بلاغة الإيجاز في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ

د. عمار ابراهيم البهلول *

ملخّص

يدرس البحث الدّور البلاغيّ للإيجاز في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ؛ إذ إنّ هذا الأسلوب – بوصفه أحد أساليب علم المعاني ضمن البلاغة – يؤدّي أغراضاً متنوّعة في إطار البناء اللّغويّ الفنّي الكلّيّ ضمن النّصّ الشّعريّ، وله أنواع متعدّدة، فينقسم إلى إيجاز القصر، وإيجاز الحذف....، ولكلّ نوعٍ أنواعٌ جزئيّة ... ، ونشير هنا إلى أنّ الإيجاز هو جزء من أسلوب كامل هو أسلوب الإيجاز والإطناب والمساواة، واقتصرت الدّراسة على الجزء الأوّل؛ نظراً لضيق المقام.

يدرس البحث الأغراض البلاغيّة للإيجاز في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ، ضمن أنواع هذا الأسلوب وأقسامه، عبر تتبّعه وتتبّع أنواعه وأقسامه في شعر هذا الشّاعر، واختيار مقطع شعريّ على كلّ نوع من الأنواع الموجودة، ودراسة هذا الأسلوب فيه ودوره في البناء الفنّيّ.

الكلمات المفتاحية: إيجاز، أسلوب، دلالة، غرض، شعر.

* دكتور في اللغة العربية، الاختصاص: الأدب الأندلسي، جامعة تشرين– اللاذقية– سورية .
بريد: Ammar.albahlool@tishreen.edu.sy

The Brevity eloquent In The poetry of Andalusian Ibn Abd Raboa

Dr. Ammar Ibrahim Albahlool *

ABSTRACT

The research studies the act of The Brevity Eloquently in the poetry of Andalusian Ibn Abd Rabbou, so this manner – and it's one of many manners of eloquent – does a lot of purposes in the eloquent metaphor as a part of the poetry text, and it has multifarious types because it dispirits to two types: abbreviating Brevity, and deleting Brevity….and every type has partial types…, and we hint in this lain that the Brevity is a part of hall Manner called Brevity and offshoots and equalization, and the research reach out just the first part because of narrowing of the lain.

This research studies the eloquent purposes for the Brevity in the poetry of Andalusian Ibn Abd Rabbou in the types of this manner and its parts from induce it and its types and parts in the poetry of this poet, and choosing poetry syllable on each type from these types, and studying this manner in its poetry language, and studying its act in the artistic building.

Keywords: Brevity, Manner, Denotation, Purpose, Poetry .

* Doctor In Arabic language, Andalusia literary, Tishreen University – Lattakia – Syria.

مقدّمة:

امتاز شعرنا منذ القديم بلغته البلاغيّة الفنّيّة التي لا تخلو من شتّى أنواع الأساليب البلاغيّة التي تزيدها رونقاً وإبداعاً، ومن هذه الأساليب أسلوب الإيجاز، فهذا الأسلوب يسهم في زيادة فنّيّة اللغة الشّعريّة عند شعرائنا، بل يمكن القول إنّه يؤدّي دوراً مفصليّاً في إبداعيّة اللغة، وقد تحدّث القدماء عن الإيجاز واعتبروه جزءاً من بلاغة اللغة، فقالوا: (البلاغة في الإيجاز)، وانطلاقاً من هذه المقولة تتضح لنا أهمّيّة هذا الأسلوب، ودوره المحوريّ في اللغة الشّعريّة.

بعد قراءة ديوان ابن عبد ربّه الأندلسيّ، اختار البحث هذا الأسلوب البلاغيّ؛ نظراً لكثرة ارتكاز لغة شاعرنا عليه، وتنوّع أغراضه، فاتّجه البحث إلى الغوص في هذه الأغراض ضمن البناء اللغويّ الفنّيّ الكلّيّ، أملاً في أن يقدّم ما يغني الدّرسَ البلاغيّ الأدبيّ عموماً.

أهمية البحث وأهدافه:

تنبع أهمية البحث من كونه يدرس موضوعاً لم يأخذ حيّزاً كبيراً في الدّراسات الأدبيّة، فالإيجاز من الأساليب البلاغيّة المهمّة في اللغة الشّعريّة، والتي تؤدّي دوراً في زيادة رونق هذه اللغة وطاقتها الفنّيّة عند الاستخدام في المكان المناسب، فاللجوء إلى الإيجاز في المكان المناسب من النّصّ يزيد من فنّيّة البناء اللغويّ، ويُسهم في منحه مزيداً من التّرابط، فيمنح الأثر البلاغيّ الكلّيّ ضمن المقام العام زخماً أكبر، كما أنّ شعر ابن عبد ربّه من الأشعار التي قلّ تناولها عموماً، فلم تَحظَ فنّيّة اللغة الشّعريّة عنده بالقدر الكافي من الدّرس .

ويهدف البحث إلى الوقوف على أسلوب الإيجاز وأبعاده البلاغيّة ضمن البناء اللغويّ الكلّيّ في شعر ابن عبد ربّه، وذلك من خلال استقراء هذا الأسلوب في ديوانه، وأنواعه، ثم دراسة الشّواهد المختارة على هذه الأنواع دراسة تحليليّة، للكشف عن دورها في بناء اللغة البلاغيّة عموماً.

منهجية البحث:

سيتّبع البحث المنهج الوصفي الّذي يقوم على استقراء الظّاهرة وتتبّعها، والوصف والتفسير، والتّحليل، والاستنباط، ويستعين بالبنيويّة التّكوينيّة وذلك لدراسة الأبيات الشّعريّة دراسة عميقة، للوقوف على دلالات هذا الأسلوب وأبعادها ضمن البناء اللّغويّ العميق في القصيدة من النّواحي كافة، وتقوم البنيويّة التّكوينيّة على مستويات خمسة: الصّوتيّ، والصّرفيّ، والنّحويّ، والدّلاليّ، والمعجميّ، وتتيح إدخال السياقين الاجتماعيّ والتّاريخيّ، وذلك كلّه بالاستفادة من أدوات علم النّفس وعلم الاجتماع .

وذلك كلّه للتّعمق في البناء الدّاخليّ للشّواهد الشّعريّة المُختارة، والكشف عن أثر الإيجاز في البناء اللغويّ فيها.

أولاً: لمحة موجزة عن ابن عبد ربّه الأندلسيّ:

لم تتحدّث كتب التّراجم عن أمّ شاعرنا أو عن أبيه أو جدّه، وكلّ ما ورد فيها كان يرتكز حول (العقد الفريد)، فلم ينتبهوا إلاّ إلى أسلوبه المُشرق، حتّى شعره إذا مرّوا بقطعةٍ منه مرّوا بها كراماً، أو تخطّوها دون اهتمامٍ كثير[1]، أمّا نسبه: "هو شهاب الدّين أحمد بن محمّد بن عبد ربّه بن حبيب بن حُدير بن سالم القرطبيّ، مولى الإمام هشام ابن عبد الرّحمن بن معاوية بن هشام بن عبد الملك بن مروان بن الحكم الأمويّ، ويُكنَّى أبا عمر"[2] .

وكان شاعرنا " من موالي بني أميّة، أمّا ولادته: فقد كانت عام 246 هـ، ونشأته: كانت في معظمها في قرطبة، فتقرّب من أمرائها، وثقافته: تجلّت بالعقد الفريد الّذي كشف عن ثقافةٍ موسوعيّة، ومطالعةٍ وإلمامٍ بالتّاريخ والأدب، ...، وقد اشتُهِرَ بالأدب أكثر من شهرته بالعلم والفقه، وشعره: جاء متنوّع الأغراض من غزلٍ، ورثاء، وهجاءٍ وذمٍّ، ومديحٍ، ووصف، فضلاً عن شعرٍ في الشيب والمَشيب، وفي الخمرة، ...،

[1] ينظر ابن عبد ربه، *الديوان*، تحق: د. محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي– بيروت، 1414هـ–1993م، ص11 .

[2] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص11 .

وسوى ذلك [3]، ووفاته: كانت بعد إصابته بالفالج الّذي أقعده، سنة 328 هـ، ودفن في مقبرة بني العبّاس في قرطبة [4] .

ثانياً: بلاغة الإيجاز في شعر ابن عبد ربّه الأندلسيّ:

الإيجاز في اللغة: الإيجاز من الاختصار؛ فـ (وجز) الكلام وجازة ووجزاً، وأوجز: قَلَّ في بلاغة، وأوجزه اختصره أيضاً، وهي من القصر... . [5]

الإيجاز في الاصطلاح: في الاصطلاح البلاغيِّ الإيجاز " أن يكون اللفظ أقل من المعنى مع الوفاء بالمعنى (وإلا كان إخلالاً يفسد الكلام) " [6]، أو كما قال الرّمانيّ: " البيان عن المعنى بأقل ما يمكن من الألفاظ " [7].

وللإيجاز قسمان رئيسان هما: إيجاز القصر، وإيجاز الحذف، وكلّ قسم يتفرّع إلى أقسام، وذلك على النحو الآتي:

1- إيجاز القصر:

وفي تعريفه يمكن القول: " هو الكلام القليل الذي يحمل معنى كثير، من غير حذفٍ أو هو تضمين الألفاظ القليلة معاني كثيرة من غير حذف " [8] ، وأمثلة الإيجاز بالقصر عند شاعرنا كثيرة، ومتنوّعة، ونشير هنا إلى إمكانيّة تقسيم هذا القسم من الإيجاز إلى نوعين رئيسين، هما إيجازٌ قائمٌ على الفعل، فيكون اختزان المعاني في لفظ فعلٍ، وإيجاز قائمٌ على الاسم، وفيه يكون اختزان

---

[3] ينظر ابن عبد ربه، *الديوان*، ص25، 26، 27.

[4] ينظر السابق نفسه، ص19، 20 .

[5] ينظر ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط1، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، ، 1426هـ-2005م، مادة وجز: 4226/4 .

[6] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، د.ط، منشورات جامعة دمشق، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004م، ص243 .

[7] *النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز)*، تحقيق: محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف – مصر، د.ت، ص74 .

[8] غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، ص243 .

المعاني في لفظ اسم، ومن أمثلة القسم الأوّل؛ أي **ما هو قائم على الفعل**، قول شاعرنا في معرض الغزل: [9] /الطّويل/

فَعـــذِّبي رِفقـــاً بِقلـــبٍ مُعَـــذَّبٍ وإنْ كـــانَ يُرْضِـــيكِ العـــذابُ فَعـــذِّبي

لعمـــري لقـــدْ باعَـــدْتِ غيـــرَ مُباعِـــدٍ كمـــا أنَّنـــي قَرَّبْـــتُ غيـــرَ مُقـــرَّبِ

بنفســـي بَـــدْرٌ أَخْمَـــدَ البـــدرَ نُـــورُهُ وشَـمْسٌ مَتـى تَطلَـعْ إلـى الشَّـمْسِ تَغْـرُبِ

لـو أنَّ امرأَ القيسِ بـنَ حُجْـرٍ بَـدَتْ لـه لَمَّـا قـال: " مُـرَّا بـي علـى أُمِّ جُنْـدُبِ "

نلاحظ أنّ إيجاز القصر هنا قائم على الفعل (فعذّبي) في البيت الأوّل؛ فهو كلامٌ موجز يشتمل على معاني كثيرة (معاني العذاب)، وهذه المعاني تتجسّد في مخيلة المتلقي عبر لغة النّص وقوّة التّصوير فيه، فهناك أنواعٌ كثيرة للعذاب، ومنها تعذيب المحبّ لحبيبه بالاشتياق، أو الامتناع عنه، وعن وصاله، .... وسوى ذلك، ونلاحظ ورود هذا الفعل بعد الفعل (يرضيك) وهو فعل الشّرط (على المستوى التّركيبيّ)؛ ففعل التّعذيب جاء شرطاً للرضى، وكأنّ الشّاعر يطلق العنان لمشاعر جيّاشة، هذه المشاعر التي ظهرت في مطلع البيت وباللفظ ذاته وإن كان بصيغة أخرى [(معذّبتي): صيغة الاسم]، ليكون مطلع البيت كختامه، فدخل الإيجاز هنا ضمن أسلوب التّكرار، ليؤكّد الشّاعر على إطلاق العذاب بأنواعه المختلفة، فأسلوب التّكرار أطلق طاقة الإيجاز (بوصفه جزءاً منه)، ليكون التّكرار من المواضع المحوريّة على مستوى البناء الفنّيّ؛ فأطلق الأثر الفنّيّ للإيجاز؛ إذ " إنّ للتّكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها " [10]، وهذا الموضع من المواضع التي لا يحسن فيها فقط، بل من المواضع التي يعدّ فيها جوهريّاً، فهو يمثّل ركيزة إطلاق الطّاقة التأثيريّة لأسلوب الإيجاز

[9] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص50 .

[10] ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ط1، مطبعة السعادة– مصر، 1325 هـ– 1907م، 2/ 59.

الـذي جـاء بصـيغة فعـل الأمـر (علـى المسـتوى الصّـرفيّ)، ليحـدث تعـاون بـين المسـتوى الصّـرفي، والمسـتوى الـدّلالي (دلالـة لفـظ العـذاب)، وأيضـاً المسـتوى المعجميّ (لفظ العذاب يحيل على معاني العقوبة) [11]، وكل هذا الاتحاد والتّعاون بين المستويات السّابقة هدفه إطلاق لفظ (فعذّبي) إلى أعلى درجاته، وزيادة طاقة المعاني المختزنة فيه، فالعقوبة وخيمة، وتشتمل على أصناف متنوّعة من التّعذيب.

ومن أمثلة القسم الثّاني؛ أي **ما هو قائم على الاسم** قول شاعرنا في الشيب والشّباب: [12] /مخلّع البسيط/

كآبَـــةُ الـــذّلِ فـــي كتـــابي وَنَخْـــوَةُ العـــزِّ فـــي جَـــوابي

قَتَلْـــتَ نفســـاً بغيـــرِ نَفْـــسٍ فكيـــفَ تَنْجـــو مِـــنَ العـــذَابِ؟

خُلِقْـــتَ مِـــنْ بَهْجَـــةٍ وطِيْـــبٍ إذْ خُلِـــقَ النَّـــاسُ مِـــنْ تُـــرابِ

وَلَّـــتْ حُمَيَّـــا الشَّـــبابِ عَنّـــي فَلَهْـــفَ نَفســـي علـــى الشّـــبابِ

نلاحظ إيجازاً في لفظ (الذّل) فهذا لفظٌ موجز يشتمل على كلِّ شيء يمكن أن يخطر على بال الإنسان، وله علاقة بالذّل والهوان، وممّا يزيد في شحن طاقة اللفظ (على المستوى التّركيبي) الإضافة النّحويّة، وطاقة اللفظ المُضاف؛ فلفظ (الكآبة) يشتمل على الحزن والأسى، ويحيل على معاني سوء الحال والانكسار والحزن الشديد [13]، وهذا الإسناد التّركيبيّ شحن الطّاقة الدّلاليّة (على المستوى الدّلاليّ) للفظ الذي يقوم الإيجاز عليه (لفظ الذّل)، فأطلقه بالاستناد إلى المعاني المعجميّة (على المستوى المعجميّ) للفظ المضاف (لفظ:

[11] ينظر اللسان، مادة عذب: 2543/3 .

[12] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص51 .

[13] ينظر اللسان، مادة كأبَ: 3371/4 .

الكآبة) التي تشتمل على طاقة عالية فحدث تآزر بين المستويات السّابقة في إطلاق الأثر الفنّيّ لأسلوب الإيجاز هنا؛ فتمّ إطلاق لفظ (الذّل) تأثيريّاً، ليحدث تفاعل كامل من قبل المتلقّي لتخيّل كلّ أنواع هذا الذّل، وفي الشّطر الثّاني يأتي لفظ مضاد لهذا اللفظ (لفظ العزّ)، ليطلق عبره طاقة مساوية وموازية للطّاقة التأثيريّة في الشّطر الأوّل عبر الإسناد التّركيبيّ أيضاً (مع لفظ نخوة)، فيحدث توازن في الطّاقة بين الشّطرين على نحوٍ غير مألوف (نحوٍ مُتضاد) للوهلة الأولى، وهذا من الأمور المألوفة في اللغة الشّعريّة، فاللغة الشّعريّة عموماً تشترط الخروج على المألوف، وهذا الخروج يتمّ على المستوى الصّوتيّ والمعنويّ [14]، وهنا تمّ على نحوٍ مباشر على المستوى المعنويّ والدّلاليّ، فجعل شطراً مقابلاً لشطر وأحدث نوعاً من التّقابل بين الشّطرين في حركة ذهنيّة متقابلة، وهذا التّقابل مَثّل الإيجاز محوره، وركيزته الرّئيسة، ليأتي لفظ (القتل) مطلقاً الطّاقة التّأثيريّة التّفاعليّة إلى الأوج، فينتقل ذهن المتلقّي من تخيّل معاني الذّل المتنوّعة /وبحركة عكسيّة إلى تخيّل معاني العزّ/، إلى تخيّل عمليّة قتل، فتحدث صدمة فنّيّة عبر جعل لفظ (القتل) تالياً لما سبق، وعبر إسناد النّجاة (تنجو)، إلى لفظ (العذاب)، فأطلق طاقة القتل تصويريّاً لتسيطر على ذهن المتلقّي، ولتجعله أمام جريمة قتل فعليّة ناجمة عن الذّل في البيت الأوّل، فلفظ (الذّل) المطلق مهّد لصورة القتل الفنّيّ، وأسهم في ربط البيتين تصويريّاً وتأثيريّاً، فأسهم الإيجاز هنا في التّماسك النّصي إلى حدّ ما عبر هذا الرّبط، وعبر التّفعيل لعناصر في البيت الثّاني على مستوى اللغة العميقة.

ويحدث أن يدخل الإيجاز (ضمن هذا النّوع) في صلب الصّورة فيطلق طاقة الصّورة، بما يطلقه من صور خياليّة، تحرّك المخيّلة، كما تطلق هي طاقته عبر المشابهة بين طرفين بما يغذّي اختزال الكلام من خلال عقد هذه

[14] ينظر كوين: جون، *اللغة الشعرية اللغة العليا*، تر: أحمد درويش، د.ط، دار غريب – القاهرة، د.ت، ص269.

المشابهة، ومن ذلك قول شاعرنا في معرض المديح (يمدح النّاصر لدين الله في فتح مدينة لبلة): [15] /المنسرح/

خليفـــةُ اللهِ وابـــن عـــمِّ رســـو لِ اللهِ والمصـــطفى علـــى رُسُـــلِهْ

هنَّئْـــكَ نُعمـــى تَمَّـــتْ سَـــوابِغُها كمـــا اسْـــتَتَمَّ الهِـــلالُ فـــي كَمَلِـــهْ

وجْـــهُ رَبيـــعٍ أتـــاكَ بـــاكِرُهُ يَرْفِـــلُ فـــي حُلبِـــهْ وفـــي حُلَلِـــهْ

كـــأنَّ أَثْوابَـــهُ مُلَبَّسَـــةٌ أثْـــوابَ غَـــضِّ الزَّمـــانِ مُقْتَبَلِـــهْ

وأَقْبَـــلَ العِيْـــدُ لاهيـــاً جَـــذلاً يختـــالُ فـــي لَهْـــوِهِ وفـــي جَذَلِـــهْ

وجـــاءَكَ الفَـــتْحُ مـــا لَـــهُ مَثَـــلٌ وكُـــلُّ شـــيْءٍ يُعْـــزَى إلـــى مَثَلِـــهْ

الصّورة (وجه ربيع) موضع الاستشهاد، فلفظ الرّبيع يختزن كثيراً من الصّور التي قد تُرسم في ذهن المتلقّي ومنها (الطّبيعة السّاحرة، الخضرة، صفاء الطّقس، ...)، لتكون هذه الصّورة قائمة على الاختزال المتمثّل بالإيجاز؛ إيجاز القصر، وهنا الصّورة تمثّل إحدى ركائز المديح ضمن السّياق، لتكون صورة (أثوابه) في البيت التّالي امتداداً دلاليّاً وتأثيريّاً لهذه الصّورة، فتصبح بمنزلة الرّابط العضويّ التّأثيريّ بين البيتين في معرض المديح، والغرض تفعيل مزيد من الصّور في ذهن المتلقي، هذه الصّور التي تتزاحم على نحو متواصل، فتضمن تفاعلاً تامّاً مع النّص هنا على أساس الاختزال القائم في صورة الرّبيع الرّئيسة، والصّورة الامتداديّة لها في البيت التّالي.

[15] ابن عبد ربه، *الديوان*، ص145 .

ليأتي التّركيب (ما له مثلٌ) في البيت السّادس ليطلق الأثر الدّلاليّ الفنّي، فالفتح الذي لا مثل له هو فتحٌ غير مسبوق، فتح لا نراه في الواقع، إنّه يشحنه دلاليّاً لإطلاق الأثر الفنّيّ إلى الأوج بما يخدم مقام المديح.

2- إيجاز الحذف:

وفي تعريفه: هو " ما يُحذف منه المفرد والجملة لدلالة فحوى الكلام على المحذوف ولا يكون إلا فيما زاد معناه على لفظه " [16]، وأيضاً كسالفه له أقسام؛ فهو ينقسم إلى قسمين رئيسين هما: حذف المفرد، وحذف الجملة، وهذان القسمان يتفرّعان إلى فروع، وسنبحث في كلّ قسم على حدة.

أ- **إيجاز حذف المفرد:** ومن ذلك حذف المضاف، والمضاف إليه، والصّفة، والموصوف،.... وسوى ذلك، ومن ذلك، **<u>حذف المضاف</u>**، ومن أمثلة ذلك عند شاعرنا، قوله في الغزل: [17] /المقتضب/

يـــــا مَليحَـــــةَ الـــــدَّعَجِ هـــل لَـــدَيكِ مِـــنْ فَـــرَجِ؟

أَمْ تُـــــــــراكِ قـــــــــاتلتي بالـــــــــدَّلالِ والغُـــــــــنْجِ؟

مَـــنْ لِحُسْـــنِ وَجْهِـــكِ مِـــنْ سُـــــوْءِ فِعْلِـــــكِ السَّـــــمِجِ؟

عـــــــــاذِلَيَّ حَسْـــــــــبُكُما! قَـــــدْ غَرِقْـــــتُ فـــــي لُجَـــــجِ

" هـــــلْ عَلـــــيَّ وَيْحَكُمـــــا إنْ لَهَـــــوتُ مِـــــنْ حَـــــرَجِ ؟ "

[16] عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط1، دار النّهضة العربية – بيروت، 1430هـ - 2009م، ص176 .

[17] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص59 .

والشّاهد في البيت الثّاني (بالدّلالِ والغنجِ)؛ أي بطريق الدّلالِ والغُنجِ، وجاء إيجاز الحذف، وقد جاء الحذف (حذف المضاف) تماشياً مع الوزن الشّعريّ (البحر بما لا يخل بالتّفعيلات) أولاً، ثمّ دعماً للبعد البلاغيّ ضمن آليّة البناء الفنّيّ التأثيريّ، عبر التّرابط بين العناصر اللغويّة، فلدينا لفظ (المليحة) الذي يتجاوب مع الدّلال والغنج على نحو مباشر، وأيضاً التّركيب (هل لديك من فرج؟) هذا التّركيب الاستفهامي الذي يحمل في تضاعيفه مشاعر التّشوق للإجابة، إنّه الشّوق القاتل إلى وجود حلّ تقترحه المليحة، فورود هذا التّركيب الاستفهاميّ في هذا الموضع إنّما من شأنه دعم الطاقة الدّلاليّة التأثيريّة في لفظ (قاتلتي)، فبديل عدم الإجابة، أو الإجابة السّلبيّة هو القتل، والمقصود هنا القتل الفنّيّ العاطفيّ على مستوى لغة النّصّ الغزليّ، إنّه قتل الشوق؛ شوق المحبّ إلى حبيبته، إنّها مشاعر جيّاشة تجتاح الشّاعر، فعلى المستوى الصّرفيّ (الصيغة الصّرفيّة : قاتلتي: وهي اسم فاعل) تطلق فاعليّة عالية كفاعليّة الفعل، فهو يريد تحريك مشاعر المتلقّي عبر هذا اللفظ، ليحمله على التّفاعل المطلق معه، ومع مشاعره، ليأتي الإيجاز بالحذف متوافقاً مع هذه المشاعر الجيّاشة التي تجتاح الشّاعر، فيكون التّوق إلى تفسير القتل مسبباً له؛ أي إنّه جاء متناسباً والحالة الشّعوريّة للشاعر من جهة، وأيضاً مع الأسلوب الاستفهامي في البيت السّابق (الذي يحمل في تضاعيفه شوقاً وتلهّفاً إلى الإجابة) فيكون البديل بالقتل وتفسيره على نحوٍ مباشر، وسريع، بما يخدم الطّاقة التّأثيريّة المطلقة في البيتين، من جهة، وفي البيت الثّالث من جهة ثانية، وذلك – على سبيل الدّقة – في التّركيب (حسن الوجه)، ونلاحظ التّركيب (سوء فعلك) يتوافق والصيغة الصّرفيّة القائمة على الفاعليّة (قاتلتي)، فسوء الفعل، والقتل مترابطان على المستوى الدّلالي والمنطقي، فالقتل عموماً هو فعلٌ سيء، وإن كان على المستوى الفنّي،.

لقد تآزر أسلوب الإيجاز القائم على حذف المضاف مع الأدوات اللغويّة الفنّيّة الأخرى، مثل لفظ القتل الفنّيّ، إلى جانب أسلوب الاستفهام في

المطلع، ونلاحظ على المستوى الصّوتيّ غلبة الإيقاع العالي على الأبيات عبر حروف، الجيم: وهو الرّوي في الأبيات فاختياره لم يكن عبثاً، وإنّما جاء متناسباً مع ما سبق لإطلاق الطّاقة الفنّيّة التّأثيريّة بما يخدم الغرض، إلى جانب حرف الدّال: /الدّلال/، وهو حرفٌ " مجهور شديد " [18]، وأيضاً حرف القاف: /قاتلتي/، وحرف القاف " من الحروف الشّديدة " [19]، وهذه الحروف الثّلاثة تسهم في إحداث نوع من النّغم الموسيقيّ عالي التّوتّر بما يخدم مزيداً من التّفاعل من قبل المتلقّي مع ما سبق من الأدوات اللغويّة الفنّيّة التّأثيريّة (والتي يعدّ الإيجاز هنا محورها وركيزة إطلاق فنّيّتها عبر هذا الاستخدام في هذا الموضع، وضمن الحروف التي تطلق الإيقاع العالي)، فيحدث تكاملٌ فنّيّ تفاعليّ على المستويات كافة (الدّلالي، والتّركيبيّ، والصّرفي، والصّوتي)، يدخل الإيجاز بوصفه عنصراً فنّيّاً ضمنه.

ومن حذف المفرد في إيجاز الحذف أيضاً **<u>حذف الموصوف</u>**، ومنه قول الشّاعر في الغزل: [20] /الكامل/

في الكِلَّةِ الصَّفراءِ رِيمٌ أبيضٌ ... يَسبي القلوبَ بِمُقلَتَيْهِ ويُمْرِضُ

لمّا غدا بين الحمولِ مُقَوِّضاً ... كادَ الفؤادُ عَنْ الحياةِ يُقَوِّضُ

صَدَّ الكَرى عَنْ جَفْنِ عَيْنِكَ مُعرِضاً ... لمَّا رآهُ يَصدُّ عَنْكَ ويُعْرِضُ

الأبيات في الغزل، ونلاحظ الذّوق الذي تُنبِئ عنه الأبيات؛ " فبعض أشعار ابن عبد ربّه الغزليّة تُنبِئ عن ذوق وحساسيّة تفوق ما يبدو في مدائحه "

---

[18] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص66 .

[19] السابق نفسه، ص141 .

[20] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص107 .

[21]، فشعره الغزلي دون غيره من الأغراض امتاز بالحساسيّة، فهو يخاط الحواس والعواطف، ويحرّكها عبر إجادته لاستخدام الصّور في المكان المناسب، وإجادته للإيجاز والإطناب، وسوى ذلك من أساليب البلاغة.

نلاحظ في البيت الثّالث حذف الموصوف والتّقدير (عن جفن عينك صدّاً معرضاً)؛ فَحُذِفَ الموصوف وهو المفعول المطلق إيجازاً؛ والإيجاز هنا قائم على حذف هذا الموصوف لأنّ المحذوف مفهومٌ من سياق الكلام، وفي ذكره إطالة لا طائل منها، فالفعل (صدّ) ينوب مَناب المحذوف؛ فهو يُقدّر من جنس هذا الفعل، كونه مفعول مطلق؛ (فعلى المستوى الدّلاليّ) اللفظ (معرضاً) يصف الموصوف المحذوف ويطلق طاقته غيابيّاً؛ (وهو مقدّر في الذّهن)؛ فغيابه في النّص لا ينفي حضوره ذهنيّاً، والإيجاز هنا يسهم في زيادة فاعليّة تصوير الصّد؛ فهو يقلّل المسافة بين الفعل (صدّ)، واللفظ (معرضاً)، وهو بصيغته الحاليّة، فلو ظهر اللفظ لأبعد فاعليّة الفعل (صدّ) وهو بصيغة الماضي على المستوى الصّرفيّ عن الإعراض الذي يصوّر حال الصّد، فالإيجاز هنا يمثّل ضرورة على مستوى البناء اللغويّ البلاغيّ التأثيريّ؛ فهو يسهم في جعل الجسر التأثيريّ بين (صدّ) وحالهِ أقصر، فيجعل الصّورة الذّهنيّة تتشكّل في الذّهن على نحوٍ أسرع، فيسهم إيجاز الحذف في التّفاعل التأثيريّ للتركيب اللغويّ الذي لا يهمل اللفظ المحذوف، فالمفكّر في المعاني يناجي نفسه بألفاظ مخيّلة دائماً بما يتناسب والسّياق، فـ " اللفظ لا ينفصل عن المعنى والدّلالة لا تنعزل عن الدّال،؛ لأن تعقّل المعاني قلّما ينفكّ عن تخيل الألفاظ وكأن المفكّر في المعاني يناجي نفسه بألفاظ مُخيَّلة ولو أراد تجريدها عنه أشكل عليه الأمر " [22]، فتعقّل المعاني على نحوٍ كامل يتعلّق بتخيّل الألفاظ، وهذا التّخيّل يمتدّ ليشمل الألفاظ المحذوفة إيجازاً، وسوى ذلك، إنّ الإيجاز هنا يسهم في تحريك

[21] بالنثيا: انخل، *تاريخ الفكر الأندلسي*، تر: حسين مؤنس، د.ط، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ت، ص63 .

[22] عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م، ص65 .

المخيلة أيضاً فيزيد الفاعليّة التأثيريّة عبر زيادة فاعليّة التّواصل مع النّص؛ فالمتلقّي يبحث عن ماهيّة التّركيب الحقيقيّة في أثناء عمليّة التّخيّل، ويعيد تلقائيّاً ما هو محذوف، والإيجاز هنا خدم اللغة الشّعريّة الحاضرة، وخدم تواصل هذه اللغة وفاعليتها على مستوى اللغة الخفيّة (الخياليّة).

ومن إيجاز الحذف أيضاً **حذف الصّفة**، يقول شاعرنا: [23] /الطّويل/

ورَوضَـــةٍ وَردٍ حُـــفَّ بالسَّوسَـــنِ الغَـــضِّ
تَحَلَّـــتْ بلـــونِ السَّـــامِ والـــذَّهَبِ المَحْـــضِ
رأيـــتُ بهـــا بـــدراً علـــى الأَرضِ ماشـــياً
ولـــم أرَ بـــدراً قـــطُّ يمشـــي علـــى الأرضِ
إلـــى مِثْلِـــهِ فَلتَصْـــبُ إنْ كُنْـــتَ صـــابياً
فَقَدْ كانَ مِنْهُ البعضُ يصبو إلى البعْضِ
وقُـــلْ للـــذي أَفْنـــى الفـــؤادَ بِحُبِّـــهِ
علـــى أنَّـــهُ يَجْـــزي المَحَبَّـــةَ بـــالبُغْضِ

نلاحظ الصّورة الفنّيّة في البيت الثّاني (رأيتُ بدراً)، وهي قائمة على استعارة تصريحيّة، والاستعارة التّصريحيّة قائمة بذاتها على إيجاز الحذف حذف المشبه والتّصريح بلفظ المشبّه به، والإيجاز في هذا البيت يتوافق وإيجاز الحذف في البيت الرّابع الذي يقوم على حذف الصّفة (صفة المحبّة)، والتّقدير: على أنّه يجزي المحبّة الكبيرة، وما دلّ على هذه الصّفة المحذوفة التّركيب (أفنى الفؤاد بحبّه) في الشّطر الأوّل من البيت ذاته، ففناء الفؤاد بالحبّ يحيل على محبّة كبيرة تكاد لا تُدرك بالحواس، ليأتي إيجاز الحذف مفهوماً من السّياق، ومدعوماً

[23] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص108 .

بـدليل فـي الشّـطر الأوّل، وداعمـاً للطّبـاق البلاغـيّ (المحبّـة، الـبغض) ليأتيـا علـى نسـقٍ لغـويٍّ متقـارب بمـا يـدعم الطّاقـة التأثيريّـة للطّبـاق مـن جهـة، ويـدعم طاقـة التّصـوير (الصّـورة) فـي البيـت الثّـاني (صـورة البـدر)، فهـذا البـدر لشـدّة جمالـه يفنـي فـؤاد الشّـاعر بحبّـه، ولكنّـه يقابـل هـذه المحبّـة الكبيـرة بـالكره، فيحـدث توافـق دلالـيّ (علـى المسـتوى الـدّلاليّ)، وتوافـق تـأثيريّ (صـورة، طبـاق، إيجـاز يـدعم كـلاً منهما).

إنّ هـذا التّوافـق السّـابق مـدعوم علـى المسـتوى الصّـوتيّ بالإيقـاع النّغمـيّ القـوي ومحـوره حـرف الـدّال (وقـد جـاء مكـرّراً: بـدراً: شـطر أوّل + بـدراً: شـطر2 فـي البيـت الثّـاني)، إلـى جانـب وروده فـي البيـت الرّابـع (الفـؤاد) وتعـاون هـذا الحـرف مـع حـرف الجـيم (يجـزي) + حـرف الضّـاد (الـبغض) بمـا يزيـد مـن الشّـحن التّـأثيريّ؛ عبـر زيـادة تفاعـل المتلقّـي مـع التّصـوير الفنّـيّ مـن خـلال تفعيـل الاسـتنفار الموسـيقيّ عبـر اللجـوء إلـى هـذه الحـروف القويّـة، لـدعم الإيجـاز الـذي يشـحن التّصوير السّابق، ويزيد فاعليته، فيصبح لدينا الشّكل الآتي:

صورة إفناء الفؤاد

↓↑

صورة البدر ↔ **إيجاز الحذف** ↔ الطّباق: محبة/بغض

↓↑

العامل الموسيقي (حرف الدال المكرر + الجيم + الضاد)

لقـد تـآزرت الصّـور السّـابقة (صـورة إفنـاء الفـؤاد)، وصـورة البـدر (التـي تعـدّ امتـداداً فنيّـاً، أو تمهيـداً بلاغيّـاً لإيجـاز الحـذف الـذي ورد لاحقـاً)، وكـان للطّبـاق دوره فـي الشّـحن الفنّـيّ، أو دعـم الأثـر الفنّـيّ للإيجـاز، فحـدثت دائـرة متكاملـة مـن

الـدّعم التـأثيريّ المتواصـل والمتكامـل، بمـا يـدعم الاتجـاه العـام فـي الـنّص، ويزيـد التّماسك بين أبياته على صعيد التّماسك النّصيّ العام.

إنّ محـور مـا سـبق هـو الإيجـاز؛ إذ يعطـي زخمـاً للتّصـوير، والطّبـاق، إلـى جانـب العامـل الموسـيقي...، ليكـون داعمـاً للغـة الفنّيّـة، بـأعلى طاقاتهـا التأثيريّـة هنا.

ومـن حـذف المفـرد فـي إيجـاز الحـذف أيضـاً **حـذف الضّـمير**، ومـن ذلـك قـول شاعرنا في أبي العبّاس: [24] /الكامل/

الله جَـــــرّدَ للنّـــــدى والبـــــاسِ	ســـــيفاً، فقلّـــــدَهُ أبـــــا العبَّـــــاسِ
مَلـــكٌ إذا اســـتقبلتَ غُـــرَّة وجـــه	قَـــبضَ الرَّجـــاءُ إليـــكَ رُوحَ اليـــاسِ
وَجَـــهٌ عليـــهِ مِـــنَ الحيـــاءِ سَـــكينَةٌ	ومَحَبَّـــةٌ تَجْـــري مَـــعَ الأنفـــاسِ
وإذا أَحَـــــبَّ اللهُ يومـــــاً عَبْـــــدهُ	أَلقـــــى عليـــــه مَحَبَّـــــةً للنّـــــاسِ

نلاحـظ حـذف الضـمير فـي البيـت الثّـاني، والأصـل (هـو ملـكٌ)؛ إذ تـمّ حـذف المبتـدأ وهـو الضـمير إيجـازاً ومواءمـة لمقتضـى الحـال، وتـمّ الإخبـار مباشـرة بلفـظ (ملـك)، نظـراً لوضـوح الشّـخص عبـر اللفـظ المـذكور، فالإيجـاز أبلـغ مـن ناحيـة الدّلالـة، وأبلـغ مـن ناحيـة البلاغـة؛ لأنّ التّركيـب اللغـويّ لهـذا البيـت يسـتهدف الإشـادة بغـرّة وجـه الممـدوح، ممـا اقتضـى الـدّخول مباشـرة إلـى لفـظ الملـك، واسـتدعاء التّركيـب الشّـرطيّ (إذا اسـتقبلت غـرّة....)، ليرسـم الشّـاعر صـورة عـن غـرّة الوجـه مفعمـة بالحيويّـة والنّشـاط، محورهـا لفـظ (القـبض) إلـى جانـب لفـظ (اليـاس)، فدلالـة اللفـظ هنـا لا يُقصـد بهـا الكلمـات المفـردة، وإنّمـا يجمـع علمـاء اللغـة

[24] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص103 .

هذه الألفاظ مع التّراكيب [25]، فلفظ (القبض) جوهريّ إلى جانب لفظ (الرّجاء)؛ إذ للوهلة الأولى يوحي بالتّناقض، ولكن في حقيقة الأمر إنّما هو يطلق طاقة القبض، عبر استحضار لفظ ضعيف في مواجهة لفظ قويّ، ممّا يحرّك المخيّلة ضمن اتّجاهين متعاكسين، الأوّل صورة القوّة (القبض)، والثّاني صورة الضّعف (الرّجاء) ضمن التّصوير الذي يعدّ الإيجاز محوره، فأمام هذه الكثافة الدّلاليّة، تظهر بلاغة الإيجاز بالحذف؛ إذ إنّ لجوء الشّاعر إلى نوع الحذف من الإيجاز هنا يعدّ أبلغ للوصول إلى التّركيب البلاغيّ بطاقته التّأثيريّة العالية عبر الألفاظ السّابقة، وارتصافها ضمن النسق السّابق.

ولعلّ البيت الذي يليه يكشف أبعاد هذا الاستخدام للحذف، فلم تقتصر صورة الوجه على هذا البيت (تجاوزته إلى البيت الذي يليه)، ليكون لفظ الحياء، إلى جانب لفظ السّكينة محور التّصوير الفنّيّ الذي اقتضى من الشّاعر بيتاً آخر ليصور وجه الممدوح، ومدى سكينته، ... .

لقد دخل المستوى التّركيبيّ بفاعليّة كبيرة ضمن التّفعيل البلاغيّ لطاقة التّصوير هنا والذي يؤدّي الإيجاز بالحذف دوراً مهمّاً؛ فيه لإبراز حيويّة اللغة التّصويريّة بما يخدم الطّاقة التأثيريّة العامة، عبر رسم صورة تنضح رونقاً لوجه الممدوح، يعدّ العامل الصّرفي (على المستوى الصّرفيّ) أحد ركائزها: الصيغة الصّرفية: (سكينة)، بالتّعاون مع صيغة المضارعة في الفعل (تجري) التي تفيد التّكراريّة؛ فتبثّ مزيداً من الحيويّة في التّصوير الفنّيّ، هذه الحيويّة التي تبلغ الذّروة في البيت الأخير من خلال استحضار لفظ الجلالة (بكلّ ما يمثّله من طاقة تأثيريّة عند السّامع)، ليسهم في رفع طاقة التّصوير الفنّيّ بما يخدم الغرض العام في الأبيات وهو غرض المديح.

[25] معلوف: سمير، *حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز*، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1996، ص86 .

ب- إيجاز حذف الجملة:

ولـه أنـواع: ومـن هـذه الأنـواع حـذف الجملـة، حـذف شـبه الجملـة، وهنـاك نـوع ثالـث وهـو نـادر الـورود فـي الشّـعر، وهـو حـذف أكثـر مـن جملـة، ويغلـب علـى شعر ابن عبد ربّه النّوعان الأوّل والثّاني.

<u>حذف الجملة</u>: ومنه عند شاعرنا، قوله: [26] /مجزوء المتقارب/

أَأُحـــــرَمُ مِنـــــكِ الرِّضـــــى وتَـــذْكُرُ مـــا قـــد مَضَـــى؟

وَتُعْـــــرِضُ عَـــــنْ هـــــائِمٍ أَبـــــى عَنْـــــكَ أنْ يُعرِضَـــــا؟

قَضَـــــى اللهُ بالحُـــــبِّ لـــــي فَصَـــــبْراً علـــــى مـــــا قَضـــــى

رَمَيْـــــتَ فـــــؤادي فَمـــــا تَرَكْـــــتَ بِـــــهِ مَنْهَضـــــا

" فَقَوسُـــــــكَ شِـــــــريانَةٌ وَنَبْلُـــــكَ جَمْـــــرُ الغَضـــــا "

فـي البيـت الثّالـث التّقـدير فـي لفـظ (فصـبراً): (فاصـبرْ صـبراً)؛ والمحـذوف إيجـازاً هـو فعـل الأمـر (اصـبر) والفاعـل المسـتتر (وهـو ضـمير مسـتتر تقـديره أنـت)؛ فالمحـذوف علـى سـبيل الإيجـاز جملـة مـن فعـل وفاعـل، وهـو الغالـب علـى هـذا النّـوع مـن إيجـاز الحـذف، ويـدخل هـذا الحـذف ضـمن بلاغـة الـنّص؛ إذ يـؤدّي دوراً فـاعلاً علـى سـبيل تماسـك الـنّص وفنّيّتـه، وهنـا نلاحـظ ارتبـاط الإيجـاز فـي إطـلاق الاستسـلام لـلإرادة الإلهيّـة؛ إذ يقـرّب بـين لفظـي الجنـاس (قضـى /فـي الشـطر الأوّل/، و قضـى /فـي الشـطر الثّـاني/)، ليكـون الحـذف متوافقـاً مـع الـوزن الشّـعريّ العروضـيّ بمـا لا يخـلّ بآليّـة المسـتوى الدّلاليّ، الـذي يعـدّ الجنـاس أحـد أبـرز عوامـل

[26] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص107 .

إطلاقه فنّياً في هذا البيت، هذا الجناس الذي يؤدّي إيجاز الحذف (حذف الجملة دوراً في إطلاقه).

لقد تفاعل الإيجاز بالحذف مع المستوى التّركيبيّ في هذا البيت، إلى جانب التّفاعل مع المستوى الدّلاليّ، ليحدث نوعاً من الرّبط (أو يسهم على الأقل في هذا الرّبط) بين شطري هذا البيت، ومن جهة أخرى نلاحظ إسهامه في الرّبط بين بقيّة الأبيات؛ أي على صعيد الرّبط بين الأبيات؛ فهو لا يقتصر على تحقيق التّماسك بين الأشطر، بل يتعدّاها إلى الأبيات، ليكون الرّبط واضحاً مع البيت الذي يليه؛ وذلك عبر ظهور حالة من الاستسلام لفعل القضاء في هذا البيت (البيت الثّالث)؛ لأنّ الفعل (رميت) فالبيت الرّابع وإسناده تركيبيّاً إلى لفظ (فؤادي) يوحي بعدم القدرة على المقاومة، إنّه استسلامٌ كامل، لا يمكن فعل أي شيء تجاه هذا الفعل، إنّه استسلامٌ للقضاء الذي تجسّد في البيت السّابق، والذي مثّل الإيجاز (إيجاز حذف الجملة) أحد ركائزه الرئيسة.

لقد ظهرت نتائج القضاء في البيت السّابق في هذا البيت بوضوح، فانعكست على البعد التّركيبيّ (على المستوى التّركيبيّ)، وأيضاً على البعد الصّرفيّ؛ فاختيار الصّيغة (مَنهضا) تزيد من طاقة الاستسلام المتجسّدة في هذا البيت والمرتبطة بسابقة، وأيضاً تختزن هذه اللفظة، بهذه الصّيغة دلالات كثيرة تتوافق وحالة الاستسلام، والتي دخل الإيجاز السّابق في صلب إطلاقها.

لتأتي الفاء في البيت الأخير لتكون بمنزلة أداة الرّبط للمشاعر المستسلمة للقضاء الذي ظهر في البيت الثّالث (القضاء بالحبّ ومصدره الله عزّ وجل)، هذا الاستسلام الذي تجسّد أيضاً هنا من خلال اختيار ألفاظ الحرب، هذه الألفاظ التي تؤكّد الاستسلام، وتطلقه ليبلغ حدوده القصوى؛ إذ إنّ القوس والنّبل من أقوى الأسلحة، وهنا أصابت قلب الشّاعر، فكانت إحدى أدوات القضاء، القضاء بالوقوع بالحبّ.

لقد دخل الإيجاز بالحذف في صلب البناء الدّاخلي لقصيدة شاعرنا فكان دوره بارزاً على سبيل التّماسك النّصيّ فيها، في إطار التّصوير (تصوير الإصابة بمشاعر الحبّ بأدوات حرب حقيقيّة).

<u>حذف شبه الجملة</u>: ومنه قول شاعرنا في صفة المعترك: [27] /الوافر/

ومُعْتَـــرَكٍ تُهَـــزُّ بِـــهِ المَنايـــا ذكُـــورَ الهِنْـــدِ فـــي أَيـــدي ذُكـــورِ

لَوَامِـــعُ يُبصِـــرُ الأَعمَـــى سَـــناها وَيَعْمَـــى دُونهـــا طَـــرْفُ البَصِـــيرِ

وخافِقَـــةِ الـــذَّوائبِ قَـــدْ أَقامَـــتْ علـــى حَمـــراءَ ذاتِ شـــباً طَرِيـــرِ

تُحَـــوِّمُ حَولهـــا عُقْبَـــانُ مَـــوْتٍ تَخَطَّفَـــتِ القُلُـــوبَ مِـــنَ الصُّـــدُورِ

بِيَـــومٍ رَاحَ فـــي سِـــرْبَالِ لَيْـــلٍ فَمـــا عُـــرِفَ الأَصِـــيْلُ مِـــنَ البُكـــورِ

وَعَـــيْنُ الشَّـــمْسِ تَرْنُـــو فـــي قِتـــامٍ رُنـــوَّ البِكْـــرِ مـــا بَـــيْنَ السُّـــتورِ

فَكَـــمْ قَصَّـــرْتَ مِـــنْ عُمْـــرٍ طَوِيْـــلٍ بِـــهِ وأَطَلْـــتَ مِـــنْ عُمْـــرٍ قَصِـــيْرِ!

نلاحظ في البيت الأخير حذف شبه جملة والتّقدير (وأطلت من عمرٍ قصير به)، والحذف هنا جاء في إطار مواءمة الوزن الشّعريّ على أنّه عامل رئيس، إلى جانب ارتباط هذا البيت على المستوى الدّلاليّ مع البيت الخامس (بـ يوم راح...)، واليوم يحيل على المعترك؛ أي يحيل على الارتباط مع البيت الأوّل (معترك)؛ فهناك ارتباط بين أجزاء النّص، وهذا الارتباط يدخل الإيجاز (إيجاز حذف شبه الجملة) في صلبه، بل ويسهم به، فالإحالة على البيت الأوّل من البيت الأخير يسهم في تماسك النّص على مستوى البناء، والمعنى على

[27] ابن عبد ربه: *الديوان*، ص96 .

السّواء، فعلى المستوى المعنويّ (تقصير العمر، وإطالته): الإبراز من خلال الإيجاز، وربطهما بالمعترك، من جهة، وباليوم في (البيت الخامس) من جهة ثانية، وربط هذا البيت (الخامس)، بالبيت التّالي تركيبيّاً عبر حرف (الواو)، ودلاليّاً (عبر ظروف الزّمن: فالليل يدلّ على زمن اليوم، وأيضاً: لفظ الأصيل، ليأتي لفظ الشّمس في البيت التّالي فيكون هناك ترابط زمنيّ؛ فكأنّ سلسلة زمنيّة متوالية ربطت هذين البيتين).

وعلى المستوى الصّرفيّ الصيغة الصّرفيّة (قصير: صفة مشبّهة) تدخل في صلب التّصوير في البيت الأخير واختتامه بها يفعّل دور الطّباق ليجعل طويل /ختام الشّطر الأوّل/ في مواجهة قصير /ختام الشّطر الثّاني/ لهذا البيت وهذه المواجهة ما كانت لتتمّ لولا الإيجاز فدخل في صلب تفعيل الطّباق على المستوى التّأثيريّ عبر جعله ختاماً لكلا شطري البيت، بما يزيد من طاقته البلاغيّة التّأثيريّة.

وعلى المستوى الصّوتيّ نلاحظ أنّ الإيجاز دعم الوزن الشّعريّ، وأسهم في الحفاظ عليه؛ من خلال اختتام البيت الأخير بحرف الرّاء، هذا الاختتام الذي يدعم الدّلالة من خصائص حرف الرّاء فهو يفيد " التّحرك والتّكرار والتّرجيع "[28]، ليكون دعم حرف الرّاء من خلال الإيجاز (دعم الضّبط الإيقاعيّ الوزني والنّغميّ) مسهماً في زيادة فاعليّة التّصوير الفنّيّ عموماً، فمثلاً التّصوير الفنّيّ (في البيت الرّابع: صورة القلوب من الصّدور)، تدخل في إطار التّصوير العام (وصف المعترك) وهي من الصّور التي تتضح قوّة عبر ارتكازها على عضو الحياة الرّئيس (وهو القلب)، وإسناده إلى لفظ (الموت)، ليحدث توافق تصويريّ مشبع بالطّاقة التّأثيريّة، فصورة خطف القلوب تحيل على الموت (الذي ذُكر في الشّطر الأوّل من هذا البيت)، ليساير هذا اللفظ الطّاقة التّصويريّة الفنّيّة والتي يدخل حرف الرّاء في محورها (لفظ الصّدور)، والذي يدعمه الإيجاز في البيت

[28] عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، ص84 .

الأخير، ليحدث ترابطٌ تأثيريٌّ من خلال التّصوير من جهة (ارتباط بين شطري البيت هنا)، ومن خلال الارتباط مع إيجاز حذف شبه الجملة في البيت الأخير.

لقد تآزرت المستويات التّركيبيّ، والدّلاليّ، والصّوتيّ هنا في دعم دور الإيجاز على الأصعدة كافّة، فقد دخل إلى عمق التّصوير الفنّيّ هنا (صورة الصّدور وارتباطها بصورة عين الشّمس في البيت الذي يليه عبر الفعل: ترنو /حرف الرّاء/، وارتباط هذا الشّطر مع الشّطر الثّاني للبيت ذاته عبر المصدر: رنوّاً على المستوى التّركيبيّ والنّغميّ /بوصفه جزءاً من الإيقاع الكلّيّ/)، كما أسهم في التّماسك النّصيّ من خلال التّرابط بين أشطر الأبيات من جهة، والأبيات من جهة أخرى، وأيضاً إسهامه في الإيقاع (دوره محوريّ فيه) عبر دعم إرساء الضّبط الوزنيّ الخليليّ (بوصفه جزءاً من الإيقاع العام في النّص الشّعريّ) .

خاتمة:

خلص البحث بعد هذه الدراسة التّحليليّة إلى النّتائج الآتية:

– يتنوّع الإيجاز عند شاعرنا بين إيجاز القصر، وإيجاز الحذف؛ إذ يدخل معظم أشعار ابن عبد ربّه الأندلسيّ، ويمكن اعتباره ركيزة من ركائز شعره، كما يتنوّع ارتكازه على نوعه الثّاني بأقسامه كافة (حذف المفرد، حذف الجملة، ....، وأقسامهما).

– يدخل الإيجاز البلاغيّ في صلب بلاغة اللغة الشّعريّة عند ابن عبد ربّه، إذ ترتكز عليه بعض الصّور، وتستمد طاقتها التّأثيريّة والفنّيّة عبر الارتباط به على مستوى اللغة العميقة.

– يؤدّي الإيجاز في بعض المواضع دوراً حيويّاً على صعيد التّماسك النّصّيّ؛ فيسهم في ارتباط أشطر بعض الأبيات، كما يسهم في ارتباط أبيات بذاتها في مواضع أخرى، ليكون جزءاً من الوحدة العضويّة لبعض قصائد شاعرنا.

– يسهم الإيجاز في دعم التّصوير الفنّيّ في قصائد شاعرنا بصورة عامّة؛ فيدخل في عمق بعض الصّور على اختلاف أنواعها، ويسهم في إطلاق طاقة بعضها الآخر، كما يؤدّي دوراً في ربط بعض الأساليب التي تدعم هذه الصّورة، أو تلك بما يسهم في زيادة الرّونق الفنّي، والجماليّ لهذا النّص أو ذاك.

– لقد تعاون الإيجاز مع الأساليب الأخرى في شعر ابن عبد ربّه على اختلاف أغراضه (غزل، مديح، وصف، ....)، كالنّداء، والقسم، ... بما يزيد من فاعليّة التّصوير، وتماسك النّص الشّعريّ ضمن الغرض العام في القصيدة.

المصادر والمراجع:

1- ابن رشيق، *العمدة*، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني الحلبي، ط1، مطبعة السعادة – مصر، 1325 هـ- 1907م .

2- ابن عبد ربه، *الديوان*، تحقيق: د. محمد التونجي، ط1، دار الكتاب العربي- بيروت، 1414هـ-1993م.

3- ابن منظور، *لسان العرب*، تحقيق: د. يوسف البقاعي؛ إبراهيم شمس الدين؛ نضال علي، ط1، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات – بيروت، 1426هـ – 2005م .

4- بالنثيا: انخل، *تاريخ الفكر الأندلسي*، تر: حسين مؤنس، د.ط، مكتبة الثّقافة الدّينية – مصر، د.ت.

5- عباس: حسن، *خصائص الحروف العربية ومعانيها –دراسة–*، د.ط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998 .

6- عبد البديع: لطفي، *التركيب اللغوي للأدب (بحث في فلسفة اللغة والاستطيقيا)*، د.ط، دار المريخ للنشر – الرياض، 1409 هـ، 1989م .

7- عتيق: عبد العزيز، *علم المعاني*، ط1، دار النهضة العربية- بيروت، 1430هـ- 2009م .

8- غرّة: محمد؛ فاعور: منيرة، *محاضرات في علم المعاني*، د.ط، منشورات جامعة دمشق، 1423 – 1424 هـ، 2003 – 2004 م.

9- كوين: جون، *النظرية الشعرية اللغة العليا*، تر: أحمد درويش، د.ط، دار غريب – القاهرة، د. ت.

10- معلوف: سمير، *حيوية اللغة بين الحقيقة والمجاز*، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، د.ط، 1996 .

11- *النكت في إعجاز القرآن (ضمن ثلاث رسائل في الإعجاز)*، تحقيق: محمد خلف الله، ود. محمد زغلول سلام، د.ط، دار المعارف – مصر، د.ت.