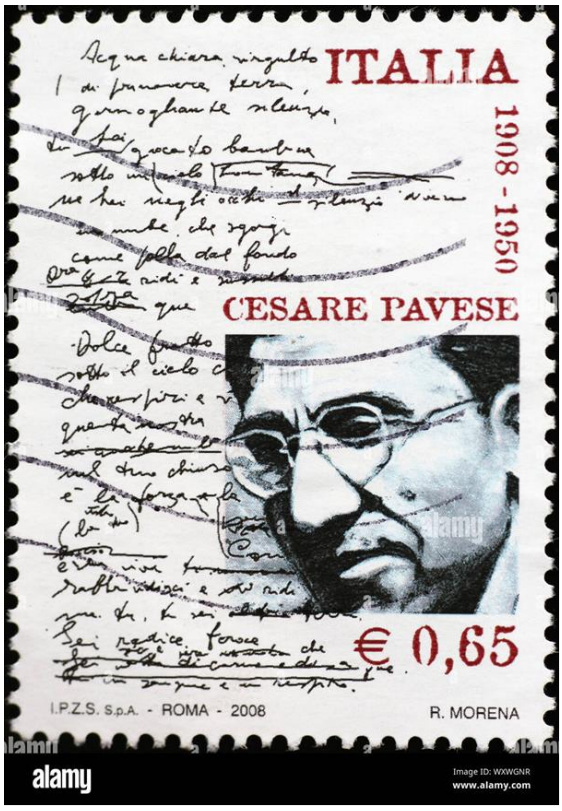
عيون الموت

حياة وأعمال و مقتطفات نقديّة

شيزاره بافيسه

Cesare Pavese

vita, opere e critica



تأليف وترجمة

نبيل رضا المهايني

Testo e traduzione di

Nabil R. Mahaini

شيزارِهْ بافيسِهْ

تمهيد

ها هو أخيراً بحثٌ متكامل عن الشاعر والروائيّ والكاتب الايطالي الكبير شيزارِهْ بافيسِهْ. توجد هنا مقتطفات من أشهر أشعاره ومقالاته وأقواله وملخّصات لأهمّ رواياته وقصصه، وكذلك شذرات من أهمّ ما قيل عنه وعن أعماله.

لم يكن عملاً سهلاً الإلمام بكمٍّ هائل من المعلومات حول كلّ ما سبق، ثمّ اختيار ما يمكنه أن يقدّم فكرة أوضح للقارئ العربي عن هذا الفنّان الإيطالي، عن حياته وموته وفنونه وأعماله.

ومع هذا فقد أمكن لي أن أستكمل هذا العمل وأن أنهي كتابة هذا البحث الذي كنت قد بدأته بمقالة نشرت عام 2009 في مجلة "جسور".

كان مدخلي إلى تناول موضوع بافيسِهْ هو رواية "السياق" لـ ليوناردو شاشا التي نشرتها الهيئة العامة للكتاب في سوريّة عام 2008. ذلك أنّي لمّا تقدمّت إلى الهيئة بترجمة رواية السياق كلّفني رئيس تحرير مجلة "جسور"، وهو في ذلك الوقت الزميل الأستاذ ثائر ديب، بترجمة بعض أشعار بافيسِهْ. وهكذا بدأت رحلتي في عالم هذا الأديب والفنّان الكبير.

ماكنت قبلها أظنّ البتة أنّي سأختار بافيسِهْ لأكتب بحثاً موسّعاً عنه، وكيف لي أن أفعل وفي جعبتي قائمة طويلة كان من الأجدر بي أن ألبّي أولويّاتها التي تحتّمها مجموعة من الظروف والدوافع. لكنّي فعلت. ثمّ إنّي كتبت عن بافيسِهْ بالذات، وتركت ما في جعبتي من أسماء أخرى مهمّة ومعروفة لدى القارئ العربي أكثر ممّا هو شيزارِهْ بافيسِهْ، ذلك مثل بيير باولو بازوليني والبرتو مورافيا على سبيل المثال لا الحصر. كان هذان في أولى أولويّات جعبتي لأنّ الأوّل، بازوليني، كان موضوع رسالة تخرّجي من الجامعة في إيطاليا، كما أنّي نشرت عنه منذ سبعينيّات القرن الماضي الكثير الكثير: مقابلات صحافية وإذاعية ، كتيّبات ، ثمّ مقالات لا عدّ لها ولا حصر. كما أنّي عملت مساعداً معه في فيلمين من أشهر أفلامه وهما: "ميديا" و "ألف ليلة وليلة". وحدث كثير من هذا مع الثاني، أي مورافيا، الذي نشرت دار الآداب اللبنانية ترجمتي لكتابه "أنا وهو" عام 1975، كما نشرتُ مقابلات ومقالات وترجمات كثيرة لما كتَبه وكُتِب عنه.

أمّا بافيسِهْ فلم أكن أعرف الكثير عنه، اللّهم إلّا ما يعرف عنه عامة الإيطاليّين كأديب وشاعر مشهور، فضلاً عن تلك الأبيات الشعريّة القليلة التي كانت بعض زميلات الجامعة ينفجرن غيظاً عندما كنت أردّدها عليهنّ على سبيل المداعبة: "سيأتي الموت ويأخذ عينيكِ...".

المهمّ أنّي في 2009 وبعد أن نشرت المقالة في "الجسور" كُلِّفت بترجمة المزيد عن بافيسِهْ. فلم يسعني إلا أن أقبل وقد استمرأتُ الكتابة عنه: فكان هذا الكتاب مزيجاً من الترجمة والاقتباس والتأليف. وسيجد القارئ في نهاية الكتاب أنّ المصادر الرئيسيّة التي اعتمدت عليها في عملي كانت مواقع انترنت مختلفة تتناول الكثير ممّا لبافيسِهْ وله وعنه.

يتناول الفصل الأول من الكتاب حياة شيزارِهْ بافيسِهْ منذ طفولته المأساويّة كفتى ذي شخصيّة انطوائيّة منعزلة، ثمّ فصولاً من حياته المعذّبة وتجارب حبّه الفاشلة ومحاولاته الأدبيّة، كأديب مغمور في البداية وشهير بعدها، ثمّ نجاحه في مجال الترجمة، وحياته في المنفى حيث كان يتمنّى أن يخترع العباقرة دواء مخدِّرا يضمن له سباتاً يدوم ثلاث سنوات، فيقضي مدّة نفيه في سبات عميق. يجري الحديث هنا أيضاً عن فترة الحرب التي مرّت بها إيطاليا وكيف تأثّر بافيسِهْ بذلك. وينتهي الفصل باستعراض المقدّمات التي أدّت في نهاية الأمر إلى إقدام بافيسِهْ على الانتحار وهو في الثانية والأربعين من العمر.

أمّا في الفصل الثاني فهناك تحاليل وأقوال حول أهمّ مؤلّفاته الروائيّة والشعريّة. هذا بينما قدّمت في الفصل الثالث مقاطع مختارة من تلك الأعمال. وكذلك مختارات أخرى في الفصل الرابع عن مقاطع نقديّة تتناول أعماله وشاعريّته وأفكاره وما سُمّي بواقعيّته الوجوديّة. هناك أيضاً خاتمة فيها ترجمة أشعار أخرى لبافيسِهْ.

ولا يسعني في نهاية هذا التمهيد إلّا أن أكرّر مقطعاً أفخر بأنّي كتبته في هذا الكتاب عن هذا الشاعر الكبير الذي أنهى حياته بصورة مأساويّة حزينة: بالانتحار.

(ستكون هناك أيّامٌ أخرى،
أصواتٌ أخرى وصحوات،
سنعاني في الفجر،
يا وجه الربيع.

كانت هذه خاتمة قصيدة The cats will know "ستعرف القطط" التي كتبها الشاعر بالإنكليزيّة.

أغلب الظنّ أنّ بافيسِهْ لو قرأ على نفسه أبياته هذه في ساعات يأسه العظيم، لسِمِعَ أصواتاً جديدة، ولرأى اشراقات بهيّة، وفصولَ ربيعٍ تتكرر، وصحوةً على فجرٍ بشمسِ الأمل.

لو قرأها على نفسه، لتردّد بافيسِهْ كثيراً قبل أن يقع في هاوية الانتحار.)

مقدّمة

تميّز الأدب الإيطالي في القرن العشرين بظهور عدد كبير من الكتّاب والشعراء والنقّاد والمفكّرين. وكان لهذا الأدب في هذه الفترة حظّ كبير من الشهرة العالميّة حتّى إنّ جائزة نوبل للآداب قُدِّمَت منذ تأسيسها عام 1901 وحتى نهاية القرن إلى ستّة أدباء إيطاليّين، كانوا على التوالي: جيزوِهْ كاردوتشي، غراتسيا ديليدّا، لويجي بيراندیّلو، سالفاتورِهْ كوازيمودو، ايوجينيو مونتالِهْ، داريو فو[1].

تميّز القرن العشرين أيضاً ببروز تيّارات عديدة وهامّة سادت كلّ مجالات الفكر والأدب والفنّ وسجّلت لإيطاليا حضوراً مميّزاً على مسرح الثقافة الإنسانيّة المعاصرة. تأثّرت هذه التيّارات بمثيلاتها في الغرب والشرق، وأثّرت بها، فتمخّضت عن أعمال دخلت ولاشكّ في تاريخ الفكر الإنسانيّ.

أهمّ الأسماء التي لمعت في إيطاليا خلال القرن العشرين على مسرح الرواية والشعر كانت، بالإضافة إلى الأسماء السابقة، أسماءُ كلٍّ من: ايتالو سفيفو، البرتو مورافيا، جوزيبّه لامبيدوزا، ايليو فيتّوريني، ايتالو كالفينو، بيير باولو بازوليني، كارلو گّادّا، ليوناردو شاشّا، ناتاليا جينزبيرغ، جوزيبّه اونغاريتّي، اومبرتو سابا، فاسكو براتوليني، لوشانو بيانكاردي، آتيلّيو برتولوتشي، جورجو كابروني، ساندرو بينّا، فيتّوريو سيريني، جورجو اوريلّي، ايليو فيورِه، لوشو ماسترو ناردي، ثمّ أخيرا وليس آخراً: الكاتب الشاعر، والروائي الناقد شيزارِهْ بافيسِهْ[2].

نشأ شيزارِهْ بافيسِهْ وترعرع وطوّر فكره وأعماله خلال فترة عصيبة من القرن العشرين امتدت لما بعد الحرب العالميّة الثانية. في تلك الفترة ساهم كثير من الشعراء والأدباء الإيطاليّين في

1 Giosuè Carducci, 1906- Grazia Deledda, 1926-Luigi Pirandello, 1934-Salvatore Quasimodo, 1959-Eugenio Montale, 1975- Dario Fo, 1997

2 Italo Svevo; Alberto Moravia; Giuseppe Lampedusa; Elio Vittorini; Italo Calvino; Pier Paolo Pasolini; Carlo Gadda; Natalia Ginzburg; Giuseppe Ungaretti; Umberto saba; Vasco Bratolini; Luciano Biancardi; Attilio Bertolucci; Giorgio Caproni; Sandro penna; Vittorio Sereni; Giorgio Orelli; Elio Fiore; Lucio Mastro Nardi; Leonardo Sciascia; Cesare Pavese.

تأكيد قيمة الشعر الاجتماعيّة وفي التمهيد لنشوء الواقعيّة الجديدة التي عملت على إظهار فداحة الأحداث التي مرّت بها البلاد خلال الحرب.

يحملنا هذا التمهيد إلى استعراض بعض أهمّ التيارات الفكرية التي سادت الأدب الإيطاليّ وأثّرت في الشعر بصورة خاصّة، كما في مسار أدب بافيسِهْ وشعره. ظهر في البداية التيّار الهيرميتيّ[3] الذي شكّل حركة أدبيّة انتشرت بين 1920–1930 ثمّ تطوّرت بين الحربين العالميّتين خلال الحكم الفاشي الذي كمّم أفواه الأدباء. ينسب اسم الهيرميتيّة والإرميتيزم إلى اسم كاتب إغريقي هو إرميز تريميجيستو Hermesi، من كتّاب القرن الثالث الميلادي اشتهر بكتاباته الصعبة المليئة بالرموز والاستعارات والصور. وبالفعل كان الشعراء الإرميتيّون يرون أنّ الإلهام الشعري هو نوع من التجربة الصوفيّة المخصصّة لنخبة قليلة، وأنّ فنّ الشعر هو وسيلة هامّة لمعرفة المطلق ولفهم الواقع فهماً شاملاً. كانت العقلانيّة ألدّ أعداء هذا التيّار لأنّهم كانوا يرون فيها عدوّاً للإلهام الشعريّ تمنع الإنسان من معرفة ما وراء العالم المادّيّ. أمّا الشعر الهيرميتيّ فهو الشعر الغامض العصيّ على الفهم، الذي تشبّه فيما بعد بالمدرسة الرمزيّة التي يتساوى فيها من حيث القيمة رنينُ الكلمات مع معانيها. وهو شعر مزاجيّ يقوم على التأمّلات الداخليّة، وعلى تداعي الذكريات، ويدعو إلى تحقيق قِيَم "الشعر الصافي"، أي التشكيل البلاغيّ الجوهريّ الذي لا يرمي إلى أيّ هدف تعليميّ. أمّا موضوعه المركزيّ فهو تجربة الإنسان المعاصر الذي يعاني من الشعور بالوحدة والانصياع إلى أحاسيس اليأس التي انتابته بعد أن ضاعت قِيمهُ القديمة وكلّ أساطير مجتمعه الإيجابيّة والرومانتيكيّة، دون أن يتمكّن من بناء أيّ يقين جديد. هذا بالإضافة إلى طغيان عالم غامض تمحقه الحروب ويروّعه المستبدّون الديكتاتوريّون.

وقد نشر المفكّر الايطالي الكبير كارلو بو في عام 1936 كتاباً بعنوان "الأدب كأسلوب في الحياة" ضمّنه أسس الشعر الهيرميتيّ ومبادئه.

[3] Ermetismo- Hermeticism

من أشهر الشعراء الهيرميتيّين الإيطاليّين سالفاتوره كوازيمودو الذي نال جائزة نوبل على مجموعته الشعريّة "وفجأة يحلّ المساء" التي وصف فيها بأسلوب المدرسة الهيرميتيّة مجرى الحياة الفانية ومأساتها الوجوديّة:

"كلُّ شخصٍ وحيدٌ على قلب هذه الأرض

يخترقه شعاعُ شمس،

وفجأةً: يحلّ المساء".

التيّار المهمّ الثاني الذي لابدّ من الحديث عنه في معرض التقديم لبافيسِهْ هو تيار الغسقيّة[4]. وهي حركة أدبيّة تطوّرت في إيطاليا في بدايات القرن العشرين كصنف أدبيّ يتشبّه بالغسق ويبشّر بانحسار الشعر على وقعِ أنغامٍ مخنوقةٍ صامتة تصدر عن أحزان غامضة. بدأ النقّاد ينعتون بالغسقيّة مجموعةً من الشعراء الذين وإن كانوا لا ينتمون إلى مدرسة معيّنة، إلّا أنهم بدوا وكأنّهم متّفقون على جملة من المواضيع واللغات التي ترفض أيّ شكل من أشكال الشعر البطوليّ الملحميّ أو الشعر الراقي والسامي الذي يستند إلى الجماليّات الكلاسيكيّة والرومانتيكيّة. وقد رأى البعض أنّ استعارة هذا النعت أكملت دورةَ الشعر الايطالي التي بدأت تذوب في "غسقٍ هادئ وأسطوريّ" جاء بعد كل من الفجر (دانتى وغيره) والضحى (اريوستو وغيره) ثمّ الظهيرة (غولدوني وغيره) والمساء (مانزوني وغيره).

في تلك السنين ظهرت روح التمرّد القائمة على أفكار الحيويّة5 والفرديّة6، وذلك ضمن رؤية تنظر إلى المفكّرين والكتّاب على أنّهم أبطال التاريخ ومبدعي قوى المستقبل. ظهرت كذلك تجارب شعريّة مختلفة تقلّل من قيمة الدور الذي يقوم به الشاعر عندما يكتب أعمالاً تهدف إلى تحقيق أهداف جماعيّة كبيرة. ينبع هذا الموقف عن رفضٍ لفهم الشعر كالتزام اجتماعيّ أو مدنيّ أو عامّ.

4 Crepuscolarismo- Crepuscularism

5 الحيوية تيار فكري يعزز فهم الحياة بعيداً عن مظاهرها البيولوجية المادية، ويدعو إلى اعتبارها قوة وطاقة وظاهرة روحية. يضرب هذا التيار جذوره في القدم لكنه تطور كنظام نظري بين منتصف القرن الثامن عشر ومنتصف القرن التاسع عشر. عن ويكيبيديا

6 الفردية هي موقف معنوي أو أفق اجتماعي وفلسفة سياسية بل وايديولوجية تؤكد على قيمة الفرد الأخلاقية. ويعمل الفرديون على تشجيع الوصول إلى أهداف مثل الاستقلال والاستقلالية مع محاربة أي عائق خارجي قد يمنع تحقيق المصالح الذاتية للمجتمع أو المؤسسات. عن ويكيبيديا

كانت تتشارك في ذلك الجوّ المظاهرُ اليوميّة التافهة، ورثاء القيم التقليديّة الضائعة، مع الشعور الدائم بعدم الرضا، وسخطٍ قد لا يصل إلى حدّ التمرّد، بل يبقى منزوياً في زوايا هادئة يبحث ربّما عن مواضع روحيّة معهودة ليلجأ إليها ويختبأ بين حناياها.

في عام 1904 كتب واحد من أوائل شعراء الغسقيّة هو كورّادو غوفوني[7] رسالة إلى صديق له قدّم فيها أنموذجاً عن مواضيع هذا الشعر: "لطالما كنت أحبّ الأمور الحزينة، وموسيقى العازفين الجوّالين، وأغاني الحبّ التي ينشدها كبار السنّ في المطاعم الشعبيّة، وصلوات الراهبات، والشحّاذين المرضى بملابسهم المزركشة الرثّة، والمرضى في طور النقاهة، وفصول الخريف الحزينة المليئة بعلامات الوداع، وفصول الربيع عندما تتسرب إلى المعاهد على استحياء، والنواقيس المغناطيسيّة، والكنائس التي تبكي فيها الشموع، والورود التي تتناثر بتلاتُها على المذابح الصغيرة خلال أناشيد طرق مقفرة تنمو على جنباتها الأعشاب، وكلّ أمور الدين الحزينة، وكلّ أمور الحب الحزينة، وكلّ أمور الشغل الحزينة، وكلّ أمور البؤس الحزينة".

تقابل هذه المحتويات خيارات لغويّة ملائمة. فالغسقيّون يميلون إلى تحجيم الشعر لجعله نثراً، ويريدون إيجاد بيت شعر يحفظ وقع الشعر وإن كان يحطّم الأوزان التقليديّة، ليبقى ضمن نطاق النثر. إنّ هذه الرغبة بالوصول إلى لغة نثريّة خالية من أيّ شكل احتفاليّ أو كلاسيكيّ، لا بدّ أن تقود إلى تأكيد تامّ للقصيدة الحرّة.

هناك أيضاً تيّار الواقعيّة الجديدة8، وهي حركة ثقافيّة تطوّرت في إيطاليا بين أوائل أربعينات القرن العشرين ومنتصف الخمسينات. في تلك الفترة شكّلت الحرب العالميّة الثانية وما تبعها من محاربة الفاشيّة وسنيّ ما بعد الحرب وما سادها من الالتزام الواقعيّ، شكّلت كلّها خلفيّةَ انقلابٍ عميق جديد في مجالات الثقافة والأدب. ذلك أنّه لم يحدث قبل هذا أبداً أن كان للواقع الاجتماعيّ السياسيّ أيّ دور فعّال في صياغة الشعر الجديد.

ولدت الواقعيّة الجديدة في إيطاليا نتيجة الأزمة التي نشأت في تلك الفترة وقلبت معالم المجتمع الايطاليّ لتغيّره على وقع طبول الحرب، واشتعال الكفاح المعادي للفاشيّة. وهكذا فقد

---

[7] Corrado Gofoni

[8] Neo Realismo

تغذّت الواقعيّة الجديدة بطريقة جديدة في رؤية العالم وبالأخلاقيّات والإيديولوجيّات المعادية للفاشيّة.

تركّز الواقعيّة الجديدة على ضرورة إيجاد ثقافة جديدة مفتوحة على مختلف المشاكل الأدبيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة، ومتوجّهة نحو إلغاء المسافة الكبيرة التي تفصل الثقافة الإنسانيّة عن تلك العلميّة التقنيّة. كانت وظيفة هذه الثقافة الجديدة وظيفة ثوريّة، فمن عملها في التاريخ، إلى العلاقة مع السياسة، حيث تأكّدت مقولة أنّ الثقافة يجب أن تكون حرّة، أي غير خاضعة لخدمة السياسة، ولا مجرّد كذبٍ يُوَظَّف لتشريف الأحزاب.

قيل أيضاً إنّ الواقعيّة الجديدة هي لقاء حرّ بين أفراد مختلفين يعملون في جوٍّ تاريخيّ مشترك مفعم بالحماس. والحقيقة هي أنّ الواقعيّة الجديدة لم تكن أبداً مدرسة، بل مجموعة من الآراء والأصوات التي ساعدت على اكتشاف إيطاليا بوجوهها المختلفة، وخاصّة تلك الوجوه التي لم يتطرّق الأدب إليها أبداً.

الفصل الأول

شيزارِهْ بافيسِهْ

1. طفولةٌ مأساويّة، حياةٌ معذَّبة، ونهايةٌ فاجعة

ولد شيزارِهْ بافيسِهْ في التاسع من ايلول 1908 في بلدة سانتو ستيفانو بيلبو من منطقة لانغى في محافظة كونيو شمال غرب إيطاليا، حيث كان يعمل أبوه مستشاراً في محكمتها، وله في البلدة بعض الأملاك. بقي بافيسِهْ طيلة عمره متعلّقاً بأراضي الطفولة هذه، وحوّل أساطيرها إلى رموز انحفرت في ذاكرته، وأثّرت في حياته وشاعريّته وكلّ شخصيّته الانطوائيّة الخجولة، المتقلّبة أصلاً. لقد بقيت هضاب بلدةِ مولدِه ماثلةً في خياله، ممتزجة مع أفكار أسطوريّة عن الطفولة والحنين. لكنّ سعادة الطفولة بدأت تنقطع ولم يكن قد بلغ من العمر ستّ سنوات، ذلك أنّ العائلة باعت أملاكها في البلدة بعد موت الأب بمرض سرطان الدماغ، ممّا سبّب صدمة عنيفة له. ورغم العيش الرغيد الذي نعمت به العائلة، فإنّ طفولته استمرّت بعد ذلك غير سعيدة على الإطلاق. فقد ماتت أخته التي ولدت قبله بمرض الدفتريا، ومات بعدها اثنان من أشقّائه الصغار. أمّا أمّه التي أصيبت بمرض التيفوئيد فقد عهدت بشيزارِهْ الصغير إلى إحدى المربّيات، وربّته من بعدها امرأة أخرى.. وهكذا اكتملت في نفس شيزارِهْ مقوّماتُ تعاسةٍ صاحَبْته طيلة حياته، وتسرّب طعمها إلى كلّ مؤلفاته.

أظهر الكاتب في فترة المراهقة شغفاً خاصّاً بالمطالعة والطبيعة، وميلاً للانعزال عن الآخرين. كان يحبّ الجري وراء الفراشات والطيور، واكتشاف أسرار الغابات. ومهما كان نوع التفسيرات التي طرحت حول فترة مراهقته الصعبة، فقد ظهرت فيها جميعها ملامحُ قصّةِ قدرٍ مرير ومأساويّ، تجلّت في حاجة الفتى الواضحة إلى العاطفة والمحبّة والتطلّع نحو الانفتاح على الآخرين، وعلى العالم كلّه، قدر كلّه عزلة ومرارة، وشعور يأس أليم بالهزيمة. كان قدر متلازمتين متناقضتين: العزلة والحاجة إلى الآخرين.

كان كبرياؤه يحثّه على تأكيد ذاته وكان هذا الكبرياء يتصارع منذ صغره مع إدراكه بعدم قدرته على التكيّف مع الحياة، ولهذا فقد اختار بافيسِهْ الأدب كستارٍ وهميّ تنعكس عليه ملامح وجوده، ويبحث فيه عن حلولٍ لصراعاته الداخليّة.

بعد أن انتقل بافيسِهْ إلى مدينة تورينو الصناعيّة، انخرط هناك، وخلال دراسته الثانويّة، بعمليّات تجديد الضمائر التي أطلقتها تعاليمُ أستاذه في المدرسة الثانويّة اوغستو مونتي. وكان هذا الأستاذ قد اصبح مرجعاً أساسيّاً بالنسبة للشباب الليبراليّين، بل لجيلٍ كامل من الوطنّيين. أثّرت في بافيسِهْ أيضاً مؤلّفات غرامشي وغوبيتّي التي ذاعت في ذلك الحين. لكنّ بافيسِهْ كان ومنذ البداية متردّداً في الالتزام بأيّ عمل سياسيّ، بل إنّه لم يكن يبدي أيّ اهتمام بهذا النوع من العمل، خاصّة وأنّه توجّه إلى صَهْرِ الأفكار السياسيّة بالأفكار الأدبيّة والفكريّة. ومع هذا فقد كان بافيسِهْ معجباً بالشبيبة الذين تبعوا أستاذه مونتي، ووقفوا في صفّ المعارضة، التي سمّوها "العلَم الكبير"، وذلك بالتناقض مع حركة "البلد الكبير" الموالية للفاشيّة، وحركة "المدينة الكبيرة"، التي كانت تقدميّة في ظاهر الأمر، لكنّها كانت تعمل وراء الدرع الفاشيّ.

كان بافيسِهْ يتلذّذ بالنقاش، ويجد متعةً في ارتياد مطاعم الملتقيات (trattoria)، وفي لقاء الباعة المتجوّلين والناس العاديّين: وقد أصبح هؤلاء فيما بعد أبطالاً لرواياته التي كتبها لاحقاً. بدأ بافيسِهْ يشعر في الجامعة بأنّه شابّ بالفعل، وأنه ولد من جديد. خاصّة وأنّ امرأةً دخلت في حياته خلال سنيّ الجامعة الأخيرة وغزت صميم قلبه، وقد سمّاها: "المرأة ذات الصوت الأبحّ". بعدها بدا بافيسِهْ وكأنه قد تغيّر تغيّراً كاملاً. فأصبح لطيف المظهر، ليّن المعشر، إنسانيّاً، عطوفاً، منفتحاً على الحوار، خاصّة عندما كان يشعر أنّ تلك المرأة تقف إلى جانبه. ولا عجب في ذلك لأنّها كانت هي التي أعادت له سحر الطفولة، ولوَّنَت تلالَ طفولتِه وسماءها بصبغةٍ إنسانيّة شبيهةٍ "بِمَبسْم فمها الساحر" كما كان يقول عندما يراها. أمّا عندما كان يستشعر غياب تلك المرأة أو بُعْدها عنه، فقد كان يسمّي وجهها بـ "الغيمة" بدل "الفجر المضيء"، ثمّ يستدرك ويقول: إنّها "غيمة حلوة".

في عام 1930 قدّم بافيسِهْ أطروحته الجامعيّة بعنوان: "ترجمة أشعار والت ويتمان". لكنّ الأستاذ الذي كان عليه أن يناقش الأطروحة رفضها لأنّها لا تتوافق مع الرؤى الفاشيّة السائدة. ورغم ذلك فقد نوقشت الأطروحة بعد أن تدَّخل أستاذٌ آخر، وبهذا حصل بافيسِهْ على إجازة الآداب.

عمل بافيسِهْ بعد ذلك في مجلة "الثقافة"، ودرّس في مدارس مسائيّة ومدارس خاصّة، كما بدأ يترجم عن الأدب الإنكليزيّ والأميركيّ، فذاع صيته واشتهر. لقد أدخلت الدراسة الثانويّة والجامعيّة مفهوم الصداقة إلى حياة هذا الفتى الانطوائيّ المنعزل: فأنزل هذا أُنْساً على مناقشاته الأدبيّة، وعلى اقترابه الخجول من عالم السياسة الممنوع، ومن موسيقى المقاهي، ومن لهب أساطير الصناعة السينمائيّة، ومن مسيرات التلال والرحلات على شواطئ نهر البو التي أنعشت جسداً أنهكه مرض الربو المبكّر. بدت المدينة له بالمقارنة مع بلدته القديمة الصغيرة كأنّها معرض كبير، بل كأنّها حفلة متواصلة مستمرّة. فالنهار فيها مليء بالحياة، ومحلّاتها كثيرة، تضجّ حافلات النقل على سككها، وتصدح الموسيقى في كلّ أنحائها.

كتب مرّة إلى أحد أصدقائه يصف حياته في مدينة تورينو: "لا أدري إن كان ما أقول هو نتيجة تأثير والت ويتمان على نفسي، لكنّي على استعداد لأبادل 27 ريفاً بمدينة واحدة مثل تورينو. فالريف قد يكون رائعاً إذا قصدناه لراحة النفس خلال فترة مؤقّتة. ولا شكّ أنّ فيه مناظر جميلة، قد تكون خلّابة إذا رأيتها من نافذة قطار كهربائيّ سريع. لكنّ الحياة، الحياة الحقيقيّة الحديثة، الحياة التي أحلم بها والتي أخشاها، هي حياة مدينة كبيرة مليئة بالضجيج وبالمصانع وبالعمارات الضخمة وبجماهير الناس وبنساء فاتنات – لا أستطيع على أيّ حال أن أستميلهنّ–".

بعدها بفترة قصيرة، وفي عام 1931 بالذات، ماتت أمّه. أوقع موتها حزازة جديدة في حياة الكاتب، وكانت هذه المرّة أشدّ إيلاماً وأكثر مرارة، خاصّة وأنّ الألم اقترن بكثير من الندم على ماضٍ لم يعرف فيه كيف يبدي لها شيئاً من مودتّه وعطفه، أو يعبّر عن تقديره وإعجابه، رغم أنّه كان يكنّ لها منهم الكثير الكثير. لقد أصبح بافيسِهْ وحيداً الآن، فانتقل ليعيش في بيت أخته، وبقي هناك حتّى مماته. كثيراً ما كان يضطرّ في بيت أخته لمجاراتها، بل ولمجاراة زوجها أيضاً. وهذا بالذات ما جعله يقبل بأن يقوم بالتدريس في المدارس الحكوميّة العامّة، وكان هذا يعني الالتزام بالانتساب إلى الحزب الوطنيّ الفاشيّ الحاكم. أثَّر هذا الأمر في نفسه أيّما تأثير، فكتب مرّة إلى أخته تلك، رسالةً من سجنه قال فيها: "بسبب نصائحك وضرورات المستقبل والوظيفة والسلام والى ما هنالك اضطررت للقيام بأوّل فعلٍ مغاير لضميري".

في عام 1931 أيضاً صدر للكاتب في مدينة فلورنسا أوّل كتاب مترجم: "سيّدنا فرين" للكاتب سنكلر ليويس. لقد كان لهذا الأديب الناشئ اهتمام خاصّ باللغة الإنكليزيّة والأدب الإنكليزيّ، وكان له فضل البدء بتعريف الإيطاليّين بالآداب الانكليزيّة والأميركيّة.

والواقع أنّ مهنة الترجمة اكتسبت في حياة بافيسِهْ أهمّية كبرى، وهي التي أثّرت في كلّ الثقافة الإيطاليّة، وكان لها فضلٌ كبير في فتحِ منفذٍ نحو حقبة جديدة في حياة الرواية الإيطاليّة. لقد قدم بافيسِهْ بترجماته مقياساً لعظمة تطلّعاته نحو الحريّة، ولحاجته إلى تحطيم الشكليّات الوطنيّة المتعصبّة، ولفتح آفاق ثقافيّة جديدة، له وللآخرين، قادرة على إزالة الصدأ القديم والجديد الذي أوقع المجتمع الإيطاليّ في أحضان المرض. لقد صمّم على تقديم "مسرح واسعٍ عملاق، يمكن على خشبته الخياليّة تقديم دراما جميع الناس بصراحة تامة، هذا كما لا يمكن أن يتحقّق في أيّ مكان آخر". فبينما كانت الفاشيّة تنكر أيّ مبادرة تقوم بها الجماهير، وتدين التظاهر والإضرابات وتمنعها، رأينا أنّ بافيسِهْ كان يقدّم روايات أميركيّة تؤكّد إمكانيّة إقامة العلاقات الاجتماعيّة على أسس جديدة.

والواقع أنّ بافيسِهْ كان يبحث في الكتّاب الأميركيّين عن نماذج واقعيّة جديدة قادرة على توضيح وتأكيد معاني بُغضه للأشكال الجماليّة السائدة آنذاك في إيطاليا، أي أنّه كان يسعى لاكتشاف نفسه من خلال محاولة اكتشافه للأدب الأميركيّ الجديد، هذا بالتوازي مع سعيه للوصول إلى قطيعةٍ مع الثقافة الإيطاليّة الرسميّة. وقد وضعه الأمر وعن غير قصد منه في صفّ ثقافة المقاومة السياسيّة التي قادته فيما بعد إلى الحزب الشيوعيّ الايطالي.

في عام 1933 تأسست دار النشر الإيطاليّة الكبيرة ايناودي Einaudi التي ساهمّ بافيسِهْ في مشروعها بكلّ حماسة، خاصّة أنّ صداقة عميقة كانت تربطه بصاحبها جوليو ايناودي. هنا بدأت علاقته تصبح مضطربة بعض الشيء مع "المرأة ذات الصوت الأبحّ"، والتي كتب لها قصيدة تحت عنوان "لقاءات" نشرت في ديوانه "العمل يُرهق" Lavorare stanca. كانت تلك المرأة مثقّفة من خرّيجات كلّية الرياضيّات ومن الملتزمات في النضال ضد الفاشيّة. وقد قبِل شيزاره أن تستعمل المرأةُ عنوانَ منزله لترسل رسائلَ تهجّمٍ شديدةِ اللهجة ضدّ الفاشيّة. وعندما اكتشف الأمر، وجاءوا لتفتيش منزله، لم يقبل شيزاره التصريح عن اسمها. وهكذا فقد أدين

بمعاداة الفاشية، وحكم عليه بالنفي لمدّة ثلاث سنوات إلى بلدة بعيدة في مقاطعة كالابريا هي برانكاليونِه كالابرو.

في 4 آب 1935 وصل بافيسِهْ إلى منفاه. نقرأ في رسالة بعثها إلى صديق له يحدّثه عن الأمر: "لقد استقبلني أهل البلدة بكلّ حفاوة وعطف، وقالوا لي إنّ هذه هي عاداتهم، وهم يستقبلون الجميع بهذه الطريقة. إنّي أقضي النهار هنا في بعضِ القراءة وفي مراجعةٍ ثالثة لدروس اليونانيّة. وبانتظار المساء أدخّن الغليون، لكنّي ما زلت مستاءً لأنّ العبقرية الإيطاليّة لم تتوصّل بين ما توصلت إليه من اختراعات عظيمة إلى ابتكار نوعٍ من المخدّرات يستعملها شخصٌ مثلي ليقع في سباتٍ طوعيّ يدوم ثلاث سنوات مثلاً. إنّنا نجد في ظلّ عدم اليقين الذي يميّز هذه الحياة أن لا أحلى من التمتّع بخصائصها القذرة مثل الملل والضجر والانزعاج والكآبة السوداويّة وأوجاع المعدة. إنّي أمارس أنواعاً موحشة من التسلية. إنّي أتسلّى بصيد الذباب والترجمة عن اليونانيّة، كما أنّي أمتنع عن النظر إلى البحر، وأجول في الحقول وأدخّن وأثابر على كتابة الثرثرات وأقرأ مراسلاتي مع الوطن وأحافظ على عفّة غير مجدية".

في تشرين الأوّل من ذاك العام بدأ بافيسِهْ في كتابة ما وصفه مثابرة على الثرثرة، أي تلك المذكّرات التي أصبحت فيما بعد كتاب "مهنة العيش". تقدّم الشاعر بعدها برسالة ترحّمٍ لإعفائه من النفي، لكنّهم لم يعفوه إلّا من سنتين فقط وأبقوا له على السنة الثالثة. في أواخر عام 1936 وعندما انتهت سنة الحكم بالنفي عاد بافيسِهْ إلى تورينو ليواجه خيبة أملٍ كبيرة، فهناك علم أن تينا "المرأة ذات الصوت الأبحّ" قد تجاهلت قصائده وتزوّجت برجل آخر. دوّن بافيسِهْ هذه التجربة المريرة في روايته Il carcere "السجن"، وبَّين معاناته خلال هذه التجربة وما صاحبها من يأس وقنوط أوقعاه في حزن عميق تجلّى في رغبة متواصلة أليمة بالانتحار. عاد لينغلق على نفسه من جديد وبصورة أتعس ممّا حدث خلال فترة المراهقة. وزاد الأمر تعقيداً أنّ أوّل مجموعة شعريّة أصدرها "العمل يُرهق" لم تلق النجاح المطلوب، رغم شكلها التجديديّ.

كان عليه أن يكسب لقمة عيشه فاستأنف عمل الترجمة وقام في 1937 بترجمة "المال الوفير" للكاتب دوس باسوس[9] ولصالح دار نشر موندادوري Mondadori ثمّ كتاب "رجال وفئران" للكاتب

[9] John Roderigo Dos Passos كاتب اميركي عاش بين 1896-1970 والعنوان الأصلي للرواية المترجمة هو: The Big Moneyعن ويكيبيديا

شتاينبك[10] لصالح دار النشر نفسها. ترجم بافيسِهْ أيضاً كتباً أخرى مثل "موبي ديك" للمؤلف هيرمان ميلفيل و "رزّ أسود" لاندرسون، و"الخط 42" لجون دوز باسوس، و"رسم الفنان شاباً" لجيمس جويس، و"رجال وفئران" لشتاينبك و"الحظ والتعاسة" لدانييل ديفو، وقصة "دافيد كوبيرفيلد وتجاربه الشخصيّة" لشارلز ديكنز الخ..

في هذه الأثناء بدأ كتابة "الحكايا" التي نشرت فيما بعد ضمن مجموعة "ليالي العيد" ثمّ في مجلّد "الحكايا". بين الأعوام 1936 و1939 عمل بافيسِهْ على إتمام روايته القصيرة الأولى "السجن" (كان عنوانها المبدئي "ذكريات موسمين") والتي رأينا أنّه استوحاها من تجربته في المنفى، ولم تنشر إلّا بعد عشرة سنين.

كانت تتكثّف في تلك السنين الأنشطة السرّية التي أدّت إلى تشكيل مجموعة "العدل والحرية" والمجموعة الشيوعيّة، وبما أنّ بافيسِهْ كان معاديا للفاشيّة فقد ساهم في المناقشات والحوارات التي كانت تدور في بيوت أصدقائه ذلك دون أن تتبلور لديه أيّ رؤية سياسيّة واضحة ومعلنة.

في عام 1940 كانت إيطاليا قد دخلت الحرب. أمّا بافيسِهْ فقد مرَّ في هذه الفترة بمغامرة عاطفيّة جديدة مع فتاة جامعيّة كانت طالبته في الثانويّة. كانت فيرناندا بيفانو فتاة شابّة وذات اهتمامات أدبيّة واسعة، مما أثّر بشيزاره إلى حدّ أنّه تقدّم بطلب يدها. ورغم أنّ الفتاة رفضت العرض مرّتين، فقد استمرّت الصداقة بينهما، بل إنّ بافيسِهْ خصَّها ببعض القصائد، بينها "الصباح"، "الصيف"، "ليلي" وضمَّنها كلّها في مجموعة "العمل يُرهق". في هذا الخصوص كتب أحد مؤرّخي حياة بافيسِهْ قائلاً: "بقيت فرناندا لخمس سنين مُقرّبة من بافيسِهْ وهي التي أثارت فيه الآمال في أن يتمكّن يوماً من أن يأوي إلى بيت يغمره الحب. غير أنّه قيّد لهذه التجربة الغريبة أن تنتهي أيضاً بالفشل.

في تلك الفترة كتب بافيسِهْ رواية "بلدانك" Paesi tuoi، لكنّه لم يتمكّن من نشرها إلّا في عام 1941 لتكون أوّل ما نشر من رواياته. وقد أثارت الرواية بعد نشرها انتباه النقّاد إلى هذا

[10] John Ernst Steinbeck كاتب أميركي عاش بين 1902-1968 والعنوان الأصلي للكتاب هو Of Mice and Men. وقد نال الكاتب جائزة نوبل عام 1962 عن ويكيبيديا

الأديب الكبير. كما ساعد الأمر على تحسين وضع بافيسِهْ الوظيفيّ في دار نشر ايناودي تحسّناً ملحوظاً.

في عام 1942 صدر للشاعر عن دار نشر ايناودي طبعة ثانية من مجموعة "العمل يُرهق"، بعد أن أضيفت لها قصائد جديدة. في تلك السنين استمرّ بافيسِهْ في كتابة الروايات والقصص القصيرة والمقالات النقديّة، وبدا أنّه استعاد الثقة بنفسه وبالحياة وأنّه أنضج في نفسه وعياً سياسيّاً معيّناً.

في الثامن من ايلول 1943 احتلّ الألمان مدينة تورينو. وبدأت القوّات النازيّة تقصف المدينة وتنتشر في شوارعها، كما احتلّ مقرّ دار نشر ايناودي من قبل مفتّش الجمهوريّة الاجتماعيّة الايطاليّة. واستدعي الكاتب كذلك لخدمة العلم في الجيش الفاشيّ لكنّه أعفي منها بسبب مرض الربو الذي كان يعاني منه. ومع أنّ أكثر أصدقائه انخرطوا في قوّات الأنصار وصفوف المقاومة ضدّ الألمان النازيّين وفاشيّ إيطاليا، فإنّ بافيسِهْ لم يشارك أبداً في الحرب ولا في عمليّات المقاومة ضدّ الفاشيّة. بل إنّه هرب نحو بلدة صغيرة كانت أخته قد سبقته ونزحت إليها. وما إن عرف باقتراب مداهمة الألمان والفاشيّين للمنطقة، حتّى سارع للاحتماء في ضيافة معهد دير أباء السوماسكا[11]، وقام بعدها بتكريمهم ومكافأتهم وشكرهم على استضافته بتقديم دروس مجانيّة لتلاميذهم. كان بافيسِهْ في الدير يقرأ ويكتب، لكنّه كان يتألّم لبقائه في هذا الوضع، بينما كان شبّان آخرون يموتون ليدافعوا عن وطنهم. خلال هذه الفترة وصله خبر فاجع بموت صديقه الحميم ليونه جينزبورغ تحت التعذيب في أحد سجون روما، فكتب وقتها: "عندما عرفت بهذا الخبر المفجع تساءلتُ فيما إذا كان الآخرون موجودين بالنسبة لنا؟ كم أودّ أن لا يكون هذا صحيحاً كي لا أتألم. إني أعيش كأنّي مسجّى على غيمة. أفكّر دائماً بالأمر، لكنّ تفكيري يبقى ضمن العموميّات. إنّي متأكّد بأنّي سأتعوّد على هذا الوضع الذي أؤجل فيه التألّم إلى الغد، وذلك كي أنسى ولا أتألّم".

[11] تأسس هذا النظام الديني عام 1534 كـ"هيئة لخدمة الفقراء" وتقديم الصدقات للأيتام والنساء الضالات. وقد أخذ هذا النظام اسمه من المكان الذي تأسس فيه أول مرة. أما الآن فيكرس هؤلاء الآباء أنفسهم لمهمة تربية الشبيبة على تعاليم الدين. عن ويكيبيديا

عاد بافيسِهْ بعد التحرير إلى تورينو. هناك عرف بأنّ كثيراً من أصدقائه قد قضوا نحبهم، فمنهم من مات بانفجار لغم، ومنهم من مات بحبل المشنقة الفاشيّة، أو خلال القتال. تردّد بافيسِهْ كثيراً في اتّخاذ موقف سياسيّ محدّد، لكنّه وقع تحت عضّات الندم وتأنيب الضمير، وعبّر عن هذا في قصائد "الأرض والموت" وفي كثير من رواياته، ثمّ لجأ إلى عزل نفسه عن أصدقائه قبل أن يقرّر فيما بعد الانضمام إلى الحزب الشيوعيّ والتعاون مع جريدته اليوميّة الشهيرة "لونيتا" L'Unità. وقد أعلن عن هذا في روما التي دعي إليها ليفتتح فيها فرع دار ايناودي للنشر. وقد كتب عن هذا إلى صديقه: "لقد نظّمتُ وضعي وانتسبت إلى الحزب الشيوعي الإيطاليّ". ثمّ إن صديقاً آخر له علّق على هذا الانتساب قائلاً: "كان انتسابه للحزب الشيوعيّ مسألة ضمير، لكنّه أظهر فيما أظهر ذلك الإلحاح النفسيّ الذي كان يشعر به ويدفعه للسعي كي يكون جديراً بصداقة رفاقه الأبطال الذين قضوا في الحرب. كان يحاول في هذه الخطوة إسكات تأنيب ضميره عن طريق الالتزام بعمل يساهم في التعويض عن تخلّفه السابق، ويضعه على احتكاك مع الناس بصورة يوميّة. لكنّه يمكن القول إنّ هذه الخطوة كانت مغالطة جديدة وطريقة أخرى للضحك على نفسه وخداعها، ومحاولة منه لاستعادة المقدرة على الإمساك بزمام الأمور. لقد حاول بافيسِهْ بواسطة ذلك الارتباط التنظيميّ أن يحطّم عزلته، وأن يجد مكانة له وأن يسير مع الآخرين. كان هذا هو المَعِين الأخير، وكانت هذه محاولة أخيرة تعلّق بها ليتعلّم المزيد عن ما سميّ: مهنة العيش والحياة Il mestiere di vivere.

في نهاية 1945 انتقل بافيسِهْ إلى روما ليساعد فيها كما قلنا في دعم فرع دار نشر ايناودي. بقي الكاتب في روما حتّى النصف الثاني من عام 1946، وهناك اشتدّ شعوره بالعزلة، وبدأ يتقزّز من مشاهد العنف والرعب التي سبّبتها الحرب. وعندما داهمْته أزمة دينيّة وجدانيّة، تيقّن بأنّه إنسان مختلف، إنسان لا يعرف كيف يشارك الناس تكاليف الحياة، لا يعرف كيف يكون فعّالاً في الحياة، لا يعرف أن يستشعر وجوده، ولا يعرف أن يُكوِّن لنفسه مُثُلاً قابلةً للتحقيق. وقد عمل بافيسِهْ على تجسيد هذا كلّه في شخصيّة كورّادو بطل رواية "بيت الهضبة" La casa in collina.

كانت تعمل في مكتب روما لدار نشر ايناودي امرأة شابّة اسمها بيانكا غاروفي[12] فشعر بافيسِهْ نحوها بنوع من الحبّ تغلّب على هيامه بـ بيفانو التي أخذت بلباب قلبه وسببّت له الكثير من الوجد المؤلم.

في الأول من كانون ثاني 1946 لخّص في مذكّراته بعض أحداث العام المنصرم وقال: "انتهت هذه القصّة كما انتهى غيرها. الهضاب، تورينو، روما. لقد أحرقتُ أربع نساء وطبعت كتاباً وكتبت أشعاراً حلوة كما اكتشفت صيغاً جديدة توجز كثيراً من الاتّجاهات (حوار شيرشي). فهل أنت سعيد؟ أجل، إنّك سعيد. ولديك ما يكفي من القوّة، لديك العبقريّة، لديك العمل. لكنّك وحيد. بل إنّك أشرفت هذا العام مرّتين على الانتحار. الكلّ معجب بك، يطريك بالمديح ويرقص حولك. وإذاً؟ تذكّر أنّك لم تحارب أبداً، تذكّر هذا. بل اعرف أنّك لن تحارب البتّة. فهل يمكن لك أن تعني أيَّ شيء لأيٍّ كان؟".

بعد عودته إلى تورينو بدأ بالعمل على المواضيع التي خطّط لها في ذهنه عندما كان في منفاه في سيرالونغا. بدأ هنا في تشكيل "حوارات مع ليوكو". عندما كان في سبيله للانتهاء من هذا الكتاب، كتب في الخريف الفصول الأولى من "الرفيق"، حيث حاول أن يقدّم شهادة عن التزام سياسيّ محدّد.

في 1947 كثّف بافيسِهْ أنشطته النشريّة في دار ايناودي وصمّم عدّة سلاسل ذات طابع ديني واثنولوجيّ وسيكولوجيّ فضلاً عن سلاسل الكتب الروائيّة.

بين ايلول 1947 وشباط 1948 كتب بافيسِهْ "الرفيق" و "البيت على الهضبة" الذي نشر بعد عام مع رواية "السجن" في كتاب "قبل أن يصيح الديك"[13] وهو عنوان اقتبسه من نصوص الإنجيل ليوحي بما اعتقد أنّه خيانة ارتكبها بتقاعسه السياسي. في عام 1948 ألّف كتاب "الشيطان على الهضاب". وفي صيف نفس العام حازت روايته "الرفيق" على جائزة سالينتو Salento .

[12] Bianca Garufi كاتبة وشاعرة ايطالية عاشت في روما بين 1918-2006 عن ويكيبيديا

[13] إنجيل مرقص 30/14: "فَقَالَ لَهُ يَسُوعُ: «الْحَقَّ أَقُولُ لَكَ: إِنَّكَ الْيَوْمَ فِي هذِهِ اللَّيْلَةِ، قَبْلَ أَنْ يَصِيحَ الدِّيكُ مَرَّتَيْنِ، تُنْكِرُنِي ثَلاَثَ مَرَّاتٍ"عن ويكيبيديا

حاز كتاب "قبل أن يصيح الديك" الذي صدر في نهاية العام على استحسان كبير في الأوساط النقديّة. أمّا في 1949 فقد كتب "بين نساء وحيدات" ثمّ ذهب ليقضي نوعاً من الإجازة في مزرعة صديق له، وفي أحضان الطبيعة بدأ بافيسِهْ بكتابة "القمر والمشاعل"، وهو عمله الأدبيّ الأخير الذي نشر خلال حياته، وقبل موته بقليل.

في 24 تشرين ثاني 1949 نشر ثلاثيّة "الصيف الجميل" التي ضمّت ثلاث روايات قصيرة، هي: "السَمِيّ"، "الشيطان على الهضاب"، و "بين نساء وحيدات".

في العام نفسه، أنجز وخلال شهور قليلة، كتابة "القمر والمشاعل" التي نشرت في الربيع من عام 1950 وكانت آخر عمل روائيّ في مسيرته الأدبيّة. وفي أواخر ربيع 1950 كذلك صدرت مجلّة "الثقافة والواقع" وكان بافيسِهْ ضمن لجنة التحرير. وقد كتب في افتتاحيّتها مقالة عن الأسطورة أكدّ فيها توجّهه السياسيّ الجديد، لكنّ هذا لم يلق تأييد المثقّفين الشيوعيّين، فهاجموه وثابروا على التهجّم عليه.

وكان الشاعر قد قام برحلة قصيرة إلى ميلانو، وتوجّه بعدها إلى روما، حيث قضى أوّل أسبوع من عام 1950 وهو يعاني من خيبة أمل عارمة جديدة. وقد وصف حينها الأمر في مذكّراته قائلاً: "روما ليست إلّا شرذمة من فتيان مصطفّين في طابور تلميع الأحذية. إنّي أتمشى في الصباح تحت أشعّة الشمس الجميلة، متسائلاً عن انطباعات الأعوام السابقة، أعوام الـ 45 و46. إنّي أتعب من لملمة أفكاري، ولا أجد أيّ جديد، كما أنّ روما صامتة خرساء، فلا أحجارها ولا نباتاتها تفصح عن أيّ شيء. إنّي أقضي هذا الشتاء الرائع تحت سماء صافية، البرد لاسع، والنباتات البريّة كثيرة...هذا فضلاً عن تأمّلاتي المعهودة حول الحياة والآلام والانتحار، وما يسبّبه هذا كلّه من توتّر ودهشة. لقد كنتَ تشعر دائماً خلال الفترات المهمّة بما يغريك لِتُقدِم على الانتحار، وقد تركت نفسك تستسلم لمثل ذلك الإغراء بعد أن خلعت عنك كل الدروع. كنت فتىً في ريعان الشباب. وكانت فكرة الانتحار حجّة للبقاء في الحياة. فأيّ موت يبقى إن لم نرغب بالموت؟"

قبل أن ينتهي عام 1950 بيوم واحد، وفي غمرة هذه المشاعر تعرّف بافيسِهْ في بيت أحد الأصدقاء في روما إلى الممثّلة الأميركيّة كونستانس داولينغ التي وصلت الى روما بصحبة

أختها دوريس، فأُخِذ بجمالها وهام بها. وبدا أنّ هذه الممثّلة الشابّة أعجبت من جانبها بهذا الرجل، الذي كان معروفاً وشهيراً وغنيّاً بالمعارف والذكاء والمشاعر. والظاهرُ أنّ الفتاة أوقدت في قلب شيزاره شعلة الحبّ من جديد.

شيزارِهْ بافيسِهْ مع كونستانس داولينغ

عاد بافيسِهْ الى تورينو وظنّ أنّه قد ترك فرصة أخرى تفلت من بين يديه. لكنّ كونستانس جاءت إلى تورينو للاستجمام، فالتقيا مرّة أخرى. واستطاعت الممثّلة أن تقنع ذلك الأديب، الذي رأت أنّه هام بها، بالذهاب معها إلى نزهة في سيرفينيا، فوقع في وهم جديد. ذلك أنّ الممثّلة ما لبثت أن سافرت إلى أميركا بحثاً عن الشهرة في هوليود، وتركت بافيسِهْ وراءها بين فكّيْ المرارة والتعاسة. ما كان من بافيسِهْ إلا أن ودّعها بأن أهداها رواية "القمر والمشاعل". عادت الفتاة إلى أميركا وتركت الشاعر وحيداً يكتب قصائد ديوانه الأخير: "سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ" Verrà la morte e avrà i tuoi occhi.

تمّ في هذه الفترة نشر أكبر عدد من أعمال بافيسِهْ، وكان شيزاره وقتها كثير التردّد على بلدة مولده حيث كان يجد فيها عزاءً وراحة نفس. ومع هذا فإنّ سفر الممثّلة الأميركية التي ظنّ أنّه ارتبط بها بحبّ عميق، وخيبة أماله السياسيّة والعاطفيّة، أوقعته جميعها في ألم عميق لم يتمكّن من تحمّل وطأته.

لقد هجره الحب مرّة أخرى، وبدأ يشعر بمعاناة شديدة حتّمتها الأزمات الدينيّة والسياسيّة التي عصفت به: بدأ يشعر بحزن كبير وبمخاوف شديدة كانت تنتابه رغم نجاحه الكبير في

المجال الأدبيّ. ورغم أنّه بدأ يقطف ثمار ذلك النجاح، خاصّة بعد أن حازت روايته "الرفيق" Il Compagno على جائزة سالينتو Salento كما حازت روايته "الصيف الجميل" La bella estate على أهمّ جائزة أدبيّة إيطاليّة: جائزة ستريغا Strega[14] . ومع هذا فقد كتب إلى صديق له في لجنة التحكيم راجياً إعفاءه من أيّ جائزة أدبيّة في المستقبل. بعدها نشر رواية "القمر والمشاعل" La luna e i falò التي اعتبرت أفضل رواية. ثمّ انهالت على قلبه موجة جديدة من الشعور بالوحدة، فبدا منهكاً متمزق الفؤاد، ولم يبق أمامه إلا الانتحار.

وقد فعل هذا في 27 آب أغسطس 1950.

كان عمره 42 سنة.

[14] تعتبر جائزة ستريغا أهم الجوائز الأدبية الايطالية التي تتوج منذ عام 1947 وكل سنة أفضل الأعمال الإيطالية. عن ويكيبيديا

2. الحزن العميق والوحدة القاتلة

كتب على الصفحة الأولى من رواية "حوارات مع ليوكو" Dialoghi con Leucò التي تركها على طاولةٍ إلى جانب سريره في غرفة الانتحار: "سامحتُ الجميع وأطلب السماح من الجميع".

كان بافيسِهْ يظن أنّه وحيد في هذا الوجود وكان يشعر شعوراً خفيّاً بأنّه لا يمكن لأيّ إنسان أن يقف إلى جانبه، أو لا يمكن ليد أحدٍ أن تمتدّ لتنتشله من حمأة حزنه العميق الذي تشرنق داخله، والذي حاكَهُ حول شخصيّته رغم كبريائها، وحول خياله رغم سعة آفاقه. حقّق بافيسِهْ بانتحاره حلماً كان يراوده طيلة حياته، وكان يقول عنه: إنّ لا شيء يمنع من تحقيقه، كان حلم الانتحار يستند إلى قنوط عميق ويأس شامل. انتحر بافيسِهْ وهو في غرفة داخل أحد فنادق تورينو.

ومازالت إيطاليا وعشّاق الأدب العالميّ يذكرون أديباً كبيراً اسمه شيزارِهْ بافيسِهْ.

يلاحظ الكاتب R. W. Flint أنّه ليس هناك أكثر من شيزارِهْ بافيسِهْ تمثيلاً للحقبة التاريخيّة المضطربة التي عاشتها إيطاليا خلال عقدٍ صعبٍ من حياتها 1940–1950. إنّ إيطاليا لم تشهد فترة دمويّة شبيهة بمثل هذه الفترة منذ عهد يقظتها الأولى Risorgimento. مثّل بافيسِهْ اضطرابات هذه الفترة وتحوّلاتها الاجتماعيّة على الصعيد الأدبي، ذلك كما فعلت سينما الواقعيّة الجديدة الإيطاليّة التي قدّمت للعالم أفلام روسيلّيني Rossellini ودي سيكا De Sica وغيرهما. لقد قدّم بافيسِهْ أفضل أعماله الأدبيّة في هذا العقد المضطرب، بل إنّه عّبر بطريقة مأساويّة، حقيقيّة هذه المرّة، وليس على الصعيد الأدبيّ وحسب، عن تأثير تلك الفترة العصيبة من حياة إيطاليا على حياته الشخصيّة بالذات، وذلك عندما أقدم على الانتحار: على أبشعِ عملٍ يمكن أن يفعله بحقّ نفسه.

إنّ الشخصيّة الأنموذجيّة التي تتردّد في أعمال بافيسِهْ هي شخصيّة رجل لا يختار إلّا الوحدة، كما أنه يقع تحت تأثير ظروف تجبره هي الأخرى على أن يكون وحيداً. لهذا نجد أنّ علاقاته مع غيره من الرجال أو مع النساء هي علاقات عرضيّة مؤقتّة وسطحيّة. ربّما أراد أن تكون له علاقات تعاطف مع غيره من البشر، لكنّه غالباً ما ينهي هذه العلاقة بخيانة مُثلِه وأصدقائه. ففي رواية "السجن" Il Carcere أو المنفى السياسي يعيش سجينان في إحدى قرى

الجنوب الإيطاليّ. يرفض بطل القصة مشاعر التعاطف التي يتضمنّها اقتراح السجين الآخر للالتقاء سويّة. كان عنوان القصّتين "قبل أن يصيح الديك" Prima che il gallo canti الذي يشير في حدّ ذاته وبوضوح تامّ إلى قصّة الخيانة التي تعرّض لها السيّد المسيح.

من المواضيع الأخرى التي تتردّد في أعمال بافيسِهْ موضوعُ بحثِ الإنسانِ عن الاستقرار والثبات رغم كونه سجين أحوالٍ متغيّرةٍ باستمرار. وهذا ما يفسّر أنّ بافيسِهْ لم يكن البتّة سعيداً في حياته الشخصيّة، كما أنّه لم ينسجم أبداً مع المناخ السياسيّ السائد.

3. من أقواله

أكثر الاستشهادات بأقوال بافيسِهْ أُخِذت من مذكّراته التي كتبها بين عامي 1935–1950 والتي نشرت فيما بعد في كتاب يعجّ بالتشاؤم هو: "مهنة الحياة".

من أقواله التي اشتهرت عنه:

- إنّنا لا نبحث عن أفكار جديدة عندما نقرأ، بل نبحث عن أفكار كنّا قد فكّرنا بها من قبل، ونراها تتأكّد من جديد على الورقة التي نقرأها. وكثيراً ما تثيرنا كلمات الآخرين التي ترنّ في داخلنا، وضمن حياتنا، وعندما نحرّكها هناك فإنّها تقدّم لنا أفكاراً ومنطلقات جديدة.
- بلادي هي أربعة أكواخ وأكوام كثيرة من الطين، يعبرها الطريق الريفيّ الكبير الذي كنت ألعب في أرجائه خلال طفولتي. أكرّر بأنّ طموحاتي كانت كبيرة، وأنّي كنت أريد أن أجوب العالم كلّه حتّى أصل إلى أبعد مكان فيه، لألتفت حينها وأقول للجميع: "هل سمعتم بذكر تلك الأسقف الأربعة؟ حسناً، إنّني جئت من هناك؟".
- عندما أكتب أشعر بأنّني طبيعيّ، متوازن وصافي الذهن.
- نحن لا نذكر الأيّام بل نذكر اللحظات.
- يكمن الدين في اعتقادنا بأنّ كل ما يجري لنا هو مهمّ جداً. لهذا السبب لا يمكن للدين أن يزول من الوجود.
- لا يمكن لكبار العشّاق أن يكونوا سعداء أبداً، لأنّ الحبّ بالنسبة إليهم أمر عظيم، ولهذا فهم يطالبون أحبّائهم بغزارة المشاعر نفسها التي يشعرون بها تجاههم، وإلّا فإنّهم سيظنّون أنّهم خانوهم.
- إنّنا نحصل على الأشياء التي نريدها عندما لا نريدها.
- الترحال عذاب. إنّه يجبرك على أن تثق بالغرباء، وأن لا ترى ما كنت معتاداً على رؤيته، من بيتٍ وأصدقاء. إنّك خاسر خلاله على الدوام. لا شيء لك فيه إلّا بعض

الأمور الجوهريّة مثل الهواء والنوم والأحلام والشمس والسماء، أي كلّ ما يميل إلى الأبديّة أو إلى ما نتخيّله عن الأبديّة.

- الفرح الحقيقيّ في العالم هو أن نبدأ من جديد.
- الحياة هي "وجود من أجل الموت".

شيزارِهْ بافيسِهْ

الفصل الثاني

تحاليل وأقوال حول مؤلّفاته

1) سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ Verrà la morte e avrà i tuoi occhi

"سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ"، مجموعة قصائد، من أهمّ المجموعات الشعريّة الإيطاليّة وأشهرها خلال القرن العشرين كله. كما أنّها قصّة حياة هذا الشاعر الكبير وقصّة القدر الذي سيطر على تلك الحياة طيلة عمر الشاعر. تتألّف المجموعة من عشر قصائد فقط، ثمّانية منها بالإيطاليّة واثنتان بالإنكليزيّة. وقد وجدت داخل ظرف أحمر، فيه أوراق رتّبها الشاعر، واكتُشِف غداة موته المأساويّ منتحراً، داخل غرفة فندقه قي مدينو تورينو يوم 26 آب/أغسطس من عام 1950.

توجز المجموعة قصّة حياة الشاعر، وتحكي مسيرة قدره البائس في الشكل والمضمون. يحكي البيت الخامس من القصيدة الأولى حكاية ما سُميَّ بـ "العادة الحمقاء" Il vizio assurdo التي تربّصت تربّص الشياطين بحياة بافيسِهْ كلّها. كما أنّ "العادة الحمقاء" هي في الوقت نفسه، عنوان كتاب أخر عن سيرة الشاعر ألّفه فيما بعد صديق له، هو الكاتب الايطاليّ دافيد لايولو. وقد جرى إخراج هذه السيرة خلال السبعينات في عملٍ مسرحي، ثمّ تلفزيونيٍ شهير. قام بتمثيل العمل ممثلٌ كبير هو لويجي فانّوكّي صار به حالُ تَوَحُّدِهِ مع شخصية الشاعر إلى محاكاة مصيره المأساوي، أي انتحاره، مباشرةً عقب انتهائه من تسجيل آخر حلقة تلفزيونيّة من المسلسل المقتبس عن "العادة الحمقاء". حدث هذا عام 1978.

"العادة الحمقاء"، الانتحار، ظلّ الموت المرعب، شبح الكآبة الذي لاحق بافيسِهْ طيلة حياته، كانت هذه بعضٌ من المواضيع التي سادت أيضاً مجموعة "سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ"، المهداة إلى أخر حبيبة عشقها الشاعر أي الممثّلة الأميركيّة كوستانس دولينغ Constance Dowling التي تعرّف إليها في أواخر عام 1949 وبقيا على حبّهما طيلة فصل الربيع، ثمّ انتهت القصّة برمّتها. وقد كتبت نهايةُ هذا الحبّ الكلمةَ الأخيرة في قصّة حياة بافيسِهْ، كانت سبباً أو فرصة انتهزها الشاعر لينفّذ تصوّراته السوداء التي غذّاها في خياله طيلة حياته. والواقع أنّ مجموعة "سيأتي الموت" تمثل بكلّ وضوحٍ وصدق رأيَ بافيسِهْ في حياةٍ كان يراها

مجرّد مغامرة لا أمل يرجى منها، مغامرة يأس وقنوط يبيّن فحواها بيتٌ من قصيدة للشاعر يقول فيه: "سنسقط في الدوّامة صامتين". ولا يمكن لنا مع هذا كلّه إلّا أن نجد أيضاً في هذه المجموعة الشعريّة ومضات أخرى من الأمل، تفتح آفاقاً حول تصوّرات بافيسِهْ الوجوديّة. فهناك أبيات في القصيدة قد لا نصدّق أنّ الإنسان الذي كتبها سيُقدم على الانتحار يأساً:

ستكون هناك أيّام أخرى،
أصوات أخرى وصحوات،
سنعاني في الفجر،
يا وجه الربيع.

كانت هذه خاتمة قصيدة The cats will know "ستعرف القطط" التي كتبها الشاعر بالإنكليزيّة.

أغلب الظن أنّ بافيسِهْ لو قرأ على نفسه أبياته هذه في ساعات يأسه العظيم، لسمع أصواتاً جديدة، و لرأى إشراقات بهيّة، وفصولَ ربيعٍ تتكرّر، وصحوةً على فجرٍ بشمسِ الأمل. لو قرأها على نفسه، لتردّد بافيسِهْ كثيراً قبل أن يقع في هاوية الانتحار.

لقد نشرت دار ايناودي مجموعة "سيأتي الموت" بعد عام من ميتة الشاعر، وذلك في ديوان ضمّ أيضاً تسع قصائد كتبها الشاعر عام 1947 في مجموعة "الأرض والموت." La terra e la morte وقد أشار الشاعر إلى هذه المجموعة في رسائله الأخيرة التي كان يرسلها الى كوستانز دولينغ. فقد كتب مرّة: "عزيزتي، لا يسمح لي وجداني أن أكتب مزيداً من الشعر. لقد جاءني الشعر بمجيئك، وسيذهب بذهابك. لقد كتبت هذه القصيدة بعد ظهيرة أيّام مضت، خلال الساعات الطويلة التي قضيتها في الفندق منتظراً، ومتردّداً في أن أكلّمك بالهاتف. اعذري الحزن الذي يخيّم على هذه الأبيات، كيف لا وقد كنت حزيناً بالفعل. لقد بدأت بكتابة قصيدة بالإنكليزيّة وسأنهيها بالإنكليزيّة. ستجدين أنّ هذه القصائد تتّسع لكلّ تجربتي خلال هذا الشهر: لكلّ الرعب والدهشة.

"مات واحدٌ
منذ زمن سحيق

واحدٌ حاول
لكنه لم يعرف"
إنّها أبيات من إحدى قصائده، كأنّه كتبها لتنقش على شاهدة قبره.

من أجمل ما قيل عن بافيسِهْ وقصيدته هذه ما كتبه الناقد الإيطاليّ كلاوديو دي سكالسو: "كتب بافيسِهْ قصيدة "سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ" إذاً في 22 آذار 1950، وقد أتت لتنبأ عن النهاية المفجعة التي حلّت بهذا الكاتب الكبير بعد شهور قليلة، عندما ابتلع على ما قيل كميّة كبيرة من المنوّمات. كتب على قصاصة ورق صغيرة: "أستميح العذر من الجميع، لكن لا تكثروا من الثرثرات". لم تتسبّب نهاية قصّة الحبّ القصيرة التي جرت بين بافيسِهْ والممثلة الأميركية كونستانس داولينغ بموت بافيسِهْ بل إنّها استعجلته فقط، حتّى أنّ الشاعر أكّد في بداية القصيدة أنّ التفكير بالموت – أو سحر الانتحار – كان يرافقه طيلة حياته، وذلك كطريقة للتخلّص من قلقه الوجوديّ وشعوره بالوحدة والعزلة، وعدم قدرته على التواصل مع الناس. وتتوجّه القصيدة، في صيغة حوار وهميّ، إلى المحبوبة التي هجرت الشاعر بعد لقائهما الأخير، وسافرت إلى أميركا، دون أن تترك أيّ خبر عنها".

يحلّل دي سكالسو بعدها بعض مقاطع القصيدة ويعلّق قائلاً: "يتحدّث الشاعر في البيت الأول عن ميله إلى الانتحار كسبيل للخروج من آلام الحياة. إذ سيأتي الموت بعينين شبيهتين بعينيكِ، إنّه موت يرافقنا، أي أنّه موجود إلى جانبنا طيلة الحياة، وكلّ يوم من الصباح حتّى المساء، وهو يبقى يقظان "أرِقاً"، كأنّه ندمٌ يعضّنا من خلال ذكرياتنا حول ذنوب حمقاء ارتكبناها، ولا نستطيع من آثارها خلاصاً. إنّ عينيك الشبيهتين بعينيّ الموت باردتان جامدتان لا تعبّران عن شيء، مثل كلمة فارغة بلا معنى، أو مثل صرخة مكتومة صامتة، بل مثل الصمت بعينه. هكذا أراهما عندما أستيقظ في الصباح، حين أراك منحنية تبحثين عن صورتك في المرآة، كأنّك لا تستطيعين الغور في باطن نفسك. أيّتها المرأة، يا وهم السعادة والأمل، إنّنا سنتأكّد يوم الموت أنّكِ تُمثّلين الحياة، لأنّك توقظين فينا غريزة البقاء، وتمنحينا القوّة على مقاومة معاناتنا وكروبنا الوجوديّة، كما أنّك، في الوقت نفسه، تُمثّلين العدمَ، لأنّك لستِ إلّا وهماً خالصاً، وسراباً بعيداً، لا يمكن الوصول إليه".

"يقول الشاعر في البيت الثاني إنّ ميله إلى الانتحار قد وصل إلى المرحلة الأخيرة. فللموت نظرةٌ معينة يخصُّ بها جميع البشر، نظرةٌ تشبه الأمور السيّئة، أو نظرة الأشخاص المزعجين عندما ينظرون إلينا. لذلك فإنّ الموت سيكون شبيهاً بالتخلّص من عادة سيّئة، أو مثل ظهور وجه من وجوه الأموات معكوساً في مرآة الذاكرة، أو مثل الاستماع إلى صوت يصدر عن فمٍ مغلق. عندها سننزل بصمت إلى دوّاماتِ أنهارِ الجحيم (كاستعارة من الأساطير الوثنيّة)، أي إلى العدم. ويبدو أنّ وجه الأموات، والفم المغلق، هما تشبيه للمرأة التي تعبّر عن العدم. ونستطيع أن نرى أنّ صيغة الجمع التي استخدمها الشاعر في الضمير (تصاحبنا) وفي الأفعال (سنعرف، سننزل..) تعطي معنى شاملاً للتأمّلات الشخصيّة، معنى ينطبق على الشاعر، كما على كلّ الناس الذين يشعرون بمثل كرباته الوجوديّة".

يربط بافيسِهْ بين الحبّ والموت، مثلما فَعَل سلفُه ليوباردي[15]، عندما اعتبرهما شقيقين يعملان لصالح الإنسان، لأنّهما يحرّرانه من كرب الحياة. لكنّ الموت يحرّره تحريراً نهائيّاً وأبديّاً بينما يبقى تحرير الحبّ أمراً مؤقّتاً، يشرق بالخير الموعود خلال ساعات العشق الساحرة، ثمّ ما يلبث أن يتبدّد مثل سراب وهميّ. يعود الإنسان بعدها مقيّداً بأصفاد مصيره المؤلم. لهذا فإنّ بافيسِهْ يقول إنّ أمال السعادة التي يراها في المرأة، هي حبٌّ وعدم، في الوقت نفسه. فالحياة تغذّيها سعادةٌ موعودة، والعدم تبديه الحقيقةُ الفعليّة، هذا ممّا يترك الإنسان ضمن واقع حالته الحزينة البائسة. وتتأكّد معاني نظرة الشاعر للحبّ في ملاحظة كتبها في "المذكّرات" يوم 25 آذار حين قال: "لا ينتحر المرء بسبب حبّ امرأة. بل ينتحر لأنّ الحبّ، أيّ حبّ، يعرّي لنا عندما ينحسر، باطنَ أنفسنا وبؤسنا وتفاهتنا وفراغنا وعدمنا".

تبقى هذه القصيدة اورفيّةً[16] غامضة، فالشاعر الذي قدّم لنا في الثلاثينيّات مجموعته المسمّاة "العملُ يُرهق"، ابتكر هنا الشعر الروائيّ الموضوعيّ المحبوك بلغة واقعيّة قريبة من اللغة المحكيّة، وبشكل يعارض، على الصعيد العالميّ، الشعر التجريديّ الذي كان يكتبه الشعراء الفرنسيّون والهيرميتيّون الإيطاليّون. كما أنّه يردّد صدى بعض المقاربات التي يرغب بها

15 يُعد جاكومو ليوباردي Giacomo Leopardi من أكبر شعراء إيطاليا. (م)

16 نسبة إلى اورفيوس، الشاعر والموسيقار الإغريقي الأسطوري الذي كان يسحر الناس والأشياء بعذوبة فنونه، لكن لم يتمكن من إيصال هذا السحر إلى حراس العالم السفلي فقتلوه عندما حاول أن يهبط إليهم من أجل تخليص زوجته. عن ويكيبيديا

الشعر الرمزيّ الذي انتشر خلال سنوات ما بين الحربين. من الناحية العمليّة، ابتكر بافيسِهْ شعراً يُظهر شيئاً من مأساته الوجوديّة، والأحزان التي كانت تؤرّقه، لكنّه اختار ألّا يكشفها بصورة كليّة، بل فضّل أن يضعها خلف معطف أسود اسمه تحطيم الذات، أي خلف غموضه العصابيّ المنيع.

بافيسِهْ، كان حقاً واحداً من كبار الكتّاب الايطاليين في القرن العشرين.

2) البيت على الهضبة LA CASA IN COLLINA

قدّم بافيسِهْ في هذه الرواية بعضاً من قصص حياته. تجري أحداث الرواية بعيد الحرب، خلال لجوء الكاتب إلى بلدة مونفيرّاتو الشماليّة، أي عندما هرب من الحرب الأهليّة التي اشتعلت بين عامي 1943–1945.

نشرت رواية "البيت على الهضبة" مع رواية قصيرة أخرى اسمها "السجن" Il Carcere وذلك عام 1949 في كتاب: "قبل أن يصيح الديك". والواقع أنّ هناك كثيرا من أوجه الشبه بين الروايتين. فهناك الشعور بالوحدة، واستجماع معالم أزمة الحياة الوجوديّة، والخيانة، والصفح، وهناك أيضاً السجن الماثل في الروايتين: سجن يحدّه البحر في رواية السجن، وسجن تحدّه الهضاب في هذه الرواية. هناك شخصيّة ستيفانو في الرواية الأولى، الذي نفي إلى عالم بدائيّ ما لبث أن أصبح أسطورة، وهناك في هذه الرواية شخصية كورّادو الذي هرب من الحرب الأهليّة، والذي يبحث في تأمّلاته، وفي اللقاءات التي يجريها على موائد مطعم "النوافير"، عن معنى لموقف عدم الالتزام الذي حدث أن اتّخذه عن غير قصد منه.

ماهي الـ "هضبة" لدى كورّادو"؟ ها هو يفسّر الأمر بنفسه: "كنتُ أتكلّم عن الهضبة، كما أتكلّم اليوم عن البحر أو الغابة. كنت أعود في المساء من المدينة وقد بدأت السماء تظلم. إنّ الهضبة لم تكن بالنسبة لي مجرّد مكان بين غيره من الأمكنة، بل كانت مظهراً للأشياء، طريقةً في الحياة.. كنّا نبدأ في تسلّقها، ونحن نتحدّث عن المدينة المُدانة، عن الليل، وعن الرعب الوشيك... عليّ أن أقول وأنا أبدأ برواية هذه القصّة الطويلة عن الأوهام، بأنّ وزرَ ما أصابني لا يقع على الحرب. لا بل إنّي على ثقة بأنّه مازال يمكن للحرب أن تنقذني ...

الحرب لم تحرمني إلّا من حرصي الشديد على البقاء وحيداً في عزلتي، إنّي ألتهِم السنينَ وبقيّة عمري، وقلبي. وفي يوم من الأيام اكتشفت أن بيلبو، كلبي الضخم، كان هو الوحيد الذي بقي وفيّاً لي".

نحن الآن في عام 1943، كانت المدينة وقتها قد تهدّمت تحت وقع القصف خلال الحرب. بطل الرواية كورّادو هو مثقّف، وأستاذ يعيش هذه المأساة، وهو يراقب كلّ ما يقع حوله بنوع من الانفصال والبعد. لذلك فإنّه يلجأ إلى الهضبة، ويحلّ ضيفاً على فتاتين، تقع إحداهما – أي إلفيرا – في حبّه، لكنها لا تظهر حبّها، كما أن كورّادو لا يبادلها ذلك الشعور. بل إنّه يبدأ بالتردّد على مطعم قريب اسمه "النوافير"، حيث يلتقي بأشخاص آخرين يهربون عادة من القصف على مدينة تورينو، ويلجؤون في المساء إلى هذا المطعم، ليخوضوا في أحاديث السياسة وتبادل التوقّعات حول سقوط الفاشيّة، في الوقت الذي يستمعون فيه إلى إذاعة لندن: كانت الأمور تسير على هذه الحال في عام 1943.

وفي رواية "السجن" تحبّ إيلينا بطلَ الرواية ستيفانو، كما أحبّت إلفيرا بطلَ هذه الرواية كورّادو، وأعجبت كلّ منهما بصاحبها– أي شيزاره في الحالتين– بعدما وقعتا في أسر السحر الذي مارسته عليهما ثقافتُه وفكرُه الارستقراطيّ، وبقيتا بانتظار أن يختارهما. لكنّه لم يفعل، بل بقي إمّا في تجاهلٍ لهما، أو في احتقار. وقد يكون في هذا إشارةٌ مقلقة ومتسترة لكراهيّة النساء قاطبة، أو لذلك البحث اليائس عن حبّ لم يكن موجوداً أصلاً، أو ربّما عن حبّ لن يوجد البتّة في حياته.

يلتقي كورّادو في مطعم "النوافير" كثيراً من النازحين كباراً وصغاراً، وكان من بينهم كاتي، المرأة التي أحبها شابّاً وهجرها ظلماً، كانت آنئذٍ ضعيفة متعلّقة به، لكنها أصبحت اليوم قويّة: أصبحت قويّةً بالتزامها السياسيّ المعادي للفاشيّة، ولأنّها أصبحت – وقبل كلّ شيء– أمّاً لفتى يمكن أن يكون ابناً لكورّادو، يمكن له أن يرعاه ويكفله. كان كورّادو يريد أن يعرف فيما إذا كان يمكن للعيش مع هذه المرأة وابنها، أن يضفي معنى معيّناً على حياته. لكنّه لم يتمكّن من القيام بهذه التجربة، لأنّ كاتي وقعت في مصيدةٍ نصبَها الألمان، كما أنّ ابنها دينو هرب، ليضيع في العدم، بعد أن مسّهُ جنونُ الحرب والتعلّق بالأنشطة الحربيّة. وبهذا تلاشت آمال كورّادو بالخروج من سجن عدم الكفاءة الذي سجن نفسه فيه.

في هذه الأثناء سقطت الفاشيّة وجاء الأنصار ثمّ الألمان، وبدأت المداهمات التي شملت المطعم الذي كان يرتاده كورّادو، فاعتقل الألمان جميع أصدقائه، بينما تمكّن هو من النجاة، فهرب، ثمّ ما لبث أن عاد. حيث بدأ يتذكر كلّ الأماكن التي عاش فيها، وقرّر الاستقرار في المكان، بعد أن فارقه الخوف.

لقد أراد شيزارِهْ بافيسِهْ/ كورّادو أن يروي قصّة الحرب كفكرة، كالتزام: الحرب الأهلية وعمليّات القصف التي بدأت تأتي على المدن، الحرب التي لا تنتهي إلا بالنسبة لمن يموت، الحرب المتواصلة المستمرّة، الماثلة على الدوام والتي لا تنتهي بانتهاء الرواية التي انتهت على عتبة الشتاء القاسي الأخير. وقد وصف الكاتب الإيطاليّ الكبير ايتالو كالفينو هذه النهاية، بأنّها "حدس شعري لا يترك قضيّة كورّادو مفتوحة وحسب، بل إنّه يوسّع معناها".

لقد قيل في أكثر من مكان بأنّه ما إن ينتهي الشخص من قراءة رواية لبافيسِهْ حتّى ينسى حبكة الرواية، فهي شبه مفقودة أو غارقة في بحر من الأفكار والتأمّلات والرموز والأوصاف، وهي غير مهمّة أصلاً، في حدّ ذاتها. لكنّه لابدّ من التأكيد على أنّ بافيسِهْ يميل دائماً إلى أن يروي نفسه ومأساته كإنسان فاشل، غير قادر على التحرّك والاختيار والعمل، إنسان لا يهمّه إلا تأمّل الحياة التي تجري حوله، مأساة تمنعه من التفاعل مع العالم الذي يحيط به، ومأساة تقوده في النهاية إلى اختيار الانتحار، ومعاكسة الحياة بالموت، والخروج من عالمٍ لم يتمكن من الدخول إلى قلبه، بل رأه مجرّد منظرٍ، جميلٌ تأمُلّه، خاصّة عندما ينيره القمرُ أو الوهجُ الأحمرُ الصادر عن ألفِ لسانِ لهب.

في الصفحات الأخيرة من الرواية، يصل البطل إلى مخبأه الأخير. كان القتال مستمرّاً هنا وهناك، لكنّ البطل يواصل سيره في نهاية فراره، الواقعيّ والرمزيّ، يسير عبر الريف المقفر الذي يحيط بمنزله. يقول في نفسه: "إنّني أفكّر بالأوهام المديدة التي بدأتها هذه الرواية عن أحداث حياتي. أين ستحملني هذه الأوهام؟ وكثيراً ما أفكّر في هذا خلال هذه الأيّام، وبأيّ شيء غيره عليّ أن أفكّر... ما هو وجه الشبه بيني وبين هذا الرجل الذي نجا من القنابل، نجا من الألمان، نجا من الندم ومن الألم؟ لا أقول إنّي لا أشعر بالوجع يعصر قلبي عندما أفكّر بمن مات، بالكوابيس التي تملأ الشوارع كأنّها كلاب شاردة...لكنّ ما يجري هو أنَّ الأنا،

تشعر بأنّها شخص آخر، بأنّها مفصولة عنّي، كما لو أنّ كلّ ما فعَلتْه وقالتْه وتحمّلتْه قد جرى أمامها لغيرها، وأنّها أمور لا تخصّها، كأنّها قصص منسيّة".

كتب بافيسِهْ في الصفحة الأخيرة من هذه الحكاية سطوراً إنسانيّة رقيقة، كانت من أجمل ما كتب، ومنها: "إنّي لا أعرف إن كانت كاتي ودينو وفونسو وكلّ الآخرين سيعودون، إنّي أتمنّى هذا في بعض الأحيان، لكنّه يخيفني. لقد رأيت أمواتاً مجهولين، أموات الجمهوريّين. كانوا هم من أيقظني. فإذا كنا نتوقّف خشية أن نمرّ فوق جثّة إنسان مجهول، أو جثّة عدوّ، فهذا يعني أنّ للمهزوم وللعدوّ شأناً ما، هذا يعني أنّه لابدّ من وقف نزيف الدماء عندما تسيل الدماء، وأنّه لابدّ من إعطاء اسمٍ لأصحاب تلك الدماء، اسم لمن سالت منه تلك الدماء".

نرى في الرواية أنّ بافيسِهْ كان ملتزماً بالتنقيب داخل ذاته، وتشريح نفسه بغير شفقة، والبحث عن طريقه، والتفاعل مع طبيعةٍ قوامُها القمر والكروم والنجوم والبساتين. لا يمكن أن ننكر شيئاً من هذا، ونحن نقرأ هذه الرواية: ففيها علاقته مع الله، والهروب والملاجئ والتساؤلات، وعلاقته أيضاً مع أُبوّته التي لم تتحقّق، بل كانت تحتضر من خلال علاقته مع دينو ابن كاتيا، والذي كان يمكن أن يكون ابنه، بل الابن الذي يمكنه أن يكون الغير عنه، أي هو، لكن آخَراً عنه، أي شخصاً يملك شجاعة الهروب من الملجأ، وإقحام نفسه في المعمعة، ومعايشة الحرب، ولو كلّفه ذلك الموت. لا يمكن أن ننكر كلّ هذا كما لا يمكن لنا أن ننكر موضوعيّة الرواية، وتأمّلاتها التي تبدو أنّها مجرّد تأمّلات شخصيّة، لكنّها ما تلبث أن تتوسّع لتعُمَّ كلّ البشريّة، البشريّة التي لا تتساءل، في وقتٍ عليها أن تتساءل فيه عن شرور تلك الأحداث التي "... تحرق بيوتنا، وتزرع بيننا، وفي ساحاتنا، وشوارعنا، أمواتاً مصوّبين بالرصاص، ثمّ تطردنا وتلاحقنا من ملجأ إلى ملجأ، وكأنّنا أرانب برّيّة، بل كأنّها تريد أن تنتزع منّا موافقة فعّالة، تجعلنا ملزمين بالقتال مع المقاتلين".

إنّ قوة هذا التمثيل الموضوعيّ تتيح لهذه الرواية أن تنتصر على الزمان، فتستمرّ على مداه: هكذا يصبح كورّادو رمزاً للفرد، للإنسان العاديّ الذي تخلّى عن طموحاته في التأثير على مجرى التاريخ، وبدأ يخجل من هذه التجربة البغيضة القاتلة، التي وضعت بعض الإيطاليّين في مجابهة بعضهم الآخر، والتي لابدّ من التكفير عنها (وهنا يظهر لجوء كورّادو الهارب إلى الكنيسة تعبيراً عن سعيه لتطهير نفسه)، والتي لا يمكن لنا أصلاً أن نتحمّلها وأن نتحمّل رؤية

كلّ أولئك الأموات الذين يجسّدون الجريمة والوحشيّة والهمجيّة، لولا أنّنا نرجو أن يكون كلّ هذا طريقة يتجدّد بواسطتها الإنسان.

وإذا تركنا الموضوعيّة جانباً، فلابدّ للقارئ أن يقع تحت سحر المقدرة التي يتمتّع بها بافيسِهْ على تصوير الطبيعة بلغة شديدة الجاذبيّة، بعيدة عن اللغة الدارجة التي كان يستعملها في رواياته الأولى، رغم أنّها بعيدة أيضاً عن البلاغة الأدبيّة لأنّها تعتمد على تركيبة "حرّة"، تستعملها شخصيات بلاغيّة واسعة ومتنوّعة ترى في كلماتها مرايا للصور، وفي صورها مرايا لطبيعةٍ مازالت قادرة على أسر الناظرين بسحرها، وبنور القمر الذي يغيب ثمّ يظهر معلّقاً فوق أغصان الكروم، علامةً على مسارٍ روحيّ، وتعبيراً عن ترياق أبيض رائع، للشفاء من داء الرعب، ومنظر حمرة الدماء القانية، والخضرة النحاسيّة الداكنة، التي تنتصب شاهدةً على ما بقي من الكروم ومن رائحة الريف.

لا ينفي بافيسِهْ ما وصف به نفسه بأنّه بطل مضادّ، وهو يرفض القيام بدور فعّال في الحرب، بل يهرب، يبحث عن ملجأ في الكنيسة، في الدير، إنّه بطل يراقب نفسه وهو يهرب عبر الحقول بين ذهول وأسى، وبين مناظر الموت التي تُظهر المتحاربين من سودٍ وحمر. إنّ الموت واحد، وخاصّة بين المدنيّين. وهو بطل مضادّ حكم عليه بتقمّص هذا الدور، حتى إنّه لربّما شعر بالحسد حتّى تجاه الأموات، لأنّ لديهم معنى، لأنّ الحرب انتهت بالنسبة إليهم، وأصبح لها إطار زمانيّ– مكانيّ، أصبح لها معنى، أصبحت حادثة من التاريخ، قد تكون خاطئة، قد تكون حمقاء، لكنّها تبقى واقعيّة. أمّا بالنسبة إليه فإنّ الحرب لن تنتهي البتّة.

في الصفحات الأخيرة يظهر اليقين المرير الذي شعر به الكاتب، لقد شعر أنّه وصل إلى ملجأه الأخير، إلى نهاية هروبه الحقيقيّ كما إلى فراره الرمزيّ. فبينما يستمرّ القتال في أماكن بعيدة عنه، نجد أنّه يعود ليتنزّه في أنحاء الريف الأجرد المحيط بمنزله: "إنّي أعود بذاكرتي إلى الأوهام العريضة حول أحداث حياتي، والتي انطلقت منها هذه الرواية. إنّي غالباً ما أفكّر متسائلاً إلى أين ستقودني هذه الأوهام: لكن بأيّ أمر آخر أستطيع أن أفكر؟ (...). ما الذي يجمعني بهذا الرجل الذي نجا من قصف القنابل، نجا من الأمان، ونجا من الندم والألم؟ ليس أنّي لا أشعر بالضيق عندما أفكّر بمن اختفى، عندما أفكّر بالكوابيس التي ترتع في الشوارع مثل الكلاب (...) غير أنّ ما حدث هو أنّ الأنا، ذلك الأنا الذي رآني وأنا أنقِّبُ بحذرٍ في

وجوه، وفي جنون هذه الأزمان الأخيرة، ذلك الأنا يشعر أنّه شخص آخر، شخص منفصل، وكأنّ كلّ ما فعله وقاله وتحمّله، ليس إلّا تاريخاً مضى، وأموراً تخصّ آخرين حدَثَ أنّها جرت أمامه".

يتساءل شيزارى/كورّادو عن فحوى سقوط كلّ أولئك الأموات، ثمّ يقول: إنّه لا يعرف الجواب، وإنّه على قناعة أنّه ما من أحد يعرف إلّا الأموات أنفسهم، هم فقط، وقد يكونوا هم الوحيدون الذين يعرفون لماذا كان الذي كان، كما أنّهم هم الوحيدون الذين انتهى كلّ شيء بالنسبة إليهم. أمّا بالنسبة للأحياء فهم لا يرون في الواقع إلّا منجلاً لا يرحم، قطعةَ ظلامٍ تحجب جمال القمر، برداً جليديّاً ينهش العزم والأمل، بل مكاناً قفراً يباباً، علينا أن نهرب منه، لا جُبناً بل تقليداً لـ "ظلّ راهب بوذيّ يتهادى (كما يقول ايتالو كالفينو) على مرتفعات الهند الصينيّة بين براكين حرب مفتوحة لا نهاية لها".

3) السجن Il Carcere

لابدّ لمن يتجوّل في طرقات بلدة برانكاليونه كالابرو الإيطاليّة، التي نُفي إليها بافيسِهْ، إلّا أن يدهش لرؤية لون بحرها الأزرق الرائع، وللعطر يفوح عبر أرجائها، من عرائش ياسمين لا مثيل لنضارتها وزهوّها في مكان آخر غير هذه البلدة الصغيرة. يدهش المرء أيضاً لرؤية صيّادي البلدة، فيظنّ كأنّهم خرجوا لتوّهم من لوحةٍ انطباعيّة ليقدّموا للسيّاح وجبات سمك لذيذة من تلك التي يقدّمونها في المطاعم الصغيرة ذات الطابع العائليّ. حينئذ لا يمكن إلّا تذكّر شيزارِهْ بافيسِهْ، ذلك المفكّر المتحمّس، الحزين، الساخر لربّما بقساوة، وحزم في بعض الأحيان، والذي مازال يؤثّر أيّما تأثير على كثير من شباب اليوم الراغبين في مطالعة أعماله.

لقد حكم على بافيسِهْ بالنفي ثلاث سنوات، لمجرّد أنّه قبِل باستلام بريد له صفةٌ سياسيّة يخصّ حبيبته، ورغم أنّ الحكم خُفِّض بعدها إلى سنة واحدة، فإنّ المنفى أثّر تأثيراً ملحوظاً على شخصيّة الكاتب الغريبة والمعقّدة في الأصل.

لم تكن "المرأة ذات الصوت الأبحّ" (كما كان يصفها) امرأة جميلة، بل كانت جسورة مثل الرجال. كانت على طرفي نقيضٍ منه في كلّ شيء ولذلك أحبّها، وكان يشعر بالسعادة والحماسة مادام قربها، ومادام يشعر بأنّها تبادله المشاعر نفسها، بل إنّه أصبح في ذلك

الوقت، بسيطاً وواضحاً في تعامله مع الناس، على عكس ما كان عليه أيّام المراهقة من إنغلاق وعزلة لم يكن يستطيع منها تخلصاً.

لكنّه ما إن عاد من المنفى، حتّى تفاجأ بخبر سيئ عن زواج حبيبته تلك، فتيّقن أنّها كانت تستخدمه لمصالحها فقط. من وقتها أصبحت المرأة في كتاباته مجرد "ثمّرة جسديّة"، أو على الأكثر، تعبيراً عن اللامبالاة وعدم الإخلاص.

في "السجن" وهي أوّل رواية يكتبها، رغم أنّها نشرت لاحقاً، نرى أنّ النساء يملأن على الشاعر مناخ وحدته في المنفى. فهناك ايلينا التي يحادثها وتحبّه، لكنّه يسئ معاملتها ويعاقبها، فينفّس من خلالها عن بغضه للنساء: بغضه للمرأة التي لا يريدها البتّة، للمرأة المطيعة الحنونة، ذلك أنّه يريد المرأة قويّة جسورة نكدة وغير مخلصة، بل وقادرة على السيطرة عليه، لحمايته وجعله يشعر بأنّه حيّ. تمثّل هذا النوع من النساء امرأةٌ اسمها كونشا، يصفها بأنّها "المرأة العنزة"، امرأةٌ ذات رائحة إصطبليّة، جميلة، مغرية، بدائيّة، مراوغة، صعبة المنال، بريّة ومتوحشّة، كأنّها ثمّرة ناضجة يتمّ تذوّقها في أراضي منطقة كالابريا، تلك الأراضي التي استضافته منفيّاً لكنّها عاملته معاملة الأصدقاء، وكان أهلها يدعونه احتراماً له: "الأستاذ".

تبيّن رواية "السجن" من ناحيتي الشكل والمضمون، ذلك الجهد الكبير الذي بذله بافيسِهْ لجعل الزمن الذي كتبت فيها الرواية الزمن نفسه الذي قضاه في المنفى. من هنا فإنّ الرواية ليست نوعاً من المذكّرات الواقعيّة عن منفاه السياسي، بل "تأريخ من الذاكرة" كتبه مفكّر دفع ثمن ذنْبٍ لم يفهم فحواه.

لا يريد الكاتب أن يصوّر من خلال شخصيّة بطل الرواية ستيفانو، أيّ شيء عن ذاته في ذلك الوقت، ولاعن تأسّفاته وتمزّقه الداخليّ بسبب العزلة والوحدة الروحيّة، والواقعيّة التي شعر بها بالفعل وهو يعيش في أجواء التخلّف الثقافيّ والجسديّ الذي يتّصف به ذلك المكان البعيد عن مدينته تورينو أكثر من ألف سنة ضوئيّة. إنّه يريد أن يصوّر بافيسِهْ في وقت كتابة الرواية، وقد هدأ بل وتنشّط بفعل تجربة يمكن له أن يستعيدها بموضوعيّة لأنّها أصبحت بعيدة في الزمن. لقد زال الغضب، وتلاشت أحاسيس العزلة، وغابت نجمة الصبح التي لا ينعم برؤيتها إلّا الإنسان الذي ينهض عند الفجر، ويذهب ليتهادى حزيناً على رمال البحر

الجميل. لقد امّحت هنا الشتائم ضدّ البحر، ذلك البحر الذي كان بافيسِهْ يحسبه أحد المتآمرين الساعين إلى إجباره على الشعور بأنّه حبيس في سجنٍ أبديّ بُني يوم ولادته. فبحر ستيفانو هو "الجدار الرابع لزنزانته" ولكلّ الناس في برانكاليونه، أناس البحر.

في الليل الذي يأتي بالكوابيس والعذاب، تتوحّد روحا كلّ من ستيفانو وشيزاره في روح واحدة. فيرغبان، لكنّهما لا يتمكّنان، من كسر لوح الجليد القاسي الذي يفصلهما عن العالم، الذي يفصل الوحدة والعزلة عن الحياة، والشكل عن المضمون، والتأمّلات المريرة التي تسبّب الشلل عن الحيويّة المندفعة العمليّة.

تشكّل رواية "السجن" ورواية "البيت على الهضبة" كلّاً موحّداً، لذلك فقد نشرتا في "قبل أن يصيح الديك": عنوانٌ فيه إشارة رمزيّة واضحة إلى الخيانة، التي لا تفسّر بالشرور التي يفعلها الآخرون ضدّنا، بل بالخيانة التي تظهر من خلال شرور تعشّش في باطننا، عندما لا نتمكّن من إرساء علاقة ملموسة مع الحياة والأشياء، بل نتجمّد لنتأمّلها، أو لنُشرِّحها بدقّة بالغة القسوة. إنّها الخيانة التي تحيلنا إلى مجرّد "بندقيّة أطلقت رصاصها".

4) العملُ يُرهق Lavorare stanca

يعتبر الكثيرون، ومنهم بافيسِهْ نفسه، أنّ كتاب "العملُ يُرهق" كان كتابه الأول. وقد نشر الكتاب أوّل مرة عام 1936 ثمّ ظهرت طبعته النهائيّة عام 1943. يقول بافيسِهْ: "هذا ليس أدباً باللهجة العاميّة، فلطالما قاتلت، بغريزتي وبعقلي، ضدّ العاميّة".

تبقى شاعريّة هذه المجموعة ذات طابع تجديديّ صاعق، مقارنة بالتقاليد الأدبيّة التي سادت قبل هذا بقرن من الزمان...

"سرنا لأكثر من نصف ساعة. أصبحت القمّة قريبة واشتد حولنا هدير الريح وصفيرها...
بدأ عطر التراب والريح يلفّنا في عتمة الليل
ثمّ لمحنا بصيص أضواء نائية تصدر عن المزارع والسيّارات البعيدة.
كنت أفكّر بتلك القوة التي منحني إيّاها
ذلك الرجل، عندما نزعتُه عن البحر، عن الأراضي البعيدة،

عن الصمت الدائم.

لكنّ قريبي لم يتحدّث عن رحلاته الكثيرة، بل كان يكتفي بالقول إنّه ذهب إلى هنا وهناك ثمّ كان ينكفئ ليفكّر بمحركّاته"..

أمّا عندما أبادره بالقول إنّه كان بين المحظوظين الذين تمكّنوا من التمتّع بمشهد الفجر وهو يبزغ على أجمل جزر الأرض، فإنّه كان يبتسم ويجيب قائلاً: عندما كانت الشمس تشرق هنا يكون النهار قد تصرَّم عندهم".

يمكن لنا أن نلاحظ بعض سمات الغسقيّة[17] في الأبيات المذكورة: فالعودة بالذهن إلى بلد بعيد عنه – بسبب المنفى – يسبّب لشخصه الحزن ويشير إلى بداية اجتياح موجات هذا الحزن لقصائده ورواياته.

"لن يعود ذاك الفتى الذي غاب في الصباح.

ما زالت مجرفتُه مربوطةً باردة – كان الوقت فجراً–

ولم يلحق به أحد: فتهالك على بعض التلال،

كان فتى في عمر القادرين على رعاية القطيع

لكنّ لم يكن بوسعه ارتجال الأحاديث. ولا أحد

لحق به. كان فجراً محروقاً من شباط، فكلّ

جذع كان بلون الدم المتجمّد. ولم يشعر أحد

أنّ في الهواء

دفئاً قاسياً.

لقد انقضى الصباح

[17] رأينا أن الغسقية crepuscolarismo هي حركة أدبية تطورت في ايطاليا في بدايات القرن العشرين كصنف أدبي يتشبه بالغسق ويشير إلى وضع شعر ينطفئ على وقع نغمات صامتة مخنوقة تصدر عن أحزان خفية غامضة. عن ويكيبيديا

فأخرج المصنع كلّ العمال.

بعضهم بقي تحت أشعّة الشمس الجميلة – سيستأنف العمل

بعد نصف ساعة – فاستلقى وهو الجائع ليأكل. هناك

رطوبة حلوة تعضّ الدم وتعطي للأرض رعشات

خضراء. إنّهم يدخّنون

يرون أنّ السماء صافية وأنّ التلال البعيدة

صارت قرمزيّة. سيكون مفيداً

التمدّد على الأرض تحت أشعّة الشمس.

الطعام متوفّر في نهاية الأمر. لكن من يدري إن كان قد أكل

ذاك الفتى العنيد؟ يقول عامل هزيل الجسم،

حسناً، إنّ ظهورنا تنقصم تحت وطأة العمل،

أمّا من حيث الأكل فنحن نأكل. بل وندخّن أيضاً.

هذا الإنسان مثل حيوان لا يرغب بأن يفعل شيئا. إنّها الحيوانات

التي تشعر بالزمن، وقد شعر به الفتى عند الفجر. كان هناك

كلاب

سينتهي بها الأمر متعفّنةً في حفرة. الأرض تلتهم كلّ شيء. من يدري

إذا كان الأمر ينتهي بالفتى جائعاً داخل حفرة؟ لقد هرب

عند الفجر دون أن يدلي بأقوال، بل كالَ أربعة شتائم، ناصباً

أنفه نحو السماء،

الجميع يفكّر فينا

وهم ينتظرون العمل، مثل قطيع متكاسل".

إنّه إذاً عامل شاب، فتى كان يعمل في مصنع، ثمّ هرب منه في صباح يوم من أيّام شباط الباردة. هرب، لأنّه شعر أنّ في الجوّ أمراً لا يشعر به أحد غيره. ثمّ إنّه ذهب ليتمدّد على الهضاب. لقد شعر أنّ الربيع قادم. "لكنّه لم يرغب أن يتبعه أحد". نفهم من الأبيات الأخيرة في هذه القصيدة، أنّ رفاقه في المصنع شعروا أنّ ذلك الفتى فعل، رغم الكلمات القاسية، أمراً ليس من السهل التغاضي عنه. وهم يشعرون الآن بشعور غامض جديد يثير الاضطراب داخل أنفسهم.

يبقى بافيسِهْ في هذه القصيدة كما في سابقتها أميناً على معاني عنوان المجموعة، أي "العمل يرهق". ففي القصيدة الأولى – بحّار الجنوب – نكاد نسمع أنيناً أصمّ، كصدى بعيد يحكي عن التعاسة والكآبة التي تنتاب الناس عند رؤية الشمس تشرق، وقت الفجر، لأنّها تنذر عملياً بأنّ العمل قد بدأ منذ بعض الوقت. بينما يحكي بافيسِهْ في القصيدة الثانية، "منظر خارجي"، وبلغة ثقيلة فيها بعض التهكّم، كيف يقصم العملُ في المصنع ظهورَ العمّال، لكنّه، مع هذا، يتيح لهم أن يأكلوا، "بل" وأن يدخّنوا السجائر أيضاً. هناك نوعان من التعب إذاً: تعب جسديّ وتعب نفسيّ، يشمل ما يصيب المشاعر من صدأ فلا تحسّ بالطبيعة بل تستسلم للوضع القائم... "ما أحلى الغرق في هذا البحر..".

"مشينا ذات مساء على حافّة هضبة، صامتين..."

هكذا تبدأ مجموعة "العمل يُرهق"، تبدأ بكلّ تلك الهضاب التي تتخذ أهمّية كبيرة في أعمال بافيسِهْ، والتي خرج من تحت ظلالها، وهو في الرابعة والعشرين من عمره، ليترك الحلقة الضيّقة التي تضمّ أصدقاءه ورفاقه في المدرسة، ليبتعد – بصورة أعمّ – عن الذوق الشاعريّ السائد في تلك الحقبة، اي الذوق الأونغاريتيانيّ[18].

[18] نسبة إلى الشاعر الإيطاليّ الكبير جوزيبّة اونغاريتّي Giuseppe Ungaretti (م)

بهذا تبتعد خطواته أيضاً عن الشعر الصافي ذي الطابع الفرنسيّ، فـ بودلير وحسب، هو الذي يأسر لبّه. وإنّه خطأ من ناحية أخرى، الظنّ بأنّ لبافيسِهْ خلفيّة آنغلو – أميركيّة، هذا رغم أنّ كتاب "العمل يُرهق" قد استلهم، على الأرجح، "أوراق العشب" لوايتمان، بفوارق مختلفة بالطبع.

ظهرت الطبعة الأولى للمجموعة عام 1936 في مدينة فلورنسا عن دار سولاريا، منقوصةً بسبب تدخّل الرقابة الفاشيّة. ثمّ ظهرت طبعة أخرى موسّعة عام 1943 في تورينو عن دار ايناودي، بعد أن أضيفت إليها قصائد كتبت في برانكاليونى وكالابريا خلال فترة النفي، كما عدلت بعض البنى السابقة. كان المفكر والناشر ليون جينزبورغ، الشريك في ايناودي، أكبر داعم لبافيسِهْ في تلك الفترة، وهو الذي شجّع نشر المجموعة.

يظهر الواقع المقروء في هذه المجموعة، حقيقة متباينةً، فيها قاموس تكراريّ وعاميّ، في كثير من الأحيان. أمّا المواضيع فهي: المدينة والريف، الرجال والنساء، الأرض والدم... لكنّ ما يبرز بين كل هذا الخليط من العناصر هو قصيدة مكثّفة ذات بنية قويّة ومتراصّة. ومن الواضح أيضاً أنّ شعر بافيسِهْ لم يكن، في أيّ حال، شعراً معادياً للفاشيّة، بصورة صريحة وواضحة.

من بعض الشخصيّات المدنيّة التي تظهر في القصائد، شخصيّةُ المومس التي تعيش في مدينة تورينو. ولم تظهر هذه المدينة هنا على أنّها وحسب تورينو مدينةَ مصانع فيات. هناك أيضاً شخصيّة السكّير، ثمّ المتسول الذي مات في الشارع..

أمّا في الريف فهناك نوعٌ من التوحّش:

"ليس للأرض في الليل أسياد،

بل أصوات غير بشريّة"

الريف هنا هو مكانٌ جسديّ، فيه علاقة وثيقة مع الطبيعة، علاقة حميدةٌ أحيانا، لكنّها قاسية، في كثير من الأحيان:

"جرعة كبيرة، ثمّ يتذوق جسدي الحياةَ

حياة النباتات، والأنهار، لكنّه يشعر أنّه مفصولٌ عن كلّ شيء".

تبرز النساء هنا كشخصيّات متماسكة، أساسيّة، لكنّها تبقى صامتة، خاضعة لسلطة الذكور:

"لا يُحسب حسابٌ للنساءِ في العائلة.

أي أنّ النساء عندنا يجلسن في البيوت

يضعننا في العالم، ولا يقُلن شيئاً

لا قيمة لهنّ، بل إنّا لا نأتي على ذِكرهنّ..

نحن لن نكون نساءً أبداً، ولا عبيداً لأيّ كان".

ثمّ، ومن جهة أخرى، يقول بافيسِهْ:

"يجب أن أوقف امرأة

أن أكلّمها، ثمّ نقرر أن نعيش سوية".

5) مهنة الحياة – المذكّرات 1935-1950 Il mestiere di vivere. Diario

يبدو أنّ الصفحات الأولى من المذكّرات، أي تلك التي كتبت عام 1935 كانت تتّسم بتأمّلات نظريّة حول العلاقة بين الشعر والرواية، أمّا في الفصول التالية فنجد عودة المعنى الدينيّ للألم، لكن في هيئةٍ علمانية تتمثّل بعلاقات إنسانيّة ملموسة.

بدأ بافيسِهْ بكتابة المذكّرات في تشرين أول 1935 خلال فترة وجوده في بلدة منفاه برانكاليونى الكالابريّة، بسبب حكم أصدرته محكمة فاشيّة، كما رأينا. كتب المؤلف في هذه المذكّرات أفكاراً مقتضبة، لكن حاسمة، ودوّنها بحسب اليوم والشهر. وهكذا فقد أنهاها في 18 آب 1950 أي قبل أيّام من انتحاره. تبدأ المذكّرات بمقطع يبيّن نوايا المؤلّف، ويعيد القارئ إلى حديث آخر بدأه في كتاب "مهنة الشاعر"، الذي نشر فيما بعد ضمن مجلّد "العمل يُرهق". يقلّد بافيسِهْ هنا أحد مؤلّفات الشاعر الإيطاليّ الكلاسيكيّ الكبير بِتْرَاركا[19] التي كتبها عام 1342

[19] Francesco Petrarca أديب وشاعر إيطاليّ 1304- 1374 (م)

على شكل سيرة ذاتية، وفي شكل حوار بين الشاعر وبين القديس أغسطين، بحضور امرأة، ترمز إلى الحقيقة. أراد بافيسِهْ بهذا التقليد إعادة الحوار، الذي سرعان ما ينقلب إلى حوار مع الذات، أي إلى حوار باطنيّ يبين العلاقة القائمة بين مهنة الشاعر، ومهنة الحياة والعيش. أمّا سابقة المذكّرات في الأدب الإيطاليّ الحديث فهي "خليط الأفكار"[20] الذي كتبه الشاعر الايطاليّ الكبير جاكومو ليوباردي[21] بين عامي 1817 و1932. وهو يسير أيضاً على التقليد الذي ابتدعه الشاعر الفرنسيّ بودلير في المذكّرات السريّة، التي لم يسجّل فيها الأحداث فقط، بل كانت مختبراً فعليّاً لأفكاره، حول عمله الأدبيّ.

يظهر في هذا العمل تناقض بافيسِهْ بين حبّ الوضوح، والعجز عن تجاوز الرومانتيكيّة التي تميّز بعض مواقفه، وتضفي جوّاً من الوحدة والعزلة الوجوديّة، ذلك مثل الإلحاح على التذكير بالانتحار، وتلذّذه المازوكيّ بالكآبة، وكره النساء، وبعض الهواجس الجنسيّة.

"كنت أقضي أمسياتي جالساً أمام المرآة لأشعر أنّي بصحبة أحد ما".

الملاحظة المؤلمة الأخيرة في المذكّرات، تؤكد كلّ خيبات أمله من العالم وذلك في استباق انتحاره، الذي حدث بالفعل بعد أيّام قليلة.

"هذا مقرف بالفعل. لا كلمات. بل فعل. لن أكتب بعد الآن".

6) بلدانك Paesi tuoi

كانت فترة الحرب العالميّة الثانية فترة تاريخيّة ذات أهمّية خاصّة. لذلك فقد اكتسبت رواية "بلدانك"، على عتبة تلك الحرب، أهمّية مميّزة من حيث أنّها حطّمت الحواجز الثقافيّة السائدة، التي كانت تفرضها الخطابة الفاشيّة في تلك الفترة. لقد شكّلت الرواية نوعاً من التحدّي لأنّها قلبت كلّ الهياكل وكلّ الأفكار المعروفة آنئذ عن الأدب. أما موضوع الرواية فكان قاسياً

[20] ترجمة لكلمة Zibaldone في الإيطاليّة، وهو اسم طبَقٍ وطبخة، تجتمع فيها مكوّنات كثيرة، وهي تشير هنا إلى خليط تلك الأفكار والأحداث. (م)

[21] Giacomo leopardi

وعنيفاً. نصادف في الرواية مرّة أخرى بصمة "شاو مازينو"[22] لأنّ برتو البطل/الراوية في هذه القصّة، هو عامل ميكانيك دهس سائق درّاجة وقتله. توصف المناظر الطبيعيّة من خلال مجموعة من الصور والاستعارات. فالهضاب، التي طالما تغنّى بها بافيسِهْ في كلّ كتبه، عادت هنا لكن تحت اسم النهود، لتكتسب أيضاً معنى رمزياً من الناحية الجنسيّة. مثال آخر هو مزاوجة معنى الأرض مع معنى جسد الأنثى، تأكيداً على رمزيّة الخصوبة الإنسانيّة. هذا يعني أنّ المناظر الطبيعيّة لا تستعمل مثل العادة، كخلفيّة عامّة، بل إنّ لها وظيفة محدّدة، كأنّها شخصيّة من الشخصيّات ذات الوزن الروائيّ في القصّة. أمّا الشخصيّة الثانية الهامّة، فهي شخصيّة تالينو المسجون أيضاً، لأنّه أحرق مزرعة في المنطقة. هنا تكمن أسس العنف الموجود في القصّة. يدعو تالينو برتو إلى بلدته، فيرفض، ثمّ يقبل بعد إلحاح. في البلدة يكتشف برتو أنّه سبق لتالينو أن إغتصب أخته جيزيلّا، ثمّ قتلها، بسبب نزاع عاديّ. السِفاح، الانتقام، والموت: هذه هي كلّها من مواضيع الرواية. نحن نبقى في الرواية أيضاً ضمن بيئة عامّيّة، لأنّ برتو، ابن المدينة، يجد نفسه أمام لهجة فلاحيّة عاميّة تماماً، يجد نفسه مجبراً على التحدّث بلهجتين. وهكذا فإنّه يصبح وسيطاً بين عالمين. كما أنّ برتو نفسه، ما هو إلّا انعكاس للكاتب بالذات، لبافيسِهْ، الذي يَسِم القصّة بطابع رمزيّ، يبرز من خلال الاستخدام المجازي للّغة. لذلك فإنّ الأهمّية الكبرى للرواية، تكمن في ذلك السياق الرمزيّ الذي يُبرز عنف التاريخ البشريّ، وتصاريف القدر التي لا يمكن لإنسان أن يهرب منها. هذا ممّا يجعل من الرواية انعكاساً لأبعاد الحياة المأساويّة.

7) الرفيق Il Compagno

ظهر مباشرة بعد الحرب كتابان لبافيسِهْ، متناقضان فيما بينهما، كأنّ كاتبين مختلفين كتباهما: إنّهما كتاب "الرفيق" وكتاب "حوارات مع ليوكو". في الكتاب الأوّل نرى أنّ بافيسِهْ يحاول أن يكتب رواية تتّسم بصفة الالتزام السياسيّ، يحاول ذلك وهو الذي لم يشارك البتّة في الصراع المسلّح، الذي لم يفكّر بما جرى قبل المقاومة، بالتوتّرات، والمخاوف. من جهة أخرى هناك

[22] شاو مازينو هي مجموعة قصص وقصائد كتبها بافيسى في بداية الثلاثينيات، لكنها لم تنشر إلا عام 1968 في كتاب "الحكايا". تروى القصة على شكل حكايتين منفصلتين تتخللهما قصيدة. بطلا القصة هما صحافي شاب اسمه مازينو وعامل اسمه مازين.(م)

كتاب "حوارات مع ليوكو" الأقلّ التزاماً. ويستعمل المؤلّف فيه صيغة الحوار، ويناقش مشاكل الحياة المعاصرة، بعد أن يتمّ تصعيدها إلى مستوى الميثولوجيا والأسطورة. لكنّه من الأهمّية بمكان أن نأخذ بعين الاعتبار الفترة التي كتب بها بافيسِهْ كتاب الحوارات. كان بافيسِهْ آنئذ صريع هيامه ببيانكا غاروفي، التي شارك معها في كتابة "النار العظيمة". لذلك فقد أهدى كتاب الحوارات إليها: وهكذا فإنّنا نجد أن ليوكو هو الاسم الإغريقي لاسم بيانكا الإيطالي. نستطيع أن نجد في الرواية أيضاً المزيد من النضج اللغويّ والإنسانيّ. إذ أنّ هناك اقتراب الإنسان من الأبديّة، ومن الحياة بعد الموت.

كان من الواضح أنّ كتاباً مثل "الرفيق" سيحصد النجاح بسبب موضوعه المعاصر، في الوقت الذي أثار فيه كتاب "الحوارات" إعجاباً يرافقه الحسد، بسبب الثقافة الواسعة العميقة، التي يستند إليها الكاتب. في فترة 1947 كان البعض يعتقد بأنّ أفضل طريقة للتحدّث عن الواقع هي، على الأرجح، بمعايشته من جديد، وليس بأسطرته عن طريق تلبيسه شخصيّات أبطالِ المأساة الإغريقيّة. لكنّ جواب بافيسِهْ يأتي في الحال ليقول إنّ بعض القضايا تجعلنا نفكّر بالحياة المعاصرة، من خلال تجربة القدماء.

"الرفيق" هي قصّة فتى من تورينو يدعى بابلو، يقضي أوقاته متنقّلاً بين الحانات والمشارب، وهو يعزف على الكمان. يجتمع بابلو بالعديد مع الرجال والنساء، لكن سرعان ما تبرز القصّة الأساسيّة، من خلال العلاقة مع ليندا، صاحبة إميليو، الذي تعرّض لحادثٍ وهو على درّاجته، فأصيب بالشلل (كما حدث في رواية "الإخلاص" عام 1938). تظهر شخصيّة إميليو كبطل في بداية الرواية، ثمّ تتلاشى ضمن مسيرة قدر يفرّغها من معانيها، وذلك لتعود مرّة أخرى كمركز رئيسيّ لكلّ القصة: وذلك عندما نرى إميليو وهو يمارس نشاطاً سياسيّاً واضحاً، لم يكن بابلو يرى أهمّيةً له، بينما كانت ليندا تحاول إبعاده عنه. البيئة هي بيئة بروليتاريّة على أطراف تورينو. يدخل على خط القصّة معدٌّ مسرحي، صديقٌ لليندا يدعى لوبراني، فيعرِّف بابلو ببعض الممثّلين، وحياتهم الليليّة، التي يعيشونها بعد المسرح. كان بابلو يمارس حياته العاديّة دون هدف محدّد، يعمل سائق شاحنة، ثمّ يحاول أن يجد معنى لحياته بأن يسعى لإقامة علاقة مع ليندا. في القسم الثاني من القصّة، ينقل بافيسِهْ الأحداث إلى روما، لأنّ بابلو ينتقل إليها بعد أن يقطع علاقته بليندا، فيقيم هناك صداقات جديدة، بل وعلاقة جديدة

أيضا بأرملة ورثت عن زوجها محلّاً للدرّاجات. لكنّ المهمّ في هذه المرحلة أنّ بابلو يقترب في روما من الحياة السياسيّة، وهنا تغيّر الرواية كلّ لهجتها، من وصف للبيئة في تورينو، إلى أجواء التآمر السياسيّ في ضواحي روما. رغم هذا فإنّ بافيسِهْ يهتمّ بوسط تورينو– أي المدينة التي تعلّق بها واهتمّ بأمورها – أكثر من وسط العاصمة، الذي أطّر فيه الموضوعَ الرئيسي في كتابه. يتّضح هذا الأمر جلّياً لدى قراءة الكتاب، حيث نرى أنّ الأهمّية الروائيّة للقسم الأول تتميّز عن القسم الثاني المتعلّق بروما، حيث يبقى سرد الأحداث وصفيّاً ولا يستطيع الكاتب فيه استخدام الإمكانيّة التعبيريّة التي بدا أنّه اكتسبها من مدينة تورينو.

يرى بعض النقّاد أنّ كتاب "الرفيق" هو أكثرُ كتبِ بافيسِهْ تعبيراً عن الالتزام السياسيّ، لكن لا يمكن بأيّ حال اعتباره من أهمّ كتب المؤلف، خاصّة بسبب التناقضات، وما أشرنا إليه من خلل التوازن. ومع هذا فانّ القارئ يتأثّر، عند مطالعة هذا الكتاب، بالكيفيّة التي نجح فيها بافيسِهْ من سرد قصص العمل السياسي بكلّ تفاصيلها، وحيثيّاتها الدقيقة، ودون أن يصل إلى حدّ التحّدث عن بطولات أسطوريّة. ممّا يعطيها مظهر حياةٍ مرئيّةٍ، بعيداً عن الأسطورة، والنفخ البلاغيّ الذي يصاحب في كثير من الأحيان الكلام عن العمل السياسيّ، كما يجرّ في العادة إلى الكلام عن البطل الذي تملؤ بطولاته صفحات التاريخ. أمّا هنا فنجد أنفسنا إزاء شخصيّات ليس فيها شيء من البطولة، أو من الأبعاد الفكريّة التاريخيّة: لأنّها شخصيّات عمّال، يحاولون أن يعطوا بطريقتهم الخاصّة، معاني محدّدة لأنشطتهم السياسيّة.

8) الصيف الجميل La Bella estate

كتب هذا الكتاب في ربيع عام 1940 ثمّ نشر عام 1949 بعد أن أضيفت إليه قصّتان، كتبهما بافيسِهْ لاحقاً، هما "الشيطان على الهضاب" و "بين نساء وحيدات". وقد نال بافيسِهْ كما أسلفنا على هذه الثلاثيّة جائزة "ستريغا" الكبرى وذلك في عام 1950.

يمكن لمحتوى كلّ من المواضيع الثلاثة أن يكون عملاً مستقلّاً في حدّ ذاته، هذا مع أنّها تقدّم كلّها الأفكار نفسها: الانتقال من مرحلة المراهقة إلى مرحلة البلوغ، من خلال الاستكشاف المتواصل لهذا البلوغ، ثمّ اكتشافه اكتشافاً كاملاً وما يلحق ذلك من خيبة أمل، ثمّ شعور

بالهزيمة. في كلّ القصص الثلاث نرى أنّ الشخصيّة الأضعف، والأصغر، والأقلّ خبرة، هي التي تتعرّض بصورة أقوى وأوضح، إلى مخاطر تلك النقلة التي تتمّ عن طريق النموّ. نصادف في هذا العمل أيضا إشارات كثيرة إلى العلاقة التقليديّة بين الريف والمدينة.

كتب بافيسِهْ في مقدّمة الكتاب الذي يضمّ القصص الثلاثة يقول: "إنه موضوع البيئة المعنويّة الأخلاقيّة وتشابك المواضيع، إنّه المناخ الذي يتكرّر في كلّ واحد من المخطّطات والبيئات، وهو مناخ التجربة والإغراء الذي يجد جميع الشباب أنفسهم معرّضين له. أمّا الموضوع الآخر فهو موضوع الجري وراء الفسوق، والحاجة الجامحة لخرق المألوف، وبلوغ الحدود القصوى. هناك موضوع ثالث يتعلّق بالعقاب الطبيعيّ الذي ينزل بالمذنبين وبالضعفاء والشباب".

قال بافيسِهْ إنّ "الصيف الجميل" هي قصة العذريّة التي تدافع عن ذاتها. كما قيل إنّها قصّة الضياع الحتميّ للبراءة. فعلى خلفيّة غسق رماديّ يغطّي مدينة تورينو، نقرأ قصّةً مؤلمة تتعرّض لها مراهقة ساذجة، وهي تترعرع وسط البيئة الفاسدة المنحرفة التي تعيشها البرجوازيّة الفنّيّة في تورينو. وقيل أيضاً إنّ كتاب "الصيف الجميل" غارق في التيار الرمزيّ. فهناك قصّة جينيا، التي تعمل في مشغل خياطة، فتجد نفسها غارقة في عالم مناقض لعالمها: عالم الرسّامين في مدينة تورينو الإيطاليّة خلال أربعينيّات القرن العشرين. تقدّمها للمشغل صديقتها اميليا التي تعمل كموديل بشريّ لدى الرسّامين. هناك تتعرّف جينيا على غويدو فتحبّه، وتقتسم معه السقيفة–الاستوديو وتعيش معه، مع أنّها تعرف أنّه لا يحبّها البتّة. كان هذا بداية حبّ مؤسٍ، مليء بالتوقّعات والأوهام الفارغة، حبّ محكوم عليه بالتلاشي خلال زمن قصير. إنّها قصّة كثيفة ورقيقة، تروي عمليّة الغوص في تكاليف الحياة، حكاية الانتقال من سعادة فترات الصبا والمراهقة، إلى عمر البلوغ، مع ما يصاحب هذا من اكتشاف للمشاعر والأحاسيس والإغراءات، ثمّ إدراك مسار المصير المحتوم.

تمثّل القصّة الصراع بين البراءة المفقودة، أي براءة جينيا، وفساد غويدو واميليا. ورغم أنّ اميليا قد تبدو شخصيّة سلبيّة، لكنّها شخصيّة ضروريّة في عملية اكتمال هذه التضحية. يمثل بافيسِهْ بواسطتها الموتَ كما يراه هو. الموت: الغامض، الغادر، لكنّه، وفي الوقت نفسه، مغر إلى درجة أنّه قادر على توجيه الآخرين، تماما، مثلما تفعل جينيا.

9) الشيطان على الهضاب Il Diavolo sulle Colline

"الشيطان على الهضاب" هي قصّة ثلاثة طلبة شباب من تورينو، هم: اوريسته، بييريتّو والراوي. يقضي الثلاثة كلّ أوقاتهم، وخاصّة تلك الليليّة، هائمين بين طرقات هضبة المدينة. إنّها الهضبة مرّة أخرى، موضوع بافيسِهْ المحبّب، وطريقته في رؤية الحياة، تعود لتبرز حتّى في هذه الرواية. يثرثر هؤلاء الشباب، في الكثير والقليل، ممّا يشغل أقرانهم الذين عرفوهم وصادقوهم خلال حياتهم. ذات يوم، يجد هؤلاء سيارةً مركونة على الهضبة، ويعثرون في داخلها على رجُلٍ يبدو فاقد الوعي مغميّاً عليه، حتى إنّهم يظنّونه ميّتاً. لكنّهم سرعان ما يكتشفوا أنّ الرجل يسمّى "بولي"، وأنّه مجرّد صريع أزمةٍ أصابته بعد تناول جرعة زائدة من المخدّرات. ينقلب بولي هنا بطلاً للرواية برمّتها، فهو ما إن يعود إلى رشده، حتى ينبّه الشباب الثلاثة إلى إمكانيّة وجود حياة تختلف عن الحياة التي يعيشونها، ويمكن لهم على أيّ حال أن يعيشوها.

يذهب الثلاثة بحلول الصيف إلى بيت ثالثهم اوريسته في الريف، القريب من بيت بولي، وبهذا فإنّ تلاقي الأربعة كان محتّماً. لا بل نجد أنّ الثلاثة يلتقون أيضاً بزوجة بولي غابرييلا، ذلك بعد أن تعرّفوا في تورينو إلى عشيقته، والتي سنعرف لاحقاً أنّها ستنتحر.

تنقضي الأيّام في الريف وسط مناقشات حادّة ساخنة، حول الحياة والموت ومشكلة المخدّرات الرئيسيّة. يتولّه اوريسته بغابرييلا زوجة بولي، لكنّه يتراجع عن الأمر، بعد أن يجد أنّها مازالت تحبّ زوجها. يصاب بولي بعدها بأزمة حادّة، وتنتهي الرواية بعودة الثلاثة إلى تورينو.

يتضّح للقارئ أنّ الرواية برمّتها مبنيّة على المحادثة والحوار، ولا تخلو من شيء من الوصف. ومع ذلك لا تظهر المناظر الطبيعيّة غريبة عن مسار الرواية، بل إنّها تنصهر ضمن لعبة الشخصيّات، أي أنّها تبرز عنصراً أساسيّاً من عناصر الرواية.

10) بين نساء وحيدات Tra donne sole

تعالج القصّة الثالثة من روايات "الصيف الجميل" مواضيع مأساويّة كالتي رأيناها في رواية "الشيطان على الهضبة" رغم أنّ أبعاد الحياة تبدو هنا أشدّ مأساويّة. تسجّل الرواية، عبر الحوار والمحادثة، أموراً وأحداث تدور حول شخصيّة بطلة الرواية كليليا، فتظهر وكأنّ الرواية مجرّد مذكّرات كتبتها كليليا. أمّا بيئة الرواية فهي بيئة برجوازيّ مدينة تورينو، وتظهر أهمّيتها في الأسلوب الجديد الذي ابتدعه بافيسِهْ، عندما تمكّن من مواءمة الزمن في ذكريات كليليا مع الزمن اليوميّ.

تجري كليليا في الرواية وراء عالم طفوليّ، لكنّها ما تلبث أن تجد نفسها إزاء مأساة عاديّة غريبة، تعيشها هؤلاء النسوة، وتعيشها مدينة تورينو، وتتجسّد في أحلام تحقّقت. من الأحداث المهمّة أن كليليا تسافر من تورينو بنتاً صغيرة، لكنها تعود إليها امرأة، غنيّة بالتجارب، وبإمكانيّة الحكم على الأمور والأشياء. تنتقل كليليا إلى روما فتحصّل عملاً هامّاً قبل أن تعود مرّة أخرى إلى تورينو مسرورة بما حقّقته. خاصّة وأنّها يجب أن تفتتح في تورينو فرعاً للشركة التي عملت فيها، يحتوي على مشغل خياطة كبير. ومع هذا فإنّ كليليا لا تشعر أنّها مرتبطة بعالم الرفاهيّة الذي دخلت إليه.

في اليوم الذي تصل فيه كليليا إلى تورينو، تقوم فتاة بالانتحار في نفس الفندق الذي تحلّ فيه، ثمّ تتبيّن أنّ هذه الفتاة ليست إلا روسيتّا التي تنتمي إلى مجموعة صديقاتها المقبلات. ويبقى التساؤل قائماً في ذهن كليليا عن سبب إقدام روسيتّا على الانتحار. عرفت بعدها أن السبب يكمن ربّما في علاقة هذه الفتاة، مع فتاة أخرى اسمها مورنينا. لكنّ المشكلة كانت أكبر من ذلك، وكانت عميقةً في نفس روسيتّا، تنتهي الرواية بانتهاء قصّة هذه الفتاة: الفشل في الحياة ثمّ الانتحار. هذا في تناقض مع ما تحقّقه كليكيا في حياتها، ونجاحها في عملها. يكرّر بافيسِهْ هنا محاولته بعدم الاكتفاء برواية أحداث شخصيّاته، بل بجعلها تتكلّم هي نفسها لتعبّر عن نفسها، أي أنّه يجعل الشخصيّات تروي بنفسها أحداث حياتها. الغريب في هذه الرواية هي قضيّة انتحار روسيّتا التي تحدث بنفس طريقة انتحار بافيسِهْ نفسه التي جرت بعد عام: غرفة في الفندق، منومّات، وبلا سبب ظاهر. كانت روسيّتا تعكس ما كان بافيسِهْ يصبو إليه: الحريّة، الرضا والارتياح. وكانت تمثّل بالنسبة له الآلام المكتومة في النفس ثمّ الانتحار.

كانت مثل بقيّة شخصيّاته النسائيّة نسخةً مطابقة لأحلامه، هو: شيزارِهْ بافيسِهْ. أمّا شخصيّات ذكورٍ مثل ستيفانو وكورّادو فهي تمثّل بافيسِهْ نفسه.

11) القمر والمشاعل La luna e i falò

العودة للأصول، واكتشاف ماضٍ بدا منسيّاً، هي محورُ آخرِ وأهمّ روايةٍ من روايات بافيسِهْ، كتبها في أواخر عام 1949 ونشرت في نيسان 1950 أي قبل أشهر قليلة من انتحار الكاتب. بطل الرواية هو آنغويلّا، يتيم مشرّد نشأ في منطقة اللانغي، وعاد إلى مراتع الطفولة والشباب، بعد أن اغتنى فيما وراء المحيطات، في عالم يبدو الآن بعيداً: أي أميركا.

تبحر الرواية على مستويين متوازيين. مستوى مرتبط بالماضي وذكرياته، يعيشها بطل الرواية على شكل ومضات عن السنين الماضية، حين كان عاملاً في أرياف "المورا". أمّا المستوى الثاني فيسير على سكّة الحاضر، حيث يلتقي انغويلّا الذي أصبح رجلاً، بصديقه وأستاذه القديم نوتو، ثمّ ما يلبث أن يرى نفسه في شخص صديق آخر اسمه شينتو.

تعدّ أرياف منطقة اللانغى مناطق فقر مدقع، وبؤس شديد، ممّا اضطرّ بعض الناس هناك لأن يؤووا الأيتام في بيوتهم، كي يحصلوا بتشغيلهم على معونة بخسة من دراهم معدودة، وعلى شخص إضافيّ له ذراعان ليساعدهم في أعمال الحقل. كانت أراضي اللانغي مرتعاً لحياة العوز التي سرعان ما تنفجر في الغضب والجنون. جنون البؤس، وجنون حياةٍ لا ترويح عن النفس فيها. رسَم بافيسِهْ في هذه الرواية شخصيّةً جسّدت كلّ هذه المواضيع، هي شخصيّة فالينو والد شينتو الذي يحطّم عالمه برمّته، خلال ليلة واحدة.

لكنّ أهميّة بافيسِهْ لا تكمن هنا فقط، بل أيضاً في ذلك التأمّل السياسيّ، الواضح في هذه الرواية، والعميق الظاهر في شخصيّة نوتو، في هذا البلد المُقسَّم المُجزّأ الذي يتناثر فيه الأموات على الأرض، ليغذّوا الحقد. يبدو نوتو كأنّه الماركسيّ الوحيد في بلدته التي تعيش حالة من الظلم، لكنّه يتفهّم المصاعب وأفكار الآخرين حول ما بعد الحرب، ولا يتوانى عن تصديق معتقدات خرافيّة تؤكّد وجود سلطان للقمر، وبالقوى السحريّة التي تتمتّع بها المشاعل المضيئة في ليالي سان جوفانّي، حين توقظ الأرياف المحيطة بالبلدة.

قال أحد النقّاد إنّ هناك، في هذه الرواية، ماضٍ تسوده الحرب المدنيّة مقابل مستقبلٍ يمثّله شينتو، ذلك اليتيم الأعرج القاطن في البيت الذي ترعرع فيه بطل الرواية. المستقبل له، رغم أنّ عرجه يمنعه من السفر من منطقة اللانغى والتعرّف على العالم. المستقبل له لأنّ شينتو هذا ينتمي إلى أوّل جيل لا علاقة له بالحرب، ولا بما بعد الحرب. المستقبل له ولا يمكن إلّا أن يكون له، وإلّا فلا معنى لأيّ أمل.

تتطور في الفصل الثاني عناصر أخرى، مثل ذكريات المراهقة التي عاشها آنغويلاّ، كما تسود فيه شخصيات بنات السيّد: ايرينه وسيلفيا وسانتينا. كلّهن يطمحن لهجر الريف والخروج من المورا، وبينما ينظر إليهنّ الفتى آنغويلاّ على أنّهنّ كائنات علويّات فإنّ بافيسِهْ يرسم ضعفهنّ وطموحاتهنّ وآمالهنّ كفتيات ريفيات تمزقهنّ الحياة وعالمٌ لا يبدو أنه مريحٌ خارج منطقة المورا كما كنّ يعتقدن.

بعد أن اغتنى في أميركا يعود بطل الرواية آنغويلا إلى بلدته في منطقة اللانغى التي ترعرع فيها: إنّه يريد أن يكتشف جذوره. يستعيد في البلدة ذكرياته عن مراتع الطفولة ووقتاً تعرّف فيه إلى عائلة الفلاحين التي احتضنته وربّته في بيتها في بلدة غامينيلاّ. يلتقي آنغويلاّ أيضاً بصديقه القديم نوتو الذي بقي في البلدة ولم يتركها أبداً بل عاش فيها وتعايش مع كلّ آلام الناس فيها. في حديثه مع نوتو يستعيد البطل ذكريات السنين في المزرعة التي حصل فيها على أوّل أجر تقاضاه في حياته. يتذكّران أيضا شخصيّات بعض الفتيات اللائي كان آنغويلاّ يكنّ لهنّ مشاعر المحبّة. لكنّ أماكن الطفولة الأسطوريّة دمّرها الغضب القاتل الذي نفثه فالينو عندما قتل وأحرق قريبتيه ثمّ حاول قتل ابنه الأعرج شينتو الذي يتمكّن من الهرب ويذهب ليخبر آنغويلاّ بالجريمة. لكنّه، ما إن يصل هذا مع صديقه نوتو حتّى يجد أنّ فالينو قد شنق نفسه بعد أن أحرق كلّ المزرعة. تنتهي الرواية بسرد قصّة سانتا التي عملت خلال الحرب جاسوسة مزدوجة لدى الفاشيّين والأنصار، مما أدّى في النهاية إلى قتلها وحرق جثتها.

تسير هذه الرواية على وقع متسارع تعرقله بعض المكابح مع وجود تأمّلات كثيرة تفرض بعض المنعطفات الهامة على عقدتها. وهكذا يبرز المنظر الطبيعيّ ويصمد رغم ما نراه من تأرجح القصّة بين الماضي والحاضر: يبرز ثبات الأرض، أرض منطقة اللانغى، ويطفو على

السطح، وسط المشاعل ومنازل القمر والفصول المتوالية. اللانغى، هضابُ عطورٍ ونكهات حادّة لذيذة، أراضيها سوداء حيناً وبيضاء أحياناً أخرى، سلاسل هضابٍ لا تنتهي، أرضٌ العملُ فيها يرهق. أرضُ حربٍ أهليّة طاحنة وكتّاب كبار ومفكّرين عظام. لكنّ بطل الرواية يرى أن هذا العالم سينتهي تحت ضربات الحداثة التي يصعب فهمها وفكّ ألغازها، لأنها تبدو خطيرة جدّاً حتّى من النظرة الأولى. في حريق غامينيلا نرى رمزاً لكلّ هذا. هنا يضيع عالم برمّته في لحظة واحدة، في لحظة واحدة يصبح كلّ شيء ركامَ رمادٍ مدفونة تحت ركام رماد. مادّة سوداء مثل الأرض، لكنّها، على خلاف الأرض، غير محسوسة بل ومعرّضة لرياح تهبّ فتجرفها وتذروها هباءً منثورا. أمّا المشاعل التي كان الناس يحلمون بها في السابق خلال فصل الصيف فقد انقلبت حريقاً هائلاً طاغياً يدمّر تلك الروابط الواهنة التي كان الناس هناك يحاولون شدّ وثاقها ليلةً كلّ سنة. إنّ تآزر الفلّاحين بالذات هو الذي احترق في أتون غامينيلاّ. لذلك فإنّ بطل الرواية آنغويلاّ يبكي على ذلك التآزر الذي كان يفتقده أيضاً عندما كان في كاليفورنيا وفي صحارى المكسيك الجديد.

هناك إذاً وهج المشاعل التي كانت توقد ليلاً خلال احتفالات الفلّاحين فتلتمع في السماء لتصوّر أمام آنغويلاّ الطفل لحظةً سحرية أخّاذة. مقابل ذاك الوهج البعيد تنتصب اليوم مشاعل أخرى ترمز إلى تلاشي الأوهام ممّا يعني التمهيد لاتّخاذ القرار بترك البلدة. استعمل الكاتب هذه المشاعل أيضاً كرمز في فصل الحريق الذي أشعله والد شينتو في بيت مزرعة غامينيلاّ فدمّر بذلك البيت والمزرعة وكلّ ماضي آنغويلّا. هناك كذلك حادثة سانتا وكلام نوتو عن خاتمتها الذي ينهي الرواية: "سألته إن كانت سانتا مدفونة هناك وإذا كانوا سيتمكّنون من العثور على جثّتها يوما ما؟ .. كان نوتو جالساً على طرف السور فنظر إليّ نظرة ثابتة عنيدة ثمّ هزّ رأسه وقال: "لا، لن يجدوا سانتا. لا يمكن تغطية امرأة مثلها بالتراب وتركها هناك. لأنّ الكثيرين كانوا يشتهون العثور على جثّتها. لذلك فقد ذهب باراكّا وقام بتجميع بعض الحطب من الكرم، وبعد أن غطّينا به كلّ جثتها، سكبنا البنزين عليها وأشعلنا النار بها. وما إن انتصف النهار حتى أصبحت مجرّد رماد بقيت أثاره لمدّة طويلة، حتى إنّا رأينا آثار الرماد هناك بعد سنة كاملة، كانت كأنها سرير نار المشعل".

تنتهي الرواية إذاً بمشعل جديد هو جسد سانتا الذي احترق، ليكون رمزاً للأمل بالانبعاث وبإمكانية العودة إلى براءة أسطوريّة بعد توالي عنف الحرب وأحقادها.

للطبيعة والذاكرة دور أساسي في هذه الرواية، التي أدخل فيها بافيسِهْ عناصر من سيرته الذاتيّة بصورة أكبر بكثير ممّا كان يفعل في غيرها من أعماله السابقة. بالإضافة إلى البعد الروائيّ هناك ما رأيناه من علاقة مع الماضي التي تصبح هنا نوعاً من الوضع الذهنيّ، بل اكتشافاً لأماكن الذاكرة يعمّ نفسية البطل قبل أن يغيّرها تغييراً عميقاً. أمّا الرموز والصور التي تبرز من خلال هذا الاكتشاف فيبدو أنّها تخفي بعض المكوّنات السلبية. هذا ما يجده بطل الرواية عندما يعود إلى بلدته ويكتشف أنّ مراتع صباه قد أصبحت "بلد أموات مليء بأشياء تلاشت وأشخاص اختفوا". وهكذا تتحوّل العودة إلى الوطن واسترداد ذكريات الماضي إلى مجرّد تأمّل مرير يتحكّم بالحاضر ويلوِّن الماضي.

12) الشاطئ La Spiaggia

كتب بافيسِهْ في فترة صباه رواية "الشاطئ" التي لا نجد فيها شخصيّات مثل شخصيّات "العمل يرهق" ولا "بلدانك"، لأنّ بافيسِهْ غاص هنا في عالم البرجوازيّة ليستطيع أن يسمع ماذا يقول وبماذا يفكّر ذلك النوع من الناس الذين يمضون إجازاتهم على البحر وليس قرب نهر البو مثلاً. لذلك فإنّ بافيسِهْ يروي الأحداث بواقعيّة، مستبعداً الرموز والتلميحات. أمّا شخصيات الرواية فهم: دورو وزوجته كليليا، ثمّ صديقهما غويدو، وطالبٌ شاب اسمه بيرتي. يقضي الراوي إجازته الصيفيّة في بيت دورو و كليليا على البحر. ما إن يصل الاثنان إلى شاطئ البحر حتى تدخل الشخصيّات الأربعة في لعبة الحبكة. فمن غموض كليليا الفاتن الذي يستميل الطالب الشابّ بيرتي، إلى عزوف دورو، فإلى حكمة غويدو رفيق الشاطئ. يسجل بافيسِهْ بكلّ دقّة مختلف الحوارات التي تجريها هذه المجموعة البرجوازيّة. قبل سفره يطلب دورو من صديقه أن يترافقا في رحلة عبر منطقة اللانغى. وقد شكّلت هذه الرحلة بالنسبة إليه نوعاً من العودة إلى الأصول خاصّة وأن العلاقة الزوجيّة بينه وبين زوجته كليليا كانت تمرّ في ذلك الوقت في أزمة. تنتهي الرواية بالعودة إلى تورينو وسط خيبة أمل بيرتي

من سير الأحداث، بينما تجد كليليا في الأمومة السرورَ الذي كانت تفتقده. تبرز في الرواية إذاً تناقضات بافيسِهْ كلّها والتي تتراوح بين خيبات الأمل والمرارة والمسرّات.

13) حوار مع ليوكو Dialoghi con Leucò

كتب بافيسِهْ بين عامي 1945-1947 أكثر أعماله شجاعة: حوار مع ليوكو، وهو عبارة عن سبعة وعشرين حواراً قصيراً بين شخصين يحلّلان سويّة الآلام الأبديّة التي يعاني منها الإنسان، ويتناولا كذلك مواضيع جوهريّة مثل الموت والقدر والقوانين التي تحكم القدر، والتي لا يمكن بأي حالٍ سبرها. هناك أبطال آخرون في هذه الحوارات يطلّون علينا من الأساطير الإغريقيّة واللاتينيّة، فضلاً عن شخصيّات مختلفة مثل شخصيّة ليوكوتيا التي أصبح اسمها ليوكو ليقابل اسمَ آلهةٍ إغريقية معناها بالإيطالية: بيانكا، أي اسم المرأة نفسها التي كان بافيسِهْ يعشقها في تلك الفترة.

كانت الواقعية الجديدة تطغى آنئذ على الفكر في إيطاليا. لذلك فإنها كانت مغامرة كبيرة أن قام بافيسِهْ بتأليف كتاب كهذا يرجع به إلى الماضي بل إلى الأساطير والميثولوجيا، ولم يكن هذا بمسموحٍ به على الإطلاق. لذلك فإنّ هذا العمل يدلّ بالفعل على نصاعة فكر وجرأة لا تتوفّران إلّا لدى شخص مثقّف قادر على تحدّي تقاليد الواقع، ودفع ثمن هذا التحدّي.

الفصل الثالث

مقاطع مختارة

14) مجموعة (سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ) Verrà la morte e avrà i tuoi occhi

سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ[23] ،
هذا الموت الذي يرافقنا
صباحَ مساء، أرقاً
أصمّ، كأنّه عضّةُ ندمٍ قديمة
أو عادةٌ حمقاء. عيناكِ
ستكونان كلمةً جوفاء،
صرخةً مكبوتة، صمتاً.
هكذا ترينهما كلَّ صباح
وأنت وحيدة منحنية
على المرآة. يا أملي الغالي،
ذلك اليوم، سنعلم نحن أيضاً
أنكِ الحياة وأنكِ العدم.
هناك للجميع عند الموت نظرة.
سيأتي الموتُ، عيناهُ عيناكِ.
سيكون كالإقلاعِ عن عادة،
كأن نرى في المرآة
بروزَ وجهٍ ميّت،

---

[23] هناك من ترجم هذا البيت إلى الانكليزية بـ Death will stare at me out of your eyes، "سيحدّق الموت بي من خلال عينيك"، أو بـ Death will come with your eyes "سيأتي الموت بعينيك، أو مع عينيك". والواقع أن الترجمة الحرفيّة للبيت في الايطالية يمكن أن تكون:Death Will Come and Will Have Your Eyes "سيأتي الموت وستكون عيناه مثل عينيك"، كما يمكن فهمها أيضا على أنها: "سيأتي الموت ويأخذ عينيك".

كأن نستمع لشفتين مطبقتين.
سننزل إلى الدوامّة صامتين.

22 آذار مارس 1950

XXX

فيكِ دم، وفيك نَفَس.
أنتِ جسدٌ
إنّك أيضاً شَعرٌ ونظرات
أرضٌ ونبتات،
سماءُ آذار، نورٌ،
تشبهك كلّها عندما ترتعش –
ضحكتك وخطواتك
تتضاحك مثل مياهٍ رقراقة –
الغضن بين عينيك
مثل غيومٍ متجمّعة،
جسدك الطريّ
كأرض تحت الشمس.

فيكِ دمٌ، وفيك نَفَس.
تعيشين على هذه الأرض.
تعرفين نكهاتها
فصولَها واليقظات،
لقد لعبت في الشمس،
تكلّمت معنا.
يا مياهاً عذبة، يا جدولاً
ربيعيّاً، يا أرض،
يا صمتاً يتبرعم،
لقد لعبت في صباك
تحت سماءٍ مختلفة،
تركت صمتها في عينيك،
وغيمة، تنبع

مثل فقاعة من الأعماق.
والآن تتضاحكين وتتراكضين
فوق هذا الصمت.
يا ثمّرة حلوة تعيشين
تحت السماء الصافية،
تتنفّسي وتعيشي
موسمنا هذا.
في صمتك المغلق،
تكمن قوّتك، مثل
عشبةٍ حيّة في الهواء
ترتعشين وتتضاحكين،
لكنّك، لكنّك أرض.
أنت جذر متوحّش.
أنت الأرض تنتظر.

21 آذار مارس 1950

XXX

15) أنتِ، يا رائحة آذار You, wind of March

أنتِ الحياة والموت.
جئتِ في آذار
على الأرض العارية –
رعشتك مستمرة.
يا دم الربيع
_ روح كبيرة أو غيمة –
خطواتك الخفيفة
خرقت الأرض.
يعود الألم من جديد.

خطواتك الخفيفة
فتحت الألم من جديد.
كانت الأرض باردة
تحت سماء بائسة،
كانت جامدة ومغلقة
في حلم مضطرب،
مثل من لم يعد يتألم.
حتّى الجليد كان حلواً
داخل القلب العميق.
بين الحياة والموت
صمت الأمل.
أما الآن فيوجد صوت ودم
لكلّ ما هو حي.
الآن أصبحت الأرض والسماء
رعشة قوية،
الأمل يعصرهما،
ويقوّضهما الصباح،
تغرقهما خطواتك،
ونفَسك الفَجْريّ.
يا دم الربيع
تهتز كلّ الأرض
بهزّاتها القديمة.

من جديد فتحتِ الألم.
أنت الحياة والموت.
فوق الأرض العارية
مررت خفيفة
مثل عصفور السنونو، مثل غيمة،
سيل القلب
استفاق واقتحم

وانعكس في مرآة السماء
فعكس الأشياء،
في السماء كما في القلب، كلّ الأشياء
تتألم وتتلوّى
بانتظارك.
انّه الصباح، انّه الفجر،
يا دم الربيع،
لقد هاجمت الأرض.
الأمل يتلوى،
وينتظرك ويناديك.
أنت الحياة والموت.
خفيفةٌ خطواتك.

25 آذار مارس 1950

16) مقاطع من مجموعة (الأرض والموت) La terra e la morte

1946–1945

أرض حمراء أرض سوداء،
أنت قادمة من البحر،
من الأخضر الأحوى،
حيث توجد كلمات
قديمة وإعياء دامٍ
وخبّيزة بين الحصى
إنك لا تعرفين كم فيك
من البحر والكلام والتعب،
أنت الغنيةُ غِنَى الذكريات،
مثل الحقول الجرداء،
أنت الكلمة
القاسية الحلوة العذبة،

أصيلة الدمِ
المجموعِ في عينيك،
صبية مثل ثمّرة
هي الذكرى والموسم
يستريح نفَسُك
تحت سماء صيف آب

وزيتون عينيك
يُجمِّل البحر
وإنّك تعيشين وتبعثين
ولا دهشة في الأمر، واثقةً
مثل الأرض، طاحونةَ
فصولٍ وأحلام
تنكشف على ضوء القمر
سحيقة القدم،
مثل يديْ أمّك،
مثل مزود الموقد.

27 تشرين أول أكتوبر 1945

أنت مثل أرضٍ
لم يلفظها إنسان.
إنك لا تنتظرين شيئاً إلّا
كلمة
تنبع من الأعماق
مثل ثمّرة بين الأغصان.
هناك ريح تعصف عليك.
أشياء يابسة ماتت مرّة أخرى.
عثرة أمامك ألقتها الرياح
أعضاء وكلمات قديمة.

إنك ترتعشي في الصيف برداً.

29 تشرين أول أكتوبر 1945

أنت أيضا هضبة
ودرب من حصى
وألعاب في مرابع القصب
وتعرفين الكرم
الذي يصمت في الليل.
إنّك لا تقولين كلاماً.
هناك أرض تسكت
وهي ليست أرضك.
هناك صمت يدوم
على الزرع والهضاب.
هناك مياه وحقول.
إنّك صمت مطبق
لا يتزحزح، أنت شفاهٌ
وعيون مظلمة. أنت الكَرْم.

30 – 31 تشرين أول اكتوبر 1945

xxxx

أنت الأرض والموت.
موسمك هو الظلام
والصمت. لا يعيش
شيءٌ أكثر منك
بُعْداً عن الفجر.
عندما يبدو أنّك تهيجين
لست إلا ألما،
هو في عينيك والدم
لكنك لا تشعرين. تعيشين

مثلما يعيش حجر،
مثل الأرض اليباس.
تلبسك الأحلام
ورعشات البكاء
التي تجهلين. الألم
هو كمياهِ بحيرةٍ
مضطربة تحيط بك.
إنها حلقات المياه.
وإنك تدعينها تتلاشى
أنت الأرض والموت.

3 كانون ثاني ديسمبر 1945

XXXX

تجيئين دائما من البحر
وصوتك أبحٌّ مثله،
عيناك دائما غامضتان
مثل مياهٍ حَيَّةٍ بين العليق،
جبهتك منخفضة، كما
السماء تنخفض بالغيوم.
في كل مرّة تُبْعثين
مثل شيءٍ قديم
ومتوحّش، القلب
يعرفه من ذي قبل وينغلق عليه.
إنّه التمزّق كلّ مرة،
إنّه الموت كلّ مرة.
وكنّا دائماً نحارب.

19–20 تشرين ثاني 1945

17) البيت La casa

يستمع الرجل وحيداً ذلك الصوت الهادئ

بنظراته الناعسة، كأنّ نفَساً
ينفخ على وجهه، نفساً صديقاً
يعود، ومن يصدّق، من زمان تصرّم.

يستمع ذلك الرجل الوحيد إلى صوت قديم
كان آباؤه يسمعونه عبر الأزمان
واضحاً ومجموعاً، صوتاً مثل العشب
ينمو على الأحواض والهضاب ويعتم عند المساء.

يعرف ذلك الرجل صوتاً من ظلّ،
مداعِباً، ينبع بنغمة خافتة
من نبع مخفيّ: يشربه بهدوء
بعيون مطبقة، ولا يبدو أنّه قريب

إنّه الصوت الذي أوقف ذات يوم أبَ
أبيه، وكلّ من مات دمُه.
صوت امرأة يرنّ في الخفاء
على عتبة البيت، عند هبوط الظلام.

18) تكاسل Ozio

كلّ الملصقات الكبيرة معلّقة على الجدران
تُظهِر خلفيةً كلّها مصانع
يتصدّرها عامل ضخم ينتصب في السماء،
أصبحت الآن ممزقّة مرميّة في الشمس وفي الماء. يشتُم مازينو
عندما يشاهد وجهه الفخور، على جدران
الطرقات التي عليه أن يجوب فيها بحثاً عن عمل.
ينهض أحدهم في الصباح ويقف لينظر في الصحف
الملصوقة على الأكشاك المشرقة بوجوهِ النساء الملوّنة.
يقارنها بوجوه المارّات ليقضي وقته،

فيرى أن تحت عيون كلّ النساء هالات سوداء. يظهر، فجأةً، رجالٌ
يضعون ملصقات السينما على رؤوسهم
يمشون بخطى ثابتة، شيوخٌ طاعنون في السن، بثيابهم الحمراء
مازينو يحدّق في وجوههم المشوّهة
والألوان، وعندما يلمس وجنتيه يشعر أنّهما غائرتان غائرتان.

في كلّ مرة يأكل فيها، يعود مازينو ليجوب في الطرقات
ففي هذا علامة على أنّه اشتغل. يعبر الطرقات ولا ينظر في وجه أحد. في المساء يعود
ثمّ يستلقي للحظة على المرج مع تلك الفتاة.
عندما يكون وحيداً يسرّه أن يبقى في الحقول
بين البيوت المنعزلة والصخب الخافت
ويحدث أنّه قد ينام. لا تنقصه النساء،
كما كان الأمر عندما كان يعمل بتصليح السيّارات: لكنّ مازينو
هو الذي يبحث الآن عن واحدة فقط، سيحبّها على أن تكون مخلصة.

بعد يوم من جزِّ النعال أمام الملصقات،
ينتهي الأمر مساءً بمازينو في دار السينما
التي عمل فيها ذات مرّة.
جيدٌ ذلك الظلام
يريح عيوناً أرهقتها كثرة المصابيح.
ليس من الصعب متابعة القصّة:
نرى فيها فتاة جميلة وأحياناً
رجال
يتلاكمون بعنف. هناك بلدان
تستحقّ أن نعيش فيها،
مكان الممثّلين الأغبياء. يتأمل مازينو،
في بلد ذي هضاب عارية، وحقول
ومصانع،
ويرى صورة رأسه مكبّرة جداً.
لكنّ هذه لا تثير الغضب الذي تثيره الملصقات

الملوّنة، على الزوايا، ووجوه النساء
المرسومة.

19) أغنية Canzone

الغيوم معلّقة بالأرض وبالريح.
ستبقى الحياة حلوة
ما بقيت الغيوم فوق تورينو. ارفع الرأس
لترى لعبةً رائعة تجري هناك تحت الشمس.
هناك كتلٌ بيضاء صلبة تعصف بينها الرياح
الزرقاء – وفي بعض الأحيان تفرّقها
وتحيلها إلى حُجبٍ مشبعةٍ بالأنوار.
أمّا فوق السطوح فالغيوم البيضاء بالآلاف
تغطّي كلّ شيء، الحشود، والأحجار، والضجيج.
كم مرّة عندما أستيقظ أرى الغيوم
ترشح في مياه الحوض الصافية.
حتّى الأشجار تربط السماء بالأرض.
والمدن المترامية تشبه غابات
تنتصب فوقها السماوات في العلا، وبين الطرقات.
مثل الأشجار الحيّة على ضفاف نهر البو، وفي الجداول
تترامى أيضاً أكوام البيوت في الشمس.
تعاني الأشجارُ بل وتموت أيضاً تحت الغيوم
والإنسان ينزف ثمّ يموت، – لكنّ الفرح ينتشر
بين الأرض والسماء، يغنّي دهشة كبيرة تعيشها
المدينة والغابات. سيبقى لي وقتٌ غداً
لأتكوّم على نفسي وأصرّ على أسناني. أما الآن فالحياة
هي غيوم ونبتات وطرقات تضيع في عنان السماء.

20) خَلْق Creazione

ها أنذا حيٌّ، فاجأتُ النجوم عند الفجر.
تواصل الرفيقةُ نومها دون أن تدري.
مازال الجميع نائمين. الرفاق، والنهارُ المشرق
يمثل أمامي أوضح من الوجوه المغمورة
يمرّ رجل عجوز على بعد، إنّه ذاهب إلى عمله
أو ليستمتع بالصباح. لسنا مختلِفَيْن،
فكلانا يستنشق الضوء نفسه
وندخّن باطمئنان لنتحايل على الجوع.
لابد أنّ جسم العجوز ضئيل أيضاً
ونابض بالحياة – ويجب أن يكون عارياً أمام الصباح.
تجري الحياة حولنا هذا الصباح، فهي على المياه
وفي الشمس: تتألّق المياه في الأرجاء
رشيقة فتيّة، وستتكشف أجساد الجميع.
ستشرق الشمس العظيمة وتصبح حادّة في الفسحة
فيضرب التعبُ الخشن تحت الشمس
ويسود الجمود. ستكون هناك رفيقةٌ
أسرارٌ من أجساد. وأصواتٌ يصدرها الجميع
ولا توجد أصوات تكسر صمت الماء
تحت الفجر. لكنّ شيئاً لا يرتعد
تحت السماء. هناك دفء فقط يذيب النجوم.
يرتجف المرء عندما يشعر بالصباح ينبض
عذريّاً، وكأن أحداً منّا لم يستيقظ.

مهنة الكاتب، عن: شيزارِهْ بافيسِهْ، مقالات أدبية[24] Cesare Pavese, Saggi letterari

21) المراهقة -L'adolescenza

من: عطلة آب – أغسطس. الصفحات 226-231

في اليوم الذي نكتشف فيه أن المعارف واللقاءات التي نضعها في الكتب ليست إلا مجرّد معارف ولقاءات الفترة الأولى من حياتنا فإننا نكون قد خرجنا من المراهقة وبدأنا ننظر من الشرفة التي تطلُّ على أعماق أنفسنا. هذا يعني أنّ كنزاً دفيناً لا نعرف عنه شيئاً مخبأٌ في داخلنا، كنز تراكم ببطء في أعماقنا بتراكم العادات. ثمّ إننا نكتشف فجأة أنّه أصبح لهذه العادات وجهٌ جديد مدهش وغنيّ بمقوّمات عالم الخيال وسحره الرائعين. ولا يعني هذا أنّ شيئاً ما قد تغير في أشياءِ وأشخاصِ وجودنا عندما كنا صغاراً، بل إنّ الذي تغيّر هو نحن: فعبر دهشتنا من أنّ ما رأيناه وما سمعناه في الحياة قد يكون هو نفسه الذي يحرّك ويشعل خيال الكتب، فهذا هو الذي يجعلنا نعرف أنّ الأمر مدهش: وبهذا نكتشف ونلامس عالماً جديداً هو في الحقيقة عالمنا.

أمّا في الفترة التي لاندهش فيها فإنّنا نضيع في الغموض. لأنّه كان هناك قبل الكتب حكايات الخرافات والأساطير، والصور، والألعاب، وكانت هناك الأغاني والأعياد. وإذا افترضنا أنّ أيّ خيال خارجيّ لم يؤثّر على نفوسنا فلابدّ أنّ خيالات الطفولة قد أثّرت عليها دون وعيٍ منّا. أمّا الكتب فقد جاءت فيما بعد: إنها سرّعت ولخّصت عمليةً لا تتميّز في الواقع عن أفعالِ ثقافةِ ما قبل الكتاب الماثلةِ فينا على الدوام. وما إن نصيخ السمع أو ننبس ببنت شفة حتّى نصبح في مدارِ الروح ومدارِ خيالٍ يتجسّد.

إنّ المقدرة على رؤيةِ شكلٍ من أشكال الواقع على أنّه فريد ومقرّر هو ما نسمّيه عادة "إعجاب"، وهو يولد دائماً في خندقِ تحوّلٍ سابق جرى لذاك الواقع. فنحن لا نعجب إلّا بما كنّا قد أُعجبنا به سابقاً. ولحظةً بعد لحظة نجد أنّنا قد رجعنا إلى تلك المرّة التي جاءنا فيها الإعجاب من الخارج على شكل ثمّرةٍ روحيّة مجسّدة، من خلال الكلمة والإشارة. وإنّه لا يمكن لأيّ فتى أو لأيّ إنسان أن يعجب بمنظر طبيعيّ قبل أن يكون الفنّ والشعر – بل وحتّى مجرّد كلمة – قد فتحت له عينيه على هذا المنظر. فليفكّر إذاً كلٌّ منّا بساعةٍ معينة من طفولته. إنّه لابدّ أن يجد وراء نشوته واستلهامه شيئاً من الحسّ والذوق تلقّاه عن طريق حضارته وثقافته، سواء كان هذا عن طريق الكتب أو غيرها. أمّا اختراع مناظر جديدة– وصور وأشخاص وأساطير وأشكال جديدة – فيحصل في عُمرٍ متقدّم تستسلم فيه بصمة الخيالات الخارجيّة للحماسة المتميّزة التي تتشكّل عند من يعرف كيف يخلق لنفسه مزيداً من الإعجاب وهو يجهد لإبراز قوالب وجوده

[24] Einaudi, Torino 1951 دار نشر اينادودي 1951

الفطريّة. لكنّ هذا لا يحدث إلّا نادراً. لأنّ الجميع يعيشون عادةً بصورٍ من الأشكال المستعارة – ولا نستثني أولئك الذين يعملون بمهنة الخيال. ينطبق الأمر على أقلّ تقدير على كلّ مراهَقَة. فكلّ مراهَقة تنتهي كما أسلفنا عندما نفهم أن الرؤية السالفة عن الواقع تشبه، بل هي بالذات الرؤية الخارجيّة للكتب – للآخرين.

.....

لكنّ الجهد المبذول في التمييز داخل الذكريات بين ومضات أصليّة وبين رؤى منعكسة لا يبدأ إلّا متأخراً، لا يبدأ إلا ببدايةِ الصبا النفسيّ الذي يتأخر عادة عن الصبا الجسديّ، حتى إنه قد لا يجيء البتّة. لذلك لابدّ من السيطرة على أنفسنا – بصبر وأناة – لدرجة تمكّننا من تجاهل الذكريات المجيدة، والاقتراب والتنقيب في المناطق المحايدة والمملّة. فهذه هي مناطق حياة الطفولة البسيطة، الغريزيّة، العذراء – وهي أيضاً، ما أمكن ذلك– مناطق اللقاءات الثقافيّةِ بما فيها التعبير اللغويّ. أمّا الصعوبة القصوى فتكمن كما أسلفنا في أنّ الذكرى لا تحفظ لنا إلا ما جرى التعبير عنه سابقاً خلال الطفولة، أي ما قد ألهمته عوامل خارجيّة. لهذا يجب علينا ألّا نركَبَ نهرَ الذاكرة بمقدار ما يجب علينا أن نعود وبشيء من التضحية إلى وضع غريزيّ أو إلى ما تبقّى من هذا الوضع. لكنّ هناك من يأتي ليقول إنّ طريقة بروست القائلة بأنّ الركون إلى الأحاسيس غير المقرّرة هي طريقة غير كافية. أجل، إنّها غير كافية لأنّ الأحاسيس، عندما تكون ذكريات، لن تكون محصّنة من الإصابة بالألوان التي تتلوّن بها أذواق ترضي الآخرين حتى لو كانت مجرّد أحاسيس خام، أي غريزيّة. وهي غير كافية أيضاً لأنّ الصعوبة ليست في ركوب الماضي بل في التوقّف عند الماضي. كما أنّها غير كافية أخيراً لأنّنا نعني بالوضع الغريزيّ ذلك القالب المحض الذي يؤثّر في كامل واقعنا الباطنيّ. إنّ العثور على هذا الوضع الغريزيّ لا يتطلّب جهداً آليّاً بمقدار ما يتطلب سبراً لواقعنا الحاليّ أي تعريةً لوجودنا. إنّنا عندما نرى أعماقنا بوضوح فإنّنا لابدّ وأن نكون قد لمسنا ما كنّا عليه عندما كنّا أطفالاً.

عند هذه النقطة من البحث يضيع الزمن. فطفولتنا، وهي محرّك كلّ دهشة نعيشها، ليست هي كما كنّا، بل هي ما نحن عليه على الدوام. إذ لا علاقة للمدّة بالأزمان الباطنيّة: وإلّا فإنّه لا يمكن تقديم تفسير لرعشات الفرح التي تستقبلنا في الذكرى المطلقة. لأنّ التذكّر هنا ليس تحرّكاً في الزمن، بل خروج من الزمن ومعرفة لماهيّتنا، معرفة ما نحن عليه. لذلك، إذا أعدنا التفكير بمعاني الطفولة فإنّها ستتبيّن لنا حنيناً وليس حزناً: وأنّ ما ينقصنا منها ليس إلا تلك السهولة الكبرى، أو الصفاء الأوّلي، في إمكانيّة عيشِ وجودٍ عفويّ أصيل. أمّا أحزان الماضي فإنّها تجري على صعيد الأيّام الواضح، إنّها تلتصق بالمظاهر، والذكرى بالنسبة إليها مصنوعة من المُدَدِ والوقائع، ومن اكتشافات الذوق التي تقوم مقام الصمغ لتلصقنا بالآخرين، بالأشياء، وبالتاريخ.

هنا يحدث هذا الأمر الغريب: إنّنا نعيش وجودنا الأشدّ أصالةً في عُمرٍ لا نتمكّن فيه من التعجّب والاندهاش، أي من فهم وتثبيت الأحداث الجارية. أّما نظراتنا الواعية الأولى فإنّنا لا نلقيها إلّا على منظومةٍ تأتينا من الآخرين، أي من الخارج. كما أنَّ فكرة النظرةِ في حدّ ذاتها ليست إلّا شيئاً ما نقبله، لأنّنا نقلّد به الآخرين. وهكذا فإنّ الجهد الذي نبذله من أجل تخطّي المدّة هو مجرّد نظام تُعلّمنا إيّاه المدةُ بالذات....

22) الشعرُ حرية[25] Poesia è libertà

يحدث في الشعر أمرٌ معروف وهو أنّ مخترعَ نوعٍ جديد أو أسلوبٍ جديد أو لحنٍ جديد، وأنّ مكتشف مناطق مجهولة يبرهن على أنّه أعمق وأشدّ فعاليّة من أتباعه وتلامذته، أي أولئك القلائل أو الكثر الذين يفترض فيهم أن يعرفوا أكثر ممّا يعرف ذلك الرائد الطليعيّ عن ذلك النوع أو الأسلوب أو اللحن أو تلك المناطق المجهولة. هذا رغم أنّه من المؤكّد أنّ الأتباع يواصلون عمل ذاك الطليعيّ بسهولةٍ أعظم وبتمكّنٍ أشدّ، كما أنّهم يستعملون عادة وسائل أكثر أناقة. إنّ ما يحدث في الشعر هنا لا مثيل له في أيّ نشاطٍ إنسانيّ آخر. إذ أنّ الشخص الأوّل الذي يرى منطقة جديدة ويتقدّم فيها هو أشدّ مستغلّيها فعاليّة، رغم أنّ عمله هذا ليس عملية تحريج أو استزراع، بل قد يقال إنّه غزو مغوليّ أو واحدة من عمليات التدمير التي لا ينمو بعدها ولا حتّى القليل من العشب. هناك بالطبع حالات أخرى يعمل فيها الخلّاقون على خنق تلاميذهم في المهد، وقبل أن يكبر أحد منهم ليستثمّر الإرث. ولا تتمّ العودة إلى هؤلاء في العادة إلّا بعد مضيّ قرون طويلة، أي بعد أن تكون مجموعة الإيديولوجيات والأذواق قد استعملت أعمالهم وأظهرتها وكأنّها من إبداع الطبيعة – ذلك كما تفعل الأنواء ببعض الصروح التاريخيّة – القابلة لأن يستلهمها من يبدو أنّه مبدع أصيل يستلهم معطيّةً طبيعيّة محضة.

الطليعيّ المبدع والتلميذ. الأوّل يبتكر، يتفهّم ويتجاوز، أمّا الثاني فإنّه يقع أسرَ دهشةٍ غامضة تثيرها مناطق كانت حتّى الأمس مجهولة، وهكذا فإنّه لا يلبث أن يتردّد على تلك المناطق ويبني عليها بيتاً ويزرع بستان فواكه يحفظها فيما بعد في عبوات الكونسروة. يعيش هذا أحياناً ويقضي عمره بين احترام وتصفيق الآخرين، ودون أن يلاحظ أنّه ليس في تلك الكونسروة

[25] مؤرخة بتاريخ 31 ديسمبر كانون أول 1949. نشرت في "طريق الفن" ثم نقحها بافيسى نفسه ونشرها في "ثقافة وواقع"، وعنها أخذت هذه المقاطع.

طعم الأرض ولا طعم ماء السماء. إنّه أديب. يعرف عادة أنّه أديب ويفتخر بأنّه أديب. وهذا أفضل، أفضل من أن ييأس من نفسه. لأنّ الأديب الذي ييأس من نفسه ويبدأ بالتشكّي يصبح أسوء أديب بدل أن يكون شاعراً.

إنّ الشاعر يبتكر إذاً، يتفهّم ثمّ يتجاوز. لكنّه لا مجال للمزاح حتّى بالنسبة لهذا الشاعر. فهناك على كلّ منعطف من منعطفات نشاطه وفتوحاته خطرُ بروزِ الصالونات الأدبيّة. إذاً يمكن لكلّ شخص أن يكون تلميذ ذاته: أي أن يقع أسيراً لمغريات البقاء أكثر ممّا هو مسموح، ليستثمّر المنطقة التي تمّ غزوها والسيطرة عليها. والمأساويّ في الأمر أنّه بينما لا ينبغي للأديب أن يكون إلّا أديباً، فإنّه على الشاعر أن يكون شاعراً وأديباً أيضاً (أي مثقّفاً بثقافة عصره)، وقادراً على السيطرة بقوّة على مجموعة متشابكة من العادات والأعراف التي تشكّل أدب مجتمعه. إنّ مسيرة كهذه تشبه مسيرة الأرواح على صراط الجنة: إنّها مشي على حدّ السيف أو على خيط عنكبوت، إن شئتم.

ماذا يعني أن يبقى الشاعر بأكثر ممّا هو مسموح ليستثمّر المنطقة؟ إنّه يعني أن يتظاهر هذا الشاعر أمام نفسه بأنّه لا يعرف الأمور التي يعرفها بالفعل. لأنّ مصدر الشعر هو دائماً سرّ مستور، إلهام، انفعالٌ ودهشة أمام أمرٍ غير معقول وغير منطقيّ – أمام أرض مجهولة. لكنّ فعل الشعر – إذا كان من المسموح أن نقيم مثل هذا التمييز، الشبيه بالتمييز بين اللهب والمادة المشتعلة – هو إرادة مطلقة بأن يرى الإنسان رؤية واضحة، بأن يفسّر بالعقل، وبأن يعرف. الأسطورة والشعار. ولابد أن يستسلم من يلقي نظرةً إلى الهاماته، من يحوّل دهشة الوجود المثيرة الرائعة إلى كلمات وأحاديث مفصّلةٍ في الزمان والمكان، لابدّ له في مجال تلك الأسطورة ألّا يسعى لأن يتذوق لذةً مستعرةً يستمدّها من تظاهره أمام نفسه بوجودِ عذريّةٍ سبق له أن فقدها. لكنّه من الواضح أنّه إذا كانت نظرته تلك، وسعيه لتحويل الأسطورة إلى صورة، قد شكّلت عملاً سياديّاً كاملاً (خاصّة وأن تلك النظرة ليست أبداً نظرة خاطفة، لأنّه لابد من مرور أيّام بل وسنين على محاولات البحث المؤلمة)، فإنّه بوسع ذلك الإنسان أن يرضى بانتظارٍ موضوعيّ تتمخّض عنه عذريّةٌ جديدة، والهامات جديدة وأسطورة جديدة تولد من رحم اعتمالات الضمير والذكريات والآلام. أمّا الآن فعليه أن يقتنع ويرضى. عليه أن يتظاهر بأنّه لا يعلم الذي يعلمه، وبأن يتلعثمّ بالكلام عن السرّ المنشور وبأن يصبح أديباً.

ليس من السهل أن نقول متى يمكن للشاعر أن يتوقّف. فعادة يكون للدهشة التي ولدت من أعماقه، وللصورة المبتكرة – وهي أوّل ضحايا الأرض المجهولة – جذور ناعمة رقيقة وحسّاسة بمادتّها الروحيّة، لا يمكن الانسلاخ عنها إلّا بتمزيق الذات وتفريغها لنصبح مثل بيضةٍ ممصوصة. إنّ المقدرة على الاندهاش والغنى الأسطوري تكون عادةً لدى كل منّا مجرَّد استطاعةٍ محدودة ومُحَدّدَة. وكما أنّه لا توجد روحٌ إلّا وتستطيع من تلقاء ذاتها رؤيةَ بصيصِ غيْبٍ في أعماقها، ممّا يوحي بوجود مقدرةٍ ولو ضئيلة على الشعر(وهذا ما يفسر مقروئيّة الشعراء العالميّة)، فإنّ كلّ مرة هي استثناء، لأنّ الشاعر نفسه هو معجزة، هو المبتكر الذي يتمكّن من توسيعِ ذلك البصيص ليصبح منطقةً متكاملةَ المعالم، بل وأشكالاً مختلفة في مقاطعةٍ جغرافيّة حدودُها لامتناهية. ويضاف أنّ تحويلَ حدسٍ أسطوريٍ حارٍ منتشٍ إلى صورةٍ والى رؤيةٍ واضحة وإلى معرفةٍ دنيويّة لا يمكن أن يحدث إلا على أرضيّةِ عادةٍ تقنيّةٍ باردة، وتجربةٍ ثقافيّةٍ مكتسبة يتمّ فيها تقليصُ الأساطيرِ القديمة إلى عالمٍ عضويٍ وعقلانيّ، وكذلك على أساسِ تجاربِ نشوةِ أشخاصٍ آخرين بين تلك التي تحوّلت إلى أدبٍ بالفعل. هناك أيضاً معنى لا يمكن فيه للشاعر الأصيل إلّا أن يكون الأكثر ثقافةً بين أدباء عصره. لذلك فإنّ خطرَ الاستلقاءِ في أحضان العاداتِ والمسرّات، والتظاهرِ أمام الذات بامتلاكِ الإلهامِ والعذريّة، واختصارِ الطريقِ باعتمادِ الأساليب الجاهزة – أي برؤيةِ سرٍّ غامضٍ حيث لا يوجد أيُّ غموض – هو خطرٌ مباشر يواجهه الشاعرُ الأصيل، ويتزايد كلّما زاد، على علمٍ من الشاعر، عددُ الطرقِ المفتوحةِ أمامه، المعبّدةِ أصلاً، وكلّما بدت له صعبةً وفريدةً طريقُ المجهولِ، المبلبلةِ وغير المعلنة.

من الطبيعيّ أيضاً أنّ الأدباء يقدّمون فيما يقدّمون أعمالاً منتجة وغنيّة، لذلك فإنّه ليس هناك ما هو أقلّ جدوى من الحملات الرومانتيكيّة التي تدعو إلى إنهائهم وإذلالهم. لكنّ هذا لن يكون مجدياً البتّة لأنّ كثيراً من الشعراء يضربون جذورهم في تربةِ الأدبِ وسمادِه، منها يتغذّون وفيها يتكوّنون، ولأنّ الأدباء يشكّلون – وقبل كلّ شيء – الهيكل الأساسي للجمهور الذي يستمع للشعراء، ولأنّهم يقدّمون صوتاً ومغزى لطموحات ذلك الجمهور الساذج وإجاباته. إنّ ما قد يراه الشاعر ثمّ يقلّصه ويركّبه ليصبح واضحاً جليّاً، وإنّ غنائمه التي يحصّلها في بلدان مجهولة، إنّما تشبه في مجموعها الطرائدَ والغنائمَ التي يحملها الصياد إلى بلده

المتحضّر بعد صيدها في سهول السافانا والغابات المجهولة. ستوضع تلك المخلوقات الغريبة، وهي ما تزال مختالة بكبريائها واضطرابها البدائيّين، ستوضع في الأقفاص لتُعرَض على الناس ولتُسَمَّى أمامهم ولتعيش بينهم. ولن ينفع الشاعر أن يبقى على رسله. فإذا كان من المستطاع إسكات كلّ صوت آخر... كلّ تعليق وكلّ تعميم فإنّنا نكون قد فعلنا فِعلة من يدسّ بين المهاجِمين حيوانات شرسة ضارية، ومن يستعمل الأقفاص ليسجن فيها المروّضون والحرس. بهذا تتلاشى المدنيّة مع الوحوش، ونبدو كأننا نستعرض مباراة صيدٍ تُهدر فيها الحياةُ والوقت وتُغضِب الصيّادين قبل غيرهم. لذلك فمن الأفضل أن نعترف أنّه مادام العالم ينتج شعراً – ومادام يصلنا من عالم المجهول وحوشٌ ساحرة أو شرسة، فإنّ وظيفة الإنسان المتحضّر هي تعبئة حديقة الحيوانات بها وتخصيصها بالأسماء والأقفاص – لنصنع منها أدباً.

هذا على أن تكون بالفعل وحوشاً، أساطيرَ مجسّدة، اكتشافات. وليس كلاباً صغيرة ولا دجاجاً حبشيّاً. وإذا كان العالم مليئاً بالسراب وبالمفاجآت، فإنّ السراب والمفاجآت الأصيلة بينها هي فقط التي تهمّ الشاعر، وبالنسبة لنا فإنّها لن تثير أيّ اهتمام لدينا إلّا عندما يتمكّن الشاعر من إجبارها على الإفصاح عن أسمائها. وعلينا أن نضيف أنّ الجميع لا يدركون أهمّية هذا الأمر.

إنّ الشاعر، بكونه شاعراً، يعمل ويكتشف وهو في عزلة عن الآخرين، إنه ينعزل عن العالم، لا يعرف واجباً آخر غير إرادته الجليّة والمستعرة في أن يبْلُغ الوضوح، في أن يُحطِّم الأسطورة المستجلاة، وفي أن يضع الأمور الفريدةَ والغامضة ضمن المقياس الإنساني العاديّ. النشوة والتشابكات التي تحيط بنظراته يجب أن يحتويها قلبه لتتصفّى داخله بواسطة عمليّة خفيفةٍ، وخفيةٍ، تكمن أصولها في فترة مراهقته، على أقلّ تقدير، ذلك كما يحدث في عملية تشابك الأملاح والعصائر التي يقال إن الكمأ ينتج عنها. ولا يمكن لأيّ شيء من الماضي، أو لأيّ سلطة من الخارج، أن تساعده أو أن تقوده نحو اكتشاف الأرض الجديدة. لأنّ هذه الأرض الجديدة أصبحت بالفعل شيئاً باطنيّاً في داخله مثلما هو الجنين في الرحم. فإن كان هو يعمل على تقليص موضوع ما وتركيبه ليصبح واضحاً، أي موضوعاً جديداً، عالماً جديداً (وليس شاعراً من لا يقوم بهذا العمل) فإنّ أحداً لا يمكن أن يكون صاحب هذا

الموضوع وهذا العالم الوليد إن لم يكن هو، وإنّه هو بالذات سيكون الحَكَم. أمّا النصائح والاستدعاءات التي ستأتيه من الخارج فستكون صادرة عن تجارب معروفة وستعكس مواضيع وأذواق موجودة سلفاً، تصرّ كلها على أن يقوم الشاعر باستغلال أرض معروفة، وبأن يتظاهر أمام نفسه بأنّه لا يعرف الذي يعرفه بالفعل. باختصار فإنّ التدخلات الفكريّة التقليديّة والعمليّة، رغم أنّها تصدر عن أشدّ الزملاء حصافة، وعن أحسن القراء نيّة أو أرقى الآباء – فإنّها لا تستطيع إلّا أن تدفع بالشاعر نحو الأدب، وأن تمنعه من القيام بوظيفته الخاصّة كفاتحٍ للأرض المجهولة. إنّ الإجبار الإيديولوجيّ الذي تتمّ ممارسته على صنعِ الشعر وفعله لابدّ، وبكلّ تأكيد، أن يحوّل النمورَ إلى أغنام والنسورَ إلى دجاج حبشي. بكلمة أخرى إنه سيرسي قواعد الأركاديا[26].

هنا يمكن لنا أن نرى أهمّية ثقافة الشاعر، فهذا أمرٌ يملي عليه أن يجعل نفسه خلال حياته اليوميّة أشدَّ معاصريه ثقافةً. فإذا كان الشاعر ممن يبحث عن الوضوح ويحاول طردَ أرواحِ أساطيرِهِ عن طريقِ تحويلها إلى صور، فإنّه لابدّ من قولِ إنَّ الشاعر سيتمكن من هذا ما إن يصبح ذلك الوضوحُ واضحاً بصورة متساوية أمام الجميع، أي عندما يدخل في نطاقِ الممتلكات العامّة التي تعكس الثقافةَ العامّة لعصرِ ذاك الشاعر. ماذا يعني هذا كلّه إن لم يكن أنَّ الأسلوب، اللحن، والأراضي التي اكتشفها الشاعر ستدخلُ من كل بدّ وبطريقةٍ طبيعيّة في المنظر التاريخيّ العامّ لجيله، وأنّها ستساهمّ في تشكيل وعيٍ وأفقٍ جديد لذاك الجيل، وأنّ هذا سيكون ثمّرةَ الدهشةِ الأصيلة التي لا يمكن إلّا لوسائل البحث الأكثر تقدّماً وجرأة أن تفسّرها في الحديث الإنساني؟ علينا هنا أن نقف موقف الحذر: فأصالةُ الدهشة يجب أن تعني دهشةً أصيلة، أي غير كاذبة، أي تلك البقيّة اللا منطقيّة التي تبقى لا منطقيّة حتى على ضوءِ أكثرِ النظريات علميّةً في تلك الحقبة. هذا لأنّنا بشر قبل أن نكون شعراء، أي أنّنا ضمائر عليها أن تكون، وما أمكنها ذلك، على وعيٍ وإخلاصٍ كاملين عندما تدخلُ في مدرسةِ التجربةِ الاجتماعيّة. لذلك فإنّ كلّ النصائح وكلّ التحذيرات التي يوجهّها المسئولون عن الجيلِ إلى الشعراءِ، *على أنّهم شعراء*، هي نصائحٌ وتحذيرات أقلّ ما يقال فيها إنها سطحية، خارجية، مشينة، لأنّها شبيهة بالنصائح التي كانت الأمهات يقدّمنها ذات يوم إلى

[26] Arcadia هو اسم أكاديمية ايطالية أسست عام 1690 وعملت على مقارعة الأدب الباروكي السائد والتشجيع على نشوء شعر جديد بسيط. ويطلق الاسم أيضاً على التيار الأدبي الناشئ عن تلك الأكاديمية. كما يطلق اليوم بشكل عام على الشعر المكتوب بطريقة سطحية وتقليدية.

بناتهنّ ليلةَ العرس. ولابد أنّ الشاعر الحقيقيّ كان قد وجّهها إلى نفسه عندما أصبح مثقّفاً. لذلك فمن الأفضل أن نشجّع، في هذه الحال، وبهمةٍ فعّالةٍ، المرشّحين للحياة الاجتماعيّة – أي الأدباء الشباب والمهندسين والطلبة – على تحصيل الثقافة والوعي مع إعلامهم أن وجهةَ الحياةِ الباطنيّة لها طريق واحدة، طريقُ عنيدة لا ينثني لها عزمٌ تعمل على تحطيم الأساطير، والتقليصِ المتواصلِ لكلِّ شكٍّ عن طريق تحويله من دهشةٍ إلى وضوح. بعدها، إذا قال البعضُ وأعلن أنّهُ شاعر وقدَّم عن هذا برهاناً أو أملاً معقولاً، فلابد من تركِهِ يغوصُ في دوامةِ اضطرابِ نفسِه، ثمّ انتظار النتيجة. إذ لا يمكن لأحد غيره أن يجد الطريق الصحيحة لأنّه هو وحده الذي يعرف القصد والهدف.

الفصل الرابع

مختارات من النقد وأعمال بافيسِهْ[27]

1) أعماله

في كتاب "العمل يرهق" هناك مجموعةٌ من الأشعار الملتزمة التي يبدو فيها أنّ الواقعيّة البافيسيّة لم تتمكّن من أن تذهب أبعد من الإطار العام وتقنيّة الكتابة، ذلك رغم تفهّمها لحاجات العمّال ومطالبهم وكذلك لمظاهر الكفاح النقابيّ. على ضوء هذا نرى أنّ قسماً كبيراً من تلك الأشعار لا تعدو كونها مجرّد تجربة من تجارب الواقعيّة الجديدة وسلسلة من التقنيّات الأسلوبيّة. هذا رغم أنّ نوايا المؤلّف الواقعيّة وأسلوبه الجديد لم تُمكِّن الكاتب من إيجاد طريقة جديدة في كتابة الشعر، حيث بقيت وظيفته الروائيّة خلف وظيفته الشعريّة. والنتيجة هي أنّ قيمة "العمل يرهق" تبقى هامشيّة في ظل الفنّ الروائيّ لدى بافيسِهْ.

أمّا رواية "السجن" فقد نشرت مع رواية "البيت على الهضبة" ضمن كتاب "قبل أن يصيح الديك". نجد هنا أنّ موضوع المنفى يرتدّ من الشعر نحو الرواية ويتحقّق بكلّ أبعاده الفنيّة. فالموقف الأخلاقيّ لبطل الرواية ستيفانو يبدو وكأنّه عودة وتعميق نفسيّ لأفكار شخصٍ يرى العالم من وراء النافذة، ولا يستطيع إقامة أيّ علاقة مع الواقع. لقد بقيت رواية السجن وغيرها من الروايات غير منشورة ممّا ساعد على جعلها تجربة تدرّبَ الكاتبُ من خلالها على التوجّه نحو روائيّةٍ جديدة وآفاق واقعيّة وبحثٍ عن أسلوب واقعيّ جديد. وبهذا فإنّ رواية "بلدانك" التي كتبت عام 1939 ونشرت عام 1941 كانت الرواية التي كشفت للنقّاد بافيسِهْ الروائي بل إنّها هي التي ثبّتت ذلك التاريخ على أنّه العام الذي ولدت فيه بصورة رسميّة الواقعيّة الجديدة في الرواية الإيطاليّة. لقد سارع النقد الرسميّ في تلك المناسبة إلى تصنيف بافيسِهْ بين الواقعيّين الجدد، أمّا النقاد الفاشيّين فقد أشاروا إلى أنّ هذا الأسلوب الجديد مستوحى من شتاينبك.

لقد وضعت الروايةُ المدينةَ على طرفي نقيضٍ مع الريف لتشير إلى أنّ هناك وراء هذا التباين المجازيّ خلافٌ جوهريّ ضد الأساطير الفاشيّة، ذلك مع تحويل الأهداف من مواضيع

[27] مقتبسة بتصرف عن "ممارسات الأدب في القرن العشرين- دليل تاريخ الأدب الايطالي" 1977

الهروب إلى العواطف والمشاكل الحقيقيّة. قلنا إنّ بافيسِهْ كتب في عام 1940 رواية "الصيف الجميل" وإنّها لم تنشر إلّا عام 1949 مع "الشيطان على الهضاب" و "بين نساء وحيدات". تتميّز رواية "الصيف الجميل" بضعف وسائلها الأسلوبيّة وبإدخال تقنيّة مونتاج جديدة لتوليف مختلف مقاطع الرواية. تتألّف الرواية من فصول قصيرة يتضمّن كلّ منها حادثة مستقلّة محرّرة بطريقة موضوعيّة على شكل مذكّرات. هناك أيضاً بنية الحوار التي تشترك مع المونولوج الداخليّ في إظهار البعد الإنسانيّ للشخصيّات. في 1941 كتب رواية "الشاطئ" التي ارتدّ الكاتب فيما بعد عنها، لأنّها "غير ملتزمة". لكنّ أهمّيّتها تكمن في أنّها تُظهر بصورة واضحة طرفي معادلة الريف – المدينة، وقد ركّز بافيسِهْ فيها، وللمرّة الأولى بطريقة روائيّة، على عالم البرجوازيّة الغنيّة، وأبرز أزماتها الداخلية، متحولاً في ذلك عن عالم البروليتاريا والفلّاحين. في سنيّ الحرب نظّم بافيسِهْ نظريته الكبرى عن الأسطورة كما عمّق شاعريّته الروائيّة. كان يحاول أن يتخلّص من المذهب الطبيعيّ باعتماد شاعريّة الصور الروائيّة كبديل عن الشعر– الرواية. وعندما تكثّفت الغارات الجوية واشتدّ القصف على مدينته استيقظت في نفسه مشاعرُ ذلك النوع من الرعب الذي تتأصَّل جذوره في حقائق بدائيّة وفهمٍ شبه وثنيّ للطبيعة. ذلك أنّ الأسطورة البافيسيّة تولّدت وتنشّطت في جوّ من الاكتشافات الرمزيّة للطفولة وفي عالم غريزيّ لاعقلاني تحرّر وانطلق في فترة الحرب. من هنا قال بعض النقاد: "ليس من قبيل الصدفة لجوء كثير من الفنّانين إلى عالم الطفولة بركوب نهر الذاكرة، وصولاً إلى عالم الغريزة عندما كانوا مجرّد علقة. أمّا التقليد في الاستسلام للمشاعر الخالصة وتسلّق موجة الذاكرة فقد بدا لبافيسِهْ طريقةً غير ملائمة: لأنّ المشاعر تبقى مجرّد ذكرى خاضعة لتلوينات الذوق. كان يرى أنّه يجب إهمّال الذكريات الكبيرة والتوجّه نحو الحَفْرِ في المناطق الرتيبة المحايدة، نسيان الذاكرة والماضي والتوجّه نحو الحفر في الواقع الحاليّ وتعرية جوهر الذات. إنّ الإلهام هو استنارة فعليّة، هو نشوة دينيّة عارمة تهدّد باجتياح الفنان". في هذا الجوّ كتب بافيسِهْ "عطلة الصيف" التي نشرت فيما بعد عام 1946، وهي عبارة عن مجموعة من القصص والنثر الجماليّ حول الأسطورة ذلك كما ظهر في مجموعة أشعار "الأرض والموت" و "حوارات مع ليوكو" التي تشكّل خصوصيّتة عن نظريّة الأسطورة وأرضاً لمطابقة رؤيته عن العالم والفن. لهذا قد يكون مفيداً قراءة الحوارات لنتأكد من طول المسافة التي ابتعد بها الكاتب

عن الواقعيّة الجديدة رغم أنّه أصرّ على دعمها في كتاب "الرفيق" الذي أشاد فيه بالالتزام السياسيّ وبالحزب الشيوعيّ.

في عام 1965 كتب بافيسِهْ في جريدة الحزب الشيوعيّ الشهيرة "لونيتا" مقالة "عودة الإنسان" كما كتب في دوريّة أخرى "حوارات مع رفيق" أكدّ وبّرر في كليهما موقف الأديب اليساريّ ضمن السياق السياسيّ لمجتمعٍ خرج من الحرب بعد أن قاوم وتحرّر من الفاشيّة. لابدّ أنّ تلك كانت مجرّد مقالات كتبت تحت ضغط نشوة التحرير وبانتظار عالم جديد وتجديديّ يرى بافيسِهْ أنّه يجب فيه إنقاذ عملية انفتاح الإنسان نحو الإنسان. ذلك رغم أنّ التزام بافيسِهْ جاء بعد معالجة طويلة لأساطير بعض الحركات الفكريّة التي كانت تتنكّر بلباس الواقعيّة الأميركيّة.

رحّب النقّاد ترحيباً واسعاً بظهور كتاب "الرفيق" بعيد انتهاء الحرب عندما كانت حيّةً الحاجةُ إلى أدب ملتزم سياسيّاً. هذا رغم أنّ هناك من كَتَب بعدها: "لا يكفي أن يريد الإنسان كتابة رواية ملتزمة سياسيّاً كي يتمكّن من تقديم عمل شعريّ" وهكذا فإنّ هذا النقد رأى في الكتاب فشلاً ذريعاً بعد عقود قليلة على تكليله بتيجان النجاح.

أمّا رواية "البيت على الهضبة" التي لم تنشر أيضاً إلا عام 1949 فقد كانت رواية أصيلة من روايات المقاومة، خاصّة وأنّ بطلها مفكّر، تبدو عليه ملامح بافيسِهْ بالذات عندما نزح إلى منطقة اللانغى خلال فترة التخفّي. تسود الرواية مشاعرٌ مأساويّة عن الحياة وقد تحوّلت إلى أسى وحسرة يتسربل بها كلّ البشر مهزومين كانوا أم منتصرين لأنّ قدراً حزيناً يجمعهم في حياةٍ ستتلاشى في العدم وإلى الأبد. في عام 1949 أيضاً نال جائزةً الكتابُ الذي جُمع فيه كتابُ "الشيطان على الهضاب" و "الصيف الجميل" و "بين نساء وحيدات". رواية "الشيطان على الهضاب" هي أنشودة شبابيّة تتغنّى بتأمّلات الطبيعة وتحليل المجتمع: لها ثلاثة أبطال شباب، يرون في البداية كلّ شيء جميلاً، لكن ما يلبث كلّ منهم أن يدرك على طريقته، وبالتدريج، خِسّةَ العالم البرجوازيّ الذي لا يفعل شيئاً ولا يؤمن بشيء. أمّا في رواية "بين نساء وحيدات" فنرى أنّ الشخصيّات تدور ضمن دائرة من عدم التفاهم والأنانيّة ممّا يجعلها عارية عن أيّ شفقة بل ومجرّدة من الصفات الإنسانيّة. ونجد أنّه حتّى الشخصيّة الايجابيّة، كليليا، تواكب عاجزةً المأساةَ الصامتة التي تدور حولها. ثمّ إنّها تصبح هي بالذات مثل غيرها

ضحيّةً لا تتمكّن من تحديد مصيرها، رغم أنّ قوّة عزيمتها تنقذها في النهاية من المصير الذي تتعرّض له بقيّة النسوة الوحيدات. إنّها الشخصيّة التي قام بافيسِهْ من خلالها بمحاولته الأخيرة وسعيه لترسيخ أماله في أن يحيا الإنسان حياة لا تتشكّل إلّا بحسب إمكانيّاته. كليليا هي من المخلوقات القليلة التي تتمكّن من الخلاص لأنّها تتمكّن من قبول وحدتها وعملها، رغم أنّها ترفض راحة النفس عن طريق التعزّي بالحبّ والجنس.

كتب بافيسِهْ روايته الأخيرة "القمر والمشاعل" عام 1949 ونشرت عام 1950 وفيها يقدّم مرثيّة عالية الأداء وبارعة عن موضوع العودة: فبطل الرواية آنغويلّا هو شخصية بافيسيّة معتادة يجول هنا وهناك فيما يشبه رحلة الحجيج ليعود نحو الطفولة وأماكنها الأسطوريّة التي تستلهم كطريقٍ وحيدة تُستقى من خلالها ملاءةُ الحياة وإدراك ماهيّة المصير. لكنّ الواقع سرعان ما يتدخّل ليمزّق ستار الذاكرة فيضيع الماضي إلى الأبد.

بهذا يمكننا أن نعتبر "القمر والمشاعل"، عمل بافيسِهْ الأخير، "عملاً يمثّل العودة إلى الطفولة والعثور على النسيان، على اللا–إنسانيّة، وكأنّ في هذا مراجعة لنموذج تفسيريّ للواقع يُحيي به الطفلُ أشياءَ ما يلبث الرجلُ أن يكتشف فيما بعد تناقضها الأخلاقيّ الكبير. يحمل المشعل الكبير بالفعل هذا المعنى. إذ يجد البطل نفسه مختلفاً، اختلافاً نهائياً ولا رجعة فيه، عن الفتى الذي كان يوماً ما، وعليه أن يقبل الواقع الجديد الذي صنعه له الوعي، عليه أن يتجاوز الطيش، وأن يتجاوز آلام الأسى على تلاشي ذلك المكان الأسطوريّ، إنّه جهد الإنسان للخلاص من عمليّة الارتداد التي تحكم عليه بتقاعس أبديّ أي بانعزال لاأخلاقي".

2) شاعريّته

يبرز لدى بافيسِهْ تناقض باطنيّ وتباين أساسيّ بين ذوقه الفطريّ المتخاذل وبين نواياه الراسخة في تجريب أو إقامة أدب جديد واقعيّ على الطريقة الأميركيّة – الانكليزيّة، من ديفو إلى ديكنز ومن ميلفيل إلى جويس ومن لويس إلى دوس باسوز إلى شتاين وكان يقدّم عنهم كلّهم تفسيرات رمزية مثالية.

لقد تمكّن من استيعاب كتّاب أميركيّين حديثين (خاصّة دوس باسوز وشتاينبك وفولكنر) حتّى إنّه تمكّن من تقديم شكل أصلي من التمازج بين هضاب منطقته في محافظة بييمونتِه وبين

مناظر الجنوب الأميركيّ، بين أرياف جبال الألب وبين المدن الأميركيّة الكبرى. هذا مما شكّل لبافيسِهْ حافزاً للتحرّر الأخلاقيّ والإيديولوجي، وفرصةً يبرز فيها اعتراضه وبحثه الواقعي، كلّ ذلك خلال حقبة من الثقافة الإيطاليّة ساد فيها عدم الالتزام السياسي بين الأدباء كما ساد التيار الهيرميتيّ...

لقد تمّ تطوير التوجّه الواقعيّ الجديد ودروس الواقعيّة الموجودة في أعمال الكاتب الايطالي الكبير جوفانّي فيرغا من قبل مخرجين سينمائيين عرفوا كيف يقدموا فنّاً واقعيّاً أصيلاً.

لكنّه لا يمكننا أن نؤكّد أنّ بافيسِهْ كان بالنسبة للواقعيّين الأميركيّين مثلما كان فيرغا بالنسبة للطبيعيّين الفرنسيّين. إذ أنّ فيرغا لم يبدأ بتصميم فنّه الواقعي إلّا بعد أن تحرّر كلّية من البقايا الرومانسيّة والعاطفيّة، بينما حمل بافيسِهْ معه إلى عالم رواياته الواقعيّ آلام مشاكله الوجوديّة وأحزان وحدته وعزلته ومراثيه المأساويّة. كما أنّ بافيسِهْ يشجب الشرخ العميق القائم بين إلهاماته الأصيلة ذات الطابع الغنائيّ الشجن وبين رغبته في تطويع هذه الإلهامات ليحتويها ضمن متطلباته الإيديولوجيّة مثل الواقعيّة الأميركيّة في البداية ثمّ الماركسيّة بعدها مفهومةً كطريقة في كسر عدم التفاهم وعدم التواصل والاندماج الاجتماعيّ. لهذا فإنّ بافيسِهْ يبقى شاعراً غنائيّاً رغم أنّ الرثاء المأساويّ يعود دائماً لكي يتكثّف ويظهر على شكل مشاعر تعبّر عن شجون العيش حتّى عندما يعتقد أنّه وضع تلك المرثاة في قالب رواية موضوعيّة وواقعيّة كما حدث في "الصيف الجميل" و"القمر والمشاعل".

قد يقال إنّ بافيسِهْ تعرّض بشكل كبير لغدر إملاءات اللاعقلانيّة المعاصرة بمختلف مظاهرها السيكولوجيّة والاجتماعيّة والاثنيّة، لأنّه كان يشعر بتناقضات الإنسان المعاصر المستعصية وبالغربة التي تسود المجتمع، ولهذا فإنّه كان يحاول أن يدافع عن نفسه ويحصنّها بثقافته الإنسانيّة ضدّ أيّ تشتّت غير عقلانيّ في مجال الفنّ. ومن هنا إدراكه لأسلوب يقف ضدّ لاعقلانيّة العواطف، وسلامة كلمته الشعريّة ضدّ استمرار "العادة الحمقاء"، عادة الوحدة والعزلة والموت.

قد يقال أيضاً إنّ أوّل مظهر تحقّق من مظاهر طموحاته التي نبت وتخاذلت هي أشعار "بحار الجنوب" التي انتقل فيها من شاعريّة البوح إلى اعتماد أسلوب شاعريّ روائيّ هادئ

وواضح. إنّ هذا النوع من الشعر الروائيّ ليس إلّا شكلاً من أشكال الشعر الموضوعيّ سواء صِيغ في لغةٍ محكيّة أو بأسلوب قصيدة البيت الشعريّ: كان يمثّل على أيّ حال انطلاقة جديدة أولى لشاعريّة الواقعيّة الجديدة... سيميل بافيسِهْ بعد ذلك نحو تجاوز عمليّة التسجيل البسيط المجرّد لنَواحٍ حدثيّة تأريخيّة ونفسيّة، وتجاوز تقديس الموضوعيّة المباشرة عن طريق تلطيف أسلوب وشاعريّة الشعر الروائيّ وذلك بالانتقال بهما إلى الصورة الروائيّة والشخصيّات. كان بافيسِهْ يشعر ولاشكّ بالانزعاج الكبير السائد في الثقافة الإيطاليّة المعاصرة، لكنّه من المشكوك فيه أنّه يريد أن ينقل بصورة عشوائيّة الانزعاج السياسيّ وأزمة المجتمع والضمير المعاصر إلى تيّارات شعريّة مثل الهيرميتيّة والروندية[28]... هذا ما أعلن عنه بكلّ صراحة في مهنة الشاعر خلال فترة يسودها الفنّ الصافي، والنثر الفنيّ، والشعر المخلخل، ذلك عندما كان النثر الايطاليّ يمر في مرحلة استنزاف حواره مع نفسه، وكان الشعر في مرحلة سكونٍ حزين، وقتها اتّخذ بافيسِهْ مواقف مضادة للهيرميتيّة والروندية خاصّة وأنّه إكتشف في لغة الأدب الأميركيّ الحيّة والواقعيّة مواضيع وأشكال واقعيّة تتمتّع بآفاق تاريخيّة جديدة تضعها عمليّاً في الطليعة. هذا لأنهّ انطلق من شعرٍ موضوعيّ وواقعيّ، شعرٍ روائيّ.

"يتطّلب ذوقي تعبيرا جوهرّيا عن أمور جوهريّة، لكن ليس عبر تجريد استنباطيّ تعبّر عنه لغة الكتب التلميحيّة". بقيت واقعيّة بافيسِهْ إذاً أمراً مقصوداً يتناقض أحياناً مع ميوله الرثائيّة الأصيلة. من الأهمّية بمكان الإشارة إلى أنّ بافيسِهْ كتب "حوارات مع ليوكو" خلال سنيّ إنتصار الواقعيّة الجديدة في كلّ من الأدب والسينما حيث تمثّلت الطبيعة مليئة بالشكوك والغموض والحزن... لكنّ بافيسِهْ وبعيداً عن إنجازاته الفنيّة بقي معلّماً أصيلاً وداعيةً للأدب الواقعيّ وذلك بفضل أسلوبه ولغته ومكانته الأدبيّة.

[28] بين عامي 1919 و 1923 صدرت في روما مجلة "روندا" وسمي مؤسسوها بـ "الروندست" بعد أن تحولوا إلى تيار أدبي قائم بذاته يدعو إلى استقلالية الفن باسم أدب منفصل عن الحياة. دعا الروندييون إلى مناهضة التيارات الأخرى مثل الطليعيين والمستقبليين، وإلى تمجيد الأدب ومهنة الأديب الذي لايهتم إلا بعمله. وظهر لدى دعاة التيار الحنين إلى العهد التاريخي الذي كانت فيه إيطاليا مجزأة سياسياً إلى دويلات صغيرة رغم أن الكتاب كانوا فيها أوربيين. تبنت الفاشية هذا التيار وحمت أتباعه. دعا الروندييون إلى النثر الشعري وإلى الكتابة الجميلة بعيداً عن السياسة. (عن ويكيبيديا)

هناك من يتساءل بعد هذا كيف يمكن لبافيسِهْ أن يُعتبر من أعلام الواقعيّة، وخاصّة عندما تُفهم الواقعيّة على أنّها تجاوز لكلّ أشكال الإنحطاطيّة[29]، وتأكيداً لقيم الحياة الايجابيّة والتقدميّة؟ أو في الوقت الذي يظهر فيه أنّ شاعريتّه هي أقرب من كلّ الأخريات في إيطاليا إلى التيّار الإنحطاطيّ؟ لابدّ حين الجواب على هذه التساؤلات من أخذ مزاج بافيسِهْ الاستقرائيّ بعين الاعتبار، فهو لم يعرف البتّة كيف يصبح رجل أفعال أو أن يبني علاقةً مباشرة مع واقع الحياة الاجتماعيّة، ذلك ولا حتّى خلال نضال الأنصار ضد الفاشيّة رغم أنّه عبّر عن تقديره لهذا النضال وإعجابه به. الأمر الثاني الذي يجب أخذه بعين الاعتبار هو تشكيلته الثقافيّة ذات الطابع الانحطاطيّ المشبع بكثير من الدراسات السيكولوجيّة والاثنيّة وبالآداب الأميركيّة الغنيّة بالخمائر الاجتماعيّة. يجب أيضاً إعتبار الظروف السياسيّة والاجتماعيّة التي عاش الشاعر فيها، حين وجد في طريقه التعصّب الوطنّي والمثاليّة والتقاليد الإنسانيّة الإيطاليّة التي كانت تمرّ في أزمة، كما أنّه عاش التقهقر الذي تعرّضت له الحياة المدنيّة الإيطاليّة بعدما وقعت تحت الديكتاتوريّة الفاشيّة فوجد نفسه معارضا للثقافة الرسميّة، لابل لذلك التفكّك الثقافيّ المعروف عن الحقبة الفاشيّة.

3) مواضيعه وأفكاره

من أهمّ المواضيع الأساسيّة في أعمال بافيسِهْ ما يتعلق منها بوصف الوضع النفسيّ للإنسان المنغلق نهائيّا ضمن سجنٍ معنوي، في لا تواصلٍ مطلق ممّا يعطي نغمةً موحّدة للرواية المكتوبة بأسلوب الصورة الروائيّة وبشكل المونولوج الداخليّ الذي تقطعه فواصل حواريّة قريبة من العاميّة.

من هنا فإنّ "قبل أن يصيح الديك" و "بلدانك" يشكّلان حصيلة عملية ثقافيّة تهدف إلى توسيع الثقافة الأدبيّة الإيطاليّة، وكان بافيسِهْ بين 1930–1940 واحداً من أهمّ أبطال تلك العمليّة بعد أن ساهم في إدخال الرواية الواقعيّة الانجليزيّة – الأميركيّة في إيطاليا. فمثل الكتاب الأميركيّين الذين أرادوا إكتشاف مأساة الإنسان في مناطقهم، أراد بافيسِهْ في "بلدانك" كشف الاحتياطيّات الإنسانيّة الصادقة التي مازالت تحتفظ بها منطقته، والخمائر الخبيئة المجهولة

[29] Decadentismo عن الفرنسية décadentisme وهو تيار ظهر أول مرة في فرنسا في القرن التاسع عشر في مجالات الآداب والفنون بل والعادات الاجتماعية والتوجهات الأخلاقية، وذلك كامتداد متطرف للرومانتيكية وكردة فعل على الطبيعية. ظهرت التسمية في البداية كتهمة أصدرها النقاد ثم استعملها أصحاب التيار أنفسهم كشعار يفتخرون به. (عن ويكيبيديا)

في حياة الحقول، وذلك بعد إنعاشها بالتجارب والتقنيّات الروائيّة التي ظهرت في الأدب الأميركيّ الحديث. ينطلق بافيسِهْ من الشاطئ ليتناول موضوعه المعتاد عن التناقض بين المدينة المفهومة على أنّها نضج ومسؤولية وبين الريف المفهوم على أنّه طفولة وتأمّل بذكريات الصبا. يعود بافيسِهْ مرّة ثانية إلى هذه المواضيع في أعمال أخرى مثل "الشيطان على الهضاب" حيث يقارن بصورة مباشرة بين عالمين مختلفين من الناحية الاجتماعيّة. فهناك من ناحية ثلاثة شباب من عائلات شعبيّة فلاحيّة، ومن الناحية الثانية شخصيّة بولي وزوجته وأصدقاؤه من مدينة ميلانو الصناعيّة. ورغم اختلاف المستويات الاجتماعيّة بين الطرفين فإنّه لا يوجد أيّ فصل حاسم بينهما يبرّر اعتبار السخرية من البرجوازيّة الموضوع الوحيد في الرواية. على كلّ يبرز التناقض بين المدينة والريف، الطفولة والنضج، على أنّه مؤشّر على ازدواجيّة القيم مع ترجيح محبّة السلامة في عالم الريف. أمّا في "حوارات مع ليوكو" فإنّ بافيسِهْ يفسّر الشخصيّات الميثولوجيّة الإغريقيّة على ضوء ثقافته الحديثة المبنيّة على الدراسات الاثنولوجيّة وفرويد والاينشتاينيّة. سرعان ما يصبح أبطال وبطلات العالم اليونانيّ والميثولوجيّ انعكاساً لأساطير عقل الكاتب ومشاعره. أمّا "الرفيق"، وهي رواية كتبها بافيسِهْ للتعبير عن شعوره بواجبِ الإقرارِ بعقيدة سياسيّة... فتبدو وكأنّها سعيٌ لاستعادة المبرّرات الإيديولوجيّة التي قامت عليها المقاومة وذلك من خلال وصف مصير بابلو الذي يخرج من ظلام الضمير إلى إدراك أسباب الحياة والقتال. ثمّ يعود موضوع السجن في روايةٍ بهذا الاسم، وتظهر فيها استحالة المشاركة في التاريخ بدون تقديم تنازلات وحلول وسط. وكان بافيسِهْ قد تعرّض إلى جانب من هذا الموضوع في رواية "العائلة". كذلك فإنّ موضوع الرجوع والطفولة في الريف يعود ليظهر في "القمر والمشاعل". هنا لا يبقى للمحارب القديم الذي ينقّب في مراتع الطفولة بحثاً عن آثار ماضيه إلّا القبول بالغربة عن بلده ثمّ السفر منها وهجرها مقهوراً بأثقال الماضي والحاضر، واثقاً أنّ معنى التقدم في السنّ والكبر ليس إلّا نوعاً من الذهاب، والهرم وصولاً إلى شرفات الموت. وبهذا تخلص الرواية إلى التيقّن من قانون الموت المتأصّل في الإنسان والحياة.

"Ripeness is all" (النضج هو كل شيء): إنّها العبارة التي وضعها بافيسِهْ في مقدّمة كتابه الأخير بل وتبنّاها خلال تأملّاته في "المذكّرات". وهو نوع من المَنْفَذ لعمليّة باطنيّة حملت بافيسِهْ على

الرجوع إلى طفولته واكتشافها من جديد من خلال بستان الكرم والهضبة التي تكتسب خارج المكان والزمان آفاق طفولةٍ ليست بالحنين وليست كذلك بحثاً عن زمن بروستيّ ضائع، بل تناغم غريزي مع واقع يتعايش معه الإنسان وهو على وعي مأساويّ بأنّه لا يستطيع البتّة أن يعود ليكون هو نفسه إذا لم تتلاش الأسطورة، بعد أن تصبح معرفةً، ويتمّ استبدالها بأخلاقيّات إنسانيّة كاملة، أي بالتاريخ.

"من الواضح أنّ إحدى القواعد التي تقوم عليها شاعرية بافيسِهْ بنيت على فكرة اكتشاف الطفولة كفترةٍ يحقّق فيه الإنسان تجاربه الأساسيّة. في الطفولة يُجري الإنسان أوّل اتّصالاته بالعالم وفيها يخلق الطفل رموزه وأساطيره تباعاً، أي كلّما اكتشف شيئاً من الأشياء... أمّا التجارب اللاحقة فلا تعدو كونها تجديداً للمعرفة، معرفةً ثانية، أو اكتشافاً جديداً لتلك الأساطير وتوضيحاً لها... ويصاحب التناقض بين الطفولة والنضج معادلةٌ أخرى تضع المدينة على تناقض تاريخي مع الريف، كما حياة الإنسان البدائيّة الوحشيّة الجبّارة على تناقض مع حياته المدنيّة المثقّفة... وهكذا يصل بنا المطاف إلى استشراف عالم أسطوريّ غير عقلانيّ أي إلى منطلق التيار الانحطاطيّ[30] الأوربيّ".

4) الواقعيّة الوجوديّة لدى بافيسِهْ

تدور أعمال بافيسِهْ بين الواقعيّة والرمزيّة، حيث يتحوّل واقع منطقة اللانغى التي ولد فيها، ومدينة تورينو التي ترعرع فيها، إلى مسرح تنعكس عليه دواخل نفسه وقلقه الوجوديّ الجوهريّ، وأساطير خيالاته وبحوثه عن الأصالة وعن هواجسه النفسيّة. وهكذا فإنّ بطل الهضاب والمدينة هو وعي الكاتب وإدراكاته، لها وليس واقعها الخارجيّ، البيئيّ والتاريخيّ. من هنا لابدّ من تبديد الاعتقاد الخاطئ القائل بأنّ بافيسِهْ هو أبو الواقعيّة الجديدة فيما بعد الحرب. إن للمكوّنات الوجوديّة أهمّيّة كبيرة وهي تدخل دخولاً مباشراً كمادة كتابيّة في أعمال بافيسِهْ. أمّا المظهر الأشدّ بريقاً في انتمائه إلى الانحطاطيّة فيظهر في أزمة العلاقة بين الفنّ والحياة. إنها فترة العدميّة noluntas حيث يستسلم الفنّان للحياة وهو مليء بالتناقضات والصراعات. ثروته الوحيدة هي حساسيّته التي لا تفيد بل إنّها تعمل بطريقة سلبيّة وتقوض

[30] راجع الهامش السابق.

كلّ يقين يتكوّن حول مصير العالم والتاريخ والشخص. وهناك خلل أساسي في التوازن بين الشعور والفهم والسلوك، حيث يسبّب العنصر الأول نوعاً من شلل العنصرين الآخرين. بعد أن يفقد القيم التقليديّة وكلّ إرادة سلوكيّة، وبسبب حال عدم التلائم مع الحياة، ما يلبث الفنان الانحطاطيّ أن يجد نفسه عاجزاً عن مجابهة الوجود، وفريسة للإعاقة في جميع علاقاته الإنسانيّة، بل وفي ضيق دائم ضمن أي وضع وجوديّ. عندها تصبح الحياة "مهنة" يجب تعلّمها بألم كبير ولربّما دونما نتيجة تُذكر. في وضع الاستئصال هذا يبدو الفنّ بديلاً كاملاً عن الوجود: "لقد تعلّمت كيف أكتب وليس كيف أعيش"، كعلاج وحيد، كإمكانيّة فريدة للشعور بأنّنا أحياء، بل وللحظة واحدة سعداء. يقول بافيسِهْ: "عندما أكتب أشعر أنّني طبيعيّ، متوازن وصافي الذهن". لقد كانت درجة الأصالة الشعريّة تقاس في القرن العشرين بمقدار الانتماء إلى الرؤية المهمومة للإنسان في لحظاته المصيريّة الحزينة. تصبح الأصالة والموت مترادفان، والحياة "وجود من أجل الموت".

5) شيزارِهْ بافيسِهْ[31]

عدمُ مقدرةٍ على الشعور بأنّه رجل المستقبل، واستحالةُ إستعادة حياة الماضي. هكذا يجد الإنسان المعاصر نفسه في القرن العشرين وهو على نوع من الأرض المحايدة التي لا ينتمي فيها إلى ماضيه الفلّاحيّ الذي أصبح بالياً بسبب وتيرة التوسّع العمراني العالية، كما أنّه لا يتمكّن من الشعور بأنّه جزء من مجتمع تمكَّن التقدّمُ التقني من جعله بارداً بعيداً.

لقد استشعر بافيسِهْ بألم عميق كيف أنّ الحضارة الصناعيّة العقيمة حلّت محلّ عالم الطفولة المحبّب، عندما كانت العلاقة مع الطبيعة علاقة حيويّة يسود فيها الريف وهضابه. يشعر الكاتب أنّه غريب عن الحاضر، وأنّه مغترب دائم يتآكله الحنين إلى حياة بدائية غير فاسدة، مع الأسف على مستقبل يعرف أنّه لن يكون ملكاً له.

بهذه الطريقة تكتسب الطفولة والعالم الريفيّ أبعاد الأسطورة: وتصبح منطقة اللانغى بالنسبة لآنغويلّا بطل "القمر والمشاعل" مكاناً لأحلام الطفولة وملاعب يرجع إليها بعد عودته من أميركا حيث رحل بحثاً عن الحظّ والمال. لكنّ كثيراً ما تسبّب العودةُ إرهاصات مليئة بخيبات

[31] بقلم فابيو ماسيمو بينّا، عن موقع http://www.fondazioneitaliani.it

الأمل لأنّ لا شيء يبقى على ما نتركه عليه، ولأنّ اللحظة التي ثبّتناها في ذاكرتنا سرعان ما تُستبدل بلحظات أخرى نعيشها. فالحياة تواصل سيرها رغم أنّنا نحاول إيقافها عند اللحظات الأجمل والأغنى بالمعاني. يعود آنغويلّا فيجد أنّ عالمه قد تغيّر وأنّه وإن كان لا يشعر بأنّه أميركيّ فهو لم يعد إيطالّياً على أيّ حال. "من الغريب أنّ كلّ شيء قد تغيّر رغم أنّ كلّ شيء يبدو على حاله. لم يبق كرم واحد من الكروم القديمة، ولم يبق حيوان، تحوّلت الحقول إلى بيادر قشّ والبيادر إلى مساكب قصب، بينما ذهب الناس، وهم يذهبون، يكبرون ويموتون.

لكنّ الأسف على عالم أشدّ بساطة وأكثر أصالة لا يضع أعمال الكاتب ضمن الإطار الريفيّ الخلّاب، لأنّه يواصل إستعمال أسلوب الواقعيّة الجديدة المعروف بدقّته حتّى لدنّ وصف مشاعر وحشيّة عنيفة تخالط نفوس من يعيش في الحقول: ففي "بلدانك" (1941) نرى أنّ مشاهد منطقة اللانغى بكلّ سحرها ووعورتها تتّسخ بعلاقة السِفاح مع الأخت وبالغضب الأعمى الذي ينتاب الفلّاح صديق بطل القصة عندما يقتل الطفلة بالمنجل فيحوّل جمال الحالة البدائيّة السلفيّة إلى مأساة تجلّلها كآبةٌ وحشيّة بدائيّة. لكنّ إنغماس الكاتب في العالم الريفيّ البدائيّ يكتسب أعمق انتصاراته في عمل فريد من أعمال بافيسِهْ الأدبيّة، ألا وهو "حوارات مع ليوكو" (1947). ففي الحوارات القصيرة الستّة والعشرين يهجر الكاتبُ الأسلوبَ الواقعي القادرِ عادةً على تقديم مقاطع طبيعيّة من أوساط الحياة وذلك ليتسلّل إلى عالم مسحور مفعم بالأساطير التقليديّة. يتّخذ هذا صفةَ نغمةٍ نشاز ضمن مجمل أعمال بافيسِهْ، وهذا ما أكّده الكاتب بالذات وهو يتكلّم في المقدّمة بلسان الشخص الثالث: "إنّ شيزارِهْ بافيسِهْ الذي يصرّ كثيرون على إعتباره روائيّاً واقعيّاً عنيداً مختصّاً بالريف والضواحي الأميركية – البيمونتيّة[32]، يكشف لنا في هذه الحوارات عن مظهر جديد من مظاهر مزاجه".

إنّ اهتمامات الكاتب الاثنيّة الانتروبولوجيّة تقوده الى تحليل العلاقة بين الإنسان والطبيعة وحتميّة القدر والحاجة إلى الألم وذلك من خلال التحاور مع بروميثيوس واوديب وآخيل واندیمون وغيرهم من الشخصيّات الأسطوريّة الخياليّة.

[32] نسبة إلى منطقة الشاعر بيمونت Piemonte شمال غرب ايطاليا.

يتخذ أهمّية خاصّة هنا اللقاء مع اورفيوس الذي يقرّ إقراراً مصيريّاً بعدم جدوى الحياة ويؤكّد إرادته التي قضت بالموت على محبوبته يوريديس: "كنت أفكّر بذلك الجليد، بذلك الفراغ الذي اجتزته وكانت هي تحمله في عظامها وفي مخّ العظام والدم. فهل يستحقّ هذا عناء العيش من جديد؟ كنت أفكّر بالأمر عندما لمحت بصيص الفجر. قلت عندها "فلينتهِ الأمر"، ثمّ استدرت".

إنّ الارتماء في أحضان الحنين إلى طفولة أسطوريّة والشعور بالغربة إزاء المجتمع الصناعيّ لم يمنعا المؤلّف من إقامة علاقة حيّة وخصبة وعميقة مع المعاصرين ومع الواقع المحيط به: "البحث القلق عن إنسانيّة جديده قائمة على العقلانيّة وعلى ما نشعر به من حاجة إلى تواصل فعّال وبنّاء بين البشر، أي بين تعميق حالة الحزن وعزلة الأنا والرغبة في الالتزام بإيجاد مجتمع جديد وحضارة أكثر أصالة"[33]. كما أنّ الحاجة للخضوع إلى الحياة العامّة تتحوّل إلى عذاب، خاصّة وأنّ الواقع الذي يجب أن يتعامل معه الكاتب هو واقع إيطاليّ مرير. فبافيسِهْ كان مكروهاً من قبل الرقابة الفاشيّة خاصّة بسبب حبّه للآداب الأجنبيّة، وكان سرعان ما يُدمغ بتهمة التعلّق بالخارج. وهذا ما يبرهن على أنّه كان على المفكّرين الإيطاليّين الخاضعين لسلطة النظام أن يبحثوا خارج حدود بلادهم عمّا لم تكن إيطاليا الموسولينيّة تقدّمه لهم. ومن المعروف أنّ كلّاً من بافيسِهْ والأديب ايليو فيتّوريني كانا بين أوائل من نشروا في إيطاليا القرن العشرين الأدب الأميركيّ والأدب الأنجلوسكسونيّ الحديث. تشهد بهذا الحبّ لكتّاب ما وراء المحيط رسالة التخرّج من كليّة الآداب التي كتبها بافيسِهْ وركّز فيها على شخصيّة والت ويتمان الذي يعتبره الكثيرون أب الشعر الأميركيّ. كما أنّ انفتاحه على المستجدّات القادمة من الولايات المتّحدة يحمله على ترجمة "سيدنا ورين" بقلم سنكلر لويس، و "موبي ديك" بقلم هيرمان ميلفيل، و "رزّ أسود" بقلم شيروود اندرسون، و "درجة التوازي 42" بقلم جون دوز باسوس، و "الضاحية" بقلم ويليام فولكنر، و"ثلاثة كيانات" بقلم جيرترود شتاين، و"رجال وفئران" بقلم جون شتاينبك. في هذه الأثناء كانت علاقة بافيسِهْ مع النظام علاقة عاصفة، خاصّة وأنه كان على تواصل متزايد مع مفكّرين مرتبطين بمجموعة "عدالة وحرية". وهكذا فقد تمّ اعتقال الكاتب بعد أن تمّ اكتشاف رسائل مشبوهة في بيته (كان على

[33] المقطع للناقد ماريو باتساليا من كتابه "كتاب ونقاد في الأدب الايطالي"

الكاتب إعطاءها لشخص آخر) ثمّ نفي إلى بلدة صغيرة في منطقة برانكاليوني الكالابريّة. وقد حاول بافيسِهْ فيما بعد وصف هذه الحادثة في رواية "السجن". بعد الحرب كان لهذا الاختيار السياسيّ أن حمل الكاتب إلى الانتساب إلى الحزب الشيوعيّ والتعاون مع جريدة الحزب "لونيتا". وقد تمت الإشارة إلى هذا الالتزام الجديد ضمن الرواية القصيرة "الرفيق" (1947) ورواية "البيت على الهضبة" (1948). يروي بافيسِهْ في "الرفيق" قصّة عامل شاب شارك في العشرينيّات في النضال الشيوعيّ، بينما يحكي في "البيت على الهضبة" عن إرهاصات أستاذ من مدينة تورينو يلتجأ خلال سنيّ الحرب إلى بيت على الهضبة ثمّ يدرك أنّ هذه العملية ماهي إلا تهرّب من مسؤوليّاته الحضاريّة، وجبنٌ يجبره على الشعور بالذنب خاصّة بعد أن شاهد أصدقاءه الأنصار يقعون في أسر الجيش الألمانيّ. وتنتهي الرواية بتساؤل البطل حول معنى مأساة سفك الدماء في هذه الحرب: "الآن وقد عرفت ماهي الحرب، وماهي الحرب الأهليّة، أعلم أنّ على الجميع أن يتساءلوا ذات يوم وعندما تنتهي هذه الحرب: "وماذا عن الموتى؟ لماذا ماتوا؟" أنا لا أعرف بماذا أجيب. ليس الآن على الأقل. ولا أظن أنّ هناك من يعرف. الموتى وحدهم ربما يعرفون السبب، فهم وحدهم من انتهت الحرب حقّاً بالنسبة إليهم".

هناك بالطبع أعمال شعريّة أخرى كتبها بافيسِهْ إلى جانب أعماله في مجال النثر. وتعتبر مجموعة "العمل يُرهق" (1936) أكبر أعماله الشعريّة. وتظهر هذه الأعمال على طرفي نقيض من الهيرميتيّة السائدة في ذلك الوقت، وكتأكيد على صفتها الخاصّة كـ "شعر روائيّ". تقدّم هذه القصائد قصصاً قصيرة أو تصف وصفاً متألّقاً دقيقاً إحدى الشخصيّات أو الصور كما جرى في "لقاء":

"لا أدري إن كانت جميلة أو لا، لكنّها كانت شابّة فتيّة بين النساء

عندما أفكر بها تفاجئني ذكرى بعيدة

عن طفولة عشناها بين هذه الهضاب،

كانت فتيّة جدّاً، كانت كالصباح، كانت تشير إليّ بعينيها

إلى كلّ السماوات النائية التي تعلو فوق كلّ صباح بعيد"

أو كما جرى في "بحار الجنوب" عندما وصف قريباً له:

"بقي لعشرين سنة يجوب العالم.

رحل عندما كنت طفلاً تحمله النساء.

ثمّ سمعت أحاديث عنه

من النساء،

كما يجري أحياناً في حكاية خرافيّة

لكنّ الرجال، الأكثر اتّزاناً، نسوه.

ذات يوم وصَلتْ إلى أبي، بعدما مات، بطاقةٌ

عليها طابع بريديّ كبير، وقد صيّرتها خضراء سفنٌ في المرافئ

وكان فيها تمنيّات بمحصول جيّد.

حلّت دهشة عارمة،

لكنّ الطفل الذي كبرَ شرَحَ بشغفٍ ولهفة

وقال إنّ البطاقة جاءت من جزيرة اسمها تازمانيا

يحيط بها بحر أشدّ زرقة، أشدّ شراسة بحيتانه، في المحيط الهادئ جنوب استراليا.

ثمّ أضاف لابدّ أن

قريبنا كان يصطاد اللآلئ. ثمّ نزع طابع البريد".

نجد أنّ شاعرية بافيسِهْ تحاول على خلاف الهيرميتيّة أن تتواصل مع القارئ وأن تقيم حواراً معه مبنيّاً على وزن شعريّ غير معتاد. في وسط القصائد الخمسة والأربعين التي تشكّل المجموعة هناك تقابلٌ بين عالمي الريف والمدينة، بين براءة الطفولة وخيبات البالغين وبين

الرجل والمرأة. يتناقص بعد هذه المجموعة الالتزام الشعريّ لدى بافيسِهْ وذلك لصالح الأعمال النثريّة، هذا باستثناء المجموعة التي نشرت لاحقاً "سيأتي الموت، عيناه عيناك" (1951).

خاتمة

قد يكون مناسباً أن تكون نهاية هذا الكتاب أبياتٌ شعرية أخرى لشيزارِهْ بافيسِهْ.

عادات

على إسفلت الطريق يرسم القمرُ بحيرةً
ساكنة فيتذكر الصديق أزمانا أخرى.
كان يكفيه ذلك الحين لقاءٌ عارض
ليشعر أنّه لم يعد وحيداً. كان ينظر إلى القمر،
ويستنشق الليل. وأعذبُ من ذلك كلّه كانت رائحةُ
المرأة التي التقى بها خلال مغامرةٍ سريعة عارضة
على الدرج المتداعي. كانت غرفته الهادئة
ورغبته السريعة بأن يعيش هناك على الدوام
تملؤ جوارحه. ثمّ، وتحت القمر،
كان يعود مسروراً بخطى طويلة مندهشة.

في ذلك الوقت كان هو أكبر صديق لنفسه.
كان يستيقظ في الصباح ويقفز من سريره،
يلتقي من جديد بجسده وبأفكاره القديمة.
وكان يعجبه أن يخرج تحت المطر
أو حتى تحت الشمس، ليتلذّذ بالنظر إلى الشوارع،
بالتحدث إلى ناس يفاجئهم. كان يظنّ
بأنّه يعرف كيف يبدأ من جديد وكيف يغيّر مهنته
حتّى اليوم الأخير، بل في كلّ صباح جديد.
ثمّ كان يجلس ليدخّن بعد العمل المرهق.
لأنّ لذّته الكبرى كانت بأن يبقى لوحده.
لقد هرم هذا الصديق وهو يرغب الآن ببيتٍ

يكون عزيزاً عليه، وأن يخرج في الليل
وأن يتوقف في الشارع لينظر إلى القمر،
على أن يجد في طريق العودة امرأةً طيّعة،
امرأة هادئة، تنتظره صابرة.
لقد هرم هذا الصديق ولم يعد يكتفي بنفسه.
المارّة الآن ليسوا المارة أنفسهم، أمّا المطر
والشمس فما زالت هي نفسها، وكذلك الصباح المقفر.
لامعنى للتعب، ولا للخروج لرؤية القمر
إذا لم يكن هناك من ينتظره، لامعنى لكلّ هذا أبداً.

*****

من أعمال بافيسِهْ: قصائد، روايات، مقالات Opere: Poesie, romanzi, saggi di Pavese

- Poesie giovanili (شعر) قصائد الصبا
- Lavorare stanca (شعر) العمل يُتعب 1936–1940
- Notte di festa (قصص) ليلة عيد، 1953
- Il carcere (قصص) السجن– وفيها أيضاً: بيت على الهضبة، قبل أن يصيح الديك. 1949
- Paesi tuoi (رواية) بلادك 1941
- La bella estate (قصص) الصيف الجميل– وفيها أيضاً: الشيطان على الهضبة، بين نساء وحيدات 1949
- La spiaggia (رواية) الشاطئ 1941
- Feria d'agosto (قصص) عطلة الصيف في آب أغسطس 1946
- Racconti (قصص) حكايات – مجموعة نشرت كاملة 1960
- La terra e la morte (9 قصائد) الأرض والموت 1947
- Dialoghi con Leucò (قصص– مناقشات بين شخصين من الأساطير) حوارات مع ليوكو 1947
- Fuoco grande بالاشتراك مع بيانكا غاروفي– النار الكبيرة، نشر عام 1959
- Il compagno, (رواية) الرفيق، 1947
- La casa in collina (رواية، مع "قبل أن يصيح الديك") بيت على الهضبة 1949
- Il diavolo sulle colline (رواية) الشيطان على الهضاب 1949
- La luna e i falò (رواية) القمر والمشاعل 1947
- Verrà la morte e avrà i tuoi occhi سيأتي الموت، عيناه عيناك (10 قصائد) نشرت عام 1951
- Il diavolo sulle colline - Gioventù crudele شباب قاسٍ والشيطان على الهضاب (موضوع فيلمين للسينما)
- Poesie edite e inedite (شعر) قصائد منشورة وغير منشورة 1962
- Il mestiere di vivere. Diario 1935-1950 (مذكرات) مهنة الحياة، مذكرات
- كتاب مترجم عن الانكليزية

المراجع

تم الاقتباس والترجمة عن مراجع المواقع التالية:

- موقع Per Cesare Pavese
- موقع Centro Studi Cesare Pavese
- موقع wikimedia
- موقع Wikipedia
- موقع .Wikipedia, l'enciclopedia libera
- موقع italialibri
- موقع Redazione Virtuale de «La Libreria di Dora
- موقع Translatum
- موقع The Selected works of Cesare Pavese - R.W.Flint
- موقع Cesare Pavese translated by Linh DINH
- موقعLa più grande antologia virtuale della poesia italiana - I grandi poeti contemporanei
- موقع Il club degli autori
- موقع Biblioteca dei Classici italiani
- موقع Letteratura.IT by interLinea بإشراف آليشى بيريتّي 2004
- موقع http://www.fondazioneitaliani.it

سيرة ذاتية

2024

نبيل المهايني أمام مقطع جدّارية صمّمها في السبعينات وموجودة اليوم في قاعة الملك فيصل في مبنى منظّمة الأغذية والزراعة (الفاو) في روما

Nabil Al Mahaini
نبيل رضا المهايني

مكان الميلاد: دمشق، سورية
تاريخ الميلاد: 29 أيلول 1944

هاتف **+963 11 8881123**
موبايل: **+963 944337838**

Email: mahaininabil@gmail.com
n.mahaini@ifad.org

اللغات

العربية والإيطالية والإنكليزية

التعليم

- الجامعة الدولية للدراسات الاجتماعية، بروديو، روما
- المعهد العالي للراي العام، اخراج تلفزيوني وسينمائي 1971
- أكاديمية الفنون الجميلة، ديكور مسرح وتلفزيون، فلورنسا – إيطاليا 1967
- التلفزيون الإيطالي – راي – دورة تدريبيّة في مركزي روما وفلورنسا 1972
- الدراسة الثانوية: دمشق، سورية 1962

الأعمال الرئيسيّة

- خبير منذ 1983 في الصندوق الدولي للتنمية الزراعية التابع للأمم المتحدة(IFAD)، في روما ثمّ في دمشق، وخاصّة في مجالات الاعلام والاتصالات والتنمية والاشراف على المشاريع، ثم في الترجمة.
- يعمل الآن كممثل ميداني لإيفاد في سورية.
- عمل مترجماً ومراجعاً أدبيّاً لكتب أدبية ولوثائق إيفاد والتلفزيون الإيطالي.
- أخرج عدة أفلام للتلفزيون الإيطالي ولإيفاد.
- عمل مديراً لمنظّمة غير حكومية دولية في سورية (The Worldview International) وخبيراً إعلاميّاً لديها منتدباً لمديرية الإرشاد في وزارة الزراعة والإصلاح الزراعي السورية. وفيها أدخل أنشطة المسرح الإرشادي الجوّال وأخرج أكثر من 150 فيلماً وفلاشاً إرشادياً بثّها التلفزيون.
- كما أخرج أفلاماً كثيرة لصالح منظّمات عربية ودولية في مجالات التنمية والبيئة، حاز بعضها على جوائز مهرجانات عربية ودولية.
- نشر له حوالي أربعين كتاباً في عدة دول عربية، أكثرها مترجم عن الإيطالية.

Principali competenze/lavori

روما (1968-1970):

- مساعد في عدّة أفلام سينمائية للمخرج الكبير بيير باولو بازوليني.
- صحافيّ ومراسل صحافيّ من روما لعدة مجلات ودوريات ثقافية عربية، ومترجم.
- تعاون مع عدّة مجلّات أدبية وفكرية وصحف إيطالية.
- عضو في رابطة الصحافة الأجنبية في روما.
- رئيس تحرير الإصدار العربي من مجلة "التعاون العربي الإيطالي" الصادرة عن غرفة التجارة العربية الإيطالية.
- ترجم عدة كتب أدبية وقصائد من الإيطالية إلى العربية.
- أقام عدة معارض فنّيّة للوحاته مع كاتالوج كتب في بازوليني وداتشا مارابيني.

تجارب

YouTube

الكتب المنشورة

- 182 films on the YouTube / "Nabil Mahaini"
- **(في** الجدول **المرفق)**

	Autore	Titolo originale	Titolo pubblicato	Casa editrice
1	Agos Melena	Mal di Pietre	حبّ في سردينيا	دار الساقي
2	Baudino Mario	Lei Non Sa Chi Sono Io	أنت لا تعرف من أنا	دار المدى
3	Calvino Italo	Marcovaldo -Le stagioni in città	ماركوفالدو أو الفصول في المدينة	دار المدى
4	Calvino Italo	Tutte le cosmicomiche	الهزل في قصص الأزل	دار المدى
5	* Calvino Italo	Fiabe Italiane	حكايات إيطالية	الدار العربية للعلوم - ناشرون
6	Capuana Luigi	C’era una volta	كان يا ما كان	دار المدى
7	Capuana Luigi	Il Drago	التنين	دار المدى
8	Capuana Luigi	Gli Americani di Rabatto	أمريكان الضيعة	الهيئة العامة للكتاب
		2ª *Gli Americani di Rabatto ed.	أمريكان الضيعة (طبعة ثانية)	دار المدى
9	Collodi Carlo	Pinocchio	بينوكيو	الهيئة العامة للكتاب

		Pinocchio 2ª ed.	بينوكيو (طبعة ثانية)	دار المدى
10	Conte Giuseppe	Dante in Love	دانته في حبّ	دار المدى
11	De Amicis Edmondo	Cuore	قلب	الدار العربية للعلوم - ناشرون
12	Deledda Grazia	Amori Moderni	أهواء حديثة	الهيئة العامة للكتاب
13	Deledda Grazia	Canne al Vento	أقصاب في مهبّ الريح	دار المدى
14	Deledda Grazia	Dopo il Divorzio	بعد الطلاق	الهيئة العامة للكتاب
15	Deledda Grazia	La Fuga in Egitto	الهروب إلى مصر	دار التكوين
16	Deledda Grazia*	Cosima	كوزيما	دار المدى
17	Deledda Grazia	La madre	الأم	دار التكوين
18	Deledda Grazia	Racconti Sardi e il Cedro del Libano	أرز لبنان وقصص من سردينيا	الدار العربية للعلوم - ناشرون
19	Deledda Grazia	Anime oneste	نفوس شريفة	دار المدى
20	Deledda Grazia	La casa del poeta	بيت الشاعر	دار المدى
21	Deledda Grazia*	Colombi e sparvieri	حمائم وصقور	الدار العربية للعلوم - ناشرون
22	Gabrieli Francesco	Storici Arabi delle Crociate	المؤرخون العرب للحروب الصليبيّة	الدار العربية للعلوم - ناشرون
23	Goldoni Carlo	La Locandiera	صاحبة النزل	الهيئة العامة للكتاب
	*	La Locandiera 2ª ed.	صاحبة النزل (طبعة ثانية)	دار المدى
24	Machiavelli Niccolò	La Mandragola	الماندراغولا	الهيئة العامة للكتاب
		La Mandragola 2ª ed.	الماندراغولا (طبعة ثانية)	دار المدى
25	Mahaini Nabil	Cesare Pavese, Vita, Opera e Critica	بافيسه، حياته، شعره، أعماله	الهيئة العامة للكتاب
	Mahaini Nabil *	Gli occhi della morte, Cesare Pavese	عيون الموت، شيزاره بافيسه	دار المتوسط
26	Mahaini Nabil	The Arabian Deserts and the challenge of desertification	الصحارى العربية وتحدي التصحر	ACSAD-UNEP
27	Mahaini Nabil	Antologia di Letteratura	مختارات من الأدب الإيطالي	الدار العربية للعلوم -

		Italiana Classica	الكلاسيكي	ناشرون
28	Mahaini Nabil	Antologia di Letteratura Italiana Moderna	مختارات من الأدب الإيطالي الحديث	الهيئة العامة للكتاب
92	Mahaini Nabil *	Antologia di Letteratura Italiana	مختارات من الأدب الإيطالي	اتحاد الكتاب العرب
30	Mahaini Nabil	Chi è Dio-Libro Elettronico in Italiano, Inglese, Francese, Arabo	من هو الله	الدار العربية للعلوم - ناشرون
31	Mahaini Nabil	I Bei Nomi di Dio-Libro Elettronico in Italiano, Inglese, Francese, Arabo	أسماء الله الحسنى	الدار العربية للعلوم - ناشرون
32	*Mahaini Nabil		مختصر تفسير السعدي	
33	*Mahaini Nabil	Traduzione dei significati Del Corano, con commenti	تفسير معاني القرآن الكريم مع شرح بعض الآيات	
43	Morante Elsa*	La Storia	التاريخ	دار المتوسط - ميلانو
35	Moravia Alberto	Quando verrai sarò quasi felice	قد أشعر بالسعادة إذا جئت	دار المدى
36	Moravia Alberto	1934	1934	دار المدى
37	Moravia Alberto	A quale Tribù appartieni?	إلى أيّة قبيلة تنتمي؟	دار المدى
83	Moravia Alberto	Io e Lui	أنا وهو (طبعتين)	دار الآداب
		Io e Lui 3ª ed.	أنا وهو (طبعة ثالثة)	دار الجمل
93	Moravia Alberto	la Ciociara	الشوشاريّة	دار المدى
40	Moravia Alberto	Il Conformista	الرجل الاعتياديّ	دار المدى
41	Peshelle Enrica	La Rivoluzione Continua	الثورة المتواصلة	دار الحقيقة
42	Risaliti S./Jovine G.*	Gustav Klimt	غوستاف كليمت	دار المدى
43	Sciascia Leonardo	Il Contesto	السياق	الهيئة العامة للكتاب
		Il Contesto 2ª ed.	السياق (جثث فخمة) طبعة ثانية	دار المدى
44	Silone Ignazio	Vino e Pane	نبيذ وخبز	دار المدى
45	Stilton Geronimo	Mille Meraviglie in Blu	ألفُ روعةٍ زرقاءُ!	وزارة الشؤون الخارجيّة والتعاون الدوليّ

64	Scurati Antoni*	Il Figlio Del Secolo .M	م. ابن القرن	دار المتوسط – ميلانو
74	Tabucchi Antonio	Per Isabel	ايزابيل	دار الساقي
48	Tabucchi Antonio	Il Filo dell'Orizzonte	سراب	دار الساقي
49	Vivaldi Marco	La misura dell'Uomo	مقاس الإنسان	دار المدى
50	Zoso Giulia*	Mistero nel bosco	سرّ في الغابة	اتّحاد الكتّاب العرب

الفهرس

تمهيد

مقدمة

الفصل الأول

1- طفولة مأساوية، حياة معذبة ونهاية فاجعة

2- الحزن العميق والوحدة القاتلة

3- من أقواله

الفصل الثاني

تحاليل وأقوال حول مؤلفاته

1) سيأتي الموت عيناه عيناك
2) البيت على الهضبة
3) السجن
4) **العمل يرهق**
5) مهنة الحياة
6) بلدانك
7) الرفيق
8) الصيف الجميل
9) الشيطان على الهضاب
10) بين نساء وحيدات
11) القمر والمشاعل
12) الشاطئ
13) حوار مع ليوكو

الفصل الثالث

مقاطع مختارة

14) سيأتي الموت
15) أنت يا رائحة آذار
16) الأرض والموت
17) البيت
18) تكاسل
19) أغنية
20) خلق

مهنة الكاتب – مقالات

21) المراهقة
22) الشعر حرية

الفصل الرابع

مختارات من النقد

1) أعماله
2) شاعريته
3) مواضيعه وأفكاره
4) الواقعية الوجودية
5) شيزارِهْ بافيسِهْ

خاتمة

عناوين من أعمال بافيسِهْ
المراجع
نبذة عن حياة المترجم
كتب صدرت للمترجم
الفهرس