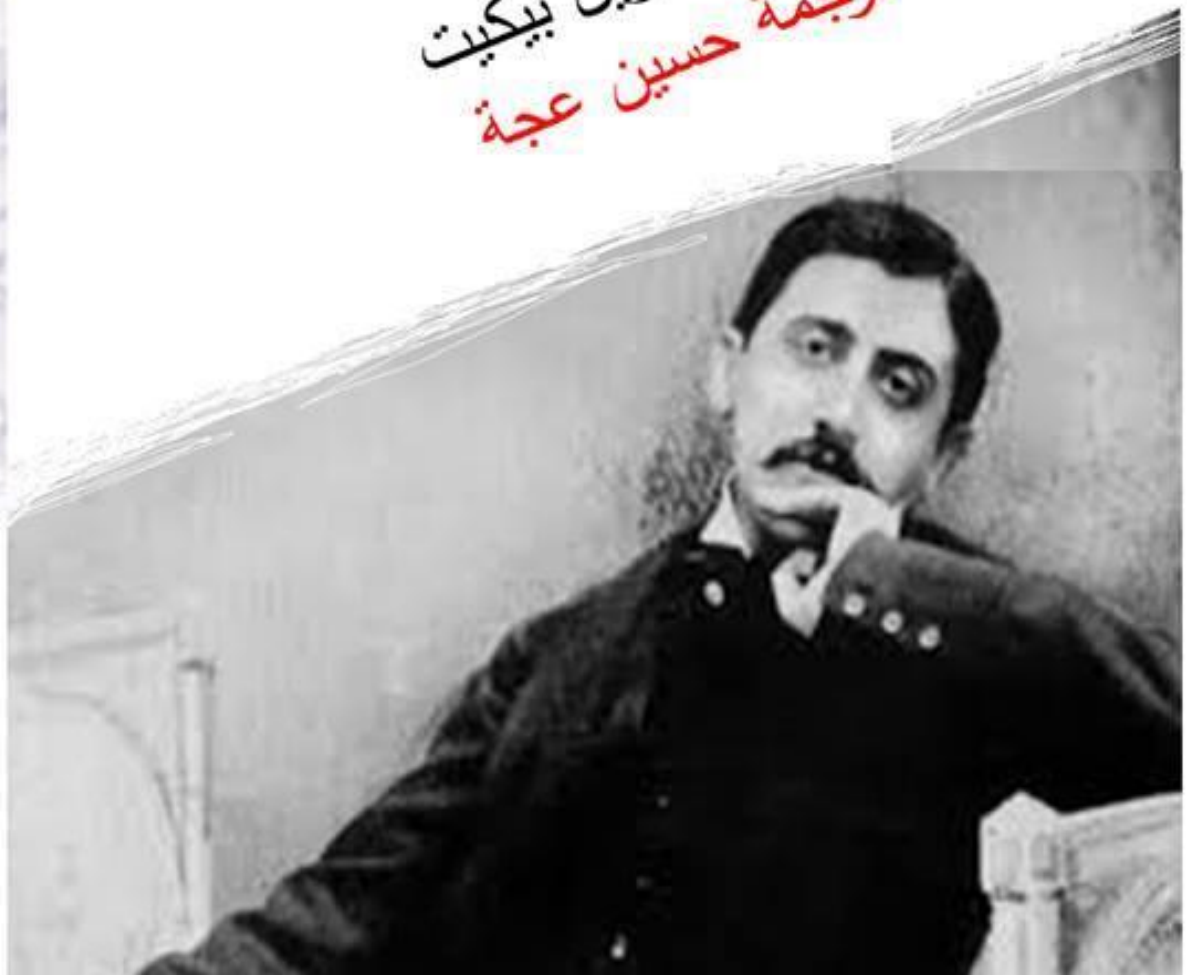
بروست

تأليف صمويل بيكيت

ترجمة حسين عجة



intihakat

بروست

العدد الرابع

منشورات "الانتهاكات"

(كتاب ثقافي غير ربحي)

الكتاب

بروست

تأليف

صمويل بيكيت

ترجمة

حسين عجة

الناشر

مدونة جورج باتاي

تصميم الغلاف:

سامي نصر

intihaket@gmail.com

Nomene.blogspot.com

@MohamedNomene

www.facebook.com/bataille7

هذا الكتاب ترجمة

"بروست وثلاثة حوارات مع

جورج ديبويت"

منشورات

John Calder Publisher.

جميع الحقوق محفوظة للمترجم

بروست

صمويل بيكيت

ترجمة

حسين عجة

الفهرس

تقديم بقلم إديث فورنيي	ترجمة ميلود خيزار	6
الفصل الأول		13
الفصل الثاني		18
الفصل الثالث		24
الفصل الرابع		33
الفصل الخامس		40
الفصل السادس		46
الفصل السابع		51
الفصل الثامن		58

المقدمة

إديت فورنييه

ترجمة ميلود خيزار (كاتب جزائري)

باريس، 1930، يُنهي **صمويل بيكيت** سنته الجامعية الثانية بعمر الرّابعة والعشرين، كقارئ للإنجليزية في المدرسة العليا (l'Ecole normale supérieure) شارع «Ulm».

وكان قبل ذلك بثلاث سنوات قد أنهى دراساته العليا في كلية «Trinity Collège» بـ"دوبلن"، حيث نال ميدالية ذهبيّة إضافة إلى حصوله على دبلوم «Bachelor of Arts»، المعادل لشهادة ليسانس آداب. فرع لغات رومانية: فرنسيّة، إيطالية، إسبانية. ويباشر، علاوة على ذلك، و بدءاً من 1925، دراسته للّغة والأدب الألمانيّين. فيما تَصوّر له أستاذه الخاصّ «Thomas Rudmose Brown» مساراً مهنياً كأستاذ بمعهد «Trinity» للآداب. كما حثّه على ترتيب بعض الإقامات في فرنسا وإيطاليا أثناء عطل الصيف لعامي 1926 و1927 في مدينتي "تور" ثمّ "فلورنسا". و كان ثمة تبادل للقراءات بين معهدي: المدرسة العليا و«Trinity Collège» .

نهاية سنة 1927 حصل الأستاذ «Thomas Rudmose Brown» لفائدة **صمويل بيكيت**، على منصب قارئ للأدب الإنجليزي لسنوات 1928 - 1930. و بتشجيع من أستاذه، خطّط **بيكيت**، مستغلاً تواجده في باريس، لإنجاز أطروحته، ورأى أنه من الأفضل أن تكون حول شاعر ربما كان **فيرهارن** (Verhaeren) أو **بيير جون جوف** (Pierre Jean Jouve) الذي كان يتأرجح بين الرّمزية والصّوفيّة. كان عملاً مرغوباً أن يكون **صمويل بيكيت** قد أنجز عملاً أكاديمياً وهو عائد إلى دوبلن. في انتظار استلامه لمنصبه في باريس، كان **صمويل بيكيت** يدرّس الفرنسية في «Campbell Collège» في بيلفاست. أثناء السنة الدراسية لعام 1927-1929. يخوض تجربة التّدريس الأولى لكنها لم ترُق له، و بشعور بالفرج يباشر عمله بتعيينه كقارئ للأدب في أكتوبر 1928 بـ:"المدرسة العليا"

الشاب ذو الاثنتي والعشرين سنة والذي يستقر بشارع «Ulm»، صار يملك رصيداً ثقافياً كبيراً، متحفّظاً وساكتاً في أغلب الأحيان، كان يحدث له أن يشارك في تلك النّقاشات

الطّويلة. كان زملاؤه في الدراسة، ومنهم **جون بول سارتر وريموند أرون**، يدركون سعة معارفه وذكائه أيضاً. إنهم يخالطون عقلاً استثنائياً، وفريداً. لم تكن ثمّة مدرسة تستهوي **صمويل بيكيت** ولا أيّة حركة، ظلّ مرتاباً من كل شيء، يلاحظ، يستمع، يتحدث ويشارك لكنّه يقف بمنأى عن كلّ منتدى. يلتقي في «l'Ecole normale» بقارئ آخر، إنّه **توماس ماك غريفي** (McGreevy Thomas) الحاصل على دبلوم من «Trinity Collège» والذي يكبره بعشر سنوات ويقيم بالعاصمة منذ 1926 ويعرف جيداً أوساط أيرلنديّي باريس، عن طريقه تعرّف **صمويل بيكيت** إلى **جيمس جويس**، وأُعجب، للوهلة الأولى، بذكائه وموهبته. إلى خريف 1928 لم يكن **صمويل بيكيت** قد نشر شيئاً بعد، فمنحه **جيمس جويس** هذه الفرصة، بمشروع إنجاز عمل مشترك: «Work in Progress»، و الذي بدأ **جيمس جويس** بكتابته في 1922 [متمّماً ومنقّحاً، لكنّ العمل لم يصدر العمل كاملاً إلاّ في عام 1939 تحت عنوان: «Finnegans Wake»].

ولعلمه بتذوّقه للأدب الإيطالي وتحديداً أعمال **دانتي**، يقترح **جيمس جويس** على **صمويل بيكيت** دراسة تأثير **دانتي وبرونو وفيكو** في كتاب «Work in Progress»، فيصدر **صمويل بيكيت** مقالته: "**دانتي... برونو... جويس**" التي ستصدر في 1929، تزامناً، متضمّنة في عملهما المشترك:

«Our Exagmination Round his Factification for Incamination of Work in Progress (Paris, Shakespeare and Company).»

و في مجلّة: «Transition» (عدد16 – 17 جوان 1929) والتي نشرها **أوجين جولاس** باللغة الإنجليزية في باريس. يفرد **صمويل بيكيت** نصف مقالته ذات الخمس عشرة صفحة لدراسة عمل **فيكو**: "العلم الجديد"، مهتماً تحديداً بتصوّره للكلام وللشّعر، بينما لا يذكر **برونو** إلا بشكل عابر. ويكرّس النصف الثاني من مقالته لدراسة مقارنة بين **دانتي وجويس** والذي ينعته بـ: «بيولوجي الكلمات». ["دانتي... برونو... جويس" سيعاد طبعه في «Disjecta»، لدى «John Calder» بلندن عام 1983] .

في العدد ذاته (16-17) لمجلّة «Transition» ينشر **أوجين جولاس** قصّة قصيرة لـ **صمويل بيكيت** بعنوان: «Assumption». إنها أوّل ما يُنشر له في علم الخيال. متبوعة بأهجوّة

قصيرة «Che Sciagura»، نشرت باسم غريب ومستعار «D.E.S.C» في «Trinity Collège» «Dublin Weekly» بتاريخ 14 نوفمبر 1929. وتطلبُ مجلّة أخرى: «This Quarter»، ناطقة بالإنجليزية صدرت في باريس عن « Putnam » و« Titus »، من **صمويل بيكيت** أن يترجم لها بعض النصوص الشعرية الإيطالية. وتصدر ترجماته لـ **مونتال، فرانكي وكوميسّو** في عددها إبريل–ماي- جوان من سنة 1930، في الفترة ذاتها يقوم بترجمة نصوص شعريّة **لكروفال وبول ايلوار** إضافة إلى نصوص نثرية و شعرية لـ **أندري بريتون** والتي ستنشر في المجلّة ذاتها لعام 1939، وهذه لم تكن ترجماته الأولى عن الفرنسيّة: فقد سبقتها ببعض الوقت ترجمته لـ"المركب السّكران" لـ **رامبو** (والذي انتهى منها في 1932، ولم تنشر إلاّ في 1976). و دائماً في بداية الثلاثينات يباشر محاولة في ترجمة مقطع من: Work in Progress، «Anna Livia plurabelle». ثمّ، ينشر، و في مجلّة «Transition» (عدد 19– 20 ماي - جوان 1930)، إحدى قصائده «For future reference».

بداية جوان، وفي اليوم ذاته الذي يصادف آخر أجل، يعلم **صمويل بيكيت** بخبر إجراء مسابقة شعريّة موضوعها الوقت، في نصّ لا تتجاوز مئة بيت، مقترحة من طرف **ريتشارد أندلسون ونانسي كونار**. اللذين يشرفان على منشورات «Hours Press» في باريس. و في ساعات قليلة يكتب «Whoroscope» وهي قصيدة في 98 بيتاً تتناول حياة **ديكارت** كما وصفها **أدريان بايلي** (Adrien baillet) في 1691. يُنهي كتابة النص آخر اللّيل ويدسّه في صندوق بريد **نانسي كونار** قبل طلوع الصباح ويفوز بالمسابقة. وتصدر «Whoroscope» في شكل كتيّب في سبتمبر 1930 وتكون أولى المنشورات الفرديّة لـ **صمويل بيكيت**.

ولعلمهما بنيّة دار نشر «Chatto & Windus» في لندن وضمن سلسلة «Dolphin Books» بإصدار سيرة ذاتية لـ **بروست**، يقترحان الفكرة على **صمويل بيكيت** فيوافق.

السنة الجامعية تنقضي وعلى **بيكيت** أن يغادر الغرفة القذرة لشارع "أولم" والعودة إلى دوبلن بـ أيرلندا وإلى العائلة والتفكير في منصب الأستاذ الذي ينتظره في «Trinity Collège».

ويتذكّر«Thomas Rudmose Brown»، مشروع الأطروحة وكلّ المنسيّ في دوّامة حياة فكريّة مكثّفة بعيداً عن الاهتمامات الجامعيّة.

الأدب ألقى بـ **صمويل بيكيت** في الحيّ اللاتيني، والفلسفة التي درسها سابقاً في دوبلن صارت هنا رفيقاً مألوفاً.

أعاد قراءة **ديكارت**، عمّق دراسته لـ **أرنولد غيلينكس** (Arnold Geulincx)،لـ **ليبنيز** (Leibniz) (الذي يقرأه في لاتينيّته)، لـ **ويتجينستاين**، (Wittgenstein)، لـ **شوبنهاور** (Schopenhauer) لـ **يونغ**، لـ **نيتشه**(Nietzsche)، واستوعب **طاليس** و**أرسطو** و**بيثاغور**. قاده فلاسفةُ ما قبل **سقراط** إلى هذه التّخوم حيث تتجاور الطّبيعة مع الميتافيزيقا وحيث للمنطق والرياضيات نبرة شعرية. يكتشف أعمال **فريتز موتنير** (Fritz Mauthner) الذي قرأ له بالألمانيّة وعلّق على تلك التحليلات الدقيقة للكلام. لكنّه كان قد قدّم نفسه سابقاً في مجلة «Transition» «كشاعر وقاصّ أيرلندي»: كشاعر أوّلاً بنشره قصائد عديدة ضمن تلك التي ستنشر تحت عنوان: «Echo's Bones» (باريس 1935) وكتبت أثناء العامين الأخيرين.

تأليفه لكتاب عن **مارسيل بروست** هو، في النهاية، فرصة ليجعل من ميوله الأدبيّة وذائقته الفلسفية وحبّه للشّعر، عملاً أدبيّاً.

في "**دانتي... برونو... فيكو، جويس**"،أثرٌ من حماسة الطّالب الشّاب، المتحكّم بصعوبة بفوران عبقريّته ومرتبكاً ربّما بروابط صداقته لـ **جيمس جويس**: فكلاهما يرى «أنّ الشّكلَ مضمون والمضمونَ شكل»، لكن إذا كان **جويس** منغمساً في الكلام فإنّ **صمويل بيكيت** يعدّ بهذا الخصوص ناسكاً.

في "**بروست**"، لأوّل مرّة، يعبّر عن نفسه ككاتب ناجز. لا يقوم **صمويل بيكيت** بعمل نقديّ أدبي هنا. إنه يتهجّى عن طواعيّة عبارة: "نقققققققد" (crrritique) وسيقول ذات يوم عن عمليّات النقد التي يمارسها إنّها: «عمليات استئصال لأرحام باستعمال المِسجّة». ولا ينصرف كذلك إلى تحليل أكاديمي مطابق.

أثناء عودته إلى أيرلندا،خريف عام 1930، وفي محاضرة ساخرة متلاعبة (لزوم الحنين إلى "أولم") يقول عن كاتب من اختراعه: «مجرّد فكرة تمجيد ما، واختصار ماهيّته إلى مجرّد فُواق أكاديمي-ما يسمّيه: «reductio adobscenum»، يُشنّج أعصابه ويبعثرها.إنّه لا يفهم الفهمَ بهذا المعنى».

كتاب "**بروست**" هو فعل فهم حيث يَبرزُ، في الوقت ذاته، العملُ الأدبي المفهوم والذي فهمه، في هذا الفهم يشاركُ الإدراك، كلّهُ، الحساسيّةُ، الحدْسُ والفكاهة. تتدخّل الفكاهةُ تحديداً في الأسلوب، بكونها محمولة على محيط البحث. يترك **صمويل بيكيت** الاضطرابَ يُهدهدُ جملتَه، بالوتيرة ذاتها التي لدى **بروست**: في الوقت ذاته إشارة وطريقة في فهم ما يتحدّث عنه بشكل أفضل. ثمة فهمٌ أيضاً في الانتقاء الذي يقوم به **بيكيت** بالترجمة الشخصية لاقتباسات **بروست**، بالرغم من توفّر ترجمات **سكوت مونكريف** (Scott Moncrieff) منذ 1922. و يبرز **صمويل بيكيت** هنا كممرّر للكلمات غير الاعتيادية التي سيُعترفُ له بها لاحقاً.

سنستغرب لكون **صمويل بيكيت**، الذي صار الكاتب المزدوج الذي نعرفه، مترجماً ومبدعاً جديداً لأعماله بهذه أو بتلك اللّغة، لم يترجم هو ذاته كتابه عن "**بروست**" إلى الفرنسيّة. قيل مراراً إنه كان ينكر دائماً هذا العمل الذي أنجزه في شبيبته. في الحقيقة، إن هذا الترفّع تجاه عمله ثابت لديه. فبمجرّد انفصالها عنه، تصبحُ هذه الأعمال مزعجة له: صفحاتٍ مطويّة، آثارَ زوبعةٍ رمليّة.

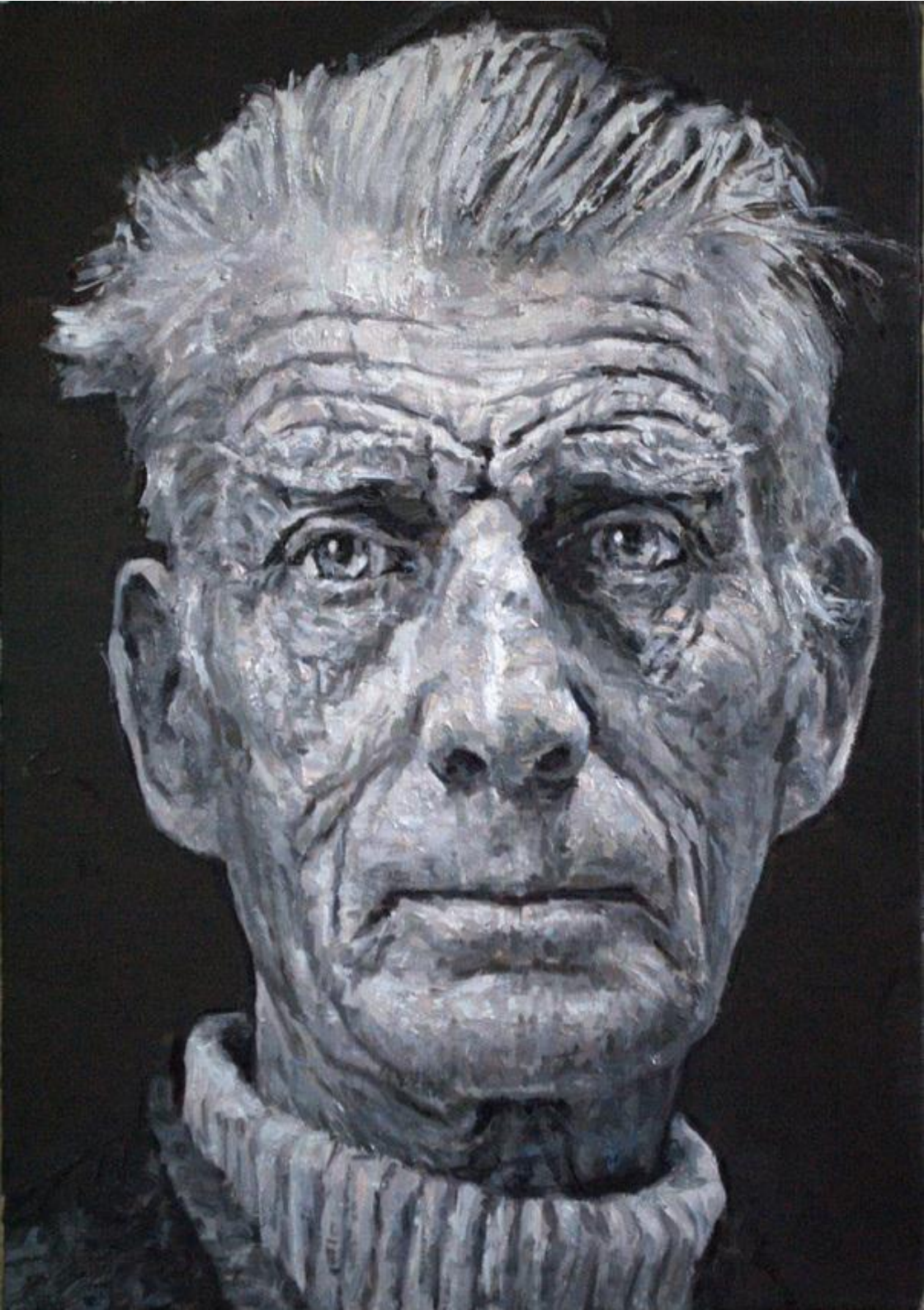
"**بروست**"، إذن، ليس تلك البطّة الحقيرة التي احْتضنَها. كلّ عصافير **صمويل بيكيت** الصغيرة تتحوّل في نظره بسرعة إلى طيور قبيحة، وكم كان يُبذَل من جهد لتذكيره بإحدى تلك الأعمال القديمة غير المنشورة أو غير المترجمة بعدُ أو تلك التي طُلب منه مراراً إخراجُها بعد كتابتها، وكثيراً ما حدث له، حين يذكر "**بروست**"، أن يشير بحركة استذكار. تماماً كما يبدي لـ **كرابّ** (Krapp) انزعاجه لسماع أشرطة صوتيّة من زمن شبيبته وهو يردّد: «من الصّعب التّصديق أنّني لم أكن ذلك الشابّ الغبيّ». لكن "**كرابّ**" لم يكن غافلاً عن انزعاجه: «أخيراً، ربّما كان على حقّ»، يقول عن نفسه: «كم هي مشؤومة أعمالُ النّبش هذه لكنّي أجدُها غالباً [...] ضرورية قبل أن أنطلق في [يتردّد] ... عودةٍ جديدةٍ إلى... الوراء».

هذه العودة إلى الوراء و التي اقتضتها ترجمةُ "**بروست**"، قام بها، بدون شكّ، **صمويل بيكيت**، كما قام بها في "مورفي" (Murphy) وفي "وات" (Watt) وفي الأعمال الأخرى التي ترجمها أو نشرها بعد وقت طويل من كتابتها.

في الواقع، هو لم يكن يرفض هذا النّظرَ إلى الوراء، «ربّما بالإضافة -كما أتمنّى- إلى بعضٍ من نظرتي القديمة إلى الآتي»، لكن، ترجمة "**بروست**" الفرنسيّة كانت، في نظره، تمثّل عقبة كبيرة، إنّه عمل أكاديميّ متواضع من حيث أنّه لا يحتوي على مراجع للعديد من اقتباساته النصيّة أو غير المباشرة في البحث [والأمر ذاته حدث مع اقتباسات عن كتّاب آخرين كـ **سانكتيس، كالديرون، ليوباردي، راسين،بودلير، هيغو** إلخ... و الذين لا يظهر حتّى مجرّد أسمائهم، عدا **دانتي**]. ولا نكاد نقرأ، في الكتاب كلّه، سوى ستّ ملاحظات أسفل الصّفحات، إضافة إلى كونها وضعت للمقارنة لا كمراجع.

نُشرَ كتابُ "**بروست**" بلُغاتٍ عديدة، لكنّ اقتباسات **مارسيل بروست** ظلّت في كلّ مرّة تُترجم انطلاقاً من ترجمات **صمويل بيكيت**، وكان من المستحيل طبعاً القيامُ بذلك بالطّريقة ذاتها في التّرجمة الفرنسيّة. كان يجب العثور تحديداً على الاقتباسات، التلميحيّة غالباً، في عمل **مارسيل بروست**، لاستعادة عمل هذا الأخير. ولم يكن **صمويل بيكيت** مستعدّاً للخوض في عمل إعادة البناء هذا، فيما رأى الكثير منّا إنّه كان بإمكانه، فعلاً، القيامُ بأفضل من ذلك.

خلال سبتمبر 1930 وأثناء انقضاء الخريف، يشقّ **مارسيل بروست** و**صمويل بيكيت** مساراً خارج الزّمن. إنهما يتشاركان تصوّرات أساسيّة لل "أنا" المتعدّدة وغير القابلة للإدراك، للذّات المتحرّكة والموضوع المتلاشي. وللعادة -هذه "الكاتمة" الكبيرة- لأوّليّة الإدراك الغريزي. كانت كلّ هذه التصوّرات موجودة سابقاً لدى **صمويل بيكيت**. وبمرافقته لـ **بروست**، صارت أكثر وضوحاً، إنّها الآن تبحث عن عبارات جديدة، سيمنحها إيّاها **صمويل بيكيت**.



الفصل الأول

لا يتضمن هذا الكتاب أي تلميح عن حياة وموت بروست الأسطوريين، ولا عن الثرثرة الشائخة حول رسائله، ولا عن الشاعر، ولا عن مؤلف المقالات، ولا عن ماء سولزيان (Eue de Selzian) المرتبط بقنينة ماء الصودا الجميل لـ "كارليال" (Carlyle's beautiful bottle of soda-water). كنتُ أحبذ الاحتفاظ بالعنوان الفرنسي. أنا من قام بترجمات النص. المراجع مأخوذة عن الطبعة الرديئة التي نشرتها المجلة الفرنسية الجديدة (Nouvelle Revue Française)، بستين مجلد.

المعادلة البروستية ليست سهلة أبداً. فالمجهول (unknown)، الذي اختار أسلحته من مخزون القيم، هو كذلك ما لا يمكن معرفته (is also the unknowable). كما يمكن لنوعية أفعاله أن تقع تحت توقعين (tow signatures). عند بروست يمكن أن تكون كل حربة بمثابة حربة تيلفوس (Telephus). سيتمّ فحص هذه الثنائية في تعدديتها عن قرب عبر علاقة بروست بالمنظور (perspectivism). من أجل الحصول على مركب كهذا، من الأفضل إتباع التسلسل الزمني الداخلي للبرهنة البروستية، والقيام أولاً بفحص المسخ مزدوج الرأس للإدانة والخلاص –الزمان.

لقد كُشفت أعمدة تلك البنية عن نفسها للراوي في مكتبة الأميرة "غيرمونت" [التي كانت في وقت ما السيدة "فرديران"]، كما تمّ الكشف له عن طبيعة موادها في صبيحة اليوم التالي. لقد تشكل كتابه في ذهنه. وكان واعياً بالعديد من التنازلات المطلوبة من الأديب الفنان، المفروضة عليه من قبل مواطن الضعف في التقليد الأدبي. ككاتب لم يكن متحرّراً تماماً من علاقة السبب والنتيجة. إذ سيكون من الضروري، مثلاً، قطع [تشويه] الإسقاط النوراني لرغبة البطل وذلك عبر إظهار الجانب المضحك للوجوه. كذلك سيكون من الصعب تجهيز مئات الأقنعة للمواد التي لا علاقة لها بعمق بحثه المجرّد عن الغرض. إنه يقبل للأسف بمسطرة وفرجار الهندسة الأدبية (literary geometry). لكنه سيرفض إطالة خضوعه لبعض القواعد، فهو يرفض قياس طول ووزن رجل ما عبر مفردات

جسمه، بدلاً من مفردات أعوامه. لكنه سيُحدّد موقفه بفضل دقة كلمات كتابه: لكن في الوقت الذي قبلت بأن ينهي الزمان عملي، لن أقبل أن يدمغه ذلك الزمان بطابعه (the seal of that Time)، فهو حاضر الآن بقوة في ذهني، وفيه سأصف الأفراد، حتى ولو غامرت بإعطائهم مظهر الكائنات البشعة تماماً (monstrous beings)، لكونهم يحتلون في الزمان مكاناً أكبر من ذلك الذي يقدّمه لهم المجال (Space)، مكان قد تمدّد في الحقيقة إلى ما وراء القياس، فهم سيلمسون في آن معاً، كأولئك العمالقة الذين غمرتهم الأعوام، تلك المراحل من حياتهم –المفصولة عن بعضها بالعديد من الأيام، المتباعدة تماماً في الزمان.

تشكل شخوص بروست، إذاً، ضحية لهذا الشرط والظرف المهيمن –الزمان؛ ضحايا تشبه عظايا دونية، واعية ببعدين منه فحسب وهاهي تواجه بغتة بأعجوبة الارتفاع، لذا فهي ضحية: ضحايا وسجناء. إذ ليس هناك من مفرّ من الساعات والأيام. ولا من الأمس والغد أيضاً. ليس ثمة من هروب من الأمس ذلك لأن الأمس قد شوّهنا، أو قمنا نحن بتشويهه. لا أهمية هنا للمزاج. لأن التشوّه قد احتلّ مكانه. والأمس ليس شاخص طريق تمّ تجاوزه، لكنه شاخص يومي من فوق الأثر المطروق للأعوام، ويتعذر تماماً فصله عنا، فهو فينا، ثقيل وخطير في ذات الوقت. نحن لسنا متضايقين أكثر بسبب الأمس فحسب، لكننا قد أصبحنا غيرنا، ولم نعد كما كنا عليه قبل كارثة الأمس. يوم كارثي، لكنه ليس بالضرورة كارثي بمحتواه. فوضعية خير وشرّ الأشياء لا واقع ولا مغزى لها. كما أن الأفراح والأحزان المباشرة للجسم والفطنة ليست إلا حالات سطحية. فهي كما كانت عليه قد تمت مماثلتها بالعالم الوحيد الذي يتمتع بواقع ومغزى، عالم وعينا الضمني، فيما لحق التحلّل بنظامها الكوني. لذا، نجد أنفسنا في موقف تنتالوس (Tantalus)، مع فارق أننا نترك أنفسنا تتعذب. ومن المحتمل أن يكون تحرّرنا المتحرك والدائم من الأوهام موضوعاً لتنوع آخر منها. فإلهام الأمس مبرراً لأنا الأمس فقط (yesterday's ego)، وليس لأنا اليوم. نحن مخيبون بتفاهة ما كان يحلو لنا تسميته بالمكسب. لكن ما المكسب؟ تطابق ذات وموضوع رغبة المرء. لكن الذات قد ماتت -وربما لمرات متعدّدة- أثناء ذلك. فإذا كانت الذات قد خُيبَتْ بتفاهة الموضوع الذي اختارته لها الذات "أ"، فذلك ما يماثل بعدم منطقيته توقّع المرء القضاء على جوعه الشخصي بتطلعه بعمه وهو يتناول عشاءه. وحتى

إذا ما افترضنا، بفضل احدى معجزات التطابق النادرة، بأن الإنجاز قد حدث، أي أن موضوع الرغبة [بالمعنى الدقيق لهذا المرض] قد تحقّق تماماً استنفاذها من قبل الذات، حينئذ سيكون الانسجام مكتملاً، وهذا يعني بأن حالة الكسب ستقضي نهائياً على حالة الإلهام، ويظهر الحالي كونه ما لا يمكن تفاديه، كذلك لا بدّ لأي جهد عقلي واع من إعادة بناء اللامرئي (invisible) والمتعذر على التفكير (unthinkable) باعتبارهما كائنين عقيمين، ذلك لأننا عاجزون عن تثمين فرحنا بمقارنته بحزننا. إن الذاكرة الإرادية [لقد كرّر بروست ذلك حدّ الغثيان] لا قيمة لها كأداة تذكير، فهي تقدّم لنا صورة بعيدة تماماً عن الواقع، بالضبط كما تفعل أسطورة مخيلتنا أو الكاريكاتير الذي يقدّمه لنا إدراكنا الحسّي. ليس هناك سوى انطباع واحد حقيقي وطريقة واحدة في التذكير. ولا نمتلك نحن أية سيطرة عليهما. سنناقش ذلك الواقع وتلك الطريقة في مكانهما المناسب.

بيد أن عبقرية الزمان المسمومة، في علم التعذيب، ليست محدودة بفعلها على البطل، فتلك الحركة، كما بيّنا سابقاً، تنتج عن التحوير الذي لا يتوقف في شخصيته، والتي لا يمكن إدراك واقعها المتواصل، إذا ما كان هناك من واقع، إلا باعتباره فرضية لاحقة. إن الفردية هي المكان الدائم لمسار لا يتوقف عن التصفية، تصفية الوعاء الذي يحتوي على سيولة الزمن المستقبلي، الواهن، الشاحب وأحادي اللون، في الوعاء الذي يحتوي على سائل الزمن الماضوي، المُهيج والمتعدد الألوان من قبل ظواهر ساعاته. وإذا ما تحدثنا بشكل عام، فإن الأوّل غير ضار (innocuous)، غير متبلور (amorphous)، بلا طابع، وخال من أية فضيلة بورجانية (any Borgian virtue). أمّا إذا ما تأمّلناه بكسل عبر الاستباق وطريقتنا الضبابية الوقورة فسوف يعيش، بسبب من تفاؤلنا العنيد والذي لا شفاء منه، كذلك يبدو وكأنه في منأى عن مرارة الحتمية: يُخَزنْ من أجلنا (store for us) ولا يُخَزنْ فينا (not in store in us). وعلى أية حال، يمكنه، في بعض المناسبات، مدّ يد العون إلى زميله الكادح. إنه ضروري لسطحه الذي يكسّره التاريخ فحسب، أو أي تخصص زمني يتيح لنا قياس الأيام التي تفصلنا عن تهديد–أو موعد ما. على سبيل المثال، "سوان" (Swann)، الذي يتأمل باستسلام حزين الأشهر التي عليه إمضاءها بعيداً عن "أوديت" (Odette) في أيام الصيف وهي تقول: بأن "فورشفيل" (Forcheville) [عشيقها

الذي سيصبح زوجها بعد موت "سوان"] سيسافر إلى مصر في عيد الفصح، يترجم ما تقوله: «أنا ذاهبة مع "فورشفيل" في عيد الفصح إلى مصر». يتجمد سائل المستقبل، و"سوان" المسكين سيتعذب بصورة أكثر شناعة عما يتعذب فيه ضمن ظروف حاضره البائسة. والراوي الذي يرغب برؤية "بيرما" (Berma) في مسرحية "فيدر" يُثار بعنف أكبر عند سماعه نداء «تغلق الأبواب في الساعة الثانية» أكثر من إثارته بأسطورة "بيرغوت" (Bergotte) "الينسنية" (Jansenist) الشاحبة والمشمسة. كذلك فإن عدم اكتراثه لرحيله عن "ألبرتين" (Albertine) في نهاية اليوم الذي أمضاه معها في مدينة "بالبيك" سيتحول إلى قلق مرعب وهو يسمعها تسرّ إلى عمتها أو إلى صديقة: «غداً، إذاً، في الساعة الثامنة والنصف». وبهذا يكون قد تحطم الفهم الضمني الزاعم بأنه بإمكان المرء التحكّم بالمستقبل. إذ لا يمكن تثبيت الحدث المستقبلي، ولا نستطيع القبض على عواقبه إلاّ عندما يتموضع في النهاية ويُمنحْ تاريخاً. فعندما كانت "ألبرتين" سجينة عند الراوي، لم يكن يقلقه جدياً أمر هروبها، لأنها كانت شيئاً تجريدياً بلا ملامح، كإمكانية الموت. فمهما يكن الرأي الذي يرغب المرء بامتلاكه حيال موضوع الموت، علينا أن نكون متيقنين بأنه سيكون خالياً من المعنى ولا قيمة له. ذلك لأن الموت لا يطالبنا بأن نخلو له يوماً بعينه. لقد تمّ تثوير فن الدعاية ضمن اعتبار كهذا. فأنا لم أُدع لتجربة مسهل "شيفرد" (aperient of the Shepherd)، بل عليَّ تجريبه عند الساعة السابعة.

وبنفس الطريقة نتعامل مع الذات المتحركة أمام موضوع مثالي، لا يتزحزح عن مكانه وغير قابل للإفساد. لكن إدراكنا السوقي لا يعيبه سوى الظاهرة السوقية. كما أن استثناء المجرى الداخلي في موضوع ما لا يغير شيئاً من حقيقة ارتباطه بذات لا تتمتّع بمثل هذه الحصانة. فالمُراقبُ يلوث الشيء المُراقبِ بحركته. بالإضافة إلى ذلك، عندما يتعلق الأمر بالمبادلة الإنسانية، فسوف نواجه مشكلة مادة لا تكون حركتها مجرّد وظيفة للذات، لكنها حركة مستقلة وشخصية: حركتان داخليتان ومفصولتان عن بعضهما البعض ولا يربط بينهما نظام تزامن واحد. لهذا، ومهما كانت المادة، يظل عطشنا بتملكها، بالدقة، لا يرتوي. وفي أفضل الأحوال، يظل كل ما يمكن تحقيقه في الزمان [كل ما ينتجه الزمان]، إن كان ذلك في الفن أو الحياة، غير قابل للتملّك إلا بالتعاقب، عبر سلسلة من الترابطات الجزئية

–وليس دفعة واحدة وبكامله. إن تراجيديا علاقة "ألبرتين-مارسيل"، كنموذج لتراجيديا العلاقة الإنسانية، الخافقة هي علاقة قدرية. إن تحليلي للنقطة المركزية في هذه الكارثة، سيوضح ذلك الحكم الشديد التجريد والاعتباطي الذي يعبر عنه تشاؤم بروست. لكن لكل ورم موسه وضمادته الخاصتين. فالذاكرة والعادة تساهمان بسرطان الزمان. إنهما تتحكمان بكل حادثة من الحوادث البروستية، كذلك لا بد من أن يسبق فهم آلياتهما أي تحليل لتطابقهما. إنهما نصفاً قنطرة المعبد الموضوعة لتمجيد حكمة المعماري والتي هي حكمة كل العقلاء، من أبراهما حتى ليوباردي (from Brahma to Leopardi)، تلك الحكمة الكامنة ليس في إشباع بل القضاء على الرغبة:

in noi di cari inganni"
."Non che la speme, il desiderio è spento

تشكل قوانين الذاكرة موضوعاً للعديد من القوانين العامة للعادة. فالعادة هي حل وسط ما بين الفردي ومحيطه، أو ما بين الفردي وحالات شذوذه الشخصية العضوية، الضمانة القوية ضدّ أي اختراق، الشعاع الذي يوجه وجوده. العادة هي الثقل الذي يطوّق عنق الكلب ويمنعه من التقيؤ. التنفس عادة. الحياة عادة. أو بالأحرى الحياة تسلسل عادات، مادام الفردي هو سلسلة أفراد؛ كذلك يبدو العالم كإسقاط في الوعي الفردي [مُوضعة الرغبة الفردية، كما يقول شوبنهور]، ولذا ينبغي عليه مواصلة تجديد الميثاق، وتقديم شهادة حسن السلوك. إن خلق العالم لم يُنجز مرّة وإلى الأبد، بل يجب انجازه في كل يوم. العادة، إذاً، هي الطرف التوليدي (generic term) لما لا حصر له من المعاملات المُوثقةِ ما بين الذوات المتعددة التي يتشكل منها الفردي ومواضيعه التي لا تُعد المرافقة لها. أما المراحل الانتقالية التي تفصل ما بين التكيفات المتلاحقة [ذلك لأنه لا يمكن لأية وسيلة من وسائل تناسخ الأرواح الجنائزية أن تجعل من الكفن قماطاً] فهي تمثل مناطق محفوفة بالخطر في حياة الفرد، خطيرة، هشة، مؤلمة، غريبة ومُثمرة، حينما يحل تألم الوجود (suffering of being) محل ضيق العيش (boredom of living).

الفصل الثاني

[عند هذه النقطة، ولكي أخفف من سخط الجيديّين -نسبة لـ أندريه جيد م.م-، نصفهم أو كلّهم، ولكن ليس طواعية، قبلت بوضع هذين الهلالين المختصرين لكل أولئك الذين ينزعون نحو التشبيهات والذين يستطيعون تأويل الحياة بخطورة، أي الذين يتحدثون عن انتصار الخازوق الفارغ، كلعنة قومية للأنا المنفية ضمن العادة. يدافع الجيديون عن عادة العيش –يبحثون عن نعت. جملة زائفة خالية من المعنى. إنهم يضعون قائمة تدرجية بالعادات وكأن هناك عادات جيدة وأخرى سيئة. إن مواءمة العضوية الإنسانية ظروف وجودها لا يتمتع إلاّ بالقليل من المعنى الأخلاقي تماماً كما لا يتمتع رمي ضربة الهدف بمعنى، حينما لا يكون المرء متأكداً بأن الحفل قائم أو لا؛ كذلك فإن الحث على التكيّف مع عادة ما لا معنى له كما لا معنى لحث المرء على التكيّف مع الزكام].

ألمُ الوجودِ هو: اللعبة الحرة لجميع الملكات. ذلك لأن العبادة المؤذية للعادة تشلُّ انتباهنا، وتسحب عنا وصيفات الإدراك الحسي، اللواتي لا أهمية جوهرية لخدماتهن. فالعادة تشبه "فرنسواز" (habit is like Françoise)، الطباخة الخالدة في بيت بروست، التي تعرف ما الذي عليها القيام به، والتي تقبل بالكدح ليل نهار أكثر من قبولها بزيادة عدد العمال في المطبخ. بيد أن عادتنا الجارية في العيش عاجزة عن فهم الغموض في سماء غريبة، أو في مجال غريب، تماماً كما أن "فرانسواز" عاجزة عن تصور أو أدراك رعب "أومليت ديفال" (Duval omelette) حينئذ تتدخل ملكاتنا الضامرة لتقديم عونها، ونستعيد القيمة الكلية لوجودنا. لكن يمكن لظروف أقل جفافاً من توليد هذا التوتر والوضوح القروي في جهازنا العصبي. إذ ربما لا تكون العادة قد ماتت [كأنها قد ماتت، أو محكوم عليها بالموت]، بل نائمة. كذلك يمكن لهذا النوع من التجارب الثانوية والأكثر انفلاتاً الخضوع أو عدم الخضوع للألم. لكنه لا يَشرعُ في أية مرحلة بالتحول. غير أن النمط الأول والغالب من التجارب لا ينفصل عن الألم والقلق –ألم الموت والغيرة القلقة من الخارج. فالأنا العتيقة تموت بصعوبة (The old ego dies hard). فكما كانت هذه الأنا

وزيراً للكآبة، ستظل كذلك شرطي للحراسة. فحين تكفّ عن أداء وظيفتها الثانية، عندما تُواجَه بظاهرة لا يمكنها اختزالها إلى حدود المفهوم المريح والمألوف، وباختصار حين تقوم بفضح الثقة التي أُنيطت بها باعتبارها شاشة تفصل ضحيتها والذي هو مشهد الواقع، آنئذ تختفي، والضحية، الذي يغدو الآن ضحية قديمة، قد تحرّرت للحظة، يواجه الواقع –مواجهة لها منافعها كما لها أضرارها.

إنها تختفي –بالْعويل والصرير على أسنانها. فالكون الصغير الفاني (The mortal microcosm) لا يمكنه التسامح مع الخلود النسبي للكون الكبير (the relative immortality of the macrocosm). يتذمر مشروب الويسكي من الوعاء الذي يحتويه. والراوي الذي لا يستطيع النوم في غرفة غريبة عليه، يتعذب من السقف الشاهق، ذلك لأنه كان مُعتاداً على النوم في غرف واطئة السقوف. فعادة التآلف مع السقف المنخفض غير الفعالة، لا بدّ لها من أن تموت، لكي تولد بدلاً منها عادة التآلف مع السقف المرتفع. أثناء ذلك الموت وهذه الولادة، يكون الواقع، الذي لا يُطاق، قد تمّ امتصاصه من قبل وعيه وهو في حالة توتره القصوى، غير أن وعيه الكامل كان منظماً بطريقة تجعله يتفادى الكارثة، ويجعله قادراً على خلق عادة جديدة ستعرف تلك الكارثة من تهديدها –ولكن أيضاً من جمالها. «إذا كانت العادة»، يكتب بروست، «هي طبيعة ثانية، فإنها ستجعلنا مغفلين عن العادة الأولى، عن ألامها وأفراحها». إن طبيعتنا الأولية المُتناظرة، إذاً، كما سنرى ذلك فيما بعد، مع غريزة أعمق من مجرد غريزة البقاء على الذات الحيوانية، تظل مطروحة هناك، أثناء فترات التخلي عنها. كذلك فإن أتراحها وأفراحها هي أتراح وأفراح الواقع. ثمّة تناقض في القول أفراح الواقع. لكن حين يتمّ تصور المادة باعتبارها خاصة ومتفرد في نوعها، وليست مجرد عضو في عائلة، حينما تظهر باستقلال عن الفكرة العامة وتُعزل عن قداسة السبب، عندما تظل معزولة وغير قابلة للتفسير في ضوء الجهل، حينئذ فحسب يمكنها أن تكون مصدراً للفرح. غير أن العادة قد وَضَعتْ، لسوء الحظ، الفيتو (veto) ضد هذا الإدراك، إذ تبدو مهمتها هي بالدقة إخفاء جوهر –الفكرة- (The Idea) الموضوع تحت عجالة المُعتقد، أي الفكرة المتصورة (preconception). نحن نجد أنفسنا عادة في وضعية السائح [سيشكل التمييز التقليدي نوعاً من حشو الكلام (pleonasm)،

الذي تكمنُ تجربته الجمالية في سلاسل من التطابقات ويكون فيه دليل السياحة هو الغاية أكثر من كونه وسيلة. فلأنها محرومة بطبيعتها من ملكة المعرفة (faculty of cognition) ومن التدريب على اكتساب قوانين الديناميكية، سيتمكّن أي نقش من تخليد انفعالها. يُدير مخلوق العادة ظهره للموضوع غير المصنوع من أجل التناظر مع احدى أحكامه المسبقة العقلية، تلك التي تقاوم فريقه التركيبي، الذي نظمته عادة بفضل عملها على حفظ المبادئ.

إن الأمثلة عن هذين النوعين –موت العادة والتعليق القصير ليقظتها- يزدحم فيهما عمل بروست. سأنقل نسختين طبق الأصل لحادثتين وقعتا في حياة الراوي. الأولى منهما، التي تكشف بجلاء عن تجدد ذلك الميثاق، هي غاية في الأهمية لأنها تُجيزُ الحادثة اللاحقة والتي سيكون لدي الوقت الكافي لمناقشة علاقتها بالذاكرة والثورة البروستية. أمّا الثانية فهي بمثابة مثال عن إبعاد ذلك العقد لصالح كآبة الراوي (narrator's via dolorosa).

يصلُ الراوي إلى ساحل مدينة "بالبك"، في ملاذ عطلة في منطقة "النورماندي"، للمرة الأولى، برفقة جدته. ينزلان في الفندق الكبير. يدخل إلى غرفته، منهكاً والحمى تأكله بعد سفرته. غير أن نومه، مع جحيم الأشياء الغريبة عليه في تلك الغرفة، كان مستحيلاً. فجميع ملكاته كانت في حالة إنذار، في وضعية الدفاع، يقظة ومتوترة، وبشكل معذب لم تكن قادرةً على الاسترخاء كعذاب جسد لابالو (La Balue) في قفصه، الذي لم يكن فيه قادراً على النهوض ولا على الجلوس. ففي تلك الشقة الضخمة والقبيحة، لم يكن هناك مكان كاف لجسمه، ذلك لأن انتباهه كان قد ازدحم بالأثاث الضخم، بعاصفة صوتية وبنزاع قاتل مع اللون. لم يكن للعادة الوقت لكي تخرس انفجار دقات الساعة، ولا اختزال عدوانية اللون البنفسجي للستائر، أو تحريك الأثاث وخفض القبة التي لا تطال في ذلك المبنى المطل على منظر رائع. وحده في تلك الغرفة التي لم تكن بعد قد أصبحت غرفةً بل كهفاً لبهائم وحشية، تغزوه من كل جانب مخلوقات غريبة كان هو قد أقلق خصوصيتها، لذا فهو يرغب بالموت. تأتي جدته وتدخل إلى تلك الغرفة، لتشدّ من عزيمته، ومن ثم تضبط حركته التي كانت قد توقفت لنزع حذائه، وتصرّ على مساعدته في خلع ملابسه، بعدها تضعه في سريره، وقبل أن تتركه تعده بأنها ستكون دائماً مستعدة للمجيء ثانية إلى

غرفته، ما إن يدق على الحاجز الذي كان يفصل ما بين غرفتهما. يدق عليها ثانية، وتأتي نحوه في الحال. لكنه كان في تلك الليلة وفي الليالي التي لحقتها يتعذّب. يُفسّر ذلك العذاب باعتباره رفضاً ضخماً، عضوياً وغامضاً من جانب ذلك الجزء الذي تُمثل عناصره أفضل ما كان في حياته لقبول إمكانية وضع وصفة تغيب عنها تلك العناصر. إن تلك الممانعة ضد الموت، وهذه المقاومة الطويلة، اليومية والشاذة أمام التقشير المتواصل لشخصيته، تفسر أيضاً رعبه حيال فكرة أنه سيعيش من دون "جلبرت أسوان"، فقدانه الأبدي لوالديه، وفي النهاية رعبه من موته الذاتي. بيد أن فزع فكرة الانفصال هذا –انفصاله عن "جلبرت"، عن والديه، وعن نفسه- قد تلاشى في فزع أكبر، حينما يشرع في التفكير بأن ألم الانفصال ذاك سيعقبه عدم الاكتراث، وبأن الحرمان سيكفّ عن أن يكون حرماناً، عندما تكون كيمياء العادة قد حولت الفرد القادر على تحمل العذاب إلى فرد غريب ينظر إلى دوافع ذلك العذاب كونها قصة تافهة، حينما لا تتلاشى مواضيع عاطفته فحسب، بل وأيضاً العاطفة نفسها؛ ومن ثم يشرع بالتفكير كم هو عبثي حلمنا بالجنة مع الاحتفاظ بشخصيتنا، مادامت هذه الشخصية هي بمثابة تعاقب لجنّات مرفوضةً، وبأن الجنة الوحيدة الحقيقية هي الجنة المُضيعةُ، وبأن الموت سيُعالج العديد من رغبات الخلود.

الحادثة الثانية التي كنت قد اخترتها كونها مثالاً للتخلي عن ذلك الميثاق تتعلق بنفس الشخصيتين، الراوي وجدته. كان قد بقي في "دونسيرز" (Doncières) مع صديقه "سانت لوب" (Saint-Loup). يهتف إلى جدته في باريس. [بعد قراءته لدليل الهاتف وما يصاحبه من تعقيدات، وحين يتكلم، بعد أعوام، بالهاتف مع "ألبرتين"، بعد زيارة قام بها إلى الأميرة "غيرمنت"، سيظهر نص "كوكتو" الصوت الإنساني (Cocteau's Voix Humaine) [ليس مجرد تفاهة، بل تفاهة لا ضرورة لها]. بعد سوء التفاهم بينه وبين العذراوات اليقظات (vigilant Virgins)، أي العاملات في بدالة الهواتف الرئيسية، يسمعُ صوت جدته، أو أنه يَفترضُ سماع صوتها، لأنه يسمعه الآن للمرّة الأولى في كل واقعيته ونقائه، مختلف تماماً عن ذلك الصوت الذي كان مُعتاداً على اقتفائه أمام وجهها المفتوح والذي لا يتعرف عليه في تلك اللحظة كونه وجهها. إنه صوت كئيب، بهشاشته العارية وغير المُقنعةِ بعناية بأقنعة وجهها، كما سيكون هذا الصوت الغريب الواقعي مقياساً لعذاب صاحبته. كذلك فهو

يصغي إليه باعتباره رمزاً لعزلتها، لانفصالهما، ويظهر كصوت خافت وكأنه صوت لميت. يتوقّف ذلك الصوت. كذلك تبدو جدته وكأنها فُقدت إلى الأبد كفقدان أريدس ما بين الظلال (lost as Eurydice among the shades). حين يرغب في الكلام معها عبر فتحة الهاتف، يحاول عبثاً تذكر اسمها. لا شيء يمكنه إقناعه على البقاء في "دونسيرز". إذ لا بد له من رؤية جدته. يغادر عائداً إلى باريس. يُفاجئها وهي تقرأ كتابها المُفضلِ رسائل "مدام دي سيفينيه" (Mm. de Sévigné). لكنه لم يكن هناك، لأنها لم تكن تعرف بأنه هناك. فهو حاضر في غيابه. و، كنتيجة لسفرته وقلقه، كانت عادته قد عُلقت وقتياً، عادته في رقته حيال جدته. فنظرتها لم تعد نظرة جالب الأرواح الذي يرى في كل مادة عزيزة وكأنها مرآة للماضي. إن فكرة ما يجب عليه رؤيته لم يكن لديها الوقت الكافي لكي تُدخل منشورها الضوئي ما بين العين والمواد التي تتطلع فيها. فعينه صارت تعمل بدقة وقسوة الكاميرا، لكي تصوّر واقع جدته. ومن ثم يدرك بفزع أن جدته كانت قد ماتت، وبأن ذلك التآلف الغالي لذهنه، الذي تشكل برقة عبر الأعوام بفضل الحث الاعتيادي للذاكرة، لم يعد قائماً، كما أن هذه العجوز المخبولة، الغافية من فوق كتابها، المُثقلةَ بالأعوام، المتوردة الوجنات والخشنة والسوقية، صارت شخصاً غريباً لم يكن قد تعرف عليه أبداً.

بيد أن فترة الراحة هذه لم تكن طويلة. «من جميع النباتات الإنسانية»، يكتب بروست، «لا تقتضي العادة سوى القليل من العناية، وهي أول من يطلع من فوق ذلك الندم الظاهري للصخرة الأكثر عقماً». قصيرة، وخطيرة في إيلامها. إن الواجب الجذري للعادة، ذلك الذي تصف عبره الأعمال المفرطة لزخرفتها التافهة والصاعقة، يكمن في ترتيبها وإعادة ترتيبها المتواصلين لحساسيتنا العضوية لظروف عوالمها الخاصة. يُمثل العذاب تغافلاً عن ذلك الواجب، إن كان ذلك من خلال الإهمال أو عدم الفاعلية، ومن ثم يُربكها في دقة عملها. يتذبذب عقرب الساعة ما بين هذين الحدين: العذاب –الذي يفتح نافذة والذي يشكل شرط التجربة الفنية، والضجر (Boredom)– بضيوفه من الوزراء حاملي القبعات العالية والصحية، ضجر ينبغي علينا التعامل معه باعتباره أكثر ما يمكن للمرء التسامح معه، لأنه أكثر الشرور الآدمية استدامة. إذا ما تعاملنا معها كونها تقدماً، ستتركنا تلك السلاسل التي لا نهاية لها غير مكترثين كأي طرف من أطرافها المتنافرة،

وبالتالي غير آبهين لأي أنا معطاة (any given me) تزعجنا كإزعاج أية مبادلة كوميدية. في الحقيقة، نحن قلّما نعير أهمية لواحد منها أو الآخر، اللهم إلا بعد حدوث الواقعة وبشكل غامض، أو بوضوح عندما يكون الأمر، كما هو في حالة بروست، يقتضي أن يكون عصفوران في العش أكثر أهمية بما لا يُقاس من واحد في اليدِ، ولأنه –إذا ما أضفتُ جوز القيء ومقبلات المجازات- سيُمثل قلب ثمرة القرنبيط أو النواة المثالية للبصل خاصية أكثر ملاءمة مع التقعير الشعري المُجهدِ من إكليل الغار. لقد سحبتُ استنتاج هذه المادة من كنز بروست ذي الجمل التي تشبه صدفة الجوز: «إذا لم يكن هناك شيء كالعادة، قد تظهر الحياة بالضرورة فاتنة لجميع أولئك الذين يهددهم الموت في كل لحظة، أي الجنس البشري بكامله».

الفصل الثالث

كانت لبروست ذاكرة رديئة –مثلما كانت عادته غير فعّالة، لأنها غير فعّالة. لا يتذكر منْ يتمتع بذاكرة جيدة أي شيء لأنه لا ينسى أي شيء. فذاكرته متجانسة، وليدة الروتين، وتشكل معاً شرط ووظيفة عادته التي لا تتغير، أداة مرجعية بدلاً من أن تكون أداة للكشف. إن عطل ذاكرة بروست هو التالي: «أتذكر بالقدر الذي أتذكر فيه الأمس...»، وذلك ما يمكن أن يكون أيضاً النقش الذي يُحفر على قبره، ويُعَبرُ بالدقة عن قيمته. فهو لا يقدر على تذكر اليوم كعجزه عن تذكر الأمس. يمكنه تأمّل الأمس المُعلّقِ ليجف مع ساحل العطلة في شهر آب الأكثر رطوبة من فوق شريط تحت حبل تعليق الملابس قليلاً. فلكون ذاكرته حبل ملابس، لذا ترجع من فوقه الثياب القذرة لماضيه ومعها تعود الوصيفات اللطيفات لحاجاته المُتذكرةِ. من الواضح بأن الإدراك الحسي يشترط الذاكرة. أمّا الفضول، فهو انعكاس غير مشروط (non-conditioned reflex)، كما أنه، عبر تجلياته الأكثر بدائية، ردة فعل إزاء منبهات خطر (danger-stimulus)، ولا يفلتُ، حتى في ذروته وشكله الأكثر تجرداً في الظاهر، عن الاعتبارات النفعية. الفضول هو شعر عادتنا الذي يحاول الانتصاب من الخلف. إذ من النادر أن لا يتلطخ انتباهنا، بهذه الدرجة أو تلك، بذلك العنصر الحيواني. فالفضول هو الاحتفاظ بالقطة، وليس موتها، سواء كانت ترتدي التنورة أو الفرو. بالقدر الذي يُثير فيه اهتمامنا، بالقدر ذاته يُكَونُ شريط انطباعاته. غنيمته جاهزة دائماً، لأن عدوانيته هي شكل من الدفاع الذاتي (self-defence)، أي وظيفة للثابت (an invariable). ترتبط الذاكرة بقوة، في الحالات القصوى، بالعادة حداً تكتسي فيه كلمتها لحماً، وهي ليست حاضرة في حالات الضرورة فحسب، بل وأيضاً تتقوى فيها. وهكذا فإن شرود الذهن يتوافق لحسن الحظ مع الحاضر الفعّال لأعضاء نطقنا. أكرّر بأنه لا يمكننا تطبيق التذكر، بمعناه الأسمى، على تلك الأجزاء المُقتطعةِ من قلقنا. وإذا ما تكلّمنا بصرامة، لا يمكننا تذكّر إلا ما تمّ تسجيله على الحافة القصوى من انتباهنا

ومن ثم جرى تخزينه في تلك الزنزانة البعيدة والتي لا تُطال من كينونتنا، التي لا تمتلك العادة مفتاحها، ولا تحتاجه، لأنها لا تحتوي على أي من الأدوات البشعة والنافعة للحرب. لكن، هنا، في تلك «الخزانة المُحَرمةِ على أصواتنا»، خُزنَ جوهر أنفسنا، أفضل ما تنطوي عليه أنفسنا المُتعددةِ وتجسدها الذي يُطلِقُ عليها البسطاء اسم العالم. الأفضل لأنه تراكم خلسةً، بألم وصبر تحت أنف سوقيتنا، فهو الجوهر الأكثر رهافة لإلوهية مُنعمةٍ تكون بمثابة **الشيء** المغمورِ في الصراخ الصحي لشهية كاملة القدرة، اللؤلؤة التي يمكن أن تمنحَ المضجع لقحفة الماضي وقصديرها. حين نهرب داخل المُلحقِ الفسيح لضياعنا الذهني، أثناء النوم أو في التحكّم النادر للجنون المتحركِ. من هذا المنبع العميق، يستخرج بروست عالمه. إن عمله ليس صدفةً، لكن خلاصه سيكون صدفةً. كذلك ستكشف شروط تلك الصدفة عن نفسها في ذروة هذه البصيرة. لأن ذروة من الدرجة الثانية أفضل من لا شيء. لكن لا يمكن خدمة أي هدف يحتفظ باسم الغواص (whithholding the name of diver). يُسمي بروست ذلك بـ **الذاكرة اللاإرادية.** (involuntary memory) أي الذاكرة التي هي ليست بالذاكرة، بل التطابق المتوافق مع العهد القديم الفردي، هو ما يطلق عليه اسم **الذاكرة اللاإرادية**. إنها الذاكرة المُماثلة للفطنة؛ التي يمكنها الارتكاز على إعادة إنتاج انطباعات الماضي التي تمّ تشكيلها بوعي وذكاء لصالح استقرائنا المحظوظ. فهي لا أهمية لها ضمن العناصر العجيبة لسهونا الذي يُلوّنُ تجاربنا الأكثر تعقيداً. ذلك لأنها تقدّم الماضي بلون واحد. فالصور التي تختارها اعتباطية كالصورة التي تختارها المخيلة، وهي مثلها بعيدة عن الواقع. أمّا تأثيرها فقد شبهه بروست كتقليب صفحات ألبوم صور. إذ لا تتضمن الصور التي تعرضها أمامنا على أي شيء من الماضي، بل على إسقاط ضبابي ومتماثل لابتعاده عن قلقنا واستغلالنا للفرصة –أي تقريباً لا شيء. يقول بروست ليس ثمة من فارق كبير ما بين ذاكرة الحلم وذاكرة الواقع. فحين يستيقظ النائم، يضمن له انغماره في العادة بأن **شخصيته** لم تختف مع تعبه. إذ من الممكن [بالنسبة لمنْ يهتم بمثل هذه التأمّلات] اعتبار انبعاث الروح بمثابة القطعة الأخيرة لنفس المصدر. فهي لا تُقَدّمُ إلا ما هو أكثر ضرورة، رحلة الحج كلّها برتابتها –رحلة حج المرء لنفسه. ذلك لأن هذا الديمقراطي المُتطرفِ (thoroughgoing democrat) لا يميز ما بين

أفكار باسكال (pensées of Pascal) ودعاية الصابون. في الحقيقة، إذا كانت العادة آلهة للكآبةِ، فإن الذاكرة الإرادية هي (Shadwell)، وترجع في نسبها إلى ايرلندا. إن الذاكرة اللاإرادية انفجارية، «برق مباشر، كلي ولذيذ». إنها لا تعيد إحياء مادة الماضي، بل "لعازر" الذي أغوته وعذبته، وليس "لعازر" والمادة فقط، بل أكثر من ذلك، لأنها الأقل، الأكثر لأنها تُنَحي النفعي، الفرصة المُغتنمةِ، وما هو عارض، ذلك لأن شعلتها قد حرقت العادة وأعمالها برمتها، وكشفت عبر تألّقها ما لم ولن يستطيع الواقع المضحك للتجربة الكشف عنه –الحقيقي (the real). غير أن الذاكرة اللاإرادية ساحرة عنيدة لن تقبل الاستغلال. فهي التي تختار مكانها وزمانها الخاصين لإحداث معجزتها. لا أعرف كم مرّة تتردد فيها هذه المعجزة عند بروست. لكني أعتقد بأنها تعاود اثنتي عشرة أو ثلاث عشرة مرة. غير أن الأولى منها –تلك الحادثة الشهيرة لكعكة المادلين التي يغمسها في قدح الشاي- سوف تبرر التأكيد على أن كتابه بكامله هو بمثابة نصبٌ للذاكرة اللاإرادية وذروة حركتها. فكأس الشاي ذاك يشكل معظم عالم بروست، وليست "كومبري" وحدها والطفولة التي أمضاها فيها. ذلك لأن "كومبري" توصلنا إلى طريقين وإلى "سوان"، وقد تروي انطلاقاً من "سوان" كل عناصر التجربة البروستية وبالنتيجة إلى ذروة كشفها. نعثر على "سوان" من خلف مدينة "بالبيك"، و"بالبيك" خلف "ألبرتين" و"سانت لوب". فهو يغلف مباشرة "أوديت" و"جلبرت"، "آل فردناند" وقبليتهم، وكذلك موسيقى "فانتي" والنثر السحري لـ "برغوت"؛ وبطريقة غير مباشرة [عبر "بالبيك" و"سانت لوب"]، "آل غيرمونت"، و"أوريان" والدوق، الأميرة و"جارليس". ف "سوان" هو حجر زاوية البنية برمتها، والشخصية المركزية التي يسرد عبرها الراوي طفولته، طفولة تستحضرها الذاكرة اللاإرادية، التي حُفزت أو تمّ إغراؤها بالنسيان الطويل لمذاق كعكعة المادلين المغموسة بسائل القدح؛ تستحضرها بكل نحتها البارز ولون ما هو جوهري في دلالتها من البئر الفارغ للقدح الذي لا علاج لتفاهته.

من هذا النسر المسخ ذي الرأسين أو الثلاثة، أو من هذه الآلهة: الزمان –شرط الانبعاث لأنه أداة الفناء؛ وكذلك من العادة –هذا الالتواء الذي يقف في وجه الإثارة الخطرة للواحد، فيما يُبارك الآخر عبر تسكينه لألمه؛ ومن الذاكرة– المختبر الطبي المملوء بالسم وعقار الشفاء، المُحفزِ والمُسكنِ: منه (from Him) يستدير الذهن نحو عزاء الواحد ومعجزة

الهروب التي خّولها طغيانه (His tyranny) ويقظته (vigilance). قد يأتي هذا الخلاص العارض والشارد في صميم الحياة، حين يُحفز فعل الذاكرة اللاإرادية بفضل إهمال أو موت العادة، وليس تحت أي ظرف آخر، ولا بالضرورة حينها. لقد تبنى بروست هذه التجربة الصوفية باعتبارها محوراً لتركيب كتابه. فهي تعاود المجيء، كما يعود اللون الأحمر في سباعية "فنتاي"، إنها موثق عصبي (neuralgia) أكثر من كونها موضوعاً، مُثابرة وروتينية، تختفي تحت السطح لكي تنبثق برهافة أكبر كبنية عصبية أقوى، قد تمّ إثراؤها بذلك الحفر الغريب والضروري لنعمة الملاحظات (grace-notes)، أكثر أمانة وجوهرية في حكمها على الواقع، وتتسلق عبر سلسلة من التدقيق والتطهير للقمة التي تصدر أوامرها منها وتنير أكثر الحوادث العادية لصعودها وتمنح نهايتها المظفرة. لقد ظهرت للمرّة الأولى عبر حادثة كعكة المادلين، ثم خمس مرات على الأقل في مناسبات كبرى قبل استثمارها النهائي والمتعدد لفندق "آل غيرمونت"، في بداية المجلد الثاني "للزمن المُستعاد" (Le Temps Retrouvé)، أي ذروتها وتعبيرها الناجز. وهكذا فإن برعم الحل البروستي مُتضمنٌ في حكم المشكلة نفسها. إن ينبوع ونقطة انطلاق هذه الحركة المُقدسةِ (sacred action)، وعناصر العشاء الرباني قد تمّ توفيرها من العالم المادي (physical world)، وعبر حركة مباشرة ولحظية من الإدراك الحسي. إن المسار هو غالباً واحد من مسارات الإحيائية الذهنية (intellectualised animism). فيما يلي لائحة بالأصنام (list of fetishes):

1- كعكة المادلين المغموسة في سائل الشاي. [في رواية **إلى جانب سوان** (Du côté de Swann chez) ص 73-69].

2- أبراج مدينة "مارتن فيل"، المنظور إليها عبر شرك السيد **بيرسبيه**. [نفس المصدر، ص 262-258].

3- هواء عفن في احدى محلات غسل الملابس في **"الشانزليزيه"** [في رواية **في ظل الفتيات اليافعات**، ص 90].

4- الأشجار الثلاث، التي يراها الراوي بالقرب من مدينة "بالبيك" من عربة السيدة "فيلباريزز" [نفس المصدر، ص 161].

5- ذروة شجر الزعرور البري قرب مدينة "بالبيك" [نفس المصدر، ص 215]

6- وقوف الراوي لحل خيوط حذائه في زيارته الثانية للفندق الكبير في "بالبيك" [في "سادوم" و"عامورة" ص 176]

7- الدرجات غير المتوازية في باحة فندق "آل غيرمونت" [في "الزمن المُستعاد"، ص 7]

8- ضجة صوت الملعقة على لثة الراوي [نفس المصدر، ص 9].

9- مسحه لفمه بمنديل [نفس المصدر، ص 10]

10- صوت الماء في الأنابيب [نفس المصدر، ص 18]

11- قراءته لرواية "جورج صاند" (François le Champi)[نفس المصدر، ص 30].

هذه اللائحة غير كاملة. إذ لم أضع ضمنها العديد من المحاولات والتجارب الخائبةِ، والتي لا تشكل أية واحدة منها تكرار نفس الدافع، لكنها تشير بالأحرى على اقترابه. من هذه التداعيات، الشبحية والناقصة، تتمتع مجموعة معينة منها بمغزى [**إلى جانب آل غيرمونت**، ص 82-80]. كان الراوي في دار الآنسة "سترماريا" [التي كان بمقدورها أن تحتل دور "ألبرتين" لو لم تكن قد أخفقت في حينها]. حينئذ، تحمله الذاكرة تتابعاً من "بالبيك"، "دينوزيرز" و"كومبري" عبر الشفق الذي يلمحه من خلال ستائر نافذته، وكذلك نزوله من السلالم جنباً إلى جنب مع "روبرت سانت لوب"، الذي كان قد وصلَ للتو مع الضباب الكثيف الذي خيم على الشارع. إن هذه التداعيات الثلاث، وإن كانت ناقصة، عنيفة بقوّتها. وقد كان الراوي، للحظة، واعياً بالمادة والجوهر المُتنافر لتلك المراحل من حياته: بالصخرة الكالحة، الصارمة في "كومبري"، المتناقضة مع تلك الصخرة البراقة، الشفافة والمرمرية في مدينة "رفبيل" (Rivebelle). لكنه لم يكن وحده، فقد قطع عليه "روبرت سانت لوب" عزلته، ومن ثم فإن نقطة التحول في حياته، الذروة التي لم تبلغها إلاّ بعد مرور عدّة أعوام في باحة مكتبة الأميرة "غيرمونت"، ما هي سوى واحدة من أكثر تلك المقدمات انفلاتاً.

قد يمكننا اعتبار المعاودات الخمس الأخيرة –الحصى، الصابون، الصحن، منديل المائدة، المياه الجارية في الأنابيب، و "François le Chmapi" بمثابة تشكل لنفس الكشف وما يُقدّم مفتاح حياته وعمله. أمّا التجربة السادسة الأساسية، فهي تتمتع بأهمية خاصة [مع أنها أقل ترداداً من كعكة المادلين الشهيرة، والتي طالما تمّ الاستشهاد بها كونها نموذجاً للثورة

البروستية] ذلك لأنها لا تمثل ظهوراً مركزياً لذلك الدافع فحسب، بل وأيضاً تركيزاً عملياً للخداع التائه للعادة والذاكرة، كما تمثلهما بروست. ف "ألبرتين" و**مقالة في المنهج** البروستي (Proustain Discours du Méthode) اللتان طالما انتظرتا لوقت طويل يمكنهما الانتظار أكثر، كذلك يُلتمس من القارىء التغافل عن التحليل المُقتضبِ، الذي قد يكون المعبر الأعظم لكل ما كتبه بروست في حياته –تقطعات القلب (Les Intermittences du cœur).

تقع تلك الحادثة في الأمسية الأولى من زيارة الراوي الثانية لمدينة "بالبيك". لقد كان هذه المرة برفقة والدته، فجدته كانت قد توفيت منذ عام. لكن الميتة سرعان ما تُلحق بهما، كما أُلحقت المملكة الفرنسية بمقاطعة "أورليون". أصبحت أمه جدته، إن كان ذلك عن طريق الإيحاءات بالندم وعقيدة عبادة الموتى، أو تفكك عاطفة الفقدان الذي يكسر الشرنقة ويُعجل بفتح مجازات الجنين السلفي الذي سيكون نموه بطيئاً وغير محسوساً من دون حوافز الحزن. لقد كانت تحمل معها حقيبة والدتها وقفازيها، ولا يفارقها أبداً مجلد "مدام دي سيفينيّيه". هي التي لم تكن تنهي رسائلها لأمها من دون اقتباسات عديدة من كتاب "مدام دي سيفنيّيه" أو "مدام بوسيرجنت"، صارت تفعل ذات الشيء مع ابنها عبر الاقتباسات من الرسائل أو المذكرات. إن دوافع الراوي في زيارته الثانية هذه لم تكن نفس تلك الدوافع –التي قدمها "سوان" ومخيلته- والتي لم تضمن له أي راحة وسلام، مادامت "بالبيك" كانت ما تزال تحمل غرابة وجمال اسمها، قبل أن يستبدل الواقع زواج المخيلة بزواج الذاكرة ويُفسر قيمة المجهول (value of unknown) كما سيتم تفسير مدينة "فينوس" في مجرى الأحداث، وكذلك أوديسية "تاكوت" المحلية الممتدة على جزيرة أسطورية عبر التفسير الاشتقاقي لاسم "بريخوت" (Brichot) والاحتقار المُسكن للمألوف. فالكنيسة الفارسية (The Persian church) بزجاجها المُبقعِ قد تمّ «غسلها برشاش الماء» وبرجها الذي تمّ بناؤه من حجر الغرانيت لجرف "نورمان" قد جرى استبداله بغرفة خدم جورجيه من أجل "مدام بيتبس".

إنه يصل متعباً ومريضاً، كما هو الأمر في تلك المناسبة التي قمنا بتحليلها باعتبارها مثالاً على موت العادة. وعلى أية حال، لقد أصبح الآن ذلك الدراغون مسالماً، وتحول الكهف إلى

غرفة. فقد تمّ تنظيم العادة –وهي علمية يصفها بروست باعتبارها «أكثر طولاً وصعوبة من تدوير العين خارج جفنها، والتي تكمن في فرض روحنا الأليفة على روح المحيط المرعبة». يتوقف –بحذر خشية على قلبه- ليفك خيوط حذائه. فجأة يمتلئ بحضور إلهي أليف. ومرة ثانية يرجع إلى نفسه بفضل ذلك الكائن الذي كانت رقته، قبل عدة أعوام، في لحظة من التعب والكآبة اللذين يشبهان تلك اللحظة، قد أعادت له شيئاً من الهدوء، أي جدته كما كانت عليه في حينها، وبذات الطريقة التي واصلت فيها إلى أن جاء ذلك اليوم الحتمي، الذي صدمه فيه موتها في شارع الشانزيليزيه، والذي لم يترك منها أي شيء آخر سوى اسمها، لذا لم يكن لغيابها من أثر على الراوي أكثر من موت شخص غريب عليه. والآن، أي بعد عام من دفنها، وبفضل الحركة الغريبة للذاكرة اللاإرادية، يدركُ بأنها قد ماتت فعلاً. لا تتمتع روحنا بكاملها، في أية لحظة، وبالرغم من ثراء ميزان-الصفحة، سوى بقيمة مُتخيلة. فقواعدها التي تستند عليها لا يمكن أبداً إنجازها. لكنه لم يستنتج من تلك الحركة الفقدان الواقعي لجدته فحسب: إنه يكتشف فقدان واقعه هو بالذات، واقع فقدانه لنفسه. وكأن شكل الزمان (figure of Time) يمكن تصوّره عبر سلاسل متوازية لا تنتهي، من لحظة ماضيه البعيدة، حين انحنت جدته من فوق كآبته. وها هو عاجز عن رؤية الحوادث التي حدّدت بالدقة مرحلة التقطع الطويلة تلك، حوادث ماضية بضعة ساعات، كما حدث ذلك عبر الانفصال الذي حرمه بقسوة اللوح الثمين المُزخرفِ لأيامه الماضية وهو يتصور جدته وحبه لها. بيد أن فرضية الحياة الماضوية هذه قد سممتها المفارقة التاريخية (anachronism): لقد ماتت جدته. فمنذ المرة الأولى وحتى موتها، منذ حادثة الشانزيلزيه، كان قد أعاد لها حياتها بكاملها، كما فعلت هي لمرات عديدة، في "كومبري"، "باريس" و"بالبيك". للمرة الأولى بعد موتها يعرف بأنها كانت قد ماتت، ومن ثم فهو يعرف الآن منْ مات (he knows who is dead). كان عليه استعادتها حيّةً ورقيقة، قبل أن يعترف بموتها وبأنها لم تعد قادرة على أية رقة. لا يمكن غفران مثل هذا التناقض ما بين الحاضر وذلك الغياب الذي لا رجعة منه. فليس ذاكرة –تجربة- قدرهم المشترك ما تم إلغاؤه فيما بعد فحسب، بل وأيضاً التيقن أنه من الجنون، في حالات كهذه، الحديث عن القدر، أي أن جدته كانت مجرد لقاء صدفوي، والأعوام القليلة التي أمضاها معها لم

تكن سوى حادثة عابرة، وبأنه هو بالطريقة التي يعنيها لم يكن أي شيء بالنسبة لها من قبل لقائهما، لذا فهو لا يعني أي شيء لها بعد فراقها. إنه لا يستطيع فهم «هذا المُركب المؤلم ما بين البقاء والفناء». ويكتبُ: «أنا لا أعرف إذا ما كان هذا الشعور المؤلم وغير المفهوم حالياً سيوصل لي يوماً أية حقيقة. لكني كنت أعرف بأني إذا ما أفلحت باستخلاص أية حقيقة من العالم، فسيكون ذلك بفضل انطباع كهذا، وليس من أي انطباع آخر سواه، انطباع خاص وعفوي في آن معاً، والذي لم تشكله لا فطنتي ولم يخففه جبني، لكن ثلمه الغريب والمزدوج معاً قد حُفر، بصاعقة، في داخلي، بسكين الموت اللاإنسانية وما فوق الطبيعية، أو وحي الموت (revelation of Death)». لكن الإرادة، إرادة العيش، لم تتأثر؛ فالعادة، وقد تخلصت من شللها اللحظي، قد وضعت الأساسات الشريرة لبنيتها الضرورية، وها أن رؤية جدته قد شرعت بالتلاشي وفقدان بروزها ووضوحها، الذي لا يمكن لأي جهد قصدي بإحيائه أو إعادة وضعه. لقد بُعثت للحظة، عبر رؤيته لجزء من ذلك الجدار الذي نقل، كأداة، حالة كآبته المتأرجحة، عند رؤيته في عربة قطار لرسم لأعمى، وحين كان تذكره لجدّته من الحدّة والألم حدّاً جعله يتخلى عن زيارته لـ "مدام فيردران" وينزل من القطار. لكن قبل أن يخمد في النهاية هذا التألّق الجديد، ذلك التألق القديم الذي تمّ أحيائه وتقويته، كان لا بد من المرور عبر ذلك التعذيب الصليبي والندم المُثير للشفقة. إن إصرار ذاكرة الميت هي بمثابة جلد، فالميت يموت بالقدر الذي يستمر فيه بالعيش في قلب الذي قد بقى. والتأثر على ما كان قد عاناه أكثر قسوة وتعبيره أكثر دقة في تعذيبه من التقدير الواعي للمتألمِ، الذي يحافظ على الأقل على واحدٍ من الخيباتِ –خيبة المشاهد (the despair of the spectator). يتذكر الراوي حادثة وقعت أثناء بقائه الأول في مدينة "بالبيك"، والتي يتأمل في ضوئها جدته باعتبارها امرأة سفيهة وعبثية. فقد أصرّت أن يأخذ لها "سانت لوب" صورة فوتغرافية، حتى يتذكّرها في الأيام القادمة حفيدها العزيز، رمية مُتخشبة [يتم لفظها بالمخشبية، من قبل مدير الفندق الكبير، الذي يكشف الآن للروائي عن الهجوم الأول للمرض على جدته ويوفّر له برعونة، عبر لكنته الخاصة، أداة تذكير جديدة للتعذيب]. لقد أتاحت لها تلك اللقطات، على الأقل، رؤية الموت باعتباره حادثة قادمة. كما كانت غريبة في مواضع

لقطاتها وهي تميل قبعتها، راغبةً في أن تكون الصورة صورة جدة وليس صورة للمرض. كل أشكال العناية تلك من أجل أخذ الصورة فسرها الراوي كونها بذاءات تغنجٍ. لذا، وعلى عكس من "ميراندا" (Miranda)، كان يتعذب مع تلك التي لم يرها تتعذب، وكأن ذلك العذاب، بالنسبة له كما هو بالنسبة لفرانسواز، وكذلك التحويل العنيف لما هو مناسب للعيش إلى شيء يتناسب مع الأكل قد ترك **"جيوتو"** المُحسنِ، مساعد "فرانسواز" في المطبخ أيام الطفولة غير مكترثاً، فيما لم يتمكن من حبس دموعه عندما تمّ أخباره بأن هزة أرضية قد وقعت في الصين، فالألم لا يمكن النظر إليه إلا من بعيد.

الفصل الرابع

كانت مأساة "ألبرتين" حاضرة منذ إقامة الراوي الأولى في "بالبيك"، ثم تشابكت أثناء وجودهما في باريس، وقويت بعد زيارته الثانية لـ "بالبيك"، وانتهت في حبسها في باريس. لقد ظهرت له في المرة الأولى مغمورة في ألق **المجموعة الصغيرة** في "بالبيك"، وهي تدفع أمامها دراجتها الهوائية، في تلك المسيرة المعصومة والتي لا تُطال، تدور وتحني أصابعها الفاتنة باتجاه البحر، وقد بدت للراوي المتعبد الغيور وكأنها بالدقة إفريز أو سقف عال ضمن تلك الجماعة. لم تكن لها فردية متميزة. فهي لم تكن سوى برعم من بين تلك الزهور الرقيقة من أرصفة حدائق "بنسلفانيا" التي تكسر الأمواج، وبأن هذه النخبة العجيبة للمجموعة الصغيرة ستعينه، بعد أعوام متأخرة، حين سيفصلها عن المجموعة وبأسرها، وعندما يُوضع سديم تلك الكوكبة في مركب نجومي متفرد لمهووس؛ ستعينه ليس على نكران الواقع الموضوعي لحبه لها فحسب، [كما كان الأمر مع "جيلبرت"]، بل وأيضاً الواقع الذاتي، وذلك عبر ربطها بصورة أخرى. نظرت إليه يوماً حين كانا على الساحل [التوحد مع "ألبرتين" سيحدث لاحقاً]، ومن ثم سيكتب: «كنت أعرف، ولا أرغب في تملك هذه الشابة المتطية لدراجتها الهوائية، إذا لم أكن قادراً على تملك ما كان موجوداً في عينيها». لقد حركت مخيلته شرنقتها من حول تلك الخادِرة النحيلة والتجريدية تقريباً، وخلقت اتحاداً طقوسياً معربداً مع تلك المجموعة الباخوسية لراكبات الدراجات الهوائية (cycling Bacchants). كان الرسام "إليستر" (Elstir) هو من قدمه إليها، ومن ثم تطورت معرفته بها عبر سلسلة من الطرح (subtractions)، فكل شذرة من تخيله ورغبته تبدو وكأنها أخلّت مكانها لفكرة لا تنتهي وأرخص ثمناً. وهكذا، فإن علاقتها مع السيدة "بونتو" (Bontemps)، ملاطفاتها الأولية، وكذلك الانفعال العاطفي بالشامة على حنكها، واستخدامها لصفة **تماماً** بدلاً من **بالدقة**، والتورد الريفي لصدغها قد شكلت مركزاً جذب بصري يَسحبُ نحوه تركيب ملامحها المُنظمةِ، كل ذلك كان كافياً لخلق "ألبرتين" أخرى بعيدة عن "ألبرتين" الأولى. كما أن ساحل الوردة، باعتباره جانباً ثالثاً، المتميز عبر

النطق الأنفي، بالإضافة إلى تأمرها السوقي المرعب، واختفاء التورد الصدغي، وفي النهاية ذلك التحول العجيب للشامة من فوق حنكها إلى أعلى فمها، قد خلق بدوره "ألبرتين" أخرى بعيدة عن "ألبرتين" الثانية. وها أن التعددية الصورية (pictorial multiplicity) لـ "ألبرتين" قد تشكلت، ومن ثم سوف تُغَلفُ بقوة ضمن تعددية بلاستيكية وأخلاقية، ولن تعود مجرد سطح متغير وانفعال مأخوذ من زاوية نظر المراقب أكثر من كونه تعبيراً عن تنوع داخلي نشط، لكن تعددية في العمق، اضطراب لتناقضات موضوعية ومحايثة لا سيطرة للذات عليها.

ومع ذلك، كان قد استنتج سلفاً بأن وجهها قد تحول تقريباً، قبل تغير تعبيراتها، وقبل أن يكون ذلك الوجه بكامله سطحاً ناعماً وشمعياً، إلى حالة من السيولة لغبطة صافية، أي أنه تحول من حجرة كريمة منحوتة بأزميل النحات إلى لون أسود-أحمر مُتقد ومكتظ بالبخور، وكذلك فإن الاسم (the Name) لا يشكل سوى مثال عن البربرية لمجتمع بدائي، وغير ملائم حسب التقاليد كاسم "هومير" أو **البحر**. إن حركته الأولى الغامضة للاقتراب منها قد تمّ رفضها ببرودة. وهذا ما جعله يستنتج بأن "ألبرتين" فتاة تقية، وأن فرضيته الأصلية –بأنها يمكن أن تكون خليلة لأحد مدربي الدراجات الهوائية، أو نجم ملاكم- لم تكن غير صحيحة في تطبيقها الخاص فحسب، بل أيضاً مبنية على أساس مزيف لشعوره بشخصيتها. لقد استنتج بأن "ألبرتين" فتاة ورعة، وقد ختم هذا الانطباع بقاءه في مدينة "بالبيك".

لكن عند الزيارة التي قامت بها "ألبرتين" إلى باريس سيتمّ تصحيح ذلك الانطباع. فمقابل لغتها الجديدة، المُحلاة بتعبيرات مثل **متميز**، **بالنسبة لذهني**، و"mousme" و**مجال من الزمن**، ثمة "ألبرتين" أكثر تعقيداً، وكأنها أصبحت سخية الآن نحو محاباتها، فيما كانت بخيلة تماماً في السابق. حين كان الراوي يفترض بأن "ألبرتين" مادة للتعليم، لم يكن قادراً على وضع معيار بين هذه الجوانب الثلاثة الرئيسية من شخصيتها: "ألبرتين" المُتحمسة وغير الواقعية عند الساحل، "ألبرتين" العذراء كما ظهرت له عند إقامته في "بالبيك"، وفي الوقت الحالي "ألبرتين" التي تملأ وعد الأولى في واقعية الثانية. «لقد انتهت معرفتي الإضافية إلى خصومة مؤقتة. أي تأكيد كان الحصول عليه ممكناً، حين يتمّ دحض

الفرضية الأولى ومن ثم يُعاد تأكيدها؟» ومن ثم، فقد تضاعفت لذته مع "ألبرتين" عندما بلغ إدراكه إلى الواقع اللامادي التي تبدو بأنها تجسده رمزياً، "بالبيك" وبحرها –«وكأن الامتلاك المادي لشيء ما في المدينة، كان يعادل امتلاكه الروحي». إن موضوع الرغبة المركب هذا -امرأة وبحر- قد جرى تبسيط عنصره الثاني بعادة العنصر الأول. ثمة من مركب ثانوي آخر يمكن أن يتشكل من الغيرة، وبالتالي تتم إعادة الامتزاج ما بين الإنساني والبحري، لكن باعتباره مزجاً قلبياً وليس مُحَفزاً بصرياً. بيد أن "ألبرتين" هذه يمكن تشكيلها من جوانب عديدة، تماماً كما يمكن للقطات الفوتغرافية تشكيل كنيسة واحدة، وذلك بتصويرها بالتتابع لكل قناطرها الأخرى وطلعة الجسر بكامله أو ما بين ضفتين متاخمتين لبعضهما البعض، وهكذا يتفكك ذلك الوهم للمادة الصلبة من جوانب متعددة متراكبة. فالرحلة القصيرة لشفتي الراوية من فوق وجنتي "ألبرتين" قد خلقت عشرة منها، وحولت تفاهة إنسانية إلى آلهة ذات رؤوس متعددة. لكن خطراً ما يمكن أن تكون عليه حياته معها قد جرى الإفصاح عنه بصورة أكبر وضوحاً، فبعد زيارته للأميرة "غيرمونت"، يجلس في غرفته وحيداً في انتظار "ألبرتين" [التي غيبتها، لحضوياً، الآنسة العجيبة "سترماريا" (Stermaria)، تظل غائبة عن ذهنه طيلة المساء]، ولأنها وعدته بالمجيء ولم تأت، يُثير عدم مجيئها مجرد اضطراب فيزيائي في الاشتعال الأخلاقي لقلقه، لذا فإن مجرد الإصغاء لخطواتها أو الاستحضار السامي للهاتف، لا يتلقاه بأذنه وعقله، ولكن بقلبه. ففي قلقه كان قد أضاف قطعة كريستال أخرى لغصن **كريستال سالزبورغ** (branch of Salzburg)، كريستال تلك الحاجة التي كانت تعذبه حين كان في "كومبري"، والتي لم يكن بمقدور أحد تهدئتها سوى أمه بسخونة شفتيها، عندما كانت تقبله قبل نومه. لكنها عندما هتفت لكي تشرح له، أي عندما كانت في طريقها للوصول إليه، استولت عليه حينئذ الدهشة كيف أنه قد رأى بـ "ألبرتين" السوقية هذه، التي تشبه أي واحدة أخرى، إن لم تكن حتى أكثر دونية منها؛ كيف رأى فيها ينبوعاً لسعادته وخلاصه التي لا يمكن لأية معجزة أخذ مكانهما. «لا يحب المرء سوى ما لا يملكه، فهو يحب ملاحقة ذلك الذي لا يتمكن من بلوغه»

إن زيارته الثانية لـ "بالبيك"، التي قام بها بعد معرفته المتأخرة لوفاة جدته، قد أنجزت ذلك التحول لمخلوق سطحي إلى مخلوق عميق –ما لا يسبر غوره، ينجز تصلب ملمح الوجه. ففي اللحظة التي يرى فيها الدكتور "كوتارد" (Cottard) "ألبرتين" وصديقتها "أندريه" [واحدة من تلك المجموعة] ترقصان سوية في كازينو "أنفرافيل"، وبعد فحصه بإطناب لحالة شذوذ جنسية، في تلك اللحظة ذاتها يبدأ **التعذيب المتبادل** لعلاقتهما. من تلك النقطة، تشرع الأكاذيب والأكاذيب المقابلة، الملاحقة والهروب، ومن جانب الرواي أصبح حبه القوي لـ "ألبرتين" مرتبطاً بنفس الدرجة التي تتواصل فيها مراوغاتها. ف "ألبرتين" ليست مجرد كاذبة، كجميع أولئك الكاذبين الذي يظنون بأنهم محبوبون: إنها كاذبة طبيعية (she is a natural liar). مجموعة من الأحداث تقوي شك الراوي بالفصل المتعلّق بـ "ألبرتين"، أي ما يجعله يندفع أكثر في حبه لها. فهي تخفق في الحفاظ على وظيفة، وتكذب من حول وظيفة أخرى، مع صديقة أسطورية لعمتها في كازينو "انفرفيل"، وتقوم أيضاً بالتشوّف في مرآة الآنسة "بلوخ" ومرآة عمتها، ممارستان من ممارسات "سافست" (two practicing Sapphists)، ومن ثم تنكر بأنها كانت قد رأتهما. حينئذ، تشرع غيرة الراوي وشعوره بالعجز عن بلوغ ذروتهما، تعقبهما هدهدة، ثم تتم مناشدته عبر نعومة "ألبرتين" الجاهزة دائماً. يصبح غير مبال بهذا المخلوق الجديد الذي كف عن إبداء مقاومة أكبر ضدّه. يُقرر قطع علاقته بها، ويكشف عن عزمه لأمه. فبعد عودته في إحدى الأمسيات مع "ألبرتين" إلى "تاكوت" من حفلة أقيمت في فندق "راسباليز" تشكلت في ذهنه صيغة تلك المقاطعة. يحدث له أن يشير على اهتمامه بموسيقى "فنتاي". تعلن "ألبرتين"، التي لا يختلق تذوقها للموسيقى ببدائيته عن تثمينها للرسم وفن المعمار، ولأنها تسعى لخلق انطباع مريح عند الراوي، عن معرفتها الوثيقة بموسيقى "فنتاي"، بفضل صداقتها الحميمة مع الآنسة "فنتاي" وكذلك بفضل صداقتها مع الممثلة "ليا". يعود الراوي، الذي بلغت غيرته ذروتها، إلى "مونت جوفان" (Montjouvain)، فيصاب هذا المراقب بالفزع من رؤية هاتين المِثليتين وهما تعطران لذتهما بحركة سادية خليعة على حساب السيد "فنتاي" نفسه، الذي توفي منذ فترة قصيرة(1). إن مشهد "مونت جوفان" يقترب من صورة عودة "أورست" للانتقام من مقتل

1) إلى جانب سوان، المجلد الأول.

والده "آغامنون". ثم يبدأ الراوي في التفكير بجدته وبالعذابات التي كان يُسببها لها. حينئذ، تغدو "ألبرتين"، التي كانت قد أصبحت بعيدة عنه ومنفصلة عن قلبه قبل لحظة، ليس هوسه فحسب، بل جزءاً منه، في داخله، كما تصبح الخطوة التي تقوم بها للنزول من القطار تهديداً يمزق ويفتح جسده. يُرغمها على الذهاب معه إلى "بالبيك". لم يعد الشاطىء والأمواج موجودة، وقد مات الصيف. فالبحر ما هو إلا وشاح لا يفلح في إخفاء رعب "مونت جوفان"، حيث رأى ذلك الشبق السادي الذي لا يُغتفر والصورة المُدنسةِ. يرى في "ألبرتين" "راشيل" و"أوديت" أخرى، ويدرك بأن سخرية وعقم تلك العاطفة لم يكونا مدفوعين إلا بالمصلحة. يرى حياته كتعاقب لنهارات بلا مسرة، تسممها عذابات الذاكرة والعزلة. في صبيحة اليوم التالي يأخذ "ألبرتين" ويعود بها إلى باريس، ويحبسها في البيت .

إن حياته المشتركة مع "ألبرتين" حياة بركانية، وذهنه ممزق بسلسلة من الانفجارات: الهلع، الغيرة، الحسد، الفضول، العذاب، الكبرياء، الحب والشرف. لقد تأسّس شكل هذا الأخير مسبقاً عبر الصور الاعتباطية للمخيلة والذاكرة، حكاية مختلقة منهما، ومن عذابه، الذي يتطلع لإرغام تلك المرأة على التطابق معه. أمّا شخص "ألبرتين"، فلا شيء. إنها ليست دافعاً، بل فكرة، بعيدة عن الواقع كما هي بعيدة صورة "أوديت" التي رسمها "إلستر" عن الواقع، والتي هي ليست صورة عن المحبوب، بل صورة للحب الذي شوهها، والذي دفع بـ "أوديت" أن تكون بعيدة عن "أوديت" الواقعية. لذا، لا يمكن الرد على قلقه انطلاقاً من "ألبرتين"، بل عبر كلية مسار التعذيب والانفعالات التي رافقت شخصها وارتبطت به عن طريق العادة. ذلك لأن حياته مع "ألبرتين" لم تتضمن أي نفع إيجابي، ولم تكن سوى مُسكنْ، وعلامة على الاستحواذ الكامل. ولا حتى بالتسكين الدائم، فأعجوبة "ألبرتين"، تلك الأعجوبة التي شعر بها في عينيها، عندما التقيا للمرة الأولى أمام البحر في "بالبيك"، الأعجوبة التي سحرته في حينها والتي يحن الآن على مسحها، لأنها تمثل هشاشة سيطرته عليها. إن هذه المرحلة من علاقته بـ "ألبرتين" تحمل أثر تأسيسها المُفتعلِ، مفتعل بحكم غيرته وخداعها. «كيف نتملك جرأة الرغبة في العيش، كيف يمكننا القيام بخطوة تبعدنا عن الموت، في عالم يتولد فيه الحب عن كذبة ويتواصل عبر

حاجاته لعذابنا، ويُسَكَنْ بأي شيء كان علةً لتألمنا؟» ممّا لا شك فيه لا يوجد في كل الأدب دراسة عن تلك الصحراء والعزلة والاتهام للشيء الذي يطلق عليه الناس اسم الحب، كما طرح وتم تطويره عبر هذه الدراسة الشيطانية والخالية من أي وازع أخلاقي. فبعدها، تصبح رواية "أدولف" (Adolphe)، مجرّد رذاذ فظ، الذروة الساخرة للعاب متطاير بدموع، والذي كانت السيدة "كامبرمير" [التي أشارت على اسمها السيدة "أوريان دي غيرمونت" إلى أسوان]، كانت قد انتهت للتو من قراءتها. كل كلمة وحركة من "ألبرتين" كان يُقبض عليهما ضمن دوامة الغيرة والشك، ومن ثم يجري تأويلهما ويساء تأويلهما، يُعاد استخدامهما وإساءة استخدامهما. كل حادثة يتم تذكرها، يُعاد تفكيكها في حامض عدم الثقة. «وفرت مخيلتي معادلات للمجهول عبر علم جبر الرغبة هذا». غير أن "ألبرتين" منفلتةً، ولا يمكن لأي تعبير عن قيمتها أن يكون كاملاً ما لم يسبقه رمزٌ كهذا، كذلك الرمز الذي يشير على السرعة في الفيزياء. فلو كانت "ألبرتين" ساكنة، لتمّ غزوها بسرعة، وقد يكون بالإمكان مقارنتها بأي غزو آخر ممكن يقصيه تملكها، وربما كان ينبغي تفضيل اللاشيء على ديمومتها اللانهائية. فالحب، كما يصر على ذلك الراوية، لا يمكنه سوى التعايش مع حالة عدم إشباعه، إن كان قد تولد عن الغيرة أو عما يسبقها –الرغبة. إن تأسيسه المُفتعل وكذلك مواصلته يملآن الشعور بأن ثمة شيئاً ما مُفتَقداً. «لا يحب المرء غير ما لا يتملكه كليةً». وإلى أن تحدث القطيعة [وحتى بعدها بزمن طويل في الحقيقة، حين يكون موضوع الحب قد مات، يمكن لغيرة لاحقة غيرها أن تتولد، **غيرة السلّم** التي يتحدث عنها الراوية] ثمة من حرب. فحين تشير "ألبرتين" عرضاً بأنها ربما ستقوم بزيارة "آل فردينان"، سيكون الجناس (Anagram) هو التالي : «أنا سأذهب لرؤية "آل فردينان" غداً. لا أدري. فأنا لا أرغب القيام بذلك عملياً». والترجمة : «من المؤكد بالمطلق بأني سأذهب لكي أرى غداً "آل فردينان". إن تلك الزيارة بمثابة مناسبة عظيمة ممكنة». يتذكر بأنه سمع "مورل" يقول إنه سيلعب سباعية "فنتاي" للسيدة "فردينان"، ومن ثم يستنتج بأن الآنسة "فنتاي" وصديقتها ستكونان ضمن المدعوين، وهكذا تكون "ألبرتين" قد أشارت بضربة من الرعونة الجحيمية بأنها قد حددت موعداً معهما في المساء القادم. وهكذا تكون لحظة الراحة النادرة هذه قد ساعدته على تشكيل قراره بالقيام بالقطيعة

معها، ولكي يضع حداً لهذه العبودية المزدوجة التي حرمته من الذهاب إلى مدينة "فينوس"، وحرمته أيضاً من العمل، وفصلته عن أصدقائه، ووفرت له مع التذمر في الغالب قناعة مرّة بأنه لا يمكن لأي منافس آخر التمتع بما تمتع به هو نفسه –لكن هذه اللحظات النادرة من الراحة النسبية سوف تتوقف بسرعة بسبب من تدخل دافع جديد للغيرة، أو التحوّل، في ذهنه المعقد الذي لا يكل، لجزئية خالية من الدلالة من ماضيهما؛ تحوّلها إلى سم لحدة حبه أو كراهيته أو غيرته [كل هذه التعبيرات قابلة للمبادلة] ولتآكل قلبه.

الفصل الخامس

على سبيل المثال، حين قرّر الانفصال عنها في النهاية، أقسمت بأن عمتها لم يكن لها أصدقاء في **انفرفيل**. لم يكن ثمة من حدود لخداعها، وليس لها أية قدرة على التألم. وفي وسط هذه الـ (Tolomea) عرفَ بأن هذه المرأة لا تتمتع بأي واقع«إن حبنا الأعظم لشخص ما هو دائماً حبنا لشيء آخر»، وبأنها في داخلها كانت أقل من لا شيء، ومع ذلك، هناك تيار فاعل، غريب ولا يمكن تجزئته في تلك اللاشيئية (nothingness) يرغمه على الانحناء أمامها والتهدّج بصلاة غامضة لهذه الإلهة، التي يضحي بنفسه من أجلها. فتلك الإلهة، التي تطالب بالتضحية والمذلةِ، وشرط تسلطها الوحيد المتمثل بالفساد، الذي وَلَدتْ فيه الجنس البشري برمته، ضمن الإيمان والتهدج بالصلاة لها، ما هي إلا إلهة الزمان (Goddess of Time). بيد أن كل مادة قد انغمرت في هذا البعد الزمني لن تغفر تملكها، مادامت تعني بالتملك ذلك التملك الكلي، الذي ليس بالمقدور إنجازه إلاّ عن طريق توحد الذات بالموضوع. ذلك (beket) لأن مسألة استحالة النفاذ إلى أي كائن إنساني، مهما كانت سوقيته ودلالته، ليست مجرد وهم لغيرة الذات [مع إن عدم النفاذية هذه تغدو أكثر وضوحاً تحت **أشعة ريتغن** (Rötegn rays) للغيرة الأشد تضخماً عند الراوي، غيرة هي دون شك عقدة للتسلط والصبيانية عنده، وهما ميلان كان **بروست** قد دفعهما إلى حدودهما القصوى]. كلّ ذلك نشط، كله مغلف في الزمان والمكان، ويتمتع بما يمكن وصفه باعتباره عدم نفاذ تجريدي ومثالي. لذا، يمكننا فهم موقف بروست: «نحن نتخيل بأن مادة رغبتنا هي كائن يمكنه أن ينحني أمامنا، ويلتحم بنا جسدياً، يا ليت! لكن تلك الرغبة تمثل امتداد ذلك الكائن في كل نقاط المكان والزمان اللتين كان قد احتلهما وسوف يحتلهما. أمّا إذا لم نكن قادرين على امتلاك الاتصال بمكان كهذا أو ساعة كهذه، فلن نستطيع تملّك هذا الكائن. ذلك لأننا نعجز عن نلمس كل نقاطه». وثانية: «إن كائناً موزعاً في المكان والزمان ما عاد امرأة، ولكن سلسلة من الأحداث لا يمكننا إلقاء الضوء عليها، سلسلة من المشاكل ليس بمقدورنا حلّها، بحر نحاول جلده بحبل، كما فعل **أكسرس** (Xerxes)،

لمعاقبته لأنه ابتلعَ كنزنا. ويحدّد الحب بالطريقة الآتية: «ما يجعله الزمان والمكان محسوساً». كذلك فإنه يقنع **ألبرتين** بالذهاب لحضور عرض مسرحي في **توروكاديرو**، بدلاً من ذهابها إلى دار **آل فردينان**. فتقبل بذلك. لقد كان يظن بأنه أبعد تهديد لقائها بابنة **فنتاي**، لذا يفكر بأن ألبرتين غنيمة لا ينبغي تضييعها. وها أنه يتلقى فجأة ضربة، أثناء تقليبه بكسل لصحيفة **الفيغارو**، تخبره بأن **ليا** كانت تعدُ نفسها للذهاب إلى ذلك العرض المسرحي، الذي أرسل هو بنفسه **ألبرتين** لحضوره. ترجع إلى داره دون أن تتاح لها فرصة الحديث مع **ليا**. يعود إليه هدوؤه، ومن جديد تُثار أعصابه بسبب من تلميح **ألبرتين** برغبتها لزيارة حديقة **بوت شمو** (Buttes-Chaumont). إذ يشك، هذه المرة، بأنها ستلتقي بـ **أندريه**. وهكذا يدرك بأنه لا يمكنه الحصول على أي سلام ما لم تغادره **ألبرتين**. فهو سيفقدها كما فقدَ في السابق **جلبرت أسوان** أو الدوقة **آل غيرمونت**. [لكن جلبرت مقارنة بألبرتين تشبه مقارنة سوناتا بسباعية موسيقية –مجرد تجربة]. كذلك يفهم بأن تحمل فكرة العذاب أكثر صعوبة من التعذيب نفسه. «لقد ارتجفت لبؤة حبي أمام ثعبان النسيان». لهذا، يتخذ قراره في وقت مبكر من صباح أحد الأيام، في فترة اتسمت بالهدوء. على **ألبرتين** تركه. لقد كف عن حبّها. سوف يسافر إلى مدينة **فينوس** مدينة حلمه في عصرها القوطي، في ربيع معتدل. ثم تدخل **فرنسواز**: «رحلت الآنسة ألبرتين في الساعة التاسعة وأعطتني هذه الرسالة إلى سيدي». وفيها يعرف، **كفيدر**، (like Phèdre)، بأنها مرسلة من قبل آلهة لا تغمضُ جفنها.

«...هذه الآلهة في خاصرتي
قد أضرمت النار المحتومةِ في دمي،
تلك الآلهة التي شيدت مجدها القاسي
على قبض قلب كائن فانٍ».

بعد ذلك بوقت قصير، تُقتَلُ **ألبرتين** في مدينة **تورين**. لكن موتها، أي تحررها من الزمان (Time)، لم يُهدئ غيرته ولم يُعَجلْ بإطفاءِ ذلك الهَوسَ، الذي تشكل أداة تعذيبه

وعجلاتها الدائرة الأيام والساعات. فهذه الأخيرة وحبها هي برمائيات، تغوص في الماضي والحاضر. هناك طقس أخلاقي وطيبة عاطفية، لا تكون أداة تكافئهما شمسية، بل قلبية. فلكي ينسى **ألبرتين** كان يجب عليه –كالفرد الذي يتلقى ضربة الفالج (hemiplegia) - نسيان الفصول السنوية، فصولهما، و، كطفل، عليه تعلمها من جديد. «لكي أعزي نفسي، كان عليَّ أن أنسى بأن **ألبرتين** لم تكن واحدة، بل العديدات منها». كما كان عليه أن ينسى ليس «أناه، لكن العديد من هو (many I's)». فلكل **ألبرتين** راوية يصاحبها، ولا يمكن لأية مفارقة تاريخية أن تضع جانباً ما كان الزمان قد زاوجه. كان ينبغي عليه التقهقر وإعادة تفعيل المحطات التي تُوقَفْ عذابه. وهكذا فإن دهشته بأن **ألبرتين**، التي كانت تضج بالحياة حين كانت معه، يمكن أن تموت، وحقيقة أن فكرة الموت قد هجمت على حياتها –قد ولدت لديه دهشة أضعف بألمها مما يمكن أن يحدثه موت شخص بعينه –لقد هجمت فكرة حياتها على واقع موتها. لكن المحطات التي أدت إلى الصلب (Calvary) تحتفظ بحيويتها الأصلية، بتصاعدها وضغطها باتجاه الصليب. ففي كل وقفة من تلك المحطات يتألم من الهلوسة (the hallucination) بأن ما كان قد خلفه من ورائه ما زال أمامه. «تلك هي قسوة الذاكرة». إنه يصف ثلاثة مراحل، مرتبة حسب هبوط قواها وفظاظتها. أولى تلك المراحل كان تجوله وحيداً في **غابات بولونيا**، حيث أصبح كل شكل نسائي بمثابة **ألبرتين**، فالمركب الكوكبي لتألق وصخب المجموعة في **بالبيك** قد شحب الآن وتكسر، بتعاكس متناظر، في غمامته؛ أمّا الثانية، فقد حدثت أثناء تكلمه مع **أندريه**، التي تكشف له عن خداع صديقتها وبؤسها بكامله؛ وفي النهاية، المرحلة الثالثة، تَحدثُ في مدينة **فينوس**، حين يتلقى برقية من **جلبرت** تخبره بأنها تزوجت من **سانت لوب** وقد وقعت البرقية باسم **ألبرتين**، بسبب من خطئه في قراءة خط **جلبرت** وادعاءاته السوقية. لكنه لا يمكن **لألبرتين** الناهضة من الموت أن تقلق شبحها الحقيقي، الشبح الوحيد الذي لا يمكن اغتصابه، في المقبرة المُهملةِ للقلب. فـ **ألبرتين** هي الأولى والأخيرة، باخوسية الساحل تلك التي رآها الراوية بحركة فهم محضة –الحدس، الأسيرة التي ستحصل على الحياة والحرية، والتي ستمتلك نفسها ضمن غسالات نهر **لوار** الفتيات. إن هذا التوكيد على المنظور الأصيل شيء نموذجي على طريقة **بروست** في الشخصنة. وهكذا، ثمة من

تلميح على التوافق ما بين آخر دوقات **آل غيرمونت**، كما ظهرت في صبيحة أحد الأيام في دار ابن عمها، والمرأة المُترفة سليلة **جنفيف برابونت**، التي أُعجبَ بها الرواية عندما ظهرت له للمرة الأولى في كنيسة **سانت هيلير** في **كومبري**، بعد قداس في كاتدرائية **جلبرت الشريرة**، ونظرتها ذات الابتسامة المتعرشة، التي لا تستقر ولون شعاع الشمس المتمايل عبر نافذته، أو حزام **جنيفيف** نفسها، السابحة في **الزمن المورفنجي** (Merovingian time) واللون الإرجواني الداكن والأسطوري لتألق اسمها. **وجلبرت** ذاتها ناهضة عبر سلسلة تحولاتها، من **جلبرت أسوان** في **الشانزليزيه**، ثم الآنسة **فورشفيل** بعد موت **أسوان**، ثم السيدة **سانت لوب**، وفي النهاية الدوقة «**غيرمونت**، بعد وفاة **روبرت**، مثلما رآها للمرة الأولى في مدينة **تونسنفيل**، عبر تعريشة الزعرور البري، حورية وقحة مُستندةً على مسحاتها، وسط الياسمين وزهرة الجدار النحاسية. كذلك فهو يرى حبه لـ **ألبرتين**، بالرغم من كل احتجاجات عقله، بمثابة شهادة على وضوح رؤيته وتأكيد على رؤيتها هي كنورس نهاب ومُخادع، عدواني وبعيد في هجومه ضد البحر. «في صميم العمى الكامل، تبقى البصيرة على شكل رقة وتحبيذ. لذا من الخطأ الحديث عن اختيار مشؤوم في الحب، ما دامت حقيقة أن هناك ثمة اختيار ينطوي بذاته على شؤم الاختيار». وكما في السابق، تكمن الحكمة في إسكات ملكة التعذيب أكثر مما تكمن في المحاولة العبثية على تقليص الحافز المُثير لتلك الملكة (Non che la speme, il desiderio...). يَرغَبُ كل واحد منا أن يُفهم، لأنه يرغب في أن يُحبّ، وهو يرغبُ في أن يُحَب لأنه يُحِبّ. نحن لا نكترث بفهم الآخرين، بيد أن حبهم يشكل فرصة لنا.

لكن، إذا كان الحب بالنسبة **لبروست** بمثابة وظيفة لحزن الإنسان، وإذا كانت الصداقة وظيفة لجبنه؛ وإذا لم يكن بالإمكان تحقيق واحدة منهما بسبب عدم النفوذ [العزلة] في كلّ ما من شأنه أن لا يكون **قضية عقلية**، يتمتع الإخفاق في التملك، على الأقل، بنبل ما هو مأسوي، فيما تكون محاولة التواصل حيث لا وجود لأي وصل ممكن (كحركات سوقية) مجرد قردية سوقية (simian vulgarity)، أو رعب مضحك، كجنون التحاور مع الأثاث. فالصداقة، وفقاً **لبروست**، ما هي إلا نكران لتلك العزلة التي لا علاج لها، والتي يخضع لها كل كائن إنساني. تنطوي الصداقة على قبول يُثير الشفقة للقيم الظاهرية.

الصداقة هي أداة اجتماعية، كمواد التنجيد أو توزيع صفائح النفاية. لا دلالة روحية لها. فبالنسبة للفنان، الذي لا يتعامل مع السطوح، لا يشكل رفض الصداقة شيئاً معقولاً فحسب، بل ضرورة. ذلك لأن التطوّر الروحي قائم في العمق. إن ميل الفنان ليس توسّعياً، ولكنه تكثيفي. والفن هو تمجيد للعزلة. ليس هناك من تواصل، ذلك لأن وسائل الوصل معدومة. فحتى ضمن المناسبات النادرة، التي تعبّر بها الكلمة والحركة عن الشخص، فإنها تفقد دلالتها أثناء مرورها عبر عدسة العين المعتمةِ للشخص الذي يقابلهما. فنحن إمّا نتكلم ونتحرّك من أجل أنفسنا –وفي هذه الحالة يكون الكلام والحركة قد شُوها وأُفرغا من معناهما من قبل فطنة هي ليست فطنتنا، أو نتكلم ونتحرك من أجل الآخرين– وفي هذه الحالة، لا نقول ولا نأتي بأية حركة أخرى سوى الكذب. «يكذب المرء طيلة حياته، يكتب بروست» ويكذب بشكل خاص على منْ يحبونه، وفوق كل ذلك يكذب على الشخص الغريب الذي سيكون احتقاره سبباً للألم العظيم عند الواحد –المرء ذاته. ومع ذلك ينبغي على شتيمة نصف دزينة –أو نصف مليون- من الحمقى لرجل عبقري أن تشفينا من حساسيتنا المفرطة وقدرتنا على التأثّر بسبب تلك البذاءة المختصرة التي نطلق عليها اسم مسبة.

يَضعُ **بروست** الصداقة في مكان قائم ما بين التعب والملل. فهو لا يتفق مع تصور **نيتشة** القائل بوجوب إرساء الصداقة على أساس من التعاطف العقلي، ذلك لأنه لا يرى فيها أية دلالة عقلانية. «نحن نتفق مع أولئك الذين تكون أفكارهم (اللاأفلاطونية) تحتل نفس درجة الالتباس كأفكارنا». يرتقي مراس الصداقة عنده إلى مصاف التضحية بالجوهر الذاتي الوحيد الحقيقي والذي لا يمكن إيصاله نحو مطالبات العادة المذعورة، التي يقتضي الإيمان بها إعادة بنائها بفضل جرعة من الانتباه. إنها تمثل حركة مزيفة للروح – من الداخل إلى الخارج، من التمثل الروحي للأشياء اللامادية التي وفرها الفنان، باعتبارها ما فصلته الحياة عنه، نحو القشور القذرة والتي لا تُهضم للاتصال المباشر بما هو مادي وملموس، أي ما نطلق عليه بالمادي والملموس. وهكذا يزور **بالبيك وفينوس**، يلتقي **بجلبرت** وبدوقة **غيرمونت وألبرتين**، لكن ما يجذبه نحو تلك المدن والنساء لا يعتمد على واقعها بذاته، بل ما تفرضه عليه تعادلاتها الاعتباطية والمثالية. إن البحث الوحيد المثمر

حفري، انغماري، تكثيف للروح، نزول. إن الفنان نشط، لكن سلبياً، فهو يهرب من الحلقات الخارقة للظواهر، لكي يهبط في نواة الدوامة. وليس بمقدوره ممارسة الصداقة، لأن الصداقة هي مركز انفلات قوة الخوف الذاتي (self-fear)، والنكران الذاتي (self-negation). فالتعامل مع **سانت لوب** يجب أن يجري باعتباره شيئاً أكثر عمومية من نفسه هو، كنتاج للنبالة الفرنسية القديمة، وبأن جمال وبساطة رقته نحو الراوي –حينما يقوم، مثلاً، بتلك الرياضة الجمانزية الأكثر رهافة في أحد المطاعم الباريسية، حتى لا تتمّ مضايقة صديقه- يجري تثمينها، ليس باعتبارها مظاهرات لشخص من نوعية خاصة ويتمتع بجاذبية، ولكن كونها ملحقات لا يمكن تفاديها لشخص من سلالة عريقة وذو تربية رفيعة للغاية. «إن الإنسان، يكتب **بروست**، ليس بناءً يمكنه استقبال إضافات على مساحاته، لكنه شجرةً يشكل ساقها وأوراقها التعبير عن النسغ الداخلي». نحن معزولون. لا يمكن أن نعرف ولا يمكن معرفتنا. «إن الإنسان هو ذلك المخلوق الذي لا يستطيع القدوم من نفسه، والذي لا يعرف الآخرين إلا في نفسه، أو هو ذلك المخلوق الذي، إذا ما أنكر هذا، يكذب»

هنا، كما هو الأمر دائماً، ينفصل **بروست** عن كل اعتبارات أخلاقية. إذ ليس هناك ما هو صحيح وخطأ عنده ولا في عالمه. (ربما في ما عدا تلك المقاطع المُتعلّقةِ بالحرب، عندما يتوقف لفترة في أن يكون فناناً، ويضم صوته إلى الغوغاء، العامية، الخليط والرعاع). لا علاقة للمأساة بالعدالة الإنسانية. فالمأساة هي حكم كفارة، ولكنها ليست كفارة بائسة لمصالحة محلية لخرق مُشفر، ينظمها خدمة الجماهير. يُمثل شكل المأساة كفارة عن الخطيئة الأولية، الخطيئة الأصلية والأبدية لنفسه ولكل"socii malorum" ، خطيئة ولادة المرء.

«Pues el delito mayor

Del hombre es haber nacido».

الفصل السادس

عند ذهابه إلى فندق **آل غيرمونت**، يشعر الراوي بأن كل شيء قد ضاعَ، وبأن حياته لم تكن سوى سلسلة من الاخفاقات الفارغة من كل واقع، إذ لم يبق منها أي شيء، لا من حبه **لجلبرت**، للدوقة **غيرمونت**، ولا حبه لجدته. أمّا في الوقت الحاضر، فلم يبق من حبه **لألبرتين**، **وكومبري** أو مدينة **بالبيك وفينوس** غير الصور المُشَوهةِ لذاكرته الإرادية. وها حياته برمتها تتمدّد أمامه، على شكل تعاقب لحالات من التفكك وإعادة التنظيم، حيث لم تعد لا الغرابة ولا الجمال مقدسين، لا شيء غير أعمدة سأمه الصلبة التي تَحَملها، والتي استُنفذتْ ضمن انحلال الأعوام الجارف؛ حياة مؤجلة في الماضي ولا معنى لها في المستقبل، وهي محرومة من كل ضرورة فردية دائمة، حداً لن يكون فيه موته الآن أو غداً، أو بعد عشرة سنوات، سوى نهاية وليس خاتمة (termination but not conclusion). كذلك يعتقد بأن عبارة **بيرغوت** «غبطة العقل» فارغة (beket1). فالفن، الذي طالما آمن بأنه العنصر المثالي الوحيد الذي لا يمكن اغتصابه في عالم فاسد، يبدو له الآن، إمّا بسبب عوزه الدائم للموهبة، أو لأن الفن يتضمن بنفسه الافتعال، شيء غير واقعي وعقيم كالمعماريات الكاذبة للمخيلة –«ذلك الأرغن المخبول الذي لا يَعزفُ إلا نغمةً خاطئةً؛ وبأن أدوات الفن –**بياترس وفاوست** و«لازورد السماء الواسع والمدور» والمدن المحاطة بالبحار- كل الجمال المطلق لعالم سحري، ما هو إلا شيء سوقي ولا واقعي ولا قيمة له كحال **راشيل** أو **كوتارد**، شاحب، ممزق، قاس ومفكك ويخلو من الفرح كقمر شيلي (Shelley's moon). بعد أعوام من العزلة العقيمة، إذاً، يعود بلا حماس نحو ذلك المجتمع الذي قد كفَ منذ وقت طويل عن إثارة اهتمامه. والآن، وهو يجد نفسه عند أطراف التفاهة، التي سهلَ حضورها ذلك الحزن والتعب اللذان شعر بقرفه منهما بعد لحظة من التبصر العقيم [سهلتها، بحكم ادعاءات ذاكرة مُثبطةً، حيث يختزلان في هذه اللحظة إلى مجرد تقديم نفعي]، وهو يتلقى ذلك الوحي الذي غالباً ما تمّ نكرانه من قبل ضغط وتوتر روحه، والذي أخفق ذكاؤه في إنقاذه من لغز زلزال انهيار الشجرة، الوردة،

الحركة والفن، وجعله يعيش تجربة دينية بالمعنى المنطقي وحده للنعتِ، كما أنه يتلقى بدفعة واحدة إيحاء ونداء، لذا سيفهم، في النهاية، وعد **بيرغوت** وما أنجزه الرسام **إلستر** والرسالة الموسيقية **لفنتاي** من فردوسه وعبر مجرى حياته المؤلم والضروري، ومن التفاهة اللانهائية –بالنسبة للفنان- لكل ما هو غير الفن.

تنقسم تلك الصبيحة إلى جزأين. تجربة الراوية التأملية والصوفية بالمعنى الديكارتي في مكتبة **آل غيرمونت** وتضمينات تلك التجربة المُطبقةِ على العمل الفني الذي يشرع بأخذ شكله في ذهنه أثناء ذلك الاستقبال نفسه. من انتصاره على الزمان يمر إلى انتصار الزمان عليه، ومن نكرانه للموت إلى تأكيده. وهكذا يحترم **بروست**، في النهاية كما يفعل في جسم عمله، الدلالة الثنائية لكل شرط وظرف في الحياة. أن الحشو (tautology) الأكثر مثالية يَفترضُ علاقة ما، كذلك يتضمن التأكيد على مقاربة من التطابق فحسب، كما أن تأكيد الوحدة هو نكران لها.

عند اجتيازه للممر يتعثر بدرجاته. يتلاشى ما حوله، الخدم، الإسطبلات، العربات، وواقع المكان برمته وزمنه، كذلك يختفي قلقه وشكوكه كما يختفي واقع الحياة والفن أيضاً، وكان مذهولاً بموجات الانقطاع، ومشبعاً من نفس تلك النعمة التي فاضت وغمرت كل ندم حياته. تمحى الرتابات في ألق لا يُغفر. وفجأة تبزغ **فينوس** عبر سلسلة من الأيام المنسيةِ، فينوس التي لم يكن بالإمكان أبداً التعبير عن توهج جوهرها، لأن ذلك الجوهر قد رفضه العمل اليومي، السوقي والمُلحِ للذاكرة، غير أن هذا التكرار المحظوظ للتوازن العابر الذي حدث في كنيسة **سانت ماركو** قد قَدَمَ من الساحل الإدرياتيكي (Adriatic shore) منها وجلب في ممر الأميرة (غيرمونت) عنصراً غريباً من الشروق. لكن هذه الرؤية سرعان ما تزول، ومن ثم فهو حرّ بالقيام بوظائفه الاجتماعية. تتم مرافقته في المكتبة، ذلك لأن السيدة التي كان اسمها في السابق **مدام فيردنان**، والتي أصبحت فجأة وكأنها آلهة من الأساطير الشمالية وضحية لداء الشقيقة، يحيط بها ويمجدها ضيوفها، تتناول أقراص دواء لكي توقف سيلان أغشيتها المخاطية فيما كانت تتألم من أشد أنواع الإثارة العصبية التي تشبه التوتر العصبي لسترافنسكي (Stravinskain neuralgia). أثناء انتظاره انطلاق الموسيقى، تعاوده معجزة الممر أربع مرات تحت أشكال مختلفة. لكن سرعان ما

يتمّ ربطها بسبب ما. يَضْربُ خادم ملعقة من فوق صحن، يَمْسحُ هو فمه بمنديل مُنشى للغاية، يصرخ الماء وكأنه صفارة إنذار في أنبوب، فيتناول من أحد الرفوف رواية «François le Champi»**لجورج صاند**. وبالدقة كما انفجرت باحة كنيسة القديس ماركو بطريقتها الخاصة في الممر وفرضت سيطرتها المنورة والهاربة، كذلك فالمكتبة تصبح الآن مغزوةً بالغابة، وبالمد العالي لساحل **بالبيك**، بفيضان غرفة الطعام الواسعة في الفندق الكبير، وكأنها حوض سباحة، مع شروق الشمس والبحر عند المساء، وفي النهاية **كومبري وطرقاتها** والانتقال المعتبرِ لنثر لاذع ومتميز، يشكله ويضعه في مكانه صوت أمه، الأصم والمُحلى وكأنه هدهدة، تجلب طيلة الليل الطمأنينة المنسابة لصوتها أمام طفل مصاب بالأرق.

لا يمكن لأية ذكرى بالغة النجاح أن تكون سوى انعكاس لصدى إحساس ماضوي، ذلك لأنها، كحركة ذهنية، مشروطة بتعسف الفطنة التي تستخرج من كل إحساس معطى، باعتباره شيئاً لا منطقياً وبلا دلالة، عنصراً فضولياً سطحياً وغير متجانس، فمهما كانت الكلمة أو الحركة، الصوت أو العطر، لا يمكنها التلاؤم مع لغز المفهوم (puzzle of concept). لكن هذا العنصر الغريب، الذي ترفضه اليقظة باعتباره مفارقة زمنية، هو منْ يتضمن جوهر أية تجربة جديدة. إنه القطب الذي يدور من حوله الإحساس، ويشكل مركز جاذبية تماسكه. لذا لا يمكن لأي تلاعب متعمد إعادة بناء انطباع ما بكامله كانت الإرادة قد ثبتت -أو تقريباً- لا تماسكه. لكن، إذا ما حدث بالصدفة، وفي الظروف الموائمة [كاسترخاء عادة البطل عن التفكير واختزال القطب البعدي لذاكرته، أو نوع من التخفيف عن ضغط شعوره الذي يعقب مرحلة من الإحباط المتطرف]، وإذا ما عاد، بفضل معجزة تماثل ما، الانطباع المركزي لإحساس ماضوي كمحفز مباشر يمكن للبطل مطابقته غرائزياً مع نسخته الأصلية [التي تمّ الحفاظ على نقاوتها بكاملها لأنها كانت قد نُسيت]، حينئذ سيتمكن إحساس الماضي، وليس صداه أو نسخته، بل الإحساس نفسه، القضاء على أي تحديد مكاني وزماني، وسيأتي راكضاً لكي يغمر البطل في كل جمالية بعده المعصوم. وهكذا، يدفعُ صوت الملعقة على سطح فمه الراوية، ضمن وعيه التحتي، على القيام بتوحيد ذلك الصوت بصوت مطرقة تضرب بصورة ميكانيكية عجلة قطار يمرّ خاطفاً

أمام غابة؛ صوت كان قد طرحه جانباً باعتباره شيئاً خارجياً بالنسبة لفعله المباشر. لكن الوعي التحتي وفعل الإدراك الحسي اللامبالي قد اختزلا المادة -الغابة- إلى معادلها اللامادي والروحي العسير على الهضم، كذلك فإن تسجيل حركة التعرّف النقية هذه لم يجر ربطها بصوت المطرقة الضاربة على العجلة فحسب، بل وأيضاً تم محورتها من حولها. إذ لا أهمية للمزاج، كما هو الأمر عادة. إن نقطة انطلاق العرض البروستي لا تكمن في التكتل البلوري ولكن في نواته –المتبلورة. فمهما كانت تفاهة التجربة -كما يقول هو في الواقع- فهي تحفر مع عناصر لا يمكن منطقياً ربطها بها، وبالتالي يتم رفضها من قبل فطنتنا: إنها محبوسة في مزهرية مملوءة بنوع من العطر وبلون بعينه، ضمن درجة حرارة معينة. تظل تلك المزهريات معلقة على طول أعمارنا، ولأن ذاكرتنا الفطنة لا تطالها، لذا تبقى مصانة بمعنى ما، كذلك يحافظ النسيان على محتواها المكيفِ، فكل واحدة منها تبقي على مسافتها، وتاريخها. لهذا يغمرنا هواء وعطر جديدان، إذا ما تمّ تطويق الكون الصغير (microcosm) المحبوس بالطريقة التي جرى وصفها [جديدان، بالدقة، لأنهما قد جُربا في السابق]، ونقوم بتنفس الهواء الحقيقي للجنة (true air of Paradise)، والتي هي ليست حلم إنسان مجنون، لكنها تلك الجنة المُضيعةِ.

إن مطابقة المباشر بتجربة الماضي، عودة فعل الماضي أو ردة فعله في الحاضر، هي بمثابة المشاركة (participation) ما بين المثالي والواقعي، ما بين المخيلة والفهم المباشر، ما بين الرمز والمادة. يُحرر تشارك كهذا الواقع الجوهري الذي حُرم منه التأمّل وكذلك حركة الحياة. فما هو عام (common) ما بين الماضي والحاضر له أهمية تفوق أهمية كل منهما، إذا ما أُخذا على انفراد. فالواقع يظل، سواء أخذناه عن طريق المخيلة أو التجربة، سطحياً، ومغلقاً. وإذا ما طبقنا المخيلة –قبلياً- (a priori) على أي شيء غائب، ستكون ممارسة في الفراغ ولا تغفر أية حدود للواقع. كذلك لا يمكن أن يكون هناك أي اتصال نقي، تجريبي ومباشر ما بين الذات والموضوع، لأنهما مفصولان بطبيعتهما عبر الوعي الذاتي للإدراك، وبهذا يفقد الموضوع نقاوته ويصبح مجرد ذريعة ذهنية أو دافعاً. بيد أن التجربة، بفضل التكرار، هي في آن معاً تجريبية ومتخيلة، ذكرى وادراك مباشر في ذات الوقت، واقعية دون أن تكون مجرد حالية، مثالية دون أن تكون تجريدية فحسب، المثالي الواقعي

(the ideal real)، الجوهري، ما فوق الزمني (extra-temporal). لكن إذا ما كانت هذه التجربة الصوفية توصل لنا الجوهر ما فوق الزمني، فذلك يعني بأن المُوَصلْ (communicant) نفسه هو في تلك اللحظة كائن ما فوق زمني. وبالتالي، يكمن الحل البروستي، بالطريقة التي فحصناه بها، في نكران الزمان والموت، نكران للموت لأنه نكران للزمان. لقد مات الموت لأن الزمان قد مات. لقد مات الزمان. [ثمة ما هو لا منطقي نوعاً ما عند هذه النقطة، يكمن في التعامل مع **الزمن المُستعاد** باعتباره وصفاً غير موفقاً للحل البروستي، تماماً كما رائعة **الجريمة والعقاب** لا تنطوي على ذكر لا للجريمة أو العقاب]. فالزمان لا يتمّ العثور عليه ثانية، لكنه يُلغى. يَعثُرُ الراوي على الزمان ثانية والموت معه حين يغادر المكتبة ويلتحق بالضيوف، ومن ثم يظل جاثماً ضمن عجز وقتي من فوق الركائز المحلقة للأول ومصاناً من الثاني بفضل معجزة التوازن المرعبة. فإذا كان العنوان جيداً، سيكون مشهد المكتبة مضاداً للمناخ. لذا فهو يفهم في الوقت الحاضر، ضمن إحساسه بأبديته القصيرة، بعد خروجه من عتمة الزمان، العادة، الانفعال والفطنة، ضرورة الفن. فضمن ألق الفن وحده يمكن فك لغز الإثارة المحيرة، تلك التي شعر بها قبل لقائه بالمساحات الغامضة لغيمة، لمثلث، للولب، لوردة، لحصاة، حينما تكون المعجزة، الجوهر، والفكرة (Idea)، المحبوسة في المادة قد حثت سخاء البطل وهو يمرّ داخل قحفة لا نقاوته، على إطلاق أغنيته التي ستجعله يحصل على الأقل، كدانتي في أغنيته (ingegni storti e loschi)، على جمال لا يُفسد:

«ponete mente almen com'io son bella»

كذلك سيفهم معنى تحديد بودلير للواقع باعتباره «المطابقة الصحيحة ما بين الذات والموضوع»، وبشكل أكثر وضوحاً يفهم التزييف الفظ للفن الواقعي -الحكم البائس للخط والسطح-، والسوقية المفلسة لأدب الملاحظات.

يترك المكتبة ويلتقي بمشهد الزمان الذي صار لحماً (Time made flesh). وحيث كان ألق صناجات ساعتين متباعدتين قد شُلَ، للحظة بالقرب منه، من قبل الانتشار القاسي

للأعوام، واستسلم لدافع لا يمكن مقاومته لجذب ودفع متلازمين، وكأنه عاصفة من السحب، في جلجلة أجراس نحاسية براقة، كُتبَ مقياس انتشارها من فوق وجه وهشاشة ما يموت، ويتقوس، ككبرياء دانتي (Dante's proud)، تحت ثقل أعوامهما –«صعب المأخذ، بطيء، ثقيل وشاحب كراسب تبري.»

«e qual pazienza avea negli atti

Piangendo parea dicer :-Più non posso».

الفصل السابع

نقول وداعاً للسيد "جارليس"، بارون مقاطعة بالميد جارليس (Palmède de Charlus)، دوق "برابنت" (Duke of Barbant)، مالك أرض "مونتارجيس"، أمير "أوليرون"، "كارنسي"، "فياريجو" و"الدن"؛ "جارليس" الذي لا يمكن وصف تهوره، وقد أصبح في الوقت الحاضر ذليلاً ومتشنجاً، كالملك لير، متوجاً بكثافة شعره النحاسي، كأوديب المُخرفِ والممحوقِ، المُسمر عند كتاب القداس والمنحني باحترام أمام دهشة السيدة "سانت أيفرت"، تنهال عليه الشتائم باعتباره دوقة خراء أو أميرة بول، رئيس الملائكة روفائيل في أيامه الأخيرة، والذي ما زال يلاحق من حين إلى آخر أولاد "توبي"، يصاحبه "جوبيان" الوفي، سيد معبد انعدام الحياء. حيث يتساقط همس لحنه الجنائزي والشبحي كتساقط الطين من مسحاة حفار القبور. لقد مات "هانيبال برويتيّه"! ومات "انطوان دي موشي"!، "جارليس سوان" مات! "أدلبرت دي مونتمارسي" مات!، كما مات بارون "تاليراند"! وكذلك "سوستين دودفيل" مات! وهكذا يُكمل الراوي سلسلة من التوحدات الإرادية والمتحمسة –التي تتوازن مع توحداته الحرة، اللاإرادية والعفوية. فمن دمية مُغنيةٍ ومبتذلةٍ، شيء ما بين البائعِ المتجولِ الشحاذ والمهرج الذي ينازع الموت، يختار عدوه، السيد "ارجنكورت"، كما يعرفه كشخصية جامدة، متعالية ومعصومة: وكأنه عجوز مكتنزة من طبقة النبلاء يحسبها في البداية السيدة "فورجفيل"، أو "جلبرت" نفسها. وهكذا ينسحب كل من "أوريان" ودوق "غيرمونت"، "راشيل" و"بلوخ"، "لغراندا" و"أوديت"، وغيرهم الكثيرون، وهم يحملون معهم ثقل المريخ نحو النور الذي سينبثق من "يورانيوس"، ونجمة السبت (the Sabbath star).

في ذلك الزمن الإبداعي والتحطيمي يكتشف بروست نفسه كفنان: «لقد أدركت معنى الموت، الإلهام والحب، معنى أفراح العقل وفائدة العذاب». كذلك نشعر بتلميحاته عن احتقاره للأدب و"التوصيفات" الواقعية والطبيعية، التي تحثه نحو فضلات التجربة، وتدفعه نحو الانحناء أمام الصرح السريع والمليء بالطفح، والاكتفاء بنقل السطح

والواجهة، التي تظل الفكرة (Idea) حبيسة من خلفها. بيد أن المنهج البروستي هو طريقة "أبولون" المحلق من فوق "مارسياس"، والذي يقبض بلا انفعال على الجوهر، "مياه فيرجيان" (Phrgyain waters) .كذلك لا يمكن لبروست الحركي تماماً الاكتفاء برمزية بودلير العقلانية، التجريدية والمنطقية. ذلك لأن وحدة بودلير هي وحدة "لاحقة"، مستخرجة من التعددية. أمّا "مراسلاته" فيتحكم بها مفهوم واحد، حيث يتم حصرها وتستنفذ بالكامل ضمن تحديدها الخاص. غير أن بروست لا يتعامل مع المفاهيم، لكنه يلاحق الفكرة، أي ما هو ملموس. إنه معجب بجداريات جماعة "بدوان أرينا" (frescoes of Paduan Arena)، ذلك لأن رمزيتهم بمثابة واقع، رمزية خاصة، حرفية وملموسة، وليست مجرد نقل لفكرة عامة وغامضة. ودانتي، إذا ما كان بالإمكان أبداً الحديث عن إخفاقه، لم يخفق إلا ضمن أشكاله المجازية، الشيطان (Lucifer)، "كرفن التطهير" (Griffin of purgatory) ونسر الجنة (Eagle of Paradise)، ذو الدلالة التقليدية والخارجية. هنا يخفق المجاز، كما عليه أن يخفق دائماً بين يدي الشاعر. كذلك يتهدم مجاز "سبنسر" بعد بضعة أناشيد. فلأن دانتي كان فناناً وليس نبياً صغيراً، لم يتمكن من منع مجازاته عن السخونة والتكهرب ضمن التأويل الباطني أو الروحي (anagogy). إن رؤية ميرزا (The vision of Mirza) هي مجاز جيد، لأنها مكتوبة بشكل مسطح. أما عند بروست فيمكن للمادة أن تكون رمزاً حياً، لكنها رمز لنفسها. لذا يعتبر رمزية بودلير رمزية ذاتية (autosymbolism). إذ يمكن للمرء تحديد نقطة انطلاق بروست ضمن الرمزية، أو على أطرافها. لكنه لا يتقدم بنفس خطوات أناتول فرانس، نحو تشاؤم أنيق ومرمري، ولا بخطوات "دوديه" أو الأخوة "غونغور"، كما لا حظنا ذلك سابقاً، وبطبيعة الحال، ليس وفقاً لخطوات البرناسيين أو المزراب المُثقبِ. كذلك فهو لا يستحث أية وقائع، ولا ينحت بأزميل الدمية "كفرنسوا كوبه". يقوم بردة فعل، ولكن بطريقة مغايرة. كما أنه يتراجع عن الرمزية لكي يتجه صوب هيغو. ولهذا السبب بالذات، يمكن القول إنه كان فرداً مستقلاً ومعزولاً. إن الكاتب الوحيد المعاصر الذي يمكنني أن أجد فيه شيئاً من هذا التراجع هو "جوريس كارل هويسمان" (Joris Karl Huysmans) لكن "هويسمان" ينفر من ذلك مع نفسه ويقمعه في داخله. فهو يتحدث بمرارة عن «الغنغرينا التي لا يمكن تحاشيها

للرومانسية»، كذلك فإن بطله "اسينتس" ما هو إلا شخصية خرافية، "الفريد لورد بودلير". طالما يتمّ تذكيرنا باللطخة الرومانسية عند بروست. فهو متهم بالرومانسية بسبب من إحلاله للعاطفية محل الفطنة، وبمعارضته للدقائق العقلانية ذات المرجع المعقد بالحالة العاطفية الواضحة، وكذلك برفضه للمفهوم لصالح الفكرة، وشكه بالسببية. لذا فإن تفسيراته المنطقية المحضة -باعتبارها تتعارض مع حدسه- لانفعال بعينه دائماً ما تقف أمامها بدائل أخرى(2). إنه رومانسي في قلقه لأن الأمر يتعلّق بانجازه لمهمته، وفي أن يكون خادماً مخلصاً لها. فهو لا يتحاشى التضمينات التي ينطوي عليها فنه كما كُشف له البعض عن ذلك. لذا سيكتب بذات الطريقة التي عاش فيها –في الزمان. يدعي الفنان الكلاسيكي المعرفة التامة والقدرة الكاملة. إذ يضع نفسه بشكل مفتعل خارج الزمان لكي يمنح الحوادث التاريخية اليومية التي يعيشها نوعاً من الاسترخاء ويعطي لتطور عمله سببية ما. لكن من الصعب تماماً بلوغ "كرونولوجيا" بروست، فتتابع الأحداث عنده متقطع، كذلك يتمّ تقديم وتطوير مواضيعه وشخوصه برهافة ديستويفسكية تحتقر سوقية التسلسل المقبول ظاهرياً، بالرغم من أنها تبدو وكأنها خاضعة تقريباً لضرورة داخلية مجنونة. [سيقودنا الحديث عن انطباعية بروست إلى ديستوفيسكي]. وإذا ما تحدثنا بشكل عام فإن الفنان الرومانسي أكثر انشغالاً بالزمان وأشد وعياً بدور الذاكرة بالإلهام،

2) عن هذا الموقف المضاد للعقلانية، أنظر "المجلد الأول من "إلى جانب سوان" ص 286، وكذلك المجلد الثاني ص 29 وص 234؛ و"إلى جانب آل غيرمونت" المجلد الاول، ص 162 (حركة سانت لوب من العدم)؛ أنظر كذلك "ألبرتين المختفية" المجلد الأول ص 14.

«آه أيتها الذكرى المقدسة
أنت منْ ينام في الظل.»

لكنه يميل إلى المعالجة الحسية لشيء ما، فيما يقوم بروست بمعالجته بطريقة باثولوجية وبصفاء. فإذا أخذنا "موسيه"، على سبيل المثال، نجد أن الاهتمام عنده منصب على التطابق الغامض مع ما هو فوق زمني، من دون تماسك حقيقي أو تزامن ما بين الأنا وغير

الأنا (between the me and not-me)، أكثر من اهتمامه بالتداعيات الوظيفية في ذاكرة متخصصة. لكن المقارنة تظل ضبابية وقد لا توصلنا إلى أي مكان، مع أن بروست يستشهد بشاتوبريان و"أميل"(Amiel) باعتبارهما من أسلافه الروحيين. إذ من الصعب الجمع بينه وبين هذين المؤمنين بوحدة الوجود، الراقصين رقصة الموت عند الغسق. لكن بروست كان معجباً بشعر دوقة "نوييّ"! (Saperlipopette).

يعزو الراوي حرمانه من الموهبة لعجزه عن المراقبة، أو بالأحرى لما يفترضه لا فني في عادة المراقبة. لم يكن بمقدوره تسجيل ما يحدث على السطح. لهذا عندما يقرأ يوميات لامعة ومكتظة كيوميات الأخوة "غونكور"، لا يتبادر إلى ذهنه سوى فكرة أن حرمان المرء من أية موهبة صحفية ثمينة هو ما يولد لديه افتراض وجود هوة عميقة وثابتة ما بين تفاهة الحياة اليومية والسحر الأدبي. فهو إمّا مفرغ من الموهبة أو من فن الواقع. ومن ثم يصف القيمة الاستنساخية للمراقبة. إنه لا يرى ما يتم استنساخه. لأنه يبحث عن علاقة، عن عامل عام، عن جوهر. وهكذا فهو لا يعير أهمية لما يُقال ولكن للطريقة التي قيل فيها. وبذات الطريقة تستفز ملكاته وتعمل بشكل أكبر بوساطة محفز وسطي أكثر من تحركها بحافز نهائي –رئيسي-. نحن نعثر عنده على ما لا يحصى من الأمثلة عن هذه الأفعال الانعكاسية الثانوية. حين ينسحب إلى غرفته الباردة والمظلمة في "كومبري"، يستقي الراوية الجوهر الكامل لظهيرة حارقة من الدق المتواصل لمطرقة في الشارع ومن طنين الذباب الكئيب. وعندما يلجأ إلى سريره عند الفجر، تتحول عنده الخاصية المضبوطة للطقس، لدرجة الحرارة والضوء عبر مفردات صوتية، عبر موسيقى وصيحات الصقور. وهكذا يمكننا تفسير أولوية الإدراك الحسي -الحدس- في العالم البروستي. ذلك لأن الغريزة، إذا لم تُفسدها العادة، هي انعكاس أيضاً، كما أنها بعيدة وغير مباشرة بشكل مثالي من وجهة النظر البروستية، أي سلسلة-انعكاس (chain-reflex). فهو يرى الآن أن إخفاقه المؤسف على المراقبة بطريقة فنية هو بمثابة سلاسل من "الإسقاطات الملهمة" وأن العمل الفني ليس الخلق أو الاختيار، بل ما يُكتشف ويزال الغطاء عنه، وما يتم استخراجه عبر الحفر، ذلك لأنه يسبق وجود الفنان، ويشكل قانون طبيعته. إن الواقع الوحيد هو الذي توفره الهيروغليفية التي خطها الإدراك الحسي المُلهِم [التوحيد ما بين الذات والموضوع]. أمّا

استنتاجات الفطنة فهي لا تُشكل سوى قيمة اعتباطية، مشروعة ضمنياً فحسب. «يحتل الانطباع عند الكاتب نفس المكانة التي تحظى بها التجربة عند العالم –مع الفارق التالي أن فعل الفطنة عند العالِم يسبق الحدث، فيما يأتي بعده عند الكاتب». وبالتالي، فهرمية الظواهر الوحيدة في العالم بالنسبة للفنان هي تلك التي تتمثل بلائحة تتداخل فيها معاملهما المتبادلة، أي الهرمية التي يُعبر عنها ضمن مفردات الذاتية. [سخرية أخرى من الواقعيين]. «إن واجب ومهمة الكاتب [الكاتب، وليس الفنان] هما واجب ومهمة المترجم». فواقع انعكاس ظلال غيمة في بحيرة "فيفون" لا يعبر عنها بـ "صه إذاً" ولكن عبر التأويل الذي يقوم به النقد المُلهم. إذ لا بد من تقويم المنطوق المعوج: وهكذا «أنتِ فاتنة» تعادل «ستمتعني معانقاتك».

إن نسبية وانطباعية بروست مُلحقة بنفس موقفه المتمثل برفض العقلانية. يتحدث "كيرتيوس" (Curtius) عن المنظور البروستي وعن «النسبية الإيجابية كنقيض لنسبية القرن التاسع عشر السلبية، ربة "رينان" و"أناتول فرانس". أعتقد بأن عبارة "النسبية الإيجابية" هي عبارة تجمع ما بين قولين متناقضين (oxymoron)، وأنا متقين أنه لا يمكن تطبيقها على بروست، كما أعرف بأنها قادمة من مختبر "هايدلبيرغ". فقد لاحظنا كيف أنه في حالة "ألبرتين" [وبروست يعمم تجربته على كل الجنس البشري] لا تربط الجوانب المتعددة [أي النقطة المحددة لهذا العالم البائس] بأي تركيب إيجابي. فالمادة تُستخرج، وأثناء ذلك يتم الوصول إلى الاستنتاج -إذا ما كان هناك ثمة من استنتاج-، ويصبح لاغياً سلفاً. إن بروست إيجابي بمعنى ما، لكن ليس لذلك أية علاقة بنسبيته، والتي هي نسبية متشائمة وسلبية كنسبية اناتول فرانس، وتُستخدم باعتبارها عنصراً كوميدياً. ف "الكتاب" بالنسبة لبروست هو حرفياً إفادة، أمّا بالنسبة للحارس فما هو إلا كتاب للحسابات وعند "هرهكنز" مجرد سجل "للزوار". كذلك فإن "راشيل كنت دي سينيور" لا تمثل عند الراوي إلا ما قيمته ثلاثة فرنكات وشيء من الاكتفاء المزعج، أما بالنسبة "لسانت لوب"، فهي ثروة وبؤس لا ينتهي. وبنفس الطريقة حين يرى "سانت لوب" صورة "ألبرتين" لا يتمكن من إخفاء دهشته كيف أن كائناً سوقياً ومعدوماً مثلها كان بمقدوره جذب صديقه المُتألق والشعبي. كذلك فإن دوق "كريسي" يقوم بتقطيع لحم ديك رومي في عشاء، ويؤرخ لحدث

كهذا وكأنه بالدقة العشاء الأخير للمسيح أو خروج موسى من مصر. كما أنه يتعامل مع البارون "موسيه" "الخائن" باعتباره زراً من أزرار عربة نقل أو سائقاً لها. إن تلك النسبية سلبية ومضحكة. كذلك يستعير إثارته بسماعه لموسيقى "فنتاي" التي يُسمعها للممثلة "ليا"، الوحيدة التي ستتمكن من فك رموز مخطوطته الموسيقية بعد وفاته، كما يستعيرها من العلاقة بين "جارليس" " وشارل مورل"، عازف الكمان. إن بروست إيجابي بالقدر الذي يؤكد فيه على قيمة الحدس.

الفصل الثامن

أعني بانطباعيته حكمه اللامنطقي على الظواهر في نظامها ودقة إدراكها الحسي، قبل أن يتمّ تشويهها بالعقلاني، الذي يخضعها لسلسلة السبب والنتيجة(3). يشكل الرسام **إليستر** نموذجاً للانطباعي، الذي يُثبتْ ما يراه وليس ما يعرف أنه ينبغي عليه رؤيته: على سبيل المثال، استخدامه لتعبيرات المدينة لوصف البحر والمفردات البحرية لوصف المدينة، وذلك لكي يُدخل على تماثلها حدسه الخاص. كذلك كنا قد ذَكّرنا بتحديد **شوبنهور** للمنهج الفني باعتباره «تأمل العالم باستقلاليته عن مبدأ العقل (principle of raison). في هذا السياق، يمكن الجمع ما بين **بروست** و**ديستويفسكي**، الذي يقدم شخوصه دون تبريرهم. قد يجري الاعتراض أن **بروست** لم يقم بشيء أكثر من شرحه لشخوصه. بيد أن تلك الشروح تجريبية وليست استدلالية. إنه يقوم بشرحهم لكي يظهروا كما هم عليه –لا يُفَسرونْ. يُفسرهم جانبياً(4).

3) أمثلة : منديل ساقط في الطين ينظر إليه وكأنه ريشة قلم ضوئية، صوت المياه في الأنابيب وكأنها عواء كلب أو إطلاق صفارة إنذار، ضجة نابض باب مقفل وكأنه أوركسترا "Pilgrim's Chorus".

4) مماثلة بين ديستويفسكي ومدام سفينيه : في كتاب "في ظل الفتيات بعمر الزهور"، ص 75.

لقد تمّ الشعور بأسلوب **بروست** في فرنسا، بشكل عام، كونه دائرة أدبية مغلقة. أمّا الآن، حيث لم يعد مقروءاً، فقد سلموا بسخاء بأنه كان يمكن أن يكتب نثراً أسوأ حتى مما قام به. لكن، في ذات الوقت، من الصعب أن يُقدّرْ أحدهم بعدالة أسلوب ما لا يحيط به علماً إلا عن طريق الاستدلال، كذلك لا يمكننا القول عنه إنه قد نقل كتابات **بروست**، بل خان ميلاً في هذا الاتجاه. ذلك لأن الأسلوب عند **بروست**، كما هو بالنسبة للرسام، قضية تتعلّق بالرؤية وليست بالتقنية. كما أنه لا يشارك بذلك التطاير القائل إن الشكل فراغ وبالتالي يمكنه احتواء كل شيء،

ولا يتعامل مع النموذج الأدبي المثالي باعتباره ما يمكن إيصاله عبر سلسلة من الفرضيات المطلقة والأحادية الجانب. ذلك لأن قيمة اللغة عنده تفوق بأهميتها أي نظام أخلاقي أو استيطيقي. في الحقيقة، لا يقوم **بروست** بأية محاولة تَفصلُ الشكل عن المحتوى. فكل واحد منهما تكريس للآخر، الكشف عن العالم. إن العالم البروستي مُعبر عنه مجازياً من قبل حرفي، ذلك لأن الفنان قد أدركه وقبض عليه مجازياً: بفضل الإدراك الحسي اللامباشر والمُقارن. أمّا المعادل البلاغي للواقع البروستي فهو سلسلة-شكل (chain-figure) مجازية. إنه أسلوبٌ مُتعِبٌ، لكنه لا يُتعِبُ الذهن. فوضوح العبارة لديه وضوح تكميلي وانفجاري. تعب المرء من قلبه ودمه. فهو يغضب وينهك بعد ساعة، يغرق، ويقعُ تحت ذروة الموجة ويتكسر المجاز بعد المجاز الآخر: لكنه لن يُصْعَقْ. فليس ثمة مبرر لأسلوب مُغلف، مليء بالمحاكاة، وغامض ويستحيل متابعته.

من المُثير للدهشة أن تكون غالبية صور **بروست** نباتية. فهو يماثل ما بين الإنساني والنباتي. ويتركز وعيه بالإنسانية كحقل نباتي، وليس كحقل حيواني أبداً. كذلك يأسف «على تَضييع المرء لوقته بتنجيده لحياته بالنبات الإنساني المتطفل». إنه يرى زوجة وابن سدانر الهاوي على ساحل مدينة بالبيك للمرة الأولى وكأنهما زوج من الزهور. أي أنه يطابق ما بين الإنساني والنباتي، ويدرك ما هو إنساني كنباتي، وليس كحيواني [لا توجد قطط سوداء أو كلاب وفية عند **بروست**]، كذلك يتأسى على أولئك الذين «يبددون أوقاتهم بتركهم لحياتهم تكتظ بالطفيليات الإنسانية والنباتية». فعلى ساحل مدينة بالبيك تظهر له زوجة سدنار وابنها كزهرتين. أما ضحكة ألبرتين فلها لون ورائحة وردة حمراء قانية. وجلبرت وأوديت هما وردتان من ورود الليلك، بيضاء وبنفسجية. إنه يتحدث عن مشهد (Pélléas et mélisande) الذي يثير لديه حمى الورد ويجعل أنفه يرشح. إن هذا الانشغال يترافق بصورة طبيعية مع عدم اكتراثه بالقيم الأخلاقية والعدالة الإنسانية(5). فالوردة والنبتة لا تتمتعان بوعي إرادي، ولا تستحيان، فهما تكشفان أعضاءهما التناسلية. كذلك فإن إرادة الرجال والنساء في المشهد البروستي عمياء وقاسية، لكنها لا تتمتع بالوعي الذاتي، ولا تتلاشى أبداً ضمن الإدراك المحض لمادة

5) أنظر كتاب "السجينة"، ص 119.

خالصة. إنهم ضحايا لاختيارهم، ويتحركون عبر ممارسة محددة سلفاً، ضمن الحدود الضيقة لعالم غير نقي. لكنهم لا يخجلون. إذ لا يتعلق الأمر عندهم بالصواب والخطأ. كذلك لا يُطلق بروست على المثلية اسم الخطيئة: فهي خالية من التضمينات الأخلاقية باعتبارها نمطاً من التخصيب عند "Primula veris" أو "Lythrum salicoria ". كذلك تظهر المرأة والرجل وكأنهما يتوسلان الحصول على ذات محضة، كالأعضاء في العالم النباتي، لكي يمرا من حالة الإرادة العمياء نحو التمثيل. بروست هو تلك الذات المحضة. الخالية تقريباً من أية إرادة ملوثة(6). كما يشكو من نقص في إرادته إلى أن يفهم تلك الإرادة، النفعية، خادمة الفطنة والعادة، والتي لا تشكل شرطاً للتجربة الفنية. فحين تُعفى الذات من الإرادة يتحرر الموضوع أيضاً من السببية. [يؤخذ الزمان والمكان سوية]. كذلك يتم تنقية هذا النباتي الإنساني ضمن التعالي الإدراكي الذي يتمكن من القبض على النموذج (Model)، على الفكرة (Idea)، وعلى الشيء بحد ذاته (the Ting in itself).

6) أنظر "إلى جانب سوان"، ص 22، 24، 59، وكذلك إلى "جانب آل غيرمونت"، ص 2، 188، و"ألبرتين المختفية"، ص 149 (Paralysed by'O Solo Mio in Venice".

ليس هناك، إذاً، من انهيار للإرادة عند بروست، كما هو الأمر عند سبنسر، كيتس وجيورجيون. فهو يجلس طيلة الليل مع غصن شجرة تفاح في طريقه للتورد، موضوعاً بالقرب من سراج طاولته الليلية، يحدق برغوة تويجاته البيضاء حتى يأتي شروق الشمس ويجعلها حمراء. بيد أن هذا لا يتماثل مع ذلك الركود المرعب والصاعق عند كيتس، الجاثم في بطاقة متعفنة، الملغى كنحلة، في الحلاوة، «الناعسة في دخان الخشخاش» والتي تراقب «بقايا السبخة، ساعة بعد ساعة»؛ ولا حتى تلك العاطفة النائية، الساكنة، ومنقطعة الأنفاس تقريباً لجيورجيون الشاب، الروحي المنتشر ضمن الفساد، الندي والمتعفن، الذي يوحي به برقة أنانزيو في وصفه لكونسرتو (ma se io penso alle sue mani nascoste, le imagino nell'atto di frangere del lauro per proufumarsene le dita).

والذي يساء تماماً تأويله من نفس الكاتب حينما يرى في شخصية "تامبستا" المحكوم عليها بالجذل وكأنها شخصية "ليندر" السوقية المعلقة ما بين ذروتي نشوة جنسية؛ ولا حتى

تلك الرمانة المرعبة لـ " Il Fuoco "، التي تنفجر وتنزف، وتدع رشحها الأحمر يسيل من حباتها، وتتحجر من فوق مياه متحجرة. إن الركود البروستي هو تأمل، حركة من أجل الفهم، لا إرادية، الـ "amablis insania" و "المالك فانسن".

يمكن لكتاب أن يُكتب عن الدلالة الموسيقية لعمل بروست، وبصورة خاصة عن موسيقى "فنتاي": السوناتا والسباعية. أمّا تأثير شوبنهور على الاستدلال البروستي فلا يمكن الشك به. فشوبنهور يرفض فهم "لايبنتز" للموسيقى باعتبارها علم حساب خفي، كما تفصلها إستطيقيته عن باقي الفنون، القادرة وحدها على توليد الفكرة (Idea) وما يرافقها من الظواهر، فيما تكون الموسيقى هي الفكرة بحد ذاتها، غير مكترثة لعالم الظواهر، وتقيم مثالياً خارج الكون، كما لا يكون تخيلها ضمن الزمان والمكان وحدهما، وبالتالي لا يمكن أن تمسها الفرضيات الغائية. إن هذه الخاصية الجوهرية للموسيقى يتمّ تشويهها من قبل السامع الذي يصر، كذات غير نقية، على إعطاء شكل لما هو مثالي وغير مرئي، وذلك بتجسيده للفكرة ضمن ما يتصوره كنموذج يمكن الاستحواذ عليه. وهكذا تكون الأوبرا، بالضرورة، إفساد قبيح لما هو لا مادي من بين جميع الفنون: إن مفردات الحرية بالنسبة للموسيقى التي تقوم بتجسيدها تشبه مسلة "فاندوم" بالنسبة لعمود ما. من وجهة النظر هذه تكون الأوبرا أقل كمالاً من المسرحية الهزلية التي تدشن على الأقل كوميديا ناجزة في عددها. إن هذه التأملات تفسر القناعة الجميلة لـ "da capo" باعتبارها شهادة على الطبيعة الحميمية والخارقة لفن ذهني خالص ولا يقبل الوصف أبداً. الموسيقى هي العنصر المُحفز في عمل بروست. إنها تضمن لعدم إيمانه استمرارية الشخصية وواقعية الفن. كذلك تقوم بتركيب اللحظات المميزة وتركض في موازاتها. ففي أحد المقاطع يصف معاودة التجربة الصوفية كونها انطباعاً موسيقياً خالصاً، لا يتمدد (non-extensive)، أصيل بكامله ولا يمكن اختزاله إلى انطباع آخر، (sine material)... يرى الراوي -على عكس من "سوان" الذي يطابق عبارة "السوناتا القصيرة" مع "أوديت"، ويجعل ما هو خارق للمجال مجالياً، ويثبته باعتباره لعنة قومية لحبه- في الجملة الحمراء للسباعية، وهي تصدح بانتصارها في الحركة الأخيرة وكأنها رئيس الملائكة في ملابسه القرمزية، والتعبير المثالي واللامادي لجوهر الجمال المُتفردِ، لعالم واحد، عالم "فنتاي"

الثابت والجميل، المُعبر عنه بحياء، كصلاة، في سوناتا لا تتوسل، لكنها بمثابة إلهام لسباعية ومناشدة على "الواقع اللامرئي" الذي يلعن حياة الجسد على الأرض باعتبارها ألماً ويكشف عن معنى مفردة: "defunctus".

بروست

تأليف: صمويل بيكيت

ترجمة: حسين عجة