دَلِيلُ كَيّمْبردج للأدَبِ العَالَمْيّ

تحرير

Ben Etherington and Jarad Zimbler

ترجمة

د. علي عبد المحسن الحاجي
أستاذ الأدب العالميّ المساعد
قسم اللغة الإنجليزيّة – كلية اللغات وعلومها
جامعة الملك سعود

دار جامعة الملك سعود للنشر
KING SAUD UNIVERSITY PRESS
ص.ب ٦٨٩٥٣ - الرياض ١١٥٣٧ المملكة العربية السعودية

ح دار جامعة الملك سعود للنشر، ١٤٤٥هـ (٢٠٢٣م)

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر
بن ، إثرينغتون.
دَلِيلُ كَيّمْبردج للأدَبِ العَالَمِيّ / بن إثرينغتون ؛ جراد زيمبلر؛ علي عبدالمحسن الحاجي - الرياض، ١٤٤٥هـ.
٤٨٨ ص؛ ١٧سم × ٢٤ سم
ردمك: ٥ - ١٠٣ - ٥١٠ - ٦٠٣ - ٩٧٨
١- الأدب العالمي أ. زيمبلر، جراد (مؤلف مشارك) ب. الحاجي، علي عبدالمحسن (مترجم) ج. العنوان
ديوي ٨٠٨,٨ ١٤٤٥/٢٩٨

رقم الإيداع: ١٤٤٥/٢٩٨
ردمك: ٥ - ١٠٣ - ٥١٠ - ٦٠٣ - ٩٧٨

هذه ترجمة عربية محكمة صادرة عن مركز الترجمة بالجامعة لكتاب:

The Cambridge Companion to World Literature

By: Ben Etherington and Jarad Zimbler

© Cambridge Universiry press 2018

وقد وافق المجلس العلمي على نشرها في اجتماعه الثامن عشر للعام الدراسي ١٤٤٤هـ، المعقود بتاريخ ١٤٤٤/١١/٢هـ، الموافق ٢٠٢٣/٥/٢٢م. ليكون مرجعًا علميًا في مجاله.

جميع حقوق النشر محفوظة. لا يسمح بإعادة نشر أي جزء من الكتاب بأي شكل وبأي وسيلة سواء كانت إلكترونية أو آلية بما في ذلك التصوير والتسجيل أو الإدخال في أي نظام حفظ معلومات أو استعادتها بدون الحصول على موافقة كتابية من دار جامعة الملك سعود للنشر.

دار جامعة الملك سعود للنشر
KING SAUD UNIVERSITY PRESS

مُقدّمةُ التَّرجَمة

من خلال قراءة عنوان هذا الكِتاب، لربما يتبادرُ لأذهانِنَا ماهيّة الأدب العالميّ، ونتساءل: هل بالإمكان فعلًا وجود هذا الصنف الأدبيّ في عالمنا البشريّ على كوكب الأرض؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، يذهب بنا كِتابُ **دَلِيلُ كَيّمْبردج للأدَبِ العَالَمْيّ** (*The Cambridge Companion to World Literature*) في رحلةٍ طويلةٍ عبر الأزمان والأماكن المختلفة، القريبة منها والبعيدة. فهو ليس فقط مقدمةٌ في دراسات الأدب العالميّ، بل وأيضًا يصحُ تصنيفُهُ كمرجعٍ ذي أهميّةٍ بالغةٍ لجميع القُراء والباحثين المهتمين بموضوعات الأدب العالميّ والنقد الأدبيّ والأدب المقارن. فسيجد كُلٌّ من الباحث المختص والقارئ الشغوف ضالتهما في ثنايا هذا الكتاب؛ حيثُ يضمُ هذا المرجع المتكامل مجموعةً فريدةً من النقاد المتمرسين في دراسات الأدب العالميّ والمقارن من مختلف أنحاء العالم ومن عدة جامعات مرموقة عالميًّا ويشهد لها بإنجازاتها في هذين الحقلين المهمين من حقول دراسات العلوم الإنسانيّة. وبسبب غزارة المعلومات المتضمنة في فصول الكتاب الأربعة عشر من قِبَلِ أربعةَ عشرَ مفكرًا وناقدًا، يُمكِنُ بالفعل تجزئة هذا المجلّد ليكون أربعةَ عشرَ كتابًا بدلًا من فصولٍ مجمعةٍ، ليتسنى تسليطُ الضوء على كُلِّ موضوعٍ بحد ذاته في كتابٍ خاصٍ به.

فمن خلال قراءة مقدمة هذا المرجع سيتسنى لنا فهم ماهيّة الأدب العالميّ وتاريخ دراسات هذا الصنف الثقافيّ الذي سيُمَكِّنُ الجنس البشريّ من الترابط والتواصل وفهم الآخر في عالمٍ بات من المستحيل تجزئته إلى أجزاءٍ صغيرةٍ غير متصلةٍ. ومن خلال التمعن في أحداثٍ عالميّةٍ مثل جائحة كوفيد-١٩ (COVID-19) وغيرها، أدركنا أنَّ مصير الإنسان

مرتبطٌ وعلائقيٌّ(*). وهذا الارتباط في المصير المشترك هو حلقة الوصل التي تربط الثقافات الإنسانيّة المختلفة بعضها ببعض، مما يُمَكِّنُ نُشُوء الأدب العالميّ، مع مراعاة الاختلافات الدقيقة التي من الواجب الانتباه لها ولدورها في بناء، بدلًا من هدم، ثقافات الشعوب والأمم. ولذلك، فلمقدمة هذا الكتاب دورٌ في تعريف الأدب العالميّ من وجهة نظر المحرّرين الرئيسين، بن إثرينغتون (Ben Etherington) وجراد زيمبلر (Jarad Zimbler)، حيثُ يؤكدان أنَّ "الفصول الواردة في هذا المجلّد لا تتبع نهجًا واحدًا ولا تتظاهر بأنّها تُغطي جميع النظريات أو التاريخ أو الأشكال الأدبيّة المحتملة التي يمكن اعتبارها ضمن نِطاق الأدب العالميّ"، ويواصلان: "إنَّ موجزنا ليس تغطيةً للأدب العالميّ من كل زاويةٍ، بل إظهار أنَّ كل ارتباط بالأدب العالميّ يؤدي إلى ظهور زوايا محتملة ومختلفة" (٣٠). فالأدب العالميّ ليس مفهومًا أحاديّ التوجه، ضيق الأفق، ولذلك فيمكن بالفعل ربطه بعدة نظريات منها الفلسفيّة واللُغويّة والتاريخيّة، وغيرها.

وكما أوضح المحرّران في المقدمة: "إنَّ الغرض من هذا **الدليل** ليس الدعوة إلى أيّ نموذجٍ بعينه من الشموليّة في الفُنون اللفظيّة، بل هو تمكينُ القُراء من الإبحار عبر تنوع الأساليب في التعامل مع الأدب العالميّ حتى يتسنى لهم أنْ يستفيدوا من الإمكانيات النقديّة التي تُتِيحُها هذه الأساليب" (١١). ولذلك فإنَّ ترجمة هذا الكتاب إلى لُغة الضَّاد تسعى وبكُلّ مرونةٍ لنقل وجهات النظر المختلفة لتُمَكِّنَ قُراء العربيّة الأعزاء من الإبحار والتوسع وفهم مناهج دراسات الأدب العالميّ المختلفة، وبنفس النِيّة، بناء جسور التواصل بين المهتمين بالنقد الأدبيّ في العالم العربيّ وبين مدارس النقد الأدبيّ العالميّ. ولا يُمكِنُ أيضًا إغفال حقيقةٍ مفادها أنَّ هذا المجلّد قد نُشِرَ في عام ٢٠١٨م مما يدل على حداثة موضوع البحث بالإضافة إلى كونه من إنتاج دار نشر جامعة كَيَمْبردج، وهي من أعرق دور النشر الأكاديميّة التابع لجامعة لا تقل أهميةً. ولذلك فإنَّ هذا كتابٌ في النقد الأدبيّ العالميّ.

(*) أيْ منشئٌ للعلاقات، مؤثرٌ ومتأثرًا.

وتكمن أهمية هذا الكتاب الرئيسة في الدور الذي تلعبه دراسات الأدب العالميّ في القرن الحادي والعشرين الميلادي، حيث يسعى أربابها جاهدين للمحافظة على مكانتها المرموقة في الدراسات الإنسانيّة من جانبٍ، ولضمان استمراريّة إرث دراسات الأدب المقارن وما بعد الكولونياليّة(*) بثوبٍ يناسب العصرنة والعولمة والنظام العالميّ، بشقيه الاقتصاديّ والجيوسياسيّ، من جانبٍ آخر. فمن خلال عرض الأفكار والممارسات القَيِّمة في دراسات الأدب العالميّ، يُقَدِّمُ هذا الدليل وصفًا واضحًا ومفيدًا للقضايا والمفاهيم الأساسيّة في هذا الحقل الأكاديميّ، بما في ذلك معضلة إمكانيّة الشموليّة الأدبيّة، ومقارنة الأعمال الأدبيّة عبر التاريخ والثقافات والعصور المختلفة، وفهم كيفية تأثر الإنتاج الأدبيّ بقوى مثل الإمبرياليّة والعولمة. ومن خلال التطرق للإجابة على أسئلة مثل: ما يمكن تصنيفه كأدبٍ عالميّ؟ ولماذا نحتاج لدراسة الأدب العالميّ في الوقت الراهن؟، سيجد القارئ أجوبةً مفيدةً لهذه وغيرها من الأسئلة المهمة والمرتبطة بدراسات الأدب العالميّ المعاصرة.

ولا شك أنَّ الترجمة كأداةٍ لنقل المعلومة من مصدرها الأم إلى لُغةٍ هدفٍ تُعَدُّ عمليةً دقيقةً وحساسةً للغاية، وتقع المسؤولية العظمى على كاهل المُترجِم لنقل هذه الأفكار القَيِّمة بطريقةٍ سلسةٍ، بحيث لا تُأثِرُ عملية نقل المعنى على المصداقيّة والدقة والأمانة العلميّة. فلا شك بأنَّ الترجمة تلعب دورًا رئيسًا في تبادل المعلومة والتواصل الثقافيّ بين شعوب العالم. وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى أنَّ عملية نقل معنى نص لآخر عن طريق الترجمة تُعَدُّ مهمةً تستوجب التفسير وإعادة كتابة العمل الأصليّ. وقد علق المفكر الثقافيّ هومي بهابها (Bhabha) على هذه العملية الانتقاليّة الهامة من خلال إيضاح أنَّ "الترجمة هي الأداة الطبيعة للتواصل الثقافيّ" (**موقع الثقافة** ٣٢٦). وبدون الترجمة، يُمكِنُ أن تكون هناك حواجزٌ لا مفر منها في عملية التبادل الثقافيّ العالميّ. ومع ذلك، يُمكِنُ

(*) الدراسات ما بعد الكولونياليّة (postcolonial studies/postcolonialism): هي الدراسات الأكاديميّة التي تهتم بدراسة وتحليل آثار الاستعمار الأوروبيّ الثقافيّة والاقتصاديّة والاجتماعيّة والسياسيّة على المستعمرات الأوروبيّة السابقة (للمزيد، أُنظُرْ: Ashcroft, et al., *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, p. 204-09).

بكُلِّ تأكيدٍ لعملية الترجمة أن تكون معقدةً للغاية وغالبًا ما تنشأ المعضلات التي قد تستوجب التعامل بمرونةٍ مع قواعد الترجمة النظريّة. وفي سياق ذلك، أودّ أن أذكر بإسهابٍ ما ذكره عميد الترجمة في العالم العربيّ الدكتور محمد عناني في كتابه **فنُّ الترجمة**، حيث قال:

> وقبل أن أشرع في البِدايات أردِّد ما قاله أحد أصدقائي ممن مارسوا التَّرجمة عشراتِ السنين: «ليس على الترجمة سيد.» أي أن المترجم مهما كانت قدرته ومهارته فهو قطعًا واقع في مشكلة ما، والحصيف من لا يستنكف عن السّؤال والبحث عمّا لا يعرفه، بل وأحيانًا عما يعرفه أو يظن أنه يعرفه [...] إذ أحيانًا ما تكون الفكرة في النَّص الأجنبي غامضة في ذهن كاتبها، أو أحيانًا ما يكون قد أساء التَّعبير عما يريد أن يقوله، ولكنَّ القارئ العربيّ لن يغفر للمترجم إخراجه نصًّا غامضًا، ومن ثَم يكون على المترجم أن يبحث عن تفسيرٍ مقنع لما يقرؤه، وأن يطمئن إليه حتى يضمن وضوح الفكرة المترجَمة. وأحيانا يكون للنَّص الأجنبي من ظِلال المعاني ما يجعل ترجمته مستحيلة. (٤)

ومن خلال تجربتي الشخصية في ترجمة هذا الكتاب، أُؤَيِّد ما ذكره الدكتور عناني. فمن جانبٍ، الترجمة بطبيعة الحال هي علمٌ خلافيّ والآراء تتباين بين نسخةٍ مترجمةٍ وأخرى. فقد يكون ما ارتضيته واستحسنته في موقعٍ ما من هذه الترجمة مغايرًا لوجهة نظر مُترجِمٍ آخر. ومن الجانب الآخر، فحال هذا الكتاب كحال أيّ كتابٍ آخر، ففي بعض فقراته، يكون المعنى غير جَليّ بما فيه الكفاية في النصّ المصدر، فأضطر إلى البحث عمّا يُزيل الشبهة. وفي كثيرٍ من الأحيان لجأت لاستخدام الحواشي والتعليق مع ذكر المصادر. فعلى سبيل المثال، عندما ترد عبارة فرانكو موريتي (Moretti) «الأدب القوميّ، للأشخاص الذين يرون الأشجار. الأدب العالميّ، للأشخاص الذين يرون الموجات» في الفصل الثاني، وهي إشارةٌ لعمله (موريتي) عندما قام بتقسيم الأعمال الأدبيّة. فالأشجار والموجات في سياق هذا الاقتباس هم عبارةٌ عن استعاراتٍ. وكان يقصد أنَّ الأشجار غير مرتبطةٍ بشكلٍ مباشرٍ مع بعضها البعض، وذلك يُمَثِّلُ الآداب القوميّة؛ لأنَّ الشجرة (الأدب القوميّ) لها جذورٌ وجذعٌ وأغصانها هي عبارةٌ عن تفرعات الآداب القوميّة وكُلُّ تلك الأغصان ترجع لأصلٍ واحدٍ وهو الشجرة. بينما الأمواج مرتبطةٌ وضخمةٌ ومتحدةٌ وتأتي على شكل دفعاتٍ ولذلك فهي تُمَثِّلُ الأدب العالميّ في المجمل. وفي هذا المثال بالتحديد، لم يُعلّق الكَاتِبُ بحاشيةٍ لشرح ما

ينطوي عليه كلام موريتي الحرفي، وقد يكون من الصعب استنباط المعنى بدون الإلمام – ولو السطحي – بمقالة موريتي تحت عنوان «تخميناتٌ حول الأدب العالميّ» ('Conjectures on World Literature'). أو خذ مثالًا آخر عندما ذكر تيموثي برينان (Brennan) في الفصل الأول عبارة «المشروع الاستِغلاليّ الأوروبيّ الضخم» (the grand European sponging enterprise) في اقتباسٍ لـ هردر (Herder). وهي الترجمة شبه الحرفيّة لكلام الكَاتب والتي تصف المشروع الإمبرياليّ الأوروبيّ على أنّه مشروعٌ ضخمٌ قائمٌ على اللصوصيّة والاختلاس من الآخرين، وتم استخدام الترجمة شبه الحرفيّة في المتن بغرض نقل كلام هردر الحرفيّ مع التعليق عليه في الحاشية، حتى لا يفقد النصّ طابعه وصوته الخاص. وفي كِلتا الحالتين، تم مراعاة نقل حس النصّ المصدر وصوت الكاتب المختلف عن بقية الكُتّاب الثلاثة عشر والتعليق على المعنى الضِمنيّ في حاشيةٍ. وهو ما يُمكِنُ وصفه بأنّه «تغريبٌ» للنصّ. ففي طرحه الأول لما يُسمى في دراسات الترجمة الحديثة بمنهج التقريب (domestication) ومنهج التغريب (foreignization) (أو التدجين والتجنيب)، يشير الفيلسوف الألمانيّ فريدريك شليرماخر (Schleiermacher) إلى ذلك بمقولته المشهورة: «إما أن يترك المُترجم الكِتاب بسلامٍ قدر الإمكان ويجذب القارئ تجاهه أو يترك القارئ بسلامٍ قدر الإمكان ويجذب الكِتاب نحوه» (٤٩). وفي مثالٍ آخر، استخدم الكَاتبُ عبارة «والأقل من المستوى الأوليمبيّ» «and the less Olympian» للتعبير عن توجه هردر واستحسنت استخدام عبارة «والأقل صدًى» مع الإيضاح للقُراء الأعزاء، وهو مثالٌ عن التقريب. وهناك العديد من الأمثلة غير تلك التي ذكرت. ولذلك، فإنَّ المنهج المتبع في ترجمة هذا الكتاب يُمكِنُ تصنيفه كأسلوبٍ مرنٍ في التعامل مع نقل معاني المصدر حيث تم تقريب النصّ في مواقعٍ وتغريبه في مواقعٍ أخرى وذلك لضمان نقل المعنى الأدق.

ومن الصعوبات الأخرى في ترجمة هذا الكتاب هي نقل مفاهيم ومصطلحات النقد الأدبيّ العالميّ. وهذه أحد المواقع الخلافيّة أيضًا. ولذلك، في حين إلمامي بوجود خلافٍ حول ترجمة مفهومٍ معيّنٍ، أدرجت الأقوال المختلفة في الحاشية مع اعتماد واحدٍ فقط من تلك المفاهيم لجميع فصول الكِتاب. على سبيل المثال، يوجد اختلافٌ قائمٌ حول ترجمة مفهوم

"كانون" (*)(canon) في النقد الأدبيّ المعاصر. فتارةً تواجه من يُترجِمه إلى "الصَّحيح" أو "القائمة الثِّقة" أو "القانون" (أُنْظُرْ: **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبة، ص. ٥٧). وتارةً تصادف من يعتمد "الأدب المعتمد" أو "الرسميّ" أو "المتفق عليه" (أُنْظُرْ: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، محمد عناني، ص. ٨). وأخرى، تجدُ "المعتمد" أو "القانون" (أُنْظُرْ: **دليل الناقد الأدبي**، ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص. ٢٣٤). وكُلُّ ذلك لنقل المعنى بوضوحٍ. وكُلُّ هذه المصطلحات تُعَبِّرُ عن المعنى المطلوب بطريقتها الخاصة وفي سياقٍ مُعيَّنٍ. وهو مصطلحٌ يُستَخدَمُ في دراسات النقد الأدبيّ للإشارة غالبًا لقائمةٍ نخبويّةٍ من الأعمال الأدبيّة. وتم اعتماد "المدونات المعياريّة" في هذا الدليل مع الإشارة للاختلافات، وذلك بالاستناد إلى تعريفه كمجموعةٍ من النصوص أجمع النقاد والمختصون في حقول دراسات النقد الأدبيّ على أنّها معياريّةٌ (canonical)، أيْ يُقَاسُ عليها لأنّهم قد جعلوها معيارًا لما سواها(*). ولا يخفى كذلك أنَّ الترجمة مليئةٌ بصعوباتها، وبالخصوص، في سياق هذا الدليل، ترجمة المصطلحات النقديّة وتعريبها. فمثلًا، لقد واجهت بعض الحَيْرة في نقل مصطلح غاياتري سبيفاك (Spivak) "الواكبيّة" (Planetarity) فهل يُحتمل إبداله بـ "الكوكبانيّة"، قياسًا على "التاريخانيّة"؟ أو إفراده "الكوكبيّة"؟ أو الاكتفاء بالنَّقل الصَّوتيّ للحروف؟ وتم اعتماد الخيار الأول مع ذكر تعريف المفهوم بناء على شروحات سبيفاك (وللمزيد، أُنْظُرْ: الحواشي، ص. ٧١)(**). وكذلك هي الحال بالنسبة للمفهوم الحديث نسبيًّا وهو "عبر الحدوديّة" (transnationalism)، بمعنى القوميّة العابرة والمتجاوزة للحدود الوطنيّة (للمزيد، أُنْظُرْ: الحواشي، ص. ٤-٥). وفي بعض الأحيان يكون النَّقل الصَّوتيّ للحروف أنجعُ لنقل مفهوم مصطلحٍ مُعيَّنٍ في سياقاتٍ معيّنةٍ. فخذ على سبيل المثال مفهوم ما قد تُرجِمَ إلى المواطنة العالميّة (cosmopolitanism)، حيثُ ستتم الإشارة لهذا المفهوم بـ الكُوسْمُوبُوليتِيّة بدلًا من المواطنة العالميّة أو اللاقوميّة لكيلا يتم الخلط بينه وبين العالميّة

(*) usually, "literary canon"

(*) للمزيد، أُنْظُرْ: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 144

(**) وفي هذه الحالة، الجمع أولى من الإفراد، وذلك بالاستناد إلى تعريف سبيفاك (أُنْظُرْ: Spivak, Gayatri Chakravorty. *Death of a Discipline* , p. 81).

(universalism) أو السِمة العالميّة (worldliness) أو النزعة العالميّة وغيرها من المفاهيم المرتبطة بشكلٍ أو بآخر بما هو عالميّ، ولما له من الخصائص المرتبطة بالانتماء لمواطنةٍ عالميّة وكذلك لاستخدامه كمفهومٍ وفكرةٍ فلسفيّةٍ قد نشأت في الأصل في سياق الثقافة اليونانيّة القديمة تحت هذا المسمى (للمزيد، أُنْظُرْ: الحواشي، ص. ١٢ و ٤١). ويوجد اختلافٌ أيضًا في بعض المسميات، فلقد اعتمد هذا الدليل استخدام مسمى "ما بعد الاستعمار" للإشارة للحقبة الزمنيّة التي تلت الاستعمار السياسيّ، بينما اعتمد مفهوم الدراسات "ما بعد الكولونياليّة" للإشارة لفرع الدراسات النقديّة الأدبيّة. وهناك العديد من المفاهيم الأخرى والتي تمت الإشارة لها في مواضعها.

وفي كتابه المعنون بـ **الترجمة تغير كل شيء: النظرية والتطبيق**، يشرح المنظر الشهير في دراسات الترجمة لورنس فينوتي (Venuti) بالتفصيل مشكلاتٍ لا مفر منها أثناء عملية الترجمة، فيقول: "يتواصل النصّ المُتَرجَمُ دائمًا بطريقةٍ غير مرغوبةٍ لأنَّ المُتَرجِمَ يتفاوض على المعاني اللُغويّة والاختلافات الثقافيّة من النصّ المصدر عن طريق الحد منها وتزويد مجموعةٍ أخرى من الاختلافات المستسقاة من وضع المُتلقي لتمكين الترجمة من الانتشار هناك" (١١). فعملية التفاوض على معنى العناصر الثقافيّة يحمل في حد ذاته العديد من إمكانيات التفسير؛ حيث ثمّة عوامل أخرى – مثل التفضيلات الشخصية وأنواع الجمهور والمكافئات الثقافيّة والسوق – يُمكِنُ أيضًا أن تؤثر على عملية الترجمة. ولذلك لم يُتَبع أيُّ أسلوبٍ بعينه في ترجمة النصّ. ولكن تعددت الأساليب وتنوعت وذلك مراعاةً لنقل المعنى الضِمنيّ للنصّ المصدر. ففي بعض الأحيان، تم استخدام الترجمة بتصرفٍ مع إبقاء المعنى مع الإشارة لذلك في الحاشية (فيما يخص ترجمة بعض النصوص الأدبيّة فقط)، والبعض الآخر تم اعتماد الترجمة الحرفيّة مع التعليق كذلك في الحاشية على سبب الاستحسان (كما مُثِّلَ أعلاه). وكما أودّ أيضًا الإشارة لملحوظةٍ عن أحد التحديات التي واجهتني خلال عملية ترجمة هذا المرجع العلميّ القَيِّم، والتي تتمثل في ترجمة مقاطع أو اقتباسات أو نصوص قد كُتِبت في الأصل بلُغاتٍ مختلفةٍ وتُرجِمت للُغة الإنجليزيّة في الكِتاب المصدر، ومن ثم قمت أنا بترجمة الترجمة للُغة العربيّة. وهنا عملية نقل المعلومة والنصّ في هكذا حال هي الأكثر تعقيدًا، حيثُ تمت ترجمة الترجمة. ولذلك

أحرص على تَضمين النصّ الأصليّ قدر الإمكان وذلك للأمانة العلميّة، وبالخصوص عندما يَذكُرُ كُتّابُ تلك المقاطع أنَّ ترجمتهم نفسها كانت بتصرفٍ (modified)، وأشرت لذلك في موقعه. وبذلك، لا أستطيع أن أدَّعي تمام وكمال جميع المعاني في ثنايا هذا الكتاب (حاشا لله)، بل أستطيع أن أذكر أنني شخصيًّا كنت مطمئنًّا لما قد صغته من معانٍ.

وتجدر الملاحظة لعددٍ من النقاط المهمة التي التزمت هذه الترجمة بمراعاتها، ومنها: تم ذكر المقابل للأسماء الأجنبية الواردة في هذا الدليل بلغتها الأصليّة كما وردت في الأصل مرةً واحدةً وبعد ذلك تم الاكتفاء بالاسم كما يظهر في العربيّة مع تزويد القارئ العزيز بقائمةٍ لهذه الأسماء في نهاية الكِتاب. كما أنَّ اختلاف الصوت واردٌ من فصلٍ لآخر، وذلك لاختلاف كُتّاب هذه الفصول، وتم مراعاة ذلك لإضافة الطابع الخاص لكُلِّ كَاتبٍ كما هو في الأصل. وورد جزء "التسلسل الزمنيّ" في الكِتاب المصدر قبل مقدمة الكِتاب، وتم اعتماد وضعه في نهاية الترجمة (أُنْظُرْ: قائمة المحتويات) وذلك للإسهاب فيه وكذلك ليكون التركيز مُنصبًا على مقدمة الكِتاب واستخدام "التسلسل" كمرجعٍ عند الرغبة. وتم تضمن قائمةً في نهاية الدليل عن مراجع الترجمة، والتي يُمكِنُ الرجوع إليها في حال رغبة القُراء الأعزاء الاستزادة ومعرفة المزيد عمّا ذكرته في الحواشي. وأود أن أذكر أيضًا أنّه على الرغم من وصف الكِتاب الأصل في غلافه بأنّه "سهلُ الفهم"، إلا أنني وجدت في العديد من المواضع أنَّ الكِتاب يستخدم عباراتٍ فلسفيّةٍ بدون التعليق على معانيها. ولكنني راعيت أن أُعلّق في الحواشي على تلك المعاني لمن يرغب. ولذلك، أنصح القُراء الأعزاء بالتأني في القراءة والتفكر والتدبر في عبارات النصّ وعدم التردُّد في استشارة الحواشي أو النظر إلى كشاف الموضوعات وثبت المصطلحات وذلك للاستفادة بالقدر المأمول من هذا الدليل.

وفي الختام، أتقدم بالشكر الجزيل لكُلِّ من ساهم في إخراج هذا العمل. فلولا فضلٌ وتوفيقٌ من الله سبحانه وتعالى وتشجيع الزملاء، لما استمرَرْتُ وأكملت ترجمة هذا الكتاب. وأود أن أتقدم بالشكر الجزيل لطاقم مركز الترجمة في جامعة الملك سعود وفي مقدمتهم الدكتورة دانية عبد العزيز العباسي، للدعم المتواصل وتقديم المساعدة والمشورة وكذلك التشجيع على إنهاء المشروع. وأتقدم بالشكر الجزيل لكُلِّ من ساعد في مراجعة ونقد والتعليق على النسخ الأوليّة من هذا العمل، المعروف منهم وغير المعروف.

والشكر موصولٌ للكُلِّ بلا استثناء وبالخصوص أولئك الذين راجعوا النصّ لتقديمهم المساعدة والإلهام لإكمال ترجمة هذا الكِتاب المرجعي، ولكُلِّ من ساهم في إنجاح المشروع سواءً بتقديم المساعدة أو المشورة أو الملحوظات. وإن شاء الله تعالى أن تفي هذه الترجمة في نقل أفكار كتابها في النسخة الأصيلة. وكُلُّ شيءٍ بعيدٌ عن التمام والكمال إلا وجهه عزَّ وجلّ، وأعتذر للقُراء الأعزاء حال التقصير، فالاختلاف واردٌ جدًا. وما توفيقي إلا بالله، عليه توكلت وإليه أنيب.

المُترجم

المراجع

عناني، محمد. **فنُّ الترجمة** (الطبعة الخامسة). الجيزة: الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، ٢٠٠٠م.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.

Schleiermacher, Friedrich. 2007 [1813]. "On the Different Methods of Translating." Trans. Susan Bernofsky. *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti. 2nd ed., 43-64. London: Routledge.

Venuti, Lawrence. 2012. *Translation Changes Everything: Theory and Practice*. Routledge.

المحتويات

مُقدّمةُ التَرجَمة ..... هـ
شكرٌ وتقديرٌ ..... س
المشاركون ..... ف
قائمة الأشكال ..... ذ
مُقدّمةٌ (بقلم: بن إثرينغتون و جراد زيمبلر) ١

البابُ الأولُ: العَوالِمُ

الفصلُ الأولُ: المواطنة العالميّة والأدب العالميّ (بقلم: تيموثي برينان) ٤١
الفصلُ الثاني: الأُمةُ وعبر الحدوديّةِ والأُمميّة (بقلم: آنّا بيرنارد) ٦٧
الفصلُ الثَالِثُ: معاييرٌ وأنظمةٌ ومداراتٌ (بقلم: بن إثرينغتون) ٩٣
الفصلُ الرابِعُ: العَوالِمُ الأدبيّةُ والمجالاتُ الأدبيّةُ (بقلم: جراد زيمبلر) ١٢١
الفصلُ الخامِسُ: الترجمةُ ومَيادين الأدبِ العالميّ (بقلم: ستيفان هيلجسون) ١٤٥
الفصلُ السادِسُ: عَوالِمُ نُظم الكتابة (بقلم: سوون إس بارك) ١٦٩
الفصلُ السابِعُ: البيئات الشِفَاهيّة (بقلم: ليز غانر) ١٩٥

البابُ الثاني: المُمَارسَاتُ

الفصلُ الثامِنُ: عالميّة شِّعر الغناء (بقلم: بوريس ماسلوف) ٢١٩
الفصلُ التاسِعُ: عنْ عالميّةِ المأْساة (بقلم: أتو كوايسون) ٢٤٥
الفصل العاشر: الروايةُ ووعيُ اليد العاملة (بقلم: نيل لازاروس) ٢٦٧
الفصل الحادي عشر: عالميّةُ السرد الصوريّ (بقلم: شارلوتا سالمي) ٢٩٥

الفصلُ الثاني عشر: القصةُ القصيرةُ والإنتاج الهامشيّ (بقلم: شيتال برافينشاندرا) ...٣٢١
الفصلُ الثالِث عشر: السينما العالميّة والأدب العالميّ والنقد الجدليّ (بقلم: كيا غانغولي) ٣٤٥
الفصلُ الرابِع عشر: النشرُ والترجمةُ وصناعةُ العالَم (بقلم: كريس أندروز) ٣٦٩
تسلسل زمنيّ ٣٩٣
مصادرٌ ومراجعٌ مختارةٌ للاستزادة ٤١١
ملحق بالأسماء الواردة في الدليل ٤٢٩
مراجع الترجمة ٤٢٥
ثبت المصطلحات ٤٤٩
إنجليزي- عربي ٤٤٩
كشاف الموضوعات ٤٧٣

مُقدّمةٌ

بقلم: بن إثرينغتون
وجراد زيمبلر

يُمكِنُ للأدبِ العالميّ الوصولُ لعتبةِ منزلك قادمًا من بعيدٍ وبعدةِ أشكالٍ: فَقدْ يُقَدِّمُ نفسه كمغامرٍ، يَعرضُ الغنائم الغريبة من بلادٍ بعيدةٍ، أو كمبشرٍ، يعتنقُ القيّم العالميّة، أو كتاجرٍ مُسافرٍ، لتسويق السِلع في السوق العالميّة، أو حتى كفنيٍ واسع النطاق، يُقدم اتصالًا سريعًا لجميع أنحاءِ العالَم. ورغم اختلافهم في زي الزيارة، والسِلع والخدمات التي يُقدِمُونها، فكُلُّ هذه الشخصيات تدل على عالم المجتمعات البشريّة المترابط. وإذا كانت الشخصيات القليلة الأولى تأتي مع نَفْحةٍ من العصر الفيكتوريّ، فإنّهم يفعلون ذلك للتذكير بأنّه حتى في وقتنا الراهن، ينتشرُ وينتقلُ الأدبُ العالميّ عبر مساراتٍ مُقيّدةٍ نشأت بسبب الثورات الصناعيّة والإمبرياليّة (*).

وتُشيرُ كُلُّ هذه الاختلافات إلى الصعوبة البالغة التي تواجه الأدباء والمفكرين والنقاد والتلاميذ عند تعريف الأدب العالميّ وما يرتبط بسياقه كالنظام الاقتصاديّ العالميّ، على سبيل المثال، لكنَّ حقيقة مُناقشة مفهوم الأدب العالميّ داخل إطارٍ مُعيّنٍ لا يعني بالضرورة أنّهم يُجمِعون على تعريف الأدب العالميّ. أما بالنسبة للبعض، فقد يعني الأدب العالميّ الأدب الغريب: أيْ الفنّ اللفظيّ الذي يتعدى حدود عالمهم الخاص. وفي ظِلِ سيطرة المؤسسات الأكاديميّة والأدبيّة في أمريكا الشماليّة وأوروبا، فمثل هذا الاستخدام

(*) ويقصد المحرّران بذلك أنّه بسبب عالميّة النظام الرّأسماليّ، أصبح من الممكن تبادل النصوص الأدبيّة بين الثقافات المختلفة بسهولةٍ، سواءً عن طريق الترجمة والنشر أو عن طريق سَلَعَنة (commodification) الأدب (أيْ: جعل النصوص الأدبيّة نوعًا من أنواع السِلع، تُباع وتُشترى حسب العرض والطلب).

عادةً ما يُنسَبُ إلى ما قد كُتِبَ ونُشِرَ في الدول «غير الغربيّة». ويرى آخرون أنَّ الأدب العالميّ يعني مجموعةً(*) عالميّةً من روائع الأدب: أفضلُ وأرقى ما تم التفكير فيه وكُتِبَ عبر التاريخ والثقافات العالميّة. وهنالك بعضٌ آخر يعرفون الأدب العالميّ بأنّه يتألفُ من عددٍ لا يُحصى من الأعمال التي تنتشرُ وتتنقلُ عبر العالم، مُعَرِّضِينَ أنفسهم لقُراءٍ في أماكنَ جديدةٍ وبلُغاتٍ مُختلفةٍ، وفي نفس الوقت، مشاركين في تَدَفُّقاتٍ مَعنِيّةً بشؤون التفاعل والتبادل عبر الثقافيين. وفي تعبيرهم المعاصر، تقودنا مثل هذه الأفكار بلا محالةٍ إلى مُناقشة شبكة السوق العالميّة. ولذلك يُصِرُّ البعض على أنَّ الأدب العالميّ يدعونا للتفكير في السُبل التي تُقيّدُ الأعمال الأدبيّة داخل نظامٍ عالميٍّ غير متكافئٍ مبنيٌّ على نظام المركزيّة المُتقدمة والهوامش المُتخلفة.

إنَّ هذه الاختلافات في الفهم ليست مجرد مسألة اختيارٍ؛ لأنَّ الطريقة التي يَظهَرُ من خلالها الأدب العالميّ تعتمد بشكلٍ كبيرٍ على عنوان ومكان ودولة المُعرّف، مما يُعتَبَرُ نقطة البدايّة. ويوجد فرقٌ بالتأكيد في كيفيّة تفسير المفهومَيْن اللذين قد بُنِيَ عليهما تعريف الأدب العالميّ، ولكن يتعين علينا أنْ نأخذ في الحسبان أنّهما تعريفان سلسان وواسعا النطاق، ومبنيان على بعضهما الآخر بطريقةٍ تضمن أنَّ مفهوم **الأدب العالميّ** غير قابلٍ للاختزال عن طريق العناصر المكونة له. وإذا أردنا تخصيص تعريفٍ لمفهوم الأدب العالميّ، علينا أيضًا أنْ نكون جاهزين للتفكير في مسائلٍ أساسيّةٍ متعلقةٍ بالعلاقة المتباينة بين الأدب والعالم الاجتماعيّ الذي أُنتِجَ في محيطهما. وتساهم هذه المسائل في إحياء الدراسات الأدبيّة العالميّة وإعطاءها غرضًا، فهدفها ليس أقل من صياغة تصوّرٍ كاملٍ لنطاق النشاط الأدبيّ. وفي ضوء هذه الاعتبارات، لا يمكننا أنْ نأمل من خلال هذا **الدليل** الوصول إلى نوعٍ من التسوية من خلال التفاوض حول المواقف المختلفة، فما نواجه هو **إشكاليّةٌ** (problematic) بحد ذاتها وليس مجرد موضوعٍ ثابتٍ وقابلٍ للدراسة بشكلٍ مرن.[1]

(*) وتجدر الإشارة إلى استخدام الكاتبين مصطلح «canon» في الأصل واستبدلتها بـ «مجموعة» مع الإيضاح للقراء الأعزاء. ويجدر بالذكر بأنَّ هناك اختلافٌ حول تعريف مصطلح «canon»، فالبعض يُرجع **المدونات المعياريّة** والبعض الآخر يُرجع **المُعتمد** أو «القانون» وهو مصطلح يستخدم في دراسات النقد الأدبيّ للإشارة غالبًا لقائمةٍ نخبويةٍ من الأعمال الأدبيّة (للمزيد، أُنظُر: مقدمة الترجمة).

شُموليّة(*) الأدب العالميّ

وكبدايةٍ لمواجهة إشكاليّة تعريف الأدب العالميّ ولاستكشاف أطر المفاهيم المتضمنة في تصوّر ماهيته، فضلًا عن البيئات الإيديولوجيّة التي تنطوي عليها، نقترح البدء بالتعريف العمليّ التالي للأدب العالميّ: الفُنون اللفظيّة في الحيّز الإنسانيّ بشكلٍ مُتكاملٍ. ومن المُسَلّم به أنَّ هذا التعريف واسع النطاق، ويتميز بالتكرار غير الضروري (طَّوطُولُوجي(**) (tautological)) على ما يبدو، وذلك لأنَّ الفُنون اللفظيّة ترتبط بالإنسان بحكم العادة. ومع ذلك، فإنّه يُغطّي جانِبًا ثابِتًا من **العالَم** الذي نعتقد أنّه مهم. وثمّةَ اليوم نَزْعةٌ للتفكير في **العالَم** على أنّه مرتبطٌ ارتباطًا وثيقًا، بل هو في الحقيقة نفس ذلك **الكوكب** الذي نُطلق عليه اسم **الكرة الأرضيّة**، ولمعاملته كمرادفٍ، بعبارةٍ أخرى، للامتداد المكانيّ للأرض. ولكنَّ «العالَم» كمصطلحٍ يُمكِنُ أنْ يكون أكثر أو أقل من ذلك. وإذا كنّا نستطيع أنْ نتكلم عن كواكبٍ متعددةٍ، فذلك لأنَّ «كوكب» لا يُعتَبَرُ أكثر من وصف نوعٍ معيّنٍ من الأجسام السماويّة: فهو واحدٌ من الأجرام السماويّة التي قد استطاع علماء الفلك القدماء تمييزها من بين النجوم ([أو الأجرام]) الثابتة في سماء الليل. ولم يكن من المُمكِنِ تصنيف كوكب الأرض كجزءٍ من هذ المجموعة إلا عن طريق الاستنتاج لاحقًا. أما بالنسبة للصفة «كرة أرضيّة»، فمن الممكن لأيّ كوكبٍ أنْ يكون كرويًّا، وبذلك يصعب حصر أعدادها في المجرات.

ويميل مصطلح العالَم، على أية حالٍ، إلى الارتباط بالمجال الإنسانيّ؛ حيث لا يصلح استخدام كلمة **عالَم** بدون أيّ إضافاتٍ – كما في عالَم الحيوان وعالَم الأزياء وهَلُمَّ جَرًّا – حيث يلزم التعديل. كما أنّه يُمكِنُ تصنيفُهُ كمفهومٍ زمنيّ ومكانيّ على حدٍ سواء. والواقع أنَّ الكلمة نابعةٌ من منطق خصوصيّة التجربة الإنسانيّة، ومن خصوصيّة المكان والزمان،

(*) تمت ترجمة «totality» إلى «**شموليّة**» بدلًا من «مجمل» أو «بالمجمل» وذلك لارتباط المعنى في الأصل بمفهومٍ تمت صياغته في هذا الدليل كمصطلحٍ للاستخدام في دراسات الأدب العالمي وكذلك لإنشاء مرادفٍ له في اللغة العربيّة يعبر عنه بشكلٍ مستقلٍ.

(**) الطَّوطُولُوجيا (tautology) هو مصطلحٌ منطقيٌّ وبلاغيٌّ يشير لعدم احتمالية ورود الخطاء في عبارةٍ أو معادلةٍ معينة مهما اختلفت المعطيات؛ بحيث تكون النتيجة دائمًا صائبةً. ويمكن تعريفه أيضا بالحشو والتكرار غير الضروري في سياق هذا الدليل.

وليس من الشيء بعيدُ المنال(*). وهي واحدةٌ من الكلمات ذوات الأصل الواحد والتي تنتمي إلى عائلة اللُغات الجرمانيّة (Germanic languages) – مثل: "فيلت" (welt) في الألمانيّة، و"فيرلد" (wereld) في الهولنديّة، و"فارلد" (värld) في السويديّة، و"فردن" (verden) في الدنماركيّة – والتي تُتَتَبَّعُ جذورها إلى مركبٍ اسميٍّ يعني شيئًا مثل "عصر الإنسان".(2) وعلى هذا فإنَّ معانيها تشملُ: العالَم الماديّ، والحالة الإنسانيّة الحاليّة، والحالة الزمنيّة للوجود، والأشياء الدنيويّة، أو الممتلكات الزمنيّة، والعمر، وظروف حياة الشخص، ومسار الشؤون الإنسانيّة.(3) وتمتد هذه المعاني إلى أنواع المُرَكَّبات اللُغَويّة التي تَتَّسِمُ بها اللُغات الجِرمانيّة، وكلها مرتبطةٌ بالبشر الموجودين في زمنٍ علمانيٍّ. وتتضمن هذه الكتابات في اللُغة الإنجليزيّة القديمة: **الفنّ العلمانيّ** (*weorold-cræft*) بقلم ألفريك (Aelfric) و**الأدب العلمانيّ** (أو **الدُنْيَويّ**) (*weoruld-gewritu*) لـ بيدا (Bede). أما بالنسبة للُغة الإنجليزيّة الحديثة، فالشعور باقٍ في الصفة "دُنْيَويّ".

وإذا كنّا في عصرنا نَميلُ إلى الخلط بين **العالَم** و**الكوكب** و**الكرة الأرضيّة**، فهذا يكشف شيئًا عن الوضع الحاليّ للخيال: فلقد أخضعت الإنسانيّة الكوكب لمصالحها لدرجة أنّنا لحد الآن لا ندرك الخطأ في أنَّ العَالَمَ (الإنسانيّ) هو الأرض نفسها. ونقوم في الوقت نفسه بدمج مفهوم العالَم مع مفهوم الكرة الأرضيّة؛ لأنّنا نميل إلى نسيان – مثل كلمة الإنسان – أنَّه مفهومٌ تَأْكيديٌّ، فورًا ما يصبح في وقتٍ واحدٍ وصفيًّا ونوعيًّا. (فتعتبر عبارة "العالَم اللاإنسانيّ" عبارةٌ متناقضةٌ لأنّها فقدت الصفات التي تجعلها عالَمًا). ولذلك، فإنّه ليس من قبيل المصادفة أنَّ موجة اهتمام الدارسين بالأدب العالميّ على مدى السنوات العشرين الماضية، وهي الموجةُ التي قد حفزت ظهور هذا الدليل، قد تزامنت مع شعبيّة مصطلح **العولمة** (globalization) ومصطلح **عبر الحدوديّة**(**) (transnationalism) حيث

(*) وذلك في إشارةٍ لمفهوم ميخائيل باختين "chronotope" أو ما قد تُرجِم لـ "الزماكانيّة" (للمزيد، اُنْظُرْ: **دليل الناقد الأدبي** (الطبعة الثالثة) لـ ميجان الرويلي وسعد البازعي، ص: ١٧٠-١٧٤).

(**) ويُعتبر مصطلح **عبر الحدودية (Transnationalism)** حديثٌ نسبيًّا في سياق الدراسات الأدبيّة والنقد الأدبيّ ويشير لـ "**القوميّة العابرة والمتجاوزة للحدود الوطنيّة**" (وسبب عدم صياغتها بـ عبر الوطنية لما قد تحمله عبارة عبر الوطنية من محددات والمفهوم في الأساس مطلقٌ) وورد في تعريفها: "بينما يُعرّف العالميّ، في فهمنا=

تُستَخدَمُ الآن عبر التخصصات في العلوم الاجتماعيّة والإنسانيّة. ويرى العديد من النقاد المعاصرين أنَّ **الأدب العالميّ** ليس أكثر من اختصارٍ لـ ((الأدب والدراسات الخاصة بالعولمة)).[4] فهم يعتقدون أنَّ الغرض من هذا المجال يتلخص في التأمل في العلاقة بين الأدب، مهما كان مفهومًا، وبين التوسع العالميّ للرَّأسماليّة، وما يصاحب ذلك من أشكال التواصل والتبادل الماليّ وفنّ الحكم.

ولقد تمت مُناقشة هذه المسألة الأخيرة على نطاقٍ واسعٍ وعن كثبٍ، كما أنَّ فصول هذا الدليل تشارك في مناقشتها من زوايا عدة.[5] ولذلك لا توجد حاجةٌ إلى سرد قصة هذه المسألة بأكملها مرةً أخرى. ومع ذلك، فتجدر ملاحظة أنَّ الاهتمامات في دراسات الأدب العالميّ المعاصر نشأت في الأغلب بناءً على متطلبات عصرنا الراهن، ولا تشمل الطرق العديدة السابقة لفهم وتصوّر الأدب العالميّ. ولا ينبغي تجاوز الأعمال الفاعلة لفرانكو موريتي (Franco Moretti) وباسكال كازانوفا (Pascale Casanova) وديفيد دامروش (David Damrosch) أو المبالغة في دراستها. فبلا شكٍ، أسهم هؤلاء الباحثون بتميزٍ في تصوّر النُظُم والعمليات التي ينتقل الأدب من خلالها حول العالم اليوم. فتعتبر التدخلات في علم الاجتماع الأدبيّ المقارن ((جمهوريّة الآداب))(*) لكازانوفا) ودراسات الترجمة ((طرائق القراءة والتداول)) لدامروش) وما يُسمى بالإنسانيّات الرقميّة ((القراءة عن بُعد)) لموريتي) هامةً لا غنىً عنها كنظرياتٍ لدراسات الأدب العالميّ. وقبل كُلّ شيءٍ، فإنَّ ذلك يدل على الشعور العام للدراسات الأدبيّة في بداية الألفية. فلم يكن إصدار المؤلفات – التي قد تبدو مفاجئةً – عن الأدب العالميّ كمجالٍ بحثيٍّ (واستبدال المصطلح السائد كشعارٍ ((لأدب العالَم)) بتحفيزٍ فقط من هؤلاء الباحثين، بل تعكس جهودهم رغبةً متجددةً لمعالجة

=الخاص، بكونه مجموعةً من المعايير المتجانسة والمهيمنة، تتعلق عبر الحدودية بالأحياز [جمع حيّز] والممارسات التي تتأطر من قبل العوامل العابرة للحدود سواءً كانت تلك العوامل مهيمنةً أو هامشيّةً)) (للمزيد، أُنظُرْ: Lionnet, Françoise, and Shumei Shi. *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press, 2005, p. 5).

(*) في إشارة لعمل كازانوفا المعنون بـ **الجمهوريّة العالميّة للآداب** (*World Republic of Letters*)، والذي كُتب ونُشر في الأصل بالفرنسية بعنوان (*La republique mondiale des'tetires*) في عام ١٩٩٩م وتُرجِم للعربية من قبل أمل الصبان في ٢٠٠٢م تحت إشراف المشروع القومي للترجمة ومن ثم تمت ترجمته للإنجليزية في ٢٠٠٤م.

إشكاليّة **الشموليّة الأدبيّة**.(*) ففي عالَمٍ ((سريع التعولم))، هنالك شعورٌ أنَّ الدراسات الأدبيّة أيضًا بحاجةٍ إلى اعتماد عَالَمٍ تفكيره موحد.(6)

وسنتحدث بالتفصيل فيما بعد عن الشموليّة الأدبيّة، ولكن من المفيد أنْ ننظر أولًا إلى أنواعٍ مفاهيم علم الأصول التي يستخدمها الباحثون في إطار الدراسات الأدبيّة العالميّة الجماعيّة الحديثة. وبشكلٍ عامٍ، لقد ركزوا على مقاطع حيث يُعْرَضُ الأدب العالميّ كأنّما يكون نتيجةً حتميّةً لأفكار **العولمة** بعيدة المدى(**). فعلى سبيل المثال، يتعامل هؤلاء النقاد مع تعليقات يوهان فولفغانغ فون غوته (Johann Wolfgang von Goethe)، المُتَفَرِّقة حول فكرة الأدب العالميّ(***) والتي تتعلق بتكثيف التبادل على مستوىً عاليٍ بين الثقافات وخاصةً في أوروبا الصناعيّة، على أنّها حَجَرُ أساس دراسات الأدب العالميّ. وهم يستشهدون على نحوٍ روتينيٍ بملحوظاتٍ وآراءٍ بعيدةً كُلَّ البعد عن كارل ماركس (Karl Marx) وفريدريك إنجلز (Friedrich Engels) في **بيان الحزب الشيوعيّ** (*Communist Manifesto*) والذي يُذْكَرُ فيه مصطلح ((الأدب العالميّ)) (*Weltliteratur*) فيما يتصل بازدهار الأسواق الدوليّة. ويُقَدِّمُ هذا المسار المبدئيّ للمفهوم – والذي نشأ من الوعيّ المتنامِ بتأثير الاقتصاد العالميّ التوسعيّ على المجتمعات الأدبيّة – الشكل الذي يتم به إدراج مجموعةٍ متنوعةٍ من الاستخدامات اللاحقة للأدب العالميّ.

ولكن إذا فكرنا في مصطلح الأدب العالميّ باعتباره تجسيدًا نَظَرِيًّا لسؤالٍ له علاقةٌ بالمجتمعات الأدبيّة عبر التاريخ – كما في ((ما هي حدود الشموليّة الأدبيّة؟)) على سبيل

(*) والمقصود بمفهوم **الشموليّة الأدبية** في هذا السياق هو مفهوم ((الأدب في المجمل)) أو ((الأدب بشكل إجمالي)) أو ((الأعمال الأدبيّة برمتها)).

(**) استخدم المحرّران مصطلح ((*longue durée*)) (بمعنى الزمن العظيم أو المدى البعيد) وهو يشير للمفهوم المصاغ من قبل فرنان بروديل (Fernand Braudel) في مدرسة الحوليات الفرنسيّة التي تهتم بالدراسات التاريخيّة (للمزيد، أُنْظُرْ: Buchanan, Ian. *A Dictionary of Critical Theory.* 2ed Ed. Oxford UP. 2018. ص ٢٠ و٦٨ و٢٩٧).

(***) وتجدر الإشارة هنا إلى أنَّ **مصطلح غوته للأدب العالميّ** في اللُغة الألمانيّة هو عبارةٌ عن كلمةٍ واحدةٍ وليست كلمتين كما هو الحال في اللُغة العربيّة أو اللُغة الإنجليزيّة. ويُنطق مصطلح غوته بهذا الشكل: ((**فولتلتراتور**)) ويُكتب ((***Weltliteratur***)).

المثال –، فسنجدُ أنَّ هناك مجموعةً أكبر من التأملات والاحتمالات المنهجيّة. فعلى سبيل المثال، طوّر عالِمُ فِقه اللُغة الروسيّ في القرن التاسع عشر الميلادي ألكسندر فيسيلوفسكي (Alexander Veselovsky) نهجًا ناقدًا أطلق عليه مسمى «فنّ الشِعر التاريخيّ» والذي فحص ممارساتٍ شِعريّةٍ رسميّةٍ عبر تاريخيّةٍ من أجل التأمل في العلاقات المُعقدة بين الأشكال المختلفة للفنّ الكلاميّ والممارسات الاجتماعيّة. ولقد استخدم فيسيلوفسكي مصطلح الأدب العالميّ عندما كان طالبًا مُبتعثًا في مدينة برلين، ولكنَّ تأملاته لازالت غائبةً عن المناقشات العلمية، ولا شك أنَّ هذا يرجع للتفضيلات الحاليّة عبر الحدوديّة(*) والتقييد النَظَريّ في هذا المجال.(7)

ويتسمُ مفهوم **الشموليّة** ذاته بتدرجٍ نظريٍّ معيّنٍ وهو ما قد أضفاه عليه تقليد التفكير الجدليّ بشكلٍ خاصٍ(**) ونحن نستخدمها هنا على نحوٍ مُحايدٍ نسبيًّا للإشارة إلى «ذلك الذي يهتمُ بالمجمل»(***). وسواءً تم التعبير عن ذلك من حيث النِطاق أو المجال أو المملكة أو البيئة أو المنطقة، أو بالفعل **العالَم**، فإنَّ الشموليّة تُبرِزُ العلاقة الديناميكيّة بين الأجزاء والكُلّيّ: أيْ الطرق التي تُشَكِّلُ بها التفاصيل الدقيقة كيانًا واحدًا واضحًا في العلاقات التبادليّة والمتفاعلة. فالشموليّةُ بهذا المعنى ليست هي نفس **العُمُومِيّة**(****)

(*) تلك التي تتخطى حدود **القوميّة**.

(**) في إشارةٍ لتقليد **الجدليّة** أو الديالكتك (dialectics) في سياق الفلسفة الغربيّة، وبالخصوص ما ورد عن الفيلسوف الألمانيّ هيغل (Hegel) في عصر التنوير الأوروبيّ (the Enlightenment)، وقد يُنسب كذلك لكارل ماركس (Marx) في سياق الجدليّة التاريخيّة، ولكنّها تختلف بعض الشيء عن مراد النص. والجدليّة ببساطة هي تَبَنِي طريقة حوار جدليّة للوصول إلى خاتمةٍ منطقيةٍ. وهي أيضًا: «حركة الفكر التي تثبت المسألة أو القضية وتنقضها ثم تتجاوز الإثبات والنقض إلى تأليف يضمّهما ويتعدّاهما». ويرجع المفهوم الأخير لسياق الفلسفة اليونانيّة القديمة وهي تتعلق بـ«فنّ الحوار والمناقشة عن طريق الأسئلة والأجوبة» عند أفلاطون (للمزيد، أُنْظُرْ: **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية**، ص. ١٣١-١٣٥).

(***) الكُلُّ أو المُجملُ أو المَجموعُ.

(****) **العُمُومِيّة** (universality): بالإشارة لمفهوم العمومية «عند نقاد الأدب في القرنين السابع عشر والثامن عشر بأوروبا: هي تلك الصفة في الأثر الأدبي التي تجعله ذا دلالة وأهمية في كل زمان ومكان» (للمزيد، أُنْظُرْ: **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبه، ص. ٥٨٨).

(universal) التي تتضمن كُلَّ ما كان موجودًا في الماضي وما هو موجودٌ حاليًّا وما يُمكِنُ وجوده في المستقبل، والتي يُمكِنُ أنْ نسميها الشموليّة المُتكاملة، ولكن بدلًا من ذلك فإنّها تُشيرُ إلى التَشْكيل النشط دومًا لكُلِّ تفصيلٍ دقيقٍ في لحظةٍ معينةٍ. ومع وضع ذلك في الاعتبار، فقد نتوقف لصياغة تكرارٍ ثانٍ في تعريف الأدب العالميّ: **شموليّة الفنّ اللفظيّ**.

ويتم تقديم هذا التكرار بشرط أنَّ أيّ إطار عملٍ معيّنٍ قد يقيّدُ مجموعة ((الفنّ اللفظيّ)) بطرقٍ تحد من عدد وأنواع الأعمال التي يُمكِنُ اعتبارها جزءًا من الأدب العالميّ. ومن المَحتوم أنْ تكون هذه القيود متعلقةً بمسائل القيمة. ويتجلى هذا بشكلٍ خاصٍ في حالة النظرة المعياريّة للأدب العالميّ، والتي تمثل أحد المقاييس الأساسيّة في الاعتراف بالأعمال المقبولة على أنّها أعمالٌ جليلةٌ في العديد من الثقافات (إن لم يكن كلها). وبالتالي، فإنَّ عدد العناصر التي تتألف منها هذه الشموليّة تصبح صغيرةً نسبيًّا، ولكن بما أنَّ الإجلال من الممكن أن يتحقق بصرف النظر عن مكان ووقت إنجاز العمل (على الأقل من الناحية النظريّة)، فإنَّ استخدام مصطلح **الأدب العالميّ** يكون مُبررًا في هذه الحالات. ويساعد ذلك أيضًا في شرح شيءٍ مهمٍ حول الجزء الآخر من تعريفنا: إنَّ ((الفنّ اللفظيّ)) يصبح صريحًا ومُعَبّرًا مباشرةً، ويشير إلى ما هو أبعد من النصّ المطبوع وما يُعْتَبَرُ أدبيًّا على النحو الصحيح، ولكنّه أيضًا تقييديٌّ، من حيث إنّه يحاكي الأعمال التي تخضع لأحكام الجودة.

صِناعةُ الأدبِ العالميّ(*)

ولقد قال كريس أندروز (Chris Andrews) في هذا المجلّد: ((لابد من صِناعةِ الأدب العالميّ، فلا يُمكِنُ العثور عليه ببساطةٍ))، وهو ما يعكس صياغة ستيفان هيلجسون وبيتر فيرمولين (Pieter Vermeulen):[8] ((فنحن، كقُراءٍ وطلابٍ ومدرسين للأدب العالميّ، نبني عوالمًا أدبيّةً من خلال تمييز العلاقات بين مجموعةٍ من المعايير)). وسيجد أولئك الذين

(*) صِناعةُ الأدبِ العالميّ: ((مصنوعًا)) وذلك في إشارةٍ لمجمل الأعمال الأدبيّة العالميّة التي تتم دراستها في دراسات الأدب العالميّ؛ ولذلك أحترز الكاتب عن استخدام ((إنشاء))، لأنَّ الأدب في الأصل يُكتب ويُنشئ ولكنَّ الأدب العالميّ تتم صناعته من خلال تجميع هذه النصوص وإنشاء مدونات معياريّة يتم تداولها وقراءتها ودراستها.

يأتون لهذا المجال للمرة الأولى أنفسهم في مواجهة تراكيبٍ مختلفةٍ جدًا من العوالم الأدبيّة، وتتضمن معاييرًا غالبًا ما تكون غير متكافئةٍ. ومن الطرق الفاعلة لتحديد حجم أيّ نظريّةٍ معيّنةٍ في الأدب العالميّ هي التساؤلُ عن كيفية تصوّرها لما يلي: ١- العناصر المُنْفَصِلة للشموليّة الأدبيّة. ٢- طبيعة حركة هذه العناصر وتفاعلها. و٣- التركيب الكُلّيّ الذي تشكله هذه العناصر مجتمعةً، وكذلك المنطق الزمنيّ الذي يتبنونه.[9]

وقد نأخذ بعين الاعتبار ثلاث دراساتٍ حديثةٍ في سبيل الإيضاح. يقترح ألكساندر بيكروفت (Alexander Beecroft) نموذجًا **عبر تاريخيٍّ**[*] للأدب العالميّ حيث تُشَكِّلُ العناصر المُنفصلة أعمالًا فنّيّةً لفظيّةً عبر التاريخ البشريّ، والتي يتم تحديد طبيعة تداولها وتفاعلها بناءً على مُحِيطها الاجتماعيّ واللُغويّ الذي تنشأ فيه (المحلّيّ والقوميّ والعالميّ، وما إلى ذلك). وبالتالي، فإنَّ الأدب العالميّ يتكون من إطارٍ مُتكاملٍ (meta-ecology) يتألفُ من مجتمعاتٍ حيويّةٍ قائمةً بشكلٍ مُشترك[**].[10] بينما تقترحُ **مجموعة وارويك للأبحاث** (The Warwick Research Collective) نموذجًا ماديًّا تكون عناصره المُنفصلة جميعًا من الأعمال الأدبيّة التي يتم إنتاجها في سياق الاقتصاد العالميّ الحديث. وتَتَشَكّلُ هذه العناصر من خلال موقعها داخل هذا الاقتصاد العالميّ وتفاعلها معه، وهو اقتصادٌ يتسم بشكلٍ أساسيٍّ بالتنمية غير المتكافئة والمشتركة. وبذلك فلقد أصبح الأدب العالميّ «أدب النظام العالميّ الحديث»[***].[11] وفي المقابل، يقترح فينغ تشياه (Pheng Cheah) تصوّرًا

(*) تم استخدام «**عبر تاريخيّ**» (trans-historical) بدلًا من «عابرًا للتاريخ» أو «على مدى التاريخ» أو غيرها من العبارات وذلك بسبب قياس هذا المفهوم على مصطلح «عبر الحدوديّة» (transnationalism) والذي تم اعتماده بدلًا من «القومية العابرة للحدود الوطنية» في هذا الدليل.

(**) وجب التنبيه إلى استخدام مؤلفي هذه المقدمة وكذلك بيكروفت (Beecroft) مصطلح «ecology» والذي يعني حرفيًّا «**عِلْم البيئة**». وتشمل مترادفات كلمة «بيئة» التالي: «١- المحيط الذي يعيش فيه الكائن الحي ويتفاعل معه، مختلف الظروف والأحوال التي تحوط بالمخلوقات خلال حياتها = محيط، وسط، خلفية، إطار العيش. ٢- جو، حالة، وضع، خلفية. ٣. مجتمع. ٤. بيئة حاضنة: بيئة محتوية على الشيء أو مهيأة لاحتوائه بوصفها أرضا خصبة له.» (**المورد العربي** لـ روحي البعلبكي، ٢٠١٦م، ص: ٣٢٨).

(***) ويشير **النظام العالمي الحديث** إلى نظرية النُظُم العالميّة لـ إيمانويل واليرشتاين (Wallerstein)، أُنْظُرْ الفصل الثالث للمزيد حول الموضوع.

معياريًّا للأدب العالميّ تكون عناصره المنفصلة أعمالًا أدبيّة تسعى إلى إقامة وجودٍ زمنيٍّ مختلفًا مما تنص عليه العولمة، ومن ثم احساسًا مختلفًا للشموليّة. وبذلك تتحول – بالنسبة لـ تشياه – مثل هذه الأفعال الزمنيّة إلى عَوالِمَ بديلةً ومثاليّةً، ولا تتفاعل إلى حدٍ كبيرٍ مع العالَم الذي أوجدته الرَّأسماليّة العالميّة، وبهذا فإنّها تعمل بكُلِّ إيجابيّةٍ على تعطيل العالَم، وبالتالي، فإنَّ الأدب العالميّ هو ما يُحَتِّمُهُ العالَمُ المُنْهَارُ والمُعَولم.[12]

ومن الواضح أنَّ كُلًّا من هذه العِلَّل يُقَدِّمُ مفهومًا مُخْتَلِفًا جذريًّا عن الشموليّة الأدبيّة. فهذه الآراء تختلفُ فيما بينها حول كُلِّ شيءٍ تقريبًا: فكيف ترتبط الشموليّة الأدبيّة مع الشموليّة الاجتماعيّة الأوسع نطاقًا، وماذا لو كانت تتألف من عناصر أدبيّةٍ بعينها، أو كانت خاصةً بالحقبة الرّأسماليّة الحديثة، وما إذا كان وجودها حقيقيًّا أم مثاليًّا. كما أنّها تنطوي أيضًا على أنواعٍ مختلفةٍ تمامًا من الممارسة النقديّة الأدبيّة، بالرغم من أنَّ النقد الأدبيّ نفسه غالبًا ما يبدو ثانويًّا حين يتعلق الأمر بالتفكير في الأدب العالميّ، حيث كثيرًا ما تُفيدُ الأعمال الأدبيّة كمجرد أمثلةٍ توضيحيّةٍ. وقد يبدو الأدب العالميّ في بعض الأحيان وكأنّه مجرد ساحة معركةٍ إضافيّةٍ لتجديد الصراعات الدائمة بين الماديّة والظاهراتيّة(*) (phenomenology) والتاريخانيّة(**) (historicism) والمناهضة الإنسانويّة(***) (anti-

(*) **الظاهراتيّة** (phenomenology): "نشأت الظاهراتية في كتابات إدموند هوسيرل (Edmund Husserl) الفيلسوف الألماني، والذي تتخذ فلسفته نقطة انطلاقها من صورة العالم في وعي الإنسان، ومن ثم فهي تنفي إمكانية النظر إلى العالم باعتباره كيانًا مستقلا عن الوعي البشري" (للمزيد، أُنْظُرْ: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، محمد عناني، ص. ٧٠-٧٣).

(**) **التاريخانيّة** أو المذهب التاريخيّ (historicism): وتشير التاريخانيّة لدراسة النصوص في سياقها التاريخيّ (للمزيد، أُنْظُرْ: *A Dictionary of Critical Theory*, p. 230).

(***) **الإنسانويّة** أو المذهب الإنساني (humanism): ذكر ميجان الرويلي وسعد البازعي في **دليل الناقد الأدبي** أنَّ "الإنسانوية كمفهوم وكمذهب فلسفي ترتكز على الإنسان كمحور لتفسير الكون بأسره" وذلك لارتباط جذر المصطلح بمفردة الإنسان (ص ٤٦). والإنسانوية (humanism) تختلف عن الإنسانية (humanity) وكذلك عن العلوم الإنسانية (the humanities) لأنها مفهومٌ فلسفيٌّ خاصٌّ شأنه كشأن التاريخانيّة (historicism) وغيرها من المصطلحات التي تستخدم في سياقات خاصة.

humanism) والتجريبيّة[*]، وهَلُمَّ جَرًّا. إلا أنَّ هذا المفهوم أقدم من العديد من المناهج النظريّة الحاليّة، ولا يزال الاهتمام بالشموليّة الأدبيّة أقدم كثيرًا، كما يشرح تيموثي برينان (Timothy Brennan) في هذا المجلّد. وأيًّا كانت أسباب شعبيّته الحاليّة، فإنَّ هذا المصطلح يجلب معه هالةً دلاليّة، وخاصةً من التقاليد الإنسانويّة[**] (humanist traditions)، من التبادل الأدبيّ المثمر وأرشيفٍ تاريخيٍّ عالميٍّ للإنجاز الإنسانيّ. وعلى هذا فإنَّ المناقشة النقديّة تُشَكِّلُ أيضًا صراعًا من أجل جوهر هذا المصطلح: إنَّ إعادة تعريف الأدب العالميّ يتلخص في السيطرة على المُثُل الأدبيّة (أو التحرُّر من أوهامها). ومن الواضح أنَّ الاختلافات التي نتصدى لها مرارًا وتكرارًا بين العديد من المفاهيم المختلفة حول الأدب العالميّ تُعَبِّرُ عن الاتجاه الذي تسير نحوه الدراسات الأدبيّة.

إنَّ الغرض من هذا **الدليل** ليس الدعوة إلى أيِّ نموذجٍ بعينه من الشموليّة في الفُنون اللفظيّة، بل هو تمكينُ القُراء من الإبحار عبر تنوع الأساليب في التعامل مع الأدب العالميّ حتى يتسنى لهم أنْ يستفيدوا من الإمكانيات النقديّة التي تُتِيحُها هذه الأساليب. وإذا كانت النزعة هي **مناقشة** الأدب العالميّ، فإنَّ هذا المجلّد ملتزمٌ في المقام الأول "بصناعة" الأدب العالميّ. وهو، بعبارةٍ أخرى، ملتزمٌ باستكشاف الشموليّة في الفُنون اللفظيّة من خلال مناقشة مواد أدبيّة. وسيتم اعتبار **الأدب العالميّ** مفهومًا أو فئةً ضروريةً فقط إذا ثبت أنّه عنصرٌ جوهريٌّ لفهم الممارسات الأدبيّة الفعلية. وفي هذا الصدد، لا يوجد سببٌ يدعونا إلى ادعاء الحياد، خاصةً وأنَّ العديد من نظريات الأدب العالميّ تضع النقد نفسه خارج الإطار. وتشهد المقالات في هذا الدليل على قناعةٍ مهيمنةٍ بأنَّ المواد الأدبيّة تُقَدِّمُ أفضل دليلٍ عن عوالمها، كُلٌّ من تلك التي يُشَكِلُونها وتلك التي تُشَكِلُهم. ولذلك فإنَّ هذا كتابٌ في النقد الأدبيّ العالميّ.

(*) **التجريبيّة** (empiricism): المبنيةُ على التجربة، وبالخصوص التجارب العلمية.

(**) لقد كُتبت "**التقاليد الإنسانويّة**" في الأصل هكذا: "humanist traditions"، ولذا فالصواب ترجمتها إلى **التقاليد الإنسانويّة** بدلًا من الإنسانيّة وذلك للدلالة على ارتباطها بـ الإنسانويّة (humanism) بدلًا من الإنسانيّة (humanity).

وسنشرح عَمّا قريبٍ تنظيم هذا المجلّد بمزيدٍ من التفصيل. ولكن قبل أنْ نفعل ذلك، سنستشهد بعملٍ أدبيٍّ لجعل ما يُطالِبُ به النقد الأدبيّ العالميّ ملموسًا، فضلًا عن تقديم بعض الطرق التي يمكن من خلالها تطبيق النظريات المألوفة عن الأدب العالميّ في الممارسة العملية.

مَكَانةُ المواطنة العالميّة (الكوسموبوليتيّة)(*)

يبدو أنَّ بعض القصائد تُولَدُ عالميّةً. ولا شك أنَّ ذلك المفهوم ينطبق على القصيدة التالية. وهذه القصيدة مأخوذةٌ من مجموعة **أغاني كبير** (*Songs of Kabir*) (2011)، وهو عبارةٌ عن مجلّدٍ من التَراجِمِ للشاعر أرفيند كريشنا مهروترا (Arvind Krishna Mehrotra) الذي يتخذ من مدينة الله أباد (Allahabad) مقرًا له، والذي قد نُشِرَ بواسطة نيويورك ريفيو أوف بوكس (New York Review Books [sic.]) في سلسلة "كتب النيرب الكلاسيكيّة" ("nyrb Classics").

والواقع أنَّ اختيار ترجمة أعمال كبير الأدبيّة – وهو أشهر شُعراء البهاكتي (*bhakti*) في الهند في القرون الوسطى الميلادية – يجلب مهروترا على الفور إلى نطاق عدة مفاهيم حول الأدب العالميّ.[13] وبالنسبة لكبير، فلقد اكتسب مكانةً بين تلك الشخصيات البطولية التي كانت في أوائل حقب الأدب الديموطيقيّ(**) الحديث – كدانتي (Dante)

(*) **الكوسموبوليتيّة** (cosmopolitanism) أو ما يشار له أيضًا بـ **المواطنة العالميّة** أو **اللاقوميّة** هو مفهومٌ مُعارٌ من الثقافة الإغريقيّة القديمة ويُكتب بهذا الشكل: (*kosmopolitês*) ويعني "مواطنٌ عالميٌّ" ويمكن استخدامه للإشارة للجماد والأشياء ويعني متعدد الأجناس والثقافات (للمزيد، أُنْظُرْ: Ashcroft, Bill, et al. *Post-Colonial Studies: The Key Concepts* (Routledge Key Guides) (pps. 64-67)). وهي أيضًا: الفكرة الفلسفية القائلة بأنَّ على البشر التزامات أخلاقيّة وسياسيّة متساوية تجاه بعضهم البعض؛ دون الإشارة إلى الجنسيّة أو الهويّة الوطنيّة أو الانتماء الدينيّ أو العرقيّ أو مكان الميلاد (أُنْظُرْ: *A Dictionary of Critical Theory*, p. 99). وللمزيد عن الموضوع، أُنْظُرْ: الحواشي، ص. ٤١.

(**) يتضمن **الأدب الديموطيقي** (Demotic Literature) النصوص الأدبيّة التي كُتبت باللُغة الديموطيقة المصريّة القديمة في القرن الرابع قبل الميلاد (للمزيد، أُنْظُرْ: *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt*)=

وبوكاتشيو (Boccaccio) وتشوسر (Chaucer) – والتي قد حققت أعمالهم مكانة الكلاسيكيات إلى جانب الروائع المقدسة والعلمانيّة للعالَم القديم. وعلى الرغم من كونه صوفيٌّ مناهضًا للإكليروسيّة(*) قد وقع في الصراعات الثقافيّة التي شهدتها شمال الهند في أواخر القرن الخامس عشر الميلادي فلقد كان كبير – على ما يبدو – يتصدى ويعالج المشكلات والقِيَم العالميّة. عِلاوةً على ذلك، فإنَّ أعماله الفنّيّة – فضلًا عن مَنْزِلته – تُعْتَبَرُ إلى حدٍ كبيرٍ مَنْتوجات عمليات الترجمة والنَشْر، سواءً داخل جنوب آسيا أو خارجها. ولا يوجدُ نصٌ أصيلٌ أو مجموعةٌ من النصوص التي قد نَنْسِبُها لكبير، والذي قد كان على الأرجح أُمِيًّا، بل إنَّ هناك بعض الخلاف حول اللُغة التي قد أَلَّفَ بها (فقد تكون ((اللُغة المركبة الاصطلاحية القديمة المعروفة باسم هندووي (Hindui): لُغة البازار)).[14] ولكن لقد وجدت القصائد والأغاني والأقوال التي ألقاها علنًا مكانًا لها في المدونات المعياريّة المميزة عبر قرونٍ من الاتصال الشِفاهيّ بعدة لهجاتٍ، ومن خلال النسخ والكتابة في عددٍ من التقاليد الأدبيّة المختلفة، والترجمة إلى العديد من لُغات جنوب آسيا، وكذلك إلى لُغاتٍ مثل الإيطاليّة والفرنسيّة والألمانيّة والإنجليزيّة والبولنديّة والروسيّة. ولقد تعززت سُمعته وثراء أعماله مع كُلِّ لحظةٍ من لحظات النَشر، فضلًا عن تعرض أعماله للاقتباس والترجمة من قِبَلِ شُعراء آخرين بارزين بما في ذلك روبندرونات طاغور (Rabindranath Tagore) وعزرا باوند (Ezra Pound) وتشيسلاف ميلوش (Czesław Miłosz). وكانت مِثلُ هذه الأعمال التي تَصَدَّرَت عناوين الصحف سببًا في الكثير من الترويج لاسمه في داخل وخارج اللُغة الإنجليزيّة ذات المركزيّة المُهيمنة(**).[15] ولكن لقد كانت التَراجِمُ الدقيقة المبنيّة على سياقٍ تاريخيٍّ وفِقه اللُغة للباحثة الفرنسيّة شارلوت فودفيل Charlotte

---

=أمابالنسبة **للأدب الديموطيقي الحديث** فيشير للأعمال الأدبية التي كُتبت بما يعرف باللهجة الإغريقيّة التي تم البدء باستخدامها في أواخر عهد الدولة البيزنطيّة في القرن الحادي عشر الميلادي.

(*) يقصد **بالإكليروسيّة** السلطة الدينية المسيحيّة ومناهضتها هي العداء لها ومقاومتها.

(**) وصِفَتْ اللُغة الإنجليزيّة في النص الأصيل بعبارة: ((**hypercentral** language of English)) (p. 7). ويمكن ترجمتها حرفيًا إلى: ((اللُغة الإنجليزيّة **مفرطة المركزيّة**)) أو ((اللُغة الإنجليزيّة **المركزيّة بنَحْوٍ مُفْرِطٍ**)).

(Vaudeville) والتي قد نُشِرت في فترة ما بعد الحرب العالميّة الثانية هي التي جَسَّدَت كبير في تلك الجامعة الأكاديميّة العالميّة التي تتمتع بالمكانة المرموقة دوليًّا.[16]

ويُعَبِّرُ مهروترا في مقدمته لـ **أغاني كبير** عن امتنانه لتلك التَراجِم المبنيةُ على تقاليدٍ حَضَرِيّةٍ(*) والتي تتماشى مع ميولٍ كوسموبوليتيّةٍ راسخةٍ ومتينة. ولقد أصر مهروترا لبعض الوقت على أنَّ تَقَدُّمَ حياته المهنية كان يعتمد على تحديد «اتجاهاته من النجوم البعيدة»(**) ('bearings from distant stars').[17] وفي مقالٍ نُشِرَ في عام ٢٠١٤م استجابةً لمفهوم الأدب العالميّ، احْتَفى مهروترا بقيام ثلاثة زملاءٍ من الشُعراء المُترجمين الهنود «بِخُطىً سريعةً حول الكُرة الأرضيّة»(***) ('globe-encircling stride').[18] ولكن هذه الالتزامات لا تتعلق فقط بقراره لتقديم ترجمةٍ أخرى باللُغة الإنجليزيّة لأعمال كبير. بل على العكس من ذلك، يُشيرُ مهروترا في ممارسته الخاصة – بوصفه شاعرًا ومُتَرجِمًا – إلى الكوسموبوليتيّة المتَّسعة لمصدره ويبالغ فيها. وفيما يلي ترجمته **للبادا** (*pada*) – وهي قصيدةٌ قصيرةٌ مُقَفّاةٌ (rhymed) أو غنائيّةٌ – والتي وُجِدت في العديد من مخطوطات التقليد «الغربيّ»:[19]

Though only death has baffled him ..... ورغم أن الموت وحده كان سببًا في إرباكه
he owns the universe, the stars ..... فهو يمتلك الكون، النجوم
– Tom Paulin, 'Chorus' ..... – توم بولين، «الجوقة»

'Me shogun.' ..... «أنا قائد الجيش»
'Me bigwig.' ..... «أنا شخصٌ مهم»
'Me the chief's son ..... «أنا نجل الزعيم
I make the rules here.' ..... وأنا أضع القواعد هنا»

(*) ويقصد بـ **التقاليد الحَضَرِيّة** (metropolitan traditions) التقاليد التابعة للمدرسة الغربيّة (الأوروبيّة والأمريكيّة).

(**) في هذا السياق، تعني كلمة «**bearing**» (ص ٨ في النص الأصيل) **تحديد الاتجاهات** بواسطة بوصلة. ويقصد بالجملة أنه كان يحدد اتجاهاته المهنية بناءً على النظرة المستقبلية طويلة الأمد.

(***) وذلك في إشارةٍ لسرعة انتشار ما قد ترجموه من أعمالٍ لـ كبير حول العالم.

إنه كلامٌ فارغٌ.....It's a load of crap
ضاحكون، يثبون،.....Laughing, skipping,
ويهرولون باضطرابٍ، جميعهم.....Tumbling, they're all
متوجهون إلى ديثفيل.....Headed for Deathville.

يتطلب الأمر طَرْفة عَيْنٍ فقط.....It takes only the blink
يقول كبير،.....Of an eye, says Kabir,
لكي يكون الملك.....For a king to be
منفصلًا عن مملكته.[20].....Separated from his kingdom.

فَمُنْذُ الاقتباس الافتتاحيّ (epigraph)، تقارب وتفارق القصيدة العالَم الإنسانيّ مع المدى غير المعلوم الذي يواجِهُنا به الموت. وتقول فودفيل ((يبدو الموتُ وكأنّه في صميم فكر كبير. وهو يتحدث عنه بأكثر الطرق حيويّةً وفظةً، فيستخدم مجموعةً متنوعةً من الصور والرموز المستعارة غالبًا من التقاليد الشعبيّة والملاحظة العملية المباشرة)).[21] وينطبق هذا التوصيف على خيارات مهروترا: فالأبيات[*] الشِعريّة التالية هي حقيقةٌ واقعيّةٌ وإنْ كانت تذكيرًا مرحًا بالنهاية المشتركة للإنسانيّة: ((ضاحكون، يثبون، / يهرولون باضطرابٍ، جميعهم / متوجهون إلى ديثفيل)). ولكنَّ القصيدة ليست عن الموت فحسب، بل هي عن زوال سيادة الإنسان – وبالتالي العالَم – ومصيره المشترك، وهي استعارةٌ مألوفةٌ تُعرَضُ من أجلها الكلمة الأخيرة: ((مملكته)).

وخشية أنْ تَتَملَّص عالميّة الموضوع من قبضتنا، يُقَدِّمُ مهروترا تلميحًا لسبب اختياره الاقتباس الافتتاحي. وتَتَبِعُ أبياتُ الشِّعر التي يختارها من قصيدة توم بولين (Tom Paulin) نسق المقطع الافتتاحي: ((توجد العديد من العجائب على هذه الأرض (There are many wonders on this earth) / وقد حقق الإنسان أعظم استفادةٍ منها (and man has made the most of them))).[22] مجتمعةً، تقودنا هذه الأبيات الشِّعريّة الأربعة إلى قلقٍ إزاء التحدي الذي يفرِضُهُ الفَناء على مساعيّ الإنسان نحو العالميّة. وليس من العَرَضِ أنْ يُقَدِّمَ

(*) ويمكن جمع كلمة ((بيت)) على ((أبيات)) في ((بيتُ الشِعر)) أو على ((بيوت)) في ((بيتُ الشَّعْر)) أو غيره من المساكن.

بولين بنفسه نسخةً من مقاطع لـ سوفوكليس (Sophocles)[*] في مسرحيته بعنوان **أنتيغون** (*Antigone*). وعلى نحوٍ مماثلٍ، يتعلق النصّ المصدر بحدود ونطاق القوة البشريّة والقيود التي يفرضها الموت.[23] ويربطُ الاقتباس الافتتاحي بين كبير – ومهروترا – وبين شخصيةٍ أخرى من الكلاسيكيات العالميّة، ويربطُ مهروترا – وكبير – مع شاعرٍ و مُترجمٍ أيرلنديّ شماليّ معاصر يستخدم اللُغة الإنجليزيّة، وبذلك يَحّبِكُ هذا الاقتباس شبكةً لتبدأ في ربط العالَم مكانيًّا وزمانيًّا. كما أنّه يتضمن تراثًا لُغويًّا وحتّى ثقافيًّا مشتركًا بين الهند وأوروبا. وفي ملحوظةٍ تلي القصيدة، يوضح مهروترا هذه الروابط ويخبرنا بأنَّ فهم لحظةٍ زمنيّةٍ معينةٍ كـ "طَرْفة عَيْنٍ فقط" ["بلاك" पलक] "يعود إلى ٣,٥٠٠ عامٍ ويحدث عالميًّا وهو موجودٌ في مجموعة نصوص **ريجفدا** (*Rig Veda*) وملحمة **رامايانا** (*Ramayana*)، وفي أعمال سوفوكليس ويوربيديس (Euripides)، وفي الملحمة الشِفاهيّة[**] الأرمينيّة **ساسونتسي ديفيد** (*Sassountsy David*)".[24]

ويبدو أنَّ ممارسات مهروترا في الترجمة وفنّ الشِعر تَعْرِضُ هذا التأطير النصّيّ الذي يُحِيطُ بالعالَم. ولا تنتقل اختيارات كبير للمُفردات إلى مجالٍ لُغويٍّ وثقافيٍّ آخر فحسب، بل وأيضًا إلى زمنٍ آخر. إنَّ "شخصٌ مهم" و "كلامٌ فارغٌ" و "متوجهون" (Headed) و "ديثفيل"، والاختصارات مثل "هم" (they're) و "إنّه" (it's)، هي عبارةٌ عن مصطلحاتٍ عاميّة إلى حدٍ ما وتضمن شعورًا ذو ميولٍ شِبه معاصرةٍ. وكما يبدو أيضًا أنّها تتجنبُ أن يتخلل الأبيات أيّ تفاصيل قد تتطلب معرفةً إقليميّةً محددةً. ولا توجد أيُّ دلائِلٍ لُغَوِيّةٍ للأصول الهنديّة للقصيدة (وبالإمكان أيضًا تتبع اسم الشاعر إلى جذورٍ عربيّةٍ وليس إلى الجذور الهنديّة). وأما بالنسبة للنَّظم الشِعريّ[***] (versification)، فلربما لا يمكن قراءة

(*) سوفوكليس هو أحد أشهر كُتّاب المسرح اليونانيّ القديم وقد ألف عددًا من المآسيّ ومنها **أوديب الملك** (*Oedipus Rex*) (للمزيد، أُنظُرْ: الفصل التاسع، وبالخصوص الجزء بعنوان **عن المُعاناة ومشكلةُ الاختيار الأخلاقيّ**).

(**) للمزيد عن الشِفاهيّة، أُنظُرْ الحواشي عن تعريف الأدب الشِفاهيّ في ص. ٢٦ وكذلك الفصل السابع.

(***) النَّظم أو قَرْضُ الشِّعر (versification): "إنشاء الأبيات الشعريّة [...] القواعد التي يجب مُراعاتها عند إنشاء الشِعر من العَروض وغيره" (للمزيد، أُنظُرْ: **معجم مصطلحات الأدب**، لـ مجدي وهبه، ص. ٥٩٨).

الأبيات كقَوافٍ منتظمةٍ، ولكنّها قصيرةٌ بتساوٍ (مكونةً من ثلاثة إلى خمسة مقاطعٍ لفظيةٍ) ويتم تجميعها بدقةٍ في رباعيات وتتوافق فواصل الأبيات مع بناء الجملة في أول مقطعين شِعريين. ولا يوجد أيّ شيءٍ اسْتِثْنائيٍّ في هذه البِنْية الشِعريّة. ففي الواقع من الممكن أن تُقرأ القصيدة على شاكلة سونيته شكسبيريّة(*) مع إجراء بعض التغييرات – المتوافقة مع حِكْمة كبير وتدبيره – واستخدام الاقتباس الافتتاحي كبيتين اِسْتِهْلاليين. وفي الوقت نفسه، تستغل قافية البيت الأول من المقطع الأخير – «يتطلب الأمر طَرْفة عَيْنٍ فقط» – ، والتي تجعل الوقت أيضًا حيّزًا، التقنيات المرتبطة بالحركة التَّصَوُّريّة الأدبيّة «الإمِجِزْم»(**) (Imagism)، مما يستحضر [الشَاعِر] باوند (Pound)، والذي يُعْدُ أيضًا من أحد مترجمي كبير. وسوف يكون هذا العرض مُستَحسنًا بالنسبة للقُراء الذين درسوا استراتيجيّات الشِعر الحر في القرن العشرين الميلادي.

ومن خلال عددٍ من الطرقِ إذًا، يبدو أنَّ مهروترا يؤكد على عالميّة كبير من خلال ممارسته الكوسموبوليتيّة الخاصة. ومن الواضح أنَّ موضوع القصيدة، ونصوصها الهامشيّة وتلميحاتها، بل وحتى لُغتها وألحانها، يقدمن شكلًا من أشكال إلغاء الطابع المحلّيّ (de-localization)، وهو أمرٌ يتضحُ عندما نتمعنُ في ظُروفِ نشرها. ومن السهل أنْ نُقَدِّمَ دليلًا على تجسيد مهروترا للأدب العالميّ الذي يتكون من عددٍ لا حصر له من الأعمال التي تتنقل ويتم تداولها عالميًّا، والتي تُشارِكُ في الحركةِ غير المقيدة للتفاعل والتبادل عبر الثَّقَافِيّيْنِ، أو نُعَامِلهُ بمزيدٍ من الارْتِياب – كَكَاتِبٍ من موقعٍ شِبه هامشيٍّ في الجمهوريّة العالميّة للآداب(***) – من خلال التركيز على كيفية وضعِهِ للحُجج بشأن الإرث الحَضَريّ

(*) **السونيته الشكسبيريّة (Shakespearean sonnet):** هي القصيدة التي يُطلق عليها أيضًا اسم السونيته الإنجليزية وتتكون من ثلاثة مقاطع رباعية (رباعيات) ومقطع ثنائي ختامي (للمزيد، أُنْظُرْ: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 521).

(**) **حركة الإمِجزم الأدبيّة (Imagism)** هي إحدى الحركات الأدبيّة لمجموعةٍ صغيرةٍ من الشُعراء الأمريكيين والبريطانيين ذوو التأثير في الفترة بين ١٩١٢ و١٩١٧م (للمزيد، أُنْظُرْ: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 311).

(***) ومن خلال استخدام عبارة «**الجمهورية العالميّة للآداب**» (the world republic of letters)، يشير المحرّران إلى دراسة كازانوفا التي وردت تفاصيلها في الحواشي في ص. ٥.

بطرقٍ مختلفةٍ وما يرتبط بهذا الإرث من رأس المال الرمزيّ. وقد يرى رأيٌ آخر أنَّ المزيج غير العادي الذي تتمتع به القصيدة من المصادر والأساليب الأدبيّة يشهدُ على تجارب غير متزامنةٍ تتحمل ضغوط نظامٍ عالميٍّ غير متكافئٍ. وأيًّا كان الإطار الذي نعتمده، فإنَّ القصيدة تبدو وكأنّها تجليًّا للشموليّة الأدبيّة التي جلبتها العولمة والتي تشهد عليها بشفافيةٍ. فحِكَم كبير يتم تحديثها وتتم إتاحتها للمواطن العالميّ المعاصر الناطق باللُغة الإنجليزيّة (("فلا يتطلب الأمرُ أكثر من تغريدةٍ لسقوط مَكانةِ حاكمٍ اسْتِبْداديّ" (it only takes a tweet for an autocrat's stocks to tumble")).

وتُكْسِبُ الفِقْرات السابقة بعضًا من الصبغة لموضوعات ومناهج الأدب العالميّ والتي بالإمكان أنْ تؤثر على قراءة قصيدةٍ مثل قصيدة مهروترا، وإنْ كانت لا تستنفدُ أو تضعُ حدًا للإمكانات التفسيريّة. فلغاية الآن، قمنا بوصف لُغة القصيدة على نحوٍ غير دقيقٍ بأنّها عامّيّةٌ ومعاصرةٌ، ولكنَّ هذا ينطبق جزئيًّا على المقطع الأول فقط. وهنا، يستحضر البناء النَحويّ في الجمل الثلاث الأولى **لُغة هجين** ((pidgin) وهي لُغة الاتصال المبسطة التي يتم ابتكارها عادةً لأغراض التجارة).[25] فيبدو أنَّ عبارة ((نجل الزعيم)) (chief's son) تُشيرُ بشكلٍ خاصٍ إلى الشكل النمطيّ في اللُغة الهجين الأمريكيّة-الهنديّة، والتي انتشرت منذ ثلاثينيات القرن العشرين الميلادي فصاعدًا في الإذاعة والأفلام والتلفزيون الغربيّ.[26] وربما لم يكن الخبرَيْنِ الآخريْنِ في المقطع الأول – قائد الجيش (شوغون)، شخصٌ مهم (بيغ وغ) – ناشئين في أميركا، ولكنْ كِلتَا الكلمتين مرتبطتان، مثل ((زعيم))، بنوعٍ من السُلطة التقليديّة، بل وحتى تلك التي قد عفا عليها الزمن. فلقد أُلغيت الشوغونيّة (shogunate)(*) في اليابان في عام ١٨٦٧م، وبما أنَّ شَعر الذكور المُستعار كان عادةً غير مألوفةٍ بحلول نهاية القرن الثامن عشر الميلادي، فلقد استُخدِمت ((بيغ وغ))(**) في إطارٍ من الحسِ السَّاخرِ أو الهزليّ أو الازدرائيّ مُنْذُ البدايةِ تقريبًا. وقد تم بالفعل إقْحَامُ دلائلٍ استنكاريّةٍ وساخِرةٍ حول مزاعم السُلطة وبإتقانٍ والتي قد وجدت

(*) ترتبط الشوغونيّة (shogunate) بالسلطة اليابانية في الفترة من ١١٩٢م إلى ١٨٦٧م (راجع: https://www.britannica.com/topic/shogunate).

(**) والتي تعني حرفيًا: ((صاحب الشعر المستعار كبير الحجم)).

مُسْتَقَرًّا لها في مُفرداتِ ونحوِ هذه الأبيات الافتتاحيّة والتي ستستمر بقيّة القصيدة في تَصْعِيْدِها. وهي تُثير حالاتٍ من المواجهة العدائيّة بين الثقافات المختلفة، والتعابير المبتذلة التي تنتج عنها. وكما بيَّنَ مهروترا في مقدمته، كان كبير نَفْسَهُ نِتاجًا للمواجهة (والصراع) بين الهندوسيّة والإسلام، وترتبط الطريقة التي تُعَبِّرُ بها القصيدة عن هذه المزاعم السُّلطويّة وتَشَكُّلِها وهِجَائِها بوضع مهروترا الخاص، كشاعرٍ يكتب باللُغة الإنجليزيّة في أعقاب الإمبرياليّة البريطانيّة.

وتوجد هناك طرقٌ أُخرى تُقاوِمُ بها القصيدة القراءة الكوسموبوليتيّة وبِدونِ اكْتِراثٍ. ومن الممكن تتبع إحدى هذه الطرق إذا ما عُدنا إلى موضوع الموت. إنَّ كلمة "ديثفيل" هي عبارةٌ عن تصويرٍ عاطفيٍّ إلى حَدٍّ ما لنهاية البشريّة باعتبارها كبلدةٍ أو كحيٍ في ضاحِيةٍ، وهي طريقةٌ مناسبةٌ لإنهاء المقطع الشِعريّ حيث يُنظَرُ إلى الأفعال والأنشطة الدنيويّة باعتبارها تصرفات هَزْليّة لفِرْقة استعراضيّة من المهرجين والبَهْلَوانات. إنَّ هذه الكلمة تُتَرجِمُ كلمة "جامابوري" (*jamapuri*)، والتي تعني حرفيًّا بلدة أو مدينة ياما (Yama)، إله الموت والعالَم السفلي.[27] كما فضل مترجمون آخرون عبارة "مدينة الأموات" الكئيبة والرنانة، أو "مدينة الموت" الأكثر واقعيّةً.[28] ولكن لماذا ديثفيل؟ ويخبرنا **قاموس أكسفورد الإنجليزيّ** (OED) بأنَّ اللاحِقة "فيل" ("-ville") ترتبط أساسًا بالخطاب العامّيّ الأميركيّ، وبالخصوص في ثلاثينيات ولغاية ستينيات القرن العشرين الميلادي. كما يؤكد **قاموس اللُغة الإنجليزيّة-الأمريكيّة الدارِجة** (*Dictionary of American Slang*) أنَّ اللاحِقة، مُنذُ منتصف الخمسينيات إلى منتصف الستينات، كانت "سائِدةً في موسيقى البيبوب(*) والكوول(**)"، وغالبًا ما كانت تصف مكانًا غير مثيرٍ أو حالةً غير مثيرةٍ للاهتمام، كما في دولّسفيل (Dullsville) وهيكزفيل (Hicksville) وسكويرسفيل (squaresville).[29] وبذلك تصبح ديثفيل وسيلةً للتَهَكُّم بالموت وللربط أيضًا بين كبير وبين تُهمة الثقافة المضادة لمكانٍ معيّنٍ وفترةٍ معيّنةٍ، وحتى لشِعرٍ معينٍ – كشِعر شُعراء

(*) **البيبوب** (bebop) أو البوب (bop) هي نوعٌ من أنواع موسيقى الجاز في فترة الأربعينيات من القرن العشرين الميلادي.

(**) **الكوول جاز** (cool jazz) هي نوعٌ من أنواع موسيقى الجاز التي تتسم بسرعةٍ إيقاعيّةٍ هادئةٍ.

حركة «البيتس»(*) (Beats) – والذين كانوا يفضلون استخدام اللُغة اليوميّة، وهي لُغةٌ لا تقل أهميةً عن أيّ لُغةٍ أخرى، وهي اللُغة التي استعارت الكثير من مُفرداتها من اللّهْجة الإفريقيّة-الأمريكيّة الإنجليزيّة.[30]

وتَتَرابطُ «ديثفيل» منطقيًّا مع بيت المقطع الشِعريّ الافتتاحيّ – «إنّه كلامٌ فارغٌ» – والذي يرتبط بدوره وعلى نحوٍ مماثلٍ باستخدامات العامّيّة الأميركيّة في منتصف القرن. (ويستعير مهروترا أيضًا من فيليب لاركن (Philip Larkin)، والذي يستخدم الكلمة كَذَلِكَ عند استحضار العوالم الخياليّة في الأدب القصصيّ الشعبيّ الأمريكيّ.)[31] وعلى نطاقٍ أوسع، فهي مُتَوافِقةٌ مع ممارسة مهروترا عَبْرَ حياته المهنية، وبالفعل مع ممارسة الشاعر الهنديّ أرون كولاتكار (Arun Kolatkar)، المسؤول عن ترجمة أعمال الشُخوص الرئيسة الأخرى لحركة البهاكتي. ويكتب مهروترا عن كولاتكار: «ولقد شكلت أفلام العصابات وأفلام الرسوم المتحركة والبلوز(**) (blues) شعوره باللُغة الإنجليزيّة، كما شَعَرَ بأنّه أقرب إلى التعابير الاصطلاحيّة الأميركيّة، وخاصةً الخطاب الإفريقيّ-الأميركيّ، من اللُغة الإنجليزيّة البريطانيّة».[32] وبالرغم من أنَّ مهروترا وكولاتكار ليسا متطابقين في أيّ حالٍ من الأحوال، فهُما يشتركان في الاهتمام بالبيتس وفي استخدام الخطاب الأميركيّ، فضلًا عن الحدس الذي يُشيرُ إلى وجود أوجه تشابهٍ حقيقيةٍ بين الشِعر البهاكتي والبلوز، وخاصةً أنَّ «كِليهما يتحدثُ بتعابير الشارع الاصطلاحيّة».[33]

وبالمناسبة، فإنَّ كولاتكار هو واحدٌ من ثلاثة المؤلفين الذين يَصِفُهُمْ مهروترا بـ «بِخُطىً سريعةً حول الكرة الأرضيّة». والاثنان الآخران هما تورو دت (Toru Dutt) وآي كاي رامانجن (A. K. Ramanujan). وقد كان كُلُّ هؤلاء الثلاثة شُعراءً ومترجمين من الهند، وكانت هذه في واقع الأمر هي النقطة المركزيّة في نِقاشهِ: وهي وجود طريقةٍ هنديّةٍ

(*) يُشيرُ مصطلح **البيتس** (Beats) إلى حركة شُعراء البيتس المناهضة للثقافة السائدة في أربعينيات خمسينيات القرن العشرين الميلادي. (للمزيد: https://www.poetryfoundation.org/collections/147552/an-introduction-to-the-beat-poets.)

(**) **البلوز** (blues) هو نوعٌ من أنواع الموسيقى الغنائيّة التي ارتبطت بجنوب أمريكا الشماليّة والطرب الإفريقيّ-الأمريكيّ.

خاصةٍ لترجمة الماضي. وفي ظل ذلك، فلربما يجدر بنا الرجوع لتعليقات مهروترا بشأن ما قد أثر في حياته من خارج السياق الهنديّ، والتي أُقْتُبِست هذه المرة بالكامل:

> ففي عام ١٩٦٤م، وهو العام الذي توفي فيه نهرو (Nehru)، وهو العام الذي نشر فيه فيديادر سوراجبراساد نيبول (V. S. Naipaul) كتاب **منطقةٌ من الظلام** (*An Area of Darkness*)، كُنت أجلس في قلب الظلام، في كوخٍ في مدينة الله أباد، في قاعة انتظار السكك الحديدية في بيلاس بور (Bilaspur)، وكما فعل العديد من الشُعراء الهنود – من هنري ديروزيو (Henry Derozio) إلى سرينيفاس رايابرول (Srinavas Rayaprol) – من قبلي، كُنت آخذ الاتجاهات من النجوم البعيدة. وكان الاثنان اللذان أخذتُ مِنْهُما هما إدوارد إستالن كامينجز (E. E. Cummings) وخليل جبران.[34]

ومن اللافتِ للنظر أنّه من قبل أن يحدد مهروترا اتجاهاته من "النجوم البعيدة" فلا يحدد موقعه في عامٍ واحدٍ فحسب، بل وفي لحظةٍ محددةٍ من التاريخ السياسيّ الهنديّ والتاريخ الأدبيّ في الشتات. كما أنّه أيضًا يحدد موقعه في أماكن معيّنة والتي بدورها تُحَدِّدُ أُفُقَ مُواطنتِهِ العالميّة، وبذلك فإنَّ مهروترا – في الوقت الذي يسعى فيه للحصول على التوجيهِ والإرشادِ منْ أماكنَ أخرى – يَحْتَذِّي وبوضوحٍ شديدٍ بتقليدِ الشُعراء الهنود الناطقين باللُغة الإنجليزيّة والذي يَعودُ إلى القرنِ التاسع عشر الميلادي. فضلًا عن ذلك، فلا يُمكن فهم أهمية تحديد هذا التقليد بدون فهم المَواقِف المُتَخَذة داخل إطار المجال الأدبيّ الهنديّ والتي كانت تُقابَلُ، منذ خمسينيات القرن العشرين الميلادي على الأقل، بِمُنَاقشاتٍ حول أهمية اللُغة الإنجليزيّة كلغةٍ أدبيّةٍ والنماذج الأدبيّة التي يبدو أنّها كانت تُستورد من الخارج. وفي الواقع، تُشَكِّلُ طبيعة هذه الحُجَج أهميةً حاسمةً لفهم المنطق الجماليّ الذي يكمنُ خلف تَفْضِيل ترجمة شُعراء البهاكتي على حساب النصوص السنسكريتيّة، بقدر ما يَكْمُنُ خلف تَفْضِيل عباراتٍ اصطلاحيّةٍ مضادةٍ للثقافة السائدة في أمريكا.

وَلِذَلِكَ ففي حين يبدو مهروترا وكأنّه يحتفي بالكوسموبوليتيّة اللامحدودة وغير المقيدة، فإنّه يصف في واقع الأمر المواد والممارسات التي يتميز بها المجتمع الأدبيّ الذي

هو بِنَفْسِهِ مُضَمَّنٌ به. فهو يُعيدُ هيكلة **التَوْفيق الإيديولوجيّ**(*) بين معتقدات شمال الهند المتأصلة في تقاليد كبير، وبهذا يُنقذ ذلك المفعم بالحيويّة في شِعْر كبير من الشتات العالميّ الذي هدد بجعله إما كعينةٍ فِقْه لُغويّة(**) أو كقناةٍ من البديهيّات الباهتة. إنَّ عبارة "أنا قائد الجيش" تعتمد على موادٍ أدبيّةٍ ذات طابعٍ شموليٍّ عالميٍّ مترابطٍ، ولكنّها تفعل ذلك من أجل الشهادة على الوجود غير المتزامن لأحاسيس كبير في بيئةٍ سياسيّةٍ تتسم بالنزعة القوميّة الدينيّة الجادة. وبذلك فقد تم إلحاق كبير بتياراتٍ جماليّةٍ خاصة بالسياق الأدبيّ الهنديّ والسياسة الجنوب آسيويّة، فضلًا عن القيود والديناميكيات المتأصلة في المواد الأدبيّة المحلّيّة أو ذات الطابع المحلّيّ. فإذا لم نتمكن من، أو لم يكن بوسعنا، أن نرى ذلك على الفور – إذا ما استسلمنا لإغراء الوقوع في خطأ فهم كوسموبوليتيّة مهروترا السطحية وعالمه الأدبيّ وقارناه بمنهج عبر الحدوديّة الذي احتفا به الباحثون مؤخرًا في الولايات المتحدة الأمريكيّة وأوروبا – فسَيُشِيْرُ ذلك للمخاطر الكامنة في أيّ ممارسةٍ نقديّةٍ أو تعليميّةٍ تَعْتَبِرُ معنى وبالفعل وجود الأدب العالميّ من الأمور المُسَلَّمِ بها.

العَوالِمُ والمُمَارساتُ

لابد أنْ يُصنعَ الأدبُ العالميّ، ولكنَّ العناصر المكونة له ليست خامِلةً بحيث يمكن وضعها في المكان الصحيح. إنَّ المواد الأدبيّة التي نبني بها عَوالِمًا أدبيّةً هي بنفسها

(*) **التَوْفيق الإيديولوجي** (Syncretism): يُستخدم المصطلح في علم الإنسان والدراسات الثقافية للإشارة إلى المنتجات الثقافية ذات الطابع الصناعي (أو الهجين) نتيجةً لاختلاط الثقافات في الشتات (*A Dictionary of Critical Theory* p. 463 (مراجع الترجمة)).

(**) **فِقْه اللُغة** (philology): "هو العلم الذي يُعنى بفهم اللغة، ودراسة قضاياها، وموضوعاتها" (للمزيد، أُنْظُرْ: **فقه اللغة** (٢٠١٩ م) لـ محمد الحمد، ص. ١٩) وورد أيضًا: "استُعمل هذا المصطلح في التقاليد العلمية الأوروبية للدلالة على معانٍ ثلاثة: ١- الدراسة المنهجية للغةٍ ما ولآدابها في آن واحد. ٢- دراسة اللغة دراسة منهجية بالاقتصار على قواعدها النحوية والصرفية وتاريخ تطور الصِيَغ فيها عبر العصور. ٣- دراسة آداب لغةٍ ما مع الاهتمام أولًا بمظاهرها اللغوية البحتة" (للمزيد، أُنْظُرْ: **معجم مصطلحات الأدب**، مجدي وهبه، ص. ٤٠٠)).

مفعمةٌ بالحياة، لأنّها أيضًا مصنوعةٌ. ولهذا السبب، تهتم مقالات هذا المجلّد في المقام الأول بالعلاقة بين الحِرَف أو الممارسات الأدبيّة والعوالم التي تمتد إليها. وتبين كيف أنَّ التفاعلات النقديّة المُفَصَّلة مع المواد الأدبيّة تستدعي صياغة مفاهيم للشموليّة الأدبيّة، وعلى العكس من ذلك، كيف تستلزم الادعاءات الجدليّة المتعلقة بالشموليّة الأدبيّة التزاماتٍ نقديّةٍ معيّنةٍ.

فأما بالنسبة للفصول الواردة في الباب الأول – **العَوالِم** – فقد تم عرضها في سياق المَنْظور الأخير. وهي تثير إشكاليات عامة تتعلق بصياغة المفاهيم وتستجوب بعض الأطر النقديّة والمنظرين الرئيسين في حقل دراسات الأدب العالميّ من أجل التمعن في كيفية تنظيم نماذجٍ معينةٍ في الأدب العالميّ لاهتماماتنا بـ وميولنا تجاه ممارساتٍ أدبيّةٍ معيّنة. وتنطلق الفصول الواردة في الباب الثاني – **المُمَارسات** – من أجناسٍ أدبيّةٍ مُعيّنةٍ وتقنياتٍ وأنماطٍ وتمتد إلى هيئاتٍ وشبكاتٍ من التقاليد الأدبيّة والمؤسسات العالميّة والتي عَمّدتها هذه الأنواع والتقنيات. كما أنّها تتأمل في أنواع صناعة العالم التي تَضْطَلِعُ بها ممارساتٌ معيّنةٌ.

ففي الفصل الافتتاحي لهذا الدليل، يُقَدِّمُ تيموثي برينان لمحةً عامةً عن الأدب العالميّ والكوسموبوليتيّة، وهو ما يؤكد على أنَّ التقاليد الفكريّة الكامنة وراء كِلاَ المصطلحين مُزْدَوِجْةَ الجانب. فهو يُغايِرُ ميول النقاد في التعامل مع أشكال الهيمنة الكوسموبوليتيّة باعتبارها أمثلةً للتعدديّة الخاليّة من التحيّز وفي اعتبار أنَّ الأدب العالميّ محادثةً لهؤلاء الكُتّاب الذين يتمتعوا بسهولة الوصول للمراكز الحضريّة. وبالنسبة لبرينان، فإنَّ هردر (Herder)، وليس غوته، هو العامل الرئيس في صياغة مصطلح **الأدب العالميّ** باعتباره مِثالًا أَعْلى يُناهض الإمبرياليّة، وإنَّ الأُمميّة – وليست عبر الحدوديّة – هي الطابع الكوسموبوليتيّ الذي يتسم به هذا الأدب العالميّ. وهو يدعو إلى "تأويلٍ اجتماعيٍّ" والذي بدوره "يستوعب شبكات التواصل للمؤلفين الذين يختاروا ويضعوا الاستراتيجيات ويصنعوا حيّزًا في بيئةٍ تجاريّةٍ عدائيّةٍ مكونةٍ من الأوساط التجاريّة والمدارس والاختلافات الطبقيّة"، ويعمق فهم نتائج مثل هذا النهج من خلال دراسة أعمال أليخو كاربنتيير (Alejo Carpentier).

وتَسيرُ مُناقشة أنّا بيرنارد (Anna Bernard) للأمة وعبر الحدوديّة على خطى طرح برينان، فتحدد شبكات تواصلٍ دوليةٍ تتضمن كُتّابًا مناهضين للاستعمار يعملون في إطار سياقاتٍ قوميّةٍ مختلفة. فهي تنظر إلى مُخْتارات الشِعر التي نشأت في سياق النضال ضد الاستعمار في فلسطين وجنوب إفريقيا ونيكاراجوا، والتي انتشرت عبر حركات التضامن الدولي، لجذب الانتباه إلى الترابط بين حركات التحرير الوطنيّ. وبالتالي فإنَّ الاختيار بين الأمة وعبر الحدوديّة يُكشَفُ عنه باعتباره خيارًا سيئًا، وبيرنارد قادرةٌ على التشكيك في الافتراض بأنَّ الدراسات الأدبيّة العالميّة تستلزم تجاوز الأولى. وفي المقال التالي الذي يتناول التحديات الإبستمولوجيّة(*) والنقديّة التي تفرضها معايير فهم الأدب العالميّ، يُسلط بن إثرينغتون (Ben Etherington) الضوء على العلاقة العدائيّة بين القيمة الأدبيّة والقيمة الاقتصاديّة. فهو يزعم أنَّ ظروف العولمة قد أرغمت الأدب العالميّ على التحول إلى مفهومٍ سلبيٍّ. لذا، فبدلًا من تحديد شبكات تواصل وبيانات ضخمة وروابط دولية، تقع المسؤولية على عاتق الدراسات الأدبيّة العالميّة للبحث عن الترابط الكامن بين السِمات المحلّيّة عبر الثقافات الأدبيّة والأعمال الأدبيّة المختلفة والتي تتوحد في معارضتها لجعل الحياة الاجتماعيّة سِلعةً اقتصاديّةً. ولذا، فهو يقرأ أعمال إيمي سيزير (Aimé Césaire) باعتبارها تشريعات أدبيّة وكحيّزٍ بديلٍ لانتقال الأدب العالميّ عبر أقطاب الكرة الأرضيّة.

ويتناول فصل جراد زيمبلر (Jarad Zimbler) مناقشة مسألة ما قد يَنْطَوي على التأويل الاجتماعيّ للأدب العالميّ، وخاصةً إذا كان يَنْطَلِقُ من مفهوم بيير بورديو (Pierre Bourdieu) عن المجال الأدبيّ. ولقد تم اقتباس هذا الإطار النقديّ في العديد من دراسات الأدب العالميّ ويتعهد زيمبلر بأن يوجه نقدًا فاحصًا (critique) وجوهريًّا

(*) **نظرية المعرفة** أو **الإبستمولوجيا** (Epistemology): "لفظٌ مركبٌ من لفظين يونانيين هما (أبستمي)، أي المعرفة والعلم، و (لوغوس) أي النظرية والدراسة. فمعنى الابستمولوجيا إذن نظرية العلوم وفلسفة العلوم [...] وتعنى الابستمولوجيا بدراسة مبادئ العلوم وفرضياتها ومناهجها ونتائجها دراسة نقدية ترمي إلى ابراز بناها ومنطقها وقيمتها الموضوعية" (للمزيد، أُنْظُرْ: **معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية** ص. ١٣، وأيضًا *A Dictionary of Critical Theory* p. 153 (مراجع الترجمة)).

لأبرز هذه الدراسات، وهي دراسة باسكال كازانوفا. وهو يضع في الحسبان الممارسات الأدبيّة وتاريخ النشر لكاتبين هما فلاديمير نابوكوف (Vladimir Nabokov) وستيفان هايم (Stefan Heym) – واللذان انتقلا من مجالٍ أدبيٍّ لآخر – وذلك لدراسة وفهم كيف تنشأ العلاقات والروابط الأدبيّة وكيف يمكن تحديد آفاق تلك الإمكانات التي تلعب دورًا في تَشْكيلِ آثار ومعاني عملٍ ما. وينتقل التفاعل النقديّ مع الأسئلة الاجتماعيّة إلى فصل ستيفان هيلجسون (Stefan Helgesson) عن الأدب العالميّ وعلاقته بالترجمة، والذي يدمج التحليل المؤسسيّ عبر الحدوديّ لكازانوفا مع أنماط تداول النصوص الأدبيّة لبيكروفت من أجل فهم الحياة المتنوعة للنصوص المُترجمة في ظل نظامٍ لُغويٍّ عالميٍّ غير متكافئ. ومن خلال النظر أولًا في أعمال الشاعر الموزمبيقيّ الشهير على المستوى الوطنيّ خوسيه كرافيرينيا (José Craveirinha) والتي «نادرًا ما تُرجِمت»، يُبَيّنُ لنا هيلجسون كيف يمكن حتى لقصيدةٍ واحدةٍ فقط أنْ تَعْلَقَ في آنٍ واحِدٍ داخل حيّز بيئاتٍ مختلفةٍ لانتشار النصوص الأدبيّة، وكُلٌّ منها يجلب عوامل مختلفةً تمام الاختلاف. ومن ثم يُناقش هيلجسون كيفية استباق أعمال جي إم كوتزي (J. M. Coetzee) لاحتماليّة ترجمتها لِلُغاتٍ مختلفةٍ، فيبرهن، بدلًا من ذلك، أنَّ الافتراضات بشأن اسْتِقْرار النصّ الأصيل تضعف عندما تحتوي بنيته الإنشائيّة على دلائل ترتبط بـ**مناطق نصّيّة** ('textual zones') خارج بيئة النصّ الأصيل والتي قد يمتد إليها (*).

ويتم تحديد بيئات النشر التداول التي يهتم بها هيلجسون من خلال مدى وصول وتنقل لغاتٍ معيّنة. فيما يُبين فصل سوون بارك (Sowon Park) عن **عَوالِمِ نُظم الكتابة** ('scriptworlds') أنَّ الاهتمام بالوسائط التي يتم من خلالها نقل ونسخ هذه اللُغات يُنتِجُ – مرارًا وتكرارًا – رسمًا مختلفًا للخرائط الأدبيّة. وغالبًا ما تَجمَعُ النصوص عدة لُغاتٍ معًا، كاشفةً عن ساحاتٍ وسيطةٍ وشبكات تفاعل. فضلًا عن ذلك، وكما توضح بارك، فإنَّ مثل

(*) ويقصد المحرّران بذلك أنَّ بعض النصوص الأدبيّة قد تم إنشائها بطريقةٍ معينةٍ حيث تسهل عملية ترجمتها إلى لُغاتٍ مختلفةٍ بعد النشر؛ بحيث لا تحتوي على الكثير من الدلائل الثقافيّة المرتبطة بلغة النص الأصيل والتي قد تُعيقُ ترجمتها للُغات أخرى.

هذه النصوص قد تُهيئ البيئة الخصبة لـ "شكلٍ وبنيةٍ وحتى نمطٍ أو نوع" الأعمال الأدبيّة، فضلًا عن علاقة القُراء النفسية والعاطفية مع اللُغة الأدبيّة. وفي التفكير في كيفية تفاعل عوالم نُظم الكتابة، تستشهد بارك بشو بينغ (Xu Bing)، والذي تستغل تجاربه عبر النصية التوقعات الدلاليّة والجماليّة المرتبطة بنصوصٍ مختلفة. ويتناول فصل ليز غانر (Liz Gunner) ثغرةً أكبر في الدراسات الأدبيّة العالميّة: **الأدب الشِفَاهِيّ**(*) (oral literature). إنَّ إدراج الفنّ اللفظيّ الذي يتم تقديمه مباشرةً للجمهور يتطلب من أرباب حقل دراسات الأدب العالميّ إعادة النظر في نماذجه وبشكلٍ جوهريّ، وليس فقط من خلال دراسة التأثير غير المتزامن على فترات التاريخ الإنسانيّ التي كان فيها الفنّ اللفظيّ في الغالب شِفاهيًّا، ولكن أيضًا من خلال فهم الطرق المعقدة التي تستمر من خلالها أشكال الأدب الشِفاهيّ المختلفة على البقاء، والتنقل عبر التقنيات الحديثة، والتفاعل مع عالم الطباعة. وتتناول غانر أولًا قضية ملحمة **سونجاتا** (*Sunjata*) غرب الإفريقيّة، ثم جنس شِعر المدح الأديبّ(**) في مختلف أنحاء القارة الإفريقيّة. ويلقي الأدب العالميّ الذي يشمل الأدب الشِفَاهِيّ بالتحديات عند المقارنة ويتطلب أشكالًا مختلفةً تمامًا من الخبرة وجمع البيانات مقارنةً بتلك المنهجيات التي تركز على المخطوطات المطبوعة أو بدائلها الرقمية.

ويحدد بوريس ماسلوف (Boris Maslov) في أول فصلٍ في باب **المُمَارسات** مسارًا واحدًا في أنواع المقارنة التي تُطالب بها غانر. ومن خلال الاستعانة بدراسات فيسيلوفسكي عن التاريخ الشِعريّ والنظريّة الشكليّة الروسيّة واللُغويات البنيويّة، تستحضر دراسة ماسلوف عن شِعر الغناء شموليّةً أدبيّةً واسعة النطاق على مستوى العالم. ويتنقل فصله عبر الألفية وبين أشعار الغناء بعدة لُغاتٍ قديمةٍ وحديثةٍ، ويقدم تحليلًا عبر تاريخيّ لأمثلةٍ

(*) **الأدب الشِفاهيّ**: (ومن أسمائه أيضًا: الشفاهية والشفوية والشفهية الأدبية) والأدب الشِفاهيّ هو الأدب الشعبي الذي يتميز بعدة خصائص تميزه عن الأدب المكتوب وكذلك عن الأدب الشفهي الذي قد يكون في الأصل مكتوبًا ولكن قد يلقى شفهيًّا (للمزيد، أُنْظُرْ: **المصطلحات الأدبية الحديثة**، لـ محمد عناني، ص. ٦٦).

(**) تجدر الإشارة إلى أنه تم اعتماد مصطلح "الجنس الأدبيّ" لترجمة "genre" في هذا الدليل، وذلك لشمولية هذا المصطلح. وورد في تعريفه أنه: "إصطلاح عملي يستخدم في تصنيف أشكال الخطاب، وهو يتوسط بين الأدب والآثار الأدبية. ويتضمن مبدأ الأجناس الأدبية معايير مسبقة غايتها ضبط الأثر" (للمزيد، أُنْظُرْ: "التجنيس الأدبي بين تصنيف الناقد وتمرد المبدع" لـ نعمات كرم الله).

تتضمن القصائد الغنائيّة والرثائيّة والإبيجْراما(*). وبهذا يثير الانتباه للطرق (اللاغائيّة)(**) التي تتكرر بها الأشكال الأدبيّة والمبادئ الشِعريّة عبر الثقافات والتاريخ. فيما تستحضر مناقشة أتو كوايسون (Ato Quayson) للمأساة عالمًا شاسعًا مماثلًا. ويفهم كوايسون أيضًا الشموليّة الأدبيّة باعتبارها عبر تاريخيّةٍ وعبر قاريّةٍ. إلا أنّه يرى أنَّ أُسس المقارنة ترتكز أكثر على ما يصفُهُ بالأُسس "الأخلاقيّة-الإدراكيّة" للإنتاج الأدبيّ وأقل على الأشكال والمبادئ الأدبيّة. وفي حالة المأساة، فإنَّ هذه الأمور تتعلق برغبةٍ في إقرار المُعاناة وتجربتها، وهنا يجد كوايسون أسبابًا لمقارنة المآسي التي كُتِبَت مِن قِبَلِ سوفوكليس ووليام شكسبير (Shakespeare) و وولي سوينكا (Wole Soyinka).

وقد تقترح الأعمال الخاصة التي ناقشها كُلٌّ من ماسلوف وكوايسون إنشاء مدونةٍ معياريّةٍ للأدب الكْلاسيكيّ، ولكنَّ العالم الذي يعرضه كِلاهما هو أكثرُ اتساعًا بكثيرٍ، سواءً من الناحية المكانيّة أو من الناحية الزمنيّة. وتميل الأشكال التي تُعالَجُ في فصولٍ أخرى في الباب الثاني إلى الانفتاح على شموليّةٍ تكون عناصرها مُقيّدةً بالاقتصاد العالميّ الحديث. ومن بين هذه الأشكال الرواية والتي قد برزت في المناقشات النظريّة الأخيرة وكثيرًا ما تم تصنيفها كالشكل الأدبيّ النموذجيّ للحداثة الرَّأسماليّة. ويبدأ نهج نيل لازاروس (Neil Lazarus) في التعامل مع الرواية بالزعم بأنَّ تَضْمين إنتاج السِلع في جميع مناحي الحياة الاجتماعيّة كان سببًا في خلق الظروف اللازمة "لعولمة رأس المال الكاملة"، وبالتالي فإنَّ الإنتاج الأدبيّ عبر كل المجتمعات البشريّة المختلفة كان عليه أنْ يخوض في صراعٍ مع نظامٍ عالميٍّ موحدٍ وإن كان غير متكافئ منذ القرن التاسع عشر الميلادي. ويناقش لازاروس أنَّ هذا المأزق يدعو إلى إيجاد أساليب مقارنة للنظر في أعمالٍ أدبيّةٍ تشترك في "ظروفٍ توليديّةٍ" مماثلة. فهو يعطي في سياق ذلك قراءات مفصلة لرواية أي كوي أرما (Ayi Kwei Armah) **الجميلون لم يولدوا بعد** (*The Beautyful Ones Are Not Yet Born*)(***) ورواية

(*) والتي سوف يتم التعليق عليها بشكلٍ مفصلٍ في الفصل الثامن.

(**) **اللاغائيّة** (non-teleological): الغائيّة هي "الدراسة، والافتراض الضمني بأنَّ كل شيءٍ له غرضٌ نهائيٌّ". وخلافها اللاغائيّة (للمزيد، أُنظُرْ: *A Dictionary of Critical Theory*, p. 465 (مراجع الترجمة)).

(***) وتجدر الإشارة إلى أنَّ الخطاء الإملائي في كلمة (*Beautyful*) مُتَعمدةٌ وذلك لإضافة طابع السخرية.

ويسلاف ميشليسكي (Wiesław Myśliwski) **حَجَرٌ على حَجَرْ** (*Stone Upon Stone*). وينظر إليها كرواياتٍ تتخذ من اليد العاملة كموضوعها الأساسي وتُنسق من خلال هيكلها طابع النظام العالميّ كتجربةٍ تحت ظروفٍ معيّنةٍ.

وتتناول دراسة شارلوتا سالمي (Charlotta Salmi) عن الرواية الصوريّة ظاهرة مجموعةٍ متنوعةٍ من "الفنّ المتسلسل". فمنذ البداية، كانت هذه الظاهرة عبارة عن مُنتجات "عبور وتبادل ثقافيّ" والتي عززتها الإمبرياليّة الأوروبيّة والتوسع الاستعماريّ. وتبدو القصص الصوريّة اليوم وكأنّها أمثلةٌ نموذجيّة للسِلع الثقافيّة في سوقٍ عالميّةٍ، وخاصةً في ضوء السهولة الواضحة التي يمكن من خلالها تداول الصور عبر الحدود اللُغويّة. ولكنَّ سالمي تستكشف طرقًا أخرى لدراسة السرد الصوريّ كشكلٍ "عابرٍ للحدود الوطنيّة" من خلال قراءات تفصيليّة لثلاثة نصوص. ولازال الأول – المانغا الرائدة **بيرفوت جين** (*Barefoot Gen*) لكيجي ناكازاوا (Keiji Nakazawa) – يُترجَمُ ويُقتبَسُ ويتم نشره وتداوله على نطاقٍ واسعٍ، وبالتالي فإنّه يُقَدِّمُ أدلةً على ذلك النوع من النصوص الأدبيّة العالميّة التي صاغ دامروش نظرياته بناء عليها. بينما تُعَبِّرُ **برسبوليس** (*Persepolis*) لمرجان ساترابي (Marjane Satrapi) و**بيمايانا** (*Bhimayana*) لـ أناند وناتاراجان والفيامز (Anand, Natarajan, the Vyams) عما وصفه إدوارد سعيد "بالسِمَةِ العالميّة"(*) (worldliness). ومثلها كمثل سالمي، تُشكك شيتال برافينشاندرا (Shital Pravinchandra) في الفصل اللاحق في مُيول مُنَظري الأدب العالميّ لمنح الامتياز للرواية دون غيرها من الأجناس الأدبيّة الأخرى. وفي فصلها عن القصة القصيرة، تلاحظ برافينشاندرا أنَّ قِصر الشكل لابد أنْ يجعلها متاحةً بشكلٍ أكبر للتداول والاستهلاك مقارنةً بالرواية، وأنَّ القصص القصيرة كثيرًا ما يُعتمَدُ عليها لضمان التمثيل الإقليميّ المتنوع في مُخْتارات الأدب العالميّ. ورغم

(*) السِمة العالميّة (worldliness): وهو مفهوم صاغه إدوارد سعيد في كتابه **العالم والنص والناقد** (*The World, the Text, and the Critic*) الذي نُشر في عام ١٩٨٣م، للرد على مفهوم العولمة (globalization) ونقد تصوّرها عن العالم بصفته واحدًا بدون اختلافاتٍ. وبذلك فسِمة العالميّة تتعلق بالنقد الأدبيّ للنصوص التي، بسبب نشؤها في مكانٍ وزمانٍ ومجتمعٍ معنيين في العالم، توجد في العالم وبالتالي فهي عالميّة ومختلفة في نفس الوقت (للمزيد، أُنْظُرْ: **العالم والنص والناقد**، ص. ٣٣-٣٥).

ذلك فإنَّ القصة القصيرة مُغيبةٌ بدرجةٍ ملحوظةٍ في المناقشات النقديّة. وباعتبارها شكلًا كثيرًا ما يلعب دورًا رئيسًا في الدول "المُهَمشة"، فإنَّ القصة القصيرة تدعو إلى نهجٍ يدرس ظروف الإنتاج في أماكن أخرى غير المراكز الحضريّة في أوروبا والولايات المتحدة الأمريكيّة. وتركز برافينشاندرا بعد دراسة العديد من هذه السياقات على استراتيجيات القص الما ورائي(*) (metafictional) والتَّناصّ(**) (intertextual) في قصص "الداليت" ([المنبوذين]) القصيرة وفي عمل أجاي نافاريا (Ajay Navaria) بشكلٍ خاص.

وينظر الفصل قبل الأخير في هذا **الدليل** إلى السينما العالميّة وهو الشكل الذي يوجد أيضًا داخل حيّز سياق النظام الاقتصاديّ العالميّ الحديث. فتلجأ كيا غانغولي (Keya Ganguly) إلى مناقشاتٍ عن السينما العالميّة من أجل استجواب الافتراضات النظريّة في العديد من الدراسات الأدبيّة العالميّة الحديثة. وبالرغم من أنّها تؤكد على أهمية دمج "الفهم الماديّ للثقافة في ظل الرّأسماليّة مع استجواب الأشكال الفنية"، فهي تشكك في النظريات المبنية على أساس النُظُم(***) والتي لازالت بالغة التأثير في فهم ودراسة الأدب العالميّ. وهي تدعو إلى حوارٍ نقديٍّ يبتعد عن القراءات السياقيّة المختزلة، ويتفاعل مع التناقضات التاريخيّة العالميّة التي أثّرت على شكل وأسلوب الأعمال الفنية. ويضع تحليلها الدقيق لفيلم **لاعبو الشطرنج** (*The Chess Players*) لساتياجيت راي (Satyajit Ray) في الاعتبار الأهمية الخاصة للزمنية باعتبارها عنصرًا ضروريًّا في عالم العمل الفنّيّ ووظائفه السرديّة.

(*) القص الما ورائي (metafiction): "خيالٌ عن الخيال، أو على وجه الخصوص نوعٌ من الخيال يُعلِقُ علنيًّا على وضعه الخياليّ." (للمزيد، أُنْظُرْ: *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, p. 364)

(**) التَّناصّ (intertextuality): "معنى المصطلح هو العلاقة بين نصين أو أكثر، وهي التي تؤثر على قراءة النص المتناص intertext، أي الذي تقع فيه آثار نصوص أخرى أو أصداؤها" (للمزيد، أُنْظُرْ **المصطلحات الأدبية الحديثة**، محمد عناني، ص. ٤٦).

(***) والمقصود بـ "المبنية على أساس النظم" أي النظريات المبنية على أساس نظرية إيمانويل واليرشتاين (Wallerstein) عن النظم العالمية (World-Systems Theory). وللمزيد، أُنْظُرْ: الحواشي، ص. ٣٤٦.

ويصل مجلّدنا هذا إلى النهاية بواسطة كريس أندروز، الذي يعود إلى مسألة الترجمة، ولكن من منظور شخصٍ شارك بشكلٍ مركزيّ في نقل عمل روبرتو بولانيو (Roberto Bolaño) إلى العالم الناطق باللُغة الإنجليزيّة – الكاتب التشيليّ الذي كثيرًا ما استُشهِد بوصفه نموذجًا للأدب العالميّ المعاصر. وتسمح تجربة أندروز الشخصية له بوصف الطرق المختلفة التي تُنظم نَشر وتداول الأعمال الأدبيّة بعباراتٍ عَمَلِيّةٍ، وتذكيرنا بأنَّ الشبكات التي تدعم الترجمة تتكون غالبًا من عددٍ صغيرٍ نسبيًّا من الناس، وقد تكون ضعيفةً. لذا فمن المحتمل دومًا، عندما "تصل الأعمال المتداولة إلى طريقٍ مسدودٍ" من خلال عدم الفهم أو الجهل بدلًا من سوء النية، أنْ تصبح الشبكة متاهةً من "الفخاخ والترابط". ويتم تطوير هذه الرؤية من خلال قراءات دقيقة للطرق التي يتفاعل من خلالها بولانيو وخورخي لويس بورخيس (Jorge Luis Borges) وسيزار أيرا (César Aira) بنفسهم مع عملية تنظيم تداول الأدب العالميّ من خلال ممارستهم الأدبيّة.

وكما يتضح من المَوَاجِزِ السابقة، فإنَّ الفصول الواردة في هذا المجلّد لا تتبع نهجًا واحدًا ولا تتظاهر بأنّها تُغطي جميع النظريات أو التاريخ أو الأشكال الأدبيّة المحتملة التي يمكن اعتبارها ضمن نطاق الأدب العالميّ. فالمناطق والثقافات التي تُعالج من خلال أعمالٍ معيّنةٍ ومؤلفين معيّنين لا تُشَكِّلُ سوى جزءٍ ضئيلٍ من المناطق والثقافات التي تُشكل العالم البشريّ كما هو موجودٌ حاليًّا، ناهيك عن المناطق التي كانت موجودةً من قبل، ومع توفر المزيد من المساحة، فربما كان لنا أنْ نسعى للحصول على فصولٍ عن الأدب التجريبيّ، والإنترنت والممارسات الرقميّة، وكتابة السير الذاتيّة والأدب وحقبة الإنسان الجديد(*) ("الأنثروبوسين" Anthropocene)، وكتابة السيناريو والاقتباسات الأدبيّة، وأيّ عدد من الموضوعات الأخرى. إنَّ موجزنا ليس تغطيةً للأدب العالميّ من كل زاويةٍ، بل إظهار أنَّ كل ارتباط بالأدب العالميّ يؤدي إلى ظهور زوايا محتملة ومختلفة. ونأمل أن تعطي المقالات

(*) الأنثروبوسين (Anthropocene): وتعني حرفيًّا "الإنسان الجديد" وتستخدم حاليًّا للإشارة للحقبة الزمنيةالتي بدأ الإنسان فيها التأثير على جيولوجيا الأرض بشكلٍ كبير. (أُنْظُرْ: https://www.britannica.com/science/Anthropocene-Epoch).

التالية للقُراء الأساس للتفكير بأنفسهم من خلال مصطلحاتٍ أدبيّةٍ عالميّةٍ حول التأليف والثقافات والمناطق الجغرافيّة والتاريخ والأجناس الأدبيّة ووسائل الإعلام الأخرى.

الهوامش(*)

1. In saying this, we mean something different from Franco Moretti's well-known contention that world literature is a 'problem'. Moretti was alluding to the methodological challenges that arise when world literature is approached as the sum of all literary texts, not the problematic of conceptualizing 'world literature' itself. F. Moretti, 'Conjectures on World Literature', *New Left Review*, 1 (2000), 54–68 (p. 55).

- وبقولنا هذا، فإننا نعني شيئًا مختلفًا عن زعم فرانكو موريتي المعروف أنَّ الأدب العالميّ يمثل "إشكاليّةً". وكان موريتي يُلمح إلى التحديات المنهجية التي تنشأ عندما يتم التعامل مع الأدب العالمي على أنه مجموع كل النصوص الأدبيّة، وليس إشكاليّة تصوّر "الأدب العالمي" نفسه. انظر: مقالة موريتي، بعنوان "تخمينات حول الأدب العالمي" (Conjectures on World Literature)، نيو لفت رفيو (*New Left Review*)، ١ (٢٠٠٠م)، ٥٤-٦٨ (ص. ٥٥).

2. Vladimir Orel postulates a proto-Germanic compound formed of wiraz (man, hero) and ald-iz (age, nourishment, period of growth), in his *Handbook of Germanic Etymology* (Leiden: Brill, 2003), p. 462.

- ويفترض فلاديمير أوريل (Vladimir Orel) وجود مركب جرمانيّ بدائيّ مكونٌ من "ويراز" (*wiraz*) [رجل، بطل] و "ألدز" (*ald- iz*) [العمر، التغذية، فترة النمو]، في **كتيب علم أصل الكلمات الجرمانيّة** (*Handbook of Germanic Etymology*) ٢٠٠٣ (Leiden: Brill)، ص. ٤٦٢.

(*) تم اعتماد "الهوامش" لملحوظات الفصول في هذا المجلد و "الحواشي" لملحوظات الترجمة.

3. J. Bosworth and T. N. Toller, *Anglo-Saxon Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1898), p. 1193–1194.
4. A critical appraisal of the relation between world literature and globalization studies is found in E. Hayot, 'World Literature and Globalization', in T. D'haen, D. Damrosch, D. Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature* (London: Routledge, 2012), pp. 223–231.

- ويوجد تقييمٌ نقديٌّ للعلاقة بين الأدب العالميّ ودراسات العولمة في "الأدب العالمي والعولمة" ('World Literature and Globalization') لـ إي. هايوت (E. Hayot). انظر: (T. D'haen, D. Damrosch, D. Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature* (London: Routledge, 2012), pp. 223–231.

5. Theo D'haen provides a concise synopsis of recent debates and their prehistory in *The Routledge Concise History of World Literature* (London: Routledge, 2012).
6. Peter Singer made signal use of the term 'one world' in a lecture series delivered in 2000, later published as: *One World. The Ethics of Globalization* (New Haven: Yale University Press, 2002). Aamir Mufti recently has argued that the genealogy of such 'one world thinking' can be traced to the 'classical phase of modern Orientalism'. *Forget English! Orientalisms and World Literatures* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), p. 19.

- وأشار بيتر سنجر (Peter Singer) لمصطلح "عالم واحد" في سلسلة محاضرات ألقيت في عام ٢٠٠٠م، نُشرت لاحقًا باسم **عالم واحد** (*One World. The Ethics of Globalization* (New Haven: Yale University Press, 2002)). وقد ناقش عامر مفتي (Aamir Mufti) مؤخرًا أنَّ أصل "تفكير العالم الواحد" يمكن تتبعه في "المرحلة الكلاسيكية للاستشراق الحديث" (*Forget English! Orientalisms and*

.(*World Literatures* (Cambridge: Harvard University Press, 2016), p. 19.

7. A. N. Veselovksy, 'Envisioning World Literature in 1863: From the Reports on a Mission Abroad', B. Maslov (ed. and intro.), J. Flaherty (trans.), *PMLA*, 128.2 (2013), 439–451. For more on Veselovsky, see Maslov's chapter in this volume.
8. S. Helgesson and P. Vermeulen, 'Introduction: World Literature in the Making', in Helgesson and Vermeulen (eds.), *Institutions of World Literature: Writing, Translation, Markets* (New York: Routledge, 2016), pp. 1–22 (p. 1).
9. For Eric Hayot also, 'totality' presents a helpful means of abstracting from and comparing the various conflicting meanings assigned to 'world' in recent scholarship, though his own purpose is to prepare the ground for a method of analysis focused on the worlds made by literary works, and how these relate to the world at large. 'On Literary Worlds', *Modern Language Quarterly*, 72.2 (2011), 129–161.

- وبالنسبة لإريك هايوت (Hayot) أيضًا، تُقدم "الشموليّة" وسيلةً مفيدةً لتلخيص ومقارنة المعاني المتضاربة المختلفة المخصصة لـ "العالم" في الدراسات الحديثة، على الرغم من أنَّ هدفه هو تمهيد الطريق لطريقة تحليل تركز على العوالم التي أنشأتها الأعمال الأدبية، وكيف ترتبط بالعالم بأسره ('On Literary Worlds', .(*Modern Language Quarterly*, 72.2 (2011), 129–161.

10. A. Beecroft, *An Ecology of World Literature: From Antiquity to the Present Day* (London: Verso, 2015).
11. Warwick Research Collective, *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), p. 15.

12. P. Cheah, *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature* (Durham, NC: Duke University Press, 2016). Cheah's distinction between 'world' and 'globe' is similar to our own, though it is made en route to advocating an ethical approach.
13. The bhakti movement – principally a religious, devotional movement – emerged on the subcontinent in the seventh century CE. The poets associated with this movement, who are also revered as saintly figures, are notable for refusing the monopoly of the priestly class, as well as of the priestly language, Sanskrit.

- ظهرت حركة البهاكتي .وهي حركة دينية تعبدية بشكلٍ أساسيٍّ. في شبه القارة الهنديّة في القرن السابع الميلادي. إنَّ الشعراء المرتبطين بهذه الحركة، والذين يُقدَّرون أيضًا على أنهم قديسون، معروفون برفضهم احتكار الطبقة الكهنوتيّة، وكذلك اللغة الكهنوتيّة، السنسكريتيّة.

14. C. Vaudeville, *A Weaver Named Kabir* (Oxford: Oxford University Press, 1993), p. 121.
15. Tagore's One Hundred Poems of Kabir, based on a Bangla translation by Kshiti Mohan Sen, was published in 1915, two years after Tagore had become the first non-European to win the Nobel Prize in Literature, and eight years after he had presented his views on what he called visva sahitya; a phrase which recent translators have taken to mean 'world literature', but which might just as easily be translated 'universal arts'. Tagore's enthusiasm for Kabir sparked the interest of other English-language poets, including Ezra Pound and, later, Robert Bly.

- تم نشر **مئة قصيدة لكبير** (*One Hundred Poems of Kabir*) لطاغور، استنادًا إلى الترجمة البنغاليّة لكشيتي موهان سين (Kshiti Mohan Sen)، في عام ١٩١٥م،

بعد عامين من كون طاغور أول غير أوروبي يفوز بجائزة نوبل في الآداب، وبعد ثماني سنوات من تقديم آرائه على ما أسماه (*visva sahitya*)،عبارة اتخذها المترجمون الجدد على أنها تعني "الأدب العالمي"، ولكن يمكن ترجمتها بسهولة لـ "الفنون العالمية". وأثار حماس طاغور لكبير اهتمام شعراء اللغة الإنجليزية الآخرين، بما في ذلك إزرا باوند ولاحقًا روبرت بلي (Robert Bly).

16. Kabir, *Kab̄ır grantha̅ va̅ li (doha̅)*, C. Vaudeville (ed. and trans.) (Pondichéry: Institut Français d'Indologie, 1957); Kabir, *Kab̄ır*, Vol. I, C. Vaudeville (ed. and trans.) (Oxford: Clarendon Press, 1974).
17. A. K. Mehrotra, 'Introduction', *A History of Indian Literature in English* (New York: Columbia University Press, 2003), p. 26.
18. A. K. Mehrotra, 'Translating the Indian Past: The Poets' Experience', *Journal of Commonwealth Literature*, 49.3 (2014), 427–439.
19. There are three principal traditions in which Kabir has been transmitted: the Bijak, or eastern tradition; the Rajasthani, or western tradition; and the Adi Granth, or Sikh sacred text.

- هناك ثلاثة تقاليد رئيسة انتقل فيها كبير: البيجاك (Bijak)، أو التقليد الشرقي، الراجستاني (Rajasthani)، أو التقاليد الغربية، والأدي جرانث (Adi Granth)، أو نص السيخ المقدس.

20. A. K. Mehrotra, *Songs of Kabir* (New York: New York Review Books, 2011), p. 67. Mehrotra translates the version included as *pada* 3.53 in Mata Prasad Gupta's *Kabir Granthavali* (Allahabad, 1969). This is *pada* 263 in *The Millennium Kabir Vani*, W. M. Callewaert et al. (eds.) (New Delhi, 2000), p. 370.
21. Vaudeville, *Kab̄ır*, p. 147.
22. T. Paulin, *The Road to Inver: Translations, Versions, Imitations* (London: Faber

and Faber, 2004), p. 17.

23. See: Sophocles, *Antigone*, R. C. Jebb (trans.) (Bristol: Bristol Classical Press, 2004), pp. 69–77.
24. Mehrotra, *Songs of Kabir*, pp. 66–67.
25. See J. Holm, *An Introduction to Pidgins and Creoles* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), pp. 4–6.
26. Chief is used to mean 'the headman or ruler of a clan' from the late sixteenth century, particularly as a 'jocular name (modelled on the speech of American Indians) given to a person of authority or importance'. *Oxford English Dictionary*, 'chief', n, II.b.

- تستخدم كلمة "تشيف" (*Chief*) لتعني "زعيم أو حاكم عشيرة" من أواخر القرن السادس عشر الميلادي، لا سيما باعتبارها "اسمًا مرحًا (على غرار خطاب الهنود الأمريكيين) يُعطى لشخص ذي سلطة أو أهمية" (*Oxford English Dictionary, 'chief', n, II.b.*).

27. *Jamapuri* is a transliteration of the word that appears in various manuscripts as *जमपुरि*, *जमंपुरि* or *जंपुरि*. See Callewaert et al., p. 370.
28. See, for example, the versions of KG2 179 by Vaudeville in *A Weaver Named Kabir*, p. 226; and by S. Singh and L. Hess, *The Bijak of Kabir* (Oxford: Oxford University Press, 2002), pp. 54–55. In his own version of the *pada*, Mehrotra again translates *jamapuri* as Deathville.
29. H. Wentworth and S. B. Flexner (eds.), *Dictionary of American Slang*, 2nd supplemented edition (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1975), p. 625. Italics in original.
30. Rosemarie Ostler, who associates the proliferation of '–ville' explicitly with the Beats, explains that their 'group vernacular' was 'largely a version of hipster slang spoken by African-American musicians and bebop fans in

1950s New York'. *Dewdroppers, Waldos, and Slackers: A Decade-by-Decade Guide to the Vanishing Vocabulary of the Twentieth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 112–113.

- وتوضح روزماري أوستلر (*Rosemarie Ostler*)، التي تربط انتشار "ڤيل" (*'–ville*) بشكل صريح مع "بيتس" (*Beats*)، أنَّ "اللغة العامية للمجموعة" كانت "إلى حدٍ كبيرٍ نسخةً من اللغة العامية المحببة التي تحدث بها الموسيقيون الأمريكيون من أصل إفريقي وعشاق البيبوب في خمسينيات القرن الماضي في نيويورك" (*Dewdroppers, Waldos, and Slackers: A Decade-by-Decade Guide to the Vanishing Vocabulary of the Twentieth* Century (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp. 112–113.).

31. P. Larkin, 'A Study of Reading Habits', *Collected Poems*, Anthony Thwaite (ed.) (London: Faber and Faber, 1988), p. 131.
32. A. K. Mehrotra, 'Death of a Poet', in Arun Kolatkar, *Collected Poems in English*, A. K. Mehrotra (ed.) (Highreen: Bloodaxe Books, 2010), pp. 12–40 (p. 29).
33. Mehrotra, 'Death of a Poet', p. 30. The contact with the Beats also had a personal dimension. Kolatkar met Allen Ginsberg in 1962, as did his publisher, Ashok Shahane, who was the first to publish Ginsberg's 'September on Jessore Road', which he printed and distributed in Bombay in 1971.
34. Mehrotra, 'Introduction', p. 26.