جامــعة واســط
مجلـــــة كليـــــة التربيـــة

العـدد الحادي والأربعون
الجزء الثالث/تشرين الثاني/٢٠٢٠

جماليات التركيب النحوي ظاهرة الحذف في شعر نزار قباني

أ.م د. رائدة علي أحمد عاصي
الجامعة اللبنانية/ كلية الآداب/ قسم اللغة العربية
Raida.ali.ahmad@gmail.com .Mobile number

ملخّص البحث

ترتبط اللغة بالإبداع بشكل وثيق، لأنّ اللغة هي هاجس المبدع الأول والأخير، تمنح العمل الأدبي شرط وجوده وبقائه وتميّزه وفرادته. والكاتب المبدع يعمل على إبداع لغته الخاصّة، يهتمّ بتفجير طاقة اللغة المكنونة والمشحونة في مجال الإمكان من أجل إبداع خطاب أدبي مؤسّس لرؤية فاعلة، يجعل، ويعرف كيف يُوظّفها، ويتعامل معها تشكيلاً ونسيجاً وصناعة. فتنمو علاقاتها وبنياتها في ذاتها، وتستمدّ رموزها وأبعادها ودلالاتها من ذاتها، فتتحوّل من وسيلة تهدف إلى تأدية غاية إبلاغية تواصلية بحتة إلى الوسيلة الغاية في الوقت نفسه، يُحاورها، يكشف عن طاقاتها الجمالية الفنية، مجسّداً ذلك وفق نسيج وتشكيلات وروابط وعلاقات لغوية دلالية، تتجاوز المألوف العادي، وتكسر رتابة العلاقة بين الدال والمدلول. وهذا ما عرف بالبلاغة.

والبلاغة فنّ التعبير الأدبي، وقاعدة في الوقت ذاته، فضلاً عن كونها أداة نقدية تستخدم في تقويم الأسلوب الفردي. وترصد حركيّة تطوّر اللغة، وتجدّدها تبعاً لطبيعة التجربة الإبداعية التي تقتضي أن تدرس اللغة في تنوّع وظائفها، وتعدّد مستوياتها واختلاف أساليبها.

وظاهرة الحذف من ظواهر اللغة العديدة، وهي ظاهرة نحوية بلاغية، اهتمّ بها النحويون القدامى والمحدثون، وأولوها اهتمامًا كبيرًا كونها تعمّق المعنى، وتُغني الدلالة، وتُبرز جماليات التركيب النحوي، والتعبير الأدبي. ونزار قباني تعامل مع اللغة على أنّها ظاهرة فنية، ولجأ إلى ظاهرة الحذف ليخرج اللغة من معاجمها التقليدية، ويمنحها طاقات إيحائية، ودلالات جديدة.

الكلمات المفتاحية: اللغة، الابداع، البلاغة، النحوية، الجمالية، النقد، ظاهرة الحذف.

The aesthetics syntactic composition which is the phenomenon deletion in the poetry of Nizar Qabbani Professor and lecturer…

Dr. Raeda Ali Ahmad Assi. Arabic Department, Literary criticism She is a Lebanese writer and critic.

Research summary

Language is closely related to creativity, because language is the creator's first and last obsession. It gives literary work the condition of its existence, survival, distinction and uniqueness.

The creative writer wrote to deposit his own language, is interested in exploding the energy of the hidden and charged language in the field of possibility in order to create a literary discourse, that makes him establishing on effective vision and employing it in form, fabric and industry, so its relationships and structures grow in itself, and it derives its symbols, dimensions and connotations from itself, thus, it transforms from a means aiming to fulfill a purely communicative goal to the means that surpasses the ordinary and breaks the monotony of the relationship between the signifier and the signified. This is known as rhetoric.

Rhetoric is the art of literary expression and a rule at the same time, as well as being a critical tool used in evaluating in evaluating the individual style. It monitors the dynamics of language development and its regeneration according to the nature of the creative experience that requires to study the language in the diversity of its functions, the multiplicity of its levels and its different methods.

The phenomenon of deletion is one of the many phenomena of language, and it is a grammatical and rhetorical phenomenon, which the ancient and modern grammarians took care of, and gave it great attention. As it deepens the meaning, means significance and highlights the aesthetics of grammatical structure and literary expression. Nizar Qabbani treated language as an artistic phenomenon and resorted to the phenomenon of deletion to get the language out of its traditional dictionaries, he gives it suggestive energies and new connotation.

Keywords language, creativity, rhetoric, grammatical aesthetic, criticism, the phenomenon of ellipses.

المقدمة

كانت البلاغة التقليدية تتولّى مهمة كشف الجمالي، ونواحي الإبداع، في العمل الأدبي لحقب طويلة من الزمن، وخلال حركتها عبر العصور، ساهمت في تطوّر الحركة النقدية على يد النحاة واللغويين من مثل؛ يحيى بن يعمر البصري، وعبدالله بن اسحق الحضرميّ، والأصمعي، والآمدي، والجرجاني، والزمخشري، والأخفش، وابن قتيبة، والجاحظ، وغيرهم. وظلّت الدراسات النقدية تتطوّر مع تطوّر الحياة السياسية والفكرية والثقافية، شأنها شأن كلّ العلوم الإنسانية والحضارية لتصبح أدواتها الحديثة قادرة على الإحاطة بأبعاد التجربة الفنية الكاملة في وقتنا الحاضر.

والذي دفع إلى اختيار هذه القضية اللغوية الإيمان بأهمية اللغة في الحياة، فاللغة التي كانت أداة فهم وإفهام، بها يتواصل الفرد مع أفراد مجتمعه، وبها يعبّر عن حاجاته النفسية والعقلية والاجتماعية، وبها يكشف عن المعنى، ولأنّ اللغة لم تعد ترسم أبعاد وجود الإنسان فحسب، إنما تعبّر عن هواجسه وقلقه الدائم.

كما لم تعد اللغة أصوات فيزيولوجية فحسب، بل أصبحت أولويتها للفكر والدلالة (لطفي، ١٩٩٧، ص٤٦). وقد أولت مناهج البحث الغربي البديل اهتمامًا باللغة؛ إن من ناحية النحو، والصرف، أو من ناحية فنون البحوث الأسلوبية، لتجدّد في البلاغة التقليدية، وتأخذ بزمام المهمّة التحليلية، وهذا ما تأثّر به الألسنيون المحدثون، وربطوا نظم الجملة بدلالتها، لأن العلاقة بين النظم والدلالة علاقة تأثّر وتأثير، لا يستغني أحدهما عن الآخر.

واللغة العربية هي "في طليعة اللغات المعبّرة بين لغات العالم الشرقية أو الغربية، فلا يعرف علماء اللغات لغة قوم تتراءى لنا صفاتهم، وصفات أوطانهم من كلماتهم وألفاظهم كما تتراءى لنا أطوار المجتمع العربي من مادة ألفاظه، ومفرداته في أسلوب الواقع، وأسلوب المجاز"(العقاد، ، لات، ص٤٠).

والبلاغة العربية ظلّت لمدة طويلة تدور في فلك البلاغيين التقليديين، ما جعلت معظم بحوثهم تعتمد على أحكام معيارية (عتيق،،١٩٨٥.ص٦٩)، غير أن بعض البلاغيين الذين تأثروا بالمناهج الغربية، أخذوا منها ما يتلاءم وهوية النص العربي وبيئته. وقد وجدنا في بحوثهم تنوع في طرائق مقاربتهم للنص الأدبي(عياد، ، لات. ص ٤٦). وظلّ فريق من البلاغيين يدور في الفلك الوسطي بين التقليد والتجديد، محاولًا المزاوجة بين مفردات البلاغة العربية التقليدية، وبين مناهج البحوث الأسلوبية الوافدة(درويش، ، لات. ص ٦٥).

كانت قصائد نزار قباني محور الدارسين، والباحثين، تناولوها قراءة تحليلية، وأسلوبية، وجمالية، ولغوية، غير أنّهم لم يدرسوا ظاهرة الحذف، لذا ارتأيت دراسة هذه الظاهرة في بحثي هذا، معتمدة على منهج علمي، لتبيان موطن الجمال في العمل الأدبي، بوصفه وحدة متكاملة، صادرة عن موقف شعري واحد، بشحنته الفكرية/ الانفعالية الدالّة على الحركة اللغوية، في تركيبها ودلالتها.

وقد اتبعتُ المنهج اللغوي التحليلي الذي كان عبد القاهر الجرجاني رائده، حيث جمع بين النحو والبلاغة(الجرجاني، ١٩٩٢ ص ١٠٦، وشاكر، ،ط٣، ١٩٩٢، ص ٨١.)، والزمخشري الذي عدّه شوقي ضيف من أفضل البلاغيين بعد الجرجاني(ضيف، ١٩٩٢، ص ٢٢٠). ومن ثم خطا أصحاب الفلسفة الجمالية خطوة متقدّمة في فهم البلاغة العربية وجمالياتها، والمحدثون نظروا إلى البلاغة نظرة حدثوية، وكثر هم البلاغيون المحدثون الذين تأثروا بالمناهج الغربية من مثل؛ ريمون طحان (١٩٧٢) وميشال زكريا(١٩٨٢) وغيرهم.

هذا ما جعلني أتناول ظاهرة من ظواهر اللغة العديدة كالزيادة والتقديم والتأخير والاستبدال وهي ظاهرة الحذف في شعر نزار قباني، معتمدة في بحثي هذا على الأخذ من المناهج الغربية ما يتناسب وهوية نص الشاعر، وبلغته التي عرفت بالسهل الممتنع.

ومما لا شكّ فيه أن نزار قباني شاعر وناثر وأديب، وقد أحدث ضجّة كبيرة في الأوساط الأدبية، لأن نزار قباني تعامل مع اللغة على أنها ظاهرة فنية، ومؤشّر لتصور الإنسان للوجود، ولم ينظر إليها باعتبارها أداة فهم وإفهام، تهدف إلى غاية نفعية، ووظيفة إيصالية، فحسب، بل كان للغته وقع تجديديّ، خرجت عن مفهومها القديم.

فالكلمة عند نزار قباني لم تعد مجرّد أصوات تزجيها قوى فيزيولوجية، أو تولّدها ظواهر عرضية، بل أخذت طريقها نحو دلالات جديدة، لا عهد لنا بها، والشاعر لم يعد يسعى إلى التواصل باللغة، بل كان يسعى إلى توصيل اللغة ذاتها، لذا نجده قد حرّر اللغة من معاجمها التقليدية، وأثار خلفه تساؤلات شتّى، وسجالات نقدية(عبد المطلب،١٩٩٧، ص١٥).

من هنا جاء هذا البحث ليطرق بابًا جديدًا في شعر نزار نثرًا، وشعرًا، وجماليات النحو، ولنفتح المزيد من الاطلاع والمعرفة على تجربته النحوية. والأسئلة التي نتوقعها هي الآتية:

ما مدى ارتباط لغة نزار قباني بالجذور البلاغية العربية؟

ما الجديد الذي أتى به نزار على مستوى جماليات النحو؟

هل وُفّق نزار في إبراز الجماليات النحوية من خلال استخدامه ظاهرة الحذف؟

أما الهدف من هذا البحث فهو تطبيق تقنية الحذف على نماذج من شعر نزار المختارة، والكشف عن كيفية توظيفه في النص الشعري، وإكسابها قيمة فنيّة، وجمالية رفيعة.

أما أهمية البحث فهي في تقنية الحذف، ومحاولة الكشف عن خبايا اللغة النزارية، واتصالها بجذورها النقدية البلاغية العربية. على أمل أن يكون جديدها في الدرس التطبيقي الذي يتوخّى إبراز جماليات النحو في شعر نزار.

ولأنه لا بدّ لي أن أجمع بين النحوي والبلاغي في صياغة جديدة، وإيجاد منهج نقدي جديد، لأنّ دراسة الأوجه الجمالية لأيّ ظاهرة، ينبغي عليها النظر إلى فعالية العلاقات النحوية في تحديد أبعاد هذه الظاهرة. ولأنّنا لا ندرك العملية الإبداعية، إلا من خلال التراكيب النحوية، فالعلاقة بين الإبداعي والنحوي يقدّم عطاءً فنيّا جديدًا، ويُثري العمل الأدبي بمفاهيم ودلالات لا تُكتَسب إلا عن طريق النحو"(عبد المطلب، ١٩٩٦، ص ٤٣). كان البحث يتناول الآتي:

أولاً حذف المسند إليه من الجملة الاسمية. ثانيًا حذف المسند إليه من الجملة الفعلية. ثالثًا حذف المسند من الجملة الاسمية. رابعًا حذف المسند من الجملة الفعلية. خامسًا حذف جملة أو أكثر بدلالة الفاء. سادسًا حذف المفعول به. سابعًا حذف المضاف. ثامنًا حذف المضاف إليه. تاسعًا حذف الصفة. عاشرًا حذف الموصوف. حادي عشر حذف الجار والمجرور.

الجملة في النحو قديمًا وحديثًا

الجملة لغةً: اسم مشتقّ من جَمَل الشيء يجملُه جَملًا: جمعه. والجُملة واحدة الجُمل (ابن منظور، جمل) والجُملة جماعة الشيء، واعتُبر فيها معنى الكثرة، فقيل لكلّ جماعة غير منفصلة "جملة" ومنه أخذ النحويون أنّ الجملة: مركّب من كلمتين أُسندت إحداهما إلى الأخرى (الزبيدي، جمل)

اصطلاحاً: الجملة هي مجموعة من الكلمات، مستقلّة برأسها، يرتبط بعضها ببعض بعلاقات نحوية، وتُفيد معنى يُحسن السكوت عليه. وقد عرّفها الأوروبيون التقليديون على أنّها "مجموعة كلمات تعبّر عن فكرة تامة"(chalker,1994,p358)

اختلف القدماء والمحدثون حول تعريف الجملة، وتصنيفها بين اسمية، وفعلية، وشرطية، وظرفية، وجهة تداخلها (الجرجاني١/٢٧٤. المخزومي،١٩٨٥،ص ٨٧) وقد عرّفها النحويون العرب القدامى بمعناها اللغوي على نحو؛ الخليل بن أحمد الفراهيدي، والزجّاجي ،والجرجاني، والزمخشري، وابن يعيش وغيرهم، أو بمعناها النحوي على نحو المبرّد وابن جني. فقد فصلوا القول فيها في كتب كثيرة، ومجال البحث لا يتسع لذكرها والتحدّث عنها(أيوب،ص١٢٥ والاستراباذي ١٩٨٨ وابن جني ١٣٩٩، ص١/٨).

وبعد دراسة الجملة من مجموعة باحثين تبيّن أنّ الألسنيين والمحدثين رفضوا التعريف القديم للجملة، لأنّها قد تَستغرق عدّة جمل. فـbloomfild عرّفها على أنّها "شكل لغوي، مستقلّ، غير محصور بمقتضى، أي تركيب نحوي، في أي شكل لغوي أكبر منه"(bloomfild.1950.p170).

بينما التوليديون رأوا أنّ الجملة هي "الصورة النهائية لقواعد تركيب العبارة" (huddleston,1986.p97) أما الوظيفيون فقد رأوا أنّها "قول تتبع فيه جميع العناصر مسندًا واحدًا، أو عدة مسانيد معطوفة على بعضها بعضًا"(مارتينية، ١٩٨٥، ص ١٣١)اختلفوا على الجملة والجميلة، والضُميمة(*) نتيجة الالتباس بين الجملة وما يقاربها(ابن هشام، ص٤٣٣والشاوش، ص٢٥٦،والصبان ٢/٢٣٦،ص ٢٣٧،وحسان ١٩٧٣،ص ٢١٧).

وبمجمل القول أن ألفاظ التركيب عند علماء العربية قد تكون مؤتلفة أو غير مؤتلفة، فإذا لم تفد ألفاظه معنى السكوت عليه سمي تركيبًا غير إسنادي، وإذا أفادت معنى يُحسن السكوت عليه سُمي تركيب إسنادي، وسُمي جملة، والتركيب الإسنادي مُكوّن من مسند ومسند إليه، والكلام عندهم عملية إسنادية ليس غير.

والإسناد في دراسة الجملة سنّة قديمة متّبعة عند النحاة والبلاغيين العرب، وهم متفقون على أن الجملة مكونة من مسند ومسند إليه، ويضيف الألسنيّون المحدثون على المسند والمسند إليه ما يسمّى الفضلة، ويرون أن التراكيب الأساسية في اللغة العربية هي تلك التي اتفق عليها القدماء ويُضاف إليها الفضلة:

التراكيب الأسمية = مسند + مسند إليه + فضلة

والتراكيب الفعلية = مسند + مسند إليه + فضلة(الوعر،١٩٨٧، ص٩١)

وسأعتمد في بحثي هذا على دراسة تقنية الحذف من التراكيب الاسمية والتراكيب الفعلية بحسب ما اتفق عليه القدماء والمحدثون في ديوان نزار قباني .

الحذف:

لغةً: حذف الشيء يحذفه حذفًا: قطعه من طرفه، والحجام يحذف الشعر، والحذافة: ما حذف من الشيء، فطرح. والحذفة: القطعة من الثوب، وقد احتذفه، وحذف رأسه. والحذف: الرمي عن جانب، والضرب عن جانب،. والحذف: قطف الشيء من الطرف، كما يُحذف ذنب الدابة (ابن منظور، مادة حذف).

اصطلاحاً: هو ظاهرة لغوية عامّة تشترك فيها اللغات الإنسانية، حيث يميل الناطقون إلى بعض العناصر المكرّرة في الكلام. أو إلى حذف ما قد يُمكن للسامع فهمه، اعتمادًا على القرائن المصاحبة،

حالية كانت أو عقلية، أو لفظية، كما قد يعتري الحذف بعض عناصر الكلمة الواحدة فيسقط منها مقطع أو أكثر(حمود، ١٩٩٨، ص٤).

فالحذف هو إسقاط جزء من الكلام، أو كلّه، لدليل على المحذوف، وإن كان لغير دليل، فهو اقتصارًا ليس فيه (الزركشي،ج٣،ص١٠٢)، يسمّى لغوًا، وهذا لا يجوز بوجه (ابن الأثير،لات، ص٧٧). أما الدليل على المحذوف فيكون من قرائن الحال الموجودة في السياق، أو من قرائن المقال، أو أنّه يكون مفهومًا عقليًا أو لازمًا ذهنيًا(الميداني،ج٢، ١٩٨٢،ص٧٩).

وقد رأى عبد القاهر الجرجاني في الحذف وسيلة للتعبير، تُعمّق المعنى، وتُغني الدلالة، ويُعيد للغة نبضها، وروحها، وكشف أدبيّتها، فأولاه اهتمامًا كبيرًا، لأنّه "باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر"(الجرجاني، ص١٢٥). وتعقّبه الزمخشري الذي تتلمذ على يده، وانتهج نهجه، وكان أشمل مما كان عليه استاذه الجرجاني، وله صولات في ميدان الحذف، من مثل حذف المفعول به، وجملة جواب لو ولما الشرطيتين(الزمخشري، ج٣،ص٣١٨).

أولا – حذف المسند إليه في الجملة الإسمية

درس النحويون حالات عديدة في تقنية حذف المسند إليه، في الجملة الإسمية، وبينّوا فوائد عديدة لهذه التقنية؛ منها الابتعاد عن الثبات والتقريرية، أو تجسيد الموقف الوجداني، أو الإيجاز. وفي بحثنا هذا، سنعرف كيف استثمر الشاعر هذه التقنية في شعره، محاولين إدراك النواحي الجمالية فيه.

١ –الابتعاد عن الثبات والتقريرية

تبيّن في مقدمة البحث أنّ المسند إليه ركنٌ أساسيٌ من أركان الجملة الإسمية، ومع ذلك فإنّ تقنية الحذف تسمح للشاعر بالانطلاق في عالم الإبداع الفنيّ، وبذلك يتّسم أسلوبه بالتميّز، وألفاظه بالرشاقة، والمرونة، ويصبح الإيحاء بالمحذوف لعبة فنية رائعة، يُشرك بها المتلقي، لإظهار المعنى، والإيحاء به، وبالتالي، الشعور بالجمالية من اكتشافه المحذوف. وقد استثمر نزار قباني هذه التقنية الفنية كثيرًا في ديوانه، بشكل عام، وفي عناوين قصائده بشكل خاص.

تتألف عناوين قصائده من جملة إسمية نواة، أي من ركنين أساسيين، مبتدأ وخبر، مسند إليه ومسند، فيحذف الشاعر المسند إليه، لأنّه يتصوّر أنّ المتلقّي مدركٌ له، ماثلٌ في مخيلته، فيُساهم الشاعر بهذا الأسلوب في خلق التواصل الكامل بينه وبين متلقيه[*١]، فالمسند إليه محذوف تقديره هي. حذف المسند إليه "هي" أو "هو" أو "هذا" ويبتعد عن الثّبات والتقريرية، وقد أعجب عبد القاهر الجرجاني بهذا النوع من الحذف.

[*١]– وقد تكرر مثل هذا الحذف في القصيدة أكثر من ثلاث مرات

العنوان	التقدير
بلقيس – إلى ناصر ١ – ٢ – ٣ – ٤.	هي بلقيس – رسالة إلى ناصر
المهرولون	هؤلاء المهرولون
حزب الحزن	هذا حزب الحزن
المهرّج	هذا المهرّج
القدس – وصايا إلى امرأة	هذه القدس – هذه وصايا إلى امرأة
طريق واحد – رسالة حبّ صغيرة	هذه طريق واحد – هذه رسالة حبّ صغيرة
أحزان الأندلس – كتاب الحبّ	هذه أحزان الأندلس – هذا كتاب الحبّ
عبد المنعم رياض – غرناطة	أنت أو هذا عبد المنعم – هذه غرناطة
مورفين – أحلى خبر	هذه مورفين– هذا أحلى خبر
عزف منفرد على الطبلة – قطتي الشامية	هذا عزف منفرد على الطبلة – هذه قطتي
القصيدة الدمشقية – قارئة الفنجان	هذه القصيدة الدمشقية– هي قارئة الفنجان
خبر وحشيش وقمر	المشهدُ خبر وحشيش وقمر أو (غير ذلك)
حبلى –	هذه حبلى أو (امرأة)
إلى صديقة جديدة – إلى تلميذة	رسالة إلى صديقة جديدة – رسالة إلى تلميذة
القبلة الأولى	هي القبلة الأولى أو هذه

وقد يحذف المسند إليه للغاية نفسها يقول: "كانت حبيبته وزوجته. كانت مزيجًا رائعًا (ق. بلقيس) التقدير: كانت بلقيس حبيبته، وكانت بلقيس زوجته. فالمسند إليه محذوف تقديره هي. حذف المسند إليه "هي" ابتعادًا عن الثبات والتقريرية، وقد أعجب عبد القاهر الجرجاني بهذا النوع من الحذف.

ومن مثل ذلك يقول: "أنا مسؤول عن كلّ قصيدة حبّ كتبتها/ وانتهاء من الوصول إلى جبل طارق / وانتهاء بمغادرة قصر الحمراء/ مسؤول عن سيوف بني الأحمر/ واحدًا واحدًا وعن تنهّداتهم واحدًا واحدًا" (ق. قصيدة حبّ).

والتقدير: (أنا) مسؤول عن سيوف بني الحمر. عمد الشاعر إلى حذف المسند إليه (أنا)، لأنّه معروف من سياق الكلام، ولا داعي لذكره. فالحديث المسهب عن (أناه) تأكيد على دوره، كونه إنسانًا عربيًا مسؤولًا عن ضياع المجد العربي، في اسبانيا، ولأنّ السامع عرف من السياق أن الشاعر يتحدث عن نفسه، فلا مسوغ لغوي لتكرار ضمير المتكلم المفرد العائد إلى الشاعر في السياق.

كما يقول في موضع آخر: "ما زال للشعر القديم/ نضارة/ أما الجديد/ فلا هناك جديد/ لغة بلا لغة/ وجوق ضفادع/ وزوابع ورقية/ ورعود" (ق. طعنوا العروبة).

التقدير: (لا جديد) لغة بلا لغة/ لا جديد وجوق ضفادع/ لا جديد زوابع ورقية/ لا جديد رعود

يخبر الشاعر المتلقّي عن الفرق بين الشعر القديم، والشعر الجديد، يميل إلى القديم حيث النضاره، أما من خلال حديثه عن الشعر الجديد فيؤكد بأسلوب التكرار أن لا جديد في هذا الجديد ويلجأ إلى ظاهرة الحذف، فيحذف المسند إليه، لأنّه يعود للإخبار من دون ابتداء تأكيدًا منه على الثبات في المخيّلة.

٢ -تجسيد الموقف الوجداني

تجيش المشاعر في نفس الشاعر، وتصل حدّ الغضب العارم في موقف انفعاليّ حادّ، فيغلي دمُه في عروقه، ثائرًا، رافضًا، متمردًا، ويلجأ إلى البوح عن لواعج قلبه، معبّرًا عن شوقه لحبيبته، متأثّرًا، متأزّمًا، فينطلق حنينه، على عجالة من أمره، ويعمد إلى الحذف، تجسيدًا للموقف، يقول: "بلقيس/ مشتاقون/ مشتاقون/ مشتاقون" (ق. بلقيس).

ينادي الشاعر بلقيس بحرف النداء المحذوف "يا"، ليأتي بعده المسند (الخبر)، من غير الابتداء بالمسند إليه (نحن)، ليؤكّد على ثبات الحبيبة في مخيلته، ومخيّلة السامعين، وتقديم الأهم في ذهنه. فهو عندما يحاصره الشوق، ويحرق قلبه، يحاول بكلّ ما أوتي من قوة أن يعبّر عن تلك الجمرة الحارقة التي تعتمل في نفسه، فيبدأ من غير تقديم، ويكرّر الخبر ثلاث مرات متتالية ليفرغ الشحنة العاطفية التي ضاق صدره بها.

وفي مقام الغضب نراه على عجلة من أمره فيبدأ بالخبر، لما له من أهمية، حاذفًا المسند إليه. بغاية إفراغ شحنات غضبه من قلبه الحزين، يقول: بلقيس/ مذبوحون حتى العظم/بلقيس/ مطعونون/ مطعونون في الأعماق (ق. بلقيس).

نكاد نسمع صرخته، وثورته، ورفضه، حيث لم تحتمل سهام غضبه أن يبدأ ب(نحن) المسند إليه، فيحذفه لأن لا قيمة ل(نحن) أمام هول الحدث، فالحدث أهمّ بنظره، والمسند ليس مقصودًا بحد ذاته، إنما المقصود هو ذلك الخبر الدال على تلك الصفات التي ذهب إليها مباشرة، وهي الإخبار عن حالته الانفعالية، وعن ذلك الغضب المرجل الذي يغلي في صدره (مذبوحون- مطعونون).

وفي مقام آخر يقول: "ما بيننا وبينكم / لا ينتهي بعام/ طويلة معارك التحرير كالصيام/ نحن باقون على صدوركم/ كالنقش في الرخام/ باقون في صوت المزاريب/ باقون في ذاكرة الشمس/ باقون في شيطنة الأولاد/ باقون في الخرائط الملونة... " (ق. منشورات فدائية)

عمد الشاعر إلى حذف المسند إليه في هذا السياق تسع عشرة مرة، لتجسيد الموقف الوجداني الداعي إلى التأكيد على صمود هذا الشعب العنيد في أرضه، وقدرته على المواجهة، والتحدي، يُهدّد العدو بصموده، وبإصراره على الحياة المنبعثة من جذور الأرض، وما فيها، ومن عليها، إشارة إلى أن الشعب الفلسطيني ضارب في عمق الحضارة العربية القديمة، ولن يستطيع العدو اقتلاعه من هذا التاريخ والجغرافيا المتجذرَين في الأرض مهما ظلم واستبدّ.

وفي مثل هذا الموقف نسمعه يتغزّل بحبيبته يقول: "عيناك كنهري أحزان/ نهري موسيقى، لوراء وراء الأزمان/ نهري موسيقى قد ضاعا/ سيدتي وأضاعاني" (ق. نهر الأحزان).

المقصود: عيناك كنهري أحزان– عيناك نهري موسيقى– عيناك نهري موسيقى؟ في مقام الغزل يقف الشاعر بحضرة الحبّ، فيطلق لمشاعره العنان، كي تعبّر عما يختلج في قلبه من عواطف، وأحاسيس، ويترك اللغة تنساب على رسلها حاذفًا ما يخفّف من شحنته العاطفية، فيسقط المسند إليه تاركًا الخبر (المسند) يخبّر عما ينتابه من شعور.

٣-الإيجاز:

وهو وضع المعاني الكثيرة في ألفاظ أقلّ منها، وافية بالغرض المقصود، مع الإبانة والإفصاح، وينقسم إلى قسمين؛ إيجاز قصر، وهذا لا يعنينا، وإيجاز الحذف، وهو المقصود في بحثنا

يلجأ الشاعر إلى تقنية حذف المسند إليه، وفيه يحقّق الإيجاز، كونه مذكورًا في السياق ومفهومًا من خلاله، فلا حاجة لإيراده، يقول: "السيد موجود فينا/ موجود في أرغفة الخبز../ مرسوم فوق نجوم الصيف../موجود في أوراق المصحف ../ موجود في كلمات الحب ../مكتوب فوق بنادقنا/ مكتوب فوق تحدينا" (ق. إلى ناصر الهرم الرابع).

لقد حذف الشاعر المسند إليه (السيد)، لأنه معروف من سياق الكلام، مفهوم، فلا حاجة لذكره. فالشاعر يهتمّ بالصياغة الشعرية، ألفاظه تنساب رقيقة، يحذف المسند، ولحذفه فوائد جمالية على المستوى البلاغي، تكمن في التأكيد على وجود السيد عبد الناصر بين محبيه، وعلى إحساسه بالفخر والتباهي، وكأنّه يعزف نشيدًا مدحيًا في حضرة غياب السيّد، الهرم الرابع. وعلى المستوى الإيقاعي يبدو أن الشاعر يحقّق التجربة في أقصى غايتها، ويطلق اللحظة الإيقاعية التي تفجّر الاختزان، والاتّزان، ويظهر الانفعال على شكل نشيد فخري، يملأ الصدر عزة، وعنفوانًا، وكبرياء.

كما يقول: "الحبّ لديك حصان/لا يتقدّم ولا يتقهقر/ساعي بريد يجيء أو لا يجيء"(ق.١٠٠ رسالة حب).

لأن المسند (الخبر) هو الأهم بالنسبة إلى الشاعر، عمد إلى حذف المسند إليه (الحب) والتقدير الحب ساعي بريد، بهدف الإيجاز والاختصار، والاقتصاد في الكلام لتحقيق الموقف الشعري الذي يجسّد الناحية الجمالية فيه.

ومن مثل ذلك يقول: "رسالتك في صندوق بريدي فلّة بيضاء/ حمامة أليفة../ شمس أفريقية" (ق.١٠٠ رسالة حب).

للغاية نفسها حذف الشاعر المسند إليه من حمامة بيضاء والتقدير رسالتك حمامة بيضاء. ذكرها في المرة الأولى، وحفاظًا على أيقاع المشاعر لديه، عمد إلى حذف المسند، وابتعد عن التكرار، لانشغاله بالخبر.

ثانياً– حذف المسند إليه من الجملة الفعلية

المسند إليه (الفاعل) عمدة في الجملة الفعلية، وركن أساسي من أركانها، وقلّما نجد من الباحثين مَن أهتمّ بدراسة حذفه، ولكن هذا لا ينفي توقف بعضهم عن حالات حذف الفاعل، وإدراك أبعاده الجمالية.

وعلى الرغم من ندرة وروده في شعر نزار، إلا أنّنا سنحاول الكشف عنه، وإظهار دلالته وجماليته. وقد حقق حذف الفاعل في الديوان فوائد كثيرة منها:

١ – الإيحاء بكثرة الفاعلين

إذا ذكرنا المسند إليه في الجملة الفعلية، عرفنا من قام بالفعل، وبالتالي، حصرنا الحدث بفاعله، وعرفنا قيمته، وحجمه، ومكانته، لكنّ إزالة المسند إليه يقودنا إلى الحيرة، والتفكير، والشكّ، والتساؤل؛ من فعل الفعل ؟ ومن قام بالفعل؟ وبهذه التساؤلات، يغيب عن خيالنا قيمة الفاعل، كما يختفي إدراكنا بها، ونعجز عن تقدير مكانته، لذا قد يلجأ الشاعر إلى إزالة المسند إليه (الفاعل) لهذه الأغراض، وبالتالي يكون قد ابتعد عن تحديد الفاعل، ولجأ إلى التعميم، والإيحاء بكثرة الفاعلين، وشمل من دون أن يستثني أحدًا، يقول: "يُقال عن ساقيك: إنّهما/في العرى مزرعتان للفلّ/ويقال: أشرطة الحرير/ ويقال: أنبوبان من طلّ/ ويقال: شلالان من ذهب/ في جورب كالصبح مبلّ"(ق. إلى مضطجعة).

إنّ غياب المسند إليه ل(يُقال) أعطى معنى عامًا، وشاملًا، وأوحى لخيال المتلقّي أن يتصور كثرة الفاعلين الذين ضاجعوها. ووصفوا جمال ساقيها، الذي يفوق الجمال الذي رأته عيناه. فلو قال الشاعر يقولون، لحدّد الفاعل وخفّفنا من قيمة التعميم العائد إلى كثرة الفاعلين، الذين يقولون عن جمالها الذي فاق الوصف، وبالتالي، ابتعد عن تحديد الرجال الذين قاموا بفعل المضاجعة. ولكن حين يغيّب الفاعل يصبح التعميم أعمّ وأشمل.

٢- إحكام بناء الصورة

قد يُحذف المسند إليه من أجل التركيز على أحداث المشهد، لأنّ غاية الشاعر تكون في إحكام بناء الصورة، وليست في ذكر الفاعل، وتعينه، يقول: "هل يا تُرى من بعد شعرك سوف ترتفع السنابل/فمن تُرى يبكي عليّ/ تُراك ما فكرتِ بي"(ق. ١٠٠رسالة).

فمن ذا الذي يرى، وماذا يتوقع الشاعر؟ لا نعرف من قام بفعل التوقع، لذا حذف الشاعر المسند إليه ل (يُرى)، ليعبّر عن الضياع الذي خلّفته الحبيبة وراءها. أراد أن يركز على أحداث المشهد بدونها. يشكّك بعودة الحياة إلى طبيعتها، ويتساءل عن معنى الجمال من بعد الحبيبة، ومعنى الحياة بدونها، كونه أصبح وحيدًا، حزينًا، لا رفيقًا يؤنسه، أو يأخذ بيده عند الحاجة، يعيش غريبًا، ويموت غريبًا، من دون أن يدرك أحد وجوده، وتصبح الحياة لا قيمة عنده، لأنّها فقدت جمالها وألقها، ورونقها حين فقد حبيبته.

ومن مثل هذه المقام يقول الشاعر: "هل صار زيت الجاز في بلادنا مقدّسًا/ وصار للبترول في تاريخنا نقّاد/ للواحد الأوحد في عليائه/ تُزدان كلُّ الأغلفة/ وتُكتبُ المدائحُ المزيّنة"(ق. ابو جهل).

يحذف الشاعر المسند إليه من الجملة الفعلية (تُزدان- تُكتب)، لأنّه يركّز على أحداث المشهد، وأبعاد الصورة، فمن أجل الواحد الأوحد تقام هذه الاحتفالات، وتهدر الأموال، وتُزيّف الحقائق، ويُزوّر التاريخ، من يفعل كلّ هذه الأفعال، إن لم يكن هذا الواحد ذا سلطان قويّ جبّار، يضرب بعصاه الأرض، فتنهزم أمام جبروته، ويصبح الشعب ألعوبة بين يديه. فلو ذكره الشاعر لانتفت غايته من التركيز على مشهد هذا الواحد، ووحشية عمله.

٣- تأكيد علاقة الفعل بمفعوله

يُحذف الفاعل لوجود علاقة بين الفعل ومفعوله، وقد تتحقّق هذه التقنية في باب المدح أو التهكّم والسخرية، ففي مقام التهكّم، يقول: "أحاول رسم بلادي، تُسمّى مجازا بلادَ العرب"(ق. متى يعلنون وفاة العرب)

أخفى الشاعر المسند إليه من الجملة الفعلية (تُسمّى)، لأنّه يثير السخرية والتهكّم، فالذي يُسمّي بلاد العرب لا نحفل به، ولا دور له، إنما العناية بالمهجو، حينما يتعرّض للتسمية، وهذه التسمية على سبيل المجاز، وليست الحقيقة، لأنّ الحقيقة خلاف ذلك.

وفي موقف آخر يقول: "فقدتَ يا وطني البكارة/ لم يكترث أحدٌ/ وسُجِّلت الجريمةُ ضدّ مجهول/ وأُسدِلت الستارة/ نسيت قبائلنا أظافرها"(ق. وفقدت يا وطني البكارة).

من الواضح أن حذف الفاعل هنا جعل العلاقة بين الفعل ومفعوله علاقة راسخة، فلو قال الشاعر إنّ القبائل اغتصبت الوطن، وتسجلت الجريمة ضد مجهول، وأسدل المعنيون الستارة، لانتفى تحقيق غرض العلاقة بين الفعل ومفعوله، وكانت الجريمة واضحة المعالم، عُرف فاعلها، وأحيل إلى التحقيق، أو إلى العقاب، ولأنّ المجرم غائب، لكنّه معروف، أُسدِلت الستارة على المجرمين، الذين ظلّوا يعيثون في الوطن فسادًا وإجرامًا من دون أن يعاقبهم أحد.

ومن مثل ما ورد من حذف الفاعل لتأكيد علاقة الفعل بمفعوله قوله: "لو يُقتلون مثلما قُتِلت لو يعرفون أن يموتوا مثلما فعلت../ لو استُبيحت تغلبٌ وانكسر المناذرة../ لكنّ من عرفتهم / ظلّوا على الحال الذي عَرَفت/ يُدخّنون، يسكرون، يقتلون الوقت "(ق. عبد المعم رياض).

القاتل هنا معروف يُدرَك بالمخيّلة، وليس موجودًا بل محذوف، تقديره كلّ الذين تآمروا على عبد المنعم رياض، وخطّطوا لاغتياله، وكلّ من عرف بالجريمة، وسكت عنها، وكلّ الجبناء العاجزين الذين هربوا من المواجهة، فهنا أكّد الشاعر علاقة القتل، وغيّب الفاعل لتتحقّق غايته من تلك العلاقة.

٤- التركيز على علاقة الفعل بمُتعلّقه

قد يُحذف الفاعل بهدف تركيز الاهتمام على علاقة الفعل بمتعلّقه، لأن الشاعر يريد أن يجعل التفكير محصورًا بهذه العلاقة، ابتعادًا عن التشتّت الذهني، والذهاب بالتفكير إلى أمور بعيدة، يقول:

"الطربُ الرسميّ/ يُباع على العربات/ الطرب الرسميّ/ يجيء كساعات الغفلة من كلّ مكان../ الطرب الرسميّ/ يُعاد كأغنية الشيطان.."(ق. عزف منفرد)

إنّ غرض الشاعر هنا ليس الفاعل بحد ذاته، إنما العلاقة بين الفعل (يُباع) وشبه الجملة الجار والمجرور(على العربات) المتعلقة به، وذلك لاحتقار عملية البيع، وطريقتها. وكذلك بالنسبة إلى حذف الفاعل في الجملتين التاليتين (يجيء كساعات الغفلة) و(يعاد كأغنية الشيطان) حذف الفاعل للتركيز على تلك العلاقة بين الفعل، وشبه الجملة، التي تمثّلت في مقام السخرية والتهكّم.

ويقول في مثل هذا المقام: "فلا تحسبي أنّني لا أراك/ فبعض المواضيع بالذهن يُبصَر"(ق. صباحك سكّر)

أو قوله: "عندما قلت لك/ أُحبّك/ كنتُ أعرف أنّ المتوحشين سيتعقّبونني/ بالرماح المسمومة وأقواس النشّاب/ وأن صوري/ستُلصّق على كل الحيطان/ وأن بصماتي/ ستوزَّعُ على كلّ المخافر/ وأن جائزة كبرى ستُعطى لمن يحمل لهم رأسي/ ليعلَّقَ على بوابة المدينة"(ق. بيروت والحب).

حذف الشاعر الفاعل لوجود علاقة بين الفعل (يُبصر) ومتعلقه (بالذهن)، ففي هذه العلاقة، يفخر الشاعر بهذا الحبّ، الذي حرّره، وجعله يواجه عواقبه، لأن الحبيبة تستحق أن يناضل من أجلها، ويفرح لأجلها، وقد يقف ضدّ تيار العادات والتقاليد التي تحول دون هذا الحب.

فمن باب الفخر دخل على تقنية الحذف، ولو قال أبصره بالذهب لخفّت هذه العلاقة، إذ من الممكن أن يبصره الآخرون أيضًا، وبذلك يكون قد ألغى الخصوصية التي أرادها أن تنحصر فيه من دون غيره.

والعلاقة بين (ستلُصق) ومتعلقه (على الحيطان) وبين الفعل (ستُوزّع) وبين متعلقه (على كل المخافر) وبين الفعل (ستُعطى) ومتعلقه (لمن..) وبين الفعل (يعلّق) ومُتعلّقه (على بوابة..) دلالة على الثقة بالنفس، والتحدّي لخوض معركة شرسة، قوامها طرفان متعارضان، الحبيب الذي تصغر أمامه العظائم، وبين الممانعين الذين يقفون بوجهه سدًا منيعًا، لأنهم متوحشون، يتعقّبون خطواته، ويشهرون رماح سمومهم بوجهه، لكنّه لا يبالي. وفي كلّ ما ورد لو ذكر الشاعر الفاعل، لانتفت تلك العلاقة العميقة بين الفعل ومُتعلّقه.

٥- الإيحاء بعظمة الموقف

يقول الشاعر: "لا ترفع الصوت/ فأنت آمن../لا تناقش أبدا مسدسًا/أو حاكما أو فردًا../كن بلا لون ولا طعم ولا رائحة../هذا هو القانون في مزرعة الدواجن كيف تُرى/ نؤسس الكتابة في مثل هذا الزمن الصغير"(ق. أبو جهل).

لحذف الفاعل في (ترى) مساهمة قوية في تأكيد الايحاء بعظمة الموقف، فالشاعر يخاطب الاسكندر الكبير، ويصف مواقفه المُذلّة للإيحاء بجبروته الذي تجاوز حّده، من فساد وظلم، واستبداد، وتحويل القانون إلى مزارع، وجعل الشعب ضعيفًا مسلوب الإرادة والحرية والسلام، حتى استحال حيوانًا داجنًا، يسهل تطبيق قانون أبي جهل، بكلّ قبول ورضى. فالموقف أصبح شديدًا يوحي الشاعر بعظمته، ولولا الوصف لما توصّلنا إلى الإحاطة بشدة الموقف .

وفي مثل هذا المقام قوله: "خلاصة القضية/ تُوجَز في عبارة/ لقد لبسنا قشرة الحضارة/ والروح جاهلية"(ق. هوامش على دفتر النكسة).

من ذا الذي أوجز هذه العبارة ؟ لقد غيّب الشاعر الفاعل في (توجز) للتأكيد على ما تضيفه على المشهد من قدر كبير من الجهل الذي يخيّم على عقول العرب، والتخلّف المتربّص بنفوسهم، وعقولهم. فالعرب شعب مقلّد، يستقي من الحضارة قشورها، ويعيش في كهفه الظلامي، وما الحضارة إلا ثوب

مزيف تختبئ فيه تلك الروح الجاهلية، لذا من السهل أن يحذف الشاعر المسند إليه، ويركّز على الموقف الذي أوحى إليه.

فلو ذكر الشاعر الفاعل الذي يوجِز العبارة لاستثنى مِن الأعراب مَن هم في مقام رفيع من الفكر والعقل الوقاد، وهذا ما لا يعنيه، لأنه يخفّف من جلال الموقف، وعظمته، ويجعل المشهد قريبًا من إدراك المتلقّي مفهوم الحضارة.

٦ – تعميق دلالة النفي في الفعل

لحذف الفاعل في هذا المقام أثر كبير في تأكيد الدلالة وتعميقها يقول: "أريد أن أهديك كنوزا من الكلمات لم تُهدَ لامرأة قبلك/ ولن تُهدَى لامرأة بعدك/ يا امرأة ليس قبلها قبل/ وليس بعدها بعد"(ق. ١٠٠ رسالة).

المسند في أهديك معروف، وقد ذكره الشاعر لأنه يعود إليه(أنا) أهديك ليميز نفسه عن الآخرين، ولكن عندما يريد تعميق دلالة النفي في الفعل يحذف الفاعل في (تُهدى)، فغياب الفاعل في يُهدى جعل النفي مسلّطا على الفعل، ليفيد نفيه على وجه الإطلاق. فلو قال يهديك الشعراء لكان من الممكن أن تعجب بكلمات الشعراء أكثر منها إعجابًا بكلماته، وجعل نفسه في مقام الآخرين، وهذا ما لا يريده، إنما أراد أن يحصر الجمال، وكنوزه فيه وحده من دون الناس جميعًا، فالهدية التي يهديها لامرأته لا يمكن لأحد أن يهديها للمرأة التي قد تتلقى هدية ثمينة ،وكنوزا من آخرين، ولكنّها ليست بقيمة هديته أو بحجمها، أو بمدلولها.

٧ – الإيجاز

الإيجاز تقنية معروفة متحقّقة في كلّ أنواع الحذف، وقد تكون في بعض الحالات كأنّها الفائدة، وهذا ما ذهب إليه ابن جني الذي عدّ المجاز أولى سمات العرب(ابن جني،ج٢، ص٣٦٢)، والجاحظ تحدّث عن فوائده، وأطال في البيان والتبيين(الجاحظ، ١٩٩١،). ومن مظاهر الإيجاز في حذف الفاعل:

١ – **حذف الفاعل للعلم به.** يقول: "وهي بمهدها تُذبَح عن الكلمات/ وعن آلاف الشهيدات دُفنّ بغير أسماء/ بمقبرة التقاليد"(ق. حوار مع يدين ارستقراطيتين).

ذكر الشاعر عبارة تُذبح، وقد حذف الفاعل منها، ولكن في العبارة الأخيرة ذكر التقاليد ليصبح التقدير: تَذبح التقاليد الكلمات. فالشاعر حذف الفاعل، والتقير (تذبَح العبارة الكلمات)، لأنّ الدلالة معروفة، فلا مسوّغ لغوي لذكره، إلا من باب الإطالة، لذا أوجز، واقتصد في الكلام، وذكر التقاليد، بعد فعل المجهول تُذبَح للدلالة على إبراز المعنى.

٢- **حذف الفاعل لسابق ذكره في السياق** يقول: "شكرا لكم/ فحبيبتي قُتلَت وصار بوسعكم/ أن تشربوا كأسًا على قبر الشهيدة/ وقصيدتي اغْتِيلَت/ وهل من أمّة في الأرض/ إلا نحن تَغتال القصيدة"(ق. بلقيس).

حذف المسند إليه أي الفاعل في (قُتلت) و(اغتيلت) لأنّه أراد التعميم، فالقتل والاغتيال قام به مجرمون مجهولون، لكنّهم معروفون في السياق، فلا مسوّغ لغوي لذكره بصورة واضحة، إنّما على المتلقّي أن يتخيّل القاتل، ويُدركه بمفرده، لأنّ الشاعر لم يشأ التصريح عنه، وهو (نحن- الأمة). وهذا الحذف يدخل في باب الإيجاز والاختصار.

ثالثاً- حذف المسند في الجملة الاسمية

يرتّب الإنسان الأفكار في دماغه ترتيبًا منطقيًّا، متسلسلًا يأخذ بعضها برقاب بعض: "فإذا فرغ من ترتيب المعاني في نفسه، لم يحتج إلى أن يستأنف فكرًا في ترتيب الألفاظ، بل يجدها تترتّب له، بحكم أنّها خدم للمعاني، وتابعة لها، ولاحقة بها، وإنّ العلم بواقع المعاني في النفس علم بمواقع الألفاظ الدالة عليها في النطق(الجرجاني،ط٣،١٩٩٢، ص٤٤). ولكنّ القدماء لجأوا إلى الحذف بمواطن عديدة، وردّوا المحذوف ضمن ما يفرضه المنهج النحوي من غير البحث عن القيم الجمالية المترتّبة عن هذا البحث، بينما نحن سنعتمد تقنية حذف المسند بهذا البحث لغاية جمالية بلاغية، وقد أفاد حذف الخبر في ديوان الشاعر فوائد كثيرة منها:

١- **الإيحاء بنفي المبتدأ**

المبتدأ اسم صريح، ومؤول بالصريح، يأتي في بداية الجملة الاسمية، ويليه الخبر، بإسناد الخبر إليه يكتمل معنى الجملة، ولكنّ الخبر قد يُحذف، إذا كان بناء الجملة على ركنها الأول يوحي بدلالة مزدوجة، تجمع بين حضور المسند إليه، وغيابه معًا. يقول الشاعر: "الشعر غادرني/ فلا بحر بسيط..أو خفيف أو طويل/ والحبّ غادرني/ فلا قمر.. ولا وتر.. ولا ظلّ ظليل"(ق. طعنوا العروبة).

أي: فلا بحر بسيط نافع، أو ولا بحر خفيف نافع، ولا قمر نافع، أو ظل ظليل موجود...

ففي هذا الموقف حذف الشاعر الخبر ليوحي بعدم جدواه، وبالتالي يصبح المبتدأ بلا جدوى أيضا، وحين فقد الخبر جدواه، كأنّه بذلك أسقط المبتدأ معه، لتتوافق حالة التركيب اللغوي مع الحالة النفسية للشاعر فلا جدوى من شيء كون الأهم بالنسبة إليه غادره.

وفي موضع آخر يوحي الشاعر أيضا بعدم جدوى الخبر، يقول: "أنا من بلاد/ كالطحين تناثرت/ مزقًا/ فلا ربّ.. ولا توحيدُ"(ق. طعنوا العروبة).

أي: أنا من بلاد تناثرت مزقًا، فلا ربّ يحمي أو يدافع أو يقي، ولا توحيد نافع. لذا حذف الشاعر الخبر لأن لا جدوى منه، ويصبح دور حذف الخبر في إيحاء لحذف المبتدأ أيضا، لأنّ النفي الذي حقّقه حذف المسند أوحى بحذف المبتدأ معه.

٢- تجسيد صفة المبتدأ

تحت تأثير الانفعال يُقدّم الشاعر كلامًا بني على المبتدأ، لا تستطيع اللغة أن تقدّم له خبرًا، باستطاعته التعبير عن المراد، وقد ظهر ذلك في مواضع كثيرة، سنبيّنه بما يناسب المقام. يقول: "وأنا .. كالطفلة في يده/ كالريشة تحملها النسمات"(ق. كلمات).

حذف المسند من الجملة أي خبر المبتدأ (أنا) محذوف، وكان لحذفه فائدة في تجسيد صفات المبتدأ، فأنا بريئة، خفيفة، ولأنّ الشاعر لم يجد كلمة جامعة لهذه الصفات حذف المسند، وجعل الجار والمجرور (كالطفلة- كالريشة) ينوب عنه .

كما يقول: "لماذا تكلّفين صوتك/ أن يغتالني مرّة أخرى/ إنّني رجل ميّت/ والميّت لا يموت مرتين/ صوتك له أظافر ...صار كنواقيس يوم الجمعة الحزينة/ يغسلني بأمطار الفجيعة"(ق. بلقيس).

التقدير: صوتك قوي جارح حزين فاجع أو غير ذلك. فالصفات التي تستطيع التعبير عن التأثير السلبي الذي يتركه صوتها في نفسه كثيرة، لذا حذف المسند (الخبر) في هذا السياق، وأستبدله بصورة الأظافر والنواقيس.

ويقول أيضًا: "قلبي، كمنديل سفر/ كطائر/ ظل قرونًا ضائعًا تحت المطر"(ق. الدخول إلى هيروشيما).

التقدير: قلبي (طائر) كمنديل سفر أو غير ذلك يلوح على سبيل المثال. حذف الشاعر المسند (الخبر)، وأستبدله بالمنديل، والطائر ليعبّر عن عدم استقرار قلبه، الذي لا يملكه، ولا يسيطر عليه، لأنّه حرٌّ طليقٌ لا قرار له ولا موطن.

٣- تعميق بناء الصورة الفنية

حين يسلّط الشاعر الصور على المشهد الشعري الأكثر إثارة، وتركيزًا ولعمق دلالة كان يحذف المسند (الخبر) ليختصر المشهد في جملة، ويترك الخيال سارحًا في البحث عن أطراف الصورة يقول: "شكرا لكم/ فحبيبتي قُتلت وصار بوسعكم/ أن تشربوا كأسًا على قبر الشهيدة/ وقصيدتي/ اغتيلت وهل من أمّة في الأرض/ إلا نحن- تغتالُ القصيدة"(ق. بلقيس).

تقدير الكلام (نحن أمة قاتلة)، تقتل غيلة، بهدوء تام، وراحة بال وضمير، ثم تشرب الخمر على قبر القتيل كأن شيئا لم يحصل. كان لحذف المسند (الخبر) اختصار المشهد في جملة ارتكزت

على ضمير الجمع للمتكلم، والذي له الدور الأكبر والأعمق في تركيز الصورة، وجعل نفس السامع حرّة في تخيّل مقدار الجرم الذي ترتكبه الأمّة في حقّ أبنائها.

يقول في موضع آخر: "بيروت/ تقتل كلّ يوم واحدًا منّا/ وتبحث كلّ يوم عن ضحيّة/ والموت../ في فنجان قهوتنا/ وفي مفتاح شقّتنا/ وفي أزهار شرفتنا"(ق. بلقيس).

التقدير: الموت (قائم، موجود، مقيم– حاصل) أو غير ذلك.. خبر الموت محذوف، وهو المسند، وكان لحذفه فائدة في تعميق بناء الصورة الفنيّة، فالموت مقيم في فنجان قهوتنا، مقيم في مفتاح شقتنا، مقيم في أزهار شرفتنا. وهنا ربط الشاعر بين المبتدأ (الموت) وبين ما نجم عنه من أثر، ولو ذكر الخبر لضعفت قوّة الربط بين الطرفين، وبالتالي خفّت الصورة الشعرية.

٤–**الإيجاز:**

قد يحذف الشاعر المسند (الخبر) تلبية لإسراع الأحداث أو الصورة التي تتوارد في ذهن السامع من مثل قوله: "بلقيس/ فلكلٍّ دبوس صغير قصّة/ ولكلّ عقد من عقودك قصتان"(ق.بلقيس).

التقدير: قصة مقدّمة أو محبوكة لكلّ دبوس. فالمحذوف هنا المسند أي الخبر (مقدمة)، لأن هناك علاقة بين المبتدأ والمحذوف (الخبر) لوجود ما سدّ مسدّه الجار والمجرور، وفي ذلك اختصار الكلام واقتصادًا له، وفي ذلك التركيز على مُتعلّقه فكل دبوس صغير(موجود) قصّة.

رابعاً– حذف المسند من الجلمة الفعلية

قد يُحذَف المسند من الجملة الفعلية لأغراض كثيرة منها: حذف الفعل وحده، عندما يكون الفاعل منفصلًا عنه، وكان يحمل حذف الفعل قيمًا بلاغية عديدة.

وقد يحذف المسند والمسند إليه معًا، فيدخل في نطاق حذف الجملة التي يبقى في السياق، ما يدلّ على المحذوف؛ كالفاء الرابطة، أو لام الجواب، أو أحرف الجواب، أو غير ذلك. وقد حقّق حذف المسند في الديوان فوائد كثيرة منها:

١ – تعمّق دلالة الموقف الوجداني

أحيانا الموقف الوجداني الذي يكون فيه الشاعر يدعوه إلى حذف المسند أي (الفعل) من الجملة الفعلية، وذلك لتعميق هذا الموقف والدلالة عليه. والأمثلة على ذلك كثيرة في الديوان. يقول:

"حتى الطيور تفرّ من وطني/ ولا أدري السبب/ حتى الكواكب والمراكب/ والحبّ حتى الدفاتر"(ق. رسالة من تنحت الماء) .

في هذه التعابير إشارة إلى موقف وجدانيّ وانفعالات عاطفية، فالتأزّم النفسي، ألحّ على الشاعر أن يرسم مشهد سوداوي، وصورة مأساوية، فيلجأ إلى حذف المسند حتى الكواكب والمراكب والحب (تفرّ) حتى الدفاتر (تفرّ) تلبية لذلك الموقف

يسيطر على الشاعر الشعور باليأس والألم والحسرة. لذا غيّب الفعل (تفرّ) ووجّه الأبصار إلى التركيز على صورة المسند إليه، فنراه يذكر الفعل مرّة واحدة، ويتعمّد إخفاءه مرتين، كي لا يتوه ذهن السامع عن الدلالة المقصودة.

فالقيمة في هذه العبارة ليست للمسند بل للمسند إليه (الكواكب، والمراكب، والحب، والدفاتر) ليشير إلى الفراغ الذي يخيّم على الوطن، وقد خلا من مقومات الحياة الأساسية؛ فالكواكب للنور والسهر والسمر والراحة والفرح. والمراكب لحركة الناس، وعملهم وذهابهم وإيابهم وهذا يدلّ على الحياة والازدهار والتقدّم والتطوّر المستمرّ. والحبّ دلالة على الالفة والتعاون والعائلة وترابط المجتمع. والدفاتر دلالة على التقدّم العلمي والفكري والثقافي.

وحين حذف الشاعر الفعل كان هدفه التركيز على الفاعلين، لأنهم الأهمّ في ذهنه من الفعل نفسه، وكأنّه يرثي الوطن الذي خلا من مكوناته الفاعلة، وأصبح جمادًا لا تدبّ فيه الحياة، يستحيل أرضًا قاحلة جامدة ميّتة لا نبض فيها، وبالتالي يفقد قيمته وهويته ومكانته.

وفي قوله: "أتراكِ ما فكّرت بي/ وأنا الذي يحتاج حبّك/ مثل زينب أو عمر"(ق.بلقيس).

أخفى الشاعر المسند فعل (يحتاج) مرتين زينب (تحتاج) حبّك، وعمر (يحتاج) تلبية لتعميق موقفه الوجداني. فالشاعر يحبّك بلقيس ويحتاج إليها كما تحتاج إليها زينب وعمر. وفي ذللك دلالة على أمرين؛ الأول ضعفه أمام الحبيبة، والثاني الحاجة الملحة نتيجة شدة تعلّقه بها. فحاجة الشاعر لحبيبته وتعلقه بها حالة ثابتة راسخة ومؤكّدة، لا ريب فيها.

لذا يدلّ حذف الشاعر المسند فعل (يحتاج) على تعميق موقفه الوجداني، فعلاقة بلقيس بزينب وعمر هي علاقة لفرع بالأصل، علاقة متجذّرة تعود إلى الجينات والجذور، علاقة وجودية، فبلقيس هي الأم، والأم تمنح الهوية لأبنائها، وهي سبب الوجود، ومصدر انتمائهم، وسرّ وجودهم، وكذا علاقة نزار بالحبيبة علاقة وجودية، وعلاقة أمومة وعلاقة هوية وانتماء.

ولأنّ المقام لا يسمح لذكر الفعل، وكي لا يصرف النظر عن التركيز بالفاعلين أراد حذفه لتُفهم الدلالة، وتبدو للمتلقّي واضحة، قادر على تخيّلها، وبحذف الفعل يكشف جانبًا من تعلّق نزار بحبيبته، وضعفه أمام أنوثتها، وحاجته الدائمة لها، وعدم قدرته عن التخلّي عنها، أو بعدها عنه.

وفي موضع آخر يجسّد الحذف للفعل حالة من الاضطراب الداخلي، والشكّ المستمرّ الذي يزداد مع تساؤلاتها، إلى حدّ أنّه يحكم على الأشياء وحده، ويسأل سؤال العارف الذي لا يحتاج إلى إجابة، لأنّ الإجابة معروفة لديه يقول: "هل تستشير الورقة الشجرة قبل أن تطلع؟/هل يستشير الجنينُ أمَّه قبل أن ينزل؟/ هل يستشير النهدُ الغلالةَ/ قبل أن يتكّور/ كوني إذن حبيبتي"(ق.١٠٠ رسالة).

يطرح الشاعر جملة من الأسئلة الانكارية، التي لا تحتاج إلى أجوبة لها، لأنّ الأجوبة كلّها تدور حول دلالة واحدة بالفعل المحذوف المنفي (كلا لا يستشيرها)، ولأنّه لا يستشيرها يطلب منها أن تكون حبيبته. ولذلك أسقط الشاعر جملة من كلامه، ليعمّق موقفه الوجداني، ويؤكّد على جذور الحبّ التي لا يمكن أن تضطرب إزاء رياح التفرقة العاتية.

وفي موضع آخر يقول: "كميس الهوادج.. شرقية/ ترشّ على الشمس حُلو الحِدا/ كدندنة البدر فوق سرير"(ق. ورقة إلى القارئ).

التقدير: (تسير) كميس الهوادج. من خلال الموقف نعرف أن المسند المحذوف يدلّ على هدوء عاطفي، واستقرار نفسي نتيجة إعجابه بالحبيبة واستئناسه بها. تختلج في صدر الشاعر مشاعر الحبّ والرقّة والسلاسة والانسجام والإعجاب، لذا يشبّه مشية الحبيبة المياسة المغناج بميس الهوادج حين تسير، ولكي يلفت انتباه السامع إلى تلك المشية حذف المسند (تسير) وحصر نظره عليها، ليظلّ السامع منجذب إلى تلك الصورة التي وقعت في النفس موقع استحسان، وبهذا الحذف حقّق الشاعر هدفه. ولو ظل الفعل موجودًا لانتفت غاية الشاعر، وهذا ما لا يريده.

٢ – توجيه العناية إلى مُتعلّقات الفعل

في مواقف كثيرة يمنع المقام الشاعر عن الإطالة للوصول إلى المقصود، لأنّ الإطالة قد تعيق في جمالية المشهد التي يريدها الشاعر. لذا يلجأ إلى استغلال مواضع الحذف، للإبقاء على تلك الجمالية وليضعنا على نحو مفاجئ ومباشر أمام الدلالة التي يريدها، جاعلًا من الصورة الكلامية انعكاسًا للمُراد النفسي. يقول: "من المرايا تطلعين/ من الخواتم تطلعين/ من القصيدة تطلعين/ من الشموع/من الكؤوس/ من النبيذ الأرجوانيّ"(ق. رسالة من تحت الماء) .

الأصل في الجملة من الشموع(تطلعين)، من الكؤوس (تطلعين) ومن النبيذ (تطلعين).

إذا كان تركيز الشاعر على المسند أي الفعل لوجب وصله بحرف العطف (الواو) للدلالة على المشاركة والمصاحبة، وبذلك لمنع التكرار. غير أنّه حذف المسند للتركيز على ما بعده، وتوجيه العناية إلى متعلّقه الجار والمجرور (من الشموع– من الكؤوس– من النبيذ)، لينصرف السامع إلى

تصوير المشهد على الكؤوس والشموع والنبيذ، للدلالة على أنّ الحبيبة تقيم في خيال الشاعر، تقيم في كلّ ما يدور في خلده، وبذلك يرسم لون الفرح، والراحة، والسمر، والرومنسية، والحبّ.

الحبيبة خيال الشاعر، وهواجسه، ولواعج نفسه، ومقتنياته الخاصة، وهذا مؤشّر واضح على تعلّقه الشديد بها، ورفضه لفقدانه لها، وعدم تقبّل فكرة غيابها. فلو كرّر المسند تطلعين لمال عن غايته نحو غاية أخرى وهذا ما لا يريده.

ومن مثل قوله: "اسكتي يا شهرزاد/ أنت في وادٍ وأحزاني بواد"(ق. حوار مع امرأة)

أي: (أنت موجودة..، وأحزاني موجودة..) والتقدير في هاتين الجملتين يعود إلى موجود، لأنّه يُفهم من شبه الجملة أن لا داعي لذكره، فغيّب الشاعر المسند (الخبر)، لأنّه متعلّق بالجار والمجرور، أراد أن يوجّه العناية إلى هذه المتعلقات.

٣- تحقيق سرعة الحكم

أكثر ما تبرز هذه التقنية في أسلوب الشرط، لأنّ الترابط شديد بين جملة الشرط وجوابه، لذا يستغني الشاعر عن أحدهما معتمدًا دلالة أخرى، للوصول مباشرة إلى الدلالة المقصودة، من دون إطالة يقول: "ظلّي معي/ حتى يظلّ البحر محتفظا بزرقته ويبقى الخوخ/ محتفظا بنكهته/ ويبقى وجه فاطمة يحلّق كالحمامة تحت أضواء الغروب/ ظلي معي/ فلربما يأتي الحسين/ وفي عباءته الحمائم/ والمباخر والطيوب"(ق. آخر عصفور يخرج من غرناطة).

أي: ظلي معي- إن ظللت معي يظل البحر محتفظا، وإن ظللت معي يبقى الخوخ، وإن ظللت معي يبقى وجه فاطمة، وإن ظللت معي يأتي الحسين. فالشاعر هنا يحتاج بقاء حبيبته، لأنّها مصدر الجمال، والوحي، والإيمان، والثورة، والحق، والحرية، وأن تظل معه. فبقاؤها يعني اعتدال الطقس، وجمال البحر، يعني نقاءه وصفاءه، يعني عودة الحسين بما يمثّله من حق، ودين، وشعب، وتاريخ، ونصر، وبقاء وجه فاطمة متعلّق بوجود الحبيبة معه.

يبدو صبر الشاعر قد نفد قبل الجواب، لذا عمد إلى حذف فعل الشرط؛ المسند، (الفعل وفاعله والأداة) التي تحمل شرحًا وتفصيلًا وتعليلًا، واسرع في ذكر جواب الطلب (حتى يظلّ البحر.. ويبقى الخوخ.. ويبقى وجه فلربما يأتي الحسين)، وساعده حذف الفعل (يظل- يبقى- يأتي) في تحقيق مراده.

ويقول في مقام آخر: "اخرجي من شراشف سريري/ اخرجي من فناجين قهوتي../ اخرجي من أزرار قمصاني./ اخرجي من فرشاة أسناني../اخرجي من كلّ أشيائي الصغيرة/حتى أستطيع أن أذهب"(ق. رسالة حب).

في هذا المقام يخفّف الشاعر سرعة الحكم حين يحذف المسند فعل الشرط (إن خرجت) أستطيع أن أذهب) فالشاعر في مقام انفعالي زاجر، لا يستطيع أن يتماسك نفسيًا، لأنّ عاطفته المتأزّمة تأبى السيطرة على نفسه، ولأنّه لا يملك الصبر، استعجل في ذكر جواب الطلب (حتى أستطيع الذهاب) وحذف الأداة، وفعله، وساعده حذف الفعل في تحقيق مراده.

ويقول: "فيا أيتها الدونكشوتية الصغيرة/ استيقظي من نومك/ واغسلي وجهك/ واشربي كوب/ ليبك الصباحي/ وستعرفين بعدها/ أن كلّ الرجال الذين عشقتهم/ كانوا من ورق"(ق.١٠٠ رسالة)

أي: استيقظي..، واغسلي..، واشربي..، وإن فعلت ذلك ستعرفين. فالشاعر هنا يسخر من هذه الدونكشوتية الصغيرة، كونها لا تفقه من عالم الرجال شيئًا. إنّها مجنونة بأفكارها، وأحلامها كما فعل دون كيشوت. مسكونة بأفكار وهمية.

أراد الشاعر أن يشرح لها هذا العالم، لعلها تتخلّى عن عالم الحلم والخيال، وتعود إلى عالم واقع حقيقي فيه تجتمع المتناقضات، من حبّ وكره، أمانة وخيانة، اهتمام وإهمال، حين تعرف أن الرجال ليسوا تلك الصورة النقية التي ترسمها في خيالها، بل هم طبيعيون، حقيقيون واقعيون.

لذا عمد الشاعر إلى حذف المسند، وقرّر الاستعجال في وضع الجواب، لأنّ صبره نفد من هذه الإطالة التي لا مسوّغ لغوي لها، وأسرع في تقديم ما تنتظره من الرجال، ليشرح لها خطأ ظنونها، واعتقادها بهم، كي لا تقع في فخ الندم.

وفي مكان آخر يقول: "لا تسألوني ما اسمه حبيبي/ أخشى عليه شوعة الطيوب../ لا تبحثوا عنه هنا بصدري/ تركته يجري مع الغروب"(ق. لا تسألوني ما اسمه حبيبي).

لنتأمل معًا لواعج نفس الشاعر، وتلك التداعيات العاطفية الرقيقة السلسة، فكيف لا يحذف المسند (فعل الشرط)، ويسرع في إيراد الجواب، والجواب هو الأحبّ إلى قلبه، لأنّه مبتغاه وغايته. لنتأمّل نافذة الحذف التي دخل منها إلى أعماق نفسه، ونتعرّف على مواجدها وهواجسها، وقد ذاب حبّا بذلك الحبيب الناعم الرقيق الطيب والمؤنس، وهو يجري مع الغروب.

وحين يتوجه بالخطاب إلى حبيبته اللعوب يقول لها: "لا تستغلّي الشّعر/ حتى تُشبعي إحدى هواياتك/ فلن أكون راقصًا محترفًا"(ق. إلى امرأة لا مبالية).

أي: لا تستغلّي، (إن استغللت) الشعر، فلن أكون راقصًا. وهنا أيضا حذف المسند (الفعل) المتمثل بجملة الشرط، وقد أسرع في إيراد الجواب لعدم الإطالة، لأنّه أراد التركيز عليه، ولو لم يحذفه لانتفت غايته وهذا ما لا يريده.

٤ – الإيجاز

تحدثّنا عن حذف المسند في الجملة الفعلية، وتبيّن أنّ الشاعر لجأ إليه لضرورات بلاغية، أراد تحقيقها، وقد ورد في كتب النحويين قديمًا وحديثًا حذف جملة أو أكثر بهدف الإيجاز الذي أفاد عدم الإطالة، والإيحاء بالسرعة في مقامات عديدة في الديوان، فالشاعر يقول: "بلقيس.. الأنبياء الكاذبون/ يُقرفصون/ ويركبون على الشعوب/ ولا رسالة"(ق. بلقيس).

أي لا رسالة يُقدّمون أو يفعلون أو غير ذلك مما يخدم المعنى للدلالة على المحذوف. عمد الشاعر إلى حذف المسند بهدف الإيجاز، وعدم الإطالة. فالكلام لا قيمة له أمام ما يفعله هؤلاء الزعماء، لذا لم يجد الشاعر جدوى مما يقوله فيهم، فلاذ بالصمت، وسكت عن الفعل الذي لا يُغير من حقيقة ما يرى شيئا.

ويقول في موضع آخر: "إليّ اكتبي ما شئتِ.. إني أحبّه/ وأتلوه شعرا/ وما بك ترتابين؟ هل من غضاضة"(ق. اكتبي لي)

والمقصود: إليّ اكتبي ما شئت، (اكتبي) أنّي أحبّه (اكتبي) أتلوه شعرًا، وما بك ترتابين ؟ هل (ترتابين) من غضاضة. فالشاعر اعتمد الايجاز، وحذف المسند في الجمل التالية :(اكتبي مرتين، وترتابين) ليسرّع المشهد ويصل إلى هدفه من دون إطالة.

وفي موقف فيه من التحدّي والتعالي ما يجعل نفسه تغلي عنادًا، كأنّها في قدر على نار حامية يقول: "ناقشيني بهدوء وروية/ من منّا كان غبيًّا؟"(ق. النقاط على الحروف).

لقد تمّ حذف الجملة ناقشيني الثانية قبل (من منا كان غبيا؟) ليجعل الأبصار تتوجّه نحو رؤية مشهد الغباء الذي قصده الشاعر. ولو ذكر هذه الجملة، ولم يعمد الإيجاز لما تحقّق هذا التركيز على مشهد الغباء الذي وضعها به، والاجابة المحذوفة أيضا، يذهب القصد منها مباشرة إليها (أنت الغبية). أراد الشاعر إخفاءها وتغييبها تاركًا السامع يأنس بهذه المحصّلة النهائية، ويشارك الشاعر شعوره بالتفوق عليها.

خامسًا – حذف جملة أو أكثر

لجأ الشاعر إلى حذف جملة فعلية أو أكثر في الديوان لدلالة الفاء، ولهذا النوع من الحذف فوائد بلاغية عديدة؛ جعلت التراكيب أكثر رشاقة، وأعمق دلالة، وأحبّ على السامع، كونه ساهم في مشاركة الشاعر تفكيره، وكلامه، وأحاسيسه، وفكّر معه بالمحذوفات، ما جعله يحقّق في ذلك الشعرية والجمالية، وبهذا الحذف أتاح المجال للمتلقّي فرصة أن يشارك في تخيّل المحذوف المحلّق في النص، فيشعر بنشوة الانتصار، كونه شارك الشاعر أفكاره وأحاسيسه، يقول: إنّ حذف جملة بدلالة

الفاء، كثير في الديوان، وقد ورد منه في تخفيف سرعة الحكم(*)[٢]، نحو: "أدمنتُ أحزاني/ فصرت أخاف أن لا أحزنا"(ق. أدمنت أحزاني).

المقصود أدمنت أحزاني (لأنّني أدمنت أحزاني) فصرت أخاف. حذف الشاعر الجملة التي لها دور ثانوي، مع الإبقاء على الفاء الرابطة دلالة على المحذوف. والجملة المحذوفة بدلالة الفاء، تهدف إلى الإبقاء على الجملة الرئيسة للتركيز عليها من دون غيرها، فلو لم يحذفها الشاعر لانتفت غايته وابتعد عن مراده وهذا ما لا يريده.

ويقول في موضع آخر: "أحبّك برقًا يُضيء حياتي/ وقنديل زيتٍ بداخل صدري/ فكوني صديقة حريتي"(ق. بيان من الشعر)

أي: أحبّك برقًا.. أحبّك قنديل زيت.. (لأنّني أحبّك)، فكوني صديقة. استخدم الشاعر أسلوب الشرط، لأنّ معنى الشرط أن يقع الشيء لوقوع غيره، أي أن يتوقف الثاني على الأول

(الزركشي،ط١،١٩٥٧،ص٣٥٤/٢). وجملة الشرط هي المعلّق عليها، وجواب الشرط هي التي يترتّب عليها الفعل، فإذا وقع الأوّل وقع الثاني. فالشاعر يحبّ حبيبته، ولأنّه يحبّها، وجب عليها أن تكون صديقة، فالصداقة مُتعلّقة بالحبّ، والجملة المحذوفة (لأنّي أحبّك) أظهرت سبب الطلب أن تكون صديقة. وقد حذفها الشاعر بدلالة فاء الجزاء.

وفي غير مقام يقول: "عندي المزيد من الغرور/ فلا تبيعيني غرورا/ إن كنت أرضى أن أحبّك، فاشكري المولى كثيرًا/ من حسن حظّك"(ق. إلى نهدين مغرورين).

أي: عندي المزيد من الغرور، و(لأن عندي المزيد)، فلا تبيعيني، فالشاعر حذف الجملة التعليلية (لأن عندي المزيد) بدلالة فاء الجزاء، وقد يُفهم المعنى من دون إيرادها لذا ذكرها لا يفيد إلا الإطالة وهذا ما يريده الشاعر.

كما يقول: "طالبت ببعض الشمس/فقالوا رجال الشرطة:/قف يا سيد بالطابور"(ق. الطابور).

أي: (لأني طالبت) ببعض شمس، قال رجال الشرطة: قف. فجملة الشرط هي المعلّق عليها، وجواب الطلب جاء نتيجة للفعل، وما بينهما يُعلّل سبب ورود الجملة الشرطية، لذا عمد الشاعر إلى حذف الجملة التعليلية، لأنّ السياق مفهوم من غير ذكرها، وهي سبب الطلب ولا حاجة لذكره.

كما يقول: "أشعر بالخوف من المجهول/ فاويني/ أشعر بالخوف من الظلماء../ فضميني/ أشعر بالبرد فغطيني"(ق. جسمك خارطتي).

٢(*)– ورد ذكر من مثله ص ٢٨ تحت عنوان تحقيق سرعة الحكم، وركّزنا على حذف المسند من دون غيره، ونحن لا نقصد التكرار ، إنما أردنا إظهار جمالية الحذف لما هو أكثر من المسند، أي حذف جملة أو أكثر .

تقدير الكلام أشعر بالخوف، (لأنني أشعر) فاويني.. فضميني.. فغطّيني. يشعر الشاعر بالخواء الروحي، في مقام الضعف والخوف، لا يملك القوة لمواجهة الحياة من دون حبّها وحنانها واهتمامها به. لذا لم يكن المقام العاطفي يسمح بإيراد الجملة التعليلية التي تسوّغ حاجته إليها وشعوره بها، وتظهر سبب الطلب، فحذفها لعدم الإطالة، وسّرع في الطلب. وبالتالي يكون حذف الجملة قد ساهم في تحقيق هدفه.

سادساً– حذف المفعول به

وقف عبد القاهر الجرجاني عند الحذف المفعول وقفات طويلة، ورأى أنّ الغاية منه تكمن في علاقة الفعل بفاعله(الجرجاني،،ص١٣٢)، كما أعجب به السكاكي(الزركلي،،ص٢٢)[٣*] وأدخله في أنواع سحر الكلام(السكاكي،،ص٢٢٨). وكان لحذف المفعول به من الجملة فوائد تتعدّى الاختصار والإيجاز، وقد وقف نزار قباني عند هذه الفوائد، وهي على الشكل الآتي:

١ –التركيز على العلاقة بين الفعل وفاعله

أراد الشاعر أن يقتصد في الكلام، ويختصر الجملة الفعلية على ركنين أساسيين هما؛ الفعل وفاعله، لذا لجأ إلى حذف الركن الثالث لعلاقة بين الفعل وفاعله، وتكمن فائدة حذفه بعدم تشتّت ذهن السامع، وحصره بهذه العلاقة. وهذا الغرض تحقّق كثيرًا في الديوان، وحسبنا أن نسوق بعض الأمثلة على ذلك منها:

في مقام الألم والفجيعة يقول: "غيّري الموضوع يا سيدتي/ قهوتي فيها غبار/ لُغتي فيها غبار/ إنّني أكتبُ مثل الطائر المذعور/ ما بين انفجار وانفجار"(ق. حوار مع امرأة) .

التقدير: إنني أكتب[..] قصيدة ؟ مقالة؟ أو نصّا أدبيّا؟ يقول الشاعر إنني أكتب، ولم يذكر الشاعر ما الذي يكتبه. يكتبُ ماذا؟ ولأنّه يتحدّث عن لغته وثقافته، نعرف من السياق أن المفعول به المحذوف هو القصيدة على سبيل المثال، كونه شاعرًا أو ناثرًا أو أديبًا، وجاء حذف المفعول للتركيز على علاقة الفعل بفاعله.

كما يقول في موضع آخر: "ترتعشين أمامه كفأرة مذعورة/ وترمين صورة ماو على الأرض../ وتلتجئين باكية/ إلى صدر جدّتك/ وتتزوجين/على طريقة جدّتك"(ق. ١٠٠ رسالة).

حذف الشاعر من هذا المشهد مفعولين، واحد سدّ مسدّه الجار والمجرور المحذوف (له) والأخر (الرجل) للأفعال (تلتجئين، وتتزوجين).

---

[٣](*)– هو يوسف بن أبي محمد بن علي السكاكي، ولد في خوارزم ومات فيها، عالم بالعربية والأدب، متوفي ٦٢٦.

إن الغاية من الحذف إبراز علاقة الفعل بفاعله والفاعل (هي) فالتركيز عليها (هي) وعلى ما تقوم به من أفعال، للدلالة على ضعفها، وعدم قدرتها على المواجهة، وعجزها عن تحرير نفسها من العادات الموروثة التي تعيق تقدّم المرأة وحصولها على حقوقها الاجتماعية والإنسانية.

فالعلاقة بين اللجوء والزواج، وهي علاقة تقليدية مرفوضة من قبل الشاعر، لأنّ المرأة، باعتقاده، تلتجئ إذا كانت ضعيفة عاجزة أو مسلوبة القرار، تتزوج بطريقة تقليدية، لأنها ضعيفة وعاجزة أيضا، ومسلوبة الحقوق والحرية، فلو ذكر الشاعر المفاعيل لخفّت حدّة لومه وعتابه لها، وانتفت غايته من التركيز على تلك العلاقة بينها وبين ما تفعل، وقد يفهم السامع من لجوئها إلى الرجل وزواجها منه أمر طبيعيّ وحضاري، لكنّه لم يرد هذه الدلالة، إنما أراد إظهار صورة المرأة التقليدية الدالّة على الخوف والضعف والعتاب. أدّى حذف الشاعر للمفعولين غايته في تركيز العلاقة بين الفعل وفاعله.

٢ – إفادة عموم الدلالة

لجأ الشاعر إلى حذف المفعول لتعميم الدلالة، وتقويتها، وقد ورد هذا النوع كثيرًا في الديوان يقول: "لي أنت مهما صنّف الواشون، مهما جرّحوا"(ق. أنت لي).

حذف الشاعر المفعول به للفعل (صنّف) ونتساءل ما الذي صنّفه ؟ النساء على وجه العموم؟ أم الجميلات منهنّ؟ خفيفات الظلّ، القاصرات، الراشدات؟

عمد الشاعر إلى حذف المفعول به، لأنّه من المحتمل أن يكون الواشون قد صنّفوا النساء، كلّ النساء من دون استثناء، وهذا ما أراده الشاعر. فلو أراد عكس ذلك لذَكَرَ المفعول به، وحدّده وهذا ما لا يريده، لأنّ غاية الشاعر في ذلك تعميم الدلالة، وتقوية المعنى أكثر.

ويقول في مقام آخر: "لماذا تخابرين.. يا سيدتي/ لماذا تعتدين عليّ بهذه الطريقة المتحضّرة"(ق.١٠٠ رسالة).

حذف الشاعر المفعول به للفعل (تخابرين). ولم يقصد أنها تخابر أحدًا بعينه، ولا يريد أن نعرف من تخابر، إنّما أراد التركيز على (تخابرين)، تخابر الكلّ من دون استثناء. لذا ذكر الفعل المتعدي تخابرين، ولم يذكر مفعوله، بل حذفه، لأنّه أراد أن يُعمّم الدلالة، ويُقوّي المعنى،

كما يقول: "ستحبّ كثيرًا يا ولدي/ وتموت كثيرًا يا ولدي"(ق. قارئة الفنجان).

التقدير ستحبّ من؟؟ زوجتك حبيبتك، ابنة الجيران، صديقة. ركّز الشاعر على الحب وفاعله، وأهمل المفعول به، فليس المهم عنده من يحبّ إنما الحب بذاته، فكما في فعل المتعدي (تخابرين) كذلك فعل (ستحبّ)، حذف الشاعر المفعول به، لأنّه أراد أن يعطي المعنى قوّة، وعمومية أكثر.

وفي موضع آخر يقول: "لقد مرّ عشرون عاما علينا/ وليس هنالك حزن/.. وأهل السياسة لا يقرأون ولا يكتبون"(ق. الثقب)

لم يذكر الشاعر المفعولين للفعلين (يقرأون– يكتبون)، بل تركهما للقارئ يستنتج أنّ الساسة لا يقرأون شيئًا، ولا يكتبون شيئًا، لا يدركون ما يفعلون، يقومون بأعمال هابطة ساقطة، لأنّهم جهلة أميون، لذا حذف المفعولين (كتبًا– مقالات) وغير ذلك لتحقيق الفائدة المرجوة من هذا الحذف، وهي إفادة عموم الدلالة، وإعطاء المعنى قوّة.

٣– تعميق العلاقة بين الفعل ومُتَعلّقه

قد يعمد الشاعر إلى حذف المفعول به بهدف تعميق العلاقة بين الفعل ومتعلّقه، لأن التركيز ينحصر بهذا المتعلّق وليس بالمفعول، لأنّ غيابه قد يؤدّى إلى إبراز هذه العلاقة على أكمل وجه يقول: "خلوت اليوم ساعات/ إلى جسدي../أسفتُ لأنّه جسدي/أسفتُ على ملامسته../رثيتُ لهذا الوحش/ يأكلُ من وسادته/ لهذا الطفل"(ق. يوميات امرأة لا مبالية).

حذف الشاعر المفعول به لفعل (أكل) وركّز على متعلّقه (من وسادته). يتحدّث عن جسده في ساعة تأمّل، يأخذ خلوة لساعات يتابعه، يعاينه، يصفه، يذكر أفعاله، وغايته ولونه، يصل إلى رثائه، فيقول يأكل من وسادته. وقد حذف المفعول به لفعل (أكل)، وترك السامع يخمّن ما الذي أكله من هذه الوسادة، لكنّ الشاعر يهمل المفعول به، ويعمد إلى إزالته لأنّ غايته من الفعل منصرفة إلى (من الوسادة). وليس إلى ما أكله، وبذلك يعمق العلاقة بين الفعل (أكل) ومتعلقه (من الوسادة).

وفي موضع آخر يقول: "كنت أفرح بصوتك/عندما يخرج من سماعة الهاتف/ كعصفور أخضر/ أشرب قهوتي معه/ وأدخّن معه"(ق. ١٠٠ رسالة)

حذف المفعول به لفعل (أدخّن) وذكر متعلقه (معه). والتقدير أدخّن (السيجارة– النرجيلة) ، وغير ذلك، معه. وقد أدّى غياب المفعول به إلى إبراز العلاقة بين الفعل ومتعلّقه، لأنّ المراد من الكلام قيل بوساطة تلك العلاقة.

٤– الإيحاء بسرعة الأحداث

إنّ حذف المفعول به للإيحاء بسرعة تعاقب الأحداث، وتواليها غاية دقيقة اعتمدها الشاعر في ديوانه، يقول في مقام السخرية والهجاء: "سأقول في التحقيق/ كيف غزالتي ماتت بسيف أبي لهب/ من الخليج إلى المحيط/ يدمرون../ ويحرقون../ وينهبون/ ويرتشون/ ويعتدون على النساء/ كما يريد أبو لهب/ ويأكلون/ ويسكرون"(ق. بلقيس).

التقدير: (يدمرون البيوت، يحرقون البلاد، ينهبون الخيرات، يأكلون الأرزاق أو المال أو غيره يريد أبو لهب الاعتداءَ على الناس). حذف الشاعر في هذا المشهد الشعري ستة مفاعيل، المشار إليها بخط أعلاه، ومفعول به جاء على شكل جار ومجرور(يعتدون على النساء)، والتقدير يستبيحون نساءهم، وخمسة (يدمرون، يحرقون، ينهبون، يأكلون، يريد).

كان لحذف هذه المفاعيل الأثر الواضح في الإيحاء بسرعة توالي الأحداث وتعاقبها. ولو حاولنا ردّ المحذوفات لظهر التراخي في المشهد، وفقد الشاعر غايته في رسم لوحة مأساوية لهذا المشهد. وهذا ما لا يريده الشاعر.

كما يقول في موضع آخر: "لو قرأوا – يا سيدي القائد– ما كتبت/ لكنّ من عَرَفْتَهم/ظلوا على الحال الذي عَرَفْت/ يُدخّنون، يسكرون، يَقتلون الوقت/ ويُطعمون الشعبَ أوراق البلاغات كما عَلِمت"(ق. عبد المنعم رياض).

حذف الشاعر مفاعيل الأفعال (عرفت، يُدخنون، علِمت). والتقدير يُعرف من السياق(عرفت الحالَ الذي ظلوا عليه. يُدخّنون السجائر. علمت أنّهم يُطعمون الشعب أوراق البلاغات).

الموقف شديد، والشاعر يحتاج إلى أسلوب لغوي يعبّر به عن دقّة الموقف، وسرعة أحداثه، وتعاقبه، فوجد غايته في الحذف. لأنّه لو ذكر (السيجارة، أو الحال، أو الشعب) لكان خفّف من سرعة الأحداث. المتتالية، وهذا ما لا يريده.

٥- الإيجاز

وهي غاية عرفها البلاغيون قديمًا وحديثًا، يلجأ الشاعر إلى حذف المفعول به بهدف الإيجاز لأن حين يكون معلومًا أو معروفًا من السياق فلا لبس فيه(الجرجاني،،ص١٣٣. السكاكي ص ٢٢٩) لذا يحذف من السياق كونه معروفًا، ومن مثل ذلك يقول: "لو أنهم حملوا إلينا/ من فلسطين الحزينة/ نجمة أو برتقالة../ لشكرتُ من قتلوك يا بلقيس../ لكنهم تركوا فلسطينا ليغتالوا غزالة"
(ق. إلى ناصر٣)

التقدير: تركوا فلسطين ليغتالوا امرأة غزالة. حذف الشاعر المفعول به لفعل يغتالوا، واستبدله في الصفة (غزالة) للإيجاز والاقتصاد في الكلام. وهذا ما سنتحدث عنه في باب حذف الصفة.

وفي موضع آخر يقول: "لا أيّها المعلّم الكبير/ كم حزننا كبير/ كم جرحنا كبير/ لكننا/ نُقسم بالله العلي القدير/ أن نحبس الدموع في الأحداق"(ق. إلى ناصر٣).

أي نقسم يمينًا بالله. حذف الشاعر المفعول به (يمينًا) من باب العلم به، فالمفعول معلوم، تدلّ عليه العادة اللغوية، كما يوحي به السياق فلا فائدة من ذكره، ولو ذكره الشاعر لانتفت غايته من الإيجاز، وهذا ما لا يريده.

وفي مقام آخر يقول: "والجند في سطح السفينة يشتمون ويسكرون/ فرغن براميل النبيذ ولا يزال الساقطون، يتوعدون"(ق. رسالة جندي في جبهة السويس).

تقدير الكلام يشتمونهم، ويتوعّدونهم. حذف الشاعر مفعولين به من هذه العبارة، لأنّ الدلالة واضحة في السياق، فلا داعي لذكرهما لذا اقتصد في الكلام وأوجز.

وفي موضع آخر يقول: "زيديني عشقًا... زيديني/ يا أحلى نوبات جنوني"(ق. جسمك خارطتي)

التقدير واضح، لأنّ الشاعر كرّر الجملة مرتين، (زيديني عشقًا). وقد حذف المفعول به الثاني (عشقا) من الجملة الثانية بهدف الإيجاز، والاقتصاد في الكلام، كونه معلومًا من السياق الأوّل، فلا داعي لذكره مرة ثانية.

سابعاً– حذف المضاف

انشغل الكثير من البلاغيين في مناقشة بلاغة حذف المضاف تحت قضية الحقيقة والمجاز، وهل المجاز في الحركة الإعرابية أو في الكلمة نفسها (الجرجاني،، ص٢٤٣. القزويني،، ص١٠٦). وهذا ما أكدّه سيبويه، ورأى أنّ المضاف نوع من المجاز والاختصار(سيبويه، ج١،ص٢١٢). بينما ابن جني رأى أن للمضاف غايات تعبيرية، تتعدّى غاية الاتساع(ابن جني ج٢،ص٤٥١).

ولأنّ الشاعر لجأ إلى حذف المضاف لفوائد بلاغية كثيرة، سواء أكان حذفه من باب الحقيقة والمجاز أو له غايات تعبيرية عديدة، على نحو تعميق المعنى المقصود أو توجيه العناية بالمضاف إليه، أو توكيد الصلة بالمضاف إليه، فقد اعتمده في ديوانه مُشكِّلًا لونًا مميزًا من ألوان الحذف، فما هي هذه الفوائد، وكيف افاد منها الشاعر لإبراز النواحي الجمالية من هذا الحذف ؟

١– تعميق المعنى المقصود

عدّ الشاعر أنّ المضاف قد يخفّف من التعبير عن حدّة انفعاله، لذا عمد إلى حذفه، ليعمّق المعنى الذي أراد تجسيده، يقول: "كيف أهرب منه ؟ أنه قدري/ وهل يملك النهر تغييرًا لمجراه"

(ق. ماذا اقول له)

والتقدير: هل يملك مياه النهر تغييرًا لمجراه. حذف الشاعر المضاف (المياه) لفائدة تعميق المعنى، وكأنّ النهر يتجاوز حدوده ومجراه، ويفلت من هذه الحدود، ليسير على رسله كيفما شاء، لذا يتساءل الشاعر: أيعقل أن يغيّر المياه حدود مجرى النهر، ويفلت منها مغيّرًا ما هو مألوف؟

ويقول في مقام آخر: "إنّ الشعر/ يجعل كلّ حلم ممكنًا/ وأنا أفكر باختيار الناي/ حتى يأكل الفقراء/ بعدي/ الميجنا"(ق. الثقب).

التقدير: باختيار آلة الناي – فاكهة الميجنا. عمد الشاعر هنا إلى حذف مضافين اثنين (باختيار آلة الناي– يأكل بعدي فاكهة الميجنا)

ولهذا الحذف فائدة بلاغية كبيرة، حيث أراد أن يعمّق المشهد، ويلفت النظر إلى شدّة إعجابه باختيار آلته الموسيقية المفضّلة، وكأنّها الوسيلة الوحيدة لتحقيق أحلامه. كما حذف الفاكهة قبل الميجنا كي لا يقصر من إعطائها قيمتها، ويعمّق شدّة حب الفقراء لها، وحاجتهم إليها، وصعوبة الحصول عليها، على اعتبار أنّها فاكهة الأغنياء بسبب ثمنها الباهظ.

وفي موضع آخر يقول: لقد مرّ عشرون عامًا/ نسينا بها عبق الياسمين/ وصوت المطر"(ق. بلقيس).

التقدير: صوت مياه المطر. وجّه الشاعر اهتمام السامع إلى المطر، وليس مياه المطر لتعميق مشهد المطر، ودلالته القوية، ومجاراة لأحاديثهم اليومية، إذ نقول: (أنها تمطر– المطر غزير)، وغير ذلك من صفات مياه المطر، ولا يقولون إنها تمطر مياه. يقولون مياه المطر تجرف كذا وكذا .. فالسامع يألف تكرار لفظة مطر، ويحذف المياه بحكم العادة، والسليقة، لذا تجري هذه اللفظة(المطر) على لسانه بتلقائية تامة، فيُفهم المقصود منها من دون عناء في البحث عن دلالة الكلمة نفسها، ولأنّ الشاعر أراد تعميق دلالة المطر، وفتحها على كلّ احتمالات كيفية هطول مياهه، حذف المضاف، وأعطى لما بعده قيمة مضافة.

ويقول في مقام آخر: "لا أدري كيف أقول الشعر/ فحيث ذهبت يلاحقني الساطور"(ق. بلقيس).

التقدير: (حامل الساطور). فالساطور لا يلحق ليقتل، ويسفك الدماء، ويقطّع الأجساد، إنّما حامله هو الذي يقوم بالفعل، ويطيح برقاب العباد. لذا عمد الشاعر إلى حذف المضاف (حامل) ليعمّق حدّة المشهد، وكأنّ الخوف من الغيّ والعدوان تجاوز لفظة (حامل) للتعبير عن وحشية الساطور، وعنف فعله جسديًا ومعنويًا.

٢ – توجيه العناية بالمضاف إليه

قد يهيمن المضاف إليه على فكر الشاعر، ويحتلّ موقعه في ذهنه، فيلجأ إلى تقنية حذف المضاف ليوجّه العناية بالمضاف إليه، مع إبقاء دليل على هذا الحذف. وفي الديوان نماذج كثيرة سنكتفي بالأمثلة التي تفي غرضنا من هذه التقنية، يقول: "ودّعتك أمس وعدتُ وحدي/ مفكّرًا بنوحك الأخير"(ق. إلى صديقة).

والتقدير: ودّعتك (يوم) أمس. حذف الشاعر المضاف بفائدة إسراع المضاف إليه إلى ذهن المُتلقّي، فلفظة (أمس) هي التي سيطرت على ذهن الشاعر، وبالتالي أراد نقلها إلى السامع، لينقل معها ما ينتابه من حزن ونوح من جراء هذا الوداع. فحذف المضاف (يوم) مُبقيًا على الدليل لحذفه (أمس)، بهدف أن يحتلّ موقع المضاف إليه في ذهنه.

وفي موضع آخر يذكر المضاف إليه، ويخفي المضاف، لأنّ الشاعر أراد أن يوجّه العناية بالمضاف إليه لذا استعجل ذكره حاذفًا المضاف، يقول: "بلقيس: أيتها الأميرة/ ها أنت تحترقين في حرب العشيرة والعشيرة"(ق. بلقيس)

التقدير: أهل العشيرة. عمد الشاعر إلى ذكر المضاف إليه (العشيرة) وحذف المضاف (أهل)، لأنّه أراد توجيه العناية إلى العشيرة كلّها، من دون استثناء أحد منها، فاستعجاله بذكر العشيرة جعله يحذف (أهل).

وفي موضع آخر، يجعل الشاعر من حذف المضاف المتكرّر في مقطوعة واحدة يولي اهتمامًا خاصًا بالمضاف إليه، للكشف عن انحياز الصورة التي أرادها، وعدم تحقيق العدالة الاجتماعية، وعدالة السماء في آن، فوجّه العناية مباشرة إلى المضاف إليه، ليختصر المشهد الذي يريد التركيز عليه، يقول: "حين وزّع الله النساء على الرجال/ واعطاني إياك/ شعرت/ أنه انحاز بصورة مكشوفة إليّ/ وخالف كلّ الكتب السماوية التي ألّفها/ فأعطاني النبيذ وأعطاهم الحنطة/ ألبسني الحرير/ وألبسهم القطن"(ق. ١٠٠ رسالة).

عمد الشاعر إلى حذف أربعة مضافات أعطاني (شراب) النبيذ، وأعطاهم (أكل) الحنطة، ألبسني (أثواب) الحرير، وألبسهم (أثواب) القطن. هذا التوجيه بالعناية للمضاف إليه، جعل الشاعر في حالة نشوة، وانتصار، وفرح، وامتلاء رجولي، ورضى، كون الله ميّزه عن سائر أبناء جنسه، وخصّه بامرأة مباركة لا مثيل لها، لأنّ الله أعطاه لها، أعطاه ومنّ عليه بالعطاء منحازًا إليه.

ويقول في موضع آخر: "لقد مرّ عشرون عامًا/ ويحاصرنا الروم من كلّ صوب وليس هنالك ثأر" (ق. الثقب)

التقدير: جيش الروم. حذف الشاعر المضاف (جيش)، وليس الروم، ولكنّ الشاعر استعجل بذكر الروم، لأنّهم المقصودون في حالة الحصار، كونهم أعداءنا اللدودين، سواء أكانوا جيشًا أو مواطنين. ولأنّه أراد التعميم أزال لفظة الجيش ليشمل الجميع، فالروم كلّهم من قام بفعل الحصار، ولم يخصّ الجيش فقط، هذا ما جعله يعمد إلى حذف المضاف.

٣- لتوكيد الصلة المعنوية بالمضاف إليه:

إن ذكر المضاف أحيانًا يخفّف من الشُّحنة الشعورية التي يعيشها الشاعر، ما يجعل ما يخفّف من وقع الدلالة التي يريدها، لذا قد يعمد الشاعر إلى حذف المضاف، كونه لا يستطيع أن يحمل عمق انفعالاته، فيحاول إيجاد صيغ جديدة تفي بالغرض الذي يريد. ومن التراكيب المميزة في شعره نجد بعض النماذج التي أسقط منها المضاف، ليؤكّد العلاقة المعنوية بالمضاف إليه، ومن ذلك يقول: "السيّد ما زال هنا/ يتمشّى فوق جسور النيل../ويسقي أزهار الشرفات/ ويصلّي الجمعة والعيدين"(ق. إلى ناصر٢).

أي: يتمشّى فوق جسور (نهر) النيل، ويصلّي (أيام) الجمعة و(أيام) العيدين. حذف الشاعر المضاف (نهر). للنّيل مكانة رفيعة في وجدان المصريين، هو مصدر حياتهم، وموضع شجونهم، وآلامهم، وأفراحهم، له وقع كبير في نفوسهم، ويعدّونه أكبر من نهر، وأعمق دلالة منه، لذا عمد الشاعر إلى حذف المضاف (النهر) وأعطى المضاف إليه (النيل) قيمة كبيرة، حيث أولاه اهتمامًا خاصًّا وأكّد صلتهم أكثر به.

وكذا بالنسبة إلى المضاف (أيام) فقد حذفه، لأنّه أراد عدم حصر الجمعة، أو العيد بيوم، أو أثنين، أو أيام. أراد الشاعر التعميم، وتأكيد الصلة بالجمعة، لِمَ لها قداسة عند المسلمين، حيث يصلّون في هذا اليوم صلاة الجماعة في المساجد، وأماكن العبادة، تيمنًا بالنبي محمد (صلع)، والجري على سنّته، وهي بخلاف أيام الأسبوع الأخرى للدلالة على مواقف السيد الإيمانية.

ومن مثل هذه التقنية يقول: "من يقرع الأجراس في كنيسة القيامة/ صبيحة الآحاد" (ق. منشورات فدائية).

والمقصود صبيحة (أيام) الآحاد. عمد الشاعر إلى حذف المضاف(أيام) لتوكيد الصلة المعنوية للمجتمع الفلسطيني بأيام الآحاد التي فيها يجتمع المسيحيون في الكنيسة، ويصلّون، ويتضرّعون إلى الرب والقديسين، ويوطّدون العلاقات الاجتماعية في ما بينهم.

وفي موضع آخر يقول: "نساؤنا/ يرسمن أحزان فلسطين على دمع الشجر"(ق. منشورات فدائية)

أي: يرسمن أحزان (أهل) فلسطين على دمع الشجر. حذف الشاعر المضاف (أهل)، ليؤكّد الصلة المعنوية بين الأحزان وفلسطين، فلسطين؛ الشعب، والأرض، والهوية، والتاريخ، والانتماء، والجبال، والتضاريس، فلو ذكر المضاف لسقط المعنى الذي أراده، وخفّف الدلالة الموجّهة إلى فلسطين، بكلّ ما فيها، ومن عليها، مِن بشر وحجر وشجر وتاريخ وجغرافيا وذكريات وحضارات، وهذا ما لا يرده.

٤ – الإيجاز

في واقع الحال أيّ حذف في أية تقنية يضاف إلى فائدتها فائدة الإيجاز، وقد عرفنا أنّ حذف المضاف من التقنيات الثلاثة التي مرت أعلاه، فيها من الاختصار والاقتصاد في اللغة، ما يجعلها في باب الإيجاز، وعلى الرغم من ذلك، فقد ورد ما يشير إلى الإيجاز الذي عمد إليه الشاعر، بهدف الاقتصاد في الكلام نحو: "والدنا جمال عبد الناصر/ الحزن مرسوم على الغيوم، والأشجار، والستائر/ وأنت سافرت ولم تسافر/ فأنت في رائحة الأرض وفي تفتّح الأزهار/ في صدر كلّ مؤمن وسيف كلّ ثائر"(ق. إلى ناصر٣).

أي: فأنت ... في صدر كل واحدٍ مؤمن وسيف كلّ واحدٍ ثائر. هنا عمد الشاعر إلى حذف المضاف للإيجاز والاقتصاد في الكلام من باب التخفيف لذا حذف المضاف وظلّ على الصفة لأنّ استعماله على هذا النحو كثير.

كما يعمد الشاعر إلى الإيجاز والحذف من باب التخفيف ولكثرة الاستعمال يقول: " وفقدتَ يا وطني البكارة/ لم يكترث أحدٌ/ وسُجِّلت الجريمة ضدّ مجهول"(ق. المهرّج).

والتقدير سُجّلَت الجريمة ضدّ واحدٍ مجهول. أسقط الشاعر المضاف (واحد) بغاية في نفسه، وهذه الغاية معروفة، فلا مبرّر لذكره في السياق، وبذلك يقتصد في الكلام لكثرة استعماله أيضًا.

كما يقول: "أريد أن أصنع لك أبجدية/ غير كلّ الأبجديات/ فيها شيء من إيقاع المطر../ وشيء من توجّع أوراق الصفصاف/ تحت عربات أيلول"(ق. إلى ناصر٣).

التقدير: إيقاع (مياه) المطر– تحت عربات (شهر) أيلول. عمد الشاعر إلى حذف المضاف (مياه) المطر، و (شهر) أيلول، يهدف من هذا الحذف إلى الإيجاز، والاختصار، وتخفيف المعنى، إضافة إلى ذلك فقد حذف الشاعر (شهر)، لكثرة استعمال الأشهر بأسمائها من دون أن تتقدّمها لفظة الشهر، وهذا ما اعتاد عليه السامع، وألفه، وأصبح مفهومًا لديه، فلا مسوّغ لغوي لذكره.

ثامناً– حذف المضاف إليه

على الرغم من أهميّة حذف المضاف إليه، إلا أنّ أئمّة البلاغة لم يشيروا إليها كثيرًا، إنّما أشاروا إلى نماذج لهذه التقنية، وذكروا بعض غاياتها. غير أنّنا قد نجد نماذج لحذف المضاف إليه في ديوان نزار قباني، وقد حقّق هذا الحذف فائدة معنوية، أو فنية، اقتضتها طبيعة الصنعة الفنيّة، ومن هذه الفوائد:

١- اطلاق المعنى وتوسيع دلالته

عمد الشاعر إلى حذف المضاف إليه في مواضع بهدف إطلاق المعنى، وتوسيع دلالته من مثل ذلك يقول: "أحبّك/ كنت أعرف/ أنني أخترع أبجدية جديدة"(ق. ١٠٠ رسالة).

أسقط الشاعر المضاف إليه أبجدية (لغة) جديدة. وذلك لأنّه لم يرد تحديد تلك الأبجدية، لأنّ حبه لها كبير، وهذا الحبّ حافز لإبداعه، وتفوّقه، وقدرته على مواجهة الصعاب. فلو أضاف على لفظة أبجدية شيئًا لما تحقّقت غايته في إطلاق المعنى، وتوسيع دلالته.

كما يقول: "يضمّنا هذا الكتاب الصغير/ غدا إذا قلبت أوراقه.../ واخضوضرت من شوقها أحرف/ وأوشكت فواصل أن تطير/ فلا تقولي يا لهذا الفتى"(ق. رسالة حبّ).

التقدير أحرف(هـ) وفواصل (اللغة) أو فواصل علامات الترقيم. يعرّف الشاعر الكتاب والهاء في أوراقه ضمير متصل مبني في محل جرّ بالإضافة، وهو عائد إلى الكتاب، وقد حدّده لأنّه صغير جدا، أمام عواطفه لها. غير أنّه أطلق المعنى حين تحدّث عن الشوق، والاخضرار، فحذف المضاف إليه من الأحرف، ليترك الدلالة مفتوحة على جمال أحاسيسه، كما أطلق العنان للفواصل، وحذف المضاف إليه، لأنّه لا يريد تحديد تلك الفواصل إلى الكتاب.

٢- للحفاظ على وحدة المشهد الشعري

قد تحتاج وحدة المشهد الشعري إلى انتقاء الألفاظ، التي تساهم في بناء هذه الوحدة، وحفاظًا عليها، يعمد الشاعر إلى حذف كلمات لا تناسب المقام، حتى لو تطلّب السياق العام ذكرها، غير أنّ تصوير الحالة التي يعيشها قد تدفعه إلى الحذف، ومن مثل ذلك يقول: "عندي المزيد من الغرور/ فلا تبيعيني غرورا/ إن كنت أرضى أن أحبّك فاشكري المولى كثيرا../ فأنا نفخت النار فيك/ وكنت قبلي زمهريرا"(ق. إلى نهدين مغرورين).

حذف الشاعر المضاف إليه الكاف في (غرورا)، لأنّ وحدة المشهد الشعري لا يسمح بذلك، حفاظًا على الدلالة اللفظية الجرسية، والإيقاع برويه (را). فلو خالف الشاعر الإيقاع، لتوجّه بالخطاب إلى حبيبته بضمير المخاطب المؤنث، وأحدث خللًا في الموسيقى الشعرية، لذا يصحّ القول أن لا تبيعيني غرور(ك) وهذا ما لا يريده.

وفي مقام آخر يقول: "أسكتي يا شهرزاد/ أنت في واد وأحزاني بواد/ فالذي يبحث عن قصة حبّ/ غير من يبحث عن موطنه تحت الرماد/أنت ما ضيعت يا سيدتي/ شيئا كثيرا/ وأنا ضيعتُ تاريخًا/ وأهلًا/ وبلاد"(ق. حوار مع امرأة).

والتقدير أنا ضيّعتُ تاريخ(ي) وأهل(ي) وبلاد(ي). يعرّف الشاعر الأحزان بضمير المتكلم المفرد للإضافة، ليحصر الأحزان به وحده، وحين يتحدّث عن القضايا الكبيرة؛ كالوطن، والتاريخ، يطلق العبارة، ويحذف الإضافة، لأنّه أراد توسيع الدلالة، ما يدلّ على البعد النفسي الذي حملته هذه الصيغة، محاولًا تعميم التاريخ، والأهل والبلاد، لأنّها هويته، وذاكرته، وانتماؤه، التي لا حدود لها. فلو أضاف ضمير المتكلم إلى هذه الألفاظ، لتغيّرت الدلالة، وهذا ما لا يرده.

وهذا المقام يصحّ أن يكون في مقام اطلاق المعنى، وتوسيع الدلالة. غير أن الإيقاع الموسيقي الذي عمد إليه الشاعر جعله يعمم البلاد، ليتلاءم والجرس الموسيقي مع شهرزاد.

تاسعاً– حذف الموصوف

هذا النوع من الحذف هو الأكثر انتشارًا في الشعر، وقد علّل القدماء كثرة وجود حذف الموصوف في الكلام بأنّ الصفة على ضربين؛ إما للتلخيص، والتخصيص، أو للمدح والثناء، وكلاهما من مقامات الاطناب(ابن جني،، ص ٣٦٨). ومن شروط حذفه أن تكون الصفة خاصة بالموصوف حتى يحصل العلم به، وأن يقوم الدليل على المحذوف، وتشهد به الحال(ابن جني، ص٢٦٨). ويرى الزركشي أن أهم خاصة من خصائص حذف الموصوف هي التركيز على أهمية الصفة وإظهارها(الزركشي، ص ١٥٤). وقد تأتّى حذف الموصوف في الديوان فوائد عديدة منها:

١– المساهمة في تشكيل لوحة خاصّة بالموصوف

عمد الشاعر إلى حذف الموصوف، في مواضع كثيرة من الديوان، وكانت الغاية منه الإبقاء على صفات عديدة له، تساهم في تشكيل لوحته الخاصّة، التي تحمل الأبعاد المميزة له، ولو ذكر الموصوف، لفقدت خصوصية هذه اللوحة، وأحدثت نوعًا من تشويهها، وأكثر ما ورد هذا النوع من الحذف في قصائده الغزلية، يقول: "بلقيس قضاؤنا العربي أن يغتالنا عرب/ ويأكل لحمنا عرب/ ويبقر بطننا عرب/ ويفتح صدرنا عرب"(ق. بلقيس).

يقصد الشاعر (يغتالنا– يأكل لحمنا– يبقر– بطننا) ناس عرب. فهذا الفعل الإجرامي للناس، ما كان ليظهر بهذه الخصوصية، لو قال: ناس عرب، لأنّه أراد الشاعر أن يُحمّلها مدلولًا خاصّا بها، وأبعادًا تميّزهم عن غيرهم.

وفي مكان آخر ساهم حذف الموصوف في تشكيل صورة جميلة للصفة، يقول: "لكنّهم تركوا فلسطينًا/ ليغتالوا غزالة.../ وسيعرف الأعراب يومًا/ أنهم قتلوا رسولة... يقول ماذا سأكتب عن رحيل مليكتي" (ق. بلقيس).

لقد خصّ حبيبته وهي الموصوف بثلاث صفات (غزالة– رسولة – مليكتي) ولم يذكرها حفاظًا على تشكيل لوحته الخاصة، التي تحمل الخصوصية، والأبعاد المميزة لها، فلو ذكر اسمها، لسقطت عنها هذه الخصوصية، وهذه الحالة القدسية التي أحاطها بها، وهذا ما لم يرده.

كما يقول: "أسفتُ لأنّه جسدي/أسفتُ على ملامسته/ وثرتُ على مصمّمه/ وعاجنه وناحته/ رثيت له لهذا الوحش"(ق. حلمة).

ذكر الشاعر الصفة الوحش وحذف الموصوف (الجسد)، لأنّه أراد أن يحيط الجسد بلوحة خاصة به، لوحة من الخوف، والشراسة والجموح، ولو ذكره لفقد الدلالة المقصودة، إنّما بإسقاطه أحاطه بهذه الحالة المرعبة، وهذا ما أراده.

وفي موضع آخر يصف الحلمة، ويطلق عليها صفات كثيرة، لكنّه يحذف الموصوف (حلمة) ويُبقي على صفاتها، لتمجيدها، وتقديسها، والاستمتاع بها، ويرسم من خلالها جوًّا من الحب، والفرح، واللهو، والنشوة، والاستئناس. ويضعها في مصافي الآلهة.

فالحلمة هي خصلة الحرير، ومبسم العصفور، وأرجوحة، وحرف نار، وكلمة، وسمراء، شقراء، حمراء، ودميعة، وقبلة، ومخيفة، ومظلة، وملمومة وفضية، وشباك.

رسم من خلال صفات (الحلمة) لوحة جنسية رائعة، ولكن هذه اللوحة ظلّت محتشمة محافظة على أناقتها، ولم تنزل إلى مستوى الابتذال والهبوط والشهوة الحسيّة، ولأنّها كل هذا الجمال، والكمال تهزهزي.. وثوري، يقول: "تهزهزي .. وثوري، يا خصلة الحرير/يا مبسم العصفور، يا أرجوحة العبير/يا حرف نار../ يا كلمة مهموسة../ سمراء بل حمراء../ دُمعية دافية/ قبلة تجمّدت../ مخيفة الهدير مظلّة شقراء../ ملمومة مضمومة/ فضيّة السرير/ ابريق وهج../ شباك هوى/ وفراشة مغطوطة/ نجمة مكسورة../ دافئة../ حبّة الرمان../ حبيبة الحرير"(ق. حلمة) .

٢– الإسراع بذكر الصفة

قد يلجأ الشاعر إلى هذا النوع من الحذف عندما ينتابه انفعالًا عاطفيًا، أو تأزمًا نفسيًا، فيقف الموصوف حاجزًا، يُؤخّر من إيراد الدلالة المطلوبة، بالسرعة المطلوبة، ويحدّ من سرعة التوصيل إلى الصفة، فيعمد إلى إسقاطها، كي يحقّق لمعنى الصفة الوصول السريع، يقول: "وعليّ أن أنهي الرسالة/ أنا ذاهب لمهمتي/ لأردَّ قطاع الطريق/ وسارقي حريتي/مات الجراد"(ق. يوميات امرأة).

المقصود: أنا ذاهب لأردّ (الأعداء) قطاع الطرق وسارقي حريتي.. والجراد. والإسراع في تلبية نداء الوطن، وتنفيذ مهمّته في ردّ العدو، أسرع من أن يذكره الشاعر، ويعطيه قيمة في ذكره، بل ذكر صفاته معتمدًا حذف اسمه، ليجسّد هذه السرعة في المواجهة. ولو قال أرد الأعداء قطاع الطرق،

ومات الأعداء لأنّي قمت بواجبي الوطني، لما تحقّق الغرض من إيراد الصفات، ولما واءمت هذه الصيغة دلالة الفعل (أردّ– مات)

ومن مثلها يقول: "ولا يستطيع الحديث عن الحرب إلا المحارب"(ق. التعاريف).

التقدير إلا (الرجل) المحارب. حذف الشاعر لفظة الرجل، وعمد إلى الإسراع في ذكر صفة من صفاته، لأنّ هناك رجال كثر، وهو لا يقصدهم، إنّما قصد الرجل المحارب على وجه الخصوص لذا كي لا يقع الالتباس في التفكير عن الرجل، وانشغال القارئ به، عمد إلى حذفه، وأسرع في ذكر صفته لأنّه لو ذكره لساهم وجوده في تخفيف قيمته كمحارب، وهذا ما لا يريده.

وفي مكان آخر يقول: "وأنا أفكر باختراع الناي/ حتى يأكل الفقراء"(ق. أدمنت أحزاني)

أي: حتى يأكل (الناس) الفقراء أو (الأطفال) الفقراء. إنّ حذف الموصوف (الناس) في هذه الصيغة، تعطي مزيدًا من التركيز على دلالة الصفة، التي تغدو مع الشاعر أكثر وضوحًا. فلو قال الناس الفقراء، لما تحقّق غرضه في التوجّه نحو الفقراء مباشرة، والإسراع بذكرهم، لأنّ الجوع الذي يحفر في بطون الفقراء أقوى أثرًا، وأشد إيلامًا من أن يسترخي في ذكرهم، ويذكر الموصوف أولًا، ومن ثمّ يذكرهم.

٣– حذف الموصوف للتركيز على صفة محدّدة فيه

للّغة الشعرية علاقة وثيقة بلغة الإبداع، فاللغة ترتبط بالإبداع بشكل وثيق، لأنّها مادة الإبداع وأساس المعرفة (هدارة،، ط١،١٩٩٠،ص٢٤٥)، وما يميّز اللغة الشعريّة عن اللغة المعياريّة هي سمتها التحريفيّة (ميكاروفسكي،،ج١،١٩٨٤،ص٣٨–٣٩). لذا ففي اللغة الشعريّة تحمل الكلمة الدلالات المتعدّدة في مضمونها، فيأتي السياق ليحدّ من هذه الدلالات، ويُبقي ما يناسبه منها، هذا ما دفع الشاعر إلى حذف الموصوف، كي يتلافى استدعاء الذهن لمدلولاته العديدة، وجعل الصفة تقوم بدور مزدوج؛ الدلالة على الموصوف المحذوف، وإبراز الصفة المحدّدة التي تبغيها الدلالة من جهة أخرى، يقول: "عندما قلتُ أحبّك/كنت أعرف أن المتوحشين سيتعقبونني/ كنت أعرف أن كلّ الأميين سيقفون ضدّي../ وكلّ الدراويش وكلّ الطرابيش/وكلّ العاطلين بالوراثة عن ممارسة الحبّ ضدّي/ وكلّ المرضى بورم الجنس/ ضدّي"(ق. ١٠٠ رسالة).

المقصود (الناس) المتوحشين، والأميين، والدراويش والطرابيش، والعاطلين، والمرضى.

عمد الشاعر في هذه المقطوعة إلى حذف الموصوف (الناس)، لأنّه أراد أن يركز على الصفة المحدّدة من دون غيرها. ففي هذا السياق يحذف الموصوف للصفة (متوحشين– آدميين– الدراويش– الطرابيش– العاطلين– المرضى). فمن هو هذا الموصوف الذي تعدّدت دلالاته (الرجال– النساء–

أطفال الشوارع– الأعداء– الخصوم ؟) لذا تلافيًا لاستدعاء الذهن لهذه المدلولات العديدة، اختصر الشاعر البحث فيها، واتّجه نحو الصفات، ليركّز عليها، فتقوم بدورها المزدوج، حذف الموصوف من جهة، وإبراز صفة معيّنة فيه من جهة أخرى.

وفي موضع آخر يعدّد الصفات، مُسقطًا الموصوفين لتحديد تلك الصفات، وعدم إعمال الذهن بما لا يقصده الشاعر عن حبيبته بلقيس، يقول: "بلقيس نينوى الخضراء، غجريتي، الشقراء، قمري، الشهيدة، عصفورتي، أيقونتي مزيجًا رائعًا، عطرا، قبرًا غزالة، كنزًا خرافيًا، رمحًا عراقيًا، الصديقة الرفيقة الرقيقة، حائمة عابقة، معشوقتي معبودتي"(ق. ١٠٠ رسالة).

عدّد الشاعر كل هذه الصفات لحبيبته، من دون ذكرها، وقد عمد الشاعر إلى حذف الموصوف كي يُركّز على الصفة، ويفخر بهذه المرأة التي كانت كل هذه الصفات في آن، فهي أكثر من كلمة امرأة، وأعمق وأعمّ.

٤– الإسراع بذكر الصفة

وقد يلجأ الشاعر إلى تقنية حذف الموصوف لفائدة الإسراع بذكر الصفة، نتيجة انفعالاته العاطفية، وتأزمه النفسي. عندها يكون الموصوف حاجزًا، يحول دون إيراد الصفة، ويحدّ من سرعة التوصيل إليها، فيعمد الشاعر إلى تأخير وروده، يقول: "من أنتم/في أيّ عصر عشتم/ في عصر أي ملهم/ في عصر أيّ ساحر"(ق. إلى ناصر٣).

التقدير في عصر أي (رجل) أو (حاكم) أو (رئيس). اختار الشاعر أسلوب الحذف ليجسد السرعة في إطلاق الصفة على الموصوف، فلو قال في عصر أي (رجل) ملهم أو (رجل) ساحر، لما تحقّق الغرض من الوصف، ولما واءمت هذه الصيغة دلالة الفعل عشتم.

ومن مثل ذلك يقول: "محاصرون أنتم بالحقد والكراهية/ فمن هنا جيش أبو عبيدة/ ومن هنا معاوية/ سلامكم ممزّق/ وبيتكم مطوّق، كبيت أيّ زانية"(ق. منشورات فدائية).

يتحدّث الشاعر عن آل إسرائيل، ويطلق عليهم رصاصاته اللاذعة المحرقة بأحرف من سجّيل، لذا عمد إلى حذف الموصوف من العبارة الأخيرة (كبيت أي امرأة زانية) ليركز على الصفة وليحرم المهجو من بعض دلالات لفظة امرأة.

وفي رسالة إلى الشام يبث الشاعر شكواه، ونجواه، ويعاتبها لائمًا، ثم يعدّد صفاتها، وجمالها، ودورها الحضاري، وينتقل إلى التحسّر على ما فاته من حبّ لها، ومن ذكرياته في هذا الوطن الذي هجره، وظلّ مسكونًا به، ويسوّغ أسباب هجرته، يقول: "كم مبحرٍ وهمومُ البرّ تسكنه/ وهاربٍ من قضاء الحبّ ما هربا"(ق. من مفكرة عاشق دمشقي).

الأصل: كم (رجل) مبحر وكم (رجل) هارب أو غير ذلك. إنّ التداعيات العاطفية جعلت من الشاعر يعتمد أسلوب حذف الموصوف، فلو قال (رجلًا) مبحرًا وهاربًا أو إنسانًا مبحرًا وهاربًا لما تركّز النظر على هاتين الصفتين بالتحديد، ولما تحقّق المقصود ذاته، لكنّ أسلوب الحذف ساهم مساهمة قوية في تلك التداعيات العاطفية، والإسراع في إسقاط الموصوف للوصول إلى الغاية المرجوة.

ولو عدنا إلى عنوان هذه القصيدة من مفكّرة عاشق دمشقيّ والأصل من مفكرة (رجل) عاشق دمشقيّ لوجدنا أن حبّ الشاعر لدمشق جعله يستعجل في ذكرها، ويُسقط كلّ ما يحول دون هذا الذكر، والصفة هي أقوى، وأمتن من لفظة رجل، أو إنسان، أو مواطن، فمهما تعدّد الموصوف تبقى القيمة الكبرى القوية لذلك العاشق الدمشقيّ.

وفي موضع آخر يقول: "هذي دمشق وهذي الكأس والراح/ إني أحبّ وبعض الحبّ ذبّاح/ أنا الدمشقيّ لو شرّحتم جسدي/ لسال منه عناقيدٌ وتفاحُ"(ق. القصيدة الدمشقية).

يقف الشاعر أمام عاصمة سوريا دمشق، تلك المدينة العريقة العتيقة الأيقونة، كي يصرّح عن حبّه لها، وانتمائه إليها، وفي تصريحه لانتمائه تسقط الذات الفردية، والموصوف العائد إليه (أنا الشاعر أو الرجل) ليسرع في ذكر الصفة التي تذوب الذات الفردية أمام عظمتها، ومجدها، وكينونتها، فيستخدم أسلوب الحذف، ليحقّق هذه الغاية السامية.

٥- الإيجاز

قد يعمد الشاعر إلى حذف الموصوف من باب الإيجاز، والاقتصاد في الكلام، والاختصار، وذلك لأنّ اللغة العربية تحفل بالكثير من المسمّيات التي عرفت باسم الصفات، وأصبحت هذه الصفات تُغني في كثير من المواضع عن ذكر المسمّيات الأصلية، والشاعر يعتمد على هذا الأسلوب، يقول: "أتيتُ يا شجرَ الصفصافِ مُعتذرًا/ فهل تسامحُ هيفاء ووضاح ؟"(ق. القصيدة الدمشقية).

الأصل: هل تسامح (امرأة) هيفاء و(مبسم) وضاح؟ أو غير ذلك. حذف الموصوف للعلم به، وهذه سنّة لغوية يعتمدها الكثيرون.

ويقول في مقام آخر: "في بلادي/ حيثُ يحيا الناس من دون عيون/ حيث يبكي الساذجون/ ويصلّون ويزنون ويحيون اتّكال/ يا هلال/ أيها النبع الذي يمطر ماس/ وحشيشًا ونعاس"(ق. خبز وحشيش وقمر).

عمد الشاعر إلى حذف الموصوف من عبارة حيث يبكي (الناس) الساذجون/ ويمطر (ضوء) كالماس بهدف الإيجاز الاقتصاد في الكلام.

عاشراً- حذف الصفة

عرف القدماء هذا النوع من أساليب الحذف، ورأوا أن أكثر ما يرد في مقامات التعظيم، والتضخيم أو عقب النكرات (الزركشي،، ج٣، ص١٥٥)، شرط أن يوحي به السياق(ابن هشام،، ج٢، ص ٦٢٧)، أو توحي به نبرة صوت القائل (ابن جني، ، ج٢، ص ٣٧٣) ، وقد عمد الشاعر إلى حذف الصفة في الديوان، لفوائد عديدة، وهو على النحو الآتي:

١ – الإيحاء بعظمة الصفة

يلجأ الشاعر إلى حذف الصفة لأنّه يوحي بعظمة مكانتها وتفخيمها على نحو ذلك يقول: "بلقيس/ إن هم فجّروك فعندنا/ كلّ الجنائز تبتدي في كربلاء/ وتنتهي في كربلاء"(ق. بلقيس).

أنّ كربلاء لا يحيط بها وصف، ولم يجد الشاعر كلمة تلائم وصف كربلاء للإيحاء بعظمة هذا الحدث، لذا نجده ترك لفظة كربلاء مطلقة من دون وصف كي يجعل خيال السامع حرّا، فيتصور شدّة هذا الحدث الجلل وقساوته.

وفي موضع آخر يقول: "ماذا على شفتي السفلى تركتِ وهل/ طبعتِها في فمي الملهوب أم رئتي؟/ لم يبق لي منك إلا خيط رائحة/ يدعوك أن ترجعي للوكر سيدتي"(ق. القبلة الأولى)

ترك الشاعر لفظة رائحة حرة طليقة، وقد حذف الصفة بعدها، وترك خيال السامع يستنتج من خلال السياق ما يلائمها، لأنّها توحي بأكثر وأعمق من الصفة التي يحددها بها. فلو ذكر الشاعر صفة لرائحة لما حقّق الغاية المرجوة منها.

وفي مقام آخر يقول: "أخبر عني المنحنى والغدير/ واللوز والتوليب حتى أنا/ تسير بي الدنيا إذا ما أسير/ وقال ما قال فلا نجمة/ إلا عليها من عبيري عبير"(ق. رسالة حب).

عمد الشاعر إلى حذف الصفة لنجمة [...] وترك للسامع خياله الذي يبحث به عن الصفة التي تلائمها، وتحيط بها وتجسّدها.

كما يقول: "ادخلي في كنزة الصوف/ في جلدي وفي صوتي/ كلي من عشب صدري/ كحصان/ هاجري كالسمك الأحمر/ من عيني إلى عيني"(ق. بيروت والحب والمطر).

الأصل: كلي من عشب صدري كحصان [...] حذف الشاعر صفة الحصان، تاركا للمتلقي أن يعمل خياله باحثًا عن صفة تناسب السياق، فما هي هذه الصفة جامح – جائع– نهم وغير ذلك. ولو ذكر صفة واحدة للحصان لحدّد صورة له، وحصره بها، وحين لم يذكرها، يترك الخيال مفتوحًا على صور عديدة، يستطيع المتلقّي أن يتصوّر ما يشاء من صفات للحصان.

ممتع أن يصف الشاعر حبيبته فيطرح على جسدها، وكيانها كنوزا من الكلمات، ويقدّمها هدية بين يديها، والأمتع أن يأخذ السامع بيده، ويعلّمه كيفية التحليق في عالم الجمال كي يعُمل خياله، ويقطف الأجمل من صفات المرأة، غير أنّ الشاعر يضع عنصر المفاجأة بين يديه ليصعب عليه رسم صورة تخيلية لتلك المرأة، ويظل حائرًا عن تحديد تلك الصورة، ولكن من دون جدوى، يقول:

"أريد أن أهديك كنوزًا من الكلمات/ لم تُهدَ لامرأة قبلك/ ولن تُهدى لامرأة بعدك/ يا امرأة/ ليس قبلها قبل/ وليس بعدها بعد" (ق. ١٠٠ رسالة).

كيف للسامع أن يحدّد الصورة التي رسمها الشاعر لتلك المرأة، وما هي الهدية التي يقدمها لها، كنوزًا من الكلمات ؟ ما نوع هذه الكنوز، وما حجمها، وشكلها، ولونها ؟ ثم يأتيك بعنصر المفاجأة الأكبر، ويتركك حائرًا هائمًا بعالم الجمال، باحثًا عن صورة تنتقيها لتلك المرأة التي (ليس قبلها قبل، وليس بعدها بعد) أهي إلهة الحبّ والجمال والكمال ؟ أم إلهة الخير والطبيعة والنور ؟ أم إلهة العطاء والفداء..؟ وقد تكون بكل هذه الأوصاف، لأن الشاعر يرسم بالكلمات كعادته، ويترك صوره مفتوحة على الخيال، والاحتمالات للدلالة على العموم، والإطلاق، ولم يشأ أن يقيد حبيبته بصفة خاصة، وهذا هو جماله، إنما ترك لنا ما يوحي بعظمة تلك الصفة.

٢ – تمكين الصفة من الموصوف

قد يحذف الشاعر الصفة لفائدة تمكين معناها في ذات الموصوف، وعندما يحذف الصفة يستبدلها بصورة تشبيهية أقدر على الإحاطة بأبعاد الصفة، يقول: "كيف سأكسر هذا الجليد ؟ وكيف سأقطع هذه المسافة بين شفاه تريد اغتيالي/ وبين سرير يريد اعتقالي/ وبين ضفيرة شعر تكبّلني بالحديد"(ق. حب تحت الصفر).

تحدّث الشاعر عن شفاه، وسرير، وضفيرة، وكلّها موصوفات، غير أنّه عمد إلى حذف صفاتها ليمكّن معناها في ذات الموصوفات، واستبدلها بصور تشبيهية على النحو الآتي؛ شفاه تريد اغتيالي، أي شفاه مجرمة، وسرير يريد اعتقالي، أي سرير جلاد– عدو، وغيره، وضفيرة شعر تكبّلني بالحديد، أي ضفيرة حديدية. فهذا الإسهام المميز الذي أورده الشاعر في الموصوفات استطاع أن يمكّن معنى الصفة فيها، حين استبدلها بصور تشبيهية أقدر على الإحاطة بأبعاد الصفة، ولو ذكر صفاتها، لما تحققت الغاية التي أرادها.

وفي موضع آخر يقول: "أحاول منذ الطفولة/ أن أتصوّر شكل الوطن/ رسمت بيوتًا/ رسمت سقوفًا/ رسمت وجوهًا/ رسمت بلادًا/ تسمّى مجازًا بلاد العرب"(ق. التصوير في الزمن الرمادي).

ذكر الشاعر بيوتًا، وسقوفًا، ووجوهًا، وبلادًا، من دون تحديد الصفات لها، لكنّه حدّدها برسم صور تشبيهية فيها، كيف يتصوّر الطفل شكل الوطن، والبيت، والسقف، والوجه، والبلاد، وحين سمّاها مجازًا بلاد العرب، يُفهم من هذا السياق أنّها لا تشبه البلاد بشيء أبدًا، بل هي مجازًا بلاد العرب، وليست بالحقيقة، فلم تكن بيوتها تلك البيوت، ولا سقوفها تلك السقوف، ولا وجوهها تلك الوجوه. فلو ذكر صفات لهذه الموصوفات لخفّف من قوّة المعنى المراد وكثافته.

ويصف نفسه بغير الصفة إنما بصورة تشبيهية يقول: "أنا رجل لا يُريح ولا يستريح"(ق. فوق).

حذف الصفة لوجود صورة تشبيهية أقوى من الصفة نفسها تقدير اللفظة المحذوفة أنا رجل (متعَبٌ ومتعِبٌ) لا يُريح، ولا يستريح.

وفي مقام آخر يقول: "هل عندك شكّ/ أنك أحلى امرأة في الدنيا وأهم امرأة في الدنيا../ يا امرأة تكسر حين تمرّ جدار الصوت"(ق. هل عندك شكّ).

ما الصفة التي تتمتع بها هذه المرأة ؟ إنها تكسر حين تمرّ جدار الصوت، فيدع السامع يترك خياله مفتوحًا على الاحتمالات التي تُمكّنه من رسم صورة تشبيهية لجدار صوت مكسور؟ وكيف لنا أن نصف أحلى امرأة في الدنيا وأهمّ امرأة. أهي شمشوم الجبّار لتطال جدار الصوت، وتكسره بعنادها وبقوة حضورها، أم بجمالها بدلالها بسحرها، برموشها الساحرة ؟ ومهما يكن، فالشاعر حذف الصفة ليترك لنا سماء لتخيّلها، نقتفي أثره لنقطف منها ما يشبع فضولنا من الجمال. ولم يحدّد صفة واحدة واضحة لتلك المرأة عن قصد منه لنشاركه تخيّل الدلالات التي يريد.

كما يفاجئك الشاعر حين يرسم بالكلمات أصابع يده الجديدة يقول: "أريد أصابع أخرى/ لأكتب بطريقة أخرى/ فأنا أكره الأصابع التي لا تطول ولا تقصر/ كما أكره الأشجار التي لا تموت ولا تكبر"(ق. ١٠٠ رسالة).

فما شكل الأصابع التي أرادها الشاعر وما حجمها أو لونها..؟ أسئلة كثيرة تجعلك تجوب في فضاء الخيال بحثًا عن صورة تلائم تلك الأصابع. فلو ذكر صفة لتلك الأصابع، عرفنا أنّه حصرها بصفة معينة وهذا ما لا يريده. لذا عمد الشاعر إلى رسم جو من الخيال، ووضع السامع به، يبحث عن صفة جامعة للدلالة على دور الأصابع التي أرادها، لكنّ الشاعر لم يرد أن يضع صفة محددة مقيّدة للأصابع، بل تركها مفتوحة على المشابهة لتمكين الصفة من الموصوف.

٣- **الإيجاز**

حذف الشاعر الصفة في بعض الأماكن اقتصادًا في الكلام، وإيجازًا، له ليعطي قوله صفة الرشاقة، والقوة، أو الخفّة، وأبقى في كلامه دليلًا على الصفة المحذوفة، يقول: "أنا ضدّ كلّ التعاريف في الحبّ/ فهي جميعًا قوالب/وضد جميع الوصايا/ ضد جميع النصوص وضد جميع المذاهب" (ق. التعاريف).

يعدّ الشاعر كل تعاريف الحب قوالب، لكنّه عمد على إسقاط صفة للقوالب لتظلّ جامعة لصفات عديدة من دون أن يحدّد صفة واحدة لها، وذلك للإيجاز والاقتصاد في الكلام.

كما يقول عن الرشاقة والخفّة في عبارة أوجزها، فحذف منها الصفة: "كان أمامي فنجان قهوة/ فشربني قبل أن أشربه/ وكان على جداري لوحة زيتية/ لخيول تركض/ فتركتني الخيول حين رأتك/ وركضت نحوي"(ق. ١٠٠ رسالة).

يذكر الشاعر (فنجان قهوة) و(خيول) من دون صفة. كان باستطاعة الشاعر وضع صفة للموصوف (فنجان) و(خيول)، لكنّه حذف الصفة متعمّدا لهذا الحذف، لذا اقتصد في الكلام، ولم يرد وضع صفة للفنجان، أو للخيول، بل ترك الصورة تتكلم، وتفتح المشهد الذي يتخيّله السامع، لكنّه حذف الصفة، لأنّه تعمّد الإيجاز، والاختصار.

وفي موضع آخر، تتقدّم الصفة على الموصوف، بدليل يعرف من صيغ الكلمات من مثل: "الحزن، يا بلقيس/ يعصر مهجتي كالبرتقالة/ الآن أعرف مأزق الكلمات/ أعرف ورطة اللغة المحالة"(ق. بلقيس).

ذكر الشاعر المهجة ولم يذكر صفة تلائمها. فقد حذف الصفة للموصوف (مهجتي) وذلك لوجود دليل متقدّم قبلها الحزن يعصر. فالسامع يتخيّل مهجة الشاعر في حالة الحزن. لذا اقتصد الشاعر الكلام، وحذف الصفة.

حادي عشر- حذف الجار والمجرور

لحذف الجار والمجرور فوائد بلاغية كثيرة، لم تكن لتتم لولا هذا الحذف، وأحيانا كثيرة، قد يأتي حذف الجار والمجرور حفاظًا على الصياغة، والوزن، أو بداعي الإيجاز وحبّ التلميح، أو لتركيز العلاقة بين الفعل وفاعله، أو لتجسيد الحالة الشعورية لدى الشاعر، أو لتعميم الدلالة أو الإيحاء بالسرعة أو للإيجاز، وهذا ما سنراه في ديوان نزار قباني، وقد حضرت تلك الفوائد كلّها وبكثرة أيضًا. وحسبنا أن نعطي نماذج قليلة تفي غرضنا من هذا البحث، وتشبع فضولنا للمعرفة، وتظهر المنحى الجمالي من هذا الحذف، وهو على النحو الآتي:

١- التركيز على العلاقة بين الفعل والفاعل

لتمكين العلاقة بين الفعل وفاعله، وتركيزها، عمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى تسليط الضوء على علاقة الفعل بفاعله، من غير أن يمتدّ الاهتمام على متممات الجملة، فيقوّي بذلك الربط بين الحدث والفاعل، يقول: "الآن أفنينا فلول الهابطين/ أبتاه لو شاهدتهم يتساقطون/ كثمار مشمشة عجوز" (ق. رسالة جندي).

أي الهابطين (إلينا- علينا) ويتساقطون (على الأرض). حذف الشاعر الجار والمجرور (إلينا – علينا – على الأرض)، لأن الشاعر أراد أن يزيد من هجاء الأعداء، ويلصق صفات الضعة بهم، فحذف متعلّق الفعل (يتساقطون)، ومتعلّق أسم الفاعل (الهابطين)، حتى لا يُفهم أنّ الأعداء إن هبطوا علينا أو تساقطوا على أرضنا، قد لا يهبطون، ويتساقطون على أرض الآخرين.

وفي موضع آخر يقول: "أريد أن أسافر من أوراق القاموس/ وأطلب إجازة من فمي"(ق. ١٠٠ رسالة).

أي: أريد أن أسافر من أوراق القاموس (إلى...). عمد الشاعر إلى حذف الجار والمجرور (إلى) لتمكين العلاقة بين الفعل وفاعله؛ (أسافر)، وذلك للتركيز على العملية الاسنادية، والاهتمام بها، من دون غيرها، ليقوّي بذلك الربط بين الحدث وفاعله، فما يشغل بال الشاعر ليس المكان الذي يريد أن يسافر إليه، إنّما الحدث الذي يقوم به، وهو (أسافر).

وفي مقام آخر: "ماذا على شفتي السفلى تركتِ وهل/ طبعتِها في فمي أم رئتي/ لم يبقَ لي منك إلا خيط رائحة/ يدعوك ان ترجعي للوكر سيدتي/ تركتني جائع الأعصاب منفردا أنا على نَهَم الميعاد فالتفتي" (ق. القبلة الأولى).

التقدير: تركتني (في مكان..) فالتفتي (إليّ). عمد الشاعر إلى حذف أكثر من جار ومجرور في هذه المقطوعة (في مكان) و (إليّ) لأنه يعيش حالة من الفقد، والبعاد. فقد حذف الجار والمجرور المتعلقين بالفعل لأنه أراد التركيز على الفعل وفاعله، ولا يريد للسامع أن يصرف النظر عنه، ويركّز اهتمامه على متعلّقه، فيقوّي بذلك الربط بين الحدث وفاعله.

أما الجملة الثانية فالتفتي (إليّ)، حذف الشاعر الجار والمجرور منها لفائدتين؛ الأولى التركيز على العلاقة بين التفتي وفاعله أنت، فهي التي تعنيه من التفاتتها، ينجذب نحو تلك الالتفاتة ولا همّ عنده، إن كانت إليه أم لغيره. والفائدة الثانية هي إقامة الوزن، وسوف ندرسها تحت هذا الباب.

٢- تجسيد الحالة الشعورة

يساهم حذف الجار والمجرور في تجسيد حالة الشاعر الانفعالية، والنفسية، والشعورية، وقد لجأ إليه الشاعر في الكثير من الأحيان.

وها هو يحذّر الأعداء، ويتوعدهم مهدّدًا بنبرة حماسية حاسمة، يقول لهم: "لن تستريحوا معنا/ كل قتيل عندنا يموت آلافا من المرات/ انتبهوا/ انتبهوا/ أعمدة النور لها أظافر/ وللشبابيك عيون عشر/ والموت في انتظاركم/ في كل وجه عابر/ يا آلَ إسرائيل لا يأخذكم الغرور/ عقارب الساعات إن توقفت/ لا بدّ أن تدور" (ق. منشورات فدائية).

أي: انتبهوا منا– من بطشنا– من ثورتنا/ من مواجهتنا.. عقارب الساعات إن توقفت (عن العمل). إن انفعالات الشاعر العاطفية جعلته يجسّد حالة من التهديد، والتحذير، فحذف الجار والمجرور للدلالة على الحالة النفسية التي يعيشها.

وحين يرثو الشاعر حبيبته بلقيس، يعيش حالة من الانفعالات الشعورية فيصفها، ويذكر أثرها الطيب والجميل في نفسه، كونها حبيبة قلبه، وصديقة الجمال، ورفيقة الرشاقة، ونخلة ضاربة عمقًا في أرض العراق ، وفي هذا الوصف يكشف عن أبعاد حالته النفسية، فيعمد إلى حذف الجار والمجرور عند وقفته الطويلة أمام جمالها، وأثرها في نفسه يقول: "بلقيس/ كانت أطول النخلات في أرض العراق/ كانت إذا تمشي/ ترافقها طواويس/ وتتبعها أيائل/ بلقيس يا وجعي"(ق. بلقيس).

المقصود: كانت إذا تمشي (في أرض العراق) أو في أي مكان ترافقها طواويس (إلى أي مكان) وتتبعها أيائل (إلى حيث تذهب). كما يعبّر عن واقع الحالة العربية، والتمزّق الذي يعيشه على المستوى الذاتي الفردي والجمعي، ولعلّ ما يزيد من رفض الشاعر للواقع، ونقمته على الذين ساهموا في النكسة، ويدرك الخلل الخطير، كونه واحدًا من هذه الأمّة المتآمرة التي ساهمت بقتل جمال عبد الناصر بتخاذلها وارتهانها، يقول: "قتلناكَ يا آخر الأنبياء/قتلناكَ/ ليس جديدا علينا اغتيال الصحابة والأولياء/ فكم من رسول قتلناه، وكم من إمام ذبحناه/ وهو يصلّي صلا ة العشاء/فتاريخنا كله محنة/ وأيامنا كلها كربلاء"(ق. إلى ناصر قتلناك يا آخر الأنبياء).

عمد الشاعر إلى حذف الجار والمجرور من الجمل الآتية: فكم من رسول قتلنا (هنا). وكم من إمام ذبحناه (في الوطن). فتاريخنا كله محن (في الوطن)

ومن الواضح أن الشاعر حذف الجار والمجرور لأنه يبدو في حالة نفسية متأزمة، نتيجة الوضع الذي تعيشه الأمة العربية، في وطن مزّقته الأحقاد والمؤامرة والخيانة.

٣- تعميم الدلالة

قد يحدّ ذكر الجار والمجرور من اتساع الدلالة فيُقيّدها، في دلالة محدّدة، لذا يعمد الشاعر إلى حذفهما لإزالة القيد عندما يتطلب السياق ذلك يقول: "عندما تمطر في بيروت/ تنمو لكآبتي غصون/

ولأحزاني يدان/ فادخلي في كنزة الصوف ونامي/ هذه كلّ المفاتيح/ فقودي أنت/ سيري باتجاه الريح والصدفة"(ق. بيرقت والحب والمطر).

عمد الشاعر إلى حذف الجار والمجرور المتعلقين بالأفعال؛ تنمو(في ..) ونامي (على...) قودي أنت (إلى ..). لم يذكر الشاعر الجار والمجرور المتعلقين بالأفعال، لأنّه أراد أن يزيل القيد عن هذه الأفعال، فحين نقول تنمو غصون لكآبتي في القلب، أو نامي على صدري، أو في قلبي، أو قودي أنت إلى مكان تحبينه، يكون الشاعر حدّ من اتساع الدلالة، وقيّدها، وهو لا يريد ذلك. لذا عمد إلى حذف الجار والمجرور المتعلقين بالأفعال (تنمو – نامي – قودي).

في موضع آخر يقول: "تقرئين تعاليم ماو/ وكلّ كتب الثورة الثقافية/ وتمشين في المسيرات الطويلة/ ترفعين لافتات الحرية/ وتطالبين أن يحكم الطلاب العالم"(ق. ١٠٠ رسالة).

كان باستطاعة الشاعر أن يقول تقرئين (ماو) في الكتب أو المنشورات السياسية أو الحزبية أو على الجدران، وغير ذلك. لكنّه لم يرد تحديد الدلالة ، وحصرها في مكان واحد، إنّما أراد توسيع الدلالة، وعدم تقييدها، لذا حذف الجار والمجرور المتعلقين بالقراءة لإزالة هذا القيد.

وحين يتحدّث الشاعر عن حبيبته، يخاطبها، يعدّد فضل أشعاره عليها، يقول: "من حسن حظّك/ أن تحبيني/ولو كذبًا وزورا/ فأنا بأشعاري/ فتحتُ أمامك البابَ الكبير/ وأنا دلّلْت على أنوثتك/ المراكبَ والطيورا/وجعلت منك مليكةً، ومنحتك التاج المرصّع/والسريرا"(ق. إلى نهدين مغرورين).

حذف الشاعر الجار والمجرور المتعلقين بالفعل أو ما ينوب عنه في التاج المرصع (بالجواهر) على سبيل المثال أو غير ذلك. منح حبيبته التاج المرصّع ب(...) فالتاج مرصّع بماذا ؟ بالذهب؟ بالفيروز؟ بالعقيق؟ بأيّ من الأحجار الكريمة ترصّع هذا التاج؟ ونلاحظ أن مرصّع تركها مطلقة مفتوحة على احتمالات يفكّر بها السامع، فهذه العمومية دلالة للفعل منح، وحقّق ذلك إزالة القيد ووسّع الدلالة.

٤ – الإيحاء بالسرعة

قد يوحي الجار والمجرور بالتراخي في تعاقب الأحداث بعض المواضع، لذا يلجأ الشاعر إلى حذفه إن أراد الإيحاء بسرعة تواليها يقول: "نحن معجونون/ بالألوان والأصوات/لن تفلتوا/ لن تفلتوا/ فكلّ بيت فيه بندقية"(ق. منشورات فدائية).

أي: لن تفلتوا منّا/ لن تفلتوا منّا. حذف الشاعر الجار والمجرور المتعلقين بالفعل لأنّ الإيحاء بسرعة الحدث هو الأهم، ولو ذكر الجار والمجرور لأوحى بالتراخي في تعاقب الفعل (تفلّتوا) وهذا ما لا يريده الشاعر.

قد يتقصّد الشاعر حذف الجار والمجرور ليجسّد سرعة الحدث أيضا في ذلك يقول: "عليّ اقْصُصِي أنباء نفسك وابعثي/ بشكواك، من مثلي يشاركك الشكوى"(ق. اكتبي لي).

الأصل: ابعثي بشكواك (إليّ) غير أن الشاعر حذف الجار والمجرور لتحقيق غايته، وهي الإيحاء بسرعة توالي الحدث، وعدم التردّد أو التراخي، ليظهر اهتمامه بالحبيبة وبمشاكلها.

كما يخاطب الشاعر عبد المنعم رياض يقول: "لو يُقتلون مثلما قُتِلت/لو يعرفون أن يموتوا مثلما فعلت/ لو أنهم من خلف طاولاتهم/ قد خرجوا كما خرجت/ لكنّ من عرفتهم/ظلّوا على الحال الذي عرفت/ يُدخنون، يسكرون يقتلون الوقت/ ويُطعمون الشعب أوراق البلاغات كما عرفت/ جميعهم قد كذبوا وأنت قد صدقت/ جميعهم قد هُزموا وأنت انتصرت"(ق. عبد المنعم رياض).

في هذه المقطوعة حذف لأكثر من جار ومجرور نحو: لو يُقتلون كما قُتلت (في ساحات الشرف). لو يعرفون أن يموتوا مثلما فعلت (بموتك). قد خرجوا كما خرجت (إلى الحرب). لكن من عرفتهم (في هذه الأمة). يقتلون الوقت (من الملل). يطعمون الشعب أوراق البلاغات كما عرف (بالأمر). جميعهم قد كذبوا (علينا) . وأنت قد صدقت (معنا).

لو قرأنا المقطع الأول من دون جار ومجرور، وقرأنا المقطع الثاني مع الجار والمجرور المتعلقين بالفعل لوجدنا الفرق بين التراخي في تعاقب الأحداث، وبين الإيحاء بسرعة حصولها. لعرفنا أن الشاعر لجأ إلى حذف الجار والمجرور تلافيًا للتراخي في تعاقب الأحداث والإيحاء بسرعة تواليها.

٥- إقامة الوزن

وهو من أكثر أنواع حذف الجار والمجرور، إذ تحول القافية من دون إيراد الجار والمجرور فيُترك للسامع مهمة تقديره.

عمد الشاعر إلى حذف الجار والمجرور المتعلقين بالفعل من الجملة، حين كان يتوجه بالخطاب إلى عبد الناصر قائلًا: "سقيناك سمّ العروبة حتى شبعت/ أريناك غدر العروبة حتى كفرت" (ق. إلى ناصر قتلناك يا آخر الأنبياء).

عمد الشاعر إلى حذف الجار والمجرور من جملة شبعت (منها) وكفرت (بالله) لدلالتين ظاهرتين الأولى؛ تبيان التأزم النفسي الذي يعيشه الشاعر. والثانية حفاظًا على الوزن روي التاء ب (شبعت – كفرت)

ومن مثل ذلك يقول: "إني أراهم، يا أبي، زرق العيون/ سود الضمائر يا أبي، زرق العيون/ قرصانهن عين من البلّور، جامدة الجفون/ والجند في سطح السفينة يشتمون يسكرون/ فرغت براميل النبيذ ولا يزال الساقطون/ يتوعدون/"(ق. منشورات فدائية)

أي: لا يزال الساقطون يتوعدون (بالقتل). حذف الحار والمجرور حفاظًا على الوزن

وفي موضع آخر يقول: "حفرت أُحبّك/ فوق عقيق السحر/ حفرت حدود السماء/حفرت القدر/ ألم تبصرها؟/ على ورقات الزهر"(ق. أحبّك).

أي حفرت حدود السماء (في) أو حفرت القدر (في). حذف الشاعر الجار والمجرور المتعلقين بالفعل حفر لضرورة إقامة الوزن والحفاظ على القافية برويّها الراء، وفي السطر الثالث يظهر الدليل على ورقات الزهر، ولكنّه لا يتعلق بالفعل حفر إنّما بالفعل تبصرها. ولكنّ الدلالة تُفهم من السياق.

وفي موضع آخر، عمد الشاعر إلى حذف الجار والمجرور لضرورة إقامة الوزن، يقول:

"ماذا على شفتي السفلى تركتِ وهل/ طبعتِها في فمي أم رئتي/ لم يبقَ لي منك إلا خيط رائحة/ يدعوك أن ترجعي للوكر سيدتي/ تركتني جائع الأعصاب منفردًا/ أنا على نَهَم الميعاد فالتفتي"(ق. القبلة الأولى)

تتالى روي التاء المكسورة أو ما يلائمها (ي) فلجأ الشاعر إلى حذف الجار والمجرور المتعلق بالفعل (التفتي) حفاظًا على إقامة الوزن.

يتوجه الشاعر إلى حبيبته بتقديم وصايا لتغير ما بنفسها وبسلوكها وعاداتها، يقول: "حاولي/ أن تدخلي العصر معي/حاولي أن تصرخي/أن تغضبي/ أن تفكري"(ق. ١٠٠ رسالة)

والتقدير: تصرخي بوجهي، بوجه العالم .. أن تغضبي مني، من العالم، من الوضع، من الواقع.. أن تكفري بالله، بالقضية، بالعالم بالوطن.. وغير ذلك. حذف الشاعر الجار والمجرور المتعلقين بالفعل (تصرخي، تغضبي، تكفري) لأغراض كثيرة؛ أولًا بدافع الحفاظ على الوزن، ثانيًا بدافع الإيجاز والاختصار، ثالثًا للتعميم.

ويقول أيضًا:

"وكيف أسمح أن يدنو بمقعده وأن تنام على خصري ذراعاه
غدًا إذا جاء أعطيه رسائله ونطعم النار أحلى ما كتبناه
حبيبتي! هل أنا حقًّا حبيبته وهل أصدق بعد الهجر دعواه
أما انتهت من سنين قصته معي ألم تمت كخيوط الشمس ذكراه
أما كسرنا كؤوس الحبّ من زمن فكيف نبكي على كأس كسرناه"(ق. ماذا أقول له)

والتقدير: أن يدنو بمقعده (مني). إذا جاء (إليّ) دعواه (لي) تمت ذكراه (في نفسي) أم في قلبي أم في ذاكرتي. أما كسرنا كؤوس الحب (بأيدينا) فكيف نبكي على كأس كسرناه ب(أيدينا)

لجأ الشاعر إلى حذف الجار والمجرور من أبيات القصيدة حفاظًا على الوزن. ولو أضاف الشاعر حرف الجر والاسم المجرور المتعلقين بالفعل لانكسر الوزن، وخرج عن نظامه الخليلي، وهذا مخالف للشعر العمودي.

٦- تحقيق الإيجاز

قد يحذف الجار والمجرور إذا ورد ما يدلّ عليهما في الجملة، فيميل الشاعر إلى حذفهما اختصارًا وإيجازًا يقول: "حبيبتي لديّ شيء كثير/ أقوله، لديّ شيء كثير"(ق. رسالة حبّ).

المحذوف (لك) الجار والمجرور المتعلقان بالفعل أقول، وقد عمد الشاعر إلى حذفهما إيجازًا واقتصادًا في الكلام، لدلالة السياق عليه.

وفي موضع آخر يقول: وفقدتَ يا وطني البكارة/ لم يكترث أحدٌ/ وسجّلت الجريمة ضدّ مجهول/ وأُسدِلت الستارةُ/ نسيت قبائلُنا أظافرَها/ لم تبق للأمواس فائدة/ ولا للقتل فائدة/ فإنّ اللحمَ قد فقد الإثارة/ كان عنترة يبيع حصانه/ بلُفافتي تبغٍ وقمصان مشجّرة (ق. المهرّج).

المقصود: لم يكترث أحدٌ (لهذا الفقد). وأسدلت الستارة (على الجريمة). نسيت قبائلنا أظافرها (في الجريمة) لم تبق للأمواس فائدة (في الوطن). ولا للقتل فائدة (في الوطن). فإن اللحم قد فقد الإثارة (في الوطن) كان عنترة يبيع حصانه (في ...)

من الواضح أن الحذف للجار والمجرور قد ساهم في الإيجاز، لأنّ الدلالة واضحة من دون ذكرهما

وفي مقام آخر يقول: "أوصيك بجنوني خيرًا/ فهو التّاج الذي به تحكُمين العالم/ ويوم تغيبُ شمسُ جنوني/ سيسقطُ تاجُك/ ويجرّدُك الشعبُ من جميع سلطاتك"(ق. وصايا إلى امرأة عاقلة).

التقدير: سيسقط تاجك (عن رأسك إلى الأرض) أو غير ذلك، ولكنّ الدلالة معروفة من غير ذكر الجار والمجرور، لذا عمد الشاعر إلى حذفهما للإيجاز والاختصار.

ويقول في مقام آخر: "أن تساعديني على الموت حرقًا "(ق. ١٠٠ رسالة)

التقدير: حرقا بالنار. وقد حذف النار ولا داعي لذكره فقد اعتمد الإيجاز والاختصار لأن السياق معروف ولا داعي لذكرهما.

يتبيّن مما تقدّم أنّ حذف الجار والمجرور في الديوان كثيرًا، وقد كان له فوائد عديدة سواء بتركيز العلاقة بين الفعل وفاعله، أو بتجسيد الحالة الشعورية لدى الشاعر، أو بتعميم الدلالة، أو بالإيحاء بالسرعة، أو بالإيجاز وإقامة الوزن.

الخاتمة

ابتكر نزار قباني حداثته الخاصة التي تميزه عن الآخرين، باعتماده لغته الخاصة التي تفوح منها رائحة العتاقة المتجدّدة من خلال مفردات المعاجم، ومصطلحات اللغة اليومية، التي شرّعها أمام الشعر، مستثمرًا أساليب عديدة من حذف، وتقديم وتأخير، وتعريف وتنكير. ولكنّنا في دراستنا لظاهرة الحذف في هذا البحث تبين أن الشاعر استخدمها في قصائده، واستثمرها خير استثمار، محقّقًا بوساطة هذه التقنية ما يريد من أهداف معنوية، وأخرى فنيّة تتعلّق بأسلوب الصياغة وطريقة العرض، ما يجعلنا نرى أنّ ما يميّز شعر نزار قباني تلك اللغة الحيّة المتجدّدة المتميّزة بين ما هو شعري، وما هو نثري، وفي كلا الحالتين عرف كيف يُتقن استخدام ظاهرة الحذف سواء أكان في الشعري أم في النثري.

فالسياق التعبيري يظهر قدرة الشاعر على المؤالفة بين الكلمات، وعلى اكتشافه عناصر القوة في بلاغتنا العربية، وعلى استخدامه الألفاظ والمفردات في أسلوب الواقع، وأسلوب المجاز.

إن ظاهرة الحذف التي اعتمدها الشاعر قد امتلكت ملامح أسلوبية مميّزة، ساهمت في تشكيل صياغته الفنية، وحدّدت أبعاد تجربته الشعرية، التي لم تكن مجرّد تلوينًا طارئًا، وزينة خارجية فحسب، إنما ساهمت في بناء الدلالة الكلية للنص، وإعطاء عالمه الحيوي.

من خلال دراستنا تقنية الحذف في شعر نزار قباني تبين أنّ الشاعر أدرك أهمية هذه التقنية في التعبير عن مكنونات نفسه، وإيصال معناه الشعري إلى المتلقّي، وقد تعدّدت أنواع الحذف في الديوان. فمن حذف المسند إليه إلى المسند في الجملتين الأسمية والفعلية، ومن حذف الفاعل إلى حذف المفعول، ومن حذف الموصوف إلى حذف الصفة، ومن حذف المضاف إليه إلى حذف المضاف، ومن حذف الجار والمجرور المتعلقين بالأحداث، رحلة فنيّة مُمتعة تُعيدنا إلى قراءة نصّ نزار قباني قراءة تحليلية بأسلوب علمي، توصّلنا من خلالها إلى أهداف معنوية وفنية وصياغة عديدة. أهمها:

التركيز على علاقات خاصة بين بعض أطراف الجملة النحوية التي تُسهم بشكل واضح في تعميق الرؤية على العلاقات بين الأركان الأساسية للجملة، وبين متعلّقاتها؛ كالتركيز على علاقة الفعل بفاعله من خلال حذف المفعول به، أو حذف المسند، وإبقاء المسند إليه، أو العكس لمشاركة السامع في انتاج النص، أو للإسراع في إيصال المعنى أو لأهداف فنية أخرى.

كما يمكن ملاحظة التركيز على أهمية المضاف إليه من خلال حذف المضاف، أو حذف الموصوف للإسراع بذكر الصفة، وذلك بهدف إيصال المعنى الشعري إلى المتلقّي، أو حذف الجار والمجرور المتعلقين بالفعل للإيحاء بسرعة الأحداث، أو إظهار الحالة الشعورية، أو تعميم الدلالة، أو الإيجاز.

كما حققت تقنية الحذف أهدافًا فنيةً كثيرة؛ أولًا الابتعاد عن التقريرية ، ثانيًا المساهمة في رسم لوحة خاصة بالموصوف، أو التركيز على صفة محدّدة له، أو الإيحاء بعظمة الصفة، وتعميق دلالتها .

أخيرًا تُظهر الدراسة التحليلية لديوان نزار قباني مكانته الشعرية المتجدّدة العالية بين الشعراء المحدثين، وأنّ الشاعر مبدع خبير بمعاني الألفاظ، ودلالات التراكيب، ومتصرف فيها تصرّف المتمكّن منها.

قد تكون نشأته في بيت والده الواسع في دمشق الذي كان كثير الماء والزهر والشعر، أثر كبير لهذه الشاعرية ولإتقانه اللغة العربية وتمكّنه منها، أو ما ورثه من حبّ الشعر من عمّه خليل القباني، أو خوضه غمار المجهول بحثًا عن كلّ جديد، أو حياته الممتدّة في العصر الحديث، وتجاربه الفنية، ورحلاته المتعددة، كونه عمل سفيرًا في القاهرة ومدريد ولندن ودبلوماسيا في بيروت والصين، وفجّرت حياته المليئة بالصدمات والظروف السياسية المضطربة التي عاشها في الوطن العربي مكامن الإبداع الشعري لديه.

من هنا يمكننا القول أنّ البحث طرق بابًا جديدًا في أعمال نزار قباني، ونكون قد أجبنا عن الأسئلة التي طرحناها في مقدمة البحث، وتوصلنا إلى أن لغة نزار ارتبطت بجذور البلاغة العربية من حيث التراكيب والدلالات التي طرقت باب التجديد على المستوى الجمالي حين عمد إلى تقنية الحذف في الديوان، إذ أنّه لم يشكّل عائقًا أمام المتلقّي لإدراك المعنى والشعور بالحس الجمالي، بل على العكس، لقد ساهمت هذه التقنية في تحقيق اللذة الفنية لدى المتلقّي من خلال الكشف عن كيفية توظيفها في النص الشعري، وإكسابها قيمة فنيّة، وجمالية رفيعة.

مكتبة البحث

أولا- المصادر والمراجع العربية

قباني، نزار. (لاط. لات)، الأعمال الكاملة، دار صفا للتوزيع والنشر،

-ابن منظور، بن مكرم، محمد. (لاط. لات)، لسان العرب، مادة (جَمَل). ومادة "حذف" بيروت دار صادر للطباعة والنشر،

-الزبيدي، مرتضى. (لاط. لات)، تاج العروس، من جواهر القاموس، مادة (جَمَل).

-الآمدي، بن أحمد، سيف الدين علي.(١٩٨٤)، الإحكام في شؤون الأحكام، تح. د. سيد الجميلي، بيروت دار الكتاب العربي.

-لاستراباذي، محمد بن الحسن رضي الدين.(١٩٨٨)، شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق د. إيميل يعقوب، بيروت، دار الكتب العلمية.

-ابن جني، أبو الفتح، عثمان.(١٩٥٢) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، القاهرة، دار الكتب المصرية.

-ابن جني، (١٩٨٨)اللمع في العربية، تح. فائز فارس، إربد، دار الأمل.

-ابن هشام، بن يوسف، جمال الدين.(١٩٩٤) شرح شذور الذهب، تحقيق عبد الغني الدقر، مؤسسة الرسالة بيروت.

-ابن هشام. (١٩٩٨) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، بيروت، دار الفكر.

-ابن الأثير، الجزري، عز الدين.(لاط. لات)، المثل السائر، ج٢، تحقيق محمد ابراهيم البنا وآخرون، دار الشعب

-ابن يعيش، بن يعيش، يعيش بن علي.(١٩٩٠) شرح المفصّل، تحقيق محمد عزّ الدين السعيدي، دار إحياء العلوم، بيروت، ط١.

-أبو يعقوب السّكاكي، يوسف بن أحمد بن بكر بن علي.(١٩٨٧) مفتاح العلوم، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢.

-الجاحظ، بن بحر، عمرو أبو عثمان. (١٩٦١) كتاب البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، القاهرة مكتبة الخانجي.

الجرجاني، عبد القاهر.(١٩٩٢) دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق أبو فهر محمود محمد شاكر، ط٣، مطبعة المدني، القاهرة.

-الجرجاني، عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد. (١٩٨٢)، أسرار البلاغة، محمد رشيد رضا، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت.

-الجرجاني، عبد القاهر. (١٩٧٢)المقتصد في شرح الإيضاح، تحد. كاظم مرجانة، بغداد، وزارة الثقافة العراقية.

١- الزمخشري، بن عمر بن جار الله، محمود ابو القاسم. (لات) الكشّاف عن حقائق التنزيل، وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، تحقيق مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العربي بيروت.
٢- سيبويه، عمرو بن عثمان بن قنبر، أبو بشر. (١٩٨٣)، الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٣.
٣- الشاوش، محمد. وآخرون،(١٩٨٦) أهم المدارس اللسانية، تونس، وزارة التربية القومية.
٤- القزويني، جلال الدين، محمد بن عبد الرحمان. (١٩٨٥)، الايضاح في علوم البلاغة، بيروت، دار الكتب العلمية.
٥- الزركشي، محمد بن عبدالله بدر الدين، (١٩٥٧)، البرهان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة ط١.
٦- الصّبان، محمد بن علي،(لات)، حاشية الصبان على شرح الأشموني على ألفية ابن مالك، بيروت دار الفكر.
٧- العقاد، عباس محمود.(١٩٧٤)، اللغة الشاعرة، مزايا الفنّ والتعبير في اللغة العربية، القاهرة مطبعة الاستقلال.
٨- المبرّد، بن يزيد أبو العباس محمد.(١٣٩٩)، المقتضب في النحو، تحقيق محمد عبد الخالق عُضَيمة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية.
٩- المخزومي، مهدي، (١٩٨٥)، في النحو العربي: قواعد وتطبيق، بيروت دار الرائد.
١٠-د. أيوب، عبد الرحمن.(١٩٦٨)، دراسات نقدية في النحو العربي، الكويت مؤسسة الصباح.
١١-الوعر، مازن.(١٩٨٧)، نحو نظرية لسانية عربية حديثة، دمشق دار طلاس.
١٢-حسان، تمام. (١٩٧٣)، اللغة العربية، معناها ومبناها، القاهرة الهيئة المصرية العامة.
١٣- درويش، أحمد. (١٩٨٦)، الأسلوبية بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء، القاهرة.
١٤- زكريا، ميشال.(١٩٨٢)، الألسنية التوليدية والتحويلية، وقواعد اللغة العربية، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.
١٥- طحان، ريمون. (١٩٧٢)، الألسنية العربية، بيروت، دار الكتاب اللبناني.
١٦- طاهر سليمان حموده. (١٩٩٨)، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الدار الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية.
١٧-ضيف، شوقي. البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة، دار المعارف ١٩٨٢.
١٨-عبد البديع، لطفي.(١٩٩٧)، التركيب اللغوي للأدب، مكتبة لبنان، لبنان.
١٩-عبد المطلّب، محمد.(١٩٩٧)، هكذا تكلّم النص، استنطاق الخطاب الشعري، رفعت سلام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
٢٠-د. عتيق، عبد العزيز.(١٩٨٥)، علم المعاني، بيروت دار النهضة العربية.

٢١-عياد، شكري. (لات)، مدخل إلى دراسة الأسلوب، مكتبة الزهراء، القاهرة،..
٢٢- هدارة، مصطفى.(١٩٩٠)، دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، ط١.
٢٣- د. محمود، محمد نحلة.(١٩٧٦)، المدخل إلى دراسة الجملة العربية، مجلة المناهل الرباط وزارة الدولة، العدد ٦.

٢٤- ثالثاً- المراجع المترجمة

25- مارتينيه، أوندري. (١٩٨٥)، مبادئ اللسانيات العامة، ترجمة د. أحمد الحمو، سورية، وزارة التعليم العالي.
٢٦- ميكاروفيسكي، يان.(١٩٨٤)، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، ترجمة ألفت الروبي مجلة فصول، القاهرة، ج١.

رابعًا- المراجع الأجنبية

27- bloomfield,L.(1950), Language, George Allen & Unwin, London
28- ٢Chalker,s. & weiner, E.(1994),the oxford Dictionary Grammar oxford University press.
29- Huddleston, Rodney (1986) introduction to English Transformational Syntax, Longman Group, Ltd. U. k.