

## تدخل المتلقي القديم في إعادة صياغة النص الشعري

د. سالم علوي سالم حسين الحنشي<sup>1</sup>

### المخلص

اهتمت هذه الدراسة بدور المتلقي القديم في العملية الإبداعية الأدبية الشعرية تحديداً، لا بوصفه ناقدًا مشاركًا بإنتاج دلالات النصوص وفق توجهات نظرية التلقي ورؤيتها إليه فحسب، بل بوصفه يمارس دورًا أكثر من هذا، يتمثل في قيامه بدور المبدع (الشاعر) في إنتاج النص الإبداعي الشعري، إذ كان المتلقي القديم يقوم بهذا الدور قصدًا حينًا وعن غير قصد حينًا آخر، إذ إن وسيلة حفظ النص ونقله المتمثلة في المشافهة والرواية والنقل من راوٍ إلى آخر يؤدي إلى اللبس أحيانًا وعدم التحقق من السماع، فيضع المتلقي ألفاظًا يتوهم أنه سمعها، وأحيانًا أخرى ينسى ما سمع فيضطر إلى وضع بدل ما نسيه، فضلًا عن ذلك فقد كان المتلقي يتدخل عن قصد في إعادة صياغة النص الشعري حتى يلائم أفق توقعه ويتجاوز ما قد ورد في النص مما يمثل خرقًا لأفق التوقع، فكان يتدخل إذا وجد تجاوزًا للمعتقد الديني أو خرقًا وعدم تناسب مع الواقع المألوف في بيئة العرب وعاداتها الاجتماعية والأخلاقية، وقد يأتي التدخل لسوء التركيب اللغوي الذي يؤدي إلى لبس أو غموض في الدلالة، وقد يأتي تدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري ليلائم المقام الذي قيل فيه، إذا وجد أن فيه عدم تناسب مع المقام الذي قيل فيه، وقد يأتي للعكس أيضًا، وهو حين يرى (المتلقي) أن المقام الذي قيل فيه النص غير مناسب، وسيكون أجمل وأبلغ أن هو قيل في مقام آخر غير المقام الفعلي الذي ألقى فيه، أي أن تدخل المتلقي قد عدل النص (المقال) ليلائم المقام، وعدل المقام ليلائم النص (المقال).

الكلمات المفتاحية: المتلقي \_ أفق التلقي \_ إعادة الصياغة.

### The intervention of the ancient recipient in reformulating the poetic text

#### Abstract

This study focused on the role of the ancient recipient in the literary creative process, specifically in poetry. The recipient was not only seen as a participating

<sup>1</sup> أستاذ الأدب والنقد العربي القديم المشارك بكلية التربية عدن - جامعة عدن

critic in producing textual meanings according to the theories of reception and their interpretation. Instead, they played a more active role as the creator (poet) in producing the creative poetic text. The ancient recipient would assume this role intentionally at times and unintentionally at other times. The means of preserving and transmitting the text, such as recitation, narration, and transmission from one narrator to another, sometimes led to confusion and a lack of verification of what was heard. The recipient would then insert words they imagined they had heard or substitute what they had forgotten. Additionally, the recipient would intentionally intervene in rephrasing the poetic text to align it with their own expectations and go beyond what was mentioned in the text, which represented a breach of the horizon of expectation. They would intervene if they found a deviation from religious beliefs or a violation or mismatch with the familiar reality of the Arab environment and its social and ethical customs. The recipient's intervention could also occur due to poor linguistic structure, leading to ambiguity or confusion in meaning. The recipient would rephrase the poetic text to suit the context in which it was recited if they found it did not align with that context. Conversely, the recipient might believe that the text would be more beautiful and effective if it were recited in a different context than the actual one in which it was delivered. In this case, the recipient's intervention would modify the text to suit the context, and the context would be modified to suit the text.

**Keywords:** recipient, horizon of reception, rephrasing the text.

## مقدمة

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خير الأنام سيدنا محمد المبعوث رحمة للعالمين وعلى آله وصحبه ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين، وبعد:

تمثل أركان العملية الإبداعية الثلاثة: المبدع . النص . المتلقي، أركاناً أساسيةً في هذه العملية، ولا تستقيم ويكتب لها التحقق والنجاح إلا بوجودها جميعاً، فأدوارها متكاملة في تحقيق العملية الإبداعية، إلا أن الاهتمام النقدي المنهجي في العصر الحديث قد أفرز مناهج نقدية مختلفة الاهتمام والدراسة، فنجد بعضها يولي أحد هذه الأركان الثلاثة اهتماماً زائداً عن باقي الأركان، فكان بداية الاهتمام بدراسة الركن الأول (المبدع)، بوصفه أساس العملية الإبداعية، فترتب على ذلك ظهور المناهج السياقية التي تعنى بدراسة الظروف والملابسات الخارجية التي أحاطت بالمبدع لحظة إبداعه، فكان المنهج التاريخي والاجتماعي والنفسي، ثم لظروف

وملابسات خارجية أيضًا سياسية واقتصادية واجتماعية انتقل الاهتمام النقدي إلى دراسة الركن الثاني (النص) بوصفه نتاج العملية الإبداعية وأثرها المتحقق، فكان التركيز على دراسة المعجم والتراكيب اللغوية والأساليب التعبيرية والبنى الداخلية للنص، فنتج عن ذلك المناهج اللاسياقية (النصية) كالمنهج الأسلوبي والبنوي، ثم جاء الاهتمام بالركن الثالث (المتلقي) تراتبيًا بعد الاهتمام بالركنين السابقين (المبدع والنص)، بوصف المتلقي هو الذي يمنح نتاج العملية الإبداعية التحقق، وإخراج النص من الكمون والخمول إلى الوجود والحياة، فظهرت نظرية التلقي التي تعنى بهذا الركن المهمل بحسب وصفها.

وحين ننظر إلى التراث الإبداعي الأدبي نجد أن هذا النص أو ذلك يناسبه الدراسة وفق هذا المنهج أو ذلك، بمعنى أن جميع المناهج النقدية الحديثة صالحة الدراسة بتوجهاتها واهتماماتها في التراث الأدبي مع مراعاة تكييفها بحسب خصوصية الإبداع العربي بمعتقدات أهله وديانتهم وعاداتهم وتقاليدهم التي نجد أثرها في إبداعهم بشكلٍ جليٍّ: إبداعًا ونقدًا. وتعدُّ مناهج ما بعد البنيوية لاسيما نظرية التلقي أو جماليات التلقي أبرز تلك المناهج الحديثة التي تدرس الإبداع الأدبي من منظور المتلقي وما ينتج من قراءة للنصوص من خلال محاورتها، وبذلك فالمتلقي يكون حاضرًا وفاعلًا في العملية الإبداعية ومشاركًا في إنتاج معاني النصوص ودلالاتها، ونجد أن المتلقي القديم في مدونات النقد الأدبي لم يقتصر دوره على القراءة، إنتاج معاني النصوص ودلالاتها فحسب بل يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج النص الإبداعي الشعري نفسه، حين يجد أن النص قد تجاوز أفق توقعه وخالف ما يمكن انتظاره فيه، ولا يمكن أن يمثل ذلك التجاوز تعديلًا لأفق تلقيه ورافدًا إنتاجيًا له، فيتدخل في إزالة تجاوز النص وتعديل صياغته بما يوافق ما يمكن توقعه وانتظاره فيه.

وهذا التجاوز في دور المتلقي القديم المتمثل في إعادة صياغة النص الشعري سيكون محور اهتمام هذه الدراسة، إذ وجدت أن خصوصية الحياة العامة في ذلك الزمن القديم، كان لها أثرها الفاعل في تدخل المتلقي في إعادة الصياغة للنصوص الإبداعية الشعرية، فكان للشفاهية وعدم وجود الكتابة الأثر الفاعل في تعديل صياغة النص عن غير قصد سواء للبس السماع، وعدم التحقق من سماع النص بالصورة التي أُلقي فيها، أم للنسيان وعدم تذكر النص بصورته الأولى، وحتى لكليهما، فيضطر المتلقي إلى التدخل لإكمال الصياغة، ومن هنا

سيكون المحور الأول في هذه الدراسة (التدخل غير المقصود). فضلاً عن ذلك فقد كان المتلقي يتدخل قاصداً تعديل صياغة الشاعر، وأجاز لنفسه ذلك التدخل، وتعارف عليه لاسيما حين يكون التدخل لتعديل صياغة شكلت خرقاً لأفق توقعه، ولا يمكن تقبلها أو لتحسين الدلالة، فيتدخل في إعادة صياغة النص الشعري إذا كان فيه تجاوز للمعتقد الديني، أو العادات والتقاليد المألوفة في عادة العرب القدماء، أو وجد في صياغته إشكالاً قد يؤدي إلى غموض الدلالة أو يتوه المتلقي في فهمها، أو خلل في بنية النص الإيقاعية، ومن هنا سيأتي المحور الثاني (التدخل المقصود).

وسيكون قبل هذين المحورين تمهيد يختص بالمنهج ودور الركن الثالث (المتلقي) في العملية الإبداعية. وبعدها خاتمة تلخص أبرز النتائج التي ستتوصل إليها الدراسة ويليهما الإحالات والهوامش، فقائمة مصادر الدراسة ومراجعتها.

#### التمهيد

لقد مثلت أطراف العملية الإبداعية الثلاثة: المبدع، النص، المتلقي، محور اهتمام الممارسة النقدية في العصر الحديث، فكان الاهتمام في البداية بالطرف الأول: المبدع، بدراسة الظروف والملابسات المحيطة به، فأفرز ذلك الاهتمام المناهج السياقية: التاريخي، والاجتماعي، والنفسي...، ثم انتقل الاهتمام إلى الطرف الثاني: النص، وأفرز هذا الاهتمام المناهج النصية . التي عُنيت بدراسة النص بوصفه بنية مستقلة . كالمنهج الأسلوبي والمنهج البنوي...، ثم رأت هذه الممارسة أن الطرف الثالث (المتلقي) قد أُهمل، فأولته اهتمامها، فأفرز ذلك ما يعرف بما بعد البنوية كنظرية التلقي... (1).

واهتمام العملية النقدية الحديثة بالمتلقي نابع من رؤيتها أنه الأهم في العملية الإبداعية وصاحب السلطة أو الغواية فيها على غيره، ولذا فدارسته دون غيره ذات جدوى في العملية الإبداعية بشكل خاص والنقدية والحياتية العامة بشكل عام، بوصفه صاحب الدور الأساس في قيام العملية النقدية وأداء مهامها التقويمية والتقييمية، فضلاً عن التنظيرية والتطبيقية الإجرائية،

(1) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات: 22؛ نظرية التوصليل وقراءة النص الأدبي: 4؛ دليل الناقد الأدبي: 190. اتجاهات ما بعد البنوية هي: القراءة والتلقي، والتفكيك والتأويل، والسيمولوجيا.

وبدونه يظل النصُّ أثرًا لا حياة فيه، فهو قطعًا ليس منتج النص؛ لكنه مع ذلك منتج دلالاته، وقد يتدخل في إعادة صياغته؛ ليكون منسجمًا مع أفق انتظاره.

وتتطلب هذه الدراسة من دور المتلقي في إنتاج دلالة النص وفق أفق انتظاره من خلال تدخله المباشر في صلب الدور الأساس للطرفين الآخرين في العملية الإبداعية: الشاعر، والنص، بتمثّل المتلقي دور المبدع/ الشاعر في صياغة النص الإبداعي الشعري وبلورته بصورة أخرى تغاير الصورة الأولى التي أخرجها فيها الشاعر؛ وذلك من خلال تعديل صياغة النص الشعري حتى يصبح منسجمًا مع أفق انتظاره.

وتسعى . وفق منهج نظرية التلقي بتوجهها العام في دراسة الأدب في سياق تلقيه . إلى كشف دور المتلقي في العملية الإبداعية والنقدية في التراث الأدبي الشعري العربي القديم، وذلك من خلال تلمس هذا الدور في مدونات الأدب العربي القديم بصفة عامة والمدونات النقدية بصفة خاصة.

إذ نجد أن المتلقي النوعي/ الناقد القديم قد يتمثّل دور الشاعر، ويعمل على إعادة صياغة النص الشعري الذي تجاوز فيه الشاعر أفق انتظاره أو حاد عن الصوب في شيء منه، فكانت صياغة النص الشعري بالصورة التي أخرجها فيه الشاعر تمثّل خرقًا لأفق انتظار المتلقي، فيأتي دور المتلقي في هذا التدخل بإعادة صياغة النص الشعري وإخراجه بصورة أخرى تنسجم مع هذا الأفق المتمثل بكل خبرات المتلقي ومعارفه وثقافته العامة والخاصة، ويمكن القول بعبارة أخرى إن أفق انتظار أو توقع المتلقي يتشكل من كل موروثات الثقافة الموضوعية والفنية التي شكلت تلك القيود والأسس والمعايير في كل جنس ونوع أدبي فضلًا عن الثقافة العامة التي تتيح للمتلقي قراءة النص الشعري؛ ولهذا نجد التدخل أحيانًا ينصب لإصلاح خلل فني في النص حتى يستقيم إيقاعيًا أو تصويريًا أو لغويًا، أو ليكون في وضع تركيب لغوي واضح وسهل وقريب الدلالة من فهم المتلقي العام، وأحيانًا يكون تقويميًا حتى يكون النص وفق العادات والأصول المألوفة والمتعارف عليها، وأحيانًا أخرى لينسجم عقائديًا أو مذهبياً...، وقد يتدخل المتلقي أحيانًا في إعادة صياغة النص عن غير قصد. ومن هنا سيتم تناول تدخل المتلقي في إعادة صياغة النص في محورين كالآتي:

أولاً: تدخل المتلقي القديم غير المقصود في إعادة صياغة النص الشعري

نتيجة لأداة الحفظ الأولى للتراث الأدبي العربي القديم بصفة عامة والشعري بصفة خاصة، تلك الأداة القائمة على آلية المشافهة والرواية والنقل من شخص إلى آخر، نجد أن تدخل المتلقي القديم في إعادة صياغة النص الشعري أحياناً يكون ناتجاً عن لبس الرواية الشفاهية وعدم التحقق من السماع السليم فيسعى المتلقي جاهداً لإعادة الصياغة عن حسن نية ليس لغاية ما تقويمية، وذلك كالذي يروى أنه «قُرئ يوماً على الأصمعي في شعر أبي ذؤيب: [الطويل]

### بِأَسْفَلِ ذَاتِ الدَّيْرِ أُفْرِدَ جَحْشُهَا

فقال أعرابي حضر المجلس للقارئ: ضلّ ضلّالك أيها القارئ! إنما هي (ذاتُ الدَّيْرِ) وهي ثَبِيَّةٌ عندنا، فأخذ الأصمعي بذلك فيما بعد<sup>(1)</sup> فالمتلقي هنا ربما لعدم التحقق من السماع وجهله باسم ذلك المكان استبشع دلالة هذه اللفظة المكانية واستبدلها بأخرى؛ ولذلك قال ابن قتيبة: "كل علم محتاج إلى السماع. وأحوجه إلى ذلك علم الدين، ثم الشعر، لما فيه من الألفاظ الغريبة، واللغات المختلفة، والكلام الوحشي، وأسماء الشجر والنبات والمواضع والمياه، فإنك لا تفصل في شعر الهدليين بين (شانة) و(ساية) وهما موضعان، ولا تثق بمعرفتك في حزم نُبائع، وعروان الكراث، وشسي عبقر، وأسد حليّة، وأسد تَرَجٍ، ودُفَاقٍ، وتُضَارِعٍ، وأشباه هذا لأنه لا يلحق بالذكاء والفتنة، كما يلحق مشتقُّ الغريب"<sup>(2)</sup> وقد كان ابن قتيبة محقاً في ذلك. فمثل هذه الأسماء لا تُعرَف وتضبط بالذكاء والفتنة وإنما بوساطة آلية السماع أي المشافهة من أهل تلك المواضع، وممن استعملها في تعبيره الإبداعي، ومن سمع عنها من مصادرها الأصلية الأولى.

ويأتي ضمن هذا الاتجاه . التدخل غير المقصود . تدخل المتلقي الاضطراري في صياغة النص الشعري عند تعرّضه للنسيان، ويحتمل أن هذا التدخل كثير وشائع لدى العرب الأوائل بسبب تلك الآلة (الرواية الشفاهية) المعتمد عليها في حفظ الشعر وتناقله، فيحصل أن ينسى المتلقي/ الراوي بعض النصّ، فيعمل على محاولة التذكر فلا يتذكره بأكمله، فيعمل على ملء

(1) الشعر والشعراء: 1/ 83. والبيت في: شرح أشعار الهدليين: 1/ 136. وتما البيت: فقد ولهت يومين فهي خلوج.

(2) الشعر والشعراء: 1/ 82. 83.

الفراغات التي لم يتذكرها بألفاظ من عنده، وذلك نحو ما حدث لدى الشاعر كُثِيرٍ إذ يقال: "إنه أنشد منشد قوله وهو يسمع: [الطويل]

وَقَصَّيْنِ مَا قَضَيْنِ نَّمْ تَرَكْنِي  
بِفَيْفَا حُرَيْمٍ قَاعِدًا أَتَلَدُّ

فقال كُثِيرٌ: أنا ما قلت كذا، أتراني قاعدًا أصنع ماذا؟ قيل: فجالسًا؟ قال: ولا هذا! أجالسًا كنت أبول، قيل: فما قلت؟ قال: واقفًا، يريد واقفًا على مطيته فهذا هو المعروف من عادتهم<sup>(1)</sup> ففي هذا القول دليل على تدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري إذا لم يتذكر ما قال الشاعر تحديدًا، فيأتي باللفظة المتفقدة في الوزن مع اللفظة التي لم يتذكرها بحيث يكون البيت الشعري مستقيمًا وزنيًا؛ ولذلك "قال ذو الرُّمَّة لعيسى بن عمر: اكتب شعري، فالكتاب أحب إلي من الحفظ، لأن الأعرابي ينسى الكلمة وقد سهر في طلبها ليلته، فيضع في موضعها كلمة في وزنها، ثم يُشدها الناس، والكتاب لا ينسى ولا يُبدل كلامًا بكلام<sup>(2)</sup>" فالحفظ للنص كتابةً ضمن ببقائه كما قاله صاحبه، والرواية الشفاهية هي التي تجعل المتلقي يتدخل في إعادة صياغة النص إذا ما تعرض لنسيانه أو نسيان بعضه.

وهذا التدخل للمتلقي/ الراوي هو الذي يجعلنا نرى روايات النص الشعري الواحد (القصيدة) تختلف ترتيبًا وأبياتًا وأشطرًا وألفاظًا من مصدر إلى آخر، وربما كان هذا المتلقي/ الراوي قليل البضاعة بصناعة الشعر فينتج نصًا غير منقح، وهو مما استدركه المتلقي القديم/ ابن طباطبا العلوي(ت322هـ) وأشار إليه قائلا: "ربما وقع الخلل في الشعر من جهة الرواة والناقلين له فيسمعون الشعر على جهته ويؤدونه على غيرها سهواً، ولا يتدكرون حقيقة ما سمعوه منه"<sup>(3)</sup>، أي أن الخلل والاضطراب الذي يلاحظ أحيانًا في بنية النص الشعري القديم قد يرجع إلى تدخل المتلقي/ الراوي في صياغة النص بوضع ألفاظ مكان الألفاظ التي ينساها.

ثانيًا: تدخل المتلقي القديم المقصود في إعادة صياغة النص الشعري

وإذا كانت تدخلات المتلقي السابقة في إعادة صياغة النص اضطرارية وبدون قصد منه في غالبها. كما اتضح. وغير معلنة، فإن هناك تدخلات أخرى يقوم بها المتلقي عن قصد،

(1) الموازنة بين أبي تمام والبحراني: 386. والبيت في ديوان كُثِيرٍ عَرَّة: 439. خريم: ثنية بين جبلين بين المدينة والروحاء.

(2) كتاب الحيوان: 1/ 41.

(3) عيار الشعر: 209.

وبيين سبب ذلك التدخل والموضع الذي تدخل فيه، وأكثر من ذلك فقد جَوَزَ المتلقي القديم نفسه هذا التدخل المقصود في إعادة صياغة النصّ، وتغيير ما يمكن تغييره إذا لم يتفق نصّ الشاعر مع أفق انتظاره، يتضح ذلك فيما رواه المرزباني(ت384هـ) عن الأصمعي(ت216هـ) أنه قال: ((قرأت على خلف شعر جرير فلما بلغت قوله: [الطويل]

**فيالك يوماً خيره قبل شره**      **تغيب واشيه واقصر عاذله**

فقال: ويله: وما ينفعه خير يؤول إلى شر؟ قلت له: هكذا قرأته على أبي عمرو. فقال لي: صدقت، وكذا قاله جرير، وكان قليل التنقيح مشرد الألفاظ، وما كان أبو عمرو ليقترنك إلا كما سمع، فقلت: فكيف كان يجب أن يقول؟ قال: الأجود له لو قال: فيالك يوماً خيره دون شره. فاروه هكذا، فقد كانت الرواة قديماً تصلح من أشعار القدماء، فقلت: والله لا أرويه بعد هذا إلا هكذا<sup>(1)</sup>، ففي هذا القول يخبرنا (خلف) أنّ الرواة(المتلقين) القدماء يعملون على تغيير النصوص بما يتفق مع الأفق الذي يتلقون به، فيستحسنون ما يغيرون فيقرؤونه ويسيرون عليه، ويرى أن ذلك يجوز لهم أيضاً، ولذلك عمل على تغيير قول جرير السابق، وأمر الأصمعي أن يرويه على هذا النحو المعدّل، فاستحسن الأصمعي هو الآخر هذا التعديل، ووعد بأن لا يرويه إلا بالصورة المعدلة.

وقد جاء تدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري السابق؛ لتحسين دلالاته وإبعاد ما توحى إليه الدلالة السابقة من سلبية، تنفر النفس منها وتشمئز من سماعها. ومع ذلك ظل النص محتفظاً بقيمه الشعرية لاسيما الإيقاعية الكمية الوزن وكذلك القافية لأن المتلقي تدخل في صياغة الشطر الأول مع المحافظة على البنية الإيقاعية الوزنية ولم يمس الشطر الثاني الذي يشتمل على البنية الإيقاعية القافية.

وقد وردت هذه الرواية في مصدر آخر نوردها هنا لتبيين الاختلاف الناتج عن الرواية الشفهية من رواية إلى أخرى، إذ ورد في كتاب (زهر الآداب وثمر الألباب) للحصري القيرواني(ت453هـ)، "قال الأصمعي: قرأت على أبي مُخَذَّر خلف بن حَيَّان الأحمر شعر جرير، فلما بلغت إلى قوله: [الطويل]

(1) الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء: 156-157. والبيت في ديوان جرير: 965/2.

إلَيَّ صباه غالبٌ لي باطله

ويوم كإبهام القطاة محبب

كمن نبله محرومة وحبائله

رزقنا به الصيد العزيز ولم نكن

تغيب واشيه وأقصر باطله

فيالك يوم خيره قبل شره

فقال خلف: ويحه! فما ينفعه خيرٌ يؤول إلى شرٍّ؟ فقلت له" كذا قرأته على أبي عمرو بن العلاء، فقال لي: وكذا قال جرير، وما كان أبو عمرو ليقرئك إلا ما سمع، قلت: فكيف كان يجب أن يكون؟ قال: الأجود أن يقول: خيره دون شره، فاروه كذلك، فقد كانت الرواة قديماً تُصْلِحُ أشعار الأوائل، فقلت: والله لا أرويه بعدها إلا كذا"<sup>(1)</sup> وفي هذه الرواية يتضح اختلاف اللفظة الأخيرة في البيت الذي تدخل المتلقي في إعادة صياغة شطره الأول قصداً لتحسين دلالاته لكن هذا الاختلاف في اللفظة الأخيرة في البيت لم يكن قصداً حتى يتفق النص مع أفق انتظار المتلقي وإنما هو ناتج عن طبيعة هذه الآلية المتكأ عليها في نقل الشعر(الرواية الشفهية) التي ينسى بسببها المتلقي/ الراوي بعض النصِّ فيملاً الفراغ بلفظة أخرى.

ويظل المعتقد الديني من أبرز مكونات أفق انتظار المتلقي العربي المسلم؛ ولذلك يتدخل المتلقي في إعادة صياغة النصِّ إذا خرقت صياغة الشاعر هذا المعتقد، حتى تستقيم صياغته مع منهج العقيدة الإسلامية، نحو قول أبي تمام: [الطويل]

رَضِيْتُ وَهَلْ أَرْضَى إِذَا كَانَ مُسْخِطِي  
مِنَ الْأَمْرِ مَا فِيهِ رِضًا مِّنْ لَهُ الْأَمْرُ

فالأمدي يرى أن الشاعر غير موقِّف في استعمال حرف(هل) لما يحمله من دلالة في هذا الموضوع، وينتجه من دلالة فيها من الفحش ما فيها، وأن المعنى سيستقيم بوضع حرف(قد) بدلاً عنه، فقال: "معنى هل في هذا البيت التقرير.. فقوله (وهل أرضى) تقرير لفعل ينفيه عن نفسه، وهو الرضا، كما يقول القائل: وهل يمكنني المقام على هذه الحال؟ أي لا يمكنني، وهل يصبر الحر على الذل؟... وهذه أفعال معناها النفي، فقوله: (وهل أرضى) إنما هو نفي للرضا، فصار المعنى ولست أرضى، إذا كان الذي يسخطني ما فيه رضا مِّنْ له الأمر، أي رضا الله تعالى، وهذا خطأ منه فاحش"<sup>(2)</sup>، فالشاعر بهذا الاستعمال قد أخطأ كما يرى

(1) زهر الآداب وثمر الألباب: 2/ 350 . 351.

(2) الموازنة: 189- 190. والبيت في: ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي: 4/ 571.

المتلقي (الأمدي)، إذ لفظة (هل) هنا تفيد نفي رضاه لما يرضى الله سبحانه وتعالى، وهذا يخالف العقيدة الإسلامية التي تدعو إلى طاعة الله ورسوله، وبعد محاجة طويلة لمن قد يحاول أن يخرج الشاعر ممّا قد وقع فيه من خطأ، ومعالجة لكل الاحتمالات الممكنة معززًا ذلك بشواهد شعرية لشعراء فحول دون أن ينسى أقوال العلماء والنحاة كسيبويه وأبي إسحاق الزجاج وغيرهما من رجال العربية يقول: "إن البيت كان يستقيم بقد ويغنينا عن الاحتجاج الطويل"<sup>(1)</sup>؛ لأن المعنى سيكون: رضيت وقد أَرْضَى إذا كان يسخطني ما فيه رضا الله سبحانه وتعالى، وبهذا يكون الشاعر العبد لله بهذا القول مطيعًا لله راضيًا مسلمًا بما قضى الله وقدره ورضي به.

ويدخل ضمن هذا الاتجاه . التدخل في إعادة صياغة النص الشعري لتجاوزه المعتقد الديني . قول حسان بن ثابت: [البسيط]

أَكْرِمِ بِقَوْمِ رَسُولِ اللَّهِ شِيعَتَهُمْ  
إِذَا تَفَرَّقَتِ الْأَهْوَاءُ وَالشَّيْعُ

إذ يقول المتلقي (ابن طباطبا): "كان يجب أن يقول: هم شيعة رسول الله، لأن في هذا الكلام جفاء"<sup>(2)</sup> فالمتلقي لم يستسغ صياغة الشاعر؛ لوصفها الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأنه شيعة القوم، ويرى أن الواجب أن يصف القوم بأنهم شيعة رسول الله، فالناس تابعون للرسول (صلى الله عليه وسلم) وليس العكس.

ويتدخل المتلقي في تعديل صياغة النص الشعري حتى يتفق مع أفق انتظاره الذي يتشكل وفق مألوف الواقع المعاش في جزء كبير منه، ومن هذا المنطلق عدلت صياغة بيت أبي تمام كما يروي الصاحب بن عباد أن أبا الفضل العميدي أنشده: [الكامل]

أَبْدَيْتَ لِي عَنْ صَفْحَةِ الْمَاءِ الَّذِي  
قَدْ كُنْتُ أَعْهَدُهُ كَثِيرَ الطَّحْبِ

فقال: "قلت: زَيْنَ سيدنا هذا الشعر، بإقامته (الصفحة) مُقَامَ (الجلدة)، فقال: كذا يلزمنا لمثل أبي تمام إذا أمكن إصلاح بيت بلفظة، وتهذيب قصيدة بكلمة"<sup>(3)</sup>، فالعميدي تدخل في تعديل

(1) الموازنة: 192.

(2) عيار الشعر: 158. والبيت في: ديوان حسان بن ثابت: 103 / 1. وورد بهذا الموضوع: قائدهم بدلاً عن شيعتهم.

(3) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: 38؛ الكشف عن مساوئ المتنبي، للصاحب بن عباد، ضمن: الإبانة عن سرقات المتنبي: 248 . 249. والبيت في: ديوان أبي تمام: 261 / 1.

صياغة النص حتى يتفق مع أفق انتظاره الذي يريد أن يكون التعبير قريب مما هو عليه الواقع الخارجي، والصاحب بن عباد يستحسن ذلك التعديل للسبب ذاته، ويحثه العميدي على عمل ذلك في الشعر الذي يشكل خرقاً وتجاوزاً لأفق التوقع إذا أمكن حتى يتسوق معه. وقد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة النص إذا رأى أن الشاعر قد وقع في التناقض في قوله الشعري الواحد، نحو قول عبد الرحمن بن عبد الله القس: [الطويل]

أرى هجرها وأقتل مثلين فاقصروا  
ملاكمم فالتقتل أغمى وأيسر

فقدامة بن جعفر (ت337هـ) يرى أن في هذا البيت الشعري تناقض عن طريق الإيجاب والسلب، ويعلق قائلاً: "أوجب هذا الشاعر الهجر والقتل أنهما مثلان، ثم سلبهما ذلك بقوله: إن القتل أغمى وأيسر فكأنه قال: إن القتل مثل الهجر، وليس هو مثله ولعل الشاعر أراد أن يقول: بل القتل أغمى وأيسر، ولو قال: (بل) لكان الشعر مستقيماً، لأن مقام لفظة (بل) مقام ما ينفي الماضي ويثبت المستأنف، لكنه لما لم يقلها، وأتى بجمع الإثبات ونفيه استحال شعره"<sup>(1)</sup> ويرد قائلاً: "وليس إذا علمنا أن شاعراً أراد لفظة تقيم شعره، فجعل مكانها لفظة تحيله وتفسده، وجب أن يحتسب له ما يتوهم أنه أراده، ويترك ما قد صرح به، ولو كانت الأمور كلها تجري على هذا لم يكن خطأ"<sup>(2)</sup>، فيرى المتلقي (قدامة بن جعفر) أن الشعر يُقيم ويُفسر بالصورة المتجلية التي ورد عليها، لا بما يُحتمل ويتوهم أنه يراد أن يكون عليها فحاد عنها؛ ولذلك يرى أن هذا الشاعر قد وقع في التناقض لأنه قال: إن القتل مثل الهجر، وعقب مباشرة: إن القتل أغمى وأيسر من الهجر، أي ليس مثله، وهذا تناقض عن طريق الإيجاب والسلب، فالإيجاب تعبير الشاعر بأن القتل وهجر المحب لحبيبه سواء لا يختلفان في شيء، والسلب قوله مباشرة أن قتل المحب أهون وأيسر من هجر حبيبه، والشاعر كان سيتجاوز هذا التناقض الذي وقع فيه لو أنه وضع (بل) مقام (الفاء)، وسيكون المعنى صحيحاً، لأن (بل) تقيّد الإضراب إما إبطالياً وإما انتقاليّاً، وهنا كانت ستوحي بالإضراب الإبطالي، أي تبطل الحكم السابق وتثبت اللاحق، وسيكون المعنى، أن للقتل والهجر وقع واحد على نفس المحب عند فراق محبوبته، بل إن وقع القتل أيسر من الهجر.

(1) نقد الشعر: 211. وقصر عن الشيء: كَفَّ عنه وتركه.

(2) نقد الشعر: 211..

ويشبه ذلك قول أبي تمام في علي بن الجهم: [الكامل]

وَإِذَا فَقَدْتَ أَحَا فَلَمْ تَفْقِدْ لَهُ دَمْعًا وَلَا صَبْرًا فَلَسْتَ بِفَاقِدٍ

إذ يرى المتلقي (الأمدي) أن: "قوله (فلم تفقد له دمعا ولا صبورا) من أفحش الخطأ؛ لأن الصابر لا يكون باكيا، والباكي لا يكون صابرا، فقد نسق بلفظة على لفظه وهما نعتان متضادان، ولا يجوز أن يكونا مجتمعين... ولو كان قال (فلم تفقد له دمعا ولا جزعا) أو (دمعا ولا شوقا ولا قلقا) لكان المعنى مستقيما... ولو كان جعلهما وصفين لرجلين فقال:

وَإِذَا فَقَدْتَ أَحَا لِفَقْدِكَ بَاكِيًا أَوْ صَابِرًا جَلْدًا فَلَسْتَ بِفَاقِدٍ

أي: لست بفاقد هذا؛ لأنه محصل لك، أو لست بفاقد هذا؛ لأنه ناس مودتك. لكان المعنى سائغا حسنا واضحا، أو لو جعله شخصا واحدا وجعل له أحد الوصفين فقال:

وَإِذَا فَقَدْتَ أَحَا فَاسْبَلْ دَمْعَهُ أَوْ ظَلَّ مُصْطَبِرًا فَلَسْتَ بِفَاقِدٍ

لكان أيضا سائغا على هذا المذهب، أو لو كان استوى له في ذلك اللفظ بعينه أن يقول (فلم تَفْقِدْ له دمعا أو صبورا) حتى لا يجعل له إلا أحدهما لساغ ذلك، لكنه نسق بالصبر على الدمع فجعلهما جميعا له، ففسد المعنى<sup>(1)</sup>، ولهذا حاول المتلقي (الأمدي) أن يصلح ما رأى في البيت من فساد في المعنى بسبب عطف النسق (الواو) للنعنتين المتناقضتين (البكاء والصبر) وجمعهما في شخص واحد، فقدم عدة تصورات لإعادة صياغة هذا النص الشعري حتى يستقيم المعنى بالصورة التي ينتظرها أفق تلقيه وتوقعه.

وقد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة التركيب اللغوي تقديما وتأخيرا إذا رأى أن في صياغة النص التركيبية خللا يشوش دلالاته؛ حتى تكون الدلالة قريبة للفهم وأكثر وضوحا، من ذلك تدخل ابن طباطبا العلوي في إعادة صياغة التركيب اللغوي في قول ذي الرمة: [البسيط]

كَأَنَّ أَصْوَاتَ مَنْ يُبْغَالَهُنَّ بَنَاءَ أَوَاخِرِ الْمَيْسِ أَصْوَاتِ الْفَرَارِيحِ

الذي رأى أنه متفاوت في النسج، ويريد أن يقول:

كَأَنَّ أَصْوَاتَ أَوَاخِرِ الْمَيْسِ أَصْوَاتِ الْفَرَارِيحِ مِنْ يُبْغَالَهُنَّ بِنَاءٍ<sup>(2)</sup>

(1) الموازنة: 203 . 204 . والبيت في ديوان أبي تمام: 401 / 1.

(2) ينظر: عيار الشعر: 70 . وبيت ذي الرمة في ديوانه: 43.

"فهو يغيّر في عبارة التشبيه ويقرب المشبه به (أصوات الفراريح) من المشبه (أصوات أواخر الميس) حتى يفهم السامع معنى البيت؛ لأن تركه على الحالة الأولى يجعل القارئ يتوهم أن الأصوات هي أصوات الإيغال وليست أصوات الميس، لذلك غير مواقع الكلمات ونسجها نسجاً جديداً يكون أوضح وأسهل لفهم المتلقي"<sup>(1)</sup> ويُلاحظ أن هذا التدخّل جاء لتوضيح الدلالة . من خلال إعادة صياغة التركيب، وجعل أطراف التشبيه مرتبة: الأداة فالمشبه فالمشبه به فوجه الشبه، وهذه الإعادة للصياغة قد جعلت الدلالة قريبة للفهم وواضحة من خلال وضوح التركيب وسلامته . لكن لم يُعر جانب الإيقاع القافوي أهمية، وغيره تماماً، ولا شك أن الصياغة بهذا الشكل المعدل تخرج هذا البيت عن القصيدة التي ورد فيها لالتزامها وحدة الروي بشكل خاص والقافية بشكل عام. ووضع البيت بهذه الصورة المعدلة يتدخل المتلقي (ابن طباطبا) ضمن القصيدة سيكون أكثر خللاً ونشأراً من وضعه بالصورة التي أوردها فيه الشاعر بما فيها من تفاوت نسج قد يصعب فهم الدلالة ويجعلها ملتبسة فيه.

وإذا كان تدخل المتلقي السابق ركز على تقريب الدلالة وجعل التشبيه مرتباً وواضحاً ولم يركز على ما أصاب الإيقاع القافوي من خلل بوضع هذا البيت ضمن القصيدة، فلا يعني ذلك أن المتلقي/ الشاعر (ابن طباطبا) قليل الخبرة بصناعة الشعر، لكن ربما انشغاله بما حواه البيت من تركيب لغوي مُشكّل، ومستوى فهم المتلقي العام، ومناقشة أمر هذا البيت بصورة مستقلة بهذا الحيز، كل ذلك كان المسيطر على المتلقي (الناقد) في هذا المقام النقدي، ويبرر له هذا التدخل وما وقع فيه من سهو أدى إلى خلل في جانب الإيقاع القافوي حين وضع هذا البيت بالصورة المعدلة ضمن إطار القصيدة، ومع ذلك نجد هذا المتلقي يتدخل في موضع آخر من هذا المنظور، إعادة صياغة التركيب اللغوي، مع المحافظة على الإيقاع القافوي، وذلك في

قول الشاعر عروة بن أذينة: [الكامل]

بالغيّب أن قد كان قبل سقاكها

واسق العدو بكأسه واعلم له

يوماً بذلت كرامةً لجزاكها

واجز الكرامة من ترى أن لو له

(1) الفعالية النقدية في الوصول إلى مكونات النص في التراث النقدي العربي: 17.

إذ يقول فيه ابن طباطبا: "البيت الثاني كان مخرجه أن يقول: وأجز الكرامة من ترى أن لو بذلت له يوماً كرامة لجزاها"<sup>(1)</sup>، فهو يرى أن صياغة النص الشعري بهذه الصورة التي وضعها الشاعر تجعل التركيب اللغوي في البيت الثاني مُشكلاً لفهم الدلالة بما حواه من تأخير ما كان ينبغي تقديمه، أي أن فيه تأخير فعل الشرط (بذلت) أدى إلى سوء التركيب اللغوي، الذي قد يؤدي إلى سوء الفهم لدى المتلقي وصعوبته، لذلك فإن الشاعر لو قدّم هذا الفعل (فعل الشرط) بعد الأداة (أداة الشرط) مباشرة، وقال: (لو بذلت) لكان أحسن وأسلم من ناحية التركيب اللغوي النحوي، بما يجعل تركيبه سليماً وواضحاً للمتلقي، مع المحافظة على إيقاع البيت وزناً وقافيةً. واضطرار الشاعر للمحافظة على القيود الرئيسية في الإبداع الشعري، نحو الإيقاع الوزني والقافيي يجعله يحتال على المتبادر إلى أفق انتظار المتلقي، بتعديل صياغة التركيب اللغوي أو استبدال لفظة بأخرى، نحو: "قول المزرّد أخي الشماخ: [الطويل]

فما برح الولدان حتى رأيتَه  
على البكر يمر به بساقٍ وحافرٍ

يريد بساقٍ وقدم"<sup>(2)</sup> فالمتلقي يعرف أن الشاعر أراد لفظة (قدم) لكن حرف الروي تحديداً والقافية المؤسسة التي نظم بها الشاعر قصيدته جعلته يستبدل لفظة الحافر بلفظة القدم، "فاستعمل الحافر هنا بدل القدم كان احتيالياً واستسلاماً لمقتضيات الروي وبالتالي فهو كلمة زائدة مصطنعة"<sup>(3)</sup> لكن الشاعر إذا حذفها أو وضع لفظة (قدم) مكانها سيقع في خللٍ أكثر وضوحاً وستكون المؤاخذه عليه أكبر وأوسع، حتى ممن لا يفقه في صنعة الشعر كثيراً.

وقد يمارس الشاعر نفسه دور هذا المتلقي في إعادة الصياغة للنص مرّة أخرى، بناءً على ملاحظات المتلقي في النص، إذ غاية الشاعر من النص توصيله إلى المتلقي وتحقيق قبوله ورضاه عنه، ومن هنا كان الشاعر يهتمُّ بأفق التلقي، ويحترز من الوقوع في الأخطاء التي قد يؤاخذها فيها المتلقي، ويتعلم منه كيفية الإبداع الشعري السليم، وقد يُضطرُّ أحياناً إلى إعادة صياغة النصّ مرة أخرى بعد إلقائه ليتجنب ما قد عابه فيه المتلقي مما لم يرضِ ذوقه، وأبرز مثال على ذلك النابغة الذبياني في قوله: [الكامل]

(1) عيار الشعر: 68. والبيتان في ديوان عمرو بن أذينة: 61.

(2) عيار الشعر: 171.

(3) الفعالية النقدية في الوصول إلى مكونات النص في التراث النقدي العربي: 20.

عَجَلانَ ذا زادٍ وغيرَ مزوّدٍ

وبذلك خَبَرنا الغرابَ الأسودُ

إن كان تفريق الأحبّة في غدٍ (1)

أمن آل مَيّةٍ رائحٍ أو مغتدي

زعمَ البوارحُ أنّ رحلتنا غداً

لا مرحباً ببغد ولا أهلاً به

يقال إن النابغة الذبياني: "دخل إلى المدينة، فقالوا له: قد أقويت في شعرك، فافهموه، فلم يفهم، حتى جاؤوه بقينة فجعلت تغنيه أمن آل مَيّةٍ وتبين الياء في (مزودي) و(مغتدي) ثم غنت البيت الآخر فبينت الضمة في قوله (الأسودُ) بعد الدال، ففطن لذلك، فغيره، وقال : وبذلك تتعاب الغراب الأسود"(2) والتعديل بهذا الشكل كان نتاج تدخل المتلقي الذي لم يستسغ تلك الصياغة الأولى التي ألقاها عليه الشاعر، وذلك لما ساد جانب الإيقاعي القافوي من خلل، وحين لم يفهم الشاعر مقصد المتلقي نظرياً اضطر المتلقي إلى إفهام الشاعر بطريقة تطبيقية إجرائية بوساطة الغناء، وهنا تنبه الشاعر إلى هذا الخلل الإيقاعي، فعدل النصّ بنفسه بعد أن أصبح الشاعر متلقياً، وفهم خلل الإيقاعي القافوي الذي كان بصياغته الأولى للنص، ومن ثم احتراز من الوقوع في مثل هذا الخطأ في إبداعه الشعري اللاحق إذ روي "أن النابغة كان يقول: دخلت يثرب وفي شعري شيءٌ، وخرجت وأنا أشعر الناس"(3) فدخل شاعرٌ وفي المدينة/ يثرب أصبح متلقياً، فتدخل في إعادة صياغة نصه السابق واحترز عن عدم تكراره، ووظن ما ينتظره أفق المتلقي فأصبح أشعر الناس . كما يرى . لتمثله الدورين: شاعراً ومتلقياً.

وقد يتدخّل المتلقّي في إعادة صياغة النصّ الشعري؛ ليستقيم وزنه، نحو ما ذكره صاحب بن عباد(ت385هـ) أن أبا الفضل العميدي قال له: هل تعرف للبحثري "ما يخرج فيه عن الوزن... فقلت لا أعرف، فأثشد قصيدته التي أولها: [الخفيف]

فعزاءً بني حميد عزاء

جعَل الله الفردوسَ منه جَزاءً

ظَلَم الدهرُ فيكم وأساء

إلى أن انتهى إلى قوله:

وَلَمَّا تَتَبَّعَ النَّاسُ شَيْئاً

(1) ديوان النابغة الذبياني: 68.

(2) الموشح: 52. والإقواء، هو: رفع الروي في بيتٍ وجزه في آخر. ينظر: نقد الشعر: 185.

(3) الموشح: 52. وينظر: الشعر والشعراء: 1/ 157، 158، 168.

قال: فقلت: هو كما قال سيدنا، لأن البيت من الخفيف، وفيه زيادة سبب، فقال تتشده: جعل الله الخلد منه جزءاً. فيستقيم<sup>(1)</sup> أي أن المتلقي قد أحسّ بخروج البيت عن الوزن الشعري؛ لأن تقطيعه سيكون على النحو الآتي:

وَلِمَادَا \* تَتَّبِعُنْ \* نَفْسُشَيْنَا  
جَعَلَلَا \* هُلْ \* فِرْدَ وَسَمِنْ \* هُبَوَاءَ  
فَعَلَاتِن \* مَفَاعِلِن \* فَاعَلَاتِن  
فَعَلَاتِن \* - \* مَسْتَفْعَلِن \* فَعَلَاتِن

وفيه كما يتضح زيادة سبب خفيف، يتمثل في الهاء من لفظة اسم الله عز وجل واللام من لفظة الفردوس<sup>(2)</sup>؛ ولهذا تدخل المتلقي (العميدي) في إعادة صياغة الشطر الثاني بقوله للصاحب بن عباد إن ينشد مكانه: (جعل الله الخلد منه جزءاً)، حتى تستقيم بنيته الإيقاعية الوزنية، ويتخلص من السبب الزائد الذي أدى إلى خروج البيت عن وزن (الخفيف) واحتمالاته من العلل والزحافات الجائزة التي يتقبلها ذوق المتلقي/ أفق انتظاره فيما يتعلق بالبنية الإيقاعية. وإذا جاء في النص الشعري لحن (خطأ) تدخل المتلقي في تقويمه؛ ليصح من اللحن، من ذلك ما يروى أنه "لما أنشد العماني الرشيد يصف فرساً: [الرجز]

كَأَنَّ أَدْنِيَهُ إِذَا تَشَوَّفَا  
قَادِمَةً أَوْ قَلَمًا مُحَرَّفَا

ولحن، ففهم ذلك أكثر من حضر؛ فقال الرشيد: اجعل مكان (كأن) تخال، فعجبوا لسرعة تَهْدِيهِ<sup>(3)</sup>، فتدخل المتلقي في إعادة صياغة النص جاء ليستقيم الجانب النحوي في البيت، إذ إن الشاعر عمل على نصب خبر (كأن)، وهي من أخوات (أن) تنصب المبتدأ وترفع الخبر؛ ولذلك تدخل المتلقي (الخليفة الرشيد) بتعديل هذا النص، مرشداً الشاعر إلى استبدال (تخال) بـ(كأن)، حتى يستقيم البيت نحويًا ودلالةً أيضًا، إذ (تخال) تغيد التشبيه في هذا الموضع أفضل مما تغيده (كأن).

وقد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري لتحسين منحى فني بديعي أو مضاعفته، نحو قول عمرو بن كلثوم: [الوافر]

(1) الكشف عن مساوئ شعر المتنبي: 36. وينظر: الكشف عن مساوئ المتنبي، للصاحب بن عباد، ضمن الإبانة عن سرقات المتنبي: 247. والبيتان في ديوان البحري: 1/ 39 - 40.

(2) ينظر: الموازنة: 370 - 371.

(3) زهر الآداب وثمر الألباب: 2/ 360.

## وَأُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

## بَأْتًا نورد الرايات بيضًا

فالمتلقي(ابن وكيع التتيسي) يرى أن البيت من الطباق المستحسن ويضيف معلقًا ومعدلاً

للسياغة: "لو قال عمرو:

## وَأُصْدِرُهُنَّ حُمْرًا قَدْ رَوِينَا

## من الأسل الظَّمَاءِ يردن بيضًا

كان أبداع بيتٍ للعرب في الطباق؛ لأنه يكون قد طابق بين الإيراد ولإصدار، والبياض والحمرة، والظَّمَاءِ والري<sup>(1)</sup> فالمتلقي هنا يتدخل في إعادة صياغة النصّ ليشتمل على لفظة(الظماء) كي تكون مطابقة للفظه(الري) التي أوردها الشاعر في آخر البيت، وبذلك يكون البيت مشتملاً على ثلاثة طباقات. لكن ربما هذه الصياغة المعدلة التي تولي جانب المحسن البديعي(الطباق) ومضاعفته أهمية كبرى قد تفقد النص دلالاته لاسيما التأكيد في بداية البيت بنسبة الإيراد إليهم (بأْتًا) الشاعر وقبيلته (تغلب)، إذ صياغة المتلقي للنص لا توحى بهذه النسبة، والنص (القصيدة) بأكملها كما هو معروف في معرض الفخر القبلي الطافح بنا الدالة على الفاعلين.

وهذا المتلقي (ابن وكيع) ذاته يبدو مغرماً بالمحسنات البديعية؛ لذلك تدخّلته في إعادة صياغة النصوص وما يقدمه من آراء تنصب في هذا الجانب، فمثلاً، على قول المتنبّي:  
[البسيط]

## حُمْرٌ غَفَائِرُهُ، سَوْدٌ غَدَائِرُهُ

## نَعَجٌ مَحَاجِرُهُ دُعَجٌ نَوَاطِرُهُ

يقول: "جاء أبو الطيب ب(حمر غفائره) بين صفات الخلق ولو كانت خضراء الغفائر أو صفراءها لم يُعد ذلك إلا إفادة الحمر، ولو قال: بيض ترائبه، سَوْدٌ غَدَائِرُهُ طابق بين البياض والسواد وكان البيت كلّهُ في صفات الخلق لكان أحسن"<sup>(2)</sup> فرأى المتلقي(ابن وكيع) بهذا التعديل للنص؛ كي ينحصر الوصف للخلق، ويتمّ الطباق اللوني الجلي بين (الأبيض والأسود)؛ لأن الغفائر ليست من صفات الخلق كالترائب، إذ هي جمع غفارة، وهي خرقة تكون على رأس المرأة يوقى بها الخمار من الدهن<sup>(3)</sup>، وباستبدالها ولونها يكون قد تحقق في النص جانبيين هما: انحصار الصفات التي يشتمل عليها النصّ في الخلق، والتضاد بين لون الترائب (بيض) ولون الغدائر (سود).

(1) المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبّي: 56 . 57. والبيت في ديوان عمرو بن كلثوم: 71.

(2) المنصف: 207. والبيت في ديوان المتنبّي بشرح العكبري: 116 / 2.

(3) ينظر: لسان العرب، مادة (غفر).

وقد يأتي تدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري؛ ليوافق بين بعض صيغ الألفاظ التي وردت بصيغ مختلفة، كقول الأعشى: [البسيط]

تقول بنتي \_ وقد قَرَبْتُ مُرْتَحِلًا \_ يا رَبِّ جَنَّبَ أَبِي الإِتْلَافَ والوَجْعَا

يعلق عليه المتلقي (ابن طباطبا) متدخلًا في إعادة صياغته بصورة أخرى، قائلاً: "الذي يوجبه نسج الشعر أن يقول: يا رَبِّ جَنَّبَ أَبِي الإِتْلَافَ والأوجاع، أو الوجع والتلف"<sup>(1)</sup>، فهو يرى أن الشاعر استعمل (الوجع) بهذه الصيغة وكان يستطيع أن يستعمل صيغة (الأوجاع)، وبها يتحقق التوازن مع صيغة اللفظة قبلها (الإتلاف)، أو يستعمل اللفظة السابقة بصيغة (التلف) وبها تتوازن مع صيغة هذه اللفظة المستعملة في نهاية البيت (الوجع). أي أن استعمال الشاعر بهذه الصياغة (الإتلاف والوجع) لا يفي بغاية نسج الشعر، ويجب أن يكون الاستعمال (الإتلاف والأوجاع) أو (التلف والوجع)، وبهذا يتحقق التوازن الذي يقتضيه نسج الشعر في هذه الصياغة اللغوية.

وقد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري، ليصحح ما يرى أن الشاعر قد أخطأ في وصفه، وتجاوز مستحسن ما يكون عليه الموصوف، وخالف المؤلف الشائع من القول، وما ينبغي أن يكون عليه الموصوف من صفات الكمال، وذلك في مثل قول أبي تمام: [الطويل]

مَنْ الهَيْفِ نُو أَنْ الخَلَاخِلِ صُوْرَتْ لَهَا وُشْحًا جَاءَتْ عَلَيْهَا الخَلَاخِلُ

إذ يقول الأمدى: "إن هذا الذي وصفه أبو تمام ضد ما نطق به العرب، وهو أقبح ما وُصف به النساء، لأن من شأن الخلاخيل والبُرَيْنِ أن تُوصَفَ بأنها تَعَضُّ في الأَعْضَادِ والسواعد، وتضيق في الأسواق، فإذا جعل خلاخيلها وُشْحًا تَجُولُ عليها فقد أخطأ الوصف، لأنه لا يجوز أن يكون الخَلَاخِلُ . الذي من شأنه أن يَعَضُّ بالسَّاقِ . وِشْحًا جَائِلًا على جسدها، لأن الوشاح هو ما تتقلده المرأة مُتَشَحَّةً به، فتطرحة على عاتقها، فيستبطن الصدر والبطن، وينصبُّ جانبه الآخر على الظهر حتى ينتهي إلى العَجْزِ، ويلتقي طَرْفَاهُ على الكشح الأيسر، فيكون منها في موضع حمائل السيف من الرَّجُلِ، وإذا كانت هذه صورة الوشاح فغير جائز أن يوصف بالسَّعة والطول، ليدلُّ على تمام المرأة وطولها... وإذا كان الخلال . وهو الحلقة

(1) عيار الشعر: 119 . 120 . والبيت في: ديوان الأعشى الكبير: 101.

المستديرة المعروف قدرها . وشاحًا للمرأة فإنه يأخذ أعلى جسدها كله، وإذا كانت كذلك فقد مُسِخَتْ إلى غاية القمأة والصَّغَر، وصارت في هيئة الجُعَلِ<sup>(1)</sup> فالأمدي بوصفه متلقيًا نوعيًا/ ناقدًا يرى أنَّ الشاعر قد أخطأ في هذا الوصف، وتجاوز ما يمكن أن يكون في حقيقة الواقع، وصورة الموصوف/ المرأة بهذا الوصف صورة مستبشعة غير مستساغة، فيتدخل في إعادة صياغة النصِّ ليلائم الواقع، والمألوف الشائع في عادة الاستعمال الوصفي، فيقول: "لو كان أبو تمام قال: لو أن الخلاخيل صُيِّرَتْ لها نُطُقًا؛ لكان أتى بالصواب، لأن النطاق هو كل ما يُدار على الخصر مثل المنطقة من سيرٍ كان أو ثوب أو غيرهما، أو لو قال: (حُقبًا) لأن الحِقَاب والنِّطَاق بمنزلة واحدة، وأظنه أراد أن يقول هذا فغلط فجعل مكانه الوشاح"<sup>(2)</sup>، وتدخل المتلقي هنا يتمثل في إعادة صياغة النصِّ بوضع لفظة (نطقًا أو حقبًا) مكان (الوشاح)؛ ويعلّل سبب ذلك بأنه حتى يستقيم الوصف، ويكون منسجمًا مع حقيقة الواقع، وما يستحب أن يكون عليه الموصوف، وجرت عليه عادة العرب القدماء في الوصف، ويرى أن الشاعر قد يكون أراد هذا الوصف فغلط، بيد أن هذا الاحتمال للشاعر لا يعفي ما وقع فيه من غلط في شعره، إذ ينبغي تقييم الشعر بما صرح به الشاعر، لا بما قد يحتمل أنه أراد أن يقول، كما يرى قدامة بن جعفر<sup>(3)</sup>.

وقد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة النصِّ إذا رأى أن الشاعر قد أخطأ في التشبيه وخالف ما هو موجود في الواقع، نحو قول ابن المعتز: [الوافر]

بياضٌ في جوانبه احمرارٌ      كما احمرَّت من الخجل الخدودُ

إذ يقول المتلقي (القاضي الجرجاني) (ت392هـ): "والخجل إنما يحمر وجنتاه، فأما منبت الأصداع، ومخط العذار فقليلاً ما يحمران،... ولو اتفق له أن يقول: حمرة في جوانبها بياض، لكان قد طبّق المُفْصِل، وأصاب الغرض، ووافق شَبَه الخجل، لكن أراد أن البياض والحمرة يجتمعان، فجعل الاحمرار في جوانب البياض، فراغ عن موقع التشبيه"<sup>(4)</sup>، فبهذا يرى المتلقي

(1) الموازنة: 131-132. والبيت: ديوان أبي تمام: 3/ 115. البرين، بضم الباء أو كسرهما: جمع برة، بالضم بوزن الكرة، وهي الخلال. والقمأة: القصر. والجعل: دويبة مثل الخنفساء، وجمعه جعلان وهي التي يقال لها في مصر (الجعران).  
(2) الموازنة: 139.

(3) ينظر: نقد الشعر: 211.

(4) الوساطة بين المتنبي وخصومه: 188. والبيت في ديوان ابن المعتز: 2/ 91.

أن الشاعر قد أخطأ التشبيه بقوله: "بياض في جوانبه احمرار" وكأنَّ البياض الشيء الثابت في وسط الوجنتين والاحمرار هو المتغير الطارئ بسبب الخجل الذي يحيط بالبياض في الوجنتين، بينما العكس في موضع كل منهما هو الصحيح، إذ إن الاحمرار المتغير الطارئ بفعل الخجل يكون في وسط الوجنتين والبياض الأصل الشيء الثابت يبقى حول الوجنتين، ولهذا رأى المتلقي (القاضي الجرجاني) أن الشاعر كان سيوفق في التشبيه إذا هو قال: "حمرة في جوانبها بياض" وسيكون مرتبًا موقع البياض والاحمرار في المشبه وفق ما يكون عليه في المشبه به (حمرة الخدود من الخجل) كما هو في الواقع المعروف.

وقد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري ليكون متوافقًا مع المؤلف الشائع الذي كان ينبغي أن يكون، من ذلك تعليق المتلقية (السيدة سكيينة بنت الحسين) على بيت جرير: [الكامل]

#### طرتك صائدة القلوب وليس ذا وقت الزيارة فارجمي بسلام

قائلة لراويّة جرير: "وأني ساعة أحلى للزيارة من الطروق، قبح الله صاحبك وقبح شعره! ألا قال: فادخلي بسلام"<sup>(1)</sup>، وفي رواية أخرى أنها قالت لجرير: "أفلا أخذت بيدها، ورحبت بها، وقلت: فادخلي بسلام!"<sup>(2)</sup>، جاء نصُّ الشاعر متجاوزًا أفق انتظار المتلقي، فلا يعبر عما هو شائع ومعروف في التعامل مع المرأة بوصفها مطلوبة ممتنعة يعزُّ الوصول إليها، فكيف إذا ما جاءت بنفسها؟ أتقابل بهذا الصدا؟! فضلًا عن ذلك فهذا التعامل بالمعنى العام . عدم استقبال الزائر . مغاير للعادات الاجتماعية في بيئة العرب؛ ومن هذا المنطلق تدخلت (السيدة سكيينة) في إعادة صياغة النصِّ؛ ليكون وفق المؤلف الشائع الذي يكون من المحب لحبيبه إذا زاره، إذ المعروف أن المحب دائمًا ما يكون أكثر اشتياقًا للقاء المحبوب لاسيما بوقت الطروق/ الليل، وذلك حينما يخلد للراحة من عناء النهار وانشغالاته العامة والحياتية فيه، فيكون فارغًا فيتذكر محبوبه، ويكون الخيال أكثر انشغالًا به، ويتمنى وصاله بتلك اللحظات؛ لبُعد الوشاة والرقباء وحجب الرؤية عنهم، وإن كان المحب يفكر في المحبوب دائمًا بكل وقت من الليل والنهار، ويتمنى لقائه وإذا حصل أن وجده أو أتاه زائرًا كان مرحبًا ومسهلاً كما تقول المتلقية (سكيينة بنت الحسين): (فادخلي)، لا طاردًا كما يقول الشاعر (جرير): (فارجمي).

(1) الأغاني: 107/16. وينظر: الموشح: 193.

(2) الموشح: 201.

وإذا كان تدخل المتلقية (سكينة بنت الحسين) السابق في إعادة صياغة النصّ لم تتعرض فيه لموضع الإيقاع القافوي الذي يتعرض له بعض المتلقين، فيسهون عن العناية به وفق إيقاع القصيدة بشكل عام حين تدخلهم في إعادة الصياغة إذا مست هذا الموضع . وبذلك التدخل حافظت على بنية النص الوزنية ما يشير إلى بضاعة مزجاة بصنعة الشعر . فنجدها في موضع آخر تتدخل لإعادة الصياغة من المنظور السابق، المألوف الشائع، وما ينبغي أن يكون، ويتوقعه أفق انتظار المتلقي، وبهذا التدخل تمس موضع الإيقاعي القافوي بأكمله، ويدل تدخلها بوضوح على خبرتها بهذه الصنعة (نظم الشعر)، وذلك في قولها لراويّة الأحوص:

"أليس صاحبك الذي يقول: [الكامل]

ليلاً إذا نجم الثريا حلقا

من عاشقين تواعدا وتواصلا

حتى إذا وضح الصباح تفرقا

باتا بأنعم عيشة وألذها

قال: نعم. قالت: قبحه الله وقبح شعره! ألا قال: تعانقا"<sup>(1)</sup>، وهنا كما هو واضح التدخل أتى ليجعل دلالة النصّ وفق أفق انتظار المتلقي بهذا الموقف بين المتحابين، وكان في موضع الإيقاع القافوي فحافظ عليه: رويًا وإيقاعًا قافويًا ووزنيًا بشكل عام.

ووفق ذلك المنظور السابق عيب قول نصيب: [الطويل]

أوكل بدعد من يهيم بها بَعْدِي

أهيمُ بدَعْدٍ ما حَيَّيْتُ فَإِن أُمْتُ

فيقال: إنه "لم تجد الرواة ولا من يفهم جواهر الكلام له مذهبًا حسنًا، وقد ذكر عبدالملك ذلك لجلسائه فكل عابه، فقال عبدالملك: فلو كان إليكم كيف كنتم قائلين؟ فقال رجل منهم كنت أقول:

فوا حزنا من ذا يهيم بها بَعْدِي

أهيمُ بدَعْدٍ ما حَيَّيْتُ فَإِن أُمْتُ

فقال عبدالملك ما قلت: والله أسوأ مما قال، فقيل له: فكيف كنت قائلًا يا أمير المؤمنين، فقال: كنت أقول:

فلا صَلَحْتُ دَعْدٌ لِيذِي خُلَّةٍ بَعْدِي

أهيمُ بدَعْدٍ ما حَيَّيْتُ فَإِن أُمْتُ

(1) الأغاني: 108/16. وينظر: الموشح: 194. والبيتان في: شعر الأحوص الأنصاري: 204.

فقالوا: أنت والله أشعر الثلاثة يا أمير المؤمنين<sup>(1)</sup>، فالشائع المعروف أن نفسية المحب تعاف أن ترى المحبوب مع محب آخر، ولا تتمنى ولا تستطيع حتى التخيل أن يكون المحبوب مع غيرها؛ ولذلك غُيب القولان السابقان: قول الشاعر (نصيب)، وقول الرجل الذي حاول بحضرة الخليفة أن يعدل صياغة النص الشعري. وبعدهما تدخل المتلقي (الخليفة الأموي): عبدالمك بن مروان بتعديل صياغة النص الشعري فاستحسن الحاضرون تعديله، وأقروا له بالشعرية والتميز عن السابقين.

وجاء في (كتاب الأغاني) أن كُثِّرَ عَزَّة دخل ذات مرة على قَطام صاحبة عبدالرحمن ابن مُلجَم، فأنشدها قوله في عَزَّة: [الطويل]

وما روضةً بالحزن طيبةً الثرى  
بأطيب من أردان عَزَّة موهناً  
يمجُّ الندى جنجاثها وعراؤها  
وقد أوقدت بالمندل الرطب نارها

فقال: بالله ما رأيتُ شاعرًا قط أنقص عقلًا منك، ولا أضعف وصفًا، أين أنت من سيدك امرئ القيس حيث يقول: [الطويل]

ألم ترني كلما جئت طارقاً  
وجدت بها طيباً وإن لم تطيب<sup>(2)</sup>

فأفق انتظار أو توقع المتلقي أن يصف المحب محبوبته بأنها جبلة الرائحة الطيبة من دون عطور، وبوصف الشاعر (كُثِّر) لحبيبه عَزَّة أن رائحتها الطيبة بفعل التدخل الخارجي باستعمالها أنواع من الطيب، شكل خرقاً لأفق توقع المتلقي (قطام)؛ لهذا استنكرت عليه هذا الوصف ووضعت أمامه الأنموذج المثال/ قول امرئ القيس في وصف صاحبته، وكان ينبغي أن يكون وصفه شبيهاً به، وترى أن هذا أنموذجاً للاقتداء به في مثل هذا الوصف.

وقد يتدخل المتلقي في صياغة النص إذا رأى أن الشاعر وقع في مخالفة العرف أو ما هو مألوف لدى عامة الناس، وما كان ينبغي أن يقول، نحو قول الشماخ: [البسيط]

بانث سعادٍ في العينين مملؤ  
وكان في قصرٍ من عهدها طول

فيقول ابن طباطبا: "كان ينبغي أن يقول، وكان في طول من عهدها قصر، أو يقول: وصار في قصر من عهدها طول"<sup>(1)</sup> فالمتلقي هنا يرى أن الشاعر قد أخطأ في وصف الوقت

(1) الكامل: 1/ 236 . 237. ووردت رواية أخرى تفيد أن المتلقي/ الناقد سكينه بنت الحسين، ينظر: الأغاني: 16 / 108.

(2) الأغاني: 15 / 193. وبيتا كثير في ديوانه: 429 . 430. وبيت امرئ القيس في ديوانه: 41.

الذي قضاه مع محبوبته، لأن المألوف والمعروف أن وقت الجلوس مع الحبيبة قصير جدًا وإن طال، وفراقها يعدُّ وقتًا طويلًا وإن قصر، أما أن يوصف عكسًا كقول الشاعر السابق فهذا يعني التبرُّم وعدم القدرة على احتمال الجلوس معها. ولذلك يرى أن الأصح والأجود لو أن الشاعر قال: "وكان في طول من عهدها قصر".

ويقول أبو هلال العسكري (ت395هـ): "كان ينبغي أن يقول: في طول من عهدها قصر، لأن العيش مع الأحبة يوصف بقصر المدّة كما قال الآخر: [الوافر]

### بطول اليوم لا ألقاك فيه وحول نلتقى فيه قصير<sup>(2)</sup>

فهو يتفق مع ابن طباطبا في أن الشاعر قد أخطأ في وصف مدة اللقاء، ويرى أن الشاعر الآخر كان موفّقًا في وصف مدّة اللقاء مع محبوبته؛ لأنه وصف اليوم الذي لا يلتقي فيه معها بأنه يوم طويل، بينما عام كامل يلتقيان فيه يراه قصيرًا. والمتلقيان (ابن طباطبا والعسكري) هنا ركزا على جانب الدلالة التي يفترض أن يؤديها السياق النصي ولم يركزا على جانب الإيقاع لاسيما القافوي، إذ وضع الشطر الثاني بهذه الصيغة التي يقترحانها يجعل هذا البيت يخرج عن الإيقاع القافوي الذي نُظِمَت به القصيدة ويجعل الروي راءً بينما القصيدة لامية.

وقد يتدخل المتلقي في تعديل صياغة النصّ الشعريّ/ المقال ليلائم المقام، من ذلك مثلاً قول جرير: [الكامل]

### هذا ابن عمّي في دمشق خليفَةً لو شئتُ سأقكم إليّ قطينا

مشيرًا إلى الخليفة ومفتخرًا، فيروى أنه "قيل له: يا أبا حُرْزَة؛ لم تصنع شيئًا، أعجزت أن تقخرَ بقومك حتى تعدّيت إلى ذكر الخلفاء؟! وقال له عُمر بن عبدالعزیز: جعلتني شُرطيًا لك! أما لو قلت:

### هذا ابن عمّي في دمشق خليفَةً لو شاءَ سأقكم إليّ قطينا

لسقتهم إليك عن آخرهم"<sup>(1)</sup> فالمتلقي هنا يؤخذ الشاعر جرير على عدم اكتفائه بالفخر بنفسه وقبيلته، واستعدائه بالخليفة ليكون المعين في إنجاز ما توعده به خصومه (الأخطل

(1) عيار الشعر: 162. وينظر: الموشح: 111. والبيت في ديوان الشماخ بن ضرار الذبياني: 271. والمملول: المكحل (الميل الذي يكتحل به).

(2) كتاب الصناعتين: 92.

وقومه) وهجاهم به، وكذلك كان الخليفة متلقيًا لهذا النص يرى أن صياغته بهذه الصورة غير مناسبة مع مقامه، خليفة يتلقى الأمر من شاعر؛ لذا كان أحسن ومناسبًا للمقام لو أن الشاعر جعل المشيئة للخليفة لا له، كما وضَّح المتلقي (الخليفة عمر بن عبدالعزيز) في تعديل الصياغة للنص الشعري السابق.

وهناك نوع آخر من تدخلات المتلقي على النصوص الشعرية، لا يمس اللفظ ولا المعنى، وإنما هو في عدم مناسبة المقام الذي قيل فيه النص، إذ لو كان قد قيل في المقام الذي يراه المتلقي لكان وقعه أبلغ وأجود من وروده في المقام الحقيقي الذي قيل فيه، أي أنّ المتلقي يرى أنّ النص الشعري غير ملائم للمقام نحو "قول كُثِيرٍ: [الطويل]

فَقُلْتُ لَهَا: يَا عَزَّ كُلَّ مُصِيبَةٍ إِذَا وُطِنْتُ يَوْمًا لَهَا النَّفْسُ ذَلَّتْ

وقد قالت العلماء: لو أن كُثِيرًا جعل هذا البيت في وصف حرب لكان أشعر الناس<sup>(2)</sup>، فالمتلقي يستحسن القول إلا أنه يرى أن المقام . الغزل . الذي قيل فيه غير ملائم؛ فهذا القول جميل في المواساة والتأسي والصبر على النوازل وتشجيع النفس على التحمل والتجاسر، وبذلك تستصغر المصائب وتعتاد هوانها؛ ولهذا فهي لائقة بأن تقال في حرب لا في غزل.

ومن هذه التدخلات التي تعدل صياغة المقام لا صياغة المقال/ النص الشعري، أيضًا، قول القطامي في وصف النوق: [البسيط]

يَمِشِينَ رَهْوًا فَلَا الْأَعْجَازُ خَاذِلَةٌ وَلَا الصُّدُورُ عَلَى الْأَعْجَازِ تَتَكَلُّ

فيقول ابن طباطبا: "لو جعل هذا الوصف للنساء دون النوق كان أحسن"<sup>(3)</sup> أي أنّ هذا الوصف للمشي والأعجاز والصدور مما يليق ويحسن أن تُوصف به النساء لا النوق. ومن ذلك قول أبي تمام في آل وهب: [الخفيف]

إِنَّ قَلْبِي لَكُمْ لَكَالْكَبِدِ الْحَرِّ ي وَ قَلْبِي لِغَيْرِكُمْ كَالْقُلُوبِ

فيقول الصولي(ت 335هـ): "لو كان هذا البيت في مدح آل الرسول عليهم السلام والتفجّع لما نالهم يوم كربلاء وبعده، لكان فيه أشعر الناس"<sup>(4)</sup> أي لو أن هذه العاطفة الجياشة القوية

(1) عيار الشعر: 153. والبيت في: ديوان جرير: 2 / 388.

(2) عيار الشعر: 142 . 143. والبيت في ديوان كثير: 97.

(3) عيار الشعر: 143.

(4) أخبار أبي تمام: 1 / 125.

التي عبّر عنها الشاعر في هذا البيت، قيلت في آل أعظم البشر سيدنا محمد(صلى الله عليه وسلم) بما نالهم في يوم كربلاء وبعده، لكان هذا الشاعر أشعر الناس. فالمتلقي هنا يتدخل في تعديل المقام لا المقال، وبعبارة أخرى تدخل المتلقي في إعادة صياغة مقام القول أو تعديله.

### خاتمة

يتبين مما سبق أن المتلقي قد يتدخل في إعادة صياغة النص الشعري عن غير قصد، وهذا التدخل ناتج عن ظروف الحياة العامة في ذلك الزمن، التي لم يتوفر فيها آلية مناسبة لحفظ النص الشعري كما ألقاه صاحبه (الشاعر)، إذ كان الحفظ والنقل مشافهة من شخصٍ آخر هو الآلية المتوافرة، فكان الراوي لهذا النص كثيرًا ما ينسى أو يلتبس عليه السمع، فيضطر إلى استبدال كلمة بأخرى، وشطر بآخر، وينقله بهذه الصورة المعدلة غير المقصودة إلى شخصٍ/ راوٍ آخر، وهذا الراوي ذاته يتعرض لما تعرض له الراوي الأول، فيعمل في النص العمل نفسه الذي عمله الراوي الأول، وعلى هذا النحو استمر هذا التعديل باستمرار تلك الآلية الأساسية في الحفظ والنقل للتراث الأدبي القديم حتى ظهرت آلية الكتابة وتدوين النص لحظة إلقائه، وهنا اختفى بل انتهى هذا التدخل في إعادة صياغة النص الناتج عن آلية الرواية الشفاهية في حفظ النصوص ونقلها، وإلى هذا التدخل يرجع سبب ما نلاحظه من اختلاف النص الواحد للشاعر ذاته في المصادر القديمة التي عُنيت بحفظ التراث الأدبي المنقول روايةً، إذ كل مصدر يعتمد على طريقة رواية تختلف عن الآخر؛ ولهذا نرى اختلاف النص الشعري الواحد(القصيدة) كلماتٍ وأشطرًا في إطار البيت الشعري الواحد، وأبياتًا وترتيبًا في إطار القصيدة الواحدة.

وقد يأتي تدخل المتلقي في إعادة صياغة النص الشعري إذا تجاوز أفق انتظاره أو شكّل خرقًا لأفق توقعه، فكان بهيئته التي أخرجها فيه الشاعر يخيب ما ينتظره في النص الشعري سواء أكان من الناحية الموضوعية أم الفنية؛ لهذا تدخل المتلقي في تعديل الصياغة إذا تجاوز النص الشعري معنقه الديني أو العادات والتقاليد المألوفة في عادة العرب القدماء، فضلًا عن ذلك قد يتدخل المتلقي في إعادة صياغة التركيب اللغوي إذا رأى فيه إشكالًا قد يؤدي إلى غموض الدلالة وعدم توصل المتلقي إلى فهمها، فيضطر إلى تعديل الصياغة تقديمًا وتأخيرًا

حتى تكون الدلالة قريبة إلى فهم المتلقي العام، وقد يتدخل لإعادة ترتيب أركان التشبيه حتى يكون التشبيه واضحًا، أو لإصلاح خلل إيقاعي.

وقد يكون التدخل في إعادة صياغة النص الشعري ليلائم المقام الذي قيل فيه، وقد يأتي التدخل على شكل تعديل المقام، وذلك كأن يكون القول جميلاً لكن غير مناسب للمقام الذي قيل فيه، فيرى المتلقي أنه لو قيل في مقام آخر لكن أنسب وأجمل، وبعبارة أخرى نستطيع القول إن المتلقي قد يتدخل في تعديل المقال ليناسب المقام، وقد يتدخل في تعديل المقام ليناسب المقال.

وقد أجاز المتلقي لنفسه هذا التدخل في إعادة الصياغة إذا وجد أن في النص خللاً يستدعي ذلك، وهكذا نجد أن المتلقي العربي القديم لم يكن مشاركاً في إنتاج قراءة النص بشرح وتفسير وتوضيح دلالاته فحسب بل تجاوز ذلك إلى مشاركته في صلب عمل المبدع/ الشاعر في إبداع النص وإنتاجه نصاً شعرياً فنياً وفق قيود وقواعد وأسس ومعايير فنية وموضوعية تجعله عملاً إبداعياً ينتظر متلقياً آخر. ومن هنا ينبغي أن تأخذ كل دراسة للأدب العربي القديم عامةً والشعري خاصةً في الحسبان دور هذه الأطراف جميعاً في إنتاج النص الإبداعي.

ومما ينبغي الإشارة إليه أن طبيعة تلك الحياة العامة وآلية حفظ الشعر ونقله في ذلك الزمن قد ألفت بظلالها على صياغة النص الإبداعي الشعري أولاً والنقدي ثانياً، حيث نجد أن القصيدة تتميز بالبناء الأفقي، فيكاد أن يكون البيت فيها بنيةً مستقلةً مكتملة الدلالة غير محتاج إلى تنمة مما يليه أو مفنقر إلى ما سبقه، ولا يكاد أن يربط القصيدة رأسياً غير وحدة أو تشابه قيد البنية الإيقاعية: الوزنية والقافية، فانعكس هذا بدوره على المتلقي فكثيراً ما يقيم ممارسته النقدية على بيت شعري واحد دون الإشارة. في معظم الأحيان. إلى القصيدة، ومن هنا أتى تدخله في إعادة صياغة النص. في كثير من الأحيان. دون حساب لوحدة أو تشابه قيد الإيقاع لاسيما القافوي في القصيدة كلها؛ ولهذا يلاحظ أن وضع النص الشعري بالصورة التي أنتجها المتلقي بعد تدخله قد تجعل هذا البيت المعدل لا ينسجم إيقاعه القافوي مع القصيدة التي ينتمي إليها إذا مسّ التدخل هذا الموضع لاسيما إذا كان التدخل يتمثل في إعادة صياغة البيت الشعري بأكمله أو الشطر الثاني (العجز) الذي يشتمل على هذا الإيقاع؛ ولعل ذلك يرجع أيضاً إلى أن بنية القصيدة ككل ليست أمام المتلقي، وغير حاضرة في ذهنه في تلك اللحظة، بعكس التدخل الذي يقتصر على اللفظة الأخيرة من البيت حيث يكون إيقاع اللفظة

منفردةً أمامه وحاضرًا في ذهنه، فيحرص على استبدالها بأخرى تتفق مع وزنها وحرف الروي فيها، وبهذا تحتفظ اللفظة المستبدلة بإيقاع اللفظة المبدلة نفسه، بعكس بنية الإيقاع الوزني الذي يظل البيت الشعري محتفظًا بها؛ وذلك لاكتمالها في بناء البيت الشعري الواحد أمام المتلقي؛ ولهذا فإن تدخله لا يمس الإخلال بهذه البنية (الإيقاع الوزني).

### المصادر والمراجع:

الأحوص، شعر الأحوص الأنصاري، تحقيق: عادل سليمان جمال، الناشر مكتبة الخانجي بالقاهرة، ط2، 1411هـ . 1990م.

ابن أذينة، عمرو، الديوان، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

الأصفهاني، أبو الفرج، الأغاني، تحقيق: د. إحسان عباس و د. إبراهيم السعافين والأستاذ بكر عباس، دار صادر، بيروت، ط3، 1429هـ . 2008م.

الأعشى، ميمون بن قيس، الديوان، تحقيق: د. محمد حسين، الناشر مكتبة الآداب بالجماميز، المطبعة النموذجية، 1950م.

الأمدي الحسن بن بشر، الموازنة بين أبي تمام والبحثري، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، مكتبة العلمية، بيروت.

امرؤ القيس، الديوان، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5.

البحثري، الديوان، تحقيق: حسن كامل الصيرافي، دار المعارف، مصر.

أبو تمام، الديوان بشرح الخطيب التبريزي، تحقيق: محمد عبده عزام، دار المعارف، القاهرة، ط4.

ثابت، حسان، الديوان، تحقيق: د. وليد عرفات، دار صادر، بيروت، 2006م.

ثابت، طارق، الفعالية النقدية في الوصول إلى مكونات النص في التراث النقدي العربي، عيار الشعر لابن طباطبا نموذجًا، مجلة الأثر، العدد 14، جوان 2012م.

الجاحظ، عمرو بن بحر، الحيوان، تحقيق: عبدالسلام محمد هارون، ط2، 1384هـ . 1965م.

الجرجاني، علي بن عبدالعزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، منشورات المكتبة العصرية، صيدا . بيروت.

ابن جعفر قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1398هـ . 1978م.

الحصري القيرواني، إبراهيم بن علي، زهر الآداب وثمر الألباب، تحقيق: د. زكي مبارك، دار الجيل، بيروت، ط5، 1419هـ . 1999م.

الخطفي، جرير، الديوان، بشرح محمد بن حبيب، تحقيق: نعمان محمد أمين طه، دار المعارف بمصر، ط3.

الذبياني، النابغة، ديوان، تحقيق: حنا نصر الحسني، دار الكتاب العربي، بيروت. لبنان، 1425هـ. 2004م.

ذو الرُّمَّة، الديوان، تحقيق: عبدالرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت. لبنان، ط1، 1427هـ. 2006م.

الرويلي، ميجان، والبيازعي، سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000م.  
شرح أشعار الهذليين، تحقيق: عبدالستار أحمد فرّاج ومحمود محمد شاكر، مكتبة دار العروبة، القاهرة.  
الصاحب، إسماعيل بن عباد، الكشف عن مساوئ شعر المتنبي، تحقيق: الشيخ محمد حسن آل ياسين، مطبعة المعارف، بغداد، ط1، 1385هـ. 1965م.

صالح، بشرى موسى، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1999م.

الصولي، محمد، أخبار أبي تمام، تحقيق: خليل محمود عساكر ومحمد عبده عزام ونظير الإسلام الهندي وأحمد أمين، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت.

ابن ضرار، الشماخ، الديوان، تحقيق: صلاح الدين الهادي، دار المعارف بمصر.  
ابن طباطبا، محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق: د. عبدالعزيز بن ناصر المناع، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض. المملكة العربية السعودية، 1405هـ. 1985م.

عزّة، كُنَيْز، الديوان، تحقيق: د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت. لبنان، 1391هـ. 1971م.  
العسكري، الحسن بن عبدالله، كتاب الصناعتين في الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد الجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا. بيروت، 1419هـ. 1998م.

العميدي، محمد بن أحمد، الكشف عن مساوئ المتنبي، للصاحب بن عباد، ضمن: الإبانة عن السرقات المتنبي، تحقيق: إبراهيم الدسوقي البساطي، دار المعارف بمصر، ط2، 1969م.

ابن قتيبة، الشعر والشعراء: تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.  
ابن كلثوم، عمرو، الديوان، تحقيق: د. إميل بديع يعقوب، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1416هـ.

1996م.

المبرد، محمد بن يزيد، الكامل، تحقيق: د. محمد أحمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط3، 1418هـ. 1997م.

- المتنبى، أبو الطيب، الديوان بشرح أبي البقاء العكبري، تحقيق: مصطفى السقا وإبراهيم الإبياري  
وعبدالحفيظ شلبي، دار المعرفة، بيروت . لبنان.
- محمد، عبد الناصر حسن، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،  
القاهرة، 1999م.
- المرزباني، محمد بن عمران، الموشح في مأخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين،  
دار الكتب العلمية، بيروت . لبنان، ط1، 1415هـ . 1995م.
- ابن المعتز، عبد الله، الديوان، تحقيق: مجيد طراد، الناشر دار الكتاب العربي، بيروت . لبنان،  
1425هـ . 2004م.
- ابن منظور، محمد، لسان العرب، .
- ابن وكيع، الحسن بن علي، المنصف في نقد الشعر وبيان سرقات المتنبى ومشكل شعره، تحقيق: محمد  
رضوان الداية، دار قتيبية، دمشق، 1402هـ . 1982م.