**جماليات التلقي ( المحاضرة 1 ) الأستاذ : دعيش**

**السنة 2 ( دراسات لغوية )**

**2 . 1 – ياوس : ( أفق التوقّع : المفهوم و المعالم ) .**

بدأ هـانز روبرت يـاوس عمله النقدي ضمن مقـال بعنوان ( تاريخ الأدب ، تحدّ لنظرية الأدب ) [[1]](#footnote-1)( 97 ) ، وهو أوّّل مقال افتتح به مؤلَّفه النقدي ( من أجل جمالية للاستقبال ) Pour une ésthétique de la réception الذي حاول فيه تقديم نظرية تعيد النظر فيما يسمى بـ : تاريخ الأدب Histoire de la littérature ، منتقـدا بذلك صـورة تطبيق هـذا العلم داخل المدارس و الجامعات الألمانية ، في ظلّ البرامج و المنظومات التعليمية و التربوية ، و أنّ هذا التاريخ إنّما يعيش بمعزل و على هامش النشاط الثقافي للعصر الذي نعيشه ، حتى غدا لا يتجاوز إطار ما هو مدرسي أو حدود ثقافة العائلات البرجوازية التي تهتم بهذا التاريخ بشكل من الأشكال ؛ بل إنّ هذا التاريخ ، الذي كان يعبّر عن هويّة الأمم في الزمن الماضي ، لم يعد إلاّ مادة تقليدية تبلورت فيما يعرف بالتراث ، و أنّ هذا التراث بدوره لم يعد يجسّده إلاّ الكتب و الأعمال التي خلّفها أصحابها منذ ذلك الزمن السحيق ، ممّا أفضى إلى مؤشرات انقراض هذا التاريخ : (( إنّنا حين نعاين البرامج الجامعية ، فإنّنا نلحظ ضمنها بأنّّ التاريخ الأدبي في طريقه إلى الزوال )) [[2]](#footnote-2)( 98 ) .

كما ينتقد ياوس ، إلى جانب صورة التاريخ المُطبّق في المدارس و الجامعات ، صورة هذا التاريخ بين الأوساط الإعلامية و حركة النشر من دوريات و مجلات و موسوعات ، التي يبدو أنّها حلّت محلّ تاريخ الأدب في شكل أعمال جماعية قلّما تنشأ من محاولة الباحثين و الدارسين ؛ و إذا ما كان هناك بحث جاد فإنّّ هذا البحث عمل فردي تتكفّل بنشره دورية متخصّصة ، معيارها الصرامة القصوى في المناهج العلمية المطبقة ، إمّا أسلوبيا أو بلاغيا أو لسانيا أو سيميائيا أو اصطلاحيا ...[[3]](#footnote-3)( 99 ) . إنّ هذه الصرامة العلمية هي التي أملت على تاريخ الأدب الرؤية الموضوعية إلى الأحداث و الوقائع السابقة ، مُحاولة بذلك تطبيق منهج العلوم التجريبية الذي يفسّر الظواهر تفسيرا علّيا ، و يعيد في كلّ مرّة ، و مع كلّ تجربة تاريخية ، بناء التصوّرات و النتائج نفسها تبعا لكلّ تجربة سابقة ، لذلك فإنّ هذا التاريخ ، كما يناقشه ياوس ، يحاول جاهدا الابتعاد عن آلية التسجيل الكرونولوجي ( التعاقبي ) للأحداث و الوقائع ، هذا التسجيل البسيط الذي يهتم بتصنيف المادة التاريخية حسب الاتجاهات العامة السائدة ، و وفق الأجناس الأدبية و معايير أخرى ، حتى يتسنّى له فيما بعد معالجة الأعمال و تناولها كرونولوجيا ( تعاقبيا ) ؛ ثمّ إنّ الاتجاه الثاني بدوره لم يكن كافيا للأخذ بزمام هذه المهمة ، و هو يسعى منشغلا برصد كبار المؤلّفين و المبدعين ، متتبّعا حياتهم و سيرهم و كبريات أعمالهم ، و متقفيا أشهر ما وُجّه إليهم من أحكام تتعلّق بمجموع أعمالهم و كتاباتهم [[4]](#footnote-4)( 100 ) .

إنّ عملا بمثل هذا الشكل لا يعتبره ياوس من باب التاريخ الأدبي ، بل إنّه لا يتعدى أن يكون صورة هيكلية للتاريخ Squellette d'une histoire ، لذلك فإنّ ياوس يقترح نموذجا بديلا للتاريخ الأدبي يستند على ما أسماه بــ : جمالية التلقي ésthétique de la réception ، و هو التصوّر الجديد الذي حاول من خلاله ياوس الإفادة من أطروحة كلّ من الاتجاه الماركسي و الاتجاه الشكلاني في دراسة الأدب و تاريخه ، يقول هولب : (( و يمكن تحقيق هذا عن طريق الوفاء بالمطلب الماركسي في الوسائط التاريخية ، مع الاحتفاظ في الوقت نفسه بما أحرزه الشكلانيون من تقدم في مجال الإدراك الجمالي )) [[5]](#footnote-5)(101) .

لقد حاول ياوس ، ضمن إوالية المنظور التاريخي البديل ، التوفيق بين الانقسام الفكري الحاصل بين مدرستين ، حول تفسير و تقييم الظاهرة الأدبية ، هما المدرسة التــاريخية ( الماركسية ) و المدرسة الجمالية ( الشكـلانية ) Marxisme / Formalisme ، ففي الوقت الذي كانت فيه المدرسة الأولى تقول بالانعكاس في الأثر الفنّي ، و كذا تقييم هذا الأثر بما يعيد تصوير التفاعلات الاجتماعية و التاريخية للعمل داخل العصر الذي وُجد فيه ، كانت المدرسة الثانية تدعو إلى الاعتقاد بالمنظور الجمالي ، و هو المنظور الذي يتعالى على التفسير التاريخي وعلى كلّ دراسة تحاول ربط النصّ أو العمل بجملة السياقات الخارجية التي ساهمت في إيجاده أو كانت شاهدا على وجوده ؛ غير إنّ المحاولتين ( الماركسية / الشكلانية ) ، كما يشير ياوس : ( لم تفلح بعد ، في إعطاء ميلاد لبعض التواريخ الكبرى للأدب )) [[6]](#footnote-6)( 102 ) ، لذا فإنّ ياوس يمارس بداية نقده على المدرستين و التعارض الحاصل بينهما ، كاشفا بذلك شكل و مضمون القصور الذي تخلّل منظور و محاولة كلّ مدرسة .

إنّ القصور الذي يسجلّه ياوس على المدرسة الماركسية ، قولها بالانعكاس في ممارسة الأدب و إنتاج الفنّ ، و أنّ الأدب ما هو إلاّ نقل و تصوير لجملة الوقائع و الأحداث التاريخية المزامنة للعمل ، في حين يؤكد ياوس على ضرورة الاعتقاد بوظيفة الفنّ و الأدب في تحوير و بلورة هذه الوقائع و الأحداث ، و لمَ لا المشاركة في إنتاجها و إيجادها ؟ [[7]](#footnote-7)(\*) ، و بالتالي فإنّ تاريخ الفنّ و تاريخ الأدب ليسا منفصلين عن اشتغال الحياة الواقعية اليومية ، و ليسا مستقلين عن واقع التفاعل الذي يُفترض أن يكون حاصلا بين ما هو فنّي و ما هو واقعي ، يقول ياوس : (( إنّ تاريخ الأدب و تاريخ الفنّ لا يمكنهما أن يحافظا على تجليهما المستقل ، إذا ما عرفنا بأنّ الإنتاج في هذا المجال يتضمن الإنتاج الاقتصادي و الممارسة الاجتماعية ، و أنّ الإنتاج الفنّي نفسه ، يشارك في سيرورة الحياة الواقعية )) [[8]](#footnote-8)( 103 ) . لذلك فإنّ الفنّ و الأدب إنّما يمارسان وجودهما ارتبـاطا ، بالوعي التاريخي ، و داخل الوظيفة الاجتماعية التي تربط بينهما و بين هذا الوعي ، كما أنّ الأدب ليس مرآة سلبية للعالم الخارجي ، و هو انتقاد ياوس لكلّ من لوكاتش و لوسيان غولدمان ، بل إنّ الأدب فاعل في هذا العالم و منفعل به ، مؤثّر فيه و متأثر به ، و هذا مـا يفسّر امتداد العمل الذي أُنتج في ذلك المـاضي ( التراث ) إلى تلقّي الزمن الحـاضر ، رغم احتفـاظه ، علـى حدّ فرض الماركسية ، بصورة و وقائع العصر الذي وُجد فيه : (( إنّ الحطّ من الفنّ ، حتى يكون مجرّد انعكاس بسيط ، هو أيضا الحدّ من الأثر الذي ينتجه هذا الفنّ في معرفة الأشياء التي كانت معروفة من قبل )) [[9]](#footnote-9)( 104 ) .

ثمّ يستطرد ياوس منتقدا أفكار المدرسة الشكلانية و مقترحاتها ، كونها لم تعرض هي أيضا النموذج الأمثل لتناول العمل الفنّي و الظاهرة الأدبية ، على الرغم من أسبقيتها ، على امتداد أربعين سنة قبل الماركسية ، في تناول و طرح مسألة تاريخانية الأشكال الفنّية ، إلاّ أنّ هذه المدرسة ، كما يسجل ياوس ، أخذت بزمام البحث المعمّق في كلّ ما يختص باللغة و التشكيل اللغوي الذي هو دعامة النصّ الأولى في جمالياته و خصوصياته .لقد عكفت الشكلانية على وضع نظرية تعنـى بالمنهج الشكلي Méthode formelle في الدراسة الأدبية ، حيث يمكن الاحتفاء بطريقة خاصة جدّا في تناول خصوصية الجمالية الأدبية و معاينتها [[10]](#footnote-10)( 105 ) ، و هي بذلك ، أشبه ما تكون قد اقتربت من حدود الإجراء العلمي الذي يحاول ربط كلّ علّة بمعلولها ، و يفسّر الظواهر تفسيرا تحليليا Analytique بتقليص ، قدر الإمكان ، درجة تأثير السياقات و الأنساق التي قد تحيط بالظاهرة ، لذلك فإنّ الشكلانية ، في منهجها تجاه النصّ الأدبي ، تمحور إجراءاتها التحليلية في الكشف عن جمالية النصّ ، طبعا ، بإبعاد بُنى النصّ عن كلّ خلفية تاريخية و اجتماعية ( خارج نصّية ) خلال عملية القراءة و التفسير .

إنّ الأدب ، في تصوّر الشكلانية ، لا يمكن أن يُفهم إلاّ بتعارض اللغة الشعرية مع لغة الواقع ( لغة الممارسة اليومية ) ، و تبعا لذلك فإنّ النصّ الأدبي ، على أنّه نصّ فني ، إنّما يتحدّد من خلال تميّزه النوعي ( انزياحه الشعري ) و ليس من خلال تعلّقه الوظيفي بالنسبة إلى السلسلة غير الأدبية Serie non littéraire [[11]](#footnote-11)( 106 ) .

لقد اعترض ياوس على المدرسة لقولها بهذا النمط من الرؤية ، الذي يقصر زاوية النظر على تتبع النصّ الأدبي في حركة انتمائه إلى جنس أدبي محدّد ، و ضمن سلسلة من النصوص الأخرى التي تتواجد معه ضمن هذا الجنس ، ممّا يستوجب إجرائيا ، التعامل مع هذه النصوص وفق مبدأ ( التزامنية ) أو السنكرونية ، مع تقريب النصّ المدروس من هذا المحور . غير أنّ ياوس يؤكد على ضرورة القول بالمحور التعاقبي أيضا ، و أنّ أدبية الأدب لا تتحدّد سنكرونيا فحسب ، عن طريق التعارض بين اللغة الشعرية و لغة الواقع [[12]](#footnote-12)( 107 ) ، يعلّق ياوس : (( إنّ السنكرونية الخالصة ما هي إلاّ وهم ، ما دام - حسب مصطلحات رومان ياكبسون و لوري تينيانوف - كلّ نظام يظهر بالضرورة بشكل تطوّري )) [[13]](#footnote-13)( 108 ) ، إنّ هذا شكل من أشكال الإقرار بضرورة المحور التعاقبي ، إذا فهمناه ضمن نظرية تطوّر الأشكال و الأجناس و الأنواع و الأنظمة ، و هو إقرار في الوقت نفسه بالمنظور التاريخي لتطوّرهذه الأجناس و الأشكال الأدبية ، غير إنّ هذا التصوّر الشكلاني لا يكفي للإقرار أيضا بمصطلح التاريخ l'histoire الذي بداخله يجب أن نتمثّل هذا التطوّر ، بل إنّه علينا ، كما هو في عرف ياوس ، أن نتجاوز فهم العمل الفنّي في تاريخه هو ، أي في ثنايا التاريخ الأدبي الذي يعدّ تعاقبا للأنظمة و تطوّرها ، نتجاوزه لصالح فهم هذا العمل الفنّي في ظلّ أفقه التاريخي الذي نشأ معه ، و في ظلّ وظيفته الاجتماعية و الأثر الذي مارسه على التاريخ ، و هو ما ساعد ياوس على صياغة مفهوم أفق التوقّع الاجتماعي الذي سنأتي عليه .

إنّ تاريخانية الأدب l'historicité de la littérature لا يمكنها أن تنحصر بين تعاقب أنظمة الأشكال و الجماليات Systemes de formes et des ésthétiquesمثل ما هو حاصل في اللغة عبر نظام تطوّرها ، بل إنّ هذه التاريخانية متعلّقة أيضا ، بالإضافة إلى سنكرونية و دياكرونية الأشكال والأجناس الأدبية ، بالنشاط العام للتاريخ في حدّ ذاته [[14]](#footnote-14)( 109 ) .

لقد مارس ياوس نقده على المدرستين لكنّه لم يوار فضلهما في تشكيل أطروحة جديدة عنده ، هذه الأطروحة التي سعى من خلالها إلى التوفيق بين المزاعم النظرية لكلّ من الاتجاهين : (( و قد انتهى ياوس من محاولاته في التغلّب على هذا الانقسام إلى رؤية جديدة (...) و قد أطلق على هذه الرؤية جمالية الاستقبال )) [[15]](#footnote-15)( 110 ) . إنّ الفجوة بين المعرفة الجمالية و المعرفة التاريخية إذن ، يجب أن نتخطاها بخطوة عملاقة و متأنّية ، حتى نجمع بين التاريخ و الأدب ، أو حتى نصطلح على مفهوم جديد يحدّده ياوس بــ : تاريخ الأدب ، و هي النظرة التجاوزية التي تخطى بها الحدود التي وقفت عندها المدرستان ، و قصرت مفاهيمها على كلّ ما تعلّق بالإنتاج الفنّي و كيفية تمثّل هذا الإنتاج ؛ لقد آن للبحث الأدبي أن يسعى نحو القارئ و التلقي Réception كاشفا بذلك واقع العلاقة بين العمل و جمهوره ( قرائه ) ، في بُعدها الاجتماعي و الجمالي ، لذلك فإنّ القارئ هو مركز العملية النقدية و المراجعة التاريخية و الجمالية لأيّ عمل فنّي أو أدبي ، و هو الذي يؤسّس لهذا البُعد الناتج عن إرادة واعية في تفعيل استجابته نحو الإستراتيجية النصّية ، و هذا ما حاولت المدرستان أن تغفله و تضعه على هامش العملية النقدية و القرائية ، يقول ياوس : (( إنّ كلا المنهجين يمرّ على القارئ من دون أيّ اعتبار له و لدوره الخاص (...) في حين أنّ العمل مُوجّه قبل كلّ شيء إلى هذا القارئ )) [[16]](#footnote-16)( 111 ) .

إنّ العمل الأدبي بدوره لا يجد لنفسه موضعا داخل التاريخ دون المشاركة الفعّالة لهؤلاء القُرّاء الذين وُجّه إليهم ، و تدخُّل هؤلاء القرّاء هو الذي يُفعّل أيضا الخبرة الأدبية ، حيث يصبح من الممكن العبور من القراءة البسيطة المنفعلة إلى قراءة واعية و فاعلة ، و من قراءة ساذجة إلى فهم نقدي مؤسَّس . إنّ منطق العلاقة بين العمل و القارئ هو منطق المحاورة و المساءلة ، أو منطق السؤال و الجواب كما سبق لنا مطالعته مع غادمير Gadamer [[17]](#footnote-17)( 112 ) ، فهو بالتالي منطق اللقاء بين العمل و جمهوره الأوّل المزامن للعمل ، و منطق المحاورة بين القطبين في أفق لقائهما ضمن مرحلة تاريخية معيّنة ، مما يتيح لهذا الجمهور أن ينتج حكما جماليا متضَمّنا داخل فعالية استقباله لهذا العمل ، لكنّه حكم يُحيل إلى مرجعية الأحكام التي قُرئت بها الأعمال السابقة [[18]](#footnote-18)( 113 ) .كما أنّ هذا الفهم المبدئي للعمل يمكنه أن يتطوّر من جيل إلى جيل ، و يشكّل بالتالي سلسلة من الاستقبالات يمكنها أن تؤكّد الأهمّية التاريخية للعمل ، هذه التاريخية التي تنفي عن العمل صورة أنّه سيعرض نفسه في كلّ مرّ ة بالشكل الذي ظهر به سابقا ، لذلك ، يقول ياوس : (( إنّ الأدب ، باعتباره استمرارا حدثيا ، لا يمكنه أن ينشأ إلاّ في اللحظة التي يصبح فيها موضوعا للخبرة الجمالية للمعاصرين و كذا الأجيال القادمة (...) بحسب أفق التوقّع الخاص بهم )) [[19]](#footnote-19)( 114 ) .

إنّ مركز الفرضية النقدية عند ياوس هو الخبرة الأدبية للقارئ ، التي ، بدورها ، تتمحور حول أفق التوقّّع Horizon d'attente [[20]](#footnote-20)(\*) كمفهوم و كإجراء ، هذه الخبرة التي يعتقد ياوس أنّها بإمكانها أن تتحاشـى النزعة النفسية التي تطبّق الآليات السيكولوجية في تحليلها لاستجابة القـارئ و تحليله للأعمال الأدبية ، و بالتالي فإنّ تحليل الخبرة الأدبية للقارئ تنزع ، بهدف توصيف عملية استقبال العمل و الأثر الذي أحدثه ، إلى إعادة تكوين أفق التوقّع للجمهور الأوّل الذي تلقى العمل ، أو مجموعة القراء المزامنين لعصر ظهور العمل الأدبي . إنّ الاستقبال و التلقي إذن ، لا يكون من فراغ معرفي أو خبراتي ، و لا يكون في صحراء من المعاني ، بل تغذيه جملة الاستعدادات القرائية للمتلقي و خبراته ، و المعايير السائدة في عصر ظهور العمل ، الأدبية منها و غير الأدبية كلّ هذا يلخّصه ياوس في مفهوم ( أفق التوقّع ) ، و هو كما يعرضه : (( نظام من المرجعيات المشكلة بصفة موضوعية ، و هو ، مع كلّ عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها ، ينشأ من ثلاثة عوامل أساسية : التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور حول الجنس الذي ينتمي إليه النصّ ، شكل و موضوعاتية الأعمال السابقة التي يُفترض معرفتها ، و التعارض بين أسلوب اللغة الشعرية و أسلوب اللغة العملية ، العالم الخيالي و الواقع اليومي )) [[21]](#footnote-21)( 115 ) .

يبدو أنّ ياوس حاول رسم صورة مشروطة للقارئ أو المتلقي الذي يواجه العمل الأدبي ، صورة تنمّ عن دراية و كفاية معرفية هي نتاج خبرات هذا القارئ ، و حدود مراسه في التعامل مع الشكل الأدبي الذي ينتمي إليه العمل ، و المعنى هو الإلمام بجملة المعايير و القيم الفنية و الأدبية التي تصنع إطار الجنس الأدبي الذي يُفترضُ أن تُبدَعَ في ظلّه الأعمال الأدبية ، كما يُفترَضُ أن تُستَقبَلَ ضمن معاييره و قيمه أيضا .إنّ القارئ ، بالإضافة إلى معرفته بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل ، موكول بأن يُلمّ أيضا بسيرورة النشاط الإبداعي الذي يخصّ الأعمال السابقة على ظهور العمل الجديد ، أي إدراك توالي النصوص في الزمان ، و إذا ما كانت بعض هذه النصوص قد رجّت التقاليد الفنيّة القديمة ، و أحدثت بذلك اختلالا أو تشويشا جديدا في هذه التقاليد ، ممّا يستدعي تشكيل استجابة جديدة أمام النصّ الجديد : (( إنّ أفق التوقّعات الذي يأتي من خبرة قديمة عند القارئ بأعمال سابقة ، يلتقي بالنصّ الجديد الذي يقرأه ، و حينئذ فتوقعاته قد تكون تنويعا على ما سبق أو تصحيحا له أو تبديلا كاملا أو مجرّد توقعات قديمة تنبعث من جديد )) [[22]](#footnote-22)( 116 ) .

إنّ العمل الأدبي في لحظة ظهوره لا يقدّم نفسه بجدّة مطلقة ، كما أنّ القارئ لا يتلقاه من فراغ معر في و خبراتي ، بل إنّ العمل الأدبي له محموله المعرفي و اللغوي أيضا ، و هو يُظهر هذا المحمول ضمن إشارات صريحة و ضمنية ، و في سياق مرجعيات يحيل القارئَ عليها ، لذلك يكون جمهور هذا العمل مؤهّلا نحو نمط معيّن من الاستقبال . إنّ العمل الجديد يستحضر في ثناياه أشياء قد تمّ تلقيها من قبل ، و يضع بذلك قارئه في حالة ما من الاستعداد النفسي ، و يتشكّل لديه ، منذ البداية ، توقّع حول ما سيعرضه النصّ عبر مراحل القراءة ، و هنا يمكن معاينة هذا التوقّع عمّا إذا كان سيتحقّق أو يُعدّل أو يعاد توجيهه أو يتمّ دحضه ، بحسب ، طبعا ، جملة المعايير التي تسنّها الأجناس و الأساليب [[23]](#footnote-23)( 117) .

إنّ النصّ الجديد ، كما هو في عرف ياوس ، يستحضر جملة من التوقّعات و القواعد ، التي تتشكّل من الأفق السائد في الجنس أو الشكل الأدبي ، ثمّ عمل على تجسيدها مسار الأعمال السابقة فغدت مألوفة معه ، لكنّ ألفتها لا تمنع من تعديلها و تصحيحها أو إعادة إنتاجها أثناء القراءة الجديدة ؛ ثمّ إنّ استقبال النصّ في مستواه التأويلي يفترض دائما سياق التجربة السابقة التي يتمّ من خلالها تعيين المنظور الجمالي ، كما أنّ إعادة تشكيل أفق التوقّع بشكل موضوعي يخضع لإعادة تشكيل استعداد القارئ نفسه ، و هو يواجه العمل ، و الحقيقة أنّ ذلك يتمّ بالعوامل الثلاثة التي يفترضها الأفق : ( المعرفة بقواعد الجنس – مقاربة العمل بالأعمال السابقة – و التعارض بين ما هو خيالي و ما هو واقعي ) يقول ياوس : (( إنّ ثالث هذه العوامل يتضمن ، بالنسبة للقارئ ، إمكانية إدراك العمل الجديد وفق الأفق الضيّق لتوقّعه الأدبي ، مقابلة بالأفق الواسع الذي توفّره له تجربته في الحياة )) [[24]](#footnote-24)( 118 ) . و بالتالي فإنّنا نقف مع ياوس أمام أفق مزدوج Double Horizon أفق أدبي و أفق اجتماعي ، ما دام النصّ لا يقول من فراغ ، كما أنّ القارئ بدوره لا يصدر من فراغ .

لا يقدّم ياوس فكرة أفق التوقّّّّّع للتجربة الجمالية للقارئ على أنّها فكرة ملازمة ، و في كلّ مرّة ، لصفة التحقّق و الإرضاء ، و أنّ هذا الأفق هو دائما أفق واحد نتلقى به الأعمال المتوالية مع كلّ تجربة جديدة ، بل إنّ هذا الأفق عرضة للتغيير و التحوير وفق الاستجابة القرائية للمتلقي ، و الأثر الذي يمكن أن يحدثه العمل في هذا المتلقي ، لذلك فإنّ ياوس يشير أيضا إلى مفهوم : تغيير الأفق Changement d'horizon الذي يمكن أن يحصل اعتبارا لتفحّص الانزياح الجمالي écart ésthétique بين أفق التوقّع الموجود لدى القارئ و بين العمل الجديد : (( إنّّ تغيّّّّر الأفق يسمح بإدراك الخاصية الفنّية للعمل ، بالقياس إلى المسافة الجمالية ، أي بالقياس إلى المسافة بين التوقّع و التجربة ، بين التقليد و التجديد )) [[25]](#footnote-25)( 119 ) ، فالعمل الجديد ، في لحظة ظهوره ، يكشف عن نمط أو طريقة يتجّلى بها لجمهوره الأوّل ، فإمّا أن يستجيب لأفقه أو يتجـاوزه أو يدحضه [[26]](#footnote-26)( 120 )، و النتيجة أنّ معيارا نقديا ما سينشأ للحكم على قيمته الجمالية .

إنّ المسافة الجمـالية أو الانزيـاح الجمـالي يمكنه أن يموضع العمل الجديد داخل خـانة الفنّ المستهلكl'art culinaire [[27]](#footnote-27)(\*) إذا ما حدث و أن تقلّصت المسافة بين المعايير التي يعرضها العمل الجديد و بين أفق التوقّع ، وهو ما سيوقع العمل و التجربة القرائية في دائرة ما هو مستهلك و نمطي ، لذا فإنّ إمكانية الحكم الجمالي بدورها متقلّصة تبعا لتقلّص المسافة الجمالية [[28]](#footnote-28)( 121 )، التي يُفترض أنّ ياوس اقتبس مفهومها من عند غادمير Gadamer لما أسماه بــ : المسافة الاستلابية أو الاغترابية ، يقول غادمير : (( عندما نقيّم الشيء تبعا للخاصية الجمالية ، ثمّة مسافة استلابية مقارنة مع ما هو في الحقيقة مألوف لدينا و متّصل بنا اتّصالا وثيقا ، مسافة من هذا النوع ، التي تجعل الحكم الجمالي أمرا ممكنا )) [[29]](#footnote-29)( 122 ) . إنّ المؤكّد عند ياوس هو أنّ مثل هذه الأعمال التي تُقلّصُ المسافة الجمالية بينها و بين قرائها ليس من شأنها أن تدفع إلى تغيير في الأفق ، و لا أن تستبدل المعايير الجديدة بالمعايير القديمة و المتداولة ، بل بالعكس ، تستجيب بصورة أكبر إلى التوقّع المشاع و المفروض من طرف تعاليم الذوق السائد [[30]](#footnote-30)( 123 ) .

و يستطرد ياوس في طرح إشكالية أو فرضية إعادة بناء Reconstitution أفق التوقّع بالصورة التي تمّ بها تأليف العمل و كذا تلقيه سابقا ، فإعادة بناء هذا الأفق تسمح بطرح الأسئلة التي أجاب عليها العمل لحظة ظهوره ، و البحث عن الكيفية التي فهم بها القارئ هذا العمل ، و لكي يتسنّّى لنا هذا المجهود يجب أن نبعد التأثير اللاواعي الذي تمارسه معايير الفهم القديم أو الحديث على الحكم الجمالي في الفنّ ، يجب أن نكشف عن الفرق الهيرمينوطيقي بين الحاضر و الماضي داخل معنى العمل ، حيث يمكننا أن نعيَ تاريخ تلقيه الذي يؤسّس الرابط بين الأفقين [[31]](#footnote-31)( 124 ) .

و لم يُخف ياوس إفادته من سلسلة كبيرة من الأفكار و المناقشات التي قدّمها رائد فلسفة التأويل غادمير ، ضمن كتابه ( الحقيقة و المنهج ) Vérité et Méthode ، حيث يعرض هذا الأخير فكرة ( تاريخ التأثيرات ) ، و هي الفكرة التي تبحث في حقيقة التاريخ بفهم التاريخ ذاته [[32]](#footnote-32)( 125 ) ، أي بتطبيق منطق السؤال و الجواب على التراث التاريخي ، و الواقع أنّ غادمير بدوره أخذ الفكرة عن كولنوود Collinwood حول إمكانية فهم العمل أو النصّ المشروط بفهم السؤال الذي حاول هذا العمل أن يجيب عليه [[33]](#footnote-33)( 126 ) ؛ غير أنّنا ، حسب تصوّر غادمير ، لا يمكننا أن نعيد إنشاء السؤال بالصفة التي ظهر بها داخل أفقه الخاص ، ذلك أنّ هذا المسعى يتضمّن إقحام أفقنا الحاضر أيضا ، و يصبح السؤال بهذا الشكل نقطة تجمع بين الأفقين ( الماضي و الحاضر ) و هذا ما اصطلح عليه غادمير بــ : اندماج أو انصهار الآفاق Fusion des Horizons [[34]](#footnote-34)( 127 ) .

إنّ إعادة تشكيل السؤال في أصله يطرح فرضية أخرى تتعلّق بإمكانية تقييم العمل الأدبي الذي جاءنا من التراث بالمنظور الحاضر ، أو باستخدام ما أسماه رنيه وليك R .Wellek بــ : حكم القرون Jujement des siécles [[35]](#footnote-35)( 128 ) ، وهي جملة الأحكام التي أنتجتها الممارسـات النقدية السابقة ، لذلك فإنّه ، تعزيزا لما قال به غادمير حول إقحام أفق الحاضر في بناء سؤال الماضي ، لا يمكن أن نعيد تشكيل هذا السـؤال و نحن نعزل آفاقنا بكلّ موضوعية ، يقـول رنيه وليك : (( من المستحيل أن نكفّ عن كوننا أناسا نعيش في القرن العشرين حين ننشغل بالحكم على الماضي )) [[36]](#footnote-36)( 129 ) .

لقد حاول ياوس أن يؤسّس لتاريخ أدبي يرتكز على جمالية التلقّـي ésthétique de la réception ، منتقدا بذلك فكرة ( تاريخ التأثيرات ) الذي اعتمده غادمير ، و هو يعني به تاريخ الأعمال الكلاسيكية الشهيرة التي يمكن أن تكون حلقة واصلة بين الماضي و الحاضر دون الحاجة إلى إعادة تشكيل الأسئلة التي أجابت عليها هذه الأعمال ، يقول غادمير : (( إنّ الذي نسميه كلاسيكيا ، ليس بحاجة – كخطوة أولى – بأن يعلن انتصاره على المسافة التاريخية ، إنّه يحمل معه دائما تفوّقه على هذه المسافة داخل وساطته الثابتة )) [[37]](#footnote-37)( 130 ) . إنّ هذا التصوّر التشريفي الذي شكله غادمير حول الأعمال الكلاسيكية قد أوقع صاحبه في حلقة من التناقض ، ما دامت هذه الأعمال ليست بحاجة إلى أن يعاد تشكيل الأسئلة التي أجابت عليها ، و أنّها أعمال قادرة على أن تجيب على أسئلة كلّ عصر و مرحلة ، و بالتالي يتراجع منطق السؤال و الجواب الذي يُفترض أن يكون قاعدة لتشكيل التراث التاريخي أيضا يقول ياوس : (( إنّ هذا التحديد من غادمير سيبطل العلاقة بين السؤال و الجواب، و التي يتأسّس كلّ تراث تاريخي انطلاقا منها )) [[38]](#footnote-38)( 131 ) ، لذلك فإنّ ياوس ينفي صفة التشريف و الإجازة عن هذه الأعمال التي تسمى كـلاسيكية ، و أنّ كونها أعمالا رائعة أو خـالدة Chef - d'oevre لا يمنع الوعي المتلقي بأن يكتشف درجة العلاقة بين النصّ و زماننا الحاضر ، وفق أفق هذا الزمان بالذات ، و انطلاقا من الخاصية الفنّية للعمل ، التي تلازمه كشكل فنّي عبر مختلف مراحل التلقي التاريخي ، و بالتالي تصبح الخاصية الفنّية للعمل هي وجه الظهور لهذا العمل بالذات عبر كلّ لقاء بينه و بين المتلقي ، حتىّ و لو كان هذا العمل كلاسيكيا قادمًا من التراث المثالي الذي قال به غادمير [[39]](#footnote-39)( 132 ) .

1. ( 97 ) - IBID ; p p 21 - 80 . [↑](#footnote-ref-1)
2. ( 98 ) - IBID , p 22 . [↑](#footnote-ref-2)
3. ( 99 ) - jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 22 . [↑](#footnote-ref-3)
4. ( 100 ) - IBID ; p 23 . [↑](#footnote-ref-4)
5. (101) - روبرت هولب : نظرية التلقي ، ص 152 . [↑](#footnote-ref-5)
6. ( 102 ) - jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 31 . [↑](#footnote-ref-6)
7. (\*) - نجد أنّ سارتر يعرّف الأدب بأنّه ليس نقلا حرفيا لجملة الوقائع و الأحداث ، بقدر ما هو أيضا تحوير و رؤية جديدة تتدخل فيها الحرّية الإنسانية ، يقول : (( إذن ، يمكننا أن نعرّف العمل الأدبي بأنّه تقديم خيالي للعالم في حدود ما يستلزم من الحرية الإنسانية )) . ينظر : سارتر : ما الأدب ، ص 73 . [↑](#footnote-ref-7)
8. ( 103 ) - IBID , p p 31 -32 . [↑](#footnote-ref-8)
9. ( 104 ) - IBID ; p 38 . [↑](#footnote-ref-9)
10. ( 105 ) - ينظر : jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 40 . [↑](#footnote-ref-10)
11. ( 106 ) - IBID ; p 41 . [↑](#footnote-ref-11)
12. ( 107 ) - IBID ; p 41 . [↑](#footnote-ref-12)
13. ( 108 ) – IBID ; p 42 . [↑](#footnote-ref-13)
14. ( 109 ) - IBID , p 43 . [↑](#footnote-ref-14)
15. ( 110 ) - محمود عباس عبد الواحد : قراءة النصّ و جماليات التلقي ، ص 27 . [↑](#footnote-ref-15)
16. ( 111 ) - IBID ; p 44. [↑](#footnote-ref-16)
17. ( 112 ) - H.G. Gadamer ; vérité et méthode , p 393 . [↑](#footnote-ref-17)
18. ( 113 ) - ينظر : jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 45 . [↑](#footnote-ref-18)
19. ( 114 ) - IBID ; p 49 . [↑](#footnote-ref-19)
20. (\*) - يطرح هذا المصطلح النقدي في جمالية الاستقبال إشكالية نظرية من حيث الترجمة و النقل إلى المدوّنة النقدية العربية ، إذ نجد المصطلح في الكثير من الدراسات العربية قد تُرجم إلى ( أفق الانتظار ) و في القليل منها نجده قد تُرجم إلى ( أفق التوقّع ) ، و الحقيقة أنّ ياوس يقرّ ، كما سبق أن ذكرنا ، بفضل كارل بوبر في منحه هذا المصطلح و هذا المفهوم ، إذ إنّ بوبر يستخدم في كتابه باللغة الإنجليزية ( All life is problem solving . p p 3 .4 .5. 10 . 38. 51 60. ) يستخدم كلمة expectation التي تعني التوقّع ، في حين كلمة Attente تعني الانتظار . و الأصل عند بوبر هو أنّ التوقّع يُبنى على إمكانية الدحض ( و هو منطلق النظرية العلمية التي تعتمد مبدأ قابلية التكذيب ) فما كان مبنيا على قابلية التكذيب هو من باب التوقّع و ليس من باب الانتظار ، لأنّ الانتظار يُبنى على قابلية التأييد ،لذلك فإنّنا نعتمد بكلّ موضوعية في هذا البحث مصطلح التوقّع بدلا من الانتظار . [↑](#footnote-ref-20)
21. ( 115 ) - jauss ; OP . CIT p 49 . [↑](#footnote-ref-21)
22. ( 116 ) - السيد إبراهيم : النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقّع ، ص 169 . [↑](#footnote-ref-22)
23. ( 117) - Jauss ; Pour Une ésthétique De La Réception , p 50 . [↑](#footnote-ref-23)
24. ( 118 ) - IBID, p 52. [↑](#footnote-ref-24)
25. ( 119 ) - H . R . jauss ; Pour Une Herméneutique Littéraire ,p 429 . [↑](#footnote-ref-25)
26. ( 120 ) - ينظر : Jauss ; Pour Une ésthétique De La Réception , p 50. [↑](#footnote-ref-26)
27. (\*) - ترجم عزالدين إسماعيل هذا المصطلح بــ : فنّ الطبخ في كتاب ( نظرية التلقي ص 162 . ) لــ : روبرت هولب ، و الحقيقة أنّ الترجمة المعجمية لهذا المصطلح تعرضه بــ : فنّ الطبخ . غير إنّ ياوس قصد به الفنّ المستهلك ( المألوف ) و هي الترجمة السياقية . [↑](#footnote-ref-27)
28. ( 121 ) - Jauss ; IBID , p 53 [↑](#footnote-ref-28)
29. ( 122 ) - فلسفة التأويل ، ص 93 . [↑](#footnote-ref-29)
30. ( 123 ) - IBID , p 53 . [↑](#footnote-ref-30)
31. ( 124 ) - IBID ; p 58 . [↑](#footnote-ref-31)
32. ( 125 ) - ينظر : , p 321. Gadamer ; vérité et méthode [↑](#footnote-ref-32)
33. ( 126 ) - ينظر : , P 394 . IBID [↑](#footnote-ref-33)
34. ( 127 ) - ينظر : IBID ; p 328 . [↑](#footnote-ref-34)
35. ( 128 ) - ينظر : رنيه وليك ، أوستين وارين : نظرية الأدب ، ط 2 ، ترجمة : محي الدين صبحي ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، 1987 ، ص 46 . [↑](#footnote-ref-35)
36. ( 129 ) - المرجع نفسه : ص 44 . [↑](#footnote-ref-36)
37. ( 130 ) - IBID, p 311 . [↑](#footnote-ref-37)
38. ( 131 ) - . Jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 61 [↑](#footnote-ref-38)
39. ( 132 ) - ينظر : , P 61 . IBID [↑](#footnote-ref-39)