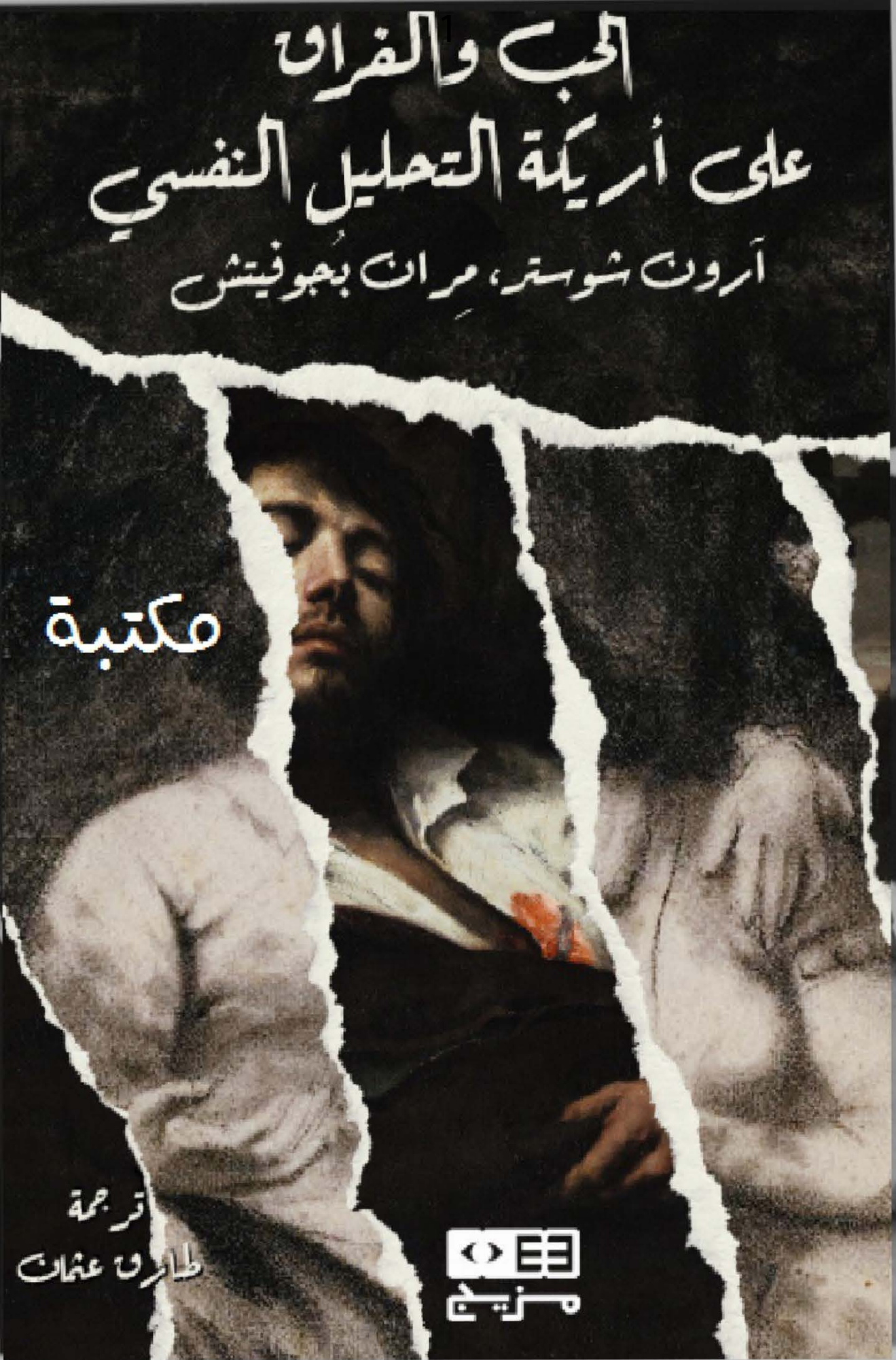
الحب والفراق
على أريكة التحليل النفسي

آرون شوستر، مِران بُجوفيتش



مكتبة

ترجمة
طارق عثمان

مدارك

الهوامش ص 91

مكتبة
t.me/soramnqraa

ما قبل المقدمة

في عام ١٨٥٤ ، كتب كوربيه إلى راعيه وداعمه الفريد برورياس يقول: لقد رسمت في حياتي عدد من البورتريهات لنفسي، وعندما تغيرت حالتي الذهنية كتبت قصة حياتي في كلمتين: «الرجل الجريح».

وهذا هو اسم لوحته هذه التي رسمها لنفسه مذكرًا بالفكرة الرومانتيكية القديمة عن الفنان بوصفه بطلا يعاني. وكوربيه يبدو في البورتريه مستلقيًا وممسكًا عباءته بيده وإلى جواره سيف وعلي قميصه بقعة دم .

في البداية، ظن النقاد أن السيف يرمز للفرشاة والدم للطلاء، أي أن الصورة يمكن أن تكون رمزا للفنان الذي يضحي بنفسه في سبيل فنه .

لكن في ما بعد، أجري للوحة فحص بالأشعة السينية كشف عن قصة حب مخفية. وتبين انه كان تحت سطحها صورة لامرأة مستلقية على كتف الرسام. لكنه غير في اللوحة بعد أن انتهت علاقته بها، فطمس صورتها وأبقى على صورته هو، وكأنه أراد أن يزيل ذكراها من عقله ومن عمله. ثم استبدل صورتها بسيف وأضاف بقعًا من الدم على قميصه ناحية القلب. وجود الجرح في ذلك المكان ليس بالأمر العشوائي، حيث أن الرسام كان يعبر من خلاله عن حالة انكسار عاطفي.

ولا بد وأن كوربيه كان موهوبًا كثيرًا عندما غير في اللوحة دون أن يترك أثرًا، لدرجة أنه لزم الخبراء عقودًا طويلة كي يكتشفوا التعديل باستخدام التقنية المتطورة.

المقدمة

في محاضرته الافتتاحية في المدرسة العليا للأساتذة، شبه جاك لا كان قرار جمعية التحليل النفسي العالمية بفصله ووقفه عن تدريب المحللين النفسيين بالحرمان الكنسي الكبير، وذكر الحاضرين بأن ما جرى له حينها هو عين ما جرى لباروخ سبينوزا في غابر الأيام.

لكن الطرد من الجماعة ليس الشيء الوحيد الجامع بين لا كان وسبينوزا، وإنما ثمة «فائض» من التشابهات بين فكريهما. تنظر الدراسة التي بين أيدينا في فكرة سبينوزية عند لاكان أو بالأحرى فكرة لا كانية عند سبينوزا، وهي ما يسميه لا كان باستعارة الحب.

توجد في كل علاقة حب لحظة حاسمة، عندها يولد الحب بأتم معنى للكلمة، تولد دراما الحب، وتصير علاقة الحب جديرة باسمها، وهي اللحظة التي يتحول فيها المحبوب إلى محب. فمتى تقع هذه اللحظة؟ ولماذا لا تقع في كل علاقة حب؟ ما معنى أن أحب؟ وما معنى أن أحب؟ ما الذي يجعلني أقع في حب محبوبي؟ وما الذي يجعل محبوبي يبادلني الحب؟ ما الذي يجعل علاقة الحب، أي علاقة حب، عسيرة؟ تقدم الدراسة التي بين أيدينا أجوبة سبينوزية على هذه الأسئلة اللاكانية. والجميع يتكلم عن الوقوع في الحب، لا أحد يتكلم عن الخروج من الحب الجميع يتكلم عن إقامة علاقات الحب، لكن

لا أحد يتكلم عن نقضها، قطعها، فسخها، إنهائها. الحب موضوع عزيز على قلوب الفلاسفة، فمن اليسير أن يعثر التصانيف الفلسفية، على فلسفة للحب، بينما من المرء، في العسير أن يعثر على فلسفة للفراق، للهجر، للقطيعة.

يرمي آرون شوستر في هذه الدراسة إلى ترجيح كفة الميزان الفلسفي ناحية الفراق لا الحب، أن يطرح، ولو لمرة، فلسفة للخروج من الحب لا للوقوع فيه، فلسفة للفراق والهجر لا للوصل. يبدأ شوستر تأريخه الفلسفي للفراق من حيث يبدأ الجميع : محاورة المأدبة لأفلاطون، لكنه يقلبها رأسا على عقب يجعلها محاورة عن الفراق لا عن الحب.

ثم يتحول إلى بطل الفراق الفلسفي، بلا نزاع، سورين كيركيجارد، وورثته من فناني الفراق العظماء، لوكاتش وكافكا وبيسوا. ثم ينتهي بفرويد، ليبين كيف أعاد التحليل النفسي اختراع الحب واختراع الفراق تبعا لذلك هل يمكن اعتبار العلاقة بين المريض والمحلل النفسي علاقة حب؟ وإذا كانت، فما الذي يجعلها مختلفة عن أي علاقة حب أخرى في التاريخ؟ تقدم هذه الدراسة تاريخا فلسفيا موجزا للفراق، بداية من سقراط ومحاوريه السكارى، مرورًا بكركيجارد وورثته المكتئبين، وصولًا إلى فرويد ومرضاه العصابيين.

نظرية الفِراق، دليل فلسفي لوصل الحبيب وقطيعته

«آرون شوستر»(1)

الفراق الأفلاطوني

ماذا لو كان سِر محاورة المائدة(2) أنها تدور حول الفراق أكثر مما تدور حول الحب؟ بالطبع تستعرض هذه المحاورة الأفلاطونية عددًا من الآراء المختلفة عن الحب، ففيها نجد خطبًا عن الحب على لسان كلٍّ من أرستقراطي، وفقيه قانوني، وطبيب، وشاعر كوميدي (يتكلم على نحو تراجيدي)، وشاعر تراجيدي (يتألق ببلاغة فارغة)، وفيلسوف، وأخيرًا وليس آخرًا، جنرال عسكري مرموق، معروف بمُجونه. ففي وليمة منعقدة على شرف الشاعر أجاثون، صاحب الضيافة، الذي فاز -من فوره- بالجائزة الأولى في منافسة مسرحية، توافَق الحاضرون على أن يُلقي كل ضيف جالس على المائدة- تباعًا- خطبةً في مديح إيروس، في مديح الحب(3). لكن، بالإضافة إلى الحب، ثمة خيط فكري آخر يمر خلال المحاورة بأكملها، وهو نظرية الفراق، القطيعة، الهَجر (break up).

نجد أول تلميح إلى ذلك في خطبة أريسطوفان (الشاعر الكوميدي)، التي تُبيِّن- على نحو أسطوري-

أن الفراق سابقٌ على الحب: عاقب زيوس البشر الأولين- ذوي الشكل الدائري- على عجبهم بأنفسهم وتمرُّدهم على الآلهة، بشطر كل واحد منهم إلى نصفين. وهذا الانشطار الابتدائي هو ما يكمن في أصل الحب، باعتباره بحث كل نصفٍ عن نصفه المفقود، فوحدَه كائن مشطور ومقطوع يُمكِنه أن يُحِبَّ. ومن الآسر للانتباه أن أريسطوفان نفسه، راوي الأسطورة، لم يكُن تامًّا في تلك الليلة، ففي البداية، انقطعت خطبته بسبب نوبة الفَواق (زغطَة) التي ألَمَّت به، والتي اقتضت إعادة ترتيب أدوار المتكلمين. ولاحقًا، عندما أراد أن يردَّ على خطبة سقراط، التي انتقد فيها نظريته عن الأنصاف المشطورة نقدًا لاذعًا، حيل بينه وبين ذلك بسبب الضجة التي أحدثها وصول ألسيبيَاديس (الجنرال الماجن) وحاشيته. لكن أي ردٍّ كان من المُمكِن لأريسطوفان أن يردَّ به على رؤية سقراط المتعالية عن سُلَّم الحب- فكرة أن الحب يتدرَّج من حب الأجساد الجميلة إلى حب الأرواح الجميلة، ثم إلى حب الأعراف والقوانين الجميلة، ثم إلى حب شتى المعارف والحكمة، ثم إلى حب الجمال نفسه- التي تعلَّمها من الكاهنة دَيوتيما؟ هل يُمكِن اعتبار اقتحام ألسيبيَاديس المخمور للمجلس ضربًا من الانتقام من أريسطوفان؟

لكن إذا كانت خُطب المحاورة قد تغنَّت بمديح الحب، فمن الكاشف حقًّا أن يكون جزؤها الأخير

مُكرَّسًا لغرام عكِر، لعلاقة حب فاشلة، بين سقراط وألسيبَياديس. وعليه، كما أننا نتحدث عن الحب الأفلاطوني، ينبغي علينا أن نتحدث كذلك عن الفراق الأفلاطوني. وكما أن الحب الأفلاطوني هو الشكل المثالي للحب، فالفراق الأفلاطوني هو الشكل المثالي للفراق. وتتألَّف صيغته، التي ابتكرها سقراط، من جزئين:

(١) أنا لستُ بشيء.

(٢) ستكون أسعد مع شخص آخر غيري.

سأُقدِّم في ما يلي تاريخًا مُوجَزًا للفراق، أتعقَّب فيه تطورات صيغة الفراق الأفلاطوني الخلَّاقة هذه وتحوُّلاتها، بدايةً من سقراط وصولًا إلى تلك المغامرة الغرامية الغريبة المُسمَّاة بالتحليل النفسي. فعلى وجه العموم، الفراق موضوع مُهمَل في الدرس الفلسفي، بينما الحب أحد أنفس موضوعات الفلسفة. وأنا أقترح أن نقلب هذا التراتب، وذلك على النحو التالي: عوضًا عن اعتبار الفراق مجرد إخفاق للحب، خيبته، موته، سأسعى إلى فهم الحب من منظور الفراق، أي إلى اعتبار الافتراق، الانفصال، القطيعة، الهَجر- أي نهاية الحب- ظاهرةً مستقلة بذاتها، لا يُمكِن فهم الحب من دونها. ولنبدأ بسقراط وشكل الفراق الذي ابتكره.

ثمة تاريخ طويل بين سقراط وألسيبَياديس، وحب

الفيلسوف للجنرال ليس بسر، فلقد اعترف سقراط قائلًا: «أنا واقع في حب ألسيبيَاديس بن كِلِنياس وفي حب الفلسفة»(4)، ووصف نفسه بأنه أول حبيب (5) (*protos) erastes* في حياة ألسيبيَاديس(6). وإذا كان سقراط هو مَن بادَر ألسيبيَاديس بالحب، فإنه سرعان ما افتُتِن ألسيبيَاديس بالفيلسوف وشغف به. وببساطة شديدة، لقد كان هذان الشخصان الاستثنائيان أكثر الرجال حكمةً وأكثرهم اختيالًا وإقدامًا، أحد أعظم الأزواج في عصر أثينا الذهبي (تخيَّلوا أن هيجل ونابليون كانا عاشقين، أو على نحو أكثر غرابة، أن كانط وسان جُست(7) كانا عاشقين). ولقد عرض أفلاطون مسار العلاقة بأكمله، بدايةً من مبادرة سقراط للجنرال بالحب في محاورة ألسيبيَاديس الأولى وصولًا إلى لقائهما العاصف في محاورة المائدة، إذ شهدت السنوات التالية على محاورة المائدة (سنة ٤١٦ ق. م.) قيادة ألسيبيَاديس للحملة العسكرية الكارثية على صقلية، ثم عودته إلى أثينا، بعد إدانته في فضيحة تدنيس تمثال هرمس، ومن ثم فراره إلى إسبرطة(8). لقد كانت محاورة المائدة آخر لقاء بينهما، نهاية علاقتهما الغرامية.

عندما اقتحم ألسيبيَاديس مجلس الشراب، اندهش من وجود حبيبه، وعلى الفور انخرطا في التناوش

والتحرُّش اللفظي، فاتهم كلٌّ منهما الآخر بأنه مخاتل وغيور على نحو جنوني. ثم شرع ألسيبيَاديس في إلقاء خطبة عن سقراط، بعدما قطع عهدًا على نفسه بأن يكشف فيها عن حقيقة الفيلسوف الصادمة، وبألا يقول فيها إلا الحق. وما فعله ألسيبيَاديس في خطبته، في حقيقة الأمر، هو أنه عقد محاكمة لسقراط، بتهمة أنه -ويا للمفارقة!- لم «يُفسِده» بالقدر الكافي. فهذه هي محاكمة سقراط الأولى، التي تُذِر بمحاكمته الأخرى الأشهَر، وتُبرِّئه مُقدَّمًا من تهمتها: «إفساد الشباب» (هذا هو مقصد أفلاطون من هذه الخطبة على ما يبدو). لقد استفرغ ألسيبيَاديس وسعه في الحجاج عن دعواه، وأصرَّ على فضح سلوكيات سقراط الغريبة، حتى ولو كان الثمن هو إراقة ماء وجهه، بأن يُفصِح مثلًا عن رفض سقراط لمضاجعته:

لقد اندسستُ تحت الرداء واحتضنت هذا الرجل- هذا الرجل الغريب تمامًا والعجيب حقًّا- بذراعيَّ، وقضيتُ الليل بأكمله إلى جواره. ولا يسعك أن تُنكِر كلمة واحدة مما أقول يا سقراط. لكن، على الرغم من كل ما بذلته من مساعٍ، هذا الرجل المتغطرس على نحو ميؤوس منه، هذا الرجل الوقح بدرجة لا تُصدَّق قد أعرض عني! لقد ازدرى جمالي، الذي أفخر به أشد الفخر. يا أعضاء هيئة التحكيم! أجل، أنا أدعوكم مُحكِّمين لأنكم كذلك حقًّا، فأنتم هنا لكي تُصدِروا حكمًا

على غطرسة سقراط وغروره المذهل. ولتتيقّنوا -وأنا أقسم لكم على ذلك بكل الأرباب والربات أن ليلتي مع سقراط لم تمضِ إلى أبعد مما كان لها أن تمضي إليه حال قضيتها مع أبي أو أخي الأكبر! فما ظنكم عن شعوري بعدما انقضت؟ لقد شعرت بإهانة بالغة بالطبع.

(٩)

إن سقراط متهم بأنه حبيب سيئ، أو على نحو أدق: سقراط متهم بأنه يُمنّي حبيبه ليحرمه، يغويه لكي يُقبِل عليه، ثم يتمنّع عليه ويصدّه.

فما ردُّ الفيلسوف على هذه التهمة؟ لم يصدَّ سقراط ألسيبيَاديس صراحةً، ولم يُلمّح قط إلى أن تصريحه السابق بحبه كان زائفًا، أو إلى أن هذا الحب قد زال. إن سقراط لم يقلِ لألسيبيَاديس إنه لا يحبه، فهذا شكل للافتراق خليقٌ بالمبتدئين الهواة، وإنما أخبر ألسيبيَاديس أنه هو المخطئ، أن حبه لسقراط مجرد خدعة، مجرد وهم. سقراط مشهور بتصريحه الساخر بأنه لا يعرف أي شيء سوى معرفته بإيروس وطرائقه. وما يعرفه تحديدًا عن إيروس هو مكره، تكتُّه الخادع. وعلى ذلك لا تكون هذه المعرفة استثناءً من كونه لا يعرف أي شيء، لأن ما يعرفه عن إيروس هو تحديدًا عدمه (الماكر والمخادع). إن سقراط يعرف أن الحب- وتحديدًا الشغف المحموم، المُفصَح عنه على

لسان ألسيبيَاديس بلا خجل- وهم، ضرب من السحر، ولذلك مازح ألسيبيَاديس قائلًا له: لو كنتُ رائعًا حقًّا كما تزعم، فنزولي على رغبتك يعني أن أستبدل ذهبي ببرونزك. لكن أيُنا يرى ألسيبيَاديس ذهبًا، لا يوجد شيء في حقيقة الأمر: انظر عن كثب يا عزيزي، فلعلَّك لم تتبيَّن بعدُ «أنني بلا قيمة في حقيقة الأمر»(10).

وآنفًا، في حوار مع أجاثون، شبَّه سقراط نفسه بوعاء فارغ، يرجو أن يمتلئ بالحكمة عن طريق مجرد القرب من الشاعر. إن سقراط يعرف أنه خاوٍ، أنه بلا قيمة حقيقية، ففي الموضع الذي يرى ألسيبيَاديس فيه كنزًا ثمينًا- ذهبًا- لا يوجد سوى إسقاطاته المُتخيَّلة. هذا هو الجزء الأول من صيغة الفراق الأفلاطوني: أنا لستُ بشيء.

على أي وجه ينبغي علينا أن نفهم الجزء الثاني من هذه الصيغة: ستكون أسعد مع شخص آخر غيري؟ من دون هذه الإضافة، لا يكتمل الفراق، ففي العموم، لا يكفي الجزء الأول لكي تقطع علاقتك بالحبيب، إذا ما ظل مُتعلِّقًا بك، مفتونًا ومُولَعًا بك، إذا ما ظل ينظر إليك- حتى نستعمل استعارة ألسيبيَاديس المدهشة- كدمية جوفاء تحتوي على كنز ثمين، «على تماثيل دقيقة للآلهة» (أو كبيضة شوكولاتة كيندر، حتى نستعمل

استعارة معاصرة) (١١).

ففي الشكل المثالي للفراق، ينبغي أيضًا تبديد سحر رغبة الحبيب فيك، وأمثل طريقة لفعل ذلك ليست قتل رغبته مباشرةً، وإنما توجيهها صوب موضوع آخر، وهذا عين ما فعله سقراط، إذ صرف رغبة ألسيبيَاديس عنه ووجَّهها نحو شخص آخر، وهو أجاثون. فعتمدًا على قول هامشي عابر لألسيبيَاديس- قوله لأجاثون مُحذِّرًا في نهاية الخطبة: «لا تدعه يخدعك.»- نجح سقراط في إعادة تأطير خطبة ألسيبيَاديس برُمَّتها، زاعمًا أن المقصد الحقيقي من ورائها هو الوقيعة بين سقراط وأجاثون، حتى يتسنَّى لألسيبيَاديس الاستئثار بالشاعر الوسيم لنفسه دون سقراط. أنا لستُ بشيء، وستكون أسعد مع أجاثون. فطوال فضحه المشين و«محاكته» لسقراط، كان ألسيبيَاديس يخاطب أجاثون خُفيةً، إن أجاثون (وليس سقراط) هو من يرغب ألسيبيَاديس فيه حقًّا.

لكن سقراط (وليس أجاثون) هو الذي لن يُخدَع هنا، إذ يقول: «لقد أبصرتُ المقصد الخفي من مسرحيتك الهزلية، لقد انفضحت غايتها.»(12) ثم قرَّب سقراط أجاثون منه، وأعلن أنه سيُلقي خطبة في مديح الشاعر، الذي سرَّه اهتمام الفيلسوف به. والآن بعدما انكشف المستور، هل سيشمت سقراط في ألسيبيَاديس المُحبَط والغضبان، ليُثبِت صحة زعمه القائل:

«عندما يكون سقراط حاضرًا، لا يُمكِن لأي أحد آخر أن يقترب من أي رجل جميل»؟(13) أهذا هو النحو الذي ستنتهي عليه علاقتهما: مثلث غرام، لعبة سلطة، يُثبِت فيها سقراط أنه الذكر صاحب السطوة والسيطرة؟ (14) الحق أن ثمة شيئًا أكثر فلسفيةً من ذلك على المحك هنا، ولبيانه علينا أن نُتِمّ شطر تعليق جاك لاكان على محاورة المائدة. يعُدُّ لاكان أن سقراط هنا أشبه بمُحلِّل نفسي بدائي، ويربط «تأويله» هذا لخطبة ألسيبيَاديس بخطبته، التي طرح فيها نظرية سُلَّم الحب. وإليكم إعادة صياغته لفحوى رد سقراط على عاشقه الغضبان: «يُمكِنك أن تحب ذاك الذي سأمتدحه، لأنني بمدحه أريك صورتك مُحبًّا [لغيري]، صورتك مُحبًّا بحد ذاتها. وبذلك سيُمكِنك- انطلاقًا من سبيل الجمال- أن تخطو إلى السبيل المُوصِلة إلى محابَّ أسمى.»(15)

سِر الفراق الأفلاطوني أنه في خدمة التعليم الفلسفي، فبمديح أجانون، ومن ثم إثارة غيرة ألسيبيَاديس، يريد سقراط أن يُلقِّن ألسيبيَاديس درسًا في الرغبة: موضوع الحب قابل للاستبدال. إنه لا يرمي إلى إحباط رغبة ألسيبيَاديس، وإنما إلى تهييجها، إلى إعطائها دفعة في الاتجاه الصحيح، اتجاه درجة أسمى من الكمال. فعلى الرغم من كل فتنته وإغرائه، ليس سقراط سوى حجر عثرة. لا تُثبِّت رغبتك عليَّ، هذا ما يريد سقراط أن

يقوله له. يُمكِن لحب ألسيبَياديس أن يتحوَّل من سقراط إلى أجاثون، ومن أجاثون إلى .. ماذا بالتحديد؟ تعني كلمة أجاثون في اليونانية القديمة «خير»، وبمديحه، يرمي سقراط إلى إغواء ألسيبَياديس بالسير في سبيل الخير. ينبغي لإعراض سقراط عن ألسيبَياديس أن يلهمه السعي إلى الحكمة والكمال الأخلاقي.

لكن ثمة انعطافة أخرى في هذه القصة: لو اتبعنا الفرضية الفاتنة التي طرحها أستاذ الأدب الكلاسيكي أرماند دُأنجور، سنتبيَّن أن هناك فراقًا آخر يكُمن وراء نظرية سُلَّم الحب. فمقتفيًا لأحد الآراء التأويلية، يقول دُ أنجور أن الكاهنة دَيوتيما هي أسبازيا الميليتسية، التي هاجرت من ميليتس بإيونية إلى أثينا، واشتُهِرت بكونها عشيقة السياسي والخطيب المرموق بريكليس (ت. ٤٢٩ ق. م.)، والتي كانت لها صلة قرابة من ألسيبَياديس، من ناحية أبيها. وعلى الرغم من شُحّ المعلومات التاريخية المتوافرة عنها، كانت أسبازيا معروفة بجرأتها الفكرية وبراعتها الخطابية، ففي محاورة مِنيكسينوس لأفلاطون، زعم سقراط أن أسبازيا هي من علَّمت بريكليس كل ما يعرفه عن الخطابة، وأنه (سقراط) قد تعلَّم فن الخطابة على يديها، ثم تلا سقراط خطبة تأبين من تأليفها.

وبكلمات دُ أنجور: لقد كانت أسبازيا «واحدة من أكثر نساء عصرها إدهاشًا وبلاغةً وإثارةً للجدل، بل

لعلَّها كانت المرأة الأشد فرادةً في العالم الكلاسيكي القديم برُمَّته.»(16) وفرضية دُ أنجور هي التالية: لقد كان سقراط الشاب مُغرَمًا بأسبازيا، لكنها صدَّته وآثرت بريكليس عليه. لكن تطييباً لخاطره، وهبته هدية ثمينة: نظرية سُلَّم الحب. فكما كانت الخطبة التأبينية التي ألقاها سقراط في محاورة مِنيكسينوس من تأليف أسبازيا، كانت الخطبة التي ألقاها على لسان دِيوتيما في محاورة المائدة من تأليف أسبازيا أيضًا. يقول دُ أنجور مُخمِّنًا: «في معرض تطييبها لخاطر سقراط، ضغطت عليه أسبازيا حتى يقول رأيه في معنى الحب، لا لشيء إلا لكي تُقدِّم له مذهبها في الحب والرغبة.»(17) إن فراق أسبازيا لسقراط يكمن وراء فراق سقراط لألسيبيَاديس. وتقديم سقراط الفلسفة لألسيبيَاديس كعوض عن الحب الجنسي ليس سوى تكرار لما فعلته أسبازيا معه، لإيماءتها الإسمائية. لقد ضنَّت أسبازيا على سقراط بمحبتها، لكنها- وعلى سبيل العوض- وهبته ما هو أقيم: حب الفلسفة. ولو صحَّ ذلك، نكون مدينين بالفلسفة نفسها لأسبازيا ولجمعها لقلب الفيلسوف المُرتقَب.

ففي تاريخ بديل، يُمكِن لنا أن نتخيَّل أن سقراط قد تزوج فرحًا بأسبازيا، ويعيش معها حياة زاخرة بالمتعة الزوجية وتبادل الأفكار(18)، مواطن أثيني محترم،

وإن كان فيه شيء من الغرابة، يقتات على تجارة زوجته المزدهرة في الجواري (يُقال إن أسبازيا كانت قوادة، تدير مبغى). ومن

ثم لا وجود لسقراط «النُّعرة» المزعجة، لا وجود لسقراط مغوي الشباب (ومنهم ألسيبيَاديس)، لا وجود لسُلَّم الحب، ولا نظرية المُثُل، ومن ثم لا وجود لأفلاطون، ولا للفلسفة الغربية تبعًا لذلك(19). لقد وُلِدت الفلسفة من روح الصدِّ الجنسي والإعراض الغرامي(20).

وهكذا نجد في محاورة المائدة نصًّا مُبكِّرًا جدًّا — لعلَّه الأول في تاريخ الفسلفة الغربية— على معضلة العمل-الحب، فألسيبيَاديس يحب سقراط، لكن سقراط يحب شيئًا واحدًا حقًّا: عمله، أي الفلسفة. سأتتبَّع في ما يلي التطور التاريخي لهذه المعضلة.

فنَّانو الفراق أو متلازمة كيركيجاد

دعونا نقفز إلى مَن يُمكِن اعتباره أعظم فنان فراق في تاريخ الفلسفة برُمَّته: سورين كيركيجارد (21). التجديد الذي أحدثه كيركيجارد على صيغة الفراق الأفلاطوني هو تحويل أنا لست بشيء السقراطية إلى اعتراف بالحقارة: أنا نذل. وهذه هي الرسالة التي أبلغها خطيبته ريجينا أولسن: أنا زير نساء، أناني، وضيع تمامًا، ليس لديَّ أي نية في الزواج بكِ، أنا غير جدير أبدًا بحبكِ. يقول: «لقد سألتني: ألن تتزوج أبدًا؟ فأجبتها قائلًا: حسنًا، بلى سأتزوج، بعد عشر سنين، عندما تبدأ جذوة شهوتي في الانطفاء وأغدو في حاجة إلى آنسة شبقة لتعيد إضرامها.» (22) لكن توجد انعطافة هنا: ليست الحقارة عند كيركيجارد سوى قناع، استراتيجية محسوبة لإنقاذ ريجينا: «لقد كان الخروج من العلاقة كنذل- كأنذل الأنذال إن أمكن- هو الشيء الوحيد المُمكِن

فعله لإنقاذها، لدفعها إلى الزواج من غيري دفعًا، لكن ذلك كان ضربًا نادرًا من الشهامة أيضًا.» (23)

إن قسوته عليها هي طريقته للحنو عليها، فهو يتظاهر بأنه نذل لكي يصرف رغبتها عنه، ويُوجِّهها نحو سبيل آخر، ليس سبيل الفلسفة (كسقراط)، وإنما إلى سبيل تحقيق الذات والسعادة بالزواج. أنا نذل، وستكونين أسعد مع شخص آخر غيري. وعندما هدَّده أخوه الأكبر بأن يكشف عن حيلته لأهل ريجينا، وأن يقنعهم بطيبة أخيه وصلاحه، رد عليه ردًّا عنيفًا: «لقد أخبرني أخي أنه سيذهب إلى أهلها ويُثبِت لهم أنني لستُ بنذل. فقلت له: افعل ذلك وسأطلق الرصاص على رأسك. وفي هذا برهان لا يُدحَض على شدة انشغالي بهذا الشأن.» (24)

أجل، لقد كان انشغاله بهذا الشأن- أي بافتراقه عن ريجينا- شديدًا لدرجة أن المرء يُسوَّغ له أن يقول إنه قد كان أهم حدث في حياته برُمَّتها. وبكلمة، لقد كان هذا الفراق هو «حاجة» كيركيجارد (بكل الثقل الذي ألقاه لاكان على كاهل هذا اللفظ: "thing")، أي موضوع رغبته وانشغاله المُتملِّص البعيد المنال، المسيطر عليه حدَّ الهوس، والذي لا يقدر على تركه- أو بالأحرى- الذي لا يتركه (25).

لقد كان إيماءة حياته، كما يُسمِّيه جورج لوكاتش

-التشديد هنا على الشكل الفني، الشعري، الجمالي للفراق- فالإيماءة هي وسيلة «تشعير» الحياة، أي صبغها بصبغة شعرية.

لقد أضفى كيركيجارد الطابع الشعري على الفراق، وبواسطة هذه الإيماءة حوَّل حياته إلى شِعر. فالحال أن هذه القطيعة (في سنة ١٨٤١) قد دفعت كيركيجارد إلى ذروة إبداعية: لقد فتح الانفصال على مُقترِفه فيضًا من التأملات الفلسفية والكتابات الأدبية (بعد الفراق مباشرةً، غادر كوبنهاجن إلى برلين، وهناك كتب إما/ أو، والتكرار، ورهبة ورعدة، في غضون ستة أشهر).

ومع أن كيركيجارد قد فارق ريجينا فإنه ظل- إذا جاز القول- متزوجًا إلى الأبد بهذا الطلاق، وفيًّا إلى الأبد لهذا الفسخ، فلقد ظل يعود إلى هذه الخطيبة المفسوخة مرارًا وتكرارًا في كتاباته، ويُكرِّر ذكرها مُتنكِّرةً تحت أقنعة أدبية ومفهومية شتى (خصوصًا في يوميات المغوي)، بل إنها تكمُن في موضع القلب من واحد من مفاهيمه المميزة: مفهوم التكرار (تحت قناع هذا السؤال: هل أستطيع الرجوع إلى ريجينا؟). وحقًّا، يبدو أنه لا يوجد أي منحًى من مناحي حياته وأعماله لم يطُله أثر هذا الفراق. لا عجب إذن أن ينص كيركيجارد في وصيته على أن ريجينا- خطيبته السابقة التي لم يفارقها قط أو بالأحرى التي لم يتوقَّف قط عن مفارقتها- هي الوريث الوحيد لتركته الأدبية.

وبعيدًا عن الكتابات التي أفادت منه واستلهمته، فراق كيركيجارد مرتبط، على نحو مباشر- بقدر أو بآخر- بسلسلة من الفراقات الأدبية والفلسفية التالية، التي اتخذت منه نموذجًا وأسوة لها: لقد تسيَّد فراق كيركيجارد على قصص الحب المجهضة لحداثة عُصابية. ولا يسعني هنا إلا أن أتتبع بإيجاز هذه السلسلة الاستثنائية من القطائع الغرامية.

أشهر ورثة كيركيجارد، في هذا الصدد، هو فرانز كافكا، الذي عدَّ متاعب كيركيجارد محنة عاطفية مماثلة لمحنته: لقد كان كيركيجارد «رفيقًا» لكافكا في تعاسة الحب (26). التقى كافكا بفليس باور في بيت صديقه ماكس برود ببراغ، فوقع في حبها، فخطبها، وانغمس معها في علاقة رسائلية محمومة، افتتحها برسالة خِطبة كفكاوية تمامًا، عنونها بـ"the treatise"،

«الدراسة». ثم فسخ خِطبته منها، ثم خطبها مرة ثانية، ثم فسخ الخِطبة مرة ثانية. واستُدعي في إثر ذلك إلى برلين لكي يمثل أمام خطيبته وأهلها ويُجلَد بسياط تقريعهم الذي لقَّبه بـ«المحاكمة» (يرى إلياس كانيتي أن هذه «المحاكمة» هي التي ألهمته رواية المحاكمة، التي شرع في تأليفها بعد هذه الزيارة مباشرةً. ويُسوِّغ للمرء أيضًا القول بأن النموذج الفلسفي الأولي لهذه المحاكمة الغرامية هو محاكمة أسيبيَاديس لسقراط في محاورة

المائدة (27) .

جورج لوكاتش، الذي أتينا على ذكره آنفًا، هو أحد جهابذة مدرسة الفراق الكيركيجاردية، فمقالته «إخفاق الشكل في مواجهة الحياة: سورين كيركيجارد وريجينا أولسن» هي بلا شك التحليل الأشد فطنةً وبصيرةً لخِطبة كيركيجارد المفسوخة، لكنها أيضًا مقالة مُترَعة بمعاناة لوكاتش نفسه. تحتل هذه المقالة موضع القلب من أول كتبه، الروح والأشكال، الذي صنَّفه في أثناء علاقته الغرامية الوجيزة بالرسامة إيرما سيدلر (هي التي صمَّمت غلاف طبعته الألمانية). ومثل كافكا، «رأى لوكاتش أن كيركيجارد يشبهه.»(28) فلقد كان هو أيضًا منذورًا للتعاسة، لم يتزوج قط، وشعر أنه مضطر للتضحية بحياته في سبيل عمله. وفي خلال علاقتهما الغرامية الوجيزة، لم يكُفَّ لوكاتش عن الجهر بشكوكه في مصير هذه العلاقة، إلى أن تركته إيرما في نهاية المطاف. ولقد كان لهذه القطيعة أثرٌ صادمٌ على كليهما، فبعد فترة وجيزة، وعلى إثر علاقة غرامية أخرى، انتحرت إيرما، وأهدى لوكاتش الطبعة الألمانية من الروح والأشكال إلى ذكراها. وبعد مضي بضع سنين، تحوَّل لوكاتش إلى الماركسية وتبنَّى القضية البلشفية. لعلَّه وجد في الماركسية حلًّا لمشكلة الاغتراب التي لم يستطِع حلَّها عن طريق دراساته الرومانسية في مسألة

الشكل (29) .

والحال أن علاقة كيركيجارد بريجينا تستدعي نموذجًا أدبيًّا سالفًا، الدنماركي المكتئب الأول وحبيبته المزدراة، هَملت وأوفيليا (30). ومن الآسر للانتباه أن كيركيجارد قد حوَّل الإحالة الشكسبيرية، في قَصِّه الخيالي لعلاقته بريجينا في كتابه يوميات المغوي، من مسرحية هَملت إلى مسرحية الملك لير، فالشخصية المُجسِّدة لريجينا في يوميات المغوي تُسمَّى «كورديليا»، وتتميز بصمتها، تمامًا كابنة الملك لير المُفضَّلة («كورديليا! يا له من اسم بديع! اسم ابنة الملك لير الثالثة نفسه، تلك الفتاة الفريدة التي لا يأوي قلبها إلى شفتيها، التي يكون قلبها ممتلئًا عن آخره ومع ذلك لا تبس ببنت شفة. وهكذا كانت كورديليا خاصتي») (31) .

وستعاود الإحالة على هَملت الظهور لاحقًا مع فيرناندو بيسوا، الذي تُعدُّ حبيبته، التي تحمل اسم حبيبة هملت نفسه (أوفيليا)، الوريثَ الأكبر لحبيبة كيركيجارد التي نُحِلت اسمًا مغايرًا لاسم حبيبة هملت (كورديليا). لقد كان بيسوا مُولَعًا بشكسبير، وبمسرحية هَملت تحديدًا. ولقد سُمِّيت حبيبته أوفيليا كوبروز على اسم البطلة الشكسبيرية (لأن أختها الكبرى، جواكينا، كانت تقرأ هَملت ساعة ولادتها). وعندما استدعت أوفيليا ذكرى قُبلتهما الأولى، وصفت مشهد التقبيل بأنه

«تمثيلهما لمسرحية هَملت»، تقول: «أتذكّر أنني كنت أهمُّ بالوقوف، وأرتدي معطفي، عندما دخل عليَّ في مكتبي. لقد جلس على كرسيي، ووضع المصباح الذي كان يحمله عن يديه، ثم التفت إليَّ وشرع فجأةً في البوح بما يُكِنُّه لي من مشاعر، ناطقًا بالكلمات نفسها التي كتبها هَملت لأوفيليا [في الفصل الثاني، المشهد الثاني]: « آه يا عزيزتي أوفيليا، أنا لا أجيد عدَّ التفاعيل ولا أجيد عدَّ تنهُّداتي، لكني أحبك حبًّا جمًّا، آه يا أحسن الخلق، صدقيني»».(32) وعندما هجرها بيسوا، فعل ذلك بالوكالة، مضيفًا بذلك طبقة أخرى من الخيال إلى العلاقة. لقد وقّع رسالة الفراق، التي كتبها إليها، بواحد من أساميه الأدبية، ألفارو دِ كامبوس. وفي هذه الرسالة، قدَّم لنا الشاعر نسخة خرائية من «أنا لستُ بشيء» السقراطية:

عزيزتي الآنسة أوفيليا كويروز،

لقد طلب مني شخص بائس ومثير للأسى يُدعى فيرناندو بيسوا، وهو صديق مُقرَّب وعزيز، أن أبلغكِ بالنيابة عنه- لأنه في حالة نفسية لا تسمح له بتبليغ أي شيء ولو حتى إلى حبة بازلاء جافة (وهي مثال بارز على الطاعة والانضباط)- بأنكِ بموجب هذه الرسالة محظورة من:

1. فقدان الوزن،

2. الأكل بأقل مما يلزم،

3. عدم النوم،

4. الإصابة بالحُمَّى،

5. التفكير في الشخص المذكور.

وبصفتي الصديق المُقرَّب والمخلص لهذا الشخص التافه العديم النفع، الذي قبلتُ (على مضض) أن أبلغكِ رسالته، أنصحكِ بأن تأخذي الصورة العقلية، أيما كانت، التي كوَّنتِها عن هذا الشخص - الذي يُدنِّس ذكر اسمه هذه الورقة البيضاء بقدر مقبول- وتلقيها في المرحاض، بما أنه يستحيل ماديًّا فعل ذلك بهذا الكائن شبه البشري، مع أنه يستحق هذا المصير عن جدارة، لو أن هناك عدلًا في هذا العالم.

خالص احترامي

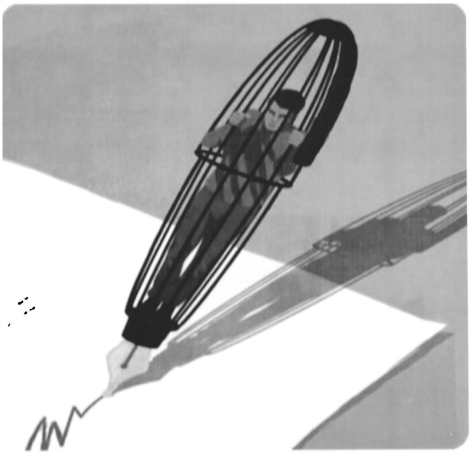
ألفارو دِ كامبوس (3.3)

إن هَملت وأوفيليا زوج (couple) نموذجي للأدب تمامًا كما أن سقراط وألسيبيَاديس زوج نموذجي للفلسفة، إذ يُمثِّل الزوج الأول مخاطر الاختلاق والخيال، بينما يُمثِّل الثاني مخاطر التعلُّم ومُشاقَّاته. وما تفرَّد به كيركيجارد هو أنه جمع بين الاثنين، بين كآبة هَملت وبراعته في التظاهر وقسوته (فهو أيضًا يعرف كيف يتكلم بكلمات كالخناجر(3.4))، ومعرفة

سقراط المُتهكِّمة بلبروس (وصف لوكاتش كيركيجارد بأنه «سقراط عاطفي»(35)).

هل كيركيجارد = سقراط + هَملت؟ هل هذه هي الصيغة الرياضية للعبور من الزمن القديم إلى الزمن الحديث تحت لافتة الخطبة المفسوخة؟

الثيمة- التي تربط بين فنَّاني الفراق هؤلاء- هي التعارض الجدري بين الفن والزواج، بين الأدب والحب، فكيركيجارد وكافكا ولوكاتش وبيسوا يُكرِّرون جميعًا الفكرة نفسها: الإخلاص للأدب لا يجتمع مع الإخلاص العاطفي لامرأة. على المرء أن يختار: إما الكتابة وإما المرأة. وهذا الانقسام هو مرض «ففي» ذكوري في العادة، اقترن بالمذهب الرومانسي ثم انتقل إلى الحداثة، ويُعبِّر عن نفسه في شكل آخر من أشكال معضلة الحب-العمل. لقد أحبَّت ريجينا كيركيجارد، لكن كيركيجارد أحب شيئًا واحدًا: قلمه. يقول: «والحق أنني مُغرَم، في واقع الأمر، بقلمي». ويقول: «ليس بمقدوري أن أفترق عن قلمي؛ إنه يحول، حقًّا، بيني وبين مرافقة مَن سواه»(36) إن الكتابة إله غيور لا يقبل أن يُشرَك به أحد، خصوصًا لو كان هذا الشريك يقطن البيت نفسه [الزوجة؛ «الشريك» حرفيًّا].



لكن إذا كانت الكآبة تنفي السعادة الشخصية وتتطلَّب التضحية بالحب، فإنها تُعوِّض صاحبها عن هذا الفقد، وذلك عن طريق تبديل هيئة ما فقده (تعطيه سعادة مفارقة، سعادة في التعاسة)، فالحب الضائع يُفتدى من خلال تبدُّله إلى شِعر، وهذه هي مهمة الكاتب الأسمى.

يقول كيركيجارد: «الغرض من وجودي هو التوكيد المُطلَق على حياتها، ويُمكِن اعتبار مُؤلَّفاتي نُصبًا لمدحها وتشريفها. لقد أخذتها معي لتخلد في التاريخ.»(37) لقد نبذ كيركيجارد ريجينا، لكنها افتُدِيَت بتحوُّلها إلى فكرة، إلى رمز: لقد أخذها إلى السماوات الأفلاطونية، حيث يُمكِنه وحده أن يهيم بها. وتستدعي هذه الرهبة

في التخليد الأدبي هذه المقولة من مسرحية الشُّرفة لجان جينيه: «إن التاريخ يُعاش لكي تُكتَب عنه صفحة مجيدة، لتُقرأ في ما بعد، فالقراءة عمَّا وقع (وليس ما وقع) هو ما يهم حقًّا.»(38) وهذا هو مذهب الفنان: العالم موجود لكي يتحول إلى عمل فني. وهو أيضًا مذهب المُنظِّر: العالم موجود لكي يُنظَّر حوله، لكي يتحول إلى فلسفة(39).

وفي حالة فنان الفراق، يُمكِن صياغة هذه المقولة كالتالي: «إن الخطبة فُسِخت لكي تُكتَب عنها صفحة مجيدة، لتُقرأ في ما بعد، فالقراءة عنها (وليس هي) هو ما يهم حقًّا.» وما الذي نفعله نحن الآن تحديدًا؟ ألسنا نقرأ تلك الصفحة المجيدة التي كتبها كيركيجارد عن حبه الخائب؟ إن المُسوِّغ الأساسي للفراق عند كيركيجارد هو أن يتمكَّن من التفلسف فيه(40).

لكن لماذا، على وجه التحديد، فارق كيركيجارد ريجينا؟ أي شيء آخر يكمُن وراء لغز انفصالهما؟ إن كيركيجارد هو فيلسوف السري والغامض، فيلسوف البواطن المُبهَمة، ولذلك كان لزامًا أن تظل أسباب القطيعة مُلغِزة.

لكن على الرغم من ذلك، التفسير الوحيد الذي لا ينفك يُردِّده هو كآبته. إن ما حال بينه وبين ريجينا هو كآبته التي لا علاج لها، المقترنة بشعوره اللازب

بالذنب، تلك «الشوكة في اللحم» التي عذَّبته(41)، والتي كانت ذات صلة بتاريخه العائلي(42). إن الفيلسوف مفرط في حزنه ولوعته ووحدته بحيث لا يُمكِنه أبدًا أن يجد السعادة في الزواج. ولقد كانت هذه الكآبة مقترنة على نحو وثيق بالكآبة عند كيركيجارد، يقول: «كنت مُقيَّدًا، كما لو كنت في خدمة قوة عليا، بكآبة فطرية، بشوكة مُمِضَّة في اللحم، وبكوني شخصًا توَّابًا أوَّابًا.» ويقول: «لقد كانت الكآبة هي حياتي، لقد كنت أقدر على قهر عِلِي جميعها- كآبتي الجبارة، ومعاناتي الجوانية- عندما أكتب.»(43) لقد احتاج كيركيجارد إلى بؤسه لكي يُبدِع، وأعطى إبداعه شكلًا فنيًّا لكآبته وإثمه، ومكَّنه من تحمُّلهما.

وهنا طرح لوكاتش تأويلًا فاتنًا لسبب افتراق كيركيجارد عن ريجينا: «لعلَّه كان يخشى أن تكون السعادة مُمكِنة في نهاية المطاف، أن يُبدِّد ضياءُ ريجينا ظلمةَ كآبته، وأن ينعم كلاهما بالسعادة. لكن أي شخص سيكون كيركيجارد من دون كآبته؟»(44) فمن ناحية، تتبع كآبة كيركيجارد منطق الرغبة المُحبَطة: ليست السعادة في متناول يديه، ومن ثم لا بد له أن ينبذ المرأة، لمصلحتها بالطبع، إنه إيثار لكن قاسٍ. لكن ماذا إذا كان ذلك مجرد قناع لإخفاء نقيضه؟ ليست المشكلة أن السعادة مستحيلة، وإنما أنها مُمكِنة تمامًا،

وهذا تحديدًا ما يُروِّعه (45).

يقول كيركيجارد:

بالإضافة إلى بقية معارفي الكثر، الذين تجمعني بهم عامةً علاقة سطحية إلى حد ما، لديَّ خليلة حميمة: كآبتي، التي تراني منغمسًا في فرحي، منغمسًا في عملي، فتُلوِّح لي وتنادي عليَّ بالرغم من كوني حاضرًا معها بجسدي. إنها أوفى حبيب عرفته على الإطلاق، ومن ثم فلا عجب أنني أُلبِّي نداءها على الفور. (46)

لقد هجر كيركيجارد ريجينا لا لكي يحميها وإنما لكي يحمي خليلته الحقيقية، كآبته الجميلة.

لكن إذا نظرنا إلى خطبة كيركيجارد المفسوخة من زاوية أخرى، فسنجد أن مفارقتها الكبرى هي التالية: على النقيض من دور المغوي الدون خواني الذي لعبه لـ«مصلحة» ريجينا، لم يكُن كيركيجارد نصيرًا قط للفراق، بل كان يرى أنه لا يوجد فراق أصلًا، فأن يتوقَّف عن حب شخص تحبه هو استحالة أنطلوجية، لأن الحب لا ينتهي أبدًا في حقيقة الأمر. أو بعبارة أخرى، إن حبًّا ينتهي ليس بحب، فانتهاء الحب ينفي وجوده السابق، بمفارقة المرء لمحبوبه يُثبِت له أنه لم يحبه مطلقًا. يقول: «لا يُمكِن للمرء أن يتوقَّف عن أن يكون مُحبًّا، فلو كان المرء مُحبًّا حقًّا فسيظل كذلك إلى الأبد، ولو توقَّف عن أن يكون مُحبًّا فإن ذلك يعني أنه

لم يكُن مُحبًّا قط. إن التوقُّف عن الحب ينفي الحب بأثر رجعي.»(47) هذا هو الموقف المسيحي الراديكالي الذي يتبنّاه كيركيجارد، والذي يقتضي- في ما يخص الفراق- ضربًا من الزمنية الدورانية أو الرجوعية: لا يُؤثِّر الفراق على المستقبل فحسب (لن أكون معها بعد اليوم)، وإنما يُؤثِّر على الماضي أيضًا، وعلى نحو أعمق حتى، إنه يُبطِله (لم نكُن قط معًا حقًّا قبل اليوم، لقد تبيَّن أن «حبي» لها لم يكُن سوى زيف، وهم، كذبة).

وبذلك ينطوي الفراق على فقد مزدوج. وللمرء أن يستحضر هنا فيلم «*Vertigo*» (ألفريد هيتشكوك، ١٩٥٨): عندما يكتشف سكوتي (جيمس ستيوارت) أن حبه السابق، مادلين (كيم نوفاك) الرقيقة، لم تخدعه أو تغشه فحسب، وإنما هي لم توجد قط حتى؛ فوجودها بأكمله لم يكُن سوى زيف محبوك للغاية، فإن ذلك يسلب منه ماضيه، ولحظة فقدانه لماضيه هذه هي لحظة الصدمة الكبرى في الفيلم، لأن فقد الماضي يزلزل الأرض من تحت القدمين، يجعل المرء على شفا هاوية (ومن هنا الدوار عنوان الفيلم)(48). والحال أن كيركيجارد ليُعمِّم هذا السيناريو الهيتشكوكي: كل فراق ليس مأساويًّا فحسب، وإنما كارثيًّا أيضًا، فهو لا ينهي العلاقة فقط، وإنما يمحوها بأثر رجعي أيضًا.

هذه فكرة استثنائية حقًّا ونتطلَّب المزيد من الشرح.

أنَّى للفراق أن يلغي الماضي؟ هل الماضي قابل للمحو أصلًا؟ ولماذا لا يُمكِن للحب أن ينتهي؟ وفقًا للرأي الأكثر اعتياديةً، كون الحب حقيقيًّا لا يقتضي كونه بلا أجل محدود، نمود عواطف المرء لا يقتضي أنها لم تكُن حقيقية أو صادقة وقت اندلاعها، فشل العلاقة لا يُبطِل وجودها السابق. تُعبِّر الكاتبة الأمريكية ليزلي جيمسون عن هذا الرأي بقولها: «إن شأن العلاقة المقطوعة أكبر على الدوام من مجرد قطعها، فانتهاؤها لا يُبطِل كل ما جرى فيها من ذي قبل. إن ذكريات العلاقة-مسرَّاتها ونزاعاتها، ما كانت عليه الذات بفضلها- لا تختفي بعد قطعها، لكن العالم يضن عليها بمكان في أغلب الأحيان.»(49)

ويبدو أن هذه هي الطريقة الصائبة لفهم الآثار المتناقضة والدائمة التي تتركها فينا علاقات الحب السابقة، وأيضًا تبدو متفقة مع حدوسنا الفرويدية، فعلاقات الحب المقطوعة لا تُمحى، وإنما تلبث معنا وتدوم، وفي بعض الأحيان تُحدِث فينا آثارًا آجلة. بل يُسوِّغ للمرء القول بأن الذات ليست سوى «ركام علاقات الحب التي خاضتها، كما لو كانت دمية تعشيش روسية تحوي في داخلها جميع هذه العلاقات»(50).

وبذلك نجد أنفسنا أمام المشكلة العكسية: إن مأساة الحب الحقيقية ليست انتهاءه، وإنما كونه لا ينتهي.

فهل بمقدور المرء أن يتخلَّص حقًّا من شخص أحبَّه يومًا ما؟ هل بمقدوره أن يُفلِت من سطوته عليه؟ أنَّى للمرء أن يخرج سالمًا نظيفًا من حياة شخص آخر كما دخلها؟ الميزة الكبرى لمنظور كيركيجارد هو أنه يقتضي التالي: كل قطيعة هي قطيعة نظيفة. فبعد القطيعة، لا يجد المرء نفسه أمام ماضٍ لُجِّيّ يتعيَّن عليه التصارع معه، لأنه لم يكُن ثمة ماضٍ على الإطلاق. أو- حتى نتوخَّى الدقة- كل ما جرى في الماضي لم يكُن له شأن بالحب.

فالحب يظل نقيًّا، لا تشوبه القطيعة بشائبة. والحال أننا لنجد صدى تصوُّر كيركيجارد الصارم («التقوي») عن الفراق في حالة ليست بالنادرة: تشكُّك المرء في علاقته بحبيبه بعد انقطاعها، عندما يزول الحب، يغدو بمقدور المرء أن يتساءل: هل كان هذا الحب، الذي زال، موجودًا حقًّا؟ فعندما ينفك سحر الحب، يتبدَّى الماضي على نحو مختلف، تتبدَّل تجربته نفسها، والأهم: تتكشف حقيقته للمرة الأولى، ويصير المرء كما لو أنه قد وُلِد من جديد. هل يُمكِن لهذا الإفراغ للماضي، بأثر رجعي، أن يكون تجربة سعيدة على الرغم من كل شدَّته وإيلامه، أم إن فكرة الولادة من جديد هذه ليست سوى وهم آخر، مجرد إنكار لارتباط المرء الحتمي بركام علاقات حبه السالفة؟

يكمُن مفتاح فهم نظرية كيركيجارد عن الفراق

في أُطروحته القائلة بأن بنية الحب ثلاثية. فالحب في أساسه «*ménage à trois*»، علاقة ثلاثية، ولا يكون علاقة ثنائية أبدًا. إنه يتطلَّب ثلاثة عناصر، وهي: المحب + المحبوب + الحب. فمع أن الحب هو اسم هذه العلاقة، فإنه يُعَدُّ أيضًا واحدًا من عناصرها، فكلٌّ من المُتحابَّين لا يُعلِّق نفسه بالطرف الآخر فحسب، وإنما بالعلاقة نفسها كذلك، وهذه العلاقة-بـ-العلاقة هي ما يهم حقًّا.

كيف للمرء أن يتعلَّق، في تعلُّقه بمحبوبه، بالحب نفسه؟ هذه هي معضلة كيركيجارد. ومكمن الخطر عنده هو التالي: عندما يفارق المرء فإنه لا يهجر محبوبه فحسب، وإنما يهجر الحب نفسه أيضًا، يخرج منه، وهذا الخروج من الحب، فقدان الإيمان به، هو كارثة الكوارث. لكن من غير المُمكِن فقدان الإيمان بالحب، لأن- من منظور كيركيجارد المسيحي- الحب أبدي ولا يُمكِن له أن يكون إلا أبديًّا. فـ«الحب يدوم»، كما يقول، إنه لا يعرف الانتهاء ولا الهجر ولا القطيعة ولا الخيانة ولا الانفصال ولا الفسخ.

والمشكلة أن هذا الوصف لا ينطبق حقًّا إلا على حب واحد، حب خليق باسمه: حب الله. وعلى ذلك يكون الله مُقحَمًا في كل علاقة حب، يكون حب الله الأبدي مُقحَمًا في كل تجربة حب يقع فيها المرء، إنه العنصر الثالث الضروري لإقامة علاقة حب. ولا يتردَّد

كيركيجارد في الخلوص إلى هذا الاستنتاج المرير: لا يُمكِن للحب الجنسي، ومهما بلغت شدَّته، أن يكون حبًّا حقيقيًّا لأنه لا يُمكِن له أن يكون أبديًّا.

ولبيان ذلك، يحكي لنا قصة فتاة هجرها حبيبها (فهذا هو الاختبار الحاسم للحب: هل يُمكِن له أن يدوم بعد الهجران؟). تظل الفتاة الوحيدة وفيَّة لحبيبها، أو بالأحرى وفيَّة لحبها له، إنها تنتظر عودته، ولا تتخلَّى عن الأمل فيها أبدًا، إنها تُضحِّي بنفسها في سبيل الحب. وثمة وجه شبه بين محنة هذه الفتاة المهجورة ومحنة رهبان الصحراء الغارقة أرواحهم في ظلمة الليالي التي يشعرون فيها بالخواء والغم لأن الله قد هجرهم في ما يبدو. تمر السنون ولا يعود الرجل أبدًا إلى الفتاة، التي تموت وحيدة في نهاية المطاف.

إن هذه الفتاة فارسة حقيقية من «فرسان الإيمان»، ومع ذلك يرى كيركيجارد أن حبَّها- وبالرغم من تفانيها المذهل- لم يسلم من التأثُّر بمرور الزمن، فهو يُفرِّق هنا بين «الخروج» من الحب و«وهن» الحب. إن الفتاة لم تخرج من الحب، لكن حبها قد وهن وبهت لا محالة، لأنه حب مصروف إلى موضوع زمني، ومن ثم مُتقلِّب، يقول: «الحب الجنسي ابتداع للزمنية، أجملُ إبداعاتها لكن أوهنها. ولذلك يوجد تناقض أشد عمقًا هنا. لا يوجد أي عيب في الفتاة، فلقد كانت مخلصة لحبها وظلت كذلك. لكنه قد تغير، بقدر ما، مع

انقضاء السنين.

لأن هذه هي طبيعة الحب الجنسي.»(51) إن هذا التغير ليس جريرة الفتاة، فلا يوجد أي عيب ولا تردُّد ولا نقص في إخلاصها، لكن يوجد شيء معيوب في نوع الحب الذي أخلصت له. فعلى الرغم من تفانيها التام، تغيَّر شيء ما في حبها ووهن، بسبب طبيعة موضوع هذا الحب. وعليه، ثمة تناقض لا حل له في الحب الجنسي: على الرغم من نوايا المحبين المخلصة، لا بد أن تُوهِن تقلُّبات الزمن حبهما، ومن ثم لا يُمكِن له أن «يدوم» حقًّا.

لكن إذا كان ترك المحبوب استحالة أنطلوجية، فكيف تسنَّى لكيركيجارد أن يترك خطيبته؟ يقول لنا: «لو كنت مخلصًا (مؤمنًا) لبقيت مع ريجينا.»(52) وواقع الأمر أنه كان مخلصًا، ولم يكُن مخلصًا. إنه لم يقدر على الخضوع لأخلاقيات الزواج، أي للسعادة الزوجية، وقطَع علاقته بها تحت ذريعة كونه زير نساء، لا شاغل له سوى الملذات الحسية العابرة. لكن ما لم يكُن بوسع أي أحد أن يعرفه- حاشا كيركيجارد نفسه- هو أن خيانته هذه كانت ضربًا سريًّا من الإخلاص، قفزة إلى نطاق الدين، فبتضحيته بريجينا أضحى مخلصًا لها حقًّا، مؤمنًا به حقًّا. إن ريجينيا المخطوبة هي امرأة أرادت أن تزُجَّ به في علاقة (زواج) مستحيلة لا

طاقة له بها، أما ريجينا المهجورة فهي رفيقته الأبدية، زوجته الروحية. لقد تزوجت ريجينا برجل آخر (يوهان فريدريك شليجل) في نهاية المطاف، لكن ذلك لم يشغل بال كيركيجارد، الذي سيقول لاحقًا: «لا يُمكِن لأي زوج أن يكون مخلصًا لزوجته أشد من إخلاصي لريجينا.» (5.3)

وتكمُن المفارقة هنا في أنه قد دخل في علاقة حب لا يُمكِن قطعها مع ريجينا، تحديدًا عن طريق قطع علاقته بها، أو بعبارة متوافقة مع أطوار كيركيجارد الثلاثة: ليس الحسي (ملذّات زير النساء الأناني) سوى قناع للديني (الإخلاص للحب) الذي يُمكِّنه من إنجاز غاية الأخلاقي (الزواج، أو في حالته، ضرب من الزواج الروحي الخفي). بحسب لوكاتش: «لم تكُن ريجينا أولسن عند كيركيجارد سوى خطوة على السبيل المفضية إلى معبد «لاشيء-سوى-حب-الله» الجليدي.» (5.4) لكن ثمة ما هو أشد دقةً وخفاءً من ذلك على المحك هنا، فتبعًا لانعطافات منطق كيركيجارد الديالكتيكي، ليست ريجينا مجرد خطوة نحو حب أسمى، حب الله، وإنما هي موضوعة في موضع الله نفسه. لقد ألّه كيركيجارد ريجينا، وليس الله سوى قناع لها، وبذلك غدت «مليكته»، «ربّته»، حقًّا. وعلى هذا النحو تمكّن كيركيجارد من حل التناقض بين الزمنية والأبدية الثاوي في قلب الحب الجنسي، فمن خلال

محنة تطهُّر وتجرُّد جنسي، محنة يصفها بأنها «رهبته ورعدته»(55)، أضحى بمقدور كيركيجارد أن يحب بشريًّا فانيًا بحب إلهي سرمدي.

وموجز القول: فراق كيركيجارد شأن مُعقَّد، ينطوي على العديد من الدوافع والمعاني، فهو يجمع بين طيَّاته العناية بالآخر، والإخلاص لصنعة فنية سامية، والتعلُّق العُصابي بالبؤس، والبحث عن حب مُحصَّن ضد الفراق. وتُؤلِّف هذه الدوافع أربع شخصيات مختلفة لكلٍّ منها تعليله الخاص لهجر ريجينا، وهي:

الغيري. لقد هجرها لا لمصلحته وإنما لمصلحتها. فهو يريد أن يقيها الغرق في وحل عواطفه، في وحل حزنه وإثمه وروحه المُعذَّبة. ولذلك يتظاهر بأنه نذل حقير حتى تفقد كل أمل في عودته إليها، ومن ثم تتحرَّر منه ويتسنَّى لها الزواج بغيره. والمعاناة التي تسبَّب فيها هذا الاحتيال مُبرَّرة بكونها ترمي إلى نفعها. ويصف كيركيجارد فعلته هذه بأنها «شهامة نادرة». لكن هذا المعروف- هذا الإحسان- لم يكُن محضًا، وإنما كان مصحوبًا بضرب دقيق ونقي من القسوة. لكن ألا ينطوي كل إيثار على شيء من العنف؟ إكراه الآخر- المُحسَن إليه- على تقبُّل ما يُعيِّنه الغيري- المُحسِن- على أنه هو النفع والخير؟(56) إن كيركيجارد يحب ريجينا، ولا يريد لها إلا الأصلح.

الفنان. القطيعة هي موضوع للتأمل الفلسفي والإسماء الشعري. هذا ما نعرفه نحن قرّاء كيركيجارد. فمن خلال صبغ الهجر بصبغة شعرية، حوّل ريجينا إلى رمز، وأخذها معه للخلود في التاريخ الفلسفي والأدبي. وكإعادة صياغة لعبارة جان جينيه- آنفة الذكر- نقول: إن الهجر قد وقع لكي تُكتَب عنه صفحة مجيدة وتُقرأ لاحقًا. هذه هي برودة المنظور الفني (والنظري بالمثل): الواقع موجود لقرض الشعر عنه (أو للتنظير عنه). وبكلمات لوكاتش، الفراق هو إيماءة كيركيجارد الفنية. إن كيركيجارد يحب قلبه، وهجْر ريجينا هو الحافز على الإبداع.

العُصابي. بالرغم من زعمه أنه يتركها خشية إعداثها بصدماته وأعصبته، بتعاسته الفطرية، فإن ما يخشاه حقًا هو أن تستقيم حالهما ويسعدا معًا. فالسعادة (وليس التعاسة) الفطرية هي الخطر الحقيقي، لأنها تُهدِّده بحرمانه من كآبته العزيزة، خليلته الحقيقية. إن حكمة العُصابي هي: «أحِبَّ عَرَضَك كما تُحب نفسك»(57) . إن كيركيجارد يحب كآبته، «أوفى حبيب» عرفه المتصوف.

الفراق لا يفيد نهاية العلاقة، وإنما هو السبيل الديالكتيكية الموصلة إلى علاقة تدوم حقًا. فالحب الإلهي هو الحب الوحيد الذي يدوم. ولا بد من التخلي

عن الحب الجنسي حتى يتسنَّى رفع المحبوب إلى مقام روحي أعلى. وبذلك تتجلَّى القفزة الإيمانية في هيئة مخاتلة كفعل خروج من الإيمان (بالحب، بالمحبوب). فبهجْر ريجينا أضحى مقترنًا (متزوجًا) بها إلى الأبد. لقد وضعها في موضع الله. إن كيركيجارد يحب الله، ويحب ريجينا المهجورة بحب إلهي أبدي.

لكن ثمة احتمال آخر وثيق الصلة بالأخير (مجرد تعديل عليه في واقع الأمر). ولكي نفهمه، يتعيَّن علينا مقارنة حب كيركيجارد الأبدي لريجينا بضرب آخر من ضروب الفراق، يتخذ فيه الحب شكل هجر فاشل مُتكرِّر بلا نهاية. أتحدَّث هنا عن رواية أودلف لبنجامين كونستانت، التي نُشِرت لأول مرة في سنة ١٨١٦، والتي أُشيع أنها مبنية على غرامياته المائجة، وتحديدًا على علاقته بمدام دِ ستال. فالحال أن أي تأريخ للفراق سيظل ناقصًا من دون ذكر هذا النص الأساسي. يحتل تردُّد البطل وتأرجحه- فهو «*constant dans l'inconstance* "، مداوم على التقلُّب، على حد عبارة أغنية سيرج جَنيسبور- موضعَ القلب من القصة. أغوى أودلف إلينور وأفلح في فتنتها، فتركت عشيقها وكفيلها القديم من أجله. لكن بعدما قضى وطره منها، تبيَّن له- بمقتضى منطق الرغبة الحزين المُعبَّر عنه في تقليد فلسفي طويل يمتد من أفلاطون إلى جياكومو ليوباردي وآرثر شوبنهاور- أنه لم يعُد يرغب فيها(58).

وهكذا تبدأ الدراما: يعود حبه لها كلما ظهر عائق يُهدِّد علاقتهما، بيد أنه يظن أن العائق الحقيقي الذي يقف في طريق سعادته هو إلينور نفسها(59). ولذلك يتأرجح إقبالًا عليها وإدبارًا عنها، يعزم عزمًا باتًّا على تركها في لحظة، ثم يُصرِّح لها بعزمه على البقاء معها إلى الأبد في اللحظة التي تليها. ثمة شيء من هَملت في تحيُّر أودلف وتردُّده: أفارق أو لا أفارق، تلك هي المسألة.

لكن ما هو على المحك هنا ليس أن مشاعر أودلف تتبدَّل وتتأرجح، ولا أنه عاجز عن عقد العزم، وإنما أن هذا التأرجح نفسه هو عين رغبته، رغمًا عنه(60). إنه يزدهر في بؤس هذا التردُّد والتناقض العاطفي (وعندما زال هذا التوتُّر، بعدما ماتت إلينور بسبب كسره لقلبها، لم يتحرَّر، ولم يتمتَّع بحياته، ولم يُنجِز أي شيء ذي بال، وإنما عاش حياة عادية بلا شغف ولا حماسة).

إن أودلف لا يستطيع ترك إلينور لأنه لا يستطيع ترك تركها، لا يستطيع التوقُّف عن تركها، إنه لا يقدر على فراقها، ومن ثم لم يتوقَّف عن مفارقتها(61).

ويُسوِّغ لنا أن نَعُدَّ استراتيجية الفراق «الإلهية»، التي يتبعها كيركيجارد، إسماءً لاستراتيجية اللافراق «العصابية» التي يتبعها أودلف، مع الاحتفاظ بشيء من صداها: على خلاف بطل كونستانت المُتردِّد،

يُفارق سورين ريجينا فعلًا، لكنه فراق لن يستطيع أن يتجاوزه أبدًا، لن يستطيع أن «يُفارقه» أبدًا. وبذلك يتصالح الضدان، الحب السرمدي والهجر السرمدي، علاقة لا يُمكِن قطعها، وقطيعة لا يُمكِن التوقُّف عنها: إن ريجينا هي مهجورة كيركيجارد الأبدية. في يومياته، ألمح كيركيجارد إلى أنه لولا حيلة لعبه لدور الذل زير النساء لأضحت علاقته بريجينا كعلاقة أودلف بإلينور، عالقةً في برزخ قطيعة لا تنتهي. يقول: «وبالمناسبة، لو أنني لم أسلك هذا المسلك، لظللنا على الأرجح ماكثَين في عملية الافتراق. ولذلك من الصائب عزو القطيعة إلى هذا «المسلك»، إذ لم يكُن لها أن تتمَّ لو سلكت أي مسلك سواه.» (62)

نقيض فراق كيركيجارد- الذي يعمل بأثر رجعي- هو الفراق الاستباقي أو الترقُّبي، الذي يعمل مُقدَّمًا. نجد تصويرًا مرحًا لهذا الضرب من الفراق في فيلم «*Swingers*» (دوج ليمان، ١٩٩٦). مايكي، كوميديان (مكتئب) عاطل عن العمل، يقضي أغلب الفيلم في الأنين والنواح على هجر خليلته له بعد علاقة دامت لست سنوات. ينجح أخيرًا، بتحفيز من رفاقه المُخنَّثين في شؤون النساء، في أخذ رقم هاتف (منزل) فتاة تكلَّم معها في حانة، تُدعى نِكي. وفي وقت متأخر من الليلة نفسها، لم يقوَ على منع نفسه من الاتصال بها، ضاربًا بذلك عرض الحائط بالقاعدة الغرامية المعروفة

التي تنص على أن المرء يتعيَّن عليه (أن) ينتظر يومين أو ثلاثة (أو ستة) أيام قبل أن يتصل. وفي خلال سلسلة من الرسائل الصوتية، المتصاعدة الحدَّة، عرض مايكي مسار علاقتهما (المُتخيَّلة) بأكمله، إلى أن أعلن أخيرًا انتهاءها: «آآ، نِكي؟ أنا مايك، هذا الأمر لا يمضي على ما يُرام. أرى أنكِ فتاة عظيمة، لكن لعلَّه يجدر بنا أن نبتعد بعضنا عن بعض لفترة من الوقت. ليست غلطتكِ وإنما أنا السبب.» وقبل أن يشرع في ذكر التفاصيل، رفعت نِكي سماعة الهاتف بغتةً وقالت له: «لا تتصل بي أبدًا مرة أخرى.» والقفشة (punchline) هنا هي أن النهاية تسبق البداية. يفارق المرء قبل الدخول في العلاقة، يستبق فشلها المستقبلي، ويقطعها قبل أن تبدأ.

«نحن لا نحب أي شخص آخر أبدًا»، يقول بيسوا، لأنه «في الحب الجنسي، نحن نبتغي متعتنا الخاصة من خلال جسد الآخر. وفي الحب غير الجنسي، نحن نبتغي متعتنا الخاصة من خلال مثالنا، فكرتنا عن الآخر. قد يكون المستمني شخصًا بائسًا، لكنه- إن شئنا الحق- التجسيد المنطقي الأكمل للمُحب. إنه الشخص الوحيد الذي لا يتظاهر بما لا وجود له، الشخص الوحيد الذي لا يخدع نفسه.»(٥٣) قد يصح ذلك أو لا يصح، لكن لو قبلنا تعريف الحب بأنه استمناء مع رفيق، فما القول في الفراق الاستمنائي؟

كما أننا لا نحب أي شخص آخر أبدًا، نحن لا نفارق أي شخص آخر أبدًا. نحن لا نفارق إلا فكرتنا الخاصة عنه. عوضًا عن محو الماضي بأثر رجعي، كما هو شأن الفراق الكيركيجاردي، يمحو الفراقُ الاستباقي المستقبلَ (المُتخيَّل) مُقدَّمًا.

التحليل النفسي: حب جديد، فراق جديد

«لا بد أن يُعاد اختراع الحب»، قال أرثُر رامبو مُتنبِّئًا(٦٠). فهل من المُمكِن أن يكون قد خمَّن أن هذا الحب الجديد هو التحليل النفسي؟ بما أن التحليل النفسي هو الذي أعاد اختراع الحب للقرن العشرين، وأطلق على هذا الحب الجديد اسمًا غريبًا: التحويل أو النقل العاطفي (transference). يقينًا، قد يبدو هذا الحب بعيدًا كل البعد عن الحب الجريء والانتهاكي الذي أراده الشاعر.

تذهب امرأة (أو يذهب رجل) إلى العيادة، وتستلقي على الأريكة، وتقص مشكلاتها الحميمة وشكاواها وخواطرها وأحلامها على مسامع المُحلِّل النفسي الذي يظل صامتًا بلا رد في العموم، وتكرِّر ذلك لسنوات ربما بلا انقطاع، في علاقة تتألَّف حصرًا من الكلام (ودفع المال) من دون أي تواصل جسدي. ومع ذلك، يُعدّ ذلك- وفقًا لفرويد- حبًا حقيقيًا، مغامرةً غرامية.

أحد الأمور التي تُميِّز التحليل النفسي عن العلاجات

النفسية الأخرى أنه لا يعالج عِلة (عُصاب) المريض على نحو مباشر، وإنما يعمل عن طريق خلق نسخة مُصطنَعة من هذه العِلة ضمن حدود عيادة المُحلِّل النفسي. وبذلك يتجلَّى عُصاب المريض كنسخة من نفسه أو تكرار لنفسه، نسخة متمحورة هذه المرة حول شخص المُحلِّل، الذي يصير مركز جاذبية أعراض المريض واستيهاماته ورغباته [عوضًا عن الشخص الآخر - الأب، الأم، الزوج، إلخ- الذي يتمحور حوله العصاب الأصلي.

ولذلك يُسمَّى بالتحويل أو النقل، لأن عواطف المريض - حبه- قد حُوِّلت أو نُقِلت من موضوعها الأصلي إلى موضوع جديد، وهو شخص المُحلِّل النفسي]. الحب التحويلي إذن حب مُصطنَع، لكن فرويد يُشدِّد على أن ذلك لا يجعله أقل حقيقيةً من أي حب آخر. بل ثمة انعطافة هنا: ليس الحب التحويلي هوى حقيقيًّا وصادقًا فحسب، وإنما هو يدفعنا إلى التدقيق في طبيعة علاقات الحب العادية التي تقع خارج عيادة المُحلِّل، إذ يجعلها تبدو مسرحية وتكرُّرية، يجعلها تبدو كبدائل وتكرارات «منقولة أو مُحوَّلة» من مكان آخر.

لكن هذه الفكرة- على خطورتها- ليست أشد ما يأسر الانتباه في هذا الصدد، فما يُميِّز التحليل النفسي حقًّا هو أنه أول علاقة حب في التاريخ يكون قطعها هو علامة نجاحها. فكما أن التحليل النفسي قد اخترع المحرافًا

جديدًا، وهو التمتُّع بضرب غريب جدًّا من الكلام (التداعي الحر)، فقد اخترع أيضًا علاقة حب جديدة، وهي الحب التحويلي بين المريض والمُحلِّل النفسي، علاقة حب لكي تتم بنجاح لا بد من قطعها، إنهائها.

«ماذا لو كان التحليل النفسي مدرسة لتعليم الافتراق؟» تتساءل المُحلِّلة النفسية الفرنسية آنّا دوفورمانتيل (65). وهنا تُسوِّغ لنا العودة إلى مدرسة الافتراق الأخرى، أكاديمية أفلاطون. فلو كان الفراق الأفلاطوني هو الوجه الآخر للحب الأفلاطوني، فالفراق الفرويدي هو الوجه الآخر للحب الفرويدي، أي التحويل العاطفي. ويتبع هذا الفراق الفرويدي صيغة الفراق الأفلاطوني نفسها التي وضعها سقراط، مع إدخال تعديل مُعتبَر عليها.

ففي ردِّه على حب المريض، يتَّخذ المُحلِّل النفسي موقفَ أنا لست بشيء، إذ يجعل من نفسه مجرد لوحة قماشية بيضاء، يُمكِن رسم عُصاب المريض عليها، دعامة لِبيديَّة (libidinal) لعرض رغبات المريض واستيهاماته (66). لكن على المُحلِّل أيضًا أن ينتزع نفسه من فوضى أهواء المريض، وأن يُوجِّه حب المريض صوب اتجاه آخر، وبذلك يقول له- بطريقته- ستكون أسعد مع شخص آخر غيري.

وهنا نجد التعديل الذي يُدخِله الفراق الفرويدي على

صيغة الفراق الأفلاطوني: «الشخص الآخر» الذي أراد سقراط أن يُوجِّه حب ألسيبيَاديس إليه ليس سوى فكرة مجردة في نهاية المطاف، فكرة الجمال نفسها

(وفقًا لنظرية سُلَّم الحب)، بينما لا ينتمي «الشخص الآخر»، الذي يريد المُحلِّل النفسي أن يُوجِّه إليه حب المريض، إلى هذا النطاق الميتافيزيقي (ألسيبيَاديس، وليس سقراط، هو مَن يُقدِّم صورة أصدق وأوقع للرغبة. أو بكلمات لاكان، إنه مُغوًى إغواءً أشد «أصالةً») (67).

فإذا كان المُحلِّل النفسي يعيد توجيه حب المريض صوب موضوع آخر غيره، فإنه لا يفعل ذلك لكي يجعله يتجاوز أوهام إيروس ويتعالى عليها، وإنما لكي يجعله يتَّخذ موقفًا جديدًا حيال هذا الوهم نفسه، لأن التحليل النفسي يبحث عن الحقيقة في نطاق الأوهام، في لجوئها وتناقضاتها وتكراراتها وزلَّاتها.

وهو يفعل ذلك عن طريق صرف حب المريض عن شخص المُحلِّل لتوجيهه صوب ما يفعله المُحلِّل، عملية التحليل النفسي عينها، سبر اللاوعي. فلو أن الفلسفة تستبدل الحب الجنسي بالفلسفة (أفلاطون)، والأدب يستبدل الحب الزواجي بالأدب (كيركيجارد وورثمه)، فإن التحليل النفسي يستبدل الحب التحويلي بالتحليل النفسي (فرويد). وتمامًا كالزوج الفلسفي (سقراط

وألسيبَياديس)، الزوج التحليلي (المريض والمُحلِّل النفسي) مبني على عدم تناغُم أو عدم اتفاق جذري. فالمريض يحب المُحلِّل، لكن المُحلِّل يحب شيئًا واحدًا: التحليل النفسي.

ما الذي يريده المُحلِّل حقًّا؟ أن يحل ألغاز النفس البشرية، أن يغدو مُحلِّلًا نفسيًّا شهيرًا(68)، أن يشفي المريض، أن يتخلَّص منه (يُمكِن إثراء نظرية الفراق بدراسة الحالات التي تخلَّص فيها المُحلِّلون من مرضاهم(69))؟

ربما يريد كل ما سبق أو بعضه أو لا شيء منه. لكن

- في الأساس- رغبة المُحلِّل هي رغبة في التحليل النفسي. فبمعزل عن أي مشاعر شخصية قد تُثيرها عملية التحليل في نفس المُحلِّل، رغبة المُحلِّل هي رغبة غير شخصية في عمل التحليل نفسه: التعامل مع الصدمات والفقد، إعادة بناء آثار الذكريات، فك مسارات التداعي الحر المتشابكة، إلخ.

على هذا النحو، يُقدِّم التحليل النفسي معضلة الحب

-العمل في شكل جديد- فعلى وجه العموم، طرح القرن العشرون ثلاث طرق لفهم العلاقة بين الحب والعمل: الحب شيء يتعيَّن عليك أن تعمل عليه (الرأسمالية)، أن تحب يعني أن تعمل معًا (الشيوعية)،

ينبغي تفكيك الحب من خلال تحليله (التحليل النفسي).

وحدة الحب الأساسية في الرأسمالية هي الزوج البرجوازي، ومع أنه لا توجد في الرأسمالية أخلاقيات أساسية لعلاقات الحب، يوجد فيها مذهب أخلاقي مُتعلّق بالعمل: الموازنة بين الحب والعمل، بين الأسرة والمسار المهني، هي أحد المشاغل الكبرى للمجتمع الرأسمالي، لكن لا بد لأحد طرفَي هذه المعادلة (العمل) أن يطغى على الآخر (الحب) ويُحدِّده: الحب هو شيء يتعيَّن عليك أن تعمل عليه، الحب مسألة استثمار، أداء، إدارة للوقت، نجاح عاطفي، مع تجارة للسعادة على استعداد للتربُّح منه.

وتنتقد الشيوعية الزوج البرجوازي على انشغاله بنفسه وبعُزلته عن المجتمع، ففي حين تُحوِّل الرأسمالية الحب إلى شأن فردي خاص، تسعى الشيوعية إلى جعل الحب قوة تخدم الجماعة. الحب الشيوعي النموذجي هو حب الرفاق بعضهم لبعض، حيث الإخلاص للقضية العامة هو ما يجمع شمل المتحابين ويؤلّف بينهم(70) .

ويطرح التحليل النفسي نهجًا مغايرًا لهذين النهجين، نهجًا يتألّف من تفكيك الحب، بالكشف عن الآليات النفسية الكامنة خلفه، عن الذكريات والتداعيات والتماهيات والاستيهامات التي تجعله مُمكِنًا أو مستحيلًا.

أي إن التحليل النفسي يستبدل الحب بتحليل الحب. وسر هذه العملية هو أن الشخص، الذي يختار أن يخوضها، يعارضها في واقع الأمر. فمع أن المريض هو الذي ينشئ علاقة الحب هذه برُمَّتها بذهابه إلى المُحلِّل النفسي، فإنه يقاومها (بلا وعي منه)؛ فرغبته هي رغبة في عدم التحليل، أو على الأقل، هي رغبة متضاربة، تتَّسم بالمقاومة (للعمل التحليلي) والجمود (لزوب الأعراض ورسوخها).

إن أحد مقتضيات التحويل العاطفي أن المريض يُؤثِر الحب على العمل التحليلي، أي يُؤثِر تأدية دراما حياته اللِّبيديَّة حول شخص المُحلِّل النفسي عوضًا عن العمل معه على تحليل تناقضات ومآزق دوافعه ورغباته واستيهاماته التي تتألَّف منها هذه الدراما. وعليه، فالمُحلِّل، وليس المريض، هو من يُمثِّل الرغبة في التحليل النفسي ويُجسِّدها.

لكن هل يعني هذا أن المُحلِّل هو وحده من يعمل؟ هو المسؤول عن تحليل المريض الذي يقاوم عملية التحليل أو على الأقل لا يساعد فيها؟ الوضع أكثر تعقيدًا من ذلك، فليس من الصائب القول بأن أحد طرفي العلاقة يقوم بالعمل التحليلي وحده، وليس من الصائب أيضًا القول بأنهما يقومان به معًا، كشركاء. وإنما القول الصائب هو أن المريض هو الذي يُحلِّل نفسه- رغمًا عن

نفسه- من خلال المُحلِّل النفسي كوسيط (71).

إن الذات التحليلية ذاتٌ منشطرة على نفسها (تريد التحليل وتقاومه)، ورغبة المُحلِّل النفسي (غير الشخصية) في التحليل نفسه هي التي تُرسِّخ هذا الانشطار وتحفظه. وبعبارة أخرى، تُجابهنا هذه المشكلة نفسها عندما نطرح السؤال التالي: هل التكلُّم (التداعي الحر) في أثناء التحليل النفسي حوار ذاتي (مونولوج) أم حوار ثنائي (دَيالوج)؟ والجواب هو: لا هذا ولا ذاك، أو بالأحرى، هو خليط منهما. إنه مونولوج لاثنين يرمي إلى سبر ذات أحدهما (72).

وعليه، فالزوج التحليلي ليس زوجًا منطويًا على نفسه وقائمًا بها (وحدة، بمصطلح ميتافيزيقي) كالزوج البرجوازي الرأسمالي، وليس زوجًا منخرطًا في مشروع جماعي (تعدُّد، كثرة) كالزوج الشيوعي، وإنما هو زوج مُخترَق بشرخ داخلي (انقسام).

وعودةً إلى كيركيجارد، علاقة الحب التحويلي هي أيضًا «*ménage à trois*"، علاقة ثلاثية، فهي تتألَّف من: المريض، والمُحلِّل النفسي، والآخر الكبير، المُتجسِّد في حب المُحلِّل لعملية التحليل (وهذا الآخر ليس سوى الشرخ الداخلي في ذات المريض، الآخرية الثاوية فيها). وعودةً إلى كيركيجارد أيضًا، السؤال الأساسي هنا هو التالي: كيف يُمكِن الإخلاص لهذا الضرب من

الحب؟

يقودنا هذا إلى مسألة ثانية. فبالإضافة إلى مسألة مَن الذي يقوم بالضبط بعمل التحليل، توجد مسألة أخرى وهي طبيعة العمل التحليلي نفسه. فالحال أن عمل التحليل النفسي ليس عملًا بمعنى كَدّ، كدح، شُغل، إنتاج، ومن ثم لا يُسوَّغ وصفه وفقاً لمنطق الوسائل-الغايات. وإنما ما يجري في التحليل النفسي عندما «يعمل» (بنجاح)، ينتمي إلى مستوى الحدث. ما يجري ليس عمل شيء ما، وإنما السماح لشيء ما أن يحدث، ليس توكيدًا على الإرادة، وإنما تعطيلها وتحريرها.

وهذا هو ما على المحك في هذا الضرب الغريب من الكلام الذي ابتدعه فرويد، والذي يُمثّل التقنية الأساسية للتحليل النفسي؛ فالتحليل يقتضي من المريض تغيير عادة كلامه: من التعبير عن النفس إلى التداعي الحر، من التكلُّم بما يراه عقله (الواعي) إلى ترك عقله (اللاوعي) يتكلم، من التعبير عن أفكاره إلى تبيُّن ما لم يكُن يعلم أنه يفكِّر فيه خلال تعبيره عنها. إن هدف التحليل النفسي ليس إحداث شيء ما وإنما تهيئة الأوضاع اللازمة لحدوث شيء ما(7.3) .

طرَح فرويد مسألة نهاية التحليل قرب نهاية مساره المهني(7.4). ما معنى بلوغ تحليل نفسي ما تمامه؟ ما

معنى إكماله حتى نهايته؟ هل يُمكِن لأي تحليل نفسي أن ينتهي، أم إنه ينطبق عليه ما قاله بول فاليري عن الفن: «لا يُنهى أي عمل فني أبدًا وإنما يُهجَر فحسب.»(75)؟ لا يُمكِن لأي تحليل نفسي أن يبلغ نهايته، وإنما هو يُهجَر، يُقطَع، يُوقَف، يُترَك فحسب، سواء كان ذلك بسبب إنهاك عملية التحليل أو نقص المال أو تغيير محل السكن أو عدم الشعور بالتحسُّن أو الموت، فقط يتوقَّف المريض عن الحضور إلى الجلسات ببساطة. وهذا ما يتفق مع فلسفة فاليري الجمالية القائلة بأن الفن ليس له نقطة نهاية أو توقُّف مُتأصِّلة فيه، لأنه ذو حظ من اللانهائي، وإنما يُمكِن قطعه ووقفه من خارجه فقط. إن التحليل النفسي قد يتوقَّف «كما يتوقَّف حلم كان من المُمكِن له أن يستمر بلا نهاية؛ إنه لا يتوقَّف لأن مهمته قد أُنجِزت، ولا لأنه لم يعُد ثمة مسعى ينبغي إتمامه، وإنما يتوقَّف لأن شيئًا خارجه قد نضب».(76)

أو لعلَّه يُسوَّغ للمرء أن يقول -بلسان مارسيل دوشو- إن التحليل النفسي الناجح لا ينتهي، وإنما هو «غير مُنتهٍ أبدًا»، كما قال عن عمله الفني «*the large glass*"، لوح الزجاج الكبير(77)، بعدما انشرخ في أثناء نقله. لا يبلغ التحليل النفسي أبدًا تمامه، وإنما ينبغي قطعه على نحو سديد، بتحيُّن اللحظة الصائبة لفعل ذلك [تمامًا كما

قطعت حادثة شرخ لوح الزجاج عمل دوشو في اللحظة الصائبة وأنهته على نحو سديد]. وحتى إذا كان الفن غير الحياة- لكن على أي وجه ينبغي فهم العلاقة بينهما؟ وهل التحليل النفسي أشبه بالفن أم أشبه بالحياة؟-، فإن مشكلة إنهاء التحليل النفسي تشبه بشدة مشكلة إنهاء العمل الفني. في قصة بلزاك القصيرة «التحفة المجهولة»، ظل الرسام فرينهوفر يعمل على أجلِّ إبداعاته لمدة عشر سنين، إلى أن التقى مصادفةً ذات يوم بامرأة ألهمته إكمال تحفته، وما أبدعه- في نهاية المطاف- ليس بورتريهًا جليلًا لم يكُن ليحلم به، وإنما فوضى مأساوية، خلطة مستحيلة من الخطوط واللطخات، طبقات بعضها فوق بعض، ومن قلب ذلك كله يبرز عضو جسدي واحد: قدم ضالَّة.

وهكذا يبدأ المرء مسعاه برغبة في رسم المُطلَق الجليل، وينتهي به الحال راسمًا لنقيض-بورتريه، فظيع، موسوم بعضو جسدي مجدوع. لكن أليست هذه قصة نجاح، على الرغم من أن فرينهوفر قد أحرق لوحاته ثم انتحر في نهايتها؟

فمن دون أن يعلم، اجتاز فرينهوفر بنجاح الرغبة (المُتخيَّلة) في الكمال، ووصل إلى الضفة الأخرى، فهذه القدم المجدوعة تُجسِّد المُطلَق أكثر من أي جسد كامل بديع. وبالمثل، بعدما يُمضي المرء سنوات في تحليل نفسه، لا ينتهي إلى بورتريه مُنضَّد على أتمِّ وجه

لحياة كاملة، وإنما إلى نقيض-بورتريه مُتفكّك، لوحة متشظية لأجزاء حياة مجدوعة. فلأن التحليل يُقوِّض مطلب الأنا في اتساق وكمال مُتخيَّلين، تحُول نهايته دون الشعور بإشباع الخواتيم السعيدة.

يُمكِن اعتبار التحليل النفسي غير قابل للانتهاء من وجهين.

الأول: من المستحيل الإتيان على ثراء نفس الفرد واستنزافها، فليس بمقدور أي تحليل أن يكشف عن جميع تعقيدات النفس وخباياها، فثمة- على الدوام- حلقة أخرى في سلسلة التداعيات ينبغي سبرها، حلم آخر ينبغي تأويله، ذكرى أخرى ينبغي إعادة بنائها.

والثاني: وهو وجه سلبي (وأكثر فرويدية)، ثمة عوائق لا يُمكِن تجاوزها، تعترض طريق التحليل وتمنعه من التقدُّم، وهي الجروح (الصدمات) النفسية التي لا يُمكِن شفاؤها أبدًا أو حتى تقبُّلها. إن التحليل يتعثَّر في عراقيل لا قِبل له بها، بُقَع مظلمة لا يقدر على الخوض فيها.

وعلى الوجهين، يُمكِن القول بأن التحليل النفسي يسعى نحو هدف لا يُمكِن بلوغه. إنه يعمل وفقًا لمنطق مهمة أبدية، رغبة مستحيلة، وعد يظل غير مُتحقِّق إلى الأبد. فلا يُمكِن للمرء أن يُشفى شفاءً تامًّا أبدًا، ولا أن يعرف نفسه حق المعرفة أبدًا، ولا أن ينطق بالحقيقة كاملةً

أبدًا. لكن يُمكِن، من خلال تحليل النفس، الاقتراب من هذه الأهداف، بل لمسها في بعض الأحيان.

لكن ماذا لو كان هذا التصوُّر عن التحليل النفسي خاطئًا تمامًا؟ فعوضًا عن السعي نحو هدف مُعيَّن، تتألَّف خصوصية التحليل النفسي من كونه يعمل تحديدًا عن طريق تعطيل العمل، من كونه ينجح في عمله تحديدًا عن طريق إخفاقه فيه، عن طريق تعطيله، تخليله بالثقوب والفرجات والانقطاعات.

لكن هذه الصدوع ليست انعطافات جانبية تساعد التحليل على الوصول إلى غايته في نهاية المطاف، وإنما هي الغاية بحد ذاتها، هي الفرجة التي تتكشف فيها الحقيقة وتتجلَّى. ثم، أليست ذروة تعطيل التحليل لنفسه هي إنهاءه؟ إن التحليل ليس قابلًا للانتهاء فحسب، وإنما الانتهاء هو نموذج (باراديم) الحدث التحليلي، هو «حدث الأحداث»، إنه محايث لعملية التحليل نفسها، مُضمَّن في منطقها نفسه، وليس مجرد حادث عارض يقع عليها من خارجها.

ويعود هذا بنا كرَّةً أخرى إلى مسألة الفراق والقطيعة، ففارقة الحب التحليلي هي التالية: السبيل الوحيد للإخلاص للحب التحويلي هي التخلي عنه، فأن يظل المريض شغوفًا بشخص المُحلِّل النفسي يعني أنه قد فاته المقصد من تحليل نفسه فوتًا تامًّا. لكن من يُقرِّر

الفراق؟ ليس المريض هو من يُقرِّر ترك المُحلِّل، أو بالأحرى، عندما يحدث ذلك، نكون أمام خاتمة «مُفرِطة في إنسانيتها».

وإنما عملية التحليل نفسها هي ما يُحدِث الفراق، هي ما يُقرِّر إنهاء العلاقة. وهنا نجد شبهًا آخر بين التحليل النفسي والفن. عندما سُئِل الرسام الإنجليزي هاورد هودجكن: «هل لحظة اكتمال اللوحة تكون واضحة لك على الدوام؟» ردَّ قائلًا: «مطلقًا، إن اللوحات هي التي تنهي نفسها في نهاية المطاف. ولقد قلتُ ذات مرة، جوابًا على هذا السؤال، إن إنهاء لوحة هو خضوع للمحتوم».(78)

وفي التحليل النفسي، الافتراق قدر محتوم، والقدر، كما نعلم، هو اسم آخر للاوعي(79) . من الطريف أن نُعبِّر عن مذهب المُحلِّل، كما عبَّرنا (عن) مذهب الفنان والفيلسوف، بعبارة جان جينيه: إن الحياة تُعاش لكي يُتكلَّم عنها في جلسات التحليل النفسي (أو لكي تُوفِّر المادة الخام اللازمة لعملية التحليل).

تبدو هذه العبارة سخرية ممتازة من التحليل النفسي، على طريقة الأديب النمساوي كارل كراوس (ت. ١٩٣٦)، لكنها تثير مسألة عدم قابلية التحليل للانتهاء، التي أرَّقت فرويد، وتنطوي على شيء من الحقيقة، لأن التحليل النفسي- وكما أسلفنا- يُعطِّل منطق الوسائل

والغايات. فليس التحليل وسيلة لتحقيق غاية مُعيَّنة سلفًا (كالصحة أو السعادة أو النجاح)، ولا هو مقصود لنفسه، غاية بحد ذاته (وإلا لصار تحليلًا منحرفًا).

يُعَدُّ الزوج التحليلي، المُتألِّف من المُحلِّل والعُصابي، رمزًا ثقافيًا كبيرًا، زوجًا نموذجيًا للقرن المنصرم، ينبغي وضعه إلى جانب الأزواج التاريخية الأخرى الشهيرة، كالفيلسوف والطاغية، الكاتب والخطيبة، الشاعر العذري والسيدة. لكن ما يتفرَّد به الزوج التحليلي عن غيره هو أن مغزى إقامة العلاقة بينهما هو فسخها، إنهاؤها.

وكما أن الفراق الفرويدي فيه شيء من الفراق الأفلاطوني (أنا لستُ بشيء وستكون أسعد مع تحليل نفسك، اكتشاف لاوعيك) ففيه أيضًا شيء من خطبة كيركيجارد المفسوخة، فالحب التحويلي هو حب مفسوخ أيضًا. وكما هو شأن فراق كيركيجارد (لكن من دون إطار الحب الإلهي الأبدي)، يكمُن التحدي في كيفية تحويل نهاية العلاقة من علامة على الفشل والتأزُّم والإنهاك إلى علامة على النجاح، على ضرب أشد عمقًا ومكرًا من الإخلاص للعلاقة. وهنا تكمُن مفارقة التحليل النفسي: افتراق المريض عن المُحلِّل هو السبيل الوحيد للإخلاص لحب مُكرَّس لا لشخص المُحلِّل وإنما لسبر اللاوعي، ذلك الصدع الذي يشطر ذات المريض على نفسها.

مع فرويد، تُكمِل مسألة الفراق دورتها وتعود إلى نقطة البداية. فإذا كان الخطاب الفلسفي عن الحب (أو الفلسفة بحد ذاتها) قد وُلِد من رحم الصدّ الغرامي- صدّ أسبازيا لسقراط ثم صدّ سقراط لألسيبيَاديس- فالتحليل النفسي يجعل من القطيعة هدفه، ومن الفراق ذروته وغايته. لنقلب صيحة رامبو الشعرية إذن: ليس الحب، وإنما الفراق هو ما ينبغي إعادة اختراعه - حب جديد، فراق جديد .

الحب من قبل النظرة الأولى

«ميران بجوفيتش»(80)

استعارة الحب

يرى جاك لاكان أن أجلَّ لحظات الحب قاطبةً هي تلك التي يُحقِّق فيها المحبوب استعارة الحب، أي عندما يُبدِّل مقامه في علاقة الحب من موقع المحبوب إلى موقع المُحِب، ويشرع في معاملة المُحِب على النحو نفسه الذي عامله به حتى هذه اللحظة(81)، أي يشرع في حبه، بأن يُعطيه ما لا يملكه. فأن تُحب يعني أن تعطي ما لا تملك(82). من المُحِب إذن؟ ومن المحبوب؟ المُحِب يفتقر إلى شيء ما، هو ذات مفتقِرة، ومن ثم ذات راغبة. لكنه لا يدري ما الذي يفتقر إليه على وجه التحديد. بينما يمتلك المحبوب شيئًا ما، لكنه لا يدري ما الذي يملكه على وجه التحديد.

وهذا الشيء الذي يملكه، هذا الشيء المخفي فيه، هو تحديدًا ما يجعله فاتنًا ومرغوبًا في عين الآخر، المُحِب. لكن هل لما يملكه المحبوب أي صلة بما يفتقده المُحِب؟ إطلاقًا، أو كما يقول لاكان: «ما يفتقر المُحِب إليه ليس هو ذلك الشيء المخفي في المحبوب. وهذا التباين بين ما يفتقده المُحِب وما يملكه المحبوب هو منبع دراما الحب برمتها.»(83) يرى المُحِب شيئًا ما في المحبوب، يريد

شيئًا ما منه، بينما لا يعرف المحبوب ما الذي يراه المُحِب فيه على وجه التحديد، لا يعرف ما الذي يجعله مرغوبًا في عين المُحب على وجه التحديد(84).

والسبيل الوحيد المتاح أمام المحبوب للتملُّص من هذا المأزق هو أن يقابل هذا الحب بالمثل، بأن يشغل مقام المُحِب. وبذلك يصبح هو نفسه الذات الراغبة، الذات المفتقِرة. وبذلك يعطي نقصه، يعطي ما لا يملكه(85).

سنتناول في الدراسة التي بين أيدينا لحظة الحب الجليلة هذه، أي استعارة الحب، عند باروخ سبينوزا (ت. ١٦٧٧)، كما وردت في كتابه الإتيقا(86). فعند سبينوزا -كما عند لاكان- ينشأ الحب، بأتم معنى للكلمة، من التباين الجذري بين ما يراه المُحِب في المحبوب وما يراه المحبوب في ذاته.

تناول سبينوزا لحظة الحب الجليلة التي يتحول فيها المحبوب إلى مُحِب في موضع وحيد من كتاب الإتيقا، وهو القضية ٤١ من الباب الثالث. إنه أحد المواضع النادرة التي تخلى فيها سبينوزا -ولو إلى حين- عن افتتانه الشهير بأشكال الحب المرَضية، أي المعيوبة والفاسدة. وفيه نجد استعارة الحب معروضة من منظور المحبوب، يقول: «إذا تخيَّل (تصوَّر) شخصٌ أن شخصًا آخر يحبه، مع اعتقاده أنه لم يُعطِه أي سبب يدفعه إلى حبه، فسيحب هذا الشخص في مقابل ذلك.»(87) والآن، ما معنى أن تحب شخصًا عند سبينوزا؟ أن تحب شخصًا يعني أن تتخيله سببًا لسرورك وفرحك وبهجتك. من المُحِب إذن؟ هو الذي يتأثر بفرح مصحوب بفكرة سبب خارج عنه، أي بفكرة المحبوب. ومن المحبوب؟ هو سبب فرح المُحِب. ويُحوِّل المحبوب نفسه إلى مُحِب بقدر ما يعتقد أنه لم يُعطِ المُحِبَّ أي سبب من شأنه أن يجعله يقع في حبه(88) .

عندما أُدخِل السرور، بطريقة أو بأخرى، على شخص آخر، فإنه يقع في حبي. وبحبه لي، يرى فيَّ سببًا لسروره. وعندما أرى نفسي محبوبًا له، أعرف أنني -في عينيه- السبب (الخارجي) لفرحه ومسرَّته.

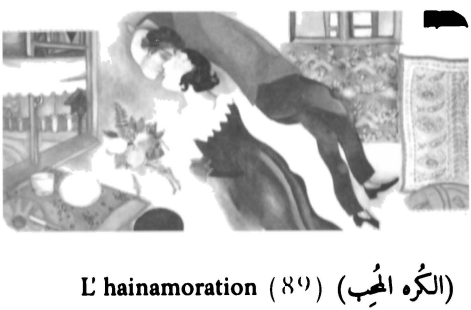
ويتبع ذلك لزامًا -وفقًا للقضية ٣٣- طلب المعاملة بالمثل، إذ سيسعى هذا الشخص الذي أحبَّني، بكل

وسعه، إلى جعلي أحبه في المقابل، إنه يريد مني أن أحبه كما أحبَّني.

ويعتمد إذا ما كنت سأحبه في المقابل أم لن أحبه -وفقًا للقضية ٤١- على إذا ما كنت أعتقد أنني قد أعطيته سببًا يدفعه إلى حبي أم لم أُعطِه:

1. إذا اعتقدتُ أنني قد أعطيت المُحِب سببًا حقيقيًّا يجعله يحبني، فسأبتهج بكوني محلَّ تقدير وإجلال. أو بعبارة دقيقة، سأحب ذاتي من خلال حبه لي.

2. لكن إذا اعتقدتُ أنني لم أُعطِه أي سبب يجعله يحبني، فسأحبه في المقابل، سأقابل حبه بالمثل. وبكلمة، سأتحول من محبوب إلى مُحِب.



(الكُره المُحِب) L' hainamoration (٨٩)

دعونا ننظر أولًا في الكُره. وفقًا للقضية ٤٠، «إذا تخيَّل شخصٌ أن شخصًا آخر يكرهه، مع اعتقاده أنه لم يُعطِه أي سبب يدفعه إلى كرهه، فسيكره هذا الشخص

في مقابل ذلك.» وعليه، ما ينطبق على الحب -بحسب القضية ٤١- ينطبق على الكره أيضًا. ومن ثم، عندما أُدخِل الحزن، بطريقة أو بأخرى، على شخص آخر، فإنه يكرهني. وبكرهه لي يرى فيَّ سببًا لحزنه. وعندما أرى نفسي مكروهًا عنده، أعرف أنني -في عينيه- السبب (الخارجي) لحزنه وغمه.

ووفقًا للقضية ٢٧، «إذا تخيلنا شخصًا آخر، لا نشعر بأي شعور حياله، قد تأثر بعاطفة معينة، فإننا نتأثر بالعاطفة نفسها.»(90) ولذلك عندما أتخيل أن الآخر يكره شيئًا بعينه، سأميل إلى محاكاة كرهه، أي سأكره هذا الشيء. لكن في حالتنا هذه، أنا لا أحاكي كره الآخر لطرف ثالث، وإنما أحاكي كرهه لي، فأنا تحديدًا مَن يكرهه الآخر. وهو ما يعني أن عليَّ أن أحاكي كرهه، لا كعاطفة منصرفة إلى موضوع خارج عني، وإنما كعاطفة منصرفة إلى ذاتي، أي إن عليَّ أن أكره نفسي ببساطة.

لكن وفقًا للقضية ٤٠، لن أحاكي كره الآخر المنصرف إلى خارج ذاته، ككره منصرف إلى ذاتي، أي لن أكره نفسي لأنني أتخيل أن الآخر يكرهني ببساطة، إلا إذا اعتقدتُ أنني قد أعطيته سببًا حقيقيًا يدفعه إلى كرهي. وباعتقادي أنني قد أعطيت الآخر سببًا حقيقيًا لكرهي، أرى في نفسي ما يراه هو فيها، أي

سبباً لحزنه وغمه. لكنني لست هنا سبباً لحزنه لحسب، وإنما سبباً لحزني أيضًا. فمع أنني لم أفعل سوى محاكاة الآخر في هذا الحزن، فلا ينفي هذا حقيقة أنني مَن أحزنه في المقام الأول. وهكذا يراني الآخر سبباً لحزنه، وأراني سبباً لحزنه ولحزني تبعًا لذلك.

وحاصل لقائي بالآخر في هذه الحالة كالتالي: يحزن الآخر تأثرًا بسبب خارج ذاته، وهو أنا، فيكرهني. ومحاكيًا لحزن الآخر، الذي أدخلته عليه، أحزن تأثرًا بسبب ذاتي، فأكره نفسي. ولأنني لا أرى سبب حزني في الآخر وإنما في ذاتي، فأنا لا أكره الآخر وإنما أكره نفسي من خلال كرهه لي. إن الآخر يكرهني وأنا أكره نفسي.

وبعبارة أخرى، أنا خزيان. يسمي سبينوزا الكره المنصرف إلى الذات، أي الحزن تأثرًا بسبب ذاتي، *Pudor*، أي «خزي وخجل» (حاشية القضية ٣٣). أن أخزى يعني أن أرى ذاتي مدعاةً للحزن والأسف. ويقول سبينوزا إن هذا نادرًا ما يحدث، لأنني أسعى جهدي لأنفي عن ذاتي كل ما أتخيل أنه يجعلها سبباً للحزن (القضية ٢٥). لأنني سأحاول أن أتجنب الخزي مهما كان الثمن.

دعونا نعود الآن إلى الحب مرة أخرى. عندما أُدخِل -بطريقة أو بأخرى- السرور على شخص آخر،

فإنه يحبني. ويحبه لي، يري فيَّ سببًا لفرحه. وعندما أرى نفسي محبوبًا له، أعرف أنني -في عينيه- السبب (الخارجي) لفرحه ومسرته.

ووفقًا للقضية ٢٧، سأميل إلى محاكاة حب الآخر، أي فرحه تأثرًا بسبب خارج عنه، وهو أنا. وكما في حالة الكره، لأنني أتخيل أن الآخر يحب شيء معين، فسأحب هذا الشيء.

ووفقًا للقضية ٤١، لن أحاكي حب الآخر المنصرف إلى خارج ذاته، كحب منصرف إلى ذاتي، أي لن أحب نفسي لأنني أتخيل أن الآخر يحبني ببساطة، إلا إذا اعتقدتُ أنني قد أعطيته سببًا حقيقيًا يدفعه إلى حبي. وباعتقادي أنني قد أعطيت الآخر سببًا حقيقيًا لحبي، أرى في ذاتي ما يراه الآخر فيها، أي سببًا لفرحه ومسرته. لكنني لست هنا سببًا لفرحه فحسب، وإنما سببًا لفرحي أيضًا. فمع أنني لم أفعل سوى محاكاة الآخر في هذا الفرح، فلا ينفي ذلك حقيقة أنني من أفرحه في المقام الأول. وهكذا يراني الآخر سببًا لفرحه، وأراني سببًا لفرحه ولفرحي تبعًا لذلك.

وحاصل لقائي بالآخر في هذه الحالة كالتالي: يفرح الآخر تأثرًا بسبب خارج ذاته، وهو أنا، فيحبني. ومحاكيًا لفرح الآخر، الذي أدخلته عليه، أفرح تأثرًا بسبب ذاتي، فأحب نفسي. ولأنني لا أرى سبب فرحي في

الآخر وإنما في ذاتي، فأنا لا أحب الآخر وإنما أحب نفسي من خلال حبه لي. إن الآخر يحبني وأنا أحب نفسي.

وبعبارة أخرى، أنا أطري نفسي، أغتبط بها، أفخر بها. يسمي سبينوزا الحب المنصرف إلى الذات، أي الفرح تأثرًا بسبب ذاتي، *gloria*، أي «فخر واعتزاز» (حاشية القضية ٣٠). أن أغتبط بذاتي يعني أن أرى ذاتي مدعاةً للفرح والحبور. ويقول سبينوزا إن هذا كثيرًا ما يحدث، فانصراف الحب إلى الذات، أي الافتخار، أكثر حدوثًا -بما لا يُقارَن- من انصراف الكره إليها، أي الخزيان. فعلى عكس الخزي، لن أتجنب الفخر، لأنني أسعى جهدي لأثبت لذاتي كل ما أتخيل أنه يجعلها سببًا للفرح.

لكن بالنظر إلى هذا الحال النرجسي، كيف لي أن أجيب طلب الآخر مني أن أعامله بالمثل، أن أبادله الحب؟ لأنني أعتقد أنني قد أعطيت الآخر سببًا حقيقيًا يدفعه إلى حبي، ولأنني أحب نفسي، تبعًا لذلك، لكونها سببًا لفرحي، لن يشق عليَّ أن أعرف ماذا يريد الآخر مني بالضبط عندما يطلب مني معاملته بالمثل. إنه يحاول أن يجعلني أفرح بسببه، أي إنه يسعى إلى جعلي أراه سببًا لفرحي، لكي يرى في ذاته سببًا لفرحه. ومعتقدًا أنه قد أعطاني سببًا حقيقيًا لحبه، لن يحبني الآخر وإنما سيحب نفسه. وبإيجاز، إنه يستثير

حبي لكي يغدو بمقدوره أن يحب نفسه من خلال حبي له.

وعليه، يبدو طلب الآخر لمبادلته الحب -في نظري- على النحو التالي: كلما عظم قدر الفرح الذي يتخيل الآخر أنني أشعر به بسببه، عظم قدر فرحه بذاته، أي زاد افتخاره بها واعتزازه. وبعبارة أخرى، كلما عظم قدر حبي للآخر، أو قل، عظم قدر الحب الذي أجيب به طلبه مني بأن أحبه بالمثل، وعظم قدر حبه لنفسه (ومن ثم لن أبادله الحب، لأن ذلك لن يدفعه إلى حبي أكثر وإنما إلى حب نفسه - غرضه الأساسي من استثارة حبي).

لكن الآخر المُحِب والمتلهف على أن أحبه بالمثل، يسعى الآن -بموجب القضية ٣٩- إلى الإحسان إليَّ. فكيف سيردُّ على امتناعي عن مبادلته الحب؟ عندما يتبيَّن له أنني قد قابلت إحسانه، حبه، بالجحود، سيغتم وبذلك سيكرهني، بمقتضى القضية ٤٢.

وعندما لا يقدر الآخر على أن يستثير حبي مباشرةً، أي بأن يحبني ببساطة ويسعى -في الوقت عينه- جاهدًا لجعلي أحبه بالمثل، يمكن له أن يحاول التغلب على ممانعتي عن طريق استراتيجية غير مباشرة: على سبيل المثال، يمكنه، متجاهلًا إياي، أن يحاول إدخال الفرح على س الذي يعرف أنني أحبه والذي لا يبالي به

على الإطلاق. وبناءً على القضية ٢٢، التي تعرض لهذه الحيلة غير المباشرة، ينبغي للآخر أن يضع في مسعاه: «إذا تخيلنا أن شخصًا يُدخِل السرور على مَن نحبه، فسنحب هذا الشخص.» وعلى ذلك، لا بد أن سبينوزا قد اعتبر الحب «حالة لا تقع إلا كأثر جانبي بالضرورة.» (١٥)

لكن لكي يضع الآخر في استثارة حبي له عن طريق هذه الحيلة غير المباشرة، لا بد له قبل ذلك أن يستثير حب س له على نحو مباشر، وهو أمر مستحيل (فهو لا يبالي به على الإطلاق). واختصارًا، لا يمكن لهذه الاستراتيجية أن تؤتي أُكلها حقًّا. لحق إن أفلح الآخر بالفعل في استثارة حب س، ومن ثم حبي، فلا بد لهذه الـ *ménage á trois*، العلاقة الثلاثية، التي يحب فيها كل مني وس الآخر، بينما لا يحب الآخر سواي في حقيقة الأمر —لأن حبه لس حب زائف، مجرد حيلة— أن تنهار لا محالة؛ ففي اللحظة التي سيتبين فيها س أن صلتي بالآخر أمتن من صلته به، سيحسدني وسيشرع في كره الآخر، طبقًا للقضية ٣٥.

ما نحبه في المحبوب ...

عندما يحبني الآخر، أي يرى فيَّ سببًا لفرحه، سأقابل حبه بالمثل، سأحبه، أي سأرى فيه سببًا لفرحي، بقدر ما لا أرى في ذاتي سببًا لفرحه. وبعبارة أخرى، سأتحول من محبوب إلى مُحِب بقدر ما لا أرى في ذاتي ما يراه الآخر فيها. يرى سبينوزا إذن أن التباين الجذري بين ما يراه الآخر، المُحِب، فيَّ، وما أراه، أنا، المحبوب، في ذاتي، هو ما يُوجِد الحب، بأتم معنى للكلمة.

وينشأ كرهي للآخر الذي يكرهني من تباين مماثل: عندما يكرهني الآخر، أي يرى فيَّ سببًا لحزنه، سأقابل كرهه بالمثل، سأكرهه، أي سأرى فيه سببًا لحزني، بقدر ما لا أرى في ذاتي سببًا لحزنه.

لكن إذا كنت لا أقابل حب الآخر بالمثل إلا عندما أعتقد أنني لم أُعطِه سببًا يجعله يحبني، فكيف يأتي للآخر إذن، وفي أي ظروف، أن يرى موضوع حبه، أي سبب فرحته، فيَّ، بينما لا أرى في ذاتي سببًا

لفرحته، ومن ثم لن أحب نفسي من خلال حبه لي، وإنما سأحبه في مقابل حبه لي؟ تعرَّض سبينوزا في القضيتين ١٥ و١٦ لهذه الظروف التي يحبني فيه الآخر بسبب شيء غير موجود فيَّ، بسبب شيء في ذاتي زائد على مجرد ذاتي، شيء فيَّ زائد عني.

دعونا نلقي أولًا نظرة خاطفة على القضية ١٤، التي تنبني عليها القضيتان ١٥ و١٦. طبقًا للقضية ١٤، إذا تأثرت النفس (العقل) (92) مرة بعاطفتين في الوقت نفسه، ثم تأثرت في وقت لاحق بإحداهما، فستتأثر بالأخرى على الفور.

يقول سبينوزا في القضية ١٥ إنه من الممكن لأي شيء أن يكون سببًا عارضًا للفرح، ومن ثم موضوعًا للحب، محبوبًا. وفي شرحه لذلك، تحدث عن الظرف الذي تتأثر فيه نفس المُحِب بالمحبوب لأول مرة، عندما يراه لأول مرة على سبيل المثال، لكن في هذه الحالة لا يُعَدُّ هذا التأثر -وكقاعدة- حبًّا من أول نظرة (فآلية الحب من أول نظرة، كحب قاهر لا يُقاوَم، لن تُشرَح إلا تاليًا، في القضية ١٦). والآن، لنفترض أن نفس الآخر، المُحِب، قد تأثرت بعاطفتين في الوقت نفسه: لم تُعزِّز الأولى من قدرة النفس ولم توهنها، أي لم تفرحها ولم تحزنها، بينما عززت الثانية من قدرتها، أي أفرحتها(93). ومن ثم عندما تتأثر، في وقت لاحق،

بالعاطفة الأولى وحدها، ستتأثر على الفور بالعاطفة الثانية أيضًا، أي ستفرح. أي إن نفس الآخر ستفرح هذه المرة أيضًا على الرغم من غياب السبب الفاعل، المُحدِث للفرحة، أي العاطفة الثانية(94).

وهكذا يغدو الشيء أو الشخص الذي أحدث العاطفة الأولى في نفس الآخر، في هذه المرة الثانية، سببًا - ليس بذاته وإنما عرضًا - لفرحته. ولذلك سيحبه الآخر، لأنه صاحب فرحه ببساطة، مع أنه ليس بذاته السبب الفاعل المحدِث لفرحه هذا(95). وهكذا نفهم -كما يضيف سبينوزا في حاشية هذه القضية- كيف يتأتى لشخص أن يحب شيئًا أو شخصًا من دون أن يعرف سبب ذلك.

دعونا ننظر الآن في القضية ١٦. طبقًا لهذه القضية، يمكن للآخر أن يحبني ببساطة لأنني أشبه شخصًا من شأنه أن يُدخِل عليه الفرح عادةً، أي لأنني أشبه محبوبه: إذا تخيل الآخر، غير المكترث بي مطلقًا، أنني أشارك محبوبه في صفة معينة، فسيحبني، مع أن هذه الصفة المشتركة بيننا ليست السبب الفاعل المُحدِث لفرحته حقًّا، كما أنها ليست بحد ذاتها ما جعله يقع في حب محبوبه الأول. ولأن الآخر يحبني بسبب شبهي بمحبوبه، يُسوِّغ لنا القول أنه قد أحبني من قبل أن يراني حتى، قد أحبني من قبل النظرة الأولى(96).

ولهذا السبب، عندما يراني الآخر لأول مرة، يرى شخصًا قد أحبه على الدوام، لكن من دون أن يعرف ذلك(97) .

والحال أن آلية الحب هذه موجودة سلفًا عند ديكارت، وتحديدًا في واحدة من رسائله إلى بيير شانيو(98). أرجع ديكارت في هذه الرسالة سبب انجذابه القهري إلى مَن بأعيُنهم حَوَل، إلى أنه قد أحب في صباه فتاة من سنِّه، كان في عينيها حَوَل طفيف، يقول:

لقد أفضى الأثر الذي يتركه نظري إلى عينيها الحولاوين في نفسي وثيق الصلة بالأثر المزامن له الذي يثير في نفسي حبي لها، بحيث أنني كلما رأيت -بعد ذلك بزمن طويل- أشخاصًا حُول الأعين شعرتُ بميل شديد إلى حبهم، لا لشيء إلا لأن هذا العيب موجود فيهم ... ولذلك عندما نميل إلى حب شخص من دون أن نعرف سبب ذلك، يُسوَّغ لنا أن نعتقد أن هذا الميل يرجع إلى أنه يشبه محبوبًا سابقًا لنا في شيء ما، حتى إن لم نقدر على تعيين هذا الشيء على وجه التحديد(99) .

ولو كان لسبينوزا أن يحلل هذا الـ *coup de foudre*، الحب من أول نظرة، الذي اختبره ديكارت كلما رأى شخصًا أحول، فسيتألف تحليله من الخطوات الأربع التالية:

- وجد ديكارت الحوَل، أي الصفة التي يشبه فيها س محبوبته الأولى، سارًّا في محبوبته نفسها (لأنها صاحبت فرحه بها)؛

- عند رؤية ديكارت لس، تتأثر نفسه بصورة هذه الصفة المشتركة، وبذلك يشعر بالفرح؛

- وبذلك يغدو س، الذي رأى فيه ديكارت شبهًا بمحبوته، سببًا عرضيًّا لفرحه؛

- وهكذا يحب ديكارت س على الرغم من أن الصفة التي يشبه فيها محبوبته ليست بحد ذاتها سببًا محدثًا لفرحه.

وعليه، لقد كانت الصفة التي وقع ديكارت بسببها في سلسلة من تجارب الحب من أول نظرة، والتي حددت اختياره لسلسلة من موضوعات الحب، مجرد صفة عرضية وجزئية في موضوع حبه الأول:

إذ لم يكن حَوَل العينين ما ولَّد في نفس ديكارت حب الفتاة، إنه لم يحبها لكونها حولاء ببساطة — فلا بد أنها كانت تُدخِل عليه السرور بطريقة أخرى غير حَوَلها. وبعبارة سبينوزية، لم يكن الحوَل السبب الفاعل الذي أحدث شعور الفرح، ومن ثمَّ الحب، في نفس ديكارت، وذلك لأنه قد ميز بوضوح، في النقل السابق، بين أثرين للفتاة في نفسه: الأثر الذي يتركه نظره إلى

عينيها الحولاوين، والأثر الآخر، الذي تتركه الفتاة بعد ذاتها، والذي يثير حبه لها.

عندما يحبني الآخر من دون أن يكون سبب حبه لي ثاويًا في ذاتي، فإن ما يحفظ هذا الحب ويسنده هو آلية المماهاة أو المطابقة الرمزية (symbolic identification). بمعنى أن ما يثير حبه لي، في هذه الحالة، هو مجرد صفة عرضية جزئية أشاركها مع محبوب آخر له، هو الذي يثوي سبب الحب فيه، لكنه محبوب مفقود، لم يعد في متناول يده. وهذه الصفة التي أشاركها مع موضوع رغبة الآخر المفقود، محبوبه البعيد المنال، هي ما يسميه فرويد بال *einziger zug*، الصفة المفردة، الصفة التي تقوم عليها المماهاة الرمزية: أي الصفة التي أُذكِّر بها الآخر بمحبوبه المفقود. وعندما تكون هذه الصفة عطبًا أو عاهة أو إعاقة، كما في حالة الفتاة التي أحبها ديكارت في صباه (حَوَل العينين)، نكون بالطبع بصدد مماهاة هستيرية (hysterical identification) (100).

وتفسر لنا آلية المماهاة الرمزية هذه وقوع المرء في حب شخص ما من دون أن يعرف سبب ذلك. لكن يتعيَّن علينا هنا أن نُدخِل تعديلًا طفيفًا على رأي ديكارت وسبينوزا. فلكي يُفسِّرا حب المرء لآخر من دون معرفته لسبب هذا الحب، سينتهي بهما المطاف،

عاجلًا أم آجلًا، إلى تعيين محبوب بعينه، قد أحبه المرء لذاته، بينما أحب كل موضوعات حبه الأخرى بسبب شبهها به (في رأي ديكارت، هذا المحبوب لذاته هو الفتاة الحولاء. وفي رأي سبينوزا، هذا المحبوب لذاته هو -طبقًا للقضية ١٦- السبب الفاعل المُحدِث للفرح). لكن من المنظور اللاكاني- الفرويدي، موضوع الحب، المحبوب الحقيقي، أي الذي ينطوي على سبب الحب فيه، أي الذي يُحَبّ لذاته، مفقود أصالة، يستحيل ملاقاته في الواقع (وحده الله يُحَبّ لذاته). فكل محبوب فانٍ، لا يحب إلا بسبب شبه عرضي ما يجمعه بموضوع الحب المفقود أصالة(101).

وهذا الموضوع المفقود، الذي لم يوجد في الواقع قط، ومع ذلك يُمكّننا من حب موضوعات الحب الفانية، أي الموجودة في الواقع، هو ما يسميه لاكان بالـ *objet petit a*(102).

باستثناء الله، نحن لا نحب أي أحد لذاته. فأيما كان مَن نحبه، فنحن لا نحبه لشيء موجود فيه وإنما لشيء مفقود منه، لشيء في ذاته زائد على مجرد ذاته، لشيء فيه زائد عنه(103).

... هو ما يفتقر إليه

عندما أجد نفسي في مقام المحبوب، بواحدة أو

بأخرى من الطرق المذكورة أعلاه، سأحاكي شعور المُحِب المنصرف إلى خارج ذاته، أي حبه لي، كشعور منصرف إلى خارج ذاتي، أي سأحبه في المقابل، سأتحول إلى مُحِب.

دعونا ننظر الآن في الكيفية التي سأحب بها الآخر في مقابل حبه لي، عندما أجد نفسي في مقام المحبوب، على النحو الموصوف في القضية ١٥ (104). هب أن الآخر رآني لأول مرة بصحبة س، الذي يُدخِل عليه الفرح عادةً، ولذلك يحبه، وهب أن الآخر قد ظل في هذه المرة غير مبالٍ بي مطلقًا، أي إنني لم أُدخِل عليه الفرح ولا الحزن. لكي يحبني الآخر، يكفي عندما يراني لاحقًا أن أؤثر عليه بالعاطفة نفسها المحايدة التي أثرت بها عليه في المرة الأولى. فمع أن تأثيري عليه هذه المرة لا يختلف عن تأثيري عليه في المرة السابقة، فإنه يشعر الآن - بالإضافة إلى شعوره بهذه العاطفة المحايدة - بشعور آخر وهو الفرح - في ظل غياب السبب المُحدِث للفرح، أي س- الذي أثارته فيه العاطفة المحايدة نفسها (لاقترانهما في المرة الأولى).

مع أنني أتصرف مع الآخر في المرة الثانية على النحو نفسه الذي تصرفت به معه في المرة الأولى، مع أنني أعامله بعدم اكتراث وبرود مماثلين، مع أنني لا أريد منه أي شيء، فإنه يحبني الآن. إنه يحبني فقط لأنه

قد رآني سلفًا بصحبة س، الذي يُدخِل عليه الفرح، ولذلك يحبه.

يحبني الآخر إذن مع أنني لستُ السبب المُحدِث لفرحه، أي مع أنني لم أُعطِه سببًا حقيقيًّا يجعله يحبني، فأنا لم أُثِر فيه إلا عاطفة محايدة، لا هي فرح ولا هي حزن. وبرؤيته سبب فرحه في ذاتي، ومن ثم اتخاذه مني موضوعًا لحبه، يحبني الآخر بسبب شيء غير موجود في ذاتي، يحبني بسبب شيء في ذاتي زائد على مجرد ذاتي، شيء فيَّ زائد عني.

وينطبق الأمر نفسه على الكره. يمكن للآخر أن يكرهني فقط لأنه قد رآني سلفًا بصحبة ص، الذي يُدخِل عليه الحزن، ولذلك يكرهه. فمع أنني لا أؤثر على الآخر إلا بعاطفة محايدة، لا هي فرح ولا هي حزن، فإنه يرى فيَّ الآن سببا لحزنه، مع أنني لا أقصد ضَرَّه مطلقًا، مع أنني غير مكترث به تمامًا، فإنه يكرهني.

كره الآخر المفاجئ وغير المُتوقَّع لي هو في نظري بالطبع كره غير قابل للتفسير: فمهما حاولت جاهدًا لا أستطيع أن أجد في ذاتي أي شيء من شأنه أن يُدخِل الحزن عليه، فهو يكرهني الآن فقط لأنه قد رآني مرة بصحبة ص. ولأنني لا أجد سبب كرهه لي في ذاتي، يستحيل عليَّ أن أجدها مدعاةً للحزن، أن أجد فيها ما يحزنني ويخجلني، وذلك لأن السبب المُحدِث لحزن

الآخر هو ص وليس أنا.

وبكرهه لي، يرى الآخر فيَّ سببًا لحزنه، بينما أنا عاجز عن رؤية كيف تسببتُ في إدخال الحزن عليه. والآن سأحاكي شعور الآخر، أي سأحزن وأكره. ولأنني أعتقد اعتقادًا جازمًا أنني لم أُعطِ الآخر سببًا حقيقيا لكرهي - فأنا لا أثير فيه إلا عاطفة محايدة لا هي فرح ولا هي حزن - فلن أستطيع بالطبع أن أحاكي شعوره بالحزن المنصرف إلى خارج ذاته كشعور بالحزن منصرف إلى ذاتي، أي أن أكره نفسي. إذ لا يمكن أن أكون أنا سببًا لحزني لأنني لستُ سببًا لحزنه. ولأن الآخر يرى سبب حزنه في ذاتي وليس في أي أحد آخر، بينما أنا عاجز عن تبيُّن طريقة إدخالي الحزن عليه، لا يسعني إلا أن أرى سبب حزنه في ذاته وليس في أي أحد آخر. لكن -في نظري- ليس الآخر سبب حزنه فحسب وإنما سبب حزني أيضًا، أي الحزن الذي أحاكيه فيه. ولأنني أرى سبب حزني في الآخر، أكرهه.

يحدث أمر مشابه في حالة الحب لكن مع اختلاف معتبر: فعلى ناحية، أنا غير مستعد لأن أقرَّ أنني قد أعطيت الآخر سببًا حقيقيًّا لكرهي حتى عندما أكون أنا السبب الفاعل الذي أحدث حزنه، بينما على الناحية الأخرى، أنا أميل إلى الاعتقاد بأنني قد أعطيت الآخر سببًا حقيقيًّا لحبي حتى عندما أكون مجرد سبب عارض

لفرحه. ويلزم عن ذلك أن احتمال أن أقابل كره الآخر بالكره أكبر من احتمال أن أقابل حبه بالحب.

مع أنني لا أرى كيف تسببتُ في إدخال الفرح على الآخر، فإنه لن يجد أي مشقة في جعلي أعتقد أنني سبب فرحه. أنا لا أعرف كيف أدخلت الفرح عليه، لكن لا بد أنني قد فعلت ذلك بطريقة أو بأخرى، بما أن الآخر يصرّ -عن طريق حبه لي- على أنني السبب الوحيد لفرحه. ومع أنني لا أقدر على تبيّن كيفية إدخالي الفرح عليه، فإنه سيجدني على أتم استعداد لموافقته في ذلك. لكن بقدر ما أرى في ذاتي ما يراه الآخر فيها، أي بقدر ما أرى في ذاتي سبباً لفرح الآخر - ولفرحي تبعًا لذلك - سأحاكي شعوره بالحب المنصرف إلى خارج ذاته، أي حبه لي، كشعور بالحب منصرف إلى ذاتي، أي سأحب نفسي وليس الآخر، ببساطة.

وعليه، أنا لا أقابل حب الآخر بالمثل إلا كنتيجة لوضع لا يُحتمَل، لمأزق، إذا جاز القول: عندما لا أجد -بعدما أضناني البحث- في ذاتي أي شيء على الإطلاق من شأنه أن يُدخِل الفرح على الآخر، بعدما تفشل كل تبريراتي النرجسية لفرح الآخر، وأستنفد كل ما أمكنني إبداعه من تفسيرات. أي عندما يحبني الآخر مع أنه لا يوجد في ذاتي أي شيء يمكن أن تحب من أجله، أي عندما يحبني مع أنني لست جديرًا بالحب. وماذا عساني

أن أفعل حينها سوى أن أرى سبب فرحي في ذاته، وأن أحبه كما أحبني؟!

وفقًا للقضيتين ١٥ و١٦، تُنقَل السببية من الشيء الذي أحدث عاطفة الفرح في الآخر إلى ذاتي. بحسب القضية ١٥، تُنقَل السببية إليَّ لأن الآخر قد رآني بصحبة محبوبه، وبحسب القضية ١٦، تُنقَل السببية إليَّ لأن الآخر قد رأى فيَّ صفة معينة موجودة في محبوبه. وفي كلتا الحالتين، يحبني الآخر بسبب رابطة كائنية تربطني بموضوع حبه الحقيقي، لكن المفقود والبعيد المنال(105). ولأن القضيتين ١٥ و١٦ شرطان ضروريان لوقوع القضية ٤١، أي مقابلتي حب الآخر بالحب، يُسوَّغ أن أقول إنني لا أؤدي الاستبدال الاستعاري إلا عندما أتبين الطبيعة الكائنية لمحبة الآخر لي. إن الكناية، الطبيعة الكائنية لمقام المحبوب، هي شرط تحقُّق استعارة الحب، شرط استبدال مقام المحبوب بمقام المُحِب. أنا أتحول من محبوب إلى مُحِب عندما أتبيَّن أن الآخر لا يحبني لذاتي، عندما أتبيَّن أن الموضوع المسبب حقًّا لحبه لي لا يوجد في ذاتي — فتحديدًا لأن الموضوع المسبب لحبه ليس فيَّ ومن ثم لا يمكنني أن أعطيه له، لا يتبقى لي إلا حبي لكي أعطيه له في مقابل حبه.

ويلزم عن ذلك، أن الله، الوحيد الذي يُحَبُّ لذاته،

لا يحبنا في مقابل حبنا له. وهذا عين ما نجده عند سبينوزا: فلحظة الحب الجليلة - تحقيق استعارة الحب، أي تحوُّل الله من محبوب إلى مُحِب - لا تقع في ضربي حب الله المعروضين في الباب الخامس من الإتيقا وهما: *amor erga Deum*، حب الله شعوريًا (القضايا ١٤-٢٠)(106)، و*amor Dei intellectualis*، حب الله عقليًا (القضايا ٣٢-٣٦)(107). فبكل تأكيد، لا يمكن لإله سبينوزا أن يخط إلى درجة أن يبادلنا الحب. قد يحبنا بالطبع، لكن، يقينًا، لن يكون هذا الحب مقابل حبنا له. وكذلك لا يمكن للحكيم السبينوزي، الخليق باسمه، أن ينتظر من إلهه أن يبادله الحب، لأنه يعلم أن طلب مبادلة الحب من الله يقتضي ألا يكون الله -بصفته محبوبًا- هو الله (برهان القضية ١٩). وعليه، يظل الضرب الأول من حب الله، الحب الشعوري، غير متبادل بالضرورة.

بينما يوجد في الضرب الثاني من حب الله، الحب العقلي، شيء زائد على مجرد المبادلة، وهو الوحدة: حب الله للبشر وحب النفس العقلي لله هما *unum et idem*، الشيء نفسه (لازمة القضية ٣٦).

حاشية ماريفو

يمكن أن نجد مثالًا ممتازًا شارحًا لديالكتيك الحب عند سبينوزا في مشهد تحوُّل المرأة المِغناج (108) إلى مُحِبة في الفصل الثاني من رواية پيير دِ ماريفو (ت. ١٧٣٦) غير المكتملة

La Vie de Marianne، حياة ماريان. ماريان مِغناج - أي امرأة مدفوعة بالرغبة في أن تَسُرَّ، في أن تكون خليقة بالحب، امرأة تعرض نفسها لكل أحد كموضوع للحب، لكنها لا تبادل أي أحد الحب أبدًا - فمن خلال حب الآخرين لها تحب نفسها لا غير. لكنها انهارت، عند لحظة معينة، وقابلت حب الآخر بالمثل. ويُسوَّغ لنا القول إن الفقرة المعنية من الرواية هي الحاشية التي لم يكتبها سبينوزا على القضية ٤١ من الباب الثالث.

تدور أحداث هذا المشهد في كنيسة، أثناء العبادة، ومن ثم لم تُنطَق فيه كلمة واحدة، وإنما تكشَّف كل

شيء فيه من خلال تبادل النظرات فحسب. بعدما دخلت الكنيسة، جلست ماريان في الموضع الذي يجعلها مرئية من طرف الجميع - فمن فرط اختيالها، هي قادرة على أن ترى مقدمًا النظرات التي ستفتنها. وبمجرد جلوسها، شدهت أنظار كل الرجال الحاضرين. فلغاية اللحظة التي ظهرت فيها ماريان، كانت النسوة الأخريات يلفتن انتباههم، فهن مغناجات مثلها ويتُقن إلى إبهاج العيون - ولكل واحدة منهن زمرة من المعجبين المتحلقين حولها. «لكن عندما أصل، يراني الجميع، فتتلاشى كل هذه الوجوه، ولا يتبقى منها ولو حتى ذكرى وجه واحد.»(109) وكان بإمكان ماريان أن تُعبِّر عن هذا الأثر بجملة واحدة، تُزاوج بين كلمات يوليوس قيصر وكلمات أنطيوخوس في مسرحية *Bérénice*، برنيس، لجان راسين (ت. ١٦٩٩): «أتيتُ، فرُئيتُ، فأبهجتُ.»(110)

ولا يسع المرء إلا أن يندهش مما استطاعت ماريان تبيُّنه في نظرة واحدة خاطفة رمقتها بها النسوة لمَّا لاحظن أنها قد فتنت أعين معجبينهن وحوَّلت نظراتهم عنهن إليها: «لقد أردن لها أن تبدو نظرة شاردة. لكنه كان شرودًا متعمدًا» (ص ٦١).

فمع أن هذه النظرة الخاطفة قد بدت - للوهلة الأولى على الأقل - مجرد نظرة شاردة، فإن عين ماريان الثاقبة

لاحظت فيها «مسحة من تململ وازدراء». وفي هذا التململ والازدراء أنفسهما، رأت عين ماريان اعترافًا صريحًا منهن بعلو كعبها عليهن (ص ٦١).

ونظرًا إلى هذا التبصُّر الثاقب، لعله كان من الأنسب للرواية أن تُعنوَن بـ *La Vue de Marianne*، نظر ماريان، عوضًا عن *La Vie de Marianne* ، حياة ماريان. تعلم ماريان، -بالطبع- أن الشرود حالة «لا تقع إلا كأثر جانبي بالضرورة»، أي حالة لا يمكن تحقيقها قصدًا وعمدًا، لأن تعمُّد إحداثها نفسه يحول دون حدوثها. فلا يمكن للمرء أن يتعمد أن تبدو نظرته شاردة وساهية. لأن النظرة الساهية ستُفشي، حينما تُكلَّف، لا محالة عن قدر الانتباه الذي تطلبه تصنُّعها. إن القصد الكامن وراء الرغبة في أن تبدو النظرة شاردة، ولتنافيه مع انعدام القصد المميز للشرود، هو تحديدًا ما يجعل النظرة الشاردة «بعيدة المنال» (١١١).

ليس الشرود المتعمد إذن لا مبالاة متغطرسة ولا ازدراءً نرجسيًّا، كما يُراد له، وإنما هو، في حقيقة الأمر، عكس ذلك تمامًا، أي ضرب من الانتباه والتقدير. ببلوغها مرتبة الكمال في فن التظاهر والتصنُّع، أي بتحقيقها سيطرة تامة على عينيها ونظرتها وتعابير وجهها، أضحت بطلة رواية پيير دِ لاكلو (ت. ١٨٠٣) *Les Liaisons dangereuses*، غرامیات خطرة، الماركيزة

دِ مَرتوي، وبكلماتها، قادرة على انتحال النظرة الشاردة. وعندما نعرف ما تكبدته من عناء في سبيل إتقان هذه المهارة، لا نملك إلا أن نصدقها في ما تقول: لقد كانت تحاول أن تبدو فرحانة في لحظات الحزن التام، وأن ترسم ملامح اللذة على وجهها إبان إنزال الألم على نفسها، وأن تكتم بداخلها التعابير الظاهرة للفرح المباغت، وهلُمَّ جرًّا. ولا بد أن الماركيزة، التي تتفاخر، كماريان، بمعرفتها بالفلسفة، قد قرأت كتاب ديكارت *Les Passions de L'âme*، عواطف النفس: إذ تعلم أن بمقدورنا أن نُغيِّر تعابير وجوهنا وعيوننا وبذلك نخفي العاطفة التي نشعر بها عن طريق اصطناع عاطفة أخرى مناقضة لتلك التي نريد أن نخفيها(112).

حتى اللحظة، لا تزال ماريان موضوعًا لنظرة الآخر، لقد جذبت أنظار جميع من حولها في الكنيسة، في حين أنها لا ترى أي أحد. إنها مرئية من طرف كل أحد من دون أن يكون أي أحد مرئيًا من طرفها، فهي لا ترى في عيون الآخرين، في نظراتهم، إلا ذاتها، إلا تصديقًا على حبها لنفسها. بل يُسوَّغ للمرء حتى أن يقول إنها غير موجودة إلا كموضوع للنظرة، أي إنها لا توجد إلا عندما تُرى، لا توجد إلا من خلال عيون الآخرين - ففي اللحظة التي يصرفون أنظارهم عنها لا تعود موجودة(113). وتُشبِه ماريان، في وضعها الأنطولوجي هذا، نيقولاس الكويزراني

الذي قال - أمام أيقونة للإله مرسومة ببراعة شديدة بحيث أن المرء أينما نظر إليها يجدها تنظر إليه: «أنا موجود لأنه ينظر إليَّ، ولو صرف نظره عني لما عدت موجودًا» (114) .

وفجأةً، آنت لحظة الحب الجليلة. بينما ينظر إليها الجميع، لفت نظرها شخص بعينه: «من بين كل الرجال الذين جذبتُ أنظارهم، لفت نظري واحد بعينه، طاب لعيني أن تقع عليه دون غيره». لقد أضحت نظرة مَن تَفتِن أنظار الجميع مفتونة بشخص بعينه، لقد أضحت مَن يُنظَر إليها تنظر للمرة الأولى. «لقد أحببتُ النظر إليه» (ص ٦٣). لقد كانت ماريان حتى اللحظة تبتهج بكونها منظورة، أما الآن فهي تبتهج بكونها ناظرة. أو بلغة سبينوزيَّة، لقد كان لفرحها حتى اللحظة سببًا ذاتيًا، أما الآن ففرحها مصحوب بفكرة سبب خارج عنها.

إلى مَن تحديدًا أعطت ماريان حبها؟ أي في مَن تحديدًا رأت سببًا لفرحها؟ ليس في أي واحد من الذين تعلم أنها تُدخِل الفرح عليهم: فهم يرون فيها سببًا لفرحهم بينما هي ترى في ذاتها سببًا لفرحهم ولفرحها - الفرح الذي تشعر به لأنها تُدخِل الفرح على الآخرين، أي الفرح المصحوب بفكرة أنها سببه، والذي يسميه سبينوزا بـ *gloria*، فخر واعتزاز، والذي سمته ماريان -ويا لدقتها- بالاسم عينه *la gloire* (ص ٦١). إنها

ترى السبب الخارجي لفرحها في الشخص الذي تعتقد أنه لم يكن قادرًا على أن يرى فيها سببًا لفرحه، بما أنها لم تُعطِه أي سبب يدفعه لحبها. ولذلك، لم تكن هي أيضا قادرة على أن ترى في ذاتها سببًا لفرحه، لأنها قد ذهلت، عند رؤيته، عن إبهاجه ببساطة. «لم أعد أفكر في إدخال المسرَّة عليه، لم أفكر إلا في النظر إليه، لقد كنتُ مِغناجًا عند الآخرين أما عنده فلا» (ص ٦٣).

الآن لحسب، عندما لم تعد ماريان تفكر في الإبهاج، يمكن لها أن تُبهج حقًّا وتسُرَّ: فإرادة الإبهاج موقف لا يقل تناقضًا عن تعمُّد إظهار الشرود، لأن الإبهاج، تمامًا كالشرود، حالة لا تقع إلا كأثر جانبي بالضرورة، حالة لا يمكن إحداثها قصدًا وعمدًا. فهو يتنافى مع الإرادة كما يتنافى الشرود مع القصد. لحقيقة أن جميع من استرعت أنظارهم، حاشا الذي استرعى نظرها، قد «هلَّلوا جهارًا لمحاسنها» لتقتضي أن الجميع -باستثنائه- قد انخدعوا في تغنُّجها وانطلى عليهم. وفي المقابل، وحده الذي نظر إليها «على نحو مغاير تمامًا، بقدر أكبر من التحفظ لكن بقدر أكبر من الاهتمام»، قد وجدها مبهجة فقط عندما توقفت عن التفكير في إبهاجه. وهذا هو تحديدًا سبب تكشُّف «شيء أكثر جديَّة بكثير» في هذه اللحظة، بين الاثنين.

على قدر ما كانت ماريان مدفوعة بالرغبة في أن تسُرَّ، في أن تكون خليقة بالحب، على قدر ما سرَّت

نفسها، وأحبت نفسها، بينما لم تُسَرَّ بأي أحد، ولم تُحِبَّ أي أحد، ولم تجد مسرَّتها في شخص آخر، أي لم تجد سبب فرحها في غيرها، إلا عندما توقفت عن التفكير في إدخال السرور والفرح على الآخرين. وباختصار، لقد أصبحت مُحِبة عندما تخلَّت عن الرغبة في أن تُسَرَّ وتُبهج، في أن تكون جديرة بالحب، في أن تكون محبوبة.

وبلغة لاكانية، لقد أصبحت ماريان، عند هذه اللحظة، ذاتًا مفتقِرة، ذاتًا راغبة. يفتقر المُحِب إلى شيء ما، لكنه لا يعرف ما يفتقر إليه على وجه التحديد. وهكذا كانت ماريان، لقد غادرت الكنيسة «بقلب مفتقِر إلى شيء ما، ولا يعرف ما الذي يفتقر إليه» (ص ٦٤). عندما دخلت ماريان الكنيسة، كانت تعتقد أنها تعرف كيف تُسَرُّ وتُبهج، تعرف ماذا يجعلها فاتنة في عين الآخرين، أي تعرف ما تملكه. لكن عندما خرجت من الكنيسة لم تكن تعرف ما تفتقر إليه، ما لا تملكه.

وصفوة القول: يمكن للمرء أن يضيف، وهو مطمئن، على هامش نسخته من كتاب الإتيقا كلمات ماريان هذه «لمَّا ذقتُ حلاوة أن أُحِب انقطعت رغبتي في أن أُحَب» كحاشية لماريفو على القضية ٤١ من الباب الثالث.

(1) Aaron Schuster, "theory of the breakup: A philosophical guide to love and rupture," Cabinet magazine, issue 68, winter 2021–spring 2022; with additions from an earlier draft of this published text.

*فيلسوف أمريكي معاصر، أهم أعماله كتاب "The trouble with pleasure"، الذي سعى فيه إلى الصلح بين فكرَي جِل دولوز وجاك لاكان.

(2) أو محاورة المأدبة، الوليمة، أو محاورة مجلس الشراب، حرفيًّا. ففي اليونانية، تعني كلمة «*symposium*» «شرب الخمر معًا». والـ«symposium» هو مجلس شراب يعقب الولائم، يسكر فيه الندماء، ويتسامرون بشأن شتى الموضوعات. لكن كلما مرَّ الزمن غدت دلالة هذه الكلمة أكثر صرامةً ورصانةً، في ضرب من «الإفاقة» الدلالية أو «الصحو» الدلالي، إذا جاز القول. فمع مرور الزمن، تضاءل المساحة التي يشغلها شرب الخمر في حقلها الدلالي، بينما تزايد المساحة التي يشغلها النقاش الفكري. إلى أن اختفى شرب الخمر تمامًا من دلالة الكلمة وصارت تعني في زمننا، وعلى نحو حصري تقريبًا، الندوات والمؤتمرات العلمية والحلقات الدراسية البالغة الرصانة والصرامة. [المترجم]

(3) إيروس، إله الحب الشهواني، الجنسي، وتجسيده في الميثولوجيا الإغريقية (ابن أفروديت، ربة الجمال). وفي أصلها اليوناني، تعني كلمة «eros» أن ترهب، تهوى، تشتهي جنسيًّا. وتُميِّز اللغة اليونانية القديمة بين أربعة أشكال للحب: *eraо*: أن تهوى وتشتهي جنسيًّا، *phileo*: أن تميل وتنزع إلى (كما في كلمة philosophy، فلسفة)، *agapaо*: التقدير والاحترام (كما في كلمة Agape، المحبة المسيحية)، *stergo*: حب الوالدين والأبناء، وحب

الحاكم لرعيته. وسيستعمل فرويد لاحقًا كلمة «إيروس» للإشارة إلى دافع الجنس وحفظ النفس في مقابل دافع تقويضها، دافع الموت. [المترجم]

(4) Plato, Gorgias , trans. Walter Hamilton and Chris Emlyn-Jones (London: Penguin, 2004), p. 65 (481d).

(5) لا تعني كلمة «*erastes*» اليونانية «حبيب» بإطلاق، وإنما حبيب «مِثلي»، وتحديدًا، الطرف الأكبر سنًّا في علاقة بين رجلين، ولذلك تشير هنا إلى سقراط وليس إلى ألسيبيَاديس. [المترجم]

(6) Plato, Alcibiades I, trans. W. R. M. Lamb, in Plato, The Loeb Classical Library 8 (London: William Heineman, 1927), p. 99 (103a).

(7) لوي أنطوان دِ سان جُست (ت. ١٧٩٤)، أحد رموز الثورة الفرنسية، زعيم اليعاقبة الشهير، حليف مَكسميليان روبيسبير وصديقه المُقرَّب. [المترجم]

(8) وقعت واقعة تدنيس تمثال هرمس المركزي في أثينا (بقطع قضيبه المنتصب وجدع وجهه)، في ربيع سنة ٤١٥ قبل الميلاد، عشية الإعداد لحملة على صقلية (في خضم الحرب البيلوبونيزية). واستدعت هذه الواقعة تحقيقات جادة، قُتِل على إثرها بعض الناس وهُجِّر آخرون من أثينا. اتُّهِم ألسيبَاديس فيها (لقربه من سقراط، واشتهاره بالفسق والمجون، ولأنه مَن تولَّى كِبر الدعوة إلى الحملة الصقلية التي لم تكُن محل ترحيب أثيني). وطلب أن يُحاكَم لكي يُبرِّئ ساحته قبل الخروج إلى صقلية، لكن رُفِض طلبه. وفي أثناء غيابه بصقلية، عُقِدت له محاكمة، أُدين فيها، وحُكِم عليه غيابيًّا بالموت، وبعدما عاد مدحورًا، أفلت من الإعدام بفراره

إلى إسبرطة (خصم أثينا الأساسي في الحرب البلوبونيزية) إلى أن اغتيل فيها بتحريض من الإسبارطيين. [المترجم]

(9) Plato, Symposium , trans. Alexander Nehamas and Paul Woodruff, in Complete Works, ed. John M. Cooper (Indianapolis: Hackett, 1997), p. 501 (219b–d); والتشديد مني.

(10) المصدر نفسه، ص ٥٠٠ (٢١٩a).

(11) المصدر نفسه، ص ٤٩٧ (٢١٥b).

(12) المصدر نفسه، ص ٥٠٤ (٢٢٢d).

(13) المصدر نفسه، ص ٥٠٤ (٢٢٣b).

(14) هذا هو رأي جوناثان لير، على سبيل المثال، إذ يقول: «يبدو أن سقراط أراد أن يقول التالي: لو أن اللعبة لعبة تنافس وغيرة فأنا قادر على الفوز فيها.» انظر كتابه:

Open Minded: Working Out the Logic of the Soul (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998), pp. 161–162.

(15) Jacques Lacan, The Seminar of Jacques Lacan, Book VIII. Transference, 1960–1961, ed. Jacques-Alain Miller, trans. Bruce Fink (Cambridge: Polity, 2015), 159.

(16) Armand D'Angour, Socrates in Love: The Making of a Philosopher (London: Bloomsbury,

p. 191. ,(2019

(17) المرجع نفسه، ص ٢١٢.

(18) أو زاخرة بـ«تبادُل السوائل والأفكار» حتى لنستعمل عبارة من نكتة فاتنة لوودي ألان من فيلم (*Crimes and Misdemeanors* ١٩٨٩). [المترجم]

(19) كما أننا مدينون بالفلسفة لحرمان سقراط من نعمة الزواج السعيد من أسبازيا، نحن مدينون بالفلسفة أيضا لبليَّة زواجه التعيس من زانثيبي، يقول نيتشه: «لقد وجد سقراط المرأة المناسبة لما كان يحتاج إليه —بالرغم من أنه لم يكُن ليسعى إليها لو تسنَّى له معرفتها حق المعرفة، لحق بطولية هذا العقل الحر لم يكُن لها أن تمضي إلى هذا الحد، إذ كانت زانثيبي تدفع به إلى الانغماس أكثر فأكثر في عمله الحقيقي، وذلك بأن جعلت بيته جهيما لا يُركَن إليه ومقامةً غير قابلة للإقامة. لقد علَّمته بذلك كيف يقيم في الشوارع، وفي كل الأمكنة التي يُمكِن للمرء أن يُثرثر فيها، ويقضي حياة كسولة. لقد جعلت منه بذلك أكبر مجادل شوارع في مدينة أثينا، الأمر الذي دفع به، في نهاية المطاف، إلى أن يبعث نفسه بأنه نُعرة مزعجة وضعها إله فوق رقبة ذلك الفرس الجميل، أثينا، ليجعلها لا تعرف الراحة أبدًا.» فريدريش نيتشه، إنساني مفرط في إنسانيته، الكتاب الأول، ترجمة: علي مصباح (بيروت-بغداد: منشورات الجمل، ٢٠١٤)، ص ٣٠٤-٣٠٥. [المترجم]

(20) من المفارقات اللطيفة أن أفلاطون جعل أسبيَهاديس يُفضِّل سقراط على بريكليس: مهارات بريكليس في الخطابة لا تساوي شيئًا أمام مهارات سقراط في الجدل — يا لها من طعنة أريبة في عشيق أسبازيا، انظر: Plato, *Symposium* , p. ٤٩٨ (٢١٥c).

(21) فنان الفراق الفلسفي العظيم الآخر، في القرن التاسع

عشر، هو فريدريك نيتشه، الذي كان لقطيعته مع ريتشارد فاجنر أكبر الأثر على فكره.

(22) Kierkegaard, Journals and Notebooks, Volume III, ed. Bruce E. Kirmmse, et al. (Princeton: Princeton University, 2010), 434.

(23) المصدر نفسه، ص ٤٣٤-٤٣٥.

(24) المصدر نفسه، ص ٤٣٥.

(25) أترجم thing هنا بـ«حاجة»، عوضًا عن شيء أو موضوع، لأن كلمة حاجة تفيد معنيين: شيء غير مُعيَّن، مجهول، مُلغز، يدل على التسمية (خصوصًا في دلالتها العامية)، و«رغبة مُلحّة» (خصوصًا في دلالتها الفصحى). وهذان المعنيان مُتضمَّنان في مصطلح «The Thing"، "Das Ding"، كما استعمله فرويد. ففرويد يقصد به: الجانب المجهول من الآخر —والأم تحديدا وفقًا للاكان، (mother)— ما لا أستطيع تبيُّنه وتعيينه وتسميته في الآخر عمومًا، وفي رغبته تحديدًا. وعلاقتي الوجدانية بهذا الجانب متناقضة، فهو يثير حيرتي وقلقي وشكي وسؤالي (ماذا يريد الآخر بالضبط؟ ما هو مقامي عنده؟ ماذا يريد مني تحديدا؟ — الـ"Che vuoi؟» الشهيرة) لكنه هو الذي يثير أيضًا رغبتي في الآخر. إنه ما لا أقدر على الاقتراب منه في الآخر وما لا أقدر على الابتعاد عنه فيه، ما يصرفني عنه وما يصرفني إليه، ما يُرغِّبني فيه وما يُرهِّبني منه. ولقد احتل مفهوم الـ"Das Ding" مقامًا عاليًا في فكر لاكان المُبكِّر، لكنه تخلَّى عنه لاحقًا، لسبب أو لآخر (للنأي بنفسه عن هايدجر ربما، كما يرى ريك بوتي)، واستبدله بمفهوم الـ"objet a"، الذي يُعدُّه أهم اكتشافاته التحليلية النفسية (للمزيد عن الـ"objet a" انظر الحاشية رقم ٥٨ في ما يلي). [المترجم]

(26) كتب كافكا في يومياته، في يوم ٢١ من شهر أغسطس

من سنة ١٩١٣، قائلًا: «وضعت يدي اليوم على يوميات كيركيجارد. وكما توقّعت، بالرغم من الاختلافات الجوهرية بيننا، فإن وضعه مشابه جدًّا لوضعي، أو على أقل تقدير، هو موجود معي على الجهة نفسها من العالم. إنه يدعمني كصديق.» انظر:

Franz Kafka, Diaries, 1910-1923, ed. Max Brod, trans. Joseph Kresh (New York: Schocken, 1976), 230.

(27) Elias Canetti, Kafka's Other Trial, trans. Christopher Middleton (London: Penguin, 2012).

(28) Lee Congdon, The Young Lukács (Chapel Hill: University of North Carolina, 1983), 50.

(29) كتبت الفيلسوفة المجرية أنيس هيلر مقالة عن هذه العلاقة، انظر:

Agnes Heller, "Georg Lukács and Irma Seidler," trans. Etti de Laczay, New German Critique no. 18 (Autumn 1979), 74-106.

(30) يقول هارولد بلوم: «لقد تبنّى أيضًا لكيركيجارد أنه من المحال عليه ألّا يكون ما بعد-شكسبيريًّا، لقد كان مشغولًا بسلفه الفذ، الدنماركي المكتئب، هَملت، الذي تنبأ علاقته بأوفيليا بعلاقة كيركيجارد بريجينا.»، انظر:

Harold Bloom, The Western Canon (New York: Harcourt Brace & Co., 1994), 56.

(31) Kierkegaard, Either/Or Part I, ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong (Princeton: Princeton University Press, 1987), 336.

(32) مستشهد به مُترجَمًا إلى الإنجليزية في:

Anna M. Klobucka, "Together at Last: Reading the Love Letters of Ophelia Queiroz and Fernando Pessoa," in Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality, ed. Anna M. Klobucka and Mark Sabine (Toronto: University of Toronto, 2007), 229-230.

(33) Fernando Pessoa, The Selected Prose of Fernando Pessoa , ed. and trans. Richard Zenith (New York: Grove Press, 2001), p. 142.

(34) الإحالة هنا على قول هَملت (في الفصل الثالث، المشهد الثاني) عن أمه: «لن أطعنها بخنجر، لكني سأكلمها بكلمات كالخناجر.» [المترجم]

(35) Lukács, Soul and Form, trans. Anna Bostock (Cambridge, MA: MIT, 1971), 33.

(36) Kierkegaard, Letters and Documents, trans. Henrik Rosenmeier (Princeton: Princeton University, 1978), 209.

وللمرء أن يستحضر هنا وصية جوستاف فولبير الأشد شهوانيةً: «ادخر قضيبك المنتصب أبدًا للتصليف، انكح محبرتك.»

(37) Kierkegaard, Journals III, 439.

(38) Jean Genet, The Balcony, trans. Bernard Frechtman (New York: Grove, 1966), 75.

(39) يُردِّد سلافوي جيجك المذهب نفسه، استنادًا إلى ما قاله هيجل عن المؤرخ اليوناني توثيديديز (ت. ٤٠٠ ق. م.): «لقد كان هيجل على دراية تامة بأن الثقل، الذي يُعطى لحدث ما عن طريق تدوينه، يُبدِّل الواقع المباشر لهذا الحدث. في كتابه فلسفة التاريخ، قدَّم هيجل توصيفًا رائعًا لتأريخ توثيديديز للحرب البيلوبونيزية: «لقد كان الصراع، في الحرب البيلوبونيزية، بين أثينا وإسبرطة في الأساس. ولقد ترك لنا توثيديديز تأريخًا لمعظمها، وكتابه الخالد عن هذه الحرب هو المكسب المطلق الذي جنته البشرية من هذا الصراع.» علينا أن نحمل هذا الحكم على أبسط وجه: من منظور التاريخ العالمي، وقعت الحرب البيلوبونيزية لكي يكتب توثيديديز كتابًا عنها. وعلينا أن نحمل كلمة «مُطلَق» هنا على أثقل وجه: من المنظور النسبي لمنافعنا البشرية المتناهية، المآسي الفعلية العديدة للحرب البيلوبونيزية أهم بالطبع من الكتاب الذي كُتِب عنها، لكن من منظور المُطلَق، الكتاب، وليس الحرب، هو ما يهم حقًّا.» انظر كتابه:

Less Than Nothing: Hegel and the Shadow of Dialectical Materialism (London: Verso, 2012), pp. 468–469.

(40) لنتذكر هنا قول إميل سيوران: «إن حبًّا يخيب لهو محنة فلسفية تملك من الثراء ما يتيح لها أن تخلق من حلاق نظيرًا لسقراط.» سيوران، المياه كلها بلون الغرق [مقايسات المرارة]، ترجمة: آدم فتحي (بغداد-بيروت: منشورات الجمل، ٢٠١٣)، ص ١٣١. [المترجم]

(41) «الشوكة في اللحم»، تعبير شهير لبولس الرسول. انظر مثلًا: الرسالة الثانية إلى أهل كورنثوس ١٢: ٧. [المترجم]

(42) لقد كان والد كيركيجارد قنوطًا كئيبًا أيضًا، كان يشعر بأن الله قد لعنه إما بسبب عقد أبرمه مع الشيطان لكي تزدهر

تجارته أو بسبب انتهاكاته الجنسية. ولقد كان على يقين من أن أيًا من أبنائه لن يعيش أطول مما عاش المسيح ابن مريم. وبالفعل، خمسة من أبنائه السبعة ماتوا في حياته، ووحدهما سورين وأخوه الأكبر، بيتر —الذي هدَّده بإطلاق الرصاص على رأسه حال كشف مُخطَّطه لأهل ريجيونا— عاشا بعده. الأب والخطيئة، هذان هما أجلُّ شخصين في حياة كيركيجارد وأعماله.

(43) Kierkegaard, Journals VI, 19, 79.

(44) Georg Lukács, Soul and Form, 33.

الحق أن هذا هو عين ما كان يخشاه لوكاتش نفسه: «في الأول من يوليو، غادرت إيرما بودابيست إلى بابا ماري، حيث ستكمل تعليمها. وفي إبان ذلك (1-3 يوليو)، كتب لوكاتش بعض الخواطر: «توجسات: طبيعة الزواج المستحيلة ... الخشية من الأثر المُدمِّر للسعادة، الخشية من أنه ليس بمقدوري أن أجد لنفسي موطأ قدم في حياة مزدحمة بآخرين.» إن ما أنهى علاقته بإيرما هو هذه الخشية من أن السعادة- دخول «الحياة»- ستجعل الإبداع مستحيلًا. هو الخشية من أنه سيفقد قوته، تمامًا كشمشون، إذا ما سمح لنفسه بالاستسلام لإغواء امرأة.» انظر: Congdon, The Young Lukács, 43.. [وللمزيد عن شمشون وما جرى له بسبب استسلامه لغواية دليلة، راجع الكتاب المُقدَّس العبراني، سفر القضاة، الإصحاح 16 كاملًا].

(45) أولسنا نجد هذه الخشية نفسها من التحليل النفسي؟ فتحت قناع انتقاد التحليل النفسي بأنه عديم الجدوى ومضيعة للوقت، تكمن الخشية من إمكانية أشد سوءًا: أن يكون مفرطًا في نجاعته، أن يسلب المرء أعراضه المرضية الثمينة التي يحبها أكثر من السعادة نفسها [يقول المؤلف في موضع آخر: «اكتشف فرويد أن للشكوى العُصابية بلية مخصوصة: على الرغم من تذمرهم واستيائهم، تبيَّن أن مرضاه مُتعلِّقون على نحو عنيد بالعِلل التي يعانون منها، مما دفعه للقول بأنهم متواطئون، بطرق غير معروفة

لهم، مع عِلمهم هذه على نحو عميق. وهذه واحدة من المناحي الأشد ثورية للتحليل النفسي، والتي لم تُكتشَف تبعاتها بالكامل حتى اليوم: أن نُفكِّر في المُبتَلين بالعِلل النفسية لا باعتبارهم مجرد ضحايا خاضعين لتعاستهم، وإنما باعتبارهم، ومن حيث لا يعلمون، مهندسي هذه التعاسة ... وبعبارة أخرى، في مستوى (لا واعٍ) معين، الأعراض المرضية النفسية مرغوبة «ومُمتعة» بقدر كبير.» انظر: آرون شوستر، «متعة الشكوى»، ترجمة: طارق عثمان، كتب عملة، مايو، ٢٠٢٢.]

(46) Kierkegaard, Journals III, 209 والتشديد مني.

(47) Kierkegaard, Works of Love, ed. and trans. Howard V. Hong and Edna H. Hong (Princeton: Princeton University, 1995), 303.

(48) عين ما حصل لسكوتي في «*Vertigo*» حصل لفرجيل (جُفري رَش) في (The Best Offer) (جوزيبي تورناتوري، ٢٠١٣). لا يتعلّق الأمر هنا باكتشاف المرء أنه قد خُدِع، أن حبيبه لم يكُن يحبه في حقيقة الأمر، وإنما زيَّف حبه لغرض في نفسه، وإنما يتعلّق بما هو أقسى وأنكى: اكتشاف أن حبيبه لم يُزيِّف حبه له، وإنما أن حبيبه نفسه كان مُزيَّفًا، أن الشخص الذي وقع في حبه وعاش معه لم يكُن موجودًا أصلًا: لم تكُن مادلين تلك الزوجة العليلة، المسكونة بامرأة من أسلافها والمُمالة إلى الانتحار، ولم تكُن كلير (سيلفا هوكس) تلك الفتاة المسكينة، التي تعاني من الوحدة والرهاب (لنلاحظ التناقض بين المرأتين: الأولى لم تكُن تدخل بيتها تقريبًا، والأخرى لم تكُن تخرج من بيتها تقريبًا). ثمة فرق بين أن تكتشف أن حب حبيبك لك لم يكُن موجودًا وأن تكتشف أن حبيبك نفسه لم يكُن موجودًا. ومن بين هذين الاكتشافين، الثاني هو الكارثي بحق، لأنه يمحو الماضي ويجبّه. ويشهد على ذلك أن الحب نفسه كان موجودًا في الحالتين: جودي

التي لعبت دور مادلين أحبَّت سكوتي، وكلير المُزيَّفة أحبَّت فيرجل (أو هكذا ظنَّ على الأقل، فهذا ما دفعه إلى الانتقال إلى براغ في نهاية المطاف)، لكن ذلك لم يُخفِّف من أثر الصدمة على الرجلين قط. [المترجم]

(49) Leslie Jamison, Make It Scream, Make It Burn (London: Granta, 2019), 227.

(50) المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

(51) Kierkegaard, Works of Love, 311.

(52) Kierkegaard, Journals II, 164.

(53) Kierkegaard, Journals III, 228-229.

(54) Lukács, Soul and Form, 36.

(55) Kierkegaard, Journals III, 444-445.

(56) لتحليل مُفصَّل لمفارقة الإحسان، لُعنفه وقهره، لدَينه الذي لا يُردُّ، انظر: مِلادن دولار، «إن الرحمة لا تُنتزَع كرهًا (أو دفاعًا عن قضية شايلوك الخاسرة)،» ترجمة: طارق عثمان، كتب مملة، يونيو ٢٠٢٢. [المترجم]

(57) تنويعًا على الحكمة اليسوعية الشهيرة: «أحِبَّ جارك كما تحب نفسك» (ليجيل متّى ٢٢: ٣٩). [المترجم]

(58) ويُعبِّر التحليل النفسي عن هذا المنطق الحزين بما يُمكِن تسميته بـ«صدمة تحقق الرغبة» كالتالي: الحصول على موضوع الرغبة، أيًا كان، يعقبه دائمًا شعور بالاستياء وبعدم الإشباع،

بل بالصدمة أحيانًا- وذلك لارتباط الرغبة بالفقد- فتحقُّق الرغبة يعني موت الرغبة، ولكي تظل الرغبة حية لا بد أن يظل موضوعها مفقودًا، ومن ثم بمجرد أن يحصل المرء على موضوع رغبته يشعر بالاستياء والخيبة، وللتخلُّص من هذا الشعور لا بد أن يوجد لرغبته موضوع مفقود آخر، ومن هنا تنتقل الرغبة من موضوع إلى الذي يليه. الرغبة إذن هي رغبة في الرغبة نفسها، وليس في موضوع بعينه. موضوع الرغبة بحد ذاته غير مهم في واقع الأمر، ومن ثم يسهل استبداله والقفز من موضوع إلى آخر. إنه مهم فقط بقدر ما هو مفقود، وبمُلكه يفقد أهميته على الفور. بل قد يغدو تملُّكه صادمًا للغاية، فوق ذلك. ولنجد مثالًا براديجميًا على الصدمة النفسية التي تعقب تحقُّق الرغبة في مشهد اغتصاب البطلة في فيلم «*the piano teacher*» (ميشائيل هَنَكه، ٢٠٠١)، فمع أن هذا الاغتصاب لم يكُن سوى رغبتها التي سعت إلى تحقيقها بكل سبيل، كان حصوله صادمًا لها للغاية. [المترجم]

(59) يلعب العائق المُهدِّد للرغبة (بالحيلولة دون نوال موضوعها أو بسلبه) دورًا مُهِمًّا للرغبة، لأنه يُجسِّد الـ«objet a»، أي الموضوع المُسبِّب للرغبة: يميِّز جاك لا كان بين موضوعين للرغبة: الأول هو الموضوع المادي المرغوب- المحبوب على سبيل المثال-، والثاني هو ما يجعل المرء يرغب أصلًا في موضوع رغبته هذا. أنا أرغب في خليلتي (موضوع الرغبة)، لكن ما الذي يجعلني أرغب فيها؟ ما هو سبب رغبتي فيها؟ هذا السبب الذي يُحرِّك الرغبة هو ما يُسمِّيه لا كان بالـ«objet a». ومن بين الموضوعين، الموضوع المُسبِّب للرغبة هو الأهم، فموضوعات الرغبة لا تستمد قيمتها في عين الراهب إلا من ظنه أنها قد تحتوي على الـ«objet a»، يرغب المرء في شيء ما ويسعى لنيله، وعندما يُحقِّق رغبته ويناله يكتشف أنه لا يحتوي على الـ«objet a»، فينتقل إلى موضوع آخر سيكتشف أيضًا أنه لا يحتوي على الـ«objet a»، فيتركه ويذهب إلى ثالث، وهكذا دواليك. لكن لماذا؟ لأن الرغبة (وكما أسلفنا في الحاشية السابقة) هي رغبة في الرغبة نفسها، وليس في موضوع

بعينه، ولأنه لا يوجد موضوع، أيًّا كان، يحتوي على الـ«objet a»، أي إنه لا يوجد موضوع من شأنه أن يسدَّ نقص الذات وأن يُحقِّق الإشباع الكامل. لماذا؟ لنجيب على هذا السؤال علينا أن نجيب على سؤال آخر: ما ماهية الـ"objet a» بالضبط؟ الـ"objet a»، وعلى عكس موضوع الرغبة، ليس شيئًا ملموسًا، وإنما هو شيء غير ملموس بالمرة، إنه الشيء المفقود، أو بالأحرى إنه الفقد نفسه مُجسَّدًا. الفقد هو وقود الرغبة، ما يُحرِّك الذات الراغبة هو محض الشعور بالفقد، والـ"objet a» هو اسم لتجسُّد هذا الفقد. ولكونه مُجسِّدًا للفقد، يتمثَّل الـ"objet a» في شكل عائق أمام تحقيق الرغبة. العائق القائم بين الراغب وموضوع رغبته هو ما يُسبِّب رغبته هذه ويُحرِّكها، أو بالأحرى هو موضوع رغبته الأساسي، الموضوع المُسبِّب لرغبته. [المترجم]

(60) ألا يسع المرء أن يقول شيئًا مماثلًا عن هَملت؟ فما يهوي تحت الاختيار الصارخ إما/أو الذي يطرحه في مناجاته الشهيرة [في الفصل الثالث، المشهد الأول]، والمُتعلِّق بالتعارض الميتافيزيقي الأشد أوَّليةً، بين الوجود وعدم الوجود، هو الشكل الغريب الذي يتخذه «وجود» هَملت: وجوده المُتردِّد الذي يشور- في نهاية المطاف- إلى خيار ميتافيزيقي ثالث غريب: لا الوجود ولا عدم الوجود، وإنما شيء بينهما، ضرب من الوجود وضرب من عدم الوجود، لكن قطعًا ليس هذا ولا ذاك. وبهذا تحديدًا يتمكَّن من تجنُّب الجواب على السؤال الذي طرحه. وفي ضوء ذلك، يُسوِّغ للمرء أن يعيد صياغة السؤال الميتافيزيقي الكلاسيكي: «لماذا يوجد شيء عوضًا عن عدمه؟» على هذا النحو: «لماذا لا يوجد شيء لا هو موجود ولا هو معدوم؟»، إن فضيحة العصاب الوسواسي الميتافيزيقية يُسوِّغ تعيينها- وفقًا للاوعي الفرويدي- بهذه الكلمة: unbeing، «لا وجود» [شيء لا هو موجود ولا هو معدوم، وإنما في حال بين الوجود وعدم الوجود، تماما كـ"undead»، لا ميِّت، شيء لا هو حي ولا هو ميِّت، وإنما في حال بين الحياة والموت (الزومبي، مثال نضافي على ذلك)». ونعلم أن السؤال الوجودي

المهيمن على الموسوس هو: هل أنا حي أم ميت؟ (في مقابل سؤال المستيري: هل أنا ذكر أم أنثى؟)].

(61) لقد ذاق أودلف متعة النهايات، نهاية علاقته بإلينور، ومن ثم أصبح عالقًا في تكرار هذه النهاية إلى الأبد. في معرض تحليلها لعلاقة النهاية بالتكرار، شرحت لنا ألينكا زوبانجيج هذا الاقتصاد العصابي لمتعة تكرار النهاية، وضربت مثالًا عليه بخطة زيبو (بطل رواية ضمير زيبو) للتوقُّف عن التدخين، تقول: «إن كون سيجارة ما هي «السيجارة الأخيرة» يضيف شيئًا ما إلى مذاقها، يجعلها أحلى سيجارة على الإطلاق، يجعلك تستمتع بها حقَّ المتعة. وبناءً عليه، قد يكون التصرُّف المثالي هو أن تُفكِّر في كل سيجارة باعتبارها السيجارة الأخيرة، وأن تستمتع بها طبقًا لذلك. لكن- وهنا يكْمُن العائق- لكي تُفلح هذه الحيلة، يتعيَّن عليك أن تعتقد حقًّا في أنها هي السيجارة الأخيرة، في أن هذه هي النهاية. أو بعبارة أخرى، يتعيَّن عليك أن تكون عُصابيًّا (مثل زيبو بطل الرواية الذي كان كذلك يقينًا) ... فمن ناحية اقتصاد المتعة، لن يُمكِنك أن تنفع نفسك هنا بأن تتصرَّف كما لو أن هذه السيجارة هي سيجارتك الأخيرة. لا يُمكِنك أن تقول لنفسك «سأدخِّن هذه السيجارة كما لو كانت سيجارتي الأخيرة، وبذلك سأستمتع بها بقدر أكبر من المتعة.» وإنما لا بد للأمور أن تجري على هذا النحو: أنت تريد حقًّا أن تُقلِـع عن التدخين، وتفعل كل ما في وسعك من أجل تحقيق ذلك (وقد مضى زيبو هنا إلى بعض الحدود القصوى حقًّا، بما فيها تدبير خطفه وحبسه في مستشفى)، لكن يلتهي بك الحال بمراكمة سيجارة أخيرة وراء سيجارة أخيرة، أي يلتهي بك الحال بتكرار النهاية، على نحو لا نهائي، والاستمتاع بذلك، رغمًا عنك.» انظر: ألينكا زوبانجيج، «النهاية»، ترجمة: طارق عثمان، كتب عملة، أكتوبر، ٢٠٢٠. لقد أخذ أودلف يُكرِّر ترك إلينور ويتمتَّع بذلك، كما أخذ زيبو يُكرِّر ترك السيجارة ويتمتَّع بذلك. [المترجم]

(62) Kierkegaard, Journals III, 439.

(63) Fernando Pessoa, The Book of Disquiet , trans. Richard Zenith (London: Penguin Books, 2001), p. 104.

(64) "L'amour est à réinventer." See Arthur Rimbaud, A Season in Hell , in Collected Poems , trans. Martin Sorrell (Oxford: Oxford University Press, 2001), p. 228.

(65) Anne Dufourmantelle, Éloge du risque (Paris: Éditions Payot & Rivages, 2011), 129.

(66) الدور الأساسي للمُحلِّل النفسي، وعلى عكس غيره من المعالجين النفسيين، ليس تقديم التأويلات والنصائح والتوجيهات إلى المريض، وإنما أن يجعل من نفسه مجرد «شاشة» (لوحة بيضاء) يُسقِط، يعرض، عليها المريض لا وجهه (رغباته، استيهاماته، مشاعره، زلّاته، إلخ). ليس المطلوب من المُحلِّل أن يتكلم وإنما أن يصمت كدمية، بل كتِّت، وبكلمة، أن يكون لا شيء. [المترجم]

(67) Lacan, Seminar VIII, 163.

(68) اشتكى كيركجارد من إرادة الشهرة ذات مرة قائلًا: «لقد كانوا يحبون الحكمة في ما سلف، أما اليوم فهم يحبون لقب فيلسوف.» انظر:

Kierkegaard, Journals and Notebooks, Volume IV, ed. Bruce E. Kirmmse, et al. (Princeton: Princeton University, 2011), 428.

(69) هذا هو عين ما حصل للأديبة البرازيلية كلاريس لِسبكتور (ت. ١٩٧٧): لقد وجدها مُحلِّلها النفسي، ديفيد جاكوب أزولاي، فحصًا لا يُحتمَل، ووجد لمرة تحليله لها ضئيلة جدًّا، فسعى إلى إنهاء علاجها. فنقلها إلى العلاج الجماعي أولًا، لكن ذلك باء بالفشل بسبب شهرتها بين الناس. فعرض عليها أخيرًا أن يقابلها مرة في الأسبوع وأن يعطيها نصيحته كصديق، يقول: «أظن أنني كنت أنفع لها حينها، إذ قلتُ لنفسي: لن أكون مُحلِّلها، وإنما سأكون مستشارها وناصحها ومعلمها.» ويبدو ذلك كفشل، بل نكيانة حق، من جانب المُحلِّل، لكن ماذا لو كان محقًّا في ما فعل؟ فلعلَّ الأدب قد قام بدور التحليل النفسي في حياة لِسبكتور، وكل ما احتاجت إليه من أزولاي هو بعض النصائح الأخوية ببساطة، انظر:

Benjamin Moser, Why This World: A Biography of Clarice Lispector

(Oxford: Oxford University Press, 2009), pp. 327–328.

(70) أشير هنا خصوصًا إلى كتابات النسوية البلشفية ألكسندرا كولونتاي.

(71) وهذا تحديدًا هو سبب تسمية لاكان المريض بالـ"analysand»، لأنه هو، وليس المُحلِّل «analyst»، من يقوم بجُلِّ العمل التحليلي. لذلك فترجمة كلمة «analysand» بالمُحلَّل ترجمة غير دقيقة للأسف، فصيغة اسم المفعول تنفي فاعلية المريض في العملية التحليلية. [المترجم]

(72) أُكرِّر، المُحلِّل النفسي يحق قلَّما يتكلم، وحده المريض يتكلم. [المترجم]

(73) هكذا أفهم وصف جِل دولوز للتحليل النفسي بأنه «عِلم الأحداث».

(74) في مقالته "Analysis Terminable and Interminable"، «قابلية التحليل للانتهاء وعدم قابليته لها».

(75) Paul Valéry, "Au sujet du Cimetière marin," La Nouvelle Revue Française (March 1933), 399.

(76) Paul Valéry, "Philosophy of the Dance" in What is Dance?, ed. Roger Copeland and Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 1983), 62.

(77) ويُعرَف أيضا باسم: *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*، تعرية العروس، بأيدي العزاب، حتى. [المترجم]

(78) Speaking of Art: Four Decades of Art in Conversation, ed. William Furlong (London: Phaidon, 2010), 59.

(79) اللاوعي قدر لأنه محتوم. إنه يتجلّى لا محالة، إما في شكل زلّات واستيهامات وأحلام يقظة ومنام، أو في شكل أعراض عُصابية. أو بعبارة أخرى، اللاوعي قدر لأن كل مكبوت حتمًا سيعود. [المترجم]

(80) Miran Božović, "Before The Frist Sight", in Idem, an utterly dark spot: gaze and body in early modern philosophy (Ann Arbor: the university of Michigan Press, 2000), 25 - 41.

* فيلسوف سلوفيني معاصر، من أعلام مدرسة لوبليانا للتحليل النفسي.

(81) طرح لاكان فكرة «استعارة الحب» (the metaphor of love) في السيمينار الثامن، *Transference* (التحويل العاطفي)، في معرض تحليله لمحاورة الـ *Symposium* (المائدة) لأفلاطون. يقول لاكان إن بنية الحب بنية استعارية. فبنيويًا، تتكون علاقة الحب من موقعين، موقع المُحِب وموقع المحبوب. في العلاقة الغيرية يشغل الذكر (رجل في العادة لكن ليس بالضرورة) موقع المُحِب وتشغل الأنثى (امرأة في العادة لكن ليس بالضرورة) موقع المحبوب. المُحِب يبادر بالحب والمحبوب يقبله (أو يرده)، هو مَن يجهر بـ«أنا بحبك» أولًا، وعليها قد يرد المحبوب بـ«وأنا كمان» (أو يصمت). المُحِب يعطي (ماذا بالتحديد؟) والمحبوب يتلقى. المُحِب يحتفي ويهتم والمحبوب يحتفى به ويُهتَم به. المُحِب يغزل ويشتهي ويرغب والمحبوب يغنج ويتمنع. المُحِب ينتظر والمحبوب يفأجر، وإلى آخره من مقتضيات شُغل كل موقع من الموقعين.

ما علاقة الاستعارة بهذا؟ أخذ لاكان -كما نعلم- مفهومي الاستعارة (metaphor) والكناية (metonymy) من اللسانيات البنيوية (دو سوسير وخاصة ياكبسون) واستعملهما في بناء تأويله اللغوي للاوعي الفرويدي (بنية اللاوعي بنية لغوية). ويكفينا هنا أن نعرف الآتي لحسب: تقوم الاستعارة على استبدال دال (signifier) بآخر، وتقوم الكناية على وصل دال بآخر. تبدأ دراما الحب بحق في تلك اللحظة التي يقوم فيها المحبوب باستبدال دور المحبوب بدور المُحِب (بـ«استعارة» دور المُحِب)، بالتخلي عن لعب دور المحبوب المتلقي والشروع في لعب دور المُحِب المعطي، أي اللحظة التي يصير فيها مُحِبًا هو الآخر، ومن ثم يشرع في معاملة المُحِب بالمعاملة نفسها التي كان يتلقاها منه حتى هذه اللحظة (فيجهر بحبه، ويحتفي ويهتم، ويغزل ويشتهي ويرغب، وينتظر ...).

لكن هذه اللحظة، التي يصير فيها طرفا العلاقة مُحِبَّين، عوضًا عن مُحِب ومحبوب، لا تقع بالضرورة. إذ في أغلب الأحيان يرى أحد الطرفين (الذكر غالبًا) أن الحب هو أن يُحِب حصرًا، ومن ثم ينزعج لو طُلِب منه

أن يعلق الحب، بينما يرى الطرف الآخر (الأنثى غالبًا) أن الحب هو أن يُحَب حصرًا، ومن ثم ينزعج لو طُلب منه أن يُعطي الحب. ولذلك اعتبر لاكان هذه اللحظة أجلَّ لحظات الحب، لقلة وقوعها، وللأثر الذي تُحدِثه عند وقوعها: تخلق الحب بأتم معنى الكلمة. ولذلك يعد بروس فينك أن تحقيق المحبوب لاستعارة الحب، تأديته لها، باستبدال مقام المحبوب بمقام المحب، هي «الأمر الأخلاقي للحب»، لو كان للحب أمر، فرض، يأمر به، فسيكون هو التالي: على كل محبوب أن يصير مُحِبًّا. [المترجم]

(82) ما الذي يحدث تحديدًا عندما يؤدي المحبوب استعارة الحب، عندما يصير مُحِبًّا؟ يُولَد الحب، دراما الحب، وذلك عن طريق تبني المحبوب لخطاب جديد. أي خطاب؟ أن يشرع في القول، ضمنيًّا، ولأول مرة، إنه ذات مشطورة (S/)، أي ذات ناقصة، تفتقد إلى شيء ما، وإنه يرى هذا الشيء المفقود (objet a) في الآخر، المحبوب. وهذا هو مقصد لاكان من مقولته الشهيرة "أن تحب يعني أن تعطي ما لا تملك".

ما معنى أن أقول إنني أحب آخر، خليلتي على سبيل المثال؟ أن أغدق عليها الأموال؟ لا، فأن أنفق عليها يعني أن أعطيها ما أملك، أموالي. لكن أن تعطي ما تملك، -يُعلِّمنا لاكان- لا يعني أن تحب وإنما يعني أن تحتفل. إغداق الأموال أشبه بإقامة حفلة ودعوة المحبوب إليها، إنه ضرب من القصف والاحتفال وليس حب. في المقابل، أن تحب يعني أن تعطي ما لا تملك.

لكن ما هذا الشيء الذي لا أملكه ومع ذلك يمكنني أن أعطيه؟ إنه النقص، الفقد، ما لا أملكه هو حرفيًّا ما ينقصني، ما أفتقر إليه. لكن ليس المقصود هنا شيئًا ماديًّا بعينه أفتقر إليه، وإنما المقصود هو النقص عينه، نقصي الوجودي، الفجوة الموجودة في ذاتي، والذي لا أقدر على تعيين كنهها. أن أحب يعني أن أعترف بالنقص، أن أعترف، ولو ضمنيًّا، بأني غير مستغنٍ بنفسي، بأني مفتقد، قاصر، محتاج إلى شيء ما، لا أدري ما هو على وجه التحديد. وأن أعطي هذا النقص لآخر يعني أن أتوجه به إليه، أن أرى فيه ما أفتقر إليه. وعندها سيشعر هذا الآخر،

هذا المحبوب، بالامتلاء، بالثراء الوجودي. ففي كل علاقة حب شخص واحد هو من يبدو ممتلئًا وثريًا، يملك شيئًا، هذا الشخص هو المحبوب. ومن أين جاء الامتلاء والثراء؟ ليس من شيء يملكه المحبوب فعلًا، وإنما من الحُب الذي أعطاه ما لا يملكه، أعطاه نقصه، وضع فيه هذا الشيء المفقود (objet a).

ونجد صيغة زائدة لهذه المقولة وهي: «أن تحب يعني أن تعطي ما لا تملكه لمن لا يحتاج إليه". ويحسب بروس فينك، هذه الزيادة، "لمن لا يحتاج إليه"، ليست من كلام لاكان، وإنما زيادة ساخرة أضافها أحد الطلاب الحاضرين، بعدما قال لاكان «أن تحب يعني أن تُعطي ما لا تملكه»، في أحد دروس السمينار السادس. ونجد المقولة في نسختها الأصلية مذكورة في كثير من سمينارات لاكان. لكننا لا نجدها في نسختها الزائدة إلا في السمينار رقم ١٢ فقط لا غير. [المترجم]

(83) وهذا أحد مضامين مقولة لاكان الشهيرة «لا توجد علاقة جنسية». العلاقة الجنسية (العلاقة بعامة، وليس فعل الجماع أو الوطء نفسه)، سواء كانت غيرية أو مثلية، علاقة مستحيلة، أي عسيرة، علاقة خلافية، تفتقر إلى التوافق والتناغم والتكامل. لأن كل طرف فيها لا «يُكمِّل» الآخر (أسطورة النصف الآخر أو توأم الروح)، وإنما يريد من الآخر ما لا يملكه، ما لا يقدر على أن يعطيه له، ما لا يريد أن يعطيه له، لأن كل طرف يرى في الآخر ما لا يراه الآخر في نفسه، ويبحث في الآخر عمَّا لا يوجد فيه. [المترجم]

(84) لأن الحُب هو -في حقيقة الأمر- الذي وضع في المحبوب هذا الشيء المفقود، ويجهل جهل المحبوب بهذا الشيء الذي يملكه، والذي يسبب رغبة الآخر فيه (أي الـ objet a)، في شق أشكال السؤال الكلاسيكي الذي لا ينفك يطرحه على الحُب: "إنت بتحبني ليه؟» «إيه اللي إنت شايفه فيَّ بالظبط؟» «إيه اللي فيَّ يخليك تحبني؟» «أنا إيه بالنسبة لك؟»، إلخ. أو كما قال ليفاي مخاطبًا إيمي في رسالته الثانية والأخيرة من هاواي في الموسم الثاني

من مسلسل *Enlightened* (مايك وايت، ٢٠١١): «أتذكر أنكِ كنتِ تحكمين عني ذات مرة كما لو كنتُ فحلًا رائعًا وجميلًا، فقلتُ لنفسي حينها: عمَّن تحكم بالضبط؟! لقد رأيتِ فيَّ شيئًا لا وجود له.» [المترجم]

(85) Jacques Lacan, Le Seminaire, livre VIII: Le transfert (Paris: Editions du Seuil, 1991), chaps. 2-II, and Le Seminaire, livre IV: La relation d'objet (Paris: Editions du Seuil, 1994), chaps. 8 and 9.

(86) تظل أشمل وأمتن دراسة لنظرية الأحوال النفسية (العواطف والمشاعر) عند سبينوزا هي دراسة ألكسندر ماتيرون (ت. ٢٠٢٠) التالية: *Individu et Communauté chez Spinoza* (Paris: Minuit, ١٩٦٩)، والتي درس فيها الأبواب الثالث والرابع والخامس من كتاب الإتيقا على نحو إزائي مع كتابي سبينوزا الرسالة اللاهوتية-السياسية والرسالة السياسية. والحق أن كتاب ماتيرون هذا لا مندوحة عنه لفهم الأبواب الثلاثة الأخيرة من كتاب الإتيقا، تمامًا كما أنه لا مندوحة عن كتابيْ مارسيال جيرو (ت. ١٩٧٦)—*Spinoza I: Dieu* (Paris: Aubier, ١٩٦٨) و*Spinoza II: L'âme* (Paris: Aubier, ١٩٧٤)— لفهم البابين الأولين منه. ولقد اعتمدتُ في دراستي هذه على كتاب ماتيرون اعتمادًا كبيرًا.

(87) Spinoza, Ethics, part 3, proposition 41.

(88) يجدر التنبيه إلى أن سبينوزا يحصر أحوال النفس (العواطف أو الانفعالات والمشاعر) في ثلاث أساسية، وهي الفرح والحزن والرغبة، وإليها يرد كل ما سواها. [المترجم]

(89) نعرف جميعا مقولة الكاتب الروماني إيلي فيزيل (ت. ٢٠١٦) الشهيرة: «نقيض الحب ليس الكراهية وإنما اللامبالاة

(ونقيض الفن ليس القبح وإنما اللامبالاة. ونقيض الإيمان ليس الهرطقة وإنما اللامبالاة. ونقيض الحياة ليس الموت وإنما اللامبالاة)». وجود الحب لا ينفي وجود الكره، ووجود الكره لا ينفي وجود الحب. على العكس، وجود الحب يقتضي الكره، ووجود الكره يقتضي الحب. لا يوجد حب محض نقي، كما لا يوجد كره محض نقي. كل حب ينطوي على شيء من الكره، وكل كره ينطوي على شيء من الحب. يطلق فرويد على هذا التناقض الشعوري اسم ambivalence. وعوضًا عن أن يستعمل المقابل الفرنسي لهذا الاسم، قرَّر لاكان أن يخت مصطلحًا جديدًا هو hainamoration، أي الكره الواقع في الحب حرفيًّا، كل كره هو كره بحب، كما أن كل حب هو حب كاره. يقول لاكان لا يوجد شيء اسمه ضمان الحب لأن ذلك يقتضي ضمان الكره أيضًا، سعي المرء إلى ضمان حب الآخر يقتضي سعيه إلى ضمان كرهه أيضًا. ويقول إنه لا يُعوِّل كثيرًا على المُحلِّل النفسي الذي لم يشعر قط برغبة في احتضان مريضه أو رميه من النافذة. وحتى نُعبِّر عن ذلك بلغة جورجيو أجامبن، يمكن القول إن الحب والكره ليسا ماثرَين أنطولوجيًّا، وإنما موجودان في «منطقة لا تمايز» (zone of indifference). ويتجلى هذا القرب الفاحش، هذا الاختلاط الأنطولوجي، بين الحب والكره، في الرغبة الجنسية، وما تقتضيه من عنف وتدمير (كما في الاغتصاب كمثال باراديغمي)، وفي ما يُعرَف بجرائم الهوى (crime of passion)، كأن يقتل رجل حبيبته من فرط الغيرة، أي من فرط الحب. ولنجد مثالًا ممتازًا على هذا الاختلاط الأنطولوجي بين الحب والكره في علاقة بيري (ألكسندر سكيرسجارد) بزوجته سِلِست (نيكول كيدمان) في مسلسل *Big Little Lies* (جان مارك فالي، ٢٠١٧). [المترجم]

(٩٠) أستعمل كلمتي عاطفة وشعور بالترادف، حسب السياق، كترجمة لكلمة affect السبينوزية، عوضًا عن كلمة انفعال أو وجدان. وأنفاضى عن تفريق العلوم العصبية المعاصرة (أنطونيو دَماسيو) بين العاطفة (emotion) والشعور (feeling)، لعدم

تأثيره في سياق هذه الدراسة. [المترجم]

(91) بتعبير الفيلسوف الترويجي المعاصر جون إلستر. ويقصد بها الحالات النفسية والاجتماعية التي لا يمكن تحقيقها إلا كأثر جانبي (by-product) لأفعال ترمي إلى تحقيق أغراض أخرى. فهي حالات لا يمكن إحداثها قصدًا وعمدًا، لأن تعمُّد إحداثها نفسه يحول دون حدوثها. كعدم الاكتراث، والنوم ... والحب. وفقًا للقضية ٢٢، لن يفلح الآخر في استثارة حبي على نحو متعمد، وإنما يمكن لذلك أن يحدث، كأثر جانبي، لاستثارته لحب س. وسنجد في الجزء الأخير من هذه الدراسة مثالًا آخر على هذه الحالات التي "لا تقع إلا كأثر جانبي بالضرورة"، وهو الشرود. [المترجم]

(92) يستعمل سبينوزا، وغيره من فلاسفة عصره، كلمتي نفس وعقل (mind) بالترادف، لأن النفس عندهم ذات طبيعة عقلية. [المترجم]

(93) المفرح عند سبينوزا هو ما يُعزِّز قدرة النفس (على الفعل والتفكير) ويكملها، والمحزن هو ما يوهنها وينقصها. كما بيَّن في القضية ١١ وحاشيتها. [المترجم]

(94) السبب الفاعل أو المؤثر، أي السبب المحدِث، في مقابل أنواع الأسباب (أو العلل) الأرسطية الأخرى: السبب الغائي والمادي والصوري. [المترجم]

(95) اعتبارنا لشيء (تخيُّلنا له، تفكرنا فيه، نظرنا فيه) ولمحن في حالة فرح يجعلنا نحبه مع أنه ليس مسبب هذا الفرح، تمامًا كما أن اعتبارنا لشيء ولمحن في حالة حزن، يجعلنا نكرهه، مع أنه ليس مسبب هذا الحزن. كما بيَّن سبينوزا في لازمة القضية ١٥. [المترجم]

(96) ومن هنا عنوان هذه الدراسة. [المترجم]

(97) لأن الصفة التي أتشاركها مع محبوبه، موجودة فيَّ على الدوام، موجودة فيَّ من قبل أن يراني. فشبيهي بمحبوبه لم يتحقق عندما رآني لأول مرة وإنما هو متحقق سلفًا، أي إن سبب محبته لي متوفر فيَّ من قبل أن يراني، لكنه لم يعرف ذلك إلا عندما رآني. كل حب من أول نظرة هو إذن حب من قبل أول نظرة. [المترجم]

(98) إكتور-بيير شانو (ت. ١٦٦٢)، دبلوماسي فرنسي. عمل سفيرًا لفرنسا في السويد. وهو سبب اهتمام ملكة السويد، كريستينا، بديكارت. زوج أخت كلود كلوبرسيلير (ت. ١٦٨٤)، وارث التركة الأدبية لديكارت والقائم على نشرها. وعن طريق شانو، حصل كلوبرسيلير على مخطوطات أعمال ديكارت. [المترجم]

(99) Descartes to Chanu t, 6 June 1647, in Philosophical Writings of Descartes, 3:322-23.

(100) يعني الـ identification في العموم المماهاة (المطابقة، المماثلة، المساواة، التوحيد) بين شيئين مختلفين، بجعلهما شيئًا واحدًا. ويعني في التحليل النفسي -تحديدًا- مماهاة المرء بين ذاته وشخص آخر، بجعلهما ذاتًا واحدة. ويقسمه فرويد إلى ثلاثة أشكال. الأول، هو المماهاة الأولية (primary): وهي التجلي المبكر والأولي لارتباط الشخص العاطفي بشخص آخر. ومثاله مماهي الولد الصغير مع أبيه، بأن يتخذ منه نموذجًا لنفسه، فيحاكيه في كل شيء، يريد أن يكبر مثله وأن يغدو مثله وأن يحل محله في كل مكان. وبكلمة، يريد أن يكون أبيه.

والشكل الثاني هو المماهاة الجزئية (partial): هنا لا يماهي الشخص بينه وبين الآخر مماهيًا كليًا أو شاملًا، وإنما يستعير منه صفة واحدة أو مفردة (einziger zug). ومثاله في الطور الأوديبي لعلاقة البنت

بوالديها، تنافس البنت أمها على حب أبيها. وقد يحدث وتمرض الأم بالبرد مثلًا، فتعاني من حكة شديدة، فتشرع ابنتها في الحكة، لا لأنها قد أصيبت بالبرد هي الأخرى، وإنما لأنها تماهت مع أمها في هذه الصفة تحديدًا، ولسان حالها (بعبارة ديكارتية): أنا أحكّ إذن أنا أمي. وكذلك يمكن للبنت أن تتماهى مع أبيها في صفة بعينها، الحكة أيضًا على سبيل المثال، لا لأنه منافسها (كما كان الحال مع أمها) وإنما لكونه موضوع حبها (تماما كما تماهت دورا مع أبيها في كحته المزمنة). ولأن التماهي هنا متعلق بصفة مرضية، مَرَض، فهو تماهي هستيري. ويسمي لاكان هذا الضرب الجزئي من التماهي، أي التماهي المتعلق بصفة واحدة أو مفردة، unary trait، سواء كانت مرضية أم لا، بالتماهي الرمزي (في مقابل التماهي التخيلي أو الصوري — تماهي الطفل مع صورته المثالية في المرآة)، لأن هذه الصفة تُعَدُّ «دال» أو «علامة»، «شارة» على الآخر المُتماهى معه.

أما الشكل الثالث للتماهي فهو الذي لا يعلق بشخص الآخر المتماهى معه. أي إنني لا أتماهى معه لكوني أحبه أو أتخذه نموذجًا أو مثالًا لي، بل ربما أكون غير مبالٍ به بالمرة، وإنما لأني أجد شبهًا ما بيني وبينه. يضرب فرويد المثال التالي على هذا الضرب من التماهي: في مدرسة بنات داخلية، تسكن فتاتان معًا، واحدة منهما على علاقة عاطفية سرية بشاب. وذات يوم تصل رسالة إلى هذه الفتاة من حبيبها، تتضمّن كلامًا أثار غيرتها بشدة، وعلى إثر ذلك أُصيبت بنوبة من البكاء الهستيري. وعندئذ تماهت الفتاة الأخرى، رفيقتها في الغرفة، معها ودخلت في نوبة البكاء نفسها. لم تتماهَ الفتاة هنا مع رفيقتها لأنها تحبها وإنما لأنها تشاركها في الرغبة نفسها: أن تكون محبوبة. تريد الفتاة الأخرى أن يكون لها حبيب أيضًا، وأن يصلها منه رسائل غرامية، تمامًا كرفيقتها. لقد وضعت نفسها في مكانها، وشعرت بما شعرت به: أنا في علاقة غرامية ووصلتني رسالة استدعت غيرتي ومن ثم لا بد أن أتألم، أن أبكي. (ويمكننا أيضًا أن نضرب مثالًا على هذا الضرب من التماهي الهستيري بزوجة الجزار الظريفة التي فسّر فرويد حلمها في تأويل الأحلام، والتي تماهت مع صديقتها النحيفة وضلّت على نفسها بأكل الكالميار، تمامًا كما تضن صديقتها على نفسها بأكل السلمون).

وعودة إلى سبينوزا، إلى ديكارت وحيبيته الحولاء: عندما يرى ديكارت امرأة حولاء ويقع في حبها من أول نظرة، فإن ذلك يحدث لا لأن هذه المرأة بحد ذاتها تدخل عليه السرور، وإنما لأنه ماهي، طابق، مائل، بينها وبين حبيبته المفقودة، أول حولاء في حياته، بناءً على صفة مفردة في هذه المرأة، وهي حَوَل العينين، وليس على أي شيء آخر فيها، لأن الحَوَل هو علامة أو شارة أو «دال» محبوبته الأولى، ومن ثم كلما رآه في أي امرأة أخرى تذكر على الفور حبه المفقود، ووقع في حبها. [المترجم]

(101) معنى أنه مفقود أصالةً ليس أنه لم يوجد في وقت ثم فُقِد، وإنما لم يوجد قط. فموضوع الحب هذا لا يوجد إلا مفقودًا، أو بعبارة أخرى، فقده هو الذي يوجده. عندما يبحث المرء عن موضوع حبه المفقود فهو لا يبحث عن موضوع حب كان بين يديه يومًا ما ثم فقده، وإنما يبحث عن موضوع لم يكن بين يديه قط. وبعبارة أخرى، لم يكن المرء في جنة عدن (المحبوب) ثم طُرِد منها ويريد الآن أن يعود إليها، وإنما هو لم يدخلها قط، الفردوس المفقود، مفقود أصالةً، فردوس لم نُطرَد منه لأننا لم ندخله. وإنما وحده شعورنا بفقده ما يوجده ما يجعلنا نتوهم أننا كنا فيه يومًا ما. وهذا هو الفرق بين المنظورين الديكارتي-السبينوزي: موضوع الحب المفقود (الفتاة الحولاء أو السبب المحدِث للفرح) كان موجودًا بين يدي المُحِب ثم فقده، والآن يبحث عنه في كل ما يشبهه، واللاكاني-الفرويدي: موضوع الحب المفقود (objet a) لم يكن موجودًا قط بين يدي المحب، وإنما هو مفقود دائمًا وأبدًا، ومع ذلك هو ما يوقد رهبته في كل موضوعات الحب الأخرى الموجودة.

أوضح مثال على ذلك هو حال سكوتي في فيلم *Vertigo* (ألفريد هتشكوك، ١٩٥٨): مادلين، موضوع حبه المفقود، الذي راح، بعدما ظن أنه قد فقده، يبحث عنه في كل ما يشبهه، في جودي، لم يكن موجودًا على الإطلاق، فمادلين لم تكن سوى جودي في دور مادلين. سكوتي هو باراديم (نموذج) المُحِب إذن: كل مُحِب يبحث عن حبيب

مفقود أصالةً، أي لم يكن معه قط. [المترجم]

(102) قال لاكان في السمينار ٢١ إنه لم يبتكر أي شيء في التحليل النفسي سوى الـ objet a. المفهوم الوحيد الذي نبى صراحة عن ترجمته إلى أي لغة أخرى، حفاظًا على فرادته. ذكر لاكان الـ objet a لأول مرة على الإطلاق في السمينار التاسع. وأسهب القول فيه في السمينار ١١ أكثر من أي سمينار آخر.

في فكر لاكان المتأخر، حل مفهوم الـ objet a محلَّ مفهوم das ding الفرويدي (الشيء أو «الحاجة» الغامضة والمجهولة في الآخر والتي نثير حيرتي وقلقي منه لكنها نثير أيضًا رغبتي فيه). وبدايةً من السمينار ١٦، سيطلق لاكان على الـ objet a اسم plus-de-jouir أو surplus enjoyment، أي فائض المتعة (الـ objet a هو نقص يولد فائضًا، الشيء المفقود الذي يدفع المرء إلى الرغبة في كثرة من الأشياء الموجودة والتمتع بها).

ما معنى الـ objet a؟ objet يعني موضوع رغبة، و a من autre، آخر، أي موضوع الرغبة الآخر. ثمة موضوعان للرغبة إذن: موضوع الرغبة، وموضوع الرغبة الآخر، فما هما؟ موضوع الرغبة الأول هو المرغوب المادي، خليلتي على سبيل المثال. موضوع الرغبة الآخر هو الموضوع المسبب لرغبتي في موضوع الرغبة الأول: أنا أحب خليلتي (موضوع الرغبة) لكن ما سبب رغبتي فيها؟ ما الذي يوقد رغبتي فيها؟ (الموضوع المسبب للرغبة، objet a).

هناك مفهومان يمكن اعتبارهما ركنين بنى عليهما لاكان مفهوم الـ objet a: الأول هو المفهوم الفرويدي partial objects، موضوعات الرغبة الجزئية: عندما أرغب في خليلتي فأنا لا أرغب فيها ككل تام، كذات كاملة، وإنما ما يحرك رغبتي فيها حقًّا هو جزء (أو أجزاء) منها: نبرة صوتها، نظرتها، إيماءاتها، شفتاها، شعرها في تسريحة بعينها، إلخ. والثاني هو مفهوم الـ Agalma الذي علَّق عليه لاكان في معرض تحليله لمحاورة المائدة في السمينار الثامن، حيث ذكر ألسيبيَاديس هذا اللفظ في خطبته عن سقراط. ما معنى agalma في اليونانية؟ جوهرة، حُلية،

تمثال ذهبي لإله، ما يرقى ويلمع، ما يفتن ويسحر ويغوي ويسلب اللب. يتحدث ألسيبياديس عن agalma سقراط: سقراط قبيح في الظاهر لكن يكمن في باطنه «كنز» يفتن كل مَن تجاوز ظاهر سقراط القبيح وتمكن من رؤية باطنه. الـ agalma هي إذن ما يوقد رغبة ألسيبياديس في سقراط، هي الموضوع المسبب لرغبته في سقراط، هي الـ objet a.

لكن لماذا نصف الموضوع المسبب للرغبة، الـ objet a، بأنه موضوع مفقود؟ لأن الجوهرة التي يبحث عنها ألسيبياديس في باطن سقراط ليست موجودة في حقيقة الأمر، كما أخبره سقراط بنفسه: لعلك لم تتبيَّن بعدُ يا عزيزي أنني بلا أي قيمة (أو حتى نستعمل المثال الذي ضربه سلافوي جيجك: سقراط مثل بيضة شوكولاتة كيندر فارغة: لا توجد جوهرة داخل سقراط ولا توجد هدية داخل بيضة كيندر)؛ لأنه لا يوجد أي موضوع للرغبة (باستثناء الله) يحوي بداخله الموضوع المسبب للرغبة فيه، لا يوجد موضوع رغبة يحوي بداخله الـ objet a.

الـ objet a ليس موضوعًا ماديًّا ملموسًا، بل ليس موجودًا على الإطلاق، وإنما هو مفقود على الدوام، لا يوجد إلا مفقودًا، لأن فقده هو ما يوجده، إنه الفقد مجسدًا، شكل وجود الفقد. الـ objet a ليس بشيء بحد ذاته، فهو غير موجود إلا من جهة تعلُّقه بموضوع الرغبة المادي. ومع أن الـ objet a غير موجود فإنه يتجلى في أشياء أخرى موجودة: موضوعات الرغبة الجزئية، والنظرة، والصوت.

لكن ما طبيعة علاقة الـ objet a بموضوع الرغبة تحديدًا؟ يظهر الـ objet a كعائق يحول بين المرء وموضوع رغبته. وعن طريق ظهوره كعائق أمام موضوع الرغبة يسبب رغبة المرء فيه. يضرب لنا تود هاوين الأمثلة التالية: غلاف الهدية، علبة هاتف الآي فون. لماذا نعتني بتغليف الهدايا؟ غلاف الهدية هو آخر عائق بين المرء وبينها، وجوده هو ما يجعل الهدية مرغوبة، وتمزيقه أو فتحه، تحول الهدية إلى موضوع عادي مبتذل (لتتخيل أننا وضعنا للأطفال هدايا الميلاد تحت شجرة عيد الميلاد بلا أغلفة!) ويضرب لنا سلافوي جيجك الأمثلة التالية: الوحمة أو الشامة في وجه امرأة، أو وزنها الزائد (أو حَوَل عينيها كما في حالة ديكارت الصبي): تلعب الوحمة دور العائق أمام جمال الوجه، وبذلك

تحديدًا توجد هذا الجمال. يقول الرجل: لولا هذه الوحمة لغدت فاتنة الجمال. وكذلك تلعب زيادة الوزن دور العائق أمام جمال الجسد، وبذلك تحديدًا توجده. يقول الرجل: لولا هذا الكيلوجرام الزائد في وزنها لأضحى جسدها مثاليًا. هذا الجمال الفائق، وهذا الجسد المثالي، أي موضوع رغبة الرجل، موجود تحديدًا بفضل هذا العائق الذي يقف أمام تحقُّقه، يرى الرجل جمال الوجه أو الجسد تحديدًا من خلال هذا العيب في الوجه أو الجسد.

نجد مثالًا ممتازًا على الـ objet a في الموسم الأول من مسلسل *The White Lotus* (مايك وايت، ٢٠٢١). يذهب شَين وزوجته رِتشل لقضاء شهر العسل في فندق The White Lotus بجزر هاواي، حيث جهزت له أمه الجناح المخصص لشهر العسل (الذي يحتوي على مسبح مدرج خاص). لكن بسبب غلطة، جهز مدير الفندق (أرماند) للعروسين جناحًا آخر غير الجناح المخصص لشهر العسل. ومع أن هذا الجناح الآخر لا يقل فتنةً عن جناح شهر العسل بل هو أجمل منه في واقع الأمر (فقط لا يوجد فيه مسبح خاص)، ومع أن رِتشل لم تَشتكِ قط بل لم تنفك تُعبِّر عن فرحتها بالجناح الذي انتهى بهما المطاف فيه، ظل شَين طوال المسلسل لا شاغل له سوى جناح شهر العسل، لماذا؟ لأنه كلما مر يوم عليه في الفندق زاد يقينه في أن أرماند قد تعمَّد، لسبب أو لآخر، حرمانه من النزول في جناح شهر العسل. ولولا هذا اليقين لما انشغل حد الهوس بهذا الجناح. جناح شهر العسل هو موضوع رغبة شَين، وأرماند هو العائق (المتخيل) الذي يحول بين شَين وبين موضوع رغبته. أي إن أرماند هو بمجسد الـ objet a، هو الموضوع المسبب لرغبة شَين في موضوع رغبته، فاعتقاد شين أن أرماند يحول بينه وبين جناح شهر العسل هو تحديدًا ما يوقد رغبته فيه. ولأن أرماند هو الـ objet a، انشغل به شَين أكثر من انشغاله بشهر العسل وبعروسه رِتشل نفسها، لقد كرَّس نفسه له. يرى شَين موضوع رغبته، جناح شهر العسل، تحديدًا من خلال العائق الذي يحول بينه وبينه، أرماند. فمن خلال أرماند، يتخيل شَين جناحًا فندقيًا فريدًا، مثاليًا، قادرًا على إشباعه دون أي جناح آخر في الفندق. أرماند غير موجود في عين جميع النزلاء الآخرين، مجرد مدير فندق ببساطة، لكن لا يوجد سواه في عين شَين،

لأنه مَن يحول بينه وبينه موضوع رغبته (وهذا هو المقصود من أن الـ objet a غير موجود إلا من جهة تعلُّقه بموضوع الرغبة).

وبعد مناورات لا حصر لها، تمكَّن شَين أخيرًا من أن يملك موضوع رغبته، من أن ينزل في جناح شهر العسل، فماذا وجد؟ لم يجد فيه أدنى قدر من الإشباع (لم ينزل المسبح المدرج قط)، على العكس لقد كان تملُّكه (كشأن تملك أي موضوع للرغبة) محبطًا بل وصادمًا حتى. لم يجد شَين في موضوع رغبته أي agalma، أي جواهر فاتنة، وإنما وجد، عوضًا عن ذلك، خِراءً (حرفيًا)، في مشهد يحيل صدمة تملك موضوع الرغبة على نحو باراديجمي. بعد تجاوزه العائق الذي يحول بينه وبين موضوع رغبته، أي سبب رغبته فيه، الـ objet a، أرماند (بقتله في نهاية المطاف)، فقد موضوع الرغبة قيمته بالكلية في عين شَين، لم يعد مرغوبًا قط، بل صار مصدرًا للإحباط والصدمة. [المترجم]

(103) أو كما قال هرمان بلوم عن روزماري كروس مخاطبًا ماكس فيشر في فيلم *Rushmore* (ويز أندرسن، ١٩٩٨): «أنا لا أعرف ما الذي تراه فيها بالضبط؛ إنها ليست جميلة إلى هذا الحد، ولا هي فاتنة إلى هذا الحد، وإنما فيها *something you can't put your finger on*، شيء لا يمكنك أن تضع يدك عليه.» إن سبب وقوع كل من بلوم وماكس في حب الآنسة كروس ليس جمالها ولا فتنتها، وإنما شيء ما فيها لا يمكن للمرء أن يشير إليه بإصبعه، أن يعينه على وجه التحديد، أن يسميه وبينه، أي شيء فيها زائد عنها، ليس شيء تملكه (جمالها، فتنتها) وإنما شيء لا تملكه (الـ objet a) — وهذا هو حال كل حُب مع محبوبه. [المترجم]

(104) عندما يعأثر المرء بعاطفتين في الوقت نفسه، يكفي أن يعأثر لاحقًا بواحدة منهما حتى يعأثر بالأخرى على الفور. [المترجم]

(105) أسلفنا القول (في الحاشية رقم ١) أن الكآبة تقوم،

في اللسانيات البنيوية، على ربط دال بدال آخر. في مقابل الاستعارة التي تقوم على استبدال دال بدال آخر. علاقتي بمحبوب الآخر المفقود هنا علاقة كائية، وليس استعارية، لأن ثمة ما يربط بيني وبينه في عين الآخر (اجتماعنا معًا في مناسبة، أو اشتراكنا في صفة معينة) وليس لأني الآخر يستبدلني به. [المترجم]

(106) القضية ١٥: «كل من يفهم نفسه وعواطفه على نحو واضح وجلي، يحب الله. وكلما زاد فهمه لنفسه وعواطفه زاد حبه لله.» القضية ١٦: «لا بد أن تنشغل النفس بحب الله أكثر من انشغالها بأي شيء آخر.» القضية ١٧: «ليس لله أهواء، ولا يتأثر بعاطفتي الفرح أو الحزن.» لازمة: «إن شئنا الدقة، لا يحب الله أحدًا ولا يكره أحدًا، لأنه لا يفرح ولا يحزن.» القضية ١٨: «لا يمكن لأحد أن يكره الله.» القضية ١٩: «لا يمكن لمن يحب الله أن يسعى إلى أن يحبه الله في المقابل.» برهان: «مقتضى أن يسعى المرء إلى أن يبادله الله الحب، أن يرغب في ألا يكون الله، بصفته محبوبه، هو الله.» [المترجم]

(107) القضية ٣٢: «نجد متعة في كل ما نفهمه عن طريق النوع الثالث للمعرفة [الكشف الحدسي]، مصحوبة بفكرة أن الله هو سببها.» لازمة: «ينشأ الحب العقلي لله بالضرورة عن النوع الثالث للمعرفة. لأنه ينشأ عن هذا النوع من المعرفة فرح مصحوب بفكرة أن الله هو سببه.» القضية ٣٥: «يحب الله ذاته بحب عقلي لا نهائي.» القضية ٣٦: حب النفس العقلي لله هو عين حب الله لذاته ... أي إن حب النفس العقلي لله هو جزء من الحب اللانهائي الذي يحب الله به ذاته.» لازمة: «بقدر ما يحب الله ذاته يحب البشر، ومن ثم حب الله للبشر وحب النفس العقلي لله هما الشيء نفسه.» [المترجم]

(108) Coquette، فَتِنة ومِغناج ومتدللة ولعوب. حرفيًّا، «متديكة» (كما في متطوسة، من طووس، ومتلبولة من لبوة)

من coq، cock، أي ديك، في إحالة مجازية على اختيال الديك وتجبّره وتغدره وتميُّسه (مباصته في العامية) أي تكسُّره وميلانه في مشيته. استُعملت الكلمة في الأصل لوصف الجلنسن، ثم قُصِر استعمالها لاحقًا على وصف الإناث فقط. تعنتج المرأة لتفتن وتغوي وتغري، لتسُرَّ أعين الرجال وتبهجها، لتُدخِل عليهم الفرح والسرور، بلغة سبينوزا، وبذلك تصير محبوبة لهم. تريد المغناج أن تكون موضعًا محضًا للرغبة، أن تكون مرغوبة على الدوام لا أن تكون راغبة، أن تكون محبوبة على الدوام لا أن تكون مُحِبة. [المترجم]

(109) Marivaux, La Vie de Marianne, ed. Frederic Deloffre (Paris: Garnier, 1957), 61.

وسأذكر الإحالات التالية على الرواية في المتن. [تعلاشى وجوه النساء بتحوُّل نظرات الرجال عنها إلى ماريان].

(110) عبارة يوليوس قيصر الشهيرة هي: *vini, vidi, vici*، «أتيتُ، فرأيتُ، ففتحتُ [انتصرت وقهرت].» وعبارة أنطيوخوس للملكة بِرِنيس في الفصل الأول من المسرحية هي: «أتى تيتوس، ويا لغمي، فأبهج عينيكِ.» — لقد كان أنطيوخوس غارقًا في حب بِرِنيس التي كانت غارقة في حب تيتوس. [المترجم]

(111) Jon Elster, Sour Grapes (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 43 - 101.

يمكن اعتبار ماريفو مرجعية في مسألة «الحالات التي لا تقع إلا كأثر جانبي بالضرورة»؛ انظر، على سبيل المثال، هذين القولين اللذين عزاهما محقق رواية حياة ماريان إلى ولع ماريفو المفترض بالتلاعب بالكلمات: «بابتغائي نيل الاحترام أتيقن من أنني لم أعد محترمًا»، وفي رواية *Le Paysan Parvenu*، الفلاح المُحدَث النعمة، أطرى جاكوب سيده بقوله: «بقدر ما أزيد في الإطراء بقدر ما لا أريد التوقف عن الإطراء.» انظر *La Vie de Marianne*، ص ٩٢، حاشية رقم ١.

(112) Descartes, The Passions of the Soul, in Philosophical Writings of Descartes, 1:367-68.

(113) لتتذكر هنا مذهب الفيلسوف المثالي الأيرلندي جورج بركلي (ت. ١٧٥٣): أن توجد يعني أن تُدرَك. أو بعبارة هَملتيَّة: «أرى أم لا أرى؟ تلك هي المسألة.» [المترجم]

(114) Nicholas of Cusa, The Vision of God, trans. E. Gurney-Salter, in The Portable Medieval Reader, ed. J. B. Ross and M. M. McLaughlin (Harmondsworth: Penguin, 1978), 686.

[نيقولاس الكوبْزاني، Nicholas of Cusa، (ت. ١٤٦٤)، الرياضي واللاهوتي والفيلسوف والكاردينال الألماني. اقترح نيقولاس استعمال هذه الأيقونة كتجربة لتعليم الرهبان أول مراتب السير الصوفي إلى الله، أول خطوة في السبيل الموصلة إلى: «أنا موجود لأن الله ينظر إليَّ، ولو صرف نظره عني لما عدت موجودًا»: العلم بإحاطة بصر الله. طلب نيقولاس أن تُعلَّق الصورة على جدار وأن يقف الرهبان أمامها على شكل نصف دائرة. والآن عندما ينظر كل واحد منهم إليها سيجدها تنظر إليه، ومن ثم سيظن أنها تنظر إليه وحده دون غيره. ثم يُطلَب من راهبين منهما أن يتحركا في الوقت عينه لكن في اتجاهين متضادين في مسار نصف دائري أمام الصورة وأعينهما مثبتة عليها. والآن سيجد كل واحد منهما أنها تتبعه بنظرتها طول الوقت. وبذلك سيقتنع الرهبان أن الصورة تنظر إليهم جميعا في الوقت عينه، وأنها تتبعهم بنظرتها أينما كانوا على الرغم من كونها مثبتة على الجدار. وكذلك هو بصر الله Miran Božović, *an utterly dark spot*, pp. 109-110.]