فرانكو موريتي

الـــروايـــة: التاريـــخ والنـــظرية

ترجمة وتقديم: ثائر ديب

تعريف بالكاتب

قيل عن فرانكو موريتي إنّه ذلك الطائر النادر، وربما الفريد؛ فهو ناقدٌ أدبي متمكّن نظريًا أشدّ التمكّن، وذوّاقةُ كتب وأفكار مرهفة، وكاتبٌ بَيِّنٌ وممتعٌ، وطريفٌ حين يريد، فضلًا عن كونه أحد حَفَظَةِ ما عُرِفَ عن اليسار من وَلَعٍ بالعلم، من دون تفاخرٍ أو ادّعاء، بل بتواضع جمٍّ، يظهر واضحًا في كتابته ذاتها، مع أنَّ قلّةً فحسب هي التي أثارت ما أثاره من اهتمام مردّه إلى أنّه لم يَقُم في مجمل أعماله إلى الآن بأقلّ من إعادة النظر في الطريقة التي نتحدّث بها عن الأدب.

فرانكو موريتي، إيطالي الأصل، وأستاذ الأدب الإنكليزي والأدب المقارن في جامعة ستانفورد، ومؤسِّس مركز دراسات الرواية فيها ومديره. وقد سَبَق له أن درّس الأدب المقارن في جامعة كولومبيا سنوات عدّة (حيث كان إدوارد سعيد رئيسًا للقسم)، وألقى محاضرات في جامعتي بيركلي وبرينستُن، علاوةً على كونه مستشارًا علميًا لدى وزارة الأبحاث الفرنسية، وكثيرًا ما يكتب في المجلة الشهيرة **نيوليفت ريفيو**.

إن محطَّ اهتمام موريتي الأساس هو أدب القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، مع اهتمام خاص بتاريخ القراءة، والجغرافيا الثقافية، والرواية ونظرية السرد، وتداخل الفروع المعرفية، والسينما (هو شقيق المخرج الإيطالي اللامع ناني موريتي). ويمكن القول إنَّ ما من كتاب من كتبه إلا أَحْدَثَ رجّةً في عالم النقد الأدبي والنظرية الأدبية والدراسات الثقافية بوجه عام.

ظهر كتابه الأول **علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب**:

في **سوسيولوجيا الأشكال الأدبية** عن دار النشر فيرسو عام ١٩٣٨ [١]. وقد كرّسه هذا الكتاب الأول صوتًا أصيلاً يمثّل انزياحًا حقيقيًا في دراسة الأدبي والاجتماعي، إذ يتناول في هذا الكتاب مدى واسعًا من الظواهر الأدبية – مناهج التأريخ الأدبي وغاياته؛ التراجيديا الإنكليزية؛ أدب الرعب كما يتجلّى في دراكيولا، وفرانكشتين وسواهما؛ المدينة والشخصية المدينية في روايات بلزاك؛ الأدب البوليسي بوجه عام وعند آرثر كونان دويل مُبْدِع شخصية شرلوك هولمز، على الأخصّ؛ أدب إثارة العواطف واستدرار الدموع؛ رواية جيمس جويس **أوليس**؛ قصيدة ت. س. إليوت **الأرض اليباب** – فيحلّل كلًّا من التاريخي والبلاغيّ في آن واحد، ويفتح حقل التاريخ الأدبي على خطوطٍ كان قد بدأها جورج لوكاتش ولوسيان غولدمان وفالتر بنيامين وثيودور أدورنو، وقبلهم جميعاً كانط وهيغل وماركس، وذلك في حوار مع ما سبق لهؤلاء أن قالوه، وفي نقد لافت له في معظم الأحيان. ولقد قرّظ إدوارد سعيد هذا الكتاب قائلًا: «إنَّ ذكاءً صِرْفًا هو الذي يبثّ الحياة في صفحاته».

في كتابه الثاني **حال الدنيا: الرواية التكوينية في الثقافة الأوروبية** (فيرسو، ١٩٨٧)، يحلّل موريتي الرواية التكوينية (Bildungsroman) التي يعتبرها الوسيط الأدبي الرئيس الذي استخدمته البرجوازية في إضفاء طابعها الخاص على المجتمع.

أمّا كتابه الثالث **ملحمة حديثة: النظام–العالم من غوته إلى غارسيا ماركيز** (فيرسو، ١٩٩٥)، فيقدّم إطارًا تحليليًا جديدًا يقرأ فيه تلك الاختراقات الأدبية التي جرت على مستوى الأشكال والأجناس إزاء الهيمنة الرأسمالية العالمية اقتصاديًا وأدبيًا، وتجلّت في روائع القرنين التاسع عشر والعشرين، مثل عمل غوته **فاوست**، وعمل هرمان ميلفل **موبي ديك**، وعمل جيمس جويس **أوليس** وسواها. وهنا ينزع موريتي ألفة تلك النصوص المُكَرَّسة التي حسب القرّاء أنهم يعرفونها ويدفعهم إلى إعادة قراءتها في ضوء أسئلة جديدة عن العلاقة بين «الملحمة» و«الرواية» وعن التحديد الإيديولوجي الذي يفعل فعله في أشكالٍ وأجناسٍ أدبية محدّدة.

وفي كتابه الرابع **أطلس الرواية الأوروبية ١٨٠٠–١٩٠٠** (فيرسو، ١٩٩٨)، يعيد موريتي ابتكار حقل الجغرافيا الأدبية، ويكشف عن دور الأدب في تشكيل الخيال المكاني والجغرافي، أكان ذلك على مستوى التحليل العام أم على مستوى التحليل الجزئي والدقيق. وهو يزوّد كتابه هذا بمئة خريطة يدرس من خلالها كلًا من **الجغرافيا في الأدب** (الجغرافيا في داخل النصوص الأدبية ذاتها)، حيث يتناول إنكلترا جين أوستن، لندن تشارلز ديكنز، باريس بلزاك، إفريقيا الرومنسيات الاستعمارية... إلخ، و**الأدب في الجغرافيا** (الجغرافيا التاريخية الفعلية)، حيث يتناول مكتبات الأقاليم في بريطانيا الفيكتورية، وترجمة الآداب الأجنبية وتأثيرها، وطرق انتشار أعمال مثل **دون كيخوته** لسرفانتس و**آل بودنبروك** لتوماس مان...الخ.

أمّا كتابه الخامس **مخططات، خرائط، أشجار: نماذج مجرّدة من أجل تاريخ أدبيّ** (فيرسو، ٢٠٠٥)، فيدعو إلى نظرية في قراءة الأدب ترمي إلى إدراك النماذج وليس إلى فكّ مغاليق العلامات، بخلاف مقاربة مدرسة النقد الجديد أو مقاربة المدرسة الشكلانية. ويرى موريتي في هذا الكتاب أنَّ دراسة الأدب عشوائية وبعيدة عن المنهجية، إذ يركّز دارسو حقبة معيّنة على مجموعة محددة من النصوص لا تتجاوز بضع مئات، هي النصوص المعتمدة المُكَرَّسة، التي لا تشكّل أكثر من نسبة بالغة الضآلة من جميع الأعمال المنشورة، فيتحدّثون عن تأثير رواية معيّنة أو الكيفية التي تَغيَّرَ بها الأدب ارتكاسًا لعمل محدّد، ويطلقون مزاعم لا تشتمل على طوبوغرافيا كاملة

للأعمال المنشورة. وبدلاً من الاهتمام بهذه النسبة القليلة من الكتب التي تشتهر وتُحَلَّل وتُعْتَبَر أدبًا، فإنَّ تركيز موريتي يذهب إلى الأجناس الأدبية وإلى دراسة الحقل الأدبي ككلّ، فيهتمّ بالأرقام والمناهج الكمية التي تتناول أجناسًا كاملةً والنتاج الأدبي لبلدان برمّتها، مثل اليابان وإيطاليا وإسبانيا ونيجيريا، كما يهتمّ ببناء نماذج مجرّدة مستخرجة من المجاميع والسلاسل والحالات المتكررة، تفسح المجال أمام منظور داروِيني في نشوء الأدب وتغيّره بمرور الزمن. ومثل هذه القراءة كفيلة بأن تجعل النصوص المعتمدة المكرَّسة تختفي في منظومة أدبية أوسع، وكفيلة بأن تُبْرِزَ، بقوةٍ أكبر وفي ضوء جديد، تلك الأعمال التي تظهر في محيط النظام العالمي، بل كفيلة بأن تعيد تعريف مفهوم الشكل الجمالي على نحوٍ جذريّ.

وثمّة جهد آخر لموريتي يتمثّل في تحرير موسوعة عن الرواية ظهرت عام ٢٠٠٦ عن مطبوعات جامعة برينستُن في مجلّدين: عنوان الأول هو **الرواية: التاريخ، الجغرافيا، الثقافة**، وعنوان الثاني هو **الرواية: الأشكال والموضوعات**. وهذه الطبعة الإنكليزية هي طبعة مختصرة قياسًا بالطبعة الإيطالية التي كانت قد ظهرت بين عامي ٢٠٠١ و٢٠٠٣ في خمسة مجلّدات، واحتوت نصوصًا لخبراء بارزين في الجنس الروائي بينهم، على سبيل المثال لا الحصر، كلٌّ من فارغاس ليوسا وعبد الفتاح كيليطو.

يظهر في أعمال موريتي تأثير هيغل، وكانط، وماركس، ولوكاتش، وفالتر بنيامين، وثيودور أدورنو، وقائمة طويلة من الأسماء لا تكاد تنتهي. غير أننا نلمس أيضًا تأثيرًا لافتًا يمارسه عليه العلاّمة الفرنسي فرنان بروديل الذي تعلّم موريتي كثيرًا من تعقّبه التطور الطويل الأمد الذي يعتري الاتجاهات الاجتماعية والاقتصادية بدلاً من تعقّب تاريخ الأحداث والأفعال الفردية. ومن هنا محاولة موريتي رسم خريطة التاريخ الأدبي الطويل الأمد، مثلما فعل بروديل في دراسته البحر الأبيض المتوسط على مدى قرون. كما نلحظ تأثير إيمانويل والرشتاين، صاحب نظرية النظام–العالم التي ترى إلى العالم ككيان واحد غير متكافئ، مكوّن من مركز وأطراف تجمعها بنية النظام–العالم الواحدة التي هي وحدة التحليل الأساس. ذلك كلُّه يُضاف إلى تأثير يمارسه عليه كلٌّ من الجغرافيا، والتاريخ الكميّ، ونظرية النشوء والتطور الداروينية، وسواها.

يمكن القول إنَّ ما يحاوله موريتي يتمثّل في إقامة نقد «قابل لإثبات الزيف»، إذا استعرنا العبارة التي يصف بها كارل بوبر الفرضيات العلمية الجديرة بهذا الاسم، أي ذلك النقد الذي يمكنه أن يصمد ويرفع رأسه عاليًا في المجامع العلمية نظرًا إلى ما يستورده من مناهج إحصائية كميّة في تناوله كليّة العمل الثقافي في أيّ لحظة محدّدة أو مكان محدّد، بدلاً من الاقتصار على بضع روائع تُعْتَبَر ممثلةً لِضَرْبٍ من القوة العليا (أكانت العبقرية الفردية أم الخيال الأدبي أم المجتمع أم الحضارة الغربية... إلخ). وبالطبع، فإنَّ ذلك لا يمنعنا من أن نعتبر شكلاً ثقافيًا معيّنًا ذلك الشكل الثقافي الأقوى والأكثر تأثيرًا في مكان وزمان محددين، مع أنّه لا يشغل إلا شريحة ضئيلة جدًا من النشاط الثقافي في ذينك المكان والزمان. كما لا يمنعنا من القول إنَّ أعمالاً معيّنة تمثّل على أفضل وجه روح ثقافة معينة أو تجسّد على أفضل وجه بعض صراعاتها وتناقضاتها الداخلية المميّزة.

واضحٌ إذاً، أنَّ لدى موريتي مشروعًا متدرّجًا ومتكاملاً، إذ إنَّ أيّ عمل جديد من أعمال هذا الناقد يشكّل لبنة جديدة تتنزّل في موقعها الملائم منه بما تنطوي عليه من جدّةٍ ومفاجآت تبلغ في كلِّ مرّة حدّ الهرطقة وتحطيم الأيقونات. (المترجم)

الرواية: التاريخ والنظرية[٢]

ثمّة طرق عدّة للكلام على نظرية الرواية، وتقوم طريقتي الخاصة على طرح أسئلة ثلاثة: ١- لماذا تُكتَب الروايات نثرًا؛ ٢- ما الذي يجعلها قصص مغامرات في الغالب؛ ٣- لماذا نشأت الرواية في أوروبا القرن الثامن عشر، وليس في الصين في ذلك القرن. قد تبدو أسئلتي هذه بعيدةً إحداها عن الأخرى، غير أنّ لها مصدرًا مشتركًا يتمثّل في الطموح إلى جعل الحقل الأدبي أبعد وأرحب وأعمق: أبعد في التاريخ، وأرحب في الجغرافيا، وأعمق في الشكل قياسًا بتلك الكلاسيكيات القليلة التي طلعت بها «الواقعية» الأوروبية الغربية في القرن التاسع عشر؛ تلك «الواقعية» التي كانت لها السيطرة على نظرية الرواية (وعلى أعمالي في هذا المجال) حتى عهدٍ قريب[٣]. إنّ ما تشترك به هذه الأسئلة، إذًا، هو إشارتها جميعًا إلى سيرورات بالغة الأهمية في تاريخ الرواية، ولكن ليس في نظريتها. وسوف أنظر، هنا، في هذه المفارقة، وأقترح بعض البدائل الممكنة.

-١-

النثر. من الشائع أن ننزع، هذه الأيام، إلى نسيان أنّ النثر في الروايات لم يكن بالأمر المحتوم الذي لا مفرّ منه. لا شكّ في أنّ الروايات القديمة كُتِبت نثرًا، غير أنّ في **ساتيركون**[٤]، مثلاً، مقاطع شعرية طويلة، وفي **حكاية جنجي**[٥] ما يزيد على ذلك (مئات قصائد **التانكا**[٦] التي تعبّر عن الحزن والتوق على مدار القصة)، وكان للرومنسيات القروسطية الفرنسية مع كريتيان دو تروا[٧] ذروة شعرية باكرة عجيبة، ونصف **أركاديا**[٨] القديمة أشعار رعوية، وتستخدم الروايات الكلاسيكية الصينية الشعر بطرق شتّى... فما الذي وقف وراء غلبة النثر الشاملة في النهاية؟ وما معنى ذلك بالنسبة إلى شكل الرواية؟

دعوني أبدأ من الطرف الآخر، من الشعر. في الشعر (verse, *versus*)، ثمّة غِرار يلتفّ ويرجع: ثمّة تناسق، والتناسق لا يني يشير إلى الديمومة، ولهذا تُجْعَل الأوابد متناسقة. أمّا النثر فليس متناسقًا، الأمر الذي سرعان ما يولّد إحساسًا بغياب الديمومة وبالإبرام. والنثر (prose, *pro-vosa*)، يعني التطلّع إلى الأمام (أو التطلّع قُدُمًا، كما في الديا بروفورزا (Dea Provorsa) الرومانية (ربّة الولادة اليسيرة): بذلك يكون للنصّ توجّهه، إذ ينحو أمامًا ويغدو معناه «متوقّفًا على ما سيأتي (نهاية جملة؛ الحدث التالي في الحبكة)»، كما يقول مايكل غنسبرغ ولوري ناندريا[٩]. «راح الفارس يدافع عن نفسه **ببسالة صدّت عنه مهاجميه**»؛ «لنتراجع قليلاً، **فلا يتعرّفون إليَّ**»؛ «لا أعرف ذلك الفارس، غير أنّه **شجاع تلك الشجاعة التي يسعدني أن أمنحه حبّي لأجلها**». لقد وجدتُ هذه المقاطع في نصف صفحة من العمل النثري **لانسيلوت**. وكان ذلك أمرًا يسيرًا، نظرًا إلى التراكيب المترابطة المتعاقبة، التي تجعل المعنى متوقّفًا بدرجة كبيرة على ما سيأتي، ويجعل الجملة تقع، بالمعنى الحرفيّ، في الجملة التي تليها. ونجد مثل هذه الضروب من الترتيب القائم على التطلّع قُدُمًا في كلّ مكان من النثر، وهي التي تمنحه ما يتّسم به من تسارع إيقاع السرد. ولا يعني هذا، بالطبع، أنّ الشعر يهمل الترابط والتعاقب بخلاف النثر الذي **يقتصر** على هذا الترابط والتعاقب؛ فهذه الخطوط الفاصلة ليست إلا «خطوط المقاومة الأضعف»، إذا ما استخدمنا استعارة رومان جاكوبسون؛ وهي ليست أمرًا جوهريًا، بل مسألة تكرار نسبيّ. لكن الأسلوب هو على الدوام مسألة تكرار نسبيّ، ويمثّل الترابط والتعاقب نقطة انطلاق جيدة لأسلوبيات النثر.

بيد أنّ هنالك نقطة انطلاق أخرى ممكنة، وهي لا تُفضي إلى السرديّة بل إلى التعقيد. وغالبًا ما أثارتها دراسات الـ dérimage: صَبُّ رومنسيات القرن الثالث عشر الغزلية في قالب نثري، كان واحدةً من لحظات الفصل الكبرى، إذا جاز القول، بين الشعر والنثر، لحظةٌ راح عندها شيء معيّن يواصل حدوثه، في الانتقال من الواحد إلى الآخر، ألا وهو ازدياد

عدد العبارات التابعة[١٠]. وفحوى ذلك، أنّنا نجد أنّ النثر متماد، وأشدّ بناءً وتركيبًا في حين يمكن لبيت من الشعر أن يقف وحده إلى حدٍّ ما، ويشجّع بذلك العبارات المستقلّة. وليس مصادفةً، كما أحسب، أنّ أسطورة «الإلهام» نادرًا ما تحضر نثرًا: لأنّ الإلهام أسرع من أن يُفهَم، وأشْبه بأُعطية؛ أمّا النثر فليس بالأُعطية؛ بل هو شغل: «إنتاجية الروح»، كما دعاه لوكاتش في كتابه **نظرية الرواية**، وهو التعبير الصحيح: ذلك أنّ الرّبط ليس شاقًّا فحسب – إذ يتطلّب تبصّرًا، وذاكرةً، وملاءمةً بين الوسائل والغايات – بل هو مُنتِجٌ أيضًا: إذ تتعدّى الحصيلة مجموع أجزائها، ذلك أنّ تبعية الأجزاء تقيم تراتبًا بين العبارات، ويغدو المعنى متمفصلاً، وتبرز جوانب لم تكن موجودة من قبل... وهذا هو النحو الذي يخرج به التعقيد إلى الوجود.

تسارع السرد؛ بناء التعقيد. كلاهما صميميّ: وواحدهما متعارض مع الآخر تمامًا. ما الذي يعنيه النثر بالنسبة إلى الرواية... إنّه يتيح لها أن تلعب على مستويين مختلفين تمامًا – شعبيّ ومثقَّف – جاعلاً منها ذلك الشكل المتكيّف والناجح بصورة فريدة. غير أنّه يجعل منها، كذلك، شكلاً **مُستقْطَبًا** أشدّ الاستقطاب. ولقد سبق أن قلتُ إنّه ينبغي أن يكون لنظرية الرواية عمقٌ شكليّ عظيم، لكن العمق لا يعبّر تمامًا عن حقيقة الأمر: ما لدينا هنا هو قطبان أسلوبيان لم يكتف واحدهما بالابتعاد عن الآخر مزيدًا من الابتعاد في غضون ألفيّ عام، بل انقلب واحدهما ضد الآخر أيضًا: أسلوب التعقيد، بعباراته الافتراضية، والتناقضية، والشرطيّة، يجعل السرد المتطلّع قُدُمًا يبدو ساذجًا وسوقيًا على نحوٍ لا شفاء له؛ وأشكالٌ شعبيةٌ تعمل، من جهتها، على الحدّ من التعقيد حيثما وقعت عليه؛ في كلمة، أو جملة، أو فقرة، أو حوار، أو في أيّ مكان.

شكلٌ منقسمٌ بين السردية والتعقيد: السرديةُ مسيطرةٌ على تاريخه، والتعقيد مسيطر على نظريته. وأنا أتفهّم ما يدفع أحدًا إلى دراسة بنية الجملة في رواية **السفراء**[١١] وليس في معاصرتها رواية **دايموند دِك المندفع**[١٢]. ليست المشكلة حكم القيمة، بل المشكلة حين يغدو حكم قيمة ما أساسًا للمفاهيم، عندها لا يكتفي بأن يقرّر ما هو قيّم وما هو غير ذلك، بل يتعدّى ذلك إلى تقرير **ما يمكن التفكير فيه** أو لا. وفي هذه الحالة، فإنّ ما يغدو من غير الممكن التفكير فيه هو، أولاً، الغالبية الساحقة من الحقل الروائي، وهو، ثانيًا، شكله ذاته: لأنَّ الاستقطاب يختفي حين لا تنظر إلا إلى واحدٍ من طرفيه، وهذا ما لا ينبغي أن يحصل، لأنَّ الاستقطاب علامة على كيفية إسهام الرواية في التفاوت الاجتماعي، وتحويله إلى تفاوت ثقافي. وعلى نظرية الرواية أن تفسّر ذلك. غير أنّها كي تفعل، لا بدَّ لها من نقطة انطلاق جديدة. يقول أدورنو مستهجنًا، في كتابه **موشورات**: «يفسّر فيبلين[١٣] الثقافة في ضوء الفنّ الهابط، وليس العكس»[١٤]: غير أنَّ فكرة فيبلين فكرة مغرية. أخْذُ أسلوب **الروايات الرخيصة**[١٥] بوصفه موضوع الدراسة الأساس، وتفسير روايات هنري جيمس بوصفها نتاجًا جانبيًّا بعيد الاحتمال: هذا هو النحو الذي ينبغي أن تسير عليه نظريةٌ في النثر، ذلك أنَّ هذا هو النحو الذي سار عليه **التاريخ**، وليس العكس.

من اليسير الآن أن نتصوّر النظر إلى الأسلوب النثري من تحت... مع قواعد بيانات رقمية: لن تمرّ سنوات قليلة، حتى نتمكن من استقصاء جميع الروايات التي نُشرت، ونبحث عن أنساقٍ بين مليارات الجُمل. وأنا مفتون، شخصيًا، بهذا الالتقاء بين الشكلي والكمي. ودعوني أضرب لكم مثلاً: يحلل جميع الباحثين الأدبيين البنى الأسلوبية –الأسلوب الحرّ غير المباشر، تيار الوعي، الإفراط الميلودرامي، وهلمجرًا– غير أنَّ اللافت هو قلّة ما نعرفه فعليًا عن نشوء هذه الأشكال. صحيحٌ أننا نعلم ما نفعله ما إن توجد، لكن السؤال هو كيف وُجِدَت أصلاً؟ كيف لـ «الفكر المختلط» (كما يدعوه ميشيل فوفيل) الذي تتميز به **العقلية** (mentalité)، والذي يكاد يشكّل

قوام كلّ ما يجري في ثقافة ما، أن يتبلور في أسلوب حرّ غير مباشر ومسرف الأناقة؟ ما الخطوات الضرورية لذلك، على نحو ملموس؟ لا أحد يعلم في الحقيقة. ربما يمكن لأسلوبيات كمية تعمل على الأرشيف الرقمي، وتغربل آلاف المنوّعات والتباديل، والتقريبات، أن تجد أجوبةً ما. لا شكَّ أنَّ ذلك سيكون صعبًا، لأنه ليس بمقدور أحد أن يدرس أرشيفًا ضخمًا بالطريقة التي يُدْرَس بها نصٌّ واحد: ذلك أنَّ النصوص مهيَّأة لكي «تكلّمنا»، وعادة ما تنتهي بأن تفضي إلينا بشيء ما، شريطة أن نحسن الإصغاء؛ أما الأراشيف فليست بالرسائل التي أُريد لها أن تخاطبنا، ولذلك لا يصدر عنها أي شيء على الإطلاق ما لم نلق عليها السؤال الصحيح. والمشكلة هي أننا، نحن الباحثين الأدبيين، لسنا أكفاء في ذلك؛ لقد تدرّبنا على الإصغاء، لا على طرح الأسئلة، وطرح الأسئلة هو عكس الإصغاء: يقلب النقد رأسًا على عقب، ويحوّله إلى تجربةٍ من نوع معيّن: غالبًا ما توصف التجارب بأنّها «أسئلة تُطرح على الطبيعة»، وما أتخيله هنا هو أسئلة تُطرح على الثقافة. وهذا صعب، لكنّه مثير إلى درجة أنّه جدير بالمحاولة.

- ٢ -

هذا كلّه يقع أمامنا في المستقبل، أما نقطتي الثانية فتقع في الماضي. الروايات طويلة؛ والأحرى، أنّها تتفاوت في أطوالها أشدّ التفاوت –من ٢٠٠٠٠ كلمة في **دافنيس وكلوي**[١٦] إلى ٤٠,٠٠٠ لدى كريتيان دو تروا، و١٠٠,٠٠٠ لدى جين أوستن، و٤٠٠,٠٠٠ في **دون كيخوته**، وما يزيد على ٨٠٠,٠٠٠ في **قصة الحجر**[١٧] لتساو شيويه تشين– وسوف يكون من المثير يومًا أن نحلّل العواقب المترتبة على هذا الطيف، أمّا الآن فدعونا نكتفِ بقبول الفكرة البسيطة القائلة إنها طويلة. والسؤال هو، كيف صارت كذلك؟ ثمّة أجوبة أو آليات عديدة بالطبع، غير أنه إذا ما كان عليّ أن أختار آليةً واحدة، لاخترت المغامرات[١٨]. المغامرات تطيل الروايات بفتحها على العالم: يأتي طلب نجدةٍ، فيهبّ الفارس لتلبيته. وعادةً ما يفعل ذلك من دون أن يطرح أسئلة؛ وهذا أمرٌ نمطيّ في المغامرة، ذلك أنَّ المجهول هنا ليس بالخَطَر أو التهديد، بل هو فرصة، أو بكلام أدقّ: لم يعد هناك أيّ تمييز بين المخاطر والفرص. يقول غاليسين، وهو أحد فرسان المائدة المستديرة: «من يجِدْ عن طريق المخاطر طلبًا للسلامة، ليس فارسًا، بل تاجر»: هذا صحيح، فرأس المال لا يهوى الخطر لذاته، أمّا الفارس فيهوى: عليه أن يهوى: لا يسعه أن يراكم المجد، بل عليه أن يجدده طوال الوقت، ويحتاج لذلك إلى آلة المغامرة بحركتها الدائمة هذه...

... دائمة، خاصةً إذا لاح حدٌّ: جسر، غابة، جبل، بوابة، بحر. المغامرات تطيل الروايات لأنها توسّعها؛ إنّها أعظم مستكشفي عالم التخييل: ساحات المعارك، المحيطات، القلاع، المجاري، البراري، الجزر، الأحياء الفقيرة، الأدغال، المجرّات... عمليًا، لقد نشأت جميع الزمكانات[١٩] الشعبية العظيمة مع انتقال حبكة المغامرة إلى جغرافيا جديدة، وتفعيل طاقتها السردية. وكما أنّ النثر يضاعف الأساليب، كذلك تضاعف المغامرة القصص: النثر المتطلّع قُدُمًا مثاليٌ للمغامرة، والتركيب والحبكة يتحركان في انسجام، ولست واثقًا من أنّ هناك فرعًا أساسيًا في عائلة الأشكال ندعوه الرواية، غير أنّه إذا ما كان هنالك مثل هذا الفرع، فهو هذا: وهل يمكن أن نتبيّن تاريخ الرواية من دون الحداثيّة، أو حتى من دون الواقعيّة[٢٠]؛ من دون المغامرات المكتوبة نثرًا، كلّا.

هنا، أيضًا، نجد أنّ الحقل الروائي مُستقطَب على نحو عميق بين المغامرات واليوميّ؛ وهنا، أيضًا، لم تُبدِ نظرية الرواية (ما عدا باختين، وبافل الآن) سوى أقلّ الاهتمام بالجانب الشعبي من هذا الحقل. غير أنني لن أكرر هذا الجانب من النقاش، وسوف أنصرف بدلًا من ذلك إلى الضِّيق الغريب الذي يبدو نمطيًا في المغامرة، على الرغم من كلّ مرونتها. وهو ضيق اجتماعي، في جوهره. يقول إريش كوهلر، الذي كان

السوسيولوجي العظيم لهذا العُرف[٢١]، إنّ الفكرة برمّتها كانت «خَلْق تلك النبالة التافهة من الفرسان المُعدَمين»، الذين مثّلت 'المغامرة' بالنسبة إليهم سبيلاً للبقاء، وربما للزواج من إحدى الوارثات». غير أنّه إذا ما كان الفرسان قد احتاجوا إلى المغامرات، فإن الفكرة بالنسبة إلى الطبقات الاجتماعية الأخرى بقيت مبهمة. يقول كالوغرينانت لأحد الفلاحين في بداية **إيفان** أو **الفارس الضرغام**: «أنا، كما ترى، فارسٌ ينشدُ ما لا يستطيع أن يجده»، «وما الذي تريد أن تجده؟» «المغامرة، لكي أختبر شجاعتي وقوتي. وأنا الآن أتضرع إليك وأناشدك أن تنصحني، إن كنت تعلم، بأية مغامرة أو أعجوبة». «لا أعلم شيئاً عن المغامرة، ولم أسمع بها قطّ» (Il. ص ٣٥٦–٣٦٧). يا له من ردّ؛ قبل ذلك ببضع سنوات فحسب، وفي أغاني الأعمال البطولية[٢٢]، كانت طبيعة العمل الفروسي واضحة تمامًا للجميع. لكنّ هذه الروح الفروسية غدت «مطلقةً... سواء في تحققها المثالي أم في غياب أيّ غرض أرضي وعملي»، كما يقول إريك أورباخ في كتابه **محاكاة**: «ما من وظيفة سياسية... ما من واقع عملي على الإطلاق». ومن ثمَّ، فقد نالت هذه الروح غير الواقعية، كما يتابع أورباخ، «قبولاً وشرعية في العالم الواقعي»، عالم الثقافة الغربية في القرون التي تلت[٢٣]. فكيف جرى ذلك؟

السبب، بالنسبة إلى كوهلر، هو أنّ المغامرة غَدَت «مؤسْلَبَةً ومُضْفَىً عليها الطابع الأخلاقي» في المَثَل الأعلى الأوسع كثيرًا، مَثَل «خلاص المحارب المسيحي»[٢٤] الذي أطلقته الحروب الصليبية وسَمَت به الكأس المقدسة. وهذا يبدو صحيحًا، غير أنّه يثير بدوره مشكلة أخرى: كيف أمكن لإحداثيات المغامرة الإقطاعية الصريحة هذه، ليس أن تبقى إلى العصر البرجوازي وحسب، بل أن تُلهم أجناسه الأكثر شعبية أيضًا؟

– ٣ –

قبل محاولة الإجابة، لديّ بعض الأفكار بشأن السؤال الثالث، الخاص بالمقارنة الصينية–الأوروبية. حتى فترة متقدّمة من القرن التاسع عشر، بل حتى نهايته تقريبًا، تطورت روايات شرق آسيا وغرب أوروبا بصورة مستقلّة واحدتها عن الأخرى؛ وهذا أمر عظيم، أشبه بتاريخ تجربةٍ تناولت الشكل ذاته في ... مخبرين، وهو أمر مثالي بالنسبة إلى علم الشكل المقارن (أو المورفولوجيا المقارنة)، لأنّه يتيح لنا أن ننظر إلى السمات الشكلية لا بوصفها معطاةً ومتعيّنة، كما نميل إلى أن نفعل من دون شكّ، بل بوصفها خيارات: وخيارات تنضاف في النهاية إلى البنى البديلة. كأن نبدأ، مثلاً، من أنّ الشخصيات الرئيسة في الروايات الصينية غالبًا ما تكون **جماعات**، وليس أفرادًا: الأسرة في **جن بنغ مي**[٢٥]، و**قصة الحجر** (أو **حلم المقصورة الحمراء**)، الخارجون على القانون في **حافة المياه**[٢٦]، الطبقة المثقفة في **الباحثون**[٢٧]. وكذلك، فإنّ العناوين هي مفتاحٌ أيضًا – فما الذي كانت لتفعله العناوين الأوروبية من غير أسماء العلم – أمّا هنا، فلا نجد أيّ اسم؛ وليست هذه مجرّد روايات عشوائية، إنها أربع من «الروائع الكبرى» الستّ في المُعْتَمَد الصينيّ المكرّس[٢٨]، وهو ما يجعل عناوينها (وأبطالها) أمرًا مهمًّا.

مجموعاتٌ، إذًا. كبيرةٌ؛ وحولها منظومات من الشخصيات أكبر أيضًا: إذ حدّد النقّاد الصينيون ما يزيد على ٦٠٠ شخصية في الباحثون، و ٨٠٠ في **حافّة المياه** و**جن بنغ مي**، و٩٧٥ في **قصة الحجر**. ولأنَّ الحجم نادرًا ما يكون مجرّد حجم –ولأنَّ قصة فيها ألف شخصية ليست كقصة فيها خمسون، ولا يقتصر أمرها على أنّها أكبر بعشرين مرّة وحسب: بل هي قصة مختلفة– فإنَّ ذلك كلّه يخلص إلى توليد بنية شديدة الاختلاف عن تلك التي اعتدنا عليها في أوروبا. ويتوقّع المرء، على الرغم من ضروب التنوع الكثيرة، أن تكون هذه الروايات أبعد عن إمكانية

التنبؤ بمجرياتها، لكن العكس هو الصحيح في أغلب الحالات: ونحن بإزاء محاولة عظيمة **للحدّ من عدم إمكانيّة التنبّؤ**، وإعادة توازن المنظومة السردية. دعوني أضرب لكم مثلاً من **قصّة الحجر**: بعد ستمئة أو سبعمئة صفحة، يخوض العاشقان الشابّان المتكتّمان، باو-يو وداي-يو، واحدة من معاركهما الكثيرة؛ ثم تغادر داي-يو، ويبقى باو-يو وحيدًا، ويدخل في نوع من الغيبوبة؛ وتصل خادمته أروما، لكنه لا يراها. وفي حالته التي تشبه الحلم، يعبّر لأول مرّة عن حبّه لداي-يو، ثمّ «يستيقظ»، ويرى أروما، ويرتبك ويهرع بعيدًا. ويمكن للمرء أن يتخيّل هنا جميع ضروب العواقب: كأن يكون قد سبق لأروما أن أقامت علاقة مع باو-يو لبعض الوقت، وربّما جُرِحَت مشاعرها؛ أو كأن تقف أروما إلى جانب داي-يو، وتخبرها بما قاله باو-يو للتوّ؛ أو كأن تخونها لمصلحة الفتاة الأخرى التي تحب باو-يو... ثمّة طرائق كثيرة في دفع الحدث إلى توليد السرد (ويكون علينا، في النهاية، أن ننتظر مئات الصفحات قبل إعلان هذا الحبّ)؛ وبدلاً من ذلك كلّه، فإنّ ما يخطر ببال أروما في الحال هو «كيف يمكن أن تتدبّر الأمور فتحول دون أن تحصل فضيحة بسبب هذه الكلام». الحيلولة دون حصول حوادث أو تطورات: ذلك هو المفتاح. الحدّ من السرد. وغالبًا ما توصف **قصة الحجر** بأنّها **آل بودنبروك** الصينية. ولا شكّ في أنّ هاتين الروايتين تتناولان تدهور عائلة عظيمة، لكن رواية توماس مان **آل بودنبروك** تغطي نصف قرن في خمسمئة صفحة، في حين تغطي **قصة الحجر** دزّينة من السنوات في ألفيّ صفحة: والمسألة، هنا، ليست مسألة إيقاع فقط (مع أنّ الحالة كذلك على نحو واضح)، بل مسألة تراتب بين التزامن والتزمّن[٢٩]: ذلك إنّ السيطرة في **قصة الحجر** هي لـ«الأفقي»[٣٠]، حيث ما يهمّ فعلاً ليس ما يقع «أمامًا» من حدث معين، كما في النثر الأوروبي «المتطلّع قُدُمًا»، بل ما يقع «إلى جانبه»: جميع الاهتزازات التي تنتشر عبر هذه المنظومة السردية الهائلة، وجميع الاهتزازات **المعاكسة** التي تحاول أن تبقيها مستقرة. ولقد سبق أن أشرت كيف أتاح كسر التناسق للنثر الأوروبي أن يعزّز الإبرام؛ والإبرام حاضرٌ أيضًا في الروايات الصينية، بالطبع، لكنّها بدل أن تعززه غالبًا ما تحاول **احتواءه**، وبذلك يحتفظ التناسق بمركزيته: يجري الإعلان عن الفصول من خلال أبيات شعرية ثنائية (كوبليه)، وهو ما يقسمها إلى نصفين دقيقين؛ ويُعَبَّر عن كثير من المقاطع المهمّة من خلال ما يُطلق عليه اسم عجيب هو «النثر المتوازي» («كلّ مساء كان مكرّسًا للسعي وراء الملذّات؛ كلّ صباح كان مناسبةً للملاعبة المتخيّلة»)؛ وثمّة في عمارة الرواية ككلّ كتلٌ من عشرة فصول، عشرين فصلاً، وحتى خمسين تعكس بعضها بعضًا عبر مئات الصفحات... إنّه حقًّا لَتقليد بديل.

بديل، لكنّه **معادل** أو **شبيه**: ظلّت الرواية الصينية، حتى القرن الثامن عشر، أعظم كمًّا ونوعًا من أيّ رواية في أوروبا، ربما باستثناء فرنسا. ولقد قال غوته لإكرمان في العام ١٨٢٧، في اليوم الذي سكّ فيه مفهوم **الأدب العالمي** (Weltliteratur)، بينما كان يقرأ رواية صينية: «لدى الصينيين روايات بالآلاف، كتبوها حين كان أسلافنا لا يزالون يعيشون في الغابات». لكن أرقام غوته ليست صحيحة: ففي العام ١٨٢٧ كانت الروايات بالآلاف موجودة في فرنسا، أو بريطانيا، أو في ألمانيا، وليس في الصين. لماذا؟

– ٤ –

حين نناقش مصائر المناطق الأساسية في القرن الثامن عشر، يقول كينيث بوميرانز في كتابه **الافتراق العظيم**:

«ينبغي أن نجري مقارناتنا... في الاتجاهين حقًّا... فنبحث عن ضروب الغياب، والحوادث، والعقبات التي حرفت إنكلترا عن سبيل كان يمكن أن يجعلها أشبه بدلتا اليانغتسي أو كوجرات، إلى جانب العمل المعتاد المتمثّل في البحث عن العراقيل التي حالت دون اتّباع المناطق غير الأوروبية السبلَ الأوروبية

المعيارية ضمنًا... النظر إلى طرفي المقارنة بوصفهما «انحرافين» برؤية كلّ منهما عبر توقعات الآخر، بدلًا من ترك أحدهما بوصفه المعيار الدائم»[٣١].

نشوء الرواية الأوروبيّ بوصفه انحرافًا عن السبيل الصيني: ما إن تشرع في التفكير في هذا الأمر، حتى يبرز أمام ناظريك كم كانت الرواية تؤخذ على محمل الجدّ في الصين قياسًا عليها في أوروبا. وعلى الرغم من جميع هجمات الطبقة المثقّفة الكونفوشية، فإنّ الثقافة الصينية كان لديها مُعْتمَد مكرّس روائي في أوائل القرن السابع عشر؛ في حين لم يكن ذلك قد خطر لأوروبا ببال. لقد كان لدى أوروبا معتمدها الملحميّ أو التراجيدي، أو الغنائي؛ أمّا الروائي فلا. وليس المعتمد سوى قمّة جبل الجليد: فقد شهدت الصين استثمارًا هائلًا للطاقات الفكرية في تحرير الروايات، ومراجعتها، ومتابعتها، وخاصةً **شرحها** أو **التعليق عليها**. وكانت هذه الروايات بالغة الطول، ٦٠٠,٠٠٠ كلمة في حالة **رومانس الممالك الثلاث**[٣٢]، وجَعَلَهَا الشرح والتعليق بين السطور نحو مليون كلمة، غير أنّه أضاف الكثير «إلى متعة... الرواية»، كما يقول ديفيد رولستن، «أمّا الطبعات التي من دون شرح وتعليق... فقد كَسَدَت»[٣٣].

يقول إيان واط في كتابه **نشوء الرواية**[٣٤]: «الرواية أقلّ حاجة إلى... التعليق من الأجناس الأخرى»، وهو محقّ في ما يختصّ بأوروبا. أمّا الروايات الصينية فكانت بحاجة إلى ذلك، إذ كان يُنْظَر إليه بوصفه ضربًا من الفنّ. ومنذ **جن بنغ مي** على الأقل، حوالي ١٦٠٠، «شهد **الزياوشو** (الأدب) الصيني... انعطافة جمالية واسعة»، كما يقول منغ دونغ غو: «مضاهاة ومنافسة واعيتان للأجناس الأدبية السائدة... شَعْرَنَة[٣٥]». علينا أن نبحث عن ضروب غياب حرفت الرواية الأوروبية عن السبيل الصيني... وها هنا واحدٌ منها: الانعطافة الجمالية للرواية الأوروبية حصلت في القرن التاسع عشر، متأخّرة نحو ثلاثمئة عام[٣٦].

لماذا؟

- ٥ -

بالنسبة إلى بوميرانز، تمثّل أحد أسباب الافتراق في أنّ «عجلات المُوضَة راحت تدور على نحو أسرع»[٣٧]، محفّزةً الاستهلاك، ومن خلاله الاقتصاد ككلّ؛ أمّا في الصين، بعد تمكّن أسرة الكينغ، فقد توقّف الاستهلاك، «بوصفه محرّك التغيير»، لما يزيد على القرن، ولم يقدح زناد «ثورة الاستهلاك» التي كتب عنها مكّندريك وبريور وبْلَمْب. والثورة كلمة كبيرة، وقد تشكّك كثيرون في حجم الاستهلاك قبل منتصف القرن التاسع عشر؛ غير أنّ أحدًا لم يتشكك فعليًا في تلك «الأشياء النافلة»، كما يقول التعبير الصيني، التي تضاعفت خلال القرن الثامن عشر، من التزيين الداخلي إلى المرايا والساعات والخزف والفضّيات والمجوهرات، فضلاً عن الحفلات الموسيقية والرحلات والكتب. يقول بلمب: «لدى النظر إلى الترفيه، سيكون من الخطأ التام ألا نضع المساعي الثقافية في المقدمة»[٣٨]. إذًا: ما الذي عنته «ولادة مجتمع استهلاكي» بالنسبة إلى الرواية الأوروبية؟

ثمة أولًا، قفزة كمية عظيمة: فبين العقد الأول والعقد الأخير من القرن، تضاعفت العناوين الجديدة سبع مرّات في فرنسا (مع أنّه كان لدى الفرنسيين، في تسعينيات القرن الثامن عشر، الكثير مما يفعلونه غير كتابة الروايات)؛ وأربع عشرة مرّة في بريطانيا؛ ونحو ثلاثين مرّة في الأراضي الألمانية. وكذلك، ازدادت عمليات الطباعة قليلًا مع نهاية القرن الثامن عشر، خاصةً إعادة الطباعة؛ وكثير من الروايات التي لم ترد في الفهارس الرسمية نُشرت في مجلات (وكان لبعضها جمهور واسع جدًا)؛ وشجّع تمتين الأواصر الأسرية على القراءة بصوت مرتفع في المنازل (مما وفّر الأساس التدريبي لصنعة الدكتور بودلر[٣٩]؛ والأمر المهمّ أخيرًا، أنّ انتشار مكتبات الإعارة جعل الروايات تدور على نحو أشدّ أثرًا من ذي قبل، وأدّى

في النهاية إلى فرض الروايات ذات المجلّدات الثلاثة على كلٍّ من الكتّاب والناشرين، الأمر الذي يمكّن من إعارة كلّ رواية لثلاثة قرّاء في آنٍ واحد. غير أنّ من الصعب قياس هذه العوامل المختلفة التي تضافرت جميعًا لتزيد من توزيع الروايات ضعفين أو ثلاثة أضعاف (وهذا تقدير متحفّظ)، ولتزيد أيضًا من حضور الروايات في أوروبا الغربية بين ثلاثين إلى ستين ضعفًا في غضون القرن الثامن عشر. وإذا ما كان مكّندريك قد رأى في ارتفاع استهلاك الشاي خمسة عشر ضعفًا خلال مئة عام نجاحًا عظيمًا لثورة الاستهلاك، فإن استهلاك الروايات قد ارتفع أكثر من ذلك.

لماذا؟ عادة ما كان الجواب أنَّ القرّاء هم الذين كانوا وراء ذلك. لكن ما تبيّنه الإحصاءات الراهنة –الزلقة شأنها شأن جميع الإحصاءات المتعلقة بالقراءة والكتابة، لكنّها استقرّت منذ بضعة عقود ولا تزال– هو أنّ القرّاء تضاعفوا عددًا بين عامي ١٧٠٠ و ١٨٠٠؛ أقلّ من ذلك بقليل في فرنسا، وأكثر منه بقليل في إنكلترا، لكن ذلك هو الأفق. تضاعفوا؛ ولم يزدادوا خمسين مرّة. غير أنّهم كانوا يقرأون بطريقة مختلفة: قراءة «موسّعة»، كما دعاها رولف إنجلسنغ: قراءة ما يزيد كثيرًا على ما كان في الماضي، بشراهة، وشغف في بعض الأحيان، ولكن ربّما بمزيد من السطحية، والسرعة، بل وبشيء من التوَهَان؛ قراءة مختلفة تمامًا عن القراءة «المكثّفة» وإعادة القراءة اللتين كانتا تطاولان العدد القليل ذاته من الكتب –المكرّسة عادةً– واللتين كانتا هما الأمر المعتاد حتى ذلك الحين[٤٠]. وغالبًا ما جرى انتقاد أطروحة إنجلسنغ، ولكن مع تضاعف الروايات بسرعة فاقت كثيرًا تضاعف القرّاء، ومع سلوك القرّاء مثل جون لاتيمر المشهور، من وورويك، الذي كان يستعير من منتصف كانون الثاني إلى منتصف شباط/ فبراير ١٧٧١ كتابًا كلّ يوم من مكتبة كلاي الدوّارة[٤١]، يغدو من الصعب أن نتصوّر كيف كان يمكن للعملية برمّتها أن تسير من دون زيادة كبيرة في ما أستسمحكم بأن أدعوه الشرود.

أدعوه كذلك، لأنّ القراءة الموسّعة تبدو أشبه بطبعة أولى مما دعاه فالتر بنيامين، في نهاية مقالته «العمل الفني في عصر استنساخه الآلي»، «الفهم في حال من الشرود»، مع أنّ إنجلسنغ لم يُشِر قطّ إلى بنيامين. والشرود في مقالة بنيامين هو الـ Zerstreuung –ذهول الفكر، والتسلية: المزيج الأمثل لقراءة الرواية– وهو بالنسبة إلى بنيامين ذلك الموقف الذي يغدو ضروريًا عند «المنعطفات التاريخية» عندما تكون «المهمات» التي تواجه «جهاز الفهم البشري» طاغيةً جدًا فلا تمكن «السيطرة عليها» من خلال تركيز الاهتمام[٤٢]: عندئذٍ يبزغ الشرود بوصفه الطريقة الأفضل لمواجهة الوضع الجديد، ولمجاراة «عجلات الموضة التي راحت تدور على نحو أسرع» وتوسّع سوق الروايات على نحوٍ دراماتيكي[٤٣].

ما الذي عنته ولادة المجتمع الاستهلاكي بالنسبة إلى الرواية الأوروبية؟ روايات كثيرة، وانتباه قليل. الروايات الرخيصة، وليس روايات هنري جيمس، هي التي حدّدت نبرة الطريقة الجديدة في القراءة. وجين فيرغس، التي تعلم عن سجلات مكتبات الإعارة أكثر مما يعلم أيّ أحد آخر، تدعو هذه القراءة بالقراءة «المفككة»: استعارة الجزء الثاني من **رحلات غاليفر** من دون الأول، أو الجزء الرابع من بين جميع أجزاء **الأحمق الوجيه**[٤٤] الخمسة. وتحتفي فيرغس، من ثمّ، بـ «فاعلية «القرّاء» هذه، وقدرتهم على الاختيار»[٤٥]؛ غير أنّ الاختيار هنا يبدو، صراحةً، خاليًا من أي اتساق، لكي يكون متماشيًا على الدوام مع ينبغي للسوق أن تقدّمه. ترك التلفاز مفتوحًا طوال اليوم، ومشاهدته بين حين وآخر، هذه ليست فاعلية.

– ٦ –

لماذا لم تنشأ الرواية الصينية في القرن الثامن عشر، ولم تكن هناك انعطافة جمالية أوروبية في ذلك القرن؟ الجوابان يعكس واحدهما الآخر. أَخْذُ الرواية على محمل الجدّ كموضوع جمالي أبطأ الاستهلاك في حين لم تشجع سوق الروايات المتسارعة التركيز الجمالي. يقول تعليق على **جن بنغ مي** (التي تبلغ ألف صفحة): «حين يقرأ القارئ الجيد الفصل الأول، يكون قد ألقى ببصره نحو الفصل الأخير»؛ «وحين يقرأ الفصل الأخير، فإنه يستعيد الفصل الأول»[٤٦]. ذلك ما هي عليه القراءة المكثّفة: فالقراءة الوحيدة الحقّة هي **إعادة** القراءة، بل تلك «**السلسلة** من ضروب إعادة القراءة»، كما يفترض بعض الشرّاح أو المعلّقين. «إن لم يعمل قلمك عمله، فلا يمكن اعتبار ذلك قراءة»، كما قال ماو مرّةً. وذلك يعني **الدراسة**، وليس استهلاك كتاب كامل في اليوم. وفي أوروبا، وحدها الحداثة جعلت الناس يدرسون الروايات. ولو أنهم قرأوها في القرن الثامن عشر وهم يحملون قلماً ويعلّقون ، لما نشأت الرواية الأوروبية آنئذ.

– ٧ –

دائماً كانت نظريات الرواية الكبرى نظريات في الحداثة، وإلحاحي على السوق هو طبعة قاسية على نحوٍ خاص من هذه الطبعات. إنما مع تعقيدٍ، أشار إليه مشروع بحثيّ آخر أنكبُّ عليه في الوقت الراهن، يتناول صورة البرجوازية، وغالبًا ما عجبتُ في سياقه من **المحدودية** التي يبدو أنّ انتشار القيم البرجوازية قد كان عليها. لقد انتشرت الرأسمالية في كلّ مكان، لا شكّ في ذلك، لكنَّ القيم التي يُفتَرَض – تبعًا لماركس وفيبر وزيمل وزومبارت وفرويد وشومبيتر وهيرشمان... – أن تكون الأشدّ مطابقةً لها لم تنتشر، وهذا ما جعلني أنظر إلى الرواية نظرةً مختلفة: إذ كففت عن رؤيتها شكلاً «طبيعيًا» من أشكال الحداثة البرجوازية، ورحت أراها ذلك الشكل الذي تواصل من خلاله **المخيّلة ما قبل الحديثة** تفشّيها في العالم الرأسمالي. ومن هنا، المغامرة؛ ذلك النمط المضاد لروح الرأسمالية الحديثة، **الأخلاق البروتستانتية**[٤٧]، والصفعة في وجه الواقعية، كما رأى أورباخ بوضوح في كتابه **محاكاة**. ما الذي تفعله المغامرة في العالم الحديث؟ ترى مارغريت كوهن، التي تعلّمتُ منها الكثير حول هذا الموضوع، أنّ المغامرة هي مجاز للتوسّع: مجاز لرأسمالية عابرة للمحيطات، على نحوٍ عدواني وكوكبيّ. وأحسب أنّها على حقّ، وأكتفي بإضافة أن السبب الذي يجعل المغامرة تفعل فعلها في هذا السياق هو كفاءتها الشديدة في تخيّل **الحرب**. والمغامرة، المفتونة بالقوة المادية، والتي يُضفى عليها الطابع الأخلاقي بوصفها ملاذ الضعيف من صنوف الإساءات جميعًا، هي ذلك المزيج الأمثل من القوة والحقّ الذي يصاحب ضروب التوسّع الرأسمالي. وهذا هو السبب في أن محارب كوهلر المسيحي لم يبق على قيد الحياة في ثقافتنا وحسب – في الروايات والأفلام وألعاب الفيديو – بل قَزَّمَ أيضًا كلَّ صورة برجوازية تمكن مقارنتها به. ولقد عبّر شومبيتر عن ذلك بفجاجة ووضوح، حين قال: «الطبقة البرجوازية... تحتاج إلى سيّد»[٤٨].

تحتاج إلى سيّد يساعدها لكي تحكم. ولدى اكتشافي تشوّهًا إثر تشوّه في القيم البرجوازية الأساسية، كانت ردّة فعلي الأولى على الدوام هي التعجّب لما يقتضيه ذلك من فقدان الهوية الطبقية؛ وهو أمر صحيح، لكنه، من منظور آخر، من دون أيّ أهمية مطلقًا، لأن الهيمنة لا تحتاج إلى النقاء، بل تحتاج إلى المرونة، والتنكّر، والتواطؤ بين القديم والجديد. وفي ظل هذا التركيب المختلف، تعود الرواية أساسيةً في فهمنا الحداثة: ليس على الرغم من سماتها ما قبل الحديثة، بل **بسببها**، تلك السمات التي هي ليست بقايا عتيقة، بل ضروب من الإفصاح الوظيفي عن حاجات إيديولوجية. وأن نفكّ مغاليق الشريحة الجيولوجية الخاصة بالرضا والقبول[٤٩] في العالم الرأسمالي، هو التحدّي الجدير بأن يخوضه كلٌّ من تاريخ الرواية ونظريتها.

الهوامش

(١) صدرت ترجمتي العربية لهذا الكتاب في العام ٢٠٠٨، عن المشروع القومي للترجمة، القاهرة.

(٢) هذه هي الترجمة العربية لـ: Franco Moretti, «The Novel: History and Theory,» *New Left Review*, no. 52 (July- Aug. 2008).

(٣) أُلقي هذا البحث في مؤتمر «نظريات الرواية»، الذي نظّمته مجلة *Novel* في جامعة براون، خريف ٢٠٠٧. وباستثناء مقطعين، جرت توسعتها في ضوء النقاشات التي تلت، فقد تركتُ النصّ كما كان عليه إلى هذا الحدّ أو ذاك، مكتفيًا بإضافة بضعة هوامش فحسب. وإنني لمتنٌّ لنانسي أرمسترونغ، التي أقنعتني بكتابة هذه الورقة البحثية في الأصل؛ ولـ د. أ. ميللر ووليم ورنر اللذين ناقشت وإيّاهما هذه الورقة مطوّلًا.

(٤) **ساتيركون** (*Satyricon* أو *Satyrica*)، عمل قصصي لاتيني مزيج من النثر والشعر، يُعتقَد أنّ كاتبه هو غايوس بيترونيوس، مع أنّ هناك إشارات إلى أنّ اسم الكاتب هو تيتوس بيترونيوس. ويصف الباحثون الكلاسيكيون هذا العمل بأنّه «رواية»، شأنه شأن عمل أبوليوس **التحولات**، من دون أن يعني ذلك بالضرورة تواصله مع الشكل الأدبي الحديث. (م)

(٥) **حكاية جنجي**، عمل كلاسيكي من الأدب الياباني كتبته نبيلة يابانية ووصيفة تدعى موراساكي شيكيبو في السنوات الأولى من القرن الحادي عشر، في ذروة عهد الهييآن. ويوصف هذا العمل في بعض الأحيان بأنّه أول رواية في العالم، أو أول رواية حديثة، أو أول رواية نفسية. وتقدّم هذه الرواية تصويرًا فريدًا لمعيشة أهل البلاط، خلال عهد الهييآن. وعلى الرغم من اعتبارها رائعة من الروائع على نطاق واسع، فإن تصنيفها الدقيق وأثرها في الغرب والشرق لا يزالان محلّ نقاش. (م)

(٦) **التانكا**، شكل من الشعر الياباني، يتّسم بالغنائية والقِصَر، وعادةً ما يكون في ٣١ مقطعاً مرتّبة في جزأين، يتخذ أوّلهما الصيغة ٥، ٧، ٥، وثانيهما الصيغة ٧، ٧. (م)

(٧) كريتيان دو تروا (Chre'tien de Troyes)، شاعر وروائي من القرون الوسطى، يُعدّ أول كاتب فرنسي كبير يساهم في إطلاق صفة «الرواية» على أعمال مكتوبة، في وقت لم يكن هذا المصطلح مستخدمًا إلا على صعيد الأدب الشعبي. وهو من أوائل كتّاب رواية الفروسية، كما يعدّ رائد أدب الكياسة والمجاملات (البلاط) في فرنسا. من أعماله **إريك وإيند، إيفان أو الفارس الضرغام، لانسيلوت أو فارس العربة، بيرسيفال أو حكاية الكأس المقدسة**. (م)

(٨) **أركاديا** (١٥٩٠)، من الأعمال المسمّاة بالرعوية، وهي لفيليب سيدني. (م)

(9) Michal Ginsburg and Lorri Nandrea, "The Prose of the World," in: Franco Moretti, ed., *The Novel* (Princeton: Princeton University Press, 2006), vol. 2, p. 245.

كما أفدتُ كثيرًا، في ما يتعلّق بهذا الموضوع، من: Kristin Hanson and Paul Kiparsky, "The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form," in: Joseph Harris and Karl Reichl, eds; *Prosimetrum: Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse* (Cambridge: D.S. Brewer, 1997).

(١٠) انظر على سبيل المثال: Wlad Godzich and Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose. An Essay in prosaics* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 43 ff.

(11) **السفراء** (*The Ambassadors*)، رواية الكاتب الأميركي هنري جيمس. (م)

(١٢) **دايموند دِك المندفع**، (*Dashing Diamond Dick*)، من الروايات الرخيصة، ١٨٧٨، مؤلفها وليم ب. شوارتز. (م)

(١٣) ثورستاين فيبلين، (Thorstein Veblen) (١٨٥٧–١٩٢٩) اقتصادي وعالم اجتماع أميركي، ورأس حركة الاقتصاد المؤسّسي. كان إلى جانب عمله التقني ناقدًا شعبيًا وطريفًا للرأسمالية، الأمر الذي يظهر في كتابه الأشهر **نظرية الطبقة المرفّهة** (١٨٩٩). (م)

(14) Theodor Adorno, "Veblen's Attack on Culture," in: *Prisms* (Cambridge, MA: MIT press, 1990), p. 79.

(١٥) **الروايات الرخيصة** (*Dim Novels*)، اسم يشير إلى أشكال مختلفة عديدة من القصص الشعبي الأميركي في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين. (م)

(١٦) **دافنيس وكلوي** (*Daphnis and Chloe*)، أشهر قصص الحب في النثر القديم. اسم مؤلّفها لونجوس. ولعلها تعود إلى القرن الثالث الميلادي. (م)

(١٧) **قصة الحجر**، أو **حلم المقصورة الحمراء**، هي أعظم رواية كلاسيكية صينية، كتبها تساو شيويه تشين في منتصف القرن الثامن، في عهد الإمبراطور تشيان لونغ من أسرة تشينغ (١٦٤٤–١٩١١). وهي تقع في ٨٠ فصلًا مخطوطًا وطبعت في العام ١٧٩١. وقام أديب صيني آخر اسمه قاو أه بإكمالها لتغدو ١٢٠ فصلًا، ثمّ بدُّل عنوانها إلى **حلم المقصورة الحمراء**. (م)

(١٨) لو كان عليّ أن أختار آليةً واحدةً، لاخترت المغامرات... ولو أمكنني أن أختار اثنتين، لاخترت المغامرات والحب. الأولى لتوسعة القصة، والأخرى لتوفير تماسكها معًا: في نوعٍ من الترابط الواضح في الروايات القديمة على نحوٍ خاص، حيث يكون الحب مصدرًا للثبات والبقاء في عالمٍ كلُّ ما فيه تشتّته الأقدار في أربع جهات الأرض، فيعمل كصورة للآصرة الاجتماعية عمومًا: ذلك الاتحاد المختار بحرّية ويمكن من خلاله إلقاء نظرة ما إلى العضويّة الكبرى، بخلاف المغامرات التي تفرضها تايكي (ربّة الحظّ) على نحوٍ متعسّف. لكن هذا التوازن بين الحب والمغامرة ينكسر في الرومنسيات الفروسية، إذ يبدأ الفرسان الضالّون بالتطلّع إلى المغامرات (البحث)، وتبرز صور جديدة للعقد الاجتماعي (البلاط، المائدة المستديرة، الكأس المقدّسة). وفي هذا الحال الجديد، يغدو الحبّ خاضعاً للمغامرة وظيفيًا. وموضوع الزنا، الذي ينشأ مباشرة، هو عرَضٌ من أعراض قوّته الراسخة، ووضعه الإشكالي المستجد في آنٍ واحد. وإعادة توزيع المهمات السردية هذه، التي لم يشْفَ منها الحبّ تمامًا قط، هي السبب الذي دفعني لأن أركّز حصريًا على المغامرات؛ يُضاف إلى ذلك أنّ نظرية الرواية لطالما اعترفت بالحبّ وميّزته (خاصة في التراث الإنكليزي)، وأودّ أن أزيح الاهتمام نحو ظاهرة أوسع تاريخيًا.

(١٩) **الزمكان** (*chronotope*)، مصطلح سكَه المنظّر الأدبي الروسي ميخائيل باختين ليصف الطريقة التي تصف بها اللغة، الزمان والمكان، وخاصة الكيفية التي يمثّلهما بها الأدب. (م)

(٢٠) ثمّة أمل بأن تؤدّي الحداثيّة (Modernism) (أي تلك الجمهرة من التجارب الناشزة – شتاين، كافكا، جويس، بيلنياك، دي شيريكو، بلاتونوف... – التي جرت محاولتها في السنوات حول الحرب العالمية الأولى) دورًا أكبر من دور الواقعية في أيّ نظرية للرواية مقبلة، ذلك أنّ مثل هذه المجموعة من ضروب التطرّف المتباينة لا بدّ أن تكشف شيئًا فريدًا بخصوص ما يمكن لشكل أن يفعله وما يعجز عن فعله. غير أنّ ذلك لم يحصل إلى الآن.

(21) Erich Köhler, "Il sistema sociologico del romanzo francese medievale," *Medioevo Romanzo*, vol. 3 (1976), pp. 321–344.

(٢٢) **أغاني الأعمال البطولية** (*Chanson de Geste*)، قصائد ملحمية من فجر الأدب الفرنسي. (م)

(23)(Erich Auerbach, *Mimesis*, (Princeton: Princeton University Press, 2003), pp. 134 and 136.

وحول هذا الموضوع، انظر أيضًا:

Erich Köhler, "Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois," in: *Chanson de geste und höfischer Roman (*Heidelberg: C. Winter, 1963), "passim".

(24) Köhler, "Il sistema sociologico," p. 326.

(٢٥) **جن بنغ مي، أو الخوخ في الإناء الذهبي**، أو **اللوتس الذهبي**، رواية طبيعية صينية مكتوبة بالعامية الصينية أواخر عهد المنغ. مؤلّفها هو لانلنغ زياوزياو شينغ، وهو اسم حركي، هويته الحقيقية مجهولة. وقد طبعت مخطوطة هذه الرواية أول مرّة في العام ١٦١٠. وأكمل طبعة لها اليوم مؤلفة من ١٠٠ فصل، وتربو على ١٠٠٠ صفحة. (م)

(٢٦) **حافة المياه**، وتعرف أيضاً باسم **مجرمو المستنقع**، **وكلّ البشر أخوة**، أو **مستنقعات جبل لينغ**، وهي رواية ملحمية تعود إلى القرن الرابع عشر، أيام أسرة يوان، وتُنْسَب إلى شي نايان، وكتبت في الأصل بالعامية الصينية. (م)

(٢٧) **الباحثون**، رواية صينية كتبها وو جنغزي واكتملت عام ١٧٥٠ أيام أسرة الكينغ. (م)

(٢٨) المُعْتَمَد المُكَرَّس (canon)، هو في الأصل مجموعة من الكتابات التي تتكرّس وتترسّخ باعتبارها أصلية وموثوقة، حيث يشير هذا المصطلح في العادة إلى الكتابات المتعلقة بالكتاب المقدّس والتي تعتبر أصلية وموثوقة، بعكس الـ apocrypha، أي الكتابات المنحولة المشكوك في صحتها أو في صحة نسبتها إلى من تُعزى إليهم من المؤلّفين. ويمكن إطلاق المصطلح أيضاً على أعمال مؤلّف تُقبل على أنها أصلية، كأن نقول، مثلاً، المعتمد الشكسبيري. ويُستخدم هذا المصطلح اليوم في النظرية الأدبية مقروناً بصفة الأدبي (Literary Canon) ليشير إلى الأعمال الأدبية والمقررات التي توافق عليها المؤسسة التعليمية معتبرةً إياها من ضمن مفهومها عن الأدب ومن ضمن التقليد الأدبي القومي «العظيم» الذي يهمّها أن تكرسه، بخلاف الأعمال التي تنزع عنها تلك الصفة وتطردها من مقرراتها. (م)

(٢٩) هذان المصطلحان هما من مصطلحات فرديناند دو سوسور في الألسنية، إذ بيّن أنَّ هناك طريقتين مختلفتين تمامًا يمكن بهما للألسنيّ أن يُعنى باللغة أو اللسان. والطريقة التي كانت سائدة أيام دو سوسور هي الطريقة، أو المقاربة، التاريخية. فقد كان الألسنيون فقهاء لغة (فيلولوجيين). وكان عملهم الأساس هو دراسة النصوص المكتوبة بلغات ميتة. وأحد أسباب دراستهم تلك النصوص كان اقتفاء تاريخ اللغات، وما طرأ عليها من تغيّرات. وقد أبدوا اهتمامًا خاصًا باقتفاء تاريخ التغيّرات الصوتية؛ لكنهم درسوا أيضًا تغيرات القواعد والمفردات،

وأقاموا صلات تاريخية بين اللغات، وتوصلوا في النهاية إلى رسم شجرة عائلة تربط بين لغات مثل الفرنسية، والإسبانية، والإيطالية، مشتقةً من اللاتينية، وبين لغات مثل الإنكليزية، والهولندية، والألمانية، لها سَلَفٌ جرمانيّ، وأعادوها جميعًا إلى سلف هندو–أوروبيّ أصليّ، أو لغة هندو–أوروبية أمّ، ربما كانت اللغة التي نُطِقَ بها في هنغاريا، أو أوكرانيا، أو إيران، منذ آلاف السنين. وقد أطلق سوسور على ذلك اسم **الألسنية التزمّنية**. أمّا الطريقة الأخرى، التي كانت طريقة تقليدية في دراسة اللغة طوال آلاف السنين ثم أُهملت منذ القرن التاسع عشر وحتى أيام سوسور، فتقوم على دراسة لغةٍ ما بوصفها كيانًا كلّيًا، على النحو الذي توجد به في لحظة زمنية محددة قد تكون لحظة إنكلترا الحديثة مثلاً أو عهد أغسطس في روما؛ وذلك بكتابة قواعدها، وعلم أصواتها، ومفرداتها أو معجمها. ويعود أول عمل وصل إلينا من هذا النوع إلى أيام الهند القديمة. كما قام بمثل ذلك كلّ من الإغريق والرومان، وصولاً إلى أوروبا القرون الوسطى وعصر النهضة. وبمعنىً ما، فإنّ من الصعب اجتناب هذه الدراسة عند تعليم اللغة في المدارس أو الجامعات؛ على الرغم من أن فقه اللغة التاريخي قد غطّى عليها مع بداية القرن العشرين في المستويات الفكرية الرفيعة. وقد أطلق دو سوسور على هذه الطريقة اسم **الألسنية التزامنية**. ومن ثمّ فقد جرى تعميم استخدامها على النحو الذي يدلّ فيه **التزمّن** (*diachrony*) على التعاقب والتطور والوجود في الزمن في حين يدلّ **التزامن** (*synchrony*) على الثبات والسكون وغياب أثر الزمن. (م)

(٣٠) يتعامل الألسنيون مع اللغة على أنها موجودة في سلسلتين: السلسلة التركيبية، التي توجد على محور أفقي، وهي مجموعة من العناصر التي تلتقي بعضها إلى جانب بعض لتشكل وحدة أكبر. والسلسلة التبديلية، التي توجد على محور عمودي، وهي مجموعة من العناصر القابلة للإبدال بعضها من بعض في إطار محدد. وفي حين تعمل عناصر السلسلة التبديلية في الغياب، حيث يؤدي وجود أو حضور تبديل ما إلى غياب التبديلات الأخرى، فإن السلسلة التركيبية تعمل في الحضور. فعناصر السلسلة التركيبية موجودة بالفعل، أمّا عناصر السلسلة التبديلية فموجودة بالإمكان. (م)

(31) Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence, China, Europe, and the Making of the Modern World Economy* (Princeton: Princeton University Press, 2000), pp. 7–8.

(٣٢) **رومانس الممالك الثلاث**، كتبها لو غوانزهونغ في القرن الرابع عشر، وهي رواية تاريخية ملحمية أسطورية، تدور حوادثها في خضم السنوات المضطربة قرب نهاية عهد الهان وحقبة الممالك الثلاث من التاريخ الصيني. (م)

(33) David L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary: Reading and Writing Between the Lines* (Stanford, calif. Stanford University Press, 1997), p. 4.

(34) Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding* (Berkeley: University of California Press, 1957), p. 30.

(يمكن للقارئ العربي أن يعود إلى الترجمة العربية لهذا الكتاب: إيان واط، **نشوء الرواية**، ترجمة ثائر ديب (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٧)، أو (دمشق: دار الفرقد، ٢٠١٠). (م)

(35) Ming Dong Gu, *Chinese Theories of Fiction: A Non-Western Narrative System* (Albany: State University of New York Press, 2006), p. 71.

(٣٦) يتّضح الافتراق بين النموذجين من خلال الدور الذي قامت به **دون كيخوته** و**جن بنغ مي** –وهما روايتان كُتبتا في السنوات ذاتها، وغالباً ما يُقارن بينهما (من طرف المتخصصين في الثقافة الصينية أكثر من المتخصصين بالثقافة الإسبانية)– كلٌّ في تراثها: على مدى قرنين على الأقل، إن لم يكن أكثر، كان تأثير **جن بنغ مي** على نظرية الرواية وممارستها في الصين أكبر بما لا يُقاس من تأثير **دون كيخوته** في أوروبا. ولقد حصل افتراق مماثل في أواخر القرن الثامن عشر، حين أمكن لذروة الانعطافة الجمالية الصينية (**قصة الحجر**) أن تجد نظيرًا لها لدى جيل موهوب بصورة لا تُصدّق من الروائيين–الشعراء الألمان (غوته، هلدرلين، نوفاليس، شليغل، فون أرنيم، برنتانو)، لو لم يتجاهلهم القرّاء الأوروبيون جميعًا (ما عدا غوته، بالطبع؛ غير أنّ غوته نفسه كان يحتفظ في دِرْجِه بالنسخة «الشعرية» من **فيلهلم مايستر**، كأنّه يحسّ أنّها ليست الكتاب الذي يناسب ذلك العصر). وبالمناسبة، فإنّ إمكانية الاحتفاء برواية **جن بنغ مي** بوصفها رائعة من الروائع التي غيّرت الرواية الصينية هو مثال لافت آخر على الفارق بين التراثين: فلا مجال لتصوّر أن تنتج الثقافة الأوروبية –وتقدِّر حقّ قدرها!– مدوّنة إيروتيكية صريحة صراحة المدوّنة الصينية.

(37) Pomeranz, *The Great Divergence*, p. 161.

(38) J. H. Plumb "The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England," in Neil McKendrick, John Brewer and J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer*

Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England (Bloomington: Indiane University Press, 1982), pp. 265–266.

(٣٩) د. بودلر (Dr. Bowdler)، هو الدكتور توماس بودلر (١٧٥٤–١٨٢٥). طبيب ومُحسِن إنكليزي، اشتهر بنشره كتاب **شكسبير للأسرة** (*Family Shakspeare*)، وهو طبعة مهذّبة من أعمال وليم شكسبير، قُصَد منها أن تناسب نساء وأطفال القرن التاسع عشر أكثر من الأصل. (م)

(40) Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte, in Deutschland, 1500–1800* (Stuttgart: Metzler, 1974, esp. pp. 182 ff.

(41) Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England* (Oxford: Oxford University Press, 2006), p. 113.

(42) Walter Benjamin "The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, 1935," in: Selected Writings, Vol. 3, 1935-1938 (Cambridge, MA: Harvard University press, 2002), The passage returns virtually unchanged in the third version of the essay, in 1939.

يعاود هذا المقطع الظهور من دون تغيير في الطبعة الثالثة لهذه المقالة، في العام ١٩٣٩.

(٤٣) من الواضح، كما آمل، أنَّ تركيزي على الاستهلاك والموضة والشرود لا يُقصد منه أن يمحو الرأسمالية من التاريخ الأدبي، بل أن يحدد أيّ أوجه منها هي التي أدّت دورًا سببيًا مباشرًا في إقلاع الرواية. لا شكّ أن التوسع الرأسمالي قد أوجد بعض الشروط المسبقة العامة الأساسية: السكّان الذين تزايدت أعدادهم وتزايد تعلّمهم؛ الدّخل الأشدّ قابلية للتصرف فيه؛ والمزيد من وقت الفراغ (بالنسبة إلى بعضهم). غير أنّه نظرًا إلى ازدياد العناوين الروائية الجديدة بسرعة تفوق بأربعة أضعاف المادة المطبوعة بوجه عام خلال القرن الثامن عشر (بما في ذلك كرّاسات الطعام عند نهاية القرن، انظر: James Raven, *The Business of Books. Booksellers and the English Book Trade 1450–1840*) (New Haven: Yale University Press, 2007), p. 8.

فإن علينا أيضًا أن نفسّر معدّل النمو المختلف هذا: ويبدو أنَّ ذلك الغلوّ الذي اتّسمت به العقلية الاستهلاكية والمتجسّد في الشرود والموضة (والذي يظهر أنّه يقوم بدورٍ أقلّ في المسرح، والشعر، ومعظم أنماط الإنتاج الثقافي الأخرى)، هو أفضل تفسير لدينا إلى الآن. وإمكانية قيام الاستهلاك مثل هذا الدور الكبير في تاريخ الرواية تتوقّف، بدورها، على حقيقة أنّ الارتياب بالقراءة من أجل المتعة كان قد بدأ يتلاشى، تماشيًا مع فكرة كونستانت عن **حرية المُحْدَثين** بوصفها «التمتّع بالملذّات الخاصة في أمان» Benjamin Constant, *Political Writings* (Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2007), p. 317.

واللذّة، بالمناسبة، هي نقطة عمياء أخرى في نظرية الرواية: مع أننا «نعلم»، إلى هذا الحدّ أو ذاك، أنّ الرواية كانت منذ بدايتها الأولى شكلًا من «القراءة الخفيفة» (انظر: Thomas Hägg, "Orality, literacy, and the "readership" of the early Greek novel,", in: R. Eriksen, ed., *Contexts of Pre-Novel Narrative: The European Tradition* (Berlin and New York: 1994), p. 51)، إلّا أننا لا نزال نعمل كما لو أنّ القراءة من أجل المتعة هي في الأساس كالقراءة «لأسباب جدّية، دينية، أو اقتصادية، أو اجتماعية» (J. Paul Hunter, Before Novels: *The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction* (New York; London: Norton, 1990), p. 84: وهذا واحد من الكتب القليلة التي طرحت هذه المشكلة بطريقة مثيرة. وهذه أيضًا قضية أخرى لا بدّ للتأمّل النظري من أن يقوم بدراستها دراسةً تاريخية: على سبيل المثال، فإنّ كِبَر الحقل الروائي القديم ما كان ممكنًا لولا التحول إلى أشكال الكتابة الشعبية، الخفيفة، وحتى المبتذلة.

(٤٤) **الأحمق الوجيه** (*The Fool Quality*)، أو تاريخ هنري، إيرل موريلاند، رواية شطّار ورواية عاطفية للكاتب الايرلندي هنري بروك. (م)

(45) Fergus, *Provincial Readers*, pp. 108–117.

(46) Rolston, *Traditional Chinese Fiction*, p. 126.

(٤٧) ثمّة إلماع هنا إلى ذلك الاقتران الذي سبق أن أشار إليه ماكس فيبر بين الأخلاق البروتستانتية والرأسمالية، بوصف الأولى روحًا للثانية، وذلك في كتابه **الأخلاق البروتستانتية وروح الرأسمالية**.

(48) Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, Socialism and Democracy* (New York: Harper & Bow, 1976; [1942], p. 138.

(٤٩) يرى فرانكو موريتي، منذ كتابه الأول **علامات أُخِذَت على أنّها أعاجيب**، أنَّ وظيفة الأدب الجوهرية هي ضمان القبول؛ أي أن يدفع الأفراد إلى شعورٍ «بالارتياح» في العالم الذي يصادف أنهم يعيشون فيه، وأن يصالحهم بطريقةٍ سائغة وخفيّة مع معاييره الثقافية السائدة. (م)

العدد الثاني

عُمران
omran
للعلوم الاجتماعية والإنسانية

العدد ٢ – المجلد الأول – خريف ٢٠١٢

إقرأ في هذا العدد

محور العدد:

تغيّر أنماط التديّن في الوطن العربي

- الإسلام الطرقي ومستويات التأصيل
- جدل الوالي والولي في التجربة الصوفية المصرية
- التديّن الشبابي بوصفه نمطًا منفلتًا من المؤسسة الإيديولوجية
- المعرفة المشتركة في حياة الناس اليومية: اللباس والتديّن
- التديّن والمظهر الخارجي في الوسط الطلابي المغربي: مقاربة سوسيولوجية
- الدولة والمساجد وقيّموها في المغرب

دراسات
مناقشات
مراجعات