعدُ كبتًا، بل هي تصور مثالي، إعلاء ربما بالنسبة إلى بعض أتباعه، ومتميز. وإذ يشوه توما الهُوَهُوَ le même والآخَر على حد السواء، فهو يضفي طابعًا نسبيًا على وَحدة كل منهما، ويقْلب كل هوية خاصة، رغم التصريح بها في الأصل وبحرص كبير. هذا التغيير للـ«خاصة»[3] المُمَيَّعة في الآخَر صُلْبَ الاتحاد في الحب، يشتغل كمَحْوٍ بطيء للانقسام وهو بصدد الفعل في الكائن المحب. وفضلًا عن ذلك، يتخذ (التغيير) اسمًا إعلائيًا بامتياز، وهو «الانتشار» diffusion، أو «قابلية الانتشار» diffusibilité. فهو يتصف بالسخاء والتعدّي، ويمزج ما بين اختلافات الوحدات الصورية. ومرة أخرى، ينجح حضور الخير في تحقيق هذه العملية المُعْجِزة بتقليص الاختلافات بين المحبين. ففي أقصى الحالات، ليس الآخَر l'autre سوى وسيط في انتشار الآخَرAutre l' على الإطلاق فيّ تمامًا، وفي انتشاري أنا في الآخَر على الإطلاق بما هو خير. إن فلسفة الحب هذه، وهي استيعاب الآخَر في حُكْم الخير، تمتص عنف الثنائية الصوفية. ويُعِدّ عطفُها التوحيدي لملكوت الذات الموحدَّة بحكمها الخاص، الذي لم يعُدْ وجدانيًا، بل أصبح حكمًا معرفيًا. وسينزع هذا الأخير إلى استبعاد الشهوة التي تحركه في الوجود الخيْر *esse bonum*، ولن يحتفظ إلا بإدراكه العقلي للوجود الحق *esse verum*.

---

(1) انظر: دي فايس، م. ن.، ص 86.

(2) دي فايس يتحدث من جهته عن تطهير من المادة «désubstantialisation».

(3) لنذكرْ بأن مصطلح «الخاصّة» (le propre) يطلق في المنطق الصوري على صفة أو صفات لا تعبر عن ماهية الشيء، ومع ذلك تنتمي إليه ضرورة؛ مثال ذلك: الضحك خاصة الإنسان (م. م).

هذا ويكون سمو النرجسية قد أدى دور العامل في هذه الثورة التي من كوْنها إعلائية في لاهوت قائم على الخير، ستقر بأنها تُنْتِج الكبت في فلسفةٍ تنشد الحقيقة. ولن يبقى إلا معنى «الوَحدة» عند الذات العارفة التي تكُون قد نسيت اشتهاء الخير...

ببساطة، لنقرأ توما من جديد لنكتشف ثانية أن الذات المفكِّرة هي ذات تَتَفكَّر في الآخر، وأنها بما هي كذلك شبيهةٌ بالذات المحبة للآخَر. فالعقل المحب *Ratio diligendi* والـ«أنا أفكر»، كلاهما يحملان جرح نرجسيةٍ تطمح إلى الانتزاع من الآخر أو الاتحاد به بما هو خير خاص. ومع ذلك، يكشف القديس توما عن تلذذ الاستلاب، في اللحظة نفسها التي يعلن فيها عن استحالة الاستلاب في قلعة الخاصة، قلعةِ الخير. فالفجوة بين المحبين وكذلك داخل كلِّ عاشق، ستمَّحي مباشرة بآلة الحكم المتعلق بالمعنى وبالخير الخاص. «لأن علاقة (العطف) بمفعوله هي الخير المتكوِّن في الآخَر. ومن وجهة النظر هذه، وبقدر ما نعتبر خير الآخَر خيرنا الخاص، بسبب اتحاد الحب، فإننا نتلذذ بالخير الذي يَحْصُل بالنسبة إلينا في آخرين، وبصفة رئيسية في أصدقائنا، كما لو كنا نتلذذ بخيرنا الخاص»[1]. فهل حب الذات *amor sui* بما هو نواة الحب التُّومَوِيّ يكون هو العلاج الملائكي للاستلاب: بَارَانُويَا (أو هُذَاء) يُوصَى بها، وتعْتبَر ضرورية، وبالتالي ناجحة لا محالة؟

هذا وكان لا بد أن يكون لاكان Lacan على علم بهذه المسألة، وهوالذي يعتبر أن الدوافع هي ذاتها دالّة بعدُ؟ تُرى هل يكون لاكان تُومَوِيّا؟ كما كان ماركس Marx هيجليًا؟ أحدهما من دون إله، والآخَر من دون روح مطلق؟ كل ذلك يكون بلا طائل، من قبيل المستحيل، ومع مخاطر الإخفاق، لأنه إن لم يكُنْ خالقٌ، من أين قد يأتي ذلك الخير «أَبَاتَبِلِيسْ» *appetabilis* [أي المرغوب فيه] الذي يجعلنا نحب؟ من أين قد تأتي السمة الطبيعية الدالّة لدوافع الرغبة والحب؟ ذلك أنه باستبعاد الخالق، نستبعد أساس الخير. ولكن كيف ننشد عندئذ «خيرًا خاصًا»؟ إذن لا معنى للعلاج إلا وهو عبثي (أو لامعقول) أو موضوعُ اختيار فردي في كل اللحظات. مثلما يكون الأمر في الحب... الواعي. «راسِيُو دِلِجَانْدِي» *Ratio diligendi* [أي العقل المحب]: أحب حقيقتي كما أنت تجعلني أفهمها.

---

(1) **الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, I, II, 32. 6

الخلاص: أُقْنوم «الخاصة»

نقدِّر هنا الأهمية الأبستيمولوجية والنفسانية التي يكتسيها الرفع من قيمة حب الذات *amor sui* عند القديس توما. فأن تكون الطبيعة «مُحْدَثة» (أو مخلوقة)، وبعضهم اليوم يقول بأكثر تواضعًا إنها دالّة، هذا لم يكن كافيًا لاقتراح أنطولوجيا مؤسَّسة على قيم إيجابية مثل الخير والحق. ومن غير أن يُبْنَى بالضرورة بعدُ شيءٌ من الذاتية، كان لا بد من إعداد مَنْفَذ خاص بالتجربة الإنسانية إلى تلك الأنطولوجيا. فأقنوم «الخاصة»، وهو ذلك الاستقبال للخير الكوني في شهوة الحب وللحق في الحُكْم jugement كما يعْرفهما الكائن الذكي، أصبح النقطة الجوهرية في البناء اللاهوتي. ومن الناحية النفسانية، فإن مثل هذا التأسيس لإسهام الخاصة في الخير الكوني عن طريق الحب، كان يمر بتطبيعٍ للنرجسية: أي عدم تأثيمها، وبفضل تصويبها المثالي. هذا الطرف الثالث المطلق، أي حب الذات، شَرْطَ أن يرى نفسه مساهمًا، موحَّدًا أو ملائمًا للخير الأسمى، إنما هو بعيد عن أن يكون نهاية قاتلة أو خداعًا كارثيًا، بل يمكن أن يبدو طريقَنا إلى الخلاص، والمتعة.

يبدو أن الأدب الغنائي (الكُورْتوازي) لا يشاطر هذا الإلهام. فالعشق القاتل لدى الشعراء الترُوفُار trouvères- وماذا هم واجدون، غير حماسة التملك المستحيل للخير الذي لن يخصُّهم أبدًا؟- هذا العشق يبدو أقرب إلى الإهانة عند أبلار Abélard منه إلى التمجيد المفعم بالنشوة لدى برنار، أو إلى التوحيد المنطقي للذات مع الخير عند توما. ومع ذلك، فإن سحر البيان في الشعر، كما ذكّرنا بذلك، هو في حد ذاته معادل لهذا الـ«جْوَا» *joi* [بمعنى: فرح، لذة، سعادة، باللغة الأُكْسِيتانية] الذي يحتفل به هؤلاء المغنون المُفْعَمون بالحنين، مشيرين بذلك تحديدًا إلى متعةِ من يعبرِّ بالقول عن مشاركتِه الحبيبةِ في مثله الأعلى. فغبطة التروبادور «تتحقق بالتلفُّظ»: إنها توجد في الدالّ القائم على الاعتدال *mezura* المعني بـ«خير العشاق»، و«جِراحهم» «lor benananssa»([التروبادور الجاسْكُوني] مارْكَبْرِي Marcabru) بقدر ما يُعْنى بتناغم نشيده (أي التروبادور)، مع تمازج بين الكلمات والموسيقى. إن هذه الغبطة دالٌّ un signifiant يحكي النشوة الباطنية (رامبو دُورَانْج d'Orange Rimbaud، أرْنُو دَانْيال دي رِيبَارَاك Arnaud Daniel de Ribérac) أو المُنْشَدَّة، بأكثر مباشرةً، إلى الفعل الشبقي، وحتى البُورْنُوغْرافي (أو الإباحي) (غيوم التاسع Guillaume IX، بارْتران دي

بُورْن Bertrand de Born)[1]؛ وهي (أي الغبطة) أنشودة مُفْعَمة بالاحترام أو الحنين، ولكنها تظل متجهة نحو تأمل علاقته بالآخَر: فالسيدة المرفوعة إلى مستوى مثاليّ هي ذلك الآخر الذي يتصورني تصورًا مثاليًا. وهكذا، فإن التلفظ بعلاقة السمو هذه يكوِّن التروبادور بما هو كذلك، بما هو محب و/ أو شاعر. وليس لوجوده واقع آخر سوى التلفُّظ حيث يحس بالمتعة. ولا يهم إن وُجدت السيدة فعلًا أم لا، وإن امتلكها أو تأملها في كآبة: إنه يستمتع بالكلام عن وَحدةٍ - اتحادٍ حالمةٍ، فعلية، مستحيلة- خيالية. فسحر الكلام هو الضامن الوحيد لوجوده، وفي ذات الوقت لقبُه الوحيد الدال على المجد.

وهناك نص متأخر ومتزامن مع أعمال القديس توما، يبيِّن صراحة وعلى نحو ساذج وتصوُّري ذلك البديل عن النرجسية الذي حاول إيجادَه اللاهوتُ والشعرُ الغنائي على حد السواء. إن **رواية الوردة** لـ«غيوم دي لُورِيس» (1240-1280) تحكي أن البطل، وهو شاب شاعر باحث عن الحب (نوع من التروبادور المتأخر في عِزّ القرن الثالث عشر) يتأمل نفسه في نَبْع نرسيس في لحظة حاسمة من مغامرته. ومكان الموت، الذي هو نبع نرسيس بالنسبة إلَى شخصية أوفيد Ovide، يصبح نَبْعًا للحب *amor*، ومكانَ تحويلٍ وتجديدٍ، بفضل القوى المقلِّصة والمضخِّمة الموجودة على حد السواء في البِلَّوْرِيّات التوائم التي يحتويها النبع. وبالفعل، يتحول البطل الشاعر، انطلاقًا مما يراه مع صورته الخاصة وما بعدها، إلى شخصية متعقلة أكثر فأكثر في السرد الذي سيلي: معنى ذلك أنه يصبح بطلًا رومانسيًا، عاشقًا مغامرًا، وفيلسوفًا. ذلك أن الماء الأوفيدي [نسبة إلى الشاعر أوفيد] القاتل يكشف له، وهو من سكان العالم المسيحي، وجودَ وردة فيما بعد الموت: وجودَ موضوعٍ، هدفٍ في البحث عن الحب، خارج ذاته ومع ذلك منبثقٍ من انكسار صورته الخاصة. فهل يكون الحب هو ما بعد الصورة الخاصة التي تأخذه (أي الماء القاتل) في الحسبان لتحويله من خلال التقليص والتضخيم؟ هل يكون (الحب) حديقةَ الخاصّةِ le، propre، أو ما بَعْدَ النرجسية، ولكنه يأخذها بعين الاعتبار؟ تنشأ النرجسية من الرغبة الشعرية الغنائية désir lyrique بلا موضوع آخر سوى الذات الخاصة التي، فضلًا عن ذلك، تجهل ذاتها بما هي خاصة، فيمْكن لها (أي النرجسية) أن تَنْفَذ إلى آخَرَ انطلاقًا من اللحظة التي تكون فيها مجروحة جرّاء رؤية الوردة وجرّاءَ

(1) انظر: ر. نالّي، **شبقية التروبادور؛ النزعة الشبقية في العصر الوسيط**:
R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, 1964, éd. Privat ; *L'érotisme au Moyen Age*, études présentées au IIIe Colloque de l'Institut d'Etudes médiévales, sous la direction de Bruno Roy, éd. de l'Aurore, Montréal, 1977.

سهام إله الحب. ينساق العاشق إذن، ليس بعدُ في احتفال (ذاتي) غنائي، بل في الظَّفَر الخيالي بحديقته في الحب، وهو ظفرٌ سرديٌّ ومنطقيٌّ بأرضٍ هي سَهْل الباطنية الذاتية بقدر أقلَّ من أن تكون جغرافيا معقدة، اجتماعية وعلائقية[1]. فيكون الشعر لِنرسيس؛ وللحبِّ المُنْصَبِّ على موضوعٍ amour d'objet تكُون السيدةُ والسردُ. ولا يكون الطرف الثاني من دون الأول أبدًا. أما البديل عن حب الذات في كل من الشعر الغنائي والأدب الروائي الذي أثر فيه هذا الأخير تِبَاعًا، فهو يرسم النقاط المتتالية التي تربطهما، إن لم يكن ذلك بتأثير اللاهوت وغائيته، فعلى الأقل بفكرة استحوذت فيما يبدو على العصر الوسيط في لحظاتِ نعمةٍ ناجحة: وهي إنقاذ النرجسية، مع إنقاذ الحب والخير وحب الخير. ترى هل نستطيع اليوم أن نبذل نفس الجهد؟ وفي سبيل الحب لأي خير؟ إن النرجسية وحدها في حالة انتظار.

الفرح عند سبينوزا: الحب العقلي[2]

هذه النظرة العامة، التي تتوقف هنا فجأة، مع القديس توما، في مَطْلَع الفلسفة الحديثة، ليس لها من طموح سوى أن تُبْرِز، فيما دون المشروع الديكارتي العظيم، بعضَ حالات التردد في الخطاب الفلسفي واللاهوتي في ظل الديانة التوحيدية، هذه الحالات التي تعبِّر عن حركية في الشهوة قبْلَ نسقيةٍ في المعرفة، أو بنفس القدر. وقد كان علينا أن نتابع، مع ديكارت وسبينورا وكانط وهيجل، مخلَّفات شهوة الحب هذه التي تكُون دُوَارا نحو الواحد على الإطلاق أو تملُّكا للخير، وتكشف عن ذاتها في الجماليات والأخلاق، في الإعلاء أو في المتعة. لنتركْ هذه المخلَّفات معلَّقة: تعسفًا، مؤقتًا، كما في عشق لا يرتوي، ولا يبوح بذاته إلا جزئيًا... ومع ذلك، قبل أن نتطرق إلى بعض الأساطير التي تغْلب على مِخْيالنا في الحب، لنفتحْ صفحات ذلك الملحد، الذي كان يصرح بأن الإله هو الكائن الحق، ورغم ذلك يعرِّف الحق بأنه الفاهمة entendement

---

(1) انظر: ميشال أ. فريمان، «مشكلات في التأليف الروائي: أوفيد، كراتيان دي تروا و**رواية الوردة**»؛ جوان كاسلار، «البحث المفعَم بالحب والشعر: نبع نرسيس في **رواية الوردة**» Michelle A. Freeman, «Problems in romance composition, Ovid, Chr. de Troyes and *The romance of the Rose*», in *Romance Philology*, XXX, no1, aug. 1976, et Joan Kessler, «La quête amoureuse et poétique : la fontaine de Narcisse dans le *Roman de la Rose*» in *Romanic Review*, vol. LXXII, no 2, march 1982, p. 134-146. انظر في المتن لاحقا.

(2) في النص الأصلي: *amor intellectualis* (م. م).

نفسها: أعني سبينوزا (1632-1677). فالفاهمة تشارك إذن كجزء في لاتناهي إلهها أو الطبيعة *Deus sive natura*، فتجهل أقلَّ مما في مجال آخر لأنها مُحِبة لهذا اللامتناهي الإلهي. أفَلاَ يدرك العقل الإنساني السبينوزي، وهو فكرة الجسم الموجود بالفعل، من خلال النوع الثالث من المعرفة، أن «الغبطة تتمثل في الحب للإله[1]»؟. «إن ما تشعر به النفس من حب عقلي هو عيْن الحب الذي يحب به الله نفسه، لا من حيث هو لامتناه، ولكن من حيث يمْكن تفسيره بماهية النفس البشرية منظورًا إليها من جهة الأبد، بمعنى أن ما تشعر به النفس من حب عقلي لله هو جزء من الحب اللامتناهي الذي يحب به الله نفسه»[2]. ومن البديهي في نظر سبينوزا أن الإله، على وجه الدقة، لا يحِب لأنه لا موضوعَ خارجٌ عنه، ولكنْ يحب نفسه؛ وبالمشاركة في هذه الحقيقة، تبلغ الفاهمة غايتها: وهي الخلاص. ونتيجة ذلك، لن يعرَّف الحب السبينوزي، كما فعل ذلك ديكارت من قبل، بأنه «إرادة من يحب أن يلتقي بالشيء المحبوب». وإنما «الحب هو الفرح المصحوب بعلة خارجية» (*Amor est laetitia concomitante idea causae externae*)[3]. وإن كانت هنالك إرادة، فهي تُفْهَم هنا على أنها رضًى (*acqiescentia*)، ومسيرةٌ نحو الفرح والغبطة، وليس قرارًا حرًا ولا رغبة. ولكن لابد من التأكيد هنا على وضع هذه «العلة الخارجية» المُحِبّة لذاتها، والتي هي في آن واحد موضوع ومحرِّك للموضوع السبينوزي، لنبيِّنْ كيف أن حركة الفرح القائمة على الحب هي تماهٍ للذات مع الإله (أو الطبيعة *sive natura*): من دون الانطواء الديكارتي نحو ذاتية متحكِّمة، بل بالانغماس الممتع للفاهمة في موضوعٍ أو علةٍ لامتناهية هي نفسها مُحِبة لذاتها في فرح... (وبذلك ندرك بوضوح) فيمَ يتمثل خلاصنا، وبتعبير آخر الغبطةُ أوالحرية: أعني أنه يتمثل فى الحب الثابت والأبدي لله، وبعبارة أخرى في حب الله للبشر. (...) فهو فعلًا، من حيث نسبته إلى الله، فرح (..) تصحبه فكرة الذات نفسِها (*laetitia concomitante idea sui*)[4].

---

(1) البرهان على القضية الأخيرة في كتاب **الأخلاق**: Spinoza, *Œuvres*, Pléiade, p. 595, *Ethique*

(2) م. ن، [الجزء الخامس]، القضية XXXVI، ص 589.

انظر: الترجمة العربية لجلال الدين سعيد تحت عنوان **علم الأخلاق**، دار الجنوب للنشر، تونس (ملاحظة المترجم).

(3) م. ن: **كتاب الأخلاق**، الجزء الثالث: «في أصل الانفعالات وطبيعتها»، التعريف السادس. *Op.,cit.*, p. 472

(4) م. ن.، الجزء الخامس: «في قوة الفاهمة أو في حرية الإنسان»، القضية XXXVI، حاشية. *Ibid*, p. 589-590.

وإن لم توجد إلا المعرفة، فهي حب- حب عقلي *amor intellectualis*- ينْسب الذات (لا ننسى جسمها) إلى الإله. وهكذا فقط، يمْكن أن تقود المعرفة إلى الأفق الإتيقي éthique، إلى فرح الخلاص *salus*. وهكذا، يبدو أنه من العقل المحب *ratio diligendi* التُّومَوِيّ إلى الحب العقلي *amor intellectualis* السبينوزي يتحقق انقلاب حقيقي، هو انقلاب اللاهوت إلى إتِيقَا، دون أن يَمَّحي الحب مع ذلك من المنطق عندما لا يتخلى هذا الأخير عن البهجة، أي عن المتعة، وهي متعة محتشمة عند القديس توما، مشرقة ومجدِّدة لدى سبينوزا.

أما البقية، فلا تعدو أن تكون خيالًا، وأشباحًا، وحكايات تبْسط طرق الحب المسدودة، أي ضروب المتعة.

V

دُونْ جوَان أو حب النفوذ

الإغراء الذكوري

أتى من أرض أسبانيا الداكنة والحارة ([مسرحية] **ساخر أشبيلية** *El Burlador de Sevilla* من تأليف تِيرْسو دي مُولِينا Tirso de Molina يرجع تاريخها إلى سنة 1630)[1]، فشقّ لطافة الهواء والصوت الإيطاليين (**ضيف من حجر** *Convitato di pietra*، تشِيكُونِيني Cicognini، 1650)[2]، وألقى نحوالنساء ونحو السماء (كما يلزم في فرنسا الرقيقة: **دُونْ جوَانْ** *Don Juan* من تأليف مُولِيار Molière، 1655) غمزاتٍ ساخرة ومنبهرة على حد السواء: دُونْ جوَان، المغري، الدنيء، السخيف، الساحر، هو بلا شك الشخصية الأشد التباسًا- والأكثر اكتمالًا- من بين الشخصيات التي تُورِثُنا إياها الأسطورةُ الغربية حول الجِنْسانية الذكورية. وكان لا بد أن ننتظر في الأخير مُوتْسارْت Mozart، إذ أبدع سنة 1787، في براغ Prague، **أوبرا دونْ جوان الهزلية**، حتى يتخلص الإغراءُ الخطِر لدى النبيل الأسباني من الإدانة الأخلاقية التي لازمته، على الأرجح منذ مولده، في المُخَيِّلة المتوترة للرواد المغمورين الذين مهَّدوا لـ«تيرسو دي مولينا»، وحتى يجد (الإغراءُ) في الموسيقى اللغةَ المباشرة، المعبِّرة عن الشبقية

(1) تيرْسُو دي مُولِينا (1583- 1648): راهب وكاتب مسرحي أسباني، ابتكر شخصية دون جوان في أول مسرحية اشتهر بها، وهي **ساخر أشبيلية** (م. م).

(2) جياشنْتُو أنْدريا تشِيكونيني (1606- حوالي 1650): كاتب مسرحي إيطالي، قدَّمت بعض أعماله في شكل أوبرا (م. م).

في استقلال عن الأخلاق. وبذلك يمكن أن يُدَوِّي في العالم أجمع كنشيد في الحرية. «*Pèntiti, scellerato - No, vecchio infatuato !- Pèntiti. - .No. - Si .- No*»[1].

ورغم ذلك، سوف لا يهمنا هنا البعد الاجتماعي والسياسي الذي يمثله دُونْ جوَان مبشِّرًا بالثورة الفرنسية. أفلا يكون إلحاده نتيجةً ممْكنة لشبقيته؟ إن موقف كيركجارد[2] هو بالأساس أكثر ارتباطًا بإصغائنا، إذ يسلط الأضواء على ما تمتاز به هذه الشبقية من طابع موسيقي عميق: من ذلك أن «العبقرية الشبقية-الشهوانية» المنبثقة (حسب رأي الفيلسوف الدنماركي) عن المسيحية هي هذا «التجريد» الأسمى الذي لا يمكن أن يعبر عن ذاته إلا بالموسيقى.

ولكن ما الذي يجعل دون جوان في حَرَاك دائم؟ عَمَّ يبحث؟ وعلى العكس، ما الذي يجذب إليه النساء، رغم ما يتعرضن له من شقاء وهجران؟ وأخيرًا، ما الذي يجمع حول دون جوان هؤلاء الناس الذين يتخيلون أنفسهم، ويرغبون في أنفسهم، ويسلكون وكأنهم هو؟ تلك أسئلة ثلاثة تفترض ثلاثة موضوعاتِ حبٍّ مختلفة، وربما توضِّح ثلاثة جوانب من الإغراء الذكوري.

السرد والموسيقى: الأخلاق واللاتناهي

هنالك طريقتان على الأقل في فهم مغامرات دون جوان. الأولى ستتمثل في محاولة إدراك معناها، كما يقصه السارد، وعلى سبيل المثال ما فعله مُوليار، أو لُورَنْزُو دا بُونْتَاي Lorenzo de Ponte (بالنسبة إلى لِيبْراتُّو[3] libretto مُوتْسارْت). والثانية تُعْنى ببراعة النثر عند موليير (**دون جوان** *Don Juan* هي أول مسرحية كتبها نثرًا)، بالمتعة الخفيفة، الواعية، وذات الأصالة الراسخة الخاصة بموسيقى مُوتْسارت، كما تُعْنى أخيرًا بالضحك، ونبرته المعبِّرة عن التواطؤ والتحرر والتي تصاحب بطولات المغري. فما هو مكان المحلِّل؟ وإذا كان فرويد لم يحب الموسيقى، وكذلك الشأن بالنسبة إلى

---

(1) كلمات من حوار غنائي باللغة الإيطالية، يدور في أوبرا دونْ جوان لمُوتْسارْت، بين دونْ جوان وتمثال الكومنداتور، الذي تحرَّك ليطلب منه أن يعلن توبته: - هلا أعلنت التوبة، أيها التعيس- لا، أيها العجوز المجنون! - هلا أعلنت التوبة- لا- بلى- لا. (م. م).

(2) «المراحل الشبقية العفوية في الإيرُوسِيّة الموسيقية»: « Les étapes érotiques spontanées dans l'érotisme musical », in *Ou bien ou bien*, Gallimard 1943.

(3) نص مكتوب ينطلق منه الموسيقار لتأليف أوبرا أو عمل آخر للغناء. وقد كتب لُورَنْزُو دا بُونْتَاي (1749-1838) عدة نصوص لموتسارت (م. م).

لاكان، فهذا يوحي بالأحرى بأنه من الضروري للإنسان الحديثِ أن يولي انتباهه إلى هذين الاتجاهين اللذين يكوِّنان أسطورة دون جوان: أعني المعنى والإغراء، «الرسالة» message والبراعة.

إذا جرَّدنا هذا التاريخ من آثاره الأسلوبية لكي نحتفظ فقط بالتعبير عن المعنى الإجمالي، فإن وجهة نظر السارد هي وجهة نظر رجل الأخلاق، أي الضحية، في هذه الحال: المرأة المفتونة. ويبرز ذلك إنْ فَكَّر المرء في قراءة نص دا بُونْتاي المُعَدّ للأوبرا libretto مع نسيان موسيقى مُوتْسارْت، وذلك مدفوعًا باختيار فاسد يصعب في الواقع التمسك به بصرامة (من فرْط أن دون جوان هو، بالنسبة إلى مواطني القرن العشرين، مكوَّن ذاتيًا من موسيقى موتسارت). وعندئذ، يبدو الاعتداد السخيف لدى المُغْري بلا مُنَازِع: بمعنى أن دون جوان لا يعدو أن يكون باحثًا عن اللذة الجنسية متحمسًا، دَعِيًّا، مستغلًا ضعف النساء والشعب، يحس بإثارة متزايدة كلما اقترب رجل من العشيقة التي يشتهيها (مَزَارْتُو Mazerto مع زارْلِينَا Zerlina، أو لابُورالُّو Leporello حول دُونا آلْفِير Don'Elvire[1] في مشهد التنكر الشهير)، ويرغب في الانتصار لأنه عاجز عن الاحتفاظ. ولكن حول هذه القصة النموذجية المنبثقة عن أخلاق قروسطية بصدد الانحلال، ما إن تُدَوِّي موسيقى مُوتْسارْت المتسمة بالفرح والمَهَابة حتى تتغير وجهة النظر، وتَصْدَحَ بَدَلَ طلبِ الضحية المتجهِّم متعةُ المنتصر الخالصة، بالتأكيد، ولكنه منتصر يدرك في قرارة نفسه أنه بلا موضوع، بل لا يريد ذلك، ولا يحب لا الانتصار ولا المجد في حد ذاته، ولكنه يحب المرور من أحدهما إلى الآخر، أي العود الأبدي، إلى ما لا نهاية.

أما اللامتناهي العددي، الذي يستمتع به لابُورالُّو خادمه- الرئيس والمحاسِب [القائم بتعداد النساء اللائي يظفر بهن سيدُه دونْ جوان]: «ستمائة وأربعون في إيطاليا / مائتان وواحدة وثلاثون في ألمانيا / مائة في فرنسا / واحدة وتسعون في تركيا / ولكن ثلاث وألف إلى حد الآن في أسبانيا»[2]. ومهما انطوت عليها لذة هذا التعداد من خبث، فلا يُرَاكِم إجمالًا إلا السادية في ردّ أسيرات العشق إلى أرقام، وهذا العشق ما هو

(1) شخصيات في أوبرا دُونْ جيُوفانّي لموتسارت (م. م).

(2) ورد هنا هذا التعداد للنساء، اللائي ظفر بهن دونْ جوان، باللغة الإيطالية: « *In Italia seicento e quaranta /In Germania, duecento e trentuna, /Cento in Francia,in Turchia novantuna /Ma in Ispagna son gità mille e tre* »

وقد جاء في الأصل ضمن أوبرا دونْ جيوفاني لموتسارت (م. م).

بتعداد بالنسبة إلى السيد، وإنما هو مجرَّد لعب. فاللامتناهي الذي تكشف عنه موسيقى مُوتْسارت هو بالذات لامتناهِي لعبٍ وفنٍّ مجرد من العشق. وهكذا، يستمتع دون جوانُ موتسارت بنوع من التركيبية. فهؤلاء الزوجات هن علامات (لنحتفظْ بهذه الكلمة) على بنائه: إن رغب فيهن، فهو لا يوظفهن كموضوعات مستقلة، وإنما باعتبارهن مَعَالِمَ في إنجاز بنائه الخاص. فهل يعني هذا أنه مثْل نرسيس، لا يفعل سوى أنه يحب نفسه بلا حد من خلال أشباح مشتهاة يعتقد أنه يرى فيها نساء؟ ليس الأمر تمامًا على هذا النحو. فدُونْ جوانُ الموسيقي ينتزع نفسه من العالم الأرضي الخاص بالنرجسية المرَضيّة، من غير أن يوظف موضوعًا. فهو، انطلاقًا من مجموعة متتالية من العشيقات والزوجات، يعدِّد عالمه ويصنع منه شكلًا محدَّدا متعدد السطوح. دونْ جوان موسيقيٌّ بالذات لأنه لا يملك أنا. فليس له باطنية، ولكنه كثرة، تعدُّد في النغم. دونْ جوان يحقق التآلف في الكثرة. فلا يقولنَّ امرؤٌ من فرْط التسرع إن ذاك ببساطة شأن نرسيس وقد أصبح مصابًا بالبَرَانُويا (أو الهُذَاء). فلا تُقْبَل القضية proposition إلا بشرط قلبها، إذ ينجح دونْ جوان حيث يفشل الهُذائيّ. فهو ينجح في الظفر بالنساء، وفي تحدِّي الإله وبناء وجود لنفسه كما تُبنى أوبرا هزلية على سبيل المثال. دونْ جوان يستطيع. فالدُّونْجوانية فن، كما كانت في عهدٍ ما الأرستقراطية أو «الدانْدية» [نزعة التأنق والرشاقة لدى الرجال][1] dandysme.

موليير: هل المثل الأعلى هزلي بحق؟

إن ذلك الفصل بين دونْ جوان كما تراه الضحية ودونْ جوان المتألق في فرحة الغاوي ذاتها، وهو فصل يمْكن ملاحظته في الأداء بين نص أوبرا مُوتْسارْت وموسيقاها، إنما يتضح بقدر أقل، ودون شك، في نص دونْ جوان لمُولِيار. فالوسيط هنا في الفن هو اللغة، ويضطلع لوحده بالتعبير عن الإغراء وما يتميز به من معنى واقتدار. فنلاحظ الجمل الإيقاعية، الشعرية، كلها في أبيات غير مُقَفَّاة، وتتخلل نسيجَها أبياتٌ على وزن «الألكْسَنْدران»[2] alexandrins، لتكوِّن أول مسرحية هزلية كتبها موليير نثرًا. ونستحضر ثراء الملفوظات énonciations: الساخرة، الأرستقراطية، الشعبية والمأساوية، هذا الثراء الذي لا ينبئ بموهبة الكاتب فحسب، بل أيضا بمرونة البطل المتكوِّن من سجلات

---

(1) انظر: دُومْنا س. ستانْتُون، **الأرستقراطي بما هو فن**: Domna C. Stanton, *The Aristocrat as art*, Columbia Univ. Press 1980.. يقول المؤلف بأن التجربة الباطنية الخاصة بالرجل المهذَّب في القرن السابع عشر وصولا إلى «الدانْدِيّ»، هي في الواقع تُعادِل الفن.

(2) أحد أوزان الشعر الفرنسي (ملاحظة المترجم).

متعددة، وأبعاد مختلفة، إذ هو فنان، ممثِّل مسرحي إن شئنا، «إنسان متعدد المواهب» un homme-orchestre قبل الأوان. وموليير الذي تَمَلَّكَه بدوره سحرُ «السيد الكبير والإنسان الشرير»، هل يدينه أم يغفر له؟ لماذا **دون جوان** هي المسرحيةالوحيدة التي لم ينشرها الكاتب المسرحي الشهير في حياته؟ هل ذلك خوفًا من الوَرِعِين dévots؟ أم لأنه قدّم لهم تنازلات؟ ثم كيف لا نستلطف، في المدلول ذاته (ومن دون أن نتكلم على الدال)، دونْ جوان هذا الذي يقبِّل يد شَرْلُوت Charlotte السوداء، ويتحمل بنبلٍ مسؤولية أعماله أمام نظرائه ومنهم كارلوس Carlos وألُونْس Alonse، أخويْ آلفير Elvire، أو يعلن صراحة: «إني أحب الحرية في الحب، كما تعلم، ولا أستطيع أن أقرر في النهاية حبس قلبي بين أربعة جدران. قلت لك عشرين مرة إن عندي ميلا طبيعيًا إلى الانسياق وراء كل ما يجذبني. فإن قلبي هو لكل الجميلات، ولهن أن يأخذْنه تِباعًا ويحتفظْن به ما استطعْن». (الفصل الثالث، المشهد الخامس). ويمْكن أن نفترض، من غير إجحاف، أن موليير لم يكن غير مكترث لمن يعلن أنه لا يصدِّق إلا «اثنان واثنان تساوي أربعة» (الفصل الثالث، المشهد الأول). إن موقفًا وضعيًا من هذا القبيل يكشف أنْ لا وثنيةَ يمْكن أن تقُوم في عالم دونْ جوان، وليس أكثر في نظام الأفكار منها في نظام الأشخاص. ومع ذلك، يستمد موليير نفسُه من مثْل هذه النِّسْبَوِيّة relativisme قوة فنه الهزلي. أما دونْ جوان، فيجعل منها مبدأ بحثٍ مجرد، ومثلٍ أعلى عَصِيٍّ على التصور، وجمالياتٍ وشبقيةٍ لا تكُون الموضوعات المرئية، دون أن تفقد قيمتها، سوى محطات عابرة نحو المطلق المُحَال. وفعلا، هناك في ما اشتهر به دونْ جوان من حديث مسترسل في الفصل الأول، المشهد الثاني، احتفالٌ بالعشق المطلق يجعل من هذا العدو للوَرِعِين وَرِعًا في الرغبة. – «أما أنا، فالجمال (هكذا يقول، ليس المرأة الجميلة، بل مبدأ الجمال نفسه) يسحرني حيثما أجده، وأستسلم بيسر لهذا العنف الرقيق الذي يستهوينا به. ومهما أكنْ ملتزمًا، فإن الحب الذي أشعر به نحو امرأة جميلة لا يلزم نفسي بظلم الأخريات (...). ومهما يكنْ من أمر، فإني لا أستطيع أن أمنع قلبي عن كل ما أراه محبّبًا إلى النفس؛ وإن كان لي ألْف وجه، فإني أعطيها جميعًا حالما يَطْلُبُ مني ذلك وجهٌ جميل. إن الميول الناشئة، بعد كل شيء، لها مفاتنها العَصِيَّة على التفسير؛ ولذة الحب كلها هي في التغيير.فنحن نتذوق عذوبة قصوى في التغلب، من خلال العديد من علامات التقدير والإعجاب، على قلب فتاة جميلة، وفي متابعة الخطوات الصغيرة التي نتقدم بها في ذلك يوما بعد يوم، (...)، وفي التبديد بالتدريج لضروب المقاومة التي تعارضنا بها، وفي الانتصار على الشكوك التي تجد شرفًا في إبدائها، وفي

قيادتها برفق إلى حيث نشتهي أن تأتي. ولكن حين نتمكن منها مرة، لا شيء نقوله بعد، ولاشيء نرجوه؛ وهكذا ينتهي كليًّا سحرُ العشق، وننام في هدوءِ هذا الحب، إن لم يأت موضوع جديد ليوقظ رغباتنا ويقدِّم لقلوبنا المفاتن الجذابة لانتصار ينتظر التحقيق...».

إن الإقرار، المبتذل في الواقع، بأن الرغبة تتغذى من تغيير الموضوع[1]، يلامس هنا سمة يمتاز بها دونْ جوان بوجه أخص: ألا وهي البحث عن الانتصار بلا تملُّك. وإن كان عدم الاستقرار هذا يَنِمّ عن جرأة وحتى عن رفض للعقلية البورجوازية، فلا يمنع ذلك من أنه يكشف، على الصعيد الذاتي، عن حركية مضاعفة. فمن جهة، لا موضوعَ آسِرٌ في الحب، ولا واحدةَ من النساء الجميلات قادرةٌ على أن تكُون الجمال الذي يوقف سباق الغاوي؛ ولا شيء يعادل المَثَل الأعلى المطلق، المحرِّر للغاوي بقدر ما هو مستبِدٌّ بالواقعات في الإغراء.

ومن جهة أخرى، العدول عن التملك هو تجاوز التثبيت الشرجي anale fixation والحاجةِ إلى ادخار المال. وعلى العكس، كما يشير المشهد الشهير بين دونْ جوان ودائنه م. ديمونش M. Dimanche (الفصل الرابع، المشهد الثالث)، وكذلك المشهد بين دونْ جوان والفقير الذي يتسلم قطعة الذهب النقدية التي وعده بها الغاوي حتى وإن رفض أن يُجَدِّف (الفصل الثالث، المشهد الثاني)، فإن دونْ جوان ينفق من غير حساب، وإذا لم يسدد ديونه، فهو ليس بخيلًا البتة. فسخاؤه يبعده عن كل تملك، مادي أو زواجي؛ لذة الغزو وحدها تعنيه. فهل يكون الغاوي هو القضيب ذاته؟ السيادة المؤقتة، القوة الدورية، الإنفاق بلا طائل؟ حركة الانتصاب والارتخاء ذاتها، إلى ما لا نهاية على نحو هُوَامِيّ؟

هذا و«العقل الرصين» لا يمْلك إلا أن يتساءل لمعرفة ما إذا كان هناك موضوع، رغم كل شيء: موضوع مستحيل، ليكنْ ذلك، ولكنه موجود، يدفع هذا البحث، ويدعمه ويضمنه. أفلا يكون دونْ جوان، المتعصب للذة، مِلْكًا في آخر التحليل لشخص معيّن؟

هل يكُون مِلْكا للأب؟ صحيح أن حِيَل الغاوي تبدو تحديات مستمرة لذلك القانون الذي يجسِّده الكُومنْداتور بما هو قالب جاهز stéréotype (حسب الاشتقاق اللغوي [في الفرنسية]: كتابة حجرية)، ويمثِّله عائليًا أب دونْ جوان الحقيقي (دونْ لويس Don Louis، عند موليير). لنلاحظْ ما عاينه دونْ لويس: «الحقيقة أننا نشعر

(1) نعرف من هذا المنظور التحاليل حول الإباحية libertinage، كما يقدمها باسكال Pascal في **الخواطر** *Pensées*.

بالحرج فيما بيننا على نحو غريب»، واعترافَه المتسرِّع للغاية، الذي يكشف عن محب لابنه (هل هذا خلفيةٌ أم مُولِّدٌ للدونجوانية؟): «كنت أتمنى أن يكون لي ابن ليس بهذا الحماس» (الفصل الرابع، المشهد الرابع). أما دونْ جوان، الذي هو في العادة غاية في اللطف، فيبدو وقِحًا وعنيفًا مع ذلك الأب، كما عبْرَ هذه الكلمات الموجَّهة إلى زْجَنَرال Sganarelle: «لله، ما أحمقه!» (*الفصل الخامس، المشهد الثاني*)؛ ويتعلق الجواب النافذعلى حد السواء بالتحوُّل المنافق الذي قام به دونْ جوان منذ حين، وبأبيه الذي من أجله قام بذلك، حتى وإن كان بحضوره يتّبع آداب السلوك. وأما موقفه من الكومنْداتور، فهو مع ذلك أكثر التباسًا: فبينما لا يأخذ بمعتقدات زجنرال/ لابُورَالّو Leporello فيما يتعلق بوجود ذلك الشبح بعد الموت، وذلك الرسول عن الأخلاق والإله، فإن دونْجوان يسارع مع ذلك بإجابته واستدعائه للعشاء. هذا المشهد هو محاولة في المصالحة الفمية، في الاجتياف introjection إن أردنا القول، في التناغم الوجداني الفاشل، فيمكن أن يُفْهَم على أنه يكشف عن العقاب الأبوي بما هو الموضوع الأخير لعشق الإغراء. فماذا يريد الغاوي؟- العقاب الأبوي. بهذا المعنى، ليس من العدل بلا شك أن نجعل من دونْ جوان كائنًا لا علاقة له بالأخلاق amoral وحتى ملحدًا. وبصفة أدق، تشير صورة الأب لديه père-version[1]، على الصعيد السوسيولوجي، إلى لحظة محدَّدة من انحلال الديانة التوحيدية تحتفظ مع ذلك بحركيتها (أي الديانة) على سبيل السلب. ومن دون أن يتعلق الأمر فعلًا بلاهوت سلبي، فإننا نشهد تقريظًا للخرْق الذي يُقِرُّ دومًا بأنه محدود بمانع لا يُنتهَك أقلّ مما يحافَظ عليه.

مناهض للإنسانوية

يبدو من الصعب أن نتبع رؤية ألبير كامو Albert Camus إذ يعتقد في الحكاية التي بحسبها ينهي دونْ جوان حياته، مكتئبًا ومتألقًا، في غرفة دَيْرٍ بأسبانيا. أفليست هذه «رؤية إنسانوية»، أخلاقوية، أقرب إلى القفر الجزائري منها إلى فرحة نبيل أسباني يتحدى الموت؟ إن مفارقة دونْ جوان هي، في أعقاب العصر الوسيط، أنه مناهض للإنسانوية. ذلك أن تعدُّدَ وجوهه، لذّتَه التركيبية، غيابَ التعلق عنده، ضحكَه مع وضد المحظور تجعل منه ذلك الكائن بلا باطنية والذي لا تستطيع الأخلاق الإنسانوية التماهي معه،

(1) تلاعب بالألفاظ يسمح به اللسان الفرنسي، بين perversion (انحراف) وpère-version(حرفيًا: الصيغة - الأب). وسياق الحديث عن دونْ جوان يبرر هذا التلاعب غير المجاني (م. م.).

رغم ما يعطيها من ضمانات واسعة عن إلحاده. ألا تكُون الإباحية libertinage بالأحرى طموحًا إلى جعْل الوجود صورة forme، لعبًا، ومتعة؟ ألا تكُون الإباحية توقًا خارقًا إلى جعْل الحياة فنًا؟ وبتعبير آخر، الإغراء على طريقة دونْ جوان، النفوذ القضيبي للفاتح مَهْمَا يكن الثمن، وهو مؤقتًا وأبديًا بلا موضوع وضمن لامحدودية الإنجازات، «إلى ما بعْد أو إلى الأبد»، ألا يوجد هذا في حركية الفن لا غير؟

الإنسان البارُوكيّ: إنسان بلا اسم

إن دونْ جوان يثبت ذاته بكلِّيته في تفاعل بين ضروب من النَّزَوات والمظاهر والفتنة[1]، حتى وإن كان ذلك فحسب من خلال قِناعه عند تِيرْسُو دي مُولِينا أو وَلَعِه بالأسرار والتنكُّر عند مُوتْسارْت: تسأل إزابال منذ البداية «من أنت، أيها الرجل؟»، فيعرِّف دونْ جوان نفسه على النحو التالي، منذ كلماته الأولى في مسرحية تِيرْسُو: «من أنا؟ إنسان بلا اسم»[2] [ورد هذا المقطع من الحوار بالأسبانية].

إن هذه الدونجوانية، حفل النزْوة البارُوكِيّة baroque، تضطلع بذاتها كما هي، وتعارض الإدانة المسيحية للنزوة عند [الشاعرين الباروكيَّيْن] سبُونْدايْ Sponde وأ. دُوبِنْياي d'Aubigné A.، وصولًا إلى باسْكال. ومن جهة أخرى، تتجه الجماليات الباروكية بأكملها نحو الوهم المشهدي الذي ستكرِّسه «الجزيرة المسحورة»[3] المتداولة للغاية في تظاهرات القرن السابع عشر، كما سيكرِّسه «المشهد الإيطالي»، فتدعو (أي الجماليات) المشاهِد إلى الحلم والهَلْس، ولكن مع الإشارة إلى أن الأمر يتعلق بلعب ينبغي أن لا نخلط بينه وبين الواقع. غير أن هذا الانتشاء بالمظهر لا يصبح بالنسبة إلى الإنسان الباروكي، ولا بالنسبة إلى دونْ جوان، «طبيعة ثانية» (كما سيطالب

---

(1) بيّن جان روساي Jean Rousset، بحذق ووجاهة نموذجيَّيْن، العلاقات الذاتية بين دونْ جوان ذي النزوات وبين روح الفن البارُوكيّ، وهو نفسه ذو نزوات، متحرك، مفتون وفاتن بالخداع، والمظهر والسحر. انظر: جان روساي، **الداخل والخارج**، محاولة حول الشعر والمسرح في القرن السابع عشر؛ انظر كذلك لنفس المؤلف: **مختارات من الشعر الباروكي الفرنسي**. Jean Rousset, *L'intérieur et l'extérieur*, essai sur la poésie et sur le théâtre au XVIIe siècle, José Corti, 1968 ; cf. aussi du même auteur : *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, A. Colin, 1961.

(2) ج. روساي، **الداخل**...، م. ن.، يدقق: «لأنه لا يملك أنا، بل عددًا لامتناهيًا من أنا بديلٍ». *L'Intérieur*..., *op. cit.*p.137.

(3) جزيرة خيالية في قصص الساحرات، حيث تتحق الأمنيات وتسود السعادة الكاملة (م. م).

به الممثلَ «واقعيّو» القرن التاسع عشر)، بل ينتشر على العكس كالعلامة على «حرية» ميتافيزيقية وهمية مع ذلك. وبالفعل، ليست الحرية قيمة في هذا الكون: إنْ هي إلا لعِب، يُسْرٌ بدل أن تكُون طلبًا. فعندما ينتهي الحفل الباروكي بإحراق الديكور الفخم لحفل «ملذات الجزيرة المسحورة»[1] وأوبرا أرْميد[2] على سبيل المثال، فذلك للطعن في وهم آثِم أقلَّ منه لإبراز التفوق الخارق للإنسان الباروكي على مقتضيات واقع معلَّق وتعالٍ يحافَظ عليه ويُجابَه مؤقتًا بالتحدي. فالنار التي تلتهم دونْ جوان هي نفسها التي تَذْهَب بالديكور الباروكي. إنه انتصار المظهر يمتلك قلوب ضحاياه المُحِبّة ويستحوذ علينا نحن، المُهلَّسِين، ثم يجد ترفًا في استنزاف ذاته. أمن أجل لا شيء؟ أم لكي يُثْبِت بدهاء، وفي وجه الواحد على الإطلاق، قدرة الإنسان غير المهم، الإنسان «المسرحي»، قدرةَ إنسان فنان ليس له من أصالة سوى مهارته في التبدُّل، في الحياة من دون باطنية، وفي إعطاء نفسه أقنعة للَّعب لا غير؟ فالإباحي libertin يشاطر «النزوة الهائمة» لدى الشاعر الباروكي؛ ودونْ جوان هو بارْنِين[3] Bernin بالفعل: خفيف مثل البخار، متحرك، مَرِح... «كل شيء متغيِّر في العالم... لا بدّ من اقتناص الحب...» (لورتيج Lortigue)[4]. أفلا يكون كل فن، فيما بعد الفن الباروكي، باروكيًا بالأساس، أي ذا نزعة دونجوانية؟

الإغراء- الإعلاء (أو التسامي)

وهكذا، فإن نهاية دونْ جوان، معلَّقًا في الذراع الحجري للكومنداتور ومسخَّرًا لنيران الجحيم وللموت، قد لا تكُون مجرد إدانة أخلاقية تقليدية لإرضاء الوَرِعِين و«أصحاب النظر» (الممتثلين للقيم السائدة)، إذ يمكن أن نرى، في هذه النهاية، المنتشية في الواقع، بالأحرى نهاية الإنسان لكي تبقى من الغاوي الموسيقى في تواصل، وتَبْرُزَ الدلالة العميقة للأسطورة: وهي أن الإغراء إعلاء (أو تسامٍ) *sublimation*. فيكُون دونْ جوان

---

(1) حفل فخم أقيم في فرساي Versailles سنة 1664 زمن حُكْم لويس الرابع عشر، ودام أسبوعًا. وكان موليير والموسيقار لِيلّي Lully من بين من أشرف على إنجازه (م. م).

(2) أوبرا من إبداع الموسيقار لِيلّي (1632- 1687)، ينتمي إلى الفترة الباروكية (م. م).

(3) بارْنِين (1598- 1680): نحات، معماري ورسام إيطالي، عرف بفنه الباروكي، وخاصة ببحثه عن الحركة والتواء الأشكال، وكذلك بما هو مبهر وخارج عن المألوف، والتأثيرات الوهمية. فهو «فنان كامل»، قادر على المزج بين فنون مختلفة في نفس الأعمال (م. م).

(4) شاعر وجداني (1570- 1640)- (م.م).

إذن هو موليير نفسه، بارع في البلاغة المسرحية. بل أفضل من ذلك بكثير، دونْ جوان هو مُوتْسارْت Mozart يتعالى على المعنى الحقوقي في الحكاية ليستخلص منها الفرح الرائع في حياة تُعاش كسلسلة من ضروب البناء والتجديد والتحرر. وإن وُجد حب في هذه النشوة، فهو حب القدرة على إنجاز عمل منفتح، قدرةٍ قضيبية، بالضرورة، تدمج قوةَ القالب الأخلاقي الجاهز المتحجرة، تتغذى منه وتتجاوزه. فلا يخشى دونْ جوان أن تتغلب عليه، وهو الغاوي الكافر، قوةٌ ينكرها. إنه فنان، لا يستسلم لذلك الإحساس بالخِذْلان الكامل الذي أصاب المسيح من أن يرى نفسه وقد تخلى عنه أبوه على الإطلاق. دونْ جوان، الغاوي المتسامي، المبدع المؤقت لعمل لامتناه-لامحدود، ربما يشعر ببساطة وخفة، بالخيبة حين يلاحظ كم يتسم فنه وشبقيته وموسيقاه بالفرادة وعدم القابلية للتقاسم والقيس، وكم يتصف القانون، بما هو سلطة الموت وسلطة الميّت، بالإطلاقية وعدم القابلية للتجاوز وبأنه الضمان الأخير للمجموعة ولِما تمتاز به من تماسك وثقل. فَوَاأَسَفاه، كنت أود أن أخرج (كم) من هذا الجحيم...- ربما هذا هو الشعور الوحيد بالمرارة لدى الغاوي المعاقَب، ولكنه لا يتخلى في شيء عن بحثه عن الجمال. أما الوجود المحدود، والمتبلد في أقصى الحالات، للكومنداتور وأتباعه، من زجَنَرال-لابُورالُّو Sganarelle-Leporello إلى دُونا أَنَّا Donna Annaودُونا آلفِير Donna Elvire، فهو يكشف مع ذلك عن عدوانية الغاوي- إذ تشتكي ضحاياه من «شرّه». ذلك أن غلبة مبدأ اللذة على الشبقية الدونجوانية، ولكن أيضًا على الإعلاء (أو التسامي)، تزيل في طريقها حاجات الآخرين ورغباتهم، وتجهل باطنياتهم ولا تنوي إلا إشراكهم في متعته الخاصة المكوَّنة من تحولات وتركيبيات. ولكن تلك المتعة ليست متعة ذوات، وإنما هي متعة سيد واحد.

أما العبيد والنساء، فإنهم من تكوين آخر. أيّ سلطة (شبيهة بسلطة الغاوي أو الفنان) يمكن أن يعارضوا بها الدافع الشبقي المكشوف عنه في جوهره بما هو دافع للموت؟ وأما فيما يتعلق بالخَدَم، فليس ثمة سلطة، إلا قتل السيد، وبالتالي الثورة المستحيلة إلى حد الآن، وغير الكافية على كل حال (وسيبيِّن المستقبل ذلك)، لاسيما وأن حمام الدم لا مبرِّر له على الصعيد الأخلاقي ودون حمّام الدالّ من الناحية اللبيدية. وأما عن النساء، فتُطرح مسألة الولادة والأطفال، ولكن دونْ جوان ليس أَبًا ولا مُنْجِبًا، بل يكتفي بالمرور. هذا ويبدو أن بودلار Baudelaire هو الوحيد الذي تخيل وجود ابنٍ لدونْ جوان، «تفسده الرذائل والمودة»، وكان ينبغي أن تؤدي دوره... امرأة.

إن متعة دونْ جوان تفوق لذّتَه. فلا تتوقف النصوص كثيرًا على شهوانيته، وقد لا

يكون مردّ ذلك فقط إلى حياء خاص بالعصر، إن فكّرنا في الحكايات القصيرة الساخرة وذات المغزى الأخلاقي أثناء العصر الوسيط fabiaux، وفي ساد Sade أو راستيف. Restif وقد تم التساؤل عما إذا لم يكن هذا المتلذذ بالغزو الأنثوي طفلًا غير حساس، وحتى عاجزًا جنسيًا. وعلى كل حال، ليست الشهوانية، وإن كانت شبقية ذاتية، هي التي تثير حماسه، بل إثبات القدرة على بسط نفوذه على كل اللائي يلتقي بهن، وذلك بتحويل وجهتهن الخاصة (*se-ducere* فعل لاتيني معناه. يحوِّل وجهة...، يغري).

هذا ولاحظتْ بعض العقول الخبيثة أن هناك غائبة في هذه القضية، وأنه قد يكون لها مع ذلك دور رئيسي في الثقة بالنفس لدى الغازي. وفعلًا، لا شيء يقال لنا عن أمّ دونْ جوان، ويمكن افتراض أن مُطْلَق هذا الجمال الذي يثيره باستمرار إنما هي، في الأخير: أصلية، لا نفاذ إليها، ومحجَّرة. ذاك افتراض خالص يأتي ليثبت مع ذلك تبنِّي «أمثال دونْ جوان» اليوميِّين لصورة الأم. فتكون إذن سلطة الغاوي القضيبية والتركيبية مُعَدّة لتُوازِن سلطةَ أمٍّ عَصِيّة على الوصف، لاتمْلك- ولكن بأي معجزة؟- إلا أن تتألق في اغتصاب اللغة الرائع، مع الخلط بين البلاغة والموسيقى.

يبقى، بالطبع، المنافسة بين الغاوي والرجال الآخرين: رجال نسائه، منافسة مع إخوته إجمالًا. فهل يكون دونْ جوان هو هُوَام أخ أكبرَ غيورٍ من إخوته الأصغر منه، عاجزٍ عن أخذ مكانهم حِيَالَ الأم التي تفضّلهم فيما يبدو، فاقدٍ لسندِ أبٍ شاردِ الذهن مضطربٍ هستيريا مع الإخوة، وهو (أي الأخ الأكبر) مُقِرٌّالعزمَ على أن يبيّن لهم جميعًا أنه قادر على امتلاكهن كُلِّهن؟ وهل يكون منافس دونْ جوان هو ابن هذا الأخ الأكبر الذي يورث خَلَفَه دور الرئيس المتصرف في كل النساء؟ أو ابن أمّ يتركها زوجها حالمة وتُبْلِغ صغيرها أن يغزوهن جميعًا كما لم يغزها أحد أبدًا، هي بالذات[1]؟ إن افتراضاته مقبولة شرطَ أن نقرأ في الحكاية الرسالةَ وحدها، وليس الاقتدار المبدئي، ولا حتى الفتنة الممتزجة بالضحك، التي تثيرها القوة الرمزية القضيبية وحدها. إن بطولات الأعضاء الذكرية درامية، مأساوية، وحتى مضحكة. فالقضيب، تلك القوة الرمزية، هو الغاوي الحقيقي. ولا يتوجه إليكم، دون إشباع ودون خيبة، إلا ليترككم مع قدراتكم الخاصة الزائدة شبقيةً ذاتيةً، وهي القدرات الخيالية والرمزية. إن لم تتوفر لديكم،

(1) انظر، فيما يخص «الفشل الأوديبي» لدى دونْ جوان «الأخ الأكبر»، العرض الذي استلهمه د. برنشفايج D. Brunschweig وم. فان M. Fain من م. نايْرُو M. Neyraut: **إيروس وإيروس العكسي**: *Eros et antéros*, Payot, 1971, p. 33 sq.

فستكونون ضحايا الإغراء، رجالًا أو نساء. وإن توفرت لديكم، فستُؤْسَر قلوبكم وأنتم تضحكون، أي وأنتم تستعيدون انتصار دونْ جوان لحسابكم من خلال تماهٍ مَشُوبٍ بالذهول. وهكذا، يمكن أن تتصف حريةٌ ما بعدم الحصول على معنى، ولكن برفع ضروب الكبت والضغينة. إن سلطة الذَّكَر تفعل فعلها مصحوبة بسلسلة من أشكال الاكتئاب، مقابل اللذة. والسلطة القضيبية إذ تشتغل وتكُون نهاية الباطنية وموتَ الأنا، إنما هي تحقيق للحب في ذاته، وهي المتعة بالفعل. لذا، لا توجد... خارج الفتنة الجمالية وأوْجها، وخارج الفتنة الموسيقية. وكل ما بقي هو فتنازم أو هُوَام بين سيد وعبيد، إعادة أبدية لنهاية التاريخ تلك التي دخلت المشهد في أوربا منذ نهاية القرن السابع عشر...

تلك الأنوثة التي تَدَع الأمور تجري كما هي

ولكن ما هي هذه الأم الأصلية، التي هي مصدر إثارة لا تَنْضِب وفي نفس الوقت موضوعٌ مستحيل، سرٌّ عصيّ على التسمية، محظورٌ مطلق؟ لنفكرْ من جديد في التماهي البدئي، الذي هو على تخوم الهوية والتصور المثالي، حيث لا يلتقط الكائن المُقْبِل صورته إلا انطلاقًا من إدراك واعٍ aperception ومثالي لشكل خارج عن حاجاته ورغباته وغير موظَّف من الناحية اللِّبيدية (أو الجنسية)، ولكنه يمتلك صفات الوالدين. ولئن سمّى فرويد هذه المثاليةَ idéalité الأولى «أب ما قبل التاريخ الفردي»، فينبغي أن لا ينسينا هذا أنها تمتلك سمات الوالدين. ولاحقًا، عندما يتخذ المَثَل الأعلى الأبوي طابعًا أوديبيًّا، لن تحتفظ منافسةُ الصبي من هذه المثالية الأولى الـ«ما قبل تاريخية» إلا بالنصيب الأنثوي، وهو النصيب الذي لا يقْدر أي موضوع نوعي للرغبة أو الحب أن يحتويه. وهذا «النصيب الأنثوي»، التابع للتماهي البدئي، هو من زاويةٍ معينةٍ الأنوثةُ المثالية للذات نفسها، علما بأن «مثالية» ينبغي أن تُفْهَم هنا بمعنى «مستحيلة»، «أخرى»، «غير قابلة لأن يَقْرَبها التوظيف اللبيديّ». فندرك بسهولة أن «مثالية» من هذا القبيل يمْكن أن تكون إيجابية وسلبية بنفس القدر، أو تكون بالأحرى مزدوجة، سابقة للحكم النقدي الذي يستدعي هوياتٍ أُحاديةِ المعنى. إن قولة فلُوبير: «مدامْ بُوفاري هي أنا» ليست غريبة عن السراب الذي تمثِّله تلك الأنوثة بالنسبة إلى الروائي أو الفنان بما هو ساحر séducteur.ذلك أن مرونة [المرأة] الهستيرية، وطموح [المرأة] البَرَانُوِيّة (أو الهُذَائية) المهيمن، وعدم الرضا المَشُوب بالحداد لدى المكتئبة الشاعرة دائمًا بالخيبة، هي بالطبع من بين السمات التي تكوِّن هذه الجاذبية لما هو «أنثوي»،

وتدفع دونْ جوان، ليس إلى كَبْحه أو إلغائه، بل إلى اللعب معه واستدامته. زارْلِين Zerline، دُونّا أنّا Donna Anna، دونّا آلْفِير Donna Elvire... «هؤلاء الحوريات، أودُّ أن أستديمهن»: هذا ما يكتبه مَالارْمميه كصدى، مُنهَكٍ بلا شك، ومنطوٍ في ثنايا اللغة ذات النزعة الرمزية، صدًى لنفس البحث الدؤوب عن موضوع مستحيل وفي تماه مع ما هو أنثوي. أما دونْ جوانُ مُوتْسارْت، فهو أكثر إثباتًا وأوضح تعلقًا بالنساء (تُرى من يغري من في هذا السباق نحو السلطة على الآخَر؟)، فيغنِّي بلهجة انتصار: «أَتركُ النساء؟ هذا جنون !/ أنت تعْلم أنهن بالنسبة إليّ/ ضروريات أكثر من الخبز الذي آكله/ وأكثر من الهواء الذي أتنفسه !» (الفصل الثاني، المشهد الأول)[1]. إن النساء هن الغذاء الأساسي، والخبز اليومي لهذا الديُونِيزُوس Dionysos ما بعد المسيحي، ومع ذلك لسْن موضوعات: إنهن ما قبْل موضوعات pré-objets، لا يتغيرْن مباشرة من حيث الطبع بفعل التأليه، كما قيل، بل بتأثير المجد لدى الساحر séducteur ذاته. فهن تَعِلّات لمتعته: «لتحيا النساء! لتحيا الخمر الجيدة! دعمًا ومجدًا للإنسانية!» (الفصل الثاني، المشهد السابع عشر)[2]. شرف الإنسانية ومجدها، ليكن ذلك! شرطَ أن نفهم هذه الإنسانية على نحو مغاير لما عليه مجموعة إنسانوية humaniste. ذلك أن مجموعة دونْ جوان ليست مجموع البشر (بمن فيهم النساء)، ولا الجمال (على الإطلاق) الذي يجذب دونْ جوانَ موليير هو مجموع (النساء) الجميلات. فالإنسانية والجمال مثاليان ومصدرا المجد، ومن ثم يمثِّلان استحالة العشق، وهو عشق لا حاجة إلى تكبُّد الألم على صليب من أجله، بل هنالك حاجة إلى الاستمتاع بما بَيْنَ بَيْنَ، إلى ما لا نهاية. مجْد الإنفاق والتبذير، نصيبُ الخسارة اللعين، الخلفيةُ المرحة في المسيحية، دونْ جوان يوحي بذلك عندما يعطي، «من أجل حب الإنسانية»، قطعةَ لويس نقدية للفقير الذي رفض مع ذلك أن يُجَدِّف. وبالفعل، تتنزل سلطة المستمتع ذو السيادة في نسف الوَرَع بالتجديف أقل مما في إثبات إمكان الإنفاق والخسارة إلى ما لا نهاية، من أجل لا شيء، إذن من أجل الإنسانية، في المجد. إنها القدرة على الانتصار وهو يلعب.

هذا ويمكن أن نتخيل هذا الإثبات المنتصر للفرح على اعتباره خلفيةً للهول

---

(1) ورد هذا المقطع من نص أوبرا دونْ جيوفاني لموتسارت، باللغة الإيطالية (م. م):

« *Lasciare le donne ! Pazzo ! / Sai ch'elle per me / Son necessarie più del panche mangio, / Più dell'aria che spiro* »

(2) ورد هذا المقطع بالإيطالية، وقد سعينا إلى ترجمته تيسيرا للفهم (م. م):

« *Vivan le femine ! / Viva il buon vino ! / Sostegno e gloria / D'umanità* ! »

والمرض والموت أو ما بعدها. وفعلًا، بما أن دونْ جوان لا يجهلها- تشهد على ذلك النيران التي ستحرق جسده، وقد جرّته إلى الجحيم يدُ الكومنداتور- فهو يتوّج نفسه بتلك السيادة الداعية إلى الضحك، كما يتكلم عليها جُورج باتاي Georges Bataille. ولكن الغالب، في القلب renversement الدونجواني لِمِحْنة المسيح، هو المجد وحده: إيروس مستمتع وربما يُظْهِر بوقاحةٍ علامات الانتصار بقدرما يدرك بنفسه أنه قاصر، بَنَوِيّ (أو ابْنِيّ)، مَخْزِيّ، منبوذ، مريض بعض الشيء بتلهُّفه دومًا إلى الخبز والخمر. إن الفَمِيّة oralité الفردوسية لدى نقيض ديونيزوس هذا المنتشي من الفرح دون أن يفقد رشده، والمنتصرِ المحبِّ على الباخُوسِيّات[1] Bachantes وذي سيادة من دون أي ظَفَرٍ آخردائم سوى قدرته الخاصة على اللعب، هذه الفمية تشير في الجملة إلى درب التَّبَّانة (أو الطريق اللَّبَني) Voie lactée[2]، أي الطريق الأمومي الذي يتخذه كل إعلاء (أو تسام). «أنا وحدي أتغذى من الأم»: هذا ما يعترف به الحكيم الطاوي taoïste في الـ«دَوْدِيجِنغ» *TaoTaö-King*[3]. ولكنه ربّما على إثر معرفته ذلك، يكون أقل فرحًا. أما دونْ جوان، فهو على العكس ينبئ، إذ هو حر في أن لا يعْلم، بتلك «المعرفة المرحة» التي سيسعى نيتشه إلى البحث عنها في الزمن الغابر...

آميل: منافسو دونْ جوان ونساؤهم

حان الآن الوقت لتمييز دونْ جوان الغاوي لأنه فنان بالأساس، مُهْلِك- مستهلِك لانتصارات مؤقتة، مَبْنِيّة ومُهْمَلة، حقيقيةٍ بنفس القدر عندما تصمد أوعندما تُدَجَّن إذ يكون محكومًا عليها بأن تصبح مظاهر مزيفة وغير ذات أهمية- حان الوقت لتمييزه عمن سُمُّوا «منافسي دونْ جوان»[4]، وبالتالي عمَّن يظنون أن فَنْتازْم أو هُوَام القدرة االقضيبية المطلقة هو اقتدار رياضي لجهازهم التناسلي، ويسعون في واقع الانتصارات الأنثوية إلى إشباع... عجز خيالي ورمزي.

---

(1) الباخوسيات هن في الأصل النساء اللائي كن يحتفلن بأسرار ديونيزوس- باخوس Bachus، إله الخمر في كل من اليونان وروما. أما هنا، فالمقصود: النساء اللائي يقعن في الحب وتتملكهن الشهوة الجنسية (م. م).

(2) تلاعُب هنا في اختيار العبارة بين اسم المجرّة وطريق الأم الذي يُنعت بـ«الطريق اللبني» بحكم الرضاعة والعناية بالطفل (م. م).

(3) الـ«دَوْدِيجِنغ» من أهم المصنفات الأولى التي تعرض تعاليم المدرسة الطاوية الفلسفية (في الصين). يضم مجموعة من الأمثال والمواعظ، ويرجع تاريخ كتابته إلى حوالي 600 ق. م. (م. م).

(4) انظر: Brunschweig et M. Fain, *op. cit*.

إن الحيوية العفوية، الغريبة، الخلابة، والسخيفة بدرجات متفاوتة لدى هؤلاء الأشخاص، تحيطهم بلغز تمتزج فيه الفتنة الراجعة إلى مهارة المنتصر، وفي نفس الوقت شيءٌ من العطف أمام الهشاشة الطفولية لدى من لا يعرف كيف يتخلى. أما المجموعة الدرامية لـ«كل النساء»، المتكونة (للمرة الواحدة؟) بحكم أن أحدًا يمتلكهن جميعًا، فهي تذوق ربّما في ذلك الحين، في مرارة الإهمال المشوبة بالكبرياء، وِحدة المُهْمَلات الفاقدة للوهم، التي تُسَمَّى المِثْلِية الجنسية النسائية. إن الوفاء الحزين والمُحْزِن لدى دُونّا آلْفِير، والحنين المغري والمشوب بالضغينة المنحرفة لدى دُونّا أنّا، يستسلمان اليوم للنزوة، عندما يظهر منافس لدونْ جوان، وذلك أمام الغمزات المتواطئة التي تلقيها نساء الغاوي جميعًا. فلم يعُدْن ينخدعْن، مع الاحتفاظ رغم ذلك بانبهار خفي أمام الفن المؤقت الذي يتوخاه فاتحُهُنّ العابر. هل هذا لأن المحبّات الحديثات يَمْرُرْن بأكثر سهولة مما كانت تفعل المحبات من قبل، من منزلة الغاويات المَغْوِيّات إلى منزلة الأمهات المستقلات؟

ولكن ما يسترعي انتباه المحلِّل هو الحياة الخفية، الوجه المظلم للغاوي منافسِ دونْ جوان، وذلك من خلال ذلك القلق المُروِّع الذي يبدو أن الراحة لديه في التعامل aisance هي بمثابة درعه الذهبي. آميل Emile يأتي قصْد التحليل محاولة منه لمعالجة صعوباته الجنسية مع زوجته وإحساسه بالذنب «كزِير نساء»، فيبوح لي للتّو بأن مشاكله تزول خارج الزوجية، وأنه يصبح حتى سُوبِرْمانًا بحق في «العربدات الجنسية الجماعية». «أما مع زوجتي، فيختلف الأمر...ألأني أُكِنّ لها التقدير؟». وبعد أن قال لي إنه يأسف «للجانب الذهني والسكوني» المفْرط في الوضع التحليلي، يخبرني آميل عن حلم- كان صبيًا صغيرًا ما بين الخامسة والسادسة من عمره، بصدد قضاء حاجته في المرحاض، وإذا بثعبان كبير، بعفريت يخرج من الحوض؛ ولا يعلم إن كان ذلك من قدّام أو من خلف، ولكنه يتذكر عيني الحيوان: عينين كبيرتين خَضْراويْن مُزْرَقَّتيْن مثل عيون العُمْيان؛ وآميل متيقن على كل حال من أن ذلك «الشيء» (أي ذلك الذَّكَر) «la chose» لا يراه. فيتملكه الرعب والانبهارفي آن واحد، فلا يستطيع إلا أن يتأمل التضخم المستمر لهذا الوحش، وهو أَمْيَلُ إلى الإعجاب. وإذا بصوت أبيه يخرجه من حلم اليقظة هذا، موبّخا إياه لتأخُّره المفْرط في بيت الراحةlieux d'aisance، وذلك قبل أن يرى الصبيُّ الصغير رأس أبيه يمرُّ من شَقّ الباب مزدانًا بنفس النظارات ذات الدوائرالمذهَّبة، تلك التي «ترتعد منها فرائصي دومًا». لقد كان هذا الكابوس الليلي في آن واحد هو الرؤية الأولى المجسَّمة والسرد الأول اللذين أمكن لآميل أن يقدّمهما

عن الرعب الذي كان يوقظه من نومه.، «بلا صور، ولا ألفاظ» ويكاد يسْكن كل لياليه منذ أمد طويل. فلذة الاستمناء القضيبي- الشرجي، التي قطعها الصوت ثم نظرة الأب، تُعاش وكأنها تهديد بالعمى: بمعنى أني إن أفرطتُ في الاستمتاع، يكون لي بصرُ العُمْيان الأخضرُ المُزْرَقُّ. هذا وليس لآميل موضوع شبقي (في الحلم)، فلا يراه إلا في صورةٍ زائدةٍ فظيعة لذَكَره الخاص ولذَكَره الشرجي. أما الموضوع الآخر، وهو موضوع محتمل مختلف عن جسده الخاص، فلا يظهر إلا مع صوت الأب ونظَّاراته، وهو يستدعي الطفل لتناول العشاء مع الآخرين. إن هذا الحلول للموضوع الشبقي يجعل القلق والمتعة أمرًا لا يطاق، فيقطع النوم ويضع حدًا للتمثل في الحلم. ولا شك في أن اضطرابات البصر لدى آميل في طفولته الأولى ساعدت على إحالة الخَصْي العجيبة إلى العينين (إلى الثعبان الأعمى). ولكن القوة المهُولة لإنكار الخَصْي، القائمة على الذكر الشرجي- الذي هو ركيزة الانتصاب الحقيقية في الحلم- تسمح في ذات الوقت بتحدي المنع والإثارة الآتية من الأب. «إن كنتَ تتهددني مثل الكُوبْرا، فأنا تنِّين»: هذا ما يعبر عنه، فيما يبدو، حلم آميل، وهو بمثابة تحدٍّ لأبيه. وفي هذا اللقاء وجهًا لوجه، وذكَرًا لذكَر، يَحْمل كل من الأب والابن أثرَ الخصي (ممثَّلًا في عيني الأب المريضتين، وسكون الإبن ودونيته في المرحاض)، ويحملان في نفس الوقت التعويض المضاعَف عنه (الصوت القوي لدى الأب، وقياسات «ذَكَر» الابن العجيبة). هذه المواجهة الطويلة، هذا القيس الذي يكاد يكون رمزيًا، يكبت في ظله أي عنصر آخر: الجنس الآخر، الأم، النساء. إنهن على وجه الدقة غير مرئيات، ويبدو أنهن يقعْن في الأخضر المُزْرَقّ للعين، فيما دون «الذكر» أو فيما بعده، ويَبْقَيْن على «نحوٍ فَمِيٍّ» oralement وحيدات حول مائدة الطعام... وانطلاقًا من مثل هذاالاجتناب، كان يمكن لآميل أن يجد موضوعاته الشبقية من بين أمثاله الذكور. فلماذا لا يكون مِثْلِيّا جنسيًا؟ لا يكون كذلك لأنه متعلق بجنسه الخاص ولأن له أبًا لا ينفك آميل عن سماعه ورؤيته وتحدِّيه. فأبوه يدعوه إلى مائدة الطعام، مع الآخرين، مع النساء أيضًا. انتهت الراحة في التعامل aisance. وسيلتزم الآن باتباع المظاهر طاعةً لـ«بابا» papa. كم عددهن؟ «ثلاث وألف؟». «*Mille e tre ?*» لا يهم الأمر، فهو لا يَراهُنَّ، بل يعرف فقط أنّهُن سيعْطِينَهُ فرصة تجريب قوة «ذَكَره»، لكن شرط أن يتذوقَهُنَّ سرًّا. أما السر، فسيكون، مثل المرحاض،هو المجال المخصص، المفضل والضروري لهذا المنافس لدونْ جوان. وسيحتاج إلى ضوئه الخافت، إلى مَلَاذِه ليتيقن، مع شريكات «غير مرئيات» لأنهن سرّيات لكن صِيتَهن دال على وجودهن الثابت، من أنه قادر على الاستمتاع، على

الاستمتاع في الواقع لوحده تمامًا، بمساعدة اللائي يسمحْن له بالاحتماء من الأب: أي على أن يخلق لنفسه مكانًا خاصًا به، مكانًا يكون فيه مرتاحًا، لفترة، دائمًا بشكل مؤقت.فمن دون هذه المجموعة المتتالية من العشيقات، ربما يكون عرضة للذوبان مع ذلك الأب، للتحطُّم فيه، بما فيه من ألم وعشق، من لذة وقلق، ولفقدان صوتِ السلطة ونظرتِها وكذلك لذةِ «الذكَر» التي لا تنفد. وإذا كانت دونجوانية آميل انحرافًا، فهو محدود من جهة بدافع سادي شرجي، ومن جهة أخرى بالتماهي، المثالي النزعة والمرعِب، مع أنا مثاليٍّ ذي صلة مباشرة بالأنا الأعلى، أنا يَحْكُم بالعجز. وهكذا تكون دونْجوانِيته تشكيلةً توفِّق بين الاثنين. «ولكن لِمَ لا [أُجامِع] زوجتي؟ إني أسلك معها وكأنها أمي». إن كلمة «الأم» تَرِد لأول مرة في خطاب آميل بعد هذا الحلم، للإشارة إلى علاقة احترام وهدوء مع أمّ منكبَّة على إخوة آميل Emile وأخواته الصغار، مع أنه كان الأكبر ببالغ السرعة، وانفصل عنها في وقت مبكّر للغاية. «ربّما تذكِّرك بأبيك»، هل قلتُ له هذا عن إرادة، أم عن غير وعي، تاركةً في كنف الغموض هويتها «هي» (أي الأم؟ أو الزوجة؟)؟ ويستأنف آميل حديثه قائلًا: «غريب أمر زوجتي، فهي تحمل نفس النظّارات ذات الدوائر المذهبة التي يحملها أبي. وإذا كان للحب معنى، فإني لا أحب سواها. أما الأخريات، السرّيات، فيَحْمِلْنَني على الانتصاب...». إن «مفعول الانتصاب»[1]، مهما يكنْ تابعًا للتماهي مع الإخوة المفترَض أنهم في حالة انتصاب قضيبي- شرجي، يتم بلا شك تحت النظر، المهدَّد واليقظ مع ذلك، لدى أب دائم، وتحت صوته البعيد والقوي مع ذلك، شرطَ أن تَقْبَع أم متسلطة في الظل، وذاك هو المعنى الأسمى والحاوي الأعلى للإثارة. فالأمر يتعلق بجمال لا يحقّ مِسَاسه.

ويمكن أن تكُون الدونجوانية هي الصيغة الوحيدة (المنعزلة) التي يتخذها «مفعول الانتصاب»، وهي مجيدة ومَحْمِيّة بنوع من المُفارَقة، ولا تتجنب لا المواجهة جسمًا لجسم مع الإخوة (عن طريق زوجاتهم)، ولا القشعريرة الممتعة الناجمة عن العصيان الخفي للأب، المُهَاب والمحبوب على حد السواء. إنها صيغة محميّة بالفعل، لأن مُنافس دونْ جوان لا يجازف بأي شيء مع ضحاياه المتخلَّى عنها والمتواطئة: إنها نظيراته الأنثوية، أشباحٌ داخل متعته بلا موضوع، لا تفعل سوى أنها تمجِّد «عضوه الذكري».

بقي أنه إن لم تكن النساء المَسْفُودات في كل هذا سوى سراب أو مظهر، فلا يمنع ذلك من أن وجودهن فعلي، وكذلك وظيفتهن: كلاهما مستحيل لكنه حقيقي. فالرغبة

(1) انظر: منترولاي، **الجهاز**، م. ن.: M. Montrelay, *L'appareillage*, *op. cit*.

ذات المنحى الدونجواني لا تجد تبريرًا لها إلا في المظهر، كاشفة ربّما على هذا النحو، من خلال أسرار الغاوي الصغيرة، عن الخداع النرجسي الملازم لعلاقة الحب.

أما دونْ جوان، وهو الأسطورة المتحولة إلى جماليات، فإنه يرجع القَهْقَرَى من هذا السراب إلى مصدره: أي إلى النشوة البارُوكيّة للعلامات، إلى تقلبها الأصلي، الموسيقيّ...

مكتبة
t.me/t_pdf

روميو وجولييت

زوج الحب - الحقد

خارج على القانون

الحب تجاوزُ الموانع، الحب خارج على القانون، تلك هي الفكرة العامة التي تَغْلُب على الوعي العادي، وكذلك في النصوص الأدبية، وقد أسهم دُنِيسدي رُوجُمُون Denis de Rougemont بقدر واسع ضمن كتابه: **الحب والغرب** في فرض هذا التصور في شكله الأقصى: أي بمعنى أن الحب زِنى (انظر: تريستان وإيزولده *Tristan et Iseult*). إن هذه المعاينة ذات البداهة الباهرة تقوم على تعارض التصوُّر المثالي مع القانون في ما تتضمنه المحافظة عليه من صلة بالأنا الأعلى. فأنْ يطمح المحب (أوخاصة المُحِبّة) إلى إضفاء شرعية على عشقه (ا)، ذاك أمر واقع. ولعل السبب في ذلك أن القانون الخارج عن الذات هو مستوى من السلطة والجاذبية يمْكن أن يختلط بالمثل الأعلى للأنا. ومع ذلك، حالما يُرْسى القانون بالنسبة إلى الذات، يكشف عن وجهه الذي لم يعُد مثاليًا، بل أصبح استبداديًا، تتخلله إكراهات يومية وقوالب جاهزة متماثلة، ومن ثم تكون قمعية. ومن هذا الـ«نحن» المحب وهو في حالة عدم الاستقرار، يصنع القانون عندئذ مجموعًا متماسكًا، ركيزة للتناسل، للإنتاج، أو ببساطة للعقد الاجتماعي. وبناء على أن الزواج، بما هو مؤسسة محدَّدة من الناحيتين التاريخية والاجتماعية، يختلط بممارسة القانون ذات الصلة بالأنا الأعلى، فإنه (أي الزواج) يصبح نقيض الحب. غير أن هذا لا يمنع من التفكير في ترتيبات أخرى للشرعية légalité في علاقة الزواج حيث قد يحافظ القانون على وجهه المثالي ويحمي بذلك التصوُّرَ المثالي المساعد على حبنا، مخفِّفا من جوانبه المرتبطة بالأنا الأعلى. فهل يصبح الزواج هو المرآة الاجتماعية المعترِفة بحبنا، من دون أن يقوم مع ذلك كسلطة تكبح رغباتنا؟ هل هذا انحراف في الزواج الذي نتخيله ممكنا على هذا النحو؟ ولو كان جوهر علاقة الحب ذاته، كما يشهد على ذلك الأدب على نحو عمومي أكثر مما يفعله خطاب الذوات المعنية بالتحليل، لو كان هذا الجوهر يقوم في الحفاظ على ضرورة المثل الأعلى تلك وعدم التصاقه بالأنا الأعلى؟ ولو كان التطور

الاقتصادي للمجتمعات التقنية يسمح بأن نترك جانبًا خارج العائلة وعلى نحو متزايد تلك الإكراهاتِ التي ترتبط بها حياة النوع؟ لا يعني ذلك أن العائلة يجب أن تصبح مكانًا خاليًا من السلطة. ولكنَّ سلطةً بوسعي أن أرفعها إلى المثالية بدل أن أَرْهَبها، لأنها أوّلًا مثل أعلى، وثانيًا إكراه، أليست سلطةً لا بد أن نحبها؟ في انحراف؟ بطُوبائية؟

في السر وفي العدد 3

إن زوج couple المحبين خارج على القانون، والقانون قاتل بالنسبة إليه- هذا ما تصرخ به أيضا قصة روميو وجولييت اللذين خلّدتهما مسرحية شكسبير الشهيرة. وشبان العالم أجمع، مهما يكنْ عرقهم ودينهم ووضعهم الاجتماعي، يتماهون مع مراهقيْ فِيرُونَا Vérone اللذيْن اتخذا الحب سبيلا إلى الموت. فلا نصَّ يُثْبِت بالقدر نفسه من الحماس أن المحبِّين يطمحون إلى الجِمَاع وإضفاء شرعية على عشقهم على حد السواء، ومع ذلك لا يحصلون إلا على سعادة عابرة. فقصة الزوج couple الشهير هي في الواقع قصة زوج مستحيل، إذ يقضي الاثنان وقتًا في الحب أقل مما يقضيانه في انتظار الموت. بيد أن هذا الحب المأساوي لا يمتُّ بأي صلة إلى لقاء العاشقين المستحيل في نشيد **الأناشيد**. فحيث كان الكتاب المقدس يضع مسافة شبقية وميتافيزيقية تضمن في الواقع استمرارية الزوج couple اليهودي، فإن الانصهار المتجدد، الإنسانوي والتام يؤدي هنا مباشرة إلى الموت عبر حيلة قانونٍ خَرِفٍ وقَبَلِيّ يرفض منذ البداية متعة الأجسام ويشرِّع أشكالًا من التنافر الاجتماعي. لكن قبل أن نَخْلُص من ذلك إلى هذا الجانب المَرَضي، المفاجئ أكثر فيما يبدو عندما نتطرق إلى مغامرة العاشقيْن الشابين، لنشددْ بادئ ذي بدء على سعادتهما لأنه إن كان الزوج مسخرًا للموت، كما يبدو أن شكسبير يقول ذلك، فإن العُشّاق السريين هم جنة العشق في الحب.

هذا وإن خرْق القانون هو الشرط الأول للحماس في الحب: فمهما يكنْ الكره المتبادل بين عائلة «كابُوليت» les Capulets وعائلة «منتيغيو» les Montaigus، فسوف نتحابّ. هذا التحدي (لأن روميو يعلم علم اليقين أن رُوزَلِين، وكذلك جولييت تنتميان إلى عائلة عدوّة) يحتمي بالسر.

في فِيرُونا وعلى الصعيد الكوني، نظرات مشتعلة متبادَلة خُفْيةً، رسائل يُتَمَنَّى أن لا تُحْجَز، كلمات تُهْمَس أو تُوَارَى في ابتذال الأحاديث العادية الشفافة للآخرين، لمسات خفيفة تحت رقابة الذين لا يرتابون في شيء، تُلْهِب الحواس أكثر مما يفعله العناق الأكثر خدشًا للحياء. فإن ثمة في سعادة العاشقيْن السريين- كما في ذلك المشهد العابر

والوحيد من مسرحية **روميو وجولييت** في حديقة الـ«الكابوليت»، وهي في شرفتها، بين القمر والنجوم (الفصل الثاني، المشهد الثاني)- إحساسًا قويًا بأنهما على قاب قوسين أو أدنى من العقوبة. فهل هم يتمتعون بالامتلاء في أن يكونا معًا أم بالخوف من توبيخ يوجَّه إليهما؟ إن ظل الطرف الثالث: الأقرباء، الأب، الزوج أو الزوجة بالنسبة إلى الزنى، حاضر بلا شك في الاضطرابات الجسدية أكثر مما يريد أن يقبل به الباحثون الأبرياء عن سعادة اثنين. أَزِلْ هذا الطرف الثالث، يَنْهَرِ البناءُ في الغالب لغياب سبب الرغبة، بعد أن فقد من لونه في العشق. وفي الواقع، من دون هذا الطرف الثالث، وهو كومّنداتُور السر، يفقد الرجل خضوعه في الحب حيال الأب الذي يتهدده، بينما المرأة في اندفاعها العنيف الثائر ضد أبيها أو زوجها الخاص تجد عند عشيقها السري المُتْعات غير المُنْتَظَرة لانصهار أمومي. ولا ننسى حالة الزوج الخائن الذي يهرب عبْر بُعْدِه عن الزوجة من الأم الخيالية المتملِّكة ليجد في سلسلة فتوحاته ضمانًا لشبقية ذاتية عصية على كل امتحان... بهذا التحدي للقانون، يقترب العشاق السريون من الجنون، ويكُونون على استعداد للجريمة.

وإن قلنا إن نار الحب عندهم هي انحراف، يكون هذا غير صحيح. إلا إذا استعملنا هذا اللفظ بمعنى واسع جدًا يشير إلى أننا منحرفون جميعًا لأننا نِيُوتانِيُّون néotènes [بمثابة يَرَقات قادرة على التكاثر]، عاجزون عن البقاء فحسب في النظام الرمزي، مدفوعون باستمرار إلى أن نَنْهَل من المنابع الحيوانية لعِشْق يتحدى الاسم (على الإطلاق) لفئدة فقدان الذات في تدفُّق اللذة. «إن اسمك وحده عدوِّي. فلستَ من عائلة منتيغيو، أنت ذاتك نفسها. فما ذا يكون المنتمي إلى عائلة منتيغيو؟ ليس يدًا، ولا رِجْلًا، ولا ذراعًا، ولا وجهًا، ولا شيئًا مما يكون جزءًا من الإنسان...»: هكذا تشتكي جولييت وهي تحترق من الرغبة في امتلاك «جزء من الإنسان». «آه ! كنْ أيَّ اسم آخر!(...) تَخَلَّ عن اسمك يا روميو؛ ومكانَ هذا الاسم الذي ليس جزءا منك، خُذْنِي كاملة تمامًا»[1]. افْقِدْ كيانك الرمزي لكي أصبح، انطلاقًا من جسدك الحبيب المجزَّأ، كاملةً، كلاًّ، واحدةً: زوجًا

---

(1) [تورد الكاتبة، في هذا الهامش، ما استشهدت به من مسرحية شكسبير باللغة الإنجليزية] « Tis but thy name that is my ennemy / thou art thyself, though are not Monta gue / What's Montague ? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to man. O be some other name (...) Roméo, doff thy name, / And for thy name, / which is not part of thee, / Take all myself » (III, II, 38-49).

للاطلاع على الترجمة الفرنسية لـ**روميو وجولييت**، انظر نص بيار جان- جوف Pierre Jean-Jouve في طبعة شكسبير الكاملة بالنادي الفرنسي للكتاب.

couple متكونًا من ذاتي أنا ومني وحدي! وأنْ تخطئ جولييت ويكُونَ اسم عشيقها غيرَ غريب عن انطلاق عشقهما، بل يحدِّده، على العكس، فهذا ما سنراه عند التطرق إلى الزوج من زاوية الحقد[1]. ولكنْ لنَبْقَ برهة أخرى في هذا الحب البريء.

الموت في الحب

روميو وجولييت، المأساة الأكثر تميزًا وألمًا[2]: هو نص مزدوج بالأساس، كما يدل عليه عنوانه، «متميز ومؤلم» لأن وضعية المحب الذي يتغنى بها مؤلمة ومتميزة. ومن الأكيد أن الأمر يتعلق بـنشيد، وقد لُوحِظتْ عديدَ المرات الخصالُ الغنائية للمسرحية (الجمل التمهيدية مكوَّنة من ضروب من التخلص بين البيت بلا قافية والقافية؛ وكلمات الحب التي يتفوه بها بَنْفُولِيُو Benvolio وروميو Roméo تُقال في مقاطع مُقَفَّاة؛ وعندما يتكلم أب جولييت على طفولته الأولى، تعود القافية؛ ويقترح بنفوليو في صيغةِ السُونِيتَه sonnet[3] على روميو أن يبحث عن عشيقة جديدة بدل روزلين، إلخ). وتظهر السونيته بوضوح لحظةَ اللقاء المنتشي بين العشيقين، ويمكن أن نتصور التجديد الذي كان يمثله بالنسبة إلى الجمهورالمَفْتون بهذا الفن، استيعابُ السونيته الحقيقي في حركة المسرحية[4]. وقد تأثرت هذه الأخيرة من غير شك بـ«أسْفُودِيل وستلاّ» *Asphodil and Stella* لـ«سيدناي» Sidney، وكانت تابعة لنظام معيَّن من القواعد يتسم بالكآبة ويتوخاه المحب ذو الحساسية الأدبية بعض الشيء (من الملاحظ أن شكسبير يضاعف هذه النزعة بجعل المسرحية وتطوراتها المفاجئة تتوقف على تبليغ الرسائل messages وتأويلها السيئ[5]؛ ومع ذلك تظل المسرحية شكسبيرية بالمعنى الحصري، من خلال حضور

---

(1) روميو يشك في أن الاسم خادش للحياء مثل جزء من الجسم خادش للحياء، وأن الاسم، تبعًا لذلك (يمكن أن نقول هذا، دون روميو)، هو مصدر الرغبة: « In what vile part of this anatomy / doth my namelodge ? Tell me that may sack / The hateful mansion »، III, 105–7). «في أي جزء حقير من هذا الجسد يَسْكُن اسمي؟ / قُلْ لي حتى أتمكن من تدمير / المَسْكَن المُقْرِف».

(2) ورد هذا العنوان باللغة الإنجليزية (م. م):
The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet

(3) السونيته: أحد أشكال الشعر الغنائي الذي انتشر في أوربا في العصر الوسيط. تتألف من 14 بيتًا (م. م).

(4) انظر: ed. by ,« Roméo and Juliet» ,The Arden Edition of the works of W. Shakespeare .Brian Gibbons, Methuen, London and New York, 1979

(5) م. ن، ص 41.

الموت المُحَايث في الحب. ويؤدي هذا المنطق إلى إبراز اللحظة، وفيما يتعلق بالتلفظ، إلى خطابٍ فَظٍّ، فيه عزم وإلزام، يظهر حالما يتعلق روميو بجولييت متعارضًا بذلك مع كلامه السابق. فزمان هذا الحب «متوحش»: «إن الزمان وكذلك نواياي متوحشة، قاسية، / غاضبة وقاهرة أكثر بكثير / من النمر الجائع أو البحر الصاخب»[1]. إن هذا الحضور للموت، إذ يمرُّ عبر مِصْفاة العشق ويَنْزَع إلى المثالية، يضفي على رمزية الموت طابعًا قوطيًّا gothique بشكل جريء: «هل عليّ أن أعتقد أن الموت اللامادي يشعر بالحب / وأن الوحش الهزيل المَقِيت يحتفظ بك / هنا ليكون عشيقك في الظلام الدامس؟»[2].

حب مُشْرِق أو أعمى

يبدو أن اللقاء الأول تمامًا بين العشاق يفلت لوحده من الضغط الملتبس للوقت، وهو ضغط تُحْدِثه مُحايَثة الموت[3]. نظراتهم الأولى تستدعي الانبهار المتبادل، وتُظْهِر في خطاب الحب هذا المجازَ للمجازات الذي تمثله الشمس: وهي علامة على مجازية خطاب الحب وعدم قابليته للتمثل- «هو الشرق، وجيليات هي الشمس / اطلعي أيتها الشمس الجميلة لتقتلي القمر الغيور»[4].

إن هذه الصيغة الشمسية المبهِرة حبًّا خارج الزمان، وخارج المكان، كما يشير إلى ذلك جِبُّونْس، Gibbons تستبعد حتى الاسم الخاص والتماهي ذاته (روميو يوحي بأنه «لن يكون أبدًا روميو»). فيكون زمن الحب هو زمن اللحظة (لا حُزْنَ يستطيع أن يعادل تبادل الفرح هذا / الذي تعطيني إياه أقصرُ لحظة حين أراها[5])، ويعارضه الزواج بما هو

---

(1) ورد هذا النص بالإنجليزية في المتن، وفضلنا أن ندرجه في الهامش (م. م):
The time of my intents are savage-wilde, / More fierce and more inexorable far / Than » empty tigers or the roaring sea« (39-V, III, 37).

(2) [نفس الملاحظة:] Shall J believe / That unsubstantial Death is amorous, /And that the lean abhorred monster keeps / Thee here in dark to be his paramour« (105-V, III, 102).

(3) لعله ينبغي أيضًا أن نذكر خطاب المربية، الأم الطيبة، التي تبقى واثقة في الزمن، ويَلَذُّ لها أن تستحضر مولد جولييت وطفولتَها ومصيرَها، وكذلك الزلازلَ الأرضية التي توردها من جهة أخرى بلامبالاة وببراءة...

(4) [ورد هذا المقطع بالإنجليزية في المتن:] It is the east and Juliet is the sun! / Arise fair sun and kill envious moon«.

(5) [ورد هذا المقطع من حديث روميو باللغة الإنجليزية في المتن:] the exchange of joy / that one short minute gives me in her sight« Contrvail ». (II, VII, 3-5)

تواصُل (أو استمرارية). أما تواتر اللقاءات مع ما ينجم عن تطور الأحداث من ضروب المفاجأة والتعطيل، فهو ليس نتيجة هذا التعارض بين لحظة الحب والتعاقب الزمني فحسب، بل يبيِّن أيضًا كيف أن العشق الخالق يغيِّر التعاقبَ الزمني بالفعل، بالنسبة إلى الذوات، وبالتالي على نحو سحري بحق. فالحب، في هذه اللحظة من مساره، واثق في نفوذه المُشْرِق solaire، فيختار لنفسه، كمركز اهتمام، مُقابلَ المجاز الشمسي: وهو المجاز الليلي. الحب مُشْرِق إذ يَنْزَع إلى المثالية. غير أنه محكوم عليه في الزمن، ومضغوط عليه في اللحظة الحاضرة، ولكنه واثق في نفوذه تمامًا بنفس القدر من العزم، فيَلُوذ بالعمى، بسواد الليل.- «أما إذا كان الحب أعمى، / فإن الليل خيرُ ما يناسبه. هيَّا أيها الليل الرصين، / يا أيها المرتدي فحسب لباسَ السواد، / هيَّا أيها الليل الوديع؛ هيَّا أيها الليل المحب، ذو الجبين الأسمر، / أعطني روميو حبيبي / وحين سيُقَدَّر له أن يمو ت، / خذْه وقطّعْه إلى نجوم صغيرة. / فسيجعل وجهَ السماء غاية في الجمال / بحيث سيكون العالم كله محبًا لليل ولن يَعْبُد الشمس المشرقة»[1].

لندقّقْ أكثر: المجاز الشمسي، المحطَّم، والمغتال، يُظْهِر رغبة جيليات اللاواعية في تقسيم جسد روميو. ورغم ذلك، يَبْرُز في العمى القاتم لمِثل هذ العشق، معنى مجازٍ آخر، هو مجاز الليل. وكأن الحب يستقي من مصدرين، مصدر الأنوار ومصدر الظلمات، ولا يستطيع أن يدعم وثوقه الوقح إلا من تداولهما: ليل نهار. ما هو الليل la Nuit؟- الليل «Nuit» امرأةٌ، وجيليات هي فعلا التي تتكلم عليها؛ أم الليلُ «Nuit» مَنِيَّةٌ...ومع ذلك، «le nuit»، مثل نقيضها الشمس «le soleil»، ليست نصف المكان-الزمان الواقعي فحسب، بل هي أيضا جانب أساسي من المعنى المجازي الخاص بالحب[2]. وليست عدما، لامعنى، وعبثا. ففي الانتشار المهذَّب لحنانها الأسود، ثمة طموح قوي، إيجابي إلى المعنى... لنؤكدْ على هذه الحركة الليلية للمجاز وللحب المَنِيَّة *amor mortis*: إنها تتعلق باللامعقول في العلامات ولدى الذوات المُحِبّة،

---

(1) [نفس الملاحظة:] Or, if love be blind / It best agrees with night. Come, civil night, / Thou sobersuited matron, all in black, / (...) Come, gentle Night, come loving black-brawed Night, / Give me my Roméo; and when he shall die / Take him and cut him in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night / And play no worship to the garish sun ». (III, II, 9-25).

(2) حافظنا على اللفظين: nuit و soleil بالفرنسية ليستقيم المعنى: فالأول مؤنث، والثاني مذكر، بينما العكس في العربية بالنسبة إلى اللفظين المقابلين: الليل والشمس (م. م).

بالجانب غير القابل للتمثل والذي يشكّل شرطًا للتجديد والتمثل. وأن تكون جولييت هي التي تكشف عن هذا التسارع الجهنمي المؤدي إلى ليل الموت la nuit de la mort، وهو تسارع خاص بعاطفة الحب، فذلك لا يعني فقط أن المرأة هي بالطبع، كما يقال، على الإيقاع مباشرة، بل ربما تكون الرغبة لدى المرأة مشدودة بأكثر تخيُّلا إلى الموت: ألِأن هذا المصدر الرَّحِمِيّ للحياة يعْلم كم يمتلك القدرة على تدميرها (انظر: لايْدِي ماكْبَاثْ[1] Lady Macbeth)، ولأن المرأة، من جهة أخرى، تصْنع نفسها أمًّا بالإعدام الرمزي لأمها هي؟ إن الذاتَ - المرأةَ يهدهدها تدفُّقُ مِثْلِ هذا التيار اللاشعوري، فلا تتحكم فيه، ولكن من يتوصل إلى ذلك؟ إن معاينة الشاعر الدرامية تعني «نحن»، نحن جميعًا: «لا يتوقف على قدرتنا الحرة أن نحب ولا أن نكره / لأن الإرادة فينا تَحْكُمُها الجَبْرِيّة»[2]. وأخيرًا، تَقْطَع كآبةٌ ذاتية معيَّنة لدى جولييت مع الاستعجال المُشْرِق من قِبَل روميو، حين تعبِّر عن تألُّقها هي، ليس من خلال الشمس، بل من خلال النجوم (III, II, 1-25) والنَّيازِك météores: «ذاك الضياء ليس من النهار، بل إنني لَواثقة: / إنه شِهَاب أرسلته الشمس / لكي يحمل شعلتك في هذه الليلة / ويضيء طريقك وأنت ذاهب إلى مانْتُو»[3].

ورغم ذلك، هناك قدرة هزلية متميزة في هذه المأساة، وكأن شكسبير أراد الحفاظ على الاعتقاد في حيويةٍ توجد فيما بعْد العشق القاتل. وإن توفَّر الجانب الهزلي، فهو يَبْرُز بقوة على يد المربية ومَارْكِيسِيو Mercutio مثلًا (I, II, 12-57, et I, IV, 53-103)، خارج عشق المحبيْن تحديدًا. ولكن حتى هذه الشخصية المُطَمْئِنة والوَدُود التي تمثِّلها المربية في الجزء الأول من المسرحية، يبدو أنها تكشف عن التيار الحيوي الدي يتميز به الأثر oeuvre لتسلك، بعد نفي روميو، مسلكَ سيدة انتهازية غير حساسة لشعور جيليات، موصية إياها بالزواج بالكُونْت. وفضلًا عن ذلك، أليست كل المشاهد الهزلية

---

(1) لايْدِي ماكْبَاثْ: شخصية في مسرحية **ماكباث** لشكسبير، تساعد زوجها على استلام السلطة بما تحوكه من دسائس، مشجعة إياه على الخيانة والقتل (م. م).

(2) [فيما يلي نص هذا الاستشهاد، كما جاء باللسان الإنجليزي في المتن] « It lies not in our power to love or hate, / For will in us is over-rul'd by fate » Marlowe, *Hero and Leander*,). **هارو ولايندر** [قصيد]. I, 167-168 ; cf. Gibbons, p. 12-15.

(3) [نورد هنا هذا المقطع من حديث جولييت إلى روميو، كما جاء بالانجليزية في المتن] « Yond light is not daylight, I know, J / it is some meteor that the sun exhales / To be to thee this night torchbearer / And light thee on thy way to Montua ». (III, V).

يَغْلُب عليها الحُنْق أكثر من الضحك المعبِّر عن الفرح (من ذلك ما يقوله مارْكِيسِيوعن المَلِكة «مَابْ»، I, IV, 53-93؛ وأيضًا: II, IV, 13-17 et 28-36).

أما المَنِيَّة، فهي تنتظر نهاية المسرحية، مثل ذروة الجِمَاع الأخيرةorgasme أو ليلة مليئة. وعندما تظهر في النص بما هي كذلك، وليس كمجرد تلميح أو حدْس، فالأمر يتعلق بموت يخطئ من حيث الموضوع: إنه موت مزيَّف، ساخر، إن أردنا القول، لمنافس لا يستحق هذا القدر البالغ من الاهتمام. فتِيبَالْت Tybalt وباريس Paris، وقد قتلهما روميو، لا يمتصان العشق المَشُوب بعنف يغذي عاطفة الحب. فيتركاننا غيرراضين، كما يتركان روميو نفسه في حالة اضطراب وعدم رضا: لا يشعر بالذنب وإنما هو منزعج من أنه لم يوجِّه الضربة الصائبة. ذلك أنه إذ أغمد سيفه في منافسيْه، حرّر الحَمِيَّة الكامنة وراء حبه، وهي لن تغادره - «ارجعي إلى سمائك أيتها العذوبة العَطُوف / ولتكن الجنية الجهنمية ذات العين النارية دليلي من الآن / (...) آه، أنا مجنون القدَر!»[1]. أما جولييت، فهي تحس أيضًا أنها مجنونة جرَّاء هذا التحرير للموت (لنلاحظْ بعض الثرثرة glossolalie في خطابها «I-Ai-eyes» [أنا- نعم- عيون]): «لن أكون أنا إن سمعت هذه الكلمة: «نعم»/ أو كانت هاتان العينان قد أُغْلِقتا إلى الأبد فأجبتني بـ«نعم»[2]». هذا ما قالته جولييت إلى المربية المُحْرَجة في سردها عن مقتل تِيبَالْت من قِبَل روميو. ولكن عشيقة فيرونا Vérone الشابة هي التي تتكلم في الواقع على فقدانها للهوية في تدفق الموت المهدِّد من الآن لعالم المحبين. وثمة علامة أخيرة على هذا العشق المحمول بمقابله، توجد في الغموض الغريب الذي يَحُفُّ بموت الأطراف المتدخلة. فكم من حيل وسوءِ فهْم بالفعل للإيحاء بأن جولييت لم تمت، ولكنها جامدة، نائمة جرَّاءَ ما شربته من عَقَّار، وهي لَأَجملُ من أي وقت مضى في هذا الجمود. فماذا يكون هذا الجسد الميت في الظاهر والجميل، سوى صورةِ عشقٍ مُحَاط ومكبَّل، وهل يجب أن نقول إنه بارد، وذلك جرَّاء عجزه عن ترك العنان لما تميّز به من عنف؟ ستلتحق بالليل، ستحس بالمتعة حين تولِج في جسدها، في نهاية المسرحية تمامًا، خنجرَ روميو، وهي لوحدها. أما روميو، فسينتحر من غير أن يعانق جولييت، بعد أن تغلَّب على منافسيْه بالموت، وهما تِيبالْت وباريس.

---

(1) [ورد هذا المقطع في المتن بالانجليزية] A way to heaven respective lenity / And fire-eye'd fury be my conduct now (...)» (III, I, 118). O, I am fortune's fool (131).

(2) [نفس الملاحظة السابقة:] Or those eyes shut that / «I» I am not I if there be such an «Ai»makes thee answer

إن للمتعةِ- الليلِ شيئًا من الاكتفاء الذاتي بالنسبة إلى كل واحد من طرفي الزوج (أو الثنائي) couple المحب. فالكهف المظلم هو فضاؤهما الوحيد المشترك، وجَمْعُهما الفعلي الوحيد. وهكذا يظل هذان العشيقان ليلًا في عزلة وعلى انفراد. ذاك هو أجمل حلم من أحلام الحب في الغرب. فهل الحب حلمٌ مُشْرِق، فكرةٌ مُعاكَسة؟ هل هو واقع مظلم، وحيد solitaire، موتٌ بارد مشترك بين اثنين؟ من المسؤول عن هذا؟ الوالدان؟ المجتمع الإقطاعي؟ الكنيسة، إذ صحيح أن القس لورنس Laurentينصرف وهو يشعر بالخِزْي؟ أم المسؤول هو الحب ذاته، وهو ذو وجهين، شمسٍ وليلٍ، وتوترٌ ممتع ومأساوي بين جنسين؟

الخلاص من خلال الزوج: شكسبير وهامْنت[1]

إن كان ثمة حب بريء، وهو موجود بالفعل، فالسر (أو الكتمان) هو الذي يؤمِّنه، وقِصَرُ المدة هو الذي يسمح به. لنتخيلْ أن روميو وجولييت يعيشان وَفْقَ تقاليد أخرى ولا يهتمان إلا النَّزْرَ القليل بالعداوة بين والدِيهما، فيبقيان على قيد الحياة؛ أو أنه في الإطار الشكسبيري ذاته، يُبْقيهما كاتبٌ مسرحي رديء على قيد الحياة، وأن القس يوحنا Jean، مثلًا، يكون قد نجح في إشعار روميو في الإبان بالنوم، الذي هو فضلا عن ذلك غريب للغاية وقد حمّل القس لُورانْس جولييت وزْرَه، ولنتخيلْ أن الزوجة الجميلة تستيقظ بين ذراعي زوجها. وأنهما يفلتان ممن يسعون إلى اضطهادهما، وأنهما بعد هدوء الحقد العشائري، يعيشان الوجود العادي للأزواج الشرعيين. وعندئذ، يكون هناك حلاّن حَدِّيّان فحسب، مع تركيبات وصيغ ممْكنةٍ بداهةً فيما بينها- فإما أن كيمياء الزمن تحوِّل العشق الإجرامي والسري لدى العاشقيْن الخارجيْن على القانون إلى كَلَلٍ عادي، يومي وباهت، ناجم عن تواطؤٍ مُتْعَب ساخر: ذاك هو الزواج الطبيعي. وإما أنّ الطرفين في نطاق الزواج يستمران في العشق، ولكن هذا يتم عبر أشكال متنوعة من السادية المازوخية التي أنبأ بها الطرفان من قبل في صيغة النص الشكسبيري، الهادئة نسبيًا مع ذلك. فيؤدي على التوالي كلُّ واحد من الثنائي دورالجنسين، ويخلقان هكذا آلة تشتغل بتدخل الطرفين معًا، وتتغذى ذاتيًا من قوة العُدْوان والانصهار، والخَصْيِ والتنويه، والبعثِ والموت، وتلجأ في لحظات العشق إلى محسِّنات إضافية: إلى شركاء مؤقتين، محبوبين بصدق وضحايا مع ذلك يطحنها الثنائي الفظيع في عشق للوفاء لِذاته، مدعِّمًا نفسه من خلال عدم الوفاء للآخرين.

---

(1) هامنتHamnet هو الابن الوحيد لوليام شكسبير، توفي في سن الحادية عشرة (م. م).

لنتخيلْ فاسِقيْ فيرونا، مع احتمال بقائهما على قيد الحياة بعد قصتهما المأساوية، لنتخيلْهما يسلكان الطريق الثانية. ويمكن أن نجد حججًا تدعم مثل هذا السيناريو، حتى في إجاباتهما الخاصة. ولكن يبدو أن شكسبير أراد أن يمتثل لآداب السلوك، للمرة الواحدة: ذلك أنه بإماتتهما، أنقذ الزوج couple الطاهر. وحافظ على براءة الزواج تحت كَفَن الموت، ولم يشأ أن يذهب في هذا النص إلى نهاية ليلة العشق، التي هي ليلة الزوج الدائم. ترى لماذا؟ هل يريد شكسبير إنقاذ فكرة الزواج الذي لا يفنى إلا بسبب ذنب الآخرين؟ بينما إنْ تَزاوَج الزواج مع العشق، كيف يُكْتَب له الدوام من دون إعادة الاعتبار للانحراف؟ أيتها السيدة ماكْبَاث lady Macbeth، أيها الأزواج الحقيرون حول هامْلتْ... ولكن عندئذ، ألا تكُون تلك نهاية الحلم الجميل، الذي يسمى بالـ«أوديبي»، حلم جميع الأطفال: «ربما والداك، ولكن ليس والداي...». إن كان كل شيء مليئًا بالحَقد، منحرفًا وحقيرًا، أليست تلك نهاية الأسرة العفيفة والزواجِ المعقَّمِ- عمادِ الدولة؟ أليست تلك فضيحة؟

غير أن شكسبير لا يحتاج سنة 1596 إلى مثل هذه الفتنة. ذلك أن [مسرحية] **روميو وجولييت**، وهي التاسعة من مسرحياته، نُشرت سنة 1597، وكُتبت في الأرجح سنة 1595 أو 1596، عندما كان عُمْر شكسبير (-1564 1616) حوالي ثلاثين عامًا، فهي تنتمي إلى ما يسمى فترته الثانية، وهي فترة المسرحيات والأعمال الرائعة الغنائية (مع **حلم ليلة صائفة**، مثلًا)، وأحرزت أول نجاح كبير للكاتب. إلا أن بعض النقاد يستندون إلى استحضار زلزال أرضي في المسرحية، فيرجعونها إلى سنة 1591، ما يجعل منها المسرحية الأولى. أما إذا قبلنا الفرضية الأولى المعتمَدة رسميا اليوم، وهي تاريخ -1595 1596، فإنه يبدو أن شكسبير ألّف هذه الدراما في الغرام- الحقد hainamoration، بدقة شديدة في سن الواحدة والثلاثين- الثانية والثلاثين. كان شابًا بلا شك آنذاك. ولكن واقعة خطيرة جدًا تبدو أكثر أهمية في سيرة حياة شكسبير: ففي سنة 1596توفي ابنه هامْنتْ (ولد عام 1585) في سن الحادية عشرة. ومنذ إحدى عشرة سنة خلت، منذ ولادة التوأمين هامنت Hamnet وجوديث Judith، غادر وِلْيَم William زوجته أنّا هَثَوَايْ Anna Hathaway ليستقر في ستراتْفُورْد Stratford. وهكذا، تأتينا [مسرحية] **روميو وجولييت**، انطلاقًا من هذا السياق، كحنين معيَّن إلى الزواج الذي ظهر منذ ذلك الحين أمرًا مستحيلًا، ولكنه احتُفِظ به مثاليًا حيال الألم الآثم الناجم عن فقدان الابن. وتأتينا أيضا كحماس شبابي لإنقاذ صورة عاشقيْن تتكفل الحياة بالفصل بينهما. ولا شك في أن هذا التلوين للمسرحية من خلال الحب البريء يكشف عن شباب الكاتب. لنقدِّمْ أيضًا الفرضية التالية، من دون حجة أخرى سوى التقاطعات الممكنة بين الدروب

اللاواعية لدى كل من القارئ والكاتب (النص والسيرة)، وهي (أي الفرضية) أن موت هامْنت أثار لدى شكسبير الحنين إلى زوج couple يكون متحابًّا، متحابًا كما لم يستطع وِلْيَمْ وأنّا هَثَوَايْ بالذات أن يكونا كذلك، علمًا بأن الزوجة كانت تكبره سنًّا وأنجبت له بنتًا بعد ستة أشهر من الزواج عام 1582، ثم توأمين بعد ثلاث سنوات.

إن وِلْيَمْ حالم ومُجَدِّف شرس ضد السلطة الأمومية الزوجية، يعارض زواجه المبتذل من جرّاء الولادات والذي يحمل طابع الموت، بحلم عاشقيْن يحترقان بقانون الحقد، ولكنهما بالذات رائعان إلى الأبد. فمن جهة عشيقان مثاليان، ومن جهة أخرى زوج (ثنائي) مستحيل: معنى ذلك أن الإيروس الواعد والحقد الفعلي ينسجان الواقع. لنفكرْ إذن في مسرحية **روميو وجولييت** من حيث طابعها العام القائم على الحب البريء، كما لو كانت نشيدَ حِداد على موت الابن. هذا وإن شعورالأب بالذنب يقرّ في هذه المسرحية، إلى جانب الحقد على الزواج، بالرغبة في الحفاظ على أسطورة العشاق المتحابين. فوقاية هذا التصوُّر المثالي للزوج (الثنائي)، مهما يكنْ عابرًا، كي لا يدخل في الحقد الذي يَسْكُن الزواج ويُحْدِث الموت (موت الأبناء:روميو، وجولييت،... هامنت؟): ربما هذه هي هدية الأب لجثة الابن، عطاء يقدّمه وليم شكسبير لهامنت شكسبير. أما القانون، الحاقد، فهو قائم الذات.وحتى يجعل الأبناء ينامون في سلام ويبرِّئ ساحة الآباء، فإن له منذ الآن مقابلًا وضّاء: هو الحب الرائع لدى الشبان الخارجين على القانون.

وفيما بعد، عند وفاة أب شكسبير سنة 1601، سينهار القانون. وآنذاك، ستأتي، في التشابه نفسه الذي يصل **روميو وجولييت** بموت هامنت، مسرحية **هاملت**، بالتوازي، هذه المرة، مع موت الأب. ففي **هاملت**، يأتي الزوج couple كصدى لموت كل من الابن والأب، ولكن أيضًا كنقيض بالنسبة إلى **روميو وجولييت**، ولا أحد من الأزواج يصمد في لغة شكسبير اللاذعة التي تدفع انتقام الشبح الأبوي ضد الأم الزوجة المجرمة إلى أن تجعل كل زوج (ثنائي) على قدر من البشاعة[1]. ثم سنة 1609، تموت أم الشاعر، وينشر شكسبير قصائده المكتوبة في شكل السُّونِيتَه *Sonnets*، والتي تمجد

(1) انظر أ. جرين، **هاملت وهاملت**، وخاصة أطروحته القائلة بأن أبناء بولونيوس Poloniusهم أبناء الملك غير الشرعيين؛ وقد تكون الملكة قتلت الملك الأب وتزوجت أخاه، ثأرًا لهذه الخيانة. هذه الرؤية الأوديبية المعمَّمة، التي قد يكون هاملت اكتسبها عن مصيره، وهي مزاوجة بين الخيانة والحقد، تفرض في صلب تجربته النفسية المشهد البدائي ذاتِه.. فيكون بمثابة نموذج قابل للتمثل، وتظاهرةٍ أصلية، ومحركٍ لهذه المسرحية التي تحتفل بتمثّل التمثل... A. Green, *Hamlet et Hamlet*, éd. Balland, 1982.

الحب المثلي لِكل من وليم هـ. Wiliam H.، والـ«بلاكْ لايْدِي»[1] *Black Lady*، ووليم هامنت الابن أو الأب الذي اكتشف نفسه ابنا، رجلًا- جسدًا، رجلًا- امرأة، أو بالأحرى اكتشف محنة الجسد الخاصة بالمسيح...[2].

ولكن سنة 1596، لم نصل بعدُ إلى هذه المرحلة. و[مسرحية] **روميو وجيليات** توجد بمثابة رُقْيَةٍ لموت هامْنت، وتِرْياق ضد الزواج الفاشل. لقد مات هامنت، ولكن لا بد من عشاق رائعين لا يُمسُّون. أفي هذا حنين إلى السعادة في الحب؟ حنين بمعنى: «نُوسْتُوسْ»- عودة، أَلْغُوسْ- ألم[3]، عودة أليمة إلى ماض مات مع ذلك ويقود إلى ميت؟ تقبَّلْ، عزيزي هامنت، كَتاجٍ جنائزي، الصورةَ الخالدة لحب والديك الشديد، وقد كان بوسعهما، وهما متحابانِ بحماس، أن ينقذاك من الموت، أو كان بوسعهما، وهما متحابان نزلت بهما اللعنة كما نزلت بروميو وجيليات، أن يجنِّباك الوجود. فمن أجلك، يخلِّد شكسبير الحب، ولكن موتك هو العَرَض والحجة الدالّان على أن الحقد هو الغالب...

«حبي الوحيد، حقدي الوحيد»

يقوم البعض بالمماثلة في الغالب بين الزوج روميو وجولييت وبين تريستان وإيزولده، ليرى في ذلك الحجة على حبٍّ تُضايقه القواعدُ الاجتماعية، وليؤكد كيف أن زوجًا (ثنائيا) يُلْعَن ويُدَمَّر من قِبَل العالَم المسيحي الذي يخنق العشق داخل الزواج، وليبحث عن تجلي الموت السائد في صلب متعة الحب. أما النص الشكسبيري، فهو يحتوي، بالإضافة إلى ذلك كله، عنصرًا حادًّا أكثر بكثير يستعمله بفضل فنه في الالتباس وقلب القيم، بقدرة سحرية متخفية، في صلب أشدِّ تمجيدٍ للمتعة في الحب. فأن يكون الحقد هو الغالب من خلال الجنس، هذا ما يَبْرُز للنظر والسمع منذ الصفحات الأولى من النص. فمنذ المشهد الأول، نجد أحاديث الخادميْن التي يتخللها تلاعب بالألفاظ وتفوُّهٌ بألفاظ قذرة، تترك هذا الحب البريء المفترَض أنه طاهر تحُوم حوله

---

(1) لعل الاسم المقصود هو: «دارْك لايْدِي» *Dark Lady*، اسم سيدة سوداء الشعر والعينين، أفرد لها شكسبير العديد من القصائد (م. م).

(2) انظر: ف. سُولّارْس، نساء، حيث يقدّم هذا التأويل لـ«مِثْلِيَّة» شكسبير... Ph. Sollers, *Femmes*, éd. Gallimard, 1983, p.467-469.

(3) يُعتمد هنا الاشتقاق اليوناني لكلمة: Nostalgie (nost-algie)، المركَّبة من *nostos*، أي رغبة في العودة، و*algos* بمعنى ألم (م. م).

ظلال الجنس وشتى أنواع الشذوذ. inversions ونحن مستعدون بعدُ لتدخُّل روميو في الحوار، حيث سيَنْعَت الحب بأنه «الجنون الأكثر تعقلًا» (I, I, 184)، وحتى بأنه «شرس، صلب، عنيف يسلخ مثل الشوك» (I, IV, 25-26). بعد ذلك بقليل، سيوصف من قِبَل مارْكِيسِيو في مظهر ساحرة مُوَلِّدة، هي الملكة «مابْ» Mab- وماركيسيو هو شخصية مشؤومة، يدفع بمعية بَنْفُولِيُو إلى الانسياق وراء العنف؛ وموته في الفصل الثالث سيضطر روميو إلى الانتقام له بقتل تِيبالْت. أما مابْ، فهي شبح نموذجي، جذّابة وبَشِعة، غالبة الأجساد المحبة، وجه مظلم، منتش من تألق الحب وقاتلُه، أليست مابْ هي التي بيدها المبادرة والتوجيه: «سوْطها مصنوع من عَظْم جُدْجُد (أو صرّار الليل)، وله حبل هو خيط من خيوط العذراء» (I, IV, 65).

ولكن جولييت هي التي تجد أقوى العبارات لتشير إلى أن هذا الحب مدعوم بحقد. ويمكن أن نرى في أقوال الفتاة النبيلة مجرَّد أسلوب بلاغي ينبئ منذ البداية بالموت الأخير، أو صيغةً لغوية ملتبسة تُزاوِج بين متناقضات، ونجدها فاعلة في مقاطع أخرى من المسرحية، وكذلك في الجماليات الشكسبيرية بوجه عام. ولكن بصفة أعمق، يتعلق الأمر بوجود حقد في أصل اندفاع الحب بالذات، حِقْدٍ سابق على حِجَاب التصور المثالي idéalisation في الحب. لنلاحظْ أن امرأة، جولييت، هي التي لا تبالي بالأمر في الحين بل تدركه كأغمض ما يكون. وهكذا، منذ اللقاء الأول بينها وبين روميو، وبينما روميو ينسى فجأة رُزَلِين التي كان حبها ينتابه بشدة قبل ذلك بقليل، فيقرُّ بأن «اضطرابًا في أوْجِهِ» يتملكه كليًا أمام جولييت،وهي فتاة من عائلة عدوّة، تقول جولييت صراحة: «إن حبي الوحيد ينبثق من حقدي الوحيد» (*Myonly love sprung from my only hate*, I, V, v. 136).

ومع ذلك، ألمْ يذهب روميو نفسه إلى حفل الـ«كابُوليت» مدركًا أنه ذاهب إلى وليمة حقد؟ وهذه جولييت تقول أيضًا: «اسمك وحده هو عدوِّي» (II,II,, 38). أو كذلك، في أوج مونولوج الحب حيث يَحِلّ عشق الانتظار وتمجَّد خصال العشاق: («إليّ أيها الليل! هيَّا يا روميو، هيّا: ستصنع النهار من الليل...»). وتواصل جولييت ببراءة: «هيَّا أيها الليل الوديع. (...) / وحين سيُقَدَّر له أن يموت / خذْه وقطّعْه إلى نُجَيْمات / فسيجعل وجهَ السماء غاية في الجمال / بحيث يكون العالم كله محبًا...» (III , II, 20-23).

«حين يموت، خذْه وقطّعْه»: كأننا نسمع صيغة محتشمة من [فيلم] «إمبراطورية

الحواس» *L'Empire des sens* الياباني. وتمرُّ هذه المحنة دون أن يتفطن أحد إليها لأنها مدفوعة بحقد يمكن أن ننظر إليه وجهًا لوجه- فالمصيبة العائلية والاجتماعية هي أكثر قابلية للبوح والتحمل من الحقد اللاواعي بين محبيْن. ولا يمنع هذا من أن متعة جولييت تعبِّر عن ذاتها مع توقُّعِ- أو الرغبةِ في؟- موت روميو، لمدة طويلة قبل أن ينخدع روميو بنومها المخدَّر فيقوده إلى الانتحار، وأن ترتدَّ ضدها تلك الرغبةُ في الموت عندما رأت جثة روميو، لتقودها هي أيضًا إلى الانتحار: «الآن وأنت تهبط الدَّرَج، تبدو لي كالميت في قبر عميق» هذا ما قالته في الفصل الثالث (III, V, 55-56).

إن هذا الاستحضار المتواتر للموت ليس مُعَدًّا فحسب لإثبات أنْ لا مكان للعشق في عالَم المُسنِّين، وعلى نحو أشمل في الزواج: أي أن الحب لا بد أن يموت على عتبة تشريعه، وأن الإيروس والقانون متعارضان. ذاك ما يقوله القس لورنس جيدًا، وهو من رواسب التزهد المسيحي المبسَّط: «أتعس الزوجات من يطول عهدها بزواجها؛ وأهنأ الزوجات من تموت في زواجها مبكِّرة»[1] (IV, V, 76-77).

وبصفة أعمق وأكثر اندفاعًا، يبدو أن الأمر يتعلق بالحضور الذاتي للحقد في عاطفة الحب ذاتها. ففي العلاقة بموضوع، أو بآخر، الحقد، كما يقول فرويد[2]، هو أقدم من الحب. وحالما يبدو لي آخَرُ مختلفًا عني، فهوغريب عني، منفور منه، منفِّر، حقير، مكروه[3]. وحتى الحب المشوب بالهَلْس، والمتميز عن الإشباع الشبقي الذاتي، وبما هو إحساس مبكِّر بالاكتمال النرجسي حيث الآخَر غير منفصل عني بوضوح، فهو (أي الحب) لا يحصُل من جهة أخرى في العلاقة بهذا الآخَر إلا فيما بعد، عبْر القدرة على التصوُّر المثالي البدئي. ولكنْ ما إنْ تُلْهِب كاملَ الأنا قوةُ الرغبة المرتبطة بالحب، ما إنْ تبدأ الرغبة في اكتساب صلابتها من خلال التدفق الاندفاعي للعشق، حتى يَبْرُز الحقد من الكبت، والحقد إنما هو العلامة البدئية على العلاقة بالموضوع [بالمعنى اللبيدي أو الجنسي للكلمة]. فالحقد يتخذ طابعًا شبقيًا بحسب الصيغ المتغيرة للسادية المازوخية، أو يسُود ببالغ البرودة في علاقات أطول استنزفت بعدُ ملذات النزوة الخادعة والمغرية على حد السواء؛ فالحقد هو النغمة الأساسية في مِيلُودِيا العشق لدى الزوج (الثنائي)

---

(1) اعتمدنا في هذا المقطع الترجمة العربية لمحمد عناني، تحت عنوان: وليم شيكسبير، **روميو وجولييت**، الدار المصرية العامة للكتاب.

(2) انظر: **الدوافع ومصير الدوافع**: *Pulsions et destin des pulsions*, 1915, *op. cit*.

(3) انظر حول هذا الموضوع كتابنا: **سلطات البشاعة**، محاولة في الحقارة: *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection, Ed. du Seuil, 1980.

couple. وسواء كان مُتغايِر الجنس أو مِثْليًا، فالزوج هو هذا الرهان الطوباوي في تحقيق ديمومة الفردوس الضائع المتمثل في الانسجام بين الطفل ووالديه- ولكن لعل هذا الفردوس مرغوب فيه فحسب ولم يُعْرَف أبدًا في الواقع. ذلك أن الطفل يتخيل في هلسٍ انصهارَه مع أمٍّ مرضعة- و- أب- مثالي، أي في الجملة مع تكتُّل يكثِّف اثنين في واحد. إن هذا الطفل، الطفل المحب، يحاول في هَوَسه بالزوج couple، أن يُقِيم اثنين حيث كانوا ثلاثة. وسواء كان رجلًا أو امرأة، فإن المحب (أو المُحِبّة)، في لحظة تَوْقِه إلى الزوج (الثنائي)، يخترق السراب الذي يوهمه بأن يكون «زوجَ» (أو «زوجةَ») أبٍ مثاليٍّ، لاسيما وأن موضوع الحب، المرفوع إلى المثالية، يكتسي ثوب «أب ما قبل التاريخ الفردي»، ذلك الذي يتحدث عنه فرويد [1] والذي يستوعب التماهيات البدئية الممتعة. وفي هذا التفاعل مع المثل الأعلى المتمثل في أبوية سعيدة ومؤهَّلة عائليًا، يتأنث الرجل: فهل ثمة أكثر خُنثِيّة، وحتى أكثر أنثوية من مراهق يحب مراهِقته إلى حد الجنون؟ ومع ذلك، ندرك بسرعة وفي آخر المطاف (أي إن أصبح الزوج [الثنائي] واحدا بالفعل، إذا استمر ودام) أن كل واحد من الطرفين، هو وهي، تَزَوَّج أمه من خلال الآخَر.

الأم: ركيزة الزوج (الثنائي)

وعندئذ، يجد الرجل مَلَاذًا للإشباع النرجسي بالنسبة إلى الطفل الدائم الذي نجح الرجل في أن يظلَّ عليه، وذلك من خلال تحويل النكوص إلى أمر عادي ممتع. أما المرأة، فتهدأ مؤقتًا من خلال السند التعويضي الذي يقدمه لها الزوج- الأم، الأمر الذي يُحْدِث، في لحظة ثانية، المثليةَ الأنثوية وقد أصبحت هكذا ما قبل شعورية باحثةً عن الإشباع كما هي، إن لم تُصَب المرأة بالاكتئاب إذ ترى نفسها قد سُلِبَتْ من قِبَل كائن ذي قضيب قيمًا في الكفالة منسوبة مع ذلك على نحو هُوَامِيّ إلى أمّ لا تطولها. وعندئذ، لا بد لهذه الزوجة السعيدة بأنها وجدت عند زوجها أمّا، من إشباع قضيبي صلب، بوساطة الأطفال، أو محاباةٍ اجتماعية متكررة لكي يسود توازن الثنائي باستمرار.

إن المساس بالأم لدى الشريك، سواء عند الرجل أو عند المرأة، هو مساسٌ بركيزة الزوج (الثنائي)، وبالتالي تأبيدُها. إلا أن هذه الشخصية التي تعطي الحياة تستدعي بنوع من المفارقة الموتَ، الذي يتم عبثًا السعيُ إلى تعطيله بمساعدة دعم قضيبي متواتر. وهكذا، يقترن الموت بالأم... ترى لماذا؟

---

(1) **ثلاث محاولات**: *Trois essais, op. cit*؛ انظر أيضا في هذا المتن: «فرويد والحب».

«الأرض، أمّ المخلوقات، هي أيضا قبرها / رَمْسُها هو رَحِمُ الأرض ذاتُها»: هذا ما يتفوه به القس لُورَانْس على سبيل الموعظة[1]. فالتلاشي الممتع للهوية في صلب حبٍّ مُفْعَم بالحنين لعناق أمومي، يحسه الراشد مع ذلك على أنه ضياع، وحتى كخطر قاتل. وعندئذ، آليات الدفاع تَرُدّ الفعل، متشكِّلةً من دوافع وحقد خاص بالأنا والأنا الأعلى، لكي تعطي من جديد محيطًا، هوية ووجودًا للـ«هُوَ هُوَ» *même* المنغمس في الـ«آخَر». فالتأرجح ما بين الحب والحقد ينسج خيوط العشق، وعَوْدُه الأبدي لا يفعل أبدًا زوجًا (ثنائيًا) أفضل من زوج سادي مازوخي، إنه أفضل لأنه يتغذى من إمكانيته الداخلية اللبيدية في إعادة الشحن والتفريغ، وهي إمكانية تفترض أن كلاًّ من الشريكين يضطلع بالازدواجية الجنسية. فهل يعني ذلك أن الأمر يتعلق بالخُنْثِيّة؟ كلاّ، على وجه الدقة، لأن «الأنثوي» لدى الرجل ليس «الأنثوي» لدى المرأة، والذكوري لدى المرأة ليس «الذكوري» لدى الرجل. فالعلاقة اللاتناظرية التي تربط الجنسين بالقضيب، وتحدِّد طابعهما الجنسي، تؤدي إلى أنهما أربعة يريدون أن يكونوا اثنين في الزوج couple، وأن يحققوا بذلك التناغمَ المستحيل في العدد الفردي، أي أن يصنعوا زوجًا (ثنائيًا) من الثلاثية طفل - أب- أم، حيث الطرف الثالث لم يصبح ذاتًا إلا وهو مستبعَد. إن الحب- الحقد هو تربيع هذه الدائرة الخيالية التي ينبغي أن يكُون عليها الحب المثالي إن استطعتُ أنا أن أكون بابا - ماما- و- أنا متحدًا في كل.

جولييت، في غاية البرودة مع أمها، تُرْجِع في انعكاس مرآتي إلى والدتها المسافةَ الضَّقِعة التي تحافظ عليها السيدة كابُولِيت مع ابنتها. جولييت تتخيل عشيقها ميتا؛ جولييت تثور ضد أمٍّ طيبة في الظاهر، وهي المربية، حين تنقلب عليها وتحثها على نسيان روميو؛ جولييت تطعن نفسها بسكين روميو.- لنلاحظْ أن هذه «المرأة التي تمثِّل الأمل الوحيد في أرض» أبيها (على حد تعبير كابُولِيت نفسه، I, II, 15)، والتي تثير فيه غضبًا غايةً في الاندفاع بحيث ليس بالبريء، وذلك حين ترفض الزوج الذي اختاره هذا الأب بعينه (الفصل الثالث، المشهد الخامس)، أن هذه المرأة مسكونة بالرفض وبحضور ذهني لا بد بالتأكيد أن نسميه قضيبيًا، وهي صاحبة عنف ثابت، ونفورٍ ممكن. «إن حبي الوحيد ينبثق من حقدي الوحيد».

ومن جهة أخرى، يُبْرِز القَسّ لُورَانْس أنثوية روميو؛ فصداقاته الذكورية الحارة،

---

(1) « II, III, 9-10 ,The eath that's nature's mother is her tombe / What is her burying grave, that is her womb ».

الشائعة في ذلك العصر، تكشف مع ذلك أن الصداقة الذكورية تنبني على المقارنة والقياس مع قدرة الآخَرين (الجنسية)، ومع قدرة الأعداء (موضوعات الهوى المفضَّلة). ومن ثم، فالتوترات المتسمة بالاندفاع لدى الرجال المنتمين إلى بعض العشائر المتعادية تقود روميو إلى الدخول على حبيبته الأولى رُوزَالِين ليكتشف عندها الحبيبة الثانية، وهي جولييت، قبل أن ينفذ... بصفة قاتلة إلى تِيبَالْت وباريس. لنشرْ إلى أن تِيبَالْت، ابنَ العم، هو البديل عن الأب كَابُولِيت، مثل باريس، الزوجِ الذي اختاره الأب نفسه. كما أن السهولة التي يمر بها روميو من رُوزَالِين إلى جولييت، تُفسَّر بالأمر التالي، وهو أن الاثنتين تتصرفان انطلاقًا من مصدر الحقد نفسه، وهو عائلة الكَابُولِيت. غير أن القسّ العالم يكشف عن الوجه القبيح لهذا التصرف العدواني والانتقامي في اندفاع الحب: وهو «أنثوية» روميو.- «هل أنت رجل؟ جسمك يشهد لك؛ لكن دموعك مثل دموع المرأة وفِعَالك وحشية (قَتْل تِيبَالْت) توحي بالغضب المحموم لوحش ما... (...) لكنك تبدو مثل فتاة عابسة سيئة الطبع، فاحذرْ...» (III, III, 109-111, 143).

راهنية الزوج (الثنائي)

إذا كانت الرغبة غير وفية، منتشية من الجِدّة وغير مستقرة مبدئيًا، ما الذي يدفع الحب إلى أن يَحْلُم بزوج (ثنائي) أبدي؟ لِمَ الوفاء، لِمَ تَمَنِّي انسجام دائم، وإجمالًا لِمَ زواج الحب- لا باعتباره ضرورة في بعض المجتمعات، بل بما هو رغبة وضرورة لبيدية؟

إن الفتيان والفتيات يحلمون في المراهقة، بوجه عام، بالوفاء والانخراط في زوج (ثنائي) مستقر. وعلى العكس، يؤدي اكتشاف الرغبة الجنسية إلى عدم الاستقرار، ولكن في نفس الوقت أيضًا إلى الحاجة إلى الأمن (الأمومي؟) وإلى الحنين إلى إعادة خلق الفردوس الضائع المتمثل في الثنائية الأصلية. وفيما بعد، يتحكم الرجل أكثر في التفاعل مع الخَصْي المتمثل في تجربة المتعة، فيهرب من الانغماس في الثنائي داخل الزواج، محاوَلةً منه ليضمن لنفسه قوة قضيبية في المرايا المتتالية التي تعكس الانتصارات، العديدة بدرجات متفاوتة، الخارقة للقواعد، المُطَمْئِنة لأنها عابرة ومتعددة. غير أن المرأة نادرًا ما تكُون دونْ جوان؛ أو إن صادف أن أدَّت هذا الدور، فإنها تتوصل إلى ذلك بواسطة التماهي الذكوري، مقابل جرأةٍ أشد إثارة للفضيحة من جرأة نظيرها الذكوري، ومع مزيد من مخاطر الانهيار النفسي. إنها لَفكرةٌ متداولة أن النساء يردن الزواج، وتلك غريزة رَحِمِيّة تنزع إلى الاستقرار لتوفير «عش» لصغارهن، كما

يقول أنصار علم سلوك الأنواع الحيوانية éthologisme. ولم تقْلب التغيراتُ الجذرية مع ذلك في عاداتنا تحت ضربات النِّسْوِيّة هذا الجانبَ من الحياة الشبقية. وربما يتعلق الأمر على الصعيد النفسي بحاجة لا تنازُل عنها لدى المرأة إلى أن تضمن نهائيًا، من خلال الرجل، امتلاك الأم المرضعة، الذي تفقده بلا رجعة جرَّاءَ النفاذ إلى الأب كموضوع عادي لرغبتها في تغايُر الجنس hétérosexualité. إنها ترغب إذن في الزواج حتى تستطيع طفلةُ أبيها الصغيرة، ضمن استقرار العائلة الذي يوفر الدفء والحماية، أن تكون أمًّا بدورها، ليس هذا فحسب، بل أيضًا... أن تكون لها أمّ تجد عندها الغذاء والمتعة. ولكن في الواقع، ستكون المرأة هي الرجل، زوجَ تلك الأم الهُوَامِيّة [نسبة إلى الهُوَام أو الفنتازم] المتمثلة في الزوج القار والمغذِّي. ستكُون القضيب، إن شئتم، بتبني أقنعة الرجولة الطيِّعة: أي أقنعة المهيمِنة على الزوج الأمومي، مع الكتمان وشرود الذهن والتسامح ولكن أيضًا الوثوق في النفس.أفليس هُوام الزوج (الثنائي) الناجح بالنسبة إلى المرأة هو أن تتزوج أمًّا تكون هي، الزوجةُ، قضيبَها؟ أن يكون بوسعها أن تمثِّل مفتاح متعة الآخَر، ولكن أيضًا تفويضه الاجتماعي المهيمِن بنوع من الكتمان والصلابة؟ نعتقد، من خلال هُوَام الزواج الجيّد أن المرأة تتزوج أبًا طيبًا، ولكن إذا استمر هُوَامُ الطيبة، فذلك أن أمًّا طيبة انزلقت في السلطة الأبوية لتؤمِّن- من خلال التماهي البدئي الضامن للنرجسية- بعضَ إمكاناتِ نكوصٍ أكثر بدائية، إذ من دون ذلك، من أين تأتي «مَسَرَّات الزواج»؟ إنها تتعرض بقوةٍ لخطر الاختزال في الخضوع المازوخي، الجذّاب بحق، لدى خادمة منزل. وفي هذا يكمن فصل كامل من الحياة الزوجية: أي لبيدو ممتصة في مشاكل المرأة المنكبَّة على شؤون المنزل.

إن العادات الحديثة، التي تستحثها حبوبُ منع الحمل والإخصابُ الاصطناعي، تفْصل أكثر فأكثر الجنسانية عن الإنجاب. وسوف تجعل من الزائد اجتماعيًا وعلميًا الزوجَ (الثنائي) الأبدي، وكذلك مؤسسةَ الزواج بما هي ضرورة اجتماعية تضمن أفضل الشروط لتكاثر النوع. أما الحاجات النفسية للانخراط الدائم في الزوج (الثنائي)، فإنها أيضًا ستضعف بالتأكيد، دون أن تزول مع ذلك.

فمن جهة، هذا الزوج (الثنائي) الوفي الذي كان يتمناه القانون في السابق، يظل بالنسبة إلى الكثيرين ضرورة شبقية علاجية أمام فقدان الهوية الذي يُحْدِثه التعدُّدُ المفتوح لضروب اللذة والمتعة. ذلك أن الزوج (الثنائي) يضمن الأمن من خلال ما يوفِّره من دليل على الهوية («أنت تحبني (تحبينني)، إذن أنا موجودة (موجود)، بما في ذلك في العشق، وفي المرض...»)، فيكُون مرآة دائمة واعترافًا متكررًا. فهو يُسْنِد كما

تسند أمٌّ رضيعها. ومع ذلك، وفيما بعد هذه الوظيفة التعويضية، هل يستطيع أن يتملَّك أيضًاالميلَ إلى أن يكون مَعْبَدًا تشتعل فيه أبدًا نار الرغبة؟ الانحراف هو السيد في هذا المجال، يربط في الحب- الحقد ما بين شريكين مقيَّدَيْن بموضوع جزئي ما، يوفره الآخَر، أو بتأرجح ما بين فاعل ومنفعل، ذكوري وأنثوي، تقدِّمه الصيغ الدرامية الشبقية أو الوجودية... لم تحطِّم الانطلاقات الكبرى نحو الاستقلالية النسائية هذا القانونَ الرجعي بالضرورة لأنه لاواعٍ، والذي يغذي وينسف في آن واحد الرغبة في أحضان الموضوع الأمومي البدائي. فالنضال النسوي دفع مجدَّدًا الحيوية اللبيدية عبْرالمنافسة القضيبية، ومن خلال حرب الحب الكامنة وراء التماهي مع الجنس الآخر. ورغم ذلك، تكونت من جديد الأزواج (الثنائية)، المنبوذة، في شكلٍ مثليّ أو متغايرٍ من حيث الجنس، وبحكم نزوع أمومي أو سادي مازوخي.

ويمكن أن نفترض أنه مهما يكنْ تطور علوم الجسد وتطور العادات التي تسبقها وتليها، تحتاج النساء، خاصة في فترة حياتهن الخصبة، إلى مصداقية معيَّنة في الزوج (الثنائي)، مع المجازفة بفصل جزء من حياتهن الجنسية عن حياة هذا الزوج (الثنائي). فالأمومة- وهي حب آخر مُذيبٌ وقاتل، مُنْتَشٍ وواعٍ، ممتع وشاقّ،- تستلزم ركيزة. فوجب أن تكون أم الأم هنالك: وذاك دور يُنْسَب إلى الزوج، منذ انهيار العائلات الكبرى أو القبائل في الحياة العصرية.

فلماذا سيقبل الرجل بهذه الوظيفة؟ عَمَّ يبحث هنا، وهو بمثابة دونْ جوان في اندفاعه وراء أحاسيس الانتصاب؟ إنه يحلم، وهو مراهق لا يرتدع قليلًا أو كثيرًا، بأنه حر مع ذلك، مثل الشاعر، شرطَ أن يحب الأم: إنه يعيد تشكيلها بإحْبالها مكان الأب؛ أو هو قاتل لأمِّه، يستبعدها مفضِّلًا عليها منافِسةً، ولكنه لا يخرج من الوضع الذي هو فيه. تلك هي طريقته الخاصة في تصفية الحساب معها، وهي الخاصِيَة المرغوب فيها، مصدر الحياة المَرَضيّ، الأرض الأم، أرض الأموات. إنه حسابٌ أبدا معلَّق، بما في ذلك حين يترك الأم وكذلك الزوجة ليتفرغ لانتصابه في سلسلة النساء أوفي سلسلة علامات المجد، لحساب حبه لذاته. إنّ ما بعْد الزوج (الثنائي) هو ما بعْد الأم. والذين يدّعون بلوغ ذلك لا ينفكون عن اغتصابها عبر اللغة: من بينهم مبدعو أساليب الكتابة وأنواع الموسيقى... أما المرأة، فهي تَنْفُد إلى هذا الْمَا بَعْد بصفتها امرأة- أمًّا، من خلال مجموعة أطفالها التي تُبْطِل غلبة الزوج (الثنائي). صحيح أنه في مُعْظَم الحالات، يستبعد الأبناء المنجبةَ، التي تعْرف مع ذلك المجد المحتشم في التكاثر عبر أخلافها.

وقد تقولون لي: وما شأن أزواج المُسِنِّين (الثنائية)، الأكثر تأثيرًا في النفس والأشد ثباتًا؟ أليست هي قصة أخرى: قصة حب ذابل، ربما دائمًا خبيث، ولكنه يصبح رصينًا في خريف الصداقة المُصْفَرّ....

لا تحلم جِينَات إلا بالمجازر

لا تشابُهَ أقلَّ مما هو قائم بين جينات Ginette، تلك الشقراء ذات الجسد الصلب لريفية لَنْديّة landaise، وبين الإيطالية الجميلة التي خلّدها شكسبير تحت اسم جولييت. ورغم ذلك، شبابها الدائم، وبراءتها الذكية التي تخفي عدوانية خبيثة وأحيانًا رهيبة، جعلاني أفكر مباشرة في بطلة فِيرُونَا. وذاك تقارُب لم ينفكَّ يفرض نفسه عليّ، رغم مصير جينات الذي ليس له إلا النزر القليل من الشاعرية، والذي جعلني، كما سيُفهَم ذلك من بعد، أبتسم جراء ميولي إلى المماثَلات السهلة... تشتكي جينات، في بداية التحليل، من العلاقات المتوترة التي لا تَمْلِك إلا أن تَحْدُث بينها وبين النساء من محيطها. ومن بينهن أمّ استدعيناها، لاستعمالنا نحن الاثنتين (وسأعود إلى الحديث عن هذا «الزوج» (الثنائي) الجديد والغريب، المتمثل في الذات المعنية بالتحليل مع محلِّلها)، أمٌّ خفيّة النوايا، لاسيما وأن حضورها كان عميقًا ولامرئيًا في حياة جينات، ظهرت بسرعة في رواية جينات. الأم تمتلك القدرة الوحيدة التي يمكن البوح بها في هذه العائلة المتواضعة للغاية، وهي القدرة على الطهي، فهي في نظر جينات طبّاخة ممتازة ومُقْرِفة، ذات جسم مكتنز ووسِخ، تهيمن على الأب النحيف، المحب للموسيقى والمُنْبَتّ عن حفلات الألعاب الاستعراضية المتنقلة fêtes forraines ما وراء البحار، والتي كانت فرحته الوحيدة... قامت جينات بالحداد الرمزي على أمها طوال السنوات الأولى من تحليلها، متخلصة من نفوذها بواسطة الحمل غير مرة، فكان لها بنت وابن: وتلك ضمانات ملموسة تفيد أنها، هي أيضًا، أمّ، وحتى أنها أفضل من الأم الأخرى.

في تلك اللحظة، دخلت في المشهد شخصية أخرى، أُعْلِن عنها بكثير من الغموض والإكبار المثالي منذ أحاديثنا الأولى، وهي شخصية أساسية ولكنها أيضًا خفيّة النوايا: إنه الزوج. وبمحض الصدفة، كان يُوحَنّا Jean يمارس نفس مهنتي، وأمكن لجينات أن تقول لي كل ما تتصورعنه من سوء، بالطبع حول الطريقة التي يمارس بها المهنة. كنت أعرف بعدُ أنها تزوجتْه لـ«مغادرة عائلتي؛ فأنا من علّمه الجنس، ولا شيء أضيفه إلى ما قلت إذ أني في سن السابعة عشرة لم أكن أعرف أي شيء عن الجنس». فكان يوحنا زوجًا- طفلًا، منقِذًا- قاصرًا؛ وكان أسرة، صلابة، منزلًا بفضل عائلته التي كان

غناها يغري جينات ويزعجها في آن واحد. وكان هذا الزوج المتردد، الذي عليها أن توجّهه في البداية، نوعا من الأم الطيبة مع ذلك بالنسبة إلى جينات، أو على الأقل، كما أكملَت القول، كان من خلال عشيرته هوالصورةَ المهتزة لتلك الأم، مصدرِ الخزي، التي كانت لجينات أثناء طفولتها: ذلك أن عشيرة يوحنا قدّمت صورة الحماة الأنيقة، الشاعرة بارتياح كبير، والقادرة على فرض احترامها على النساء الأخريات. إنها أم مثالية. ولكن ماذا تفعل الآن بهذا الزوج، وهي نفسها أمّ بصدد أن تصبح هي أيضًا تلك المرأة المعترَف بها ومحلَّ تقدير، التي كانت قد وجدتْها عند زوجها؟ هذا الزوج، زيادة على ذلك، لم يعد يكتفي بمكانته كقاصر، بل اتخذ هيئة السيد وملامحه، متّبعًا تطوره الخاص. وهكذا، لم يعد للزوج (الثنائي) التعويضي أي مبرر لوجوده. «القتْل»، هذه الفكرة أصبحت أكثر فأكثر ملازمة لجينات. من يُقْتَل؟ هو أمْ أنا؟ لأن الزوج (الثنائي) المَقِيت، المرغوب فيه، سدَّ الفراغ bouche-trou والحِمْل، المؤمِّن والمُذيب، هو أيضًا الزوج (الثنائي) الذي تكوِّنه خياليًا الذات المعنية بالتحليل مع محلِّلها، للأفراح والأتراح، مع الرغبةِ في أن يدوم ذلك، والهَوَسِ الجنوني من أن يستمر ذلك أبدًا دون انقطاع... ولكن ما الموقف من المحلِّلين الذين يدخلون في اللعبة، كما يقال، فيزوِّجون ويطلِّقون ليأخذوا مكانًا في الزوج (الثنائي)؟

أما جينات، فهي تعتقد أنها تريد قتل يوحنا. وأحيانًا، يبدو لها ذلك رغبة مزيفة، انبثقت من فيلم أو من رواية بوليسية، وهي لا تتبناها. وأحيانا أخرى، يبدو لها ذلك، على العكس، هو المَخْرَج الوحيد المعقول. وإلاّ، كيف الانفصال عن هذا الثِّقْل، الذي هو من الآن زوجها، كما تعتقد؟ هذا ويبدو لها الطلاق مستحيلًا: فـ«هناك الأطفال، ثم إن والديَّ ووالديْه لن يتحملوا ذلك!». عندئذ، تفكر في الحادث- جريمة قتل مقنَّعة بحادث... فلا تحلم جينات إلا بمجزرة: تدفع يوحنا إلى قعرِ وادٍ؛ قطار يمرُّ على رقبته- أجل، بالتحديد، وبإحكام لا يصدَّق، تفخّخ سيارته، فتنفجر ممزِّقةً جسمه إلى أشلاء، «لن توجد إلا أجزاء لا يمكن التعرف عليها...»- ربما تقصدين أن الأمر لا يتعلق بيوحنا- آه ! بلى، تصرِّح جينات، وهي على استعداد دائم لاستبعاد مقترحاتي. وتواصل الحديث قائلة: «فضلًا عن ذلك، وقريبًا جدًا من مكان الحادث، كان يوجد منزل محاط بحديقة، مثل منزلك، مع بحيرةٍ زيادةً على ذلك، حيث كنتِ تَغْرَقين، بينما كان يسرع الناس إثرالانفجار، وهكذا تم إنقاذك...إذن، تدركين..»، هذا ما استخلصته جينات، مرتاحة البال. «إنّ قتل يوحنا يصلح لإنقاذ الأم خفيَّةِ النوايا»- أواصل إلحاحي؛ وجينات، مرة أخرى، تقول إنها لا ترى العلاقة. ولكن فجأةً، وفي علاقة بلا شك مع

غرقي، لم تعد تأتي إلى حصصي طوال شهرين تقريبًا. وانقطعت أخبارها: معنى ذلك أني قد أخذتُ مكان يوحنا وأمِّها، وَفْقَ رغبتها في قتل الزوج (الثنائي) المهدِّد بالابتلاع؛ إذن كانت تريد في آن واحد أن تذهب إلى عَرْض البحر [أي أن تبتعد هربًا من التحليل] prendre le large[1] (كنت أُغْرِقها؟) وأن تكفِّرَ عن الرغبة في القتل بهروب مُخْزٍ.

وعندما عادت، فلكي تقول لي إن كل شيء، بالفعل، على ما يرام؛ وقد فهمتُ أنا بالتأكيد، كما افترضتْ، أنها لم تكن بحاجة إليّ في هذه الحالة. كانت عطلةٌ جيدة مع يوحنا، وهو «دائمًا لا يطاق كما كان من قبل، ولكن ماذا تريدين أن أفعل معه؟». وقضّينا وقتًا طويلًا ونحن نكشف عن حقدها، من خلالي، تجاه تلك الأم التي لم تكن تسمح لنفسها بأن تكرهها، وهو نفس الحقد الذي خبأتْه ما بينها وبين زوجها. حبٌّ- حقدٌ، هوى الفتاة المحبوبة المستبعَدة لفائدة أختها الصغرى، تلك الأخت التي يفضّلها أبوها وترضعها أمها فاطمةً جينات من أجل ذلك. فلم يبق لها إلا أن ترفض بدورها هذه العائلة برمّتها، أن ترفض عشيرتها الحقيرة، لترتقي بعيدًا، عبْرالكتُب. ولكن المثقفة المُنْبَتّة عن أصولها ظلت تحنُّ إلى تلك الأم المكتنزة الملتهِمة والمعَدّة للالتهام. وإجمالًا، إنها لَمتعةٌ أن امرأة البيت تلك باحت لابنتها (وتقول جينات مرتابة: «ولكني قد أكون ابتدعتُ ذلك») باللذة التي كانت تحس بها حين تجامع أباها هي، جينات، وكم كانت على يقين من أن ذروة الجِمَاع تلك قد أنتجت ذاك الطفل... ومنذ أن تخيلتْ أنه يمْكن لها أن تتصرف مع يوحنا كما لو كانت أمها المرضعة، أصبحت جينات باردة جنسيًا.

ضاع ثنائيُّ جينات وزوجِها، لحظة، في عواصف هذا الحقد الذي حوّلت وِجْهتَه المحلِّلةُ مع ذلك جزئيًا نحو شخصيات أمومية، وبدءًا نحو شخصية المحلِّلة. فغادرت جينات يوحنا «لتحب إلى حد الجنون، حبًا بحق» مِثْليًّا شابًّا من بين أصدقائها، وهو هُنْري Henri المفتقر إلى الصداقة في مُنْحَدَر ضروب الاستنزاف الشبقي «البورنوغرافي» (أو الإباحي). عاشا، لفترة، الحب البريء العاطفي على شاكلة روميو وجولييت، مع إحساس بالحنان، وسلوك مهذب، وأسلوب من نوع التروبادور، وتماهٍ خُنَثِيّ، ومع الصيغ الكاملة لذروة الجِمَاع البَظَرِيّ الشَّرَجيّ clitoridien-anal لدى جينات، وقد تماهت على هذا النحو مع امرأة ذات قضيب، امرأة وَسِخة ولكنها منخرطة بكل كيانها... وتم تجاوز هذا السمو القضيبي عندما تيقنت جينات من أنها امتلكت القضيب، وحتى من أنه بمقدورها أن تكُون هي القضيب- «مثل هنري، نحن سواء»- فتخلصت من

(1) ترجمت العبارة حرفيًا للحفاظ على المجاز البحري المستعمل في هذا السياق (م.م).

رُهَابِها الاجتماعي واندفعت للظفر باعتراف مهني حقيقي. فأصبحت رئيسة المصلحة التي تعمل فيها، وتركت منذ ذلك اليوم عشقها لهنري دون أن تغادره مع ذلك. ثم إن وفاة أمها جعلتها ترجع إلى منزل الزوجية: لتكون عند يوحنا أقل مما هي إلى جانب الأطفال. «ها أنذا امرأة شريكة في زوجيْن (ثنائيِيْن) couples، متزوجة برجلين. وفي الحقيقة، كان ينبغي أن يكون يوحنا أكثر انحرفًا وأن يبدو هنري نفسه أكثر أمومة، لكي يكون الوضع مثاليًا».

إن الاسم والانغراس الاجتماعي اللذين يعطيهما الزوج هما سدٌّ هزيل ضد حُمّى القابلية للإثارة على إيقاع «المزيد» و«ليس هذا»، التي تهز المرأة الهستيرية. وفيما بعدهما- وبالتأكيد يتعلق الأمر بنوع من الما بعْد- فيتوق الجسد، وهو مركز التقاء الرغبات، إلى تصوُّر مثالي يرفرف فيه سراب «الزوج (المثالي) الكامل». فيكُون المثل الأعلى لدى الهستيرية مَلَاذًا أموميًا يمتلك قضيبًا، أي أمًّا منحرفة. ومن أجل ذلك، ولتتخيلَ نفسهاعلى نفس الشاكلة، تكون الهستيرية مستعدة لكل شيء، من الحفل الإباحي الجماعي orgie إلى الألم، من العبودية إلى الموت. إن الأم المنحرفة هي تكتُّل من أمّ طيبة وأب قدير متداخلَيْن في كائن متوحش، محلٍّ عشق، يَغْمُر النفس. هل هو مرغوب فيه جنسيًا؟ لا، على وجه الدقة. فحياة جينات الشبقية مع هنري كانت بالأحرى هُوَامِيّة (أو فَنْتازْمِيّة) أكثر منها واقعية (لأن هنري استمرفي الإحساس بأفضل لذة لديْه مع الرجال). لكنها تتعلق به شديد التعلق لتطلق العنان لتلك الهُوَامات التي تُخيِّل لها «امرأة مساوية للرجل» و«أمًّا ذات قضيب». فقد سمحت لها التجربة المِثْلِيّة مع هنري بأن يكون لها خطاب بلا عائق، جريء، خادش للحياء، أي بالكلام إجمالًا مثلما يكون المرء مؤَّهلًا ليتكلم أمام المحلِّل، ومثلما يكون المحلِّل مؤهلًا ليتكلم، حتى وإن لاذ(ت) بالصمت. فهل هنري وجينات هما صيغة أخرى للزوج (الثنائي): المحلِّل- الذات المعنية بالتحليل [أي المحلَّل][1]، ومرورٌ إلى تحقيق هُوَامٍ شبقي أحبطته أريكةُ المحلِّل؟

وعلى العكس، يوحنا أمومي، ينتابه الرُّهَاب والوُسْواس، يبعث الشعور بالأمن

(1) تفضِّل جوليا كريستيفا لفظ analysant على لفظ analysé، وذلك لما يفيده المصطلح الأول من مشاركة في مسار العلاج من طرف المحلَّل. وتعلن أنها تتبنى هذا الاستعمال الذي سبق إليه المحلل الفرنسي لاكان. Lacan وقد بادرنا بترجمته بـ«الذات المعنية بالتحليل» تجنبًا لكل التباس (م. م.).

لدى الآخرين، ويتشبث كليًا بالقانون، فلم يكن له مِخْيال. والقانون الخالي من الخيال هو عدوّ الزوج (الثنائي) couple. فهو يقوم على أزواج maris لا يفعلون إلا واجبهم، لا أكثر: إن هؤلاء الأزواج ملتصقون بأمهاتهم الباردات جنسيًا بينما هن زوجات ونساء بيوت ممتازات، فهم يؤسسون مسكنًا، وليس زوجًا (ثنائيًا).واقتدارهم الجنسي، المَرْضِيّ في الغالب، لا يجنِّب الزوجات أن يكُنّ مكتئبات، مَهْوُوسات جنسيًا nymphomanes وذوات نزوع إلى الانتحار. ولا تخطئ الزوجات المصابات بالهستيريا. فهؤلاء البَخُوسِيّات العصريات، الممتلئات فجأة بالحقد، ينطلقن للظفر بلذتهن وحبهن مترابطيْن لا انفصام بينهما، وذلك في شكل مطالبة بالاعتراف القضيبي. والعديد من المتطلبات النِّسْوِيّة المعاصرة تَصُبّ في هذا القالب.

إن الغرام- الحقد الخُنَثِيّ، أو التماهي المنبهر لجينات مع هنري، استقى من الحقد بأشد عنفًا مما فعله مع يوحنا، مع هذا الفارق تقريبًا، وهو أنه حالما سُمِّيَ الحقد وكان حاضرًا وقابلًا للبوح، برز في النهاية كسبب عميق وفاعل في متعة جينات.هنا تَثْوي أمٌّ خفية النوايا ونافذة تريد أن تتساوى معها متعتي وطموحي شِبْهُ الهُذَائِيّ paranoïde إلى النفوذ: ذاك ما يشير إليه هذا التجمع الخطير للأهواء. وإذ سبق أن عاشته جينات إلى آخر المطاف، جسمًا وكلامًا، فقد أنهت تحليلها بأن اختارت لنفسها أن تكُون... امرأة. قالت لي: «الزوج (الثنائي) بحق، مع شخص مختلف ومتماسك، حصلتُ عليه معك، في النهاية. ولكن يوحنا، في الواقع، يناسبني أكثر، إذا سلّمنا بأنه من الواجب، بل ينبغي علينا، العيش مع شخص ما. ذلك أننا، ونحن فرادى، غير مكتملين، وأن الزوج (الثنائي) يُكمِّل، وإلا لا معنى لهذا كله، بينما مع هنري، لا يوجد أبدًا اثنان، بل هناك نفس الشخص في نسختين، الصورة الفوتوغرافية والسلبية le négatif. وبالطبع، ذلك يثير فيّ المتعة، ولكني أفقد نفسي فيه أيضًا. فأصير مجنونة، وبهذا أعبِّر لك عن كل شيء: ففي بعض الأوقات، لا أدري بعدُ أي جنس هو جنسي وأي جنس هو جنسه. وعندئذ، أرغب في أن أزول، في أن أقتل نفسي، ليس هو، هذه المرة، بل أنا... ومن حسن الحظ أن هناك يوحنا، الذي يتحمل أن أَمُرَّ من الواحد إلى الآخَر...».

نوم المحبين

رغم أن موت محبَّيْ فيرونا لا مَرَدَّ له، فإن المشاهد يحتفظ بالإحساس بأن الأمر لا يتعلق إلا بسُبات عميق. وفي هذا الإنكار الذي يجعلنا نحلم بالجثتين كمجرد نائمين، ربما تعطشنا إلى الحب- وهو إنكار. سحري للموت- هوالذي يتكلم.

إن اللعب الخطِربالدواء المنوِّم في مجريات النص ذاتها يوحي سلفا بهذا الخلط. ومع ذلك، فالصورة النهائية للزوج (الثنائي) الساكن ربّما تؤدي بنا إلى هذه الأرض الموعودة التي هي نوم المحبين. وبالفعل، ليس الإرضاء الشبقي للرغبات هو التماهي البدئي المهدِّئ؛ وبهذا المعنى، «يصادر الحب النرجسية[1]». إذن، النوم هو في آن واحد إصلاح للنرجسية المُنْهَكة في الرغبة، وواقٍ من الإثارة pare-excitation يسمح للتمثل في الحب بأن يتخذ شكلًا. ومن دون هذا التمثل لاتحاد المحبيْن اللذين ينامان متعانقيْن، يكون الاستهلاك الشبقي سِباقًا نحو الموت. وفضلًا عن ذلك، لا يفعل نومُ المحبيْن[2] سوى إعادة شحن طاقة من الخيال مستعدة، عند الاستفاقة، إلى ضروب جديدة من الاستهلاك، إلى لمسات جديدة، في ظل هيمنة الحواس... إن روميو وجولييت وهما في حالة موت- و- نوم يمثلان، كما هو الحال بالنسبة إلى نومنا نحن الاثنين حين نكون متحابيْن، احتياطيًا من الصور الانصهارية تهدِّئ لبعض الوقت الهيجان الشبقي قبل أن تدفعه إلى الانطلاق...

إن الوضعية التحويلية transférentielle والخطاب التحليلي يزوِّداننا أيضًا باحتياطيٍّ خيالي معيَّن في الحب بالنسبة إلى ضروب الدراما الشبقية والاجتماعية التي نعيشها نحن. ولكن من دون أن يتركنا التحليل في إغفاءة، فهو يتعهد بأن يكون اليقظةَ الواعية لدى المحبين...

---

(1) انظر: برنشفايج D. Brunschweig وم. فان M. Fain: **إيروس وإيروس العكسي**: *Eros et antéros*, Payot, 1971, p. 195 sq.

(2) م. ن.، ص 197.

سْتَابَاتْ مَاتَارْ[1]

مكتبة
t.me/t_pdf

المفارقة: الأم أو النرجسية البدئية

إذا لم يكن بالإمكان أن يقال عن امرأة ما هي (مع المجازفة بإلغاء الفارق الذي يميِّزها)، فلَربّما يختلف الأمر بالنسبة إلى الأم إذ تلك هي الوظيفة الوحيدة لدى «الجنس الآخر» التي نستطيع أن ننسب إليها، بالتأكيد، الوجودَ؟ ومع ذلك، نقع هنا أيضًا في مُفَارَقة paradoxe- أوّلًا، نحن نعيش في حضارة حيث التمثل المخصَّص (من الناحية الدينية أو اللائكية) للأنوثة ينحلّ في الأمومة. على أنه، إن نظرنا في ذلك عن كثب، نجد أن هذه الأمومة هي هُوَام أو فنتازم يغذيه الراشد، رجلًا كان أو امرأة، من قارَّة مفقودة: بمعنى أن الأمر يتعلق، علاوة على ذلك، بأمّ بدائية رُفِعتْ إلى مرتبة المثالية أقلّ مما يتعلق بتصوُّر مثالي للعلاقة التي تربطنا بها، تصوُّرٍلا نجد له حيِّزًا ويخص النرجسية البدئية. ولكن، عندما تطالِب النِّسْوِيّة بتمثل جديد للأنوثة،، فإنها تُماهي الأمومةَ، فيما يبدو، مع هذا الالتباس المرفوع إلى مرتبة المثالية؛ ولأنها ترفض الصورة وما تتضمنه من تجاوزات، فإن النسوية تتفادى التجربة الفعلية التي يحجبها هذا الفَنْتَازْم. والنتيجة؟ - إما إنكارٌ أو استبعادٌ للأمومة من قِبَل القطاعات الطلائعية في الحركة النسوية، وإما قبولٌ- واعٍ أو غير واع- بتمثلاتها التقليدية من قِبَل «جماهير عريضة» من النساء والرجال.

إضاءة (فلاشْ)- لحظة زمنية أو لحظة حُلْم بلا زمان؛ ذرّاتٌ ضخمة منتفخة يحويها مكانٌ، رؤيةٌ، ارتعاشةٌ، جنينٌ لايزال بلا شكل، ومن دون اسم. أنواعٌ من الظهور بعد خفاء épiphanies، صورٌ فوتوغرافية لما هو غير مَرْئِيٍّ بعدُ وتُحَلِّق فوقه اللغة من عُلُوٍّ شاهق، بالضرورة والتلميح. ألفاظ هي دائمًا من البعد والتجريد بحيث لا تقْدر على التعبير عما تَعُجُّ به الثواني في العمق، وهي تنثني إلى فضاءات عَصِيَّة على التخيل. كتابتها هي امتحان للخطاب، كما الحب. ماذا يعني بالنسبة إلى المرأة أن تحب؟

---

(1) سْتَابَاتْ مَاتَارْ *Stabat Mater*: عبارة لاتينية معناها «الأم كانت واقفة»، وتُطلق على تاليفٍ موسيقيٍّ مرافق للطقوس الكاثوليكية، يرجع إلى القرن الثالث عشر للميلاد، نادارًا ما يُتَغَنَّى به الآن. أما النص الشعري لهذا التأليف، فيستحضر آلام العذراء عند صلب ابنها عيسى (م. م).

هل يعني هو والكتابة والضحك نفس الشيء؟ هذا مُحَال. إضاءة لما هو عَصِيّ على التسمية، لنسيج من التجريدات وجب تمزيقه. ليغامرْ جسدٌ بنفسه أخيرا خارج مَخْبَئِه، وليجازفْ بالمعنى تحت حجاب الألفاظ. الكلمة الجسد VERBEFLESH[1]. من الطرف الواحد إلى الآخر، رؤى مجزَّأة، مجازات للَّامرئي.

إن المسيحية هي بلا شك البناء الرمزي الأكثر رقة حيث الأنوثة، شرْطَ أن تتراءى فيه- وهي تتراءى فيه بلا انقطاع- تحتفظ بنفسها في ما هو أمومي[2]. لنُسَمِّ «أموميًا» كل مبدأ ملتبس يستمد طبيعته من جهة من النوع، ومن جهة أخرى من كارثة في الهوية تقْلب الاسم الخاص في هذا اللامُسمَّى الذي نتخيّله على أنه البعض من أنوثة، ولا- لغةٍ أو من جسم. وهكذا، فإن المسيح، ابن الإنسان هذا، ليس في النهاية «إنسانيًا» إلا من خلال أمه، وكأن الإنسانوية المنسوبة إلى شخص المسيح أو إلى الديانة المسيحية لم يكن بوسعها إلا أن تكون أُمُومِيّة maternalisme (وهذا، فضلًا عن ذلك، ما انفكت بعض التيارات ذات المنحى اللائكي في دائرتها، عن تبنيه ضمن نزعتها الباطنية ésotérisme). ورغم ذلك، ليست إنسانية العذراء الأم دائمًا بديهية، وسنرى كيف أن مريم تتميز عن الجنس البشري بفصلها عن الخطيئة مثلًا. ولكن أقوى اكتشاف للإله، متمثلًا في التصوف، لا يُمْنَح إلا لمن يضطلع بأن يكون «أموميًا». من ذلك أن سان أوغسطين، وسان برنار، وماتر آكار Maître Eckart، وغيرهم كثيرون، اتخذوا دور زوجات عذارى للأب على الإطلاق Père، حين لا يتسلمون مباشرة على شفاههم، مثل سان برنار، قطرات الحليب العذري. فالإحساس بالارتياح بالنسبة إلى القارة الأمومية يصبح إذن الركيزة التي يقوم عليها حب الله، بحيث أن المتصوفة، «أمثالَ شرَابَار[3] السعداء» « Schrebers heureux » ([على حد تعبير الكاتب الفرنسي] سُولَّارْس Sollers)، أضاؤوا الجرحَ

---

(1) عبارة متكونة من لفظين مدغمين: VERBE (بمعنى: الكلمة أو اللغة، في اللسان الفرنسي) و FLESH (الجسد، باللسان الانجليزي)- (م. م).

(2) يحسن، لتدارك نقائص هذا المقال، الاطلاع على: مارينا فَرْنَار، **وحيدة من بين بنات جنسها جميعًا، أسطورة مريم العذراء وعبادتها**، وكذلك إلْس بارَانْد، **الأمومي الفردي**، علمًا بأن هذين الكتابين هما ركيزة هذه الخواطر.

Marina Warner, *Alone of all her sexe. The myth and cult of the Virgin Mary*, Weindenfeld and Nicolson, London, 1976, et Ilse Barande, *Le maternel singulier*, Aubier-Montaigne, 1977.

(3) شرابار Schreber (1842-1911): قاض ألماني، مصاب بالبرانويا أو الهُذَاء، يتعرض لهلوسات منها خاصة توهُّمُه بأن «أعصابه» تجذب الإله وبأنه أصبح زوجته، مما يكشف في رأي بعض المحللين ولاسيما فرويد عن ميوله المثلية.

الذُّهاني psychotique في الحداثة إضاءة غريبة: بمعنى أن الحداثة تبدو على أنها عَجْزٌ لأنظمة القواعد العصرية عن ترويض ما هو أمومي le maternel، أي النرجسية البدئية. أما النُّسَخ المعاصرة لهذه القواعد، فهي نادرة و«أدبية»، ولكنها دائمًا شرقية بعض الشيء، إن لم تكن مأساوية: من ذلك [الروائي الأمريكي] هُنْري مِيلّار Henry Miller الذي يقول عن نفسه إنه حامل، و[الكاتب الفرنسي] آرْتُو Artaud الذي يتخيل نفسه مثل «بناته» أو «أمه»... والفرع الأرتودكسي في المسيحية، عن طريق الفم الذهبي ليوحنا كرِيزُسْتُوم[1] Jean Chrysostome من بين آخرين، هو الذي سيُقِرّ هذه الوظيفة الانتقالية لما هو أمومي، واصفًا العذراء بأنها «رابط»، «وسط»، أو «مسافة فاصلة»، وفاتحًا الباب أمام تماهياته الهرطقية بدرجات متفاوتة مع روح القدس le Saint-Esprit.

هذا الاستيعاب للأنوثة في الأمومي، وهو استيعاب خاص بالعديد من الحضارات قادته المسيحية على طريقتها إلى الأوج، هل يكون مجرد تملُّكٍ ذكوري للأمومي، وهو إذن، حسب الفرضية التي نتبناها، ليس سوى هُوَام يغطي النرجسية البدئية؟ أم هل يمكن أن نرى فيه، من جهة أخرى، آلية الإعلاء (أو التسامي) المُلْغِز؟ قد نرى فيه آلية الإعلاء الذكوري، ولكن هل هو مع ذلك إعلاء، إن صح أنه في نظر فرويد متخيِّلا ليوناردو Léonard، وحتى في نظر ليوناردو نفسه، يمثِّل ترويضُ هذا الاقتصاد (لما هو أمومي أو نرجسي بدئي) شرطُ التحقق الفني، في الأدب أو الرسم؟

ومع ذلك، يبقى سؤالان من بين أسئلة أخرى، في هذا المنظور، من غير جواب.- ما الذي ينتمي إلى تمثل الأمومي بوجه عام، وخاصة إلى التصورالمسيحي، العذري، للأمومي، على النحو الذي يهدِّئ به القلقَ الاجتماعي ويَغْمُر كائنًا ذَكَرًا، ما الذي ينتمي إلى ذلك كله فيُرْضِي أيضًا المرأة بحيث تقوم مجموعة الجنسين فيما بعد، ورغم تعارضهما الواضح وحربهماالدائمة؟ أي شيء في هذا الأمومي لا يأخذ بعين الاعتبار، من جهة أخرى، ما قد تقول أو تريد امرأة في شأنه، بحيث عندما تأخذ النساء اليوم الكلمة، فإن استياءهن يتعلق أساسًا بالحمل والأمومة؟ يقود هذا، فيما بعد الطلبات الاجتماعية السياسية، «القلقَ في الحضارة» الشهير إلى حدٍّ كان فرويد يتراجع أمامه، أي إلى قلق في النوع [البشري].

---

(1) أحد آباء الكنيسة اليونانية في القرن الرابع الميلادي، لُقِّب بـ«Chrysostome»، بمعنى «فم من ذهب» باليونانية القديمة، وذلك لبلاغته.

قد يبدو نعت «العذراء» بالنسبة إلى مريم خطأً في الترجمة، إذ استبدل المترجم اللفظ السامي الذي يطلق على الموقع الاجتماعي القانوني الذي تشغله فتاة غير متزوجة، باللفظ اليوناني «بَرْتانُوسْ» *parthenos* الذي يحدِّد من جهته وضعًا فيزيولوجيًا ونفسانيًا: العُذْريّة. ويمكن أن نكتشف في ذلك الانبهارَ الهند- أوربي الذي حلله ديمازيل Dumézil أمام الفتاة العذراء، بما هي الحافظة على السلطة الأبوية، كما يمكن أن نرى في ذلك أيضًا تآمرًا مزدوجًا، من خلال رَوْحَنة spiritualisation مفْرِطة، مَرَدُّه إلى الإلهة الأم والنظام الأمومي الكامن وراءها، اللذين تتنازع معهما الثقافة اليونانية والتوحيد اليهودي. ومع ذلك، رتّب العالَم المسيحي الغربي هذا «الخطأ في الترجمة»، وأسقط عليه هُوَاماته fantasmes الخاصة وأنتج واحدًا من أقوى البناءات الخيالية التي عرفها تاريخ الحضارات.

إن تاريخ العبادة العُذْرِيّة في المسيحية فرضته في الواقع معتقداتٌ ذات أصول وثنية على مبادئ الكنيسة الرسمية، وأحيانًا ضدها. صحيح أن الأناجيل تسلِّم سلفًا بوجود مريم. ولكنها لا توحي إلا بصفة محتشمة جدًا بعقيدة الحَمْل بلا دَنَس immaculée conception[1] بالنسبة إلى أم المسيح، ولا تقول أي شيء عن التاريخ الخاص بمريم، ولا تذكرها إلا نادرًا جدًا إلى جانب ابنها أو حول صَلْبه. من ذلك ما ورد في إنجيل مَتّى، I، 20 («إذا مَلَاك الربّ قد ظهر له في حلم قائلًا: يا يوسف ابن داود، لا تخفْ أن تأخذ مريمَ امرأتَك، لأن الذي حُبِل به فيها هو من الروح القُدُس»)، وكذلك في إنجيل لُوقَا، I، 34 («فقالت مريم للمَلَاك: كيف يكون هذا وأنا لست أعرف رجلا؟»)، وذلك يفتح بابًا، ضيقًا في الجملة ولكنه لا يلبث أن يتسع بتدخلات منْحولة (أو أبُوكْرِيفِيّة) لحمْلٍ بلا جِنسانية، مفاده أن امرأة، مَحْمِيّة من التدخل الرجالي، تحْمِل وحدها مع «شخص آخر»، لا- شخصٍ، هو الروح على الإطلاق. Esprit وفي المرات النادرة التي تَظْهَر فيها أم المسيح في الأناجيل، فلكي يتم إشعارها بأن العلاقة الابْنِيّة لا تعود إلى الجسد، وإنما إلى الاسم، أو بتعبير آخر لكي يُنْكَر كل نسب أمومي محتمل، ويبقى الرابط الرمزي وحده. من ذلك ما جاء في إنجيل لوقا، 2، 48-49 («...وقالت له أمه: يا بُنَيَّ، لماذا فعلتَ بنا هكذا؟ هوذا أبوك وأنا كنا نبحث عنك معذَّبيْن. فقال لهما: كنتما تبحثان عني؟ ألمْ تعْلما أنه ينبغي أن أكون في شأن يخص أبي؟»)، ولكن أيضًا في إنجيل

(1) عقيدة تقول بأن العذراء مريم قد وُلِدت دون أن ترث الخطيئة الأولى (م. م).

يوحنا، 2، 35[1] («... قالت أمّ يَسُوعَ له: «ليس لهم خمر». قال لها يسوع: «ما لي ولكِ يا امرأةُ؟ لم تأت ساعتي بعدُ»)، وكذلك 19، 26-27 («فلما رأى يَسُوعُ أمه، والتلميذَ الذي كان يحبه واقفًا، قال لأمه: «هو ذا ابنك». ثم قال للتلميذ: «هي ذي أمُّك». ومنذ تلك اللحظة، أخذها التلميذ إلى خاصّته»).

وانطلاقًا من هذه المواد المكتوبة التي تبقى مع ذلك هزيلة، سيتكاثر مِخْيال لا يقاوَم، يذهب أساسًا في ثلاثة اتجاهات. أوّلًا، سيتعلق الأمر بمُماثَلة الأم بالابن، من خلال عرْضِ موضوع الحَمْل بلا دنس وابتكارِ سيرةٍ لمريم مماثِلةٍ لسيرة يَسُوع، ونفيِ الخطيئة عنها على هذا النحو، وبذلك يتعلق الأمر أيضًا بنفي الموت عنها: أي أن مريم ماتت بلا ألم وفي سلام روحيّDormition [2] أو في صعود بالنفس والجسد إلى السماء Assomption. ثم يتعلق الأمر بإعطائها وجاهة، سلطة تبقى سياسية وإن تجاوزت ممارستها ذلك فيما بعد، إذ سيتم الإعلان عن أن مريم مَلِكة، ذات صفات ووسائل خاصة بالمَلَكِيّة، وبالتوازي سيُصَرَّح بأنها أمّ المؤسسة الإلهية على الأرض، أي أمّ الكنيسة. وأخيرًا، كلّ من العلاقة بمريم وعلاقة

مريم سوف ينكشف نموذجًا لعلاقة الحب، ويتّبع في هذه الغاية جانبين أساسيين من الحب الغربي: الحب الغزلي (الكُورْتوازي) amour courtois وحب الطفل، متبنيًا هكذا مجموعة متتالية من الصيغ تتراوح من الإعلاء (أو التسامي) إلى التزهد والمازوخية.

لا جنس ولا موت

إن حياة مريم، متخيَّلةً وفق نموذج حياة يَسُوع، تبدو نِتاج الأدبيات المنتحلة apocryphes. من ذلك أن قصة الحَمْل المسمَّى «الحمْل بلا دَنَس»، من حنّة Anne ويَهُويَاقِيم Joachim بعد زواج عقيم لمدة طويلة، وكذلك سيرةَ حياتها كفتاة وَرِعة تَرِدَان في مصادر منتحلة منذ نهاية القرن الأول الميلادي. ونجد مجموعهما في **كتاب جاك** *Livre de Jacques*، ولكن أيضًا في **إنجيل مَتَّى المنْتحَل** (الذي سيُلْهِم جِداريّات جيوتو Giottiعلى سبيل المثال). إن هذه «المعطيات» يسُوقها كلامُونْت الأسكندراني Clément d'Alexandrie وأُورِيجَانْ Origène، ولكن لن يُعْتَرَف بها

(1) الصواب: يوحنا، 2، 2-3-4 (م.م).

(2) لفظ Dormition (من أصل لاتيني: *Dormitio*: نوم، نوم أبدي، موت) يعني بالنسبة إلى الكنائس الشرقية - التي احتفظت بهذه التسمية القديمة- موت مريم العذراء وصعود جسدها إلى السماء (م. م).

رسميًا؛ ولئن تسامحت معها الكنيسة الشرقية بارتياح، فإنها لم تُتَرْجَم إلى اللاتينية إلا في القرن السادس عشر. ومع ذلك، لم يلبث الغرب طويلًا أن مجّد حياة مريم، بوسائله الخاصة رغم أنها واقعة دومًا تحت التأثير الأرتودكسي. فالقصيد اللاتيني الأول «ماريا» «Maria» حول ميلاد مريم إنما هو من تأليف الراهبة هرُوسْوِيثَا دي جنْدارْشايْن Hroswitha de Gandershein (المتوفاة سنة 1002)، وهي كاتبة مسرحية وشاعرة. أما تزهُّد القرن الرابع الميلادي' الذي عرضه بالتفصيل آباء الكنيسة، فهو سينْضمّ إلى هذا الحماس الانتحالي لبيان مسلَّمة الحَمْل بلا دنس وعقلنتها. وستتأسس البرهنة على علاقة منطقية بسيطة، وهي علاقة التضمين implication بين الجنسانية والموت. وبما أن أحد الطرفين يتضمن الآخر على نحو متبادل، فلا يمكن تجنب أحدهما بدون الهروب من الآخر. هذا التزهد الذي يَصْدُق على الجنسين عبّر عنه بقوةٍ القديسُ يوحنا كرِيزُسْتُوم (**في العذرية**: *De la virginité*: «لأنه حيث هناك موت، هناك أيضًا جِمَاع جنسيّ؛ وحيث لا يوجد موت، فلا يوجد أيضا جِمَاع جنسي»)؛ ورغم أنه لاقى مناهضة من قِبَل القديس أوغسطين والقديس توما، فإن ذلك لم يمنعه من تغذية المذهب المسيحي. وهكذا، أدان أوغسطين «الشهوانية» (*epithumia*) وأعلن أن عذرية مريم ليست في الواقع سوى شرط منطقي مسبق لعِفّة المسيح. فالأرتودكسية، الوريثة بلا شك لنظام أمومي أكثر عنفًا في مجتمعات أوربا الشرقية، تؤكد بأكثر صراحة على عذرية مريم. وستعارَض حواءُ بمريم، والموتُ بالحياة (القديس جيروم، الرسالة 22: «يأتي الموت عبْر حواء، ولكن الحياة تأتي عبر مريم»)؛ إيراناي Irénée [لاهوتي نسقي، أحد آباء الكنيسة]: «بفضل مريم، يصبح الثعبان حمامة، ونتحرر من أغلال الموت»)؛ بل سيقع الانخراط في نقاشات ملتوية للبرهنة على أن مريم تبقى عذراء بعد الولادة (من ذلك أن مَجْمَع القسطنطينية الثاني، سنة 381، بتأثير من الآرْيُوسِيّة[1] arianisme، يزيد من دور العذراء بالمقارنة مع العقيدة الرسمية ويعلن عن العذرية الدائمة لدى العذراء: وسيصفها مجمع 451 بالعذراء على الدوام *Aeiparthenos* [باللسان اليوناني]). وبناء عليه، يمكن التصريح بأن مريم لم تعُد أمّ الإنسان أو أمّ المسيح، بل بأنها أمّ الإله: *Theotocos*. وهذا ما سيفعله البطريرك نسطور Nestor لتأليهها نهائيًا.

(1) الآرْيُوسِيّة: نسبة إلى آرْيُوس Arius، وجهة نظر لاهوتية ترى أن الإبن (المسيح) ليس من نفس طبيعة الإله، وأنه لا يشاركه في كلّيّة القدرة والأزلية في الزمان، وهكذا تنفي المساواة في الجوهر الإلهي. فالمسيح هو أوّلًا إنسان، لكنه إنسان يمتلك نصيبًا من الألوهية. وآريوس (256-336) هو لاهوتي إسكندراني من أصول بربرية (م. م).

وفي العلاقة المعقدة جدًا بين المسيح وأمه حيث ترتبط علاقات كل من الإله بالإنسانية، والرجل بالمرأة، والابن بالأم، إلخ.، سرعان ما تظهر إشكالية الزمان الموازية لإشكالية العلّة- إن كانت مريم سابقة للمسيح وإن كان يَصْدُر عنها، ولو من منظور إنسانيته فحسب، تُرى هل ينبغي أن لا يكون الحَمْل بمريم ذاتها خالصًا من الدنس بنفس القدر لأنه، في الافتراض المعاكس، كيف أن كائنًا حُبِل به في الخطيئة ويحملها في ذاته يستطيع أن يصير إلها؟ لم يتردد بعض أصحاب الأناجيل المنتحلة apocryphes، دون احتياط بالغ، في الإيحاء بغياب الخطيئة في الحمْل conception بمريم، ولكن آباء الكنيسة كانوا أكثر حيطة. من ذلك أن سان برنار كان يعارض الاحتفال بحَمْل مريم في بطن القديسة حنة، ويحاول هكذا أن يكبح مماثلة مريم بالمسيح. ولكنّ دونْ سكوت Don Scot هو الذي حوّل هذا التردد بشأن قيام إلهةٍ أمٍّ في المسيحية إلى مشكل منطقي، وذلك للحفاظ على الاثنين، الأم العظمى والمنطق على حد السواء. فقد اعتبر ولادة مريم ما قبْلَ الفداء *praeredemptio* حجةً على التطابق: إذا صحَّ أن المسيح وحده يخلِّصنا بفدائه على الصليب، فإن العذراء التي تحْمله لا تملك إلا أن تكون محفوظة من الخطيئة «على نحو تراجعي» منذ الحمل بها إلى الفداء المشار إليه.

إن المعركة بشأن العذراء، سواء كانت مع أو ضد، أو تعلَّقت بمبادئ العقيدة dogmes أو الحيل المنطقية، ستشتد بين اليسوعيين jésuites والدومنيكان dominicains، ولكن الإصلاح المضاد سينتهي، كما هو معلوم، بالتغلب على هذه المقاومات، إذ أن الكاثوليك منذ ذلك الحين سيعبدون مريم في ذاتها. وهكذا، تكُون جمعية يسوع [اليسوعيون] قد نجحت في استكمال مسار من الضغط الشعبي غذَّاه بالتدريج تزهُّدُ آباء الكنيسة، وفي أن تمتص، دون عداوة صريحة ولا رفْضٍ فظّ، نصيبَ ما هو أمومي (بالمعنى المشار إليه أعلاه) المفيدَ لتوازُن معيَّن بين الجنسين. وعلى نحو عجيب وضروري، عندما بدأ هذا التوازن يهدَّد تهديدًا خطيرًا في القرن التاسع عشر، أعطت الكنيسة الكاثوليكية الحَمْلَ بلا دَنَسٍ مرتبةَ المبدأ في العقيدة سنة 1854، وقد كانت في ذلك أكثر جدلية وحذقًا من البروتستانت الذين أدَّوْا بعدُ إلى ظهور النِّسْوِيّات suffragettes الأُولَيات. وفي الغالب، يتم الإيحاء بأن ازدهار النِّسْوِيّة في البلدان البروتستانتية يعود، فيما يعود إليه، إلى المبادرة الكبرى التي أُعْطِيت فيها للنساء على الصعيد الاجتماعي والطقوسي. غير أنه من الجائز التساؤل، علاوة على ذلك، عما إذا لم يكن هذا التفتح نتيجة عَوَزٍ *manque* في البناء الديني البروتستانتي حِيَال ما هو أمومي، وقد صِيغَ هذا الأخير في الكاثوليكية، على العكس، مع التفنن الذي أعطاه اليسوعيون اللمسات الأخيرة، والذي يزيد في جعل الكاثوليكية صعبة جدًا على التحليل.

أما التحقق، تحت اسم مريم، لكلٍّ totalité متكوِّن من امرأة وإله، فيَحْدُث أخيرًا بتجنب الموت. وهكذا، عرفت العذراء الأم حظًا مشرقًا أكثر مما عرفه ابنها: فهي لم تتحمل محنة، ولم يكن لها قبر، وهي لا تموت، فلا تحتاج إذن إلى أن تُبْعَث. إن مريم لا تموت؛ ولكنها تَعْبُر، وكأن ذلك صدى للمعتقدات الشرقية، ومن بينها المعتقدات الطاويّة taoïstes حيث تمر الأجساد من مكان إلى آخر في ذلك التدفق الأبدي الذي تُسْتشَف الحاضنةُ الأمومية منه بالذات.

إن العبور أكثر سلبية في الكنيسة الشرقية: هو نوم أبدي [وصعود إلى السماء] *Dormition* (*koimesis*، باليونانية)، أثناءه نرى مريم، بحسب بعض التمثلات الأيْقُونيّة، تتحول إلى فتاة صغيرة بين أحضان ابنها الذي أصبح أباها منذ ذلك الحين؛ وهكذا تَعْكِس دورَها كأم إلى دور البنت، ما يثير أعظم فرح لدى هواة «عُلَب فرويد الثلاث»[1].

وبالفعل، مريم، وهي أم ابنها وابنته، هي أيضًا زوجته؛ وتبعًا لذلك، تُحَقِّق تحوُّل امرأةٍ تحولًا ثلاثيًا في أضيق نسق من أنساق القرابة. فمنذ سنة 1135، يحوِّل برنار دي كلارفو Bernard de Clairvaux نشيد الأناشيد، فيمجِّد مريم في دورها كحبيبة وزوجة. ولكن القديسة كاترين الإسكندرانية (التي سُلِّط عليها عذاب شديد سنة 307) كانت ترى نفسها، من قبل، وهي تتسلم خاتم الزوجية من طرف المسيح تساعده في ذلك [مريم] العذراء، بينما القديسة كاترين دي سيان Catherine de Sienne تعقد معه زواجًا صوفيًا. فهل انعكاس تلك الوظيفة التي أُسْنِدت إلى مريم كمحبوبة المسيح وزوجته، هو الأصل في ازدهار عبادة مريم العذراء في الغرب بعد سان برنار وبفضل السِّيتَوِيِّين[2] cisterciens؟ «أيتها العذراء الأم، ابنة ابنك»[3]: هكذا صاح دانتي Dante الذي كثَّف، ربّما على أفضل وجه، هذا الجمع بين ثلاث وظائف نسائية (بنت- زوجة- أم) في كلٍّ تمَّحي فيه باعتبارها جسمانيات نوعية، مع الحفاظ على وظائفها النفسانية. وتكوِّن عُقْدَتُها leur noeud أساس الروحانية الثابتة واللازمنية، أي الحد «الثابت في مقْصد أبدي»، كما تدقِّق بشكل رائع **الكوميديا الإلهية**.

---

(1) نص نشره فرويد سنة 1913 (م. م).

(2) طائفة من الرهبان المسيحيين، معروفة باسم طائفة سِيتُو Cîteaux (م. م).

(3) [وردت هذه القولة في المتن على النحو التالي]
Vergine Madre, figlia del tuo Figlio

لقد كان العبور أكثر فاعلية في الغرب، إذ ارتفعت مريم جسدًا ونفسًا إلى العالم الآخر في صعود إلى السماء *Assomption*. وهذا الحفل، الذي بدأ يُقام في بيزنطة منذ القرن الرابع الميلادي، وصل إلى بلاد الغول Gaule في القرن السابع الميلادي بتأثير من الكنيسة الشرقية، إلا أن الرؤى الغربية الأولى لصعود العذراء بالنفس والجسد إلى السماء، وهي رؤى حدثت لنساء (ومن بينهن خاصة أليزابيت دي شُونَان Elisabeth de Schonan المتوفاة سنة 1164) يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر فحسب. ولن يصبح صعود مريم إلى السماء مبدأ من مبادئ العقيدة بالنسبة إلى الفاتيكان إلا سنة 1950. فأي قلق إزاء الموت يُراد تهدئته في أعقاب أكبر حرب قاتلة؟

صورة النفوذ

من جهة «النفوذ»، تَظْهَر مريم الملكة[1] *Maria Regina* في صورة منذ القرن السادس في كنيسة سانتا ماريا أنْتِيكا Santa Maria Antiqua بروما. ومن المفيد الإشارة إلى أنها هي، المرأة والأم، التي تتكفل بتمثيل السلطة الأرضية العليا. أما المسيح، فهو مَلِك، ولكن لا هو ولا أبوه يُتخيَّلان حاملين تيجانًا، وأكاليل، وجملة من الأدوات الثمينة وعلامات أخرى خارجية تدل على خيرات مادية وفيرة. وإنما تتركز على العذراءِ الأمِّ هذه المخالفةُ المُنْزَفة للمثالية المسيحية. وفيما بعد، عندما تتخذ لقب «نُوتْر دَام» (= سيدتنا) *Notre Dame*، سيكون ذلك أيضًا على سبيل المماثلة بالنفوذ الأرضي الذي تمتلكه السيدة الإقطاعية النبيلة في بلاطات الملوك أثناء العصر الوسيط. هذه الوظيفة المُسْنَدة إلى مريم- الوَكِيلة عن النفوذ، والمكبوحة فيما بعد من قِبَل الكنيسة التي بدأت تحترز منها، استمرت مع ذلك في التصور الشعبي وتمثُّلِ فنِّ الرسم، كما تشهد على ذلك اللوحة الباهرة المُسمَّاة *Madona della Misericordia* [عذراء الرحمة] التي أبدعها بِيَازُّو دَالَّا فرنْساسْكا Pierro della Francesca، وقد أنكرت السلطات الكاثوليكية عليه هذا العمل. ورغم ذلك، فإن البَابَويّة papauté لم تقتصر على العبادة المتزايدة لأم المسيح كلما تدعمت سلطة الفاتيكان على المدن والمجموعات، بل ماهت بوضوح مؤسستَها الخاصة مع العذراء، إذ أُعْلِن رسميًا عن أن مريم مَلِكةٌ من قِبَل بيوس الثاني عشر Pie XII سنة 1954 ومَتَارْ أكْلازِيَايْ *Mater Ecclesiae* [الكلاج البابوي العالمي المعروف باسم «مريم أمّ الكنيسة»] سنة 1964.

(1) «ملكة السماء»: أحد الألقاب المُسْنَدة إلى مريم العذراء، لا سيما في التقليد الكاثوليكي (م. م).

أيتها الأم، مصدر الحب[1]

هناك جوانب أساسية في الحب الغربي تلتقي أخيرًا في شخصية مريم. ويبدو بالتأكيد، في لحظة أولى، أن عبادة مريم، في مماثلتها بيَسُوع والدفْع إلى التزهد الأقصى، تعارضت مع الحب الغزلي amour courtois للسيدة النبيلة، وهو يمثِّل خرقًا للقواعد الاجتماعية ولكن لا شيء يجمعه بإثم مادي أو معنوي. ومع ذلك، منذ فجر «الشعر الغزلي» الذي ما زال مُنْصَبًّا على الجسد، كانت مريم والسيدة تتقاسمان السمات المشتركة في أنهما مَحَطُّ رغبات الرجال وطموحاتهم. ومن جهة أخرى، وبحكم أن السيدة ظلت وحيدة وأنها تقصي كل امرأة أخرى، فإنها، مثل العذراء، تُجَسِّد سلطة مطلقة وجذّابة، لاسيما وأنها كانت تبدو في مأمن من التشدد الأبوي. وكان لا بد أن يُعاش هذا النفوذ الأنثوي كنفوذ في موضعِ نَفْي، يَرُوق اتخاذُه بأكثر قدر لأنه بدائي وثانوي في آن واحد، ونوعٌ من البديل المنقوص عن النفوذ الفعلي في العائلة والمدينة دون أن يكون أقل تسلطًا، ولأنه نسخة ماكرة من القوة القضيبية الصريحة. ومنذ القرن الثالث عشر، التقى التيار المَرْيَميّ [نسبة إلى مريم] والتيار الغنائي، بمساعدة رسوخ المسيحية التزهدية، وخاصة منذ 1328، بفضل إصدار القوانين السَّلْيانية[2] lois saliques التي كانت تقصي البنات من وراثة المُلْك، وبالتالي تجعل الحبيبة غير آمنة، فتصبغ الحب بالنسبة إليها بكل ألوان المستحيل. وحول بلانش دي كاستي Blanche de Castille (المتوفاة سنة 1252)، أصبحت العذراء بصراحة مركز الحب الغزلي، جامعة بين خصال المرأة المشتهاة وخصال الأم القديسة في كلٍّ مكتمل بقدر ما هو عصي على البلوغ. وهذا من شأنه أن يُؤْلِم أي امرأة ويجعل كل رجل يحلم. وبالفعل، نجد في إحدى **معجزات سيدتنا** *Miracles de Notre Dame* قصة شاب يترك خطيبته من أجل العذراء، إذ تبدو له في الحلم لتلومه على أنه غادرها ليلتحق بـ«امرأة أرضية».

ومع ذلك، إلى جانب هذا الكل المثالي الذي لا تستطيع أن تجسِّده أي امرأة بعينها، تصبح العذراء أيضًا المَوْطِن الذي تترسخ فيه أَنْسَنَة humanisation الغرب وأنسنة الحب بوجه خاص. هذه النزعة تتشكل، دائمًا حوالي القرن الثالث عشر، مع القديس

---

(1) [ورد هذا العنوان باللغة اللاتينية] *Eia mater, fons amoris*! (م. م).

(2) نسبة إلى قبائل السليان الفرنكيين Francs saliens الذين انحدر منهم الملك كلوفيس الأول (حوالي 466-511)، ووحدّ جميع قبائل الفركيين تحت حكم واحد. والقوانين السليانية تقصي البنات من الإرث، ثم امتد هذا الإقصاء إلى توريث المُلْك سنة 1328 (م. م).

فرنسوا، من خلال تمثُّل مريم فقيرة ومتواضعة- مَادُونَّا التواضع وفي ذات الوقت أم متفانية وعطوف[1]. إن لوحة **الميلاد** *Nativité* الشهيرة لـ«بِيَارُّو دَالاَّ فرنْساسْكا» في لندن، والتي رأت فيها سيمون دي بوفوار ببالغ التسرع هزيمة نسائية بما أن الأم تركع أمام ابنها، المولود منذ حين،هذه اللوحة تكثف في الواقع العبادة الجديدة للحساسية الإنسانوية. فهي (أي العبادة) تستبدل الروحانية العالية التي كانت تماثل العذراء بابنها، بإدراك جسدي لأمٍّ إنسانية تمامًا. وهذا التواضع الأمومي هو مصدر أكثر الصور الورِعة تداولًا، وأقربُ من التمثلات السابقة إلى «المَعِيش» النسائي. ولكن علاوة على ذلك، إن صح أنه يستوعب نوعًا من المازوخية النسائية، فإنه يعرض أيضًا المقابل من التكريم والمتعة، لاسيما وأن رأس الأم المُطَأْطَأ أمام ابنها ليس كذلك دون كبرياء لا تقاس لدى من تَعْلم في قرارة نفسها أيضا أنها زوجته وابنته. إنها تَعْلم أنها موعودة إلى تلك الأبدية (من حيث الروح أو النوع) التي لا تجهلها أي أمّ عن غير وعي، ولا يكُون تفاني الأم أو حتى تضحيتها سوى مقابل زهيد وجب دفعه. ويُتَحَمَّل هذا المقابل بيسر، لاسيما وأنه أمام الحب الذي يجمع الأم وابنها، تَبْرُز بقية «العلاقات الإنسانية» على أنها وهْم لا نزاع فيه. إن التمثل الفرنسيسكاني[2] للأم يعبِّر جيدًا عن الجوانب الأساسية في النفسية الأمومية، مؤديًا بذلك إلى إقبال كبير لدى الشعب على الكنائس، وفي نفس الوقت إلى تزايد عظيم للعبادة المَرْيَمِيّة، كما يشهد على ذلك بناء العديد من الكنائس المُهْداة إليها («نُوتْر دَامْ» «Notre Dame»: سيدتنا). وكذلك تؤدي هذه الأنْسَنَة للمسيحية من خلال الأمّ على الإطلاق إلى الاهتمام بإنسانية الرجل- الأب: من ذلك أن الاحتفال بـ«حياة العائلة» سيُبْرِز قيمة يوسف [النجار، مربّي يسوع] منذ القرن الخامس عشر.

أي جسم

من الجسد العذري لن يكون لنا الحق إلا في الأُذْن والدموع والنهدين. وأن يكون العضو الجنسي الأنثوي قد تَحَوّل إلى قَوْقَعة بريئة وقابلة لاحتضان الصوت، فهذا يمْكن على سبيل الاحتمال أن يسهم في إضفاء طابع شبقي على السمع والصوت، وحتى

(1) مادُونّا هي أي تجسيد لمريم العذراء، إما وحدها أو مع طفلها يسوع. وأصل الكلمة في الإيطالية القديمة: *ma donna* (سيدتي)- (م. م).

(2) نسبة إلى الفرنسيسكان Franciscains، وهم مجموعة من الرهبان ضمن الكنيسة الكاثوليكية. تأسست الرهبنة الفرنسيسكانية على يد القديس فرنسيس الأسيزي في شمال إيطاليا في بداية القرن الثالث عشر (م. م).

على الفاهمة entendement. ولكن، بنفس الحركة، تجد الجنسانية نفسها مُنْحَطّة إلى مرتبة ما هو ضمني. وهكذا، تترسخ التجربة الجنسية الأنثوية في كوْنية الصوت، بما أن العقل معطى بالتساوي إلى كل الرجال، وكل النساء. ولن يكون لامرأةٍ من اختيار سوى أنْ تحيا ذاتها، إما مجرَّدةً في إفراط («كوْنيةً بصفة مباشرة»، كما كان يقول هيجل Hegel) لتستحق هكذا النعمة الإلهية والمُمَاثَلةَ بالنظام الرمزي، وإما لا شيء سوى أنها مختلفة، أخرى، وأنها ساقطة («خاصةٌعلى نحو مباشر»،كما كان يقول هيجل). ولكنها لن تستطيع النفاذ إلى تعقُّدها في أن تكون متقاسَمة، غير متجانسة، ثَنْيةً- و- كارثةً في الوجود («غير مُفْرَدة أبدًا»، على حد تعبير هيجل).

أما الجسد الأمومي العذري (أو البَتُولِيّ)، فلا يُظْهِر من تحت فستانه الأزرق الواسع سوى النهد، بينما يُليِّن الوجه شيئًا فشيئًا صرامة الأيقونات البيزنطية، فيكتسي بالدموع. وسيكُون الحليب والدموع هي العلامات بامتياز على الأم المتألمة *Mater dolorosa*[1]، التي ستكتسح الغرب ابتداء من القرن الحادي عشر لتبلغ ذروتها في القرن السادس عشر. ولكنها لن تنفكَّ تسكن الرؤى المَرْيَمِيّة لدى الذين- أو اللائي- (غالبًا من الأطفال والطفلات) يمزقهم (هن) قلقُ الحرمان الأمومي. وإن كانت الفَمِيّة- وهي عتبة النكوص الطفلي- تَظْهَرمن جهة الثدي، بينما التشنج عند أفول الشبقية ينصبُّ من جهة الدموع، فهذا لا يستطيع أن يخفي ما يشترك فيه الحليب والدموع: وهو أنها مجازاتُ ما ليس لغة non-langage وما هو «سيميائي» ولا يغطيه التواصل اللغوي. وهكذا، فإن الأم (على الإطلاق) وصفاتها، التي تستحضر البشرية المتألمة، تصبح هي الممثِّلة لـ«عودة المكبوت» في الديانة التوحيدية. فهي تعيد ما هو ليس لفظيًا وتبدو بمثابة الوعاء المتقبل لصيغةٍ دالّةٍ هي أقرب إلى المسارات المسماة بالـ«بَدْئِيّة». ولولاها (أي الأم وصفاتها) لشُوِّه تعقد الروح القُدُس. وفي المقابل، عند الرجوع عن طريق العذراء الأم، تجد تفتحها في الفن- في الرسم والموسيقى- حيث تكون العذراء في آن واحد السيدة والموضوع المفضَّل.

وهكذا، نرى وظيفة هذا «الأمومي العذري (أو البَتُولِيّ)»، وهي بصدد الارتسام في الاقتصاد الرمزي بالغرب: فمن الإعلاء الأسمى الخاص بالمسيح، والذي تطمح إليه العذراء الأم وتتجاوزه أحيانًا، إلى مناطق اللامُسَمَّى l'innommable الخارجة عن اللغة، تشْغل العذراء الأم المجال الفسيح الممتد ما دون حَيِّز اللغة وما بعده وتضيف

(1) تعبير لاتيني يطلق على العذراء (أو البَتُول) وهي تتألم عند الصليب إشفاقًا على ابنها الميت (م. م).

إلى الثالوث المسيحي، وإلى الكلمة التي ترسم تماسكه، ذلك اللاتجانسَ، فيحصِّلانه.

إن ترتيب اللبيدو الأمومية يبلغ أوجه في موضوع الموت. فلا تعرف الأم المتألمة من جسم ذكوري سوى جسم ابنها الميت، وانفعالُها الوحيد (الذي يقطع مع السكينة العذبة الغائبة بعض الشيء لدى المادُونّات المرضعات) هو انفعال الدموع على جثة. وبما أن ثمة قيامة (أو بعثًا)، وأنها وهي أم الله تعْلم ذلك بالضرورة، فلا شيء يبرر أزمة الألم هذه لدى مريم وهي عند أقدام الصليب، إن لم تكن الرغبة في أن تحس في جسدها الخاص إعدام الرجل الذي يجنِّبها مصيرها الأنثوي في أن تكون مصدر الحياة. فهل الحب الغامض والقديم جدًا للجثث لدى النائحات يستقي من التوق نفسه لدى امرأة لا شيء يغمرها بالرضا، وهو توقٌ إلى الإحساس بالألم الذكوري تمامًا لدى رجل يَزْفِر في كل لحظة من المتعة جرَّاءَ هَوَس obsession الموت؟ ومع ذلك، فالألم المرْيَميّ ليس فيْضًا مأساويًا في شيء: ذلك أن الفرح وحتى انتصارًا معيَّنا يَعْقُبان الدموع، وكأن الاقتناع بأن الموت لم يكن موجودًا كان يقينًا أموميًا، لا معقولا لكن لا يتزعزع، وكان لابد أن يقوم عليه مبدأ القيامة (أو البعث). أما الصورة الرائعة لهذه العلاقة اللولبية بين الرغبة في الجثة الرجالية وإنكار الموت، علاقةٍ لا يمكن أن نغض الطرف عن منطقها شبه الهُذَائيّ paranoïde، فهي (أي الصورة) قد عبّرعنها تعبيرًا رائعًا [التأليفُ الموسيقي] *Stabat Mater* [«الأم كانت واقفة»] الشهير. ومن المحتمل أن كل المعتقدات الخاصة بالقيامات résurrections تنغرس في ميثولوجيات تغلب عليها صورة الإلهة الأم. صحيح أن المسيحية تجد دعوتها في تحويل هذه الحتمية البيولوجية الأمومية من خلال المُسَلَّمة بأن الخلود هو بالأساس خلود اسم الأب على الإطلاق Père. لكنها لا تتوصل إلى فرض ثورتـهاالرمزية من دون أن تعتمد على تمثل أنثوي لبيولوجيا خالدة. أليست مريم متحديةً الموت هي التي تُبلِّغنا إياها العديدُ من تنويعات سْتَابَاتْ مَاتَارْ، الذي يثير فينا اليوم، من خلال النص المنسوب إلى جَكُوبُونْ دا تُودِي[1] Jacopone da Todi، نشوةً موسيقية، عند الاستماع إلى تأليفات تراوحت من بَلاسْتِرِينَا Palestrina إلى بارْجُولَازْ Pergolèse، هايْدن Haydn ورُوسِّيني[2] Rossini؟

---

(1) شاعر فرنسيسكاني إيطالي من القرن الثالث عشر، ألف قرابة مائة قصيدة ذات منحى ديني (م.م).

(2) مؤلفون موسيقيون وضعوا موسيقى سْتَابَاتْ مَاتَارْ: بَلاسْتِرِينَا إيطالي من القرن السادس عشر؛ بارْجُولَازْ إيطالي أيضًا من القرن الثامن عشر؛ هايْدن نمساوي من القرن الثامن عشر؛ رُوسِّيني إيطالي من القرن التاسع عشر (م. م).

لننصتْ إلى المنحى البارُوكي لدى بارْجُولَازْ الشاب (1710-1736) الذي مات من السل، وهو يكتب مِؤلفه الخالد سْتَابَاتْ مَاتَارْ. إن إبداعه الموسيقي، الذي سيُسْمَع صداه عند مُوتْسارْت عبر هايْدن، هو بلا شك خلوده الوحيد. ولكن، حين تنطلق هذه الصيحة، فيما يتعلق بمريم أمام موت ابنها: « *Eia mater, fons amoris* ! » («سلاما أيتها الأم، مصدر الحب»)، هل هذا فحسب من المخلفات الراجعة إلى العصر؟ إن الرجل يتغلب على اللامفكَّر فيه في الموت بالإعلان مكانه- أي بدل الموت والفكر- عن الحب الأمومي. وهذا الحب، الذي لن يكون الحبُّ الإلهي إلا مشتقًا منه دون إقناع دائم، ربّما هو على الصعيد النفساني، وما دون التماهيات الأولى، تذكير بالمَلَاذِ البدائي الضامن لبقاء المولود على قيد الحياة. وفي الواقع، هذا الحب هو منطقيًا تدفُّق للقلق في اللحظة نفسها التي تنهار فيها هوية الفكر والجسد الحي. فعندما تنعدم إمكانات التواصل، لا نحافظ إلا على سد أخير ضد الموت، وهو المجموعة المُرْهَفة من آثار الصوت واللمس والبصر، الأقدم من اللغة والمَصُوغة من جديد. فلا شيءَ عاديٌّ أكثر من أن يأتي تمثُّل أمومي ليقوم مكان هذا القلق المتقلص الذي يحمل اسم الحب. فلا أحد يفلت منه، ربما باستثناء القدِّيس، والمتصوف أو ذلك الكاتب الذي لا يصل مع ذلك، بحكم اللغة، إلى شيء أفضل من فضْح توهُّم الأم ركيزة للحب، ومن التماهي مع الحب ذاته كما هو عليه في الواقع: أي بما هو نار من اللغات، وخروج من التمثُّل. وعندئذ، أليس الفن الحديث، بالنسبة إلى القلة المتعلقة به، توظيفًا لهذا الحب الأمومي-حَجْبًا للموت، مكانَه بالذات وعن دراية؟ احتفالًا متساميًا (أو إعلائيًا) sublimée بزنا المحارم...

وحيدة من بين بنات جنسها

كان فرويد يجمع، من بين قطع فنية وأثرية، العديد من التماثيل الصغيرة التي تمثِّل إلهاتٍ أمهاتٍ. ورغم ذلك، لا يبدو هذا الاهتمام إلا باحتشام في أعمال مؤسِّس التحليل النفسي. فلا يظهر إلا عندما يسائل فرويد الإبداع الفني والمثلية الجنسية فيما يخص ليُونارْدُو Léonard[1]، ويكتشف فيهما هيمنة أمٍّ بدائية archaïque، منظورًا إليها تبعًا لذلك من جهة تأثيراتها في الرجل، وبوجه أخص في تلك الوظيفة الغريبة

(1) ليُونارْدُو دا فينشي (1452-1519)، موسوعي ينتمي إلى عصر النهضة، ومن بين ما اشتهر به من بين رسومه الفنية لوحة المُونَالِيزا (م. م).

التي يمتلكها أحيانًا، وهي تغيير اللغات. ومن جهة أخرى، حين يحلل فرويد ظهور الديانة التوحيدية وتحولاتها، فإنه يؤكد على أن المسيحية تقترب من الأساطير الوثنية، مع إدراج اعترافٍ ما قبل شعوري لجانب أنثوي أمومي، وذلك عبْر الصرامة اليهودية وضدها. غير أنه عبثًا ما نبحث، من بين المريضات التي شَمَلَهُنّ تحليلُ فرويد، عن أمهات مع مشاكلهن، ما يدعو إلى الاعتقاد في أن الأمومة كانت حلاًّ للعُصَاب névrose وأنها تُبْعِد بهذا تلقائيًا امرأةً من ذلك الحل الآخر الذي كان بالإمكان أن يكون التحليل النفسي. أو قد يدعو ذلك إلى الاعتقاد في أن التحليل النفسي في هذه الحالة يفوِّض الأمر إلى الدين. وإجمالًا، الشيء الوحيد الذي يقوله فرويد عن الأمومة هو أن الرغبة في الطفل هو تغيير لاشتهاء القضيب أو للدافع الشرجي، ما يسمح له باكتشاف المعادلة العُصَابِيّة: طفل- قضيب- بِرَاز. ها نحن قد اتَّضَح لدينا جانب أساسي، ليس في الهُوَامِيّة la fantasmatique... الذكورية حِيَال الإنجاب فحسب، بل أيضًا في الهوامية الأنثوية شَرْطَ أن تتبنى الهوامية الذكورية بقدر واسع وفي متاهاتها الهستيرية. يبقى أنه فيما يتعلق بتعقد التجربة الأمومية وعوائقها، يقترح فرويد بالأحرى كتلة من لاشيء يأتي ليؤكدها، لمن يريد تحليله، قولٌ لأمٍّ فرويد يثبت له في المطبخ أن جسده هو، فرويد بالذات، لا يمت إلى الخلود بصلة، بل سيتلاشى كقطعة من العجين، وتؤكدها (أي الكتلة) أيضًا صورةٌ فوتوغرافية معيَّنة للسيدة مارْت فرويد Marthe Freud، الزوجة، وتلك قصة صامتة... بقي إذن للأتباع قارةٌ مظلمة تمامًا لا بد من اكتشافها، اندفع فيها يونغ Jung الأول، فاقدًا كل باطنيته، مع لفت النظر لنقاط ساخنة في المِخْيال تخص الأمومة ولا تزال صامدة أمام المعقولية التحليلية[1].

هذا ويمكن بلا شك التطرق إلى هذا الموقع الغامض المتمثل في الأمومة بالنسبة إلى المرأة، بالإنصات أكثر من أي وقت مضى إلى ما تقوله الأمهات اليوم، من خلال صعوباتهن الاقتصادية وفيما بعد الشعور بالإثم الذي أَوْرَثَتْهُنّ إياه نِسْوِيّةٌ مغالية في نزعتها الوجودية، بالإنصات إليهن أيضًا في ما يعشن من ضروب الحرج والأرق، ومن

(1) أشار يونغ هكذا إلى علاقات «الاتحاد الإلهي» hiérogamiques بين مريم والمسيح، وكذلك فَرْطَ الحماية الغريب للعذراء من الخطيئة الأولى، ما جعلها على هامش البشرية. ويلح أخيرًا على اعتراف الفاتيكان بصعود العذراء بالنفس والجسد إلى السماء l'Assomption كمبدأ من مبادئ العقيدة؛ فيرى في هذا الأمر إحدى الفضائل الهامة التي تتميز بها الكاثوليكية حيال البروتستانتية (كارل جوستاف يونغ، جواب إلى جوب: C. G Jung, *Réponse à Job*, trad. Fr. Buchet (Chastel, 1964.

الأفراح وسَوْرات الغضب، ومن الرغبات والآلام والسعادات... ويمكن بالتوازي أن نحاول النظر بمزيد الوضوح في هذا البناء الرائع للأمومي، وهو بناء اتخذه الغرب لنفسه بواسطة العذراء، ورسمنا منه فيما سبق بعض الأطوار من تاريخ لا ينتهي.

إذن، في هذه الشخصية الأمومية، وهي الوحيدة من بين بنات جنسها التي حادت عن كل من الجنسين[1]، ما الذي استطاع أن يجذب رغبات التماهي لدى النساء، وكذلك التدخلات الدقيقة جدًامن قِبَل الذين كانوا يضطلعون بالسهر على النظام الرمزي والاجتماعي؟

لنقدِّمْ، على سبيل الافتراض، أن هذا الأمومي العذري (أو البَتُولِيّ) maternel virginal هو صيغة (ليست من الصيغ الأقل جدوى) في التكيف مع البرانويا أو الهُذاء الأنثوي.

- تضطلع العذراء (مريم) بالإنكار الأنثوي للجنس الآخر (للرجل)، ولكنها تخضعه مُعارِضةً الآخرَ بشخص ثالث: أنا عذراء لا أحْمِل منك، بل منه *de Lui* أحْمِل. وهذا يعطي حَمْلا بلادَنَس conception immaculée (من دون رجل، إذن بلا جنس)، ولكنه مع ذلك حَمْلٌ من إله بوجوده تكون امرأة صالحة لشيء ما شريطة أن تُقِرَّ بأنها له خاضعة.
- تضطلع العذراء [أو البَتُول] بالرغبة الهُذَائِيّة paranoïaque في النفوذ بجعل امرأةٍ ملكةً في السماوات وأمًّا للمؤسسات الأرضية (للكنيسة). ولكنها تتوصل إلى إلغاء هَوَسِ العظمة هذا بإركاعه أمام الطفل- الإله.
- تمْحي العذراء شيئًا فشيئًا الرغبة في القتل أو الالتهام، بتوظيفٍ investissement فميٍّ قوي (الثدي)، من خلال الزيادة في قيمة الألم (النحيب)، وبالحث على استبدال الجسد المحدَّد جنسيًا بالإنصات إلى الفاهمة entendement.
- تتحمل العذراء مسؤولية الهُوام (أو الفَنْتَازْم) الهُذَائِيّ بأنها مَقْصِيّة من الزمان، وذلك بتمثلٍ فيه إطْراءٌ كثير ويتعلق بالنوم الأبدي Dormition أو الصعود بالنفس والجسد إلى السماء Assomption.

---

(1) كما يقول سالِيوس سادِيلِيوس Caelius Sedulius، الذي تستشهد به مارينا فرنار Marina Warner، م. ن: «ليس لها مثيل / لا في الأولى، ولا في أي من النساء الأخريات / الآتيات لا محالة، وإنما هي وحيدة من بين بنات جنسها / راقت للإله».

- تتبنى العذراء خاصةً الإقصاء القَسْري للمرأة الأخرى (وهو أساسًا بلا شك إقصاء لأمّ المرأة)، مقترحةً صورة امرأة واحدة باعتبارها وحيدة: وحيدة من بين النساء، وحيدة من بين الأمهات، وحيدة من بين البشر لأنها بلا خطيئة. ولكن هذا الاعتراف بالطموح إلى الوَحدانية يُقْمَع مباشرة بالمُسَلَّمة القائلة بأن الوحدانية تُبْلَغ فقط من خلال مازوخيةٍ مُفْرِطة: بمعنى أن امرأة من لحم ودم، جديرةً بالمثل الأعلى الأنثوي الذي تجسِّده العذراء (أو البَتُول) كقطب مستحيل البلوغ، لا يمكن أن تفعل سوى أن تكون راهبة، شهيدة، أو إذا كانت متزوجة، أن تحيا حياة تفصلها عن تلك المنزلة «الأرضية» وتسخِّرها لأسمى إعلاء sublimation غريب عن جسدها.

إن تمثُّل الأمومة العُذْرية هو توازن مُحْكَم بين تنازلات وإكراهات لفائدة الهُذاء الأنثوي، وهكذا يبدو أنه يتوِّج مجهودات مجتمع يرمي من خلالها إلى التوفيق بين المخلَّفات الاجتماعية الناجمة عن النَّسَب الأمومي matrilinéarité من جهة، ومن جهة أخرى مقتضيات مجتمع جديد قائم على التبادل، وقريبًا على الإنتاج المتسارع، والاثنان يتطلبان إسهام الأنا الأعلى ويعتمدان على الركن الأبوي الرمزي.

وبينما بناء التوازن هذا المتَّسم بالمهارة يبدو في طور التداعي، يُطْرَح السؤال التالي: على أي جوانب من النفسية الأنثوية لا يجيب هذا التمثل للأمومي أم أنه لا يقدم إلا جوابًا تحس به نساء القرن العشرين على أنه قَسْرِيّ للغاية؟

لا شك في أن اللامَقُول le non-dit يضغط بثقله أوّلا على الجسد الأمومي: فليس ثمة أيّ دالّ يستطيع أن يرفع من شأنه من غير بقية باقية، لأن الدالّ هو معنى، تواصُل أو بِنْية، بينما تكُون امرأةٌ- أمٌّ بالأحرى ثنْيَةًpli غريبة تفسد الثقافة محوِّلة إياها إلى طبيعة، وتفسد المتكلم (أو الناطق) محوِّلة إياه إلى بيولوجيا. ولئن كان كل جسدِ امرأة مَعْنِيًّا بهذا اللاتجانس غيرِ القابل للاحتواء من قبل الدالّ كعنصر من كلٍّ Insubsumable، فإن اللاتجانس يبرز مع ذلك بعنف مع الحَمْل (وهو العتبة الفاصلة بين الثقافة والطبيعة) وقدومِ الطفل (الذي يفصل امرأة عن وَحدانيتها ويعطيها فرصة- ولكن ليس يقينا- للنفاذ إلى الآخَر، إلى الإتِيقا). إن هذه الخاصيات التي يتميز بها الجسد الأمومي تجعل من المرأة كائنا ذا ثَنْيَات un être de plis، وكارثةً في الوجود لا يمكن لجدلية الثالوث [المسيحي] ومُلْحَقَاتِه أن تحتويها كعنصر من كلٍّ.

هذا وليس الصمت بأقل ثقلًا فيما يتعلق بالألم الجسمي والنفسي الناجم عن

الولادة، وخاصة عن نُكْران الذات الذي يتمثل في أن تصبح المرأة - الأم نَكِرَة لتبليغ القاعدة الاجتماعية التي قد تُنْكِرها لنفسها، ولكن عليها أن تُدْرِج فيها الطفل لتربيته ضمن تعاقب الأجيال. ألمٌ مُبَطَّن بابتهاج- وتلك ازدواجية المازوخية- من خلاله تسمح امرأة لنفسها في الواقع، وهي تنفر من الانحراف، بأن يكون لها سلوك منحرفٌ خاضعٌ لمنظومة قواعد، أساسيٌّ، وهو الضمان الأخير للمجتمع، من دونه لن يعيد هذا المجتمع إنتاج نفسه ولن يحافظ على استمراريته في أُسَرٍ تستجيب لنفس القواعد. فليس الانحراف الأنثوي في التجزئة أو التكاثر الدُّونْجواني لموضوعات الرغبة، وإنما هو مُقَنَّن مباشرةً، إن لم يتخذ صبغة هُذائية، جَرَّاء تدخُّل المازوخية: ذلك أن كل «الاختلالات» الجنسية ستكون مقبولة، وبالتالي غير ذات أهمية شريطةَ أن يطمس الطفل تلك التسريبات. إن «صورة الأب»[1] لدى المرأة تكمن في الرغبة في القانون، بما هي رغبة إعادة إنتاج واستمراريةٍ، وترفع المازوخية الأنثوية إلى مرتبةِ عاملٍ تستقر به البِنْيَة (ضد أشكال حيادها عن القاعدة)، وتعطي الأم مكافأتها من اللذة من خلال الثقة التي تمنحها إياها في أن تدخل بذلك عالمًا يتجاوز إرادة البشر. وهذا الانحراف المحدَّد بنظام من القواعد، هذه المواجهة جسمًا لجسم بين المازوخية الأمومية والقانون، تستعملها السلطات الكلّيانية في كل زمان لتضمن مشاركة النساء، وبالتأكيد تنجح في ذلك دون صعوبات تُذْكَر. غير أنه لا يكفي «فضح» الدور الرجعي التي تلعبه الأمهات خدمةً لـ«السلطة الرجالية المهيمنة». فلا بد أن نرى فيمَ يستجيب هذا الدور لأشكال الكُمُون البِيُو- رمزية bio-symboliques التي تتخذها الأمومة، وأن نحاول انطلاقًا من ذلك أن نفهم كيف أن أسطورة العذراء لا تحتوي تلك الأشكال أو لم تعد تحتويها كعنصر من كلٍّ، فيعرِّض تدفُّقها النساء إلى أكثرضروب التقليب manipulations خطرًا، إن لم يعرِّضْهن إلى عمى البصيرة أو الاستبعاد التام من قِبَل الحركة النضالية التقدمية التي ترفض الإقدام على النظر في المسألة عن كثب.

وهناك أيضًا، من بين ضروب النسيان في الأسطورة العذرية، حرب البنت مع أمها، وقد وجدت حلًا رائعا ولكن ببالغ السرعة في رقيّ المرأة بما هي كُلِّيّة وخاصة، ولكنها غير مُفْرَدة singulière أبدًا، أي من دون اعتبارها «وحيدة من بين بنات جنسها».

---

(1) مقابلُ هذه العبارة بالفرنسية: père-version، ومعناه حرفيًا: الصيغة - الأب. وحتى يتضح المقصود، نذكّر بأن الكاتبة تتلاعب هنا بالألفاظ مستعملة التماثل الصوتي بين «père-version» و«perversion» (بمعنى الانحراف). وإن حديثها عن الانحراف في هذا السياق يبرر هذا التلاعب مثلما كان الشأن عند تطرقها إلى انحراف دُونْ جوان وحاجته إلى العقاب الأبوي (م. م.).

فالعلاقة بالمرأة الأخرى لا تزال تَطْرَح على ثقافتنا، بكل ثقل منذ قرن، ضرورةَ إعادة صياغة تمثلاتها للحب والحقد، الموروثة من مأدبة أفلاطون.، من التروبادور ومن سيدتنا Notre Dame. وعلى هذا الصعيد أيضًا، تفتح الأمومة أفقًا: فنادرًا ما تمرُّ امرأة من هوى (حبًا كان أو حقدًا) إلى آخر، من غير أن تأخذ مكان أمها هي- من دون أن تصبح هي نفسها أمًّا، وخاصة من دون التدرب الطويل على تمييز الهويات الذي تفرضه عليها المواجهة مع ابنتها.

وأخيرًا، إن الإقصاء القسْري للجنس الآخر (للرجل) لم يعد بالإمكان، فيما يبدو، أن يتحقق تحت حماية الشخصية الثالثة المرفوعة إلى مرتبة الأقنوم بواسطة الطفل: «لا أنا، ولا أنت، ولكن هو، الطفل، الثالث، اللا- شخص، الله، الذي هو أنا في آخر المطاف، رغم كل شيء». وبما أن ثمة إقصاء قسريًا، فهو يتطلب من الآن، لكي يتمكن الكائن الأنثوي الذي يتخبط في ذلك من البقاء فيه، لا تأليها لطرف الثلث، بل توظيفات مضادة في قيم قوية، في عناصر قوية معادلة للسلطة. إن الذُّهَان psychoseالأنثوي اليوم يتماسك وينشغل بالاندفاع نحو السياسة والعلم والفن... أما صيغته التي ترافق الأمومة، فسيكون بالإمكان، ربما بأكثر يسرًا من الأخرى، أن تُحَلَّل في ما تحتوي من استبعاد للجنس الآخر، لتسمح بماذا؟ من الأكيد أنها لا تسمح بأي انسجام بين «الشركاء الجنسيين» ضمن التناغم المسبَّق المميِّز للخنثية الأساسية، ولكن تحلَّل على ذلك النحو لتقود إلى الإقرار بمصالح الجنسين المستعصية والمتنافرة ضمن إثبات الفروق القائمة بينهما وضمن بحث كل واحد- وكل النساء بعد كل شيء- عن تحقُّق ملائم.

هذه إذن بعض المسائل، من بين مسائل أخرى، حول تلك الأمومة التي تبقى اليوم، بعد العذراء [مريم]، بلا خطاب. وهي تطرح إجمالًا ضرورة إتيقا لهذا الجنس «الثاني» الذي يشهد ولادة جديدة كما يقال.

ومع ذلك، لا شيء ينبئ بأن الإتيقا الأنثوية ممكنة، وكان سبينوزا يقصي منها النساء (مع الأطفال والمجانين). ولكن، إذا لم تعُدْ الإتيقا الخاصة بالحداثة تختلط بالأخلاق، وإذا كانت الإتيقا تتمثل في عدم تجنُّب إشكالية القانون المحرجة والمحتومة، بل في تجسيدها وإعطائها لغة ومتعة، فإن صياغتها من جديد تتطلب نصيب النساء، نساءٍ حاملات لرغبة الإنجاب (الاستقرار)، نساءٍ متفرغات لكي يستطيع النوع البشري الناطق، الذي يدرك أنه فان، أن يتحمل الموت، أمهاتٍ. ذلك أن الإتيقا الهرطقية المنفصلة عن

الأخلاق، l'*héréthique*[1] ربما ليست سوى ما يجعل في الحياة الروابطَ والفكرَ، وبالتالي تصوُّرَ الموت أمورًا تطاق: معنى ذلك أن الإتيقا الهرطقية لا علاقة لها بالموت a-mort، وأنها حب... «أيتها الأم، مصدر الحب...»[2]. إذن لنستمعْ أيضًا إلى ستَابَاتْ مَاتار، وإلى الموسيقى، كل الموسيقى... إنها تبتلع الإلهات وتخفي ضرورتها[3].

رأسٌ مستلْقٍ، رقبةٌ منتفخة مرتخية، بشرةٌ- دمٌ- أعصابٌ أصبحت ساخنة، سيْلٌ من نور: تيّارٌ من خُصُلات في لون الأَبَنوس، ورحيقِ الأزهار، ظلامٌ ينساب من بين أصابعها[4]، عسلٌ يلمع تحت أجنحة النحل، خيوطٌ متألقة تحترق لمعانًا[5]... حريرٌ، زئبقٌ، نحاسٌ، قابل للتمدُّد: نورٌ متجلد ساخن تحت الأصابع. صوف حيوان، سنجاب، حصان وسعادة رأس بلا وجه، نرسيسُ اللمس بلا عينين، النظرة منصهرة في عضلات، في شَعَر، في ألوان ثقيلة، ملساء، هادئة. ماما: دعاء.

طبْلةُ أُذُنٍ تصغي منتزعةً الصوت من الصمت الأصم، ريحٌ في الأعشاب، صيحةُ نَوْرَسٍ بعيدة، صدى أمواج، وزماميرَ، وأصواتٍ، أو لا شيء؟ أو بكاؤه هو، رضيعي، تشنُّجُ فراغٍ فاقدِ الوعي. لم أعُدْ أسمع أي شيء، ولكن طبلة الأذن تواصل تبليغ ذلك الدُّوَار الصوتي إلى جمجمتي، إلى خُصُلات شَعَري. لم أعُدْ أملك جسمي، إنه يتلوى، يتألم، يَدْمَى، يُصاب بالزُّكام، يضع أسنانه، يسيل لعابه، يسعل، تغشّيه البُثُور، ويضحك. ومع ذلك، حين يعود إلى طِفْلِي فرحُه، لا تغسل ابتسامتُه سوى عينيّ. ولكنّ الألم، ألمَه هو، يأتي إليّ من الداخل، ولا يبقى أبدًا على حدة، آخَرَ، إنه يُلْهبني للتوّ، بلا هَوَادة. وكأنه هو الذي ولدتُه، ولا يريد أن ينفصل عني، فكان لا يفتأ يعود إليّ، ويسْكنني باستمرار. لا تتم الولادة في الألم، يُولَد الألم: الطفل يمثّله، والألم يستقر من الآن، على الدوام. تستطيعين بالطبع أن تغمضي عينيك، وتسدي أذنيك، أن تنجزي دروسًا، أن تذهبي للتسوق أو ترتبي البيت، أن تفكري في الموضوعات وفي الذوات. ولكن الأم دائمًا يطبعها الألم، فتستسلم له. «وأنتِ، سينفذ إليك سيف عبْر النفس...».

---

(1) كلمة مركّبة من إدغام لفظي hérésie وéthique(م. م).

(2) وردت هذه القولة في المتن باللغة اللاتينية: *Eia mater, fons amoris*... (م. م)

(3) تلي مباشرة فقرات، تخللت بعض الصفحات السابقة في المتن. وفضّلنا إدراجها على حدة ضمانًا لتواصل التحليل، مع كتابتها بأحرف ثخينة. والملاحظ من جهة أن كتابتها ترجع إلى سنة 1976، وأنها من جهة أخرى مواصلة لفقرة وردت من قبل بأحرف ثخينة، وكلها أقرب ما تكون إلى النثر الشعري (م. م).

(4) جاءت هذه الجملة في المتن باللغة الإنجليزية: smooth darkness through her fingers (م.م).

(5) وردت هذه الجملة في المتن باللسان الإنجليزي: sparkling fils burning bright... (م.م).

حلمٌ بلا نور، ولا صوتٍ، حلمُ عضلات. التواؤنا، آلامٌ نُحِسّها في الظهر والذراعين والفخذين- كمّاشة أصبحت ألْيافًا وحرائقَ اندلعت نتوءاتٍ وأحجارا تهشِّم العظام: طاحنات الأحجام والامتدادات والفضاءات والخطوط والنقاط. كم من ألفاظٍ الآن، دائمًا بعض المرئي دليلًا على صخبِ صمتٍ يؤلم حيثما كان. وكأن شبحًا في هيئة هندسية يمْكنه أن يتألم وهو ينهار في ضوضاء بلا صوت... ومع ذلك، لم تكن العين تلتقط أي شيء، وتظل الأذن صماء. ولكن الأشياء كانت تعج بالحركة، وتنهار، وتلتوي وتنكسر- ويتواصل الطحن... عندئذ، ببطء، يتجمع ظل، ينفصل، يصبح داكنًا ويظهر: وإذ يُرى من حيث يجب أن يكون رأسي في موقعه الحقيقي، فهو لم يكن سوى الجانب الأيسر من حوضي. لا شيء يميزه سوى أنه من عظم، أملس، أصفر، مشوه الشكل، طرف من جسمي يتقدم ضد الطبيعة، وضد التناظر، ولكنه مقطوع: سطح قشرة سمك مقتطَع، يكشف من تحت هذا الطرف الحاد والمتضخم عن ألياف نُخَاع... مَشِيمَة مثلَّجة، فرعٌ حيٌّ من هيكل عظمي، زرع للحياة فظيع في تلك الميِّتة الحية التي هي أنا... حياة... موت... بلا حسم. عند الولادة، ذهبتُ إلى اليسار مع المَشِيمة... نخاعي مفصول، وهو مع ذلك عضو مزروع، يجرحني ولكنه يعطيني المزيد... تلك مفارقة: حرمان ومكسب من الإنجاب. بيد أن هدوءا يحوم أخيرًا حول الألم والرعب في هذا الفرع اليابس الذي يحيى من جديد مقطوعًا، مجروحًا، محرومًا من قشرته اللامعة. هدوء حياة أخرى، حياةِ ذلك الآخر، يسلك طريقه بينما أبقى منذ ذلك الحين كهيكل عظمي، طبيعة ميتة. ومع ذلك، يوجد هو، جسده، الذي كان جسدي بالأمس. وعندئذ، كيف لي أن أستسلم للموت؟

رائحة حليب، خضرة يغشيها الندى، حامضة ومضيئة، تذكير من الريح، من الهواء، من الطحالب (كما لو كان جسم يحيا بلا نِفَايات): تتسرب الرائحة تحت بشرتي، ولا تستقر على الفم، ولا على الأنف، ولكنها تلامس الأوْرِدة تنزع الأدَمَة عن العظام، تنفخني كبالون من الأوزون، فأحلِّق مشدودة الساقين تمامًا إلى الأرض، لأحْمله، واثقةً، مستقرةً، راسخة، بينما هو يرقص حول عنقي، يعوم مع شعَري، يبحث يمينًا وشِمالًا عن كتف دافئ، «ينزلق على الصدر، على اليدين، على زهرة بطني الفضية الحية»[1]، وينطلق أخيرًا ليستقر على سُرَّتي في حلمه المحمول على يدي. إنه ابني.

---

(1) جاءت هذه الجملة في المتن بالانجليزية: Slips on the brest, swingles, silver vivid blossom of my belly (م. م).

ليل ساهر، نوم مشتَّت، عذوبة لدى الطفل، دفء في أحضاني، لمسات، عطف، جسم بلا دفاع، جسمه هو أو جسمي أنا، يتلقى حماية ووقاية. موجة تتسرب من جديد، حين ينام، تحت بشرتي- في البطن، في الفخذين والساقين: إنه نوم العضلات، لا نوم الدماغ، إنه نوم الجسد. اللغة الساهرة تتذكر بلطف إهمالًا آخر، هو إهمالي: رصاص مزهر في قاع سرير، في قاع حفرة أو بحر... عودة إلى الطفولة، طمأنينة تُخْلَق من جديد، في احتشام، في شكل شرارات، إضاءة خلايا، لحظات من الضحك، ابتسامة في ظلام الحلم، ليلًا، فرحٌ غامض يستقر بي في سريرها هي، أي أمي، ويقذفه هو، أي ابني، وهو فَرَاش يشرب الندى بيده، يقذفه هنالك، في جانب، أثناء الليل. نحن على انفراد: هي، أنا وهو.

يعود من عمق الأنف، من مِزْمار الحنجرة، من الرئتين، من الأذنين، يثقب قطنهما المرَضي الخانق والطامس، ويستيقظ في عينيه. عذوبة الوجه النائم، تمثال من الشَّيْب jade الوردي- جبين، أهداب، منخران، وجنتان، ملامح فم منفرجة، ذقن هش، صلب، حاد. بلا ثَنْيَة ولا ظل، لا موجود ولا عدم، لا حاضر ولا غائب، بل موجود بالفعل، براءة حقيقية، لا سبيل إلى بلوغها، وزن جذاب وخفة ملائكية. أهو طفل؟- إنه ملاك، ضياء في لوحة إيطالية، حلم هادئ، وديع- مخدِّر الصيادين في البحر المتوسط، ثم إن قطرة عِرْق اللؤلؤ تستيقظ: زئبق خفيف الحركة، ارتعاشة الأجفان، التواء خفي للأهداب، البشرة ترتجف، انعكاساتٌ قَلِقة تبحث، تعْلم وتعود من معرفتها لتنظر في لامعرفتي: سخرية عابرة للعذوبة الطفلية تستيقظ للمعنى، تتجاوزه، تجعلني أحلِّق في الموسيقى، في الرقص. تَرَفٌ مستحيل، اغتصاب دقيق للجِينات الموروثة: قبل أن يأتي ما هو معلوم لضربه، لجعْله صلبًا وناضجًا. شاقة هي العذوبة الخبيثة للمرض الأول المتغلِّب عليه، الحكمة البريئة للامتحان الأول الذي وقع المرور به، لوم مليء أكثر بالأمل للآلام التي أوْغلتُك فيها حين دعوتُك، رغبتُ فيك وخلقتُك... عذوبة، حكمة، لوم: وجْهُك إنساني بعْدُ، مرضك جعلك تلتحق بنوعنا، أنت تتكلم بلا كلام، ولكن حنجرتك لم تعد تزقزق- إنها تنصت معي إلى صمتِ حسِّك المولود الذي يجذب دموعي نحو الابتسامة.

يذهب العشيق: يأتي النسيان، لكن تظل لذة الجنسين، ولا شيءَ منعدمٌ. لا تمثُّلَ، ولا إحساسَ ولا تذكُّرَ. حريق الرذيلة. فيما بعد، يعود النسيان، ولكن هذه المرة كسقوط- الرصاص- رماديًا، تافه المذاق، غامضًا. النسيان: رغوة تُعْمي الأبصار، خانقة، ولكن متخفِّية، مثل الضباب الذي يلتهم الحديقة، يغمر فروع الأشجار، يمْحي الأرض الخضراء، يُصْدِئ عينيّ ويربكهما.

غياب، حريق، نسيان، ترتيل حبّنا.

يبقى مكانَ القلب جوعٌ. تشنُّجٌ يمتدّ، يجري في العروق حتى حَلَمَة الثدْي، حتى أطراف الأصابع. يَخْفِق، يثقب الفراغ، يمْحيه، ويستقر شيئًا فشيئًا. قلْبي: جرح كبير مفتوح. عطش.

قَلِقة، تشعر بالإثم. هل هي عقدة الأب *Vaterkomplex* [بالألمانية] الفرويدية على الأكروبول؟ استحالة أن أكون بدون مشروعية متواترة (بلا كتب، بلا رَجُل ولا عائلة). استحالةٌ- إمكانيةٌ تُحْدِث الاكتئاب- لـ«خرق القواعد».

إما الكبت الذي أمرِّر فيه إلى الآخَر ما أرغب من الآخرين.

وإما نفْخ الفراغ هذا، جرح مفتوح في قلبي لا يُوجِدُني إلا في العذاب. أنا أرغب في القانون. وبما أنه ليس مُعَدًّا لي أنا وحدي، فإني أجازف بالرغبة خارج القانون. وعندئذ، فإن النرجسية المستيقظة على هذا النحو والتي تريد لنفسها أن تكُون جنسًا، تَهِيم على وجهها منتفخة. وفي اندفاع الحواس، أحتار في أمري. فلا شيء يبعث على الاطمئنان لأن القانون وحده يرسم الحدود. من ذا الذي يسمي هذا الألم متعة؟ إنها لذة المعذَّبين.

إن الاعتقاد في الأم يستمد جذوره من الخوف المنبهر تجاه نوع من الفقر: هو فقر اللغة. فإذا كانت اللغة عاجزة عن أن تحدد موقعي وتعبِّر عن ذاتي للآخر، أفترض - وبودي أن أعتقد-- أن هناك شخصًا يعوِّض عن هذا الفقر، فلانًا أو فلانة قبل أن أتكلم، قبل أن تُوجِدَني اللغة من خلال الحدود وأنواع الفصل والدُّوَار. وحين يؤكد المسيحيون أن «في البدء كانت الكلمة»، كان لا بد أن يجدوا هذه المُسَلَّمة صعبة الاعتقاد بما فيه الكفاية بحيث يُرْفِقونها، لأيّ غاية نافعة فيما بعد، بما يقابلها، أي بِبِطَانتها القارة: بوعائها الأمومي، وإن تم تطهيره بهُوَام العذرية. فيكون الحب الأمومي البدائي **archaïque** احتواء كليًا لألمي الذي لا يضعف، كما يحدث لخيط العلامات المنقوص. وبهذا المعنى، فإن كل اعتقاد، قَلِقٍ مبدئيًا، يستعين بهذا الخوف المنبهر من عجز اللغة. ذلك أن كل إله، وحتى إله الكلمة، يقوم على إلهةٍ- أمٍّ. وربما تكون المسيحية أيضًا آخر الأديان بحكم أنها عرضت بوضوح تام تلك البِنْية ذات القطبين في الاعتقاد: فمن جهة، المغامرة الصعبة مع الكلمة: نوع من الأهواء؛ ومن جهة أخرى التلبُّس المريح بالسراب ما قبْل اللفظي لدى الأم: حب. لذا، يبدو لي أنه لا توجد سوى طريقة واحدة لاختراق دين الكلمة، باعتبارها (أي الطريقة) مثيلًا له، وهي العبادة المحتشمة إن قليلًا أو كثيرًا للأم:

إنها طريقة «الفنانين»، هؤلاء الذين يعوِّضون دُوَار الفقر اللغوي بإشباع مُضاعَف لأنظمة العلامات. وبهذا، كل فن إنما هو نوع من الإصلاح المضاد، بارُوكِيَّةٌ **baroquisme** متبناة، إذ ليس صحيحًا أنه إذا كان اليَسُوعِيّون **jésuites** قد انتهوا إلى جعل الكنيسة الرسمية تقبل بالعبادة العذرية، بعد مرحلة المصلحين الصَّفَوِيّة، فلم يكن هذا المبدأ الاعتقادي في الواقع سوى تعِلَّة، وكانت جدواه في مجال آخر. فلم يكن ضَدِيدَ العبادة الأمومية، بل إحداث انقلاب فيها باستهلاكها في تلك الوفرة من العلامات، المتمثلة في الفن البارُوكِيّ. وهذا الأخير يجعل الاعتقاد في الأم بلا فائدة، لأنه يتجاوز الفقر الرمزي حيث يلجأ هذا الاعتقاد منسحبًا من التاريخ، وذلك بواسطة وفرة مُضَاعَفة في الخطاب.

الجسد الأمومي، لا يقاس ولا يحدَّد مكانه.

هناك أوَّلا هذا التقاسم **partage** السابق للحَمْل، ولكن الحمْل يُظْهِره ويفرضه بلا مخرج. من جهة، الحوض: مركزالثقل، ركيزة صلبة، ثقل ووزن يلتصق بهما الفخذان اللذان لا شيء، انطلاقًا من ذلك، يؤهِّلهما لخفة الحركة. ومن جهة أخرى، الصدر والذراعان والرقبة، والرأس، والوجه، ورَبْلَتَا الساقين، والرِّجْلان: حيوية متدفقة، إيقاع وقناع تصرُّعلى تعويض ثبات الشجرة المركزية. نحن نحيا على هذه التخوم، باعتبارنا كائنات في مفترقات طرق، كائنات صليب. فالمرأة، أيّ مرأة، ليست مترحِّلة، ولا جسدًا ذكوريًا يحس بنفسه متعلقًا بالجسد في العشق الشبقي فحسب. والأم، أيّ أم، هي تقاسُم دائم، انقسام للجسد ذاته، وبالتالي انقسام للغة، منذ البداية.

ثم هناك تلك الهوة الأخرى التي تنفتح بين هذا الجسد وما كان يشكِّل داخلَه: ثمة الهوة بين الأم والطفل. فأيّ علاقة بيني، أو حتى بأكثر تواضعًا بين جسدي وهذه الثَّنْيَة- الزَّرْع **pli-greffe** الداخلية التي حالما يُقْطَع الحبل السُّرّيّ، تكُون كائنًا آخر لا نفاذ إليه؟ جسدي أنا... وهو، لا علاقة بينهما، ولاشيء يجمعهما، وذلك منذ أولى الحركات والصيحات والخطوات، ومنذ مدة قبل أن تكون شخصيته قد أصبحت هي المعارِضة لي: الطفل (ة)، هو أو هي شخص آخر لا محالة. فأن لا تكون ثمة علاقات جنسية هو معاينة هزيلة أمام هذا البرق الذي يبهرني وأنا أواجه الهوة القائمة بين ما كان لي وما ليس منذ الآن سوى كائن غريب بلا رجعة. إن محاولة التفكُّر في هذه الهوة يؤدي إلى دُوَار يكاد يكون من قبيل الهلوسة. فلا تستقيم فيه أيُّ هوية. أما هوية الأم، فلا تتماسك إلا بما يُعْرَف جيدًا من غلْق للوعي في إغفاءة العادة، حيث تحتمي المرأة

من التخوم التي تقْطع جسدها وتنفيها بعيدًا عن طفلها. وعلى العكس، فإن وضوحًا في الوعي يستعيدها مقطوعة إلى جزأين اثنين، غريبة عن آخَرِها- وتلك أرضيةٌ مساعدة على الهذيان. ولكن أيضًا، ومن أجل ذلك بالذات، تُعِدُّنا الأمومة في أطرافها لِمتعة جنونية يستجيب لها صدفةً ضحكُ الرضيع في مياه المحيط المُشْمِسة. فأي علاقة بينه وبيني؟ لا علاقة بيننا، إن لم يكن هذا الضحك المتدفق حيث تنهارهويةٌ ما، صوتيةٌ، مُرْهَفة، منسابة، تَعْضُدها الأمواج في لين.

من فترة طفولتي تلك، المعطَّرة والساخنة والعَذْبة في اللمس، لا أحتفظ إلا بذكرى تتعلق بالفضاء. ولا زمان فيها. رائحة عسل، امتلاء الأشكال، حرير ومُخْمَل تحت أصابعي، وفوق وَجْنتيَّ. ماما. لا رؤية تقريبا- بل مجرد ظل يَسْوَدّ، يستوعبني أو يختفي في لمْح البرق. ولا صوتَ تقريبًا، في حضورها الهادئ، ربما يُسْتثنى فيما بعد صدى الخصومات: اغتياظها، نفاد صبرها، حقدها. ولكن الحقد غير مباشر أبدًا، دائمًا مُتَحَكَّم فيه، وكأن الحقد الأمومي، رغم أن الطفلة المتمردة تستحقه، لم يكن لِتتقبله البنت، ولم يكن موجَّها إليها. حقد من دون شخص يوجَّه إليه، أو بالأحرى لم يكن الموجَّه إليه «أنا» من الأنوات على الإطلاق، فينزعج الحقد من هذا الغياب للاستقبال، فيضعف من سخرية أو ينهار من ندم قبل الوصول. ويمْكن لهذا الكره الأمومي لدى أخريات أن يندفع في تشنُّج مضبوط على غرار ذُرْوة جِمَاعٍ يُبْطِئ. ولا شك في أن النساء فيما بينهن يُعِدْن إنتاج المجموعة الغريبة من أشكال المواجهة جسما لجسم، المَنْسِيّة مع أمهاتهن. تواطؤ في اللامَقُول، تواطؤ في ما هو عَصِيّ على التعبير، في الغمزة، ونبرة الصوت، والحركة، واللون، والرائحة: نحن في هذا الوضع تمامًا، هاربات من بطاقات هويتنا ومن أسمائنا، في محيط من الدقة وفي إعلامية خاصة باللامُسَمَّى. فلا تواصُلَ بين الأفراد، بل تقابلٌ بين ذرات، بين أجزاء من كلمات، بين قطرات من الجُمَل. إن مجموعة النساء هي مجموعة دلافين. وعلى العكس، حين تتقدم المرأة الأخرى كما هي، أي بما هي مُفْرَدة ومعارِضة بالضرورة، أُصَابُ «أنا»بالذهول بحيث أحتارُ «أنا» في أمري. فيبقى عندئذ سبيلان إلى هذا الإقصاء الذي يحدد الاعتراف بالمرأة الأخرى كما هي. إما أني لا أريد معرفتها فأتجاهلها وأدير لها ظهري بلطف و«أنا وحيدة من بين بنات جنسي»: وذاك حقد ليس له شخص موجَّه إليه وجدير بالقوة التي يمتلكها، فيتحول (الحقد) إلى مجاملة مَشُوبة بعدم الاكتراث. وإما أني أَستاءُ من إصرارها هي، الأخرى، على الاعتقاد في أنها فريدة، فأتصدّى بشدة لادِّعائها هذا المصير، ولا يهدأ لي بال إلا

في العود الأبدي إلى أشكال التدخل بالقوة وضربات الحقد العمياء والصمّاء ولكن في إصرار. فلا أراها إلا في ذاتها، ولكني أقصد، فيما بعدها، ادِّعاء الفرادة **singularité**، ذلك الطموح المرفوض إلى أن تكُون غير طفلةٍ أو طَيَّةٍ من البلازْما التي تكوِّننا أو غيْرَ رنينِ الكُوسْمُوس الذي يوحِّدنا. طموحٌ لا مجال لتصوره هو ذلك التَّوْق إلى الفرادة غير الطبيعي، واللاإنساني بهذا المعنى، توْقٌ لا يمْلك الغيظ المُغْرَم بالوحدانية («ليس ثمة سوى امرأة واحدة») إلا أن يرفضه مع إدانته باعتباره «ذكوريا»... وفي هذه الأرجوحة النسائية الغريبة، التي تجعلني «أنا» أنزاح من مجموعة النساء غير القابلة للتسمية إلى حرب الفرديات الخاصة، من المربِك قول «أنا». إن لغات الحضارات الكبرى ذات النَّسَب الأمومي قديمًا لا بد أن تتجنب الأسماء الشخصية وتتجنبها فعلًا: فهي تترك للسياق مهمة تمييز الأطراف المتدخلة وتَلُوذ بنبرات الصوت لتجد من جديد تقابُلًا خفيًّا، يشق لفظيًّا الأجسام. موسيقى تتمزق لطافتها المسماة بالشرقية فجأة، بضروب العنف وجرائمِ القتل وحمامات الدم. ترى هل يكون هذا هو خطاب امرأة؟ ألم تُرِد المسيحية، من بين أمور أخرى، أن تجمِّد هذه الأرجوحة؟ أن توقفها، أن تنتزع النساء من إيقاعها، وتجعلهن يُقِمْن نهائيًا في العقل؟ نهائيًا أكثر من اللزوم...

إن حب الله والحب لله، كلًا منهما يَسْكن ثغرة: الفضاء المحطَّم الذي تكشف عنه الخطيئة من جهة، والعالَم الآخر من جهة أخرى. انفصال، عَوَز وتعسُّف: تشكيلة خاصة بالعلامة وبالعلاقةِ الرمزية التي تضع كل غيْرِيّةٍ **altérité** موضع المستحيل. فالحب هنا إنْ هو إلا ضرب من المستحيل.

وعلى العكس، بالنسبة إلى الأم، من الغريب أن يكُون هذا التعسف المتمثل في الآخر متسمًا بالبداهة. ففي نظرها، المستحيل هو هكذا: إنه يُسْتَوْعَب في ما هو محتوم. ويبدو أنها تقول إن الآخر لا مَحِيدَ عنه، لتصنعوا منه إلهًا إن شئتم، فلا يمنع هذا من أن الأمر طبيعي لأن هذا الآخر نابع مع ذلك مني أنا التي لستُ أنا، بل سيل من الإنباتات **germinations** اللامتناهية، كُوسْموس أبدي. إن الآخر يستمد بداهته من ذاته ومني أنا، بدرجة بالغة بحيث لا يوجد لذاته في أقصى الحالات. وهذا الـ«مع ذلك» **quand ce même** » الذي يميز السكينة الأمومية، الملحّة أكثر من الشك الفلسفي، يَنْخُر بريْبِيَّته الأساسية قدرة الرمزيّ المطلقة. إنه يتحاشى الرفض المنحرف («أعرفُ ذلك، ولكن مع ذلك»)، ويكوِّن أساس العلاقة الاجتماعية في ما لها من طابع عام بمعنى أنه «شبيه بالآخرين، وفي النهاية بالنوع». وهذا الموقف يخيف إذا فكّرنا في أنه يمكن أن يسحق

كل ما يمْلكه الآخر - الطفل - من شيء لا يقبل الاختزال بوجه خاص: ففي هذه الصيغة من الحب الأمومي يترسخ ثقل الحِمْل الذي يمْكن أن يتحول إليه هذا الحب، خانقًا كل فردية **individualité** مختلفة. ولكن هنا أيضًا، يجد الكائن الناطق (أو المتكلم) مَلَاذَه، عندما تتشقق قوْقَعَته الرمزية وتَظْهَر تلك القمة التي نستشف فيها تركيبته البيولوجية من خلال كلامه: من ذلك أني أفكر في زمن كلٍّ من المرض والعشق الجنسي - الذهني - الجسمي، والموت...

(1976)

مكتبة
t.me/t_pdf

VI

أمراض الحب: حقل المجاز

عبْر المرآة

قد يبدو من المفارقة أن نبحث عن خطاب علاقة الحب في الجماليّات الحدّية. فمن الغريب أنه بدل إبراز اللغة المباشرة التي يتخذها التصوُّر المثالي لموضوع المحبوب، نقوم بتحليل الحالات المؤلمة أو الانتشائية حيث يتوارى الموضوع. إن مثل هذا الاختيار لا يُمْلَى ببساطة لهذا السبب، وهو أن مشهدية الارتهان للحب في صيغة سردية قد تم التعمق فيها أكثر، بل مردُّ ذلك بالأساس إلى ملاحظتين اثنتين.

أما الملاحظة الأولى، وهي تحليلية نفسية، فتتمثل في التأكيد[1] على أن تجربة الحب تقوم على النرجسية وهالتِها من الفراغ، ومن المظهر والمستحيل، التي هي الأصل في كل تصوُّر مثالي ملازم أيضًا وبالأساس للحب. بل أكثر من ذلك، عندما يساعد التوافقُ الاجتماعي بعض الشيء أو لا يساعد البتَّةَ على هذا التصوُّر المثالي، كما يمْكن ملاحظة ذلك في العصر الحاضر (وتلك ظاهرة ليست الأزمة الدينية والأخلاقية إلا جانبًا منها)، فإن هذا الإحساس بالغربة تجاه الواقع العادي déréalisation، وهو إحساس كامن وراء مثالية الحب، يظهر بكل قوته.

وفي المقام الثاني، فإن تحويل هذا التصوُّر المثالي في اللغة، أقربَ ما يمكن من الكبت الأصلي المتمثل في تجربة الحب، يفترض أن الكتابة والكاتب يوظِّفان اللغة في المقام الأول، باعتبارها على وجه الدقة موضوعًا مفضَّلا، أي فضاء للإفراط

(1) انظر: الفصلين I وIII، I.

واللامعقول، والنشوة والموت. إن تسمية الحب، التي تشدِّد على التلفُّظ énonciation أكثر مما تشدِّد على المَلْفوظ énoncé («لا بد أن أقول في صيغةٍ أقربَ ما يمكن مما أحياه مع الآخر») تعبِّئ بالضرورة، ليس الاستعراض النرجسي، بل ما يبدو لنا اقتصادا نرجسيًا. فكلمة الحب هذه التي سنراها في حالة ارتياب وتكثيف مجازي، تكشف عن ثبات هذا الاقتصاد النرجسي، بما في ذلك صُلْبَ تجربة الحب «العادية»، التي لا تجرؤ على التعبير عن ذاتها إلا على نحو سطحي، ولا تغامر في البحث عن منطقها فيما دون المرآة حيث ينبهر المحبُّون بعضهم ببعض. وإذ تقول لنا تلك الكتابة الحقيقةَ المؤلمة، ولكنها المكوِّنة للحب، فهي تستهوينا. ونصبح قرّاءها خلال تجارب حبنا، عندما نكون قادرين على تحمُّل رؤيةٍ أقل تصويرًا وأكثر أهمية بالأساس: وهي رؤية لا نستطيع حتما أن نتبادلها مع شركائنا، ولكن تشهد عليها أحلامنا وأحاسيسنا بالقلق والمتعة.

في المرجع وفي الذات الخاصة بالمجاز

لنُسَمِّ مَجَازًا métaphore، بالمعنى العام لـنَقْلِ معنى، ذلك الاقتصادَ الذي يؤثر في اللغة حين تَخْلِط الذاتُ والموضوعُ الخاصان بالتلفظ بين الحدود القائمة بينهما. ويمكن أن يشعر القرّاء سلفًا بأن أحد مقاصد هذه الدراسة هو تأسيس نظرية في المَجَاز وفق شروط معيَّنة خاصة بذات التلفُّظ. إن قراءتنا للمجاز ليست رفضًا فلسفيًا للمجاز، ولا توسيعًا (نظيرًا، بالعكس) لتأثيره في كل فعل لغوي، فهي تفترض مسافة نظرية ليست أيضًا مسافة الفلسفة النظرية (التأملية). وتسمح لنفسها بمسافة ملتبسة، مُفْعَمة بالحب، وخاصة بالتحويل transfert التحليلي [النفسي]، مع الاعتماد على التحاليل الحديثة (الدَّلالية، التركيبية، الخطابية) للفعل المجازي[1]. ورغم ذلك، سنبحث عن معقولية هذه المجازية métaphoricité الموسَّعة في اقتصاد الحب لدى الذات الخاصة بالتلفُّظ الذي يُظْهِر من خلال المجازات الفعل المعقد المتمثل في التماهي (النرجسية والتصور المثالي).

---

(1) انظر: إ- أ. ريشارْدس، **فلسفة الخطابة**، 1936؛ م. بلاك، **نماذج ومجازات**؛ ر. جكبسون، «جانبان في اللغة ونوعان من الحُبْسة»، ورد في **محاولات في اللسانيات**؛ «المجاز»، ورد في **اللغات**: -I. A. Richards, *The philosophy of rhetoric*, 1936 ; M. Black, *Models and Metaphors*, in *Essais* ,« Deux aspects du langage et deux types d'aphasie » : 1962 ; R. Jakobson in *Langages*, no 54, ,« La métaphore » ; *de linguistique*, éd. de Minuit, t. I, 1965 .Larousse,, 1979

«لا يوجد المجاز إلا داخل حدود الميتافيزيقا»: هذا ما يصرح به هيدجر[1]. وهذا الإثبات لا نزاع فيه بالنسبة إلى حقل الميتافيزيقا ذاتها، ويتلاءم مع المجازيّة الخاصة بالخطاب الفلسفي الذي استطاع أن يستمر بحكم استبعاد المجاز بالذات[2]. لنستعدْ مع ذلك، في هذا الجدل، بعض النقاط الأساسية بالنسبة إلى موضوعنا. إننا نعْلم إصرار الخطاب الفلسفي منذ أفلاطون (انظر: محاورة **جورجياس** *Gorgias*، ولكن أيضًا **فيدروس** *Phèdre*) على رسم خط التباين هذا بين الفلسفة والخطابة، وهو الشرط الحقيقي لوجود الفلسفة.

الفكرة، التشابه، التماثل [3]

إن إشكالية التشابه *ressemblance*، وما «يكوِّن صورة»، تَشْغَل، كما هو معروف، الفكر الأفلاطوني. وقد تبين في العديد من المرات، منذ هيدجر، كيف أن النور، و«المرئي» و«الصورة» تختفي في «الفكرة» وتؤسس الفكر ذاته، بما هو مَجَازٌ محوَّل إلى وَحدة مُعْجَميّة، بما هو «أَيْدُوسْ» *eidos* [فكرة، باليونانية]. لنفْصلْ مع ذلك من هذه المجموعة من الصور المكوِّنة للفكرة نصيبَ التشابه الذي من جهته يدعم المجاز. «إنه الشرق، وجولييت هي الشمس»[4]، هذا ما يقوله روميو لجولييت، لأن جولييت والشمس بالنسبة إليه مُبْهِرتان على حد السواء، وتتشابهان من حيث الإبهار. *Omoioma, atos*: يستعمل أفلاطون هذا اللفظ عندما يكتب عن الحب في محاورة **فيدروس**، ويصرح بأن النفس المُحِبّة تدرك «أُومُويُّومَا» *omoioma*، محاكاة للأشياء السماوية في أشياء العالم الدنيوي التي تشبهها وتجعلها من أجل ذلك بالذات مُحِبّة، أي أنها تجعلها لا تتمالك ذاتها. فالمرء محب لما يشبه مثلا أعلى لا يُرى، ولكنه حاضر في الذكرى: فحركة النقل المجازي برمَّتها قائمة سلفًا في علاقة التشابه *omoiosis* تلك التي لها الفضل في أنها وضعت الحب، منذ فجر الفكر اليوناني، في تواطؤ مع التصوير mise en image، مع

---

(1) **مبدأ العقل**: *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, Neske, 1957, p. 77-90, trad. Fr., *Le principe de raison*, Gallimard, 1962, p. 112-128.

(2) يتميز نقاش بُولْ ريكور Paul Ricoeur بوضوح كبير، فيما يتعلق بهذا المشكل، وكذلك بالتفكيك الميتافيزيقي المجازي الناجم عنه في أعمال ج. دريدا. انظر: **المجاز الحي**: *La métaphore vive*, Seuil, 1975, p. 356 sq.

(3) جاء هذا العنوان في المتن على النحو التالي: *Eidos, omoiosis, analogia*

(4) وردت هذه القولة باللغة الإنجليزية: *It is the east,and Juliet is the sun* (م. م).

التشابه والتماثل. وستدفن الأنطولوجيا اليونانية هذه الحركة، فنجدها من جديد، بنفس المصطلحات الأفلاطونية، في الأناجيل التي تتحدث عن المحاكاة *omoioma* لتصوُّر العلاقات بين أسماء الله، وكذلك العلاقات بين الله والمخلوقات (**العهد الجديد**، رسالة بولُس إلى رومِيَة: Paul, Rom., 6, 5). ولكن اللاهوت في العصر الوسيط، إذ يبتعد عن مجازية الحب في الأناجيل[1]، فهو سيهتم بمفهوم التماثل (أو المماثَلة) *analogia* الأرسطي، وهو مضطر كما كان إلى بذل الجهد لتصور الذهول sidération الملازم للتشابه *omoiosis* في الحب وللمجاز. إذن، مكانة أرسطو ذات أهمية كبرى في «إضفاء طابع أنطولوجي على المجاز»، وهو ما يعنيه إبداع مقولة التماثل *analogie* الفلسفية. ذلك أن فكر أرسطو، المتأرجح بين الأنطولوجيا واللاهوت، لا ينقطع عن التوفيق بينهما، وهو ضرب من المُحَال يدمِّر في النهاية مقصده الأنطولوجي[2]. وأحد المؤشرات على هذا الصراع إنما هو الجهد في بناء لغة فلسفية أُحَاديّة المعنى متميزة عن كل شاعرية، ومنتبهة مع ذلك إلى بعض الأثار الدالّة الناجمة عنها.

إذن، بعد أن استبعد أرسطو تعدُّد المعاني équivocité الذي يشتمل عليه المجاز من حقل الفلسفة، لم يفتأ يحاول الظفر، في هذا الحقل ذاته، بـ«نصيب من تعدُّد المعاني[3]». وقد نجح في ذلك، من جهة بإضعافٍ تدريجي لدقة الوظيفة الحَمْلِيّة prédicative (يمْكن فهم الرابطة copule الحَمْلِيّة بمعنى: مَقُول عن- «سقراط (مَقُولٌ عنه) إنسان»، وبمعنى: كائن في- «سقراط موسيقار»، علمًا بأن صفة «موسيقار» هي عَرَض accident للجوهر substance). ولكن من جهة أخرى وبوجه خاص، ينتهي أرسطو إلى الكلام على التماثل analogie (بمعنى يختلف عن المعنى الذي يعطيه لهذا اللفظ حين يعتبره حالة من المجاز) ليعالج إحراجَ aporie «تعدُّدِ معاني الوجود». فهناك وجود، ولكن يمكن أن نقوله بطرق شتى. فكيف التوفيق بين هاتين المُسَلَّمَتيْن، إن لم يكن بواسطة المُمَاثَلة (أو التماثل) *analogie*؟ وبالفعل، كان أرسطو قد ورث من خارج فلسفته الخاصة لاهوتًا أفلاطونيًا في الموجود - الواحد (على الإطلاق)، فهو مضطر إلى التوفيق بين خطابه القائم على المَقُولات discours catégoriel حول العالَم المادي، في مختلف دلالاته المرتبطة بها، وبين هذا الـ«*pros hen, ad unum*»

---

(1) انظر: الفصل، IV، I، ص 178-180.

(2) كما بيّنه ج. فِيُّومَانْ، **من المنطق إلى اللاهوت**، خمس دراسات حول أرسطو: J. Vuillemin, *De la logique à la théologie*, cinq études sur Aristote, Flammarion, 1967.

(3) ب. ريكور، م. ن.، ص 344.

[القول «في الاتجاه نحو الواحد، إلى أقصى حد»][1]. فالـ«أُوسِيَا» *ousia* [الجوهر أو الماهية] الإلهية كامنة باستمرار وراء وَحدة الوجود القائمة على المقولات. هذا ما سيقوله كتاب **الميتافيزيقا** بإدخال لفظ المماثلة (أو التماثل): «إن أسباب كل الأشياء هي نفسها على سبيل التماثل»، وكذلك: «ثم إن أسباب الجواهر يمْكن اعتبارها أسبابا لكل الأشياء[2]». فالمُفَكَّر فيه، ما هو أنطولوجي يعتمد على ما هو لاهُوتيّ وغير قابل للتفكير فيه، ولكنه، مهما يكنْ عَصِيًّا على التفكير، وربما لهذا السبب، يعطي بِنْية البحث. أما التماثل المُدْرَج على هذا النحو، فسيكون بالتناسب de *proportion*، وبالتالي رياضيًا، قبل أن يُتَلَفَّظ به باعتباره تماثُلا حَمْلِيًّا[3] analogie d'*attribution*. وبالقطع مع فن الشعر *poétique*، يستعيد أرسطو مجازيةً معيَّنة، باعتبارها خطابا آخر، لم يعُد مجازيًا، بل أصبح ترنْسَنْدنتاليًّاtranscendantal: معنى ذلك أن التماثل هو الشاهد على هذا الـ«*pros hen, ad unum*» [القول «في الاتجاه الواحد، إلى أقصى حد»] في بحثه. ولا بد من انتظار كل النمو الما بعد كانْطيّ للمنطق الوضعي لِنَصِل، مع كارْناب Carnap وراسُّل Russellإلى تعريف الحَمْل prédicationبأنه انتماء عنصر إلى صنف، وبالتالي إلى فصْل مشكل الحَمْل *attribution* عن دائرة التماثل. والذي يضيع مع ذلك في الأثناء هو المعاني الأخرى للرابطة الحَمْلية، وخاصة وظيفتها التي ترمز إلى الوجود بالفعل مثيرةً بذلك نفسِه تساؤلًا حول فعل التلفظ ذاته. وقد كان لاستعادة التماثل الفلسفية عند أرسطو الفضل في طرح مسألة الوجود بما هو فعل، وفي نفس الوقت إثارة مشكل فعل التسمية، ولو بصفة ضمنية. وفضلًا عن ذلك، فإن بعض الصيغ الأرسطية تقول ذلك بوضوح كاف: من ذلك أن المجاز «يدل على الأشياء بالفعل» (**الخطابة**: *Rhét.*, III, II, 1411, b, 24–25)؛ «يمكن أن نقوم بالمحاكاة من خلال الحكاية... أو بتقديم كل الشخصيات وهم يتصرفون، وهم بالفعل (energountas)» (**فن الشعر**: *Poet*, 1448 a 24)؛ «إن الخرافة هي محاكاة الفعل» (**فن الشعر**: *Poet.*, 1450 a).

لا ننسى هذا الفضل، ولا نقْبره في حركة الحَمْل المنطقية وحدها أو الحَمْل بما

---

(1) إشارة إلى قولة أرسطو: «الموجود يقال بصيغ مختلفة، ولكن بالنسبة إلى وَحدة *pros hen*». ويترجم البعض هذه العبارة اليونانية بـ«في الاتجاه نحو الواحد» (م. م).

(2) **الميتافيزيقا**، *Mét.*, A 5, 1071 a 33–35

(3) انظر: ج. فِيُّومَانْ، **من المنطق إلى اللاهوت**: J. Vueillemin, *De la logique à la théologie*, Flammarion 1967, p. 22.

هو حركة، لأن هذه الدينامية ستوضح لنا دلالة المجاز الآخر، المجاز الحقيقي، الشعري. لنؤكدْ فقط في هذا السياق أن التماثل، وإن كان فلسفيًا، يفرض نفسه على الفكر ليبني بحْثًا (لا علمًا) أُنْطُو- لاهوتيًا onto-théologique (العبارة لهيدجر) تابعا للوجود الواحد على الإطلاق وللـفعل. ومن جهة أخرى، سينفصل اللاهوت في العصر الوسيط بدوره عن المَجَازيّة الشعرية للخطاب التَّوْراتيّ، فيُسلِّم مع القديس توما بتماثل في الوجود *anolagia entis*. وسيميز أوّلًا بين تماثلٍ في النسبة *analogie de la proportio* (ويشتمل على مسافة محدَّدة وعلاقة صارمة، *determinata habitudo*، بين الحدود) وتماثل قائم على التناسُب *analogie de la proportionalitas*، وهو مجرد تشابُه في العلاقات (مثال ذلك أن 6 هو بالنسبة إلى 3 ما يكون 4 بالنسبة إلى 2). ولكن القديس توما يُسَلِّم بالـسببية (أو العِلِّيّة) على أنها تماثُلٌ ليتصوّر العلاقة بين الله اللامتناهي والمخلوقات المتناهية، من دون اللجوء إلى مبدأ خارجي. فالأمر الذي كان علاقةَ دلالةٍ (للمخلوقات مُمَاثَلةً بالإله) يصبح فاعلية *efficience*: معنى ذلك أننا لا نستطيع أن نسمي الله بحسب المخلوقات إلا بحكْم العلاقة التي يُقِيمها المخلوق مع الله، وهو مبدؤه وعلّته، وعنده توجد مسبقًا وبامتياز كمالاتُ ما يوجد جميعًا[1]. إن هذه المماثَلة، المرفوعة إلى مرتبة العلة، تنفي بالفعل المجاز الشعري بالمعنى الدقيق للكلمة؛ ولكنها كما يلاحظ ريكور[2]، تدمجه أيضًا بصفة خفية عندما يحلل القديس توما معنَيَيْن متماثليْن (مثلًا، أن نقول «حكيم» عن إنسان ما وعن الإله)، فيلاحظ أن دلالة التسمية *nominis significatio* (الخاصة بـ«الإنسان الحكيم» والمُسْنَدة إلى الله على سبيل المماثلة) يتجاوزها فيضٌ من المعنى يستحيل تحديده في الشيء المَدْلول عليه *res significata* (الله)... وهذا الفيض من المعنى (الشيء المَدْلول عليه *res significata* هو أكثر ثراء من دلالة التسمية *nominis significatio*)، الذي ينتج هنا عن الحركة الحَمْلِيَّة الجديدة، إنما هو في الحقيقة الأثر المجازي الخاص بالشعر، وكان القديس توما يريد من خلال نزعته المنطقية أن يَحُدَّ هذا الأثر بـتماثُل الوجود *analogia entis*.

وهناك ملاحظة أخيرة حول التاريخ الفلسفي الذي رسمه ريكور للمجاز، وهي ملاحظة ستقرِّبنا من موضوعنا. صحيح أن تصوُّرًا معيَّنا للمجاز، ناجمًا هو ذاته عن

---

(1) **الخلاصة اللاهوتية**: *Somme théologique*, la. qu., 13, art. 5.

(2) م. ن.، ص 356.

تأويل ميتافيزيقي اختزالي لم يعُدْ فضلا عن ذلك يحظى بالاتفاق، أن هذا التصور يَستعِدّ للزجّ بهذه الصيغة في حقل الميتافيزيقا. ويتعلق الأمر بالتأويل الذي يرى فيها (أي الصيغة) مجرد انزلاق ما بين الحقيقي والمجازي، والأصلي والثانوي، والحي والجامد، إلخ: وتلك هي، بنفس القدر، تمييزات ميتافيزيقة فعلًا، لا تتماسك إلا صُلْبَ نظرية في المجاز ساذجة يَغْلُب عليها اللفظ وتفتقر إلى الإحساس بانتشاره التركيبي syntaxique والخطابي. وإن أعمال إ. أ. ريشارْدس I. A. Richards وماكس بلاك Max Black، وفي مستوى آخرَ أعمالَ أ. بنفينيست E. Benveniste ور. جكبسون R. Jakobson، والدَّلاليِّين sémanticiens المُحْدَثين، التي على إثرها تُنَزَّل المجاز في الجملة والخطاب، هذه الأعمال جميعًا تَعْرُض بالتفصيل قابليةً معيَّنة خاصة بالتأويل الأرسطي للمجاز. من ذلك أن الـ«الكِيريُونْ» *Kurion* (اسم «متداول») أوالـ«الإدِيُونْ» *idion* (ويترجم بـ«propre»، أي خاص) يرمزان إلى نقطة انطلاق الحركة المجازية، ويبدو أنه لم يكن لهما بالنسبة إلى الفيلسوف اليوناني معنَى ما هو «خاصٌّ» في الأصل أو بدائي (*etumon*). أما نظرية المجاز الحالية، فهي تُبْرِز تداخُلَ حقلَيْ دَلالِيَّيْن بلا هرمية، ومجالين من المرجعيات بلا هرمية أيضًا، مفضِّلةً في تحليلها على حد السواء سياقَ الحركة المجازية الخاص بالجملة والخطاب، والتلفُّظَ énonciation بما هو فعل مرجعي وبيْنَذَاتِيّ intersubjectif.

«أن نكُون مِثْل» أو«فقدان الكينونة»

وبناء على ذلك، تبدو لنا المجازية وكأنها تلفُّظ، ليس فقط بكائن واحد بالفعل، بل بالأحرى، وحتى على العكس، كأنها إعلان عن ارتياب في المرجعية. فـ«أن نكُون مِثْل» *Etre comme* ليس فقط أن نكُون و لا نكُون *être et non-être*، بل هو أيضًا طموح إلى فقدان الكينونة *désêtre* للتأكيد على أن «الكينونة» الوحيدة الممكنة ليست نوعًا من الأنطولوجيا، أي نوعًا من الخروج عن الخطاب، بل هي إكراه ناجم عن الخطاب ذاته. إن «مِثْل» «comme» في التحويل المجازي يتحمل تبعات هذا الإكراه ويقْلبه رأسًا على عقب، وبقدر ما يصبغ بطابع الاحتمال هويةَ العلامات، فهو يعيد النظر في احتمال المرجعية ذاته. أن نكُون؟-- فقدان الكينونة.

هذا ويتحدث ب. ريكور في دراسته المتميزة عن «حيوية أنطولوجية[1]» خاصة

(1) م. ن.، ص 379.

بالمَقْصَد الدَّلالي لهذا المجاز بالفعل، وهو مقصد يَحْمِل في ذاته الإحساس مسبقًا بالمجهول الذي سيأتي المفهوم لإدراكه. وهنا بالذات، سنفترق عنه. ذلك أن تأويله يضفي، نهائيًا، طابعًا أنطولوجيًا على المجاز الذي على الرغم من ذلك أعاد له الاعتبار بقوة بالغة، في بعده الأُنْطُو- لاهوتي الممكن ولكنه غير مطلق. وعندما يقول إن المجاز يعلن عن مرجعية جديدة لا بد من تسميتها، فإن ريكور يحبس الحركية المجازية في فلسفة نظرية (تأملية) يقرُّ صراحة بمشروعها، وهي فلسفة خاضعة للموجود الواحد على الإطلاق، وشبيهة بالعملية التي اكتشفناها معه، علاوة على ذلك، عند أرسطو ولدى القديس توما.

هل يوجد رغم ذلك إمكان آخر لتصوُّر المجازية، من دون تبسيطها لردِّها إلى ميتافيزيقا هي نفسها مبسَّطة، ومن دون الحد من انعكاساتها بما هي «حدْسٌ لمفهوم» في إطار الفلسفة النظرية (التأملية)؟ يبدو لنا أن الجواب بنعم. وسنفهم الحركية المجازية، لا باعتبارها قائمة على تسميةٍ مرجعيةٍ قابلة بالضرورة للاختزال في الوجود، بل على أنها مؤسَّسة على العلاقة التي تحتفظ بها الذات الناطقة (أو المتكلمة) مع الآخر في فعل التلفُّظ. فالتلفظ تحديدا إنما يبدو لنا، بداية من الموقف التحليلي، هو الأساس الوحيد للمعنى وللدلالة في الخطاب.

لا نطالب هنا بمجردِ عكسٍ للمنظور، أي وضعِ أساس باطني، «حالةٍ من حالات النفس» أو الخطابِ، مكانَ أساس خارجي، يكُون المرجع le référent. ذلك أن الذات ليست مجرّد داخلٍ حيال خارج مرجعي. أما البِنْية الذاتية منظورًا إليها كتَمَفْصُلarticulation نوعي للعلاقة بين الذات الناطقة والآخَر، فإنها تحدِّد طرح الواقع ذاتَه، وجودَه أو عدمَ وجوده، انقلابَه أو تحويلَه إلى أُقْنُوم. ومن هذا المنظور، تجد الأنطولوجيا نفسها تابعة للبِنْيَة الدالّة التي تستعين بها ذات معيَّنة في تحويلها إلى الآخَر[1].

لقد ذكّرْنا بأن الركيزة الأخيرة للمجاز الأرسطي هي وجودٌ بالفعل. فالمجاز الشعري، ولكن أيضًا المجاز القائم على المقولات ليس لهما من فعل سوى التعبير عن «الحركة والحياة»؛ ولكن «الفعل هو حركة»، كما يؤكد أرسطو. ومع ذلك، أمام الصعوبات التي تعترض الأنطولوجيا في تعريف «القوة» puissance و«الفعل» acte، لِنُجَازِفْ بالقضية التالية: إن «الوجود بالفعل» لا يمكن أن يكُون إلا بالنسبة إلى ذات في

(1) انظر: ما يتعلق بالتماهي في هذ المتن، I، «فرويد والحب».

علاقة رمزية، أي في حركة، في تحويل *transfert* مع آخَر. إن الوجود بالفعل يَهَب ذاته في التجربة الذاتية، وأكثر من ذلك بكثير في أوْج التماهي المُحْدِث لحالة من الاستقرار- عدم الاستقرار، والمتمثل في الحب ما بين ذاتين. فلا فعْلَ ولا فعل جنسي أيضًا خارج الحب، لأن البِنْية الدالّة التي للذات، بما في ذلك الدوافع والمُثُل العليا، لا تتحرك إلا في العنف المكوِّن لحقْلها. فهنالك ومن خلال تغيُّر الذات- محاكَمةِ الذات في تجربة الحب- يتحقق تغيُّر وجودها وتغيُّرُ الوجود، تفتُّحُهما إن أردنا، وانتشارُهما. ولم تعُد الفيزياء، بل الذات الناطقة هي التي تطرح علينا، من الآن، المسألة الإبستيمولوجية المفتاح: ما هي الحركية mouvance؟ ما هو الإبداع؟ المقصود هنا بـ«ما هو (أو ما هي)»: كيف يمكن قولهما؟ إن تجربة الحب بما هي دينامية الأزمة والتجديدِ الذاتي والخطابي، وكذلك ما يتضايف مع هذه التجربة على الصعيد اللغوي، أي المجازية، كل هذا يبدو، من وجهة النظر تلك، في صلب جدلٍ يكتسي أهمية كبرى. هذا وتمر أُحَادِيّة المعنى في العلامات signes عبْر تعدد المعنى وتجد حلاًّ لها في دلالة ضمنية connotation لا حسم فيها بدرجات متفاوتة، عندما تكُون الذات القائمة بالتلفظ في حالة تحويل transfert (في الحب) تجاه الآخَر، فتَنْقُل عملية التماهي والتحويل بعيْنها إلى وحدات اللغة، أي إلى العلامات. أما التأثير المرجعي الثابت لهذه العملية، والذي يكمن في التباس المرجعية، فينبغي أن لا يحجب عنا أساس العملية الذاتي- فالوَحدة الدالّة (العلامة) تنفتح حتى على مكوِّناتها الدافعية والحاسّة (كما في المجاز الذي تترابط فيه باستمرارٍ انطباعاتٌ حسية شتى métaphore synesthésique) بينما الذات نفسها، في حالة تحويل الحب، تلتهب بدءًا بالإحساس وانتهاء إلى التصور المثالي.

وإذا قبلنا بهذا التأويل، ندرك لماذا يترسخ التفكير الفلسفي المتعلق بالمجاز عند أفلاطون في تفكير حول الحب وحول الاتجاه الذي يضمنه الخطاب الفلسفي بالنسبة إليه. معنى ذلك أن أفلاطون يرمي إلى التحكم في الحب والمجاز في آن واحد، من خلال الأُنْطُو- لاهوت onto-théologie. وندرك أيضًا السبب في أن الخطاب اللاهوتي المعنيّ بالواحد على الإطلاق l'Un وبعلاقة الموجودِ المتكلِّم إليه- عبْر الإيمان إذن- وجد نفسه مضطرًا إلى محاذاة المجاز المتمثلة في تحديد نظرية المماثلة (أو التماثل)، انطلاقًا من الحقل الشعري وخارجه. وأخيرًا، عندما يُفْرِغ اللاهوت ذاته من ماهيته، ويحتفظ مع ديكارت بالآخَر في موقع العلة أو مبدأ العقل *causa sive rationem* كي لا يبحث عن الأساس الحقيقي للعقل إلا في تمفصل الحُكْم jugement، وليس بعْدُ في الأنطولوجيا التي تفقد وظيفتها، وإن استمرت، عندئذ نشهد استبعادًا مضاعَفًا. ذلك أن العقلانية الناشئة

تزيح، بنفس الحركة، المُماثَلةَ- ذلك الجرحَ الناجمَ عن المجازية- وما يتضايفَ corrélat معها (اي المماثلة) من استتباعات، ويتمثل في «أنا انفعال» *Ego affectus est*: أي في الذات المُحِبّة، وذلك لكي يحصل الحكم والـ«أنا أفكر» *Ego cogito*.

التحليل النفسي: الشعر والتاريخ

إن الموقف التحليلي النفسي يسمح بمعاينة تحوُّل حقيقي في الخطاب الغربي رهانُه المجاز، والذاتُ المُحِبّة تتحمل تبعاته؛ وهكذا يحدّد مكانة لا يمكن إلا أن تثير ضجة في تاريخ الخطابات التأويلية وأنواعها. فالتحليل النفسي يشتغل وَفْقَ شروط الحب نفسها التي تَحْكُم إنتاج المجازية في الخطاب الشعري، ولكنه يبقى مع ذلك على مسافة معيَّنة منه إذ يُنْتِج معرفة به. هل يعني ذلك أن التحليل النفسي ينتج مفهومًا عن الخطاب الشعري؟ إن كان هذا هو الحال، فهو لا يختلف عن الفلسفة النظرية (التأملية) والأُنْطُو-ثيولوجيا (أو الأنطو-لاهوت)، بل سنقول بالأحرى إنه يحلل بالذات هذا التجاور مع الفلسفة النظرية (التأملية)، لا بتشتيت كل مفهوم إلى مجاز أو بإثبات أن كل علامة هي بالضرورة مجاز مَنْسِيّ قد يتعلق الأمر بإبرازه لتذويب إدراكه المفهومي ذي التوجه المثالي، وإنما يحلل هذا التجاور بالمحافظة على تصنيفٍ للخطابات (مثلا، الخطاب «الشعري» غير الخطاب «الفلسفي»، الذي هو غير الخطاب «التحليلي» [النفسي])، وتَبَنِّي هذه الخاصية في أن يكون من جهة مجال إنتاجٍ للمجاز (كما في حالة الحب أو في الشعر)، ومن جهة أخرى مجالًا للتأويل المؤقت. والمؤقت (يعني هذا: «إلى الآن») يُدْخِل في التأويل التحليلي الديمومةَ durée بدل المطلق. فالتحليل النفسي هو اللحظة الأكثر تبطُّنًا في التاريخانية الغربية. وهذا المؤقت يُدْخِل أيضًا مصادفةَ اللقاء الذاتي في حركية التحويل. فإذا كانت صدمة الحب تدفعني إلى التفوه ببعض الأقوال، وإذا أمكن لهذه الأقوال أن يكون لها تاريخ، فمعنى ذلك أن لامطلقَ خارجٌ عن حبنا وعن خطابنا. ولا يَمْلك تاريخك الفعلي، ولا أي شخص، مرجعيةَ دلالةِ خطابنا. أيها المحب، هناك بعض المعنى، النابض، المُفْعَم بالعشق، والفريد ولكنه حاضر هنا والآن فحسب، وقد يكون لا معقولًا في ظرف آخر. فلأول مرة، يُخَلِّص الحب، ومعه المجازية، من الهيمنة التسلطية لـ«شيء خارجي» *Res externa*، إلهي بالضرورة أو قابل للتأليه. وهكذا يُنْزَع الطابع الأنطولوجي إلى أقصى حد عن الحب والمجازية، كما يُنْزَع عنهما الطابع الإنساني، فيصبحان بذلك مصيرًا يَحْكُم اللغة، ممتدًا في كل مصادرها، إذ ليست الذات سوى ذات: حدثٍ عارض، مؤقت وقابل للتجديد على نحو مغاير، داخل اللاتناهي الوحيد حيث نستطيع أن نظهر حبنا مُشْرِقًا، وهو لاتناهي الدالّ signifiant. إن الحب

كلامٌ يُتبادَل، وليس غير هذا، وهو ما أدركه الشعراءعلى الدوام.

إن أساليب الحب ستمتد أمامنا، من الآن، بما هي ضروب مختلفة وتاريخية من تحقُّق المجازية الأساسية بالنسبة إلى حالات الحب، أي بما هي صيغ أسلوبية يتخذها هذا العلاج *cure*، وهو اسمٌ آخر للـحياة، تحمّلته الذات الغربية منذ ألفي سنة عبر مواقفها في الحب، مُودَعَةً في منظومات قواعد تخصه، وقد اتخذت منذ ذلك الحين صبغة رسمية.

نحو تصنيفٍ لتحويلات المعنى

ستسمح لنا خطابة الشعر الغنائي بأن نلاحظ كيف يبدو المجاز في آن واحد في صيغة دعاء، وأنشودة ولامَقُولٍ، وسرٍّ يثقل على اسم السيدة [المحبوبة] وعلى المعنى ذاته الذي تحمله الرسالة في أكثر النصوص تطرُّفًا واستعصاء على الفهم، علمًا بأن الـ«جْوَا» *joi* [بمعنى: فرح، لذة، سعادة، باللغة الأُوكْسِيتانية]، وهو أوْج المتعة في الحب، ليس سوى حماسة التروبادُور والاحتراق الذاتي للعلامات.

وستسمح لنا أزمةٌ صوفيةٌ متأخرة في القرن السابع عشر بأن نرى مع أعمال جين غويُّون Jeanne Guyon كيف أنه ضِمْنَ مجازيةٍ في الحب تابعةٍ للموقع المهيمِن الذي يشغله مطلقٌ خارج الخطاب، مرفوعٌ إلى مرتبة المثالية وصارمٌ على حد السواء كما الإله بالنسبة إلى السيدة غويُّون، يُعَلِّق هذا المَثَلُ الأعلى في «الحب الخالص» تأجُّجَ المجاز ويؤدي سواء إلى تسطيح المجازات أو إلى الصمت.

إن التوهُّج في المجازية الرومانسية، وأكثر من ذلك عند بودلار Baudelaire، سيقول لنا كيف أنه في حب محدود بموضوع ساقط («الجيفة» «La charogne»[1]) وبمَثَل أعلى إلهي («الإله فضيحة، فضيحة توفِّر دخلا»، **طلقات** *Fusées*[2])، يتخذ المجاز صيغة النقيض وكأنه يريد تشويش كل مرجعية، ويكتمل في ترابط قار بين شتى الانطباعات الحسية synesthésieوكأنه يرمي إلى فتح الكلمة لعشق الجسد ذاته، كما هو. أما ملارْميه Mallarmé، وهو أقرب إلينا ولكنه دائمًا غريب للغاية، فقد وَصَف بأكثر خبثًا مما فعله نَارْفَالْ Nerval الاكتئابَ الناجم عن العجز في الحب[3]. إنه في

(1) قصيد لبودلار من مجموعته الشعرية: **أزهار الشر**. وقد نشرت في طبعتها الأولى سنة 1857 (م. م).
(2) عنوان يوميات بودلار (م. م).
(3) انظر. في هذا المتن، «ديننا: المظهر».

انجذابه إلى الجنس الآخر، يزيِّن (لاسيما وأن علاماته مختصرة ومشتملة على فجوات) ضربًا إشكاليا من العشق، يُسْتَأْنَف مع ذلك لكي يُعَلَّق في النهاية نتيجة الامتلاك المُحَال والمتماهي للجنس الآخر. ولغة هذا الحب، وقد تم تطهيره والتغني به كـ«تفاهة صوتية»، إنما هي إضْمارٌ ellipse بدل أن تكون مجازًا، والإضمار هو الشكل الأقصى الذي يتخذه التكثيف condensation على حافة الحِبْسة aphasie.

وسيبين لنا هُوَام (أو فنتازم) الحب عند الذات النرجسية في أدب ستندال Stendhal كيف أنه بمساعدة السخرية والفشل الذريع، يصبح الحب الحديث مسألة سياسية أو حيلة ديبلوماسية. ومع ذلك، فإن «الثبات» هو امتحان للقوة يستعين بصورة مثالية، بأمٍّ ميتة بقدر ما هي سيدة maîtresse. أما المجاز، فينزلق عندئذ في كِنَايةِ métonymie البحث المستحيل، ولكن مسيرة الحب هذه تستعين هي أيضًا بالاعتقاد بوجود مثل أعلى- أو مجاز. وبتأويل هذا المجاز، ندخل العصر الخاص بعلم النفس.

وأخيرًا، هناك نص قصير لجورج بَاتَايْ، أُمِّي، سيبيّن لنا كيف أنه حين لم تعد الشبقية سرًا مفترَضًا في تجربة الحب، بل تبوح بذاتها في عريها الفاحش والقاسي، لم يعد يُتلفَّظ بخطاب الحب في صيغة المجاز، بل في شكل سرْد مقتضَب من جهة، وفي شكل تأمُّل من جهة أخرى. وكأنه كان لا بد أن لا يقال كل شيء عن الرغبة حتى يستمر الحب، ويستمر إذن تصوُّر مثاليّ معيَّن للآخَر فيكُون شرطَ ذلك الانتفاخ الدَّلالي المتمثل في المجاز بالمعنى الضيق للكلمة (سواء كان رومانسيًا أو سِرْياليًا). هل معنى ذلك أن البُورْنُوغْرافيا تحرمنا من المجازية؟ إنها قد تُجنِّبنا المجاز بالمعنى الحصري للكلمة، لا تحويلَ المعنى. ذلك أن الإقرار بالرغبة في اللغة يفتح حقل السرد: ويمكن أن نرى هذا التحول وهو يتحقق على نحو رائع في اللحظة التي تتحول فيها **رواية الوردة** الشعرية لغِيُّوم دي لُورِّيس Guillaume de Lorris لتصبح **رواية الوردة** السردية لجانْ دي مُونْغ Jean de Meung: ولم يكن العصريسمح بعْدُ بالكثير من ضروب الجرأة الجنسية، ولكن لم نُتَجَنَّب عنفَ وضعية الحب في القسم الثاني. وهذه الواقعة، زيادة على أنها صدمت نِسْوِيَّات féministes العصر كافة، حوّلت مجازية القسم الأول إلى أُمْثُولِيّة allégorisme تعليمية في القسم الثاني. أما عند باتَايْ، كما في عدسة مكبِّرة، فالإقرار الفاحش بنواة الحب هذه المتمثِّلة في زنا المحارم يُنْتِج سردًا متكوِّنًا من انقطاعاتٍ وضروبٍ من التداعي الحر للأفكار: سردًا كلاسيكيًا يقدر ما هو منفجر. وهكذا، يبدو لنا الأدب، منظورًا إليه على هذا النحو، مجالًا مفضَّلًا يتكوّن فيه المعنى وينهار، يختفي في حين يمكن الاعتقاد في أنه يتجدد. ذاك تأثير المجاز. وكذلك، تنكشف التجربة الأدبية عل أنها بالأساس تجربة

في الحب، تُحْدِث عدم الاستقرار في «الهُوَ هُوَ» le même بتماهيه مع الآخر. إن الأدب منافس في هذا الأمر للاهوت، الذي اشتغل على نفس الأرضية، فدعّم الحب بالإيمان مخضعًا هكذا بواسطة المطلق اللحظةَ النقدية التي يشتمل عليها الحب؛ فالأدب اليوم هو في آن واحد مصدر تجديد «صوفي» (شَرْطَ أن يخلق فضاءات جديدة في الحب)، ونفيٌ ذاتيٌّ للاهوت شرْطَ أن يكون الإيمان الوحيد الذي يحمله الأدب هو الثقة، وكم هي مؤلمة على الرغم من ذلك، في اقتداره الخاص بما هو سلطة عليا. أما نحن، المحبين لإنتاجاتنا الخاصة من دون مرجعية سماوية، فلم نخرج من الدين الجمالي esthétique. إنه دين المِخْيال، دين الأنا ونرسيس، وبذلك له حياة أكثر عسرًا مما كان يتصوره هيجل. فلَرّبما يكون قد نسي عندما أراد أن يصفّي الحساب مع اللاهوت، أنه كان لا بد، من أجل ذلك، أن يأخذ بعين الاعتبار تجارب حبنا التي كان للاهوت من الحيلة ما جعله يهتم بها. ومنذ ذلك الحين، وقد انصرف عنا الإيمان وبقينا دائما محبين، وبالتالي قادرين بدرجة كبيرة على التخيل، متعلقين بالأنا، نرجسيين، فنحن هم المؤمنون بالدين الأخير، وهو الدين الجمالي. ونحن جميعًا ذوات المجاز.

التروبادور

من «الأنشودة الغزلية الكبرى»

إلى السرد الأمثولي

مكتبة
t.me/t_pdf

حين يكون الفعل هو القول

إن الشعر الغنائي لدى التُروبادُور أوّلًا، ثم عند التُروفَارْ [1] Trouvères، بلغة «دُوكْ» langue d'Oc [2] في البداية، وأخيرًا باللغة الفرنسية، كان ابتكارًا خارقًا في القرن الثاني عشر، فَرَض لأول مرة في العالم وبهذا القدر من التوسع الحبَّ الغزلي *fin amor* [3]، وهو ذلك الكمال الخالص، المُفْعَم بالفرح والمثالي، الذي لا نزال نَحِنُّ إليه بعد الفترة الرومانسية. وأن يكون هذا الشعر متاثرًا بالتصوف العربي أو الكَتَاريّ cathare لا يمنع من أنه ينقل في المستوى اللائكي سَوْرَة الحب المعبَّر عنها في القولة: *Ego affectus est* [أنا انفعال] والتي سيمجدها، مثلما رأينا، التصوفُ السِّيتَوِيّ [4] عند سان برنار. مُلْغِزٌ هو القرن الثاني عشر، تلك النهضة المبكِّرة التي استطاعت أن تجعل سَنَاءَ العالم الآخر يلمع في نفس المحب. إن الحب الغزلي *fin amor* هو احتفال بمحايَثة التعالي، ومع ذلك فهو بالأساس فن في المعنى. ولا يمْكن اختزال هذا الحب في مجرد إتيقا خاصة بالبلاطات الإقطاعية، ولا في الإعلاء الموضوعي جدًا من شأن «زوجة السيد» (حرفيًا، الـ«دومينا» *Domina*، السيدة)، إنه يشتمل على منظومة قواعد. وتكُون جزءًا

---

(1) هم أمثال التروبادور من الشعراء الغنائيين في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ولكن في لغة «الأُويْل» Langue d'Oïl، وهي لغة رومانية romane منحدرة من اللاتينية الدارجة، وقد نشات عنها اللغة الفرنسية (م. م).

(2) من اللغات الرومانية القديمة (م. م).

(3) باللغة الأوكسيتانية، تطلق عبارة *fin amor* (بمعنى «الحب الكامل»)، أو الشعر الغزلي الغنائي (أو الكُوْرْتوازي)، على الطريقة المنظمة في محاولة إغراء امرأة ذات شأن، دون إهانتها ومع إنشاد القصائد في أعمق المشاعر (م. م).

(4) أي التابع للطائفة المسيحية المعروفة باسم طائفة سِيتُو Cîteaux (م. م).

منه الصبغةُ العاطفية والشبقية في آن واحد، المميزةُ للعلاقة التي ترمي إلى نوع من «الاكتمال» (*fin*) وتظل زنا. هذا ونلاحظ، في الأصل المجازي، إسناد دور «الإقطاعي» [السيد] suzerain إلى المرأة ودور «التابع» *vassal* إلى الرجل، مع أن السيدة تمارس «حجزًا» والرجل يقوم بـ«خدمة». وهذا الحب متكوِّن من امتياز *onor* (في آن واحد قَطِيعَةُ أرض fief ولقبٌ شرفيٌّ) و«بَرَاتْج»[1] *paratge* (مساواة، أُلْفة فيما بين الشعراء الغنائيين تفصلانهم عن العالم الخارجي)، ومن ثم يشتمل على غرامة *mere*، مكافأة من قِبَل السيدة، ولا يبقى البتة عُذْريًّا. ومن باب أولى وأحرى أن يبقى سرًا. فالاسم المشفّر *senhal*، التحريم المسلَّط على اسم السيدة، هو أحد الشروط لتمجيدها وللكمال. ومع ذلك، هذه القواعد السلوكية في الحب، التي نستخلصها من أناشيد الشعر الغنائي، تجعلنا في الغالب ننسى أن التحقق الأساسي للحب الغزلي، أو على الأقل التحقق الذي يصل إلينا عبر السنين، إنما هو سحر الكلام.

وهكذا، فالحب الغزلي تلفُّظٌ قبل أن يكون فنًا في الحب، أو بالأحرى لأنه هو ذاك في نفس الوقت الذي هو فيه فن في الحب. ولكنْ أيُّ تلفُّظ؟

كلام يُتغنَّى به

أوّلًا، هذا الخطاب، مثل الشعر الغنائي la lyrique اليوناني، إنما هو أنشودة. ولم يتعود الألسُنيّ التوقف عند هذا الجانب من الخطابة في الشعر الغنائي، رغم أنه أساسي. صحيح أننا لا نملك سوى مائتين وأربعة وستين نَغماً وصلتنا من التُروبادُور، أي حوالي عُشُر الأشعار المحفوظة[2]. ولنا من برنار دي فانْتَدُور Bernard de Ventadour[3] فحسب عدد كبيرٌ من النغمات يبلغ ثماني عشرة. ومن جهة أخرى، الترقيم الموسيقي بواسطة نُوتات مربَّعة، غريغورية، دقيقة لبيان العُلُوّ، ولكن من دون الاهتمام بالمدة، وإذن بالإيقاع، يجعل تفكيك علامات الأنشودة هذه يثير إشكالًا كبيرًا. ومع ذلك، يبدو أن غياب الترقيم الإيقاعي ليس مجرد غياب للكتابة، بل يعبِّر عن خاصية، وهي غلبة النَّغَم والتنوع الشخصي في هذه الحركة المَرِنة للأغنية، والتي تُسَمَّى *tempo rubato* [«زمنا

---

(1) طريقة في الحيازة الخاصة للأرض في ظل النظام الإقطاعي، فيما بين الإخوة لتجنُّب تقسيمها، ويكون فيها أكبرهم هو الذي يقدِّم الولاء للإقطاعي، ويتعهد بتأدية الخدمات. وكلمة *paratge* من اللغة الأُوكْسِيتانية، مشتقة من اللاتينية: *pariatio*، بمعنى: جعل (الشيء) متساويا (م. م).

(2) انظر: هـ. إ. مَرُّو، **التروبادور**: H. I. Marrou, *Les Troubadours*, Ed. du Seuil, 1971, p. 80.

(3) أحد التروبادور الأكثر شهرة (حوالي: 1125–1200)– (م.م).

مخْفِيًا»]. أما «المَالِيزْم» mélisme[1]، فهو معقَّد، ثري، شهوانيّ، متكوِّن من تعرُّجات، من تعويذات طافحة باللذة، من تنغيمات vocalises مُعَبِّرة، وخطوط نَغَميّة contours متقطعة أو على العكس مُنْصَبّة على مجموعات من الأسماء المتموجة؛ إنه الترميز الأول لنقل المغنِّي في مجال الحب، والعلاماتُ على الفرح أو الـ«جْوَا» [للذة، الفرح، السعادة، باللغة الأوكسيتانة]. ويشهد اللفظ تأكيدا له في شكلين، ذكوري وأنثوي، ويكشف عن متعة، وقوةٍ حيوية، وعن اندفاع يضفي جمالًا وصفاء، و«احتفالٍ بالوجود». ومن ذلك ما يقوله أرْنُو دي مارُويْ: «كما أن حياة الحيتان تدور في الماء، أقضي أنا حياتي في الفرح؛ وفي كل لحظة، سيكون لي ذلك». فالأنشودة هي الدالّ والمَدْلُول الأساسيان فيما يخصها. ولا تحمل دلالة مرجعية وموضوعية. إنها معنى الفرح.

هذا وليست الأنشودة مجازًا، وإنما هي التسجيل الأكثر مباشرة للمتعة، إنها سلفًا تحويل، طُموح يدفع الانفعال إلى المعنى المطلق الذي يتخَفّى.

ويمكن القول إن ما يعادل في الخطاب عدمَ القابلية الموسيقية هذا للحسم، وهذا التردّدَ التموجيَّ والممتعَ في الصوت، قد يكُون قاعدةَ الـ«تْروبار كلُوس» *Trobar clus* [بمعنى «الإبهام في الشعر»][2]، الأسلوب المنغلق الذي يتعارض مع الأسلوب المسطَّح أو الواضح، أوما يسمى الـ«تروبار لو»[3] *Trobar leu*.

هذا وإن «التُّروبَارْ كلُوس» سيؤدي إلى ظهور «التُّروبَارْ رِيكْ»، وهو الأسلوب [الشعري] الثري والمكتمل الذي، وإن احتوى على بعض الأنواع من الغموض، لا يدمجها على شاكلة بحث ذي نزعة صورية وباطنية ésotérique، ولكن باعتبارها ضرورة ذاتية لكيمياء الحب السري هو أيضًا، تُلْهِب الوحدات الذاتية والدالّة على حد السواء. وسيتكلم رامْبُو دُورَانْج[4] على فعل *entrebescar lod motz*، أي تشابكٍ أو تداخل بين الألفاظ (« *Pensius pensans | Cars bruns et teinz mots entrebec* » - «أجعل ألفاظا نادرة، غامضة وملوَّنة تتشابك، وأنا أتامّل حالمًا»).

---

(1) «المَالِيزْم» نغم متكون من عدد من النوتات تحمل مقطعًا؛ وفي أغلب الحالات، هو نغم متزاوج، وبالتالي متكوِّن من نوتات متجاورة (م. م).

(2) الـ«تْروبَارْ كلُوس» فن في الشعر اتبعه التروبادور وتوسعوا فيه أثناء القرن الثاني عشر، وقد كانت اللغة المستعملة هي لغة «دُوك». وقد تمثّل بالأساس في البحث عن المُبْهَم بحيث كان مقصورًا على جمهور مثقف. أحد ممثليه الرئيسيين كان التروبادور الجسكوني مارْكابْري Marcabru (حوالي: 1110-1150) (م. م).

(3) هذا النوع من الشعر رقيق ومنفتح، على عكس النوع الآخر. مما أدى إلى انتشاره الواسع (م. م).

(4) أقدم شعراء التروبادورفي بروفانس أثناء القرن الثاني عشر (م. م).

إيجاد تشابك بين الألفاظ

ندخل هنا في التقنية الخطابية التي تَتُوق إلى مرتبة سحر الكلام الممتع في الأنشودة: كيف العمل ليُترجَم في علامات أُحادية المعنى ذلك الإشعاعُ الدلاليُّ، تلك العدوى التي تلحق العلامات والأفراد صُلْبَ تجربة المشاركة[1] في الحب؟

إن استعمال ألفاظٍ متماثلةِ الصوت homophones أو ذاتِ مُصَوِّتِيَّةٍ sonorité متجاورةٍ سيزيد في الموسيقية، ولكنه بوجه خاص سوف يثير الشك في المعنى داخل العلامة بالذات: «يرسل أرنو [2] Arnauld أغنيته حول الظُّفْر والعمّ/ لينال إعجاب [المرأة] القاسية، التي من القضيب إلى النفس / قد اشتهت حبيبها ذا المجد الحاضر في كل بيت» (هو بلا شك بارْتَرَانْ دي بُورْن[3]).

إن مفعول المتناقضات (من القضيب إلى النفس) يُدخل مفارقة منطقية تساعد هي أيضًا على أوْلَوية الانفعال بالنسبة إلى المعنى. ونلاحظ في المعنى نفسه عند أرْنُو دانِيَالْ دي رِيبَارَاكْ: «أنا أرنو، أجمع الريح / أطارد الأرنب البري بواسطة ثور / وأسبح ضد التيار»[4].

---

(1) يُفْهَم هذا اللفظ بمعنى *metexis,v, metexein*، كما يصرح به أفلاطون في (محاورة) **تيمايوس** *Timée*، ويتوسع فيه القديس توما، بعد أرسطو، باعتباره نظرية معقدة في المشاركة. [يطلق لفظ *metexis* عند أفلاطون «على نسبة الموجودات الحسية إلى المُثُل، وعلى نسبة المُثُل بعضها إلى بعض» (جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، م. ن.، الجزء الثاني، ص 374). أما *metexein*، فيعني باليونانية: يمتلك بالمشاركة].

(2) أرنو دانيالArnaud ou Arnaut Daniel أحد الشعراء التروبادورفي أواخر القرن الثاني عشر، أصيل بارِيجُوْ Périgord (فرنسا). اشتهر بإحكامه للغة. يُصنَّف من بين أفضل رموز «التروبار ريك»، الذي يُعَرَّف بأنه «التكثيف المتزايد لقوة الصورة»، وكذلك «التروبار كلوس»، وهو متكون من «أبيات معقدة لا تنفتح معانيها إلا للعارفين» (م. م).

(3) شاعر من التوبادور (حوالي: 1140–1215)، كان من الأسياد (م. م).

(4) رأيتُ في كيوتو Kyoto، في مَعْرِض استعاديّ لفنِّ «زِنْ» Zen، رسما يلخص، تمامًا فيما يبدو لي، الروح الرامية إلى نزع ماهو مادي، وهي روح يختص بها هذا التأمل: ذلك أن رسّامَ زِنْ جُوزَانْسُو Josetsu (حوالي 1413) يقدم شخصية تحاول أن تصطاد سمكة- قطًا بواسطة قرعة، وليس هذا مشهدًا مسرحيًا في اللامعقول، وإنما هو تمثُّل الفراغ. أما عن الاستتباعات الأسطورية لهذه السمكة «نامازو» «namazu»، فيمكن قراءة: لفي- شتراوس، **طريق الأقنعة**، وأُووُهَانْد، **السمكة القط وموضوعاتها**. مقاربة تأويلية لبعض الجوانب من الديانة اليابانية الشعبية Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Skim, 1975, t. II, p. 89 sq, et C. Ouwehand, *Namazu-e and their themes*, An interpretative approach to some aspects of japanese folk religion, Leiden, 1964.

ومع ذلك، فإن هذا الفن في خلط الألفاظ فيما بينها لا يحياه التروبادور باعتباره بحثًا عن اللامعنى، بل من حيث هو بحث عما سيسمَّى انفعالًا في غياب تسميةٍ أفضل، شرطَ أن يتجاوز المعنى، في الإحساس بالـ«جْوَا» [اللذة، الفرح، السعادة، باللغة الأوكسيتانية]، ويكون شاهدًا على ما هو مُتَمثَّل وعلى ما هو غير قابل للتمثُّل. أما أنا، فأعتبر أنه لا بد من نفس القدر من المعنى، سواء للحفاظ على رجحان العقل أو للخلط ما بين الألفاظ: هذا ما يؤكده جِيرُو دي بُورْنُويْ[1] Guiraud de Borneuil، ولكنه يدقق: «لأن المعنى موضوع البحث يقدِّم قيمة ويعطيها بقدر ما يُلام على وجود لامعنى متحرر من كل قيد؛ ولكني أعتقد أن لا أنشودةَ لها قيمة في البداية بنفس القدر الذي يكون لها، فيما بعد، حين نستمع إليها».

إن المُؤَدّى التركيبي لهذا التشابك بين الألفاظ *entrebescar lod motz* هو في الغالب تجاور للتراكيب syntagmes يتحاشى الموقف الحاسم للتلفظ في جُمَل، ويتّبع تعرُّج الأنشودة: «لأنه لا توسُّل، ولا حيلة، ولا عنف تستطيع/ أن تفصلني عنها بحاجز من الخَيزُران.... ترى ماذا أنا قائل؟ ليغمرْني الرب أو يُبِدْني...» (أرْنُو دانِيَال). وأخيرًا، في التباس المجاز يُستقبَل هذا الفيض المتخطي للدلالة من قِبَل الـ«جْوَا» *joi*[2].

لنأخذ مثالًا على هذا الأمر أغنيةً لأرْنُو دَانِيَال[3]. يمتاز هذا النص بأنه نشيد على النشيد وبأنه يُظْهِر بوضوح بعض الالتباسات في مجاز الشعر الغنائي[4]

1. En cest sonet coind' e lèri

Fauc motz e capung e doli,

---

(1) جِيرُو دي بُورْنُويْ (1138-1215): تروبادور، قد يكون هو الذي أعطى صورة الأسلوب الشعري الخفيف، أو الـ«تُروبارْ لُو»، إن لم يبتكره. ذاع صيته إلى درجة أن معاصريه لقبوه بـ«سيد التروبادور» (م. م).

(2) انظر فيما سبق معنى هذا اللفظ (م. م).

(3) انظر: **مختارات التروبادور**، نصوص منتقاة، تقديم وترجمة بيار باك:

Anthologie des troubadours, textes choisis, présentés et traduits par Pierre Bec, édition bilingue, 10 /18, 1979, p. 186 sq.

أشكر برْنار سارْكِيجْلِيني Bernard Cerquiglini على ترجمته التي كشفت عن أقصى قدر من الالتباس في النص انطلاقًا من قراءة شعرية وتابعة لفقه اللغة تتعلق بالبروفنسالية القديمة.

(4) فيما يلي قصيدة التروبادور أرنو دانيال، في لغتها الأصلية (وهي البروفنسالية)، ومع ترجمتها إلى العربية بالاعتماد على ترجمتها إلى الفرنسية كما جاءت في المتن. هذا وفضلنا تقديم هذا العمل بالتدريج بحسب مقاطع القصيدة (م. م).

E seran verai e cèrt

Quan n'aurai passat la lima ;

Qu'Amors marves plan' e daura

Mon chantar, que de lièi mou

Qui prètz mantèn e govèrna.

1. على هذه الموسيقى المتميزة والمرحة، أصنع الكلمات، أنْجُرها وأملِّسها؛ فتكون صادقة ثابتة حين أكون قد مرَّرْتُ عليها المِبْرَد *lime*، لأن الحب، من دون تردد، يرقِّق ويذهِّب نشيدي الآتي منها، من التي يحافظ عليها ثمني ويتحكم فيها.

أو [وهذه صيغة ثانية]: في هذه الموسيقى المُعَدّة للتجميل (فعْل «coindrir»، «جَمَّل» يستدعي «نَجَر») والفرح، أصنع الكلمات، أنْجُرها وأشكو (فعْل «*dolar*» معناه: يتألم)؛ وستكُون صادقة ثابتة، حين أكون قد مرَّرْتُ فوقها القافية *rime* (المبادلة الصوتية ممكنة بين *lime* و*rime*)، لأن الحب القبيح (*marves* يمكن أن يُتبادَل مع *malvatz*، «خبيث») يشكو (فعْل *planher* معناه: «يشكو»)، ويستمر نشيدي الذي تَبْخَسُه (فعْل *moure*, mover، «بَخَس ثمنا»)، وهي التي تحافظ مع ذلك على ثمني وتتحكم فيه.

2. Tot jorn melhur et esmèri Car la gensor sèrv e coli

Del mon, ço'us die en apèrt.

Sieus sui del po tro qu'en cima

E si tot venta ilh freid' aura

L'amors qu'inz el cor mi plou

Mi ten chaut on plus ivèrna

2. كل يوم أتحسن وأصبح أكثر رقة: أجعل الذهب خالصًا (انظر فعْل *esmerar*، بمعنى: «خلَّص الذهب») / لأني أخدم وأعبد أكثر النساء لطفا في العالم / أو: التجميل، والزينة، انظر فعْل *gensar*، أي «جمَّل، زيَّن» / أقول لكم من دون لف ودوران إني مِلْك لها من أخْمَص القَدَم إلى الرأس؛ وحتى إن هبَّ الهواء البارد، فإن الحب الذي يُمْطِر قلبي يوفِّر لي الدفء في أقسى برد الشتاء.

3. Mil messas n'aug e'n profèri

E'n art lum de cera e d'ôli

Que Dieus m'en don bon issèrt

De lièis on no'm val escrima ;

E quan remir sa crin saura

E'l cors gai, grailet e nou

Mais l'am que qui'm dès Lusèrna

3. أسمع وأَهَب، أتفوَّه (انظر: فعْل *proférer*، تفوَّه) / بألف قُدّاس، أُشعل نور الشمع والزيت لكي يَمُنّ الله عليّ بمآل طيب لدى تلك التي لا تحمينا المُسايَفة منها / أو: التي كل دفاع ضدها لا طائل من ورائه / . حين أنظر إلى شعرها الأشقر، وجسدها المرح، الرشيق والفتيّ، فإني أحبها أكثر ممن يعطينيا لـ«لِيسَارْن» Lucerne / أو: النور (انظر: *luzir*، «يلْمع»، والاسم: *luzerna*، «مِصْباح») / .

4. Tan l'am de cor e la quéri

Qu'ab trop voler cug la'm toil. S'om ren per ben amar pert.

Que'l sieus cors sobretracima

Lo mieu tot e no s'eisaura;

Tant a de ver fait renou

Qu'obrador n'a e tavèrna

4. أحبها من القلب وأبحث عنها / أو: أشتهيها / إلى حد أني من فرط الرغبة فيها، فيما أتصور، أخطفها مني / أو: أتخذها زوجة (من العبارة: *tolir por molher*) / ، إذا كان بالإمكان أن يفقد المرء كائنًا من فرط حبه إياه. ليغمرْ جسدها جسدي بأكمله ولا يَجِفَّ، لاسيما وأنها مارست الربا / أو: التجديد / وأنها تملك في آن واحد الحرفي / أو الحانوت / والحانة / أو: الضريبة / .

5. No vuolh de Roma l'empèri

Ni qu'om m'en fass apostoli Qu'en lièis non aja revèrt

Per cui m'art lo cors e'm rima

E si'l maltrach no'm restaura

Ab un baiser anz d'an nou,

Mi auci e si enfèrna.

5. لا أريد أمبراطورية روما، ولا تعييني بابا، إذا كان عليّ أن لا أعود إلى تلك التي يحترق لها قلبي ويضنيني، لأنه إن لم تشفني من هذا الشقاء، بقبلة، قبل العام الجديد، فإنها ستقتلني وتذهب هي إلى الجحيم.

أو: لا أريد أمبراطورية روما، ولا تعييني بابا، إذا لم أستطع فيما يخصها أن أقوم بانقلابات / (انظر فعْل *revertar*, et *reversari*، «كناية» «hypallage») / ، هي التي من أجلها ينجز قلبي الفن والشعر / (انظر فعْل gercer» «*rimar*، أي يتشقق، ولكن أيضًا «*rimer*»، قَفَّى الشعر/ إلخ.

6. Ges pel Maltrach qu'eu sofèri

De ben amar no'm destoli,

Si tot me ten en desèrt,

Qu'aissi'n fats los motz en rima.

Pièitz trac aman qu'om que laura,

Qu'anc plus non amèt un ou

Cel de Moncia N'Audièrna

6. العذاب الذي أتألم منه لا يَثْنيني البتة عن أن أحب جيدًا، حتى وإن بقيت وحيدًا، لأني أصنع هكذا من الكلمات شعرًا. أتحمل / أو: أَجُرّ حين أحبُّ أكثر مما يجر رجل أثناء الحرث، لأن رجل مُونْكلِي لم يحب أبدا السيدة أُودِيَارْن، أكثر حتى من قيمة بيضة.

7. Ieu sui Arnautz qu'amàs l'aura

E chatz la lèbr ab le bou

E nadi contra subèrna

(نص نشره ر. لَفُو R. Lavaud)

7. أنا أرنو Arnaud أجْمع الريح؛ أصطاد الأرنب البري بواسطة الثور وأسبح ضد التيار.

إن أرنو دانيال سيد الـ«تروبار ريك»، أثنى عليه دانتي Dante وترجم له آزْرَا باوْند Ezra Pound، وقد ألّف عمل النشيد الرائع هذا حول النشيد والحب في آن واحد، وهو عمل يثير الإعجاب لما يتسم به من إيجاز وازدواجية. إن الالتباس الملاحَظ سلفًا عند تروبادور آخرين يَكْمُن في لغة الشعر الغنائي ذاتها، الشبقية دائمًا والعاطفية في آن واحد، ولكنه ينسج هنا المعنى العميق لحالة الحب بما هو كذلك. فالمجرَّد والعينيّ لا يتراكبان فحسب (دفاع / مسايفة، لِيسَارْن / نور، تحمَّل / جَرَّ، إلخ)، والدلالات الضمنية الشبقية لا تنفذ إلى العبادة المُحْبَطة للسيدة فحسب (بحَث / رغب، جسدها يغمر جسدي، إلخ)، ولكن أزواج المتناقضات تُهَيْكِل النص منذ البداية (ملَّس/ تألَّم، حافَظ / بخَس، فَقَد / اتخذ، رِبا / تجديد، ورشة / حانة (عمل / سُكْر)، غَمَر / جَفَّ...)، وكذلك بعضَ الانزلاقات الدَّلالية انطلاقًا من الصّوَاتِم phoniques: *rime malvatz | lime, marves* | ... وحتى الكلمة الأخيرة («أصطاد الأرنب البري بواسطة الثور، وأسبح ضد التيار»)- كما أن هذه الأزواج من المتناقضات تغرق القارئ في اللايقين، والمعكوسية réversibilité والعدوى الدَّلالية والصوتية للعلامات، وكل ذلك يرفع التباس المعنى المجازي إلى أَوْجِه. فهل الحب مجازٌ للنشيد، أو النشيد صورةٌ للحب؟ وهل الحب- النشيد مَرِحٌ أم حزين؟ هذا وذاك بلا شك، اتحاد الأضداد، مفارقة، مطر، فيضان، «جْوَا» *joi*...

هذا ويؤكد الكُونْت دي بوَاتِيَايْ، وهو أول التروبادور وأكثرهم اكتمالًا، على أن سحر الكلام في الشعر الغنائي ليست له مرجعية ثابتة، موضوعاتية objectale [تحيل إلى الموضوع objet بالمعنى الجنسي للكلمة] ومحدودة، ولكنه يمرُّ ضرورةً باستحضار العدم وما هو غير قابل للحسم. *Farai un vers de dreyt nien* (سأكتب بيتًا شعريًا من العدم لا غير) وكذلك: «*Fag ai lo vers, no' say de cui* (أكتب بيتا شعريًا، لست أدري من أي شيء...).».

التباس رسالتين: السيدة أم الفرح؟

وفي الواقع، لا تقدِّم أغنية الحب الغزلي، في أقصى الحالات، لا وصفًا ولا حكاية. فهي بالأساس رسالة موجَّهة إلى ذاتها، علامة على سَوْرة الحب. وليس لها موضوع- إذ نادرًا ما تُعَرَّف السيدة، ثم إنها تختفي بين حضور محتشم وغياب، فتكُون مجرد متلقية خيالية، تَعِلّة لسحر الكلام. فنشيد الحب الغزلي هو بمثابة إرساءٍ للحُلْم، ولكن من دون فعل السرد، وحتى بدون القدرة على الحفاظ على معنى عَيْنِيّ للمُفْرَدات، بل أقل من

ذلك بكثير بالنسبة إلى المفردات الخاصة بالحب، وهكذا يحيل نشيد الحب الغزلي إلى حسن أدائه. فينبغي قراءته مع الاستماع إليه، وتأويله باعتباره حركة انتقال واسعة للمعنى الأُحادي خارج حدوده، في اتجاه جانبي اللامعنى وكلِّية المعنى الميتافيزيقية والصوفية. وهذا القطب الأخير لسحر الكلام سيؤدي بسرعة إلى إدراج خطابة الشعر الغزلي في الدين وتحويل السيدة إلى مريم العذراء. ولم تكن إيديولوجيا العصر تسهم في ذلك فحسب، بل كانت دينامية التلفُّظ ذاتها في الشعر الغزلي مهيأة لذلك، في توتر ما بين فقدان المعنى وتحويل المعنى إلى أُقْنوم. وفي الجملة، ينبغي في كل مرة تقسيم رسالة message الشعر الغزلي إلى رسالة أولى متكونة من دلالة حرْفية، وذاتِ موضوعٍ مرجعي هو السيدة، ورسالة ثانية تحيل إلى الفرح وحده ولها علامة هي النشيد *chant*، ولكن لها أيضًا ذلك الإفراط في المعنى، «فائض المعنى» ذاك الذي تدخله التركيبية syntaxe اللامحدودة، والمفارَقة ومجازية المفردات ذاتها. أما مرجع الرسالة الثانية، فأقل ما يقال فيه أنه ينطوي على مفارقة لأنه يمثِّل فرحة النشيد، فيُغْلِق سحرَ الكلام على السيرورة نفسها التي تمرُّ بها ذات التلفظ، وعلى متعتها المتحققة بمجرد التعبير عنها. ترى هل ذاك هو أوج النرجسية؟ أو الإقرار، فيما بعد الخلط بين المراجع référents («هي» في الغالب، بالنسبة إلى الشاعر التروبادور، تمثِّل الأغنية والسيدة على حد السواء)، بأن سحر الكلام يحمل معنى في حالة حركة لا يمْكن للملفوظ اللساني أن يتحمل تبعاته: وهو بالذات معنى المشاركة، والتماهي في الحب.- «لا أجرؤ على القول، إن لم يكن بالغناء»، هكذا يقول لُو شاتُلانْ دي كُوسِي le Châtelain de Couci[1].

إن اكتمال الشعر الغنائي- بمعنى التحقق والنهاية- سيشهد سحر الكلام يُفْقَد لفائدة السرد. وسيكون تلفُّظ هذا الشعر حرْفيًا أكثر من خلال الحركة نفسها التي سيَفْقِد فيها النشيد من رفعته الدانتية (حيث كان دانتي يحتفل بالتحقق الكامل للشعر، جامعًا بين الموسيقى واللغة *in unum et idem* [في شيء واحد]). فالمجازات التي كانت تصنع منظومة القواعد في الشعر الغنائي أصبحت مُعْجَمِيّة، وبالتالي مبتذلة. فكان على الأمثولة *allégorie* أن تعبِّر عن صورية التلفظ في الشعر الغنائي. ومع ذلك، فإن

(1) أغنية لو شاتُلانْ دي كُوسِي: *Chanson du Châtelain de Couci*, Ed. Lerond, Chanson VIII, Paris, 1964, cité par Zumthor. [وهو «ترُوفَار» بِيكَارْديّ من القرن الثاني عشر، نسبت إليه 24 قصيدة في لغة «أُويْل» أُلِّفت على الأرجح بين سنتي 1188 و1190، من بينها 15 تُعتبر صحيحة النسبة].

الأمثولة، وهي ذلك التشخيص للتوتر الدَّلالي والذاتي الخاص بالمجاز، إنما هي قبره. إنها تحدِّد وتكتسي طابعًا أخلاقيًا، تقسِّم، تهدِّئ، تتكلم بادِّعاءٍ وأسلوب فخم. ويمكن استحضار القصائد من نوع الـ«بَلَّاد» [1] ballades والـ«رونْدُو» [2] rondeaux التي ألفها شارْل دُورْلايَانْ [3] Charles d'Orléans، وذلك لتحديد هذا التحول من النشيد إلى السرد. ولاشك في أن أسلوبه سمة شخصية، إذ هو متمرد على خطابة سحر الكلام، يجرِّد النص من كل تذكُّر يتسم بالتعميم والالتباس لفائدة العيني والتجربة الموضوعية، على حدود الرداءة.

ومع ذلك، يبقى هذا تطورًا عامًا. فالأمثولة، بما هي صورة، تحافظ على تلميح إلى عالم من القيم المجرَّدة (الخطر، الفضيلة، إلخ.)، ولكنها تفقد الالتباس الخاص باللعب والفرح، تصوغ المفاهيم وتدقِّق؛ ومعها يستقر السرد *récit* في العالم الدلالي الخاص بالرسالة الأولى، من غير أي انفتاح ولجوءٍ أو إحداث لعدم الاستقرار في اتجاه الرسالة الثانية. وهكذا، ينقطع السرد عن أن يكُون تذكُّرًا ذاتيًا، محايِثًا، مقدَّسًا للفرح والـ«جْوَا»، فيصبح نفسانيًا psychologique. ومنذ ذلك الحين، ستكون السيدة موضوعه بالفعل. أما الالتواءات النفسانية لاقتناص الآخر وإغرائه، فستنفتح بما هي حقل يستغله السرد. و**رواية الوردة** هي مثال دال على هذا الانزياح الذي دفع الشعر الغنائي إلى السرد، ودفع المجاز إلى الأمثولة، مع غُنْم، رغم ذلك، يتمثل في إبراز العدوانية الخاصة بالتفاعل في الحب. فلم يعد الأمر يتعلق بـ«الجْوَا» [بمعنى الفرح، اللذة، السعادة، في اللغة الأوكسيتانية]، بل أصبح الشعر الغنائي إغراء وامتلاكا، وسحرُ الكلام واقعيةً.

وسيَبْلُغ هذا المنطق السردي أَوْجَه عند ساد Sade، مستكملًا على هذا النحو ما هو من قبيل الرواية في الحركة ذاتها التي من خلالها يكشف ساد بكل ثقلٍ ما لم يقُلْه، أي المتعة بما هي إعدام الغير والآخر على الإطلاق. أما في الانتقال من النشيد إلى السرد، ومن الـ«جْوَا» إلى الواقعية النفسانية، فسوف تلعب الأمثولة دورًا أساسيًا. لنتَّبعْ هذه الحركة عن كثب، داخل الشعر الغنائي ذاته.

---

(1) «بَلَّاد»: قصيدة متكونة من مقاطع متساوية تنتهي بلازمة refrain ومن مقطع أخير يكون أقصر (م. م.).

(2) «رُونْدُو»: قصيدة ذات ثلاثة عشر بيتًا ومبنية على قافيتين، مع إعادات إلزامية (م. م.).

(3) شارْل دُورْلايَانْ (1394-1465) أمير ولد في باريس، عُرِف خاصة بأعماله الشعرية أثناء أسره الطويل من قِبَل الإنجليز (م. م.).

من النشيد إلى السرد

سينفصل النشيد والشعر عن بعضهما البعض في القرن الرابع عشر، بعد مسارٍ معقَّد سيخرج منه السرد منظومًا أوّلا، منثورًا في النهاية. ويشتمل هذا التطور على جانبين رئيسيين ألح عليهما الأخصائيون في العصر الوسيط حديثًا وبقدر كبير- فمن جهة، تتراجع موضوعات الشعر الغنائي أمام وصف الحياة العادية، وهناك تسطيح معيَّن للخطاب الموجَّه نحو اليوميّ، يرافقه ازدهارُ نشاطٍ حيويٍّ في النقد اللاذع بدل التصوُّر المثالي السابق. وحالما تظهر موضوعات في الخطاب، خارج التلفُّظ الخاص بسحر الكلام، فإن هذه الموضوعات تصبح فريسة العدوانية المكبوحة إن كثيرًا أو قليلًا. أما الأقوال المتكررة والقائمة على الوقائع الصغيرة من «الحياة الطيبة»، وفي النهاية الصورة الاستهجانية للسيدة («السيدة الجميلة بلا رحمة» لـ«ألان شارتياي» Alain Chartier, 1424، أو عند جان مُولِينَاي Jean Molinet, 1481، إلخ.)، فتلخِّص جيدًا هذا الجانب من نهايات الشعر الغنائي. ومع ذلك، فإن أعمق تحوُّل في عالم الشعر الغنائي يلاحَظ في هذا المستوى من الخطابة حيث يمَّحي النشيد أمام السرد.

ومن جهة أخرى، بالفعل، بما أن النص هو في البداية نشيد سردي[1] لا يزال قائمًا على مقاطع شعرية strophes ووحدات معنوية وموسيقية laisses بدل المنطق الخاص بالسرد، فإنه يكُون في النهاية سردًا يُتَغنَّى به.ويدور هذا الأخير في الزمان الخاص بفعل شخص غائب («هو») يحلُّ محل الـ«أنا» الغنائي. وهذا السرد المُغَنَّى، السابق أو الموازي للنشيد الغزلي الكبير، يتبنى أوّلًا الطقوس الكنسية: من ذلك أن نشيد أُولَالِي *La Séquence d'Eulalie* (القرن التاسع)، وأغاني القديس آتيان saint Etienne أو القديس ألاكسيس saint Alexis (القرن الثاني عشر) تُزاوِج، من خلال موضوع الألم وبواسطة النشيد، بين التجربة الباطنية التي تبقى عَصِيَّة على التسمية اللسانية أُحادية المعنى، وبين الخطاب حول واقع خارجي مهيمِن أكثر فأكثر منذ ذلك الحين. فخارج حقل الشعر الغنائي، امَّحَى النشيد مبكِّرًا جدًا؛ ومنذ الثلث الأول من القرن الثاني عشر، ظهر سردٌ منظومٌ بلا نشيد (1120، ثم 1140-1150). إذن، هناك صنفان من الخطاب مختلفان من حيث الاقتصاد أصبحا متعاصريْن: النشيد الغنائي الكبير، والسرد المنظوم بلا نشيد. وكأنَّ كشفًا عن حالة الحب المتماهية مع الحالة الخاصة بسحر الكلام يتعارض، في المجتمع الواحد، مع تسميةٍ أو سيادةٍ لخارجٍ أصبح هادئا

(1) انظر: Zumthor, *op. cit.*, p. 287.

جرّاءَ موقف تعتمد فيه ذات التلفظ الملاحظةَ، لا الأهواءَ كما في السابق. وسواء كان السرد المنفصل عن النشيد ملحمة جماعية (بالأساس أغاني البطولة Chansons de geste) أو تاريخًا فرديًا، فإنه سوف يصبح رواية *roman*. وحتى إن كانت الروايات الأولى (خاصة روايات الإسكندر دَلْبَارِيكْ دي بِزَنْسُون Alexandre d'Albéric de Pisançon، 1130) تبدو مُعَدّة للنشيد، فإن المغامرة الروائية الكبرى كما تشهد عليها أعمال كريتيان دي تروا (1160 Chrétien de Troyes–1190) هي سلفًا مُخْتَبَر للنثر بدأ ينمو فيما بعد ضروب التّخَطّي enjambements[1] والجرأة التركيبية syntaxiques في السرد المنظوم.

إذن، السرد، بواسطة منطقه الخاص القائم على مغامرات طرف آخر، سيقصي حلقات التلفُّظ *énonciation* (في الحب) من مخطط النصوص الأول، ويجعل من الرواية المجال المفضل للـملفوظ *énoncé*. وحتى إن لم تنقطع الكثير من النصوص عن العودة إلى معناها الخاص، فإن هذا الطابع المرجعي الذاتي ليس له بعْدُ أي صلة بالحماس الأدائي performatif في سحر الكلام، المحتفل بفرحه *joi* في النشيد الكبير. فتصبح المرجعية الذاتية تعليمية، تفسيرية، وذات توجه أخلاقي: معنى ذلك أنها لا تَنْشُد المتعة، وإنما التواصل والتعليم.

وثمة حركات اجتماعية وجّهت بلا مُنازِع هذا المسار الذي اقتلع التروبادور- أسير هواه ونشيدِه- من خضوعه في الحب لآخر على حدود الإيمان، لتجعل منه كاتبًا منفصلًا عن واقع يستطيع أن يسهم فيه بصفته مؤديًا لدور معيَّن، ولكنه يمتلك معناه، في آخر المطاف. على أننا لن نتوقف عند هذه المسألة[2]. بل سنؤكد فقط على الوظيفة المفتاح التي تؤديها الأمثولة في هذه الثورة الحقيقية التي شقّت القرنين الثاني عشر والثالث عشر وحوّلت «أنا انفعال» *Ego affectus est* إلى موقفِ كاتب.

---

(1) «التخطّي» في الشعر: إحالة إلى البيت الشعري الموالي للفظ أو عدة ألفاظ تصلح لفهم البيت السابق (م. م.).

(2) يمكن الاطلاع مجددًا، في هذا الموضوع، ومن بين مواضيع أخرى، على كتاب ر. بزّولا، **أصول أدب الشعر الغنائي وتكوُّنه في الغرب**:

R. Bezzola, *Les origines et la formation de la littérarture courtoise en Occident*, Paris, 5 vol., 1958–1963

انظر، فيما يتعلق بالكاتب والفاعل في نشأة الرواية، كتابنا: **نص الرواية**: *Texte du roman*, Mouton, 1970.

تقدِّم لنا **رواية الوردة** في صيغتيْها الحركيةَ الكاملة للأمثولة. فالقسم الأول الراجع إلى غِيُّوم لُورِّيس[1] Guillaume Lorris (1236 تقريبًا)، وهو أكثر شاعرية وإلغازًا، يحتوي على 4058 بيتًا تتخللها أمثولاتٌ مجموعةٌ في كلٍّ سردي وفْقَ صور «اللقاء» و«الحُلم». فالشاعر يكتب للسيدة التي يحبها ليكون جديرًا بنيل حُظْوة لديها، ويخبرها عن حلم خطر له في سن العشرين. هذه الفكرة المتداولة في الخطابة أثناء العصر الوسيط، والمتمثلة في الحلم تَرْجِع، بحسب اعتراف غيوم نفسه، إلى [نص] «حلم سيبيون» *Songe de Scipion* من تأليف شيشرون Cicéron، وإلى شرحه والتعليق عليه من قِبَل مَكْرُوب Macrobe. ومع ذلك، يزاوج هنا سردُ الحلم بين عالمين من الخطاب: أحدهما، على حد قول الشاعر، فيه «فن الحب مسيَّج تمامًا»[2]، والآخر هو عالم سلسلة المحن التي سيتحملها بطل لا يتقدم باعتباره خاضعًا لهواه بقدر ما يكون فردًا هو في آن واحد كاتب وفاعل لتاريخه. أما القصة ذاتها، التي هي حَبْكة حكاية الحلم، فهي بسيطة نسبيًا- لمّا وصل الشاعر أمام جدار تَحْرُسه شخصيات مُرْعِبة (الحقد، الشهوة، الحزن والفقر على الإطلاق)، طرق بابها، ذات صباح جميل من مايو. فتحت له فتاة رشيقة، تدعى وازوز Oiseuse، بستانَ دَادْوِي Déduit (عرض تقليدي، هو أيضًا، مع دلالات ضمنية كلاسيكية تعود إلى [الشاعر] تِبِل Tibulle، ودلالة مسيحية تذكِّر بالجنة) حيث تلهو مجموعة من الفتيات المرحات وأسيادهن: الجمال، الثروة، السخاء، الصراحة، المجاملة، الشباب. فيختلط الشاعر بهم، ثم يتجول في البستان، ويجد نفسه فجأة أمام نبع في قعره حجران من البلور يعكسان البستان. وثمة علامة تشير إلى أن الأمر يتعلق بالنبع الذي سبق أن ابتلع نرسيس. ومع ذلك، ينظر شاعرنا البطل على وجه أفضل، ولا شك أنه وجد عونًا في الحجرين العاكسين، فرأى صورة مختلفة عن صورته: بُرْعُم وردة. والرغبة الجامحة في قطْف تلك الزهرة- وهي رمز الموضوع المحبوب- جعلته يدرك أن إله الحب وجّه له منذ حين، من قوسه الذهبي، الأسهم الخمسة التي تسبب المحبة (الجمال، البساطة، الصراحة، الصحبة والمظهر الجميل). ثم تم تعليمه الوصايا العشر التي تتضمنها منظومة قواعد الحب الغزلي: إنها تكوِّن كتابًا حقيقيًا يلخص مبادئ السلوك في هذا الحب: اعتناء المرء بهندامه، تجنُّب الوَضَاعة وكذلك الغرور، أن يكون

---

(1) شاعر فرنسي من العصر الوسيط (حوالي: 1200-1238)- (م. م.).

(2) ورد هذا الاستشهاد في المتن كما يلي: 1' « *art de l'Amors* est toute enclose »- (م.م.).

متزنًا ومتواضعًا في لغته، أن يبدو منشرحًا، مرحًا، سخيًا، أن لا يَغْتاب النساء، بل عليه باحترامهن احترامًا مطلقًا، إلخ. إلا أن أحداث البحث الفجائية الأولى تُحوِّل خلاصة الحب الغزلي الأمثولية إلى سرْدٍ للمغامرات. وتتحول الأمثولات allégories، في السرد ومن جرائه، إلى شخصيات تساعد على البحث (مثل «استقبالٍ جميل»، ابن المجامَلة، أو الصراحة والشفقة)، أو تمنع النفاذ إلى الوردة (مثل حراس الوردة الرقيقة، الخطر، الخزي، الخوف، فم الموت Male Bouche والغيرة). من ذلك أنه بعد أن نجح العشيق في نيل حُظْوة (إذ وُهِب ورقة خضراء مجاورة للبرعم، ثم حتى قبلة)، سبّب شقاء حبيبته، إذ حُبِست الوردة في برجٍ قصرمَحْمِيّ. وتعرّض هو نفسه لهجوم «شخصيات» تحاول أن تَثْنِيه عن هواه: فالعقلَ يقدم الحجج ضد الحب، بينما الصديق ينصح باستعمال الحيل لنيْل حظوة لدى الحُرّاس... وهكذا نحن في صلب المنطق حيث تتغلب المُحَاجَّة على الهوى. فيشكو العشيق، وقد فُرِّق بينه وبين حبيبته. ويتوقف نص غيوم في خِضَمّ الحوار المنفرد (أو المونولوج).

إن «أنا» قويًا ولكن يغمره الحب، يعبِّر عن ذاته في هذا النص السردي والشعري على حد السواء، خلافًا لما وقع تأكيده من قبل. فالأمثولات- «الشخصيات» ليست دائمًا جوانب من العشيق، ولكنها تشير في الغالب إلى الصراعات التي يخوضها العشيق مع قوى خارجية تبقيه مع ذلك دومًا في فضاء الحب الكامل *fin Amor*. ويبدو أن موضوع النص الرئيسي ليس المبادرة النفسانية الصادرة عن فرد حر، ولا موانعها، وإنما فضاءُ العشق ذاتُه، فضاء الحب. فالـجدار والبستان والنبع ترسم حدوده، ويمكن أن نراها باعتبارها أطوارًا من تجربة نفسانية أقل مما نراها مظاهر من منطقة الحب التي يحددها «أنا» وجدانيٌّ (غنائي) ويروّضها. كما أن صراعًا بين المكان والزمان يبدو موتِّرًا للنص، محسوسًا في التعارض بين خطابِ تسميةٍ يرسي منظومة القواعد في الحب الغزلي ويقدّم تفاسير حول دلالتها «senefiance»، وبين خطاب سردي يرسم من جهته السلسلة الزمنية للمحن. وينتج عن ذلك «دلالة» على جانب من الغموض تحديدًا، ليس فقط لأنها شخصية ومبْنِيّة من خلال هُوامات fantasmagories السارد الشخصية، وكذلك بنفس القدر إن لم يكن أكثر من خلال المرجعيات التي تحيل إلى منظومة القواعد في الحب الغزلي بالمعنى الضيق للكلمة، بل أيضًا بحكم الالتباسات ذاتها في النص. وقد لاحظنا سلفًا أن «الشخصيات» لا تتفوه ضرورة بالخطابات التي قد تُنتظَر منها منطقيًا انطلاقًا من أسمائها. ومن جهة أخرى، فإن دلالة المعجم والجُمَل تبقى في الغالب ملتبسة؛ والمعنى، «الحرفي» مع ذلك، يتطلب تأويلًا. وحتى إن كانت

الشخصيات مبنية بحسب التقليد الروائي الذي سبق أن أرساه كريتيان دي تروا، فإن تعدُّد تأويلات المعنى يبدو أمرًا إراديًا، ومُبرمَجًا من خلال رمز حجر البلور، الذي يعدِّد ويقوِّض صورة البستان المتجانسة في قعر النّبْع. وكذلك يبدو البحث عن الوردة على الدوام بحثًا عن المعنى «المنفتح» والمتعالي على المعنى الحرفي. لذا، يكون نص غيّوم دي لوريس أكثر قربًا إلى النشيد الكبير: فرغم أن الوردة موضوعٌ خارج عن العشيق وتجاوُزٌ لنَبْع نرسيس، ينطلق الشاعر في البحث عن المعنى الشعري ذاته، متنقلًا من أمثولات إلى أخرى ومن تفاسير إلى أخرى. وإن وُجِدت وردة، فهي رغم ذلك رؤية داخل الانكسارات réfractions الوضّاءة الخاصة بالعالَم النرجسي. فلا نقع إذن في الخطأ، إذ «المعنى الحرْفي» ليس على وجه الدقة حرفيًا بالمرة. ففي نظر غيوم، يبدو أن الأمر يتعلق ببناءٍ (لَمَعان قطع من البلور) في صلب الحب- الفضاء الأساسي للكتابة والملازم لانتشارها من حيث الشمول. ويقول الشاعر، فيما يبدو، إن فضاء الحب هو فضاء الكتابة، وفيه كل دلالة، وكذلك كل رؤى دانتي «النرجسية» في **الجنة** [من **الكوميديا الإلهية**] ليست سوى خيالات. إذن كل دلالة إنما هي تقريب، ولكن أيضًا مماثَلة- أمثولة- للمعنى الحقيقي الوحيد، الذي هو حب وشعر على حد السواء. وفي الواقع، يتعلق الأمر ببناء فضاء أو بآلية خاصة بمصير يشملنا، وليس بمغامرة نفسانية psychologique: وهذا ما يوحي به، من بين أشياء أخرى، خضوعُ السرد لصورة البحث عن موضوع له معنى. وعلى نحو أشد لفتا للنظر، أليس هذا ما يشعرنا به سبب الآلية المتحركة التي تضفي طابعًا شموليًا على السرد في **ساعة الحب الحائطية** *Orloge amoureuse* لـ«فروسّار» Froissard؟

مكتبة
t.me/t_pdf

الأمثولة ـ الشخصية أو إضفاء الأخلاقية

إن الأمثولة تتنزل بالذات على خط التوتر بين التلفظ الوجداني (الغنائي) الذي يمثِّل أوْجَه النشيد، وبين التلفظ السردي. وقد رأينا، عند أرْنو دانيال، كيف كانت مُفْرَداتِيّةُlexique الشعر الغنائي ذاتُها نتيجةَ مجازيةٍ غير مستقرة تتلاعب بالتوتر بين العالم الدَّلالي الشبقي والعالم الدلالي النبيل، وبسلسلة من تفرُّعات ثنائية. dichotomies وهذا المجاز، الممتد طوال خطاب الحب الغزلي (أو الخطاب الكورتوازي) في النشيد الكبير، يستقر في معنى حرْفيّ نبيل. إن إيجاد هذاالاستقرار يجعلنا نغادر التلفظ بما هو اقتدار ذاتي وبما هو «جْوَا» أو متعة، ويقودنا إلى قراءة الشعر الغنائي على اعتباره منظومة دلالية من القيم والقواعد. ومع ذلك، سيستمر غيوم دي

لورِّيس في البحث عن أشكال تعدُّد وظائف هذا العالم الدلالي، وكأن هذا التعدد في الأصوات المستعاد من خلال شروحه يمكن أن يعادل سحر الكلام. إلا أنه، على الرغم من تعدد الأصوات المحتمل في ما هو مجازي، ينفصل عنه المعنى الحرْفي ويطمح إلى فرض نفسه كمهيمن على تدفق السرد بواسطة التشخيص personnification. فمثلًا، «الفضيلة» إذ تصبح شخصية معيَّنة ستشير إلى معناها في استقلال عن الشرح، من خلال أقوالها وأفعالها الخاصة. وهكذا لم نعد في مستوى التلفظ، ولا في مستوى منظومة قواعد دلالية، بل في السرد الذي يتصرف ويبرر ذاته فعلًا وتأويلًا في آن واحد. أما الأمثولة، وقد أصبحت تشخيصًا، فهي تقود السرد ضمن التاريخ من جهة، وضمن الإيديولوجيا الأخْلاَقِوِيّة moraliste من جهة أخرى وفي الحين. وهي مجازمحوَّل إلى وحدة مُفْرَدَاتِيّة métaphore lexicalisée يستدل ويتصرف ليعطي ذاته معنى. فهل يكون السرد مكمِّلًا خطيًا (في الزمان) وتعليميًا (من خلال الإيديولوجيا) لمجاز اكتمل في أمثولة؟ هذا ويواصل جان دي مونغ Jean de Mung **رواية الوردة** (1275-1280)، فيحقق هذا الاكتمال للأمثولة في النزعة التعليمية didactisme، من خلال الحركة التي تقوده خارج فضاء الحب الخاص بالشعر الغنائي، ضمن زمانِ امتلاكٍ للموضوع يتسم بالمغامرة والعدوانية. مات «الحب الكامل» «Fin amor»، ليحيا الإنجاب الجدير وحده بالأهمية، وعلى وجه الاحتمال، [لتحيا] اللذة التي ليست سوى الحيلة الناجمة عنه. ففي هذه المجموعة الضخمة من ثمانية عشر ألف بيت، تبقى الأمثولة هي النقطة الوحيدة المشتركة مع نص لُورِّيس. ولكنها جُرِّدت تمامًا من توتراتها المجازية، فكانت منذ ذلك الحين وسيلة للتعليم، ونموذجًا لتصورات الكاتب الفلسفية والكُسْمُوغُونية (أو المتعلقة بنشأة الكون). وليس ذلك لأن جان دي مونغ لا يعتقد في الأمثولة [1] بل على العكس، فقد اكتملت معه بصفة عادية، منتهية إلى آخر حد في منطقها الخاص الذي كانت تحْمله من قبل لدى غيوم دي لورِّيس ومن سبقه من الكتَّاب الآخرين، وكانوا أقل منه تعليمية. وببساطة، ثمة ضغوط اجتماعية تاريخية فرضت المذهب الطبيعي naturalisme والمعرفة ضد التصوف والكنيسة، فنمّت إلى حد مفرط لدى هذا الكاتب الفيلسوف الإمكانات الخطابية الخاصة بالأمثولة المشخَّصة هي ذاتها.

---

(1) انظر: جوس هـ. ر.، «تحول شكل الأمثولة ما بين سنتي 1180 و1240»، ورد في **النزعة الإنسانية في العصر الوسيط**.

in ,« La transformation de la forme allégorique entre 1180 et 1240 » ,.Jauss H. R .*Humanisme médiéval*, Paris, 1964, p.108-109, 111, 112

فكان جان دي مونغ أول شاعر فرنسي ذا اتجاه علمي وفلسفي، مع توخّيه طريقة في الوجود على شاكلة القرنين السابع عشر والثامن عشر. فهو يعارض في الواقع المجاملة والحب بعبادة الطبيعة والروح الحارسة Genius[1]، وهي عبادة نعرف صداها القديم، الذي لا شك في أنه يأتي مباشرة من ألانْ دي لِيلّ Alain de Lille و[قصيدته] *De planctu naturae* [«في رثاء الطبيعة»]. ومع ذلك، فإن عبادة الطبيعة هذه التي تَدِين بالكثير لأفلاطونيّي القرن الثاني عشر وأرِسْطِيّي القرن الثالث عشر، لا تجهل الله، حتى وإن أنكرت الخطيئة والنعمة. وهكذا ينغلق الفضاء الداخلي، ليس لفائدة رحلة في طيّات النفس وبِطَانتها المتمثلة في التلفظ، بل لفائدة رحلة في معرفة الخارج وامتلاكه.

السرد الهِجَائي: موضوع يجب الظفر به

إن السيدة، وقد وُضِعت خارج التلفظ، لم يعُد أي داعٍ لتمجيدها: بمعنى أن الشخصية الأنثوية إذ هي موضوع يجب الظفر به كسائر العالَم، تصبح فريسة للهجاء satire (لا شك في أن ج. دي مونغ يَدِين بالكثير لـ«رِيتْبُوف» Rutebeuf والهجّائين في القرن الثالث عشر). إن استياء كريستين دي بيزان Christine de Pisan[2]،وكذلك غضب النساء على ج. دي مونغ حتى بداية القرن السابع عشر[3] لم يكن لهما تأثير في هذا الخطاب حيث كان لابد للعقل المهيمِن أكثر فأكثر أن يستبعد الحب والـ«جْوَا» *joi* [أي الفرح، اللذة، السعادة، باللغة الأوكسيتانية]، ومعهما لا المرأةَ (وهل كانت أبدًا بحق هي الاهتمام الأساسي في الحب الغزلي؟)، بل الإمكانَ ذاتَه للتصور المثالي القائم على اللقاء الممكن- المُحَال بالجنس الآخر. فالمرأة، وقد أصبحت موضوعًا للكرنفال أوالهجاء، تؤشرعلى نهاية شكل معيَّن من التصوُّر المثالي الذي كان الغرب اللائيكي قد أعطاه لنفسه مع التروبادور والتُروفار[4]. فالصراعُ ضد الإله وتقدُّمُ الواقعية، والعلمِ في آن واحد، يحتويان سلبًا على نقص في إمكان التصوُّر المثالي idéalisaton.

---

(1) إله متعلق بكل شخص، وحاميه (م. م.).

(2) كريستين دي بيزان (1364-1430) فيلسوفة وشاعرة فرنسية ذات أصل إيطالي. تعتبر أول أديبة فرنسية عاشت بفضل كتاباتها (م. م.).

(3) انظر: كلود فوشاي، **مختارات في أصل اللغة والشعر الفرنسيين**: Claude Fauchet, *Recueil de l'origine de la langue et poésie française*, 1910.

(4) لنذكّرْ بأن «التروفار» هم أمثال التروبادور من الشعراء الغنائيين في القرنين الثاني عشر والثالث عشر، ولكن في لغة «الأُويْل» Langue d'Oïl، وهي لغة رومانية romane منحدرة من اللاتينية الدارجة، وقد نشأت عنها اللغة الفرنسية (م. م).

ولن تحس النهضة [الأوربية] Renaissance بما ينطوي عليه هذا النقص من مساوئ، إذ كانت مدفوعة بإثبات المثل الأعلى الإنسانوي humaniste والعقلاني، ولكن أيضًا بالضحك، وهو ذلك العملاقُ التوأمُ القاتلُ لأخيه المثلِ الأعلى، وغيرُ القابل للانفصال عن عرشه الذي لا يفتأ يُطِيح به. وسيكون علينا انتظار الرومانسيين لكي يؤثر فينا الحب الغزلي (أو الكورتوازية) من جديد، ولكن هذه المرة باعتباره مثلًا أعلى مستحيلًا، إن لم يكن ضارًا، وباعثًا للحنين في أفضل الحالات، ومن حيث هو اكتئاب في الغالب، ولكنه لم يعد أبدًا باعثًا على الفرح *joi*.

الصمت المحض:
كمال جين غِويُّون

عندما وُلدت جين- ماري بُوفِيَاي دي لا مُوت Jeanne-Marie Bouvier de La motte (وهي مستقبلًا زوجة غويّون دي شانْوا Guyon de Chesnoy) سنة 1648، كانت فرنسا بعدُ بصدد أن تصبح ديكارتية. ولم تكن جين إلا في السنه الأولى من عمرها حين أصدر ديكارت عام 1649 **بحثه في انفعالات النفس**، وفيه يؤكد، بصفته من أنصار الحتمية والمذهب الطبيعي، أن «مركز النفس الرئيسي» هو «غدة صغيرة في الدماغ». إن حركةَ تبعيةِ الانفعالات للفكر، وهي بديهية عند القديس توما، تتحقق بشكل رائع في الأعمال الديكارتية التي تدعو إلى تفوُّق الفكر (المقالتان 50، 74) والمعرفة (المقالة 139) على الانفعالات. وبعد ذلك بقليل، ألح باسْكال، ضمْن **مقاله في انفعالات النفس** (1654)، على تدخل العقل في الحب واحتفظ من هذا الأخير بالرؤية الصائبة والجلية للحقائق، وليس بالاندفاع الأعمى. إن تبعية الحب هذه للمعرفة الحقَّة تتعارض مع أطروحة العصر الوسيط القائلة بحقيقة لا تنتج إلا عن حب الله. إن الإطاحة بالايمان من قِبَل العقل يصحبه تحوُّل في الحب الذي يختفي في المعرفة. وسيكون بوسع الفلسفة أن تتابع بدقة شديدة في نصوص هذين المفكرين كيف أن الذات المسيحية، المتكونة من إحالتها إلى الله المُمَاهَى صراحة مع الحب، تستسلم أمام ذات الكوجيتو.

مذهب الطمأنينة والسياسةُ

وفي هذا السياق، تبدو بدائيةً تجربةُ جين غويُّون الصوفية، وهي من أنصار مذهب الطمأنينة quiétiste، مؤسِّسةٌ لأَخَوِيّة confrérie الحب المحض (1690 بمعية أصدقائها شُفْرُوز Chevreuse وبُوفِيلّيايْ Beauvillier- السيدتان دي شُفْرُوز ودي بُوفِيلّيايْ هما ابنتا كُولْبار Colbert- ومُورْتُمَار Mortemart). بل أكثر من ذلك، كانت محل إدانة كَهَرْطُوقِيّة من قِبَل كنيسة متعلقة، مع بُوسِّيَاي Bossuet، بالخطابة، ولكن أيضًا بالعقل والمؤسسات الموثوق بها. تم أوّلًا الاحتفاظ بها، سنة 1688، في دَيْر الزيارة بباريس

Visitation de Paris مدة سبعة أشهر ونصف. واجتمعت محكمة خاصة سنة 1694 للنظر في مذهبها[1]، فحكمت عليها بالسجن بعد أن أعطى بُوسِّيَاي الانطباع بأنه قد برَّأها. وستُسجن في فُوجِيرَار Vaugirard ولابستي La Bastille من 1696 إلى 1703، ولن يُسْمح لها بالعيش وحيدة إلا انطلاقًا من 1706. وستموت جين غويُّون في سن التاسعة والستين، عام 1717، في بلوا Blois[2].

إن مذهب الطمأنينة هذا، الذي يبدو في غاية اللطف والبراءة على الأقل في صيغة جين غويون، ينطوي على شيء من الفحش في صلب قرنٍ شهد لويس الرابع عشر، ومَازَارين Mazarin و«الفروند» Fronde وفرساي Versailles وفُوبُون Vaubon، ولكن شهد أيضًا حروبَ الجَنْسانيين jansénistes والبروتستانتيين الصارمة- ولم يكونوا أقل صرامة- والاضطهاداتِ المسلَّطةَ على المجموعات البروتستانتية في عهد لويس الرابع

---

(1) تكونت المحكمة من تونسون Tonson، نُوَايْ Noailles أسقف شَاتُونْ Châtons ومستقبلاً رئيس أساقفة باريس، ومن بُوسِّياي.

(2) بعض تفاصيل هذه القضية تستحق أن يقع التذكير بها.- بعد أن كتبتْ جين **حياة** (ها)، اعترف بُوسّياي بأنها ليست هَرْطُوقِيّة. ولكنها كانت تفكر في فانلون Fénelon أكثر مما كانت تفكر في نفسها. ثم يبدو أن بوسياي تراجع. أما اللجنة المعيَّنة للنظر عن كثب في قضية غويُّون، فلم تعدل عن موقفها المعادي. فكتبت جين **تبريرات** (ها)، وكتب فانلون **مختارات** (ه). وقامت حملة الافتراءات. ثم أخْضَع أسقفُ باريس، هَرْلاي دي شَرْفَلُّون Harlay de Charvallon، للرقابة كتاباتِ جين غويُّون. في سنة 1695، استقرت جين في مُو Meaux إلى جانب بوسياي وأمضت خضوعها للرقابة، ما جعل بوسياي يسمح لها بمغادرة مُو مع شهادة في الأرثودكسية. ثم سُجنت، أمام هلع أصدقائها في البلاط. رفض فانلون نشر مَنْع لكتابات جين في أبْرَشِيَّة كمْبراي Cambrai. في يونيو 1697، نشر فانلون **تفسير حِكَم القديسين** المساند لأفكار أنصار مذهب الطمأنينة (أو راحة النفس) quiétistes. في فيفري، أجاب بوسياي بـ«**تعليمات حول حالات الابتهال**» حيث هاجم جين غويُّون بعنف. دفع مدام دي مانتنون Mme de Maintenon والملك لإدانة المذهب، وحاول أن يجر روما إلى إدانة فانلون، بواسطة ابن أخيه القس بوسياي. أصبح فانلون مغضوبًا عليه في البلاط، وُضع تحت الإقامة الجبرية في كمبراي، وحُرِم من تعليم دُوق بورجُونْي Bourgogne. في جوان 1698، نشر بوسياي **تقريرًا حول مذهب الطمأنينة** (أو راحة النفس). وفي يوليو، أجاب فانلون بـ**جواب على التقرير حول مذهب الطمأنينة**. في سبتمبر، كتب بوسياي **ملاحظات**... في نوفمبر، أجاب فانلون بـ«**إجابات على الملاحظات**...». سنة 1699، مختصَر bref من البابا يُدين بعض الحِكَم، ولكن بوسياي لم يكن راضيًا عن ذلك لأن الكنيسة الجَلّيكانية gallicane كانت ترفض دائمًا تسلُّم «المختصرات»... في السنة نفسها، كتب فانلون **تلاماك** *Télémaque* الذي أوّله كثيرون على أنه تهجم عنيف على حُكْم لويس الرابع عشر. ألم يكتب رسالة إلى دوق شُفْرُوز Chevreuse، مقترحًا أن تُشَرِّك الأمةُ ذاتُها مع الملك في إنقاذ البلاد؟... بالفعل، كان لـ«الحب المحض» امتدادات سياسية بصفة واضحة جدًا. سنة 1700، أعاد بوسياي الاعتبار جزئيًا لجَانّ غويُّون.

عشر dragonnades... قرْن كانت الخلافات الكبرى التي تمزقه واختيارات الأطراف المتخاصمة تذهب، رغم كل شيء، في «اتجاه التاريخ». فقد كانت تجربة جين غريبة تمامًا[1]، وهي التي جذبت بحق قسمًا من طبقة النبلاء، ولم يُعْوزها اتخاذ دلالات سياسية ضمنية (كان لأعضاءِ أخويةِ الحب المحض علاقات بالرابطة Ligue وجماعة الوَرِعين). وكان تواضعها رجعيًا بمعنى أنه رد فعل على العناصر الأكثر عقلانية من الإيمان، يمجِّد فناء الذات في حب الله. فهو يصدر في الواقع عن حيوية وثقة في ما لا يُعْرَف من منابع عميقة في الذاتية تلتقي بمناطق الطفولة، ولكنها تذكِّر أيضا بثقافة فوق أوربية، تاركة حضارة مفكرين رُشِّد لتسْلك طريقًا آخر.

الدنس

صحيح أن هذه الفرادة singularité استقرت داخل تيار هَرْطُوقِيّ استطاع أن يتصدى للايمان الرسمي والمتعقل أكثر فأكثر، في مقاومة هي بحق غير ذات شأن، ولكنها مع ذلك مقاومة صادرة عن مجموعة. وحيث أن بوسّياي، في **تقرير(ـه) حول مذهب الطمأنينة** (1694-1695)، يقصد فانلون فيما وراء صديقته جين غويُّون، فإنه ينزِّل هذه المرأة، التي قد تلعب في نظر أسقف مُو دَوْرَ النبيات، في إطار مذهب الطمأنينة[2] الذي أسسه

---

(1) إن العصر يحترز من ضروب الاندفاع الصوفي حين لا يخضعها للطب النفسي. يمكن أن نتذكر الأب سيران Surin وجين الملائكة Jeanne des Anges («مريضة لا يليق أن نماثلها بالقديسات الأصيلات»، كما كتب هُنْري برامُون في كتابه حول **التاريخ الأدبي للعاطفة الدينية في فرنسا**: Henri Brémond, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* (1916), éd. 1924, t. V). ويمكن أن نتذكر أيضًا لويز دي نايون Louise de Néant، وقد أدى «هذيانها وغرائبها» إلى حبسها في لا سلْباتْرِيَار la Salpétrière سنة 1677 قبل أن تغادر المستشفى لـ«يُرفع من شانها وتُغمر بالثناء»... لنشرْ إلى أنه قبل سنوات من ذلك فحسب، أمكن لمتصوفة «الحب المحض» و«عدم الانشغال»، وحتى «الحقارة» «abjection» أن تكون محل إشادة، من دون أي خطر، من قِبَل رجل هو، بحق، الأب جان كريزُسْتوم Jean Chrysostome (1594-1646)، يقدّره جدًا، فيما يبدو، لويس الثالث عشر وريشليو Richelieu. هذا المُنْشئ لجمعية الحقارة المقدسة Sainte Abjection يكتب في مؤلفه: **الإنسان الباطني** *Homme intérieur* (نشره بودون Boudon سنة 1684) أوصافًا لحالة الرثاء جديرة بجين غويّون وفانلون، من قبيل: «فقدان عام، سحْق تام للمصلحة الخاصة، الزمنية والروحانية» (انظر: H. Brémond, *op. cit.*, t.VI, p. 234-240).

(2) أمكن تلخيص مذهب الطمأنينة كما يلي: «1. ثمة في هذه الحياة حالة من الكمال لم يعُدْ فيها مكان للرغبة في الثواب وللخشية من العقوبات؛ 2. هناك نفوس ملتهبة بحب الله ومستسلمة لإرادة الله بدرجة بالغة بحيث لو اعتقدت، في حالة إغراء، أن الله حكم عليها بالعقاب الأبدي، لضحَّت بخلاصها على الإطلاق من أجل الله». لقد أطلق مولينوس اسم مذهب الطمأنينة على =

القس الإيطالي ذو الأصل الأسباني مُولِينُوس Molinos، وقد تمت إدانته سنة 1675. ويلوم بوسياي أنصار هذا المذهب على أنهم يريدون «أن ينتهوا من خلال الفناء إلى الطمأنينة»، التي يعطيهم إياها نفاذٌ انصهاريٌّ مع «إله محض، عَصِيٍّ على التعبير، مجرَّدٍ عن كل فكر خاص، وفي الصمت الباطني». وهناك خاصية أخرى لدى أنصار مذهب الطمأنينة، ناجمة عن الهدف الكبير المتمثل في الفناء والطمأنينة، تسببت لهم في أكثر عدد من الاعتراضات: وهذه الخاصية تكمن في الاعتقاد بأن «بعض أشكال الدَّنَس كان بالإمكان أن تكُون وسيلة يستعملها الله للارتقاء بالنفس إلى درجة أعلى من حيث الفناء فيه بالذات». فكانت هذه التوصية بالدنس تتضمن بالضرورة إلغاء فعليّا لمقولة الخطيئة من قِبَل أنصار مذهب الطمأنينة، ولا يمكن إلا أن تشجع على ما كانت تعتبره الكنيسةُ والوفاقُ الاجتماعي في معزل عن الأخلاق. إن «الافتراض المستحيل»الذي ناقشه بُوسِّياي يقيم علاقة بين نظرية الحب- الاستسلام والتوصية البارعة بنزعة الاستقلال عن دائرة الخُلُقية amoralisme: ويرجع هذا إلى تصوُّر أنه «على سبيل المحال» إن أراد الله أن يُنْزِل بنا اللعنة، فينبغي أن نقبل بذلك. وهذا الجانب من مذهب الطمأنينة بعيد عن أن يكون غريبًا على بعض الجوانب من التصور المسيحي (فرنسوا دي سال François de Sales، ولكن أيضًا دانيس لارَايُوبَاجِيت Denys l'Aréopagite)، ويبدو أنه لم يتخذ عند السيدة غويُّون أشكالًا متطرفة ولا متَّسمة بالعربدة، كما عُرِف عنه عند أنصار آخرين لهذا المذهب. ومهما قيل عن الجرأة في تعرية صدرها أو عن الحميمية البالغة بينها وبين مرشدها الروحي، الأب فرنسوا لا كُمْب François La Combe، رجل دين من جمعية البَرْنابيت (سافرا معا)، أو حتى عن علاقتها المشبوهة مع فانلون (لفظ «أمِيكا» «amica» [صديقةِ، عشيقةِ، باللاتينية] فانلون الملتبس، الذي تفوه به القس بوسياي في الفتيكان Vatican، يبدو أنه كان حاسمًا في إدانة البابا لـ«حِكَم القديسين»، وإن كانت فحسب من خلال «مُخْتَصَر» سنة 1699)، رغم ذلك كله يبدو أن جين غويُّون حافظت على رغباتها في حالة هُوَامَات fantasmes لاشعورية وماقبلشعورية.

= حالة اللافعل واللاانتباه حيث تتلقى النفس بصفة سلبية تأثير النور السماوي. ومن دون الرغبة في أي شيء، تكون أيضًا مُعْفاة من ممارسة الأسرار sacrements والأخلاق الحميدة. فكانت السيدة غويُّون وفيَّة لأحد هذه المبادئ، تَنْشُد في الجملة تأملًا متواصلًا كان يعفي إلى الأبد من الشعائر الدينية. أما فانلون، فهو في **تفسير**(ه) **حِكَم القديسين** (1697) يتبنى من جديد بعض الجوانب من مذهب الطمأنينة، ويفنِّد جوانب أخرى بعنف، ويحاول أن يبقى على خط أرتودكسي، مزاوجًا بين معقولية حُجَجِه (المؤلِّفة، فضلًا عن ذلك، من فقرات بعنواني «صادق» و«كاذب»: وذاك فن حقيقي في الحوار) وشدة تراجع الحب في الإيمان.

لا بد من قراءة أحلامها كما تعْرُضها بسذاجة في **حياة** (ها)[1]، أو أوجهِ النقد التي يُخضِع لها بوسّياي هذه الأحلام، ليكتشف فيها الطموحات الشبقية لدى المرأة. وكل لغز هذه المُحِبة الكبيرة يكمن، على العكس، في الكيمياء التي تُخْضِع لها الرغبة، لتستخرج منها «بعض الحب المحض» لا غير. وحتى إن كانت تقرأ **جلْد الحمار، دون كيشوت**، أومولبير، فقد أرست للتوّ علاقتها بفانلون في ما هو رائع، وقد تسببت للمعلم الخاص لدُوق بُورْجُونْي في ذلك الحرمان من الحظوة، الذي سيضر للغاية بمساره المهني، إن لم يكن بمجده. وسان- سيمون Saint-Simon، الذي لم يكن يفوته أي شيء، رأى ذلك جيدًا وعلى نحو يثير الإعجاب: «في ذلك الزمن، الذي ما زال غامضًا، سمع (فانلون) الناس يتحدثون عن السيدة غويّون، التي أحدثت منذ ذلك الحين ضجة كبيرة للغاية في المجتمع بحيث أصبحت فيه معروفة أكثر من اللزوم، فلا حاجة لديّ إلى التوقف عندها بوجه خاص. لقد رآها هو، ورَاقَ رُوحاهما الواحد للآخر. فامتزجت روعتهما. ولست أدري إن تفاهمًا بوضوح كبير في هذه المنظومة وفي هذه اللغة الجديدة التي شُوهِدت وهي تتفتح لديهما فيما بعد. ولكنهما اقتنعا بذلك، فتشكلت العلاقة بينهما». كل شيء صحيح بشكل عجيب في هذه الصورة: «امتزجت روعتهما»، «لست أدري إن تفاهما بوضوح كبير في هذه المنظومة وفي هذه اللغة الجديدة...»، الملاحظة حول «الضجة الكبيرة للغاية» التي أحدثتها جين أو أحدثها الناس من حولها، بعض اللامبالاة، إن لم يكن بعض الكره للمرأة، الذي جعل سان- سيمون يكتب أنه يرفض «التوقف عندها بوجه خاص». كل شيء صحيح بشكل عجيب، ربما باستثناء قوله: «لقد رآها هو»، لأنه عند قراءة مراسلاتهما، تكون هي التي رأته وجرّته إلى الانسياق في ما هو رائع، لتمتزج به. «قبل زواج ابنتي ببعض الوقت، كما تذكّر جين فيما بعد، كنت تعرّفتُ على م. أ. د. ف. (القس فانلون) كما سبق أن قلت[2] (...). تجاذبنا أطراف الحديث حول الحياة الباطنية، وفيها أبدى لي الكثير من الاعتراضات. فأجبته ببساطتي المعهودة، وكنت

---

(1) انظر: **حياة السيدة ج. - م. ب. دي لا موتّ- غويُّون، بقلمها**: *La vie de Mme J.-M. B de La motte-Guyon, écrite par elle-même*, Cologne, 1720, 3 vol.

(2) يتعلق الأمر بزيارة لدى الدوقة دي باتِيِنْ شارُوسْت de Béthune-Charost، ابنة فوكاي Fouquet، سنة 1689. كانت جين في سن الواحدة والأربعين، وقد أُطلق سراحها حديثًا من حبسها الأول في ديرالزيارة Visitation للراهبات، ثم في الباسْتي Bastille وسجْن لُورْد Lourdes، من أجل الهَرْطَقة والفسق.

مُحِقّة في الاعتقاد بأنه كان راضيًا عن ذلك. وبما أن قضايا مُولِينُوس أثارت ضجة كبيرة آنذاك، اتخذنا الكثير من الحذر فيما يخص أبسط الأشياء وأكثر الألفاظ استعمالًا من قِبَل الذين كتبوا في هذه المواضيع. وكانت فرصة سانحة لأشرح له تجاربي بعمق». لقد كانت المراسلات الناجمة عن ذلك ثرية من جهة جين، معتدلة جدًا من جانب فانلون. أما حماسها هي الذي اتخذ للفور الموقف الأمومي (حين لا يكون موقف الزوجة، ولكن الزوجة الروحانية)، فهو يعامله بالضرورة معاملة الأم للابن والطفل الضال الذي تلتزم أمّ بضمان مستقبله ومجده الروحاني[1]. وأما فانلون، فهو أكثر تحفظًا، وحتى أكثر نقدًا: «لا شيء يساوي تعلقي البارد والجاف بك» (ولكن أليس «الحب المحض» في عمقه باردًا وجافًا، من غير بوح بالعاطفة ومن غيرمصلحة خاصة؟)؛ أو كذلك: «ما زلتِ تحرصين على تقدير الناس النزهاء... الأنا الذي حدثتكِ عنه في أغلب الأحيان لا يزال وَثَنًا لم تحطِّميه»؛ أو أخيرًا ما كتبه إلى مدام مانْتُنان (1696): «لم يكن لي أبدًا أي ميل طبيعي إليها، ولا إلى كتاباتها». وأقل ما يمكن قوله هو أن هذه الكلمة تبرُّؤ صريح من «الحب المحض»، وهو في خضم فقدان الحُظْوة الذي عرفه فانلون كما عرفته جين التي سيتم حبسها. فهل ذلك مجرد دفاع إنساني عن الذات، مُفْرِط في الإنسانية، من قِبَل فانلون، أم هل أن الأخلاقوية moralisme ذات الاتجاه الطبيعي لدى المعلم (أو المربي) الخاص لدوق بُورْجُونْي كانت في الواقع أقل تضاربًا في العمق مما نعتقد مع العقلانية اللاهوتية عند المربي الجَلِّيكاني gallican لِوَلِيِّ العهد الكبير[2]؟

---

(1) من الملاحظ أن جين غويُّون دي لا موتّ *de La Motte* (وهو لقبها العائلي الأصلي) كتبت إلى قس لا موتّ abbé *de la Mothe* فانلون. فهل هذا التماثل الصوتي [في التسمية]، الذي حصل صدفة، لاصلة له في شيء بالعلاقات العائلية بالفعل التي تتخيلها جين مباشرة بينها وبين «ابنها» فانلون؟ يروي كُتّاب السِّيَر التأثير الكبير الذي كانت تمارسه على فانلون أمُّه هو، الآنسة دي لا كُوبْت، وهي فتاة جميلة وفقيرة، أُدْخِلت في حالة من القلق حتى الفضيحة على عائلة آل فانلون. ومهما يكُنْ من أمر، فإن عند جين «يقينًا أكبر من نوايا الإله تجاهه» (الرسالة VII، انظر: P.– M. Masson, *Fénelon et Jeanne Guyon*, Hachette, 1907)، فتعِده بأنه «سيكون المصباح المتقد واللامع الذي سيضيء كنيسة الله». وعندما سُمِّيَ فانلون مربيًا (أو معلمًا خاصًا) لدوق بُورْجُونْي duc de Bourgogne، فإن جين، إذ سبق أن «توقعت» قبل ذلك ببعض الوقت مهمة كبرى «لابنها»، اعتقدت أنها ترى في هذه التسمية تحقّق هذا التنبؤ بعينه.

(2) لنذكّر بأقوال فانلون التالية لحظةَ إدانةِ مدام غويون: «الأساقفة الذين أدانوها (تلميحًا إلى «المحكمة» الملتئمة سنة 1699 للنظر في مذهب مدام غويُّون) قاموا بذلك اعتمادًا على كتابات أصدروها؛ ثم حُبِست وحُمِّلت الخِزْي. ولم أتفوه بأي كلمة لتبريرها، ولا لتقديم أعذار لها، ولا لتلطيف حالتها: ألا يدل هذا على أني فعلت الكثير، وأنا أعلم ما أعلم؟ إن أقلّ ما يمْكن إعطاؤه =

وفيما بعد التاريخ الشخصي، سيتم الاحتفاظ مع ذلك بـ«نسقهما» [أي جين جويون وفانلون]، وبـ«لغتهما» (سان- سيمون). فَفِيمَ يتمثلان؟

الزهد في الرغبة والتمثُّل

إذا كان مذهب الطمأنينة يَنْشُد ويعتقد أنه وجد حالةً من حب الله من دون اهتمام بالثواب ولا بالعقاب، وحالةً من اللامبالاة من دون بحث عن كمال شخصي، ولا رغبةٍ في الخلاص، ووجد فِعْلَ تأمُّل من غير اعتبار صفات الله وإنسانية المسيح، كما يبيِّن ذلك «مُخْتَصَر» إنُوسُنْت الثاني عشر الشهير، فإن جين عندئذ هي من أنصار مذهب الطمأنينة من خلال الجوانب الأساسية في مذهبها. إنها كذلك بحكم الحثّ على الزهد في الذات، وعلى فنائها، مرورًا بالبحث عن حالة طفولية وانتهاءً إلى أوْج العدم. هي أيضًا من أنصار ذلك المذهب بما لها من ثقة تتسم بالتفاؤل العجيب والاستمتاع، في الحضور المستمر للإله الذي قد يعطي ذاته لمن يحبونه بتجرد، كشفافية مباشرة. إنها (أي جين) كذلك أكثر بكثير برفضها التفكير في العقاب وفي الجحيم، وهي على اقتناع في تأملها المتسم بالحب والغبطة، بأنه يمكن تجنب الخطيئة. وهي أخيرًا من أنصار ذلك المذهب حين تَنْشُد موت الذات بحضور المحبوب في حب، فتوصي بتواصل مباشر، ليس فقط خارج المنهج وخارج الفكر، بل خارج اللغة أيضًا، ويبلغ ذروته في الصمت المحض.

إن الطفولة هي الحالة الأكثر حساسية وقابلية موضوعيًا لتخيُّل هذا «الحب المحض». من ذلك أن جين، عند موت أبيها وابنتها سنة 1672، قامت بـ«زواج صوفي» بالطفل يَسُوع. وعندما أسسست، عام 1690، أَخَوِيّة الحب المحض، كانت تُسَمّى أيضًا «جمعية الشركاء في طفولة يَسُوع». أما الأعضاء، فهم «كرِيسْتُفْلاي» «Christofflets» (أي الذين يريدون حمل الطفل يسوع) أو «مِيشُلان» «Michelins» (أي الذين يتصفون ببالغ الصغربحيث لا يستطيعون المشي، فيحملهم سيدهم القديس مِيشَال). وبالطبع، جين تفضّل الـ«ميشلان»، وهم الأكثر عَوَزًا، يستسلمون لحالة الطفولة الأكثر افتقارًا إلى الحماية، وهم الأقرب إلى «فقدان كل اهتمام خاص وفقدان التفكير الخاص». «أتألم

= لشخص شقيّ لم أتلق منه أبدًا إلا عملًا بنّاء، هو أن ألتزم الصمت بينما الآخرون يدينونه» (أقوال وردت في **تاريخ فانلون الجديد** *NouvelleHistoire de Fénelon* «الصادر بإذن من المركيز دي فانلون، والذي أُلغِيت كل نسخه تقريبًا»،

ورد في «المقدمة» لـ«**أعمال فانلون**» *Œuvres de Fénelon*، بقلم م. آماي- مارتين M. Aimé-Martin، باريس 1835).

في مرح، كما الطفل»، هذا ما ستقوله جين فيما بعد، متحدثة عن أزماتها في [مدينة] تُونُن Thonon أو في مكان آخر. إن طفولةً مرَّت بمِحَن ولكنها سعيدة تفوِّض أمرها لمثل أعلى إلى حد الفناء فيه، بفقدان كل إمكان للتمثل. ويوجَد أوْجُ هذه الحركة بلا شك في هذه الصفحات من حياة (ها) حيث سنقرأ تحوُّل الأنا إلى لا شيء غيرِ مُسَمَّى، من دون رؤية ولا فكر، ومع ذلك يستقي مجدًا من كونه يعْلم أنه في حب الآخر على الإطلاق.

في هذه الفترة الأخيرة، لا أستطيع أن أتكلم إلا قليلًا أو لا أتكلم البتة على استعداداتي. ذلك أن حالتي أصبحت بسيطة وغير متغيرة. هذه الحالة في العمق إنما هي فناء كامل، لا يجد فيَّ أيَّ شيء يقبل التسمية. فكل ما أعرفه هو أن الله مقدَّس على الإطلاق، عادل، طيب، سعيد، وأنه يحتوي في ذاته على كل الخيرات، بينما أحتوي أنا على كل أنواع البؤس. وهكذا لا أرى أي شيء يكُون دوني منزلة، ولا أي شيء يكُون أكثر افتقارًا إلى الجدارة مني... إنما الخير في الله؛ ولا أتقاسم سوى اللاشيء. فماذا أنا قائلة عن حالة هي نفسها دائمًا، بلا رؤية ولا تغير؟ لأن الجفاف، إن كنت أملك منه شيئًا، يساوي في نظري الحالة الأكثر فوزًا بالرضا. فكل شيء ضائع في ما هو شاسع، وأنا لا أستطيع أن أريد ولا أن أفكر. فكأني قطرة صغيرة من الماء ضائعة غارقة في البحر: ليست مُحاطة بالبحر فحسب، بل مستوعَبة. وفي هذا الفضاء الإلهي الشاسع، لم تعُدْ تَرَى ذاتها، بل هي تُميِّز في الإله الأشياء، من دون أن تُميِّزها بغير ذائقة القلب. كل شيء دُجًى وظلمة من جهتها؛ وكل شيء نور من قِبَل الله الذي لا يترك لها أي شيء تجهله من دون أن تعْلم ما تعْلمه ولا كيف تعْلمه... فليس ثمة صخب، ولا ألم، ولا حزن، ولا لذة، ولا ارتياب؛ ولكن ثمة طمأنينة كاملة، ليس في الذات، بل في الله: فلا مصلحة للذات، ولا ذكرى، ولا انشغال بالذات. ذاك ما يكُون الله عليه في هذا المخلوق. أما بالنسبة إليه (أي المخلوق)، فهنالك بؤس، وضعف، وفقر، من دون أن يفكر، لا في بؤسه، ولا في رِفْعته. فإن ظن البعض فيّ خيرًا، فقد أخطأ وأذنب في حق الله. فكل خير هو في الله ولله. وإذا كان بالإمكان أن أحصل على بعض الرضا، فإن ذلك ناجم عن أن ما يكُونه (الله) هو ما يكُونه، وأنه يكُونه على الدوام. وإن حَقَّق لي الخلاص، فسيكون ذلك بلا مقابل، إذ لا أملك جدارة ولا رِفْعة.

«أنا أعجب من أن يكون للمرء بعض الثقة في هذا العدم؛ لقد قلت هذا: ومع ذلك، أجيب على ما طُلِب مني من دون أن أحس بحرج إن أجبت جيدًا أو على نحو سيء. إن قلت قولًا سيئًا، لا أعجب من ذلك؛ وإن قلت قولًا جيدًا، أتحاشى أن أنسبه إلى

نفسي. أنا أسير من دون أن أسير، بلا رؤية، من دون أن أعلم إلى أين أسير. لا أريد السير ولا التوقف. فقد غابت الإرادة والغرائز: نصيبي هو الفقروالعُرْي. فليس عندي ثقة ولا احتراز، في النهاية لا شيء عندي، لا شيء، لا شيء[1]».

وقد كتبت جين إلى فانلون: «إن من يحب على الوجه الأكمل لا يحب حبًا كاملًا إلا لأنه هو نفسه ميت تمامًا[2]». فالحب المحض يوصف بأنه «عمل بلا عمل»، «ليل

---

(1) سنجد أفكارًا مماثلة عند فانلون: «بما أننا منفيُّون في الدنيا لفترة قصيرة للغاية، فإن المسيح يريد أن ننظر إلى هذه الحياةعلى أنها طفولةُ وجودنا، وليلٌ دامس، ليست لذّاتها سوى أحلام عابرة، وتثير كل شرورها ضروبًا من الاشمئزاز نافعة». «ليكُون المرء مسيحيًا تامًا، لا بد أن يتجرد من كل الأشياء، وحتى من أفكاره. إذن، لتفرضوا الصمت على مخيِّلتكم، ولتُسْكتوا عقلكم. قولوا لله من دون انقطاع: علّمْنا بالقلب، وليس بالذهن.؛ اجعلْنا نعتقد أن القدّيسين اعتقدوا، اجعلْنا نحب كما أحب القديسون» (**لقاء مع رمساي**، سنة: 1710 : *Rencontre avec Ramsai*). إن صاحب كتاب **تربية البنات وتلاماك** *Education des filles* et de *Télémac*، في خطابه الفلسفي حول حب الله، يدقق على طريقة غويُّون تمامًا:

«الحجة الرابعة بالاستناد إلى طبيعة الحب على الإطلاق:

إن الحب هو حركة في النفس بواسطتها تنزع إلى الأشياء التي تدركها، وتتحد بها وتتعلق. هذا ويمكن أن نتعلق بموضوع objet لِمَا نكتشف فيه من كمال أو لِمَا يُحْدِثه فينا من لذة. إن امتياز الموضوع هو الذي يحقق كمال حبنا. فكلما كان الموضوع كاملًا، تَنَاقص حبُّنا إن نزعنا إليه لسببٍ مَعِيب. إذا كنت أحب الله لهذا السبب الوحيد، وهو أنه يسبب لي اللذة، فليس هو الذي أحبه، وإنما أحب ذاتي. صحيح أني أتوق إليه، وأتعلق به؛ ولكني لا أتوق إليه ولا أتعلق به إلا من أجل ذاتي. وعلى العكس، الحب الحق هوعدل نَحْكُم به لامتياز ما نحب. فإن طبيعته هي الخروج من ذاته، نسيان ذاته، التضحية بالنفس من أجل الموضوع المحبوب، إرادة ما يريد فحسب، وجود سعادتنا في سعادته. وكل ما بقي ليس سوى عَرَض لا يَدْخُل قَطُّ في ماهية الحب.

إن الحب الإنساني والبطولي هو صورة للحب الإلهي.

أما المتخيِّلة، فهي إذ تتحدث عن الحب الدنيوي تحاكي تلك السمات التي يتميز بها العقل الأسمى. فتطبقها تطبيقًا سيئًا، ولكن تجدها في أعماق كيْنونتنا. ذلك أنه في التوصيفات التي يُعبَّر بها عن الأهواء النبيلة، لا يقع الاهتمام بالأبطال إلا بقدر ما يتعرضون للموت من أجل ما يحبونه. وهذا الحماس، هذا النسيان للذات هو الذي يصنع كل جمال المشاعر الإنسانية وسموِّها.

هذا وأقرُّ بأن هذا الحماس ليس فعليًا أبدًا بالنسبة إلى المخلوق. فليس لهذا الأخير القدرة على انتزاعنا من أنفسنا، ولا الحق في جعْلنا نتعلق به. فلا نحبه أبدا خارج الإله إلا لرده (أي المخلوق) إلينا بطريقة بارعة أو فجة. الله وحده يستطيع أن يجرَّنا خارج أنفسنا، بإظهار لطفه اللانهائي وطبْع حبه فينا. فما هو خرافي، جائر، ومُحَال بالنسبة إلى المخلوق إنما هو فعلي، عادل، وراجع إلى الموجود الأسمى».

(2) انظر: ماسُّون، **رسائل**: Masson, *Lettres*,*op. cit*, p. 47.

سلبي»، «حرمان من كل شيء»، «موت»، «عدم تملُّك»[1].

وهكذا نفهم أن السلطات تأثرت عندما بَلَغَتْ سان-سير Saint-Cyr عدوى هذه «اللامبالاة المقدسة». وحتى مدام مانْتُنان تراجعت بعد أن كانت معجبة في البداية. أما مدام دي بارُّون Mme du Perron، وهي من الطرف الخصم، فهي تنقد بشدة «هذا الاستسلام المزعوم» لإرادة الله، وكوْنَ المرء يُدْفَع إلى القبول من غير تردد سواء بعذاب الجحيم أو بإرادة الخلاص، وفي هذا يقوم فعل الاستسلام الشهيرالذي كان يُلقَّن، وبعده لم يعُدْ المرء يحتار في أمر مصيره إلى الأبد». وأما المنطقي والنحوي الشهير في بور- روّال Port-Royal: بيار نيكول Pierre Nicole، فلم يكن أقل شدة: «إن مذهب الطمأنينة هو حيلة من الشيطان، إذ رغب هذا الأخير في إلغاء كل أسرار الإله وجميع صفاته التي حقق بها خلاص البشر؛ وحين لم ينجح في ذلك، وجد السر في القضاء عليهم، على الأقل من خلال ذاكرتهم، بأن جعل روحانيين مزيَّفين يتخذون طريقة تتمثل في العدول عن التفكير في ذلك[2].

حماية من الحساب؟

وبالفعل، القضاء على الصفات الخاصة، تقليص الرغبات والإراداتِ والمصالح الشخصية، وإجمالًا موت الأنا يتضايف منطقيًا مع جعْل الإله مجرد حضور مُبْهِر، فاقدٍ لصفاته هو أيضًا. وإذ تجرِّد غويُّون مثلها الأعلى من بعض الصفات، فهي تحرمه خاصة من حسابه jugement وعقابه لتجعل منه إلَهًا مُحِبًّا، وحبه محضٌ يتسم بالإيثار، فلا تمْلك إلا أن تحمده وتمجِّده، لا أن تخشاه وتتوسل إليه. «كل ما كنت أراه يعلِّمني أن أحبك... إن أمطرت السماء، كنت أريد أن تتحول كل قطرات الماء إلى حب وحَمْد... كنت أتَّحد بكل الخير الذي يتحقق في العالم، وأودّ أن تكون لي قلوب كل الناس لأحبك»: هذا ما كتبتْه أيضًا في **حياة** (ها) وسط العديد من الخيبات القاسية والأمراض وضروب الاستسلام وتغييرات السَّكَن، التي يبدو أنها لم تَنَلْ منها. وسنجد أوج هذا الحمد في **السيول** *Torrents* (قصيد لاهوتي كُتِب قبل سنة 1684)، ولكن خاصة في

---

(1) م. ن.، ص 29-30، 32 إلخ.

(2) ورد في: Fr. Mallet-Joris, *Jeanne Guyon*, Flammarion, 1978, p.241. سيجد بوسّياي ألفاظًا صارمة جدًا لإدانة هذه الهرطقة، ولكن ربما بوجه خاص شخص فانلون. من ذلك: «لا بد من تخليص الكنيسة من أكبر عدوّ لم تره أبدًا من قبل. أعتقد أنه لا الأساقفة ولا الملوك يستطيعون حسب ضمائرهم أن يتركوا سيد كمبراي M. de Cambrai [فانلون] في راحة».

شرح (ها) **النشيد** (نشيد الأناشيد لسليمان، مؤوَّلًا بحسب المعنى الصوفي والتمثل الحقيقي للحالات الباطنية، في **دراسة** (ها) **الكتاب المقدس** *Examen de l'Ecriture sainte*، وقد كُتِبت منذ 1685 وصدرت ابتداء من 1704). فخطاب النشيد التوراتي، بتوخيه المماثَلة والشهوانية، يستجيب بسهولة، في القراءة التي تقوم بها جين، لتأكيد الاتحاد المستمر مع المحبوب على الإطلاق l'Aimé، ولكنه لا يسهم في الكشف عما فيه من توتر. فالأزهار والتُّرْغُلات tourterelles والفصول هي في نظرها أدلّة على الحضور الإلهي حيث نحن منغمسون مغمورون. وهذا التناضح osmose يجد في العطر (وهو موضوع حب بامتياز، موضوعٌ بُودُلاريٌّ [نسبة إلى الشاعر بُودُلار]) أقوى مجاز على اتحاد العشاق. «اسمك بمثابة زيت عطري منتشر»، كما يقول النص، وتُواصل جين قائلة عن هذا الحضور الإلهي بأنه «بمثابة عطر منتشر، يتزايد بشكل غير محسوس بقدر ما يزيد انتشارًا، مصحوبًا برائحة ممتازة للغاية بحيث تجد النفس المبتدئة ذاتها مخترَقة تماما بقوتها وطِيبها». يثور بوسِّياي على ثقة من هذا القبيل تعتقد بادِّعاءٍ بالغ أنها جديرة بالحب الإلهي، وتتساوى بخبث حتى مع الله في هذا الحب المباشر للغاية، والمتقاسَم في امتلاء تام. وتبقى جين ثابتة في موقفها: «هناك أشخاص يقولون إن هذا الاتحاد لا يمكن أن يتحقق إلا في الحياة الأخرى، ولكني على يقين من أنه يمكن أن يتحقق في هذه الحياة، مع هذا الفارق، وهو أننا في هذه الحياة نمتلك من دون أن نرى، بينما في الحياة الأخرى نرى ما نمتلك». ترى من أين تأتي هذه الثقة في امتلاك اللامرئي الذي يحبنا؟

الجحيم حلم

لا تعتقد جين في الجحيم. فاليقين بأن الجحيم ربّما لا يكون سوى حلم، حصل عندها منذ التسع سنوات من عمرها عندما باحت إلى مربيتها بأنها «شكَّت إلى حد الآن في الجحيم» قبل أن يَخْطُر لها حلم. «كان يبدو لي مثْلَ مكانٍ ذي ظلمة مرعبة حيث تُعذَّب الأرواح». فتفضِّل جين تجاهُل مكان الأحلام هذا وأهوال اللاشعور تلك. والأمر الخارق هو أنها تنجح في ذلك، ليس من دون جهد معيَّن من جهة أخرى، إذ تقرّ بأنه إذا كان من اللازم إخماد الرغبات في حالة الاستسلام، إذن! «لا بد أن يبقى المرء مصرًّا على الاستسلام»، من غير استماع إلى الاستدلال، ولا إلى التفكير[1]. ولا بد من

(1) **الوسيلة الوجيزة والسهلة جدًا للابتهال الذي يستطيع الجميع القيام به بيسر كبير**: *Le moyen court et très facile pour l'oraison que tous peuvent pratiquer très aisément*, 1883.

«إرادةٍ لعدم الإرادة» لإفراغ الجحيم (أي اللاوعي؟) هذا الذي يحثنا على البحث عن بواعثه الخيالية.

المعركة السيميائية: هل المشاعر قابلة للتسمية؟

وأخيرًا، توصي جين بسيميائياتٍ sémiologie [علم علاماتٍ] متمردة على التصور المتداول للعلامات ولاستعمالها. وبُوسِّياي يفهم ذلك، وهو الذي يجعل من الكلام فنًا، فيقول في استياء: بدل الحكم بشأن المشاعر اعتمادًا على الكلمات، التي هي في البداية وهي الغالبة، فإن جين «تحكم بشأن الكلمات اعتمادًا على المشاعر». فهي، في الجملة، تُقِيم «معنى خفيًا»، صوفيًا، فيما دون اللغة. أما بُوسِّياي، فيؤكد أن كل حالة تُعتبر عَصِيّة على التمثُّل هي في الواقع قابلة للتسمية، وذلك في **التعليمات حول حالات الابتهال** 1697) *Les instructions sur les états d'oraison*)، وهو كتاب متأثر سِرًّا بالجدل مع مدام غويُّون وفانلون ومستلهَم منه على كل حال. ويبدو أن فانلون يخوض، من خلال غويُّون، معركة ضد البروتستانتية. وهكذا، يجانب هذا الفراغَ الذي هو الموضوع الحقيقي للابتهال عند جين: معنى ذلك أنه يجانب التجربة التي يُفْرِغ فيها الأناذاته ليجعل نفسه بأكملها ذاتًا مساوية لإلهها المحبوب (تقول جين عن نفسها، في **حياة** (ها) إنها زوجة المسيح وأمه، وحتى إنها المسيح بعينه، ما يثير سخط بُوسِّياي...).

هذا وسيجد ابتهال oraison «الحب المحض» سابقاته عند القديسة جين دي شانتال Jeanne Chantal وعند القديس فرنسوا دي سال François de Sales، وقد قرأت لهما جين في سن الثالثة عشرة. فالابتهال خطابُ حبٍّ ضمنيٍّ، يتخلص في لحظة أولى من منهج العقل، وقواعدِ الحكم ذاتها لينساق أخيرًا وراء نوع من اللامعرفة والتحفظ. «إلهي! هل يتم تعليم الجِمَاع بمنهجية مع الحب ذاته على الإطلاق؟» هذا ما تقوله **الوسيلة الوجيزة** *Le moyen court* بصوت عال. وكذلك: «لا بد من ملاحظة أنه يجب أن تبدو الفضائل آتية إلى النفس بلا أي جهد، لأن النفس التي أتحدث عنها لا تفكر في ذلك، ولأن كل انشغالها هو حب (مطلق) عام، بلا داعٍ ولا سبب للحب. اسألوها عما تفعل أثناء التأمل وطوال النهار: فستقول لكم إنها تحبّ. ولكن أي داع أو سبب لتحب؟ إنها لا تعْلم ولا تعرف عن ذلك شيئًا. كل ما تعْلم هو أنها تحب وأنها تحترق من الألم من أجل حبيبها (على الإطلاق). ولكنْ لعل هذا لِرؤية آلام حبيبك. فيا نفس! ما الذي يحملكِ هكذا على أن تتألمي؟ واأسفاه! واأسفاه! وسوف تقولين: لست أفكر في ذلك، ولا تخطر هذه الآلام على بالي. ولكنْ أهي الرغبة إذن في محاكاة الفضائل التي تَزَيْنَها فيه؟ واأسفاه،

لا أفكر في ذلك. ماذا تفعلين إذن؟ إني أحب. أليس رؤية حبيبك هي التي تأخذ قلبك؟ لا أنظر إلى هذا الجمال. إذن ما الأمر؟ لا أعلم عن ذلك شيئًا. أحس جيدًا في أعماق قلبي جرحًا عميقًا، ولكنه في غاية المتعة بحيث أرتاح لحزني، وأجعل من ألمي لذتي».

«اللاشيء» الاكتئابي

ومع ذلك، يبدو أن الألم والمرض والانطواء على الذات، التي تعانيها جين، قادت إلى أبعد بكثير انقلابَ الفكر نحو اللاشيء. «في هذا المرض، يا ربّي، علّمتَني شيئًا فشيئًا أن ثمة طريقة أخرى، غير الكلام، في الحديث إلى المخلوقات التي بحوزتك... في صمت عَصِيٍّ على التعبير... في لغة الملائكة...». هذه «الضروب من التواصل في صمت»، الخاصة للغاية بجين، تُغْرِق الذات في طيّاتها النرجسية الأكثر سرية، والأكثر بدائية؛ وإذا اعتقدتْ أنها نجحتْ في تبليغها، فذلك أن نفس الانغماس النرجسي لدى شريكها مستعد تمامًا إلى الإسقاط projection والتماهي.

ورغم ذلك، هذه المناصِرة المندفعة للـ«التواصل في صمت» هي كاتبة كثيرة الإنتاج. فالمراسلات الوفيرة، وتأليف **حياة**، وبحوث، وخاصة ذلك النص الأول المُسْهِب وبالغ الدلالة والسيولة فعلًا، المتمثل في **السيول**[1]، تشير إلى أن اللغة تظل، بالنسبة إلى تلك المتأملة في الفراغ، حَيِّزًا للذة.

مكتبة
t.me/t_pdf

موضوع شبقي: اللغة

إذا كانت متعتها هي الانتشاء المباشر لأنا فارغ في الانتقال إلى المثل الأعلى المُلْهِب، فإن لذتها هي في الكلام والكتابة. فجين تكتب خاصة إلى فانلون ومن أجله، ولكن من تتوجه إليهم يمكن أن يتكثروا أو يتنوعوا كي تظل الكتابة ثابتة، كتابةً منفلتةً،متحررةً في الغالب، من غير اهتمام بالأسلوب، مع نجاحات مؤقتة، بحق، ولكن بلا قصد الصرامة، متسيبة. من ذلك أن كتابة قصيدها المُعَنْوَن بـ«**السيول**»، على سبيل المثال، تحتوي شيئًا من النشوة، والتربُّس somnambulique والعفوية. فلم تكن جين تنخدع بذلك، بل كانت ترى جيدًا كيف يمكن أن يُظَنّ بها «الجنون». ولعلها لم تكن تعرف أن الكتابة سمحت لها بتعيين هذا الفضاء الباطني المتسم بالألم والحب على حدٍ سواء، والذي لم تكن تريد تمحيص جحيمه أكثر من اللازم. وهذا يصدق خاصة على **السيول**، المؤلَّفة في

(1) «توطئة الطبعة الأولى» تضيف إلى **السيول** نعت «الروحانية» «للتوسع في المجاز وتلطيفه بعض الشيء، إذ لولا ذلك لكان يبدو غامضًا بعض الغموض وغريبًا شيئًا ما بالنسبة إلى عنوان».

فترة حاسمة من حياتها حيث جُرِّدت جين من ثروتها من قِبَل عائلتها ومن قِبَل الأخبار الكاثوليكية في جاكس de Gex *Les Nouvelles catholiques*، وهي مؤسسة مرتبطة بالأب لا كُومْب La Combe، فكانت جين في أزمة مادية ونفسية: نحن في عام 1683، وستُحْبَس، كما سبق أن قلنا، في «الزيارة» Visitation سنة 1688.

ولعل الكتابة هي ذلك «الجانب الظاهري من الإرادة» الذي يسمح بالاستغناء عن إرادة معنوية أو نشيطة وعملية لكي «يظل الثبات على الاستسلام». وهذا الثبات يعطي الأنا سلطة، فيكُون بوسعه أن يفتخر بأنه «فارغ» شريطةَ أن ينجز بالتوازي عملًا حقيقيًا يتمثل في تحديد المواقع وإعادة التكوين من خلال النص. أما هذه الكتابة القائمة على الاستهلاك الوُهَاميّ (أو الفَنْتازْميّ) للمعنى وتحطيمه، فهي بالأحرى كلام جمعياتي في حالة انحراف عن مساره...

«كانت أمي تراني كبيرة للغاية بالنظر إلى سني...»

يستوهينا اليوم البحث في طفولة جين المبكرة عن أسباب اقتصادِ حبٍّ من هذا القبيل. فلا نجد فيها سوى حوادث مزعجة موضوعيًا ونزعة انتصارية ذاتية. وُلِدَت إثر حمْل بثمانية أشهر («كانت أمي تشعر بخوف رهيب»)، فمرضتْ جين للتوّ بالتهاب في الساقين والظهر، وكان الدُّمَّل يؤدي إلى الغرغرينا gangrène؛ فظُنَّ أنها هالكة، ولكنها شُفِيت منها؛ ثم وُضِعت لدى مرضعة، كما هو الشأن من جهة أخرى بالنسبة إلى أطفال عصرها؛ وما إن خرجت من رعاية المرضعة حتى أُبْعِدت من جديد عن عائلتها لتُسلَّم إلى دَيْر راهبات؛ في سن السابعة، أُرْسِلت إلى [رُهْبانِيّة] الإيرْسِيلِين Ursulines صحبة أخواتها غير الشقيقات، ثم بعد خلافات معهن ستجد نفسها من جديد عند [راهبات] الدومينيكان حيث أُصيبت بالجُدَرِيّ... وهكذا، يبدو أن لحظة سعادتها الوحيدة كانت في سن الخامسة عشرة حبَّها لابن عمٍّ لها. ولكن أبويها وَضَعا بسرعة حدًّا لهذا الحب البريء وزوّجاها، من دون أن تعلم مع أي شخص لحظةَ إمضاء عقد القران. فالزوج رجل يَكْبُرُها كثيرًا في السن، غني وسخي، ولكنه صعب لا يطاق من قِبَل زوجته الشابة. وستكون أمًّا لخمسة أطفال منهم اثنان ماتا في سن الرضاعة. أما ابنها الأكبر، فقد أُصيبَ بدوره بالجُدَري، وأُصيبت هي للمرة الثانية، وإثر ذلك سيبقى الاثنان مشوَّهين... ليس هذا سوى جزء ضئيل من خيباتها القاسية. وسوف نستحضر خاصةً غياب التمرد، وميلًا إلى «مذهب الطمأنينة» مبكِّرا بالفعل (وقد يكون متخيَّلا فحسب فيما بعد، من قِبَل التي أصبحت بعدُ مناصرة لهذا المذهب، وهي بصدد كتابة **حياة** (ها))، وقد استقبلت به

مصائبها. ومع ذلك، ثمة مرارة واحدة ظلّت راسخة، ولم يستطع «ثبات» هذه المعتنقة لمذهب الطمأنينة أن يَمْحُوها: مرارةٌ تجاه أمها، الذاهلة، الباردة، إن لم تكن قاسية. – «كانت أمي تراني كبيرة للغاية بالنظر إلى سني، وحسب هواها أكثرمن المعتاد، ولم تعد تفكر إلا في تقديمي، ورؤيتي لمجموعات الأشخاص الذين تعرفهم، وفي حسن زينتي... لقد كانت تحبني أكثر بقليل، لأنها كانت تجدني وَفْقَ هواها. ولم تكن تمتنع عن تفضيل أخي عليّ...لأنه لمّا كنت أثناء مرضي أجد شيئًا يروقني، كان أخي يطلبه، ورغم أنه في حالة حسنة، يُفْتَكّ مني ذلك الشيء ليُعْطَى إياه».

أمّ باردة، وِحدة وحرمان بارز، جائر، جارح... هل الشفاء من هذا الجرح المبكِّر، المرتسم حتى الدُّمَّل في ظهرها والغرغرينا في ساقيها، هو الذي تبحث عنه جين متخيِّلة- وموفَّقة في جعل هذا المتخيَّل واقعًا- إلهًا مُحِبًّا في امتلاء ويمكن النفاذ إليه مباشرة في ابتهالٍ ما قبل لفظي، طفولي؟

«بلا إرادة أخرى سوى أبيها...»

إذا كان والداه غائبين، فإنهما على الأقل غير قمعيين. فقد وُجِدتْ ذات يوم، وهي تلعب في الشارع مع أطفال من منزلة أخرى، ما يبيِّن أن المراقبة لم تكن كما وجب أن تكون. وهكذا، نشأت جين في فراغ من الحب، ولكنها لم تكن تعاني من أنا أعلى مستبد. وفي هذا العالم من الوِحدة والإهمال، بقي كائن رُفِع إلى مستوى المثالية: وهو أبوها الذي يبدو، بحسب الرواية التي تُقدِّمها عن طفولتها، هو الشخصية الأكثر انتباها إلى جين. فهي ستلاحظ، على نحوٍ بليغ الدلالة، أن نموذجها، القديسة جيندي شانتال، «بدت دائمًا بلا إرادة أخرى سوى أبيها». ألن تفعل جين نفس الشيء عندما تستسلم تمامًا، وهي فتاة مليئة حيوية وحيلة، لإرادة هذا الأب لكي لا تتزوج، فعلًا في الأخير، وببعض الرضا، سوى تلك الإرادة الأبوية، بما أنها تقبل بالزواج المُرتَّب من دون حتى أن تعلم من هو زوجها؟

وهكذا، يبدو أن كل شيء كان مهيئًا على نحو جيد، بل مهيئًا للغاية، بحيث استطاعت نرجسيةٌ مجروحةٌ، من خلال بُنًى خارج العائلة (مرضعات، أَدْيِرة راهبات، إلخ)، أن تمرَّ عبر عيون شبكة القانون الخاص بالأنا الأعلى، وتصوغ أشكالًا من الدفاع تترسخ أسسها في ما سميناه أبًا خياليًا، وهذا الأخير يُمَهِّد لشرط المثَل الأعلى للأنا ويشكّل مكان تكوُّن الأنا المثالي. أليس «الحب المحض» انزلاقًا دائمًا من الفراغ إلى الواحد على الإطلاق l'Un، من الأنا الذي لا يكون إلا في الواحد، إلى الواحد الذي

هو أنا فارغ، مع استمرار في الاتحاد؟ هذا ومن جهة أخرى، ستخرج جين من الحالة العُصَابيّة névrotique العميقة، الناجمة عن زواجها، يدعمها في ذلك كل مرةٍ أبٌ، من الكنيسة هذه المرة، ولكن في وضع غير مريح. وسيكون هذا دور لا كُومْب La Combe في البداية، ثم بصفة أكثر تألّقًا ولكن دائمًا في قطيعة مع العقيدة الرسمية، سيكون دور فانلون. بكاء، صداع، تنافُر في الطباع مع زوجها وعائلته- كل هذا الواقع في زواجها له من دون شك أسباب موضوعية لا تجعله (أي الواقع) أقل ألمًا، بينما القراءات، والابتهالات على حد السواء لا تملك أن تخلصها نهائيًا من هذا الواقع. فكان لا بد من انتظار موت غويُّون (1676)[1]، والعلاقة مع لا كُومْب، ثم مع فانلون، حتى يحصل توازن «الحب المحض»... بقلمها.

الصمت بما هو أمّ اصطناعية

ومن جهة أخرى، يبدو أن عشق مدام غويُّون للتواصل الصامت يَنْشُد قارة النرجسية تلك التي ثبّتها تصورٌ مثاليٌّ كامن ودعّمها مبكّرًا، ولكنها تُبقي الانفعال حبيسًا من جهة أمّ لا تُسَمَّى، أمٌّ يستحيل فهمها، ليس فحسب لأنها ما قبل أوديبية، بل لأنها مدمِّرة عاطفيًا: جارحة للغاية أو غائبة للغاية. أما الصمت، فهو يهدِّئ الألم الناجم عن هذا العَوَز الأمومي، ويصالح الذات مع الحزن الذي عمّقه هذا العوز؛ إنه يغطيه ويدجّنه برفق؛ إنه يضمِّده، إن صح القول، إذا لم يكن يتفكر فيه. فالصمت هو بمثابة أمّ اصطناعية. و«أنا» «Je» يمْكنه، مدعومًا بالمثل الأعلى، أن يتملّك عندئذ هذا الألم، ويتغلب عليه ويهدِّئه، من دون مازوخية ولا بَرَانُويا (أو هُذَاء) تفترض خضوعًا لقانون قاس، لا حبًّا يتجه إلى طرف آخر ويصدر عنه. لقد اختارت جين الانطواء، حيث تتألم الهستيرية من الحفاظ على هذا الانفعال حبيسِ الأم في شبقيةٍ مثليةٍ عَصِيَّةٍ على التعبير، وحيث تَمْرَض دُورَا Dora، وتهرب من محلِّلها [فريد]، تكره الرجال ولا تنقطع إجمالًا عن أن تكون مَهووسة بجنس أمها، بجنس المرأة الأخرى. إن جين لا تختار الحرب، ولا البحث عن الموضوع الأول، ولا أيضًا عن «الآخَرين»، بل تبحث عن تدعيم الحدود الأصلية بين ما ليس- أنا- بعدُ

(1) أصبحت جين أرملة وهي في سن الثامنة والعشرين. ومنذ ذلك الحين، ستتفانى، بمعية الأب لا كُومْب وآخرين، في دعم مؤسسات خيرية تقودها إلى رحلات محمومة إلى جنيف Genève وتونن Thonon وفرساي Verseil وغرونبل Grenoble... وإذ كانت تهتم بـ«الأخبار الكاثوليكية» التي كان رئيسها، من جهة أخرى، فانلون، فقد رفضت مع ذلك مهمة رئيسة، وانكبت على أعمال الابتهال والكتابة، التي كان لها تأثير في الرأي العام، وليس في المؤسسات.

وبين الآخَر وتنجح في ذلك، تخلق بعض النرجسية، وبعض الفراغ ذي الحد المشترك مع المثل الأعلى، والذي هو الأرض الموعودة للتصورات المثالية البَدْئِية. هل ذلك لأنه، كما تقول فرنسواز مَلاّي- جُورِيس Françoise Mallet- Joris في كتابها المؤثر جرّاء تعاطفها مع جين[1]، كانت هذه فتاة سليمة، طبيعية، مليئة بالحياة والاندفاع؟ وعلى عكس الصورة البشوشة تقريبًا التي تقترحها جين في إعادة بناءٍ لشخصيتها، فإن كتابتها تعطي بالأحرى الانطباع بأنها كائن متأرجح، دائمًا في المفترق ما بين الإحساس بغرابة العالم الخارجي déréalisation وبين الفعل، وما بين الحلم والضغط الاجتماعي. فهي تبذل جهودًا مفرطة لتُقِيم لنفسها دعامة جزء يسير إن لم يكن من الواقع، فإنه على الأقل يكون مما هو حقيقي. إنه حقيقي مُحَال réel impossible لا تملكه هي بالذات، وليس «لها»، ولكنها تَثْبُت فيه بفضل جهازها التخيُّلي المتكوِّن من «صمت» و«حب محض». وهو الصياغة الأكثر وفاء، والصلبة أكثر ما يمكن، لهشاشتها حيث يتعرض الجسم والمعنى لخطر الانزلاق في الانفعال الأسود والعَصِيّ على التعبير. ومن الضروري ملاحظة أن الإطار الاجتماعي والإيديولوجي، على الرغم من أنه قَسْري أكثر فأكثر بالنسبة إلى الأفراد المنغرسين حميميًّا في النرجسية، كان مناسبًا مع ذلك لصياغتها، وإن كانت هَرْطُوقِيّة. ذلك الأب، كل الأباء المنشقين... واليوم المحلِّل النفسي، كلٌّ منهم لا بد أن يكون في وسعه أن يشكِّل أيضًا، ولفترة ما، ركيزة مَثَلنا الأعلى للأنا...

صورة للأب في اللغة

وهناك أخيرًا تلك الحرب الهادئة، والعنيفة للغاية مع ذلك، ضد عبادة التمثُّل المهيمِنة منذ ذلك الحين، وأكثر من ذلك ضد عبادة التمثل العقلي. وفيما بعد بُوسّياي، تَدْخل جين في صراع مع ديكارت. فهي مُحِبة، منساقة في ثرثرتها (أو سيلان نطقها) على حافة الحِبْسة، حافة اللاشيء وغيرِ المُسَمَّى، تُعارِض الديكارتية في تأكيدها على أن الحلم نفسه هو في النهاية تمثُّلٌ متماهٍ مع التمثل الذي يكوِّن الفكرة[2]. ترى

---

(1) انظر: *Jeanne Guyon*, Flammarion, 1978, *op. cit*.

(2) يعرِّف ديكارت الفكرة بالصورة *image*، والصورة بالفكرة إلى حد أنه حتى صورة الحلم تبدو له مماثِلة للفكرة، التي هي واعية بالضرورة. وبالفعل، تصبح الديكارتية هي «الصيغة الأكثر إشكالًا لنظرية التمثل، ومفادها أن الأفكار لا بد أن تكُون موضوع التجربة المباشر» (انظر: و. رُود، «حجة الحلم في نظرية التجربة عند ديكارت»: W. Röd, « L'argument du rêve dans la théorie cartésienne de l'expérience », in *Etudes philosophiqes*, 1976, no 4, p. 461-473). =

بِمَ تعارضها؟ هل بمجرد الهُوام (أو الفنتازم) الهستيري المتعلق بما دُونَ اللغة، وهو ملاذ للتضحية بالحب الأمومي ومصدر أعراضٍ وضروبٍ من القلق؟ أم أنها تقترح شيئًا زائدًا، بفضل «العمل بلا عمل»، وهو الابتهال oraison، ولكن أيضًا بفضل ما هو وُهَامِيّ بداهةً، أي الكتابة؟ لعل هذا إمكان لتوسيع حدود ما هو قابل للتسمية فيما بعد التخوم التي قد يسندها إليه خطاب قائم على المنهج والأفكار: وذلك بأن تُحوَّل إلى العلامات، لا تجربةُ ذاتٍ تكُون نقطةَ ارتكاز العقل، والنظيرةَ المطهَّرة للإله الخالق، بل تجربةُ ذاتٍ مُحِبّة، تكُون عُدّةً من ضروب الاستمرار والغياب، وجدليةً لأشكال الفقدان والامتلاء... إن ذاتًا من هذا القبيل هي بدائية في هذه النهاية من القرن السابع عشر؛ وبالغة الحداثة مع ذلك بإصرارها في الأعراض وباستحالة أن نسمي الأمراض الموصوفة بالنرجسية. وقد بينت جين مجال هذه الذات، باعتبارها مناضلة مغلوبة أمام خصومها المنتصرين الذين لهم المستقبل، المستقبل القريب. وهناك آخرون، قبْلها، استطاعوا أن يَبْنوا خطاب تلك الذات ببراعة أكبر، ولكن أيضًا بمزيد من التفهم الاجتماعي التاريخي: القديسة تاراز sainte thérèse، القديس جانْ دي لا كْروا Saint Jean de la Croix...أما جين، فلا تمْلك إلا أن تبدو ساذجة، وأن تجلب النظر، نظرنا نحن، الذي يَسْتَدل على الأعراض عندها بطريقة أسهل مما عند سابقيها: من خلال تلك الأَخَوِيّات confréries كافة، وكل تلك النشاطاتِ قليلةِ الأهمية، وجميع تلك الرسائلِ نصفِ اللائكية ونصف اللاهوتية، ونصف المُحِبّة ونصف الباعثة على الفضيلة... فهي (أي جين) بين منظومتين من القواعد: مُنْكَبّة على مآسيها النرجسية التي تستمتع بها من خلال انحراف في اللغة، مشدودة على حد السواء إلى عصرها، مستعدة للانسياق في نشاط معقول، أو لمعارضته بخلفية مقبولة: وهي الطفولة، والعفوية، من دون أن ننسى التحذلق الاجتماعي الذي تستوعبه عاديًا في بعض نصوصها.

لنقرأْ لها مع الحب الذي يستحقه المغلوبون في القضايا التي لها مستقبل. فمشاكلهم هي مشاكلنا- في صيغ مغايرة، ومع حلول أخرى...

ذلك أن مجابهة الذات ببعض ما هو غير قابل للتمثل ترجع، إن أمكن القول،

= لنلاحظْ أن بُوسِّياي يتفق مع الديكارتية على الأقل في ضرورة الصراع ضد أنصار مذهب الطمأنينة، كما كتب ذلك إلى مَلبرانْش Malebranche آسفًا مع ذلك لأن هذا الأخير في صراعه ضدهم لا يقترح أي شيء بديل (انظر: **المراسلات**: *Correspondance*, éd. Urbain-Levesque, Paris, 1909-1923

إلى عَرْض البنية النرجسية، التي لا تنهار في الحِبْسة aphasie أو الذُّهَان psychose، فتتشبث بالذروة القصوى في صلابتها، وبما يجعلها مثْل «الدرجة الصفر» في الذاتية: أي أنها تتشبث بالأب المتخيَّل. وهذا يعني أن عبادة ما هوغير قابل للتمثل هي عبادةٌ للأب المتخيَّل، الأب الذي يحبنا، لا الأب الذي يُصْدِر أحكامًا في شأننا.

هذا ويعْرف الغرب شكلًا آخر من النفاذ إلى هذه الضرورة البنيوية: وهو أن الابن يقتحم كيان هذا الأب المتخيَّل، بدل القيام بعبادته. الأب والابن على الإطلاق، إضفاء طابع اجتماعي على النرجسية، نجاحٌ حيث فَشِل الذُّهَانيّ psychotique: ستكون تلك هي مهمة الفنان الذي سيجعل الكنائس الكاثوليكية تتألق بالصور. فالفنان، حتى التروبادور وجُويْس Joyce[1]، سيحاول أن يسمِّي على أقرب مسافة من اللامُسَمَّى l'innommable مُنْحَنِي الحب هذا المتمثل في النرجسية. وتكُون التسمية الناتجة عن ذلك متشظية، متذرِّرة بالضرورة. أما اللبيدو المثْلِيّة الكامنة في عبادة الأب المتخيَّل غير القابلة للتمثل، فهي تتلاشى فيها إذ تَظْهَر، وتحترق فيها إذ تتسامى.

وهناك قصة بسيطة يمكن مع ذلك أن تكون الصيغة الحديثة والمؤلمة لـ«صمت» جين.

تحدثي دومًا أو الكلام الخائب

تأتي سِيزان Suzanne إلى التحليل وهي تعتقد أن «قَدَرًا» يثقل عليها. أب مات في معسكر نازي، لا يورثها سوى ذكرى يوم مشمسٍ أخذ فيه سيزان وهي رضيعة إلى النزهة ممتطيًا دراجة: إنها تحتفظ من ذلك اليوم بحرارة جسمه والإحساس بأنها تتمسك به. ترى هل مات؟ لم يمت تمامًا: فهذا الأب الأسطوري إنما هو «على سفر» بالنسبة إلى سيزان. وستنتظره بعد الحرب بسنوات، دونما اعتقاد، ولكن مع ذلك...غير أنه بوسعنا أن نتصور أنها عثرت عليه حسب ظنها، بما أنها تعيش منذ مدة طويلة مع رُوجَاي Roger، وهو مُعاق في سنها. فهي متفانية في خدمته، وبمثابة مسعفة رائعة ومنزعجة سلفًا، من دون أن تقوى مع ذلك على مغادرته ولا على الانصياع إلى أن تكون رفيقته الدائمة. تتكلم سيزن بإسهاب وحماس: كأنها قوة حالكة لا تنقطع عز التعبير، من دون فراغات ولا شكل للكلمات، ولكن من غير أن تقول شيئًا. كَلَلٌ يَسْكُن هذا الخطاب المحموم، غرو رٌ واعٍ في الغالب وجليّ: «أنا مهتاجة، ولكني لا أعتقد في ذلك، ليس

(1) جويس (1882-1941): روائي وشاعر إيرلندي (م. م).

هذا هو الصحيح. إني أتظاهر. كأن ثمة مسافةً، فضاءً فارغا بين ما أقوله وما هو واقع بالفعل...ولكني لا أعرف حتى ما هو واقع بالفعل...». قبْل روجاي، كانت سيزان تعيش مع أمها: عشقٌ جنوني، اتفاقٌ تام وغضبٌ دائم. تقول سيزان: «أرتكب أخطاء في اللغة. أستعمل دائما كلمة «confusion» [خلْط] بدل «scission» [قطيعة]، والعكس بالعكس». هذه الهفوة في الكلام، التي تكشف عن مأساة الإفراد individuation، يصحبها هذا الأمر، وهو أنهما الاثنتين، الأم والبنت، لهما لغة تمتلكانها لوحدهما، لغةٌ خاصة لا يتقاسمها أي شخص ممن هم على معرفة بهم: وهي الألمانية. إنها لغة الأم، تفهمها البنت، لكن لا تتكلم بها. ومع ذلك، فإن الاستهلاك السلبي للغة الأم يقدر على أن يعكس إثارة هذه القبضة الأمومية ليحوِّلها إلى تحكُّم في نشاطها (أي سيزان) الاجتماعي، وهو تحكمٌ غير حقيقي، متباعد، مخيِّب للأمل، ومع ذلك موجود. سيزان مصممة ديكور وامرأة أعمال: كل شيء مُعَدّ للنظر، للّمس والمال... «ولكن سأقول لك إن هذا يتركني باردة»، وفاترة جنسيًا. هناك في الهستيريا تقاطُعٌ chiasme عجيب (لنذكِّرْ بأن الـ«chiasme» هوالتصالب الذي تكوِّنه الأعصاب البصرية: تلك مجرد صدفة)، يذكِّر بالنرجسية البدئية. وكأن الذات تضع نفسها في المكان نفسه الذي كانت تنزاح فيه الدوافع إلى ارتسام نفسي يقود إلى التنظيم الذهني الرمزي. وإذ تتمَوْضَع الهستيرية في هذا المفترق، فهي لا تمْلك إلا أن تتأرجح. فمن جهةِ الأم، هي أوهو (الهستيري) تجد (يجد) من جديد الإثارة الدافعية العَصِيّة على التعبير. ومن جهةِ الأب، تستقر هي (أو يستقر هو) في اللغة وفي ما هو رمزي، ولكن مع التغذي بوفْرةٍ من جسدها (ه). وفي الجملة، الوفرة المضاعفة في الكلام لدى الهستيري (ة) هي ضرب من الحِبْسة. أما العَرَض المرضي (الألم أو القلق) الذي يمْكن أن يحصل كمحاولة لإيجاد حلٍّ لهذا التقاطع غير المتحمَّل، بوضع حد لتأثير حركة الدافع في الجسد ذاته، بدل التقاطع النرجسي، فإنه (أي العَرَض) يجسِّد فشل هذا الفصل بين الدافع واللغة، الذي يمثل بداية تكوُّن الفضاء النفسي.

إن الإحساس لدى الهستيري بأنه يمتلك «خطابًا تافهًا، خطابًا لا طائل من ورائه» (وقد جعلت منه النِّسْوِيّة féminisme إيديولوجيا نضالية، مُصَرِّحةً أنه خطاب «ذكوريّ» ومناهضةً إياه)، يتضح فيما يبدو في ضوء النرجسية البدئية كما وقعت الإشارة إليها في هذا المتن[1]؛ فموضوعٌ من جهة، وأبٌ متخيَّل من جهة أخرى، وتكوينٌ نرجسي يتبنى

(1) «فرويد والحب: القلق في العلاج»- المقطع بعنوان: «لست أنا».

الاثنين ويقوم على هذا الفراغ المتمثل في التميُّز الشيّق لتأثير حركة الدافع في ارتسام نفسي[1]. فالاستعراض النرجسي سيكُون محاولة لمجابهة هذا الفراغ من الموضوع، لمَلْئِه بالدوافع، بالإشباع أو التقزز. ويمكن أن يتخذ هذا الاستعراض النرجسي مظهر هروب خيالي يحرِّك السجل الرمزي (ومن ثم تنطلق النشاطات المحمومة، إلخ). ومع ذلك، تبقى فعّاليّةٌ من هذا القبيل «تافهةً»، «لا طائل من ورائها»، كما في منفى. هذا وغالبًا ما تتصور سيزان في عرضٍ مشهديٍّ انتصاراتٍ نرجسيةً من هذا النوع، من خلال سيناريو مازوخي في الظاهر: فهي الطرف الثالث في مداعباتِ زوجٍ (ثنائي) couple من الأصدقاء، بابا وماما، يستخدمها بالطبع لإبعادها لاحقًا، وتشعر حِيَالَه بأنها «المركز»، وربما «لا شيء» un» rien»، ولكنه يسمح لهما، لكل واحد على انفراد، وللاثنين معًا، بأن يكونا الكل: أي يسمح لهما بالاستمتاع.

إن الأب الغائب، الأب المسافر، هو في الظاهر السبب الحركي لتلك الخيبة المتسمة بالحماس لدى الهستيرية. فهو ليس بأبٍ مستبعَدٍ من الناحية النفسية (ذي نزعة ذُهَانيّة psychotisant)، ولا بأبٍ ميت (من قبيل الوسواس)، ولكنه أب خاضع «للماضي الشرطي» «conditionnel passé»، كان يمكن أن يكون «qui aurait pu»، ولكن ليس هو الآن «n'est pas»... إنه بعضٌ من... ربّما يكون... ولكن كلاّ... لا تُخْفِيَنَّ علينا قصةُ سيزان المأساوية وضعيةً أكثر بساطة: أن أب الهستيرية هو سلفًا وعلى الدوام «غائب معزَّز» من رغبة الأم، مُغَيَّب بالنسبة إلى الجهة الأمومية وهي في حالة حداد، خائبة سلفًا على الدوام، وحيَالَها هذا الأب الخيالي للكائن المتكلم مستقبلًا ليس له وزن، وحيالها ليس له من تبرير ذاتي سوى قرار بحفظ الشكوى un non-lieu.

وفي مثل هذا السياق، يُلْتَمَس من المحلِّل «تبسيطُ» نرجسية الذات. فمن جهةٍ ما هو حقير، تأثير الأم البدائي والعابر للغة يُسْتدعى بداهةً في التحويل transfert، عبْر تدفُّقِ إثارةٍ تتخفى عن اللغة وتتجاوزها. وهذا الانفعال العَصِيّ على التمثُّل يُتَلفَّظ به في الغالب كشكوى في الخطاب الهيستيري ضد اللغة التي «لا تقول عمق الأشياء». ويمكن أيضًا أن يُحَسَّ به كألم متخيَّل أو عذاب جسدي حقيقي. ومع ذلك، يمكن لِدُوَّارَة tourniquet التقاطع النرجسي أن تدفع التحويل نحو الأب المتخيَّل. وعندئذ، تفوِّض الذات أمرها، عبر تصوُّر مثالي لمحلِّلها، إلى أبٍ ما قبل تاريخها الفردي، رجل

(1) انظر: في هذا المتن، I، «فريد والحب: القلق في العلاج»، مقطع: «تماه «فوريّ» وبلا موضوع» وما يليه.

وامرأة، أب وأم، نوع من الكائن ثنائي الجنس. وتبعًا لذلك، تُستعمل كل السجلات في خطابِ إغراءٍ، قبل أن يظهر الممثلون لهذا الاضطراب (على صعيد الكلام والسلوك) منقطعين عن الانفعالات، عديمي الكفاءة والجدوى أمام حكْم الركن instance الأوديبي الذي لم يندمج فيه الأب المتخيَّل.

أن يَصْلُح المحلِّل كحَام من الإثارة، من خلال الحفاظ بصرامة على الإطار التحليلي، أن يثير التدفّقَ الدافعي بتأويل التحويل ذي التوجه المثالي في الإطار التحليلي: ذلك هو ما يسمح للمحلِّل، في لحظة أولى، بقيادة الذات المعنيّة بالتحليل إلى بناء حركية في صورها، ومن خلال ذلك إلى بناء حركية في العلامات التي تعبِّر عنها. وهكذا، نلاحظ أن هذه الحركية، التي ترمي إلى إعطاء معنى من جديد للخطاب الخائب بجعله يلتقي فعْلَ الحركات الدافعية (Triebgung)، تمرُّ بإعادة بناء للنرجسية التي تمثِّل نقائصُها بلا شك أساس ما يبدو غيابًا للتمثل représentation.

بودلير

أو في اللاتناهي، في العطر وحركة البُونْك

«في تبخُّر الأنا وتمركزه. في هذا يكمن كل شيء»

«الحب هو الميل إلى البغاء (...) ما هو الفن؟ إنه بغاء»

[بودلير]، **طلقات**

إن النص عند بودلير (1821-1867) يَغْلُب على تجربة الحب، وهي صريحة مع ذلك، وفيها يتوفر جانبان للقراءة: من جهةٍ الهوى الهدّام («السادي» كما قيل[1]) للأجسام، ومن جهة أخرى الإجلال الحماسي لمثل أعلى لا نفاذ إليه، ولكنه مطلق وضروري. بودلير عشيقًا، بودلير كاثوليكيًا، بودلير متصوفًا، ربّما ليس هو ذاته، ولكنه نص بأكمله مؤسَّس على المجاز.

نرسيس أمام محكمة الفلسفة

ينظر سارتر Sartre في الحَمِيمِيّة البودليرية في نص[2] اشتهر إثر الجدال مع جورج باتاي Georges Bataille، فيكتشف عند الشاعر «حالة من الإنفراد، قاتمة وصافية، يعيشها قلب أصبح مرآته». فها هو ذا نرسيس أمام محكمة الفلسفة، مُدَانًا بأنه ظل على

---

(1) انظر: ج. بلين، **سادية بودلار**: G. Blin, *Le sadisme de Baudelaire*, Corti, 1948

(2) ج.- ب. سارتر، **مقدمة لكتابات ش. بودلير الحميمية**، انظر أيضا سارتر، **بودلير**: J.-P. Sartre, *Préface aux écrits intimes de Ch. Baudelaire*, Ed. Point du jour, 1944 (cf. aussi Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, 1946). انظر ردّ جورج باتاي: «يتحدث سارتر عن الشاعر بِنِيّة إلغائه» («بودلير في حالة تعرية»: Baudelaire mis à nu in *Critique*, 8-9, 1947)؛ «صحيح أن الشعر يريد المستحيل إذ يريد هوية الأشياء القائمة على الرَّوِيّة وهوية الوعي الذي يعكسها. ولكن الوسيلة الوحيدة لكي لا يُرَدّ المرء إلى انعكاس الأشياء، أَلَا تكُونُ، بالفعل، هي إرادة المستحيل؟» in *La littérature et le mal*, *Œuvres complètes*, t. IX, p. 197). Cf. aussi « Baudelaire » G. Blin, *op. cit*

«وعي انعكاسي»- مجرَّدِ «رسمٍ فاشل» للثنائية، من دون أن يبلغ الوعيَ الفلسفي الثائر. وإجمالًا، فإن سارتر يطالب بودلير، المصنَّف مع ذلك على أنه نرسيس، بأن يفكِّرَ «في مستويات ثانية»، إن أمكن القول، ويتخذَ حتى مواقف فلسفية أو سياسية. وبالتالي، يفوّت سارتر على نفسه إدراك عالم بودلير الحقيقي الذي يشن حربًا على الحقارة *abjection*[1] للحفاظ على أنا مبكِّر، شرير لأنه هَشٌّ، محبٌّ لأنه يعاني الفِراق. فأمام شهادة مؤثرة جدًا بهذا القدر على أركيولوجيا هويةٍ حبِّنا المتمثلة في الشعر البودليري وأمام ألمه المكوَّن من ضروب الفراق والتفكك، يكون من قبيل الفهم المعاكس على الأقل أن يُطْلَب من الشاعر أن «يواجه عائلته والمجتمع» بالقول «إن خصالهما البورجوازية قاسية وحمقاء». فالأعمال البودليرية تثبت ذاتها وتُسْتنفَد بأكملها في الانتقال المجازي: فليس لها من «موقف» سوى موقف السمو وصدمةِ المعنى النفسية الصاعقة sidération. فهل يتعلق الأمر حقًا بـ«استقالة» من قِبَل الشاعر الذي قد يكون اختار حزب الجلادين (الصليب، الأكاديمية)؟ أم يتعلق الأمر، على العكس، بوضع لا يطاق ما بين الحيوانية والقانون، تكشف صوره السادية والمصابة بالسآمة عن منطق انبثاق المعنى، وهو منطق عميق، شاق وعنيف لدى الكائن المتكلم (أو الناطق)؟

ومع ذلك، يصنع هذا «الفشل» «عملًا إنسانيًا»، وهذا الفعل غير الأصيل يكفِّر رغم ذلك عن بغضه للبشر، في نظر سارتر، بـ«إنسانوية قائمة على الإبداع». ولكن الأمر أكثر تعقيدًا، فـ«الأثر المسيحي» في هذه الإنسانوية يكوِّن من الآن إشكالًا. وها هو ذا سارتر يعارضه بـ«الشذوذ الجنسي» لدى جِيد Gide الذي يكُون قد أكّد أخلاقًا أخرى. وبالفعل، نلاحظ حلّ solution المتعة الكاثوليكي عند بودلير: إنه أقل خُلُقِيّة وأقل تأكيدًا على الأخلاق، يُوجِد الخطيئة في القانون، واللامُسَمّى في العشق الباروكيbaroque للعلامات، ولاتناهي l'infini المُبْدِع في تناهي finitude المخلوقات المحدود والمصاب بالوَهَن. ومع ذلك، فيما بعد هذه الإيديولوجيا، وبالنسبة إلى بودلير كما على الأرجح بالنسبة إلى الشاعر أكثر مما إلى الناثر، فإن سار الكتابة هو الذي يُحْدِث، مع الفَرَادة، إمكان استمتاعه. وهناك، يمْكن لِفارِقه الفردي، كآبةً كان أو ألمًا، أن يعاش، لا في جمود، بل في حماس، وعلى أنه ذروة متوهِّجة بين اللانهاية والعدم. فليس ثمة سوى حماس واحد: هو حماس حدوث العلامات وإعادةِ بنائها. إن هذه العملية تشبه

---

(1) انظر كتابنا: **سلطات البشاعة**، محاولة في الحقارة. *Pouvoirs de l'horreur*, essai sur l'abjection, Ed. du Seuil, 1981.

طفولة تُعاد على الدوام، وهي تلك «الطفولة» التي ينوِّه بها الشاعر ويميل النقد إلى مُمَاهاتها بطرواة العمر السابق لفعل الكتابة: ولعلها ليست شيئًا آخر سوى جسد أصبح بأكمله شَبَقِيًّا كجسم الطفل الحقيقي، ولكن هذه المرة من فرط الكتابة عن الذات في تعدُّد سجلاتها، من الدوافع إلى المثُل العليا.

«الطفولة المُسْتعادة كلما عَنّت الرغبة»، ذلك «الطفل (الذي) يرى كل شيء على أنه جِدّة» و«يوجد منتشيا على الدوام»، أهو شيء آخر سوى الكاتبِ أَرْكِيُولُوجِيٍّ نرجسياته، المتأرجحِ بين المثل الأعلى والحقارة، بين الصورة والفراغ، بين اللانهاية واللامعنى؟ لا نملك مع ذلك إلا أن نطرح هذا السؤال: ما هو هذا الرُّكْن instance المثالي، المكوَّن من استقامة وأخلاق، ولكن أيضًا من دعم سخيّ، والذي يبدو أن هذه الكتابة توجَّه إليه في الأخير، والشرُّ مع ذلك يبعث فيها الحماس؟ إن جوزيف دي ماسْتر Joseph de Maistre يمدّ بودلير بنظريته الثِيُوقْراطية كإطار شامل لمجتمع ممكن، وكذلك بفهمه للدعاء *prière* الذي يجمع، كما رأى بلين Blin ذلك جيدًا، بين إرادة المبتهِل ووثنية ذاتية محكومة من خارج: معنى ذلك أن الدعاء هو «حركية عُهِد بها إلى الإنسان». غير أن بودلير يعكس هذا النسق ضمن حركيته الخاصة، ولا يحتفظ من تلك النظرية الثيوقراطية إلا بالحاجة المطلقة إلى آخَر، بما هي فضاء محض للكينونة لا حاجة إلى أن نُسْكِن به موجودًا. «إن الدين، وإن لم يوجد إله، يكون أيضًا رغم ذلك مقدسًا وإلهيًا» (**طلقات**). وكذلك، عند أزمته الدينية سنة 1861، كتب إلى أمه: «طوال ثلاثة أشهر، وبحكم تناقض فريد، ولكنه ظاهري فحسب، كنت أبتهل في كل ساعة (إلى من؟ إلى أي كائن محدَّد؟ لست أدري عن ذلك شيئا)» (رسالة بتاريخ غرة أبريل 1861). وعبر الكتابة، سيظل التوتر متجها نحو هذا الفضاء: وهو رُكْنٌ يحتاج إليه ليكتب عن ضياعه وكآبته؛ ذاك مبدأ يمكّنه طرحه من الثقة في أنه «نفس يتملكها الغُلُوّ» وتبقى «محلِّقة» بكاملها (الفن الرومانسي *Art poétique*)، وهو ما تشير إليه عناوين مثل «نافورة الماء» أو«طلقات».

وظيفة أبوية؟ فضاء للأب المتخيَّل[1] يسمح للبنية النرجسية بالانتشار والتعبير عن ذاتها. وإذا كان أحد ينظر إلى بودلير مُوجِدًا إياه في هويته الهشة، فإن هذا الآخَر هو بالتأكيد الـ... رمز نفسه: «... عبْر غابات من الرموز تنظر إليه بنظرات مألوفة». وسيحتفل بهذا الآخَرالمحبّ في واحدة من صيغ [قصيد] «خمرة بائعِي الخِرَق»: «عظمةُ طِيبة مَنْ [على الإطلاق] يسمِّيه كلُّ شيء».

(1) انظر أعلاه: I، «فرويد والحب: القلق في العلاج»، مقطع: «تماه «فوري» وبلا موضوع» وما يليه.

إن شر العشق النرجسي مع أمٍّ متعطرة ومستبدة على حد السواء يُتَلفَّظ به عندئذ، بفضل هذا العقد المستمر مع «طيبة من يسميه كلَّ شيء»، كإزهار للعلامات: كتلاعبٍ مؤلمٍ ومنتشٍ للغة، كـ«أزهار الشر».

وعلى العكس، إذ نرهق أنفسنا جسدًا وروحًا في اندفاع جنسي مفْرط، بلا هوادة، ولا أثر، ولا رمز، نكُون في الغالب عشاقًا خائبين، وتكُون خطاباتنا فارغة من المعنى تكشف، فيما بعد الهيمنة الأمومية، عن بؤس علاقاتنا مع آبائنا فاقدي المرتبة. هكذا كانت جوستين Justine...

جوستين أو الفرع اليابس

كانت تتحاشى نظراتي في الأحاديث الأولى، تَحْمَرّ من بُصَيْلات الشعر إلى عمق تعرية الصدر في استفزاز، أو تقهقه بصورة عصبية حين يجرّها خطابها، رغمًا عنها، إلى الكلام على ضروب قلقها. هذا وينضاف إلى رُهَابها phobie الشاذ ذكاءٌ حاد تفتخر به بداهة، ولكن تجد نفسها مسلوبة منه أكثر فأكثر نتيجة التثبيط inhibition. جوستين جامعية ممتازة في السابق، «تدمِّر نفسها» في جنسانية عارمة («سأهلك من ذلك») تستنفد قواها وتقودها إلى حافة التسكع.

تقول جوستين إنها تعْرف مصدر هذه الحالة: أمّ تخجل منها، مغامِرة تدمِّر من دون ارتواء عشاقها الشبان أكثر فأكثر، تود أن تتقاسمهم مع ابنتها المفتونة بدرجات متفاوتة أو الخائفة من العَرْض. إن هذه الأم «خانقة»، «مُقْرِفة»، فقد تكون دفعت جوستين إلى الإصابة بمرض جلديٍّ خَطِرٍ في طفولتها المبكِّرة، ما قطع بينها وبين أي اتصال آخر. ثم اتخذت جوستين مسافة من هذه «البشاعة بلا حدود» بالانكباب على الدراسة: «كان لا بد من أفعل شيئًا لا تفهمه، وأن أخرج من عالمها». غير أن «الخروج من العالم» كان أيضًا، وكأنه في انعكاس مرآتي مع «الخزي» الأمومي، مزايدةً شَبَقِيّة حيث ألقت جوستين بنفسها في اندفاع كامل لتُمَتِّع رجالًا ونساء.

هذا وتصف تفاصيل هذه الشبقية الجامحة، في تردد شاذ، ولكن أيضًا في حياء أصيل. ذلك أن وسائلها الرمزية مفصولة عن جسدها الذي يتدهور في الإيروس، وتقوم هذه الوسائل في تعقُّلٍ بعيدًا عن الحفلات الإباحية orgies حيث لا تعرِّض جوستين فعلًا سوى بشرتها للتهلكة: «حين أخرج من تلك الحفلات، أحس بألم في جلدي»، «جلدي ملتهب ومؤلم».

تتألم جوستين في الواقع، كما تقول، وبمساعدة التحويل، من أنها غير محبوبة، وأنها لا تحب. «لا أجد المسافة المناسبة». لويس Louis، عشيقها الأخير المنعاطي للمخدرات، «يفضل إجمالًا أمّه بالذات». أما برْنار Bernard، وهو أحدث عشيق، فهو «يتصرف مثل امرأة في ممارسة الجنس ولا يطلب مني إلا لذة، ولكنه لا يتركني أنام عنده». اعتكفتْ جوستين في غرفة صغيرة لا تغادرها إلا من أجل حفلاتها الإباحية المتعبة أكثر فأكثر، ولكنها بدأت منذ فترة تسكنها لتكتب فيها قصائد. أبوها («شاذ، ضعيف، فاشل، لم يكن يفكر إلا في إغرائي») كان يسمي العضو التناسلي لابنته الصغيرة «مُلْهِمتي».

من عدم وجود هذا الأب في نظر الأم، تستخلص جوستين صورةً مفادها أن الأثر الأبوي الوحيد، أي شجرة غارٍ كان قد غرسها في الحديقة، ماتت تمامًا منذ ذلك الحين. إلا أن جوستين خطر لها منام: كانت في سيارة، محشورةً بين امرأة - رجل ورجل- امرأة، مختنقةَ الأنفاس في هذا المكان الضيق المغلق، فاستمعت إلى مكبِّر صوت يعلن عن ترقية أبيها إلى منصب مدير. «غباءُ» هذا الحلم أضحكها في البداية، ثم رقَّ قلبها أمام رغبتها في رؤية أبيها «مرتقيًا». وانطلاقًا من ذلك، سيكون التخلي عن الشبقية الذاتية (l'auto - érotisme)[1] المازوخية في حفلاتها الإباحية هي طموح جوستين التي تنطلق، ليس للظفر بصورة مثالية لأبيها (واقع الشخصية فيما يبدو غير مناسب لذلك)، بل لتبدع بحقٍّ علاقة حبٍّ تفترض موضوعًا قابلًا للتصوُّر المثالي. وأن لا يكون الآخر جحيمًا، ولو في شكل انتشائي أو مَبْنِيّ بدعم شبقي، وأن يوجد ما هو رائع، ذاك ما تفطنت إليه جوستين عندما زارت من جديد حديقة طفولتها، فاكتشفت أن شجرة أبيها، وهي شجرة غار، لم يكن لها سوى فرع يابس، ولكنها كانت من جهة أخرى تفيض نُسْغًا وخضرة. وكل ذلك في غيابها.

وفي هذا المسار، ليس على المحلِّل أن يكون «أما طيبة» ومحِبّة، ولا أن يلعب دور «أب حقيقي» متشدد، بل عليه أن يتخذ مكانه كإنسان غريب: أي أن يعطي تأويلًا جنسيًا ومتباعدًا في آن واحد، ويحدِّدَ اختناق جوستين بصمته أقل مما يحدِّدُه بكلام حاضر. كلام هو مصْدرٌ زمنيّ يؤجِّل القلق الرُّهابي أمام الانفجار الشبقي (للحاوي: للبشرة) ويربط الانفعالات في موضوع غريب، آخر، واهب للمعنى (للشكل، للصورة، للفكرة) بالمكان نفسه حيث ينطلق اندفاع الهوى. أليس الرائع هو شكل هذا الاندفاع؟

---

(1) يتعذر تأدية هذا التلاعب بالألفاظ في إشارة إلى السيارة auto في الحلم.

وأن يكون الكلام التحليلي النفسي فاعلًا في المكان نفسه، فهذا لا يضفي عليه روعة الفن (الذي يجعلنا نرى أو نسمع الاندفاع ولكنه بهذا الإيماء بالذات يطهِّرنا من هذا الاندفاع بتحويله في أسلوب)، ولا رِفعةَ التحكُّم (الذي يقصي الاندفاع، وبهذا الكبت يدعم نفوذه). فالتأويل التحليلي الصائب آنيٌّ، غير مكتمل، وليس أثرًا oeuvre ولا قانونًا، إنه يخلق زمن الحب وفضاءَه عندما يمسُّ الاندفاع الجنسي ويرفعه لإزاحته وجَعْلِه هكذا يوجد بما هو كذلك، ولكن أيضًا لصرْفه عن مجال التفكير dé-penser إلى سجل المعنى.

البنائية والألم: العلامة الشعرية

يضع بودلير المبدأ الرمزي فوق الكلّ كشرط لإبداعه الشعري، وبذلك يتموقع على نقيض التيار السريالي الذي يضفي من جهته طابعًا إطلاقياً على الجسد[1]. فاللاتناهي البودليري مجرَّد تمامًا، رياضي نوعا ما، وبالتالي يمتلك شيئًا من البنائية constructivisme: إنه يسمح بفعل «النَّظْم» (أو الصياغة الشعرية) «poétiser»، بالمعنى الاشتقاقي للكلمة: «faire»، أنشأ. «كل شيء عدد، والعدد هو في كل شيء، والعدد هو في الفرد» (**طلقات**، *fusées*). الفنون جميعًا هي تحديدات للفضاء لأنها «عدد، والعدد ترجمة للفضاء[2]». وإذ يثور بودلير في [كتاب] **الفراديس الاصطناعية** ضد «فساد الميل إلى اللاتناهي»، فهو يتوق إلى أن يكُون إلها ببناء القصيدة ذاته، على اعتبار أنه لابد للقصيدة أن تبتعد، لا فقط عن النظرة والهوى الحقير، بل أيضًا عن الدَّلالة لتتساوى مع الموسيقى. وعندئذ، ستكون الرؤية «سماعًا من الداخل»، وسيكون السماع «رؤية من الداخل» لالتقاط ذلك البناء العددي تمامًا، المتمثل في الموسيقى[3]. فهل هو بحقٍّ موت الإحساس sensation، هذا الذي يعلن عنه بودلار، أم هو ترميز codage أقصى

---

(1) انظر: ج.- أ. بلين، **بودلير**: G. – E. Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939, p. 101

(2) **الأعمال الكاملة**، بلاياد: *O.C.*, Pléiade, 1975, t. I, p. 702. انظر: جوزيف دي ماستر، **أمسيات**: Joseph de Maistre, *Soirées*, VIII, *Œuvres*, t. V, p. 94–103. «لا أعتقد إلا في العدد، فهو العلامة، والصوت، وكلام الذكاء؛ وبما أنه في كل مكان، فإني أراه في كل مكان»، ورد عند بلين، م. ن.، ص 104.

(3) «تصبح النوتات الموسيقية أعدادًا؛ وإذا كان ذهنك يمتلك بعض القدرة الرياضية، فالنغم، والهرمونيا المسموعة، كل شيء، إذ يحتفظ بطابعه الممتع والشهواني، يتحول إلى عملية رياضية واسعة، حيث تنتج الأعداد الأعداد...»، **الفراديس الاصطناعية**: *Paradis artificiels*, in *O. C.*, t. I, p. 419. انظر في هذا الصدد: ج. بلين، **بودلار**: G. Blin, *Baudelaire*, , *op. cit*, p. 152 sq.

للدلالة على أدنى مَقْرُبةٍ من الإحساس: «أي عبادةٌ للإحساس المضاعَف المعبِّر عن ذاته من خلال الموسيقى» ([**يوميات** بودلار]: **قلبي مُعَرًّى** *Mon cœur mis à nu*)؟

إن موسيقى من هذا القبيل تَحْمِل الجهدَ القائم على التسامي، والشهوانيةَ الشبقية، فهي قريبة من الألم، مثل الفن البودليري بوجه عام: «الكمان يمزِّق كما النَّصْلُ الباحث عن القلب»؛ أو كذلك: «أنغام موسيقى مشنِّجة للأعصاب ومداعِبة / شبيهة بصيحات الألم الإنساني البعيدة». إن التعبير اللامتناهي عن لاتناهي الرمزيِّ والمتخيَّلِ لم يعُد هدف نرسيس، بل هو هدف الفنان الذي يبدع ذاته في الأعداد والعلامات. ففي نظر سارتر، لاتناهي بودلير هو غير متناه، ما لا يمكن أن ينتهي، «مُلامَس، إلا أنه بعيد عن المنال». وقد يكون بوسعنا تصوُّر أن لاتناهي النقل transport الشعري للمعنى، والدلالةَ الضمنية العصية على التعبير في اللغة الشعرية، ذلك هو الأقرب إلى مُحَايَثة immanence اللاتناهي تلك التي ينوِّه بها بودلير المنظِّر. وإن صح أن الإنسان البودليري هو «تداخُل حركتين متعارضتين، ولكنهما قُوَّتا طرد (أو قوتان نابذتان) على حد السواء، إحداهما تتجه نحو الأعلى، والأخرى نحو الأسفل»، فكيف لا نرى أن هذا التوتر هو بالذات ما يحققه بودلير في جمالياته ومن خلالها، وعلى نحو أضيق في حركة مَجَازاته بعينها، ومن خلالها، وهي هوة المعنى ولا تناهيه؟

ولا يبدو أبدًا أن بودلير، وهو كائنٌ علاماتٍ بالكامل، قد كان «جوهريًّا في الله[1]». «ولكن قلبي، الذي لا تزوره أبدًا النشوة / هو مسرح ننتظر فيه / دائمًا، دائمًا بلا طائل (...)»[2]. وإذا كانت الذات المنتجة للكتابة لا تتساوى مع الإله إلا في استعمال فاتن للغة، فإن هذا الإله ليس أنا، إذ لا تملؤه أي باطنية، متكوِّنة من اجْتِيَافات introjections والديْن محبوبين، وستظل معالم هويته خارجية: فهي باعتبارها رموزًا تسمح فقط برسم الحدود التي تفتح نحو مجالي اللاتناهي وفقدانه المنفصليْن. ونتيجةَ ذلك، فإن بناء اللاتناهي هو باني العدم. «على الصعيد المعنوي كما على الصعيد الجسمي، حصل لديّ دائمًا الإحساس بالهوّة، ليس بهوَّة النوم فحسب، بل بهوَّة الفعل والحلم والذكرى والرغبة والنظرة والندم والجمال والعدد، إلخ»[3].

---

(1) انظر: ج. بلين، **بودلير**: G. Blin, *Baudelaire*, *op. cit*, p. 176:

(2) **أزهار الشر**: *Les fleurs du mal*, LIV, in *O. C.*, t.I, p. 55

(3) **يوميات**: *Journaux intimes*, in *O. C.*, t. I, p. 668

حب الموت[1]: مظهر زائف

من هذا المنظور، ليس الحب هو الوجه الخفي من الموت فحسب، وإنما يعتمد على الموت: «الحب جالس على جمجمة البشرية» ([قصيد] **الحب والجمجمة**: *L'amour et le crâne*) فالحبيبة نفسها، المشدودة إلى فراغ نرسيس، سُلِب منها العشق، ونُزِعت منها الحياة، فهي شبيهة بهيكل عضمي. وهكذا، أصبحت أقل خطرًا من أم ترغب وتستسلم. - «تصوروا هيكلًا عظميًا كبيرًا مستعدًا بالكامل للذهاب إلى حفلة...» (**صالون**: 1859، *Salon*). عندئذ، نفهم أنه يمكن تصوُّر الحب على أنه «حب مكبوح، ملغز، محجوب، وبِلَوْن كاهنة chanoinesse» (**طلقات**: *fusées*).

أما القول بأنه أيضًا «بِغاء» كما الفن، فهو ليس فحسب قلبًا للقضية proposition الأولى يتضمن نوعًا من المفارقة. فهناك عند الكاهنة كما عند البَغِيّ أو الشاعر، انطفاءٌ للرغبات الفجة، ونقْلٌ للذات في الظاهر الذي تصحبه متعة إشكالية ومَحْمِيّة آتية من آخَرمُحِبّ: من أبٍ متخيَّل يحمي وينير في آن واحد. فهو الذي يسمح للأنا المجروح بالبقاء باسم معنى واحد... في مكان آخر... فالدَّعَارة هي الصورة السالبة للتسامي (أو الإعلاء) sublimation: إنها أخت الفن الليلية.

«ذلك أن الهوى شيء طبيعي، وحتى طبيعي للغاية بحيث يُدْخِل نبرة جارحة، ناشزة في مجال الجمال المحض؛ وهو شيء مألوف للغاية وعنيف للغاية بحيث يصدم الرغبات الخالصة والكآبة الرشيقة وضروب اليأس النبيلة التي تسكن مناطق الشعْر الفائقة للطبيعة»[2]. فعبادة الجمال عند بودلير هي عبادةٌ للتسامي ذاته: لذلك العبور الذي يُبْطِل مفعول الجسد والأهواء وكلَّ ما يذكِّر من قريب أو من بعيد بالعائلة - مهدِ الرغبات. وهذا التسامي يستعين في الهُوَام (أو الفنتازم) بتصلب الجثة أو البرود الجنسي، من دون شك لأن «الجثة» و«البرود الجنسي» يكوِّنان جزءًا من الدفاع ضد الشبقية، المألوفة دائمًا في النهاية. وتمثِّل هذه الموضوعاتُ المَرَضيّة والباردة انحسارًا معيَّنا لتحقُّق التسامي، أو صورتَه السالبة، النفسانية والعُصَابِيّة.

وعلى العكس، حين تضطلع العلامات تمامًا بضروب التقابل اللامحدودة، حين تصبح ذلك السَّديمَ في حالة انصهار، وتلك العطورَ التي هي بصدد التكثف ومن جهة أخرى غالبًا ما يذكرها بودلير، حينئذ يتبخر التصلب، ويكُون الأنا المتبخر في مجازية

---

(1) ورد هذا المعنى باللاتينية: *amor mortis* (م. م).

(2) **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, p. 114 et 334

معمَّمة هو الأرضية، ليس لِهَوًى «حقير»، بل للمتعة ذاتها، وقد أصبحتْ بأكملها جمالاً. لتدركوا أن ذلك يعني: علامة، أو بالأحرى تداخلًا بين العلامات، دلالة لا حسم فيها تتخذها ضروب التفنن في المجازات، «شيئًا فيه النزر القليل من الغموض، ويفسح المجال للافتراض». إن الكتابة تصفِّي المتعة، بينما الهُوَام («جِيَف»، «هياكل عضمية»، «برود جنسي»، إلخ) والموقف الوجودي الذي يحدثه (كآبة spleen، دَانْدِيّة [نزعة التأنق والرشاقة لدى الرجال] dandysme) مُعَدَّان لكبحها، لا لإلغائها، بل لحدِّها. فيكون الشعور بالإثم سبب هذا الإمساك، مفترِضًا أنه قد يكون في الاقتصاد الشعري والهُوَامِيّ شئ غير مقبول ومستبعَد من طرف الآخَر. «حُكْم بالإعدام لخطيئة مَنْسِيّة (...). لا أناقش التهمة. خطيئة كبرى غير مفسَّرة في الحلم»[1]. هل يتعلق الأمر بذلك الحماس المبكر لدى الأنا، بذكرى الطفولة الأولى (انظر: [نص] «أخلاق اللعبة»: «La morale du joujou»)، والتي يخشاها بودلير؟ قد يكون أحد الحلول الوسطى بين الخطيئة والعطش الشيطاني هو ذلك النداء الساخر، المتصنِّع، الكاذب، إلى الأم عبر المرض أو الألم اللذين ليسا كما يبدو في أغلب الأحيان سوى مظاهر زائفة: «كَوْني أتألم من أني أراك تتألمين، أي شيء أصدق وأكثر قبلية للاعتقاد- ولكني أنظر بالأساس إلى كل هذا على أنه مجرد مبالغات»[2]؛ «أنا في آن واحد شاعر بالمسؤولية وغريب الأطوار، وكنت دائما كذلك»[3]؛ «عندي عطش شيطاني إلى المتعة، إلى المجد والنفوذ»[4].

الجيفة والفردوس

هناك موضوعان في الحب يحددان النص البودليري، ويذكِّران العديد من الشُّرّاح بالتجربة الصوفية. من جهة، نجد الحقير l'abject متمثلا في: مرأة - طبيعة، جسد حقير، جيفة، عُفُونة. من ذلك: «جيفة قذرة / فوق سرير نُثِرَتْ عليه الحصى» ([قصيد] «جيفة» *Charogne*)؛ «قَذِرٌ أنا مرتبط به»، «جيفة مصّاصِ دمائك» ([قصيد] «مصّاس الدماء»: *Le vampire*)؛ «قد أضربك من دون أن أغضب» أو «رغم ذلك، ستكونين شبيهة بهذه القذارة / بهذا التعفن المرعب» ([قصيد] «جيفة» *Une charogne*)؛ ومن ذلك أيضًا: «مِثْل جوقةِ دُيُوْيدات تبحث عن جيفة» (**أزهار الشر** [قصيد: «أهواك»: *Je t'adore*

(1) **قصائد للإنجاز**: «Poèmes à faire» in *O. C.*, t. I, p. 371 ,

(2) **المراسلات**: *Correspondance*, La Pléiade, 1973, t. I, p. 113

(3) رسالة إلى أمي، 21 يونيو (جوان) 1861.

(4) رسالة بتاريخ 4 نوفمبر (تشرين الثاني) 1856

Les fleurs du mal, XXIV)؛ أو على نقيض [مريم] العذراء، أمّ الشاعر «اخترتَني من بين كل النساء / لأكون موضوع تقزز من قِبَل زوجي الحزين» («بَرَكة»: *Bénédiction*)؛ وأخيرًا أمام تجسُّد الشيطان، المتمثل في جورج صاند George Sand، فإن الشاعر «لا يستطيع أن يفكر في هذه المخلوقة الحمقاء من دون قشعريرة تَنِمّ عن إحساس بالفظاعة» ([**يوميات**] «قلبي مُعَرًّى»: *Mon cœur mis à nu*, XXVII). «ما يقلق في الحب هو أنه جريمة لا يمْكن فيها أن يستغني المرء عن شريك» (م. ن، XXXV)؛ «الحب في مخبئه، / كئيب، متربص، يصوِّب سهمه القاتل / أنا أعرف آلات ترسانته القديمة: الجريمة، البشاعة والجنون !» («سُونِيتَة الخريف»: *Sonnet d'automne*).

ومن جهة أخرى، هناك سموٌّ رُفع إلى مستوى المثالية، يُسمَّى عقليًّا الله «الله هوالموجود الوحيد الذي لايحتاج حتى إلى أن يوجد لكي يسود» (**طلقات**: *Fusées*)، ويجد ذاتيًّا من جديد ذكرى أمّ رائعة لأنها محبوبة في ظل أب متخيَّلٍ ما قبل أوديبي. من ذلك: «احتفظتُ بالصورة والجوهر الإلهيين / في حبي المفكَّك» («جيفة»: *Une charogne*). «[نور] مستمد من البؤرة المقدسة حيث الأشعة البدائية» («بَرَكة»: *Bénédiction*)؛ «أمّ الذكريات (هذه)، سيدة السيدات» (**أزهار الشر** [قصيدة] «الشرفة» [*Le balcon*]: *Fleurs du mal*, XXXV) «تبهرك ضياء الفجر / وتواسي مثل الليل» («بأكملها»: *Tout entière*)، شبيهة بـ«الكواكب التي لا شمس تستطيع أن تضعف لهيبها» («المشعل الحي»: *Le flambeau vivant*). «في طفولتي فترة حب مندفع نحوك: اسمعي واقرئي بلا خوف... كنتُ دائمًا أحيا فيكِ، وكنتِ فيّ أنا فحسب. كنتِ في آن واحد وثنًا ورفيقًا» (رسالة إلى مدام أوبيك Aupick، 6 ماي 1861). «يبدو لي أنه ينقصني شيء (...). عَدِمْتك. أفتقر إلى ذلك الحضور، إلى شخص نقول له شتى الأشياء، نضحك معه من دون أي نوع من الحرج». «... الميل المبكِّر إلى العالم النسائي *mundi muliebris*، إلى كل هذا الجهاز المتموج، اللامع والمعطَّر، يصنع العباقرة العظام» («آكِل أفيون»، «أحزان الطفولة»: *Un mangeur d'opium* VII, *Chagrins d'enfance*) [1] «كم أنتِ بعيدة، أيتها الفراديس المعطَّرة» (*Moesta et Errabunda*)، إلخ.

لقد أمكن رؤية هذا التقسيم الثنائي لدى بودلير متجسِّدا في علاقات حب فعلية: الجنس مع جين ديفال Jeanne Duval من جهة، والحب المتبلور cristallisé مع ماري دوبرون Marie Daubrun ومدام سباتياي Sabatier من جهة أخرى. وتم خاصة التأكيد

(1) ورد في **الفراديس الاصطناعية**: *Paradis artificiels*, *O. C.*, La Pléiade, 1975, t. I, p. 499

على بعده الضار، العدواني، والسادي: «هناك في فعل الحب [أو الجِماع] شَبَه كبير بالتعذيب، أو بعملية جراحية»[1]؛ «لذة الحب الوحيدة والقصوى تكمن في التيقن من فعل الشر»[2]. وقال البعض إن «العجز الجنسي» لدى بودلير استرعى انتباهه (سارتر).

ومع ذلك، قد يكون من قبيل التسرع أن نرى في الصورة السلبية للمرأة عند بودلير مجرد انتقام أوديبي ذي صلة بزنا المحارم، من زوجة الجنرال أوبيك Aupick. وبصفة أعمق، تحيل «الجيفة» إلى جسد بلا حدود، بلا معنى تخرِّبه أزمة يمكن أن نصفها بالنرجسية العميقة. وبالفعل، إذا سلّمنا أنه في الأدب كما في الحلم، ما أحلم به «أنا» وما أتكلم عليه «أنا»، هو ما أكُونُه «أنا»، فإن أشكال الحقارة abjections البودليرية هي بنفس القدر أشكال من عدم التميُّز بين الذات و الآخر: ضروبٌ من فسادِ هويّة تُقِرّ بأنها مستحيلة.

بيد أن هذه الحقارة تتماسك، تُوجَد وتُصرِّف طاقتها بمفعول عقدٍ ومن خلاله، عقدٍ يشكِّل لا محالة الشخصَ الذي يتكلم مستعملًا العلامة، والرسالة، والنص- «الإله فضيحة، فضيحة تجلب مقابلا» (**طلقات**: *fusées*, XVII). وإذا كان ثمة تصوُّف أو لغز لدى بودلير، فإنهما يكُونان هنا: في إمكان أن يقول هذا الأنا المتهالك في نفسه على سبيل المجاز إنه «متبخِّر» بفضل العقد المستمر مع الآخر. فهو يشمل، بواسطة المجازية الموسَّعة، مختلف جوانب النفسية ويحل محل الكبت الأصلي. إن هذا «التبخُّر» نتيجةَ ذلك الارتعاش في الهوية تُحْدِثه وسائل اللغة، فلا يمكن أن يكون سوى انهيار لعلم النفس. هذا ونعْرف مع فرويد أن علم النفس هو خطاب الأنا بما هو إسقاط projection الجسد الخاص، وحتى سطحِه (جلده). وعلى العكس هنا، فإن ذاتًا متمركزة «هنالك»، في مكان آخر (انظر: «دعوة إلى السفر»: *Invitation au voyage*: «كل شيء هنالك إنْ هو إلا نظام وجمال...»)، تُحوِّل خطاب تفكُّك الأنا - الجسد إلى... عطر.

أما العطر عند بودلير، فيتضمن دلالات انصهارية تكثِّف الذكرى المنتشية لجسد أمومي يَجْتاح بقدر ما يُجْتاح، وهي (أي الدلالات) بلا شك الوجهُ الخلفي الرائع لتفريغ العدوانية. إلا أن العطر هو أيضًا وعلى نحو خاص أمثولةُ allégorie تذريرِ المعنى واللغة، وتذريرِ الهوية الخاصة- «الأحياء القديمة في الضواحي، كل شيء في نظري يصبح أمثولة» [قصيد «البجعة»: *Le cygne*]. ولكن حركية الأمثولة ذاتَها، أو بصفة أكثر تحديدًا وأوضح، حركية المجاز هي نواة التصوف البودليري.

---

(1) ورد في **صعقات**: *Fusées, Ibid.*, p. 659 ; cf. aussi p. 651

(2) م. ن.، ص 652.

وفي هذه التجربة التي تُقِيم «تقابلات» correspondances ورمزيةً كونية، لا بد من أن نأخذ بعين الاعتبار تأثير سفادِنْبرغ Swedenberg وسان- مرتان Saint-Martin وخاصة جوزاف دي ماسْتر Joseph de Maistre. ومن جهة أخرى، نجد كتابات أ. أ بُو E. A. Poe، وهُوفْمان Hoffmann وكِينْساي Quincey، من بين مرجعيات بودلير المفضَّلة، تؤكد على معكوسية réversibilité الإحساسات والصور. ويؤدي القِنَّب الهندي، أخيرًا، ومعه كل مخدِّر إلى هذا الخلط بين الإدراكات (الحسية)، بلا تمييز، حيث «تَغِيب الشخصية من حين إلى آخر» («في الخمر والقِنَّب الهندي»: *Du vin et du haschisch*)[1].

وكما هو الشأن في التقليد الميتافيزيقي الذي يَستنتج من المبدأ «إلى آخر حد» «ad unum» أن محمولات prédicats الظواهر لا يمكن أن يُتلفَّظ بها إلا على سبيل المماثلة (أو التماثل) analogie، فإن بودلير، المشدود إلى إمكانٍ منطقيٍّ لآخَرَ يكُون مُرْتَكَزًا سخيًّا، يتصوَّر خطابه الخاص كشبكة من ضروب المماثلة. وبناء عليه، يكون الإبداع «قوة تكاد تكون إلهية» تقوم على تخيُّل «العلاقات الحميمية والخفية بين الأشياء، والتقابلات والمماثلات، وبسبب ذلك بالذات فالإبداع» قريب إيجابيًا من اللانهاية[2]. وأيضًا: «كان يَلَذُّ لي دائمًا أن أبحث في الطبيعة الخارجية والمرئية عن أمثلة ومجازات تمكنني من وصف المتعة والانطباعات من نوع روحاني[3]»؛ «لم ينتظر الإنسان العاقل أن يأتي فورياي Fourrier إلى الوجود ليفهم أن الطبيعة فعلٌ، مماثَلة، قالب أو نُتُوء [مطبوع في جلد أو معدن]، إن أردتم... نحن نعرف ذلك بأنفسنا وعن طريق الشعراء»[4]، «عبَّرت الأشياء دائمًا عن ذاتها بواسطةِ مماثَلةٍ متبادلة، منذ اليوم الذي أعلن فيه الإله العالَمَ كلاًّ معقدًا ولامرئيًا»[5]. وفي هذا الكون المشدود ما بين خلاء ولانهاية، الحب هو أيضًا، هو خاصة مماثَلة: «في هذا البلد الجميل والهادئ للغاية... ألا تكونين مؤطِّرة ضمن مماثلتك، ألا تستطيعين أن تَرَيْ نفسك، إن أردنا التكلم كالمتصوفة، في تقابلك الخاص» («دعوة إلى السفر»، **قصائد نثرية**: « *Invitation au voyage*», *Poèmes en prose*).

مكتبة
t.me/t_pdf

(1) م. ن.، ص 393.
(2) م. ن.، الجزء الثاني، 1976، ص 329 وص 621.
(3) م. ن.، ص 148.
(4) رسالة إلى تُوسِّنال: Lettre à Toussenel, 21 janvier 1856
(5) **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, t. II, p. 784

مجاز الحب: «روحاني» و«نقيضي»

ومع ذلك، يشير بودلير بوضوح إلى أنه في اقتصاد الفن ذاته، والشعر على وجه الخصوص، يوجد المحرِّك والشهادة القصوى بالنسبة إلى تلك «المجازات الصوفية». إن كل مجاز هو العلامة على هذا المفترق حيث يظل الكاتب (أو العشيق) مُمَغْنَطًا من كل جانب، في اتجاه الأزهار وفي اتجاه الشر، بين «لغة الأزهار» ولغة «الأشياء البكماء»، لأن كل مجاز هو بالذات انصهار (تماهي) المصوَّر والصورة، كما أنه في نفس الوقت، «سمو» «*élévation*» (سيقول دي ماستر «lévitation»- بمعنى: تحليق- وهو لفظ مناسب بقدر بالغ للنشوة البودليرية، انظر: «نافورة الماء» *Jet d'eau*، «سمو» *Elévation*) المعنى، عبر الدلالات المختلطة، نحو لاتناهي الدلالة الضمنية وفراغ اللامعنى. [المجاز هو] انصهار: لأنه على عكس المقارنة حيث يبقى الطرفان من دون تغيير، يقلِّص المجازُ من الثنائية بدون أن يقصي مع ذلك أي واحد من الجزأين («أصبح كل تناقض وَحدة»، **فراديس اصطناعية**: *Paradis artificiels*[1]).

أكثر من ذلك، غالبًا ما يهيمن على المجاز البودليري القطب الدلالي المجرد والروحاني الحاضر في التكثيف المجازي، بحيث يفقد العينيُّ والمجرد في المجاز أشكال صلابتهما الخاصة عند مؤلف [قصيد] «التقابلات» *Correspondances*، ويعطيان الانطباع بوجود رمزية ممتدة، وتصوُّر مثالي معمَّم. «التقابل والرمزية الكونيان، ذلك الفهرس لكل مجاز»: هذا ما يكتبه بودلير في **الفن الرومانسي** *L'art romantique*[2]، موضحًا هكذا سُونيتة «التقابلات» الشهيرة بالذات. وينتج عن المجاز عند بودلير أن ما هو متخيَّل بواسطة تماهٍ مع موضوع حسي إنما هو الروحاني أقلَّ مما يُتخيل الموضوع الذي يسهل إدراكه بواسطة التماهي مع الروحاني. من ذلك: «قِطَع الأثاث تلك، تلك الأزهار، هي أنتِ. أنت أيضًا... تلك القنوات الهادئة التي تعكس أعماق السماء» («دعوة إلى السفر»، صيغة نثرية: *Invitation au voyage*, version en prose). أو: «فستانك، ذاك سيكون رغبتي»، «في غيرتي... سيكون بوسعي أن أفصِّل لك معطفًا... مبطَّنا بِشَكٍّ»، «سأصنع لك من احترامي حذاء جميلًا» («إلى سيدة»: *A une Madame*). «رأسك، حركتك، ملامحك / جميلة مثل مشهد طبيعي جميل» («إلى من تَمَلَّكها المرحُ»: *A celle qui est trop gaie*). وبالفعل، يتكلم بودلير على

(1) م. ن.، الجزء الأول، ص 394.

(2) م. ن.، الجزء الثاني، ص 117.

تلك «الإحساسات المعنوية التي يبلّغنا إياها الكائن المرئي» و«المعنى الروحي للّون، للمحيط، للصوت والعطر» («الفن الرومانسي»: *Art poétique*)[1].

ومن جهة أخرى، تُبْرِز وفرةُ المجازات النقيضية antithétiques («الطبيعة معبد حيث أعمدةٌ حية»: الطبيعةِ في تعارض مع المعبد، الحيّ في تعارض مع العمود) ميلَ بودلير إلى بناء العديد من النصوص على أساس مبدأ المنطق الثنائي الذي رَاقَ للبنيوية [2].

وفي الغالب، ينوّه بودلير بهذا التفرع الثنائي dichotomie لعالمه على اعتباره معادلًا لحب مستحيل: «أنا شبيه برسام يَحْكُم عليه إله ساخر/ بأن يرسم، وأسفاه! على الظلمات...» («شبح»، «الظلمات»: *Fantôme, Les ténèbres*)؛ أو «كأني مَلِكُ بلد ممطر / ، ثري ولكنه عاجز، فَتِيّ ورغم ذلك طاعن في السن، / يمقت انحناءات مربِّيه / يَسْأَم رفقة كلابه، وكذلك رفقة حيوانات أخرى» («كآبة»: *Spleen*). هذا المنطق المتناقض للمجاز البودليري يبشِّر بالسِّريالية ويستمد جذوره من تقليد هُوَاميٍّ أو باروكيٍّ يحلو له أن يستحضره عند الحديث عن بِرياجال لو دُرُول Bruegel le Drôle أو جرانفيل Grandville: «رؤى دماغ مريض، هلْوسات الحُمّى، تغيرات بحسب الحلم، تداعيات غريبة للأفكار، تركيبات بين الأشكال فجائية وغير متجانسة»[3].

أليس التكثيف المجازي هو أيضًا البِنْية الأساسية للزمان البودليري: تلك اللحظة التي تحتوي على الأبدية، ولكن يمكن أن يَذُرَّها الموت، مثلما أن المجاز متكوِّن من معان

---

(1) م. ن.، ص 132. 621.

(2) انظر: رُومان جَكُوبْسون وكلود ليفي- شتراوس، «قطط شارل بودلار»: Roman Jakobson et Claude Lévi-Strauss, « Les chats de Charles Baudelaire », in *L'Homme*, II, I, janvier-avril, 1962..

يبدو أن المؤلفيْن استشفا من هذه الإزدواجية الخطابية عند بودلار دليلًا على إلغاءٍ للمرأة التي قد تكون استوعبتها الطبيعة الخنثية لدى شاعر «القطط». تلك بلا شك طريقة بنيوية في وصف المتعة أو تقليصها. وعلى العكس، يتطرق جان بُمّيَاي Jean Pommier إلى هذا المشكل بالأساسفي **النزعة التصوفية لديبودلار**: *La mystique de Baudelaire*, Les Belles Lettres, 1932

(3) **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, t. II, p. 573. يدرس ج.- د هيبار J.- D. Hubert بالتفصيلالازدواجية الدلالية للعالم البودلاري، في **جماليات «أزهار الشر»**، محاولة في الازدواجية الشعرية essai sur l'ambiguïté poétique, Pierre Cailler, « *Fleurs du mal* » *L'esthétique des* éd. Genève, 1953. ويبرز الكاتب خاصةً الازدواجيات الفضائية، والمتسلسلة زمنيًا، والشبقية، والأخلاقية، وكذلك ما يسميه ازدواجيات التقارب، وأيضًا الانتقال الدائم فيما بين الجانب الهزلي والجانب الساخر.

لامتناهية ولامعقولٍ؟- «أريد كل شيء، دفعة واحدة» (رسالة بتاريخ 20 ديسمبر (كانون الأول) 1855)؛ يريد أيضًا أن يأخذ معه الفردوس دفعة واحدة (**الفراديس الاصطناعية**: *Paradis artificiels*) و«يرى ثلاث دقائق في واحدة» (**طلقات**: *Fusées*)؛ وكذلك، مزية المخدِّر الكبرى هي، في رأي الشاعر، الاقتصاد في «فعل الزمن».

وفي الواقع، يبدو أن هذه النزعة النقيضية antithétisme تكشف، على صعيد منطقي، عن انشقاق بين الأنا والمعنى، وهو انشقاق منتج لما هو لانهائي: «لا أرى سوى ما هو لانهائي من خلال كل النوافذ» («الهوة»: *Gouffre*). إن الحد، الذي يكوِّن وحدات اللغة أُحادية المعنى، وكذلك نَسَقَها، لا يمْكن تحمُّلهما إلا وهما يَحْمِلان شيئًا من اللانهاية يطمح إليه الشاعر بقدر ما تطمح إليه النساء اللائي لَحِقَتْهُنَّ اللعنة و«يبحثن عن اللامتناهي». إن الحفل الإباحي *orgie*، وكذلك الكتابيّ يتوَّجان بالبقاء بلا إشباع، ولكنهما يظلان مشدودين إلى اللانهاية: «سواء أتيتَ من السماء أو من الجحيم، لا يهم الأمر/ إذا كانت عيناك، وابتسامتك، وساقك تفتح لي بابَ / لا متناهٍ أحبه ولم أعرفه أبدًا» («نشيد الجمال»: *Hymne à la beauté*).

وفيما بعد غياب اللذة الذي يمكن أن يجرّه مع ذلك فعلُ الكتابة بلا حد من نص إلى آخر نحو لاتناهي المعنى والقراءات، فإن هذا «اللاتناهي غير المعروف أبدًا» هو أيضا أفق الفراغ «يحفر السماء». ولكن الأمر يتعلق أيضًا، قبل كل تعاطف مروَّع أمام «العجز الجنسي لدى الكاتب، بذلك الفراغ الدلالي الذي يذهل بالألغاز كل مجاز وربّما يقوم على خيبة نرجسية أساسية حيث يتأصل المعنى بما هو تكثيف condensation، وكذلك التلفُّظُ الشعري»: «الفراغ (الإحساس بالفراغ اللامحدود)» هو عنوان قصيد كان مشروعًا لدى بودلار[1].

لُحْمة الإحساس: سيادة العطر أو المجاز اللامرئي

ومع ذلك، فإن التكثيف المجازي هو «مسار يمتد فعْله حتى الوصول إلى جهة الإدراكات (الحسية)»[2]. هنالك بالذات، يصبح المجاز تحوُّلا أو لُحْمةَ إحساس *synesthésie* [3]، ويتحول معنى الألغاز الذي ينتجه (المجاز) وقد صار لامتناهيًا، إلى

---

(1) **أعمال متنوعة**، ورد في **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, t. I, p. 371

(2) انظر: فرويد، **النكتة وعلاقاتها باللاوعي**: *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, coll. Idées, Gallimard, p. 252.

(3) **كلمة** *synesthésie* مركَّبة من لفظين يونانيين: *Syn* بمعنى «مَعِيّة» و*aisthesis*، أي إدراك (حسي).

=

متعة شهوانية وجسمانية بحق. «أيهاالتحوُّل الصوفي/ لكل حواسنا المنصهرة في حس واحد». ويكتب بودلار: «حين يفتنني كل شيء، لا أعلم / إن كان شيء ما يغريني» («هي بأكملها»: *Tout entière*). ويفسر في نص آخر هذا الغياب لموضوع الحب، وهو موضوع يترك مكانه لتَمَوْضُع objectivation حقيقي للذات: «تحدِّق عيناك إلى شجرة (...)؛ والشيء الذي قد لا يكون في دماغ الشاعر سوى مقارنة طبيعية جدًا سيصبح في دماغك واقعًا. ففي البداية، تنسبون إلى شجرةٍ أهواءَكم، رغبتَكم أو كآبتَكم؛ فتصبح أنّاتها وتأرجحاتها هي أنّاتكم وتأرجحاتكم، وإذا بكم تصبحون أنتم الشجرةَ بعينها» (**الفراديس الاصطناعية**: *Paradis artificiels*)[1]. ومن ثم أوجُ التماهي حيث المحب، بلا موضوع قار، يتماهى مع تأمله: يمرُّ إليه، يكُون فيه؛ فالفنان كما النبي هو في آن واحد «سبب ومُسبَّب، ذات وموضوع، جذّاب كالمغناطيس، ومُرَوْبَص (أو مُتَرَبِّس) somnambule» (**الفراديس الاصطناعية**: *Paradis artificiels*)[2]. وكل مجاز يُتَّخَذ باحتشام، كتصوير للفظ مبتذل أو مجرَّد، هو في الحقيقة مليء بمثْل هذا التحول حيث لا تستقر الذات إلا بالتماهي مع موضوع مسموع، ومرئي، وملموس، ومَذُوق ومشموم. وأوْج هذا المسار، الذي يذكِّر بالـ«التماهي البَدْئيّ» عند فرويد، هو في نظر بودلار الغبطة béatitude، كَيْفُ الشرقيين، حيث «تحوَّل الإنسان إلى إله». فهل يكون المجاز هو الاحتفال الدائم بالتماهي البدئي؟

إن البنية الأساسية لحالة الكتابة تلك (حالة الحب، كما يقال) ستكُون لُحْمة الإحساس: أي تكثيفا لما دون العلامات infrasignes، للدلائل indices السيميائية التي لها معنى من غير أن تكُون لها مع ذلك دَلالة signification. فهي موزَّعة على مختلف سجلات الإدراك (السمع، الرؤية، الشم، الذوق، اللمس)، تستعير من بعضها البعض متعتها لتُوجِد التعبير والإحساس الخاص: «نَفَسُها يصنع الموسيقى/ كما أن الصوت يصنع العطر» («الشيطان»: *Le démon*[3]). ولكن هذا التبادل هو أيضًا عدوى وتكثيف. فلُحْمة الإحساس هي مجاز في لغةٍ تشهد حالة من عدم الاستقرار، في لغةٍ لمّا توجدْ، لغةٍ

= وتطلق على كيفيةٍ في الإدراك حيث إثارة إحدى الحواس تتزامن مع إدراكها من قبل حاسة أخرى، من دون أن تتم إثارة هذه الأخيرة، من ذلك أن إدراك عدد أو حرف معيَّن... يستحضر لونًا معينًا. ويبدو أن هذه الخاصية في الإدراك لا توجد إلا عند قلة من الناس... (ملاحظة المترجم).

(1) **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, t. I, p. 419-420

(2) م. ن.، ص 398.

(3) الصواب هو: «هي بأكملها» *Tout entière* (م. م).

لم تعُدْ سلفًا تُوجَد. فلا بد من مزيد **قراءة التقابلات** *Correspondances* من جديد[1]:

هناك عطور مُنْعِشة مثل أجساد الأطفال
رقيقة كالمزامير، خضراء كالمروج
- وأخرى فاسدة، ثرية ومنتصرة
لها توسُّع الأشياء اللامتناهية
مثل العنبر والمسك واللُّبان الجاويّ والبَخور
التي تتغنى باندفاع الذهن والحواس

العطر: تكثيف لامرئي

إن العطر موضوع بودليري بامتياز، إعلاءٌ (أو تَسَام) للرفْض (رفض السادية؟) والجيفة («الساحرة المستبدة ذات العطور الخطِرة»، **أزهار الشر**: *Les fleurs du mal*, CXXVI) يصبح، في هذه النهاية للسُّونيتة sonnet، مجازًا للمجاز يوسِّع هنا سيادته حتى لُحْمات الإحساس. العطر هو شعار التقابلات التي هي بعيدة عن إرساء هَرَمِيّة باطنية ésotérique كما تفعل ذلك عند الكُتّاب الروحانيين، فتتكثف في ألفاظ وإحساسات، وتُبدِّد على هذا النحو هويّات البعض والبعض الآخر. إنه بمثابة رَذَاذ سْبرايْ.

وهكذا، العطر هو المجاز الأقوى في هذا العالم البدائي السابق للنظرات والذي يتم فيه انتقال الهويات اللامحدودة للمحبِّين الأكثر عَتَامة والكلماتِ الأكثر برودة: «ثمة عطور قوية تنفُذ إلى كل مادة / بحكم ما تحتوي من مَسَامّ./ كأنها تخترق البلور» (القارورة: *Le flacon*).

---

(1) لاحظ البعض، بالنسبة إلى **التقابلات**، تأثير ف. هيجو V. Hugo ([قصيد] إلى ألبار ديرار: *A Albert Dürer*)، وج. دي نرفال G. de Nerval (انظر: «أوهام» *Chimères*)، وشاتُبْرِيان Chateaubriand (كانت الغابات هي المعابد الأولى للألوهية (**عبقرية المسيحية**: *Le génie du christianisme*, *O. C.*, éd. Garnier, t. II, p. 293-294)، إلخ. إن الجماليات الرومانسية برمَّتها، وخاصة منها المتأخرة، مُشْبَعة بهذا العشق التوليفي للفنون الممتزجة حتى الإدراكات التي تَكْمُن وراءها، وهو عشق يرمي إلى تجاوز التوفيقية الفاغْنريّة [نسبة إلى الموسيقار فاغْنر Wagner] (انظر: م.- أ. شاكس، **تقابل الفنون في الشعر المعاصر**: M.-A. Chaix. *La correspondance des arts dans la poésie contemporaine*, Alcan, 1919؛ إرفينج بَبِّيت، **النظرة الجديدة، محاولة في اختلاط الفنون**: Irving Babbit. *The new lookon, An essay of the confusion of the arts*,New York, 6e éd., 1924؛ ج. بومّياي، **نزعة التصوف عند بودلار**: J. Pommier. *La mystique de Baudelaire*, Les Belles Lettres, 1932).

وحتى حين تكون النظرة هي التي تُحْدِث اللذة، فالصورة خاطفة وعَصِيّة على الإدراك: بمعنى أن الموضوع المحبوب لا يترك فرصة للإمساك به، لأنه بالأساس لا يمْكن حتى النظر إليه. – برق... ثم الليل.– جمال عابر / النظر إليه جعلني فجأة أُولَد من جديد / ألن أراكِ من جديد إلا في الأبدية؟ / في مكان آخر، بعيدًا جدًا من هنا! فات الأوان! ربما لن أراكِ أبدًا/ لأني أجهل إلى أين تهربين، ولا أعْلم إلى أين أذهب/ أنتِ يا من أكون قد أحببتها، أنتِ يا من كنت تعْلمين ذلك! («إلى مارّة»: *A une passante*). غير أن عالم بودلير، عالمَ المدينة، هو أساسًا مظلم نتيجة غياب الشمس، الذي هو نظرة محجوبة، مائلة، تَغْلُب عليها نار الهوى: «... لا أثر/ للشمس، حتى في أسفل السماء/ لإضاءة تلك الخوارق / التي كانت تلمع نارًا مشخَّصة» («حلم باريسي»: *Rêve parisien*). «جاذبية عميقة، سحرية، نَنْشَى بها / في الحاضر إذ استعدنا الماضي! هكذا العشيق على جسد يهواه / من الذكرى يقطف الزهرة الرائعة» («الشبح»: *Fantôme*).

وإذا صح أن العالم البرُوسْتيّ [نسبة إلى برُوسْت Proust] كلَّه يوجد سلفًا في هذه الأبيات، فسوف نلاحظ كيف أن الالتباس المجازي هو، بطريقة بودليرية خاصة جدًا، حركة تتخفى عن الأنظار وتستحضرالتناضح osmose الشمِّيّ في سن مبكِّرة، وهي «مغمضة العينين». وهذا الانصهار مع الحبيبة، السابق للصورة المرئية، يقود المجازالمتصف باتجاهه نحو الشمس héliotrope إلى حده الأقصى وانهياره: إلى الشمس التي لا تُرِي، وإنما تُبْهِر، مثل موجود آخر واهبٍ للصُّور ولكنه مدمِّر. «حين أكون مغمض العينين، مساءَ خريف تشتد فيه الحرارة، / أتنفس رائحة نهدك الدافئ، / ، فأرى ضفافًا سعيدة تنبسط أمامي / منبهرةً بنيران شمسٍ رتيبةٍ» («عطر عجيب»: *Parfum exotique*). وفي موقع آخر، يذكر بودلير تلك «الغابة التي تعبق بالطيب»، مُوحيةً بماضٍ ما وبعالم بعيد على حد السواء، فيدقق: «مثلما تُبْحِر نفوس أخرى على وقع الموسيقى/ فإنه فوق عطرك، يا حبِّي، تسبح نفسي» («الشَّعْر»: *La chevelure*). «ونفسي الرقيقة، إذ يداعبها التمايل، بوسعها أن تجدك لاحقًا، يا ضروب كسلي الخصيبة، ويا أيتها الهدهدات اللامتناهية الناجمة عن وقت الفراغ المعطَّر» (م. ن.).

إلا أن عالم التبخر الممتع هذا هو على حافة الاضمحلال، لأن متعته تحتوي أيضًا على تهديد بالموت: «في تَنُّوراتِكِ الداخلية الملأى بعطرك، [أريد] أن أُوَارِي رأسي الموجعة / وأتنفسَ كزهرة ذَبْلى الرائحةَ الكريهة الرقيقة وهي تنبعث من حبي المتوفَّى» («ليثي أو نهر النسيان»: *Le Léthé*).

وأكثر من ذلك، المرأة شرسة، حيوان وحشي مفترس، رغبة حيوانية خالصة،

ولذلك فهي خطِرة لمن يمتنع عنها بواسطة ذلك البخار من العلامات الذي يسميه جمالًا: «- يدكِ تمر عبثًا على صدري المُغْمَى عليه / ما تبحثُ عنه، حبيبتي، هو مكان دمّرتْه / مخالب المرأة وأسنانها القاطعة / لا تبحثي بعدُ عن قلبي؛ فالحيوانات أكلته» («حديث»: *Causerie*). «أيتها الجميلة، والآفة القوية التي تصيب النفوس، أنتِ تريدينه [أي قلبي] / بعينيكِ الناريتين، اللامعتين كالحفلات / أحرقي حرقًا تلك الأشلاء التي تركتها الوحوش» (م. ن.).

هذا ويتراءى فقدان الهوية في صلب هذا الاستكشاف، مصحوبًا بذلك الخوف من الغرق في اللذة ولاوعْي النوم: «أخاف من النوم كما يخاف المرء من هوة سحيقة / مليئة ببشاعة غامضة، مؤديةٍ إلى حيث لا ندري» («الهوة»: *Le gouffre*). فكل حب بودليري له طعم الموت، وفي الوقت نفسه له طعم البحر/ الأم: «تلك الوعود الصريحة، تلك العطور، تلك القُبَل اللامتناهية / هل تنشأ مجدَّدا من هوة تُمْنَع عنها مَسَابِرنا / مثلما تصعد إلى السماء الشموس التي استعادت شبابها / بعد أن اغتسلت في قعر البحار العميقة؟- أيتها الوعود الصريحة! أيتها العطور! أيتها القبل اللامتناهية!». إن السحاب المعطَّر للهوية المُحبة والمنتشية هو أرضية للعنف، والجِراح والدمارِ: «قلبي قصْر فَقَد بريقه من الازدحام؛ / ففيه تُتَعاطى الخمر حتى السكر، ويقتَل بعضهم البعض، ويمسك بعضهم بشعور البعض !/ عطر يسبح حول عنقك العاري !...» («حديث»: *Causerie*).

ولكن أين إذن موضوع الحب في هذا التحول الذي ينقلب من التطهير إلى البَخور، من اللذة القاتلة إلى المعرفة («نشوة متكونة من لذة ومعرفة»)؟ لا يمكن للأنا المتبخر أن يتمركز، ويكتب عن ذاته إلا بالمجاز. فالأمر يتعلق بنقْل، *Metaphorein* [باللغة اليونانية]، لا بتحويل نحو موضوع، بل بـ«تحليق» lévitation، بصعود نحو آخرَ لامرئيٍّ.

قد يكون الحب البودليري هو القدرة على قول الشر بما هو إعدام وفساد للأنا. وعندئذ، المجاز، بما هونسفٌ للمعنى الواحد، وتمظهرٌ لانقلابه إلى اللاتناهي، هو خطاب الحب ذاتُه: النقطة التي ينقلب فيها الإله إلى الشيطان، والعكس بالعكس.

لا شيء سوى «اللُّوك» (أوهيئة الجسم الخارجية)

يبقى مشكل «الدُّانْدِية» dandysme [أو نزعة التأنق والرشاقة لدى الرجال]. إنه مرتبط بـ«نقيض النزعة الطبيعية»، بالاصطناعية، و«البرود الجنسي»، كما يقول سارتر. ليكنْ ذلك. أما إذا كان نرسيس المجروح في وقت مبكر يحتاج إلى شاهد ليستطيع

تثبيت صورة خاصة في نظر هذا الآخَر، وإذا كان هذا النظر المحقِّق يشيِّئه في نفس الوقت، ويثبِّته ويحرمه من لذة الاختلاط المشبوه الذي يقوم في التردد بين أن يكون ذاتًا أو أن يكون موضوعًا- فذلك يؤدي أيضًا إلى التباس مفهوم الدّانْدِية ذاته عند بودلير. فهو يكتب قائلا: «... يستلزم لفظ دانْدي *dandy* عصارة الطبع وإدراكًا مُرْهَفًا لآلية هذا العالم الأخلاقية برمّتها؛ ولكن من جهة أخرى، يطمح الدانْديُّ إلى انعدام الحساسية؛ ولذلك ينفصل م. جي M. Guys بعنف عن الداندية، وهو الشخص الذي يتملكه عشق لا يرتوي، عشقُ أن يَرى ويُحِس»[1]. وإجمالاً، قد يكون الداندي المستفزُّ والاستعرائي على أدنى مَقْرُبة من بِطَانة النرجسية المجروحة هذه التي تظهر في إحساسي الوِحدة والفراغ، وهما تثليج مؤقت لدافع الموت. أن يبني المرء لنفسه مظهرًا، صورة اصطناعية وصادمة على حد السواء، تعني من جهةٍ غياب الدلالة، ومن جهة أخرى مَقْلَبًا عنيفًا، وتحدِّيًا مسعورًا تجاه من هم وَرِعون، سُذَّج في تعلقهم بالأصالة، فينساقون وراء الإعجاب بهذا التهريج: هذا الموقف ليس مع ذلك قلقًا اجتماعيًا لدى الفنان «الطفيلي»« parasite » في مجتمع بورجوازي فحسب، بل إن هذا السلوك «البُونْك» Punk [2] قبل الأوان يشير إلى فشل «الخاصة»[3] التام، إلى موت «ما هو أصيل» داخل ذاتية متجهة كلّيًّا نحو المشهد الداخلي ما قبل الأوديبي، في ظل المثل الأعلى، وهو مع ذلك ظل مرغوب فيه ومكروه. فلا شيء سوى تركيبات مؤقتة وفارغة تخص هويّةً لا حَسْم فيها، منسابةً، عابرةً، كما في المياه المتحركة لِنَبْع نرسيس، ولكن الشاعر يجعل من نفسه مستكشفًا إياها (أي الهوية)، وبواسطة اللغة، بانيها. ففي الفن الشعري، يصبح الشخص الضحية مبدعًا لمنزلته: ذلك أنه بالتعبير عنها نظْمًا، يقدِّم لنفسه ولنا نحن الدفاعَ الخالي من الألم والإحساس عن عذاب دائم. إن أنواع «اللُّوك» (أو هيئة الجسم الخارجية) هي تضميد لفقدان الكينونة désêtre، وتخدير للألم النرجسي. فأن يقال، كما يفعل سارتر، بأن الأمر يتعلق هنا بـ«اختيار»- فيكون بودلار قد خلق نفسه كما صنعته الظروف العائلية مسبقًا بالفعل- غير صحيح على اعتبار أنه لا يمكن أن يتعلق الأمر باختيارٍ عن رَوِيّة يكُون قد توفرت فيه الحرية لاستبعاد حلول معيَّنة لفائدة أخرى.

---

(1) **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, t. II, p. 691

(2) نسبة إلى حركة ثقافية وموسيقية (في الرُّوك خاصة) ظهرت على أيدي شبان تعبيرًا عن احتجاجهم ضد النظام القائم ومن أجل الحرية الفردية، وذلك في السبعينات من القرن العشرين (م. م).

(3) للتذكير، يُطْلَق مصطلح «الخاصّة» (le propre) في المنطق الصوري على صفة أو صفات لا تعبر عن ماهية الشيء، ومع ذلك تنتمي إليه ضرورة؛ مثال ذلك: الضحك خاصةُ الإنسان (م. م).

فهل حقًّا يختار المرء أن يكون شاعرًا بدل أن يكون فيلسوفًا أو مهندسًا؟ «في الفن أمرٌ لا يلاحَظ بما فيه الكفاية، وهو أن النصيب الموكول إلى إرادة الإنسان أقل أهمية بكثير مما نعتقد[1]».

هذا الاستعراض البارد جنسيًا لدى الدانْديّ مع الظاهر، هذا الميل إلى الزينة غير الموظَّفةdésinvestie، هو أيضًا بلا شك محاولة للانزلاق من الرجولة المتصنَّعة إلى أنوثة متصنَّعة أيضًا، ومحيَّدة على هذا النحو فقط في النهاية. وفي ظل سيادة التحويل تلك حيث تتحمس الهويات بأنها غير ملائمة، فإن تظاهر المرء بأنه امرأة (تلك القَصِيبات الطويلة من الشَّعَر، والقُفَّازات الوردية والأظافر المدهونة مثل الشعر) ليس مرورًا إلى المِثْلية الجنسية، إذ ينقصه الهَوَس الشبقي في السعي السادي المازوخي وراء الموضوع من نفس الجنس. إن الدانْدِيّ المتزين على شاكلة المرأة يثور في الواقع ضد ما قد يَحْمِل (عند الآخرين أو في نفسه) على الاعتقاد في أن الأنثويَّ، الأموميَّ، جوهريٌّ. فلا شيءَ جوهريٌّ خارج الظاهر، والعلامةِ، والنصِّ الذي استنفد الانفعالات: هذا ما يقوله الداندي قَسْرًا؛ وهذه الصيحة المختنقة في جمودها الأنيق والكَنَسيّ هي مظهر من صراعه ضد ما هو حقير l'abject أنثوي أمومي (قصيد «الجيفة»)، وهو لا ينفك ينفصل عنه. أما الأنوثة التي يسمح بها بودلير لنفسه، فهي إبداعيةٌ رمزية- الشعر ذاته- تقرُّ بأن سببها خارجي، حتى إنْ تملَّكها واستعملها. فالإله، أوالحالة المتمركزة على الألوهية عند جوزيف دي ماسْتر تُناسِب على الوجه الأفضل سيادةَ المظهر هذه التي تَعْرِف أنها تابعة، لا للرأي العام، بل لرُكْنٍ instance رمزي خارجي[2]. وبهذا الاعتبار، يكُون الاعتراف بهذه التبعية الرمزية هو الاعتراف الحقيقي بأنوثة معيَّنة ملازمة لكل ذات. وعلى هذا النحو، ربّما يكون من الضروري فهم هذه الجملة العويصة من نص **الطلقات**: «في أنوثة الكنيسة، بماهي علَّة نفوذها الكلي»[3]. وفي حالة كنيسية، وفي حالة مُقْمِرة، ولكن أيضًا في حالة المختار *élu* من قِبَل السلطة الرمزية، ثمة آخرُ صارمٌ ولكنه محبٌّ أيضًا يتخيله الشاعر ليظل في حالة الكتابة.

أن نقول إن الدانْدِيّة هي ردةُ فعلٍ ما بَعْدَ فلوبيرية [نسبة إلى فلوبيرFlaubert] على

---

(1) **الفن الرومانسي**: *Art poétique*, Ibid, p. 573

(2) يعتقد سارتر أن الأنوثة الخاضعة للرأي العام، أنوثة البورجوازية، تغري بودلير بتبعيتها لنظرة الآخر؛ ولكن أكثر عمقًا مع ذلك هو الافتتان البودليري أمام تبعية كل كائن ناطق (أو متكلم) للآخر.

(3) **الأعمال الكاملة**: *O. C.*, t. I, p. 650

الطموح الأرستقراطي لدى الفنان، هذا «الذي لا يصلح لشيء» في العالم البورجوازي الباحث لنفسه عن مجموعة رمزية ممن يقضون وقتهم في فراغ، وأن نؤكد أنه في حالات «الاختيار» البودليري المؤلمة لا يقبل الفنان إلا نخبة من المنشقين غريبي الأطوار، محطَّما حتى إمكان وجود فريق، وإن كان الأكثر نبلًا- كل ذلك يُخْضِع فهمَ الكتابة للسياق السوسيولوجي الخاص بالعصر الصناعي. أما دواعي الكتابة وأهدافها، وخاصة بالنسبة إلى الكتابة الحديثة التي تستكشف مآسي «الخاصة» drames du «propre»، فهي أساسية أكثر بكثير، تتم في كنف الوِحدة وفي استقلال عن المجتمع، وهي أقرب إلى الذُّهان الذرّي[1] psychose atomiste أو الهائم errante منها إلى العُصاب الذي يَفْرِض على الفرد المشكلَ الشبقي للـ«شريك» « socius » [باللاتينية][2].

إن الرومانسية، وخاصة تنوعاتها المتأخرة، وهي نتيجة الأزمة المؤسَّساتية والدينية التي فتحتها الثورة الفرنسية، تصوغ عبْر الخطاب عدمَ استقرارٍ خارقًا للعادة لدى الفرد، بينما الأساطير الكبرى المتعلقة بالأرض، وصاحب السيادة Souverain، والإله كانت في السابق تخفِّف باستمرار من ضروب التِّيه على حدود ما هو قابل للتعبير وما هو مرئي. أو عندما كان بالإمكان التعبيرعن هذا الانعدام الذاتي للاستقرار، فقد كانت تضطلع بذلك منظوماتٌ من القواعد متآلفةٌ على نحو خارق ومؤقت، مثل الشعر الغنائي (الكورتوازي). وأمام تيارات الواقعية الكبرى، لم يكن «تبخُّرُ الأنا» يُتلفَّظ به إلا بإشراف المثل الأعلى الإلهي، في نشوة أو من خلال الموسيقى. غير أن مجتمع الإنتاج والحاجة (الذي يمثِّل الخطاب السارتري في الشعر أقوى دليل عليه) لم يكن يمْلك إلا أن يقلِّص من قيمة تجربة الحب وينزِّل الكتابة عن المتعة إلى مرتبة «الطفيليات». وفي أفضل الحالات، كان يتعلق الأمر في نظره بعنصر «طفيلي» أرستقراطي مزعوم، تَزْيِينِيٍّ أو دينيٍّ، وهو على كل حال متقادمٍ ومن مخلَّفات الماضي. وإذا كان المؤلف، في هذه الكتابة المرادفة لحالة الحب- وهي تجربة في حدود ما هو قابل للتعريف- لا يستطيع أن يجد في صلب المجتمع البورجوازي سوى مكانةٍ لاجئ لدى طبقة النبلاء غيرِ المنتجة أو لدى الكنيسة الحامية لتِيمَات fétiches في دائرة ما هو رمزي، فلا بد أن نرى في ذلك اتهامًا لهذا المجتمع نفسه، بدل حجة على خطيئة المؤلف أو «فشله».

---

(1) الذَّرِّية النفسية تقول بأن «جميع ظواهر النفس تنحل إلى عناصر بسيطة أو إلى عنصر بسيط واحد، كالصدمة العصبية عند سبنسر» (جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، م. ن.، الجزء الأول، ص 589-590).

(2) لفظ « socius »يعني أيضًا العنصر الاجتماعي المكوِّن للفرد والذي يمثل جزءًا لا يتجزأ من عضويته.

وفي هذا السياق، فضّل باتاي Bataille أن يقول عن نفسه إنه «مُذْنِب» وأن يطالب بالحق في الخطيئة، بدل الحق في إثبات حالة الحب. ورغم ذلك، فإن موقف الضحية الذي يتخذه يرى عين الصواب عندما يبيِّن كيف أن توافقًا اجتماعيًا، بل أكثر من ذلك توافقًا مُغْرَمًا بالجدوى وإنتاجِ الخيرات يُبْنى بإقصاءِ- وتأثيمِ- خطابِ المتعة الذي له نفس شمول حالة الحب.

التسامي (أو الإعلاء)

إذن، لنتصورْ بودلير ضمن زمانية مفتوحة: إنَّ حبيسَ عصْرِه هذا يكتب على الأقل تاريخ ألفي سنة من الحب، ونصه أيضًا هو خارج الزمان.

إلا أن شكلين هامين لخطاب الحب يبرزان في تقليدنا. أحدهما يشتغل بكِيَانات استقرت بفضل الأوديب، ولكنه من خلال آلام العشق التي تُحْدثها أزمة الحب النرجسية، يبقي على الحدَّ ما بين الذات والموضوع، بإشراف المثل الأعلى الذي يسمح لنرْجسيَّتي الشريكين المتحابيْن بالاختلاط، مع الحفاظ على «خاصة» كل منهما «propre leur» .

أما الشكل الآخر، فيكتشف أنا مجروحًا، مثقوبًا، نازفًا، يحاول تدارُك خسائره، أو تجميلَها بإضفاء طابع شبقي على أجزائه أوعلى غضبه الشديد. وعندئذ، يأتي الشذوذ- من شهوة التلصُّص (أو استراقِ النظر) voyeurisme والإظهار الفاحش إلى إضفاء طابع شبقي على الفضلات وإلى السادية المازوخية- ليقترح حاجزه المتكوِّن من ضروب الحقارة، وهي أغْشِية هشّة، ليست ذوات ولا موضوعات، يعبِّر فيها الخوف أوالهول عن ذاته من أن يكون المرء واحدًا بالنسبة إلى آخَر. إنه طغيان «الوجه البشري» بالنسبة إلى «جلاّدٍ للذات» «héautontimorouménos»[1] حديثٍ («أنا الجرح والسكّين !»).

ومع ذلك، يمتلك هذا الجحيم جانبه الخلفي: أي المجاز والتحوُّل اللذين بواسطتهما يصبح ألم الحب حالة من الكتابة، كتابة بما هي تفريغ الشذوذ- على نحو يكون فيه هذا التفريغ لامتناهيًا أو لامحدودًا، ولهذا السبب بالذات تصبح لا علاقة لها بعلم النفس؛ بل أسوأ من ذلك، تصبح لاإنسانية، شيطانية أو ملائكية. فهل يكُون المجاز، فيما دون الملائكة والشياطين وما بعدها، هو الخطاب الناجح لشاذٍّ مُحِبٍّ يُنتِج

(1) عنوان باليونانية لأحد قصائد بودلار، ومعناه: «جَلاَّد الذات» (م. م).

من موضوعاته غير المستقرة سحابًا من المعنى، ويحوِّل هكذا جسده الصلب، المعذَّب والمقطَّع إلى تسامٍ (أو إعلاء) *sublimation* معطِّر للُّغة في حالة تكثيف؟

من أين يأتي عندئذ الحدث الفاصل لكي يوجد هذا الخطاب، ولكي يكُون المجاز؟

يمكن أن نفكر في جوزيف- فرنسوا بودلير، أبِ الشاعر، القَسِّ، الفيلسوفِ، الموظفِ في مجلس الشيوخ... تبقى لنا مع ذلك منطقة ظل ملغزة، شيء نجهله، كأنه مجاز.

ستندال

وسياسة النظرة

حبُّ أنانيٌّ

مكتبة
t.me/t_pdf

«بالفعل، كان الحب دائمًا بالنسبة إليّ أهم الأمور، أو بالأحرى الأمرَ المهم الوحيد».

حياة هنري بريلار *Vie de Henri Brulard*

سياسة في العشق: «الأحمر والأسود»، «شارتروز دي بارم»[1].

لعله كان من الضروري أن تكون فرنسا تحت حكم شارل العاشر، مسكونةً بأشكال العنف التي شهدتها الثورة الفرنسية وحروبُ نابليون، ومسكونةً بنفس القدر بطبقة النبلاء شامخةِ الأنف أثناء العصر الوسيط، حتى يظهر الحب، عند ستندال Stendhal (1783-1842)، في الإشراقة المأساوية والساخرة لقضية سياسية.

ليس ذلك لأن بلزاك Balzac، بأمثال شخصيةِ رَسْتِينياك Rastignac [الروائية] والشُّوَان Chouans، لم يعودنا على هذه اللعبة. ولكن في تعقد الكوميديا الإنسانية، لا يبدو أن الحب لدى بلزاك قد قاد اللعبة أكثر مما فعله المال أو الجسد. وعلى العكس، في «أخبار 1830» «Chronique de 1830»، التي أصدرها ستندال وهو في الأربعينات من عمره، فإن محاكمة أنطوان برتال Antoine Berthel (كما تسوقها جريدة المحاكم *Gazette des tribunaux* في ديسمبر- كانون الأول 1827) تعطي التعِلّة لمؤلِّف [المحاولة] **في الحب** (1822) ليَعْرُض للحب عرضًا مُرْهَفًا، على اعتباره بالذات هو الدرجة الحميمية والقصوى في السياسة. إن البعد السياسي لرواية ستندال، **الأحمر والأسود**، يقوم أيضًا بلا شك، كما تم التأكيد على ذلك عديد المرات، في تلك «المرآة»

(1) بالفرنسية: *Le rouge et le noir, La chartreuse de Parme*

التي يَجُول بها في حياة الخاصة وفي الاهتزازات الاجتماعية في البروفانس province [جنوب فرنسا) والعاصمة [باريس]، مرورًا بالحدائق الجيراسية jurassiens [نسبة إلى منطقة الجيرا Jura] والصالونات الباريسية أو المؤامرات الأرستقراطية. وبصفة ذاتية أكثر، فإن تحوُّلًا في عاطفة الحب، يصيِّرها من رومانسية أو صوفية إلى حب سياسي، يترجم بالأساس عن موقف الروائي المنحاز، كما يعكس عقلية جديدة، وهي العقلية التي توقَّع ستندال أن تكُون غالبة في القرن العشرين. «أما أنا، فأضع ورقة في يانصيبٍ يُرَدّ ربحُه الأوفر إلى هذا: أن أُقْرَأ سنة 1935»[1]. فَسَد الدينُ، وأمثال «تارْتِيف» [2]هم في كل مكان. وإذن، لن تلوذ كيمياء الحب بالتنويه في نشوةٍ بالآخَر الذي هو موضوع عشق أو كره مَقِيت. فالعفوية الرُّهابيّة وأشكال الفيْض الصوفي لدى مدام دي رايْنال Mme de Rhénal هي تقليد بالٍ سيغيب في القسم الثاني السياسي من الرواية، ولن تستعيد نفوذها الساحر إلا من حيث هي بِطَانة للموت، حِيَال المِقْصَلة. وفي الواقع، فالحب الأبدي تاريخي رغم ذلك، وسيشكِّل مع **الأحمر والأسود** وجهه الجديد باستعارة ملامحه من المنطق البارد والمخطِّط، الطَّمُوح والماكر، الذي يقوم عليه الظفر بالسلطة في المدينة.

وبعد ذلك بثماني سنوات، تقدِّم [روايةُ] **شارتروز دي بارم** (1838، نشرت عام 1839) فابْرِيس Fabrice، وهو على غرار جيليان صُورَال Sorel Julien يحلم بنابليون، هذه المرة لا إلى جانب سيدة كان عليه أن يظفر بها، بل بين أمه وعمته، ولا يرى سوى فرصة واحدة في حياته: تقلُّد مهنةٍ و/ أو نيْل إعجاب النساء. ولكن، حين يتفطن إلى أن زوجة سَنْسُوفُرِينا تحبه، قرر الشاب الطموح أن يتبع قاعدة في السلوك، وهي أن يتحاشاها دون إهانتها، كي «لا يعرِّض مستقبله للخطر». وبما أن السلطة مرتبطة بالنساء، فكل شيء يتوقف على الحب المتصنَّع لهن، والمُعَدّ في الواقع للسلطة وحدها. ولكن، كيف التمييز بين التصنُّع والواقع؟ لن يكون الحب والسياسة إذن سوى شيء واحد...

إن هذا التسييس للحب يقرِّب بلا شك حركيته من محنة القوى السادية المازوخية الخاصة بالإيروس المِثْليّ الأفلاطوني. وجيليان صُورال، عشيق مَتِيلْد دي لا مُول

---

(1) **حياة هنري بريلار**، [وهي سيرة ذاتية غير مكتملة، ألفها ستندال تحت اسم مستعار، هو «هنري بريلار» الذي يلمح إلى اسمه الحقيقي: هنري بايل Henri Beyle]: *Vie de Henry Brulard*, in *Œuvres intimes*, t. II, La Pléiade, 1982, p. 745.

(2) اسم الشخصية الرئيسية في مسرحية موليير الشهيرة، التي تحمل نفس الاسم: Tartuffe. والمقصود هنا: المنافق في الدين (م. م.).

Mathilde de La Mole، يتعرف عن طواعية لدى عشيقته على خصال رجالية. ورغم ذلك، فإن مجموعة العمليات المخططة والمظاهر المزيفة، المُعَدّة لضمان سيادة العشيقين أحدهما على الآخر- يصفهما ستندال بـ«العدوَّيْن»، وتتحمس ماتِيلْد لفكرة أن جيليان قد يكون مِثْل «دانْتُون»[1] Danton- إن هذه المجموعة تجد دعامة لها في بحر من الحنان حيث تتضافر الدموع مع المفاتن الجسمية التي تغذي العشق.

إن ابن نجّار [منطقة] الجيرا Jura [جيليان صُورَال] محروم على نحو غريب من الأم: يعرف القارئ كل شيء عن بخل أبيه، وقد اتسم بالخبث والحزن، وحتى عن ضروب الاضطهاد التي تحمّلها جيليان الصغير من قِبَل إخوته وأعدائه منذ نعومة أظافره؛ ولكن ماذا أصبحت أمه في هذه الحالة؟ يعود إلى مدام دي رانْال أمر ملء هذا الفراغ، وهي تنجزه على نحو يثير الإعجاب- ويرجع ذلك في الأصل إلى متعةِ عشقٍ أول أثناء المراهقة، ويشْبه الشهوانيةَ العذبة التي ترافق لحظات الموت المؤلمة. أما الذُّوقة دال دُونْغو، أمّ فابْريس، فهي أيضًا منسحبة جدًا، تفوِّض أمرها، ولكن هذه المرة في عشق أشد هو عشق المحارم، إلى العمة من الأب،المرأة المغرية القاتلة fatale جِينا دال دُونْغُو بياتْرَنايرا سَنْسُوفُرِينا مُوسْكا[2]، وهذا التعدُّد في الأسماء polynomie يقرِّبها من الشخصية المُقنَّعة التي كان يتخيل ستندال أنها هي ذاته. وستجسِّد السَنْسُوفُرِينا الرائعة «حبًا قائمًا على الغريزة»، عائليًا وبدائيًا، أكثر سلطوية ورجولة بلا حد من حبِّ مدام دي رانْال، وستقود بإحكام الدسائس، وضروب المخاتلة، والديبلوماسيات، سياسةً برمّتها تُلْجِم الهوى لتخدم طموح ابن أخيها. ترى أين تنتهي إرادة السَنْسُوفُرِينا أو رغبتها؟ وأين تبدأ إرادة فابْريس ورغبته؟ من هو سلاح الآخَر؟ أم هل هما بَيْدقان في يد الحب- الأعمال، كما تبدعه رواية ستندال، وهي سَرْدِيّة في الحرب والغزو، وفي الجرائم والسجون، في الدم والقناع، أي في الحب «الحديث»؟ عندما نحب امرأة، نقول في أنفسنا: «ماذا أريد أن أفعل بها»[3].

عشق قاتل، عشق الموت- ذاك هوالخلفية المتوحِّدة للحب الحيلة الذي يشكِّل مع ذلك عالم جيليان ومدام دي راينال، وتقريبًا بالقدر نفسه عالمَ جيليان ومَتِيلْد، وبأشد

---

(1) جورج دانتون (1759-1794): زعيم ثوري فرنسي، محام، خطيب بارع من زعماء الثورة الفرنسية. أعدم بتهمة التآمر لإعادة الملَكية.

(2) ورد هذ الاسم المركب في المتن كما يلي: Gina del Dongo Pietranera Sanseverina Mosca

(3) م. ن.، ص 532.

مكرًا حبَّ فابريس ما بين جِينَا وكلاليَا Clélia. غير أن مراوغاته وديبلوماسياته يتجاوزها دُوَار المتعة الأمومية. وفي الواقع، لا يعتقد الحب السياسي في الإله، ويُقْدم حتى على تبديد العفوية المقدسة لعاطفة الحب بشكل ساخر. ولكنه يُتَوِّج نفسه دائمًا بأمٍّ خفية.

وقبل العودة إلى هذا الجانب الأمومي من الحب السياسي، لنحاولْ أوّلًا أن نبرز آلياته الديبلوماسية. إن الطموح الذي يلهمه شبيه بالدُّونْجوانية الراغبة في الغزو أكثر مما هي راغبة في التملك. فأن يحب يعني بالنسبة إلى جيليان صُورَال أن يصير بمثابة نابليون، ويهيمن ويكون الأقوى. فالنفاق، الأصلي على الأقل (ينطلق العشيق للظفر بفريسته وهو في أوج بروده، بلا أي شهوانية، من دون إثارة، وكأنه يتحدى عجز ذلك «العِنِّين» الذي تحكي لنا مصائبَه [روايةُ] أرمانس (1) *Armance*)، يجعل من العشيق الستندالي «تَرْتِيفًا» (منافقًا) في الانفعال. وبالفعل،لا حبَّ أبدًا كان أقل عطفًا بكثير وأوفر رَوِيَّة، ولا كان بنفس القدر من الصراحة حبا للآخر في ظل المظاهر اللائكية للسلطة أوالمجد، قبل أن يكون حبًا لامرأة. فجيليان لا يحب سيدته بعفوية؛ وإذا اهتم بمدام دي راينال، فلكي يضمن لنفسه، في ساحة المعركة التي تسخِّرها له حديقةُ فارِّيَار Verrières أو فارجي Vergy، أن يكون مثْل... نابليون، في غياب معركة نابوليونية حقيقية. ولسوء الفهم الشيِّق لدى مدام دي راينال التي تدرك الحقيقة، شأنَ العديد من حدوس الغيرة، فإن عشيقة جيليان هي شخص البُورْتريه المخبَّأ في فراش المربّي. ولم يكن، كما نذْكر، سوى نابليون شخصيًا، لا أكثر ولا أقل... إن البراعة السياسية لدى السَنْسُوفُرِينا تختلط ببراعتها في الحب، والعكس بالعكس. فالوجه المرئي من الحب في [رواية] **الشارتروز** يتبدى بالتأكيد من جراء طيش فابريس المَشُوب بالغضب، في مبارزته لِجِيلاتِّي Giletti، ولكن خاصة في بلاط ملوك بارْم Parme بفضل التأنُّق المحسوب من قِبَل السَنْسُوفُرِينا. وقد قسّم ستندال عالمه الشبقي إلى اثنين: السَنْسُوفُرِينا ستخوض المعركة السياسية في العالم، وفابْريس سيجد مَلاذَه في سِرِّية الحنان المقنَّع نحو... كلاليا، محاصَرا داخل القلعة. البلاط من جانب، والقلعة من جانب آخر، الديبلوماسية والسجن، المعركة والوِحدة: ومع ذلك، فالمحب هو دائمًا في لعبة التخفي ومن غير إمساك بموضوعه. على أن ثمة لعبتين ممكنتين: السياسة للسَنْسُوفُرِينا Sanseverina ومعها، والملاحظة الباردة لفابريس، المغري العطوف لكلاليا، ولكنه بعيد عن العشق، لأن الاثنين، العمة وابن الأخ، يمتلكان «قلبًا سياسيًا».

(1) رواية ستندال الأولى، صدرت سنة 1827 من دون اسم كاتب.

إلا أن الحب من أول نظرة يمزّق هذا اللعب القائم على التحكم والحسابات؛ والنساء هن بالأحرى اللائي يشعرن به. من ذلك أن مدام دي راينال، وكلاليا، وحتى المرأة الصارمة، المنحدرة من بُونِيفَاس دي لا مُول Boniface de La mole هن كائنات لا يَدْرِين ما يحدث لهن: فقد فُوجِئْن بحب لا يُقْهَر وانْسَقْن وراءه. وكذلك سيكتشف جيليان أنه «بالفعل، يحبها (أي مدام دي راينال) إلى حد العشق». أما لِيسِيان لُوفان Lucien Leuwen، فيفقد الكلام حين يُعْلَن عن مَقْدَم مدام دي شَسْتلّار Mme de Chasteller بحيث «النزر القليل الذي قاله لم يكن مفهومًا على وجه التقريب». إن هوة العشق هذه التي تُحْدِث الاضطراب لا تنفتح رغم ذلك إلا في سطح السياسة المحسوبة. وهذه الأخيرة تفرض نفسها كسمة من سمات العصر، ولكن أيضًا كتحقق هُوَامِيٍّ (أو فتازمي) لاستلام للسلطة، وهو وحده يعني الشخص الأنانيّ بينما يسميه «حبًا». فالمحب، مع ستندال، إنما هو محب للسلطة.

مراوغة

إن هذا الحب للظاهر والأقنعة والمراوغات وضروب التقريب التي تحتفظ بما هو عَصِيٌّ على التعبير- وغير قابل للتحقيق- في العشق الأمومي الكبير، يُتلفَّظ به في أفضل الحالات في الصفحات الحميمية بدفتر اليوميات حيث حِذْقُ عدة لغات يحطِّم اللغة الفرنسية ويعبِّر، من خلال تعدد صوتي ما قبل جُويْسِيٍّ[1]، عن اللاأصالة الجوهرية لدى محبٍّ ممثِّل أو ديبلوماسي: « Je pourrais *have a fair woman of the society, this is necessary for loving absolutely Vict.*(orine), même *in the case nel quale troverei in lei quel alma, grande e veramente amante, che forse ho sognata* »[2]. فكأنه لا عشيقةَ كانت هي العشيقة، لذا لم تكن أي لغة تقْدر على إدراك المعنى الخاص بالحب: كلها (نساء ولغات) قابلة للتبديل فيما بينها، ولكن الأجنبية ستحتفظ بالقدرة العليا على الجاذبية واستعمالِ الطُّعْم الذي يتغذى من الألغاز والمفاتن مستحيلة البلوغ.

فهل يتعلق الأمر بحب شهواني، أو ألا يكُون ذلك الحب لنفوذ المرأة السحري *the*

---

(1) نسبة إلى الروائي والشاعر الإيرلندي جايمس جُويْس James Joce (1882-1941).

(2) **يوميات**: *Journal*(1804), in *Œuvres intimes*, La Pléiade, t. I, 1981, p. 127 [الفقرة الواردة في المتن هي خليط من الفرنسية والإنجليزية والإيطالة].

lovy of glory [هو حب المجد] (يختار ستندال الإنجليزية ليقول ذلك بطريقة ملتوية، ولكن في الواقع على نحو مباشر بما فيه الكفاية، لأن اللغة الأجنبية تُبْعِد حرج العشق الأصلي)؟ «تعرَّفت على نفسي وأدركت أنه كان عليّ أن أطْرُق باب معبد الذاكرة حتى أجد السعادة، وأن الحب عندي يكُون الهوى الوحيد الذي لم يُطْرَد *by the love of glory* [من قِبَل حب المجد]، وأن هوى الحب يكون تابعًا لهذا الأخير، وإلاّ لن يستطيع على أكثر تقدير أن يفتكّ سوى بعض اللحظات[1]».

التبلور بما هو فنتازم (أو هُوَام)

«هل تفضل أنْ كانت لك ثلاث نساء أم أن تكون كتبتَ رواية؟»: هذا ما يلاحظه ستندال في طرّة **الشارتروز**. هذا الإحراج dilemme، الذي هو أقل نُدْرة ولامعقولية مما نميل إلى اعتقاده، والذي لا ينفكُّ يلازم الكاتب وأعماله، يجد حلاّ له في وجود الروايات ذاته. ذلك أن مركز الحب الستندالي متكوِّن من هذه العقدة noeud الرابطة ما بين الكتابة والنساء اللائي يُبادَرْن بالحديث،، فيُظْفَر بهن أو «تفشل محاولة استمالتهن». إنه يسمِّي تبلوُرًا cristallisation. وبالفعل، عند قراءة ستندال، نتفطن إلى أن ما يمكن أن يوفق بين «تملُّك» النساء و«كتابة» رواية إنما هو الحب بما هو تَبَلْوُر amour cristallisation. ومن دون أن تختلط حالة الحب هذه، لا بالعشق الشبقي ولا بمهنة الأديب، فإنها تخترق الجنس، واللغةَ والكتابةَ، وتتلخص أخيرًا في الهُوَام (أو الفنتازم).

إن هذا الحب غير القابل للتحقيق (لأن كل موضوعٍ مخيِّبٌ للأمل) من فرْط طابعه الإطلاقي (ثمة موضوع مثالي) يتزاوج مع لغة العابد لذاته égotiste، وهي غير ملائمة للتعبير عن أعماق الأنا بقدر ما هي مراوغة مطلقة يحاول الممثل- الديبلوماسي من خلالها أن يبلغ هذه الأعماق[2]. أما على الصعيد اللغوي تحديدًا، فسيكون بالإمكان البحث في حذق عدة لغات polyglottisme من قِبَل ستندال (كما في تعدد أسمائه polynomie) عن العلامة الدالة على هذا الإنكار للّغة، ولكن أيضًا على طابعها كأُقْنُوم. وأما عن أسلوب المحب، فقد لاحظنا احتقار اللغة المبتذلة، والانكفاءَ في نبل على لغة تريد لنفسها أن تكون علمية أو دقيقة لا غير، وكذلك موقفًا «ما بعْد لغويّ» عند

---

(1) م. ن.، ص 112.

(2) انظر: ميشال كروزاي، **ستندال واللغة**: Michel Crouzet, *Stendhal et le langage*, Gallimard, 1981.

ستندال، المحترز من الألفاظ السطحية بقدر ما هو واقِعٌ في فخ القوالب الجاهزة. إن «الأنا المزيَّف» لدى العابد لذاته (أو الأنَوَاتيّ) ينكشف في هذه اللغة الفردية idiolecte، وتتحقق حركية العِنِّين بلا شك في هذه الكتابة التي بَرَدَت من جديد حتى القوالب الجاهزة، ولكنها محبَّبة إلى النفس ومصقولة حتى العمق الاندفاعي لما هو عَصِيٌّ على التعبير. ومع ذلك، ففي «الوحدات الصغرى» التي تشتمل عليها اللغة، لا تبرز عبقرية الحب عند من كان يريد «الخروج» من عصره للاحتفال بحبٍّ «يحيا في االعواصف»، بحبٍّ «متشنج»[1] قد يقرِّبه من شكسبير، من كُرْناي، مُوتْسارْت أو مدام رُولان Mme Roland . إنها تُثْبِت ذاتها بوجه خاص في ذلك المُنْتَج العابر للِّسان، وهو تمثُّل التفاعل في الحب: معنى ذلك أنها تُثْبِت ذاتها ضمن صورة السلطة- و- المستحيل في الحب، ضمن الفنتازم (أو الهُوَام).

إن هذه العبارة التقنية، الصادمة لأكثر من هاوٍ للقصور البلَّوْرية التي تَأْوي النفس البايْلِيّة[2]، تحيل، بالاشتراك مع «التبلور» الستندالي، إلى جاذبية المرئي وخداع الانكسارات réfractions الباهرة. فمِثْل «فرع الشجرة» الشهير «الذي جرَّده الشتاء من أوراقه» والذي يُلْقيه عمّال المناجم في مناجم الملح بـ«هَلاّيْن» Hallein قُرْبَ سَلْزبُورْغ Salzbourg ليجدوه ثانية بعد بضعة أشهر ولكن «مَكْسُوّا بتبلْوُرات لامعة»[3]، كذلك يبني المحب من حبيبته صورة جميلة وبعيدة عن الواقع كلما كانت عشيقته بعيدة المنال، مسبِّبة للحرمان ولا تظهر تقريبًا للعيان: «ما دام المرء لا يشعر بالراحة مع ما يحبه، فهنالك تبلوُر ذو حل خيالي»[4].

إن ستندال شَغُوف بالمسرح منذ صباه، وقع في غرام ممثلة، الآنسة كِيبْلِي Kubly، كتب في الرسم، ملأ بالرسوم كتاباته الحميمية... هذا الخبير في الفنتازم (أو الهُوَام)، المسرحيُّ، مسترِقُ النظر، يبدو في تعارُض مع الكتابة المجازية والشعرية في الحب. وبالفعل، لا تقوده تجاربه في الحب المُثْبَتَة بالنظرة إلى لُحْمات الإحساس

---

(1) **صحيفة أدبية**: *Journal littéraire*, éd. V. del litto et Ernest Abravanel, Cercle du bibliophile, 1802, t. 33, p. 27 et 23.

(2) نسبة إلى هنري بايل، وهو الاسم الحقيقي لستندال (م. م).

(3) «إن أصغر الفروع، تلك التي ليست أكبر حجمًا من رجْلِ قُرْقُف، مرصَّعة بعدد لامتناه من قِطَع بلور صغيرة، متحركةٍ وباهرة. فلم نعد نتعرف على الفرعِ الأصلي...» (ستندال، **في الحب**: *De l'amour*, Ed. Garnier-Flammarion, 1965, p. 433).

(4) م. ن.، ص 43.

synesthésies البودليرية حيث تختلط العطور والألوان والأصوات. إنه يظل في سطح الجمال، وليس في أعماقه، ساكنًا في تعبُّد وتأثر عند أبواب الشبقية الأنثوية، وهي مُوصَدة، وليس مُدْمِنًا للأفيون ذوّاقًا للدُّوَار القائم على العشق. فقد وصف نفسه بأنه كئيبُ كابانِيس[1] Cabanis، الذي ينسى نفسه وهو مُهَوَّس، وينسى حتى موضوعه [بالمعنى الجنسي للكلمة]، ولكنه لا ينقطع عن ملاحقته[2]. وهنا نادرًا ما كنّا على مَقْرُبَةٍ بهذا القدر من المنطق الزئبقي، و«الموسوم بالكناية»، الذي يخضع له موضوع الرغبة في الفنتازم (أو الهُوَام).

ورغم ذلك، لا يُفْهَم الفنتازم الستندالي الخاص بالحب إلا شريطةَ أن يُضافَ إليه «في شكل بِطَانة» هذا «الموضوعُ» المجازي، وهو التصور المثالي المؤسِّس للـ«*Enfühling*» [استيعاب مشاعر الغير أو التعاطف][3]. ألا ينقل كل جسدِ امرأةٍ محبوبةٍ الروعةَ بعينها، أي الاعتقاد المستمر بأن ما هو رائع، السعادة، الحبيبة المطلقة يمكن أن توجد، حتى وإن ألقت خيباتُ المسيرة بضوء ساخر على مثل هذا المطلق؟ إن مشهد ضروب الحب الستندالية يعرض إذن فضاء المحبين النفسي والمحسوس، بداية من النظرات المتبادَلة، ومرورًا إلى ما يُلامَس من الأيدي والصدور العارية- نتذكر الأمسيات الساخنة أو المنعشة في حديقة مدام دي رايْنال، واستراتيجيا المسافاتِ المُلْغاة أو المفروضة من قِبَل جيليان على عشيقته... ولكن في اللامرئي تتحقق عبادة السلطة أو الخضوع؛ وفي اندفاعٍ صامت بين فضاءَي الحب، يحْصُل الإغواء الكامل

---

(1) كابانيس (1757-1808): طبيب، فيزيولوجي وفيلسوف، صاحب كتاب **علاقات الجانبين الجسمي والمعنوي لدى الإنسان** *Rapports du physique et du moral de l'homme* حيث يدافع عن الأطروحة القائلة بالتماهي بين الاثنين، ويدرس مثال الاكتئاب (م. م).

(2) «هنالك عند المكتئب حركات متحرّجة تُحْدِث قرارات مليئة بالتردد والتحفظ بحيث يَتَرَوَّى في المشاعر ولا تبدو الإرادات متجهة نحو هدفها إلا بضروب من الالتفاف. وهكذا، ستتخذ شهوات المكتئب أو رغباته طابع الهوى بدل طابع الحاجة؛ ويبدو حتى في الغالب أن الهدف الحقيقي يُنْسَى كليًا؛ وسيُعْطَى الاندفاع بقوة كموضوع: بمعنى أنه سيتجه نحو موضوع مختلف تمامًا» (كابانيس، **الأعمال الكاملة، علاقات الجانبي الجسمي والمعنوي في الإنسان**: Cabanis, *O. C.*, « Rapports du physique et du moral de l'homme » ,Paris, Bossanges frères, 1824,t. III, p. 414). وبالفعل، يمكن أن نكتشف عند الكاتب حتى «أنواع من الحرمان المتسمة بالتطير أو العاطفة والتي يفرضها على نفسه»، وهي «مستعملة في الغالبية العظمى من الحالات لملاحقة أشباح وإضفاء طابع نسقي على بعض الرؤى» (م. ن.، ض 415).

(3) انظر في هذ المتن: I، «فرويد والحب: القلق في العلاج»، مقطع: (*Einfühlung*: تماه مع «موضوع» مجازي) وما بعده، مقطع: «حركية المثل الأعلى» وما بعده.

الخاص بسياسة الحب. وفي النهاية، يبدو «التبلور» cristallisationأقل مشهدية منه تحوُّلًا نحو اللامُسَمَّى l'innommable، مليئًا بالتلميحات، مائلًا نحو ما هو عَصِيٌّ على التعبير ومثاليّ، مشدودًا إلى اندفاع المجاز ذي المنزع المثالي، ومنفتحًا هكذا في اتجاه الأعماق التلميحية للمعنى المجازي... ولكن فيم تتمثل هذه الحركة إن لم تكن في انفتاح المرئي نحو علم النفس بما هو لُغْز؟

وهكذا، في العالم الواقعي مع ذلك لدى ستندال، كل شيء يتوقف بالفعل أكثر من أي مجال آخر، وأكثر مما يعتقده القارئ الساذج، على التأويل، أي على الإسقاط projection المتماهي الذي يُطْلَب من القارئ. وسواء أكان تأويل معنى الحب أكثر جرأة أم أكثر احتشامًا، فهو يظل دائمًا غير قابل للحسم. ولكن ما هو غير قابل للحسم l'indécidable هو الذي يَحْكُم سلسلة الأحداث الستندالية، وليس هذه الحقيقةَ أو تلك من أفعال الشركاء أو من مشاعرهم. ومع ذلك، لكي يكون هنالك حب، لا بد من شخص يكُون عنده تأويلُ هذا العالم غيرُ القابل للحسم أمرًا مثاليًا على الدوام، أي لا بدّ من شخص تكُون بالنسبة إليه أيُّ واقعةٍ صغيرة، رغم الشكوك، ليس لها في النهاية سوى معنى انصهارٍ ممكنٍ بين العُشّاق. وتؤدي هذا الدورَ بوجه عام شخصيةُ المُحِبّة. فقد انتهت مدام دي راينال إلى الكفّ عن الاحتراز من لمسات جيليان، بل إلى إعطائها منذ البداية معنى مجازيًا يُرْمَز إليه ضرورةً بأنه حبٌّ غزلي (كُورْتُوَازِيّ) ومثاليّ... فالعشيقة تمتلك قمة المعنى الخاص بالحب في الفضاء الذي سيتمكن فيه البطل من أن يقوم بمراوغته، الأساسية فيما عدا ذلك... إنها تعتقد في هذا المعنى، بينما هو يراوِغ.

العائق والنظرة

إن هذا الحب الفنتازم amour fantasme، المُقِيم في فضاء تأويل المجازات، لا يبحث عن الإشباع، بل يتغذى من العوائق التي تجابهها النظرة.

وبالفعل، فالعشيق، المحروم من الإشباع، يستوعب الحبيبة بالنظرة، فتصبح هذه هي المُتَّجِه vecteur الأقصى لانفعال الحب، وفي نفس الوقت أكبر بوْنٍ يُبْعِد عنه. وإلى عبادة الجمال الاسْتِيتِقيّة والعاشقة في آن واحد (ألّف ستندال كتابًا **في الحب** سنة 1820، ونُشِر عام 1822 بعد **تاريخ الرسم** سنة 1817) تلجأ الرغبة محوِّلة في المرئي شدةَ الشعور الذاتي. فقد اطلع ستندال لدى كابانيس على هذه الأهمية المُسْنَدة إلى

الصورة بما هي علامة وفيّة على الانفعال [1] ومع ذلك، ومنذ أزمنة غابرة، ألا يَنْسِب المحبون إلى الإبصار دور الرسول الأول لارتعاشة الحب؟ إن ستندال، هذا الهاوي للمرآة («الرواية هي مرآة تتجول في طريق طويل». **الأحمر والأسود**)، كان يعرف ما كشف لنا عنه أرْكِيُولوجِيّو «مرحلة المرآة»- المرئيّ الآخَر جميل لأننا نُسْقِط عليه مِلْء العاطفة التي نحْملها نحوه، ولأنه يتركنا مأساويًا على انفراد، في حالة «فشل تام» من الجانب الآخر، قادرين في الأكثر على أن نبلور cristalliser فيه (أو فيها) ما لم نعُدْ نستطيع تذوقه ولا لمسه من تشنجنا الشبقي الذاتي؛ لأنه منذ ذلك الحين توجد بالنسبة إلينا رؤية آخَر. فالعبادة المرئية للحبيبة تمزج مزجًا ممتعًا بين الذات والموضوع، اللذين يظلان أيضًا غير متميِّزيْن [2] فهي حلمُ يقظةٍ قد تعبِّر عنه لغة الموسيقى على أفضل وجه[3]، بينما كل توضيح، ضروري مع ذلك من دون شك لأنه ذو طابع دفاعي، قد لا يمْلك بالطبع إلا أن يقتل هذا الحلم.

بيد أن هذا الاستيعاب المرئي للموضوع المحبوب هو، بوجه ما، تدميره وإخضاعه الكامل لنظرة المحبوب. ففي الحب، لا جمالَ مرئيٌّ على وجه الدقة: تبقى الرؤية، ونظرةُ الرائي: «في اللحظة التي تبدأ فيها بالاهتمام بامرأة، لم تعُدْ تراها كما هي بالفعل،

---

(1) انظر في هذا المعنى مقدمة ميشال كروزاي Michel Crouzet [لكتاب ستندال] **في الحب**، م. ن. يشير كابانيس إلى الإبصار على أنه الانطباع الحسي الأول الذي من خلاله يتحقق التعاطف: «إن البصر يمكّننا من معرفة شكل الأشياء وموقعها، فيعطي جملة من التنبيهات المفيدة والسريعة. أما انطباعاته القوية، المشرقة، واللطيفة، نوعًا ما كالعنصر الذي ينقله، فليست فقط مصدر الكثير من الأفكار والمعارف؛ إنها تنتج أيضًا جملة من التحديدات العاطفية، أوعلى الأقل تتيح الفرصة لظهورها، وهذه التحديدات لا يمكن أن تُرَدَّ كلها إلى التفكير (...). إن مظاهر الحركة الإرادية (في الأجسام الحية) تنبِّهنا إلى أنها تحتوي على أنا شبيه بالأنا الذي يصلح كرابط لكامل وجودنا. ومنذ هذه اللحظة، تقوم علاقات بينها وبيننا؛ وفي استقلال عن العواطف والأفكار التي تظهرها أفعالها الخارجية أو حركاتُ ملامحها، لعل الأشعة المضيئة النابعة من أجسامها، وخاصة تلك التي تلقيها نظراتها، تمتلك سمات فيزيائية معيَّنة، تختلف عن السمات الراجعة إلى الأجسام الفاقدة للحياة والعاطفة» (كابانيس، م. ن.، الجزء الرابع، صر 338-339). إن وَلَعًا صوفيًا حقيقيًا بالعِرَافة voyance يعبِّر عن ذاته في هذا «العلْم» الذي يتوقف على الملاحظة وتجربة الحب على حد السواء: «بامتداد هذه الرؤية وقوتها، تكتشف (العصافير) من بعيد موضوعات حبها وتتعرف عليها» (م. ن.، ص 339).

(2) «إحدى مصائب الحياة أن هذه السعادة في رؤية من نحب والتحدث إليه لا تترك ذكريات متميزة»، **في الحب**: *De l'amour, op. cit.*, p. 58. «يمكن بنظرة أن نقول كل شيء، ومع ذلك يمكن دائمًا أن ننكر نظرة، إذ لا يمكن إعادتها كما هي بالضبط» (م. ن.، ص93).

(3) **في الحب**: *De l'amour, op. cit.*, chap. XVI

بل كما يناسبك أن تكون... فقط بعينيْ ذلك الانسان الشاب الذي بدأ يحب»[1]. «بالفعل، الحب هو دائمًا في نظري أكبر القضايا، أو هو بالأحرى القضية الوحيدة»[2]. وهذا تعريف للحب بأكمله في ظل هيمنة كل من النظرةِ، والمنظورِ إليها الناظرةِ، والانعكاسِ الغَيُور للصور المستحيل إدراكُها، وهي مِشْكال kaléidoscope الغيرة: «لم أَخَفْ أبدًا من شيء سوى أن أرى المرأة التي أحبها تنظر إلى منافس بصفة حميمية»[3].

وفي هذا المعمل العادي إجمالًا والخاص بإحداث الشبقية «السّكُوبِيّة» scopique[4]، تتمثل ميزة ستندال في إبراز جانب الإحباط *frustration*، وهو العامل الدافع إلى التصور المثالي. فهو (أي الإحباط) قد يفرض، في الجملة، تأجيل الفعل الشبقي ويمهِّد لزمن الحب، فلا يكون هذا الأخير شيئًا آخر سوى احتمال التصور المثالي idéalisation.

إن العائق الذي يبعث على «الشك ذي البصر المذعور» قد يكُون المحرِّك الرئيسي في هذا الأمر، فالملاحظ أن كل عشيقات ستندال يُرَغِّبْن في ذواتهن من فرط التمنُّع. ذاك بالأخص شأنُ ماتِيلْد فِيسْكُونْتِي Métilde Visconti، الزوجة السابقة للجنرال دامْبُوفْسكي Dembovski، الذي التقاها ستندال في ميلانو سنة 1818؛ والعشق الذي أحسَّ به نحوها وفَّر الحَبْكة العميقة لكتاب **في الحب**. وسرعان ما اضْطُرّ ستندال، في هذه «القضية»، وبإرادة مَاتِيلْد الخالية من الإحساس والقاسية- وهي «نفس عادية» إن وُجِدَت بحق- إلى الاقتصار على زيارتين في الشهر؛ وفيما بعد خَطَرَ ببال الكاتب، إن اعتقدنا ما قاله في مراسلاته، أن يطلب منها استقباله «أربع مرات في الشهر لمدة نصف ساعة»، وحتى «ربع ساعة في إحدى الأمسيات القادمة». هذا وهنالك علاقة سابقة، متوترة هذه، مع أنْجالّا بِيَاتْراجرِيا Angela Pietragrua، لم تكن مُظفَّرة أكثر: فقد كان للإيطالية المندفعة هذا الابتكار المتسم بالاحتقار والمنبئ بالكثير عن درايتها برغبة ستندال، ويتمثل في حصر الكاتب في دوره كمتلصِّص أو مختلسِ النظر، يجعْله يشاهد حركاتها الغرامية مع عشاقها من خلال القُفْل... ولكنّ حب ستندال للكُونْتِيسة بيار داري Pierre Daru، وفيما بعد للكونتيسة كِيرِيال Curial، وحبَّه لجِيلِياتّا رِينِيَارِي

---

(1) م. ن.، ص 336.

(2) **حياة هنري بريلار**: *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 767

(3) م. ن.

(4) أي المتعلقة في التحليل النفسي بالدافع الذي يحكم مشهد الجدلية بين «أن يَنْظُر» المرء وأن «يُنْظَر إليه»، خاصة أثناء نمو مرحلة المرآة (لاكان Lacan)- (م. م).

Giulietta Rinieri الذي طلب منها الزواج سنة 1830 وستتزوج رجلًا آخر عام 1833، أو أخيرًا للمرأة المُلْغِزة آيَرْلِين Earline قبل موته بقليل- كل هذه التجارب في الحب تشتمل على هذا النصيب من العائق، وهو نصيب مطلوب أو مبتكَر يجعل من هذه القضايا «معارك» أو «حروبًا» «مبلورة» cristallisantes بقدر متزايد كلما تاه الانفعال الذي يعاني الحرمان، ولم يجد سبيلًا إلى الإشباع إلا في المِخْيال. وفصْل «الخيبات» «Des fiasco» غير المنشور في كتاب **في الحب** (وهو ملحق بطبعة ميشال لافي Michel Lévy سنة 1853) يبرر الفشل الجنسي لدى المحب أمام «كائن شبيه في نظره بالألوهية، فيلهمه في آن واحد الحب الأقصى والاحترام الأقصى»[1]، لأنه «إذا كانت النفس مشغولة بإحساس الخجل والتغلب عليه، فلا يمكن أن تُصْرَف للإحساس باللذة». وإذا كان الحب هُوَاماfantasme، فإنه يتلقى الانفعال على أنه جحيمه غير القابل للتمثُّل، مع المجازفة بمحوه شيئًا فشيئًا...

عندئذ، نفهم أن الحب الجسدي يكون متبوعًا بتقزز ومصطبغًا بعنف قاتل.- «كل حب مآله النهاية، مهما يكنْ عنيفًا، والأعنف ينتهي بأكثر سرعة مما عداه. فبعْد الحب، يأتي التقزز: ولا شيء طبيعي أكثر من هذا؛ وآنذاك، نهرب من بعضنا البعض لفترة ما»[2]. يقول ستندال بخصوص أنْجالّا بِيَاتْرأجرِيا: لم يكن ذلك ليزيل عني سوادا ينخرني. عدتُ إلى منزلي مغتاظًا، أي أني لو كنت أسدًا لوجدت لذة في تمزيق الأجساد الدامية (...) إذ أكون قد شعرت بالراحة إن أظهرتُ بعض القوة[3]. وهذا الحب الثأر -amour vengeance يمثِّل الوجه الخلفي للخيبة، فهو خاصةً الزمنُ المتميز لاكتئاب دائم: «لو لم تحبني (أنْجالّا) لعشت لحظات فظيعة (...). هي تحبني، والضِّيق ينتابني»[4].

يعترف ستندال المحب بأن حياته يمْكن أن تتلخص في قائمة من الأسماء النسائية التي كان يسجلها على الغبار كما يفعل زاديغ[5]Zadig: «فِيرْجِينِي Virginie (كِيبْلِي Kubly)، أنْجالّا Angela (بِيَاتْراجْرِيا Pietragrua)، أدَالْ Adèle (رُوبِيفَّال Rebuffel)، مَالَنِي Mélanie (جِلْبار Guilbert)، مِينَا Mina (دي جرِيشايْم de

(1) **في الحب**، م. ن.، ص 328.

(2) رسالة إلى بُولِين: Lettre à Pauline, *Correspondance*, La Pléiade, 1968, t. I, p. 107

(3) **يوميات**: *Journal* (1811), la Pléiade, t. I, *op. cit.*, p. 751

(4) م. ن.، ص 760.

(5) هو الشخصية الرئيسية في رواية فولتير Voltaire الفلسفية بعنوان **زاديغ أو القَدَر** *Zadig ou ladestinée* (1747)- (م. م).

Griesheim)، ألاكْسَنْدرِين Alexandrine (بُوتِي Petit)، أنْجالِين Angéline، التي لم أحبها أبدا (برَايْتَار Bereyter)، أنْجالّا Angela (بِيَاتْراجْرِيا Pietragrua)، ماتِيلْد Métilde (دامْبُوفْسكي Dembovski)، كلامُنْتِين Clémentine، جيلياGiulia، وأخيرًا، طوال شهر على أكثر تقدير، مدام آزير Azur، التي نسيتُ اسم تعميدها، وبلا احتياط، بالأمس، أمَالِيَا Amalia (باتِّينِي Bettini)[1]». ويواصل ستندال قائلاً: «أغْلَبُ هاته الكائنات الرائعة لم يشرِّفْنَني قطُّ بتمكيني من أجسادهن، ولكنهن شغلن بالمعنى الحرفي للكلمة حياتي كلها. لقد عَقِبَتْهُنَّ أعمالي». ومن ثم تذوُّقٌ مرهف للهزيمة، متعة في الفشل أكثر مما في الانتصار الذي يغرينا مذاقُه الحربي، ولكنه لا يغمرنا: «كنت أقول في نفسي هذا الصباح: الأمر الفريد والمحزن جدًا هو أن انتصاراتي (كما كنت أسميها آنذاك، وذهني مليء بأشياء حربية) لم تحقق لي لذةً تُعادِل النصف فحسب من الشقاء العميق الذي سبَّبَتْه هزائمي»[2].

وفضلا عن ذلك، الخيبة fiasco هي بكل بساطة ثمن الانبهار في الحب: فمهما أظهر الطَّموحُ من استراتيجيا حربية كاملة، فإنه لا يلغي فِرْتر[3] الخالد الذي قد يقر بأنه عاجز (جنسيًا)، ولكنه فريسة الخوف.«غير أني أذهب بعيدًا للغاية: فبدل أن أكون لَبِقًا، أصبحت مندفعًا نحو النساء اللائي أحبهن، لا مباليًا تقريبًا وخاصة من دون غرور بالنسبة إلى الأخريات؛ ومن ثم عدم النجاح والخيباتُ. وربّما لا أحد من رجال بلاط الأمبراطور كان له أقل نساء مني، في حين كان يُعْتقَد أني عشيق زوجة الوزير الأول»[4].

وهكذا، فإن ستندال عشيق شقي، أي له ذائقة فنية عالية: مبدع نشيط أقل منه متأمِّل مفتون بالفنون الجميلة كما هو مفتون بالنساء. فحب النساء هو بمثابة أحد الفنون الجميلة الذي يُستمتَع به من دون ممارسته ضرورةً. «إن نمط حياتي العادي هو نمطُ عشيق شقي، محبٍّ للموسيقى والرسم، أي محبٍّ للاستمتاع بمنتَجات هذين الفنين، وليس بممارستهما في غير خِبْرة»[5].

---

(1) **حياة هنري بريلار**: *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 541

(2) م. ن.، ص 532-533.

(3) هو الشخصية الرئيسية في الرواية الأولى التي ألّفها جوته Goethe، بعنوان: **آلام الشاب فِرْتر** (1774)- (م. م).

(4) م. ن.، ص 572. هناك تلميح إلى ألاكْسَنْدرِين دارِي Alexandrine Daru

(5) م. ن.، ص 548.

إن هذه المُتَع السادية المازوخية التي يُدْعَى فرْع سالزبورغ إلى تحويلها تجعل من غير الوجيه السؤال عن معرفة ما هو الموضوع الحقيقي للحب الستندالي، لاسيما وأنه من البديهي أن الحقيقي هنا لا يمكن أن يكُون سوى بعضٍ من المِخْيال. وإذا كانت أمٌّ جليلةٌ ومرغوبٌ فيها مع ذلك على غرار عشق المحارم، تتراءى وراء مساعيه للحصول على صورممتعة ومؤجَّلة على حد السواء («كنت أريد أن أغمر أمي بالقُبَل وأن لا يكون ثمة ثياب»...[1]؛ وسيشير ستندال إلى أنه حين يحب «إلى حد الاندفاع المفرط في العشق» أَلْبَارْت دي رِيبامْبراي Alberte de Rubempré، مثلًا، فإن «طريقته في الذهاب إلى اقتناص السعادة لم تكن البتة قد تغيرت»)، فلا بد أن نلاحظ أن هذه الصورة الأنثوية هي في آن واحد وعلى الفور صورة عشيقةٍ امرأةٍ وامرأةٍ ميتةٍ.

وينبغي فهم العشيقة الستندالية بالمعنى القوي للكلمة. فهي السيد، ونادرًا ما تَجَسَّد القضيبُ من قِبَل العشيقة بهذا القدر من الإفراط. وأن تعكس السيدة سلطة أبيها أو زوجها المُشْرِقة[2]، فهذا ما كانت تعرفه سلفًا الشبقية في الشعر الغنائي (الكورتوازي)، وكاد يقرّ «الحب الجنوني» لدى السرياليين بخلفياته الخفية المِثْلية[3]. ولكن العشيق الستندالي يحب المرأة التي لا تنقل أي سلطة ذكورية. إنه محب للنفوذ الذي لا يكون إلا أنثويًا. فكأنه في نظر ستندال من جوهر أنثوي، في عالم من الرجال الأشباح (بورجوازيين منحطّين، أرستقراطيين مغمورين، أو آنذاك قُطّاع طرق عدوانيين ودمويين، بدائيين بدرجات متفاوتة أو فاقدي الصواب...). فالأمر الذي يغريه هو الجانب الذكوري لدى المرأة مدفوعًا إلى حد البعث على الخوف. وما الحجة على ذلك؟ فضلًا عن الإيطاليات الرائعات، تأتي هذه المعاينات: «عشيقة مرغوب فيها ثلاث سنوات هي بالفعل عشيقة بكل ما في اللفظ من قوة: فلا يمكن أن نَقْرَبها إلا في ارتعاش، فأقول

---

(1) م. ن.، ص 556.

(2) تشبه الكاتبة في سياق التحليل العلاقة القائمة بين المرأة والأب أو الزوج بالعلاقة بين «La lune» و«Le soleil». ولكن يتعذر تأدية هذا التشبيه للاختلاف الموجود في التأنيث والتذكير بين اللغتين الفرنسية والعربية (القمر/ الشمس). وها هي ذي الجملة الفرنسية:

«Que la Dame soit cette lune qui réfléchit le pouvoir solaire de son père ou de son époux...»

(3) انظر: غزافيار جوتياي، **السريالية والجنسانية**:

Xavière Gauthier, *Surréalisme et sexualité*, Gallimard, 1971.

إلى أمثال دون جيون إن الرجل الذي يرتعش لا يصيبه الملل»[1]. «لا يمكن للدموي sanguin أن يعرف على أكثر تقدير إلا نوعًا من الخيبة المعنوية: ذلك أنه عندما يتلقى موعدا مع ماسَّالِين Messaline، ولحظةَ يأوي إلى فراشه، ينتهي إلى التفكير أمام أي قاض شديد البأس سيَمْثُل»[2]. ومن جهة أخرى، النساء المغرورات، والمرغوب فيهن من بين كافة النساء، ألا يستسلمن فحسب شريطة أن يتماهين مع الرجال الذين يتمكن عشاقهن من الانتصار عليهم؟ هذه الطباع المتفاخرة (لدى النساء) تستسلم في لذةٍ للرجال الذين يَرَيْنَهم متعصبين تجاه غيرهم من الرجال[3]. كلُورَانْد Clorindeأو براداماندْ Bradamande، ماتِيلْد Mathilde، جِينَا Gina، كلالِيَا Clélia نفسها، هُنّ القوى الحقيقية في «القضية» التي يرُوق فيها لهذا الروائي المتلذذ بعلم النفس أن يلعب الدور المذموم من قِبَل المغرورين، وهو دورُ عشيقٍ مُحْبَط، مغلوبٍ على أمره، متألم، وباختصارٍ عاشقٍ مندفع على غرار فِرْتر Werther. ويعتقد أنه يفلت بذلك من الغرور الذي يقول عنه ستندال إنه فرنسي [بامتياز] ويحتقره، وهو غرور الدّون جوان الطموح دائمًا إلى الدورالجميل الذي يكون للمنتصر...

إن هيئة المحب الستندالي- العاشق لأمّ ممنوعة وعذراء- هي بالفعل أكثر طفولة ومراهقة. هذا الملحد الذي أُعْجِب أمام مَادُونا [مريم العذراء] الموكب المباركة من قِبَل يسوع (روما، نابولي، فلورنسا) يكتب ما يلي: «إن الخوف من أحكام الله يظهر لدى النفوس الرقيقة في حب المادونا: إنها تحب هذه الأم الحزينة التي أحست الكثير من الآلام، ووجدت عزاءها عن ذلك في أَحْداثٍ مفاجئة للغاية: قيامة (أو بعث) ابنها، واكتشاف أنه هو الله، إلخ[4]. وإذ هو مفتون على حد السواء بألوهية الابن وبالحب الأمومي العَصِيّ على الإدراك، فإن ستندال يسلِّم بـ«أن الضعف الإنساني في حاجة إلى الحب، وأي ألوهية كانت أبدًا جديرة أكثر بالحب» من هذه الأم العذراء، التي هي، بناء على ذلك وبصفة خارقة، أكثر ألوهية من الإله ذاته»[5].

---

(1) **في الحب**: *De l'amour*, p. 242

(2) م. ن.، ص330.

(3) م. ن.، ص 98.

(4) **نزهات في روما**، ورد في **رحلات إلى إيطاليا**: *Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, La Pléiade, 1973, p. 979.

(5) م. ن.، ص 985. انظر في هذا الموضوع وبالتفصيل، حول ستندال، الحب والموت، ميشولين لافوفيتس- ترو، **الحب والموت عند ستندال**: Micheline Levowitz-Treu, *L'amour et la mort chez Stendhal*, éd. du Grand Chêne, 1978.

ومع ذلك، ألا يكون الطفل المنبهر مَلِكًا، وحتى إلهًا، بما في ذلك- أوخاصة- عند إحراز «القليل من النجاح»؟ «مع أولئك كلِّهن (نساء قائمة الحب)، كنت دائمًا طفلًا: وهكذا كان لي قليل جدا من النجاح»[1].

إن مساره في الحب يبدو مدفوعًا، لا بالخوف الغامض من التملُّكِ- الخَصْيِ الذي يجعل دونْ جوان يجري من موضوع إلى آخر، بل بتعطُّشٍ فَمِيٍّ ومَرْئِيّ تمامًا يهيمن عليه عالمُ أمٍّ تَتَمَنَّع. فهل تتمنع العشيقة؟ إذن في هذه الحالة، سأكُون سيد المشهد الذي أشتهيه: سيكون لي في عينيّ، في فمي، في لساني. إن هذا الهُوَام (أو الفنتازم) الخاص بالحب يحوِّل في الواقع أي شخص يعيشه مثْل فيرتر إلى روائي مبدع لبطلات. وعندئذ، سيوفِّر الكاتب لنفسه قناع الطَّمُوحين (جيليان صُورُال أو فابْرِيس دَالْ دُونْغُو del Dongo) لكي يكُون عِشْقَ مدام دي رايْنَال أو السَنْسُوفُرِينا، ويكُونَ عشقًا أنثويًا، في عدم امتلاكها- والهيمنة عليها... «الامتلاك في الحب لا يساوي أي شيء؛ أما المتعة، فتصنع كل شيء»[2].هذا المراهق المبكِّر على الدوام ليس مدام دي راينال،ولا السَنْسُوفُرِينا، مثلما ادعى فلوبير أنه مدام بُوفَارِي Mme Bovary. إن ستندال، على حد قول ستيفان سفايْغ Stefan Zweig، يتَّقد حيوية ونشاطا، «في نشوة»، فهو الفرنسي الأكثر عراقة من بين علماء النفس، ربما لأنه يَتموقع بأكمله بيْن بيْن، فيما بين العشق لامرأة وعشق امرأة... لا يتماهى معها، ولا مع البين البين: فنفسيته في الحب تلتقط تبديد الهويات في حقل قوة العشق السّكُوبِيّ[3] الذي تهيمن عليه رغم ذلك السلطةُ الأنثوية. وفي هذا البيْن بيْن حيث يُبْنَى هُوَامُ الحب المراهق، سيكون الحب تحت

السلطة السحرية، المهيمِنة والمحوِّلة التي تمارسها نظرات المحبين. فقد تمنت كلاليا أن لا ترى فابريس، بينما في نص غريب، هذا الامتياز للنظرة يَحْكُم- هل من باب السخرية؟- قوة عاطفة الحب[4].

مكتبة
t.me/t_pdf

(1) **حياة**...: *Vie*..., *op. cit.*, p. 544

(2) **في الحب**: *De l'amour*, *op. cit.*, p. 122

(3) أي المتعلق في التحليل النفسي بالدافع الذي يحكم مشهد الجدلية بين «أن يَنْظُر» المرء وأن «يُنْظَر إليه»، خاصة أثناء نمو مرحلة المرآة (لاكان Lacan)- (م. م).

(4) «المعجزات. صاحب الامتياز يحمل خاتمًا في أصبعه ويضغط على هذا الخاتم ناظرًا إلى امرأة، فتصبح مُحِبّة له إلى حد العشق، مثلما نعتقد أن هالويز Héloïse تحب أبيلار Abélard. وإذا كان الخاتم مبتلًا بعض الشيء باللُعاب، تصبح المرأة المنظور إليها فقط صديقة رقيقة ومتفانية. =

وفي هذا العالم من النظرات، يعبِّر الحب-الرؤية amour-vision عن إسقاط projection العشيق بدل عشيقته. وبواسطة قناع الطَّموح، يتملك الكاتب العشقَ الذي قد يكون السر الأساسي للمرأة الرائعة، وهذا الاستيعاب يجعل منه أكثر من إنسان، إنسانًا أعلى. فالنساء بحق، هؤلاء المُعَدَّات للحب، شبيهات عند ستندال ببطلات [الكاتب المسرحي] كُورْناي Corneille، وهن الأسيادُ بامتياز، والأقْضِبةُ phallus الخيالية. إنها تحرمني، إذن أنظر إليها بعين المحب؛ أُرِيها لنفسي، إذن أنا العين التي تكتب. فالكتابة- أكثر من الثقة بالنفس الستندالية التي أثارت جدًّا حفيظة بعض معاصريه[1]- هي الحجة القصوى على تجاوز السلطة الأنثوية القضيبية. إنها كتابةٌ تعبِّر عن التعرُّجات النفسانية بقصد التظاهر، علمُ نفسٍ محبٌّ يتسم بريبة مرآتية ولا يستقر إلا حين يتيقن من أنه أنتج من جديد- حَاكَى- الصورةَ المؤثِّرة المنتَجة للآخر.

هذا وغالبًا ما كانت تتجه السخرية نحو «الفتيات سيئات الحظ» و«الشبيهات بالفتيان» حسب شهادة ستندال نفسه التي تتسم بقدر كبير من المجاملة. وبلا شك، كان ضروريًا لغرور ستندال أن يتوقف عند هذا الضعف الذي يتجاوز ضعف فِرْتر Werther، ليثبت، في ثنايا عرضه وفي المقابل، سلطة القلم السحرية. فالمهم في الحب ليس بقدر كبير النجاحَ الجنسي البطولي، بل هُوَام (أو فنتازم) القدرة المطلقة التي تكُون النساء المتزينات للنظر مؤهَّلات جدًا لتمثيلها، وتكُون الكتابة على طريقتها- وهي منافسة في ذلك للتقنُّع النسائي- قادرة بأشدّ روعة على تقديم مَشْهَدٍ لها (أي القدرة المطلقة)، من خلال النساء بالتأكيد، ولكن على نحو راقٍ جدًا. إنها كتابة متميزة: ساخرة ومتوحِّدة. فهل يكون هذا الوضع المثيل للخيبة عند فِرْتر حيلة قصوى لكي يُثْبِت دون جوانُ الكتابةِ ذاتَه؟

إعدام الأنثوي

ومع ذلك، توجد المرأة الميتة. فَقَدَ هنري بايل Henri Beyle [ستندال] أمه، التي يقرُّ بأنه مُغْرَم بها في سن السابعة من عمره، عام 1790. فكتابه **في الحب** يستحضر قصة مادُونا بِيَا Madonne Pia التي قُتِلت بسبب الغيرة، وهي «غاية في الجمال حتى

= وإذا نُظِر إلى امرأة ونُزِع الخاتم من الإصبع، تنقطع المشاعر المُلْهَمة بحكم الامتيازات السابقة» («الامتيازات»: « Les privilèges », in *Œuvres intimes*, t. II, La Pléiade, p. 983).

(1) انظر: ج. بلين، **ستندال ومشاكل الشخصية**: G. Blin, *Stendhal et les problèmes de la personnalité*, Corti, 1958, p. 17

يلاحظ بلين عند ستندال، بعد تان Taine وآخرين، «ثقة مفرطة في كيفية التعبير».

في صميم الموت»، بايتْرِيس سانْسِي Béatrice Cenci التي يصفها بالتدقيق؛ الاهتمام بالتوابيت الإيطالية المكتشفة؛ موت كلُورانْت Clorinthe التي لها جاذبية؛ موت مدام دي راينال وكلالِيا؛ «أنا في حالة يأس شديد بسبب ماتيلد؛ لقد ماتت: كنت أحبها ميتة أفضل مما أحببتها غير وفيّة»[1]. هذه الأمثلة المعدودات تكفي للتذكير بأن الميِّتة ترتسم في المِخْيال الستندالي كنقطة تلاشي (أو هروب) الرغبات في الحب. ترى هل يعبِّر ذلك عن مجرد قيامة (أو بعث) للأم التي فُقِدت مبكِّرا؟ أم هو احتفال بودليريّ [نسبة إلى بودلير] ببرود الجثة الجنسي، أي عبادة المرأة الفاقدة للإحساس، غير القابلة للنفاذ إليها، وبالتالي القَضِيبية نهائيًا؟ لعل هنالك خاصةً، في هاته الميِّتات، طريقةً ستندالية نوعيًا في التصوُّر المثالي للحبيبة كما هي حين تفقد صفاتها في أنْ تكُون أخرى- جنسًا آخر- وتختلط بقدرة العشيق المرغوب فيها. إن الرؤية-الموضوع والنظرة-الذات، المتمازجتين وغير المتميزتين، تتداخلان في احتفال هادئ بموضوع الرغبة كما لو كان نوعًا من الما بعْد un *au-delà*: مُمَوْضَعًا objectivé ومحوَّلا إلى اللانهاية بسبب الموت. فالميِّتة ليست جثة لدى ستندال، أكثر مما كانت بايَتْريس عند دَنْتاي. إنها المُطْلَق الذي لا يُمَسّ وتُتَوَّج به الأم الممنوعة. ولعل الميّتة هي أيضا، ومن جهة أخرى، المتعة بماهي حنين، في متناول اليد، ولكنها مفقودة إلى الأبد ومستحيلة. وهنا، في هذه النقطة المحدَّدة، تُلْغى المرأة (الموضوع الآخر) لكي تنشأ من جديد رغم ذلك، في هذا التبلور cristallisation الأقصى المتمثل في الحب ما بعد الموت حيث يُسْقِط الكاتب قوة رغبته المطلقة في امتلاكها وامتلاك ذاته فيما بعدها. وأن يُبْنَى التصوُّر المثالي القضيبي على قاعدةِ إعدامٍ للجسد الأنثوي، فهذا ما تذكِّرنا به نساؤه العشيقات - و- الميِّتات.

ولكن، على وجه التحديد، من هو المُعْدَم في هذا الانصهار للنظرة مع الموضوع المرئي؟ هل هي الحبيبة؟ أم هو «أنثوي» العشيق: عشقه غير القابل للتسمية، ضعفه الفيرْتِريّ [نسبة إلى فِرْتر]، النرجسي، الوديع المنطوي في القارة الأمومية اللامرئية، والسابق للمرآة؟

وليس غريبًا على هنري بريلار [ستندال][2] بعض التأنق في تسريب قسوته، على الأقل قسوته الطفولية: «ذكراي الأولى عضِّي على خدٍّ أو جبينِ مدام بِيزُون دي غلّان

(1) **حياة**...: *Vie*..., *op. cit.*, p. 541

(2) للتذكير، هنري بريلار هو اسم مستعار لستندال؛ وهذا الأخير هو بدوره الاسم المستعار الذي عرف به كروائي. أما اسمه الحقيقي، فهو هنري بايل (م. م).

Mme Pison du Galland، ابنة عمتي، زوجة الرجل المثقف والنائب في المجلس الدستوري»...[1] وها هو ذا ملخَّص حب الصبي الصغير لأمّه القارئة لدنتاي، وقد «كانت بدينة بعض الشيء، ذات حيوية رائعة»، «وسيمة جدًا»، «لها نبل وسَكِينة في الملامح»؛ أما أنا، فكنت مجرمًا قدر الإمكان، أحب مفاتنها في اندفاع شديد[2].

إلا أننا سنلاحظ بوجه خاص أوجُه تقارب معيَّنة بين هذا الالتقاط الأخير للمرأة الميتة من خلال كتابة تُميتُها ولكنها تبقى بعدها، وبين منطق الاسم المستعار.

التقنُّع

إن تعدُّد أسماء ستندال هو تهرُّبٌ من ثقل [اسم] بايْل في غرُونُبْل Grenoble [مسقط رأسه] للتقنُّع بسلسلة من الأسماء المستعارة الجديرة بـ«**ألف ليلة وليلة**». وهذه الأقنعة هي بكل بداهة وعلى حد السواء ضروبٌ من العدوان موجَّهة إلى المتقبِّل («لن تعرفني»، ذاك ما تحويه من تحدٍّ) وأنواعٌ من الدفاع عن حميمية متخفية («الأساس سيبقى غير مُسَمَّى»)، تَضْعُف أخيرًا في هوية مركَّبة الأشكال. «هل يُعْتَقَد في ما أقول؟ أود أن أحمل قناعًا بكل ارتياح، وأغيِّر اسمي في استمتاع. إن **ألف ليلة وليلة** التي أهواها تشغل أكثر من ربع رأسي. غالبًا ما أفكر في خاتم أنْجالِيك[3] Angélique، فتكون لذتي القصوى أن أصيِّر نفسي ألمانيا طويل القامة أشقر، وأن أتجول هكذا في باريس»[4] إن آداب السلوك الاجتماعي تستقبل هذا التعدد في الأسماء على أنه سلسلة من الإنكارات غير حقيقية في كلّيتها. غير أن خلق شخصيات روائية يصبح التعبير الأكثر وفاء عن هذا التقنُّع، كاشفًا بالفعل عن الهدف من تَبَنِّي أسماء مستعارة، وهو فرض النفوذ اللامتناهي لكتابةٍ تقتل المؤلف، وتصنع من هذه التضحية أقنعة مأخوذة منذ ذلك الحين في جدليةِ نفيٍ لا ينتهي وإعادةِ صياغة[5] إن الاسم المستعار الستندالي،

---

(1) م. ن.، ص 551.

(2) م. ن.، ص 557.

(3) إشارة إلى قصة خيالية لأميرة من الهند عاشت العديد من المغامرات، ولاسيما في الحب، وكان لها خاتم سحري يجعلها لامرئية (م. م).

(4) **ذكريات عبادة الذات**: *Souvenirs d'égotisme*, *Œuvres intimes*, t. II, La Pléiade, p. 453

(5) انظر: ستاروبانسكي، «ستندال اسمًا مستعارًا»: Starobinski, « Stendhal pseudonyme », in *L'œil vivant*, Gallimard, 1961

يلاحظ الكاتب أن تعدد أسماء ستندال يجعل منه «إنسانًا يتمنى أن يكون بالنسبة إلى ذاته أكثر باطنية وأكثر غرابة مما هو مسموح به» (م. ن.، ص 244).

إذ هو إعدام للاسم الأبوي، يمثل بوجه خاص تضحية بالرنّة الفرنسية (ستندال هو اسم مدينة ألمانية صغيرة[1]). فيفنى الاسم الفرنسي ليُولَد الكاتب من جديد، فيصنع من خلال عجائب اللغة الفرنسية أبطالًا وبطلات، وهم محبون يتصدُّون للخطر والموت. والاسم المستعار، مثْل الهُوَام (أو الفتازم)، هو تحكُّم في الذات يخفي سرًا. فإن ما يُعْرَض للرؤية (مثل التبلور الهُوَامِيّ، ولكن أيضا ذلك الاسم المبتكَر من قِبَل صاحبه بالذات والمتمثل في الاسم المستعار) يمكّن من الاحتفاظ لذاته، في ظلمات الدافع اللاشخصية، بالأثر غير المُسَمَّى لعشق غامض. أمٌّ احتُفظ بها هكذا في مأمن على قيد الحياة: ميّتة- حيّة؟ أليست هذه العشيقة البدائية والميتة هي التي يبعثها الكاتب إلى الحياة، عندما تسمح بطلاته الشبيهات بالتماثيل في جمالها والعاشقات لذواتهن- مثيلات السَنْسُوفُرِينا، والكلالِيا، والماتِيلْد دي لا مُول- بظهورأشكال ضعفهن الرائعة من تحت أقنعتهن كنساء عشيقات؟ هذا الجنون المتمثل في الشجاعة غير المعقولة لدى النساء الستنداليات قد يكون اللحظة التي تنشط فيها الأم الميتة من جديد يَحْدُوها دافع الموت، والعشق. وحتى الرقة البروفانسية provinciale والمحتشمة لدى مدام دي رايْنال التي قد تكون غير واعية بـ«عذوبة لذتها»، فإنها تبرز في جرأة عشقها لجيليان... مثل الاستفاقة الخارقة لدى نائمة، وقيامةِ امرأة ميتة-حية رهينة الحياة البروفانسية المشؤومة... ولكن لتقودها في النهاية إلى الموت...

بين امرأتين

يظهر التفريع الثنائي للحب الستندالي في ضوءٍ آخر من خلال ذلك الثبات لعالمه الشبقي والمتمثل في وضع العشيق بين امرأتين. جيليان صُورال بين مدام دي راينال وماتيلد؛ ليسيان لوفان Lucien Leuwen بين مدام دي شَسْتالّار de Chasteller أو مدام دُوكِينْكور Mme d'Hocquincourt أو مدام غرانْدايْ Mme Grandet؛ فابريس دال دونجو بين السَنْسُوفُرِينا وكلاليا، بين السَنْسُوفُرِينا ومَرِياتّا Marietta، بين السَنْسُوفُرِينا وفوستا Fausta، وفي البداية بين السَنْسُوفُرِينا وأمه هو...

---

(1) ستاندال هو ابن أمه وجدّه من الأم نوعا ما، لم ينفك عن حب الدكتورغنيون Dr Gagnon اللطيف جدًا، معيدًا مع ذلك، ربما بصفة ساخرة جدًا، الرواية العائلية لهذا «الحدث المأساوي» أثناء طفولته الأولى، وهو «أني كنت بين أمي وجدي، فتكسّرت لي سِنّان أماميتان» (**حياة هنري بريلار**: *Vie de Henry Brulard*, p. 578). ونادرًا ما قيل عداء الابن للأب بنفس القدر من الصراحة. إنه تعبير حاسم ونهائي عن عقدة أوديب، إذ يصرح ستندال: «ربما لم تجْمع المصادفة أبدا كائنين أشد تنافُرًا من أبي وأنا» (م. ن.، ص 597).

ليست هذه «الثنائيات» الأنثوية فحسب نوعين من المرأة المحبوبة: العاشقة والمفكرة (التي تعيش أساسًا بالفكر)، البدائية والعصرية، الأمومية والذكورية، النبيلة والمبتذلة إلخ.، اللائي قد يسْمَحَنّ لستندال برسم خريطته في انفعالات الحب، مع تحديد مقدار تفضيله للشجاعة أو العنف، أو الحياء، أو المخاطرة، أو الحيطة... ولا تَصْلُح (الثنائيات) فقط لرسم مشهد للغيرة، التي لا شك في أن دورها رئيسي (مع الإحباط، والغياب، والرفض، والخشية) في حركية «التبلور» cristallisation. هذا «الوضع بين امرأتين» عند ستندال يوحي أيضًا باستراتيجيا محافظة. والعابد لذاته أو الأنواتي égotiste يعطي لنفسه على الأقل اثنتين من النساء كي لا يترك لواحدة منهن فرصة ابتلاعه. إن هذا الحفاظ على قطبي تَبَلْوُر[1] هو حيلة دائمة تستعملها الجنسانية الذكورية المسكونة بالخَصْي، فهي ترضي بلا شك ستندال، المسترق للنظر. ويبدو أن السرد الستندالي يقول إن العشق الوحيد قاتل ويؤدي إلى الانغلاق أو الخلط غير القابل للتمثل. ويمكن للنساء أن يَنْسَقْن وراء هذ الابتلاع، مثل مدام دي راينال ورئيسة الدير دي كاسترو، أو كلاليا. ولكن العابد لذاته يحرِّكه ذلك الطموح الذي يبدو في بعض اللحظات حبًّا، فيلتزم بأن يظل على سطح المرئي، وكأن امرأة لا تكون مرئية إلا مقارَنةً بأخرى. وفضلًا عن ذلك، يحس بأنه اعتُرف بهويته. إنه يستعيد هويته حين يرى نفسه في نظرة امرأة أخرى، وهذا في أخطر لحظة حيث يمسك به أناه الآخر، منافِسةٌ أو شريكة. ولا يبدو أن الرغبة في الانتصار على طريقة دون جوان هي التي تدفع هنا بطلنا إلى ممارسة شبقيته مع امرأتين شريكتين، بل الخشية من أن يحطِّمه عشقٌ قد يعرِّض طموحه للضرر. وهكذا ستُسخَّر العشيقات في ثنائيات لِيَكُنَّ علاماتٍ تِيمِيّةٍ fétiches على هذا الصعود الذي يحوِّل عشقًا محتملًا إلى لعبٍ: لعبِ سلطة.

ومن أجل هدف مماثل، فإن ترتيب هؤلاء السيدات وتنظيمهن رياضيًا، أو حتى الاعتبارات العسكرية في القيام بحملات في الحب، لن تكون سوى حيل للتصدي للافتتان في الحب.- «لاعتبار هؤلاء السيدات من زاوية فلسفية أكثر ما يمكن، ومحاولة تجريدهن على هذا النحو من الهالة التي تجلب بصري، تبهرني وتنزع عني القدرة على النظر بتمييز، سأنظمهن (وتلك لغة رياضية) بحسب صفاتهن على اختلافها. سأقول

(1) أحيانًا، يكونان متتاليين: أوّلاً مدام دي راينال، ثم ماتيلد، وأخيرًا الاثنتان مجتمعتين. مع غلبة مدام دي راينال، وأحيانًا يكونان متزامنين بلا انفصام: ألم تؤدّ العمة المغربة جينا إلى «تبلور» كلاليا منذ لقائها الأول بفابريس الراجع من وترلو Waterlo، وحتى قبل أن يقوم هذا الأخير بأي معركة إغراء؟

إذن، بدءًا بعشقهن المعتاد: الغرور، إن اثنتين من بينهن كُونْتُوسَتان comtesses وواحدة بارُونَة baronne...»، «سأسعى إلى تحطيم الفتنة، الـ*Dazzling*» [نلاحظ السمة المرئية لهذا اللفظ: «dazzling»، أي انبهار بالضوء] في الأحداث، بالنظر إليها عسكريًا على هذا النحو [1]

ومع ذلك، إذا كان «وضْعُ ما بين امرأتين» يسمح بتحاشي المتعة على نحو مدروس، فإن المصير المأساوي الذي يعيشه البطل، ويرمز إليه السجن والقتل عند ستندال بوجه خاص- يكشف عن استمرار خطر الموت، وهو استمرار لا يمكن في النهاية التغلب عليه. ذلك أن الحب، منذ البداية، قد سخّر العشاق ليموتوا: بمعنى أن الحب هو الموت.

الرجل الفاني والكائنُ المرأةُ

وأخيرًا، فإن ثنائيات الإيروس النسائية عند ستندال تُظهر الرجل على أنه موضوع تبادل بين النساء، وكأن منظومة القواعد الاجتماعية تتأسس في نظر ستندال على المثلية الجنسية النسائية، الشريكة أو المنافسة، التي تُملي في الخفاء سِيَر الطموحين المهنية. بل أكثر من ذلك، وحتى إن كانت مغامرة الحب تبدأ في هذا العالم بمبادرة من البطل الرجالي، شأنَ جيليان المغرور، فإن العشق والجرأة النسائيتين يتحديان الأخلاق، فينظمان في النهاية اللعب. إن الحب الستندالي قضية تابعة للنساء: فهل نتذكر أن النظرة الأولى التي ألقتها مدام دي رينال على جيليان جعلته يظن أنه فتاة؟ إن العشيق الستندالي سِحَاقِيٌّ lesbien متخفٍّ.

ستندال امرأة، ستندال ذو جسمِ امرأةٍ- إنه يقرّ بذلك في واحد من ضروب الإفراط في الاستبطان introspection، المستوحاة من كابانيس Cabanis، ولكنه بلا شك مصدرها الوحيد والأعلى، المرئي والمحسوس على حد السواء.- «بشرتي رقيقة للغاية، فهي بشرة امرأة (فيما بعد، دائمًا ما كانت تظهر عندي نِفَاطٌ بعد أن أمسك بسيفي ساعة)؛ كنت أَجْلُف أصابعي، وهي على أحسن حال، لسبب تافه؛ وباختصار، مساحة جسمي هي مساحة امرأة. ومن ثم، ربما، اشمئزاز فظيع لا يُقْهَر من كل ما يبدو وسِخًا، أو رطبًا، أو مائلًا إلى السواد»[2].

هنا وفيما عدا ذلك، تحتل العفَّة موقع الصدارة، ولا تبوح نزعة السِّحاق الستندالية

(1) **حياة هنري بريلار**: *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 544

(2) **حياة هنري بريلار**: *Vie de Henry Brulard, op. cit.*, p. 687

بنفسها أبدًا كما تكاد تفعل هذه النزعة صراحة عند رودان Rodin مثلًا، وهو مسترق للنظر خبير وفخور بذلك، يعرض في رسومه مشاهد عناق بين النساء. أما العِنِّين الستندالي، فإنه على العكس لا يندفع في الحب إلا بمقتضى الواجب والطموح- ليتوقى مسبقًا وبلا شك من خيبة جنسية محتملة- ولا يقول شيئًا عن مداعبات الحب الغرامية بين الأزواج couples. تلك إحدى سمات العصر، ليكنْ ذلك. ولكننا نلاحظ إلحاح ستندال على بيان أن عفة مدام دي سَسْتلاّر تشعل نيران التصور المثالي لدى ليسيان لوفان أكثر مما يفعله التحرر الإباحي لدى مدام دُوكِينْكُور، أو نلاحظ تلك الإدانة لأقوال مدام دي لافُنَال Mme de Lavenelle الجنسية التي تَصُرُّ «كالفِلِّين يقطعه سكين» حين يسمعها عابدُ ذاتِه أو (الأَنَوَاتِيّ)[1]. ففي نظر عابدِ ذاتِه، لا تتعلق المسألة بالحب الذي نشعر به تجاه «الإنسان المجسَّم»، ولا تخص قوله بالفرنسية إذ يكون من الفضل التعبير عنه بالإيطالية[2]. هذا ونشير إلى أن ليالي جيليان ومدام دي راينال تُوصَف مع تفصيل واحد عن مداعباتهما الغرامية... هو شخير مدام دي راينال. ومن جهة أخرى، صعود جيليان كل مرة إلى غرفة ماتيلد يؤدي إلى أوصاف دقيقة لاستعمال السُّلَّم وللخطر المُحْدِق، ولكنّ جملة وحيدة مختصرة تنبئنا عن علاقات العشاق الجنسية: «اليوم، ما إنْ يتحدث إليها أحد هؤلاء الأسياد بعض لحظات حتى يخطر ببالها سؤال تلقيه على جيليان، وتلك تعلَّة لإبقائه بجانبها. لقد أحست أنها حامل، فأخبرت جيليان فَرِحةً بذلك». وفي المقابل، نلاحظ أن المراسلة مع الجنرالة دي فارْفالكde Vervaques هي موضوع أوصاف لا تنتهي، وتبقينا بالطبع على حد السواء في الغرور- الكذب المعارض للعشق وفي «وضع ما بين امرأتين»...

ستندال نِسْوِيًّا

هل كان ستندال نِسْوِيّا؟ تتبنى بعض الصفحات من كتاب **في الحب** برنامج داسْتِيت دي تراسي Destuttde Tracy الإصلاحي، الداعي إلى الاختيار الحر في الزواج، وإمكان الطلاق، وتربية للنساء. وإذ يطالب أخويًّا وبسخاء بتربية عادلة للنساء ويعلن «أن كل العباقرة الذين يولَدون نساء يعانين من فقدانهن السعادةُ العامة؛ وحالما تعطيهن المصادَفةُ وسيلة الظهور، انظروا إليهن كيف يبْلغن أصعب المهارات»-، فلا شك في

(1) انظر: **ذكريات في عبادة الذات**: *Souvenirs d'égotisme, ibid*, p. 460

(2) م.ن.

أن ستندال هو أحد تلك العقول المتحررة التي مازالت نادرة جدًا في عصره. ومع ذلك، فهذه «النِّسْوِيّة» تجد لها دعمًا، كما رأينا، في تصوُّر مثالي للمرأة التي تقُوم كمَثَل أعلى هُوَامِيّ وتصبح، مثل وجود مكثَّف لدافع الموت، قطبَ تماهٍ بالنسبة إلى الكاتب. وبما أن الكاتب هو من يسمِّي اللامُسمَّى، فالمرأة شبيهه الخيالي إذ هي تُبْحِر بين الجسم والرأس، وبين العشق والمجتمع. وبصفة أشد وضوحًا في اتجاه هذا التقارب بين الأنوثة الستندالية والكتابة، نجد المحِبّات يكتبن: فلا بد أن نفكر في الرسالة القاتلة التي كتبتها مدام دي راينال؛ صحيح أنها مستوحاة من كاهنها المعرِّف confesseur، ولكنها مع ذلك هي الداعي الحقيقي لحل العقدة في الرواية، وهي المعجِّلة في سقوط جيليان؛ ونذْكر أيضًا الكتابة التي ابتكرتها جينا لمراسلة جيليان...

لا يعتقد ستندال الملحد حتى في الحب، بما أنه يُسْكِنه في مُنْحَدَرِ طموح مُتَحَايِلِيه المغرورين. ولكنه يعتقد في المرأة على الإطلاق: «ملكوت النساء كبير للغاية في فرنسا؛ وملكوت المرأة على الإطلاق ضيق بالغ الضيق»[1]. فبطلاته لسْن شريكات تسمح غَيْرِيَتُهنaltérité للأبطال بالتحقق. ولهن قوة القَدَر، وقدرة الآلهات القديمة. بوجْهِهِنّ الدنيوي، يَضْمَنّ أو يُدَمِّرْن النفوذ الاجتماعي لدى عُشّاقِهِنّ أنصارِ دونْ جوان، في حين يُحْدثن بوجههن المظلم جنونَ أمثال فِرْتر من بين عشاقهن وموتَهم.

مُعتقَد ستندال

كان لابد من غير شك أن يكون للمرء حماس سيمُون دي بوفوار Simone de Beauvoir وإرادتها في تكريس طموح النساء إلى النفوذ، حتى يصرح بأن ستندال «يحب النساء في حقيقتهن» وأنه «لا يعتقد في اللغز النسائي»، بما أنه «لا ماهيةَ تعرِّف نهائيًا النساء»[2] إن هذا التأويل لستندال لا يتوقف عند الجنسانية الستندالية- لا في رواياته ولا في كتاباته الحميمة. فهو لا يحتفظ إلا بالدرجة الأولى من الصورة التي يعطيها ستندال عن بطلات جريئات ثائرات عن غير وعي ضد وسطهن. ويَنْسَى ذكْر أن مفضَّلات هذا الفرنسي المتحرر، وهو ستندال، كُنَّ جميعًا نساء بدائيات: كاثوليكيات، أرستقراطيات شغوفات بقيم العصر الوسيط، إيطاليات لاعقلانيات. إنه يبحث عند النساء، فيما بعد صورة التحرر السطحية، عن ذلك الفارق الشبقي الذي لم يتبناه

(1) ورد عند كرُوزاي، مقدمة لكتاب: **في الحب**: Crouzet, préface, in *De l'amour*, *op. cit.*, p. 21.

(2) **الجنس الثاني**: *Le deuxième sexe*, t. II, Gallimard, 1949, p. 365

البتة جيل النِّسْويّة الثاني القريب جدًا من نصيرات تحرر المرأة وحقها في الانتخاب suffragettes. وتلك الغَيْريّة التي يمْكن بالتأكيد تحويلها من خلال تسميتها بالنسائية إنما هي أمومية، مندفعة، فانية، عَصِيَّة على التمثل، تشتغل مع ذلك في الأفعال الكبرى للذات الروائية- للذات على الإطلاق؟- هذه الغيرية يُصيِّرها ستندال تِيمِيّةfétichisée ويحوِّلها إلى وثن دنيوي (لائكي). ترى ما الذي بيقى جديرًا بأن يُحَبّ في هذا العالم حيث الآباء يثيرون السخرية؟ المرأة على الإطلاق، ومع ذلك على نحو ساخر، وحتى إن تعلق الأمر بـ«قضية» خاسرة مسبقًا، بخيبة... وهذا مَدْعَاة إلى القيام بـ«**التعليم المسيحي لِمُتَحيِّل**» (1803) *Le catéchisme d'un roué*.

لقد كشف ستندال عن آلية المعتقد الخفية بتحديد موقع الوثنية في حب الأنثوي باعتبارها مناقضة للدين. أما ثنائيةُ شبقيته الراسخة في البحث عن سلطة قضيبية تُجسِّدها امرأة ويمارسها الرجل المحارب حتى في الخلوة، فإنها من جهة أخرى تجعل العالم الستندالي أكثر تعقدًا من الإنجيل النسوي. «لا أحد منا لا يفضِّل خادمة على امرأة عالمة ليقضي الحياة معها[1]». هذه القاعدة ليست صدى لموليير فحسب، بل هي أيضًا رفضٌ للتأثيرات المساواتية الناجمة عن الديمقراطية. ترى هل كان هذا اللبيرالي المُغْرَم بالإيطاليات الوَرِعات يمتلك العشق الكاثوليكي خفية على طريقة شاتُوبْرِيان Chateaubriand؟ إن القسم الثاني من المؤلَّف **في الحب** يوحي، على كل حال، بأن الحب في تناقض مع العقل الديمقراطي، وأن التحرر لا بد أن يحافظ على السر. ألا تخون كلالِيا أباها اللبيرالي من أجل حبها لفابريس؟ غير أن ستندال الممهِّد لتوكْفِيل Tocquevelle[2]، في افتتانه وخيبته أمام النساء العشيقات، لا يقتصر على بيان التناقضات بين فكر لبيرالي ومقتضيات الاستقلالية النسائية. إنه يعبر، بأكثر بساطة وحميمية، عن شبقية رجل يبحث في الحب عن قيمةٍ مَلَاذٍ للقلق الذي يعيشه. أما ستندال الاسم المستعار، فهو ملتبس أيضًا حيال التحرر النسائي: وسواء كان عظيمًا أو باعثًا على السخرية، فإن التحرر النسائي يمثل القمة الأخيرة والرائعة في خطاب الطَّموح. ولكنه يَمَّحي جرَّاء الانفجار في العشق (السَنْسُوفُرِينا) أو التحفظ الرقيق والذكي (مدام شَسْتلّار). وفي عالم الجريمة هذا المتمثل في الحب الستندالي[3]، فإن

---

(1) **في الحب**: *De l'amour*, *op. cit.*, p. 207

(2) ميشال كروزاي، مقدمة لمؤلَّف **في الحب**: Michel Crouzet, Préface à *De l'amour*, *op. cit*.

(3) كان ستندال يجمع كتبًا حول الجريمة. فقد احتوت مكتبته، من بين المؤلفات، على ثلاثة مجلدات من **القضايا الشهيرة**، **أخبار عن الجريمة**، **محاكم الجنايات**، **قصر العدالة**؛ وفي إيطاليا =

البطلات على طراز النظام القديم والأمهات المهدِّئات أو العنيفات يتغلبن أمام الفتيات العصريات المتعلمات والمتحررات. وإذا كان ثمة نِسْوِيّة ستندالية، فهي تحديدًا في هذه العبادة التي توحي بأن النسوية ربما تكُون ديانتنا الأخيرة، ديانة المرأة ذات السلطة. فلم تَمُت الأم الأساسية، وهي الأم المُطْلَقة: إنها تدفعنا إلى الحب، إلى الموت... لنأخذْ خيباتنا fiascos، بدعابة، بحب...

= يتلقى مخطوطات مشتملة على قصص مأساوية. انظر: Victor Brombert, *Stendhal analyst or amorist ?* Prentice Hall, 1962.

باتاي مُشْرِقًا
أو النص المُذْنِب

يقول لا رُوشُفُوكُو La Rochefoucauld «لا يمكن أن نحدِّق في الشمس ولا في الموت»، ويستحضر باتايْ Bataille هذه الجملة عندما تحكي شخصية [رواية] أمي- وهي شاب يقدم نفسه على أنه السارد- تجاوزاتِ أمه الجنسية. هو شريك منذ ذلك الحين في هذه الرغبة الأمومية الشديدة والمنحطة، أحيانا لعبة وأحيانًا أخرى ضحية في إخراج المشاهد الشبقية من قِبَل هذه الأم التي لا شيء يستطيع إشباعها سوى الموت؛ ومع ذلك يبوح لنا بجرائمها معلنًا عنها بنوع من المفارقة: «لم يكن الموت في نظري أقل ألوهية من الشمس، وأمي في جرائمها كانت أقرب إلى الله من أي شيء مما شاهدتُه من نافذة الكنيسة»[1].

أُفُول المعنى: الفُحْش

قد نميل إلى رد تجربة بَاتَايْ الشبقية إلى كاثوليكية مُتَبَنَّاة إلى آخر حدٍ في منطقها الآثم، وقد تقود إلى انقلابها الداخلي. وهذا الجانب المهم بلا شك في كتابة باتايْ[2] لا يمكن أن يغيِّب المنطق الكوني الذي تحتويه. عندما يكتب أن «الظلمات الكاملة وحدها تشبه النور»[3]، فنحن أمام عرضِ مجازٍ نقيضيٍّantithétique يصدم الحقلين الدلاليين المتعارضين (الظلمات، النور) ويُحْدِث، من خلال توتر هذا الاتحاد غير التوليفي، أثرًا من لامعنى non-sens، من صدمةٍ صاعقةٍ. وهذه اللحظة المُفَارَقيّة paradoxal للمجاز النقيضيِّ البارز هنا بعيدة عن أن تكون مع ذلك هي العدم، فهي حَيِّز الانفعال الأقصى. وكأن الاندفاع الشبقي للذات والمعنى، على غرار الانبهار بالشمس أو ما لا

(1) في سلسلة 10/ 18، ص 21.

(2) جورج بَاتَايْGeorge Bataille (1897-1962): كاتب فرنسي، تتكون أعماله من مؤلفات في الأدب والانثربولوجيا والفلسفة والاقتصاد وعلم الاجتماع وتاريخ الفن. أما روايته بعنوان أمي، فقد بقيت غير مكتملة، ونشرت بعد وفاته، سنة 1966.

(3) م. ن.، ص 39.

يطاق في الموت («لا يمكن التحديق في الشمس ولا في الموت»)، يجد كترميز أقصى التقاءَ العملية المجازية بالعملية النقيضية. فيقال لنا على سبيل التبسيط إن المجاز يجعل [المعنى] مرئيًا. ولكن هل يمكن أن نجعل[شيئًا] مرئيًا ما لا يطاق وما يُبْهِر، الموتَ والشمسَ، أو نكاحَ المحارم؟ كيف نجعل مرئيًا ما ليس مرئيًا بحُكْم أنْ لا منظومةَ قواعدَ ولا مُواضَعةَ ولا عقدَ، ولا هويةَ تتحمله؟ هل يتعلق الأمر، فضلًا عن ذلك، بأن نجعل مرئيًا ما هو غير قابل للتمثل، وهو ما يبدو هنا على أنه العشق الجامح لأمّ بلا موانع؟ إذن ينبغي على اللغة المجازية والأدب أن يكونا في مستوى هذا اللامرئي، ولكن أيضًا في مستوى قوّته الدافعية. لا بد أن يُحْدِثا أُفُولًا للمعنى، وفي ذات الوقت انتقالًا للمعنى... نحو ماذا؟- نحو نقطة يرتبك فيها المعنى، ولكن يستمر فيها الاضطراب العِشْقيّ الذي يتملك الذات المحبة أمام الجسد العاري، الرائع أو المُقْرِف، للحبيب. هذا ولن نتخلص أبدًا من الكبت، ما دمنا نتكلم. ولكن، منذ فرويد، إن أمكن لمراقبة censure معيّنة أن تُرْفَع عن الرغبة، واللذةِ والحبِّ، فإن السؤال الخطابي الأهم يبقى مع ذلك هو التالي: أيَّ لغة نعطيها لرفع الرقابة هذا؟ إن تسمية الجِمَاع كما هو في عضويته لا تقول شيئًا عن علاقة الحب بما هي وضع الذوات المعنيّة في سيرورة مُرْبِكة. عندئذ، لا بد للسرد أن يضطلع بوظيفة مضاعفة. أوّلًا، يصبح بذاته فُحْشًا، بمعنى أنه يتَّبع الهُوَام (أو الفنتازم) قدر المستطاع حتى في زوايا شذوذه. من ذلك أن بيار Pierre في [رواية] أمي سيصبح أوّلًا عشيق رَايَا Réa، وهي صديقة لأمه تَهَبُها له هذه الأم نفسُها. وسيُغْرَم بعد ذلك بالزوج السادي المازوخي المتكوِّن من هانسي Hansi ولولو Loulou، وهما صديقتان لأمه أيضًا وتمثِّلان لدى الشاب جميع الأشكال مما يتصوُّره تصورا هُوَامِيّا على أنه جنسانية أنثوية ذات قدرة مطلقة، جارفة، عدوانية وضحية في آن واحد، ولكنها مكتفية بذاتها مثل إله قديم لأنها لا تملك موضوعًا. ألا تقول الأم: «لا أعلم إن كنت بحق أُحِبّ النساء. أعتقد أني لم أحبَّ أبدًا إلا في الأحراش. إني لم أكن أحب الأحراش، ولكني كنت أحب بلا اعتدلال. لم أكن أحب أبدًا سواك، ولكن ما أحب فيك، لا تخطئْ في ذلك، ليس أنت. أعتقد أني لا أحب إلا الحب، وحتى في الحب إلا القلق في أن أحب، إني لم أحس بذلك أبدًا إلا في الأحراش أو يومَ كان الموت (...)[1]».

(1) م. ن.، ص 65.

ورغم ذلك، فالتسمية وحدها، والتسمية أُحَاديّة المعنى للعلاقات الشاذة، وتوصيفها «العلمي» ليست في مستوى «الإفراط» démesure الخاص بالقلق في الحب. فالسرد يتكوّن أوّلًا في غير تماسك، استجابة على وجه التحديد لهذا الإفراط: من ذلك الاستباق، إدراج رسائل وخواطرَ تأملية غريبة على حِدّة المشهد الشبقي، إلخ. وهذه التقنية التي تذكّر برواية المغامرات، أو رواية سَادْ Sade، مُتَوخّاة في مجال سرد قصير. فهي إذن مكثفة، غير مبرَّرة وغير «مرجَّحة». إنها تستحضر، تبعًا لذلك، حالةَ أُفُولِ وعي أربكته الرغبة. ومن جهة أخرى، بما أن أي لغز، جنسي مع ذلك، لا يُحْتفَظ به من الآن في هذا الفحش المُعَمَّم، فإن «الاستعارة»métaphore بما هي مجاز trope شعري لم يعُد لها محلّ من الإعراب في ما يرافقها من تصوُّر مثالي وأسرار. ومع ذلك، ستُستعاد حركة التكثيف المتوترة لتغذية حقلِ «تأمُّلٍ يتسم بالمفارقة». فتَمَّحِي الاستعارة الغزلية (الكورتوازية) [الخاصة بالشعر الغنائي] أوالرومانسية أمام هذا التأمل المُفارَقيّ، وهو تأمُّل في ما هو رائع وممثِّل للقطب الأساسي في الحب، أي التأمل في الإله. وبالفعل، سيكون مع ذلك متسما بالمفارقة لأن ماهو رائع ومكشوف في ركيزته الفاحشة، العدوانية، المدمِّرة، القاتلة، أو المؤلمة والحقيرة فحسب، هو رائع منحط، يُحْدِث الدُّوَار ويدعو إلى الضحك. «مِمَّ نضحك في هذه الدنيا، إن لم يكن من الإله؟». «يبدو لي في أغلب الأحيان أني أعشق أمي. هل أكون انقطعتُ عن عشقها؟ أجل، مَنْ أعشقه هو الله. ورغم ذلك، لا أعتقد في الله. أنا إذن مجنون؟ ما أعرفه فحسب هو التالي: إن ضحكتُ في العذابات، مهما تكن الفكرة خادعة، فسأجيب على السؤال الذي كنت أطرحه وأنا أنظر إلى أمي، وكانت تطرحه أمي وهي تنظر إلي. مِمَّ نضحك في هذه الدنيا، إن لم يكن من الإله؟»[1]

إن السرد الحديث في الحب يحاول إذن أن يعبِّر في آن واحد عن التصوُّر المثالي والصدمة الصاعقة sidération الخاصين بعاطفة الحب: وما هو رائع هوهذا البيْن بيْن: لا ذات ولا موضوع، الذي سميناه «حَقَارة» abjection. ويتجه الهُوَام الشبقي مع التأمل الفلسفي ليبلغ تلك البؤرة حيث ما هو رائع وما هو حقير، وهما قاعدة الحب، يلتقيان في «اللَّمَعانfulguration [2]». وبالأساس، ليس السرد الحديث اقتدارًا تقنيًا كما تريد

(1) م. ن.، ص 82.
(2) م. ن.، ص21.

مكتبة
t.me/t_pdf

الرواية الحديثة أن نعتقده في تفتتها المُفْرِط. فالسرد الحديث (من جُويْس إلى باتايْ) له مَقْصَد ما بعد لاهوتي، وهو تبليغ اللَّمَعان في الحب، ذاك الذي يرتقي [فيه] «أنا» « Je s'élève إلى الأبعاد شِبْهِ الهُذَائية (أو شبه البَرَانُوِيّة) للألوهية الرائعة، مع أنه قريب من الانهيار الحقير والتقزز من الذات، أو بكل بساطة من صيغته المعتدلة، وهي الوِحدة.

ويتكوَّن السرد حرْفيًا ليقودنا في هذه التجربة، بالكشف عن الهُوَام (أو الفتازم) الجنسي)، من دون متابعة، بلا بِنْيَة، وهو مجرَّدُ تَدَاعٍ حر، حياد عن المسار *dérive*، تسلسلٌ آليّ لأحداث سردية. وفضلًا عن ذلك، يصبح السرد تأمليًا إذ يستعيد من خلال هذه الحركة الأخيرة التفكيرَ اللاهوتيّ أو الفلسفي ليستند إليهما أو ليقوم بتفكيكهما. ونتيجةُ هذه العمليات هي مع ذلك نتيجةُ تحويلٍ *transfert* و تكثيفٍ *condensation*، و«أبِيفُورَا» [باليونانية، تكرار لفظي] *epiphora* مُحَلَّاةٍ وقابلةٍ للشمول. إنه انفتاح نحو لامعنى non-sens العشقِ أو الانفعالِ بلا علامات. وهكذا، فإن أعلى درجة في التمثُّل، والواقعية المُفْرِطة تؤديان إلى استحضار اللامرئي، حين تُؤخذان في منطق قائم على تحويلِ معانٍ متناقضة (جنسي-علمي- فلسفي، إلخ، رائع- منحط، إلخ). ولكن اللامرئي المتمثل في الإله إنما هو، في تجربة الحيوان المفكر المأساوية، الفاحشُ *l'obscène*، أي ما هو خارج المشهد، وما هو غير قابل للتمثل والمُلِحُّ مع ذلك في صُدُوع المتن (اللغة، الخطاب أو السرد) الذي يَتَمثّل.

وإن صادف أن كانت الاستعارة مجازًا شمسيًا héliotrope، شغوفة بالمعنى الشمسي الأسمى، فهي تَغِيب في السرد الحديث. وهكذا، تنتهي حركة التفنن في المعنى وإخمادِه، تلك التي قد تدفع الاستعارة الملاحَقة في الكتابة الآلية، حيث تلعب دور النَّيْزَك أكثر مما تلعب دور عَبّاد الشمس[1]. ويؤدي حقل الـ«أبيفور» (التكرار اللفظي) والتحويلِ وتكثيفِ المعنى إلى فتح مساحة العلامات نحو ما هو غيرُ قابل للتمثل وكامنٌ وراءها، وإن كان هو النصيب العَصِيّ على التعبير في تيار الحب، فإنه في حاجة إلى الاستراتيجيا الخطابية والسردية لكي يظهرفي العمق. إن الشبقية الماثلة في الكتابة تابعة للتوتر اللفظي، فهي كامنة «ما بين العلامات».

---

(1) انظر: م. رِفَّاتَر، «الاستعارة الملاحَقة في الشعر السريالي»، **إنتاج النص**: M. Riffaterre, « La métaphore filée dans la poésie surréaliste », *La production du texte*, Ed. du Seuil, 1979.

قول يخصُّ العضو التناسلي

ماذا تصبح الاستعارة إذن؟ إنها تتخذ تلك الصيغة من صيغ التكثيف، وهي الإضمار ellipse السردي. وتَنْحَلّ أيضًا في دلائل indices متعددة طوال السرد، موحية بأن «أنا» «je» المحب، الشاذ والمستمتع يرى العضو التناسلي la *chose* (الذي ليس شمس روميو، ولا الإله – *Res significata* [الشيء الدالّ]، بل هو بتعبيرٍ فَجٍّ فرج الأم) أمامه ومن دون حرج، ولكنه لا يستطيع أن يقول كل شيء يخصه. فالواقع لا يمْكن أن يقال كما هو. وليس هذا التحفظ عجز الكآبة، ولا الكبت البارد جنسيًا للرقابة، بل على العكس، عندما تَسْقِي الرغبةُ التصورَ المثاليَّ من دون مُوَارَبة، فإن تدفُّقها يثير غضب الكائن الناطق (أو المتكلم)؛ وفي محنة اللغة الناجمة عنه، تصبح علامة اللامَقُول هي المعادل الأكثر قوة للاندفاع الشبقي. وبما أن الاستعارة (أو المجاز) هي علامة فقدان الكينونة désêtre، فإنها تجد أَوْجَها واكتمالها في تعليق المعنى، في اللحظة نفسها التي يصرح فيها السرد بمراحل شبقية معيَّنة من هذا الفقدان للكينونة.

وهكذا، يصبح هذا التكثيف، في سرد بلا حرج، هو الوجه الخلفي للإسهاب: إنه الفراغ بين الأسطر. أما على مستوى الموضوع، فهو الإقرار بالـضعف (يقول باتَايْ عن نفسه إنه «مذنب») بما هو الخلفية غير القابلة للانفصال عن المتعة. ويمسُّنا أوجُ الأدب إذ يستعرض في ذاته ما يختص به من مستحيل. وهو الشاهد الوحيد، ليس على مجاملة الجنس المستغَلّ جدًا في الفن التجاري، بل على ما يسميه باتَايْ بـ«السيادة». وهو حب يحمي ويَحْمِل إلى اللانهاية الضعفَ اللذيذ والمؤلم الذي يخص العشق. وكما ذكَّرنا، يتفوه السارد في رواية **أمي** بجملة لارُوشُفُوكو مستحضرًا تجاوزات أمه الجنسية. فالشمس، والجنس، وزنا المحارم لا يمكن التحديق فيها فعلًا، بل يُنْظَر إليها بطرف العين، في اندفاع، في سرد شبقي وتأملي، أي محب. وهذا التأمل السردي هو سرد لاهوتي وفلسفي، مع مسحة من القديس توما، ولكن أيضًا مع مسحة تحررية إباحية، فهو يواصل الدلالات الضمنية في تجربة الحب، بلا حد، وبذلك يُوَازِن تعليقَ هذه الدلالة الضمنية الراجع إلى حدوث المعنى الفاحش. وفي الجملة، عَدَلت الاستعارةُ (أو المجاز) عن السباق نحو اللامرئي أو المبهِر. فهي تمتد من الآن كسباق ممتع ومذنب، بين تأمل وفحش، امتلاءٍ للمعنى واقتطاعٍ من المعنى... وارتدت الميتافيزيقا إلى اندفاع وتحويل وحركة دائمة تخص الحواس والمعنى...

دافع الموت[1]

سيتساءل المحلِّل عن كيفية توصيف هذا الموضوع الخاص بالحب، والذي يعطينا سارد [رواية] أمي مثالًا عليه ممتعًا. هل هو شاذ؟ هُذَائِيّ paranoïaque («كنت أحس أني شبيه بالإله»)؟ مؤمن عنيد أو مَهْوُوس بلبيدو أنثوية ذات قدرة مطلقة قد تكُون المعادل لقضيب أمومي؟ هل هو عدوّ أُودِيبِيّ للأب، محكومٌ عليه من الآن بأن لا يتخيل إلا شريكاتٍ مِثْلِيّات لأمّه وأن يتأنث هو نفسه، سلبيٌّ وفي موقف الضحية تقريبًا؟ عيب هذه التصنيفات أنها تلمِّح إلى حبٍّ آخَر يكون من جهته سليمًا من الشذوذ؛ وهي تخفي، فضلًا عن ذلك، سؤالًا مفتاحًا في حركية الحب- إذا صح أنه في كيمياء الحب، يخضع الدافع الجنسي للتصوُّر المثالي المرتبط بالنرجسية التي يُعْرَف بها، فماذا يصبح في الحب الوجهُ الخلفيُّ للإيروس، أي «التاناتوس» Thanatos [دافع الموت، باليونانية]؟ يتعلق الأمر إجمالًا، في السرد الفاحش، بترميزٍ لدافع الموت، الذي يقول لنا عنه فرويد إنه سابق للموضوع objet والحب. إن هذا السرد يقود «تاناتوس» ما بين العلامات، من خلال جملة مواضيع la thématiqueالعشق والموت من جهة، ومن جهة أخرى من خلال تصادُم بعض الحقول الدلالية والخطابات غير المتجانسة. وأن تجد الأخرى، أي الأم، حيويتها في لبيدو هي الإيروس أقل مما هي الموت، فذلك هو مركز اهتمام هذه الحركية الذاتية والخطابية. إن نساء بيكاسو Picasso، ونساء دي كونينغ de Kooning، مثل أمي عند باتَايْ، هن الرهان الجامح على عدم السهو عن أي شيء من هذه الأمِّ -الموتِ، وعلى أن تُؤْخَذ وهي مواجِهةٌ، أو من جانب، ولكن أن تُؤْخَذ رغم كل شيء في شبكة الأثر الأدبي، وذلك بتشويهها حتى القبح والإثارة الغريبين. «آه، اضغط على أسنانك يا ابني. أنت تشبه قضيبك، هذا القضيب الذي يَقْطُر شهوةً جامحة ويثير رغبتي كالمِعْصَم» [2] وإجمالاً، يتعلق الأمر بأمٍّ تجهل الموانع، أمٍّ ما قبل أوديبية، مالكةٍ بدائيةٍ لهويتي المحتملة، ذُهَانِيّةٍ psychotique بالقوة. أما السرد الفاحش، فهو في هذا المعنى محاولةٌ بطولية لتصفية الحساب مع تلك الأم؛ وبالتالي هو أوسع إعلاء (أو تسامِيًا) للذُّهَان psychose. وفي الجملة، ليس الشذود هو النصيب المحتوم للنايُوتَان néotène [اليرقة القادرة على التكاثر] فحسب، وإنما هو المجال الدفاعي الوحيد الذي تتصدى به الذات للموت شريطة أن يبدو لها صادرًا عن منبع الحياة نفسه، أي عن الأم.

---

(1) العنوان الأصلي باليونانية: *Thanatos*

(2) م. ن.، ص 126.

«إن الحب والموت في القوة سواء»، بهذا يتغنى **نشيد الأناشيد** [**في الكتاب المقدس، العهد القديم**]، فيفترض الشُرّاح

المتأخرون أن هذه الأنشودة في الحب الرائع ترجع إلى الحفلات الإباحية orgies الجنائزية[1]. إن هؤلاء المغامرين في النفسية، الذين نسميهم كُتّابًا، يذهبون إلى آخر الليل حيث لا يجرؤ حبنا على أن يخاطر بنفسه. ونظلُّ نحن مرتبكين، كما يفرضه اللاوعي، أمام قوة الأسلوب... أسلوبٍ شاهِدٍ على ضياع المعنى، حارسٍ للموت.

(1) مارفين هـ. بوب، **نشيد الأناشيد**: Marvin H. Pope, *Song of songs*, Doubleday, 1977, *op.cit*.. انظر أعلاه في هذا المتن: الفصل بعنوان «جنون مقدس: هي وهو»، مقطع: «التاريخ، الذاكرة، القضيب».

كائنات فضائية
تفتقر إلى الحب

الأزمة

إن المحلِّل مبدئيًا ينصت إلى الأزمة: بمعنى أن العقد التحليلي ينشأ من قلق malaise لا مَفَرَّ منه. يكشف التحليل النفسي إذن عن استمرار الأزمة وعدم إمكان تحاشيها. فالكائن الناطق (أو المتكلم) هو كائن مجروح، وكلامه ينشأ من الافتقار إلى الحب؛ و«دافع الموت» و«فقدان الكينونة» désêtre(لاكان Lacan)، الملازمان من حيث الشمول لما هو إنساني، يحددان قلق الحضارات، إن لم يقدِّما له تبريرًا.

إن هذه الرؤية لا ترجع بالضرورة إلى التشاؤم («لا حَوْلَ لنا أمام الأزمة»، «هكذا الأمر»)، ولا إلى ضرب من الطعن في اللحظة الراهنة («لا جديد تحت الشمس، هكذا دائما كان الأمر»). ولكن الأصولية fondamentalisme التحليلية النفسية تغيِّر أفق المساءلة. فمن جهة، الحِقَب والمجتمعات التي تتصور نفسها خارج الأزمة تبدو، في نظر المحلِّل النفسي، متسمة بأعراض: ترى بأي معجزة راجعة إلى الكبت والتصور المثالي أوالإعلاء (أو التسامي) أمكن للقلق الناجم عن «الانقسام» أن يحظى بالاستقرار والاتساق في منظومة قيم ذات مصداقية، صلبة ودائمة؟ ومن جهة أخرى، في الغرب اليهودي والمسيحي، يمكن للمحلل النفسي أن يهتدي إلى تحديد حركةٍ دائمة تغذِّي الأزمة الأساسية لمنزلة الكلام وتتغذى منها، فتخلق المشاكل التي يكون المحلِّل هو القادر وحده على حلها من دون أن يتوصل إلى حلها أبدًا مع ذلك، ولكن بصياغتها رمزيًا بلا حد في القذارة ومن خلال العشق، وقد اتخذا طابعًا شموليًا. أين إذن الأزمة؟ ما الذي يكوِّن صورتها الشاقة؟ ليس بالتأكيد وعيًا حطّمه اللاوعي لأن الوعي لا يملك إلا أن يتعرف فيه على ذاته، وينطوي فيه ويتكلم عليه، منتجًا على هذا النحو خطابًا جديدًا، باروكيًا أو جُويْسِيًا [نسبة إلى جُويْس]، شاهدًا على «تجربة داخلية» أو على تشكيل «مسرح للقسوة». وإذا أمكن للفن أن يُشْبِه أزمة ما، فهو خاصة بعثٌ résurrection. ذلك أن الأزمة لا توجد إلا بالنسبة إلى المرايا المحبة للصور الثابتة،

أي بالنسبة إلى الآلات الحاسبة التي يتملّكها الجنون على إيقاع الأسواق والعُمْلات، وبالنسبة إلى الضمائر الحريصة على الاستقرار والتي تعتقد في هذه الألوهية الحديثة المتمثلة في «المُوازَنة» bilan. أما المحلِّل، فهو ليس بالفنان ولا بالمحاسب. إنه بين الاثنين إحدى الصور الأخيرة لأَوْج العشق.

مِمَّ تشتكي الذوات المَعْنِيّة بالتحليل، ساكنةُ العواصم الكبرى والتي تعيش حالة خطيرة من الارتباك؟ هل نستطيع عزل المرض الحديث، ذلك الذي يعطي لون هذه النهاية من القرن العشرين ويجعله يمرُّ إلى الألفية الثالثة؟

إلغاء الفضاء النفسي

صحيح، ولكنه غير كافٍ القولُ بأن الحقد أو دافع الموت هو الذي يهيمن على الشكوى، أكثر مما تفعله رغبة مُثْبَطة désir inhibé أو إيروس أُسِيئَتْ معاملته. وقد كان فرويد يعرف ذلك سلفًا، كما تبيِّن بعض كتاباته بدءًا بـ«**ما بعد مبدأ اللذة**» (1920) *Au-delà du principe du plaisir* وحتى **قلق في الحضارة** (1929) *Malaise dans la civilisation* و**تحليل يقبل نهاية ولا ينتهي** (1937) *Analyse terminable et interminable*. أما بعده وبقطع النظر عنه، فمن الملاحظ أن النساء المحلِّلات، من مِيلاني كلايْن إلى سابين سبِيلْرايْن Sabine Spielrein، لم ينقطعن عن تأكيد هذا المكوِّن المرضي للنفسية. فأي امرأة ثائرة ضد الخصي ربَّما لا تستسلم لذلك إلا حين ترى جسدًا يموت (جسد طفلها في أسوأ الحالات). ومن جهة أخرى، تتطلب منها مآسي الإفراد individuation رفضًا للأم ومن قِبَل الأم عنيفًا للغاية بحيث أي امرأة تشعر بالحقد تجاه الموضوع المحبوب تكون مباشرة في موطن معروف ولا يطاق.

إن ما تشتكي منه الذوات المعنيّة بالتحليل من الآن هو إلغاء الفضاء النفسي. نرسيس مفتقرًا إلى نور، وبنفس القدر من نَبْع يسمح بالتقاط صورة خاصة، نرسيس غارقًا في سلسلة من الصور الزائفة (من الأدوار الاجتماعية إلى وسائل الاتصال الجماهيرية *media*) وبالتالي محرومًا من جوهر أو مكانة: إن شخصيات حديثة من هذا القبيل تشهد على أننا لا ندري كيف نصوغ اليوم النرجسية البَدْئِية.

هذا وليست النرجسية البدئية حاجزًا écran ولا حالة، وإنما هي سلفًا بِنْية، سابقة للأوديب، وتشتغل بثلاثة حدود termes. فالعقدة المركزية المكوَّنة من ربْط ولاربْطٍ، من ملْء وفراغ، من مواقع وخسائر، تمثِّل عدم استقرار الذات النرجسية. وهذه الأخيرة

تقوم في تلك العقدة منجذبةٌ من جهة نحو قطب التماهي البدئي، وهو أب مُتخيَّل على أنه محب، «أب ما قبل التاريخ الفردي»[1]، بدايةُ المثل الأعلى للأنا، ومنجذبةٌ من جهة أخرى نحو قطب من الرغبة والحقد، من الافتتان والنفور، يتمثل في الأم البدائية التي انقطعت عن ان تكُون حاوية للحاجات، ولكنها لم تتكون بعدُ كموضوع للرغبة محرَّم: بمعنى أنها لا ذات ولا موضوع، أنها أمّ - «حقيرة» *abject* -*mère*»، حَيِّزٌ للصدّ والتميُّز، التهابٌ. وقد ترك انحلال المسيحية هذه الحدود الثلاثة مُعلَّقة.

إن صورة [مريم] العذراء- تلك المرأة التي كل جسدها ثَقْب يمر منه الكلام الأبوي- قد احتوت بشكل رائع ما هو «حقير» في الأم وداخل النفس على نحو ضروري للغاية. ومن دون قُفْل الأمان هذا، فرضت الحقارة abjection الأنثوية ذاتها على التمثُّل الاجتماعي، مُحْدِثة طعنًا فعليًا في النساء أدّى ليس فقط إلى استفحال المناهضة ضدهن، بل خاصة إلى هَبّة لدى النساء العاجزات عن أن يتحمّلن نرجسيًّا تمثُّل رفضهن الخاص لما هو أمومي ولملا تعد أي منظومة لائكية من القواعد تأتي لضمانه. فقد رفض الجيل الأول من النِّسْوِيّات، من خلال «المرأة الموضوع»، الجرحَ النرجسي المتمثل في الجنسانية الأمومية، لمعارضته بصورة المناضلة الرجولية، المتحررة على الإطلاق أقل مما هي مراقِبة. أما الجيل الثاني من النِّسْويّات، فقد دعا إلى جنسانية متجهة نحو الداخل، ملطَّفة ومهدَّأة، قبل النبش، حديثًا جدًا، تحت غطاء علاقات حب بريء idylles بين النساء، عن ضروب من الدمار السادي المازوخي. وبالتوازي، فإن غياب صيغة لائكية للأب المحب يجعل الخطاب المعاصر عاجزًا عن الاضطلاع بالتماهي البدئي، وهو الدور السفلي لبناءاتنا ذات المنحى المثالي. فالمثلية الجنسية، اليتيمة على هذا النحو لدى الرجل، والباحثة عن موقف أنثوي من الرجل الآخر، لا يمكن أن تعترض إلا تحققها الشبقي المباشر. أما المرأة، فهي تفتقر إلى وساطة لاستيعاب القانون الذي من المفروض أن يكون أبويًا، وبذلك تجد نفسها منبوذة في الهُذَاء (أو البَرَانُويا). بين هذين الغيابين في الخطاب المعاصر، ليس لنرسيس منطقة خاصة. إنه

---

(1) انظر أعلاه في هذا المتن: الفصل «فرويد والحب: قلق في العلاج» (مقطع «النرجسية: حاجز الفراغ» ومقطع «تماه» «فوري» و«بلا موضوع»)، وفصل «ديانتنا: المظهر» (مقطع «على درب الموت»). للاطلاع على النرجسية، يمكن قراءة كُوهِيت Kohut وكارنبارغ Kernberg، وأعمال أ. جرين A. Green، ومن بينها **نرجسية الحياة، نرجسية الموت**، م. ن.: *Narcissisme de vie, narcissisme de mort, op.cit*.، وكذلك **مجلة التحليل النفسي الجديدة**: *La nouvelle revue de psychanalyse*, no 13, printemps 1976 للحصول على نظرة شاملة وبيبليوغرافيا أكمل.

بلا قيمة الأب، مِثْلِيٌّ سلبًا en négatif، بالقوة ولكنه خاوٍ من الرغبة. وفي استسلامه إلى أم حقيرة، لا يمكن له اللجوء إلى القديسة العذراء ليتحرر منها. بل أسوأ من ذلك، إنه باعتباره عصريًا متحررًا لا يجرؤ على إعطاء نفسه الحق في محاربتها. فهو مثْل يُوحَنّا مُثْبَط inhibé، مذعور، منغلق، محطَّم بسبب الكوابيس، مستعد للانسياق في تعاطي المخدرات إن كان يستطيع السماح لنفسه بأن يكون نرسيسًا سعيدًا. إن فكره يفلت منه، وكلامه يبدو له خاويًا مثل جسده. «ثمة فراغات فيما بين كل لفظ»: هذا ما يقوله، في غموض. ويبيِّن أن الألفاظ لا تتماسك معًا لأن فراغًا يفكِّكها إلى مقاطع syllabes، ينفخ فيها ويجعلها تنفجر قبل أن تستقر بينه وبين محاورِيه.

أما جولييت، فهي ترتمي في خضم حفلات إباحية تتركها باردة الإحساس، مُهَانة، مليئة بالسخط ومستعدة دائمًا إلى أن تستسلم للمرض لتُوقِف في النهاية دُوَّارَة tourniquet حياة محْكومة من قِبَل أب شاذ. وكان هذا الأخير، وهو مناضل من اليسار، يوحي لابنته بأن السرقة جزء من صراع الطبقات إلى أن ضُبِطت جولييت وهي تسرق، فعُوقِبت هكذا، مسببة أكبر متعة للأب (خفيّة بالطبع)، وأكبر خِزْي للأمّ. تقول جولييت: «أحاول أن أكتب، ولكن هذا مستحيل، إذ لا أجد أين أستقر لأفعل ذلك».

هل تلك هي النتيجة القصوى الناجمة عن دافعٍ للموت لا يقْدر أيُّ موضوع على تحديده، ولا أيُّ تصوُّر مثالي على تحويله، هل هي مجاوَرة للذُّهان يمْكن الإنصات إليها أكثر فأكثر تحت مظاهر أشكال الوَسْواس والعُصَاب؟ ليكنْ ذلك. ولكنّ تواتُر الأعراض الذُّهانية بجوار أشكال العُصَاب والشذوذ يشير إلى إعادة نظر عميقة في الفضاء النفسي، الذي تولّى التحليل النفسي استكشافه على نحو ثوري، وارثًا إياه من تاريخ غربي وتأمليٍّ بكامله.

مكتبة
t.me/t_pdf

نرسيس: مَثيلي، أخي

ومع إمكان خطر التبسيط، لنتصورْ أن هذا الفضاء النفسي المقوَّض اليوم تَكَوّن عند انتهاء العصر القديم مع بداية الحقبة المسيحية. إنه فضاء رَسَمَت حدودَه أسطورةُ نرسيس وصِيَغُها الأفلاطونية المُحْدثَة من جهة، ومحنةُ المسيح من جهة أخرى. وعن هذه السطورة تعطينا **تحولات** *Métamorphoses* أُوفِيد (43 Ovide-16) الرواية الأولى الكاملة. فيظهر فيها نرسيس، ذلك الطفل الشاذ، على أنه أول نقيض حديث للبطل، لَا إلهٌ non-Dieu بامتياز. ولا بد أن مأساته الغامضة، المُوحِلة واللامرئية قد لخَّصَتْ ضروب القلق التي عاشتها إنسانيةٌ حادت عن طريقها وجُرِّدَتْ من علاماتها

القارة. أما الجسم الفخم للنحت اليوناني، فقد تناثر إبّانَ تلك الأزمة الأخرى المتمثلة في انتهاء العصر القديم، وأدى إلى تاريخٍ مُعْتلّ ويكاد لا يكون مأساويًا، وهو تاريخ كائن عادي لا يدري ماذا يريد ولا ماذا يحب. إنه جنون جديد *novitas furoris*، كما قرأنا عند أوفيد. ولكن من يستقر هناك؟

إن المحب لانعكاسه الهارب هو في الواقع شخص محروم من فضاء خاص. فلا يحب شيئًا لأنه لا شيء. وعندما يدرك نرسيس أن الآخر في النبع ليس سوى صورة لذاته، فإنه ينتحر غير قادر على تحمل هذه الخاصية المتمثّلة. ولكنه يُبْعَث من جديد، وليس ذلك فقط من خلال الزهرة الحاملة لنفس الاسم، والتي تَشْغَل مكان جسده، إذ يجد نرسيس تعويضًا في عبقرية الفكر النظري التأملي، بدءًا بأفلوطين وانتهاء إلى آباء الكنيسة الذين يعيدون الاعتباراللاهتمام النرجسي بالفضاء الخاص، فيما بعد إدانة الخطأ النرجسي. فالإنسان الذي هو فريسة وِحدة مقيتة اقْتُلِع من المدينة القديمة (*polis*) وهي منذ ذلك الحين في حالة انحلال، وانغمس في العالم المتحضر (*oïkouméné*)- ومعادله الحديث قد يكون الانتشار الواسع لوسائل الاتصال الجماهيرية- فكان الإنسان الذي هو فريسة وِحدة مُشِينة مَدْعُوّا إلى أن ينطوي على ذاته ويجد نفسه مع ذاته كائنًا نفسيًا من جديد.

لقد رأينا مجهودات أفلوطين (205-270) لبناء الرِّفعة المستمدة من الوِحدة في التزهد. إن ألوهيتها المكتفية بذاتها تعمل من خلال انعكاسات، وتتبع بوضوح حركية نرسيس في الانعكاسات والارتدادات غير الهامة، والضرورية مع ذلك لأنها ليست صادرة عن نرسيس، بل عن الواحد على الإطلاق l'Un. إذن تربط هذه الخواطرُ حركةَ الانعكاس ذاتَها في وَحدتها، من خلال مُحَايَثة التعالي immanence de la transcendance، وهكذا تبني نفْسًا psyché[1] جديدة. فالنفس الغربية لم تعُد نفسَ «إيروسٍ مُجَنَّح» «Eros pteros»[باليونانية] أفلاطونيٍّ، مسكونٍ بعالم ما فوق القمر، وإنما هي نفسٌ فضاءِ تفكيرٍمتحلِّق حول الهُوَ هُوَ le même بواسطة الواحد على الإطلاق، وهي في آن واحد مصدر ونور للتفكير. وعلى هذا النحو، تثبت الباطنية الغربية ذاتها، *monos pros monon* [أي على انفراد]، مؤسِّسةً فضاء الوِحدة النفسية. فمواجهة نرسيس الكئيبة لصورته القاتلة لأنها عابرة، حلَّت محلها اليدان المجتمعتان في الدعاء (أو الصلاة)، أي حالة الانفراد بالذات. وتحوَّلت المأساة الأسطورية إلى

(1) لفظ يوناني معناه: النفس (م. م).

خشوع واستبطان. ومن الآن سيكون هنالك داخلٌ un *dedans*، حياة باطنية لا بد أن تُعارَض بـخارج *dehors*. وأفلوطين هو في قمة هذا الفصل إذ أن الخارج المُشْرِق للواحد (المطلق) يكوِّن الداخل في خشوع لدى الحكيم، من دون أي غيريّة.

أن نحِب أو أن نفكر

أربكت محنة المسيح وفتحت التأمل الهادئ لهذه النرجسية التي أبطل مفعولَها انعكاسُ الألوهيةُ المكتفية بذاتها، وذلك بإدراج المستحيل. فالخطيئة والمحنة تشيران إلى نرسيس، الذي يرى نفسه في العالم الآخر، بأنْ ليس كل شيء جنةً في هذا الجحيم، وأن ابن الله نفسه يمكن أن يتخلى عنه أبوه. فالواحد (المطلق) هو آخَرُ في «آجابى» agapé[1] الصليب. ومع ذلك، لن ينسى الدهاءُ اللاهوتي أن الخلاص salut هو في النهاية بديل عن النرجسية. فلِزامٌ على المرء أن يحب الآخَر كما يحب نفسه، ولكن ليس هذا فحسب، بل لا يكون الإله متاحًا لحبنا إلا بقدر ما نحب خيرنا «الخاص». أما عن حب الذات *Amor sui*، فقد أعدنا قراءة القديس توما (1227-1274)، الذي يوصي سلفًا، بعد القديس أُوغسطين (354-430)، بأن أفضل طريقة في أن نحِب هي أن «نحب أنفسنا» في سبيل الله وبسببه. وهكذا نلاحظ أنه من دون أي أنانية، وهي ظاهرة ثانوية جدًا، يدعو العالِم الملائكي [القديس توما] إلى الاعتراف بـ«الخير الخاص» باعتباره النفاذ الوحيد الممكن إلى «الموجود الخيِّر»، وهو الله. هذا التملُّك للإله، وبالعكس هذا التأليه للخير الخاص، ذاك جدلية رائعة بواسطتها، وبفضل طرف آخَرَ واحدٍ على الإطلاق، واهبٍ وخالق، تَعِدُ الكنيسة بالخلاص النرجسيةَ التي لها الحق من الآن، وبفضل الله، في أن تنطوي على ذاتها.

وما دام الأنا الغربي قد استطاع أن يتخيل ذاته بما هو انفعال *Ego affectus est* مع سان برنار (1091-1153)، على سبيل المثال، فإن فضاءه النفسي- وهو الحاوي الانعكاسيّ للنرجسية البدئية- ظل سليمًا وقادرًا باستمرار على إدماج الأزمات. أما بطولة الأنا أفكر *Ego cogito* الذي أدخله ديكارت في سياق الآثار traces اللامحدَّدة للقديس توما، فإنها تقود إلى غزو الخارج *dehors* المُهْمَل في آلية الخلاص النرسيسي [نسبة إلى نرسيس]. إن ما هو خارجُ الطبيعة لا بد من إخضاعه بواسطة العلم، في حين

(1) للتذكير، agapé لفظ يوناني يطلق على الحب الإلهي واللامشروط، فهو روحاني خلافًا لـ«إيروس» Eros، الحب الجسدي. وقد استعمله المسيحيون فيما بعد لتوصيف حب الإله للبشر، كما ورد في الكتاب المقدس (م. م).

ما هو خارجُ موضوع اللذة لا بد من التغلب عليه بالحركية السادية المازوخية الخاصة بالشبقية المتحررة على الإطلاق libertine. فجاليليو Galilée وسَادْ Sade هما بَطَلا هذه الحقبة الغازِيَة، التي سيعلن الرئيس شرَابَار Schreber عن انهيارها. وبالنسبة إلى هذه الشخصية المختصَّة في القانون والتي اهتم بها فرويد، وقد خَبِرَت في سياق الإنسانوية humanisme والثورة البورجوازية استحالةَ فضاء نفسي مستقر (فضاؤه النفسي محطَّم بأشعة ولغات في العمق)، لا يتكون عالَمُ غيرِ المؤمن إلا في الهذيان الصوفي: إذن دائمًا باللجوء إلى الله، ولكنه لجوء فاقد من الآن للمعنى، لامعقول. وهكذا لم نخرج من الإحراج dilemme: من جهة جاليليو وساد الثوري، ومن جهة أخرى شرابار رجل القانون المجنون. فالقلق يأتي دائمًا من طمس forclusion الحب، أي «الأنا انفعال» *Ego affectus est*.

لقد تم التأكيد أكثر من اللزوم على أزمة الأبوة على اعتبارها سببًا للقلق الذُّهَاني. وفي الواقع، فيما بعد الجبروت الوحشي في الغالب الذي يمارسه القانون والأنا الأعلى، ولكنه مصطَنع وفاقد للمصداقية، فإن أزمة الوظيفة الأبوية التي تؤدي إلى نقص في الفضاء النفسي هي تآكل الأب المحب. من ذلك أن أمثال نرسيس المُثْقَلين بالفراغ يعانون عَوَزا في الحب الأبوي: إنهم متعطشون إلى أن يكونوا آخرين أو نساء، يريدون أن يكونوا محبوبين. وقد نسعى عن باطل إلى مجادلة فرويد في مسائل خاصة بالجنسانية، من ذلك أنه لم يكن قد فهم النساء، وأنه كبت مِثْلِيَّته، ويكون قد ظل بورجوازيًا يهوديًا «طَيِّعًا لزوجته»... وفي الواقع، إذ يفتح اكتشافُ فرويد طريق الجنسانية المَلَكي، فهويتعلق بما لا يطاق في الفضاء النفسي، فضاء نفسي لا يطاق، وبالتالي مثقل بضروب الخداع والهلوسات والأكاذيب... لنفكرْ مرة أخرى في جميع ما يقدمه من صور توضيحية ورسوم ومَوْقِعِيّات topiques وجِهات لا يفتأ يقترحها ويجددها [من كتابه:] **مخطط إجمالي [لسيكولوجية علمية]** 1895) *Esquisse*) إلى [مؤلَّفه:] **موسى والتوحيد** 1939) *Moïse et le monothéisme*). وقد استعاد لاكان Lacan ذلك الفضاء في هذا الموقع تحديدًا ليقترح، بالاعتماد على الطوبولوجيا والعقدة البُرُّومَوِيَّة nœud borroméen[1]، ضروبَ الإفلات والفضاءات اللامحدودة لتجربة الدالّ signifiant هذه التي لم يعد يعتقد أنها باطنية، بل يريد أن يبقيها قابلة للتحديد الفضائي والكلِّيّة totalisable والتحكُّم والترييض mathématisable. فهل هذا ممكن؟

---

(1) يتعلق الأمر في التحليل النفسي (عند لاكان) بالعقدة التي تربط ما بين السجلات الثلاثة: الرمزي والمتخيَّل والواقعي، المهيكِلة لحقل التجربة التحليلية (م. م).

المظهر غير العادي: المتخيَّل بما هو سيرورة

هنالك يَكْمُن رهان التحليل النفسي- ولكن أيضًا أزمة التحليل النفسي. فهل لزام علينا أن نبني فضاء نفسيًا، تحكُّمًا معيَّنًا في الواحد (بإطلاق) في صلب الانهيارات النفسية ذاته لدى القَلِقِين والانتحاريين والعاجزين جنسيًا؟ أمْ لِزَامٌ، على العكس، أن نتبع وندفع ونسهِّل ضروب الإفلات والحياد عمَّا هو عادي؟ وهل يتعلق الأمر بإعادة تكوين فضاء خاص، «مَوْطِنٍ» لأمثال نرسيسنا العصريين: إصلاح الأب، تهدئة الأم، والسماح ببناء داخلٍ مليء، انعكاسي، متحكِّم في ما يحصل له من خسائر وتِيهٍ، إن صح أن هذا الهدف قابلٌ للتحقيق؟ أمْ أن تواتُر هذه الآلام التي لا تجد امتلاء واسترخاء وإشباعا إلا في النشوة (من المخدرات إلى الموسيقى المقدسة، وهي تضحّي بالخاصة le propre[1] والجنس لفائدة اللاتناهي)، أن تواتر هذه الآلام لا يبيِّن سوى أن حقبة نفسية أُغْلِقت؟

أرى أن التحليل النفسي هو بمثابة عاملة تسمح بالخروج من ذلك السياج بدل أن يكون بمثابة حارسة تقوم عليه. فلم يعُد الفضاء النفسي القديم يقوى على التماسك، وهوجهاز الإسقاط والتماهي المدعوم على نحو متفاوت بأشكال من العُصاب. ذلك أن حالة أخرى من الكينونة، من فقدان الكينونة désêtre ربّما تحاول أن تتخذ لها مكانًا. فلا نحاول أن نعطيها محدِّدات «الخاصّة»، مع إسنادها بسلطتنا كمحللين نفسيين ومَلْئِها بالمعنى النفسي لتأويلاتنا. لنتركْها (أي الحالة) غير مستقرة، خاوية أحيانًا، غير حقيقية ومفضوحة التكوين. ولتتظاهرْ، وليتخذِ المظهرُ نفسه مأخذ الجد، وليتساوَ الجنس في عدم الأهمية مع قناع أو علامة مكتوبة لأنه يعادلهما خطورة- إذ يملأ البصرَ في الخارج، ولكنه لا شيء في الداخل.

ترى هل أنا بصدد رؤية الفضاء النفسي الأوربي ينقلب إلى ياباني؟[2] ومطالبة المحلِّل بأن يكُون صانعَ هذا الملكوت الجديد لما هوغير حقيقي، باعثَ الامبراطورية الاشتراكية «للأنوات الزائفة»؟ ألم يَشُقَّ الفن في كل الأزمنة هذا الطريق بعدُ؟

وعلى اعتبار أن المحلِّل لا يعمل فقط على إظهار حقائق، بل يسعى إلى معالجة آلام يوحنّا أو جولييت، فلزام عليه أن يساعد كلا منهما على بناء فضائه الخاص،على عدم

---

(1) تستعمل الكاتبة مصطلح «الخاصّة» (le propre) غير مرة. وهو يطلق في المنطق الصوري على صفة أو صفات لا تعبر عن ماهية الشيء، ومع ذلك تنتمي إليه ضرورة؛ مثال ذلك: الضحك خاصةُ الإنسان (م. م).

(2) لمقاربة تحليلية نفسية للعالَم الياباني، انظر: دُويْ تَكَاؤُو، **فعْل الحِلْم**: Doï Takeo, *Le jeu de l'indulgence*, éd. Le Sycomore, Asiathèque, 1980.

التألم من أنه مجرّد ممثِّل ثانوي figurants في حياته أو شظايا جسدٍ مُقَطَّع يحْملها سيلُ لذّته، ولزام عليه إذن أن يساعد كلا منهما على أن يعبِّر ويكتب عن ذاته في فضاءات غير مستقرة، مفتوحة، وغير قابلة للحسم. فالتداعي الحر في الخطاب التحليلي يُهيِّء المنطق المتعدد الذي تقوم عليه هذه التسمية وهذه الكتابة الغريبة. وهكذا لا يتعلق الأمر بملء «الأزمة»- خواء يوحنّا- بالمعنى، ولا بإعطاء مكانة معيَّنة لضروب التيه الشبقي عند جولييت، بل يتعلق الأمر بإطلاق خطاب يصبح فيه «خواؤه» هو، و«الخارج عن المكان»hors-lieu عندها هي، عناصرَ أساسية، «شخوصًا»، إن أردنا، ضرورية، لـ«عمل في تدرُّج» *work in progress*. فلا بد من تحويل الأزمة إلى عمل في تدرُّج *work in progress*[1].

الكلام، الكتابة: أليس هذا أيضًا بناءَ البعض من «الخاصة» propre « du » وإن كان متعدد الوظائف؟ في انتظار أن تدمج المؤسساتُ الاجتماعية تلك الكائناتِ الفضائية، هؤلاء الناجين من النرجسية البدئية، ستجد هويّتُهم الضعيفة، في الخيال وفي أشكال من التحقق الرمزي، أفضل طريقة لبناء ذاتها كهويّة مزيَّفة بالضرورة، أي خيالية. وعندما تكُون أنواعُ السلوك والمؤسساتُ قد أدمجت فشل التمثُّل، ليس كفشل في الآلة أو ألم لدى الفرد، بل كوَهْم من بين أوهام أخرى، فإن تعديلًا جديدًا للنرجسية يكون قد حصل. وسيرفع عن الصورة (المطلقة) القارة الشعورَ بالإثم ويخلِّص من التوظيف الوَحدةَ (المطلقة) الترنسندالية transcendantale التي تضمن حقيقتها. وسيرفع من قيمة المظهر والمِخْيال. وبالنسبة إلى هذا الفضاء النفسي المفتوح وعير القابل للحسم، سوف لا تكُون الأزمة ألمًا، بل علامة داخل حَبْكة تكمن حقيقتها في إمكان استيعاب عدد من المظاهر. إني أدافع عن المِخْيَال باعتباره علاجًا للأزمة، ليس عن «المُخَيِّلة في السلطة»، التي هي صيحة الشَّواذّ التوّاقين إلى القانون، بل عن تشبُّع بالسلطات والسلطات المضادة عن طريق بناءات خيالية: هُوَامِيّة، جريئة، عنيفة، نقدية، صارمة، ومحتشمة... لنترك الكائنات الفضائية تتكلم، إنها ستحيا. وهكذا، ينجح المِخْيَال حيث يُفْرَغ النرجسي من ذاته ويفشل الهُذَائيّ.

خطاب الحب والتحويل

ولكن المِخْيال هو خطاب تحويل، خطاب حب. فعبْر الرغبة التوّاقة إلى الاستهلاك المباشر، يكون الحب محاطًا بفراغ ويستعين بموانع. وكوْنُ أننا اليوم لا نملك خطاب

(1) وردت هذه العبارة بالإنجليزية من دون ترجمتها إلى الفرنسية.

حب إنما يكشف عن عدم قدرتنا على الاستجابة للنرجسية. وبالفعل، علاقة الحب قائمة على الإشباع النرجسي من جهة، وعلى التصوُّر المثالي من جهة أخرى. وإذا كانت «أزمة» الفضاء النفسي تستمد جذورها من «موت الله»، فلنذكِّرْ بأن «الله محبة» بالنسبة إلى الغرب. إن «آجابى» الصليب عند القديس بولس وقول القديس يُوحنّا: «الله محبة» يتركاننا بلا شك باردي الإحساس، ولكن أيضًا في فراغ. وكان فرويد، هذا الما بعْد رومانسي postromantique، أول من جعل من الحب علاجًا، ليسمح لا بإدراك حقيقة، بل بولادة جديدة- شبيهة بعلاقة حبٍّ تُجدِّدنا، مؤقتًا وإلى الأبد. ذلك أن التحويل transfert، مثل الحب، هو كما قلنا سيرورة حقيقية في التنظيم الذاتي شبيهة بما تسميه النظريات الحديثة في المنطق وعلم الأحياء «منظومات مفتوحة». إذن، لا يبادر التحليل النفسي بإيجاد منظومة جديدة من القواعد في الحب، بعد الكُورْتوازية ونزعة التحررالإباحي libertinage، والرومانسية والبورنوغرافيا. إنه يُمْضي نهاية منظومات القواعد، ولكن أيضا دوامَ الحب بما هو باني فضاءات الكلمات. وإذا بيّن ضرورةَ مبدأ التحويل أو الحب لكي يكون جسدٌ حيا، لا جثةً بصدد التحلُّل، فإنه بنوع من المفارَقة، جرّد علاقة الحب من طابعها المأساوي، مع أنها مُوَظَّفة investie في التحويل. ذلك أن العقد التحليلي، مثَله مثَل عقد فاوْست Faust مع الشيطان، يضمن تجدُّدَك، ولادتَك ثانية، شبابك؛ وفي هذا العمق، أزماتك، في الحب ضرورةً، قد تكون عقودًا مؤقتة وغير مهمة. هذا وقد فكّر فرويد في أن يقترح، من بين سبل العلاج القوية للقلق في الحضارة، علاقة الحب ليَعْدِل عنها مع ذلك سريعًا لأنه حسب ظنه، إذا كان الحب يوفِّر الإحساس الرائع بالنرجسية المُشْبَعة، فلا شيء أكثر جرحًا من القطيعة في الحب[1]. ومع ذلك، نسي في هذا النص أن يشير إلى أن العلاج التحليلي النفسي ما زال يتغذى من حب يتعالى على تقلُّبات ضروب الحب. إنه حب التحويل amour de transfert يعبِّئ القدرة على التصور المثالي idéalisation في صلب الرغبة والحقد بالذات: أي على اقتلاع الشذوذ والتخلُّص منه.

من ذلك أن يُوحَنَّا وجولييت يأتيان بالذات بحثًا عن هذه القدرة لدى المحلِّل، وربّما هو الوحيد الذي يسمح لهما باستشعار بديل عن جراحهما النرجسية، بلا إيحاءات إيديولوجية، أخلاقية أو متحزِّبة، بل بمجرد الإنصات المشتَّت... في حب.

---

(1) انظر: س. فرويد، **قلق في الحضارة:**
.Freud, *Malaise dans la civilisation*, P. U. F., 1971, *G. W.*, t. XIV, 1930

من شيروبينو إلى الكائنات الفضائية

استطاع نرسيس، بفضل الصيغ المسيحية، أن يتدارك أمره ويعطي ذاته رِفْعة موسيقية ورسمية، وأن يؤثِّر في عدد من الأجيال من خلال تحوُّلاته، إلى شيروبينو Chérubin [1]، على سبيل المثال، إلى من قلبُه «يتنهد» عند مُوتْسارْت، ليل نهار، من دون أن يعلم إن كان ذلك من أجل الحب.

أما اليوم، فإن نرسيس مَنْفِيّ، محروم من فضائه النفسي، كائن فضائي في هيئةٍ ما قبل تاريخية مفتقرٌ إلى الحب. إنه طفل غامض، ذو إحساس مُرْهَف، مُقْرِف بعض الشيء، بلا جسد ولا صورة محدَّدين، خَسِر خاصّتَه son propre، وهو غريب في عالم من الرغبة والسلطة، فلا يطمح إلا إلى إعادة ابتكار الحب. إن الكائنات الفضائية في تزايد، ونحن جميعًا كائنات فضائية.

هذا والنقطة المشتركة الوحيدة بين هذا العَرَض الحديث والشِّيرُوبِينُو هي أن اللغة التي تُؤَالِف هذا المُنْبَتّ عن الفضاء النفسي وتجعلنا نحبه تظل دائمًا خيالية، لغةَ موسيقى وفيلمٍ وروايةٍ، متعددةَ الوظائف، غيرَ قابلة للحسم، لامتناهية. إنها أزمة دائمة.

مكتبة
t.me/t_pdf

(1) شيروبينو Chérubin هو اسم خادم في أوبرا مُوتْسارْت: «زواج فيغارو»، وقع في حب الكونتيسة ألْمَفِيفَا Almaviva (م. م).

فهرس المحتويات

تقريظ الحب 5

I. فرويد والحب، القلق في العلاج 21

II. إيروس (الحب) الأهْوَس، إيروس الرائع 59

جنون مقدس: هي وهو 82

III. نرسيس: الجنون الجديد 99

ديانتنا: المَظْهَر 118

IV. الله محبة (آجَابى) 133

أنا انفعال، القديس برنار: الانفعال، الرغبة، الحب 147

العقل المحب، القديس توما: الحب الطبيعي وحب الذات 167

V. دُونْ جوَان أو حب النفوذ 189

روميو وجولييت، زوج الحب- الحقد 207

سْتَابَاتْ مَاتَارْ 232

VI. أمراض الحب: حقل المجاز 259

التروبادور، من «الأنشودة الغزلية الكبرى» إلى السرد الأمثولي 272

الصمت المحض: كمال جين غِوِيُّون 291

بودلير، أو في اللاتناهي، في العطر وحركة البُونْك 313

ستندال وسياسة النظرة، حبُّ أنانيٍّ 337

باتاي مُشْرِقًا، أو النص المُذْنِب 363

كائنات فضائية تفتقر إلى الحب 370

جوليا كريستيڤا

(من مواليد عام 1924 في بلغاريا). أستاذة جامعية، وواحدة من أبرز أعلام الدراسات اللسانية، ومحللة نفسية، وفيلسوفة ونسويّة، وهي مؤسسة «جائزة سيمون دوبوفوار».

حائزة على عدة جوائز. وقد تُرجمت أعمالها إلى العديد من لغات العالم، وبرزت كواحدة من أبرز النقاد، إلى جانب تودوروف، ورولان بارت، وجيرار جنيت، وليفي شتراوس، وألتوسير... واحتلت مكانة بارزة في الفكر ما بعد البنيوي. وعُرفت كواحدة من أبرز النسويات..

من أبرز كتبها: علم النص- الأنثوي والمقدس- ثورة في اللغة الشعرية- بروست والتجربة الأدبية- ومن آخر أعمالها رواية: l'horloge en chantée

مكتبة
t.me/t_pdf

محمود بن جماعة

من مواليد صفاقس في تونس، عام 1941، درّس الفلسفة لسنوات طويلة وكتب الكثير من المقالات حول تدريس الفلسفة، وغيرها من الموضوعات الفلسفية.

أبرز ترجماته: الابستمولوجيا: روبير بلانشاي - ثلاثة نصوص لكانط - مقال في أصل اللامساواة: جان جاك روسو - أجمل قصة في تاريخ الفلسفة: لوك فيرّي.

تصميم الغلاف نجاح طاهر

جوليا كريستيفا

قصص في الحُبّ

يصعب عليَّ الحديث عن ضروب الحب التي عِشْتُها، مهما أوْغَلْتُ في ذكراها. فلغة الحب، المستحيلة، وغير الملائمة، والتلميحية فوْرًا إن أرادت أن تكون الأكثر مباشَرة، إنما هي تحليق في ضروب الاستعارات. وعلى اعتبارها تتميز بالفَرَادة، فإني لا أقْبلها إلا باستعمال ضمير المتكلم. ومع ذلك، سأحدّثكم هنا عن نوع من فلسفة الحب.. عن ولادات متجدِّدة، من خلال تجربة الحب التي تُعَادُ لكي تتجدّد.. باعتبارها (أي تجربة الحب) الشرط المساعد على التجدُّد الدائم لتلك الحياة وعدم فنائها؟

إني أقرّ بأن المصير الخاص لضروب الحب التي عشتُها (ولعله ينبغي القول: المصير الخاص لهشاشتي الشخصية المتخفِّية وراء قناع اليقظة) يؤدي إلى استفحال ذلك الخلل في خطابي أمام تجربة الحب المتمثِّلة في التشابك اللولبي ما بين الجِنْسانية والمُثُل المتداخلة.. ولئن أكّدتُ في الحب على ما يمثِّله من بؤرة للتناقضات وضروب الالتباس- أي في آن واحد على لاتناهي المعنى واختفائِه- فلأنه يمكّنني في هذه الصورة من عدم الفناء التي عليها الحب، أن أُرْهِف إليه السمع أيضًا.

في اندفاع المُحِبّ تَفْقِد الهوياتُ الخاصة حدودَها، وفي نفس الوقت تضمحل دقة المَرْجِعية والمعنى في خطاب المحب.. تُرى هل نتكلم جميعاً على الشيء نفسه حين نتكلم على الحب؟ وعلى أي شيء نتكلم؟ تبدو لي محاولة الكلام على الحب مُغايِرةً للعيش فيه، ولكنها لا تقل عنه معاناةً ولذةَ انتشاءٍ. فهل من السخف الحديثُ عنه؟ إنه بالأحرى ضرب من الجنون. ذلك أن خطر خطاب الحب وخطابِ المُحِبّ ناجم خاصة عن ارتياب موضوعه بلا شك.

بالفعل، على أي شيء نتكلم؟

جوليا كريستيفا

telegram @t_pdf

ISBN 978-9938-886-91-7

المؤسسة الجامعية للطباعة والنشر والتوزيع

تونس - بيروت - القاهرة

مكتبة | سُر مَن قرأ