انطونيو تابوكي

الحنينُ إلى الممكن

الحنين والسيّارة والمطلق

قراءات حول بيسوا

مكتبة 1319

ترجمة: نزار آغري

دراسات أدبية

دار تنوير للدراسات والنشر والتوزيع

الحنينُ إلى المُمكن

الحنينُ والسيَّارةُ والمُطلق

قراءات حول بيسوا

مكتبة 1319

أخلع الإنسانية
على الأشياء كلها ..
كتبي .. ومصوراتي
خواطري .. وأشعاري
على نفسي .. وأصدقائي

عنوان الكتـــاب: الحنينُ إلى المُمكن - الحنينُ والسيَّارةُ والمُطلق
قراءات حول بيسوا

اســـم المؤلـــف: أنطونيو تابوكي

اســـم المترجـــم: نزار آغري

الموضـــــــوع: دراسات فكرية

عدد الصفحات: 92 ص

القيـــــــاس: 14.5 × 21.5 سم

الطبعـة الأولى: 1000 /كانون الثاني 2021 م - 1442 هـ

ISBN: 978-9933-38-312-1

© جميع الحقوق محفوظة لدار نينوى Copyright ninawa

Copyright © 1998 Editions du seuil Alrights resorved

مكتبة
t.me/soramnqraa

29 8 23

دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع

سورية . دمشق . ص ب 4650
تلفاكس: 2314511 11 963+
هاتـــف: 2326985 11 963+

E-mail: info@ninawa.org
ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org
دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع
Ayman ghazaly

العمليات الفنية:
التنضيد والتدقيق والإخراج والطباعة - القسم الفني: دار نينوى

أنطونيو تابوكي

الحنينُ إلى المُمكن

الحنينُ والسيَّارةُ والمُطلق

قراءات حول بيسوا

مكتبة 1319

ترجمة: نزار آغري

Antonio Tabucchi
La Nostalgie, L'Automobile, Et L'infini
1998 Editions du seuil

أنطونيو تابوكي

٢٣ أيلول ١٩٤٣ - ٢٥ آذار ٢٠١٢

كاتب وأكاديمي إيطالي يحاضر في اللغة والآداب البرتغالية بجامعة سيينا في إيطاليا، ذو هوى برتغالي عميق، وهو مترجم خبير للكاتب فرناندو بيسوا، وبه تأثر تابوكي بمواضيع الحنين إلى الماضي والخيال وتعدد الهويّة، وقد التقى أنطونيو بأعمال بيسوا لأول مرة في الستينيات الميلادية، حينما كان يدرس في السوربون، وبلغ منه الإعجاب حداً جعله يدرس اللغة البرتغالية خصّيصاً ليفهم بيسوا على نحو أفضل.

تمت ترجمة كتب ومقالات تابوكي في ١٨ بلداً، منها اليابان، كما أنه ترجم أعمالاً كثيرة لبيسوا إلى الإيطالية وألّف كتاباً من مقالات وكوميديات عنه، وهو مؤلف الرواية الرائعة (بيريرا يدّعي) ورواية (تريستانو يحتضر) وهي مترجمة للعربية وأعمال رائعة أخرى مثل: (رأس داماسثنو مونتيرو الضائع) و(ليال هندية) و(ساحة إيطاليا) و(هذيان)، كما كتب «زوجة بورتو بيم وقصص أخرى» و«رأس داماسينو الضائع» و«الملاك الأسود» و«طيور فرا انجيليكو» و«ليلية هندية» و«روكييم» و«الزمن يشيخ بسرعة» وغيرها من الروايات المكتوبة بالايطالية باستثناء «روكييم» التي كتبها بالبرتغالية. نال تابوكي الجائزة الفرنسية «Médicis étranger». وجائزة البريميو كامبيلو. والأريستوين.

المحتويات

مقدِّمة المترجم ٧
مدخل ١١
الحنينُ إلى الممكن وحكايةُ الحقيقة ١٧
لا نهائيَّة برناردو سواريس القلقة ٥٧
بيسوا الرَّمزيُّون وليوباردي ٦٥
الصراع بين الطبيعة والعقل: تأمُّلات في العالم الحسيِّ ٦٩
ملاحظة أخيرة: بيسوا وشخصيَّاته الـمُستعارة ٨٥

مقدّمة المترجم

في خريف عام ١٩٦٤، كان الإيطاليُّ أنطونيو تابوكي يدرس الفلسفة في باريس حين اكتشف، مصادفةً، نصّاً مترجماً إلى الفرنسيّة بعنوان (دكّان التبغ) لكاتب برتغاليّ غير معروف اسمه فرناندو بيسوا. كانت تلك هي المرّة الأولى التي يسمع فيها بهذا الاسم. منذ ذلك اليوم لم يفارقه قطّ. من أجله انكبَّ على اللّغة البرتغاليَّة ليتعلَّمها، فأتقنها وصار يكتب بها. صار تابوكي بالنسبة إلى بيسوا مثل ما كان عليه سانشو بانشا بالنسبة إلى دون كيخوته: يتبعه كظلِّه.

دخل تابوكي عالم الأدب من بوَّابة بيسوا. بالنسبة إليه، لم يكن بيسوا مجرَّد كاتب كبير بل كان معلِّماً ومرشداً.

ترجم تابوكي كلَّ أعمال بيسوا. لم يترك شيئاً: كلّ كتاب، كلّ عبارة، كلّ جملة، كلّ كلمة. ولم يكتفِ بهذا، بل راح يكتب مقالات عن حياة بيسوا وكتبه، ويلقي محاضرات لشرح نصوص بيسوا ودرس أفكاره. بل إنَّه كتب نصّاً قصصيّاً جميلاً بعنوان (الأيّام الثلاثة الأخيرة لفرناندو بيسوا). على فراش الموت يستقبل بيسوا أنداده من الكتَّاب، الذين كان صنعهم بنفسه، ليتبادل وإيّاهم الكلمات الأخيرة.

والكتاب الحاليّ، الذي أصدره تابوكي باللغة الفرنسيّة بعنوان (الحنين إلى الممكن)، يضمّ ثلاث محاضرات كان ألقاها في المعهد العالي للدراسات الاجتماعيّة في باريس عام ١٩٩٤. في الكتاب، الصادر عن دار سوي، يحاول

تابوكي أن يبيّن إلى أيِّ حدٍّ كان بيسوا يعبِّر عن دخيلة الإنسان المعاصر. كان بيسوا مهووساً بالعلاقة التي تربط الإنسان بالزَّمن وذلك الانشداد النوستالجيّ ليس إلى ما مضى وانصرم وحسب، بل إلى ما هو ماثل في اللحظة الحاضرة أيضاً. فالحاضر ليس سوى ماضٍ مؤجّل. ومسألة الحنين لديه لا تكمن في البحث عن الزمن الماضي بل عن الزمن الحاضر. إنَّه حنين ليس إلى ما كان بل إلى ما كان يمكن أن يكون.

كان بيسوا شخصيَّة متشظّية، مبعثرة، ضائعة بين الأمكنة والأزمنة. كان يعيش في اللحظة الراهنة واللحظات المنقضية في وقت واحد، وكان يعيش حياته وحياة الآخرين في كلِّ الأوقات. لم يكن لدى بيسوا أيّ يقين لأيّ شيء، بما في ذلك شخصه. لم يكن متيقّناً ممَّا إذا كان هو الذي صنع الشخصيّات الأدبيَّة أو أنَّ تلك الشخصيَّات هي التي صنعته. مَن هو الواقعيّ، ومَن هو المتخيّل: فرناندو بيسوا أم ريكاردو ريس أم ألفارو دي كامبوس أم ألبيرتو كايرو أم برناندو سواريس أم أنطونيو مورا؟

انشغل بيسوا كثيراً بالآخر، لكنَّ الآخرَ لم يكن سواه؛ فهو كان الآخر، ليس للآخرين فحسب، بل لنفسه أيضاً. كان في أعماقه شخصاً آخرَ، بل أشخاصاً آخرين. كانت لهم حيواتهم وأحلامهم وأحزانهم ومهنهم وأسرارهم. كانوا يتناقشون معاً ويتساجلون ويتبادلون الهواجس والأفكار. كان هو الذي صنعهم، لكنَّهم سرعان ما استقلّوا عنه: «اخترعت لهم أسماء، صنعت تاريخاً لكلّ واحد منهم، ثمَّ سرعان ما صرت أراهم واقفين أمامي بوجوههم وقاماتهم وملابسهم وحركاتهم. وهكذا فقد صار لديَّ الكثير من الأصدقاء الذين لم ألتقِهم قطّ، ولم يكن لهم وجود على الإطلاق».

وضع بيسوا لأصدقائه الجدد أعماراً وسيراً ذاتيَّة، وجعلهم يكتبون ويسافرون ويعشقون ويفرحون ويحزنون، شأنهم في ذلك شأن أيّ إنسيّ آخر. أكثر من هذا، كان في مقدور هؤلاء أن يقوموا بدورهم في صُنع شخصيّات جديدة. وهكذا، فقد كانت مخيّلة بيسوا كوكباً بحاله. كانت المخيّلة - الكوكب تتهيّأ لاستقبال ذريَّة كاملة من البشر. تلك هي ذريَّة المخيّلة الكاتبة التي تبدع وتبتكر من دون نهاية.

ريكاردو ريس، مثلاً، شخصيَّة متخيَّلة، بفتح الياء، لكنَّها كانت شخصيَّة متخيِّلة أيضاً، بكسر الياء. هي ثمرة الطاقة الجبَّارة للخيال الإبداعيّ لبيسوا، غير أنَّها نالت استقلالها الذاتيّ، وصارت بدورها تنتج وتخلق وتبتكر. وكلّ هذا يجري بين دفَّتي كتاب.

كان هذا كوكباً لانهائياً لأن ليس ثمَّة نهاية للكلمات. وبالنسبة إلى بيسوا فإنَّ الحياة كتاب، والإنسان كتاب، والكون كتاب. كتب: «لقد تلقّيت تكويناً ذهنياً جيّداً، غذائي الأدبيّ الأول تمثَّل في ما كنت أصادفه من روايات المغامرات. لم تكن تستهويني الكتب الموجَّهة للأطفال بما تسرده من أحداث مؤثّرة. لم تكن تجذبني الحياة السليمة والطبيعيَّة. لم أكن أرغب في الممكن والمحتمل، بل في ما لا يصدَّق، في المستحيل بطبيعته».

يورد تابوكي كيف أنَّ بيسوا كتب بعض القصائد في شكل محموم؛ فقد كان كثيراً ما يبدو كأنَّه ممسوس وتستولي على كيانه نوبة مذهلة من الانخطاف. بيسوا كتب: «ذهبت إلى طاولتي العالية، وأخذت ورقة بيضاء، فبدأت أكتب واقفاً، كما اعتدت الكتابة دائماً. سطَّرت ثلاثين قصيدةً غريبة في نوع من النشوة التي لم أستطع تحديد هويّتها. كان هذا بمنزلة يوم النصر

في حياتي كلّها، ولن أنال شبيهاً له بعد ذلك أبداً. بدأت قصيدة بعنوان (راعي الغنم)، وما تبعها كان ينتسب إلى شبح شخص آخرَ داخلي، وعلى الفور منحته اسم ألبرتو كايرو. وسامحوني على عبث هذه العبارة: لقد ظهر سيّدي داخلي. ثمَّ تناولت ورقة أخرى وكتبت، مباشرة أيضاً، ستّ قصائد تمثّل الجانب الحقيقيَّ من فرناندو بيسوا، شخصيّاً وكاملاً. كانت عودة من فرناندو بيسوا إلى ألبرتو كايرو ثمّ إلى فرناندو بيسوا من جديد وحيداً مع نفسه. أو من الأفضل أن أقول، كان ذلك ردّة فعل فرناندو بيسوا ضدّ منافسيه المتخيَّلين أمثال كايرو».

وفي مكان آخر يقول: «لقد انتزعت ريكاردو ريس من وثنه المزيَّف، واكتشفت اسمه، ثمَّ هيَّأت له نفسه مع نفسه، لأنّني في هذه المرحلة كنت أراه فعلياً. وفجأة، وبنوع من الانشقاق المعارض لريكاردو ريس، برز منّي شخص جديد كطفح جلديّ. على الفور نهضتُ إلى الآلة الكاتبة، ومن دون مقاطعة أو تصحيف كتبت قصيدةً أخرى اخترعت اسمها واسم صاحبها».

كان على بيسوا، كي يُخلص لوسواس الكتابة أن يحطِّم أسوار الذات، ويعيدها نهائياً إلى حقل المتخيّل. وهو نفسه بدا لنفسه أنّه لم يكن قطّ شخصاً حقيقياً، كما أنّ الشخصيّات التي ابتدعها لم تكن سوى صياغات مجازيّة لرؤية للعالم لا تنتسب إلى ذات معيَّنة».

مدخل

هذه النصوص هي في الأصل محاضرات كنت ألقيتها في المعهد العالي للدراسات الاجتماعيّة بباريس، في نوفمبر عام ١٩٩٤. إنَّها تحتفظ بصيغتها تلك، أي بوصفها إلقاءات شفويَّة. وقد ارتأيت أنَّ الأنسبَ ألَّا أقومَ بتعديل الطابع العفويّ للُّغة التي أوصلت بها هذه المحاضرات، ألَّا أتصنَّع «لغة يوم الأحد»، كي أحتفظ بلغتي اليوميَّة كما هي.

كما هو معروف فإنَّ فرناندو بيسوا هو أحد الشعراء الذين رافقوا حياتي بوصفي مثقّفاً، ومن ثمَّ كاتباً. إنَّما، بخلاف الكتَّاب الآخرين الذين رافقوني، والذين أحتفظ لهم بحبٍّ لا حدود له (رامبو، بودلير، غارسيا لوركا، بورخيس، إميلي ديكنز، كافافيس،... إلخ، وغيرهم)، فإنّي أقمت مع بيسوا، منذ السبعينيّات، علاقة تجاوزت مجرَّد إخلاص قارئ (متلقّ في البداية) كي تصير علاقة فعَّالة تقوم على الترجمة والنقد. عكفت إبَّان عشرين سنةً، وحدي أو بمعيَّة ماريا خوسيه دي لانكاستر، على ترجمة قسم كبير من كتاباته الشعريَّة والنثريَّة إلى اللُّغة الإيطاليَّة، وأضفت إلى ذلك (مع ما ينطوي هذا القول على تواضع وغرور في الوقت نفسه) بحوثاً نقديّة عن مختلف جوانب شخصيّته ونتاجه الأدبيّ. نشرت أجزاءً من هذه الدراسات في إيطاليا، في دار نشر فلترينيلي، ومن ثمَّ تُرجمت إلى اللّغة الفرنسيّة، ونُشرت تحت عنوان (حقيبة ممتلئة بالبشر، مقالات حول فرناندو بيسوا)، في دار كريستيان بورجوا، عام ١٩٩٣.

لمّا دعاني المعهد العالي للدراسات الاجتماعيّة إلى إلقاء هذه المحاضرات، خطر لي على الفور أن أكرّس إحداها، من وجهة نظر مقارنة، لبيسوا ومالارميه. غير أنّني، ويا للعجب، لم أفعل ذلك. ربّما لأنّه بدا لي أنّ هذا الموضوع لن يكون مثيراً لاهتمام طلبة المعهد، أو لأنّني رضخت لحدس داخليّ شخصيّ، بل ما قبل نصي، ينزع نحو تفضيل الثقافة الفرنسيّة. وبالنتيجة، قرّرت أن أركّز من جهة أولى على السّمة الأكيدة للشعريّة البيسويّة، المتمثّلة في الالتصاق بفرنسا في الكثير من الجوانب: انحيازه إلى الطليعيين في بداية القرن (المستقبليّة، التكعيبيّة، الترافقيّة التي اجترحتها ديلوناي)، ومن الجهة الثانية على الجانب الموضوعيّ، الذي يتمحور بدوره حول الثقافة الفرنسيّة، من حيث التركيز على العلاقة بين الإنسان والزمن والنوستالجيا والاستحواذ على الماضي عبر الكتابة (بروست، برغسون،... إلخ). غير أنّ الجانبين، كما تعكسهما هذه المرآة الخادعة التي هي بيسوا، هما الشيء نفسه. هو يستمدّ من الطليعيين التاريخيين الحذق الجماليّ بعد أن يضفي عليه نوعاً من السخرية تكاد تشبه اللّعبة التنكّريّة. بل يمكنني القول إنّها تشبه، ويا للمفارقة، نوعاً من «إعادة تأثيم» لكلّ ما هو معاصر بالنسبة إليه، وبالنتيجة فإنّه يتمكّن من ابتكار نوع من «أثنولوجيا» صغيرة (راجع ما كتبته في هذا الصدد في الفصل المكرّس لأشياء ألفارو دي كامبوس). يمثّل الوقت مشكلة مزدوجة لدى بيسوا. نتيجة للنزعة الغيريّة فإنّ هذه المشكلة لديه، ويا للمفارقة مرة أخرى، تأخذ طابع «البحث عن الزمن الحاضر» أو حتّى «الزمن المستقبليّ». ما يميّز بيسوا هو الحنين المزدوج، حنين شخصيّ مقتحم، وحنين افتراضيّ. ليس الحنين إلى الذي كان بل إلى الذي كان يمكن أن يكون، والذي أسميته «الحنين إلى الممكن».

إحدى السمات الأكثر خصوصيّة لبيسوا، التي تفصله عن الثقافة السائدة في عصره، تكمن في تنافره. فهو، على الرَّغم من حضوره في مكانه، إلّا أنّه كان على الدوام في «مكان آخر». حينما يكتب كشاعر هادم فإنّه يفعل ذلك بكلّ جوانحه، لكنّه في الوقت نفسه يراقب نفسه من موقع الهادم. إنّه مستقبليّ أو تكعيبيّ أو تلقائيّ، بإتقان، لكنّه سرعان ما يجترح عبارة أو تلميحاً أو إيماءة فيلقي الشكّ على الفور على المستقبليّة أو التكعيبيّة أو التلقائيّة. هو يشكّل، في نهاية المطاف، جزءاً من الأوركسترا، وهو يعزف السيمفونيّة التي يطلبها منه عصره. إنّما، في الوقت الذي يتوقّع منه المرء أقلّ ما يمكن، فإنّ آلته الموسيقيّة تجترح نوتة (مجرد نوتة) تخلخل الحفل كلّه.

وعليه، فقد استحضرت، كنقطة انطلاق، الدرس الذي لم أفلح في إلقائه حول بيسوا ومالارميه. يهمّني في عجالة أن أشير إلى عناصره الأساسيّة. لقد تركّز الدرس على ما يلي: بيسوا، منظوراً إليه كما لو أنّه مالارميه تكعيبيّ، مالارميه متطرّف ومتضخّم يشعل ثورة في قصيدته الشهيرة (أو البيان الشعريّ) مؤكّداً أنّ الجسد حزين وأنّ الشاعر قرأ كلّ الكتب.

في القسم الأول من البيان، ينهض التجريد المتطرّف (يمكن أن نسمّيه «اللاجسديّ») للشِّعر، منزوعاً من كلّ «ما هو جسديّ»، ومحوّلاً كلّ ما هو واقعيّ إلى مجرّد افتراض. في القسم الثاني، وبعد التهام كلّ الكتب، ينبثق ما يمكن عدُّه ليس عزوفاً نهائياً وتامّاً من جانب مالارميه، بل نشوة متقطّعة (تتلوّى مثل نواس ساعة جدار، وتصل لدى بيسوا إلى حدّ الضجيج على ما تفصح عنها شخصيّات مثل برناردو سواريس أو كامبوس، ثمّ تغوص من جديد في النشوة عبر الشاعر الذي يكتب) أو ما

يمكن عدُّه إجباراً قسريّاً على الكتابة يدفع به إلى ملء الفراغ الذي يحيط به كي يدوّن كلّ الكتب الممكنة. ومن شأن هذا، إن قيّض له صوت معارض، أن يخلقَ عالماً طوباوياً مثل ذاك الذي يعيشه الشَّاعر الفرنسيّ: عالم الكتاب المطلق الذي تخيّله مالارميه[1].

الحياة كتاب، الإنسان كتاب، الكون كتاب. الكتابة هي «الإحساس بكلّ شيء بكلّ طريقة»، «أن تكون كلَّ الناس في كلِّ مكان». الكتابة هي امتلاك أكثر من وجود، أكثر من حياة، والركون إلى غيريّة مسعورة وتعدّديّة لا نهائيّة، كما لو كان الكون مصنوعاً من الكتابة. «أسير وأرتاح، تماماً مثل الكون»: ألبيرتو كاييرو. «من أعلى نافذة». مكتبة بابل، التي سوف تشكّل استعارة عبقريَّة في قصَّة بورخيس، هي الثمرة الطبيعيَّة، في نهاية القرن العشرين، لما تركه خلفهما اثنان من أعظم الشعراء في بداية القرن، أعني مالارميه وبيسوا.

ويخطر للمرء أن يسأَلَ نفسه عمَّا إذا كانت أبيستمولوجيا الكون التي أنتجها الأدب العظيم في القرن العشرين ليست بالضبط سوى هذا: إنَّ كلَّ شيء هو كتابة؟ إنَّ «يقظة فينيغان» هي درب التبّان المصنوع من الكلمات. و«محاكمة» كافكا هي الكلمة السريَّة، الغموض الذي يلفّ الإنسان (ويدينه)، و(رمية النرد) لمالارميه هي الضرورة والمصادفة للعالم المصنوع من الشعر، و(باستي المخيف) لأميليو غادا هي العمارة اللفظيّة للبيغ بانغ الأصليّ، والشخصيات المستعارة لبيسوا هي المحاولة شبه البيولوجيّة لإدراك أصل الحياة من خلال خلق حيوات متخيّلة داخل الذات[2].

***

من الفترة التي قضيتها في باريس أحتفظ بذكريات طيبة عن رقّة أفراد المعهد، طلّاباً ومستمعين، عن مشاركتهم البنّاءة في هذه الدروس، وعن النقاشات التي أعقبتها، حيث تخلّينا عن أدوارنا كمعلّمين وطلّاب، وتحوَّلنا إلى مجموعة تناقش على نحو وديّ حول الطاولة في مقهى في الحيّ اللاتينيّ، نقاشات شارك فيها الجميع بدءاً من مؤرّخة الأدب ماريا دي لورد بيلشيور (كانت في ذلك الوقت مديرة المركز الثقافيّ البرتغاليّ المرتبط بمؤسّسة كالوست كلبنكيان في باريس)، والفيلسوف إدواردو لورنسو، والكاتب إدواردو برادو كويلو، الملحق الثقافيّ للسفارة البرتغاليّة، والمصوّر الفوتوغرافيّ جيرارد كاستيلو لوبيز، فضلاً عن المقابلات وتبدّل الآراء مع مارك أوجيه، رئيس المعهد، وفرناندو جيل، وعلى وجه الخصوص موريس أولنديه، الذي يعود إليه الفضل في أن يتحوَّل كلّ ذلك إلى كتاب.

فضلاً عن هذا، فإنَّ الحوارات «البيسويَّة» التي أجريتها في لشبونة مع باتريك كيلبيه، الذي أغنى هذا الكتاب بالعديد من النصوص غير المنشورة لبيسوا، على الرَّغم من أنَّها لم تكن ضمن جدول أعمال جولتي الباريسيَّة، تستحقّ تنويهاً خاصّاً محاطاً بتثميني واحترامي الكبيرين.

ولا يمكنني أن أنسى الأصدقاء الذين وفّروا لي طيب الإقامة في مدينة كانت كمدينتي. أخصّ بالذكر منهم: دومينيك وكريستيان بورجوا، وشانتال وبرنار كومان، ونادين ترينتينيان وآلان كورنو وكاميلا وفاليرو آدامي.

أتقدَّم بالشكر للجميع، وأشعر بحنين شفيف لا يبلغ، يا للأسف، حدَّ «حنين فرناندو بيسوا إلى الممكن»، بل هو، مثل كلّ حنين دنيويّ، شوق إلى الماضي.

«لابالومبارا».

كاسترو دي بوليا، تموز، ١٩٩٨.

الحنينُ إلى الممكن
وحكايةُ الحقيقة

لم يحظَ فرناندو بيسوا بالشهرة على نطاق واسع إلّا منذ بضع سنوات، هو المتوفّى عام ١٩٣٥.

هذا ما يشير إليه الإقبال على ترجمة أعماله إلى أكثر من عشرين لغة أوروبيّة وغير أوروبيّة.

إذا كان في الإمكان تعرُّف أهميّة عمل أدبيّ من خلال عدد القرّاء في بلدان ذات ثقافات مختلفة فإنّ في وسعنا القول اليوم إنّ بيسوا هو كاتب عالميّ. على غرار سيرفانتس وشكسبير ودوستويفسكي فإنّ بيسوا يحمل رسالة عالميّة: أفكاره هي «إندوكسا» أي أنّها، حسب أرسطو، مفاهيم صالحة للجميع وفي كلّ مكان.

ينبغي أن نورد هنا مقولة رومان جاكبسون: «لا بدّ من إدراج اسم فرناندو بيسوا في قائمة أسماء العظماء من المبدعين العالميين الذين ولدوا إبّان سنوات الثمانينيّات (من القرن التاسع عشر. ملاحظة المترجم): سترافينسكي، بيكاسو، جويس، براك، خليبنيكوف ولوكوربوسييه. كلّ السمات الأنموذجيّة لهذه المجموعة إنّما تتجسّد في الشاعر البرتغاليّ. إنّ القدرة الخارقة لهؤلاء في التغلّب على نحو دائم على عاداتهم والموهبة منقطعة النظير في تمثّل وإعادة صياغة كلّ تقليد قديم، كلّ أنموذج غريب، من دون التفريط بالفرادة الشخصيّة المتجسّدة في التعدُّد الصوتيّ المدهش للإبداعات

الجديدة التي يجترحونها دوماً، إنّما ترتبط بالحسّ الفريد إزاء التوتّر الديالكتيكيّ بين الجزء والكلّ، كما بين الأطراف المرتبطة فيما بينها، ولا سيَّما فيما يتعلّق بطرفَي كلّ علامة فنيّة، أي الدالّ والمدلول»[٣].

يبدو لي أنَّ جاكوبسون، من منطلقه البنيويّ، يحاول ببساطة أن يُنشئ «بنية تناصيّة» حول بيسوا، فيستدعي تناظرات اعتباطيّة وغامضة إلى حدٍّ ما. (في وسعنا أن نتساءل عن السّمة المشتركة بين بيسوا ولوكوبيسيه). ونتيجة لهذا فإنّ الحدس بوجود «كلّ موحّد» يجمع بين الدالّ والمدلول يمسّ، ولو بطريقة «انطباعيّة» غريبة عن المنهج البنيويّ، طبيعة الأندوكسا لدى بيسوا: الشكل الذي ترتديه عمليّة الأسماء المستعارة (أي «الدالّ»، إذا شئنا القول) هو بحدّ ذاته مضمونه (أي «المدلول»، إذا شئنا القول).

إنَّما، ممَّ تتشكَّل الأندوكسات في الرسالة الأدبيَّة الكونيَّة لبيسوا؟ تنتمي هذه الأندوكسات على نحو عامّ إلى فضاء المحتوى، أي «المدلول»: الحبّ، الموت، الخيانة والسعادة. هذه موضوعات كونيَّة، وهي تشكِّل، في ميدان التواصل الأدبيّ، مضامينَ هذا التواصل. وكمثال على ذلك فإنَّ موضوع «دون كيخوته»، كما هو شائع، هو اليوتوبيا، وموضوع مسرحيّات شكسبير هو شرور النفس، وموضوع روايات دوستويفسكي هو الجريمة والعقاب والندم.

إنَّما، في ما وراء مضامين نصوص بيسوا، التي يمكن بسهولة تقصّي موضوعات كونيَّة فيها (الشعور بعبثيَّة الحياة، الحنين، الإحساس بغموض الحياة... إلخ)، أعتقد أنَّ في وسعنا أن نجد كونيَّة رسالته، لا في هذه المضامين بل في الطريقة التي يكشف فيها عن هذه الرسالة، في تعبيره عنها.

هذه الصياغة هي ما يسمّيها الاستعارة الاسميَّة. وكما سنرى فإنَّ هذا الشيء لا يقوم فقط في الأنموذج الشكليّ بل هو يستجيب لمفهوم المضمون نفسه.

إنَّما، ما هي الاستعارة الاسميَّة؟ هذا الاكتشاف الذي عبَّر عنه بيسوا في نصّ أدبيّ في ٨ آذار عام ١٩١٤؟

قبل أن نخوض في هذه المسألة يتوجَّب علينا أن نتحدَّث عن شبح كبير، حضور قلق يضرب الطوق حول الأدب الغربيّ انطلاقاً من الرومانسيَّة. هذا الشبح يسمّى «الآخر»، وهو يشكّل هاجساً لكبار الكتَّاب في أوروبا. هناك «آخر» في هذيانات وليالي نيرفال، في الجنون الديونيسي لهولدرن، في روعة آشيم فون آرنيم، في الأعماق الغامضة لهوفمان.

ماذا يعني الظلّ الضائع لبيتر شليمن هل دادابيرت فون شاميسو إن لم يكن نصفه الثاني؟ إن لم يكن الآخر الذي نحمله في داخلنا بوصفه الجزء الأكثر سرّيَّة واختباءً وغموضاً فينا؟ ماذا تعني عبارة: «أنا آخر»، التي سطَّرها رامبو في رسالته إلى بول ديمني عام ١٨٧١؟[٤] في تلك اللحظة لم يكن ذلك سوى شكّ، سوى إلهام مفاجئ لدى ذلك العبقريّ الخاطف: الشكّ الذي لم يكن ذلك العصر يسمح باستيعابه وتعميقه.

كان لا بدَّ من الانتظار إلى بداية القرن العشرين حتّى تنفجر مسألة الآخر، مسألة الغيريَّة، في أحشاء الأدب الأوروبيّ على نحو ساحق. أوّل كاتب تناول المسألة جدّياً هو شخص ضليع في اللّغات، شخص منفيّ عن بلده، شخص من أوروبا الوسطى تخلّى عن جنسيّته وقرَّر التعبير عن نفسه بلغة البلد الذي أراد العيش فيه: الكونت جوزيف تيودور كورزينيوفسكي، المدعو جوزيف كونراد. في قصَّته (العميل السريّ)، عام ١٩١٢، يلقي الضوء، في حجرة صغيرة على متن باخرة تبحر في المحيط، على مسافر

يستضيف مسافراً آخرَ يلفّه الغموض، أتى من المجهول ويمضي إلى المجهول. مسافر سرّيّ يمكن أن نعدَّه امتداداً للمسافر الآخر، أنا رديفة للأنا التي كان تيّار جديد في العلوم الإنسانيَّة، التحليل النفسيّ، يوشك أن يطرح أساسها النظريّ.

شهدت العشرينيَّات رواج هذه الغيريَّة. أقنعة أنطونيو ماتشادو وشخصيّات لوبجي بيراندیلو، هي أشهر الأمثلة وأكثرها نبلاً على ذلك. إنَّما، قبل ذلك بسنوات عدَّة، في ٨ آذار ١٩١٤، وبعيداً عن صخب الصالونات الأدبيَّة، وخارج الأوساط العامَّة في لندن وباريس، في غرفة متواضعة في حيّ بايخا في لشبونة، كان فرناندو بيسوا قد أنجز، على نحو جذريّ وفعّال وفاتن، استعاراته الاسميَّة.

إنَّما، ما هي الاستعارة الاسميَّة؟ فيمَ تقوم هذه الطريقة العبقريَّة في الركون إلى الأدب لحلّ مشكلة تعدُّد الصوت للروح البشريَّة؟ لنصغِ إلى ما يقوله بيسوا في هذا الصدد:

«صغيراً كنت أميل إلى إحاطة نفسي بعالم متخيّل، بأصدقاء ومعارف لا وجود لهم. (بالطبع لا أعرف ما إذا كانوا هم غير موجودين بالفعل أو أنني أنا غير موجود. في أشياء كهذه، كما في كلّ شيء آخر، ينبغي ألّا يكون المرء دوغمائياً). منذ أن تعرَّفتُ نفسي بالشكل الذي أسمّي به نفسي، أتذكَّر أنَّني أحمل في روحي وجه وملامح وطباع وتاريخ أكثر من شخصيَّة غير حقيقيَّة كانت مرئيَّة لي ومنتمية إليَّ بالقدر نفسه الذي عليه أيّ شيء آخر ممَّا نسمّيه، ربّما نتيجة سوء فهم، الواقع الفعليّ. هذا النزوع، الذي ترسَّخ لديَّ منذ وقت مبكر من كينونتي بما أنا عليه، ظلّ يرافقني على الدوام. قد يعمد مثلاً إلى تعديل الموسيقا التي تبهرني، لكن ليس أبداً الطريقة التي تبهرني بها.

أنا أتذكَّر، مثلاً، ذلك الشخص الذي حمل اسمي المستعار الأول، أو بالأحرى ارتباطي غير الحقيقيّ الأول، وهو نبيل من باس: كنت في السادسة من عمري. أخذت أكتب رسائل إليه، ولا تزال صورته، الواضحة إلى حدٍّ ما، تمسُّ جانباً من الحنين الذي يقبع في داخلي. أتذكَّر، لكن ليس بدقّة تامّة، شخصاً آخر يفوتني اسمه، الغريب هو الآخر، وكان، لسبب أجهله، غريباً لنبيل باس.(...) أشياء تحصل لدى الأطفال؟ بالتأكيد، أو ربَّما. غير أنَّني عايشتها ولا أزال أعايشها، فأنا أستحضرها وأحتاج إلى جهد كبير كي أقنعَ نفسي بأنَّ هذه الشخصيَّات لم تكن حقيقيَّة»[٥].

يعود هذا الاعتراف المسهب إلى عام ١٩٣٥، وقد ورد في رسالته الشهيرة التي كتبها في ١٣ كانون الثاني حول أصل الأسماء المستعارة ردّاً على سؤال حول هذا الأمر كان قد طرحه عليه الناقد أدولفو كاساييس مونتيرو. لا تختلف الصياغة الشعريّة كثيراً عن الملاحظات المتعلّقة بالقضايا التي انشغل بها بيسوا طوال حياته، والتي دوَّنها في يوميّاته. لهذا، أعتقد أنّ من الممكن عدُّها «شعريَّة حقيقيَّة»، وأتابع القراءة:

«هذا الميل إلى إحاطة نفسي بعالم آخر، موازٍ لهذا العالم، لكن يسكنه أناس آخرون، لم يبرح خيالي قطّ. وهو مرَّ بمراحل مختلفة، بما فيها هذه المرحلة، أي بعد أن بلغت سنَّ الرشد. كانت تأتيني أحياناً فكرة، غريبة للغاية، لسبب أو آخر، عمَّن أكون أو من أعتقد أنَّني أكون. كنت أقول له في الحال، على نحو عفويّ، إنَّه واحد من أصدقائي، وأختار له اسماً، وأنشئ له تاريخاً، وعلى الفور أراه ينتصب أمامي بهيئته - وجهه، قامته، ملابسه، ملامحه. على هذا النحو التقيت أصدقاء وأقارب عديدين لم يكن لهم وجود فعليّ على الإطلاق. إلَّا أنّي لا أزال حتّى الآن، وبعد انقضاء ثلاثين سنة، أسمع،

أحسّ، أرى. أكرّر: أسمعهم، أحسّ بهم، أراهم. (...). بعد سنة ونصف أو سنتين خطر لي أن أمازح ساكارنيرو - أن أخترع شاعراً ريفيّاً، له طبع معقّد، وأن أقدّمه، لا أتذكّر كيف، بوصفه كائناً حقيقيّاً. قضيت أيّاماً عدّة كي أخلق هذا الشّاعر، لكنّني لم أفلح. في أحد الأيّام، وكنت تخلّيت تماماً عن الفكرة، وكان ذلك في ٨ آذار، مارس ١٩١٤، اقتربتُ من منضدة صغيرة وتناولتُ ورقة ثمَّ شرعتُ أكتب واقفاً، كما هو دأبي كلّما سنحت لي الفرصة. كتبت أكثر من ثلاثين قصيدةً دفعة واحدة، في نوع من الهذيان يصعب عليَّ أن أحدِّد طبيعته. كان يوماً مظفّراً في حياتي لم أعش مثله قطّ. في البدء، ظهر العنوان: حارس الغنم. ثمَّ تلا ذلك ظهور شخص آخر من داخلي، أطلقت عليه من فوري اسم ألبيرتو كايرو. اعذروني لتفاهة التعبير: خرج معلّمي من أحشائي. أحسست بذلك مباشرة. لم أكد أفرغ من تدوين القصائد الثلاثين تلك، التقطت ورقة أخرى وشرعت أكتب، دفعة واحدة أيضاً، القصائد الستّ التي تشكّل ديوان (المطر المائل) لفرناندو بيسوا. مباشرة وبالكامل.

كان ذلك بمنزلة رجوع فرناندو بيسوا عن ألبيرتو كايرو إلى فرناندو بيسوا نفسه، أو بالأحرى ردّ فعل فرناندو بيسوا على عدمه بوصفه ألبيرتو كايرو.

بعد ظهور ألبيرتو كايرو على ذلك النحو، تحتّم عليَّ أن أقوم بالواجب -- على نحو غريزيّ وغير واع - وذلك بأن أخلق له التلاميذ. انتزعت ريكاردو ريس خفيّ من وثنيّته المزيّفة واجترحت له اسماً يناسبه، وعلى الفور رأيته. وهكذا، وبالضدّ من ريكاردو ريس، ظهر شخص جديد. على نحو خاطف، وفي جلسة واحدة على الآلة الكاتبة، ومن دون انقطاعات أو

تصحيحات، انبثقت قصيدة (النشيد المظفّر) لألفارو دي كامبوس. ظهرت القصيدة وهي تجرُّ شاعرها معها»[٦].

في هذه الفقرات يتّضح للمرء مدى الجِدَّة والقوّة اللتين ينطوي عليهما هذا الابتكار البيسويّ. الاستعارات الاسميَّة ليست مجرَّد أنا أخرى: الغيريَّة التي يحملها بيسوا في داخله، شأن الناس جميعاً، تتجسَّد على نحو قويّ وقاطع في هذه الأنوات، إلى درجة أنّها تتمتَّع باستقلاليَّة مطلقة. الاستعارات الاسميَّة هي: الآخر بحسبانه قائماً بحاله، أي شخصيَّات مستقلَّة تعيش خارج نطاق مؤلّفها.

إنّما، ما سمات هؤلاء الذين أراد لهم بيسوا أن يعيشوا؟ مَن هم؟ وكيف هم؟ لنكمل قراءة رسالته:

«ثمَّة بضع ملاحظات أخرى عن هذا الموضوع. أرى أمامي، في الفضاء الرماديّ، لكن الفعليّ للحلم، وجوهَ وملامحَ كايرو وريكاردو ريس وألفارو دي كامبوس. لقد وضعتُ لهم أعماراً وحيوات. ريكاردو ريس ولد عام ١٨٨٧ (لا أذكر بالضبط اليوم والشهر، لكنّي أحتفظ بهما في مكان ما) في بورتو. هو طبيب ويقيم الآن في البرازيل. ألبيرتو كايرو، ولد عام ١٨٨٩، وتوفّي عام ١٩١٥، ولد في لشبونة، لكنَّه قضى جلّ حياته في الرّيف. لم يزاول أيَّ مهنة، ولم يتلقَّ تعليماً. ألفارو دي كامبوس، ولد في ١٥ أكتوبر عام ١٩٨٠ (في الساعة الواحدة والنصف بعد الظهر، مثلما أخبرتني فيريرا غوميز، وهذا صحيح، لأنّ الأبراج الفلكيَّة في تلك اللحظة تؤكّد ذلك). إنّه، كما تعلمون، مهندس بحريّ (من غلاسكو) لكنَّه يعيش الآن في لشبونة، عاطلاً من العمل. كان كايرو يتمتَّع بقامة معتدلة، ويعاني من اعتلال في صحّته (توفّي بمرض السلّ) على الرَّغم من أنّه كان يظهر كما لو أنّه بصحَّة جيّدة. ريكاردو

ريس، صغير الحجم إلى أبعد حدّ، لكنّه بدين وصارم. ألفارو دي كامبوس طويل (متر وخمسة وسبعون سنتمتراً، أي أطول منّي بسنتمترين)، وهو نحيف ويميل إلى الانحناء. لا أحد منهم يطيل لحيته. كايرو أشقر فاتح، عيناه زرقاوان. ريس غامق اللون بشكل غامض. كامبوس يتأرجح بين الأبيض والبنيّ، صنف غامض من يهود البرتغال، لكنَّ شعره خشن يفرقه من الطرف، وهو يضع نظّارة وحيدة العدسة. لقد قلت إنّ كايرو لم يتلقَّ أيَّ تعليم تقريباً، المرحلة الابتدائيّة وحسب، وقد تيتّم مبكراً بعد أن توفّي أبوه وأمّه، وبقي وحيداً يقتات العيش من هنا وهناك، ثمَّ استقرَّ لدى إحدى خالاته، الأكبر سنّاً بينهنَّ. وقد ذكرت أنَّ ريكاردو ريس، الطالب في كليّة اللاهوت، هو طبيب، ويعيش في البرازيل منذ عام ١٩١٩، بعد أن نُفيَ بسبب نزعته الملكيّة. لقد تلقّى تعليماً لاتينياً، وهو شبه هيلينيّ، لأنّه اعتمد على نفسه في التعليم. تلقّى ألفارو دي كامبوس تعليماً سيّئاً في الثانوية، ثمَّ أُرسل إلى اسكتلندا كي يصير مهندساً، ميكانيكياً في البدء، ثمّ بحرياً. في أثناء عطلاته الكثيرة، قام بزيارة إلى الشرق، ومن هناك جلب «أوبياروم». تعلَّم اللاتينيّة على يد أحد أعمامه من لابيرا، وكان قسيساً»[٧].

من أجل شرح المسافة التي تقوم بين أسمائه المستعارة وبينه، هو الذي كان يسمّي نفسه «أورثونيم»، فقد شبّهها دوماً بشخصيّات شكسبير، قال: «كامبوس وريس ليسا أنا بقدر ما أنَّ هاملت والملك لير ليسا شكسبير». بكلام آخر، فإنَّ مشاعر كامبوس وريس ليست مشاعر بيسوا مثلما أنَّ مشاعر هاملت والملك لير ليست مشاعر شكسبير. هذه الشخصيّات هي شخصيّات متخيّلة إذاً، غير أنَّ المشاعر التي تنتابها هي مشاعر «حقيقيّة»، أي أنّها تنتمي إلى حقيقة رمزيّة، أي أنّها تملك حقيقة كونيّة.

وصف بيسوا وضع التخيّل الواقعيّ هذا، وسوَّغه نظريّاً في القصيدة الشهيرة، (النفسانيَّة الذاتيَّة):

التصنُّع هو لبُّ الشَّاعر
لأنَّه يتصنَّع بشكل مُتقن
بحيث يتحوَّل التصنُّع إلى ألم
الألم الذي يهرب منه حقّاً.
وأولئك الذين يقرؤون هذه الكلمات
يشعرون بهذا الألم.
ليس الاثنان اللذان عرفهما
بل الواحد الذي لم يكن أيّاً منهما
وهكذا، على هذه السكك الدائريَّة
يدور هذا القطار الصغير ذو النوابض، الذي يسحر اللبَّ
الذي يسمُّونه القلب.[٨].

لنتمعَّن في ما يقوله بيسوا. يخضع الشاعر للعاطفة، وفي اللحظة التي يقرِّر فيها أن يعبِّر عنها من خلال الأدب، الذي هو شكل من أشكال التخييل، فإنَّه مضطرّ، على هذا النحو أو ذاك، إلى أن يتظاهرَ كما لو أنَّ الأمر يتعلَّق بعاطفة حقيقيَّة. في هذه النقطة نصل إلى المرحلة الثالثة، مرحلة المتلقّي: ذاك الذي يتلقّى الرسالة ويدرك معنى العاطفة التي يجري الحديث عنها، لكنّه، وبقوّة الأشياء، غير قادر على أن يشعر بالعاطفة نفسها (سواء كانت صادقة أم زائفة) التي يجري ضخّها فيه. من خلال العاطفة التي تأتي إليه عبر المخيّلة فإنّه يتصنَّع، من جهته، عاطفة أخرى.

حتّى الآن، كان في وسعنا الحديث عن شخصيّات، غير أنّ بيسوا، عبر اجتراح أسمائه المستعارة، ترك وراءه صنيعاً معقّداً. في الواقع، إنَّ شخصيّات بيسوا ليست شخصيَّات عاديَّة لها تاريخ، بل هي شخصيَّات يتوجَّب عليها أن تتظاهر بأنَّ لها تاريخ. إنَّها مخلوقات خالقة، شعراء، أي مخلوقات متخيّلة تقوم، بدورها، باجتراح الأدب.

هذه المخلوقات المتخيَّلة، وهذا الأدب المجترَح، وأخيراً هذه الخصوصيَّة القائمة على الحقيقة المزدوجة لبيسوا، تنهض، كما رأينا، على مفاهيم مقبولة من جميع الناس، أي مفاهيم كونيَّة، أندوكسات.

بين المفاهيم الكونيَّة التي تتخلَّل أعمال بيسوا، أريد التركيز على مفهوم يتردَّد على نحو مبالغ فيه، وينطوي، في الوقت نفسه، على قدر كبير من المعاني والدلالات، في أعمال الشاعر: الحنين.

إذا تقصّينا مفردة الحنين في القاموس الكبير، في اللّغة البرتغاليَّة، لوموراييس، نجد معناها على هذا النحو: «الرغبة العميقة في العودة لرؤية بلد أو شخص أو شيء كان مصدر سرور لنا».

هذا بالطبع تعريف قاموسيّ، غير أنَّه يعطي معنى مفردة الحنين تماماً. ما يحنُّ إليه المرء هو ما لا يمكن استعادته، كما قال فلاديمير جانكليفيتش، أي أنَّه شيء ذو علاقة بالماضي. وهذا الماضي، ولا سيّما فيما يتعلَّق بالزمن، هو في الغالب ما لا يمكن استعادته بالمطلق. في وسعنا أن نزورَ الأماكن التي سبق أن زرناها، وفي وسعنا أن نلتقيَ الأشخاصَ الذين سبق أن التقيناهم، لكن ليس في مقدورنا البتّة أن نستعيدَ اللّحظة التي التقيناهم فيها.

يتعلّق الحنين إذاً بفكرة أوليّة نحملها في دواخلنا: الحياة لا تتكرّر أبداً. كلّ اللحظات، كلّ الأعمال، كلّ التصرّفات، باختصار كلّ ما يجعلنا نعيش، لا يحدث سوى مرّة واحدة، ولن يتكرّر أبداً.

من الجليّ أنَّ الأدب حاول على مرِّ الأزمان الدخول في هذا المكان الرمزيّ، أي فكرة أنَّ الزمن لا يُستعاد. وهذه هي الحال في بعض أقوى قصائد بيسوا.

غير أنَّ اختلافاً جوهريّاً يقوم بين الشعراء الذين يعيشون داخل بيسوا والشعراء العامّين: الشخصيّات المستعارة لبيسوا ليست دياكرونيّة بل هي سينكرونيّة، أي أنّها، كلّها، وحصريّاً، تعيش في اللحظة التي تكتب فيها الشِّعر. وفي الواقع فإنَّ التعريف الذي سنَّه أوكتافيو باث ينطبق عليهم بقدر ما ينطبق على الآخرين: ليس للشعراء سيرة حياة، قصائدهم هي سيرة حيواتهم.

داخل كلّ شخص منّا ثمّة الفكرة التي تحدّثنا عنها توّاً: الحياة لا تتكرّر. ومع هذا، فنحن نتصرّف كما لو أنَّ هذه الفكرة لا تعني شيئاً، لأنّنا إن فكّرنا فيها ونحن نمارس العيش فإنَّ الحياة سوف تتحوّل إلى حنين متناقض مع نفسه: الحنين إلى الحاضر.

والحال أنَّ شخصيّات بيسوا، التي تمارس الكتابة - تكتب وتعيش بالضبط لأنّها تكتب، فهي لا تعيش إلّا في الحاضر، أي زمن الكتابة - تحمل في داخلها هذا الحنين المتناقض: الحنين إلى الحاضر.

إنَّ الشخصيّات المستعارة تعرف، أكثر من أيِّ مخلوق يعرف أنّه زائل وفانٍ، أنَّ حياتها هشّة، وإن لم تصرّح بذلك. حياتها قائمة على الخيال، ودمها هو حبر. حياتها تمضي على الورق وحسب ولا يتطلّب الأمر أكثر من نقطة أو فاصلة كي تغلق فمها. في أيِّ لحظة يمكن أن تسقط في هاوية بياض الصفحة.

إذا كان الحنين إلى الحاضر هو ما يميّز الشخصيّات المستعارة فإنَّ كلَّ واحدة تعرف إذاً حنينها الخاصّ والمحدود. لهذا، فمن المستحسن أن نعمدَ، ولو على نحو مقتضب، إلى تحليل الحنين في أعمال ثلاث من الشخصيّات المستعارة لفرناندو بيسوا: ريكاردو ريس، ألفارو دي كامبوس، برناندو سواريس.

ريكاردو ريس.

في وسعنا البدء بحنين ريكاردو ريس لأنَّه الأقدم. خياراته الثقافيَّة، انشداده إلى المؤلّفين الكلاسيكيين، تكوينه الإغريقيّ واللاتينيّ، كلّ ذلك يدفعه إلى توخّي الأتاراكسيا، سكينة الروح، بعيداً عن اضطراب الرواقيين والأبيقوريين. تتّسم خياراته بنوع من الاستسلام الوجدانيّ والقبول المطلق للعالم الفينومينولوجي. إنَّه أبيقوريّ باختياره، غير أنَّه في الوقت نفسه رواقيّ وسينيكيّ، أي أنّه يختار ألّا يختار، ويفضّل الانصياع للرغبة السريَّة الكامنة في الأماكن:

يداك فارغتان
وروحك خالية من الذكريات
حين تقبض يداك على فلس تافه
ثمَّ تفتحهما
لن يسقط منهما أيُّ شيء على الأرض
(...)
اقطف الزهور ثمَّ ارمِها
لا تتركها في يديك

مكتبة
t.me/soramnqraa

واجلس تحت الشمس

تخلَّ عن تاجك الملكيِّ

كن ملكاً على نفسك وحسب.[٩]

وفي قصيدة أخرى نقرأ التالي:

الحكيم هو من يراقب العالم وحسب

من يقضي حياته وهو يتجرَّع الشراب

من يرى كلَّ شيء كما لأوّل مرَّة

نضراً إلى الأبد.[١٠]

نضراً: ما لا يبهت أو يذبل، ما لا يفسد. يمكن القول إنَّ ما ينشده ريبس هو الزمن الجامد، أي عالماً لا يشيخ ولا يحتضر. إنَّها الفكرة الأفلاطونيَّة عن العالم إلى حدٍّ ما، الأنموذج، التعالي.

إذا كانت هذه هي رغبة ريبس فإنَّ هذه الرغبة هي في الوقت نفسه نمط من أنماط الحنين: الحنين إلى الخلود، الحنين إلى اللحظة المعلَّقة الثابتة.

يتعلَّق الأمر، بالتأكيد، بحنين كلاسيكيّ بالمعنى الأبيقوريّ، أو بحنين غير كلاسيكيّ بالمعنى الذي قصده غوته، أي، أخيراً، بالمعنى الذي يمكن استخلاصه من سلوك أولئك الذين تنتابهم الرغبة في التخلّص من المؤقت، في إيقاف جريان اللحظات المتعاقبة للزمن. أيّتها اللحظة، تمهَّلي، أو، أيّتها اللّحظة توقَّفي. الحال أنَّ ريكاردو ريبس يعبّر عن مثل هذه الرغبة التي انتابت غوته، وهذا ما نلمسه في ما يسرده عن حكاية لاعبي الشطرنج الفرس، الذين واصلوا لعبهم من دون أن يعيروا بالاً للحرب الدائرة من حولهم:

لقد نمي إليَّ أنَّه في قديم الزمان
حين كانت بلاد فارس تخوض إحدى الحروب
وبينما القتال يجري ضارياً في المدينة
وفيما النساء تزغرد وتهلّل
كان هناك لاعبا شطرنج
يواصلان اللّعب من دون توقُّف
تحت شجرة وارفة الظلال
كانا يجلسان متقابلين حول رقعة شطرنج قديمة
وكانا يراقب أحدُهما الآخر
فإن انتهى أحدهما من نقل حجره
لبث ينتظر حركة غريمه
ويعبُّ من كأس نبيذ يروي عطشه
وكانت النيران تلتهم البيوت
والمخازن تُنهب
وتُرمى النساء على الأرض وتُبقر بطونهنَّ
مسمَّرات إلى الجدران
والأطفال يُقتلون والدَّم يغطّي الطرقات
لكنَّهما، هناك، عند مدخل المدينة،
غير بعيد عن أهوالها

كانا، لاعبانا العزيزان،

يواصلان لعب الشطرنج

(....)

ما يتبقّى لنا من هذه الحياة العقيمة

المجد، الشهرة، الحبّ، العلم، الحياة

ذكرى لعبة شطرنج

غلب فيها لاعبٌ لاعباً آخرَ يلعب أفضل منه

المجد عبء ثقيل

الشهرة حمَّى

الحبُّ شيء خطير ومُقلق، مُنهِك،

العلم لا وجود له

والحياة تمضي وتعذِّبنا

لأنَّها تعرف

لعبة الشطرنج تستعمر الروح كاملة

لكن إنْ خسرنا فلا ضير، لأنَّها لا شيءَ البتة

آهٍ، تحت الظلال التي تحبُّنا

ثمَّة جرَّة نبيذ في متناول اليد

نراقب المناورات العقيمة للاعب الشطرنج

حتَّى ولو كان اللّعب مجرَّد حلم، ولم يكن ثمَّة رفيق لَعب

فلنقلِّدِ الفُرسَ في هذا الشأن

إذ حين تنادينا، عن بعد وعن قرب

الحرب والوطن والحياة

لنهملها، لندعها تنادِ عبثاً

ولنرقد تحت الظلال الحبيبة

نحلم ونفكّر في اللّاعبين، في الشطرنج، في لامبالاتهما.[11].

في الواقع، لأنَّ لاعبَي ريكاردو رييس لا يمارسان لعبة شطرنج فعليَّة، كلّ واحد منهما جامد وفي يده حجر شطرنج. حركة جامدة وأبديَّة: مجرَّد حركة، حلم حركة. باختصار، حنين عبثيّ ومتناقض لحركة جامدة.

الحالُ، وفي إثر البحث عن اللحظة المطلقة والجمود الأبديّ، إنَّ رييس يخضع لسيرورة أُسمّيها «التطهُّر الجذريّ». إنَّه يقتل جراثيم الزمن ويراقب، معقّماً، من خلف زجاج مغطسه، البكتيريا التي حاول التخلُّص منها. هذه البكتيريا تسمَّى «الحياة». الحياة التي رفضها رييس، والتي كان يشعر بحنين غامض تجاهها:

تمرُّ السَّنة، اثنا عشر شهراً قصيراً،

والسنوات قصيرة

والحياة ليست أكثر من سنوات معدودة

ما هي اثنا عشر أو ستّون في الغابة

مجرَّد أرقام كم يستمرُّ البقاء هناك حتَّى نهاية المستقبل

لقد انصرم ثلثان، سريعاً، في المسيرة التي تنحدر

أمضي وأسرع الخطى رغماً عنّي في مسيرتي المحتضرة.[١٢]

وفي قصيدة أخرى يقول:

حينما يأتي خريفنا، يا ليديا

برفقة الشتاء الذي يحتضنه

علينا أن نحتفظ بفكرة، لا من أجل الربيع القادم

الذي ليس لنا بل لغيرنا، ولا من أجل الصيف الذي نحن موتاه

بل من أجل الأثر الباقي ممَّا يمضي

الأصفر الحاليّ الذي تعيشه أوراق الشجر

والذي يغمرها باللامبالاة.[١٣]

الرَّاهن، هو ما هو قائم ويمضي: ها هنا، أخيراً، الحنين الحقيقيّ، المخفيّ والسرّيّ، لريكاردو رييس. إنَّه حنينٌ يذكّرنا بحكاية إيسا دي كيروس، التي يشعر فيها يوليسيس، بعد أن خلّده كاليبسوس، بالغيرة من البشر الذين يموتون، بإمكان تعرّضهم للموت، بالحنين إلى الزمن الذي خلَّفه وراءه. لهذا، فإنَّه يختار العودة إلى العيش تاركاً الخلود للآلهة.

ألفارو دي كامبوس.

منذ البداية يتجلَّى الحنين لدى ألفارو دي كامبوس، بوصفه حنيناً ميتافيزيقياً:

آهٍ، كلّ مرفأ هو حنين إلى الحجر

حين يغادر المركبُ المرفأَ

ويلمح المرءُ من فوره انفتاح الفضاء

بين المرفأ والمركب

يغمرني، من حيث لا أدري، قلقٌ جديد

مسحة من شعور بالحزن.[١٤].

ذاك هو الجزء الأوَّل من (الأنشودة البحريَّة)، وألفارو كامبوس الذي يقوم بجولة صباحيَّة في المرفأ، يبدأ في الكشف عن حنينه الميتافيزيقيّ:

آهٍ، من يدري، من يدري

ما إذا كنت رحلت، قبل نفسي،

من مرفأ، ما إذا كنت غادرت، مركباً تحت الشمس

متمايلاً في الفجر

بقعة أخرى من الميناء.[١٥].

يقوم بناء قصيدة (الأنشودة البحريَّة) على ذروة الحنين الذي يبدأ بأشياء ملموسة مثل المرفأ والأفق والبحر، ثمَّ سرعان ما يتحوَّل إلى حنين للبعيد المطلق، للرحيل المطلق، للمسافة المطلقة:

أنا المهندس، أنا المتحضّر، أنا الولد الذي نشأ في الغربة

أحبُّ ألَّا أرى سوى سفن المراكب والمرفأ الخشبيّ

ولا أعيش سوى حياة البحَّارة والبحار التي عرفتها من قبل

لأنَّ البحار التي عرفتها هي البعد المطلق، المسافة المطلقة، متحرِّرة من ثقل الراهن.

آهٍ، لا يهمُّ متى وأين يبدأ الرحيل
إرخاء الحبال والانطلاق عبر الأمواج وأهوال البحر
والمُضيّ إلى البعيد، المفتوح على وسعه، الخارج، إلى المسافة المطلقة
من دون حدود، في الليالي الغامضة والعميقة
مأخوذاً، كذرَّة تراب، كالريح، كالإعصار
الرحيل، الرحيل، الرحيل، مرَّة وإلى الأبد.[١٦]

أظنَّ أنَّ الأفضل ألَّا نقحمَ هذه الصفة من خلال التأكيد على أنَّ (الأغنية البحريَّة) هي الاحتفاء الأرقى بالاكتشافات والرحلات البحريَّة البرتغاليَّة. احتفاء مجرَّد، خالٍ من الوقائع والأرقام، تلوح الرحلة فيه فكرة وحسب، تجريداً، عاطفة: إنَّه حنين أنطولوجيّ يعدُّه بيسوا الدافع الأكثر أصالة وعمقاً للمغامرة البحريَّة البرتغاليَّة.

غير أنَّ الحنين الميتافيزيقيّ لألفارو دي كامبوس لا يقتصر على تجريد الواقعة التاريخيَّة ومن ثمَّ تجسيدها في كينونته الروحيَّة. ثمَّة نوع آخر من الحنين في شعر كامبوس: حنين موارب، رجعيّ، موضوعه ليس ما كان وحسب، بل ما كان يمكن أن يكون، أي الحنين إلى ما كان ممكناً أن يحدث.

هذا الحنين إلى الممكن هو الأكثر بعثاً على القلق. الأكثر التصاقاً بنا، نحن أبناء اليوم، الذين يخاطبهم ألفارو دي كامبوس في قصائده التالية. يكمن معنى هذا الحنين، قبل أيِّ شيء آخر، في رفض الاستسلام للواقع البراغماتيّ، وفي الاحتفاء بالحلم وحريَّة الروح، بالروح الخلَّاقة:

تعالَ غداً، أيُّها الواقع.

اليوم حاضر مطلق.[١٧]

كما أنَّه ينطوي، أي هذا الحنين، على القلق والأسى ولغز الزمن والميل البطوليّ والساخر إلى عدم الإيمان بالذات، إلى الشكّ بالذات، برفض القبول بالذات بوصفه كياناً ناجزاً وشاملاً:

يوم الأحد سأمضي إلى الحدائق كما لو كنت آخرين في شخص واحد.[١٨]

لا يريد كامبوس أن يقضيَ يوم الأحد وهو يتنزَّه في الحدائق: ما يريده أن يكون ثمَّة آخرون ينوبون منابه لفعل ذلك. هو يريد أن يشعرَ بالسعادة التي يشعر بها المرء حين يشعر بها الآخرون:

في البيت الذي يقع قبالة بيتي وأحلامي

يا للسعادة الغامرة التي تسوده دوماً

هناك يقيم أناسٌ لا أعرفهم، رأيتهم من قبل دون أن أراهم

هم سعداء، لذا هم ليسوا أنا.[١٩]

السعادة تسود هناك، قبالتنا، خارجنا. وهذا ما يدركه ألفارو دي كامبوس. هو لا يشعر بالحنين إلى السعادة بل بالحنين إلى الآخر المحتمل، غير الموجود على الأرجح، الذي يمكن أن يكون سعيداً.

برناندو سواريس.

بالطريقة «المواربة» عينها، لنقل المُستعارة، يعبِّر برناندو سواريس، المحاسب المساعد في بلديَّة لشبونة، عن الحنين في (كتاب اللاهدوء). يمكن القول في الواقع إنَّ الكتاب هو أغرب يوميّات حنين في القرن العشرين كلّه. إنَّه الحنين الذي وصفه بالقول إنَّه «مرض لغز الحياة»:

«ثمَّة حنين وحنين، أنا أعاني من حنين إلى أشياء لم تحصل لي قطّ. أعاني من القلق بسبب انقضاء الزمن، هذا مرض يسبّبه لغز الحياة. وجوه كنت أراها في الشوارع التي كنت أسير فيها لا أراها الآن، وهذا يحزنني. هم لم يعنوا لي يوماً أيَّ شيء. هذا ما يرمز إلى الحياة برمَّتها.

العجوز المهمل الذي يرتدي الأسمال البالية، الذي كان يعبر من أمامي كلَّ يوم في الساعة التاسعة والنصف صباحاً؟ بائع بطاقات اليانصيب الأعرج الذي كان يلحّ عليَّ عبثاً؟ العجوز ضئيل الجسم المدور الذي كان وجهه يحمرّ وهو يدخّن سيجاره بالقرب من دكّان التبغ؟ بائع الدخان مصفرّ الوجه؟ ماذا حلَّ بهم؟ أسأل عنهم لأنّني رأيتهم مرَّة تلو الأخرى في وقت من الأوقات في حياتي؟ غداً، أنا أيضاً سوف أختفي من شارع براتا، من شارع دوس دورادوريس، من شارع فانكيروس. غداً، أنا أيضاً - الروح التي تشعر وتفكّر، الكون الذي هو أنا - آهٍ، أجل، غداً أنا أيضاً سوف أكفُّ عن عبور هذه الشوارع، أنا الذي سوف يتساءل آخرون «عمَّا حلَّ به»؟ وكلّ هذا الذي أفعله، كلّ هذا الذي أشعر به، كلّ هذا الذي أراه، سوف يتحوَّل إلى عابر ناقص كان يتجوَّل يومياً في شوارع مدينة ما».[٢٠]

هذا العابر الناقص الذي كان يتجوَّل في شوارع مدينة ما هو الآن عابر زائد، غير مرئيّ، لكنَّه موجود، في شوارع مدينة باريس. هناك، إذاً، عابر زائد في شوارع كلّ مدينة في العالم وصل إليها كتابه. لأنَّ فرناندو بيسوا، الذي تحوَّل إلى «آخر» من خلال الكتابة، بات يشكّل منذ الآن جزءاً من ضميرنا الثقافيّ، ضميرنا الخاصّ، نحن أبناء الحاضر.

أشياء ألفارو دي كامبوس.

قائمة بالأشياء التي تظهر في هذا الفصل:

- نظَّارة وحيدة العدسة.
- سيَّارة.
- آلات.
- عابرة قارات.
- دولاب.
- حقيبة.
- لو ميركور دي فرانس.
- سجائر.
- الموسوعة البريطانيَّة.
- التايمس.
- تعليمات.
- أتيكيتات.
- خرائط.
- مجلَّات مصوَّرة للأطفال.
- كتب ملوَّنة.
- حفَّارات.
- مرآة.

- دومينو.

- قطار.

كرسيّ.

قد يبدو غريباً مقاربة ألفارو دي كامبوس، الشخصيّة المستعارة لبيسوا، التي تحمل ملمحاً ميتافيزيقياً في أعلى درجاته، بمنظار «فيزيائيّ»، مبتذل. ألفارو دي كامبوس، المهندس البحريّ، اليائس، الذي يعبِّر عن عدميّته الحسابيَّة بكفاءة تجريبيَّة مغلَّفة بغموض سبينوزيّ، يتجلَّى في أغراضه اليوميَّة التي يزخر بها شعره.

يمكن حسبان ما يأتي نوعاً من «أثنولوجيا صغيرة» للنصّ بالمعنى التصنيفيّ المحض، على غرار بعض القوائم الرتيبة التي تعدّد الأشياء، تلك التي يضعها الأنثروبولوجيّون لقبيلة أمازونيَّة، مثلاً، لمساعدتنا في تكوين فرضيَّة عن حياة ومعتقدات أبناء القبيلة.

مثل هذه المقاربات التفصيليّة (ميكرو) تفلح، كما أظنّ، في حالات معيَّنة، أكثر من المقاربات التعميميّة (ماكرو)، فيما يتعلَّق بحاجات تناول الأدب.

فلنحاول التأكُّد ممَّا إذا كانت هذه المقاربة التفصيليَّة «للأساس» قادرة على إعطائنا صورة بانوراميَّة لمكان وزمان ثقافيين.

إنَّ معاينتي تمرُّ بالضرورة من خلال عدستي. هي ليست عدسة نصيَّة وحسب (هذه واحدة من الأغراض المهمَّة في القصيدة الأولى لكامبوس «أوبياريوم»)، بل هي، وقبل كلّ شيء، عدسة فوق نصيَّة، وذلك لأنَّها تنتمي إلى الجانب الفيزيائيّ من شخصيَّة كامبوس.

لنتذكّر السيرة الذاتيّة القصيرة التي أنجزها بيسوا لشخصيّاته المستعارة الرئيسة:

«ألفارو دي كامبوس، طويل (مئة وخمسة وسبعون سنتيمتراً، أطول منّي بسنتيمترين)، نحيف، وظهره منحنٍ إلى حدٍّ ما. حليق الشَّعر في كلِّ مكان من جسمه. كايرو فاتح الشقرة، عيناه زرقاوان. ريس داكن السمرة. كامبوس يتراوح بين البياض والسمرة. نوع غامض من يهوديّ برتغاليّ، لكن بشعر مجعَّد يسرِّحه إلى الجانب الأيسر، ويضع نظَّارة من عدسة واحدة».[٢١].

لعلَّ من أعراض بيسوا، أو من متلازماته، كما يبدو لي، أنَّه حدَّد حدود شخصيَّته من خلال عدسة عين واحدة. بالطبع، كان يترتَّب على بيسوا أن يشخصن، وتالياً يلبس شخصيَّاته بدقَّة في هذه «الكوميديا الإلهيَّة» التي يرتِّبها مثلما فعل الروائيّون الكبار من قبله على الدوام.

كان رصيناً في اختيار الألبسة، تاركاً للقارئ أن يعيد ترتيبها من وحي خياله. غير أنَّه خصَّ كامبوس بشيء إضافيّ ينطوي، من وجهة النظر الجماليّة، على دلالة سيمياطيقيَّة عالية: النظَّارة وحيدة العدسة.

هذا هو كامبوس: غندور، متكبّر، طليعيّ، مستقبليّ بإرادته، لكنَّه مشدود بعمق إلى تيّار انحطاطيّ راقٍ وأنيق، الذي سيتحوَّل، مع الزمن، إلى عدميّ مطلق. إنَّه الميتافيزيقيّ الذي يحمل في وجهه شيئاً مميّزاً، من وجهة النظر الاجتماعيَّة، شيئاً يتعلَّق بالجمال، في رأيي، أكثر ممَّا بالبصريَّات. لهذا، يمكن لنا أن نتساءل عمَّا إذا كان السيّد كامبوس يستخدم عدسته تلك بالفعل أو أنَّه كان يلجأ إلى النظَّارة العاديَّة حين كان يقود واحدة من أجمل سيَّارات عصره: الشيفروليه.

لم يكن فرناندو بيسوا يملك إجازة قيادة. في الأقلّ لا يرد ذلك في أرشيفات بلديّة لشبونة. وفي كلّ حال، لم يكن يملك سيَّارة، «هذا الشيء السائر وحده»، كما وصفها في إحدى قصائده، وكان يستعمل الترام، كما نعرف من رسائله ويوميّاته، أو أنّه كان يمشي، كما يتبيّن من صوره التي في حوزتنا.[٢٢]

ألبيرتو كايرو، في بيته المصبوغ بالجبس، الواقع معزولاً على سفح جبل. كان يستعمل الديليجينس (الحنطور). وأخيراً لم يكن راتب برناندو رييس يسمح له بامتلاك سيَّارة. والحال، إنَّ السيَّارة ما كانت لتشكّل التجسيد المناسب للمكانة الاجتماعيّة لدى مساعد محاسب حالم، مصاب بالتهاب الطحال.

ألفارو دي كامبوس، على العكس من ذلك، كان يقود سيَّارة. أو هذا ما كان يفعله بين الحين والآخر. نحن في «سنوات الجنون»، في أمريكا عصر الجاز. في أوروبا، عصر التيَّارات. أبطال الأدب، الصفوة الممتازة، كلّهم كانوا يملكون سيَّارات. وكانوا يفضّلون السيَّارات القابلة للتحويل، التي تحوي مكيّفات هوائيّة مصنوعة من النيكل، وتملك أبواقاً باهرة وعجلات حديديّة وواقيات طين بالونيّة يختلف لونها عن باقي السيَّارة. لا بدَّ أن نذكر فيتزجرالد وسيَّارته (لكن أيضاً شخصيّاته، كما هي الحال بالنظر إلى غاتس العظيم)، ومارتيني ودانونز وسيّاراتهما من نوع فيات وإيزوتا فراشيني ولانشيا. بيكابيا، الذي صوَّره مان راي عام ١٩٢٢ وهو يمسك بمقود سيَّارته ديلاج، عمد في سنوات ١٩١٥- ١٩٢٤، أي طوال فترة إصداره لصحيفتَي «مئتان وواحد وتسعون» و«ثلاثمئة وواحد وتسعون»، إلى حشو الصفحات بصور السيَّارات. يمكن مثلاً أن نشير إلى لوحة فيها رسم لمحرِّك سيَّارة ضخم تحت عنوان: (صورة فتاة أميركيَّة عارية)، أو رسم بوق سيَّارة تحت عنوان (هذه صورتي).

في أيِّ حال، كانت المستقبليَّة تعظِّم من شأن السيَّارة. كان دادا مغرماً بالسيَّارات. العنصر الجماليّ الخاصّ للانحطاطيَّة والرومانسيَّة الجديدة تمثَّل في الإعلاء من شأن السيَّارة، وكذلك السرعة. أفكّر من جديد في أنونزو وإيزادورا دونكان، التي انطوى موتها التراجيديّ على مغزى رمزيّ. كذلك أفكّر، ولمَ لا؟ في الباليهات، وبنوع من الجماليّة الخاصّة في دياغيليف. ويجب ألَّا ننسى الشاعر البرتغاليَّ الكبير في تلك الفترة تيخيرا دي باسكوييس وكتابه (حين وقع البرق في لابيرا)، الذي يتضمَّن انطباعات عن رحلة بسيَّارة كبيرة من طراز «كلينار ووكر» برفقة الدكتور خوسيه فاهيا.

غير أنَّ أوَّل من استعمل تعبير «أدب السيَّارة» هو مارسيل بروست في مقالة بعنوان (انطباعات على الطريق في سيَّارة)، نشرها في لوفيغارو، في ٩ نوفمبر ١٩٠٧.[٣٣] يتحدَّث بروست عن رحلاته في النورماندي (رحلات الحجّ الروسكيني، كما سمَّاها)، برفقة سائقه المخلص ألفريدو أغوستيني، الذي كانت إحدى مهامه تسليط الضوء على أسطح الكاتدرائيّات بحيث يستطيع بروست معاينة المنحوتات التي كان روسكين قد وصفها في كتاباته.

في كلِّ حال، إنَّ ألفارو دي كامبوس، المهندس الذي كان قد تغنَّى بالآلات، وكان في الوقت نفسه انحطاطيّاً ومستقبليّاً وداداثيّاً (الجانب الداداثيّ صارخ في أيديولوجيّته الفوضويّة - الفردانيّة)، كان يملك سيَّارة خاصَّة به، لكنَّه لم يكن يتجوَّل إلَّا في سيَّارات يستعيرها من غيره.

كان ذلك في ١١ مارس ١٩٢٨، وها هو ذا يقود سيَّارته، الشيفروليه، على طريق سينترا:

خلف مقود الشيفروليه على طريق سينترا
في ضوء القمر والحلم، على الطريق الخالي
أقود السيَّارة وحيداً، أسوق على مهل إلى حدٍّ ما
وسرعان ما يلوح لي، أو أنَّني أرغم نفسي كي يلوح لي،
أنَّني أسير في طريق آخر، في حلم آخر، في عالم آخر
أنَّني أسير ولم أترك لشبونة خلفي، وسينترا ليست أمامي
أسير، لكن ماذا يعني أن أسيرَ سوى أنّي لا أتوقَّف عن المسير؟
أطيع حركاتي اللاشعوريَّة خلف المقود
تنطّ تحتي السيَّارة التي استعرتها
أبتسم لعلامة المرور،
أبتسم لفكرة العلامة، وللانعطاف إلى اليمين.
كم من الأشياء التي استعرتها أسير بها في هذا العالم
أشياء استعرتها وأسير بها كما لو كانت لي
لقد استعرت الكثير من الأشياء، يا لتعاستي، بدءاً منّي
على طريق سينترا في ضوء القمر، مثقلاً بالحزن، أمام الحقول والليل
أقود السيَّارة المستعارة من دون سلوى
أتوه على طريق المستقبل، أغوص في المسافة التي أقطعها
ثمَّ تنتابني رغبة رهيبة، مفاجئة، عنيفة، غريبة،
فأزيد السرعة.[٢٤]

والحالُ، إنَّ الخطاب المتعلّق بالسيَّارة سوف يجبرنا في نهاية المطاف على استحضار مسألة الآلات على نحو عامّ، التي تحظى، كما نعلم، بمكانة بارزة لدى كلِّ الطليعيين في التاريخ.

في الكشف القصير الذي وضعته لأغراض ألفارو دي كامبوس، أردت أن أضع جانباً تلك الأشياء التي تتّسم بطابع مستقبليّ، ووايتمانيّ، أي كامبوس «الأنشودة الظافرة» و«تحيّة إلى والت وايتمان» - هذا الجانب الذي ركَّز عليه النقد كثيراً.

لقد تركت على جنب الأغراض الميكانيكيَّة لكامبوس، وأردت أن أستخرجَ من غرفته المكتظَّة غرضاً هامشيّاً في قصيدة غير «ميكانيكيَّة» بل «مائيَّة»، قصيدة لا تربطها سوى علاقة هامشيَّة (أو لا شيء على الإطلاق) بالجسور الحديديَّة والمكاتب ولوحات فرناندو ليجيه والأناشيد المستقبليَّة. هذه القصيدة هي (النشيد البحريّ)، والغرض هو المقود، أو الدولاب إذا شئتم، لكونه خارج السياق تماماً، نظراً لطبيعته الغامضة إلى حدٍّ كبير، ولأنَّه يختبئ داخل صدر كامبوس، فهو يستحقّ في رأيي نوعاً من الاستقراء، وتالياً مكانة الشرف في قائمة الأغراض التي لا نزال نسعى في إثرها.

أرى المركب من بعيد، في زاوية مستقلَّة من الروح

وفي أعماقي تبدأ عجلة في الدوران.[٢٥]

بالنظر إلى الأغراض الميكانيكيَّة والعلاقة بين «الأدب والميكانيك»، يجب أن نتذكَّر، مرَّة أخرى، أنَّه كان ثمَّة دوماً «صراع» بين أولئك الذين يمكن أن نسمّيهم «أنصار الآلة» وأولئك الذين نسمّيهم «أعداء الآلة»، على الرّغم من أنّ الأدب كلَّه بدأ يتأثّر بالآلة، ابتداءً من القرن العشرين.

إنَّه صراع أفلاطونيّ بين اتّجاهين يمكن عدُّهما الآنَ مدرستين فلسفيّتين متعارضتين.

بينَ «المعادين للآلة»، وهم قلّة في الأرجح، أريد الإشارة إلى ثلاثة أسماء مهمَّة: إيتالو سفيفو، لويجي بيراندييللو في (دفاتر سيرافينو غوبيو)، وكافكا في (مستعمرة العقاب) و(أميركا). هذا من دون أن نتطرَّق إلى التعبيريَّة الألمانيَّة، لأنَّ هذا سيقودنا إلى تفرُّعات لا حصر لها.

سأضع جانباً، الآنَ، على نحو قطعيّ، الأدوات الميكانيكيَّة، وكذلك المائيَّة، مع كلِّ الترسانة التقنيَّة في «قاموس المصطلحات البحريَّة» (حتَّى لو تعلَّق الأمر، إذا ما ترجمت إلى مفردات أدبيَّة، بكونراد وملفيل وستيفنسون وكولريدج)، وذلك كي أتوقَّف عند أداة خاصَّة جدّاً لدى ألفارو دي كامبوس. إنَّ الأمر يتعلَّق هنا بغرض ينتسب إلى دائرة الأكسسوارات المريحة: الحقيبة. مكتبة سُر مَن قرأ

يمكن القول إنَّ ثمَّة حقيبتين في حياة وكتابات بيسوا: الحقيبة الأسطوريَّة التي كانت تتضمَّن مخطوطاته، وحقيبة ألفارو دي كامبوس. وإنَّه لذو دلالة أنَّ الرسَّام خوسيه دي ألمادانيغريروس، في الأيقونات البيسويَّة التي رسمها، قد أبدى اهتماماً كبيراً بهذه الأداة ذات المكانة الجوهريّة في شخصيّة كامبوس. وعليه، فإنَّ شخصيَّة كامبوس، كما رسمها آلمادا على واجهة كلية الآداب في جامعة لشبونة، يحمل بيده اليسرى حقيبة. لنتأمَّل كميَّة المعلومات التي تختزنها هذه الحقيبة. إنَّها تعني السفر، بالتأكيد، أي الإنسان متخطّياً الحدود، لكن أيضاً الغربة في الجغرافيَّة والوجود. وبالنظر إلى مهندس «آلغارف»، الحاصل على شهادته من غلاسكو، فإنَّ هذه الحقيبة هي أكثر من مجرَّد إكسسوار.

هذه الحقيبة قامت برحلة ماوراء نصيَّة، وهي علامة من علامات شخصيَّة خياليَّة، لكنَّها قامت برحلة نصيَّة أيضاً. فعلى الرَّغم من أنَّنا نجدها في لحظة معيَّنة «مفتوحة في انتظار ترتيب مختلف من وقت إلى آخر» (شاسعة هي الصحارى وكلّ شيء صحراء، ١٩٣٠)، فإنّ هذه الحقيبة كانت في الوقت نفسه في مقصورة سفينة عابرة في رحلة العودة من الشرق عبر قناة السويس:

أعثرُ على جريمة في قعر حقيبة

ارتكبها أحدُ أسلافي على جاري العادة

أحتفظ ببرودة أعصابي، مئة في المئة، مشدودة

لقد تدحرجت في الأفيون كما لو كانت حفرة.[٢٦]

إنَّما، كيف كانت هذه الحقيبة؟ هل يمكن أن نتخيَّلها حقيبة جلديَّة، أنيقة، وذات بطانة؟ حقيبة جديرة باللورد بروميل؟ كلّ شيء يحملنا على اعتقاد ذلك استناداً إلى ما يوجد داخلها.

إذاً، هناك أوّلاً حقيبة. الحقيبة الافتراضيَّة لألفارو دي كامبوس في لوحة آلمادا.

هذه الحقيبة، هي في الوقت نفسه حقيبة حقيقيَّة تظهر في نصّ كامبوس – الحقيبة التي تعبر المحيطات وفي داخلها حقيبة على طريق السفر. آهٍ، نعم، بكلِّ تأكيد، لأنَّ السفينة العابرة للمحيطات هي في الوقت نفسه كليشيه جماليَّة تعطي فكرة عن العصر والذوق السائد فيه على نحو جليّ؛ إنَّها بذاتها أداة أدبيَّة تنتمي إلى الذخيرة الجماليَّة للغندور:

لا تلقِ مرساتك في ميناء بور سعيد، أيُّها المركب الحديديّ

المجاديف مرميَّة، ولا أعرف إلى أيِّ أرض هي الوجهة

أقضي الأيّام في غرفة التدخين برفقة الكونت

محتال فرنسيّ، الكونت الذي يقف في طابور الدفن

أعود إلى أوروبا خائباً من أنّي صرتُ شاعراً شبه نائم.

ملكيّ النزعة أنا، لكنّي لست كاثوليكياً

وبي رغبة في أن أكون من صُلب كلّ الأشياء القويّة.[٢٧]

إذا أردنا الاطّلاع على محتويات هذه الحقيبة، فما الذي يمكن أن نجده؟ هناك صحيفة «ميركور دي فرانس»، كميّة كبيرة من السجائر والأشياء الإنكليزيّة (وتتمثّل في الكتاب الثقيل جداً «الإنسكلوبيديا البريطانيّة»، الذي يرد ذكره في قصيدة (منذ نصف ساعة)، ١٩٣٥، وصحيفة «التايمز» في قصيدة (التايمز)، ١٩٢٨») التي ترد بشكل قاموسيّ في كلّ أعمال كامبوس. لنذكر في سبيل المثال:

ball,-Music Pacific, Canadian Derby, Room, Smoking ،Liverpool Cardiff, barns, Jim men, fifteen Tramways, Ferry, Brooklyn York, New arolina,C Texas, Glasgow, .Etc Revisited, Lisbon Cecily, daisy, Bridge,

وكما هو معروف، فإنّ «لو ميركور دي فرانس» كانت لجيل بيسوا بمنزلة إنجيل أدبيّ، رسول فعليّ من باريس. في هذه الصحيفة كان يكتب فيلياس ليبيغ الذي يرد اسمه مراراً في رسائل ماريو دي سا - كارنيرو إلى بيسوا.

فيما يتعلّق بالسيجارة وباستعمال كامبوس لهذه المادّة، كتبت مبحثاً نشرته في (حقيبة ملأى بالناس).[٢٨].

لن أتطرّق إلى فحوى ذلك المبحث، لكنّي أشير فقط إلى أنّ كامبوس ينسب إلى السيجارة الدور الذي لعبه الأفيون والأبسينت في أدب القرن

التاسع عشر، على الرّغم من أنَّ استعماله يتمُّ بطريقة جديدة تماماً، وذلك بالتركيز على جانبه الواقعيّ- البراغماتيّ، بالتعارض مع جانبه الأنطولوجيّ- الميتافيزيقيّ.

بالنسبة إلى الموسوعة البريطانيَّة وكلِّ المعارف والأتيكات الإنكليزيَّة التي تزخر بها قصائده فإنَّ كامبوس تبنَّى المشروع الإنكليزيَّ الذي كان يغزو أوروبا، ولا سيّما فرنسا، في نهاية القرن التاسع عشر مع باربي دورفيلي، تشارلز لافييت، الكونت دوراسي، غوتييه، وبالطبع بودلير - في أعقاب اللورد برومبل، الذي كان ملهم هذه الحملة الثقافيَّة.[٣٩]

أغلق هذا الركن من حقيبة كامبوس وأريد الآن أن أنتقلَ إلى ركن آخر يبدو أنَّ ثمَّة أشياء تجتمع فيه يسعنا أن نضيفها إلى القائمة. إنَّها مجموعة من البطاقات ورسوم الأطفال والكتب المصوَّرة والنقوش:

بهاء الخرائط، طريق مجرَّد نحو المخيّلة الملموسة

حروف وإشارات مبعثرة تنفتح على العجائب

أشياء الحلم ترقد بين طيَّات متراخية

في ثنايا الحروف المعقَّدة (والبسيطة والرشيقة) للكتب القديمة.

(الحبر البعيد الذي علاه الشحوب يظهر هنا من وراء الموت، أوه، أيّتها الأحجية الصريحة للزمن، العدم الذي يمكث حيثما نمكث نحن).

الأشياء المرفوضة في حياتنا اليوميَّة تظهر في الرسوم التوضيحيَّة

الأشياء التي تعبِّر عنها بعض النقوش المحفورة رغماً عنها

كلّ هذا الذي يقترح، أو يعبِّر عمَّا لا يُعبَّر عنه،

وروحنا ما تنفكُّ تحلم، غير مبالية، شاردة.[٣٠]

لا يمكن أن نغفل «كيمياء الفعل» لرامبو الذي لا يشير إليه بيسوا في ملاحظاته الجماليَّة. إنَّها، يجب التأكيد على أنَّ بيسوا يخبرنا بأنَّه معجب ببودلير («الطفل الذي يعشق البطاقات والطوابع»)، وعليه، فإنَّ المصدر واحد في الأرجح: «كنت أهوى الرسوم الغبيَّة على الأبواب والديكورات والأقمشة والكتب المدرسيَّة وواجهات المحالّ. الأدب الذي تخطَّاه الزمن، اللّغة اللاتينيَّة للكنيسة، الكتب الإباحيَّة ومن دون رسوم توضيحيَّة، روايات أجدادنا، حكايات الجنّ، كتيّبات الأطفال، الأوبرات القديمة، الأغاني الشعبيَّة، والألحان الغنائيَّة الساذجة».[٣١].

الاستلهام من رامبو جليّ للغاية، ولا يمكن إغماض العين دونه. لا أعتقد أنَّني أصنع «فيلولوجيا صغيرة» بالتطرُّق إلى سلسلة الأمثلة المأخوذة من خارج قصيدة كامبوس، التي أشرنا إليها.

لا بدَّ من التوقُّف، في هذا السياق، عند «اللغة اللاتينيّة للكنيسة» التي توجد هي أيضاً داخل الأمتعة الثقافيَّة لكامبوس، وذلك بفضل خاله، الذي كان راهباً في لابيرا (كما يقول بيسوا في رسالته عن الأسماء المُستعارة) ولقَّنه التعليم. هذه اللاتينيَّة تظهر في قصيدة غير مؤرَّخة، (أحبُّ أن أحبَّ القدرة على أن أحبَّ)، من خلال الاستشهاد بجملة لسان أوغسطين، من الذاكرة:

أحبُّ أن أحبَّ القدرة على أن أحبَّ

لحظة، ناولني سيجارة

العلبة على منضدة السرير

هيَّا... كنت تقول: في أثناء تطوّر ميتافيزيقيا كانط وهيغل

مكتبة
t.me/soramnqraa

ضاع شيءٌ

أوافقك الرأيَ تماماً

نعم، لقد أصختُ إليك بعمق

Nodum amabam et amare amaba (Saint Augustine)

كم هي طريفة هذه الأفكار الجانبيَّة.[٣٢]

هناك أيضاً (الرسوم الغبيَّة) في أعمال كامبوس، على الرَّغم من أنَّه لا يذكرها بهذا الاسم. مخطّط قصيدة (بيت أبيض، قافلة سوداء) (١٩١٦)، يتضمَّن شيئاً شبيهاً هيَّج خيال كامبوس حين أوشك أن يأخذ قيلولة في يوم صيفيّ:

أيَّة أحلام؟... لا أعرف إن كنت حلمت.

ما للقوافل قد رحلت؟ إلى أين؟

لديَّ هذا الانطباع الهشّ، إذ ثمَّة، في اللوحة المقابلة، قوافل تعبر.

قوافل، لا، هي قوارب صغيرة، القوافل في داخلي

والشكّ الناقص الذي يحوم أفضل دوماً من اليقين الناقص

لأنَّ ما يكفي يتحقَّق حين يكفي، وحين يتحقَّق لا يستطيع أن يكفي

ولا شيء من هذا القبيل يجب أن يعيّن وجهة الحياة.[٣٣]

هذه التخيُّلات، الحمراء جدّاً والزرقاء جدّاً، من الجزر الأوليوغرافيَّة لقصيدة (النشيد البحريّ)، لا تختلف كثيراً عن الخربشات الطفوليَّة لرامبو:

آهٍ، خطوط السواحل البعيدة التي تمتدُّ عند الأفق

آهٍ، الخلجان، الجزر، الشواطئ الرمليَّة

العزلة البحريَّة، لحظات في المحيط الهادئ

أو لا أعرف تحت تأثير أيِّ اقتراح مدرسيّ

يشعر المرء بأعصابه تنوء تحت ثقل أكبر المحيطات.[٣٤]

إنَّما، إذا كان رامبو قد استعمل الخربشة الكلاميَّة كجواز مرور جوهريّ للوصول إلى الحلم (ويهمّني هنا أن أشير مرَّة أخرى إلى اللجوء، بل ما فوق اللجوء لاستعمال الأدوات اليوميَّة من جانب الطليعيين التاريخيين، دادا والمستقبليين والسوريالِيين)، فإنَّ الأمر، لدى كامبوس، ولا سيَّما كامبوس «الناضج»، يتعلَّق باستعمال شعريّ للأدوات اليوميَّة منفتح على سؤال أنطولوجيّ، شرارة ميتافيزيقيَّة بالمقارنة مع وظيفة الأدوات في أشعار يوجينيو مونتالي.

من الواضح لديَّ أنَّ أداة كامبوس «الظاهرة» و«الخفيَّة» تتمتَّع بمتانة فينومينولوجيَّة، لهذا فإنَّها، من دون التطرُّق إلى المشكلات المزيَّفة لما يدعى «الكاشف»، تطرح رؤية ميتافيزيقيَّة قريبة جدّاً من بعض الأفكار الفلسفيَّة المعاصرة (هوسرل، مثلاً). إلَّا أنَّ هذه المسألة تتطلَّب بالضرورة القيام، في وقت لاحق، بدراسة منهجيَّة تتخطَّى نطاق هذا المبحث الآن.

إذا فتحنا ركناً آخرَ من أركان حقيبة كامبوس، الركن الذي يمكن أن نطلق عليه اسم «الانحطاطيّ»، نوعاً ما سنجد قناعاً ومرآة ودومينو («مكتب التبغ»، ١٩٢٨). السياق الجماليّ في متناول اليد: بييرو القمري، لافورغ، وايلد، غوفوني وبلاسيسكي في إيطاليا:

صنعت بنفسي ما كنت أجهل صُنعه

وما كان في وسعي صنعه لم أصنعه

الدومينو الذي تلقَّفته لم يكن مناسباً

لقد عاملوني كشخص لم أكن إيَّاه في الواقع
لم أبيّن لهم مَن أنا، وجرفني الضياع
حين أردت نزع القناع، انزلق عن وجهي
ثمَّ لمَّا تمكَّنت من التخلُّص منه، ورأيت وجهي في المرآة
كنتُ طاعناً في السنِّ
كنتُ مخموراً، لم أعد أعرف تلقّف الدومينو الذي كان لا يزال في حوزتي
رميتُ القناع وتمدَّدت لأنام بثيابي
مثل كلب ذليل
يتقبّله صاحبه على مضض
في نيَّتي أن أكتبَ هذه القصَّة كي أبرهنَ أنَّني رفيع الشأن.[٣٥]

في ضوء قائمة الأدوات السريعة لكن المعبِّرة على نحو وافٍ، يبدو أنَّ بيسوا كان يضع، بمساعدة من كامبوس، الهيئة الجسمانيَّة (أكاد أقول الملامح) للشخصيّة الطليعيّة الناجزة في بداية القرن: بليد العاطفة، غندور، مهزار، «مستقبلي، وكلّ شيء» - مثلما قال آلمادا نيغريروس بنبرة تحريضيَّة.

إنَّما مع كامبوس، كما هو واضح، فإنَّ الأشياء ليست بهذه البساطة، لأنَّه شخصيّة مزدوجة، فهو شخص خياليّ، وفي الوقت نفسه يقوم بدوره بكتابة قصص خياليَّة. إنَّه شخصيَّة أدبيَّة مختلقة تخلق الأدب. هو إذاً أكثر من مجرَّد صورة أو تحليل ذاتيّ: إنَّه انعكاس، نوع من تنبيه: بيسوا هو الذي يرى نفسه فنّاناً طليعيّاً. مثل هذا التنبيه يستدعي التباعد الساخر. التجديد الكبير الذي يجترحه كامبوس داخل شخصيّة الشاعر الطليعيّ يتمثّل بالضبط في هذه السّمة الاستثنائيّة. إنَّها سمة فلسفيّة يطلق عليها اسم «الوعي السّاخر».

استناداً إلى التعريف الذي وضعه يانكليفيتش للوعي الساخر نستطيع القول إنَّ كامبو سيجسّد «وعي التجلّي الذي يصل إلى المطلق ويحطّم نفسه في الوقت عينه. الفنّ ليس سوى لحظة العبور. المظهر الجميل والهشّ الذي يعبِّر عن الفكرة ويحطمّها في الوقت عينه. هكذا تتأسّس، بالضدّ من الخفَّة الانعكاسيَّة، الحادَّة، التهكميَّة، التي سادت القرن الثامن عشر، سخرية ظافرة وطموح. لم تعد السخرية مصدراً للبهجة بل للعدميَّة».[٣٦]

بفضل هذا الوعي السّاخر يعمد كامبوس إلى «تفجير» وتهشيم الشخصيَّة الطليعيَّة من الداخل. أكثر من هذا، فإنّه يدمِّر ذاته. إنَّه ينزع الديكور الجماليَّ لعصره، بل ينزع نفسه، يتطهّر من كلّ خبث وتملّق. لن أتحدَّث عن رصانة جماليَّة على وجه الحصر، بل عن سيره نحو فضاء خالٍ من البشر، صحراء، شاشة بيضاء.

هناك مادَّة أخرى، لا تزال في حقيبة كامبوس، لكنَّها ليست داخلها بل خارجها. تلك هي القطار، وبدقَّة أكبر «قطار الجنوب السريع»:

أن تكون ملزماً: يا له من أمر معقّد
الآنَ يجب أن أكون جاهزاً في الساعة الواحدة إلَّا خمس دقائق
في محطَّة روسيو، الرصيف العلوي - للذهاب
من أجل الصديق الذي سيستقلّ قطار الجنوب السريع
للعالم كلّه
للسفر إلى حيث يسافر العالم كلّه
يجب أن أكون هناك

وصدّقوني، التعبُ الذي ينتظرني هائل

لو أنَّ قطار الجنوب السريع كان على دراية به لانحرفَ عن السكَّة.[٣٧]

لنواصل قراءة هذه الأبيات من قصيدة (هناك، لا أعرف أين):

أعرف كيف أرتاح في استراحة قطار الروح الكامنة في أعماقي

قبل أن يلوح القطار الحديديّ قادماً إليَّ

القطار الموعود

قبل أن أشعرَ بالسّفر الفعليّ في ثنيات بطني

قبل أن أستندَ إلى ركاب ساقي

الذي لم يتعلَّم قطّ ألّا يتحرَّك في كلِّ مرَّة ترتَّب عليه أن يسير.[٣٨]

نستطيع أن نتخيَّل كامبوس حاملاً حقيبة متَّجهاً إلى محطَّة روسيو، وفي حركة نقيضة لما كان يفعله الشعراء البرتغاليّون في ذلك العصر، إذ كانوا يستقلّون «قطار الشرق السريع» ويأتون إلى باريس بحقائبهم الرخيصة، فإنَّ مخيّلتنا تستطيع أن ترى كامبوس تاركاً حقيبته في المحطَّة، بكلِّ ما تحتويه، ويرجع إلى بيته، إلى غرفته، حاملاً غرضاً نقيّاً وجوهريّاً جدّاً: كرسيّ.

بالنظر إلى الكرسيِّ، يجب أوّلاً أن نقوم بانعطافة صغيرة، ونقتبس من يوجينيو دورس:

que hay noblemente mas nsonare para aun e trabajar para»
.»sentado estar

(كي يعمل المرء ويترك نفسه للحلم بكلِّ نُبل ينبغي أن يكون جالساً).

يوجينيو دورس هو بمنزلة نبع من المعلومات عن معادلة الضجر - الكرسيّ، وكتابه (علم محيطات الضجر)، هو مجلَّد ضخم عن هذه القطعة

الصغيرة من الأثاث، التي تسمّى «الكرسيّ». إنَّه كتاب عن الكرسيِّ بوصفه «توبوس» (سطحاً) منفصلاً عن «الإنسان الحزين».

كتب صديقي يواكيم فرانسيسكو كويلو بحثاً مهمّاً استمددتُ منه كثيراً من الإلهام: «عن كرسيّ ألفارو دي كامبوس»[٤٠].

فضلاً عن هذا، فإنّني لا أستبعد أنَّ كامبوس، قارئ الكلاسيكيَّات والعلوم الإنسانيَّة، يستحضر، ولو على نحو غير واعٍ، التوبوس الأوّلي للاستبطان، ميلانخوليا الإنسانويين، هذه الميلانخوليا التي طمرها دورر، والتي يربطها الإنسانيّون، كما هو معروف، بالفرد المعاصر بامتياز.

يوجد كرسيّ ضخم في نصوص كامبوس، ويتمثَّل في فكرة «أنَّه جالس»، يتأمَّل الشارع والعدم من النافذة. إنَّه كرسيّ «مكتب التبغ» الذي يؤكِّد حضوره من الممرِّ المؤدِّي إلى داخل الغرفة وصولاً إلى النافذة. إنَّه الكرسيّ الذي جلس عليه كامبوس في الرحلة التي قام بها في نهاية الصيف («بيت أبيض، قافلة سوداء»). إنَّه الكرسيُّ الذي في المقهى وجلس عليه كامبوس برفقة سبينوزا في قصيدة (في المدن المستقبليَّة):

ماذا حلَّ بمشاريعي الضائعة، بأحلامي المستحيلة؟

لماذا توجد مشاريع ميتة وأحلام مجنونة؟

يصعب عليَّ أن أنهضَ عن الكرسيِّ الذي لم يخطر لي أنَّني جالس عليه.[٤١]

هنا، في هذه القصيدة عن الكرسيّ، في أحد مقاهي لشبونة، يعمد كامبوس إلى «نزع النبالة» عن الفلسفة. إنَّه يستعمل تعبير «الضمير السّاخر»، ويخلق من ثَمَّ التلاقي الأكثر إغراءً في القرن العشرين بين الشّعر وميتافيزيقا سبينوزا:

الميتافيزيقيَّات الضائعة في زوايا الحانات في كلِّ مكان

الفلاسفة في عزلتهم ورؤوسهم محشوّة بالخيبات

الأفكار العابرة التي تظهر مصادفةً، الحدْس الرابض على اللاشيء

كلّ هذا، يوماً ما، وبمحض مجرَّد، وبمادّة عصيَّة على الإمساك،

سيشكِّل الله ويغزو العالم.[٤٢]

فكرة الله بوصفه تجمّعاً لميتافيزيقيَّات المقهى، وكلّ التعساء الجالسين في حانات العالم، هي في الأرجح أفضل تعبير عن الكرسيِّ القلق لكامبوس. إنَّه الكرسيُّ، في أيِّ حال، الذي ظهر بنوع من الخفَّة الواضحة في قصيدة (أوبياريوم):

اتركني هنا، إذاً، جالساً على هذا الكرسيِّ

إلى أن يأتيَ أحدُهم إليَّ يوماً ويناولني زجاجة من البيرة.[٤٣]

يمتلك هذا الكرسيُّ قواماً جليديّاً وغامضاً. هو يرمز إلى السكون الأبديِّ الذي يتحدَّى «السرعة» الجوفاء للقرن العشرين.

لا نهائيّة
برناردو سواريس القلقة.

«أدركُ أنَّ أصغر الأشياء تبرع في تعذيبي، بمنتهى اليُسر، ولهذا فأنا أتحاشاها عن سابق تصميم، مهما كانت ضئيلة. حينما يتعذَّب شخص، مثلي، من مرور غيمة أمام الشمس، فكيف له ألَّا يتعذَّب في عتمة الأيَّام الملبَّدة بالغيوم من وجوده؟»[٤٤].

تعود هذه الكلمات إلى برناردو سواريس، الاسم نصف المُستعار لفرناندو بيسوا. هو مساعد محاسب في مدينة لشبونة، ومؤلّف (اليوميَّات الحميمة)، التي يقال إنَّها أجمل كتاب في القرن العشرين: (كتاب اللاهدوء).

يؤكِّد برناردو سواريس على أنَّ الأشياء التافهة، الصغيرة جدّاً، تملك القدرة على تعذيبه. إلَّا أنَّه رجل غير مهمّ، حياته نفسها غير مهمَّة مثل الأشياء التي تحيط به، فعلى أيِّ أساس يخطر له أنَّ الأشياء التافهة تعذّبه؟

فلنحاول أن نفهمَ الأمر. حياة برناردو سواريس متواضعة للغاية. يسكن غرفة حقيرة، ويمارس مهنة بائسة، مساعد محاسب في مكتب لاستيراد وتصدير الأقمشة. عالمه مكوَّن من أشخاص غير مهمّين. مديره، السيّد فاسكيز، هو التجسيد الفعليّ للشخص العاديّ الأكثر ابتذالاً. يدرك برناردو سواريس ذلك، وهو يصف الأمر بدقَّة:

«لكلّ واحد منَّا باترونه الخاصّ من طراز فاسكيز. جليّ للبعض، خفيّ للبعض الآخر. بالنسبة إليَّ، فإنَّ باتروني يدعى بالفعل فاسكيز، وهو رجل

لطيف، هادئ، يستعجل الأمور أحياناً، لكن من دون أيِّ مواقف مسبقة، كريم، عادل، من ذلك الصنف من العادلين الذين نفتقدهم لدى الكثيرين من العباقرة الكبار وسواهم من فطاحل الحضارة الإنسانيَّة، سواء من اليمين أم من اليسار.

سيبدو الأمر في أعين الآخرين نوعاً من الغطرسة، أو سعياً خلف الثراء والمجد والخلود... أنا بالفعل أريد فاسكيز الإنسانيّ، باتروني، القريب منّي دوماً في أصعب اللحظات، أكثر من سائر الباترونات المجرَّدة في العالم»[45].

يفكِّر برناردو سواريس في الكون، في ما وراء الكون، الميتافيزيقيا، الموت؛ وتنتابه نوستالجيات مدمِّرة. إلَّا أنَّه يعيش حياة رتيبة، رهين مجريات عمله اليوميّ. مثل هذا الانشغال تجسِّده صورة؛ صورة جماعيَّة التقطت ليلة رأس السنة في مكتبه:

«لم تخطر لي قطّ فكرة نبيلة عن كياني الجسديّ، لكن لم أحسبه يوماً صفراً معدوماً إلَّا في هذه الصورة، وأنا أقارن شكلي بأشكال الآخرين. حتَّى رئيسي موريرا، التجسيد الفعليّ للرتابة، والثبات، هو أكثر حيويَّة منّي. حتَّى الصبيّ الذي يعمل في المكتب له وجه محدَّد، وتعابير مباشرة، ويبتعد مبتسماً عن وجودي المعدوم مثل صورة طائر الفينيق على أغلفة القرطاسيَّة.

ماذا يعني كلُّ ذلك؟ ما هذه الحقيقة التي لا تتبدَّل أبداً؟ ما هذا اليقين الذي يشهد عليه الواقع البارد بكلِّ موضوعيَّة؟ مَن أنا كي أكونَ على هذا النحو؟»[46].

من أنا؟ هذا هو السؤال الذي لا يكفُّ برناردو سواريس عن طرحه على نفسه طوال كتاب (اللاهدوء). مَن هو في الواقع؟

لتعرُّف نفسه، يكتب برناردو سواريس يوميّاته. هكذا، كلّ يوم، ينظر إلى نفسه في مرآة يوميّاته. كيف يرى نفسه؟ يبدو السؤال، في الأرجح، عديم المعنى بالنظر إلى شخص تجاوز مرحلة الشباب ويمارس مهنة متواضعة، ويعيش وحيداً، ويعاني من الأرق.

لا يحبُّ سواريس الحياة التي يحياها (الحياة العمليَّة، بكلِّ تأكيد)، أمَّا حياته «الحقيقيَّة» فهي متخيَّلة بالكامل، أي أنَّها حياة معيشة في الخيال. يفكِّر برناردو سواريس في سمرقند، مدينة رغباته وأحلامه الأسطوريَّة. مدينة شرقيَّة متخيَّلة بسجَّاداتها الملوَّنة ومناراتها وأحجارها الكريمة. إنَّها مدينة جغرافيا فانتازيَّة مثل بلاد فارس التي تخيَّلها مونتسيكيو:

«في دفتر الذكريات، الذي لُفَّ بغطاء من القماش لا أعرف كنهه، تنفتح أمامي أبواب الهند وسمرقند، وينهض الشِّعر الفارسيُّ الذي لا ينتمي إلى أيٍّ منهما. هي رباعيَّات يشذُّ البيت الثالث فيها عن القافية، فيكون بذلك مصدراً بعيداً من مصادر كتابي (اللاهدوء). إنَّما، يجب ألَّا أخدع نفسي. أنا أكتب، أضيف، فتتراكم السطور التي تلاحقها يد صانع في المكتب»[٤٧].

هذا هو فرناندو بيسوا حين يصنع الكليشيه. فلنتفحَّصه قليلاً. محاسب بسيط في مخزن للأقمشة. حياة عاديَّة ومتخيَّلة. غرفة متواضعة مستأجرة. مطعم يرتاده باعتياد يوميّ، بار «بيسوا» الذي كان برناندو سواريس يتناول فيه العشاء مع فرناندو بيسوا، حسب تأكيد هذا الأخير. أيَّام رتيبة، عاديَّة، مواعيد مكرَّرة. ثمَّ: ثمَّة صورة. صورة تثير الخوف في نفسه وتجعله يشعر بالعدم في الوقت الذي يبتلعه العالم المحسوس من حوله. يوميَّات يكتبها كلَّ مساء حين يرجع من عمله اليوميّ.

إنَّما، هل كتاب (اللاهدوء) هذا، الكتاب الذي يدوِّن الحياة المعزولة لبرناندو سواريس، هو كتاب يوميَّات حقّاً؟

يبدو لي أنَّه كذلك، بمعنى من المعاني، ذلك أنَّه يرصد، من دون شكّ، الحياة اليوميَّة لمؤلِّفه. إنَّه يتضمَّن الروح والهواء. هواء لشبونة. شمسها. الضوء الورديّ الذي يغمر المدينة في نهاية ما بعد الظهر.

بالقدر نفسه الذي كان تكنيك الرسم بالكتابة لروسكين[٤٨] يهدف إلى وصف ما لا يمكن وصفه، أي تبدّل المساحة الضوئيَّة للهواء، يعمد برناردو سواريس إلى رسم سماء لشبونة، الضوء الذي يغمر البيوت. أزرق، بنفسجي، ورديّ، أرجوانيّ: كلّ الفوارق اللونيَّة في المدينة الأطلنطيَّة حاضرة في هذه الصفحات.

إلَّا أنَّ هذه الصفحات هي قبل كلّ شيء ثمرة الأرق لأنَّ كتاب (اللاهدوء) هو في الأساس نتاج أرقٍ كبير. العجز عن النوم هو الذي يولّد خاصيَّة معيَّنة لدى برناردو سواريس: الديسفوريا.

من الصعب أن نعرفَ السبب الذي يمنع سواريس من النوم، ألأنَّه مصاب بالديسفوريا أم لأنَّ العجز عن النوم يولّد لديه هذه الحالة. الأكيد هو أنَّ برناردو سواريس رجل مكتئب، وكتاب (اللاهدوء) يسرد نوبات الكآبة التي تأتيه ليلَ نهار:

«أفكِّر دوماً، أشعر دوماً، لكنَّ أفكاري لا تنهض على حجج، ومشاعري لا تنطوي على أحاسيس. أهوي بلا نهاية، من على السلَّم المربوط في الأعالي، وأعبر الفضاء اللانهائيَّ، وأسقط في حفرة لا وجهة لها، «متعدّدة اللانهاية»، فارغة»[٤٩].

شعور مجرَّد من الأحاسيس. هذه كلمات دالَّة. غير أنَّ الشعور المجرَّد من الأحاسيس هو ما يسمّيه المحلّلون النفسانيّون بـ«الكآبة»، حيث تنعدم العاطفة بسبب غياب هذا الإحساس.

الشعور المجرَّد من الأحاسيس هو علامة الديسفوريا، التي هي كآبة حقيقيَّة يرافقها قلق عصيّ على التصنيف.

برناردو سواريس مصاب بالديسفوريا، كما لاحظ أرنالدو سارابيفا[٥٠].

لكن، لماذا هو كذلك؟

يقودنا هذا السؤال إلى قراءة نفسيَّة ليوميَّاته، وهذا أمر لا يمكنني إنجازه هنا. لن أتوقَّف عند الإشارة إلى أن لا وجود لبرناردو سواريس. إنَّه شبح. شخصيَّة خياليَّة. كائن أدبيّ. يمكن القول إنَّ فرناندو بيسوا كلَّف هذا الشبح بمهمَّة: أن ينوب عنه في العيش بكآبة، وأن ينظر. أن ينظرَ إلى العالم من نافذة، ويصف ما تراه عيناه. في (حقيبة ملأى بالناس) حاولتُ أن أكشف عن التماثلات البنيويَّة بين (دفاتر مالت لوريد بريغه) لريلكه، و(كتاب اللاهدوء).

هذان الكتابان، اللذان يفترض أنَّهما يوميَّات، والمكتوبان في قرننا بيدَي كاتبين يجهل أحدهما الآخر، ينطويان على جوانب شبه مذهلة. بطلا الكتابين يراقبان العالم. «أولهار»، يكرِّر سواريس هذه الكلمة باستمرار. «شاون»، يكرِّرها بطل ريلكه.

كتابان فينومولوجيَّان؟ يبدو السؤال وجيهاً، انطلاقاً من وجهة نظر تراقب العلاقة بين الفرد والواقع، بين الأنا والعالم الخارجيّ. لكن، ما العالم الخارجيّ الذي يراقبه سواريس في الواقع؟

«من مصطبة هذا المقهى أراقب الحياة مرتجفاً. لا أرى منها سوى القليل - مبعثراً - أراها مكثفة هنا من هذا المكان المناسب لي.

خمول شبيه بما عليه السكّير، يغمرني ويُضيء جوانبَ من روحي. خارج كياني، تعبر الحياة الجليّة والشاملة، بأقدام المارَّة»[٥١].

يتأمَّل سواريس الحياة مرتجفاً. إنَّه لا يزعم معرفة كنه الواقعيّ. تقتصر نظرته على مدِّه بالمشاعر لأنَّ عالمه هو عالم مشاعر، وهدفه هو تغيير عالم المشاعر وحسب. برناردو سواريس يعرف كيف ينقل الشعور الذي ينتابه إلى العالم الضبابيّ الذي يحيط به. هذا الوضع لا يمثّل موقفاً كانطيّاً لشخص يراقب العالم على نحو عقلانيّ، بل ربَّما العكس هو الصحيح. يمكن القول إنَّ رغبة برناردو سواريس هي في الأغلب ذات علاقة بمقصد شوبنهاور الرامي إلى إسباغ الشعور الذاتيّ على العالم:

«أن تكون لكلِّ عاطفة شخصيّتها، أن تكون لكلِّ حالة روحيَّة روحها»[٥٢].

من الجليِّ أنَّ الهدف الذي يقترحه سواريس إنَّما يحرِّك، لدى الشخص الذي يتوق إليه، شعوراً بعدم الارتباط مع العالم. الشعور بالإحباط. من الإحباط تتولَّد الميلانخوليا.

يمكننا، عند هذه النقطة، التجرُّؤ على طرح هذه الفرضيَّة: ديسفوريا برناردو سواريس تنبع من ميلانخوليّته، وهذه الأخيرة تنبع من عجزه عن منح القوام لكلِّ شعور ومنح الروح لكلِّ حالة.

بناء على ذلك، يمكن القول إنَّ سواريس هو «هوموميلانخوليكوس» (الإنسان الميلانخوليّ). غير أنَّ ميلانخوليّته تختلف عن ميلانخوليَّة القدماء. تلك كانت تنبع من المزاج القاتم، من الجمود.

يعيش سواريس ميلانخوليّة مطلقة. من استحالة مدِّ العالم بمشاعر روحيّة. إنَّه يعاني من ميلانخوليّة روحيّة، لهذا تسيطر عليه ميلانخوليّة غير محدودة، مطلقة.

برناردو سواريس، جالساً على كرسيّ في مقهى، متّكئاً على عتبة نافذة ركنه، يتحوَّل إلى رسَّام بالكلمات. إنَّه استمرار عصريّ لـ«الرسم بالكلمات» لكيتس. هو يسعى إلى أن يستحوذَ على سماء لشبونة وألوان الفجر والغسق وسماء الأطلنطي والغيوم:

«أعترف أنَّ النهار، الشفَّاف، الساكن، يملك سماءً حنوناً، لون زرقتها أقلّ صفاءً من لون اللازورد العميق. أعترف أنَّ الشمس، أقلّ ذهبيَّة ممَّا كانت عليه، تلقي ظلالاً ذهبيَّة رطبة على الجدران والنوافذ. أعترف أنَّ في غياب الريح، أو النسيم الذي يبشِّر به أو ينكره، ترقد طراوة يقظة في طول المدينة وعرضها. أعترف بكلِّ ذلك، من دون تفكير، من دون إرادة، ولا أشعر بالنعاس إلَّا كذكرى، ولا بالحنين إلَّا كلاهدوء»[٥٣].

النوستالجيا والسكينة، هاتان هما الكلمتان، المفتاح. كلمة «سوداديّ»، في اللّغة البرتغاليَّة، تعني شكلاً من أشكال الميلانخوليا. يبدأ برناردو سواريس في تحويل ميلانخوليّته إلى «ديساسوسيغو»، وهي الكلمة التي ترجمت إلى الفرنسية «آنتراكيليتي» و«آنكييتيد». إنَّ «ديساسوسيغو»، أي «اللاهدوء» تعبِّر عن الشعور المعمَّق والرَّاسخ لميلانخوليَّته. كما هو متوقَّع من شخصيَّة مثل برناردو سواريس فإنَّ ميلانخوليّته والديسفوريا التي يعاني منهما تتحوَّلان بعد فترة قصيرة إلى حالة ميتافيزيقيَّة.

بعد أن رأى كثيراً من الغيوم التي تعبر سماء لشبونة من دون أن تكون لديه القدرة على الإمساك بها، يبدأ سواريس في التفكير بغيمة. غيمة كبيرة.

غيمة أنطولوجيَّة. الغيمة التي تحدِّثه عن الكون الكبير في عالمه اليوميِّ الصغير. عالمه القريب الذي يتوق إلى المطلق:

«دخلت صالون الحلاقة، كما هي العادة، وأنا أشعر بمتعة كتلك التي تنتابني حين أرتاد منازل زرتها من قبل. لديَّ حساسية تبعث على القلق من كلِّ ما هو جديد. لا أشعر بالارتياح إلَّا في الأماكن التي أعرفها من قبل.

لمَّا استويت على المقعد، خطر لي أن أسأل الفتى الحلَّاق، الذي كان يضع حول عنقي قماشة طريَّة ونظيفة، عن حال رفيقه الذي يعمل على الكرسيِّ الأيمن، ويكبره سنّاً وخبرة، فقد كان مريضاً. طرحت السؤال من دون أن أشعرَ بأيِّ ضغط داخليّ لأن أفعل ذلك. ما دفعني إلى ذلك هو جوّ المكان وما يرافقه من أفكار. «توفّي أمس»، قال ذلك بصوت حياديّ، فيما أصابعه تنتهي من حشر القماشة تحت ياقتي. دفعة واحدة مات مزاجي المتَّقد على غرار حلَّاق الكرسيّ الأيمن، الذي غاب إلى الأبد. سادت برودة في كلِّ ما كنت أفكر فيه. لم أقل شيئاً»[٥٤].

مقهى. نافذة تطلُّ على سماء لشبونة. حلَّاق.

لقد شيَّد سواريس عالمه المطلق لأنَّ الميتافيزيقا، في القرن العشرين، يمكن أن تقوم، أيضاً، على أسس ديسفوريَّة، أسس يوميَّة. تكشف يوميَّات العيش اليوميّ، بطريقتها الخاصَّة، عن لغز الكون.

في هذه الميتافيزيقا، المجرَّدة من كلِّ ما هو عظيم، التي تنزل فيها فلسفة سبينوزا درجات إلى الأسفل، يلجأ سواريس إلى عزف موسيقاه الراقية على الهارمونيكا أو، ربّما، الأكورديون. لكن، في العمق، بلا شكّ، فإنّ هذا الشكل هو الأقرب إلينا، نحن الذين نقف عند نهاية القرن والألفيَّة.

بيسوا
الرَّمزيُّون وليوباردي

يبدو لي صائباً وضعُ بيسوا جنباً إلى جنب مع ليوباردي، تماماً مثلما جرى تناوله من قبل جنباً إلى جنب مع شخصيَّات أدبيَّة رفيعة مثل شكسبير وميلتون وكامويس ووايتمان ويتس وفاليري وبودلير[٥٥]. ودافع هذا الأمر ليس عقد مقارنة بين الشَّاعرين (وهو أمر مفيد، من دون شكّ، لتاريخ الشعر) بل تعرُّف الطريقة التي تناول بها قارئ نهم مثل بيسوا أعمال ليوباردي.

يمكننا، بناءً على ذلك، طرح السؤال وفق النحو التالي: هل استعمل بيسوا «محروقات» ليوباردية من أجل تولبد «طاقة» ذات طابع بيسويّ؟

فيما يتعلَّق بالمؤثّرات وإعادة صياغة النصوص التي قرأها، يقول بيسوا في رسالة إلى الناقد الشابّ خواو غاسبارو سيموس، كتبها في ١١ يناير/ كانون الثاني ١٩٣١:

«أكتب إليك بصدد التأثير الذي يمكن أن يكون كاميلو بيسانيا قد تركه في ماريو دي سا كانيرو. لم يترك أيَّ أثر. لكن، فيما يتعلَّق بي، أجل، لقد تأثَّرت به، لأنَّني أتأثّر بكلِّ شيء. إنَّما الأفضل ألَّا نبحث عن تأثير بيسانيا في قصائدي، تلك التي تجعلنا نفكِّر فيه»[٥٦].

بعد هذا الإعلان من جانب بيسوا فإنَّ مسألة «تأثير» ليوباردي تكتسب أهميَّة أكبر. لكن، قبل الخوض في الموضوع، في ضوء قراءة متأنِّية للنصوص، من المفيد أن نتطرَّق إلى مكانة ليوباردي في البرتغال.

في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، انتشر اسم ليوباردي على نحو رئيس في أوساط الرمزيين - الانحطاطيين، ولا سيَّما أنتيرو دي كينتال وأنطونيو فيخو[٥٧].

عمل ألبيرتو أوسوريو على ترجمة أعمال ليوباردي في بداية القرن العشرين. جاء الأمر متأخّراً بالطبع، وهو، وإن كان مهمّاً بحدّ ذاته، إلّا أنّه لا يدخل في نطاق الموضوع الذي نخوض فيه الآن.

لا بدَّ أوّلاً من كلمة عن أنطونيو فيخو وأنتيرو دي كينتال. كان الأوّل ينظر إلى ليوباردي كأحد أقطاب الفكر الذي يعبِّر عن الأفكار التي تجول في خاطره هو. وهي الأفكار التي ستنتقل، لدى فيخو، من تشاؤميَّة شوبنهاور وليوباردي إلى مذاهب أوغست كونت وهربرت سبنسر. أمَّا بالنسبة إلى أنتيرو دي كينتال فإنَّ النقد أبرز تأثّره بليوباردي في سونيتات فترة شبابه، ولا سيَّما في «اليأس» (ثبط العزيمة)، التي رأى الناقد البرتغاليّ أوسكار لوبيز أن لا مثيل لها إلَّا بعض قصائد الفترة الأخيرة المنحدرة لألفارو دي كامبوس.

وقع الانحطاطيّون البرتغاليّون تحت إغراء ثنائيّة ليوباردي، الحبّ - الموت، على غرار الانحطاطيين الطليان. يذهب تفكيري هنا صوب غويدو غوزانو الذي كان ينتشي أمام بيت شعر ليوباردي في قصيدته (غونسالفو):

«Due cose belle ha il mondo: amore e morte»

(ثمَّة شيئان جميلان في العالم: الحبّ والموت).

هذا الميل الانحطاطيّ، جنباً إلى جنب مع الغرق الكليّ في الأبوليا والعصاب، وجد في البرتغال من يدافع عنه بحمية في شخص لويس بوتيلو،

وذلك في أحد أعداد مجلّة «بورتو»، أنترميزو، عام ١٨٨٩. لكن، يجب التأكيد، في الوقت نفسه، على أنَّ خلف ليوباردي الذي استوردته واستوعبته الثقافة البرتغاليَّة، يكمن ليوباردي آخر وصل إليه بيسوا عن طريق الشرح الذي أنجزه ميغيل دي أونامونو.

كان ليوباردي، في الواقع، شاعراً محبوباً جدّاً من طرف ممثلي «نوفينتايوكيزمو». آزيون، مثلاً، كتب في بحوثه الشعريَّة أنَّ ليوباردي وفلوبير هما من أقرب الكتَّاب إليه. إنَّها، هذه قراءة مختلفة، وشخصانيَّة إلى أبعد حدّ، وندين بها من دون شكّ لأونامونو، المترجم المتحمّس لقصيدة (زهرة الجينيستا)[٥٨].

على الرَّغم من الأخطاء الصارخة التي تشوب شرحه، والتي لم تغب عن أنظار نقَّاده، في أيِّ حال، بحسبان ليوباردي واحداً من الرجال الذين يهمين عليهم «الإحساس التراجيديّ بالحياة»، فإنَّ الخدمة التي أسداها أونامونو لليوباردي لا مثيل لها.

في الكتاب الذي نشره بعد سنوات عدَّة، بعنوان (مشاهد من الروح)، يقول أونامونو، وكان قد نُفي إلى فيرتيفينتوزا، إحدى جزر الكناري، لمعارضته دكتاتوريَّة بريمودي ريفيرا، إنَّه لم يأخذ معه إلى المنفى سوى ثلاثة كتب: العهد الجديد والكوميديا الإلهيَّة والأغاني لليوباردي.

تعزَّزت مكانة ليوباردي في شبه الجزيرة الإيبريَّة في بداية القرن، وقد اتَّخذت ثلاثة اتّجاهات جوهريَّة:

- ليوباردي السلبيّ والمتشائم، حسب شروحات أنتيرو دي كينتال وأنطونيو فيخو.

- ليوباردي العظيم، في منحى الموت والانحلال، من منظور الرمزيين وما بعد الانحطاطيين.

- ليوباردي التراجيديّ، تبعاً لقراءة أونامونو.

فلنرَ كيف، في هذا الجوّ الثقافيّ، قرأ بيسوا ليوباردي. أي بأيٍّ طريقة عمد إلى إعادة اكتشاف ليوباردي، وكيف استوعبه.

متسلّحاً بنوع من الأصالة الراسخة تجنَّب بيسوا القراءة الانحطاطيّة، كما فعل أنتيرو دي كينتال، كما أنَّه تجنَّب قراءة النوفينتايوتشيزميين.

إنَّ معاينة عميقة من شأنها أن تكشف لنا، على نحو جوهريّ، ثلاث ثيمات استحوذت على انتباه بيسوا:

- التركيز على العالم الحسيّ، أو الصراع بين الطبيعة والعقل.

- فكرة المطلق.

- مفهوم القلق.

الصراع بين الطبيعة والعقل:
تأمُّلات في العالم الحسيِّ.

كان الصحافيُّ الكبير جاسينتو دو برادو كويلهو قد أوضح بجلاء: إحدى الثيمات الخاصَّة ببيسوا وشخصيَّاته المستعارة، أي ثيمة اللاوعي السعيد، على الأقلّ إذا نظرنا إلى الأمر من الخارج، موجودة لدى ليوباردي[٥٩].

كان يفكِّر في قصيدة ليوباردي (أغنية ليليَّة لراعٍ في آسيا):

O greggio mia chi posi, oh te beata
Che la miseria tua, credo, non sia
Quanta invidia ti porto!

أوه، يا قطيعي الرَّاقد، ما أسعدك!

أنت الذي، في ظنّي، لا تعلم بشقائك

كم أحسدك![٦٠].

من الأمثلة الأخرى على هذا اللاوعي السعيد أودُّ الإشارة إلى هذه القصيدة لبيسوا، التي تبدو لي أساسيَّة:

أنت أيُّها القطّ الذي يلعب على الطريق

كما لو كنت في سرير

أحسدك على الحظّ الذي تنعم به

إذ إنَّه أكبر من مجرَّد حظّ رهين القوانين القاتلة

التي تثقل كاهل الحجارة والبشر

أنت الذي تختزن غرائز عامَّة

ولا تشعر إلَّا بما تشعر به

أنت سعيد لأنَّك ما أنت عليه

كلّ اللاشيء الذي هو أنت هو ملك يديك

أما أنا فإنّي أرى نفسي، غائباً عن نفسي

أعرف نفسي: أنا لستُ أنا.[٦١]

إذاً، يتطوّر زمن «اللاوعي السعيد» في شعر بيسوا بالطريقة التالية: كي تكونَ سعيداً لا يتطلَّب الأمر أن تكون «بهيمة»، حيواناً. ما يهمُّ أن تكون آخرَ.

الأمثلة الصارخة موجودة في كتابات دي كامبوس. يمكن الحديث هنا عن نوع من الإيستوبيا التي تقوم في «السعادة التي لا تكون ممكنة إلَّا للآخرين».

وهذه ثيمة تتخلَّل كتابات دي كامبوس.

هذه بعض الأمثلة:

إلى اليسار، في الخلف، كوخ حقير، بل أكثر من حقير

تبدو الحياة سعيدة هناك، لا شيء أكثر من أنَّها ليست حياتي.

لو أنَّ أحدَهم لمحني من النافذة فربَّما أسرع إلى القول: «كم هو سعيد!»[٦٢].

وهذه:

في البيت المقابل لي ولأحلامي

ثمَّة سعادة دائمة

مكتبة
t.me/soramnqraa

هناك يقيم أناسٌ لا أعرفهم، سبق أن رأيتهم من دون أن أراهم

إنَّهم سعداء، ولهذا هم ليسوا أنا.[٦٣].

وهذه:

يا للحياة البهيَّة، لو أنَّها كانت حياة شخص سواي.[٦٤]

أحياناً يتوسَّع المفهوم ليشمل الشرط الإنسانيَّ كلَّه:

يا لبؤس الروح البشريَّة، واحاتها كحال الصحراء المجاورة.[٦٥]

بصيغة نقديَّة أخرى يمكن القول إنَّ أورتينوم بيسوا يستكشف الوجه الآخر للمفهوم:

أن تكون سعيداً، هو أن تكون آخرَ

وهذا الآخر ليس سعيداً

لأنَّه يفكِّر من أعماق نفسه

لا من أعماق من أردت أن أكونه.[٦٦]

فكرة المطلق.

فرانشيسكو دي سانكتيس، الناقد العظيم لأعمال ليوباردي في القرن التاسع عشر، ومؤلّف كتاب (حكمة ليوباردي)، ١٨٧٥ - ١٨٧٦، كان يؤكِّد على أنَّ المطلق يعادل، لدى ليوباردي، فوضى التفكير في وجه الواقعيّ الذي لا يمكن تعرُّفه.

إذا تتبَّعنا دي سانكتيس نستطيع أن نخمِّن أنَّ الإحساس بالمطلق ينبع من التأمُّل في ما هو واقعيّ. في هذه اللحظة، التي يعدُّها الشاعر خارجة عن نطاق أيِّ معرفة، غريبة، أخرى، نستطيع أن نقيمَ معادلة المطلق في الكون. التأمُّل في الكون، لدى ليوباردي، يؤدِّي إلى التأمُّل في المطلق.

ليس هنا المكان المناسب لسرد أصول أو خصائص التفكير الفلسفيّ لدى ليوباردي. إنَّ جذوره الفلسفيَّة تعود إلى النزعة الحسيَّة والماديَّة في فلسفة لوكريس ونزعة الشكّ في القرن الثامن عشر. تفكير ليوباردي، والحال هذه، هو نتاج حقبة ثقافيَّة شاملة.

لا أريد التركيز على الجانب الميتافيزيقيّ الذي يغلِّف نظرته إلى الكون.

لكنَّني أرى أنَّه في الفكرة التي تقول إنَّ الصفاء يفشل في أن يمنح العزيمة للشخص الذي يضعف أمام التفكير، وأنَّ شرارة من الهلع أمام لغز الكون تنهض من الخوف في التفكير، تؤدِّي إلى كبح جماح التفكير.

وهكذا، من أجل التحدُّث عن هذا اللغز، أمام الرعب الذي يخلقه تخيُّل ماكينة كونيَّة تسوّغ نفسها بنفسها، ولنفسها حصراً، فإنَّ بيسوا ينهل من فكرة المطلق الليوباردي.

لنقرأ هذه الأنشودة لجاكومو ليوباردي:

اللانهائيّ

لطالما كان ذاك الجبل المعزول عزيزاً عليَّ

وهذا السياج الذي يكاد يحيط بكلِّ شيء

ويحجب الأفقَ عن الأعينِ

راقداً هناك، أنظرُ إلى الفضاء اللانهائيِّ من خلفه

سكون، صمت عميق يستقرُّ في روحي

فليصمد قلبي، وأنا أسمع الريحَ تعبر بين أوراق الشجر

الصمت اللانهائيُّ هناك، وهذا الفحيح

أقارن بينهما: أبديّ. هذا ما يخطر لي.

والفصول الميتة، والحاضر، حاضر نشيده.

على هذا النحو يجول فكري في هذا المدى

في هذه المياه يحلو لي أن أغرق.[٦٧]

تبعاً لليو سبيتزر فإنَّ حوار الشاعر مع المطلق هو ثيمة أساسيَّة لدى الرمزيين، غير أنَّ هذا الحوار، لدى هؤلاء، هو نمط من أنماط مقاربة المجهول العصيِّ على المعرفة. إلَّا أنَّ المسألة لا تطرح على هذا النحو لدى بيسوا.

قبل أن نشرع في تناول الفكرة البيسويَّة عن المطلق، يجدر بنا أن نشيرَ إلى الشرط الغريب الذي يؤلِّف «مستوى منخفضاً»، إن صحَّ القول، فيما يتعلَّق بزاوية النظر في التفكير المطلق. قبل ليوباردي لم يكن من الممكن تخيُّل أنَّ تأمُّل المطلق يمكن أن يجريَ انطلاقاً من مكان عاديّ ومحلّيّ، مثل باحة منزل.

الحالُ، إنَّ في القصيدة تلك، نجد أنفسنا في مكان ريفيّ فيه القليل من العناصر المشهديَّة، والأكثر من ذلك، في غياب شبه تامّ لكلّ زاوية مراقبة، وذلك لأنَّ السياج يمنع الرؤية، ويعطِّل من ثَمَّ عمل المخيِّلة.

وأنا، إن كنت أرغب في التأكيد على هذا الجانب في شخصيَّة ليوباردي، فذلك لأنَّ تأمُّلات بيسوا في المطلق جرت في أماكن عاديَّة للغاية، داخل عوالم صغيرة، ميكروعوالم، تنتمي إلى ما هو عاديّ ويوميّ ومحلّيّ. هكذا نجد، مثلاً، أنَّ برناردو سواريس يكتشف أنَّ ثمَّة عالماً في شارع دوادوريس، في حين يكتشف قرينه الأسمى، بيسوا، أحوال شارع المطلق:

وسط الشارع

(أي اللانهائيّ)

نداء بائع صحف جائل

موسيقا في صرخة.[٦٨]

أريد التنبيه إلى أنَّ عمليَّة تجريد المطلق من المشهد، إن كان في مقدورنا استعمال هذه الكلمة فيما يتعلَّق بالمطلق، التي جرت في مكان لا يخصّها، قد وجدت في زمننا صياغة جريئة وراقية في إحدى قصص بورخيس: (الألف)، حيث تشكِّل زاوية أحد الكهوف في بوينس أيريس المكان المختار لمشاهدة بانوراما الكون في لانهائيّته التامَّة، زماناً ومكاناً.

المثال الآخر عن المطلق، أو الماكينة الكونيَّة، بالاتِّكاء على مكان محليّ تماماً، هو (مكتب التبغ). زاوية المراقبة هنا هي نافذة غرفة وفكرة المطلق تنهض استناداً إلى آرمة مخزن:

لكنَّ بائع التبغ جاء إلى الباب، ها هو ذا واقف عند الباب

أنظر إليه بحركة خادعة من رأسي، شزراً

بالحركة المزيَّفة لروحي التي تعبر كلَّ شيء، شزراً

سيموت، سأموت

سأترك خلفي تعاليمه

سأترك خلفي أشعاري

قريباً ستموت التعاليم، والأشعار أيضاً

وقريباً أيضاً سيموت الدربُ الذي قاد إلى التعاليم

واللّغة التي كُتبت بها الأشعار

وفي الأخير سيموت الكوكب السيَّار الذي جرى فيه كلُّ شيء

فوق كواكب أخرى في مدارات شمسيَّة أخرى
ستظهر أشعار أخرى، وستتولَّد أنواع أخرى من التعاليم
ثمَّة دوماً شيء مقابل شيء
ثمَّة دوماً شيء عقيم مثل أيِّ شيء آخر
دوماً المستحيل أحمق مثل الواقعيّ
دوماً الغموض في العمق واضح مثل خمول الغامض على السطح
دوماً هذا أو ذاك أو لا هذا ولا ذاك.[٦٩]

الفكرة البيسويَّة عن المطلق هي إذاً فكرة كون يستولد نفسه دون توقُّف. كون متسلسل. ماكينة كونيَّة تسوّغ نفسها بنفسها، لأنَّ ذلك هو، ببساطة، سبب استمراريَّتها.

من الجليِّ أنَّ الإيحاءات التي تنتج عن هذه الرؤية الكونيَّة عديدة ومعقَّدة. إنَّها تنتقل من المستوى الغامض للأشياء وتمضي نحو إيحاء آخرَ لِما تنطوي عليه هذه الرؤية وهو انعدام الرغبة في الكشف عن اللُّغز أو العجز عن ذلك. الحدْس باللُّغز يتردَّد كثيراً، سواء لدى ليوباردي أو بيسوا. نقرأ في (الأنشودة الأخيرة لسافو) لليوباردي ما يلي:

tutto e Arcano
dolor nostro il che Four

«كلُّ شيء سرّي
ماعدا عذابنا.»[٧٠]

وفي (عيد الميلاد) لبيسوا:

لا تبحث، ولا تؤمن بشيء: الغموض يلفُّ كلَّ شيء.[٧١]

وفي قصيدة (ديموغورغون) لألفارو دي كامبوس:

في الشّارع الحافل بالضوء الغامض للشمس، هناك بيوت ثابتة وأُناس يتحرَّكون

حزن مرعب يجمِّدني

أشهد حركة في الجانب الآخر من الواجهات والاضطرابات

لا، لا، ليس هذا

كلُّ شيء ما عدا الغموض

على سطح الكون، أيَّتها الجفون الناعسة

لا تستيقظي أبداً

نظرة الحقيقة النهائيَّة ينبغي ألَّا تصمد

دعوني أعِشْ دون معرفة، ودعوني أمُتْ دون معرفة

لماذا ثمَّة آخر، لماذا ثمَّة آخرون، لماذا يوجد الجميع

لا بدَّ أن يقودَ هذا إلى جنون أوسع من الفضاءات

بين الأرواح وبين النجوم

لا، لا، لا تتركوا لي الحقيقة بل هذه البيوت وهؤلاء الناس

بلا نقصان أو زيادة، هذه البيوت وهؤلاء الناس

يا للهاث الرهيب والبارد الذي يمسُّ عينيَّ المغلقتين

يجب ألَّا يجبرني العيش على فتحهما، آهٍ أيَّتها الحقيقة، اتركيني للنسيان.[٧٢]

هذه الفكرة التي تسحق كلَّ شيء في طريقها هي نتاج مفهوم القلق.

مفهوم القلق.

الكلمات التي تنطوي على معنى القلق (لدى ليوباردي نجد كلمة «تيديو» ومرادفها «نويا») تتردَّد بكثرة في أعمال الشاعر الإيطاليّ. في أغلب الحالات، فإنَّ تلك الكلمات تستند إلى مفهوم لا يختلف كثيراً عن المفهوم الكلاسيكيّ للقلق، أو للقلق كما عبَّر عنه شوبنهاور، الذي وجد النقَّاد جوانب شبه كبيرة بينه وبين ليوباردي. وفي كلّ حال، فإنَّ مفهوم القلق الذي يهمّنا أكثر من غيره لا يظهر لدى ليوباردي سوى في قصيدة واحدة بعنوان (السبت في القرية):

هذا اليوم السابع هو أكثر الأيّام إشراقاً

حافل بالأمل والفرح

غداً، سيتذكَّر

الحزن والقلق

كلّ واحد في ذهنه

ويعود إلى عمله الرتيب.[٧٣]

في هذه القصيدة (البريئة) ظاهريّاً، التي شبَّهها دي سانكتيس بلوحة فلمنغيَّة، ثمَّة، خلف ما هو ظاهر، شيء غامض، خطير، مدمّر. لدى ليوباردي هناك تنافر بين الواقع ومفهوم الواقع، بين الرغبة وموضوع الرغبة.

لدى ليوباردي، أيضاً وأيضاً، لا يتآلف مجرى الزمن بطريقة مطابقة للزمن الذهنيّ.

ما السّمة الإيجابيَّة ليوم السبت؟

إنَّها تتجسَّد في واقع أنَّ هذا اليوم هو يوم واقعيٌّ. يوم لم نعشه بما هو كذلك بل من خلال التفكير في اليوم التالي، اليوم الذي يأتي بعده. السّمة الإيجابيَّة ليوم السبت تنبع من اليوم الذي يليه، أي الأحد، من واقع افتراضيّ آخر، الأمر الذي يعني أنَّ الشاعر منجذب إلى ما هو افتراضيّ أكثر من انجذابه إلى ما هو واقعيّ. إلى ما هو ممكن أكثر ممَّا هو قائم.

إذا نقلنا هذا التحليل إلى بيسوا فسنجد لديه مفهوماً للقلق شديد التعقيد، متشعّب المعاني، ومتعدّد الأوجه، يتضمَّن داخله، في الأرجح، فكرة الهجين، التي نهضت، كما يبدو، من الأدب الباروكيّ الإنكليزيّ (جون دون، شكسبير). الهجين هنا يعني الإرادة التي تتأرجح بين قطبين أخلاقيين قصويين للقيم:

طاهر، غير طاهر

محبّ للخير، شرير

قدِّيس، كافر.

هذا المفهوم عن الهجين يتعقَّد أكثر في الحالات التي يشكِّل فيها وحدة مع القلق ذي الطابع الرمزيِّ، ومع المنحى البودليري. ها هنا واحد من بين التعريفات العديدة للقلق كما عبَّر عنه برناردو سواريس:

«القلق هو الشعور بالاشمئزاز من العالم، الشعور بعدم الارتياح للعيش، الشعور بالتعب من العيش، القلق هو، في واقع الحال، الإحساس الغامر بالفراغ غير النهائيِّ للأشياء. إلَّا أنَّ القلق هو، فوق ذلك، الاشمئزاز من العوالم الأخرى، سواء وجدت أم لا، عدم الارتياح من العيش حتَّى كشخص آخر، وبطريقة أخرى، وفي عالم آخر. التعب،

ليس فقط من أمس واليوم، بل من غد، من الخلود، إن وُجد، من العدم، إن كان هو نفسه الخلود»[٧٤].

من غير الممكن أن ننسى الحاصل الغامض لنصوص بيسوا، ولا السؤال المطروح في القصيدة المؤرَّخة في ٥ يونيو ١٩١٧:

«أيّ شيء أنا بين ماذا والوقائع؟»

هنا أقترح تعريفاً قد يكون متهوّراً، لكنّي أراه مسوّغاً: أن نطلق على هذا القلق اسم «القلق الباطنيّ».

في ثنايا هذا التمييز الفنيّ للقلق، نقع، لدى بيسوا، على قلق مخصوص جدّاً يشبه في خصائصه قلق ليوباردي، أي أنّه قلق ينبع من التنافر بين الافتراضيّ والواقعيّ، بين الواقع وفكرة الواقع. من المثير أن نلاحظ كيف أنّه، في الصياغة الحسابيَّة للقوَّة، يعمد دوماً إلى رفع العارض فيزيد بذلك من صعوبة الوصول إلى الحلِّ، ويشوّش المنظور الخارجيَّ. المثال الأبرز على هذا النزوع، الخاصّ به وحده، هو التشبُّث بالحيلة الشكسبيريَّة: «مسرحيَّة داخل المسرحيَّة»، التي تعدُّ في نظره من أسمى جوانب مسرحيَّة (هاملت)، التي تغدو جليَّة له، مضيفاً إليها عنصراً طباقيّاً يشكِّل جوهر هذه القصيدة «السيكولوجيَّة الذاتيَّة».

تنهض القصيدة على ثنائيَّة معروفة، مع إضافة بسيطة لعنصر ثالث من التركيبة عينها، التي ينتمي إليها العنصران الأوّلان: ينتهي الأمر إلى خلاصات غير متوقَّعة على الإطلاق:

التصنُّع هو لبُّ الشاعر

لأنّه يتصنَّع بشكل متقن

بحيث يتحوَّل التصنُّع إلى ألم

الألم الذي يهرب منه حقّاً.

وأولئك الذين يقرؤون هذه الكلمات

يشعرون بهذا الألم

ليس الاثنين اللذين عرفهما

بل الواحد الذي لم يكن أيّاً منهما.[٧٥]

إذاً، يتحرَّك بيسوا بطريقة مشابهة لليوباردي، رافعاً التنافر إلى الحدِّ التربيعيِّ. المثال الصارخ على هذا الفعل نجده في قصيدة ألفارو دي كامبوس:

يوم الأحد سأذهب إلى الحدائق كما لو كنت الآخرين حقاً

أنا سعيد بأنَّني مجهول

يوم الأحد سأكون سعيداً، الآخرون، هم، يوم الأحد

اليوم هو الخميس من الأسبوع الذي يخلو من يوم الأحد

لا يوم أحد على الإطلاق

دوماً من دون يوم أحد

لكن دوماً سيكون ثمَّة أحدهم في الحديقة

يوم الأحد القادم

هكذا هي الحياة

ولا سيَّما لمن يحسّ

وإلى حدٍّ ما لمَن يفكّر

سيكون دوماً أحدهم في حدائق يوم الأحد.[٧٦]

السعادة في هذه الحالة لا توجد فقط في الافتراض، أي في التفكير في يوم الأحد الآتي، بل في واقع مزدوج: في التفكير في معايشة يوم أحد مستقبليّ من قِبل شخص أقحم نفسه في الأمر.

المفهوم نفسه، لكن بصيغة أكثر راديكاليَّة، إلى حدّ أنَّه يقترب من التناقض الميتافيزيقيّ، نجده في قصيدة (عشيَّة عدم السفر أبداً):

عشيَّة عدم السفر أبداً

على الأقلّ ليس ثمَّة حقيبة ينبغي تهيئتها

ليس ثمَّة حقيبة ينبغي تحضيرها

ولا قائمة ينبغي كتابتها

برفقة لاإردايَّة مع النسيان

من أجل الجزء الفارغ من يوم غد

ليس ثمَّة شيء يمكن عمله

عشيَّة عدم السّفر أبداً

أيّ سكون حين لا يكون ثمَّة سكون

أيّ هدوء، ذاك الذي لا يعرف أن يرفعَ كتفيه

لتجاوز القلق، أيُّها القلقُ المسكين

وللتلكّؤ قصد في الوصول إلى لاشيء

أيّ فرح حين لا تكون ثمَّة حاجة إلى الفرح

مثل مناسبة مرئيَّة من الخلف.[٧٧]

في كلِّ الأحوال، إنَّ الشخصيَّة الأصليَّة، أي بيسوا، في الوقت الذي كان فيه يستعمل نبرة أكثر انحطاطيَّة من كامبوس، فإنَّه يعبِّر عن الافتراضيَّة المطلقة في البيت التالي:

أوه، يا عازفَ القيثارة، في وسعي أن ألثمَ أناملك

من دون أن أقبِّلَ يديك.[٧٨]

لا تزال مكتبة بيسوا تحتفظ بالعملين التاليين لليوباردي:

- أناشيد مختارة، فلورنسا، باربيرا. ١٩٢٤.

- الأعمال الشعريَّة الكاملة، باريس، ميشو س. د. وهي ترجمة منقَّحة، وتتضمَّن تعليقات بخطّ يد بيسوا.

يجب أن نشيرَ أيضاً إلى أنَّ بيسوا قد أهدى ليوباردي (أنشودة) تمثّل صدى لقصيدة ليوباردي (إلى نفسي):

ستخلد إلى النوم إلى الأبد

أيُّها القلبُ المُنهك. لقد مات الوهم الأخير

الذي كنت أظنّه خالداً. مات. أشعر بالارتياح.

في داخلنا تموت الأوهام العزيزة،

حتَّى الأمل. لقد انطفأ الأمل

أرقد إلى الأبد

لقد كافحت بما فيه الكفاية

لا شيء يستحقُّ أن تنبضَ من أجله

والأرض لا تستحقُّ التنهيدات التي نطلقها

المرارة والقلق،

لا، لا شيءَ آخر، الحياة، العالم ليس سوى طين.

آهٍ، اهدأ. اليأس.

ضربة أخيرة. لم يمنح القدر لجنسنا سوى الموت.

فاحتقر نفسك من بعد الآن.

الطبيعة والقوة الغاشمة المجهولة التي تدعو إلى الشرِّ العامّ

والعبث المطلق لكلِّ شيء.[٧٩]

غير أنَّ (الأنشودة) البيسويَّة المهداة إلى ليوباردي ستكون مجرَّد صدى أو «ظلّ» لأمر يهديه كاتب إلى كاتب آخر. أنْ ثمَّة شيء آخر؟

أنشودة إلى ليوباردي

«لكن، وأسفاه، ينتحب القلب، ينبض بالعذاب وهو يجيب على هذا النحو: مَن ذا الذي منحني الفكرة إن كانت الأفكار كلّها مزيفة؟

إن كان العطاء والعدل غائبين فلماذا يسعى القلب حثيثاً دفاعاً عن هذه الأساطير العقيمة؟

إن كان من الضلال أن نؤمن بإله، بالقدر

من يعرف حقّاً ما هو قلب الإنسان،

لماذا يملك الإنسان قلباً،

بما يعرفه عن الخير والشرّ؟

آهٍ، إن كان من الحمق أن نبحثَ عن العدل في العدل ففيمَ نبحث عن الخير، ولماذا نريد الخير؟

أيّ شرّ، أيّ ظلم، أن نُخلقَ كي نكون مؤمنين،

حتَّى لو رفضنا أن نكون مؤمنين»[٨٠].

في هذه الأنشودة، القلب الذي «ينبض بالعذاب» هو إشارة، من دون شكّ، إلى ليوباردي. كما في مراسلة أنموذجيَّة لا تعير بالاً للزمان والمكان، فإنَّ بيسوا يحمل ورقة وقلماً ويسطِّر «جواباً» إلى ليوباردي باعثاً إليه فكرة خياليَّة تعبِّر بوضوح عن تصوّره للأدب - أدب يخضع لقوانين «الآخرين» والسّاحرات. الأصوات التي تتقاطع وتمضي، بعضُها في إثر بعض، في هذا الكون. يخاطب بيسوا المرسل إليه بنبرة استفهاميَّة. يملأ قصيدته - اللغز بالأسئلة، كأيِّ شخص ينتظر ردّاً.

يمكن أن نفترض أنَّ بورخيس، لو علم بهذه القصيدة لكان أحبَّ هذه الرسالة الافتراضيَّة التي تشير الفراغات فيها إلى صعوبة التواصل، ولكان تولَّى الردَّ على بيسوا بكلّ تأكيد. لكن، لا يمكن أن نستبعدَ إمكان أن يقومَ شخص آخر بهذا الردِّ بدلاً منه، في يوم من الأيَّام.

ملاحظة أخيرة
بيسوا وشخصيَّاته المُستعارة

إلى أولئك الذين يتعرَّفون إلى بيسوا للمرَّة الأولى، أورد هنا تعريفاً مختصراً بشخصيَّاته المُستعارة، وذلك بغية تعرُّف «مَن هو مَن» في الأشعار المتناثرة لبيسوا.

فرناندو بيسوا:

ولد فرناندو أنطونيو نوغيرا في اليوم الثالث عشر من شهر يونيو عام ١٨٨٨ في مدينة لشبونة. هو ابن ماغدولينيا بينيرو نوغيرا ويواكيم دي سيبرا بيسوا، الذي كان ناقداً موسيقيّاً في صحيفة محليَّة. توفّي والده متأثّراً بمرض السلّ، وكان يبلغ من العمر، أي بيسوا، خمس سنوات. كانت جدَّته لوالده، ديونيسيا، أصيبت بنوع خطِر من الجنون، وتوفّيت في مصحٍّ للمجانين.

في عام ١٨٩٥ انتقل إلى جنوب أفريقيا برفقة أمِّه التي تزوَّجت قنصل البرتغال هناك. تلقَّى تعليمه الدراسيَّ بالكامل باللّغة الإنكليزيَّة. عاد إلى البرتغال وانتسب إلى الجامعة، غير أنَّه لم يكمل دراسته. قضى بقيَّة حياته كلّها في لشبونة. في الثامن من شهر مارس/ آذار من عام ١٩١٤ ظهرت شخصيَّته المستعارة الأولى، ألبرتو كاييرو، ثمَّ تبعه ريكاردو رييس وألفارو دي كامبوس. كانت هذه الشخصيَّات المُستعارة «سواه». كانت أصواتاً تنطق منه وتنعم بحياة مستقلَّة ولها سِيَرٌ ذاتيَّة خاصَّة بها. لقد استنبط كلَّ الشعراء الطليعيين البرتغاليين.

عاش في بنسيونات متواضعة أو غرف للإيجار. عرف حبّاً وحيداً في حياته، في شخص أوفيليا كويروز، التي كانت تعمل موظَّفة على الآلة الكاتبة في شركة الاستيراد والتصدير التي كان يعمل فيها. كان حبّاً عاصفاً وقصيراً. إبَّان حياته لم ينشر شيئاً سوى مقالات في المجلَّات، والكتاب الوحيد الذي نشره قبل موته، كتيّب صغير بعنوان (رسالة)، قصَّة باطنيَّة عن البرتغال.

توفّي في الثلاثين من شهر نوفمبر عام ١٩٣٥ في مستشفى القدِّيس لوي الفرنسيّ في لشبونة في إثر أزمة كبديَّة ناتجة في أغلب الظنِّ عن الإفراط في تناول الكحول.

ألفارو دي كامبوس.

ولد ألفارو دي كامبوس في تافيرا، في مقاطعة ألغراف، في الخامس عشر من أكتوبر عام ١٨٩٠. حصل على دبلوم الهندسة البحريَّة في غلاسكو، ثمَّ قضى حياته في لشبونة من دون أن يمارس أيَّ عمل. قام برحلة إلى الشرق على ظهر سفينة عابرة للمحيط الأطلسيّ، وكتب عنها قصيدته الصغيرة (أوبياروم). كان انحطاطيَّ النزعة، مستقبلياً، طليعيّاً، عدميّاً. كتب أجمل قصائده، (مكتب التبغ) عام ١٩١٨. وقع في حبٍّ مثلي. تدخَّل في حياة بيسوا إلى حدٍّ أنَّه أفسد عليه خطوبته لأوفيليا. كان كامبوس ضخم الجثَّة، وله شعر أسود رقيق يفرقه من جنب. كان نقيّاً لا عيب فيه، مع مسحة من الغرور، وكان يرتدي نظَّارة من ذات العدسة الوحيدة، وهي موضة طليعيي ذلك العصر. كان في الوقت عينه برجوازياً وغير برجوازيّ، مرهف الحسّ واستفزازياً، محرّضاً وعصابيّاً

وكثيباً. توفّي في لشبونة في الثلاثين من نوفمبر عام ١٩٣٥، أي في اليوم نفسه والسنة نفسها التي توفِّي فيها بيسوا.

ألبرتو كاييرو.

ألبرتو كاييرو دا سيلفا، هو معلِّم بيسوا وسائر شخصيَّاته المُستعارة. ولد في لشبونة عام ١٨٨٩ وتوفّي في المقاطعة عام ١٩١٥ بمرض السلّ، مثل والد بيسوا. أمضى حياته القصيرة في إحدى قرى مقاطعة ريباتيغو، لدى إحدى عمَّاته العانسات، حيث عاش لديها منعزلاً لاعتلال صحَّته. ليس ثمَّة كثير ممَّا يمكن أن يقال بشأن سيرة هذا الرحل المستوحد الذي عاش حياته متأمّلاً بعيداً عن الناس. وصفه بيسوا بأنَّه رجل أشقر، شاحب الوجه، بعينين زرقاوين، معتدل القامة. في الظاهر، كتب قصائد تقريظيَّة وساذجة. إنَّما، في الواقع، كان قويَّ الملاحظة وواحداً من أوائل الفينومينولوجيين الذين ظهروا بعد عقود في أوروبا.

ريكاردو رييس.

ولد ركاردو رييس في أوبورتو في التاسع من سبتمبر/ أيلول عام ١٨٨٧، وتلقَّى تعلميه في مدرسة لليسوعيين. كان طبيباً، لكن لا نعلم إن كان قد مارس مهنته هذه كسبيل لكسب الرزق. بعد قيام الجمهوريَّة البرتغاليَّة، ذهب إلى المنفى في البرازيل بسبب أفكاره الفوضويَّة. كان شاعراً حسيّاً، ماديّاً، نيوكلاسيكيّاً، وقد تأثّر بوالتر باتر وبالكلاسيكيَّة التجريديَّة الغامضة التي خلبت ألباب بعض الطبيعيين ورجال العلم الأنغلوساكسونيين في نهاية القرن.

برناردو سواريس.

لا نملك معلومات دقيقة عن تاريخ ولادته أو موته. عاش حياة بسيطة. كان مساعدَ محاسب في لشبونة، في إحدى شركات استيراد وتصدير الأقمشة. كان يحلم دوماً بسمرقند. كتب يوميَّات غنائيَّة وميتافيزيقيَّة بعنوان (كتاب اللاهدوء). تعرَّف إليه بيسوا في مطعم صغير يدعى «بيسوا»، وفي أثناء العشاء، أخبره برناردو سواريس بمشروعه الأدبيِّ وأحلامه.

أنطونيو مورا.

الفيلسوف أنطونيو مورا، مؤلِّف كتاب (عودة الآلهة)، الذي تحوَّل فيما بعد إلى كتاب كبير عن الوثنيَّة الجديدة في البرتغال. أنهى حياته في مصحٍّ للأمراض النفسيَّة في كاسكيه. في هذا المصحّ بالذات تعرَّف بيسوا إلى أنطونيو مورا. كان طويل القامة، وله نظرة يقظة ولحية بيضاء. تلا مورا على مسامع بيسوا مطلع قصيدة الرثاء لبروميثيوس المأخوذة من تراجيديا آخيل. في تلك اللحظات عهد الفيلسوف العجوز بمخطوطاته إلى بيسوا.

هوامش:

١ - من أجل دراسة مقارنة بين بيسوا ومالارميه، ولا سيَّما فيما يتعلَّق بـ(كتاب اللاهدوء)، راجع الدراسة المميّزة لماريا آليزارا: مالارميه وبيسوا، الفضاء المستحيل للكتاب. في آكت، ١٣. محاضرات نيويورك. بيتر لانغ. ١٩٩١.

٢ - لمن يتعرَّف إلى بيسوا للمرَّة الأولى، راجع نهاية الكتاب.

٣ - رومان جاكوبسون ولوسيان ستيفانو بيكيو (ديالكتيك الأضداد عند فرناندو بيسوا)، في مجلَّة «ألسنيَّات»، باريس، ١٩٨٦.

٤ - رسالة إلى بول ديمني، ١٥ مايو، ١٨٧١، في: أرثر رامبو، الأعمال الكاملة، غاليمار، باريس. ١٩٧٢.

٥ - راجع خوسيه بلانكو، (بيسوا ولا أحد. رسائل ووثائق). لا ديفرانس، ١٩٨٦.

٦ - المرجع السابق.

٧ - المرجع السابق.

٨ - (الأعمال الشعريَّة لفرناندو بيسوا)، (باللّغة البرتغاليَّة). لشبونة، ١٩٨٨.

٩ - المرجع السابق.

١٠ - المرجع السابق.

١١ - المرجع السابق.

١٢ - المرجع السابق.

١٣ - المرجع السابق.

١٤ - (النشيد البحريّ)، لشبونة، ١٩٩٣.

١٥ - المرجع السابق.

١٦ - المرجع السابق.

١٧ - (شاسعة هي الصحارى)، المرجع السابق.

١٨ - (سأغادر يوم الأحد)، المرجع السابق.

١٩ - (في البيت المقابل)، المرجع السابق.

٢٠ - (كتاب اللاهدوء)، لشبونة، ١٩٨٠.

٢١ - من الرسالة المؤرَّخة في ١٣ يناير، ١٩٥٣، التي بعثها بيسوا إلى الناقد أدولفو كاسيس مونتيرو.

٢٢ - للاطلاع على سيرة مصوَّرة لفرناندو بيسوا، راجع: ماريا خوسيه دي لانكاستر، بيسوا، صور فوتوغرافيّة، باريس. ١٩٩٠.

٢٣ - راجع: مذكّرات من كنائس مغدورة، في (ضد سان بوف)، غاليمار، باريس، ١٩٧١.

٢٤ - (على مقود الشيفروليه)، ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد. ١٩٨٨.

٢٥ - المرجع السابق.

٢٦ - المرجع السابق.

٢٧ - المرجع السابق.

٢٨ - (خيط دخان، بيسوا، سفيفو، والسجائر)، باريس، ١٩٩٢.

٢٩ - راجع جاك بولانجيه، (المتغندرون)، باريس، ١٩٠٧، وأندريه فران، (جماليّات بودلير)، باريس، ١٩٨٦.

٣٠ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد.

٣١ - آرثر رامبو، كيمياء الفعل، فصل في الجحيم، الأعمال الكاملة. باريس، غاليمار.

٣٢ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد.

٣٣ - قصائد ألفارو دي كامبوس، لشبونة، ١٩٩٠.

٣٤ - المرجع السابق.

٣٥ - المرجع السابق.

٣٦ - فلاديمير جانكليفيتش، السخرية، ١٩٦٤، فلاماريون، باريس.

٣٧ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد.

٣٨ - (هناك، لا أعرف أين)، المرجع السابق.

٣٩ - يوجينيو دورس، غلوساس، ١٩١٥.

٤٠ - يواكيم فرانسيسكو كويلهو، عن كرسيّ ألفارو دي كامبوس. ١٩٨٧.

٤١ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد.

٤٢ - المرجع السابق.

٤٣ - المرجع السابق.

٤٤ - (كتاب اللاهدوء).

٤٥ - المرجع السابق.

٤٦ - المرجع السابق.

٤٧ - المرجع السابق.

٤٨ - ليس غريباً أنَّ روسكين كان مدافعاً عنيداً عن فنِّ ترنر، ومن ذلك إصراره على تعبير الرسم بالكلمات، على الرّغم من أنَّ كيتس هو الذي استعمله للمرَّة الأولى في يوميَّاته. راجع جول لافورج، الأعمال الكاملة، باريس. ١٩٢٣.

٤٩ - المرجع السابق.

٥٠ - بيسوا، ريومون، ١٩٨٥.

٥١ - المرجع السابق.

٥٢ - المرجع السابق.

٥٣ - المرجع السابق.

٥٤ - المرجع السابق.

٥٥ - للاطلاع على الدراسات النقديَّة العديدة في هذا الموضوع، راجع المبحث الشامل لخوسيه بلانكو (فرناندو بيسوا، مقاربة بيبليوغرافيَّة)، لشبونة، ١٩٨٣.

٥٦ - رسائل فرناندو بيسوا إلى خواو غاسبار، لشبونة، ١٩٨٢.

٥٧ - أنطونيو فيخو (١٨٥٩ - ١٩١٧) كان دبلوماسيّاً، وشاعراً برناسيّاً شديد الاهتمام بالقافية والأوزان الشعريَّة. أنتيرو دي كينتال، ولد في آسوريس، ١٨٤٢ وانتحر عام ١٨٩١. هو في الأغلب أعظم شاعر برتغاليّ في القرن التاسع عشر.

٥٨ - من أجل هذه القصيدة (زهرة الصحراء)، راجع: أنطولوجيا الشعر الإيطاليّ باللّغتين الإيطاليّة والفرنسيّة، غاليمار، باريس، ١٩٩٤.

٥٩ - جاسينتو دي برادو كويلهو، تنوّع ووحدة فرناندو بيسوا، لشبونة، ١٩٤٩.

٦٠ - (أغنية ليليَّة لراهب ضلَّ طريقه في آسيا)، المرجع السابق.

٦١ - الأعمال الشعريَّة لفرناندو بيسوا، مرجع سابق.

٦٢ - على مقود الشيفروليه. مرجع سابق.

٦٣ - في البيت المقابل, مرجع سابق.

٦٤ - المرجع السابق.

٦٥ - المرجع السابق.

٦٦ - الأعمال الشعرية لفرناندو بيسوا، مرجع سابق.

٦٧ - أنطولوجيا الشعر الإيطالي، مرجع سابق.

٦٨ - الأعمال الشعرية لفرناندو بيسوا، مرجع سابق.

٩٧ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد.

٧٠ - الأغنية الأخيرة لسافو، من: الأنطولوجيا الشعرية، مرجع سابق.

٧١ - الأعمال الشعرية. مرجع سابق.

٧٢ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد. مرجع سابق.

٧٣ - جاكومو ليوباردي، الأغاني، غاليمار، باريس، ١٩٨٢.

٧٤ - كتاب اللاهدوء.

٧٥ - الأعمال الشعرية. مرجع سابق.

٧٦ - ألفارو دي كامبوس، كتاب الأناشيد.

٧٧ - المرجع السابق.

٧٨ - القصيدة الرابعة من سلسلة (درب الصليب)، التي نشرها بيسوا في مجلّة جينتورو، لشبونة، ١٩١٦.

٧٩ - الأنطولوجيا. مرجع سابق.

٨٠ - الأعمال الشعريّة. مرجع سابق.

مكتبة
t.me/soramnqraa

الحنينُ إلى الممكن

يحاول تابوكي أن يبينّ إلى أيّ حدٍّ كان بيسوا يعبرٌ عن دخيلة الإنسان المعاصر. كان بيسوا مهووساً بالعلاقة التي تربط الإنسان بالزّمن وذلك الانشداد النوستالجيّ ليس إلى ما مضى وانصرم وحسب، بل إلى ما هو ماثل في اللحظة الحاضرة أيضاً. فالحاضر ليس سوى ماضٍ مؤجّل. ومسألة الحنين لديه لا تكمن في البحث عن الزمن الماضي بل عن الزمن الحاضر. إنّه حنين ليس إلى ما كان بل إلى ما كان يمكن أن يكون.

كان على بيسوا، كي يُخلص لوسواس الكتابة أن يحطّم أسوار الذات، ويعيدها نهائياً إلى حقل المتخيّل. وهو نفسه بدا لنفسه أنّه لم يكن قطّ شخصاً حقيقياً، كما أنّ الشخصيّات التي ابتدعها لم تكن سوى صياغات مجازيّة لرؤية للعالم لا تنتسب إلى ذات معيّنة».

المترجم

مكتبة
t.me/soramnqraa

ISBN 978-9933-38-312-1
9 789933 383121
للدراسات والنشر والتوزيع
نينوى