غيرةُ اللُّغات

غيرةُ اللُغات

تأليف: أدريان ن. برافي

ترجمه عن الإيطاليّة: أمارجي

الطبعة الأولى: 2019

ISBN: 978-9933-9277-5-2

جميع الحقوق محفوظة ©copyright

تصميم الغلاف: كندة يوسف

العنوان الأصلي للكتاب:

La gelosia delle lingue

Adrián N. Bravi

©eum- 2017

فواصل
للنشر والترجمة

اللاذقية، سوريا، هاتف: 600126/7 (41)963+

البريد الالكتروني: info@darfawasel.com

يمكنكم زيارتنا عبر موقعنا الالكتروني

www.darfawasel.com

لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب أو اختزان مادته بطريقة الاسترجاع أو نقله، على أي نحو أو بأيّ طريقة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو بالتصوير أو بالتسجيل أو خلاف ذلك، إلاّ بموافقة الناشر على هذا كتابة ومقدما.

أدريان ن. برافي

غيرةُ اللُّغات

ترجمه عن الإيطاليَّة: امارجي

بالتَّعاون مع منشورات جامعة مانْشِراتا

كان يتحدَّث الرُوسيَّة بخمس عشرةَ لغة

جوليا كريستيفا

استهلال

في عام 1983، بمناسبة الذكرى السنوية العاشرة لوفاة ويستن هيو اودن[1] يكتب جوزيف برودسكي[2] باللغة الإنجليزية مرثيته الخطابية "لإرضاء ظلّ" التي هي، في الوقت نفسه، تعبيرٌ عن حاله فيما يتصل بمسألة تحوّله من لغةٍ إلى أخرى:

> عندما يلجأ الكاتب إلى لغةٍ أخرى غير لغته الأمّ فإنّه يفعل ذلك إمّا بحُكم الضرورة، كحال كونراد[3]، وإمّا لطُموح نَهِم، كحال نابوكوف[4]، وإمّا لأنّه بلغ مستوىً عميقاً جداً من الاغتراب، كحال بيكيت[5]. أمّا أنا، بصفتي جزءاً من زمرةٍ مختلفةٍ عمّا ذكرت، فقد حدث في صيف عام 1977، عندما كانت قد مرّت على إقامتي في أمريكا خمس سنوات،

---

1 W. H. Auden (1907-1973) شاعرٌ إنجليزيٌ أمريكيٌ، يُعَدُ من اعظم ادباء الإنجليزيّة في القرن العشرين: (م).

2 Iosif Aleksandrovich Brodsky (1940-1996) شاعرٌ، وكاتبٌ أمريكيٌ من اصل روسيّ، حاصلٌ على جائزة نوبل في الأدب لسنة 1987. من مجموعاته الشّعريّة: "جزءٌ من الخطاب"، و"اشعارٌ عن حملة شتاء 1980"، و"إلى اورانيا: قصائد مختارة 1985-1965": (م).

3 Joseph Conrad (1857-1924) اديبٌ إنجليزيٌ بولنديُ الأصل. اغلب رواياته لها علاقةٌ بالبحر، ويرويها بحّارٌ عجوزٌ اسمه مارلو. من رواياته: "قلب الظلام"، و"لورد جيم"، و"تحت عيون غربية"، و"النُصر": (م).

4 Vladimir Nabocov (1899-1977) روائيٌ روسيٌ أمريكيٌ، صاحب رواية "لوليتا" الشهيرة: (م).

5 Samuel Beckett (1906-1989) روائيٌ، ومسرحيٌ، وشاعرٌ إيرلنديٌ. كتب بالإنجليزيّة وبالفرنسيّة. من اشهر اعماله مسرحيّة "في انتظار غودو": (م).

أن دخلتُ متجراً صغيراً في الجادّة السادسة في نيويورك، واشتريت آلةً كاتبةً محمولةً، من طراز *Lettera 22*، وبدأتُ أكتب بالإنجليزيّة (مقالاتٍ، وترجماتٍ، وقصائد بين الحين والآخر) لسببٍ لم تكن له علاقةٌ بالأمور التي أدرجتها. لقد كان هدفي الوحيد، في الماضي كما اليوم، أن أجد نفسي أقرب إلى الرَّجل الذي أعدُّه أعظم عقلٍ في القرن العشرين: ويستن هيو أودن[6].

هناك الكثير من الأسباب التي تدفعنا إلى اتِّخاذ قرار التَّخلّي عمّا أطلق عليه اللاتينيُّون تسمية "اللغة الأمّ"، فبالنِّسبة إلى برودسكي، كان اختيار الإنجليزيَّة الطَّريقة الأفضل للاقتراب من شعر ويستن هيو أودن؛ وبالطَّريقة نفسها، قابل بيكيت اللغةَ الفرنسيَّةَ بموسيقيَّة اللغة. كتَّابٌ آخرون، في المقابل، عاشوا تجربة المنفى، وبالتَّالي تجربة الالتقاء بثقافة بلدٍ آخر، بما هي نوعٌ من الإكراه. حدث ذلك، على سبيل المثال، مع اغوتا كريستوف[7] التي كانت تنظر إلى لغتها المضيفة، وهي الفرنسيَّة، بصفتها لغةً عدائيَّةً محَتْ لغةَ طفولتها المجَريَّة؛ كما أنَّه حدث جزئيّاً مع إميل سيوران[8] الذي رأى في تغيير اللغة حدثاً كارثيّاً في سيرة المؤلِّف؛ وقد حدث مع برودسكي نفسه الذي واجه، على العكس منهما، لغتَه الأمَّ، أي الرُّوسيَّة، ليشير إلى فسادها وتواطئها مع أنظمة الحكم الشُّموليَّة. إنَّ التَّحوُّل من لغةٍ إلى أخرى يعني أن تكون أمام مخاطرة. ولا ينجح المرء دائماً في تحقيق غايته. إنَّها ليست مسألة امتلاك مستوىً أعلى أو أقلَّ من الإلمام،

6 جوزيف برودسكي، الهروب من بيزنطة، ترجمة جيلبرتو فورتي، ميلانو، منشورات أديلفي، 2004، ص 105.

7 Ágota Kristóf (1935-2011) كاتبة هنغاريَّة عاشت في سويسرا، وكتبت بالفرنسيَّة، من أعمالها: "دفتر الملاحظات"، و"البرهان"، و"الكذبة الثَّالثة"؛ (م).

8 Emil Cioran (1911-1995) فيلسوفٌ، وكاتبٌ رومانيٌّ، كتبَ بالرُّومانيَّة والفرنسيَّة؛ (م).

أو الإتقان، بقدر ما هي مسألة أن نوجَد داخل اللغة، أن نعيشها ونحوِّلها من الداخل. كلُ تجربةٍ نخوضها مع اللغة، سواءٌ كانت لغتنا أو لغةً أجنبيَّةً، تفترض سلفاً ولادةً جديدةً ونقطةَ لاعَودة. نحن لا نتحدَّث هذه اللغة أو تلك، بل نحن داخل هذه اللغة أو تلك. إنَّنا نرى، ونلاحظ، ونسمع، ونحبُ من خلال لغةٍ (هي الهيئة والكينونة اللَّتان نحن عليهما). الذَّاكرة نفسُها شكلٌ من أشكال اللغة، ونحن لا نتذكَّر بالطَّريقة نفسها بلغتين مختلفتين. إنَّ إنجاز مثل هذا التَّحوُل يعني أن نصبح أشبه برَقٍّ قديمٍ مُحيَت كتابته الأصليَّة وكُتِبَت فوقه كتابةٌ أخرى. حياتنا كلُها تُعاد كتابتها بطريقةٍ ما، يُعاد تأويلها في ضوء تجربةٍ جديدة. وهي عمليَّةٌ تدريجيَّة. عمليَّةُ إعادة الكتابة تتضمَّن أيضاً عمليَّة الكشط، ثمَّ إنَّنا في نفس الوقت نكتب ونكسو. إنَّها تجربة الموت والبعث في آنٍ واحد، تجربةٌ لا تستلزم أيَّ كاتبٍ، أو أيَّ مؤلِّف. كلُ منَّا يتحرَّك وسط أساليب تعبيريَّةٍ مختلفة، ووسط طرقٍ مختلفةٍ لإعادة تأويل حياته. الهجرة نفسُها ينبغي النَّظر إليها من وجهة نظرٍ لغويَّة، وذلك لأنَّه هناك بالتَّحديد، في داخل اللغة، تتأسَّس هويَّة المرء وذاكرته. ليس للمهاجر أو المنفيِّ وطنٌ آخر إلَّا في أصوات طفولته. ولربَّما استطاع أن يؤسِّس حياةً جديدةً في بلدٍ آخر، ولكنَّ ذاكرته وماضيه سيظلاَّن حبيسَين بين تلك الأصوات.

وُلِد هذا الكتاب من حاجةٍ شخصيَّةٍ إلى أمرين: من ناحيةٍ إلى مجابهة نفسي، في ضوء الحفاوة التي تقدِّمها اللغة (حفاوةٍ لطالما عثرت عليها بين صفحات المؤلِّفين الإيطاليِّين، بين اللهجات وطُرق التَّعبير المختلفة)، ومن ناحيةٍ أخرى إلى مقارنة نفسي ببعض الكتَّاب الذين، لسببٍ ما، غيَّروا لغتهم، أو كانت لهم تأمُّلاتٌ حول هذا التَّحوُل فيما هو جارٍ مجراه. لقد حاولتُ استرجاع بعض صُوَر اللغة ومساءلة نفسي، في كلِّ قطعةٍ من هذه الفسيفساء، عمَّا يحدث فينا حينما

نجد أنفسنا مضطرّين إلى الخوض في لغةٍ أخرى غير لغتنا الأمّ. إنّ هذا التّحوّل يستدعي حتماً شبحَ المسافة، شبحَ مسافةٍ باطنيّةٍ تتمكّن في بعض الأحيان من صدع قصّة المرء برمّتها. كتبَ والتر بنيامين[9]: "القصّة تحمل صبغة الرّاوي مثلما تحمل الكأسُ صبغة الخزّاف". وهذه الصّبغة هي في الواقع - كما أحبُّ أن أفكّر - العلاقة التي يؤسّسها كلُّ واحدٍ منّا مع لغته، تلك التي فيها اختار أن يعيش ويتنفّس ويكوّن خبرته.

9 Walter Benjamin (1892-1940) فيلسوفٌ، وعالم اجتماع، وناقدٌ أدبيٌّ ماركسيٌّ من يهود ألمانيا، ترجمَ إلى الألمانيّة ديوان "أزهار الشّرّ" لبودلير. مات منتحراً على الحدود الإسبانيّة الفرنسيّة، بينما كان يحاول الهرب من النّازيّين؛ (م).

طُفولة

في حياتي ثمّة نوعٌ من خطٍّ فاصلٍ لغويٍّ يتموضع بشكلٍ أو بآخر في المنتصف، بمعنى أنّ النّصف الأوّل من حياتي قضيته أتحدّث وأفكّر بلغةٍ، والنّصف الثّاني قضيته أفعل ذلك بلغةٍ أخرى. وما كنت لأتخيّل أبداً أنّ لغتي الأولى، الإسبانيّة، أو بالأحرى القشتاليّة التي استخدمتها حتى سنّ الرّابعة والعشرين تقريباً، كانت ستصبح بالنّسبة إليّ لغةً مبتورة، لغةً بلا شيخوخة، كما هي الآن لغتي الإيطاليّة، بالنّظر إلى الماضي، لغةً بلا طفولة، لأنّ ألوان ونكهات طفولتي تتحدّث بلغةٍ أخرى. بالنّسبة إليّ، ليس الأمر نفسه أن أقول *Lagartija* وأن أقول *Lucertola*[10]. الدُّوَيْبة هي في الحالتين نفسها، ولكنّهما في مخيّلتي حيوانان مختلفان. فكلمة *Lagartija* تعيدني إلى النّصف الأوّل من حياتي، عندما كنت أطارد، مع أبناء عمومتي، ومع أصدقائي، هذه الدُّوَيْبات السّريعة جداً وكان أحدنا (من جهتي لم تكن لديّ أبداً الجرأة على ذلك) يتمكّن من الإمساك بواحدةٍ وقطع ذيلها بيدَيه. وهكذا، فكلمةُ *Lagartija* هي أيضاً تلك العيون المذهولة التي كانت تتأمّل كيف كان الذّيل المقطوع يهتزّ فيما الدُّوَيْبة تولّي هاربةً لتختبئ وراء أجمة، وفيما نحن كلّنا، أبناء عمومةٍ وأصدقاء، نقول: "انظر، انظر كيف يتحرّك". أمّا كلمة *Lucertola* فتفتقر إلى تلك الحصيلة

10 الأولى بالإسبانيّة، والثّانية بالإيطاليّة، وتعنيان: وزغة: (م).

من الذكريات والنظرات. الشيء نفسه تقريباً يحدث حين تخطر في بالي كلمة *Inondazione*[11] (في أسرتي لم نكن نقول *Inundación*[12]، بل كنا نقول *Crecida*[13] أو *Riada*[14]، *Crecida* أكثر من *Riada*، لأنّ هذه الأخيرة كانت تبدو آتيةً من أزمانٍ غابرة، كما لو كانت لفظةً مهجورة). كلمةُ *Inondazione* تجعلني أفكّر في كوارث حديثة؛ في حين تعيدني كلمة *Crecida* إلى طفولتي وذكرياتي الأولى، عندما كنت في سان فرناندو. كنت أعيش في منزلٍ قديم بالقرب من النهر، وعندما كان الغمر يصل إلينا كانت أمّي تضعني على طاولة المطبخ وتتركني هناك، ريثما تقوم هي ووالدي وبقيّة أفراد الأسرة بصدّ المياه الآتية من النهر (بإعادة النظر الآن، ربّما يمكنني القول إنّ تلك الطّاولة كانت، وما تزال، وطني الحقيقيّ: إذا كان عليّ، اليوم على وجه التّحديد، أن أقول ما هو وطني الحقيقي، فإنّني أودّ أن أقول إنّه تلك الطّاولة هناك). رسوماتي الأولى، وربّما حروف أبجديّتي الأولى، خطّطتها عندما كانت المياه تتحدرُ نحونا، وتمضي تاركةً على الجدار قشرةً رقيقةً من الطّين كنت أنقش عليها بإصبعي المغطّاة بالبُصاق نقوشي الخفيفة بعد أن توضَع على الطّاولة من قبل أمّي أو من قبل أبي. غير أنّ كلمة *Crecida* كانت محاطةً بكلماتٍ أخرى أيضاً، كلماتٍ كانت تشير إلى ذلك العالم، وتشكّل، حتى وإن كانت متباعدةً بعض الشّيء، جزءاً من مخيّلةٍ مشتركة: *Barro* (طينٌ)، *Camalotes* (نوعٌ من الجُزُر الصّغيرة المتكوّنة من نباتاتٍ مائيّة)، *Umbral* (عتبةً، منها يدخلُ الماء ومعها ينبغي التّعامل بين الفينة والأخرى). فإذا اختفتْ كلمة *Crecida*، فإنّ العالم الذي تحمله هذه الكلمة معها، أو حتى

11 بالإيطاليّة، وتعني: فيضان؛ (م).
12 بالإسبانيّة، وتعني: فيضان؛ (م).
13 بالإسبانيّة، وتعني: فيضان أو غمر؛ (م).
14 بالإسبانيّة، وتعني: فيضان أو سيل؛ (م).

في داخلها، سوف يختفي بأسره بالنسبة إليّ. وقد حدث بعد ذلك بالفعل، حين كنت في الرابعة أو الخامسة من عمري، أن غادرنا ذلك المنزل الواقع في وهاد سان فرناندو، ومنذ ذلك الوقت اختفت كلمة *Crecida* تقريباً من مفرداتي اليوميّة. ولكنّ كلمات أخرى ظهرَت في المقابل، مثل *Trenes* (قطاراتٌ)، أو *Escondida* (غُمَيْضة) ("هل نلعب الغُمَيْضة؟"[15]، كنّا نقول). تلك كانت الفترة التي انتقلنا فيها للعيش في منطقةٍ أخرى من بوينس آيرس، في سانتوس لوغارس، بالقرب من السِّكّة الحديديّة، على بعد أمتارٍ قليلةٍ من منزل إرْنستو ساباتو[16]، وهو منزلٌ مع حديقةٍ أماميّةٍ من دون سياج، حيث كان من الممكن الدُخول بمجرّد القفز من فوق جدارٍ صغير. ذلك كان مكاني المفضّل للعب الغُمَيْضة. أمّا المنزل نفسه فكان في نهاية حديقة إرْنستو ساباتو، ونادراً ما كنت أصل إلى هناك. كانت واجهته مغطّاةً باللبلاب (كمثل شلاّلٍ أخضر فائق الكثافة كان اللبلابُ المنسكبُ من السّطح). كانت الحديقة مليئةً بأشجارٍ ونباتاتٍ مهمَلة، وبطبقاتٍ من الأوراق المتساقطة التي تراكمت مع مرور الوقت. أذكر شجرة أروكاريا ضخمةً، وشجرة توتٍ، وشجرة تينٍ مطّاطيٍّ (تُعرَف في إيطاليا باسم تين الكاوتشوك *Fico del Caucciù*، وهي شجرةٌ رائعةٌ للتّسلّق) وزوجاً من أشجار السّرو. لا أعتقد أنّ إرْنستو ساباتو كان على درايةٍ بغاراتنا. لقد قضيتُ جزءاً لا بأس به من طفولتي ألعب وأتشاجر مع أصدقائي بين تلك الأشجار التي أتذكّرها يانعةً يُنعاً لا يُصَدَّق، يكاد يكون خيالياً. الزّمن غالباً ما يعطينا نظرةً مشوّهةً إلى الأشياء: في كثيرٍ من الأحيان نتذكّر فضاءات الطّفولة على أساس كيف كنّا حين كنّا صغاراً، حين تكون الأبعاد، والألوان، والعطور كلّها مختلفةً، قياساً بالكيفيّة التي

15 في الأصل بالإسبانيّة: "¿Vamos a jugar a la escondida?"؛ (م).

16 Ernesto Sabato (1911-2011) من أهمّ كُتّاب أمريكا اللاتينيّة، له ثلاث روايات هي: "النّفق"، و"أبطالٌ وقبورٌ"، و"ملاك الجحيم"؛ (م).

ننظر بها إليها كبالغين. ولكنني ما أزال أرى تلك الحديقة ثابتةً في الزمن، بالعينين اللتين كانتا لي قبل أربعين عاماً، وحين أتذكرها يُخيَّل إليَّ أنني أدخل مكاناً مسحوراً، أو شبهَ مسحور.

قبل بضعة أشهرٍ من وفاة إرْنستو ساباتو، رأيتُ حديقةَ منزله. كنتُ مع ابني الذي كان آنذاك في نفس العمر الذي كنت فيه عندما كنت أختبئ بين تلك الأشجار. وكما في كلّ المرّات الأخرى، تملّكتني رغبةٌ شديدةٌ في أن أقرع الجرس، ولكنني لم أفعل. في هذه المرّة كان هناك سورٌ أماميٌ عالٍ إلى حدٍّ ما، وراءَ الرّصيف، يحول دون دخول أحد. الأشجار كانت هناك، ليس بالوفرة التي كنت أتذكّرها بها، ولكنّها كانت هناك، وكانت هناك أيضاً الأوراق المتناثرة على الأرض. كنت أحاول أن أضع الذّكرى القديمة جنباً إلى جنبٍ مع الحديقة التي كنت أراها من جديد. كان كلُ شيءٍ مختلفاً، كما لو أنّ حديقة الزّمن الماضي وحديقة الزّمن الحاضر تنتميان إلى عهدين مختلفين كلّيًّا، ولا علاقة لأحدهما بالآخر. داخل المنزل، بواجهته التي كانت ما تزال مغطّاةً باللبلاب، كان إرْنستو ساباتو، الكاتب ذو التّسعة والتّسعين عاماً، يقاتل الزّمن، وربمّا كانَ هو أيضاً، من نافذة غرفته، يتأمّلُ زوالَ تلك الحديقة.

اغتراب

يحدث كثيراً لمن يعيش بعيداً عن أماكن طفولته أن يستذكر الزمان والمكان اللذين نشأ فيهما. الغربة حبلٌ يربطنا بزمنٍ يقبع في داخلنا، زمنٍ يصبح ذكرى، صورةً، حنيناً إلى الماضي. هي ليست حالةً تقع في مجال التحسُّر، بل هي طريقةٌ لفهم العلاقة بين الذات والعالم. دائماً ما نعود إلى أماكن الذكرى مع خيبة أمل؛ فالملامح الجديدة التي تكتسيها هذه الأماكن تُرينا، في كلّ مرّةٍ، نقشَ الزمن، زمنٍ غيَّرَ كلّ شيءٍ ولم يعد موجوداً. أن نتذكّر معناه هو أن ننقل ما هو بعيدٌ صوبَ نور الحاضر. وبالنسبة إلى البعض، فإنّ العودة إلى تلك الأماكن أكثر حزناً من الرحيل عنها. إنّنا ندرك مقدار غربتنا، ومقدار ضياعنا. ومع ذلك، فالذكريات هي موطئ القدم الوحيد الذي يبقى لنا من الماضي. في واحدةٍ من رسائله، "رسائل إلى شاعرٍ شابٍّ"، يتخيّل ريلكه نفسَه في سجنٍ ذي جدرانٍ عاليةٍ لا تسمحُ بنفاذ أيّ صوتٍ من أصوات العالم، ويسأل نفسَه، وقد تجرّد من أيّ وعيٍ للعالم الخارجيّ، إنْ كنّا سنظلُّ نملك طفولتنا، "هذه الجوهرةَ المَلَكيّةَ التي لا تقدّر بثمن، هذه الخزنةَ من الذكريات؟". الأجساد، الكلمات، الضوء، النكهات، الظلال، كلُّ ما يجوزُ مجازَ الذكريات، إنّما هو جزءٌ من لغتنا. الذاكرة شكلٌ من أشكال الخيال. هي موجودةٌ لأنّ الماضي لا يستمرُّ. ولذا لا بدّ في كلّ مرّةٍ من إعادة اختراعه، من إعادة رتقِ شُدَف الزمن

الضائع. الذكريات ترسم خريطة تخيُّلاتنا. يؤكد غاستون باشلار[17] أنّ الذاكرة "هي حقل آثارٍ نفسيّة، خردةُ ذكريات. والمطلوب هو إعادةُ تخيُّل كلّ طفولتنا؛ فبتخيُّلنا ثانيةً هذه الطفولة، يكون لنا الحظّ في العثور عليها في حياة تأمُّلاتنا نفسها، تأمُّلات طفلٍ مستوحد"[18]. إنّنا نعيش من خلال إعادة اختراع وجودنا، بل إنّنا في الواقع لسنا سوى هذا الاختراع الذي نقصُّه للآخرين عن أنفسنا.

قبل بضع سنوات نشر انطونيو بريتي[19] كتاباً بعنوان "ميثاق الغربة"، استعرض فيه أهمّ صُوَر الغربة وأكثرَها دلالةً، من الوداع إلى المنفى، ومن المنفى إلى شاعريّة النَّظرة، ومن الخرائطيّة إلى المنظور، ومن أغاني الفراق إلى "الحبّ عن بُعد" الذي كان يتغنّى به الشُّعراء البروفنساليُّون. في هذا "الميثاق" ثمّة فقرةٌ تتحدّث عن الحنين إلى الزَّمن الضّائع، عنوانها "اغترابٌ لا بُرْءَ منه: الزَّمن اللاعَكوس"، وتبدأ على هذا النَّحو: "في الواقع، نحن لا نحنُّ إلى المكان، ولكن إلى الزَّمن الذي عشناه في ذلك المكان. لا إلى الطُّفولة، ولكن إلى الزَّمن الذي ترمز إليه الطُّفولة. وذلك الزَّمن قد ضاع بشكلٍ لا رجعةَ فيه؛ وإلى ذلك الزَّمن لن يكون من الممكن أبداً الرُّجوع"[20].

ما من رجوعٍ إلى "هذا المثوى الذي عشتُ فيه طفلاً" ـ كما

---

17 Gaston Bachelard (1962-1884) واحدٌ من أهم الفلاسفة الفرنسيِّين الذين اهتمُّوا بالإبداع الشِّعريّ وعدُّوه منطلقاً لعملهم الفلسفيّ. من مؤلَّفاته: "العقل العلميُّ الجديد"، و"فلسفة الرَّفض"، و"النَّار في التَّحليل النَّفسي"؛ (م).

18 غاستون باشلار، شاعريَّة أحلام اليقظة، ترجمة جوفانّا سيلفسْتري ستيفان، باري، منشورات ديدالو، 1993، ص 110.

19 Antonio Prete، كاتبٌ وناقدٌ ادبيٌ إيطاليٌ من مواليد عام 1939، من مؤلَّفاته: "شيطان التَّمثيل القياسي". من ليوباردي إلى فاليري: دراساتٌ شعريَّة"، و"ضيافة اللغة: بودلير وشعراء آخرون"، و"نقصان القمر"؛ (م).

20 انطونيو بريتي، ميثاقُ البُعد، تورينو، منشورات بولّاتي بورينغييري، 2008، ص 83.

يقول ليوباردي[21] - يمكن أن يجعلنا نلتقي بالزمن الذي عشناه في ذلك المكان. يمكننا الانتقال من نقطة إلى أخرى في فضاء المكان، ولكن لا يمكننا أن نفعل الشيء نفسه في نظام الزمن. من خلال التذكر فحسب مسموحٌ لنا أن نرى أنفسنا مرةً أخرى، ذلك أنّ تلك الأنا التي كُنّاها لم يعد لها وجودٌ الآن: "مرةً أخرى أعود لأراك/ ولكنّني، واحسرتاه، لا أرى نفسي!" يقولُ بيسوا مخاطباً لشبونة في قصيدةٍ تعود إلى عام 1926، كتبَها تحت الاسم المستعار البارو دي كامبوس. هذا "الاغتراب الذي لا بُرْءَ منه"، الذي يتحدّث عنه بريتي، يشير، من ناحيةٍ، إلى ضياع جزءٍ منّا، ومن ناحيةٍ أخرى إلى ضياع الوجوه، والأصوات، والبيئة، والمناظر الطّبيعيّة التي شكّلت ملامح شخصيّتنا. إنّهما ليسا شيئين متباينَين، فتلك المناظر الطّبيعيّة كُنّاها نحن، وتلك الوجوه، وتلك الأصوات، كانت وجوهنا وأصواتنا. ومع ذلك، فإنّنا لا نكفّ أبداً عن الرُجوع، بالكلمات، وبالذّكريات، إلى "هذا المثوى الذي عشتُ فيه طفلاً"؛ إلى تلك اللغة التي تحتوينا، والتي نشكّل جزءاً لا يتجزّأ منها. إنّ "التّفكير في الاغتراب" - يقولُ بريتي - "هو كمن يعطي صورةً وإيقاعاً للأمرئيّ، ولغةً لما لا يمكن الوصول إليه".

لم أكن لأتصوّر، وقد بتُّ بعيداً في بلدٍ آخر، مع لغةٍ أخرى ومناظر طبيعيّةٍ أخرى، أنّ بعض الذّكريات ستأتي لتبحث عنّي بعنادٍ مثلَ موكبٍ غامض: التّانغو الذي استمعتُ إليه في طفولتي أكثر ممّا في شبابي، والمناظر الطّبيعيّة المسطّحة، واللامتناهية، والمتقطّعة هنا وهناك ببعض الأشجار، أو ببعض الرّجال على صهوات جيادهم،

---

21 Giacomo Leopardi (1798-1837) فيلسوفٌ وشاعرٌ إيطاليٌ، من روائعه الشّعريّة القصائد الخمس: "الفكر المسيطر"، و"حبٌ وموت"، و"إلى ذاته"، و"كونسالفو"، و"أسباسيا". وآخر مؤلّفاته "غروبُ القمر ونبتة الوزّال": (م).

ولهجة بوينس آيرس المحكيّة، وكتبُ روبرتو ارلت[22] أو إيزيكيل مارتينز إسترادا[23]؛ موكبٌ من أشياء شكّلت في الماضي جزءاً من عالمٍ كان مكنوناً بالفعل في داخلي، مخفيّاً ربّما بسبب قربي منه، وكان البُعد هو ما كشف الحجاب عنه ليضعه نصبَ عينيّ. عند هذه النُقطة، يصبح هذا العالم حقيقيّاً على نحوٍ مضاعف: في الماضي وفي الحاضر الذي أعادَ اكتشافه، حتى وإن كان ذلك بطريقةٍ تنطوي على مفارقةٍ تاريخيّة. فعندما كنت أستمع، على سبيل المثال، إلى صوت أدريانا باريلا[24] الأجشّ، أو إلى عزف اتاهوالبا يوبانكوي[25] السّريع، كنت أشعر بأنّ البُعد هو وحده ما يمكن أن يقرّب ذلك العالم منّي، ذلك أنّ هذا العالم لم يكن موجوداً يوماً إلّا على هذا النّحو، على مسافةٍ بعيدة، كمثل وهمٍ بسيط، أو كمثل خريطةٍ من أوهامي.

22 Roberto Arlt (1900-1942) كاتبٌ وصحفيٌ ارجنتينيٌ، كتب الرّواية والقصّة القصيرة والمسرحيّة، من رواياته: "اللّعبة المسعورة"، و"المجانين السّبع"، و"تتميمات بوينس آيرس"؛ (م).

23 Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) كاتبٌ وشاعرٌ وناقدٌ أدبيٌ ارجنتينيٌ، من دواوينه: "ذهبٌ وحَجَر"، و"دوافعُ سماويّة"، و"موسيقى خفيفة"؛ (م).

24 Adriana Varela، مغنّية تانغو ارجنتينيّة من مواليد عام 1952؛ (م).

25 Atahualpa Yupanqui (1908-1992) موسيقيٌ وعازف قيثارة ارجنتينيٌ يُعَدُ من اهمّ الموسيقيّين الأرجنتينيّين الشّعبيّين في القرن العشرين؛ (م).

لُغتا عمّتي

لقد أبحرتُ من لغةٍ، ومن دون إرادتي رسَوتُ على شاطئ لغةٍ أخرى؛ لغتين متشابهتين وبلا حدودٍ دقيقةٍ بينهما. لا أعرف سبباً لرحيلي (حتى إنّني لم أعرف كم من الوقت بقيتُ خارجَ بلدي، وأنا ما أزال محتفظاً فوق الخزانة بحقيبتي التي تنتظر، لا أعرف ماذا، ولكنّها تنتظر). أردتُ أن أرتحل فحسب، أن أتعرّف مكاناً جديداً، وإن أمكن، أن أواصل الدّراسات التي كنت قد بدأتُها في بوينس آيرس. وحاصلُ القول: لم يكن رحيلي رحيلاً صوبَ إيطاليا أو صوبَ أوروبّا، وإنّما كان ببساطةٍ رحيلاً بقصد الرّحيل عن بلدي؛ كانت الرّغبة في الرّحيل أقوى من الرّغبة في حطّ الرّحال. تذكرةُ سَفَري لم تكن ذهاباً وإياباً، بل كانت ذهاباً فحسب. والحالُ أنّني لم أكن مدفوعاً برغبةٍ في التّغيير، تغيير السّكنى أو تغيير اللغة، لم أكن أريد سوى الابتعاد عن الإيقاع البطيء الذي تأسّسَت عليه حياتي. ربّما كان هناك مزيجٌ من البراءة والدّناءة في بادرتي هذه. في ذلك الوقت، كانت أربع سنواتٍ قد مضَت على خروج الأرجنتين من عهد الدّيكتاتوريّة؛ ولكن في رأسي كانت ما تزال تطنُ بعض الكلمات التي لم أحسب لها حساباً، كلماتٍ كانت تتبثّق من تلك الحقبة المظلمة في تاريخنا. لم يكن أصواتاً محدّدةً، بل كان نبرةً، نغماً إيقاعيّاً، ذلك الإحساسُ غير المريح بالانتماء الذي لا يمكن سوى للكلمات أن يعطيه، والذي، بمرور السّنوات، يبدأ في شغل حيّزٍ كبيرٍ في داخلك. على سبيل المثال، هناك مقطعٌ في روايتي

"جنوب 1982" (الكتاب الثالث الذي كتبته باللغة الإيطاليّة - يتحدّث عن جنديٍّ عائدٍ من حرب المالفيناس - والمكتوب على غرار كتب أخرى بتقنيّة "ماضٍ احتماليّ"، على حدّ تعريف جينيفرا بومبياني[26] للزّمن الماضي في أعمال انطونيو دلّفيني[27] بأنّه: زمنٌ كان من الممكن أن يحدث، وربّما "كانت له عواقب لا مفرّ منها على حاضرنا، لو أنّه حدث"[28]). في "جنوب 1982"، إذاً، مقطعٌ يقول التّالي:

> بمرور الوقت بدأت أشعر أنّني عاجلاً أو آجلاً راجلٌ عن بلدي. ربّما إلى مكانٍ يمكن لي فيه أن أفكّر وأتحدّث بلغةٍ أخرى، لأنّني هناك كنت أشعر بأنّني سجين الكلمات. كلّ شيءٍ كان يذكّرني بجُزُر مالفيناس: بالخندق، والأقدام المغموسة، وطائرات الهليكوبتر. لقد قال لي والدي ذلك، قال: "عليك أن تتعلّم لغةً أخرى من جديد، لكي تتمكّن من التّفكير والحلم بمنأىً عن ذكرى تلك الكلمات القديمة. لغةً جديدةً، وحرّيّة جديدة". وتلك كانت المرّة الأولى التي أتّفق فيها معه.

الآن، وأنا هنا في إيطاليا، أشعر بأنّني استعدت اللغة الأبويّة لعائلتي، دون أن أفقد أمومة إسبانيتي الأرجنتينيّة. لذا، فإنّني أتحدّث وأكتب بالإيطاليّة، ولكن على خلفيّة لغةٍ مُستترةٍ ما تزال تلقّنني كلمات ونغمات تعود إلى عهد طفولتي. ومع ذلك، أشعر بأنّني لا أمتلك لغةً خاصّةً بي، لغةً لا أخشى معها عناءً، ولا هفوات لسان؛ فأينما ذهبتُ ما أنا إلّا ذلك الأجنبيُّ الذي عليه أن ينقّب بين الكلمات، فإذا لم يعثر

---

26 Ginevra Bompiani، كاتبة وناشرة وناقدة ومترجمة إيطاليّة من مواليد عام 1939؛ (م).

27 Antonio Delfini (1907-1963) كاتبٌ وشاعرٌ إيطاليٌّ، من أعماله: "قصائد نهاية العالم" (شعر)، و"رسائل الحب والعودة إلى المدينة" (نثر)، و"المذكّرات: 1927-1961"؛ (م).

28 جينيفرا بومبياني، الماضي الاحتماليُّ، عندَ انطونيو دلّفيني. ملاحظاتٌ مجهول، اسكولي بيتشينو، ماركا، 1990، ص 97.

على الكلمة المناسبة وجبَ عليه أن يبحث في رَبْكة الثوريات. ويحدث هكذا أنني بالنسبة إلى الأرجنتينيين امتلك لهجةً إيطاليةً على نحوٍ نموذجيّ، وبالنسبة إلى الإيطاليين امتلك لهجةً ارجنتينيةً على نحوٍ ثاقب. يحدث لي أحياناً أن احزن في لغةٍ لأفرحَ بعد ذلك في الأخرى. وهكذا، قافزاً من لغةٍ إلى الأخرى، يحدث أن اغيّر مزاجي. ولأنني لا امتلك طفولةً بالإيطاليةِ، فإنني نادراً ما اشعر بالحنين في هذه اللغة، بينما إذا تذكّرت واقعةً من وقائع طفولتي بلغتي الأمْ، شعرت بأنني اتعامل مع عالَمٍ ممسجونٍ في تلك الكلمات التي تستحضره.

لا أعلم إنْ كان في مقدورِ لغةٍ جديدةٍ أن تحرّرنا من شيءٍ ما، ولكنني اعتقد أنه يمكن أن تعطينا نظرةً مختلفةً عن الماضي، وأن نعيد النظر إليه من خلال عدسةٍ أخرى. "أنتَ في ذاكرتك"، يقول إدمون جابيس[29] على لسان أحد البدو الرُحّل في مؤلفه "كتاب الضيافة"، "أنتَ في ذاكرتك التي ليست مرتبطةً على الإطلاق بالماضي، كما نعتقد، بل إنها لصيقةٌ بالحاضر. بالحاضر الذي تخلقه هي"[30]. وهذا ما كان؛ لقد كانت ذاكرتي، في لحظاتٍ معيّنة، تخلق حاضراً مليئاً بالأشباح. وهذه الأشباح، لسوء الحظّ، كانت تتكلّم لغة طفولتي.

كانت لي عمّةٌ، أختٌ لأبي، غادرَت بعد الحرب مباشرةً من سامبوكيتو، إحدى بلدات مقاطعة ماتّشراتا الإيطاليّة، لتتوجّه إلى الأرجنتين. غادرَت ميناء جنوة بصحبة زوجها - وهو بولنديٌ كانت قد التقَتْه في أثناء محاولته الاختباء من القصف الألمانيّ - وابنٍ لهما لم يكد يبلغ عمرُه أربعةَ أشهر. كانت السفينة التي كانوا يسافرون على متنها قد

29 Edmond Jabès (1912-1991) كاتبٌ وشاعرٌ فرنسيٌ من اصل مصريّ، من دواوينه: "اغان لوجبة الشّمير"، و"عن بياض الكلمات وسواد الدلالات"، و"بنيتُ مسكني"؛ (م).

30 إدمون جابيس، كتاب الضيافة، حرّرَه انطونيو بريته، ميلانو، منشورات رافائلو كورتينا، 1991، ص 103.

عبرَت منذ قليلٍ خطُ الاستواء، (عن هذه الأحدوثة التي تدور حول انتقال عمّتي كنت قد كتبت، قبل بضع سنوات، قصّةً عنوانها "ما بعدَ خطُ الاستواء") وكانت قد نفدَت إمداداتهم من مياه الشُرب. أُصيب جميع المسافرين بالذُعر، ولمَ يترك الطُفلُ لحظةً واحدةً حلمةَ امّه. ربُما كان هو أيضاً خائفاً، وبقيَ طوال الوقت ممسكاً بها بين لثاته، كما روت لي عمّتي. بالحلمة الأخرى الحرّة تعلّق أطفالٌ آخرون. كانوا يبلّلون شفاههم بذلك النُزر من الحليب الذي تيسّر لهم امتصاصه. كانت الأمّهات ـ كما روت عمّتي ـ يتضرّعن إليها أن تُنجِد أطفالهنّ. وكانت هي تفعل كلّ ما في وسعها بما أوتيَت من حليبٍ في صدرها. الأطفال الذين لم تُكتب لهم النُجاة كانوا يلفُونهم بغطاء سريرٍ أبيض ويرمونهم في البحر. أحصَت عمّتي منهم خمسة. وذلك الرُقم بقيَت تحمله في داخلها كإثم لبقيّة حياتها: "خمسة أطفالٍ لم أتمكّن من إمساك رمقهم"، كانت تقول.

لم أرَ قَطُ عمّتي تبكي، وهي تروي هذه القصّة بالإسبانيّة، لغتها المتبنّاة، حتى وإن كان جليّاً أنّها كانت في غاية التأثّر، على الرُغم من مرور عدّة سنواتٍ على الحادثة؛ ولكن عندما سمعتها ذات يوم ترويها بالإيطاليّة، رأيتها تبكي لأوّل مرّة. حينذاك خطر في فكري أنّ هناك منطقةً خفيّةً من الذّاكرة يصبح فيها الماضي صوتاً بلغةٍ معيّنة. كان من المحطّم لقلب عمّتي استحضارُها تلك الذّكريات بلغتها الخاصّة، اللغة التي رأت فيها الأمّهاتُ أطفالهنّ يُلْقَى بهم في البحر، أو اللغة التي عاشَت فيها تلك الحادثة. ربُما كانت الذّكريات لا تتحدّث إلاّ اللغة التي وقعَت فيها أحداثها. أنْ تجعلها تتحدّث بلغةٍ أخرى يبدو كأنّك تضع عليها قناعاً، أو تكشط عنها لونها.

إنّ وجود طرقٍ مختلفةٍ للتّحدّث يفتّتنا، يقطّعنا: "أنا الذي لم أعد أمتلك لغةً واحدةً، ولكنّني معذّبٌ بالعديد من اللغات؛ أنا الذي، أحياناً،

اجدُ نفسي أستقي من كثيرٍ منها، لديَّ مشاعر تتفيَّر وفقاً للكلمات التي أستخدمُها"، يكتب هيكتور بيانشوتي[31] في روايته الفرنسيَّة الأولى "بلا رحمة المسيح". وعليه، فإنَّنا لا نشعر بالحزن بالطَّريقة نفسها في لغةٍ وأخرى، تماماً كما لا يمكننا أن نروي القصَّة نفسَها بلغتين مختلفتين. سيكون هناك على الدَّوام انزلاقٌ ما، طريقةٌ مختلفةٌ للنَّظر إلى الأشياء. بالنِّسبة إلى عمَّتي، كانت اللغة الإيطاليَّة قد تحوَّلت إلى مسرحٍ لصراعٍ داخليٍّ، لرحلةٍ من دون عودة. وفي استحضارها إيَّاها كانت ذكرياتها تقبض على حياتها الخاصَّة.

31 Héctor Bianciotti (1930-2012) كاتبٌ وأكاديميٌّ فرنسيٌّ من أصول أرجنتينيَّة-إيطاليَّة، من مؤلَّفاته: "الآخرون، ذات مساءٍ صيفيٍّ"، و"معاهدة الفصول"، و"كأثر الطَّائر في الهواء": (م).

أمومةُ اللغة I

أسـال نفسـي: أتُـراه مـن الممكـن أن يتخلّـى المـرء عـن لغتـه، إذا مـا وضعنـا في الاعتبـار أنّ اللغـة ليسـت مجـرّد وسـيلة للـكلام فحسـب، أو أنّها بالأحـرى لا تتعلّق بمنظومـة نحويّة فحسب، وإنّما بطريقـة تصوُّرنا للأمـور أيضاً؟ قد يحـدُث، نتيجـةَ تقلّبـاتٍ حياتيّة مختلفـة، أن نديـر لها ظهرانينـا، أو أن نبتعـد عنهـا، أو أن نسـتبدل بها لغـةً أخرى، ولكـن أغلـب الظّـنّ أنـه ليـس بإمكاننـا الانفصـال عـن أمومـة اللغـة التـي يتّفـق الجميـع علـى أنّها الأصـل الـذي لا يمكـن إلغاؤه، حتـى عندمـا يُقيّض لنـا أن نـرى العـالم في ضـوء لغـة جديـدة. فأمومـة اللغـة لا تعلّمنـا الـكلام فحسـب، ولكنّها تعطينـا نظـرةً، وشـعوراً، وتصـوُّراً حيـال الأشـياء. قواعـد تركيبهـا تشـكّل منظـوراً وزاويـة رؤيـة. يمكننـا أن نغلّـف قصصنـا بلغـاتٍ أخـرى، ولكـنّ أمومـة لغتنـا الأصليّـة سـتبقى حاضـرةً وسـتحتجّ علينـا؛ ذلـك أنّها طريقـة وجـودٍ، وحيـاةٍ، وتفكيرٍ، بغـضّ النّظـر عـن طريقـة التّعبـير بهـا. إنّهـا فـنّ تأويلنـا للعـالم؛ ونحـن في النّهايـة إنّمـا نتكلّـم لغتنـا الأمّ بلغـاتٍ أخـرى كثـيرة.

لقـد دأبَـت سيلـفيا بـارون سـوبرفيل[32] ـ وهـي كاتبـةٌ أرجنتينيّـةٌ كتبَـت بالفرنسيّة أيضاً ـ علـى التّأمُّـل في مسـألة تغيير اللغـة. في عـام 1998

32 Silvia Baron Supervielle، كاتبـة ومترجمـة ارجنتينيّـة مـن مواليـد عـام 1934. مـن مؤلّفاتها: "الخطّ والظّل" (رواية)، و"صفحات السّفر" (شعر)، و"حول الفراغ" (شعر). (م)

نشرَت في بوينس آيرس كتاباً بعنوان "تغيير اللغة عند الكاتب"[33]، وفي عام 2007 صدر لها بالفرنسيّة، وتُرجم إلى الإيطاليّة، كتابٌ بعنوان "أبجديّة النّار: دراساتٌ صغيرةٌ حول اللغة". في هذا الكتاب الأخير، تطرح الكاتبة رؤيتها للمسألة: "كلّما فكّرتُ أكثر، ازددتُ إحساساً بأنّ اللغة الأولى لا تموت أبداً: إنّها تقبع صامتةً، ولكن حيّةً، في أعماق الرُوح"[34]. هذا يعني أنّه بينما نكبر نحنُ ونغيّر لغتنا، فإنّ طفلاً باسكوليانيّاً[35] يبقى قابعاً في أعماقنا، يخلط صوته بصوتنا، ويواصل النّظر إلى الأشياء من خلال تلك الأمومة المختبئة "في أعماق الرُوح". وذلك هو الصّوت الصّامت، ذلك هو الجرْس المحجوب بلغةٍ جديدة، الذي لا ينفكّ يكلّمنا من حينٍ إلى آخر في دخيلتنا. عندما أضع هذه الأفكار معاً، فإنّني أفهم ما كتبه باشلار في كتابه "شاعريّة أحلام اليقظة": "عندما ننتقلُ من لغةٍ إلى أخرى فإنّنا نعيش تجربة الأنوثة الضّائعة أو الأنوثة المقنّعة بأصواتٍ ذكوريّة"[36]. إنّ ما تقوم به أمومة اللغة، إذاً، هو هتكُ الأنوثة المحتجبة في طبقاتٍ من الأصوات الذّكوريّة الجديدة. في كلّ مرّةٍ نتحدّث فيها، فإنّ هذه الأمومة تفضح احتجابَ الأنوثة بخمارِ اللغة المكتسَبة.

في الكتاب الأوّل من "المأدبة" (الفقرة XIII)، يتحدّث دانتي عن حبّه للُغة الأمّ التي يعدُها عنصرَ الانصهار بين أبوَيه: "إنّ لغتي العاميّة هذه كانت المصهر لأبويّ اللذَين كانا يتحدّثان بها، مثلما النّار هي المطوّع للحديد في يد الحدّاد الذي يصنع السّكّين: جليّ إذاً أنّ صُهارتها قد

33 العنوان في الأصل بالإسبانيّة: El cambio del lengua para un escritor؛ (م).
34 سيلفيا بارون سويرفيل، أبجديّةُ النّار، ترجمة آنّا بيرتانْشيني، كابرياسكا، منشورات صفحة الفنْ، 2010، ص 59.
35 نسبةً إلى مدرسة الشّاعر الإيطاليّ جيوفانّي باسكولي؛ (م).
36 باشلار، شاعريّة أحلام اليقظة، ص 40.

تصبَّبت على تكويني، وشكَّلت من ثَمَّ سبباً من اسباب وجودي"[37]. هي لغةٌ لا تمثِّل الانصهار بين أبويه فحسب، ولكنَّها تشارك في ولادته وتشكُّل، في الوقت نفسه، سبباً من اسباب وجوده ايضاً. لغةٌ امومةٌ تحدِّد الحياة، وترسم العلاقة مع عالم "الابن". فاللغة التي نولَد فيها تعطينا العيون التي نظلُّ ننظر بها إلى العالم، حتى عندما نتوقَّف عن التكلُّم بها. في هذا الصَّدد يقول إيتالو كالفينو[38] في سيرةٍ ذاتيَّة نجدها في بداية كتابه "ناسكٌ في باريس": "كلُّ شيءٍ يمكن أن يتغيَّر إلاَّ اللغة التي نحملها في داخلنا، او بالأحرى التي تحتوينا في داخلها مثل عالمٍ هو أشدُّ استثناراً وقطعيَّةً من رحم الأم"[39].

بالنِّسبة إليَّ، شخصياً، كان لا بدَّ لي من الخوض في اللغة الإيطاليَّة التي اتحدَّث بها منذ أكثر من خمسةٍ وعشرين عاماً، وما أزال ارتكب فيها الكثير من الأخطاء، والتي أكتب بها منذ نحو ثلاثة عشر أو اربعة عشر عاماً لا أكثر. خلال الأعوام العشرة الأولى من إقامتي في إيطاليا، واصلت الكتابة باللغة الإسبانيَّة. كنت أشعر بأنِّي مُكبَّلٌ إلى هذه الطَّريقة في التحدُّث، حتى وإن كانت فكرتي، أوانَ صعودي إلى الطَّائرة التي ستحملني إلى أوروبا، هي أن أترك الماضي وراء ظهري. لمدَّة عشر سنواتٍ عشت علاقةً غامضةً ومؤلمةً مع كلتا اللغتين المتاحتَين لي، تلك التي غادرتُها، وتلك التي جئت إليها، لغة البلد الأمّ، ولغة البلد الذي اخترت البقاء فيه على الأقلّ لفترةٍ من الزَّمن. من ناحيةٍ كنت ملتحماً بالذِّكريات، والكلمات، والاستعارات، وبطريقة التَّحدُّث بلغتي الأمّ: لكنَّني من ناحيةٍ أخرى، كنت أرغب، في الوقت نفسه، في التَّحرُّر منها،

---

37 دانتي أليجييري، المأدبة، تحرير فرانكا براميبيلاّ اجينو. فلورنسا. منشورات الآداب. 1995، المجلّد 2، 1، 13. الصَّفحتان 57-56.

38 Italo Calvino (1923-1985) كاتبٌ وناقدٌ وروائيٌّ إيطاليٌّ وُلد في كوبا ونشأ في سان ريمو بإيطاليا. من أعماله: "الفيسكونت المشطور"، و"مدنٌ لا مرئيَّة"، و"السَّيِّد بالومار". (م)

39 إيتالو كالفينو، ناسكٌ في باريس. ميلانو. منشورات موندادوري. 1996. ص VII.

لا بنسيانها، وإنّما بجمل الذّكريات تنطق بصوتٍ مختلف. إنّنا نعيش داخل اللغة أكثر ممّا نعيش داخل مساحةٍ جغرافيّةٍ معيّنة. يبدو لي أنّني فهمت ذلك مُذ بدأت اللغة الإيطاليّة تُحرز قصبَ السّبق عندي.

يقولُ برودسكي، خلالَ وقائع مؤتمرٍ عُقد في عام 1987 في فيينّا، إنّ المنفى هو، قبل كلّ شيءٍ، حدَثٌ لغويٌ. إنّ مَن تقيّض له الظّروف أن يحيا مغترباً، يكون أمامه خياران: إمّا أن ينسحب من لغته، وإمّا أن يلوذ بها؛ وعند هذه النّقطة، فإنّ "ما كان في السّابق سيفَه، يصبح الآن درعَه، غلافَه الحافظ"[40]، والمكانَ الذي يجد فيه حرزاً وملاذاً. اللغة الأمُ هي السّيف الذي يصير في الغربة درعاً، أو ملجأً، أو حيّزاً يمكننا أن نختبئ فيه مع ذكرياتنا، أو مع ماضينا، لنعثُر فيه، في ذلك المخبأ، على باطن لغتنا الحميميّ الخفيّ؛ باطنٍ لن يكون قادراً أبداً على البقاء خفيّاً كحيّزٍ مغلَق، لأنّنا سندرك في النّهاية أنّ ذلك الغلاف الحافظ، غلافَ اللغة الأمّ، إنّما كان حجرةً مليئةً بالنّوافذ، ومفتوحةً على العديد من الملوّثات.

40 جوزيف برودسكي، صورةٌ إكْليلُو، تحرير ارتورو كاتّانيو، ترجمة جيوفانّي بوتّافافا، وجيلبيرتو فورتي، وارتورو بوتّافافا، ميلانو، منشورات أدلْفي، 2003، ص 53.

لغةُ الحُبِّ

وُلد إلياس كانيتّي[41] في بلغاريا، في مدينة روستشوك (روسه حاليًا)، وهي مدينةٌ مرفئيّةٌ على نهر الدانوب السُفليّ كانت قد بدأت، منذ مدةٍ طويلة، باجتذاب النّاس من جميع أنحاء العالم. هناك عاش معاً البلغارُ والأتراك والإسبان واليونان والألبان والأرمن والفجر والرُومان والرُوس. عاش كانيتّي في حيّ الإسبان (الإسبان المتحدّرين من أولئك اليهود السُفارديم الذين أُجبروا على الهجرة في سنة 1492، بعد الاستيلاء المسيحيّ على شبه الجزيرة الإيبيريّة)، في شارع يوليكا سلافيانسكا، المنزل رقم 12. ومنذ نعومة أظفاره تتقّل بين لغاتٍ مختلفة، إذ كان أمراً مألوفاً، كما يقول كانيتّي نفسه في "اللّسان النّاجي"[42]، أن يتحدّث المرء سبع لغاتٍ أو ثماني لغاتٍ مختلفة: "الجميع كان يفهم شيئاً من كلّ واحدةٍ منها"، ولكن كانت هناك لغةٌ، ("لغةٌ أموميّةٌ"[43] تعلّمتُها متأخّراً، وبألم حقيقيّ وُلِدَت في

41 Elias Canetti (1905-1994) روائيٌ وكاتبٌ مسرحيٌ، كان يكتب بالألمانيّة. وُلدَ في مدينة روسه في بلغاريا، ويتحدّر من عائلة إسبانيّة يهوديّة. استقرّ في لندن ابتداءً من عام 1938، وحصل في عام 1952 على الجنسيّة البريطانيّة. بعد وفاة زوجته عاش متنقّلاً بين لندن وزوريخ، وكانت وفاته في 14 آب/ اغسطس من سنة 1994 في زوريخ بسويسرا. من ابرز اعماله: مسرحيّة "المرس"، ورواية "الإعدام حرقاً"، ومسرحيّة "كوميديا الأباطيل". حصل في عام 1981 على جائزة نوبل للآداب؛ (م).

42 هو الكتاب الأوّل من السّيرة الذّاتية لكانيتّي والتي جاءت في ثلاثة اجزاء: (م).

43 ترجمناها إلى "لغة أموميّة" بدلاً من "لغة أمّ" لأنّ المقصود بها هنا هو أنّها اللغة التي كانت تتحدّث بها والدةُ كانيتّي وليس لغة البلد الأصل او اللغة الأمّ: (م).

أعماقي")، هي الألمانيّة التي لم يكن ينبغي له أن يفهمها، لأنّها كانت لغةً حميمةً، لغةَ الحُبّ بين ابيه وأمّه ("لغة والديّ السّرّيّة"). كانا يتحدّثان بها في فيينّا، عندما التقيا هناك خلال فترة الدّراسة: "حين كان والدي يعود إلى المنزل من عمله، كان يبدأ على الفور بالتّحدّث إلى والدتي. في تلك الأيّام كانا متحابّين كثيراً، وكانا يستخدمان فيما بينهما لغةً خاصّةً لم اكن افهمها، هي اللغة الألمانيّة، لغة أعوام دراستهما السّعيدة في فيينّا"[44].

لقد وقع الوالدان في الحُبّ حين كانا يتحدّثان الألمانيّة، واستمرّا في الحُبّ وهما يتحدّثان هذه اللغة. كانا يستذكران العروض على خشبة مسرح بورغ، حلمهما المشترك آنذاك بأن يصبحا ممثّلَين. كانت الألمانيّة لغة علاقتهما الحميمة، ولكونها كذلك فقد استبعدَت كانيتّي الصّغير من أحاديثهما: "حين كانا يتحدّثان هكذا كانا يبدوان في غاية البهجة والإشراق، وكنت أنا أربط هذا التّحوّل، الذي كنت أدركه بنظرٍ ثاقبٍ، بوقْعِ اللغة الألمانيّة". غير أنّ اللغة اليوميّة التي كان كانيتّي نفسه يتحدّث بها مع والديه هي اللغة الإسبانيّة-اليهوديّة (وهي إسبانيّةٌ مشوبةٌ ببعض الكلمات التّركيّة، من دون أن يطرأ عليها تقريباً أيُ تغييرٍ، مقارنةً بما كانت عليه في القرن السّادس عشر)؛ ثمّ كانت هناك اللغة البلغاريّة التي كانت الفتيات العاملات في منزله يتحدّثن بها. وكانت هذه لغتهنّ، خاصّةً عندما كنّ يقصصن حكاياتهنّ عن المستذئبين ومصّاصي الدّماء: "ولكن لأنّني لم أرتَد أبداً مدرسةً بلغاريّةً، ولأنّني غادرت روستشوك حين لم يكن لي من السّنّ سوى ستّة أعوام، فإنّني سرعان ما نسيت البلغاريّة كلّيّاً". عندما كان والداه يتحدّثان، كان كانيتّي يمكث مُصغياً إليهما، ثمّ يسألهما عن معنى

44 إلياس كانيتّي، اللّسان النّاجي، ترجمة كلّ من امينا باندولفي وريناتا كولورني، ميلانو، منشورات ادلفي، 1997، ص 39.

بعض الكلمات، ولكنهما كانا يضحكان ويقولان له إنّ ذلك سابقٌ لأوانه، فتلك الأشياء سيفهمها من تلقاء نفسه بمرور الوقت. آنذاك، في تلك السنوات التي كانت فيها اللغة الألمانيّة محظورةً عليه، كان يعتقد أنّ والديه كانا يتحدثان عن أشياء عجيبة لا يمكن أن تُقال إلّا بتلك اللغة. في بعض الأحيان كانا يغنيان أغانيَ ألمانيّة، شوبرت، أو لوفه. بعد ذلك، في سنة 1911، رحلت الأسرة بأكملها للعيش في مانشستر بإنجلترا. هناك، ولأوّل مرّة، ترجمَ له والداه الألمانيّة: "الكلمات الألمانيّة الأولى التي تعلّمتها كانت كلمات تلك الأغنية "القبر في الأرض البَرَاح"[45] (التي تحكي قصّة فارٍّ من الجنديّة، يُلقى القبض عليه، ويجد نفسه أمام رفاق السّلاح الذين عليهم أن يطلقوا النّار عليه).

في سنة 1912، عندما كان كانيتّي في السّابعة من عمره، توفّي والده البالغ من العمر آنذاك واحداً وثلاثين عاماً؛ وفي السّنة التّالية انتقلت الأمّ وأبناؤها الثّلاثة إلى لوزان، لقضاء أشهر الصّيف قبل التّوجّه إلى فيينّا. في لوزان، تحوّلت الألمانيّة التي كان الصّغير كانيتّي يتعلّمها بجدٍّ واجتهادٍ إلى لغةِ حُبٍّ بينه وبين والدته:

> في لوزان على أيّة حالٍ - حيث كنت دائماً أسمع اللغة الفرنسيّة من حولي، وهي لغةٌ تعلّمتها دون قصدٍ تقريباً، ودون تعقيداتٍ دراماتيكيّة - عشت تحت تأثير والدتي حدثَ ولادتي الثّانية في اللغة الألمانيّة، وفي آلام مخاض تلك الولادة، بالتّحديد في تلك الآلام، نشأ في أعماقي الولعُ الذي ربطني بكلتيهما، بتلك اللغة وبأمّي.[46]

---

45 في الأصل بالألمانيّة: Das Greb auf der Heide؛ (م).

46 إلياس كانيتّي، اللّسان النّاجي، ترجمة كلّ من أمينا باندولفي وريناتا كولورني، ميلانو، منشورات أدلفي، 1997، ص 105.

بوفاة زوجها فقدَت والدةُ كانيتّي تلك الحواريّة، "حواريّةَ الحبِّ النّاطقة بالألمانيّة". والآن هي في حاجةٍ إلى إعادة اكتشاف الحميميّة العاطفيّة لتلك اللغة: "من دون والدي كانت تشعر بالتّوهان، بالضّياع، فكنت أحاولُ أخْذَ مكانه في أسرع وقتٍ ممكن".

كانت اللغة الألمانيّة أيضاً لغةَ الحُبِّ لوالدَي انيتا ديساي[47] (وُلدَت في الهند، لأبٍ بنغاليٍّ رحلَ من "الأنهار وحقول الأرُزّ في البنغال" للدّراسة في ألمانيا، وأمٍّ من برلين). كتبَت في مقدّمة روايتها "ليلٌ وضبابٌ في بومباي": "نحن الأولاد، كبرنا ونحن نتحدّث الألمانيّة، لأنّها كانت اللغة التي كان يتحدّث بها والدانا أحدهما مع الآخر؛ كانت لغةً عائليّةً، جزيرةً خاصّةً وسرّيّةً في بحرٍ شاسعٍ من اللغات الهنديّة". في سنّ السّادسة كانت أنيتا تتحدّث الألمانيّة والهنديّة، ولكنّ اللغة الأولى التي كانت تقرأ وتكتب بها، والتي بها ستكتب أعمالَها، هي الإنجليزيّة. وعندما تكتب بالإنجليزيّة، تقول:

> أشعر بأنّني أقمع اللغتين اللّتين كنت أتحدّث بهما: الهنديّة والألمانيّة. لقد كانتا دائماً على رأس لساني حتى عندما لم أكن أتكلّم أو أكتب بهما. وكنت أبحث باستمرارٍ عن طريقة لإعطائهما صوتاً: كنت أشعر، إنْ أنا لم أنجح في ذلك، أنّ جزءاً أساسيّاً من كينونتي سيبقى مستتِراً وحبيساً.[48]

---

47 Anita Desai، روائيّة هنديّة من مواليد عام 1937، وصلَت ثلاث مرّات إلى القائمة القصيرة لجائزة البوكر، وحصلت على جائزة الفارديان البريطانيّة عن روايتها "القرية على البحر"؛ (م).

48 أنيتا ديساي، ليلٌ وضبابٌ في بومباي، ترجمة تشينتزيا بييروتّشيني، تورينو، منشورات إيناوْدي، 1999، ص VI-VII.

وُلِدَت "ليلّ وضبابٌ في بومباي" إذاً من الحاجة إلى التّعامل مع هاتين اللغتين المستترتين والحبيستين: الألمانيّة، لغة الأمّ السّرّيّة والصّامتة، والهنديّة، التي تمثّل البيئة الهنديّة للمؤلّفة. من هذه الحاجة وُلِدَت ايضاً شخصيّة هوغو بومغارتنر اليهوديّ الألمانيّ الذي يصل إلى الهند ويتخلّى عن لغته الخاصّة.

فيما يتّصل بلغة الحُبّ والعاطفة، ثمّة مثالٌ آخر أودّ أن اذكره، وهو يتعلّق بطفولة هيكتور بيانشوتّي، الكاتب الأرجنتينيّ المجنّس بالجنسيّة الفرنسيّة، والمولود في قرطبة سنة 1930 لوالدَين من بييمونتي[49]. فكما كان شأن الكثير من المهاجرين الإيطاليّين الذين نزلوا بميناء بوينس آيرس في تلك السّنوات، تعلّم والدا بيانشوتّي بجهدٍ جهيدٍ اللغة الإسبانيّة واستمرّا فيما بينهما في التّحدّث بلغتهما المحلّيّة المحظور نقلها إلى الطّفل مخافةَ أن تعوق تعلّمه الإسبانيّة: "كنتُ أتحدّث الإسبانيّة، ولكن على خلفيّة لغةٍ سرّيّةٍ كان يتحدّث بها فيما بينهما والدي ووالدتي بحُكم العادة، أو ربّما لحفظ تلك اللّحظات النّادرة من الحميميّة"، كما يقول في إحدى المقابلات[50]. من ناحيةٍ، يشعر والدا بيانشوتّي باستحالة تملّك اللغة الإسبانيّة، ولكن من ناحيةٍ أخرى، يشعر الابن ايضاً باستحالة ولوج اللغة العاطفيّة للوالدين، تلك التي تتخلّلها، على حدّ قول بيانشوتّي نفسه، مصوّتاتٌ مُغلقةٌ مع الكثير من الحرف ll: "الحرف الحادي والعشرون من حروف الأبجديّة، الحرف ll، ذلك المصوّتُ الحميم جداً الذي ليس من قبيل الصُدفة انّه موجودٌ في كلمة *Solitude* [عزلة]"، كما كتب في روايته المذكورة أعلاه "بلا

49 إقليمٌ من أقاليم إيطاليا العشرين؛ (م).

50 ماي مونياما، الولَه، اللغة السّرّيّة، في مجلّة "فهرس كتب الشّهر"، آب/ اغسطس، 1990، ص 4.

رحمة المسيح". ومن المثير للاهتمام ملاحظة أنّ بيانشوتّي، عندما يصل إلى باريس، يشعر أنّه مُطارَدٌ من ذلك المصوّت المغلق، من تلك الـ u التي تمثّل فضاء الحميميّة المفقودة، ولسوف يعود في أوقاتٍ أخرى، طوال حياته، إلى الحديث عن هذا المصوّت:

> نعم، أحبُّ أن أفكّر أنّه في هذه اللغة المحظورة، لغةِ عهد الطُفولة، كان هناك هذا المصوّت المغلق للحرف الصوّتيّ الخامس، المصوّت u الذي لا وجود له في اللغة الإسبانيّة، ولا في الإيطاليّة، بل في لغة بييمونتي المحكيّة فحسب، وهو نفسه المصوّت u في اللغة الفرنسيّة، مصوّتٌ في غاية الحميميّة، أشبه بقوقعةٍ صغيرةٍ عاش فيها ذات زمنٍ جزءٌ منّي، وربّما كانت هي ما جعلني، على غير معرفةٍ منّي، أخوض تلك الرّحلة من لغةٍ إلى أخرى.[51]

في عام 1645، جمع جون ميلتون[52]، تحت عنوان "قصائد"، ستّ قصائد مكتوبةٍ بالإيطاليّة (خمس سونيتاتٍ وأغنيةٌ واحدة) وأربعاً بالإنجليزيّة (ستتبعها في عام 1673 طبعةٌ ثانيةٌ، مع إضافة نصوصٍ أخرى، ولكن بالإنجليزيّة فحسب). القصائد المكتوبة باللغة الإيطاليّة، "لغةِ الحُبّ"، كما يسمّيها ميلتون، كلُّها قصائدُ حُبٍّ وتمتلك، في نفس الوقت، عمقَ تجربةٍ تنعكس في الكتابة بلغةٍ أخرى، لغةٍ يعدُّها الشّاعر الإنجليزيُّ واحدةً من أجمل اللغات. في ديوان الشّعر الغنائيّ الصّغير هذا، المدرَج في باب السُونيتات الإنجليزيّة،

51 المصدر السّابق نفسُه، ص 5.

52 John Milton (1608-1674) من أبرز شعراء الأدب الإنجليزيّ. تُعَدُّ قصيدته "الفردوس المفقود" من أعظم الأعمال الشّعريّة باللغة الإنجليزيّة؛ (م).

يمكن القول إنَّ الحُبَّ نفسه هو الذي يختار لغتَه، لغةَ الأغنية والشِّعر:

اغنِّي، قَومي لا يفقهون أغنيتي،
ابدُل بنهر التَّايمز الجميل نهرَ الأرنو الأجمل.
هكذا إلهُ الحُبِّ انقلب.

اختيار نهر الأرنو، بدلاً من نهر التَّايمز، يطلق لميلتون العنان للتَّأمُّل في موضوع الحُبِّ، وفي موضوع تغيير اللغة. إنَّ موضوع الحُبِّ في هذه القصائد الشَّبابيَّة الستّ ـ كما كتب فوريو برونْيُولو[53] في كتابه "اللغة التي يفخر بها إله الحُبِّ"، وهو كتابٌ يستعرض الكتَّاب الأجانب الذين، لسببٍ ما، تبنَّوا الإيطاليَّة كلغة كتابة ـ "مرتبطٌ، أو بالأحرى مشروطٌ بهويسِ نظم الشِّعر، وبهويسِ نظم الشِّعر بلغةٍ أخرى، لغةِ المرأة المعشوقة التي هي، في الوقت نفسه، اللغة المجتباة لكتابة قصيدة الحُبِّ"[54]. الحبُّ واللغة يبدوان وحدةً واحدةً في هذه القصائد لميلتون. بل إنَّه الحبُّ الذي، في نهاية المطاف، يختار لغته، ذلك أنَّه لا يستطيع أن يعبِّر عن نفسه إلَّا بلغة بترارك. وحدها موسيقيَّةُ اللغة الإيطاليَّة، "اللغة التي يفخر بها إله الحُبِّ" ـ كما يريد أن يقترح علينا ميلتون بهذا الاجتباء على مايبدو ـ قادرةٌ على غناء الحُبِّ عبرَ الشِّعر:

يكتنفني لفيفٌ من العشَّاق
يسألونني متندِّرين: "لماذا تكتب،

53 Furio Brugnolo، يدرِّس فقه اللغة الرومانسيَّة في جامعة بادوفا بإيطاليا، وقد عمل بالتَّحديد على الفنائيَّة الإيطاليَّة الرُّومانسيَّة في العصور الوسطى (من تروفاتوري إلى بترارك)، وعلى التَّعدُّدية اللغويَّة في الأدب الإيطاليّ، وعلى الشِّعر الإيطاليّ في القرن العشرين (بازوليني، وسابا)؛ (م).

54 فوريو برونْيُولو، اللغة التي يفخر بها إلهُ الحبِّ. كتَّابُ الإيطاليَّة الأجانب من العصور الوسطى إلى القرن العشرين، روما، منشورات كاروتْشي، 2009، ص 78.

لماذا تكتب بلغةٍ غير معروفةٍ وغريبة،
ناظماً قصائد الحُبِّ، وكيف تجرؤ؟
خبِّرْنا، لكيلا تذهب آمالك هباءً،
ولتكون محقَّقةً رغباتُك".
وهكذا بي يهزؤون: "أنهارٌ أخرى،
وضفافٌ أخرى تنتظرك، ينتظرك موجٌ آخر
على شواطئه الخضراء الآن،
عطاءً خالدٌ من أغصانٍ خُضرٍ لا تموت
يطرحُ أوراقه لتتويج هامتك.
فعلامَ ذلك الوِقرُ الزَّائد على كتفيك؟"
إليكِ سأبوح، يا أغنيتي، وأنتِ أجيبي عنِّي:
تقول سيِّدتي، تلك التي كلماتُها قلبي:
هذه هي اللغة التي يفخر بها إلهُ الحُبِّ.

ضيافةُ اللغة

أكتب وأتحدّث باللغة الإيطاليّة منذ سنواتٍ طوال، وربّما كنت أحلم بالإيطاليّة أيضاً، لا أعرف. أحبُّ أن أشعر بأنّني ضيفٌ على هذه اللغة التي ما زلت غير قادرٍ على إتقانها كما كنت أودُّ، حتى وإن كنت قد شعرت، من البداية، بالحفاوة كأيِّ ضيفٍ مرحَّبٍ به. اللغة دائماً ما تكون مضيافةً، ومفتوحةً لأيِّ راسٍ على شواطئها. إنّها لا تحتمل جدران الفصل، ولا تقبل أن تكون ملكاً لهذه الطّائفة أو تلك. فهي تنتمي إلى أولئك الذين بها يتحدّثون، ويقرأون، ويكتبون، دونما تمييزٍ على أساس بلد المنشأ. اللغة لا تأخذ في الحسبان أصلنا وفصلنا. إنّها أوّل منزلٍ يلقاه الغريب، أوّل قنطرةٍ عليه أن يجتازها؛ قنطرةٍ بلا أبواب وبلا حواجز، في الجهة الأخرى منها ثمّة تاريخٌ، وثقافةٌ، وهويّةٌ، لا تشطب شيئاً من غيريّةِ أو آخريّةِ من يعبُرُها. الاستضافة، بهذا المعنى، تعني التّرحيب بالآخر كما هو في تفرُّده.

في آخر كتابٍ كتبه إدمون جابيس، وهو "كتاب الضّيافة"، قام الكاتب المصريُّ اليهوديُّ الذي اختار الفرنسيّة لغةً له، حتى قبل منفاه الباريسيِّ، بتخصيص فصلٍ موجَزٍ لموضوع الضّيافة عنوانه، حرفيّاً، "ضيافة اللغة". وهو حوارٌ بين غريبٍ وضيفٍ، يتطرّق الكاتب فيه إلى أهميّة الضّيافة، وإلى الآخر بوصفه واحداً منّا، واحداً يمثّل هو أيضاً أسلوب حياةٍ ووجودٍ في هذا العالم. في مرحلةٍ

ما، يطلب الضيف المضيف (احبّ وصفه على هذا النحو لأنّ نفس الكلمة في الإيطاليّة تشير إلى المستضاف والمستضيف) الجنسيّة من الغريب فيجيبه هذا، مؤكّداً أنّ اللغة التي تستضيفه تصير في كلّ مرّة وطناً له، بأنّ مكانه الآن هو اللغة التي يتحدّثان بها في تلك اللّحظة. أطفالاً او بالغين ندخل جميعاً هذا المنزل الذي يستضيفنا، وخلال إقامتنا فيه ننشئ في داخله مساراتنا التّخيليّة، ومشاريعنا، وخساراتنا. نتعلّم كيف نستكشفه، كيف نحبّه أو نكرهه. ونتبّع تحوّلاته الدّاخليّة، وتقلّباته. ولكنّنا ندرك في النّهاية أنّ ذلك المنزل قد حوّلنا من الدّاخل، تماماً مثلما نحن، بطريقةٍ أو بأخرى، قد حوّلناه من الدّاخل ايضاً، ذلك أنّ الإيطاليّة، التي أجد نفسي أقيس فيها كلّ كلمة، هي لغةٌ مرنةٌ تقبل في كلّ مرّةٍ الاختلافات والملوّثات المقترَحة لها.

ولذلك فإنّ حسن الضّيافة يمرّ عبر الكلمات. إنّني مهتمٌ هنا بتوضيح معنى أن يكون المرء مستضافاً، أن يكون ضيفاً في لغةٍ غريبة، وأن يكون غريباً يطوّع اللغة التي تستقبله لنفخ روحٍ جديدةٍ في الجذور المقتلَعة. تُنتج الاستضافة ازدواجاً عند الضّيف الذي يتحدّث؛ فهي من ناحيةٍ تمنحه إمكانيّة الوقوف على مسافةٍ من اللغة التي تستضيفه، ليتمكّن من رؤيتها من الخارج، ويفهم كم هناك من كلماتٍ لا تعثر على ترجمةٍ مباشرةٍ لها وكم من كلماتٍ سِواها تفتح آفاقاً لغويّةً اخرى؛ ومن ناحيةٍ أخرى، فإنّ هذه المسافة نفسها هي التي تمنحه إمكانيّة الدّخول في اللغة، ربّما بخَفَرٍ وعلى رؤوس الأصابع، ولكنّه في النّهاية يدخلها، ويفهمها، ويضيع في داخلها. يكوّن لنفسه لغةً أجنبيّةً داخل لغته الخاصّة: "الكتب الجميلة مكتوبةً بما يشبه لغةً أجنبيّة"، يقول بروست. ويستخدم دولوز هذه العبارة كقفيشةٍ يصدّر بها كتابه

"النّقد والعلاج السّريري" وفي "الحوارات"[55] مع كلير بارني يقول:

> علينا أن نكون ثنائيّي اللغة حتى داخل اللغة الواحدة، علينا أن نمتلك لغةً ثانويّةً داخل لغتنا، أن نستعمل لغتنا الخاصّة استعمالاً ثانوياً. التّعدُديّة اللغويّة ليست مجرّد امتلاك لأنساقٍ متعدّدةٍ يكون كلٌ منها متجانساً في حدّ ذاته؛ بل إنّها أوّلاً، وقبل كلّ شيءٍ، خطّ الهروب أو الاختلاف الذي يمسّ كلّ نسقٍ مانعاً إيّاه من أن يكون متجانساً. لا يعني هذا أن تتحدّث كإيرلنديّ أو رومانيّ بلغةٍ مختلفةٍ عن لغتك، بل على العكس من ذلك، يعني أن تتحدّث بلغتك كأجنبيّ يتحدّث بها.[56]

وسيعود دولوز مرّاتٍ أخرى إلى مسألة إقامة المرء كأجنبيّ داخل لغته الخاصّة، مشدّداً على المسار الذي عبْرَه يمكن للمرء أن يفتح خطّ هروبٍ في لغته، كما هو شأن "بارتلبي" مع عبارته الملغَزة والشّاذّة قواعدياً: "أفضّلُ ألّا"[57]، أو كما هو شأن الفجوات في تمتمات "بيلي باد"[58].

---

55 صدر كتاب الحوارات هذا، مع الصّحفيّة الفرنسيّة Claire Parnet، بالعربيّة تحت عنوان: "حوارات في الفلسفة والأدب والتّحليل النّفسي والسّياسة"، بترجمة عبد الحيّ أزرقان وأحمد العلمي، عن منشورات أفريقيا الشّرق، بيروت، 1996؛ (م).

56 جيل دولوز وكلير بارني، حوارات، ترجمة جامبييرو كومونّي، ميلانو، منشورات فلترينلّي، 1980، ص 9.

57 الإشارة هنا إلى رواية "بارتلبي النّسّاخ" للكاتب الأمريكيّ هرمان ملفيل؛ (م).

58 بيلي باد، البحّار (بالإنجليزيّة Billy Budd, Sailor) وهي أيضاً رواية قصيرة لهرمان ملفيل نُشرت بعد وفاته. اكتُشفَت الرّواية على شكل مخطوطة من قبل رايموند ويفر، وقامت أرملة ملفيل بتنقيح المخطوطة، ولكنّها لم تتمكّن من تحديد أفكار زوجها في العديد من المقاطع، فبقيت هناك فجواتٌ في نصّ الطّبعة الأولى، إلى أن قام كلٌ من هاريسون هايفورد وميرتون سيلتس الابن في عام 1962، بعد عدّة أعوام من البحث والدّراسة، بنشر النّسخة التي تُعَدّ الأفضل بين جميع النّسخ؛ (م).

كتب أحد أصدقائي، واسمه **البرتو كوبّاري**، في رسالةٍ بعثها إليّ، حول مسألة خطّ الهروب هذا، يقول: "أعتقد أنّ المرء يبدأ بفعل شيءٍ جميلٍ بالكلمات ليس عندما يصبح بارعاً فيها، أو عندما تصبح كتابته البارعة فيها أمراً عفويّاً لا تكلّف فيه، بل عندما يبدأ يشعر بأنّ لغته باتت غريبةً كأيّ لغةٍ أجنبيّة. بعبارةٍ أخرى، تصبح اللغة في مُلكنا عندما نفقدها". تصريحٌ مشابهٌ لهذا أجده عند **هوغو فون هوفمانستال**[59] الذي اقترحه عليّ صديقي، في عبارته التي يؤكّد فيها أنّ "العشق الحقيقيّ للُغة غير ممكنٍ من دون التّنكّر للُغة".

59 Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929) روائيٌ وشاعرٌ وكاتبٌ مسرحيٌ، من أعماله: "الأحمق والموت"، و"إلكترا"، و"المرأة التي لا ظلّ لها"؛ (م).

اللغةُ العَدُوّ

في كتابٍ صغيرٍ عنوانه "الأميّة"[60]، نُشر بعد سنواتٍ من صدور "ثلاثيّة مدينة كا"، تتحدّث أغوتا كريستوف عن اللغة الفرنسيّة، كما لو كانت تتحدّث عن لغةٍ عدائيّة، لغةٍ فُرضت عليها بطريق المصادفة، وقتلَت لغتَها الأمّ، المجَريّة. فقد وجدَت كريستوف نفسها تعيش في بلدٍ، هو سويسرا، دون أن تعرف القراءة أو الكتابة (مكانٍ خالٍ من الكلمات، قفرٍ تقريباً، كما تقول، ومن هنا جاء عنوان الكتاب):

> هذه اللغة، الفرنسيّة، لم أخترها أنا. لقد فرضتها عليّ الظُروف، بطريق المصادفة. أعرف أنّني لن أكون قادرةً أبداً على الكتابة كما يكتب الكتّاب الفرنسيّو المولد. ولكنّني سأكتب بأفضل ما أستطيع. إنّه تحدٍّ؛ تحدٍّ انبرَت له امرأةٌ أميّة.[61]

في تشرين الثّاني/ نوفمبر من سنة 1956 غادرت أغوتا كريستوف المجر، بينما كان الجيش الأحمر يحاول قمع الانتفاضة الشّعبيّة. مع زوجها وطفلتهما ابنة أربعة الأشهر عبَرَت الغابة لتصل إلى النّمسا، وتتّجه من هناك إلى سويسرا. حطّت الرّحال في نوشاتيل، وهي بلدةٌ صغيرةٌ ستعيش فيها الكاتبة حتى وفاتها. ويبدو أنّها لم تغفر لزوجها

60 ليس المقصود ظاهرة الأميّة، وإنّما المؤنّث من أميّ؛ (م).

61 اغوتا كريستوف، الأمّيّة. حكاية سيرة ذاتيّة، ترجمة لتيتسيا بولتزاني، بلينتزونا، منشورات كاسا غراندي، 2005، ص 52.

أبداً إرغامه إيّاها على الفرار. "في البداية" تقول، في إشارةٍ إلى لغتها الأمّ، "لم يكن هناك سوى لغةٍ واحدةٍ فحسب. الحوائج، والأشياء، والمشاعر، والألوان، والأحلام، والرّسائل، والكتب، والجرائد، كانت هي تلك اللغة".

ولغتها الوحيدة تلك، المجَريّة، التي كانت عالمها ودُنياها، كانت قد انتُزِعَت منها مرّتين، أوّلاً من قِبل اللغة الألمانيّة للنّازيّين، وبعد ذلك من قِبل اللغة الرُّوسيّة للمحرّرين الذين انقلبوا على الفور طغاةً جائرين. وفي النّهاية، من قِبل اللغة الفرنسيّة، اللغة التي لم تخترها بمحض إرادتها، بل فرضتها عليها الظّروف، والتي ستصبح لغةَ المنفى (تقول كريستوف إنّها لن تتمكّن أبداً من التّكلّم بها بشكلٍ صحيح، ولكنّها كانت تصغي إلى جَرْس الكلمات في أثناء عملها في المصنع، في أحد خطوط التّجميع، وتكتب بها في الليل، عند عودتها من العمل):

> أتحدّث الفرنسيّة منذ أكثر من ثلاثين عاماً، وأكتبها منذ عشرين عاماً، ولكنّني ما أزال لا أعرفها. لا أستطيع التّحدّث بها من دون أخطاء، ولا أستطيع الكتابة بها إلّا بمعونة قاموسٍ أسأله المشورة مراراً وتكراراً. ولهذا السّبب أصف اللغة الفرنسيّة بأنّها لغةٌ مُعادية. ولكنّ هناك سبباً آخر، وهو الأخطر: أنّ هذه اللغة تقتل لغتي الأمّ.[62]

بالنّسبة إليّ، إذا جازت المقارنة، لم تكن الإيطاليّة يوماً لغةً عدوّاً، مع أنّني أفتقد بعض الكلمات الإسبانيّة: *Pájaro*[63] على سبيل المثال، تلك الكلمة المشمسة، والشّاعريّة، والزّلقة جداً إلى حدّ أنّك تشعر

62 المصدر السّابق نفسُه، ص 28.

63 بالإسبانيّة وتعني: طائر: (م).

بالرُغبة في تكرارها كلما رايت طائراً. ذات مرة استخدمت الصفة *Procellose*[64] في إحدى قصصي، فقد كتبت *Strade Procellose*[65] مترجماً عن الإسبانيّة التعبير البسيط والمعتاد *Calles Procelosas*. حينها أخبرني صديقٌ لي يُدعى جوليانو سالفكيو أنْ ليوباردي ربما كان هو آخر من استخدم هذه الصفة، عندما ترجم أناشيد هوراس، وهو في الحادية عشرة من عمره. هناك اكتشفت، زيادةً على وجود ما يسمّى بـ "الأصدقاء الزائفين" (الذين يكثرون بين لغتين متشابهتين كالإسبانيّة والإيطاليّة)، أهميّة المعنى الكامن في بعض المصطلحات أيضاً، الذي لا يكون هو نفسه دائماً، والذي يجب عدم استخدامه بالطريقة نفسها. لقد فرضَت الإيطاليّة عليَّ قائمةً مختلفةً عن تلك التي كنت أستخدمها قبل تغيير لغتي، وهي لم تغيّر طريقتي في الكتابة فحسب، بل غيّرت أيضاً نظرتي إلى الوقت، والإيقاع، والتركيب النحويّ للقصّة، فأنا، إذْ أكتب القصص بالإيطاليّة، أرى مجريات أحداثها برؤية مغايرة. حين نغيّر الصوت، فإنّ الكلمات أيضاً تتّخذ جرْساً مختلفاً، نغماً جديداً. والحالُ باختصار - كما يكتب دولوز وغواتاري[66] عن أدب كافكا في كتابهما المشترك، "من أجل أدبٍ أقلأنيّ" - أنّ ما يمكن أن يُقال بلغةٍ لا يمكن أن يُقال بلغةٍ أخرى، وأنّه لا يمكن أبداً أن تنتمي نفس القصّة إلى لغتين مختلفتين بالقوّة نفسها. وزيدة القول أنّ القصص الأكثر نجاحاً هي تلك التي تحظى بإيقاعٍ في اللغة المؤهّلة لسردها.

64 بالإيطاليّة وتعني: عاصف؛ (م).

65 بالإيطاليّة وتعني: شوارعُ عاصفةٌ؛ (م).

66 Pierre-Félix Guattari (1930-1992) فيلسوفٌ وطبيبٌ نفسيٌ فرنسيٌ، اشتُهر لتعاونه الفكريّ مع جيل دولوز وللكتب التي ألّفاها معاً مثل "ضدّ أوديب"، و"الهضاب الألف"؛ (م).

غيرةُ اللُغات

في عام 2010 تلقّيت دعوةً من المعهد الثقافيّ الإيطاليّ في قرطبة (بالأرجنتين) لعقد سلسلةٍ من اللقاءات. وقد قبلت بسرورٍ، دون أن ادرك آنذاك إلى ايّ حدٍّ كان من شأنه أن يكون تناقضيّاً أن أعود إلى وطني الأمّ، وطني الذي غادرته منذ أكثر من خمسةٍ وعشرين عاماً، لكي اتحدّث باللغة الإيطاليّة إلى جمهورٍ أرجنتيني. هناك في قرطبة، وقبل البدء بكلّ لقاء، كنت افكّر دائماً بالمنعطفات الغريبة للقدَر، واسأل نفسي: كيف لي أن اتحدّث بلغةٍ أخرى في البلد الذي وُلدت وعشت فيه قرابةَ أربعٍ وعشرين سنة؟

ومع ذلك، لا بدَّ لي من الاعتراف بأنّي كنت سأجد نفسي في مأزقٍ لو أنّهم طلبوا منّي التّحدّث بالإسبانيّة. لا لأنّني لا أتقن هذه اللغة، فأنا ما أزال أتقنها خيرَ إتقانٍ، على ما أعتقد، ولكن لأنّ معجمي، بعد سنواتٍ طويلةٍ من الغياب عن الأرجنتين، قد تقلّص إلى حدٍّ كبيرٍ، وفقدتُ تلك البداهة المعتادة التي هي سمةُ مَن يتحدّث بها بطلاقة. في هذا الصّدد، تؤكّد سيلفيا بارون سوبرفيل، في كتابها "ابجديّة النّار" المشار إليه سابقاً، صعوبة أن يحافظ المرء على لغته سليمةً بعد أن يهجرها ليتبنّى بدلاً منها لغةً أخرى: "إنّه لاكتشافٌ مؤلمٌ. فلغتان، على نفس المستوى من المعرفة، لا يمكنهما أن تتعايشا في الإنسان. فحينما تتقدّم إحداهما، تتراجع الأخرى"، وشيئاً فشيئاً يتقلّص معجمنا. إنّها لَحقيقةٌ في منتهى الغرابة، بل ودراميّةٌ في بعض

مناحيها. باختصارٍ، وأنا في ذلك الموقف، ألفيتُني أتعثّر في استحضار الكلمات المناسبة. العديد من الأشياء التي أردت الحديث عنها كانت قد صُمِّمَت بلغةٍ أخرى، ولذلك فإنَّ تغييرها لم يكن من شأنه سوى أن يضعني في مأزقٍ، وكنت سأشعر بالحرَج لو أنَّني اضطررت إلى البحث، عبرَ التّوريات والكنايات، عن الكلمات المناسبة.

في ختام أحد اللّقاءات التي شاركت فيها، دنا منّي، لتجاذب أطراف الحديث، رجلٌ إيطاليٌ من كالابريا، كان يعيش في الأرجنتين منذ عدّة سنوات. تحدّث إليَّ بإيطاليّةٍ غريبةٍ إلى حدٍّ ما، إيطاليّةٍ مطعّمةٍ بلهجةٍ قرطبيّةٍ واضحة. أخبرني أنّه كان ينسى بوتيرةٍ متصاعدةٍ اللغة الإيطاليّة، وأنّه، علاوةً على ذلك، ووفقاً لرؤيته الخاصّة، كان يجد الإسبانيّة لغةً جميلةً وموسيقيّةً، غير أنّها غيورٌ للغاية. إنّها ـ كما قال ـ لغةٌ تقتل كلَّ لغةٍ حولها، لأنّها تريد دائماً أن تهيمن على اللغات الأخرى (مثلما هيمنت الفرنسيّة على مَجَريّة أغوتا كريستوف). بدَت لي استعارةً ناجحة. في تلك اللّحظة فكّرت أنّه سيكون من الجميل أن أؤلّف كتاباً عن غيرة اللغات. إنَّ هذه التّأمّلات البسيطة حول اللغة إنّما وُلِدت، بطريقةٍ أو بأخرى، من قصّةِ هذا السّيّد الإيطاليّ ذي اللهجة القرطبيّة.

تحوُّليَّة اللغة

ربُما ليسوا كثيرين اليوم من يقرؤون رواية "نجِّنا من مالو"[67] للكاتب لويجي مينيفيللو[68]، تلك التي نُشرت في عام 1963، وتُعَدُ واحدةً من الرِّوايات الأكثر اهميَّةً في الأدب الإيطاليِّ المعاصر، وفضلاً عن كونها مكاشفةً بشكل سيرةٍ ذاتيَّةٍ مرئيَّةٍ بعينَي طفلٍ، ولكن مغربلةٍ بالنَّظرة السَّاخرة لإنسانٍ راشد، فهي أيضاً عرضٌ لهجويٌ. ينجح مينيفيللو في هذا الكتاب في الحفر والتَّنقيب لغويَّاً في الذَّاكرة التَّاريخيَّة لمالو، البلدة الواقعة في الجزء البرِّيِّ السَّفليِّ من مدينة البندقيَّة، بمقاطعة فيتْشنْتْزا. مستفيداً من تعدُديَّته اللغويَّة المصقولة، ما بين لهجةٍ محليَّةٍ وإيطاليَّةٍ محكيَّةٍ وإيطاليَّةٍ أدبيَّة، ينجح مينيفيللو في تحويل وتغيير الفضاء الزَّمني للقصَّة، بحيث يصبح الماضي والحاضر الذي يستذكر ذلك الماضي حالةً من "انعدام التَّطابق بين عالم الكلمات وعالم الأشياء". وفي الواقع، فإنَّ رواية "نجِّنا من مالو" تضعنا أمام الطَّبقات المختلفة للغةٍ نصل إليها حينما نعود، بعد سنواتٍ طِوالٍ، إلى أماكن الطُّفولة، طفولةٍ

67 عنوان الرِّواية هو باللاتينيَّة: Libera nos a Malo، والعنوان تلاعبٌ بالكلمات بين العبارة الإنجيليَّة *Libera nos a malo* التي تعني "نجِّنا من الشَّرير" وبين اسم بلدة مالو Malo، مسقط رأس الكاتب: (م).

68 Luigi Meneghello (1922-2007)، مناضلٌ وأكاديميٌ وكاتبٌ إيطاليٌ، من أعماله الأخرى: "زهورٌ إيطاليَّة"، و"مياه مالو"، و"السَّادة الصُّنَّار": (م).

منسوجةٍ من كلماتٍ وأصواتٍ فُقِدَت ثمَّ عُثِر عليها من جديد:

ثمَّة طبقتان في شخصيَّة الإنسان: طبقةٌ علويَّةٌ، هي الجروح السَّطحيَّة، وتكون بالإيطاليَّة والفرنسيَّة واللاتينيَّة؛ وطبقةٌ سفليَّةٌ، هي الجروح القديمة التي بالتئامها شكَّلت هذه القشور من الكلمات باللغة المحكيَّة. تلك، حينما يلمس المرء إحداها يشعر بانطلاق تفاعلٍ متسلسلٍ يصعب تفسيره لأولئك الذين ليس لديهم لغةٌ محكيَّة.[69]

إنَّ القصص التي يرويها مينيفيللو في هذا الكتاب، تلك القصص الفلّينيَّة[70] السَّاحرة، ولو بالنَّظر إلى مضمونها الغريب واللامعقول فحسب، هي فوق كلِّ شيءٍ مناجاةٌ لغويَّةٌ يردِّدها شخصٌ وطَّن نفسه على استعادة ملحمة الطُّفولة باللغة المحكيَّة، دونما لجوءٍ إلى إعادة نسخها كمحاكاةٍ شفاهيَّة. على الرَّغم من تعلُّقه بجذوره الفينيسيَّة، عاش مينيفيللو، بعد الحرب مباشرةً، بعيداً عن مسقط رأسه، وعلى وجه التَّحديد في إنجلترا. هناك، من بين أمورٍ أخرى، أسَّس قسم الدِّراسات الإيطاليَّة، واستمرَّ في إدارته حتى عام 1980، في جامعة ريدنغ ("أنا بكلِّ تأكيدٍ إيطاليٌّ، وليست لديَّ أيَّة مشكلةٍ من حيث الهويَّة، ولم أشعر يوماً من هذه النَّاحية أنَّني في منفىً"). هذا "المغترب" (وهو أيضاً عنوان كتابٍ آخر له صدر في عام 1993، "المغترب") لم يُقم قطُّ أيَّ قطيعةٍ مع وطنه، بل إنَّه ثبت له أنَّ الاغتراب خلاصٌ مقارنةً بفكرته عن اللغة والكتابة.

كانت اللغة مكوَّنةً من طبقاتٍ متراكبة: كانت فنّاً ترصيعيّاً بالكامل. كان هناك ذلك التَّقسيم الكبير ما بين اللغة

69 لويجي مينيفيللو، نجّنا من مالو، ميلانو، منشورات موندادوري، 1986، ص 37.
70 نسبةً إلى مخرج الأفلام الإيطاليّ فدريكو فلّيني وأسلوبه السُّرياليّ والحالم؛ (م).

الفلأحيُة واللغة الرُيفيُة، وكان هناك ايضاً تدرُجٌ تامُ بالفروق الدُقيقة بين كلٌ منطقةٍ واخرى، وكلٌ جيلٍ وآخر. خطوط تقسيم غريبةٌ كانت تفصل الحارات، وحتى الأفنية، والأروقة، ونفس المائدة التي كنُا نجلس إليها لتناول الطُعام.[71]

فالبحث عن مكان الذُكرى، إذاً، إنُما يتمُ تحت الألفاظ الغامضة لمعجم اللغة المحكيُة. ومينيفيللو، باستعادته تلك اللغة، إنُما ينقذ الأشياء، ومعها ينقذ الماضي ايضاً. كان نقول إنُ الأشياء موجودةٌ، او حيُةٌ، حتى في الكلمات التي تسمُيها. إنُ اللغة المحكيُة، في "نجُنا من مالو"، لا توظُف لوصف الحقيقة، بل إنُها هي الحقيقة في حدُ ذاتها: "اللغة المحكيُة" كما يكتب مينيفيللو "هي في بعض الوجوه حقيقة" (هذه العبارة تذكُرني بمقالةٍ مشهورةٍ بقلم هايدغر، عنوانها "جوهر اللغة"، يحلُل فيها الفيلسوف الألمانيُ قصيدةً كتبها شتفان جورجه[72]، عنوانها "الكلمة"، تنتهي بهذا البيت البسيط والممزُق: "لا شيء يكون حيث لا تكون الكلمة"). فاللغة - والحديث في هذه الحالة عن لهجة مالو الفينْتشنْزيُة - هي مفتاح الدُخول إلى واقع الأشياء.

يبدو لي أنُ ثمُة فكرةً مماثلةً لهذه، كامنةً تحت كتابات دولوريس براتو[73]، مؤلُفة رواية "أسفل السُاحة لا يوجد أحد" (الرُواية التي ابصرت النُور كاملةً بفضل جهود جورجو تزامبا[74]، في عام 1997، بعد اربعة عشر عاماً من وفاة المؤلُفة)، يبدو لي أنُ ثمُة عالماً هناك، عالماً مصوغاً من كلماتٍ مستعادةٍ من عهد الطُفولة، "كلماتٍ في طريقها

71 لويجي مينيفيللو، نجُنا من مالو، ميلانو، منشورات موندادوري، 1986، ص118-119.

72 Stefan Anton George (1868-1933) شاعرٌ ومترجمٌ المانيُ، من اعماله: "سجُادة الحياة واغاني الحلم والموت"، و"الخاتم السُابع": (م).

73 Dolores Prato (1892-1983) كاتبةٌ وشاعرةٌ إيطاليُة، من اعمالها: "اكتوابات"، و"السُاعات"، و"احلام": (م).

74 Giorgio Zampa (1921-2008) صحفيٌ وباحثٌ متخصُصٌ في الآداب الألمانيُة: (م).

إلى الانقراض"، تُطرِّز من حولها قصصاً في غاية الجمال، كتلك التي تدور حول الخفافيش المعلّقة في أماكن مظلمة، والتي تسمّيها الكاتبة "شياطين صغيرة":

> كنت أخاف كثيراً من الخفافيش؛ وكان الخوف ينتابني من اسمها[75] أيضاً، فقد كان يحمل في طيّاته الظّلام، كان يحمل الليل، وكان يحمل الصّمت الذي تحرّكه أجنحتها المخمليّة، كان يحمل الخوف في حدّ ذاته، ذلك الشّيءَ البشعَ، أو ربّما الفائق البشاعة، لأنّه كان يأتي في هيئة خفّاش. كان كتاب القراءة يسمّيها وطاوِطَ؛ ولكنّها كانت خفافيش، خفافيش تخرج لملاقاة الليل فحسب. مخاوفي الليليّة كلّها كانت مخمليّة سوداء مثلها.[76]

في كتابٍ آخر لها، عنوانه "السّاعات"، وهو ككتاب مينيفيللو مليءٌ بقصصٍ تتطلق من السّيرة الذّاتيّة وتنتهي إلى الحديث عن الكلمات، تكتب دولوريس براتو: "في القرية كان الكون، بالنّسبة إليّ، في العيون، وفي الكلمات. في المدرسة، كنت على الدّوام تقريباً منغلقةً على نفسي، فكان عالم العيون محصوراً في ذلك المشهد، دائماً في ذلك المشهد، في الممرّات، والغرف الكبيرة، فيما كان عالم الكلمات يتضاعف"[77]. ثمّة في كتابات دولوريس براتو نوعٌ من

---

75 تختلف أسماء الخفّاشيّات بالإيطاليّة باختلاف أنواعها، والنّوع الذي تتحدّث عنه الكاتبة هنا يُقال له بالإيطاليّة nottola، وهي كلمةٌ مشتقّةٌ من كلمة "ليل": notte باللغة الإيطاليّة؛ (م).

76 دولوريس براتو، أسفل السّاحة لا يوجد أحد، تحرير جورجو تزامبا، مانْشِراتا، منشورات كودْليبت، 2009، ص 219.

77 دولوريس براتو، السّاعات. II. كلمات، تحرير جورجو تزامبا، ميلانو، منشورات شويلير، 1988، ص 88.

"البحث"[78] المعجميّ الذي كرّست نفسها له طوال حياتها. ثمّة خطّ قويّ وشفّافٌ، غير أنّه مصوغٌ من التّناقضات، من الانفصام اللغويّ ما بين لغة ماتّشراتا المحكيّة، لغة الطّفولة المبكّرة في منزل الأخوال، في تريا[79]، ولغة مدرسة "زيارة العذراء" السّاليزيانيّة الدّاخليّة التي عاشت فيها دولوريس براتو بعد مرحلة المدرسة الابتدائيّة، من سنّ العاشرة إلى سنّ التّاسعة عشرة (إلى هذا الانفصام يتطرّق الجزء الثّاني من "السّاعات"، الصّادر في عام 1988 عن منشورات شويلير: العزلة التي كانت تعيشها، العزلة العارية من العواطف، حملت دولوريس براتو على منح الكلمات لحماً ودماً، على إحلال الكلمات نفسها محلّ الأشياء. وهذه الكلمات لم تكن تتحوّل دائماً إلى "أصدقاء"، بل إنّ الأمر غالباً ما كان شعوراً بتصادمٍ مؤلم ما بين لغة الطّفولة وتلك اللغة المجرّدة من أيّة عاطفةٍ التي واجهتها في المدرسة الدّاخليّة).

نجدُ لدى مينيفيللو، إضافةً إلى هذا النّهج المعجميّ في اللغة المحكيّة، النّهجِ النّقديّ والعرَضيّ في آنٍ معاً، تأمّلاً واعياً في اللغة. في مستهلّ الملاحظة الختاميّة لرواية "نجّنا من مالو" يكتب:

> لقد كُتب هذا الكتاب من داخل عالمٍ يتحدّث النّاس فيه لغةً لا يكتبها أحد؛ إنّه عبارةٌ عن أخبارٍ ينقلها بدقّةٍ شخصٌ من مالو إلى الإيطاليّين الرّاغبين في سماعها؛ وهي مكتوبةٌ قسراً باللغة الإيطاليّة.

هناك أيضاً في رواية مينيفيللو هذه فقرةٌ أحبّ أن أذكرها، ذلك أنّها

78 في الأصل بالفرنسيّة: *recherche*: (م).
79 بلدة إيطاليّة تابعة لإقليم ماتّشراتا: (م).

تتناول مسألة استماع المرء إلى لغته بعد سنواتٍ من الغياب، حينما ندرك أنَّ العديد من طرق الكلام قد تغيَّر:

> تتحرَّك اللغة مثل تيَّار: عادةً لا نشعر بتدفُّقها الأصمّ، لأنَّنا في داخلها، ولكن حينما يعودُ مهاجرٌ إلى بلاده يصبح ممكناً قياسُ مسافة الاغتراب من النُّقطة التي غادر منها إلى الشَّاطئ الذي نزل به. يعودون بعد عشر سنواتٍ، بعد عشرين سنة، من أستراليا، من الأمريكيَّتين: في العائلة استمرُّوا يتحدَّثون نفس اللهجة التي كانوا يتحدَّثون بها هنا معنا، والتي كنَّا نتحدَّث بها جميعاً؛ يعودون ويبدون وكأنَّهم أناسٌ من بلدٍ آخر، أو من عصرٍ آخر. ومع ذلك، ما تغيَّر هو ليس لغتهم، بل لغتنا نحن. يبدو الأمر كما لو أنَّ الكلمات أيضاً تعود إلى الوطن، فهي باستغرابٍ تميِّز نفسها، وغالباً بعد شيءٍ من التَّردُّد؛ حتى إنَّ بعضها يشعر بالخجل قليلاً.[80]

إنَّ معرفتي أنَّ هناك تحوُّلاً داخليّاً في اللغة، ناتجاً عن العلاقات، والتَّلاقيات، والملوَّثات، يجعلني أفكِّر أنَّ كلَّ شيءٍ يتحوَّل، وأنَّ اللغة التي تسجِّل تحوُّلات الأشياء، هي أيضاً تتحوَّل. اللغات ذات طبيعةٍ نهريَّة، يكفي أن نغيب، ونعود بعد عشرين عاماً، "من أستراليا، من الأمريكيَّتين"، لنرى بوضوحٍ أنَّها تتحرَّك "مثل تيَّار".

أودُّ في هذا الصَّدد، اختتاماً لهذا الفصل القصير، أن أذكر رسالة القبطان جلفر إلى ابن عمه ريتشارد سيمبسون المؤرَّخة في الثَّاني من نيسان 1727، والتي تنصُّ على ما يلي:

> كذلك علمتُ أنَّ بعض رجال البحر من جنسنا من بني الياهو يخطِّئون اصطلاحاتي البحريَّة، ويعتبرون الكثير منها

80 مينيفيللو، نجُنا من مالو، مذكورٌ سابقاً، ص 119.

غير صحيح، أو لم يعد مستعمَلاً. وهذا أمرٌ خارجٌ عن إرادتي. ففي رحلاتي الأولى، حينما كنت صغير السِّنْ، تعلَّمت لغة البحَّارة واصطلاحاتهم من بحَّارةٍ كبار السِّنْ. ولكنَّني اكتشفت بعد ذلك أنَّ البحَّارة من بني الياهو، هم كأمثالهم من المقيمين على البرّ، مولعون بالجديد من الكلمات التي تتغيَّر من عام إلى آخر. وأذكر أنَّني، عند كلّ عودةٍ لي إلى بلادي، كنت أجد لغتهم القديمة قد تغيَّرت، وكنت لا أكاد أفهم مصطلحاتهم الجديدة، بل إنَّني ألاحظ أنَّه كلَّما حضر أحدٌ من بني الياهو من لندن ليزورني في بيتي بدافع الفضول، عجز كلٌّ منَّا عن التَّعبير عن مفاهيمه وأفكاره بطريقةٍ مفهومةٍ للآخر.[81]

81 جوناثان سويفت، رحلات جلفر، ترجمة وتحرير جانّي تشيلاتي، ميلانو، منشورات فلترينلي، 2010، ص 299-300: (المؤلّف).
= اعتمدتُ في ترجمة هذا المقطع من رحلات جلفر إلى العربيّة على ترجمة د. محمّد رجا عبد الرّحمن الدّيريني لهذا الكتاب في طبعته الأولى الصّادرة عن مكتبة لبنان سنة 1990، انظر ص 41: (م).

بلا أسلوب

في سيرة صمويل بيكيت الذاتيّة التي كتبها جيمس نولسون نقرأ أنّ الانتقال من لغةٍ إلى أخرى ـ في حالة بيكيت من الإنجليزيّة إلى الفرنسيّة ثمّ العكس ـ إنّما كان خياراً يتعلّق بشكلٍ من أشكال التّحرّر، لأنّ الأمر كان يعني له الخروج من ظلّ جويس[82] ("سوف أتحرّر من جيمس جويس قبل أن أموت، نعم سأفعل يا سيّدي"، يكتب في عام 1932 في رسالةٍ إلى صمويل بوتنام[83])، وكذلك من ظلّ أمّه، المحبوبة والمبغَضة، وأخيراً من البلاغة الأيرلنديّة نفسها. ولكن هناك نقطة يهمّني أن أشير إليها، فيما يتعلّق بمسألة الانتقال من لغةٍ إلى أخرى. كتبَ نولسون:

> وقال أيضاً إنّه على هذا النّحو كانت الكتابة بلا أسلوبٍ أكثر سهولة. طبعاً لم يكن يقصد أنّ اللغة الفرنسيّة لا تملك أسلوباً، وإنّما قصد أنّه، باستعمال لغةٍ أخرى، قد اكتسب قدراً أكبر من البساطة والموضوعيّة. لقد حَبَتْه اللغة الفرنسيّة حرّيّة التّركيز على أشكالٍ تعبيريّةٍ أكثر مباشرةً في استجلاء الوجود [...]. كما أنّها سمحت له بإسقاط

---

82 James Joyce (1882-1941) كاتبٌ وشاعرٌ ايرلنديٌ، من اشهر اعماله: "يوليسيس". و"صورة الفنّان في شبابه"، و"يقظة فينينان"؛ (م).

83 Samuel Putnam (1892-1950) مترجمٌ أمريكيٌ وباحثٌ في اللغات الرّومانسيّة، ومؤلّف كتاب "باريس كانت عشيقتنا"؛ (م).

المبالغات، ومحو التَّنميقات، والتَّركيز أكثر على موسيقى اللغة، على المصوّتات وإيقاعاتها.[84]

فلإسقاط المبالغات، وليكون قادراً على التَّركيز على إيقاع اللغة، قرّر بيكيت، بعد الحرب العالميّة الثّانية، التّخلّي عن الجماليّات الجويْسَويّة وتغيير اللغة، ليركّز على أدبٍ فاقد الصّوت، أدب اللاكلمة ("كلّما اتّسع علم جويس اتّسعت قدرته. إنّه، كفنّانٍ، يميل إلى فكرة العلم الكلّيّ والقدرة الكلّيّة. أمّا أنا ففي العجز والجهل أعمل"، كتب إلى إسرائيل شينكر[85]). فالأمر عنده ليس استعراضاً أسلوبيّاً، بل توتّرٌ بين الكلمة والصّمت. روايته "واط" - وهي الرّواية الأخيرة التي كتبها بالإنجليزيّة خلال الحرب العالميّة الثّانية، ونُشرت في سنة 1953 - تمثّل جزئيّاً نقطة التّحوّل تلك؛ فبعد هذا الكتاب، سوف يتخلّى عن لغته الأمّ لأجل اللغة الفرنسيّة. هذا لا يعني مجرّد تحوّلٍ لغويّ أو استخدامٍ للغةٍ أخرى، بل يعني منحىً جديداً في تصوّر الكتابة وإيقاعاتها الدّاخليّة. ولذلك فإنّ مَن سيتلعثم بالفرنسيّة هنا ليست شخصيّات الكاتب، بل الكاتب نفسه؛ وشخصيّاته تلك ستصبح، من جانبها، مجرّد أصواتٍ، وأصداءٍ، ولُبثاتٍ، وسَكَتات. كتب بيكيت في رسالةٍ إلى اكسل كاون يعود تاريخها إلى سنة 1937:

> بالنّسبة إليّ، ما تفتأ الكتابة بلغةٍ إنجليزيّةٍ رسميّة تصبح أكثر صعوبةً، بل وبلا معنى. ويُخيّل إليّ أكثر وأكثر أنّ لغتي حجابٌ يجب أن يتمزّق بغيةَ الوصول إلى الأشياء (أو إلى اللاشيء) المستترة وراءه. أمّا القواعد والأسلوب فيبدو لي أنّهما أصبحا غير مناسبين مثل ملابس السّباحة الفيكتوريّة [...]. فلنأمل أن

---

84 جيمس نولسون، صمويل بيكيت. سيرة حياة، تحرير غابرييل فراسكا، ترجمة جانكارلو الفانو، تورينو، منشورات إيناوْدي، 2001، ص 418.

85 Israel Shenker (1925-2007) مراسلٌ صحفيٌ ومؤلّفٌ أمريكيٌ للعديد من الكتب حول اللغة والمعجميّات والحياة اليهوديّة؛ (م).

ياتي زمانٌ - والحمد لله انّه في بعض النّطاقات قد اتى بالفعل - يكون فيه استخدام اللغة اكثر كفاءةً حيثما يكون اكثر كفاءةً سوءُ استخدامها. وبما انّه لا يمكننا القضاء على اللغة بضربة واحدة، فإنّ علينا على الأقلّ الّا نهمل ايّ شيءٍ من شأنه ان يُفضي إلى الحطّ من نفوذها. انْ أُحدث فيها خروماً، خرماً تلو الآخر، إلى ان يبدأ ما هو متوارٍ ورامها - سواءً أكان شيئاً ام لاشيء - بالتّسرّب قطرةً قطرة: فإنّني لا استطيع ان اتخيّل هدفاً اسمى من هذا لكاتبٍ من كتّاب اليوم.[86]

فإذا كانت اللغة الإنجليزيّة الرّسميّة تبدو لبيكيت "ملابسَ سباحةٍ من العصر الفيكتوريّ"، فإنّ اللغة الفرنسيّة قد منحته، في الواقع، الإمكانيّة لإحداث خروم "خرماً تلو الآخر". الكتابة، بالنّسبة إلى بيكيت، تخرج من التّاريخ وتدخل حقل الإيقاع واللامنطوق: هي مسألة اسلوبٍ (أو لا اسلوب): وهي تتحوّل، إذا اردنا، إلى مادّةٍ موسيقيّة. فالانتقال من لغةٍ إلى اخرى يمثّل انفصالاً، وفي نفس الوقت استملاكاً للغةٍ متعثّرةٍ ومتشنّجة، لغةٍ "بلا اسلوب".

مع اللغة الفرنسيّة يطهّر بيكيت الخيال من العناصر الماديّة والحشويّة التي تشكّله، ويتقصّى شكلاً تعبيرياً عادمَ النّبر وفاقدَ الصّوت. اللغة الجديدة، التي تعلّمها كبيراً، تمنحه إمكانيّة بناء جهازٍ دفاعيٍّ ضدّ تلك الكتلة من الصّراعات العاطفيّة، ضدّ عبئ الذّكريات والمشاعر الذي تورثه اللغة الأمّ لأبنائها.[87]

[86] صموئيل بيكيت، مُتفرّقات. نصوصٌ مبعثرةٌ وقطعةٌ أدبيّةٌ درامّاتيكيّة، ترجمة وتحرير [illegible] ميلانو، منشورات إيجيا، 1991، ص 69-68.

[87] [illegible] الرّسمي، بيكيت بقلم بيكيت، مبحثٌ حول صمويل بيكيت، عاثرُ الرّؤية [illegible] تورينو، منشورات إيناودي، 1994، ص 89.

وما إن يُرفَع ذلك العبء، "عبء الذكريات والمشاعر"، حتى نكتشف عيْنا عن الكلام، ذلك العدمَ الذي تواريه اللغة. فتغيير اللغة، إذاً، لا يمثّل طريقةً جديدةً في الإسهام في حقل الكتابة فحسب، بل إنّه يمثّل أيضاً خياراً أسلوبياً إزاء الأدب. يمتلك المرء أسلوباً حينما يتمكّن من الهذر بلغته الخاصّة، أو بتعبيرٍ آخر - كما يقول دولوز - الأسلوب شيءٌ يخصّ أولئك الذين يظنّ الآخرون أنّهم "لا يملكون أسلوباً".

العديد من صنوف الكتابة تمتلئ اليوم بنصوصٍ تبدو رديفاً للأحداث الجارية، نصوصٍ مكتوبةٍ بلغةٍ نمطيّةٍ لم تعد تحفل باستدرار أيّ صوت. وعلى هذا النّحو، اختفى الانسجام السّماعيّ ما بين الرّاوي والمستمع: لم يعد أحدٌ قادراً، كما يبدو، على الهذر بلغته الخاصّة. ففي عصرٍ تُكتب فيه العديد من الكتب النّاجحة بنوعٍ من اللغة اللالغويّة أو من اللغة الخاملة، المخدّرَة، والعديمة الجنسيّة، والتي هي المعادل للأمكان، بات يُحدث في النّفس تأثيراً معيّناً سماعُ أحدهم يتحدّث عن الأسلوب، أو عن "الكتابة بلا أسلوب". ومن بين أشياء أخرى، أجد من المدهش أنّ لغةً جديدةً يمكن أن تمنح المؤلّف البساطة والموضوعيّة؛ لأنّه يُفترَض بهذين الجانبين، أي البساطة والموضوعيّة، أنّهما من خصائص لغةٍ نعرفها تمام المعرفة. أن تكتب وتمتلك أسلوباً هما أمرٌ واحدٌ لا يتجزّأ، حتى عندما تحاول ألّا تمتلك أيّاً منهما. والحديث عن عملٍ من دون أسلوبٍ إنّما هو محض تناقضٍ لفظيّ، وإذا كان لديك نفورٌ من شكلٍ أسلوبيٍّ ما، فإنّه لن يكون أمامك مفرٌ من الخوض في كتابةٍ لا تتقصّى الأسلوب، ولكنّ هذا في حدّ ذاته سيكون بالفعل أسلوباً أدبيّاً. الأسلوب هو ذلك الإيقاع الصّوتيّ الذي يدمغ الفضاء الزّمانيّ للقصّة. غير أنّ ما يثير العجب حقّاً، هو أنّ المؤلّف يكون قادراً على التّركيز على الموسيقى والإيقاعات حينما يختار لغةً أجنبيّة. ومع ذلك فالأمر يسير على هذا النّحو: حين لا نعرف

كلُ شيء، أو حين لا نعرف إلّا القليل، عن اللغة التي نتبنّاها، يصبح بإمكاننا أن نلقي نظرةً مختلفةً عليها، نظرةً موسيقيّةً، إذا جاز القول. عند هذه النُقطة تصبح أمراً جوهريّاً القراءة بصوتٍ عالٍ، بغيةَ العثور على الإيقاع الصَحيح، من خلال الاستماع وبفضله. والنُصوص التي تُحَبُ أكثر من سواها هي دائماً تلك التي يجد فيها السَردُ صوتَه، أو تلك التي يشعر القارئ أنّه يسردها داخل إيقاع. حينما نقبض على ذلك الإيقاع، على نفَس اللغة، تصبح الكتابة من نافلة القول.

إذا قارنّا الأسلوب الذي كانت أغوتا كريستوف تكتب به بالمجَريّة (قصائدَ مارقةً، لأنّ الكاتبة نفسها كانت تراها مفرقةً في العاطفيّة) بالأسلوب الذي تولّد من استخدامها اللغة الفرنسيّة، اتّضحَت لنا ـ كما حدث مع بيكيت ـ طريقةً جديدةً في تصوُر اللغة (فبعد كلُ شيءٍ، يبدو أنّ شخصيّات كريستوف أيضاً ما هي إلّا جملةٌ من الإيماءات، والأصوات، والنُغمات المختلفة). ولكن تجدر الإشارة هنا إلى أنّ فرنسيّة كريستوف، على عكس فرنسيّة بيكيت، أو سيوران (الذي تبنّى الفرنسيّة لغةً في عام 1947 في أثناء ترجمته مالارميه إلى الرُومانيّة)، أو حتى فرنسيّة كونديرا، هي ابنةٌ للحاجة والحرمان، وُلدَت من استحالة التّعبير عن الذّات باللغة الأم. ولذلك فهو أسلوبٌ تكوّن بحكم الحاجة: أسلوبٌ حادٌ، وجافٌ، ووجيزُ الإيقاع، محلّلٌ ومشرّحٌ من الخارج، كما لا يمكن للأمر أن يكون إلّا مع لغةٍ عدوّةٍ أو دخيلة.

كتب برودسكي: "إنّ الأسلوب ليس الإنسانَ بقدر ما هو الجملة العصبيّة للإنسان، وبلدُ المنفى، بعد كلُ شيءٍ، لا يقدّم لأعصابنا كلّ العوامل المهيّجة التي يمكن أن يقدّمها الوطن الأم"[88].

88 برودسكي، صورةٌ لِكُلِيُو، مذكورٌ سابقاً، ص 51.

رائحة النَّمِر

في مستهلّ كتابه "عن البلاغة العامّيّة"[89]، الذي كتبه قرابة عام 1304 في المنفى (وهو مسوّدةٌ أوليّة توقّف العمل عليها في منتصف الكتاب الثّاني[90])، يعلن دانتي صراحةً الفحوى الجديد لرسالته، والأسباب التي دفعته إلى التّأمّل في مسألة اللغة العامّيّة: "لأنّني لم أجد أحداً، قبلي، قد تطرّق إلى نظريّة البلاغة العامّيّة، وأرى هذه البلاغة مسألةً ضروريّةً للجميع [...]، فإنّني سأحاول أن أكون عضُداً للُغة العوامّ"[91]. يكمن سحر هذه الرّسالة البلاغيّة-الشّعريّة، المكتوبة باللاتينيّة، والموجّهة إلى "النُّخبة اللامعة"[92]، أي إلى الشّعراء والنّاثرين، بحسب ماريا كورتي[93]، في حقيقة أنّها لا تستند إلى نموذجٍ سابقٍ محدّد، بل تفتح حقلاً بحثيّاً جديداً تماماً، حقلاً غايةُ دانتي فيه أن يلتقط روح مجتمعه: "في كتابه "حياة جديدة" يتصرّف دانتي كمنشئ قصائد، وفي كتابه "عن البلاغة العامّيّة" يصبح منظّراً للُغة الشّعريّة. كلّ شيءٍ في كتاب "عن البلاغة العامّيّة" موظّفٌ في الواقع لأجل هذا: لأجل اللغة

89 في الأصل باللاتينيّة: *De vulgari eloquentia*؛ (م).

90 أراد دانتي مبدئيّاً أن يجعل هذا العمل في أربعة كتب: (م).

91 دانتي اليجييري، عن البلاغة العامّيّة، ترجمة وتعليق فيتّوريو كوليتّي، ميلانو، منشورات غارنْزانتي، 2006، ل. 1، ص 3.

92 في الأصل باللاتينيّة: *doctores illustres*: (م).

93 Maria Corti (1915-2002) فيلولوجيّة وناقدة أدبيّة وروائيّة إيطاليّة. من رواياتها: "الفناء في العتمة"، و"غناء السّيَرانات"، و"أسطورة الغد"، ومن كتبها النّقديّة: "لغة الجميع"، و"دانتي على مفترق طرق جديد"، و"جسرٌ بين اللاتينيّة والإيطاليّة": (م).

الأدميّة، ولأجل العامّة في شبه الجزيرة، وتاريخ تحوّلاتهم، ولأجل فكرة القواعد اللغويّة"[94]. مباشرةً، بعد إعلانه عن العمل الجديد، ينتقل دانتي إلى الموضوع المعالَج، وهو "اللغة العاميّة" التي سيبني عليها قواعد فنّ البلاغة:

> إنّني أطلق تسمية اللغة العاميّة على تلك اللغة التي يتلقّنها الأطفال من المحيطين بهم منذ اللّحظة التي يبدؤون فيها بلفظ الأصوات؛ أو بعبارةٍ أقصر، اللغة العاميّة هي تلك اللغة التي، دونما حاجةٍ إلى القواعد، نتعلّمها من خلال تقليد مرضعتنا. ثمّ إنّ هناك لغةً أخرى، لغةً ثانيةً بالنّسبة إلينا، هي تلك التي وصفها الرُّومان بلغة النّحو.[95]

يميّز دانتي بوضوح بين هاتين اللغتين: اللغة العاميّة أو اللغة الأمّ (العديمة القواعد)، واللغة المكتسبة "الثّانية بالنّسبة إلينا" (المحكومة بالقواعد، والوحيدة التي كانت تُدرَّس في ذلك الوقت، ألا وهي اللاتينيّة)، كما لو أنّهما تنتميان إلى معرفتين مختلفتين: واحدةٍ طبيعيّةٍ و"نبيلة"، والأخرى مكتسبةٍ ومصطنَعة. "من بين هاتين الاثنتين، العاميّة هي الأكثر نبلاً، لأنّها أوّل لغةٍ يستخدمها الجنس البشريّ، ولأنّ العالم كلّه يستخدمها، على الرّغم من الاختلاف في طرق النُّطق، ومن اختلاف الألفاظ؛ وأخيراً لأنّها طبيعيّةٌ بالنّسبة إلينا، بينما الأخرى مصطنَعة"[96].

فبالنّسبة إلى دانتي، الحديث عن اللغة إنّما هو حديثٌ عن فنّ توظيف البلاغة من جانب الشُّعراء، حرّاس اللغة الإيطاليّة. وقصّةُ

94 ماريا كورتي، سُبُل الإبداع. اللغة الشّعريّة ودانتي، تورينو، منشورات إيناوْدي، 1993، ص 76.

95 دانتي اليجييري، عن اللغة العاميّة، مذكورٌ سابقاً، I، 1، ص 3.

96 المصدر والموضع السّابقَين؛ (م).

كتاب "عن البلاغة العامّيّة" تصبح قصّةَ رحلة بحث، او رحلة صيد: رحلة يقوم بها دانتي بغية العثور على العامّيّة، اللغة الأجمل والأكثر تعبيراً عن وجه شبه الجزيرة التي بلغت في تدريس الفنّ شاواً عالياً:

> بعد أن خرجنا في رحلة صيد عبر الغابات والمراعي الإيطاليّة دون أن نعثر على النّمر الذي نطارده، سيكون من الجيّد، بغيةَ اقتفاء اثره، أن نواصل التّقدّم الآن مؤازَرين بأدوات أكثر عقلانيّةً، بحيث يمكننا في النّهاية، من خلال بحث دقيق ومتأنٍّ، أن نقبض على هذا الحيوان الذي نشمّ رائحته في كلّ مكان، من دون أن نتمكّن من رؤيته في أيّ مكان [...]. إنّ أنبل الإنجازات، بين تلك التي حقّقها الإيطاليّون، هي الإنجازات التي لا تنتمي إلى مدينة بعينها وتتقاسمها في الوقت نفسه كلّ المدن: من بينها، كما يمكن أن نرى الآن، تلك اللغة العامّيّة التي كنّا في السّابق نطاردها، والتي رائحتها في كلّ مدينة وما هي في مدينة.[97]

فالرّائحة هي رائحة النّمر الهارب، رائحة تلك العامّيّة الفرّاء التي تكاد تكون غير موجودة، والتي تفوح رائحتها في كلّ مكان، من دون أن تكون في أيّ مكان (في "الفيزيولوغوس"[98]، وهو مؤلّفٌ قَرْوَسْطيّ رمزيّ عن الحيوانات وعاداتها، كُتب في الإسكندريّة بين القرنين الثّاني والخامس للميلاد، مذكورٌ أنّ النّمر يستخدم رائحته لاصطياد الفرائس، وأنّ الضّواري تتبع رائحة صوته). وبعد أن استجلى دانتي كلّ الأقاليم بحثاً عن هذه اللغة الفرّاء، وبعد أن وصف خصائص كلّ إقليم وصفاً مغالىً فيه في أغلب الأحيان، يصل إلى هذه الخلاصة: إنّ العامّيّة الفرّاء هي

97 المصدر السّابق نفسه، I، 16، ص 45-43.
98 اي الطّبيعي، بما هو العالم في التّاريخ الطّبيعيّ: (م).

كمثل رائحةٍ تفوح في كلّ الأماكن في إيطاليا، من دون أن تجعل نفسَها وقفاً على إقليمٍ محدّد. هي، إذاً، عامّيّةٌ موجودةٌ في صورها وتهجياتها المتغايرة، عامّيّةٌ تجد هويّتها في التّنوّع (لا تتطابق أبداً بين المجتمعات التي تتحدّث بها). ولذلك فإنّ رحلة الصّيد تلك لم تؤتِ ثمارها، لأنّ العامّيّة الغرّاء لم يُعثر عليها بين طُرق الكلام واللهجات التي طاف دانتي بها مستقصياً. النّمر المطارَد، المتفلّت دائماً، لا يمكن أن يوجد في أيّ مكان، ذلك أنّه في كلّ مكان، مستترٌ في كلّ حديث، وفي كلّ كلمة. الكلمة هي رائحته، تماماً مثلما جوهر العامّيّة الغرّاء هو تنوّعها. لذلك يمكننا أن نخلُص إلى أنّ الإيطاليّة تكمن في تنوّع صورها، في كونها شيئاً آخر. إنّها تلك الغابة اللغويّة حيث تختبئ الفريسة. يكتسب المرء اللغة الإيطاليّة إن هو ألمّ بتباييناتها الدّاخليّة، كلغةٍ ليست واحدة، كلغةٍ من غير وحدة. وتعلّم الإيطاليّة هو أشبه باقتفاء أثر طريدةٍ بعيدة المنال. كلّ أجنبيٍّ يدخل هذه اللغة لا يمكن إلّا أن يصبح هو أيضاً صيّاداً ما.

غير أنّ البحث عن لغةٍ شعريّةٍ قد أسفر عن صفاتٍ وطرقٍ صيديّةٍ رفيعة، على الرّغم من أنّ الصّيّاد قد فقدَ فريسته أو، كما يقول جورجو آغامبين[99] في مقالٍ صغيرٍ له بعنوان "اصطياد اللغة": "بالعودة إلى بدايات موروثنا الأدبيّ فإنّ البحث عن لغةٍ شعريّةٍ رفيعةٍ يتوارى رمزيّاً تحت القصّة المخيفة عن نمرود ورحلة صيده الجبّارة، ما يدلّ تقريباً على الخطر القاتل الذي ينطوي عليه كلّ بحثٍ عن اللغة يصبو إلى استعادة الألق الأصليّ"[100]. يعاقب دانتي في "الجحيم" نمرودَ لـ "فكرته الخبيثة" التي كانت سبباً في رفع برج بابل، وهو ما أفقدَه إلى

---

99 Giorgio Agamben، فيلسوفٌ إيطاليٌ من مواليد عام 1942، من مؤلّفاته: "الإنسان الحرام"، و"الإنسان بلا فحوى"، و"أفول الفكر"، و"الأنا، العينُ، الصّوت، عند بول فاليري"، و"شفافيّة اللغة"، و"نحو فلسفة طفوليّة"، و"النّار والسّرد"، و"ما هي الفلسفة؟". أدّى في السّينما دور فيليبّو في فيلم "الإنجيل حسب متّى" لبيير باولو بازوليني؛ (م).

100 جورجو آغامبين، مفاهيم إيطاليّة: دراساتٌ شعريّة، البندقيّة، منشورات مارسيليو، 1996، ص 130.

الأبد لفته المفهومة[101]: لذلك فإنّ نيمبروتو - كما يطلق عليه دانتي - بعد أن بلبلَ اللغات، لن يكون بإمكانه أن ينطق سوى بأصواتٍ خالية من المعنى. لموضوعة الصيد هذه يخصّص جورجو كابروني[102] واحدةً من أكثر المجموعات الشعريّة إثارةً في القرن العشرين، "كونتُ كفينهولر"، التي صدرت في عام 1986، قبل وفاة الشاعر بأربعة أعوام. فالوحش الضاري، المطارَد والمختبئ "وراء الكلمة" - يقول كابروني - إنّما يذكّر، من بعض النواحي، بذلك الذي يلاحقه دانتي "عبر الغابات والمراعي":

النمر

الضبابيُ (*Felis*

Nebulos)[103]، الذي يجذبُ

مَن يُقصيه، ويمحق

مَن يتحداه...

وفي هذه المجموعة نفسها ثمّة قصيدةٌ مهداةٌ إلى جورجو آغامبين تُختتَم بإلماعٍ إلى كتاب "عن البلاغة العاميّة":

المكانُ

آمنٌ من حفيفِ

البهيمة الهاربة، التي هي دائماً

- كما قيلَ - في الكلمة.

---

101 انظر الكوميديا الإلهيّة. الجحيم 31: 79-76، ترجمة حسن عثمان، دار المعارف بمصر، ط 2، 1967، ص 395: (م).

102 Giorgio Caproni (1912-1990) شاعرٌ ومترجمٌ وناقدٌ ادبيٌ إيطاليٌ، من دواوينه: "بذرة البكاء". و"حائط الأرض". و"عشبٌ فرنسيٌ": (م).

103 *Felis nebulosa* هو الاسم العلميُ اللاتينيُ للنمر الضبابيّ، والذي يسمّى ايضاً بالنمر الملطّخ: (م).

لقد اقامت رحلة صيد "البهيمة الهاربة" وشيجةً بين تعدُديّة اللغات المحكيّة، المعروضة في كتاب "عن البلاغة العاميّة"، وبين فكرة العاميّة الرفيعة، وشيجةً تتجلّى في تلك اللغة الأرفع شأناً، والأكثر نبلاً، اللغة التي يجدها دانتي غير راسخةٍ بشكلٍ جيّدٍ عند بعض الشُعراء الذين يقدّرهم، والتي يسعى إلى ترميمها. النُمر الذي يلاحقه هو الحلم بلغةٍ فردوسيّةٍ ترمّم جرح ما بعد-البابليّة الذي تسبّب به الصيّاد الجبّار نمرود. غير أنّ هذه الرّحلة نفسها، عبر تعدُديّة اللهجات التي تتغيّر باستمرارٍ مع الزّمن، هي ما يجعل من الممكن إعادة خلق حالةٍ لغويّةٍ مرموقة. لا يتعلّق الأمر بالبحث عن نماذج مفقودة، بل بالعثور على تلك الحالة، والقبض عليها بين مختلف طُرق الكلام. بعد ذلك، ستكون هذه الطّريدة نفسها هي التي ستجعل من إيطاليّة الشّعر الدّانتسْكي[104] - والتي هي لغةٌ تعرف كيف تحتضن التّنوُع - أمراً قابلاً للتّحقُق.

104 نسبةً إلى دانتي: (م).

كلُ امرئٍ سجينُ لغته

اللغة تكشفنا، تعرّينا أمام الآخر. إنّها الانتماء الوحيد الذي لا نستطيع إنكاره، ذلك أنّها تحتوينا في صوتها وفي نظرتها. حيالها لا يمكننا الكذب، ولا يمكننا الإنكار.

في صفحة من كتابه " الكتابة في درجة الصِفر" يؤكّد رولان بارت[105] أنّ "كلُ امرئٍ سجين لغته، وعندما يكون بعيداً عن طبقته فإنّ أوّل كلمة ينطق بها تشير إليه، وتحدّد موقعه تماماً، وتعلن عنه وعن تاريخه كلّه، فإذا هو عارٍ وقد كشفت عنه النّقاب لغتُه"[106]. وانا أقرا هذه الفقرة تذكّرت قصّة رجال إفرايم كما جاءت في سفر القضاة 12، 5-6.

كان رجال جلعاد قد وقفوا لرجال إفرايم في مخاوض الأردن، وكان إذا طلب رجلٌ من مُنفَلتي إفرايم أن يُسمح له بالعبور سأله الجلعاديّون: "هل أنت إفرايميٌ؟"، فإن أجاب الإفرايميُ بلا، كانوا يطلبون منه أن ينطق بكلمة "شيبوليت"[107] (التي اختيرت كعلامة تمييزٍ لصعوبة نطقها)، وكان الهارب يقول سيبوليت، بدلاً من شيبوليت، دونما مراعاةٍ لطريقة اللّفظ، فكانوا يحدّدون من لم يكن قادراً على

---

105 Roland Barthes (1915-1980) فيلسوفٌ وناقدٌ أدبيٌ ولغويٌ فرنسيٌ تتوزّع أعماله ما بين البنيويّة وما بعد البنيويّة. من مؤلّفاته: "أساطير"، و"رولان بارت بقلم رولان بارت"، و"خطاب العاشق" والأخيران كتابان حول سيرته الذّاتيّة: (م).

106 رولان بارت، الكتابة في درجة الصِفر، ترجمة جوزيبّه بارتولوتشي، وريناتو غويديري، وليونيلاّ برانو كاروزو، وروزينّا لوي بروفيرا، نورينو، إيناودي، 1982، ص 59.

107 أي سنبلة: (م).

لفظ الكلمة لفظاً صحيحاً على أنه أجنبيٌ، فيأخذونه ويذبحونه على مخاوض الأردن.

كذلك، خلال انتفاضة صلاة الغروب[108] في صقلّية، كان هناك أجانب "كشفت عنهم النِّقابَ لفتهم". في اثنين الفصح من سنة 1282، أوانَ صلاة الغروب، وبعد سلسلةٍ من الأحداث الباعثة على النِّقمة في صقلّية، قام جنديٌ فرنسيٌ بتفتيش امرأةٍ نبيلةٍ أمام كنيسة "الرُّوحِ القدُس" في باليرمو. كانت النَّبيلة مع زوجها، وما إن أقدم الجنديُ على هذه الإساءة حتى تمكّن الزَّوج من انتزاع السَّيف منه وقتْله. انطلاقاً من هذه الحادثة بدأت الثَّورة ضدَّ الفرنسيِّين. وفي ذلك اليوم بالضَّبط بدأ الباليرميتانيُّون فعليّاً بمطاردة الأجنبي. يُقال إنَّهم، لكي يتعرَّفوا على الفرنسيِّين المختبئين بين عامَّة النَّاس، كان الباليرميتانيُّون يعرضون على الشَّخص حمِّصاً[109] (يُقال له *Cìciri* باللغة الصِّقلِّيَّة)، ويطلبون منه أن يقوم بدوره بنطق الكلمة. وكلُّ مَن كانت لغته تخونه، كان يُقتَل على الفور. قُتل خلال تلك الثَّورة نحو أربعة آلاف فرنسيٍّ.

108 هي انتفاضةٌ اندلعت في باليرمو أثناء صلاة الغروب يومَ اثنين الفصح من سنة 1282 ضدَّ شارل الأوَّل وتلتها سلسلة حروب انتهت بتوقيع "سلام كالتابلوتا" في سنة 1302 الذي قسَّم مملكة صقلّية فأخذ فدريكو الثَّاني الجزيرة الرَّئيسة وأخذ شارل الثَّاني أراضيها على البرِّ الإيطاليِّ الرَّئيسَ؛ (م).

109 بالإيطاليَّة: ceci، وتُلفَظ: اتْشِتْشي؛ (م).

قصّتان: لاندولفي[110] وكوستولانيه[111]

هناك قصّةٌ من تأليف توماسو لاندولفي، عنوانها "حوار الأنظمة الكبرى"، صدرت في عام 1937، وتحكي عن شخصٍ يُدعى Y كان يظنُ أنّه يتعلّم الفارسيّة من أحد العارفين بها، ثمّ يكتشف أنّه اكتسب لغةً لا وجود لها، وأنّ معلّمه كان يهزأ به مخترعاً من وقتٍ إلى آخر كلماتٍ وتراكيب لغويّةً بطريقةٍ مشوّشة. يشرح Y لراوي القصّة الذي هو أيضاً شخصيّةٌ من شخصيّات القصّة نفسها:

> لذا يجب أن تعرف ـ أنشأ Y يقول ـ أنّني قبل سنواتٍ كنت قد كرّست نفسي للقيام بعمليّة استقطارٍ صبورٍ ودقيقةٍ للعناصر المكوّنة للعمل الفنّي. وعلى هذا النّحو توصّلت إلى استنتاجٍ دقيقٍ لا مراء فيه بأنّ امتلاك الفنّان وسائل تعبيريّةً غنيّةً ومتنوّعةً هو شيءٌ غير مؤاتٍ له على الإطلاق. فعلى سبيل المثال، من الأفضل بكثيرٍ، في رأيي، الكتابة بلغةٍ غير معروفةٍ تمام المعرفة، بدلاً من الكتابة بلغةٍ معروفةٍ تماماً.[112]

---

110 Tommaso Landolfi (1908-1979) كاتبٌ وشاعرٌ ومترجمٌ ولغويٌ إيطاليٌ، من اعماله: "حكايةٌ خريفيّةٌ" (رواية)، و"السّيف" و"ظلال" و"لعبة البرج" (مجموعاتٌ قصصيّة)، و"حائط الأرض"، و"بنفسج الموت" و"الخيانة" (مجموعات شعريّة)؛ (م).

111 Dezsö Kosztolányi (1885-1936) شاعرٌ وكاتبٌ ومترجمٌ هنغاريٌ، من اعماله: "نيرون: الشّاعر الدّمويّ" و"قبّرة"؛ (م).

112 توماسو لاندولفي، حوار الأنظمة الكبرى، ميلانو، منشورات أدلفي، 1996، ص 74.

والسبب في أنه من الأفضل الكتابة بلغةٍ لا نعرفها تمام المعرفة هو التالي: "مَن لا يعرف الكلمات المناسبة للدلالة على الأشياء او المشاعر، فإنه يُضطَرُ إلى استبدالها بالتورية، أي بالصُوَر؛ وسأترك لك أن تتصوَّر كم في ذلك من منفعةٍ للفن"[113].

تبدو هذه وجهة نظرٍ مثيرةً للاهتمام، بالنسبة إلى أولئك الذين يختارون لأنفسهم لغةً أجنبيةً. قصور المعرفة باللغة تجبر الأجنبيَ، وفقاً للشخصيةِ اللاندولفيةِ، على خلق توريات، وعلى فتح الكتابة على البحث عن صورٍ جديدة. فمن دون إتقانٍ كاملٍ للغة التي يريد الكاتب أن يحكي بها قصةً، سيكون هذا الكاتب مضطراً إلى إيجاد طرائق جديدةٍ للتعبير عن أفكاره الخاصة: سينسج نصه حول فكرةٍ لا نعرفها، أو هي غائبةً عنا، مبتكراً إلغازاتٍ، واستعاراتٍ، وتعبيراتٍ مولَّدة، وما إلى ذلك. في هذا التصريح يمكننا أن نرى بالفعل النزعة الأسلوبيةَ[114] عند لاندولفي المعذَّب بهاجس عدم كفاية الكلمات وعدم شفافيتها، والباحث باستمرارٍ عن لغةٍ بدائيةٍ. وتتواصل قصة لاندولفي مع القبطان الذي ينطلق في إحدى رحلاته (وهو المعلِّم الذي لقَّن Y تلك اللغة غير المعروفة). في غيبته يقرِّر Y الحصول على نسخةٍ من أعمال مؤلِّفٍ إيرانيٍ، ويأخذه الذهول إذ يكتشف أنه غير قادرٍ على تمييز ولو حرفاً واحداً. مبهوتاً من تلك الحقيقة، يشرع في دراسة القواعد والمفردات:

> في النهاية [يقول Y للراوي]، تكشفت لي الحقيقة الرهيبة بكلِّ هولها: القبطان لم يعلِّمني الفارسيةَ! وغنيٌ عن القول

113 المصدر والموضع السابقَين.

114 الأسلوبيةُ او النهجيةُ او التكلفيةُ، Manierismo، وهي حركةٌ فنيةٌ ظهرت في القرن الخامس عشر، في المرحلة الأخيرة من عصر النهضة الإيطاليِ، وقد عُرفت في البداية بنزوعها إلى تقليد اسلوب الفنانين الكبار، ثمَّ فُهمَت كردةِ فعلٍ معاكسة لجماليات الفنِ الكلاسيكيِ على صعيدَي الشكل والمفهوم؛ (م).

انّني بحثت بشكلٍ محموم إنْ كانت تلك اللغة هي على الأقلْ اللغة الياكوتيّة[115] او لغة الآينو[116] او لغة الهوتنتوت[117]: لقد تواصلتُ مع اللغويّين الأكثر شهرةً في اوروبّا: لا شيء، لا شيء: لا توجد ولم توجد قطُ لغةٌ مشابهةٌ لها.[118]

لن يعرف Y ولو اسمَ اللغة الجديدة التي تعلّمها، والتي بها كتب ثلاث قصائد، لغة هو وحده ولا أحد سواه مَن يعرفها، هو وحده شاهدُها وحاملُها. لغة بلا تاريخٍ وبلا ماضٍ، تتّجه إلى الموت بموت ناطقها الوحيد.

وقد وقعتُ مُصادفةً أيضاً على قصّةٍ أخرى تطرح مسألة اللغة بطريقةٍ مشابهةٍ لطريقة لاندولفي، أو هكذا بدا لي على الأقلّ، إذْ من الممكن، والحال هذه، مقارنتها بقصّة الشّخصيّة Y. كان قد مضى على وجودي في إيطاليا عامٌ واحدٌ، وعلى الأكثر عامان، ولم أكن أعرف الإيطاليّة جيّداً. في احد الأيّام يتّصل بي صديقي ألبرتو كوبّاري ليخبرني أنّه قرأ قصّةً، وأنّه يريد ان يقرأها لي أيضاً. كانت قصّةٌ من تأليف الكاتب الهنغاريّ دجو كوستولانيه، مأخوذةً من مجموعةٍ قصصيّةٍ صدرت في عام 1933 (قبل أربع سنواتٍ تقريباً من صدور قصّة لاندولفي)، وعنوانها "مغامرات كورنيل المذهلة". أمّا عنوان هذه القصّة فطويلٌ جداً، ووصفيٌ إذا جاز القول، وهو: "حيث كورنيل إستي يتحدّث بالبلغاريّة مع مفتّش القطار البلغاريّ، ويذوق لذّة الحيرة حيال الارتباك البابليّ للّغات"، وهي قصّة كورنيل في أثناء

115 لغة شعب الياكوت (أو شعب ساخا)، وهي لغةٌ تنتمي إلى الفرع الشّمالي لمجموعة اللغات التّركيّة السّيبيريّة؛ (م).

116 إحدى اللغات التّركيّة الأيغوريّة التي دخل فيها الكثير من المفردات الفارسيّة؛ (م).

117 أو اللغة الخوخوئيّة، وهي لغةٌ تتحدّث بها مجموعة عرقيّة في جنوب غرب إفريقيا تُعرف باسم الخويخوئيّين؛ (م).

118 توماسو لاندولفي، حوار الأنظمة الكبرى، ميلانو، منشورات لدلفي، 1996، ص 77.

عبوره بلفاريا بالقطار. إنّه الليل، وهو لا يستطيع النّوم، فيخرج من مقصورته ليتجوّل في الممر. في ذلك الوقت يظهر المفتّش حاملاً في يده سراجاً، فيسأله كورنيل، بطل القصّة، إن كان مدخّناً، ويفعل ذلك مستخدماً العبارة الوحيدة التي يعرفها باللغة البلغاريّة، وهي ايضاً العبارة الوحيدة التي يمكنه نطقها على نحوٍ متقَنٍ جداً، كما لو كان واحداً من أبناء البلد:

> إنّ ما يميّز الأجانب هو الجهد الذي يبذلونه دائماً للتّحدّث بلغة البلد الذي يسافرون إليه؛ ولكنّهم في هذه النّقطة يصرفون الكثير من الحماس، فيظهر على الفور أنّهم أجانب، فيما يكتفي السّكّان المحلّيّون، سكّان المكان الأصليّون، بالإيماء برؤوسهم، وبالتّفاهم عبر الإشارات.[119]

يردّ مفتّش القطار بالإيجاب، ويقبل السّيجارة التي يقدّمها له كورنيل، ويشرع يحكي له باللغة البلغاريّة قصّةً لا يتمكّن كورنيل من فهم ولو كلمةٍ واحدةٍ منها. يكتفي بصنع إيماءات قبولٍ صغيرةٍ برأسه: و"المفتّش يحكي ويحكي. عمّ؟ لَكَم كان الفضول سينهشني لأعرف ذلك". في لحظةٍ من اللّحظات يُخرج المفتّش من جيب معطفه رسالةً متّسخةً وكالحةً، مكتوبةً بالفبائيّةٍ سيريليّة[120]. يضعها في يد كورنيل، فيتظاهر هذا بقراءتها، ثمّ متّخذاً موقف العارف باللغة، إن لم يكن موقف رجلٍ من أبناء وطن المفتّش، يقول جملةً محايدةً، من تلك الجمل التي تصلح في كلّ المناسبات، مثل "نعم، نعم"، والتي تعني ايضاً

---

119 دجو كوستولانيه. مغامرات كورنيل الملهلة، ترجمة برونو فنتافولي، روما، منشورات e/o، 1990، ص 69.

120 ابجديّة سلافيّة قديمة أصبحت مع انضمام بلغاريا إلى الاتّحاد الأوروبّي ثالث الفبائيّة لهذا الاتّحاد بعد اللاتينيّة واليونانيّة: (م).

-لا، لا": أو مثل "هكذا هي الحياة". بعد ذلك يعرض عليه المفتش أيضاً صورة كلبٍ، ومغلفاً صغيراً بزرين. وفي تلك اللحظة يشرع في البكاء، ممسكاً دموعه في البداية، ثمّ مُفرجاً بسخاءٍ عنها. يعانقه كورنيل وبحركةٍ ودّيةٍ يحاول أن يهدئ من روعه:

> امسك بخشونةٍ بكتفي المفتش ليشدّ من ازره، وصاح في اذنه بالبلغاريّة ثلاثاً: "لا، لا، لا".
>
> هو، المختنق بين الشهقات والغُصّات، غمغم بكلمةٍ اخرى، كلمةٍ كانت هي أيضاً احاديّة المقطع، ومن الممكن انّها كانت تعني: "شكراً لك على هذه الالتفاتة اللطيفة"، ولكن من الممكن أيضاً أنّها كانت تعني: "الوغد الخسيس، النذل الحقير!".[121]

في حالة اللافهم، كما نرى (وقصّة كوستولانيه هذه نموذجيّةٌ في هذا السّياق)، هناك نقطة التقاءٍ وتوافقٍ متبادَل. يتبادر إلى الذّهن هنا قول بودلير الذي يصرّ فيه على انّ العالم لا يسير إلّا بفضل سوء التّفاهم، وانّ الجميع في توافقٍ بسبب سوء التّفاهم الكونيّ هذا، لأنّه إذا ما فهم لسوء الحظّ بعضنا بعضاً، فلن يعود من الممكن ان نتوافق في شيء. هذه الفكرة ماخوذةٌ من جانكلفتش[122] في كتابه "الكذب وسوء الفهم": "إنّ سوء الفهم"، يكتب جانكلفتش، "ليس مجرّد التباسٍ: إنّه يُنشئ بين النّاس نظاماً وقتيّاً معيّناً، نظاماً هو - وعلى الرّغم من عدم تعويضه عن التّفاهم الشّفّاف، ومن عدم

121 المصدر السّابق نفسه، ص 73.

122 Vladimir Jankélévitch (1903-1985) فيلسوفٌ فرنسيّ، من اعماله: "الموت"، و"تناقض الأخلاق"، و"غير القابل للتّقادم": (م).

تضمُنه غاياتٍ قصوى - أقوى من الخلاف الصُريح"[123]. تشترك كلتا القصتّين: قصتّة لاندولفي، وقصتّة كوستولانيه، لا في تطرُقهما إلى مسألة اللغة وسوء الفهم فحسب، ولكن في تطرُقهما أيضاً إلى مسألة اللُبس والخداع. فقصتّة كوستولانيه تنتهي في الحقيقة بخداعٍ من جانب كورنيل:

> ولكن في اللُحظة الأخيرة أشفقتُ عليه. حينما انتهى من تمرير الحقائب إلى العتّال، وبينما كنت أنزل من عربة القطار حدجته بنظرةٍ صامتةٍ مؤداها: "إنْ ما فعلتَه لم يكن لطيفاً، ولكنَّ الخطأ من طبيعة الإنسان، وهذه المرّة أسامحك". ثمُ صرخت له، باللغة البلغاريّة، بكلمة: "نعم" فحسب. وكان لهذه الكلمة تأثيرٌ سحريٌ، إذْ سكنت سورة المفتّش وذهبت حدّته، وعاد إلى ما كان عليه من قبل. على وجهه أشرقت ابتسامة امتنانٍ، وحيّاني بطريقةٍ عسكريّة، متأهّباً بصدرٍ بارز. على تلك الحال بقي واقفاً عند النّافذة، وقد شلّته السّعادة، إلى أن غادر القطار واختفى إلى الأبد، إلى أبد الآبدين، من عينيّ.[124]

بعد عامين من نشر "مغامرات كورنيل المذهلة"، نشر كوستولانيه مجموعةً من القصص والمقالات، تُرجمت إلى الفرنسيّة تحت عنوان "الغريب والموت"[125]، يعود فيها المؤلّف الهنغاريُ إلى الحديث عن مسألة عدم فهمْ اللغة (هذه المرّة في ثوب غريبٍ يصل إلى بلدٍ لا

123 فلاديمير جانكلفتش، الكذب وسوء الفهم، ترجمة ماركو موتّو، ميلانو، منشورات رافائلّو كورتينا، 2000، ص 81.

124 كوستولانيه، مغامرات كورنيل المذهلة، مذكورٌ سابقاً، ص 74.

125 في الأصل بالفرنسيّة: *L'étranger et la mort*؛ (م).

يفهمه فيه احدٌ. وهناك يقابل الموت)؛ وفي إحدى المقالات يرسم مقارنةً مسلّيةً بين اللغات المصطنَعة، الخالية من الحيويّة، والعاجزة عن استذكار التّهويدات التي كانت تغنّيها لنا أمّهاتنا. يتضمّن النّصُ أيضاً "رسالةً مفتوحةً إلى أنطوان ميبه"[126] احد ابرز اللغويّين الفرنسيّين في أوائل القرن العشرين. إنّ لاندولفي وكوستولانيه مؤلّفان مختلفان، استطاعا كلاهما أن يُخبرانا كيف يمكن للمرء منّا أن يضيع داخل اللغة.

126 Antoine Meillet (1866-1936) اللّسانيُ الفرنسيُ الأبرز في العقد الأوّل من القرن العشرين، درّس اللغة الأرمينيّة وشغل كرسيّها في معهد اللغات والحضارات الشّرقيّة بباريس. كما درّس تاريخ وتركيب اللغات الهندو-اوروبيّة. من اهم مؤلّفاته: "دراساتٌ في أصل اللغة السّلافيّة القديمة ومفرداتها"، و"اللّسانيّات التّاريخيّة واللّسانيّات العامّة" في جزأين، و"المعجم الاشتقاقي للّغة اللاتينيّة"؛ (م).

طفلان عجوزان

من الذكريات القابعة في ذهني، مثل صورةٍ مؤطرةٍ، اللقاءُ بين اثنين من عمومة أبي، التقيا من جديدٍ في الأرجنتين عام 1984، بعد فراقٍ دام سبعين عاماً. من الصعب أن أتخيّل كيف أمكن في تلك السنين أن تدخل من أوسع الأبواب حَربان عُظمَيان، وحروبٌ أخرى اقلُ شأناً، ومعها الهجرات الجماعيّة، والفاشيّة، والديكتاتوريّات، وطفرة اقتصاد السُوق، وحتى الثورة الرُوسيّة، وباختصارٍ، كلُ ما حدث من عام 1914، عندما ترك الفريدو برافي، الأخ الأكبر لذرّيّةٍ غفيرةٍ، عائلته للذهاب إلى بوينس آيرس (أجهل الدافع وراء ذلك، ولكن أحبُ أن أتخيّل أنّه ذهب بحثاً عن المغامرات). في تلك السُنوات نفسها بدأت المدينة تظهر كمشهدٍ رائعٍ لثقافةٍ جديدة. إنّها السُنوات التي كتب فيها روبرتو أرلت رواياته العظيمة وعمله الشهير "تتميشات بوينس آيرس"، أو السُنوات التي بدا فيها بورخيس بنشر اوّل كتبه الشعريّة، "حمّى بوينس آيرس"، و"القمر المقابل"، وألّف فيها ماسيدونيو فرنانديز[127] كتابه "ليست كلُها سهراً يقظةُ العيون المفتوحة"، وهو واحدٌ من النُصوص التي وضعت الأسس لميتافيزيقا ساحرة، وهي أيضاً السُنوات التي بدأت فيها المدينة

127 Macedonio Fernández (1874-1952) فيلسوفٌ وشاعرٌ ارجنتينيٌ، كان صديقاً لخورخي لويس بورخيس، من اعماله: "الموت جَمالٌ"، و"متحف رواية الأبديّة". و"دفاتر كل شيء ولا شيء": (م).

تكتسي بذلك الطابع الأسطوريّ الذي سينسب إليها، فيما بعد، كلّ الأدب الأرجنتينيّ في أوائل القرن العشرين. من المؤكّد أنّ عمّ أبي هذا عرف شارع كورينتس عندما كان ما يزال ضيّقاً، ومَن يدري إنْ كان قد تردّد إلى حفلات الميلونغا الرّاقصة، أو كان سجين قوقعته، قوقعة مهاجرٍ إيطاليّ.

وُلد الأخَوان في بلدةٍ من بلدات ريف مانْشراتا، حيث عاشا على زراعة الأرض. وأتحدّث هنا - كما قلت في البداية - عن اثنين من عمومة أبي، عن أخوَين لجدّي نازارينو الذي توفّي في سنة 1962 (بعد عشر سنواتٍ من مغادرته مسقط رأسه للذّهاب مع عائلته إلى بوينس آيرس، حيث أقام معها في حيٍّ قريبٍ من النّهر، ليعمل هناك مراكبيّاً).

شاء الحظّ في عام 1984 أن يلتقي ألفريدو وأنطونيو في منزلٍ صغيرٍ في بلدة ليون سواريز (تابعة لبوينس آيرس)، كان يقطن فيه ألفريدو. كانت قد مرّت سبعون سنة، كما قلت. والآن، ها هما، كلٌ مع عائلته الخاصّة وعالمه الخاصّ، يقفان كغريبين أحدهما أمام الآخر. أذكر أنّ شخصاً ساعد ألفريدو على النّهوض عن كرسيّه ليسلّم على أخيه الذي سافر إلى الأرجنتين لرؤيته. تعانقا تاركاً كلٌ منهما عصاه جانباً، ثمّ راحا يُقصيان كلّ ما من شأنه أن يمنعهما من إعادة تأجيج لحظات الطّفولة، سنوات الماضي التي بقيت مختبئةً في غلس الصّور العتيقة. قبل اللّقاء تخيّل كلٌ منهما الآخر بطريقته الخاصّة (وأقول "تخيّل"، بدلاً من "تذكّر"، لأنّه بعد سبعين سنةً ينتهي الأمر بالذّكريات بأن تتحوّل إلى محض خيال). والعناق، أكثر من كونه علامةً على معرفة الآخر، هو أن تضمّ جزءاً من ذاتك فقدتَه مع مرور الزّمن. إنّهما يتحدّثان لغتين مختلفتين الآن،

أحدهما يسأل بالإيطاليّة، والآخر يجيب بالإسبانيّة. لأنه سمي نفته الأمّ: أحدهما في الصّباح يحتسي المتّة، والآخر القهوة؛ أحدهما أحبّ حياة الحيّ بكلّ حكاياتها وثرثراتها، والآخر أحبّ الاستيقاظ باكراً والخروج إلى الحقول. ومع ذلك، وعلى الرّغم من كلّ شيء، فَهِم كلّ منهما الآخر، حتى عندما كانا يصمتان ليحدّق كلّ منهما في الآخر من دون أن يقول شيئاً.

في عام 1989، فاضت روحُ ألفريدو في منزله الكائن في ليون سواريز. وبعد ثلاث سنوات لحقه أنطونيو، في سامبوكيتو، وهي بلدةٌ صغيرةٌ بين ماتْشِراتا وريكاناتي.

شِعريَّة الفوضى

لا شكَّ في أنَّ المنفى والهجرة يقتضيان سلَفاً التقاءَ اللغات. فالسِّيَر الذَّاتيَّة، وكتابات أولئك الذين غادروا أوطانهم، سوف تخترقها لا محالةَ العلاقةُ ما بين لغة الانتماء ولغة الاختيار. إنَّك تكتب بلغةٍ بينما يُعمل عقلُك الفكرَ بلغةٍ أخرى، أو تجد نفسك تتحدَّث عن ماضيك بلغةٍ أجنبيَّة (بالنِّسبة إليَّ شكَّل تحدِّياً، على سبيل المثال، ان اجعل جنديَّين ارجنتينيَّين يثرثران بالإيطاليَّة في أثناء قيامهما بالحراسة، قبل أن يبدأ الإنجليز بإلقاء قنابلهم؛ وأشير هنا إلى روايتي "جنوب 1982"، حيث حاولت في الواقع أن أعطي صوتاً جديداً لقصَّةٍ تتبَع سياقاً لغويّاً دقيقاً). هذه هي المفارقات التي تواجهها عندما تتحوَّل من لغةٍ إلى أخرى.

في كتابه "شعريَّة المتنوِّع"، يؤكِّد إدوارد غليسَّان[128] هذا الجانبَ من التَّنوُّع اللغويِّ. إنَّنا اليوم نتحدَّث ونكتب في ظلِّ الكثير من اللغات (ما من لغةٍ منها موجودةٌ في الواقع بمعزلٍ عن كونشرتو اللغات الأخرى، ومن دون تواشجٍ معها). هذا لا يعني أن نكون على إلمامٍ بها جميعاً، وإنَّما يعني، وفقاً لما كتبه الكاتب الكاريبيُّ النَّاطق بالفرنسيَّة، "أنَّني لا أحوِّل لغتي عن سياقها وأنقلب عليها من خلال إجراء توليفاتٍ لغويَّةٍ، ولكن من خلال ثغراتٍ لغويَّةٍ تسمح لي بالتَّفكير في علاقات

128 Édouard Glissant (1928-2011) شاعرٌ وروائيٌّ وناقدٌ فرنسيٌّ وُلد في جزيرة مارتينيك الكاريبيَّة، حصلَ على جائزة رينودو الأدبيَّة عام 1958؛ (م).

اللغات فيما بينها"[129]. الكتابة في ظلّ كلّ لغات العالم: تلك هي إحدى تحدّيات "شعريّة العلاقة" التي يتحدّث عنها غليسان. لا يمكننا أن نفكّر في لغةٍ من دون أن نأخذ بعين الاعتبار صلاتها والعلاقة التي تقيمها مع اللغات الأخرى، أو بتعبيرٍ آخر، لا يمكننا أن نفكّر فيها بطريقةٍ أحاديّة اللغة. إنّ التّعدّديّة اللغويّة - والكلام أيضاً لغليسان - "لا تقتضي ضمناً التّعايش بين اللغات، ولا معرفة العديد من اللغات، بل تقتضي حضورَ لغات العالم في مزاولة المرء لغتَه الخاصّة"[130].

في هذا الصّدد، أتذكّر تقديم أنيتا ديساي لروايتها "ليلٌ وضبابٌ في بومباي"، عندما تعلنُ الكاتبة الهنديّة أنّ كتابها كان في الوقت نفسه تمريناً على اللغة: "مع أنّني كتبت الرّواية باللغة الإنجليزيّة، فإنّني كنت واعيةً بجميع اللغات التي كانت في خبايا الغيب"[131]. هذا يعني الذّهاب بالكتابة نحو الطّيّات الأكثر خفيةً، وفتْحَها على كلّ الاحتمالات.

ولكن، من ناحيةٍ أخرى، لا يمكن للّغة أن تكون بمنأىً عن تعدّي اللغات الأخرى التي تخترقها؛ بل إنّه ليس من الممكن لها أن تشكّل أنموذجاً قابلاً للتّطبيق على جميع المتحدّثين بها (من المستحيل فرضُ لغةٍ من اللغات كقاعدة، أو كمجموعةٍ من القواعد). لا يمكننا حتى أن نحميها كنوعٍ مهدّدٍ دون أن نأخذ في الاعتبار جميع علاقاتها (تنطلق الأحاديّة اللغويّة من افتراضٍ مفادُه أنّ لغتي هي جذوري، وأنّني مرتبطٌ ارتباطاً وثيقاً بموضعٍ واحد). يتحدّث غليسان في كتابه "شعريّة العلاقة" عن جماليّة التّهجين اللغوي (الذي كانت الباروكيّة تعبيراً جوهريّاً عنه، لإفاضتها المكانيّة وتوالديّتها، ضدّ مزاعم الوحدانيّة)

129 إدوارد غليسان، شِعريّة المتنوّع، ترجمة فرانتشسكا نيري، روما، منشورات ملتيمي، 2004، ص 32.

130 المصدر السّابق نفسُه، ص 33.

131 ديساي، ليلٌ وضبابٌ في بومباي، ص VIII.

ويبتكر مفهوم "الفوضى-العالم" الذي يعني الانفتاح على كل شيء محتمل. إنها ليست حالة من الشواش أو انعدام النظام. فالفوضى - كما يقول غليسان - ليست فوضوية: "إن نظامها الخفي لا يقتضي ضمناً تراتبيات، أو أسبقيات، لا للغات مُنتخبة ولا لشعوب أميرية"[132] إن الواقع الأرخبيلي، في منطقة البحر الكاريبي، أو في المحيط الهادئ، يجسد، وفقاً لغليسان، فكرة "شعرية العلاقة":

> "إن ما حدث في منطقة البحر الكاريبي، وهو ما يمكننا اختصاره في كلمة تهجين، يمنحنا أفضل فكرة تقريبية ممكنة. إنه ليس مجرد التقاء، أو صدمة (بالمعنى السيفالي"[133] للكلمة)، أو مجرد اختلاط أجناس، وإنما هو بُعدٌ مجهولٌ يسمح لكلّ امرئٍ أن يكون هنا وفي مكانٍ آخر، متجذراً ومنفتحاً، تائهاً في الجبل، وحراً في البحر، في وفاقٍ، وفي شِقاق".[134]

ويترتب على ذلك أن حركة التهجين اللغوية ليست مرحلةً وسيطةً لسلسلة علاقات، ولا هي المرحلة النهائية لعملية من العمليات. إن التهجين اللغوي يقتضي ضمناً التعددية اللغوية، إنه يفتح العلاقات، ويستدعي التلوث. إن عالمنا اللغوي اليوم مقيدٌ، على نحوٍ مفرط، بتشابك العلاقات. ثمة العديد من اللغات الإنجليزية أو الإسبانية أو الفرنسية، وقد اختفت الأحادية اللغوية غير الملموسة.

---

132 إدوارد غليسان، شِعرية العلاقة. بحثٌ في الشِعر III، ترجمة إنريكا رستوري، مانْشِرانا، منشورات كودْليبت، 2007، ص 96.

133 نسبةً إلى رونالد سيغال Ronald Segal (1932-2008) الكاتب الجنوب افريقي، صاحب كتاب "الشتات الأسود"؛ (م).

134 إدوارد غليسان، شِعرية العلاقة. بحثٌ في الشِعر III، ترجمة إنريكا رستوري، مانْشِرانا، منشورات كودْليبت، 2007، ص 42.

مـع ذلـك، يمكننـا أن نسـأل أنفسـنا: تُـرَى في أيّـة لحظـة أصبحـت اللاتينيّـة المحكيّـة في شـوارع رومـا القديمـة هـي اللغـة الحديثـة التي نسـمّيها الإيطاليّـة؟ متـى تولَـد لغـةٌ ومتـى تمـوت؟ إلى متـى اللغـة الإيطاليّـة، "التي هـي مركّـبٌ مـن اللغـات أكثـر ممّـا هـي لغـةٌ واحـدة"، كمـا يقـول ليوبـاردي في كتـاب مذكّراتـه "زيبالدونـه"[135]، ستظلّ هكذا؟ هـل هنـاك لحظـةٌ تدخـل فيهـا لغـةٌ لغـةً أخـرى وتحوّلهـا مـن الدّاخـل؟ ثمّـة شـيءٌ واحـدٌ مؤكّـد، أنّـه مـا مِـن لغـةٍ - حتـى تلـك الأكثـر قداسـةً - يمكنهـا أن تُفلـت مـن عـدم ديمومتهـا. وحـول هـذه النّقطـة أودّ أن أذكـر مـرّةً أخـرى مـا جـاء في كتـاب "زيبالدونـه" (955، 18 نيسـان، 1821): "إنّ اللغـات تتغيّـر دائمـاً، وليس بشـكلٍ طفيـفٍ، وإنّمـا بشـكلٍ تنتهـي معـه إلى المـوت [...]. بحيـث يمكـن القـول إنّـه مـا مـن لغـةٍ كانـت، ومـا مـن لغـةٍ أخـرى مِـن ثَـمّ سـتكون، أبديّـة".

إنّهـا "شـعريّة الفوضـى"، والتّـالي أنّهـا موجـاتُ الهجـرة، والغـزواتُ، والتّناقضـاتُ والتّواطؤاتُ، مـا يشـوّش نظـام اللغـات، ومـا يخرّبهـا ويُثريهـا. ولعلّ سـرّ اللغـة يكمـن هنـا، في انحنائهـا للّغـات الأخـرى، إلى أن تتحـوّل وتصـير شـيئاً آخـر غـيرَ نفسـها.

135 Zibaldone، وتُطلَـق الكلمـة بالإيطاليّـة علـى دفتـر تُـدَوّن فيـه الأفـكار والملاحظـات والمذكّـرات دونمـا نظـامٍ أو ترتيـبٍ معيّـن؛ (م).

منفى

جميع الكائنات الحيّة موجودةٌ لأنّها تهاجر. من السُنونو إلى القُمَّل، ومن القُمَّل إلى الإنسان. إذا لم تتحرّك الكائنات الحيّة فإنّها ستموت. من وجهة النَّظر التَّصنيفيّة يجب أن يُعَدَّ الإنسان من بين الأنواع المهاجرة. الحياة تعني الهجرة. ومفهوم "الأرض الغريبة" ليس حقيقةً موضوعيّة، بل هو مجرَّد فكرةٍ ركَّبتها عقولنا. فحتى بلد المنشأ يمكن أن يصبح في كثيرٍ من الأحيان "أرضاً غريبة"، سواءً بالنِّسبة لمن غادرها أو لمن بقي فيها. المجتمع بأكمله عبارةٌ عن تفاعلٍ بين الأفراد، عبارةٌ عن تغييرٍ متواصلٍ للمكان. ويساعدنا منطق السُيولة المجتمعيّة ومنطق الفوضى على تصوُّر مدى تعقيد الواقع. الكائن عند نيتشه هو كائنٌ مقتلَع الجذور، هو مَعبرٌ، وجسر: "ما يمكن أن يكون جديراً بالحبِّ في الإنسان هو كونه مَعبراً وصيرورةَ اندثار"، يقول في ديباجة "هكذا تكلَّم زرادشت" (حيث يستخدم نيتشه مصطلح *Übergang* الذي يُترجَم إلى كلمة "مَعبر" التي تعني أيضاً الذَّهاب إلى ما وراء، أو التَّجاوز، أو التَّحوُّل إلى إنسانٍ آخر مختلفٍ عمَّن كانَه من قبل). في نصوص التَّاريخ البشريّ الأساسيّة، من العهد القديم إلى الأوديسّة، ومن أناشيد البطولة إلى ملحمة "إلْ سيِّد"، ومن الكوميديا الإلهيّة إلى موبي ديك، دائماً ما تحدَّث الأدب عن المنفى، والتَّجوال، والانتقال من مكانٍ إلى مكان. لولا أنَّ إينياس نُفيَ من طروادة لما تيسَّر له أن يؤسِّس روما، على سبيل المثال، ولما أمكن ليوليسيس أن يرسو

على شواطئ إيثاكة. وربّما لما كانت قد خطرت في فكر كونراد، رائد ادب المنفى الحديث، شخصيّةً كشخصيّة مارلو[136] الّذي يصعد نهراً في وسط غابة من دون اسم ولا تاريخ. حتى الموتى يهاجرون، ذلك أنّ الدّفن أحياناً، كما نعلم، لا يضع نهايةً للمغامرة. عندما توفّيت إيفا بيرون في سنة 1952، حُنّط جسدُها، وبقي معروضاً حتى قيام الانقلاب العسكريّ في سنة 1955. غادر زوجها البلاد إلى المنفى، وبدأ جثمان إيفا المحشوّ رحلة طوافه حول العالم. في عام 1974 عاد إلى الوطن، وهو يستريح اليوم في مقبرة ريكوليتا.

حتى الأشياء التي يبدو لنا أنّها لا تتحرّك، تهاجر. فبيت النّاصرة الذي وُلدت فيه السّيّدة العذراء، على سبيل المثال، انتقل في عام 1291 بعملٍ ملائكيّ من فلسطين إلى دالماتْسيا، وبعد ثلاث سنواتٍ رفعته الملائكة وحملته إلى أنكونا، ثمّ بعد عامٍ إلى لوريتو. أسطورة قايين وهابيل كذلك يمكن قراءتها كقصّةٍ من قصص النّفي. أحدهما، كما نعلم جميعاً، كان راعي غنم، فيما كان الآخر مزارعاً. عند نقطةٍ ما، يصبح المستقرّ، بعد قتله المترحّلَ، مطروداً بدوره: "تائهاً وهارباً تكون في الأرض" كان حكم الله. يمكننا قراءة التّاريخ الكامل للبشريّة من خلال هذا الطّرد، وهو أمرٌ يكتسي معناه من حقيقة أنّ قايين كان مزارعاً مستقراً، وإلّا فإنّ الخروج من هناك، والذي يشير إليه معنى كلمة *exilium*، لن يكون له معنىً في مجتمعٍ مترحّلٍ كمجتمع هابيل. قصّة طرد قايين نجدها مصوّرةً أحسن تصويرٍ في لوحةٍ للرّسام **فرناند كورمون**، موقّعةٍ بتاريخ 1880، ومحفوظةٍ في متحف أورسيه. مع تحرّر الحقل الفنّيّ من كلّ إلاحةٍ دينيّةٍ خبيئة، يركّز الرّسّام الفرنسيّ على تشرّد عائلة قايين في الصّحراء. وتُحيل اللّوحة الضّخمة، التي يبلغ طولها

136 بطل رواية "قلب الظّلام"؛ (م).

نحو سبعة أمتار، إلى قصيدة لفيكتور هوغو عنوانها "الصبر" نقع عليها في ديوانه "أسطورة القرون":

عندما مع أبنائه المتأزرين بجلود الحيوانات.
أشعثَ، ومغبراً في قلب العاصفة،
ولّى قايين هارباً من أمام وجه يهوه،
وصل مع هبوط المساء، الرّجل المتجهّم إياه،
إلى سفح جبلٍ في قلب سهلٍ فسيح.[137]

يحبُّ الله فكرةَ النُّزوح والتّشرُّد. وفكرةُ الخلاص في الكتاب المقدّس مرتبطةٌ إمّا بالنّفي وإمّا بالإدانة: بأن نُطرَد من مجتمعنا، ونخسر حقوقنا وعائلتنا، ليُرمَى بنا إلى المجهول. في النّهاية، يمكن القول إنّ المنفى يكتسي طابعه الدّراماتيكيّ من كونه يُبعدنا عن قبورنا.

ولكن ليس في وسع الجميع ردُّ الاعتبار إلى حالتهم الاجتماعيّة التي فُرض عليهم فرضاً إسقاط ذلك الاعتبار عنها. وعندما يكون الفرد غير قادرٍ على الانسجام مع المسلّمات الإيديولوجيّة، فإنّ النُّزوح يصبح هو أوّل الصّدع. ثمّة، كذلك، منفىً خفيٌّ، مصوغٌ من الإحساس بالعزلة والتّهميش؛ ثمّة منفيّون اقتُلعوا اقتلاعاً من جذورهم، ولا يملكون حتى إمكانيّة ترميم الصّدع الذي نشأ بينهم وبين وطنهم الأم، ذلك أنّهم فقدوا، كذلك، القدرة على التّعبير وأصبحوا، في نظرنا، مجرّد كياناتٍ تجريديّةٍ تتسكّع بلا مبالاةٍ على امتداد هوامش مجتمعنا نفسه. إنّهم أولئك التّائهون في الليل.

137 فيكتور هوغو، أسطورة القرون، نصوصٌ مختارة، شرحها ارماندو لانديني، روما، منشورات سينيوريللي، 1955، ص 23.

المنفيُون، والمهاجرون، والنازحون، واللاجئون الذين يهيمون على وجوههم دونما مأوى، الذين لا يستطيعون الخروج من لغتهم لينبروا للُغة المكان الجديد الذي هم فيه. إنهم رجالٌ، ونساءٌ، وأطفال؛ عائلاتٌ كاملةٌ نُفيت إلى الهوامش، دون أن يُقيَّض لها الرُسوُ في مكان، أو هم أناسٌ قد ينقلب الرُسوُ، بالنِسبة إليهم، مأساةً أخرى، لأنهم فقدوا وطنهم دون أن يشتروا وطناً آخر، فهم من ثَمَّ يعيشون تجربة إقصاءٍ مزدوج. بعضهم يرجع على أعقابه مهزوماً، وبعضهم الآخر يندمج، وآخرون يواصلون تجوالهم حول العالم، مكتسبين لغاتٍ، وثقافاتٍ، ووجهات نظرٍ جديدة. دائماً ما يضعنا المنفى وجهاً لوجهٍ أمام خسارتنا، وأمام بحثنا عن آفاقٍ جديدة. يعرف المنفيُ أنَّ أيَّ مكانٍ في العالم، أيَّ مرسىً، سيكون دائماً مؤقَّتاً. وحالته، هذه الحالة الغريبة والمتناقضة، هي كحالة من لا جنسيَّة له بالنِسبة إلى اليونانيِّين: حالة كيانٍ متحلِّلٍ من كلِّ منظومةٍ سياسيَّة، حالةً محايدةً وقلقةً في نفس الوقت، وذلك على وجه التَحديد لأنه ليس من أهل البلاد وليس أجنبيَّاً، ومع ذلك يطالب لنفسه بهويَّةٍ وثقافة. وهذا ما يثير التَساؤل عن مدى إمكان تصوُر مجتمعٍ مكوَّنٍ من أفرادٍ أحاديِّين يخالفون كلَّ هويَّةٍ، وكلَّ شرطٍ من شروط الانتماء (أو يفتقرون إلى هويَّةٍ جمعيَّةٍ. وهنا نصطدم بالحدِّ الدلاليِّ للكلمة، لأنَّ كلمة "هويَّة" ليس لها صيغة جمعٍ باللغة الإيطاليَّة، وهذه الاستحالة تجبرنا على التَفكير بأحاديَّة الهويَّة التي تتوافق، عادةً، مع مجموعةٍ إثنيَّةٍ معيَّنةٍ، أو مع أمَّةٍ معيَّنة؛ ولأنه لا صيغة جمعٍ لها، فإنَّه من الصَعب تصريفها، أو صوغها في سياق التَعدُديَّة الهويَّاتيَّة).

في كتاباته عن المنفى، يستشهد الكاتب الفلسطينيُ إدوارد سعيد بفقرةٍ من كتاب "التَهذيب" للأهوتيِّ هوغو دي سان فيكتور - وهو

راهبٌ ساكسوني عاش في القرن الثاني عشر - يجد فيها الكاتب تصوره عن الإنسان المنفيّ:

> إنّ الإنسان الذي يجد وطنه أثيراً هو إنسانٌ ما يزال غراً طريّ العود، أمّا الذي يجد في كلّ أرضٍ وطناً له فهو إنسانٌ صلب العود: إلّا أنّ الإنسان الذي بلغ الكمال هو ذلك الذي يكون العالم كلّه، في نظره، أرضاً غريبة.

ويستعير تزفيتان تودوروف[138] أيضاً هذه الفقرة في كتابه "غزو أمريكا"، فيقول: "أنا البلغاريّ المقيم في فرنسا، أستعير هذا الاقتباس من إدوارد سعيد، الفلسطينيّ المقيم في الولايات المتّحدة، وهو الذي عثر عليه بدوره في إحدى كتابات إريك أورباخ[139]، الألمانيّ المنفيّ إلى تركيا". وأنا، الأرجنتينيّ المقيم في إيطاليا منذ زمنٍ طويل، دون أن أفهم إلى اليوم أسباب غربتي، أستعير بدوري هذه العبارة، سارقاً إيّاها من كلٍّ من تودوروف وإدوارد سعيد.

في السّنوات الأخيرة من حياته، كتب بلوتارخُس[140] رسالةً، عنوانها "المنفى"، إلى صديقه الشّابّ مينيماكو دي ساردي، ليواسيه في أمر إرساله إلى المنفى، ويدعوه فيها إلى عدم النّظر إلى اجتثاثه من وطنه بوصفه شرّاً في حدّ ذاته. وهو يُورد فيها مقطعاً غريباً عن ديوجينوس الكلبيّ: "على أولئك الذين كانوا يقولون له: "إنّ أهل سينوب قد حكموا عليك بالنّفي خارج إقليم بنطُس". كان

---

138 Tzvetan Todorov (1939-2017) فيلسوفٌ فرنسيّ من أصل بلغاريّ. من مؤلّفاته: "شعريّة النّثر". و"الأمل والذّاكرة". و"نظريّات في الرّمز": (م).

139 Erich Auerbach (1892-1957) لغويٌّ وناقدٌ أدبيٌّ ألمانيّ، يُعَدّ كتابه: "محاكاة: الواقعيّة في أدب الغرب" الأشهر بين مؤلّفاته: (م).

140 أو فلوطرخس (نحو 46 - نحو 125 م) فيلسوفٌ ومؤرّخٌ يونانيّ له مؤلّفان كبيران، هما: "السِّيَر المقارَنة لعظماء اليونان والرُّومان". و"الأخلاق": (م).

يـردُ قائـلاً: "وانـا حكمـتُ عليهـم بالبقـاء داخـل بنطُـس، علـى شـواطئ البحـر غـير المضيـاف"". يذكّرنـي هـذا المقطـع الـذي أوردَه بلوتارخُـس بالمغنّـي وكاتـب الأغانـي الأرجنتينـيّ فاكونـدو كابـرال الـذي سـافر في اثنـاء سـنوات المنفـى، في زمـن الدّيكتاتوريّـة العسـكريّة، إلى جميـع انحـاء العـالم كالهائـم بـلا هـدف. فعـل ذلـك كمـن يـزاول مهنـة. عـاش حالةً مـن التّرحـال المتواصـل، وكلّ مـكانٍ في العـالم أصبـح، بالنّسـبة إليـه، نقطـة انطـلاقٍ مفتوحـةً علـى مرسـىً جديـد. وبمجـرّد أن سـقط النّظـام عـاد إلى وطنـه، وهنـاك سـأله أحدهـم، ربّمـا بأسـلوبٍ غـير لائـق، عـن سـبب رحيلـه. فأجـاب فاكونـدو كابـرال مبتسـماً: "كمـا يقـول ديوجينـوس، لم أكـن أنـا مَـن رحـل، إنّـه أنتـم مَـن بقيتـم".

الكتابة بلغةٍ أخرى

في مقالةٍ نقديّةٍ عن أعمال خوليو مونتيرو مارتينز[141] عنوانها "بحرٌ في منتهى الرَّحابة"، وهي بدورها بحثٌ متأنٍّ في أدب المهجر في إيطاليا، كتبت روزانّا موراتْشه حول مسألة تغيير اللغة:

> لذلك، لا توجد لغةٌ يمكن أن تحلَّ محلَّ أخرى، فهناك تيّاراتٌ باطنيّةٌ، وغالباً ما تكون غير واعيةٍ، يغذّي كلٌ منها الآخر، ينصهر كلٌ منها في الآخر. ومن وحدتها تلك تولد الموجة التي تتكسّر بعد ذلك على مضرب الأمواج: إنّها الموجة الوحيدة المرئيّة لنا، ولكن وراءها تحتجب الحركات العميقة للهاوية.[142]

عندما يدخل المرء لغةً أخرى، فإنّ هذه اللغة لا تحلُ أبداً محلَّ اللغة الأم؛ بل إنّ اللغة الأمَّ هي التي تصوغ صوتها داخل اللغة الأخرى، مغيّرةً بناء الجمل، ومشوّشةً علمَ الصّوتيّات، أو مبلبلةً المخيّلة بقصصٍ جديدةٍ آتيةٍ من بعيد، قصصٍ تتحدّث عن الصّحارى، أو الأسفار، أو عن رحلاتٍ بحريّةٍ عجيبة. اللغات الأجنبيّة تجلب معها تعابير أخرى، وصائتيّاتٍ أخرى، وكلماتٍ أخرى تدخل وتتغلغل في التّخيّلات القديمة،

---

141 Julio Monteiro Martins (1955-2014) كاتبٌ برازيليٌ، من مؤلّفاته التي كتبها بالإيطاليّة نذكر: "قصص إيطاليّة"، و"اللغة الأم"، و"الآلة الحالمة"؛ (م).

142 روزانّا موراتْشه، بحرٌ في منتهى الرَّحابة. السّرد القصصيُّ في أعمال خوليو مونتيرو مارتينز، روما، منشورات ليبرتا، 2011، ص 33.

أو في لغة البلد المضيف، كيما تقصّ قصصاً أخرى. إنّها مكوّنةٌ من طبقاتٍ تحتيّة، ومن عناصر دخيلةٍ وانفاسٍ جديدة. وحينما نصغي إليها، نشعر على الفور بمنحىً نحويٍّ مغاير. فالأجانب الذين يتحدّثون بها يبتدعون إيقاعاً ويخلقون مخيّلةً لا تنتمي لا إلى لغتهم الأصليّة، ولا إلى لغة البلد المضيف، ومع ذلك فهم جزءٌ من كلتيهما. عن هذا الانتقال بين لغةٍ جديدةٍ وأخرى تكابد لكي تتركنا أتذكّر مقطعاً لـ رافائيله تاديو[143] نقع عليه في كتاب "اللغة المقتلَعة":

> إنّ الكتابة بالإيطاليّة، بالنّسبة إلى أجنبيٍّ اكتسب اللغة متأخّراً، لا بطريقةٍ أكاديميّة، ولكن أوّلاً كضرورةٍ للتّواصل مع النّاس، ومن ثمّ كضرورةٍ للتّواشج مع ثقافة البلد المضيف، هي دائماً مهمّةٌ عسيرة. التّراكيب اللغويّة للّغة الأمّ تعود لتتدسّ في اللغة الجديدة، ولتلتفّ عليها.[144]

يضعنا الأدب أمام إشكاليّة "الوجود بين لغتين". وإحدى سمات الرّواية الحديثة هي "الحياة في لغةٍ أخرى". فمؤلّفان مثل كونراد ونابوكوف، على سبيل الذّكر، هما من الشّخصيّات الأساسيّة التي تدفعنا إلى التّأمّل في مسالة ثنائيّة اللغة، أو تعدّديّتها، في ذلك الإبحار وسط ثقافاتٍ وتصوّراتٍ مختلفة، أو وسط ملوّثاتٍ متعدّدة الأشكال. تقدّم لنا نصوصهما البرهان على أنّ اللغات تنتقل من أقصى الأرض إلى أقصاها، وتهاجر، وتغترب، وتترجم نفسَها بنفسها، وترسم سُبُلاً جديدةً للتّفكير والرّؤية؛ وباختصارٍ، تقول لنا هذه النّصوص إنّ اللغات

---

143 Raffaele Taddeo، كاتبٌ إيطاليٌ من مواليد عام 1941، من مؤلّفاته: "أدبٌ ناشئٌ – أدب الهجرة الإيطاليّ، مؤلّفوه وشعريّته"، و" جرح يوليسيس – "العودة" في أدب الهجرة الإيطاليّ": (م).

144 اللغة المقتلَعة. شهاداتٌ وآدابٌ مهاجرة، تحرير البرتو إيبا ورافائيله تاديو، ميلانو، منشورات ليونكافالّو. 1999، ص 23.

حيّة. وإننا نعيش بين اللغات. يقودنا هذا الأمر إلى إعادة تعريف مفهوم الأدب الوطنيّ، وإلى إعادة النّظر فيه في ضوء الانفتاح الذي يتجاوز تماماً، وعلى نحوٍ ينطوي على تناقضٍ واضحٍ، حدود الوطن. وإذا كان القرن التّاسع عشر ومعظم القرن العشرين هما الحقبتين اللتين رسّختا الحدود الوطنيّة بطريقةٍ أو بأخرى، من خلال اقتراح فكرة التّاريخ الأدبيّ بوصفه تاريخاً للأمّة، فإنّ تلك الحدود، سواءٌ أكانت جغرافيّةً أم لغويّة، قد أعيد ترسيمها بدءاً من فترة ما بعد الحرب. وهكذا يصبح من الضّروريّ إعادة صياغة مفهوم للأدب واللغة يكون أكثر قابليّةً لتشرّب تعدّديّة الأصوات التي تدخل في اللعبة. فالأدب، يوماً بعد يوم، يزداد تحرّراً من القيود الوطنيّة. ومن المثير للاهتمام أن نرى كيف أنّ الأماكن التي تنتمي إلى سياقٍ لغويٍّ محدّدٍ يُعاد إحياؤها وتوظيفها في لغاتٍ أخرى جديدة.

يؤكّد وليام بتلر ييتس[145] (واقتبس هذه الإشارة من مؤلّف كلمان[146]: "الكتابة بين اللغات") أنّ ظاهرة التّحوّليّة اللغويّة الأدبيّة، أي ظاهرة المؤلّفين الذين يكتبون بأكثر من لغةٍ، أو بلغةٍ أخرى مختلفةٍ عن لغتهم الأمّ، هي أمرٌ متعذّر: "لا أحد يمكنه الكتابة بأسلوبٍ وبحسٍّ موسيقيٍّ بلغةٍ لم يتعلّمها في مرحلة الطّفولة، ولم تصبح منذ ذلك الحين فصاعداً اللغة التي يفكّر بواسطتها"[147]. مع هذا النّهج من التّفكير - كما يقول كلمان - يتّفق أيضاً توماس س. إليوت الذي زعم أنّه لم يعرف قطّ أيّة حالةٍ كان المؤلّف فيها يكتب شعراً بنفس الدّرجة من الجماليّة بلغتين مختلفتين. إنّهما

145 William Butler Yeats (1865-1939) شاعرٌ وكاتبٌ مسرحيٌّ ايرلنديٌّ. حصل على جائزة نوبل في الأدب عام 1923، من ابرز مجموعاته الشّعريّة: "الخوذة الخضراء"، و"البجع البريّ عند متنزّه كول"، و"السّلالم الملتوية": (م).

146 Steven G. Kellman، ناقدٌ امريكيٌّ من مواليد عام 1947، اشتهر بكتابيه: "افتداء: حياة هنري روث"، و"الخيال العابر للّغات": (م).

147 ستيفن ج. كلمان، الكتابة بين اللغات، ترجمة فرانكا سينوبولي، تروينا، منشورات انْشيتّا ابيرتا، 2007، ص 10.

رأيان لهما أساسهما من الصُحْة، حتى وإن كانت هناك أسماءٌ قليلةٌ تكفي لدحض مثل هذه التأكيدات (أفكّر في قصائد اثنين من أكثر المعاصرين لنا، ويلكوك[148] وبرودسكي، المكتوبة بلغةٍ غير اللغة التي تعلّمها كلٌ منهما في طفولته). يبقى أمراً واقعاً أنّه لم يعد من الممكن اليوم تصوُر الأدب داخل حدوده الوطنيّة: هناك كتّابٌ إيطاليّون يكتبون بالإيطاليّة من خارج البلاد، مثلما فعل لويجي دي روشيو[149] من النُرويج، أو كما يفعل مارينو ماليانى[150] من هولندا، وهناك كتّابٌ إيطاليّون مهاجرون يكتبون بلغةٍ غير لغتهم، وأفكّر هنا في انطونيو دالْ ماسيتّو[151]، المولود في إنترا، والذي غادر إيطاليا وهو في سنّ الثّانية عشرة، وهناك أيضاً الكثير من الكتّاب غير الإيطاليّين الذين اتّخذوا اللغة الإيطاليّة لغةً أدبيّةً لهم، فهم يستكشفون فيها لغةً غير معروفةٍ لهم، محاولين أن يضفوا عليها إيقاعاتٍ أخرى. لا يتعلّق الأمر بابتداعِ مصطلحاتٍ جديدةٍ أو باستخدام كلماتٍ أجنبيّةٍ في اللغة الجديدة، وإنّما بإرغام الكلمات على قبول معانٍ أخرى.

في نصٍّ حديثٍ، نصٍّ يفتح آفاقاً جديدةً للتأمّل في الأدب الإيطاليّ المكتوب بأقلام كتّابٍ غير إيطاليّين، عنوانه "أدب الهجرة الإيطاليّ"، تفضّل روزانّا موراتّشه الحديث عن أدب الهجرة من خلال الإشارة بوضوحٍ إلى رواية "عالَمٌ كُلٌ" لغليسّان، وإلى مؤلّفٍ جماعيٍّ صدر في عام 2007، عنوانه "نحو أدبٍ عالميٍّ"، من بين المشاركين فيه غليسّان نفسُه.

148 Juan Rodolfo Wilcock (1919-1978) شاعرٌ وناقدٌ ومترجمٌ ارجنتينيٌ، اتقن اللغة الإيطاليّة التي كتب بها أعمالاً عُدّت من بين أفضل أعماله. طلب الجنسيّة الإيطاليّة ومُنحَت له بعد عام من وفاته التي وقعت في منزله الرّيفيّ في لوبريانو، شمال روما. من أعماله الصّادرة بالإيطاليّة: "الفوضى"، و"الكلمة الميّتة"، و"بارسيفال"؛ (م).

149 Luigi Di Ruscio (1930-2011) شاعرٌ وكاتبٌ إيطاليٌ، من مجموعاته الشّعريّة: "لا نستطيع الاعتياد على الموت"، و"المجموعة الأخيرة"، و"ثلج اوسلو الأسود"؛ (م).

150 Marino Magliani، كاتبٌ ومترجمٌ إيطاليٌ من مواليد عام 1960، من رواياته: "الصّيف بعد مارينجو"، و"تلك الليلة في دولتشيدو"، و"شاطئ الكلاب الرّومانسيّة"؛ (م).

151 Antonio Dal Masetto (1938-2015) كاتبٌ إيطاليٌ حمل الجنسيّة الأرجنتينيّة، من أعماله: "دائماً من الصّعب العودة إلى البيت"، و"قربان جوزيبّه"، و"تقليد الخرافة"؛ (م).

تقول روزانا موراتشه: "إنّ أدب الهجرة يتحرك على الحدّ الفاصل بين لغتين، وثقافتين، وتاريخين، ومخيلتين، وموروثين، وديانتين. انه أدبٌ يتّسم بتهجينٍ عميقٍ ينعكس على الأشكال الأدبيّة والأصوات السّرديّة"[152]. إنّ الأدب الذي كتبه في إيطاليا كتّابٌ غير إيطاليين هو أدبٌ حديث العهد، مقارنةً بالدّول الأخرى، وهو، علاوةً على ذلك، أدبٌ متنوّع المصادر. وحتى وقتٍ قريب، كانت دراسة هذه الآداب تقتصر على الجانب المتعلّق بالسّيرة الذّاتيّة، وعلى مسألة الاندماج، كما لو انّ قصّة الهجرة أو المنفى قادرةٌ في حدّ ذاتها على ان تحقّق استقلاليّةً جماليّة، مقارنةً بالمرجعيّة النّصّيّة. ولذا، فإنّ الاهتمام بهذه الآداب كان اهتماماً اجتماعيّاً وتوثيقيّاً بحتاً يقدّم سيرة الحياة على العمل الأدبيّ نفسه. أمّا اليوم فإنّ اهتمام الدّراسات النّقديّة بات ينصبّ على قيمتها الفيلولوجيّة، والأسلوبيّة، والأدبيّة. "ولكن ما التّحوّلات التي تُحدثها هذه الهجرة اللغويّة والثّقافيّة؟ وكيف تؤثّر في موروثنا الأدبيّ، وفي مخيّلتنا، معدّلةً إيّاهما من الدّاخل؟ ما الثّمار التّعبيريّة والابتكارات اللغويّة التي يأتي بها هذا التّهجين؟" تسأل روزانا موراتشه. وهي أسئلةٌ نطرحها دائماً ونحن نقرأ كاتباً اضطُرّ إلى تغيير لغته.

وهكذا، فإنّ "الملكياديّسين"[153] الجدد، بقصصهم ولغاتهم، يقلبون نظام المتخيّل المحلّيّ السّائد، من خلال تحويله وإثرائه بكلماتٍ جديدةٍ وقصصٍ جديدة. فثراء اللغة يكمن في إمكانيّاتها. كثيرٌ من الكتّاب الأجانب، عبر كتاباتهم، يستجوبون اللغة الإيطاليّة، إذْ يضعون اللغة في مواجهة إيقاعاتٍ جديدةٍ ولمثماتٍ جديدة. وقصصهم، بحكم خروجها عن الحدود الإقليميّة، هي المتحدّث باسم عوالم أخرى. ومن المفارقة أنّها أحياناً تحدّثنا عن عالمنا ببراعةٍ أكبر.

152 روزانا موراتشه، أدب الهجرة الإيطاليّ، بيزا، منشورات ETS، 2012، ص 10.

153 جمع ملكياديس، إحدى شخصيّات رواية "مائة عام من العزلة"، وهو رجلٌ غجريّ (م).

أصدقاءٌ زائفون

الأصدقاء الزُّائفون هم كلماتٌ أو عباراتٌ في لغةٍ، على الرُّغم من أنَّها تحمل شبهاً كبيراً مع تعبيراتٍ أخرى في لغةٍ أخرى، إلَّا أنَّها تختلف عنها في المعنى، مضلِّلةً من ينطق بها أو يصغي إليها. إنَّها العذاب الأكبر للمترجمين. وهذه الثُّنائيَّات من الأصدقاء الزُّائفين هي أكثر شيوعاً بين اللغات التي بينها علاقة قرابة ممَّا هي بين اللغات المتباينة. ففي لغتين بينهما علاقة قرابة، كالإسبانيَّة والإيطاليَّة، ثمَّة الكثير الكثير من الأصدقاء الزُّائفين. هناك مثلاً صديقٌ زائفٌ، شائعٌ جداً، يعرفه الجميع، ولكنَّه دائماً ما يكون مضلِّلاً، ألا وهو كلمة *Largo*[154]. فهذه الكلمة بالإسبانيَّة تعني "طويل"، بينما تُستخدَم الكلمة *Ancho* كمرادفٍ للكلمة الإيطاليَّة *Largo*. فإن أنا قلت بالإسبانيَّة: *El hombre de cabellos largos*، فأنا لا أشير بذلك إلى رجلٍ عريض الشَّعر (والذي سيكون رجلاً غريب الهيئة لا يمكن تخيُّله)، بل إلى رجلٍ طويل الشَّعر.

كثيراً ما تذكِّرني هذه القصَّة عن الأصدقاء الزُّائفين بجدَّتي لأمِّي التي سافرت إلى الأرجنتين في أواخر الأربعينيَّات. كانت تتحدَّث نوعاً من اللغة الهجينة بين اللغة الموليزيَّة[155] واللغة الإسبانيَّة، مبدِّلةً، حتى في الجملة الواحدة نفسها، الكلمات من كلِّ لغةٍ بكلماتٍ من اللغة الأخرى. كانت هذه الرُّطانة المتبدِّلة تُسمَّى *Cocoliche* في الأرجنتين،

154 الكلمة تعني بالإيطاليَّة: واسع أو عريض؛ (م).

155 نسبةً إلى موليزه، Molise، أحد أقاليم إيطاليا العشرين؛ (م).

وهي طريقةٌ في الكلام كانت تُستخدَم في المسرح الشعبيّ الأرجنتينيّ، حيث وُلدت شخصيّة "كوكوليتشو" الكوميديّة، شخصيّةٌ ساخرةٌ لإيطاليّ جنوبيّ يجعل من نفسه اضحوكةً لطريقته في الكلام. ويأتي اسم الشخصيّة من فرانتشسكو كوكوليتشو، وهو عاملٌ من سكّان كالابريا، كان يعمل في فرقة خوسيه بودستا المسرحيّة في أواخر القرن التاسع عشر، وكان يتحدّث اللغة الإسبانيّة بشكلٍ سيّئٍ للغاية، حتى وإن حملته سذاجته على الاعتقاد بأنّه كان يحتال عليها. وقد استعيرت بعض كلمات لغة الكوكوليتشه *Cocoliche* من قبل لغة اللونفاردو *Lonfardo*، وهي لغةٌ استُخدمت في عالم الجريمة (وصفها بورخيس باللغة المتخصّصة بالعار)، وقد تكوّنت وتطوّرت في بيئات بوينس آيرس الأكثر انحطاطاً، وهي تضمّ الكثير من المصطلحات المتحدّرة من لغات المهاجرين المختلفة. لقد أسهم معجم هذه اللغة السرّيّة في ثراء معجم الأرجنتينيّة المحكيّة (لغة التانغو، مثلاً، مليئةً بمصطلحاتٍ مستمدّةٍ من لغة اللونفاردو). وكانت جدّتي - كما قلت - تتحدّث هذه اللغة المكتظّة بأصدقاء زائفين، لغة الكوكوليتشه. في إحدى المرّات أعطتني بعض المال، وقالت لي، بعد جملةٍ طويلةٍ ومُشبعة اللفظ للغاية: *Mancia*. فهمتُ أنّها قالت *Mangia*[156]، بل إنّني على يقينٍ شبه تامٍّ من أنّ هذا هو ما قالته، ولكن لأنّه بدا لي من المستحيل أنّ جدّتي كانت تطلب منّي أن آكلَ المال، فقد اعتقدتُ أنّها قالت لي *Manche* بالإسبانيّة، وتعني لطخة. بيد أنّه لم تكن هناك أيّة لطخةٍ على الورقة النقديّة، فذهبتُ إلى أمّي التي كانت دائماً تلتقطها وهي طائرة، فأخبرتني أنّ ذلك المال كان "مكافأةً" لي، الكلمة التي تعني حرفيّاً بالإسبانيّة *Mancia*. في بعض الأحيان كانت جدّتي تُقحم كلمة *Loro*[157] بين الجملة والأخرى، وكنت أقع دائماً في الخطأ: كنت أظنّ

156 أي "كلّ" بالإيطاليّة: (م).

157 أي "هُم" بالإيطاليّة: (م).

أنْ جدّتي، لبعض الأسباب الغريبة، كانت تسألني عن الببّغاء الذي كان لديّ في المنزل (ففي منزلي في بوينس آيرس كان لديّ ببّغاءٌ اسمه بيدريتو بقي عندي لمدّة 13 عاماً)، ذلك أنّ كلمة "ببّغاء" بالإسبانيّة يُقال لها حرفيّاً *Loro*، وببّغائي كان هو *il loro Pedrito*[158]. غير أنّ جدّتي كانت تقول *Loro* قاصدةً بها، دائماً تقريباً، ضمير الغائب "هم" بالإيطاليّة. ومع الوقت تعلّمتُ أنا أيضاً فهمَ ما كانت ترمي إليه. فإذا قالت لي على سبيل المثال: *Salire*، كنت أصعد إلى الطّابق العلويّ، بدلاً من أن أخرج من الباب، ذلك أنّ كلمة *Salir* بالإسبانيّة تعني حرفيّاً *Uscire*[159] بالإيطاليّة. وأجمل من ذلك هو أنّه في الحيّ الذي كانت تقطن فيه جدّتي، كان هناك الكثير من الإيطاليّين الوافدين من أماكن مختلفة، ولكلٍّ منهم لهجته الخاصّة. وكان كلُّ حديثٍ هناك مليئاً بسوء الفهم. وربّما انقطع الكلام بين الجار والجار لاعتقاد كلٍّ منهما أنّ الآخر قال شيئاً خاطئاً، وما إلى ذلك. حاصل القول أنّني كنت أستمتع إلى حدٍّ كافٍ تماماً بين جميع هؤلاء الأصدقاء الزّائفين الذين - إذا كان لي أن أقول الحقيقة - قليلاً ما أفتقدهم اليوم.

158 هنا تلاعبٌ بالكلمات من قبل الكاتب يحمّل فيه الجملة معنيين مختلفين وفقاً لاختلاف معنى كلمة *loro* بين الإسبانيّة والإيطاليّة، فبالإسبانيّة تعني: "وببّغائي كان هو الببّغاء بيدريتو"، بينما تعني بالإيطاليّة: "وببّغائي كان هو ببّغاؤهم بيدريتو"؛ (م).

159 الفعل *salire* يعني بالإيطاليّة "الصّعود"، والفعل *salir* يعني بالإسبانيّة "الخروج" أو *uscire* بالإيطاليّة؛ (م).

التَّداخل اللُغويُ

لكلِّ لغةٍ دستورها الخاصُ الذي يميِّزها بمجمله من سائر اللغات الأخرى ويفتحها، في الوقت نفسه، على مجموعةٍ متعدِّدةٍ من العناصر الدُخيلة. حين يتعلَّق الأمر باللغة، فإنَّنا جميعاً ضيوفٌ ومضيفون، ذلك أنَّنا نعيش في حالةٍ من الهجرة المستمرَّة. ليس ثمَّة حدٌ للتَّأثير الذي يمكن أن تتعرَّض له اللغة، لأنَّ كلَّ لغةٍ تعيش مغمورةً بجوقة من اللغات الأخرى. في نصٍّ صدر في عام 1953 وأصبح نصَّاً كلاسيكيَّاً لعلم اللِّسانيَّات الاجتماعيَّة، عنوانه "لغاتٌ على احتكاك"، يتحدَّث اوريل وينريش[160] عن التَّداخل، أو بالأحرى عن إدخال عناصر أجنبيَّةٍ إلى حقل اللغة، قائلاً: "يحدث التَّداخل حينما يحدِّد شخصٌ ثنائيُ اللغة فُونيماً[161] ما في نظامٍ لغويٍّ ثانويٍّ على أنَّه واحدٌ من فونيمات النِّظام اللغويُ الأساسيُ، فيُخضعه، عند إعادة إنتاجه، للقواعد الصَّوتيَّة للُغة الأساسيَّة"[162]. الأمر إذاً لا يتعلَّق بتغيير اللغة، وإنَّما بتداخل لغةٍ أجنبيَّةٍ مع لغةٍ أخرى، مثلما حدث في الأرجنتين، على سبيل المثال، فقد دخلت اللغة الإيطاليَّة في تكوين لغة الكوكوليتْشه (بعض المفردات الإيطاليَّة كانت قد استُضيفت قبل ذلك في لغة اللونفاردو، ثمَّ في اللغة الإسبانيَّة الدَّارجة). حين أفكِّر في مثل هذه الأشكال من التَّداخل اللغويُ،

160 Uriel Weinreich (1926-1967) عالم لسانيَّات بولنديُ-امريكيُ كان مختصَّاً باللغة اليديشيَّة (لغة يهود اوروبَّا)؛ (م).

161 اصغر وحدة صوتيَّة تستعمل في بناء الكلام؛ (م).

162 اوريل وينريش، لغاتٌ على احتكاك، ترجمة جورجو رايموندو كاردونا، تورينو، منشورات بورينغيري، 1974، ص 21.

تخطر في بالي على الفور رواية روبرتو خورخي بايرو[163] الصادرة في عام 1906 تحت عنوان "زواج لاوتشا"، وبطلها صعلوكٌ ارجنتينيٌ يعيش حياة التشرّد والتجوال. في هذا النصّ، يُشابك بايرو مختلف لهجات المهاجرين الطليان داخل سياق الحوارات، خالقاً بذلك شكلاً من السرد الهجين ومعيداً تشكيل لغته الخاصّة، من خلال فتحها على العناصر الدخيلة التي تقترحها أصوات المهاجرين أنفسهم. فمثلاً، ثمّة حوارٌ أحبُ أن أشير إليه، حين يذهب لاوتشا إلى قسٍ نابوليتانيٍ، في محاولةٍ لعقد قرانٍ زائفٍ مع أرملةٍ إيطاليّة:

-¿Qué vulite? -me preguntó.

-Yo, señor cura... venía... venía porque me voy a casar...

-Va bene!, va bene! Songo diechi nachonale... E un qui se ne casa?... Bisoña pagá antichipate pei publicazione... amonestazione... A mushás é de acá?... ¡Eh!... vedite... diechi nachonale é poca roba!

-¡Espere un poco, señor cura!... Es que yo quisiera la, ¿cómo se dice?, ¡ah!, ¡sí!, la despensa de las amonestaciones...

-Allora so tranta!

-Y que nos casara en casa de la novia...

-Allora so sesanta... Un pozo fá de meno.

-¡Oh!, por eso no importa, señor cura: se le pagarán los sesenta pesos... Pero ¿cuándo nos podrá casar?

-Cuanne vulite... ¿E qui é á compromesa?

-¿La qué dice?

-La mushás...

163 Roberto J. Payró (1867-1928) كاتبٌ وصحفيٌ ارجنتينيٌ، من اعماله الروائيّة: "اغنيةٌ تراجيديّة"، و"انتصار الآخرين"، و"ليتني اعيش معي"؛ (م).

-¡Ah! ¡Sí! Doña Carolina, la viuda, ¿sabe? la de la pulpería de la Polvadera...

-Va bene, va bene.[164]

تتطلّب واقعيّة بايرو، والأسلوب الهزليّ على وجه العموم، اتّخاذ موقفٍ من اللغة، وذلك بإقامة مقارنةٍ بين جميع الشّرائح الاجتماعيّة من خلال طريقة تعبير كلّ شريحةٍ عن نفسها. يحاول بايرو تنوير لغته بمساعدة لغاتٍ أخرى، بل إنّ هذا التّهجين هو ما يجعل النّصّ مفتوحاً على أفقٍ اجتماعي. وعلى هذا النّهج يتموضع أيضاً مؤلّفٌ أرجنتينيٌّ آخر، هو روبرتو راشيلا (الذي ترجم إلى الإسبانيّة العديد من الكلاسيكيّات الإيطاليّة)، والذي يكتب بلغةٍ شبه هجينة، تتداخل معها الإيطاليّة

---

164 روبرتو خورخي بايرو، زواج لاوتْشا، بوينس آيرس، منشورات لوسادا، 1994، ص 46. اترجم النّصّ إلى الإيطاليّة:

-Che vuole? - mi chiese. / -Io, signor prete... venivo... venivo perché vorrei sposarmi... / -Va bene!, va bene! Sono dieci nazionali... E qui si sposa?... Bisogna pagare in anticipo per la pubblicazione... l'avviso di matrimonio... La ragazza è di qua?... Eh!... vedete... dieci nazionali sono poca cosa! / -Aspetti un po', signore prete!... È che io vorrei la, come si dice?, ah!, sì, la dispensa dell'avviso di matrimonio... / -Allora sono trenta! / -E che ci sposi in casa della fidanzata... / -Allora sono sessanta... Non posso fare meno. / -Oh!, per questo non c'è problema, signor prete: le saranno pagati i sessanta pesos... Ma, quando ci potrà sposare? / -Quando volete... È qui la compromessa? / -La chi? / -La ragazza... / -Ah! Sì! Donna Carolina, la vedova, sa? quella della bottega della Polvadera... / -Va bene, va bene".

= رأينا أنّه لا بدّ من تثبيت النّصّ وحاشية الكاتب كما هما بلغتيهما الأصليّتين لكي يتسنّى للقارئ العربيّ تكوين فكرة، ولو عامّة، عن التّداخل اللغويّ في هذا الحوار؛ وأوردُ هنا التّرجمة العربيّة له: "- ماذا تريد؟ - سألني. / - أنا، يا سيّدي الكاهن... كنت قادماً... كنت قادماً لأنّني راغبٌ في الزّواج... / - حسناً!، حسناً! عشر قطع نقديّة محليّة... وهل تريد الزّواج هنا؟... عليك أن تدفع مقدّماً لأجل النّشر... نشر إشعار الزّواج... هل الفتاة من هنا؟... إيه!... سترى... عشر قطع نقديّة محليّة ليست بالشّيء الكثير! / - على رسلك قليلاً، يا سيّدي الكاهن!... إنّ ما أريدهُ هو، ماذا يقوّلون؟ آه، أجل، توزيع إشعار الزّواج... / - ثلاثون إذاً! / - وأن يكون الزّواج في منزل الخطيبة... / - ستّون إذا... لا يمكنني التّخفيض أكثر. / -أوه!، من هذه النّاحية لا توجد مشكلة، سيّدي الكاهن: سادفع ستّين بيزو... ولكن متى يمكننا الزّواج؟ / - متى ما أردتما... وهل المتعاقدة هنا؟ / - مَن؟ / - الفتاة... / آه! أجل! دونا كارولينا، الأرملة، اتعرفها؟ صاحبة حانوت بولفاديرا... / - حسناً، حسناً".

المحكيّة. واشير هنا بالتحديد إلى اثنين من كتبه: "حوارات في الأفنية الحمراء" (1994)، و"لو أننا عشنا هنا" (1998). في هذين النصّين، لا يتمثّل التحدّي الذي ينبري له راشيلا في منح صوتٍ للأشكال اللفظيّة الحاضرة في الأرجنتين، ولكنّه يتمثّل في خلق لغةٍ دخيلةٍ في صميم لغته الأمّ، كما لو كان مؤلّفاً إيطالياً فقدَ لغته الأمّ، ويحاول التعبير عن نفسه باللغة الإسبانيّة. بيد أنّه يفعل ذلك مجروراً وراء عتاده الدلاليّ واللغويّ الأصلي. فالأمر إذاً ليس "محاكاةً" للّغة المحكيّة، مع ما فيها من تداخلاتٍ أجنبيّة، بل هو تحدٍّ أوسع نطاقاً يذهب باللغة إلى أقصى حدودها، إلى درجة تحويلها من الصميم. وبعبارةٍ أخرى، يمكن القول إنّ راشيلا يضفي على اللغة الإسبانيّة موسيقيّةً وجرْساً إيطالياً بالكامل.

ومن عجيب المفارقات أنّ الصعوبة الأولى التي تعترضنا، حينما نكتب بلغةٍ شبيهةٍ بلغتنا الأمّ، هي ذلك التشابه نفسه، ذلك أنّنا في هذا السّياق نميل دائماً إلى جرّ عتادنا الدلاليّ واللغويّ لتطبيقه على اللغة الجديدة. أحياناً، إذا عرفنا كيف نصرّف هذا الشكل من "الطرافة"، فإنّنا نخلق أشياء مثيرةً للاهتمام، كما فعل روبرتو راشيلا على سبيل المثال في روايته "حوارات في الأفنية الحمراء"، ولكن في أحيانٍ أخرى، تكون النتائج كارثيّة. فقد يكون من الأسهل كما أفترض - حتى وإن لم يكن لديّ خبرةٌ مباشرةٌ في ذلك - أن نضرب على وترٍ مختلفٍ كلّيّاً (أفكّر هنا في التحوّل من لغةٍ إلى لغةٍ أخرى مختلفة، كالتحوّل من الإيطاليّة إلى الإنجليزيّة أو الألمانيّة). ومع ذلك - سواءٌ أكان الدخيل ذا لغةٍ شبيهةٍ أم لا - فإنّه يبحث دائماً عن لغةٍ له، والطريدة هي ذلك الوحش المفترس الذي غالباً ما يكون بعيد المنال، والذي يختبئ وراء كلّ خطاب. وكلّ دخيلٍ لا بدّ أن يواجه هذا الخطر، مع ممارسته هذا الصيد. إنّ اللغة التي نتحدّثها ونكتبها هي خريطةٌ ننشئها ببطءٍ وتؤدة، ولكنّنا لا ننتهي أبداً من رسمها. خريطةٌ تقتفي، في النّهاية، أثر المطاردة التي نقوم بها وراء ذلك "الوحش الجامح" الذي هو اللغة.

كلُ أجنبيٍ هو مترجمٌ على طريقته الخاصَّة

عشيَّة الذِكرى السَّنويَّة الخمسمئة لاكتشاف أمريكا، تلقَّى محاضرٌ كاريبيٌ دعوةً من رابطة مؤرِّخي ماتْشراتا، لعقد مؤتمرٍ حول الدَّور الذي لعبته دونا مارينا المعروفة أيضاً باسم مالينالّي، مترجمة وعشيقة هرناندو كورتيس[165]، في أثناء غزو المكسيك. إحدى القائمات على تنظيم المؤتمر كانت صديقةً لي درسَت الفلسفة، وقد دعتني للمشاركة. بدا لي الأمر مثيراً للاهتمام، فوافقت على تلبية الدَّعوة، ولكنَّني أيضاً كنت سأشارك عن طيب خاطرٍ، لأنَّ مالينالّي ـ كما فسَّرتُ لصديقتي ـ تجسِّد فكرة المترجمة الأولى، وفي الوقت نفسه الخائنة الأولى في تاريخ أمريكا اللاتينيَّة. في اليوم التَّالي التقيت بصديقتي مرَّةً أخرى وسألتني ـ نظراً لكون ذلك المحاضر الكاريبيَّ المدعوَّ لعقد المؤتمر لم يكن يتحدَّث الإيطاليَّة ـ إن كان من الممكن أن أترجم "بعض الكلمات"، وعلى حدِّ قول صديقتي ومنظِّمة الحدث: "لكن، فقط، في حال لم نتمكَّن نحن الجمهور من فهم الإسبانيَّة جيِّداً". وافقت على ذلك، حتى مع يقيني مسبقاً بأنَّني كنت سأذوب من الخجل (أضيف أنَّني، للأسف، لا أستطيع أبداً رفض الدَّعوات أو المقترحات حتى عندما أؤثر أن أقول لا). وحاصل الموضوع أنَّه في ظهيرة ذلك اليوم ـ ما أزال أتذكَّر ذلك، وأعتقد أنَّني سوف أتذكَّره إلى آخر يومٍ في حياتي ـ كان هناك

165 Hernán Cortés (1485-1547) مغامرٌ إسبانيٌ فتح إمبراطوريَّة الأزتيك في بلاد المكسيك مدمِّراً حضارتها: (م).

جمعٌ غفيرٌ من الوافدين لحضور المؤتمر. حين وصلتُ، وبعد إلقاء التحيةِ المعتادة، والتي قُدِّمتُ فيها كـ "مترجمٍ"، طلبوا منّي الجلوس قرب المحاضر الكاريبيّ. بعد سلسلةٍ من التشكُرات من قبل القائمين على المؤتمر، أُعطيت الكلمة للمحاضر، وهو رجلٌ طويلٌ ذو عينين سوداوين وعميقتين للغاية، لكي يبدأ ندوته حول دونا مارينا المعروفة باسم مالينالي. بدأ المحاضرة بتقريعٍ استهلاليٍّ للأميرة المكسيكيّة، ثمّ في لحظةٍ معيّنة، عندما اعتقد أنّه قال ما فيه الكفاية، توقّف عن الكلام والتفت إليّ حيث كنت جالساً على يساره. التفتُّ إليه حيث كان جالساً على يميني، وربّما أومأت له بابتسامة، لا أذكر، ثمّ نظرت إلى الجمهور أمامي، الجمهور الذي كان ينظر إليّ بدوره مترقّباً الترجمة الكاملة لذلك التقريع الاستهلاليّ للأميرة المكسيكيّة. في تلك اللحظة تمنّيت لو أنّني أنحلّ من المادّة، ولكنت شكرت رؤساء ملائكة السماء جميعاً لو أنّهم اخترقوني بصاعقة. تبع ذلك السؤالاتُ المعتادة، والقهقهات الساخرة، والنظرات الحائرة، وسائر الأشياء المعهودة التي يفعلها النّاس حين يرون شخصاً يواجه معضلة. لم أشعر أبداً في حياتي بأنّني غريبٌ ودخيلٌ كما كنت في تلك اللحظة. في فصلٍ من كتابها "مستقبل ثورة"، تؤكّد جوليا كريستيفا[166] أنّ تغيير المرء لغته يعني أن يفقد طبيعته، أو أن يخون تلك الطبيعة، أو أن يترجمها. تقول: "إنّ الأجنبيّ هو في الأساس مترجم". غير أنّني في تلك اللحظة لم أشعر سوى أنّني مترجمٌ ناقصٌ، مجرّدٌ من الكلمات، ومعقود اللّسان، كما لو أنّني لم أعد أعرف أيّة لغة، على الرّغم من أنّني خلال السّنتين اللّتين عشتهما في إيطاليا كنت أعدُّ اللغة الجديدة وسيلةً لولادةٍ ثانية، ففيها، في هذه اللغة التي اختارت في تلك اللحظة أن تتبذني،

166 Julia Kristeva، فيلسوفة وناقدة ادبيّة ومحلّلة نفسيّة ونسويّة بلغاريّة-فرنسيّة من مواليد عام 1941، من مؤلّفاتها: "شمسٌ سوداء"، و"ثورة اللغة الشّعريّة"، و"في البدء كان الحب: التّحليل النّفسيّ والإيمان"؛ (م).

وتركتني عاجزاً حتى عن مجرّد التلعثم بها، كنت أجذّر صورة هويّتي. لم أعرف ماذا عليّ أن أفعل حيال تلك النّظرات، حيال ذلك التّرقّب المحيق بي. أكان هذا هو الثّمن الذي كان عليّ أن ادفعه مقابل جريمة قتل الأمّ التي ارتكبتها حين قرّرت مغادرة موطني الأصلي؟ أكنت أنا هي ماليناليّ نفسها، المترجمة والخائنة التي لم تكن تعرف اللغة حقّ المعرفة؟ كيف بإمكاني أن أحوّل نفسي إلى ذلك المترجم المثاليّ الذي لا يسمح بأن يتسرّب منه أدنى أثرٍ من لغته الأصليّة؟ في النّهاية انكشفت على حقيقتي، وسألتُ إن كانت هناك حاجةٌ إلى ترجمة ما كان المحاضر الكاريبيّ قد انتهى للتّوّ من قوله، وكلّي أملٌ في أن يقول الجميع لا، وإنّهم قد فهموا جيّداً ما قاله؛ ولكنّ جواب الجميع كان نعم، هناك حاجةٌ إلى ذلك، لأنّ ما قاله لم يكن واضحاً لأحد. وهكذا، على هذا النّحو الجارح، بدأت علاقتي الصّراعيّة مع اللغة الإيطاليّة وهلمي، ربّما، من استخدام لغاتٍ أجنبيّةٍ جهراً وعلى الملأ.

بعض حالات التَّرجمة الذَّاتيَّة

في عام 1955 غادر خوان ردولفو ويلكوك الأرجنتين، واستقرَّ في روما (في الفترة نفسها أرجنتينيٌ آخر، هو هيكتور بيانشوتي، غادر بلاده ليستقرَّ في باريس ويكتب، في وقتٍ لاحقٍ، باللغة الفرنسيَّة). بعد بضع سنواتٍ من وصوله إلى إيطاليا، نشر ويلكوك كتابه "الفوضى" (1960)، وهو مجموعةٌ قصصيَّةٌ، كان قد كتبها بالإسبانيَّة بين منتصف الأربعينات ومنتصف الخمسينات (ستكون أوَّل كتابٍ له باللغة الإيطاليَّة)، وقام هو نفسه بترجمتها من الإسبانيَّة. أمَّا في عام 1963 فقد نشر مجموعةً شعريَّةً بعنوان "قصائد إسبانيَّة"؛ وهي مختاراتٌ انتقاها ويلكوك من كتبه الشِّعريَّة السِّتَّة التي سبق أن نُشرت في الأرجنتين بين عامي 1940 و1951. وليست المسألة هنا إعادة كتابة، كما هو شأن ترجمات بيكيت الذَّاتيَّة إلى لغته الأم (أي من الفرنسيَّة إلى الإنجليزيَّة)، أو كما هو شأن رواية "فيرديدوركه" التي ترجمها كاتبها فيتولد غومبروفيتش[167] من البولونيَّة إلى الإسبانيَّة. فترجمة ويلكوك هي ترجمةٌ ذاتيَّةٌ وفيَّةٌ شعريَّاً للنَّصِّ الأصليِّ، حتى في المواضع التي كان بإمكانه أن يسمح لنفسه ـ لكونه هو نفسه المؤلِّف ـ بتخريب دستور أخلاقيَّات المهنة الذي يجبر كلَّ مترجمٍ على احترام النَّصِّ الأصلي (خرجت القصائد في طبعةٍ تضمُّ النَّصَّ الأصليَّ على الصَّفحة المقابلة، إشارةً إلى شكلٍ

167 Witold Gombrowicz (1904-1969) من أبرز الأدباء البولونيِّين في القرن العشرين. وصف ميلان كونديرا روايته "فيرديدوركه" بأنَّها "واحدةٌ من أهمِّ ثلاث أو أربع روايات كتبت بعد موت بروست"؛ (م).

من أشكال المحاكاة في تحويل النّصّ من الإسبانيّة إلى الإيطاليّة). يعرف ويلكوك أنّ الكتابة بلغةٍ أخرى غير اللغة الأمّ تقتضي مراجعةً للتّراكيب اللغويّة، وللأماكن والإيقاعات، في ضوء اللغة الجديدة، وأن يكون ذلك بمهارةٍ فائقةٍ، دون الاستسلام لتلويناتٍ صوتيّةٍ سهلة. في مستهلّ تقديمه لمجموعته "قصائد إسبانيّة"، يكتب عن نفسه بصيغة الغائب: "أمام لغةٍ نخرتها وأتلفتها الصّيغ المبتذلة، إلى جانب تلك النّقيصة المتعذّر استئصالها، والمسمّاة، على سبيل السُّخرية، بفنّ "الكتابة البديعة"، يشعر الكاتب الشّابّ بالحاجة إلى خلق لغةٍ جديدة له"[168]. بهذه "اللغة الجديدة" التي استضافته، سيكتب ويلكوك بدءاً من السّتّينات كلّ كتبه: قصصه الخياليّة، وترجمات مسرح **مارلو**[169] أو بداية رواية "يقظة فينيغان" التي صدرت ترجمته لها في عام 1961، ضمن الأعمال الكاملة لجويس التي كان يشرف عليها ويحرّرها **جاكومو ديبِندِتّي** (على عكس ويلكوك، لن يترجم هيكتور بيانشوتّي أبداً إلى الفرنسيّة رواياته التي كتبها بالإسبانيّة قبل أن يغيّر لغته؛ وفي خياره هذا شيءٌ من الإقرار باستحالة التّرجمة الذّاتيّة). إضافةً إلى ذلك، يمكن اعتبار ترجمات ويلكوك الذّاتيّة بمثابة الشّهادة على تحوّلٍ لغويّ يسبق الانتقال النّهائيّ إلى اللغة الإيطاليّة. فبعد عبوره هذه الحدود، سيهجر الإسبانيّة، ولن يشعر بعد ذلك، مثل بيكيت، بالحاجة إلى ترجمة نفسه ذاتيّاً إلى لغته الأم. يكتب مختتماً المقدّمة:

> آنذاك، وقد توطّدت خبرته، وبادت سمعته تماماً، يتحوّل المؤلّف إلى الكسل، إلى القراءة، وإلى تلهيات المنفى والمسرح، إلى أن يصرّح في عام 1958، مدفوعاً بسلسلةٍ من الأحداث الخلّابة،

---

168 خوان رودولفو ويلكوك، **قصائد إسبانيّة**، بارما، منشورات غواندا، 1963، ص IX.

169 Christopher Marlowe (1564-1593) شاعرٌ وكاتبٌ مسرحيٌّ إنجليزيٌّ، من مسرحيّاته: "الدّكتور فاوستس"، و"يهوديّ مالطا"، و"مجزرة باريس"؛ (م).

بأنّه لا يقبل تغيير اللغة والجمهور، وبالاعتماد على بعض المساعدات والحيل، يشرع في كتابة نوعٍ من اللغة الإيطاليّة.[170]

بعد عامٍ من نشر "قصائد إسبانيّة"، التقى ويلكوك بالشّاعر بيير باولو بازوليني[171] الذي ضمّه إلى فريق التّمثيل بدور قيافا، في فيلمه "الإنجيل حسب متّى". وعند بازوليني أريد أن أتوقّف قليلاً، لكي أستطرد في مسألة التّرجمة الذّاتيّة، ولكن في نهجه المختلف عن نهج ويلكوك.

في عام 1942، نشر بازوليني، طالب الآداب آنذاك في جامعة بولونيا، على نفقته الخاصّة لدى "مكتبة ماريو لاندي الأثريّة في بولونيا"، مجموعةً من القصائد تحت عنوان "قصائد إلى كاسارْسا" (في عام 1954 سيتمّ إدراجها في مجموعته الشّعريّة "الفتوّة الأبهى")، يتصدّرها إهداءٌ إلى جانفرانكو كونتيني[172]. والمجموعة عبارةٌ عن كتابٍ صغيرٍ، سيكون أوّل كتابٍ له ينشره باللغة الفريوليّة المحكيّة في كاسارْسا، والمتناقَلة شفاهياً من غير توثيقٍ مكتوب. ومع أنّ الفريوليّة الكاسارسيّة التي يتحدّث بها معظم الفلاّحين لم تكن لغته الأم، فإنّها أعطت بازوليني إمكانيّة أن ينبري للغةٍ نقيّةٍ تُكتب لأوّل مرّة. إنّ "قصائد إلى

170 خوان رودولفو ويلكوك، قصائد إسبانيّة، مذكورٌ سابقاً، ص XII-XIII.

171 Pier Paolo Pasolini (1922-1975) أحد كبار الفنّانين والمفكّرين الإيطاليّين المثيرين للجدل في القرن العشرين. شكّل ظاهرةً ثقافيّةً استثنائيّةً لتَميُّزه في عدّة مجالات كالشّعر، والفلسفة، والرّواية، والكتابة المسرحيّة، وكتابة السّيناريو، والإخراج السّينمائيّ، والصّحافة؛ وقد أظهر فيها جميعاً إبداعاً منقطع النّظير. من أهمّ إصداراته الشّعريّة: "الفتوّة الأبهى"، و"رماد غرامشي"، و"عندليب الكنيسة الكاثوليكيّة"، و"أشعار على شكل وردة"، و"تجاوزٌ وتركيب". في الليلة التي بين الأوّل والثّاني من تشرين الثّاني/نوفمبر من سنة 1975 قتل بازوليني بطريقة وحشيّة، دهساً بسيّارته الخاصّة ولعدّة مرّات على شاطئ أوستيا قرب روما، ونُسبتْ الجريمة إلى شابٍّ متشرّدٍ آنذاك، وتقول رواياتٌ أخرى إنّ قتله كان بسبب شيوعيّته وخروجه على الكنيسة؛ (م).

172 Gianfranco Contini (1912-1990) ناقدٌ أدبيٌ وفيلولوجيٌ إيطاليٌ، من مؤلّفاته: "فهرس بطاقات الكتّاب الإيطاليّين الحديثين والمعاصرين"، و"رسائل إلى النّاشر (1945-1954)"؛ (م).

كاسارْسا"، كحال مجموعة "الفتوّة الأبهى" بأكملها، هي كتابٌ مهمٌ، لأنّ بازوليني يؤسّس فيه حول هذه اللغة المتبنّاة أمومتَه اللغويّة الخاصّة. يكتب في التّذييل المردَف بطبعة عام 1942: "إنّ اللغة الفريوليّة لهذه القصائد ما هي بتلك اللغة النّقيّة، بل هي تلك اللغة المتشبّعة بعذوبةٍ باللغة الفينيسيّة التي يتحدّثون بها على الضّفّة اليمنى من نهر تاليامنتو. ومع ذلك، فإنّ الإكراهات التي اعتمدتها لإجبارها على اتّخاذ وزنٍ وبيانٍ شعريّين ليست بالقليلة"[173]. مع هذا النّصّ يفتتح بازوليني عصر القصيدة الإيطاليّة النيو-لهجويّة.

في عام 1975 (قبل بضعة أشهرٍ من وفاة بازوليني) تصدر مجموعته "الفتوّة الجديدة" (الكتاب الأخير الصّادر له وهو على قيد الحياة)، وهي إعادة صياغةٍ للطّبعة القديمة من القصائد الفريوليّة، مردَفةً بالإضافات والمراجعات، ومرفقةً بترجمةٍ ذاتيّة. وهو ما يعني أنّ بازوليني يعود مرّتين لـ "إعادة النّظر" في هذه المجموعة، وفي لحظتين مفصليّتين من سيرته ككاتب (الأولى، تتعلّق بأوّل عملٍ يصدر له؛ والأخرى، بآخر عملٍ يراه يصدر). يبدو لي أمراً مثيراً للاهتمام أن تكون البداية والنّهاية، ضمن حياةٍ وسيرة كتابةٍ في غاية الاضطراب، متعلّقتين بشكلٍ أو بآخر بالبحث الشّعريّ عن أمومةٍ لغويّةٍ، من جهةٍ، ومن جهةٍ أخرى بمسألة التّرجمة الذّاتيّة لهذه اللغة الفريوليّة، اللغة الأمّ المنقّب عنها مراراً وتكراراً في كلّ صفحةٍ، إلى الإيطاليّة. غير أنّ بازوليني لا يترجم إلى شعرٍ قصائدَه الفريوليّة. وربّما كان اختياره المتمثّل في تقديم نسخةٍ نثريّةٍ منها، في أسفل الصّفحة، متعلّقاً بشكلٍ أو بآخر باستحالة ترجمة الشّعر، أو باستحالة التّرجمة الذّاتيّة، وبتعبيرٍ آخر، باستحالة أن يعيد المؤلّف بالإيطاليّة خلق لغةٍ يعترف هو نفسه

173 بيير باولو بازوليني، الأعمال الشّعريّة الكاملة، تحرير والتر سيتي، ميلانو، منشورات موندادوري، 2003، المجلّد الأوّل، ص 193.

بأنها "لغةً خالصةً، لا وجود لها في الطبيعة" (اقتبس هنا من التذييل المردَف بمجموعة "الفتوة الأبهى"). ومع ذلك، فإنّ هذه الترجمات الذاتيّة الأخيرة التي تتوخّى الوزن الشعريّ، تبقى مشبوكةً بالأبيات الشعريّة؛ كما أنها لا تختزل شيئاً من القافية، بل إنها تجيد الاستقاء من تلك اللهجة الفريوليّة للنصّ الأصليّ، ومن ذلك التوتّر بين إيقاع الكلام وما يمليه النصّ اللهجويّ؛ وبطريقةٍ ما تكمّل النصّ الأصليّ، ولا تبخسه شيئاً على الإطلاق.

في عام 1939 عرضت شركة نقلٍ بحريٍّ على غومبروفيتش المشاركة في الرحلة الافتتاحيّة على الخطّ الملاحيّ غدينيا/غدانسك-بوينس آيرس. وخلال فترة إقامته القصيرة في بوينس آيرس ستندلع الحرب، وستمدّد فترة إقامته حتى سنة 1963:

> وحيدٌ، وضائعٌ، ومعزولٌ، ودخيلٌ، وغريبٌ، وغريق. وكان عليّ فوق ذلك أن أحتمل تمزّق طبلتَي أذنيّ من القوقاة المحمومة لمكبّرات الصوت الأوروبيّة، وأن أكابدَ العذاب الذي كان يسومني إيّاه الرُغاء الحريّ للصُحف اليوميّة، وكنت قد انغمست بالفعل في لغةٍ غير مفهومةٍ بالنسبة إليّ، وفي حياةٍ بعيدةٍ جداً عن حياتي الأخرى. تلك هي ما يُسمّى باللحظة التي لا تصدّق.[174]

هكذا يكتب في إحدى مذكّراته التي سيعدّها الكثيرون عملاً أدبيّاً تأسيسيّاً. خلال تلك السنوات الأربع والعشرين، وعلى الرغم من استمراره في الكتابة بالبولونيّة، أصبح غومبروفيتش واحداً من أعظم

174 فيتولد غومبروفيتش، مذكّرات، المجلّد الأوّل (1958-1953)، تحرير فرانتشسكو م. كاتالوتشو، ترجمة فيرا فيرديّاني، ميلانو، منشورات فلترينللي، 2004، ص XXIV.

الكتّاب الأرجنتينيّين. وسيقول ريكاردو بيليا[175]، على سبيل الذّكر، إنّ رواية "عابرة المحيط" هي واحدةٌ من أفضل الرّوايات التي كُتبت في الأرجنتين؛ وهي الرّواية الأولى التي كتبها الكاتب البولنديّ في المنفى بلغته الأمّ التي بات آنذاك يستخدمها بشكلٍ حصريّ في الكتابة، كنوعٍ من اللغة الفرديّة. ماذا كان ليحدث، يسأل بيليا نفسه، لو أنّ غومبروفيتش كتب روايته "عابرة المحيط" بالإسبانيّة؟ أكان ليصبح كونراد الأرجنتين؟ من تلك العلاقة التي أسّسها غومبروفيتش مع كلتا اللغتين، البولونيّة والإسبانيّة، بقي أثرٌ مهمٌ نقع عليه في ترجمته الذّاتيّة لروايته "فيرديدوركه" التي صدرت في بوينس آيرس سنة 1947. وكانت الطّبعة الأولى قد صدرت في وارسو سنة 1938، واستُقبلت بحفاوةٍ كبيرةٍ في الأوساط الأدبيّة البولنديّة لأصالتها الأسلوبيّة. ولكن في المسوّدة الأولى من "فيرديدوركه"، في نسخته الأرجنتينيّة، يجري اختبار لغةٍ جديدة، لغةٍ إسبانيّةٍ مُصقلَبةٍ[176] ومحمولةٍ إلى أقصى حدود اللغة، بقصد إرغام الكلمات وقواعد تركيب العبارات على قبول معانٍ وانحرافاتٍ أخرى. فالأمر، بالنّسبة إلى غومبروفيتش إذاً، لم يكن يتمثّل في البحث عن معادلاتٍ افتراضيّةٍ للنّصّ الأصليّ، باعتباره النّصّ النّهائيّ، بل كان يتمثّل، بالأحرى، في تبحُّرٍ أبعد، في إعادة النّظر فيه في ضوء لغةٍ جديدة، وفي ضوء "فيرديدوركه" آخر موازٍ لذلك البولنديّ، ولذا فإنّه: كتابٌ مختلفٌ، صيغةٌ جديدةٌ مكتوبةٌ استناداً إلى الطّبعة الأصليّة. لقد أراد غومبروفيتش أن يعطي لنصّه نفَساً جديداً، نفَساً ينطلق من تجربة المنفى الجديدة ("إنّ هذه التّرجمة هي من اقترافي أنا، وهي لا تشبه النّصّ الأصليّ إلّا على نحوٍ بعيد"، كتب في مقدّمة طبعة عام 1947)، من دون النّظر إلى الأصل على أنّه نقطة وصول،

175 Ricardo Piglia (1941-2017) كاتبٌ وناقدٌ أدبيٌ أرجنتينيٌ، من أعماله الرّوائيّة: "تتفّسّ اصطناعيٌ"، و"المدينة الغائبة"، و"غايةٌ ليليّة"؛ (م).

176 أي مطبوعةً بلغة الصّقالبة وهي اللغة السّلافيّة؛ (م).

بل إنّ الأصل، في الواقع، يصبح الأساس لغزو اللغة الإسبانيّة. وهذه الخصيصة هي ما يميّز نهجه عن الأسلوب والأفق الفكريّ عند ويلكوك الذي يكتب - كما رأينا - بلغته الأمّ، ويترجم ما يكتب ذاتيّاً إلى اللغة الإيطاليّة، مع بقائه وفيّاً للنّصّ الأصلي.

داخل هذه التّرجمة، ثمّة قصّةٌ أخرى أيضاً: في قاعة الشّطرنج، في مقهى ريكس في بوينس آيرس، في شارع كورينتس، كانت تجتمع كلّ يوم "لجنة التّرجمة" التي كان عضواً فيها الكوبيّ بيرخيليو بينييرا[177]، لتناقش الصّيغ المختلفة للنّص، كما يروي غومبروفيتش في المقدّمة. لا أحد من أصدقاء غومبروفيتش كان يعرف البولونيّة، ولكن عندما كانت الإسبانيّة تتوقّف عن السّماح بأيّ إحناءٍ لها، كان يُصار إلى التّحوّل إلى الفرنسيّة. يلتقط بيليا صدى هذه القصّة ويعيد إطلاقها في كتابه "النّقد والرّواية"، إذْ يقول: "إنّ الرّواية الأرجنتينيّة ستكون روايةً بولونيّة: أعني روايةً بولونيّةً مترجمةً إلى إسبانيّةٍ مستقبليّة، في مقهىً في بوينس آيرس، من قِبل عصبةٍ من المتواطئين يرأسها كونتٌ مشكوكٌ في أصالته[178]"[179].

لا أعتقد أنّه من غير الملائم أن نضع بمحاذاة نصّ "فيرديدوركه" لغومبروفيتش تينك الفقرتين من رواية "يقظة فينيغان" (اللتين تشكّلان جزءاً من فصل "آنّا ليفيا بلورابيل") التي ترجمها جويس إلى الإيطاليّة، بالتّعاون مع نينو فرانك (أحد الشّبّان المناهضين للفاشيّة. لعب دوراً شبيهاً بالدّور الذي لعبه بيرخيليو بينييرا حيال غومبروفيتش) بين عامَي

177 Virgilio Piñera (1912-1979) شاعرٌ وكاتبٌ مسرحيٌّ كوبيّ، من أبرز أسماء مسرح العبث في أمريكا اللاتينيّة. من أعماله: "الغضب" (شعر)، و"الحياة كلها" (شعر)، و"حكاياتٌ باردةٌ" (مجموعةٌ قصصيّة)، و"إنذارٌ كاذبٌ" (مسرح)؛ (م).

178 الإلاحة هنا إلى غومبروفيتش نفسه، فهو ينتمي إلى عائلة بولنديّة أرستقراطيّة؛ (م).

179 ريكاردو بيليا، النّقد والرّواية، بوينس آيرس، منشورات القرن العشرون، 1993، ص 51.

1938 و1939، العام الذي صدرت فيه "يقظة فينيغان" بالإنجليزيّة. فوفقاً للفرنسيّة جاكولين ريسيه[180] ـ كما كتبت في مقدّمتها لكتابات جويس الإيطاليّة ـ يتقاطع، في هذه التّرجمة الذّاتيّة، مستويان من مستويات الكتابة: "إنّ الدّربة المزدوجة، من جهةٍ على اللهجة (ولا سيّما اللهجة التّريستيّة[181] التي كان يتحدّث بها في عائلته)، ومن جهةٍ أخرى على اللغة الإيطاليّة الأدبيّة (المكتسبة في أوج تجلّيها، وفي الوقت نفسه في أوج ولادتها، لغة دانتي) قد أفضت بجويس إلى الإحاطة بثقةٍ كبيرةٍ بالمظهر التّعدّديّ لهذه اللغة، المظهر الذي هو سمةٌ جوهريّةٌ من سماتها"[182]. وغايته من ذلك إنّما هي العودة قدر الإمكان إلى شفاهيّة الخطاب المبتذل، خطاب النّسوة الفسّالات، أي إلى خطابٍ وثيق الصّلة بالإيقاع وبالابتداع، بدلاً من الإخلاص للنّص:

> Raccontami di Anna Livia. Tutto sapere vo' di Anna Livia. Beh, conosci Anna Livia? Altro che, conosciamo tutte Anna Livia! Dimmi tutto, e presto presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovuma e fe' ciò che fe'? Si, lo so, e po' appresso? Lava pulito e non sbrodolare! Rimboccamaniche e scioglilinguagnolo. Ma la zucca per te se mai ti pieghi! O cosa mai fece bifronte o triforo in quell'infenice di porco nastro? Oibo', quel lughero

180 Jacqueline Risset (1936-2014) شاعرةٌ وناقدةٌ أدبيّةٌ ومترجمةٌ فرنسيّة. من أعمالها: "سبع فقرات من حياة امرأة" (شعر)، و"اللّحظات" (شعر)، و"جورج باطاي: السّياسيّ والمقدّس" (دراسة)، و"دانتي: سيرة حياة" (دراسة)، و"صمت السّيرانات: مجازات الكتابة في أدب القرن العشرين في فرنسا" (دراسة)؛ (م).

181 نسبةً إلى مدينة تريستي في إيطاليا، وهذه اللهجة هي شكلٌ من أشكال اللغة الفينيسيّة المحكيّة؛ (م).

182 جاكولين ريسيه، جويس يترجم جويس، عن جيمس جويس، كتاباتٌ إيطاليّة، ميلانو، منشورات أرنولدو مونّدادوري، 1979، ص 198.

malandrone! Che sudiciume di camiciaccia![183]

في هذه الحالة فإنّ النّصّ الإنجليزيّ لـ "يقظة فينيغان"، المكتوب بلغةٍ مبتدَعةٍ وغير قابلةٍ للتّرجمة، يصبح نقطة البداية لإعادة صياغةٍ تُبرز، على نحوٍ أقوى من ذي قبل، أسلوب الخطاب الدّارج.

يستعيد بيكيت الإنجليزيّة التي كان قد هجرها بعد وفاة والدته؛ يستعيدها لترجمة ما كتبه بالفرنسيّة فحسب. ومع ذلك فإنّ "ما

183 إذاً غاية جويس في هذا الفصل من "يقظة فينيغان" تتمثّل في محاكاة اللغة الدّارجة للنّسوة اللاتي يعملن غسّالات في بيوت النّبلاء، ولأنّه من المستحيل ترجمة هذه الفقرة إلى العربيّة من دون أن نفقد رُوح النّصّ الجويسّويّ وروح الفكرة التي توخّاها مؤلّف هذا الكتاب، فقد رأينا أنّه من الأفضل تثبيت الفقرة كما هي بلُغتها والاكتفاء بتقديم بعض الشّروح عليها بما يخدم فكرة الكتاب من حيث الإشارة إلى المفردات اللهجويّة وإلى تلاعب جويس بالكلمات وابتداعه لها. تبدأ الفقرة هكذا: "أخبريني عن أنّا ليفيا. أريد أن أعرف كلّ شيء عن أنّا ليفيا. حسناً، أتعرفين أنّا ليفيا؟ كلّنا، بالطّبع، نعرف أنّا ليفيا! أخبريني بكلّ شيء، وفوراً فوراً". إلى هنا يبدو كلّ شيء مكتوباً بإيطاليّة فصحى، لا يخالطها ربّما من العاميّة سوى فعل "أريد"، وهو بالإيطاليّة الفصحى (نستخدم هنا كلمة فصحى بما هي خلافٌ للعاميّة) "voglio"، بينما في الفقرة "'vo": وكلمة "حسناً"، هي بالإيطاليّة الفصحى "Bene" وفي الفقرة "Beh". ثمّ يرد هذا التّعبير: "Roba da chiodi!" وهو تعبيرٌ يُستخدَم عموماً للإشارة إلى أمر لا يُصدَّق أو أمر مستهجن لشدّة غرابته أو سُخفه، وفي حالات نادرة قد يُستخدَم كتعبيرٍ عن شدّة رداءة الشّيء. ثمّ نقرأ من الحوار ما يمكن ترجمته كما يلي: "حسناً، أتعرفين متّى فقد السّيّد الوغد عقله وفعل ما فعل؟ نعم، أعرف، فماذا إذاً؟ اغسلي بعناية وبسرعة٦. ولكنْ كلمة "messercalzone" لا تعني حرفيّاً: "السّيّد الوغد"، وإنّما هي كلمةٌ ابتدعها جويس من إدغام كلمتين هما: "mascalzone" بالإيطاليّة وتعني "وغد" أو "وضيع"، و"messer" بالفلورنسيّة القديمة وتعني "سيّد". ولكن في الوقت نفسه قد تكون كلمة "messercalzone" إدغاماً لكلمتي "messer" بالفلورنسيّة القديمة، و"calzone" بالإيطاليّة وتعني "سروال"، وقد يكون الأمر أنّ جويس أراد إدغام الكلمات الثّلاث في كلمة واحدة. نضع كذلك في عبارة "اغسلي بعناية وبسرعة٦" على تلاعب بالكلمات ففعل "sbrodolare" بالإيطاليّة يحمل معنيين: "التّلطيخ بالكرق أو بالحساء"، و"الاسترسال في الشّيء وإطالة أمده". وبالتّالي قد يكون المعنى: "اغسلي بعناية ولا تلطّخي الثّوب!" أو "اغسلي بعناية وبسرعة٦" والمعنى الثّاني هو ما يتّفق مع الأصل الإنجليزيّ. أمّا عبارة "Rimboccamaniche e scioglilinguagnolo" فهي في غاية التّعقيد من حيث إدغام عدّة كلمات في كلمة واحدة والتّلاعب بدلالاتها، ولكنّها في النّصّ الإنجليزيّ توافق هذا المعنى: "شمّري عن سّاعديك وخفّفي من الكلام". على هذا الغرار تسير ترجمة جويس الذّاتيّة لبقيّة النّصّ، لتكون هذه التّرجمة في حدّ ذاتها إنتاجاً لنصّ مفرط في الصّنعة وعصيّ على التّرجمة: (م).

يفعله" ـ كما تكتب ناديا فوسيني في مقدّمتها لكتاب "عاثر الرُؤية عاثر القول" ـ "لا ينطبق حتماً على ما يمكن ان نسمّيه ترجمة؛ إنّه بالأحرى نصٌ جديدٌ يولد، او تجسيدٌ ثانٍ لشيءٍ احرز جسده، وعلى الرُغم من ذلك فإنّه يريد الآن جسداً آخر"[184]. وهكذا تصبح الإنجليزيّة لغةً مُعادً اكتشافُها يرجع إليها بيكيت، ليجابه بها أعماله التي كتبها بلغةٍ متبنّاة. كلُ ما خلقه بالفرنسيّة يعيد تأويله في ضوء لغة الطُفولة. لقد فقد لغته الأمّ ـ وهي ليست لغةً ابتكاريّةً، بل تأويليّة ـ ليعود ويعثر عليها لاحقاً. وستكون إعادة الاكتشاف هذه ثمرةً لإعادة صياغة، او لإعادة كتابة (لا يؤذن بها لمترجم إلّا وهو يجابه نصّه الخاص). ولكنْ بيكيت لا يترجم نصّه، بل إنّه يعيد صياغة النّص؛ وترجمته الذّاتيّة ليست تكراراً للأصل، بل هي افتراقٌ عنه. وغايته، من وراء ذلك، هي ألّا تلقي أيٌ من اللغتين بظلالها على اللغة الأخرى، سواءً أكان يترجم ذاتيّاً من الإنجليزيّة إلى الفرنسيّة أم العكس. "أهما عملان مختلفان إذاً؟ أم نسختان مكرّرتان؟ أتكون إحداهما الأصل، والأخرى ترجمةً لها؟ أم هما صياغتان أولاهما مجرّد تجريب، والثّانية هي الصّياغة النّهائيّة؟"، ذلك ما تتساءل عنه ناديا فوسيني. إنّ ترجمة بيكيت ليست نسخةً ثانيةً من الأصل، فهو لا يقوم بالتّرجمة الذّاتيّة بالطّريقة التي يقوم بها ويلكوك. الأمر ليس تناسخاً، أو تتمّةً معادً تخيّلها في ضوء لغةٍ أخرى. إنّه يستخدم لغته الأمّ كمجرّد أداةٍ لترجمةٍ حرّة: "من داخل تلك اللغة الأجنبيّة، يحاول أن يحرّر اللغة المصفّدة والحبيسة هناك، واللغة الحبيسة تتحرّر بالتّرجمة، ويتحرّرها نكتشف أنّها تتحدّث الإنجليزيّة أكثر من الفرنسيّة"، تخلّص ناديا فوسيني إلى القول. يكتب ديريك والكوت[185] شيئاً مماثلاً لهذا في تعليقه على

184 ناديا فوسيني، بيكيت بقلم بيكيت، مبحثٌ حول صمويل بيكيت، عاثرُ الرُؤية عاثرُ القول، تورينو، منشورات إيناوْدي، 1994، ص 88.

185 Derek Walcott (1930-2017) شاعرٌ وكاتبٌ مسرحيٌ من مواليد جزيرة سانتا لوسيا (دولة في شرق البحر الكاريبي)، حصل في عام 1992 على جائزة نوبل للأدب. من مجموعاته الشّعريّة: "في ليلة خضراء"، و"منتصف الصّيف"، و"بلشونات بيضاء" التي حصل عنها في عام 2011 على جائزة ت. س. إليوت الشّعريّة وعلى جائزة OCM Bocas للأدب الكاريبي؛ (م).

ترجمات برودسكي الشعرية الذاتية إلى الإنجليزية:

> لدينا انطباعٌ بأنّ برودسكي يرغب في أن يُقرأ كتابه كشعرٍ إنجليزيّ، وليس كشعرٍ روسيّ مترجَم [...]. بالنّسبة إلى شاعرٍ، لا تنطوي ترجمته لنفسه على تغييرٍ للّغة فحسب، بل تنطوي أيضاً على ما تعنيه حرفيّاً كلمة "ترجمة"، أي الانتقال إلى مكانٍ آخر، مع ما يقتضيه ذلك من تكييفٍ لشخصيّته، وتغييرٍ تدريجيٍّ لحساسيّته، بينما يتوقّف النّصُّ الشّعريُّ الأصليُّ عند منطقة الحدود [...]. إنّ ما يُعَدُّ استثنائيّاً، أو بالأحرى خارقاً للعادة، في عمل برودسكي، إنّما هو عزمه على إرجاع قصائده، أو تقريباً على نقلها من اللغة الأصليّة إلى شعر البلد الجديد. بكلمة أخرى، عزمه على إعطاء نفس العمل، في وقتٍ واحدٍ، لغتين أمّين.[186]

يبدو أنّ بيكيت، هو الآخر، يتعامل مع لغتين أمّين. ولذلك فإنّ ترجماته الذّاتيّة تميل إلى تحسين فعل الإبداع، كما يحدث على سبيل المثال في روايته القصيرة "عاثر الرؤية عاثر القول" *Mal vu mal dit* التي يتحوّل عنوانها بالإنجليزيّة إلى *Ill seen ill said*. ففي الولادة الثّانية لهذا النّصّ، ثمّة ما يشبه الانتصار، بمعنى أنّ لغة بيكيت الإنجليزيّة هنا هي بلا حدودٍ لغةٌ أكثر غنىً ومرونةً وغضارةً، في رأي ناديا فوسيني: "إنّ اللغة المعاد اكتشافها بعد إنكارها ترقص الآن بسلاسةٍ وحيويّةٍ تثيران العجب. نعم، إنّ إنجليزيّة بيكيت أكثر جمالاً من فرنسيّته"[187].

186 ديريك والكوت، صوت الغسق، ترجمة مارينا انتونيّللي، ميلانو، منشورات ادلْفي، 2013، ص 150-151.

187 فوسيني، بيكيتْ بقلم بيكيت، مذكورٌ سابقاً، ص 88.

الهويَّة واللغة الوطنيَّة

لطالما شكَّلت مسألة الهويَّة الثَّقافيَّة، تلك المسألة القديمة، الشُّغل الشَّاغل لبلدان أمريكا اللاتينيَّة. فحتى الثَّمانينات لم يبق هناك كاتبٌ من تلك المنطقة لم يطرح مشكلته الهويَّاتيَّة في كتاباته. في حالة الأرجنتين، في النِّصف الأوَّل من القرن التَّاسع عشر، كان المشهد الطَّبيعيُّ هو الذي عيَّن حدودها، خالقاً نوعاً من الهويَّة الأرضيَّة. مشهدٌ يتماهى بامتيازٍ مع الصَّحراء التي تتماهى مع صورة الأحلام والأوهام: "الصَّحراء،/ اللانهائيَّة، والمفتوحة/ والغامضة، عندَ أقدامك/ تنبسطُ وتمتدُّ"[188]، ذلك ما كتبه إستيبان إتشيفيريا[189] (الكاتب الذي افتتح عهد القصيدة الوطنيَّة الرُّومانسيَّة) في مستهلِّ ملحمته الشِّعريَّة "الأسيرة". وهذا ينطوي على معنىً دقيقٍ ومحدَّد: يُعَدُّ صحراءَ كلُّ امتدادٍ ماديٍّ طبيعيٍّ، ولكن تُعَدُّ صحراءَ كذلك كلُّ مساحةٍ يشغلها بشرٌ بقيت ثقافتهم دائماً مجهولة. لقد غذَّت هذه العمليَّة أيديولوجيا تُوِّجت بحملة غزو الصَّحراء الشَّهيرة التي شنَّها الجنرال روكا سنة 1879، والتي كانت تصبو، من جهةٍ، إلى إبادة الهنود (هنود المابوتشي، والتِّيهولش، والرَّانكويليس، وغيرهم)، ومن جهةٍ أخرى إلى الضَّمِّ النِّهائيِّ

---

188 في الأصل بالإسبانيَّة:
"El desierto, / inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies / se extiendeEl desierto, / inconmensurable, abierto / y misterioso a sus pies / se extiende"; (م).

189 Esteban Echeverría (1805-1851) شاعرٌ وروائيٌّ وناشطٌ ثقافيٌّ وسياسيٌّ أرجنتينيٌّ، من أعماله: "ترنيمة الألم"، و"العزاء"، و"الملاك السَّاقط"؛ (م).

لأراضي البامبا وباتاغونيا، من دون الاعتراف بحقوق الأشخاص الذين شغلوا على الدّوام تلك الأراضي التي، بطبيعة الحال، لم تكن بالنّسبة إليهم صحراء على الإطلاق.

ومع ذلك فإنّ الأرجنتين تقوم على مفهوم آخر، ولكنّه آخر موجّهٌ، مختارٌ على أسسٍ سياسيّة: إنّه العامل المهاجر، وليس واحداً من السّكّان الأصليّين. لقد كانت الهجرة شرطاً لتأسيس البلاد وتشكيل هويّتها، منذ استقلالها وحتى منتصف القرن التّاسع عشر. في هذه العلاقة مع الآخر لم يكن يُستشَفُّ أيُّ تهديدٍ، بل تبشيرٌ فحسب. لم يكن العالَمان المتعارضان اللّذان كانا موجودَين حتى ذلك الوقت، وهما العالم الهسبانيُّ الهجين، والعالم المحلّيُّ الأصليُّ، كافيين لخلق أمّة، فكان لا بدّ من توجيه الأنظار نحو أوروبّا. وعلاوةً على ذلك، لم يكن للأرجنتين جذرٌ أوحد موروثٌ عن سلفٍ واحدٍ، كما هو حال الجذر المكسيكيّ أو البيروفيّ (المتولّدَين من اجتماع أو من تنافر جذرين قويّين زعزعا استقرار الهويّة الأصليّة)، بل كان لها جذرٌ جذموري[190]، إذا ما قلناها بلغة غليسّان، جذرٌ لا يتجذّر عميقاً، بل يمتدّ أفقيّاً ملتقياً بجذورٍ أخرى. ولذا فإنّ الهويّة الثّقافيّة الأرجنتينيّة تتأسّس، من ناحيةٍ، كإنكارٍ لثقافةٍ سابقة الوجود، ومن ناحيةٍ أخرى، كقطيعةٍ مع إسبانيا، وأخيراً، كالتقاءٍ مع الثّقافات الأوروبّيّة المختلفة. في هذا السّياق، وبعد تحقيق الاستقلال السّياسيّ عن إسبانيا، تمّ تحقيق

190 الجذمور علميّاً هو ساقٌ تنمو افقيّاً تحت سطح الأرض وتطلق جذوراً وسوقاً عند العقد السّاقيّة، كما عند النّجيليّات، لمساعدة النّبات على الانتشار وتكوين نباتات جديدة. امّا فلسفيّاً فقد تحدّث دولوز عن الطّبيعة الجذموريّة للكتابة، ووفقاً لمحمّد آيت حنّا في كتابه "الرّغبة والفلسفة"، الصّادر في عام 2011 عن دار توبقال في المغرب، يعرّف دولوز وغوتاري "الجذمور" بانّه "شكلٌ من اشكال الوجود التي تُبرز التّعدّد [...]. فالجذمور بخلاف الشّجرة ليست له وضعيّةٌ او نقطةٌ محدّدة [...]، ليست له بدايةٌ ولا نهاية [...]، ومن اهمّ خصائص الجذمور انّ له مداخل متعدّدة، وانّه يتضمّن ممرّات ومساربَ للانفلات": (م).

الاستقلال اللغويّ من خلال استعادة الخطاب الشّفاهيّ (هناك العديد من حالات تهجين اللغة كانت هذه الشّفاهيّة منطلقاً لها. فلنأخذ، على سبيل تقديم مثالٍ قريبٍ منّا، حالة ابن ساحل العاج احمادو كوروما[191] وغايته المتمثّلة في أفرقة اللغة الفرنسيّة). لقد تحوّلت الإسبانيّة بعد الاستقلال إلى حاجزٍ كان لا بدّ من تجاوزه. في الكلمة الافتتاحيّة لصالون بوينس آيرس الأدبيّ، في عام 1837، اقترح خوان ماريا غوتييريث[192] التّالي:

> إنّ علينا أن ننفصل تماماً عن الإسبان؛ أن نحرّر أنفسنا من تقاليد شبه الجزيرة، كما فعلنا في السّياسة عندما أعلنّا استقلالنا. إنّ ريقة اللغة ما تزال قويّةً ومُحكَمة؛ ولكنّ هذه الرّيقة يجب أن ترتخي يوماً بعد يوم [...]؛ وإذا كان لنا أن نصنع أدباً، فليكن ذلك الأدب وطنيّاً؛ ليكن أدباً يعكس عاداتنا وطبيعتنا، هكذا مثلما بحيراتنا وأنهارنا الهادرة لا تعكس على صفحات مياهها إلّا نجوم نصف الكرة الذي لنا.[193]

وقد كانت هذه النّجوم أيضاً لغات المهاجرين على اختلاف مشاربها. وليس هذا فحسب، بل كانت وجهات نظرهم أيضاً. يولد حينذاك

---

191 Ahmadou Kourouma (1927-2003) كاتبٌ روائيٌ ومسرحيٌ افريقيٌ من ساحل العاج، حاصلٌ على جائزة رينودو الأدبيّة الفرنسيّة عن روايته "الله لا يُعبر أحداً". من أعماله الأخرى: "في انتظار تصويت الحيوانات المتوحّشة"، و"عندما نرفض لن نقول لا"؛ (م).

192 Juan María Gutiérrez (1878-1809) مؤرّخٌ وناقدٌ أدبيٌ وشاعرٌ ارجنتينيٌ، شغل منصب وزير الشّؤون الخارجيّة ورئيس جامعة بوينس آيرس ورئيس مجلس التّربية الوطنيّة، وهو مؤلّفٌ في مختلف الأجناس الأدبيّة، وكان مع هيرمان بورمايستر رائد دراسة العلوم الطّبيعيّة في الأرجنتين؛ (م).

193 روزالبا كامبرا، أمريكا اللاتينيّة: الهويّة والقناع، روما، منشورات ملتيمي، 2006، ص 23.

وعيٌ لغويٌ يأخذ التّنوُع في الاعتبار. كما أنّ خوان بوتيستا البيردي[194]، ملهم الدُستور الأرجنتينيّ، كان هو أيضاً قد كتب: "تطمح لغتنا إلى التّحرُر، لأنّ ذلك ليس سوى وجهٍ آخر من وجوه التّحرُر الوطنيّ"[195]. إنّ جميع المجتمعات، بشكلٍ أو بآخر، قد تشكّلت من خلال لغتها الخاصّة. والحال هذه، سيكون الشّاعر بامتيازٍ هو من يُثبت تفرُد المجتمع، وهو تفرُدٌ دائم التّملُص والمراوغة، ذلك أنّ الشُعراء يجيدون التقاط العناصر الدّخيلة والفروق الدّقيقة. ومن هنا فإنّ هويّة أيّ بلدٍ هي هويّةٌ لغويّةٌ قبل أن تكون هويّةً سياسيّة. في النّتيجة، كان لا بدّ من اختراع الأرجنتين اختراعاً، ولا شيء من ماضيها ما قبل الهسبانيّ، أو من ماضيها الاستعماريّ، كان من الممكن أن يُعاد تدويره في عمليّة التّحديث هذه. كانت هناك صحراء تنتظر أن تُملأ: "في أصل الثّقافة الأرجنتينيّة ثمّة الصّحراء"، كما كتبت بياتريس سارلو[196]. "وهذا ليس افتراضاً وصفيّاً، بل هو أيديولوجيّ: إنّها الطّريقة التي عاش بها المثقّفون علاقتهم مع المجتمع، مع الآخرين والمختلفين"[197]. وعليه فإنّ تأسيس ماضٍ، ولو لغويّاً، يصبح ضرورةً لا مفرّ منها. ولكنّنا لا نعرف إن كانت الصّحراء هي التي أسّست الأدب الأرجنتينيّ أو العكس. غير أنّ الهجرة هي التي تفتتح دورة إعادة التّأسيس التّاريخيّة

---

194 Juan Bautista Alberdi (1810-1884) كاتبٌ وفيلسوفٌ وعالم اجتماع وسياسيٌ ارجنتينيٌ كان لكتابه "أسس التّنظيم السّياسيّ لاتّحاد الأرجنتين" أثرٌ بالغٌ في بناء دولة الأرجنتين ووضع الدُستور الأرجنتينيّ. له كتابٌ آخر كتبه متأثراً بحرب الباراغواي 1870-1864، ويدعو فيه إلى السّلام، عنوانه "جرائم الحرب"؛ (م).

195 سيلفيا بارون سوبرفيل، أبجديّةُ النّار، ترجمة أنّا بيرتاتّشيني، كابرياسكا، منشورات صفحة الفنّ، 2010، ص 54.

196 Beatriz Sarlo، ناقدةٌ ادبيّةٌ وثقافيّةٌ ارجنتينيّةٌ من مواليد عام 1942. من مؤلّفاتها: "بورخيس: كاتبٌ على الحافة"، و"مشاهد من حياة ما بعد الحداثة"، و"الخيال التّقنيّ: احلام الأرجنتين الحديثة"؛ (م).

197 بياتريس سارلو، كتاباتٌ عن الأدب الأرجنتينيّ، بوينس آيرس، منشورات القرن العشرون، 2007، ص 28.

هذه، بإحداثها صدعاً ما بين الداخل (العالم المأهول بالسكّان الأصليّين) والخارج (المهاجر الأوروبّي)، بين ما يُراد إنكاره وما يُراد احتضانه. هناك مقولةٌ قديمةٌ تُذكر في كلّ مرّةٍ نتطرّق فيها إلى الهويّة الثّقافيّة الأرجنتينيّة، تقول: "ينحدر المكسيكيّون من الأزتيك، وينحدر البيرويّون من الإنكا. أمّا الأرجنتينيّون فينحدرون من السُّفن" (تلك السُّفن التي وصلت، منذ قرنٍ من الزّمن، إلى ميناء بوينس آيرس محمّلةً بالمهاجرين والحالمين المنكودي الحظ). يكاد ينعدم أيُّ ذكرٍ لمعشر الهسبانيّين أو لمعشر السُّكّان الأصليّين. فدائماً كانت النّظرة مصوّبةً على الميناء، وليس على تلك الحدود الدّاخليّة التي أبقت الهنود بعيدين عن الحضارة.

أمّا في إيطاليا، فليست الأمّة هي التي تنتج الأدب، بل بالعكس، إنّ الأدب واللغة هما ما يرسمان مقدّماً معالم مشروع الأمّة (إنّ إيطاليا - يمكن لنا أن نقول - هي من بين أوّل البلدان التي كوّنت لغةً، ومن بين آخر البلدان التي كوّنت أمّة). لقد كنت مفتوناً على الدّوام بالحقيقة القائلة إنّ اللغة الإيطاليّة بقيت على مدار القرون قريبةً جداً من لغة الأصول. بتعبيرٍ أفضل، لطالما بدا لي أمراً خلاّباً أنّه يمكن لإيطاليّ (والآن، لي أنا أيضاً) أن يقرأ "نشيد المخلوقات"[198] دون الحاجة إلى الاستعانة بترجمة، كما هو الحال مثلاً مع إسبانيّ يريد أن يقرأ "إلّ سيد كامبيادور" (وهو نصٌّ شعريٌّ معاصرٌ تقريباً لنصّ "نشيد المخلوقات"، ويُعَدُّ، من جملة أمورٍ أخرى، شهادةً على ولادة لغةٍ رومانسيّةٍ جديدة)، أو مع فرنسيٍّ يرغب في تصفّح "نشيد رولاند"[199]،

198 أو "نشيد الأخت الشّمس" للقدّيس فرانثشسكو (فرانسيس) الأسيزي، يعود تأليفه إلى نحو عام 1226. ويُعَدُّ أقدم نصّ شعريّ معروف المؤلّف في الأدب الإيطاليّ: (م).

199 ملحمةٌ شعريّةٌ تُعَدُّ أقدم عملٍ في الأدب الفرنسيّ باقٍ إلى اليوم، ويقوم موضوعها على أحداث معركة ممرّ رونسفال التي وقعت سنة 778. يُعود زمن تأليفها إلى الفترة الواقعة بين عامَي 1040 و1115: (م).

ذلك أنّ اللغة الإيطاليّة بقيت هي نفسها تقريباً في بنيتها الدّاخليّة. يمكن القول إنّ تاريخ إيطاليا هو تاريخ لغةٍ وأدبٍ ترسّخا، ليس من خلال سلطةٍ سياسيّةٍ، وإنّما من خلال الثّقافة بمخطوطاتها وكتبها: "إنّ صولجان نصوص القرن الرّابع عشر هو ما أرسى الشّريعة التي يجب الاحتذاء على مثالها، أرسى القاعدة لوحدةٍ لغويّةٍ عبقريّة"[200]، كما يقول جان لويجي بيكّاريا[201]. ولكن مع ذلك، لم تكن اللغة الإيطاليّة لغةً أمّاً للإيطاليّين؛ لغتهم الأمّ هي تلك القواعد اللغويّة القائمة على المشاعر، والمتمثّلة في اللهجات. إنّ حقيقة أنّه، بدءاً من القرن الرّابع عشر، قد تأسّست لغةٌ أدبيّةٌ مشتركةٌ إلى حدٍّ ما بين جميع أنحاء شبه الجزيرة، ولكن دون أن يكون ممكناً التّحويل على لغةٍ محكيّةٍ واحدة، لغةٍ موحّدةٍ لجميع تلك اللهجات، هو أمرٌ يجب أن يدفع كلّ واحدٍ منّا إلى الشّعور بالفخر، سواءٌ أكان يكتب بالإيطاليّة أم يتحدّث بها. ربّما، في حالتي، كان لا بدّ لي من القيام بذلك: أن أتخلّى عن لغتي الأمّ، لكي أعثر على هذا التّشابك بين اللهجات، واللغات المكتوبة، واللغات المنطوقة، المسمّاة في جملتها لغةً إيطاليّة، وأحاول إطلاق نفسي في تلك المتاهة من النّمور الخفيّة والرّوائح المفقودة.

200 جان لويجي بيكّاريا، لغتي الإيطاليّة، تورينو، منشورات إيناوْدي، 2011، ص 25.

201 Gian Luigi Beccaria، لغويٌ وناقدٌ ادبيٌ وأكاديميٌ إيطاليٌ من مواليد عام 1936. من مؤلّفاته: "تاريخ اللغة الإيطاليّة: من القرن الثّامن عشر إلى القرن العشرين"، و"عندما كنّا بنيويّين"، و"بين ثنايا الكلمات: لغويّاً وتاريخيّاً وثقافيّاً": (م).

لغةُ الموت

في حوارٍ تلفزيونيّ أجراه غونتر غاوس[202]، في الثّامن والعشرين من تشرين الأوّل/ أكتوبر 1964 في سلسلة "إلى الذّات" *Zur person* على الشّبكة الألمانيّة الثّانية، مع حنّة آرندت[203]، تجيب هذه الأخيرة على سلسلةٍ من الأسئلة المتعلّقة في معظمها بنزوحها عن ألمانيا في سنة 1933. حين يسأل غونتر غاوس، في لحظةٍ معيّنةٍ، محاورته عمّا تبقّى لها من ألمانيا الماقبل هتلريّة، فإنّ حنّة آرندت لا تتردّد في تأكيد ارتباطها القويّ والثّابت باللغة الألمانيّة:

غاوس - وهل تعني الكثير لك؟

آرندت - الكثير جداً. لقد رفضت دوماً، عن سابق وعيٍ ومعرفةٍ، أن أفقد لغتي الأم. وقد حافظت دائماً على مسافةٍ معيّنةٍ سواء من اللغة الفرنسيّة التي اعتدت لفترةٍ من الزّمن أن أتحدّث بها بشكلٍ جيّدٍ للغاية، أو من اللغة الإنجليزيّة، اللغة التي أكتب بها اليوم.

---

202 Günther Gaus (1929-2004) صحفيٌ وكاتبٌ وسياسيٌ ألماني: (م).

203 Hannah Arendt (1906- 1975) منظّرة سياسيّة وفيلسوفة ألمانيّة، حصلت على جائزة ليسنغ سنة 1959 وجائزة سونينغ سنة 1975 لمساهمتها في الثّقافة الأوروبيّة. من مؤلّفاتها: "أصل التّوتاليتاريّة"، و"أزمات الجمهوريّة"، و"رجال الدّين في عصور مظلمة"، و"بين الماضي والمستقبل: ثمانية تمارين في الفكر السّياسي"، و"في العنف": (م).

غاوس ـ كنت على وشك أن أسألك عن هذا. هل تكتبين اليوم باللغة الإنجليزيّة؟

آرندت ـ نعم، ولكنّي حافظت على مسافةٍ معيّنةٍ بيني وبينها. ثمّة بونٌ شاسعٌ لا يُصدّق بين اللغة الأمّ ولغةٍ أخرى، يمكنني التّعبير عنه ببساطةٍ بالقول إنّني أعرف عن ظهر قلبٍ عدداً كبيراً من القصائد المكتوبة بالألمانيّة.[204]

ولكن بالنّسبة إلى الكثير من المنفيّين، بعد حقبة معسكر أوشفيتز[205]، أصبحت اللغة الألمانيّة لغةً معاديةً ينبغي نسيانها. هذا يحدث، على سبيل المثال، مع شخصيّة هانز شوارتز في رواية "الصّديق المستعاد" للكاتب فريد اولمان[206]، ذلك الذي يهاجر من شتوتغارت إلى الولايات المتّحدة، حيث يبتدئ حياةً جديدةً محاولاً نسيان ماضيه، بما في ذلك لغته الأم:

لا أحبُّ استخدام لغتي الأصليّة. جروحي لم تلتئم بعد، وكلّما فكّرت في ألمانيا شعرت كما لو أنّها تُفرَك بالملح.[207]

تتشابك مأساة الشّخصيّة بشكلٍ لا ينفصم مع حياة المؤلّف الذي نزح سنة 1933 عن شوابيا لينتقل إلى باريس، وبعد ذلك بثلاث سنواتٍ إلى إنجلترا: "إنشاء رجلٍ إنجليزيٍّ" *The making of an englishman* هو

---

204 حنّة آرندت، ما الذي يبقى؟ تبقى اللغة الأم. حوارٌ لغونتر غاوس مع حنّة آرندت، ترجمة السّاندرو دال لاغو، في مجلّة "Aut-Aut"، العدد المزدوج 239-240، ايلول/ سبتمبر، 1990، ص 21.

205 معسكر أوشفيتز للاعتقال والإبادة، بنته المانيا النّازيّة إبّان الاحتلال النّازيّ لبولندا في فترة الحرب العالميّة الثّانية: (م).

206 Fred Uhlman (1901-1985) كاتبٌ ورسّامٌ ومحامٍ إنجليزيٌّ-المانيٌّ من اصول يهوديّة. من أعماله: "فنّانٌ في شمالي ويلز"، و"يوميّاتٌ مغربيّةٌ"، و"تحت البروق والقمر": (م).

207 فريد اولمان، الصّديق المستعاد، ترجمة ماريا جوليا كاستانيونه، ميلانو، منشورات فلترينللي، 1988، ص 89.

عنوان سيرته الذاتية (في الترجمة الإيطالية للعنوان، "حكاية رجل" *Storia di un uomo*. يضيع المعنى الأصليّ الذي يدلّ على التغيير، تغيير اللغة والانتماء القومي). نقع على نفس الشعور العدائيّ تجاه اللغة الألمانيّة في "مذكرات" ان فرانك[208] (يوم الثلاثاء، 17 تشرين الثاني/ نوفمبر 1942)، حين تتحدّث عن وصول طبيب الأسنان البرت دوسيل[209] إلى المخبأ الهولنديّ السّريّ الذي لجأت إليه العائلة الألمانيّة النازحة بصحبة عائلة فان دان. في يوم وصوله يعطونه لائحةً تنظيميّةً مطبوعةً على الآلة الكاتبة ليقراها، عنوانها: "نشرة ودليل الإقامة السّريّة". ومن بين البنود المكتوبة فيها يجد البند التالي: "اللغة المستخدَمة: يرجى التحدّث دائماً بصوتٍ خافتٍ؛ جميع اللغات الحضاريّة مقبولةٌ هنا، أي باستثناء اللغة الألمانيّة".

على خلاف ذلك، تعجز حنّة آرندت عن الانفصال عن الألمانيّة، بل إنّها بالأحرى ترفض أن تفقدها. فهي تعدّ الألمانيّة مكان انتمائها، تعدّها *Heimat* او بيتاً لها؛ وهي بالنّسبة إليها اللغة التي لن تفرّط فيها أبداً لأنّه في النّهاية، كما تقول في المقابلة المذكورة أعلاه: "ليست اللغة الألمانيّة هي التي جُنّ جنونها! كما انّه لا توجد لغةٌ يمكن أن تحلّ محلّ اللغة الأمّ". وبعد حديثها عن استحالة استبدال اللغة الأمّ، تضيف حنّة آرندت قائلةً:

> بالطّبع، يمكن للمرء أن ينساها، كما قُيّض لي أن أرى. هناك مهاجرون يتحدّثون لغاتهم الجديدة أفضل منّي. امّا أنا فما أزال أتحدّثها بلكنةٍ شديدة الوضوح، ولا أستطيع أن

---

208 Annelies Marie Frank (1929-1945)، كاتبة ألمانيّة تُعَدّ مذكّراتها عن الحرب العالميّة الثانية، "مذكّرات فتاة صغيرة"، مصدراً للعديد من المسرحيّات والأفلام: (م).

209 Albert Dussel، هو في مذكّرات ان فرانك الاسم المستعار لطبيب الأسنان الألمانيّ اليهوديّ فريتز بفيفر Fritz Pfeffer (1889-1944): (م).

اتحدثُ بأسلوب التعابير الاصطلاحيّة. الجميع يمكنه القيام بذلك، دون الوقوع بالأخطاء اللغويّة التي أقع فيها. ولكن بهذه الطريقة، لن يتحدثُ المرء سوى لغةٍ تعجُ بالكليشيهات، ذلك أنّ الإبداع اللغويّ ينبتر عندما ينسى المرء لغته الأم.[210]

ولكن عندما يسألها مُحاورها عن هذا النسيان، إنْ لم يكن "وعياً بالإقصاء"، تقول حنّة آرندت إنّ استبدال المرء للغته غالباً ما يكون نتيجةً لإقصاءٍ فرض، ربّما، عليه أن يدافع عن نفسه ضدّ لغته الأم: "ذلك ما اختبرته مع بعض الأشخاص بطريقةٍ مؤلمة. فما كان فارقاً، بالنّسبة إليّ على الأقلّ، هو ليس سنة 1933 في أيّة حال، ولكنّه اليوم الذي سمعنا فيه بمعسكر أوشفيتز". فمعسكر أوشفيتز، أو بالأحرى اللّحظة التي يسمع فيها المرء بوجود هذا المكان، تصبح لحظة انكسار. ذلك الذي "ما كان ينبغي له أن يحدث" يصبح لحظة خيبةٍ مطلقة. ومع ذلك تواصل حنّة آرندت قائلةً: "إنّ اللغة الألمانيّة هي ما بقي لي جوهرياً، ولقد كنت دائماً على درايةٍ تامّةٍ بأنّني احتفظت بها". اللغة الألمانيّة هي اللغة التي تمنحها انتماءها إلى مسقط رأسها، بل إنّ الأرض التي اتّخذت تلك القطيعة هي اللغة نفسها، هي الجوهر الذي تبقّى.

في خطاب ألقاه في بريمن في عام 1958 (نُشر لاحقاً في كتابٍ صغيرٍ بعنوان "حقيقة الشّعر")، كتب بول سيلان[211]: "ما يمكن الوصول إليه، ما هو قريبٌ ولا نخسره وسط الكثير من الخسارات، هو شيءٌ واحدٌ فحسب: اللغة"[212]. تلك اللغة، أي الألمانيّة، التي اختار سيلان أن يكتب

---

210 حنّة آرندت، ما الذي يبقى؟ تبقى اللغة الأم، مذكورٌ سابقاً، ص42.

211 Paul Celan (1920-1970) شاعرٌ رومانيُ الأصل، المانيُ اللغة، حصل على الجنسيّة الفرنسيّة في عام 1955. من مجموعاته الشّعريّة: "الخشخاش والذّاكرة"، و"وردة اللاأحد"، و"قضبان اللغة": (م).

212 بول سيلان، حقيقة الشّعر، تحرير جوزيبّه بيفيلاكوا، تورينو، منشورات إيناودي، 1993، ص 35.

بها، هي لغة امّه التي ماتت مع زوجها إبّان التّرحيل النّازيّ، في إحدى العمليّات التّطهيريّة الليليّة التي نُفّذت يوم سبت اليهود في مدينة تشرناوتي، تشيرنوفستي اليوم، وهي في نفس الوقت لغة الجلاّدين الذين رحّلوها. كان بإمكانه أن يكتب بالرّومانيّة أو بالفرنسيّة (كان قد نزح إلى باريس في عام 1948)، ولكنّه بدلاً من ذلك فضّل الكتابة باللغة الألمانيّة، تلك اللغة القريبة والغريبة في آنٍ واحدٍ، اللغة الممزّقة: لغة الإبادة والخلاص التي تنهض فوق أفق حياةٍ يوميّةٍ يخوضها بالفرنسيّة. هي إذاً لغة الأمّ إذْ تتحوّل إلى لغة الموت.

متحدّثاً عن سيلان، في فصلٍ من كتابه "مفهوم النّثر" عنوانه "مفهوم المتفرّد"، ويتطرّق فيه إلى مسألة تفرّد اللغة بالنّسبة إلى شاعر، يكتب جورجو آغامبين:

> عندما في بوخارست، بعد أن وضعت الحرب أوزارها مباشرةً، ولكي يقنعوه بأن يصبح شاعراً رومانيّاً (في تلك الفترة كانت ما تزال محفوظةً قصائده المكتوبة بالرّومانيّة)، عمد أصدقاؤه إلى تذكيره بأنّه لا يجدر به أن يكتب بلغة قتلة والديه اللذين قضيا نحبيهما في أحد المعسكرات النّازيّة، أجاب سيلان ببساطة: "فقط في اللغة الأمّ يمكن أن تُقال الحقيقة. في لغةٍ أجنبيّةٍ الشّاعر يكذب".[213]

فالحقيقة تقيم في لغة الأم، كما يبدو من جواب سيلان لأصدقائه الرّومانيّين. وهي نفسها تلك اللغة، اللغة الأموميّة التي لم يفقدها أبداً، والتي بها يكتب في "حقيقة الشّعر": "لقد حاولت أن أكتب الشّعر، لكي أتكلّم، لكي أعرف موقعي، وأتأكّد أين كنت، وإلى أين

213 جورجو آغامبين، مفهوم النّثر، مانشيراتا، منشورات كودليبت، 2002، ص 29.

سـأذهب، لكـي اكـوّن منظـوراً للواقـع. وقـد كان ذلـك ـ كمـا هـو جلـيٌ ـ تقلبـاً، وحركـةً، واندفاعـاً في المسـير؛ كان محاولـةً لإيجـاد اتّجـاه"[214]. يخلـق سـيلان لغتـه الخاصّـة في قلـب اللغـة الألمانيّـة، تجـاوزاً لهـا، واسـتقصاءً عـن المغـزى التّاريخـيّ للمصـير الـذي أصابهـا، أو ـ كمـا يقـول سـيلان نفسـه ـ إزاحـةً للغطـاء عـن "ألـف وألـف التبـاسٍ دمـغ خطـابَ لغـةٍ مثقـلاً بالمـوت". تيـودور ادورنـو[215] هـو الآخـر اسـتمرّ في حبّـه للّغـة الألمانيّـة، "في صـون علاقتـه الحميميّـة الفطريّـة بلغتـه، ولكـن مـن دون نزعـةٍ قوميّـة، مـن دون تلـك النّرجسـيّة الجمعيّـة (*kollektiven Narzismus*) لميتافيزيقـا اللغـة"[216].

علـى الضّفّـة الأخـرى، يشـعر جـان امـيري[217] (الاسـم المسـتعار للكاتـب هانـس كهايـم مايـر) النّاجـي مـن معسـكر أوشـفيتز، والـذي اسـتنبط مـن تجربتـه تحليـلاً حـول الهزيمـة، وحـول روح عصـره، يشـعر بأنّـه لم يعد ينتمـي إلى وطنـه: "لقـد كنّـا مطرودين مـن الواقـع الألمانـيّ، وعليـه فقـد كنّـا مطرودين مـن اللغـة أيضـاً" (اقتبـس هـذه العبـارة ممّـا يبـدو لي أنّـه واحـدٌ مـن ألمـع النّصـوص الـتي تتنـاول هـذا الموضـوع، ألا وهـو كتابـه "مثقّـفٌ في أوشـفيتز"). في عـام 1945 انتقـل أميري إلى بروكسـل، وعلـى مـدار السّـنوات الـتي تلـت اسـتمرّ

214 سيلان، حقيقة الشّعر، مذكورٌ سابقاً، ص 35.

215 Theodor W. Adorno (1903-1969) فيلسـوفٌ ومؤلّـفٌ موسـيقيٌ المانـيٌ هاجـر إلى إنجلـترا في سـنة 1934 ومنهـا إلى الولايـات المتّحـدة في سـنة 1938 بعـد وصـول الحـزب النّازيّ إلى سدّة الحكم، وعاد إلى فرانكفورت في عام 1949 ودرّس في جامعتها. من أعماله: "جدليّـة التّنوير (مـع ماكس هوركهايمـر)"، و"فلسفة الموسيقى الجديدة"، و"موسيقى الليل: مقـالاتٌ في الموسـيقى"، و"الجدليّـة السّلبيّـة"؛ (م).

216 جاك دريدا، حلـم بنيامـين، ترجمـة غرانّسـيللا بيرتـو، ميلانـو، منشـورات بومبيانـي، 2003، ص 28.

217 Jean Améry (1912-1978)، اسمـه الحقيقـيٌ Hanns Chaim Mayer، كاتـبٌ نمسـاويٌ اشـتهر للتّجـارب الـتي عاشـها خـلال الحـرب العالميّـة الثّانيـة، ولكتابـه "عنـد حـدود العقـل: تأمّـلات نـاجٍ مـن معسـكر اوشـفيتز وحقائقـه"؛ (م).

في الحفاظ على علاقةٍ وثيقةٍ بلغته الأم: "على الرّغم من بغضي العميق، كنت اقرا يوميّاً صحيفة *Brüsseler Zeitung* التّابعة لقوّات الاحتلال على الجبهة الغربيّة"[218]. ولكنّه ما لبث ان ادرك انّه قد فقد انتماءه، او انّه بالأصل لم يمتلكه يوماً. وانّ كلّ ما يتعلّق بألمانيا لم يكن سوى سوء فهم كبير: "لقد كانت الكلمات مثقلةً بحقيقةٍ ملموسةٍ كان اسمها وعيد الموت". في مرحلةٍ معيّنةٍ تصبح اللغة الأمّ لغةً معاديةً، خائنةً، ومشفوعةً بخسارةٍ لا تُعوّض. واللغة الأجنبيّة لا توفّر حسن الضّيافة المناسب للتّعويض عن ذلك الفقدان. في هذا الكتاب، يحاول اميري فهم وإعادة بناء ما يعنيه، بالنّسبة إلى منفيٍّ من الرّايخ الثّالث، فقدان الوطن، من حيث هو مكان ولادةٍ، ولغةٌ امٌ، وفضاءٌ للحكاية. لم يدرك انّه يهوديٌ إلّا في سنة 1935، عندما تمّ الإعلان عن "قوانين نورمبرغ" التي أقرّت مبدأ تفوّق العرق الآريّ، والتّمييز العنصريّ ضدّ اليهود. ومنذ ذلك الحين فصاعداً يدرك انّه إنسانٌ لم يعد قادراً على قول "نحن": إنسانٌ بلا ارضٍ، مجرّدٌ من الحقوق، وملعونٌ كنسيّاً: "فالوطن"، كما يضيف اميري قائلاً، "هو ارض الطّفولة والشّباب. مَن يخسره يبقَ غريباً، مع انّه ربّما يكون قد تعلّم في الخارج عدم التّرنّح مثل سكّير، ووضْعَ قدميه على الأرض بثباتٍ، دون الكثير من المخاوف"[219]. الغريب يعيش حالةً كلّيّةً من انعدام الوجود. إنّه غير موجودٍ تمامَ الوجود في أيّ مكان، ولا تمرّ لحظةٌ لا يشعر فيها في أعماق نفسه بأنّه ذلك الدّخيل. وقد ادرك جان اميري هذه الحالة من الضّياع، وهو يقول: "إن لم يكن لديك وطنٌ *Heimat* فانت ضحيّةٌ لانعدام النّظام، للاختلال والتّشتّت". في

218 جان اميري، مثقّفٌ في أوشفيتز، تقديم كلاوديو ماغريس، ترجمة إنريكو جانّي، تورينو، منشورات بولاتي بورينغييري، 1987، ص 98.
219 المصدر السّابق نفسه، ص 93.

قصيدةٍ تعود إلى عام 1844، عنوانها *Ohne Heimat* (بلا وطن)، يستحضر نيتشه هذا الشُعور بالضَياع:

الغربان تنعق

وصوب المدينة تحملها أجنحتها المهسهسة:

- ستُثلج عمّا قليل،

الويل [*weh dem*] لمن ليس له وطن.

يوضّح لنا اميري أنّه ليس الطُفاة، وإنّما ضحايا أوشفيتز هم الذين ظلّوا سجناء ذلك الحيّز من الوطن الذي لم يعد له وجود. لقد نجحت حنّة آرندت في استعادة لغتها الأم، لأنّه، بالنّسبة إليها، "ليست اللغة الألمانيّة هي التي جُنّ جنونها". أمّا جان اميري، فإنّه لا ينجح في تخليصها من تاريخها الأحدث، من ذلك المصير التّاريخيّ الذي أصابها. في كتابه "مثقّفٌ في أوشفيتز"، يذكر حكايةً جرت معه في سنة 1943، قبل وقتٍ قصيرٍ من اعتقاله في بلجيكا. كان يقطن آنذاك مع نازحين آخرين في شقّةٍ يقومون فيها بطباعة المنشورات، وفي أحد الأيّام يشعر أحد أفراد قوّات شوتزشتافل الألمانيّة - وكان يعيش في الشّقة الواقعة تحتهم مباشرةً - بالانزعاج بسبب الضّوضاء الآتية من فوق منزله، فيصعد الدّرج، ويقرع الباب وهو يصرخ بأنّه يريد بعض الصّمت. كان يستخدم اللهجة المحكيّة للمنطقة التي ينتمي إليها اميري، والتي في تلك المناسبة يسمعها اميري نفسه لأوّل مرّةٍ بعد مرور زمنٍ طويل. أراد في البداية أن يردّ عليه بنفس النّبرة الإيقاعيّة، ولكنّه في النّهاية يختار الفرنسيّة، لكيلا يكشف عن هويّته: "في تلك اللّحظة فهمت بصورةٍ كلّيّةٍ وقاطعةٍ أنّ الوطن *Heimat* لم يكن سوى أرضٍ عدوّ، وأنّ الصّديق الطّيّب كان قد أُرسل من الأرض العدوّ للإجهاز عليّ"[220].

220 المصدر السّابق نفسه، ص 94.

اللغة كملكيَّة

لعلَّ الحكاية التي أخبرنا بها جان أميري تفسِّر جيِّداً كيف يمكن للغة المرء، في أثناء وجوده في المنفى، أن تتحوَّل إلى مصدر تهديدٍ له. حينذاك، يتحوَّل الوطن فجأةً إلى مكانٍ للأنتماء، ويجد المرء نفسه مجبراً على إنكار لغته الأمّ ومواراتها (دون الوقوع في الفخّ الذي وقع فيه اثنان وأربعو ألف إفرايميّ خانهم عجزهم عن النُطق الصَحيح بتلك الكلمة الصَعبة، المليئة بالحروف السَّاكنة، والتي كانت "شيبوليت")، ذلك أنَّ لغتهم كانت قد ارتدَّت إلى لغة الآخر، ومن لغةِ أمٍّ تحوَّلت إلى لغة موتٍ، أو بالأحرى إلى لغة الموت. ولكن هل يمكننا اعتبار اللغة ملكاً طبيعيّاً لهذه المجموعة البشريَّة أو تلك؟ إلى من تنتمي اللغة؟ أمن الممكن أن نحصرها داخل مجتمعٍ من النَّاطقين بها؟ سيُقال على الفور إنَّ اللغة لا تنتمي إلى أحد؛ إنَّها ملك من يتكلَّمها، ومن يتكلَّمها لا يمتلكها؛ بل إنَّنا نحن من ننتمي إلى اللغة، نحن من نتشاركها، ولكن من دون أن نمتلك أيَّ حقٍّ في تملُّكها. إنَّها هي التي تتملَّكنا. ونحن في داخل اللغة كالسَّنونو في الهواء، ذلك أنَّ اللغة، كما الهواء، فضاءٌ مفتوح؛ فضاءٌ لا يعترف، من ناحيةٍ، بأيِّ استحواذ، ومن ناحيةٍ أخرى، بأيِّ استقلال. "إنَّ لغتي، أي اللغة الوحيدة التي أنوي التَّحدُّث، ومن ثَمَّ التَّفاهم بها، هي في الواقع لغة الآخر"[221]، يقول جاك دريدا

221 جاك دريدا، أحاديَّة الآخر اللغويَّة أو ترميم الأصل، ترجمة وتحرير غراتسيللا بيرتو، ميلانو، منشورات رافائللو كورتينا، 2004، ص 31.

في كتاب سيرته الذّاتيّة الموسوم بـ "احاديّة الآخر اللغويّة أو ترميم الأصل". وهو كتابٌ يدور في المجمل حول مسألة أن يكون المرء أحاديّ اللغة ويتحدّث لغةً ليست لغته. في حالته، كيهوديٍّ فرنسيٍّ من أصلٍ جزائريٍّ، عرف دريدا طفلاً اللغة الرّسميّة فحسب، ذلك أنّ جماعته الدّينيّة كانت قد فقدت كلّ صلةٍ لها بالتّقاليد اليهوديّة وباللغات المحلّيّة؛ ومع ذلك، بين عامَي 1940 و1943، فقدت الجالية الجزائريّة اليهوديّة في فرنسا الجنسيّة الفرنسيّة التي كانت بدورها قد فُرِضَت فرضاً، دون أن يكون بإمكانهم الاستعاضة عنها بأخرى:

> في الواقع أنا أتحدّث هنا عن متّحَدٍ اجتماعيٍّ (كتلةٍ تضمّ عشرات أو مئات الآلاف من البشر)، عن مجموعةٍ نعدّها إثنيّةً أو دينيّةً استفاقت ذات يومٍ لتجد أنّ دولةً ما قد جرّدتها من مواطَنتها، دون أن تطلب رأيها في ذلك، وأنّها، في غمرة قرارها الوحشيّ الأحاديّ الجانب، نسيت أن تسبغ عليها أيّ مواطَنةٍ أخرى.[222]

انطلاقاً من حالة الاغتراب هذه (عن الأرض التي هي مسقط رأسه)، يتساءل دريدا عن مفهوم المواطَنة وطبيعة السُّلطة، لا من خلال السّياسة، وإنّما من خلال مسألة اللغة الأم، اللغة التي لم يمتلكها يوماً ولن يمتلكها أبداً. يقول في بداية الكتاب: "نعَم، أنا لا أملك إلّا لغةً واحدةً؛ ومع ذلك فهي ليست لغتي". وذلك ليس لمجرّد

222 المصدر السّابق نفسُه، ص 20-21؛ (المؤلّف). (عدتُ في ترجمة هذه الفقرة إلى ترجمة د. عمر مهيبل لهذا الكتاب عن الفرنسيّة. انظرْ كتاب "احاديّة الآخر اللغويّة أو في التّرميم الأصليّ". ترجمة: د. عمر مهيبل، منشورات الاختلاف والدّار العربيّة للعلوم ناشرون، 2008، ص 42)؛ (م).

انها لغة الآخر (لغةٌ تخصُ الفرنسيين فحسب)، ولكن لأنها فوق كلْ شيءٍ اللغة التي تمتلكنا:

إنني أحاديُ اللغة، وأحاديتي اللغويّة هذه دائمةٌ. وأنا اسمّيها بيتي، فهكذا احسُها، بل وهكذا اسكنها وتسكنني. إنْ الأحادية اللغويّة التي فيها أتنفّس هي، بالنّسبة إليْ، عنصر حياتي الحاسم، وهو ليس عنصراً ماديّاً، وليس كذلك شيئاً شفّافاً كالأثير، بل إنّه وسطٌ خالص. وسطٌ لا يمكن تجاوزه او التّنازع فيه، حتى إنّه لا يمكنني دحضه إلّا عبر إقراري بحضوره الكلّيْ في داخلي. إنّه سابقٌ عليْ في كلْ الأزمنة. إنّه انا. هذه الأحاديّة اللغويّة، بالنّسبة إليْ، هي انا.[223]

إنّنا لا نملك أيْ حيازةٍ للّغة. ان نعلن انْ هذه اللغة او تلك لنا، لا يعني سوى انّنا ننتمي إليها، لأنّه ليس انا من يتحدّث من خلالها، بل إنّها هي التي تتحدّث من خلالي: تلك اللغة المحدّدة هي التي تسمّي ذاتي وتعيّنها. وعلى هذا النّحو تصبح اللغة الأمُ هي اللغة الأكثر قرباً، ولكن في الوقت نفسه اللغةَ الأكثر بعداً عنّا، وذلك بالتّحديد لأنّها لغة الآخر.

223 المصدر السّابق نفسه، ص 5-6: (المؤلف). (ايضاً عدتُ في ترجمة هذه الفقرة إلى ترجمة د. عمر مهيبل. انظرْ الكتاب نفسه بالتّرجمة العربيّة، ص 23): (م).

التَّخلّي عن اللغة

يقصُ علينا كلود حجاج[224]، في كتابه "موت وانبعاث اللغات"، أنَّ بعض المسنّين من الأمُاساليك - وهو شعبٌ من شعوب الأسكيمو يسكن في جنوب غرب جرينلاند - يعمدون وهم على فراش الموت إلى تغيير اسم العائلة هرباً من حتميّة القدَر، بحيث يصبح الموت عاجزاً عن التَّعرُف إليهم عندما يحضر، فذلك "الفلان بن فلانٍ" لم يعد موجوداً تحت اسم ميلاده. ومن ثَمَّ فإنَّهم من خلال إعادة التَّسمية هذه (وهي ليستَ معموديّةً بالمعنى الحرفيّ للكلمة، وإنَّما هي تنصيبٌ جديدٌ) يكونون قادرين على الإفلات من مصيرهم، وذلك بالتَّحديد لوجود ذلك البند القائل بأنَّه تحت الاسم تكمن هويّة كلّ فردٍ بعينه. وهكذا، فبتغيير الاسم يمكنهم أن يصبحوا شخصاً آخر غير الذي كانوه من قبل. فهُم من ناحيةٍ يفقدون هويّتهم، انطلاقاً من أنَّه لم يعد يتطابق والاسم الأوّل أيّ جسدٍ أو روح، ومن ناحيةٍ أخرى يكتسبون وجوداً جديداً قادراً على أن يعيد إليهم الحرّيّة التي لم يكونوا يملكونها مع الاسم الآخر. هناك حالةٌ أخرى مشابهةٌ لحالة الأمُاساليك، ولكنَّها تحمل دلالةً اجتماعيّةً مختلفةً، نجدها بين بعض اليابانيّين الذين، بسبب ظروفهم الاقتصاديّة الصَّعبة (ديون، ابتزاز، تسريح من العمل، إلخ)، يقرّرون الاختفاء لكي يؤسّسوا حياةً جديدةً في

224 Claude Hagège، لغويٌ فرنسيٌ من مواليد تونس عام 1936. من مؤلّفاته: "تاريخ ومصير اللغات الأوروبيّة"، و"بنية اللغات"، و"الفرنسيّة، قصّة صراع"؛ (م).

مكانٍ آخر، ويقطعون كلَّ صلة لهم بماضيهم: إنَّهم الجوهانْسُو، وهي كلمةٌ يابانيَّةٌ تعني التَّبخُر، أو التَّلاشي في العدم. ويبدو أنَّه في اليابان من المعقول والمقبول أن يصبح المرء "شخصاً آخر" مغايراً لذاك الذي كانَه قبل أن يصبح شخصاً عاطلاً من العمل، على سبيل المثال. والآن، ما الذي يتبقَّى من كلِّ هذا ما إن نغيِّر هويَّتنا (سواءً أكنَّا مطارَدين من قبل الموت أم من قبل الدَّائنين)؟ يمكننا أن نستغني عن صفاتنا الجسَديَّة (ثمَّة أشخاصٌ يقومون بذلك، دون أن يكونوا مُلاحَقين من أيِّ شيء)، ويمكننا أيضاً أن نستغني عن سلوكنا أو عاداتنا، ولكن لا يمكننا أبداً أن نغيِّر هويَّتنا اللغويَّة الخاصَّة، لأنَّها عنصرٌ أساسيٌ من كينونتنا. إنَّنا داخل لغتنا، فهي تحتوينا في قوقعتها، بغضِّ النَّظر عن أسمائنا. اللغة ليست مجرَّد قابليَّة تواصُلٍ، بل هي ما يرفعُ الحجاب عنَّا في كينونتنا، وفي علاقاتنا.

يمكن أن تكون متنوِّعةً الأسباب التي تدفع المرء، إضافةً إلى تغيير اسمه أو جنسيَّته، إلى تغيير لغته، وأحياناً إلى التَّخلِّي عنها. يحلِّلُ كلود حجاج بعض هذه الحالات، ومن بينها حالة مجتمع التِّلينغيت، في جنوب شرق الاسكا، حيث لم يعد الآباء يعلِّمون أبناءهم لغتهم، لأنَّهم يظنُّون "أنَّ مواصلة التَّحدُّث بلغة التِّلينغيت يعني المجازفة في أن يبدو المرء متخلِّفاً عقليَّاً أو جاهلاً، ويخشون أنَّ تعليم تلك اللغة لأبنائهم من شأنه أن يؤدِّي ليس إلى تأخُّرهم في تعلُّم اللغة الإنجليزيَّة فحسب، ولكن إلى تأخُّر نموِّهم العقليِّ أيضاً"[225]. فضلاً عن أنَّهم يعتقدون أنَّ تعليم الأبناء لغة التِّلينغيت يساهم في الحفاظ على بعض المعتقدات التَّقليديَّة التي يرغبون في الابتعاد عنها. الأمر نفسه يحدث مع عرق الرُّاما في نيكاراغوا الذين ينظرون إلى لغتهم على أنَّها ليست لغةً، أو على أنَّها لغةٌ تبعث على الخجل.

225 كلود حجاج، موتُ وانبعاثُ اللغات، التَّنوُّع اللغويُّ كتراث للبشريَّة، ترجمة لويزا كورتيزه، ميلانو، منشورات فلترينلي، 2002، ص 110.

كثيرةٌ هي الشُعوب التي تعتقد انْ لغتها لم تعد قادرةً على التّعبير عن الحداثة، ومن ثَمّ فإنّها تفضّل التّخلّي عنها، تاركةً معتقداتها وتقاليدها تموت، لتسلّم زمامها للغةٍ أخرى لن تكون قادرةً على التّعبير عن تلك الثّقافة المفروضة عليها. لا تقتصر الأمثلة على حالات التّخلّي الطّوعيّ فحسب، فهناك أمثلةٌ على حالات إبادةٍ حقيقيّةٍ للّغة أيضاً، حيث تمنع السُلطة انتشار لغةٍ من اللغات، دون أن تلجأ بالضّرورة إلى إبادة المتحدّثين بها. من حالات الإبادة اللغويّة التي تقوم بها الدّول، هناك على سبيل المثال ـ كما يقول حجاج ـ تلك التي قامت بها الولايات المتّحدة "خلال العقود الأولى من القرن العشرين، ضدّ اللغات المحكيّة في مختلف جُزُر ميكرونيسيا، كاللغة التّشامورويّة (أو الجامورُويّة) المحكيّة في جزيرة غوام، كما في سايبان، وروتا، وتينيان، وباغان، وأناتاهان، والاماغان". والأمثلة كثيرةٌ في القرن التّاسع عشر، خلال الحقبة الاستعماريّة، فقد وُصمت الكثير من اللغات بأنّها شيطانيّة، وحوربَت على هذا الأساس. في الاسكا، على سبيل المثال، والتي سبق أن تحدّثت عنها، مُنع في بداية القرن العشرين استخدام اللغات الهنديّة في مجال التّعليم. الكثير من حوادث إبادة اللغات وقعَت على مدى التّاريخ، مجبرةً السُكّان الأصليّين على تغيير لغاتهم. في سنة 1616 ـ كما يشير حجاج ـ تبنّى البرلمان الأسكتلنديّ قانوناً يقضي بنشر اللغة الإنجليزيّة، بهدف استبدالها باللغة الغيليّة الأسكتلنديّة الموصومة بأنّها "مصدر كلّ سلوكٍ بربريّ"؛ فكان لا بدّ، بناءً على ذلك، من قمع اللغة الغيليّة الأسكتلنديّة وإلغائها من كلّ أشكال التّعليم. في بعض الأحيان يتمّ التّخلّي عن لغةٍ من اللغات لا لشيءٍ إلّا اتّباعاً لاستراتيجيّة بقاءٍ بسيطةٍ، مثلما حدث مع المتحدّثين بلغة البيبيل في السّلفادور سنة 1932، إبّان "المجزرة الكبرى" التي راح ضحيّتها خمسةٌ وعشرون ألف هنديّ (ومعهم اختفت لغة

الكاكاوبيرا ولغة اللّينكا). فالمتحدّثون بلغة البيبيل، وقد أدركوا أنّهم يواجهون نفس مصير المتحدّثين بلغة الكاكاوبيرا ولغة اللّينكا، لم يكن أمامهم إلّا التّخلّي عن لغتهم، وربّما كانت لغة البيبيل اليوم في عداد اللغات المنقرضة.

خمسٌ وعشرون لغةً تموت كلّ عام في العالم. فالعولمة لا تقود إلى تحوّلٍ في السّوق فحسب، بل تقود أيضاً إلى تحوّلٍ في حياة الشّعوب. إنّ انقراض لغةٍ من اللغات - أيّاً ما تكن، بما في ذلك تلك الأكثر انعزالاً ونَسْياً، حتى تلك التي تتحدّث بها الشّخصيّة اللاندولفيّة Y، الحاملة والحافظة الوحيدة لها - إنّما يشكّل إفقاراً وخسارةً جوهريّةً للجميع. موت لغةٍ من اللغات يقتل معه الأشياء أيضاً، الأشياء التي هي لا شيء من دون تلك اللغة التي تسمّيها. فاندثارٌ من هذا القبيل يقتضي ضمناً اندثارَ عالمٍ برمّته، اندثارَ نظرةٍ ومنظورٍ، حتى عندما تكون تلك اللغة هجينةً أو مولّدة، لأنّه في هذه الحالة، وإضافةً إلى اختفائها في حدّ ذاته، فكلّ سيرورات التّلاقح والتّواشج التي أحرزتها الشّعوب سوف تختفي. اللغات تولَد (لا يمكننا أن نعرف متى، ولكنّها في لحظةٍ معيّنةٍ تولَد) ثمّ يوماً ما، مقتفيةً مصير الشّعوب، قد تفنَى لتحلّ محلّها لغاتٌ أخرى، برؤىً أخرى وحدودٍ أخرى. إنّ اللغات - كما يقول ليوباردي في كتاب مذكّراته "زيبالدونه" - "تتغيّر باستمرار" و"في النّهاية تموت"، فلا يمكن لأيّة واحدةٍ منها أن تعدّ نفسَها خالدة. وعلى هذا الخطّ يدخل أيضاً فرانز روزنزفايغ[226]، قائلاً: "إنّ لغة شعبٍ من الشّعوب تتبَع بأدقّ التّفاصيل القصّةَ المتعاقبة لمصائر هذا الشّعب، ولكنّ اقتفاءها خطوةً بخطوةٍ آثار الأحياء إنّما يجرّها أيضاً إلى المصير النّهائيّ للأحياء، ألا وهو الموت"[227].

---

226 Franz Rosenzweig (1886-1929) فيلسوفٌ وعالمٌ دينيٌ ومترجمٌ ألمانيٌ يهوديٌ، من مؤلّفاته: "هيغل والدّولة"، و"الصّرخة"، و"نجمة الخلاص": (م).

227 فرانز روزنزفايغ، نجمةُ الخلاص، ترجمة جانفراكو بونولا، ميلانو، منشورات الحياة والفكر، 2005، ص 310.

صعوبة أن يتخلّى المرء عن لغته

في كتاب سيرته الذّاتيّة "تكلّمي أيّتها الذّاكرة"، يروي لنا نابوكوف أنّه خلال منفاه في كامبردج (بعد أن غادر أوّلاً سان بطرسبرغ في عام 1917، ومن ثَمَّ شبه جزيرة القرم في عام 1919) كان قد كرّس نفسه للأدب وحسب، غيرَ عابئٍ بالأمور الأخرى، بما في ذلك السّياسة. في "غرفه بكامبردج" قرأ "أغنيةَ حملة إيغور"، وأشعارَ بوشكين وَتيوتشيفَ، ونثرَ غوغول وَتولستوي، ومؤلّفات علماء الطّبيعة الرّوس الذين وصفوا المناطق البرّيّة في آسيا الوسطى. وفي أحد الأيّام عثر في كشكٍ في ساحة السّوق العامّ على نسخةٍ مستعملةٍ، في أربعة مجلّدات، من قاموسِ دال[228] التّفسيريّ للّغة الرّوسيّة المعاصرة. اشتَراه عاقداً الأمل على قراءة ما لا يقلّ عن عشر صفحاتٍ منه في اليوم:

> إنّ الخوف من فقدان الشّيء الوحيد الذي استطعت استبقاءَه من روسيا، أو من تلويثه بالتّأثيرات الدّخيلة ـ أعني اللغة ـ قد أصبح بلا ريبٍ وبيلاً ومُلحّاً أكثر بكثيرٍ من الخوف الذي اختبرته بعد عقدين من ذلك، الخوف من أنّني غير قادرٍ على الارتقاء بالنّثر الذي أكتبه بالإنجليزيّة إلى مستوىً يوازي مستواه في الرّوسيّة.[229]

228 Vladimir Ivanovich Dal (1801-1872) من اشهر المعجميّين الرّوس، واحد الأعضاء المؤسّسين للجمعيّة الجغرافيّة الرّوسيّة؛ (م).

229 فلاديمير نابوكوف، تكلّمي أيّتها الذّاكرة، سيرةٌ ذاتيّةٌ مُنقّحة، تحرير أنّا رافّتّو وترجمة غويدو راني، ميلانو، منشورات أدلفي، 2010، ص 287.

يصف هذا المقطع من كتاب نابوكوف بشكلٍ جيّدٍ صعوبةَ تخلّي المرء عن لغته، وحقيقةَ أنّ اللغة في الغربة تصير هي المكان الوحيد للانتماء. ولهذا السّبب يرغب المرء في حمايتها من أيّ "تأثيرٍ دخيلٍ عليها"، ذلك أنّها الشّيء الوحيد الذي استبقاه معه. وفي الوقت نفسه، فإنّ هذا الغلاف الحافظ، كما يسمّيه برودسكي، هذا الملاذ الذي من الصّعب الحفاظ عليه في أرضٍ أجنبيّةٍ، يحمل في داخله عالماً غالباً ما نكتشفه عندما نكون في الغربة، أو بالأحرى عالماً لا نكتشف أنّنا ننتمي إليه إلّا ونحن في الغربة. بعد عامٍ من نشر روايته "لوليتا" كتبَ نابوكوف تذييلاً عليها بعنوان "ملاحظاتٌ على كتابٍ يُدعى لوليتا". في هذا النّصّ، الذي بات يُدرَج اليوم في جميع إصدارات الرّواية، يتحدّث عن الصّعاب التي اعترضَته في نشرها؛ ويختتم بالإشارة إلى "لغته الطّبيعيّة" التي تخلّى عنها في سنة 1940:

> إنّ ماساتي الشّخصيّة التي لا يمكن، ولا ينبغي، أن تثير قلقَ أيّ شخصٍ آخر، هي أنّني اضطُررت إلى التّخلّي عن لغتي الطّبيعيّة، عن لغتي الرّوسيّة التي هي في غاية الثّراء والطّلاقة، والسّهلة المأخذ بلا حدودٍ أو قيود، لأجل إنجليزيّةٍ من الدّرجة الثّانية، خاليةٍ من كلّ تلك اللّوازم - المرآة الخادعة، والخلفيّة المخمليّة السّوداء، وتداعيات الأفكار والأعراف المضمَرة - التي يمكن للسّاحر المحلّيّ، فيما شقّا سترته المشقوقة الذّيل يرفرفان، أن يستخدمها بطريقةٍ ساحرةٍ، ليتفوّق بأسلوبه الخاصّ على إرث الآباء.[230]

230 فلاديمير نابوكوف، لوليتا، ترجمة جوليا اربوريو ملأ، ميلانو، منشورات موندادوري، 2007، ص 418.

في السنوات الأولى التي قضيتها في إيطاليا، اتذكّر انّ تعلّقي بلغتي الأمّ قد تعزّز كما لم يحدث من قبل. لم اكن اريد ان اخسرها، وفعلت كلّ ما في وُسعي لكي احميها من أيّ تلوّث، او من أيّ شكلٍ من أشكال الضّعف، ذلك انّ البُعد، سواءً أحببنا ذلك او لا، يجعلنا نفقد علاقاتنا، حتى العاطفيّة منها أحياناً، ومع فقداننا لها نفقد ايضاً علاقتنا بلغتنا. حين كنت أذهب إلى الأرجنتين، ودائماً لفترات قصيرة، كنت أعود ومعي صناديق مليئةً بكتبٍ باللغة الإسبانيّة، او كنت أجعل بعض الأهل والأصدقاء يرسلونها إليّ من هناك. لقد بقيت سنواتٍ عديدةً لا أقرأ ولا أكتب إلّا بلغتي الأم. تلك الأصوات، تلك الكلمات، كانت تحفر داخل الملاذ الوحيد الذي كنت أملكه، وجعلتْه أوسع، وأكثر قابليّةً للسُكنى، في وقتٍ كنت أتخيّله فيه ضيّقاً جداً وموحشاً. قرأت، على سبيل المثال، خوليو كورتاثار[231] الذي غادر الأرجنتين في عام 1951 قاصداً باريس للعيش فيها، واستمرّ طوال حياته يكتب باللغة الإسبانيّة (ترجمَ بُوْ، وديفو، وتشيسترتون، ويورسنار إلى الإسبانيّة ولم يُقم وزناً لعزلته الباريسيّة). هكذا إلى أن بدأتُ، بعد ولادة ابني في عام 2000، بكتابة قصّةٍ باللغة الإيطاليّة، ضمّنتها، فيما بعد، أوّل كتابٍ لي أنشره بهذه اللغة، وهو "أعدْ لي معطفي". اعتراني، وأنا أكتب باللغة الجديدة، شعورٌ بأنّني فقدتُ كلّ اليقين الذي كان لديّ من قبل. لقد تركت الجسد الذي كان يحتويني لأرتدي شبحاً راح يتملّص منّي من كلّ الجهات. كلّ جملةٍ، وكلّ كلمةٍ، كانت بالنّسبة إليّ موضع شكّ. ربّما كان الأمر أنّنا نشعر بنوعٍ من الخفَر الأوّليّ المثبّط حين نبدأ الكتابة بلغةٍ ليست لغتنا. إنّنا نتّخذ مسافةً لم تكن موجودةً من قبل، فتلك

231 Julio Florencio Cortázar Descotte (1914-1984) مفكّرٌ وكاتبٌ ومترجمٌ ارجنتينيٌ حاصلٌ على الجنسيّة الفرنسيّة، من اعماله: "جزيرة منتصف النّهار وحكاياتٌ اخرى" (قصص)، و"الوقت الضّائع" (قصص)، و"كتاب مانويل" (رواية)، و"الامتحان" (رواية)، و"الملوك" (مسرح)، و"إلّا الشّفق" (شعر)؛ (م).

كانت لغتنا ونحن كنّا في داخلها. أمّا الآن، وقد بدأنا نستخدم لغةً أخرى، فقد حان الوقت للدُخول على رؤوس أصابعنا، كما لو أنّنا لا نرغب في إثارة الكثير من الضّجيج. إنّنا ننقّب في المعجم، ونترجم، ونقارن كلّ شيءٍ، حتى نجد مفردةً تفتح لنا مَنفذاً، أو إمكانيّة. نفقد الكثير من الأشياء حين نغيّر لغتنا، ولكنّنا في المقابل نكتشف أشياء أخرى. تتحدّث جومبا لاهيري[232] في كتاب سيرتها الذّاتيّة، وعنوانه "بكلماتٍ أخرى"، عن صعوبة أن "نوجَد" في لغةٍ أخرى، حيث تشرح ماذا تعني هذه اللّحظة، لحظة الانتقال من لغةٍ إلى أخرى، وفي حالتها هي من الإنجليزيّة إلى الإيطاليّة. ، تقول لنا جومبا لاهيري: "إنّني افتقد المسافة التي من شأنها أن تساعدني. ليس لديّ سوى المسافة التي تَعوقني [...]. بيد أنّني، في النّهاية، أكتب داخل خندق"[233]. فأن نوجَد في لغةٍ أخرى يعني أيضاً أن نكتب على الهوامش، من دون أن نكون قادرين أحياناً على الدُخول إلى الطّبقات السّفليّة أو الدّاخليّة، ولكن مع مرور الوقت تُكشَف الحجُب وتظهر الطّيّات الأكثر خفاءً. إنّك، باختصارٍ، تمضي متحسّساً طريقك كالعميان، فاقداً بعض القطع، وعاثراً على أخرى، على قطعٍ أخرى لا يمكنك دائماً أن تُبقيها في يدك، أو في جيبك، فحتى هذه ستفقدها. إنّك تتقدّم وتتقهقر باستمرار. العلاقة مع اللغة الجديدة إنّما هي - إذا أردنا القول - علاقةٌ تكاد تكون إيروتيكيّةً، تُقاس وتُفحَص باستمرارٍ، وفقاً لدرجة التّقارب. في كتابها، "غرباء عن أنفسنا"، تروي جوليا كريستيفا شيئاً مشابهاً لهذا:

ألّا يتكلّم المرء لغته الأم. أن يحيا مع الإرنانات والدّلالات

232 Jhumpa Lahiri، كاتبةٌ أمريكيّة من أصل هنديّ، من مواليد لندن 1967، تكتب القصّة القصيرة والرّواية والمقالات النّقديّة بالإنجليزيّة، وحديثاً بالإيطاليّة: (م).
233 جومبا لاهيري، بكلماتٍ أخرى، بارْما، منشورات غواندا، 2015، ص 15.

المقتطَعة من الذاكرة الليليّة للجسد، من كرى الطُفولة الحلو والمرّ. أن يحمل في داخله كمثل قبوٍ سرّيّ، او كمثل طفلٍ مُعاقٍ - محبوبٍ وعديم الجدوى - تلك اللغةَ، لغةَ ماضٍ يذوي، من دون أن يُخلي سبيله. إنّكم تُتَمّون مهارتكم مع أداةٍ اخرى، كَمَن يعبّر عن نفسه بعلم الجبر أو بالكمان. يمكنكم أن تصبحوا ماهرين في استخدام تلك الأداة الجديدة التي تمنحكم، فضلاً عن ذلك، جسداً جديداً، مُصطنعاً بقدر ما هو متسامٍ - أو سامٍ كما يطيب للبعض أن يقول. تشعرون بأنّ اللغة الجديدة هي قيامتكم: جلدٌ جديدٌ، وجنسٌ جديد. ولكنّ الوهم ما يلبث أن يتمزّق حين تستمعون، عبرَ شريطٍ مسجّلٍ على سبيل المثال، إلى أنفسكم، وتسمعون نغمةَ صوتكم ترتدّ إليكم كصوتٍ غريبٍ، خارجٍ من لا مكان، وأقرب إلى همهمةٍ قديمةٍ منه إلى رموز اليوم.[234]

إنّ لغتنا دائماً ما تعود بأشكال أمومتها المختلفة. أحياناً نبتعد عنها دفاعاً عن أنفسنا، وأحياناً نقترب لئلاّ نفقدها. تغيير اللغة يقتضي ضمناً نوعاً من "المأساة الشّخصيّة". تجربة الهجرة تُخاض، ولكن من دون فقدان الماضي، لأنّ الماضي، والحال هذه، يُزار ثانيةً في ضوء لغةٍ جديدة. عند هذه النُقطة، يبدو لنا أنّنا نمتلك حياةً متصدّعةً، مقسومةً على لغتين أو أكثر؛ وكلّ ذكرى من ذكرياتنا تتحدّث بلغتها.

234 جوليا كريستيفا، غرباء على أنفسنا، ترجمة السّاندرو سيراً، ميلانو، منشورات فلترينلي، 1990، ص 20.

اللغة كوسيلةِ دفاع

في مقالةٍ له يعود تاريخ نشرها إلى عام 1950، عنوانها "اللغة الأمُ والأمُ" (ضُمنّت فيما بعد كتابه "استكشافاتٌ في حقل التَحليل النَفسي")، يحكي لنا رالف غرينسون[235]، الطَبيب النَفسيُ المولود في بروكلين، والذي اشتهر بأنَه كان المحلّل النَفسيُ للممثّلة مارلين مونرو في الأشهر الأخيرة من حياتها (ولشخصيّاتٍ أخرى مشهورةٍ مثل فرانك سيناترا، وطوني كورتيس، وكذلك للعديد من الجنود العائدين من حرب فيتنام)،- يحكي لنا عن التَجربة السَريريَة مع امرأةٍ نمساويَةٍ انتقلت إلى أمريكا حين كانت في أوَل الشَباب. بعد الجلسات الأولى باللغة الإنجليزيَة، يدعو الطَبيب المرأة إلى التَحدُث باللغة الألمانيَة، حتى وإن كانت خائفةً من استخدامها، ذلك أنَه لديها إحساسٌ بأنَها إذا ما تحدَثت بالألمانيَة فسوف تتبادر إلى ذهنها الكثير من الأشياء التي ترغب في نسيانها إلى الأبد على حدٌ قولها. في الألمانيَة كانت ترى نفسها "طفلةً متَسخةً وخائفة". أمَا في الإنجليزيَة، وبخلاف ذلك - تقول المرأة - فكانت تعدُ نفسها "طفلةً مضطربةً ومهذَبة". لقد كان كلُ شيءٍ، بما في ذلك العواطف، يأخذ دلالةً مختلفةً عند المرأة النَمساويَة، وفقاً للُغة التي تستخدمها. وبتحليله هذه الحالة السَريريَة،

235 Ralph R. Greenson (1911-1979) طبيبٌ ومحلّلٌ نفسيٌ أمريكيٌ، عُرف بعمله وبحوثه على الجنود العائدين من الحرب العالميَة الثَانية الذين كانوا يعانون من اضطراب ما بعد الصَدمة. له مؤلَفٌ آخر في جزاين، عنوانه "فنُ التَحليل النَفسيٌ وممارسته"؛ (م).

يؤكد غرينسون أنّ اللغة الجديدة توفر للمريضة فرصةً لإقامة نظام دفاعيّ جديدٍ ضدّ طفولتها. أي إنها، باختصارٍ، تساعدها على إقصاء ومحو الطور الأوديبيّ الذي تشكّل باللغة الألمانيّة. وهكذا فإنّ اللغة الجديدة تمنحها الفرصة لمحو الذكريات أو لمواراتها. الإنجليزيّة هنا هي في الواقع نوعٌ من الدفاع ضدّ اللغة الأمّ نفسها. كتب غرينسون: "من شأن اللغة الجديدة أن توفّر الفرصة لرسم صورةٍ ذاتيّةٍ جديدةٍ يمكن أن تحلّ محلّ الصورة القديمة"[236]. ما يحاول الطبيب النفسيّ الأمريكيّ توضيحه هو أنّ اللغات تساعدنا، أو ترغمنا، على خلق نوعٍ من الشخصيّة التعدديّة التي نشعر من خلالها بأننا "طفلةٌ متسخةٌ وخائفةٌ" بالألمانيّة، أو "طفلةٌ مضطربةٌ ومهذّبةٌ" بالإنجليزيّة. وهذا الوقاء ضدّ الصراعات الداخليّة، هذه اللغة الجديدة التي تدخل للتّمويه، أو لكشف النّقاب، هي - كما يقول غرينسون - وسيلةٌ للحفاظ على الرابط مع الأمّ، مثلما هي وسيلةٌ لفسخ ذلك الرابط.

إلى هذه النّقطة أيضاً تطرّق مؤلّفو كتاب "صخب العقل الباطن"، وهو كتابٌ مثيرٌ للاهتمام، يندرج تحت خطّ التّحليل النّفسيّ، وذو قيمةٍ أيضاً، لكونه نوعاً من الرّحلة داخل عقول أولئك الذين يحلمون ويفكّرون ويتحدّثون بأكثر من لغة، فحول صعوبة أن يرى المرء صدماته في ضوء لغةٍ جديدةٍ كتب هؤلاء:

> كان من الممكن أن نفهم هنا كيف أنّ حديث المرء الخاضع لتحليلٍ سريريّ عن صراعات ومخاوف طفولته بلغةٍ ثانيةٍ، لغةٍ اكتسبها في مرحلة البلوغ، يمكن أن يسمح له بإقامة ما يشبه مسافةَ أمانٍ بعيداً عن كلّ ذلك الصّخب، صخب

236 رالف غرينسون، استكشافاتٌ في حقل التّحليل النّفسيّ، ترجمة سيمونتا آدامو ناتافيُورو، تورينو، منشورات بولاتي بورينغييري، 1984، ص 47.

المشاعر البدائيّة التي كان من الممكن للكلمات، بلغته الأمّ، أن تطلق لها العنان في الحال، ودون تأخير.[237]

ولكن إلى أيّ مدىً - إذا جاز أن نسأل أنفسنا - يمكن لمسافة الأمان هذه أن تكشف لنا عن الكائن الذي هو نحن؟ إلى أيّ درجةٍ تكشفنا، وإلى أيّ درجةٍ تُوارينا؟ أمن الممكن حقّاً - ما أنفكّ أسأل نفسي - أن ننشئ لأنفسنا صورةً أخرى من خلال لغةٍ جديدة؟

كانت لديّ صديقةٌ عزيزةٌ، فنّانةٌ استثنائيّةٌ اسمها اديلايدا جيلي، وُلِدَت في إيطاليا سنة 1927، وغادرت إلى الأرجنتين سنة 1930مع والدتها ووالدها الرسّام لورنزو جيلي الذي شارك مرّتين في بينالي البندقيّة، في عزّ الحقبة الفاشيّة، وآثر بعد ذلك الرّحيل. عاشت لمدّة نصف قرنٍ في بوينس آيرس، وفي سنة 1977 - وعلى نحوٍ لا يخلو من المفارقة - نزحت عفويّاً إلى المدينة التي شهدَت ولادتها، مدينة ريكاناتي، وهي أمّ لولدين اختفيا خلال فترة الدّيكتاتوريّة العسكريّة في الأرجنتين: ماريّا اديلايدا المعروفة بلقب ميني وأخيها لورنزو إسماعيل، وهما أيضاً ابنا الكاتب ديفيد فينياس[238] الذي أسّست معه في عام 1953 مجلّة "معالم" *Contorno*. في مقابلةٍ معها، صرّحت أديلايدا بأنّها وصلت إلى مسقط رأسها في نفس اليوم الذي وُلِدَت فيه، ولكن بعد خمسين سنة. التقيت بها حين كانت تعيش في إيطاليا منذ نحو عشر سنوات. كانت تسكن في استوديو غارقٍ في الألوان، وغاصٍّ بالمنحوتات وباللّوحات المعلّقة على الجدران، يحرس غياباتها.

237 جاكلين أماتي ميلر، وسيمونا ارجنتيري، وخورخي كانسْتري، صخب العقل الباطن. اللغة الأمّ واللغات الأجنبيّة في البُعد النّفسيّ التّحليليّ، ميلاَنو، منشورات رافائللو كورتينا، 1990، ص 2.

238 David Viñas (1927-2011) ناقدٌ وكاتبٌ مسرحيٌ وروائيٌ ارجنتينيٌ، زوجُ الفنّانة اديلايدا جيلي. من مؤلّفاته: "في ذلك الأسبوع الماساويّ" (رواية)، و"أشياء ملموسة" (رواية)، و"ليساندرو" (مسرح)، و"والش وجاردل" (مسرح)؛ (م).

هناك كنّا نقرأ ونتناقش حتى وقتٍ متأخرٍ من الليل (دائماً أمام زجاجةٍ من الويسكي). كانت أديلايدا خزّافةً ونقطةً مرجعيّةً للثّقافة الأرجنتينيّة من الخمسينيّات إلى السّتّينيّات. واعترف بأنّها هي التي جعلتني، خلال جلساتنا في ذلك الاستوديو في ريكاناتي، مع نافذةٍ تطلّ على دير سانت أغوستينو، أفهم الكثير من خلفيّات الأدب الأرجنتينيّ وخفاياه، وأكتشف وضعي الاجتماعيّ الحقيقيّ كأمريكيٍّ لاتينيٍّ. كانت تتحدّث إيطاليّةً مكسّرةً وبيني وبينها، في معظم الأحيان، كنّا نستخدم اللغة الأرجنتينيّة. ولكن كانت هناك أيّامٌ، أو لحظاتٌ، أرادت فيها أن تتحدّث بالإيطاليّة فحسب. فهمت، أو بدا لي أنّني فهمت، أنّها في تلك اللّحظات كانت ترى أمامها شبح الدّيكتاتوريّة البغيض الذي سلبها ولديها، وأنّها آنذاك كانت في حاجةٍ إلى إقصاء تلك الأصوات الدّاخليّة بواسطة اللغة الجديدة التي اكتسبتها. لقد أصبحت أديلايدا تعيش بين لغتين، وكانت تستخدمهما عند الضّرورة لإسكات تلك الأشباح الدّاخليّة التي كانت تطاردها باستمرار. في السّنوات الأخيرة من حياتها، توقّفت عن التّحدّث بأيّة لغة. كان المرض قد أرغمها على الصّمت أمداً طويلاً. ولا أعرف، لا أعتقد أنّ أحداً يستطيع أن يعرف، إن كانت تلك الأشباح قد استمرّت في تعذيبها كلّ تلك المدّة أيضاً. إنّه لمن الصّعب أن تصارع بين لغتين عندما تمثّل إحداهما عالماً جعلك تعاني كثيراً، ولكنّه سيكون من الصّعوبة، بالقدر نفسه، أن تجد نفسك مجبَراً على عدم القدرة على التّعبير بأيّة لغةٍ عن آلام اختفاء ولدين من أولادك. في النّهاية، في خريف عام 2010، رحلت أديلايدا على هذه الحال، على سريرٍ في مأوىً، صامتةً، ومن دون لغةٍ ترافقها في رحلتها.

فاللغة إذاً يمكن أن تتحوّل إلى وسيلة دفاعٍ ضدّ الماضي، يمكنها أن تنساه أو أن تحرّفه، ولكن يمكن أيضاً أن تكون خدعةً حربيّةً (خدعةً واعيةً إلى حدٍّ ما) يُراد بها الحفاظ على اتّصالٍ وثيقٍ مع الطّفولة.

اللغة هي "الدِّرع"، أو "الغلاف الحافظ" الذي يتحصَّن الغريب في داخله، كما يقول برودسكي الذي عرف عن كثبٍ معضلةَ بقاء المرء في لغته الأمّ، ثمَّ اضطراره إلى استبدال لغةٍ أخرى بها، لأنَّ ذلك "الغلاف الحافظ" كان قد تحوَّل في مرحلةٍ ما من حياته، وبالتَّحديد بعد المنفى، إلى سجنٍ، إلى فجوة صدعٍ لا يمكن رأبه.

في الجلسة الأولى من المحاكمة التي عُقدت في لينينغراد في الثَّامن من شباط/ فبراير 1964، صرَّح برودسكي، المتَّهم من قِبل النِّظام الحاكم بالتَّطفل (*Tunejadstvo*)، بأنَّه شاعرٌ روسيُّ اللغة، وأنَّه يريد أن يظلَّ على الدَّوام كذلك. بعد ثماني سنواتٍ من ذلك، في الرَّابع من حزيران/ يونيو 1972، بعد طرده من الاتِّحاد السُّوفييتي، بعث برسالةٍ إلى ليونيد بريجنيف[239] أعاد فيها تأكيد ارتباطه الوثيق باللغة الرُّوسيَّة. الشَّكل الوحيد لانتماء برودسكي إلى وطنه، وفقاً لتصوُّره، كان شكلاً لغويّاً، ولذلك لم يكن خائفاً من نقد الفساد ومجابهته. وحتى عام 1976، وهو العام الذي كتب فيه أوَّل مقالةٍ له باللغة الإنجليزيَّة، عاش برودسكي نوعاً من التَّصادم اللغوي. غير أنَّ تغيير اللغة أدَّى به إلى أن يتصوَّر لغته المتبنَّاة، أي الإنجليزيَّة، كوسيلة دفاعٍ أيضاً ضدَّ الشُّموليَّة السُّوفييتيَّة. هذا ما يمكننا أن نلمسه بوضوحٍ في فقرةٍ من كتابه "الهروب من بيزنطة"، كان خصَّصها للحديث عن حالة المنفى التي عاشها وأسرته في أمريكا، جاء فيها:

> أكتب كلَّ هذا بلغةٍ مختلفةٍ عن الرُّوسيَّة، لأنَّني أريد أن أضمن لهما [لأبيه وأمِّه] هامشاً للحرِّيَّة [...]. أريد أن تحظى ماريا فولبيرت وألكسندر برودسكي بواقعٍ منسجمٍ مع "أحكام

239 Leonid Brežnev (1906-1982) رئيس الاتِّحاد السُّوفييتيِّ بين عامَي 1964 و1982، وكان في الفترة نفسها الأمين العامّ للحزب الشُّيوعيِّ السُّوفييتيِّ؛ (م).

وعيٍ أجنبيَّة". أودُ أن تصف حركاتهما الأفعالُ غير الرُوسيَّة الدألة على الحركة. هذا لن يجعلهما ينبعثان من جديد، ولكنْ قواعد أيِّ لغةٍ من شأنها أن تكون لائقةً بهما أكثر من قواعد اللغة الرُوسيَّة، بمعنى أنَّها يمكن، على الأقلّ، أن تقدِّم لهما طريقاً أكثر أماناً للهروب من نيران محرقة الدَّولة [...]. أعرف أنَّه لا ينبغي لي أن أقيم معادلةً ما بين اللغة والدَّولة، بيد أنَّ اللغة الرُوسيَّة هي اللغة التي قُدِّر فيها لرجلٍ وامرأةٍ مسنَّين، أُجبِرا على جرجرة أقدامهما من قنصليَّةٍ إلى أخرى، ومن وزارةٍ إلى أخرى، على أمل الحصول على تصريح بالسَّفر إلى الخارج، بغية زيارة ابنهما الوحيد قبل أن يموتا، قُدِّر لهما أن يسمعا عدداً لا يُحصى من المرَّات، ولمدَّة اثني عشر عاماً على التَّوالي، الجوابَ نفسه، بأنَّ الدَّولة تعدُ أيَّ سفرٍ من هذا القبيل أمراً "غير قابلٍ للتَّطبيق" [...]. أودُ أن تؤويَ موتايَ لغةً أخرى [...]. بالنِّسبة إلى ماريا فولبيرت وألكسندر برودسكي، ثمَّة حاجةٌ إلى لغةٍ أخرى، لغةٍ تبشِّر على الأقل بما يشبه الحياة بعد الحياة، وربَّما هي، إلى جانب لغتي، أعني تلك التي أكتب بها، اللغة الوحيدة الممكنة. وبمناسبة الحديث عن هذه الأخيرة، فإنَّ الكتابة بلغةٍ أخرى هو أمرٌ أشبه بإعداد الأطباق، فهو مفيدٌ للصِّحَّة وذو تأثيرٍ شفائيّ.[240]

تلك "اللغة الأخرى"، غير الرُوسيَّة، التي يرجو برودسكي أن تؤوي والديه "بعد الحياة"، تقتلع الأب والأمَّ من حضن اللغة الأمّ، وتجعلهما نزيلَي لغةٍ أجنبيَّةٍ علَّ هذه اللغة الجديدة توفِّر لهما دفناً لائقاً، أكثر استحقاقاً. يدفن برودسكي، إذاً، والديه لغويّاً؛ يعهد بهما إلى لغةٍ

240 برودسكي، الهروب من بيزنطة، مذكورٌ سابقاً، ص 200-201.

اخرى، هي الإنجليزيّة، التي كانت كذلك اللغةَ الأمَّ للشّاعر ويستن هيو أودن الذي كان يعدُّه واحداً من أعظم العقول في القرن العشرين، ("إذا طلبوا منّي أن أكتب نثراً باللغة الرُوسيّة، فإنّني لن أكون متحمّساً جداً لذلك. أمّا الإنجليزيّة فإنّها مَبعث لذّةٍ كبيرة. وانا أكتب بها أجدُني افكّر في أودن، في الأشياء التي كان من الممكن أن يقولها"، على حدّ قوله في أحد الحوارات). ولكنّ برودسكي يختار، من ناحيةٍ أخرى، أن يكتب بالإنجليزيّة، كيما يمنح ذويه كرامةً أفضل، كيما ينتشلهم من سجن لغتهم. فكتابة اسمَي والديه باللغة الإنجليزيّة يعني، في الواقع، إعادةَ نظرٍ في تاريخهما، وانتشالاً لذلك التّاريخ من حضيض الفساد، لجعله يتنفّس من جديدٍ في كنف علم قواعدَ آخر، أو صائتيّةٍ أخرى، أو السّنيّةٍ أخرى؛ في كنف أبجديّةٍ جديدةٍ من شأنها أن تحوّل ذلك السّفر الذي لم تتمكّن ماريّا فولبيرت وألكسندر برودسكي من القيام به إلى إيواءٍ سعيدٍ، أكثر كرامةً من ذلك الذي كان من الممكن أن تقدّمه لهما أيُّ قنصليّةٍ روسيّة.

أتساءل إنْ كانت صديقتي أديلايدا جيلي قد فعلت الشّيء نفسه، إنْ كانت قد استطاعت أن تفعل ذلك لولديها : ميني ولورنزو إسماعيل. ذلك أنّ تغيير اللغة يخدم المرء هنا أيضاً، في العثور على حرّيّته.

أمومةُ اللغة II

كلُ لغةٍ تعمل عملَها داخل رؤيةٍ وبنيةٍ زمنيةٍ خاصتين؛ فهي تلوي بطريقتها الخاصةَ أزمنةَ الماضي والحاضر والمستقبل التي يمكن أن تُشئ في بعض اللغات مُدَداً وتراكيب قد تبدو في لغاتٍ أخرى ناشزةً تماماً، إن لم نقل عصيةً على الفهم. اللغة طريقةٌ لرؤية وتأويل الأشياء. بل إنها تشكّل سلوكنا. ولذلك يمكن القول إننا نولَد ونعيش داخل لغةٍ أكثر ممّا داخل مكانٍ ما من العالم. وهذا هو السبب في أنّ تغيير اللغة إنما يقتضي سلفاً تمثيلاً مختلفاً للواقع. ومع ذلك، عندما ننتقل من لغةٍ إلى أخرى، فإنّ جزءاً من تلك النظرة التي كانت داخلنا في البداية، تبقى كامنةً هناك، كمثل أمومةٍ مستترة (خلف هذه اللغة الإيطاليةُ التي أكتب بها تتردّد أصداء صوتٍ هو عبارةٌ عن مجموعةٍ من الذكريات والغَفلات التي تنتمي إلى "قلعة" طفولتي). فوق بذور لغتنا الأمّ تنمو اللغة الجديدة. ثمّة حوارٌ باطنيٌ، وأدوارٌ مختلفةٌ تتبادلها اللغات في داخلنا. ثمّة شظايا تبقى مُنشبَةً مخاطيفَها في لغةٍ معينةٍ، ومن الصعب اجتثاثها: إننا نحبُ بلُغةٍ، ونبكي بلُغةٍ أخرى، ونُجري الحسابات باللغة التي تعلّمنا ترقيم الأشياء بها، ويُهين أحدُنا الآخر بأوّل لغةٍ تعلّمها، حتى وإن كانت اللغات الأخرى تمتلك تلوينات أفضل. بنفس الطّريقة، فإنّ لغتنا الأمّ ("أحد أسباب وجودي" كما يقول دانتي في مؤلّفه "المأدبة") تنشأ فوق بذور لغةٍ أصليةٍ وما قبل

أموميّة، متلعثمة وصَدَويّة[241]، نحملها في داخلنا، وفقدناها على نحوٍ لا يمكن رأبه في نهاية ما يسمّيه رومان ياكوبسون[242] "ذروة اللُعثمة" الطُفوليّة، أو عند العبور من حقل ما قبل اللغة إلى حقل اكتساب الكلمات الأولى. في تلك المرحلة الدُقيقة من مراحل وجودنا، بين اللُعثمة (التي ليست لها أيّة حدودٍ صوتيّة، والتي تشمل على نحوٍ كامنٍ كلّ اللغات) وبين أوّل الكلمات المفصليّة، لا يوجد ممرٌ تدريجيٌ، وإنّما انقطاعٌ حقيقيٌ وتامٌ، وخسارةٌ غير قابلةٍ للتّعويض لا يمكننا العودة عنها إلى الوراء. هناك، في تلك الهاوية التي تفصل ما بين التّأتأة وبين أوّل كلمةٍ منطوقةٍ، يتشكّل نسياننا الأوّل وعبورنا الجذريّ الأوّل من حقل ما قبل اللغة إلى الحقل الذي نكتسب فيه لغتنا الأم. الطّفل الموجود على ذلك الجانب من جانبَي الكلمة، يقوم بقفزته الأولى نحو اللغة.

في كتابٍ ثريٍّ بما يطرحه من أفكارٍ، عنوانه "صداءاتٌ؛ مبحثٌ حول نسيان اللغات"، يتساءل دانيال هيلر-روازن[243] إنْ كان لشيءٍ من اللُعثمة الوليديّة أن يبقى كامناً في لغة البالغ:

> أيمكن للطّفل أن يفتتن إلى هذا الحدّ بلغةٍ وحيدةٍ يتخلّى لأجلها عن تلك المملكة اللامتناهية، ولكن العقيمة في نهاية

241 اللفظ الصَدَويّ، ويُعرَف أيضاً بتصدية الألفاظ أو بالصَداء اللّفظيّ، بالإيطاليّة Ecolalia (= Echolalia بالإنجليزيّة)، هو ظاهرةٌ تُعَدُ من الجوانب البارزة لاضطراب الاتّصال التي تكون ملازمةً للعديد من الأمراض النّفسيّة كالتّوحّد وانفصام الشّخصيّة والصّرَع، ويتمثّل بالتّكرار الذّاتيّ واللاواعي لكلمات أدلى بها شخصٌ آخر: (م).

242 Roman Osipovich Jakobson (1896-1982) عالمٌ لغويٌ وناقدٌ أدبيٌ روسيٌ من أهمّ روّاد الشّكلانيّة الرّوسيّة لجهوده الرّائدة في تطوير التّحليل التّركيبيّ للّغة والشّعر والفنّ، وله مقالةٌ مهمّةٌ ومفصليّةٌ في نظريّة التّرجمة أسماها "حول الجوانب اللغويّة للتّرجمة": (م).

243 Daniel Heller-Roazen، كاتبٌ كنديٌ من مواليد عام 1974، من مؤلّفاته: "اللّمسة الدّاخليّة: اركيولوجيّة الشّعور"، و"عدوّ الجميع: القرصنة وقانون الأمم"، و"المطرقة الخامسة: فيثاغورس وتنافر العالَم": (م).

المطاف، التي تتضمّن في ذاتها إمكانيّة كلّ اللغات الأخرى؟ [...] أهي اللغة الأمّ التي، إذْ تستحوذ على المتكلّم الجديد، ترفض أن تتسامح في داخله ولو مع ظلّ لغةٍ أخرى؟[244]

تولَد اللغة الأمّ في اللّحظة التي تتوقّف فيها اللّعثمة. "كما لو أنّ اكتساب اللغة"، كما يكتب هيلر-روازن، "لا يكون ممكناً إلّا من خلال صنيع النّسيان، أو ما يمكن تسميته بفقدان ذاكرةٍ لغويّةٍ طفوليّة". من حقل ما قبل اللغة هذا نختار لغتنا الأمّ، وننسى إلى الأبد تلك الأصليّة التي تشمل، على نحوٍ كامنٍ، كلّ لغات العالم الأخرى. يمكننا القول إنّ هذا النّسيان هو مفتاح الدّخول إلى اكتساب اللغة. ولذلك فإنّ السّقوط البابليّ يتكرّر كلّما اكتسب طفلٌ لغةً أمّاً ونسي تلك التي كان قد بدأ من قبلُ بالتّلفّظ بها بعد الولادة. من دون نسيان تلك الأصوات، تلك الملفوظات، لن يكون هناك أيّ تعلّمٍ لأيّة لغة. يكتب هيلر-روازن: "لعلّ هذا الفقدان لترسانةٍ صوتيّةٍ لامتناهيةٍ هو الثّمن الذي يتعيّن على الطّفل دفعه للحصول على الوثائق التي تضمن له الجنسيّة الكاملة في مجتمعٍ وحيد اللغة"[245]. من يدري؟ لعلّ شيئاً من تلك الأمومة البابليّة المتلعثمة قد بقي قابعاً في داخلنا (يرى بورخيس، في إحدى مقالاته القصار، أنّ الفعل الإنجليزيّ *To Babble* والألمانيّ *Babbeln*، ومعناهما "يهذر"، ربّما كانا مشتقّين من كلمة بابل، وليس من التّلفّظات الأولى لحديثي الولادة). لقد سمح ذلك الهذر المبهَم الذي لا تحيط به الذّاكرة لجميع اللغات بالوجود. فقانون تعلّم اللغة يقتضي ضمناً هذا الشّكل من النّسيان. إنّها تجربتنا الأولى، وربّما كانت صدمتنا الأولى. فالتّحوّل من لغةٍ إلى أخرى، أو من الهذر

244 دانيال هيلر-روازن، صداءات. مَبحثٌ حولَ نسيان اللغات، ترجمة اندريا كافاتزيني، مانشراتا، منشورات كودليبت، 2007، ص 13.
245 المصدر السّابق نفسه.

الأصليّ إلى اللغة الأمّ، يعني أن يضحّي المرء بجزءٍ من ذاته: أن ينسى شيئاً لأجل شيءٍ آخر. يُسمّي دانتي ذلك بلبالاً توراتيّاً ("والذي لم يكن سوى نسيان اللغة السّابقة": *Post confusionem illam que nihil aliud fuit quam priores oblivion*)[246] وفي الأنشودة السّادسة والعشرين من "الفردوس"، يجعلُ آدمَ يقول: "وخبَتْ تماماً اللغةُ التي كنت أتكلّمها".

أغلبُ الظّنّ أنّنا نحيا من أجل استعادة لغةٍ مفقودةٍ ومنسيّة. فأنْ نتعلّم المشي والكلام إنّما يعني أن نغادر العالم السّحريّ الذي يحتضن ميلادَنا، ليبدأ ضياعُنا في الأرض. إنّ حالنا لَتُشبه حال "القطرُس" في قصيدة بودلير: منفيٌّ على الأرض، يظلّ في مكانه مصلوباً على ألواح السّفينة، سبيُ البحّارة، بجناحين عملاقين يَعوقانه عن الرّحيل. فهذا الطّائر العملاق، سيّد السّماوات والكلمات، هو رمزٌ لمأساة السّقوط، لمأساة شاعرٍ جُرّد من لغته، وحُكم عليه بالصّمت في عالمٍ ليس عالمه. إنّنا جزءٌ لا يتجزّأ من لغةٍ تحتوينا وتصفّدنا بقواعدها. لقد نُفينا، كقطرُس بودلير، من تلك اللغة الأصليّة الخالية من القواعد، والتي كانت تلفّعنا بضبابيّتها. وها نحن الآن مشرّدون بين اللغات، متروكون لبَلْبالنا الأبديّ، غير قادرين، إلّا لماماً، على تمييز تلك الأمومة التي تَضمّنا داخل صمتها. إنّنا عابرون بين اللغات، وفي الوقت نفسه، معبورون بها.

في عام 1902 كتبَ هوغو فون هوفمانستال نصّاً عرف شُهرةً واسعةً للغاية، ألا وهو "رسالة اللّورد كاندوس". في هذه الرّسالة، بالتّحديد، يُخبر اللّورد كاندوس المرسَل إليه باعتزاله الكتابة، واختياره الصّمت، لأنّه بات يعتقد بأنّه لا توجد كلمةٌ مناسبةٌ للتّعبير عن حقيقة الأشياء. وهكذا فإنّه يهجر الكتابة، ويتخلّى معها عن أيّة إمكانيّةٍ لإقامة أيّ

246 باللاتينيّة وترجمتُها: "والذي لم يكن شيئاً، لم يكن سوى الشّيء الأوّل الذي جاء بعدَ البلبالِ العظيم الذي جلبَ النّسيان"! (م).

حوار. فاللُورد كاندوس قد أدرك، حاذياً حذوَ طابورٍ من معتزلي الكتابة، أنَّ أيَّة لغةٍ، مهما كانت دقيقةً، ليست كافيةً للتُعبير عن الأشياء في ذاتها وفي صيرورتها. إنَّه يعي عجز الكلمات عن مواجهة الأشياء نفسها، وبالتَّالي فهو ينتقم لوجوده أمام اللغة من دون كلمات. ربَّما كان بطلُ هوفمانستال الوهميُ هذا واعياً أكثر من سواه لحالته كمنفيٍّ من لغةٍ منسيَّةٍ لم يعد بإمكانه استرجاعها:

في كلِّ سنوات حياتي الباقية، لن أكتب أيَّ كتابٍ آخر، لا بالإنجليزيَّة ولا باللاتينيَّة، وذلك لهذا السَّبب وحده الذي أترك غرابته التي طالما أرَّقتني لبراعتك الرُوحيَّة اللامتناهية، كيما تضعه بما لديك من بصيرةٍ ثاقبةٍ في موضعه الصَّحيح داخل مملكة الظَّواهر الرُوحيَّة والماديَّة التي تتكشَّف لك على نحوٍ متناغم: ذلك أنَّ اللغة التي وقفْتُ نفسي ليس على الكتابة بها فحسب، ولكن ربَّما على التَّفكير بها أيضاً، ليست اللاتينيَّة ولا الإنجليزيَّة ولا الإيطاليَّة أو الإسبانيَّة، بل هي لغةٌ لا أعرف منها كلمةً واحدة، لغةٌ تتحدَّث فيها الأشياء إليَّ صامتةً، وفيها، ربَّما ذاتَ يومٍ وأنا في قبري، سأجد نفسي أجيب عن أسئلةِ قاضٍ مجهول.[247]

247 هوغو فون هوفمانستال، رسالةٌ إلى اللُورد كاندوس، ترجمة مارغا فيدوسُو فزْياني، ميلانو، سلسلة مكتبة ريتزولي العامَّة، 1991، ص 61.

هوامشُ المؤلِّف

نُشِرت بعض أجزاء هذا الكتاب في عددٍ من المجلّات وكتب الأنطولوجيا، كما يلي:

حتى القُمَّل يهاجر، في مجلّة "موشور" Prisma التي تصدر عن معهد Ires Marche للدّراسات والبحوث، العدد 2، 2010.

بعض حالات التَّرجمة الذّاتيّة، في مجلّة "أرخبيل إيثاكة" Arcipelago Itaca، العدد 13، 2014، تحرير دانيلو ماندوليني.

ما يبقى من اللغة، تحرير جان ماريا نيرلي، في مجلّة "في الفكر" In Pensieri التي تُعنَى بالفنون واللغات المعاصرة، العدد 9، يناير/ يونيو 2015.

السَّردُ في اللغات المهاجرة، في كتاب "لغات مهاجرة وصُوَر جديدة"، تحرير ماريا فيتُوريا كالفي وإيرينا باجيني وميلين بونومي (قسم علوم الوسائط اللغويّة ودراسات التّواصل بين الثّقافات؛ جامعة ميلانو للدّراسات)، ميلانو، منشورات "أدب اقتصاد قانون" الجامعيّة (LED)، 2015.

امومة اللغة، في مجلّة "الحداثة الأدبيّة" La Modernità Letteraria التي تصدر عن (الجمعيّة الإيطاليّة لدراسات الحداثة الأدبيّة) MOD، إصدارٌ خاصٌ بعنوان "خيالات مهاجرة"، تحرير ماريو دومينيكيللي وروزانّا موراتّشه.

اللغة كوسيلة دفاع، في كتاب "في الأرجنتين 1976-1983: مهاجرون طليان"، تحرير كاميلاّ كاتّارولّا، روما، منشورات نوفا دلفي، 2016.

ادب الهجرة، في كتاب "معجمٌ صغيرٌ للنُزوح العظيم: ثمانون عنواناً للتّفكير في أزمة الهجرة"، تحرير فابريتّشه أوليفيير دوبوسك ونجمة إدريس، روما، منشورات مينيموم فاكس، 2017.

اللغة الجديدة التي تمتلكنا، في كتاب "التّعدُديّة الإيطاليّة: التّلاقحات التّقافيّة-اللغويّة ومسارات الهجرة باللغة الإيطاليّة"، من وقائع المؤتمر الدُوليّ الذي عُقد في جامعة ماتّشراتا، وفي حرَم كلّيّة L'infinito في ريكاناتي في العاشر والحادي عشر من كانون الثّاني/ ديسمبر 2015، تحرير كارلا كاروتينوتو وإديث كونييني وميكيلا ميسكيني وفرانتّشسكا فيترونه، ماتّشراتا، منشورات جامعة ماتّشراتا eum، 2018.

حوارٌ حول اللغة
بين أمارجي وأدريان برافي

ـ امارجي: كيف يبدو لك الأمر ونحن نحاول أن نقيم هذا الحوار عن اللغة داخلَ لغةٍ ليست لغتك الأصليّة ولا لغتي، ولكنّها لغةٌ أخرى، لغةٌ وحّدتنا أنا وأنت، ويمكننا والحال هذه أن نسمّيها "لغةً ثالثة"؟

ـ ادريان: أنا مقتنعٌ بأنّ اللغات تحدّد شكل وجودنا وإقامتنا في هذا العالم. أفكارنا تتشكّل وفقاً للّغة التي نتبنّاها. ويتلو ذلك أنّ الحياة تضعنا أمام خيارات: في حالتي، اخترت أن أغادر بلدي، الأرجنتين، وأنتقل إلى إيطاليا لمواصلة دراستي. مع مرور الوقت، أصبحت اللغة الإيطاليّة أشبه بلغةٍ أمّ ثانيةٍ بالنّسبة إليّ، كما أصبحت في الوقت نفسه جسرَ التقاءٍ كما هو شأنها الآن بيني وبينك. إنّه من حسن حظّنا إذاً، أنا وأنت، أن نتمكّن من تبادل الأفكار بلغةٍ كانت فيما مضى لغةَ شعراءٍ وناثرين عِظام. لغةٍ استطاع كلٌ منّا، بطريقةٍ مختلفةٍ عن طريقة الآخر، أن يكتسبها ويجعل منها لغةً له. وهذا إن دلّ على شيءٍ فإنّه يدلّ على أنّ اللغات هي جسور التقاء، وهي تخلق علاقاتٍ وأواصر، لأنّه لا جدران لها. قد يكون تحصيلها أمراً محفوفاً بالصّعاب، ولكنّها منفتحةٌ وليست حكراً لأحدٍ دون سواه. اللغات ملك أولئك الذين يتحدّثون بها فحسب، وأنا وأنت قد اخترنا اليوم اللغة الإيطاليّة لإقامة هذا الحوار الذي يتمحور حول اللغات.

ـ امارجي: أتيتَ من بلدٍ شهدَ موجات هجرة لكثيرٍ من الأعراق ومن

بلدانٍ مختلفة، الأمر الذي خلق تنوعاً لغوياً. هل تجد أنّ ذلك كان أمراً جيّد الأثر على اللغة الإسبانيّة الأرجنتينيّة، أم أنّك تنزع إلى فكرة الصفائيّة اللغويّة؟

ـ ادريان: أعتقد أنّ فكرة الصفائيّة اللغويّة من المستحيل أن تصمد، ولا سيّما في عالمٍ كعالمنا لا يتوقّف عن التطور ولا ينقطع الحوار بين شعوبه. اللغة ليست جسداً ثابتاً، وإنّما هي صيرورةٌ وتحوّل. يمكننا الدفاع عن بعض التراكيب القواعديّة والنحويّة، ولكن اللغة نفسها تبقى مفتوحةً دائماً على تلقّي ملوّناتٍ وشوائب جديدة. إنّنا نعيش عرضةً لالتقاء اللغات. يكفي أن نفكّر في إيطاليا التي تحوّلت اليوم إلى مفترق طرقٍ للهجرات صوب أوروبا. وأعتقد أنّ هذا أمرٌ جيّدٌ للغاية، لأنّ اللغات ليست مجرّد قواعد، بل هي تحمل معها تجارب جديدة، ومناظر جديدة، ووجهات نظرٍ جديدة؛ إنّها تخلق الكثير من الحقائق المتعدّدة الوجوه والأشكال.

عندما وصل الفاتحون الأوائل إلى أراضي الأرجنتين، كان السكّان الأصليّون يتحدّثون العديد من اللغات التي في غضون سنواتٍ قليلةٍ بدأت تضمحلّ وتزول، ذلك أنّها كانت تنتمي إلى مجموعاتٍ بشريّةٍ صغيرة (باستثناء اللغة الغوارانيّة التي ما زالت لغة التواصل اليوميّة في العديد من الأماكن، وخاصّةً في الباراغواي). للأسف كانت هناك، في جميع أنحاء القارّة الأمريكيّة، هيمنةً لغويّةً أبادت ثقافاتٍ بأكملها. ومع ذلك، كانت الإسبانيّة التي ترسّخت آنذاك في الأرجنتين مختلفةً كلّيّاً عن الإسبانيّة الحاليّة، لأنّه ـ كما نعلم ـ بعد النّصف الثّاني من القرن التّاسع عشر بدأت مرحلة تحوّلٍ لغويّ، سببها التقاء اللغة في الأرجنتين بالعديد من اللغات المختلفة التي جاء بها المهاجرون. فالإيطاليّة والفرنسيّة، على سبيل المثال، حدّدتا بقوّة شكلَ ومسارَ تحوّل الإسبانيّة الأرجنتينيّة، الأمر الذي جعلها، في رأيي، أكثر جمالاً من الإسبانيّة في إسبانيا. إنّني أرى أنّ اللغة التي تتحصّن وراء نفسها ينتهي بها الأمر إلى الضمور، ولذا

فإنّ الفجوات والشّوائب اللغويّة من شانها ان تؤدّي إلى ثراء ثقافة البلد .

ـ امارجي: ولكن ماذا عن اللغات المقدّسة؟ هناك لغاتٌ تستمدّ حياتها من التصاقها بالخطاب الدّينيّ، كاللاتينيّة، اللغة الطّقسيّة للكنيسة الكاثوليكيّة، والعربيّة التي توصَف بأنّها "لغة القرآن" . في القرآن هناك العديد من الآيات التي تؤكّد فكرة الصّفائيّة اللغويّة، مثل:

{قرآناً عربياً غيرَ ذي عِوَجٍ لعلّهم يتّقون} (الزُمَر: 28)

{إنّا انزلناه قرآناً عربياً لعلّكم تعقلون} (يوسف: 2)

{كتابٌ فُصِّلَت آياته قرآناً عربياً لقومٍ يعلمون} (فُصِّلَت: 3)

من هنا فإنّ اللاتينيّة والعربيّة تقدّمان نموذجاً للغتين استطاعتا أن تحافظا على حياتهما وجمالهما، على الرّغم من أنّهما ـ نظراً لخطابهما الدّينيّ السّابق على الخطاب اللغويّ ـ قد تحصّنتا وانغلقتا، كلٌ واحدةٍ على نفسها .

ـ ادريان: في الواقع، أعتقد أنّه لن يبدو منطقيّاً تماماً أن ننقل المعنى المذكور أعلاه، فيما يتعلّق بمسألة تشكّل اللغات، إلى السّياق الدّيني، لأنّ الأشخاص الذين يتعلّمون لغةً مقدّسةً أو طقسيّةً، إنّما يفعلون ذلك من باب الإيمان، ولكنّهم في الحياة اليوميّة يستخدمون لغةً أخرى أو لغةً محوّرةً عن تلك اللغة. إنّ الحقائق والعقائد تتكشّف من خلال لغةٍ أصيلةٍ يمكننا أن نعدّها فريدةً وأبديّةً، أو على الأقلّ محاطةً بقدسيّةٍ معيّنة، وذلك بالتّحديد لأنّ تلك الحقائق والعقائد قد تكشّفت من خلالها، وترسّخت فيها إلى الأبد . نحن نتحدّث هنا عن العبريّة التّوراتيّة، أو العربيّة الفصحى، أو سَنسيكريتيّة كتاب الفيدا؛ عن لغاتٍ تعيش في النّصوص المقدّسة، وتشكّل جزءاً من الشّعائر الدّينيّة. وهي عموماً لغاتٌ يتعلّمها المرء في مرحلة الطّفولة، ولا يمكن من ثَمّ أن نسمّيها لغاتٍ أموميّة.

هذه القداسة لا نجدها في اللغات العاميّة المعرّضة ـ كما قلتُ سابقاً ـ لعمليّات تحوّلٍ وتهجينٍ مستمرّة. فهي ليست مدوّنةً في أيّ نصٍّ مقدّس،

وليست لغاتٍ طقسيّة، بل هي لغاتٌ تعيش في انفتاحٍ وحوارٍ مع صيرورة العالم. في عام 1821 كتب ليوباردي: "إنّ اللغات تتغيّر باستمرار"، كما هو شأن المجتمعات البشريّة، أحبُّ أن أضيف. وبناءً على ذلك، يمكن التّمييز هنا بين اللغات المقدّسة التي هي نصّيّةٌ بحتة، واللغات التي يمكن أن نسمّيها عاميّةً، بالشّكل الذي تولّد وتنغرس وفقاً له داخل مجتمعٍ من المجتمعات.

- امارجي: إذاً، فكرة الصّفائيّة ممكنةٌ فقط في اللغات النّصّيّة التي تكتسي طابعاً مقدّساً؟

- ادريان: أعتقد أنّه، في اللحظة التي ينزل فيها الوحي الإلهيُّ بلغةٍ معيّنة، يتوقّف المسار الزّمنيُّ لتلك اللغة، تصبح مقدّسةً بمجرّد أن يُنطق بذلك الوحي. ومع ذلك، أعتقد أنّ هذه اللغة - لنأخذ على سبيل المثال اللغة الأصليّة لمحمّد، أو اللغة العربيّة الفصحى، قبل أن تبلغ النّقطة التي أصبحت عندها "لغة القرآن" - كان لها مسارها الخاص الذي بلغ، بالنّسبة إلينا، نهايته في اللحظة التي تجلّى فيها الله للنّبيّ عبر وسيطٍ ملائكي. والحال هذه، يمكننا الحديث هنا عن صفائيّةٍ لغويّة، ذلك أنّ المسار الزّمنيّ للكلمة المتجلّية يُعطى كلّه في لحظةٍ واحدةٍ عديمة الصّيرورة.

- امارجي: أحبُّ أن تحدّثني عن صيرورة وتحوّليّة لغتك الإيطاليّة من المنظور الرّمزيّ لحديقة إرْنستو ساباتو. لقد سكنتَ في طفولتك مع عائلتك في منزلٍ يبعد أمتاراً قليلةً عن منزل هذا الكاتب، وقد تحدّثت في كتابك عن حديقته. كيف هي رؤيتك لتلك الحديقة بعد حوالي أربعين عاماً؟ وهل هذا التّمثيل الرّمزيّ، بين لغتك الإيطاليّة وتلك الحديقة، ممكنٌ في رأيك؟

- ادريان: نعم، إنّه ممكنٌ تماماً. في طفولتي كثيراً ما كنت أذهب مع أصدقائي لنلعب في حديقة إرْنستو ساباتو. كنّا نختبئ بين الأشجار، وفي

ذلك الوقت كانت الإسبانيّة الأرجنتينيّة هي لغتي. عالمي كلّه كان تلك اللغة. عندما رأيت تلك الحديقة، بعد سنواتٍ طوالٍ، كان معي سانتياغو، ابني الذي كان له من العمر آنذاك عشر سنوات (العمر نفسه الذي كان لي عندما كنت أتسلّق تلك الأشجار)، وهذه المرّة كنّا نتحدّث الإيطاليّة فيما بيننا، لأنّه كان قد مضى على وجودي في إيطاليا أكثر من عشرين عاماً. رؤيتي من جديدٍ لحديقة ساباتو في ضوء لغةٍ جديدة ولّد في نفسي أثراً كبيراً، غير أنّ الذّكريات التي وُلدت في أعماقي كانت تتحدّث لغة طفولتي، الإسبانيّة الأرجنتينيّة. إنّني مقتنعٌ بأنّ الذّكريات تنبعث بقوّةٍ أكبر من أعماقنا إذا نحن استحضرناها باللغة التي وقعت بها أحداثها. أن نتذكّرها بلغةٍ أخرى فهذا من شأنه أن يبدّدها أو يجعلها أقلّ وضوحاً. داخل كلمات طفولتنا ثمّة حياةٌ (ألوانٌ، ونكهاتٌ، وأصواتٌ، وما إلى ذلك)، حياةٌ تقبع داخل الكلمات نفسها، ومن المستحيل فصل تلك الذّكريات عن الأصوات. كثيراً ما يحدث لي، كلّما عدت إلى الأرجنتين بين وقتٍ وآخر، أن أستخدم التّعبيرات التي كنت أستخدمها عندما كنت صغيراً، وفي كلّ مرّةٍ أكتشف أنّ بعض طرق التّعبير والكلام لم تعد مستخدمة، لأدرك، من ثَمّ، أنّني قد بقيت ثابتاً عند تلك المرحلة من الطّفولة، في حين كانت اللغة هناك تتغيّر مع مرور الزّمن. يصف لويجي مينيفيللو هذا الأمر أحسن وصفٍ حين يتحدّث عن اللغة التي تتحرّك مثل تيّار، فعندما يعود مهاجرٌ، غادر قبل عدّة سنواتٍ، يدرك أنّه يتكلّم على نحوٍ مختلف، وأنّ اللغة في تلك الأثناء كانت تتغيّر كمياه النّهر.

ـ امارجي: في حوارٍ مستفيضٍ أجراه معه كارلوس كاتانيا، وصدر في كتابٍ بعنوان "بين الحرف والدّم"، لا يُخفي إرنستو ساباتو استياءه من قواعد اللغة، بل يبدو أنّه يمجّد الاختلال اللغوي، فهو يمتدح شجاعة دانتي لأنّه أدار ظهره للّغة اللاتينيّة، واختار اللغة العاميّة الفظّة، والخالية من أيّة قواعد، ليكتب بها "كوميدياه الإلهيّة". ما رأيك في هذه المسألة؟

هل يمكن للغةٍ متحرّرةٍ من القواعد أن تمتلك مقدراتٍ أكبر، وهامش تعبيرٍ أوسع، من تلك التي يمكن للغةٍ تحتكم إلى القواعد أن تمتلكها؟ وعليه هل يمكن لها أن تصبح لغة أدب؟

ـ ادريان: حول حقيقة أنّ اللغة العامّيّة لا تمتلك قواعد، سيكون لديّ الكثير من الشكوك، فأنا أعتقد أنّ كلّ نظامٍ لغويّ إنّما يتشكّل داخل بنيةٍ صوتيّةٍ ونحويّة. بالنّسبة إلى دانتي، فإنّ اللغة العامّيّة هي تلك التي نتعلّمها منذ نعومة أظفارنا، دونما حاجةٍ إلى قواعد، فنحن نكتسبها ونعيها من خلال "تقليد مرضعاتنا". ثمّ إنّ هناك لغةً أخرى، لغةً تحكمها القواعد، ويعدّها دانتي لغةً ثانية، وهي لغةٌ تُدَرّس في المدارس، وتبدو شبيهةً باللاتينيّة. ثمّة طريقتان مختلفتان تماماً لاكتساب لغةٍ من اللغات: طريقة التّعلّم الذّاتي، وتتمّ بشكلٍ عفويّ؛ وطريقة أخرى تتمّ من خلال تطبيق القواعد، ولهذا السّبب فإنّه يصفها بأنّها "مصطنَعة". يتحدّث دانتي عن هذا كلّه في كتابه "عن البلاغة العامّيّة". ومن المثير للاهتمام الإشارة هنا إلى أنّ دانتي، في هذه الرّسالة غير المكتملة، لكي ينبري لدفاعه عن العامّيّة، كان قد اختار نقيض العامّيّة بامتياز، وبالتّحديد اللاتينيّة، ليتمكّن من مخاطبة أدباء عصره. غير أنّ إيطاليّة "الكوميديا الإلهيّة" اليوم ليست نفسها تلك العامّيّة، العامّيّة الغرّاء، بل هي إيطاليّةٌ مستقرّةٌ قائمةٌ على اللهجة الفلورنسيّة الأدبيّة التي يمكنها أن تحلّ بجدارةٍ محلّ اللغة اللاتينيّة. باللغة الإيطاليّة التي كان يمتلكها، قام دانتي بتطويب نموذجٍ لغويّ يشكّل الأساس للّغة الإيطاليّة الحاليّة.

بالنّسبة إلى الشّقّ الثّاني من سؤالك، فأنا أعتقد أنّ الأدب ليس سوى طريقةٍ لتخريب اللغة، وتحويلها، وإفسادها، وإثرائها. كلّ مؤلّفٍ ـ كما يقول دولوز ـ عليه أن يخلق لغةً مصغّرةً داخل لغته لكي يتمكّن من إخراجها عن قواعدها. هذا ما يفعله جويس في "يقظة فينيغان"، حيث يذهب بدفق الوعي إلى أقصى حدوده، أو ما يفعله بيكيت، كما في فواصل

ووقفات صمته. أعتقد أنَّ المؤلِّفين العظام هم أولئك الذين ينجحون في فتح اللغة على آفاق جديدة.

ـ امارجي: نعم، والشُعراء على وجه التحديد. إنَّهم ليسوا مجرَّد "حرَّاسٍ" للُغة، كما يصفهم دانتي، بل هم الذين يصنعون اللغة، يصنعونها عبر الخلخلة والخلق في آنٍ واحد. وكلَّما ابتكر الشَّاعر لغةً وجد نفسه حبيسَ تلك اللغة، فيعمد إلى تحطيمها دون أن يشعر أنَّ عمليَّة التَّحطيم نفسها هي عمليَّة ابتكارٍ للغةٍ أخرى لن يلبث أن يجد نفسه أسيراً لها، وهكذا يستمرُّ الأمر إلى ما لا نهاية. كيف ترى العلاقة بين اللغة والشِّعر؟

ـ ادريان: هذا صحيح. الشِّعر لديه هذه القوَّة الخلاَّقة على بدء الكلمة، ومن خلال الكلمة على بدء العالم الذي تسمِّيه. في مقالته "جوهر اللغة"، يحلِّل هايدغر قصيدةً لِشتفان جورجه، عنوانها *Das Wort* (الكلمة)، تنتهي خاتمتها بهذا البيت: "لا شيء يكون حيث لا تكون الكلمة"، أي حيثما تغيب الكلمة لا يمكن أن يكون هناك "أيُّ شيء"، ما يعني أنَّ الأشياء تنتظر شاعراً أن يسمِّيها لكي تكون. اللغة الشِّعريَّة، إذاً، مقارنةً باللغة المعتادة، تمتلك أصالة الكلمة، وهي أصالةٌ ذات قدرةٍ على الخلق، وعلى ابتكار الخطاب في الوقت نفسه. أعتقد أنَّ هذا البيت لِشتفان جورجه يمكن أن يجيب بشكلٍ جيِّدٍ عن سؤالك. من ناحيةٍ أخرى، فإنَّ موضوع اللغة يُفلت دائماً من التَّأمُّل النَّظريّ؛ إنَّه دائماً منغلقٌ على نفسه. يمكن القول إنَّ الشِّعر هو وحده القادر على أن يرفع عن اللغة ما يواريها، ليضعها عاريةً أمام العالم. ولكي أختتم جوابي عن هذا السُّؤال أودُّ أن أقول إنَّ الشِّعر يجب أن يذكِّرنا دائماً بتلك الحاجة التي تسبق اكتساب اللغة الأم، حين نبدأ كأطفالٍ بتسمية الأشياء، ونرى العالم وهو يكبر إثر ذلك من حولنا، كما لو كنَّا نحن أنفسنا صانعي تلك الكلمات التي ستعطي الحياة للبشريَّة جمعاء؛ هكذا هو الشِّعر.

ـ امارجي: يقول إميل سيوران: "لا يسكن المرء بلاداً، بل يسكن لغة. ذلك هو الوطن، ولا شيء غيره". ولكن أنا أعتقد أنّ الشّاعر يحيا حتّى اللغة كشكلٍ من أشكال المنفى. بالنّسبة إليك، اللغة وطنٌ أم منفى؟

ـ ادريان: برودسكي أيضاً قال الشّيءَ نفسه تقريباً. قال إنّ المنفى هو في المقام الأوّل حدثٌ لغويٌ، وأضاف أنّ مَن يجد نفسه بعيداً عن وطنه ينتهي به الأمر إلى اللواذ بلغته، وعندها تتحوّل اللغة إلى شكلٍ من أشكال الوطن، أو إلى حيّز انتماء. وأضاف أنّ اللغة تتحوّل من سيفٍ، من ذلك السّيف الذي كانته في أرض الوطن، إلى درعٍ أو غلافٍ حافظٍ نأوي إليه عندما نجد أنفسنا غرباء خارج أوطاننا. إنّها تجربةٌ جدُ مألوفةٌ عند أولئك الذين أُرغموا على ترك أراضيهم ليرحلوا إلى مكانٍ جديد. الشّعر يمتلك هذه القدرة السّحريّة على حملنا دائماً إلى أرضٍ غريبة، ذلك أنّه، بحكم تعريفه، شيءٌ غريبٌ، أو شيءٌ له علاقةٌ "بلغةٍ غريبة"، وفقاً لصيغة جوفانّي جوديتشي. والشّاعر، لكي يمتلك لغةً ـ كما يقول صديقٌ لي ـ يجب أن يشعر بأنّها بعيدة المنال، بأنّها ليست شيئاً في مُلكه. تصبح اللغة في مُلكنا عندما نفقدها. إنّه أمرٌ ينطوي على مفارقة، ولكنّ البُعد هو وحده ما يقرّبنا من الشّيء الذي حسبناه مفقوداً. أنا لم أشعر يوماً بأنّني مرتبطٌ بلغتي الأم، الإسبانيّة الأرجنتينيّة، مثلما شعرت بذلك في السّنوات الأولى التي قضيتها في إيطاليا، حين كنت أشعر بأنّ اللغة الإيطاليّة كانت تهيمن على حياتي. أعتقد أنّه لا يمكن لأحدٍ أن ينتمي إلى مجتمعٍ من دون أن يُمنى بخسارةٍ ما.

ـ امارجي: ولكن ألا تعتقد أنّنا جميعاً، في نهاية المطاف، منفيّون لغويّاً؟ ربّما لأنّنا نسينا اللغة التي ابتكرناها إبّان طفولة العالم؟

ـ ادريان: يطيب لي أن أفكّر أنّ الإنسان ينبغي أن يُحسب بين الأنواع المهاجرة. فحياة البشر، في كثيرٍ من الحالات، تتّسم بالحركة المستمرّة

والتنقّل المستمر. حتّى الأشياء التي لا ينبغي أن تتحرّك، تتحرّك. لا اعرف! خذ على سبيل المثال البيت المقدّس في لوريتو الذي هاجر بعملٍ ملائكيّ، أو الموتى الذين، دونما توقّع، حُملوا إلى هذا وإلى ذاك المكان. يبدو أنّ كلّ شيءٍ مخترَقٌ باقتلاعاتٍ وخساراتٍ مستمرّة. وأوّل خسارةٍ كبيرةٍ عند الإنسان هي اللغة، تلك اللغة الأصليّة وما قبل الأموميّة التي تحتضن في ذاتها كلّ لغات العالم. أشير هنا إلى تلك اللغة الأصليّة التي أُعطيت لنا مع الولادة. بعد ذلك، في أثناء العبور من مرحلة ما قبل اللغة إلى مرحلة اكتساب الكلمات الأولى، فقدنا هذه "الأمومة العظيمة". دعنا نسمّيها هكذا، لنتوه بين الكلمات. إنّها، كما قلت، أوّل خسارةٍ، وأوّل نسيان. نأمل أنّ الموت يحمل معه عودةً إلى تلك المرحلة الأصليّة.

ـ امارجي: ختاماً، ما الذي يعنيه لك أن يُترجَم كتابك هذا "غيرة اللغات" إلى العربيّة، وهي كما تعلم لغةٌ لا تمتلك أيّة علاقة قرابةٍ لا مع لغتك الأم، ولا مع لغتك المتبنّاة؟

ـ ادريان: أجد الأمر في غاية الغرابة. إنّها المرّة الأولى التي أترجَم فيها إلى لغةٍ لا افهمها، ولا أستطيع حتّى أن اقراها. أعتقد أنّ إحياء الكلمات بلغةٍ أخرى هو عملٌ خيميائي. إنّه، والحال هذه، تحوّلٌ كبير، تحوّلٌ يضع على المحكّ النّصّ المكتوب وطريقة فهمه، والصّوتَ، والجرْسَ، والصّياغة، والاختيار المعجميّ، وما إلى ذلك. الأمرُ بالنّسبة إليّ، باختصارٍ، هو أنّ هذا النّصّ يُقلع من لغةٍ ليرسو عند مرفإٍ مجهول، وذلك بفضل صوتك. أحبّ أن اضيف، ختاماً، أنّني في طفولتي كنت كثيراً ما أتخيّل نفسي داخل قصّةٍ من قصص "ألف ليلةٍ وليلة" التي قُيّض لي أن اقراها في طبعةٍ من ترجمة المستشرق الفرنسيّ أنطوان غالان. والآن، أن أعرف أنّ اللغة العربيّة توشك أن تستضيف كتابيَ هذا، هو أمرٌ يجعلني، في جزءٍ منه، افكّر في أنّ تلك الأحلام الطّفوليّة لم تتته أبداً. شكراً امارجي، أنا ممتنٌّ جداً لك.

نبذة عن المؤلّف

ادريان ن. برافي: كاتبٌ أرجنتينيٌ يكتبُ باللغة الإيطاليّة. وُلدَ في بوينس آيرس عام 1963، ويعيشُ حاليّاً في مدينة ركاناتي الإيطاليّة. انتقلَ إلى إيطاليا في أواخر الثّمانينيّات لمتابعة دراسته، فتخرّجَ من كلّيّة الفلسفة في جامعة ماتْشراتا للدّراسات وعملَ كأمين مكتبةٍ في الجامعة نفسها حيث كان مسؤولاً بشكلٍ رئيسٍ عن أرشفة الكتب القديمة. في عام 1999 نشرَ روايته الأولى باللغة الإسبانيّة وفي عام 2000 بدأ مشوارَ الكتابة بالإيطاليّة. مُعظَمُ رواياته صدرَتْ عن منشورات Nottetempo في روما. كما صدرَ له كتابٌ للأطفال والعديد من المقالات والدّراسات النّقديّة. حصلَ على العديد من الجوائز، وتُرجمت أعماله إلى الإنجليزيّة والفرنسيّة والإسبانيّة. من أعماله نذكر: "الشّجرة العطشى" 2010؛ "الشّجرة والبقرة" 2013؛ "الفيضان" 2015؛ "العُرجان" 2016؛ و"غيرةُ اللغات" 2017.

المحتويات

استهلال	5
طُفولة	9
اغتراب	13
لُغتا عمتي	17
أمومةُ اللغة I	23
لغةُ الحُبّ	27
ضيافةُ اللغة	35
اللغةُ العدوُ	39
غيرةُ اللغات	43
تحوُليّة اللغة	45
بلا أسلوب	53
رائحةُ النّمر	59
كلُ امرئٍ سجينُ لغته	65
قصتان: لاندولفي وكوستولانيه	67
طفلان عجوزان	75
شعريّة الفوضى	79
منفى	83
الكتابة بلغةٍ أخرى	89
أصدقاء زائفون	95

التداخُل اللغويُ	99
كلُ اجنبيّ هو مترجمٌ على طريقته الخاصة	103
بعض حالات التُرجمة الذاتيُة	107
الهويُة واللغة الوطنيُة	119
لغةُ الموت	125
اللغة كملكيُة	133
التُخلّي عن اللغة	137
صعوبةُ أن يتخلّى المرء عن لغته	141
اللغة كوسيلة دفاع	147
امومةُ اللغة II	155
هوامشُ المؤلّف	161
حوارٌ حول اللغة (بين امارجي وادريان برافي)	163
نبذة عن المؤلّف	172