«الثقافة العالمية/المعولمة» وسياساتُ الترجمة*

جنين عبّوشي دلال**

الرواية والقيم «الديموقراطية»

في مقالةٍ ظهرتْ مؤخّراً في صحيفة **نيويورك تايمز** تتحدّث الكاتبةُ البورتوريكيّة «روزاريو فِرّي» عن تَحَوُّلها إلى كتابة رواياتها باللغة الإنكليزية أوّلاً عوضاً عن الإسبانية لغتِها الأُمّ (وقد بَلَغَتْ روايتُها الإنكليزية الأولى: **المنزلُ على البحيْرَةِ** [**اللاغُون**]، التصفياتِ النهائيةَ لنيل «جائزة الكتاب الوطنيّ» سنة ١٩٩٥). واللافت أنّ تحوّلها إلى الكتابة بلغتيْن اثنتيْن ـ إذ إنّها لا تترجم رواياتها الإنكليزيةَ بل تكتب «نسخاً» إسبانيةً عنها ـ قد تزامَنَ مع تحوُّلٍ في مواقفها السياسية. فقد كانت في البداية من دعاة استقلال بورتوريكو سبيلاً إلى حفظ اللغة والثقافة القومية، ولكنّها في مقالةٍ نشرتْها في «صفحة الرّأي» في **نيويورك تايمز** آذارَ الماضي أعلنتْ أنّها لم تعد تحبِّذ الاستقلال.

والأمر الأشدُّ إثارةً للاهتمام هو أنّها رَبَطتْ موقفها الجديدَ بإيمانها المستجدّ بإمكانيات الثقافة الأمريكية، وراحت تؤكّد أنّ «الثنائية اللغوية bilingualism والتعددية الثقافية multi-culturalism بعدان حيويّان من أبعاد المجتمع الأميركيّ». وبالرغم من أنّ عائلة فِرّي ذاتُ روابط عريقة بالحركة التي تؤيِّدُ وضعَ الجزيرة بمثابتها ولايةً أمريكيةً (فوالدُها حاكمٌ سابق لپورتوريكو، ومؤسسُ «الحزب التقدميّ الجديد» المؤيِّد لوضع پورتوريكو ضمن الولايات الأميركية)، فقد تبنّتْ روزاريو فِرّي [حتى زمن كتابة المقال المذكور] الاستقلالَ وصوّتَتْ لصالح مرشّح «حزب استقلال پورتوريكو» الذي خاض الانتخابات في مواجهة أبيها على منصب حاكم الولاية عام ١٩٧٢. ولهذا وَسَمَها بعضُ النقّاد، في خضمّ الفوضى التي تلت إعلانَها المضادّ لاستقلال پورتوريكو في «صفحة الرأي» تلك، بأنها «بوقٌ لتبرير ذَوَبان پورتوريكو في الولايات المتحدة الأميركية».

وعلى الرغم من عدم وجود علاقةٍ أحاديّةٍ صمّاءَ بين المواقف السياسية القومية (أو بين غياب مثل هذه المواقف) من جهة، وبين الخيارات أو الممارسات اللغوية والأدبية من جهة ثانية، فقد بات من الواضح أكثر فأكثر أنّ الكتابةَ الثنائيةَ اللغةِ والكتابةَ العابرةَ للحدود القومية "transnational" writing لا يمكن فهمُهما على نحوٍ ضيّقٍ وكأنّهما سبيلٌ إلى تحقيق «انفتاح» الثقافةِ القومية [المحليّة]. صحيح أنّ الممارساتِ الكتابيّةَ الثنائيّةَ اللغةِ والعابرةَ للحدودِ القوميةِ تُعتبر، إلى اليوم وإلى حدّ كبير، أمراً إيجابياً، بوصفها سبيلاً إلى تحويل الهوية القومية والثقافية معاً وجعلِهما أكثرَ تعدُّداً وتغايراً وتطعُّماً بالعناصر المختلفة. ولكنْ، مع التزايد اللافت في ترجمة أدب العالم الثالث، يغدو أمراً ملحّاً الكشفُ عن السياسات الثقافية التي قد تُرافِقُ «الكتابةَ بيْن اللغات» و«الكتابةَ إلى قرّاء عالميين». كما يغدو أمراً حيوياً التّساؤلُ عن المصلحة التي تستدعي استحضارَ مفهومِ «الثقافة العالمية/المعولمة» global culture. أتُرانا في الواقع نتحدث هَهُنا عن نظامٍ أو بنيةٍ لإدارة الثقافة cultural management على مستوىً عالميٍّ عابرٍ للحدود القومية؟

ثمة مفهومات وأجناسٌ محدّدةٌ من الأدب تقوم بدورٍ تشكيل الثقافات «الديموقراطية» وشَرْعَنتها. وأنا هنا أشير إلى «هيمنة جنس الرواية» the novel imperative على صناعة الأدب العالميّ في الغرب. إنّ رَبْطَ بنديكت أَنْدِرسون (في كتابه **الأمم المتخيلّة**)، بل رَبْطَ كثيرٍ من نقّادِ مدرسةٍ ما بعد الاستعمار، بين الرواية والقومية، وبين كلتيْهما والحداثة، لَيَحملُ معانيَ مختلفةً جداً في سياقاتٍ عابرةٍ للحدود القومية، وبالتحديد في سياقاتٍ غير عربية لا تشكّل الروايةُ فيها نوعاً أدبياً أصلانياً indigenous [أهليّاً] أوْ شعبياً. إنّ الأنواع الأدبية السائدة عالمياً، كالرواية (وما تُرْبَطُ به من

* ـ نُشِرتْ نسخةٌ مختصرة من هذا البحث في **ملحق تايمز الأدبي** في ٢٤ نيسان/ابريل ١٩٩٨. وأودّ أن أشكر كُلاً من ساكفان بركوفتش، وأحمد دلّال، وكاترين رووِي، وإدوارد سعيد على الملاحظات التي أبدوها على النسخة المختصرة الأولى. كما أشير الى انني أفَدتُ من الملاحظات التي تلقّيتُها اثناء تقديمي أجزاء من هذه الورقة في جامعة نيويورك، وجامعة يال، ومركز المتخرِّجين في CUNY، ورابطة اللغة الحديثة MLA، ورابطة الأدب المقارن الأميركية ACLA.

** ـ أستاذة الأدب المقارن والدراسات الشرق أوسطية في جامعة نيويورك.

مفاهيم كـ «التعدديّة» و«الحوار» و«التغيير الاجتماعيّ»)، إضافةً إلى ضغوط السوق العالمية، لَتُحدِّدُ شكل الإنتاج الأدبيّ وتُرسي قَواعِدَهُ إلى درجة كبيرة. وأما الممارسات الأدبية التي لا تندرج بسهولة ضمن هذه القواعد، كالشعر الشعبيّ والفنون السرديةِ الشعبيّة في التقاليدِ الأدبية غيرِ الغربيّة، فإنّها تُخَصَّص وتُحْصَر في أماكن محليّةٍ [ضيّقة] وتُعتَبَرُ هامشيةً أو عصيّةً على الترجمة.

ولصيقٌ بـ «هيمنة الرواية» تلك مفهومٌ يَربط بين اللغات «العالميّة» ـ وتحديداً: الإنكليزية والفرنسية ـ وقيم الديموقراطية والفردانيّة وتحرير المرأة. وفي المقابل تُعتبر ضمنياً لغاتٌ كثيرةٌ غيرُ غربيةٍ (كاللغة العربية مثلاً) لغاتٍ «محليّةً» بلْ «غيرَ ديموقراطية» أيضاً![1]. فعلى سبيل المثال توحي التأكيداتُ السائدةُ حول الخيارات اللغوية في المغرب العربيّ بأنّ الفرنسية لغةُ «ليبرالية»، لغةٌ تستطيع ـ بشكل خاصّ ـ أن تصوّر الجانبَ الجنسيَّ للمرأة وأن تعبِّر عنه، في حين أنّ اللغة العربية هي بطبيعتها لغةٌ بدائيةٌ ومقيِّدة. والحقّ أنّ هذه الآراء عن الخيارات الليبرالية التي تتيحها اللغةُ الفرنسيةُ (نقيضاً للعربية) واسعةُ الانتشار في مقالاتٍ ومقابلاتٍ وتغطيات إعلامية لعددٍ كبير من الكتّاب المغاربيين. (وعلى هذه الآراء، بالطبع، أن تُقَوَّم تاريخياً في سياق الفكر الاستعماريّ الفرنسيّ والممارساتِ الاستعماريةِ الفرنسيةِ التي روَّجتْ لفكرة الاندماج في الثقافة الفرنسية واللغةِ الفرنسية مدخلاً أساسياً لتحرير النساء العربيات المسلمات).

الكتابة لـ «الغرب»

تحظى كتاباتُ نخبةٍ من كتّاب المغرب والشرق الأوسط برواجٍ عالميّ. كما أنّ عدداً من هؤلاء الكتّاب ـ من أمثال عبد الكبير الخطيبي، والطاهر بن جلون، وحنان الشيخ، ونوال السعداوي ـ قد اتُّهموا بتعمُّد الكتابة إلى قرّاء غربيين (وهو ما اصطَلَحَ بعضُ النقّاد على تسميته بـ «شرقنة الذات» أو «استبطان تنميطات الآخر» أو «الإغرابية الذاتية» auto-exoticising). إلاّ أنّ هذا قد يكون وصفاً غيرَ كافٍ لعمليةٍ تاريخيةٍ معقّدة من الإنتاج والاقتباس الأدبيّ والثقافيّ. وهذا التحفّظ يصحّ بوجه خاص في حالة المغرب العربيّ الذي يتمتع كتّابُهُ بوعيٍ حادٍّ بقضايا الثنائية اللغوية والحضارية الدفينة والشائكة. ومع ذلك فإنّ عدداً من الأسئلة الهامة والمُشْكِلة عن منزلة الأدب ذي الشهرة العالمية **داخل** الشرق الأوسط والمغرب العربيّ لَمّا تزل غيرَ مستكْشَفَةٍ: إذ ما تزال منزلةُ هذا الأدب في الشرق الأوسط والمغرب العربيّ غيرَ واضحةٍ. فإلى أيّ حدٍّ تُقرأ هذه الأعمالُ من قِبل عامّة الجمهور محليّاً؟ وما هو مدى توزيعها؟ هناك دلائلُ تشير إلى أنّ قراءة الأدب الفرانكوفونيّ في المغرب العربيّ وانتشارَ هذا الأدب مقتصرانِ على دوائرَ صغيرةٍ من المثقفين والأكاديميين. والأمر نفسه ينطبق على المشرق العربيّ حيث نجد أمثلةً عديدةً لكتّاب اشتُهروا بدايةً من خلال ترجمتهم إلى لغات أجنبية، ثم اكتسبوا في إثر ذلك شهرةً داخل الدوائر الثقافية والأكاديمية المحليّة.

والحق أنّ النموّ السريع في ترجمة الأعمال الأدبية القادمة من العالم الثالث لا يعني بالضرورة أنّ القرّاء والكتّاب الغربيين قد أطلقوا رحلاتِ استكشافٍ ثقافيةً وجماليةً إلى عوالم أخرى. بل إنّ العكس هو الصحيح: فالسياسة التي يتمّ من خلالها اختيارُ أعمالٍ أدبيةٍ من العالم الثالث بهدف الترجمة والترويج تُشير إلى أنّ القارئ الغربيّ لا يتزحزح من مكانه، وأنّ العديد من كتّاب العالم الثالث **هم** الذين يقومون بعملية العبور. والمؤشِّر الرئيسيّ لعملية انجذاب الغرب نحو ذاته انجذاباً نرجسيّاً هو ظاهرةٌ برزتْ مؤخّراً، وأعني: ظاهرةَ الكتابة من أجل الترجمة... وهي ظاهرةٌ لا تقتصر على الرواية العربية، وإنّما تسري على تقاليد أدبية غير عربيّة أيضاً (كالأدب الصينيّ مثلاً). وبناءً عليه، فإنّ عدداً كبيراً من الروايات تُكتَبُ بالعربية، لكنّ الجمهور الذي تستهدفه إنما هو جمهور غربيّ في الأساس.

وليس هدفي في ما أقوله اتهامَ أحدٍ بسوء النيّة أو «عدم الأصالة». بل إنّي أركّز على ظاهرة «الكتابة من أجل الترجمة» لأنّها تُثير بالضرورة كميةً من الأسئلة الشائكة التي ستكون ذاتَ أهميةٍ قُصْوى في فهم سياسات ترجمة آداب العالم الثالث، وصناعةِ «الأدب العالميّ»؛ وستكون ـ بشكل أعمّ ـ ذاتَ أهميّةٍ قصوى في فهم أُسسِ المفهوم الجديد «العابر للقوميات» transnationalism وفي فهم مفهوم «النظام العالميّ الجديد» اللّذيْن نسمع عنهما باستمرار. ففي هذه السياقات الكبرى قد يكون نموذجُ الرواية العربية المحيِّرُ واحداً من أكثر النماذج المُعْلِمَة، وذلك بسبب منزلتها غيرِ المركزيّة (أو بالأحرى: بسبب لامَنْزلتها) في أوروبا الغربية وفي الولايات المتحدة... بل وفي العالم العربيّ أيضاً، وإنْ كان ذلك لأسباب مختلفةٍ جداً. وعلى الرغم من ضخامة الاهتمام الإعلاميّ الغربيّ بالعالم العربيّ وبالإسلام ـ اللّذيْن حَلاّ عند هذا الإعلام محلّ روسيا والشيوعية بوصفهما عدوَّي الديموقراطية اللدوديْن الجديديْن ـ فإنّ الاهتمام بالثقافة العربية والأدب العربيّ (حتى بعد نَيْل هذا الأخير بشخص نجيب محفوظ

---

١ ـ راجعْ مقالة ادوارد سعيد الهامّة: «الأدب المحظور» (Embargoed Literature) المنشورة في صحيفة **The Nation** (١٧ ايلول ١٩٩٠)، وفيها يَقْتبس ملاحظة لناشرٍ تجاريٍّ يقول: «العربية لغةٌ مدعاةٌ للجدل». ويؤوِّل سعيد ذلك بأنه يعني «أنّ الشعبَ العربيَّ ولغتَه إلى حدٍّ ما لا يحظيَان بالاحترام، وهما بالتالي خَطِران سيِّئا السمعة، لا يجب الاقترابُ منهما...».

جائزةَ نوبل) لم يزل غائباً في الغرب بشكل جليّ[1].

ويمكن القول إنّ اهتمام الغرب بالأدب العربيّ - وإلى المدى الذي يمكن الحديثُ فيه عن مثل ذلك الاهتمام أصلاً! - إنّما هو مقتَصِرٌ على الجنس الروائيّ. وقلّما يلعب الإبداعُ التقنيُّ أيَّ دورٍ في عملية انتقاء الروايات العربية بهدف الترجمة؛ ولئنْ حَدَثَ أن حظيتِ التقنيّةُ الروائيةُ العربيةُ بأيّ اهتمامٍ غربيّ فَشَرْطُها أن تتّخذ أشكالاً مألوفةً في الغرب (كما هو حالُ رواية **الجبل الصغير** لإلياس خوري). ويبقى استقبالُ الغرب للرواية العربية المشرقية أو المغربية أو الصينية نفسها مركّزاً على **مضمون** هذه الروايات، وهو مضمونٌ يُقرأ لكونه ذا صفةٍ «تمثيليةٍ حضارية» culturally representative، أيْ بوصفه مادّةً للنقد الاجتماعيّ والحضاريّ. ولعلّي أودّ أن أشير هنا إلى أنّ ذلك ليس مجرّد قراءةٍ «خاطئة» يرتكبها الإعلامُ الغربيُّ بحقّ ترجمات الآداب غير الغربية، وبما يتناسب مع التنميطات الحضارية السائدة في الغرب. بل أرى أنّ المشكلة هي مشكلةُ ممارساتٍ أدبيةٍ مسلَّعةٍ و«معولمة». فمعظمُ الأدب غير الغربيّ المستهلَكِ عالمياً يأذَن - إلى حدٍ مّا - بإمكانيةِ أن يُؤوَّل بمعايير «تمثيليةٍ حضاريةٍ» بسبب التزامه إطارَ «الروايةِ الواقعية» (التي تميل إلى حَجْبِ حقيقةِ أنّ التخييل ليس تعبيراً شفّافاً عن الواقع). ولكن أعراف الواقعية لا تَطْرح الإشكالَ نفسه في السياقات الغربية كما يبدو.

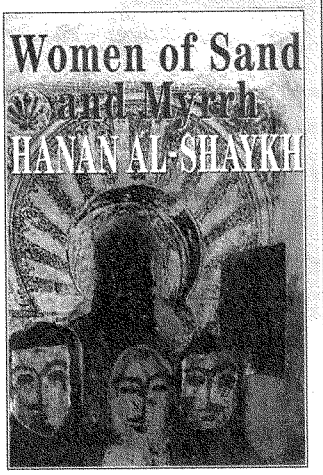
ومن المؤكّد أنّ التجريب الأسلوبيّ يَخْضع لقدرٍ مماثلٍ من الإشكالية من حيث تصوُّرُ تمثيليّته الحضارية. فالسرد في **طفل الرمال** L'enfant de sable للطاهر بن جلّون، مثلاً، يتّخذ أسلوباً فولكلورياً شفويّاً «أصيلاً» authentic: فثمة حكواتيٌّ يخاطب جمهوراً من الذكور، وهؤلاء يقاطعونه ويشاركونه الحكيَ (وتغدو بنية السرد أكثر توتُّراً مع تنامي الرواية)، وهو يخاطبهم بعبارات توحي وكأنها مترجمةٌ عن العربية: «يا أصحاب الخير»... أو «يا أصحاب الوفاء»... ويُوضح الراوي لجمهورهِ المتخيَّل الرابطَ الذي يجمع عناصرَ الحبكة واحدَها إلى الآخر (والحبكةُ تتحدث عن ربّ عائلةٍ مُسْلِم يقرِّر، بعد أن ينجب عدةَ بناتٍ، أن يُعلن مولودتَه السابعةَ صَبيّاً اسمُهُ «أحمد»، وأن يربّيها صبيّاً): «انتم لا تدركون، يا أصدقائي وشركائي، انّ ديننا لا يرحم رجلاً بلا وريثٍ. إنّه [الدين] يَحْرمه الميراثَ لصالح إخوته، في حين لا تحصل البناتُ إلاّ على ثُلُثِ الميراث فقط» (ص ٩ - ١٠). وبكلمة أخرى يُخبرنا الراوي أنّ قرار الأب إعلانَ مولودته السابعة صبيّاً حيلةٌ يحصل بفضلها الأبُ على حصّته من الإرث. لكنّ الشرع الإسلاميّ في الحقيقة، ومن الناحيتيْن النظرية والعملية، لا يَحْرم رجلاً أنجب البناتَ دون الأبناء من الإرث، بل يعطيه الحصّة التي ينالها إخوتُه سواءً بسواء، في حين يُعطي البناتَ **نِصْفَ** حظِّ الأبناء الذُّكور (لا تُلُمْنَه!). فكيف تُرانا نَصِفُ ادّعاءَ الراوي في هذا السياق؟ أنقول إنّه شرعٌ إسلاميّ مُتَخَيَّل fictionalized؟!

هناك عدد كبير من الروايات تكتب بالعربية لكنّ الجمهور الذي تستهدفه غربيّ في الأساس

ثمّة تخيُّلٌ شائع مؤدّاهُ أنّ الروايات العربية التي تُتَرْجَم إلى الإنكليزية أو الفرنسية بوجهٍ خاصّ تعيد تأكيدَ المفاهيم السائدة عن موضوعيْن طاغييْن: النساء العربيات، وحركة الانبعاث الإسلاميّ أو ما يُسمّى بـ «الأصولية الإسلامية». وأنا أقول إنّه «تخيُّلٌ» لأنّ ما يُكتَبُ على سبيل الترويج للترجمات الإنكليزية يَطْمس الأبعادَ والتعقيداتِ التي تحيطُ بقضايا المرأة أو الإسلام كما يطرحها الأدبُ العربيُّ غالباً، بل يَطْمس أيضاً تعاطُفَ هذا الأدب مع تلك القضايا. ولنأخذْ مثلاً روايةَ حنان الشيخ: **مسك الغزال** (وقد صَدرتْ ترجمتُها الإنكليزية بعنوان: **Women of Sand and Myrrh**). فالنُّبذة على غلاف هذه الرواية المترجَمَة تُعْلِمنا أنّ روايةَ حنان الشيخ الأُولى، **قصّة زهرة**، تُلقي نظراتٍ خاطفةً نادرةً على حَيَوات النساء العربيات في الشرق الأوسط، «ذلك المجتمع الذي ما زال مُغْلَقاً». وتُضيف النُّبذة أنّ هذه الرواية «مُنعتْ في عدة بلدانٍ شرق أوسطيةٍ، بسبب تعبيرها الظاهر عن الجنسانيّة والحِسّيّة النسائيّة». وعليه فإنّ حنان الشيخ بحسب النُّبذة «تُعرِّي العلاقات المشحونةَ وغيرَ الطبيعة التي لا بدّ أن تكون قد وُجدتْ في دولةٍ تُنْكِر انسانيةَ المرأة». إلاّ أنّ تصوير حنان الشيخ للمجتمع العربيّ وللحياة في الخليج العربيّ غالباً ما تكون ماكرةً، كما هو الحالُ في تصويرها اللاذع للغربيّين (ولاسيّما الزوجات الأمريكيّات) الذين يعيشون هناك. وأنا أعطي هذا المثال المعبِّر عن إساءة تمثيل الواقع في الأدب لا لأنّ هذا الخطاب غيرُ متوقَّع، بل لأنّ المفارقات المنبثقة ههُنا تزداد تعقيداً نتيجةً للمنزلةِ الثقافية لأدب حنان الشيخ. إنّ **مسك الغزال** لَهِيَ مثالٌ فريدُ التعقيد على رواية كُتبتْ من أجل الترجمة، تحديداً لأنّه لا يمكن القول إنّها تتزلّفُ للتنميطات الغربية [عن المجتمع العربيّ].

---

١ - المصدر السابق. يقول إدوارد سعيد: «يبقى الأدبُ العربيُّ، بالنسبة إلى سائر آداب العالم الإساسية، مجهولاً وغيرَ مقروء في الغرب، وذلك في الوقت الذي غَدَتْ فيه العقليةُ هنا أشدَّ تذوقاً لما هو ليس غربياً من أيِّ وقتٍ مضى». ويؤكّد سعيد أنّ النصوص العربية التي لا تردِّد الرواسمَ [الكليشيهات] المعتادةَ عن «الإسلام» و«العنف»، و«الحسيّة الإسلامية» تحظى «بتجاهُلٍ» مِنْ قِبَلِ المعلِّقين والنقّاد.



أنْ تكون **مسك الغزال** قد كُتبتْ لجمهورٍ ناطقٍ بالإنكليزية، على وجه الخصوص، لَهُوَ أمرٌ يتّضح في الفصل الأوّل نفسه. فالإشارات الواردة فيه إلى الثقافة الغربية، وهي إشارات لا يألفها القارئُ العَربيّ، لا تحظى بأيّ توضيحٍ مِنْ لدن المؤلِّفة... في حين تترافقُ إشاراتُها إلى العادات والممارسات الخاصة بالسياقات [الاجتماعية] العربية مع شروحٍ مستمرةٍ. فعلى سبيل المثال توضح سُهَى لِمَ أَتْلَفَتْ إحدى السُّلطات العربية «اللعبَ والعرائسَ وكلَّ الدُّمى المأخوذة عن شكل الإنسان والحيوان والطير» بالقول إنّه «لا يجوز مسخُ حيوانات الله» (ص ١٣). ولكنّ هذا التفسير الذي تستخدمه بعضُ أنظمة الخليج لتأويلٍ محدّدٍ للإسلام (أوْ لِمَا قد يُسارع معظمُ العرب المسلمين إلى القول بأنّه محضُ اختلاق) لا يستدعي من الراوية أيَّ شرحٍ تقدِّمه إلى الجمهور الغربيّ. وفي المقابل، لا تحظى الإشاراتُ إلى دُمى «الباربي» و«سنُوبيز» و«الوودستوك» ـ التي لا يعرفها معظمُ العرب في العالم العربيّ أو لم يعرفها أكثرُهُمْ عند صدور الرواية عام ١٩٨٨ ـ بأيّ إيضاح!

وهناك مثالٌ آخر، وأعني الكاتبة النُّسوية نوال السعداوي، وهي الأكثرُ ترجمةً اليومَ من بين الكتّاب العرب بعد نجيب محفوظ. ولقد اشتُهِرَتْ السعداوي في العالم العربيّ في أواسط السبعينيّات بفضل كتاباتها [البحثيّة] عن المرأة والجنس. وبعد أنْ حظيتْ بشهرةٍ عالمية في أوائل الثمانينيّات عقبَ نشرِ **الوجه العاري للمرأة العربية** The Hidden Face of Eve تغيّرتْ طبيعةُ مهنتها: فقد غَدَتْ تَعْتبر مشروعَها مشروعاً أدبياً [لا بحثياً] وباتت أكثر وضوحاً في توجيه كتاباتها (بالعربيّة) إلى جمهورٍ غربيٍّ (بل كانت قد كتبتْ فعلاً في فترةٍ سابقةٍ بضعَ رواياتٍ لم تَحْظَ برواجٍ في العالم العربيّ). وهذا التحوّل في كتابات السعداوي يرتبط ارتباطاً مباشراً بالطُرق التي قُدِّمتْ فيها كتاباتُها إلى القارئ الغربيّ، وبالآراء الاجتماعية السياسية السائدة في الغرب.

فالعنوان العربيّ الأصليّ لـ **The Hidden Face of Eve** (وَجهُ حوّاء المخبّأ) هو في الواقع: **الوجهُ العاري للمرأة العربية**، وقد صدر الكتابُ عام ١٩٧٧ (وسيكون مُحالاً بالطبع أن يَرْبط كتابٌ يَصْدر بالإنكليزية المرأةَ العربيةَ بالعُرْي، وكأنّ كلَّ الكُتب عن النساء العربيات لا بدّ أن تتضمّن عناوينُها شيئاً عن «الحجاب»!). وتبدأ الترجمةُ الإنكليزيةُ بفصلٍ عن ختان الإناث، وهو فَصْلٌ لا وجودَ له في الأصل العربيّ. كما أضيفتْ إلى هذا الفصل عناوينُ فرعيةٌ اخترعها المترجِم أو الناشرُ، مثل: «النّصف المشوّه» [أو المجذوع] The Mutilated Half. وراحت الترجمةُ الإنكليزيةُ تُضيف فصولاً وتَشطب فصولاً وتُعيدُ ترتيبَ فصولٍ بأكملها من الأصل العربيّ دون أيّ تفسيرٍ على الإطلاق. بل ثمّة اثنا عشر فصلاً ـ يُمكن أن تقوِّضَ من التصوّرات السائدة في الغرب عن النساء العربيّاتِ ـ قد شُطِبتْ برمّتها من الترجمة[1]!

إنّ الإعلام الغربيّ، كما التغطية الصحفيّة، لأعمال السعداوي منذ أوائل الثمانينيّات لَيَدفعان بحديثها عن التَبْظير [أو جَذْع بَظْرِ الأنْثَى] إلى الواجهة[2]: فليس ثمة مَنْ يريد أن يسمع شيئاً من دفاع السعداوي عن الإسلام، ولا شيئاً من تعليقاتها الاشتراكية، أو آرائها في النساء العربيات

---

١ ـ راجع تحليل «أمل عميري» الهامّ لاستقبال أعمال نوال السعداوي (وهو تحليلٌ سيَصدر في مجموعةٍ تُعنى بأدب النساء العربيات وقامت بتحريرها: ليزا مجاج). وتتحدّث عميري عن تحوّل الكِتاب في الترجمة الإنكليزية، وعن تغيير العنوان من «الوجه العاري» إلى «الوجه المخبّأ»، وعن إضافة فصول ومقاطع (مثل «النصف المشوّه») في الترجمة، وعن التركيز على «التبظير» [أو جذع البظر clitoridectomy]، وعن إساءة الغرب عَرْضَ كتابات السعداوي وأفكارها الاجتماعية والسياسية. وتقدِّم عميري منظوراً مرهَفاً إلى تواطؤ السعداوي مع إساءات العرض [الغربية] تلك، ولكنها لا تتبنّى ـ شأني في هذا البحث ـ نظرةً حاسمةً تقول بأنّ السعداوي تَكْتبُ الآن لـ «الغرب».

٢ ـ إن مصطلح «clitoridectomy» ليس دقيقاً، لأنّ ما يُجذَع يتعدّى البظرَ وحدَه في الغالب؛ ولأنه يُوحي بعمليةٍ طبيّةٍ مشروعة. وما زال مصطلحُ «التبظير» يُفضَّل على مصطلح «ختان الأنثى» لأنّ هذا يُساوي ضمْناً بـ «ختان الذَّكر»؛ وهذا الأخير لا تمكن مقارنتُه بختان الأنثى من حيث الضررُ الجسديُّ والشعوريُّ والجنسيُّ. وأما «التشويه التناسليّ الأنثويّ» فيومئ صراحةً إلى الضرر الجنسيّ والجسديّ، ولكنّه يوحي بفسادٍ متعمّدٍ في الحضارة التي تمارسه. ولعلّ «الإخْصاء الأنثويّ» أن يكون بديلاً مصطلحياً أكثر دقّةً من كلّ المصطلحات السابقة، وقد أضيفتْ صفةُ «الأنثوي» هنا لأنّ هذا الإخصاء يشير إلى الوظيفة الجنسية وحدها. إنّ مصطلح «الإخصاء الأنثويّ» يُوضح أنّ العملية المذكورة تؤدي إلى تعيين الوظيفة الجنسيّة، لأنّ البظر هو العضو الأنثويّ الجنسيّ: فهذا العضو لا مقابل له عند الذَّكر: ذلك لأنّ وظيفة البظر جنسيّةٌ بحت، في حين أنّ وظيفة القضيب جنسيّة وتناسليّة وبوليّة معاً.

حين لا تَعزِّز هذه الآراءُ التنميطاتِ الغربيةَ عنهنّ. وإنّهُ ليُحسَبُ للسعداوي أنّها واصلتْ، ولزمنٍ طويلٍ، التعبيرَ عن آراءٍ قد تتعارض مع تلك التنميطات، ولكنّ ذلك كله ذَهَبَ أدراجَ الرياح. وتشكّل الترجماتُ الإنكليزيةُ لكتابتها عن «التبظير» الجزءَ الأوّلَ من مجموعةٍ كاملةٍ ومتنامية من أدبٍ مترجَمٍ في هذا الموضوع.

ليس الجمهور العربي هو مَنْ يقرّر ما يجب أن يُنشَر ويُترجَم في الغرب، ولا علاقة لشعبيّة العمل العربي بترجمته

وفي حين يُمارَسُ «التبظيرُ» حالياً في أفريقيا بشكل أساسيّ، فإنّ الإعلام الغربيّ يَعْزُو هذه الممارسةَ أكثرَ فأكثرَ إلى الشعوب العربية وإلى الإسلام[1]. ويتّخذ عددٌ متزايدٌ من الروايات العربية والفرانكوفونية التي اختيرتْ للترجمة إلى الإنكليزية من التبظير موضوعةً رئيسيةً له، كـ **ليلة القدر** La nuit sacrée للطاهر بن جلون (وهي رواية نالتْ جائزة غونكور عام ١٩٨٧) ورواية سليمان فياض **اصوات**.

إنّ حجم الإساءة التي تعرّضتْ له أفكارُ السعداوي حين أعيد تقديمُها إلى القرّاء الناطقين بالإنكليزية لَعظيمٌ جداً... وليس في ذلك القولِ أيةُ مبالغة. فمقدّمة فدوى مالطي دوغلاس للترجمة الإنكليزية لرواية السعداوي **جنّات وإبليس** (وعنوانُها في هذه الترجمة الصادرة عام ١٩٩٣ هو The Innocence of the Devil أوْ «براءة الشيطان») أقلُّ حديثاً عن الرواية [في حدّ ذاتها] من الحديث عن موقع الأصولية الإسلامية المركزيّ المزعوم في الثقافة العربية. ويلخّص العنوانُ الفرعيُّ لمقدمة مالطي دوغلاس ـ وهو «من اللاهوت إلى الاغتصاب» From Theology to Rape ـ آراءَها الخاصةَ في هذا الموضوع تلخيصاً ملائماً. بل إنّ التناظرات والتشابهات التي تُقدّمها مالطي دوغلاس على امتداد مقدّمتها تشي باصطفافها ـ اللاّواعي ـ وراء المشروع الذي تعرّفه وتَدينُه هي نفسُها بشدّة. حسبُك أنّ إعلانها الأوّل عن السعداوي يؤكّد أنّ ليس «ثمة من قلم آخر لامرأةٍ عربيةٍ أخرى **يَنْتَهك** مثلَ ذلك العددِ [الهائلِ] من **الحُرُمات** المقدّسة» ـ وتلك بالتأكيد ملاحظةٌ غيرُ موفّقةٍ بصدد أيّ نسويٍّ أو نسويّة!

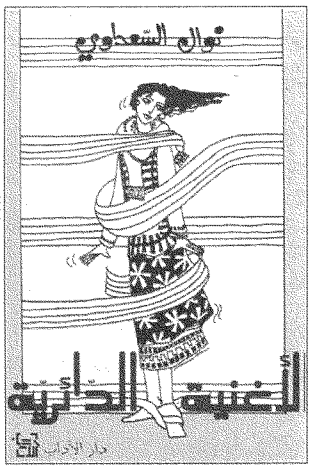
إلى هنا ناقشتُ كيف تمّ التلاعبُ بأعمال السعداوي في عالم السُّوق. غير أنّ اهتمامي ينصبّ على مدى تأثير شعبيّتها و[حُسْنِ] استقبالها في الغرب على كتابتها نفسها. وليس هدفي هنا التقليل من أهمية السعداوي أو التقويضُ من صدقيّة إنجازها، بل أودّ أن أُظهر كيف تُقرِّر متطلّباتُ السوق **الغربية** ـ لا استجاباتُ جمهور القرّاء العرب الأصلانيين للعمل الأدبيّ ـ ما يُترجَم وما يُنْشر في الغرب. وهذه العملية ليست عمليةً ذاتَ اتجاهٍ واحدٍ، بل ترتكز على جدليةٍ معقّدة، وذلك لأنّ طبيعة مشروع السعداوي وطبيعةَ كتابتها قد تعرّضتا للتحوير والتحويل بفضل متطلّبات السوق الغربية.

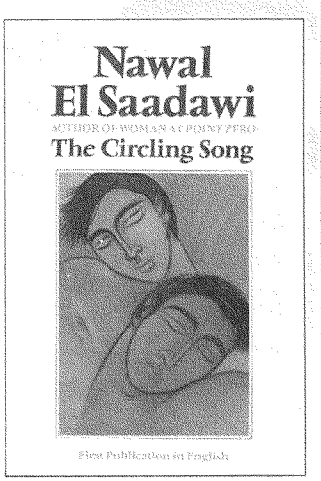
فمع حلول أواخر الثمانينيّات برز تغيُّرٌ مميِّزٌ في مَوْضَعَة نوال السعداوي نفسَها أمام جمهور الناطقين باللغة الإنكليزية. ففي مقدمة الترجمة الإنكليزية لرواية **أغنية الأطفال الدائرية** (The Circling Song, 1987) تتحدث السعداوي عن ناشرٍ سألها إنْ كانت لديها روايةٌ جديدة يُمكن أن تُترجَم وتُنشَر. ولكنّها عرضتْ عليه روايةً قديمة، هي **أغنية الأطفال الدائرية**، التي كَتَبَتْها عام ١٩٧٣ ونشرَتْها بعد ذلك ببضعة أعوام. وهي تُخْبرنا أنّ الرواية، في ذلك الزّمن، «صدرتْ في جوٍّ من الصمت»، وأنّ النقاد المصريين «تجاهلوها». غير أنّ سياسات الجنوسة* توحي هنا بنموذج رمزيٍّ إمبرياليٍّ قديم، مفادُه أنّ ناشراً غربياً متنوّراً أكثرُ تفهُّماً وتعاطفاً مع امرأة عربيّة منبوذةٍ من شعبها نفسِه. كما تعرِّي هذه الحادثةُ سياساتِ ترجمةِ آدابِ العالم الثالث. فالخلاصة **الأولى** هي أنّ الجمهور العربيّ لا يقرّر مَا يجب أن يُترجَم إلى الإنكليزية؛ وليس على الناشرين الغربيين أن ينتظروا أن تنال الروايةُ العربيةُ ولو مجرّدَ شعبيةٍ محدودةٍ في أوساط الجمهور العربيّ قبل أن يقرّروا ترجمتَها ونشرها. وأما الخلاصة **الثانية** فهي أنّ استقبالاً فاتراً لعملٍ أدبيٍّ ما من لدن القرّاء العرب يمكن عَزْوُهُ بسهولةٍ ـ بل بسهولةٍ مفرطةٍ ـ إلى قمع الكتابة النسائية [العربية] بشكلٍ عامٍ، على نحو ما تشي السعداوي بذلك على نحوٍ ضمنيّ. وليس هدفي هنا أن أوحي بأنّ مثل ذلك القمع غيرُ موجودٍ في العالم العربيّ، بل أن أقول إنّ استجابة الجمهور العربي الأصلانيّ للعمل الأدبيّ تُحْجَبُ وتُجْعَلُ غيرَ ذاتِ صلةٍ [بقرار الترجمة].

---

١ ـ هناك تطوُّر مليءٌ بالمفارقة اللاذعة في مصر، ويجعل حدودَ هذه الممارسة أقلّ وضوحاً. فَتَحْتَ ضغط المواطنين التقليديين كما يبدو، رفعت الحكومةُ المصريةُ مؤخّراً الحظرَ عن «التبظير»، ممكّنةً النّاسَ من مواصلته كممارسة «طبيّة». فكأنّ عَزْوَ الإعلام الغربيّ «التبظيرَ» إلى الإسلام قد تمّ تمثُّلُهُ [عربياً] من حيث الممارسة، وإنْ يكن الشرعُ الإسلاميُّ لم يُجزْهُ تاريخياً. فالمناطق الجغرافية التي يُمارَسُ فيها التبظيرُ اليومَ محصورةٌ بأجزاء من أفريقيا، ومصر، والسودان، وغزّة. وعليه فإنّ من المرجّح أن المفاهيم الشعبية الموجودة في تلك الأجزاء من مصر والسودان وغزّة حول شرعيّة هذه الممارسة متفاوتة (ولكنّ هذا لا ينطبق على البلدان العربية والإسلامية الأخرى التي لا تمارس «التبظير»). غير أنّ الجدير بالذكر هو أنّ «أسْلَمَةَ» هذه الممارسة في الإعلام الغربيّ لم تكن بسبب اكتشاف الغرب وجودَها ـ وتشريعَها أو أبطالَ تشريعها بين الفينة والأخرى ـ في مصر والسودان. بل إنّ ربط الإسلام بهذه «البربريّة المطلقة» تجاه المرأة، وبغضّ النظر عن صحة مثل هذا الربط المزعوم، تعزّز الاتجاهَ العامَّ في نظرة الغرب الى الإسلام والمرأة.

* ـ إزاء: gender politics. و«الجُنُوسة» من استنباط كمال ابو ديب، قياساً على «أمومة» و«ابُوّة» ... (الآداب).





الآن صارَ بمقدور السعداوي أن تَعْتبر نفسها كاتبة مبدِعة في المقام الأوّل، وهو ما تشعر به الآن حقاً، رغم أنّ فنّها في خوض الجدالاتِ ـ لا فنّها التخييليّ الأدبيّ ـ هو الذي أكسبَها التقديرَ في العالم العربيّ. وتغذّي عمليةُ «الكتابة من أجل الترجمة» عمليةً مكمّلةً أخرى تغدو الكاتبة بموجبها مبتورةً عن ثقافتها، لا حوارَ تَعْقده معها. والحق أنّ كتابات السعداوي منذ بدايات الثمانينيّات راحت تَكْشف عن وعي المؤلِّفة بالمسافة المتزايدة التي تَفْصلها عن جمهورها العربيّ. وها هي روايتُها الأخيرة، **الحبُّ في زمن النفط** تتّخذ لنفسها عنواناً ماركيزيّاً مصحوباً بانحرافٍ [عن الأصل الماركيزيّ]*. إنّ السعداوي، في الواقع، لتَتْبَعُ طموحاً جَمَالياً مُقِضّاً ومقلقِلاً: طموحاً يُغذّيه ويمدُّه بالحياة نجاحُها في الغرب قبل أيّ شيء آخر.

فَلأنْتقِل الآن إلى مثالٍ آخر، هو رواية سليم بركات **فقهاء الظلام**. فلقد صادفتُ هذه الرواية حين طُلِبَ مني أن أكتب رأياً نقديّاً فيها لدار نشرٍ بريطانيةٍ هي Farrar, Strauss, and Giraux. وكنتُ أعتقد قبل أن أقرأ الرواية أنني سأُوصي بها للترجمة والنشر إنْ كان ذلك متيسِّراً، لأنني أؤمن بأهمية وضع الأدب العربيّ في متناول القرّاء الغربيّين. ولكني لم أوصِ بها في نهاية المطاف، لأنه كان من الواضح أنّها لم تُكْتَبْ لجمهورٍ عربيٍّ بل لجمهورٍ غربيّ. وأنا لا أقول هنا إنّ الروائيين العرب، حين يَسْتَهدفون الكتابةَ إلى جمهورٍ غربيّ (وبعضُهم يفعل ذلك بذكاءٍ لافتٍ، شأنَ أمين معلوف وأهداف سويف)، إنّما يكونون على خطإٍ أو عُرضةً للاشتباه بمراميهم السياسية. بل إنّ نقطتي الأساسيةَ هي أنّ على الأدب، حين يُكتب بالعربية، أن يتّوجّه إلى ناطقين أصليين باللغة العربية.

إنّ هذا الحُكم يَفترض ضمناً أنّ الأدب المكتوبَ بلغةٍ ما يمكن أن يكون قد «تُرجِمَ» «أصلاً ـ وبشكلٍ مّا ـ من لغةٍ أخرى. وهنا يجب أن نميِّز بين «الكتابة من أجل الترجمة» و«الكتابة كنمط من أنماط الترجمة». فحين سُئِلتْ أهداف سويف إنْ كانت ثمة خطةٌ مّا لترجمة روايتها **In the Eye of the Sun** (في عين الشمس) إلى العربية، قالت إنّ كثيراً من القرّاء العرب أصلاً يعتبرون هذه الروايةَ أدباً عربياً، وإنّه لَوْ قُيِّض لهذه الرواية أن تُتَرجَم «بالمعنى الحرفيّ [لكلمة ترجمة]» لكان عليها هي نفسها [أي المؤلِّفة] أن تكون معنيّةً بهذه الترجمة بشكلٍ وثيق (راجع مجلة **Edebiyat**، ١٩٩٥). وفي رأيي أنّ القرّاء العرب أولئك يستجيبون لخاصيّةٍ محدّدةٍ في نثر سويف. فهي غالباً ما تَكْتب بالإنكليزية، ولكنّها تكتب وكأنّها تُتَرجِمُ من العربية، مُضفيةً بذلك على الإنكليزية إحساساً بوجود شيءٍ غريب في هذه اللغة. وهناك في الرواية مقطع لامعٌ يُوضح ما قد تستتبعه الترجمةُ «الكاملةُ»، وما ستكون عليه الروايةُ لَوْ قُدِّرَ لها أن تُكتَبَ بالإنكليزية على كلّ المستويات. ففي الرواية تترجم البطلة «آسيا» في شمالي إنكلترا، حيث تواصل الدراسةَ لنيْل الدكتوراة في اللسانيات، كلماتِ أغاني الشيخ إمام لرجلٍ إنكليزيٍّ سيصبح حبيبَها فيما بعد. وفي مقابل كلِّ بيتٍ من القصيدة المغنّاة تُقدّم آسيا شرحاً بالغَ الطول تفصّل فيه ما يبدو وكأنّه كلُّ المعاني اللسانية والسياسية والثقافية/الحضارية الممكنة لكلّ كلمةٍ وعبارةٍ في ذلك البيت، ولكنها مع ذلك تؤكّد أنّ فعلها ذاك لن يكون كافياً. ولا تستطيع آسيا على امتداد ثلاث صفحات ونصفِ الصفحة من التعليقات المكثّفة أن تتناول بالحديث سوى ثمانيةِ أبياتٍ من القصيدة المغنّاة. ويشعر المرءُ فجأةً أنّه لو قُيِّضَ للراوية (أو لأهداف سويف نفسِها في هذه الحال) أن تواصل عَمَلَها على ذلك النحو الأمين لكنّا الآن بإزاءِ روايةٍ من ثمانية آلاف صفحة لا ثمانمئة صفحة!

وعلى النقيض من ذلك فإنّ رواية سليم بركات **فقهاء الظلام** قد كُتبتْ وعينُها على السوق الغربية. وهناك دليلان في الرواية يُوضحان أنها لم تُكتبْ لقرّاءٍ عرب. الأوّل أنّها لم تكتب بمهارة، بحيث يستحيل أن تكون موجّهةً إلى قرّاءٍ عرب[1]. والدليل الثاني هو طبيعة الحكاية والسرد: فهذه الرواية تحمل بصماتِ شَبَهٍ مدهشةً بالموضوعات وبالواقعية الغرائبية fantastic realism الموجودة في رواية سلمان رشدي **آيات شيطانية** (التي نُشرتْ في الواقع بَعْدَ **فقهاء الظلام**). ورواية بركات، التي هي محاكاةٌ ساخرةٌ parody مُرّةٌ لمظاهر النفاق المزعومة المتأصّلة في التقوى الإسلامية والأعرافِ الجنسيّة الإسلامية، تحكي قصة صبيٍّ وُلِد حديثاً لأحَدِ الأئمة، وهذا الصبيّ ينمو بوتيرةٍ خرافية ويطلب الزواجَ في يوم مولِدِه؛ فيدبّر أبوه البليدُ الفهم أمرَ تزويجه بابنة عمّه المتخلّفةِ عقلياً. وتجري بين الزوجين لقاءاتٌ جنسيّة غريبة إلى

---

* ـ المقصود رواية ماركيز: **الحب في زمن الكوليرا**. (الآداب)

١ ـ لا أقصد القول بأنّ على الكتابة الجيدة أن تكون «أنيقة» بالمعنى الضيّق لهذه الصِّفة. فثمة نماذج كثيرة من الكتابة اللامعة والمبتكرة التي تُطوِّر أنماطاً مختلفةً من اللغة الزقاقية (الشارعيّة)، وتتحدث عن المكسوت عنه، وإلى ما هنالك.

حدّ البشاعة، وغيرُ مضحكةٍ إلى حدّ الغرابة؛ بل تتضمّن هذه اللقاءاتُ سيلَ لعابٍ وتقليدَ دجاج! ولا تقدّم هذه السرديّةُ أيَّ منظورٍ بديلٍ، وليس ثمة من بديلٍ لتلك الشخصيات البغيضة. والأهم من ذلك كلّه أنّ صوتَ الراوي يأتي من خارج السّرد: ذلك أنْ ليس له أيُّ تمامٍ أو علاقةٌ بالعالَمِ المصوَّر في الرواية.

ما يحول دون أنماطٍ جمالية غير غربية، ويدفع باتجاه الكتابة من أجل الترجمة، هو سياسات الهيمنة الروائيّة العابرة للثقافات

ولكنْ دعوني أكُنْ واضحةً هنا، فأقول: إنّ كتابةَ محاكاةٍ ساخرةٍ عن التقاليد الجنسية والثقافية والدينية ليست بالكتابة الغريبة عن الأدب العربيّ، بل لها تاريخٌ عريقٌ وشهير يمتدّ من أبي نُواس إلى نزار قباني. والحق أنّ الأدب الساخر والأهجوّةَ قد كانا وما يزالان يَحْظَيان بشعبيةٍ عارمة، وإنْ كَبَتَتْهما أنظمةٌ عربيةٌ مختلفة. ولكنّ مثل هذين الشكلَيْن يَبْلغان شعبيّتهما القصوى حين يؤلَّفان أو يُعرَضان بفنٍ ومهارة، وحين يوجَّهان إلى الداخل، أو يُقصد توجيهُهما إلى جمهورٍ عربيّ. والحال أنّ ما دفع الأمورَ إلى أن تخرج عن نصابها في حالة سلمان رشدي لم يكن تصوُّرَ الناس أنّ الإسلام يتعرّض على يديه لمحاكاةٍ ساخرة، بقدر ما كان تصوُّرهم أنّ هذه المحاكاة الساخرة حَدَثَتْ تحديداً إكراماً لجمهورٍ غربيّ.

سرديّة الحداثة

إنّ الملاحظة التي أبديتُها في كتابة سليم بركات لَهِيَ ذاتُ موقعٍ مركزيّ في مسألة مَنْزِلة الرواية العربية في العالم العربيّ وفي الغرب أيضاً. فالجدال الواسع في اللغة العربية ـ حول ما إذا كان على الشعر أو المسرح أو الرواية أن تُكتب بالفصحى أو العامية، وحول أهمية شكل اللغة المكتوبة ـ قد نما من داخلِ سياقٍ تاريخيٍّ أصلانيّ. وأنا هنا أشير إلى لغة القرآن التي أُنزلتْ منزلةً رفيعةً ومقدّسة ـ وهي منزلةٌ تبوّأتْها العربيةُ منذ الجاهلية (وهذا أمرٌ يمكن دراستُه لإثباته). وبناءً عليه فإنّ الجدل حول اللغة في العالم العربيّ لا توازيه إطلاقاً الاعتراضاتُ المبكّرةُ على اللغة الروائية في أوروبا الغربية في القرن الثامن عشر[1]. فلقد اعتبر الناطقون باللغة العربية، ومايزالون، لغتهم عملاً فنياً؛ ويُعَدُّ التقليدُ الأدبيّ العربيّ ـ وهو تقليدٌ شعريّ في الأساس ـ إسهامَ الثقافة العربية الأوّلَ في الحضارة العالمية.

ولا يتطابق تاريخُ اللغةِ العربية وآدابها مع الافتراضات الغربية عن التطوّر الأدبيّ (القائل بتطوّر الأجناس الأدبيّة من الملحمة والشعر إلى الرواية، أو القائل بتطور اللغة من الأصيلة الكلاسيكية إلى العاميّة، ومن المُؤسْلَبة إلى البسيطة السهلة). وهناك مشكلتان على الأقل في الرأي الشائع القائل بأنّ العرب «يَلْحَقون» بالغرب، في مرحلةٍ تاريخيةٍ متأخرةٍ وبفضل إنجازاتهم الروائية العربية الأخيرة. فالنماذج الغربية **أولاً**، حين تُطبَّق على التقاليد الأدبيّة العربيّة، تُبخِّسُ مِنْ قيمة معاييرَ وأشكالٍ جماليةٍ [عربيّة] أخرى وتَحُول دونَها ـ وأقصد معاييرَ وأشكالاً جمالية قد تكون غريبةً عن التقاليد الأدبية الغربية (ومثيرةً لها ومنبِّهةً على نحوٍ مثاليّ في الوقت ذاته). تأمّلِ الحُكْمَ الرّاسخَ القائلَ بأنّ الأدب العربيّ عاش انحطاطاً منذ القرن السادس عشر (بل الرابع عشر) وانتهاءً بالقرن التاسع عشر (حين أعاد العربُ الالتقاءَ بأوروبا)؛ ويقول لنا بعضُ النقّاد إنّ ذلك الانحطاط قد تمثّل على نحوٍ نموذجيٍّ بانشغال العرب بالشكل، والصور «المألوفة» حدّ الابتذال، واللغةِ «المرْوسَمَة»، والأسلوبِ «الفارغ» و«المنمّق» و«المصطنع» ـ وكلّ ذلك على حساب «الابتكار»، و«الصور المفعمة بالحيوية»، و«المضمون». ولا شكّ أنّ هذا التقويم يرجِّع مفهوماتٍ عتيقةً ومستمرةً عن جماليات «شرقية»، أو ما يمكن تسميتُهُ بـ «الزخرفة الشرقية» oriental ornamental.

وأما المشكلة **الثانية** فهي أنّ الرواية العربية ـ باستثناء أعمال نجيب محفوظ ـ ليست من الأشكال الثقافية أو الأدبيّة الشعبية: لم تَسْرِ في النّاس حقاً وقد لا تَسري أبداً. صحيح أنّ للرواية العربية جمهوراً صغيراً من المثقفين العرب (البورجوازيين ذوي الثقافة الغربية)، ولا تحتاج الرواياتُ إلى قرّاءٍ كُثُرٍ لكي تنال مشروعيتها أصلاً[2]. ولكننا نحن لا نتحدّث هنا عن أدبٍ نخبويّ في مقابلِ أدبٍ شعبيّ، ولا عن توماس بينشون في مقابل ستيفان كِنْغ (أيْ عن أدبٍ مركّبٍ في مقابل أدبٍ يسهل تناولهُ والتنبؤُ بأحداثه). بل على العكس من ذلك: ذلك أنّ الأدب الأكثر تركيباً وتحدّياً هو الشعر، بجنسيْه: «الرّفيع» والشفويّ. فالأدب الشفويُّ والشعبيّ، الذي يُنتجه أساساً «مغنّواتيّون» أميّون لجمهورٍ أمّي، يبيّن غنى هذا التقليد الأدبيّ وتعقيدَه. ولطالما كانت المفرداتُ اللازمةُ لفهم هذا التقليد

---

١ ـ إن نقّاد الرواية العربية يؤكّدون صراحةً، أو يفترضون ضمناً، أنّها سلكتْ طريقاً من النموّ شبيهاً بالطريق الأوروبيّ. وهم يكرّرون كيف بدأتِ الروايةُ العربية على شكل حلقاتٍ مسلسلة في الجرائد، قبل أن تبلغ مرحلةً من «النضج» والواقعية، وهي الآن كثيراً ما تكون ما بعد حداثيةً أو تجريبيّة. ومع ذلك فإنّ شعبية الجنس الروائيّ في العالم العربيّ لا يُمكن مقارَنتُها بشعبية الرواية الأوروبية في القرن الثامن عشر (حيث نالت هذه الروايةُ نجاحاً شعبياً فورياً وهائلاً)، كما لا يمكن مقارنةُ شعبية الرواية العربية بشعبية الرواية الغربية في الغرب اليوم (حيث ما تزال هذه تُباع على نطاق جماهيريٍّ واسع).

٢ ـ إنّ كل الأشكال الأدبية المكتوبة، سواء انتمتْ إلى جنس الرواية أو الشعر، ليست إلا في متناول نخبة متعلّمة صغيرة، بالطبع. ما أعنيه بـ «الأشكال الثقافيّة أو الأدبية الشعبيّة» لا يمكن حصرُهُ بالأدب المكتوب. فالشكل الأدبيّ الأوّل للحركات القومية وللمشاعر المعادية للإمبريالية والاستعمار في العالم العربيّ كان وما يزال هو الشعر، مكتوباً ولكنْ أيضاً منطوقاً (مُنْشَداً أوْ مُغَنّى). والحق أنّ شعبية أم كلثوم الهائلة ـ وهي المغنية التي يمكن إثباتُ أنها صوتُ القومية العربية الأبرزُ والأكثرُ استمراراً ـ لا يمكن ردُّها إلى صوتها أو إلى موسيقى أغانيها فحسب، بل إلى الشعر الذي تغنّيه أيضاً.

(كتلاعب الأغاني الشعبية بالألفاظ الواحدة ذات المعاني المختلفة باختلاف استعمالها في الفصحى واللهجات العامية) ممّا يَفُوتُ الباحثين العربَ إدراكُه. ويمكن إيجادُ مقطع أدبيٍّ تخييليّ يُوضح سياساتِ هذه الجمالية [الشعبيّة] المحجوبةَ، في رواية رشيد بوجدرة **La répudiation** (الطُّلاق). ففي مشهد بارع يُنشد معلِّمُ المدرسة أمام مجموعةٍ عابثةٍ من الطلاّب الذكور شعراً عربياً يتمايل على إيقاعه طرباً. وهذا المشهد مضحكٌ جداً، ولاسيّما لأنّ الأولاد يُبْدون منظوراً مزدوجاً حيال ما يسمّيه الرّاوي «ضَعْفَ المعلِّم أمام الإيقاع الشعريّ العربيّ». فالأولاد أحياناً يَرَوْن المعلِّم سخيفاً إلى حدّ أنهم ينفجرون ضحكاً، فيكفّ المعلّم إذّاك عن الإنشاد من شدة سخْطه، ويلجأ إلى التفسيرات الجافة والتقطيع العروضيّ والجداولِ المعقّدة لشرح أنماطِ النَّظْم الشعريّ. وفي أحيان أخرى يقع الأولادُ أنفسُهم أسرى «الإيقاعات المدهشة» وصوتِ المعلِّم «الرائع»، فيتمايلون طَرَباً ويَضْربون بأرجلهم وأيديهم وتُبَحُّ أصواتُهم من شدّة الإنشاد معه. وهذه المتعة الضاجّة السريّة تُزعِج المدراءَ والأساتذةَ الفرنسيين خارج الصف لأنهم لا يفهمون ما يَحدث في الداخل. ويشرح الراوي ذلك فيقول: «لقد كان ما نَنْشُدُه من دروس الشعر العربيّ عملاً سياسياً في الحقيقة... فقد أحسسنا أنفسنا قادرين على مهاجمة كلّ مَنْ لم يكن يرغب في الاعتراف بحقوقنا». وهكذا ينخرط صبيانُ المدرسة في المواجهة السياسية [ضد المستعمِر] من خلال أشكالٍ ثقافيةٍ أصلانيّةٍ [محليّة]. والحق أنّ مثل هذه الأنماط الشعريّة قد تواجدتْ مع الرواية، ولم تَحُلّ هذه محلّ تلك.

إنّ ما يَحُول دون أنماطٍ جماليةٍ غير غربيةٍ، وما يدفع باتجاه ظاهرةِ الكتابة من أجل الترجمة، إنّما هو سياساتُ «الهيمنة الروائيّة» العابرة للثقافات the politics of trans-national "novel imperative". وفي هذا السياق فإنّ ما يوجِّه مفاهيمَ الرواية عن «وظيفتها الاجتماعيّة» إنّما هو تصوّراتٌ محدّدةٌ عن الديموقراطية والتغيير الاجتماعيّ. ومن النماذج المؤثِّرة التي تربط الروايةَ بالقومية، وتربطهما معاً بالحداثة، ذاك الذي بَسَّطَهُ للجمهور الكاتبُ المعروف: بنديكت أندرسون في كتابه **الأمم المتخيَّلة**. فالحال أنّ مفاهيمه عن القومية والحداثة هي من شدة الاعتماد على السرد بحيث تَسْتَتبع القولَ بأنّ الشعر مثلاً لا يمكن أن يؤلِّف الأمّةَ (في حين أنّ الشعر العربي يؤلِّف أو يَكتبُ الأمةَ حقاً)[1]. وتَستَتْبِعُ القولَ أيضاً بأنّ أيّة ثقافةٍ من دون تقليدٍ روائيٍّ مبرعمٍ لا بدّ ـ تعريفاً ـ من أن يَفتقر إلى القيم والظروف التي تجعل من الحداثة أمراً ممكناً. ولقد جرى تفصيلُ هذا النموذج المؤثِّر وإعادةُ تأكيده على يد عددٍ كبيرٍ من النقّاد في أثر أندرسون، ولاسيّما في النقد ما بعد الكولونياليّ (كما في كتاب **الأمة والسرد** Nation and Narration لهومي بابا). ولكنّ التقاليد العربية، في كلّ تفاصيلها تقريباً، لا تنسجم مع هذا النموذج. فمن الأمور الأشدّ وضوحاً أنّ ثمة أشكالاً مختلفةً وشديدةَ القوة من القومية في العالم العربيّ، على الرغم من أنّ استهلاك الرواية هنا لا يمكن قياسُه بأيّ حالٍ من الأحوال مع نظيره في الغرب. وهذا المثالُ عن التقاليد العربية لا يمكن صرفُ الأنظار عنه وعدُّهُ أمراً شاذاً لا علاقة له بالموضوع إلاّ بصفةٍ هامشية؛ فقد ازدهرتْ في العالم العربيّ ـ الإسلاميّ ومنذ عقودٍ كثيرة أكثرُ أشكال القومية «تفجُّراً» وأهميّةً.

وحين أقول «الهيمنة الروائيّة» العالميّة/المعولَمة فإنني لا أقصد الإشارة فقط إلى أنّ على كتّاب العالم الثالث إنتاج الروايات لكي يكون لكم مكانٌ على المسرح الأدبيّ العالميّ. بل أشير أيضاً إلى أنّ الممارسات الأدبيّة المسلَّعة العالمية/المعولَمة تشرِّع أشكالاً محدّدةً من ثقافة العالم الثالث، أشكالاً يمكن وضعُها في صفٍّ مفاهيم معيّنةٍ عن «التقدم» و«الديموقراطية». ومع ذلك فإنّ السياسات الإمبريالية التي تَمدّ ظاهرةَ «الكتابة من أجل الترجمة» بأسباب الحياة قد غذّتْ هي نفسُها أشكالاً جماليةً مبتكرةً ومميِّزة. بل الحق أنّ مَنْ يُنتجُ الأعمالَ الأشدّ وَعْداً اليومَ هم كتّابٌ يواجهون مواجهةً مباشرةً أزماتِ اللغةِ والجمهورِ والمشروعيةِ في الأدب والثقافة العربيين المعاصرين، ويستغلّون هذه الأزمات لإنتاج جماليةٍ غنيةٍ. وفي ذهني على وجه التحديد أولئك الذين يَكتبون رواياتٍ بالعربية والفرنسية، كالكاتب الجزائريّ رشيد بوجدرة (الذي يتعمّد قلبَ الأجناس واللغات التي تُفْصَح بواسطتها الثقافةُ «الوطنيةُ» عن نفسها على نحوٍ نموذجيّ في السياقات العالمية، والذي يبدو وكأنّه يحاول أن يخلق قرّاءً جدداً وطرقاً جديدةً في القراءة)؛ وفي ذهني أيضاً أعمالُ ليلى صبّار التي تصوِّر بطلاتٍ مزدوجات الحضارة (مثل شهرزاد) يعالِجْنَ بمهارةٍ مسائلَ اللغة والأفتاش [البُدُود] وسياساتِ التمثيل الثقافيّ؛ أو كتّابٌ أمثال جمال الغيطاني يغوصون بحثاً عن أنماط أدبية عربية أصيلة.

وفي ما وراء التخييل، فإنّ القطيعة مع عمليات «التدبير الثقافيّ» cultural management المعولَم ستتضمّن التفكيرَ بأشكالٍ أخرى من الإنتاج الثقافيّ، أشكالٍ قد تكون في الوقت نفسه شعبيةً على الصعيد المحلّي وعابرةً للحدود القومية على نحوٍ غير متوقّع... ولكنها ستبقى مع ذلك أشكالاً قد لا تُتَداول على الصعيد العالميّ لأنها تقع خارج الحدود المقيِّدة لـ «الثقافة العالمية/المعولَمة».

نيويورك

---

١ ـ لعلّ أوضح مثالَيْن في العالم العربيّ على كيفية كتابة الشعر للأمّة هما عملا بيرم التونسي وسيد درويش. فالتونسي في العشرينيّات ودرويش في الأربعينيّات من هذا القرن قادا تظاهراتٍ شعبية، ضد البريطانيين والملك فاروق، بفضل شعرهما تأليفاً وإنشاداً في الوقت نفسه. وإذا انتقلنا إلى المقاومة الفلسطينية وجدنا أنّ الشعر ـ شعرَ محمود درويش ومعين بسيسو وتوفيق زياد وآخرين ـ مَصُوغاً في أغانٍ هو الشكل المُلْهِمُ الأبرز في تجربة المقاومة الفلسطينيّة.