أسس جمالية التلقي عند ياوس

لقد طرح هانس روبرت ياوس فكرة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي وعلاقتها بتاريخية الأدب. وقد بيّن هذا التراجع الكبير للدراسات التاريخية، وتحوّل البحث الأدبي نحو المناهج اللاسياقية المتميزة بصرامتها ودقتها، كالبنيوية والسيميائية والتداولية واللسانيات. وضمن هذا المناخ تهمشت الدراسات التاريخية وتراجعت أهميتها، بحيث أصبح تاريخ الأدب في شكله الموروث، يعيش بصعوبة على هامش النشاط الفكري الراهن. فماذا يمكن استفادته من دراسة تاريخية للأدب لا يسعها إلا أن تقدم« "للإنسان المتأمل" معلومات قليلة، وأن تسعف "الإنسان النشيط" بنموذج باهت يقتدى به، وأن تقدم "للإنسان المتفلسف" عبراً تافهة، وأن تتيح للقارئ مجرد إمكانية متعة جد نبيلة »[1].

عمد "ياوس" إلى استعراض المناهج والنظريات التي عالجت تاريخ الأدب، وناقشت جوانب النقص فيها بدءاً من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي البدائي إلى الشكلانية والماركسية، ووصل إلى أنها تتميز إما بفصل الجمالي عن التاريخي، بحيث لا يهتم التاريخ الأدبي الخالص بعلاقة الظاهرة الأدبية بالأحداث التاريخية الأخرى دون أن يهتم بها في جماليتها الخاصة. أو تتميز بفصل الماضي عن الحاضر، أو تتجاوز السمة التاريخية للظاهرة الأدبية أصلاً، وتتناولها باعتبارها مجموعة من "الجواهر" والكليات المتعالية عن الزمن والتاريخ[2]. وتلتقي هذه المقاربات التاريخية المختلفة في نقطة واحدة وهي إهمالها للمتلقي والتلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، إذ لا تعير اهتماماً للقارئ، ولا لتاريخ القراءة.

ويذهب إلى أن التنظير الماركسي للأدب وقع في مفارقة مثيرة، كونه يعترض أن يكون للفن، ولسائر أشكال الوعي الأخرى (الأخلاق، والدين، والميتافيزيقا) تاريخ خاص، بحيث لا يمكن أن يتجلى الأدب أو الفن كصيرورة إلا في تعلّقه بالممارسة التاريخية للإنسان، وفي إطار وظيفته الاجتماعية. إذن، فالجمالية الماركسية أسست هويتها وعلة وجودها على نظرية المحاكاة، لكنها استبدلت محاكاة الطبيعة بمحاكاة الواقع، وهو النموذج الكامل الذي ينبغي احتذاؤه. وهذا ما يسمى بالانعكاس، و« إن العلاقة الجدلية بين إنتاج الجديد وتكرار القديم لا يمكن لنظرية الانعكاس تصورها إلا إذا عدّلت عن المصادرة

---

[1] ـ هانس رربرت ياوس: جمالية التلقي ـ من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر: رشيد بنجدو، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة الأولى، القاهرة 2004، ص 23.

[2] ـ يراجع: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 151.

على تجانس المتزامن وأقرّت بوجود تفاوت زمني في التطابق بين سلسلة الأحوال الاجتماعية وسلسلة الظواهر الأدبية التي تعكسها »[3]. ويرى أنه إذا كانت بعض الأعمال مجرد انعكاس لإحدى مراحل التطور الاجتماعي القديمة والتي انتهت، مما يجعلها من اختصاص المؤرخ وحده، فلماذا تستمر في إمدادنا بمتعة جمالية إلى الآن ؟ وكيف نفسر ظاهرة خلود فن الماضي وصموده أمام تدهور بنيته الاقتصادية والاجتماعية التحتية ؟

وإذا كنا مرغمين مع لوكاش على رفض استقلال الأشكال الفنية، وبالتالي العجز عن تفسير استمرار العمل الفني القديم في التأثير بما هو أحد عوامل إنتاج التاريخ، فهذه أحد التناقضات التي تطرحها قضية الانعكاس. ومن هنا يقول ياوس:« كيف يمكن للأدب والفن، باعتبارهما بنيتين فوقيتين أن يتخذا فعلياً موقفاً إزاء أساسهما الاجتماعي إذا كان محسوباً في الآن نفسه. وضمن إوالية التأثير المتبادل هذه، أن الحاجة الاقتصادية تفرض قانوناً في نهاية الأمر، وتحدد أساليب تغيير وتطوير الواقع الاجتماعي »[4]. وإن اعتبار الفن مجرد انعكاس هو بمثابة تقليص للأثر الذي يحدثه ويتحول إلى مجرد تعريف بأشياء سبقت معرفتها. والتوقف عند هذه النظرة يعني، أيضاً، حرمان الجمالية الماركسية من إمكانية إدراك الخاصية الثورية للفن، ومن قدرتها على تحرير الإنسان من الآراء المسبقة والتصورات الجاهزة المرتبطة بوضعه التاريخي، وفتحه على آفاق جديدة للعالم، واستشراف واقع مختلف.

وتأتي المدرسة الشكلانية، وتركز اهتمامها على السمة الجمالية للأدب، وتحصر مفهوم العمل الأدبي في الوظيفة الشكلية باعتباره « مجموع الطرائق الفنية التي تم استخدامها فيه »[5] متجاهلة بذلك كل الشروط التاريخية التي يمكن أن تكون وراء نشأة العمل الأدبي وتلقيه. ورغم تركيز الشكلانية على الشكل المميز للعمل الأدبي في حد ذاته، إلا أنها وجدت نفسها قد واجهتها من جديد مسألة تاريخية الأدب التي سبق لها أن أنكرتها، وأقصتها كلية أول الأمر. وقد أدركت . وهي تطور منهجها الخاص . أن الأدبية التي تميز الأدب عن غير الأدب لا يتحدد سانكرونياً فقط، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العادية، بل دياكرونياً (تعاقبياً) أيضاً، بواسطة التعارضات الشكلية المتحددة باستمرار بين الأعمال الأدبية

[3] ـ هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 32.

[4] ـ المرجع نفسه، ص 33.

[5] -Hans Robert Jauss, pour une esthétique de réception, pour une nouvelle interprétation du texte littéraire, éd Gallimard 1996, p :44

الجديدة من جهة، وبين أعمال سبقتها في السلسلة الأدبية، وكذلك من خلال تعارضها مع المعيار السائد ضمن جنسها الخاص[6].

هكذا إذن، سجلت المدرسة الشكلانية حركة عودتها إلى التاريخ، وتبيّن أنن الشكل الأدبي عندما يسود ويبلغ درجة المعيار، فإنه« يبدأ في الانهيار والتدهور ويتحول إلى مجرد آليات متكررة، مؤديا بذلك إلى تكوين أشكال جديدة تتطور تدريجياً لتحل محل الأولى وتنتهي في ألخير إلى أن تُهَمَّش بدورها بفعل أشكال جديدة أخرى. وبهذا يُستَبدَل مفهوم التقليد الكلاسيكي بمبدأ ديناميكي جديد يتمثل في مفهوم "التطور الأدبي" الذي لا يعتبر« صيرورة وحيدة الخط. إنه طريق متعرج مليء بالالتواءات. كل اتجاه أدبي يمثل تقاطعاً وتعالقاً معقداً، بين عناصر التراث والتجديد »[7].

وقد أصبحت هذه المدرسة جديرة بتحديث الفهم التاريخي للأدب من حيث نشوء أجناسه. فلقد« علمتنا كيف نرى بعين جديدة العمل الفني في بعده التاريخي وكيف نموقعه ضمن سيرورة التحول الدائمة للأشكال والأجناس الأدبية ممهدة بذلك السبيل لاكتشاف حقيقة ستوظفها اللسانيات لصالحها، وهي أن السانكرونية الصرف "وهم" مادام أن كل نسق يتبدى حتماً في هيئة تطور وأن التطور ينطوي بالضرورة على خاصيات النسق ».[8]

ويرى ياوس إنه من الضروري الربط والتركيب بين المدرستين الماركسية والشكلانية*، وهو المسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، وهذا لا يعني جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي، أو تجريده من خصوصياته الجمالية وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته.

---

[6]- Voir : H.R. Jauss, pour une esthétique de la réception, p :45

[7] ـ فكتور ايرليخ، الشكلانية الروسية، تر: الولي محمد، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، الدار البيضاء 2000، ص: 139.

[8] ـ روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص: 37.

* يذهب جين ب تومبكنز إلى أن « الشكلانية قد لفظت أنفاسها وقد كشفت استجابات القراء الأفراد الموضوع الحقيقي للدراسة الأدبية، وباختصار فقد حدد نقاد "استجابة القارئ" عملهم بوصفه خروجاً جذرياً على مبادئ النقد الجديد، غير أنني أعتقد بأن نظرة فاحصة لنظرية هؤلاء وممارستهم سوف تبيّن لنا أنهم لم يثوّروا نظرية أدبية، وإنما حوّلوا مبادئ الشكلانية إلى أسلوب جديد حسب.».

يراجع: جين ب تومبكنز ، القارئ في التاريخ " تغيّر شكل الاستجابة الأدبية " ضمن كتاب نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، ص: 338..

لكن هذا الجمع بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية للظاهرة الأدبية، لا يزال يعتريه بعض النقص، وهو إهمال المتلقي، وأبعاد فعل التلقي إذ« إن القارئ والسامع والمشاهد، والجمهور، من حيث كونه عنصراً نوعياً لا يؤدي في كلتا النظريتين سوى دور في غاية المحدودية. فالجمالية الماركسية في حال عدم تجاهلها للقارئ بدون قيد أو شرط ، تعامِلُه كما تُعامِل المؤلف، حيث تستخبر عن وضعه الاجتماعي أو تسعى إلى تحديد موقعه في النظام التراتبي للمجتمع الذي تصوره الأعمال الأدبية. أما المدرسة الشكلانية فلا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتاً للإدراك يتعين عليها تبعاً لتحفيزات نصية »[9].

وليس القارئ أو الجمهور المتلقي مجرد عنصر سلبي يتوقف دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ، ولذلك لا نستطيع أبداً أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون علاقاته بالمتلقين* والإسهام الفعلي للذين يُتوجَّه إليهم، ومساهمتهم الفعالة التي تمنحه أبعاداً وإضاءات جديدة، ويُدخِل العمل ضمن الاستمرار المتحرك للتجربة الأدبية. ومن هنا يدعو ياوس إلى ضرورة فتح هذه الحلقة المغلقة التي تشكلها جمالية الإنتاج والتصوير، والتي ظلت منهجية الدرس الأدبي إلى الآن محصورة فيها، حتى ننفتح على جمالية التلقي والأثر المنتج، وذلك لنتمكن . على نحو جيد . من إدراك كيفية انتظام تتابع الأعمال ضمن تاريخ أدبي متماسك.

من هذا الأساس يحاول هذا الباحث التأسيس لتاريخ أدبي جديد، لن يكون سوى "تاريخ للتلقي"، أو بالأحرى تاريخ للجدل القائم بين الإنتاج والتلقي، أو للعلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي وبين أجيال القراء المتلاحقة. وهذا ما يحدد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي، كما يسمح أيضاً بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي وبين التجربة الأدبية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي.

أفق الانتظار (L'horizon d'attente)

يعتبر مفهوم "أفق الانتظار"* إستراتيجية تقوم عليها جمالية التلقي التي تعيد الاعتبار للقارئ أو المتلقي سواء أكان ذلك من خلال تصور جديد للتاريخ الأدبي، بحيث يدمج المتلقي في الدائرة التي كانت

---

[9] ـ ياوس، جمالية التلقي، ص: 39

* ينبغي أن نشير هنا إلى ضرورة العودة إلى المقال الذي قدمه الباحث عبد القادر بوزيدة الذي شرح فيه الأسس الإجرائية لجمالية التلقي عند ياوس (يراجع: بوزيدة عبد القادر، جمالية الاستقبال (أو التلقي) عند هانس روبرت ياوس، مجلة اللغة والأدب، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، ع:10، ديسمبر 1996).

لا تتسع إلا للعمل والكاتب، وبهذا ترفع القارئ إلى رتبة وسيط بين الحاضر والماضي، بين العمل وفعله، أم من خلال اتخاذ تجربة القارئ مَعْبَراً لفهم وتأويل الأعمال الماضية.

وينطلق ياوس في تحديده لهذا المفهوم من نقطة مفادها أن النص الأدبي لا ينبثق من فراغ، ولا يؤول إلى فراغ، إذ« حتى في لحظة صدوره لا يكون ذا جدة مطلقة تظهر فجأة في فضاء... فبواسطة مجموعة من القرائن والإشارات المعلنة أو المضمرة، ومن الإحالات الضمنية والخاصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مهيّأ سلفاً لتلقيه على نحو معيّن. فكل عمل يذكّر القارئ بأعمال أخرى سبق له أن قرأها، ويكيّف استجابته العاطفية له، ويخلق منذ بدايته توقعاً ما لتتمة الحكاية ووسطها ونهايتها »[10]. ويرى في قصة "برسڤال" (Perceval) لمؤلفها (Chrétien de Troyes) أنها لا تصبح حدثاً أدبياً إلا بالنسبة لمتلقيها الذي يقرأها بتذكر نصوص "كريتيان" السابقة، والذي يدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها.

نفهم من هنا أن أفق الانتظار* هو النسق المرجعي الذي يحيط بالعمل الأدبي لحظة ظهوره إلى الوجود، أي نسق المعايير والقيم المتزامنة مع ظهور العمل الأدبي والتي تشكل التجربة الأدبية والتاريخية المتعلقة بالحياة ككل لدى قرائه الأولين. وهكذا، فتجربة التلقي لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد. ومن هذا المنطلق حاول ياوس أن يتجاوز الأزمة المنهجية التي فجرتها الدراسات الماركسية والشكلانية، وسعى لتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب[11].

وإن إعادة تشكيل أفق انتظار الجمهور الأول . بغرض وصف تلقي العمل والأثر الذي يُحدثه . « كفيلة بتخليص التجربة الأدبية للقارئ من النزعة النفسانية التي تهدده ونقصد بأفق التوقع نسق الإحالات

---

* وقد ترجم هذا المصطلح (Erwartungshorizont) من الألمانية أيضاً "بأفق التوقع".
ـ ومصطلح " لأفق" كان مألوفاً للغاية في الدوائر الفلسفية الألمانية، وهو يرجع في أصله إلى فينومينولوجيا هورسل. وقد كان يستعمل مفهوم "الأفق " لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية أي الفينومينولوجية ".
يراجع: فتحي إنقزو، هورسل ومعاصروه ـ من فينومينولوجيا اللغة إلى تأويل الفهم ـ المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى، المغرب 2006، ص 29.
ـ وقد استخدمه جادامير ليشير به إلى "مدى الرؤية الذي يشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب". يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 104

1 ـ ياوس، جمالية التلقي، ص: 45

* إن توظيف مصطلح الأفق مركباً مع عبارة "الانتظار" لم يكن جديداً كل الجدة، بحيث قد تبنى فيلسوف العلوم كارل بوبر (Karl.R. Popper) هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل. (يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 104).

11 ـ سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 86.

القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية: تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض في العمل، وأخيراً التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية بين العالم الخيالي والعالم اليومي »[12]. فرواية "دون كيشوط"* تستثير في قرائها جميع التوقعات المتعلقة بخصوصية روايات الفروسية التي كانت تعجب الجمهور والتي ستحاكيها بسخرية وبمنتهى العمق مغامرات آخر الفرسان.

هكذا يتأسس مفهوم أفق الانتظار* في فضاء تتقاطع داخله عناصر نصية بحتة، وأخرى خارج نصية ترتبط بالقارئ. وما بين تنظيمات خطابية (استراتيجيات) يحملها النص معه ويقيّد بها القراءة أو على الأقل يقترح بواسطتها صيغة معيّنة للقراءة، ويبني حياة من خلالها دلالته، وبين نشاط القارئ وإسهامه في إنتاج المعنى.

وقد اهتم ياوس كثيراً بضرورة البحث عن السؤال الذي كان النص، في زمنه الحقيقي، يمثل إجابة عنه. كما بحث فيما يمكن أن يقدّمه النص من إجابات مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى العصر الحالي،« ويجب أن يتضمن تأويل النص الأدبي باعتباره جواباً، شيئين اثنين: إجابته من جهة على انتظارات شكلية كانت مقررة من قبل التقليد الأدبي السابق على وجود النص، وإجابته من جهة أخرى على أسئلة المعنى مثل تلك التي يمكن أن يضعها القراء الأوائل في نطاق عالمهم الخاص المعيش تاريخياً. ولن تكون إعادة بناء أفق الانتظار الأول إلا عودة إلى النزعة التاريخية إذا لم ينتقل التأويل التاريخي بدوره من طرح السؤال: ما الذي كان قد قاله النص في السابق؟ إلى السؤال: ماذا يقول لي

---

[12] ـ ياوس، جمالية التلقي، ص 44

* رواية "دون كيشوط" للكاتب الإسباني سرفانيس، وقد كتبت في نهاية القرن السادس عشر الميلادي بهدف السخرية من كتب الفرسان التي كانت منتشرة بين الناس بصورة خطيرة. وقد ظل بطل الرواية "دون كيشوط" يقرأ هذه الكتب وينفعل مع أبطالها حتى أدى ذلك إلى فقدان صحته العقلية، فتصور نفسه واحداً من هؤلاء الفرسان الجوالين، يضرب في الأرض بحصانه الهزيل روثينانتي وتابعه القروي "سانشو" ليقيم ميزان العدالة، فيساعد الضعفاء، ويقضي على المتجبرين، في حين أنه كان عارياً عن أي قوة جسدية أو عقلية تساعده في تحقيق هذه المهمة الخطيرة.

* تجدر الإشارة هنا إلى النقد الذي وُجّه إلى ياوس في تحديده لهذا المفهوم وأنه "عرّفه تعريفاً غامضاً للغاية، إلى درجة أنه قد يتضمن، أو يستبعد، أي معنى سابق للكلمة. والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده . يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى "أفق التجربة" وأفق تجربة الحياة"، و"بنية الأفق"، و"التعبير في الأفق". وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة " الأفق " ذاتها ".(يراجع: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 105).
ونلاحظ أن هولب يقدم تعريف "أفق الانتظار" بهاجس التشكيك وإظهار إبهام هذا المفهوم خاصة عندما ننتقل إلى مستوى التطبيق.

النص ؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النص ؟»[13]. ونتبيّن إذن أن نظرة ياوس إلى الأدب قائمة على أذواق المتلقين وعلى ردود أفعالهم التي يتحكم فيها أفق الانتظار بشقيه:

. **أفق الانتظار الأدبي:** وهو أفق انتظار العمل الذي يحيل على بنية القراءة داخل النص.

. **أفق الانتظار الاجتماعي:** الذي يمس الاستعداد الذهني أو السنن الجمالي للقراء، ويحدد شروط التلقي، وبالتالي يشكل الشبكة التي على مؤرخ القراءة أن يحاول بناءها انطلاقاً من عناصر ثقافية حية.

وهكذا، فإذا أردنا أن نصف الكيفية التي تم تلقي العمل الأدبي بها، والتأثير الذي مارسه هذا العمل على جمهوره الأول، ومجموع الأجيال اللاحقة، ينبغي إعادة بناء وأفق الانتظار الخاص بكل جمهور، وبالتالي فالقول إن تاريخ الأدب هو سيرورة من التلقي، يعني لدى ياوس أن الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن، بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين وفي كل العصور، بل إنها تتمظهر وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ.

وبفضل هذا المفهوم يمكننا إذن« أن نفهم التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي، ونستوعب طبيعة العلاقة التي تقيمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة، بحيث تكون مجرد إعادة إنتاج لها أو تعدّلها أو تنحو إلى خلق آفاق انتظار أخرى جديدة تماماً. وبالفعل نفسه نمسك بتاريخية الأدب باعتبارها تطوراً مستمراً، أو مراوحة في الإنتاج والتلقي على حد سواء »[14].

تغيير الأفق

قد يتغير أفق القارئ عندما لا يستجيب العمل الأدبي الجديد لأفق انتظاره المألوف، وهذا يخلق ما يسميه ياوس "الانزياح الجمالي" (écart esthétique)، وبالتالي ترتبط القيمة الجمالية للنص الجديد بدرجة انزياحه، وبمدى تعطيله للتجربة السابقة، وتحرير الوعي من الفكر السائد، وزعزعة المعايير، وفتح المجال لرؤى جديدة. وكلما استجاب العمل للمألوف، وتضاءلت هذه "المسافة الجمالية"،« كان العمل أقرب من مجال كتب الطبخ أو التسلية منه إلى مجال فن الأدب»[15].

---

[13] - Haus Robert Jauss, pour une herméneutique littéraire, tra : Maurice Jacob, Gallimard, 1988, p 11.

[14] - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص: 166.

[15] - H.R. Jauss, pour une esthétique de la réception, p 58

لكن هذا الانزياح الجمالي الذي يشعر به القارئ الأول خاصة، يبقى مصدراً للحيرة والاندهاش يتضاءل تدريجياً لدى الأجيال اللاحقة من القراء، كلما تحوّل هذا العمل الأدبي إلى شيء مألوف، وتندمج آلياته وعناصره في أفق التجربة الجمالية اللاحقة. و« حين يفرض التوقع الجديد نفسه من بعد على نطاق واسع، فإن قوة المعيار الجمالي المعدّل بهذا الشكل تظهر بجلاء حين يغيّر الجمهور رأيه في الأعمال التي حظيت إلى حينئذ برضاه، معتبراً إياها بالية لاغية، فيكفّ عن ارتضائها. لذلك فإن مراعاة تحولات الأفق هذه لكفيلة وجدها بجعل تحليل الأثر الأدبي يكتسي أهمية تأريخ أدبي للقارئ، ويجعل المنحنيات الإحصائية المتعلقة بالكتب ذات الرواج الكبير تكتسي قيمة المعرفة التاريخية »[16].

ويشير إلى رواية مدام بوفاري (madame Bovary) لفلوبير التي لقيت اعتراض الجميع في بدايتها، بحيث انبنت على مبدأ السرد الموضوعي الذي يُعدّ تقنية جديدة في مجال الكتابة الروائية. وقد هوجمت هذه الطريقة كثيراً في البداية، إذ إن هذا المبدأ البارد . بتعبير ياوس . كان ضرورياً أن يصدم نفس الجمهور الذي خاطبته رواية فاني (Fanny) لـ" فييدو"(Feydeau) بمضمونها المبهج المعروض في شكل سلس وبأسلوب يتميز به أدب الاعترافات، وفوق ذلك فإن هذا الجمهور وجد في أوصاف هذا الروائي أثراً لمعايير الحياة، وللأعراف المنظمة للسلوك الاجتماعي.

ويتحول أفق الانتظار ويتغير الوضع، وتصبح "مدام بوفاري" لاحقاً رواية ذات شهرة عالمية، ولا تزال إلى وقتنا الحاضر، بعد أن هوجمت، ولم يفهمها في البداية سوى عدد قليل من العارفين. وتم الاعتراف بها بكونها منعطفاً في تاريخ الرواية، وحَكَم القارئ الذي اندمج مع المعيار الجمالي الجديد على رواية "فييدو" وأسلوبه المزخرف وخدعه المستحبة وقتئذ، والإكليشيهات الغنائية، وأصبحت غير محتملة وبأن يطويها النسيان بعد أن لقيت رواجاً واسعاً من قبل.

ويرى ياوس أن النص الأدبي الجديد لا يُتلَقى ويُحكَم عليه فقط بتعارضه مع خلفية أشكال فنية أخرى، ولكن باختلافه عن خلفية تجربة الحياة اليومية. وهذا ما يفرض على جمالية التلقي أن تدرس أيضاً البعد الأخلاقي لوظيفة الأدب الاجتماعية، كما يظهر في السياق التاريخي تبعاً للأفق الذي يندرج فيه أثره.

[16] ـ ياوس، جمالية التلقي، ص: 49

ويتساءل الباحث: كيف يمكن لشكل جمالي جديد أن يؤدي كذلك إلى نتائج في المستوى الأخلاقي ؟ وتعتبر رواية "مدام بوفاري" والدعوة التي رُفِعَت على مؤلفها فلوبير بعد صدورها في مجلة (1857 Revue de Paris) أحسن مثال لمناقشة هذه المسألة،« فالشكل الأدبي الجديد الذي فرض على قرائها حينئذ أن يدركوا بكيفية غير معهودة موضوعها المبتذل (وهو الخيانة الزوجية) هو مبدأ السرد الموضوعي (أو المحايد) بالقياس إلى تقنية أسلوب الخطاب غير المباشر الحر التي كان فلوبير يستعملها بحذق وتناسب تامّين »[17].

ويستشهد بالمقطع الوصفي الذي اعتبر المدّعي العام بينار(Pinard) في مرافعته أن الرواية جريمة أخلاقية، ويتعلق الأمر بالبطلة "إيما"(Emma) بحيث يصفها السارد وهي تتأمل نفسها امرأة بعد الخيانة حيث تقول:" حين رأت صورتها في المرآة، أذهلها منظر وجهها. لم يحدث أبداً أن كانت عيناها« كبيرتين وسوداوين وغائرتين بهذا الشكل. شيء ما غامض يغشى بشرتها كان يغيّر هيئتها. كانت تردد: أصبح عندي عشيق. نعم، عشيق. فتتلذذ بهذه الفكرة وكأنها استعادت فجأة مراهقتها. كانت إذن ستنعم أخيراً بملذات الحب هذه، بحمى السعادة هذه التي يئست منها. كانت تتغلغل في شيء ما عجيب كل ما فيه شهوة ونشوة وهذيان...»، وقد ثار المدعي العام غيظاً من هذه الجمل التي تمجد الخيانة واعتبره فسوقاً وخطراً.

ويعلّق ياوس ويشرح رد الفعل غير المتوقع من الرواية بقوله:« ما هو هذا المحفل القانوني المؤهّل لاحتضان محاكمة هذه الرواية إذا كانت المعايير الاجتماعية السائدة آنذاك . وهي الرأي العام والشعور الديني والأخلاق العامة والآداب الفاضلة . قد فقدت صلاحية الحكم عليها ؟ إن هذه الأسئلة الصريحة أو المضمرة لا تنم إطلاقاً عن افتقار المدعي العام للحس الجمالي وعن أخلاقيته الظلامية بل تعبّر بالأحرى عن الأثر غير المتوقع الذي أحدثه شكل فني جديد والذي استطاع بسبب فرضه طريقة مختلفة لإدراك الأشياء، أن يحرر القارئ من بدائه أحكامه الأخلاقية المألوفة وأن يعيد فتح قضية تعتقد الأخلاق العامة امتلاك حلّ جاهز لها »[18]. وإن توظيف الكاتب لتقنية السرد الموضوعي الذي لم يفتح أيّ مجال لإدانة إباحية الرواية، فإن ذلك يعتبر نوعاً من الفضيحة، لذلك فإن الدعوى القضائية كانت منطقية حين تمت تبرئة فلوبير وإدانة المدرسة الأدبية المفروضة تمثيله لها، مما جعل هذه تصبح معياراً أدبياً جديداً لم يكن معهوداً من قبل.

---

[17]- ياوس، جمالية التلقي، ص: 67

[18]- ياوس، جمالية التلقي، ص: 68

هكذا يرتبط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها. وتؤدي الأعمال الأدبية دوراً تحررياً، وتعرض رؤية أخلاقية، وبالتالي تعرض معايير وقيماً جديدة مختلفة، تحرر القارئ من الروابط التي كانت تفرضها عليه الطبيعة والدين والمجتمع. وعندئذ فقط يمكن إلغاء القطيعة بين الأدب والتاريخ، وبين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية.

نستنتج إذن، أن« ما يعدّ في فترة معينة ناقصاً أو تافهاً أو بارداً أو شاذاً، سيتم اعتباره في لحظة أخرى كاملاً أو رفيعاً، وستكون له قيمة إيجابية »[19]. فالقيمة السالبة للعمل الجديد لا تستمر بل تنمحي تدريجياً كلما استأنس القراء بالعمل وأصبح موضوعاً لانتظار جديد. ومن ثم فإن هذا العمل يدفع القراء إلى مراجعة معتقداته الاجتماعية، أو تصوره للأشياء. وهنا يمكن الحديث عن الوظيفة التحريرية (fonction libératrice) للأدب، بمعنى أن الأدب الجديد يسعى إلى تحرير قرائه الأوائل من العلاقات التي تربطهم بالنصوص السابقة والمعتقدات الاجتماعية المألوفة.

انصهار الآفاق: (Fusion d'horizons)

يوظف ياوس هذا المفهوم لوصف هذه العلاقة الحوارية بين أفق الانتظار التاريخي الراهن، وبين الأفق الماضي للعمل الأدبي والعملية التفاعلية بينهما، بحيث يتم فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين، وسيرورة التلقيات المتتالية، انطلاقاً من الحاضر. وهنا يلجأ ياوس إلى ما يسميه "غادامير" "باندماج الآفاق"* والذي يحدده: «بأن أفق الحاضر في تشكل دائم لأنه من واجبنا باستمرار أن نختبر أحكامنا المسبقة، من مثل هذا التجريب يأتي اللقاء مع الماضي، وفهم الموروث الذي ننتمي إليه. لا يستطيع أفق الحاضر أبداً إذن أن يتشكل دون الماضي. إضافة إلى ذلك، لا يوجد أفق للحاضر يمكنه أن يوجد إذا لم يكن يوجد آفاق تاريخية نتواصل معها »[20]. وبالتالي فإعادة بناء

---

[19] ـ نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، وزارة الإعلام والثقافة والتراث الوطني، الطبعة الأولى، مملكة البحرين 2003، ص 90. ويصل الباحث في دراسته لموضوع المقامات والتلقي، إلى أن « التلقي المعجب بمقامات البديع، إلى التلقي المعرض عنها والرافض يعبّر بوضوح عن حجم التحول الذي طرأ على بنية المعايير والأذواق في تاريخ التلقي العربي للنصوص الأدبية غير أن أنماط التلقي ـ مهما ترسخت ـ لا تدوم، ولا تؤسس للنص قيمة نهائية إطلاقاً، بل تبقى عرضة للتغيير الذي يعلي من معايير معيّنة، ويقصي أخرى. أما النص فيبقى ينتقل من أفق لآخر بالغاً الذروة حيناً وهابطاً في الدرك الأسفل حيناً آخر. وهكذا يتحرك تاريخ التلقي للنصوص بمعية تاريخ تحولات الأذواق وتقلبات المعايير الأدبية والجمالية..». يراجع: المرجع نفسه، ص 91.

* يضع سعيد عمري مصطلح " اندماج الآفاق" عوض انصهار الآفاق". يراجع: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب ظهر المهراز، الطبعة الأولى، فاس 2009، ص: 35.

[20] ـ جان ستاروبنسكي، مقدمة كتاب ياوس من أجل جمالية التلقي، تر: غسان السد، ضمن كتاب في نظرية التلقي، دار الغد، الطبعة الأولى، سوريا 2000، ص ص: 20 - 21.

ووصف الأفق الماضي كما كان يكون مشروطاً بالضرورة بالأفق الراهن، أو بالتوتر الذي يحدث بين الأفقين التاريخيين*. من ذلك فتاريخ التلقي لن يكون سوى سيرورة من الفهم المتنامي والمتطور الذي يعرفه العمل الأدبي عبر التاريخ، من خلال جدلية السؤال والجواب. فالسؤال الذي أجاب عنه العمل عند ظهوره، وبين الأجوبة التي قد تؤخذ منه لاحقاً بتفاعله مع قرائه المتأخرين زمنياً.

- **منطق السؤال والجواب:**

يستعير "ياوس" هذا المفهوم من "غادامير" الذي يرى أن فهم العمل الأدبي، هو بمثابة الفهم للسؤال الذي يطرحه هذا العمل للقارئ باعتباره جواباً، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ، يصبح موضوعاً للتأويل منتظراً جواباً ما عن سؤاله[21]. ويمكن أن تنقلب هذه العلاقة بين النص والقارئ، ويصبح القارئ بدوره هو صاحب سؤال ينتظر من النص جواباً ما. وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب وفق لعبة حوارية دائرية تدعى الدائرة الهرمينوطيقية.

ويرى أن النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، كما تبيّن له أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يتطلب إعادة استكشاف السؤال الذي قدّم له جواباً في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأوائل. فالقراءة التاريخية تقتضي إعادة تشكيل أفق الانتظار الأول للعمل الأدبي، وذلك بالبحث عن الأسئلة الضمنية التي كان النص في عصره إجابة عنها.

إن تأويل نص أدبي كجواب يستلزم أن يتضمن: من جهة جوابه عن انتظارات شكلية يحددها التقليد الأدبي الذي يسبقه، ومن جهة ثانية جوابه عن أسئلة المعنى كما يحتمل أن يكون قراؤه الأولون قد طرحوها داخل عالمهم التاريخي المعيش. فعبر هذه الأسئلة نتجاوز مجرد إعادة تشييد الماضي إلى إظهار البعد الزمني الذي تسكت عنه القراءة الجمالية، والقراءة التأويلية، والكشف عن كيفية توسُّع معنى النص تاريخياً، بواسطة التفاعل المستمر بين الوقع والتلقي، دون إغفال الاختلاف بين الأفق الماضي للفهم وبين الأفق الحاضر.

---

* تجدر الإشارة إلى أن تعريف الباحث أحمد بوحسن للمصطلح غير دقيق، بحيث يرى أن هناك علاقة تجاوب بين الأفقين. يراجع أحمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، ضمن مجلة نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط رقم 24، الدار البيضاء 1993، ص 30.

[21] - H. G. Gadamer, vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique, Ed Seuil, Paris 1976, p : 217

وهذا ما سيحمل القارئ التاريخي إلى الاستفادة من العلاقة بين السؤال والجواب، للوصول إلى السؤال الأصلي الذي قدّم له النص جواباً ضمن أفقه التاريخي الماضي، ثم الوقوف بعد ذلك على الأسئلة والأجوبة التي تعاقبت عبر تاريخ قراءة النص وتأويله. وينتهي في الأخير إلى الأسئلة الحاضرة التي يدفعه تأويله الخاص إلى طرحها.