آن كارسون

مكتبة

إيروس

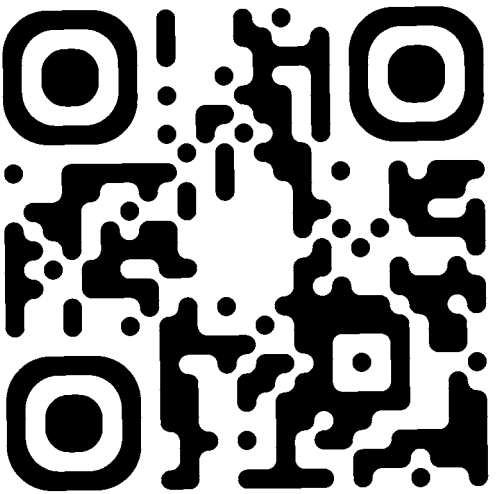
الحُلو/المُر

دراسة

ترجمة:

عبد الرحيم يوسف





سجل في مكتبة
اضغط الصفحة
SCAN QR

إيروس

الحُلو/ المُر

عبد الرحيم يوسف/شاعر ومترجم مصري من مواليد 1975. صدر له ثمانية دواوين بالعامية المصرية، وواحد وثلاثون كتابًا مترجمًا، نشر عددًا من الترجمات الأدبية في عدد من الدوريات المصرية والعربية وشارك كمحرر مساعد في مجلة (مينا) الثقافية التي صدر منها ثلاثة أعداد في الفترة من 2005 إلى 2009. ترجم عددًا من التقارير لمنظمة هيومان رايتس ووتش، ومكتب اليونسكو بألمانيا وصندوق الأمم المتحدة للسكان وموقع مدى مصر. وحصل على جائزة الدولة التشجيعية في الآداب فرع ترجمة الأعمال الفكرية عام 2017 عن ترجمته لكتاب (ثلاث دراسات حول الأخلاق والفضيلة) لبرنارد ماندفيل الصادر عن دار صفصافة.

إيروس: الحلو المر
طبعة 2024
رقم الإيـــــداع: 26540 / 2023
الترقيم الدولي: 978-977-821-376-8

مكتبة
t.me/soramnqraa

الناشر
محمد البعلي

إخراج فني
علاء النويهي

الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن رأي دار صفصافة.

This is a full translation of the book Eros the Bittersweet by Anne Carson
Copyright © 1986 Princeton University Press

We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts for translation and publication of this book.

Nous reconnaissons le soutien du Conseil des Arts du Canada pour la traduction et la publication de ce livre.

نقدر دعم المجلس الكندي للفنون لترجمة ونشر هذا الكتاب.





SEFSAFA PUBLISHING HOUSE
sefsafapr@gmail.com

دار صفصافة للنشر والتوزيع والدراسات
49 شارع المخزن- العمرانية- الجيزة- مصر

آن كارسون

إيروس

الحُلو/ المُر

مكتبة
t.me/soramnqraa

ترجمة

عبد الرحيم يوسف

صفصافة
SEFSAFA PUBLISHING HOUSE

بطاقة فهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية،
إدارة الشئون الفنية

كارسون، آنا، ١٩٥٠
ايروس: الحلو المر، آن كارسون، ترجمة عبدالرحيم يوسف
الجيزة ، دار صفصافة للثقافة والنشر، ٢٠٢٣
٢٥٤ ص ٢٠ سم
تدمك ٨-٣٧٦-٨٢١-٩٧٧-٩٧٨
١- الحب في الأدب .
أ- يوسف، عبدالرحيم (مترجم)
ب- العنوان ٨٠٩,٩٣٥
رقم الإيداع: ٢٦٥٤٠/ ٢٠٢٣

هذه هي الترجمة الكاملة لكتاب *Bittersweet the ,Eros* للكاتبة الكندية *Carson Anne* عن طبعة جامعة برينستون الأمريكية عام *1986*.

المحتويات

9	مقدمة المترجم
13	مقدمة
15	الحُلو/المُرّ
25	مضى
29	الحيلة
37	التكتيكات
47	البلوغ
53	العثور على الحافة
57	المنطق عند الحافة
67	خسارة الحافة
77	أرخيلوخوس على الحافة
87	حافة الأبجدية
99	ماذا يريد المحب من الحب؟
109	الرمز المقسوم
117	حس روائي
125	شيء تناقضي
129	صفحتي تمارس الحب
135	حروف، رسائل

143 | المعاني المطوية
147 | بيليروفون مخطئ إلى حد كبير
147 | في آخر الأمر
155 | الواقعي
159 | متعة الثلج
167 | الآن آنذاك
175 | إيروتيكوس لوجوس
177 | التملص
183 | الإضرار بالأحياء
187 | ميداس
193 | الزيزيات
197 | البستنة من أجل المتعة والفائدة
201 | شيء جاد مفقود
203 | الاستحواذ
209 | اقرأ لي المقطوعة مرة أخرى
213 | آنذاك ينتهي عندما يبدأ الآن
219 | ياله من اختلاف يصنعه جناح
227 | عمَّ تدور هذه المحاورة؟
231 | ميثوبلوكوس
239 | ببلوجرافيا

مكتبة
t.me/soramnqraa

مقدمة المترجم

في هذا الكتاب، تغوص الشاعرة والناقدة وأستاذة اللغويات الكندية آن كارسون في دراسة شيقة ومتعمقة لتمثلات إيروس -إله الحب والرغبة عند الإغريق- في الأدب. لكنها لا تفعل هذا من منطلق الرصد والتجميع، بل انطلاقًا من أسئلة بسيطة وصعبة في نفس الوقت، أسئلة حلوة ومرة مثل إيروس تماما. أسئلة عن طبيعة الحب ذاته، عما يريده العاشق من معشوقه، وعما يريده المحب من الحب، ومن الزمن.

تبحث آن عن إجابات لأسئلتها في الأدب اليوناني القديم، في أشعار صافو وألكمان وأرخيلوخوس، وفي ملاحم هوميروس، وفي مسرحيات إسخيلوس ويوريبديس وأريستوفانيس، وروايات لونجوس وخاريتون، وكلمات أرسطو ومحاورات سقراط التي سجلها أفلاطون في كتاب المحاورات الشهير، وفي كتابات أخرى لأفلاطون وغيره من الفلاسفة والخطباء والشعراء والكُتاب اليونانيين القدامى. وفي بحثها ذاك لا تغفل عقد مقارنات متبصرة واقتباس أجزاء متصلة من الأدب الحديث في إشارات إلى كُتاب مثل ديكينز ومونتين وستندال وفرجينيا وولف وإميلي ديكنسون وكافكا وميلان كونديرا.. وفلاسفة مثل سارتر وسيمون دو بوفوار وكيركجارد وميشيل فوكو. مع إشارة خجول إلى مراجع شرقية

قليلة منها شاعر الهايكو الياباني ماتسو باشو (1644-1694م) والروائي الياباني ياسوناري كاواباتا.

صدر هذا الكتاب في طبعته الأولى عام 1986 عن مطبعة جامعة برينستون الأمريكية، وهو إعادة صياغة لأطروحة الشاعرة الكندية وكاتبة المقالات والمترجمة والمتخصصة في الكلاسيكيات آن كارسون (1950) لنيل درجة الدكتوراه التي قدمتها عام 1981. وشكَّل الكتاب حجر الأساس لإصدارتها التالية، وصاغ أفكارها حول الرغبة التي ستسيطر على إنتاجها الشعري لاحقًا، ورسَّخ أسلوب كتابتها المحاكي لنماذج الأدب اليوناني الكلاسيكي.

تزايد الاهتمام بكتاب (إيروس، الحلو المر) خلال الأعوام الخمسة عشر التي أعقبت نشره. وكما يقول الكاتب الأمريكي جون داجاتا: «أذهل الكتاب أولاً مجتمع المتخصصين في الكلاسيكيات كعمل بحثي في الأدب اليوناني الكلاسيكي، ثم أذهل مجتمع الكتابات غير الخيالية باعتباره عودة ملهمة إلى المقالات ذات الأساس الشعري الغنائي التي ميزت إنتاج كُتاب مثل سينيكا ومونتين وإيمرسون، ثم في منتصف التسعينيات من القرن العشرين أعيد النظر إليه كعمل أدبي وأعيدت صياغته من أجل جمهور جديد تمامًا، وفي النهاية أذهل الشعراء».

ومع مستهل الألفية الجديدة، دخل الكتاب أيضًا في الوعي العام، وجرى التصويت عليه في قائمة منتخبات دار نشر (مودرن ليبراري) لأفضل مائة كتاب غير خيالي في القرن العشرين.

هذا كتاب عن الأدب وعن الحب، تربط فيه كاتبته ببراعة وبحس شعري بين أسئلة الحب والرغبة وأسئلة الأدب، بين مسعى العشاق ومسعى الكُتاب والقراء، تنظر إلى تأثير القراءة والكتابة على الأدب وعلى النظرة إلى الحب والزمن. استمتعت كثيرا بترجمته رغم صعوبتها التي لا أنكرها، أحسست برابط ما بين هذه الكتابة وكتابة باحث عربي أحبه هو البديع عبد الفتاح كيليطو؛ هذا السعي لقراءة الأدب القديم والحديث وتحليله بطريقة جديدة وذكية تجعل القارئ يعيد النظر في مفاهيمه القديمة عن الأدب والحياة، أو عن الأدب في الحياة. التزمت في ترجمتي بطريقة الكاتبة في إيراد الكلمات اليونانية لضرورة التحليل والنظر في المعاني وتطورها، وفضلتُ كتابتها بالعربية لأن نطقها هو المقصود أكثر من كتابتها، حيث نحت الكاتبة نفس المنحى وكتبت الكلمات اليونانية بالحروف اللاتينية وليس بالحروف اليونانية الأصلية، وراجعت أغلب الكلمات اليونانية للتأكد من معناها ونطقها مع الصديقة الكاتبة د. أمنية صلاح خريجة قسم الدراسات اليونانية الرومانية بكلية الآداب بجامعة الإسكندرية والحاصلة على الدكتوراه في الآثار والفنون القبطية، فلها مني جزيل الشكر، كما أشكر ابني العزيز يحيى على مساعداته الكريمة وقت الحاجة، وأهدي هذه الترجمة إليه؛ علّها تكون يوما ما سلوى لقلبه ومنارًا لعقله.

عبد الرحيم يوسف

الإسكندرية، 20 نوفمبر 2023

مقدمة

تدور قصة كافكا «النحلة الدوَّارة» عن فيلسوف يقضي وقت فراغه قريبًا من الأطفال حتى يتمكن من الإمساك بنحلاتهم الخشبية وهي تدور حول نفسها. يجعله الإمساك بنحلة خشبية ما زالت تدور سعيدًا للحظة في اعتقاده «بأن فهم أي تفصيلة، خاصة مثلًا بنحلة دوَّارة، كافٍ لفهم الأشياء جميعها». وعلى الفور تقريبًا يأتي الاستياء بعد البهجة ويلقي بالنحلة ويسير مبتعدًا. لكن الأمل في الفهم يملؤه باستمرار كلما بدأت الاستعدادات لرمي النحلات ودورانها بين الأطفال: «ما إن تبدأ النحلة في الدوران ويجري وراءها لاهثًا، حتى يتحول الأمل إلى يقين، لكنه عندما يمسك بقطعة الخشب السخيفة في يده يشعر بالغثيان.»

تتعلق القصة بالبهجة التي نجدها في المجاز. يدور المعنى حول نفسه، ويظل قائمًا على محور الحالة العادية متماشيًا مع تقاليد المعنى والدلالة، ورغم ذلك: الدوران حول النفس ليس عاديًا، وإلغاء حالة الاعتدال العادي عن طريق هذه الحركة المدهشة شيء فيه اجتراء. لكن ما علاقة الاجتراء بالأمل في الفهم؟ بالبهجة؟

تهتم القصة بالسبب وراء حبنا للوقوع في الحب. يدور الجمال حول نفسه ويتحرك العقل. ويكون الإمساك بالجمال فهمًا لكيف يمكن أن يوجد ذلك الاستقرار المجترئ في الدوار. لكن لا.. لا تحتاج

البهجة إلى كل هذا التمادي. أن تجري لاهثًا، لكن دون أن تصل بعد، شيء مبهج في حد ذاته؛ لحظة مُعلّقة من عيش الأمل.

إن قمع الاجتراء ليس هدف العاشق. ولا أستطيع أن أصدق أن هذا الفيلسوف يجري حقًا خلف الفهم. بالأحرى هو قد صار فيلسوفًا (أي رجلاً عمله أن يبتهج بالفهم) كي يزود نفسه بحجج للجري وراء النحلات الخشبية.

برينستون، نيوجيرسي

أغسطس 1985

الحُلو/المُرّ

كانت صافو[1] أول من وصف إيروس بـ «الحلو/المُرّ». ولا يخالفها في ذلك أحد ممن وقع في الحب. ماذا تعني هذه الكلمة؟

بدت المشاعر الإيروسية بالنسبة لصافو تجربة من المتعة والألم في نفس الوقت. هنا نجد تناقضًا، وربما مفارقة. تصوُّر أن هذا الإيروس يمكنه أن يشق العقل نصفين. لماذا؟ قد تبدو مكونات التناقض واضحة لدى النظرة الأولى. فنحن نُسلِّم، كما فعلت صافو، بحلاوة الرغبة الإيروتيكية، بمتعتها التي تبتسم إلينا. لكن المرارة أقل وضوحًا. قد تكون هناك أسباب عديدة وراء أن يكون الحلو مُرًّا أيضًا. قد تكون هناك صلات عديدة بين المذاقين. لقد فرز الشعراء المسألة بطرق مختلفة. وصياغة صافو منطلق جيد للبدء في تقصّي الاحتمالات. هكذا نجد هذه الشذرة المرتبطة بالموضوع:

ἔρος δηὖτέ μ 'ὁ λυσιμέλης δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

1- صافو شاعرة إغريقية ولدت في جزيرة لسبوس في ميتيليني في بحر إيجة باليونان بين عامي 630 و 612 قبل الميلاد وتوفيت عام 570 قبل الميلاد. في آخر حياتها، رحلت إلى صقلية وماتت هناك. وأحرقت ونقل رمادها إلى بلدها. كما خُلد اسمها برسم صورتها على الأنبة والنقود. (المترجم)

إيروس –ها هو مرة أخرى!– ذلك الذي يُذيب الأطراف يأخذني في دوامته،

الحلو/المُر، الذي من المستحيل مقاومته، المخلوق المتسلل الزاحف

(كتاب Fragmenta Lesbiorum Poetarum/ شذرات من الشاعرات المثليات، تحرير إ. لوبل ود. بيج، أكسفورد 1955، الشذرة 130)

من الصعب ترجمتها. تبدو كلمة «sweebitter» كمرادف للحلو/المر خاطئة، كما أن المرادف الإنجليزي القياسي وهو كلمة «bittersweet»/ المُر-الحلو يقلب المفردات الفعلية للصفة المركبة التي استخدمتها صافو: جلوكوبيكرون. هل ينبغي أن يهمنا هذا؟ لو كان لترتيبها مقصد وصفي، فإيروس هنا يقال إنه يأتي بالحلاوة، ثم المرارة على الترتيب: إنها تصنف الاحتمالات في ترتيب زمني. وكثير من خبرات العشاق تؤكد صحة هذا الترتيب الزمني، خاصةً في الشعر؛ حيث تنتهي أغلب حالات الحب على نحو سيئ. لكن من غير المحتمل أن يكون هذا ما تقصده صافو. فقصيدتها تبدأ بتحديد دراماتيكي لموقع الموقف الإيروتيكي في الزمن وتُثبِّت الحدث الإيروتيكي في صيغة المضارع الدلالي. إنها لا تسجل تاريخ علاقة عاطفية، بل لحظة رغبة. لحظة تترنح تحت ضغط إيروس، انقسام في الحالة العقلية. ثمة تزامن للمتعة والألم في الموضوع. يمكننا افتراض أن الجانب الممتع يُذكَر أولاً؛ لأن هذا أقل إدهاشًا. ثم يوضع التوكيد على الجانب الإشكالي الآخر من

الظاهرة؛ الذي تُقدَّم صفاته في وابل من الحروف الساكنة الناعمة (السطر الثاني). يتحرك إيروس أو يزحف على ضحيته من مكان خارجها: *أوربيتون*. ولن يجدي قتال في صد ذلك الزحف: *أماخانون*. وبالتالي فإن الرغبة ليست ساكنة في الراغبة ولا حليفة لها. إنها غريبة عن إرادتها، وتفرض نفسها عليها من الخارج بطريقة غير قابلة للمقاومة. يبدو إيروس هنا عدوًّا. ولا بد أن مرارته هي مذاق العداوة، أو الكراهية بمعنى آخر.

ثمة وصفة قديمة قياسية للاستجابة الأخلاقية هي «أن يحب المرء أصدقاءه ويكره أعداءه». يشكِّل الحب والكراهية بينهما آلية الاتصال الإنساني. هل من المنطقي وضع قطبي هذا الشعور داخل الحدث الإيروسي العاطفي الواحد؟ من المحتمل أن تكون الإجابة بنعم، إذا التقى الصديق والعدو في الكائن الذي كان سببًا في الحدث. يخلق هذا الالتقاء مفارقة، لكنها مفارقة تكاد تكون مبتذلة بالنسبة للخيال الأدبي الحديث. «والكراهية تبدأ حيثما يرحل الحب...» كما تهمس آنا كارينينا وهي متوجهة إلى محطة موسكو ونهاية معضلة الرغبة. في الحقيقة، تمثل المفارقة الإيروتيكية مشكلة تسبق في الزمن إيروس نفسه. نجدها متمثلة على سور طروادة، في مشهد بين هيلين وأفروديت. الحديث بينهما حاد كما يليق بنموذج. يقدم هوميروس إلينا هيلين، وهي تجسيد للرغبة، وقد سئمت فروض العاطفة الإيروتيكية وتتحدى أمرًا من أفروديت بالذهاب إلى فراش باريس. ترد ربة الحب بغضب، مستخدمة المفارقة الإيروتيكية كسلاح:

اللعنة عليكِ يا امرأة، لا تستفزيني – سأغضب

وأتركك تسقطين!

سينتهي بي الأمر إلى كراهيتك بنفس الشدة التي أحبك بها الآن!
(الإلياذة، 3. 414-415)

تطيعها هيلين على الفور؛ فالحب والكراهية مجتمعان يصنعان عدوًّا لا يمكن مقاومته.

إن تزامن المُرّ والحلو الذي يباغتنا في الصفة التي تستخدمها صافو: *جلوكوبيكرون* يُقدَّم بطريقة مختلفة في قصيدة هوميروس. يعيد التقليد الملحمي تقديم الحالات الداخلية للشعور في تجسيد ديناميكي وخطِّي، بحيث يمكن قراءة العقل المنقسم من تتابع أفعال متناقضة. ومع ذلك، يتفق هوميروس وصافو في تقديم ألوهية الرغبة ككائن مزدوج، صديق وعدو في نفس الوقت، يصيغ الخبرة الإيروتيكية بالمفارقة العاطفية.

يظهر إيروس في أنواع أخرى ولدى شعراء آخرين أيضًا كمفارقة تجمع بين الحب والكراهية. مثلاً، يخبرنا أريستوفانيس أن الشاب الخليع الجذاب ألكيبياديس كان قادرًا على أن يثير شعورًا أشبه بشغف العاشق لدى المواطنين *(ديموس)* الإغريق:

لأنهم يحبونه ويكرهونه

ويتوقون إلى امتلاكه.
(الضفادع. 1425)

في مسرحية أجاممنون للكاتب اليوناني إسخيلوس، يوصف منيلاوس بأنه يتجول في قصره الفارغ بعد رحيل هيلين. تبدو الغرف مسكونة بها، وعند غرفة نومهما يتوقف ويبكي على «آثار الحب في الفراش» (411). لا شك أن ما يشعر به هو الرغبة (بوثوس، 414) لكن الكراهية تتسرب لتملأ الفراغ (*إخثيتاي*):

بسبب اشتياقه لشيء مضى وعبر البحر

يبدو أن شبحًا يحكم الغرف،

ورشاقة التماثيل المتشكلة بجمال

تغدو موضع كراهية الرجل.

في غيبة العيون

كل أفروديت خاوية، راحلة

(أجاممنون، 414-419)

يقدم الحب والكراهية موضوعًا للقصيدة الهلينستية القصيرة (الإبيجراما) أيضًا. ومثال واضح على هذا نصيحة الشاعر نيكارخوس لمحبوبته:

لو أنك تحبينني، فأنت تكرهينني. ولو أنك تكرهينني، فأنت تحبينني.

والآن إذا كنتِ لا تكرهينني، يا حبيبتي، لا تحبيني.

(المختارات اليونانية، 11.252)

لعل إبيجراما الشاعر اللاتيني كتولوس هي أروع تقطير لدينا لهذا الكليشيه:

أكره وأحب. لماذا؟ قد تسأل.

لا أعرف. لكني أشعر بحدوث هذا وأتألم.

(كتولوس 85)

أحيانًا يقدم شعراء التقليد الغنائي اليوناني تصورًا للشرط الإيروتيكي بهذا الشكل الصارخ، لكن صافو وخلفاءها يفضلون الفسيولوجيا على التصورات. يجري تصوُّر اللحظة التي تنقسم الروح فيها على نفسها في الرغبة كمعضلة للجسد والحواس. وعلى لسان صافو، كما رأينا، هي لحظة مُرَّة وحلوة. يتطور هذا المذاق المزدوج، لدى الشعراء اللاحقين، إلى: «عسل مُرّ» *(المختارات اليونانية، 12.81)*، «الجرح الحلو» *(المختارات اليونانية، 12.126)*، و«إيروس ذو الدموع الحلوة» *(المختارات اليونانية، 12.167)*. يطرح إيروس العاشق أرضًا بصدمة من الحرارة والبرودة في قصيدة أناكريون:

بمطرقته الهائلة ضربني إيروس مرة أخرى كأنه حدَّاد

وغمرني في قناة باردة

(الشعراء الغنائيون اليونانيون، تحرير د. بيج، أكسفورد 1962، 413)

بينما يقارن سوفوكليس هذه الخبرة بقرص من الثلج يذوب في أيدٍ دافئة *(شذرات من المآسي اليونانية الجزء الرابع: سوفوكليس، تحرير س. رات [جوتنجن، 1977، الشذرة 149)*.[2] يمزج الشعراء اللاحقون الإحساس بالسخونة والبرودة مع المجاز المستمد من إعداد «نار حلوة» *(المختارات اليونانية، 12.63)*، والعشاق «المحترقين بالعسل» *(المختارات اليونانية، 12.126)*، والقذائف الإيروتيكية «المنقوعة في العسل» *(المراثي والإيامب... مع قصائد أناكريون، تحرير ج. م. إدموندز، كامبريدج، ماس.، 1961، 27هـ)*. يؤطر الشاعر إيبيكوس المشاعر الإيروسية في مفارقة من البلل والجفاف، لأن العاصفة الرعدية للرغبة لا تدفع نحوه المطر بل «الجنون الحارق» *(الشعراء الغنائيون اليونانيون، 286، 8-11)*. قد يكون لهذه المجازات أساس ما في النظريات القديمة في الفسيولوجيا والسيكولوجيا، والتي تربط الفعل الممتع أو المرغوب أو الطيب بأحاسيس السخونة والسيولة والذوبان، والفعل غير السار أو الكريه بالبرد والتجمد والتصلب.

لكن لا توجد هنا خريطة بسيطة للمشاعر. الرغبة ليست بسيطة. في اليونانية يكون فعل الحب عملية مزج *(ميجنومي)*

2- انظروا أيضًا القسم المتعلق بـ «متعة الثلج» في شذرة سوفوكليس اللاحقة.

وتصهر الرغبة الأطراف *(لوزيميلي، راجعوا صافو الشذرة 130 السابقة)*. ترتبك حدود الجسد وتصنيفات الفكر. يشرع الإله الذي يصهر الأطراف في كسر العاشق *(دامنتاي)* كما يمكن أن يفعل خصم في ميدان معركة ملحمية:

يا رفيقي، تسحقني مذيبة الأطراف: الرغبة.

(أرخيلوخوس، ويست، 196)

هكذا يمكن إدراك شكل الحب والكراهية في مجموعة من الأزمات الحسية. وكل أزمة تطالب بقرار وفعل، لكن القرار يغدو مستحيلا والفعل يصبح مفارقة عندما يثير إيروس الأحاسيس. يمكن أن تصبح الحياة اليومية صعبة، ويتحدث الشعراء عن عواقب السلوك والحكم:

لا أعرف ماذا ينبغي أن أفعل: حالتان عقليتان بداخلي...

(شذرات من الشاعرات المثليات، الشذرة 51)

هذا هو ما تقوله صافو، وتتوقف فجأة.

ويصرخ أناكريون:

أنا عاشق! لستُ عاشقًا!
أنا مجنون! لستُ مجنونًا!

(الشعراء الغنائيون اليونانيون 428)

عندما أنظر إلى ديوفانتوس، البرعم الجديد وسط الشباب

لا أستطيع أن أفر أو أبقى

(المختارات اليونانية، 12.126، 5-6)

الاستنتاج الذي يصل إليه سوفوكليس هو أن «الرغبة تظل تجذب العاشق إلى الفعل وعدم الفعل» *(رات، الشذرة 149)*. لا ينهار الفعل وحده، بل يتصدع التقييم الأخلاقي تحت ضغط المفارقة، ليشق الرغبة إلى شيء طيب وشرير في نفس الوقت. يستخدم إيروس لدى يوريبيدس قوسًا له تأثير «مزدوج»، حيث يمكنه أن يتسبب في حياة جميلة أو انهيار تام *(إيفيجينيا في أوليس 548-49)*. بل إن يوربيديس يذهب إلى حد ازدواج إله الحب ذاته: حيث يظهر توأم إيروس في شذرة في مسرحيته المفقودة (ستينوبويا). يرشد واحد منهما العاشق إلى حياة الفضيلة، بينما الآخر هو عدو العاشق اللدود *(إخثيستوس)* ويقوده مباشرةً إلى منزل الموت *(بيج 1932، 3.128، 22-25)*. يَقسم الحب والكراهية إيروس إلى اثنين.

فلنعُد إلى السؤال الذي بدأنا به، أي معنى الصفة التي استخدمتها صافو: الحلو/المر. ثمة ملمح تبين من فحصنا للنصوص الشعرية. «إيروس الحلو/المر» هو ما يسقط على الفيلم الخام لذهن العاشق. والمفارقة هي ما يتخذ شكلا على اللوحة الحساسة للقصيدة، صورة سلبية يمكن خلق صور إيجابية منها. وسواء أدركناه على أنه معضلة للحس أم الفعل أم القيمة، ينطبع

أثر إيروس في نفس الحقيقة المتناقضة: يلتقي الحب والكراهية داخل الرغبة الإيروتيكية.

لماذا؟

مضى

ربما توجد طرق كثيرة للإجابة على هذا السؤال. تتجلى إحدى هذه الإجابات على أوضح ما يكون باليونانية. تعني كلمة إيروس اليونانية: «يريد»، «يفتقر إلى»، «يرغب فيما هو مفقود». يريد العاشق ما لا يملكه. من المستحيل قطعًا بالنسبة له أن يملك ما يريد، لأنه بمجرد الحصول عليه لا يغدو مرغوبًا. وهذا أكثر من مجرد تلاعب بالكلمات. ثمة معضلة في المشاعر الإيروتيكية رأى المفكرون من صافو إلى يومنا الحاضر أنها شديدة الخطورة. يلتفت إليها أفلاطون ويعود كثيرًا. تستكشف أربع من محاوراته ما يعنيه قول إن الرغبة لا يمكن أن تكون إلا لما هو غائب، ليس المتاح، وليس الحاضر، وليس ما في حوزة الشخص ولا في كينونته: *إيروس* يستتبع *إنديًا*، أو الحب يستتبع الفقر. وكما تقول ديوتيما في محاورة أفلاطون التي حملت عنوان (المأدبة أو الندوة أو سمبوزيوم)، فإن إيروس ابن حرام نشأ من علاقة بين الثروة والفقر وراحته يجدها في حياة الحاجة (203 ب-هـ). الجوع هو التشبيه الذي تختاره الفيلسوفة الفرنسية سيمون ڤاي (1909-1943) من أجل هذه المعضلة:

كل رغباتنا متناقضة، مثل الرغبة في الطعام. أريد من الشخص الذي أحبه أن يحبني. ومع ذلك، لو أنه مكرَّس تمامًا لي لا يعود له وجود وأتوقف عن حبه. وطالما أنه غير مكرَّس تمامًا لي فهو لا

يحبني بشكل كافٍ. الجوع والتخمة. (1977، 364)

تصيغ الشاعرة إميلي ديكنسون القضية بشكل أكثر جرأة في قصيدتها «لقد كنت جائعة»:

هكذا وجدت

أن الجوع كان طريقة

للأشخاص خارج النوافذ

يقضي عليها الدخول.

يفسر بترارك المشكلة وفقًا لفسيولوجيا النار والثلج القديمة:

أعرف الانقياد بينما أفر من ناري

أتجمد في الحضور، وفي الغياب تشتعل رغبتي.

(AMORE 'D TRIONFO/انتصار الحب)

لدى سارتر صبر أقل حيال المثال المتناقض للرغبة، هذه «المخادِعة». يرى سارتر في العلاقات الإيروتيكية نظامًا من الانعكاسات اللانهائية، لعبة مرايا مخادعة تحمل بداخلها خيبة أملها *(1956، 444-445)*. وبالنسبة لسيمون دو بوفوار هذه اللعبة عذاب: «الفارس في مغادرته من أجل مغامرات جديدة يجرح مشاعر سيدته غير أنها لا تملك إلا أن تحتقره لو بقي عند قدميها. هذا هو عذاب الحب المستحيل...» *(1953، 619)*. أما جاك لاكان

فيصيغ المسألة بشكل أكثر غموضًا على نحو ما عندما يقول: «الرغبة... تستدعي غياب الخضوع لمغزى التماثيل الثلاثة للاشيء: لا أسمع، لا أرى، لا أتكلم.. والتي تشكل الأساس في الاحتياج إلى الحب، للكراهية التي تنكر حتى وجود الآخر، وللعنصر المسكوت عنه في ذلك والذي يجري التغاضي عنه في طلبه» *(1996، 28)*.

قد يبدو أن هذه الأصوات المختلفة تسعى وراء تصور مشترك. كل الرغبة البشرية موضوعة على محور من المفارقة، قطباه الغياب والحضور، والحب والكراهية هما طاقتاه الدافعتان. فلنعد مرة أخرى إلى قصيدة صافو التي بدأنا بها. هذه الشذرة (رقم 130) كما هي محفوظة في نص وتعليقات هيفايستيون، يتبعها دون فاصل سطران بنفس الوزن، ربما هما من نفس القصيدة:

أيا أتيس، اهتمامك بي حرك الكراهية بداخلك

وفررتِ إلى أندروميدا.

(شذرات من الشاعرات...، الشذرة 131)

من ذلك الذي يرغب فيما لا يمضي؟ لا أحد. كان اليونانيون واضحين في ذلك. وقد اخترعوا إيروس ليعبر عن ذلك.

الحيلة

لا تسمحوا بأن يدخل إلى هنا من يجهل الهندسة.

(نقش على باب أكاديمية أفلاطون)

ثمة شيء نقي ولا جدال فيه يتعلق بفكرة أن الحب يساوي النقص. أضف إلى ذلك أنها فكرة -حال تبنِّيها- لديها تأثير قوي على عادات وتمثيلات المرء للحب. يمكننا أن نرى هذا كأوضح ما يكون في مثال: تأملوا الشذرة رقم 31 لصافو، والتي تُعد واحدة من أشهر قصائد الحب في تراثنا:

يبدو لي مساويًا للآلهة ذلك الرجل
الذي يجلس أمامك
وينصت بإمعان
لحديثك العذب

مكتبة
t.me/soramnqraa

وضحكاتك الجميلة... آه
إن هذا يمنح أجنحة للقلب الذي في صدري
لأني عندما أنظر إليكِ، لحظة، فلا كلام
يبقى فيَّ

لا: ينحبس اللسان، وتسري
نار خفيفة متسارعة تحت الجلد
ويغيب البصر عن العيون
ويملأ الدويُّ الآذان

ويغمرني العرق البارد وتمسك
الرعشة في جسدي بأكمله، أكثر خضرة من العشب
أنا وميتة - أو أكاد
أبدو لي.
(شذرات من الشاعرات...، الشذرة 31)

تطفو القصيدة نحونا متجسدة على خلفية ديكور مسرحي. لكن ليس لدينا برنامج للعرض. يدخل الممثلون ويخرجون من بؤرة الضوء مجهولي الاسم. ليس للحدث موقع. لا نعرف لماذا تضحك الفتاة ولا ما تشعر به حيال هذا الرجل. يلوح خارج أضواء المسرح، أكثر بطريقة ما من مجرد بشري في السطر الأول، ويتقلص في السطر الثاني إلى مجرد ضمير مستتر حتى أن الباحثين لا يمكنهم أن يتفقوا على ما يعنيه. أما الشاعرة التي ترسم الحركة المسرحية فتخطو على نحو غامض من ثنايا جملة موصولة في السطر السادس وتستولي على الفعل.

إنها ليست قصيدة عن ثلاثتهم كأفراد، لكنها عن الشكل الهندسي الذي يكوِّنه تصوُّر أحدهم عن الآخر، والفجوات الموجودة في هذا التصور. إنها صورة للمسافات بينهم. ثمة خطوط رفيعة من القوة تربط بين ثلاثتهم. على خط منها يمضي صوت الفتاة وضحكها لرجل ينصت بإمعان. وثمة خط متماس ثان يربط الفتاة بالشاعرة. وبين عين الشاعرة والرجل المنصت يتصدع خط ثالث. الشكل الناتج هو المثلث. لماذا؟

ثمة إجابة واضحة هي قول إن هذه قصيدة عن الغيرة. لقد فعل ذلك عدد كبير من النقاد. لكن هناك عددًا كبيرًا أيضًا من القراء ينكرون وجود أي لمحة غيرة هنا.[3] كيف يمكن حدوث هذا الخلاف الشامل؟ هل نعمل جميعا بنفس الفكرة عن ماهية الغيرة؟

تأتي مفردة الغيرة بالإنجليزية: jealousy من كلمة zelos اليونانية التي تعني «التعصب» أو «المطاردة الحماسية». إنها حركة روحية ساخنة وقارضة تعلو مع الخوف وتتغذى على الغيظ. يخاف العاشق الغيور من أن يفضل محبوبه شخصًا آخر، ويغتاظ من أي علاقة بين المحبوب وشخص آخر. هذا شعور يتعلق بالموضع والإزاحة. يطمع العاشق الغيور في مكان خاص داخل عاطفة المحبوب ويملؤه القلق من أن يأخذه شخص آخر. ها هي صورة للغيرة كنموذج متحول، من زمن أحدث. خلال النصف الأول

3- يجمع أحدث معلقين على هذه القصيدة الأبحاث المؤيدة والمعارضة للغيرة: بيرنيت Burnett 1983، 43-232. ورايس Race 1983، 101-92.

من القرن الخامس عشر انتشرت في إيطاليا رقصة بطيئة الخطوات اسمها «باسًا دانسا». كانت هذه الرقصات شبه درامية ومعبرة بوضوح عن العلاقات السيكولوجية. «في الرقصة التي حملت اسم (الغيرة) يحل ثلاثة رجال وثلاث سيدات محل الشركاء ويمر كل رجل بمرحلة من الوقوف وحده بعيدًا عن الآخرين» *(باكسندال 1972، 78)*. الغيرة رقصة يتحرك فيها الجميع، لأنها حالة عدم استقرار الموقف العاطفي التي تتغذى على ذهن العاشق الغيور.

لا تهدد هذه التباديل صافو في الشذرة رقم 31 في الحقيقة، حالتها هي العكس. لو كان لها أن تبدل الأماكن مع الرجل الذي ينصت بإمعان، فيبدو من المحتمل أنها كانت لتضيع تمامًا. هي لا تطمع في مكان الرجل ولا تخاف اغتصاب مكانها. لا توجه أي مشاعر غيظ نحوه. هي فقط مندهشة من جرأته. دور هذا الرجل في البناء الشعري يعكس دور الغيرة داخل مشاعر صافو. كلاهما لا يُذكر اسمه. إن جمال المحبوبة هو ما يؤثر على صافو؛ وحضور الرجل ضروري بطريقة ما لتصوير إحداثيات ذلك الحدث العاطفي – ويبقى لنرى كيف يتم هذا. «كل العاشقين تظهر عليهم أعراض مثل هذه..» كما يقول لونجينوس الناقد القديم الذي ندين له بفضل الحفاظ على نص صافو في مؤلفه: *(De sublimitate / حول الجليل 10.2)*. قد تكون الغيرة كامنة في أعراض الحب كلما حدثت، لكن الغيرة لا تفسر هندسة هذه القصيدة.

هناك نظرية أخرى شائعة عن الشذرة رقم 31 هي النظرية البلاغية، التي تفسر الرجل الذي ينصت بإمعان على أنه ضرورة شعرية (انظروا الهامش رقم 3). بمعنى أنه لا يجب التفكير فيه كشخص حقيقي لكن كفرضية شعرية، مصممة كي تبين عن طريق التناقض كم تتأثر صافو بعمق في حضور محبوبتها. وبالتالي هو مجرد كليشيه للشعر الإيروتيكي، لأنه من الحيل البلاغية الشائعة مدح المحبوبة بقول: «لا بد أنه مصنوع من حجر ذلك الذي يستطيع مقاومتك». على سبيل المثال، يقارن الشاعر اليوناني بِندار (حوالي 518-438 ق. م) في شذرة شهيرة (سنيل-مايهلر، الشذرة 123) بين استجابته لمرأى صبي جميل («ذُبتُ مثل الشمع عندما تخترقه السخونة) واستجابة مشاهد محايد المشاعر («سُبك قلبه الأسود من حجر صوان أو حديد في نار باردة»). ربما تتعزز النقطة البلاغية بإضافة مقارنة مع الحياد الإلهي، كما في الإبيجراما الهلينيستية التي تقول «لو نظرتَ إلى محبوبتي ولم تكسرك الرغبة، فأنت إما إله تمامًا أو حجر تمامًا» (المختارات اليونانية 12.151)[4]. بهذا التكنيك التقابلي، يمدح العاشق محبوبه، وبالمناسبة يستجدي التعاطف مع قضيته، وذلك عن طريق وضع نفسه في نفس الصف مع الاستجابة البشرية العادية: سيكون قلبًا غير طبيعي أو قلبًا فائقًا للطبيعي ذلك الذي تفشل الرغبة في تحريكه تجاه ذلك الهدف. أهذا ما تفعله صافو في الشذرة رقم 31؟

4- انظروا دوفر 1978، 178 رقم 18، ورايس 1983، 93-94.

لا. في المقام الأول، يغيب تسجيل العادية عن قصيدة صافو. تسجيلها للعاطفة الإيروتيكية متفرد. ربما نتعرف على أعراضها من الذاكرة الشخصية، لكن من المستحيل الاعتقاد بأنها تقدم نفسها كعاشقة عادية. علاوة على ذلك، لا يبرز مديح المحبوبة باعتباره الغرض الأساسي لهذه القصيدة. إن صوت الفتاة وضحكها مثير مهم، لكنها تختفي في السطر الخامس ويغدو جسد صافو وعقلها هما الهدف الذي لا يمكن أن نخطئه في كل ما يلي. إن المديح والاستجابات الإيروتيكية العادية أشياء تحدث في العالم الواقعي: وهذه القصيدة ليست كذلك. تخبرنا صافو مرتين، مؤكدةً، بالموقع الحقيقي لقصيدتها: «يبدو لي... أبدو لي». هذه كتابة متأملة لما يتراءى وتحدث بأكملها داخل عقلها.[5]

الغيرة نقطة غير ذات صلة، العالم الطبيعي من الاستجابات الإيروتيكية نقطة غير ذات صلة، المديح نقطة غير ذات صلة. إنها قصيدة عن ذهن العاشقة أثناء عمله على تشكيل الرغبة من أجل ذاته. موضوع صافو هو إيروس كما يتجلى لها، ولا تزعم شيئًا وراء ذلك. ثمة وعي واحد يقدم نفسه، حالة عقلية واحدة تنكشف للنظر.

نرى بوضوح أي شكل تتخذه الرغبة هناك: حلقة ثلاثية الأطراف تتراءى داخل ذهن صافو. إن الرجل الذي ينصت بإمعان ليس كليشيهًا عاطفيًا مفرطًا ولا حيلة بلاغية. هو ضرورة معرفية

5- حول ما يتراءى في هذه القصيدة، انظروا روبنز 1980، 255-261.

وقصدية. تتصور صافو الرغبة عن طريق تعريفها بأنها بناء ثلاثي الأطراف. يمكننا -بالمصطلحات التقليدية للتنظير الإيروتيكي- أن نشير إلى هذا البناء بأنه مثلث الحب، وربما نميل -مع حدة ما بعد الرومانتيكية- إلى رفضه باعتباره حيلة. لكن حيلة المثلث ليست مراوغة ذهنية تافهة. نرى فيها التكوين الراديكالي للرغبة. لأنه عندما يكون إيروس هو النقص، يستدعي تنشيطه ثلاثة مكونات بنيوية: العاشق والمعشوق ومن يدخل بينهما. إنهم ثلاث نقاط من التحول في دائرة من العلاقة الممكنة، تشحنها الرغبة بالطاقة الكهربية بحيث أنها تتماس ولا تتلامس. تفترق وهي متضامة. يلعب المكون الثالث دورًا متناقضًا لأنه يربط ويفصل في نفس الوقت، يشير إلى أن هذين الاثنين ليسا واحدًا، ويسلط الضوء على الغياب الذي يطالب إيروس بحضوره. وعندما تتصل نقاط الحلقة، يقفز التصور. ويصبح شيء ما ظاهرًا، على الدرب المثلث الذي تتحرك فيه الفولتات الكهربية، والذي لم يكن ليغدو ظاهرًا بدون البناء ثلاثي الأطراف. الاختلاف بين ما هو ظاهر وما يمكن أن يكون ظاهرًا. يُعرض النموذج على شاشة فعلية، كأنها نوع من التصوير ثلاثي الأبعاد. يجلس الرجل مثل إله، وتكاد الشاعرة تموت: قطبا استجابة داخل نفس العقل الراغب. يجعل التثليث كليهما حاضرين في وقت واحد عن طريق تحوُّل المسافة، مستبدلا الفعل الإيروتيكي بحيلة من القلب واللغة. حيث في هذه الرقصة لا يتحرك الناس. تتحرك الرغبة. إيروس يكون فعلاً وليس اسمًا.

التكتيكات

حيلة إقحام خصم بين العاشق والمعشوق لها تأثير فوري، كما تُبيِّن قصيدة صافو، لكن هناك أكثر من طريقة واحدة لتثليث الرغبة. لا تبدو جميعها مثلثة أثناء سير الأحداث، لكنها تتشارك في اهتمام مشترك: أن تمثل إيروس كشيء مؤجَّل، يواجه تحديًا، معاق، جائع، يتشكل حول غياب مُشعّ... أن تمثل إيروس كنقص.

يملك الفراغ المجرد سلطة. *L'amour d'loonh* (الحب من بعيد) هو ما أطلقه شعراء التروبادور الحصيفون على الحب العذري. لقد رأينا مينلاوس وهو مطارد في جنبات قصره الفارغ بـ «غيبة العيون في التماثيل» *(إسخيلوس، أجاممنون، 411)*. بهذا الخواء يمكننا أن نقارن إنيادة فيرجيل، حيث يتردد صدى فضاء الرغبة حول ديدو في شوارع قرطاجة:

Illum absens absentem auditque uidetque

... وهو ليس موجودًا ليس موجودًا تسمعه، تراه.

(4.83)

على الناحية الأخرى، عاشق مثل ثيوجنيس يستوعب بطريقة مرتبة ألم الحضور الغائب، ويعلن لفتاه:

لا نحول بينك وبين الاحتفال، ولا ندعوك كذلك.

لأنك بمثابة ألم عندما تكون حاضرًا، ومحبوب عندما تكون بعيدًا.

(208-1207)[6]

قوة المسافة الفاصلة يمكن تمييزها بأنشطة متعددة، بالتسابق عبرها مثلا، كما تفعل أتالانتا عندما تضع أميالا بينها وبين خُطّابها:

... كما يقولون مرة

ابنة إياسيوس فرت من هيبومينيس الشاب

وقالت لا للزواج، رغم أنها نضجت.

لكنها هيأت نفسها لتحقيق المستحيل.

تاركة وراءها منزل أبيها،

أتالانتا شقراء الشعر،

مضت إلى قمم الجبال العالية

هاربة...

(ثيوجنيس 1287-93)

6- النص هو ما أثبته كاربير 1962. في مقابل وبست 1962

تمثل حرب طروادة وتراث طويل من المطاردات الإيروتيكية الجانب الآخر (جانب العاشق) من هذا النشاط النمطي. المطاردة والهروب موتيفة في الشعر الإيروتيكي اليوناني وأيقونة من عصر اليونان العتيقة إلى ما بعد ذلك. ويجدر القول بأنه، داخل هذه المشاهد التقليدية، ليست لحظة الرغبة المثالية التي يميل رسامو المزهريات وكذلك الشعراء للتركيز عليها هي لحظة *coup de foudre* الحب من أول نظرة، ليست اللحظة التي ينفتح فيها ذراعا المعشوق للعاشق، ليست اللحظة التي يتحد فيها الاثنان في سعادة. ما يجري تصويره هو اللحظة التي يستدير فيها المعشوق ويجري. أفعال الهروب والمطاردة هي مفردات ثابتة في القاموس الإيروتيكي التقني للشعراء، الذين يسلّم العديد منهم بأنهم يفضلون المطاردة على الإمساك بالطريدة. يقول ثيوجنيش عن هذا التوتر الإيروتيكي: «هناك متعة رائعة معينة في اختلال التوازن» (1372). يصور كاليماخوس الإيروس الخاص به كصياد عنيد «يتجاوز الطريدة التي ترقد متاحة، لأنه لا يعرف إلا مطاردة ما يفر» (إبيجراماتا 31.5-6).

أما العشاق الذين لا يرغبون في الجري فربما يقفون ويلقون شيئًا: التفاح هو القذيفة التقليدية في عمليات إعلان الحب (مثلا أريستوفانيس، *السُحُب*، 997). كرة العاشق، أو *سفايرا*، آلية إغواء تقليدية أخرى، كثيرًا ما يجري تقاذفها كتبادل للحب (مثلا أناكريون 358 المختارات اليونانية 5.214، 6.280) حتى أنها صارت ترمز إلى الإله نفسه، إيروس لاعب الكرة، في الأشعار

اللاحقة (أبولونيوس الرودسي، ملحمة الأرجونوتيكا، تحرير ر. ك. سيتون، أكسفورد 1900، 3، 132-141). يمكن أن تكون نظرة العين قذيفة فعَّالة. يستدعي الشعراء مفردات الغمز والتلميح التي تمتد من «النظرة المائلة» من فتاة تراقيَّة لعوب [التراقيون كانوا شعوب هندوأوروبية، تسكن في تراقيا والأراضي المجاورة. ويتحدثون اللغة التراقية] *(أناكريون 417 المختارات اليونانية)*، إلى نظرة أستيميلويسا «التي تذيب مَن أمامها أكثر من النوم أو الموت» *(ألكمان 3، 61-62 المختارات اليونانية)*، والنظرة التي تذيب الأطراف من إيروس نفسه «الصادرة من أسفل جفون زرقاء» *(إيبيكوس 287 المختارات اليونانية)*.

الجفون مهمة. من الجفون قد تصدر عاطفة إيروتيكية تجعل المسافة بين شخصين مشحونة بالذبذبات:

يسكن آيدوس فوق جفون مرهفي الحسّ مثلما يسكن هيبريس فوق جفون الغلاظ القساة. يعرف هذا أي رجل حكيم.

(يوانيس ستوباي فلوريلجيوم، تحرير ت. جيسفورد، 4 مجلدات، أكسفورد 1822، 4.230M)

آيدوس («الخجل») نوع من كهرباء الاحتشام المتدفقة بين شخصين يقترب أحدهما من الآخر لحل أزمة التواصل البشري، نوع من الحساسية الغريزية والمتبادلة تجاه الحدود بينهما. إنه الخجل الذي يحس به بشكل لائق أي متوسل عند

الموقد (مثلا الأوديسا 17.578)، أو الضيف إزاء مضيفه (مثلا الأوديسا 8.544)، أو الشاب وهو يفسح الطريق للشيخ (مثلا سوفوكليس، أوديب في كولونوس 247)، وكذلك الحياء المشترك الذي يشعُّ بين العاشق والمعشوق (مثلا بندار، الأناشيد البيثية 9، 9-13). إن المسكن الذائع لآيدوس فوق الجفون مرهفة الحس هو طريقة لقول إن آيدوس يستغل سلطة النظرة عن طريق حجبها، وأن المرء أيضًا يجب أن يحترس لموطئ قدميه كي يتجنب الزلة المسماة **هيبريس**. في السياقات الإيروتيكية يمكن لآيدوس أن يترسم حدوده كحضور ثالث، كما في شذرة لصافو تسجل مفاتحة رجل لامرأة:

أريد أن أقول لك شيئًا، لكن آيدوس يمنعني...

(شذرات من الشاعرات...، الشذرة 137، 1-2)

إن الكهرباء الساكنة «للخجل» الإيروتيكي طريقة حكيمة جدًا للإشارة إلى أن الاثنين ليسا واحدًا. بشكل أكثر ابتذالا، يمكن أن يتجسد آيدوس كشيء أو إيماءة. وهنا مرة أخرى تساعد تقاليد رسم المزهريات اليونانية فهمنا للفروق الشعرية البسيطة. تقدم المشاهد الإيروتيكية على المزهريات دليلا واضحا على أن إيروس المؤجل أو المعاق، أكثر من إيروس المنتصر، هو الموضوع المفضل. كثيرًا ما تصور المزهريات ذات المشاهد المثلية بين الذكور اللحظة التالية: رجل يلمس ذقن صبي أو أعضاءه التناسلية (وهي الإيماءة المعتادة للدعوة الإيروتيكية)، بينما الصبي يستجيب بالحركة

(المعتادة كذلك) لمحاولة الإقناع بالعدول عما ينتويه؛ حيث تبعد الذراع اليمنى يد الرجل عن ذقنه. تحمل إحدى المزهريات ذلك الحوار المنقوش: «دعني!»، «توقف عن ذلك!» هذه الصورة للإيماءتين الغزليتين المتقاطعتين في لحظة المأزق يبدو أنها تلخص الخبرة الإيروتيكية بالنسبة إلى هؤلاء الرسامين. يقول شاعر هلينستي: «في العادة يكون إيروس أحلى عندما يكون صعبًا» (المختارات اليونانية، 12.153). أما المشاهد بين جنسين مختلفين، في الشعر اليوناني وكذلك في الفنون البصرية، فتستغل بقوة حجاب المرأة. زوجة عفيفة مثل بينيلوبي في أوديسا هوميروس «ترفع حجابها على جانبي وجهها» (16.416، 18.210) عند مقابلة خُطَّابها، بينما قرار ميديا بالتخلي عن العفة من أجل جيسون فيشار إليه بـ «إزاحة حجابها» (أبولونيوس الرودسي، 3، 444-445). يستخدم أفلاطون موتيفة الحجاب في سيناريو إيروتيكي بين سقراط وألكيبياديس في محاورته «المأدبة أو الندوة». يحكي ألكيبياديس عن إحباطات علاقته العاطفية بسقراط. لا تصل العلاقة إلى أي مكان لأن سقراط يفشل دائمًا في الاستجابة لجمال ألكيبياديس. حتى عندما ينامان في فراش واحد، لا يحدث شيء. تحُول عباءة بينهما:

حسنًا، بعد أن تبادلت هذه الكلمات معه... نهضت، دون أن أسمح للرجل بقول أي شيء آخر، ولففت عباءتي حوله -كنا في الشتاء- وتمددت تحت ردائه البالي، ولففت ذراعيّ حول هذا الرجل المدهش، المعجزة الحقيقية، ورقدت هناك طوال الليل... وعندما

فعلت هذا، استاء وازدرى هذا كثيرًا، وضحك من جمالي واستخف بالشيء ذاته الذي اعتقدت أنه أمر جليل... حتى أني عندما قمت لم يكن بإمكاني القول إني «نمت مع» سقراط أكثر مما رقدت مع أبي أو أخي الأكبر. (219 ب-ج)

هناك ثوبان في هذا المشهد، والطريقة التي يستخدمهما ألكيبياديس بها هي رمز ملموس لرغبته المتناقضة: يلف أولاً سقراط في عباءته هو (لأنها ليلة شتوية باردة) ثم يلقي برداء سقراط القديم فوقه ويرقد على الفراش، معانقًا موضع رغبته المتسربل بالغطاء، حتى الصباح. كلٌ من حركة العناق وحركة الانفصال يخصان ألكيبياديس. إيروس هو النقص: يجسد ألكيبياديس مبدأ العاشق الإرشادي بنفس الوعي الذاتي الذي نجده لدى تريستان؛ الذي يضع سيفًا مسلولاً بينه وبين إيزولده عندما يرقدان لينامًا في الغابة.

يتجسد هذا المبدأ أيضًا في المواقف الاجتماعية التي تحيط بالعاشق. إن مجتمعًا مثل مجتمعنا، على سبيل المثال، يضع قيمة عالية على كل من عفة وخصوبة الأنثى، سيُسند إلى المعشوق دور التمنُّع الإغوائي. ويظهر مثلث مُدغدِغ ليلعب دورًا مهما بين العاشق والفتاة السيئة التي تجذبه والفتاة الطيبة التي تكرمه بقولها لا. وبما أننا على ألفة مع هذه المعايير المزدوجة نحن أنفسنا، يمكننا أن ننظر إلى أثينا القرن الخامس بحثًا عن نموذجها الأصلي. تظهر المعايير المزدوجة كموضوع للحديث في محاورة

المأدبة لأفلاطون؛ حيث يصف باوسانياس الأخلاقيات المتناقضة المفروضة على العشاق المثليين من جانب التقليد الاجتماعي الأثيني (183ج85-ج). شجعت أعراف الطبقة العليا الرجال على الوقوع في حب الصِبية الحسان وخطب ودهم بينما تُثني في الوقت نفسه على الصبية الذين يرفضون بازدراء هذه الاهتمامات. يقول باوسانياس «إنه ليس من السهل» فهم أو ممارسة مثل هذه الأخلاقيات (183 د) ويُلصق بها هذا الوصف المثير للاهتمام: **بويكيلوس نوموس**. فلنتأمل ما يعنيه باوسانياس.

تلخص عبارة **بويكيلوس نوموس** مشكلة الإزدواجية الإيروتيكية. تعني كلمة نوموس: «القانون» أو «العادة» أو «التقليد» وتشير إلى شفرة السلوك بالنسبة للعشاق الأثينيين وفتيانهم في الدوائر الأرستقراطية وقتها. أما كلمة بويكيلوس فهي صفة يمكن استخدامها لوصف أي شيء متغير اللون أو معقد أو متحول، مثلاً: غزال «أرقط»، جناح «متلألئ»، معدن «مسبوك بطريقة معقدة»، متاهة «معقدة»، عقل «عويص»، كذبة «ماكرة»، عبارة مزدوجة المغزى «مراوغة». تعني كلمة نوموس شيئًا ثابتًا راسخًا في الشعور والسلوك التقليديين؛ بينما تشير بويكيلوس إلى ما يومض بالتغير والغموض. تقترب العبارة من حدود اللفظ المتناقض، أو على الأقل تبدو العلاقة بين الاسم والصفة مراوغة بشدة. إن النوموس (التقليد) اليوناني بويكيلوس (مراوغ) لأنه يزكّي شفرة مزدوجة من السلوك (يمكن للعشاق أن يطاردوا المعشوقين لكن المعشوقين لا ينبغي الإمساك بهم). لكن التقليد مراوغ أيضًا لأنه ينطبق على ظاهرة جوهرها وجمالها في ازدواجيتها. هذه

الشفرة الإيروتيكية تعبير اجتماعي عن الانقسام داخل قلب العاشق. تعكس المعايير المزدوجة للسلوك الضغوط المزدوجة أو المتناقضة داخل الشعور الإيروتيكي ذاته.

بل إن الأكثر فجاجة من ذلك كانت الشرعية الممنوحة للازدواجية الإيروتيكية عن طريق المجتمع في جزيرة كريت اليونانية بعادته العجيبة المسماة: **هارباجموس**؛ وهو اغتصاب مثلي طقوسي للفتيان على أيدي عشاقهم. كان الاغتصاب يبدأ بتبادل هدايا تقليدي وينتهي بالمغتصب حاملا معشوقه على ظهر حصان ليقيما شهرين في مخبأ. وبينما ينطلق الاثنان بالحصان بعيدًا، تقف عائلة الفتى وأصدقاؤه حولهما مطلقين صرخات حزن رمزية: «إذا كان الرجل كفؤًا للفتى أو أعلى منه شأنًا، يتبعهم الناس ويقاومون الاغتصاب فقط إلى الحد الكافي لإرضاء القانون لكنهم يكونون سعداء في الحقيقة...» كما يُسرُّ إلينا إيفوروس المؤرخ من القرن الرابع (*شذرات من التاريخ اليوناني*، تحرير ف. جاكوبي، *15* مجلد، برلين ولايدن، *1923-1958*، *F148*). إن الأدوار في هذا المشهد الإيروتيكي تقليدية. تبنَّت طقوس الزواج الشرعية في كافة أنحاء العالم اليوناني كثيرًا من ذات الصورة والموقف. كان الاختطاف الوهمي للعروس يشكل الحدث المركزي في طقوس حفل الزفاف الإسبرطي وربما كان طقس شبيه يُمارَس في لوكري وغيرها من الولايات اليونانية، ومن ضمنها أثينا (*سيرفينو-إنوود 1973، 12-21*). يوضح الرسامون الذين يصورون هذه الطقوس على المزهريات عن طريق التفاصيل الأيقونية للأوضاع والإيماءات

وتعبيرات الوجه أنه يجري تمثيل مشهد من المقاومة والتوتر، وليس هروبًا سعيدًا ومتجانسًا مع الحبيبة. قد يمسك العريس الخاطف عروسه في وضع منحرف بعرض جسده بينما يصعد مركبة الزفاف، وتعبر العروس عن عدم رغبتها بإيماءات مفزوعة متنوعة باليد والذراع اليسرى، وكثيرًا ما تُرى وهي تجذب الحجاب فوق وجهها بيدها الأخرى في إيماءة رمزية للخجل (الآيدوس) الأنثوي (جنكينز، *1983، 137-145*). ينبغي التأكيد على أن هذه الرسومات، رغم أنها تُذكِّرنا بنماذج أسطورية أوليَّة مثل اغتصاب بيرسيفوني؛ إلا أنها في حد ذاتها لا يجب تأويلها كمشاهد أسطورية لكن كتمثيلات نموذجية لطقوس الزفاف العادية، المليئة بالالتباسات والأشياء الغامضة كحال مثل هذه الطقوس في ثقافات كثيرة. يفسر الأنثروبولوجيون هذه الالتباسات من زوايا مختلفة عديدة، حيث يجد الزواج تشابهات في الحرب أو شعائر القبول أو الموت أو مزيج من هذه الأشياء في مجتمعات مختلفة. لكن تحت هذه الطبقات الاجتماعية والدينية، تمارس حقيقة عاطفية جوهرية ضغطها المُشكِّل على التصوير الأيقوني والمفهوم الطقسي: إيروس. هذا التصديق المجتمعي والجمالي الممنوح في نفس الوقت لمطاردة العاشق وهروب المعشوق لديه صورته على المزهريات اليونانية كلحظة من مأزق في طقس المغازلة، أساسها المفاهيمي موجود في رمز الرغبة الحلو/المر بشكل تقليدي. هنا تقاطع بين فعلي odi et amo (أحب وأكره)، وهنا يوجد جوهر ورمز إيروس، في الفضاء الذي تمتد فيه الرغبة طامحة إلى البلوغ.

البلوغ

خشية أن يهلكك حبك وكراهيتك وأنا معهم

كي تتركيني أعيش، أحبيني واكرهيني أيضًا.

جون دون «التحريم»

لا بد من بقاء مسافة وإلا انتهت الرغبة. تعيد صافو تشكيل مسافة الرغبة في قصيدة تشبه صورة صغيرة مكتملة للمعضلة الإيروتيكية. يُعتقد أن هذه القصيدة أغنية زفاف (أو جزء من أغنية زفاف) لأن البلاغي القديم هيميريوس أشار إليها في معرض مناقشة لحفلات الزفاف قائلا:

كانت صافو هي من شبَّهت الفتاة بتفاحة... وقارنت العريس بأخيل. (الصلوات 9.16)

لا يمكننا أن نجزم إن كانت صافو قد ألَّفت هذه القصيدة من أجل حفل زفاف وقصدت منها أن تكون مديحًا لعروس، لكن يبقى موضوعها الصريح واضحًا ومترابطًا. إنها قصيدة عن الرغبة. وجوهر مضمونها وشكلها فعل البلوغ:

مثلما تغدو تفاحةٌ حلوةٌ حمراءَ على غصن عالٍ،

عالية على أعلى غصن وقد نسيها قاطفو التفاح –

حسنًا، لا هم لم ينسوا – هم لم يتمكنوا من بلوغها...

(شذرات من الشاعرات، الشذرة 105 أ)

القصيدة غير مكتملة، بشكل مثالي. ثمة جملة ليس بها فعل رئيسي أو فاعل رئيسي لأنها لا تصل أبدًا إلى جملتها المفيدة. إنها تشبيه وحيد، يظل مقصده مراوغًا لأن المشبَّه لا يظهر أبدًا. قد يكون جزءا من أغنية زفاف، لكن يبدو من المخاطرة قول ذلك في غيبة حفل الزفاف. لو كانت هناك عروس، فهي تظل بعيدة المنال. ما هو حاضر عدم القدرة على بلوغها. مثلما يُعلَّق المشبه به في السطر الأول، ويمارس جاذبية قوية سواء نحوية أو إيروتيكية على كل ما يلي؛ لكن الاكتمال لا يتحقق.. سواء نحويًا أو إيروتيكيًا. تمتد الأيادي الراغبة ولا تمسك إلا بالهواء في المصدر الأخير، بينما التفاحة قرة أعينهم تتدلى مصونة إلى الأبد أعلى ذلك بسطرين.

زمن القصيدة يجري في أفعال تشير إلى المضارع وتصل -مع الكلمة الأخيرة- إلى الإحباط اللانهائي. هذا العجز النهائي مهيأ برفق وبشكل متكرر بما يأتي قبله. تتبع السطور الثلاثة للقصيدة ذهن الشاعرة في مسار يمر من التصور إلى الحكم، مسار يلاقي فيه كل من التصور (للتفاحة) والحكم (عن السبب في وجودها حيث تكون) نصيبهما من التصحيح الذاتي. عندما تتطلع عين الشاعرة إلى أعلى كي تحدد موقع التفاحة («على غصن عال»)، يتحدد الموقع بشكل أكثر دقة («عالية على أعلى غصن») وأكثر نأيًا. وعندما يمتد تأويل الشاعرة ليفسر وجود التفاحة («وقد

نسيها قاطفو التفاح») يُعدَّل هذا التفسير في جملة استطرادية («حسنًا، لا هم لم ينسوا – هم لم يتمكنوا من بلوغها»). يقدم كل سطر انطباعًا يُعدَّل على الفور، ثم يُقدَّم من جديد. تنشأ عمليات إعادة التفكير من حالات إساءة الفهم الأولية، وينعكس هذا الفعل الذهني في أصوات الكلمات حيث تتوالى المقاطع المرتبطة بما سبقها واحدة بعد الأخرى من بيت إلى بيت (*أكرو... أكرون... أكروتاتو ليلاثونتو... إكليلاثونت*). تندمج هذه الحركة في إيقاع القصيدة: تفعيلة الداكتيل[7] (في السطرين الأول والثاني) التي تتباطأ وتستطيل إلى أن تصل إلى تفعيلة السبوندي (في السطر الثالث) عندما يبدو أن التفاحة بادئة في الابتعاد أكثر وأكثر.

يجب أيضًا أن نلاحظ أن كل سطر شعري يطبق إجراءات تصحيحية على وحداته الصوتية. يحتوي السطر الأول مثالين لإجراء وزنيّ يُدعى «correption/التخفيف». والتخفيف رخصة مسموح بها مع تفعيلة الداكتيل السداسية فيها يجري تقصير حرف متحرك طويل أو حرفي علة مدغمين لكن يُسمح لهما بالبقاء في وقفة خفيفة قبل حرف متحرك تالٍ. هنا يحدث التخفيفان في تتابع لصيق (-تاي أكرو إيبـ-) ويجعلان السطر الشعري يبدو مزدحمًا بالأصوات التي تتحرك ويحفُّ أحدها بالآخر، مثلما تتكاثف الغصون في الشجرة وتحفُّ ببعضها البعض فيما عينك

7- الداكتيل تفعيلة في الوزن الشعري غالبًا ما تُستخدم في اليونانية أو اللاتينية. وهي عبارة عن مقطع لفظي طويل يتبعه مقطعان قصيران. على النحو الذي يحدده الوزن المقطعي. الاستخدام الأكثر شهرة للتفعيلة الداكتيلية هو في الملاحم المنسوبة إلى الشاعر اليوناني هوميروس. أما السبوندي فهي تفعيلة تتكون من مقطعين طويلين. (المترجم)

تصعد فوقها باطراد إلى أعلى غصن. يستخدم السطران الثاني والثالث حيلة تخفيفية مختلفة: elision/الإدغام. الإدغام هو تعامُل أكثر حدة مع مشكلة الوقفة الوزنية القصيرة؛ فهو ببساطة يحذف الحرف المتحرك الأول. يحدث الإدغام مرة واحدة في السطر الثاني (إيبـ/اك-) وثلاث مرات في السطر الثالث (-ثونت/ال/وك إدونانت/إيبـ). من الممكن اعتبار التخفيف والإدغام تكتيكين لكبح وحدة صوتية عن الوصول إلى ما يتجاوز موقعها السليم في الإيقاع. ويختلف هذان التكتيكان في مقدار الترخيص؛ حيث يتقبل الأول الوصل جزئيًا، بينما يبتره الثاني كليًا. (أو قد يفكر المرء في التخفيف باعتباره فتحة صدر وزنية نوعًا ما، في مقابل الإدغام الذي يخفي الحرف المتحرك المغوي أكثر مما يجب بعيدًا عن الأنظار). ينتاب المرءَ شعورٌ، مع تقدُّم القصيدة، بتقييد مفروض تدريجيًا. ثمة محاولة من فعل الرغبة في البلوغ يتكرر مرة بعد مرة بطرق مختلفة عبر السطور المختلفة؛ ومع كل سطر يتضح أكثر أن هذا البلوغ لن ينجح. إن الإدغام الثلاثي في السطر الثالث شديد الوضوح. يسمح السطران الأول والثاني لعين الشاعرة بصعود غير مقيد نسبيًا إلى التفاحة السامقة. لكن السطر الثالث يقص أيدي قاطفي التفاح في منتصف الهواء.

هناك خمسة إدغامات في القصيدة، ثلاثة منها تؤثر على حرف الجر «إيبي». تستحق هذه الكلمة اهتماما أكبر منا بسبب أهميتها الكبيرة بالنسبة للملامح الاشتقاقية والصرفية للقصيدة. «إيبي» حرف جر يعبر عن الحركة إلى، نحو، من أجل، سعيًا وراء،

امتدادًا وراء. تشكل حركة هذا الحرف النشط القصيدة على كافة المستويات. في أصواتها، في تأثيراتها الإيقاعية، في تعاملها مع الأفكار، في محتواها السردي (وفي مناسبتها الظاهرة؛ إن كانت هذه السطور من أغنية زفاف) تمثل هذه القصيدة خبرة إيروس. إنها خبرة معقدة، حلوة ومرة معًا: حيث تبدأ صافو بتفاحة حلوة وتنتهي بجوع لا نهائي. من قصيدتها الصغيرة غير المكتملة نتعلم أشياء عديدة عن إيروس. يتحدد بلوغ الرغبة مع الحركة: جميلة (في هدفها)، محبَطة (في محاولتها)، لا نهائية (في الزمن).

العثور على الحافة

إيروس مسألة حدود. هو موجود لأن حدودًا معينة موجودة. في المسافة ما بين محاولة البلوغ والإمساك، بين النظرة والنظرة المقابلة، بين «أحبك» و«أحبك أيضًا»، ينبعث الحضور الغائب للرغبة حيًا. لكن حدود الزمان والنظرة وأحبك ما هي إلا هزات ارتدادية للحد الأساسي الحتمي الذي يخلق إيروس: حد الجسد والروح بينك وبيني. وفقط، فجأة، في اللحظة التي أكاد أذيب فيها ذلك الحد، أدرك أني لا أستطيع ذلك أبدًا.

يبدأ الأطفال في الرؤية بملاحظة حواف الأشياء. كيف يعرفون أن الحافة حافة؟ عن طريق الرغبة الشغوفة بألا تكون كذلك. إن خبرة إيروس باعتباره نقصًا تنبه الشخص لحدود ذاته، وحدود الآخرين، وحدود الأشياء بشكل عام. الحافة التي تفصل لساني عن المذاق الذي يتوق إليه هي ما يُعلِّمني ما هي الحافة. مثل الصفة التي تستخدمها صافو: جلوكوبيكرون/الحلو المر، لحظة الرغبة هي لحظة تتحدى الحافة الخاصة بها، كونها تركيبًا من المتضادات المضغوطة معًا بشكل قهري. تترك المتعة والألم أثرهما فورًا على العاشق، بقدر ما تنبع مرغوبية موضوع الحب، جزئيًا، من نقصه. ينقص من؟ ينقص العاشق. لو تتبعنا مسار إيروس سنجد باستمرار أنه يتبع هذا الطريق نفسه: يتحرك خارجًا من

العاشق نحو المعشوق، ثم يرتد عائدًا إلى العاشق نفسه والفجوة بداخله، التي لم تكن ملحوظة من قبل. من هو الموضوع الحقيقي لأغلب قصائد الحب؟ ليس المحبوب، بل تلك الفجوة.

عندما أرغبك يضيع جزء مني: رغبتي فيك تقتطع جزءا مني. هكذا يفكر العاشق على حافة الحب. حضور الرغبة يوقظ فيه حنينًا للاكتمال. تلتفت أفكاره نحو أسئلة الهوية الشخصية: يجب أن يستعيد ويدمج من جديد ما ضاع منه إن كان له أن يصبح شخصًا كاملاً. المثال الكلاسيكي locus classicus لهذه الرؤية للرغبة هي خطبة أريستوفانيس في محاورة أفلاطون «المأدبة». هنا يفسر أريستوفانيس طبيعة الإيروس البشري عن طريق شكل مدهش من الأنثروبولوجيا (189د193-د). كانت الكائنات البشرية في الأصل كائنات مستديرة، وكل كائن مكوَّن من اثنين مرتبطين معًا في كرة واحدة كاملة. كانت هذه الكرات تتدحرج معًا في كل مكان وكانت في غاية السعادة. لكن هذه المخلوقات الكروية صارت فائقة الطموح، وفكرت في التدحرج حتى تصعد إلى جبال الأوليمب، لذلك فصلها زيوس إلى نصفين. ونتيجة لهذا لا بد أن يمضي كل واحد في الحياة باحثًا عن الشخص الواحد والوحيد الذي يمكن أن يكمل دائرته مرة أخرى. يقول أريستوفانيس: «بعد أن قُطعنا نصفين مثل سمكة مفلطحة، يسعى كل واحد منا إلى الأبد باحثا عن نصفه الموافق» (191د).

يجد أغلب الناس شيئًا ما واضحًا وصحيحًا بشكل مزعج

في صورة أريستوفانيس عن العشاق كأشخاص قُطعوا نصفين. الرغبة كلها تجاه جزء من الذات صار مفقودًا، أو هكذا يبدو للشخص الواقع في الحب. تبرر أسطورة أريستوفانيس ذلك الشعور، على الطريقة اليونانية المعتادة، بإلقاء اللوم كله على زيوس. لكن أريستوفانيس شاعر كوميدي. لعلنا ننظر، من أجل تفسير أكثر جدية، إلى عشاق أكثر جدية. وعلى الفور سيفاجئنا ملمح من منطقهم. ملمح فاحش.

المنطق عند الحافة

... بنبضة واحدة من القلب مسسناها فقط – وبالتنهدات والحسرات تركنا أول ثمرات روحنا هناك وعُدنا إلى صوت لساننا البشري حيث للكلمات بدايات ونهايات.

أوغسطين، الاعترافات 9.10

عندما أرغبك يضيع جزء مني: نقصك نقصي. لم أكن لأرغبك لو لم تقتطع جزءا مني، هكذا يفكر العاشق. تقول صافو: «تنفغر فجوة في أعضاء[ي] الحيوية» *(شذرات من الشاعرات.. الشذرة 96، 16-17)*. ويقول أرخيلوخوس: «لقد انتزعت رئتيّ من صدري» *(تفعيلة الإيامبي والمراثي اليونانية، تحرير م. ل. ويست، مجلدان، أكسفورد 1971-1972، 191)* و«وخزتني عبر العظام مباشرة» (193). «لقد أبليتني» *(ألكمان، 1.77، الشعراء الغنائيون اليونانيون)*، «لقد أضنيتني» *(أريستوفانيس، برلمان النساء، 956)*، «التهمت لحمي» *(أريستوفانيس، الضفادع، 66)*، «امتصصت دمي» *(ثيوكريتوس 2.55)*، «اجتززت أعضائي التناسلية» *(؟أرخيلوخوس، ويست، تفعيلة الإيامبي والمراثي اليونانية 99.21)*، «سرقت عقلي الواعي» *(ثيوجنيس 1271)*. إيروس هو تجريد من الملكية. يسرق من الجسد الأطراف والجوهر

والاكتمال ويترك العاشق، بشكل أساسي، في حال أقل. لهذا الموقف تجاه الحب أساس لدى اليونانيين في التقليد الأسطوري الأقدم: يصف هسيود في قصيدته (ثيوجوني) كيف أنجب الإخصاء الربة أفروديت، التي وُلدت من الرغوة التي أحاطت بأعضاء أورانوس التناسلية المقطوعة (189-200). لا يحدث الحب دون خسارة ذات جوهرية. العاشق هو الخاسر. أو هكذا يحسب.

لكن حساباته تتضمن تحولاً سريعًا وماكرًا. في سعيه إلى هدف يتبين أنه خارج ذاته وبعيد عنها، يُدفع العاشق إلى ملاحظة تلك الذات وحدودها. من نقطة مراقبة جديدة، يمكننا أن ندعوها بالوعي الذاتي، ينظر وراءه ويرى فجوة. من أين تأتي هذه الفجوة؟ تأتي من العملية التصنيفية التي يقوم بها العاشق. تتحدد الرغبة في ***هدف لم يعرف قط أنه ينقصه***، عن طريق تحوُّل في المسافة، كرغبة في جزء ضروري من ذاته. ليس شيئًا مكتسبًا جديدًا، لكن شيئًا كان دائمًا، وعن حق، مِلكه. يصبح النَقْصان نقصًا واحدًا.

يتكشف المنطق التحوُّلي للعاشق بشكل طبيعي من حِيَل رغبته. لقد رأينا كيف يميز العاشقون، مثل صافو في الشذرة رقم 31، إيروس باعتباره حلاوة مصنوعة من الغياب والألم. يستدعي هذا التمييز تكتيكات تثليث متنوعة، وطرقا متنوعة في إبقاء مسافة الرغبة مفتوحة ومشحونة. ودائمًا ما يكون التفكير في تكتيكات المرء الشخصية عملا مخاتلا. يقيس التفسير ثلاث زوايا:

العاشق نفسه، والمعشوق، والعاشق بعد إعادة تعريفه كشخص غير مكتمل بدون المعشوق. لكن هذه المسألة من حساب المثلثات خدعة. إن خطوة العاشق التالية هي تقويض المثلث إلى شكل ثنائي الأضلاع ومعاملة الضلعين كدائرة واحدة. يقول لنفسه: «عندما أرى فجوتي، أعرف كُلِّيتي.» وتعلقه عملية مَنطقته ذاتها بين طرفي هذه التورية.

يبدو من المستحيل الحديث أو التفكير عن النقص الإيروسي دون السقوط في هذه اللغة المتلاعبة بالكلمات. تأملوا مثلاً محاورة ليسيس لأفلاطون. في هذه المحاورة، يحاول سقراط أن يُعرِّف الكلمة اليونانية «فيلوس»، والتي تعني في نفس الوقت «المحب» و«المحبوب»، وفي نفس الوقت «الودود» و«العزيز». يثير سقراط السؤال حول إن كانت الرغبة في حب أو مصادقة شيء ما يمكن أن تنفصل أصلاً عن الافتقار إليه. ويُدفع محاوراه إلى الاعتراف بأن الرغبة كلها هي توق إلى ذلك الذي **ينتمي عن حق** ***إلى الراغب*** لكنه فُقد أو استُلب بطريقة ما – ولا يقول أحد كيف (221هـ-222هـ). وتومض التوريات بينما يسرع التفكير. يعتمد هذا الجزء من المناقشة على استخدام بارع لكلمة «أويكيوس» اليونانية، التي تعني «مناسب، ذو صلة، قريب إلى ذاتي» وفي نفس الوقت «يخصني، ملكي عن حق». لذلك يخاطب سقراط الصبيين اللذين يحاورانه ويقول:

... تتوجه الرغبة والحب والحنين إلى ذلك القريب من

ذات المرء *[تو أويكيو]*، كما يبدو. لذلك إذا كنتما أنتما الاثنين صديقين محبين *[فيلوي]* أحدكما للآخر فأنتما بطريقة طبيعية ما تنتميان أحدكما إلى الآخر *[أويكيوي إست]* (221هـ)

من الظلم الفادح من جانب سقراط أن ينزلق من معنى لكلمة *أويكيوس* إلى آخر، وكأنه سيان أن تتعرف في شخص آخر على روح قريبة وأن تزعم أن تلك الروح مِلكك، وكأنه من المقبول تمامًا في الحب أن تموِّه الفارق بين ذاتك وذات من تحب. كل منطق وآمال العاشق في السعادة تُبنى على هذا الظلم، هذا الزعم، هذا الفارق المموَّه. هكذا تتحرك عملية تفكيره باستمرار وتبحث عبر تخوم اللغة التي تقع فيها التوريات والجناسات. عمَّ يبحث العاشق هناك؟

التورية pun أسلوب بلاغي يعتمد على تشابه الصوت وتباين المعنى. يجمع بين صوتين ينسجمان بشكل مثالي معًا كشكلين سمعيين لكنهما يختلفان بإصرار وإلحاح في المعنى. يدرك السامع التجانس الصوتي وفي نفس الوقت يرى الفضاء الدلالي الذي يفصل بين الكلمتين. يُسقَطُ التشابه على الاختلاف في نوع من التصوير المجسَّم. ثمة شيء في ذلك لا يمكن مقاومته. تظهر التوريات في كل الآداب، ومن الواضح أنها قديمة قِدَم اللغة، وأنها تفتننا دون كلل. لماذا؟ لو امتلكنا الإجابة على هذا السؤال لعرفنا بشكل أوضح ما يبحث عنه العاشق بينما يتحرك ويفكر عبر تخوم رغبته.

لا نملك إجابة بعد. رغم ذلك ينبغي علينا أن ننتبه إلى التورية كسمة لمنطق العاشق: حيث تمتلك بنيتها وجاذبيتها التي تتغلب على أي مقاومة شيئًا مهمًا تقوله لنا عن الرغبة، وعن بحث العاشق. لقد رأينا كيف يستخدم سقراط التورية واللغة المجازية لينزلق من معنى لكلمة أويكيوس («القريب») إلى معنى آخر («مِلكي») عندما يناقش في محاورة (ليسيس) فكرة إيروس باعتباره نقصًا. لا يقوم سقراط بأي محاولة لإخفاء تلاعبه بالكلمات هنا؛ بل في الحقيقة هو يجذب الانتباه إليه باستخدام نحوي غير شائع. حيث يخلط عن عمد الضمائر التبادلية والضمائر المنعكسة عندما يخاطب الصديقين المحبين؛ ليسيس ومينيكسينوس. بمعنى أنه عندما يقول لهما: «فأنتما... تنتميان أحدكما إلى الآخر» (221هـ6)، يستخدم كلمة من أجل «أحدكما الآخر» تعني بشكل أكثر شيوعًا «نفسيكما» (**هوتويس**). يلعب سقراط، من خلال الكلمات، على رغبات العاشقين الشابين أمامه. يتحقق المزج بين الذات والآخر بشكل أسهل بكثير في اللغة عنه في الحياة، لكن إلى حد ما ثمة تضمين لنفس الاجتراء. على طريقة إيروس، تستهين التوريات بحدود الأشياء. تأتي من هنا قدرتها على الإغواء والتنبيه. داخل التورية يمكنك أن ترى احتمالية الإمساك بحقيقة ***أفضل***، بمعنى ***أصدق*** مما هو متاح من المعاني المنفصلة لأي من الكلمتين. لكن لمحة ذلك المعنى المعزَّز، التي تومض عابرة في التورية، هي شيء مؤلم. لأنها غير منفصلة عن قناعتك باستحالتها. للكلمات حدود. وكذلك أنت.

إن منطق التورية والمجاز لدى العاشق جزء مهم من التفكير المتأمل. تعطي توريات العاشق الإطار الخارجي لما يتعلمه -في ومضة- من الخبرة الإيروسية.. درس حيوي عن كينونته. عندما يستنشق هواء إيروس، تظهر بداخله رؤية مفاجئة لذات مختلفة، ربما تكون ذاتًا أفضل، مكوَّنة من كينونته مع كينونة معشوقه. وعندما تبعث الحادثة الإيروسية هذه الذات إلى الحياة، تغدو هذه الذات الموسَّعة حدثًا معقدًا ومثيرًا للقلق. ومن السهل للغاية أن تصبح مبعثًا للسخرية؛ كما رأينا على سبيل المثال عندما يأخذ أريستوفانيس خيال العاشق المعتاد إلى نتيجته المنطقية الدائرية في أسطورته عن الأشخاص المستديرين. لكن في الوقت نفسه ثمة إحساس بالحقيقة الجادة يصاحب رؤية العاشق لذاته. ثمة شيء مقنع بطريقة فريدة يتعلق بالتصورات التي تحدث لك عندما تكون واقعًا في الحب. تبدو أصدق من التصورات الأخرى، وخاصة بك بشكل *أصدق*، كأنك فُزت بها من الواقع على نفقتك الشخصية. تشعر بيقين هو الأكبر بأن معشوقك مكمل ضروري لك. تتواطأ قدراتك على التخيل في هذه الرؤية، وتستدعي الاحتمالات مما هو وراء الواقعي. فجأة تظهر في بؤرة الضوء ذاتٌ لم تعرفها من قبل قط، وتباغتك الآن بأنها الذات الحقيقية. قد تُنفخ فيك لفحة من التشبه بالآلهة وللحظة تبدو أشياء كثيرة للغاية معروفة وممكنة وحاضرة. ثم تؤكد الحدود والحواف نفسها. أنت لست إلهًا. أنت لست تلك الذات الموسَّعة. في الحقيقة، أنت لست حتى ذاتًا كاملة، كما ترى الآن. إن معرفتك الجديدة بالاحتمالات هي أيضًا معرفة

بما هو ناقص في الواقع.

يمكننا أن ننظر، بغرض المقارنة، إلى كيف تتخذ هذه الرؤية المتبصرة شكلا داخل ذهن عاشق معاصر. في روايتها (الأمواج)، تصف فيرجينيا وولف شابًا اسمه نيفيل يشاهد محبوبه برنارد وهو يقترب منه مجتازًا حديقة ما:

> إن شيئًا ما يغادرني الآن؛ شيئًا ما يخرج مني لملاقاة ذلك الشخص القادم، شيئًا يؤكد لي أنني أعرف الشخص قبل أن أرى من هو. ما أغرب أن يتغير المرء بإضافة صديق واحد، حتى عن بُعد. ما أنفع المسعى الذي يبذله أصدقاء حين يستذكروننا. مع هذا ما آلم أن يُستذكر المرء، أن يُشوَّه، أن تُذوَّب ذات المرء، وتُخلط، فتمسي جزءًا من امرئ آخر. وإذ بتقرب المرء نحوي فإني أصير لا نفسي بل نيفيل ممزوجًا بشخص ما –بمن؟– ببرنارد؟ نعم، إنه برنارد، وإني لعلى برنارد سأطرح سؤالي. من أنا؟ *(الأمواج، ترجمة: عطا عبد الوهاب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ص 78، 79)*

نيفيل أقل ذعرًا حيال الفجوة بداخله من الشعراء الغنائيين اليونانيين عندما يسجلون غارات إيروس. وعلى خلاف سقراط، لا يلجأ نيفيل إلى التوريات ليفسر حالته المضطربة. يراقبها ببساطة وهي تحدث ويقيس زواياها الثلاث: تتحرك الرغبة خارجة من نيفيل نفسه، وترتد من برنارد، وتنحني عائدة إلى نيفيل – لكنه ليس نيفيل ذاته. «أصير لا نفسي بل نيفيل ممزوجًا بشخص

ما.» إن الجزء الذي يخرج منه إلى برنارد يجعل برنارد مألوفًا على الفور حتى «قبل أن أرى من هو». كما كان سقراط ليقول.. يجعل برنادر ***أويكيوس***. رغم ذلك، يستمر نيفيل في مديح الخبرة باعتبارها خبرة مزدوجة، «نافعة» و«مؤلمة» معًا. كما هو الحال لدى الشعراء اليونانيين، ينشأ ألمها عند تلك الحافة حيث تُزيَّف الذات ويقترب المُرُّ من الحلو بطريقة مزعجة. تتكشف ازدواجية إيروس بطريقة مباشرة من هذه القدرة على «خلط» الذات. يعترف العاشق عاجزًا بأنه يشعر شعورًا طيبًا وفي نفس الوقت سيئًا لكونه مختلطًا، لكنه يُرد بعد ذلك إلى السؤال: «بما أني مختلط على هذا النحو، من أنا؟» **تغير** الرغبة العاشق. «ما أغرب..»: يشعر بحدوث التغيير لكنه لا يملك أي تصنيفات جاهزة لتقييمه. يعطيه التغيير لمحة عن ذات لم يعرفها قط من قبل.

قد يكون جانب من هذه اللمحة آلية تشكل في الأصل مفهومًا عن «الذات» في كل واحد منا، بحسب بعض التحليلات. تتتبع النظرية الفرويدية هذا المفهوم وترجع به إلى قرار جوهري بالحب والكراهية، يشبه إلى حد ما حالة العاشق المزدوجة، التي تقسم أرواحنا وتشكل شخصيتنا. في المنظور الفرويدي، لا يوجد في بداية الحياة وعي بالأشياء على أنها منفصلة عن جسد المرء. يتحقق التمييز بين الذات وغيرها بقرار يزعم أن كل ما تحبه الأنا «مِلكي» ورفض كل ما لا تحبه الأنا باعتباره «ليس مِلكي». بهذا التقسيم نعرف أين تنتهي ذواتنا ويبدأ العالم. وبهذا التعلم الذاتي، نحب ما نستطيع أن نجعله مِلكنا ونكره ما يظل غيرنا.

إن مؤرخي الروح اليونانية، وأشهرهم برونو سنيل Bruno Snell، قد تبنّوا صورة فرويد التطورية ليفسروا قيام النزعة الفردية في المجتمع اليوناني خلال العصرين العتيق والكلاسيكي المبكر. في رأي سنيل، يمكن تتبع أول تكوُّن في المجتمع اليوناني لشخصية بشرية واعية بذاتها ومتحكمة في ذاتها -واعية بذاتها ككل عضوي متمايز عن الشخصيات الأخرى وعن العالم من حولها- إلى لحظة ازدواج عاطفي تقسم الروح. تؤشر صفة الحلو/المر (جلوكوبيكرون) التي استخدمتها صافو تلك اللحظة. إنها ثورة في الوعي الذاتي البشري يسميها سنيل: «اكتشاف العقل». الحب الإيروسي المسدود السبل هو مُطلقها. وعاقبتها تقوية «الذات»:

> إن الحب الذي تنسد سُبُله، ويفشل في بلوغ غايته، يكتسب سطوة قوية بشكل خاص على القلب البشري. تتفجر شرارات رغبة حيوية لتغدو لهبًا في ذات اللحظة التي تعاق فيها الرغبة في طريقها. إنها العقبة التي تجعل المشاعر الشخصية تمامًا واعية... ويبحث [العاشق المحبط] عن السبب في شخصيته هو. (1953، 53)

أطروحة سنيل أطروحة رائعة وقد أحدثت إثارة كبيرة وجدلاً واسعًا معارضًا ومستمرًا. لا يوجد حل لأسئلة التاريخ والتأريخ المتضمنة، لكن رؤية سنيل عن أهمية الحب الحلو/المر في حياتنا رؤية قوية، وتبدو جذابة بالنسبة للخبرة الشائعة لدى كثير من العشاق. يبدو نيفيل، على سبيل المثال، وقد توصل إلى نفس

النتيجة، عندما يتأمل حبه لبرنارد، في (الأمواج): «أن يقلصك شخص آخر إلى كيان واحد – ياللغرابة»

خسارة الحافة

تتشكل الذات على حافة الرغبة، وتنشأ معرفةٌ بالذات في السعي لمغادرة تلك الذات خلفنا. لكن من الممكن أن تحدث أكثر من استجابة واحدة لذلك الوعي الحاد بالذات الذي ينتج عن مسعى الرغبة. يراها نيفيل «تقلصًا» للذات على نفسها ويجد الأمر غريبًا فقط. يقول متأملا: «ما أغرب أن يتغير المرء..». لا يبدو أنه يكره التغيير، ولا يستمتع به. على الجانب الآخر، يبدو نيتشه مبتهجًا: «يبدو المرء أمام ذاته متبدلاً، أقوى، أغنى، أكثر اكتمالاً، يكون المرء أكثر اكتمالاً... ليس الأمر فقط أنه يغير الشعور بالقيم، يستحق العاشق ما هو أكثر» (1967، 426). ليس من غير الشائع في الحب أن يعاين المرء هذا الشعور المتسامي بشخصيته («صرت أقرب إلى ذاتي من أي لحظة مرت من قبل!» هكذا يشعر العاشق) وأن يطرب لهذا، كما يفعل نيتشه. لكن الشعراء الغنائيين اليونانيين لا يطربون إلى هذا الحد.

إن تغيُّر الذات خسارة للذات بالنسبة لهؤلاء الشعراء. مجازاتهم عن هذه الخبرة مجازات من الحرب والمرض والتحلل الجسدي. تفترض هذه المجازات دينامية من الهجوم والمقاومة. يتبدى توتر حسي متطرف بين الذات ومحيطها في بؤرة تركيز الشعراء، وتهيمن صورة خاصة لذلك التوتر. في الشعر الغنائي

اليوناني، إيروس خبرة ذوبان. من التقليدي وصف إله الرغبة ذاته بأنه «مذيب الأطراف» (*صافو، شذرات من الشاعرات، الشذرة 130؛ أرخيلوخوس، ويست، تفعيلة الإيامبي والمراثي اليونانية 196*). نظرته «تذيب أكثر من النوم أو الموت» (*ألكمان 3 الشعراء الغنائيون اليونانيون*). العاشق الذي يحوله الإله إلى ضحية هو قطعة من الشمع، (*بندار، سنيل-مايهلر، الشذرة 123*)، تذوب من لمسته. هل الذوبان شيء جيد؟ يظل هذا أمرًا مزدوجًا. توحي الصورة بشيء شهي حسيًّا، لكن القلق والحيرة يحيطان به غالبًا. إن اللزوجة خبرة منفِّرة في حد ذاتها، من وجهة نظر جان بول سارتر. ربما تلقي ملاحظاته حول ظاهرة اللزوجة والالتصاق بعض الضوء على الموقف القديم تجاه الحب:

> الطفل الذي يغمر يديه في جرَّة عسل ينخرط لحظيًا في تأمل الخواص الشكلية للمواد الصلبة والسائلة والعلاقة الأساسية بين الذات الفاعلة المختبِرة والعالم المختبَر. اللزوجة حالة وسطية بين الصلابة والسيولة. إنها أشبه بقطاع عرضي في عملية تغيُّر. حالة غير مستقرة لكنها لا تتدفق سائلة. حالة طرية ومائعة وقابلة للضغط. التصاقها فخ، تتشبث مثل علَقة؛ وتهاجم الحدود بين ذاتي وبينها. توحي الأعمدة الطويلة الساقطة من أصابعي بتدفق مادتي ذاتها إلى بركة من اللزوجة. لكن الغوص في الماء يعطي انطباعًا مختلفًا؛ حيث أظل صلبًا. لكن لمس الميوعة مخاطرة بتمييع ذاتي إلى حال اللزوجة. اللزوجة هي التشبث، مثل كلب أو

عشيقة بالغي التملُّك. (1956، 606-607)

إن جملة سارتر الزاعقة («تتشبث مثل علَقة») وهذا الذعر غير العقلاني («التصاقها فخ») من التمييع الذاتي لديهما ما يشبههما في استجابة الشعراء القدامى لإيروس. رغم ذلك، يعتقد سارتر أنه يمكن تعلُّم شيء مهم من اللزوجة، مثلما يمكن ذلك من عشيقة عنيدة، عن خواص المادة والعلاقة المتبادلة بين الذات والأشياء الأخرى. في أثناء المرور بخبرة الذوبان التي يهدد بها إيروس والتعبير عنها، من المحتمل أن الشعراء اليونانيين يتعلمون أيضًا شيئًا ما عن ذواتهم المحدودة من خلال الجهد المبذول لمقاومة ذوبان هذه الحدود في العاطفية الإيروسية. إن الحالة الفسيولوجية التي يعرضونها عن الخبرة الإيروسية هي حالة تزعم أن إيروس عدائي في نواياه ومؤذٍ في تأثيره. إلى جانب الذوبان يمكننا أن نستشهد باستعارات عن الطعن والسحق والكبت والشيّ واللسع والعضّ والحكّ والتقطيع والتسميم والحرق والطحن إلى مسحوق، وكلها أفعال يستخدمها الشعراء لوصف إيروس، الأمر الذي يعطي انطباعًا تصاعديًا بالقلق الحاد على سلامة جسد المرء والتحكم فيه. يتعلم العاشق -عندما يخسرها- قيمة كيان ذاته المحدود.

إن ما يستدعي هذه الخبرة المعرفية هو أزمة اتصال؛ مثل لقاء الطفل بالعسل في مثال سارتر. لا يوجد في التراث الغربي كله تسجيل أكثر حيوية لهذه الأزمة مما هو موجود في الشعر الغنائي

اليوناني، ويزعم مؤرخو الأدب مثل برونو سنيل أن الصدارة للعصر العتيق على أساس من هذا الدليل. من سوء الحظ أن سنيل، في قيامه بهذا الزعم، يتجاهل جانبًا من الخبرات القديمة يتقاطع مباشرةً مع سرده وربما كان ليزود أطروحته ببرهان مقنع، ألا وهو ظاهرة تعلُّم الأبجدية. إن القراءة والكتابة يغيران الناس ويغيران المجتمعات. ليس من السهل دائمًا رؤية الطريقة ولا تتبُع الخريطة الدقيقة للسبب والنتيجة التي تربط هذه التغيرات بسياقها. لكن ينبغي علينا أن نقوم بجهد لفعل هذا. هنا يوجد سؤال مهم وغير قابل للإجابة. هل من قبيل المصادفة أن الشعراء الذين اخترعوا إيروس، وجعلوا منه إلهًا وهوسًا أدبيًا، كانوا أيضًا أول المؤلفين في تراثنا الذين يتركون لنا قصائدهم في شكل مكتوب؟ لصياغة السؤال بطريقة أكثر مشاكسة وحدة: ما هو الإيروتيكي في خلق الأبجدية؟ قد لا يبدو هذا للوهلة الأولى سؤالا غير قابل للإجابة بقدر ما هو سؤال أحمق، لكن دعونا ننظر عن قرب أكبر إلى ذوات الكُتاب الأوائل. الذوات المهمة للكُتاب.

سواء بدا من العدل أو لا أن ننسب إلى الشعراء القدامى «اكتشاف العقل» كما يشير سنيل، يبقى هناك دليل لا يمكن إنكاره، في الشذرات المحفوظة من أشعارهم، عن حساسية مضبوطة بحدة على هشاشة الجسد المادي والعواطف أو الروح بداخله. لا تُمنح هذه الحساسية صوتًا في الشعر الذي وصل إلينا من قبل هذه الفترة. ربما هذا بسبب حادثة تقنية. يبدأ الشعر الغنائي والحساسية المرتبطة به بالنسبة إلينا مع أرخيلوخوس لأن قصائده دُوِّنت -لا

نعرف كيف أو لماذا- في وقت ما من القرن السادس أو السابع قبل الميلاد. ربما كان هناك شعراء كثيرون قبل أرخيلوخوس وعلى شاكلته يؤلفون قصائد غنائية شفهية عن انتهاكات إيروس. رغم ذلك، حقيقة أن أرخيلوخوس وخلفاءه الغنائيين يأتون من تراث مكتوب تشير في حد ذاتها إلى اختلاف حاسم بينهم وبين ما قبلهم أيًا كان؛ ليس فقط لأنه يعطينا نصوصهم لكن لأنه يدلنا على ظروف معينة جديدة بشكل جذري للحياة والعقل كانوا يعملون في إطارها. إن الثقافات الشفاهية والثقافات الكتابية لا تفكر ولا تتصور ولا تقع في الحب بنفس الطريقة.

كان العصر العتيق بشكل عام زمن تغيير واضطراب وإعادة ترتيب. في السياسة مع قيام *البوليس* [الدولة المدينة أو جسد المواطن – المترجم]، في الاقتصاد مع اختراع سك العملة، في فن الشعر مع تأمل الشعراء الغنائيين للحظات محددة من الحياة الشخصية، وفي تقنية الاتصالات مع إدخال الأبجدية الفينيقية إلى اليونان؛ قد يُنظر إلى هذه الفترة باعتبارها فترة تقليص وتركيز: تقليص للبُنى الكبيرة إلى وحدات أصغر، وتركيز على تعريف هذه الوحدات. وربما كانت ظاهرة تعلُّم الأبجدية وبداية انتشار المعرفة بالقراءة والكتابة في أنحاء المجتمع اليوناني أكثر الابتكارات الدراماتيكية التي كان على يونانيي القرنين السادس والسابع التعامل معها. لا بد أن الأبجدية قد وصلت إلى بحر إيجه في مسار التجارة قبل النصف الثاني من القرن الثامن؛ تاريخ أول الأمثلة اليونانية التي وُجدت حتى الآن. كان انتشارها بطيئًا وما زالت

عواقبها تخضع للتحليل من قِبَل الباحثين.[8] ما الاختلاف الذي تصنعه المعرفة بالقراءة والكتابة؟

أوضح ما يمكن قوله أن إدخال الكتابة يثوِّر تقنيات التأليف الأدبي. يوجز دينيس بيدج Denys Page التفاصيل العملية للتغيير فيما يلي:

> السمة الأساسية للمنهج ما قبل الأبجدي في التأليف الشعري هي الاعتماد على مخزون تقليدي من الصيغ المحفوظة التي -مهما كانت مرنة وقابلة للإضافات والتعديلات- تُملي إلى حد كبير ليس فقط الشكل بل مادة الشعر أيضًا. مكّن استخدام الكتابة الشاعر من جعل الكلمة، بدلا من العبارة، هي وحدة التأليف، وساعده على التعبير عن الأفكار ووصف الوقائع خارج المدى التقليدي، وأعطاه الوقت لتجهيز عمله قبل النشر، وللتفكير المسبق بشكل أسهل وبراحة بال أكبر فيما ينبغي أن يكتبه، ولتغيير ما كتبه بالفعل. (مؤسسة هارت، 1963، 119)

في الوقت نفسه، ثمة ثورة أكثر خصوصية تُحدثها ظاهرة

8- فتح إريك أ. هافلوك Eric A. Havelock فتحًا جديدًا في هذا المجال عام 1963 بكتابه مدخل إلى أفلاطون Preface to Plato وقد استمر في متابعة المسألة من وقتها، حيث جمع ببلوجرافيا في مجموعته الحديثة: ثورة تعلّم القراءة والكتابة في اليونان وعواقبها الثقافية (1982) The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences. انظروا أيضًا هافلوك وهرشبيل 1987، كول 1981، دافيسون 1962، فينيجان 1977، جوودي 1968 و1977، جراف 1981، هارفي 1978، إنّيس 1951، جونستون 1983، نوكس 1968، بوميروي 1977، ستولز وشانون 1976، سفينبرو 1976، تيرنر 1952.

تعلُّم الأبجدية. عندما يتحول العالم المسموع-الملموس للثقافة الشفاهية إلى عالم من الكلمات على الورق حيث تكون الرؤية هي الناقل الأساسي للمعلومات، تبدأ إعادة توجيه للقدرات الإدراكية في الحدوث داخل الفرد.

الفرد الذي يعيش في ثقافة شفاهية يستخدم حواسه بطريقة مختلفة عن الفرد الذي يعيش في ثقافة كتابية، ومع هذا التوزيع الحسي المختلف تأتي طريقة مختلفة لتصوُّر علاقاته بمحيطه، وإدراك مختلف لجسده، وإدراك مختلف لذاته. يتمحور الاختلاف حول الظاهرة الفسيولوجية والسيكولوجية لضبط النفس الفردي. يوجد النزر اليسير من التأكيد على ضبط النفس في أي محيط شفاهي حيث تمرَّر أغلب البيانات المهمة من أجل البقاء على قيد الحياة والفهم إلى الفرد عبر قنوات حواسه المفتوحة، خاصةً حاسة الصوت، في تفاعل مستمر يربطه بالعالم الخارجي. إن الانفتاح الكامل على المحيط شرط للوعي والانتباه المُثليين بالنسبة لهذا الشخص، والتبادل السلس المتواصل للانطباعات والاستجابات الحسية بين المحيط وبينه هو الشرط السليم لحياته المادية والعقلية. وسيكون لإغلاق حواسه أمام العالم الخارجي نتائج عكسية على الحياة والتفكير.

عندما يبدأ الناس في تعلُّم القراءة والكتابة، يتطور سيناريو مختلف. تتطلب القراءة والكتابة تركيز الانتباه العقلي على نص عن طريق حاسة البصر. وعندما يقرأ الفرد أو يكتب يتعلم

تدريجيًا أن يغلق أو يمنع مدخلات حواسه، أن يمنع أو يتحكم في استجابات جسده؛ حتى يركز طاقته وأفكاره على الكلمات المكتوبة. يقاوم المحيط خارجه عن طريق تمييز وضبط المحيط داخله. يُشكل هذا في البداية جهدًا مضنيًا ومؤلمًا بالنسبة للفرد، كما يخبرنا علماء النفس وعلماء الاجتماع. أثناء قيامه بهذا الجهد، يصبح واعيًا بالذات الداخلية باعتبارها كيانًا يمكن فصله عن المحيط ومدخلاته، ويمكن ضبطه عن طريق عمله العقلي الخاص. إدراك أن هذا العمل الانضباطي ممكن، وربما ضروري، علامة على مرحلة هامة في التطور العضوي وكذلك في التطور السُلالي، مرحلة تستجمع فيها الشخصية الفردية نفسها لتقاوم التفكك.

إذا كان حضور أو غياب القدرة على القراءة والكتابة يؤثر على الطريقة التي ينظر بها الشخص إلى جسده وحواسه وذاته، فسيؤثر ذلك الأثر إلى حد كبير على الحياة الإيروتيكية. وفي شعر هؤلاء الذين تعرضوا أولاً للأبجدية المكتوبة ومطالب تعلُّم القراءة والكتابة نقابل التأمل المقصود للذات، خاصةً في سياق الرغبة الإيروتيكية. تلك الحدة الفريدة التي يصر هؤلاء الشعراء بها على تصور إيروس كنقص ربما تعكس، إلى درجة ما، ذلك التعرض. يشجع التدريب التعلمي وعيًا عاليًا بالحدود المادية الشخصية وإحساسًا بهذه الحدود باعتبارها وعاءً لذات المرء. التحكم في الحدود هو امتلاك للذات. وبالنسبة للأشخاص الذين صار لديهم امتلاك الذات مهمًا، لا يمكن لتدفق عاطفة مفاجئة قوية من خارجهم أن يكون حدثًا غير مقلق، مثلما يمكن أن يكون الحال

في محيط شفاهي حيث تكون مثل هذه الغزوات هي الموصلات العادية لأغلب المعلومات الهامة التي يتلقاها الشخص. عندما يُقدِّر الفرد أنه وحده المسؤول عن مضمون وتماسك شخصه، يغدو تدفقٌ مثل إيروس تهديدًا شخصيًا ملموسًا. لذلك نجد لدى الشعراء الغنائيين أن الحب شيء يهاجم أو يجتاح جسد العاشق لينتزع منه السيطرة، صراع شخصي للإرادة والجسد بين الإله وضحيته. يسجل الشعراء هذا الصراع من خلال وعي -ربما جديد في العالم- بالجسد كوحدة من الأطراف والحواس والذات، وحدة مندهشة من هشاشتها ذاتها.

أرخيلوخوس على الحافة

أرخيلوخوس هو أول شاعر غنائي استفادت رسائله إلينا من ثورة تعلُّم القراءة والكتابة. رغم أن الأدلة على تزامن كل من الشاعر والأبجدية غير مؤكدة، إلا أن الأكثر معقولية أنه تلقى تعليمه في سياق التراث الشفهي، وقابل تقنية الكتابة الجديدة في لحظة ما من مساره المهني وتأقلم معها. على أي حال كتب شخص ما، لعله أرخيلوخوس نفسه، هذه الحقائق المبكرة لما يبدو عليه الشعور بالانتهاك على يد إيروس:

يالهذا الحنين للحب، الذي ينضوي متكورًا أسفل قلبي

سكب غشاوة كبيرة على عينيّ

وخطف من صدري الرئتين الطريتين —

مكتبة
t.me/soramnqraa

(ويست، تفعيلة الإيامبي والمراثي اليونانية 191)

تقيم أول كلمة في القصيدة علاقة متبادلة. كلمة «تويوس» اسم إشارة بمعنى «يالهذا» والتي تتوافق بشكل معتاد مع الاسم الموصول «هويوس» بمعنى «الذي»، وبالتالي فإن أي جملة تبدأ بتويوس تنتظر جملة جواب بهويوس لتكتمل الفكرة. تؤسس الجملة نصف هذه الفكرة، ثم تتوقف. رغم ذلك، لديها اقتصاد مثالي، بقدر ما تصل. كل كلمة وصوت ونبرة موضوعة لغرض.

يصف البيت الأول إيروس متدحرجًا في كرة أسفل قلب العاشق. الكلمات مرتبة لتعكس فسيولوجيا اللحظة، وإيروس ملتف حول نفسه في المركز تمامًا. ثمة تتابع لصوت الواو المضمومة (واحدة ممدودة وخمسة قصار) وحروف ساكنة متكتلة (أربعة أزواج) يجمع توتر رغبة العاشق في ضغط مسموع بداخله. يبدو أن الحروف الساكنة مختارة بسبب خاصيتها الموحية (الرخيمة وذات الصفير والوقفات الهامسة). أما النموذج العروضي فهو مزيج بديع من تفعيلات الداكتيل والإيامبي، المندمجة سويًا بطريقة تحاكي حركة الرغبة: تنطلق في اندفاعة ملحمية من تفعيلات الداكتيل والسبوندي بينما يؤكد إيروس حضوره، ثم تنحل الأبيات إلى رشّات من تفاعيل الإيامبي بالتحديد عند النقطة التي تصل فيها الرغبة إلى قلب العاشق (كاردين). آخر كلمة في البيت اسم فاعل (إيلوسثيس) لديها ماضٍ ملحمي. «انضوى متكورًا تحت بطن كبش» هي الطريقة التي يفر بها أوديسيوس من كهف السيكلوب (الأوديسًا 9.4333). «انضوى متكورًا عند قدمي أخيل» هو الوضع الذي يتخذه بريام ليتوسل من أجل استعادة جثة ابنه (الإلياذة 24.510). في كل من هذين السياقين الملحميين يتخذ شخص قوي في الأصل وضعًا يتسم بالضعف الشديد، وبعد ذلك يشرع في إنفاذ إرادته على العدو الذي يواجهه. إن القوة المخفية ملمح تقليدي لإيروس أيضًا، في الشعر والفن، ذلك الطفل (بايزي باليونانية) البريء الذي تثبت سهامه قوتها القاتلة. يضع أرخيلوخوس تلميحه بالوعيد في هدوء، واضعًا

اسم فاعله في نهاية البيت تمامًا كما يقع في كلا المقطعين عند هوميروس.

يحيط السطر الثاني عينيّ العاشق بالغشاوة من الجانبين. ترق سواكن الشاعر وتغلظ مع الضباب إلى أصوات: ل، م، ن، خي. تزدوج هذه الأصوات وتندمج في نموذج متكرر يأتي أربع مرات في نهايات الكلمات بالنون، وكأنه يؤكد نزول الضباب في أربعة خطوط سائلة (-لين، -لون، -تون، -ين). يسيل الضباب حول عيني العاشق عبر الإيقاع الإيامبي للبيت، خاصةً في التفعيلة الثانية (-لون أوماتون) حيث يحدث انقطاع بين العينين والغشاوة. مرة أخرى نحس بإيحاءات الخطر الملحمية في الصورة حيث تُظلم الغشاوة، عند هوميروس، عيني الإنسان لحظة الموت (راجعوا الإلياذة 20، 321، 421).

مع السطر الثالث يكمل إيروس عدوانه. بحركة سريعة سارقة ينتزع الرئتين من صدر العاشق. الطبيعي أن ينهي هذا القصيدة؛ فمع اختفاء عضو التنفس، يغدو الكلام مستحيلاً. تُعرض السرقة في توالٍ من أصوات السين (خمسة) وينقطع البيت دون إكمال مخططه العروضي (ينبغي أن تُتبع تفاعيل الداكتيل الرباعية بتفعيلة إيامبي، كما في السطر الأول). الأرجح أن هذا الانقطاع خطأ النقل، وليس من عوامل مقصد الشاعر. ومن الواضح أن نفس التفسير، أي الحالة المتشذرة لنص أرخيلوخوس، يمكن أن يبين السبب وراء التوقع النحوي غير المتحقق الذي أثاره اسم

الإشارة الارتباطي (تويوس) الذي تبدأ به القصيدة. على الناحية الأخرى، هي قصيدة حذرة جدًا، على قدر ما تصل إليه.

(فرينيس) العاشق هي ما تنتهي إليه القصيدة. لقد ترجمتُ هذه الكلمة إلى «رئتين» وأشرت إليها بـ «عضو التنفس». ما هو التنفس؟ بالنسبة لليونانيين القدماء، التنفس هو الوعي، التنفس هو الإدراك، التنفس هو العاطفة. يبدو أن ***الفرينيس*** يمكن مطابقتها تقريبًا بالرئتين في النظرية الفسيولوجية القديمة وباحتواء روح الأنفاس في دخولها وخروجها *(أونيانس 951، 66 وما بعدها)*. ينظر اليونانيون إلى الصدر باعتباره وعاءً للانطباعات الحسية ووسيطًا لكل من الحواس الخمس.. حتى البصر؛ لأنه في النظر يمكن تنفس شيء ما من الموضوع المرئي وينتقل عبر عيني الناظر (مثلا هسيود، الترس 7، راجعوا أريستوفانيس عن الحواس 4.437ب23 وما بعدها). تتلقى ***الفرينيس*** وتنتج الكلمات والأفكار والفهم. لذلك تكون الكلمات «مجنَّحة» لدى هوميروس عندما تصدر عن المتكلم و«غير مجنحة» عندما تبقى في ***الفرينيس*** غير منطوقة (راجعوا الأوديسَّا 17.57) ***الفرينيس*** أعضاء الذهن. كما يقول ثيوجنيس:

عينا ولسان وأذنا وذكاء الرجل اللماح

تنمو في منتصف صدره.

(1164-1163)

هذا التصور طبيعي وسط أناس في محيط شفاهي (انظروا أونيانس 1951، 68). يكون التنفس أساسيًا بقدر ما تكون الكلمة المنطوقة. لدى هذا التصور أساس سيكولوجي وحسي صلب في الخبرة اليومية لهؤلاء الناس. حيث يعيش سكان المجتمع الشفاهي ممتزجين مع محيطهم على نحو أكثر حميمية بكثير مما نفعل نحن. الفضاء والمسافات بين الأشياء ليست لها أهمية أولى؛ فهي جوانب تؤكدها حاسة البصر. المهم، في عالم الصوت، هو الحفاظ على الاستمرارية. ينتشر هذا الموقف في الشعر القديم وله حضور لافت أيضًا في النظريات الإدراكية للفسيولوجيا القديمة. على سبيل المثال احتفى إمبيدوقليس بنظرية للانبعاثات تنص على أن كل شيء في الكون يستنشق ويزفر دائمًا جزئيات صغيرة اسمها ***أبورهواي*** في تدفق مستمر (*ديلز، شذرات ما قبل سقراط، 3 مجلدات، برلين 1959-1960، ب 89*). وكل الأحاسيس نتاج لهذه الانبعاثات حيث تدخل وتخرج من خلال سطح الجلد كله للكائنات الحية (ب 100.1). ***الأبوروهاي*** وسائط للإدراك تسمح لكل شيء في الكون أن يكون «على اتصال» محتمل بكل شيء آخر (راجعوا أريستوفانيس، عن الحواس، 4.442أ29). يطرح إمبدوقليس ومعاصروه أمامنا كونًا يجري فيه تجاهل المسافات بين الأشياء وتكون التفاعلات فيه مستمرة. التنفس في كل مكان. لا توجد حواف ولا حدود.

تنفُّس الرغبة هو إيروس. لا مفر منه مثل المحيط ذاته، يحرك بجناحيه الحب داخل وخارج كل المخلوقات وفقًا لإرادته. يرمز

هذان الجناحان إلى هشاشة الفرد التامة أمام التأثير الإيروتيكي، بقدرتهما متعددة الحواس على اختراق العاشق والسيطرة عليه في أي لحظة. تنقل الأجنحة والأنفاس إيروس مثلما تنقل الأجنحة والأنفاس الكلمات: وهنا يتجلى تشابه قديم بين اللغة والحب. نفس الفتنة الحسية التي لا تقاوم، والمسماة **بيثو** باليونانية، هي آلية الإغواء في الحب والإقناع في الكلمات؛ ونفس الربة (بيثو) ترعى المُغوي والشاعر. إنه تشابه يتجلى معناه المثالي في سياق فن الشعر الشفهي، حيث يتشارك إيروس والميوزات (ربات الإلهام) بوضوح آلة الهجوم الحسي. أي مستمع ينصت إلى تلاوة شفاهية هو كما يصفه هيرمان فرانكل: «حقل قوة مفتوح» (1973، 524) تهب بداخله الأصوات في تدفق مستمر من فم الشاعر. على الناحية الأخرى، لا تمثل الكلمات المكتوبة مثل هذه الظاهرة الحسية كلية الإقناع. يزيل تعلم القراءة والكتابة الحسية عن الكلمات والقارئ. لا بد أن يفصل القارئ نفسه عن تدفق انطباعات الحواس التي تنقلها الأنف والأذن واللسان والجلد إذا كان له أن يركز على قراءته. يفصل النص المكتوب الكلمات إحداها عن الأخرى، يفصل الكلمات عن المحيط، يفصل الكلمات عن القارئ (أو الكاتب) ويفصل القارئ (أو الكاتب) عن محيطه. الفصل مؤلم. توضح الأدلة المستقاة من النقوش كم يستغرق الناس من وقت لمنهجة تقسيم الكلمات في الكتابة، بما يشير إلى جدة وصعوبة هذا المفهوم.[9]

9- عن تقسيم الكلمات والمشكلات المتصلة انظروا جيفري 1961، 43-65؛ جنسن 1969، 440-460، كينيون 1899، 26-32.

كوحدات للمعنى قابلة للفصل والضبط، كل واحدة لديها حدودها المرئية الخاصة، كل واحدة لديها استخدامها الثابت والمستقل الخاص؛ تدفع الكلمات المكتوبة مستخدمها إلى العزلة.

إذن فكرة أن الكلمات لها حواف هي رؤية بالغة الحيوية بالنسبة إلى القارئ أو إلى كاتبها. قد لا تكون للكلمات المسموعة أي حواف، أو حواف متنوعة، قد لا يكون لدى التقاليد الشفهية أي مفهوم عن «الكلمة» كمنطوق ثابت ومحدد، أو قد توظف مفهومًا مرنًا. كلمة (إيبوس) التي يستخدمها هوميروس بمعنى «الكلمة» تتضمن معاني: الكلام، الحكاية، الأغنية، السطر الشعري أو الشعر الملحمي ككل. كلها قابلة للتنفس. الحواف غير ذات صلة.

لكن الحافة لديها صلة واضحة بالنسبة لأرخيلوخوس. تتوقف كلماته في منتصف التنفس. يقول المؤرخ ويرنر جايجر Werner Jaeger: «لقد تعلَّم شاعر مثل أرخيلوخوس كيف يعبر بشخصيته الخاصة عن العالم الموضوعي بأكمله وقوانينه، أن يتمثلها في ذاته» (1934-1947، 1:114). يبدو من عمق التفاصيل أن أرخيلوخوس يفهم القانون الذي يفرق الذات عن غير-الذات، لأن إيروس يقتحمه تمامًا في النقطة التي يكمن عندها ذلك الاختلاف. معرفة الرغبة ومعرفة الكلمات مثَّلتا بالنسبة لأرخيلوخوس مسألة إدراك للحافة بين كيان وآخر. من الشائع قول إن هذا صحيح في أي كلام. يخبرنا سوسير: «في اللغة توجد فقط اختلافات» (1971، 120)، بما يعني أن الصوتيات phonemes لا تتميز بخواصها

الإيجابية لكن بحقيقة أنها متمايزة. لكن لا بد أن يحس بفردية الكلمات على نحو خاص شخص تمثل له الصوتيات المكتوبة بدعة وحواف الكلمات حدودًا جديدة.

في القسم التالي سنفحص الأبجدية اليونانية عن قرب شديد ونتأمل كيف ترتبط عبقريتها الخاصة بحساسية خاصة تجاه الحواف. لكن حاليًا، دعونا ننظر إلى ظاهرة الكاتب القديم من زاوية أوسع. نرى في أرخيولوخوس وغيره من الشعراء القدامى أشخاصًا فاجأتهم طرائق جديدة في التفكير عن الحواف – حواف الأصوات والحروف والكلمات والعواطف والوقائع في الزمن والذوات. يتجلى هذا في الطريقة التي يستخدمون بها مواد الشعر، وكذلك في الأشياء التي يقولونها. التقليص والتركيز هما آليات الأسلوب الغنائي. اندفاع السرد الملحمي يتقلص إلى لحظة عاطفية، طاقم الشخصيات يُخفَّض إلى أنا واحدة، تدخل العين الشعرية إلى موضوعها عبر شعاع ضوء واحد. يبدو أن أسلوب وأوزان هؤلاء الشعراء يمثل قطيعة منهجية عن الكتل الضخمة في منظومة هوميروس الشعرية. تتخلل الصياغات الملحمية للعبارة والإيقاع الشعر الغنائي، لكنها تُفصل وتُجمع بطريقة مختلفة في أشكال وروابط غير معتادة. يقدم شاعر مثل أرخيلوخوس نفسه كأستاذ لهذه التجميعات، على وعي حاد بالحدود بين أسلوبه والأسلوب الملحمي: رأينا كيف يربط ببراعة تفعيلات الداكتيل والإيامبي في البيت الأول من الشذرة رقم 191، بحيث يضرب إيروس قلب العاشق تمامًا حيث ينكسر الوزن الملحمي رباعي التفاعيل في ذعر إيامبي.

تقاطع الكسرات الزمن وتغير بياناته. تكسر نصوص أرخيلوخوس المكتوبة قطعًا من الصوت العابر وتفصلها عن الزمن وترفعها باعتباره مِلكًا للشاعر. تجعل الكسرات الشخص يفكر. عندما أتأمل في المساحات المادية التي تميز حروف جملة «أنا أحبك أنت» في نص مكتوب، قد أنساق إلى التفكير في مساحات أخرى؛ مثلاً المساحة بين «أنت» في النص وأنت في حياتي. كلا هذين النوعين من المساحات يأتيان إلى الوجود عبر فعل الترميز. كلاهما يتطلب من الذهن أن يمتد مما هو حاضر وفعلي إلى شيء آخر، شيء يُلمح في الخيال. في الحروف كما في الحب، أن تتخيل يعني أن توجه نفسك إلى ما هو ليس كذلك. كي أكتب الكلمات أضع رمزًا في محل صوت غائب. تتطلب كتابة الكلمات: «أنا أحبك أنت» استبدالاً آخر مشابهًا، استبدال أكثر إيلامًا بكثير في أثره. غيابك عن تركيب جملة حياتي ليس حقيقة تغيرها الكلمات المكتوبة. وهذه هي الحقيقة الوحيدة التي تصنع اختلافًا بالنسبة للعاشق؛ حقيقة أني وإياك لسنا واحدًا. يخطو أرخيلوخوس من فوق حافة تلك الحقيقة إلى العزلة القصوى.

حافة الأبجدية

ما هو الشيء المميز للغاية في الأبجدية اليونانية؟ كانت هناك أشكال أخرى من الكتابة، سواء تصويرية أو صوتية، موجودة في العالم القديم؛ مثلا المسمارية الآشورية، والهيروغليفية المصرية، والعديد من نظم الكتابة المقطعية في الشرق الأدنى. لكن الأبجدية اليونانية أتت كابتكار مدهش وثوَّرت القدرة الإنسانية على تدوين الأفكار. كيف؟

خلق اليونانيون أبجديتهم بالاستيلاء على نظام العلامات المقطعي من الفينيقيين وتعديله بطرق حاسمة معينة في وقت ما من أوائل القرن الثامن قبل الميلاد. من المعتاد قول إن تعديلهم الرئيسي ارتقى إلى «إدخال الحروف المتحركة». لم يكن هناك تعبير عن الحروف المتحركة في الكتابة الفينيقية (رغم أنه من المحتمل أن حروفًا معينة كانت قد بدأت تكتسب سمة ما قريبة من حروف العلة) لكن من البداية كان لدى الأبجدية اليونانية خمسة حروف متحركة تستخدمها استخدامًا تامًا (وودهيد 1981، 15). ومع ذلك، لا ينصف هذا الوصف الشائع بأي حال من الأحوال تلك القفزة المفاهيمية التي تميز الأبجدية اليونانية عن كل نظم الكتابة الأخرى. فلننظر عن قرب أكبر إلى نشاط الترميز الفريد الذي صار ممكنًا عندما ابتكر اليونانيون علاماتهم الست والعشرين الأصلية لأبجديتهم.

خط الكتابة الذي يزود لغة ما بأبجدية صحيحة هو ذلك القادر على ترميز صوتيات اللغة بشكل شامل واقتصادي وغير مبهم. وكانت الأبجدية اليونانية هي نظام العلامات القديم الأول والأوحد الذي يقوم بهذا. أما النظم الصوتية الأخرى المتاحة لليونانيين -مثلاً خطوط الكتابة المقطعية غير المنطوقة للغات السامية الشمالية أو الكتابة المقطعية المنطوقة المعروفة باسم النظام الخطي ب والتي استخدمها الكريتيون واليونانيون الميسينيون في عصور ما قبل التاريخ- فقد اشتغلت على مبدأ ترميز كل صوت منطوق في اللغة بعلامة منفصلة. تطلب الأمر مئات من العلامات، كل علامة تمثل مقطعًا واحدًا مكونًا من حرف متحرك زائد حرف ساكن. في اختيارها لترجمة الأصوات إلى رموز مرسومة، مثّلت هذه الخطوط الكتابية تقدمًا حاسمًا في تطور الكتابة. لكن الأبجدية اليونانية أخذت خطوة نظرية أبعد: فصلت هذه الوحدات الصوتية المنطوقة إلى مكوناتها الصوتية السمعية. ظهرت الحروف المتحركة إلى الوجود. لكن الحروف المتحركة غير قابلة للتصور دون ابتكار حيوي أسبق. لأن هناك مكونين لكل منطوق لغوي: (1) صوت (يصنعه اهتزاز عمود الهواء في الحنجرة أو التجويف الأنفي أثناء طرده مرورًا بالأحبال الصوتية)، (2) بدء ووقف الصوت (عن طريق تفاعل اللسان والأسنان والحنك والشفتين والأنف). هذه الأفعال التي تبدأ وتنهي الأصوات، والتي نعتبرها «حروفًا ساكنة»، لا تستطيع وحدها أن تنتج أي صوت. إنها سواكن «لا تملك صوتًا» كما قال أفلاطون (محاورة ثيتيتوس

203ب، *راجعوا محاورة فيليبوس 18ب*). يلخص أحد المؤرخين أهمية هذه الكيانات الرمزية غير المنطوقة المسماة بالسواكن على هذا النحو:

> ما يجب التأكيد عليه أن الفعل الذي خلق الأبجدية فكرة، عمل للعقل يُعد أيضًا -فيما يتعلق بالعلامات الدالة على الحروف الساكنة المستقلة- فعل تجرد من أي شيء يمكن لأذن أن تسمعه أو لصوت أن يقوله. لأن الساكن الخالص (ت أو د أو ك أو أيًا كان) لا يمكن نطقه دون إضافة مسحة ما من أنفاس حروف العلة إليه. كانت العلامة الفينيقية ترمز إلى حرف ساكن زائد ***أي حرف متحرك***، والقارئ هو الذي يضيف الحرف المتحرك من خلال السياق. أما العلامة اليونانية، وهذا لأول مرة في تاريخ الكتابة، فترمز إلى شيء مجرد، الحرف الساكن المنعزل. *(روب 1978، 31)*

عندما نفكر في هذا الاختراع المدهش للأبجدية اليونانية ونفكر في الطريقة التي يشتغل بها العقل البشري عندما يستخدم الأبجدية؛ تبرز للمقارنة عمليات إيروس المدهشة. لقد اكتشفنا بالفعل تشابهًا قديمًا بين اللغة والحب، تشابه كامن في مفهوم التنفس كموصل شامل لتأثيرات الإغواء وللكلام المقنع. هنا عند الدخول إلى اللغة المكتوبة والتفكير المتعلم نرى ذلك التشابه يعاد إحياؤه على يد الكُتاب القدامى الذين غامروا أولاً بتدوين

قصائدهم. الأبجدية التي استخدموها أداة فريدة. تنبع فرادتها مباشرةً من قدرتها على تحديد حواف الصوت. لأن الأبجدية اليونانية، كما رأينا، نظام صوتي مهتم على نحو فريد بتمثيل جانب معين من فعل الكلام، أي بدء ووقف كل صوت. الحروف الساكنة هي العوامل الحرجة. تحدد الحروف الساكنة حواف الصوت. المشابَهة الإيروتيكية لهذا واضحة؛ فقد رأينا أن الشعور الإيروسي منتبه إلى حواف الأشياء ويجعلها محسوسة من جانب العشاق. وكما يصر الشعور الإيروسي على حواف وحدود البشر والمسافات بينهم، يفرض الحرف الساكن المكتوب حدًا على أصوات الكلام البشري ويصر على واقعية ذلك الحد، رغم أن أصلها موجود في خيال القراءة والكتابة.

ربما يبدو التشابه بين طبيعة الشعور الإيروسي وعبقرية الأبجدية اليونانية تشابهًا وهميًا بالنسبة للأحكام الحديثة المتعلمة، لكن يبدو على الأرجح أن أحكامنا في هذه المنطقة تبلدت بفعل العادة واللامبالاة. نقرأ أكثر مما يجب، ونكتب على نحو هزيل أكثر مما يجب، ونتذكر أقل القليل عن القلق المبهج لتعلم هذه المهارات لأول مرة. فلنفكر في مقدار الطاقة والوقت والعاطفة المتوجه إلى ذلك الجهد للتعلم: إنه يستغرق سنوات من حياتك ويتحكم في تقديرك لذاتك، إنه يشكل الكثير من مسعاك التالي لفهم العالم والتواصل معه. فلنفكر في جمال الحروف، وكيف يكون الشعور بالقدرة على معرفتها. في سيرتها الذاتية تعترف الكاتبة الأمريكية إيودورا ويلتي Eudora Welty

(1909 - 2001) بتأثرها الجارف بهذا الجمال:

لقد نما حبي للأبجدية، الباقي والمستمر، من تلاوتها. لكن قبل ذلك، من رؤية الحروف على الصفحة. في كتب القصص الخاصة بي، قبل أن أتمكن من قراءتها بنفسي، وقعت في حب العديد من الحروف الأولى للكلمات، تلك الحروف الملتوية والساحرة الشكل التي رسمها والتر كرين في بدايات الحكايات الخيالية. في عبارة «Once upon a time»/كان ياما كان، رسم حرف O وثمة أرنب يديره كأنه طاحونة، وقدماه على الزهور. وعندما أتى اليوم، بعد سنوات، الذي رأيت فيه كتاب كيلز[10]؛ اجتاحتني سحر الحروف الأولى والكلمات أكثر بألف مرة، وبدت الزخرفة والتذهيب جزءا من جمال وقدسية العالم الذي كان موجودًا منذ البدء. (9 ،1984)

أعتقد أن بهجة إيودورا ويلتي بالحروف المنقوشة على نحو جميل ليست غريبة على الكُتاب. يقال إن فيثاغورس قد أحس بضغط جمالي مماثل:

كان يبذل مجهودًا كبيرًا في تجميل الحروف، ويشكل كل ضربة خط بإيقاع هندسي من الزوايا والمنحنيات

10- كتاب كيلز ويسمى أحيانًا كتاب كولومبا، هو مخطوطة مذهبة من الإنجيل مكتوبة باللغة اللاتينية. وتجمع نسخ الأناجيل الأربعة من العهد الجديد جنبًا إلى جنب مع مختلف النصوص التمهيدية والجداول. كتب هذا الكتاب في دير كولومبا في آيرلندا أو يعتقد أنه ضم مساهمات جمعت من مختلف أديرة كولومبا من كل من بريطانيا وآيرلندا. (المترجم)

والخطوط المستقيمة. *(ديون. ثراكس، هيلجارد، جراماتا. جر. 1.3.183)*

إن بذل مجهود كبير في الحروف خبرة معروفة لأغلبنا. إنها أشكال مغوية صعبة وتتعلمها عن طريق تتبع خطوطها الخارجية مرة بعد مرة. هكذا أيضًا كان الأطفال في العالم القديم يتعلمون أن يكتبوا بتتبع أشكال الحروف، كما يمكننا أن نحكم من مقطع في محاورة بروتاجوراس لأفلاطون:

> ... تمامًا مثل هؤلاء الذين يُعلِّمون التلاميذ -الذين لم يحذقوا الكتابة بعد- أن يرسموا أشكال الحروف المصاغة بخطوط باهتة بأقلامهم، ثم يسلمونهم ألواح الكتابة ليتتبعوا الخطوط الإرشادية... (326د)

بالنسبة لأي شخص تعلم بهذه الطريقة تكون حواف الحروف أماكن عاطفية قابلة للتذكر، وتبقى كذلك.

يمكننا أن نرى كيف تلفت بقوة هذه الخطوط الأبجدية عيون وأذهان من يتعاملون معها لأول مرة في السياق اليوناني القديم. توجد العديد من المشاهد في التراجيديا القديمة حيث يصاغ هذا اللقاء دراميًا. أشمل هذه المشاهد شذرة من ثيسيوس ليوربيديس. يتطلع رجل أميّ إلى البحر ويلمح سفينة عليها كتابة. «يقرأها» هكذا:

لست ماهرًا في الحروف لكني سأفسر الأشكال

والرموز الواضحة لكم.

توجد دائرة مميزة كما لو كان بها بوصلة

وبها علامة واضحة في المنتصف.

الشكل الثاني هو في المقام الأول خطان

وبعدهما خط آخر يفصل بينهما في المنتصف.

الثالث مجعد مثل خصلة شعر

والرابع خط واحد يرتفع باستقامة

وملحقة به ثلاثة خطوط تقطعه بالعرض.

الخامس ليس من السهل وصفه:

هناك خطان يلتقيان معا

من نقطتين منفصلتين

في دعامة واحدة.

والأخير مثل الثالث.

(شذرات من التراجيديا اليونانية، تحرير أ. نوك، الطبعة الثانية، ليبزج 1889، الشذرة 382)

لقد تهجى الرجل الحروف الستة لاسم «ثيسيوس» **ΘΗΣΕΥΣ**. لا بد أنه كان مشهدًا ثبت تأثيره الدرامي؛ لأن كاتبي تراجيديا آخران حاكياه بطريقة قريبة جدًا، كما تبين الشذرات

الموجودة لدينا (*أجاثون، شذرات من التراجيديا اليونانية، الشذرة الرابعة وثيوديكتيس الشذرة السادسة في نفس الكتاب، راجعوا أثينايوس، ديبنوسوفيستاي/مأدبة المثقفين، تحرير ج. كيبيل، ثلاثة مجلدات، ليبزج، 1887-1890، 10.454ب*). يقال إن سوفوكليس قدم مسرحية ساتيرية[11] راقص فيها أحد الممثلين حروف الأبجدية (*شذرات من التراجيديا اليونانية، الشذرة 156، أثينايوس 10.454و*). أنتج كاتب المسرحيات الكوميدية الأثيني كالياس شيئًا معروفًا باسم «الاستعراض الأبجدي» مثّل فيه الأربعة وعشرون عضوًا في الجوقة حروف الأبجدية وقلدوا المقاطع بالرقص أزواجًا مكونة من حرف متحرك زائد حرف ساكن (*أثينايوس 453ج*). من المحتمل أن نسبة لا بأس بها من الجمهور في هذه المسرحيات كان بإمكانها المشاركة في المتعة والإثارة المتمثلة في تتبع الأشكال الأبجدية. لعلهم مارسوا ذلك بأنفسهم عند تعلُّم الحروف. لعلها كانت مهمة مثبطة لعزمهم ولم يتعلموا الحروف قط. لعلهم كانوا يستمعون إلى أطفالهم يشكون منها على مائدة العشاء كل ليلة. على أي حال، كان الناس الذين راقهم هذا المسرح وجذبهم هم الناس الذين يمكن الاستحواذ على خيالهم عن طريق مشاهدة *الحروف/جراماتا* تتخذ شكلا في الهواء كأنها حقيقية. تلك أنواع من الخيال التصويري بوضوح والتي كان من الجليّ أنها تجد متعة ما في الخطوط اللينة للأبجدية.

11- مسرحية تجمع بين التراجيديا والكوميديا وكانت تقدم عادة في أعياد ديونيسيس بعد تقديم ثلاثة أعمال تراجيدية متتابعة وعادة كان يكتبها المؤلفون التراجيديون. (المترجم)

لو أولينا بعض الاعتبار للكتابة القديمة كمنتَج مادي، سنرى هذا الخيال ذاته أثناء عمله. من الواضح أن اليونانيين نظروا إلى أبجديتهم باعتبارها مجموعة من الابتكارات التصويرية. طوال القرن السادس قبل الميلاد، كانوا يستخدمون في نقوشهم ذلك الأسلوب في الكتابة المستمرة جيئة وذهابًا والمعروف باسم «بوستروفيدون»؛ وسُمي بهذا الاسم لأنه ينقلب عند نهاية كل سطر ويعود بطول الخط كما يعود الثور بالمحراث *(باوسانياس 5.17.6)*. كل الحروف في السطور الفردية الأرقام ستكون في اتجاه واحد، وتلك التي تحمل أرقامًا زوجية في الاتجاه المضاد. صارت الكتابة بهذه الطريقة أسهل على الكاتب اليوناني بسبب أنه من الأشكال الستة والعشرين المتاحة لديه يوجد اثنا عشر شكلا متماثل التكوين، وستة تتطلب تغييرًا صغيرًا جدًا في عملية قلبها، وثمانية فقط تبدو مختلفة بشكل ملحوظ عندما تُقلب. يوحي هذا الأسلوب بكاتب يفكر في حروفه باعتبارها سلسلة من الأشكال الجديدة ذات الوجهين: طريقة يونانية للتفكير في الحروف. لا يبدو أن المجتمع اليوناني قد استعار هذا الأسلوب من أي نظام كتابة آخر. يقول ل. هـ. جيفري: «يوحي تبنِّيها فقط بمفهوم تصويري للحروف كأشكال لها خطوط خارجية يمكن تحويلها في كلا الاتجاهين وفقًا للحاجة» (1961، 46).

هذا الاهتمام بالخط الخارجي لدى الكُتاب اليونانيين الأوائل ظاهر ليس فقط على مستوى الحروف الفردية بل أيضًا في التعامل مع مجموعات الكلمات وسطور النص. من الملامح

الملحوظة للنقوش القديمة أنها كثيرًا ما تميز التقسيمات بين مجموعات الكلمات بنماذج من النقاط المصفوفة واحدة فوق الأخرى في أعمدة صغيرة قد يبلغ عددها اثنين أو ثلاثة أو ستة. انقرضت هذه الممارسة في العصور الكلاسيكية عندما أصبح الكُتاب والقراء متخمين حد اللامبالاة بقدرتهم على فرض الحدود أو رفضها. يولى بعض الاهتمام أيضًا في الكتابات الأولى إلى رسم حدود سطور كاملة من النص، وهذه ليست مجرد مصادفة في أسلوب «البوستروفيدون» حيث تتميز السطور المتعاقبة باتجاه الكتابة. وحتى بعد أن أفسح هذا الأسلوب الطريق في كل مكان تقريبًا إلى خط مستمر من اليسار إلى اليمين (بحلول القرن الخامس)، استمر الكُتاب في مقاربة التمييز بألوان متغيرة من الحبر. وأحيانًا كانت الحروف المنحوتة في الحجر أيضًا تُلوَّن في السطور المتعاقبة بالأحمر والأسود. «بعض الجاذبية الجمالية» هي الدافع الذي أورده كاتبو النقوش (مثلا وودهيد 1981، 27) لهذه السمات الغريبة. لكن ينبغي أن نلاحظ هذا المزاج الجمالي المميز. في الكتابة، يفضل الجمال وجود حافة.

ولا ينبغي أن نتغافل عن أدوات ومواد الكتابة القديمة. كانوا يكتبون على الحجر والخشب والمعدن والجلود والبلاط والألواح الشمعية وورق البردي. بحلول القرن الخامس كان ورق البردي هو الوسيط المقبول *(انظروا هيرودوت 5.58، راجعوا إسخيلوس، المتضرعات، 947)* واشتق اليونانيون كلمتهم التي تعني «الكتاب»

من كلمة **بيبلوس**، أي نبات البردي. جاء البردي، سواء المادة ذاتها أو فكرة الكتابة عليها، في الأصل من جبيل في فينيقيا وبعد ذلك من مصر، لكن اليونانيين لم يستخدموا ورق البردي بنفس الطريقة التي استخدمه بها المصريون أو الفينيقيون. وبدلاً من ذلك، أعادوا التفكير في النشاط وأعادوا تصميم المواد، كما فعلوا عندما اقتبسوا أسلوب العلامات الفينيقي وحولوه إلى أول أبجدية في العالم. أُدخل ابتكار راديكالي: ابتكر الكُتاب اليونانيون القلم لاستخدامه في الكتابة على ورق البردي (تيرنر 1952، 10).

كتب المصريون مستخدمين ساقًا من القصب. كانت أطرافها تُقطع مائلة وتُمضغ لتخلق أداة ناعمة أشبه بالفرشاة. بهذه الفرشاة الناعمة لوَّن الكاتب المصري حروفه أكثر مما كتبها، لينتج خطًا سميكًا وغالبًا غير مستوٍ من الحبر كان يترك آثارًا متشعبة أينما رُفع القلم. اخترع الكُتاب اليونانيون قلمًا من القصب اليابس المجوف المسمى «كالاموس» *(انظروا أفلاطون، محاورة فايدروس 275)*. كان يُبرى بسكين حتى يغدو له سن حاد ويُشق عند رأسه. أنتج قلم القصب خطًا دقيقًا دون تعرجات خشنة حيثما رُفع القلم. «لكن إذا توقفت اليد وسكنت لحظة، سواء في بداية أو نهاية خط، تتجمع كرة صغيرة من الحبر...» كما يحذر عالم البرديات إ. ج. تيرنر (1952، 11). يبدو أن قلم القصب كان أداة صُممت بشكل خاص لإبقاء حواف الحروف مرتسمة بطريقة نظيفة. هي أيضًا أداة يجب أن ينتبه مستخدمها بالضبط إلى المكان الذي يريد أن يتوقف فيه أو يبدأ كل خط من حرف. تشوه كرات الحبر جودة

المنتَج المكتوب وكذلك متعة إنتاجه. تبدو الخبرة جلية عند الحافة: فعندها تجتمع متعة الكاتب ومخاطرته وألمه.

يمكن القول إذن من الطريقة التي كتبوا بها والأدوات التي استخدموها إن القراء والكُتاب القدامى نظروا إلى الأبجدية اليونانية كمنظومة من الخطوط الخارجية أو الحواف. لكن فلنتجاوز الشكل المادي لكتابتهم إلى نشاط العقل الذي يشكله. إنه نشاط ترميزي. لكونها منظومة صوتية، لا تهتم الأبجدية اليونانية بترميز الأشياء في العالم الواقعي، لكن بترميز العملية ذاتها التي تعمل فيها الأصوات كي تشكل الكلام. تحاكي الكتابة الصوتية نشاط الخطاب ذاته. قامت الأبجدية اليونانية بتثوير هذه الوظيفة المحاكية عبر إدخالها الحرف الساكن، الذي يعتبر عنصرًا نظريًا.. تجريدًا. يعمل الحرف الساكن عن طريق فعل تخيُّل في ذهن المستخدم. أكتب هذا الكتاب لأن ذلك الفعل يذهلني. إنه فعل يمتد فيه العقل مما هو حاضر وفعلي إلى شيء آخر. وحقيقة أن إيروس يعمل عن طريق فعل تخيل مشابه سيُنظر إليها بعد قليل على أنها أكثر شيء مذهل فيما يتعلق بإيروس.

ماذا يريد المحب من الحب؟

لم يمنحني انتصاري المذهل على مينتي متعة تساوي واحدًا على المائة في الشدة من الألم الذي سببته لي عندما تركتني من أجل مسيو دي روسبيك.

ستاندال، حياة هنري برولار

على السطح، يريد المحب المحبوب. وبالطبع ليست هذه هي المسألة. لو نظرنا بعناية إلى عاشق في قلب الرغبة، مثلاً صافو في شذرتها رقم 31، سنرى كيف تمثل لها مواجهة المحبوب -ولو من بعيد- خبرة قاسية. سيكون الوصال إذن مُهلكًا. ما تحتاجه العاشقة في هذه القصيدة هو أن تتمكن من مواجهة المعشوقة دون أن يطالها الهلاك، بمعنى أنها في حاجة إلى اكتساب وضع «الرجل الذي ينصت بإمعان.» تشكل لا مبالاته المثالية لها لمحة من ذات جديدة ممكنة. لو أمكنها أن تحقق هذه الذات، ستغدو أيضًا «مساوية للآلهة» في قلب الرغبة.. إلى درجة أنها لو فشلت في تحقيقها، قد تهلكها الرغبة. يُعرض كلا الاحتمالين على شاشة مما هو فعلي وحاضر عن طريق استخدام الشاعرة لتكتيك التثليث. تدخل الآن الذات الشبيهة بالآلهة، والتي لم تكن معروفة من قبل قط، إلى البؤرة وتختفي من جديد في تحول واحد سريع للرؤية.

وبينما تتقافز مستويات الرؤية، تترابط الذات الفعلية والذات المثالية والاختلاف بينهما في مثلث واحد على الفور. الرابط هو إيروس. وما تريده العاشقة هو أن تحس بتياره يسري فيها.

لقد ظهرت بالفعل الملامح الجوهرية التي تحدد هذا الإيروس في سياق استكشافنا للحالة الحلوة/المُرة. أعراضه هي المتعة والألم المتزامنان. النقص هو مكونه الحيوي الأساسي. وبالنسبة لقواعد اللغة، أثار حيرتنا باعتباره أقرب إلى أن يكون خديعة من نوع ما: هو في الأساس اسم، لكن إيروس ينشط في كل مكان كفعل. فعله هو مبلغه، ومبلغ الرغبة يتضمن كل محب منخرط في نشاط التخيل.

فكرة أن الخيال له دور قوي يلعبه في الرغبة البشرية ليست بالفكرة الجديدة. ووصف هوميروس لهيلين في الإلياذة ربما يكون الإثبات النموذجي لهذه الفكرة. هذا الوصف مقيَّد. يخبرنا هوميروس فقط أن العجائز على سور طروادة شاهدوا هيلين في مرورها وتهامسوا:

ليس من العار على الطرواديين والآخيين[12] بدروع سيقانهم القوية

أن يعانوا عذابًا طويلاً من أجل امرأة كهذه.

(الإلياذة، 3، 156-157)

12- هو أحد الأسماء عند هوميروس يُستخدم للإشارة إلى الإغريق بشكل جماعي. (المترجم)

تظل هيلين مرغوبة بشكل شامل، مثالية وأهل للخيال بشكل شامل.

ينفق المنظرون الإيروتيكيون وقتًا كبيرًا في اكتشاف وإعادة اكتشاف خيال العاشق من زوايا مختلفة. يُعرِّف أرسطو بهجة الرغبة الديناميكية والخيالية في كتابه (البلاغة). يقول: «الرغبة سعي لبلوغ [أوريكسيس] الحلو..» والإنسان الذي يسعى لبلوغ بهجة ما، سواء في المستقبل كأمل أو في الماضي كذكرى، يفعل ذلك عن طريق فعل التخيل (فانتازيا: البلاغة، 1.1370أ6). في نفس الضوء يحلل أندرياس كابيلانوس ألم الحنين الغرامي في مقاله *De Amore* (عن الحب) الذي كتبه في القرن الثاني عشر، مصرًا على أن هذه العاطفة *passio* واقعة ذهنية تمامًا: «لا ينشأ عذاب الحب من أي فعل... لكن فقط من تأمل العقل لما يراه منبع ذاك العذاب» (XIV). يكشف سانتدال، في مقاله المشهور عن الحب، عملية تخيلية لدى العائق يسميها: «البَلْوَرَة/crystallization» على اسم ظاهرة مشهودة في مناجم سالزبرج:

> اترك عاشقًا مع أفكاره لمدة أربع وعشرين ساعة وهذا ما سيحدث: في مناجم الملح بسالزبرج، يلقون غصنًا شتويًا أجرد بلا أوراق داخل أحد أماكن الحفر المهجورة. بعد شهرين أو ثلاثة يسحبونه مغطى بطبقة لامعة من البلورات. أصغر غصين، ذلك الذي لا يتعدى في الحجم مخلب عصفور صغير، يكون مرصعًا بمجرة من الماسات المتلألئة. لم يعد

الغصن الأصلي قابلا للتعرف عليه. ما أسميته بالبلورة هي عملية ذهنية تستمد من كل ما يحدث أدلة جديدة على كمال المحبوب. (1957، 45)

يكرس كيركجارد أيضًا بعض التفكير لهذه «القوة الحسية ذات البعد المثالي... [التي] تُجمِّل وتُحسِّن الشخص المرغوب لدرجة أنه يتوهج بجمال زائد في انعكاسه.» يمكن العثور على القوة التي يغوي بها دون جوان النساء في هذه «الطاقة من الرغبة الحسية»، كما يخلص كيركجارد، مع أثر من ارتياح (1944، 86-102). تلاحظ النظرية الفرويدية أيضًا هذه السمة الإسقاطية للغريزة الإيروتيكية البشرية، وتنسبها إلى تعمد الأذى المنظم المعروف باسم «التحويل/transference» في مواقف التحليل النفسي. ينشأ التحويل في كل علاقة تحليل نفسي تقريبًا عندما يصر المريض على الوقوع في حب الطبيب، بالرغم من تحفظ الأخير الصارم وتحذيراته وتثبيطه. ثمة درس مهم في سوء الظن الإيروتيكي يُقدَّم للشخص الخاضع للتحليل النفسي الذي يلاحظ نفسه وهو يلفق بهذه الطريقة هدفًا للحب من العدم.

تفتن مثل هذه التلفيقات الروائي الحديث. تعتمد عاطفة آنا كارينينا تجاه فرونسكي على فعل ذهني:

وضعت يديها على كتفيه ونظرت إليه وقتًا طويلا بنظرة عميقة وشغوفة وفي نفس الوقت فاحصة. كانت تتأمل وجهه لتعوض الوقت الذي لم تره فيه. كانت تفعل ما فعلته

دائمًا عندما تراه: تقارن صورته في خيالها (الأسمى بما لا يُقارَن، والمستحيلة في الواقع) به على ما هو عليه. *(الجزء الرابع، الفصل الثاني)*

تجسد رسائل إيما بوفاري الغرامية إلى رودولف نفس العملية: «لكن بينما تكتب كانت ترى في عين عقلها رجلا آخر، طيفًا يتألف من أكثر ذكرياتها عاطفةً، وأمتع كتبها، وأقوى رغباتها، وأخيرًا أصبح هو حقيقيًا وملموسًا بشدة حتى أنها ابتهجت واندهشت، لكنه كان مخفيًا بشدة تحت وفرة فضائله لدرجة أنها لم تكن قادرة على تخيله بوضوح» (مقتبس في جيرار 1956، 63-64). بطلة رواية إيتالو كالفينو (الفارس الخفي) شهوانية مترفة تكتشف أنها لا تستطيع إلا أن تحس برغبة حقيقية في الفارس صاحب العنوان، بدلة مدرعة فارغة؛ أما كل الآخرين إما معروفون أو يمكن معرفتهم ولا يستطيعون إثارتها. هنا نصل إلى جوهر المسألة، وليس لأول مرة. أن ما هو معروف، مكتسَب، مملوك، لا يمكن أن يكون هدفًا للرغبة. يقول ستاندال: «في الحب لا تساوي المِلكية شيئًا، المتعة فقط هي المهمة» (1957، 112). يقول سقراط إن إيروس نقص. ويقدم ياسوناري كاواباتا صورة أدق لهذه المعضلة. تحكي روايته «الجمال والحزن» (1975) عن الأيام الأولى من زواج أوكي وفوميكو. أوكي روائي وفوكيمو كاتبة على الآلة الكاتبة في وكالة أنباء. تكتب له على الآلة كل مخطوطاته وهذا الارتباط هو جوهر افتتان أوكي المتزوج حديثًا بعروسه:

كان شيئًا أشبه بلعبة عاشق، الاتحاد الحلو للمتزوجين حديثًا، لكن كان هناك شيء أكبر من هذا في الأمر. عندما ظهر عمله لأول مرة في مجلة اندهش من الاختلاف في الأثر بين مخطوط مكتوب بالقلم والحروف الضئيلة في الطباعة. (34)

عندما يصبح أوكي معتادًا على هذه «الفجوة بين المخطوط والعمل المنشور» يخفت شغفه تجاه فوميكو ويتخذ لنفسه عشيقة.

في هذا الاختلاف بين الكتابة المخطوطة والكتابة المطبوعة، بين فرونسكي الحقيقي والخيالي، بين صافو و«الرجل الذي ينصت بإمعان»، بين فارس حقيقي وبدلة درع خالية؛ تُحَسُّ الرغبة. عبر هذا الفضاء تتحرك شرارة من إيروس في ذهن العاشق لتُفعِّل البهجة. البهجة حركة (**كينيسيس**) للروح، بتعريف أرسطو (البلاغة، 1.1369ب19). دون اختلاف لن تكون هناك حركة.. لن يكون هناك إيروس.

هذه الشرارة التي تتقافز في روح العاشق تبعث حالة من المعرفة. يشعر العاشق أنه على وشك فهم شيء لم يفهمه من قبل. لدى الشعراء اليونانيين تبدأ معرفة بالذات في الدخول إلى بؤرة التركيز، ذات لم تكن معروفة قبلاً وانكشفت الآن بنقصها – بالألم الحاد، بوجود فجوة. لا يستجيب كل العشاق للمعرفة الإيروتيكية بهذه السلبية. لفتت انتباهنا رباطة الجأش التي يسجل بها نيفيل،

شخصية فيرجينيا وولف: «إن شيئًا ما يغادرني الآن»، ورأينا أي فورة من البهجة تصاحب تغير الذات بالنسبة لنيتشه (1967، 426). لكن بعد ذلك، يصف نيتشه العالم الحديث بالأحمق لأنه يقول نعم لكل شيء. لا يقول الشعراء اليونانيون نعم. يُقرون بأن الخبرة الإيروسية حلوة في البداية: جلوكو. يعترفون بالإمكانات المثالية المنفتحة أمام الذاتية عن طريق الخبرة الإيروسية، يفعلون ذلك عمومًا بتأليهها في شخص الإله إيروس. تُسقط صافو، كما رأينا، المثال النموذجي في شخص معين هو «الرجل الذي ينصت بإمعان» في الشذرة رقم 31. وينسب عاشق أكثر نرجسية، أي ألكيبياديس في محاورة المأدبة لأفلاطون، المثال النموذجي لنفسه، معلنًا ببلادة دافعه وراء مطاردة سقراط:

بالنسبة لي لا شيء لديه أولوية أعلى من اكتمال ذاتي. (المأدبة، 218د)

لكن يغيب هنا إحساس بالابتهاج لفكرة دمج إمكانات الذات داخل هوية الذات. في هذه التمثيلات القديمة، يترك إيروس الحلو / المُر باستمرار صورة سلبية. من المحتمل أنه كان يمكن صنع صورة إيجابية لو تمكن العاشق أصلا من إعادة دمج نقصه داخل ذات جديدة وأفضل. أم أن هذا غير ممكن؟ هل تلك الصورة الإيجابية هي ما يريده المحب من الحب؟

تقدم إجابة قديمة نفسها. يطرح أريستوفانيس هذا السؤال ذاته على زوج من المحبين الخياليين في محاورة المأدبة لأفلاطون.

يصور العاشقين مشتبكين في عناق ويرفض ذلك التصور السخيف بأن هذا «الاتحاد الغرامي المحض» (*سونوسيا تون أفروديسيون*، 192ج) هو كل ما يريدان:

> لا، من الواضح أن روح كل منهما تتوق إلى شيء آخر لا يمكن صياغته بالكلمات العادية لكن يظل في محاولة للتعبير عنه من خلال النبوءات والأحاجي. (192ج-د)

ما هو ذلك «الشيء الآخر؟» يتابع أريستوفانيس:

> افترضوا أنه، بينما رقد العاشقان معًا، أتى هيفايستوس ووقف فوقهما وأدواته في يده وسأل: «أيها البشريان، ماذا يريد أحدكما من الآخر؟» وافترضوا أنهما وقعا في حيرة من أمرهما، فصاغ السؤال مرة أخرى: «حسنًا، أهذا ما تتمنياه؟ أن يشتبك أحدكما في أقرب اتحاد ممكن من الآخر، بحيث لا يترك أحدكما الآخر ليلاً أو نهارًا؟ لو كان هذا مرادكما، فأنا مستعد لإذابتكما معًا وصهركما في وحدة واحدة، بحيث يصبح الاثنان واحدًا وطالما عشتما يمكنكما أن تعيشا كلاكما، كواحد، حياة مشتركة. وعندما تموتان يمكنكما أيضًا هناك في العالم السفلي، واحدًا بدلاً من اثنين، أن تموتا ميتة مشتركة. فكرا إن كان هذا ما ترغبان، إن كان سيرضيكما الحصول على هذا.» (192د-هـ)

الاتحاد الأبدي هو عرض هيفايستوس. لا يُسمع رد العاشقين.

وبدلاً من ذلك، يتدخل أريستوفانيس نفسه ليقول: «لا يمكن لأي عاشق أن يرغب في شيء آخر» (192هـ). والآن، إلى أي حد يمثل أريستوفانيس، أو المتحدث عنه: هيفايستوس، شاهدًا موثوقًا منه في مسألة ما يريده العاشق فعلاً؟ يواجهنا تحفظان: يمكن النظر إلى هيفايستوس -الديوث العنِّين في مجمع الآلهة الأوليمبي- في أحسن الأحوال باعتباره سلطة قاصرة في المسائل الإيروسية، وحكم أريستوفانيس («لا يمكن لأي عاشق أن يرغب في شيء آخر») تُكذِّبه أنثروبولوجيا أسطورته ذاتها. هل كان الحال أن الكائنات المستديرة في حكايته الخيالية ظلت تتدحرج راضية تمامًا في أنحاء العالم في اتحاد يشبه الحياة قبل سقوط آدم وحواء؟ لا. لقد توصلوا إلى أفكار كبيرة وبدؤوا في التدحرج نحو جبل الأوليمب ليحاولوا التعدي على الآلهة (190ب-ج). بدؤوا البحث عن شيء آخر. أكبر من الاتحاد.

كما رأينا في مثال بعد مثال؛ ليس الرقم «واحد» هو ما يميل إليه ذهن المحب عندما يُعطى فرصة التعبير عن رغبته. تكشفه مناورات التثليث. ولأن المتعة في البلوغ، سيكون السعي لبلوغ شيء مثالي متعة مثالية. تمثل التفاحة الحلوة التي ما زالت متدلية في شذرة صافو رقم 105أ هذه الحقيقة الممتعة الموجعة. لقد رأينا بعض تكتيكات النقص التي تدعم بها صافو الرغبة والاشتهاء في القصيدة. وقد رأينا تكتيكات شبيهة تتخلل منطق العشاق وتقلصهم في عزلة لم يعرفوها من قبل. إنها تكتيكات الخيال، التي تتحول أحيانًا إلى تجميل المحبوب، وأحيانًا إلى إعادة تصور

المحب، لكنها موجهة كلها إلى تعريف حافة معينة أو اختلاف معين: حافة بين صورتين لا يمكنهما أن تندمجا في بؤرة واحدة لأنهما لا تنبعان من نفس مستوى الواقع – إحداهما فعلية، والأخرى ممكنة. معرفة الاثنين، مع الحفاظ على الفارق ظاهرًا، هي الخديعة المسماة بإيروس.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الرمز المقسوم

يمتد الفضاء منا ويترجم العالم.

ريلكه «ما تشقه الطيور ليس هو الفضاء الحميم»

بدأنا بحثنا حول إيروس الحلو/المُر بالمصادقة على ترجمة خاطئة لمفردة صافو: **جلوكوبيكرون**. افترضنا أن صافو تضع **جلوكو** في البداية لأن حلاوة إيروس ظاهرة للجميع، ومرارته أقل وضوحًا. ثم أولينا اهتمامنا إلى الجانب المُر. كانت هذه الأحكام ضحلة، ونحن الآن في موقع يسمح لنا برؤية ذلك. لا يمكن فصل حلاوة إيروس عن مرارته، وكل واحدة منهما تساهم -بطريقة ليست واضحة حتى الآن على الإطلاق- في استعدادنا البشري للمعرفة. قد يبدو هناك بعض التشابه بين الطريقة التي يعمل بها إيروس في عقل العاشق والطريقة التي تعمل بها المعرفة في عقل المفكر. ولقد كان أحد مساعي الفلسفة منذ زمن سقراط أن تفهم طبيعة واستخدامات ذلك التشابه. لكن ليس الفلاسفة فقط من يفتتنون بفعل ذلك. أود أن أفهم لماذا يجعلني هذان النشاطان -الوقوع في الحب والوصول إلى المعرفة- أشعر بحيوية صادقة. يوجد فيهما شيء أشبه بالطاقة الكهربية. هما ليسا مثل أي شيء آخر، لكنهما يشبهان بعضهما البعض. كيف؟ فلنتأمل إن كان مفهوم الشعراء القدامى عن ***الجلوكوبيكروتيس***، كما فهمناه، لديه أي ضوء يلقيه على هذه المسألة.

يقول أرسطو: «يسعى كل البشر بطبيعتهم إلى المعرفة» *(الاستعارة، أ 1.980أ21)*. لو كان الأمر كذلك، فهو يكشف شيئًا مهمًا عن نشاطيْ المعرفة والرغبة. لديهما في جوهرهما نفس المتعة؛ متعة محاولة البلوغ، ويتضمنان نفس الألم؛ ألم العجز أو النقص. ربما يكون هذا الكشف متضمنًا بالفعل في استخدام معين لدى هوميروس؛ لأن القاموس الملحمي لديه نفس الفعل *(مناوماي)* بما يعني: «أن تكون واعيًا، أن تضع في ذهنك، أن يوجه المرء انتباهه نحو..» وكذلك «أن تتودد، تغازل، تطلب ود امرأة أو تخطبها». بتموقعه عند حافة ذاته، أو حافة معرفته الحالية، يقدم العقل المفكر مطالبة بفهم المجهول. هكذا أيضًا يقف المتودد عند حافة قيمته كشخص ويؤكد مطالبته العابرة لحدود الآخر. كلٌ من العقل والمتودد يمد يده خارجًا مما هو معروف وفعلي إلى شيء مختلف، قد يكون أفضل، ومرغوب. شيء آخر. فَكِّر فيما يبدو عليه هذا الشعور.

عندما نحاول التفكير في تفكيرنا، وكذلك عندما نحاول الشعور برغبتنا، نجد أنفسنا متموقعين في نقطة عمياء. إنها أشبه بالنقطة التي يقف فيها مراقب لوحة الفنان الإسباني فيلاسكيز (1599–1660) التي تحمل اسم: (Las Meninas/الوصيفات) وهو يشاهد الرسم. إنها لوحة لفيلاسكيز وهو يرسم ملك وملكة إسبانيا. لكن الملكة والملكة ليسا جزءًا من اللوحة. أم تراهما كذلك؟ يوجد أشخاص كثيرون، منهم فيلاسكيز، في اللوحة لكن لا أحد منهم يبدو أنه الملك والملكة، وكلهم يحدقون بثبات إلى شخص آخر

وراء إطار الصورة. من؟ عندما نلتقي بنظرات هؤلاء الأشخاص نتخيل في البداية أنهم يحدقون إلينا. ثم نلاحظ بعض الوجوه في مرآة موجودة في خلفية الغرفة. لمن هذه الوجوه؟ وجوهنا؟ لا. إنهما ملك وملكة إسبانيا. لكن الآن، أين يقع مكان الملك والملكة بالضبط؟ يبدو أنهما واقفان تحديدًا حيث نقف ونحن نحدق داخل اللوحة إلى انعكاسهما هناك. إذن أين نحن؟ وفي هذا السياق، من نحن؟

نحن لسنا أحدًا معينًا ونحن واقفون في نقطة عمياء. لقد حلل ميشيل فوكو لوحة فيلاسكيز ونقطتها العمياء في دراسته عن أركيولوجيا المعرفة البشرية؛ ترتيب الأشياء (الكلمات والأشياء – المترجم). يصف فوكو تلك النقطة العمياء بأنها «ذلك المخبأ الجوهري الذي تختفي فيه نظرتنا عن أنفسنا لحظة النظر الفعلي» (4). لا يمكننا أن نرى تلك النقطة، مثلما لا يمكننا التفكير في التفكير أو الرغبة في الرغبة، إلا عن طريق خدعة ما. في لوحة الوصيفات نرى الخدعة تأتي إلى البؤرة بالضبط في مرآة في خلفية الغرفة. بمصطلحات فوكو تقدم هذه المرآة «استبدالا لموضع الرؤية» لأن اللوحة من حولها تنظم فراغًا متعمَّدًا : «الخطوط الممتدة عبر عمق اللوحة ليست كاملة؛ ينقصها جميعًا قسم من مساراتها. هذه الفجوة سببها غياب الملك... غياب هو خدعة من جانب الرسام» (16).

تقوم خدعة فيلاسكيز بتثليث إدراكنا بحيث لا نرى إلا أنفسنا

ونحن ننظر. أي أنه رتب لوحته بطريقة تجعل حقيقة مؤرقة تشرق علينا تدريجيًا ونحن نشاهدها. وأعني حقيقة أن الفراغ الذي تسجله المرآة ليس غياب الملك فيليب الرابع والملكة ماريانا. إنها غيابنا. في وقفتنا كممثلين بدلاء حيث يجب أن يكون الملك والملكة، ندرك (محبطين على نحو غامض) أن الوجوه التي تلوح من المرآة ليست وجوهنا ونحن لا نرى (إذا لم تظل الزاوية تتقافز خارجة عن البؤرة) إلا تلك النقطة التي نختفي فيها داخل أنفسنا لكي ننظر. نقطة تقع في الفجوة بين أنفسنا وبينهم. إن محاولات التركيز على تلك النقطة تجذب العقل إلى الدوار، وفي نفس الوقت ثمة متعة حادة معينة نجدها حاضرة. نتوق إلى رؤية تلك النقطة، رغم أنها تمزقنا. لماذا؟

لا يوجد سكون في تلك النقطة. تنقسم مكوناتها وتتشعب كل مرة نحاول فيها أن نضعها في بؤرة التركيز، كما لو أن قارات داخلية تتلوى معوجَّة في العقل. إنها ليست نقطة يمكننا أن نحدق منها بطريقة تسمح لنا بالتلاقي في سلام مع الملك والملكة في صورة واحدة هناك، في اسم واحد. هذه النقطة فعل. كل مرة ننظر إليها، تعمل. كيف؟

فلنحتفظ بهذه الأسئلة في بالنا ونحن نتأمل نقطة أخرى في لوحة التفكير البشري، نقطة هي فعل أيضًا – علاوة على ذلك هي فعل يثلثنا ويؤرقنا ويقسمنا ويلوينا ويمتعنا كل مرة يعمل فيها. فلنتأمل نقطة النشاط الفعلي المسماة «ميتافور/الاستعارة».

«منح الأسماء لأشياء غير مسماة عن طريق التحويل [ميتافورا] من أشياء قريبة أو مشابهة في المظهر» هكذا يصف أرسطو وظيفة الاستعارة (البلاغة، 3.3.1405أ34). في النظرية المعاصرة، يمكن النظر إلى هذه العملية من التفكير على نحو أفضل باعتبارها تفاعلا بين المبتدأ والخبر في الجملة المجازية الاستعارية. يَنتج المعنى المجازي عن طريق الجملة كاملة ويعمل من خلال ما يسميه أحد النقاد «الاجتراء الدلالي» (كوهين 1966)، وهو انتهاك لقانون الملاءمة أو وثاقة الصلة بالموضوع الذي يحكم إسناد الخبر في الاستخدام العادي في اللغة. يسمح الانتهاك بظهور ملاءمة أو تطابق جديد -هو المعنى المجازي- من انهيار المعنى العادي أو الحرفي. كيف تظهر الملاءمة الجديدة؟ يوجد في العقل تغيير أو تحول في المسافة، يسميه أرسطو: «إبيفورا» (الشعر، 21.1457ب7)، يقارب بين شيئين غير متجانسين ليكشف أوجه القرابة بينهما. يحدث ابتكار الاستعارة في هذا التحول في المسافة من البعيد إلى القريب، ويتأثر بالخيال. يجمع عمل عبقري من أعمال الخيال شيئين معًا، ويرى عدم تطابقهما، ثم يرى أيضًا تطابقًا جديدًا، في الوقت نفسه يستمر في تمييز عدم التطابق السابق من خلال التطابق الجديد. إن المعنى العادي الحرفي والمعنى الجديد يكونان حاضرين في نفس الوقت في كلمات الاستعارة، تظل الإحالة الوصفية العادية والإحالة الجديدة في حالة توتر بسبب طريقة الاستعارة في النظر إلى العالم.

هكذا يشكل توتر من نوع حاد وغير قابل للحل هذا الفعل العقلي. ويتطلب من الذهن «رؤية مجسمة» (كما يصيغها

ستانفورد 1936) أو «إحالة مقسومة» (بكلمات جاكوبسون)، أي قدرة على الاحتفاظ بمنظورين معًا في حالة توازن. يصف بول ريكور هذه الحالة من التوتر العقلي بأنها حالة حرب لم يصل فيها الذهن بعد إلى سلام مفاهيمي لكنه عالق بين البُعد والقُرب، بين التماثل والاختلاف. تميز هذه الحرب لوحة التفكير البشري كله، بحسب ريكور:

> يمكننا الحديث مع جادامر عن الاستعارية الجوهرية للتفكير إلى حد أن الصورة البلاغية التي نسميها «الاستعارة» تسمح لنا بنظرة سريعة إلى الأسلوب العام الذي ننتج بواسطته المفاهيم. هذا لأنه في العملية الاستعارية تعاق الحركة نحو النوع بواسطة مقاومة الاختلاف، كما لو أن الصورة البلاغية تعترضها. *(ريكور 1978، 149)*

ذلك الفعل من الإعاقة والاعتراض الذي يقسم العقل ويضعه في حالة حرب داخل نفسه هو الفعل المسمى «استعارة». فلنقارن هذا الفعل مع خبرتنا بلوحة الوصيفات. في قلب الفعل المسمى «استعارة» تسعى عقولنا لبلوغ تطابق ما: «لمنح الأسماء لأشياء غير مسماة» كما يقول أرسطو. تحثنا حيلة فلاسكيز بدورها على محاولة منح اسم لذلك الشيء الذي تنظر إليه كل العيون الناظرة من داخل اللوحة. للحظة نتخيل أنهم ينظرون إلينا. ثم نرى الوجوه في المرآة. تعاق حركتنا نحو تسمية هذه الوجوه بواسطة الاختلاف بين النوعين (نحن، والملك والملكة) المرشحين لذلك الشيء

الأصلي. تقع الإعاقة بالتواء يشطر رؤيتنا، يقسم حكمنا ولا يُحل مهما نعود إليه كثيرا؛ لأنه في كل مرة ننظر، يعترض وجهان ملكيان باهتان في المرآة لحظتنا من التعرف المبتهج على الذات. يحدد أرسطو بدقة هذه اللحظة الاعتراضية في التفكير المجازي الاستعاري، عندما يبدو أن العقل يقول لنفسه: «حسنًا يا له من شيء صحيح! كنت مخطئًا تمامًا في النهاية!» يسميها أرسطو بالعنصر التناقضي (*تي بارادوكسون*) ويعتبره واحدًا من المتع الأساسية للاستعارة (البلاغة، 3.2.1412أ6).

لدى إيروس أيضًا «شيء تناقضي» في قلب قوته، في تلك النقطة حيث تعترض المرارة الحلاوة. ثمة تحول في المسافة يقرب ما هو غائب ومختلف. «غيبة العيون في التماثيل» تقدم هيلين إلى مينيلاوس وهو واقف في بهوه الفارغ، عند النقطة العمياء بين الحب والكراهية (*إسخيلوس، أجاممنون، 414-419*). «يحبونه ويكرهونه ويتوقون إلى امتلاكه» هكذا يتحدث أريستوفانيس عن علاقة الحب بين المواطنين (*ديموس*) اليونانيين وشخصيتهم المفضلة ألكيبياديس (*الضفادع، 1425*). يصرخ أناكريون: «أنا عاشق، لستُ عاشقًا! أنا مجنون، لستُ مجنونًا!» (*الشعراء الغنائيون اليونانيون، 413*). شيء تناقضي يعوق العاشق. تحدث الإعاقة عند نقطة عدم اتساق بين الفعلي والممكن، نقطة عمياء حيث تختفي واقعية ما نكون داخل احتمالية ما يمكن أن نكون لو كنا غير ما نحن عليه. لكننا لسنا كذلك. لسنا ملك وملكة إسبانيا. لسنا عاشقين يمكنهم أن يشعروا وينالوا رغباتهم في نفس الوقت.

لسنا شعراء لا يحتاجون استعارة أو رمزًا كي ينقلوا المعنى عبره.

الكلمة الإنجليزية «symbol/الرمز» هي الكلمة اليونانية سيمبولون/symbolon، التي تعني -في العالم القديم- نصف عظمة مفصل تُحمل كعلامة هوية لشخص يملك النصف الآخر. معًا يشكل النصفان معنى واحدًا. الاستعارة نوع من الرمز. وهكذا العاشق. بكلمات أريستوفانيس (في محاورة المأدبة لأفلاطون):

> كل واحد منا ليس إلا ***سيمبولون*** لكائن بشري -مقسوم نصفين مثل سمكة مسطحة، اثنان بدلاً من واحد- وكل واحد يسعى في بحث سرمدي عن ***السيمبولون*** الخاص به. (191د)

كل عاشق باحث جائع هو نصف عظمة مفصل، طالب ود لمعنى لا يمكن فصله عن غيابه. اللحظة التي نفهم فيها هذه الأشياء -عندما نرى ما يُعرض منا على شاشة لما يمكننا أن نكونه- هي دائمًا لحظة التواء وإعاقة. نحب تلك اللحظة، ونكرهها. علينا أن نستمر في العودة إليها، في النهاية، إذا رغبنا في الحفاظ على اتصال بالممكن. لكن هذا أيضًا يستتبع مشاهدتها وهي تختفي. فقط كلمة الإله ليس لها بداية ولا نهاية. فقط رغبة الإله تستطيع البلوغ دون نقصان. فقط إله الرغبة المتناقض، الاستثناء لكل هذه القواعد، ممتلئ على نحو سرمدي بنقصان ذاته.

«صاغت صافو هذا المفهوم وأسمت إيروس: جلوكوبيكرون.»[13]

13- هكذا يقول ماكسيموس الصوري. وهو صوفي وخطيب متجول في القرن الثاني الميلادي (18.9. صافو شذرات من الشاعرات المثليات. الشذرة 172).

حس روائي

ليس للطبيعة إطار خارجي، لكن للخيال حدود.

ويليام بليك، الكراسات

الخيال هو جوهر الرغبة. يعمل في أساس المجاز. وهو جوهري في نشاط القراءة والكتابة. في الشعر الغنائي القديم في اليونان، تقاطعت هذه المسارات الثلاثة، ربما عن طريق المصادفة، وأضفى الخيال على الرغبة البشرية إطارًا خارجيًا أجمل (كما يعتقد بعض الناس) من أي إطار قبل ذلك أو منذ ذلك. لقد رأينا أي شكل اتخذه ذلك الإطار الخارجي. في الكتابة عن الرغبة، صنع الشعراء القدامى مثلثات بكلماتهم. أو لصياغة الأمر بحدة أقل، مثّلوا المواقف التي يجب أن تتضمن عاملين (العاشق والمعشوق) بالإحالة إلى ثلاثة (العاشق والمعشوق والمسافة بينهما، مهما تباين شكل إدراكها). هل هذا الإطار الخارجي مجرد صنم معبود للخيال الغنائي؟ لا. لقد نظرنا إلى كُتاب المآسي والشعراء الكوميديين وكُتاب الإبيجراما المهتمين بحلاوة الرغبة المُرة. لقد اكتشفنا جذور الفكرة في أفروديت هوميروس. لقد رأينا أفلاطون يقلب المشكلة. ثمة شيء جوهري لإيروس هنا.

أمسك الشعراء الغنائيون إطارها الخارجي بحدة مفاجئة،

وتركوا هذا في الكتابة. «ماذا يريد المحب من الحب؟» هو السؤال الذي تقودنا إليه الأدلة الشعرية الغنائية. لكن ينبغي علينا الآن أن نتأمل المسألة من جانب آخر، لأن طبيعة الأدلة الشعرية الغنائية لا يمكن أن تنفصل عن حقيقة نَسخها، وتظل تلك الحقيقة غامضة. أقصد بهذا أن الشعراء الغنائيين يقدمون حالة حديَّة، بحياتهم وسط فورة النشاط الأدبي التي أعقبت ظهور الأبجدية، وباستعدادهم لتأليف القصائد الغنائية من أجل الأداء الشفهي والعام مع انخراطهم أيضًا بطريقة ما في صناعة تسجيل مكتوب لهذه القصائد. إنهم شعراء يستكشفون الحافة بين الأسلوبين الشفهي والكتابي، متحسسين طريقهم لرؤية أي نوع من الأشياء هي الكتابة، أي نوع من الأشياء هي القراءة، وأي نوع من الأشياء يمكن أن يكونه الشعر. إنه ليس وضعًا سهلاً. ربما هذا هو السبب وراء الجودة الكبيرة للقصائد. على أي حال، صار الوضع أسهل تدريجيًا مع انتشار المعرفة بالقراءة والكتابة في أنحاء العالم اليوناني. تطورت أنواع جديدة من التعبير لتلبية متطلبات هذه المعرفة. فلننظر إلى أكثر هذه الأنواع تأثيرا، والذي تطور بشكل خاص لإمتاع الكُتاب والقراء. فلنُضف على سؤال «ماذا يريد المحب من الحب؟» سؤالي: «ماذا يريد القارئ من القراءة؟ ما هي رغبة الكاتب؟» والإجابة هي الروايات.

يقول المؤلف اليوناني خاريتون: «ألَّفتُها كتابةً [*سينيجرابسا*]» في بداية عمله «خايرياس وكاليرهوي»؛ أقدم مثال موجود للنوع الأدبي الذي نسميه الرواية أو الرومانس. كانت الرواية منذ البداية

أدبًا مكتوبًا، ازدهر في العالم اليوناني-الروماني منذ القرن الثالث قبل الميلاد تقريبًا، عندما أدى انتشار المعرفة بالقراءة والكتابة وتجارة الكتب القوية إلى خلق جمهور شعبي واسع. لا يعكس مصطلحانا «novel/الرواية» و«romance/الرومانس» اسمًا قديمًا لهذا النوع الأدبي. يشير خاريتون إلى عمله باعتباره ***(إيروتيكا باثيماتا)*** أو «عذابات إيروتيكية»: إنها قصص حب مطلوب فيها عمومًا أن يكون الحب مؤلمًا. تُحكى القصص نثرًا وهدفها الظاهر تسلية القراء.

بقيت أربع روايات يونانية من العالم القديم، وكذلك بعض الشذرات والملخصات التي يرجع تاريخها إلى حوالي القرن الأول قبل الميلاد وحتى القرن الرابع الميلادي، وعدد من القصص اللاتينية الطويلة. الحبكات متماثلة إلى حد كبير، باعتبارها قصص حب مكرسة لإبقاء العشاق متباعدين وبائسين حتى الصفحة الأخيرة. لقد لخص أحد المحررين هذا النوع الأدبي بهذه الطريقة:

> قصة الحب الرومانتيكية هي خيط تتعلق به متوالية من الحكايات العاطفية المفرطة والحسية، تقع الشخصيتان الرئيسيتان في حب إحداهما الأخرى بعد افتتاحية القصة بقليل، أو في بعض الحالات يتزوج البطلان وينفصلان على الفور، تفرقهما مرارا وتكرارا أكثر المصائب استحالة، يواجهان الموت في كافة أشكاله. أحيانا يجري تقديم أزواج فرعيين؛ لا يمضي مسار حبهما الصادق على نحو أسهل

كثيرًا، يلهم البطل والبطلة كلاهما حبًا شريرًا وعاجزًا في صدور الآخرين، الذين يصبحون أعداءً مؤثرين، ويبدو أحيانا أنهم على وشك تحقيق أغراضهم في فراق الحبيبين النهائي، لكن هذا لا يتحقق أبدا بنجاح كامل، ومن وقت لآخر يتوقف السرد لوصف مكان أو مشهد أو شيء طبيعي ما فقط ليستعاد في نفس الوقت مع المغامرات المؤلمة للعاشقين، وفي الصفحة الأخيرة ينجلي كل شيء، تنحل خيوط القصة المعقدة مع تفسيرات مفصلة ومطولة، ويجتمع العاشقان السعيدان إلى الأبد مع وعد بحياة طويلة ومزدهرة أمامهما. *(جازيلي 1917، 411)*

إن تكتيكات التثليث هي الشغل الأساسي للرواية. هذه التكتيكات مألوفة لدينا من الشعراء القدامى، لكنها الآن موظفة نثريًا ***وعلى نطاق واسع***. يوظف الروائيون كمعضلات للحبكة والشخصية كل تلك الجوانب من التناقضات والصعوبات الإيروتيكية التي ظهرت إلى الضوء أولاً في الشعر الغنائي. يظهر العشاق المنافسون وراء كل زاوية في الحبكة. تتشعب حجج الملاحقة والهروب من صفحة إلى صفحة. تتجسد عقبات الوصال الرومانسي في تنوع لا يكل ولا يمل. بل إن العشاق أنفسهم يخصصون طاقة هائلة لإعاقة رغبتهم ذاتها – وكأنه لا يكفيهم الآباء المتدخلون، والقراصنة القساة، والأطباء الفاشلون، وسارقو القبور العنيدون، والعبيد البلداء، والآلهة الطائشة، وأهواء الحظ. ***آيدوس*** حيلة مفضلة. يدور الأبطال والبطلات الرومانسيون في أرض حدودية غامضة

ومثيرة بين النقاء والحسية. كلما بدا أن العاطفة في المتناول، يسقط *آيدوس* كحجاب بينهما. هذا الآيدوس هو الخُلُق القديم للـ «خجل» يعاد تأويله الآن بالمعنى الضيق للعفاف. تتخلل آليته الخبيثة الحبكات الرومانسية وينتزع مآثر الفضيلة من العشاق في مقابل إطالة القصة.

«العفاف الأفروديتي» هو الاسم الذي يمنحه أحد النقاد لهذا التعذيب الممتع؛ لأن أفروديت هي الربة المسؤولة عن انحرافات *آيدوس* داخل الرواية. إنها المصممة الأساسية والمخربة الأساسية لمثلثات القصة المتغيرة، النصيرة والعدوة في نفس الوقت؛ تلهم العشاق بعاطفة قوية إلى حد مقاومة كل الإغواءات التي تسعى هي نفسها لإلقائها عليهم. يجعلها العشاق العفيفون موضع إخلاصهم، ويصبحون هم موضع إساءتها.

إن دور أفروديت في الروايات مزدوج، كي لا نقول متناقض، مثل دور إيروس في الشعر القديم. في عمله (إفيسياكا)، يعطينا زينوفون الإفسوسي صورة ملخصة للازدواجية الأفروديتية. في وصفه لغرفة زفاف بطله وبطلته، يدخل زينوفون في تفاصيل الصور *[إيكون]* المطرزة على ملاءة السرير. موضوعها هو أفروديت، الربة المسؤولة عن جمع العريس والعروس في الغرفة. لكن السيناريو الموجود على غطاء السرير ليس بالسيناريو الذي يبشر بالخير بالنسبة للزواج. تُصوَّر أفروديت ليس باعتبارها زوجة هيفايستوس المخلصة، لكن كعشيقة آريس. آريس متأنق

من أجل موعد غرامي مع محبوبته وإيروس يقوده من يده نحوها، رافعًا شعلة متوهجة (1.8). سيثير وصف زينوفون للرسوم على غطاء السرير نغمة تمييز لدى أي قارئ يوناني. يستدعي مشهدًا مصورًا على عدد من المزهريات القديمة ومألوفًا بلا شك من الحياة اليومية: مشهد موكب الزفاف، حيث تقاد العروس الجديدة من يدها إلى منزل زوجها، وتسبقها المشاعل النارية. تمثل الصورة محاكاة ساخرة لطقس زفاف معتاد، في المفهوم وفي التصميم. وكذلك بالنسبة للزواج.

لكن يظل الزواج هو الهدف المعلن لكل بطل وبطلة رومانسيين. يضعهما هذا على خلاف مع نفسيهما ومع أفروديت. الأهم، أن نية تحقيق الرغبة تضع العاشقين على خلاف مع الروائي، الذي ستنتهي روايته إلا إذا استطاع أن يخرب هدفهما. هناك شيء تناقضي في العلاقات بين الروائي وأبطاله العشاق. ككاتب هو يعرف أن قصتهم لا بد أن تنتهي ويريدها أن تنتهي. وهكذا أيضًا كقراء نعرف أن الرواية لا بد أن تنتهي ونريدها أن تنتهي. «لكن ليس بعد!» يقولها القراء للكاتب. «لكن ليس بعد!» يقولها الكاتب لبطله وبطلته. «لكن ليس بعد!» يقولها المحبوب للمحب. وهكذا يستمر مسعى الرغبة. ما هو التناقض؟ التناقض أو المفارقة نوع من التفكير يسعى لبلوغ شيء ما لكنه لا يصل أبدًا إلى نهاية فكرته. في كل مرة يسعى لبلوغ هدفه، يحدث تحول في المسافة في منتصف التفكير يمنع الإمساك بالإجابة. تأملوا مفارقات زينو المشهورة. إنها مجادلات ضد واقعية بلوغ الغاية. لا يصل عدَّاء زينو أبدًا إلى

خط النهاية في الاستاد، لا يتخطى أخيل عند زينو أبدًا السلحفاة، لا يضرب سهم زينو الهدف أبدًا (انظروا أريستوفانيس، علم الطبيعة، 239ب 5-18، 263أ 4-6). هذه مفارقات عن المفارقة. كل واحدة تحتوي نقطة حيث يبدو أن المنطق ينطوي على نفسه ويختفي، أو على الأقل هكذا يبدو. في كل مرة يختفي فيها، يمكن أن يبدأ من جديد، وهكذا يستمر المسعى. إذا حدث واستمتعت بالمنطق، ستبتهج بالبدء من جديد. على الناحية الأخرى، يجب أن تستتبع متعتك بالمنطق أمنية ما بالوصول إلى نتيجة، هكذا تكون لمتعتك حافة من الغم.

في حلاوة الممارسة المُرة نرى الإطار الخارجي لإيروس. تحب زينو وتكرهه. تعرف أن هناك خدعة تعمل في مفارقاته، لكنك تستمر في تأملها من جديد. وتستمر في الرجوع إلى المفارقات لا لأنك تود أن ترى أخيل يتخطى السلحفاة، لكن لأنه يعجبك محاولة فهم أي نوع من الأشياء تكون المفارقة.

يعجبك كونك متموضعًا في تلك النقطة العمياء لكنها نقطة حيوية حيث يرى منطقك ذاته – أو يكاد يرى ذاته. لماذا؟ لقد مررنا بهذه النقطة العمياء من قبل، عند تأمل لوحة الوصيفات لفيلاسكيز والتفكير في الفعل التناقضي في قلب الاستعارة. تمنحنا الروايات مدخلا آخر، وأوسع، إلى النقطة العمياء؛ لأنها تديم خبرة المفارقة على مدى صفحات كثيرة، عن طريق حيل كثيرة. فلنرَ ما يمكننا أن نقرأه من حيل الروائيين حول النقطة العمياء ومرغوبيتها.

شيء تناقضي

يرى نقاد الرواية أن التناقض أو المفارقة «مبدأ النوع الأدبي» ويلاحظون الوتيرة المتكررة التي تتحدث بها الروايات عن مواقف «جديدة وغريبة» (***كاينوس***)، أو «ضد المنطق» (***بارالوجوس***)، أو «لا ترد على الفكر» (***آدوكيتوس***) (*هيسرمان 1977، 77 و226 رقم 4*). تثري تقنيات المفارقة هذه القصص على كافة مستويات الحبكة والتصوير والتلاعب بالألفاظ. كما تمثل المفارقة عنصرًا جوهريًا على نحو خاص لنسيجها العاطفي. لا يمكن أن يدهش هذا شخصًا معتادًا على السوابق الشعرية الغنائية للقصص الإيروتيكية. قال أناكريون في القرن السادس قبل الميلاد: «أنا مجنون! لستُ مجنونًا! أنا عاشق! لستُ عاشقًا!» (*الشعراء الغنائيون اليونانيون، 413*). وقالت صافو: «لا أعرف ماذا ينبغي أن أفعل: حالتان عقليتان بداخلي...» (*شذرات من الشاعرات المثليات، الشذرة 51*). ترتع شخصيات الروايات في هذه اللحظات من الشيزوفرينيا العاطفية، عندما تنقسم الشخصية إلى فصيلين متحاربين. يوسع الروائيون هذه اللحظات إلى مونولوجات كاملة للروح، بحيث يمكن للشخصية أن تناقش معضلتها الإيروسية مع ذاتها، بشكل مطوَّل عادةً وبلا هدف. لكن الانقسام العاطفي ليس بالخصيصة الاستثنائية للأبطال والبطلات في الروايات. كل من يراقبون أقدارهم، داخل النص وخارجه، مبرمجون على الاستجابة بهذه الطريقة.

خذوا على سبيل المثال نهاية قصة إفيسياكا لزينوفون. عندما تسقط البطلة أنثيا بين ذراعي حبيبها، تثور لدى أهل البلدة الواقفين حولهما «المتعة والألم والخوف وذكرى الماضي وخشية المستقبل، يمتزج كل هذا في أرواحهم» (5.13). كذلك في نهاية قصة إيثيوبيكا لهيليودوروس، يشهد اجتماع شمل العاشقين إخوانهم المواطنون الذين:

... اجتمعت فيهم المتناقضات المطلقة كصوت واحد: الفرحة متشابكة مع الأسى، الدموع مختلطة بالضحك، الغم التام يتحول إلى بهجة احتفالية... (10.38.4)

في جزء أسبق من رواية هيليودوروس يسجل أحد شخصياتها واسمه كالاسيريس رد فعله تجاه العذابات الإيروتيكية للبطلة:

في الوقت ذاته امتلأت بالمتعة والألم: وجدت نفسي في حالة عقلية جديدة تمامًا ***[باثوس تي كاينوتيرون]*** أبكي وأفرح في نفس الوقت... (4.9.1)

نحن أيضًا كقراء مقصود لنا أن نشعر بهذا المزيج المتناقض من المشاعر، لو كان الروائي متمكنًا بشكل سليم من خدعه وحيله. هذا ما يشير إليه خاريتون عندما يلتفت إلينا، في لحظة مبهرة على نحو خاص في أحداث حبكته، ويطالبنا:

أي شاعر أبدع من قبل مثل هذا السيناريو المتناقض ***[بارادوكسون ميثون]*** على المسرح؟ لا بد وأنكم اعتقدتم

أنكم كنتم جالسين في المسرح ممتلئين بألف عاطفة، كلها موجودة في نفس الوقت: دموع، فرحة، دهشة، رثاء، إنكار، صلوات محمومة! (خايرياس وكاليرهوي 5.8.2)

خلق المتعة والألم في نفس الوقت هو هدف الروائي. ينبغي أن نتوقف عند هذه النقطة لحظة. من الأهمية بمكان أننا، كقراء، مجذوبون بشكل معتاد ومتكرر إلى استجابة عاطفية متصارعة تقارب استجابة روح العاشق المنقسمة بسبب الرغبة. تقدم حالة القراءة ذاتها المسافة والانحراف الجماليين الضروريين من أجل هذه الاستجابة. تبدأ مشاعر القارئ من موضع معرفة له امتيازه. نعرف أن القصة ستنتهي على نحو سعيد. لا يبدو أن الشخصيات داخل القصة تعرف هذا. هكذا نقف عند زاوية أمام النص يمكننا منها أن نرى كلا من الحقائق المروية للحالة وكذلك ما تعتقد الشخصيات أنها حقائق الحالة: مستويان من الواقع السردي يطفو أحدهما على الآخر، دون أن يتلاقيا، ويزودان القارئ بتلك اللحظة من التصوير المجسم العاطفي والمعرفي تمثل أيضًا خبرة العاشق الراغب.

رأينا صافو تشيِّد هذه اللحظة المجسمة في الشذرة رقم 31 كدائرة من الرغبة ثلاثية الأطراف تضمها هي ومحبوبتها و«الرجل الذي ينصت بإمعان». تسمح الحركة اللفظية لإيروس في الشذرة 31 لإدراكنا بالقفز أو التحول من مستوى رغبة إلى آخر، من الفعلي إلى الممكن، دون أن نغفل عن الاختلاف بينهما. في قصيدة

صافو يكون تحول الرؤية لحظيًا، إحساس مدوخ ومفاجئ بكوننا قريبين للغاية من الجوهر حيث تتشكل المشاعر. في الرواية يجري تبني هذه التقنية الخاصة بالمسافة المتحولة باعتبارها الموقف الدائم الذي يرى منه القارئ الحدث. تمؤسس الروايات خدعة إيروس. تصبح نسيجًا سرديًا من التناقض المستمر، العاطفي والمعرفي. تسمح للقارئ بأن يقف في علاقة مثلثية مع الشخصيات في القصة ويسعى داخل النص وراء مواضع رغبتهم، يشاركهم توقهم لكنه منفصل أيضًا عنه، يرى رؤيتهم للواقع لكنه يرى أيضًا خطأهم. كأنه واقع في الحب.

صفحتي تمارس الحب

يحق لنا أن نقدم بعض الأمثلة. يستهل الروائي لونجوس (القرنين الثاني والثالث الميلاديين) روايته «دافنيس وخلُوي» ببيان جريء عن التوتر المثلثي الذي يمثل بنيتها ومبرر وجودها. يخبرنا بأن ما دفعه إلى كتابة الحكاية أنه رأى «صورة مرسومة لتاريخ إيروس» أعجبته إذ بدت أجمل شيء رآه في حياته. سيطر عليه شوق ***[بوثوس]*** إلى «إبداع صورة منافسة بالكتابة» وشرع في العمل على الرواية. هناك ثلاثة مكونات في تصور لونجوس الافتتاحي الخيالي. لدينا الأيقونة المرسومة لإيروس، موضع جمال ***[كاليستون]*** مثالي يسمو على كل الجمال الفعلي للغابة والمياه من حوله، على حد قول لونجوس. وهناك الأيقونة اللفظية، الرواية ذاتها، الساعية إلى منافسة أو مقاربة الجمال الكامل للصورة في فعل كتابي. وما بين الأيقونة المثالية والأيقونة المنافسة توجد قوة الرغبة الدافعة ***[بوثوس]*** التي تحث لونجوس على محاولة جمع هاتين الصورتين غير المتجانستين معًا على شاشة الخيال.

تشبه الأيقونتان جزئي الاستعارة: صورة أو معنى موجودان بالفعل وصورة أو معنى جديدان يقرب بينهما فعل تخيلي. ومعًا يؤلفان معنى واحدًا. إن مجهود لونجوس التخيلي، مثل الابتكار اللفظي الذي نسميه الاستعارة، هو فعل إيروتيكي، ينطلق مما

هو معروف وحاضر محاولا بلوغ شيء آخر، شيء مختلف، شيء مرغوب. المعنى الذي يؤلفه لونجوس معنى ديناميكي، وليس نقطة ساكنة، تنبعث في الحياة عندما تتحول الرواية من مستوى إلى آخر في مثلثاتها المتعددة. ثمة شيء متناقض في هذه التحولات بالفطرة، ونحن كقراء مدعوون إلى الدخول في خبرته، واقفين على حافة رغبة أشخاص آخرين، معاقين، ومغازَلين، ومثلَّثين، ومتغيرين بواسطة سلسلة من العلامات على قطعة من الورق. يقول مونتين: «صفحتي تمارس الحب، وتفهمه بشكل شعوري» (1603، الكتاب الخامس، الفصل الثالث).

تمارس صفحة لونجوس الحب مع القارئ؛ أولاً وبوضوح من خلال جذبه إلى داخل العاطفة الحلوة/المُرة لدى العشاق في القصة. لكن هذا التلصص السردي ليس إلا السطح. ثمة فعل إعاقة للحب أكبر بكثير يجري في العمق، في المهمة المجازية الكلية المتمثلة في وضع أيقونة مقابل أخرى.

دافنيس وخلوي قصة صبي وفتاة يكتشفان الحب. كل ما يفعلانه ويقولانه يبدو رمزيًا. كل العاشقين يعتقدون أنهم يخترعون الحب.. دافني وخلوي يخترعان الحب فعلاً. يعيشان في أرض عجائب رعوية، يمتلئان بالرغبة مع براعم الربيع، وبعد العديد من الإحباطات، يتزوجان في الصفحات الأخيرة داخل كهف من كهوف إيروس. إنهما كما يقول أحد النقاد: «بريئان رمزيان في مآزق رمزية يمران بنمو رمزي في المعرفة الإيروتيكية» (*هيسرمان*

1977، 143). هنا نرى، مثلاً، ما يحدث عندما يفوز دافنيس برضا والده عن الزواج من خلوي ويهرع ليخبرها بالنبأ. يجد العاشقان نفسيهما في بستان مليء بأشجار الفاكهة:

نهضت هناك شجرة تفاح كانت قد جُمعت كل ثمارها. ليس بها لا فاكهة ولا أوراق. كل الغصون عارية. وطفت تفاحة وحيدة على قمة أعلى الغصون: تفاحة كبيرة وجميلة وزكية الرائحة في حد ذاتها أكثر من تفاحات كثيرة غيرها. خشى جامع التفاح أن يصعد إلى هذا الارتفاع، أو غفل عنها. وربما كانت هذه التفاحة الجميلة تدخر نفسها من أجل راعي غنم واقع في الحب.

يتوق دافنيس إلى قطف التفاحة. تمنعه خلوي. يقطف دافنيس التفاحة. ثم يقول لخلوي كي يهدئها:

«يا فتاتي، أنجبت المواسم الجميلة هذه التفاحة، وغذَّتها شجرة جميلة في الشمس المنضجة وسهر عليها الحظ. وبما أن لي عينين، لم أستطع أن أتركها – لعلها كانت ستسقط على الأرض وتدهسها قطعان المرعى أو يسممها كائن زاحف أو يهلكها الزمن وهي منتظرة هناك، موضعا للنظر والمديح. تلك كانت جائزة أفروديت التي تُنال على جمالها، وتلك أعطيها لك كجائزة انتصار.» (3، 33-34)

يُسقط دافنيس التفاحة في حِجر خلوي التي تُقبِّله «وهكذا لم

يندم دافنيس إطلاقًا على تجرؤه وصعوده إلى هذا الارتفاع».

دافنيس عاشق يأخذ الموتيفات الأدبية حرفيًا. هنا يغازل محبوبته برمز المغازلة ذاته ويمثل السعي النموذجي لبلوغ الرغبة. يتوقع لونجوس منك أن تتعرف على التفاحة العالية على أعلى غصن من قصيدة صافو (الشذرة 105أ) وأن تقرأ فعل دافنيس كفعل رمزي. في الوقت نفسه التفاحة هدية نموذجية من بين كل هدايا الحب، ومشهورة بذلك في كافة الأشعار والفنون البصرية اليونانية باعتبارها الهدية المفضلة التي يقدمها العاشق للمعشوق. كما أن ارتباط التفاحة التقليدي بأفروديت وحكم باريس خيط آخر من الترميز الإيروتيكي، يستدعيه هنا دافنيس نفسه. ويمكن الاعتقاد بأن التفاحة تمثل خلوي كعروس، أينعت في البرية وسرعان ما ستُقطف للزواج. كما أن موقفي العاشق والمعشوقة على التوالي موقفان نمطيان أيضًا: الرغبة التي يتعذر كبحها تقابل المقاومة الصلبة. هو يصر، وهي تستسلم، والتفاحة هي الخاسرة. تطفو هذه المستويات المختلفة من التدخل على الحقيقة السردية الأساسية: إنها تفاحة حقيقية وتُنال بها قبلة حقيقية، أو هكذا نقرأها.

رواية لونجوس نسيج مستمر من هذه المستويات، ينهض في وضع معلّق غني وشفاف في مواجهة حقائق الحبكة، مثل أن التفاحة «تطفو» فوق الشجرة. فلندقق النظر أكثر، للحظة، إلى هذه التفاحة في نص لونجوس. لقد اختار لونجوس فعلا عجيبًا إلى حد ما ليعلق التفاحة من الشجرة: **إبيتيتو** (3.33) المشتق

من ***بيتوماي***، فعل معناه «يطير». وهو في العموم يُستخدم مع المخلوقات ذات الأجنحة أو العواطف التي تجتاح القلب. يرتبط هذا الفعل كثيرًا وبشكل خاص بالعاطفة الإيروتيكية، وتستخدمه صافو على سبيل المثال في الشذرة رقم 31 لتقول إن إيروس «يمنح أجنحة للقلب الذي في صدري» أو «يجعل قلبي يطير». هنا يضع لونجوس الفعل في زمن غير تام. أي أنه يوقف حركة الفعل في الزمن (يعبر الزمن غير التام عن الاستمرارية) بحيث أن التفاحة، مثل السهم في مفارقة زينو، تطير في الوقت الذي تظل فيه ساكنة. علاوة على ذلك، فإن الجملة التي تطير فيها التفاحة جملة تطفو في علاقة تناقضية إردافية مع الجمل السابقة لها. علاقة إردافية لأن الرابط الموصل لهذه الجملة بالنص هو مجرد «و» ***[كاي]***. وعلاقة تناقضية لأن عبارة «وطفت تفاحة وحيدة» هي تضاد واضح مع العبارات الثلاث السابقة التي تخبرنا أن الشجرة جُمعت كل ثمارها، ولم يبق فيها ثمرة أو ورقة، وكل غصن فيها عارٍ. يغير مترجمو لونجوس على الدوام استخدامه لواو العطف إلى «لكن»، حتى تندفع التفاحة الجريئة فجأة إلى نطاقك النحوي من جملة معارضة. لكن هدف لونجوس ليس عاديًا إلى هذا الحد. يعترض بناؤه النحوي نطاقك المطمئن ويقسمه نصفين. من ناحية، ترى شجرة قُطفت حتى تعرت. ومن ناحية أخرى، ثمة تفاحة تطفو. «و» العلاقة بينهما شيء تناقضي. إن «واو» لونجوس تضعك في نقطة عمياء ترى منها أكثر مما هو موجود حرفيًا.

يتوقع لونجوس الكثير من القارئ. إن وضع المعرفة المتميز الذي

تتمتع به وأنت تقرأ ***دافنيس وخلوي*** لا يستقر فقط على الاعتقاد بأن الأشياء ستنتهي على خير. يفترض لونجوس، ويلعب على، كل تاريخ ***الموضوعات*** الإيروتيكية والفطنة النحوية المتاحين لجمهور متعلم. يتمنى أن يعطيك خبرة مستدامة لذلك السجل من النشاط الذهني -الاستعارة- الذي يقارب إيروس على أفضل ما يكون. فكِّر كيف يبدو هذا الشعور. بينما تقرأ الرواية ينتقل ذهنك من مستوى الشخصيات والحكايات والمفاتيح إلى مستوى الأفكار والحلول والتفسير. نشاط ممتع، لكنه مؤلم أيضًا. كل انتقال مصحوب بشعور حاد بأن شيئًا ما يُفقَد، أو فُقد بالفعل. يشوه التفسير ويشوش الاستغراق الخالص في السرد. ويصر السرد على تشتيت انتباهك عن التفسير. بيد أن عقلك غير راغب في إفلات أي من مستويي النشاط، ويظل عالقًا عند نقطة من التصوير المجسم بين الاثنين. إنهما يؤلفان معنى واحدًا. إن الروائي الذي يشيِّد هذه اللحظة من التقاطع العاطفي والمعرفي يمارس الحب، وأنت موضع تودده. «الكتاب ومؤلفه كانا قَوَّادنا!» هكذا تصرخ فرانشيسكا في الجحيم، أو هكذا نقرأ في الجزء الأول (الجحيم *Inferno*) من الكوميديا الإلهية (5.137).

حروف، رسائل

كلمة «Letters» *(جراماتا)* يمكن أن تعني «حروف الأبجدية» وكذلك «الرسائل» في اليونانية وفي الإنجليزية. تحتوي الروايات حروفًا ورسائل، وتقدم منظورين مختلفين لنقطة الرغبة العمياء. إن الحروف بمعنى واسع، أقصد باعتبارها الحيلة الطافية للرواية كنص مكتوب، توفر توترًا إيروتيكيًا على مستوى خبرة القراءة. ثمة حلقة مثلثة تمتد من الكاتب إلى القارئ إلى الشخصيات في القصة، عندما تتصل نقاط دائرتها، يمكن الشعور بمتعة المفارقة الصعبة مثل تيار كهربي. أما الكلمة بمعناها الضيق، المراسلات أو الرسائل المكتوبة، فتعمل داخل حبكات روايات مختلفة كوسيلة للتحايل الإيروتيكي بين الشخصيات. والتأثير هو كما قد تتوقعون: مثلث، تناقضي، كهربي. في السيناريوهات الرسائلية العديدة التي يمكن أن نجدها في الروايات القديمة، لا تُستخدم الرسائل قط لنقل إعلان مباشر بالحب بين العاشق والمعشوق. تنهض الرسائل منحرفة عن الحدث وتكشف عن علاقة ثلاثية الزوايا: أ يكتب إلى ج عن ب، أو ب يقرأ رسالة من ج في حضور أ، وهكذا. عندما تُقرأ الرسائل في الروايات، تكون النتيجة المباشرة هي حقن المفارقة في مشاعر العاشق (المتعة والألم معًا) وفي استراتيجياتها (المعاقة الآن بحضور غائب).

فلنتأمل رواية أخيليس تاتيوس (القرنين الثالث والرابع الميلاديين) المسماة ***كليتوفون وليوسيبّي***. البطل (كليتوفون) الذي يعتقد أن محبوبته (ليوسيبّي) ماتت، على وشك الزواج من امرأة أخرى عندما يتلقى رسالة من ليوسيبّي. يقطع الزفاف ليقرأ رسالة ليوسيبّي، التي تأتي بها «أمام عيني روحه» وتعتري وجنتيه حمرة خجل عميقة «كأنه ضُبط وهو يمارس الزنا» (5.19). يجلس كليتوفون فورًا ليكتب ردًا «أملاه إيروس نفسه». ترسم سطوره الافتتاحية بدقة الحلقة الثلاثية الأطراف التي تربط العاشق والمعشوق ***والجراماتا*** في زواياهم المعتادة:

«سلامًا سيدتي ليوسيبّي. أنا بائس وسط الفرح لأني أراكِ حاضرة وفي نفس الوقت غائبة في الرسالة.» (5.20)

يستمر كليتوفون في الرسالة ليعلن حبه ويتوسل إلى ليوسيبّي كي تحتفظ برغبتها إلى أن يتمكن من جمع شمله بها. تملك الرسائل المكتوبة حضور وسلطة شخص ثالث؛ هو شاهد وقاضٍ وقناة موصلة للشحنات الإيروتيكية. الرسائل هي آلية المفارقة الإيروتيكية، فهي موصلة ومفرقة في نفس الوقت، مؤلمة وحلوة. تشكل الرسائل فضاء الرغبة وتشعل فيه تلك العواطف المتناقضة التي تُبقي العاشق منتبهًا إلى مأزقه. تعوق الرسائل وتُعقِّد موقفًا ثنائيًا قائمًا باستدعاء شخص ثالث ليس موجودًا فيه حرفيًا، وتكشف فجأة للعيان الاختلاف بين ما هو قائم (العلاقة الإيروتيكية الفعلية والحاضرة بين كليتوفون والمرأة الأخرى) وما يمكن أن

يكون (الحب المثالي بين كليتوفون وليوسيبّي). تعرض الرسائل المثالي على شاشة الفعلي. ومن داخل الرسائل، يعمل إيروس.

نجد مثالا أكثر رسمية في رواية هيليودوروس (إثيوبيكا). هنا النص المكتوب ليس رسالة لكنه يعمل بنفس الطريقة. بطلة هيليودوروس (خاريكليًا) هي الابنة ذات البشرة البيضاء المولودة لملكة إثيوبيا السوداء. تختار الملكة أن تتخلى عن طفلتها عند مولدها بدلا من مواجهة أسئلة زوجها المرتابة، وهكذا تُترك خاريكليًا ملفوفة في ***تاينيا*** (عصابة رأس أو إيشارب). لكنها ليست ***تاينيا*** عادية؛ فالملكة تنقش عليها نصًا مكتوبًا يفسر تاريخ الوليدة وبشرتها البيضاء. بالصدفة ينقذ الكهنة الطفلة وتتربى في ديلفي. تمر السنوات وتصل الرواية إلى جزئها الرابع قبل أن يكشف لنا الروائي ذلك النص المنقوش على ***التاينيا***. يدخر مشهد قراءته للحظة أزمة إيروتيكية: خاريكليًا على وشك الموت حبًا لشخص يدعى ثياجينيس عندما يقرأ ***التاينيا*** كاهنٌ يأمل في إنقاذ حياتها. تتحدث ملكة إثيوبيا من ***التاينيا***:

> عندما ولدتك ببشرتك البيضاء المشعة كالضوء -وهو الشيء غير اللائق في أي إثيوبي- عرفت السبب. في نفس اللحظة التي اخترقني فيها زوجي، كنت أحدق إلى رسمة لأندروميدا. أظهرتها الرسمة عارية تمامًا، بينما كان بيرسيوس يطلبها من فوق الصخرة. غيَّر شكلها بذرتي... لسوء الحظ. (4.8.5)

يظهر لنا هنا الآن مثلث مثير للاهتمام. تتكشف رغبة خاريكليًا في ثياجينيس وترتد إلى الوراء في الزمن لتتضمن خيانة جمالية من جانب أمها. في لحظة الجماع مع زوجها، كانت الملكة تفكر في شيء آخر. لفتت انتباهها علاقة غرامية مختلفة، الحب الإيروتيكي الأسطوري أو المثالي بين بيرسيوس وأندروميدا. صنعت الملكة مثلثًا.

ليس هذا بالمثلث البسيط. وليس هيليودوروس بالمؤلف البسيط. شبَّه أحد النقاد البيزنطيين سرد هيليودوروس بعنقود من الثعابين لها ذيول مكشوفة، ورؤوس مخفية (*مايكل بسيلوس، كولونا 1938، 364*). علاوة على ذلك، يحذرنا هيليودوروس مقدمًا من أن أسلوب الملكة في الكتابة عويص؛ فقد اختارت أن تنقش على التاينيا:

> ليس بالأبجدية الإثيوبية الديموطيقية، لكن بالحروف «المَلَكية» (*جراماسين باسيليكويس*) التي تشبه الخط الهيروغليفي المصري. (4.8.1)

الخط نفيس والمعنى ملتوٍ. رغم ذلك يمكننا تمييز المكونات المألوفة للمثلث الإيروتيكي. نرى ملك إثيوبيا يسعى للوصال مع زوجته الحبيبة. وبينما يفعل ذلك، يقع فعل مقاطعة، وتنفتح زاوية جديدة. بتحول في المسافة من البعيد إلى القريب، من المثالي إلى الواقعي، يقاطع بيرسيوس وأندروميدا نظرة الملكة ويشطران رغبتها. يقفز خيالها. وبينما يمتد خيالها من الفعلي (الزوج) إلى الممكن (بيرسيوس وأندروميدا)، يحدث شيء متناقض: خاريكليًا.

خاريكليًا مفارَقة أولاً على مستوى الواقع (بيضاء من أبوين أسودين) لكن أيضًا على مستوى الاستدلال. رغم أنها في شخصها لم تفضح حبها لثياجينيس، إلا أن عفتها الكاملة (التي ربما اعتُقد أن بشرتها البيضاء رمز لها) تُرى الآن وقد تلونت (بالأبيض) من قبل مولدها بانقلاب لحظي في ذهن أمها. البياض في حالتها دليل على الدنس: ترى معنى ذلك مُسقطًا على عدم اتساقه مع طبيعتها، كما تكشف ***التاينيا*** حكايته. تتأمل في تلك النقطة من الانسجام غير المنسجم ويبدو أن معطيات المنطق تنحرف في ذهنك. هل يمكن لرسمة أن تغير جسدًا حقيقيًا؟ هل يمكن لاستعارة أن تقلب الواقع أبيض؟ إنها قصة ممتعة لكنها غير مُرضية كتفسير، ويظل ذهنك يسعى لبلوغ إجابة. وكل مرة تسعى للبلوغ، يتحول الحَمْل إلى عائق: تتحول بذرة خاريكليًا السوداء إلى بشرة أندروميدا البيضاء وتختفي.

بوجودك عند هذه النقطة العمياء من تلك الحيلة تشعر بالبهجة والأسى. يتردد صدى استجابتك المختلطة من جانب القارئ داخل الرواية. الكاهن (كالاسيريس) الذي يقرأ ***التاينيا*** على أمل اكتشاف طريقة لإنقاذ خاريكليًا يسجل رد فعله:

> ... عندما قرأت هذه الأشياء، أدركت وتعجبت من تدبير الآلهة وفي الوقت ذاته امتلأت غبطة وألمًا: وجدت نفسي في حالة ذهنية جديدة إلى حد كبير، أبكي وأطرب في نفس الوقت. (4.9.1)

فلنكن واضحين بشأن الأهمية التي أولاها هيليودوروس إلى القراءة والكتابة في هذا المشهد المحوري من روايته. بسبب الطريقة التي رتب بها سرده، هو فعل قراءة يعيق ويُعقِّد الموقف الإيروتيكي (بين خاريكليًا وثياجينيس) عن طريق كشف زاوية ثالثة (تاريخ حمْل خاريكليًا). عند تلك الزاوية الثالثة تشتغل حيلة إيروس. تتولد المفارقة. تنقسم المشاعر. من داخل نص مكتوب يعمل إيروس على كالاسيريس ليخلق فيه الحالة الذهنية المطابقة لقراء الرواية. في هذا النص العويص تسعى لبلوغ معنى بشرة خاريكليًا البيضاء. يتحول المعنى ويتغير ويرواغك، لكنك تستمر في الاشتياق إلى مطاردته، كما لو كان الحبيبة ذاتها.

يمكن أن نقارن بهذه الروايات اليونانية قصة رومانسية لاتينية مجهولة المؤلف من القرن الخامس أو السادس الميلادي بعنوان (تاريخ أبولونيوس الصوري)، التي تحكي عن حب أبولونيوس لابنة ملك بنتابوليس. يحتال أبولونيوس كي يفوز بالفتاة عن طريق أن يصبح معلمها ويشتت انتباهها عن الخُطَّاب المنافسين بقوة الرسائل الإغوائية ذاتها. عندما تسقط في الحب، يكون حبها لمعرفة أبولونيوس كما يخبرنا الروائي (الفصل 17). يطالب المنافسون بالمقابلة لكن والدها يصرفهم:

> ليس الآن بالوقت المناسب كي تتقدموا للخطبة، فابنتي مستغرقة تمامًا في التعلم وواقعة في حب دراستها حتى أنها ترقد عليلة في الفراش. (الفصل 19)

ثم يوظف الملك أنتيوكوس آلية الرسائل لينشئ مثلثًا إيروتيكيًا. يدعو كل خاطب إلى كتابة اسمه ومَهره على لوح، سوف يدفع به إلى ابنته كي تختار من بينهم. يحمل أبولونيوس اللوح إليها، وبينما تقف أمامه لتقرأه، يبرز المثلث المألوف من العاشق والمعشوقة والمنافسين بالكتابة. لكن هذه البطلة ليست جاهلة عن نفسها. مع استيائها من هندسة المثلث الماثل أمامها، تعيد ابنة الملك خلط الزوايا. تكتب اسم أبولونيوس على اللوح وتعيده إلى أبيها مع ختمها (الفصلان 20-21). ينفد صبر نقاد الرواية الأدبيون من هذه «المهزلة المتمثلة في كتابة الرسائل» ويطرحون أسئلة معقولة مثل: «لماذا يقترح الملك ذلك الإجراء غير العادي والبطيء لكتابة الرسائل إلى شخص على مبعدة بضع ياردات؟» (بيري 1967، 306-307). هل تقول الرسائل أي شيء لا يمكن أن يقال بطريقة أخرى؟

تتحدث الرسائل في هذه القصة، كما في رواية هيليودوروس، عن سلطتها؛ سلطة تغيير الواقع بشكل إيروتيكي. إنها الرسائل التي تزكي نار الحب في ابنة الملك عندما تقابل أبولونيوس. إنها الرسائل التي تطرح معضلة الحضور الغائب للعاشق والمعشوقة عندما تقف أمام أبولونيوس تقرأ أسماء منافسيه. إنها الرسائل التي تسمح لها بقلب مثلث إيروس على رأسه عندما تسعى عبر التقليد الأدبي وتعيد كتابة مشهد الحب ليناسب رغبتها الشخصية. تفهم هذه البطلة فن الرسائل الإيروتيكي تمامًا مثل مؤلف شخصيتها. بنفس قدر المشاعر التي كانت لدى صفحة مونتين، تمارس صفحتها الحب.

هناك نوعان من ***الجراماتا*** هنا (الأبجدية والرسالة) وهناك نوعان من الحب يمارَسان (كقارئ أنت أيضا يُخطب ودك). كل نوع يناسب الآخر تمامًا. كما تؤلف حروف الأبجدية رسائل العشاق، تؤلف علاقة الحب بين أبولونيوس وابنة الملك الفعل الإغوائي في هذه الرواية. لكن الصفحة تسيطر عليها البطلة. تصادر البطلة حروف رسالة معينة وتشيِّد لنفسها قصة الحب التي تتمنى أن تحكيها الرواية. عن طريق تحول في المسافة تخرج البطلة من داخل الحبكة لتقوم بتثليث هذه الحبكة (لتكتب اسم أبولونيوس بين منافسيه) كما لو أنها هي نفسها الروائي، كما لو أن الحروف نفسها شكل إيروتيكي للفهم لا يمكن الفرار منه.

عندما تقوم بذلك التحول، تفعل ابنة الملك هذا عن طريق فعل تخيلي، يمتد من الفعلي (قائمة الخُطاب المذكورة أسماؤهم على لوح والدها) إلى الممكن (الخطيب غير المسمى المفضل لديها). عندما تقوم بذلك التحول تصادر موضوع ***[توبوس]*** كتابة الرسالة من أبيها، وتخطو من مستوى (حرفي) في حكي القصة إلى مستوى مختلف. ذلك التحول هو فعل اجتراء حروفي يبهجك. في الوقت نفسه، قد تجد أسلوب المشهد بأكمله «غير عادي وبطيء». لكن عن طريق فهمك للرسائل كموضوع ***[توبوس]*** روائي، تنجذب إلى داخل فعل إيروسي، حركي، مثلث، مبهج ومزعج. عندما تكتب اسم عاشقها على اللوح، تغويك ابنة الملك.

المعاني المطوية

منذ زمن استخدامه الأول، قدَّر القدماء تكنيك الكتابة والقراءة باعتباره أداة الخصوصية أو السرية. كل التواصل يكون عامًا إلى حد ما في أي مجتمع بدون كتابة. بالتأكيد أي رسالة يرسلها منادٍ ويلقي بها في الهواء الطلق هي بيان أقل خصوصية من رسالة مكتوبة كي تقرأها عيناك فقط. يبدو أن القراء والكُتاب الأوائل كانوا واعين بهذا الاختلاف بشدة. توجد أحجية قديمة، منسوبة إلى صافو، تعبر عن موقفهم:

أي مخلوق هذا (تتساءل صافو) الذي هو أنثوي في طبيعته ويخفي في رحمه أطفالا لم يولدوا، ورغم أنه بلا أصوات، إلا أنهم يتحدثون إلى الناس البعيدين؟

وتجيب صافو على الأحجية بنفسها:

المخلوقة الأنثى هي الرسالة. والأطفال الذين لم يولدوا هم حروف الأبجدية التي تحملها. والحروف، رغم أنها لا تملك أصواتًا، تتحدث إلى الناس البعيدين، أيًا كانوا وكما تشاء. لكن لو تصادف أن وقف شخص آخر إلى جانب الشخص الذي يقرأ، لن يسمع. *(أنتيفانيس، شذرات هزلية باللهجة الأتيكية، تحرير ت. كوك، 3 مجلدات، ليبزج*

1880-1888، الشذرة 196، أثينايوس 450ج)

الرسائل تجعل الغائب حاضرًا، وبطريقة حصرية، كما لو أنها شفرة سرية من الكاتب إلى القارئ. يطبق الشاعر أرخيلوخوس على شعره استعارة الشفرة، حيث يشير إلى نفسه، وهو يرسل قصيدة إلى شخص ما، باعتباره ***سكوتالي***. كان السكوتالي عصا أو هراوة تُلف حولها لفافة من الجلد، واشتهرت كوسيلة استخدمها الإسبرطيون لإرسال البرقيات. كانت تُستخدم كشفرة ببساطة عن طريق لفها بطريقة معينة، مع كتابة الرسالة عبر الناتج، ثم إرسال الشريط غير الملفوف إلى المتلقي، الذي يعيد لفه على عصا مشابهة كي يقرأه (جيفري 1961، 57). تفهم استعارة أرخيلوخوس فعل التواصل كتواطؤ حميمي بين الكاتب والقارئ. يؤلفان معنى بينهما بتوفيق نصفي نَص واحد. إنها معنى غير متاح للآخرين.

ثمة مقطع مشهور في مسرحية المتضرعات لإسخيلوس يؤكد أيضًا على الإمكانات التشفيرية للكتابة. هنا بينما يعلن الملك بيلاسجوس قرارًا ديمقراطيًا شفهيًا، يناقض كلامه الواضح والمعلن بتسجيل سري من النصوص المكتوبة:

هذا المرسوم الصادر من المدينة

عن طريق الاقتراع الشعبي بالإجماع...

دُق مسمار فيه مباشرة،

بحدة،

كي يظل ثابتًا.

لم يُكتب على ألواح

ولا خُتم في طيات الكتب،

لكنك تسمعه بوضوح من لسان يتكلم بحرية.

(949-942)

يشير بيلاسجوس إلى أن الكلمات المكتوبة قد تُطوى وتختفي. وحدها الكلمة المنطوقة لا تُختم ولا تُطوى، ليست غامضة ولا غير ديمقراطية.

كانت الألواح والكتب المطوية واقعًا في العالم القديم. وكان سطح الكتابة الأكثر شيوعًا من أجل الخطابات والرسائل في العصور القديمة والكلاسيكية هو **ديلتوس**؛ لوح خشبي أو شمعي مفصلي يُطوى على نفسه بعد النقش ليخفي الكلمات المكتوبة داخله. وكان القارئ يفتح اللوح كي يقابل معنى موجهًا إليه فقط. كانت ألواح المعدن تُستخدم أيضًا للكتابة، خاصةً من جانب الأشخاص الذين يستشيرون حكيمًا متنبئًا. مثلاً في دودونا، التي نشطت كملاذ نبوئي منذ القرن السابع، كشف علماء الآثار عن مائة وخمسين لوحًا كُتبت عليها أسئلة موجهة إلى حكيم زيوس. ويشير التنوع الهائل في الخطوط والهجاء والقواعد النحوية على الألواح إلى أن كل واحد منها كتبه السائل نفسه. الألواح

من الرصاص. كل واحد مقطوع في شريط ضيق مثل الرباط به كتابة قدر سطرين إلى أربعة سطور تمتد بطول الشريط. في كل حالة تقريبًا كان يطوى الشريط عدة مرات بدقة بحيث يخفي الكتابة داخله. من الواضح أن هذا الطيّ هو سبب شكل الشرائط الرصاصية وأيضًا من أجل حقيقة أن التساؤل المكتوب لم يُحمل قط على ظهر الشريط *(بارك 1967، 114)*. الكلمات التي تكتبها على لوحك الرصاصي في دودونا سر بينك وبين حكيم زيوس.

كانت النصوص المطوية والمعاني السرية حقيقة حرفية بالنسبة إلى القراء القدماء. لكن ثمة واقع مجازي هنا أيضًا. إنها استعارة قديمة قِدم هوميروس، الذي يُعد حكيه عن أسطورة بيليروفون في الجزء السادس من الإلياذة أقدم قصة لدينا من اليونان عن الحروف والقراءة والكتابة.

بيليروفون مخطئ إلى حد كبير

في آخر الأمر

رغم تأصلها في السلالة الملحمية، إلا أن قصة بيليروفون ذات مثلثات إيروتيكية، ومادة مثالية لرواية. لا نعرف من أين أتى هوميروس بالقصة؛ من المحتمل أنها تعكس طبقة ليدية[14] قديمة للغاية في التقليد الملحمي الذي كان يستقي منه حكاياته، والذي يعود تاريخه إلى زمن طويل قبل زمنه (بافتراض أننا نضع هوميروس في القرن الثامن قبل الميلاد). كان زمنًا عُرف فيه شكل ما من القراءة والكتابة في العالم المحيط ببحر إيجه، أو على الأقل لأهل إقليم ليكيا (أو ليقيا) حيث تجري أحداث القصة. لا يعرف أحد أي نظام للكتابة كان هذا الشكل. ولعل هوميروس نفسه لم يكن على علم به. ثمة اعتقاد منتشر بين الباحثين بأن هذا الشاعر كان أُميًّا، وعلى أي حال، هو لا يكشف عن أدنى افتتان -بينما يحكي قصة بيليروفون- بظاهرة الكتابة والقراءة التي تبدو ذات أهمية كبيرة في الحكاية. تظهر موتيفة الرسائل هنا بشكل محايد جدًا لدرجة تبعث على التعجب.

14- نسبة إلى مملكة ليديا وهي اسم أشهر الأقاليم الغربية في آسيا الصغرى قديمًا ومعنى الاسم من شقين الشق الأول: ليد أي القليل في اللغة اليونانية. والشق الثاني هو - يا- مختصر - يار / ير- أي الأرض في اللغة التركية. (المترجم)

كان بيليروفون شابًا وهبته الآلهة جمالا لافتًا *(الإلياذة، 6.156)*. بعد نفيه من موطنه بسبب جريمة قتل، يلجأ إلى الملك برويتوس الإيفيري ودون قصد منه تمامًا يحرك الحب في قلب أنتيا، زوجة برويتوس. العاشقة «تُجنُّ من الرغبة» (6.160)، والمعشوق لا يستجيب: سيناريو إيروتيكي معتاد، يستتبع رد فعل إيروتيكيًا معتادًا من أنتيا. تصنع مثلثًا. عن طريق حكاية كاذبة تشعل غيرة زوجها من بيليروفون، حتى يقرر أن يدمر الشاب، لكن ليس في مواجهة مباشرة. يرتب برويتوس نوعًا من الفخاخ، تنطبق فيه زوايا إيروس الثلاث على بيليروفون عندما يُشغِّله نص قاتل. يُرسَل بيليروفون إلى ليكيا، إلى قصر والد أنتيا، حاملاً أمر إعدامه:

وأرسله برويتوس إلى ليكيا وأعطاه

نصًا مكتوبًا سيقتله [سيماتا لوجرا]

لأنه كتب أشياء كثيرة مدمرة للحياة

[ثوموفثورا] على لوح مطوي

وأمره أن يقدمه إلى والد أنتيا

لعله يهلك.

(6. 168-170)

ما هي «الأشياء المدمرة للحياة» على اللوح المطوي؟ الحياة

التي يجب أن تُدمَّر هي حياة بيليروفون والمدمِّر هو والد أنتيا. الأرجح إذن أن بروبتوس يحكي للأب أن ابنته العفيفة لحق بها العار على يد النذل المغتصب بيليروفون: إن المثلث الإيروتيكي الذي بدأ في خيال أنتيا يكتسب الآن مكانة الحقيقة المكتوبة. (تلك الحقيقة كذبة لكن هكذا تكون أي رواية؛ لا ينبغي أن يعيقنا هذا). ثمة استعارة مسقطة على الحقيقة تكاد تقتل بيليروفون. تجمع هذه الاستعارة بين فعل مغازلة العاشق وفعل قراءة نص مكتوب على شاشة حياة بيليروفون. لأنه ضحية غافلة مرتين عن العلامات التي تحملها. أولاً جماله، هبة الآلهة، يغوي أنتيا دون علم منه. ثم اللوح المطوي، الممنوح من بروبتوس، يكتب أمر إعدامه، وهو لا يقرأه. «الأشياء المدمرة للحياة» هي النص الذي يحمله، لكن كلمة (ثوموفثورا) كلمة غامضة. ظاهريًا، تشير «الأشياء المدمرة للحياة» إلى قتل بيليروفون المتوقع، لكن يمكن أن تحمل هذه الصفة أيضًا المعنى العاطفي «فاطرالقلوب» (كما تفعل في الأوديسًا 4.716) وتستدعي الجمال المغوي الذي أدى بأنتيا إلى الجنون. بدأ الإغواء غير المقصود قصة بيليروفون. وستنهيها الكتابة غير المقروءة. تطفو هذه الاحتمالات بالضبط حيث لا يمكن لبيليروفون أن يراها.

بيليروفون استعارة حية لنقطة إيروس العمياء، يحمل على وجهه (الجمال) وفي يديه (اللوح) معنى لا يفك شفرته. يظل النص بالنسبة له نصًا مطويًا، حرفيًا ومجازيًا. بانكشافه، يؤلف جانباه معنى واحدًا، معنى لا يتناسب أساسًا مع الحقيقة الفعلية لبيليروفون (حيًا). إنه معنى على هيئة فعل وسيعمل على إسناد

فاعل جديد لبيليروفون (ميتًا). إنه معنى لن يشوش مغزاه الجديد كليةً على المغزى السابق، ولا على الاختلاف بينهما (لأن الموت يُبقي الحياة مرئية وفي نفس الوقت يجعلها غائبة). المعنى نقطة عمياء تختفي فيها معرفة بيليروفون بموقفه ذاته وتنطوي على نفسها. لو كان لبيليروفون أن يفض اللوح ويعترض الرسالة التي يحملها، لهتف (مع أرسطو): «حسنًا، كنت مخطئًا إلى حد كبير في آخر الأمر!»... لكانت تلك لحظة ألم قاسٍ. لعلها أيضا تنقذ حياتها. علينا أن نستمر في العودة إلى مثل هذه اللحظات لنبقى على اتصال بالممكن.

يقول أوستاثيوس في تعليقاته القديمة على نص الإلياذة: «لا أحد غيره، بل حمل بيليروفون الرسالة بنفسه: فيما يمكن أن نسميه بالأسلوب التراجيدي، عَلِقَ بجناحيه ذاتيهما». يفرط أوستاثيوس في التأويل. عندما يحكي هوميروس القصة لا يوجد بها شيء تراجيدي، لأن بيليروفون لا «يعلق» في ليكيا على الإطلاق. بعد وصوله إلى بلاط والد أنتيا، يسلم الرسالة اللعينة إلى الملك، ثم يشرع في تفنيد محتوياتها ببعض المآثر البطولية ويفوز بابنة الملك الأخرى زوجة كمكافأة له. ولا يُذكر اللوح المطوي مرة أخرى. يمكن للمرء بسهولة أن يرى كيف كان يمكن لحكاية بيليروفون، لو حُكيت من وجهة نظر أنتيا على سبيل المثال، أن تمثل تراجيديا (انظروا مسرحية هيبوليتوس ليوربيديس). بنفس القدر، توجد مادة معقولة لنسج قصة رومانسية حول بيليروفون وعروسه الليكيانية. لا تحكي الإلياذة هذه القصص. بطل هوميروس محارب

ومنتصر. الحب عرضي بالنسبة له. علاوة على ذلك، تثبت محاولات تأويله رمزيا فشلها. ينتصر بيليروفون في النهاية عن طريق الفضيلة البطولية، وليس عن طريق كشف استعارته المجازية. هوميروس ليس مهتمًا في الأساس بأحاجي الاستدلال والإحالة التي تُمتع الروائيين والشعراء اللاحقين؛ فلديه حرب يخوضها. ولا هو مهتم بالكتابة على اللوح المطوي. مثل بيليروفون، ينقله ويتجاهله. لماذا لا يقرأ بيليروفون اللوح؟ أليس لديه أي فضول؟ هل هو أميّ؟ هل يخشى فض الختم؟ يمكن توجيه نفس الأسئلة إلى هوميروس. ما هي علاقته، كشاعر يتحدث من داخل تقليد شفاهي قديم، بهذه الأقصوصة الليكيانية عن الأبجديات ومثلثات الحب؟ هل يستطيع قراءة العلامات التي يستخدمها؟

لا أعرف كيف يمكن للمرء أن يجيب على هذه الأسئلة. يبدو أن هناك إمكانية مجازية قوية متحجرة داخل هذه القصة التقليدية عن بيليروفون ونصه القاتل، لكن لا يمكن استخلاصها.. إلا في التأويل المفرط. رغم ذلك، تقدم القصة بعض المادة للتأمل حول تعلم القراءة والكتابة وتأثيراته على الكُتاب والقراء. تأتي أسطورة بيليروفون، كما قلنا، من زمن عرف فيه المجتمع الليكياني شكلا ما من الكتابة. تجمع الأسطورة عددًا من التصورات التي كنا نستكشفها في الروايات القديمة. مثلا هي قصة حب يعمل فيها إيروس من نص مطوي، ويتضمن موقفها الإيروتيكي طرفين إلى أن يُعقِّد العاشق الموقف عن قصد بإضافة زاوية ثالثة؛ وآلية التعقيد هي نص مكتوب، وإلى جوار الزاوية التي يدخل منها

النص المكتوب إلى القصة تتحرك عناصر من الاستعارة والاستدلال والمفارقة والفعل التخيلي، تحفر هذه العناصر نقطة عمياء في مركز القصة وفي مركز بطلها، بيليروفون؛ وفي هذه النقطة العمياء نشاهد اختفاء عدة أسئلة هامة عن بيليروفون، وعن هوميروس.

هل يمكن تعلُّم أي شيء من هذا التقاطع المتكرر، في أنواع أدبية مختلفة، لهذه العناصر مع ظاهرة تعلم القراءة والكتابة؟

يبدو من المنطقي أنه عندما يبدأ مؤلف ما في استخدام القراءة والكتابة والتفكير فيهما يتدرب خياله على خيوط معينة، وتضاء خريطته الذهنية من زاوية معينة. تطورت الرواية كنوع أدبي بالتكيف مع تلك الزاوية. في عمق قصة بيليروفون اقتفى بعض الخيال ما قبل هوميروس أثر نفس الزاوية. ويوفر لنا هذا متعة خاصة عسيرة ونحن نقرأ. لا يستغل هوميروس تلك المتعة بأسلوب الروائيين الواعي بذاته، لكن قراءتنا لنسخته تقربنا إلى حد ما من السؤال الكامن في قلب الموضوع.

إنه سؤال عن العلاقات بين القراء وقراءتهم. لقد استدعينا بالفعل كلمات فرانشيسكا الشهيرة في جحيم دانتي. تخطر على البال سيناريوهات أخرى مماثلة، منها على سبيل المثال كلمات بطلة بوشكين في روايته الشعرية (يوجين أونيجين):

تاتيانا مفتونة بالروايات الرومانسية:

بأي انتباه تقرأ الآن رواية لذيذة!

بأي افتتان قوي تنهل من الخيال المغوي!

... تتنهد، وبعد أن جعلت

نشوة شخص آخر نشوتها، وكآبة شخص آخر كآبتها،

تهمس في وجد، غيبًا،

برسالة إلى البطل الظريف.

(3:9)

يشهد القراء في الحياة الواقعية، وكذلك في الخيال، على إغراء النص المكتوب. تقول الروائية يودورا ويلتي عن والدتها: «كانت تقرأ ديكينز بروح فتاة تريد أن تفر مع عشيقها» (1984، 17). لم يكن ديكينز نفسه لينزعج من روح كتلك لدى قارئة، لو كان لنا أن نحكم من رسالة كتبها إلى ماريا بيدنيل عام 1855. هنا يتحدث عن روايته ديفيد كوبرفيلد إلى المرأة التي ألهمته شخصية دورا: «لعلك مرة أو مرتين وضعتِ ذلك الكتاب جانبًا وقلتِ في عقلك: كم أحبني هذا الصبي بشدة وكم يتذكرني هذا الرجل بقوة!» (سلايتر 1983، 66). عبر فرانشيسكا، وعبر تاتيانا، وعبر ماريا بيدنيل، وعبر والدة يودورا ويلتي؛ انبثق تيار إيروسي ما من صفحة مكتوبة. لقد شعرت بها أنت نفسك أثناء قراءة مونتين أو هيليودوروس أو صافو. هل يمكننا الوصول إلى تقييم أكثر واقعية لهذه الظاهرة؟ فقط ما هو الإيروتيكي في القراءة والكتابة؟

الواقعي

لا أحد يعارضني الآن وغاب الملح عن حياتي.

الملكة فيكتوريا

بعد وفاة ألبرت

يحب إيروس الخلاف ويبتهج بالنتائج المتناقضة.

خاريتون، خايرياس وكاليرهوي 1.1

لا جديد في قول إن كل الكلام إيروتيكي بمعنى ما، وأن اللغة كلها تُظهر بنية الرغبة على مستوى ما. في استخدام هوميروس بالفعل، نفس الفعل *(مناوماي)* له معنى «أن تنتبه، أن تذكر..» وكذلك «أن تتودد، تغازل، تطلب ود امرأة أو تخطبها». وفي الأسطورة اليونانية أيضًا، الربة ذاتها (بيثو) مسؤولة عن الإقناع البلاغي وعن فنون الإغواء. وفي أقدم المجازات، تحرك «الأجنحة» أو «الأنفاس» الكلمات من المتكلم إلى المستمع مثلما تحرك العواطف الإيروسية من العاشق إلى المعشوق. لكن الكلمات المكتوبة أو المقروءة تضع في بؤرة حادة ومفاجئة حواف وحدات اللغة وحواف تلك الوحدات المسماة بـ «القارئ» و«الكاتب». ثمة جِماع رمزي يتحرك إلى الأمام وإلى الخلف عبر هذه الحواف. مثلما تتفاعل الحروف المتحركة والساكنة في أي أبجدية رمزيًا لتصنع كلمة

مكتوبة معينة، يجمع كذلك الكاتب والقارئ نصفي معنى واحد، وكذلك يتوافق العاشق والمعشوق مثل جانبي عظمة مفصل. يحدث تواطؤ حميمي. ويكون المعنى المؤلَّف خاصًا وحقيقيًا وله مغزى دائم ومكتمل . هذا هو الحال، على الأقل، لو تحدثنا بشكل مثالي.

في الواقع، لا يحقق القارئ ولا الكاتب ولا العاشق هذا الاكتمال. الكلمات التي نقرأها والكلمات التي نكتبها لا تقول أبدًا ما نعنيه بالضبط. والناس الذين نحبهم لا يكونون أبدًا مثلما نرغب فيهم بالضبط. لا يتوافق النصفان المقسومان أبدًا على نحو مثالي. إيروس في مكان بين بين.

لدى خبرة الرغبة وخبرة القراءة كلتيهما شيء ما يعلمانه لنا عن الحواف. لقد سعينا لرؤية ماهية هذا الشيء عن طريق الاسترشاد بالأدب القديم، الغنائي والقصصي الرومانسي، بحثًا عما يقدمه من عرض وتفسير لإيروس. رأينا كيف يشكل الشعراء القدامى قصائد حب (كمثلثات) وكيف يبني الروائيون القدامى روايات (كخبرة مفارقة مستدامة). لمحنا خطًا خارجيًا متشابهًا، حتى لدى هوميروس، حيث تظهر على السطح ظاهرة القراءة والكتابة في قصة بيليروفون. تأملنا في أغراض الكُتاب (إغواء القراء؟) وقادنا الأمر في النهاية إلى الشك في أن ما يريده القارئ من القراءة وما يريده المحب من الحب خبرتان لهما تصميم متشابه جدًا. وهو بالضرورة تصميم مثلث، ويجسد سعيًا لبلوغ المجهول.

الرغبة في المعرفة هي علامة الطبيعة الحيوانية؛ يقول أرسطو: «كل الرجال يسعون إلى بلوغ المعرفة» *(الاستعارة. أ. 1.982أ21)*. عندما تتصور حافة ذاتك في لحظة الرغبة، وعندما تتصور حواف الكلمات من لحظة إلى أخرى في القراءة (أو الكتابة)، تُدفع إلى السعي فيما وراء الحواف المتصوَّرة – نحو شيء آخر، شيء لم يُفهم بعد. إن التفاحة غير المقطوفة، والمحبوب بعيد المنال، والمعنى الذي لم يُمتلك تمامًا؛ كلها موضوعات مرغوبة للمعرفة. ومشروع إيروس أن يبقيها هكذا. لا بد أن يظل المجهول مجهولا وإلا ستنتهي الرواية. مثلما تكون كل المفارقات -بطريقة ما- مفارقات **عن** المفارقة؛ كذلك كل العواطف الإيروسية -إلى درجة ما- رغبة ***من أجل*** الرغبة.

من هنا تظهر الحيل. ما هو إيروتيكي في القراءة (أو الكتابة) هو لعب الخيال المستدعى في الفضاء بينك وبين موضوع معرفتك. يلمس الشعراء والروائيون، مثل العاشقين، ذلك الفضاء نحو الحياة باستعاراتهم وحيلهم. حواف الفضاء هي حواف الأشياء التي تحبها، التي تدفع تناقضاتها ذهنك إلى الحركة. وهناك إيروس، الواقعي العصبي في هذا النطاق العاطفي، الذي يعمل منطلقًا من حب للمفارقة، هذا بينما يطوي الشيء المحبوب بعيدًا عن الأنظار ويحوله إلى لغز، إلى نقطة عمياء يمكنه فيها أن يطفو معلومًا ومجهولاً، فعليًا وممكنًا، قريبًا وبعيدًا، مرغوبًا وجاذبًا لك باستمرار.

متعة الثلج

لا يمكننا أن نقول حقًا إن الزمن «يكون» إلا بفضل
ميله الدائم ألَّا يكون.

أوغسطين، الاعترافات 11.14.17

يراقب الزمن في الظل
ويسعل ما إن تهم بالتقبيل.

و. هـ أودن «ذات مساء»

نقطة إيروس العمياء مفارَقةٌ في الزمان وكذلك في المكان. رغبة في جلب الغائب إلى الحاضر، أو في انطواء البعيد والقريب، هي أيضًا رغبة في رهن ما كان في الآن. كعاشق تندفع قُدُما إلى نقطة في الزمان اسمها «آنذاك» حيث ستقضم التفاحة المشتهاة منذ وقت طويل. في الوقت نفسه أنت واعٍ بأنه ما إن يولي «آنذاك» ويغدو «الآن»، ستنقضي اللحظة الحلوةُ المرة، التي هي رغبتك. لا يمكنك أن ترغب في هذا، ومع ذلك ترغب. فلنرَ كيف يكون هذا الشعور.

فيما يلي شذرة من مسرحية ساتيرية كتبها سوفوكليس بعنوان (عشاق أخيل). الشذرة وصف للرغبة. تعرض العواطف الإيروسية بمهارة، وتسمح لجوانب مختلفة من انحرافها بالظهور

تحت الضوء. في المركز ثمة متعة أصلية باردة. وحول المركز تتحرك دوائر الزمن. لاحظوا أن هذه القصيدة عبارة عن تشبيه. لا يجب مطابقة متعتها ولا أنواعها المتعددة من الزمن بالعواطف الإيروسية، لكن ربما تبدو الطريقة التي تتقاطع بها أشبه بهذه العواطف بالنسبة لك.

هذا المرض شرٌ ملازم للنهار.

ها هي مقارنة – ليست سيئة على ما أعتقد:

عندما يلمع الثلج في الهواء الطلق

يمسكه الأطفال.

بلورة الثلج في الأيادي

متعة جديدة إلى حد كبير في البداية

لكن بعد ذلك تأتي لحظة

لا يمكنك أن تلقي بالكتلة الذائبة

ولا يمكنك الاستمرار في إمساكها.

الرغبة مثل ذلك.

تجذب العاشق كي يفعل ولا يفعل،

تجذبه مرة بعد مرة.

(الشذرة 149، شذرات من التراجيديا اليونانية الجزء الرابع:

سوفوكليس، تحرير س. رات، جوتنجن 1977)[15]

يبقى الكثير مما لم يُقَل في هذه القصيدة، كما هو الحال في أي صيغة للرغبة، لكنك ربما تشعر أنك تعرف المقصود بالضبط. على سبيل المثال، لا توجد إحالة مباشرة إلى الرغبة كشيء مرغوب. هنا الرغبة «مرض» و«شر» منذ السطر الأول. داخل المقارنة، يتبين أن الرغبة شيء ممتع، لكن متعتها مثل الإمساك بقطعة ثلج في يديك. متعة مؤلمة على نحو حاد، كما قد يعتقد المرء، لكن مرة أخرى لا يوجد ذكر مباشر لألم الثلج. هنا يقدم الثلج نوعًا جديدًا من الاستمتاع. يدهشك غياب هذه الخصال المتوقعة للثلج وللرغبة، كأنها درجة مفقودة، لكنك تستمر في صعود القصيدة على أي حال. وفجأة تجد نفسك على سُلم رسمه إيشر أو بيرانيزي.[16] سلم يؤدي إلى مكانين في نفس الوقت ويبدو أنك واقف في كليهما. كيف يحدث ذلك؟

في البداية تبدو القصيدة ذات تكوين دائري بسيط، حيث البناء كله عبارة عن تشبيه يحيط فيه المشبَّه (الرغبة) في إحكام بالمشبه

15- ليس عن غير قصد. يختلف السطر الأول من الترجمة عن نص رات المنقح (إفيميرون) لصالح قراءة MS (إفيميرون). منذ زمن أرسينيوس. تغيرت كلمة إفيميرون (ملازم للنهار) إلى إفِميرون (جميل، مرغوب) وذلك بناء على أساس مزعوم من المنطق: لماذا يبدأ سوفوكليس وصفه للرغبة بربطها بالوقت؟ أعتقد، وآمل أن أوضح، أن الأصل له منطق مقنع. إفيميرون هو الشر الذي لا بد أن نبدأ به.

16- موريتس كورنيليس إيشر (1898 - 1972) رسام هولندي يعرف بلوحاته المستوحاة رياضيًا مما جعله رائدًا في مجال محاولة تمثيل المفارقات الرياضية عن طريق الفن. جوفاني باتيستا بيرانيزي (1720 - 1778) معماري ورسام ومصمم إيطالي. اتسمت أعماله المنقوشة بلمسة مثيرة للاهتمام، والتي تحمل فكرة عظمة روما، ويعبر عنها من خلال تعظيم وعزل العناصر المعمارية، وذلك للتوصل إلى سمو الشعور بعظمة الماضي القديم. (المترجم)

به (إمساك حفنة من الثلج). هكذا تشكل الرغبة حلقة حول عالم ضحاياها الصغير: الشاعر الذي يسعى لتمثيلها، والأطفال المفتونون بنظيرها، والعاشق المقيد بإلزامها. لكن ذلك العالم لا يشكل الدائرة الخارجية للقصيدة. تستمر في الصعود، لأن السُلم يستمر في الدوران. الرغبة في بداية القصيدة هي الرغبة كشيء وقتي – إنها «شر عابر» *(إفيميرون كاكون)*، مرتبط بالنهار الذي يمر به سريعًا. لكن الرغبة في نهاية القصيدة هي الرغبة كتكرار – تمارس جاذبيتها «مرة بعد مرة» *(بولاكيس)*. هكذا يشكل الزمن حلقة حول الرغبة. والآن، عندما تطل عبر دوائر الزمن متحدة المركز، ترى في قلب القصيدة قطعة من الثلج، تذوب. يسقط التشبيه المفزع بالثلج داخل إدراكك مصحوبًا بصدمة تشبه ما يجب أن يشعر به الأطفال في أيديهم. تضعك القصيدة في موضع مناسب للصدمة، عند ملتقى نوعين من الزمن، كل واحد منهما يدور بمنطقه الخاص صاعدًا عبر بناء القصيدة، وعبر سيكولوجية الرغبة. يبدو أنهما منسجمان أحدهما مع الآخر، لكن ثمة نقطة تغدو عندها وجهات النظر متنافرة.

الرغبة في الثلج شأن لحظي بوضوح. لكن ليس ما يهددها فقط هو الزمن المادي: هنا المتعة الثلجية **بدعة**. متعة «جديدة إلى حد كبير» كما يقول الشاعر، مستخدمًا الصفة *(بوتاينيوس)* التي يستخدمها شعراء آخرون لوصف مخطط مبتكر (باخيليدس 16.51)، أو شكل جديد وغير متوقع من التعذيب (إسخيلوس، بروميثيوس مغلولاً 102)، أو صوت مجلجل عجيب لم يُسمع

من قبل (إسخيلوس، السبعة ضد طيبة، 239). تدل الصفة على شيء طازج وغير مجرب، وربما من نوع جديد. بهذه الصفة يعيد سوفوكليس ترتيب حساسيتك للثلج ويوضح أنه يرغب في تصوير الرغبة الإيروسية، ليس فقط كشيء صعب، لكن كمفارقة. إن الثلج، كمادة طبيعية، لا يمكن القول بأنه ممتع **لأنه** يذوب، لكن لو كان «الذوبان» نفسه استعارة لاعتبار الجدة الجمالي، تبدأ المفارقة في الوضوح. البدع، بالتعريف، قصيرة العمر. إذا كانت المتعة الثلجية تتكون، إلى درجة ما، من الجدة؛ فلا بد أن يذوب الثلج كي يكون مرغوبًا.

إذن بينما تشاهد الثلج وهو يذوب، يتشتت اهتمامك به عن طريق نوع مختلف من الاهتمام. قد يفقد الثلج حظوته حتى قبل أن تتغير حالته. قد تكف «متعته» عن كونها «جديدة إلى حد كبير» وبالتالي تكف عن أن تكون متعة. فجأة هنا يحدث اعتراض لقوانين الطبيعة -التي تحكم وقائع مثل ذوبان الثلج- بواسطة قوانين سيكولوجية معينة أكثر غموضًا تحكم عبوديتنا البشرية للجدة في الأمزجة والأساليب. الجدة شأن خاص بالعقل والمشاعر، أما الذوبان فحقيقة طبيعية. كل واحد منهما يقاس بمقياس نصفه بالزمني، رغم أننا إزاء نوعين مختلفين من الزمن. أين تعترض معضلة الجدة معضلة قطعة الثلج؟ ما الذي ينبغي أن يريده العاشق من الزمن؟ إذا عدتَ هابطًا سُلم النهار عدوًا، هل يمكنك أن تجعل الجدة تنمو؟ أو تُجمد الرغبة؟

فلنكن مدققين حيال الطريقة التي يدبر بها سوفوكليس لجذبنا إلى هذه الأسئلة. إن تشبيه الثلج آلية ناعمة وخبيثة. آلية تخلق حالة من التشويق في مركز القصيدة تجذب عقولنا ومشاعرنا، وكذلك حواسنا، إلى داخل الصراع. نتعلق بالمصير الطبيعي للثلج الذائب؛ فهو -بشكل ما- بطل التشبيه ونحن نشاهده يذوي. في الوقت نفسه، نهتم بأيدي الأطفال. الثلج بارد وكلما أمسكت به لوقت أطول، زادت برودة يديك. لكن هذا الاهتمام يُذكرنا باهتمام آخر. كلما أمسكت به لوقت أطول، ذاب أكثر. إذن ألن يكون من الأكثر منطقية أن تلقي بالثلج، وتحافظ على الأيدي والثلج؟ لكن الإمساك بالثلج يبهج الأطفال، لأنه شيء جديد. عند هذه النقطة من تفكيرنا، يسعل الزمن في الظل؛ كما يقول أودن. الزمن حال من البهجة والزوال في نفس الوقت. يدفع الزمن طبيعة الثلج إلى لقاء قاتل مع الطبيعة البشرية، بحيث تتقاطع في لحظة حرجة روعة الثلج البلورية مع الحساسية البشرية للجدة. نوع من الزمن (الخاص بالوقائع الجمالية) يتقاطع مع نوع آخر (زمن الوقائع المادية) ويزيحه.

لدى شعورنا بالتشويق جانب حسي كذلك. صورة سوفوكليس للزمن قطعة ثلج تذوب. إنها صورة منتقاة ليس فقط بسبب إمكانياتها الدرامية والميلودرامية، لكن بسبب تاريخها. كقراء للشعر الغنائي اليوناني نتعرف هنا على موضوع *(توبوس)* إيروتيكي مألوف، لأن الشعراء كثيرًا ما يتخيلون الرغبة شعورًا بالسخونة وفعل ذوبان. إيروس تقليديًا هو «مذيب الأطراف»

(لوزيميليس). هناك مثال جلي من بين أمثلة كثيرة لهذه الصورة التقليدية هو شذرة من بندار:

... لكني مثل شمع نحل مقدس

مثل الشمع بينما تأكله السخونة:

أذوب كلما نظرت إلى أطراف الفتيان الطازجة.

(سنيل-مايهلر، الشذرة 123، 10-12)

كما نرى من شذرة بندار، فإن الذوبان إلى حد ما مرغوب بشكل تقليدي، وسياقه سياق حرارة لذيذة. يقلب سوفوكليس الصورة. بينما نشاهد ثلجه الذائب، تنزاح كل استجاباتنا التقليدية لخبرة الرغبة المذيبة. كعاشق تقليدي، تستمتع بشعور الذوبان، بطريقتك الحلوة المرة. وكمراقب للثلج، تكون مشاعرك تجاه الذوبان مختلفة، أكثر تعقيدًا. يمكنك تقريبًا أن تضع هذه المشاعر في بؤرة التركيز على شاشة الصورة التقليدية، لكن ليس تمامًا. إيروس في المنتصف. إن ارتباط إيروس بصورة الذوبان التقليدية، وفي نفس الوقت بصورته الجديدة، يدفع عقلك إلى الدوار.

يجذبك سوفوكليس، وسط الدوار، من جديد إلى مشكلة الزمن. يتكشف تشبيهه كمفارقة من المشاعر: تكاد صورة الثلج الساخن المضطربة تدخل في البؤرة. يورطك التشبيه في استجابة متصارعة: كي تحافظ على الثلج، يجب أن تُجمد الرغبة. لا يمكنك أن تريد هذا، ومع ذلك تريده.

يجذبك سوفوكليس، في الزمن، من جديد إلى مشكلة النقطة العمياء. يحيط الزمن بالرغبة في هذه القصيدة والثلج الذائب صورة للطريقة التي تدور بها الرغبة داخل الزمن. تدور على محور من الزوال السريع: لأنها مشروطة بالنهار (إفيميرون) ستذوب مع النهار. لكن النهارات تتكرر. والرغبة تدور على محور الجدة: كعاشق تنجذب إلى الدوار «مرة بعد مرة». لا يمكنك أن تريد هذا، ومع ذلك تريده. إنه شيء جديد إلى حد كبير كل مرة.

هناك أنواع مختلفة من المعرفة، كما أثبت هايزنبيرج[17]، لا يمكن الاحتفاظ بها في نفس الوقت داخل العقل (مثلا: وضع الجسيم وسرعته). إن تشبيه الرغبة بالثلج في قصيدة سوفوكليس يجذبك إلى هذه المعرفة، انجذاب يشطر رؤيتك العقلية، مثلما تشطر مفارقة الرغبة العاشق. لحظة قيامك بصنع صورة مجسمة على هذا السُلم، بينما تحاول فهم هذه القصيدة، ليست محاكاة سيئة لذلك الانقسام الإيروتيكي. قبل زمن لا بأس به من هايزنبيرج، يبدو أن سوفوكليس قد أدرك أنك لا تستطيع أن تذهب إلى أبعد من ذلك في التفكير حول الزمن، أو حول الرغبة. وهناك تظهر نقطة تنشأ عندها المعضلات، وتنقلب السلالم: إيروس.

---

17 - فيرنر كارل هايزنبيرج (1901-1976) فيزيائي ألماني حائز على جائزة نوبل لعام 1932. اكتشف أحد أهم مبادئ الفيزياء الحديثة وهو مبدأ عدم التأكد. (المترجم)

الآن آنذاك

أؤيد تمامًا خطاب غياب المحبوب؛ إنه موقف منافٍ للعقل في الواقع، حيث يكون الآخر غائبًا كمرجع، وحاضرًا كموضع تخصيص. هذا التشوه الفريد يولِّد نوعًا من الحضور غير المبرر؛ أنا محشور بين صيغتي فعل، صيغة المرجعية وصيغة التخصيص: لقد رحلتَ (وهو ما أبكيه)، وأنت هنا (بما أني أوجه خطابي إليك). من ثم أعرف ماذا يكون الحاضر، تلك الصيغة الفعلية الصعبة: مقدار صافٍ من القلق.

رولان بارت، خطاب عاشق

خبرة العواطف الإيروسية دراسة في التباسات الزمن. يكتب العاشقون دائمًا. يكرهون الانتظار، يحبون الانتظار. في مأزقهم بين هذين الشعورين، يصل العاشقون إلى التفكير كثيرًا حول الزمن، وإلى فهمه جيدًا، بطريقتهم المخالفة للمنطق.

تبدو الرغبة للعاشق وكأنها تقوض الزمن في لحظة حدوثها، وتجمع كل اللحظات الأخرى داخلها في عدم أهميتها. لكن في ذات الوقت يدرك العاشق بحدة أكبر من أي شخص آخر الاختلاف بين «الآن» بالنسبة لرغبته وكل اللحظات الأخرى التي تُسمى «آنذاك» والتي تنظم ما قبلها وما بعدها. إحدى هذه اللحظات المسماة «آنذاك» تتضمن محبوبه. تتجاذب هذه اللحظة انتباهه، في دوار،

عن طريق الحب والكراهية في ذات اللحظة: يمكننا الشعور بشيء يشبه هذا الدوار في قصيدة سوفوكليس عن الثلج الذائب. إن رغبة العاشق الحقيقية، كما نرى في تلك الحفنة من الثلج، هي أن يراوغ يقينيات الطبيعة ويطفو في التباسات الزمكان حيث يكون الغائب حاضرًا ويستطيع «الآن» أن يحتوي «آنذاك» دون التوقف عن أن يكون «الآن». من نقطة رؤيته المميزة «محشورًا بين صيغتي فعل» كما يقول بارت، ينظر العاشق إلى «الآن» و«آنذاك» بعين حاسبة وقلب غريق. كم يود أن يتحكم في الزمن! وبدلا من ذلك، يتحكم فيه الزمن.

أو بالأحرى، يستغل إيروس الزمن كي يتحكم في العاشق. ينظر العاشق في الشعر اليوناني بسلامة نية فريدة ودرجة من السخرية إلى خضوعه للزمن. يرى نفسه مثبتًا في قيد مزدوج مستحيل، ضحية للجدة والتكرار في نفس الوقت. توجد علامة واضحة جدًا، لدى كافة الشعراء الغنائيين اليونانيين؛ أن هؤلاء الكُتاب كانوا مهتمين بانحرافات الزمن. وتتألف هذه العلامة من كلمة واحدة تمثل في حد ذاتها، في صورة مصغرة، معضلة إيروس الزمنية. إنه ظرف الزمان *(ديوت)*. لا يمكن لأحد يقرأ الشعر الغنائي اليوناني أن تفوته ملاحظة التكرار والحدة اللذين يُستخدم بهما هذا الظرف. يفضله شعراء الحب على أي محدد آخر للزمن *(راجعوا ألكمان الشذرة 59(أ)1، صافو، شذرات من الشاعرات.. الشذرات 1.15، 16، 18، 22.1، 83.4، 99.23، 127، 130.1، أناكريون، 349.1، 356(أ)6، 356(ب)1، 358،*

371.1، 376.1، 394(ب)، 400.1، 401.1، 412، 413.1، 428.1 الشعراء الغنائيون اليونانيون). أي نقطة في الزمن يدل عليها ظرف الزمان (ديوت)؟

يمثل هذا الظرف «كراسيس» أو «مزجًا» لكلمتين جرى تقليصهما إلى كلمة واحدة لأسباب تتعلق بتيسير النطق. المزج «كراسيس» ظاهرة شائعة في اللغة اليونانية، لكن المزج في هذه الحالة ينتج تأثيرًا له صورة مجسمة غير شائعة: فكل واحدة من الكلمتين اللتين تؤلفان كلمة (ديوت) لها زاوية نظر مختلفة للزمن، وتداخلهما يخلق مفارقة من نوع ما.

يجمع ظرف الزمان (ديوت) حرف الجر (دي) بالظرف (إيوت). يدل حرف الجر (دي) بقوة ودراماتيكية على أن شيئًا ما يجري فعليًا في هذه اللحظة *(دينيستون 1954، 203، 219، 250)*. أما الظرف (إيوت) فيعني «من جديد، مرة أخرى، مرارًا» *(ليدل وسكوت، المعجم اليوناني-الإنجليزي، الطبعة التاسعة، مراجعة جونز، أكسفورد، 1968)*. يشير حرف الجر (دي) إلى إدراك حي في اللحظة الحاضرة: «انظر إلى ذلك الآن!» أما الظرف (إيوت) فيُنعم النظر متجاوزًا اللحظة الحاضرة إلى نموذج من الأفعال المتكررة الممتدة فيما وراءها: «ليس لأول مرة!» يضعك حرف الجر (دي) في الزمن ويشدد على ذلك الموضع: الآن. أما (إيوت) فيعترض «الآن» ويربطه بتاريخ من لحظات مضت «آنذاك».

يمكن لكلمة معقدة مثل (ديوت) أن تخلق نبرة معقدة. يثير

حرف الجر (دي) في حد ذاته نغمة شعور قوي منبِّه، نغمة يمكنها أن توقظ سلسلة من الترددات النغمية من انفعالات مُلِّحة عبر درجات متنوعة من الازدراء. ثمة درجة من السخرية أو التشكك كثيرًا ما يمكن ملاحظتها (دينيستون 1954، 203-206). هذه كلمة تنفتح العينان عليها متسعتين في إدراك مفاجئ، ثم تضيقان في فهم. ينغلق ظرف الزمان (ديوت) على ذلك الفهم مثل يدين تنطبقان لحظة التعارف، مع إيماءة رأس عميقة: مرة بعد مرة.

عندما يضع الشعراء الغنائيون كلمة (ديوت) في قصائدهم عن الحب، ما هو تأثيرها؟ فلنتأمل أولاً مثالاً نألفه بالفعل. بدأنا هذا المقال بشذرة من صافو (شذرات من الشاعرات المثليات، الشذرة رقم 130):

إيروس –ها هو مرة أخرى! [ديوت]– ذلك الذي يُذيب الأطراف يأخذني في دوامته،

الحلو/المُر، الذي من المستحيل مقاومته، المخلوق المتسلل الزاحف

ظرف الزمان (ديوت) غير القابل للترجمة يأتي مثل تنهيدة طويلة ووحشية بعض الشيء في بداية القصيدة، كأن العاشقة تلاحظ مهاجمها وتفهم أنه (يا للهول!) فات الأوان بالفعل (مرة أخرى؟ غير معقول!) على تجنب الرغبة. في قصيدة أخرى تخاطب صافو عاشقًا آخر وتقول:

أراهن أنك تتناول [قيثارتك] وتغني عن [جونجيلا]

بينما تطير الرغبة حولك مرة أخرى الآن [ديوت]

لأن ثوبها جعل

أنفاسك تنقطع عندما رأيته...

(شذرات من الشاعرات المثليات، الشذرة 22، 9-13)

يعطينا الشاعر الإسبرطي ألكمان هذا المثال:

إيروس –نعم مرة أخرى! [ديوت]– من أجل كيربريس

الحلو يذيبني ذوبانًا،

يجعل قلبي يزداد دفئًا

(الشذرة 59(أ) الشعراء الغنائيون اليونانيون)

كل واحدة من هذه القصائد بمثابة استحضار صارخ للحظة الحاضرة التي يعترضها صدى من الماضي. إن العاشقة التي تستطيع أن تقف على مسافة من خبرتها وتقوم بتقييمها في هذه الظروف هي امرأة تعلمت أن تتخذ زاوية نظر معينة للزمن، وتصنع صورة مجسمة لما كان «آنذاك» مُركَّبة على «الآن». وصافو بارعة في القيام بهذا، مثلها مثل الشعراء الغنائيين الآخرين في هذه الفترة. يمنح التكنيك قصائدهم قوة غير اعتيادية، باعتبارها لحظات مقتطعة من زمن حقيقي. كيف طوروا هذا التكنيك؟

أعتقد أن هؤلاء الشعراء المفتونين للغاية بانحرافات الزمن ربما كانوا من بين أول اليونانيين الذين استوعبوا ووظفوا مهارات

القراءة والكتابة في تأليفهم الشعري. يمكن لمعرفة القراءة والكتابة أن تصنع فارقًا في منظور المرء للزمن. فلنتأمل كيف.

جرت العادة أن نصف الزمن بمجازات المرور. الوقت يمر. الوقت تيار يتدفق عابرًا، مسار لا يلتف عائدًا، طريق نسير فيه. كل وقائعنا وأفعالنا وكلامنا جزء من مرور الوقت. اللغة، على وجه الخصوص، مغروسة في هذه العملية المتحركة والكلمات التي ننطقها تنقضي عندما ينقضي الزمن – «على أجنحة» كما يقول هوميروس. «إن اللغة لو فُهمت على طبيعتها الحقيقية عابرة دائمًا وفي كل لحظة» (*همبولت 1848، 6:8*). إذن أي فعل كلام هو خبرة من عملية زمنية: عندما تنطق كلمة «عابر/transient»، لا يكون المقطع الثاني منها حاضرًا إلا عندما ينقضي المقطع الأول (*راجعوا أوغسطين، الاعترافات 11.27*). على الجانب الآخر، أي فعل قراءة وكتابة هو خبرة من التوقف والمناورة. ككاتب أو قارئ تقف على حافة الزوال، وتسمع من الظلال صوت سعال غامض. تلتف كلمة «عابر» محملقة فيك من الصفحة، لاذعة كقطعة ثلج ذائب. ولا تنقضي. على نحو مؤقت، تقف الكلمة أمامك في علاقة منحرفة عنيدة إلى حد ما، دائمة وعابرة في نفس الوقت. السيطرة على هذه العلاقة جزء من دراسة الحروف. تمنح القارئ أو الكاتب مذاق ما يمكن أن يكون عليه التحكم في الزمن.

عندما تقرأ أو تكتب يبدو أنك تحقق ذلك التحكم الذي يصبو إليه العاشق: زاوية نظر يمكن منها رؤية معضلات «الآن» و«آنذاك»

بحيادية. عندما تكون الرغبة موضوعًا لنص تقرأه، يمكنك أن تفتحه في أي مكان وتنهيه عندما تشاء. لو كان إيروس شيئًا مكتوبًا على صفحة، يمكنك أن تغلق الكتاب وتحبسه بالداخل. أو يمكنك العودة وإعادة قراءة الكلمات مرة بعد مرة. ثمة قطعة من الثلج تذوب إلى الأبد هناك. ما يُكتب بالحروف «يظل بلا حراك ويبقى كما هو» هكذا يقول إيسقراط خطيب القرن الخامس *(ضد السفسطائيين 12)*. يتأمل أفلاطون في مسألة الكُتاب وموقفهم من الكتابة في محاورته (فايدروس). يقول: «تمتلك الكتابة هذه القوة الغريبة»: يصل الناس الذين يتعلمون فن الحروف إلى الاعتقاد في قدرتهم على جعل الأشياء «واضحة وثابتة» طوال الوقت *(فايدروس، 275ج، راجعوا 277د)*. يمكن أن يكون هذا الاعتقاد خطيرًا. لأنه قد يكون قوة غير عادية.

ما الفرق الذي يمكنه أن تصنعه مثل هذه القوة لشخص عاشق؟ ماذا قد يطلب العاشق من الوقت لو كان متحكمًا فيه؟ تلك أسئلة متصلة ببحثنا حول إيروس بما أننا، بشكل عام، نحاول أن نرى ما يجب أن تُعلمه عاطفة الحب لنا عن الواقع. والحب مسألة تحكُّم. ماذا يعنيه التحكم في إنسان آخر؟ التحكم في الذات؟ فقد التحكم؟ يقدم الشعراء القدامى معطيات لإجابة هذه الأسئلة في أوصافهم للرغبة. يتجاوز الفلاسفة الوصف. لو تتبعنا هذه الأسئلة عبر الشعراء إلى أفلاطون سنصل، في محاورته فايدروس، إلى وصفة لما ينبغي على العاشق أن يطلبه من الحب ومن الزمن ومن السيطرة نفسها. هذه الوصفة شيقة لنا على نحو خاص لأن

أفلاطون يُسقط هذه الأسئلة على القلق الفلسفي تجاه طبيعة القراءة والكتابة.

لماذا تُقلق القراءة والكتابة أفلاطون؟ يبدو أن قلقه مرتبط على نحو وثيق بتلك «القوة الغريبة» التي تملكها الكتابة. قوة يسكنها الوهم، وهمٌ مقنع إلى درجة كافية لإثارة القلق لأنه يدخل إلى روح القارئ أو الكاتب بآلية لا يمكنه مقاومتها: إيروس. محاور سقراط في (فايدروس) شاب وقع في حب نص مكتوب. بينما يتحدث فايدروس وسقراط عن ذلك الحب، في سياق المحاورة، يكشفان نقطة عمياء يتقاطع عندها العشاق والحروف. إنها نقطة في الزمان، وكذلك في المكان؛ لأن أفلاطون يصيغ قلقه بالتحديد في ضوء موقفنا الفاني في الزمن. لو ركزنا على هذه النقطة العمياء، ربما يبدأ سؤال السيطرة في التبلور.

إيروتيكوس لوجوس

المزيد من الحب السعيد! المزيد من الحب السعيد، السعيد!

جون كيتس (قصيدة عن جرة إغريقية)

فايدروس واقع في حب نص ألَّفه السفسطائي ليسياس. إنه «إيروتيك لوجوس/كلمة إيروتيكية» (227ج)؛ النسخة المكتوبة من خطبة ألقاها ليسياس عن موضوع الحب. فرضيتها متناقضة بطريقة متعمدة. يرى ليسياس أنه من الأفضل للفتى الجميل أن يبذل محاسنه لرجل ***ليس*** واقعًا في حبه من أن يبذلها لرجل واقع في حبه، ويعدد الطرائق التي يتفوق بها غير العاشق على العاشق كشريك إيروتيكي. تثير الرغبة فايدروس عندما يحدق إلى كلمات هذا النص *(إيبوثوماي*، 228ب) وتعتريه الفرحة الظاهرة عندما يقرأه بصوت عال لسقراط (234د). يعامل فايدروس النص كأنه *(بايديكا)* أو فتاه المحبوب، كما يلاحظ سقراط (236ب)، ويستخدمه كأداة إغواء لجذب سقراط خارج حدود المدينة لحضور حفل قراءة جماعي عربيد في الريف المفتوح (230د-هـ). تدفع القراءة سقراط إلى الاعتراف بأنه هو نفسه «عاشق للوجوس» *(أندري فيلولوجو* 236هـ، راجعوا تون *لوجون إيراستو* 228ج). إيروس واللوجوس/الكلمة متماثلان في

محاورة فايدروس كأنهما نصفا عظمة مفصل مقسومة. دعونا نرى أي معنى يتألف هنا.

التملص

خطبة ليسياس مصاغة لإقلاق الشعور العام وإزاحة التصورات المسبقة عن الحب. وهي تهدف لأن تكون هدامة بقوة وبطريقة مغوية. لكنها خطبة بسيطة، لأنها تدين بكل استبصاراتها وقيمتها الصادمة إلى آلية واحدة: يتخذ ليسياس زاوية نظر معينة للزمن. ووجهة النظر الزمنية تلك هي ما يميز كل ما يشعر به غير العاشق ويفكر فيه ويفعله عما يشعر به العاشق ويفكر فيه ويفعله. إنها وجهة نظر لا يمكن أن يتقبلها أحد واقع في الحب. ينظر ليسياس إلى علاقة الحب من وجهة نظر الغاية النهائية.

لا أحد واقع في الحب يعتقد أن الحب سينتهي. يطفو العشاق سابحين في ذلك «المقدار الصافي من القلق»، المؤشر الحاضر للرغبة. يندهشون عندما يسقطون في الحب، ويندهشون بنفس القدر عندما يسقطون خارج الحب. هذا موقف أحمق ببساطة، من وجهة نظر ليسياس، ولا بد من أن يستغني عنه أي شخص لديه تقدير واقعي للخبرة الإيروتيكية. يصر ليسياس على حقيقة واحدة؛ الطبيعة الزائلة دومًا للرغبة الإيروتيكية، ومن هذه الحقيقة تتطور نظريته الهدامة عن الإيروس.

علاقة الرغبة بالزمن إذن هي نقطة ارتكاز مجادلة ليسياس. ما إن تذوي رغبة العاشق، كما يتنبأ ليسياس، سيفقد العاشق

اهتمامه بفتاه المعشوق ويرحل محاطًا بالألم والحرج. سيتخلى عن العلاقة، ويندم على استثماره فيها ويتابع المُضيّ إلى افتتانات جديدة. إن الحب المرتكز على شغف اللحظة الجسدي لا يمكن إلا أن يتداعى عندما تنقضي الإثارة (233أ-ب). على العكس من ذلك، يمكن لانعدام الحب لدى غير العاشق -الذي لا يملك التزامًا خاصًا تجاه المتعة في الحاضر- أن يتخذ موقفًا لا زمنيًا باستمرار تجاه موضوع حبه وعلاقة الحب. «الآن» و«آنذاك» لحظتان لهما قيمة متكافئة لدى غير العاشق. لذلك يقول للفتى الذي يغازله:

... عندما أقضي الوقت معك لن أكون ساعيًا في الأساس وراء متعة اللحظة، لكن في الحقيقة وراء الفائدة القادمة في المستقبل، بما أن الرغبة لم تطح بي لكني في كامل السيطرة على نفسي... هذه الأشياء مؤشرات لصداقة ستدوم لوقت طويل.(233ب-ج)

يتابع ليسياس جداله قائلا إن استمرارية منظور غير العاشق تسمح له باستيعاب التغير في المحبوب. لن يفزع غير العاشق عندما يتغير مظهر فتاه الجسدي مع التقدم في السن (234ب) ولن يسعى لمنع الفتى من التغير بطرق أخرى؛ مثلا باكتساب أصدقاء جدد أو أفكار أو ممتلكات جديدة (232ب-د). لن يهجر العلاقة عندما تبرد العاطفة ولن يضن على محبوبه بأيٍّ من فوائد الصداقة، حتى بعد أن يتجاوز جمال الفتى ذروته (234ب):

لأن العاشقين يندمون على خدماتهم الطيبة بمجرد أن تكف رغباتهم، لكن لا وقت عندما يكون هذا مناسبًا لغير

العاشقين كي يندموا. (231أ)

«لا وقت عندما» تكون الرغبة ألمًا بالنسبة لغير العاشق. «الآن» و«آنذاك» قابلان للتبادل بالنسبة له: علاقته العاطفية سلسلة من الوقائع في الزمن يمكن الدخول إليها من أي نقطة أو إعادة ترتيبها بأي ترتيب دون ضرر للكل. تبدأ عملية تفكير ليسياس من انتهاء الرغبة ويجري النص بالعواطف الإيروسية إلى الخلف. أو كما يصيغها سقراط:

... لا يبدأ [ليسياس] من البداية لكنه يحاول أن يسبح إلى الخلف عكس تيار اللوجوس، بادئًا من النهاية. يبدأ بما قد يقوله العاشق لفتاه عندما تنتهي العلاقة. (264أ)

يتملص ليسياس من معضلة العواطف الإيروسية كلها بحركة واحدة. إنها حركة في الزمن: هو ببساطة يرفض دخول اللحظة التي هي «الآن» بالنسبة للرجل الواقع في الحب، لحظة الرغبة الحاضرة. وبدلاً من ذلك، يموضع نفسه في أمان عند «آنذاك» متخيَل ويلتفت ناظرًا إلى الرغبة من زاوية رؤية ليس بها اشتباك عاطفي. هو قادر على أن يُضمِّن في تقييمه للموقف الإيروتيكي «الآن» كل الاحتمالات والتداعيات لنفس الموقف الإيروتيكي «آنذاك». لا يصنع ليسياس صورة مجسمة من هاتين النقطتين في الزمن، جاذبًا تصوراتك بطريقة منحرفة كما يفعل سوفوكليس في قصيدته عن الثلج الذائب. إن لحظتي «الآن» و«آنذاك» لدى ليسياس غير مستمرتين أو غير متوافقتين إحداهما مع الأخرى، والتقاؤهما ليس مؤلمًا أو متناقضًا

بالنسبة لغير العاشق: فالرغبة غير مستثمرَة في أي من اللحظتين. بشكل تقليدي يضع إيروس العاشق في موضع الرغبة الصادقة في كلتي النقطتين معًا. أما نظرية ليسياس الإيروتيكية فتحول دون وقوع هذه المشكلة. ليس من المحتمل أصلاً أن يجد غير العاشق نفسه محدقًا في يأس إلى قرص من الثلج الذائب. عندما يلتقط هذا الرجل قطعة الثلج يتوقع تمامًا أنه عما قليل ستكون في يده حفنة من الماء البارد. يعجبه الماء البارد إلى حد كبير. وليس لديه غرام **خاص** بالثلج.

هذا هو فحوى خطبة ليسياس. عندما ينتهي فايدروس من قراءتها بصوت عال، يطلب رأي سقراط الذي يعترف أنه هو نفسه غير راض إلى حد ما *باللوجوس* كنتاج بلاغي (234هـ). يبدو أنه يتذكر أن نفس الموضوعات قد عولجت:

> على يد صافو الجميلة، كما أعتقد، أو أناكريون الحكيم أو حتى من جانب بعض كُتاب النثر... (235ج)

ومن ثَمَّ يشرع في تفسير صيغة من أطروحة ليسياس بنفسه. تعترف خطبة سقراط وتعيد الإقرار بتأكيد ليسياس على العامل الزمني. يتفق سقراط مع ليسياس على أنه يوجد سؤال شديد الأهمية يجب طرحه، في أي تقييم للخبرة الإيروتيكية، ألا وهو: «ماذا يريد العاشق من الزمن؟» بل يتفق أكثر على أن ما يريده العاشق التقليدي أن يبقى في «آن» الرغبة بأي ثمن، حتى إلى حد تدمير وتشويه محبوبه على نحو جذري كي يفعل ذلك. يقول سقراط إن هذا العاشق سيعيق نمو محبوبه في أي اتجاه يقود

الفتى بعيدًا عن الاعتماد المباشر على عاشقه *(إيراستيس)*. سيمنع الفتى من النمو المادي الطبيعي في الحياة المفتوحة، ويبقيه في الظل ومستحضرات التجميل، بعيدًا عن صراعات الرجال (-239 ج-د). سيضع حواجز مشابهة أمام نمو الفتى الثقافي والفكري، خشية أن ينمو *(البايديكا)* متجاوزًا إياه في العقل:

> العاشق بالضرورة غيور وسيلحق أذى كبيرًا بمحبوبه، مقيدًا إياه عن كثير من الارتباطات المفيدة التي يمكن أن يكون لها أكبر الأثر في جعله رجلاً، وخاصةً تلك الارتباطات التي يمكن أن تصل بفكره إلى أقصى طاقته – أي الفلسفة الإلهية. سيكون على العاشق أن يُبقي فتاه بعيدًا عن الفلسفة، بسبب خوفه الهائل من أن يناله الاحتقار هو شخصيًا. وسيحتال كي يبقيه جاهلا بكل شيء آخر كذلك، حتى يتطلع الفتى إلى عاشقه في كل شيء. (239ب-ج)

وأخيرًا، سيثبط هذا العاشق فتاه ويحول بينه وبين اكتساب أي حياة بالغة في المجتمع:

> علاوة على ذلك سيتمنى العاشق بحمية أن يبقى محبوبه دون زواج أو أطفال أو منزل لأطول وقت ممكن، بما أن رغبته هي أن يجني الثمرة الحلوة لنفسه لأطول وقت ممكن.(240أ)

باختصار، لا يريد هذا العاشق الضار لفتاه المحبوب أن يكبر.

يفضل أن يوقف الزمن.

يتفق سقرط وليسياس إذن على أن العاشق *(إيراستيس)* ذا النمط التقليدي يدمر محبوبه في سياق حبه له. يتفقان أيضًا على أداة التدمير، أي محاولة التحكم في الزمن. ما يطلبه هذا العاشق من الزمن السلطة على إيقاف فتاه عند مرحلة الصبا، في وضع راهن سرمدي من الاعتماد على عاشقه. ويجعل الفتى نفسه مرغوبًا باستعداده للتوقف في الزمن بهذه الطريقة. إن وصف سقراط لهذا الفتى ومعضلته يجعله يبدو إلى حد ما أشبه بقطعة الثلج الذائب في قصيدة سوفوكليس:

... هكذا يكون الفتى مصدر أكبر متعة لعاشقه بالضبط في الموضع الذي يلحق فيه أكبر الضرر بنفسه. (239ج)

مكتبة
t.me/soramnqraa

الإضرار بالأحياء

الضرر هو موضوع هذه المحاورة. أفلاطون مهتم بنوعين من الضرر. الأول هو الضرر الذي يتسبب فيه العاشقون باسم الرغبة. والثاني هو الضرر الذي تتسبب فيه الكتابة والقراءة باسم التواصل. لماذا يضع هذين النوعين من الضرر جنبًا إلى جنب؟ يبدو أن أفلاطون يعتقد أنهما يعملان في الروح بطرائق متشابهة وينتهكان الواقع بنفس النوع من إساءة الفهم. تُلحق الأفعال الإيروسية الضرر بالمحبوب عندما يتخذ المحب موقفًا مسيطرًا معينًا، موقفًا أبرز ملامحه تصميمه على تجميد المحبوب في الزمن. ليس من الصعب رؤية موقف مسيطر مشابه متاح لدى القارئ أو الكاتب، الذي يرى في النصوص المكتوبة وسيلة لتثبيت الكلمات على الدوام خارج تيار الزمن. إن ملاحظة إيسقراط عن التماثل الثابت للحرف المكتوب (*ضد السفسطائيين 12*) إشارة إلى جاذبية هذا الرأي للكُتاب القدامى. يخاطب سقراط هذا الرأي، وإساءة فهمه، في القسم الختامي من محاورة فايدروس. يعلق أيضًا عليه بطريقة غير مباشرة طوال المحاورة عن طريق مناورات لغوية ومسرحية عديدة. فلنتأمل أولاً تقييم سقراط الواضح لقيمة الكلمة المكتوبة.

قرب نهاية محاورة فايدروس ينتقل من الخطب المحددة إلى تساؤل أكثر عمومية:

> ينبغي علينا إذن أن نفحص النظرية [لوجوس] وراء ما يجعل الكلام أو الكتابة جيدين، وما يجعلهما سيئين. (259هـ)

تتبع ذلك مقارنة بين الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة وتُرى الكتابة نافعة أساسًا كأداة مقوية للذاكرة:

> سيكون شخصًا ساذجًا للغاية من يعتقد أن الكلمات المكتوبة تفعل أي شيء أكثر من تذكير شخص يعرف بالفعل الموضوع الذي كُتبت عنه..

هكذا تحدث سقراط (275د). يرى تقنيو القراءة والكتابة في الحروف وسيلة لتثبيت الأفكار والحكمة مرة وإلى الأبد في شكل قابل للاستخدام وإعادة الاستخدام. ينكر سقراط إمكانية تثبيت الحكمة. عندما يقرأ الناس الكتب يستخلصون

> ...مظهر الحكمة، وليس الحكمة الحقيقية، لأنهم سيقرؤون أشياء كثيرة دون توجيه وبالتالي سيبدو عليهم أنهم يعرفون أشياء كثيرة، بينما هم في الأغلب جاهلون ومن الصعب فهمهم، لأنهم ليسوا حكماء، بل فقط يبدون حكماء. (275ب)

يتصور سقراط الحكمة كشيء حي، «كلمة حية تتنفس» (تون

لوجون سونتا كاي إمبسيخون، 276أ)، تحدث بين شخصين عندما يتكلمان. التغير أساسي بالنسبة لها، ليس لأن الحكمة تتغير، لكن لأن الناس يتغيرون، ولا بد أن يتغيروا. في المقابل، يؤكد سقراط على الطبيعة الثابتة على نحو خاص للكلمة المكتوبة:

> الكتابة يا فايدروس لديها قوة غريبة، مثل الرسم إلى حد كبير في الحقيقة؛ لأن المخلوقات في الرسومات تقف كأنها كائنات حية، لكنك لو سألتهم أي شيء سيبقون في صمتهم الرزين. الأمر ذاته مع الكلمات المكتوبة. قد تتخيل أنها تتكلم كما لو أنها تفكر فعليًا في شيء ما، لكنك لو أردت أن تكتشف ماذا تقول وتسألها، ستظل تعطيك نفس الرسالة الواحدة إلى الأبد. (275د-هـ)

مثل الرسم، تثبِّت الكلمة المكتوبة الأشياء الحية في الزمان والمكان، وتمنحها مظهر الأحياء رغم أنها محرومة من الحياة وغير قادرة على التغير. ***اللوجوس*** في شكلها المنطوق عملية تفكير حية ومتغيرة وفريدة. تحدث مرة ولا يمكن استعادتها. أما ***اللوجوس*** المكتوبة بيد كاتب يعرف حرفته فستقارب هذا الكائن الحي في الترتيب اللازم والعلاقة المتبادلة بين أجزائه:

> منظمة مثل مخلوق حي له جسد خاص، ليس بلا رأس أو بلا قدمين لكن له وسط ونهاية متناسقان مرتبطان أحدهما بالآخر وبالكل. (264ج)

لكن ***لوجوس*** كاتب سيء، ليسياس على سبيل المثال، لا يحاول حتى أن يصل إلى هذا التشابه مع الحياة، لكنه يرمي بالكلمات معًا بلا ترتيب على الإطلاق، بادئًا ربما عند النقطة التي ينبغي أن ينتهي عندها وجاهلًا كليةً بالتسلسل العضوي. يمكنك دخول هذا ***اللوجوس*** من أي نقطة وستجده يقول نفس الشيء. ما إن يُدوَّن حتى يستمر في قول نفس الشيء إلى الأبد مرة بعد مرة داخل ذاته، مرة بعد مرة في الزمن. بالنسبة للتواصل، هذا النص رسالة ميتة.

ميداس

يصل سقراط إلى نقطته الخاصة بكتابة ليسياس السيئة بتشبيه من المقبرة. يقول عن خطاب ليسياس: «يشبه كثيرًا النقش على قبر ميداس الفريجي»، ويتابع ليستشهد بالنقش:

أنا عذراء برونزية وعلى رابية ميداس أرقد.

طالما تتدفق المياه وتزهر الأشجار السامقة،

هنا سأظل ثابتة على المقبرة الباكية،

أعلن لكل من يمر بالجوار: ميداس ميت ومدفون هنا!

هذا التشبيه ماكر على عدة مستويات، لأن النقش يلخص في شكله وكذلك في مضمونه كل ما يقول سقراط إننا ينبغي أن نتشكك فيه تجاه الكلمة المكتوبة، ويوجه أيضًا هجاء محددًا إلى ليسياس. النقش مرثية على ضريح: إعلان موت وتحدٍ للزمن. يعد بتأكيد حقيقة واحدة غير متغيرة في شكل واحد غير متغير إلى الأبد: ميداس ميت. صوته يصدر عن فتاة، شابة إلى الأبد وفخورة بتحدي عالم الزمن والتغير والظواهر الحية العابرة أمامها. تظل بمعزل مع ميداس: هو في الموت، وهي في الحروف.

علاوة على ذلك، كما يكشف لنا سقراط، هذه المرثية مميزة

في ملمح واحد من ملامح تأليفها. كل سطر مستقل عن الآخر، في المعنى والوزن، بحيث أن القصيدة تنتج نفس المعنى إلى حد كبير في أي ترتيب تُقرأ به:

أظنك تلاحظ (يتحدث سقراط هنا إلى فايدروس) أنه لا فرق هناك بين أي سطر تقرأه أولاً أو أي سطر تقرأه أخيرًا. (264هـ)

بهذه التفصيلة يصبح النقش ساخرًا من ليسياس. من الواضح إلى حد ما كيف يمكن مقارنة قصيدة سطورها قابلة للتبديل بخطبة تبدأ حيث يجب أن تنتهي ولا تتبع أي ترتيب مقنع طوال عرضها. لكن دعونا نوجه اهتمامنا، عبر هذه المقارنة النصية، إلى التشبيه في الحياة الحقيقية التي تشير إليها هذه المقارنة. لدى نقش ميداس بعض التفاصيل البارزة والمشتركة مع نظرية الحب التي يشرحها ليسياس في خطبته.

مثل الرجل غير العاشق لدى ليسياس، تقف كلمات النقش بمعزل عن الزمن وتعلن اختلافها عن عالم الكائنات الزائلة. يقيم غير العاشق دعواه بالتفوق الأخلاقي على العاشق بناء على هذا الاختلاف. ويحقق اختلافه هذا عن طريق التملص من اللحظة التي هي «الآن» بالنسبة للرجل الواقع في الحب، أي لحظة الرغبة التي يفقد فيها العاشق السيطرة على النفس. يُسقط غير العاشق نفسه على المستقبل مثله مثل الكلمات على قبر ميداس. بوقوفه خارج زمن الرغبة، يمكنه أيضًا أن يقف خارج عواطفها

والنظر إلى كل لحظات العلاقة العاطفية باعتبارها متساوية وقابلة للتبديل. لا نظرية ليسياس الإيروتيكية ولا خطبته تعترفان بأي ترتيب ضروري لأجزائهما في الزمن. هكذا أيضًا تتعالى الكلمات فوق قبر ميداس على الترتيب الزمني، في شكلها كما في مضمونها. بطبيعتها غير المتغيرة، تعد القارئ -كما يفعل ليسياس بمحبوبه الصبي- بدوام غير متغير في مواجهة الزمن المتحول.

والآن تأملوا ميداس نفسه. يستحق ميداس تأملنا السريع كشخصية ميثولوجية؛ لأن البيان الذي يعلنه قبره يكرر الخطأ المركزي المشوِّه لحياته. إنه خطأ يمكن للعاشق أن يتعلم منه شيئًا.

ميداس حالة متناقضة، في المنظور القديم. يستخدمه أرسطو مثلا للاستدلال على عبثية الحاجة وسط الثراء:

> إنه شيء عبثي *[أتوبون]* بالنسبة للثروة أن تكون من ذلك النوع الذي يجعل رجلا ثريًا يموت من الجوع، مثل ميداس الميثولوجي: بسبب أمنيته النهمة، أصبح كل شيء يوضع أمامه ذهبًا. *(السياسة، 1.3.1257ب)*

ميداس صورة لشخص جنحت به رغبته، يتوق إلى أن يلمس وإلى ألا يلمس في نفس الوقت، مثل الأطفال في قصيدة سوفوكليس بأيديهم المليئة بالثلج. الرغبة الكاملة مأزق كامل. ماذا يريد الراغب من الرغبة؟ بصراحة، يريد أن يستمر في الرغبة.

ستكون لمسة ميداس الذهبية رمزًا قويًا للرغبة الكاملة ذاتية الانطفاء ذاتية الدوام. هكذا يمكن لميداس أن يستدعي إلى الذهن نمط العاشق الشرير الذي يدينه سقراط وليسياس في خطبتيهما؛ لأن لمسة ميداس لديها تأثير مدمر على الأشياء التي يحبها. تستحيل ذهبًا. تتوقف في الزمن. هكذا أيضًا يحتال العاشق الشرير كي يثبِّت الكيان الحي لفتاه في لحظة ذهبية، أي في مرحلة زهرة شبابه، حتى يمكن أن يكون ممتعًا بشكل كامل لأطول وقت ممكن. توقف لمسة ميداس الزمن بالنسبة للعاشق أيضًا، حيث تسمح له بتجميد حياته العاطفية عند ذروة الرغبة.

لا يوضح أفلاطون أي ارتباط بين ميداس والعاشق الذي يريد أن يوقف الزمن، رغم ذلك، ربما اختير ميداس للذكر هنا جزئيًا لكي يستدعي لمسته -لمسة ميداس- كصورة للرغبة. وهي صورة مهمة لأنها تساعد على بلورة النقطة المركزية محل الجدل بين نظريتي سقراط وليسياس عن إيروس. تتفق كلتا النظريتين على أن الرغبة تجذب الراغب إلى علاقات متناقضة مع الزمن. وتلاحظ كلتا النظريتين أن العاشق التقليدي يستجيب لهذه المشكلة بتكتيكات معينة، محاولا أن يعيق التيارات الطبيعية للنمو المادي والشخصي التي تحرك محبوبه عبر الحياة. يتفق سقراط وليسياس على أن هذه التكتيكات مدمرة، لكنهما لا يتفقان إطلاقًا حول أي التكتيكات مفضلة. يوصي ليسياس، عبر قصة رجله غير العاشق، بأن أفضل شيء يمكن فعله هو ببساطة الوقوف جانبًا أمام الزمن. «الآن» هو اللحظة التي تمثل مشكلة، لذلك تخيل

نفسك في لحظة مضت «آنذاك» وتجنب المشكلة. يشير سقراط إلى هذا التكتيك باعتباره «سباحة إلى الخلف عكس التيار» (264أ) ويشبهه بالطُرفة على قبر ميداس. لكن اعتراضاته أكبر من كونها بلاغية فقط، وهو يتابع كي يحكم على موقف ليسياس بأنه جريمة ضد الإيروس (242هـ). نرى ما يعنيه هذا في بقية المحاورة؛ إن نظرية ليسياس عن الحب تنتهك تلك التيارات الطبيعية للتغير المادي والروحي التي تكوِّن موقفنا البشري في الزمن. ماذا يحدث عندما تختار أن تجرد نفسك من المشاركة في الزمن؟ يعطينا أفلاطون ثلاث صور مختلفة من الإجابة.

ميداس نفسه صورة. على قبره، كما في حياته، ميداس محاط بعالم من الظواهر المتغيرة قد لا يشارك فيها. تبدأ مشكلاته في الحياة بطمع نهم وتنتهي بالموت من الحاجة، مفارقة ذات مرجعيات متقاطعة هائلة مع الرغبة الإيروتيكية. لكن حياته وتداعياتها تظل ملمحًا ضمنيًا من معالجة أفلاطون، لذا ربما نحن غير مبررَين في استخلاصها. يجب أن نلتفت إلى فئة أخرى من المخلوقات التي تظهر في المحاورة، والتي تشارك ميداس معضلته في خطوطها الخارجية الأساسية وكذلك في موقفها من الحاجة.

الزيزيات

تقضي الزيزيات حياتها أيضًا جائعة حتى الموت في مطاردة رغبتها. تدخل هذه الحشرات في المحاورة بطريقة عرضية، بينما ينتقل سقراط من موضوع في الحديث إلى آخر ويلاحظها تغني في الغصون بالأعلى. يشير إلى فايدروس نحوها:

... والزيزيات يبدو أنها تحدق إلينا، وهي تغني في هذا الحَرّ فوق رأسينا وتثرثر إحداها مع الأخرى.... (258هـ)

ينتاب فايدروس الفضول حيال الزيزيات فيتابع سقراط الحديث ليقدم لنا بعض المعرفة التقليدية:

تحكي القصة أنه في قديم الزمان كانت الزيزيات كائنات بشرية، قبل مولد ربات الإلهام. عندما وُلدت ربات الإلهام وأتى الغناء إلى الوجود، افتُتنت هذه المخلوقات للغاية بمتعة الغناء حتى أنها ظلت تغني وتغني، ونسيت أن تأكل وتشرب، وماتت قبل أن تدرك ذلك. ومنها نشأ جنس الزيزيات، ولديها موهبة خاصة كامتياز من ربات الإلهام: منذ مولدها لا تحتاج إلى تغذية، فقط تغني باستمرار دون أكل أو شرب إلى أن تموت.... (259ب-ج)

مثل ميداس، يمكن قراءة الزيزيات كصورة للمعضلة

الإيروتيكية الأساسية. إنها مخلوقات تدفعها رغبتها ذاتها إلى مواجهة مع الزمن. لكنها تمثل نسخة أكثر نبلاً لهذه المعضلة مما فعله ميداس، لأن شغفها موسيقيٌّ، وتقدم حلاً جديدًا لتناقض العاشف بين «الآن» و«آنذاك». تدخل الزيزيات ببساطة إلى «آن» رغبتها وتظل هناك. متجردة من تعاملات الحياة، غافلة عن الزمن، تُبقي على مؤشر المتعة الحاضر منذ لحظة ولادتها حتى تموت، كما يقول سقراط: «قبل أن تدرك ذلك» (259ج). ليس للزيزيات حياة بعيدًا عن رغبتها وعندما تنتهي هذه الرغبة، تنتهي هي كذلك.

ها هو بديل لتكتيكات غير العاشق لدى ليسياس. يتملص غير العاشق من التنقلات المؤلمة بين «الآن» و«آنذاك» بموضعة نفسه على الدوام عند نهاية الرغبة. يُضحِّي بالمتعة المكثفة والوقتية «لآن» العاشق مقابل «آنذاك» ممتد من العاطفة الثابتة والسلوك القابل للتوقع. تختار الزيزيات التضحية العكسية، مستثمرةً حياتها كلها في متعة «الآن» اللحظية. لا يؤثر عليها مرور الوقت وتحولاته. هي جانحة في موت حي من المتعة.

على خلاف ميداس، الزيزيات سعيدة في اختيارها للحياة كموت. بيد أنها زيزيات. أي أنها مخلوقات كانت بشرًا يومًا ما فضَّلت أن تنحدر عن المرتبة البشرية لأنها وجدت الشرط الإنساني غير متلائم مع رغبتها في المتعة. إنها مخلوقات نشاطها الوحيد في مسار عمر بأكمله هو ملاحقة تلك المتعة. إنها ليس اختيارًا

مفتوحًا للكائنات البشرية، ولا لأي كائن ملتزم بالعيش في الزمن. لكن الكائنات المفتونة بالرغبة تميل إلى احتقار هذا الالتزام، كما رأينا. يعطينا أفلاطون صورة أخرى لما يحدث عندما تفعل ذلك.

البستنة من أجل المتعة والفائدة

إنها صورة للحدائق (276ب277-أ). ليس العاشقين والكُتاب والزيزيات فقط من يجدون أنفسهم على خلاف مع الزمن. لدى البستانيين أيضًا مناسبة كي يرغبوا في مراوغة ومناورة وتحدي الظروف الزمنية. إنها مناسبات احتفالية، وبحسب سقراط، في هذه المناسبات يصبح البستانيون لاهين عابثين ولا تتبع البستنة القواعد الجادة. يقدم أفلاطون موضوع الحدائق كي يسجل نقطة حول فن الكتابة، الذي يأمل في وضع جديته موضع المساءلة. فلنتأمل أولاً لعبة البستنة وبعد ذلك لعبة الكتابة. يضعهما أفلاطون في تقاطع إيروتيكي فيما يُسمى «حدائق أدونيس».

كانت حدائق أدونيس ملمحًا من الشعائر الدينية الأثينية في القرن الخامس. خلال الطقوس السنوية تكريمًا لأدونيس، تُغرس بذور القمح والشعير والشَمَر في أصص صغيرة وتُجبَر على النمو في غير موسمها سريعًا بهدف المتعة خلال أيام الاحتفال الثمانية. لم تكن للنباتات جذور. وكانت تُزهر لوقت قصير، وتذبل على الفور تقريبًا، ثم يُلقى بها في اليوم التالي على الاحتفال. كان مقصودًا أن تعكس حياتها المحمومة حياة أدونيس نفسه؛ الذي قُطفت زهرة شبابه على يد الربة أفروديت، ومات نتيجة ذلك في عز شبابه

(ديوجينيس لايرتيوس 1.14، جاو 1952، 2:295). إنه المسار السريع والجميل للمحبوب المثالي.

يورد سقراط هذه الحدائق الأدونيسية كتشبيه بالكلمة المكتوبة، تلك المغوية والزائلة بطبيعتها، محاكاة للخطاب الحي. وسط تقييمه للكتابة، يلتفت إلى فايدروس موجهًا هذا السؤال:

> والآن قل لي.. هل تعتقد أن بستانيًا عاقلاً، يهتم ببذوره ويتمنى أن يراها تنتج الثمر، سيزرعها بنية جادة في حدائق أدونيس في ذروة الصيف ويستمتع بمراقبتها تنمو جميلة في غضون ثمانية أيام؟ أو هل سيفعل ذلك الشيء، عندما يفعله أصلا، فقط بهدف المتعة أو من أجل احتفال؟ وعندما يكون جادًا، ألن يستخدم مهارته كبستاني ويغرس بذوره في تربة صالحة ويشعر بالرضا عندما تزهر البذور التي غرسها كاملة في الشهر الثامن؟ (276ب)

لن ينغمس بستاني جاد بشأن زراعة النباتات في الزراعة المتعجلة التجميلية الخاصة بحدائق أدونيس، يذهب سقراط وفايدروس نحو الاتفاق على ذلك. بنفس النموذج، لن يختار مفكر جاد بشأن توصيل الأفكار أن «يغرسها حبرًا بقلم من غاب» (276ج). حدائق الحروف، مثل حدائق أدونيس، مغروسة من أجل المتعة (276د). تحتاج الأفكار الجادة إلى غرس مختلف ووقت للنمو، لو زُرعت كبذور من الكلام الحي في تربة روح صالحة، ستتجذر وتنضج وتنتج ثمارًا على هيئة معرفة في موسمها

الصحيح (276هـ-277-أ). عند هذه النقطة في المحاورة يقدم سقراط اعتقاده بصراحة وتأكيد أمام فايدروس: لدى الأفكار والمعرفة الجادة حياتها الحقيقية في الحديث الفلسفي، وليس في ألعاب القراءة والكتابة.

مثل تشبيهه المستقى من قبر ميداس، يعارض تشبيه أفلاطون المستقى من الحدائق بشكل محدد *(لوجوس)* ليسياس بأسلوبه البلاغي غير العضوي على نحو خاص، وبشكل عام يعارض ثقافة الحروف كبديل للجدل الديالكتيكي. تجذب الحدائق انتباهنا، ربما بشكل أكثر حدة من نقش ميداس، إلى عامل الزمن الكامن في قلب قلق أفلاطون من القراءة والكتابة. تتيح النصوص المكتوبة تصور أن المرء **يعرف** ما **قرأه** فقط. بالنسبة لأفلاطون يمثل هذا التصور وهمًا خطيرًا؛ فهو يعتقد أن السعي إلى المعرفة عملية تعاش بالضرورة في المكان والزمان. ومحاولات اختصار العملية، أو تعليبها من أجل إعادة الاستخدام في وقت مناسب؛ كما في هيئة أطروحة مكتوبة، هي إنكار لالتزامنا بالزمان ولا يمكن أخذها على محمل الجد. إن النباتات التي تزهر لمدة ثمانية أيام بلا جذور هي صورة لهذه الحكمة (صوفيا) سريعة المنال. في الوقت ذاته، تُذكرنا زراعة أدونيس المتعجلة بمنطق ليسياس الإيروتيكي، الذي يبدأ من حيث ينبغي أن ينتهي ويحقق أغراضه البلاغية والمفاهيمية عن طريق اختصار عنيف للمراحل الأولى من الحب. في سعيهم الآمل للتحكم في الوقت، إذن، يتقاطع الكُتاب والبستانيون في تشبيه أفلاطون. لكن دعونا ننظر عن قرب أكبر إلى التشبيه. توجد

زاوية ثالثة هنا، وكما هو الحال مع أسطورة ميداس، تتكشف عن صورة للدمار الذي يمكن أن يلحقه العاشقون بهؤلاء الذين يحبونهم.

تأملوا نباتات أدونيس، المجبرة على بلوغ مرحلة ازدهارها بسرعة أكبر مما يجب، المستبقاة في ذورة إزهارها بينما يستمر الاحتفال، الملقاة في اليوم التالي: هذه صورة للطريقة التي يستخدم بها العاشق التقليدي فتاه. إنها صورة لكائن بشري يستغل آخر عن طريق التحكم في زمن حياته.

> سيتمنى العاشق بحمية أن يبقى محبوبه دون زواج أو أطفال أو منزل لأطول وقت ممكن، بما أن رغبته هي أن يجني الثمرة الحلوة لنفسه لأطول وقت ممكن. (240أ)

هكذا يصف سقراط الميول الاستغلالية للعاشق التقليدي. يفضل هذا العاشق أن يلعب ألعابه الإيروتيكية مع شريك لا يملك جذورًا ولا مستقبلاً.

شيء جاد مفقود

تزودنا أزهار أدونيس الساكنة بإجابة على سؤالنا: «ماذا يطلب العاشق من الزمن؟» كما يصيغها أفلاطون؛ تؤدي بنا الإجابة مرة أخرى إلى إدراك أن العاشقين والقراء لديهم رغبات متشابهة للغاية. ورغبة كل واحد منهم شيء متناقض. كعاشق تريد من الثلج أن **يكون** ثلجًا ولكن لا يذوب في يديك. وكقارئ تريد من المعرفة أن **تكون** معرفة ولكن ترقد ثابتة على صفحة مكتوبة. لا يمكن لهذه الرغبات إلا أن تؤلمك، على الأقل جزئيًا، لأنها تضعك في نقطة عمياء تراقب منها موضوع رغبتك يختفي داخل ذاته.

أفلاطون واعٍ تمامًا بذلك الألم. يعيد خلقه مرة بعد مرة في جدله الديالكتيكي، وخبرته جوهرية بالنسبة لنوع الفهم الذي يتمنى توصيله. لقد لاحظنا في محاورة فايدروس هذه العملية من إعادة الخلق خاصةً على المستوى التشبيهي. ليست تشبيهات أفلاطون رسومًا بيانية مسطحة توضع فيها صورة (الحدائق مثلاً) فوق صورة أخرى (الكلمة المكتوبة) في تطابق دقيق. يُبنى التشبيه في مساحة ثلاثية الأبعاد. تطفو صوره واحدة فوق الأخرى دون التقاء: يوجد شيء ما في المنتصف، شيء متناقض: إيروس.

إيروس هو الأرضية المسكوت عنها في كل ما يحدث بين أدونيس

وأفروديت في الأسطورة، وهو ما يعاد تمثيله في طقس الحدائق. إيروس هو الأرضية التي يتجذر فيها اللوجوس بين شخصين يجريان محادثة، وهو ما يمكن إعادة تمثيله على صفحة مكتوبة. تجري الطقوس وعمليات إعادة التمثيل خارج الزمن الحقيقي من حياة الناس، في لحظة تحكم معلقة. نحب ذلك الزمن المعلق بسبب اختلافه عن الزمن العادي والحياة الحقيقية، مثل الأعياد والقراءة، بسبب عدم جديتها الجوهرية. يُقلق هذا الحب أفلاطون. أي شخص يغويه هذا الحب قد يفكر في استبدال الزمن الحقيقي بذلك النوع من الزمن الملائم فقط في الطقوس أو في الكتب. سيكون هذا خطأ خطيرًا مدمرا؛ من وجهة نظر أفلاطون. لأنه مثلما لا يوجد تطابق تام بين النباتات عديمة الجذور وأدونيس المحتضر، لا يوجد أيضًا إلا تطابق رمزي بين الكلمات المكتوبة ***واللوجوس*** الحقيقي. إن الشخص الذي يخطئ التفرقة بين الرمز والواقع لا يتبقى لديه إلا حديقة ميتة، أو علاقة عاطفية مثل تلك التي يصفها ليسياس لغير العاشق. هناك شيء مفقود في هذه العلاقة العاطفية، مثلما تفتقد الحديقة الحياة، شيء جوهري: إيروس.

الاستحواذ

كان لديه موقف من حياته يشبه موقف النحات من تمثاله أو الروائي من روايته. من حقوق الروائي الأصيلة أن يكون قادرًا على إعادة العمل على روايته. إذا لم تعجبه البداية، يمكنه إعادة كتابتها أو شطبها تمامًا. لكن وجود زدينا حرم ميريك من حقه كمؤلف. أصرت زدينا على أن تظل جزءا من صفحات الرواية الأولى. رفضت أن تُشطب.

ميلان كونديرا (كتاب الضحك والنسيان)

يقدم أفلاطون لنا ليسياس كشخص يعتقد أنه قادر على التحكم في كل مخاطر ونُذُر وسَكَرات الإيروس عن طريق حسابات عاطفية مذهلة. تطبق استراتيجية ليسياس عن الحياة والحب على الوقائع الإيروتيكية الحقيقية مجموعة من التكتيكات التي صارت الآن مألوفة لنا. يتنحى غير العاشق لدى ليسياس عن التيار المتحرك لحياة محبوبه ويضع نفسه عند نقطة من مسافة جمالية. إنها زاوية رؤية الكاتب. إن تبصرات ليسياس حول الإيروس تبصرات كاتب، ونظرية التحكم التي يشرحها تعامل خبرة الحب كنص ثابت يمكن البدء فيه من أي مكان أو قراءته في اتجاه عكسي وسيعطي نفس المعنى. إنها خطبة سيئة، وسيمثل غير العاشق

عاشقًا (*إيراستيس*) مملاً. لكن الخطبة أغوت فايدروس ذات مرة. قرأها مرة بعد مرة وكأنه واقع في حب الكلمات (228ب، راجعوا 236ب). ثمة قوة رهيبة في **لوجوس** ليسياس. ما هي؟

يقدم نص ليسياس لقرائه شيئًا لا يمكن لأحد وقع في الحب ألا يشتهيه: التحكم في النفس. كيف تدخل الوقائع الخارجية ظاهريًا وتتحكم في روح المرء؟ هذا السؤال، خاصةً في نسخه الإيروتيكية، شكّل هاجسًا لدى الإغريق. لقد رأينا كيف أطَّر هوميروس هذا السؤال في إلياذته، كمواجهة بين هيلين وأفروديت على سور طروادة (3.400وما بعدها). تتجسد أفروديت من العدم، في قلب ظهيرة عادية لولا ذلك، وتفرض الرغبة على هيلين. ثمة موجة مقاومة من جانب هيلين، تنهيها أفروديت بتهديد واحد. الرغبة لحظة لا مخرج منها. دائمًا في الكتلة الأساسية من الشعر الغنائي اليوناني، وكذلك في شعر التراجيديا والكوميديا، تكون الإيروس خبرة تهاجم العاشق من حيث لا يدري وتشرع في السيطرة على جسده وعقله ونوعية حياته. يأتي إيروس من العدم، على أجنحة، ليحيط بالعاشق، ليحرم جسده من أعضاء حيوية ومن أساس مادي، ليضعف عقله ويشوه تفكيره، ليستبدل أحواله الصحية والعقلية العادية بالمرض والجنون. يمثل الشعراء الإيروس كغزو، مرض، جنون، حيوان متوحش، كارثة طبيعية. وأفعاله هي أن يذيب، يعطل، ينهش، يحرق، يلتهم، يُبلي، يحوم، يلدغ، يوخز، يجرح، يسمم، يخنق، يجرجر، يطحن العاشق إلى مسحوق. يستخدم إيروس الشباك، أو السهام، أو النار، أو المطارق، أو

الأعاصير، أو الحُمَّى، أو قفازات الملاكمة، أو الشكيمة واللجام في القيام بهجومه. لا قِبل لأحد بصد هجوم إيروس (*ترنيمة هوميرية لهرمس 434؛ صافو، شذرات من الشاعرات المثليات، الشذرة 130.2؛ صافو، المختارات 781؛ التراقيات 441، يوربيديس، شذرات من التراجيديا اليونانية، الشذرة 433؛ راجعوا أفلاطون محاورة المأدبة 196د*). قليلون جدًا من يرونه قادمًا. يطل عليك من مكان خارج ذاتك، وبمجرد أن يفعل ذلك، يستحوذ عليك ويغيرك بشكل جذري. لا يمكنك أن تقاوم التغيير أو تتحكم فيه أو تتصالح معه. هو بشكل عام تغيير للأسوأ، وفي أفضل الأحوال نعمة ونقمة (حلو مر كما تصفه صافو). هذا موقف الشعراء العام وقناعتهم.

متوجهًا إلى جمهور القرن الخامس الذي تربى على هؤلاء الشعراء، يكتب أفلاطون لرجال متشربين بهذه القناعة. ليسياس نفسه يمثل هذا التقليد الشعري؛ لأن افتراضه الحاسم في إظهار كيف يمكن أن يكون الإيروس مدمرًا هو أن العاشق التقليدي شخص خارج قدرته على السيطرة:

> لأن العاشقين بالفعل يعترفون بأنفسهم أنهم مرضى وليسوا عاقلين، ويعلمون أنهم ليسوا في حالتهم العقلية السليمة، لكنهم غير قادرين على التحكم في أنفسهم. (231د)

إن العاشق الذي يقع تحت سيطرة الإيروس ليس مسؤولا عن عقله أو أفعاله. ومن هذه الحالة، التي يسميها اليونانيون الجنون

الإيروتيكي أو *مانيا*، يأتي ضرر العاشق.

بمجرد أن يدخل الإيروس حياته، يضيع العاشق؛ لأنه يُجن. لكن أين هي نقطة الدخول؟ متى تبدأ الرغبة؟ تلك لحظة من الصعب للغاية العثور عليها، إلا بعد أن يفوت الأوان. عندما تقع في الحب يكون الأوان دائمًا قد فات بالفعل: ديوت، كما يقول الشعراء. التمكن من عزل اللحظة التي يبدأ فيها الحب، وبالتالي سد مدخلها وتجنبها بالكامل، سيضعك في سيطرة على الإيروس. يزعم غير العاشق لدى ليسياس أنه حقق هذه السيطرة. لا يقول لنا كيف ويظل الزعم مستحيلًا سيكولوجيًا. يتجاهل منطقه (*اللوجوس*) ببساطة اللحظة التي يبدأ فيها الإيروس؛ فهو يتحدث من نقطة نهاية العلاقة العاطفية كشخص لم تستحوذ عليه الرغبة إطلاقًا. غير العاشقين أشخاص يظلون «سادة أنفسهم» (232أ).

ينكر سقراط أن تكون هذه السيطرة ممكنة أصلا، أو حتى مرغوبة، بالنسبة للكائنات البشرية. يتحدث عنها باعتبارها إدارة اقتصادية للموت:

> ... حميمية غير العاشق ممزوجة بتحكم قاتل في النفس *[سوفروسين ثنيتي]* يوزع نفسه بمقاييس بائسة قاتلة *[ثنيتا كاي فيدولا أويكونوموسا]* ويعرض للخطر طيف الحسد في الروح المحبوبة، ذلك الطيف الذي يشيع مدحه باعتباره فضيلة... (256هـ)

إنه شُح قاتل يتملص به غير العاشق من الرغبة. يقيس مشاعره مثل بخيل يحصي الذهب. لا توجد مخاطرة لازمة في تعامله مع الإيروس لأنه لا يستثمر في اللحظة الوحيدة المنفتحة على المخاطرة، اللحظة التي تبدأ فيها الرغبة؛ «الآن». «الآن» هو اللحظة التي ينفجر فيها التغيير. يرفض غير العاشق التغيير، بنفس النجاح الذي ترفضه بها الزيزيات، منطويًا على نفسه في درع من التحكم في النفس. هو آمن في اختياراته السردية في الحب والحياة. هو يعرف بالفعل كيف ستنتهي الرواية، وقد شطب البداية في حسم.

اقرأ لي المقطوعة مرة أخرى

اقرأ لي المقطوعة

مرة أخرى عن ذلك الشيء

الصافي...

اقرأ تلك المقطوعة، الشيء

الذي لا يمكننا أن نحول عيوننا إليه،

فلتبدأها.

جون هولواي «قمة البركان»

لكن يظل سقراط مصرًا على البداية. بعد أن ينتهي فايدروس من قراءة خطبة ليسياس مرة، يطلب منه أن يعيد قراءة الكلمات الافتتاحية:

هيا، اقرأ لي بداية خطبة ليسياس.... (262د)

وبعد ذلك يطلب منه أن يعيد قراءتها مرة أخرى:

من فضلك، هلا أعدت قراءة بدايته مرة أخرى؟ (263هـ)

يبدو فايدروس ممانعًا بطريقة مهذبة. هو يعلم أنه لا يمكن العثور على بداية في الخطبة، ويقول هذا:

نعم، سأفعل لو شئت، لكن الشيء الذي تبحث عنه ليس موجودًا. (263هـ)

الشيء الذي يبحث عنه سقراط هو «آن» الرغبة. لكن أول جملة لليسياس تضع العلاقة الإيروتيكية بالفعل في صيغة الماضي. يبدأ غير العاشق كلامه لفتاه بقوله:

شأني تعرفه، وبالنسبة للطريقة التي أعتقد أن هذه الأشياء التي تحدث بيننا ينبغي أن تسير، فقد سمعتَ بها. (230هـ7 = 262هـ2 = 263هـ7)

حقيقة أن سقراط لا يستطيع العثور على بداية لوجوس ليسياس، أو إيروس ليسياس، حقيقة بالغة الأهمية. البدايات بالغة الأهمية. يؤكد سقراط بأفخم لغة (245ج246-) أن كل شيء في الوجود له بداية، باستثناء وحيد: البداية نفسها. فقط البداية *(آرخي)* نفسها تتحكم في بدايتها. هذا التحكم نفسه هو ما يغتصبه ليسياس عندما يتناول قلمه ويشطب بداية الإيروس عند بطله غير العاشق. لكن هذا الفعل خيالي. في الواقع البداية هي تلك اللحظة التي لا يمكنك فيها -كهدف غافل لإيروس المجنَّح- أن تتحكم فيها. كل ما تأتي به هذه اللحظة، سواء كان خيرًا أم شرًا، حلوًا أم مُرًا، يأتي بشكل مجاني وغير متوقع – هبة من الآلهة، كما يقول الشعراء. منذ هذه اللحظة فصاعدًا، ترجع القصة إلى حد كبير إليك، لكن البداية ليست كذلك. في هذا الوعي يكمن الاختلاف الحاسم بين التفكير الإيروتيكي لدى كل من سقراط وليسياس.

يطلب سقراط من فايدروس أن يبحث في خطبة ليسياس عن بداية، عبثًا، كي يشير إلى نقطة. البداية ليست شيئًا وهميًا. لا يمكن أن توضع تحت سطوة الكاتب أو القارئ. ينبغي علينا أن نلاحظ أن الفعل اليوناني «يقرأ» هو [أناجيجنوسكين]؛ وهو تركيب من الفعل «يعرف» [جيجنوسكين] والبادئة [أنا] التي تعني «مرة أخرى». إذا كنت تقرأ، فلستَ في البداية.

كما يخبرنا سقراط، تبدأ قصتك في لحظة دخول إيروس إليك. هذا التوغل هو أكبر مخاطرة في حياتك. وكيفية تعاملك معه مؤشر لجودة وحكمة ولياقة الأشياء بداخلك. عندما تتعامل معه تغدو على اتصال بما في داخلك، بطريقة مفاجئة ومباغتة. تدرك ماهيتك، وما ينقصك، وما يمكن أن تكون. ما هي هذه الحالة من الإدراك، المختلفة كثيرًا عن الإدراك العادي حتى أنها توصف عن حق بأنها جنون؟ كيف يتأتى أنك عندما تقع في الحب تشعر وكأنك فجأة ترى العالم على حقيقته؟ تطفو حالة من المعرفة فوق حياتك. يبدو أنك تعلم ما هو حقيقي وما هو ليس كذلك. يرفعك شيء ما نحو فهم كامل وواضح بشدة حتى أنه يجعلك مبتهجًا. هذه الحالة ليست وهمًا، في اعتقاد سقراط. إنها نظرة من علٍ إلى داخل الزمن، إلى حقائق كنت تعرفها يومًا ما، نظرة جميلة بشكل مدوخ مثل نظرة محبوبك (249هـ–250-ج).

نقطة الزمن التي يحذفها ليسياس من منطقه، لحظة الجنون التي يدخل فيها إيروس إلى العاشق؛ هي بالنسبة لسقراط أهم

لحظة يجب مواجهتها وفهمها. «الآن» هبة من الآلهة ومدخل إلى الواقع. توجيه نفسك إلى اللحظة التي ينظر فيها إيروس داخل حياتك وفهم ما يحدث في روحك في تلك اللحظة هو بداية فهم كيف تعيش. حالة الاستحواذ التي يقوم بها إيروس هي تعليم: يمكنها أن تعلمك الطبيعة الحقيقية لما يوجد بداخلك. ما إن تلمح ذلك، حتى يمكنك أن تبدأ في أن تصيره. يقول سقراط إنها لمحة إله (253أ).

إذن إجابة سقراط على معضلة الزمن الإيروتيكية هي أطروحة نقيضة لإجابة ليسياس. يختار ليسياس أن يحذف «الآن» ويحكي كل شيء من زاوية نظر «آنذاك». في رأي سقراط، حذف «الآن» مستحيل في المقام الأول، اجتراء من الكاتب. وحتى لو كان ممكنًا، سيعني خسارة لحظة ذات قيمة فريدة ولا يمكن تعويضها. بدلاً من ذلك يقترح سقراط استيعاب «الآن» بطريقة تمد نفسها لتغطي الحياة بأكملها، وما وراءها. سيخط سقراط روايته داخل لحظة الرغبة. ينبغي أن نبدأ في إيلاء جزء من انتباهنا إلى هذا الطموح الأدبي السقراطي، لأنه سيكون له تأثير خطير على القصة التي يحكيها أفلاطون في محاورة فايدروس. سيجعلها تختفي.

آنذاك ينتهي عندما يبدأ الآن

يتفق سقراط وليسياس تقريبًا حول الحقائق الملحوظة للخبرة الإيروتيكية، لكن يوجد عالم من الاختلاف بين القراءات التي يقدمانها لتلك الحقائق. الحقائق أن الإيروس تغيرك بطريقة جذرية حتى أنه يبدو أنك أصبحت شخصًا مختلفًا. في التفكير التقليدي، أفضل تصنيف لهذه التغيرات هو الجنون. ما هو أفضل ما يمكن فعله مع شخص مجنون؟ إجابة ليسياس هي حذفه من روايتك. وهي إجابة لها بعض المنطق بالنسبة لمعاصريه؛ لأن نسخته من الإيروس تأتي من مقدمات تقليدية تمامًا. نسخة تتصور الرغبة، بحسب تراث شعري عريق، كاستحواذ مدمر على الذات وخبرة سلبية بشكل عام. نسخة تفترض، كما كان شائعًا في التفكير الأخلاقي الذائع وقتها، أن التحكم في النفس أو [سوفروسين] هو القاعدة لحياة متنورة. يهدم سقراط الكليشيهين كليهما. مقاربته جذرية. لا يشك في أن غير العاشق سيرتقي إلى مآثر في التحكم في النفس. لا ينكر أن الإيروس استحواذ، شكل من الجنون، لكنه يدافع عن الجنون. فلنرَ كيف.

تغيير الذات خسارة للذات، بحسب الموقف اليوناني التقليدي. وتصنيف شخص ما بالجنون يظل شرًا لا شك فيه. لا يتفق سقراط مع هذا:

يجب أن أقول إن هذه القصة *[لوجوس]* ليست صحيحة، قصة أن غير العاشق ينبغي أن يكافأ مفضَّلاً على العاشق باعتبار أن الأخير مجنون بينما الأول عاقل. والآن؛ لو كانت فكرة أن الجنون *[مانيا]* شر هي حقيقة بسيطة، لكانت هذه القصة سليمة. لكن الحقيقة أن أعظم الأشياء الطيبة تأتي إلينا عبر الجنون عندما يُمنح كهبة من الآلهة. (244أ)

حجة سقراط الأساسية، إذ يمضي في إعادة تقييم الجنون، أنك تحتفظ بعقلك لنفسك على حساب التخلي عن الآلهة. إن الأشياء الطيبة حقًا والإلهية فعلاً حية ونشطة خارجك وينبغي أن يُسمح لها بالدخول لتُحدث تغييراتها. هذه الغزوات توجه وتثري حياتنا في المجتمع بشكل أساسي، يقول سقراط إنه لا يمكن لنبي أو معالج أو شاعر أن يمارس فنه إن لم يفقد عقله (244أ245-). الجنون أداة هذا الذكاء. والأهم من ذلك، أن الجنون *[مانيا]* الإيروتيكي شيء ثمين في الحياة الخاصة. يمنح أجنحة لروحك.

إن توضيح سقراط للجنون كخبرة مفيدة للفرد يعتمد على نظرية لديناميات الروح تصاغ بعناية للرد على أسئلة السيطرة الإيروتيكية التي يثيرها الشعر التقليدي. يصنف تحليله، وفي نفس الوقت يقلب، الاستعارات المعتادة لدى الشعراء عن الإيروس بحيث يمكنه إعادة صياغة صورتها التقليدية عن الخبرة الإيروتيكية. حيثما يرى الشعراء الخسارة والدمار، يصر سقراط على الفائدة والنمو. وحيثما يرون الثلج يذوب، يقول إن الأجنحة تنمو. وحيثما

يتقوقعون على أنفسهم مخافة الاستحواذ، يفرد جسده للطيران.

بالرغم من نقاط التوافق الأولية، هناك اختلاف هائل في النهاية بين مواقف سقراط الإيروتيكية من ناحية، وليسياس ووجهة النظر اليونانية من الناحية الأخرى. من الجيد رؤية أفلاطون يلخص كل هذا الاختلاف في صورة واحدة. الأجنحة، في الشعر التقليدي، هي الآلية التي ينقض بها إيروس على العاشق الغافل كي ينتزع التحكم في شخصه وشخصيته. الأجنحة أداة دمار ورمز للسلطة التي لا يمكن مقاومتها. عندما تقع في الحب، يجتاحك التغيير محمولاً على أجنحة ولا يمكنك إلا أن تفقد قدرتك على التحكم في ذلك الكيان الغالي؛ ذاتك.

لقد رأينا كيف تصف صافو خسارة الذات في الشذرة رقم 31. عندما تستحوذ الرغبة على جسدها وعقلها ووظائفها الإدراكية تقول: *(إبتواسيان)*؛ التي تعني شيئًا مثل «إن هذا يمنح أجنحة للقلب الذي في صدري» أو «إنه يجعل قلبي يطير داخلي» (31.6). يتحدث أناكريون عن نفس الإحساس، وينسب إليه نفس السبب:

أنا أحلق نحو جبل الأوليمب على أجنحة خفيفة

من أجل خاطر إيروس، لأن [الفتى الذي أرغبه]

لا يريد أن يشاركني صباه.

(378 الشعراء الغنائيون اليونانيون)

ويمثل ألكايوس الرغبة التي أدت بهيلين إلى الجنون بمفردات شبيهة:

... [إيروس] جعل قلب هيلين يطير كجناح في صدرها

وفقدت عقلها من أجل رجل طروادي

وتبعته إلى ما وراء البحر...

(شذرات من الشاعرات، الشذرة 283، 3-6)

لقد أصبحت دلالة أجنحة إيروس موضوعًا شعريًا قبل العصر الهلينيستي، كما نرى في هذه الإبيجراما لأرخياس:

«ينبغي أن تفر من إيروس»: مجهود سدى!

كيف أفر على قدميّ من واحد يطاردني على جناحين؟

(المختارات اليونانية، 5.59)

يأخذ أفلاطون أجنحة إيروس التقليدية ويعيد تخيلها. ليست الأجنحة آلة غزو أجنبية في تصور أفلاطون. لديها جذور طبيعية في كل روح، بقية من بداياتها الخالدة. يقول إن أرواحنا عاشت بأجنحة فيما مضى بين الآلهة، وتغذت مثل الآلهة على تلك البهجة المطلقة للنظر إلى الواقع طوال الوقت. والآن نحن منفيون من ذلك المكان ونوعية الحياة، لكننا نتذكرهما من وقت إلى آخر، مثلاً، عندما ننظر إلى الجمال ونقع في الحب (246-251). علاوة على

ذلك، لدينا القدرة على استعادتها، عن طريق أجنحة الروح. يصف سقراط كيف ستنمو الأجنحة، في ظل الظروف الملائمة، لتكتسب ما يكفي من القوة كي تحمل الروح عائدة إلى بداياتها. عندما تقع في الحب، تشعر بكل أنواع الأحاسيس بداخلك، المؤلمة والسارة في نفس الوقت: إنها أجنحتك تَنبُت (251-252). إنها بداية ما تقصد أن تكونه.

البدايات بالغة الأهمية. يتضح الآن أكثر لماذا يهتم سقراط بها إلى هذا الحد. بالنسبة لسقراط، اللحظة التي تبدأ فيها الإيروس هي لمحة من «البداية» الخالدة التي كانت روحًا. «آن» الرغبة هو رمح غارق في الزمن ويخرج إلى السرمدية، حيث تطفو الآلهة مستمتعة في الواقع (247د-هـ). عندما تدخل «الآن»، تتذكر كيف يبدو حال أن تكون حيًا، مثلما هي الآلهة. ثمة مفارقة في هذه «الذكرى» عن وقت سرمدي. إن الاختلاف الحقيقي بين نظريتي سقراط وليسياس الإيروتيكيتين يكمن في هذه المفارقة. يرتاع ليسياس من مفارقة الرغبة ويشطبها: بالنسبة له كل «آن» إيروتيكي بداية لنهاية، ولا مزيد. يفضل ليسياس «آنذاك» لا يتغير ولا ينتهي. لكن سقراط ينظر إلى اللحظة المتناقضة المسماة «الآن» ويلاحظ حدوث حركة عجيبة فيها. في اللحظة التي تبدأ الروح تفتحها، يبدو أن نقطة عمياء تنفتح. في هذه النقطة العمياء يختفي «آنذاك».

ياله من اختلاف يصنعه جناح

يمكن لإله أن يفعل هذا. لكن هلا أخبرتني كيف
يمكن لرجل أن ينفذ عبر أوتار القيثارة؟
عقلنا منقسم.
ريلكه، سونيتات إلى أورفيوس

تصنع الأجنحة الاختلاف بين قصة حب فانية وأخرى خالدة. يمقت ليسياس بداية الإيروس لأنه يعتقد أنها في الحقيقة نهاية؛ ويطرب سقراط للبداية في اعتقاده -حقًا- أنها يمكن أن تكون بلا نهاية. هكذا أيضًا، يحدد حضور أو غياب الأجنحة في قصة العاشق استراتيجيته الإيروتيكية. ذلك التحكم في النفس *[سوفروسين]* (256هـ) البخيل والمميت الذي يقيس به ليسياس خبرته الإيروتيكية هو تكتيك دفاعي ضد تغيير الذات الذي تفرضه الإيروس. التغيير مخاطرة. ما الذي يجعل المخاطرة ذات جدوى؟

على الجانب السلبي، تعطينا محاورة فايدروس عدة صور من انعدام التغير. لقد رأينا كيف يقف ميداس والزيزيات وحديقة أدونيس -بطرائقهم المتنوعة- دون زعزعة بمعزل عن تعاملات الحياة في الزمن. هذه الصور ليست مشجعة: في أفضل الأحوال

سوف «تموت قبل أن تدرك ذلك» (راجعوا 259ج). لكن على نحو أكثر إيجابية، تمثل أسطورة سقراط عن الأجنحة لمحة لما يتأهب البشر الفانون لاكتسابه من دخول الإيروس إلى حياتهم. لكن ينبغي علينا أن ننظر بدقة شديدة إلى هذه اللمحة والطريقة التي يكشفها بها سقراط. فهو ليس ساذجًا على الإطلاق أو غافلاً عن الشروط التي تتضمنها هذه الصفقة. يمنحك الوقوع في الحب مدخلاً إلى خير لا نهائي. لكن من الواضح بشدة أيضًا أنه عندما يهاجمك إيروس بهيئته الحقيقية، يضيع شيء ما، شيء من الصعب قياسه.

عندما تقع في الحب تهجر أشكال الحياة العادية. هَمُّ المحب الوحيد أن يكون مع محبوبه. كل ما عدا ذلك ينفلت إلى عالم التفاهة، كما يصف سقراط:

> ... ينسى أمه وإخوته ورفاقه كلهم، ولا يأبه البتة إن ضاعت أملاكه بفعل الإهمال، وفي ازدرائه لكل هذه الخصال والأخلاق الحسنة التي كان جمالها عزيزًا عليه يومًا ما، يرضى بأن يكون عبدًا، بأن ينام في أي مكان يُسمح له به، قريبًا قدر الإمكان من رغبته. (252أ)

يبدو أن الوقوع في الحب يخلخل رؤيتك لما هو مهم. ويتبع ذلك سلوك منحرف. تُهمَل قواعد اللياقة. يقول سقراط إن هذه هي الخبرة الشائعة للعاشقين والتي يسميها الرجال إيروس (252ب).

لكن لإيروس اسم آخر، هكذا يعلن سقراط فجأة، ويشرع في تطوير هذا الكشف العجيب في صيغة تورية. بقدر ما تمثل التوريات شكلا أخرق إلى حد ما من المنطق وتلامس الظلم بسلطتها المقنعة، يحذر سقراط نتيجة ذلك محاوره فايدروس من أن توريته «مشينة إلى حد كبير» (*هيبرستيكون بونا*، 252أ) وربما غير صحيحة («يمكنك أن تصدقها أو لا» كما يخلص سقراط، 252ج). إلى جانب ذلك، هي غير موزونة. لأن هذه التورية مضمنة في سطرين منحولين لهوميروس، والسطر الثاني لا يصلح للتقطيع الشعري. يخاطب السطران الاختلاف بين اللغة التي تتكلم بها الآلهة وتلك التي يتكلم بها البشر. وفيما يتعلق بكلمة الرغبة، يكون الاختلاف مجرد حرفين:

الآن يسميه الفانون إيروس المجنَّح

لكن الخالدين يسمونه بتيروس؛ بسبب ضرورة نمو الجناح.

(252هـ)

بإضافة حرفي (بتـ) إلى إيروس، تخلق الآلهة بتيروس، وهو لعب بالكلمة اليونانية (بتيرون) التي تعني «الجناح». في لغة الآلهة إذن تُعرف الرغبة ذاتها بأنها «الشخص المجنح» أو «ذلك الذي له علاقة بالأجنحة». لماذا؟ لدى الآلهة سبب منطقي لاستخدامهم كلمة بيتروس، بما أن الرغبة تستتبع «ضرورة نمو الجناح».

إنها فكرة قديمة في اليونانية أن الآلهة لديها لغتها. يشير

هوميروس إلى اللغة الإلهية عدة مرات *(الإلياذة 1، 403-404، 2.813، 14، 290-291، 20.74؛ الأوديسَّا 10.305، 12.61)* ويتناول أفلاطون هذه المسألة في محاورة كراتيلوس (391 وما بعدها). يرى علماء فقه اللغة المحدثون أن لدينا هنا أثرًا للاختلاف بين الشعوب الإغريقية وما قبل الإغريقية على أرض اليونان. اتخذ القدماء منظورًا أجرأ. يقول سقراط في محاورة كراتيلوس: «من الواضح أن الآلهة تسمي الأشياء بالأسماء الصحيحة على نحو طبيعي» (391هـ). سيكون من اللطيف الاعتقاد أن الأسماء الإلهية لديها معنى أوضح أو دلالة أكبر من الأسماء البشرية. لسوء الحظ، لا يمكن للمرء أن يرى هذا بسهولة في أغلب الأمثلة الباقية، لكن من الواضح أن هذا كان رأيًا فعالاً في زمن أفلاطون وهو بالتأكيد جزء من مقترح سقراط في محاورة فايدروس، وكذلك في محاورة كراتيلوس. ها هو يؤكد في محاورة كراتيلوس (400هـ): «بالطبع تدعو الآلهة أنفسها بأسمائها الصحيحة». بتيروس أصح من إيروس.

يمكن القول إن بتيروس أصح من إيروس لأنه لا يخبرنا فقط بما ينبغي أن تسمى به الرغبة، لكن بالسبب أيضًا. أو كما يصيغها سقراط؛ يشمل اسم الآلهة كلا من ***الباثوس*** (الخبرة القابلة للوصف) ***والأيتيا*** (السبب أو العلة النهائية) للرغبة (252ج). يتضح من السطر الأول في الاقتباس الهوميري أن الفانين، حتى في جهلهم باسمه الصحيح، كان لديهم ما يكفي من الإدراك لتسمية إيروس «المجنح» – أي أنهم فهموا ***باثوس*** الخبرة، أنهم أحسوا

بانقضاض الرغبة في دواخلهم. لكن لم تكن لديهم فكرة عن السبب في امتلاك هذه الخبرة تلك السمة الخاصة. لم يفهموا *أيتيا* الشعور. تعرف الآلهة السبب في كون الأشياء، بالضرورة، على ما هي عليه. من منطلق هذه المعرفة يسمونها بأسمائها.

يمثل بتيروس إذن صافي الربح على المستوى الدلالي. لكنه على المستوى الشعري يخسر. يحذرنا سقراط من أن هذا الاقتباس غير موزون، ويترك لنا اكتشاف أن بتيروس ذاتها هي الكلمة المسؤولة عن خلخلة إيقاع السطر الثاني. ها هي المشكلة: القصيدة على تفعيلة الداكتيل السداسية ويشير وزنها بشكل جيد ما عدا كلمة (دي) التي تسبق الاسم الإلهي بتيروس. (دي) بطبيعتها ذات مقطع قصير واحد وتأتي في موقع داخل السطر يتطلب مقطعًا قصيرًا، لكن قواعد علم العروض اليوناني توجب على أي مقطع قصير، عندما يتبعه حرفان ساكنان، أن يصبح مقطعًا طويلا. هكذا يجبر الحرفان الساكنان (بتـ) -اللذين تزيد بهما الآلهة كلمة إيروس- هذا السطر الشعري على الدخول في معضلة عروضية. إنها معضلة ذات ملمح مألوف: قد تُذكرنا بالأطفال في قصيدة سوفوكليس الذين يريدون أن يمسكوا بالثلج في أيديهم ويريدون أيضًا أن يلقوه أرضًا. لا تستطيع (دي) أن تكون مقطعًا طويلا ومقطعًا قصيرًا في ذات الوقت، على الأقل ليس في الواقع كما نراه.

من الواضح أن الآلهة ترى الواقع بطريقة مختلفة. لكن ليس من المدهش لو قاومت نسختهم الأفضل من الحقيقة الاختزال

وفق المقاييس البشرية. هم في النهائية كائنات مطلقة وقد تشرَّب الفكر القديم بمفهوم عدم قابلية القياس بين طرائقهم وطرائقنا. يمنح أفلاطون لهذا الكليشيه التفاتة خاصة ذات معنى في اقتباسه الهوميري. يقلقل بتيروس وزننا العروضي بنفس الطريقة التي يغير بها إيروس شكل حياتنا. الوزن العروضي في الأساس هو محاولة للسيطرة على الكلمات في الزمن. نفرض هذه السيطرة لصالح الجمال. لكن عندما يلتمع إيروس في حياتك يجلب معياره الخاص من الجمال ويشطب ببساطة «كل الخصال والأخلاق الحسنة التي كان جمالها عزيزًا عليه يومًا ما» (252أ).

إن مقطوعة أفلاطون من الشعر الملحمي المكسور تلخص صفقتنا مع إيروس. شروطها موجعة. ربما نستفيد من تكبير المعنى، بقبول إيروس في صيغته الإلهية الحقيقية كبيتروس، لكن فقط على حساب الجمال الشكلي لسطرنا الشعري. لو عكسنا هذه الشروط سنرى انعكاسًا لليسياس الذي يصمم -بحرفية وحسابات روائي- علاقة عاطفية نموذجية شكليًا لكن لا معنى لها على الإطلاق.

تميز أجنحة إيروس اختلافًا بالغ الأهمية بين الآلهة والبشر؛ لأنها تتحدى التعبير البشري. كلماتنا بالغة الصغر، وإيقاعاتنا بالغة التقيد. لكن المعنى الحقيقي للرغبة لا يراوغ فقط فهمنا البشري الفاني على مستوى تقاليدنا الإملائية والعروضية، أي ليس فقط على مستوى الشكل. حتى عندما نلمح إيروس في نسخته

الإلهية، حتى عندما يمنحنا سطر شعري مدخلا عارضًا *للباثوس* *والأيتيا* الحقيقيين للرغبة، لا ندرك الأمر بالضرورة. على سبيل المثال؛ ما الذي يعنيه الشاعر الذي كتب هذين السطرين الملحميين بعبارته «ضرورة نمو الجناح»؟ الترجمة ركيكة لأن المترجم لا يعرف ما تعنيه. تزودنا هذه العبارة ظاهريًا **بأيتيا** (علة) إلهية لاسم إيروس الحقيقي. لكن لمن الأجنحة ولمن الضرورة؟ هل يملك إيروس أجنحة؟ هل يحتاج إيروس أجنحة؟ هل يتسبب إيروس في امتلاك أو احتياج الآخرين إلى أجنحة؟ هل إيروس في حاجة إلى جعل الآخرين يحتاجون إلى امتلاك أجنحة؟ تطفو احتمالات متنوعة، لا تعدم غياب التوافق بين أحدها الآخر، خارجة من ذلك الاقتباس الملحمي. يمكن القول إن الآلهة بطريقتها التعزيزية تقصد أن تُضمِّن كل الاحتمالات معًا عندما تستخدم الاسم بتيروس. لكن لا يمكننا أن نعرف ذلك. كما يقول سقراط لمحاوره في كراتيلوس، عندما يناقشان هذا السؤال ذاته عن الأسماء الإلهية وقيمة الحقيقة فيها: «لا شك أن هذه مسائل أكبر مما يمكن لك أو لي أن نتصورها» (382ب).

بالنسبة لقارئ معاصر، تكون احتمالات تصور الحقيقة بشأن اسم إيروس أكثر إبهامًا حتى مما كانت بالنسبة لسقراط أو أفلاطون أو جمهور أفلاطون. نحن (القراء المعاصرين) ضحايا تقليد نصي ملتبس عند هذه النقطة في محاورة فايدروس. تنقل لنا المخطوطات ثلاث قراءات مختلفة للصفة المستخدمة هنا بمعنى «نمو الجناح». بما أن هذه الصفة من المحتمل أن تكون ابتكارًا

أفلاطونيًا، فإن مشكلات النقل ليست مدهشة، أو لا يمكن التغلب عليها: «بتيروفوتور» («نمو الجناح») تظهر بوضوح باعتبارها القراءة الأكثر معقولية. لكن شكوكنا حول النص تساعد في تأكيد وشحذ مقصد أفلاطون، بطريقة لعله لم يتوقعها لكنه ربما كان ليُقدِّرها حقًا. مهما ابتكرنا من تكنولوجيات، ليست المعرفة المتاحة لدينا عن إيروس شيئًا واضحًا أو أكيدًا (راجعوا فايدروس 275ج). ربما تعرف الآلهة بالضبط المقصود باسم بتيروس أو بعبارة من قبيل «ضرورة نمو الجناح» لكننا -في النهاية- لا نعرف. نبذل أقصى ما لدينا كي نفهم ***باثوس*** الخبرة الإيروتيكية عندما تحلق فوق حياتنا، لكن ***الأيتيا*** تطوي جناحها وتختفي داخل كلمات نص أفلاطون.

عمَّ تدور هذه المحاورة؟

بركة قديمة

يقفز الضفدع فيها

بلوب

باشو

مكتبة
t.me/soramnqraa

محاورة فايدروس استكشاف لديناميات ومخاطر الزمن المحكوم التي تتيح نفسها للقراء والكُتاب والعاشقين. في رأي سقراط أن ***اللوجوس*** الصحيح يشترك مع العلاقة العاطفية الحقيقية في أنهما يجب أن يعاشا في الزمن. لا يشبه السير إلى الوراء السير إلى الأمام، ولا يمكن دخوله من أي نقطة، أو تجميده في ذروته، أو نبذه عندما يذوي الافتتان. القارئ، مثل العاشق السيء، يمكنه أن يشعر بقدرته على الدخول إلى نصه في أي لحظة وقطف ثمرة حكمته. والكاتب، مثل ليسياس، يمكنه أن يشعر بقدرته على إعادة ترتيب أطراف القصة التي يشغف بها دون اعتبار لحياتها ككائن في الزمن. هكذا يلعب القراء والكُتاب على السطح في بريق ***الجراماتا*** دون أن يخضعوا أنفسهم للاستحواذ الإيروتيكي الكلي أو تغير الذات الملازم له. مثل أوديسيوس المقيد إلى صاري سفينته،

قد يدغدغ القارئ نفسه بأغنية المعرفة السيرينية ويمر في إبحاره سليمًا. إنه نوع من التلصص، كما نرى عندما نشاهد فايدروس وقد أغوته كلمات ليسياس المكتوبة. في رأي أفلاطون، يشبه نص ليسياس تصويرًا إباحيًا فلسفيًا عند مقارنته ***بلوجوس*** سقراط الإيروتيكي. لكن أفلاطون لا يستطيع أن يثبت هذا فقط بوضع ليسياس وسقراط كنص ميت إلى جوار الآخر. يتطلب الإثبات شيئًا من الحيلة إذا كان له أن يكون مقنعًا حقًا.

هكذا يعلق أفلاطون ***لوجوس*** فوق ***لوجوس***؛ لا يلتقيان ولا يلغي أحدهما الآخر. لقد رأينا كُتابًا آخرين يصنعون هذه الصور المجسمة. مثلا في شذرتها رقم 31 تقوم صافو بتركيب مستوى من الرغبة فوق آخر، وتعلق الفعلي فوق الممكن، بطريقة تجعل إدراكنا يقفز من مستوى إلى آخر دون أن يفقد رؤية الاختلاف بينهما. أو مرة أخرى يعلق الروائي لونجوس تفاحة على شجرة تعرت من الثمار بعد قطفها، متحديًا المنطق وآسرًا دافنيس. أو تأملوا زينو الذي يعلق الأشياء المتحركة، في مفارقاته الشهيرة، على استحالة الحركة، بحيث نرى أخيل يجري بأسرع ما يمكنه، متجهًا إلى اللامكان. هؤلاء كُتاب يتشاركون استراتيجية معينة؛ يهدفون إلى أن يعيدوا خلق حركة معينة للعقل والقلب فيك – حركة السعي نحو معنى غير معروف بعد. إنه مسعى لا يصل أبدًا تقريبًا، حلو مر. إن تبديل أفلاطون لأنواع اللوجوس في محاورة فايدروس يحاكي هذه الحركة في السعي. عندما يقرأ فايدروس ما كتبه ليسياس، وعندما ينصت فايدروس لما يقوله سقراط،

يبدأ شيء ما في التبلور. تبدأ في فهم ما هو ***اللوجوس*** وما هو ليس ***بلوجوس*** والفرق بينهما. إيروس هو الفرق. مثل وجه يعبر في مرآة عند نهاية الغرفة، يتحرك إيروس. تمد يدك. يكون إيروس قد رحل.

فايدروس محاورة مكتوبة تنتهي بنزع الثقة عن المحاورات المكتوبة. لا تتوقف هذه الحقيقة عن أن تسحر قراءها. في الحقيقة، هي الملمح الإيروتيكي الجوهري لهذا ***اللوجوس إيروتيكوس***. كل مرة تقرأها، تقودك إلى مكان يحدث فيه شيء متناقض: المعرفة بإيروس التي يقوم سقراط وفايدروس بكشفها كلمةً كلمة عبر النص المكتوب تخطو ببساطة إلى داخل نقطة عمياء وتتلاشى، جاذبة ***اللوجوس*** وراءها. يتحول حديثهما عن الحب (227أ-257ج) إلى حديث عن الكتابة (257ج-279ج) ولا يُرى إيروس أو يُسمع به مرة أخرى. هذا الفعل من الاعتراض الديالكتيكي قد أربك، منذ العصور القديمة، من يأملون في قول ما تدور حوله هذه المحاورة بدقة. لكن لا شيء هنا غير مضبوط. لو مددت يدك داخل محاورة فايدروس لتمسك إيروس، سيراوغك بالضرورة. هو لا ينظر إليك أبدًا من المكان الذي تراه منه. ثمة شيء يتحرك في المسافة بينكما. ذلك هو أكثر الأشياء إيروتيكية في إيروس.

ميثوبلوكوس

يا أيها الوهم المسيطر! لديك قوة نفَّاذة وتطعن القلوب
والدنيا تجعل المحال ممكنًا كما تجسِّد الأحلام
قل كيف يمكن أن يكون هذا؟ فأنت تربط الإنسان
بالمحال في الأذهان والعدم.
شكسبير، حكاية الشتاء (ترجمة: د. محمد عناني)

تخيل مدينة لا توجد بها رغبة. ولنفترض حاليًا أن سكان هذه المدينة يستمرون في الأكل والشرب والإنجاب بطريقة آلية ما، رغم ذلك تبدو حياتهم خاوية. لا يُنظِّرون أو يلقون بالنحلات الدوارة أو يتحدثون بطريقة مجازية. قلة منهم يفكرون في تجنب الألم، ولا أحد منهم يقدم الهدايا. يدفنون موتاهم وينسون أين دفنوهم. يجد زينو نفسه عمدة منتَخبًا ويشرع في العمل على نسخ المدونة القانونية في ألواح من البرونز. بين وقت وآخر قد يتزوج رجل وامرأة ويعيشان في سعادة بالغة، مثل مسافرين يلتقيان صدفة في حانة، في الليل بعد أن يسقطا نائمين يحلمان بنفس الحلم، حيث يشاهدان نارًا تتحرك على طول حبل يربطهما معًا، لكن من غير المحتمل أن يتذكرا الحلم في الصباح. ثمة إهمال واسع لفن حكي القصص.

مدينة بلا رغبة هي، باختصار، مدينة بلا خيال. هنا لا يفكر الناس إلا فيما يعرفونه بالفعل. القصص الخيالي ببساطة تزوير. المتعة نقطة جانبية (مفهوم يمكن فهمه في شروطه التاريخية). تملك هذه المدينة روحًا مشلولة، حالة قد يفسرها أرسطو بالطريقة التالية. يقول أرسطو إنه كلما تحرك أي كائن كي يسعى من أجل ما يرغبه، تبدأ هذه الحركة في فعل من الخيال، يسميه ***فانتازيا***. بدون هذه الأفعال لن تنشط الحيوانات ولا البشر كي تسعى للخروج من الوضع الحالي أو فيما وراء ما تعرفه بالفعل. تدفع ***الفانتازيا*** العقول إلى الحركة بقدرتها على التمثيل؛ بصيغة أخرى، يقوم الخيال بتجهيز الرغبة عن طريق تمثيل الشيء المرغوب كمرغوب لعقل الراغب. تحكي ***الفانتازيا*** قصة للعقل. ولا بد أن توضح القصة شيئًا واحدًا، هو الاختلاف بين ما هو حاضر/فعلي/معروف وما هو ليس كذلك، الاختلاف بين الراغب والمرغوب (أرسطو، عن الروح، 3.10، 433أ-ب).

لقد رأينا أي شكل تتخذه هذه القصة عندما يحكيها الشعراء في القصائد الغنائية، وعندما يكتبها الروائيون في الروايات، وعندما يحللها الفلاسفة كديالكتيك. لتوصيل الاختلاف بين ما هو حاضر/فعلي/معروف وما هو ناقص/ممكن/مجهول ثمة دائرة ثلاثية الأطراف مطلوبة. تذكروا بناء شذرة صافو رقم 31: «مثلث إيروتيكي» تصبح فيه كل مكونات الرغبة الثلاثة مرئية معًا في كهربة من نوع ما. أشرنا خلال تأملنا لهذه القصيدة إلى أن شكلها المثلث أكبر من مجرد أناقة اعتباطية من جانب الشاعرة.

لا يمكن تصور الرغبة بعيدًا عن هذه الزوايا الثلاث. ربما يساعدنا مفهوم أرسطو عن الفانتازيا في رؤية كيف يكون هذا كذلك. في رأيه، يسعى كل عقل راغب لبلوغ هدفه عن طريق فعل تخيلي. لو أن هذا حقيقي، فلا يمكن لأي عاشق أو شاعر أو غيرهما أن يُبقي رغبته بمعزل عن المغامرة التخيلية التثليثية التي كشفتها لنا صافو في الشذرة رقم 31. تقول الحكمة القديمة» «إيروس يجعل كل رجل شاعرًا» *(يوربيديس، سثينوبويا؛ شذرات من التراجيديا اليونانية، الشذرة 663؛ أفلاطون محاورة المأدبة 196هـ)*.

يمثل إيروس دائمًا قصة يتفاعل فيها العاشق والمعشوق والاختلاف بينهما. وهذا التفاعل قصة خيالية يرتبها عقل العاشق. قصة تحمل حمولة عاطفية كريهة ولذيذة معًا وينبعث منها ضوء مثل المعرفة. لم يتخذ أحد رؤية أكثر صفاء لهذه المسألة من صافو. لم يقبض أحد على ملامحها بدقة أكبر في الصفات. لقد رأينا في الصفحات السابقة بعضًا من قوة لفظتها الجديدة جلوكوبيكرون؛ الحلو المر. وها هو اسم جديد ابتكرته لوصف الخبرة الإيروتيكية:

سقراط يدعو إيروس بالسفسطائي، بينما صافو تدعوه «*ناسج الحكايات*» *[ميثوبلوكون]*

كما يقول ماكسيموس الصوري *(18.9، صافو، شذرات من الشاعرات المثليات، الشذرة 188)*. إن الصفة ميثوبلوكوس، وكذلك السياق الذي حفظها لنا فيه ماكسيموس، يرسمان

معًا بعض الجوانب الهامة لإيروس. بالنسبة لصافو، يبدو أن مرغوبية الرغبة مرتبطة بالعملية التخييلية التي تسميها «نسج الأسطورة». على الجانب الآخر يرى سقراط في هذه العملية شيئًا أشبه بالسفسطة. ياله من شيء مثير للاهتمام ذلك الانحياز من جانب صافو وسقراط، ذلك التصنيف الذي يجمع الحكَّاء بأستاذ الحكمة: المشترك بينهما إيروس. كيف ذلك؟

في قراءاتنا للنصوص اليونانية، تتبعنا آثار تشبيه قديم بين السعي وراء المعرفة والسعي وراء الحب، منذ أول أثر له في الفعل الهوميري: ***مناوماي***. فلنُعد تأمل هذا التشبيه، محددين صافو وسقراط كي يمثلا قطبيه. بمجرد أن نفعل هذا تواجهنا صعوبة. يفضل سقراط، بشهادته، أن يقوض القطبين في قطب واحد. ثمة سؤال واحد يمتد عبر حياته، بحث واحد يتطابق فيه فهم الحقيقي فعلا والسعي وراء المرغوب فعلا. مرتين في محاورات أفلاطون يتحدث سقراط عن بحثه عن الحكمة ويؤكد أن معرفته، في حد ذاتها، ***ليست إلا*** معرفة «بالأشياء الإيروتيكية» (*تا إيروتيكا*: المأدبة. 177د؛ ثياجيس، 128د). ولا يخبرنا في أي من المقطعين ما يعنيه بـ *[تا إيروتيكا]* – الأشياء الإيروتيكية. لكن يمكننا استنتاجها من قصة حياته.

كان يحب أن يطرح الأسئلة. وكان يحب أن يسمع الإجابات، ويبني الحجج، ويختبر التعريفات، ويكشف الأحاجي ويشاهدها وهي تتكشف واحدة من الأخرى في بناء ينفتح عبر ***اللوجوس***

مثل طريق حلزوني (فايدروس 274أ، راجعوا 272ج) أو دُوار (السفسطائي 264ج). أي أنه كان يحب عملية الوصول إلى المعرفة. وهو صريح ودقيق فيما يتعلق بهذا الحب. يخبرنا بدقة أين يوجد إيروس في عملية المعرفة أو التفكير. يكمن إيروس في تقاطع مبدئين من التفكير، حيث يتقدم ***اللوجوس*** في عمليتين متزامنتين. من ناحية، لا بد أن يدرك العقل المفكر ويجمع تفاصيل معينة متناثرة، لكي يوضح بالتعريف الشيء الذي يود أن يفسره. وهذا هو نشاط «الجمع» *(سيناجوج: فايدروس 265د-هـ)*. ومن ناحية أخرى، من الضروري تقسيم الأشياء إلى تصنيفات، حيث توجد المشتركات الطبيعية: وهذا النشاط هو «التقسيم» *(دياريسيس 265هـ)*.

بمعنى أننا نفكر عن طريق إسقاط التماثل على الاختلاف، عن طريق جمع الأشياء معًا في علاقة أو فكرة وفي نفس الوقت الحفاظ على الفروق بينها. لا يُبتلع العقل المفكر بما يصل إلى معرفته. يسعى العقل المفكر إلى فهم شيء متصل به ذاته وبمعرفته الحالية (وبالتالي يكون معروفًا إلى حد ما) لكنه أيضًا منفصل عن ذاته وعن معرفته الحالية (لا يتطابق معهما). في أي فعل تفكير، لا بد أن يشرئب العقل عبر هذه المساحة بين المعروف والمجهول، رابطًا أحدهما بالآخر لكن مبقيًا أيضًا على اختلافهما ظاهرًا للعيان. إنها مساحة إيروتيكية. السعي عبرها مخاتل، يبدو أنه من المطلوب نوع من التصوير المجسم. ولقد درسنا هذا النشاط التصويري المجسم في سياقات أخرى، مثلاً في شذرة صافو رقم 31. نفس

الخدعة التي أسميناها «الحيلة الإيروتيكية» في الروايات والقصائد يبدو الآن أنها تكوِّن بنية التفكير البشري ذاتها. عندما يشرئب العقل للمعرفة، تنفتح مساحة الرغبة وتنتشر فيه حكاية خيالية ضرورية.

في هذه المساحة، عند النقطة التي يتقاطع فيها مبدآ التفكير، يموضع سقراط إيروس. يصف «الجمع والتقسيم» بالنشاط الذي يُمكِّنه من الكلام والتفكير (فايدروس 266ب). ويزعم أنه **واقع في حب** هذا النشاط:

> الحقيقة يا فايدروس أني عاشق بنفسي لهذه التقسيمات وعمليات الجمع. *(فايدروس 266ب، راجعوا محاورة فيليبوس 16ب)*

هذا شيء من المفزع قوله. لكن لا بد أنه كان جادًا: لقد قضى حياته في هذا النشاط، مدفوعًا بسؤال واحد. وكان سؤالا أثارته فيه الكاهنة ***[بيثيا]*** في ديلفي عندما أعلنت أن سقراط أحكم الرجال، بحسب القصة المشهورة الواردة في كتاب أفلاطون (دفاع سقراط). أثار هذا الإعلان اضطرابًا في نفس سقراط. لكنه بعد بعض البحث والتأمل الكبيرين، توصل إلى استنتاج بشأن ما كانت تقصده الكاهنة:

> في هذا الشيء الصغير الوحيد على الأقل يبدو أني أكثر حكمة: أني لا أعتقد في معرفتي ما لا أعرفه. *(دفاع سقراط 21د)*

القدرة على رؤية الاختلاف بين ما هو معروف وما هو مجهول تشكل حكمة سقراط وكانت هي الدافع وراء حياته البحثية. ونشاط السعي لبلوغ هذا الاختلاف هو النشاط الذي يعترف بأنه واقع في حبه.

من شهادة عشاق مثل سقراط أو صافو يمكننا أن نتبين كيف ستبدو الحياة في مدينة بلا رغبة. يجد كل من الفيلسوف والشاعرة نفسيهما يصفان إيروس بصور الأجنحة ومجازات الطيران، لأن الرغبة حركة تحمل قلوبًا مشتاقة من هنا إلى هناك، دافعة العقل في قصة. في مدينة بلا رغبة لا يمكن تخيل مثل هذه الرحلات الطائرة. تظل الأجنحة مقصوصة. يتعلم المعروف والمجهول الاصطفاف واحدًا خلف الآخر بحيث أنهما -لو كنت متموضعًا عند الزاوية الملائمة- يبدوان واحدًا ولا فرق بينهما. لو **كان** هناك اختلاف مرئي، قد تجد من الصعب قول هذا؛ لأن الفعل المفيد (*مناوماي*) سيصبح معناه: «الحقيقة حقيقة». السعي لبلوغ شيء آخر غير الحقائق سيحملك إلى ما وراء هذه المدينة وربما، بالنسبة لسقراط، إلى ما وراء هذا العالم. إنها مسألة عالية المخاطرة، كما رأى سقراط بوضوح كبير، أن تسعى لبلوغ الاختلاف بين المعروف والمجهول. وقد اعتقد سقراط أن المخاطرة تستحق، لأنه كان واقعًا في حب المسعى ذاته. ومَن الذي لا يقع في حب ذاك المسعى؟

ببلوجرافيا

- Auden, W. H. Collected Poems. Edited by E. Mendelson. New York, 1976.
- Augustine. Sancti Aureli Augustini Confessionum Libri Tredecim. Edited by P. Knoll. Leipzig, 1896.
- Barthes, R. A Lover's Discourse: Fragments. Translated by R. Howard. New York, 1978.
- Basho Matsuo. The Narrow Road to the Deep North and Other Travel Sketches. Translated by Nobayuki Yuasa. New York, 1966.
- Baxandall, M. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style. Oxford, 1972.
- Blass, F., ed. Isocrates Orationes. Leipzig, 1898.
- Burnet, J. Platonis Opera. 6 vols. Oxford, 1902-1906.
- Burnett, A. P. Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho. London, 1983.
- Busse, A. Elias in Aristotelis Categorias commentaria. Berlin, 1900.
- Calvino, I. The Nonexistent Knight. Translated by A. Colquhoun. New York and London, 1962.
- Carrière, J. Théognis: Poèmes élégiaques. Paris, 1962.

- Cartledge, P. «Literacy in the Spartan Oligarchy.» Journal of Hellenic Studies 98 (1978), 25-37.

- Cohen, J. Structure du langage poétique. Paris, 1966.

- Coldstream, J. N. Geometric Greece. London, 1977.

- Cole, S. G. «Could Greek Women Read and Write?» Women's Studies 8 (1981), 129-55.

- Colonna, A., ed. Heliodori Aethiopica. Rome, 1938.

- Coulon, V. Aristophane. 5 vols. Paris, 1967-1972.

- Dalmeyda, G. Longus: Pastorales. Paris, 1934.

- Davison, J. A. «Literature and Literacy in Ancient Greece.» Phoenix 16 (1962), 141-233. Reprinted in From Archilochus to Pindar, 86-128. London, 1968.

- De Beauvoir, S. The Second Sex. Translated by H. M. Parshley. New York, 1953.

- Denniston, J. D. The Greek Particles. 2nd ed. Oxford, 1954.

- De Vries, G. J. A Commentary on the Phaedrus of Plato. Amsterdam, 1969.

- Dickinson, E. The Complete Poems. Edited by T. H. Johnson. Boston, 1960.

- Diels, H. Die Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch. 3 vols. Berlin, 1959-1960.

- Dodds, E. R. «A Fragment of a Greek Novel.» In Studies in Honour of Gilbert Norwood, ed. M. E. White, 133-53. Toronto, 1952.

- Donne, J. The Complete English Poems. Edited by A. J. Smith. Harmondsworth, 1971.

- Dover, K. J. Greek Homosexuality. Cambridge, Mass., 1978.

- Dübner, F., ed. Himerius Orationes. Paris, 1849.

- Edmonds, J. M., ed. Elegy and Iambus ... with the Anacreontea. 2 vols. Cambridge, Mass., 1961.

- Erdman, D. V., ed. The Notebooks of William Blake. New York, 1977.

- Finnegan, R. Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context. Cambridge, 1977.

- Flaubert, G. Madame Bovary: Moeurs de province. 2 vols. Paris, 1857.

- Fondation Hardt. Entretiens sur l'antiquité classique, vol. 10: Archiloque. Geneva, 1963.

- Foucault, M. The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences. New York, 1973.

- Fränkel, H. Early Greek Poetry and Philosophy. Translated by M. Hadas and J. Willis. New York and London, 1973.

- Gaisford, T., ed. Ioannis Stobaei Florilegium. 4 vols. Oxford, 1822.

- Gaselee, S., ed. Achilles Tatius: Clitophon and Leucippe. New York, 1917.

- Gelb, I. J. Study of Writing. rev. ed. Chicago, 1963.

- Girard, R. Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure. Translated by Y. Freccero. Baltimore and London, 1965.

- Gomme, A. W. «Interpretations of Some Poems of Alkaios and Sappho.» Journal of Hellenic Studies 77 (1957), 259-60.

- Goody, J., ed. The Domestication of the Savage Mind. Cambridge, 1977.

- --------. Literacy in Traditional Societies. Cambridge, 1968.

- Gow, A.S. Theocritus. 2 vols. Cambridge, 1952.

- Graff, H. J. Literacy in History: An Interdisciplinary Research Bibliography. New York, 1981.

- Harvey, D. «Greeks and Romans Learn to Write.» In Communication Arts in the Ancient World, ed. E. A. Havelock and J. P. Hershbell, 63-80. New York, 1978.

- Havelock, E. A. The Greek Concept of Justice. Cambridge, Mass., 1978.

- --------. The Literate Revolution in Greece and Its Cultural Consequences. Princeton, 1982.

- --------. «The Oral Composition of Greek Drama.» Quaderni Urbinati di Cultura Classica 35 (1980) 61-112.

- --------. Origins of Western Literacy. Toronto, 1976.

- --------. Preface to Plato. Cambridge, Mass., 1963.

- --------. Prologue to Greek Literacy. Cincinnati, 1971.

- Havelock, E. A., and J. P. Hershbell. Communication Arts in the Ancient World. New York, 1978.

- Heiserman, A. The Novel before the Novel. Chicago, 1977.

- Heubeck, A. von. «Die homerische Göttersprache.» Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft 4 (1949-50), 197-218.

- Hilgard, A. Grammatici Graeci. 3 vols. Leipzig, 1901.

- Hodge, A. T. «The Mystery of Apollo's E at Delphi.» American Journal of Archaeology 85 (1981), 83-84.

- Holloway, J. «Cone.» The Times Literary Supplement, 24 October 1975, 1262.

- Humboldt, W. von. Gesammelte Werke. 6 vols. Berlin, 1848.

- Innis, H. A. The Bias of Communication. Toronto, 1951.

- Jacoby, F. Die Fragmente der griechischen Historiker. 15 vols. Berlin, 1923-1930; Leiden, 1943-1958.

- Jaeger, W., ed. Aristoteles Metaphysica. Oxford, 1957.

- --------. Paideia. 3 vols. Berlin and Leipzig, 1934-1947.

- Jebb, R. C. Sophocles. 7 vols. 1883-1896. Reprint. Amsterdam, 1962.

- Jeffrey, L. H. The Local Scripts of Archaic Greece. Oxford, 1961.

- Jenkins, I. «Is There Life after Marriage? A Study of the Abduction Motif in Vase Paintings of the Athenian Wedding Ceremony.» Bulletin of the Institute for Classical Studies 30 (1983), 137-45.

- Jenkyns, R. Three Classical Poets: Sappho, Catullus, and Juvenal. Cambridge, Mass., 1982.

- Jensen, H. Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, 1969.

- Johnston, A. «The Extent and Use of Literacy: The Archaeological Evidence.» In The Greek Renaissance of the Eighth Century B. C.: Tradition and Innovation, ed. R. Hägg, 63-68. Stockholm, 1983.

- Kafka, F. The Complete Stories. Edited by N.N. Glatzer. New York, 1971.

- Kaibel, G., ed. Athenaei Naucratitae Dipnosophistarum. 3 vols. Leipzig, 1887-1890.

- Kawabata, Y. Beauty and Sadness. Translated by H. Hibbet. New York, 1975.

- Keats, J. Poems. London, 1817.

- Kenyon, F. G. The Palaeography of Greek Papyri. Oxford, 1899.

- Kierkegaard, S. Either/Or: A Fragment of Life. Translated by D. F. Swenson and L.M. Swenson. Princeton and London, 1944.

- Knox, B.M.W. «Silent Reading in Antiquity.» Greek, Roman, and Byzantine Studies 9 (1968), 421-35.

- Kock, T., ed. Comicorum Atticorum Fragmenta. 3 vols. Leipzig, 1880-1888.

- Kundera, M. The Book of Laughter and Forgetting. Translated by M. H. Heim. New York, 1980.

- Labarrière, J.-L. «Imagination humaine et imagination animale chez Aristote.» Phoenix 29 (1984), 17-49.

- Lacan, J. Ecrits. Paris, 1966.

- Lang, M. The Athenian Agora XXI. Princeton, 1976.

- Lobel, E., and D. Page, eds. Poetarum Lesbiorum Fragmenta. Oxford, 1955.

- Lucas, D. W., ed. Aristotle: Poetics. Oxford, 1968.

- Massa, E. Andreas Capellanus: Il libro amore nel Mediovo. 2 vols. Rome, 1967.

- Monro, D. B., and T. W. Allen. Homeri Opera. 5 vols. Oxford, 1920.

- Montaigne, M. de. The Essays. Translated by J. Florio. London, 1603.

- Murray, G. Aeschyli Septem Quae Supersunt Tragoediae. Oxford, 1937.

- --------. Euripidis Fabulae. 3 vols. Oxford, 1913-1915.

- Musso, O. Michele Psello: Nozioni paradossali. Naples, 1977.

- Mylonas, G. E. «Prehistoric Greek Scripts>» Archeology 4 (1948), 210-19.

- Nauck, A. Tragicorum Graecorum Fragmenta. 2nd ed. Leipzig, 1889.

- Nietzsche, F. The Will to Power. Translated by W. Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York, 1967.

- Nussbaum, M. «Fiction of the Soul.» Philosophy and Literature 7 (1983), 145-61.

- Onians, R.B. The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate. Cambridge, 1951.

- Page, D. L., ed. Poetae Melici Graeci, Oxford, 1962.

- --------. Select Papyri. London and Cambridge, Mass., 1932.

- Parke, H. W. The Delphic Oracle, 2 vols. Oxford, 1956.

- --------. The Oracles of Zeus. Oxford, 1967.

- Paton, W. R. The Greek Anthology. 5 vols. London and New York, 1916-1926.

- Perry, B. E. The Ancient Romances. Berkley and Los Angeles, 1967.

- Petrarch, F. I Trionfi. Venice, 1874.

- Pfeiffer, R., ed. Callimachus. 2 vols. Oxford, 1965.

- Pomeroy, S. B. «Technikai kai Mousikai.» American Journal of Ancient History 2 (1977), 15-28.

- Pushkin, A. Eugene Onegin. Translated by V. Nabokov. 4 vols. Princeton, 1964.

- Quinn, K., ed. Catullus: The Poems. London, 1970.

- Race, W. H. «'That Man' in Sappho fr. 31 LP.» Classical Antiquity 2 (1983), 92-102.

- Radt, S., ed. Tragicorum Graecorum Fragmenta IV: Sophocles. Gottingen, 1977.

- Rioceour, P. «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination, and Feeling.» Critical Inquiry 5 (1978), 143-58.

- Rilke, R. M. Selected Poetry. Edited by S. Mitchell. New York, 1984.

- Robb, K. «Poetic Sources of the Greek Alphabet.» In Communication Arts in the Ancient World, ed. E. A. Havelock and J. P. Hershbell, 23-36. New York, 1978.

- Robbins, E. «'Everytime I Look at You...' Sappho Thirty-One.» Transactions of the American Philological Association 110 (1980), 225-61.

- Rocha-Pereira, M. H. Pausaniae Graeciae Descriptio. 3 vols. Leipzig, 1973.

- Ross, W. D. Aristotelis Ars Rhetorica. Oxford, 1959.

- --------. Aristotelis De Anima. Oxford, 1956.

- --------. Aristotelis Parva Naturalia. Oxford, 1955.

- --------. Aristotelis Physica. Oxford, 1950.

- --------. Aristotelis Politica. Oxford, 1957.

- --------. Aristotelis Metaphysics. 2 vols. Oxford, 1924.

- Russel, D. A. Libellus de sublimitate Dionysio Longino fere adscriptus. Oxford, 1968.

- Sartre, J.-P. Being and Nothingness. Translated by H. E. Barnes. New York, 1956.

- --------. Sketch for a Theory of the Emothions. Translated by P. Mairet. London, 1962.

- Saussure, F. de. Cours de linguistique générale. Paris, 1971.

- Searle, J. R. «Las Meninas and the Paradoxes of Pictorial Representation.» Critical Inquiry 6 (1980), 477088.

- Seaton, R. C., ed. Apollonii Rhodii Argonautica. Oxford, 1900.

- Sirvinou-Inwood, C. «The Young Abductor of the Lokrian Pinakes.» Bulletin of the Institute for Classical Studies 20 (1973), 12-21.

- Slater, M. Deckens and Women. London, 1983.

- Snell, B. The Discovery of the Mind in Greek Philosophy and Literature. Translated by T. G. Rosenmeyer. New Haven, 1953.

- Snell, B., and H. Maehler, eds. Pindari Carmina cum Fragmentis. 2 vols. Leipzig, 1975-1980.

- Snodgrass, A. M. Archaic Greece: The Age of Experiment. London, 1980.

- Solmsen, F. Heisiodi Theogonia, Opera et Dies, Suctum. Oxford, 1970.

- Staiger, E. Grundbegriffe der Poetik. Zurich, 1946.

- Stanford, W. B. Greek Metaphor: Studies in Theory and Practice. Oxford, 1936.

- Stendahl (M. H. Beyle). The Life of Henri Brulard. Translated by J. Stewart and B. Knight. Middlesex, 1973.

- Stendahl (M. H. Beyle). Love. Translated by G. Sale and S. Sale. New York, 1957.

- Stolz, B. A., and R. S. Shannon III, eds. Oral Literature and the Formula. Ann Arbor, 1976.

- Svenbro, J. La Parole et le marbra: Aux origines de la poétique grecque. Lund, 1976.

- Tanizaki, J. The Secret History of the Lord of Musashi and Arrowroot. Translated by A. H. Chambers. New York, 1982.

- Tolstoy, L. N. Anna Karenina. Translated by R. Edmonds. New York, 1978.

- Turner, E. G. Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C. London, 1952.

- Waiblinger, F. P. Historia Apollonii regis Tyri. Munich, 1978.

- Weil, S. The Simone Weil Reader. Edited by G. A. Panichas. New York, 1977.

- Welty, E. One Writer's Beginnings. Cambridge, Mass., 1984.

- West, M. L. «Burning Sappho.» Maia 22 (1970), 307-30.

- --------. Hesoid: Theogony. Oxford, 1966.

- --------. Iambi et Elegi Graeci. 2 vols. Oxford, 1971-1972.

- Woodhead, A. G. The Study of Greek Inscriptions. 2nd ed. Cambridge, 1981.

- Woolf, V. The Waves. New York, 1931.

مكتبة
t.me/soramnqraa

قائمة مودرن ليبراري لأفضل 100 كتاب غير خيالي في القرن العشرين

هذا كتاب عن الأدب وعن الحب، تربط فيه كاتبته ببراعة وبحس شعري بين أسئلة الحب والرغبة وأسئلة الأدب، بين مسعى العشاق ومسعى الكُتاب والقراء، تنظر إلى تأثير القراءة والكتابة على الأدب وعلى النظرة إلى الحب والزمن. في هذا الكتاب، تغوص آن كارسون في دراسة شيقة ومتعمقة لتمثلات إيروس -إله الحب والرغبة عند الإغريق- في الأدب. لكنها لا تفعل هذا من منطلق الرصد والتجميع، بل انطلاقًا من أسئلة بسيطة وصعبة في نفس الوقت، أسئلة حلوة ومرة مثل إيروس تماما. أسئلة عن طبيعة الحب ذاته، عما يريده العاشق من معشوقه، وعما يريده المحب من الحب، ومن الزمن.

آن كارسون: شاعرة كندية وكاتبة مقالات ومترجمة وأستاذة جامعية متخصصة في الكلاسيكيات، من مواليد عام 1950، قامت بتدريس الكلاسيكيات والأدب المقارن والكتابة الإبداعية في جامعات عديدة بكندا والولايات المتحدة منذ عام 1979، منها جامعات ميشيجن ونيويورك وبرينستون. لها أكثر من عشرين كتابا بين الشعر والدراسات والترجمة. حصلت على جوائز عديدة منها جائزة لانان الأدبية، وجائزة جريفن للشعر مرتين، وجائزة تي إس إليوت، وجائزة أميرة أستورياس، وجائزة منظمة القلم الأمريكية/نابوكوف، وعُينت عضوًا في لجنة منح وسام كندا عام 2005 لإسهامها في الأدب والثقافة الكنديين.

مكتبة
t.me/soramnqraa

SEFSAFA PUBLISHING HOUSE
9 789778 213768