إدوين هونيج

مكتبة 1241

فرناندو بيسوا : مدهوش أبدًا

مختارات نثرية

ترجمة نزار آغري

مدهوش أبدًا

✱

مكتبة 1241

إهداء لـ..

من يجدون المعنى

الذي يريدون

من الكتب والكلمات

من يجدون انعكاس

أرواحهم بين السطور

ثم يسمون بها

لأعلى الدرجات

ALWAYS ASTONISHED FERNANDO PESSOA
Translated, edited, and introduction, by Edwin Honig.
City lights books. San Fransico.1988

مدهوش أبدًا
يوميات وقصائد
الطبعة الأولى: ٢٠٢١
رقم الإيداع :22013 / 2021
الترقيم الدولي: 978-977-803-117-1
الغـلاف: حاتم سليمان
جميع الحقوق محفوظة
الكتب خان للنشر والتوزيع ®
١٣ شارع ٢٥٤ ـ دجلة ـ المعادي ـ القاهرة.
تليفون: ٠٠٢٠٢٢٥١٩٦٥٦٩+
بريد إلكتروني: info@kotobkhan.com
موقع إلكتروني: www.kotobkhan.com

Care has been taken to trace the ownership of copyright material used in this book. The translator and the publisher welcome any information enabling them to rectify any references or credits in subsequent editions.

أولت الدار عنايتها من أجل الحصول على حقوق ملكية المادة التي يحتوي عليها هذا الكتاب . يرحب المترجم والناشر بأي معلومات تمكنهما من وضع أي مراجع أو حقوق ملكية في طبعات لاحقة .

4 7 2023

مكتبة
t.me/soramnqraa

فرناندو بيسوا

مكتبة 1241

مدهوش أبدًا

يوميات وقصائد

إعداد ومقدمة

إدوين هونيج

ترجمة

نزار آغـري

فهرسة أثناء النشر
الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية المصرية
بيسوا، فرناندو
مدهوش أبدًا: يوميات وقصائد/ تأليف فرناندو بيسوا، ترجمة من البرتغالية : إدوين هونيج، ترجمة : نزار آغري، ـ ط١. ـ القاهرة: الكتب خان للنشر والتوزيع، ٢٠٢١
٢٣٨ ص، ٢٠ سم
تدمك: 1- 117-803-977-978
١ - يوميات - قصائد الأدب البرتغالي
أ- العنوان
ب- آغري، نزار (مترجمًا)

العنوان الأصلي للكتاب

ALWAYS ASTONISHED
FERNANDO PESSOA
Translated, edited, and introduction, by
Edwin Honig.
City lights books. San Fransico.1988

مقدمة

(بضع كلمات على الطريق)

(١)

مكتبة
t.me/soramnqraa

بعد أن بحثنا عنه في الشِّعر ها نحن نتَّبع خُطاه في النثر. البحث عن الآخر في أعمال "بيسوا" عمل شاق ليس له نهاية. الآخر هو الشظايا المتنوعة لد "أنا"، الذي يحاول الشاعر أن يخفيه ويكشف عنه في آن معًا. يضع على وجهه القناع لكي يُزيحه، يلبسه لكي يعريه ـ ألاعيب يتعلمها الممثلون في المسرح للانتقال من مرحلة إلى أخرى في هوية الشخصية التي يمثلونها. في تبديل هذه الشظايا للهوية يكمن المعنى الكامل للعرض المسرحي ـ رسالة صاغها "بيسوا" على شكل حكمة: "أن تمثّل هو أن تعرف نفسك".

في تقفّي بحثه عن الذات يلاحظ المرء التنقلات الدراماتيكية التي قام بها، وذلك من خلال الأدوار المتنوعة التي أسندها إلى الأسماء المستعارة.

مرة أخرى يمكن القول إن الأمر أشبه بظهور الممثل واختفائه، ثم ظهوره كما في حالة الانتقال من دور زوج المرأة إلى دور عشيقها، وربما بين دور المرأة ودور زوجها في المراحل الأولى من زواجهما. إن الأمر غير العادي في جسارة بيسوا (بدءاً من قيامه وهو تلميذ مدرسة بكتابة قصائد باللغة الإنجليزية باسمين مستعارين هما "ألكساندر سيرج" و"تشارلز روبرت آنون"، يكمن في أنه أصرّ طوال حياته على أن يكون أكثر من شخص. لقد بدا وكأنه يتوالد من نفسه بشكل مستمر ومِن ثَمَّ يعزل نفسه عن الوجود لكي يتحول إلى لا شيء. قصيدته الشهيرة "تاباكايرا" (دكان التبغ) تبدأ هكذا:

أنا لا شيء
سأبقى لا شيء دومًا
بل إنني أخفق في أن أتمنى أن أكون لا شيء
ما عدا هذا، فإن أعماقي طافحة بأحلام العالم كلها.

أو كما كُتِب تحت اسم "برناندو سواريس"، شبه المستعار: "داخل كل واحد منا ثَمَّة اختلاف وتعدد ووفرة من الآخر".

الأنوات التي ابتكرها "بيسوا" تشبه إلى حد كبير تفرُّع العائلة الواحدة. إنجاب الأبناء هو طريقة لإعادة توليد الذات. يسعى الآباءُ وراءَ أكبر عدد ممكن من النُسخ عن ذواتهم، وهم يبذلون جهدهم لكي تكون هذه النسخ شبيهة بهم إلى حد التطابق إن أمكن. إن الأمر يتعلق بالرغبة في لم شمل بقايا الذات الوهمية مع ذات جديدة قوية تقاوم الزمن.

ترجع عملية التشظي هذه في جانب منها إلى حادثة انتحار صديقه الحميم "ماريو دي سا كانيرو"، الشاعر الذي استمد منه "بيسوا" مبكرًا تجاربه في الشخصيات المستعارة. هل شكّل انتحار الصديق في نهاية الأمر نوعًا من القربان الذي وقف حائلًا دون أن يمضي "بيسوا" نفسه إلى الجنون أو الانتحار! هو الذي كان يعاني من اضطراب شخصي حاد؟

أقام "فرناندو بيسوا" عائلة من الشخصيات المستعارة وبقي عَزَبًا طوال عمره. وأراد أن يعيش تجربة انتحار صديقه بنفسه بأن تُبْنَى الشخصية المستعارة المركزية "كاييرو" الذي استمد اسمه من اسم صديقه المنتحر "كارنيرو". والأرجح أنه حين جعل "كاييرو" يموت عام ١٩١٩ فإنه كان يتبع الرغبة في تخليد جانب من جوانب ذاته، وهو ما زال على قيد الحياة، من خلال ما حظيَ به "كاييرو" من تمجيد وتقديس من جانب "ألفارو دي كامبوس" و"ريكاردو ريس".

سبق وأن لَجَؤُوا إلى مثل هذه الألاعيب على يد شعراء حداثيين، دون أن يتعمقوا فيها، في محاولتهم للتخلي عن الـ (أنا). لقد استنبطوا شخصيات درامية خاصة استنادًا إلى شظايا مُغتربة من هويتهم الإبداعية.

ملاحظاته عن "شكسبير" توضح هذه النقطة: العصابي الهستيري (كما يسميه بيسوا)، الذي يعتمد على موهبته الغنائية كي يبتكر شخصيات درامية متنوعة من أجل تسيير شخصيته المقتلعة، وإضفاء غطاء شرعي لصنيعه الفني، الأمر الذي ما كان يمكن أن يتم دون ذلك. كما أنها –أي الألاعيب– تفلح، ولو مؤقتًا، في إخماد نيران المشكلة

الحيرة القائمة في كيفية الاستمرار في عالم معاد يهدد بشكل مستمر بقاء الشاعر: لا تكن شاعرًا واحدًا بل أربعة أو حتى تسعة عشر.

حين كتب: «أنا رحالة بدوي أجوب صحراء وعيي»، فإنه كان يصف وضع الشاعر الـ (ما بعد رومانسي) الذي –وبسبب افتقاره إلى نموذج ملهم من الماضي– لم يجد أمامه سوى أعماق وعيه بحثًا عما يرشده.

أكثر من هذا فإن الجملة توحي بأن "الأنا" الغريبة لا تنتمي إلى "وعي"، ومِن ثَمَّ فهي منفصلة وإلى حد ما مختلفة عن الأنا المركزية. والرحالة، في بحثه عن الآخر، يواظب على ترجمة الرسائل الغامضة للوعي من خلال تغريب المؤلف الغائب، كما يفعل المترجمون، بغية تحقيق نوع من التطابق الفعَّال مع الذات الخيالية. ربما ذات سابقة مفترضة أو ربما ذات مستقبلية.

تعطي الشخصيات المستعارة المجال للسفر في المكان، حتى ولو كان هذا المكان داخل الرأس وحسب، فيما خالق الشخصيات نفسه يسافر في الزمان: إلى الأمام جريًا وراء تخليد الذات وإلى الخلف نحو الذات. والسفر في المكان، عبر المجاهل المعقدة للنفس، يفتح المجال للوجود في مكانين أو عشرة أمكنة في وقت واحد.

أحيانًا يتلاعب الشاعر، أو يظن أنه يتلاعب، حين يقوم بأسفاره، باللحظات الخاطفة للزمن التي تأخذه خارج العالم القائم. يمكن لهذه اللحظات أن تأخذ شكلَ التجلي المخيف لما "جُرِّبَ بنجاح" على يد شيطان الواقع، كما هو "حال العظماء في الحياة"، «راجع "فجأة"».

المرشد الفعلي للشاعر، إن لم يكن "وعي" ذاته، يمكن أن يؤدي إلى تهذيب الأحاسيس إزاء العالم المعقّد الذي يبدو للوهلة الأولى، وكأنه يفتن الحواس كلها، ولكن يكتشف في الأخير بأنه لا ينطوي على معنى لأي منها. مِن أجل التغلب على الخوف من اللا معنى وعذاب فقدان الذات، فإن الشاعر مدعو للقيام "بشكل عبثي برفع منسوب العذاب الذي يشعر به". يترتب عليه الرغبة في الشعور بشكل واع بالفرح والألم على حد سواء، "أن يقوم بتكثيف القلق والمعاناة، من خلال إظهار كامل الانتباه، بشكل مفرط؛ الأمر الذي يخلق لذة الإفراط" (التربية العاطفية).

هو يكتشف على هذا النحو، الطريقة التي تُجنبه من خلال توقعاته، وما يخشاه. توقع الألم من خلال استشعاره بشكل مُسبَق، يعطيه الفرصة لكي يتحايل عليه ويتخطاه . ههنا تكمن لذة "الإفراط". تحليل بيسوا للعذاب الذي يُمهِّد للمتعة الناتجة عن تخطي الألم يقربه من المازوشية التي كان يعاني منها كافكا.

في وضع مزاجي شبيه بوضع "بيسوا" يصف "كافكا" في "مستوطنة العقاب"، عبر سرد تقني بارد، كيفية إحداث الألم ومِن ثَمَّ تحمله. الضابط الذي يُطبق العقوبة وضحيته السجين، يقومان بتطبيق عمليات التعذيب بجهاز العقاب. آلة فظيعة لها ما يشبه المخالب والإبر، تكتب عقوبة السجين غرزًا على جلده العاري. عندما يتعطل الجهاز يجري نقل السجين ويرقد الضابط نفسه تحت الآلة المتداعية إلى أن تسحقه.

هذا الاقتران بين الرغبة في التعذيب الفظيع والإيمان المفرط بصلابة جهاز التعذيب يُشير إلى أن الحياد والسمو الإبداعيين، يساهمان في لحظة ما في عملية إنهاء الذات. هذا الأمر يُذكّرنا بما يتعرض له مغني الأوبرا في صغره حين أُخْصِيَ من أجل أن يحتفظ بصوته النقي في المراحل التالية من عمره. ويتذكر أحدنا الشاعر المراهق "أرثور رامبو"، الذي أراد أن يتحرر من قيود المتطلبات التي تفرضها الأنا، وذلك بتشويش مداركه الحسيَّة بشكل منتظم والتخلص من "أناه" المركزية. قوله: "أنا شخص آخر"، يُشير ليس فقط إلى قيام الشاعر بتفكيك ذاته الفردية وإفساح المجال لإضفاء طابع درامي على تعدد الشخصيات؛ بل يقوم أيضًا بخلق تطابق كامل مع تقنيات ومتون فنه. "ما أتعس الغابة"! يقول رامبو: "إن تأتّى لها أن تجد نفسها قيثارة". وأيضًا: "إن استيقظ النحاس وألقى نفسه مزمارًا، فهذه ليست غلطته".

في أسطورة "أورفيوس" يطفو الجسد الممزق للشاعر على النهر ويمضي إلى البحر وكل قطعة منه تغني بمفردها. كتب "جوردانو برونو" أن "أكتايون"، الذي عاقبته كلاب "ديانا" حين نظر إليها وهي عارية، شعر باللذة وهو يتقطع إربًا إربًا. الصوت، آلة العزف، هو كل شيء، فيما الأغنية تتلاشى في المغني، في أجزائه الممزقة.

(٢)

أغلب ما نشره بيسوا خلال حياته (١٨٨٨ – ١٩٣٥)، اقتصر على نصوص صحافية عن الثقافة والأدب. بدأ عام ١٩١٢ بثلاثة مقالات سريعة عن البرتغال وآدابها. ثم شرع يكتب للصحف والمجلات الأدبية في لشبونة وأوبورتو. نشر بعض هذه المقالات بالاسمين المستعارين، (ألفارو دي كامبوس وريكاردو ريس)، وراح يدافع عن اختلافاتهما حول المسائل الجمالية وحول أعمال شخصيته المستعارة ذات المكانة العالية "ألبيرتو كايرو". وقد استثنى "كايرو" نفسه من كتابة النثر.

كان قد تلقى كل تعليمه باللغة الإنجليزية ولهذا بدأ بكتابة الشعر بالإنجليزية حصرًا في السنوات الأولى (١٩٠١ – ١٩٠٩). كما أنه بدأ باكرًا في كتابة ملاحظاته النثرية ومقالاته القصيرة عن الفلسفة الكلاسيكية وعصر التنوير (نصوص فلسفية) بالإنجليزية والبرتغالية. واستمر في كتابة الملاحظات، التي بدأها في المدرسة، طوال حياته.

بعد أن قرر في عام ١٩٠٩ أن يصبح كاتبًا التحق في لشبونة بمجموعة من المثقفين الذين أصدروا مجلة باسم "آجويا" (١٩١٠ – ١٩٣٠). بعد ذلك أخذ يكتب قصائد وتأملات باللغة البرتغالية، ولكنه استمر في كتابة الشعر بالإنجليزية حتى قبل وفاته بأيام قليلة. ساهم مع

"ماريو دي سا كارنيرو" في تأسيس مجموعة "أورفيوس" (١٩١٥)، وفي إصدار مجلة بالاسم نفسه، مكرسة لتجديد اللغة والأفكار والجمال. ثم استمر مع المجلة التي أعقبتها، "بورتوغال فوتوريستا"، (البرتغال المستقبلية).

كان همُه الأساسي أن يقوم بتكريس موقف حداثي يوازي ما هو قائم في فرنسا وإيطاليا، وأن يخلق ذائقة لأفكاره التي تبنى بعضها في أعمال شخصياته المستعارة. خلال سنة أو أكثر رفع لواء حركة "بوليسمو" (حركة بول)، النسخة الفرنسية والإنجليزية للشعر الانخطاطي، ثم تخلى عنها لصالح "الإنترسيكشيونيسمو" (التداخلية)، وهي حركة شعرية تقوم على الانطباعية البصرية والتفسخ الساخر، وتستند إلى الأعمال المبكرة لـ "عزرا باوند" و"جون جولد فليتشر"، وهما شاعران لم يكن بيسوا سمع بهما حتى ذلك الوقت في أغلب الظن، غير أن المستقبلية الأدبية والفلسفية التي رفع لواءها تجسدت في حركة "سينساشيونيسمو" (الإحساسية)، وكان رائداها "ألبيرتو كايرو"، الشاعر الرعوي غير المنتمي لأي مدرسة (حارس الغنم)، و"ألفارو دي كامبوس"، الشاعر، المهندس البحري المصاب بالكآبة الذهنية (النشيد المظفر)، والحساسية المتشظية (دكان التبغ).

الأعوام بين ١٩١٠ و١٩٢٠ كانت أكثر الفترات خصوبة في حياة بيسوا. وترافقت مع موجة جديدة من الطاقة التخيلية التي تفجرت في أعقاب قيام الجمهورية البرتغالية عام ١٩١٩ والتأثيرات المتدفقة من الحرب العالمية الأولى. في العشرينيات بدأت أعمال بيسوا تشق طريقها

إلى المثقفين في لشبونة. وظهر جيل شاب من الكُتَّاب تحلق حول مجلة "بريسينشيا" (الحاضر) التي أخذت على عاتقها نشر أفكاره. قصته الوحيدة والكاملة، "المصرفي الفوضوي"، نشرت عام ١٩٢٢ في مجلة "كونتيمبورانيا" (المعاصر)، كما نشرت أجزاء من يومياته تحت اسمه نصف المستعار "برناندو سواريس". غير أن أعمال "برناندو سواريس" انتظرت حتى عام ١٩٨٢ كي تُجْمَع في مجلدين وتُنشَر بعنوان "ليبرو دي ديساسوجيو" (كتاب اللايقين).

مِن أكثر مؤيديه حماسًا كان الناشر والناقد الأدبي "آرماندو كورتيس رودريجيس"، الذي كشف النقاب عن رسائل بيسوا، بما فيها تلك التي تتحدث عن شخصياته المستعارة، وكذلك الروائي والناقد الشاب "خواو جاسبار سيميوس"، الذي اتخذه بيسوا صديقًا له، وشرح له كيف يوضب مخطوطاته التي هيأها "خواو سيميوس" للنشر بعد وفاة بيسوا. وتنطوي الدراسة الرائدة التي كتبها "سيميوس" عن حياة وأعمال بيسوا عام ١٩١٥ على أهمية خاصة.

بقيت أعمال بيسوا كما هي إلى أن انكبَّ عليها الناشرون والدارسون لاحقًا لتمحيصها وعرضها للبحث والنقاش. وكانت هذه الأعمال أودعت في شقة شقيقته في لشبونة وبقيت هناك، مع مكتبته وأوراقه، إلى وقت متأخر؛ حيث نُقِلَت إلى المكتبة الوطنية. اليوم، وفي الذكرى المئوية لميلاده، وبعد أن نُشِرَ الجزء الأكبر من كتاباته، ينهض بيسوا رائدًا من رواد الحداثة في العالم.

(٣)

شأنه شأن كافكا، كان بيسوا في نزاع أبدي مع جسمه، ومع عقله أيضًا. ولأن عقله كان سلاحه الرئيسي في حربه ضد نفسه؛ فقد ظلّ يسنّه لكي يذكره دومًا بمدى عجزه عن العيش في "العالم الواقعي". هذا الأمر جعله يتوقع الأسوأ بالنسبة لشخصه؛ بحيث غدا أقوى خصوم ذاته.

يتحدث بيسوا عن الرعب الذي ينتابه حين البدء بأي شيء، ويضيف أنه يعجز عن إنهاء أي شيء. كافكا يقول الشيء نفسه. كان العالم عدوه اللدود. كانا إذًا شخصين منتظمين بطبيعتين عقليتين مخيفتين، كيف كان لهما أن ينافسا العالم الخارجي بكل قواه غير المنتظمة وطاقاته الساحقة، بما يترك لهما المجال كي يخلقا لنفسيهما واقعًا مُنظمًا وفعّالًا، سواء في الفن أو في الحياة؟! كانت عداوة الذات مغروسة عميقًا فيهما، فنظرا إلى العالم، خصمهما الرئيسي، بوصفه تهديدًا أبديًا من شأنه أن ينفجر فيهما في أي لحظة.

حين سألوا "خورخي لويس بورخيس" عام ١٩٨٦ عما إذا كان قد قرأ "كافكا" فأجاب بالنفي. وحين سألوه عما إذا كان قرأ بيسوا رد: مَن هو؟ كانا بالنسبة له بمثابة والدين أو شقيقين أكبر منه، غير أن

بورخيس لم يكن مستعدًا لكي يتعلم منهما أو يرضخ لأسلوبهما المازوشي في البقاء على قيد الحياة.

كان من شأن بورخيس، الذي كان يعيش في عتمة العمى، أن يتعلم من كافكا وبيسوا كيف يمضي إلى الأمام، ويلم شمل الشظايا ويحولها إلى قصص قصيرة كاملة البنيان، يعشقها محبو الألغاز. مرآة بورخيس الفنية تبعث القشعريرة في أوصال القرّاء، وتدفعهم لأن يروا أنفسهم كما لو كانوا شخصيات موازية من دون أن يقعوا في الهاوية السحيقة لمازوشية كافكا، أو نكران الذات المخيف لبيسوا. يقترح بورخيس مخرجًا عبر العقل المسيطر على كل شيء. كافكا وبيسوا يرسمان العقل في هيئة مَن يتذوق ويختبر نفسه على بصاق يتحمص على نار هادئة.

إدوين هونيج.

مكتبة
t.me/soramnqraa

ملاحظات شخصية

(١)
الغذاء الأدبي الأول

غذائي الأدبي الأول في طفولتي تجسد في الروايات المتنوعة التي كانت تحمل طابع الغموض والرعب والمغامرة. ما يُسمى بكتب الأطفال، وتلك التي تخوض في التجارب المثيرة لم تكن تشدني إليها. كنت أعيش حياة سليمة وطبيعية، ولم تكن الإثارة تجذبني. لم أكن أتوق إلى الممكن بل إلى الخارق. كنت أتشوق إلى المستحيل بالمطلق لا المستحيل بدرجات.

كانت طفولتي هادئة. وتلقيت تربية جيدة. ولكن بما أني كنت واعيًا لذاتي، فقد وجدت في نفسي ميلًا داخليًا إلى الغموض، إلى الكذب الفني. أضف إلى ذلك تعلقي الكبير بما هو روحي وساحر وغامض، الذي كان في آخر المطاف مجرد شكل آخر وتنويع إضافي للخاصية الأخرى لشخصيتي: أي الحدس، التوق للكمال.١٩٠٦ كنت شاعرًا بدوافع فلسفية ولست فيلسوفًا بمواهب شعرية. كنت أحب أن أبدي إعجابي بجمال الأشياء، أن أتقصَّى الروح الشعرية للكون بأدق التفاصيل في ما هو غير مدرك.

ثَمَّة شعر في كل شيء، في الأرض وفي البحر، في البحيرة وعلى

ضفة النهر. في المدينة أيضًا، لا تنكر ذلك. بل إني أراه هنا حيث أجلس: هناك شعر في الطاولة، في هذه الورقة، في هذه المحبرة. هناك شعر في صخب مرور السيارات في الشارع، في كل دقيقة من الحركة العادية المضحكة للعامل اليدوي، الذي على الجانب الآخر من الشارع، يصبغ لافتة دكان القصاب.

إحساسي الداخلي يتفوق بطريقة ما على حواسي الخمس فأرى أشياء في هذه الحياة –وأنا أومن بها حقًّا– بطريقة تختلف عن الآخرين. بالنسبة لي ثمة –كانت ثمة– ثروة من المعاني في شيء تافه مثل مفتاح، مسمار في الجدار، شوارب قطة. بالنسبة لي هناك إيحاء روحي كامل في دجاجة تتبختر مع فراخها على الطريق. بالنسبة لي هناك معنى أعمق من أي مخاوف بشرية في رائحة صمغ الخشب، في العلب القديمة الفارغة في مكب قذر للنفايات، في علبة عيدان الكبريت المرمية في مجرى الصرف الصحي، في ورقتين متسختين تتقافزان، في الشارع في يوم عاصف، خلف بعضهما. الشعر هو افتتان، انبهار، مثل كائن يهوي من السماء وهو يعي تمامًا أنه يهوي ويندهش من الأشياء من حوله، مثل شخص كان يدرك روح الأشياء ويحاول الآن أن يتذكر ذلك الإدراك، متذكرًا أن إدراكه آنذاك لم يكن على هذا النحو، لم يكن بهذا الشكل، وفي هذه الأحوال، ولكنه لا يتذكر أكثر من هذا.

١٩١٠

(٢)

إنه ضروري الآن

إنه ضروري الآن أن أقول أي صنف من الناس أنا. لا يهم ما هو اسمي، كذلك لا يهم التوقف عند الصفات الخارجية الخاصة بي. يجب التوقف عند شخصيتي. البنية الكاملة لروحي تقوم على التردد والشك. بالنسبة لي ليس ثمة أي شيء إيجابي ولا يمكن أن يكون. كل الأشياء تتحرك من حولي، وأنا أتحرك معها، غير متيقن من ذاتي. كل شيء يتسم بعدم التماسك ويتغير. كله غموض في غموض. الأشياء كلها مجرد رمز "غير معروف" لـ "اللامعروف". من هنا الرعب والغموض والخوف ما فوق العقلي.

تبعًا لميولي الطبيعية، وللمحيط الذي شهد حياتي المبكرة، ولتأثير الدراسات التي أمْلتها عليَّ تلك الميول (بذاتها)، تبعًا لكل ذلك فأنا من الشخصيات ذات الطابع الداخلي، متمركز حول الذات، صامت، لا مكتف ذاتيًا بل ضائع ذاتيًا. حياتي كلها كانت استغراقًا في السلبية والحلم.. شخصيتي كلها تقوم على كره، وخوف من القيام، وعجز عنه، بكل ما يحوطني جسديًا وذهنيًا، بالنشاطات الحاسمة والأفكار

الواضحة. لم أتخذ قط أي قرار بإرادتي الذاتية ولم أقم قط بكشف خارجي للإرادة الواعية. لم تكتمل أي من كتاباتي، وظلت الأفكار الجديدة تقتحمني، أفكار مع كل ما يرافقها من إيحاءات خارقة لا يمكن التخلص منها، متجاوزة ما هو مرسوم لها. لا أستطيع أن أضع حدًّا لميل عقلي إلى كره النهايات. ميله إلى الإتيان بألف فكرة عن شيء واحد، وما تجره هذه الألف فكرة معها من وشائج داخلية، ليست لدي رغبة في إزالة أو توقيف كل ذلك، ولا في جمعها في فكرة مركزية واحدة من حيث التفاصيل التي ترتبط بها، والتي قد تكون غير مهمة، أن تضيع. إنها تمر من خلالي، فهي ليست أفكاري بل أفكارًا تمر من خلالي. أنا لا أفكر بل أحلم، أنا لا أتلقى الإلهام بل أهذي. أستطيع أن أرسم غير أنّي لم أرسم قط. أستطيع أن أؤلّف الموسيقى ولكني لم أفعل ذلك قط . مقاربات غريبة لثلاثة فنون... لمسات حنونة من الخيال تداعب دماغي، غير أنني أتركها ترقد هناك إلى أن تموت، إذ ليست عندي المقدرة في أن أمنحها قوامًا، أو أفلتها لتصير أشياء من العالم الخارجي.

وضعي الذهني يجعلني أكره بدايات ونهايات الأشياء، لأنها نقاط محددة. تعذبني فكرة العثور على حلول للمسائل العلمية والفلسفية، بما في ذلك أرقاها وأنبلها. ويرعبني القول إن الله، أو العالم، يمكن أن يقرر مصير أي شيء. وأكاد أُجن حين يتناهى لسمعي القول إن الأشياء يجب أن تكون كاملة، والناس يجب أن يصيروا يومًا ما سعداء كلهم، وأنه ينبغي العثور على حل لجميع أمراض المجتمع. أنا لست شريرًا أو قاسي القلب. أنا مجنون، ومن الصعب فهم ذلك.

مع أنني قارئ مستمر ونهم، فأنا لا أتذكر الكتب التي قرأتها، حتى الآن تعكس القراءات ليست حالاتي الذهنية وأحلامي وحسب، بل ما يثير تلك الأحلام أيضًا: ذاكرتي للأحداث، للأشياء الخارجية، غامضة أكثر مما هي غير متماسكة. تعتريني الرجفة حين أفكر بضآلة الأشياء التي بقيت من حياتي الماضية في ذهني. أنا، الرجل الذي يؤكد أن اليوم هو مجرد حلم، أقل من أي شيء في الحاضر.

لقد تخطيت عادة القراءة، لم أعُد أقرأ أي شيء باستثناء بعض الصحف والأدب الخفيف والكتب التي يصدف أن أحتاج إليها لتفحص شيء ما بشكل تقني، التي عادةً ما تفشل الحاجة النظرية في الإيفاء بالغرض بشأنها.

توقفت عن قراءة الأدب على وجه التحديد. كنت أعمد إلى قراءته للتعلم أو المتعة، والآن ليس لدي ما ينبغي أن أتعلمه. والمتعة التي كانت قراءة الكتب الأدبية توفرها بات من الممكن الحصول عليها من خلال العلاقة المباشرة بالطبيعة ومراقبة سير الحياة بشكل مباشر.

أنا الآن أملك دراية كاملة بقوانين الفن الأدبي. لم أعُد بحاجة إلى شكسبير كي يهذبني ولا إلى ميلتون كي يرقيني. لقد بلغ عقلي مستوى عاليًا من المرونة والطواعية يمكنني من التعبير عن أي إحساس أرغب في إظهاره، وأن أتبنى أي حالة ذهنية بإرادتي الخاصة. ليس ثمة أي كتاب في مقدوره أن يساعد المرء للوصول إلى تلك الحالة التي يشقى ويجاهد للوصول إليها، أعني الكمال.

هذا لا يعني أنني تحررت كليًا من طغيان الفن الأدبي. أنا افترضت أنّ ذلك مجرد خضوع لنفسي.

مررتُ بفترة كنت أقرأ فيها لمجرد القراءة. وقد فهمت الآن أن هناك القليل جدًا من الكتب المفيدة، حتى في المجالات التقنية التي قد تستحوذ على اهتمامي.

علم الاجتماع شامل. من في وسعه أن يتحمل هذا التلقين المدرسي الجاف في بيزنطة اليوم؟

كتبي كلها عبارة عن مراجع. أقرأ شكسبير فقط حين تواجهني "مشكلة شكسبيرية"، ما عدا ذلك معرفتي به كافية.

لقد اكتشفت أن القراءة هي عبودية حالمة.. إذا كان لا بد من أن أحلم، فلماذا لا أحلم بنفسي؟

١٩١٠

(٣)

ملاحظة حول المسألة الجنسية

مقدمة (للاستعمال في شأن "شكسبير")

لا أجد صعوبة في التعريف بنفسي: أنثوي المزاج، ذكوري العقل. حساسيتي، وما يتمخض عنها من أعمال –وهنا يكمن المزاج وتجلياته – هي أنثوية. قدراتي في المقاربة– الذكاء والإرادة، أو ذكاء الميل– هي ذكورية.

بالنسبة للحساسية، فأنا لا أجانب الصواب عندما أقول إنني أردت دومًا أن أكون معشوقًا لا عاشقًا. ولطالما شعرت بالندم لاضطراري تحت ضغط الواجب الدارج في المعاملة بالمثل –الولاء الروحي– لأن أستجيب.

السلبية تفرحني.. ولقد اكتفيت دومًا ببذل الحد الأدنى من الجهد بما يكفي لدفعي لأن أصون نفسي من السقوط في غياهب النسيان.. جهد العشق الذي يبذله الشخص الذي يعشقني.

ليست لدي أوهام حول هذه الظاهرة. إنها انحراف جنسي

مقموع، يصطدم بالدماغ. ومع هذا، فلقد بقيت دومًا في لحظات التأمل الذاتي مضطربًا. لم أمتلك قط اليقين، ولا أملكه الآن، بأن هذا السلوك المزاجي لن يتسرب يومًا إلى جسمي. لا أقول إنه يترتب عليَّ عندئذ أن أمارس النشاط الجنسي الذي يعكس ذلك الميل، إلا أن الرغبة في ممارسة ذلك ستكون كافية لإذلالي. التاريخ يزخر بأمثالنا، ولا سيما تاريخ الفن. أسطع الأمثلة على هؤلاء هما: شكسبير وروسو، كانت حالتهما بالنسبة لي تشكّل ما يشبه الوسواس. كان خوفي هو أن هذا الانحراف الذهني سوف يسيطر على الجسم، كما في حالة شكسبير إذ تحول الأمر إلى مثلية جنسية، وفي حالة روسو، جزئيًا، إذ تجسد في شكل غامض من النزعة المازوشية.

١٩١٥

حول الأسماء المستعارة

(١)

أصل أسمائي المستعارة

وضعت في "كايرو" كل طاقتي الدرامية في نزع الشخصنة، وفي "ريكاردو رييس" وضعت كل انضباطي الذهني، مصوغًا في القالب الموسيقي الذي يناسبه، وفي "ألفارو دي كامبوس" وضعت كل الشحن العاطفي الذي أتجنبه عادةً، سواء في شخصي أو في طريقة عيشي. فتأمل، عزيزي "كاسياس مونتيرو"، أن هؤلاء ينبغي أن يكونوا، في حال النشر، بدائل عن فرناندو بيسوا، ملوثين وبسطاء.

الآن أريد أن أجيب على سؤالك حول أصل أسمائي المستعارة. وسأرى إن كان في مقدوري أن أجترح جوابًا شافيًا.

أبدأ من الجانب السيكولوچي.

أصل أسمائي المستعارة هو في الأساس جانب من الهستيريا التي تقبع في أعماقي. لا أعرف بالضبط إن كنت هستيريًّا عاديًّا، أم أنني كنت هستيريًّا هزيلًا عصبيًّا! أرجح الفرضية الثانية. لأن شخصيتي تنطوي على مظاهر من الكسل لا تعتبر عادة من أعراض الهستيريا بمعناها الدقيق. وبناءً على ذلك فإن الأصل الذهني لأسمائي المستعارة

يكمن في نزعة عضوية راسخة لدي نحو نزع الشخصنة والتكلُّف. هذه الظواهر –لحسن حظي وحظ الآخرين– تتمظهر في النشاط الذهني. أعني أنها لا تتجلى في حياتي العملية على السطح ومن خلال الاحتكاك مع الآخرين، بل هي تنفجر في داخلي وأنا أصطدم بها لوحدي. فلو كنت امرأة (في المرأة تنبثق الظواهر الهستيرية على شكل هجمات وما شابه)، فإن كل قصيدة لألفارو دي كامبوس، أو لي (بطريقة هستيرية أكثر هستيرية)، سوف تتسبب في إثارة الشغب في الجوار. ولكنني رجل، والهستيريا عندنا نحن الرجال تأخذ طابعًا ذهنيًّا، ولهذا فإن الأمر ينتهي بالصمت وكتابة الشعر.

هذا يفسر، إلى حد كبير، الأصل العضوي لأسمائي المستعارة.

والآن سأروي القصة المباشرة لأسمائي المستعارة. أبدأ بأولئك الذين ماتوا، وبالبعض ممن لم أعُد أتذكرهم. أولئك الذين ضاعوا في الماضي البعيد والمنسي إلى حد كبير من طفولتي.

منذ طفولتي كانت تحركني رغبة عميقة في أن أصنع حولي عالمًا خياليًا، محاطًا بأصدقاء وأقارب لا وجود لهم. (لا أعرف، بالطبع، هل حقًّا لم يكن لهم وجود أم أنني أنا لم أكن موجودًا. في أمور كهذه، وفي غيرها من الأمور، ينبغي ألا نكون دوجمائيين). بما أنني أعرف نفسي باعتباري الشخص الذي هو أنا، فأنا أتذكر أنني تأكدت، من خلال الملامح والحركات والهيئة والتاريخ، من أن أثبت ذهنيًّا العديد من الشخصيات غير الحقيقية التي كانت بالنسبة لي مرئية على قدم المساواة

مع أولئك الذين نعتبرهم من الواقع الفعلي، على الرغم من أننا قد نكون مضللين في ذلك. هذه النزعة، المترسخة عندي منذ أن وعيت على من أسميه "أنا"، ظلت ترافقني وتخمد قليلًا تلك الموسيقى التي تسحرني دون أن تخفي طريقتها في أن تسحرني.

وهكذا فأنا أتذكر ما يمكن أن يعتبر اسمي المستعار الأول، أو بالأحرى صاحبي الأول الذي لا وجود له، وهو "شوفالييه دي با"، وكان عمري ست سنوات؛ حيث بُعثت برسائل منه إليَّ، والذي ما زالت شخصيته –التي لا يلفها الغموض بشكل كلي– تستحوذ على الجانب المكرس للحنين من عاطفتي. كذلك أتذكر، بشكل أقل وضوحًا، شخصية أخرى لا أتذكر اسمها، باستثناء أنه كان هو أيضًا غريبًا، وكان، لا أعرف كيف، غريمًا لشوفالييه دي با. هذه أشياء تحدث لكل الأطفال، أليس كذلك؟ ربما. وربما لا. ولكن في تلك الفترة تأثرت بهم، وما زلت أتأثر بهم، لأنني أتذكرهم بطريقة تستدعي بذل الكثير من الجهد لكي أقتنع أنه لم يكن لهم وجود.

هذا الميل لإحاطة نفسي بعالم آخر مساوٍ لهذا العالم، ولكن مع أُناس آخرين، لم يغادر مخيلتي قط. وهو مر بمراحل عديدة بما فيها المرحلة الراهنة التي تحدث الآن في سنوات نضوجي. داهمني إلحاح روحي، غريب كليًا، لسبب أو لآخر، بخصوص ما أكون أو ما يفترض أن أكون. تكلمت إليه، مباشرة، وبشكل عفوي، كما لو كان أحد أصدقائي وهيأت له اسمًا ووضعت له تاريخًا ، وعلى الفور رأيت في داخلي هيئته – وجهه، قوامه، وسلوكه. وهكذا فقد خلقت العديد

من الأصدقاء والمعارف، ووضعت لهم ذريةً، مع أنه لم يكن لهم وجود قط على أرض الواقع، ولم أزل حتى اليوم –بعد مرور ثلاثين سنة تقريبًا– أسمعهم وأحس بهم وأراهم. أكرر: أسمعهم وأحس بهم وأراهم، وأتلقى منهم التحيات.

نحو عام ١٩١٢، إن لم أكن مخطئًا (وهذا ما أشك فيه كثيرًا)، خطرت لي فكرة أن أكتب عدة قصائد ذات طابع وثني. خربشت بعض الأشياء بصيغة الشعر الحر (ليس على طريقة ألفارو دي كامبوس ولكن بأسلوب نصف عادي إلى حد ما)، ومن ثَمَّ تخليت عن المحاولة. ولكن في تلك الخربشة الغامضة عثرت على الملامح الأولية للشخص الذي كان يكتب. (من دون علمي، كان ريكاردو ريس قد وُلِد).

بعد سنة ونصف أو سنتين، أتذكر أنني تلقيت التحدي من "سا كارنيرو": أن أخلقه في هيئة شخصية ريفية معقدة إلى حد ما وأقدمه للناس، لا أذكر على وجه الدقة كيف! ولكن على أساس أنه كائن فعلي. اشتغلت عدة أيام عليه غير أني لم أفلح. اليوم الذي رفعت يدي عنه –وكان ذلك في ٨ مارس، ١٩١٤– جلست إلى طاولة عالية وأخذت ورقة وبدأت أكتب واقفًا، كما أفعل دومًا حين تواتيني الفرصة لذلك. وكتبت نحو ثلاثين قصيدة، واحدة بعد الأخرى، في نوع من الانخطاف، دون أن أعرف ماهيتها. كان يومًا مظفرًا في حياتي، ولن أصادف مثله مرة أخرى أبدًا. بدأت بالعنوان: حارس الغنم. وتبع ذلك انبثاق شخص من داخلي أسميته، منذ ذلك الحين، "ألبيرتو كاييرو". أستمحيكم العذر لسخافة الجملة: من أعماقي نهض سيدي. كان هذا

رد فعلي الفوري. وهكذا لم أكد أنهي تلك القصائد الثلاثين حتى أسرعت لتلقف المزيد من الأوراق ومضيت أكتب، دون توقف هذه المرة أيضًا، القصائد الست التي شكّلت "المطر المائل" لفرناندو بيسوا. دفعة واحدة وبالتمام والكمال. كان هذا إيذانًا بعودة فرناندو بيسوا، عودة "ألبيرتو كايرو" إلى فرناندو بيسوا نفسه. ومن الأصح القول إن هذا كان رد فعل فرناندو بيسوا على لا وجوده المتمثل في "ألبيرتو كايرو".

مع ظهور "ألبيرتو كايرو" حاولت -بشكل غريزي ولا واعي- أن أجد له تلاميذ. وهكذا من قلب وثنيته المزيفة أخذت "ريكاردو رييس" الخمول، الذي أوجدت اسمه وألبسته إياه، إذ سبق أن رأيته هناك في تلك المرحلة. وفجأة، وبالضد من "ريكاردو رييس"، نهضت من أعماقي، وبشكل متهور، شخصية جديدة. انبثقت، فجأة، من بين حروف الآلة الكاتبة، ومن دون انقطاع أو تصحيح، "الأنشودة المظفرة" لألفارو دي كامبوس. الأنشودة للعنوان والاسم للرجل.

ثم أنشأت طغمة لا وجود لها، ونظمتها كلها في مراتب فعلية. وعمدت إلى قياس العلاقات المتبادلة والدخول في صداقات وصرت أسمع في داخلي نقاشات وآراءً متصارعة، وفي كل هذا يبدو لي أنني أنا، بوصفي خالق هذه الأشياء، كنت الأقل حضورًا. يبدو أن كل شيء كان يسير بمعزل عني. ويبدو أن الأمور ما زالت تسير على هذا النحو. إذا أتيح لي يومًا أن أنشر السجالات الجمالية التي جرت بين "ريكاردو رييس" و"ألفارو دي كامبوس"، فسوف تلاحظون الفرق بينهما

وتدركون أن لا علاقة لي بالأمر.

عندما كان "أورفيو" قيد النشر بدا ضروريًا في اللحظة الأخيرة القيام بحذف بعض الأشياء للتكيف مع الترقيم الصحيح للصفحات. فاقترحت على "سا كارنيرو" أن أضيف قصيدة "قديمة" لي حول ما كان عليه حال "ألفارو دي كامبوس" قبل أن يتعرف على "كايرو" ويخضع لتأثيره. وهكذا ألّفتُ "آكل الأفيون"، وحاولت فيها أن أكشف النقاب عن الميول الخفية لدى "ألفارو دي كامبوس"، على أساس ما سيُكشَف عنه لاحقًا، ولكن من دون القيام بأي تلميح لعلاقته بمعلمه "كايرو". كان عليَّ أن أقوم بتطوير الكتابة خارج القصائد أو بتلفيق قصائد أخرى عبر الطاقة المزدوجة لنزع الشخصية... ولكن في نهاية الأمر لا أعتقد أن القصيدة كانت سيئة بل هي في الواقع تكشف عن "ألفارو" وهو في بداية انطلاقته.

أظن أنني كشفت لك عن أصل أسمائي المستعارة. إن بقيت بعض النقاط التي تحتاج إلى المزيد من الإيضاح (أنا أكتب بسرعة، وحين أكتب بسرعة يعوزني الوضوح)، فإنني أنوي القيام بذلك من أجلك في الوقت المناسب. ولا شك في أن تحقيق كل ذلك أمر هستيري بالفعل، لأنني ذرفت دموعًا حقيقية أثناء كتابة بعض الفقرات من "ملاحظات في ذكرى معلمي كايرو" بقلم "ألفارو دي كامبوس". ومن شأن هذا أن يجعلك تدرك مع مَن تتعامل يا عزيزي "كاسياس مونتيرو".

تعليق إضافي حول كل هذا: لقد رأيت أمامي، في الفضاء

الشاحب، ولكن الفعلي للحلم، أوجه وملامح "ألبيرتو كايرو"، و"ريكاردو رييس"، و"ألفارو دي كامبوس". وضعت لهم أعمارًا وحياة.

وُلِد "ريكاردو رييس" في ١٨٨٧ (مع أنني لا أتذكر اليوم والشهر، فإنهما مدونان في مكان ما)، في "أوبورتو"، وهو طبيب، ويعيش الآن في البرازيل. "ألبيرتو كايرو" ولد في ١٨٨٩ وتُوفي في ١٩١٥. وهو كان وُلِد في لشبونة، ولكنه قضى كل عمره تقريبًا في الريف. لم يكن يزاول أي مهنة، ولم يتلق تعليمًا يُذكَر. وُلِد "ألفارو دي كامبوس" في "تافيرا" في الخامس عشر من ، أكتوبر، عام ١٨٩٠ (في الساعة الواحدة والنصف بعد الظهر، كما أخبرتني "فيريرا جوميز"، وهذا صحيح فقد تأكدت من ذلك من خلال القيام بعملية تنجيم لتلك الساعة). وكما تعرف فإنه كان مهندسًا بحريًّا (في جلاسكو)، وهو يعيش الآن هنا في لشبونة، عاطلًا عن العمل. كان "كايرو" متوسط القامة، مع أنه كان نحيفًا، فإنه لم يظهر نحيفًا كما كان عليه في الواقع. "ريكاردو" أقصر إلى حد ما، ليس كثيرًا، وهو قوي البنية، وشرس. "ألفارو دي كامبوس"، طويل القامة (يبلغ طوله ١٧٥ سنتميترًا، أطول مني بسنتيمترين)، رهيف القَدّ مع ميل بسيط إلى الانحناء. كلهم حليقو الذقن: "كايرو" شاحب الوجه، لا لون له، عيناه زرقاوتان. "رييس" بني غامض اللون. "كامبوس" يتأرجح بين اللونين الفاتح والغامق، نموذج غامض للبرتغالي اليهودي، ولهذا شعره ناعم، وغالبًا ما يفرقه إلى جنب، ويرتدي نظارة وحيدة العدسة. لم يتلق "كايرو"، كما قلت، تعليمًا ذا شأن —المرحلة الابتدائية فقط، تُوفي أبوه وأمه في وقت مبكر فاضطر إلى ملازمة البيت؛

حيث عاش على الدخل الذي كانت تدره عليه بعض الأملاك– عاش مع إحدى خالاته من جهة الأم. "ريكاردو ريس" كان طبيبًا، كما ذكرت، واستقر في البرازيل منذ عام ١٩١٩ ولكنه تعرض للترحيل بسبب ميوله الملكية. وهو غدا لاتينيًّا نتيجة التدريب المدرسي، ونصف هيليني بجهوده الخاصة. "ألفارو دي كامبوس" تلقى تعليمًا عاليًا. سافر إلى أسكوتلندا لدراسة الهندسة، الميكانيكية في البداية، ومن ثَمَّ البحرية. في إحدى العطلات رحل إلى الشرق، ومن هناك استمد "آكل الأفيون". قام أحد أعمامه، وكان قسيسًا، بتعليمه اللاتينية.

كيف أعمد إلى الكتابة تحت هذه الأسماء الثلاثة؟ "كايرو"، بمحض إلهام صاف وغير متوقع، من دون أن أعرف أو أقصد ما سوف أكتبه. "ريكاردو ريس"، بعد نوع من التداول المجرد الذي سرعان ما يتجسد في أنشودة. "كامبوس"، حين تعتريني رغبة مفاجئة لأن أكتب، ولكنني لا أعرف ماذا أكتب. اسمي النصف مستعار، "برناندو سواريس"، الذي يشبه "ألفارو دي كامبوس" من عدة أوجه، يبدو على الدوام متعبًا أو نعسان، بحيث تتعطل إلى حد ما قواه في المحاججة أو التخمين. هو يكتب نثرًا في حالة من الحلم النهاري الدائم. وهو نصف اسم مستعار لأن كونه لا يشكل شخصية بالنسبة لي، لا يختلف عني كثيرًا، بل هو مجرد انعكاس مشوه لشخصيتي. إنه أنا، ولكن بقدر أقل من العقلانية والعاطفة. (إنه) نثر، باستثناء ما يخفف العقل من عبئه في داخلي، (...) مساويًا لي، هو ولغته البرتغالية، سيان بالكامل... وبقدر ما يتعلق الأمر بهذا الجانب، فإن "كايرو" يكتب ببرتغالية رديئة،

و"كامبوس"، بعقلانية مشوبة بالثغرات، مثلًا عندما يستعمل كلمة (بذاته) بدلًا من (بنفسه)... إلخ. و"ريس" أفضل مني، ولكن تسيطر عليه مسحة طهرانية أجدها مبالغًا فيها، يصعب عليَّ أن أكتب النثر – غير المنقح– الذي يكتبه "ريس" أو ذاك الذي يكتبه "كامبوس.". التعبير بالشعر أسهل لأنه أكثر عفوية.

(من رسالة إلى أدولفو كاسياس
مونتيرو، المؤرخة في ١٣ من ، يناير، ١٩٣٥)

(٢)

تقديم الأسماء المستعارة.

(جوانب: مقدمة للطبعة المقترحة لأعماله)

الأعمال الكاملة، والذي هذا جزئها الأول، هي ذات محتوى درامي، على الرغم من اختلافاتها في الشكل –قطع نثرية هنا، قصائد وكتابات فلسفية في الأجزاء الأخرى– وفيما يتعلق بالإطار الذهني الذي تمخضت عنه، فأنا لا أعرف إن كان موهبة أم مرضًا. ولكن في أي حال فيما هو أكيد هو أن مؤلف هذه السطور –لست متأكدًا مما إذا كان هو عينه مؤلف الأعمال الكاملة– لم تكن له قط شخصية واحدة، ولم يفكر أو يشعر، اللهم إلا بشكل درامي، أي من خلال شخص خيالي من شأنه أن يملك هذه الأحاسيس أكثر بكثير مما كان في استطاعته هو نفسه أن يملكها.

هناك كُتَّاب يؤلفون مسرحيات وروايات ويبثُّون أفكارًا ومشاعر في الشخصيات التي تنهض فيها. هؤلاء الكُتَّاب أنفسهم يتضايقون حين تنسب إليهم هذه المشاعر والأفكار. المحتوى هو عينه ولكن الشكل يختلف.

كل شخصية من هذه الشخصيات التي خلقها مؤلف هذه الكتب في أعماقه ببطء تكتسب مزاجها التعبيري منه وتصير الشخصية نفسها كاتبًا له كتاب أو أكثر لم يلعب الكاتب الفعلي (أو من يفترض أنه كاتب، لأننا لا نستطيع أن نعرف الحقيقة أبدًا)، أي دور في صياغة أفكارها ومشاعرها وفنونها، باستثناء القيام، من خلال تدوينها، بدور الوسيط لهذه الشخصيات التي خلقها هو نفسه.

ليس ثمة ما يشير إلى المؤلف، لا في هذا الكتاب ولا في تلك التي ستليه. هو ليس له من رأي في ما يرد في هذه الكتب سلبًا أو إيجابًا. هو يكتب فقط ما يُملَى عليه. وكما لو كان أحد أصدقائه هو الذي أملاها عليه فإنه يجد تلك الإملاءات مثيرة للانتباه (ربما نتيجة للصداقة) ومن ثَمَّ يستمر في كتابتها.

الإنسان الذي يؤلف هذه الكتب لا يقر لنفسه بأي شخصية. وحين يشعر بالصدفة أن ثمة شخصية على وشك البروز من أعماقه فإنه سرعان ما يدرك أنها كائن مختلف عنه، على الرغم من بعض التشابه، مولود ذهني، ربما، بخصائص موروثة منه ولكن مصحوبة بخصائص مختلفة مأخوذة من آخرين. إما أن تكون هذه السمة عند الكاتب شكلًا من أشكال الهستيريا وإما ما يُسمى انفصام الشخصية الاجتماعي، فإن هذا لا يلقى من المؤلف لا القبول ولا الاعتراض. إنه الآن عبد لتعدد شخصيته؛ ولهذا سيكون من العبث بالنسبة له أن يؤيد هذه النظرية أو تلك، فيما يتعلق بالآثار الكتابية لهذه التعددية.

ليس ثمة ما يدهش في أن عملية كهذه في الاجتراح الفني تبدو غريبة. الشيء المدهش هو أن يقوم بصنع أي شيء لا تكتنفه الغرابة.

بعض النظريات التي يتعلق بها المؤلف الآن إنما استلهمها من هذه أو من تلك الشخصيات، التي كانت في لحظة أو ساعة أو ربما أطول؛ انصهرت في شخصيته، إذا كان لمثل هذا الشيء أن يحصل.

ليس في وسع مؤلف هذه الكتب أن يزعم بأنه لا وجود لهؤلاء الرجال المختلفين عن بعضهم، المحددين بشكل واضح، الذين يعبرون كأطياف في روحه، لأنه لا يعرف ما هو الوجود، ومَن الذي يتمتع بوجود واقعي أكبر شكسبير أم هاملت!

وفي هذه الأثناء فإن الكتب المعنية هي التالية، أولًا: هذا المجلد، كتاب "اللاهدوء"، الذي ألَّفَه شخص أراد أن يسمي نفسه "فيسينتي جويديس". ثم "حارس الغنم" و"قصائد أخرى" و"شذرات"، تأليف "ألبرتو كاييس" (أيضًا، بالطريقة نفسها، صار نادرًا)، الذي وُلِد في لشبونة عام ١٨٨٩ وتُوفي في مكان ولادته نفسه عام ١٩١٥. فإذا أخبرني أحدهم أن من العبث الحديث عن شخص لم يكن له وجود قط؛ أجيب بالقول بإنني أنا نفسي لا أملك البرهان على أن برشلونة وُجِدَت قط أو إنني أنا نفسي موجود، أو أن أي شيء آخر، مهما كان، موجود.

كان لألبيرتو كاييس هذا تلميذان وتابع في الفلسفة. التلميذان، "ريكاردو رييس" و"ألفارو دو كامبوس"، سلكا طريقين مختلفين. الأول، قام بتعميق النزعة الإلحادية التي اكتشفها "كاييرو" وأسبغ عليها

ثوبًا فنيًا أرثوذكسيًا. الثاني، الذي انشغل بالجانب الآخر من أعمال "كايرو"، طور نظامًا مختلفًا بالكامل يقوم في مجمله على الإحساس. التابع الفلسفي، "أنتونيو مورا"، (الأسماء حتمية، لأنها مفروضة من الخارج، مثلها مثل الشخصيات)، ألّف كتابًا أو اثنين، عمد فيهما إلى الكشف بشكل تام عن الحقيقة الميتافيزيقية والعملية للإلحاد.

الفيلسوف الآخر لهذه المدرسة الإلحادية، الذي لم يظهر اسمه بعد في نظري وسمعي الداخليين، سيقوم بالدفاع عن النزعة الإلحادية على أرضية مختلفة تمامًا وانطلاقًا من حجج أخرى.

من الممكن أن يظهر أفراد آخرون لاحقًا يحملون عينة حقيقية من هذه الجينة. لا أعرف! ولكنهم سيلقون الترحيب دومًا في عالمي الداخلي؛ حيث يعيشون معي أفضل مما أعيش أنا في العالم الخارجي. ولا حاجة للقول بأنني أتفق مع بعض نظرياتهم وأختلف مع بعضها الآخر. ليست ثمة أهمية لهذه الأمور. إذا هم كتبوا أشياءً جميلة فإنها ستكون جميلة بغض النظر عن أي من الاعتبارات الميتافيزيقية لمؤلفيها "الفعليين". وإن هم أفصحوا في فلسفاتهم عن أي نوع من الحقائق –إن كانت ثمة حقائق أصلًا في عالم يخلو منها– فإنها ستكون مستقلة عن نية و"واقعية" الشخص الذي أفصح عنها.

القيام بتغيير نفسي بهذه الطريقة –بأقل تقدير رجل مجنون بأحلام واعدة، وبأعلى تقدير ليس مجرد كاتب منعزل بل أدب بكامله، حين لا يضيف شيئًا إلى تسليتي، التي تكفيني بحد ذاتها– فإني أساهم في تطوير

الكون، لأن مَن يترك بعد موته ولو بيتًا جميلًا واحدًا من الشعر إنما يجعل السماوات والأرض أكثر رحابةً وغنى، ومِن ثَمَّ يضفي قدرًا أكبر من الغموض على النجوم والبشر.

إزاء ما يتسم به الأدب اليوم من تفاهة، ماذا بوسع رجل عبقري أن يفعله سوى أن يحول نفسه -نفسه فقط- إلى أدب؟ إزاء ما يتسم به التعايش بين الناس من تفاهة، ماذا بوسع رجل حساس أن يفعله سوى أن يخترع لنفسه أصدقاء أو على الأقل رفاق درب لروحه؟

في البدء فكرت في نشر هذه الأعمال من دون ذكر اسم المؤلف، أي فيما يتعلق بي، ومِن ثَمَّ وضع أساس لتزعة إلحادية برتغالية جديدة على يد عدة مؤلفين، يختلفون عن بعضهم، ولكنهم يتعاونون فيما بينهم في الدعوة لها. ولكن بما أن الوسط الثقافي البرتغالي ضعيف الحيلة، ويفتقر إلى الثقة بالنفس في قبول التحدي، فإن الجهد الذهني المطلوب للقيام بذلك سيكون من دون طائل.مكتبة .. سُر مَن قرأ

في داخل ما أُسمِّيها "رؤياي الداخلية" -وهذا فقط لأنني أسمِّي "العالم" الثابت خارجيًا- قمت بتحديد الخطوط الجسمانية والخصال الشخصية والمعيشية والسيرة الحياتية، وفي بعض الحالات تواريخ وفاة هذه الحفنة من الشخصيات (بشكل واضح وبارز وقابل للتعيين). لقد تعرَّف بعضها إلى البعض الآخر، والبعض الآخر لم يفعل ذلك. لم يكن أي منها يعرفني شخصيًا باستثناء "ألفارو دي كامبوس". ولكن إذا ما أتيح لي غدًا أن أقوم برحلة إلى أمريكا، فإنني سوف أصطدم، وبشكل

مفاجئ، بالحضور الجسدي لريكاردو ريس، الذي أعتقد أنه يعيش هناك، وعليه فلن ينتقل ما يدل على الدهشة من روحي إلى جسدي. لقد تقرر كل شيء سلفًا، حتى قبل أن يتقرر كل شيء. ما هي الحياة؟

١٩٣٠

(٣)

ملاحظة على الأعمال الكاملة

سلسلة، أو مجموعة الكتب، التي بدأت بنشر الأعمال التالية ليست سيرورة جديدة في الأدب بل هي طريقة جديدة في تطبيق سيرورة قديمة.

أريد أن أكون خالقًا للأسطورة التي هي الشيء الأكثر غموضًا مما يمكن أن يستنبطه أحدنا من الجنس البشري.

القيام بجمع هذه الأعمال لا يُعبِّر عن رأي ميتافيزيقي جديد. أعني أني من خلال كتابة هذه "الجوانب" من الواقع كما يتجسد في عدد من الناس ممن كان في مقدورهم التحلي بها، لا أرمي إلى خلق فلسفة توحي بأنه أمر واقعي أن نملك مثل هذه الجوانب سواء أكانت وهمية أم لا وجود لها. ليست لدي مثل هذه القناعة الفلسفية ولا أعارضها في الوقت نفسه. في نطاق إمكانياتي، وهي إمكانيات أدبية، أنا محترف، بالمعنى النبيل للكلمة: أي إنني عامل في ميدان العلم لا أترك المجال للآراء الغريبة بأن تدخل في نطاق تخصصي الأدبي وتسيطر عليه. وبتجردي من أي فكرة فلسفية مرافقة لمثل هذه العملية من الدمج بين الكاتب والكتاب، فإني في الوقت نفسه لا أزعم بأنني ميال إلى الشك. تطرح

المسألة نفسها في مساحة يتسم فيها التأمل الميتافيزيقي لتعذر دخوله بشكل قانوني، بالافتقار لهذه أو تلك من الخصائص. فمثلما لا يسمح علم الفيزياء (لا يحوي الفيزيائي ما هو ميتافيزيقي في مختبره) بالاتكاء على الفحص السريري في تشخيصه، ليس لأنه عاجز عن القيام بذلك؛ بل لأن... وهكذا فلا وجود لمشكلتي الميتافيزيقية، لأنها غير قادرة، ولا هي مضطرة لأن تقوم في ثنايا كتبي التي يؤلفها غيري.

ألبيرتو كاييرو، المعلم

أ. مقدمة إلى أشعار ألبيرتو كايرو، بقلم ريكاردو ريس.

مع مَن يمكننا مقارنة "كايرو"؟ مع قلة من الشعراء. ليس مع، ـ لنقل ذلك من دون إبطاء، "سيزاريو فريدي"، الذي يشير إليه كما لو كان سلفه الأدبي. كان تأثير "سيزاريو فريدي" على "كاييرو" من ذلك النوع الذي يمكن اعتباره مجرد حث على الإلهام، من دون أي تماس مع الإلهام. والمثال المألوف لدى القارئ هو تأثير شاتوبريان على هوجو، وهو رجل مختلف تمامًا على الصعيد الشخصي والأدبي والاجتماعي.

القلة من الشعراء الذين يمكن مقارنة "كاييرو" بهم، إما لأنه يذكرنا بهم وإما يمكن أن يذكرنا بهم، وإما يمكن التخمين في أنه تأثر بهم، سواء أخذنا ذلك على محمل الجد أو لا، هم: "وايتمان"، فرانسيس جيمس، وتيخيرا دي باسكوياس.

هو يشبه "وايتمان" إلى حد كبير. ويشبه "فرانسيس جيمس" في بعض الجوانب الثانوية، ولكنه يشبه "باسكوياس"، لأن موقفه من الطبيعة هو موقف ميتافيزيقي، طبيعوي، أو ما يمكن أن يُسمَّى موقفًا مستوعبًا، مثلما هو الحال مع "باسكوياس". "كايرو" هو كل ذلك مجتمعًا: أي بالطريقة نفسها التي عليها "باسكوياس"، ولكنّ الأمر رأس على عقب.

"كايرو"، مثل "وايتمان"، يتركنا مذهولين. نتخلى عن موقفنا النقدي حين نجد أنفسنا أمام ظاهرة خارقة إلى حد كبير. لم يسبق أن شهدنا شيئًا كهذا. حتى بعد "وايتمان"، فإن "كايرو" يلوح غريبًا، وجديدًا بشكل مرعب. وحتى في وقتنا الراهن، إذ يبدو لنا أن لا شيء يمكن أن يبهرنا أو يصدمنا ببدعته، فإن "كايرو" يبهرنا بالفعل ويصدمنا بما هو بدعة حقًا. والقدرة على اجتراح ذلك في زمن مثل زمننا هي البرهان الحاسم والنهائي على عبقريته.

إنه مبدع لدرجة نجد أحيانًا صعوبة في تحمُّل إبداعه. إنه طافح بما هو جديد، وإبداعه الخارق يشوش نظرتنا إليه تمامًا، مثلما كل الأشياء الخارقة تشوش النظر، مع أن الأمر يتعلق بالإبداع نفسه. هذا هو الشيء المثير للانتباه. إن الإبداع والطريقة التي يظهر فيها لدى "كايرو" هما بحد ذاتهما إبداع. إنه مختلف عن كل الشعراء بطريقة أخرى هي غير الطريقة التي يختلف بها شاعر عظيم عن شاعر عظيم آخر. فرادته تختلف عن فرادة الشعراء الذين سبقوه. "وايتمان" أقل شأنًا في هذا الباب. لكي نشرح "وايتمان"، ولو على أساس الاعتراف له بكل أصالة ممكنة، يكفي أن

نفكر به كونه كائنًا يعيش (يعشق؟) الحياة، وتنبثق قصائده من ذلك مثلما تنبثق الأزهار من أجمة. غير أن المقاربة نفسها لا تصح في حالة "كايبرو". فحتى لو تخيلناه كرجل يعيش خارج الحضارة (وهي فرضية مستحيلة بالطبع)، كرجل ذي بصيرة ثاقبة للأشياء بشكل استثنائي، فإن ذلك لا يؤدي منطقيًا لأن يتولد في أذهاننا صنيع مشابه لحارس التبغ. إن الرقة في تناول الأشياء بوصفها محض أشياء، وهو الأمر الذي افترضنا وجوده في الرجل الذي تخيلناه، فهي أمر لا يمتاز به "كايبرو". أحيانًا يتكلم عن الأشياء بمنتهى الرقة، ولكنه سرعان ما يعتذر منا من جرَّاء ذلك، قائلًا: إنه فعل ذلك لأنه أخذ بعين الاعتبار "غباء حواسنا"، لكي يجعلنا نشعر "بالوجود الفعلي تمامًا" للأشياء. لو تركناه لشأنه فإنه لا يعامل الأشياء، بما في ذلك أحاسيسه، برقة أبدًا. هنا نلمس أصالته الكبيرة، موضوعيته التي لا يمكن تخيلها. هو لا يترك المجال لانبثاق أي فكرة حين ينظر إلى زهرة. وبعيدًا عن أن يرى موعظة في الحجر فإنه لا يدع نفسه أبدًا يتخيل حجرًا كفاتحة لموعظة. الموعظة الوحيدة التي ينطوي عليها الحجر هي أنه موجود. الشيء الوحيد الذي يخبره الحجر هو أنه لا يملك ما يخبره إياه. يمكن تخيل الذهن على هذه الشاكلة، ولكن من المتعذر تخيل ذلك في الشاعر... هذه الطريقة في النظر إلى الحجر يمكن أن تُعتبر غير شاعرية تمامًا. الحقيقة المذهلة فيما يتعلق بكايبرو:هي أنه يجترح الشعر انطلاقًا من هذا الشعور، أو بالأحرى من غياب مثل هذا الشعور. ينتابه إحساس إيجابي إزاء ما كان يُعَد حتى الآن مجرد شعور سلبي. تمعَّنوا في الأمر بأنفسكم: ما الذي تفكرون به بالنسبة

إلى حجر حين تنظرون إليه من دون أن تشغلوا فكركم به على الإطلاق؟ أي: ما الذي يعنيه الحجر لكم حين لا تفكرون به على الإطلاق؟ السؤال عبثي تمامًا، بالطبع. النقطة الغريبة في الأمر هي أن شِعر "كايرو" كله قائم على شعور تجدون أنه من المستحيل تصور وجوده. لربما نجحت في إظهار الطبيعة الخارقة لإلهام "كايرو" والبدعة الظاهراتية لشِعره والأصالة المدهشة لعبقريته، بل لرؤيته كلها.

يقال إن "ألبيرتو كايرو" نادم على التسمية، (الإحساسية)، التي قام أحد تلاميذه –وهو تلميذ غريب الأطوار على أي حال، "ألفارو دي كامبوس"– بإطلاقها على رؤيته والرؤية التي استنبطها. إذا كان "كايرو" قد احتج على الكلمة التي قد تشير إلى تيار محدد، ك "المستقبلية" على سبيل المثال، فإنه على حق لسببين: لأن مجرد الإشارة إلى تيارات وحركات أدبية تبدو أمرًا سيئًا حين يتعلق الأمر بهذا النوع العفوي وغير المهذب من الشِعر. علاوة على أنه على الرغم من وجود "تلميذين" له، فإن تأثيره عليهما يعادل تأثير بعض الشعراء، مثل "سيزاريو فريدي" عليه، ربما لا أحد منهم يشبهه. مع أن تأثيره في أعمالهم جلي للأعين بشكل أكثر وضوحًا من تأثير "سيزاريو فريدي" عليه.

لكن الحقيقة هي –إذا وضعنا هذه الاعتبارات جانبًا– أن ليست ثمة تسمية أفضل من هذه تشرح رؤيته. فشعره بالفعل "إحساسوي"، ينهض على استبدال الفكر بالإحساس، ليس كأساس للإلهام –وهو أمر مفهوم– بل كوسيلة للتعبير، إذا جاز القول. ويمكن، إضافة إلى هذا، أن نعتبر تلميذيه أيضًا إحساسويين، رغم اختلافهما عنه وعن بعضهما.

بالنسبة للدكتور "ريكاردو ريس"، صاحب النزعة الكلاسيكية الحديثة، فإن إيمانه الفعلي والحقيقي بوجود آلهة وثنية هو إيمان إحساسوي محض، ولو كان من نوع مختلف. وموقفه من الطبيعة يتسم بعدوانية فكرية على غرار موقف "كايرو". فهو لا يرى أي معنى للأشياء، هو يراها وحسب. وإذا كان يبدو مختلفًا عن "كايرو" في نظرته إليها فلأنه ينظر إليها، على الرغم من رؤيته غير العقلية وغير الشعرية، من خلال منظور ديني مختلف للكون –المنظور الوثني، الوثني المحض– وهذا الشيء يغير بالضرورة طريقته المباشرة في الإحساس. ولكنه وثني لأن الوثنية هي دين إحساسي. وبالطبع فإن شخصًا إحساسيًّا نقيًّا ومنسجمًا مع نفسه مثل "كايرو" لا يتبع منطقيًّا أي دين على الإطلاق؛ لأن الدين لا يقع في نطاق المعطيات النقية للإحساس الفوري المباشر. غير أن "كايرو ريس" كشف بوضوح تام عن إحساسية منطقه في رؤية الأشياء. ففي رأيه يتوجب علينا الانحناء ليس فقط أمام الطابع الموضوعي البحت للأشياء (ومن هنا نزعته الإحساسية وكلاسيكيته الحديثة لأن الشعراء الكلاسيكيين الحديثين هم آخر مَن عبَّروا عن رأيهم، على الأقل مباشرة، في ما يتعلق بالأشياء)، بل أيضًا أمام الطابع الموضوعي والواقعي لضرورات طبيعتنا الشخصية التي يعتبر الشعور الديني إحداها. "كايرو" هو الإحساسي النقي والمطلق الذي ينحني أمام الإحساسات الخارجية ولا يقر بسواها. "ريكاردو ريس" مطلق بقدر أقل. هو أيضًا ينحني أمام العناصر البدائية لطبيعتنا، بأن أحاسيسنا البدائية حقيقية، وطبيعية كما هي الزهور والأشجار. ولهذا فهو ديني. ولأنه إحساسوي

فهو وثني في ديانته وهذا ليس فقط نتيجة طبيعة الإحساس الذي يتولد من القناعة الدينية، أيًا ما كانت، بل أيضًا تلك القراءات الكلاسيكية التي قادته إليها نزعته الإحساسوية.

"ألفارو دي كامبوس" هو، ويا للعجب! في الجهة المقابلة، معارض تمامًا لريكاردو ريس. ومع هذا فإنه، ومما لا يقل عن الأخير، تلميذ لكايرو وإحساسي بذاته. لقد أخذ من رؤية "كايرو"، ليس الجوهري والموضوعي؛ بل الخلاصي والذاتي. بالنسبة له فإن الإحساس يعني الإحساس بالأشياء كما هي، من دون إضافة أي عناصر شخصية ذات طابع فكري أو عقيدي أو شعوري أو سواها مما تحمل بُعدًا روحيًا. بالنسبة لكامبوس فإن الإحساس هو بالفعل كل شيء، ولكن ليس بالضرورة الإحساس بالأشياء كما هي بل كما يحس بها. ولهذا فهو يقارب الإحساس بشكل ذاتي ويبذل كل جهده، من بعد ذلك، لا لكي يطور في داخله الإحساس بالأشياء كما هي؛ بل كل صنوف الإحساس بالأشياء حتى ولو كانت الأشياء ذاتها. أن تحسّ... هو كل شيء: من المنطقي أن نستنتج أن أفضل شيء هو أن نحس بكل صنوف الأشياء بكل صنوف السُبل، أو كما يقول "ألفارو دي كامبوس": "أن نحس بكل الأشياء بكل الطرق". وعليه فإنه يسوق نفسه للإحساس بالمدينة كما للإحساس بالريف، بالعادي كما بغير العادي، بالسيئ كما بالجيد، بالسقيم كما بالسليم. هو لا يسأل أبدًا؛ بل يحس. إنه الطفل الشقي للإحساس. لكايرو تلميذ واحد: الأشياء... يجب أن يُحَسّ بها كما هي. لريكاردو ريس تلميذ من نوع آخر: يجب أن يُحَسّ بالأشياء

ليس فقط كما هي؛ بل باعتبارها نوعًا من الاتساق مع نموذج محدد من القياس أو القانون الكلاسيكي. عند "ألفارو دي كامبوس" الأشياء يجب أن تُحس وحسب.

ولكن الأصل المشترك لهذه الأوجه الثلاثة المختلفة فيما بينها اختلافًا كبيرًا للنظرية نفسها واضح وجلي.

البساطة هي نظرية الأخلاق التي يؤمن بها "كايرو". "ريكاردو رييس" يتبع الأخلاق الوثنية، نصف الأبيقورية ونصف المتقشفة، ولكنها أخلاق واضحة المعالم تمنح شِعره رفعة لا يستطيع "كايرو" نفسه، إذا وضعنا أستاذيته جانبًا، هو العبقري العظيم، أن يبلغها. ليس لدى "ألفارو دي كامبوس" ظل من الأخلاق. إنه لا أخلاقي، إذا لم نقل إنه غير أخلاقي إيجابيًا لأنه، طبعًا، وتبعًا لنظريته، من الطبيعي أن يميل إلى الأحاسيس القوية بدلًا من الأحاسيس الضعيفة. والأحاسيس القوية كلها هي، على أقل تقدير، أنانية، وفي بعض الأحيان تغدو بمثابة أحاسيس للقسوة والشهوة. وهكذا فإن "الفارو دي كامبوس" هو الأكثر شبهًا ب"وايتمان" من بين الثلاثة، غير أنه ليس رفيق درب "وايتمان" فهو يقف وحيدًا بعيدًا عن الجمع، وحين يتقاسم معهم المشاعر فإنه يفعل ذلك، كما لا يخفى على أحد وباعترافه هو، من أجل إرضاء نفسه ولكي تنتابه أحاسيس وحشيَّة. إن الفكرة القائلة بإن الطفل البالغ ثمانية أعوام هو مجرد من الأخلاق («أنشودة٢» حتى الأخير) («أنشودة النصر») تمنحه السرور إلى حد كبير لأن تلك الفكرة تستجيب لإحساسين قويين: القسوة والشهوة. إن أكثر شيء يتفوه به "كايرو" مما

يمكن اعتباره غير أخلاقي هو أنه لا يعير بالًا لمعاناة الناس وأن وجود أناس مرضى أمر مثير للانتباه لأنه حقيقة وحسب. ليس ثمة شيء من هذا عند "ريكاردو ريبس". هو يعيش في عالمه الخاص، حاملًا إيمانه الوثني وأبيقوريته الكئيبة. غير أن إحدى قناعاته هي بالضبط ألا نلحق الأذى بأحد. لا يهتم أبدًا بالآخرين، إلى درجة أنه لا يكترث لمعاناتهم أو حتى وجودهم. إنه أخلاقي لا لشيء إلا لأنه مكتف ذاتيًا.

ويمكن القول، إذا ما قارنا هؤلاء الشعراء الثلاثة بالديانات الروحية الثلاث، وإذا ما قارنا الإحساسوية الآن (ربما بشكل غير دقيق) بالدين، إن "ريكاردو ريبس" يمثل الروح الدينية العادية لذلك الإيمان. "كايرو"، الصوفي المحض، "ألفارو دي كامبوس"، الشعائري المفرط. لأن "كايرو" لا يبصر الطبيعي في الطبيعة ولا يفقد الإحساس بالإحساس ويغمض عينيه عن الأشياء في الأشياء. و"كابوس" يفقد الإحساس في الأحاسيس.

ب. ألبيرتو كايرو: مقدمة المترجم، بقلم ريكاردو ريبس.

للوهلة الأولى يلوح أن شيئًا من "وايتمان" يكمن في هذه القصائد. ليست لدي فكرة عن معرفة "كايرو" باللغات الأجنبية، وعلى وجه الخصوص باللغة الإنجليزية و"وايتمان"، إلا أن ما يبرز جليًا، وبعد قراءة متمعنة لقصائده، هو أن الأولى في أفضل الأحوال طفيفة، فيما الثانية والثالثة عديمتان بالكامل. ويمكن القول –بعد تفحص عميق– ليس هناك بالفعل أي تأثير ل"وايتمان". ثمة في الأغلب تشابه وهو تشابه في النبرة

وحسب ومن ثَمَّ فهو ظاهري أكثر منه فعليًا. الاختلاف في الجوهر هو الأكثر عمقًا.

السمات المشتركة عند الشاعرين هي عشق الطبيعة والبساطة والحدة المدهشة في الإحساس. ولكن فيما يصر "وايتمان" على قراءة البُعد المتعالي في الطبيعة فإن "كايرو" ينأى بنفسه عن ذلك كليًا. هو يقف، في الواقع، على النقيض تمامًا من هذا الموقف. وبينما تتشعب أحاسيس "وايتمان" وتشمل ما هو طبيعي ومصطنع وميتافيزيقي وفيزيقي في آن معًا، فإن قصائد "كايرو" تعمد بإصرار إلى نبذ حتى تلك الأشياء "الطبيعية المصطنعة"، وتكتفي بما هو ميتافيزيقي بالمعنى السلبي الغريب للكلمة، وهو الأمر الذي يعتبر واحدًا من بدعه.

إضافة إلى هذا، فإن لدى "كايرو" فلسفة محددة ومتماسكة. قد لا تكون متماسكة في الصيغة والبيان مثلما ينبغي أن تكون من لدن فيلسوف، ولكنه ليس فيلسوفًا، إنه شاعر. وقد لا تكون متماسكة في البداية، غير أنها تكتسب أكثر فأكثر قوامًا مترابطًا إلى أن تظهر، في القصائد الأخيرة من "حارس الغنم"، في هيئة واضحة لا تخطئها العين. إنها نوع من نزعة موضوعية مطلقة ومحددة بشكل متقن لم يسبق أن رأينا مثيلًا لها من قبل سواء لدى فيلسوف أو كاتب. هناك فلسفة لدى "وايتمان" إلا أنها فلسفة شاعر لا مفكر. وحيثما كانت ثمة فلسفة فإنها تفتقر إلى الأصالة، باستثناء العاطفة. الأمر ليس كذلك عند "كايرو"، فلديه تتسم الأفكار والعاطفة كلها بالإبداع.

أخيرًا، على الرغم من أن كليهما إحساسيان، فإن إحساسية "كايرو" تختلف عن تلك التي لدى "وايتمان". الاختلاف واضح على الرغم من رهافته وصعوبة شرحه، وهو يقوم بالتحديد في ما يلي: يصب "كايرو" اهتمامه على موضوع واحد، وينظر إليه بوضوح، حتى ولو بدا أنه يفعل ذلك بطريقة معقدة. سيقول أحدهم: إن آخرين يفعلون هذا الأمر بوضوح أكبر. أما "وايتمان" فإنه يسعى لأن يرى ليس بوضوح أكبر بل بعمق. يرى "كايرو" الموضوع فقط ويسعى بقدر ما يستطيع لأن يفصله عن باقي المواضيع وعن كل الأحاسيس والأفكار التي لا تشكّل جزءًا من الموضوع نفسه، إذا جاز لنا هذا القول. "وايتمان" يفعل نقيض ذلك بالضبط: هو يحاول أن يربط الموضوع بكل المواضيع الأخرى، بأكبر قدر منها، بالروح والكون والله.

وفي الأخير فإن الشاعرين يختلفان حتى في مزاجيهما. ف"وايتمان"، حتى حين يفكر، تعتبر أفكاره جزءًا من إحساسه، أو في مطلق القول، مزاجه بالمعنى المبتذل الشائع للكلمة. أما "كايرو" فإنه حتى وهو يحس يعد إحساسه طريقته في التفكير.

يمكن سرد هذه الاختلافات بينهما إلى ما لا نهاية. يمكن أن نرى التعارض بين الإحساس الديمقراطي العنيف لدى "وايتمان" وامتعاض "كايرو" من كل ما هو إنسانوي، بين انشغال "وايتمان" بالقضايا الإنسانية ولا مبالاة "كايرو" إزاء مشاعر الناس ومعاناتهم وأفراحهم.

وفي المحصلة، وبعد أخذ كل شيء في الحسبان، وحين يزول

التشابه المصطنع المستمد من الطابع غير الإيقاعي لشعرهما والتمرد المجرد ضد الحضارة، فإن كل شَبه بينهما يكون قد استنفد.

علاوة على ذلك، ثمة لدى "وايتمان" بالفعل نوع من الإيقاع العروضي. إنه من نوع خاص ولكنه موجود بالفعل. فيما يغيب هذا الشيء بشكل لافت للنظر عند "كايرو"، إنه عقلاني بشكل بارز بحيث إن أبياته الشعرية تخلو من أي موجة شعورية من شأنها توليد الحركات الإيقاعية.

فما هي، في نهاية المطاف، قيمة "كايرو" وما هي رسالته إلينا، إذا استعملنا التعبير الشائع؟ في عالم غارق في أنواع مختلفة من النزعة الذاتية فإن ما يفعله هو الإفصاح عن نزعة موضوعية مطلقة، مطلقة أكثر حتى مما كانت لدى الموضوعيين الوثنيين. وفي عالم مفرط التحضر فإنه يعيد الاعتبار للطبيعة المطلقة وفي عالم يغوص في النزعات الإنسانوية وقضايا العمال والجماعات الأخلاقية والحركات الاجتماعية فإنه يكشف عن احتقار مطلق لمصير وحياة الإنسان، وهو أمر، حتى إذا اعتبرناه مفرطًا، يبدو عاديًا بالنسبة له وإصلاحيًا إلى حد كبير. كان "ووردزورث" قد وضع الإنسان الطبيعي مقابل الإنسان المطصنع، أما بالنسبة لكايرو فإن الإنسان الطبيعي هو مصطنع بدوره مثله مثل أي شيء آخر باستثناء الطبيعة.

انطباعنا الأوَّلي عن "كايرو" هو أن في مقدور أي شخص أن يعرف عما يتكلم، ومن ثَمَّ ليس هناك حاجة لقول ذلك. إنها الحكاية

القديمة عن "بيضة كولومبوس". إذا كان كل شخص يعرفها، فلماذا لم يُخبِّر أحد عنها؟ وإذا كانت غير جديرة بالإفصاح عنها، ولكن صحيحة، فلماذا قال الشعراء عكسها؟

ج. ملاحظات حول ذكرى أستاذي كايبرو

بقلم: ألفارو دي كامبوس

تعرفت إلى معلمي "كايبرو" في ظروف استثنائية، شأنها شأن كل ظروف الحياة، ولا سيما تلك التي لا تشكّل شيئًا استثنائيًّا بحد ذاتها ولكنها تظهر في ضوء عواقبها.

تركت الدورة الاسكوتلندية في الهندسة البحرية بعد أن أنهيت ثلاث أرباعها تقريبًا ومضيت في رحلة إلى الشرق. وفي طريق عودتي نزلت في مارسيليا، وشعرت بعدم رغبة في الاستمرار؛ فيممت صوب لشبونة عن طريق البر. مرة التقيت بابن عم لي في رحلة إلى" ريباتيخو"، وهو كان يعرف أحد أبناء عم "كايبرو"، وكانت له علاقات تجارية معه. في بيت ذلك القريب تعرفت إلى الشخص الذي سيصبح معلمي. ليس ثمة الكثير لأقوله لأنه، شأن كل ما هو مفيد، قليل.

ما زلت أراه بصفاء ذهن لا تعكره أبدًا دموع الذكرى لأن الرؤيا ليست خارجية. أراه أمامي، أراه على الأرجح بشكل أبدي، كما لو أنه يحدث لأول مرة. أولًا، العينان الزرقاوان لصبي غير خائف، ثم عظمتا الخدين البارزتين قليلًا، السحنة الباهتة إلى حد ما، في هيئة

إغريقية مغلفة بهدوء داخلي عميق لا يمت بصلة إلى التعابير الخارجية لملامح الوجه. الشعر، الكثيف نوعًا ما، أشقر ولكن حين يغيب عنه الضوء يصير بنيًّا.

كان متوسط القامة، ولكنه يبدو أطول، منحنيًا، من دون كتفين عاليتين. كان أبيض البشرة وكانت ابتسامته طبيعية وكذلك صوته، نبرته هي تلك التي لا يملك صاحبها أن يتفوه بشيء أبعد مما يريد قوله، لا أكثر ولا أقل، خالية من النية المبيتة والتردد والخجل. لم تكن نظرات عينيه الزرقاوين توحي بشيء إلا إذا أراد أن يركزها على شيء. إذا لاح له أن نظراتنا التقطت شيئًا غريبًا لم يكن يتأخر في إدراك ذلك. كان حاجباه، غير المرتفعين، قد غمرهما البياض بشكل كثيف. أكرر: هذا البياض، الأكثر كثافة من وجهه الباهت، هو الذي كان يضفي عليه الوقار. كانت يداه دقيقتين، ولكن ليست بشكل لافت للنظر، وكانت كفّاه واسعتين. تعبير فمه، وهو آخر شيء يلاحظه الناظر إليه. كما لو أن الكلام بالنسبة لهذا الشخص ينطوي على أهمية أقل ـ كان أشبه بابتسامة يمنحها المرء في القصيدة للأشياء الحميمة الجميلة، ابتسامة الغاية منها هي إسعادنا وحسب ـ الزهور، المروج الخضراء، الماء الزلال... ابتسامة وجود لا ابتسامة كلام.

معلمي، أستاذي العزيز، الذي اختفى بسرعة. أراك ثانية في ظلال نفسي، في الكرى التي أحفظها لنفسي أنا الميت.

جرى ذلك خلال لقائنا الأول. لا أعرف كيف حدث. قال: "ذلك

الشاب الذي يقف هناك، ريكاردو رييس، من الممتع التحدث إليه، إنه يختلف عن نفسه". ثم أضاف: "كل شيء يختلف عنا، ولهذا يوجد كل شيء".

الجملة، التي انبثقت مثل مركز الكون، أصابتني مثل زلزال أرضي. مثل كل افتتان مفاجئ، اهتزت الصخرة الداخلية في روحي. ولكن بالضد من الإغراء المادي، فإنني شعرت بأثرها المفاجئ من خلال كل حواسي. شعرت بنوع من العذرية لم يسبق أن شعرت بها من قبل قط.

حين أشرت إلى الخصوصية التي تميز حساسية "كايرو" والتي تقوم في الإدراك الفوري للأشياء، عمدت بجنوح ودي إلى اقتباس ما كان "وردزورث" قد اعتبره عديم الإحساس:

(أقحوانة على ضفة النهر
كانت أقحوانة صفراء
ولم تكن غير ذلك).

وقد ترجمت (متجاهلًا ترجمة أقحوانة بدقة إذ لا علم لي بأسماء الزهور والنبات) كما يلي: زهرة على ضفة النهر، كانت زهرة صفراء، ولم تكن غير ذلك.

ضحك معلمي "كايرو": "هذا الرجل البسيط رأى بدقة: الزهرة الصفراء ليست في الواقع سوى زهرة صفراء". غير أنه سرعان ما استغرق في التفكير.

"هناك فرق". أضاف: "وهذا يعتمد على ما إذا كنت تعتبر الزهرة الصفراء واحدة من بين زهرات صفراوات عديدة أم كنت تقصد تلك الزهرة الصفراء بعينها!".

ثم قال:

"ما قصده شاعرك الإنجليزي هو أنه بالنسبة لذلك الرجل كانت تلك الزهرة الصفراء أمرًا عاديًا، أو شيئًا معروفًا. ولكنها الآن ليست جيدة. فكل ما نراه يجب أن نراه دومًا للمرة الأولى. لأننا نراه بالفعل في المرة الأولى فقط. وهكذا فكل زهرة صفراء هي زهرة صفراء جديدة، حتى ولو كانت تحمل الاسم نفسه الذي كانت تحمله بالأمس. الناس الآن ليسوا كما كانوا بالأمس، والأمر نفسه ينطبق على الزهور. لا يمكن أن تكون الزهرة الصفراء الآن هي نفسها. وإنه لأمر محزن ألا يملك الناس الأعين نفسها لكي يدركوا ذلك، وإلا لكنا سعداء للغاية.

لم يكن أستاذي "كايبرو" وثنيًا، بل كان الوثنية بعينها. "ريكاردو رييس" وثني، "أنطونيو مورا" وثني، وأنا وثني. وكان من شأن "فرناندو بيسوا" نفسه أن يكون وثنيًا لولا هذه الفوضى العارمة التي تقبع في داخله. غير أن "ريكاردو رييس" وثني بطبعه و"أنطونيو مورا" وثني بالفطرة وأنا وثني بالتمرد، أي بحدة المزاج. مع "كايبرو" ليس ثمة تفسير لوثنيته، إنها نوع من الحلولية.

سأحاول أن أشرح ذلك بالطريقة التي يشرح فيها المرء الأشياء التي لا يمكن شرحها، أي من خلال السلوك الجبان في إعطاء أمثلة. من

الأشياء البارزة التي تميزنا عن الإغريق غياب فكرة اللانهاية، النفور من اللانهاية، عند الإغريق.

هناك مفهوم في هذا الشأن لدى أستاذي "ريكاردو". سأحاول أن أسرد، بما أمكن من دقة، الحوار المدهش الذي جرى بيني وبينه، والذي كشف لي فيه عن هذا المفهوم.

لقد أخبرني، وهو يشير إلى إحدى قصائده في "حارس الغنم"، أنه لا يعرف مَن الذي أطلق عليه لقب "الشاعر المادي". ومع أنني لم أجد تبريرًا للعبارة، لأن من غير الممكن إيجاد أي صيغة لتعريف معلمي "كايبرو"، فقد قلت له: "إن ذلك التشخيص لم يكن سخيفًا قط". وشرحت له، بهذا القدر أو ذاك من الدقة، ما تعنيه المادية الإغريقية. أصغى "كايبرو" إليَّ بانتباه ولكن بنظرة مغلفة بالشفقة وفجأة قال لي:

«ولكنه أمر غبي وحسب. إنه أمر يخص القساوسة الذين لا دين لهم ولهذا فإنه يفتقر إلى أي مبرر».

اندهشت وأشرت إلى أوجه الشبه العديدة بين المادية ومذهبه باستثناء أن الشعر يستند إلى الأخير. احتج "كايبرو":

«ولكنه ما تسميه شعرًا يخص كل شيء. لا يتعلق الأمر بالشعر بل بالنظر. الماديون عميان. لقد قلت إنهم يقولون إن الفضاء لا نهائي. كيف يمكن لهم أن يروا ذلك؟"

فقلت، وقد انبهرت بالطبع:

«ولكن ألا تعتقد أن الفضاء لا نهائي؟ ألا يمكنك تخيل أنّ الفضاء لا نهائي؟"

«لا أتخيل أي شيء لا نهائيًا. كيف يمكنني أن أمضي وأنا أفكّر أن الأشياء لا نهائية؟"

قلت:

"يعتبر الناس الفضاء بديهة. خلف ذلك الفضاء ثمة فضاء آخر. وخلف ذلك آخر وآخر أيضًا وأيضًا وأيضًا... إلى ما لا نهاية».

"لماذا؟" أجاب معلمي "كايرو".

شعرت بزلزال ذهني. وهتفت: «تخيل أن ثمة نهاية. ماذا هناك بعدها؟"

أجاب:

«إذا كانت ثمة نهاية فليس هناك شيء من بعدها».

هذه المحاججة، التي هي عمومًا طفولية ونسائية وليس لها من جواب في مطلق الأحوال، أصابت ذهني بالخدر للحظات. وأخيرًا قلت:

«ولكن أهذا هو ما تفكر به؟"

«أفكر بماذا؟ أن لكل شيء نهاية؟ يا إلهي. ليس هناك شيء من دون نهاية. أن توجد يعني أن تكون شيئًا آخر، ولهذا فلكل شيء حد. لماذا يصعب تخيل أن شيئًا ما هو شيء ما، وأن ليس هناك على الدوام شيء آخر خلفه؟"

عند هذه النقطة انتابني إحساس بأنني لا أتكلم مع شخص آخر بل مع كون آخر. وقمت بجهد أخير محاولًا القيام بانعطافة أجبرت نفسي على أن أعتبرها مشروعة.

«اسمع، يا كايرو، فكر بالأرقام. دعنا نأخذ أي رقم، ٣٤ مثلًا، من بعده هناك ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨، إلى آخره، من دون نهاية. ليس هناك رقم من دون أن يتبعه رقم آخر...».

«ولكنها مجرد أرقام». قال معلمي "كايرو" محتجًا. ثم أضاف، وهو يلقي عليَّ نظرة صارمة وطفولية:

«ما هو الرقم ٣٤ في الواقع؟"

هناك جمل معينة، وهي عميقة لأنها تنبع من أعماق المرء، تعرف الشخص أو أن الشخص بالأحرى يعرف نفسه بها من دون أن يعمد إلى فعل ذلك. لن أنسى تلك اللحظة التي عرف فيها "كايرو" نفسه لي. كان يتحدث عن الكذب، وقال: "أكره الكذب لأنه يفتقر إلى الدقة. كل ما يتعلق بريكاردو رييس، ماضيه، حاضره، مستقبله، يكمن هناك".

معلمي "كايرو"، على الرغم من أنني تحدثت فقط عما كان، يمكن أن يعرف بأي جملة من جمله، المكتوبة أو الشفوية، التي أدلى بها في الفترة التي تبدأ في منتصف الطريق من مرحلة "حارس الغنم". ولكن من بين العبارات الكثيرة التي كتبها، أو طبعها أو تفوه بها لي، سواء كنت أذكرها أم لا، فإن التي تحتوي على أكبر قدر من البساطة هي تلك التي قالها لي في لشبونة. كان يتحدث عن شيء لا أعرفه، عن أشياء كان

عليَّ أن أتمعن في أي واحدة منها بالمقارنة مع نفسه. وفجأة سألت معلمي "كابيرو": «هل أنت راض عن نفسك؟" أجاب: «لا، أنا راض». كان مثل صوت الأرض الذي هو كل شيء ولا شيء.

لم أجد البتة معلمي "كابيرو" مغتمًّا. لا أعرف ما إذا كان كئيبًا حين وافته المنية، أو في الأيام التي سبقت ذلك. من الممكن أن نعرف ذلك، ولكن الحقيقة هي أنني لم أجرؤ قط على أن أسأل أولئك الذي كانوا يحيطون به أي شيء في ما يتعلق بموته أو بالطريقة التي مات بها.

في أي حال، كان أحد أحزان حياتي، الحزن الحقيقي من بين أحزان مصطنعة كثيرة، أن يموت "كابيرو" من دون أن أكون بالقرب منه. غبائي هذا ينطوي على جانب إنساني كبير، وهو كذلك.

كنت في إنجلترا و"ريكاردو رييس" نفسه لم يكن في لشبونة، بل كان في طريقه إلى البرازيل. كان "فرناندو بيسوا" هناك، ولكنه كان يبدو كما لو أنه ليس هناك. يشعر "فرناندو بيسوا" بالأشياء، غير أنه لا يبدي أي رد فعل ولو في داخله.

لا شيء يعزيني في أني لم أكن في لشبونة في ذلك اليوم لأن ليس ثمة عزاء عفوي من ذلك النوع الذي يمنحني إياه التفكير بمعلمي "كابيرو". لا يبقى خارج العزاء مَن اختبر تجربة الذكرى الحميمة لكابيرو أو قصائده وفكرة "اللاشيء" بحد ذاتها. وهي أكثر الأفكار رعبًا حين تخطر على البال مصحوبة بالمشاعر. تحمل، في أعماله، وفي ذكرى معلمي العزيز، قدرًا من البريق والرفعة مما يحيط بالشمس وقمم الجبال.

د- مقدمة "قصص الاستراحة"

ينسب الفلكيون عمل الأشياء كلها إلى تأثرها بالعناصر الأربعة (النار، والماء، والهواء، والتراب) وانطلاقًا من هذا الأساس سيكون في مقدورنا أن نفهم عمل التأثيرات. بعضها تفعل في الإنسان فعلها كالتراب فتطمره وتحوله إلى عدم، وهؤلاء هم رسل هذا العالم. وبعضها تؤثر فيه كالهواء فتلفه وتخفيه عن أنظار الآخرين، وهؤلاء هم رسل العالم الآخر. وبعضها تؤثر في الإنسان كالماء فتغمره وتحوله إلى مادتها، وهؤلاء هم الأيديولوجيون والفلاسفة الذين ينثرون طاقاتهم الروحية بين الآخرين. وبعضها تؤثر في الإنسان كالنار فتحرق كل ما هو عرضي فيه وتتركه عاريًا وواقعيًا، فرديًا وصادقًا، وهؤلاء هم المحررون. ينتمي "كايرو" إلى هذا الصنف. وهو كان يملك هذه القدرة. فماذا يهم إذا كان "كايرو" قد انبثق مني إن كان هذا هو شأنه؟

ت_حوار بين ألفارو دي كامبوس وريكاردو ريس (مقتطف)

ألفارو دي كامبوس:

الشعر هو ذلك الشكل النثري الذي يكون الإيقاع فيه مصطنعًا. ولكن اطرح على نفسك هذا السؤال: لماذا ينبغي اللجوء إلى الإيقاع المصطنع؟ الجواب هو: لأن الشعور العميق لا يتكيف مع الكلمات، فإما أن ينحدر نحو السخرية أو أن يصعد إلى الغناء. وبما أن القول هو الكلام، وبما أن المرء لا يستطيع في الوقت نفسه أن يصرخ ويتكلم لذلك

يترتب عليه أن يغني وهو يتكلم أي أن يحول الكلام إلى موسيقى. وبما أن الموسيقى هي خارج الكلام لهذا تُجْلَب إلى الكلام بأن تصف الكلمات بطريقة تضم في ثناياها موسيقى ليست من صلبها، ومِن ثَمَّ تبدو مصطنعة. وهذا هو الشعر: الغناء من دون موسيقى. ولهذا السبب فإن الشعراء الغنائيين الكبار، بالمعنى العظيم لكلمة "غنائي"، ليسوا موسيقيين. كيف لهم أن يكونوا غنائيين إن كانوا موسيقيين؟

ريكاردو ريس:

يقول "كامبوس": "إن الشعر هو نثر ذو إيقاع مصطنع". هو يعتبر الشعر كنثر يتضمن موسيقى، ومن هنا الاصطناع. أما أنا فأقول: إن الشعر هو موسيقى مصنوعة من الأفكار، ومن ثَمَّ من الكلمات. تخيل كيف سيكون عليه الوضع إذا أنت قمت بتأليف الموسيقى من الكلمات بدلًا من المشاعر. بالمشاعر وحسب تصنع الموسيقى. أما المشاعر التي تنحو نحو الأفكار، أي تلك التي تراكم الأفكار لكي تعبر عن نفسها، فإنها تصنع غناءً. الأفكار لوحدها تلك التي تتضمن من المشاعر ما هو ضروري لأي فكرة، تصنع شعرًا. وعليه فالأغنية هي الشكل البدائي للشِعر لأنها الطريق الذي يمشي عليه، أو بكلمة أخرى، هي ليست الشكل الأصلي للشِعر بل التمهيد له.

كلما كان الشعر باردًا كان صادقًا أكثر. ينبغي ألا تدخل العاطفة إلى الشعر إلا كعنصر من عناصر الإيقاع، الذي يعتبر بمثابة الأثر الغابر الباقي في القصيدة. وهذا الإيقاع، حين يكون كاملًا، ينبغي أن ينهض

من الفكرة وليس من الكلمة. الفكرة المصوغة بشكل كامل تتضمن إيقاعًا في ذاتها، ولا تملك الكلمات المنطوقة القدرة على أن تهبط بها وتقلل من قيمتها. يمكن لها أن تكون صلبة وباردة، هذا لن يثقل الكاهل. الكلمات تكون فريدة ولهذا من أفضل ما يكون. وبما أنها من أفضل ما يكون فهي الأجمل.

٩ من أبريل، ١٩٣٠

ف- الهوية

وهكذا... لكي يشعر المرء بأنه هو هو، ولا أحد غيره، يترتب عليه أن يكون على علاقة بالآخرين جميعًا، جميعهم بالمطلق، وأن تربطه أعمق علاقة ممكنة مع كل واحد منهم. والآن فإن أعمق علاقة ممكنة هي علاقة الهوية. لذلك، ولكي يشعر المرء بأنه هو هو ذاته، يجب أن يشعر بأنه الآخرين كلهم، أي في وسعه أن يحل محل الآخرين بالمطلق.

ليس هناك معيار للحقيقة إلا بالتفاهم مع الذات. لا يتفاهم الكون مع نفسه لأنه ينقضي. الحياة لا تتفاهم مع نفسها لأنها تموت. التناقض هو المعادلة المثلى للطبيعة. ولهذا فإن كل حقيقة تحمل شكلًا متناقضًا.

١٩٢٤

مكتبة
t.me/soramnqraa

حول الإحساسية

(١)

النهضة الجديدة

بالنسبة إلى النهضة فإن الواقع هو الروح. الرومنطيقيون رأوا أن الواقع هو الطبيعة. الآن إذًا، وبما أن معرفتنا لا تستطيع أن تتجاوز حدود الروح والطبيعة، فإن النهضة الجديدة (دعونا نسميها هكذا) لا تملك أساسًا جديدًا للواقع. ولهذا فإن أصالتها تنبثق من كونها تؤلف مزجًا للسيكولوجيتين "النهضوية والرومنطيقية".

ليست هناك فرضية أخرى يمكن تخيلها.

هذا المزج، على أي حال، يولد واقعًا مدهشًا: تعايش إحساسين إزاء الواقع، فكرة مزدوجة عن الواقع. ولكن ليس في مقدور المرء أن يملك سوى فكرة واحدة عن واقع واحد. لا يمكن تخيل الواقع سوى أنه واحد. والنتيجة، إذن، هي أنه بالنسبة للنهضة الجديدة يجب أن يكون هناك مزج بين الطبيعة والروح. وعليه يكون الواقع عبارة عن طبيعة – روح. أي أن الطبيعة سوف تدرك، بالنسبة للنهضة الجديدة، باعتبارها روحًا.

كيف يمكن للاواقعي، إذن، أن يعبِّر عن نفسه بوصفه لا واقعيًا؟ لكي يكون اللاواقعي لا واقعيًا يترتب عليه أن يكون واقعيًا. ولهذا فاللامرئي هو واقع لا واقعي أو لا واقع واقعي: تناقض منجز. المتعالي، إذن، يكون ولا يكون في الوقت نفسه. إنه يوجد وراءه وليس وراء تجليه. هو واقعي ولا واقعي في هذا التجلي. من الجلي أن هذا النظام ليس ماديًا أو روحيًا بل هو حلولية متعالية. فلنسميه إذن "الحلولية المتعالية". هناك مثال أبدي واحد عنه: كاثدرائية الفكر في فلسفة هيجل.

"الحلولية المتعالية" تستغرق وتتجاوز كل النظم. بالنسبة لها فإن المادة والروح هما واقعيتان ولا واقعيتان في الوقت نفسه، أي جوهريًا الله واللاالله. وهكذا يصح أن نقول إن المادة والروح موجودتان ويصح أن نقول إنهما غير موجودتين، لأنهما موجودتان وغير موجودتين في الوقت نفسه. الحقيقة النهائية التي يمكن للمرء أن يقولها بالنسبة لأي شيء هي إنه موجود وغير موجود في آن واحد. ولذلك فإن التناقض هو جوهر الكون: عدم إدراك الواقعي هو إدراك اللاواقعي. وهذا إثبات يزداد رسوخًا كلما مضينا أكثر. ليس خطأ أن نقول إن المادة مادية والروح روحية، ولكن الأصح أن نقول إن المادة روحية والروح مادية.

(٢)

رسالة إلى محرر إنجليزي

سيدي:

إن الغاية من هذه الرسالة هي الاستفسار عما إذا كنت على استعداد لطبع أنطولوجيا للشعر البرتغالي "الإحساسي". أنا على دراية تامة بمدى انشغالك بالحركات الجديدة وهذا ما شجعني على طرح هذا الاستفسار.

لربما يصعب عليَّ أن أشرح بالضبط، في الفسحة التي يتيحها لي الحجم الرسمي للرسالة، ما تعنيه حركة الإحساسية. ومع هذا فإني سوف أحاول أن أضع أمامك بعض الأفكار عن ماهيتها. وآمل أن أسد الفراغات المحتملة في شرحي السريع هذا بالمقتطفات التي أرفقها، والتي هي ترجمات لقصائد وأبيات إحساسية.

أولًا: في ما يتعلق بالأصل. سيكون من العبث القول إن الإحساسية بالشكل الذي هي عليه تأتي من الآلهة أو تطلع من أرواح مبتكريها من دون أي اعتبار للسيرورة البشرية للأسلاف الأوائل وتأثيراتهم. غير أننا نزعم أنها أصلية بالفعل بالقدر الذي عليه أي حركة ثقافية أو غير ثقافية. وهي لا تمثل، لا جوهريًا (في كينونتها الميتافيزيقية)

ولا ظاهريًا (في تجلياتها التعبيرية) نوعًا جديدًا من نظرة كونية. ليس لدي أي تردد في قول ذلك. بما (أنني) (لن أقول مؤسسها، لأن مثل هذه الأشياء يجب ألا تقال أبدًا) (...) (على الأقل بشكل أساسي) مسؤول عنها، فإني أنسبها لنفسي ولأتباعي غير المعصومين عن الخطأ لكي لا نكون أكثر تواضعًا مما نكون عليه حين يتعلق الأمر باستعمالاتها الاجتماعية.

بالنسبة للأصل، إذن، فإن تعدادنا للأصول الأولى سوف يكون بمثابة العنصر الأول في ما يتعلق بالشرح الوافي للحركة. نحن ننحدر من ثلاث حركات: الرمزية الفرنسية، والوثنية المتعالية البرتغالية، وحفنة الأشياء التافهة والمتناقضة التي تعبر عنها المستقبلية والتكعيبية، وما شابه من تعبيرات طارئة. ولكن ينبغي القول إننا ننحدر من روح هذه الحركات وليس من مادتها. أنت تعرف ما هي الرمزية الفرنسية ولذلك فأنت بالطبع على دراية من أنها تشكّل في العمق أقصى تجليات النزعة الذاتية الرومانسية، غير أنها إلى جانب ذلك تشكّل أقصى تجليات الحرية الرومانسية للتنوع. وفضلًا عن هذا فقد كانت تمثل تحليلًا دقيقًا وسقيمًا للغاية (مركب لغايات التعبير الشعري) للأحاسيس. كانت، منذ ذلك الوقت، ولو فجة، بالمقارنة مع حركتنا. لقد غضت البصر عن العالم جريًا وراء تلك الحالات الذهنية التي كان من شأن التعبير عنها ألا يتسق مع التوازن (الاستقرار) العادي للأحاسيس.

من الرمزية الفرنسية نستمد موقفنا الأساسي القائم على إبداء أكبر قدر من الاهتمام بأحاسيسنا، ومن ثَمَّ سلوكنا اللامبالي وغير المتحمس

وغير المكترث بأبسط الأشياء وأكثرها صلابة في الحياة في آن معًا. هذا لا يشملنا كلنا، على الرغم من أن التحليل الدقيق والفاحص للأحاسيس يشغل الحركة كلها.

وأما في ما يتعلق بالاختلافات: فإننا نرفض كليًا، إلا في حالات استثنائية ولأغراض جمالية بحتة، الموقف الديني للرمزيين. فالله بالنسبة لنا هو مجرد كلمة يمكن استعمالها بشكل ملائم لتشير إلى ما هو غامض من دون أن تتضمن مقاصد أخلاقية أو غيرها. إنها ذات قيمة جمالية فقط. إضافة إلى هذا فإننا نشجب ونبغض عجز الرمزيين في امتلاك النفس الطويل وفشلهم في كتابة قصائد طويلة و"بنيتهم" الرخيصة.

ليست لديك دراية بـ"الوثنية المتعالية" البرتغالية. وهو أمر مؤسف، لأنه على الرغم من أنها ليست حركة قديمة، فإنها أصيلة. تصور لو أن الحركة الرومانطيقية الإنجليزية، بدلًا من أن تعود القهقرى إلى المستوى التينيسي –الروسيتي– البراونيجي، صعدت إلى الأعلى نحو "شيلي"، وعملت على بث المزيد من الروح في وثنيته الروحية أصلًا، وهكذا سوف تصل إلى مفهوم الطبيعة (وثنيونا المتعاليون هم في الأساس شعراء طبيعيون)، التي ينصهر فيها الجسد والروح ويتحولان إلى شيء يتجاوزهما. إذا قدر لك أن تتخيل "ويليام بليك"، وقد تقمص روح "شيلي"، وراح يكتب انطلاقًا من ذلك فسيكون في وسعك على الأرجح أن تدرك ما أعنيه. لقد تمخضت هذه الحركة عن قصيدتين في وسعي أن أعتبرهما من أعظم القصائد على مر الزمن. هما قصيدتان قصيرتان على أي حال. الأولى، هي "أغنية النور" لجويرا جونكيرو،

أعظم الشعراء البرتغاليين طرًا (كان يقود الشاحنات حين نشر "باتريا" في عام ١٨٩٦، ولكن"باتريا" هي دراما غنائية ساخرة، ولا تنتمي إلى مرحلته الوثنية المتعالية). "أغنية الضوء" هي على الأرجح أعظم إنجاز شعري ميتافيزيقي منذ قصيدة "أغنية" لوردزسورث. القصيدة الأخرى، التي تتجاوز بالتأكيد قصيدة "الركوب معًا" لبراونينج بوصفها قصيدة عاطفية، والتي تنتمي إلى المستوى الميتافيزيقي نفسه لقصائد الحب العاطفة، على الرغم من أنها أكثر وثنية من وجهة النظر الدينية، هي"مرثية" لتيخيرا دي باسكوسياس، الذي كتبها عام ١٩٠٥. نحن "الإحساسيون" مدينون لهذه المدرسة الشعرية بالطريقة التي تنصهر فيها الروح والمادة وتتعاليان في شعرنا. وقد دفعنا العملية إلى الأعلى أكثر مما فعل الأولون، على الرغم من شعوري بالأسف لعجزنا حتى الآن في أن نجترح شيئًا يضاهي مستوى القصيدتين اللتين أشرت إليهما توًا.

أما بالنسبة لتأثرنا بالحركة الحديثة التي تتضمن: التكعيبية والمستقبلية، فإننا مدينون للاقتراحات التي تلقيناها منهم أكثر من تأثرنا بمضمون أعمالهم، إذا شئنا أن نكون دقيقين.

لقد أضفينا طابعًا ثقافيًا على حركتهم. تفكيك النموذج الذي يصنعونه (لأننا تأثرنا لا بأدبهم، إن كان في حوزتهم شيء يشبه الأدب أصلًا، بل بصورهم)، فقد مضينا إلى ما نعتقد أنه المجال الأكيد للتفكيك – ليس تفكيك الأشياء بل تفكيك إدراكنا لتلك الأشياء.

وبعد أن أطلعتك على منبتنا، وبشكل مختصر استعمالنا لذلك

المنبت، واختلافنا عنه، فسوف أقوم الآن بشرح موقفنا المركزي من الإحساسية، بما تيسر لي من دقة.

١ـ الحقيقة الوحيدة في الحياة هي الإحساس. الحقيقة الوحيدة في الفن هي وعي الإحساس.

٢ـ ليست هناك فلسفة ولا أخلاق ولا حتى جماليات في الفن، أيًا كانت تمثلاتها في الحياة. في الفن ثمة فقط أحاسيس ووعينا لها. كائنًا ما كان الحب والفرح والألم في الحياة، فإنها في الفن مجرد أحاسيس. إنها على أرض الواقع عديمة الفائدة للفن. الله هو إحساسنا لأنفسنا (لأن الفكرة هي إحساس)، وهو يستخدم في الفن للتعبير عن أحاسيس بعينها، مثل: الوقار والغموض وما شابه ذلك. لا يمكن للفنان أن يؤمن أو لا يؤمن بالله تمامًا، مثلما لا يمكن للفنان أن يشعر بالحب والفرح والألم. إنه يعتقد أو لا يعتقد، في اللحظة التي يكتب فيها، وذلك تبعًا للفكرة التي تمنحه الوعي بأحاسيسه وتمكنه من الإفصاح عنها بأفضل ما يكون في تلك اللحظة. وما إن ينقضي ذلك الإحساس فإن هذه الأشياء تصير، بالنسبة له كفنان، مجرد هياكل تحاول روح الأحاسيس أن تمظهرها لتلك العين الداخلية التي يكتب انطلاقًا من رؤيته للأشياء وإحساسه بها من خلالها.

٣ـ الفن، بأكمل تعريف له، هو التعبير الموزون لوعينا بالأحاسيس، أي أنه يجب أن نعبِّر عن أحاسيسنا بطريقة تخلق معها موضوعًا يتحول بدوره إلى إحساس للآخرين. الفن ليس "الإنسان مضافًا إلى

الطبيعة". كما قال "بيكون"، بل هو الإحساس مضروبًا بالوعي – لاحظ: مضروبًا.

٤ـ المبادئ الثلاثة للفن: (١): يجب التعبير عن كل إحساس إلى أبعد مدى ممكن. أي أن التعبير عن كل إحساس يجب أن يصل إلى العمق. (٢): يجب أن يُعبَّر عن الإحساس بطريقة تمكنه من إيقاظ – مثل هالة من النور تحيط بإحساس مركزي معين– أكبر قدر ممكن من الأحاسيس الأخرى. (٣): يجب أن تكون حصيلة كل ذلك على قدر كبير من الشبه بشيء منظم لأن ذلك هو شرط الحيوية.

إن أسمى هذه المبادئ الثلاثة: الإحساس، والإيحاء، والبناء. وهذا الأخير ـ وهو أحد أعظم المبادئ لدى الإغريق الذين اعتبر شاعرهم الأعظم القصيدة بمثابة "حيوان"ـ لم يلق اهتمامًا يُذكَر من لدن الحداثويين. أدت الرومانطيقية إلى زعزعة القدرة على البناء الأمر الذي كان الكلاسيكيون الأوائل على الأقل يتمتعون به. وقد ترك شكسبير، بعجزه القاتل عن تصور الكيانات المنتظمة، تأثيرًا مريعًا في هذا المجال. (سوف تتذكر أن الغريزة الكلاسيكية لماتيو أرنولد قد ساعدته على إدراك ذلك). لا زال "ميلتون" هو المعلم العظيم للبناء في الشعر. شخصيًا أعترف أنني أميل أكثر وأكثر إلى وضع "ميلتون" فوق مصاف شكسبير كشاعر. ولكن عليَّ أن أعترف أيضًا، بقدر ما أملك من شأن (وأنا أحاول جاهدًا ألا أكون الشيء نفسه لثلاث دقائق متتالية لأن ذلك يلحق الضرر بالصحة الجمالية)، إنني وثني ولذلك أقف إلى جانب "ميلتون" كشاعر وثني أكثر من وقوفي إلى جانب الشاعر المسيحي

شكسبير. على أن كل هذا ليس سوى عاطفة، وآمل أن تغفر تسربه إلى هذا المقام.

أحيانًا أنظر إلى القصيدة ـ وكان في مقدوري أن أضيف أيضًا اللوحة والتمثال، لولا أني لا أعتبر الرسم والنحت من الفنون بل أشغالًا يدوية ـ كما لو كانت شخصًا كائنًا بشريًّا حيًّا، وإنها تنتمي بالحضور الجسدي، والكيان المؤلّف من لحم ودم، إلى عالم آخر يرميه إليه خيالنا حيث نقرأه في هذا العالم بوصفه لا أكثر من ظل ناقص من ذلك الواقع الجمالي المقدس في مكان آخر. آمل أن يأتي يوم، بعد الموت، أقابل فيه وجهًا لوجه البعض من أطفال هؤلاء الذين خلقتهم، وآمل أن أراهم في أجمل تقويم بطلّتهم الندية الخالدة. لربما تتساءل في قرارة نفسك كيف أن شخصًا يقول عن نفسه إنه وثني ينسج مثل هذه الخيالات. نعم، كنت وثنيًا قبل فقرتين من هذه الأسطر غير أنني أكف عن أكون كذلك وأنا أستمر في الكتابة. وفي نهاية هذه الرسالة أتوقع أن أكون شيئًا آخر. إني أترجم إلى الواقع، بقدر ما أستطيع، ذلك التفكك الروحي الذي أمدحه وأشيد به. وإذا كنت أتمتع بأي قدر من التماسك فهو أقرب إلى لا تماسك اللاتماسك.

(٣)

مقدمة لأنطولوجيا الشعراء الإحساسيين

بقلم ألفارو دي كامبوس

انبثقت الإحساسية بعد أن ترسخت الصداقة بين "فرناندو بيسوا" و"ماريو دي ساكارنيرو". ومن الصعوبة الفصل بين دور كل منهما في وضع أساس الحركة، ومن العبث القيام بذلك في كل حال. الواقع هو أنهما تشاركا في توطيد بدايات الحركة.

ولكن كل الإحساسيين الذين يستحقون الذكر هم أشخاص قائمون بحالهم، وبالطبع تفاعل جميعهم معًا.

يقترب "فرناندو بيسوا" و"ماريو دي ساكارنيرو" من الرمزيين. أما "ألفارو دي كامبوس" و"ألمادا نيجريروس"، فهما أكثر التصاقًا بأحدث أساليب الإحساس والكتابة. الآخرون يقفون في الوسط.

يعاني "فرناندو بيسوا" من الثقافة الكلاسيكية. تكمن قوته أكثر في التحليل الثقافي للإحساس والشعور الذي ارتقى به إلى حد الكمال. قال أحد القرّاء عن مسرحيته المتقنة، "البحار": "إنها تجعل العالم الخارجي غير واقعي تمامًا". بالفعل... لم يَعُد ثمة ما هو أبعد في الأدب. بالمقارنة

معه تبدو رقة وروعة "مايترلينخ" خشنة ووحشية. إنه أكثر أهمية من التكعيبيين والمستقبليين بما لا يقاس.

لم أرغب قط في أن أتعرف بشكل شخصي على أي من الإحساسيين، لقناعتي أن المعرفة الأفضل هي المعرفة اللامشخصنة.

التعريف الممتاز لألفارو دي كامبوس هو ذلك الذي يقول إنه: "والت "وايتمان" وفي داخله شاعر إغريقي". فهو يملك كل القوة الذهنية والشعورية والحسية التي كان "وايتمان" يمتلكها. غير أنه يملك السمة المعارضة تمامًا ـ قوة التركيب والبناء المنتظم للقصيدة، وهو ما لم يقدر أي شاعر على اجتراحه منذ ميلتون. قصيدة "النشيد المظفر" لألفارو دي كامبوس، المكتوبة بغياب الإيقاع والنظم ال"وايتمان"يين، تملك من البنيان والتركيب المنظمين ما تتخطى بهما "ليسيداس"، مثلًا. قصيدة "النشيد البحري"، التي لا تغطي ما لا يقل عن اثنين وعشرين صفحة من "أورفيوس"، هي مذهلة في بنيتها. لم تتمتع أي فرقة عسكرية ألمانية بمثل هذه الدقة في التنظيم، الأمر الذي يمكن اعتباره، من وجهة نظر طبوغرافية، نموذجًا عن اللامبالاة المستقبلية. ويمكن قول الشيء نفسه عن قصيدة "تحية إلى والت "وايتمان"" في الجزء الثالث من "أورفيوس".

الإحساسيون البرتغاليون أصيلون ويتمتعون بالأهمية لأنهم، لكونهم برتغاليين حصرًا، كوسموبوليتيون وعالميون. المزاج البرتغالي مزاج عالمي، وهنا يكمن سر تفوقه الصارخ. إن أعظم شيء في التاريخ البرتغالي، أي الكشوفات التي حصلت في تلك الفترة الطويلة والحذرة

والعلمية، هو الإنجاز العالمي الأعظم في التاريخ. وقد ترك الشعب برمته بصمته في ذلك. لا يمكن للأدب البرتغالي النموذجي الأصيل أن يكون برتغاليًا تمامًا لأن الأدب البرتغالي النموذجي ليس برتغاليًا بالمرة. ففي المزاج الثقافي لهذا الشعب، بعد أن يوضع الضجيج جانبًا ويحذف اليومي، هناك ما هو أمريكي. ليس ثمة مِن شعب مَن يقبل بنهم على البدع مثلما يفعل هو، وليس ثمة مِن شعب ينزع الشخصي عنه بهذا القدر من البراعة. إن قوته تكمن في ضعفه. وتنهض هيبته من مزاجه غير المحلي. هذه الروح المنفلتة من حدودها هي التي تميز الشعب البرتغالي.

سبتمبر.. أكتوبر ١٩١٦

(٤)

ملاحظات حول الإحساسية

لا يوجد شيء، أو واقع، خارج الإحساس. الأفكار هي أحاسيس عن أشياء غير قائمة في المكان، وأحيانًا في الزمان.

المنطق، مكان الأفكار، هو نوع آخر من المكان.

الأحلام هي أحاسيس ذات بُعدين. الأفكار هي أحاسيس ذات بُعد واحد فقط. الخط هو إحساس.

كل إحساس (عن شيء صلب) هو جسم صلب محاط بسياج، هو عبارة عن صور داخلية (من صنف الأحلام – ذات بعدين) أحاطت نفسها بخطوط (هي الأفكار، ذات بعد واحد فقط). تصبو الإحساسية، انطلاقًا من هذا الواقع الواقعي، لأن تقوم في الفن بتفكيك الواقع إلى عناصره الحسابية النفسية.

غاية الفن هي ببساطة أن يعمق وعي الإنسان لذاته. معياره هو القبول الشامل (أو شبه الشامل)، عاجلًا أم آجلًا، فذلك هو البرهان على أنه يقوم فعلًا بتعميق الوعي الذاتي عند الناس.

كلما استطعنا أن نقوم بتفكيك وتحليل المزيد من أحاسيسنا إلى عناصرها النفسية نكون قد ساهمنا أكثر في تعميق وعينا الذاتي. واجب الفن، إذن، هو أن يغدو واعيًا باضطراد. في الفترة الكلاسيكية نهض الفن بتعميق الوعي على مستوى الإحساس الثلاثي البعد. أي أن الفن كرَّس نفسه لرؤية واضحة وكاملة للواقع (باعتباره) صلبًا. ومن هنا ينهض الموقف العقلي الإغريقي، الذي يبدو غريبًا بالنسبة لنا، القائم على اجتراح مفاهيم من قبيل المجال والارتقاء بها إلى أقصى حالات التجريد المجرد، كما في حالة "بارمينيديس"، الذي يصف مفهومه المثالي للكون المجرد بكونه "مجالًا".

الفن ما بعد – المسيحي عمل دومًا من أجل خلق فن ذي بُعدين.
نحن يجب أن نخلق فنًّا ذا بُعد واحد.
هذا يبدو تضييقًا للفن، وهو كذلك إلى حدّ ما.

التكعيبية والمستقبلية، وما شابه من مدارس، هي تطبيقات خاطئة لحدوس هي بالأساس صحيحة. ويكمن الخطأ في أنها تحاول أن تحل المشكلة على خطوط الفن الثلاثي الأبعاد. الخطأ الجسيم يقوم في أنها تنسب الأحاسيس إلى واقع خارجي، وهو أمر قائم بالتأكيد، ولكن ليس بالشكل الذي يراه المستقبليون وغيرهم. المستقبلية شيء سخيف أشبه بأن يكون الإغريق حداثويين وتحليليين.

١٩١٦

تختلف الإحساسية عن التيارات الأدبية الشائعة في أنها ليست

إقصائية، أي أنها لا تزعم احتكار الإحساس الجمالي السليم. وبقول أدق فإنها لا تدَّعي أنها تيار أو حركة، ما خلا في حالات محددة، بل مجرد ملمح من ملامح الحركات السابقة وامتداد من امتداداتها.

على العكس من الحركات الأدبية الشائعة، مثل الرومانسية والرمزية والتكعيبية، فإن الإحساسية لا تملك موقفًا يشبه موقف الدين الذي يقصي الأديان الأخرى. إنها تشبه بالأحرى علم الأديان الذي يقف على مسافة واحدة من جميع الأديان. فالمعروف أن علم الأديان لا يقوم مقام الدين بل يلقي الضوء على الحقيقة التي تنشدها الأديان كافة، وعليه فإنه، أي علم الأديان، يعارض بالطبع تلك الأجزاء من التعاليم الدينية التي تستبعد التعاليم الدينية للأديان الأخرى، وكذلك الأجزاء التي تحط من شأن الدين على وجه العموم. ولهذا فإن علم الأديان، في الوقت الذي لا يعارض فيه البروتستانتية، بما هي كذلك، فإنه يعارضها بوصفها مناهضة للكاثوليكية، كما أنه يرفض القبول بالنظريات التي تميل إلى الحط من قيمة كل ما هو جوهري وصحيح في أمر عبادة خلق الله، مثلما تفعل النظريات القائلة بالعقوبة الأزلية.

وهكذا فموقف الإحساسية هو نسبي إزاء الحركات الفنية. إنها ترى أن جميع، أو معظم هذه الحركات (إذ ينبغي ألا نسمح لأنفسنا بأن نستعمل تعبير "الحركات الفنية" بكرم بالغ إزاء كل حية ترفع رأسها في هذا المستنقع الأدبي من الفوضى الحديثة) هي في جوهرها، صحيحة. لقد قال "سبينوزا": "إن النظم الفلسفية صحيحة في ما تتبناه وخاطئة في ما تنكره". وهذا التأكيد، الذي هو الأعظم من بين التأكيدات الوثنية

قاطبة، هو ما تستطيع الإحساسية أن تؤكد عليه في ما يتعلق بالأشياء الجمالية. وعلى الرغم من أن ثمة كمال أعلى واحد فقط، فإن الكمال النسبي متعدد. إن "هوميروس" كامل في رؤيته بالقدر الذي عليه "هريك"، مع أن الرؤية الهوميروسية أرفع شأنًا بكثير من رؤية "هريك". إن الإحساسي يرحب بمنتهى الفرح بهوميروس وهريك على قدم المساواة في النادي الفني العظيم.

هناك ثلاثة أركان مركزية للإحساسية. الأول هو أن الفن بناء أعلى، وأن الفن العظيم هو ذاك الذي يستطيع أن يبصر ويخلق وحدات منظمة تتجاور عناصرها المكونة بشكل دقيق: المبدأ العظيم الذي عبر عنه "أرسطو" بالقول: إن القصيدة هي "حيوان". الثاني هو إن كل فن يتألف من أجزاء وإن كل جزء ينبغي أن يكون كاملًا بنفسه. وبما أن الركن الأوَّلي يمثل المبدأ الكلاسيكي عن الوحدة والكمال البنائي فإن الركن الثاني يمثل المبدأ الرومانطيقي عن "المقاطع الرقيقة" التي تتضمن الحقيقة وتنبذ الخطأ من دون أن تسعى لبلوغ المبدأ الكلاسيكي الأعلى في أن الكل أعظم شأنًا من الجزء. الركن الثالث للإحساسية هو جماليًّا، إن كل قطعة من الجزء الذي يساهم في بناء الكل ينبغي أن تكون كاملة بذاتها. ويبالغ في الإلحاح على هذا المبدأ جميع الفنانين، بمن فيهم الرمزيون، الذين يخذلهم مزاجهم في اجتراح وحدات كاملة أو حتى مجرد فقرات بليغة مطولة (حالهم في هذا حال الرومانطيقيين)، الأمر الذي يدفع بهم إلى اختصار نشاطهم في تأليف أبيات فردية جميلة أو أناشيد غنائية كاملة ولكن قصيرة. هذا أمر جميل، حين يكون جميلًا حقًا، ولكن

الخطر في الأمر هو الانطباع بأنه بذلك، وحسب إنما يرتفع عن المستويات الدنيا من الشعر.

هذه هي أركان الإحساسية من وجهة نظر الفلسفة الجمالية. أي أنها تشكّل الأركان التي تنهض عليها الإحساسية بالقدر الذي تستوعب كل النظم والمدارس الفنية مستخلصة من كل واحد منها ما يتمتع به من الجمال والفرادة.

إن الإحساسية تتبنى الموقف الجمالي بكل سحره الوثني. هي لا تتبنى أبدًا تلك الأشياء الحمقاء – جمالية "أوسكار وايلد"، أو (الفن للفن)، من أي شخص ضال ينظر إلى الحياة بعين الرعاع. إنها تستطيع أن ترى رقة البشر وتدرك جمال انعدام تلك الرقة في الوقت نفسه. ليس ثمة أي دين صحيح وليس ثمة أي دين خاطئ.

في وسع المرء أن يجتاز كل الأديان الموجودة في العالم في ظرف يوم واحد، وينتهي الإخلاص والتجربة الروحية التراجيدية. لا بد أن يكون أرستقراطيًا . بالمعنى المتداول للكلمة – كي يتمكن من فعل ذلك. لقد قلت ذات مرة إن من واجب الإنسان الذكي والمثقف أن يكون ملحدًا وقت الظهيرة، حين تلف الشمس كل شيء بصفائها وماديتها، ويكون كاثوليكيًا متعصبًا بعد غياب الشمس حين تشرع الظلال في أن تفك قبضتها عن الأشياء ببطء. وظن البعض أنني أمزح. غير أنني كنت في الواقع أنقل إلى لغة النثر السريع (كتبت ذلك في صحيفة) تجربة شخصية كنت مررت بها. لقد دربت نفسي على ألا أمتلك أي قناعة أو آراء لكي

لا تذوي نظراتي الجمالية، ولهذا انتهى بي الأمر إلى أن لا تكون لي أي شخصية على الإطلاق، ما خلا الشخصية التعبيرية. لقد تحولت إلى مجرد آلة دقيقة للتعبير عن مزاجي الذي وصل مرحلة من التوتر صار معها صاحب قوام شخصي، وجعل من روحي مجرد قوقعة لمظهره الخارجي، رغم قول علماء الأديان بأن خبث ذوي الطبيعة الروحية يدفع بهم أحيانًا إلى أن يتقمصوا الأجسام الكوكبية للناس ويلهو بها من خلف ظلالهم المتشابهة (المادة).

لا يعني هذا أنه ينبغي ألا يكون هناك رأي سياسي لكل الإحساسين، بل يعني أن الإحساسي، بوصفه فنانًا، يجب ألا يتبنى أي رأي على الإطلاق. الحجة التي رفع لواءها (مارشال)، والتي أثارت غضب الكثيرين ممن يجهلون جوهر الفن:

"Lasciva est nobis pagina vita proba"

رغم أن فنه كان بذيئًا؛ فإن حياته لم تكن كذلك – (الأمر الذي كرره لاحقًا "هريك" حين كتب إلى نفسه: أفكاره كانت داعرة إلا أن حياته لم تكن كذلك)، هي الواجب الأكيد للفنان إزاء نفسه.

الإخلاص هو أولى الجرائم الفظيعة للفنان. عدم الإخلاص هو الجريمة الفظيعة الثانية. على الفنان الكبير ألا يمتلك أي رأي جوهري ومخلص عن الحياة. غير أن هذا الأمر يجب أن يمنحه القدرة لكي يشعر بالإخلاص؛ بل بالإخلاص المطلق، إزاء أي شيء لفترة محددة من الوقت، فترة تكون كافية، مثلًا، لتحضير وكتابة قصيدة. قد يكون من

الضروري التأكيد على أن المرء ينبغي أن يكون فنانًا قبل أن يحاول لأن يكون كذلك. من العبث أن تسعى لأن تكون أرستوقراطيًا حين تكون قد وُلِدت كفرد من الطبقة الوسطى أو عامة الشعب.

١٩١٦

(٥)

أن تشعر هو أن تبدع

أن تشعر هو أن تبدع

أن تشعر هو أن تفكر من دون أفكار، ولذلك فإن الشعور هو الإدراك، إذا افترضنا أن ليست ثمة أفكار في الكون. ولكن ما هو الشعور؟

امتلاك أفكار ليس شعورًا.

أفكارنا كلها هي أفكار غيرنا.

التفكير هو الرغبة في أن ننقل لغيرنا ما نعتقده ونشعر به.

يمكننا أن ننقل لغيرنا فقط ما نفكر به. ما نشعر به غير قابل للتوصيل. قيمة ما نشعر به فقط هي القابلة للتوصيل. يمكن أن نجعل الآخرين يشعرون بما نشعر به. هذا لا يعني أن القارئ يشعر بالألم نفسه (؟). يكفي أن يشعر القارئ بالطريقة نفسها.

الشعور يفتح أبواب الزنزانة التي يحبس الفكر الروح فيها.

يجب ألا يصل الضوء إلى عتبة الروح. يمنع الظهور بشكل جلي على مشارف الشعور.

الشعور هو الفهم. التفكير يقع في الخطأ. أن تفهم ما يقوله شخص آخر هو أن تخالفه الرأي. أن تدرك ما يشعر به ذلك الشخص هو أن تكون ذلك الشخص. أن تكون شخصًا آخر هو أمر عظيم الأهمية، من وجهة النظر الميتافيزيقية. الله هو كل الناس.

أن ترى، تسمع، تشم، تتحسس – تلك هي وصايا الله الوحيدة. الأحاسيس إلهية لأنها تُجسد علاقتنا مع الكون وعلاقتنا مع الكون – الله.

ليس ثمة معيار للحقيقة إن لم تكن منسجمة مع ذاتها. الكون لا ينسجم مع نفسه لأنه يمضي. الحياة لا تنسجم مع نفسها لأنها تموت. التناقض هو المعادلة المثلى للطبيعة. ولهذا فلكل حقيقة صيغة متناقضة.

أن تؤكد هو أن تخدع نفسك من أول خطوة. أن تفكر هو أن تضع حدًا. أن تحاجج هو أن تقصي. هناك الكثير مما ينبغي أن نفكر بشأنه لأن هناك الكثير مما يستحسن أن نقصيه ونحدده.

لا تكف عن تبديل نفسك. أنت لست كافيًا لنفسك. كن متوقعًا لنفسك على الدوام. دع نفسك يحدث أمامك. اترك أحاسيسك عرضية بالكامل، مجرد مغامرات تواجهها في طريقك. يجب أن تكون كونًا من دون قوانين لكي تكون الأعلى شأنًا.

تلك هي مبادئ الإحساسية.

حول روحك إلى ميتافيزيقيا، إلى أخلاق، إلى جمال. وعرضيًا أبدِل نفسك بالله. إنه الموقف الديني الوحيد. (الله في كل مكان إلا في داخله).

اجعل من كينونتك دينًا جميلًا ومن أحاسيسك طقوسًا وشعائر.

الأدب والفنان

(١)

الشهرة والفن

أنا (أقترح) أن أقوم بمناقشة مسألة الشهرة، المؤقتة والدائمة على السواء، وأن أستكشف الظروف التي نال فيها الناس الشهرة، بشكليها، وأن أتحرى، بقدر ما أستطيع، الشروط التي يمكن أن يحظى فيها المرء بالشهرة، بشكليها، مستقبلًا. الشهرة هي أن نرى شخصًا ما، أو مجموعة من الأشخاص، على قدر كبير من القيمة بالنسبة للبشرية. من أجل أن نحلل المسألة يتوجب علينا أن نعرف الشهرة. كذلك يتعين علينا أن نعرف البشرية.

١ـ الشهرة قد تصيب الأشياء أو الناس. هناك جرائم وحروب وروايات شهيرة. وهناك الناس الذين نالوا الشهرة لأنهم قاموا باجتراح تلك الأشياء. لن نشغل أنفسنا بالأشياء بل بالناس. إن ما يهمنا هنا هو الظروف التي تصنع الشهرة.

٢ـ الشهرة قد تكون طارئة أو جوهرية. الرجل الذي يلقى حتفه بطريقة غامضة جدًّا ينال الشهرة من جرّاء هذا الموت. وإذا كان الحادث جللًا فقد يخلد التاريخ جثته. لسنا معنيين بالشهرة الطارئة بل بالشهرة

الجوهرية، ولو بدا ذلك غير منصف.

٣ـ الشهرة قد تكون مصطنعة أو طبيعية. عادةً ما يكون الملك شهيرًا. إنه يُولَد شهيرًا من خلال مملكته. لن نشغل أنفسنا بهذا النوع من الشهرة. إنّها تختلف تبعًا للعادات والتقاليد وأنظمة الحكم. سنقارب الشهرة المصطنعة وحسب.

٤ـ الشهرة قد تكون جيدة أو سيئة. والأخيرة عادةً ما تُسمّى بالصيت. وتغير الآراء بشأن الخير والشر تعقد المسألة أحيانًا، بل إنّها غالبًا ما تعمد إلى إقحام نفسها عنوة. فقد يعتبر بعض الناس شخصًا ما قاتلًا فيما يعتبره آخرون رجلًا شجاعًا. ويعتبر بعض الناس شخصًا ما شهيدًا فيما يعتبره آخرون أحمق. والصعوبة التي تحيق بالموضوع لا تتأتّى من نية مبيتة مثلما كان "برودون" قال: "من بعد الطغاة ليس ثمة أكثر بغضًا من الشهداء".

١٩٢٥

(٢)

العبقرية والزمن

العبقرية هي تحويل الجنون إلى تعقُّل من خلال إيصاله، أي الجنون، إلى المجرد تمامًا، مثلما يُحوَّل السم إلى دواء من خلال الخلط. الثمرة المباشرة للعبقرية هي الإبداع المجرد. أي الإبداع الذي ينسجم في الأساس مع القوانين العامة للذكاء الإنساني لا مع القوانين الخاصة للمرض العقلي. جوهر العبقرية هو عدم التكيف مع المحيط، ولهذا فإنه، أي المحيط، غالبًا ما يعجز عن فهم العبقرية (ما لم تكن مترافقة مع الموهبة أو الفطنة). وأقول غالبًا وليس كليًا، لأن الأمر كله يعتمد على المحيط. ليس شيئًا واحدًا أن تكون عبقريًا في اليونان القديمة أو في أوروبا الحديثة أو في العالم الحديث.

لم يكن شكيسبير معروفًا كعبقري في زمانه، على الرغم من المدائح الطنانة التي أغدقها عليه "بن جونسون" غداة موته، أي موت شكسبير، فتلك المدائح كانت من نسيج اللغة الطنانة في تلك الأيام، وكانت تخلو من أي قيمة، وهو على كل حال كان يغدق بها على آخرين لا يعرف أحد عنهم شيئًا في هذه الأيام. مثل اللورد "مونتياجل"، الذي قال عنه:

"إنه عقل الزمن وجيمسه الأول".

كان شكسبير يحظى بالإعجاب في زمانه كشخص ذكي وليس كعبقري. كيف كان له أن يحظى بالإعجاب كعبقري؟ كان يمكن لمبدع "فولستاف" أن يحظى بذلك، أما مبدع "هاملت" فلا. لو أن المناهضين لستراتفورد كلفوا أنفسهم عناء ذلك لأمكن تجنب الكثير من المدائح التي أغدقت على "جونسون" وغيره في ذلك الوقت.

شكسبير هو مثال على العبقرية العظيمة المرفقة بالفطنة العظيمة والموهبة القليلة. إنه عظيم في الحدس الذي يشكّل أساس العبقرية وعظيم في سرعة البديهة التي تشكل أساس الفطنة، ولكنه هش في القدرة على البناء والتنسيق اللذان يشكلان أساس الموهبة.

(٣)

ثقل الاسم المجهول

إذا أراد أحد أن يفهم ما هو المقصود بثقل الاسم المجهول عليه أن يطرح على نفسه الفرضية التالية: فليتخيل أن ثمة كتاب أنطولوجيا شعرية، نَشَرَهُ توًا شاعر مجهول. وليكن الكتاب مليئًا بقصائد رائعة لشعراء كبار. وليُعطَى هذا الكتاب إلى ناقد قدير لا علم له، لسبب أو آخر، بكل القصائد المنشورة في الكتاب على الرغم من أنه يعرف الشعراء. فهل في وسع أحدنا أن يعتقد أن الناقد القدير، الذي في متناول يده أن يكتب مقالًا عرمرمًا في "الملحق الأدبي للتايمز" (الكتاب يستحق ذلك)، سوف يعمد إلى تدوين أكثر من إشارة عابرة، بحروف صغيرة، عن الكتاب في قسم الكتب الصادرة حديثًا؟ وسيكون الشاعر محظوظًا إن هو حظيَ بإشارة في قسم النصوص.

ثقل الاسم لا يعني أن الناقد سوف يقيم القصيدة جيدة أو سيئة استنادًا إلى الاسم وحسب. غير أنه سيولي انتباهًا كبيرًا، لكل كلمة ولكل عبارة، لقصيدة لشاعر مشهور. وهو لن يفعل ذلك بالنسبة لشاعر مجهول تمامًا. وإذا كلف أحد نفسه، مثلما فعلت أنا، عناء تقديم

قصيدة لشاعر مشهور على أنها قصيدة شاعر مغمور أو أنها قصيدته هو بالذات (مثلما فعلت أنا)، أو أن يمرر أبياتًا مجهولة بين قصائد شاعر مشهور، فإنه سيعرف ما أعنيه. في الحالتين، ولسببين متعارضين، تُقَيِّمْ الأبيات على أنها جيدة أو سيئة.

(٤)

الفن والأفكار

إن الأفكار، ومعزل عن النوايا، هي التي تخلد – الأفكار كشكل وليس كمضمون. في الفن لكل شيء شكل، وكل شيء يتضمن أفكارًا. لا يهم بالنسبة للأجيال اللاحقة ما إذا كانت القصيدة تتضمن أفكارًا مادية أو روحية، ما يهم هو ما إذا كانت هذه الأفكار رفيعة أم لا، مناسبة لشكلها –بما في ذلك شكلها الذهني والمجرد– أم غير مناسبة.

هذا الأمر يقود إلى أن تكون الدعاوة غير مؤذية للفن طالما أن هناك فنًّا بالفعل. وهي بالفعل لن تكون مؤذية، ولكي لا تكون كذلك، من الضروري أن يعمد الفنان، بالضد من مقصده ونيته، إلى الابتعاد عن الدعاوة في الفن. لربما كانت الغاية من "الكوميديا الإلهية" أن تكون دعاية للكاثوليكية . وهو أمر تافه في زمن الكاثوليكية، غير أن "دانتي" حين كتبها نسيَ كل شيء عن الدعاوة وكتب شعرًا. لم تلحق الدعاوة أذى بالشعر لسبب بسيط، وهو أنها لم تكن هناك. ونتيجة ذلك فإن ثلث المهتمين بدانتي اعتبروا "الكوميديا الإلهية" هرطقة وكثيرون اعتبروا أنه كتب ذلك بشكل مقصود. وسواء اعتبرت القصيدة كاثوليكية أو

مضادة للكاثوليكية فإن الدعاوة كانت عقيمة في الحالتين. ينطبق القول نفسه على القصيدة الأخرى، التي تقف إلى جوار "الكوميديا الإلهية"، وتصنف في مستواها عبر الأزمان. لقد كتبها "ميلتون" بقصد تبرير الطرق التي يتعامل بها الله مع البشر. وتتضمن قصيدته بطلين: الإبليس، الذي يتمرد على الله، وآدم، الذي عاقبه الله. برر "ميلتون" سلوك البشر أمام الله. تنهض قصيدته كملحمة لشكل من أشكال المسيحية، والنتيجة هي أن المؤلف آري والشكل الذي اختاره للمسيحية هو غياب المسيحية. (لقد استند إلى معرفته الواسعة وخبرة الحكماء لكي ينقل كل شيء إلى ملحمته المسيحية، باستثناء المسيح الذي طرد خارجًا). هل يعتبر أي شخص نفسه مسيحيًا بعد أن يقرأ "الفردوس المفقود"؟

(٥)

الأخلاق والفن

تنهض مسألة الفن اللاأخلاقي وتتركز في الوقت الراهن على بضعة أعمال، الأمر الذي يدعو إلى إلقاء الضوء على ما يحيط بهذه المسألة من مبادئ غامضة.

سوف نتناول المسألة بقدر ما يتعلق الأمر بالأدب. الإجراء الوحيد المقبول في الأدب فيما يتعلق بهذه المسألة هو تصنيفه إلى الأدب بشكل عام في جهة والكتابة الفاحشة في جهة أخرى. الكتابة الفاحشة، هي المعادل الكتابي للصور الفوتوغرافية الفاحشة التي ميزتها البارزة الوحيدة هي الفحشاء، تنتمي إلى نوع آخر من الكتابة غير الكتابة الأدبية، والتي تفرض فيها العناصر الفاحشة على البناء الفوقي الأدبي أو تمتزج مع النسيج الفني بشكل لا يمكن الفصل بينهما. ولهذا فإذا ما شاءت الجهات المعنية أن تتدخل في المسألة عليها أن تبت أولًا في الأساس الجمالي الذي تقوم عليه.

هذه المسألة، شأن كل المسائل، تنهض على عدة مستويات. هناك أعمال فاحشة بالكامل وليس لها أي جانب أدبي كتلك التي أشرنا إليها

توًا، أي تلك التي تتساوى كتابيًا مع الصور الفوتوغرافية الفاحشة كما قلنا. وهناك، من الجهة الأخرى، أعمال مثل "فينوس وأدونيس". بالنسبة للكثير من الأعمال الشعرية والنثرية فإن الصعوبة الكبرى تقوم في أننا نواجه أعمالًا ذات قيمة فنية كبيرة للغاية ولكنها ليست فقط غير أخلاقية بل تروج أيضًا لنوع من السلوك اللاأخلاقي.

لا يمكن القول إن العناصر الفنية القائمة في أي عمل تبرئ أو تنزع الجانب اللاأخلاقي فيه. هناك نوعان من الجمهور ممن يقرؤون العمل الأدبي. النوع الأدنى لا يبدي اهتمامًا بالعناصر الفنية ويركز فقط على العناصر اللاأخلاقية. النوع الآخر من جمهور القرّاء، ذلك النوع الذي يتمتع بحساسية مرهفة إزاء المؤثرات الفنية، ومن ثَمَّ يستطيع التفريق بين صنفي العناصر القائمة، افتراضًا، في العمل الفني، لا يبتعد كثيرًا عن النوع الأول من جهة التأثير الذي يتركه العمل. فإذا كان العمل الفني يتمتع بالفعل بمستوى رفيع من الجمالية، على الرغم من أن العناصر اللاأخلاقية حاضرة بقوة في مضمونه، فإن هذه العناصر اللاأخلاقية تُبرَز إلى السطح بجلاء أكبر لأنها تظهر في قالب جميل ومكثف وجذاب.

من المرجح أن "فينوس وأدونيس" يستطيع أن يثير المشاعر الجنسية لدى شخص قليل الثقافة، غير أن في وسعه أن يثير مثل هذه المشاعر لدى أشخاص يتمتعون بثقافة عالية وحساسية مرهفة أيضًا. والتفوق الفني للعمل هو الذي يفعل ذلك. إن المبدأ الذي يقول: "كل شيء فاضل في عين الفاضل". هو محض هراء. ليس ثمة ما هو فاضل.

إذا أردنا أن نمنع تداول الفن المنحط فلن يكون في وسعنا أن نفعل ذلك من دون أن نمنع تداول الفن ككل. وتزداد المسألة صعوبة حين يترتب علينا مقاربة الأعمال ذات المستوى العادي، أي تلك الأعمال التي لا تتميز بالتألق من المنظور الفني ولكنها ليست في الوقت نفسه بذيئة بالكامل. عندما نكون عند مستوى شكسبير فإننا نتفق إلى هذا الحد أو ذاك على أنه من الفظاظة القيام بمنع تداول الأعمال اللاأخلاقية. وعندما نكون عند المستوى الأدبي الذي يماثل التصوير الفوتوغرافي البذيء فإن المنتفعين من بيعه فقط سوف يعترضون على منع تداوله. أما عندما نكون عند مستوى كتاب الروايات الشعبية فإن المسألة تغدو صعبة للغاية. إن أعمالًا من قبيل تلك التي يكتبها السيد "هال كايين" أو السيدة "ماري كورياللي" هي أعمال أدبية مع أنها ليست خالدة، رغم أن البعض يراها رائعة. ما العمل إذا تخللت مثل هذه الأعمال تسريبات من البذاءة والانحطاط؟

تكمن الصعوبة الأساسية في أن المشكلة تقوم في مكان آخر، ولن يكون من الممكن حلها ما لم نقرر أن ننفتح على بعض آراء العامة في تصنيف الأعمال قبل أن نخوض في النقاش.

إن الاختلاف الجوهري بين القراءة المثقفة وغير المثقفة لعمل مثل "فينوس وأدونيس" يكمن في أن التأثير اللاحق هو الذي يختلف، على الرغم من أن كلا المثقف وغير المثقف يمكن أن يثارا حسيًا بالقدر نفسه في أثناء القراءة، هذا إذا تركنا جانبًا بالطبع الحالات الخاصة والشاذة. بعد الانتهاء بقليل من قراءة "فينوس وأدونيس" فإن القارئ غير

المثقف، الذي لم يشعر بالسأم وهو يقرأ بل ظل يتابع بشغف المقاطع الجنسية فيه، يبقى تحت تأثير تلك المقاطع فترة طويلة. أما القارئ المثقف فإنه سرعان ما يتخطى هنيهة الإثارة الجنسية ويبقى تحت تأثير العناصر الفنية للعمل.

التفريق الثاني، هو بين القارئ البالغ والقارئ القاصر. الشخص البالغ هو ذاك الذي في مقدوره أن يتحكم بنفسه في حين يعجز القاصر عن فعل ذلك. وعليه، تغدو المسألة سهلة في هذا الميدان. أن نمنع القاصرين من قراءة الأعمال البذيئة، مهما كان نوعها، وأن نتيح ذلك للبالغين.

بين البالغين ينهض التفريق التالي: المتعلمون وغير المتعلمين. الصنف الأخير يكاد أن يكون في موقع القاصرين، وبناء عليه إذا ترتب أن نمدد مساحة المنع يتوجب علينا أن نشمل به غير المتعلمين من الجمهور. أما مسألة كيف نطبق ذلك فتبقى ثانوية وقابلة للحل ولو جزئيًا وبأشكال مختلفة.

مكتبة
t.me/soramnqraa

(٦)

لا جدوى النقد

"العمل الجيد يظهر دومًا إلى السطح". هي مقولة عقيمة إذا ما كان المقصود بالفعل هو العمل الجيد، وإذا كان المقصود من عبارة "يظهر إلى السطح" هو تقبله، أي تقبل العمل، في وقته. القول إن العمل الجيد سيظهر إلى السطح عاجلًا أم آجلًا هو قول صحيح، والقول إن العمل الجيد من الدرجة الثانية يظهر إلى السطح في وقت صدوره هو أيضًا قول صحيح.

فكيف يمكن للناقد أن يحكم؟ ما هي الخصال التي تميز الناقد الحصيف من الناقد العرضي؟ المعرفة العميقة بماضي الفن والأدب وذوق رفيع صقلته المعرفة وروح عادلة وغير منحازة. ما هو أقل من ذلك يشكّل خطرًا على الكفاءة النقدية. وما هو أكثر من ذلك يزيد الروح الإبداعية ومن ثَمَّ الفرادة التي تعني التميز والحصانة إلى حد كبير إزاء التأثيرات الخارجية.

ولكن إلى أي درجة يكون الناقد الحصيف حصيفًا؟ دعنا نفترض أن عملًا فنيًا يتصف بالفرادة والعمق قد وقع بين يديه. فكيف يقيمه؟

بالمقارنة مع الأعمال الفنية في الماضي. فإن كان العمل يتصف حقًا بالفرادة فإنه سيتميز بشيء ما عن الأعمال الماضية وكلما تعمقت فرادته كلما تميز أكثر عما سبقه من الأعمال الفنية. وإذا ما اتسم بذلك فإنه سوف يتخطى المعايير الجمالية الراسخة في ذهن الناقد. وإذا كانت فرادته، أي فرادة العمل الفني، تقوم لا في التميز عن المقاييس الجمالية الماضية بل في استخدامها، أي تلك المقاييس، بطريقة مبتكرة. كما فعل "ميلتون" حين استخدم المقاييس الماضية. فهل سيعتبر الناقد ذلك ابتكارًا أم أنه سيراها مجرد تقليد لما سبق؟ هل سيركز انتباهه على المبدع أم على كيفية استعمال مواد الإبداع؟ من بين كل العناصر فإن الابتكار هو الأصعب من ناحية تمييزه في العمل الفني. صهر العناصر الماضية... هل سيكون في مقدور الناقد ملاحظة هذا الصهر؟

هل في وسع أحدنا أن يقنع نفسه في أنه لو صدر اليوم "الفردوس المفقود" أو "هاملت" أو أي سونيتة من سونيتات "شكسبير" و"ميلتون" فإنه سيحظى بتقدير أكبر من أشعار السيد "كيبلينج" أو السيد "نوييس"، أو أي شاعر معاصر آخر. لو أي واحد أقنع نفسه بهذا الشيء فإنه لن يكون أكثر من أحمق. إنه حكم سريع وغير مهذب ولكنه صحيح.

في كل ركن نسمع الصرخات التي تقول إن عصرنا يحتاج إلى ناقد كبير. الخواء الكبير الذي تتسم به كل الأعمال الحديثة شيء نشعر به دون أن يُفْصَح عنه. لو ظهر الآن شاعر كبير فمَن سيكتشفه؟ من يقدر أن يقرر ما إذا كان ظهر أم لا؟ جمهور القرَّاء غارقون في قراءة المراجعات

النقدية لكتَّاب نالوا الشهرة نتيجة صداقاتهم وعلاقاتهم، وقد تقبل الناس أعمالهم التي تتسم بالرداءة. قد يكون ظهر شاعر كبير حقًا ولم يحظ عمله سوى بخبر سريع في زاوية "صدر حديثًا" إلى جانب أعمال أخرى في صحيفة يومية.

(٧)
فن التمثيل

أساس التمثيل هو سوء التمثيل. يقوم فن الممثل في استخدام دراما المؤلف لإظهار قدراته التمثيلية من خلاله. النص المسرحي يشبه عمود التسلق الذي يمارس الممثل عليه عروضه الجمبازية. إنه مقيد بالفسحة التي يوفرها عمود التسلق ذاك، ومن ثَمَّ فهو غير قادر على القيام بأي شيء يتجاوز تلك الفسحة، غير أن في وسعه الاستفادة من تلك الفسحة لأداء عروضه بألف طريقة وطريقة لإظهار فرادته.

التمثيل، مرة أخرى، يتمتع بجاذبية التقليد. كلنا نهوى المقلد.إنه شعور غريزي إنساني عام إلى حد كبير. وكلنا نهوى الخداع والتهريج. إن التمثيل يوحد ويكثف من خلال الطابع المادي والحيوي لعروضه والغرائز الدنيا للشغف الفني – الألغاز، السير على الحبال، غريزة العهر. ولهذا فهو شعبي ومحل اهتمام.

توق الفنان إلى المجد يتجسد في توقه إلى التهليل. كل ظهور أمام الجمهور هو أمر رخيص. كل الاجتماعات هي عبارة عن حشود وهي إن لم تُعانِ من التعرق في أجسادها فهي تتعرق في مشاعرها.

كل العقول الفظة تحب الخطابات. أن تكون خطيبًا هو في حد ذاته شيء مبتذل. الشيء الوحيد الذي يجعل الخطابة مثيرة للاهتمام هو الابتذال والفحشاء لأنهما من خصائص الخطابة. الخطابة التي تخلو من العبارات البذيئة والكلمات الوسخة تكون ذات طابع أنثوي ومن ثَمَّ فهي مبتذلة.

(٨)

الفنان والعاطفة

أي شخص يجد نفسه شاعرًا إلى هذا الحد أو ذاك يعرف جيدًا إلى أي مدى يسهل عليه أن يكتب قصيدة جيدة (إن كانت القصيدة الجيدة في متناول اليد) عن امرأة تثير انتباهه من أن يكتب عن امرأة يحبها. أفضل أنواع قصائد الحب هي تلك التي تصف امرأة مجردة.

العاطفة العظيمة تتسم بالأنانية إلى درجة كبيرة. إنها تمتص دم الروح بحيث تجف اليد وتبرد فلا تقدر على الكتابة. ثلاثة أنواع من العاطفة تنتج شعرًا عظيمًا – العاطفة القوية ولكن السريعة التي تُقْتَنَصْ بمجرد عبورها ولكن ليس قبل انقضائها. العاطفة القوية والعميقة التي يجري تذكرها بعد انقضائها بوقت طويل. العاطفة المزيفة أي العاطفة التي يخلقها الذهن. أساس الفن يقوم في الإخلاص المستبطن وليس في عدم الإخلاص.

إن الجنرال الكبير الذي يريد أن يربح معركة تدخله في سجل الخالدين في وطنه وتاريخ شعبه لا يرغب –ولا يستطيع أن يرغب– في أن يهلك الكثير من جنوده. ولكنه حين يشرع في وضع إستراتيجيته

يعمد فورًا إلى انتقاء الخطة التي يراها الأسرع من غيرها رغم معرفته أن ذلك قد يسبب في هلاك مئات الألوف من جنوده، بدلًا من اختيار الخطة الأكثر بطأ والتي من شأنها أن توفر تسعة أعشار المقاتلين الذين يحاربون من أجله ويكّن هو لهم الحب والوفاء. هو يصير فنانًا من أجل مواطنيه ومن ثَمَّ يحصد مواطنيه على مذبح خطته الإستراتيجية.

هو (الفنان) قد لا يكون ذكيًا ولكن عليه أن يكون مثقفًا.

الفن هو ثقفنة الإحساس من خلال التعبير. الثقفنة تتم في وعبر ومن خلال التعبير نفسه. هذا هو السبب في أن الفنانين الكبار –بمن فيهم الفنانين الكبار في الأدب الذي هو أكثر الفنون ثقفنة– هم في الغالب غير أذكياء.

العقل الإغريقي والحساسية الحديثة. العقل الإغريقي: حتى ولو افترضنا أن وجود عقل إغريقي لا يعني أنه عقل أبدي إلا أن الانضباط الإغريقي في الفكر يشكل الأساس العلمي للفن. الحساسية الحديثة: لا يمكن أن نشوه عواطفنا من أجل أن نمتع الآخرين.

ومع هذا فإن انضباطنا، الإغريقي في الشكل، لا يستطيع أن يكون إغريقيًا في المحتوى. حساسيتنا الآن هي من التعقيد بما لم يخطر قط على بال الأقدمين. ولهذا فانضباطنا لهذه الحساسية يستوجب استعمال قدر أكبر بما لا يقاس من القوة العقلية.

لربما عبَّر الإغريقيون عن مشاعرهم بشكل عميق أو واسع أو

قوي، ولكنهم فعلوا ذلك دومًا بشكل عقلاني. كانت مشاعرهم تنبثق عقليًا حتى ولو كانت تتسم بالغليان والعنف. ونحن ليس فقط نعجز عن الوصول إلى ذلك المستوى بل يجب ألا نسعى إلى ذلك، لأننا إذا امتلكنا عقلًا وشعورًا إغريقيين فسنكون حينئذ إغريقيين قدماء لا أوروبيين حديثين.

(٩)

فن ترجمة الشعر

الشعر هو انطباع ذهني، أو فكرة شعورية تُنقَل إلى الآخرين عبر الإيقاع. هذا الإيقاع هو أمران في أمر واحد، مثل الوجهين، المقعر والمحدب، للصفحة الواحدة. إنه مؤلَّف من إيقاعين، لفظي أو موسيقي، وبصري أو صوري، مما يتآلفان داخليًا.

ترجمة القصيدة تقتضي أن تتآلف بالمطلق مع:

١ـ الفكرة أو العاطفة التي تشكّل القصيدة.

٢ـ الإيقاع اللفظي الذي يُعَبّرُ عن تلك الفكرة أو العاطفة من خلاله.

يجب أن تنسجم نسبيًا مع الإيقاع الداخلي أو اللفظي محتفظة بالصور نفسها حيثما استطاعت ولكن بنوعية الصور دومًا.

أنا استندت إلى هذا المعيار في ترجمتي لقصيدتي "إدجار ألن بو" "آنابيل لي" و"أولالوم"، اللتين ترجمتهما إلى اللغة البرتغالية لا بسبب أهمية حقيقتهما الباطنية بل لأنهما كانتا تحديًا كبيرًا للمترجمين.

(١٠)

مقال عن الدراما (مقتطف)

الظواهر الثقافية التي تميز عصرنا عن العصور السابقة تكمن أولًا، في ميدان الثقافة العامة، في تطور وتمدد وانتشار الثقافة العلمية. ثانيًا، في المجال الفني حصرًا منذ قيام الرومانسية، في الميل إلى إحلال سيرورات الإيحاء محل سيرورات التحديد عند إنجاز عمل فني. ثالثًا، في المجال الأكثر حصرًا للثقافة المسرحية، في التطوير الخاص للعمل المشهدي وفن التمثيل.

(١١)

شكسبير

الأساس الذي تقوم عليه العبقرية الغنائية هو الهستيريا. وكلما كانت الهستيريا أكثر وضوحًا كلما كانت العبقرية الغنائية أكثر نقاء وتركيزًا، كما هو الحال عند "بايرون" و"شيلي". ولكن في هذه الحالة فإن الهستيريا، إذا صح القول، تكون جسدية ومن ثَمَّ أكثر وضوحًا.

حين تتجاوز العبقرية الغنائية هذا المستوى -أي المستوى الذي يعلو فوق أنواع عديدة من العاطفة- فإن الهستيريا تكون ذهنية، إذا صح القول، كما في حالة "فيكتور هوجو"، لأن العنف النفسي يسحب التجلي الجسدي للهستيريا إلى الداخل.

في حالة العبقرية الغنائية الأعلى -تلك التي تعلو فوق كل أنواع العاطفة وتجسدها في الأشخاص ومن ثَمَّ تقوم بشكل دائم بنزع الشخصية عن ذاتها- تكون الهستيريا، إذا صح القول، عقلية تمامًا.

١٩٢٨

تتجلى الهستيريا في أشكال ذهنية مختلفة وذلك تبعًا للمزاج العام الذي تتفتق فيه. إذا كان الشخص يعاني من ضعف في صحته فإن الهستيريا غالبًا ما تأخذ شكلًا جسديًا. وإذا كان الهستيري شاعرًا غنائيًا فإنه سوف يعبِّر عن عواطفه التي ستكون، في أغلب الأوقات، محدودة. إذا كانت الصحة جيدة والبنية متينة والأعصاب سليمة، فإن الهستيريا سوف تتجلى بشكل ذهني بحت. وعندئذ فإن الشاعر الغنائي سوف يعبِّر عن عدد كبير من المشاعر التي تصطرع في داخله، إما لأنه يملك قدرًا كبيرًا من المشاعر الشخصية، كما هو حال "جوته"، الذي كان من هذا الصنف، وإما لأن عواطفه على الدوام غير شخصية ومتخيلة، ولو بشكل غير منتظم، كما هو "فيكتور هوجو". وأخيرًا، إذا كانت البنية حيادية، أي لا هي ضعيفة ولا قوية، كما في حالة شخص بنيته ليست كاملة القوام ولكنه لا يعاني من ضعف في الصحة، فإن الهستيريا سوف تتجلى ذهنيًا وجسديًا ولكن بشكل غامض. لا هذا ولا ذاك بالكامل. وستكون النتيجة، في حالة الشاعر الغنائي، مزيجًا من الاثنين: القدرة على تجسيد الحالات الذهنية للهستيريا في الخيال، ومن ثَمَّ القدرة على تصريفها إلى الخارج في هيئة شخصيات متنوعة. بكلمات أخرى أكثر دقة، فإن الفاعلية النفسية هي التي تقوم بدور خالق الدراما دون أن تفعل ذلك بالضرورة على الدوام.

(وعليه فإن شكسبير كان:

١ـ بطبيعته، في طفولته وشبابه، هستيريًا.

٢- في ما بعد، في ذروة رجولته، هستيريًا - عصبيًا.

٣- في أواخر حياته، هستيريًا - عصبيًا ولكن بدرجة أقل، وكانت بنيته قد ضعفت وقلت فاعليته، غير أن صحته لم تكن عليلة. وهكذا فقد توضح الكثير من الأشياء لنا).

كانت تراجيدياته عظيمة غير أن أيًا منها لم تكن أعظم من تراجيديا حياته. لقد منحته الآلهة كل المواهب باستثناء واحدة: الموهبة التي تعينه على أن يستخدم مواهبه العظيمة بشكل عظيم. إنه يشكل أعظم مثال على العبقرية، العبقرية الصافية، العبقرية الخالدة والكاسحة. لقد تناثرت طاقته الإبداعية إلى ألف جزء وجزء نتيجة الضغط والإكراه (من مثل تلك الأشياء). إنها مجرد أشلاء من نفسها. "أطراف مقطعة"، كما قال "كارليل"، هي تلك التي نراها في أي شاعر، أو أي رجل. ولا ينطبق هذا القول على أي شاعر أو رجل أكثر مما ينطبق على شكسبير.

إنه ينتصب أمامنا، حزينًا، حاذقًا، وأحيانًا نصف مجنون، دون أن يفقد زمام السيطرة على العالم الخارجي أبدًا، عالمًا دومًا ما يريد، حالمًا دومًا بغايات رفيعة وعظمة مستحيلة، ومترفعًا دومًا على الأهداف الوضيعة والانتصارات الرخيصة. تلك كانت تجربته العظيمة في الحياة، إذ ليس ثمة من تجربة عظيمة في الحياة ما لم تكن في نهاية الأمر تجربة هادئة في انقشاع الوهم.

طموحه المتذبذب، إرادته المتأرجحة، عواطفه الجامحة والخيالية،

أفكاره العظيمة المنفلتة، حدسه، من أعظم ما شهده البشر، ملتقطًا فكرة ومعبرًا عنها بطريقة تبدو وكأن الفكرة نفسها هي التي تنطق، يعيش حياة غريبة بلحمها ودمها ويتكلم عنها بما يعجز عن فعله أي إنسان، قوته في الملاحظة، جامعًا كل شيء تحت رداء واحد، كفاءته العملية الناتجة عن فهمه السريع للأشياء.

حين تتحطم القدرات العليا للعقل فيتأرجح أو تبطأ سرعته في الحكم على الأشياء، فإن القدرات السفلى تكتسب طاقة غير مألوفة. وهكذا فإن كفاءته العملية كانت الشيء الوحيد الذي تحمل القلق والإرهاق اللذين كانا يسيطران عليه فضلًا عن ضعف إرادته. كان في وسعه أن يجمع المال غير أنه كان يسعى حثيثًا خلف الجمال الإبداعي.

بدأ بقصيدتين سرديتين طويلتين –غير مكتملتين إلى حد كبير بوصفهما وحدتين سرديتين، وتلك هي بداية سره– كتبهما في وقت كانت تدفعه للكتابة الغريزة العظيمة أكثر بكثير من الاندفاع العقلي. تفتح الوعي أفقده السرعة.

كان شكسبير في البداية مغرورًا أكثر من كونه معتدًا بنفسه. وفي أواخر حياته، أو على الأقل أواخر حياته الكتابية، أصبح معتدًا بنفسه أكثر من كونه مغرورًا. ومن السهل معرفة سبب ذلك: لم يلق التقدير الذي يستحقه. التقدير الذي قوبل به كان نوعًا من الإهانة التي لا يمكن تحملها. فقد كان تقديره أقل مما ينبغي وليس أكثر. وهو كان يعتقد ويعرف أنه (إذ لا بد أنه كان يعرف بالفعل) أعظم عبقري في زمانه،

ومع هذا فقد كان يرى أن التقدير الذي يحظى به أقل من الإعجاب الذي كان يحظى به "جونسون"، وآخرين أقل أهمية من "جونسون"، وأن التقدير الذي كان يحاط به، كان يحاط به أخرون أيضًا مثل "دانييل" و"ويبستر"، ومَن يعرف، فلربما كان أمثال "موندايّ" (أفضل كاتب بوليسي عندنا) و"هايوود" و"داي" ينالون التقدير ذاته. لقد تهشمت ثقته بنفسه من جرّاء ذلك، إن لم تكن اختفت تمامًا، وحل محلها ميل إلى الكآبة، القاتلة في حالة الشخص الذي يعاني من الهستيريا العصبية.

الاعتداد بالنفس هو وعي قيمة الذات (عن حق أو خطأ)، الغرور هو استعراض قيمة الذات (عن حق أو خطأ) أمام الآخرين. يمكن أن يكون المرء معتدًا بنفسه دون أن يكون مغرورًا، ويمكن أن يكون معتدًا بنفسه ومغرورًا في الوقت نفسه. ويمكن أن يكون مغرورًا دون أن يكون معتدًا بنفسه (لأن هذه هي طبيعة الإنسان). من النظرة الأولى يبدو صعبًا أن نفهم كيف يمكن أن نكون واعيين لقيمة أنفسنا أمام الآخرين قبل أن نكون واعيين لتلك القيمة لأنفسنا. إن كانت الطبيعة البشرية عاقلة فلن يكون ثمة تفسير لذلك أبدًا. ولكن الإنسان يعيش في الأول حياة خارجية ومن ثَمَّ حياة داخلية. إن فكرة الأثر تسبق، في مسيرة تطور العقل، فكرة السبب الداخلي للأثر. يفضّل الإنسان أن يُقَيَّمَ عاليًا لما هو ليس عليه من أن يُقَيَّمَ نصف عال لما هو عليه بالفعل. تلك هي الغطرسة.

الخصال الكونية للبشرية تقوم في كل إنسان، مع اختلاف في درجاتها من شخص إلى آخر، ولهذا فكل إنسان يكون إما معتدًا بنفسه وإما مغرورًا، إلى هذه الدرجة أو تلك.

الاعتداد بالنفس في حد ذاته خجول وعابر أما الغرور فوقح ومتسلط. الشخص الذي يكون واثقًا من نفسه في أنه سيفوز أو ينتصر (مهما كان على خطأ) لا يمكن أن يخاف. الخوف، حين لا يكون عارضًا مرضيًا متجذرًا في الجهاز العصبي، ليس أكثر من حاجة إلى الثقة في أنفسنا لمواجهة الخطر.

لذلك فإن شكسبير، حين حل الاعتداد بالنفس عنده محل الغرور، أو بتعبير أفضل، حين حل مزيج من الغرور الضئيل وبعض الاعتداد بالنفس محل الغرور الكثير وبعض الاعتداد بالنفس، مال إلى البطء في العمل بشكل تلقائي، ونهض العنصر العصبي في شخصيته وتحرك مثل طوفان بطيء وظهر على سطح الهستيريا عنده.

العلامة الذهنية الخارجية للغرور هي الميل إلى الهزء من الآخرين والحط من قيمتهم. ولا يعمد إلى السخرية من الآخرين والابتهاج لحرجهم إلا من كان يشعر غريزيًا بأنه في منأى من مثل هذه السخرية والاحتقار. الأعمال الباكرة لشكسبير مليئة بـ"خداع" بعض الشخصيات والهزء منها. إنه يأخذ جانب بعض الشخصيات في كتاباته ضد الشخصيات الأخرى.

هذا الأمر خف في أواخر حياته الكتابية. حل الهزل محل الجد. ليس الهزل سوى الوعي بأن ما هو مضحك قريب من نفوسنا. إنه عكس الاعتداد بالنفس والغرورو على السواء، أي أنه ينتج عن التواضع وعن الإحساس، سواء أكان عقليًا أو غريزيًا، بأننا في العمق لا نتميز عن

الآخرين بشيء. الهزل، إن كان ناتجًا عن رؤية فلسفية، يتمسك بالقدرية. الأثر الذي تركه الاعتداد بالنفس وهو يلقي نظرة على غروره، أو ذلك الذي تركه الشعور بعدم التقدير حين عاين الغرور والإخفاق في تحقيق النجاح في أشياء أرفع مكانة، كل ذلك أطلق العنان للهزل لدى شكسبير أكثر فأكثر.

لم يترسخ لديه الاعتداد بالنفس لأن عدم تقديره أدى إلى تنفيس الاعتداد بالنفس، طالما أن الاعتداد بالنفس لم يكن لديه طاغيًا ومتجذرًا في المزاج كما كان الحال عند "ميلتون" الذي، رغم أنه لم يكن مغرورًا، كان الغرور عنده أكبر مما كان يعتقد.

(لنعبِّر عن الإعجاب ولكن من دون تأليه، وإذا كان لا بد لنا من أن نؤله فلنؤله الحقيقة وحدها لأنها الإله الوحيد غير القابل للفساد لأن التأليه يفسد الآلهة وتأليه الحقيقة هو الوحيد الذي لا يتعرض للفساد).

وحده الاعتداد بالنفس المزاجي والمفرط في خيلائه يستطيع أن يقف باستمرار في وجه التبخيس. ينبغي أن يتسرب قليل من الشك إلى الذهن في ما إذا كان محقًا في تقديره لقيمته الذاتية. الذهن النكوصي غالبًا ما يرى أن جماله خارق لدرجة لا يمكن زحزحة قناعته الراسخة في شيء مضلل مثل التقدير الذاتي للنفس.

التبخيس. لدى شكسبير أشياء يمكن أن يكون الإليزابيثي السفلي قد دوَّنها في لحظة سعيدة. هذه الأشياء كانت ستنال الاستحسان بالتأكيد. ولكن هذا هو الجزء الضعيف من شكسبير. لو أنه اقتصر على

كتابته فقط لكان اُعتُبِر رجل موهوب وحسب، ربما موهوب كبير، كما كان حاله، ولكن ليس عبقريًا، كما كان عليه في الواقع. وبما أنه لم يكن شاعرًا إليزابيثيًا بل شكسبير، أي كما نعرفه ونعجب به اليوم، فلا شك أنه لم يكن ليحصل على التقدير. إن ومضات التعبير الحدسي، التي تستحضر شذى آلاف مؤلفة من فصول الربيع بحفنة من الكلمات، والنعوت الخلابة التي تومض في مروج العقل، هذه الأشياء التي ما زالت تدهشنا يوميًا والتي لا تفقد سحرها وفتنتها مع الزمن، يبدو أنها كانت تقع على آذان صماء لدى معاصري شكسبير لأن في هذه الأمور بالذات كانت تتجلى عبقرية شكسبير "متجاوزًا عصره". كيف يمكن لعصر أن يفهم أو يقدر ما يشكّل بالتعريف تجاوزًا له؟ لقد اعتبر الكثير من أفضل الأشياء التي كتبها مجرد هراء وخبل وحماقة. ويمكن أن نكون متأكدين من أنه إذا أُتيح لنا أن نستحضر "جونسون" الآن من خلف الظلمات ونسأله عن الأشياء التي كتبها شكسبير وتعتبر في نظره، أي نظر "چونسون"، خالية من القيمة الفنية، لأدهشنا بالإشارة إلى ما نعتبرها اليوم من قمم الشعر الشكسبيري العظيم.

ومع هذا، فثمة حدس للفهم وآخر للإدراك، كلاهما غريب وخاطف، فلا بد أن بعض الأرواح العليا في ذلك العصر قد التقطت بين الحين والآخر الوميض المفاجيء لتعاليه. وهذا يشكل أسوأ ما قد يحصل في ما يخص تقدير الشاعر. لا شيء يضر المرء أكثر من أن يقيِّمه الآخرون على أنه الأفضل بينهم. فالإحساس العام والمستمر من أنه ليس الأعظم يقود إلى أن يفكر بعضهم من حين لآخر أنه كذلك حقًا،

ومن ثَمَّ يقللون من قيمته. هذا التبخيس الباهت من القيمة يظهر في هيئة الحسد لأن المرء يحسد عادةً مَن ينال إعجابه. التردد في الإقرار بأن شخصًا قد يكون الأفضل بيننا يشبه التردد في أن شيئًا ما قد يحصل لنا. نأمل ألا يحدث ذلك، ولكن أملنا يكون ضعيفًا. وبما أننا نخاف أكثر من أي شيء آخر مما يسبب لنا القليل من الخوف فإننا، من الجهة الأخرى، نكره أكثر من أي شخص آخر من الرجل الذي ينال إعجابنا إلى حد ما. في الحالتين نخاف من احتمال وقوع الشيء أكثر من إمكانية الوقوع نفسها («لا نعرف ما إذا كان يتوجب علينا أن نبدي الإعجاب أم لا»).

من المستحيل أن نتيقن من أن الإحساس بعدم التقدير هو الذي كان يخيم على التراجيديات القاتمة لمرحلة نضج شكسبير، ولكن ليس من المؤكد أن مثل هذا التبخيس كان وحده السبب وراء الحزن الذي يسيطر بشكل مباشر على هاملت ويتغلغل بين ثنايا عطيل والملك لير والتي تتلوى هنا وهناك، كما لو أنها تتبع أخاديد عقل يعاني من الألم ويعلو صداها في التعابير الجليلة في "أنطونيو وكليوباترا". التبخيس بحد ذاته يتشظى إلى عدة عناصر محبطة. ثمة أولًا، عدم التقدير نفسه، وثانيًا، تقدير الناس القليلي الأهمية، وثالثًا، الشعور بأن الاستعانة بجهود الآخرين، ثقافة البعض وعلاقات البعض، والحظ من شأنها المساعدة في التغلب على الصعوبات. غير أن العبقرية بحد ذاتها حين تلقى التبخيس في البداية تحبط العقل وتدفعه إلى القيام برد فعل مضاد. الرجل الفقير، ولكن المعتد بنفسه، الذي يعرف أنه يمكن أن يتغلب على فقره بمزاولة التسول ومن ثَمَّ تعريض نفسه للمهانة، يعاني ليس فقط من

فقره، من رؤية آخرين أغنى أو أوفر حظًا منه، ولكن أيضًا من استحالة القيام بمزاولة التسول أو أي فعل مذل على الرغم من أنه قد يخلصه من فقره. ثمة ههنا نوع من التمرد يقوم به الرجل ضد مزاجه. ولكن سرعان ما يتسرب الشك إلى نفسه. في الوقت الذي يمكن أن يعمد الرجل العادي المعتد بنفسه لأن يخاطب نفسه بالقول إنه على الأرجح غير مؤهل للقيام بالأعمال التي تتطلب حدًّا معينًا من الذكاء ومن ثَمَّ لا يحق له أن يعتد بنفسه كثيرًا، وإن الاعتداد بالنفس ليس سوى قناع يخفي عجزه عن القيام بالعمل، فإن الرجل العبقري الذي يتعرض إلى التبخيس يشك في أن فشله العملي ما هو إلا فشل في حد ذاته وليس مجرد وجه سلبي للتفوق. إنه عطل، أو تميز لا يمكن أن يقوم بمعزل عن ذلك العطل.

كان وضع شكسبير أسوأ، فقد وصل إلى الدرك الأسفل مقارنة حتى بالرجل العادي. كان مثلهم يكد ويكدح ويستنزف طاقته. يقوم بتغيير وتحرير مسرحيات غريبة وهو (أيًا كان رأيه في ذلك إذ يمكن أن يكون قد قبل بذلك دون تذمر أكثر مما نعتقد وذلك لأنه اعتاد على فعل ذلك وانخرط في تلك الأجواء)، بالتأكيد لم يكن قد تكيف مع تلك الظروف لدرجة أنه كان يرى في تلك النشاطات إنجازًا لعبقريته العظيمة، أو كان يعتقد أنه الرجل المناسب في المكان المناسب بما يلائم قدراته العقلية. بقيامه بما يقوم به الرجل العادي في العادة فقد أصبح هو نفسه، ظاهريًّا على الأقل، رجلًا عاديًّا. ليس فقط أنه فشل في إظهار نفسه بنزوله إلى مستوى الرجل العادي بل إنه تخفى في قناع قاتم.

بالنسبة للتعليم، الذي كان جزءاً من ادّعاء "جونسون" لدى الجمهور فإنه، أي "شكسبير"، وكما رأينا، لم يملك لا الرغبة ولا الصبر وربما الوقت لذلك. وهو لم يكن يتلقى قدرًا كبيرًا منه –من التعليم– في مراحله الأولى من العمر، حين يكون ذلك مفروضًا وليس اختياريًا. إن العلاقات الاجتماعية، وكانت على الأغلب متواضعة، وتواضع المكانة، وقفت حجر عثرة في طريقه. فكان يشق طريقه بين المتساوين معه في المكانة من خلال المدح المتبادل وما شابه، فإن اعتداده الكبير بالنفس رغم أنه لم يكن كبيرًا للغاية، كان يقف حائلًا دونه.

الأرجح أنه نجح ماديًا وجمع ثروة لا بأس بها. هذا الشيء المقبول في حد ذاته، أيًا كان مقداره، كان بمثابة إضافة ساخرة إلى هامش عدم تقديره. فالفشل في إثبات النفس كشاعر لا يمكن أن يعوض بالنجاح كبقال.

"شكسبير" هو الفشل الأعظم في الأدب. ولا نبالغ إذا قلنا إنه كان على دراية بهذا الفشل إلى درجة كبيرة. لم يكن في وسع ذلك العقل الجبار أن يخدع نفسه. تراجيديا فشله كانت أعظم لأنها اقترنت بكوميديا نجاحه.

تلك كانت أنماط وأشكال عدم التقدير الذي كان يطبق على أنفاسه. ولكن لا بد أن كآبة الروح، وفتور الهمة، وانطفاء الطموح، أي الأشياء التي تسبب بها الإحساس بعدم التقدير، قد تجلت في ميادين أخرى غير العمل المباشر الذي كان عقله خُلق من أجله. حين ضعفت

إرادته للكتابة فعلى الأرجح أنها ضعفت للقيام بأعمال أخرى. ولا بد أن كآبة الروح قد تجلت في ميادين أخرى غير هاملت وبلاغات تراجيدياته العظيمة. وبالتأكيد أن انطفاء الطموح قد نزع البهجة من حياته مثلما نزعها من قصائده ومسرحياته. إن المتع التي فشل في الظفر بها والنشاطات التي عجز عن القيام بها والمهام التي لم يقدر أن يواجهها أدت، على الصعيد الذهني، إلى ترسيخ الكآبة التي كانت السبب الأول في كل ذلك من الأساس وفاقمت من اليأس الذي تمخض عنها.

هذا ما يمكننا التأكيد عليه بكل ثقة. أما إن وَجد شيئًا ما ـ غريبًا ـ كان في وسعه أن يزيح تلك الكآبة، فهذا ما لا نستطيع تبصره. وفي كل حال من العبث القيام بالتحري عن الحوادث الخارجية السلبية التي أثقلت على ذلك العقل الكئيب. ولكن في وسعنا أن نقول ما يلي: لا شك في أن حوادث كهذه كانت قائمة. فلو لم تكن قائمة لما ظهرت تلك الكآبة اللفظية والنفسية في التراجيديات قط. الكآبة تؤدي إلى العجز عن الفعل، كتابة المسرحيات هي فعل. يمكن لهذا الشيء أن يكون نشأ من ثلاثة أشياء:

١ـ الحاجة إلى كتابتها، نقصد الحاجة العملية.

٢ـ القوة الارتدادية لمزاج مضاد للكآبة عضويًّا بحيث يتصدى لحالات الكآبة بالكآبة نفسها.

٣ـ ثقل المعاناة الكبيرة –ليست الكآبة بل المعاناة– بوصفه عاملًا مضادًا للحزن، محولًا إياه إلى تعبير كتابي ووثاق، إلى موضوع وتعبير عن

الذات، فكما قال "جوته": "الفعل عزاء النفس".

يمكن توقع وجود العوامل الثلاثة. الحاجة إلى كتابة تلك المسرحيات تتجلى في كثافة ومرارة الجمل التي تفصح عن الكآبة. ليس بالكامل، هي هادئة إلى حد ما وأحيانًا لا مبالية، كما في "العاصفة"، ولكن قلقة وسوداوية ومترددة. لا شيء يبعث على الكآبة أكثر من الحاجة إلى الفعل حين لا تكون ثمة رغبة للقيام بذلك. القوة الارتدادية للمزاج، الميزة العظيمة في هستيريا شكسبير، تتجلى في أن ليس ثمة خفض بل إعلاء لعبقريته. ولا نحتاج ولا نستطيع أن ننكر الجانب الذي يرتبط بالتطور الطبيعي. ولكن الفضول المفرط والذكاء الوقاد اللذان يؤديان أحيانًا إلى التقليل من حدة الحدس الدرامي (كما في كلمات "لايرتيس" أمام "أوفيليا")، لا يمكن أن يجدا تفسيرًا في هذا المجال لأنهما لا يشكلان خاصيتين لنمو العبقرية بل يميزانها في فترة الشباب أكثر مما في فترة الكهولة. إنهما ناتجان من سعي العقل إلى تحطيم العاطفة والقضاء على الكآبة والتخلص من القلق عبر الانشغال بالفكر. غير أن التأثير السلبي من الخارج (ليس في وسع أحد أن يحدد ماهيته ومصدره وإلى أي حد يساهم الشخص نفسه في حدوثه)، شديد الوضوح في الاختيار المستمر للوضعيات الذهنية الشاذة كأساس لهذه التراجيديات. وحده العقل الدرامي الرازح تحت ثقل الشر الخارجي يستطيع أن يعمد بشكل غريزي إلى الظهور بأشكال مختلفة من شأنها أن تعبِّر تعبيرًا كاملًا عن الانحراف الكامن فيه جزئيًا.

تجليات الحساسية

(١)

مستويات الشعر الغنائي

المستوى الأول من الشعر الغنائي هو الذي يقوم فيه الشاعر، ذو المزاج العاطفي الشديد، بالتعبير بشكل عفوي أو تأملي عن ذلك المزاج وتلك العاطفة. هذا هو النوع الأكثر شيوعًا من الشعراء الغنائيين. وهو الأقل حظوة. شدة العاطفة تنشأ، عادةً، من تماسك المزاج ولهذا فإن هذا النوع من الشعر العاطفي غالبًا ما يتصف بالرتابة ويلتف شعراؤه حول عدد ثابت ومحدود من العواطف. ولهذا بات أمرًا شائعًا القول إن هذا الشاعر هو "شاعر الغزل" وذاك الشاعر هو "شاعر الحنين" والثالث هو "شاعر الحزن"، وهكذا.

المستوى الثاني من الشعر الغنائي هو الذي يتخطى فيه الشاعر، الأكثر ذكاء وخيالًا أو ببساطة تثقيفًا، العواطف البسيطة أو المكررة التي تميز الشاعر في المستوى الأول. الشاعر هنا هو شاعر غنائي بالطبع لكن شعره ليس رتيبًا.

المستوى الثالث من الشعر الغنائي هو الذي يبدأ فيه الشاعر، الأكثر ذكاء أيضًا، بنزع الشخصنة ليس لأنه يحس بل لأنه يعتقد أنه

يحس – يحس بحالات الروح التي لا يمر بها ببساطة لأنه يستوعبها. نحن هنا على عتبة الشعر الدرامي في كينونته الداخلية. مزاج الشاعر، أيًا كان نوعه، ينصهر في العقل. الأسلوب وحده هو الذي يوحد أعماله بوصفه تكثيفًا لوحدته الروحية وتعايشه مع نفسه. ههنا نجد "تينيسون" في قصيدتيه "يوليسيس" و"السيدة شالوت"، كما نجد أيضًا "براونينج" في ما أعتبرها "القصائد الدرامية" التي ليست في الواقع حوارات بل مونولوجات تفصح عن أرواح عديدة لا ينسجم معها الشاعر ولا يزعم أنه ينسجم معها وفي الغالب لا يريد ذلك أيضًا.

المستوى الرابع من الشعر الغنائي، النادر للغاية، هو الذي يصل فيه الشاعر، الأكثر ذكاء وخيالًا، إلى أعلى مراحل نزع الشخصنة. هو ليس فقط يحس بل يعيش أيضًا حالات الروح التي لا يمتلكها بشكل مباشر. وهو في الكثير من المواقف ينزع نحو الشعر الدرامي، بكل معنى الكلمة، كما هو حال "شكسبير"، الذي غالبًا ما يكون شعرًا غنائيًا في حلة درامية انطلاقًا من المستوى المدهش من نزع الشخصنة الذي بلغه. في موقف أو اثنين يستمر في أن يكون شاعرًا غنائيًا، رغم دراميته. ويصح هذا الكلام بالنسبة إلى "براونينج" أيضًا (كما ذكرنا سابقًا). الأسلوب بحد ذاته يعجز عن تحديد الشاعر، ما يفعل ذلك هو مقدار الذكاء الذي يتضمنه هذا الأسلوب. هذا هو الحال عند "شكسبير"، إذ إن بلاغة العبارة ودقة التعبير وتعقيده هي الأشياء التي تقرب كلام "هاملت" مما يقوله "الملك لير" و"فالستاف" و"الليدي ماكبث". كذلك هو الحال عند "براونينج" في "رجال ونساء" و"القصائد الدرامية".

ومع ذلك فلنفترض أن الشاعر، الذي يحاول على الدوام أن يتجنب كتابة الشعر الدرامي، ظاهريًا على الأقل، إنما يصعد درجة على سلم نزع الشخصنة. في بعض حالات الروح، أي الحالات التي تلوح للروح وليس للإحساس، إلا بشكل متخيل ومن ثَمَّ تجريبي، سوف ينهض أمام الشاعر شخص خيالي يمكن أن يحس به وبشكل مخلص.

١٩٣٠

(٢)

إضافات الشخصية الغنائية

هناك شخصيات أضع أسماءها في قصصي أو العناوين الفرعية لكتبي، وأضع اسمي تحت الكلمات التي يتفوهون بها. شخصيات أخرى أقوم بتلفيقها بالكامل ولا أضيف اسمي إلا لكي أقول إنني مَن ابتكرها. يمكن التمييز بين الشخصيات على هذا النحو: هناك الشخصيات التي أنأى بنفسي عنها بالكامل ولا يلائمني أسلوبها بل إنه مضاد لأسلوبي تمامًا، وذلك إذا طلبت الشخصية ذلك. وهناك الشخصيات التي أتبناها وليس ثمة اختلاف بين أسلوبي وأسلوبها إلا في بعض التفاصيل الصغيرة الحتمية التي من دونها كانت ستبدو متطابقة تمامًا مع شخصيتي.

سوف أقارن بين بعض هذه الشخصيات لكي أبين بالملموس نوعية الاختلافات القائمة بينها وبيني.

مساعد بائع الكتب "برناندو سواريس" و"البارون دي تفايس" ـ وكلاهما يمثلان الأنا الآخر لي ـ يكتبان بالطريقة نفسها تقريبًا، وبقواعد النحو نفسها، وبنوع الزخرفة البلاغية نفسها، بمعنى آخر، إنهما يكتبان بالأسلوب نفسه الذي أكتب أنا به، في السراء والضراء. أقارن بينهما

لأنهما نموذجان عن ظاهرة واحدة. وهي العجز عن التكيف مع حقيقة الحياة. والأكثر من هذا؛ إن هذا العجز يعود للأسباب والدوافع نفسها. ولكن في الوقت الذي يكون فيه الجانب البرتغالي في "البارون دي تفايس" و"برناردو سواريس" هو نفسه فإن ثمة اختلاف في أسلوبهما، فالنبيل عقلاني ينأى عن الصور الخيالية وإلى حد ما (كيف أعبر عن ذلك؟) جامد ومحدود أما البرجوازي فهو يتمتع بأسلوب تصويري وسلس وإلى حد ما زخرفي. النبيل يفكر بصفاء ويتحكم بمشاعره، رغم أنها ليست مشاعره، أما بائع الكتب فلا يتحكم لا بمشاعره ولا بأفكاره وتفكيره يتبع عواطفه.

من جهة أخرى، هناك أوجه شبه بين "برناردو سواريس" و"ألفارو دي كامبوس". منذ البداية يتجلى عند "ألفارو دي كامبوس" نوع من اللامبالاة في استعمال اللغة البرتغالية وتفكك في الصور البلاغية واستعمال أسلوب أكثر حميمة وأقل إرادية من ذلك الذي يستعمله "سواريس".

يحدث الاختلاف حين أميز شيئًا عن الآخر، وهو أمر يربك إدراكي – مثلًا عند التمييز بين تأليف موسيقى لبرناندو سواريس وتأليف من الصنف نفسه قمت أنا به.

هناك لحظات أقوم فيها بالتأليف باندفاع كبير وبإتقان يصيبني بالدهشة. أنا غالبًا ما أندهش من دون تواضع لأنني، أنا الذي لا أؤمن بأي نوع من أنواع الحرية البشرية، أندهش لما يحدث لي بالقدر نفسه

الذي كنت سأندهش لما يحدث للآخر. أي لشخصين غريبين.

الحدس وحده يستطيع أن يكون كالبوصلة في الأرض الخراب للروح. ومن خلال الشعور الذي يستند إلى ذكاء غير مروض، مع أنه ما زال ساريًا في هذا الشعور، يمكن التمييز بين هذه الشخصيات الحلمية.

في إضافات شخصية كهذه، أو بالأحرى ابتكار شخصيات مختلفة، هناك مستويان أو صنفان ينبغي للقارئ أن يعرفهما، إذا ما أراد ذلك، من خلال سرد خصائصهما. في المستوى الأول تميز الشخصية نفسها من خلال أفكارها ومشاعرها الخاصة، التي تختلف عن تلك التي أحملها أنا، بحيث إنها تتميز عند هذا المستوى الأدنى بالأفكار الناتجة عن المنطق والمحاججة والتي لا تعود إليَّ، وإن كانت لي فلا أتعرف إليها. "المصرفي الفوضوي" هو مثال على هذا المستوى الأدنى. "كتاب اللاهدوء" وشخصية "برناندو سواريس" يمثلان المستوى الأعلى.

يترتب على القارئ أن يلاحظ أنه على الرغم من أنني نشرت "كتاب اللاهدوء" باسم "برناندو سواريس"، مساعد بائع الكتب في مدينة لشبونة، فإني لم أدرجه ضمن "قصص الانتظار"، وذلك لأن "برناندو سواريس"، الذي يختلف عني بأفكاره ومشاعره وطرق إدراكه وفهمه للأمور، لا يختلف عني في طريقة الظهور. أنا أمثل شخصية أخرى من خلال الأسلوب الخاص بي وعبر التركيز على الفرادة الحتمية للصوت الخاص الذي تتمخض عنه بالضرورة فرادة المشاعر.

بالنسبة إلى مؤلفي "قصص الانتظار"، لا يقتصر الاختلاف بيني

وبين الآخرين على الأفكار والمشاعر: هناك اختلاف في تقنية الكتابة بحد ذاتها والأسلوب. وهكذا تُخلَق كل شخصية بشكل مختلف من الأساس عن الشخصية الأخرى. وهذا هو السبب في أن الشعر يطغى في "قصص الانتظار"، لأن من الصعب الحلول محل شخص آخر في النثر.

عمد "أرسطو" إلى تقسيم الشعر إلى غنائي ورثائي وملحمي ودرامي. هذا التقسيم مثل أي تصنيف، حاذق ومفيد. وهو مثل أي تصنيف، مزيف. لا يمكن الفصل بين الأجناس الأدبية بمثل هذه السهولة. وإذا أمعنا النظر في ما يرمي إليه لرأينا أن ثمة تدرجًا مستمرًا من الشعر الغنائي إلى الدرامي. وبالنتيجة، وبالعودة إلى أصول الشعر الغنائي (إيسخيلوس، مثلًا)، سيكون من الدقة أكثر أن نقول إن الشعر الغنائي يرد على لسان أكثر من شخصية.

في المستوى الأول من الشعر الغنائي يقوم الشاعر، الذي يركز على مشاعره، بالتعبير عن شعوره. فإن كان من الأشخاص الذين تتغير مشاعرهم وتتبدل بشكل مستمر؛ فإنه سوف يعبر عن تلك المشاعر من خلال عدد متنوع من الشخصيات لا يوحدهم سوى المزاج العام والأسلوب. درجة أخرى على السلم الشعري سوف توصلنا إلى شاعر الأحاسيس المتنوعة والخيالية، الميال إلى الخيالي أكثر مما إلى الوجداني ويتعامل مع كل حالة مزاجية عقليًا أكثر منه عاطفيًا. مثل هذا الشاعر يعبِّر عن نفسه من خلال عدد من الشخصيات لا يوحد بينها المزاج والأسلوب لأن الخيال يحل محل المزاج والعقل يحل محل الشعور فيبقى الأسلوب وحده بوصفه العنصر الجامع. درجة أخرى على سلم نزع

الشخصنة، أو دعنا نقول الخيال، ونكون قد وصلنا إلى الشاعر الذي يقوم، خلال كل حالة من حالاته المزاجية المتنوعة، بالركون إلى مزاجه بشكل كامل بحيث إنه يغدو منزوع الشخصية تمامًا ومن ثَمَّ حين يعمد إلى التعبير عن تلك الحالة فإنه يتقمص شخصية أخرى وفي هذه الحالة فإن الأسلوب نفسه يتغير. على الدرجة الأخيرة من السلم نلتقي بالشاعر الذي هو أكثر من شاعر، شاعر درامي يكتب شعرًا غنائيًا، وكل مجموعة مزاجية تشبه المجموعة الأخرى. وهكذا يغدو شخصية لها أسلوبها الخاص ومشاعر قد تختلف عن، أو حتى تتناقض مع، مشاعر الشاعر الآخر الذي يتمثل فيه هو كشخص حقيقي على أرض الواقع.

وهو سيكون قد ارتقى بشعره الغنائي، أو أي نوع من الشعر يتماشى مع الشعر الغنائي، إلى شعر درامي من دون أن يعطيه شكلًا دراميًا سواء في الظاهر أو الباطن.

لنفترض أن نازعًا كبيرًا للشخصية مثل "شكسبير"، بدلًا من تأليف شخصية "هاملت" كعنصر في مسرحية، عمد إلى جعلها شخصية بسيطة ولكن ليس في مسرحية. كان عليه عندئذ أن يكتب دراما من شخص واحد: مونولوج تحليلي مطول. ما كان من الملائم آنذاك المضي إلى تقصي مشاعر وأفكار "شكسبير" من خلال هذه الشخصية ما لم تكن الشخصية فاشلة: حينذاك تكون قد نزعت النقاب عن وجه الكاتب الدرامي.

بغض النظر عن الدافع المزاجي، الأمر الذي لن أخوض فيه، وهو غير ذي أهمية على كل حال، فقد أنشأت في داخلي شخصيات متنوعة

مختلفة عن بعضها بعضًا وعني. وقد نسبت قصائد مختلفة إلى هذه الشخصيات لا تشبه القصائد التي يمكن أن أكتبها أنا، بما لدي من مشاعر وأفكار.

من هذا المنطور تتم مقاربة قصائد "كايرو" و"ريكاردو رييس" و"ألفارو دي كامبوس". لا يمكن في حال من الأحوال التنقيب في أي منها للبحث عن أفكاري وعواطفي لأن الكثير منها تعبِّر عن أفكار لا أتقبلها وعواطف لم أمتلكها قط. يجب أن تُقْرَأ كما هي، بمعزل عني، وهذه هي الطريقة الفضلى للقراءة على أي حال.

مثلًا: لقد كتبت باندهاش وامتعاض كبيرين القصيدة الثامنة من "حارس الغنم" بكل ما فيها من هرطقة طفولية ونزعة مطلقة ضد الدين. في شخصيتي الفعلية على أرض الواقع، ظاهريًا، التي تعيش موضوعيًا واجتماعيًا، لا أميل إلى الهرطقة أو معاداة الدين. "ألبيرتو كايرو"، من جانبه، وكما تخيلته، يتصرف على ذلك النحو ولذلك كان لزامًا عليه أن يكتب مثل تلك القصيدة سواء شئت أنا ذلك أم لا وسواء فكرت مثله أم لا. إن حرماني من هذا الحق في القيام بذلك سيكون مثل حرمان "شكسبير" من الحق في إفساح المجال لروح "الليدي ماكبث" كي تعبِّر عن نفسها على أساس أنه ليس امرأة ولا مصابًا بالصرع الهستيري، على حد ما نعرف، أو أن ننسب إليه ميلًا للهلوسة أو نزوعًا نحو ارتكاب الجريمة. إذا صح هذا الأمر في ما يتعلق بشخصيات خيالية في مسرحية فإنه يصح أيضًا في شخصيات خيالية خارج المسرحية. إنه أمر مشروع لأن الشخصيات خيالية وليس لأنها في مسرحية.

سيبدو من النافل التوقف عند أمر على هذا القدر من الوضوح والبساطة. ولكن يحدث أن الإنسانية تعاني من قدر هائل من الغباء وندرة في القناعة.

(٣)

ملاحظات عن علم الجمال اللاأرسطوي

بقلم ألفارو دي كامبوس (مقتطف).

أرى أن علم الجمال الأرسطوي هو ذاك الذي يعتبر أن غاية الفن هي الجمال، أو بتعبير أدق، العمل على زرع الانطباع في الآخرين كذلك الذي ينشأ من تأمل أو إدراك الأشياء الجميلة.

أعتقد أنني قادر على صياغة علم جمال قائم ليس على فكرة الجمال بل القوة، طبعًا بأن نأخذها، أي القوة، بمعناها العلمي المجرد، لأنه إذا أخذناها بالمعنى الشائع المتداول سوف تكون مجرد صيغة مقنعة من الجمال. علم الجمال الجديد هذا، الذي رغم أنه ينظر بعين الرضا إلى الكثير من الأعمال الكلاسيكية، فإنه يفعل ذلك من منظور آخر غير المحاججة الأرسطوية، تلك التي تذرع بها بالطبع الكُتَّاب الكلاسيكيون أيضًا، ومن ثَمَّ يخلق إمكانية تأليف أشكال جديدة من الشبكات التي لم يكن من الممكن أن يراها أو يقبل بها كل من كان يؤمن بالنظرية الأرسطوية.

بالنسبة لي، الفن هو مثل أي نشاط آخر، علامة على القوة أو الطاقة. ولكن بما أن الإنسان هو الذي ينتج الفن ومن ثَمَّ فهو –أي

الفن– منتوج حياتي فإن أشكال القوة التي تتجلى في الفن هي أشكال القوة نفسها التي تتجلى في الحياة. والآن، فإن القوة الحيوية هي قوة مزدوجة: تكاملية وتنابذية، تركيبية وتفكيكية، إذا استعملنا لغة الفيزيائيين. من غير تعايش هاتين القوتين وتوازنهما لن تكون ثمة حياة. لأن التكامل لوحده يعني غياب الحياة، والتنابذ لوحده يعني الموت. هاتان القوتان تعمدان بشكل أزلي إلى التنافر والتوافق من أجل استمرار الحياة، ما دامت هناك حياة. الحياة هي فعل مرتبط بشكل أوتوماتيكي وجوهري برد الفعل. في الطبيعة الأوتوماتيكية لرد الفعل تكمن ظاهرة الحياة.

قيمة الحياة، أي حيوية أي كيان عضوي، إنما تكمن في كثافة قوتها التفاعلية. والفن الناتج عن المشاعر حين يفلح في توليد مشاعر (التي من دونها سوف يكون المنتوج علمًا أو دعاوة)؛ فإنه يكون قد لجأ إلى الحساسية. الحساسية إذن هي الحياة في الفن. ولكن ثمة داخل الحساسية بالضرورة، الفعل ورد الفعل اللذان يجعلان من فن العيش، أي التنابذ والتكامل، –أي التوازن– حياة. إذا قدر لقوة التكامل أن تخترق الفن من خارج الحساسية فإنها سوف تأتي من خارج الحياة، ولن يكون رد فعلها طبيعيًّا أو تلقائيًّا بل ميكانيكيًّا ومصطنعًا.

لذلك وبالتعارض مع علم الجمال الأرسطوي، الذي يقتضي أن يعمد الفرد إلى تعميم حساسيته، التي هي بالضرورة خاصة وشخصية، فإن نظريتي تنحو في الاتجاه المعاكس. على العمومي أن يتخصص والشامل أن يتفرد، وعلى الخارجي أن يصبح داخليًا.

يبدأ الفن من الحساسية ويستند إليها. ولكن فيما يقوم الفنان الأرسطوي بإخضاع الحساسية للعقل وذلك بغية جعلها عامة وكونية (أو بكلمات أخرى جعلها متاحة ومسلية ومن ثَمَّ قادرة على جذب الآخرين)، فإن الفنان اللاأرسطوي يقوم بإخضاع كل شيء لحساسيته الخاصة جاعلًا كل شيء مادة للحساسية. وبهذه الطريقة فإن حساسيته التي تكتسب طابعًا مجردًا مثل العقل (من دون أن تكف عن أن تكون حساسية)، وتغدو ناقلة للإرادة (من دون أن تتحول إلى إرادة)، تتحول إلى نقطة قوة ناقلة، مجردة وحساسة في آن واحد، تجبر الآخرين، شاؤوا أم أبوا، لأن يشعروا بما شعر هو به. وعلى هذا النحو فإنها تكتسحهم بقوة خارقة مثلما يكتسح الملاكم القوي الملاكم الضعيف، مثلما يقوم الدكتاتور العفوي بإخضاع شعبًا بأكمله (لأنه تركيب كامل ومن ثَمَّ أقوى من ذاته المكثفة)، وكما يفلح رجل دين بشكل دوجمائي وسخيف في إخضاع أرواح تائهة لعقيدة ليست في الأساس شيئًا آخر سواه.

الفنان الحقيقي هو نقطة قوة دينامية. الفنان المزيف أو الأرسطوي هو مجرد جهاز تحويلي مصمم لكي لا يقوم بما يتعدى تحويل التيار المستمر لحساسيته الخاصة إلى تيارات دورية لذكاء منفصل عنه.

نظريتي في علم الجمال تقوم على فكرة القوة بالعكس من نظرية "أرسطو" التي تقوم على فكرة الجمال. ولكن في مقدور فكرة الجمال أن تكون قوة. حين تكون فكرة الجمال فكرة حساسية، أي عاطفة وليست مجرد فكرة، أي تجلي حساس للمزاج، فإن فكرة الجمال تغدو قوة. أي أنها تكف عن أن تكون قوة فقط حين تكون مجرد فكرة ذهنية عن الجمال.

إن الفن الإغريقي عظيم حتى وفق معياري أنا، بل خاصة وفق معياري أنا. الجمال، الانسجام، التناسق، لم تكن هذه المفاهيم في نظر الإغريق مفاهيم عقلية بل ميولًا صادقة لحساسيتهم. ولهذا كانوا شعبًا يتوقون إلى الجمال ويسعون وراءه، كلهم، في كل شيء، ودائمًا. ولهذا أيضًا أظهروا بشكل استعراضي حساسيتهم إزاء العالم المستقبلي. ونحن ما زلنا نعيش خاضعين لهم في هذا المجال. إلا أن حساسيتنا تغيرت، نتيجة شبكة معقدة ومتنوعة من القوى الاجتماعية، بحيث بات في وسعنا أن نكف عن تلقي ذلك التجلي الاستعراضي عبر الحساسية. نحن نتلقاه عبر العقل وحسب.

وأخيرًا، في اللحظة التي تظهر فيها نظرية حقيقية عن فن لا أرسطوي، فإنها تتجلى في ثلاثة مظاهر: الأول، في القصائد المدهشة لوالت "وايتمان"، الثاني، في القصائد الأكثر إدهاشًا لمعلمي "كايبرو"، الثالث، في الأنشودتين (الأنشودة المظفرة" و"الأنشودة البحرية")، اللتين نشرتهما في مجلة "أورفيو". لا أريد أن أتظاهر بالتواضع، أنا أؤكد أن هذا هو الواقع.

(٤)
بلاغ (مقتطف)

تنبيه

أعلن قبل كل شيء عن قانون الحساسية المالتوسية.

تنمو حوافز الحساسية طردًا مع التطور الهندسي، أما الحساسية نفسها فإنها تنمو طردًا مع التطور الحسابي.

الحساسية، بأوسع معانيها، هي أصل كل خلق إبداعي. ولكن فقط حين تتكيف هذه الحاسيسة مع المناخ الذي تنهض فيه يتحقق الخلق الكامل، وتتناسب عظمة وقوة هذا الخلق مع درجة التفاعل بين الحساسية المبدعة والمناخ المحيط بها.

من هنا وفي مراحل معينة من الحضارة، ينبغي أن تتراجع الحساسية لكي تعدل المناخ الذي يحفزها، أي أن يحدث انهيار. هذا بالضبط هو ما يحدث في زماننا الآن، إذ يفشل في اجتراح قيم عظيمة نتيجة لهذا الاضطراب.

لقد فشل كل ما هو طبيعي وغريزي ولهذا نجد أنفسنا أمام معضلة: إما موت الحضارة وإما تسوية مصطنعة. من أجل أن نحول دون موت

الحضارة أعلن، ثانيًا، عن ضرورة قيام تسوية مصطنعة.

ما هي التسوية المصطنعة؟

إنّها عملية جراحية سوسيولوجية. إنها تغيير إجباري عنيف للحساسية لإجبارها على التأقلم، على الأقل لفترة محدودة، مع نمو محفزاتها.

ما الذي ينبغي إزالته من السيكولوجيا المعاصرة؟

آخر المكتسبات الثابتة للروح، أي الإنجاز العام للروح الإنسانية المتحضرة الذي سبق قيام حضارتنا المعاصرة.

ما هي آخر المكتسبات العامة للروح الإنسانية؟

إنّها من دون شك العقائد المسيحية، لأن العصور الوسطى، التي تعتبر الفترة الديناميكية للنظام المسيحي، تسبق بشكل وثيق وأبدي فترة ازدهار حضارتنا؛ حيث تمت مواجهة المبادئ المسيحية بالتعاليم الراسخة للعلم الحديث.

سوف تولد التسوية المصطنعة بشكل تلقائي حين يُقْضَى على المكتسبات الروحية التي رسختها المسيحية.

لهذا أعلن، ثالثًا، عن القيام بعملية جراحية طارئة ضد المسيحية.

ويمكن تحقيق ذلك، كما هو واضح، من خلال التخلص من الأفكار، الدوجمائات أو المواقف، الثلاثة التي عملت المسيحية على

تسريبها إلى أعماق السيكولوجيا البشرية.

١ـ إلغاء الدوجما الشخصية.

٢ـ إلغاء فكرة الفردانية.

٣ـ إلغاء دوجما الموضوعية الشخصية.

ولكن أي منهج، أي نوع من العملية الجماعية، يمكن أن ينظم هذه النتائج في صفوف الناس في المستقبل؟

لو كنت أعرف منهاجًا لكان في مقدوري أن أتحول إلى ذلك الجيل بأكمله.

أنا لا أبصر سوى الطريق، ولا أعرف إلى أين يقود.

في أي حال، أعلن عن ضرورة قيام إنسانية المهندسين.

أعلن عن وصول الإنسانية الحسابية، الإنسانية الكاملة.

السوبرمان لن يكون الأقوى بل الأكمل.

وأعلن مرة ثانية:

السوبرمان لن يكون الأشد بأسًا بل الأكثر تعقيدًا.

وأعلن مرة ثالثة:

السوبرمان لن يكون الأكثر حرية بل الأكثر انسجامًا.

أعلن ذلك بصوت عال وعلى رؤوس الأشهاد، عند مدخل "تاجوس"، مديرًا ظهري لأوروبا، رافعًا ذراعي، محدقًا بثبات في الأطلنطي، ومحييًا اللانهائي بتجرد.

(٥)

رسالة إلى مارينيتي

عزيزي مارينيتي:

لم أكتب إليك من قبل، لأن السياسة التي تركتها جانبًا الآن، وكذلك الشهوة، لم تتركا لي الوقت للقيام بواجبات أخرى أو الاستمتاع بملذات أخرى. ولكن هأنذا في نهاية الأمر.

كنت مطلعًا من قبل على بعض البيانات التي أرسلتها لي وأشكرك عليها كثيرًا، فضلًا عن أنني قرأت الكتاب البديع لـ "بوشيني" حول الرسم والنحت المستقبليين، ولهذا فلست أجهل كليًا ما هي المستقبلية، ويمكنني القول إنني أقف إلى جانبك إلى حد ما.

ومع هذا يلوح لي أن المستقبلية في حاجة لأن تتطور وأن تتخلى عن نزعتها الإقصائية المتطرفة. ويبدو لي أن نظرتكم إلى التاريخ تفتقر إلى الرؤية المستقبلية إلى حد ما، وأنكم إنما ترسمون لأنفسكم مسارًا تاريخيًا منتظمًا بشكل مبالغ فيه. في التطور ليس ثمة خط تصاعدي منتظم، بالعكس يحدث التطور بطريقة عنيفة وانفجارية وتظهر فيها المكاسب بعد إخفاقات كبيرة. كل هذا يحدث بطريقة ملتوية مدوخة: تلك هي

المستقبلية في التاريخ. إن القيم الاجتماعية مرمية بشكل اعتباطي في الأمكنة والأزمنة، ولا يظهر التطور إلا بعد خسارة شيء لا بد من إنتاجه من جديد إلى ما لا نهاية. في اللانهائية، التي هي الطموح المستقبلي الأعلى، ينبغي تحقيق كل القيم من دون الاضطرار إلى فقدانها مرة أخرى. إن كان لا بد أن تكون هناك خسائر في مسيرة التطور، حتى من خلال مكاسب ظاهرية، فلتكن خسائر مؤقتة. ليست هناك طريقة أخرى للوصول إلى اللانهائية.

الحضارة الحديثة، التي أنتجت المستقبلية قبل الحرب، حبلى بعناصر جديدة لم تكن معروفة من قبل. غير أنها لم تعد في الوقت نفسه تملك العناصر والقيم الاجتماعية التي تنطوي على أهمية توازي أهميتها هي نفسها (مرة أخرى...). لقد ظُفِرَ بشيء ما ولكن بعد التعرض لخسائر كثيرة. اكتسبت الحضارة الحديثة ملامح وجودية جديدة غير أنها فقدت بالمقابل ملامح أخرى. لهذا من الضروري أن يكون المستقبل توليفًا راقيًا مما فقدناه ومما نحتفظ به بحيث يتمكن من توليد اللانهائي، الذي لن يكون بحاجة لأي شيء آخر ولن يغيب عنه أي ملمح من ملامح الوجود. ينبغي الإعداد لهذه الوضعية الحاسمة للحياة بحيث نتمكن من جعل أنفسنا لا نهائيين إلى الأبد.

اللانهائي، بوصفه مستمرًا، فإنه متعدد الأوجه وعليه فإن الحضارة التي تتطابق معه يجب ألا تتجزأ إلى شعوب متعددة، بل يجب أن يكون ثمة شعب واحد، هو الحاصل النهائي لانصهار جميع شعوب الكون. لن يفتقر هذا الحاصل لأي شيء ولذلك فإن الملامح المتناثرة

للوجود، أي مختلف الشعوب والأفراد، العوالم الصغيرة للانطباعات الكونية، سوف تمارس حكمها اللانهائي بشكل جماعي، إذ سوف تمتزج معًا من دون أن تُضحِّي بأي منها. بهذه الطريقة سوف يتمكن كل شعب وكل فرد من تطوير نفسه إلى أبعد حد ممكن، ومع هذا لن تكون ثمة غاية فردية أو قومية إذ لن يكون قد فُرِطَ بأي شيء قبل تشكيل الحاصل النهائي الذي لن يعوزه أي شيء. إذا ما جرت التضحية بشعب ما فإن هذا الطابع التعددي للوجود قد تخلخل إلى الأبد، ولهذا السبب أدعو إلى القومية كغاية فوق. قومية صرفة ذلك أن الحاصل هو كل متكامل لا ينقصه أي شيء. وعلينا ألا نقتصر على المكان حين نأخذ بعين الاعتبار مختلف الشعوب والحضارات، الملامح المتناثرة للوجود اللانهائي، بل يجب أن نفعل ذلك في كل الأزمنة وفي التاريخ الضائع. لقد اختفت أشياء كثيرة ويجب أن تعاود الظهور، بشكل مبتكر ولا نهائي، في كل عنصر من اللانهائي تقوم العناصر الأخرى كلها لأن اللانهائي هو الاستمرارية، وهو الوحدة الصافية القائمة على حقيقة كونه متعددًا.

إذا كانت الحضارة الحديثة تحمل روحًا لا تعبيرية، روحًا فارغة وجوديًا، وهو ما يشكّل أساس (جوهر) "حساسية القاعة الموسيقية"، فإن العصور الوسطى، مثلًا، عرفت كيف تعيش بشكل راق روحًا ما فوق طبيعية، وهذا ما لا بد من استعادته. ولكن هذه الروح لم تكن كاملة في العصور الوسطى، لأنها لم تكن مفرطة، كما سيكون عليه أمرها حين تقترن بروح الفراغ، التي هي أساس حضارتنا. اللانهائي – الفراغ. الله – الفراغ: هذا ما يجب أن نسعى لتحقيقه. من خلال هذا

الفراغ الفلكي، ما فوق الطبيعي، فإن الأشكال، أشباح الوجود، الواقعية تمامًا والمزيفة تمامًا، وبطريقة المتاهة، تنزلق نحو الهاوية معًا. كل واحدة منها تستدعي الأخرى وتخلقها في ذاتها وبذاتها، من خلال طبيعتها المفرطة، كما سأوضح لاحقًا، ومن ثَمَّ فإن كلًا منها تعيش كمتاهة في الآخر وللأخرى، أي أنها كلها تعيش بشكل نسبي بالاتكاء إحداها على الأخرى. النسبي ليس اللاشيء، ومع هذا فإنه يحمل روح اللاشيئية طالما أنه يعبِّر (من خلال هذا التعبير بالذات) عن فعل خلاق، فعل إحيائي (فعل وجود بكل بساطة)، يعبِّر عن نفسه (يتجلى) في الأشياء قيد التشكل، في الأشياء التي تخلق أشياء أخرى ومن ثَمَّ تعيش بواسطتها ومن أجلها، وفي الأخير، بالتناسب معها. بهذه الطريقة فإن الحياة، التي هي وهم نسبي حيث يسود اللاقرار وحده، والهاوية تلف نفسها بالفراغ والمطلق، الذي هو محض وجود، إحيائية خلاقة، كما سأوضح لاحقًا.

هذا الفراغ الفلكي، هذا الفراغ – اللانهائي الإحيائي، هذا الفراغ – الوهم في الهاوية (في الهاوية المتاهية) هو مخيف ونبيل في آن واحد لأنه جوهر الجوهر النقي للوجود. إنه يعبِّر عن القوة الخلاقة المطلقة (إنه الفعل الخلاق اللانهائي المطلق متجسدًا في نسبية محضة)، هو محض، أقصد الخلق الإحيائي الإلهي، محض لدرجة أن ليس هناك من يتساءل عن وجود خالق إحيائي للكون بل عن الإحيائية بحد ذاتها، المجردة. هذا لأنه ليست هناك كينونة في هذه الإحيائية الأمر الذي يقود إلى أن يكون ثمة فراغ محض في الفعل المحض للوجود الإحيائي. وهذا بحد ذاته يعمل

على ترقية جوهر الحياة بشكل هائل، ذلك الجوهر الراقي والمخيف، في آن معًا، للفراغ – الوهم اللانهائي للهاوية.

إذا كانت لدينا هنا قوة خلاقة فهذا يعني أن لدينا روح الله، الروح القدس (الشبح) للموت، الذي هو جوهر العالم كله. وأنا أشير إلى الموت لأننا عادةً ما نتخيل الموت بوصفه حياة مجردة بالكامل، مغلفة تمامًا بالظلام الروحي وبالفراغ اللانهائي الإحيائي: الإحيائية والفراغ سمتان من سمات الموت.

وهكذا فأنا في الواقع أريد أن أعلن عن دين جديد وكنيسة جديدة، ولكل منهما طابع مستقبلي خاص به. وظيفة الفراغ في الروح المحض للخلق النسبي، الهاوية – اللاقرار لكل شيء، الانزلاق المحض للأشكال، الأوهام التي يحتوي الواحد الآخر بطريقة متاهية بالكامل، بطريقة الهاوية، كل هذا يتخذ طابعًا مستقبليًا ملحوظًا. وإنه فخر للمستقبلية أن يستفيد الدين من نظرياته، أي نظريات المستقبلية.

الكنيسة الباراقليطية، التي يطلب مني الله أن أعمل على وضع أسسها، هي كنيسة مستقبلية من حيث الجوهر. فلنرفع إذن الراية الملطخة بالدم للتمرد ضد الجثة المتعفنة للفاتيكان.

أنا أشجب العقلانية المبسطة، مثلك. ومع هذا فإن رأيي هو أن نمضي أبعد من ذلك. ولكي نمضي أبعد ونصل بالتالي إلى اللانهائي، يجب بالأول أن نتجاوزها، أي نتجاوز العقلانية. الحدس البسيط، أو بالأحرى الانطباع الأوَّلي البسيط للأشياء، ليس كافيًا. يجب أن نعرف

ونفهم ونشعر، معًا، بالعلاقة (الداخلية) الوثيقة التي تربط الأشياء معًا، وندرك كيف تخرج إلى الوجود. صحيح أن المستقبلية تبحث في النسبية، أي في ما تسميه التعالي الفيزيائي، عن السبب الخلاق للانطباعات، غير أنها تبحث فقط عن السبب الفيزيائي، الظاهري، الخارجي، التجريبي، وليس السبب الميتافيزيقي، الداخلي، العميق. الحواس وحدها هي التي تقوم بالفعل الأول، فيما الثاني يقوم به العقل المحض بنقاء شعور تام. في وسعي أن أتنبأ باعتراضك: ولكن ما نرفضه ونشجبه هو العقل بالضبط. أنا لا أشاطرك هذا الرأي. أنا أتمنى فقط أن يتجاوز العقل ذاته ويصل إلى أعلى درجات الهاوية. أنت تقف إلى جانب العقل (الجانب الأدنى من العقل)، أنا أفضل جانبه الآخر.

١٩١٧

مدهوش أبدًا

(يوميات)

نفض الكتفين

غالبًا ما نضفي على أفكارنا عن المجهول شكل أفكارنا عن المعلوم. حين نسمي الموت نومًا فلأن الموت يشبه النوم ظاهريًا. وإذا أسمينا الموت حياة جديدة فلأنه يبدو شيئًا مختلفًا عن الحياة. من خلال إساءات فهم صغيرة عن الواقع نبني قناعات وآمال، ونحب الفُتات الذي نسميه كعكًا مثل أطفال بائسين يرقصون فرحًا.

الحياة هي على هذا النحو، على الأقل نظام الحياة الذي عادةً ما نطلق عليه اسم الحضارة. تقوم الحضارة في إطلاق تسميات على الأشياء التي لا تنتمي إليها ومن ثَمَّ تحلم بالنتيجة. وفي الواقع فإن الاسم المزيف والحلم الحقيقي يخلقان واقعًا جديدًا. يصبح الواقع الموضوعي شيئًا آخر لأننا أردناه كذلك. نحن نخترع الواقع. المادة الأوَّلية تبقى كما هي غير أن الشكل الذي يسبغه عليه الفن يمنعه من أن يبقى كما هو. الطاولة المصنوعة من خشب الجوز هي خشب الجوز ولكنها طاولة أيضًا. نجلس إلى الطاولة وهي ليست خشب جوز. الحب هو غريزة جنسية لكننا لا نحب بالغريزة الجنسية بل بتصور شعوري آخر. والتصور هو شعور

آخر.

لا أعرف ما هو التأثير الخفي الذي يتركه عليَّ ضجيج خفيف أو قوي، أو ذكرى عطر، أو موسيقى يعزفه شخص ما وأنا أمضي إلى الشارع. هذه التأثيرات ألمسها ببطء وأنا أجلس شاردًا في المقهى. لا أعرف من أين تنبع أفكاري أو إلى أين تقودني. النهار دافئ ورطب بفعل الضباب الخفيف، هو نهار حزين من دون أن يكون مهددًا أو رتيبًا لغير سبب. إنه يمنحني بعض الشعور الذي لا أملكه، نوع من التفكير يعوزني، حول ما أفتقد إليه. أعصابي تفتقر إلى العزم. في لا وعيي أنا حزين. وأنا أدوِّن هذه السطور، التي تنبع من ذاكرة فقيرة، لا لكي أقول ما أقوله الآن، أو أقول شيئًا آخر؛ بل لكي أضيف إلى انشغالي بالصوف شيئًا جديدًا. أنا أقوم بخربشة أشياء تافهة بقلم الرصاص البائس، الذي لا أملك النية في أن أبريه، على هذه الورقة التي لُفَّت بها السندويتشة التي أعطاني إياها المقهى لأنني لا أحتاج إلى شيء أفضل منها وكل شيء يفيد طالما أنه أبيض. وهذا يرضيني. أتكئ إلى الخلف. يمضي النهار ببطء ومن دون مطر، بضوئه الشاحب المتردد، وأتوقف عن الكتابة لأنني أغادر المقهى.

يقظة المدينة

يقظة المدينة، سيان أكانت مغلفة بالضباب. أولًا، تشدني أكثر ممّا يفعل الفجر حين يشعّ على المروج في الريف. صحيح أن الفجر متجدد

أكثر، وفيه الكثير من الأمل، إذ بدلًا من أن تبدو الأشياء وكأنها تنزلق يأتي أولًا الضوء القاتم، ثم الضوء الضبابي، ثم أخيرًا، الضوء الذهبي البرّاق. وثمة الأعشاب، ظلال الأَجَمَة، أشجار النخيل التي تشبه أوراقها أكُفّ الأيادي، الشمس وهي تنشر أشعّتها على النوافذ والحيطان والسقوف، الصباح مُتخمًا بالكثير من الاحتمالات. شروق الشمس في الريف يبعث السعادة في نفسي. ولكن شروق الشمس في المدينة يجعلني سعيدًا وكئيبًا في آن. وهذا هو السبب في أنه يشدّني أكثر. نعم، لأن الأمل العظيم الذي يكمن فيه يُزوّدني، مثل الآمال كلها، بتلك اللذة البعيدة التي أشتاق إليها كثيرًا للإحساس بأنني غير موجود.

الصباح في الريف وجود، الصباح في المدينة وعد. الأول، يفتح الطريق للعيش. الثاني، يفتح الطريق للعقل. وسوف أظلّ دومًا أشعر، مثل تلك الأرواح العظيمة الملعونة، بأن التفكير أهمُّ من العيش.

١٠ — ١١من سبتمبر، أيلول، ١٩٣١

أنا أركب عربة الترام الكهربائي

أنا أركب عربة الترام الكهربائي وأمعن النظر، كما أفعل دومًا، بكل التفاصيل للركاب الذين يمرون من أمامي. بالنسبة لي التفاصيل هي أشياء، أصوات، عبارات. ثوب تلك الفتاة، التي مرت من أمامي، هو عبارة عن القماش الذي خُيِّط منه، والجهد الذي صُرِف لصنعه، على

الرغم من أنني أراه ثوبًا وليس سلعة، والنقوش الخفيفة التي تطوق دائرة العنق تنفصل عني لتبرز بوصفها خيوطًا حريرية طُرزت بها تلك الدائرة والعمل الذي تطلبه ذلك التطريز. وسرعان ما تلوح أمامي، مثل مواضيع في الاقتصاد السياسي، المصانع والعمال: المصنع الذي صنع فيه الثوب، المصنع الذي صنعت فيه الخيوط الحريرية والخيوط الداكنة التي استُعملَت لتثبيت النقوش الصغيرة القريبة من العنق، وأرى أقسام المصنع، الآلات، العمال، الخياطين، ثم تتجه عيناي إلى الداخل لترى المكاتب والموظفين الذين يحاولون أن يحافظوا على رباطة جأشهم، وأستكشف التكاليف في دفتر الحسابات، وليس هذا وحسب، أرى كيف يعيش الناس الذين يقضون حياتهم في هذه المصانع والمكاتب. ينكشف العالم كله فقط لأنني أرى أمام عيني، حول ذلك العنق، الذي لا أرى جانبه الآخر لأرى أي وجه يسكن فيه، درزة خضراء غير منتظمة على ثوب أخضر فاتح.

الحياة الاجتماعية كلها تمتد أمام عيني.

إلى جانب هذا، أغرق في حالات الشغف، في أسرار الروح، لكل أولئك الذين يعملون من أجل أن ترتدي هذه الفتاة الواقفة أمامي في الترام ثوبًا يلف عنقها نقش مطرز بدرزات دائرية خضراء داكنة على قماش أخضر فاتح.

يصيبني الذهول. مقاعد الترام، المصنوعة من عيدان القش القوية والمتداخلة، تحملني إلى أماكن بعيدة، تظهر فيها المعامل والعمال وبيوت العمال وحياتهم وواقعهم وكل شيء.

أغادر الترام، منهكًا وناعسًا. لقد عشت حياة كاملة.

هذه النهارات

في هذه النهارات أنا ممتلئ، مثلما هو البحر، بشعور أسوأ من الملل ولكن ليس عندي من اسم آخر له سوى الملل. شعور بعجز لا يوصف، بتحطم روحي بشكل كلي. أشعر أنني فقدت إلهًا قديرًا، بأن كل شيء فقد ذاته. والكون القائم في نظري هو جثة كنت أحبها حين كانت على قيد الحياة، ولكن أصبح لا شيء في الضوء الدافئ للغيوم الملونة الأخيرة.

فجـأة

فجأة، كما لو كان مقدرًا لي أن أُخضَع لعملية جراحية غير معروفة النتيجة للتخلص من العمى، أرفع رأسي من حياتي المجهولة لأفهم بوضوح كيف عشت حتى الآن. أرى أن كل شيء فعلته، كل شيء فكرت فيه، كل شيء كنت، إنما كان نوعًا من الوهم والجنون.

يذهلني أنني لم أستطع أن أرى ذلك من قبل. أجد كل شيء كنته غريبًا، والآن أدرك أخيرًا أنني لست أنا.

كالشمس تخترق الغيوم أرى حياتي السابقة، أنتبه في نوبة ميتافيزيقية إلى أن كل أفعالي الجيدة وأفكاري النيرة وغاياتي المنطقية ليست أكثر من ظلام راسخ وجنون مطبق وجهل فاضح. لم أكن أفعل شيئًا. كانت تلك الأشياء تفعل فعلها بي. لم أكن الفعل بل أثر الفاعل.

كل شيء قمت به، فكرت فيه، كنته، هو الخلاصة النهائية للخضوع، إما بسبب كينونتي المزيفة التي اعتقدت أنها تعود لي بعد أن تقمصتها ظاهريًا، وإما بسبب ثقل الظروف التي اعتقدت أنها طبيعية للغاية كما هو الهواء الذي أستنشقه. حين أنظر إليها في هذه اللحظة أجد نفسي فجأة كائنًا معزولًا يرى نفسه مطرودًا من المكان الذي اعتقد دومًا أنه ينتمي إليه. الكائن الذي افترضت بكل إيمان إنه أنا لم يكن أنا.

ثم يغمرني نوع من الرعب الساخر للحياة. كآبة تتجاوز حدود فرديتي الواعية. أعرف أنني سلكت الطريق الخطأ وأضعت السبيل، أنني لم أعش قط، أنني وُجِدت فقط لأملأ الوقت بالوعي والفكر. وإدراكي لذاتي يشبه إدراكَ شخص أدى حدوث زلزال إلى إطلاق سبيله من عتمة الزنزانة التي اعتاد المكوث فيها.

أنا منهك، منهك حقًا، كما لو كنت محكومًا بأن أقر، من خلال هذا الإدراك السريع لفرديتي الحقيقية، بأنني بقيت سائرًا في النوم تائهًا بين ما أشعر به وما أراه.

من الصعب جدًا أن أصف ما أشعر به حين يكون الشعور هو ما أعيشه حقًا، وتكون الروح شيئًا حقيقيًا لا سبيل للعثور على كلمات بشرية من أجل التعريف به. لا أعرف إن كنت مصابًا بالحمى، فأنا أشعر بها. إذا تركت جانبًا واقع أنني كنت أعاني الحمى بوصفي سائرًا في النوم طوال حياتي. نعم، أكرر ذلك مرة ثانية، أنا مثل مسافر وجد نفسه فجأة في مدينة غريبة من دون أن يعرف كيف وصل إليها، وهناك دومًا ما يذكرني بتلك الفئة من الناس الذين فقدوا ذاكرتهم وكفوا عن أن يكونوا أنفسهم منذ وقت طويل.مكتبة .. سُر مَن قرأ

توقفت عن أكون أنا نفسي منذ وقت طويل –منذ الولادة واليقظة– والآن أتذكر نفسي وأنا أنحني على نهر من وسط جسر وأدرك أنني أعيش بقوة كبيرة لم أمتلكها من قبل قط. ولكن المدينة غريبة عليَّ، والشوارع جديدة، والمرض لا شفاء منه. ثم ينتابني الأمل، وأنا أنحني من فوق الجسر، بأن تغمرني الحقيقة وأن أعود من جديد عدمًا خياليًا بعقل حياتي.

كل ذلك حدث في برهة، ثم انقضى. من جديد أرى الأثاث من حولي، نقوش ورق الجدران القديم، شعاع الشمس يتسرب من النوافذ المغبرة. عرفت الحقيقة لبرهة. برهة من اليقظة عشت فيها كما يعيش العظماء. أتذكر كلماتهم وأفعالهم ولا أعرف ما إذا كانوا قد اختبروا بشكل مظفر مواجهة شيطان الواقع. أن تعيش هو ألا تعرف ذاتك. أن تفكر هو أن تعرف نفسك بشكل سيئ. أن تعرف نفسك فجأة، كما في تلك اللحظة الخاطفة، يعني أن تخطر لك الفكرة المفاجئة لوجود حميم،

الكلمة السحرية للروح. ولكن الضوء سرعان ما يغمر كل شيء ويتركنا عراةً منفصلين عن أنفسنا.

كانت برهة وحسب. ورأيت نفسي. الآن لا أعرف ما الذي يمكنني قوله بشأن ما كنته. وفي الأخير أنا نعسان لأن – لماذا؟ لا أعرف. الإحساس به هو النوم.

فبراير/ شباط، ١٩٣٠

تربية عاطفية (؟)

لكي يعيش شخص ما في أحلامه ويجعل من الثقافة المعلبة لمشاعره دينًا وسياسة، فإن الخطوة الأولى، أو ما يتوهم أنها الخطوة الأولى، هي أن ينظر إلى الأشياء التافهة كما لو كانت خارقة ومفرطة.

أي شخص يجد نفسه ملزمًا لأن يعيش بين الناس ويكون على علاقة وطيدة معهم – ومن الممكن عمليًا أن نختصر إلى أدنى حد حميمية هذه العلاقة (الحميمة، وليست العلاقة بحد ذاتها، هي التي تسبب الأذى)، سوف يجد نفسه مضطرًا لأن يجمد التواصل الوثيق مع المحيط بحيث يتجنب التأثر بكل العناصر الأخوية والاجتماعية.

القيام بضخ الرهافة والتعقيد في الأحاسيس البسيطة والمتأصلة من شأنه أن يؤدي، كما سبق وقلت، إلى رفع مستوى الفرح الذي ينتج عن الشعور بشكل هائل ومن ثَمَّ رفع حجم الألم الذي سوف ينشأ عن

ذلك. ومن هنا فإن الخطوة التالية للحالم هي تجنب الألم. لا يترتب عليه أن يتجنبه مثلما يفعل الزاهد أو الأبيقوري في المقام الأول لأنه بذلك سوف يخشوشن نفسه أمام المتعة والألم على حد سواء. على العكس من ذلك، ينبغي أن يبحث عن الألم أو المتعة ويستمر في تربية نفسه على تلقي الألم بشكل مزيف، أي أن يستحصل المتعة من الألم الذي يتزل به.

طريقة أخرى، وهي أكثر دقة وصعوبة، هي تمرين الذات على تجسيد الألم بطريقة مثالية مقررة سلفًا. أن يخلق "أنا" أخرى، تقوم بتحمل الألم الذي ينشأ في داخلنا، أي أن تتحمل معاناتنا بدلًا منا. أي، بكلمة أخرى، أن يخلق سادية داخلية، مازوشية بالكامل، تتمتع بالألم كما لو كان لشخص آخر.

هناك طريقة ثالثة لتحويل الألم إلى متعة واستحصال اللذة من المصائب والمتاعب، وهي إبداء حرص بالغ على أن يكون الألم والقلق شديدين لدرجة أن هذه الشدة بحد ذاتها تخلق المتعة، متعة الشدة، تمامًا مثلما يخلق العنف، بالنسبة لشخص معتاد على الملذات والمتع، اللذة التي تنفجر من كون الألم شديدًا إلى حد مفرط، كما في حال من يتلذذ برائحة الدم السائل من الجرح.

ليست لدي فكرة عني

أنا روح من تلك الأرواح التي تقول النساء إنهن يقعن في غرامها،

ومع هذا لا يتعرفن عليها حين يلتقين بها. روح من تلك الأرواح التي حتى إذا تعرفن عليها، فلن يتعرفن عليها. أنا أعاني من رهافة مشاعري بدقة كريهة. أنا أملك كل الخصال التي تنال إعجاب الشعراء الرومانسيين، بما في ذلك تلك الخصال التي تصنع الشعراء الرومانسيين. أنا أجد نفسي مرسومًا، جزئيًا، كبطل في العديد من الروايات. غير أن الشيء الأساسي بالنسبة إلى حياتي، وروحي، هو ألا أكون بطلًا أبدًا.

ليست لدي فكرة عني، بما في ذلك فكرة أنني لا أملك فكرة. أنا مسافر بدوي في رحاب نفسي.

مكتبة
t.me/soramnqraa

ميليمترات.

(الإحساس بالأشياء الدقيقة)

بما أن الحاضر قديم جدًّا، إذ إن كل شيء حين ينقضي، كان حاضرًا، فإن لدي حنين للأشياء التي تقوم في الحاضر، يشبه الحنين الذي يملكه جامع آثار غلبته العواطف بحيث تبدو لي هفواتي إزاء الأشياء، بفضل الشروحات العلمية الدقيقة والصحيحة، قد تبددت.

ولكن وحدها الأحاسيس المرهفة بالأشياء الدقيقة هي ما يشغل بالي بعمق. هذه الأمور تلفت انتباهي لانشغالي بما هو هامشي. ربما لتعلقي بالتفاصيل. وعلى كل حال أعتقد –لست متأكدًا من ذلك، لم يسبق لي أن حللت هذه الأمور قط– إن السبب يعود إلى أن الشيء

الدقيق، الذي يفتقر إلى أي أهمية اجتماعية أو عملية يتمتع بسبب هذا الافتقار بالضبط، باستقلالية مطلقة عن الارتباطات المبتذلة للواقع. الدقيق يبدو لي غير واقعي. الشيء الذي لا نفع له يبدو جميلًا لأنه أقل واقعية من الشيء النافع الذي يمتد ويطول فيما غير التافه الذي يفتح أمامنا المدى المجيد بشكل مدهش يمكث حيث يكون، لا يتوقف عن أن يكون كما هو، حرًا مستقلًا. غير النافع والتافه يفتح في تجربتنا نوافذ حقيقية للتواضع الجمالي. كيف يتأتّى لي، في خضم أحلامي ومسراتي الغرامية، ألا أتأثر بالحضور المحض والتافه لإبرة مغروزة في وشاح؟ ما أتعس من تفوته أهمية شيء كهذا.

مباركة هي الثواني والميليمترات وظلال الأشياء الصغيرة. الثواني، الميليمترات، يا له من انطباع مدهش وجريء ينتابني وأنا أراها تقف جنبًا إلى جنب، قريبًا من الخط المتري. آه، يا للأوقات التي قضيتها وأنا أتألم لهذه الأشياء وأتمتع بها. أنا أشعر بالفخر إزائها.

أنا لوحة فوتوغرافية انطباعية إلى حد هائل. كل التفاصيل الصغيرة محفورة في ذاتي بشكل غير متناسق لكي أحتل مساحتي الجزئية داخل الكل. الكل هو ما يشغل بالي. العالم الخارجي كان بالنسبة لي دومًا مجرد إحساس. لا أنسى أبدًا ما أشعر به.

١٩١٤

حمار الوحش والجحش

لا أعرف كم شخصًا تأمل، بما يستحق من تركيز، شارعًا مقفرًا يتجول فيه الناس. طريقة الصياغة تقود إلى معنى آخر، وهو كذلك بالفعل. الشارع المقفر ليس هو الشارع الذي لا يتجول فيه أحد بل هو الشارع الذي يسير فيه الناس كما لو كان مقفرًا. ليست ثمة صعوبة في فهم ذلك، بشرط أن يكون المرء شاهد الشارع: من المستحيل أن يفهم المرء ما هو حمار الوحش إن لم يتخطَّ إدراكه لما هو الجحش.

١٩٣٢

عروض حية عن التفاهة

الحياة في نظر أغلب الناس هي شيء ممل، تمضي من دون أن يبالي بها المرء، شيء محزن تتخللها فترات من الفرح، شيء كتلك اللحظات التي يتبادل فيها حراس الموت النوادر لتزجية الوقت في الليل الساكن وهم يحرسون الباقين على قيد الحياة. لطالما بدا لي أمرًا نافلًا أن ننظر إلى الحياة كما لو كانت واديًا للدموع. إنها واد للدموع، حسنًا، ولكن نادرًا ما نذرف فيها الدموع. قال "هايني": إننا عادةً ما نمخط أنوفنا بعد أن نرى التراجيديات العظيمة. باعتباره يهوديًا ومن ثَمَّ (شخصًا) كونيًا، فقد أدرك الطبيعة الكونية للبشر.

لن تكون الحياة محتملة إذا ما أجبرنا أنفسنا على أن نكون على

وعي بها. لحسن الحظ أننا لا نفعل ذلك. نعيش بالطريقة نفسها من اللاوعي التي يعيش بها الحيوانات، بالطريقة التافهة والعقيمة نفسهما، وإذا كنا نترقب الموت، الذي يفترض أنه قادم، مع أنه لا يمكن التأكد من ذلك، فإننا نفعل ذلك عن طريق نسيان الكثير من الأشياء والتلهي بالكثير من الانشغالات والتوافه، بحيث يصير من الصعب أن نقول إننا نفكر بها على الإطلاق.

هكذا نقضي حياتنا بطريقة لا تدعو لأن نعتبر أنفسنا أفضل من الحيوانات. ما يميزنا عنها هو التفصيل الخارجي المحض الذي يتمثل في كوننا نتكلم ونكتب، وفي أننا نمتلك قدرة ذهنية على فهم المجرد من خلال تجريد أنفسنا عن المادي باستعمالنا للعقل بشكل صحيح، وقدرتنا على تخيل الأشياء المستحيلة.

هذه الخصال ناتجة بالصدفة عن تركيبتنا العضوية. القدرة على الكلام والكتابة لا يضيفان شيئًا جديدًا إلى غريزتنا الأساسية لأن نعيش بشكل لا واعي. ليس من جدوى لعقلنا التجريدي سوى في تشكيل أنظمة أو أفكار عن النظام الذاتي من دون أن يخرجنا ذلك من نطاق كوننا حيوانات تحت الشمس. قدرتنا على تخيل المستحيل ليست شيئًا استثنائيًا خاصًا بنا فقد رأيت قططًا تتأمل القمر ولا أعرف ما إذا كانت ترنو إليه أم لا.

العالم كله، الحياة كلها، هو نظام واسع من اللاوعي يتجلى من خلال الوعي الفردي. مثلما نقوم بتمرير التيار الكهربائي في مادتين

غازيتين لتوليد مادة سائلة، هكذا يقوم الوعي المزدوج –وعي وجودنا الحسي ووعي وجودنا المجرد– بإنتاج وعي علوي حين تمر الحياة والعالم فيه.

لذلك فإن الكائن الذي لا يفكر يكون سعيدًا لأنه يدرك بالغريزة والمصير العضوي أي مصير اجتماعي لا عضوي ينتظرنا في نهاية المطاف. ويكون سعيدًا أيضًا الكائن الذي يشبه الحيوان أكثر لأنه يعيش بعيدًا عن الجهد الذي نبذله لكي نتعلم تحت ضغط العمل، لأنه يعرف الطريق إلى بيته فيما نحتاج نحن الآخرون إلى إشارات وتقاطعات وعناوين كي نصل إليه، لأنه مثل شجرة مغروسة في الأرض وسط الطبيعة، أي الجمال، وليس مثلنا، أساطير عن الطبيعة، عروض حية عن التفاهة والنسيان.

زريبة الروح

لنبتعد عن الأحلام الشائعة، إنها مثل أحواض العلف في زريبة الروح، لا يجرؤ أحد على الاعتراف بها وهي تسحق الساهرين الليل باعتبارهم كائنات خرافية قذرة، ديدان لزجة، فقاعات وسخة من الأحاسيس المقموعة، المضحكون، المرعبون، الصامتون، الذين تبذل الروح جهدًا جبارًا لكي تقبل بهم في جحورها.

الروح البشرية هي كاريكاتور عن مأوى المجانين. إذا ما أراد

أحدهم أن يعبِّر عن هذ الروح بصدق، دون أن ينتابه شعور بالخجل أكبر من كل مشاعر الخجل المعروفة والموصوفة بدقة، فإنها ستظهر مثل بئر، بئر لعينة تتردد فيها أصداء غريبة وتسكنها كائنات مقززة، لزجة ومشلولة، زواحف من دون قوام، من دون ذات.

العجز عن الإحساس

أتلاعب بأحاسيسي مثل أميرة أصابها الملل وراحت تداعب قططها الضخمة، الغاضبة والشريرة.

عندما نعيش دومًا في المجرد –سواء كان المجرد الفكري أو التصور الذهني للأحاسيس– فإننا سرعان ما نتحول، على الرغم من شعورنا وإرادتنا، إلى أشباح لتلك الأشياء الواقعية التي ينبغي أن نحس بها إن أردنا أن نكون في انسجام مع أنفسنا.

يونيو، حزيران، ١٩٣٤

إحدى أكبر مآسي حياتي –ولكن تلك التي تلتف بالظلال والأضاليل– هي العجز عن الإحساس بأي شيء بشكل طبيعي.

آه، حبي المجهول

هل فكرت يومًا، أنت الآخر، كم نحن غير مرئيين أحدنا للآخر؟

هل خطر لك قط كم يجهل أحدنا الآخر؟ نحن نرى أنفسنا ولا نرى بعضنا. نحن نسمع بعضنا ولكن نادرًا ما نصغي لأصوات دواخلنا.

كلمات الآخرين هي أخطاء سمعنا، إخفاق فهمنا. بأي ثقة نؤمن بإحساسنا بكلمات الآخرين؟ إنها تحمل نكهة الموت، تلك المسرات التي يضعها الآخرون في كلماتهم. نحن نقرأ المسرة والحياة في الكلمات التي يقذفها الآخرون من أفواههم من دون أن يعنوا ذلك أبدًا.

رقرقة الجداول التي نفسرها، نشرحها، حفيف أوراق الشجر الذي نرى فيه معنى – آه يا حبي المجهول، كم من كل هذا هو نحن والأشباح المصنوعة من الرماد المتطاير على قضبان زنزانتنا؟

عمر الخيام

امتلك عمر شخصية، لحسن الحظ أم لا، أما أنا فلا أملكها. ما أنا عليه في لحظة، ينفصل عني في اللحظة التالية. ما كنت عليه في يوم، أنساه في اليوم التالي. الأشخاص الذين يشبهون عمر يعيشون فقط في العالم، الذي هو خارجي، أما الأشخاص الذين يشبهونني فيعيشون ليس في العالم الخارجي فقط بل أيضًا في عالم داخلي متنوع. مهما حاول هؤلاء أن تكون فلسفتهم مثل فلسفة عمر فلن يفلحوا. وهكذا، من دون أن أستدعيها أنا نفسي، فإن ثمة في داخلي، أرواح، هي الفلسفات التي أنتقدها. يمكن لعمر أن يرفضها كلها لأنه يعتبرها منفصلة عنه، أما

أنا فليس في وسعي ذلك لأنّها أنا.

الرجل عاجز عن الرؤية

يعجز الرجل عن رؤية وجهه. وما هو أفظع: منحته الطبيعة موهبة العجز عن رؤية وجهه كما العجز عن التحديق في عينيه.

في مياه الآبار والبحيرات وحسب في مقدوره أن ينظر إلى وجهه. والوضعية التي ترتب عليه أن يأخذها رمزية. يترتب عليه أن ينحني ويخفض نظره كي يرتكب إهانة التحديق في نفسه.

لقد سمم صانع المرايا روح الإنسان.

في هذا العصر المعدني

في هذا العصر المعدني الذي يسود فيه البرابرة فإن التشبث المفرط بملكاتنا في الحلم والتحليل والاستقطاب من شأنه أن يقوم بحماية شخصيتنا من التشويه الناتج عن استصغارها أو ابتذالها.

ما هو واقعي في أحاسيسنا يكمن بالضبط في ما يجدون في هذه الأحاسيس من لا ذواتنا. ما هو مشترك بين الأحاسيس هو ما يشكل الواقع. هذا هو السبب في أن الفردانية في أحاسيسنا تغطي الجزء الأعم

منها. السعادة التي ستغمرني يومًا إذا ما أتيح لي أن أرى الشمس القرمزية. ستكون الشمس لي، لي وحدي.

ملاحق مثل مسكة فنجان خزفي.

أسباب.

علاقاتنا الغرامية تنكمش، كما تشاء، وتتحول إلى بعدين مخروطيين وحسب.

الأشياء الحديثة هي:

١ـ تطور المرايا.

٢ـ خزانات الملابس.

نتحول إلى كائنات مكسوة بالملابس، جسدًا وروحًا.

تستجيب الروح دومًا للجسد، هكذا جرى تجسيد ما هو روحي. نحن نتحول إلى أرواح مكسوة بالملابس جوهريًا، ومن ثَمَّ (بشر، أجسام) نتحول إلى صنف من الحيوانات التي ترتدي الملابس.

لا تكمن المشلكة في أن ملابسنا تصبح جزءًا منا، بل في الإيحاء الذي ينطوي عليه ذلك ونتيجته المثيرة للفضول في أن ليس للأمر علاقة بالعناصر الطبيعية لبهاء الجسد وأي حركة من حركاته.

لو طلبت مني أن أفسر لك حالتي الروحية، إن كان هناك تفسير معقول، فسوف أرد بأن أشير في صمت نحو المرآة والمشجب وقلم الحبر.

اطمئنان، اعتراف

أحط الحاجات، الحاجة إلى الاطمئنان والاعتراف، هي حاجة الروح لأن تكون خارجية.

الاعتراف، نعم، ولكن الاعتراف بما لا تشعر به. حرر روحك، نعم، حررها من ثقل أسرارها بأن تفصح عنها، أي عن هذه الأسرار، ومع هذا فإن الاحتفاظ بالسر أفضل من إفشائه. اكذب على نفسك قبل أن تفصح عن مثل هذه الحقيقة. التعبير عن النفس يعني دومًا ارتكاب الخطأ. فليكن الكذب هو وسيلتك للتعبير عن نفسك.

حكم

أن نملك أفكارًا محددة وغرائز وعواطف وشخصية ثابتة ومعروفة، كل هذا يزيد من رعب تحويل روحنا إلى حقيقة، تجسيدها، جعلها ظاهرية. العيش هو سر وحالة سائلة من حالات الجهل بالأشياء وبالذات. هو الأسلوب الوحيد الذي يلائم الحياة وينسجم ويتطابق مع شخص حكيم.

أن نعرف كيف نحشر أنفسنا دومًا بين ذواتنا والأشياء هو أعلى درجات الحكمة والحصافة.

يجب أن تكون شخصيتنا عميقة الغور لا يمكن سبرها، حتى

بالنسبة لأنفسنا، وعليه فإن واجبنا هو أن نحلم دومًا وأن نحشر ذواتنا في أحلامنا بحيث يصير من المستحيل أن نبدي آراءً عن أنفسنا.

يجب بشكل خاص أن نتجنب غزو الآخرين لشخصيتنا. كل اهتمام خارجي هو فظاظة منفرة. ما يحول التحية الشائعة: كيف حالك؟ إلى تطفل فظ هو كونها على العموم مزيفة وغير صادقة على الإطلاق.

أن نحب هو أن تصيبنا الحياة بالإنهاك. هو، فوق ذلك، جبن وخيانة ذاتية. فمِن الأهمية بمكان أن ننأى بأنفسنا عن الحب.

إبداء النصيحة هو قلة احترام للحق الإلهي للآخرين في أن يخطئوا. من غير المفهوم أن نطلب النصيحة من الآخرين. المعرفة التامَّة هي الطريق إلى الاتجاه المعكوس. أن تكون منسجمًا مع نفسك يعني أن تتصرف بما يتناقض مع الآخرين.

تأملات

لا يقوم أي عصر بنقل حساسيته إلى العصر الذي يليه. جل ما يفعله هو أنه ينقل فهمها لتلك الحساسية. نحن نكون أنفسنا بالعاطفة، بالعقل نحن آخرون. العقل يفرقنا، وهذا هو السبب في أننا نبقى على قيد الحياة من خلال ما يفرقنا. كل عصر ينقل إلى العصر الذي يليه فقط ما لم يكن فيه.

الله، بالمعنى الوثني، أي بالمعنى الفعلي، ليس سوى فهم الكائن لذاته، لأن هذا الفهم هو الشكل اللاشخصي لما هو عليه ومن ثَمَّ فهو الشكل الكامل. حين نقوم بإدراك أنفسنا عقليًّا فإننا نجعل من أنفسنا آلهة. من النادر أن يحقق المرء مثل هذا الإدراك لأن العقل جوهري موضوعي. ومن النادر، حتى في صفوف العباقرة العظام، أن يمتلك أولئك الذين يعيشون لأنفسهم وحسب موضوعية كاملة.

أن تعيش هو أن تنتمي للآخر. أن تموت هو أن تنتمي للآخر، أيضًا. العيش والموت هما الشيء نفسه. ولكن العيش هو أن تنتمي للآخر من الخارج فيما الموت هو أن تنتمي للآخر من الداخل. الأمران يتشابهان. ولكن العيش يقوم في الطرف الآخر من الموت. ولهذا فالعيش هو العيش والموت هو الموت.

الخارج دائمًا أصدق من الداخل بقدر ما أن الخارج هو الظاهر.

كل عاطفة صادقة هي خيانة للعقل لأن العاطفة لا تناسب العقل. ولهذا ليس ثمة تعبير صادق للعاطفة. أن تعبِّر عن نفسك هو أن تقول ما لا تشعر به.

خيول الفروسية هي التي تصنع الفروسية. من دونها سيكون الفرسان مشاة. المكان هو الذي يصنع البقاء. الكينونة هي الوجود.

أن تتصنع هو أن تعرف نفسك.

مدهوش أبدًا

تصيبني الدهشة دائمًا حين أنتهي من شيء ما. تصيبني الدهشة والكآبة. غريزة الكمال عندي تمنعني من الشروع في العمل، ولكني أنتزع نفسي من بين يديها وأنكب على العمل. ما أنجزه هو منتوجي، ليس لأنني طبقت إرادتي بل لأنني منحت هذه الإرادة للعمل. أنا أشرع في العمل لأن ليس ثمة دافع لأن أفكر، وأنتهي لأنني لا أمتلك الشجاعة للانصراف. الكتاب هو ثمرة جُبني.

السبب الذي يجعلني أتوقف عن التفكير في فقرة عن منظر طبيعي، والتي تكون إلى حد كبير مناسبة تمامًا للمشهد، الفعلي أو المتخيل، لانطباعاتي، هو أن مثل هذا المنظر الطبيعي هو باب ألجأ إليه لكي أهرب من إدراكي لعجزي الإبداعي. في منتصف حواري مع نفسي، الذي تتشكل كلمات الكتاب منه، أشعر فجأة بالحاجة إلى التكلم مع شخص آخر. وأثير انتباه نفسي، كما هو الحال الآن، إلى الضوء الذي يشع فوق أسطح البيوت التي تبدو في جوانبها وكأنها تتشرب الضوء والحركة الخفيفة للأشجار الطويلة، التي تمتد على منحدرات المدينة القريبة التي تبدو وكأنها على وشك السقوط في صمت، والملصقات الموضوعة على واجهات البيوت المنحنية بنوافذها التي تتغلغل الشمس الميتة في أرجائها حيث الرطوبة اللزجة.

أن أكتب، بالنسبة لي، هو أن أمقت نفسي، غير أني لا أستطيع أن أمنع نفسي من الكتابة. الكتابة هي المخدر الذي أحاربه وأتعاطاه، وهي

العادة التي أمقتها وأعيشها. بعض السموم ضروري. بعضها رقيق مصنوع من مكونات الروح، أعشاب جمعت وسط أطلال الأحلام، أزهار الخشخاش السوداء عند ناصية القبور، أوراق طويلة من أشجار داعرة تحرك أغصانها على همسات التخوم التي تمتد عند الأنهار الجهنمية للروح.

يوميات مضيئة

حياتي: تراجيديا تحطمت وتناثرت تحت أقدام ملائكة تخبط الأرض وتصفر. لم يتحقق فيها سوى الفصل الأول.

الأصدقاء: لا أحد. حفنة من المعارف فقط في ظنهم أنهم يتعاطفون معي والأرجح أنهم سيتبرمون إذا ما صدمتني سيارة وجرى دفني في يوم ماطر.

المكافأة الطبيعية لاغترابي عن الحياة كانت اعتقادي أن الآخرين يعانون من العجز في امتلاك أي شعور نحوي. كانت تحيط بي هالة من الصقيع، طوق من الجليد يفزع الآخرين. ومع هذا كنت عاجزًا عن الإفلات من عذاب الوحدة. من الصعب فصل الروح بحيث يصير ممكنًا أن يكون المرء وحديًا من دون أن يشعر بالقلق.

لم أستحسن يومًا الصداقة التي تعبر عن نفسها بشكل استعراضي. لأنها لو كانت تنطوي على المحبة لما استعرضت نفسها أو لأنها بكل

بساطة غير ممكنة أبدًا. لم تكن لي أوهام قط عن أولئك الذي يعتبرون أنفسهم أصدقائي ومن ثَمَّ لم أعش قط لحظات نزع الوهم إزائهم. هكذا هو قدري الذي أعاني منه: دقيق ومعقد.

لم يخامرني الشك أبدًا في أنهم سيخونونني، ومع هذا تصيبني الدهشة حين يفعلون ذلك. عندما يقع لي ما كنت توقعته أجده دومًا شيئًا غير متوقع.

لم أجد في نفسي قط صفات من شأنها أن تبهر الآخرين. لم يتبادر إلى ذهني يومًا أن أحدًا سيميل إليَّ. من الحماقة أن نتصور شيئًا من دون التأكد من الوقائع . تلك الوقائع غير المتوقعة التي نتوقعها . واحدة تلو الأخرى.

لم يخطر لي أبدًا أنني حظيت يومًا بالحنان لأنني أفتقر، أنا الذي أملك قوامًا جسديًا أخرق وغير مقبول، إلى الحد الأدنى من الهشاشة الداخلية التي يمكن بواسطتها الدخول في مدار حنان الآخرين أو حتى استدرار التعاطف الذي يحصل عليه المرء عادة دون أن يستحقه بالفعل، وليس لدي ما يستحق الشفقة لأن ليس هناك من يشفق على المعاقين روحيًا. هكذا فقد وقعت في دائرة الجذب لذلك الاحتقار الغريب حيث ينفر مني الجميع.

حياتي كلها هي سعي للتكيف مع هذا الوضع من دون إحساس كبير بثقل القساوة والنبذ.

يحتاج المرء إلى نوع من الشجاعة العقلية لكي يعترف دون تردد أنه ليس أكثر من رثاثة بشرية، شخص نافل، مجنون خارج أسوار مأوى المجانين. أكثر من هذا، نحتاج إلى شجاعة روحية أكبر، حين نكون قد اعترفنا بما ذكرته، من أجل أن نتكيف بشكل كامل مع مصيرنا، ويقبل بنا الآخرون من دون اشمئزاز، من دون اضطرار، من دون أي إشارة أو إيحاء إلى اللعنة التي أنزلتها الطبيعة بنا. أن نرغب في ألا نعاني ومن ثَمَّ نرغب في ذلك لأنه ليس من المقبول إنسانيًا أن نرضخ للشر ونعتبره خيرًا بل ندعوه كذلك. من المستحيل أن نقبل بالشر من دون أن نتألم.

مأساتي تكمن في سعيي لفهم نفسي من الخارج. عطب سعادتي. كنت أنظر إلى نفسي بأعين الآخرين وصرت أكره نفسي – ليس لأنه كان يترتب عليَّ أن أعترف لنفسي ببعض الخصال لكي أستحق أن أكون مكروهًا بل لأنني صرت أقدر نفسي بالطريقة التي يقدرني بها الآخرون وأشعر بالاحتقار الذي كانوا يشعرون به نحوي. لم تكن هذه الفروسية تحمل شيئًا من النبل أو السمو ولهذا فقد كنت أعاني من وطأة إهانتها.

لقد فهمت أن من المستحيل أن يحبني أي شخص إلا إذا تجرد من كل حس جمالي ولذلك صرت أكره نفسي، وفهمت أيضًا أنني لن أحظى حتى بتعاطف ينبع من لا مبالاة غريبة.

أن نرى أنفسنا داخل أنفسنا بوضوح وأن نرى كما يرانا الآخرون. أن نقف أمام هذه الحقيقة وجهًا لوجه. وفي الأخير نسمع صرخة المسيح في الجلجثة حين رأى الحقيقة وجهًا لوجه: إلهي، إلهي، لماذا تركتني؟

كرونولوجيا

١٨٨٨ وُلِد "فرناندو أنطونيو نوجيرا بيسوا"، ١٣ من يونيو/ حزيران، في لشبونة.

١٨٩٣ وفاة والده، "يواكيم دي سيابرا بيسوا"، الناقد السينمائي، في ١٣ من يوليو/ حزيران، في لشبونة، عن عمر يناهز الثالثة والأربعين عامًا.

١٨٩٥ والدته، "ماريا مادالينا بينيرو نوجيرو بيسوا"، تتزوج من "جواو ميجيل روزا"، القنصل البرتغالي في جنوب إفريقيا، وتلتحق به في "دربان" مع "فرنلندو" وخاله كونها، في العالم التالي.

١٨٩٦ يلتحق بمدرسة دينية يقوم راهبات إيرلنديات بالتدريس فيها في "دربان". ولادة أخته من أمه "هنريكيتا مادلينا".

١٨٩٨ ولادة أخته "مادلينا هنريكيتا".

١٨٩٩ يلتحق بالمدرسة الثانوية في "دربان".

١٩٠٠ ولادة أخوه "لويس ميجيل".

١٩٠١ يرافق عائلته في زيارة إلى البرتغال. يشرع في كتابة قصائد باللغة الإنجليزية.

١٩٠٢ ولادة أخوه "جواو"، يلتحق بالمعهد التجاري في "دربان".

١٩٠٣ ينحج في امتحان القبول في جامعة "كيب".

١٩٠٤ يعود إلى المعهد العالي في "دربان" ويفوز بجائزة الملكة فيكتوريا بمقال عن "ماوكلي" (باللغة الإنجليزية). الجائزة هي عبارة عن مكتبة صغيرة تتضمن مؤلفات؛ «ميلتون، تينيسون، بو، كارليل، جونسون». يستمر في كتابة الشعر والنثر باللغة الإنجليزية. ولادة أخته "ماريا كلارا".

١٩٠٥ يعود لوحده من "دربان" إلى لشبونة. يلتحق بالجامعة ويعيش مع جدته "ديونيسيا" واثنتين من خالاته. يقرأ للكتاب الإنجليز، ولا سيما "ميلتون". كذلك يقرأ لـ "بودليو وسيزاريو فيردي"، ويقول إنه سيواصل قراءة "الشعراء الهامشيين البرتغاليين".

١٩٠٦ يلتحق بأسرته ثم يعود لقضاء العطلة في لشبونة. وفاة أخته "ماريا كلارا" في لشبونة.

١٩٠٧ يعود ليعيش مع خلاته في لشبونة. يترك الجامعة ويؤسس دارًا للنشر، يفشل فيها.

١٩٠٨ يبدأ بالعمل ككاتب ومترجم للرسائل التجارية.

١٩١٠ يصدر مجلة "آجويا" (النسر)، في "أوبورتو".

١٩١١ يترجم الشعراء البرتغاليين ضمن أنطولوجيا عن كتاب العالم باللغة الإنجليزية.

١٩١٢ ينشر مقالات أدبية وسياسية في الدوريات البرتغالية، ولا سيما "أجويا" و"ريبيبليكا". صديقه "ماريو دي ساكابيرو" يغادر إلى باريس للالتحاق بالسوربون وينشر مجموعة قصصية.

١٩١٣ ينشر مقالًا في "آجويا" حول الرسوم الكاريكاتورية للرسام البرتغالي الطليعي "ألمادا نيجيروس" ثم تنعقد بينهما الصداقة. يكتب مسرحية "أو مارينيو" (البحار) والقصيدة الإباحية "أبيثالاميوم" باللغة الإنجليزية.

١٩١٤ يترجم إلى الإنجليزية ثلاثمئة من الأمثال البرتغالية بطلب من دار نشر في لندن.

١٩١٥ يكتب مرثية طويلة بالإنجليزية بعنوان "أنطونيوس" عن موت حبيبة "هارديان". الجزء الأول ينشر في المجلة ذائعة الصيت "أورفيوس" التي ساهم في تأسيسها. يكتب عدة قصائد تحت أسماء (كايرو، كامبوس، ريس).

١٩١٦ بعد أن كتب صديقه "ساكارنيرو" رسالة إليه، أي إلى بيسوا، ينتحر في فندق في باريس.

١٩١٧ يصدر على نفقته مجموعتين من قصائده باللغة الإنجليزية، "أنطونيوس" و"خمس وثلاثون سونيتة"، في هيئة كراستين.

١٩١٨ تظهر مراجعة لهاتين المجموعتين في صحيفة "جلاسكو هيرالد" و"الملحق الأدبي للتايمز"، (لندن).

١٩١٩ يُعلن وفاة "ألبيرتو كايرو" في ١٢ من أبريل/ نيسان، وينشر سلسلة من القصائد تحت اسمه. وفاة أخوه "جواو ميجيل روزا".

١٩٢٠ تظهر قصيدته "أثناء" في مجلة "أثينيوم" بلندن. ينتهي من كتابة مجموعة من القصائد باللغة الإنجليزية.

١٩٢١ ينشر قصته "المصرفي الفوضوي" في العدد الأول من مجلة "كوتنومبورانيا" (المعاصر).

١٩٢٥ وفاة والدته د. "ماريا مادالينا".

١٩٢٧ ظهور أول رأي نقدي جدي عن أعماله ("عن المعلم" فرناندو بيسوا) في مجلة "بريسينسا" (الحاضر)، بقلم الشاعر الشاب "خوسيه ريجيو".

١٩٢٩ مقال نقدي طويل عن أعماله وشخصيته في مجلة "تيماس" (التايمس) بقلم الروائي والناقد "جواو كاسبار سيموس"، الذي سيكتب سيرة فرناندو بيسوا (حياة وأعمال فرناندو بيسوا).

١٩٣٠ يبدأ في مراسلة "أليستر كراولي" في لندن.

١٩٣١ يترجم قصيدة "كراولي" "أنشودة إلى بان" وينشرها في "بريسينسا".

١٩٣٣ يتعرض لصدمة نفسية حادة. يتهيأ لنشر مجموعة قصائد "ساكارنيرو" بعنوان "آثار الذهب".

١٩٣٤ يفوز بجائزة ثانية في مسابقة شعرية نظمتها "سكرتارية الدعاية الوطنية" عن سلسلته الشعرية "رسالة" التي نشرت في العام نفسه.

١٩٣٥ يخطط لنشر مجموعته الشعرية الكاملة في لشبونة. يدخل إلى المستشفى لإصابته بمرض التهاب الكبد، في ٢٨ من نوفمبر، تشرين الثاني، ويموت بعد يومين.

مكتبة
t.me/soramnqraa

فرناندو بيسوا

(خمس وعشرون قصيدة)

(١)

لست أنا من يرسم. أنا القماش، يد خفية
تلون شخصًا عليَّ
أطلقت روحي في دائرة الفقدان
وبدايتي ازدهرت مثل النهاية
ما يهم الملل الذي يغدو جليدًا من الداخل
والخريف الخفيف، البهي والعاجي
أو انسجام الروح التي تسهر
خلف أقمشة الساتان المشتهاة؟
أتبدد... والساعة تنغلق كمروحة
روحي قوس البحر نهايته...
الملل؟ الحزن؟ الحياة؟ الحلم؟ لقد تُركت وشأنها...
والأجنحة المفتوحة فوق التجدد
الظل الوحيد للطيران الذي بدأ
لحظات في الحقل المهجور .

١٩١٤

(٢)

أنا رسول ملك مجهول،
أنفذ تعليمات هشة من بعيد
وفوق شفتي تتردد عبارات سريعة
كما لو أنها ذات معان أخرى، غريبة
أُجزِّئ نفسي، دون أن أعي،
بين مهمة لوجودي، وبيني،
ومجد مليكي يمكنني من أن أكدر صفو
الكائنات البشرية التي أكدّ بينها
لا أعرف ما إذا كان الملك الذي أرسلني حيًّا أم لا.
مهمتي تكمن في نسيان ذلك،
عزتي هي الصحراء التي أنا. ولكن آه!
أتلمس تقاليد بارزة فيَّ
قبل الزمان والمكان والحياة والوجود...
من قبل أن يتلألأ الله في أحاسيسي.

١٩١٤

(٣)

لا أعرف، آما، أين كان
لن أعرف أبدًا
أعرف أن الوقت كان ربيعًا
وحديقة الملك...
يا بنت، لو أن المرء عرف
يا للزرقة، الزرقة، التي كانت لها
هناك، زرقة السماء!
لو لم أكن أميرة، إذن لِمَ الأشياء كلها كانت لي؟
يا بنت، من يستطيع أن يخمن؟
وفي الحديقة كانت زهور
لا أستطيع تذكرها...
زهور تتوهج...
أفكر وأمكث باكيًا...
(يا بنت، الأحلام أحزان)
سيأتي يومًا،
شيء يجعل من تلك البهجة كلها
بهجة أكثر
يا بنت، الموت يبقى...

أخبريني حكايات، آما...
الحكايات كلها،
ذلك اليوم، والحديقة والسيدة
التي كنتها في تلك العزلة.

١٩١٦

(٤)

يد مفاجئة لشبح ما خفي
بين طيات الليل ونومي
يوقظني هزا، وفي خلاء الليل
لا ألمح حركة أو شكلًا
بل رعبًا قديمًا، لم يدفن في قلبي،
يهبط من عرشه
ليؤكد نفسه سيدي ومالكي:
دون أمر، دون إيماءة، دون إهانة.
وأشعر فجأة بأن حياتي
لفّها حبل الغفلة
في يد ترشدني ليلًا
أحس أني لست أكثر من ظل
لشكل لا أقدر على رؤيته يراودني
وأعيش في لا شيء مثل الظلام البارد.

١٩١٧

(٥)

نزول عن العرش
خذيني في ذراعيك، يا الليلة الأبدية
ودعيني ابنك. أنا ملك
تخلّى طوعًا
عن عرش التعب والأحلام
سيفي، عبء ذراعين منهكتين،
مستسلمًا ليدين هادئتين ورجوليتين
وتاجي وصولجاني رميتهما
في البهو، حطامًا.
معطفي من الزوائد المدرعة
المهماز الحديدي العقيم
تركتهما على الممر الكبير البارد
نزعت الجلالة عن الجسد والروح
أعود الآن إلى الليل القديم والهادئ
كصقيع في آخر النهار .

١٩٢٠

(٦)

يوم سعيد لمن يساوي النهار
ويثق، لبساطته،
بالخارج الأزرق الذي يراه.
زرقة السماء تحزنه
الذي لا يستطيع في روحه أيضًا
أن يكون زرقة السماء
لكي يعيش
آه، لو أن الخضرة التي بها
تكون الجبال هادئة
تستقر في القلب
وفي ألغازه
ولكني الآن أرى
أن ذاك الذي يساوي النهار
جاهل وتعوزه الرغبة في الفرح
آه، يا للسخرية
لأنه يشعر بالأرض والسماء فقط
كالمعجزة
ذاك الذي يشعر بأنه روح فقط ليملكها.

١٩٢١

(٧)

نم بينما أراقب...
دعني أحلم...
ليس ثمة ضحك فيَّ
أريدك لأحلم
لا لأحبك
لحمك الهادئ
بارد في شهوتي
رغباتي منهكة
لا أريد حلمي بوجودك
في أحضاني
نم، نم، نم
طافيًا في ابتساماتك
أحلم بك بجذر كبير
بأن الحلم خلاب
وأحلم دون أن أحس.

١٩٢١

(٨)

ناي يدندن في الليل. ناي راع؟
ما يهم؟ سلسلة ضائعة
من النوتات غامضة وعصية على الفهم
مثل العيش
النغمة المجنحة تتمايل
من دون تماسك، ولا بداية أو نهاية
يا النغمة المسكينة، خارج الموسيقى والصوت،
مليئة باللاشيء.
لا رابط أو خيط يسترجع
تلك النغمة، حين تسكت
وأكون مصغيًا، أتوق إليها
وأعاني من سكوتها.

١٩٢١

(٩)

ضريح مجهول
المزيد من الأرواح
تمعن في التجوال بطيفها الرحب،
عادت إليك، بيتها السابق،
من أعماق الشعور، يا الله، وهي ترقد
في الأحضان التي يشكل حبها غاية الوجود.

١٩٢٩

(١٠)

هي تجلب الدهشة في أن نكون.
هي طويلة، شقراء داكنة.
ما يبعث على السرور هو التفكير في رؤية
جسدها الناضج توًا
إذا اضطجعت
سيظهر نهداها العاليان
مثل تلتين صغيرتين تشرقان
من غير حاجة للغسق
واليد ممدودة
إقطاعية ذراعها البيضاء
على نتوء طرف
جبينها الغرق في الثوب
مغرية مثل سفينة
مثل قطعة ليمون
متى، يا إلهي، سأركب؟
متى، يا الجوع، سأقضم؟

١٩٣٠

(١١)

حل الحقائب التي حزمت بغية الرحيل
هل خاطرت حقًا بحقيبة؟
ما يهم؟ في وجه الفراق يصيبك اليأس
لأن الأمر سيّان لك.
أبدًا ستكون حلمك عن نفسك.
تعيش سعيًا لأن تكون
ورقة ممزقة لمحاولة بذلت، خبط عشواء،
من أجل إيمان مفقود.
كيف تربط الأحزمة
كل ما ترغب في أخذه
ولكن الحقيبة وحدها، وليس الرحيل
هي التي تبقى دائمًا.
ما ترغب في أخذه
يكاد ينفجر!
ولكن الحقيبة وحدها وليس الحياة
في الحقيبة هي التي تبقى دائمًا.

١٩٣١

(١٢)

حسنًا، الآن حيث أنا وحيد وأستطيع أن أرى
من خلل طاقة القلب على النفاد،
كم أنا لست، كم لا أستطيع أن أكون،
كم لو أصبحت، لما جاوزت العبث
الآن، أعترف، أريد أن أشعر
مرة واحدة وإلى الأبد بأني لا أحد
وأن أعتزل نفسي بفخر
لأني لم أتصرف بما يليق بي.
فشلت في كل شيء، مع أني لم أبذل جهدًا،
كنت لا شيء، لم أجرؤ على شيء، لم أفعل شيئًا
ولم أقطف من أشواك عمري
زهرة السعادة المزعومة
ولكن تبقى هناك دومًا، لأنه مهما
كان المرء فقيرًا فهو غني في شيء ما، إذا ما نظر المرء جيدًا،
اللامبالاة الكبيرة التي تبقى من نصيبي.
أقول ذلك لأتذكر من دون عائق.

١٩٣١

(١٣)

أرى القوارب تمخر عباب البحر
سواريها، كأجنحة ما أرى، تخلق عندي
رغبة غامضة وحميمة لأغدو ثانية
ما كنته حينذاك، مع أني لا أعرف
ما كان ذاك بالضبط وهكذا فكل شيء
يعيدني إلى ما كنته
وإذ أتذكر هذا فما هو أنا ليس أكثر من ألم.

١٩٣٢

(١٤)

لا، ليس في تلك البحيرة بين الصخور
ولا على ذاك الشاطئ الواسع، المزبد
ولا في الغابة المثلى المكتظة بالمخاوف
أراقب نفسي وأمضي للتأمل
إنه هنا، في غرفة هذا البيت
هنا بين جدران مغلقة
أرى الرومانسية جناح ما أجهد عن نفسي
وهي تشرع في التحليق.
في داخلنا تقوم البحار والغابات كلها
إذا ما نظرنا بإمعان في ما نحن عليه
وليس مرد ذلك أن الأمواج قد تتحطم
على الحواف الخضراء الصارمة.

١٩٣٠

(١٥)

يقولون إنّي أزعم أو أكذب
في كل ما أدوّنه.
لا. أنا ببساطة أحس
من خلل الخيال
ولا أستعمل القلب
كل ما أعايشه أو أحلم به
كل ما يعوزني أو ينتهي
مثل مصطبة
على شيء آخر
هذا هو الشيء الجميل
ذاك هو السبب في أني أكتب في وسط
ما ليس قريبًا
حرًا من هياجي نفسه
جادًّا في ما هو غير قائم
أحس؟ دع القارئ يحس.

١٩٣٣

(١٦)

الدون سيباستيان، ملك البرتغال
مجنون، نعم، مجنون، لأني اشتهيت العظمة
هذه التي لا يمنحها القدر.
لم أستطع احتواء يقيني داخلي
ولهذا، وحيث يقوم الشاطئ الرملي،
فإن وجودي هو ما بقي وليس ما هو قائم؟
جنوني، دع الآخرين يتقبلوه مني
وكل ما يحتويه
فمن دون جنون ما هو الإنسان
إن لم يكن مجرد حيوان جيد الصحة
وجثة مؤجلة تتوالد باستمرار؟

(ما هو قائم: أسطورته التي تخلد هزيمة سيباستيان المنكرة في جهاده ضد ملك المغرب في معركة القصر الكبير ١٥٧٨؛ حيث انتشرت أسطورة تقول إن الملك سوف يُنفى يومًا وينقذ شعبه فيكون مخلصه).

(١٧)

ما يؤلمني ليس
ما ينبع من القلب
بل تلك الأشياء الجميلة
التي لن تكون أبدًا.
هم أشكال من دون شكل
تمر دون ألم
قادرة على أن تعرف
أو تحب أن تحلم بهم.
هم كما لو أن الحزن
شجرة، تترك أوراقها
تتساقط، واحدة تلو الأخرى
بين الأثر والضباب.

(١٨)

إذ كنتُ طفلًا
عشتُ جاهلًا
كي أقبض الآن
على تلك اللحظة
؟؟؟
اليوم أحس
ما كنته آنذاك
الآن تمر حياتي
مصنوعة من تظاهراتي
؟؟؟
ولكن في هذا السجن
أقرأ، في كتابي الوحيد،
ابتسامة شخص آخر
عمن كنته آنذاك.

١٩٣٣

(١٩)

أنام. إن حلمت، أنسى الأشياء التي حلمت بها حين أستيقظ.
أنام. إن نمت دون أحلام، أستيقظ على ميدان
مفتوح لا أعرفه. إنّي أستيقظ
الآن على ما أجهله
سيّان إن حلمت أو لم أحلم
الأفضل ألا أستيقظ أبدًا.

١٩٣٣

(٢٠)

كان هناك إيقاع في نومي
ضاع حين أفقت.
لماذا تركت نكران ذاتي
الذي عشت فيه؟
لا أعرف ما الذي كان في ما لم يكن
أعرف أنه هدهدني بنعومة
كما لو أن الهدهدة تاقت
لأن تحولني إلى ما أنا عليه ثانية.
كانت هناك موسيقى صمتت
عندما أفقت من حلمي بها
ولكن الموسيقى لم تمت: ما زالت تنساب
في ما يوقفني عن التفكير.

١٩٣٤

(٢١)

التلال، والسكون الذي فيها، لأنها بعيدة...
مناظر، أي: لا أحد...
عندي روح خُلقت لتكون روح ناسك
ولكني لستُ في طمأنينة
لو كنت آخر، لكنت شخصًا غيري. مثلما هو
أرضى بما أعطيتُ،
كشخص يتلصص على بستان
يمكث فيه آخرون.
أي آخرين؟ لا أعرف. في الهدوء غير الأكيد
هناك سكون غير موجود.
وأنظر، دون قراءة، في الكتاب المفتوح
الذي لن يخبرني أبدًا.

١٩٣٤

(٢٢)

في تلك اللحظة
حين وضعت يدك
على ذراعي
لا عن قصد
بل عن كسل
ثم رفعتها
هل شعرت بها؟

لا أعرف، غير أني أتذكر
ولا زلت أشعر
أتذكر بقوة، وباللموس
حيث وضعت يدك
(كان لذلك معنى
لم أدركه)
ولكن بخفة كبيرة...

كل هذا هو لا شيء

ولكن على الطريق
حياة كهذه
ثمة شيء
يمكن فهمه

هل كنت أعرف أم لا
أنه، حين شعرت بيدك
على ذراعي
وعلى قلبي –قليلًا–

كان ثمة إيقاع
في الفضاء
كما لو كنت
لمستني
لتقول
دون أن تقصد ذلك
شيئًا غامضًا، مدهشًا، سماويًا
من دون أن تدري

وهكذا فالنسيم
على الأغصان

يتكلم، دون أن يدري،
عن شيء مدهش وغامض.

١٩٣٤

(٢٣)

أحزن للنجوم
التي تتوهج طويلًا
طويلًا
أحزن

أليس ثمة تعب
من الأشياء
من كل شيء
كما من الأرجل والذراع؟

تعب من الوجود
من الكون
من الحزن والوضوح والابتسام.....

أليس ثمة، أخيرًا،
للأشياء الباقية
لا الموت

بل بنهاية أخرى
أو عدالة كبيرة – شيء مثل
الغفران؟

١٩٣٤

(٢٤)

الجزر السعيدة
أي صوت يأتي مع هدير الأمواج
إن لم يكن صوت البحر؟
هو صوت كائن يتحدث إلينا
ولكنه كائن، إن نحن أصغينا جيدًا، صامت
يصمت لأننا نصغي إليه

وفقط إذا ما تراءى لنا، شبه نائمين،
إننا نسمع من دون أن نعرف أننا نسمع
حينذاك يخبرنا عن الأمل
الذي، مثل أطفال نائمين،
نبتسم له حين ننام

إنها جزر سعيدة
بلاد مجهولة؛
حيث يمكث الملك، ينتظر
ولكن إذ نبدأ في الاستيقاظ

نلقى الصوت أخرس، وليس ثمة سوى البحر.

١٩٣٤

(٢٥)

نصيحة

أحط نفسك بجدران عالية يا من تحلم بمن تكون
ثم، حين تمكن مشاهدة الحديقة
من خلال البوابة ذات القضبان الكريمة
ضع الزهور الأكثر إشراقًا
فتكون علامة على تعلقك بها دون غيرها؛
وحيث لن يرى أحد، لا تزرع شيئًا

اصنع أصصًا من الزهور مثلما يفعل الأخرون؛
حيث يمكن أن يسترق الناس النظر إلى حديقتك
على نحو ما ستجعلها بينة لهم
ولكن حيث تكون أنت ولن يراها أحد سواك
دع الأزهار التي تطلع من الأرض تنمو
ودع الأعشاب تخضر

اجعل من نفسك كائنًا محروسًا من الجانبين
فلا يقدر من يرى أو يراقب

أن يعرف عنك شيئًا بعد أن صرت حديقة
حديقة بارزة للأنظار وفريدة؛
حيث تتراقص الأزهار المخلية
والأعشاب الهزيلة التي لن يراها أحد حتى أنت.

١٩٣٥

الفهرس

الصفحة

مقدمة ٧

ملاحظات شخصية ١٩

(١) الغذاء الأدبي الأول ٢١

(٢) إنه ضروري الآن ٢٣

(٣) ملاحظة حول المسألة الجنسية ٢٧

حول الأسماء المستعارة ٢٩

(١) أصل أسمائي المستعارة ٣١

(٢) تقديم الأسماء المستعارة ٤١

(٣) ملاحظة على الأعمال الكاملة ٤٧

حول الإحساسية ٧١

(١) النهضة الجديدة ٧٣

(٢) رسالة إلى محرر إنجليزي ٧٥

(٣) مقدمة لأنطولوجيا الشعراء الإحساسيين ٨٣

(٤) ملاحظات حول الإحساسية ٨٧

(٥) أن تشعر هو أن تبدع ٩٥

الأدب والفنان ٩٩

(١) الشهرة والفن ١٠١

(٢) العبقرية والزمن ١٠٣

(٣) ثقل الاسم المجهول ١٠٥
(٤) الفن والأفكار ١٠٧
(٥) الأخلاق والفن ١٠٩
(٦) لا جدوى النقد ١١٣
(٧) فن التمثيل ١١٧
(٨) الفنان والعاطفة ١١٩
(٩) فن ترجمة الشعر ١٢٣
(١٠) مقال عن الدراما (مقتطف) ١٢٤
(١١) شكسبير ١٢٥
تجليات الحساسية ١٣٩
(١) مستويات الشعر الغنائي ١٤١
(٢) إضافات الشخصية الغنائية ١٤٥
(٣) ملاحظات عن علم الجمال اللاأرسطوي ١٥٣
(٤) بلاغ (مقتطف) ١٥٧
(٥) رسالة إلى مارينيتي ١٦١
مدهوش أبدًا (يوميات) ١٦٧
كرونولوجيا ١٩٥
فرناندو بيسوا (خمس وعشرون قصيدة) ٢٠١

مكتبة
t.me/soramnqraa

telegram @soramnqraa

يقدم هذا الكتاب عبر يوميات وشذرات وخمس وعشرين قصيدة رؤى الشاعر البرتغالي "فرناندو بيسوا"، الذي أضاف وجهًا مختلفًا للحداثة الشعرية، وأصبحت رؤاه وشخصيته مجال بحث نهم لدى محبي وقراء الشعر الحديث، ابتكر العديد من الذوات والأصوات الشعرية المختلفة داخل شخصه، وأبان عن تعدد الهويات داخل الفرد، وأصبح بيسوا رمزًا للقصيدة الحديثة وتجلياتها.

في شذرات نثرية يقدم رؤيته لطبيعة الفن والإنسان والهوية، ذاته وحدسه وثقافته المتعمقة بتاريخ وطبائع الشعراء السابقين، باحثًا عن هويته المراوغة أبدًا والتي يرغب هو أيضًا في نسيانها ومراوغتها، بارتداء العديد من الأقنعة كالممثل الذي يتشظى إلى شخصيات عديدة، وبحيث يصبح التنوع والفقد الدائم لهوية واحدة ثابتة أكثر ثراءً وجمالاً.

قام بيسوا باختراع شعراء، وأنشأ لهم تاريخًا شخصيًا ورؤى فنية متباينة، ربما لتوسيع العالم، أوللغياب عن العالم أيضًا، لكنه كما يبدو فإن تمام الظهور في الاختفاء، صار بيسوا علمًا على مدرسة شعرية وطريقة حياة فنية بالأساس، أصبح هو الشاعر، هو القصيدة ولاشيء آخر يحاورها أو يثقلها، حول بيسوا حياته وشكوكه وحدوسه إلى أصوات شعرية صارت هي العالم.

من شكسبير، الفن الإغريقي، المستقبليين وغيرهم، نقرأ تأملات شاعر كبير مثقف وواع بطبيعة فنه وتاريخه. تأمل في الذات الشاعرة والعمل الفني والإنسان. يوميات وقصائد جديدة لشاعر صار واحدًا من رموز الحداثة الشعرية في عصرنا.

فرناندو بيسوا:(١٨٨٨-١٩٣٥) شاعر وناثر برتغالي، ولد في لشبونة. بالإضافة إلى البرتغالية، كتب بيسوا بالإنجليزية والفرنسية. من أشهر أعماله "كتاب اللا طمأنينة".

نزار آغري: كاتب ومترجم سوري كردي، يترجم عن عدة لغات، له عدد من الروايات منها "أوراق الملا زعفران"، "البحث عن عازار"، ومن ترجماته: "إسطنبول وطن الألف عام"، "الحنين إلى الممكن" وعدد من روايات الكاتب الإيطالي "آري دي لوكا".

ISBN 978-977-803-117-1