أفق التوقّع عند "ياوس" مابين الجمالية والتاريخ

د – خيرالدين دعيش

قسم الأدب العربي

جامعة سطيف

بدأ هـانز روبرت "ياوس" عمله النقدي ضمن مقـال بعن(مـا بـين الجماليـة و التاريخ) وان (تاريخ الأدب ، تحدّ لنظرية الأدب) (1)، وهو أوّل مقال افتتح به مؤلّفه النقدي (من أجل جمالية للاستقبال) pour une esthétique de la réception الـذي حاول فيه تقديم نظرية تعيد النظر فيمـا يـسمى بـ: تـاريخ الأدب Histoire de la littérature ، منتقـدا بذلك صـورة تطبيق هـذا العلم داخل المـدارس و الجامعـات 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 الأعمـال التي خلّفها أصحابها منذ ذلك الزمن السحيق، ممّا أفضى إلى مؤشـرات انقـراض هـذا التاريخ: « إنّنا حين نعاين البرامج الجامعية، فإنّنا نلحظ ضمنها بأنّ التاريخ الأدبـي فـي طريقه إلى الزوال » (2) .

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 موسـوعات، التي يبدو أنّها حلّت محلّ تاريخ الأدب في شكل أعمال جماعية قلّما تنـشأ مـن محاولـة الباحثين و الدارسين؛ و إذا ما كان هناك بحث جاد فإنّ هذا البحث عمل فـردي تتكفّـل بنشره دورية متخصّصة، معيارها الصرامة القصوى في المناهج العلمية المطبقـة، إمّـا

أسلوبيا أو بلاغيا أو لسانيا أو سيميائيا أو اصطلاحيا(3). 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).

إنّ عملا بمثل هذا الشكل لا يعتبره "ياوس" من باب التاريخ الأدبي، بل إنّه لا يتعدى أن يكون صورة هيكلية للتاريخ Squelette d'une histoire ، لذلك فإنّ "**ياوس**" يقترح نموذجا بديلا للتاريخ الأدبي يستند على ما أسماه بـ: جمالية التلقي esthétique de la réception، و هو التصوّر الجديد الذي حاول من خلاله "ياوس" الإفادة من أطروحة كلّ من الاتجاه الماركسي والاتجاه 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)

لقد حاول "ياوس"، ضمن إوالية المنظور التاريخي البديل، التوفيق بين الانقسام الفكري الحاصل بين مدرستين، حول تفسير و تقييم الظاهرة الأدبية، هما المدرسة التاريخية "الماركسية " و المدرسة الجمالية " الشكلانية " 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 أنّ المحاولتين " الماركسية / الشكلانية"، كما يشير" "ياوس"": « لم تفلح بعد ، في إعطاء ميلاد

لبعض التواريخ الكبرى للأدب »(6) ، لذا فإنّ "ياوس" يمارس بداية نقده على المدرستين و التعارض الحاصل بينهما، كاشفا بذلك شكل ومضمون القصور الذي تخلّل منظـــور و محاولة كلّ مدرسة.

إنّ القصور الذي يسجلّه ""ياوس"" على المدرسة الماركسية، قولهـــا بالانعكـــاس فـــي ممارسة الأدب و إنتاج الفنّ، و أنّ الأدب ما هو إلاّ نقل و تـــصوير لجملـــة الوقـــائع 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 ؟ (*)، 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 يمكنهمـــا أن يحافظا على تجليهما المستقل، إذا ما عرفنا بأنّ الإنتاج في هذا المجال يتـــضمن الإنتـــاج الاقتصادي و الممارسة الاجتماعية، و أنّ الإنتاج الفنّي نفسه، يشارك في صيرورة الحياة الواقعية".(7) لذلك فإنّ الفنّ و الأدب إنّما يمارسان وجودهما ارتبـــاطا، 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"، بـــل إنّ الأدب فاعل في هذا العالم و منفعل به، مؤثّر فيه و متأثر به، و هذا مـــا يفسّر امتداد العمل الذي أُنتج في ذلك المـــاضي (التراث) إلى تلقّـــي الـــزمن الحـــــاضر، رغـــم احتفـــاظه، علـــى حدّ فرض الماركسية، بصورة و وقائع العصر الذي وُجد فيـــه: « 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».(8)

ثمّ يستطرد ""ياوس"" منتقدا أفكار المدرسة الشكلانية و مقترحاتها، كونها لم تعـــرض هي أيضا النموذج الأمثل لتناول العمل الفنّي و الظاهرة الأدبية، على الرغم من أسبقيتها، على امتداد أربعين سنة قبل الماركسية، في تناول و طرح مـــسألة تاريخانيـــة الأشـــكال الفنّية، إلاّ أنّ هذه المدرسة، كما يسجل "ياوس"، أخذت بزمام البحث المعمّق في كـــلّ مـــا يختص باللغة و التشكيل اللغوي الذي هـــو دعامـــة الـــنصّ الأولـــى فـــي جمالياتـــه و خصوصياته. لقد عكفت الشكلانية على وضع نظرية تعنـــــى بـــــ: "المـــنهج الـــشكلي Méthode formelle " في الدراسة الأدبية، حيث يمكن الاحتفاء بطريقة خاصة جدّا في تناول خصوصية الجمالية الأدبية ومعاينتها(9)، 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 (10).

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 (11)، يعلّق ""ياوس"": «إنّ السنكرونية الخالصة ما هي إلاّ وهم، ما دام – حسب مصطلحات "رومان ياكبسون" و "لوري تينيانوف" – كلّ نظام يظهر بالضرورة بشكل تطوّري»(12)، 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 لتطوّر هذه الأجناس و الأشكال الأدبية، غير أنّ 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 Systèmes de formes et des esthétiques مثل 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(13).

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»(14). إنّ الفجوة بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية إذن، يجب أن نتخطاها بخطوة عملاقة و متأنّية، حتى نجمع بين التاريخ و الأدب، أو حتى نصطلح على مفهوم جديد يحدّده "ياوس" بـ: 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 والتلقي 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»(15).

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 (16)، 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 متضمّنا داخل فعالية استقباله لهذا العمل، لكنّه حكم يُحيل

إلى مرجعية الأحكام التي قُرئت بها الأعمال السابقة (17). 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 » (18).

إنّ مركز الفرضية النقدية عند "ياوس" هو الخبرة الأدبية للقارئ، التي، بدورها، تتمحور حول أفق التوقّع Horizon d'attente (*) كمفهوم و كإجراء، هذه الخبرة التي يعتقد "ياوس" أنّها بإمكانها أن تتحاشى النزعة النفسية التي تطبّق الآليات السيكولوجية في تحليلها لاستجابة القارئ 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 والتلقي 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 » (19).

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

بصيرورة النشاط الإبداعي الذي يخصّ الأعمال السابقة على ظهور العمل الجديد ، أي إدراك توالي النصوص في الزمان، وإذا 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 تتبعث من جديد » (20) .

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 (21) .

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 » (22). 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 التوقّع 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 : « إنّ تغيّر الأفق يسمح بإدراك الخاصية الفنّية للعمل، بالقياس إلى المسافة الجمالية، أي بالقياس إلى المسافة بين التوقّع و التجربة، بين التقليد و التجديد » (23)، فالعمل الجديد، في لحظة ظهوره، يكشف عن نمط أو طريقة يتجّلى بها لجمهوره الأوّل، فإمّا أن يستجيب لأفقه أو يتجاوزه أو يدحضه(24)، و النتيجة أنّ معيارا نقديا ما سينشأ للحكم على قيمته الجمالية.

إنّ المسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي يمكنه أن يموضع العمل الجديد داخل خانة الفنّ المستهلك l'art culinaire (*) 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 (25)، التي يُفترض أنّ "ياوس" اقتبس مفهومها من عند "غادمير" Gadamer لما أسماه بـ: 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 » (26). 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 (27) .

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 يتسنّى 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 (28) .

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(29)، 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(30)؛ 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" بـ: اندماج أو انصهار الآفاق Fusion des Horizons (31) .

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 بـ: حكم القرون Jujement des siécles (32)، وهي جملة الأحكام التي أنتجتها الممارسات النقدية السابقة، لذلك فإنّه تعزيزا لما قال به "غادمير" حول إقحام أفق الحاضر في بناء سؤال الماضي، لا يمكن أن نعيد تشكيل هذا السؤال و نحن نعزل آفاقنا بكلّ موضوعية، يقول رنيه وليك: « من المستحيل أن نكفّ عن كوننا أناسا نعيش في القرن العشرين حين ننشغل بالحكم على الماضي » (33) .

لقد حاول "ياوس" أن يؤسّس لتاريخ أدبي يرتكز على جمالية التلقّي 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 » (34) . 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، وأنّها 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 »(35)، لذلك فإنّ "ياوس" ينفي صفة التشريف و الإجازة عن هذه الأعمال التي تسمى كلاسيكية، و أنّ كونها أعمالا رائعة أو خالدة 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"(36).

إنّ هذا المنظور المتجدّد مع كلّ حقبة و مع أفق كلّ زمن، قد يعني بشكل ما تجدّدا في الصورة التي يظهر بها العمل، ذلك أنّ هذا التجدّد إنّما هو خاصية جمالية تُنشئها جملة العوامل التي تربط المتلقي بالنصّ، مثل عامل المفاجأة و عامل المباعدة المرتبطان بتخييب التوقّع و دحض الأفق، غير أنّ الخاصية الجمالية ليست وحدها كفيلة بأن تكشف عن هذا التجدّد، بل إنّ تجدّدا ذا خاصية تاريخية أيضا يمكن أن يُعايَن ضمن التحليل الدياكروني، هذا التحليل الذي يبحث في العوامل التاريخية التي تترجم لنا كيف أنّ ظاهرة أدبية ما اُستقبلت على أنّها عمل جديد ، و بأيّ معيار قد تمّ النظر إلى هذه الجدّة في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها العمل(37).

و إذا كان "ياوس" قد أقرّ بفعالية الحركة التعاقبية "التاريخية" لسلسلة تلقي العمل و توالي هذه السلسلة عبر جملة التأثيرات التي تركها العمل مع كلّ جمهور، فإنّه أيضا يدعو إلى الإقرار بفعالية المحور المقابل في التحليل و الدراسة الأدبية، و هو المحور (التزامني) الذي يحدّد وضعية النصّ الأدبي في إطار السلسلة الأدبية التي ينتظم فيها، بمعنى: « دمج التحليلين التعاقبي و التزامني في عملية تحليلية واحدة (...) و الاستفادة من الدراسة التزامنية للخطاب القائمة على التحليل اللساني»(38) . إنّ التصوّر المبدئي

عند "ياوس" في صياغة نظرية لتاريخ الأدب يعتمد بصورة أوضح على التحليل التعاقبي الذي يهتم بتفسير التغيّرات الحاصلة في المعايير و القيم، التي يتمّ بها تلقي العمل من جيل إلى جيل أو من جمهور إلى جمهور؛ غير أنّ هذا التحليل لا يمكنه أن يكون مطلقا في تقفّيه للبعد التاريخي للعمل، إلاّ إذا وَضَع ضمن تصوّره فعالية الدراسة الوصفية "**التزامنية**" للعمل، بتقريب العمل، عن طريق تأثيره التاريخي، من المعايير و القيم الفنّية السائدة، التي يستدعيها الجنس الذي ينتمي إليه العمل، و كشف العلاقة بين العمل و المناخ الأدبي: « حيث لا يمكن لهذا العمل أن يفرض نفسه إلاّ تنافسا مع أعمال أخرى ناشئة عن أجناس أخرى» (39)، لذلك فإنّ تاريخانية الأدب لا يمكنها أن تتجلى إلاّ في نقطة تقاطع المحورين، التزامني و التعاقبي.

لقد بات واضحا في تحديد "ياوس"، أنّ المقطع السنكروني لحقبة أدبية معيّنة ضرورة لا يمكن تجاوزها، بل يجب أن تكون أكثر من ذلك مقاطعا لحقب أدبية متباينة، حيث يمكن إعادة تشكيل الأفق الأدبي للحظة تاريخية محدّدة، و حيث يمكن التحقّق من الأعمال في مدى انسجامها مع أفق زمنها، و أيّ هذه الأعمال قد تجاوز ذلك الأفق؟ و أيّ هذه الأعمال أيضا لا يرتبط بأفق عصره؟ إنّ تلازم و امتزاج الملامح المتزامنة وغير المتزامنة – على حدّ ما قال به كراكاور Kracauer (40) – في لحظة تاريخية ما يستدعي إجراء هذا المقطع التزامني بغية كشف التاريخانية الحقّيقية للظواهر الأدبية، حيث يمكن بالضبط، أن يتقاطع المحور التعاقبي مع المحور التزامني.

كما أنّه لا يمكن الفصل بين ماضي و حاضر النظام التزامني، ذلك أنّ الأدب يشبه اللغة في نظام تطوّرها – و هو الذي نقله "ياوس" عن ياكبسون و تينيانوف في تعريف الأدب(41) – بحيث إنّ النظام التزامني له ماضيه و مستقبله الذي يتجلى عبر مراحل تطوّره، و هو يعين على تحديد الوظائف و التشكيلات الثابتة أو المتغيّرة في نظام اللغة التي تلعب بدورها دورا محدّدا في نظام الأدب، لذلك فإنّ الأدب يمتلك نوعا من النحو و علم التراكيب الثابتة نسبيا، و المتمثّلة في نظام العوامل المُقنّنة أو غير المُقنّنة (الأجناس، أنماط التعبير، الأساليب، الصور البلاغية) التي تتقاطع بدورها مع ما يخصّ الدلالة في تنوّعها (موضوعات أدبية، نماذج مثالية، رموز، و استعارات) (42)، و بالتالي يمكن أن نفعّل التفسير الوظيفي للعلاقة المتطوّرة بين إنتاج العمل و تلقيه، و أن نتمثّل تطوّر الآفاق عبر تاريخ التجربة الجمالية، التي تسعى إلى تحاشي الأهواء الذاتية في تلقي الأعمال، و تحليل الآفاق المتغيّرة: « إنّنا لكي ندرس تغيّر الأفق الذي يحدث

داخل مسار التطور الأدبي فإنّه ليس من الضروري تتبّعه تعاقبيا (...) و إنّما يمكن تمثّله أيضا، بمعاينة كيف أنّ حالة النظام التزامني لأدب ما تغيّر » (43) .

إنّه بإمكاننا أن نعود الآن إلى مفهوم الأفق المزدوج Double Horizon كما أشـرنا من قبل، فالعمل الأدبي كخاصية حدثية إنّما هو مجموع اللقاء بين أفقين: أفق التوقّع الذي يستدعيه العمل، و أفق التجربة الذي يحمله القارئ معه، ذلك أنّ التاريخ الأدبي لا يمكنـه أن يكون تاريخا مستقلا ومنعزلا عن التاريخ العام، و أنّ علاقته بالتاريخ العام هي علاقة بقدرة القارئ على إنتاج المعنى و إعادة إنتاجه في لقائه مع النصّ، و ضـمن الوظيفـة الاجتماعية للأدب: « إنّ الوظيفة الاجتماعية للأدب لا يمكنها أن تُمارَس إلاّ في الوقـت الذي تتدخّل فيه التجربة الأدبية للقارئ في أفق توقّع ممارسـاته العمليـة و التطبيقيـة (Praxis) (*) المعاشة »(44) .

لقد حاول "ياوس" في بداية طرحه لفكرة الوظيفة الاجتماعية للأدب أن ينتقد نظريـة الانعكاس التي رادها جورج لوكاتش Lukacs، و التي قدمّت مفهومها للعمل الأدبي على أنّه مرآة عاكسة لوقائع المجتمع و أحداثه، و أبقت بذلك هذا العمل داخـل حلقـة مغلقـة لجمالية الإنتاج و التمثّل الأدبي، حيث لا يمكن الحديث عن الوظيفة الاجتماعية المنوطـة بهذا العمل، كما لا يمكن الحديث عن تجربة القارئ الفاعلة في تحوير جملة من القـيم و الأعراف و التقاليد السائدة في المجتمع؛ إنّنا إزاء فلسفة للإنتاج و الخلق التماثلي الـذي لا مجال معه للحديث عن فلسفة إعادة الإنتاج ونقد المسلمات الاجتماعية و الثقافيـة بغيـة تحويرها و تعديلها.

إنّ جمالية التلقي التي أرسى قواعدها "ياوس"، تحاول أن تجد إجابة لمسألة الوظيفـة الاجتماعية للأدب (الخلق الاجتماعي)، وهي تتجاوز بذلك كفاءة الجمالية التقليديـة التـي قالت بمفهوم الانعكاس و المحاكاة، و "ياوس" يطرح في ظلّ هذه الوجهة سؤالا : كيـف يمكننا، إذا سلمنا بنظرية الانعكاس، أن نعيّن حقّا أفق التجربة للممارسة المعاشة؟ و كيف ستكون وضعية هذا الأفق بالنسبة إلى أفق التجربة الجمالية للقارئ؟ (45) ولعلّ الإجابـة يعرضها صاحب السؤال ممّا أفاد منه من نظرية "كارل بـوبر" "Popper" فـي فلـسفة المعرفة و العلم، حين ناقش هذا الأخير أفكاره حول الملاحظة و الفرضـية فـي تطـوّر التجربة العلمية، و كيف أنّ هذا التطوّر مقرون بمفهوم أفق التوقع، كما أنّ تجربة الحيـاة اليومية، بالإضافة إلى التجربة العلمية، منوطة بإحبـاط التوقّـع La déception de

l'attente ، و إنّنا نكون في علاقة مع واقعنا إذا ما حصل خطأ في فروضنا و توقعاتنا: « إنّنا بمعاينة فرضياتنا التي كانت خاطئة يمكننا أن ندخل في اتّصال مع الواقع»(46). إنّ هذا النمط من التحليل و التفسير عند بوبر لم يقدّم توضيحا كاملا عن كيفية تكوّن النظرية العلمية، و لكنّه يسمح بصورة ما توضيح الوظيفة المتميّزة للأدب داخل الحياة الاجتماعية، ذلك أنّ تجربة القراءة تحرّر القارئ من إلزامية التوافق الاجتماعي، و من الأحكام المسبقة، و من أعباء حياته الواقعية، و تدفعه إلى تجديد نظرته إلى الأشياء عبر أفق التوقّع الأدبي الذي له ميزة أنّه لا يستند على ما مرّ من تجارب قرائية فقط، في إعادة تحوير و تعديل النظرة إلى العالم، و لكنّه يمتلك القدرة على السبق، أي سبق الإمكانات التي لم تتحقّق بعدُ و لم تدخل مجال الواقع (47).

لا يمكننا إذن، عزل عالم العمل الأدبي الداخلي عن العالم الخارجي للحياة الاجتماعية والحياة الواقعية، و أنّ العمل الأدبي لم ينشأ من فراغ و لا في صحراء من السياقات و الدلالات الاجتماعية و الثقافية المعقّدة والمتنوّعة، كما أنّنا، بالمقابل، لا نتلقى هذا العمل ضمن خبرة قرائية محضة، بل تتضمن هذه الخبرة أفقنا الاجتماعي و نظرتنا إلى الأشياء التي يمكن أن يعدّلها أو يحوّرها هذا العمل الجديد، و هنا بالذات، تتكوّن نقطة التقاء الأفقين: الأفق الأدبي و الأفق الاجتماعي: « إنّنا نتلقى العمل الأدبي الجديد ليس فقط بأحكام الخلفية التي نمتلكها عن الأشكال الفنّية الأخرى، و لكن بخلفية تجربة الحياة الواقعية» (48)، لأنّ الأدب في جوهره يمتلك القدرة على تخطّي المنظور الفنّي و البلاغي الخالص، وصولا إلى الجهاز السياقي الذي يحوزه القارئ أثناء لقائه مع النصّ، و بالمقابل، فإنّ القارئ بدوره له كفاءته في النظر إلى العالم و إلى حياته الواقعية من خلال العمل الذي يتلقاه و يحاوره.

إنّ الأدب في قدرته الإبداعية، يمكنه أن يعيد توجيه تجاربنا، و لكن ليس فقط عن طريق أشكاله الجديدة التي تكسر آلية المنظور الواقعي، و بالتالي يُنظر إلى الشكل الجديد في علاقته مع الأشكال الفنّية الأخرى، بل إنّ تجربة القارئ يمكنها أن تتلقى العمل من خلفية تجربته الواقعية وحياته اليومية، دون أم يعوّل بصفة كبرى على التباين بين الشكل الجديد و الشكل القديم الذي فقد مبررات وجوده الفنّية.

إنّنا بحاجة، وفق منظور "ياوس"، إلى أن نميّز بين أفق التوقّع الأدبي المتَضَمَن من طرف العمل الجديد، و أفق التوقّع الاجتماعي Social : « يقترح "ياوس" إقامة التمييز

بين نمطين من أفق التوقّع : أفــق التوقّع الأدبـــي أو (intra-littéraire) ... و أفــق التوقّع الاجتماعي أو (extra-littéraire) »(49)، لذلك يجب أن يأخذ تحليل التجربـــة الجمالية للقارئ أو مجموعة من القراء، في الحاضر أو في الماضـــي، بعـــين الاعتبـــار العاملين المُكوّنَين لتحيين المعنى في العمل الأدبي، و هما: الأثر الذي ينتجـــه العمـــل، و التلقي الذي يجريه القارئ، و بالتالي كشف نوع العلاقة بينهما في ظلّ أفقيهما المندمجين. إنّ إوالية الاشتغال بين النصّ والقارئ تقوم على خاصية الفهم Compréhension "فهـــم القارئ للعمل"، فالعمل يحاول دائما أن يوفّر لقارئه المناخ الأدبي و الاقتراحات التي يمكن أن توجّه عملية الفهم لديه، حتّى يصل في النهاية إلى تشكيل أو إعادة تشكيل الأفق الأدبي Horizon littéraire الخاص بالعمل؛ لكنّ هذه الاستثارة التي يقوم بها العمل ليست قطبا متفرّدا في المعادلة، حيث يمكن أن نسلّم فقط بخاصية إعادة إنتاج المعنى، بل إنّ القطـــب الثاني للمعادلة، يفتح إمكانية تفعيل استنطاق النصّ أو العمل من طرف القـــارئ أيـــضا، حيث يمكن أن نسلّم أيضا بخاصية إنتاج المعنى، فالقارئ يـــستنطق الـــنصّ فـــي حـــدود استحضاره لفهمه المسبق Précompréhension (*) للعالم و لحياته الواقعية، لكن في إطار المرجعيات الأدبية التي يعرضها النصّ نفسه (50).

إنّ القارئ في لقائه مع النصّ يُفعّلُ فهمه المسبق الذي يشمل التوقّعات المجسّدة، التي لها علاقة بأفق غاياته و رغباته و احتياجاته و تجاربه، كما يحدّدها طبعـــا المجتمـــع أو الطبقة التي هو جزء فيها، أو التي يحدّدها تاريخه الشخصي، و يمكن أن نشير هنا إلـــى التجربة المعاشة كما صاغها ديلثي ضمن الوعي التاريخي: « ...يرى ديلثي أيضا، بـــأنّ الوعي التاريخي هو حلّ لمشكلة الحقيقة»(51)، و بالتالي فإنّ لقاء القـــارئ مـــع الـــنصّ يترجم لقاء أفقين مندمجين، أفق الفهم المسبق للقارئ، الذي يتضمن اســـتعداده و مناخـــه الفكري و النفسي، و أفق المناخ الأدبي للعمل الذي يتضمن شكله و معاييره و أدواته الفنّية و اللسانية. إنّ اندماج هذين الأفقين، يقول "ياوس":« يمكن أن يتفعّل بصورة عفوية داخل متعة التوقّعات التي أجاب عليها العمل، و داخل التحرر من الأعباء و الرتابة اليوميـــة، و داخل التماهي الذي قبِلَ به القارئ كما كان مقترحا من طرف العمل »(52). غيرأنّ هـــذا الاندماج يمكنه أن يأخذ منحى عكسيا، حيث يمكن أن تتفعّل الملكة النقدية لدى القارئ، أو حين يتمّ دحض هذا التوقّع من طرف العمل، و هنا يمكن للقارئ أن يقبل أو أن يـــرفض دمج التجربة الأدبية الجديدة في أفق تجربته الخاصة.

لقد أراد "ياوس" أن يعيد لتجربة القارئ فعاليتها مع النصّ، و دورها في تشكيل مسيرة تاريخ الأدب ضمن مفهوم أفق التوقّع، إذ ليس العمل الأدبي طاقة فنّية أو أدبيـــة متمكّنـــة يمكنها أن تقول كلّ شيء متى شاءت و أينما شاءت، و بهذا التصوّر فإنّ العمل يعـــرض مضمونه وشكله بدرجة واحدة مع كلّ تجربة و في كلّ عصر؛ بل إنّ تجربة القارئ هـــي الطاقة الموازية لتفعيل هذا العمل، و استنطاقه بما يفتح المجال لاندماج الأفقين، أفق العمل و أفق القارئ، وبالتالي لقاء العالم الفنّي و الأدبي مـــع العـــالم الـــواقعي (التـــاريخي أو اليومي).

هذه أهمّ المفاهيم التي عرضها "ياوس" حول فكرة أفق التوقّع، و إن كنا لم نقف علـــى الكثير من جزئياتها التي تتقاطع فيها أراء "ياوس" مع أطروحات النظريـــات الفكريـــة و الفلسفية الأخرى (*)، ذلك أنّ "ياوس"، كما يقول هولب: « والمشكلة في استخدام "ياوس" لمصطلح الأفق هي أنّه عرّفه تعريفا غامضا للغاية (...) و الواقع أنّ "ياوس" لـــم يحـــدّد على وجه الدقّة في أيّ موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده»(53) .

<u>هوامش الدراسة :</u>

1- Hans Robert jauss : Pour une ésthétique de la réception, trad claude maillard , édition, Gallimard, Paris, 1978 . pp21-80.

2- IBID : p 22 .
3- IBID : p 22 .
4- IBID : p 23 .

5- روبرت هولب : نظرية التلقي ، ترجمة عزالدين إسماعيل ، ط 1 ، النادي الأدبي الثقـــافي بجدة ، 1994 ، ص 152 .

6- jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 31 .

(*) - 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 : مـــا الأدب ، ص 73 .

7- jauss ; pour une ésthétique de la réception , pp 31-32 .
8- IBID ; p 38 .
9- IBID ; p 40 .
10- IBID ; p 41 .
11- IBID ; p 41 .
12- IBID ; p 42 .

13- IBID ; p 43 .

14- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النصّ و جماليات التلقي، ط 1 ، دار الفكر العربيـــة ، القاهـــرة ، 1996 ، ص 27 .

15- jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 44 .

16- Hans-Georg Gadamer; Vérite Et Methode, (Les Grandes Lignes D'Une Hermeneutique Philosophique), Trad: Pierre Fruchon / Jean Grondin / Gilbert Merlio, Edit: Seuil, Paris, 1996. p393.

17- jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 45 .

18- IBID ; p 49 .

(*) - يطرح هذا المصطلح النقدي في جمالية الاستقبال إشكالية نظرية من حيث الترجمـــة 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 هـــذا المفهـــوم ، إذ إنّ بـــوبر 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، فـــي حـــين كلمـــة Attente تعنـــي الانتظار. و الأصل عند بوبر هو أنّ التوقّع يُبنى على إمكانية الدحض (و هو منطلـــق النظريـــة العلمية التي تعتمد مبدأ قابلية التكذيب) فما كان مبنيا على قابلية التكذيب هو من بـــاب التوقّـــع و ليس من باب الانتظار، لأنّ الانتظار يُبنى على قابلية التأييد ،لذلك فإنّنا نعتمد بكلّ موضوعية فـــي هذا البحث مصطلح التوقّع بدلا من الانتظار . .

19- jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 49 .

20- السيد إبراهيم : النظرية النقدية و مفهوم أفق التوقّع ، مجلة (علامات في النقد)، مـــج 8، ج 32، ماي 1999، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، ص 169 .

21- Jauss ; Pour Une ésthétique De La Réception , p 50 .

22- IBID, p 52.

23- Hans Robert jauss ; Pour une Herméneutique littéraire , trad : Maurice jacob édition : Gallimard , Paris , 1988 . p 429 .

24- Jauss ; Pour Une ésthétique De La Réception , p 50.

(*) - ترجم عزالدين إسماعيل هذا المصطلح بـــــ: فنّ الطبخ في كتاب (نظريـــة التلقـــي ص 162 .) لـــــ : روبرت هولب و الحقيقة أنّ الترجمة المعجمية لهذا المصطلح تعرضه بـــــ : فنّ الطبخ . غير إنّ "ياوس" قصد به الفنّ المستهلك (المألوف) و هي الترجمة السياقية .

25- Jauss ; Pour Une ésthétique De La Réception, p 53 .

26- هانس جيورغ "غادمير" : فلسفة التأويل ، ترجمة محمد شوقي الزين ، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2002 ، ص 93 .

27- Jauss ; Pour Une ésthétique De La Réception , p 53.

28- IBID, p 58 .

29- Gadamer ; vérité et méthode , p 321 .

30- IBID , P 394 .

31- IBID ; p 328 .

32- رنيه وليك، أوستين وارين: نظرية الأدب، ط 2 ، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1987، ص 46 .

33- المرجع نفسه : ص 44 .

34- Gadamer ; vérité et méthode , p 311 .

35- Jauss ; pour une ésthétique de la réception , p 61 .

36- IBID, p 61 .

37- IBID ; p p 67 -68

38- عبد الناصر حسن محمد : نظرية التوصيل و قراءة النصّ الأدبي ، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، مصر ، 1999 ، ص ص 116 – 117 .

39- Jauss ; pour une ésthétique de la réception p 70 .

40- IBID , p 70 .

41- IBID : p 71 .

42- IBID ; p 72 .

43- IBID ; p 72 .

(*) – الإضافة بين قوسين من عندنا ، و هي مأخوذة من كتاب "ياوس" الذي تُرجم إلى الفرنسية ، على أنّ كلمة (praxis) مقتبسة من الفلسفة الماركسية و هي تعني التطبيق العملي ، أو محاولات تغيير العالم ، و بخاصة وسائل الإنتاج التي تقوم عليها البنى الاجتماعية . بينما تعني في الفلسفة الوجودية : ما ينكشف به الوجود في التاريخ .

44- Jauss ; Pour Une Herméneutique Littéraire , p431 .

45- IBID ; p 431.

46- Jauss ; Pour une ésthétique de la réception , p 74 .

47- IBID ; p 75 .

48- IBID ; P 76 .

49- Maria Olivier; Horizon d' attente / Erwartungshorizont, (Mode article) Dans; Dictionnaire International Des Termes Litteraires,2004 .

(*) – يمكن أن نشير إلى أنّ "ياوس" اقتبس مفهوم (الفهم المسبق) من أراء هيدجر و "غادمير" ، في إطار ما ناقشاه حول العلاقة التي تربط الوعي بالموضوع، و كيف أنّ الوعي (الذات) يتجه إلى موضوعه و هو يحمل معه جملة من التصوّرات و المفاهيم و الأحكام. لقد قدّم هيدجر هذا المفهوم أثناء طرحه لفكرة (الفهم الزائف) و كيف أنّه يتميّز عن الفهم الحقيقي. أمّا "غادمير" فقد ناقش فكرة الفهم المسبق ضمن طرحه لفكرة: الترسيمة القبلية أو المخطّط، التي يحدّدها الوعي وهو يتجه نحو الموضوع في محاولة للوصول إلى المعنى و تأويله.

50- Jauss ; Pour une ésthétique de la réception , P 259 .

51- Jean Grondin : La Solution De Dilthey Au Probléme Du RelativismeHistorique , Revue (International De Philosophie) n° 57 , 2003 . p 473.

52- IBID , p 259 .

(*) – في ظلّ تقاطع أطروحة "ياوس" مع النظريات الفكرية و الأطروحات الفلسفية الأخرى، نفتح مجالا للإشارة إلى أنّنا وجدنا الكاتب العربي طه حسين قد ضمّن كتابه (في الأدب الجاهلي) سنة 1927 بعض الأفكار حول تاريخ الأدب بداخل المحور الذي تناول فيه: (مقاييس التاريخ الأدبي). و كأنّنا نجده في هذه الأفكار يتقاطع مع أطروحة "ياوس" حول تاريخ الأدب ، خصوصا حول ما يرتبط بـ : منطق السؤال و الجواب La Logique question reponse ، و كيف يجب على الباحث في تاريخ الأدب أن يعيد طرح الأسئلة التي جاء العمل الأدبي ليجيب عليها ، ثمّ ما يرتبط بأثر العمل الأدبي في معاصريه ، ثمّ علاقة هذا العمل بالأعمال الأدبية المزامنة له ، و كيف يجب النظر إليه في ظلّ ما يُعرف عن بيئته و جنسه الذي ينتمي إليه ، يقول طه حسين في مواضع متفرّقة من مقاله هذا : « و أمر التاريخ الأدبي الآن كأ مر هذه الفنون البيانية، لم يتكلّف الباحث درس حياة امرئ القيس و قراءة ديوانه و الجدّ في فهمه، و هو يعلم أنّ اسمه حندج بن حجر، و أنّ أباه كان ملكا قتله بنو أسد، و أنّه ذهب إلى قسطنطينية، و أنّه صاحب (قفا نبكِ) و (ألا عِم صباحا أيّها الطلل البالي) . و لكن ما (قفا نبكِ) هذه؟ و ما (ألا عِم صباحا) ؟ ما موضوعهما ؟ ما أسلوبهما؟ ما قيمتهما الفنّية؟ ما مكانتهما من الشّعر المعاصر لهما؟ ما مكانتهما من الشّعر الذي جاء بعدهما؟ ما الصّلة التي بينهما و بين نفس الشاعر؟ ما الصلة بينهما و بين نفوس النّاس الذين قيلتا بينهم؟ » ص 41 . ثمّ يقول في موضع آخر: « و ربّما يفرغ رجل آخر للبحث عن شخصية كاتب أو شاعر أو عالم، فيسلك إلى ذلك سبلا مختلفة، يلتمس شاعره أو كاتبه أو عالمه فيما ترك من الآثار، و يلتمسه في آثار غيره من المعاصرين له، و يلتمسه في آثار غيره من الذين جاءوا بعده، بل يلتمسه أحيانا في آثار مزاجه وطبعه، ثمّ يجتهد في تحقيق الصّلة

بينه و بين عصره و بيئته و جنسه » ص 51 . 52 . و يقول أيضا حول فكرة انـــدماج أفـــق الباحث (المؤّرخ الأدبي) مع أفق النصوص الأدبية الماضية : «لا سبيل إذن إلى أن يبرأ مؤرّخ الأدب من شخصيته و ذوقه، و هذا نفسه كافٍ في أن يحول بين تاريخ الأدب و بين أن يكون علما » ص 47 . من كتاب، طه حسين: في الأدب الجـــاهلي ، ط 16 ، دار المعـــارف ، القـــاهرة ، 1989 .

53- نظرية التلقي ، ص 155 .