جمالية الاستقبال (أو التلقّي)
عند هانس روبرت ياوس

عرض : عبد القادر بوزيده

بعد تركيز الاهتمام في الدراسات الأدبية على النص من ناحية ، ومؤلف النص من ناحية أخرى ، بدأ الاهتمام ينصرف في السنين الأخيرة الى المستقبل (أو المتلقي) . وهكذا ظهرت في ألمانيا في نهاية الستينيات موجة جديدة بدأت تؤثر في الدراسات الأدبية ، إنها جمالية الاستقبال (أو التلقي) . وسميت بمدرسة «كونستانس» (KONSTANCER SCHULE) نسبة الى الجامعة التي يدرس فيها أهم ممثلي جمالية الاستقبال ومن بينهم على وجه الخصوص «فولفغنغ ايزيز» (WOLFGANG ISER) و«هانس روبرت ياوس» (HANS ROBERT YAUSS) صاحب مؤلف : «من أجل جمالية للاستقبال»[☆] .

في الجزء الأول من الكتاب الذي عنونه كالتالي : «تاريخ الأدب : تحدّ لنظرية الأدب» عبر «ياوس» عن نيته في توجيه الدراسات الأدبية توجيهاً جديداً وخاصة تاريخ الأدب ، لكن مع البدء أولاً بإعادة النظر في وضعيته وموضوعه والحقل الذي يبحث فيه ومنهجه . يكتسي هذا البحث طابعاً برنامجياً وتتداخل فيه قضايا تتعلق بنظرية الأدب ونظرية التاريخ الأدبي . وقد أشار «ياوس» في بداية البحث الى تدهور سمعة التاريخ الأدبي التقليدي ، والانتقادات التي وجهت من طرف باحثين ، فضلوا عليه الصرامة التي تتميز بها

(☆) اعتمدت في تقديم هذا العرض على الترجمة الفرنسية لكتاب «ياوس» وهي :
HANS ROBERT JAUSS, «pour une esthetique de la reception», traduit de l'Allemand par CLAUDE MAILLARD, ed Gollimard, paris 1978.

المناهج العلمية في اللسانيات وعلم السيمياء ، وعلم الأسلوب ، والبلاغة ، وتاريخ المفاهيم والموضوعات والأجناس الأدبية الخ ... وقد استفاد «ياوس» من هذه الانتقادات لكنه أعاد تنظيمها وصياغتها بدقة أكبر .

تاريخ الأدب التقليدي :

إن تاريخ الأدب التقليدي عندما يصف الأدب محترم سلّما قيميا شائعاً كرسته تقويمات سابقة فيعرض الأدباء واحداً بعد الآخر ، حسب التتابع الزمني ، يعرض حيواتهم وأعمالهم ؛ وهكذا نحصل على الصيغة التالية : «س ، حياته وأعماله» . يؤكد «ياوس» ، مستخدماً عبارة لجرفينوس (GERVINUS) ، أن هذا النوع من الدراسات ليس تاريخاً ، «إنه بالكاد هيكل عظمي» . وهكذا فإن «كبار» الكتاب وحدهم هم الذين يعرض لهم هذا التاريخ ، أما من هم في أدنى درجات السلم القيمي المكرس فقلّما يشار إليهم . هذا التاريخ هو اذن تاريخ انتقائي ، ويحدّد المبدأ الذي يتم على أساسه هذا الانتقاء بصورة اعتباطية . ومن ناحية أخرى ، فإن تطور الأجناس والأساليب الأدبية سيقدّم لا محالة بطريقة مجزأة في هذا النوع من الدراسات .

النموذج الغائي :

على أنقاض النموذج السابق ظهر نموذج آخر طمح الى كتابة تاريخ «حقيقي» للأدب : إنه النموذج الغائي (TELEOLOGIQUE) . ينطلق مؤسّسو هذا النموذج في كتابتهم للتاريخ الأدبي من المبدأ الفلسفي الذي يؤمن بأن أشياء العالم وحركته تضخع لغاية ، ويؤوّل سيرورة الأحداث عبر التاريخ على ضوء «غرض» أو «مثل أعلى» مركب في طبيعة الأشياء . من هذه المسلّمة انطلق «جرفينوس» في محاولة لوضع طريقة لكتابة تاريخ للأدب . «إن مؤرخ الأدب ، في رأيه ، ليس جديراً بهذه التسمية إلا اذا تمكن من اكتشاف الفكرة

الأساسية الوحيدة التي تطبع بطابعها مجمل الظواهر التي اتخذها موضوعاً لبحثه ، وتتجلى من خلالها وتربطها بأحداث التاريخ الكلي» . ويتمّ انتقاء الوقائع الأدبية الدالة الجديرة بالتأريخ لها في ضوء قربها أو بعدها عن ذلك الجوهر أو المبدأ أو الفكرة الأساسية الوحيدة .

لكن هذا المبدأ تمت تجزئته فيما بعد . وهكذا عمد مؤرخون ، ومن بينهم جرفينوس وهمبولت (HUMBOLDT) ، الى محاولة إدراك سيرورة التاريخ القومي للتعرف على الطابع المميز لهذه القومية ، لا سيرورة التاريخ عموماً ، وذلك لاعتقاد البعض أن الطابع المميز لقومياتهم هو الأحسن تمثيلاً وهو الذي يتجلى فيه ذلك الجوهر الفرد .

الإتجاه التاريخاني (L'HISTORISME) :

هذا النموذج الغائي الذي يفسر التاريخ بالفكرة (المثال) انتقد من طرف الاتجاه «التاريخاني» الذي اعتبره غير تاريخي . وقد طرح السؤال التالي على الاتجاه «التاريخاني» : «كيف يمكن أن نقدم ككلية متماسكة ما لا يتبدى إلا في صورة جزئية ، ما لا يظهر أبداً ككل ؟ إن المؤرخ الذي لا يستطيع أن يصدر حكماً إلا اذا كانت النهاية ماثلة أمامه ، لا يستطيع أن يقدم إلا سلاسل أحداث مكتملة ، ومن هنا تطرح مشكلة التوفيق بين اكتمال الأحداث من ناحية ، واستمرار التاريخ من ناحية أخرى» .

حاول الاتجاه «التاريخاني» تجاوز هذا المشكل بأن قصر دراسته على العصور باعتبارها كيانات مكتملة مكتفية بذاتها لها معنى خاص مستقل عن العصور الأخرى ، لكن هذا الحل للتناقض بين الطابع المحدود للأحداث المعروضة من ناحية والفكرة من ناحية أخرى كان ثمنه التضحية بالاستمرارية بين الماضي والحاضر .

الوضعيـــة :

ثم حلّت الوضعيـة محـل «التـاريخـانيـة» ، وحـاولت أن تقتبس من العلـوم مناهجها الدقيقة ، فكانت النتيجة إبراز الأسباب التي تقف وراء ظهور الأعمال الأدبية ، والتركيز على دراسة المنابع التي يمكن مضاعفتها الى ما نهاية . وهكـذا لم تعد الأعمال الأدبية هي موضوع الدراسـة ، بل أصبح الموضوع هو البحث في الأسبـاب الخـارجيـة ، أي أنـه تم استبـدال الموضـوع الحقيقي لتـاريـخ الأدب بموضوع آخر .

تاريخ الفكر (GESTESGESCHICHTE) :

لم يلبث أن جـاء ردّ الفعـل من طرف مـا يسمى بـ «الجستسجششتـه» (GESTESGESCHICHTE) تـاريخ الفكر ، الـذي عـارض التفسير السببي للظـواهر الأدبية وصاغ جمالية للابـداع بـاعتبـاره ظـاهرة «لا عقلانيـة» لا تخضع لنظـام العلاقـات السببيـة ، وبحث عن انسجـام العـالم الشعري في اطراد بعض الأفكار والموضوعات التي تتعالى على الزمن . لكن هذه المقاربة تؤدي الى ثنائيـة بلغت مداها وكشفت عن استحالتهـا في أعمـال «بنـدتو كروتشـة» (B. CROCE) ، الـذي يفترض التناقض الحـاد بين الابـداع والتقليـد ، ويفصل فصلاً حـادًّا بين الشعر واللاّشعر ، بين الفن الخالص (جوهر لا زمني) واللاّفن .

الماركسية والشكلانية :

من أجـل تجـاوز «الـوضعيـة» التي تختزل الابـداع الأدبي في مجمـوعـة من التأثيرات والحتميات الخـارجيـة من نـاحيـة ، «والمثـاليـة» التي تؤمن بوجود قيم جمالية متعالية على الزمن ، يجسـدهـا الأدب «الكلاسيكي» ، ويتم ادراكهـا إذن خـارج التـاريـخ من نـاحيـة أخرى ، ظهرت طريقتـان في تـأويـل الظـواهر الأدبية : سوسيولوجيا الأدب من جهـة والتـأويل المحـايث للنصوص من جهـة

ثانية . لكن هذين الاتجاهين ، في نظر «ياوس» ، ساهما في تعميق الهوة بين المقاربات المختلفة . ولتجسيد هذه «الحقيقة» استعرض «ياوس» كلا من المقاربة الماركسية والمقاربة الشكلانية ثم انتقدهما .

يقول «ياوس» : «تتفق هاتان المدرستان حول نقطة واحدة : إنهما تنبذان سويا التجريبية العمياء للوضعيين ، والميتافيزقيا الجمالية «للجستسجششته» . وقد حاولت المدرستان حلّ المسألة نفسها ، لكن باتباع طريقتين متعارضتين : كيف يمكن إدراج الواقعة الأدبية المعزولة والاثر الأدبي المستقل ظاهريا ، ضمن السياق التاريخي للأدب ؟ لكن هاتين المدرستين فشلتا ، في نظر «ياوس» ، في وضع تاريخ للأدب يعيد كتابة التواريخ الأدبية القديمة البالية انطلاقاً من مقدمات جديدة - ماركسية أو شكلانية - ويرجع «ياوس» سبب هذا الفشل الى المقاربة **الأحادية الجانب** التي تؤدي الى صعوبات ابستمولوجية لا يمكن تجاوزها إلا بتأسيس علاقة جديدة بين المقاربة التاريخية والمقاربة الجمالية .

بعد هذا الانتقاد العام ينتقل ياوس الى انتقادات تفصيلية نقف عندها لأهميتها . ويأخذ على المدرسة الماركسية ، **رفضها الاعتراف بوجود تاريخ مستقل خاص للفن وأشكال الوعي الأخرى** . إن الانتاج في مجالي الأدب والفن ، في نظر الماركسي ، يفترض مسبقاً الإنتاج الاقتصادي والممارسة الاجتماعية ، كما يساهم بدوره في سيرورة الحياة . ولا يمكن للأدب أو الفن أن يبرزا باعتبرهما سيرورة إلا في علاقتهما مع الممارسة التي يأتيها الإنسان التاريخي ، أي في وظيفتهما الاجتماعية . إذ ذاك وإذ ذاك فحسب يمكن ادراكهما على أنهما أحد أشكال تملك الإنسان للعالم ، وجزء من السيرورة العامة للتاريخ التي يسمو الإنسان بواسطتها ويتحرّر من أسار الحتمية ليتملّك إنسانيته .

هذا البرنامج الذي بدت ملامحه في مؤلف «الايديولوجيا الألمانية» لماركس

لازال ينتظر التحقيق . فالجمالية الماركسية ما إن بدأت تظهر الى الوجود حتى سجنت نفسها في إشكالية خاصة بالعصر الذي ظهرت فيه ، وخاصة بالأنواع المحاكية (GENRES MIMETIQUES) في النقاش الذي دار بين ماركس وانجلز ولاسال حول مؤلف هذا الأخير (Sikingen) . وهي نفس الإشكالية التي برزت من جديد خلال النقاش الشهير بين لوكاش وبريخت (1934 – 1938) حول الواقعية هل هي محاكاة أم انعكاس ؟ ويرى ياوس أن من يسميهم بالمنظرين الستالينيين (وهو يقصد هنا جورج لوكاش بصورة خاصة) قد جعلوا من الواقعية الجمالية التي تعود الى القرن التاسع عشر مرجعاً وقانوناً للكتابة الفنية . وهي طريقة ظلت دائماً تحت تأثير المبدأ الكلاسيكي المعروف بمحاكاة الطبيعية ، ولم تفعل شيئاً سوى أنها عوضت الطبيعة بالمجتمع وأضفت على هذا الأخير صفات الطبيعية التي يدعي أنه وقع تجاوزها . إن الجمالية الماركسية إذن في نظر ياوس ليست ماركسية تماماً ، ذلك أنها لم تعتمد على مفهوم العمل عند ماركس ومفهومه الجدلي للتاريخ ، ولو فعلت لما رفضت الأدب الحديث ولما اعتبرته أدباً متدهوراً عاجزاً عن تصوير الواقع الحقيقي . ولكن تراجعها في الفترة الأخيرة عن هذه النظرة دليل على اعترافها بأن وظيفة الأثر الفني لا تكمن في تمثيله وتصويره للواقع فقط ، بل في خلقه أيضاً .

بعد أن انتقد نظرية المحاكاة ، انتقل ياوس الى انتقاد نظرية الانعكاس ، ورأى أنها هي أيضاً ترفض فكرة الخلق الفني ، التي لا يمكن من دونها الحديث عن تاريخ أدبي مادي – جدلي حقيقية . وكثيراً ما انتقد بليخانوف على سوسيولوجيته المبتذلة وربطه ربطاً ميكانيكياً بين الأدب والقاعدة الاقتصادية المادية ، وهي النظرية التي فندها واقع التاريخ الأدبي ، حيث نجد تفاوتاً في التطور بين القاعدة المادية وأشكال الوعي ومنها الأدب . كما أننا نجد ضمن النمط الإنتاجي الواحد (اقطاعية ، رأسمالية ..إلخ...) أشكالاً أدبية مختلفة ، فكيف يمكن إذن ردّ الأشكال الأدبية المختلفة الى سبب وحيد : البنية

الاقتصادية . ومن ناحية أخرى ، فإن الأنواع الأدبية تختلف في قابليتها للتأثر بأحداث الواقع التاريخي ، وهو ما دفع بالجمالية الماركسية الى إهمال الأنواع الأدبية غير «المحاكية» (مثل الأدب الغنائي) إهمالاً شديداً لصالح النوع الملحمي أو الروائي . وليس من قبيل المصادفة أيضاً أن تكتفي النزعة السوسيولوجية ، اللاهثة وراء المطابقات الاجتماعية ، بالوقوف عند السلسلة التقليدية لكبريات الروائع الفنية وكبار المؤلفين الذين لا تبدو أصالتهم وتميزهم إلا **كتعبير عفوي** عن التحولات الحاصلة في البنية التحتية . وهكذا تجرد تاريخية الأدب من خصائصها المتفردة لتلحق بالبنية التحتية . ومن ناحية أخرى فاننا نجد الى جانب رائعة أدبية تعبّر عن **اتجاه جديد** في الواقع الاجتماعي ، نجد أعداداً كثيرة من الآثار الأدبية التي تطابق العرف السائد والصورة التي ينقلها ذلك العرف عن الواقع ، ولا يمكن اعتبار قيمتها وثيقة سوسيولوجية أقل من قيمة الرائعة الأدبية . ويقرر «ياوس» بأن هذه العلاقة «الحوارية» بين إنتاج الجديد وإعادة إنتاج القديم لا يمكن إدراكها بواسطة نظرية الانعكاس إلا اذا تخلت هذه النظرية عن فكرة **تماثل الظواهر المتزامنة** واعترفت بوجود تفاوت زمني بين «سلسلة الحالات الاجتماعية» و«سلسلة الوقائع الأدبية» التي تعكسها .

وينتقد ياوس جورج لوكاش الذي يعتبره الممثل الرئيسي للجمالية الماركسية ، ويرى أنه وقع في تناقضات كثيرة عندما حاول أن يقدم إجابة جدلية على السؤال الذي طرحه ماركس حول مصدر التفاوت النسبي بين التطور المادي والإنتاج الفني . وتظهر هذه التناقضات بشكل خاص عندما يؤكد لوكاش القيمة المثالية للأدب الاغريقي . إن لوكاش في محاولته حلّ مسألة استمرار قيمة الأعمال الاغريقية رغم أن القاعدة المادية التي نشأت في ظلها قد انقرضت ، لا يستطيع التقدم إلا باستحضار مفهو «الكلاسيكية» ، وهو مفهوم برهن على فعاليته ، لكنه مفهوم يتعالى على التاريخ ، ولا يستطيع تقليص الفجوة بين أدب الماضي والأثر الذي لا يزال يحدثه الى اليوم إلا

باستحضار مثل تتعالى على الزمن ، وهو أمر لا يتناسب البتة مع المادية الجدلية .

هذه التضحية بالجانب الجدلي هو ما يأخذه أيضاً ياوس على لوسيان غولدمان ، تلميذ لوكاش ، في تسليمه بمبدأ تماثل البنى (Homologie des Structures) ، وغياب كل أثر في تحليلاته الأدبية **للتأثير المتبادل** بين المضامين والبنى الأدبية من ناحية ، والبنية التحتية الاقتصادية التي تفرض قانونها في نهاية الأمر من ناحية أخرى ، أي أن الانتاج الأدبي لا يؤدي أكثر من وظيفة ثانوية تتمثل في إعادة إنتاج لا أكثر ولا أقل ، ولا تتعدى **التعرّف** على واقع معروف مسبقاً أو يفترض أنه معروف ، وهي بشكل من الأشكال عودة الى الأفلاطونية في رأي «ياوس» .

لكن منظرين ماركسيين آخرين حاولوا إدراك الطابع الثوري للفن كما فعل «كاريل كوزيك» (KAREL KOSIK) عندما أقرّ بأن كل عمل فني يحتوي على نوعين من السمات المتلازمة . «إنه يصوّر الواقع ويعبر عنه ، لكنه في الوقت نفسه يساهم في تشكيل واقع لا يوجد إلا في العمل ، والعمل وحده» . من هنا يمكن الحديث عن الأدب باعتباره عاملاً من عوامل خلق المجتمع . ويوفق «كاريل موزيك» ، في رأي «ياوس» ، الى حل المسألة التي طرحها ماركس حول سبب حيوية الأعمال الفنية المتجددة رغم انقراض المجتمعات التي نجمت عنها ، وذلك بإقامة **وحدة جدلية بين طبيعة العمل والأثر الذي يحدثه** . «فالعمل ، حسب كوزيك ، يبقى عملاً ويحيى بصفته تلك في حالة ما اذا استدعى تأويلاً متجدّداً واشتغل من خلال وفرة من المعاني الممكنة» .

وهكذا لم تعد تاريخية العمل الفني تقتصر على وظيفته التصويرية أو التعبيرية فحسب ، بل تتمثل أيضاً بالضرورة في **الأثر الذي يحدثه** . فلا تنشأ حياة العمل الفني من وجوده في حدّ ذاته بل من **التفاعل** الذي يتمّ بينه وبين الإنسانية . هذا التفاعل يجب النظر إليه أيضاً من حيث العلاقة

التاريخية بين الأعمال الفنية نفسها في إطار شبكة العلاقات المتبادلة بين الإنتاج والاستقبال . فالأدب والفن لا يمكن إذن أن ينتظما ضمن نسق تاريخي إلا اذا نظرنا الى تتابع الأعمال الأدبية والفنية ليس في علاقتها بالذات المنتجة فحسب بل بالذات المستقبلة أيضاً .

بعد هذا الانتقاد التفصيلي للمقولات الماركسية الأساسية في نظرية الأدب ، انتقل «ياوس» الى استعراض المقولات الأساسية للمدرسة الشكلانية قبل انتقادها والاستفادة منها في الوقت نفسه .

إن الشكلانية ، في رأي «ياوس» ، تركز وتقصر اهتمامها على الطابع الجمالي للأدب . وقد عملت من أجل جعل الأدب موضوعاً لعلم خاص ، وتجاهلت كل الشرطية التاريخية التي يمكن أن تكون وراء نشأة العمل الأدبي واكتفت بتحديد هذا الأخير تحديداً شكلياً ووظيفياً محضاً ، باعتباره «مجمل الطرائق الفنية المستخدمة فيه» .

إن الأدب باعتباره فنا ، لا يمكن ادراكه ، في نظر الشكلانيين الروس ، إلا من خلال التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية . والعمل الأدبي يتمّ وصفه وتحديده باعتباره عملاً فنياً بالنظر الى تميّزه عن غيره ، وهو مبدأ الانزياح (ecart) . ومن التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية استخلص الشكلانيون مفهوم الادراك الفني . فلم يعد استقبال العمل الفني يتمثل في مجرد المتعة البليدة بالجمال ، بل أصبح يفترض ادراك الشكل بصفته تلك والتعرف على الطريقة الفنية المستخدمة . لكن الشكلانيين ، رغم تركيزهم على الشكل المتميز للعمل في حدّ ذاته وجدوا أنفسهم في مواجهة تاريخية الأدب ، واضطروا الى الاعتراف بأن أدبية الأدب لا تتحدد على المحور التزامني (synchronique) فحسب ، أي من خلال التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، بل على المحور التعاقبي (diachronique) أيضاً ، من خلال التعارض الشكلي المتجدد دوماً بين الأعمال الجديدة والأعمال التي سبقتها في «السلسة الأدبية» ، وكذلك من

خلال التعارض مع القانون السائد للنوع الذي تنتمي إليه تلك الأعمال الجديدة . لذا فإن تأويل العمل الأدبي يجب أن يأخذ أيضاً بعين الاعتبار الأشكال الأخرى التي سبقته حتى يدرك تميزه وأدبيته ، ومن هنا تبرز أهمية الماضي لفهم الحاضر وإدراك جدته ، ومن هنا ضرورة العودة الى التاريخ .

لقد انتقد الشكلانيون الفكرة الأساسية في فلسفة هيجل التي ترى التاريخ مسيرة خطية تتحقق عبرها وفيها الفكرة ، ووضعوا مقابل مفهوم التقليد (tradition) الكلاسيكي مبدأ ديناميكياً هو مفهوم التطور الأدبي (الذي يتمثل في النشوء الجدلي الذاتي للأشكال الجديدة) . وهكذا يتم ادراك سيرورة الأدب باعتبارها عملية تحتوي على انقطاعات فجائية وثورات على طرق قديمة الخ ... وترفض فكرة العصور باعتبارها وحدات منسجمة : إن مدارس مختلفة ومتباينة تتعايش في اللحظة نفسها ، كما أن الشكل الأدبي الشائع يتدهور ويتحوّل الى آليات متكررة (automatismes) ثم يدفع على المستويات الدنيا الى تكون أشكال جديدة وهكذا ... وقد ساهم مبدأ التطور الأدبي هذا في تأكيد الفكرة التي ترى أن التزامنية (السنكرونية) البحتة ليست إلا وهما ، ذلك أن كل «نظام يتبدى ضرورة باعتباره تطوراً» . لكن تاريخية الأدب لا تتلخص في تعاقب الأنظمة الشكلية والجماليات فحسب ، بل تتبدى أيضاً في علاقتها بالعملية التاريخية عموماً .

التركيب بين النظرتين :

انطلاقاً من هذا يقترح «ياوس» التركيب بين كل من النظرية الماركسية والشكلانية ، وذلك بإقامة علاقة بين «السلسلة الأدبية» و«السلسلة غير الأدبية» من شأنها أن تحدّد طبيعة العلاقة بين التاريخ والأدب دون تجريد هذا الأخير من خصوصيته الفنية وحصره في وظيفة انعكاسية لا أكثر .

ينطلق «ياوس» في محاولة التركيب هذه من العمل على تلافي النقص

الموجود في المدرستين والمتمثل في تجاهلها للدور الذي يلعبه المتلقي في العملية الأدبية : إن الشكلانية رغم إشارتها للقارئ إلا أنها لا تنظر إليه إلا باعتباره ذاتاً عارفة مطالبة ، وفق الإشارات التي يبثها النص ، بإدراك الشكل أو اكتشاف الطريقة التقنية المستخدمة . أما الماركسية فإنها بكل بساطة ، لا تميز بين التجربة التلقائية للقارئ العادي من جهة والغاية العلمية للمادة الجدلية التي تسعى الى اكتشاف العلاقات بين البنية الفوقية والبنية التحتية المفترض وجودها مسبقاً في العمل الأدبي . غير أن القارئ أو الجمهور ، في نظر «ياوس» ، ليس مجرد عنصر سلبي مهمته الاستجابة للإشارات التي يضعها المؤلف في النص لا غير ، إنه بالعكس ينمي طاقة ذاتية تساهم في صياغة التاريخ وصنعه . لذا يدعو «ياوس» الى ضرورة الخروج من الدائرة المغلقة المتمثلة في جمالية الإنتاج والتصوير ، والانفتاح على جمالية الإستقبال والأثر الحاصل . هذا الانفتاح يمكن أن يعيد إحياء العلاقة التي قطعتها «التاريخانية» بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية المعاصرة . وبالفعل ، فان العلاقة بين العمل والمتلقي هي علاقة ذات بعدين ، جمالي وتاريخي : إن استقبال العمل من طرف قرائه الأوائل يستتبع حكماً جمالياً ، هذا الحكم يتم بالنظر الى أعمال أخرى قرئت سابقاً . هذا الإدراك الأول للعمل المذكور يمكن أن يتطور ويثرى من جيل الى جيل ويشكل هكذا عبر التاريخ «سلسلة استقبالات» **هي التي تحدّد الأهمية التاريخية للعمل وموقعه في السلم الجمالي .** وإن تاريخ الاستقبالات المتتالية هذا يسمح لنا في الوقت نفسه بإعادة تملك أعمال الماضي وإقامة علاقة متينة بين فن الماضي وفن الحاضر . انطلاقاً من هذا ، يؤكد «ياوس» أن تاريخ الأدب المؤسس على جمالية الاستقبال يمكن أن يساهم مساهمة نشيطة في تجميع تركيبي متواصل للماضي بواسطة التجربة الجمالية .

إن تاريخ الأدب لا يتمثل في علاقة تماسك تقام بصورة بعدية (à postériori)

بين «وقائع أدبية» بل يقوم أولاً على أساس التجربة التي يجريها القراء مع الأعمال الأدبية . هذه العلاقة الحوارية هي **المعطى الأولي** بالنسبة لتاريخ الأدب ، ذلك أن مؤرخ الأدب يجب أن يصبح هو نفسه قارئاً قبل أن يدرك العمل ويحدّد موقعه ، أي يجب أن يؤسس حكمه الذاتي انطلاقاً **من الوعي بوضعه** هو ضمن السلسلة التاريخية للقراء . ولأنه اختزن نتائج القراءات السابقة ، فإن قراءاته الخاصة تحمل بصورة من الصور نتائج هذه القراءات أي تحمل الماضي ، وبالتالي تكون **قراءته الخاصة حلقة في سلسلة تاريخية** فلا تنقطع علاقتها بالماضي رغم أنها تؤسس نقطة انطلاق جديدة .

وينتقد «ياوس» الاتجاهات السابقة ويأخذ على بعضها تجاهلها لتعدّد الحدود والعلاقات المعقدة التي تقوم بين هذه الحدود ، ورغبتها في تغليب عامل واحد على كل العوامل الكثيرة الأخرى ، وبحثها الدائم في النص عن مصدر أول (أو سلطة عليا) ، كما يأخذ على بعضها الآخر تحويلها الواقع الى ماهيات وهمية وجواهر أزلية مزعومة بينما الشيء الموجود فعلاً والذي كان من اللازم توجيه الاهتمام إليه هو **العلاقات** الوظيفية والروابط الديناميكية . ذلك أن النص الأدبي ، في رأي «ياوس» ، ليس شيئاً موجوداً في حدّ ذاته يتبدى في المظهر نفسه في كل زمن لكل ملاحظ أو متلق ، ويكشف لهذا المتلقي السلبي جوهره الثابت الذي يتعالى على الزمن . إن العمل لا يصبح حدثاً أدبياً إلا بالنسبة للقارئ أو المتلقي الذي يقرأ هذا العمل وهو يتذكر الأعمال السابقة التي اطلع عليها ، ويدرك خصوصية ذلك العمل بمقارنته بتلك الأعمال . إن العمل الأدبي ليس جوهراً ثابتاً يحيا بمعزل عن المستقبل . إنه يحيا ويكتسب فعالية إذا تمّ استقباله وإدراكه وتحيينه من طرف القارئ . إن الأدب باعتباره سيرورة حدثية متواصلة ومنسجمة ، أي تاريخاً ، لا يتأسس بصفته تلك إلا في اللحظة التي يصبح فيها موضوعاً لتجربة القراء المعاصرين والمستقبلين (futurs) الأدبية . لكن كيف تتمّ هذه التجربة ؟ كيف تستقبل هذه الأحداث

الأدبية ؟ هل هو استقبال ذاتي محض لا يخضع لأي مقياس وقد يؤدي بالتالي الى اهدار النص نفسه وتغييبه من ناحية ، وإبطال إمكانية الدراسة الموضوعية لعملية الاستقبال نفسها من ناحية أخرى ؟ أم هو استقبال يتمّ ضمن جملة من الأعراف والتقاليد ؟ يميل «ياوس» الى الفرضية الثانية ويصوغ لهذا الغرض أحد مفاهيمه الأساسية : مفهوم أفق الإنتظار(Erwartungshorizont) .

أفق الإنتظار :

ما هو أفق الإنتظار ؟

يرى «ياوس» أن «تحليل التجربة الأدبية للقارئ يمكن أن يتجنب النزعة النفسانية (ردّ كل شيء الى ذاتية القارئ) التي تتهدّده اذا ما عرف ، وهو يستعد لوصف عملية الاستقبال الأدبي والأثر الذي يحدثه ، كيف يعيد تشكيل **أفق الإنتظار** لدى الجمهور الذي يستقبل العمل الأدبي ؛ أي النظام المرجعي الذي يمكن أن يصاغ موضوعياً والذي ينشأ ، بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية التي يظهر فيها ، من ثلاثة عوامل أساسية :

- التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل .
- شكل وموضوعات أعمال سابقة يفترض أن الجمهور مطلع عليها .
- التناقض بين اللغة الشعرية واللغة العملية ، بين العالم الخيالي والواقع اليومي .

إن العمل الأدبي في اللحظة التي يظهر فيها للوجود ، لا يبدو وكأنه شيء جديد تمام الجدّة برز في فراغ . فالجمهور ، بواسطة جملة من الإشارات المرجعية - الظاهرة أو الضمنية - والسّمات المألوفة يكون مستعداً لنمط من الاستقبال . والعمل الأدبي يعيد الى الذاكرة أشياء مقرورة سلفاً ، ويضع القارئ في وضع يجعله مستعداً لتقبل هذا الانفعال أو ذاك . وهو منذ الوهلة الأولى يخلق نوعاً

من الإنتظار ، إنتظار «البقية» أو «النهاية» الخ ... هذا الإنتظار ، كلما تقدمت عملية القراءة ، يمكن إما أن يتأكد أو يعدّل أو يعاد توجيهه أو يبطل . وإن العملية النفسية المتمثلة في استقبال النص لا تختزل أبداً في مجرّد تتابع عرضي لانطباعات ذاتية ، إنها إدراك موّجه . إن النص الجديد يحيل القارئ (أو الجمهور) على جملة من الإنتظارات وقواعد اللعب التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكن أن تنوع وتعدل أو تغير أو تكرس ويعاد إنتاجها . ان استقبال نص من النصوص يفترض دائماً وعاء التجربة السابقة التي يقع في إطارها الادراك الجمالي ولا يمكن طرح مسألة ذاتية التأويل ، ومسألة ذوق مختلف القراء طرحاً صحيحاً إلا اذا قمنا أولاً بإعادة تركيب أفق الإنتظار لتجربة جمالية مسبقة مشتركة (INTERSUBJECTIVE) ويرتكز عليها كل فهم ذاتي للنص والتأثير الذي يحدثه .

وفي مواجهة بعض المتشككين (مثل رونيه ويليك) في إمكانية إعادة تشكيل هذه المرجعيات المشتركة بصورة مقنعة ، يشير «ياوس» الى بعض الأعمال الأدبية التي تمنحنا إمكانية مثلى للصياغة الموضوعية لهذه **النظم المرجعية** التي تناسب لحظة معينة من لحظات التاريخ الأدبي ؛ وهي تلك الأعمال التي تحرص أولاً على استحضار أفق انتظار القارئ الناتج عن الأعراف والتقاليد الخاصة بالنوع أو الأسلوب أو الشكل ، لتقطع العلاقة من بعد تدريجياً بذلك الأفق ، وتحبط ذلك الإنتظار بواسطة الهجاء أو المحاكاة الساخرة كما هو الحال دون كيخوته على سبيل المثال . ولكي يصف عملية الخرق هذه يقتبس «ياوس» من رومان اينغاردن (ROMAN INGARDEN) مفهوم «الانزياح» ليكيّفه مع مفهوم أفق الإنتظار .

تعديل أفق الإنتظار :

يرى «ياوس» أن الطريقة التي يستجيب بها عمل أدبي ، في اللحظة التي

يظهر فيها ، لانتظارات جمهوره الأول ، أو يتجاوزها أو يخيبها أو ينقضها ، توفر مقياساً يسمح بالحكم على القيمة الفنية لذلك العمل . إن المسافة بين أفق الإنتظار من ناحية والعمل (الأدبي) من ناحية أخرى هي التي تحدّد بالنسبة لجمالية الاستقبال الطابع الفني للعمل الأدبي ؛ فكلما تضاءلت هذه المسافة ووجد متلقي العمل نفسه أمام تجربة مكررة مألوفة ، كلّما اقترب العمل من مجال الفن الاستهلاكي المخصص لملء الفراغ والتسلية . هذا الفن يتحدد بالضبط بكونه لا يتطلب أي تغيير لأفق الإنتظار ، بل إنه يستجيب تماماً للانتظار الذي أفرزته توجيهات الذوق السائد (كبعض السلاسل البوليسية مثلا) ؛ وعلى العكس من ذلك ، كلما اتسعت الفجوة بين العمل لحظة ظهوره وانتظارات جمهوره الأول كلما ازدادت قيمته الفنية (وهكذا فان طابعه الفني يقاس بانزياحه الجمالي) . هذا الإنزياح ، هذه المسافة التي تنمّ عن طريقة جديدة في النظر ، يتمّ الاحساس بها أولاً كمصدر للذّة أو الإندهاش والحيرة . لكن هذه اللذّة أو الحيرة والإندهاش يمكن أن تتضاءل وتتلاشى بالنسبة للقراء التالين كلما تضاءلت الجدّة الأصلية وتحولت الى شيء مألوف متكرر ، واندمجت بدورها في أفق التجربة الجمالية الآتية .

وفي السياق نفسه ينتقد «ياوس» طروحات «روبير اسكاربيت» (ROBERT ESCARPIT) الذي يرجع اشتهار عمل ما الى كونه «يعبر عما تنتظره منه المجموعة الاجتماعية ويعرف المجموعة بنفسها» . يردّ «ياوس» على هذا الرأي بذكر أعمال حافظت على شهرتها حتى بعد أن مرّ العصر الذي ظهرت فيه وانقرضت المجموعات الاجتماعية التي كانت موجهة لها في البداية . ثم يطرح ياوس فكرة ، هي النقيض لفكرة اسكاربيت ، ترى أن عملاً أدبياً ما يمكن ألا تكون له في البدء علاقة بأي جمهور محدّد عندما يظهر للوجود أول مرة ، لكنه يتمكن من قلب أفق الإنتظار المألوف قلباً تاماً ويخلق جمهوره الخاص الذي لا يمكن أن يتكون إلا تدريجياً نظراً لعمق التحوّل الحاصل ، ومن ثم **يكون تغيير أفق الإنتظار** . وهكذا فإن التأثير يتم في الاتجاهين .

دمج الآفـاق :

كيف يقرأ العمـل وفي ظـل أي شروط ؟ هـل يحتـوي العمـل على معنى موضوعي ثابت يتبدى من الوهلة الأولى للقارئ ...

يؤكد ياوس أن ليس هنـاك جوهر شعري لا زمني ومعنى موضوعي محـدد بصورة نهائية يمكن ادراكه بصورة مباشرة في كل زمن من طرف المتلقي .

إن الظنّ بأننا نستطيع أن نكتشف مباشرة حقيقـة الموضوع اللازمني لعمل ما وادراكه ادراكاً تاماً من الوهلة الأولى هو ظن وهمي لأنـه يتجـاهل الطـابع التـاريخي للمؤوّل ولوعي المؤوّل ، ويتجـاهل أهميـة هـذا الـوعي التـاريخي في الطريقة التي تتمّ بها عملية الاستقبال . ويلتقي «ياوس» هنـا تمـاماً مع وجهـه نظر «مانفريد ناومان» (MANFRED NAUMAN) أحد أهم ممثلي مدرسة برلين .

إن اكتشاف الكيفية التي يمكن أن يكون القارئ في الماضي قد نظر بها الى العمل وأدركه يفترض إعادة تشكيل أفق الإنتظار كما كان في الوقت الذي ظهر فيه ذلك العمل . وإن إعادة تشكيل أفق الإنتظار هذا واكتشاف الأسئلـة التي كان العمل يجيب عليهـا يسمح لنـا بـإبراز الفرق الهرمنيوطيقي (التـأويلي) بين المـاضي والحـاضر في إدراك العمل . ويـؤكـد «يـاوس» ضرورة اعتبـار الـوضـع التأويلي التداولي (pragmatique) في إدراك النص .

وكثيراً مـا يعـود «يـاوس» في بنـاء جهـازه النظري الى انجـازات السـابقين وخاصة من المدرسـة الظواهريـة . وقـد استفـاد استفـادة كبيرة من «غـادامير» (H.G. GADAMER) ، واقتبس منه مبـدأ «تـاريخ الآثـار» (Histoire des effets) . وهو مبـدأ «يبحث عن حقيقـة التـاريـخ في فهم التـاريـخ نفسـه» لا في مضمـون «موضوعي» مفترض قائم خارج الوعي . ويرى غادامير أننا لا نستطيع أن نفهم نصاً إلا اذا فهمنا السؤال الذي يجيب عليـه ذلـك النص . وهـذا السؤال الـذي اعدنا صياغته لا يمكن إعادة دمجه في أفقه الأصلي لأنـه ولّى ، لكن هـذا الأفق متضمن دائماً في أفقنا الحالي ، لهذا فإن الفهم يعني دائمـاً دمج هـذه الآفـاق التي

يدعى أنها مستقلة عن بعضها البعض وليست كذلك . وينطلق «ياوس» من هذه الملاحظة الى ملاحظة أخرى وهي التي تتعلق بـ «حكم القرون (le jugement des siéches) الذي يسعى البعض الى اعتماده للكشف عن معنى النص والحكم عليه . ويوضح «ياوس» أن هذا الحكم ليس مجرد تصفيف لكل أحكام القراء والنقاد عبر القرون «بل أنه ينتج من تجلي وانتشار رصيد من المعاني عبر الزمن ، وهو رصيد محايث للنص ، كامن فيه منذ البداية ، يستحضر ويكيف عبر سلسلة مراحل الاستقبال التاريخية ويتجلى للادراك في حالة ما إذا قام هذا الأخير بدمج الآفاق بطريقة مراقبة علميا» . ويتفق «ياوس» في هذه الفكرة جزئياً مع «رومان اينغاردي» الذي يعتقد أن معنى النص متضمن فيه ، لكنه يختلف مع «ايزير» أحد أهم ممثلي مدرسة كونستانس الذي يرى أن المعنى الذي تبرزه القراءة ناتج عن بين القارئ والنص .

ويؤكد «ياوس» دور **الفهم المتنامي** الذي ينطوي ضرورة على انتقاد التقاليد وكذا النسيان ، وينوي تأسيس تاريخ أدبي مجدد بواسطة جمالية الاستقبال على هذه القاعدة (الفهم المتنامي) . وفي هذا الصدد يرى ياوس أن تاريخية الأدب يجب النظر إليها من ثلاث زوايا :

- تعاقبية : استقبال الأعمال الأدبية عبر الزمان ،
- تزامنية : نظام الأدب في لحظة بعينها وتتابع هذه الأنظمة المتزامنة ،
- العلاقة بين التطور الذاتي للأدب من ناحية والتاريخ العام من ناحية أخرى .

الدراسة التعاقبية للاستقبال :

ويعود «ياوس» الى بعض المفاهيم التي كان اقتبسها من بعض الاتجاهات السابقة كنت أشرت إليها ، فيستعرض باختصار مفهوم التطور الذي صاغته الشكلانية الذي يرى أن تاريخية عمل أدبي ما ماثله في طابعه الفني الخاص ،

هذا الطابع الذي يتمثل هو أيضاً في التجديد الذي يحدثه الأثر الأدبي في السلسلة الأدبية (الانزياح) . لقد بينت الشكلانية أن التغييرات الحاصلة في التاريخ إنما تندرج في الأدب وفي غير الأدب ، ضمن نسق (systéme) واقترحت النموذج المعرفي التالي : أدب يتطور من الابداع الأصيل المتميز (الذي يمثل القمم أو خط الذرى) الى تكوّن آليات تكرارية تفضي بذلك النوع من الأعمال الابداعية الى افتقاد ميزتها الفنية لتتحول شيئاً فشيئاً الى أدب استهلاكي (art culinaire) .

ورغم اعتراف «ياوس» بالدور الذي لعبته الشكلانية في الحل الصحيح لمسائل ظلت عالقة في التاريخ التقليدي ، إلا أنه يرى أن الجدة (Innovation) لا تصنع وحدها القيمة الجمالية (وهو هنا ينتقد الأهمية المفرطة الممنوحة لعنصر التجديد) ، كما يؤكد من ناحية أخرى أن إنكار العلاقة بين التطوّر الأدبي والتحول الاجتماعي لا يكفي لكي تبطل تلك العلاقة . لهذا يقترح «ياوس» إثراء واستكمال النموذج المعرفي الذي وضعته المدرسة الشكلانية وذلك بإدراج هذه العلاقة (بين التطوّر الأدبي والتحوّل الاجتماعي) مع إضافة البعد الذي ينقصها ، بالاستناد على جمالية الاستقبال ، وهو البعد المتمثل في التجربة التاريخية ، دون نسيان الوضع التاريخي للملاحظ الحالي ، وهو مؤرخ الأدب .

إن تاريخية الأدب لا تتلخص في المظهر السطحي لتغير الأشكال والطرائق . هذه التغيرات لا يمكن أن تأخذ شكل تتابع تاريخي إلا عندما نتبين علاقة التواصل والاستمرارية بين الشكل الجديد والشكل القديم ؛ ذلك أن الشكل القديم لا يمضي دون أن يترك أثراً : إن أي عمل فني يضع ويترك وراءه شيئاً يشبه أفقاً يحدّد الحلول الممكنة بعده . وعلى المؤول أن يستعين بتجربته الخاصة لكي يكتشف المسألة التي مثل العمل الجديد ، ضمن السلسلة التاريخية ، حلّها ؛ ذلك أن الأفق الذي كان الشكل القديم والشكل الجديد يندرجان في إطاره ، أي المسألة وحلها ، لا يمكن التعرف عليه إلا في إطار الاستمرارية مع الأفق الحالي الذي يحدّد كيفية استقبال النص القديم .

إن الدراسة الأدبية عندما تؤسس على هذا النحو ، أي على دراسة الاستقبال ، يمكن أن تكشف عمق الحقل الزمني الذي تجري فيه التجربة الأدبية ، وذلك بإبراز التغيرات التاريخية للفارق بين المعنى الحالي والمعنى الممكن المضمر في العمل الأدبي . وعلى عكس ما تراه الشكلانية ، فإن رصيد المعاني الكامنة في عمل لا يختصر في التجديد باعتباره المقياس الوحيد للقيمة الفنية ، ذلك أن هذه القيمة لا تدرك من اللحظة الأولى لظهور العمل ، وان المسافة بين **الادراك الأول** لعمل ما من طرف الجمهور والمعاني اللاحقة قد تكون من الاتساع بحيث يصبح من الضروري المرور بعملية استقبال طويلة قبل أن يتمّ ادراك ما **كان في البدء غير متوقع وغير قابل للإدراك .** ويمكن أن يبقى معنى من المعاني الممكنة مجهولاً مدّة من الزمن الى أن تحلّ اللحظة التي تظهر فيها شعرية جديدة بفعل التطور الأدبي فتجعل ما كان غير متوقع وغير قابل للإدراك متوقّعاً وقابلاً للإدراك . فالجدّة إذاً ليست مقولة جمالية فحسب ، إنها مقولة تاريخية أيضاً . وإنها لتصبح كذلك عندما يحمل التحليل التعاقبي للأدب على التساؤل عن العوامل التاريخية التي تجعل جدة ظاهرة أدبية تبدو كذلك .

الدراسة التزامنية :

الى جانب هذه الدراسة التعاقبية ، يدعو «ياوس» الى اقتطاع مقاطع سنكرونية (coupes synchroniques) لدراسة مرحلة من مراحل التطوّر الأدبي ، وتنظيم الأعمال العديدة المتزامنة المتباينة في بنى متماثلة متنافرة ومتراتبة ، وهو ما يسمح باكتشاف النسق الكلي (systéme totalisant) الذي يميز لحظة من لحظات التاريخ . ويمكن أن تضاعف تلك الاقتطاعات السنكرونية في نقاط مختلفة من محور التعاقب ، بطريقة تسمح بإبراز التفصلات التاريخية والتحولات الحاصلة من عصر لآخر من خلال صيرورة البنى الأدبية . ويؤكد «ياوس» أن الأحداث المتزامنة ليست مطبوعة بالطريقة نفسها بدلالة اللحظة التي ظهرت

فيها . فالتزامن ظاهري . لذا لابد من القيام بتلك الاقتطاعات السنكرونية لإدراك المدلول التاريخي الحقيقي للظواهر الأدبية . وفي هذا الصدد يرفض «ياوس» كلا من الوهم التاريخي لزمن يطبع بطابعه كل الظواهر المتزامنة من ناحية ، والوهم المورفولوجي حول «سلسلة أدبية» لا تخضع فيها الظواهر المتتابعة إلا لقوانين محايثة للسلسلة وملازمة لها من ناحية أخرى . ويخلص «ياوس» إلا أن **تاريخية الأدب إنما تتجلى في التقاطعات بين محوري التعاقب والتزامن** . ومن هنا يمكن إعادة تشكيل أفق الإنتظار الأدبي للحظة ما باعتباره النظام السنكروني الذي بدت الأعمال المتزامنة ، بالنظر إليه ، غير متزامنة والذي استحضرت على ضوئه الظواهر الدياكرونية وبدت على أنها معاصرة أو غير معاصرة ، سابقة لأوانها أو متخلفة عنه . ذلك أن أعمالاً انتجت في زمن واحد قد تكون مطبوعة بطابع أزمنة مختلفة= ومن هنا لا تزامن الظواهر الأدبية التي ظهرت في اللحظة نفسها عندما ننظر إليها من زاوية الاستقبال (أو التلقي) . لذا فإن النظام التاريخي وتمفصله (التزامني والتعاقبي) لا يمكن تحديده لا بواسطة الاحصاء ولا بواسطة الاختيار الذاتي الاعتباطي للمؤرخ . إن **الأثر التاريخي** الذي تتركه الأعمال ، أي تاريخ استقبالها ، هو الذي يحدد ذلك النظام التاريخي .

العلاقة بين تاريخ الأدب والتاريخ العام :

الزاوية الثالثة التي يجب النظر من خلالها الى تاريخ الأدب هي العلاقة الخاصة القائمة بين تاريخ الأدب باعتباره **تاريخا متميزاً** ، والتاريخ العام . والمسألة لا تتعلق هنا بصورة الوجود الاجتماعي التي تنطبع في الأدب (الانعكاس) فحسب ، بل كذلك **بتجربة القارئ الأدبية** التي توجه أو تعدل رؤيته للعالم وتؤثر بالتالي في سلوكه الاجتماعي ؛ وبذا يصبح الأدب عاملاً نشيطاً فاعلاً يغير الحياة . وفي هذا الصدد ينتقد «ياوس» في الوقت نفسه نظرية المحاكاة (الأدب محاكاة وتصوير للطبيعة) من جهة ،

وأنتروبولوجية ليفي شتراوس البنوية من جهة أخرى ، التي تعتقد بوجود طبيعة اجتماعية بدائية ثابتة (constantes authropologiques archaiques) ذات بنية محدّدة يتمّ دوماً استحضارها وتكييفها ، وأن العمل الأدبي ليس إلا تعبيراً أسطورياً أو رمزياً عن تلك البنى الأصلية . وبهذا فإن تصوّر ليفي شتراوس يلغي وظيفة الخلق الاجتماعي التي يؤديها الأدب ؛ وهي وظيفة يؤكد عليها «ياوس» تأكيداً لافتاً : إن الأدب اذا كان يصوّر الواقع فهو ، في نظره يساهم في الوقت نفسه في صياغته . وإن الأدب باعتباره نشاطاً اجتماعياً متيزاً عن بقية النشاطات الأخرى ، يلعب دوراً خاصاً في تشكيل التجربة الإنسانية .

ويوضح «ياوس» هذه الوظيفة الخاصة بالإرتكاز على مفهوم أفق الإنتظار كما تمّ استخدامه في مجال التفكير حول طبيعة التجربة والمعرفة العلمية . ينطلق «ياوس» من النموذج الذي وضعه «بوبير» (POPPER) والذي يتصوّر أن الفرضيات في العلوم توضع انطلاقاً من أفق انتظار محدّد . وتمثل خيبة هذا الإنتظار أهمّ العوامل المساعدة على التقدم . والدور الذي يلعبه الأدب في هذا المجال هو أنه يسمح للقارئ بأن يختصر الطريق بالنسبة لمن ليس قارئاً ، ويوفر عليه التجربة الأولى ، وهي تجربة ماثلة في العمل الأدبي ، ويسمح له هكذا بالانتقال مباشرة الى تجربة جديدة في الواقع . لكن قدرة الأدب الخلاقة هذه لا ترتبط بالجانب المضموني فحسب (عندما تستبق الاحتمالات التي لم تتحقق بعد ، وعندما تثير تطلعات الخ ...) بل إن الشكل يلعب هو أيضاً الدور نفسه ؛ إن الشكل الجديد لا يلعب وظيفة ثانوية تتمثل في منح شكل لمضمون موجود سلفا ، كما أن الشكل الجديد لا يظهر فقط ليحلّ محلّ شكل سابق فقد قيمته الفنية . إن الشكل الجديد يمكن أن يسمح بظهور ادراك جديد للأشياء ، وذلك بواسطة التجسيد المسبق في العمل الأدبي لمضمون تجربة لم تظهر بعد في واقع الحياة . فالشكل الجديد يمكن إذن أن يدفع القارئ الى التفكير الأخلاقي . ويقدم «ياوس» مثلا على ذلك من خلال رواية مدام بوفاري التي لم تؤثر بموضوعها ، وهو موضوع عادي تشترك فيه مدام بوفاري

مع روايات أخرى معاصرة لها مثل رواية Fanny لـ Feydeau التي عرفت شهرة واسعة عند ظهورها ، على عكس رواية مدام بوفاري التي فاجأت القراء والرأي العام ليس بموضوعها بل بطريقتها الفنية المتمثلة في شكلها السردي المحايد أو «اللاشخصي» (forme-impersonnelle) . فنحن لا نعرف من الذي يروي الأحداث ولا الموعظة الأخلاقية التي يقدمها ، وهو ما يضطر القارئ الى أن يقرّر بنفسه هل يتلقى هذا الخطاب بوصفه تعبيراً عن حقيقة أو بوصفه مجرّد وجهة نظر لشخص من الأشخاص . فالشكل «اللاشخصي» للسرد لا يجبر القارئ على رؤية الأشياء رؤية مختلفة فحسب ، بل يلقي به أيضاً في حالة تردّد غريبة ومدهشة بفعل غياب حكم أخلاقي واحد جاهز . وبفعل استخدام هذا الشكل ، فإن رواية فلوبير تسمح بطرح مسائل تتعلق بممارسات الحياة طرحاً جديداً .

إن الرأي العام السائد والأفكار الشائعة هي التي تتعرض هكذا للاهتزاز ، ذلك أنه لا توجد أي شخصية من شخصيات هذه الرواية بإمكانها شجب سلوك مدام بوفاري . وهو ما دفع «ياوس» الى الحديث عن الأثر غير المتوقع الذي تركه شكل فني جديد . هذا الشكل ، إذ فتح الطريق لرؤية جديدة للأشياء ، استطاع أن يحرّر القارئ من بديهيات حكمه الأخلاقي المألوف وأعاد طرح مشكلة كان النظام الأخلاقي العام يعتبر حلّها جاهزاً .

إن عملاً أدبياً ما يمكن إذن أن يحطم العلاقة مع أفق انتظار القراء باستخدام شكل فني مستحدث ، ووضع القراء هكذا وجهاً لوجه أمام أسئلة لم تقدم لهم الأخلاق الرسمية السائدة أيّ إجابة عليها ، فيساهم هكذا في تشكيل واقع جديد ويتبادل العلاقة مع الحياة الاجتماعية تأثيراً وتأثراً .

عبد القادر بوزيده
أستاذ الأدب المقارن ونظرية القراءة
بمعهد اللغة العربية وآدابها - جامعة الجزائر