المتعالقات السيكولوجية للأهواء، في رواية العشق المقدنس لـ"عز الدين جلاوجي".

The psychological and semiotic analysis of passions in the novel "el-ishque el-mokadnas" by "azzedin djelaoudji".

د/ أسماء حمداوي

جامعة يحيى فارس-المدية(الجزائر)

asmahamdaoui10@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/10/02	تاريخ القبول: 2021/12/06	تاريخ النشر: 2021/12/30

Abstract:

This research study is an attempt to apply the various procedures and mechanisms that the semiotics of passions relied, also in its relationships with the psychoanalysis approach in order to analysis the novel "el-ishque el-mokadnas" by "azzedin djelaoudji".

key words: the semiotics of passions; the psychoanalysis; the novel; feelings ; love.

مُلخّص البحث

يحاول هذا البحث معاينة الحالة السيكولوجية للأنساق الهووية في رواية "العشق المقدنس" للرّوائي الجزائري"عزّ الدين جلاوجي" انطلاقا من أمرين، يعنى الأول برصد مختلف الصيغ الهووية لخطاب "العشق المقدنس" كما تتجلى في الملفوظ السردي الرئيس والملفوظات الثانوية في الرواية، ويحاول الثاني استنطاق المطمور اللاواعي للأهواء كبنية ثنائية قائمة على الحب والعدوان، في محاولة للجمع بين سيمياء الأهواء والتحليل النفساني للنصوص الأدبية.

الكلمات المفتاحية: سيمياء الأهواء، التحليل النفسي، الحب، العدوان، الرواية.

مقدّمة :

تنشأ البنيات السّرديّة السّياقيّة أو المنساقة في الخطاب عن طريق بنية لا واعية تتحكم في مبنى السّرد ومعناه، فتكون وجهه الأكثر خفاء وعمقا والأكثر تجليا ووضوحا في الآن ذاته من حيث كونها علامة سيكولوجية في الخطاب أحد طرفيها مطمور في عمق اللاشعور الفردي والجمعي وكذلك الجماعي للإنسان والآخر ظاهر عبر سلسلة من العلامات اللغوية كميكانيزمة تسام بالمكبوت والعقدة والعصاب، وفي هذا البحث نحاول تتبع هذه العلامات اللاواعية والمكرورة في الخطاب انطلاقا من الخوض في غمار الأهواء والحالات الهووية في رواية "العشق المقدنس"لـ"عز الدين جلاوجي" على اعتبارها نموذجا رمزيا عن صورة الصراع النفساني على مستوى الهو، و نسقا هوويا ظاهرا بوصفه سياقا جامعا للذّاكرة المطمورة والمتخيّلة.

واذ يتجاور المطمور النفساني للأهواء مع النمط المتجليّ لها، فإنما ذلك إيذان بتجاوز النسق الفرداني لسيمياء الأهواء إلى نسق إثنينيّ يجمع بين السيميائية والتّحليل النفسيّ مستمدا مشروعيته من فلسفة الجسد التي اضطرت السّيميائيّة إلى إعادة النّظر في مبادئها النّظريّة ومفاهيمها الإجرائيّة، فدمجت الذّات والرؤيّة الشموليّة للمعنى في كونها الدّلاليّ، واستدعت الجسد بوصفه مستقرا للأهواء والعواطف والإدراك والتّجربة الحسيّة، فموضعته بين شقّي العلامة اللّغويّة مستفيدة من كوجيتو الجسد لـ"ميرلوبونتي"[1].

يتعيّن عن القول بهذه القفزة الإبسيمولوجيّة من سيمياء الفعل إلى سيمياء الجسد، وجود قطيعة بين النّموذج الأوّل والنّموذج الجديد غير أنّ « **القضيّة ليست سوى قضيّة مسافة فالنّظر من قرب إلى تطوّر السّيمياء الّتي تطالب اليوم بقاعدة إدراك حسّية وتستخدم مفاهيم مستعارة من علم وصف الظّواهر، قد يعطي انطباعا بحدوث قفزة إبستيمولوجيّة وحتّى بوجود تراخ معيّن إزاء بعض المتطلّبات الموروثة من "سوسيور" و"يلمسليف"، لكن بالنّظر من بعيد لهذا التّطوّر فإنّه يبدو بمثابة سعي لتوسيع الإمكانات المنهجيّة للنّظريّة، وللكشف عن بعض فرضيّاتها المعلنة إلى حدّ ما والمنسيّة غالبا.**»[2]. فالسّيمياء بوصفها علما يحاول فهم واستيعاب العلامات في الحياة، ومن ثمّ فهم الكون والعالم، لم يجد في الطّريقة التشذيريّة والنّهج المادي مبتغاه ولم يصل إلى الفهم الّذي كان يرنو إليه، فغيّر متكئا على فلسفة الجسد الظاهراتيّة والوجوديّة طريقة بحثه، وتوصّل فيما توصّل من هذا المنظور إلى أنّ الجسد بوصفه كينونة تحدّد وجوديّة الإنسان وإدراك العالم على وفق ما يرى "ميرلو بونتي" في كتابه "ظواهريّة الإدراك" هو مركز العالم وهو السبيل الوحيد لفهمه[3].

والجسد من حيث هو مركز العالم ينبغي تفكيكه وتفسيره وتأويل سلوكاته الواعية منها وغير الواعية، فكلّ حركة من حركاته وكلّ سلوك من سلوكاته ينبع من مصير نفسي ويعود إليه في الآن ذاته، فالتحليل النفسيّ على هذا يُعد هو الآخر مبحثا من مباحث الجسد ونعني بها "الإدراك الحسيّ"، "الأهواء" و"البصمة"، و"العاهة".

من هنا يبدو تجاور المنهجين السيميائي والنفساني في تحليل الخطابات الأدبية تجاورا ممكنا ينبع من فلسفة الجسد ويستدعي المقاربة الإثنينية للنصوص بين العلامات الواعية والمطمور اللاواعي خاصة فيما يتعلق بالعواطف.

1- **الأهواء والحالات الهووية في رواية العشق المقدنس:**

1-2- الحبّ المتيّم.

يعرّف "جيروم أنطوان روني" الحبّ المتيّم بأنّه: « **علاقة بين أشخاص: وهكذا إنّ ما نبحث عنه في التّملّك هو هبة الذّات من قبل الشخص المملوك، إنّ الشخص الحاضر في هذه اللعبة هو الذي نحب وليس ما يعطيه، فالجسد والجمال والفكر هي أشياء تفقد سلطة إغراء حيها إذا لم توهب، يمكننا حينئذ التّمتع بها ولكننا لا نحبّها.**»[4].

يتّسم الحب المتيم من منظور "روني" بالانفتاحيّة والتّملك، فهو يفسح المجال لطرفي العلاقة باحتواء بعضهما احتواء كليا عن طريق الهبة، سواء هبة الجمال، الجسد والفكر دون أن يكون الحبّ متأسسا على ما وهب إنّما على الواهب ذاته، فـ « **عندما يتوجّه الحبّ نحو شخص يمكن أن يكون رغبة في التّملك ورغبة في أن يمتلك وأخيرا رغبة في الاتّحاد في نوع من المساواة.**»[5] غير أنّ هذا الاتّحاد "**الذّي يكوّن فيه الشخصان كلاّ متكاملا هذا الكلّ ينبغي ألاّ يكون كلاّ تذويبيا وإنّما كلاّ تشاركيا.**»[6] ينغمس فيه الطّرفان ويتوحّدان « **فالحبّ بأنقى أشكاله هو مشاركة في الحركة الدّاخليّة الحميمة، التّي يتجاوز الآخر بواسطتها نفسه بصورة طبيعيّة نحو القيم الّتي يتحدّ بها ويصبح بصورة تجريبية ما هو بشكل جوهريّ.**»[7].

هذا النوّع من الحب إذن يتعدّى أن يكون عاطفة آنية وأنانيّة متقلّبة، هو الحبّ المعطاء المتفاني، هو خلوص الذّات إلى ذات الآخر متجرّدة من كلّ القيود الشبقيّة والنّرجسيّة بغية التّوحّد والكمال، هو الحبّ الصوفي والمعنى الأسمى للوجود الّذي يخلّص الإنسانيّة من شرّ الخطيئة الأولى.

تبعا لهذه الإشارات يمكننا أن نتحدّث عن هذا البعد الهووي في الملفوظات الثّانويّة لخطاب "العشق المقدنس" كما يتجلّى في العلاقة بين "عمار العاشق" ومحبوبته "نجلاء" وفنّه، وفي العلاقة بين "السارد" و"هبة".

1-1-1 الحبّ المتيّم بين عمّار العاشق ومحبوبته نجلاء.

تصوّر قصّة عمار العاشق ومحبوبته نجلاء، صورة واضحة للمجتمع المذهبي، وما يعانيه من مشاكل وصعوبات تؤرق الحياة بمختلف جوانبها السياسية والدينية والاجتماعيّة وحتّى الثّقافيّة، فـ"عمار العاشق" في خطاب "العشق المقدنس" ما هو إلا برنامج سرديّ مساعد للبرنامج السّردي الرّئيسي من خلال ما يقدّمه من مساعدات "للسارد" ومحبوبته "هبة" في "تيهرت" سبيلا للهروب من ظلم الطّائفة الحاكمة، وهو من جهة أخرى برنامج تفسيري يخوض في تفاصيل الحكاية الصفر، فييسر للقارئ فهم منازعات الخطاب ويقدم للدلالة العامة خيوط معان رقيقة تفكّ لغم المقدّس والمدنّس في الرّواية، هذا المقدنس الذي يتلوّن مع كلّ سياق في الخطاب كعتبة مراوغة تنحو بالقارئ صوب المعنى المروم في كلّ قراءة، ثمّ إنّ المقدنس من منظور محكي "عمّار العاشق" خاصّة والحبّ المتيّم عامة، هو تلك العاطفة الجياشة الحقة الطّامحة إلى أعلى مراتب الوصال والتوحد بن المحبين، مرتبة القداسة، في شقها القدسي، وهو تلك المذهبية الدّموية الحائل بين تحقيق المرام في جانبها المدنّس، فحكاية "عمار العاشق" العبقري الفذّ ومغامراته مع "نجلاء" وحصار أهلها أصبحت حديث العامة، يقول: « **وسهرت أنا مع العميد، أراني في البداية قصبة يراع بديعة، تزيّنت بخطوط خلابة، يمكن أن تستعملها قلما في جهة منها، ونايا في الجهة الأخرى، أسرعت أقول وأصابعي تحتضن كأس الشاي:**

- إنّها عبقريّة عمار العاشق.

- صدقت، تعرفه؟

سأل مندهشا، فرحت أحدّثه عن زيارتنا معبد عمار العاشق، وعن فيض كرمه، وعبقريّة إبداعه الّتي أدهشتنا، وحدّثني عن قصّة عشقه الغريبة ومغامراته مع حبيبته نجلاء، وعمّا عاناه من حصار أهلها، حتّى صار حديث الأيام واللّيالي.»[8].

يحدّد هذا المقول صفات العاشق عمّار، من حيث كونه عبقريا فذا في فنّه، وكريما معطاء في شخصه، وعاشقا محبا ولهانا، غير أنّ هذه الصّفات لم ترغّب أهل محبوبته به ولم تشفع له في وصله حتّى صار حديث العامّة لا لسبب سوى لكونه من مذهب آخر يقول: « **ثمّ سأل متعجبا وهو يطوي يديه ويمطط شاربيه:**

- **أتدر ما سبب كلّ ذلك؟**

حدّقت فيه أنتظر إجابته، سكت لحظات يحدّق في ثمّ واصل:

- **لا شيء غير اختلاف مذهبي بسيط.**

ضحكت معلقا:

- **ولا مذهب لعمار إلاّ الحب والفن، وهو مذهب البشر جميعا لو علموا.»**[9].

إنّ الإحساس الّذي يمثّله هذا المقول يختزل فلسفة "عمّار" في الحيّاة، فلسفة الحبّ التّي يعيش عليها، ويذكي أساه من خلالها في عبقريّة فذّة تستورد من الذّاكرة أطياف رؤى مختزلة في الوعي الجمعي للثقافة العربيّة، حيث كان العربيّ ينضح عصبيّة قبليّة وخصاما.

ثمّ إنّ مذهب الحب الّذي يتبعه "عمّار العاشق" لم يشفع له لوصل محبوبته فما كان منه أن جنّ بعد مقتلها، بعدما فرّقتهما الطّائفيّة يقول السّارد: « **أوّل من التقانا عند باب الأندلس هو عمّار العاشق، كأنّما كنّا على موعد، كان منظره مؤلما مخيفا، بهتت صحّته إلى حدّ كبير، وتشعّث شعره وهندامه، هزّني حاله حدّ البكاء، ارتمى في حضني، عانقته، أجهش يبكي:**

-لقد قتلوها. قتلوها، قتلها الأوغاد.»[10].

لم يكن مقتل نجلاء، مقتلا عاديا، بل كان هروبا من واقع مرّ ومن جماعة تأبى تزويجها ممن تحب، فما كان منها سوى أن تحرق نفسها حيّة وتنتحر لتخمد نيران الحب والظلم الّتي تستعر في جوفها، يقول: «**هدّأت من روعه، وأنا أجرّه معي داخل المدينة، كان في كلّ وعيه، وهو يعيد عليّ حكاية ما فعلته نجلاء بنفسها، حين وجدوها في غرفتها محترقة، ولم يكن عمّار ليطرح أيّ احتمال آخر، لقد كان على يقين أنّها أحرقت نفسها لتهرب من جحيم الظّلم المسلّط عليها، إلى جنّات معروشات مع الشّهداء والنّبيين.»**[11].

تختار هذه النّفس العاشقة الموت حرقا « **احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة.»**[12] ، وترى فيه سبيلا يخلّصها من حياة الذّل والأذى في مجتمعها، كما يرى فيه عاشقها شهادة تنحو بها صوب جنّات معروشات مع الشّهداء والأبرار، تغرس هذه الصّورة البسيطة في ذهن المتلقي حضوة الحبّ في مذهب "عمّار"، فحتّى ومحبوبته منتحرة يعتقد فيها الشهادة، ليس هو فقط من يعتقد فيها ذلك بل حتى عميد المكتبة يؤمن به، يقول لـ"عمار" مهدئا روعه: «**- ادع لها بالرّحمة يا عمّار، نجلاء ماتت، إنّها شهيد الحبّ، تنتظرك في جنّة الخلد.»**[13].

ثمّ إنّ "عمّار" لم يكتف بيقين شهادتها بل هام بها حتى أصبح يمشي حاملا رمادها مكلوما بحبها، ورد في النّصّ: « **لعلّه الهزيع الأخير، حين تتالت الضّربات على الباب الخارجيّ، كانت مصحوبة بصياح وبكاء واستجداء يذبح القلب، أسرعت خارجا، كان العميد قد سبقني إلى الباب وهو يقول:**

- **إنّه عمّار العاشق.**

ظلّ العميد يردّد دون جدوى.

- **اهدأ عمّار، اهدأ.**

كان عمّار ينتحب دون أن يفارق ظهره كيس أبيض، جرّه العميد إلى الدّاخل، اندفعت أحمل عنه حمولته فنهرني بشدّة.»[14].

يتجاذب النّصّ كما نرى لونان لون للسّواد متمثّل في حزن "عمّار" ولون للبياض حقيق بأمله في عودتها حيّة وحمل رمادها بيديه، لم يكن حمله رمادها مجرّد أمل فحسب أو مجرّد واصلة أمان ودفئ بقربها، بل كان همّه إعادتها للحياة يقول السارد: « **دقّق النظر في العميد لحظات، كأنّما ظلّ يبحث عمّا يريد أن يقول، واندفع أخيرا بفرح صبيانيّ غامر:**

- **لقد عادت نجلاء، عادت، نعم عادت.**

حملق العميد إليه دهشة، ثمّ انبسطت أساريره وهو يقول:

- **ادع لها بالرّحمة يا عمّار...**

وقف عمّار كأنما يستعدّ لتحدّ كبير دون أن يترك الكيس.

- **لا لا ، بل عادت عادت، أنت لا تصدّقني، لا تصدّقني، إنّها معي معي. وراح يرقص في مكانه مزهوا ثمّ واصل:**
- **أنت لا تصدّقني، هي معي، سآخذها إلى الطّبيب، ستعود إلى الحياة، سنتزوّج، نعم سنتزوّج.»**[15].

بجنون عمّار تجسّدت هذه التّجربة الإنسانيّة المؤلمة، بنبش قبر محبوبته ومحاولة إحيائها والزّواج منها، كشفت عن علاقة إنسانيّة نادرة بين العشاق، عن علاقة أخمد صوت القهر إحدى طرفيها، وشلّ سهم الغدر طرفه الثّاني، فبالرّغم من حزن "عمّار" الشّديد وشذرات جنونه ورغم حالة الفزع والرّوع الّتي أصابت ذاته في موقف النّوى إلاّ أنّه حاول أي يعود إلى طبيعته، لكنه سرعان ما غدر بسهم في صدره : « **وهمّ ذو القرنين بأن ينطق، لكن سهما انطلق، تلقّاه عمّار العاشق بصدره فأرداه، وانفجر دمه فوارا.»**[16].

لم يمت "عمّار" في سبيل حبّ "نجلاء" بل مات في سبيل حبّ آخر، مات دفاعا عن المكتبة المعصومة، دفاعا عن شرف العلم والمعرفة، وكيف لا وهو الفنّان الفذّ الذّي نحتت أنامله عبقريّة لا تطال، فـ « **عمّار عاشق ولهان، مبدع فنّان، يشكّل بالخطّ لوحات بارعة، ويعزف على العود مقاطع ساحرة.»**[17].

2-1-1 الحبّ المتيّم بين السّارد وهبة.

إذا انتقلنا إلى الصورة الثانية من صور الحب المتيم وجدناها تبلور بإيقاع سردي مضغة الدلالة في خطاب "العشق المقدنس"، فمن بداية الرّواية ونحن نشهد خيوط الحبّ تتنامى هربا من خيوط الفجيعة، ورد في النّصّ: « **مدّي هبتي يدا نخض في الدّروب الكئيبة، مدّيها نطو هاتيك العقبات الكأداء.**»[18] طمعا في تحقيق حلم وسكينة تشكّلت تلاوينها مع رؤية "القطب":

«- إنه القطب.

تمتمت.

-إنّه القطب.

تمتمت هبة .

ثارت في أعماقي حرقة السّؤال، هزّتني الدّهشة وهو يجيب:

- **لابدّ أن تخوضا جبالا من لجج الظّلام، بحثا عن الطّائر العجيب، معا ستحقّقان الحلم.**»[19].

ففي مخياليهما ولد "القطب" مجلّلا بالضياء ينحو بهما صوب النعيم برسالته الخالدة بشعائره الموحّدة فلا مناص من الخوض خلف الحلم الّذي لا يطال إلاّ باتحادهما وبقائهما معا « **معا ستحققان الحلم.**»[20] وكانّه يختبر حبهما، يختبر هذا الرّباط بينهما في كلّ محنة يلقاينها، وكانا على علم بما ينتظرهما استشرفه "السّارد": « **نخوض من بين فرث للمأساة ودم للظّلام، نعدو معا، ننفلت من قبضة اللّيل، تسلّمنا القبضة إلى قبضة، يسلّمنا المخلب إلى مخلب، براثن في أذرع أخطبوط.**»[21].

يختزل هذا الاستشراف كلّ التّحديات التي وقع فيها الحبيبان من مطلع الرواية حتى نهايتها كنموذج إنساني يؤمن بالحبّ في زمن المواجع، في زمن الصّراع الطائفي والموت، زمن السّبي والإمارة، زمن الخوف والأسى، وفي ظلّ هذا الاستشراف - في مقام رصد الحب هذا- لم تعد هناك جدوى من البحث في مظاهر الحب بين الحبيبين أو التّحديق في مواجعهما الّتي تعرّضا لها خلال هذه الرّحلة، بل كلّ ما يجب جسّه هو نبض ديمومة هذا الحبّ والسّؤال عن نهاية الرّحلة كسبيل لرؤية نتيجة الرّهان المضمر الّذي جلّله "القطب" بضيائه، هل انتصر الحبّ؟ أم هزمته فيوضات الأسى والحرب؟

في نهاية الخطاب وضع الرّوائيّ حدّا لكلّ الضغائن « **ما أروع أن نكون بلا أحقاد.**»[22] وسفك النّص دم المتقتالين في وادي الموت، ورد في الخطاب: « **حين انتصف النّهار، بدأت أولى طلائع الجيشين في الوصول، كانت الرّايات السّوداء تخفق في كلّ مكان، وكان للرّجال**

والخيول جلبة وصخب حتى اهتز الوادي اهتزازا شديدا وارتجت كل أركانه، ولم تمض إلاّ سويعة حتّى بدأت المعركة على إيقاع التّكبير، والحمحمات وصليل السّيوف (...) وراحت الأصوات تخفت شيئا فشيئا وقد اختطف الموت الجميع.»[23] مفسحا المجال لنوع آخر من العواطف عاطفة الحبّ الّتي أينعت في بطن "هبة"، جاء في النّصّ: « **أحسّت هبة بالخوف فاندفعت إلى حضني باكيّة، أحسست ببطنها قد انتفخ قليلا.»**[24].

في تلك الأثناء استجاب "السارد" لعطر "العميد" ويراع "عمّار العاشق" المنمق وراحا - السارد وهبة- يستأنسان بدفئ العطر وعذب النّغم حتى تحقق لهما الحلم، يقول السّارد: « **فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنّة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعيّ، على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين، ويمتدّ ذنبه منفتحا في كبرياء، كأنّه مروحة للرّوح، يعزف سمفونيّة للأمل.»**[25].

لقد تحقق "للسّارد" ومحبوبته "هبة" في نهاية المطاف ما بشّرهما به "القطب" فسعيا من أجله وخاضا طويلا في لجج الظلام « **أسرعت أحتضن هبة، أضمّها إلى صدري، وفي كلّ المكان عطر وأنغام ولوحات لنور بهيج، وروح وريحان وفرح سماويّ، قالت هبة كالهامسة، وهي تضغطني إليها:**

-إنّه هو.

دون أن أحوّل بصري عنه، قلت هامسا أيضا.

-نعم هو، إنّه هو.

وظللنا متعانقين، لتشهد النّجوم في سطوعها الأوّل حبّنا الأبديّ.»[26].

2-1 الأهواء العدوانيّة وتمجيد الأنا:

ينطلق "جيروم أنطوان روني" في توصيفه للأهواء العدوانية وما يحوم حولها من تمجيد للأنا من استحضار نموذج فرديّ؛ "ساد" وما تملكه خلال حياته من هوى تدميريّ يجد فيه وفقط « **الشّعور الحادّ بالوجود. إنّ الامتلاك والتّحكّم والسّيطرة في فعل التّدمير، يعني الذّهاب إلى أبعد حدّ في الحاجة الصّماء الّتي تشكّل عمق الرّغبة الجنسيّة.»**[27] فلا وجود للإنسان ولا طريق لمعرفة طبيعته إلاّ من خلال الهوس الشبقيّ والشّر « **إنّ مبدأ الحياة ليس سوى الموت فالطّبيعة هي قساوة وتدمير وحكم كريه للفضاضة والقوّة. لذلك لا شيء يمكن أن يمنع الإنسان وهو جزء من الطّبيعة، من أن يعذّب ويقتل، أي أن يرضي تماما رغباته**

الجنسيّة.»[28] ليصل إلى استحضار نماذج جماعيّة تتمثل في الثّورات القوميّة والحروب، ف « **الثّوريّ إنسان محكوم عليه مسبقا. ينبغي عليه ألاّ يكون لديه، لا علاقات انفعاليّة ولا أشياء أو كائنات محبوبة. عليه أن يتجرّد حتّى من اسمه. وكلّ شيء فيه ينبغي أن يتركّز على الشّغف الوحيد ألا وهو الثّورة.»**[29] ثمّ إنّ « **دوميستر (de maistre) وروسكان (ruskin) ودوستويفسكي يمدحون الحرب بسبب الفضائل الخلقيّة الّتي تتطلّبها ... وأخيرا، باتت الحرب في وقتنا الحاضر غاية في ذاتها، فلم يعد تمجيدها خلقيا وإنّما دينيا بسبب الوحي الّذي تأتي به، مثل ألوهة يتلقى الإنسان وحيها من ذاته الحقيقيّة... هذه الحالة هي حالة استيقاظ الغرائز الجنسيّة والطّائفية دون كوابح.»**[30] وكذلك « **وحي الحرب هو أخوّة الحشد الفوضويّ المستسلم إلى المذبحة في نشوة مماثلة للرّغبة الجنسيّة.»**[31] فالثّورة والحرب أصبحت تعويضا عن التّعفف تصنعه غريزة مكبوتة تستدعي وهما إلهيا ينصاع للذّات الحقيقيّة "السّاديّة".

من هنا نجد نوعين من الأهواء العدوانيّة المبنيّة على تمجيد الأنا، الأهواء العدوانيّة الفردانيّة الّتي تتمثّل في التّملّك الشّبقيّ وشاهده في رواية "العشق المقدنس" رغبة رؤساء المذاهب بـ"هبة" - أو ترغيبهم بها– لما جرت عليه العادة.

والأهواء العدوانيّة الجمعويّة التّي تتجلّى في الثورات والحروب والصّراعات الطّائفيّة بديلا عن الشبقيّة الفردانيّة وشاهده في الرّواية؛ المذهبيّة وصراع الطّوائف.

ثمّ إنّ الأهواء العدوانيّة الفردانية المتمثّلة في الرّغبة الشّبقيّة بهبة ليست سليلة "الثّاناتوس التّدميري" و"الإيروس المكبوت" وحسب بل لها امتداداتها في الوعي الجماعيّ الذّكوريّ الذّي يمتثل بعدوانيّة شبقيّة مؤسسّة ببراديغم ذكوريّ لنزواته فيحاول تملكّ امرأة حرّة وتصييرها جاريّة دون وجه حق، جاء في الرّواية « **وتقدّم أبو سلمان التّهرتيّ حتّى كاد يلتصق بنا، وفتح عينيه عن آخرهما محدّقا في ملامح هبة، ثمّ ارتدّ ببصره إلى الخليفة وقال:**
- هذه هبة اللّه إليك، ولا أرى إلاّ أنّها نزلت من جنّة الخلد، اتّخذها جاريّة.»[32]. ضف إليه « **ولفتت هبة نظر الشّيخ المفتي، فجحظت عيناه، وهو يتفحّص ملامح وجهها... وقال للأمير:**
- إنّها هديّة اللّه إليك يا أمير المؤمنين، ضمّها إلى صفوف جواريك، ستزيد بجمالها الفتّان في سعادتك وتقوّيك على خدمة الإسلام والمسلمين.»[33] ويمثّل بعدوانيّة نظرته الدونيّة لها جاء في الرّواية: « **وصل إلينا أحد الحرّاس يدعونا بهمس أن نصمت، حتّى لا نوقظ الزّعيم، وتمتمت هبة تلعنه، وأدرك مقصدها، فأسرع إليها يغرز سيفه في الأرض قرب رأسها، متمتما:**

- ناقصة عقل ودين.»[34].

1-3 الشغف الواعي: يتمثل في العلاقة بين السارد وهبة والقطب ورؤية الطائر العجيب.

يتحدّد الشغف الواعي في منظور "جيروم أنطون روني" من خلال كتابه "الأهواء" بكونه: « **الرّغبة التّي تحملها الأنا بعدم الزّوال والتي تتمثل في: وسواس الفردوس الطّفوليّ حيث لا يفصل التّفكير الإنسان عن العالم، اللّامبالاة العميقة بالآخرين، الهروب أمام الواقع والفعل، الميل إلى النشوة حيث يلغى الزمن.**»[35] وحيث يلغى الزّمن تتحقق الرّغبة الطّفليّة بالخلود، فتكون مثل: « **قصّة التّسامي الصّوفي، وقصّة رحلة النفس التّي تخلّص ذاتها وتنتهي بالحصول على الخلود من خلال تغييرات عديدة بفعل اللّحظة.**»[36].

تتجلى انطلاقا مما سبق العلاقة الوطيدة بين الشّغف الواعي في منظور "جيروم انطون روني" وخطاب "العشق المقدنس" الذي تسامى بالمحبّة من مرحلة اللّحظة الدّنيويّة إلى مرحلة الومضة الروحية في أسمى حالات التّجليّ الروحي "القطبيّة" للبحث عن السعادة الأبديّة المطلقة مع لقاء "الطائر العجيب".

1-4 -هوى الموت عند "عمّار العاشق"/ الحبّ والنّرجسيّة.

إن خطاب "عمّار العاشق" تغلب عليه تجربة الحبّ، وهي تجربة صريحة يمكن قراءتها على وجهين، يتعلّق الوجه الأوّل بالحبّ المتيّم بينه وبين محبوبته "نجلاء"، ويرتبط الثّاني بينه وبين حبّه للفنّ، وبينهما تطرح العديد من الأسئلة من مثل: هل حقيقة أحبّ "عمار" "نجلاء" حتى الجنون؟ وأحبّ الفنّ والكتب حدّ الموت؟ أم أنّه منذ البداية أحبّ الألم في حبّ "نجلاء"؟ ورغب الموت في رغبته الفنّ؟ ليكون حبّه من هذا المنظور: « **ليس هو الوجه الخفيّ من الموت فحسب، وإنّما يعتمد على الموت.**»[37] من هنا يمكن أن نقول بأن العلاقة بين "عمّار" وموضوعات عشقه ما هي إلّا علاقة نرجسيّة مغلّفة بوهم إسقاطيّ، فما حبّه الفنّ إلاّ من سبيل تعويض عن نقص مختبئ في لاوعيه، وما حبّه "نجلاء" إلّا من حيث كونها مادّة للفن ومبرّرا من مبرّراته في زمن طغى فيه الصّراع والاقتتال، تتّضح من هنا - كما يرى "فرويد" في كتابه فوق مبدأ اللّذه وتشرحه "جوليا كريستيفا"- « **اللّيبيدو**[38] **النّرجسيّة أكثر وعلى نحو دراميّ إذ تشتمل دوافع الأنا أيضا على دوافع الموت، فنرسيس المحبّ يخفي نرسيس الانتحاريّ: معنى ذلك أنّ الأكثر اندفاعا من بينها كافة هو دافع الموت. فالأنا، إذ يترك وشأنه من غير نجدة الإسقاط projection على الآخر، يتّخذ نفسه هدفا مفضّلا للعدوان والإعدام.**»[39] فحبّ "عمّار" من هذا المنظور ما هو إلّا رغبة نرجسيّة في الخلاص من شعوره بالتّأزّم في حقبة مأساويّة متصارعة.

2- العواطف ومتعالقاتها السيكولوجية في رواية العشق المقدنس لعز الدين جلاوجي.

2-1 السّيميائيّة والمشاعر/ الحب بوصفه نسقا مبكرا لسيمياء الأهواء.

وردت في كتاب "قصص في الحبّ" لـ"جوليا كريستيفا" إشارة طفيفة وجوهرية لإشكالية السيميائية في علاقتها بالمشاعر تحت مسمّى المعركة السيميائية هل المشاعر قابلة للتسمية[40] في خضم حديثها عن مذهب الحبّ -الطّمأنينة والتّصوّف في العقيدة المسيحيّة عند "جين غويون"- الّذي كان يشهد صراعا إبستيمولوجيا في فرنسا آنذاك بفعل الكوجيتو الدّيكارتي الدّاعي إلى تفوّق الفكر والمعرفة على الانفعالات، وبفعل تدخّل العقل والحبّ لدى باسكال[41]، الأمر الّذي جعل من: « **تبعيّة الحبّ هذه للمعرفة الحقّة تتعارض مع أطروحة العصر الوسيط القائلة بحقيقة لا تنتج إلاّ عن حبّ الله.**»[42] فتمسّك "غويون" بالإيمان العقديّ والحبّ الصّوفيّ جعلها عرضة للسّجن والاستياء من قبل المفكرين الفرنسيين[43].

توصي جين من منظور"جوليا كريستيفا" بـ« **سيميائيّات sémiologie علم علامات، متمرّدة على التّصوّر المتداول للعلامات ولاستعمالها (...) فبدل الحكم بشأن المشاعر اعتمادا على الكلمات، الّتي هي في البداية وهي الغالبة، فإنّ جين تحكم بشأن الكلمات اعتمادا على المشاعر فهي في الجملة تقيم "معنى خفيا" صوفيا، فيما دون اللّغة.**»[44] تتحدّد إذن الرّؤية السّيميائية للمشاعر عند "جين غويون" عبر منجزين؛ يضعها الأوّل في إطار فلسفي إبستيمولوجي يؤمن بالحب والفكرة الصّوفيّة كسبيل للوصول إلى الحقيقة، معارضا أسبقيّة الفكر على العواطف وتبعيتها له، الأمر الّذي يخرق نظام الحبّ ويجعله مادة مختفيّة من الوجود فـ: « **الإطاحة بالإيمان من قبل العقل يصحبه تحول في الحبّ الذي يختفي في المعرفة.**»[45] ويضعها الثّاني في قالب إجرائي يطرح إشكاليّة سيميائية مناطها « **هل المشاعر قابلة التسيمة.**»[46] على حد تعبير "جوليا كريستيفا"، فالمشاعر لا تتبدّى من خلال الكلمات كعلامة سيميائية، وإنما الكلمات هي التي تتبع المشاعر، فكما تحتكم المعرفة إلى الحب، تحتكم الكلمات إلى العاطفة.

تكشف هذه الرؤية المبثوثة في تجربة "جين غويون" المولودة سنة 1648 والمتوفاة سنة 1717، عن نسق مبكر لرؤية متمردة على سيمياء الفعل، رصدتها "جوليا كريستيفا" عام 1983، أي قبل الميلاد الفعلي لسيميائيات الأهواء عام 1991[47]، فكما تمنح "جين غويون" أسبقية للمشاعر على الكلمات، تمنح سيميائيات الأهواء/ العواطف، الأسبقية للآثار المعنوية للأهواء كما تتحقق في الخطاب على تسمية ورصد العلامات الدّالة عليها[48].

إنّ هذا التداخل بين سيميائيات الأهواء ومنظور "جين غيون" وقراءة "كريستيفا" على المستوى الإجرائي، يجعلنا نطرح جملة من الأسئلة المتعلقة بالشّق الإبستيمولوجي بينهما، فالنّقد والفكرة النّقدية قبل أن تكون إستراتيجية خطابية هي في الأصل إستراتيجية فلسفية وفكرية عميقة، فإذا كانت الفكرة العاطفية عند "غيون" وليدة الصراع المعرفي بين أنصار الدّيكارتية/ العقلانية والمذهب العقدي المتصوف المتسامي بعاطفة الحب، هل يمكن أن تكون الفكرة الهووية عند "غريماس" و"فونتني" وليدة نفس الصّراع لكن تحت مسميات أخرى من مثل: الحداثة وما بعد الحداثة، الوصفية والمعيارية، المادّية والمثالية، النّسقية والسياقية؟ فتكون العودة إلى الأهواء عودة إلى الذات والميتافيزيقا بعد غياب/ تغييب الإله والمؤلف لردح من الزمن؟

هل تمثل سيمياء الأهواء مبدأ القطيعة أو الاستمرارية مع سيمياء الفعل؟ ثم أين تتمركز تحديدا سيمياء الأهواء في الدّرس الإبستيمولوجي، إذا أدركنا ولا غرو بأن سيمياء الحدث كانت سليلة النّقد الحداثي والفكرة العلمية الإلحادية؟ هل تتموقع ضمن أطر الفلسفة الجسدية لـ "ميرلوبونتي"؟ فتتكافل مع سيمياء العرفنية ذات الأصول الجاشتالطية، وسيمياء البصمة والعاهة لبناء يقين فيزيقي يوهم بالعودة إلى الميتافيزيقا، ويؤمن بمعبود جسدي؟ وأخيرا أين تتموقع الفكرة الدّينية والعقدية المبنية على الحبّ المنددة به في كلّ الديانات "الإسلام"، "المسيحية"، "اليهودية" والعقائد ""الكنفشيوسية" و"البوذية"، في الخطاب الهووي الذي يُعنى بمختلف المشاعر في النّصوص والخطابات؟ أليس الأحرى بها أن تخرج من نطاق الهامش إلى المركز كخلفية معرفية نظرا لكونها بؤرة سيكولوجية للخير والشر، الحبّ والكراهية، وما يتواشج معهما من عواطف؟

2-2 المتعالقات السّيكولوجيّة للحبّ والعدوان.

تحتل الفرويدية في الفكر الفلسفي الحديث مكانة خاصة، من حيث كونها نظرية في التحليل النّفسي تحاول فهم الذات الإنسانية وتفسير السلوك البشري انطلاقا من بنية لا واعية مطمورة تختزن عناصر صراع الجهاز النفسي الثلاث (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) وتغلفه عن البنية الواعية.

يتكون الهو من غريزتي الهدم والبناء، وتتحدد غريزة الهدم (الثّاناتوس) بكونها رديفة للموت والعدوانية، في حين تعدّ غريزة البناء (الإيروس) عنصرا ليبيديا للحياة والحب والجنسانية، وبين الحياة والموت، الحب والعدوانية تقف الرّغبة الجنسانية كعامل مشترك

يربك مسار الهو بشقيه الإيروسي والثّاناتوسي باتجاه الأنا الذي يدحض معظم الرّغبات الجنسية من التحقق بفعل الأنا الأعلى المحكوم بصوت الدّين والعرف والقيم والعادات والتقاليد.

يصطنع التصور الشعبي عن الحب والعدوانية، وجود طرفين للعلاقة، الموضوع الجنسي بوصفه « **الشخص الذي يمارس جذبا جنسيا.**»[49] ، والهدف الجنسي باعتباره: « **الفعل الذي تحض عليه الغريزة**»[50] و« **لعلّ خير ترجمة للتصور الشعبي عن الغريزة الجنسية نلقاها في الأسطورة الشعرية القائلة أن الكائن الإنساني انقسم إلى نصفين – الرجل والمرأة- مازالا يطلبان منذ ذلك الوقت الاتحاد بالحب.**»[51] يتحدد الطّرفان الرجل والمرأة في الذّاكرة الشعبية إذن كأحد طرفي علاقة التي تستمر وتتحقق أحيانا وتخفق وتثبّط أحايين أخرى، غير أنّه هنالك في الذّاكرة الشعبوية نمطا ثانيا وثالثا للحب، بقي خفيا، يكون فيه الموضوع الجنسي (الرجل والمرأة) هو الهدف الجنسي ذاته، إمّا بصورة موسّعة يشترك فيها الموضوع الجنسي مع الهدف الجنسي في كونهما من نفس الجنس، وهذا ما يسمى بالليبيدية المثلية و« **يطلق على هذه الفئة من الأشخاص اسم الجنسيين المثليين، أو الشّاذين، وعلى الظاهرة اسم الشّذوذ.**»[52] أو بصورة ضيقة محدودة يكون فيها الموضوع الجنسي هو الهدف، أي أن يحب الموضوع ذاته، « **فالليبيدو والمحبوب من العالم الخارجي انصب على الأنا، ممّا يتمخض عن ظهور وضع نستطيع أن نطلق عليه اسم النّرجسية.**»[53].

يشير مصطلح النّرجسية[54] حسب "فرويد" إلى « **سلوك الفرد حين يعامل جسمه بطريقة مشابهة لتلك التي يعامل بها في العادة جسم موضوع جنسي، فهو يتأمله مجتنيا من ذلك لذة جنسية، ويلامسه ويداعبه إلى أن يفوز من هذه الممارسات بالإشباع الكامل.**»[55].

يختار الموضوع الجنسي (الرجل/ المرأة) إذن هدفه الجنسي على وفق نمطين؛ نمط وكلي/ سوي، تكشفه: « **الواقعة التالية، وهي أن الأشخاص الذين يتولون أمور تغذية الطفل وتوفير أسباب العناية والحماية له هم الذين يغذون مواضيعه الجنسية الأولى؛ وفي طليعتهم الأم أو من ينوب منابها.**»[56].

ونمط نرجسي مرضي، يقول "فرويد": « **وجدنا بجلاء ما بعده مزيد لدى الأشخاص الذين أصيب نمو الليبيدو عندهم باعوجاج، نظير المنحرفين والجنسيين المثليين، أنهم لا يختارون موضوع الجنس اللاحق وفق طراز الأم، وإنما وفق طراز شخصهم بالذّات، ومن الواضح أنّهم يختارون أنفسهم موضوعا للحب.**»[57].

وإذ يقدّم الحب نفسه عبر نمطين من الاختيار الموضوعاتي للهدف الجنسي؛ نمط وكلي (سوي) ونمط نرجسي، قدّمت الرّواية كذلك العاطفة عبر نمطين؛ وكلي يتعلق بـ"السارد" و"هبة"، "عمّار" و"نجلاء" في رواية "العشق المقدنس"ونرجسي يتمثل في حب الفن والموسيقى وإيثار الصمت.

وكما الليبيدو النرجسية من مظاهر الحب والحياة فإنها كذلك تحمل مظاهر الكراهية والموت، تقول "جوليا كريستيفا": « **تتضح الليبيدو والنرجسية أكثر وعلى نحو درامي إذ تشمل دوافع الأنا أيضا على دوافع الموت، فنرسيس الحب يخفي نرسيس الانتحاري.**»[58] هذا ما نجده يظهر جليا في العلاقة النّرجسية بين الأطراف المتحابة في الرواية التي تفشل في إسقاط دافع الموت من أناها وإخفائه.

خاتمة:

حاولت الورقة البحثية معاينة الحالة السيكولوجية للأنساق الهووية في رواية "العشق المقدنس" لـ " عز الدين جلاوجي" بوصفها رواية تحمل صورة واضحة عن المجتمع المذهبي، وما يعانيه من مشاكل وصعوبات تؤرق الحياة بمختلف جوانبها السياسية والدينية والاجتماعيّة وحتّى الثّقافيّة، وذلك من خلال قراءة الأهواء والحالات الهووية في الخطاب وكذا من خلال استنطاق المطمور اللاواعي للأهواء كبنية ثنائية قائمة على الحب والعدوان، فقد وردت في الرواية مختلف الأنساق العاطفية لثنائية الحب والكراهية، ولئن كان الحب من باب الوصل واكتمال الذات بالآخر، فإن العدوان سليل عقد وأزمات نفسانية فردية وجمعوية مغلفة، ففي الوقت الذي تتجلّى فيه الأهواء العدوانيّة الجمعويّة في الثورات والحروب والصّراعات الطّائفيّة بديلا عن الشبقيّة الفردانيّة، تظهر الأهواء العدوانيّة الفردانية كنسق مضمر للمكبوت الجمعوي، فالرّغبة الشّبقيّة المتمثلة في محاولة امتلاك هبة ليست سليلة "الثّاناتوس التّدميري" و"الإيروس المكبوت" وحسب بل لها امتداداتها في الوعي الجماعيّ الذّكوريّ الذّي يمتثل بعدوانيّة شبقيّة مؤسسّة ببراديغم ذكوريّ لنزواته فيحاول تملكّ امرأة حرّة وتصييرها جاريّة دون وجه حق.

الهوامش:

1 « فيلسوف فرنسي. ولد في 14 أيار 1908 (...) يقوم فكر ميرلو- بونتي على نظر عقلي ذي وجهة فينومينولوجية. وعلى محاولة لدمج علوم الإنسان – وفي المقام الأول علم النّفس والألسنية- بالفلسفة.»، جورج طرابيشي،

معجم الفلاسفة (الفلاسفة- المناطقة- المتكلمون- اللاهوتيون- المتصوفون)، دار الطليعة، ط 3، لبنان 2006، ص 658.

2 جاك فونتاني، سيمياء المرئيّ، تر: علي أسعد، دار الحوار، ط 1، سورية 2003، ص 9.

3 ينظر: ميرلو بونتي، ظواهرية الإدراك، تر: فؤاد شهين، معهد الإنماء العربي، لبنان 1998، ص 267.

4 جيروم أنطوان روني، الأهواء، تر: سليم حداد، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات والنشر والتّوزيع، ط1، لبنان 1987، ص 68.

5 جيروم أنطوان روني، الأهواء، ص 69.

6 نفسه، ص 69.

7 نفسه، ص 69.

8 عز الدين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 60.

9 نفسه، ص 60.

10 نفسه، ص 60.

11 نفسه،ص 146.

12 نفسه، ص 152.

13 نفسه، ص 150.

14 نفسه، ص 149، 150.

15 نفسه، ص150، 151.

16 نفسه، ص 165.

17 نفسه، ص 21.

18 نفسه، ص 7.

19 نفسه، ص 8.

20 نفسه، ص 8.

21 نفسه، ص 8.

22 نفسه، ص 170.

23 نفسه، ص 172.

24 نفسه، ص 172.

25 نفسه، ص 172.

26 نفسه، ص 173.

27 جيروم أنطون روني، الأهواء، ص 80.

28 نفسه، ص 80.

29 نفسه، ص 82.

30 نفسه، ص 83.

31 نفسه، ص 83.

32 عزّ الدّين جلاوجي، العشق المقدنس، ص 15.

33 نفسه، ص 37.

34 نفسه، ص 94.

35 جيروم أنطون روني، الأهواء، ص 92.

36 نفسه، ص 92.

37 جوليا كريستيفا، قصص في الحبّ، تر: محمود بن جماعة، دار التّنوير، ط 1، تونس/لبنان/مصر 2017، ص 320.

38 اللّيبيدو: كلمة لاتينيّة الأصل تعني النّزوة،الهوى، الشّهوة، الشّهيّة، وهي الطّاقة النّفسيّة المتعلّقة بالغريزة الجنسيّة، ينظر: سيغموند فرويد، الحياة الجنسية، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنّشر، ط 3، لبنان 1999، ص 51.

39 جوليا كريستيفا، قصص في الحب، ص 119.

40 ينظر: نفسه، ص 302.

41 ينظر: نفسه، ص 291.

42 نفسه، ص 302.

43 ينظر: نفسه، ص 302.

44 ينظر: نفسه، ص 302.

45 نفسه، ص 302.

46 نفسه، ص 302.

47 ينظر: نفسه، ص 291، 292.

48 ينظر: ألجرداس جوليان غريما وجاك فونتاني، سيميائيات الأهواء من حالات الأشياء إلى حالات النّفس، ص 11.

49 سيغموند فرويد، ثلاثة مباحث في نظرية الجنس، تر: جورج طرابيشي، دار الطّليعة ط 2، لبنان 1983، ص 12.

50 نفسه، ص 12.

51 نفسه، ص 12.

52 سيغموند فرويد، ثلاثة مباحث في نظرية الجنس، ص 12.

53 نفسه، ص 115.

54 تحدث "فرويد" عن النرجسية وقدّم لها ثلاثة مداخل ثانوية ومدخل رئيسي، يقول: « يتراءى لي أن ثمة صعابا من نوع خاص تحول دون دراسة النرجسية دراسة مباشرة، وأرجح الظنّ أن المدخل الرئيسي إليها يبقى تحليل حالات البارافينيا (...) أضف إلى ذلك أن بعض الطرق الأخرى تبقى مفتوحة أمامنا في تناولنا للنرجسية،

وسوف أصفها الآن بالتسلسل التّالي: دراسة المرض العضوي، دراسة هجاس المرض، ودراسة الحبية لدى الجنسين.»، نفسه، ص 124، ولسنا نعني في هذا المقام إلا بالحب مدخلا لها.

55 نفسه، ص 114.

56 سيغموند فرويد، الحياة الجنسية، ص 130.

57 نفسه، ص 130، 131.

58 ينظر: جوليا كريستيفا، قصص في الحب، ص 302.