

جمالية الانزياح التركيبي في النص الشعري القديم أسلوب الحذف في شعر الحصري الضريير

د. رضوان جنيدي

المركز الجامعي تامنغست

ملخص:

ستحاول هذه الدراسة مستعينة بالوسائل النحوية والبلاغية محاصرة نصوص أبي الحسن الحصري القيرواني الحاملة لتجربة الأنا ونفحتها المأساوية بتتبع جماليات الانزياح التركيبي مجسدا في أسلوب الحذف، وتنطلق من أن النص الشعري هو حدث تواصلية مركب ذو بنية مكثفة بنفسها، قادرة على الإفصاح والتأثير والفعل؛ والشعر لغة حية، تتلاءم فيها عناصره بإحياء، وتنسجم تعبيرا، لتأخذ مداها في تحديد اللحظة الشعرية، وإبراز الجوانب الجمالية المعبرة عن الدواخل النفسية؛ إذ النص الإبداعي قوة دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والاستكانة إلى فكرة معصومة وإنما تتعدد خارطة بنائه الدلالي إلى إحياءات منظورة وغير منظورة، وهو ما أقره الخطاب النقدي المعاصر حين رأى أن النص الإبداعي الحق هو ما اتسم بالثفرد، وامتاز عن كل ما سواه من نصوص بميزات تخصه هو وحده، تجعل درجة الإبداع تقاس بمدى ما يحققه من دهشة ومفاجأة تنشآن في الغالب من ضم عناصر لا يتوقع جمعها في صعيد واحد؛ وهو ما يحتاج إلى شجاعة اللغة المتنافية مع الخوف والحذر.

Résumé :

J'ai étudié l'esthétique de l'écart syntaxique à travers l'esthétique de suppression et sa signification sur le manque amant dans la poésie de poète du Maghreb ancien Ali Elhosri El kayraouani .
J'ai parlé de l'esthétique de rythme antérieur entre le soi et la nécessité poétique, et l'esthétique rythmique.

=====

جمالية الحذف:

قضية الحذف من القضايا التي استوقفت الدارسين الأسلوبين والنحويين والبلاغيين، بوصفها مجاوزة للمستوى التعبيري العادي، وخرقا للضوابط اللغوية والنحوية، وإذا كان الدرس النحوي الذي أثبتها¹ اكتفى بتحديد مكان الحذف في التركيب، وتقديمه، ومناقشته مدى سماح نوع البنية التركيبية أو الصرفية بوقوعه على مستوى الوجوب أو الجواز أو المنع، وشروط كل ذلك²، فإن البلاغة العربية تخطت تلك الحدود، وعدت هذا الخرق "مشكلا في النص، وليس خطأ في الإعراب، وإنما هو جوهرية فلتت من عقد قياس النحويين وضوابطهم³، محاولة معرفة سر هذه المجاوزة، ودلالاتها على مستوى التبليغ، وأسباب اللجوء إليها، منطلقة من أن الإبداع الأدبي عمل مخترمٌ يطلب من المتلقي "وصل ما قطع في البنيات التركيبية، ملء الفراغات التي جعلت النص الأدبي مخترماً بما ينتج عن عملية الحذف"⁴.

يعد الحذف أحد العنصرين المكونين للإيجاز يقول الرماني (- 386هـ): "الإيجاز على وجهين: حذف وقصر، فالحذف إسقاط كلمة للاحتذاء منها، بدلالة غيرها من الحال، أو فحوى الكلام، والقصر بنية الكلام على تقليل اللفظ وتكثير المعنى من غير حذف"⁵، ولن تكنفي الدراسة بتحديد مواطن الحذف في البنية التركيبية والصرفية، وإنما ستتجاوزه إلى إبراز الأثر البلاغي محاولة معرفة سره، ودلالته على مستوى التبليغ، وقدرته على التأثير.

إن كل حذف يقع في اللغة يستلزم وجود أمرين - بدوئهما يكون هذا الانزياح عن التركيب المعياري مستحيل التحديد - هما: القرينة الدالة على المحذوف والمرشدة إليه وإلى إمكانية تحديده، يضاف إليها وجود سر بلاغي جمالي يدعو إلى الحذف ويرجحه على الذكر، وهذه الأسرار الجمالية الكامنة في أسلوب الحذف بما هو إيجاز في القول، وإثارة لخيال المتلقي وتحريك لحسه الجمالي لإدراك ما طوى ذكره، وسكت عنه، هي التي عدّها ابن رشيق المسيلي من أنواع البلاغة حين قال

عن الحذف: " وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة، لأن نفس السامع تتسع في الظن والحساب، وكل معلوم فهو هين لكونه محصوراً"⁶.

والأنا/الشاعر في نص الحصري القيرواني الضرير عندما يبني نصه فإنه يختار له من التراكيب ما يرتضيه، موافقاً بين النظام اللغوي والإبداع الشعري، معتمداً طريقتيه الخاصة في بناء التراكيب ورصف ألفاظها وانتظامها في نسق معين يحاول من خلاله إبراز فكرته، وهو ما يمكنه من التفرد ببنائه الشعري المنسق المنتظم المتكامل حتى لا يمكن فصل جزئياته.

ومن ثم يفجر أسلوب الحذف في ذهن متلقي النص شحنات فكرية تجعله ينقب عن الإيحاءات المستترة، ويشارك في العملية الإبداعية باحثاً عن أسباب التشكيلات اللغوية في الخطاب الشعري بما تحوي في ثناياها من مؤثرات نفسية تدفع الأنا/الشاعر إلى اختيار حزمة أساليب دون غيرها، كما يمثل نصاً قريناً ينتجه كل قارئ، ويشير إلى كثافة النص من حيث المضامين التي أريد إيصالها إلى متلقي النص.

2-1/أ: حذف المسند أو المسند إليه الاسمي:

تعود اللسان العربي على مثل هذا الحذف، إذ المتلقي يستطيع أن يدرك الدلالة معتمداً السياق أو القرائن، يقول علي الحصري⁷: (الوافر)

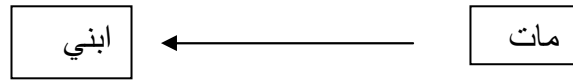
نَبَا بَصْرِي فَتَابَ الْقَلْبُ عَنْهُ	وَبِتُّ بِهِ أَلْحُ وَلَا أَلِيحُ
أَلَمْ تَرَ أَنِّي مَهْدَى فَوَادِي	تَبَيَّنَ لِي مِنَ الْحَسَنِ الْقَبِيحُ
فَلَوْ تَرَكْتُ الْمَسِيحُ يُرِيدُ بُرْتِي	لَقَالَ: كَفْتُ بِصِيرُتِكَ الْمَسِيحُ
ومات ابني فها أنا لا فؤاد	ولا بصر، ولا موت مريح

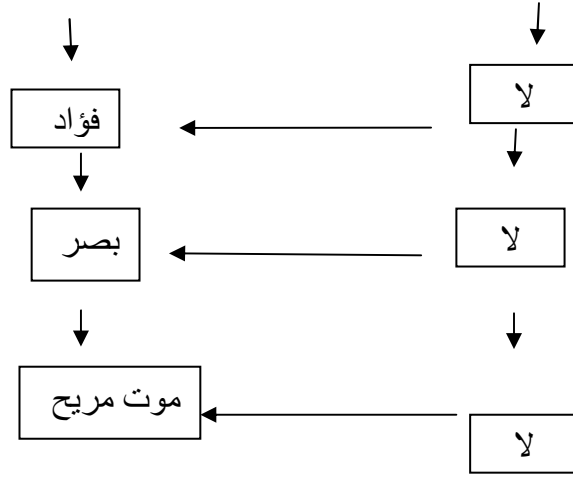
البنية التركيبية للبيت الرابع تخللها حذف المسند، تولد عنه إيجاز، والعناصر التي يمكن أن تسد تلك الفراغات كي يظهر المعنى العميق لكل تركيب قد تقدر: لا فؤاد لي يهديني ولا بصر لي أبصر به، ولا موت مريح ينقذي من شقاء الحياة.

وقد اجتمع في البيت الحذف والتنكير مكونين قوة تعبيرية إيقاعية تجعل صورة الشاعر المفجوع شاخصة في ذهن المتلقي؛ فبعد صبره لفقدان البصر واستعاضته عنه بقوة البصيرة شكّل موت الابن الحدث المأساوي، ونبه وعي الأب المفجوع، لتتراءى له بشاعة الفقد، ويقف وجها لوجه أمام المأساة.

وتكرار أداة النفي (لا) ثلاث مرات ترسيخا لدلالة الفقد وعموميته المعبر عنها بالتنكير، والاكتفاء بعد حرف النفي بالمسند إليه إنهاءً للجملة وقطعا لإطالتها، ليحمل الحذف دلالات عميقة توحى بتفخيم معنى الفقد والسلب، وكأنه نفي عمّ كل الأفئدة والأبصار؛ فالشاعر افتقد بصيرته وأفئدة الجميع، وعمّه الظلام الذي خيم على كل من حوله ليكون بذلك النفي شاملا موحيا بعظم المصاب، بالإضافة إلى دلالة الوحدة والعزلة، إذ الشاعر فقد فؤاده وأفئدة من حوله، وسلب بصره وأبصار الآخرين، وازداد شقاء لأن الموت لا يريحه من حياة الوحدة.

وعلى مستوى الإيقاع فإن الجمل القصيرة الموصولة بواو الجمع والمشاركة كونت إيقاعا ترجيعيا متوازنا ينتهي في كل مرة بنون ساكنة تقطع الصوت مثلما قطع الموت الابن من عالم الأحياء مشكلة ثنائيات تتوزع بهذا الشكل: (مات، ابني)، (لا، فؤاد)، (لا، بصر)، (لا، موت مريح):





ليحمل الموت دلالة النفي المكرر، وبمائل الابن الفؤاد والبصر وانعدام الموت المريح، وفي تقصير الجمل تلاؤم مع قصر عمر الابن، وانتفاء وجوده حمل التركيب على حذف دلالات الامتلاك والاستحقاق (لي، عندي)، ليتشاكل الحذف التركيبي مع الدلالة والإيقاع، إذ لو ذكرت المحذوفات لاحتل إيقاع بحر الوافر.

ويحقق الشاعر بأسلوبية الحذف خرقاً للضوابط اللغوية، هو "شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجذك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين"⁸.

إن الحصري الضرب يدرك بذوقه الفني، وإحساسه المرفه ما يتفجر من التراكيب العربية من معاني تجدد نفس المتلقي متعة في استكمال المحذوفات مستعينة بتقدير العناصر، يقول⁹: (الرملة)

سُلِّبَتْ أَنْفَسَ عِلْقِ رَاحَتِي دَرَّةً بِيضَاءَ صِيغَتْ مِنْ عَلْقُ
لَوَدَعِي كُنْتُ أَرْجُو كَوْنَهُ خَلَقًا مَتَّى إِذَا الْمَوْتُ طَرَقُ

خرقت البنية الشعرية للبيتين قواعد نحوية خرقاً تحمله روي القصيدة الذي سُنَّ دون مسوغ نحوي، لكن تم تسكينه بمسوغ سماه سيويوه ب: "باب ما يحتمل

الشعر¹⁰، وهو ما يعرف بالضرورة الشعرية، لأن وزن الرمل فرض تقييد الاسم المحرور ثم الفعل الماضي ليتحقق التوازن الإيقاعي، وتتماثل القافيتين، ويظهر حذف المسند إليه في (لودعي) المقدر (هو)، وأسلوبه في بناء صدور الأبيات متفرقة في قصائد تعتمد هذا الحذف الوارد مبتدأ، ليوجه انتباه المتلقي إلى الخبر الذي يتضمن جوهر صفات الابن الفقيده من خفة وذكاء وظرف وحدة فؤاد، وفصاحة لسان، كأنه يلذع بالنار من ذكائه، ليكمل الصورتين المجازيتين الواردتين في البيت قبله: وتظهر سيطرة الشاعر على الأدوات الفنية للمجاز اللغوي، وما سيتم به من المبالغة التي هي أثر من آثار الخيال، ومن تجسيم زاخر بالحركة والألوان، وتشبيه الابن (المحذوف في التركيب) بالعلق النفيس المبدل من الدرّة البيضاء المصريح بهما: ادعاء بأن الطرف الثاني من التركيب التشبيهي لا يساوي الطرف الأول المحذوف في الصفات وحسب، بل يتجاوزه إلى إمكانية أن يسدّ مسدّه، ويكتف بذلك المعنى الذي يفضي إلى أعمق الدلالات متجاوزا بذلك المعنى السطحي، ويدعم هذه الصورة بالمجاز المرسل مطلقا الجزء (راحتي) ليريد به (الكل) المعادل للشاعر لما يحمله هذا الجزء من دلالات الامتلاك والقدرة والسيطرة المنتفية بفعل السلب المجهول الفاعل (سُلبت)، وتبرز إيجاءات القهر التي استشعرها الأب المفجوع.

وهذه التوليفة من الخروق التركيبية والانزياحات البلاغية تتعاقد لتؤكد هزيمة الأب أمام فجيعة الموت وترسم المشهد المأساوي المفجر للمواجهة والتخطي، يقول¹¹: (الطويل)

فَنيْتُ هَوَىٰ إِلَّا حُشَاشَةً مُّهَجَّتِي أَجُولُ بِهَا فِي مَرِيعٍ وَمَصِيفِ
فَرِيدٌ مِنَ الْأَحْبَابِ أَبْكِي طُلُوهْمَ وَأَكْثَرُ فِيهَا لَوْ شُفِيْتُ وَثُوفِي

يتكرر حذف المسند إليه، ويختلف العنصر المحذوف المقدر، فبعد أن اعتمد الشاعر الخصيصة الإيقاعية المتمثلة في إطالة صوت النون في ضمير المتكلم المفرد المنفصل أو تقصيرها عمد إلى خرق التركيب النحوي بحذف الضمير (أنا)، والتركيز على المسند الخبر (فَرِيدٌ) للفت الانتباه إلى وحدته وافتقاده الأنيس.

وترتفع أصوات فواعل المنع في التجربة العشقية محاولة صد العاشق المأساوي،
يقول¹²: (الطويل)

عرفت ذنوبي هل إليك شفيح عثرثُ أَقْلني أو
فسوفَ أضيغ
عقابك مثلي أنت عنه رفيغُ عَبِيدٌ ذَلِيلٌ سَامِعٌ وَمُطِيعٌ
وَمَوْلىٌ عَزِيْزٌ مِنْ طَرَازِهِمُ الْعَالِي

يستمد الشاعر تجربته العشقية من تجارب العشاق المأساويين الذين فنوا في عشقهم ورفضوا فواعل المنع، ويعتمد في البنية الشعرية لهذه الأشطر أسلوبية الاستفهام، وما حملته من دلالات الاستعطاف والشكوى، وهو ما استدعى حذف ضمير المتكلم (أنا)، ليكتف الخبر وبنبه إليه، ويوظف جملة من الخصائص الأسلوبية المفجرة للدلالات العميقة: التصغير وما يوحي به من معاني الذل والقهر والوجع والافتقار، والتكبير للتعميم والشمولية، والتنوين لقطع الصوت تركيزاً على الصفات، ثم خصيصة الفصل والوصل لإحداث التوازن الإيقاعي (عَبِيدٌ - ذَلِيلٌ - سَامِعٌ)، ثم إيقاف تداعي الصفات وتواصلها لكسر رتبة الإيقاع، ومفاجأة المتلقي باستئناف العطف، إذ المتوقع من الفصل بعد الوصل أن يحمل دلالات تبائن ما قبلها؛ ويساهم حذف المسند إليه (أنا) في عدم اختلال إيقاع الطويل.

2-1/ب: حذف المفعول:

يقول الشاعر مخاطباً العيد الذي أتاه يحمل السعادة والأفراح¹³: (البسيط)

أبدلت يا عيدُ عيني حامٍ من سَامٍ ففاض
جفني بما أفضى إلى يام
قد كنت هيمانَ مهمومًا بلا جلدٍ فزدت
ضعفين في همّي وتهيامي
عَهْدْتُ ليلتك البيضاء نيرةً فمالها كَحَلت
عيني بإظلام

حتى تناسيتُ ما عوّدتُ من فرحٍ وقبحُ يومٍ يُنسى حُسْنَ أيامٍ
[...] مخايلُ فيك راقنتي محاسنها سرّت ببدءٍ ولم تسرُّ بإتمامٍ

تبرز الأبيات مدى اهتمام علي الحصري بالتراث الديني ونهله منه واستقائه من معينه، وهو ملمح بارز في أشعاره، يسهم في الإفادة من مضامينه المتعددة "والارتقاء بأدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية"¹⁴، ويركز الشاعر على صورة مستوحاة من قصة النبي نوح عليه السلام وأبنائه معتمدا التشبيه الدال على محاولة: "مقارنة الشاعر

بين واقعه الذي يحاول التعبير عنه وما يرمز إليه في الإطار التاريخي ليضفي الثاني على الأول الذي يزداد بروزا وعمقا وامتدادا؛ فقد رمز بحام ابن نوح عليه السلام إلى الجنس الأسود، وبسام إلى الجنس الأبيض، والسامي: كلمة تطلق على الذهب والفضة، ليكون الشاعر بفقده ابنه عبد الغني قد أبدله العيد سواد العين من بياضها، لتذرف طوفانا من العبرات يغرق يام ابن نوح الذي أغرق بالطوفان.

وبالعودة إلى أسلوبية الحذف المعتمد في البيتين الأخيرين بالتركيز على الفعل وخصيصة المقابلة (سرّت ببدءٍ - لم تسرُّ بإتمامٍ) : يمكن تقدير المحذوفين (سرّنتي) (لم تسرّرتي)، وإسقاط عنصر المفعول به في البيتين لم يتمخض عنه أي لبس أو غموض بالرجوع إلى (راقتني)، لكن الإبداع البلاغي جعل الشاعر يفضل الحذف لتركيز العناية على الفعل ونقيضه، ولينتقل بهذا الخرق إلى تعميم السرور الذي كان موجودا ثم انعدم بموت الابن، ويفسح بذلك المجال للأحزان لتحل محله ويستمر جاعلا هذا التفجع عاما شاملا، وقد سبق هاذين الحذفين إسقاط أحد المفعولين اللذين يتعدى إليهما الفعل (ينسى) في البيت الرابع، إذ يمكن تقدير الحذف بالقول: ينسى الإنسان حَسْنَ أيام لمقام الحكمة التي ورد فيها، ويدعم هذا الحذف بظاهرة الالتفات¹⁵ عن ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب، ليفاجئ المتلقي، وينقل التجربة من الشخصية والتخصيص إلى الحكمة والتعميم، مركزا على فعل نسيان المسرة وبقاء الحزن والآلام، يقول متذكرا أيام الوصال¹⁶: (الطويل)

حُسِدْتُ عليه قاتل الله حاسدي فضنّ به الدهر الذي كان يَسْمَحُ
 حَمَدْتُ زماني فيه ثم ذمته ومازال هذا الدهر يُهَجِّي ويُمدِّحُ
 حَديثٌ له في النفس لستُ أُذِيعُهُ فتذكّره يُوسِي الفؤادَ ويَجْرَحُ

يكثّر الشاعر من تشخيص الدهر، ويعده مانعاً من موانع تجربته العشقية المطالب بكتماها، ويعتمد خصيصة الحذف في البيت الثالث مركزاً على فعل (يجرح) إدراكاً منه أن القافية أعظم ما في البيت، محافظاً على إيقاع بحر الطويل بعدم الذكر، ولا يجد القارئ مشقة في إكمال العنصر المحذوف يجرحه (الفؤاد)، وفي عدم تقييد الفعل بمفعوله دلالات الإطلاق لتعمّ الجراح الفؤاد وغيره، وتزداد بذلك تأثيراً وإيلاًما إذ فعل المواساة أتم جملة:

(يُوسِي الفؤاد) في حين بقي فعل الجرح (يجرح) مستمراً، يقول الحصري القيرواني¹⁷:
 (الخبب)

صَنَّمُ للفتنة منتصبٌ أهواه ولا أتعبدُهُ
 صاحٍ والخمر جنى فومه سكرانُ اللحظ مُعربدُهُ
 ينضو من مقتله سيفاً وكأنّ نعاساً يُعمدُهُ
 فيريقُ دمَ العشاقِ به والويل لمن يتقلدُهُ
 كلاً لا ذنب لمن قتلَتْ عَيْنَاهُ وَمَ تَقْتُلُ يَدُهُ

في الأبيات حذف كثيرة: حذف المسند إليه في أول صدر البيت الأولين تركيزاً على المسند (الخبير)، وتعميم بالتنكير والتنوين لقطع الصوت والتوقف عند الصفتين، وفي البيت الخامس حذف المفعول مرتين وهذا النوع من الحذف قال فيه الجرجاني "وهو أن يكون معك مفعول معلوم مقصود قصده، قد علم أن ليس للفعل الذي ذكرت مفعول سواه، بدليل الحال أو ما سبق من الكلام، إلا أنك تطرحه وتناساه وتدعه يلزم ضمير النفس، لغرض غير الذي مضى، وذلك الغرض أن تتوفر العناية على إثبات الفعل للفاعل، وتخلص له، وتنصرف بجملتها، وكما هي إليه"¹⁸، ليتولد عن ذلك الحذف التركيز على فعل القتل غير الموجب للثأر أو دفع

الديّة، فميته شهيد في ساحة العشق، ويرسم الشاعر المأساة العشقية المعبرة عن العاشق المتراوح بين المذنب والبريء، وهي خصيصة مأساوية تعضدها المطابقة بين الفعل ونقيضه قَتَلْتُ - لَمْ تَقْتُلْ، ويمكن تقدير المحذوفين: (قتلت عيناه العشاقي - ولم تقتلهم يده).

أما على مستوى الإيقاع فإن الشاعر سخّر هذا الحذف لبناء إيقاع الخبب وإحداث التوازن الصوتي بين الفعل ونقيضه المفجر للإيحاءات المأساوية، يقول الشاعر¹⁹: (الطويل)

وفتني دموع العين والصبر خاني فجزعتُ في حبي لك المرّ والحلوا
وضقت بهذا الحب ذرعاً وحيلةً فحتي متى أشكو، ولا تنفعُ الشكوى
وهبتك حظي من سرور ولذة فجازيتني أن زدت بلوى على بلوى
وشئى عندك الواشون بي فهجرتني وحملي في الحب ما لم أكن أقوى
ولو أنني إذ كنتُ عندك مذنباً وجدتُ سبيلاً حيث أسألك العفوا
وصألك لي تحيي وهجرك قاتلي وحبك شغلٌ كنت من قبله حلوا

الافتقار العشقي يكون بنية لغتها ألفاظ من قاموس الشقاء والعذاب، وتصوير فني لمشهد الفراق القاتل والهجر المؤجج لنيران اليأس المفجر لطوفان الدموع مما دفع بالشاعر العاشق إلى اختيار الأسلوب الإنشائي الاستفهامي وأخرجه عن معناه الأصلي إلى معنى الشكوى؛ واستعان الشاعر بأسلوبية الحذف التي لا يكاد بيت من الأبيات السابقة يخلو منها: حذف العنصر المكتمل للفعل (أشكو) تركيزاً على الشكوى واستحياءً من المشكو منه، إذ الحب المأساوي يصير على الاستمرار في عشقه مدركاً أن نهايته مأساوية، معمم الشكوى لتتفجر الإيحاءات: (أشكوك - أشكو الحب - أشكو نفسي - أشكو الواشين - ...)، ولا تتوقف الدلالات المقدرة معبرة عن الحالة المأساوية، ويتمثل هذا الحذف مع الحذف الذي أصاب البنية التركيبية الموصولة به: (لا تنفعني الشكوى) ليشمل حذف المفعول الشاعر الشاكي، ويتعداه لكل من عانى الافتقار العشقي، واكتوى بناره، ويقع الحذف في البيت

الثالث محققا التركيز على زيادة العذاب الدالة على آلام المحجر: (زدتُ نفسي بَلْوَى) إذ المحب وهب المحبوب سعادةً، فجازاه بأن جعل شقائه يتضاعف، مصرحاً بذلك: (زدتُ) ليقع في المنطقة الوسطى بين البريء والمذنب.

ويظهر الحذف في البيت الرابع: (ما لم أكن أقوى على حمله)، وهذا العنصر المحذوف كان التركيب التام سيضعه في موقع قافية البيت، ويترتب عنه تكرار محل بلاغة التركيب، ليتم بذلك التركيز على تأكيد عدم القدرة على تحمل مشاق المحجر الذي سعى إليه الواشون/ فواعل المنع، والبيت الخامس حافظ الحذف فيه على إيقاع بحر الطويل مثل بقية الأبيات، وركز على انعدام السبيل الموصل إلى المحبوب أو ما يعوضه أو يشبهه، وهو ما توحى به دلالة التعميم بعدم الذكر: (وجدت سبيلا إليك).

نهج الشاعر أسلوب التوازن الإيقاعي باعتماد أسلوبية الترصيع بتقصير البيات التركيبية، وتكون بذلك أكثر ملاءمة للتأثير في النفس لتقارب الرنين الإيقاعي وحذف العنصر المقيد لما يشغل الشاعر: (وحبُّك شغلٌ لي) تركيزاً على دخوله دائرة العشق المؤدي إلى الموت، لكثرة فواعل المنع المعبر عنهم في البيت الأول المسند إلى فاعل مجهول مفعّل للإيجاءات العميقة: (جرعتُ في حبي).

2-1/ ج: حذف الموصوف:

قال الحصري يمدح أحمد بن سليمان بن هود حين استولى على دانية²⁰:

(الوافر)

كذا تفتض أبكارَ البلاد ولا مهرٌ سوى البَيْضِ الحِدادِ

اعتمد أسلوبية الاستعارة مشخصا البلاد التي شبهها بالعروس، لتنبثق من هذه الصورة إيجاءات الفرحة والاحتفال بالفاتح العريس الذي قدم المهر لأهل دانية، ليتم التملك والامتلاك، وتثبت القوامة المفضية إلى الطاعة والانصياع، وحذف الموصوف (السيوف) لتحل محلها صفة البياض والحدة والمضاء، مختزلاً جوهر المحذوف في هاتين الصفتين للدلالة على أن بياضها ينم عن جودة المعدن الذي

صنعت منه هذه السيوف (المحذوف)، وقطعها بحقيقة النصر واستحقاق الاحتفال، وحذف أسماء الأسلحة الوارد في القصائد ظاهرة لغوية وبلاغية تضمنتها البنية التركيبية في شعر الحصري، يقول²¹: (الوافر)

على تعمیر نوح مات نُوحُ فنائحةٌ لأمرٍ ما تنوحُ
 أمعلولاً بعبرته عليلاً لحاه على البكا لاحٍ صحيحٍ
 [...] وجرح كل جارحة بجسمي مُفصَّضُهُ ومُدَّهْبُهُ الجريحُ
 فلما مات مُتُّ أسى عليه كأني كنتُ جسماً وهو رُوحُ
 فناديتِ القريحة: أبنيه فقالت نعم ما اقترح القريحُ
 سلامُ الله والصلوات تترى على قمرٍ أنار به الضريحُ
 على زهرٍ أنارت منه أرضٌ تهب له من الفردوس ريحُ
 فنمَّ على الثرى طيب يفوح ونورٌ من محاسنه يلوحُ

في البيت الأول حذف الموصوف (امرأة) لتنوب عنه صفة تدل صيغتها على تحققها واستمرارية اتصافها بها، وعمد إلى تنكير الصفة (نائحة) ليحقق إيجاءات غنية بالمعاني المطلقة مما يترك نوعاً من الغموض يتلاءم مع دلالات (لأمر ما)، فينتشر النواح مثلما انتشر جذره في سطح البيت: نُوح - نُوح - نَائِحَةٌ - تَنُوحُ. ويستمر الشاعر في حذف الموصوف تركيزاً على صفته التي تتفجر إيجاءاتها بالتنكير والتنوين لقطع الصوت، ودعوة المتلقي إلى الوقوف أمام شمولية هذه الصفة (معلولا) (عليلا) الموحيتين بالعلة القاهرة والسقم غير المحتمل، وينوب عن الوجه المضىء المتألئى بألوان الفضة والذهب الممتزجة بحمرة الدماء، وتتوالى المحذوف: وتحل محل الموصوف (الأب) صفة (الفرح) الذي لا يندمل فيراً، تفخيماً للمصاب وتهويلاً لفداحة الفقد، ويلجأ إلى أسلوبية الاستعارة، ويخفي المشبه (الابن الفقيد) مصرّحاً بالمشبه به تحقيقاً للمبالغة وإثارة للمتلقي؛ فهو لم يفقد طفلاً مثل بقية الأطفال وإنما فجع في قمر منير واره التراب، وأثكل بزهر فواح أنار الأرض، وتجاوبت مع أريج نساءم الجنة تشيع محاسنه التي أشبهت المصاييح (مشبه به

محذوف) في إنارتها للمكان، إيدانا بقرب انتقاله إلى جنان الخلود، ويحقق الحذف التركيبي وأسلوبية الاستعارة التصريحية ثم المكنية دلالات النواح المستمر دون انقطاع، وإيجاءات الفقد المفجع لقلب الأب المكلوم، قال الشاعر في رثاء المقتدر بن هود²²: (الطويل)

أعزّ من اقتادَ الخميس إلى الوعى وأكرم من يُدعى له فوق منبر
تلثم حياءً يا زماناً من العلا مضيت بمعروفٍ وجئت مُنكر
مضيت فما للأرض بعدك لم تمدّ وما لسماءٍ المجد لم تنفطر
بعثتُ بما مشقوقة الجيب ثاكلاً وإن فتقت ریح العزاء بعنبر

حدّف الشاعر المسند إليه تركيزاً على الخبر الوارد بصيغة (أفعل) التفضيل، ولم يصرح بالمفضل عليهم تعظيماً للفقيد إذ يصعب تحديد عدد الذين فضّل عليهم أو حصره، وربط ذلك بحذف الموصوف (الجيش) بالإحالة إلى صفته الدالة على كثرة العدد (الخميس)، ووظف أسلوبية التشبيه البليغ بعد أن شخص الزمان؛ وفي الصورة التشبيهية انزياح بإضافة المشبه به إلى المشبه، يوحي بدلالات عميقة عضدتها معاني: زلزال الأرض وتفطر السماء الداليتين على فقدان النظام نتج عنه اهتزاز التشبيه البليغ، وتغير ترتيب طرفيه، وفي البيت الأخير حذف لعائد ضمير الغائب المفرد المؤنث (ها) المقدر بـ (قصيدة مرثية) تركيزاً على صفات الحزن والتفجع، ليشري بهذه الأسلوبية دلالات الرثاء والتأثر الشديدين، وقرن ذلك بأسلوبية الاستعارة مصوراً المرثية امرأة تندب ميّتها، وتشق جيبيها، وتواصل بكاءها، معتمداً خصيصاً وصل الحالين (مشقوقة، ثاكلاً).

2-1/د: حذف أداة النداء وأداة الاستفهام:

يستخدم علي الحصري القيرواني حذف أداة النداء في أساليب تتضمن معاني دالة على الدعاء أو الاستعطاف أو التحسر أو التشوق إلى رؤية المخاطب، وهذا النوع من المحذوف كثير في شعره، وقد خصّ في النداء الذي سقطت أدواته المخاطب العاقل، يقول²³: (البسيط)

أَقْدِي النَّسَاءَ سَوَى أُمِّ لَهْ نَشَرْتُ وَبَاعَتِ الْفَحْلَ مَنِّي بِالْمَخَانِيثِ
 أَسْتَغْفِرُ اللَّهَ مِنْ عَهْدِ التِّي نَكثت فاستبدلت بي وما عهدي بمنكوثِ
 عبد الغني اسكن الفردوسَ في ظلِّ وَأَطْمُثْ من الحورِ سِرًّا غيرَ مَطْمُوثِ ِ
 تركت خيانة الزوجة أم عبد الغني أثرا مؤلما في قلب الشاعر، لذا يتهمها الزوج المغدور بالنشوز، ويتجاوزها إلى زوجها الجديد، فيتهمه بالتخنث، ويؤصل هذه الصفة معتمدا جمع الكثرة(المخانيث) بدلالته على ما لا نهاية له، ويمد حرف (الخاء) بإطالة صائته لما يحمله هذا الحرف من دلالات: الوضاعة والحسة والعيوب النفسية، وما في (الناء) من إيجاءات بالأنتى، ويحذف مقيد الفعل نكثت في البيت الثاني للتركيز على الفعل، وإطلاق إيجاءات الغدر، والسياق يحيل إلى تقدير العنصر المحذوف: نكثت عهدي.

ويترفع عن إيراد الزوج المنخنث الذي اختارته الزوجة الغادرة، فيحذف ما يوحي به في: (استبدلت بي) إلحاحا على فعل الاستبدال ونكث العهود، ويقدر العنصر المحذوف: (مخنثا)، ثم يحذف أداة النداء في بداية صدر البيت الثالث لدلالة بلاغية توحى أن المنادى قريب من الشاعر قلبا ومكانا، يركز عليه الاهتمام لتصدره الكلام، يقول²⁴ ساخطا على الدنيا: (مجزوء الوافر)

فيا ما أخذع الدنيا وأخبثها وأختنها
 وأقطعها إذا وصلت محبيها وأخونها
 وأوأدها لمولودٍ تنشب فيه برئنها
 أرى شرس الحياة غداً يفارقها ولينها
 فما لي والغرور بها ألت أرى تحوُّها
 حبيب القلب صل شفتي بلثمك حيث أمكنها
 بمسكنة سألت فقل لمشتاق تمسكن:ها

ينحرف الشاعر (بياء) النداء إلى دلالة التنبيه والتحذير من الدنيا والاعتزاز بها، معتمدا أسلوبية التعجب، وما توحى به من استعظام شرور الدنيا، ويخرق البنية

التركيبية التعجبية مركزا على الأفعال المتصلة بالضمير الغائب المفرد المؤنث المحيل إلى الدنيا، لتلتصق هذه الصفات بها وتلازمها، والمتلقي لا يجد عناء في تقدير (ما التعجبية) المحذوفة؛ وللايماء بقرب الابن والمناجاة حذفت أداة النداء تركيزا على المنادى المستغنى عنه بصفته المفجرة لدلالات الحبِّ وفاجعة الفقد وآلام الثكل: (حبيب القلب)، واضطراب الشاعر وفقدانه الأمان والسعادة تجلّى في كثرة المحذوف: حذف مفعول (سألْتُ) إلحاحا على فعل السؤال والتحسر، وهو ما حصل مع اسم فعل الأمر (ها) ليركز على معنى المنع: فلا يكفي الأب بأخذ القبلات بل ينعم برؤية الابن المثلجة لصدره المطفئة لنيران شوقه، ويتحقق بهذا الحدث الوصال، يقول²⁵ (المنسرح)

عَبْدَ الغَيِّ اقْتَرَبْ فِلا وَأبي ما رَفَّة العيش لي ولا رَفعا
قَبْرُك رَوْضٌ أَحَبُّ زورْتَه ولو وطئت الشَّطَّاطَ والرَّدَعَا
لا فرحت كل طفلة كحلَّتْ بعدك عينا وزرَّقتْ صدَعَا
تراك يوم الحساب تشفُّع لي إذا التقينا ولي إليك ضُعَا

إن إحساس الشاعر بقرب ابنه الميت قلبا ومكانا أدى إلى حذف ياء النداء، ليتضمن التركيز على الابن المنادى نوعا من المناجاة والتوسل الذي يجسد المأساة، ويصور حال الأب المفجوع الفاقد لطعم الحياة والمستشعر ضيقها، إذ تحولت إلى جهنم تدفع الشاعر إلى الاغتراب عنها والتذمر منها ونشidan الفكاك من برائيتها، ويستعين بأسلوبية التشبيه البليغ مطابقا بين قبر الابن والروض الذي بقي مكانا وحيدا في أرض الشاعر البائسة الممتلئة بالأحوال والأخشاب المعيقة للشاعر في سيره إلى روضه، وأورد المشبه به نكرة للتكثير والاستعظام، وقطع إطالة الصوت بالتنوين ليتوقف المتلقي عنده، ويتأمل هول المصيبة التي قطعت كبد الشاعر، ودفعته إلى أن يرمق الحياة بعين ساخطة تشع بدعاء زوال الحسن وانعدام الزينة في الحياة، ويحذف من البنية التركيبية لصدر البيت الرابع أداة الاستفهام ليحقق دلالة حيرة الشاعر أمام تحقق أمنيته في شفاعاة الابن البار فيه الذي استعطفه متذلا

إليه مستكينا، وهذا الحذف يلائم إيقاع المنسرح، وهو ما يؤكد سبب قصر الشاعر للممدود (ضُعاء)، وهذه الضرورة الشعرية التي خرقت القانون الصرفي ليمدّ حركة الغين مدًّا طويلا يحقق دلالة التذلل والإصرار عليه، وهو ما يدفع للحديث عن نوع من الحذوف يلحق البنية الصرفية.

2-1/ هـ : الحذف في بعض البنيات الصرفية:

لعل الظاهرة التي تلفت الانتباه هي تكرار الشاعر قصر لفظة (بكاء) خارقا بنيتها الصرفية، وعدد هذه الخروق يتجاوز أربعة وعشرين خرقا مقارنة بورودها على صيغتها الأصلية في تسعة مواضع في الديوان، يقول²⁶: (متقارب)

حلّى أبويه سئى في سناء	فكان ابن بدر الدجى من دُكا
وكت أقول سرورا به	سأملك دهرى إذا أملكا
فلما نى وسم يافعا	ورعت به الصمم الفتكا
شكا علّة فشفاه الردى	وأورثني العلل النهكا
وغادري بين شوك القتاد	وإن كنت لولا التقى أشوكا
فما أستجير بغير العدا	ولا أستريح لغير البكا

انتقى الشاعر (سئى) و(سناء) ليحقق توازنا صوتيا من التحنيس غير التام، مما يبعد بذل الجهد للبحث عن معنى اللفظتين المتجانستين، ليضفي هالة من العظمة والإشراق والعلو والشهرة على ابنه، وهو ما يتلاءم مع الصورتين الاستعارتين في الشطر الثاني المكثى عن المشبه فيهما؛ فالأب بدر ينير ظلمة الليل، والأم شمس تخفي بأشعتها كواكب السماء، ليحقق التحنيس المذكور ما سمّاه الجرجاني بالفضيلة يقول: "فقد تبين لك أن ما يعطي التحنيس من الفضيلة أمر لا يتم إلا بنصرة المعنى، إذ لو كان باللفظ وحده لما كان فيه مستحسن"²⁷؛ وتخرق البنية الصرفية للفظ (ذكاء) بقصر الممدود لتحقيق التوازن الصوتي، والتقيد بإيقاع المتقارب، ويحقق مدّ الكاف وإطالة صائتها استمرار الضياء وارتفاعه، وإطلاق ذلك ليعبر عن

اتساع الحزن وطول الحسرة، وهو الخرق الذي لحق لفظه (البكاء)، وينسجم مع معاني الشكل وأحاسيس الغربة لانعدام الأنيس وكثرة الأعداء يقول²⁸: (طويل)

أَفَاقَتْ مِنْ الثُّكُلِ البَوَاكِي وَمَ أُنْفِقُ بِلِ اَزْدَدْتُ لَيْسَ الطَّبْعُ مِثْلَ التَّكْلِيفِ
 أَبْعَدَكَ وَالدَّمْعُ الَّذِي عَزَّ هَيْئِنُ دَمُ الْعَيْنِ يَرَقًا أَوْ لَطَى الْقَلْبِ يَنْطَفِي
 عَقَّقْتُكَ إِنْ لَمْ أَبْكِ بِالدَّمِ كُلِّهِ وَإِنْ لَمْ أُمْتُ بَيْنَ البُكَاءِ وَالتَّأْسُفِ
 فَرَزْوُكَ قَدْ اليَوْمِ كُلِّ مَسْرَدٍ وَذَلَّ غَرَارِي كُلِّ أَيْضَ مُرْهَفِ
 هُوَ الدَّهْرُ لَا يَرَعَى الكَرِيمَ فِيرَعُوِي وَلَا صَرْفُهُ يَكْتَفُ عَنْهُ فَيَكْتَفِي
 وَلَكِنْ أَشَدُّ النَّائِبَاتِ عَلَى الْفَتَى مَفَارِقَةُ الْأَحْبَابِ بَعْدَ التَّأْلُفِ
 وَقَرُبُ أَعَادِيهِ وَشِكْوَاهُ دَهْرَهُ إِلَى ذِي شِمَاتٍ أَوْ إِلَى غَيْرِ مُنْصِيفِ
 عَفَاءً عَلَى الدُّنْيَا الْبَغِي فَيَأْتِي بِشَاشَتُهَا كَالْبَارِقِ الْمَخْطُوفِ
 زَكَ ابْنِي فِي تِسْعٍ وَأَرْبَعَةٍ لَهُ وَلَمْ أَزُكْ فِي خَمْسِينَ عَامًا وَتَيْفِ
 تَشَاغَلْتُ فِيهَا بِالْقَرِيضِ عَنِ التُّقَى وَلَمْ يَشْتَغَلْ إِلَّا بِلَوْحٍ وَمُصْحَفِ
 ضَيِّقُ الْحَزْنِ عَلَى الْأَبِّ مَقَامُ التَّعْبِيرِ عَنِ الْفَاجِعَةِ، فَحَذَفَ شَبَهَ الْجَمَلَةِ (مَنْ
 الشُّكْل) (أَوْ مِنْهُ)، وَيَعِيدُ حَذْفَ الْمَفْعُولِ بِهِ (نُكْلًا) لِتَقْصِيرِ الْجَمَلَتَيْنِ وَالتَّقْرِيبِ بَيْنَ
 النَّفْيِ (لَمْ) وَالِاسْتِدْرَاكِ (بَلِ) الَّذِي انْحَرَفَ بِهِ عَنِ الْمَعْنَى الْأَصْلِي (الْإِضْرَابِ)، وَيُثَبِّتُ
 نَفْيَ الْإِفَاقَةِ، وَيَجْعَلُهَا ضِدًّا لِازْدِيَادِ الشُّكْلِ الَّذِي أَصْبَحَ "وَقَفَا عَلَى الْبَطْلِ الْمَأْسَاوِي
 وَحَدَهُ، صَارَ الْبَطْلُ وَحَدَهُ حَامِلٌ عَبْءِ قَنَاعَتِهِ، وَوَحْدَهُ الْمَسْئُولُ عَنِ تَحْقِيقِ تِلْكَ
 الْقَنَاعَةِ، صَارَ يَعْابِي أَمْرَ الْعِزْلَةِ الرَّهِيْبَةِ فِي صَدَقِ مَعَ الذَّاتِ يَبْلُغُ تَمَامَهُ، فَلَا تَرْدُ
 فِيهِ"²⁹، وَلَا تَكْلَفُ، وَيَعْمَدُ إِلَى حَذْفِ هَمْزَةِ الْفِعْلِ (يِرَقًا) مَحْقَقًا إِيقَاعَ الطَّوِيلِ، وَلِيَعْبُرَ
 عَنِ اسْتِمْرَارِ ذَرْفِ الدَّمْعِ الْمَصْحُوبِ بِمَدِّ الصَّوْتِ (الْقَافِ) وَإِطَالَتِهِ، وَيَحْذِفُ هَمْزَةَ
 الْفِعْلِ (يَنْطَفِي) مَتَقِيدًا بِالْقَافِيَةِ (الْفَائِيَةِ)، وَمَحْقَقًا الْإِطْلَاقَ وَإِطَالََةَ مَدِّ الصَّوْتِ،
 وَتَكْتَمِلُ الصُّورَةُ بِإِخْرَاجِ الْاسْتِفْهَامِ عَنِ مَعْنَاهِ الْأَصْلِي إِلَى دَلَالَاتِ النَّفْيِ وَالتَّحْسُرِ،
 نَافِيًا انْقِطَاعَ الدَّمْعِ وَخُمُودَ النَّيْرَانِ الْمَشْتَعَلَةِ فِي قَلْبِهِ الْمَكْلُومِ؛ وَيَخْرِقُ الْبِنِيَّةَ الصَّرْفِيَّةَ
 لِكَلِمَةِ (البُكَاءِ)، وَبِمَدِّ حَرَكَةِ (الكَافِ) بِصَائِتِ طَوِيلِ، وَيَطِيلُ الْحَسْرَةَ وَالْآهَاتِ؛

والملاحظ من خلال التقطيع المقطعي للشطر الثاني أن إطالة الحركة بصائت طويل (مقطع مفتوح طويل - ص ح ح) لم تحدث إلا في كلمة (البكا)، والشكل يوضح ذلك:

وَأِنْ لَمْ	أُمْتُ بَيْنَلْ	بُ كَاوْتُ	تَأْسُفِ
0/0//	0/0/0//	0/0//	0//0//
--ب	---ب	--ب	ب-ب ب
فَعولن	مفاعيلن	فَعولن	مفاعل

وَأِنْ لَمْ: (ص ح / ص ح ص / ص ح ص)، أُمْتُ بَيْنَلْ: (ص ح / ص ح ص / ص ح ص)
 بُ كَاوْتُ: (ص ح / ص ح ح / ص ح ص)، تَأْسُفِ: (ص ح / ص ح ص / ص ح ص)
 ص / ص ح / ص ح ح.

ويتم التركيز على كلمة (البكا) بعدها بؤرة الفاجعة تكسر الوعي المأساوي؛ ويجذف الموصوف ملحا على الصفة في موضعين من البيت الرابع: درع مسرد، وسيف أبيض مرهف، وارتباط الأسلحة بالحروب المجهددة للرجال قد يفسر كثرة الحروف المشددة في البيت: (قد- مسرد- فل) وتكرار لفظة (كل)، وما تفجره هذه الألفاظ من إجماعات: القطع والاستئصال والشق (قد)- وثلم حدي السيف (فل)، وثقب وحرز الدرع (مسردة) تماثل شدة هذه الحروف لصعوبة النطق بها وبنائها على تكرار الحرف ساكنا ثم محركا، لتعضد أسلوبية الاستعارة المشخصة للرزء، ونقل المعنوي نقلا حسيا مثيرا للمتلقي، يدعوه إلى إكمال الصورة بالبحث عن المشبه به المحذوف الذي لم يجعله الشاعر مساويا للمشبه فقط، وإنما لقوة السقام وشدته سدّ مسدّ المحارب الشرس الذي هزم الشاعر الأب وسلبه درته، وهذه التجربة المأساوية دفعته إلى الوقوف عند حقيقة الدهر وبشاعتها التي شخصها معتمدا أسلوبية

الاستعارة دائما مصورا الدهر شخصا خائنا غدارا لا ذمة له ولا عهد، ليتعجب من الإنسان الذي يعلم خطوب الدهر، ثم يستمر في التعامي عنها، ليحقق السعادة ويوقف وعيه المأساوي، متفاديا المواجهة، ويصرّ على الجهل والتجاهل، وهو مصوغ حذف مقيد الفعل (يكتفي) بصروف الدهر، وما تحمله من دلالات الاستمرار في التعامي والإذعان، حتى وإن كان حَدثُ مفارقة الأحباب شديدا على قلب المفارق، ويزداد ثقلا إذا استشعر معه الاغتراب المعمم لأحاسيس البغض وكرهية الدنيا ومن فيها، ليقلب الإنسان المعترب بصره لا يرى إلا أعداءً يعمقون وحدته، إذ لا يرى فيهم إلا صفات الشماتة والظلم، وهو ما ركّز عليه الشاعر بحذف الموصوف والتركيز على الصفة: (إلى إنسان ذي شمات، وإلى إنسان غير منصف)

ويحذف الشاعر في البيت الثامن المسند والمسند إليه مكتفيا بإيراد المصدر، ويطلق دلالاته ويعممها، ويقطع الصوت بالنون الساكنة داعيا المتلقي إلى الوقوف عند كلمة (عفاء) التي أخرجت الأسلوب الخبري إلى الأسلوب الإنشائي الذي ناب فيه المصدر عن فعل الأمر (أعف) المحقر للدنيا والداعي إلى عدم الاغترار بها.

وإذا كان التنكير يحقق إيجاءات غنية بالمعاني المطلقة (عفاء)، فإن تعريف الصفة (البغيّ) التابعة للدنيا المعرفة ب (أل) يربط الدلالة بالواقع ليؤصل تلك الصفة (البغاء) في الدنيا تحذيرا منها وسخطا عليها، وذلك ما تحقّقه أسلوبية القصر "المؤدية إلى تقرير المعنى في ذهن المتلقي، وتأكيد بعد تحديده تحديدا واضحا وتعيينه وحصره"³⁰، ما يساهم أيضا في إيجاز العبارة وتقصيرها لاحتمالها الإيجاب والسلب ويعتمد أداة القصر (إنما) ليقصر سعادة الدنيا على سرعة الفوت والانقضاء؛ ويقوّي ذلك بأسلوبية التشبيه الجمل الذي لم يصرّح فيه بوجه الشبه "المعنى الذي يشترك فيه طرفا التشبيه، والخط الفاصل بين الضوء والظلمة في بنية التشبيه، وهو مركز الثقل في توجيه وإنتاج محتوى الدلالة"³¹، ما يدفع المتلقي لإكمال الصورة التشبيهية، ويقف عند دلالات الحذف الموحية بأنّ ما كان موجودا في حقيقته لم يكن موجودا لسرعة انقضائه، وهو ما يجذر معاني الظلم والتشابه الطاغية على لحظات السعادة الخاطفة،

وتظهر الدنيا باعتماد أسلوبية الاستعارة امرأة تحذف من البنية التركيبية ليتم التركيز على صفة (البغي) فيها.

ويكثر الشاعر الحصري من حذف التمييز - خاصة تمييز الأعداد - وهو ما يظهر في البيت التاسع (في تسع وأربعة) لدلالة سياق الكلام على مثل هذا الحذف، ولكن الالفت للانتباه هو تغيير التمييز مقارنة بالموضع الثالث الذي حوى مميزا عدديا متبوعا بالتمييز (عاما)، وقد يدل ذلك عن مقصدية أرادها الشاعر إذ المنتظر أن يكون العدد مؤنثا (تسع) ليستقيم مع التمييز المكرر في كل موضع من مواضع البيت؛ وقد يبرر ذلك بالمحافظة على إيقاع الطويل، وذلك لا يمنع من الاستفادة من الفرق بين السنة والعام الذي ذكره أبو هلال العسكري حين ذهب إلى: "إن العام جمع أيام والسنة جمع شهور [...] ويجوز أن يقال العام يفيد كونه وقتا لشيء والسنة لا تفيد ذلك"³²، ليتلاءم حذف السنين مع حذف الشهور، وتكون به مدة الابن سريعة في انقضائها مقارنة بمدة الأب التي تقاس بالأيام الثقيلة، وهو ما حققه التضاد: (زكا - لم أرك، تشاغل - لم يشتغل)، فيفتح البيتان بالابن ويختتمان به، ويحصر الأب داخل عذاباته يجتر مرارتها، وينتقل بذلك من ضمير المفرد الغائب (هو) زكا إلى ضمير المتكلم المفرد (أنا) لم أرك: هو - أنا، أنا - هو.

وتخلص الدراسة إلى: تأكيد جمالية الحذف وتعبير هذا الانزياح التركيبي في النص المغربي - الحصري القيرواني الضرب تحديدا - عن التجاذب بين التراكيب والمعاني الموحية بها في لحظة الإبداع الشعري، متجاوزة فكرة ضرورة الوزن العروضي التي تقتضي الحذف؛ إذ الشاعر يمتلك قدرات على استخدام بدائل لغوية لا يحدث فيها حذف في التراكيب، وتوفر استقامة عروضية للوزن، ولكن الشاعر المغربي أثر بناءً انزياحيا يتناغم مع البناء النفسي، كما أضفى أسلوب الحذف على نصه ملمحا جماليا يوحى للقارئ بالكثير مما يود قوله بشكل مكثف، معتمدا في ذلك

على قدرته على توصيل المعنى المختزن في النص المحذوف من سياق النص المنفتح على القراءة.

الهوامش:

- ¹ - دعا كريم حسين ناصح الخالدي: إلى إبعاد ظاهرة الحذف من الدراسات اللغوية العربية، ويعد: "الحذف في اللغة العربية [وهما] ينبغي إزالته وخطأ منهجياً في الفكر اللغوي لا بد من تصحيحه" كريم حسين ناصح الخالدي: البديل المعنوي من ظاهرة الحذف، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007، ص196.
- ² - ينظر: بوجمعة جمي: ظاهرة الحذف في شعر البحري، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص66 وما بعدها.
- ³ - المرجع نفسه، ص17.
- ⁴ - المرجع نفسه، ص19.
- ⁵ - الرماني: النكت في إعجاز القرآن (ثلاث رسائل في إعجاز القرآن للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني)، تحقيق محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، مصر، ط2، 1968، ص16.
- ⁶ - حسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح عبد الحميد هندراوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص1/251.
- ⁷ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضيرير: الديوان، تح محمد المرزوقي والجيلاني بن الحاج، مكتبة المنار، تونس، ط1، 1963، ص301.
- ⁸ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تح أبو فهر محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، ط2، 1992، ص146.
- ⁹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضيرير: الديوان، ص413.
- ¹⁰ - أحمد محمد ويس: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، ص75. وهو يجيل إلى سيبويه: الكتاب، تح محمد عبد السلام هارون، دار القلم، القاهرة، 1966، ج1، ص26.
- ¹¹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضيرير: الديوان، ص231.
- ¹² - نفسه، ص112.
- ¹³ - نفسه، ص364-365.
- ¹⁴ - إبراهيم منصور محمد الياسين: استيحاء التراث في الشعر الأندلسي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1، 2006، ص8.

- ¹⁵ - في تعريف الالتفات ينظر: ابن رشيق: العمدة، المصدر السابق، ج2، ص57 وما بعدها،
وينظر- ابن الأثير(ضياء الدين): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تح محمد محيي الدين عبد
المجيد، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، 1939، م2، ص18/4
- ¹⁶ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص.217
- ¹⁷ - نفسه، ص143.
- ¹⁸ - عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح محمود محمد سلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1984،
ص.156
- ¹⁹ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص.238
- ²⁰ - نفسه، ص.116
- ²¹ - نفسه، ص.310
- ²² - نفسه، ص.132
- ²³ - نفسه، ص.390
- ²⁴ - نفسه، ص.384
- ²⁵ - نفسه، ص.401
- ²⁶ - نفسه، ص.356
- ²⁷ - عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص5.
- ²⁸ - أبو الحسن الحصري القيرواني الضرير: الديوان، ص405-406.
- ²⁹ - أنطوان معلوف: المدخل إلى المسألة والتراجيديا والفلسفة المسأولية، المؤسسة الجامعية للدراسات
والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1982، ص95.
- ³⁰ - الوصيف هلال الوصيف إبراهيم: التصوير البياني في شعر المتنبي، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1،
2006، ص81.
- ³¹ - عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية، دار الصفاء للنشر، عمان، الأردن،
ط1، 2002، ص422.
- ³² - أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، تح لجنة إحياء التراث العربي، منشورات دار الآفاق الجديدة،
بيروت، ط5، 1983، ص264.