مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (37) العدد (4)2015
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (37) No. (4) 2015

تأصيل نظريَّة التَّلَقِّي في النّقدَين الغربيّ والعربيّ

الدكتورة حورية حمو*
حسن الحسن المصريّ**

(تاريخ الإيداع 9 / 3 / 2015. قبل للنشر في 13 / 7 / 2015)

□ ملخّص □

تنطلقُ نظريَّة التَّلَقِّي من أركانٍ ثلاثةٍ: المبدع – النّصّ الأدبيّ – المُتَلَقِّي في دراسة الأعمال الإبداعيَّة، وتعدُّ التّواصل الأدبيّ جزءاً من التَّفاعل الإنسانيّ، وتتعاملُ معَهُ بوصفِهِ نشاطاً مشتركاً يجمعُ بينَ النّصّ الأدبيّ والمُتَلَقِّي، وبينَ التجرِبة الجماليَّة والواقع المعيش، فنظريَّة التَّلَقِّي أعادَت الاعتبار لوظائف الإنتاج والتَّلَقِّي وتفاعلهما، ووجَّهَتْ الاهتمام من ثبات النّصّ الأدبيّ واستقراره إلى أفق القراءة وحركيتها، وركَّزَتْ جهودها على دورِ المُتَلَقِّي في إصدار تأويلات جديدة، وإضفاء الحركيَّة على العملِ الأدبيّ.

الكلمات المفتاحيَّة: تأصيل، نظريَّة، التَّلَقِّي، النّقد الغربي، النّقد العربيّ.

* **أستاذ دكتور، اختصاص نقد عربيّ حديث، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة تشرين، اللاذقيَّة.**
** **طالب ماجستير، قسم اللُّغة العربيَّة، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة، جامعة تشرين، اللاذقيَّة.**

مجلة جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية المجلد (37) العدد (4)2015
Tishreen University Journal for Research and Scientific Studies - Arts and Humanities Series Vol. (37) No. (4) 2015

Rooting reception theory in the Western and Arab Monetary

Dr. Hurea Mohammed Hamou*
Hassan Al-Hassan Al-Masri**

(Received 9 / 3 / 2015. Accepted 13 / 7 / 2015)

□ ABSTRACT □

Starts receiving the theory of three pillars: the creator - the artwork - the receiver in the study of creative work, is the literary communication part of human interaction, and deal with him as an active joint combines technical and receiver work, and the aesthetic experience and the reality of life, receiving theory of re-consideration of the functions of production and receiving and their interaction, and drew attention to the stability of the artwork and stability to the horizon of reading and mobility, and focused on the role of the receiver in the issuance of new interpretations, and give the kinetic artwork.

Keywords: Rooting – Reception – Theory – Western Criticism – Arabian Criticism.

*Professor, competence critique modern Arabic, Arabic Language Department, Faculty of Arts and Humanities, University of Tishreen, Lattakia.
**Postgraduate student, Department of Arabic Language, Faculty of Arts and Humanities, University of Tishreen, Lattakia.

مقدّمة:

ارتبطت نظريَّة التَّلقِّي ارتباطاً وثيقاً بالمدرسة الألمانيَّة في السّتينيات من القرن العشرين برافديها الأساسين: جماعة برلين الَّتي كانَتْ إلى التَّلقِّي بوصفه عمليَّة فنِّيَّة محكومة بقاعدة فلسفيَّة مستمدّة من النَّظريَّة الماركسيَّة، وجماعة كونستانس الَّتي تعدُّ المرجع الأساس في نظريَّة التَّلقِّي الَّتي ترى أنَّ أهمَّ شيء في العمليَّة الإبداعيَّة هي المشاركة بينَ النّصّ الَّذي أنتجه المبدع والمتلقِّي؛ أي إنَّ الفهم الحقيقيّ للأدب ينطلقُ من موقعة المتلقِّي في مكانه الحقيقيّ وإعادة الاعتبار له بوصفه المُستقبِل للنصّ الإبداعيّ ومستهلكه.

وتنطلقُ نظريَّة التَّلقِّي من أركانٍ ثلاثة: المبدع – العمل الأدبيّ – المتلقِّي، فأمَّا المبدع فقد يكون ناثراً أو شاعراً، وهو يختلفُ باختلاف نوعيَّة الشّعر؛ فإذا كانَ شاعراً غنائيَّاً وجدانياً كانَ حضوره مشخّصاً، أمَّا إذا كانَ شعره موضوعيَّاً فإنَّ شخصيَّته تتراجع ليتقدَّمَ العمل الأدبيّ.

ويختلفُ الرّكن الثَّاني الَّذي هو العمل الأدبيّ في أركان العمليَّة الإبداعيَّة بحسِب نصه، فإمَّا أَنْ يكونَ شعراً أو أَنْ يكونَ نثراً، أمَّا الرّكن الثَّالث والأخير فهو المُتَلَقِّي الَّذي لولاه لما كانت العمليَّة الإبداعيَّة، إلاَّ أنَّ المُتَلَقِّي يختلفُ باختلافِ اختصاصِهِ؛ فقد يكون متلقِّياً عادياً، وقد يكون مبدعاً مُنتِجاً.

أهمية البحث وأهدافه:

برزت أهمّيّة البحث في محاولةِ تأصيل نظريَّة التَّلقِّي في الفكر العربيّ، وبيان كيفَ تأصَّلَتْ نظريَّة التَّلقِّي في الفكر الغربيّ؛ إذ إنَّ بذور التَّلقِّي في الفكر العربيّ كانت بارزة منذُ العصر الجاهليّ ومتسمة أحياناً بالتَّلقِّي الانطباعي تارةً، وبالتَّلقِّي النّقديّ تارةً أخرى، وبرز دور المتلقِّي واضحاً في الفكر الغربيّ منذ كتابات أفلاطون في مؤلّفه الجمهوريَّة، وتحدَّد بحسب كلّ ناقدٍ العنصر الأساس في إطلاق الحكم النّقديّ لدى المتلقِّي.

منهجيَّة البحث:

أمَّا المنهج المُتّبع في هذا البحثِ فهو المنهج التَّاريخي الَّذي يُركِّزُ على نظريَّة التَّلَقِّي منذُ نشأتها الأولى ثم يتابعها عبر تعاقب الأزمان.

النَّتائج والمناقشة:

- **التَّلَقِّي اصطلاحاً:**

لا يكاد باحث يقرأ كتاباً إلاَّ وتستوقفه بعض المصطلحات الَّتي تجعله مضطرّاً لمعرفة معناها؛ لذا لابُدَّ لنا من وقفةٍ عند مصطلح (التَّلَقِّي).

فعلى الرّغم من حداثة مصطلح التَّلَقِّي إلاَّ أنه حظي بمكانة كبيرة عند النقاد، ربما يعود ذلك إلى أنَّ كلَّ نظريّة نقدية سابقة ركَّزت على جانب محدد، وأهملت الجوانب الأخرى في العملية الإبداعية، ((**كما هو الشَّأن في البنيوية التي أولت عناية فائقة بالنص بصفته بنية مغلقة، وأهملت صاحب النص، بل دعت إلى إلغائه، في حين أعلت**

التفكيكية من شأن القراءة المدمّرة للنص وتفكيكه إلى وحدات، لتعيد بناءَه من جديد))[1]، أمَّا نظريَّة التَّلقِّي فقد اهتمت بعناصر العملية الإبداعية كافة، فلم تهمل دور المؤلّف أو النص أو المتلقي في نجاح العملية الإبداعية، وكما أنها أثرت في جوانب الأدب المُتعدِّدة؛ فقد أثرت كذلك في بعض النظم المتاخمة، مثل علم الاجتماع وتاريخ الفن[2].

ويرى **إيف شيفريل** أنَّ مصطلح التَّلقِّي هو من ((**أصل فرنسي ولاتيني، عادَ إلينا من ألمانيا (Rezeption)، وانتشر في عدد من اللغات الأوربية (ففي اللغة النيرلاندية (Receptie)، وفي البولونية (Recepcja)) إلخ**))[3].

وأوّل ما يطالعنا في دراسة مصطلح التَّلَقِّي هو التَّسميات الاصطلاحيَّة المتعدِّدة والمتنوّعة، وهذا الاختلاف ناتج عن تعدُّدِ الإرهاصات النقديَّة والمرجعيَّات المعرفيَّة لهذه النَّظريَّة، فأوَّل ما يواجه كُلّ من يشتغل في نظريَّة التَّلَقِّي هو اللّبس الناتج عن تعدُّد المصطلحات واختلافها من باحثٍ لآخرَ، ومن كتابٍ لآخرَ، ولكنَّ هل هذا الاختلاف في المصطلحات يعودُ إلى اختلافٍ جذريٍّ بينها، وهل كُلّ مصطلح يُعبِّرُ عن نظريَّة مختلفة في أصولها ومضامينها وتطبيقاتها عن النّظريَّات الأُخر؟ أو أنَّ الاختلاف بينَ هذه النّظريَّات سطحيّ، ويمكنُ القول: إنَّ هذه النّظريَّات تُعبِّرُ عن المضمون نفسه[4].

ولعلَّ السّبب في اختلاف التسميات الاصطلاحيَّة لهذه النّظريَّة يعودُ إلى انتشار النُّقَّاد في أنحاء العالم وعملهم في مؤسّسات مختلفة؛ لذا فهم لا يلتقون على أساس منتظم ولا يجتمعون على نشر مقالاتهم في مجلّة واحدة، أو إقامة ندوات مشتركة[5]، فلا يحدث لهم التَّدارس والاصطلاح على مصطلح واحد مشترك تُبنَى عليه المفاهيم والتَّصوّرات.

وقد أحاطَ مصطلح **التَّلَقِّي Recpetion** بالعديد من المصطلحات الَّتي تعودُ إلى حقول معرفيَّة تهتمُّ بالمرجع الخارجيّ للعمل الأدبي والمتلقِّي معاً، مثل التَّفسير النَّفسيّ والمثير والاستجابة وردّ الفعل، ومصطلحات تعودُ إلى النّماذج التّواصليَّة، مثل المُرسِل والمُرسَل إليه وعمليَّة التَّلَقِّي، وهذه المصطلحات تهتمُّ بالذات المتلقِّية بوصفها ذات تجريبيَّة متعيّنة أو مشخّصة[6].

ويرى **روبرت هولب** أنَّ نظريَّة التَّلَقِّي هي تحوّلٌ عام من الاهتمام بالكاتب والنص الأدبي إلى العمل الأدبيّ والمتلقِّي، ثمّ تُستخدمُ على نحوٍ أشمل لتستوعب مشروع **ياوس وآيزر** ، وتستوعب موضوع المؤثّرات في البحث التّجريبيّ[7]، من خلال هذا التعريف فإنَّنا نلحظُ أنَّ **روبرت هولب** ينقلُ الاهتمام من ثنائية (المؤلّف – العمل) إلى ثنائية (العمل – المتلقّي).

---

(1) بوبعيو، بوجمعة: آليات التأويل وتعددية القراءة (مقاربة نظرية نقدية)، اتحاد كُتَّاب العرب، دمشق، سورية، 2009م، صـ75.

(2) ينظرُ: هولب، روبرت: نظرية التَّلَقِّي (مقدّمة نقديَّة)، تر: عزّ الدّين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، رقم السلسلة 97، 1994م، صـ32.

(3) شيفريل، إيف: الوجيز في الأدب المقارن، نقلاً عن كتاب: في نظرية التلقي، تر: غسَّان السيّد، دار الغد، دمشق، سورية، 2000م، صـ27.

(4) ينظر: البريكي، فاطمة: قضيَّة التَّلَقِّي في النَّقد العربيّ القديم، دار العالم العربيّ للنشر والتوزيع، الإمارات العربيَّة المتّحدة، 2006م، صـ41-42.

(5) ينظر: هولب، روبرت: نظريَّة التَّلَقِّي (مقدّمة نقديَّة)، صـ25-26.

(6) ينظر: عبد العظيم، حاتم: النص السّردي وتفعيل القراءة، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، م (16)، ع (3)، 1997م، صـ82.

(7) ينظر: هولب، روبرت: نظريَّة التَّلَقِّي (مقدّمة نقديَّة)، صـ33.

أمَّا **أولريش كلاين (Ulrich Klein)** فيرى أنَّ التَّلَقِّي هو **((إعادة الإنتاج، والتكييف والاستيعاب، والتقييم**[*] **النقدي لنتاج أدبي أو لعناصره بإدماجه في علاقاتٍ أوسع ... وهذا يعني أنَّ (التَّلَقِّي) ليسَ مجرَّد استهلاك سلبي للأدب، وإنما هو عملية فاعلة في "الفهم" و"التقييم" و"إعادة الإنتاج الأدبي"))**[1]، فالتَّلَقِّي عندَهُ عمليَّة خلق جديدة للنصِّ الأدبي من خلال إعادة إنتاجه واستيعابه وتقويمه، ويعدُّ المُتَلَقِّي شريكاً مشروعاً في تشكيلِ المعنى، فإذا كان للنصِّ بناء فللقراءة بناء أيضاً، وعليه يقفُ هذا البناء موازياً لبناء النّصّ ومتحاوراً معَهُ بهدفِ ولادة نصّ جديد بناء على التفاعل والمحاورة.

والتَّلَقِّي الجماليّ عمليَّة ذات وجهين؛ إذ تتضمّنُ الأثر النَّاتج عن العمل الأدبي وكيفيَّة تلَقِّي هذا الأثر، وتختلفُ طرق استجابة المتلقِّي للعمل الأدبي، فقد ينقده، أو يعجب به، أو يرفضه، ويمكنُ أن ينجذبَ لشكلهِ ويؤولَ مضمونه تأويلاً جديداً، وقد ينتج عملاً جديداً بنفسِهِ[2].

- **نظريَّة التَّلَقِّي:**

أ- نظريَّة التَّلَقِّي في الفكر الغربيّ:

لا يمكن لأية نظريَّة نقديَّة أن تولدَ بينَ ليلةٍ أو ضحاها مستقلّة عن المرجعيَّات النقديَّة والتَّاريخيَّة، فكيفَ بنظريَّةٍ رُسِمَتْ معالمها ووُضِعَتْ أُسسها اعتماداً على تاريخ النّقد والأدب ومدارسهما، فمن يتأمل نظريَّة التَّلَقِّي سيعودُ بفكره إلى الجذور الأولى لهذه النظريَّة، وهذه الجذور تعودُ إلى العهد اليوناني القديم؛ إذ وُجِدَ في أدبيَّات هذا العهد اهتمام واضح بالمتلقِّي.

فقد أولى **السّفسطائيُّون** المتلقِّي أهمّيّة كبيرة في الحوار الجدلي؛ إذ وضعوا صفات للحوار الجدلي النّاجح، ومن تلك الصفات التأثير في المتلقِّي؛ ليشدَّ انتباهه ولإقناعه، وهذا الحوار الجدلي الَّذي يدورُ بينَ الظنّ والحقيقة يتجسَّدُ عند **السّفسطائيين** في فنّ الخطابة، **((فوضعوا المستمع (المتلقِّي) في الطّرف الغائي منها، فقد كانت غاية الخطابة في المقام الأول هي إقناع المستمع، فكشفوا بذلك عن أوّل أصلٍ من أصول الاستجابة))**[3].

وقد كانت البذرة الأولى لهذه النظريَّة في كتابات الفيلسوف اليوناني **أفلاطون** (427-347ق.م) في مؤلّفه (جمهورية أفلاطون) الَّذي يعدُّ أحد أصول العمليَّة النَّقديّة، حولَ ما أسماه (المحاكاة)، فالمحاكاة هي انعكاسٌ للانعكاس، وصار واضحاً ما يحقّقه الصّوت من حضورٍ جماليٍّ يحرّض المُتَلَقّي على اجتراح أفق تأويلي يسعى إلى عرض القيم التي تعزّز العملية الإبداعيَّة عن طريق التّعرّف على قوانينها، ويرى **أفلاطون** أنَّ الحقيقة تكون بعيدة عن المتلقّي عندما يبتعدُ المؤلّف عن عالم المثل الأعلى، وتلقِّي المفهومات الفنّيَّة يرسمُ في فكر المتلقِّي تصوّرات عن تلك المفهومات، فحينَ **((تقعُ عين الناس على شتَّى الأشياء الجميلة، ولكنهم لا يقدرون أن يروا الجمال بالذَّات، ولا أن يتبعوا من يقودهم إليه، [...] وهكذا في كُلِّ مثل، فإننا نقول: إنَّ لهم في كُلِّ موضوعٍ تصوّراً، لا معرفة حقيقيَّة في الأشياء الَّتي**

(*) هكذا وردت، والصواب (التقويم).

(1) عزام، محمّد: التَّلَقِّي ... والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، دار الينابيع، دمشق، سورية، 2007م، صـ78-79.

(2) ينظر: الغريبي، خالد: الشعر ومستويات التلقي، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السّعودية، مج 9، ج34، 1999م، صـ115.

(3) خضر، ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظريَّة التَّلَقِّي، دار الشّروق، عمّان، الأردن، 1997م، صـ25.

يتصوّرنها))[1]، فالمعرفة الحقَّة موجودة في عالم المثل؛ وعالم المُثل عالمٌ إلهيٌّ بعيدٌ عن البشريَّة جمعاء، وهذا يؤدّي إلى آثار سيئة عند المتلقِّي.

ويرى **أفلاطون** أنَّ النَّفس بما فيها من انفعالات ومشاعر يجبُ أن تكونَ بعد العقل الحكيم في عمليَّة التَّلَقِّي، فمن الضّروري والجوهري **((أن يكونَ الحكم في قبضة مملكة الذّهن لكونها حكيمة، فتقوم بتدبير مصالح النّفس كلّها))**[2]، أمَّا النّفس فيصيبها الاضطراب والتّوتُّر والقلق، ولا تسطع أنوار الحقيقة والوجود الحقيقي على النّفس إلاَّ بفعل الذّهن[3].

فالتَّلَقِّي عند **أفلاطون** يرتبطُ بمفهوم العقل الحكيم، ويضعُ مراتب في عمليَّة التَّلَقِّي فيضع العقل الحكيم بمحاكماته في المرتبة الأولى، ثمّ يضعُ النّفس بانفعالاتها في المرحلة الثانية، فالتَّلَقِّي – بحسب **أفلاطون** – عمليَّة عقليَّة ذهنيَّة تقومُ على مبدأ المحاكاة لعالم المُثُل.

أمَّا تلميذ **أفلاطون** وصديقه الفيلسوف **أرسطو** (384–322ق.م)، فيعارض **أرسطو** أستاذه **أفلاطون** في فكرة المحاكاة؛ إذ يرى أنَّ المحاكاة تقومُ على عنصر الإبداع في العمل الفنّي، فالعملُ الفنّي يصوّرُ الحياة البشريَّة ويؤثّرُ في المتلقِّي على نحوٍ مباشر؛ لأنَّ العملَ الفنّي يجسّدُ الحياة اليوميَّة.

وأهمّ وظيفة للفنِّ – عند **أرسطو** – هي الوظيفة التطهيريَّة، فالتَّطهير يسمو بالنّفس البشريَّة ويحرّرها من الاضطراب والقلق والتوتُّر، وقد عبَّرَ **أرسطو** عن فكرة التطهير من خلال تعريفه للتراجيديا بقوله: **((فالتراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل، له عظم ما، في كلامٍ ممتع تتوزّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثّل الفاعلين ولا تعتمدُ على القصص، وتتضمّنُ الرَّحمةَ والخوفَ لتحدث تطهيراً لمثل هذه الانفعالات. وأعني بـ (الكلام الممتع) ذلك الكلام الَّذي يتضمّنُ وزناً وإيقاعاً وغناءً، وأعني بقولي (تتوزّع أجزاء القطعة عناصر التحسين فيه) أنَّ بعض الأجزاء يتمُّ بالعروض وحده على حين أنَّ بعضها الآخر يتمُّ بالغناء))**[4]، فقوّة الفعل في التأثير تأتي من مشابهة الفعل للحقيقة الكامنة في مبدأ المحاكاة، فالمحاكاة عنده عملٌ كاملٌ، تُحدِثُ الشّفقة (Pity) والخوف (Fear) في نفس المتلقِّي؛ لتنزعَ به إلى فعل التّطهير، وهذا يعني أنَّ **أرسطو** قد اهتمَّ بالمُتَلقّي في نطاق الأثر الَّذي يحدثه النّصّ الأدبيّ فيه.

والفن – عند **أرسطو** – يصوّر الحياة المعيشة، فيطهّر النّفس من آثامها، ويفرغها من الانفعالات بعامل الخوف والألم، ويبلغ الفنّ أعظم درجات التّطهير حين يغاير النتائج الَّتي يتوقّعها المتلقِّي، وميّزَ **أرسطو** بينَ أجناس الشّعر؛ إذ جعلَ للشعر رسالة اجتماعيَّة في حديثه عن نظريَّة المحاكاة، فالشاعر متّصل بالواقع أوّلاً، وبالمتلقِّين ثانياً، ولكنَّهُ يرسمُ معالم الواقع كما ينبغي أَنْ يكونَ في رؤيته الفنّيّة ورؤية المتلقِّي لا كما هو كائن [5]، فالشاعر ابن المجتمع ويكتب له،

---

(1) أفلاطون: جمهورية أفلاطون، نقلها إلى العربيَّة: حنَّا خبَّار، دار القلم، بيروت، لبنان، 1969م، صـ177.

(2) المصدر السابق، صـ140.

(3) ينظر: المصدر السابق، صـ203.

(4) طاليس، أرسطو: فن الشعر، نقله: أبي بشر متى بن يونس القُنَّائي من السرياني إلى العربيّ، حقَّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمّد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م، صـ48.

(5) ينظر: عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي بينَ المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقديّ (دراسة مقارنة)، دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، 1996م صـ46–47.

فهو يرتبط بمجتمعه من جهة، وبمتلقّيه من جهة أخرى، فلا فصل بين الشاعر والمجتمع أو بين الشاعر والمتلقّي، ولكي تحقّقَ العمليَّة الجماليَّة غايتها المنشودة لابُدَّ من تفاعل الشاعر مع واقعه ومتلقّيه.

وقد أولى **أرسطو** اهتماماً واضحاً في التركيز على عناصر عمليَّة التَّلَقِّي؛ وهي (المبدع – النّصّ الأدبيّ– المتلقّي)، ومنحَ كُلّ عنصرٍ دوره الَّذي يؤدّيه لتتكامل هذه الثلاثيَّة، فمن خلال التفاعل الحاصل بينَ هذه العناصر يتمُّ إدراك جماليَّات التَّلَقِّي.

ويختلفُ **أرسطو** مع أستاذه **أفلاطون** في فكرة المأساة حولَ الأثر الناتج عن عمليَّة التَّلَقِّي، فالمأساة تحاكي وقائع تثير الخوف والشّفقة والرّحمة في المتلقّي، فتقوم بوظيفة تطهيريَّة من خلال إثارة شعور الخوف الَّذي يرتبطُ بإثارة الانفعالات المأساوية والشّعور بالخوف على البائس غير المستحق لبؤسه، والرّحمة لمن لا يستحقها، فهذا جزاء غير عادل (لا خلقي) في نظر **أرسطو**، أمَّا الأثر المتشكّل لدى المتلقّي (خلقي) من خلال اتّحاد بينَ المتلقّين والشّخصيَّات في مشاهد المسرحيَّة[1].

يرى **أفلاطون** أنَّ المأساة تثير القلق والاضطراب في النّفس، ولهذا جعلها بعد مرتبة الشّعر الغنائي [2]، أمَّا **أرسطو** فقد جعل المأساة أسمى من الملهاة (الشعر الغنائي)؛ لأنَّ الملهاة لا تقوم بعمل التطهير؛ إذ إنها تثير في المتلقّي البهجة والفرح، فهي تحاكي أرذال الناس[3].

ويمنحُ **أفلوطين** (270–204ق.م) الحواس أهميَّة كبرى في الاستجابة للنصّ الأدبيّ، ويعطي البصر المنزلة الأولى في إدراك الجمال الفنّي، ثم يمنح السّمع المنزلة الثانية، ويرى أنَّنا نحصل على إدراك أكثر وضوحاً وجمالاً من خلال حاسّتي البصر والسّمع[4].

أمَّا **القديس أوغسطين** (354–430م) فقد تأثّرَ بالفكر الأفلاطوني؛ إذ يضعُ الحواس في مرتبة أدنى من العقل في عملية التَّلَقِّي، فاللّذة الجمالية الَّتي تنجمُ عن تذوّق العمل الأدبي لا تنسجمُ مع الحواس فقط، بل يتفاعل معَها الإنسان بكلِّ جوارحه، وخصوصاً العقل بوصفه مسيّراً للحواس[5].

ومع الفيلسوف **ديدرو** (1713–1784م) وُضِعَتْ أولى أُسس هذه النظريَّة على نحوٍ منهجيٍّ واضحٍ، فقد حدَّدَ درجات المتلقّين للعمل الأدبي، وبيّنَ أنَّ التَّلَقِّي الجماليّ يتمُّ من خلال ((**إدراك العلاقات بينَ الأشياء والأجزاء**))[6]، ويستعرضُ مسألة الجمال واختلاف الناس فيه، وهذا الاختلاف قد يكون بحسب عمر المتلقّي، أو بحسب العصور ودرجات المدنيَّة[7].

أمَّا الفيلسوف الألماني **هيجل** (1770–1831م) فيرى أنَّ الإدراك الحسّيّ للجمال لا يتطلَّب أقيسةً عامَّة مجرّدة، والجمال موجودٌ بوجودٍ حسّيٍّ مستقلٍّ[8]، فالتَّلَقِّي عند **هيجل** مرتبط بالإدراك الحسّي للعمل الأدبي وتذوّقه.

---

(1) ينظر: هلال، محمّد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ت،صـ 75–76.

(2) ينظر: المرجع السابق، صـ33.

(3) ينظر: المرجع السابق، صـ86–87.

(4) ينظر: ويمزات، ويليام.ك – بروكس، كلينيثث: النقد الأدبي تاريخ موجز، تر: حسام الخطيب ومحيي الدّين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، سورية، 1973م، صـ177.

(5) ينظر: المرجع السابق، صـ180.

(6) هلال، محمّد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، صـ281.

(7) ينظر: المرجع السابق، صـ281.

(8) ينظر: المرجع السابق، صـ295.

ب- نظريَّة التَّلَقِّي في الفكر العربيّ:

تشيرُ معظم الدّراسات إلى أنَّ الاهتمام بالمتلقِّي ودوره في العمليَّة الإبداعيَّة قد شغل النقاد العرب منذُ العصر الجاهلي.

وبلغت عناية النقد العربيّ القديم بالمتلقّي أوجها بعد ظهور المؤلّفات النقدية، وتأثّر النقد العربيّ بالحقول المعرفيَّة مثل اللُّغة والفلسفة، وقد عَمِلَ النّقد على حثِّ الشّعراء على أن يكونَ شعرهم متوجّهاً إلى المتلقّي، فهو غاية كُلّ قصيدة وإنشاد[1].

فآراء النقاد العرب الَّتي تركِّزُ على دور المتلقّي وأهمّيّته في إنتاج العمليَّة الإبداعيَّة كثيرة، مبثوثة بينَ ثنايا الكتب النقدية، فمن قبيل ذلك ما ورد في كتاب (الشّعر والشّعراء)؛ إذ يخبّرنا **ابن قتيبة (828-889م)** أنَّ **النابغة الذّبياني** كانت تضربُ له قبة حمراء من أدم في سوق عكاظ فيأته الشُّعراء فتعرض عليه أشعارها [2]، ومن هؤلاء الشعراء الَّذينَ عرضوا شعرهم عليه **أبو بصير ميمون بن قيس** الملقّب **بالأعشى**؛ إذ أنشده قصيدته الَّتي مطلعها:

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي وما ترد سؤالي [3]

ثمَّ أنشده **حسَّان بن ثابت** (؟-54هـ) قصيدته التي يقولُ في مطلعها:

ألم تسأل الرّبع الجديد التكلُّما بمدفع أشداخٍ فبرقة أظلما [4]

ثم أنشدته **الخنساء** (575-644م) قصيدتها التي تقول فيها:

قذى بعينك أم بالعين عوار أم أقفرت مذ خلت من أهلها الدّار [5]

فقالَ **النابغة:** والله لولا أنَّ **أبا بصير** أنشدني آنفاً لقلت: إنك أشعر الجنّ والأنس، فأثار هذا الحكم حفيظة الشاعر **حسَّان بن ثابت** ، فقال والله لأنا أشعر منك ومن أبيك ومن جدك، فقبضَ **النابغة** على يده ثم قالَ: يا ابن [*] أخي أنت شاعر ولكنّك قلت:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضّحى وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

ولدنا بني العنقاء وابني محرقٍ فأكرم بنا خالاً وأكرم بنا ابنما [6]

فأقللت جفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك. يا ابن [*] أخي إنك لا تحسن أن تقول مثل قولي:

---

[1] ينظر: المبارك، محمّد: استقبال النص عند العرب، المؤسّسة العربيَّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1999م، صـ9.

[2] ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحق: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ج 1، د.ت، صـ344.

[3] ديوان الأعشى، شرح: محمّد حسين، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط 7، 1983م، صـ53.

[4] ديوان حسان بن ثابت، تحق: سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1973م، صـ130.

[5] ديوان الخنساء، تحق: أنور أبو سويلم، دار عمّان، عمّان، الأردن، 1988م، صـ378.

[6] ديوان حسان بن ثابت، صـ131.

فإنَّك كاللّيل الَّذي هو مدركي وإنْ خلت أنَّ المنتأى عنكَ واسع [1]

فإننا نجدُ هُنَا أنَّ **النَّابغة** من خلال تلقّيه الشعر (القطب الفني) فإنه أنتج حكماً نقدياً معلّلاً (القطب الجمالي)، ولم يهمل **النابغة** المرسل (الشَّاعر) ولكنّه أعطى العمل الأدبي (القصيدة) أهمّيّة كبيرة.

وفي كتاب (الموشح) **للمرزباني** (297–384هـ) يذكر أنَّ **امرأ القيس** (520–565م) **وعلقمة الفحل** (؟–603م) تنازعا في الشعر أيهما أشعر، فقال كُلُّ واحدٍ منهما لصاحبه: أنا أشعر منك، فاحتكما إلى **أم جندب** زوج **امرئ القيس**، فقالت لهما: قولا شعراً تصفان فيه فرسيكما على قافية واحدة وروي واحد [2]، فأنشدَ **امرؤ القيس** قصيدته التي يقولُ فيها:

خليليَّ مُرَّا بي على أم جندب نقضي لبانات الفؤاد المعذّب [3]

إلى أن قالَ:

فللسوط ألهوب وللساق درّة وللزجر منه وقع أخرج مهذّب [4]

وقالَ **علقمة** قصيدته التي يقول في مطلعها:

ذهبت من الهجران في غير مذهب ولم يك حقّاً طول هذا التّجنّب [5]

إلى أن قال:

فأدركهنّ ثانياً من عنانه يمرُّ كمرّ الرّائح المتحلّب [6]

فقالت **لامرئ القيس: علقمة** أشعر منك، قال: وكيف؟ قالت: لأنك جهدت فرسك بسوطك في زجرك ومريته فأتعبته بساقك. أما **علقمة** فأدرك فرسه ثانياً من عنانه لم يضربه بسوطٍ ولم يتعبه[7].

نجدُ أنَّ **أم جندب** تلقَّتْ النصين معاً، ثم حكمت **لعلقمة الفحل** بأنه أشعر من زوجها **امرئ القيس**، وجاءَ هذا الحكم معلّلاً نتيجة تلقّي أم جندب للنصّين وتأثيرهما فيها.

(*) هكذا وردت، والصواب (يا بن).

(1) ديوان النابغة الذبياني، تحق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، د.ت، صـ38.

(2) المرزباني: الموشح، تقديم: محيي الدين الخطيب، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، ط 2، 1964م، صـ26–27.

(3) ديوان امرئ القيس، تحق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 4، د.ت، صـ40.

(4) ديوان امرئ القيس، صـ41.

(5) ديوان علقمة الفحل، تحق: لطفي الصّقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، سورية، 1969م، صـ79.

(6) المصدر السَّابق، صـ79.

(7) المرزباني: الموشّح، صـ27.

ولم يكن الاحتكام فقط يبرزُ فيه دور المتلقِّي، بل إنَّ من الشعراء من تمكثُ قصيدته عنده عاماً كاملاً ينقّحها ويقلّبها في رأيه حتى تستقرَّ في ذهنه بصورة أسمى مما كُتِبَتْ، ولذلك ((**كانوا يسمّون تلك القصائد: الحوليات، والمقلّدات، والمنقّحات، والمحكّمات؛ ليصيرَ قائلها فحلاً خنذيذاً، وشاعراً مفلقاً**))[1]، وهذا دليل واضح على الاهتمام بالمتلقّي، فالحَكَمُ على جودة القصيدة أو رداءتها هو المتلقِّي.

ولم يكن المتلقِّي في العصر الجاهلي شخصاً فحسب بل قد يكون جمهوراً من الناس، يتذوقون ويتلقّون ويحكمون، مثلما نجدُ عندما دخلَ **النابغة الذبياني** على حشدٍ من قبيلتي الأوس والخزرج في المدينة المنورة وأنشدهم دالّيته ((**التي يقول في مطلعها:**

أمن آل ميَّة رائح أو مغتد عجلان ذا زاد وغير مزودِ

فأنشدهم حتى وصل إلى قوله:

زعمَ البوارح أن رحلتنا غدا وبذاك حدثنا الغراب الأسودُ

سقط النصيف ولم ترد إسقاطه فتناولته واتقتنا باليدِ

بمخضّبٍ رخص كأنَّ بنانه غم يكادُ من اللّطافة يعقدُ

فلمَّا سمعوا ما قاله تنبّهوا إلى ما فيه من إقواء [...] حيثُ[*] اختلفت حركة الدّال في قافية البيت الثاني (الأسودُ) والبيت الرابع (يعقدُ) فجاءت الدال فيهما مرفوعة بينما كانت قافية القصيدة مكسورة الرّوي كما في (مزودِ) و(اليدِ) فكان حق السابقين الكسر لا الرفع لذلك نبّهوه إلى هذا العيب في شعره لكنه لم يفهم منهم فلجأوا إلى طريقة أخرى تمثّلت في الاستعانة بجارية مغنية طلبوا إليها أن تنشد أبياته أمامه حتى إذا وصلت إلى موطن الخطأ غنَّتْ ولحنَتْ الموضع فانتبه النابغة بعدَ ذلكَ للعيب الَّذي وقعَ فيه من غير قصد ولم يعد إليه، وقالَ: قدمْتُ الحجاز وفي شعري ضعة ورحلت وأنا أشعر الناس))[2]، فعمليَّة التَّلَقِّي هُنَا تمَّتْ من خلال جمهور من النَّاس؛ إذ تنبَّهُوا إلى ما وقع فيه النَّابغة الذّبياني من خطأ في نظمِ شعرِهِ، وتمكَّنوا من توضيح ذلك للنابغة عن طريق إنشاد المغنّية لشعره، فهؤلاء الحشد تلقَّوا شعر **النَّابغة** وبآذانهم الذّوّاقة للشعر تنبّهوا لخطأ **النَّابغة**، وفي ذلك دلالة على المكانة الَّتي يتمتَّعُ به المتلقِّي والمنزلة الرَّفيعة الَّتي يحتلها في المجتمع الجاهليّ، وارتكزَ الإسهام العربيّ في العصر الجاهلي على اتجاهَين:

الأوّل هيرمينوطيقي؛ يرتكزُ على موقف النَّاقد القارئ أو المُتلقِّي، ويعتمد على الخبرة أو الذّوق، والثَّاني يرتكزُ على نظريَّة الأدب بمعزل عن قيمتها الاتّصالية أو البراغماتيَّة.

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر: البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج2، ط7، 1998م، صـ9.

[*] هكذا وردت، والصواب (إذ).

[2] الصّيفي، إسماعيل: بيئات الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث، دار المعرفة الجامعيَّة، ، 1990م، صـ14.

وفي عصر صدر الإسلام نجدُ أنَّ التَّلَقِّي قد اتّسمَ بطابعٍ دينيٍّ، **فالرسول الكريم محمّد** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) (570–630م) كانَ يرتعشُ خوفاً – في بعض مواطن الوحي – عندما يَلقَى المَلَك **جبريل** (عليه السَّلام)، وهذا الارتعاش مرتبط بالحالة النفسيَّة **للرسول محمّد** (صلَّى الله عليه وسلَّم).

هذا في حالة تلقِّي الوحي من الله عزَّ وجلَّ، أمَّا عندما يكون **الرّسول** متلقّياً خبراً من عبادِ الله فإنَّ التَّلَقِّي يكون منسجماً والحالة النفسيَّة الَّتي يتضمّنها الخبر، **فابن شيق القيرواني** (1000–1071م) يخبرنا في كتابه (العمدة) أنَّ **الرّسول محمد** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) كانَ غاضباً من **كعب بن زهير** (؟ – 662م)، بل قد أهدرَ دمَهُ، ولكنَّ **كعباً** استطاعَ أن يبثَّ **رسول الله** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) رسالة شعرية مشهورة ومشحونة بالمعاني الصَّادقة، وهي قصيدته اللامية المعروفة التي مطلعها:

بانت سعاد فقلبي اليوم متبول متيم إثرها لم يفد مكبولُ [1]

يقول فيها بعد تغزّله وشدّة خوفه ووجله:

أنبئت أنَّ رسول الله أوعدني والعفو عند رسول الله مأمولُ
مهلاً هداك الَّذي أعطاك نافلة الـ ـقرآن فيها مواعيظ وتفصيلُ
لا تأخذني بأقوال الوشاة فلم أذنب ولو كثرت فيَّ الأقاويلُ [2]

فلمَّا انتهى من القصيدة كافأه **الرّسول** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) وعفا عنه[3].

فالرسول محمّد (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) جاءَ ردَّه بعد أن ألقيت عليه هذه القصيدة فعفا عن **كعب** بروحٍ متسامحةٍ وعقلٍ راجحٍ وقلبٍ كبيرٍ.

وإذا ما قلَّبنا في صفحات كتاب العمدة فإنَّنا نقعُ على موطنٍ آخرَ من مواطن تلقِّي **الرّسول محمّد** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) للشعر في عصرِهِ.

يقولُ **ابن رشيق القيرواني: ((أنشَدَ النابغة الجعدي الرّسول قصيدته الَّتي يقولُ فيها:**

بلغنا السَّما مجدنا وجدودنا وإنَّا لنرجو فوق ذلك مظهراً [4]

فغضب الرّسول (صلَّى الله عليه وسلَّمَ)وقالَ: أينَ المظهر يا أبا ليلى، فقالَ: الجنة بك يا رسول الله، فقال له النبي (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) أجل إن شاء الله، فقضت له دعوة الرسول (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) بالجنة وسبب ذلك شعره))[5].

---

[1] **ديوان كعب بن زهير، صنعة الإمام أبي سعيد الحسن السّكري، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، مصر، 1950م، صـ3.**

[2] **المصدر السابق، صـ6.**

[3] **القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، تحق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ج1، ط5، 1981م، صـ22–24.**

[4] **ديوان النابغة الجعدي، منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، سورية، 1964م، صـ51.**

[5] **القيرواني، ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر ونقده، ج 1، صـ53.**

فالرّسول محمّد (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) تلقَّى شعر **النابغة الجعدي**، وتدخَّلَ في إنتاج المعنى وتحديده بما يوافق رسالته الدينيَّة، فكانَ **الرّسول** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ) خير متلقٍّ في عصره.

ويتخذ التلقي في عصر صدر الإسلام طرقاً مختلفة في التأثير وإنتاج المعنى الجماليّ في نجاح العمليَّة الإبداعيَّة، فمنهم من تلقَّى الشعر بروحٍ متسامحة وأصدرَ حكمَ عفوٍ نتيجة تلقّيه للشعر(العمل الأدبي)، أو تدخَّل في إنتاج المعنى الجماليّ للعمل الأدبي مثلما فعل **الرسول محمّد** (صلَّى الله عليه وسلَّمَ)، ومنهم من تلقَّى الشّعر وقالَ فيه حكماً نقدياً مثل قول **عمر بن الخطاب** (592–644م): إنَّ زهير بن أبي سلمى هو أشعر شعرائهم [1]، **فزهير ((لم يكن يمدح الرّجل إلاَّ بما يكون للرجال، فإنَّ في هذا القول، إذا فُهِمَ وعُمِلَ به، منفعة عامَّة وهي العلم بأنه إذا كان الواجب أن لا يمدح الرّجال إلاَّ بما يكون لهم وفيهم، فكذا يجب أن لا يمدح شيء غيرهم إلاَّ بما يكون له وفيه، [...] ومنفعة أخرى ثانية وهي [...] أنَّ الواجبَ فيها قصد الغرض المطلوب على حقِّه وترك العدول عنه إلى ما لا يشبهه))**[2].

ونجدُ في العصر الأمويّ أنَّ الخليفةَ **عبد الملك بن مروان** (646–705م) كانَ مهتمَاً بالشّعر والشعراء، فقد جمعَ في بلاطه – ذات يوم – شعراء النقائض؛ (**الفرزدق وجرير والأخطل**)، وطلب من كُلِّ شاعر منهم أن يمدحَ نفسه أمامَ الخليفة، فانبرى **الفرزدق** (641–732م) قائلاً:

أنا القطران والشعراء جربى وفي القطران للجربى شفاءُ

فقالَ **الأخطل** (646–718م):

فإن تك زق زاملة فإنّي أنا الطاعون ليسَ لهُ دواء [3]

وقالَ **جرير**:

أنا الموت الَّذي آتي عليكم فليسَ لهارب منّي نجاءُ [4]

فأعطى **عبد الملك بن مروان جريراً** خمسمئة دينار.

إنَّ **عبدَ الملك بن مروان** تلقَّى أشعار الثلاثة وحكم **لجرير** بأنه أشعرهم، فقد رأى أنَّ الموتَ يأتي على كُلِّ شيءٍ[5]، ولا يقارنُ الموت بالجرب أو الطَّاعون.

ويعطي **الجاحظ** (780–869م) المتلقِّي أهمية كبيرة في كتاباته، فهو المعوّل عليه في تلقِّي العمل الأدبي واستحسانه أو الانصراف عنه، فالمتلقِّي عنده يقوم بتوجيه العمل الأدبي وإدراكه، ويطلب **الجاحظ** ممّن يؤلّفُ ألاَّ

---

[1] **ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، ج1، صـ137.**

[2] **ابن جعفر، أبي الفرج قدامة: نقد الشعر، تحق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط 3، 1978م، صـ64–65.**

[3] **شعر الأخطل، تحق: فخر الدين قباوة، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط 2، 1979م، صـ258.**

[4] **ديوان جرير، تحق: نعمان طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، ص 19.**

[5] **ينظر: الأزدي، عليّ بن ظافر: بدائع البدانة، تحق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، طبعة مصر، مصر، 1970م، صـ20.**

يستحسنَ هو عمله وَيُعْجَبَ به، فنراه يقول: ((**فإنْ أردْتَ أن تتكلَّف هذه الصّناعة؛ [أي الكتابة والتَّأليف] [...] فقرضت قصيدةً، أو حبَّرت خطبةً، أو ألَّفْتَ رسالةً، فإيَّاكَ أن تدعوك ثقتك بنفسك، أو يدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدّعيه، ولكن اعرِضْهُ على العلماء، [...] فإن رأيت الأسماع تُصغي له والعيون تَحْدِجُ إليه، ورأيت من يطلبه، ويستحسنه، فانتحله، [...] فإذا عاودت أمثال ذلك مراراً، وجدْتَ الأسماع عنه منصرفة، والقلوبَ لاهية، فخذ غير هذه الصّناعة، واجعلْ رائدك الَّذي لا يَكْذِبُكَ حرصهم عليه، أو زهدهم فيه**))[1]، **فالجاحظ** يُنبِّه المبدع من ثقته بعمله أو الإعجاب به قبل أن يعرضه على المتلقِّين، فالَّذي يحكمُ على نجاح العمل الأدبي أو فشله هو المتلقِّي الَّذي يتلقَّى العمل الأدبي.

وقد عَمِلَ **الجاحظ** جاهداً لإرضاء المتلقِّي، وإقامة علاقة صداقة معَهُ، ففي المجتمع الَّذي عاشَ فيه **الجاحظ** كانَ الناس يؤثرون السّماع على قراءة الكُتُبِ، ولكنَّ **الجاحظ** وجَّه أفكارهم إلى دُنيا القراءة والقُرَّاء[2].

ويضعُ **الجاحظ** جملةً من القواعد التي على المبدع أن يتّصف بها ليحقّقَ غرضه المقصود في التأثير والقبول لدى المتلقِّي، فيرى أنَّ ((**جماع البلاغة البصر بالحجة، والمعرفة بمواضع الفرصة، [...] وزين ذلك كلّه، وبهاؤه وحلاوته وسناؤه، أن تكون الشّمائل موزونة، والألفاظ معدلة، واللّهجة نقيَّة، فإن جامع ذلك السّنّ والسّمت والجمال وطول الصّمت، فقد تمَّ كُلَّ التَّمام**))[3]، فنصُّ **الجاحظ** هذا يجسّدُ العلاقة الجماليَّة بينَ الجسد والصّوت أداءً وتعبيراً؛ أي معرفة مواطن الإفهام والتواصل من خلال إدراك الفضاء المتشكّل بينَ المُرسِل والمتلقّي في مجالٍ بصريٍّ وسمعيٍّ.

فالجاحظ يعطي أهمية كبيرة للمتلقِّي، ويركّزُ على حاسّتي البصر والسّمع لتحقيق الدّلالة الجماليَّة؛ إذ كانَ النَّاس في عصر الجاحظ يؤثرون السّماع والأخذ عن الأفواه، فأتى الجاحظ ليلفت أنظارهم، ويوجّه أفكارهم وجهة أخرى، فخرج بهم من دنيا السمع إلى دنيا القراءة، وهذا يتقاطع مع ما ذهب إليه الفيلسوف اليوناني **أفلوطين**، فالجمال – عند **أفلوطين** – ((**يتبيّن أوّلاً لحاسّتي البصر والسّمع. فهاتان الحاسّتان أرفع الحواس أو أكثرها إدراكاً. من خلالها نحصلُ على أكثر أفكارنا عن النموذج وضوحاً، [...] وأفلوطين يسلم بأنَّ البصرَ يأتي في المنزلة الأولى: الجمال يعرضُ نفسه على البصر أوّلاً**))[4]، ويرى **الجاحظ** أنه يجب على المتكلّم أن يوازن بين المعاني ومستويات المعرفة عند المتلقّين.

ويعدُّ **ابن طباطبا** (864–956م) من أوائل الَّذينَ قالوا بنظريَّة التَّلقِّي، وذلك هو الأساس الَّذي قامَ عليه (عياره)، لذلك جعلَ لاستجابة المُتلقِّي أهمّية كبرى في الحكمِ على قيمة الشّعر، والمتلقّي عند **ابن طباطبا** موضوع في مراتب، فقد يكون المتلقِّي ملكاً، وقد يكون قائداً، وقد يكون من السّوقة، ولذلك ينبغي أن يخاطب الملك بما يخاطب به أمثاله كما ينبغي أن تخاطب القادة بصفاتهم، وذوي الصّناعات والسّوقة بما يتّصفون به[5].

---

(1) الجاحظ: البيان والتبيين، صـ203.

(2) ينظر: سلامي، سميرة: إرهاصات نظريَّة التلقي في أدب الجاحظ، مجلة التراث العربيّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، العدد (106)، السنة السابعة والعشرون، 2007م، صـ53.

(3) الجاحظ: البيان والتبيين، صـ88–89.

(4) ويمزات، ويليام. ك – بروكس، كلينيثث: النقد الأدبي تاريخ موجز، صـ177.

(5) ينظر: العلويّ، أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تحق: طه الحاجري، ومحمّد زغلول سلاَّم، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، 1956م، صـ6.

فالنفس عند **ابن طباطبا** معيار قبول العمل الأدبي أو رفضه، فهي ((**تسكنُ إلى ما وافقَ هواها، وتقلقُ ممَّا يخالفه، [...] فإذا وردَ عليها [...] ما يوافقها اهتزَّت له وحدثت لها أريحيَّة وطرب، وإذا وردَ عليها ما يخالفها قلقت، واستوحشت**))[1]، فتأثير العمل الأدبي في المتلقّي يعودُ إلى النفس وما يوافقها أو يخالفها، فالتَّلَقِّي عند **ابن طباطبا** مرتبطٌ بالحالةِ النفسيَّةِ والشُّعوريَّةِ.

وابن قتيبة يربطُ التَّلَقِّي الجيّد بالحالة النفسيَّة أيضاً، فهو يرى أنَّ الشاعر يفتتح قصيدته بالطّلل والغزل والنسيب ليهيأ نفسيَّة المتلقِّي لتلّقِّي الغرض المراد من القصيدة، فيذكر أنَّ الشَّاعرَ كانَ يبدأ بالوقوف على الأطلال وذكر ديار الأحبّة، فيبكي ويندبُ ويخاطبُ الرّبع، ثمّ يصل البكاء والوقوف على الأطلال بالنّسيب، فيشكو العذاب وألم الفراق والحزن والشّوق والصّبابة لتميلَ نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه، وليشدّ انتباه المتلقّي إلى شعره؛ لأن التشبيب قريب من أنس النّفوس، فمحبّة الغزل وإلف النّساء هذا ممّا جعله الله تعالى في تركيب النّفس البشريَّة، وعندما يستوثق الشَّاعر من جذب انتباه المتلقّي يرحلُ في شعره إلى السّهر والشّكوى، وينتقل بعدها إلى المديح، فيفضّل الممدوح على الأشباه؛ لينال مغنمه في المكافأة[2].

ويفصّلُ **ابن قتيبة** في موضوعات القصيدة العربيَّة القديمة، ويرى أنَّ الشاعرَ يتطرَّقُ لموضوعات عديدة من أجل التأثير في المتلقِّي ونفسيته، فالبُعد الجمالي يتحقَّقُ عند **ابن قتيبة** بمدى تأثير العمل الأدبيّ في متلقِّيه، كما أنَّ الجودة – في نظرِ **ابن قتيبة** – تتركّز في الصّناعة، ويستشعرها المُتلقّي (القارئ أو السَّامع)؛ أي يعطي للمُتلقِّي دوراً مهمّاً.وحاول أن يوجدَ أسساً نظريَّة لأدبويّة الأدب.

أمَّا **الآمدي** (1153–1233م) فإنه يضعُ قاعدةً للتلقِّي الصّحيح، وهذه القاعدة تقومُ على ضرورةِ اتباع الشاعر للقواعد الشعرية القديمة، فلابُدَّ من الرّبط بينَ النص الشعري والمتلقِّي حتَّى تتحقَّقَ العمليَّة الإبداعيَّة، **فالآمدي** يرى أنَّ التَّلَقِّي المقبول هو اهتمام الشاعر بقصيدته ونسجها وفق طريقة الشعراء الجاهليين والإسلاميين، ويرى أنَّ معرفة المتلقِّي بصاحب العمل الأدبي تؤثّرُ في تلقِّي العمل، فقد ذكر الآمدي أنَّ رجلاً كانَ لا يحبّ شعر **أبي تمَّام** (804–846م)، وذات يوم أنشدَ أبياتاً دونَ أن يعلمَ قائلها وأُعْجِبَ بها وأمر بكتابتها، فلمَّا عَلِمَ أنَّ هذا الشعر **لأبي تمَّام** أمر بتمزيقها[3].

فالآمدي يدعو المتلقِّي أن يكونَ حُرَّاً في إطلاق أحكامه؛ إذ نسمعه يقول: ((**ثمّ أكلك بعد ذلك إلى اختيارك، وما تقتضي عليه فطنتك، فينبغي أن تُمْعِنَ النّظر فيما يَرِدُ إليك، ولن ينتفعَ بالنّظر إلاَّ مَنْ يحسن أن يتأمّل، [...] وأنا [...] أوازنُ بين معنى ومعنى، وأقول أيّهما أشعر في ذلك المعنى، فلا تطالبني أن أتعدَّى هذا إلى أن أفصح لك بأيّهما أشعر عندي**))[4]، فهو يوازنُ بينَ المعاني ولكنَّهُ يترك التفضيل بينَ **أبي تمَّام والبحتري** للمتلقِّي.

فالتَّلَقِّي عند النُّقَّاد العرب مرتبط بقاعدة بلاغيَّة وهي (مراعاة الكلام لمقتضى الحال)، فعلى المبدع أن ينتقي ألفاظه ويختار كلامه بما يناسب المقام أوّلاً، وبما يناسب المتلقِّي ثانياً.

---

(1) العلوي، أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا: عيار الشعر، تحق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ، 1985م، صـ21.

(2) ينظر: ابن قتيبة: الشعر والشعراء، صـ74–75.

(3) ينظر: عبد الواحد، محمود عباس: قراءة النص وجماليَّات التَّلَقِّي، صـ 104.

(4) الآمدي: الموازنة بينَ أبي تمَّام والبحتري، تحق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت، صـ372.

وينبّه **عبد القاهر الجرجاني** (1010–1078م) إلى الطّبيعة الخصوصيَّة للمتلقِّي؛ إذ يرى أنَّ المتلقِّي يتعامَلُ معَ المستتر، ويكشفُ المعنى الدفين في العمل الأدبي، ويوضّحُ **الجرجاني** ذلك بقوله: **((ولم أزل منذُ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى (الفصاحة) و(البلاغة) [...]، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرّمز والإيماء، والإشارة في خفاءٍ، وبعضه كالتنبيه على المكان الخبيء ليُطلَب، وموضع الدّفين ليبحثَ عنه فيخرجَ، وكما يفتحُ لكَ الطّريق إلى المطلوب لتسلكه، وتُوضَع لكَ القاعدة لتُبْنَى عليها))**[1]، فالعمل الأدبي عند **عبد القاهر الجرجاني** (شفرة) بين مبدع العمل ومتلقّيه، وهذه الشّفرة تفاجئ المتلقِّي وتُسبِّبُ القلق والتّوتُّر، فيتحتّم عليه فكّ الشفرة التي أرسلها المبدع إليه فينتج المتلقِّي – بفكِّ الشّفرة– نصَّاً جديداً يكمنُ خلفَ نصّ المبدع، وهذا ما يعبّرُ عنه **الجرجاني** بقوله: **((وضربٌ آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللّفظ وحدَهُ، ولكن يدلك اللفظ على معناهُ الَّذي يقتضيه موضوعُه في اللغة، ثم تجدُ لذلك المعنى دِلالةً ثانية تصلُ بها إلى الغرض، ومدار هذا الأمر [...] أن تقولَ "المعنى" و"معنى المعنى" تعني بالمعنى المفهومَ من ظاهر اللّفظ والَّذي تصل إليه بغير واسطة و"بمعنى المعنى" أنْ تعقلَ من اللّفظ معنى، ثم يفضي بكَ ذلك المعنى إلى معنى آخرَ، كالَّذي فسَّرت))**[2].

فالعمل الأدبي يتحرَّكُ بينَ قطبي التَّلميح والتَّصريح، وعمليَّة فكّ الشّفرة الَّتي يقومُ بها المتلقِّي ليصلَ إلى المعنى الثاني أو الثالث أو الرَّابع أو ...؛ أي معنى المعنى، تجعله قطباً منتجاً للمعنى الفنّي؛ فمنهم مَنْ يرى أنَّ تحديد معنى المعنى يُوْجِبُ على المتلقِّي المشاركة في إنتاج الدّلالة[3].

والمتلقِّي يعطي العمل الأدبي أبعاداً تصوّريَّة توافق السّياق والمقام، وتبلغ غاية الإفهام والإقناع والتأثير؛ **((لأنَّ أنس النفوس موقوفٌ على أن تخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، ويأتيها بصريحٍ بعد مُكنًّى، وأن تردّها في الشّيء تعلّمها إيَّاه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها من العقلِ إلى الإحساس، وعمَّا يُعلَمُ بالفكرِ، إلى ما يُعلَمُ بالاضطرار والطّبع؛ لأنَّ العلمَ المُستفاد من طريق الحواس أو المركوز فيها من جهة الطّبع حدّ الضّرورة، يفضل المستفاد من جهة النظر والفكر في القوّة والاستحكام، وبلوغ الثقة غاية التَّمام))**[4]، فالتأثير في نفس المتلقِّي وتحريك مشاعره وتنبيه فكره يجبُ أن يُوضَعَ في عقل المبدع قبلَ الشّروع بإبداعه، وقد اهتمَّ **عبد القاهر الجرجاني** بقطبي الرّسالة الأدبيَّة؛ وهما "المرسل والمستقبل"، كما اهتمَّ بالرّسالة الأدبيَّة ذاتها.

ويشيرُ **حازم القرطاجنّي** (1211–1285م) إلى دور المتلقِّي وأهمّيَته في إنتاج المعنى الجماليّ، فقد حاوَلَ أن يقيمَ توازناً بينَ عناصر نظريَّة الشّعر؛ الَّتي هي: المبدع، والنّصّ، والمتلقِّي، والعَالم الخارجيّ[5].

يقولُ **حازم القرطاجنّي: ((يكون النّظر في صناعة البلاغة من جهة ما يكون عليه اللّفظ الدَّال على الصورة الذّهنيَّة في نفسِهِ، ومن جهة ما يكون عليه بالنسبة إلى موقعه من النفوس من جهة هيئته ودلالته، ومن جهة ما تكون عليه تلك الصور الذهنيَّة في أنفسها، ومن جهة مواقعها من النّفوس من جهة هيآتها ودلالاتها على ما خارج**

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر: دلائل الإعجاز، تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1991م، صـ34.

(2) المصدر السابق، صـ262–263.

(3) ينظر: حمودة، عبد العزيز: المرايا المقعّرة (نحو نظريَّة نقديَّة عربيَّة)، مطابع الوطن، الكويت، الكويت، 2001م، صـ395.

(4) الجرجاني، عبد القاهر: أسرار البلاغة، علَّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1991م، صـ121.

(5) ينظر: برهم، لطفيَّة إبراهيم: دراسات في نقد النّقد، دار الينابيع، دمشق، سورية، 2009م، صـ104.

الذّهن، ومن جهة ما تكون عليه في أنفسِها الأشياء الَّتي تلك المعاني الذهنيَّة صور لها وأمثلة دالَّة عليها، ومن جهة مواقع تلك الأشياء من النفوس))[1].

فدراسةُ **((العمل الأدبي – عند "حازم" – تقومُ على ثلاثة عناصر أساسيَّة**[*]**:**

أوّلاً: الألفاظ الَّتي تشكِّلُ في مجموعها العمل الأدبيّ.

ثانياً: المعاني أو الصّور الذّهنيَّة الَّتي تنقلها الألفاظ إلى المتلقِّي.

ثالثاً: العَالم الخارجي الَّذي هو أصل الصّور الذّهنيَّة التي يتشكّلُ منها العمل الأدبيّ.

ويدرسُ كُلّ عنصرٍ من هذه العناصر من جانبين؛ من حيثُ ما هو عليه في ذاته، ومن حيثُ صلته بغيره))[2]، ومن تلاحم هذه العناصر يولدُ المتلقِّي.

وقد ربطَ **حازم القرطاجنّي** التَّلَقِّي بالحالة النّفسيَّة للمتلقِّي؛ إذ جعلَ النّفس هي المتلقِّي الأوّل للعمل الأدبي، ويُعَدُّ حازم أنَّ الكلامَ الجيّدَ صادرٌ من المبدع إلى نفس المتلقِّي لإحداث الأثر في نفسِهِ، فنراه يُعرِّفُ الأغراض الشَّعريَّة: **((هي الهيئات النفسيَّة الَّتي ينحى بالمعاني المنتسبة إلى تلك الجهات نحوها، ويُمالُ بها إلى صوغها لكون الحقائق المرجوة لتلك المعاني في الأعيان ممَّا يهيأ النفس بتلك الهيئات وممَّا تطلبه النّفس أيضاً أو تهرب منه، إذا تهيَّأت بتلك الهيئات))**[3]، أدركَ **حازم القرطاجنّي** أهمّيّة الانفعال النفسي الَّذي يعملُ على تفاعل المتلقّي خلال تلقِّيه العمل الأدبي، فربطَ الغرض الشّعريّ بالحالة النفسيَّة للمتلقِّي.

وبناءً على ما تقدَّمَ نلحظ أنَّ هُنَاكَ إشارات واضحة إلى دور المتلقِّي وأهمّيّته في نقدنا العربيّ القديم، ويرى **حاتم الصّكر** أنَّ التنبيه على أثر القراءة والتَّلَقِّي ليسَ جديداً تماماً، وإنْ رُسِمَتْ معالمه على نحوٍ منتظمٍ، فقد بيّن النُّقَّاد القدامى أثر القراءة في حديثهم عن مراعاة مقتضى الحال، ومقامات التَّلَقِّي المطابقة لمقامات القول، وبرز لدى **الجرجاني** دور المتلقِّي في استنباط معنى المعنى[4].

فالمتلقِّي في العصر الجاهلي كانَ يتلقَّى الشعر ويطلق حكماً نقدياً على هذا الشعر، وقد يكون هذا المتلقِّي شخصاً واحداً مثل **النابغة الذّبياني**، وقد يكون جمهوراً من الناس مثل قبيلتي الأوس والخزرج، وفي عصر صدر الإسلام تدخَّل المتلقِّي في بعض المواقف في إنتاج المعنى الجماليّ مثلما فعل **الرّسول محمّد** (صلَّى الله عليه وسلَّم)، وفي العصر الأمويّ والعبَّاسيّ بدأ الاهتمام بالمتلقِّي يتضَّحُ من خلال كتابات النُّقَّاد القدامى من مثل **الجاحظ وابن طباطبا وابن قتيبة**؛ إذ أكّدوا دور المتلقِّي في إنتاج المعنى الجماليّ وفي نجاح العمليَّة الإبداعيَّة.

ومن النُّقَّاد القدامى من أولى العلاقة بينَ العمل الأدبيّ والمتلقِّي عنايةً خاصَّةً، مثل **عبد القاهر الجرجاني** الَّذي رأى أنَّ جماليَّات العمل الأدبي تنبعُ من قدرة المتلقِّي على فكّ الشفرة المتوضّعة في العمل الأدبيّ، ومن وصول المتلقِّي إلى معنى المعنى لإنجاح العملية الإبداعيَّة.

---

(1) القرطاجنّي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1980م، صـ17.

(*) هكذا وردَتْ، والصّواب (أساس).

(2) برهم، لطفية إبراهيم: دراسات في نقد النّقد، صـ104.

(3) القرطاجنّي، حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، صـ77.

(4) ينظر: الصّكر، حاتم: ترويض النّصّ (دراسة للتحليل النّصّيّ في النّقد المعاصر – إجراءات ومنهجيَّات)، الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، صـ52.

أمَّا **حازم القرطاجنّي** فقد ربطَ التَّلَقِّي وإنتاج المعنى الجمالي بالحالة النفسيَّة للمتلقِّي.

الاستنتاجات والتّوصيات:

ممَّا تقدَّم نلحظُ أنَّ نظريَّة التَّلقِّي قد أثارَتْ في الأساس تحديات منها:

1- إحلال مفهوم استعمال ما هو أدبيّ محلّ مفهوم اللُّغة الأدبيَّة.

2- إمكانيَّة وجود كفاءة أدبيَّة.

3- إعادة تحديد تاريخ الأدب من خلال الاهتمام بالتَّاريخ الجوهريّ للنظريَّة ذاتها وللقراءات والتّفسيرات.

4- مشكلة النّصّ المفتوح بوصفه متعدّد التّكافؤ التَّفسيري.

5- مشكلة التَّلقِّي والعقل.

6- التّراث والانتقاء: كيفَ يتجسّد وفقاً لأفق التّوقُّعات الَّتي تسمح لنا بتسجيل خبرة جماليَّة معطاة، أو قد تتغلغل في هذه النَّظريَّة من خلال:

أ- المتعة الجماليَّة النَّاتجة عن النّصّ ويقوم بها الشّخص نفسه، بوصفها تمثّل الجانب الإنتاجي في الخبرة الجماليَّة.

ب- دائرة الاستقبال الحسّيّ في مقابل أوّليّة الاعتراف التّصوّري.

ج- الخبرة الجماليَّة الاتّصاليَّة، وهي الَّتي تنتج لذّة العواطف المثارة بوساطة الشّعر أو البلاغة، وهما القادران على تعديل قناعات المُتلقّي وحركته من خلال:

1) التّراتب الإنتاجي الَّذي يخلق عالماً شبيهاً بعالمه ذاته.

2) التّراتب الاستقبالي الَّذي ينتهز الفرصة ليجدّدَ إدراكه الدَّاخلي والخارجي للواقع.

3) الحكم المفروض بوساطة النّصّ، أو التّعاطف مع معايير سابقة للسلوك، كل ذلك من خلال انفتاح التّجرِبة الذّاتيَّة على التّجرِبة المتبادلة.

الخاتمة:

ممَّا تقدَّمَ نجدُ أنَّ نظريَّة التَّلَقِّي حوَّلَتْ مركز الاهتمام من العمل الأدبي مثلما أنتجه المؤلّف (القطب الفنّيّ) إلى دور المتلقّي في إنتاج معنى العمل الأدبي وإعادة خلقه (القطب الجماليّ).

ونجدُ تبايناً واضحاً في تحديد مصطلح التَّلَقِّي ودلالته عند النقَّاد، فهذا التعدُّد الاصطلاحي لنظرية التَّلَقِّي بعضه ناشئٌ من النظريَّة نفسها، وبعضه الآخر ناشئٌ من اجتهادٍ يتعلّقُ بتعديل المصطلح، وبعضه ناشئٌ من التّرجمة؛ لهذا يُعَدُّ مصطلح التَّلَقِّي القاسم المشترك في تحديد المصطلح.

إنَّ النَّقَّاد العرب اهتموا اهتماماً كبيراً بالمتلقِّي في حصرهم البلاغة بمراعاة مقتضى الحال، فعلى المبدع أن يُحْسِنَ اختيار ألفاظه ومعانيه بما يناسب المقام أوّلاً، وبما يناسب المتلقِّي ثانياً.

أمَّا النُّقَّاد الغربيُّون فقد ارتبطت عمليَّة التَّلَقِّي عندهم بالعقل تارةً، وبالحواس تارةً أخرى، مبرزين دور المتلقِّي وأهمّيّته في إدراك العمل الأدبيّ.

المصادر والمراجع:

1. الأزدي، عليّ بن ظافر. *بدائع البدانة* . تحق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، طبعة مصر، مصر، 1970م، صـ280.

2. أفلاطون. *جمهورية أفلاطون*. نقلها إلى العربيَّة: حنَّا خبَّار، دار القلم، بيروت، لبنان، 1969م، صـ395.

3. الآمدي. *الموازنة بينَ أبي تمَّام والبحتري* . تحق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، المكتبة العلمية، بيروت، د.ت، عدد المجلدات (3).

4. برهم، لطفيَّة إبراهيم. *دراسات في نقد النّقد*. دار الينابيع، دمشق، سورية، 2009م، صـ143.

5. البريكي، فاطمة. *قضيَّة التَّلَقِّي في النَّقد العربيّ القديم* . دار العالم العربيّ للنشر والتوزيع، الإمارات العربيَّة المتّحدة، 2006م، صـ236.

6. بوبعيو، بوجمعة. *آليات التأويل وتعددية القراءة (مقاربة نظرية نقدية)* . اتحاد كُتَّاب العرب، دمشق، سورية، 2009م، صـ133.

7. الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر. *البيان والتبيين* . تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط 7، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1998م، صـ938.

8. الجرجاني، عبد القاهر. *أسرار البلاغة* . علَّق عليه: محمود محمّد شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، 1991م، صـ578.

9. الجرجاني، عبد القاهر. *دلائل الإعجاز* . تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1991م، صـ711.

10. ابن جعفر، أبي الفرج قدامة. *نقد الشعر* . تحق: كمال مصطفى، ط 3، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، 1978م، صـ217.

11. حمودة، عبد العزيز. *المرايا المقعّرة (نحو نظريَّة نقديَّة عربيَّة)* . مطابع الوطن، الكويت، الكويت، 2001م، صـ520.

12. خضر، ناظم عودة. *الأصول المعرفية لنظريَّة التَّلَقِّي*. دار الشّروق، عمَّان، الأردن، 1997م، صـ184.

13. *ديوان الأعشى*. شرح: محمّد حسين، ط7، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 1983م، صـ404.

14. *ديوان امرئ القيس*. تحق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط4، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، صـ170.

15. *ديوان جرير*. تحق: نعمان طه، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، صـ432.

16. *ديوان حسان بن ثابت*. تحق: سيد حنفي حسنين، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1973م، صـ435.

17. *ديوان الخنساء*. تحق: أنور أبو سويلم، دار عمَّان، عمَّان، الأردن، 1988م، صـ504.

18. *ديوان علقمة الفحل* . تحق: لطفي الصّقال ودرية الخطيب، دار الكتاب العربي، حلب، سورية، 1969م، صـ163.

19. *ديوان كعب بن زهير* . صنعة الإمام أبي سعيد الحسن السّكري، دار الكتب المصريَّة، القاهرة، مصر، 1950م، صـ162.

20. *ديوان النابغة الجعدي*. منشورات المكتب الإسلامي، دمشق، سورية، 1964م، صـ238.

21. *ديوان النابغة الذبياني* . تحق: محمّد أبو الفضل إبراهيم، ط 2، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، صـ122.

22. *شعر الأخطل*. تحق: فخر الدين قباوة، ط2، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1979م، صـ768.

23. شيفريل، إيف. *الوجيز في الأدب المقارن*. نقلاً عن كتاب: في نظرية التلقي، تر: غسَّان السيّد، دار الغد، دمشق، سورية، 2000م، صـ77.

24. الصّكر، حاتم. *ترويض النّصّ (دراسة للتحليل النّصّيّ في النّقد المعاصر – إجراءات ومنهجيَّات)* . الهيئة المصريَّة العامَّة للكتاب، القاهرة، مصر، 1998م، صـ271.

25. الصّيفي، إسماعيل. *بيئات الشعر عند العرب من الجاهلية إلى العصر الحديث* . دار المعرفة الجامعيَّة، 1990م، صـ233.

26. طاليس، أرسطو. *فن الشعر*. نقله: أبي بشر متى بن يونس القُنَّائي من السرياني إلى العربيّ، حقَّقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمّد عيّاد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1993م، صـ185.

27. عبد الواحد، محمود عباس. *قراءة النص وجماليات التلقي بينَ المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقديّ (دراسة مقارنة)*. دار الفكر العربيّ، القاهرة، مصر، 1996م، صـ144.

28. عزام، محمّد. *التَّلَقِّي ... والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)* . دار الينابيع، دمشق، سورية، 2007م، صـ156.

29. العلويّ، أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا. *عيار الشعر*، تحق: طه الحاجري، ومحمّد زغلول سلاَّم، المكتبة التجارية، القاهرة، مصر، 1956م، صـ171.

30. العلوي، أبو الحسن محمّد بن أحمد بن طباطبا. *عيار الشعر*. تحق: عبد العزيز بن ناصر المانع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ، 1985م، صـ209.

31. ابن قتيبة. *الشعر والشعراء*. تحق: أحمد محمّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ت، صـ1024.

32. القرطاجنّي، حازم. *منهاج البلغاء وسراج الأدباء* . تحق: محمد الحبيب ابن الخوجة، ط 3، دار العرب الإسلامي، بيروت، لبنان، 1980م، صـ555.

33. القيرواني، ابن رشيق. *العمدة في محاسن الشعر ونقده* . تحق: محمّد محيي الدّين عبد الحميد، ط 5، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1981م، صـ486.

34. المبارك، محمّد. *استقبال النص عند العرب* . المؤسّسة العربيَّة للدراسات والنّشر، بيروت، لبنان، 1999م، صـ300.

35. المرزباني. *الموشح*. تقديم: محيي الدين الخطيب، ط 2، المطبعة السلفية، القاهرة، مصر، 1964م، صـ363.

36. هلال، محمّد غنيمي. *النقد الأدبي الحديث*. مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، د.ت، صـ299.

37. هولب، روبرت. *نظرية التَّلَقِّي (مقدّمة نقديَّة)* . تر: عزّ الدّين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، رقم السلسلة 97، 1994م، صـ259.

38. ويمزات، ويليام. ك – بروكس، كلينيثث. *النقد الأدبي تاريخ موجز* . تر: حسام الخطيب ومحيي الدّين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، دمشق، سورية، 1973م، صـ238.

– **الدّوريات:**

1. سلامي، سميرة. *إرهاصات نظريَّة التلقي في أدب الجاحظ* ، مجلة التراث العربيّ، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، العدد (106)، السنة السابعة والعشرون، 2007م، صـ49–63.

2. عبد العظيم، حاتم. *النص السّردي وتفعيل القراءة* ، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، م (16)، ع (3)، 1997م، صـ77–95.

3. الغريبي، خالد. *الشعر ومستويات التلقي*، سلسلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدّة، السّعودية، مج9، ج34، 1999م، صـ108–119.