بحوث في اللغة العربية: نصف سنوية علمية محكمة لكلية اللغات بجامعة أصفهان

العدد ٢٥ (خريف وشتاء ١٤٤٣هـ / ١٤٠٠هـ.ش)، ص ١٤٥ ـ ١٦٢

المقالة: محكمة

دراسة أسلوبية في قصيدة *ميدان الشهداء* من ديوان *انسكابات الربيع العربي* للشاعر المصري المقاوم أحمد فرّاج العجمي[١]

جمال طالبی قره‌قشلاقی *

الملخّص

الأسلوبية منهج لغوي نقدي يحاول تفكيك بنية النص اللغوية ووصف مكوّناته والكشف عن أبرز سماته. تعني الأسلوبية بالكشف عن المكوّنات اللغوية للنصوص الأدبية واستكناه ما وراء الشكل له. هذه الدراسة عالجت، بالاعتماد على المنهج الوصفي ـ التحليلي، أبرز المستويات الأسلوبية، أي الصوتية، والنحوية، والبلاغية والدلالية، في قصيدة *ميدان الشهداء* لأحمد فرّاج العجمي؛ وهي قصيدة أنشدها الشاعر إبّان ثورة الربيع العربي في ٢٥ يناير عام ٢٠١١م بمصر، وفيها حرّض الشعب على الثورة والكفاح، كما نقد حسني مبارك وسلطته نقداً لاذعاً. ومن أهمّ ما توصّلت إليه الدراسة في المستوى الصوتي أن أصوات القصيدة المجهورة والشديدة غلبت على المهموسة والرخوة لطبيعتها الثورية؛ كما لاحظنا في المستوى النحوي تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم تكثيفاً لدلالة ما قدّم خاصي في لفظة "الآن". كشفت الدراسة على المستوى الصرفي تكثيف الأفعال المضارعة استحضاراً لواقع الحياة في المجتمع المصري، كما كشفت عن غلبة نوعين من الضمائر على صياغة القصيدة، وهما "نا ـ ك"؛ والضمائر أيضاً كانت تدور في ثنائية جدلية بين الشعب والسلطة، وأضفت كل منهما على القصيدة ثراء دلالياً وإيقاعياً؛ وعلى المستوى البلاغي، لاحظنا كثرة الجمل الإنشائية خاصة الجمل الندائية والاستفهام بـ"كم"؛ والمنادى في أغلبية الجمل الندائية إما الشعب للقيام بالثورة، وإمّا حسني مبارك للتنحي عن السلطة، كما وظّف الشاعر لفظة "كم" للإخبار عن واقع حياة الشعب المصري وعن تجربته الإنسانية؛ وفي المستوى الدلالي، لقد صارت مفردات القصيدة منسجمة مع مضمونها الذي يدعو إلى الثورة وتصوير مظالم السلطة، والأمل بالمستقبل وإسقاط النظام.

الكلمات المفتاحية: الشعر المعاصر، الأدب المقاوم، مصر، المستويات الأسلوبية، أحمد فرّاج العجمي

١ــ تاريخ التسلم: ١٣٩٩/٨/١١هـ.ش؛ تاريخ القبول: ١٣٩٩/١٢/٢هـ.ش.

* أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة فرهنگيان، أرومية، إيران Email: jamal_talebii@yahoo.com

Copyright©2022, University of Isfahan. This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/BY-NC-ND/4.0), which permits others to download this work and share it with others as long as they credit it, but they cannot change it in any way or use it commercially

HTTP://DX.DOI.ORG/10.22108/RALL.2021.125751.1333

١. المقدمة

شهدت كثير من البلدان العربية ـ عدا بعض دول الخليج الفارسي ـ منذ بدايات العقد الثاني من القرن الحالي ثورات شعبية وحركات احتجاجية أطلقت الأوساط السياسية عليها اسم "الربيع العربي". بدأت هذه الثورات من تونس في شمال إفريقيا وشملت كثيراً من البلدان العربية في الشرق الأوسط. كانت هناك أسباب سياسية واجتماعية شتى أدّت إلى نشوب نار الثورات، منها «أنّ معظم الدول العربية تمتلك سجلاً سيئاً في حقوق الإنسان، وذلك لاستبداد حكّامها وتشبثهم بالكرسي لعقود طويلة. فضلاً على ذاك، فإن وصولهم للحكم لم يكن بطريقة شرعية أصلاً، وكانت الأوضاع في هذه البلدان مزرية بسبب انتشار الفساد والركود الاقتصادي، وسوء الأحوال المعيشية، وعدم نزاهة الانتخابات وغير ذلك» (الحلي وحميد، ٢٠١٤م، ص ٤٣٥ ـ ٤٣٦).

كان لثورات الربيع العربي هدف واحد، وهو الإطاحة بالحكومات، وشعار واحد، وهو "الشعب يريد إسقاط النظام". وكثيراً ما كنّا نسمع آنذاك هذا الشعار وما يماثله في مواقع التواصل الاجتماعي يردّد بها الشعوب العربية، مثل: "عيش ... حريّة ... عدالة اجتماعية ... كرامة إنسانية"، وتتلخّص في هذه الشعارات مطالب الشعب والهدف من الثورات.

شهدت مصر مثل العديد من جيرانها العرب أحداث الربيع العربي عام ٢٠١١ رفضا للممارسات القمعية للدكتاتور السابق حسني مبارك لمدة تقارب ٣٠ عاماً، فقرّر في نهايتها التنحي عن الحكم وتسليمه إلى المجلس الأعلى للقوّات المسلحة. توجّه المصريون في شباط ٢٠١١ بعد سقوط نظام المبارك إلى صناديق الاقتراع فاختاروا محمد مرسي مرشح الأخوان المسلمين رئيساً للبلاد. لكن رئاسة مرسي على مصر لم تدم طويلاً، فبدأت الاحتجاجات من جديد على الساحة المصرية، فقام الجيش بقيادة عبد الفتاح السيسي بانقلاب عسكري عام ٢٠١٣م، فعزل مرسي من الحكم. ثمّ تولّى علي منصور رئيس المحكمة الدستورية رئاسة البلاد، وأخيراً، تولّى السيسي الحكومة بعد الانتخابات الرئاسية التي أجريت عام ٢٠١٤ للميلاد.

شكّلت ثورات الربيع العربي محوراً مهما من محاور أدب المقاومة في الآونة الأخيرة؛ لأنها أعطت الشعراء فرصة ليكونوا صوت الشعب والمستقبل الذي يتطلع إليها. والحقيقة أن الشعراء خاصة الملتزمين منهم كانوا يحاولون دائما ترسيخ الثورات الشعبية في ذاكرة الأمم والتغني بإنجازاتها، وتقديس الشهادة وشهدائها، وهذا ما تخشاه السلطات الاستبدادية والجائرة. ومن هذا المنطلق، بدأ الشعر يواكب ثورات الربيع العربي، فأثّرت أحداثها في إبداعات الشعراء مستحدثة رؤى وتطلعات جديدة أيقظت الضمائر الخاملة، وقد جعلتها تتحرك وتثور.

والحقيقة، أنّ شعراء ثورات الربيع العربي قلة قليلة، ولم يجمع شعرهم ضمن دواوين أو أنطولوجيات شعرية إلا ما نشرته أصحابه في المواقع الإلكترونية، فعبّروا عن مواقفهم بحرية كاملة وبعيداً عن أعين الرقابة. كان أحمد فرّاج العجمي الشاعر المصري المعاصر أحد هؤلاء الشعراء القلائل الذين نشروا ملفّ شعرهم الثوري في المواقع الإلكترونية وقنوات التواصل الاجتماعي.

إن الأسلوبية منهج نقدي حديث يحاول مقاربة النصوص الأدبية على المستويات اللغوية والأدبية بشكل يكشف ظواهرها الجمالية، ويحدد مميزاتها الأسلوبية التي تتميز بها عن غيره، وهي باختصار «علم يدرس نظام الغة ضمن نظام الخطاب» (الحربي، ۲۰۰۳م، ص ۱٤۱). يتميّز الشعر الثوري لدى العجمي بسمات أسلوبية خاصة بسبب تحفيز الناس على المشاركة في ساحات الاحتجاج من منظور اللغة والدلالة غالباً؛ وهذا قد جعلنا أن ندرس إحدى قصائده الشهيرة أسلوبيا لكشف الظواهر اللغوية فيها. هذه الدراسة تحاول بمنهجها الوصفي ـ التحليلي، تسليط الضوء على قصيدة *ميدان الشهداء* من منظور أسلوبي والإجابة عن السؤالين التاليين:

ـ ما الآليات الاسلوبية التي وظفها الشاعر في تشكيل بنية قصيدته؟

ـ ما الأبنية والظواهر اللغوية التي ارتكز عليها الشاعر في قصيدته؟

۱ـ۱. خلفية البحث

هناك بحوث كثيرة تناولت الأسلوب والأسلوبية، منها كتب ورسائل جامعية ومقالات علمية نذكر أهم ما حصلنا عليها:

كتاب *الأسلوبية والأسلوب*، لعبد السلام المسدي (۱۹۷۷م). هذا الكتاب تنظير للأسلوبية بين المكتسب والمنشود، وبحث عن المحاولات التنظيرية في العصر الحديث منذ شارل بالي[1]. يجد القارئ فيها المرتكزات التي بنى عليها عبد السلام تجربته النقدية الأسلوبية من خلال ثلاث دعائم أساسية هي المخاطِب والمخاطَب والخطاب.

وكتاب *الأسلوبية وتحليل الخطاب*، لمنذر عياشي (۲۰۱۵م). هذا الكتاب عالج التطور التاريخي الذي عرفه هذا العلم في علاقته باللغة والبلاغة القديمة، وعلم الأسلوب والمراحل التاريخية التي قطعها، والاتجاهات المتعددة التي سار فيها، والمدارس اللسانية التي احتضنته، والآفاق التي يمكن أن يحلق فيها في ضوء مستجدات العصر.

وكتاب *علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات*، لمحمد كريم الكوّاز (۲۰۰٤م). هذا الكتاب رصد مفهوم الأسلوب في التراث العربي الإسلامي، ودرس ثوابت الأسلوب في اللغة العربية كما عقد فصلاً لتطبيق الأسلوبية على الرواية والشعر والمسرحية ضمن دراسته ميادين الدراسة الأسلوبية.

وكتاب *الأسلوبية: مفاهيمها وتجلياتها*، لموسى سامح ربابعة (۲۰۰۳م). لقد بحث المؤلف فيه عن الأسلوب، وماهيته، وانحراف المصطلح نقدياً، كما خصص فصلاً لدراسة الأسلوب والغرابة لدى عبد القاهر الجرجاني.

ودراسة *ديوان أغاني إفريقيا لمحمد الفيتوري: دراسة أسلوبية*، لزينب منصورى (۲۰۱۱م). هذا البحث درس شعر الفيتوري في ثلاثة مستويات صوتية وتركيبية ودلالية وكشف عن سماته الأسلوبية.

أنجزت بحوث أسلوبية لا تعدّ ولا تحصى حول الدواوين والقصائد الشعرية للشعراء في غير المجال الذي نحن بصدده. وأما بالنسبة إلى دراستنا فلم نجد شيئاً ذي بال بعد البحث والتنقيب في الكتب والمجلات والمواقع الإلكترونية إلا البحث التالي: *شعر أحمد فراج العجمي: اتجاهاته وخصائصه الفنية*، لمحمد محمد مصطفى حفني (۲۰۱۷م)، وهي رسالة الماجستير بجامعة الأزهر، نوقشت عام ۲۰۱۷م، ولم تنجز بعد.

1 .Charles Bally

٢. تحديد الظاهرة الأسلوبية ودلالتها

الأسلوبية ـ باعتباره فرعا من فروع اللسانيات الحديثة ـ منهج نقدي يسعى إلى مقاربة الآثار الأدبية من خلال رؤيته إلى نسيجها اللغوي، وهي تبحث عن ظواهر اللغة في تلك الآثار ابتداء من علم الصوت[١] حتى علم الدلالة[٢].

للأسلوبية مكانة متميزة في الدراسات النقدية؛ لأنّها تسعى إلى تحليل بنية النص الأدبي وإظهار قيمتها الجمالية والفنية من منطلق لغوي يرصد السمات والخصائص اللغوية له. وقد ظهرت لها تعريفات متعددة، فعرّفها الباحثون بأشكال مختلفة متأثّرين بمناهجهم اللسانية والأدبية، مما جعلتها تواجه إشكالية كبرى في التعريف. يرى بيير جيرو[٣] أن الأسلوبية «استخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غايات أدبية ويتميز في النتيجة من القواعد التي تحدد معنى الأشكال وصوابها» (د.ت، ص ٩). يعتبر شارل بالي مؤسس الأسلوبية في العصر الحديث وقد عدّها من فروع علم اللغة. فرأى أنّ مهمة العالم اللغوي هي البحث عن تلك القوانين اللغوية التي تحكم عملية اختيار المبدع اللغوي. أما عن وظيفة المحلل الأسلوبي عنده فهي القبض على القوانين الجمالية التي تحكم عملية الإبداع الأدبي (قاسم، ٢٠٠١م، ص ٤٠).

هكذا نلاحظ أن الأسلوبية ارتبطت من منظوره بالعلم الذي يقوم بتحليل بنية النص اللغوية، واستكشاف أسرارها للقارئ. يعدّ عبدالسلام المسدى رائد الأسلوبية في العالم العربي، فعرّفها بأنها «علم تحليلي تجريدي يرمي إلى إدراك الموضوعية في حقل إنساني عبر منهج عقلاني يكشف البصمات التي تجعل السلوك الألسني ذا مفارقات عمودية» (١٩٧٧م، ص ٣٣). فعقد المسدى بها التعريف علاقة وطيدة بين الأسلوبية واللسانيات؛ إذ جعل لبعض المنطلقات الأساسية في تعريف الأسلوبية بعداً لسانياً. ويرى البعض أن الأسلوبية «علم يهدف إلى دراسة الأسلوب في الخطاب الأدبي وتحديد كيفية تشكيله وإبراز العلاقات التركيبية لعناصره اللغوية» (السد، ١٩٧٧م، ص ٢٣٩).

نلاحظ أنّ تعدد تعاريف الأسلوبية لدى الباحثين نبع غالباً من الاختلاف حول تفسير النص الأدبي من جانب، وحداثة هذا العلم بتنوع مفاهيمه ودلالاته من جانب آخر. ومن خلال التعاريف الكثيرة للأسلوبية التي ذكرنا بعضها، يمكن القول إن التعريف القائل بأن الأسلوب «هو أية طريقة خاصة لاستعمال اللغة، حيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة لكاتب، أو مدرسة، أو فترة زمنية، أو جنس أدبي ما» (أبو العدوس، ١٩٩٩م، ص ١٦١)، يبدو تعريفا مقبولا لدى الكثيرين، وإن عبر عن مضمونه بألفاظ مختلفة. فمجمل القول أن الأسلوبية تهدف إلى التحليل اللغوي لبنى النصوص الأدبية.

٣. نظرة موضوعية عامّة على قصيدة *ميدان الشهداء*

أحمد فراج العجمي شاعر مصري ولد ١٩٧٧ في القاهرة صدر له اثنا عشر ديوانا شعريا، وهو يكتب الشعر والقصة والرواية. تعدّ مجموعة *زلزلة الظلام* (٢٠٠٣م)، *ونور وسراب* (٢٠١٠م)، *ومدارج النور* (٢٠١٠م)، من روائع مجموعاته الشعرية، كما أن ديوان *انسكابات الربيع العربي*، من أجمل دواوينه التي يغلب على قصائدها الاتجاه السياسي والحس الوطني والقومي (أحمد فراج العجمي، د.ت).

1. Phonology
2 .Semantic
3 .Pierre Giraud

إن السلطات السياسية الجائرة تخشى غالباً سلطة الشعر والكلمة خاصة في أزمنة الاضطراب والثورة؛ لأنّه سلاح يثير خشيتها، ويقدر أن يؤلب الرأي العام وينشر الأفكار الثورية ويشعل الحماس في ضمير الشعب. كان الشعراء المهتمون بثورات الربيع العربي قد جمعتهم سمة مشتركة في بداياتها، وهي الالتزام بقضايا الشعب العربي. تعد قصيدة *ميدان الشهداء* من جملة تلك القصائد الثورية الملتزمة للشاعر المصري أحمد فرّاج العجمي.

ولم يكن مستغرباً أن تحمل هذه القصيدة كلمة "الميدان"، عنوانا لها تبعاً لما تختزن هذه الكلمة من معانٍ ودلالات؛ إذ بدأت كثير من الثورات في العالم العربي من الميادين. والقصيدة تتألف من تسعين بيتاً على شكل القصيدة العمودية والتفعيلية وفي بحر مجزوء الكامل، وهي تختلف عمقاً ومضموناً عن الشعر المتلزم لدى شعراء الحداثة الثورية.

تكون الثورة ـ وتحديداً الثورة المصرية ـ والدعوة إلى صحوة الشعب المصري، ومواجهة الأنظمة الاستبدادية القمعية تشكّل المرتكزات الفكرية للقصيدة، كما يبدو من الأبيات التالية:

هُبّـــوا فَهـــذا الأفْـــقُ زُورُ وَتَبَـــرَّؤوا مِنْـــه وَثُـــوروا
هَيّـــا إلـــى أفْـــقٍ جَديـــ ـــدٍ حَيْـــثُ تَـــأْتَلِقُ الزُّهـــورُ
إنَّ المَلايـــينَ اسْـــتَفا قَـــتْ لَـــيْسَ يُرْهِبُهـــا الفُجـــور
الآنَ فـــي الشّـــرْقِ اسْـــتَفا قَ ضِـــياؤُهُ وَلَـــهُ زَئيـــرُ
الآن تَصْـــحُو أُمّتـــي وَيُلَفُّهـــا الأَمَـــلُ الطّهـــورُ

(٢٠١٣م، ص ٩).

ولقد طغى على القصيدة، الحب الوطني والحس الثوري، فهتف الشاعر فيها بحبّ بلده والفخر به، وأثار الحماس مترنّماً بمعاني الثورة والحرية مشيداً بدور الشعب في اتخاذ قرار الثورة، مؤمناً بتحقيق النصر، وزوال الظلم، وانتصار إرادة الشعب:

يـــا أيُّهـــا الشّـــعْبُ الأَبَـــ ـــيّ مَـــداكَ فـــي قَلْبـــي كَبيـــرُ
شَـــعْبُ الحَضـــارتِ الّـــذي يَهَـــابُ المَعـــالي أو يُعيـــرُ
الشَّـــعْبُ قَـــدْ أخَـــذَ القـــرا رَ فَلَـــنْ تُحَصّـــنَك السّـــتورُ
هيّـــا أَميطُـــوه فَمِـــنْ ليـــلِ العَـــذابِ يَفـــيضُ نـــورُ
لـــنْ يُهْـــدِرَ الشّـــعْبُ المَـــدى أبَـــداً قـــدِ انْفَجَـــرَ الزَّفيـــرُ
وَالظُّلْـــمُ حَتْمـــاً زائـــلٌ وَدَوائـــرُ الـــدُّنْيا تَـــدورُ

(المصدر نفسه، ص ٩).

وكثيراً ما يخاطب الشاعر حسني مبارك مهدّداً إيّاه:

لا تَعْتَصِـــمْ بِـــالزُّورِ قَـــدْ أُغْرِقْـــتَ لا أحـــدٌ يُجيـــرُ
اذْهَـــبْ فَمـــا أبْقَيـــتَ فيـــ ـــنا غَيْـــرَ قَلْـــبٍ يَسْـــتَجيرُ
ارْحَـــلْ فَقَـــدْ أَبْقَيـــتَ عـــار راً لَـــيْسَ تَمْحُـــوه الـــدُّهورُ

(المصدر نفسه، ص ١٢).

ومجمل الكلام، أنّ قصيدة *ميدان الشهداء* تعدّ من أبرز القصائد الثورية في ديوان *انسكابات الربيع العربي* وتمثّل الوطنية والدعوة إلى الثورة أهم محاورها. لقد حاول الشاعر بعاطفته الصادقة وأحاسيسه المرهفة إذكاء روح الثورة لدى الشعب المصري لمواصلة احتجاجاته.

٤. المستوى الصوتي في قصيدة *ميدان الشهداء*

قسّم العلماء تحليل اللغة إلى مستويات مختلفة، وأوّل هذه المستويات وأبرزها المستوى الصوتي أو البنية الصوتية. يرى الباحثون أنّ «المادة الصوتية تكمن فيها الطاقة التعبيرية ذات البعدين الفكري والعاطفي، وإذا ما توافقت المادة الصوتية مع الإيحاءات العاطفية المنبعثة من مكانها لتطفوا على سطح الكلمة لتتناسق مع المادة اللغوية في التركيب اللغوي. فإنّ فاعلية الكشف الأسلوبي للتعبير تزداد لتشمل دائرة أوسع تضمّ التقويم بالإضافة إلى الوصف» (أبو العدوس، ٢٠٠٧م، ص ١٠٠ ـ ١٠١).

٤ـ١. الموسيقى والإيقاع الخارجي

تقوم موسيقى الشعر العربي، خاصة الشعر العمودي على الوزن والقافية، باعتبارهما إطاراً خارجياً لها؛ إذ «لا يمكن للشعر العربي أن يكون شعرا بمعناه الحقيقي بمجرد الوزن، فالوزن والقافية متكاملان لا يستقيم أحدهما بدون الآخر» (خلوصي، ١٩٦٢م، ج ٢، ص ٥).

٤ـ١ـ١. الوزن

لقد اختلف النقاد حول علاقة الوزن بموضوع القصيدة، ومناسبتها لبعض المعاني والأحوال النفسية؛ فرأى البعض أنّ هناك علاقة بين الوزن والموضوع الذي يختاره الشاعر. «فإذا أراد كلّ شاعر بناء قصيدة، مخّض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرا، وأعد له ما يلبّسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه» (ابن طباطبا، د.ت، ص ٧٨).

وهذا يعني أنّ البحور العروضية ترتبط ارتباطا وثيقا بالحقول الدلالية. يتألّف ديوان *انسكابات الربيع العربي* من ٤٣ قصيدة، وظهر لنا بعد دراسة بحوره الشعرية وإحصائها أنّ البحر الكامل يستغرق أكثر من ٤٠% من قصائده، ومنها قصيدة *ميدان الشهداء*، التي أنشدها في مجزوء الكامل، ومطلعها:

هُبُّـــوا فَهَـــذا الأَفْـــقُ زورُ وَتَبَـــرّؤوا مِنْـــه وَثـــوروا

(٢٠١٣م، ص ٩).

وقصيدة أخرى له في البحر الكامل، عنوانها *دماء على جسر الحرية* التي أنشدها في جمعة الغضب ٢٠١١/٠١/٢٨ في أحداث جسر قصر النيل، والتي مطلعها:

الجِسْـــرُ نـــاءَ بصَـــيْحَةِ المَقْتـــولِ وَالشّـــعْبُ يَسْـــعى لِلْغَـــدِ المَـــأمولِ

(المصدر نفسه، ص ١٨).

ولعلّ «مرد ذلك إلى طبيعة المرحلة (مرحلة الثورة)، فالشارع المصري يستشيط غضباً، وهو في أوج تحدّيه للظلم والطغيان، وميدان التحرير وغيره من الميادين يعجّ بملايين الثائرين. كلّ ذلك تتطلّب شعرا خطابياً يلهب حماس الجماهير، ويشحّذ

هممهم، ويوجّه الثورة إلى طريقها الصحيح، .. فوجد الشعراء في البحر الكامل ضالّتهم؛ فهو أكثر بحور الشعر جلجلة وحركات، وفيه لون من الموسيقى يجعله فخماً جليلاً مع عنصر ترنّمي ظاهر» (ريان، ۲۰۱۳م، ص ١٦).

٤ـ١ـ٢. القافية والروي

تعد القافية من الظواهر الأسلوبية الفاعلة في تشكيل بنية الإيقاع الخارجي للقصيدة، وهي مجموعة من مقاطع صوتية يلزم تكرارها في أواخر الأبيات الشعرية محدثة نغمات إيقاعية في فترات زمنية منتظمة. والقافية تحسب «من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن قبله مع المتحرك الذي قبل ذلك الساكن» (اليازجي، ۱۹۹۹م، ص ۱۳۹). وللروي مكانة مميزة بين حروف القافية و«هو الحرف الذي تبنى عليه القصيدة» (المصدر نفسه). وقد اختار الشاعر حرف "الراء" رويّاً لقصيدته، وهو «صوت تكراري مجهور، يخرج من حيز الاسنان والشفتين، وأبرز خصائصه الشدة في السمع» (أنيس، ۱۹۸۷م، ص ٦٦).

والفرّاج باختياره هذا الحرف للروي يحرص أن يكون خطابه الشعري ملائماً مع غرضه الشعري ومؤثراً في الجمهور المصري لما فيه من الشدة في السمع. من جانب آخر، أنّ "الراء" باعتباره من الحروف الخفيفة، سهلة للحفظ والإلقاء وهي ملائمة لواقع الثورة. وظهر لنا بعد دراسة القافية في القصيدة أن الحروف قبل الروي كلّها من حروف المدّ، مثل: النسور، والزهور، والصبور، والحبور، والمستنير، والقصير، والأسير، والطهور و.... وهذا أعطى القافية وضوحاً دلالياً لإطالة الوقوف في نهاية الأبيات؛ ومن هنا جاءت القافية متناسقة مع حالته الشعورية والمتمثلة في التطلع إلى الحرية والانعتاق من الاستبدادية الجائرة.

٤ـ٢. الموسيقى الداخلية

لا شك أنّ الموسيقى الخارجية المتمثلة في الوزن والقافية لها دور بارز في تشكيل القصيدة، وهي سمة مشتركة بين الشعراء كلّهم. أما الموسيقى الداخلية فهي سمة تميّز أسلوب شاعر عن آخر، وهي مجموعة من العناصر التي تساهم مجتمعة في تقوية المعنى وإبرازه. ونعني بالموسيقية الداخلية «ذلك النظام الموسيقي الخاص الذي يبتكره الشاعر دون الارتكاز على قاعدة مشتركة وملزومة تحكمه، إنّما يبتدعه الشاعر ويتخيّره ليتناسب وتجربته الخاصة، فهو كل موسيقى تتأتى من غير الوزن العروضي والقافية» (الصباغ، ۱۹۸۵م، ص ۱۷۱).

٤ـ٢ـ١. جهر الأصوات وهمسها

يعد علم الأصوات اللبنة الأولى لأية دراسة لغوية؛ لأنّ «الأصوات ألوان الكاتب؛ ولا بدّ له أن يختار تلك الأصوات التي تلفت بقوّتها الانتباه، وتستحوذ بملامحها المميزة على الأذهان؛ وتناسب مضمون نصه، وتشحن معانيه، وتصبغه بتآلفها بصبغة جمالية جذّابة؛ فتحمل بذلك كلّه، مايريد الكاتب إيصاله على أتمّ حال، فارضةً سيادتها على المتلقي» (عناد أحمد قبها، ۲۰۱۱م، ص ۲۵). والأصوات تنقسم إلى نوعين متميزين: مجهورة أو مهموسة:

ـ الأصوات المجهورة[1]: أصوات يهتزّ معها الوتران الصوتيان. وقد حصرها اللغويون في الحروف التالية: ب / ج / د / ذ / ر / ز / ض / ظ / ع / غ / ل / م / ن. وتضاف إليها أصوات اللين، أي: "الألف، والواو، والياء" (أنيس، ۱۹۸۷م، ص ۲۲)؛

ـ الأصوات المهموسة[2]: أصوات لا يهتزّ معها الوتران الصوتيان، وهي عبارة عن الأصوات التالية: ت / ث / ح / خ / س / ش / ص / ط / ف / ق / ك / ه (المصدر نفسه).

1 .Voiced

2 .Voiceless

تعتبر الأصوات المجهورة والمهموسة وحدات صوتية ويوفّر انتشار كلّ منهما في النص ظلالاً من المعاني. تقتضي طبيعة اللغة ووظيفتها أن تكون أغلبية حروف اللغة من الحروف المجهورة، إلا أنّ نسبة «شيوع الأصوات المجهورة أكثر من الأصوات المهموسة؛ ذلك حتى يتحقق للغة عنصرها الموسيقي ورنينها الخاص بالأصوات؛ لأن الجهر يعطي لرنين الصوت نغمته» (مقلد، د.ت، ص ٦٠).

كشفت الدراسة الإحصائية للحروف المجهورة في قصيدة *ميدان الشهداء*، عن نسبتها المرتفعة مقارنةً بالحروف المهموسة. وهذا أمر طبيعي كما أشرنا إليه، إلا أنّ هذه النسبة المرتفعة في القصيدة تدلّ على أنّ فراج العجمي أراد بهذا التوظيف الدعوة إلى الثورة ورفض الظلم، وتغيير الواقع السياسي الفاسد، ورفع صوته عالياً حتى يسمعه السلطة الحاكمة؛ ولذلك كان استخدام الحروف المجهورة ملبياً لحاجته وموفياً بغرضه كالأبيات التالية:

نَخَـــــرتْ بِأَضْـــــراسِ النِّظـــــا ... مِ مَطـــــامِعٌ وَهـــــوىً أثيـــــرِ

مِـــــنْ بَعْـــــدِما انْحَـــــطّ الفَســـــا ... دُ الآنَ نَشْـــــــــهدُهُ يَطيـــــــــرُ

وفي الجدول التالي، نلاحظ تواتر الحروف حسب الجهر والهمس ونسبتها المئوية:

	عدد التواتر	النسبة المئوية
الأصوات المجهورة	١٤٢٤	%٦٨
الأصوات المهموسة	٦٧٠	%٣٢
مجموع الأصوات	٢٠٩٤	

٤ـ٢ـ٢. شدّة الأصوات ورخاوتها

يقال لصوت حرف ما إنه شديد، إذا كان النفس معه ينحبس عند مخرجه؛ وذلك بضغط الأعضاء التي تحدثه على بعضها. حتى إذا انفصلت فجأة، حدث الصوت كأنه انفجار. والأصوات الشديدة عبارة عن: ب / ت / د / ط / ض / ك / ق؛ ويضاف إليها حرف "ج" القاهرية (أنيس، ١٩٨٧م، ص ٢٤). والحروف الرخوة هي التي لا ينحبس فيها النفس، وهي عبارة عن: س / ز / ص / ش / ذ / ث / ظ / ف / ه / ح / خ، ويضاف إليها حرفا ع / غ (عمر، ١٩٨١م، ص ٢٧٩). فبعد عملية إحصاء الأصوات في القصيدة، حصل لنا الجدول التالي:

	عدد التواتر	النسبة المئوية
الأصوات الشديدة	٥٦٢	%٥٣/٣
الأصوات الرخوة	٤٩٤	%٤٦/٧
مجموع الأصوات	١٠٥٦	

يبدو من نتائج الإحصاء أنّ الأصوات الشديدة أكثر من الأصوات الرخوة بنسبة ٥٣%، وهذا طبيعي؛ لأنّ القصيدة تتمحور حول الثورة والدعوة إليها، وهي تتطلب من الشاعر أن يختار أصواتا شديدة جهورية ليعلن رسالته في المجتمع، وهذا ما يظهر للقارئ في الأبيات التالية خاصة في مفردات، مثل: "لقّن، وقلب كسير"، لاحتوائها على الحروف الشديدة، وقدرتها في النطق:

لَقِّـــــنْ فُـــــؤادَ الكَـــــوْنِ أنّ ... دِماءَنـــــا نـــــارٌ وَنـــــورُ

الثّـــــــورةُ الخَضْـــــــراء قَـــــــدْ وُلِـــــدَتْ فَمـــــا قَلْـــــبٌ كَســـــيرُ

(۲۰۱۳م، ص ۹).

٥. المستوى النحوي

تبحث الدراسات الأسلوبية على المستوى النحوي أو التركيبي عن غلبة بعض أنواع التراكيب على النصوص الأدبية، مثل: التراكيب التي قدّم فيها جزء من الجملة او أخّر لغرض دلالي. وبهذا، تكشف الأسلوبية عن العلاقات النحوية والانسجام الداخلي للنص.

٥ـ١. التقديم والتأخير

تقديم ما حقّه التأخير وتأخير ما حقّه التقديم سمة أسلوبية له أغراض بلاغية وجمالية متعددة. ومما تجدر الإشارة أنّ الدراسات الأسلوبية لا ترصد هذه الظاهرة رصداً شكلياً فحسب، بل تعني بالدلالات الناتجة عنها. وظهرت لنا بعد إحصاء هذه الظاهرة النحوية في قصيدة *ميدان الشهداء* أنها بلغت أكثر من ثلاثين مرّة، حيث أعطت القصيدة دلالات بلاغية تلائم مضمونها الثوري. فعلى سبيل المثال، نأتي ببعض أمثلة من ذلك حتى يتبين للقارئ مدى هذه الظاهرة النحوية. عندما يتحدّث الشاعر عن مصر وأمجاده، يقول: «إنّ العلا بك يستَجير» (۲۰۱۳م، ص ۹). واضح أنّه قدّم الجار والمجرور "بك" على متعلقه "يستجير"، وأفاد بذلك تخصيص العلوّ على وطنه، والتركيز على أن المجد للوطن وحده. وعندما يصف نجاح ثورة الربيع العربي بمصر وإطاحته بسلطة حسني مبارك، فاستفاد من التقديم قائلاً: «وعلى دماء حرّة ولد الزمانُ المستنير» (المصدر نفسه، ص ۱۰)، ليؤكّد على أنّ الثورة لا تنتصر إلا بدماء الشهداء، ودم الشهيد هو المعوّل عليه في الثورة.

وهذا أسلوب قصر أراد الشاعر أن تكون دماء الشهداء أوّل ما يقع عليه نظر القارئ؛ لأنّه يعرف ما لهذه اللفظة من أثر في وجدان الشعب المصري بعد سنوات طويلة من الظلم والاستبداد. وفي عبارة «في ليلنا كم عربدَ الطغيانُ» (المصدر نفسه)، قدّم الشاعر "في ليلنا" على متعلقه للتركيز على الأيام الماضية المليئة بالظلم، والتي كانت السلطة تضغط على الشعب. وفي عبارة «الآن تَصحو أمتي» (المصدر نفسه، ص ۱۱)، قدّم العجمي "الآن" على متعلقه ليحرّض الشعب المصري على الثورة مؤكّداً على أنّ زمن الثورة "الآن" لا "الغد" حتى لا يفوت الزمن.

٦. المستوى الصرفي

تهتمّ الأسلوبية على المستوى الصرفي، بدراسة الكلمات وصورها لأغراض معنوية. ومن أهم أبواب الصرف التي درسناها ههنا هو أزمنة الأفعال والضمائر لكثرة حضورهما في القصيدة:

٦ـ١. الأزمنة الواردة في القصيدة

الجملة الفعلية لا بدّ أن تقترن بزمن معين؛ لأن الزمن هو الاصل في الأفعال، و«كلّ صيغة تفيد معنى ودلالة معينة، فصيغة الماضي مثلاً تفيد إتمام حدود شيء في زمن الماضي، أما المضارع فإنها تفيد احتمال حدوث شيء في زمن الحاضر» (عتيق، ۱۹۷۰م، ص ۵۱). تمثّلت الأفعال التي جاءت بصيغة المضارع أكثر من ٤٥% من مجموع الأفعال بعد عملية إحصاء الأفعال. وليس هذا الأمر مستغرباً؛ لأن غلبة الأفعال المضارعة «عامّة في معظم النصوص الأدبية التي هي من جنس الشعر وما ذلك إلا

لأن المرء يفكر أبدا انطلاقا من حاضره؛ من أجل ذلك، نجد هذا الحاضر يطغى في النصوص الأدبية على الماضي والمستقبل معاً» (مرتاض، د.ت، ص ٢٦).

الفعل	العدد	النسبة المئوية
الماضي	٧٠	%٤٤/٥٨
المضارع	٧١	%٤٥/٢٢
الأمر	١٦	%١٠/٢٠
المجموع	١٥٧	

وهذه النسبة حسب الأفعال الموجودة في القصيدة باعتبار أنّ الأفعال المضارعة يدلّ زمنها على الحاضر، وهو رمز مهم في أنّ الشاعر يستحضر واقع المجتمع المصري، كما أنه يعتبر ظلّ وقوع الأحداث وتغيرها. أما بالنسبة إلى الأفعال الماضية فقد وردت بنسبة ٤٤%، وهي تدلّ غالباً الأحداث التي جرت بمصر أيّام سلطة حسني مبارك، فتأتي لاسترجاع أحداث ماضية والتذكير بها، وهذا ما فعله فرّاج في قصيدته بشكل رائع، مثل: "كم قَد صبرتَ"، و"تدفّقت أرواحهم"، و"كم تأمّل شعبنا"، و"طغى الفتور"، و"انحطّ الفساد". والفاعل في الأفعال الماضية هو الشعب المصري، وكأنّ الشاعر أراد سرد الحوادث الماضية، والآهات التي تنفسّها الشعب في فترة السلطة الحاكمة. وكثيراً ما نرى أنّ حسني مبارك هو الفاعل، مثل: «تنكّر للحياة، قد أُغرقتَ، ما أبقيت فينا غير قلب يستجير، تركتَ لبّ الداء يستشري، ورّثت للتجار شعباً، أحرقتَ قلب المَجدِ، غيّبتَ وعيَ الشعب، وأدتَ أحلاماً، أشقيتَنا، أبقيتَ عاراً، أرهقتَنا، سلبتَ حاضرنا» (٢٠١٣م، ص ٩). ودلالة الأفعال الماضية كما يرى القارئ دلالات سلبية نسبها الشاعر إليه. وأمّا صيغة الأمر فقد وردت بنسبة ١٠%، وكثيراً ما نرى أنّ المخاطب في أفعال الأمر كالأفعال الماضية، إمّا الشعب المصري وإمّا حسني مبارك. ونرى الشاعر يكثّف في مطلع قصيدته من أفعال الأمر، ويستنهض الشعب للثورة على السلطة:

هُبّـــــوا فَهـــــذا الأفْـــــقُ زُور وَتبَـــــرَّؤوا مِنْـــــه وَثُـــــوروا

(٢٠١٣م، ص ٩).

والواقع أنّ توظيف فعل الأمر في مطلع القصيدة يعكس الحالات النفسية للشاعر، والتي يتميّز في ثقته بنفسه وأنّه قادر على التأثير في المتلقّي. وأنشد في خطابه لحسني مبارك مكثفاً فعل الأمر:

ارْحَـــلْ فَقَـــدْ أَبْقَيـــتَ عـــا راً لَـــيْسَ تَمْحـــوه الـــدُّهورُ

وَاتْـــرُكْ مِـــنَ الخَيْـــراتِ نَـــذ راً تَرْتَـــوي مِنْـــه الثُّغـــورُ

(المصدر نفسه، ص ١٤).

وقد جاءت أغلب أفعال الأمر مشحونة بالحماس والثورة، مثل: "هبّوا، وتَبرّؤوا، وثُوروا، واسأل، واذهب، وارحل، وهيّا، واترك".

٦ـ٢. الضمائر

يعدّ الضمير بنية شكلية تمثّل محور الجهة الناطقة في بناء القصيدة، سواء أدلّ على المتكلّم أم المخاطب أم الغائب (كنوني، ١٩٩٧م، ص ١٨٥). لا تخلو قصيدة أنواع الضمائر الثلاثة، أي الغائب، والمخاطب والمتكلم، إلا أنّ كلّ قصيدة تتميّز بتراكم نوع معيّن من الضمائر. ويلحظ من خلال قراءة قصيدة *ميدان الشهداء*، توظيف فرّاج العجمي لهذه الظاهرة الأسلوبية. وقد ورد

الضمير بأنواعه الثلاثة ١٠٤ مرّة في القصيدة، غير أنّ ثمّة ضمائر من نوع معيّن تتراكم على طول القصيدة، بحيث تسهم في تكوين البنية الدلالية للنصّ.

واللافت للنظر في القصيدة أنّ العجمي ركّز على ضمير "نا" ١٨ مرّة، وضمير "تَ، وكَ" بدلالة واحدة ٣٢ مرّة. تكشف الصياغة اللغوية عن الموقف الذي تعيشه الذات الجمعية التي استبدلها الشاعر بالذات الفردية، فقال: "يدفعنا، وستحملنا، وأفقنا، ودماءنا، وشعبنا، وزهراتنا، وليلنا، وسوآتنا، ونفوسنا، وأحلامنا، وأشقيتنا، وأرهقتنا". وواضح أنّ العجمي استبدل ـ أحياناً كثيرة ـ ضمير المفرد "ي" بضمير المتكلّمين "نا"، ليثبت وطنيته ويعلن أنّه وقف بجانب شعبه في ثورته على السلطة الطاغية.

فبهذا، استطاع أن يؤكّد أنّه لا انفصام بينه وبين شعبه. والضمير المخاطب "تَ، وكَ" يشكّل ثلث الضمائر في القصيدة، وكلّ ذلك مرجعه حسني مبارك، مثل: "يصهرُك، ورحلتَ، وأُغرقتَ، وما أبقيتَ، وتركتَ، وورّثتَ، وأفنيتَ، وغيّبتَ، وأشقيتَ، وأدتَ، ومبشّرك، و...". وبهذا أقام الشاعر ثنائية جدلية بين "نحن وأنت"، فيمثّل "نحن" الشعب المضطهد، ويمثّل "أنت" السلطة الحاكمة.

٧. المستوى البلاغي

إنّ القارئ في أي عمل أدبي يمكن أن يلحظ كثيراً من الظواهر البلاغية، مثل: التشبيه، والكناية، والاستعارة والجناس. والواقع أنّ الأسلوبية تعتني في دراسة المستوى البلاغي بالظواهر البيانية والمعنوية والبديعية التي تكثر في العمل الأدبي. وبهذا، لا نقدر أن نعتبر وجود نموذج أو نموذجين من التشبيه أو الكناية في النصوص الأدبية سمة أسلوبية.

وأما في قصيدة *ميدان الشهداء*، فنرى انحسار بعض ظواهر بلاغية، مثل: التشبيه، والكناية، والجناس؛ فلذلك نغمض العين من دراستها وفقاً لما وضحناه. والظواهر البلاغية التي تمثّل سمة أسلوبية في هذه القصيدة هما نوعية الجمل والاستعارة بتواترهما الكثيرة.

٧ـ١. الجملة الإنشائية

لا يقوم البناء اللغوي للنصوص الأدبية على نمط واحد من الجمل، بل تتفاعل كلّ من الجمل الخبرية والإنشائية داخلها لخلق البنى الإيقاعية والدلالية. وفي قصيدة *ميدان الشهداء*، نلحظ بوضوح أن الأساليب الإنشائية، مثل: النداء، والاستفهام، و... أصبحت سمة أسلوبية، رغم غلبة الجمل الخبرية عليها.

٧ـ١ـ١. النداء

يلعب النداء دورا هاما في بناء هيكل القصيدة؛ إذ يشكّل المحور الأساسي الذي يرتكز عليه بناء القصيدة، كما أنّه يلعب بتكراره دورا بارزا في التكثيف الموسيقى في القصيدة. والنداء من الظواهر الأسلوبية الهامة في قصيدة *ميدان الشهداء* بأداة النداء "يا". وبعد إحصاء الجملات الندائية التي تبلغ اثنتي عشرة جملة، ظهرت أنّ الشعب المصري والسلطة الحكمة كانا مناديين في كثير منها كالنداءات التالية:

يـــــا أيّهـــــا الشّـــــعْبُ الأَبَـــــــ ـــــيّ مَـــــداك فـــــي قَلبـــــي كَبيـــــرُ

(٢٠١٣م، ص ٩).

يـــــا صُـــــبْحُ كَـــــمْ صَـــــبَرَ الضـــــيا ءُ لَعَـــــلَّ لَيْـــــلَ الظُّلـــــمِ بُـــــورُ

(المصدر نفسه، ص ١٠).

يـــــا مَـــــنْ تَنَكّـــــر للشُّـــــمو سِ الآنَ يصْـــــــــهَرُكَ الحَـــــــــرور

(المصدر نفسه، ص ١٢).

يـــــا مَـــــنْ تَنَكّـــــرَ للحَيـــــا ةِ رَحَلـــــتَ والـــــدُّنيا غُـــــرورُ

(المصدر نفسه).

يـــــا مَطْـــــبَخَ التَّخْطـــــيط أَمْـــــ ـــــسِ تَرَنَّحَـــــتْ فيـــــك القُـــــدورُ

(المصدر نفسه).

ومن الطبيعي أن يكون الشعب والسلطة مخاطب الشاعر؛ لأنّه يدعو حسني مبارك باستبداده ومؤمراته بحقّ الشعب من جانب، ويدعو الشعب المصري بالقيام بالثورة من جانب آخر مركّزاً على موقع مصر الغالي في قلوب المواطنين. ونرى الشاعر يعزّز نداءه الموجّه إلى مبارك، والذي يحمل معنى التهديد والعتاب، بالنهي عن الخدعة وبالأمر للرحيل في الأبيات التالية بعد النداء:

لا تَعْتَصِـــــمْ بِـــــالزُّور قَـــــدْ أغْرقْـــــتَ لا أحـــــدٌ يُجيـــــرُ

اذْهَـــــبْ فَمـــــا أبْقَيْـــــتَ فيـــــ ـــــنا غَيـــــرَ قَلـــــبٍ يَسْـــــتَجيرُ

(٢٠١٣م، ص ١٢).

٧ـ١ـ٢. كم الخبرية

الإنشاء هو «الكلام الذي يحتمل الصدق والكذب لذاته» (القزويني، ٢٠٠٢م، ص ٩٩). ينقسم الإنشاء إلى قسمين: طلبي وغير طلبي. والإنشاء غير الطلبي «هو ما لا يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب» (المصدر نفسه، ص ٩٩)؛ وله صيغ متعددة هي: صيغ المدح والذم، وصيغ العقود، والتعجب والقسم. والإنشاء غير الطلبي لم يكن موضع بحث البلاغيين. أما الإنشاء الطلبي فهو «ما يستدعي مطلوباً غير حاصل وقت الطلب» (السكاكي، ٢٠٠٠م، ص ٤١٤)؛ وأنواعه هي: الاستفهام، والأمر، والتمني، والنداء، والنهي، والترجي، والعرض والتحضيض (الأوسي، ١٩٨٨م، ص ٥٤٣ ـ ٥٥٠).

كم الخبرية من الأساليب الإنشائية غير الطلبية التي تتضمن الإخبار بكثرة الشيء، ولا يتطلّب بها المتكلم جواباً؛ لأنّه مخبر. وقد كرّرها الشاعر في القصيدة في كثير من أبياته للدلالة على التكثير:

كَـــمْ قَـــدْ صَـــبَرْتَ عَلـــى الـــبَلا ءِ فَإنَّـــــك الشّـــــعبُ الصّـــــبُور

(٢٠١٣م، ص ٩).

يـــا صُـــبْحُ كَـــمْ صَـــبَر الضّـــيا ءُ لعـــلّ لَيْـــلَ الظُّلـــمِ بُـــور

(المصدر نفسه، ص ١٠).

يـــا كَـــم تَأمَّـــلَ شَـــعْبُنا لكنَّـــــهُ الأمـــــلُ القَصـــــيرُ

(المصدر نفسه).

فـــي لَيلِنـــا كَـــم عَرْبَـــدَ الـــ ـــطُّغْيانُ كَـــمْ خَبَطَـــتْ شـــرورُ

(المصدر نفسه).

كَـــــم ظـــــلَّ يَحلُـــــمُ ليلُنـــــا بـــــالفَجرِ تَلثُمُـــــه الثّغُـــــورُ

(المصدر نفسه).

خَـــرَجَ الجُمـــوعُ يَحثُّهـــا الـــــ ـــــتاريخُ فَانْقَلَبَـــــتْ أمـــــورُ

(المصدر نفسه).

مَـــنْ قَبْضَـــةٍ كـــم كبّلـــتْ أَحْلامنـــا انْفَـــكَّ الأســـيرُ

(المصدر نفسه، ص ۱۱).

كـــمْ قَـــدْ حَلُمـــتُ بِـــأنَّ وجـــ ـــه النِّيـــلِ آنَ لَـــهُ الظّهـــورُ

(المصدر نفسه).

كَـــمْ قَـــدْ ذَكَـــرْتُ بِـــأَنَّ هـــ ـــذا الحلـــمَ تحْمِلُـــه الطُّيـــورُ

(المصدر نفسه، ص ۱۲).

فـــي كـــلِّ أَمْـــرٍ كَـــمْ أرى للهِ مِـــنْ سُـــنَنٍ تـــدورُ

(المصدر نفسه).

كـــمْ ظَـــلَّ يَرْتَـــعُ مُعجبـــاً وَتَشَـــدَّقَتْ فيـــه الشُّـــرورُ

(المصدر نفسه).

والملاحظ في الأبيات المذكورة أنّ لـ"كم" الخبرية ثراء دلاليا وغنيا تعبيريا يلائم مضمون القصيدة. وقد خرجت من معناها الأصلي إلى معان أخرى مجازية تستفاد من القرائن. أفادت "كم" في مطلع البيت الأوّل معنى الكثرة المقترن بمعنى الفخر والاعتزاز بقرينة اسم المبالغة "الصبور" في نهاية البيت، فالشاعر يخبر عن كثرة الصبر عند الملمّات كما نجد نفس المعنى في البيت التالي؛ إذ صبر الضياء كثيراً لتنقشع الظلمات عن سماء الشعب المصري. وفي البيت الثالث، خرجت "كم" من معناها الخبري إلى الكثرة التي آلت إلى التحسّر لقصر آمال الشعب. وفي البيت الرابع يخبر الشاعر عن كثرة الظلم بغرض هجاء السلطة الحاكمة. وأحياناً نلمح منها بجانب الكثرة، معنى التمني، مثل: "كَم ظلَّ يَحْلُمُ ليلُنا بالفَجر"، و"كم قَد حَلُمتُ بأنّ وجهَ النيل آن له الظّهورُ"، فالشاعر كان يطمح بأن يتحقّق حلمه في انتصار الشعب وتحقيق إرادتها على السلطة، وزاد في ثراء المعنى بتوظيف استعارة مكنية في "وجه النيل" المراد منها سلطة الشعب.

وكثيراً ما يرى الشاعر السنن الإلهية في تقدير الأمور المستفاد من معنى الكثرة في "كم أرى لله من سنن تدور". ومجمل القول في "كم" الخبرية أنّ توظيف الشاعر للإنشاء غير الطلبي خاصّة "كم"، كان بنسبة أكثر مقارنة بالأساليب الإنشائية الأخرى، وقد استخدمها للإخبار عن واقع حياة الشعب المصري وعن تجربته الإنسانية.

۷ـ۲. الاستعارة

يعتمد شعراء الثورة غالباً على الاستعارة في رسم صورهم الشعرية، وهي من أهم معالم الأسلوبية فيها. وبعد عملية إحصاء الاستعارات، لاحظنا أنّها تجاوزت في قصيدة *ميدان الشهداء*، ٤٠ استعارة، وتشكّلت الاستعارة المكنية، الغالبية العظمى منها بنسبة ۹۰% بالمائة، فتركت أثراً عميقاً في نفس المتلقّي لاشتمالها على التخييل والتجريد، وتحريض القارئ على التفاعل معها. ومن الاستعارت الطريفة في شعره ما جاء في البيت التالي:

نخّـــــرت بِأَضْـــــراسِ النِّظـــــا مِ مَطـــــامعٌ وهـــــوى أثيـــــرُ

(٢٠١٣م، ص ١٢).

فاستعار الشاعر لفظة "أضراض النظام"، حيث شبّه سلطة حسني مبارك بحيوان مفترس فتّاك، ثمّ حذفه، فاستعار لازمة من لوازمه التي هي أضراس يخرجها الحيوان الوحشي عند الافتراس. وبهذه الاستعارة الطريفة، رسم العجميّ صورة سوداوية لواقع الشعب المصري الأليم في عهد حسني مبارك. وأنشد في البيت التالي مخاطباً حسني مبارك:

هَيّـــا فَقَـــدْ أَحْرَقْـــتَ قَلْـــ ـــبَ المَجْـــدِ فاحتَشَـــدَت نُحـــورُ

(المصدر نفسه، ص ١٣).

رسم الشاعر في هذا البيت، صورة استعارية أخرى، ليدلّ على عمق الظروف المؤلمة التي تعاني منها مصر في زمن سلطة مبارك. هنا شبّه الشاعر المجد بإنسان، ثمّ حذفه فأتى بإحدى لوازمه وهي "القلب". وفي إحراق القلب كما يلحظ القارئ، دلالة على هدم الكيان المصري وما يعتزّ به المصريون طوال تاريخهم العتيق.

وكثيراً ما نرى الاستعارة المكنية التشخيصية كإحدى ألوان الصور الاستعارية وأنماطها والتي تقوم على «إسباغ الحياة الإنسانية على ما لا حياة له كالأشياء الجامدة والكائنات المادية غير الحية» (جبور، ١٩٨٤م، ص ٦٧). ونرى من خلال الاستعارة المكنية لدى الشاعر، غلبة الجانب التشخيصي على سواه، فهو يميل في بناء صوره الشعرية إلى إضفاء الصفات البشرية عليها، مما يكسبها دلالة حسية مؤثرة.

ومن نماذج الاستعارة التشخيصية التي أبدعها الشاعر ما كان في تشخيص الصبح في قوله: "فالصبح حتماً يستجيب"، حيث بنى الشاعر صورته على أنسنة الصبح وإكسابه بعض الصفات البشرية، وهي "الاستجابة". ومنها في جملة "خرج الجموع يحثّها التاريخ"، حيث أضفى على التاريخ صفة إنسانية تحرّض شعبه على الثورة والكفاح، فأعطى العبارة عمقاً دلالياً من خلال هذا الانزياح. كما نلحظ هذا النوع من الاستعارة في جملة "وعظتكَ آلافُ الرؤى"، حيث بنى الشاعر للرؤى صورة الإنسان الذي يعظ الآخرين. وفي البيت السادسة والخمسين "إذا السياسة زُوّجت للمال يفتقر الفقير"، اعتمد العجمي على الاستعارة التشخيصية من خلال تزويج السياسة للمال، وفيها خاطب حسني مبارك بلغة تهكميّة، والذي استغلّ منصبه وأفسد اقتصاد المجتمع كما أنّه حصل على مال غير الشرعي، وقد لجأ الشاعر إلى هذه الصورة الاستعارية إمعاناً منه في تصوير مدى الفساد السياسي والمالي لمبارك مدّة توليه السلطة. ونلاحظ من خلال تعدد الاستعارات في القصيدة أنّ الشاعر قد اعتمد توظيف الاستعارة بكثرة لتصوير المعاني الدالة على ما أصاب به المجتمع المصري وتجسيد مشاعره إزاء الأحداث، كما أنّها لعبت دوراً بارزاً في انسجام القصيدة وتكثيف دلالاته.

٨. مستوى الحقول الدلالية

تعدّ نظرية الحقول الدلالية من أهم النظريات الحديثة التي تطور في القرن الماضي. والحقل الدلالي أو الحقل المعجمي «مصطلح يطلق على مجموعة من الكلمات التي ترتبط دلالتها وتشترك جميعاً في التعبير عن المعنى العام، تحت الألفاظ يجمعها، فمصطلح لون في اللغة العربية يضمّ مجموعة من الألفاظ نحو أبيض، أسود، أحمر ... وغيرها» (عمر، ١٩٨٢م، ص ٧٩).

لكلّ شاعر معجم يستمدّ مفرداته منه، وهو «لحمة أي نص أدبي وسداته، ويمثّل المخزون اللغوي الموجود في حافظة المبدع الذي يساعده في إخراج عمله الشعري» (أبو حميدة، ٢٠٠٠م، ص ٦١). والواقع أنّ المفردات لدى كلّ شاعر تحمل معنى وروحاً

خاصّة بها، والشاعر يعبّر بها عن تفكيره وأحاسيسه. والحقول الدلالية مجموعة من المفردات تدلّ على مفهوم واحد وهي «مجموعة ترتبط دلالاتها ضمن مفهوم محدد، أو قطاع متكامل من المادة اللغوية يعبّر عن مجال معيّن من الخبرة والاختصاص» (عمر، ۱۹۸۲م، ص ۷۹).

الحقل	المفردات
الثورة	هُبُوا / ثُوروا / تبرّؤوا / الثورة الخضراء / نار / دماء حرّة / الملايين استفاقت / مطبخ التخطيط / الجراح / بركان يثور / لهيب حرمان / هذا الشعب يصحو / ثورة شعبنا / انبعث الضمير / انفجر الزئير / أملا يثور
الفخر	الشعب الأبيّ / الشعب الصبور / شعب الحضارات / العلا / المعالي / العزة المثلى / شعب خبير / تصحو أمتي / الشموس / قلب المجد / وعي الشعب
الزمان	الأمس / ستحمل / الزمان المستنير / صبح / ليل الظلم / ليلنا / يحلم ليلنا / الفجر / الآن / الصبح / الآن يصهرك الحرور / الدهر / الغد / سوف نصنع / الدهور / حاضرنا
الظلم	قلب كسير / عصابات ترد النور / تعميهم أجور / الفجور / ليل الظلم / الأمل القصير / الطغيان / شرور / زور / طغى / القبضة / الأسير / السفور / الضلال / أضراس النظام / مطامع / الفساد / الديجور / طغيان كبير / وئد الضمير / الجور / حقّ الضعيف / ليل العذاب / الظلم

تجمع بين هذه الحقول الدلالية علاقة قرابة تؤلفها النظرة الشمولية للشاعر نحو المجتمع المصري. نلاحظ من خلال استعراض الحقول الدلالة، أنّ المفردات الثورية قد فرضت نفسها بأكثر من عشرين تردد لمعجم الشاعر وانتشرت في أثناء القصيدة بشكل يسترعي الانتباه. ولعلّ أجمل بيت لهذا الحقل هو مطلع القصيدة:

هُبُّـــوا فَهَـــذا الأُفْـــقُ زورُ وَتبـــــرَّؤوا مِنـــــه وَثُـــــوروا

(۲۰۱۳م، ص ۹).

وبالنسبة لمفردات حقل الفخر التي بلغت العشرين، أشار الشاعر إلى مكانة مصر المرموقة بين الحضارات، وكرامة الشعب وعزّته التي فقدها أثناء عهد حسني مبارك فصارت ذليلة كقوله في البيت التالي:

هَيّـــا فَقَـــدْ أَحْرَقْـــتَ قَلْـــــ ـــــبَ المَجْـــدِ فَاحْتَشَـــدتْ نُحـــورُ

(المصدر نفسه، ص ۱۳).

وهناك دوالّ كثيرة في القصيدة ترتبط بحقل الزمان، وهي إمّا ترمز إلى ماضي الشعب المصري في عهد حسني مبارك المليئة بالاستبداد، وإمّا الزمن الحاضر الذي صحا الشعب من غفلته ويحلم بالحرية. وكثيراً ما نلاحظ استخدام مفردتي "الصبح والغد" في القصيدة، وهما ترمزان إلى نهاية الاستبداد والظلم، مثل:

يـــا صُـــبْحُ كَـــمْ صَـــبرَ الضّـــيا ءُ لَعَـــلَّ لَيـــلَ الظُّلـــمِ بُـــورُ

(المصدر نفسه، ص ۱۰).

أمّا المفردات المرتبطة بدالّ الظلم من أوسع الحقول انتشاراً في القصيدة، حيث بلغ تردد كلمة الظلم وما يرمز إليه أكثر من خمس وعشرين مفردة، وقد استند الشاعر مفردات هذا الحقل غالباً إلى حسني مبارك وسلطته، إذ كان المسبب الأول لأوضاع مصر المتردية، إذن فلا غرابة أن يسيطر هذا الحقل على مفردات القصيدة. ومن أمثلته الطريفة، نستشهد بالبيت التالي:

فـــي لَيْلِنـــا كَـــمْ عَرْبَـــدَ الـــ ـــطُّغْيانُ كَـــمْ خَبَطَـــتْ شُـــرورُ

(المصدر نفسه).

الخاتمة

توّصلت الدراسة بعد تحليل المستويات الصوتية، النحوية، البلاغية والدلالية لقصيدة *ميدان الشهداء* إلى النتائج التالية:

ـ غلبت في المستوى الصوتي كثرة الأصوات المجهورة والشديدة على القصيدة التي تحرّض الشعب المصري على الثورة ضد سلطة حسني مبارك المستبدة، وبهذا لاحظنا ملائمة الأصوات لمضمون القصيدة الثوري ودلالاتها؛ لأنّ الدعوة إلى الثورة تتطلب أصواتاً جهورية شديدة لتؤثّر على متلقيها وتلهب حماس الجماهير، وتشحّذ هممهم. وبالنسبة للقافية والروي، لاحظنا أنّ الشاعر باختيار حرف "الراء" لرويّ القصيدة الذي يتّصف بالقوّة في السمع، وتوظيف حرف المدّ قبل الروي في جميع الأبيات، خلق إيقاعاً رائعاً أعطى القصيدة انسجاماً وطرافة خاصة.

ـ لاحظنا على المستوى النحوي، ظاهرة تقديم ما حقه التأخير وتأخير ما حقه التقديم، للتركيز على أهميّة ما قدّم ولتكثيف دلالاته. وكان تقديم لفظة "الآن" في كثير من أبياته على متعلقه من نماذجه الرائعة التي توحي بأهمية الزمن الحالي في الثورة وإسقاط الحكومة.

ـ لاحظنا على المستوى الصرفي تكثيف الأفعال المضارعة استحضاراً لواقع الحياة في المجتمع المصري، كما لاحظنا غلبة نوعين من الضمائر على صياغة القصيدة، وهما "نا وك"؛ والأول يمثّل الشعب بما فيه الشاعر ومواقفه النضالية، والثاني يمثّل حسني مبارك وسلطته الاستبداية. فاستطاع الشاعر خلق ثنائية جدلية بينهما وقف الشعب والسلطة في طرفيها.

ـ وعلى المستوى البلاغي، لاحظنا كثرة الجمل الإنشائية خاصة الجمل الندائية والاستفهام بـ"كم". والنداء كان موجهاً إلى مبارك في كثير منها، كما وظّف الشاعر لفظة "كم" للإخبار عن واقع حياة الشعب المصري وعن تجربته الإنسانية. كما لاحظنا غلبة الاستعارة خاصة المكنية التشخيصية على القصيدة، ولقد كانت الاستعارات ذات دلالات ثورية أفادت دوراً بارزاً في انسجام القصيدة. وقد أضفى الحضور المكثّف للنداء بأداة "يا"، و"كم" الخبرية ثراء إيقاعيا ودلاليا على القصيدة من وراء تكراره.

ـ وفيما يرتبط بالحقول الدلالية، لاحظنا حضور الدوالّ الأربعة، وهي الثورة، والفخر، والزمان والظلم. وجاءت هذه الدوالّ ملائمة لمضمون القصيدة الثوري؛ لأنّ الدعوة إلى الثورة تستدعي الحديث عن أمجاد الشعب الماضية لتحريضها، كما تتطلّب التذكير باستبداد السلطة الحاكمة، والتفاؤل بفجر الانتصار. وكلّ هذا لاحظناه في الحقول الدلالية.

***

المصادر والمراجع

أ ـ العربية

ابن طباطبا. (د.ت). ***عيار الشعر***. تحقيق محمد سلام. ط ٣. القاهرة: منشأة المعارف بالإسكندرية.

أبو حميدة، محمد صلاح. (٢٠٠٠م). ***الخطاب الشعري عند محمود درويش: دراسة أسلوبية***. غزة: المقداد.

أبو العدوس، يوسف. (١٩٩٩م). ***البلاغة والأسلوبية: مقدمات عامة***. عمان: الأهلية للنشر والتوزيع.

ـــــــــــــ . (٢٠٠٧م). ***الأسلوبية: الرؤية والتطبيق***. عمان: دار المسيرة.

أنيس، إبراهيم. (١٩٦٥م). ***موسيقى الشعر***. ط ٣. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.

ـــــــــــــ . (١٩٨٧م). ***الأصوات اللغوية***. ط ٤. القاهرة: دار الطباعة الحديثة.

الأوسي، قيس إسماعيل. (١٩٨٨). ***أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين***. بغداد: بيت الحكمة.

جبور، عبد النور. (١٩٨٤م). ***المعجم الأدبي***. ط ٢. بيروت: دار العلم للملايين.

جودي الحلّي، عبود؛ وميس هيبت حميد. (٢٠١٤م). «الاتجاه السياسي في شعر علي الفتال: دراسة في الفن والموضوع». ***أهل البيت***. ع ١٦. ص ٤٢٣ ـ ٤٥١.

جيرو، بيير. (د.ت). ***الأسلوب والأسلوبية***. ترجمة منذر عياشي. بيروت: مركز الإنماء القومي.

الحربي، فرحان بدري. (٢٠٠٣م). ***الأسلوبية في النقد العربي الحديث: دراسة في تحليل الخطاب***. بيروت: مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع.

حفني، محمد مصطفى. (٢٠١٧م). ***شعر أحمد فراج العجمي: اتجاهاته وخصائصه الفنية***. رسالة الماجستير. جامعة الأزهر. كلية الآداب.

خلوصي، صفاء. (١٩٦٢م). ***فن التقطيع الشعري والقافية***. بغداد: مطبعة الزعيم.

ربابعة، موسى سامح. (٢٠٠٣م). ***الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها***. الكويت: دار الكندي للنشر والتوزيع.

ريان، جودت عصام. (٢٠١٣م). ***شعر الثورة المصرية الحديثة: دراسة أسلوبية***. رسالة الماجستير. جامعة القدس.

السد، نورالدين. (١٩٧٧م). ***الأسلوبية وتحليل الخطاب***. الجزيرة: دار همة.

السكاكي، أبو يعقوب يوسف بن محمد بن علي. (٢٠٠٠م). ***مفتاح العلوم***. تحقيق وتقديم عبد الحميد هنداوي. بيروت: دار الكتب العلمية.

الصباغ، رمضان. (١٩٨٥م). ***في نقد الشعر العربي المعاصر: دراسة جمالية***. الإسكندرية: منشأ المعارف.

عتيق، عبد العزيز. (١٩٧٠م). ***علم المعاني في البلاغة العربية***. بيروت: دار النهضة للطباعة والنشر.

العجمي، أحمد فراج. (٢٠١٣م). ***انسكابات الربيع العربي***. ط ٢. القاهرة: دار ناشري للنشر الإلكتروني.

عمر، أحمد مختار. (١٩٨١م). ***دراسة الصوت اللغوي***. ط ٢. القاهرة: عالم الكتب.

ـــــــــــــ . (١٩٨٢م). ***علم الدلالة***. الكويت: مكتبة دار العروبة.

عناد أحمد قبها، مهدي. (٢٠١١م). ***التحليل الصوتي للنص: بعض قصار سور القرآن الكريم أنموذجا***. رسالة الماجستير. جامعة النجاح الوطنية. فلسطين.

عياشي، منذر. (٢٠١٥م). ***الأسلوبية وتحليل الخطاب***. دمشق: دار نينوى.

قاسم، عدنان حسين. (٢٠٠١م). ***الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي***. القاهرة: الدار العربية للنشر والتوزيع.

القزويني، جلال الدين محمد بن عبد الرحمن. (٢٠٠٢م). ***تلخيص المفتاح في المعاني والبيان والبديع***. تقديم ياسين الأيوبي. بيروت: المكتبة العصرية.

كنوني، محمد. (١٩٩٧م). ***اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد***. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.

الكواز، محمد كريم. (٢٠٠٤م). ***علم الأسلوب: مفاهيم وتطبيقات***. طرابلس: جامعة السابع من إبريل.

مرتاض، عبد الملك. (د.ت). ***بنية الخطاب الشعري: دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية***. الجزيرة: ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون.

المسدي، عبد السلام. (١٩٧٧م). ***الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في نقد الأدب***. تونس: الدار العربية للكتاب.

مقلد، طه عبد الفتاح. (د.ت). ***فن الإلقاء***. مكة المكرمة: مكتبة الفيصلية.

منصوری، زینب. (٢٠١١م). ***ديوان أغاني إفريقيا لمحمد الفيتوري دراسة أسلوبية***. رسالة الماجستير. جامعة الحاج لخضر. كلية الغات والآداب.

اليازجي، ناصيف. (١٩٩٩م). ***دليل الطالب إلى علوم البلاغة والعروض***. مراجعة لبيب جريدني. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

ب ـ المواقع الإلكترونية

أحمد فراج العجمي. (د.ت).

https://www.nashiri.net/index.php/authors/17

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی