الرّثاءُ في شِعْرِ مُحمَّد سعيد الكَهْرَبْجِي: موضوعاتُه وخصائصُه

Lamentation in the poems of Muhammad Sae'ed al-Kahrabji: Topics and Characteritics

Puisi ratapan Mohammad Saad Alkahrabgi: Kajian terhadap topik dan ciri

محمد محجوب محمد عبد المجيد*

ملخص البحث:

يقوم هذا البحث بدراسة الرثاء في شعر محمد سعيد الكهربجي، وخلص إلى أنه حافظ على المعاني التقليدية للرثاء،كما لَوَّن مراثيه بألوان تعبر عن عصره وما يعتمل فيه من القضايا السياسية والاجتماعية. تحول الرثاء –عنده– من بكاء وعويل إلى أداة تستنهض الهمم الخائرة،وتبعث الأفئدة الميتة، كذلك اتكأت مراثيه على تقنيات فنية، منها: أسلوب المقابلة والثنائيات الضدية، وتميزت لغته بالسهولة والبعد عن التكلف، وحافظت موسيقاه على صحة الوزن، وتَمَكُّن القافية، وتنوعت صوره وتعددت مصادرها، والتزمت مطالع قصائده بما قرره النقاد. كشف البحث أن ثمة اختلافاً وبينونة كبيرين بين موضوعي الرثاء والمديح، ويعود الاختلاف إلى العوالم المعبرة عنها، والعواطف التي تقود إليها، واللغة التي تفصح عما في القلب، فالرثاء حديث عن عالم يختلف عن عالم المديح، إنه وصف لمشاعر الحزن، ووصف للعوالم الأخروية، ووصف للمصير الذي يؤول إليه الفرد، إنه عالم يسوده الحزن، وتغشاه العتمة، ويلونه السواد، فالعواطف فيه صادقة –لأنها تقال على الوفاء– والضمير الذي يقود إليها حي ويقظ، واللغة سهلة وبسيطة تجمع بين رقة الفؤاد، وانكسار النفس، وتصدع الذات. ومما يؤخذ عليه تكراره للمعاني والصور، فكان إذا أعجبه معنى أبدعه أو بهرته صورة اخترعها عمد إلى تكرارها لدرجة تصيبك بالملل، ولم يكن يجيل النظر في شعره أو يعاوده بالتنقيح، فضلاً عن انطوائيته، وقد حافظ الكهربجي على المعاني التقليدية المطروحة في قصيدة الرثاء، ومنها: تعداد مناقب الفقيد، واستحضار الماضي للعظة والعبرة، والدعاء للفقيد بالرحمة والسقيا.

الكلمات المفتاحية: الشعر السوداني– الكهربجي– الرثاء– موضوعاته — خصائصه.

* أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة أم درمان الإسلامية، السودان.

Abstract:
This research studies the poems of Mohammed Saeed Alkahrabgi. In general, it keeps the traditional meaning of lamentation while he colored his poems in a way that expresses the political and social issues of his era. His lamentation changed from crying and wailing to become as tool for awakening the dead hearts. His laments adopted a new artistic technique such double contrasts. He also used simple language with his poems appropriate poetic rhyming, the imageries are various and the poems would normally in their introductory part reflect agreement with the views of the critics. The study concludes that there is significant difference between the structure of lamentation and praising in poems. These are the results of the different worlds between the two topics and the emotions they convey. Nonetheless, some of the aspects criticized in his poems are the repetitive imageries and meaning that can result in boredom. It is also observable in some instances that he might not be revising his works seriously though that the poems managed to preserve the traditional features of lamenting poems.

Keywords: Alkahrabgi- lamentation poetry- topics- characteristics- Sudanese poetry.

Abstrak:
Kajian ini membincangkan puisi Mohammed Saeed Alkahrabgi. Secara umumnya puisi beliau mengekalkan maksud tradisi puisi ratapan sambil menonjolkan isu-isu yang terkait aspek kemasyarakatan dan politik pada zamannya. Ratapan beliau juga bukan hanya sekadar satu ekspresi tangisan dan kedukaan tetapi turut bertukar menjadi satu wadah untuk menyedarkan hati dan perasaan yang telah mati. Beliau menggunakan teknik pembezaan berganda dan bahasa yang mudah beserta rima yang sesuai. Perlambangan pula dipelbagaikan dan bahagian permulaannya sentiasa diolah dengan cara yang tidak menyanggah para pengkritik. Kesimpulannya: terdapat struktur yang berbeza di antara ratapan dan pujian dalam puisi beliau disebabkan oleh pebezaan pilihan perkataan serta maksud emosi yang disampaikan. Namun begitu, aspek yang dikiritik dalam puisi beliau ialah berkenaan pengulangan perlambangan dan makna yang kadangkala boleh membosankan. Beliau juga dikritik kerana tidak membuat penambahbaikan sepatutnya pada puisi-puisi beliau walaupun berjaya mengekalkan ciri-ciri tradisi puisi jenis ratapan terdahulu.

Kata kunci: Alkahrabgi- puisi ratapan- topik – ciri-ciri – puisi Sudan

مقدمة:

منذ أن خلق الله سبحانه وتعالى الكون ومد إليه عصب الحياة خلع عليه الثنائية وجعلها ناموسه وقانونه، وجعل هذه الثنائية تنتظمه، بل جعلها تمتد إلى الحياة الأبدية، فالحق يقابل الباطل والجنة تقابل النار، والحياة تقابل الموت. وعلى هذا النحو نجد أنفسنا مضطرين في آخر الأمر إلى الانتصار لأحد الاثنين.

من الطبيعي بمكان أن يكون فن الرثاء من أقدم الفنون الشعرية، بل أكثرها قدماً، وأكبر الظن أنه ولد إلى جوار فن المدح، فمثلما كان المدح معظماً للقيم وجليل الصفات في الحياة كان الرثاء مبجلاً لها بعد الممات، ولعل هذا التقارب بينهما قد دفع غير ناقد إلى القول بأنه ليس بين المِدْحَةِ والمرثية فرق، فتعداد الفضائل هو الجامع المنطقي بين الفنين.

ومهما يكن من الأمر فإن هذا البحث يهدف إلى امتحان هذه المقولة للتأكد من صحتها أو نفيها انطلاقا من شعر محمد سعيد محمد قرشي المعروف بالكهربجي الذي استفرغ الرثاء معظم شعره.

جاءت الدراسة في تمهيد ومبحثين؛ أما التمهيد فعرفنا بالشاعر، بينما أدرنا المبحث الأول حول موضوعات الرثاء كتعداد المناقب، واستحضار الماضي، والدعاء بالسقيا، والعروبة والإسلام، ومادية الموت أو والفناء، والبقاء وغيرها، بينما أقمنا الثاني حول الخصائص الفنية كاللغة والأسلوب، والموسيقى، والصورة، وبناء القصيدة. وختمنا البحث بأهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة.

أولاً: حياته

اسمه محمد سعيد محمد قرشي وشهرته الكَهْرَبْجِي، ينتمي إلى قبيلة الجَعَلِيّين العربية الصميمة، وتختلف المصادر في تحديد مولده لكن الراجح أنه ولد بين عامي ١٨٧٠- ١٨٧٥م بمدينة الأُبَيِّض غربي السودان، وأكبر الظن أنه كان صغيراً أيام الثورة المهدية، وأنه رأى بعينيه الصغيرتين انتصاراتها التي عمت البلاد. تنقل بين مدن السودان المختلفة ولا شك أن التنقل والارتحال قد غذّى مخيلته بالعديد من الصور، وليس من شك أنه اختلف إلى الكُتَّاب أو الخلوة -على عادة أهل السودان- منذ نعومة أظفاره وتلقف مبادئ الدين الحنيف وقواعد اللغة العربية ومبادئ الحساب.

وسافر إلى مصر للدراسة في الأزهر الشريف وهناك التقى مجموعة من الأدباء المصريين، وبعد عامين يعود للسودان ليلتحق بقسم الكهرباء بمصلحة الأشغال. وبعد تخرجه عمل كهربائياً بالمصلحة، ما لبث أن ترك هذه الوظيفة ليعمل بالقطاع الخاص.

عرفت شخصيته بالانطواء والتخوف من المجتمع الأدبي، وأكبر الظن أن عزوفه هذا لم يكن ليضره وحده –كما سيتضح لنا فيما بعد– فحسب، بل أضر الأدب السوداني؛ إذ حرم قارئ الشعر وناقده من شاعر كان بوسعه مزاحمة الكبار بمنكب وعضد.

تميز شاعرنا بالحس العروبي الإسلامي، وكان يعدهما شيئاً واحداً، وشُهر بين الناس بحلاوة الصوت والتواضع الجم، ويذكر مترجموه أن الشاعرين الكبيرين؛ التجاني يوسف بشير وبَلَدِيّه محمد عبد الوهاب القاضي كانا يلازمانه ويغترفان من معينه. ظل الكهربجي مؤمناً بأمته مخلصاً لقضاياها حتى أخذه الموت في مدينة أُمّ دُرْمَان سنة١٩٥٩م، وخَلَّف لنا ديواناً واحداً جُمع بعد وفاته.[١]

ثانياً: موضوعات الرثاء

حظي الرثاء بقدر وافر من شعر محمد سعيد الكهربجي، ففي مجموع ديوانه الذي بين أيدينا وجدنا عشر قصائد يزيد معظمها عن الستين بيتا، ونلاحظ أنه قصرها على رثاء علية القوم، ومن قادة البلاد (عبد الرحمن المهدي) ومن أدبائها (الشاعر خليل فرح) ومن رواد تعليمها (الشيخ بابكر بدري) ومن رجال البر والإحسان فيها (عبد المنعم محمد). ولم يقصر رثاءه على أبناء وطنه، بل امتد إلى خارجه فكان أن رثى الشاعرين الكبيرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وملك العراق غازي. ومن أهم الموضوعات التي أدار عليها رثاءه، ما يأتي:

١. تعداد المناقب:

إن شعور الإنسان بالعجز والضعف والانهزام أمام الموت قد جعله يحتال عليه بوسائل تشعره بالفوز عليه من جهة وتحقق له الشعور بالخلود من جهة أخرى، لقد تنبه الإنسان إلى أن ما تبقى له (من ذكر جميل وثناء حسن بعد موته كأنه لم يمت، كما أن الذكرى حياة له، فذُكرة الفتى عمره الثاني).[٢]

سلك الكهربجي في مراثيه السبيل الذي اختطه شعراء الرثاء منذ عهد بعيد، وهو تعداد صفات الفقيد وذكر سجاياه، فقد كان يرثي الفقيد بما يليق به ويناسبه، ففي رثائه للإمام عبد الرحمن المهدي–رجل دين وزعيم طائفة الأنصار– يتكئ إلى الصفات التي تليق بمكانته الدينية، فهو سهل السجية، موطأ الأكناف، لين الجانب، صوَّام وقوَّام:

سَهْلُ السَّجيةِ للأحِبَّةِ إنَّما ... لذوي الرِّياءِ فَقَاهِرٌ جَبَّارُ[٣]

شَيْخٌ عليه مِنَ التَّواضُعِ رِفْعَةٌ ... ومن البَسَاطَةِ هَيْبَةٌ وَوَقَارُ

شَهِدَ الهَجِيْرُ بِصَوْمِهِ وَقِيامِهِ ... لَلَّيلِ قَدْ شَهِدَتْ بِهِ الْأَسْحَارُ

وفي رثائه للشيخ بابكر بدري–رائد تعليم المرأة في السودان– يشيد به وبدوره في النهضة التعليمية، ويقول لولا نباهته وفطنته لظلت المرأة السودانية شبه جماد –على حد تعبيره–:

خَالفَتْ جِيْلَكَ في جمودٍ بِاسْمِهِ عَاشَتْ فَتَاةُ اليوْمِ شَبْهَ جَمَادِ[٤]

أما في رثائه لرجل البر والإحسان عبد المنعم محمد فيعدد أياديه البيضاء على المعوزين من أبناء وطنه، ويكنيه بمأوى الطريد وملجأ المظلوم:

قَدْ كُنْتَ مَأوى للطَرِيدِ وَمَعْقِلاً يأوي إليه المَرْءُ حِيْنَ يُضَامُ
إنْ أنْسَى لا أنسى الوُفُودَ بِبَابِهِ وَلكُلِّ وَفْـدٍ مَلْبَسٌ وَطَعَامُ[٥]

وعلى هذه الشاكلة وأشباهها ظل شاعرنا حريصاً علي الملائمة بين الفقيد وسجاياه، فضلاً عن إلحاحه على الصفات والخصال الإسلامية (الصوم– قيام الليل– الكرم– تلاوة القران– إغاثة الملهوف– إعانة الكَلّ– الزهد في الدنيا وحب الآخرة). يمكننا أن نقول بأنه قد استحال الرثاء عنده إلى وثيقة تاريخية واجتماعية تستطيع بيسر أن تتعرف عبرها على شخصية الفقيد، والدور الذي قام به.[٦]

٢. استحضار الماضي:

درج الشعراء على استدعاء الماضي للتأكيد على حتمية الموت، فكل حي مصيره إلى الزوال، والزمان لا يبقي ولا يذر، يقول ابن رشيق: (ومن عادة القدامى أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الفيافي والنسور والعقبان لبأسها وطول أعمارها)[٧] تأكيداً على الموت وأخذاً للعظة والعبرة:

لَكِنَّه الـمَوْتُ الذي أفْنَى عـلى لُـبَـدٍ ومـا أبقـى بَقِيَّةَ عَـادِ
وقَضَى على كِسْرَى وأهْلَكَ قَيْصَرا وَمَشَى على فِرْعَونَ ذِي الأوْتَادِ[٨]

ففي البيت الأول إشارة إلى أسطورة لُبَد الذي أهلكه الموت بعد أن عاش عمر سبعة أنسر، بينما يؤكد البيت الثاني على أن الموت يعتام الملوك والجبابرة اعتمامه العامة والدهماء.

٣. الدعاء بالسقيا والرحمة:

لاشك أن الدعاء بالسقيا تقليد يرتبط بالرثاء من لدن العصر الجاهلي ولا (أستبعد أن يكون بقايا تراث ديني قديم كان أصلا طقسا سحريا يمارس على عظام الميت التي استخدمها العرب في استدعاء المطر)،[٩] ويأتي

الإسلام فيحافظ الناس على هذا التقليد قولاً وفعلاً؛ أما القول ففي دعائهم للميت عقب دفنه بنزول شآبيب الرحمة عليه، والفعل برشهم لقبور الموتى بالماء إلى يومنا هذا؛ لذلك لم يكن شاعرنا بمنأى عن تراث أمته فقد سار على ما اختطه القدامى، مثل قوله:

سُقْيا لِعَهْدِكَ والأيَّامُ تَجْمعُنَا في ظِلِّ عَيْشٍ من اللّذاتِ تَنْتَهِبُ[١٠]

وقوله:

هَطَلَتْ عَلَيْكَ منَ الإلهِ مَرَاحِمٌ وَسَقَتْ ثَرَاكَ رَوَائِحٌ وَغَوادِي[١١]

٤. العروبة والإسلام:

ويتجاوز الرثاء عنده –كونه تعداداً للفضائل، وذكراً للخصال، وعويلاً وولولة– إلى طرح القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية، أو بمعنى آخر: إن شاعرنا يختبئ خلف الرثاء لإظهار مواقفه السياسية والاجتماعية، سواء أكانت تخص بلده السودان أم الوطن العربي الكبير.

وأكبر الظن أن شاعرنا رأى بأم عيني رأسه استقلال السودان الأول على يد الإمام المهدي، وتنسّم حريته، ورأى بذات العينين عودة الاستعمار الإنجليزي للبلاد، فتجرع مرارته فضلاً عن أن إقامته –فيما بعد– بمصر إبان ثورتها وسماعه أناشيد الكفاح والثورة قد غذته بالحس العروبي القومي، وجعلته ينظر إلى الواقع السياسي أو الاجتماعي في البلاد العربية بعين ثاقبة وعقل منفتح. فالكهربجي ينظر إلى الوطن العربي بوصفه شيئاً واحداً، وكان يقرن بين العروبة والإسلام، ولعلّ هذا ما يفسر لنا حزنه الدائم على الوطن العربي كله، ففي قصائده نجد الوطن العربي حاضرا، بل يبكي ويئن ويولول، فإذا حَزَبَ السودان أو مصر شيء تَدَاعَى الوطن كله سهراً وحمّى، يقول راثيا حافظ إبراهيم:

ماتَ الذَّكاءُ وماتَ النُّبْلُ والشَّمَمُ لَمَّا نُعيتَ وَصَرْحُ المَجْدِ مُنْهَدِمُ
سَرَى مصَابُكَ مَسْرَى البَرْقِ فانْصَدَعَتْ دَعَائِمُ الشَّرقِ وَاهْتَزَّتْ لها الأُمَمُ
وَجُدّدَ الحزنُ في الحمراءِ وارْتَجَفَتْ دَارُ السَّلامِ وفيها انْكِّسَ العَلَمُ[١٢]

وفي رثاء أحمد شوقي:

لمَّا نَعاكَ صَدَى الأثِيْرِ تَنَاثَرَتْ شُهْبُ السَّما وَتَحَجَّبَ القَمَر انِفي
ذُهِلَت أدِرْنَةُ يَوْمَ ذاك وَوَلْوَلَتْ الـقَيْرَوانِ أسِرَّةُ النُّعْمَانِ

الشَّامُ يَنْدُبُ، والعِرَاقُ مُرَوَّعٌ والقدسُ يأسَفُ، والحِجَازُ يُعَانِي[١٣]

وثمة ظاهرة تميزت بها مراثيه وهي الحرص الشديد على علاقة مصر بالسودان، فمصر والسودان عنده قلب واحد وجسد واحد، فما يحزن مصر يحزن السودان وما يؤلمها يؤلمه، ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إنه من العسير علي القارئ أن يجد مصر بمنأى عن السودان "ففي قرى مصر والسودان فاجعة "، وفي: " قرى مصر والسودان نائحة"، وأحيانا يكني عن مصر بـ: "الأهرام" والسودان بـ: "الجنوب":

قَدَرٌ أصَابَ بني الجَنُوبِ بِضَرْبَةٍ كادَتْ تَخُورُ لهولِهَا الأهْرَامُ[١٤]

ومنه أيضاً:

فليبكِهِ السُّودَانُ والقَطْرُ الذي من أهْلِهِ سَطَعَتْ لنا الأنْوَارُ[١٥]

ففي قوله: "والقطر الذي من أهله سطعت لنا الأنوار" يعني مصر، ولم يمنعه إيمانه وحبه للعروبة والإسلام من التحسر على الواقع العربي الإسلامي، فها هو يخاطب حافظاً عندما انتاشه الموت بأن يبلغ في العالم الآخر الشيخ جمال الدين الأفغاني –صاحب فكرة الجامعة الإسلامية– بضياع فكرته، ويعزي الزعيمين، سعد زغلول ومصطفى كامل بارتكاس خَلَفهم، وتداعيهم على قصعة أعدائهم لعلهم يرضوا عنهم:

واخْبِرْ هناك جمالَ الدِّينِ في أسَفٍ عن فِكْرةٍ هَـدَمُوهَا ضِمْن مَا هَدَمُوا
واشْرَحْ لحَضْرَةِ سَعْدٍ كُلَّ خَافِيةٍ مـن الأمورِ التي شَابَتْ لهـا اللَّمَمُ
وَقُـلْ لَـهُ إنَّ قَوْماً أنت تَعْـرِفُهُمْ بـاعوا أضاعوا هَـدَّمُوا ظَلَمُـوا
وَعَزِّ كـامِلَ فـي أنْـصَارِ نَهْضَتِهِ أنْ لم يكونوا بهذا الموْتِ قَدْ عَلِمُوا[١٦]

والحق أن الكهربجي لا يقف عند رثاء الواقع العربي المرير فحسب، بل يلجأ إلى طرق ووسائل يحاول بها استنهاض الهمم الميتة والعزائم الخائرة، كأن يعمد إلى أسلوب الموازنة، وفيه يلتقط صورة من صور الماضي المشرقة ثم ينظر إلى ما انتهت الحالة إليه الآن: (مفجراً بذلك المأساة من خلال مقارنة الأبيض بالأسود، الحياة بالموت، القوة بالضعف، النصر بالهزيمة والانكسار)،[١٧] يقول:

دانَتْ لنا الفُرسُ والرُّومانُ صَاغِرَةً لمَّا غَزَاها بسيْفِ الحَقِّ دَاعِينَا
سُدْنا الفِـرنْجَ ولا فَخْرٌ وَقَبلهُمُ مُلوكَ مِـصْرَ وَقَـدْ كَـانُوا فَرَاعِيْنَا

أما اليوم فضعف عزمهم، وخارت قواهم، وصاروا سواماً هائمة:

فاليوم نَحْـنُ سَوَامٌ هَائِمٌ هَـمـلٌ ذُقْنَا العذَابَ مِنَ الأقوامِ تَهْوِينَا
فَكَادَتْ نَـارُ سَمـاءِ الله تُـمْـطِرُنا ويُحْجَبُ الغَيثُ عَنَّا من مَسَـاوِينَا
فيا سَمَاءُ أمْطِرِي ما شِئْتِ مِنْ حِمَمٍ ويا بَسِيطَةُ فُـورِي مـن مَخَازِينا

والموازنة في الأبيات السابقة تفصح بجلاء عن فداحة الخطب؛ لكنها في الوقت نفسه تقدم نموذجاً واقعياً لصيرورة الحياة وتقلبها.

٥. مادية الموت:

لم يكن بغريب على شاعر طفق يضرب في شعاب الموت، ويجول في أوديته ومجاهله ألا يحاول تصويره بغية تقريبه من متلقيه. فرغبة الإنسان في البقاء والخلود، وتهيبه للموت وفزعه من مجرد سماع اسمه جعلت الشعراء يصورونه في هيئة مادية مخيفة، وأكبر الظن أن الصورة المادية تسهم في الإقناع به، وتؤكد على حتميته، وتبدد حلم البقاء والخلود. ولعل هذا ما دفع شاعرنا إلى جعل الموت ظلاً يتبع صاحبه، أو صرخة تبدد وهم بقائه، أو ضارياً يقتحم حماك ليرديك، وأحيانا يخشاه فيأمر غيره بمخاطبته:

قُـلْ للمَنِيَّةِ قَـدْ أرْدَيْتِ مَمْلَكَةً كما هَـوَيْتِ بِعَـرْشٍ غَيَّرٍ مَيَّادِ[١٨]

ولم يكتف صاحبنا بصورة الموت المادية فحسب، بل جعل الأفعال المصاحبة له ذات وقع شديد:

وأسْكَتَ الموتُ صَوْتاً كالأثير دَوَى فـي كُـلِّ حـاضِرَةٍ دَاعٍ لإنْشَادِ
وانْدَكَّ حِصْنٌ مَنِيعٌ وَانْطَوَى عَلَـمٌ من صَدْمَةٍ وَتَدَاعَى طَـوْدُ أطْوَادِ[١٩]

ويوفق الشاعر في انتقاء كلماته التي تعبر عن الوقع الشديد المصاحب للموت، فالأفعال "أسكت– اندك– انطوى–تداعى" تناسب شدة الفزع الذي يحسه الإنسان حينما يفقد إنساناً عزيزاً عليه، وأن قوله: (حصن منيع وطود أطواد) يدل على جبروت الموت وقوته التي لا يمكنك دفعها أو مدافعتها، فضلاً عن تكراره لحروف يبقي صداها في أذن السامع زمنا طويلا "الدال والصاد والطاء".

٦. الدنيا (الفناء) أو الآخرة (البقاء):

أوقف شاعرنا معظم مراثيه على المقابلة بين زوال الدنيا وديمومة الآخرة، وألحّ على إبراز حرص الإنسان الفطري على البقاء والخلود، على الرغم من تعذر تحقيق هذا الحلم لسبب بسيط هو مخالفته لقانون الكون القاضي بحتمية الموت لكل كائن، فمن مقابلته بين الفناء والبقاء:

هَوّن عليك فما الدُّنيا بخَالِدةٍ (الدنيا فانية) واهْنَأ بِدَارِ نعيمٍ لا فَنَاء بها (النعيم الدائم)[٢٠]

يا تارِكَاً دَارَ عَيْشٍ كُلّه كَدَرٌ (كدر العيش) وأمْرَحْ بروحك في الجِنَان (مرح الروح)[٢١]

إنَّا لنَطْمَعُ في البقاء (حلم البقاء) وَدَمْتَ في جَنَّةِ الفِرْدَوْس (يقين البقاء)[٢٢]

والكهربجي إذ يقابل بين الدنيا (الفناء) أو الآخرة (البقاء) فإنه ينتصر للآخرة؛ حيث النعيم السرمدي الذي لا ينقطع ولا يزول.

وأغلب الظن أن تقنية التقابل بين الدنيا والآخرة تخفف من غلواء الأسى، وتحد من سطوة الحزن؛ لأنها تشعر الإنسان بأن الموت قدر الله سبحانه وتعالى على عباده، وتريحه من عنت التفكير في المآل الذي ينتهي إليه حينما تبشره بما ينتظره من حبور وسعادة.

٧. غضب الطبيعة:

درج شاعرنا في معظم مراثيه على المزج بينها وبين الطبيعة، وحقاً أنهما فِنان- كما يبدو- لا رباط بينهما، فالطبيعة بسمة وأمل وإشراق، والرثاء حزن وعويل وولولة، والجمع بينهما مؤدٍ إلى البوار وغير مأمون العاقبة؛ لكن شاعرنا المفن احتال على الطبيعة بحيلة لطيفة، هي: إلباسها ثوب حزن وأسى، فالشمس تكسف، والبدر يسقم ويحتجب، والأرض تمور وتكتئب، والنجوم تهوي. وأحيانا يجردها-أي الطبيعة- من أهم خصائصها، وهي الخضرة والحياة، ليحل محلها الجدب والموت. يمكننا أن نقول بأنه قد كانت الطبيعة عنده مصدرا ثرّاً يتكئ إليه في رسم مشاهد الحزن، هذا إن لم يكن قد جعلها أداته في التوضيح والتبسيط. فبواسطة الطبيعة (استطاع تحويل المعنى المجرد (الحزن وغيره) إلى المُحَسّ ممثلا في الطبيعة).[٢٣]

٨. فداحة الخطب والموقف منه:

ظل الكهربجي في مراثيه حريصاً على تصوير عظم المصيبة، وفداحة الخطب على نفوس متلقيه، وبيان موقفهم النفسي منه، ووسائلهم في التفريج عنه؛ فحينما يقع الخطب تملع النفوس، وتجزع القلوب، وتصبغ المحاجر والخدود دماً، حتى من يبدي التجلد والصبر تخور قوته وينهار عزمه.

وتتعدد وسائله في تعزية أهل الفقيد ومواساتهم، كأن يقول بقصر عُمْرِ الأخيار "فالمصلحون مالهم أعمار" و"الأخيار تمضي على عجل" و"الموت ينتقي الأخيار" والليالي ضنينة بالنابهين:

يَقْضِي عَلى ٱلْأُسْدِ الرَّدى وَتَظلُّ في تَـرَفِ المَـعِيْـشَةِ تَـرْتَـعُ الأنْـعَـامُ[٢٤]

أو يدعوهم إلى الصبر على الابتلاء، والإذعان للقضاء والقدر "فكل حي أمام الموت منهزم". ومهما يكن من الأمر فإنّ: (العزاء والسلو مهمة إنسانية غير هينة، فهما اللذان يمدان أهل المصاب بالقدرة الدافعة لتجاوز الآلام ومواجهة المعاناة ، ويحملان دعوة الأمل بالبقاء).[٢٥]

ثالثاً: الخصائص الفنية

١. اللغة والأسلوب:

تعد اللغة أحد عناصر الإبداع الأدبي، فهي أداة الأديب في تصوير أحاسيسه، ونقل مشاعره إلى متلقيه، فبها يتفاضل الأدباء، وبها يكون العمل الإبداعي عظيماً ومؤثراً. اتسمت لغته بالسهولة واللين، والبعد عن التكلف، واختيار الألفاظ ذات الرنة الشجية التي تجزع النفس، وتدمي القلب، وتحير العقل، ولعل صنيعه هذا يوافق ما قرره النقاد في شأن الرثاء، يقول حازم القرطاجني: (أما الرثاء فيجب يكون شاجي القول، مبكي المعاني، مثير التباريح)،[٢٦] يقول:

الفَضْلُ يَنْدُبُ والعَلْياءُ تَنْتَحِبُ حُزْناً عليك ووجهُ الأرضِ مُكْتَئِبُ
والأرضُ تَهْتَزُّ من هَوْلِ المُصَابِ وفي كَبِدِ السَّماء يكَادُ البَرْقُ يحْتَجِبُ
دوَى مَصَابُك في الأمصَارِ فانْكَشَفَتْ شَمْسُ النَّهَارِ وكَادَتْ تُنْثَرُ الشُّهُبُ[٢٧]

فالألفاظ: "يندب، وتنتحب، وحزنا، ومكتئب، وهول المصاب، ومصابك" كلها تدور حول فلك الحزن والألم. ومن سماته الأسلوبية نزعته أحيانا إلى لأسلوب الخطابي التي تقتضي من الشعر الفخامة والضخامة بحيث يملأ الفم عند إنشاده حتى يملأ الآذان عند الإصغاء إليه، وأعني بذلك قصائد التأبين التي تلقي بين يدي الجماهير المحتشدة ووسط الأصوات الصاخبة، أو حينما يقف الشاعر على قبر الفقيد ليعدد محاسنه، ويحث السامعين على التأمل في حقيقة الموت ومصائر الكائنات. وهذه كلها مواقف تتطلب جهارة الصوت وارتفاعه، وهو ما يوفره الأسلوب الخطابي:

يا سَارِيَ البَرْقِ عَزِّ بُور تُسُودَانِ وَعَزِّ مِصْرَ وَعَزِّ كُلَّ سُوداني
وَطُفْ على الشَّرقِ من شَامٍ إلى يَمَنٍ واغْشَ الحِجَازَ وَرَوِّعْ أهْلَ عَمَّانِ
وانْثُرْ على الكونِ آلامَاً مُبَرّحةً كأنَّها حِمَمٌ مِنْ جَوْفِ بُرْكَانِ[٢٨]

فأسلوب النداء (يا ساري) وتتابع أفعال الأمر (عَزِّ- طف- اغش – انثر) يوفر نبرة خطابية عالية.

كان التكرار إحدى الظواهر الأسلوبية التي عمد إليها في تبليغ خطابه الرثائي، والحق أن أهميته تتجاوز كونه مجرد تكرار للفظ في السياق الشعري إلى ما تتركه الكلمة المكررة من أثر فاعل عند المتلقي، فالإلحاح على ألفاظ بعينها يفصح عن تمركز شعوري حولها:

فإنْ جَهِلْتُمْ سَلُوني عن مَوَاهِبِهِ عن حِكْمَةٍ عَنْ ذَكَاءٍ كاد يَلْتَهِبُ[٢٩]

فالتكرار مفاده التأكيد على جملة الصفات التي يتحلى بها الفقيد، وفي رثائه للشاعر حافظ:

ماتَ الـذَّكاءُ ومـاتَ النُّبْـلُ والـشَّـمـمُ لَـمَّـا نُعيتَ وَصَرْحُ المَـجْدِ مُنْهَدِمُ
اللهُ أكبَرُ مَـاتَ الـمَجْـدُ واتـطَفَأتْ شَرَارَةُ الذِّهْنِ مات الفَضْلُ والكَرَمُ[٣٠]

فقد كرر "مات" وكأنه غير مصدق لما حدث، فهو لا يرى حافظاً شخصاً واحداً، بل أمة في رجل واحد، ولذلك ظل يكرر لفظة مات مع كل صفة من صفاته، وأحياناً كثيرة يظل يكرر اسم الفقيد:

غازي فَقَدْنَاك للبَلْوى إذا عَظُمَتْ وبادَرَ القَوْمَ خَطْبٌ غَيْرُ مُعْتَادِلا
غازي وَمَنْ مِثْلُ غازي في فُتُوَّتِهِ يُخْلِفُ القَوْلَ في وَعْدٍ وإيْعَادِ[٣١]

فتكرير الاسم هنا تنويه به وإشادة بذكره وتفخيم له في القلوب والأسماع، فالتكرار أولى بباب الرثاء (لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع).[٣٢] وتأثر أسلوبه بالقرآن الكريم ولاغرو في ذلك فالقرآن الكريم أحد المكونات الأساسية لثقافة شاعرنا، ومنه:

واهْتَزَّ منها وَطِيدُ البَيتِ ثُمَّ بكى ما كان من عَاكِفٍ فيه وَمِنْ بَادِ[٣٣]

والبيت يمتح من قوله تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَالْمَسْجِدِ الْحَرَامِ الَّذِي جَعَلْنَاهُ لِلنَّاسِ سَوَاء الْعَاكِفُ فِيهِ وَالْبَادِ وَمَن يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ نُذِقْهُ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ﴾،[٣٤] وأما قوله:

ويا مُجِيداً لأوصافِ الطَّبيعةِ أن تَنَفَّسَ الصُّبْحُ أو جَادَتْ لَها السُّحُبُ[٣٥]

ففيه نظر لقوله تعالى: ﴿وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ﴾،[٣٦] فضلاً عن استعانته بالتعبيرات القرآنية الجاهزة على شاكلة: زاغت الأبصار، وانتثرت الكواكب، ولم يبق بالأرض ديَّار، كذلك لم يخل شعره من الأصوات القديمة مما يؤكد اطلاعه على التراث القديم، واستقرار هذا التراث في عقله وقلبه حتى إذا جرى نبع الشعر على لسانه كان الصوت القديم أول ما خطر له:

يا تارِكَاً دَارَ عَيْشٍ كُلّه كَدَرٌ إلى التي خُلِقَتْ من أجْلِهَا النِّعَمُ[٣٧]

فيه نظر إلى قول الطغرائي:

يا واردا سُؤرَ عيشٍ كُلّه كَدَرٌ أنْفَقْتَ عُمْرَك في أيَّامِكَ الأوَلِ[٣٨]

ومن الظواهر الأسلوبية التي تميزت بها مراثيه استخدام ضمير الغائب في الجزء الخاص بتعداد صفات الفقيد أو تصويره وكأنه بطل من الأبطال:

سَهْلُ السَّجِيَّةِ للأحِبَّةِ إنَّما لـذوي الرِّياءِ فَقَاهِرٌ جَبَّارُ
شَيْخٌ عليه مِنَ التَّواضُعِ رِفْعَةٌ ومن البَسَاطَةِ هيبةٌ وَوَقَارُ[٣٩]

بينما يميل إلى ضمير المتكلم في التغني بمواجده وأحزانه الخاصة، أو إبراز الجوانب الشخصية ذات الطابع الانفعالي:

إنِّي مَررتُ بدَارِهِ فَـوَجدتُـهَا تَبْدُو عليها وَحْـشَةٌ وَظَـلَـامُ
فبكيتُ من أسفي عليها وَقَولُها أرأيْتَ مَـا فَعَلتْ بِنَا الأيَّـامُ[٤٠]

وأكبر الظن أن تباين استخدام الضمائر ما بين الغائب والمتكلم له علاقة بطبيعة الشعر نفسه (فالشعر الملحمي مثلا يركز على ضمير الغائب، وهذا يعني إبراز الوظيفة الإشارية للغة بقوة؛ أما الشعر الغنائي فيغلب عليه ضمير المتكلم ذو صلة بالوظيفة الانفعالية العاطفية)،[٤١] يمكننا أن نقول-في شيء من الاحتراس-: إن الشعر القائم على ضمير الغائب في تعداد صفات الفيد يناسب الشعر الملحمي، بينما يناسب ضمير المتكلم الشعر الغنائي.

أما فيما يتعلق بالمعجم الشعري -ونعني بها قائمة الكلمات التي تترد في رثائه بصورة متكررة- فيمكننا أن نقسمها إلى المحاور الآتية: ألفاظ البكاء، ومنها: (حزنا- نعيت- ندب- عزاء- تأبين- رزء-

فجيعة- واهاً- لهفي عليك- وا حسرتاه- يا للبلية)، وأدوات الموت وألفاظه، ومنها: (القبر- اللحد- النعش- الجدث- الموت- المنية- الحمام- الردى)، والأفعال المرتبطة بالموت، ومنها: (أفنى، قضى، أسكت، حطم، وثب، تجنَّى، أهلك، أباد، أردى- عصفت)، وألفاظ الدعاء والترحم، ومنها: (سقتك- هطلت عليك- سقيا- جادت عليك- دمت في- اهنأ). ويمكننا أن نقول بأنه لم يخرج المعجم الشعري عن البكاء والموت والنهاية أو بمعنى آخر: إنه ظل يضرب في وادي الموت لا يتعداه لغيره.

ولع شاعرنا بالمحسنات البديعية-شأن معاصريه- وعلى رأسها التضاد الذي يؤدي دوراً مهما في أداء المعنى، كالجمع بين الموت والحياة (لم تمت):

مَاتَ الإمَامُ وَلَمْ تَمُتْ آثـارُهُ والمرءُ رَهْـنُ خُلـودِهِ الآثـارُ[٤٢]

وأحيانا يريك التئام عين الأضداد -كما يقول الجرجاني- فيأتيك بالخلود والفناء مجموعين:

أما ترى الكَوْنَ ذاك اليَوْمَ مُرْتَدِياً ثَوْبَ الحدادِ لفقدِ الخَالدِ الفَاني[٤٣]

فالكهربجي يؤلف بين الموت والحياة (لم تمت) والخلود والفناء، وهما ضدان لا يجتمعان، بل يرتفع أحدهما ليبقي الآخر وفق التصور المنطقي؛ لكن شاعرنا عرف كيف يؤلف بينهما فنيا. إن الثنائيات الضدية في الشاهدين السابقين اختراق للأنساق المألوفة وتمرد على قانون الكون وناموس الحياة، وهو إذ يخترق العادة فإنه يسعى إلى تحقيق غايتين، فنية وأخلاقية؛ أما الفنية ففي الانتصار للحياة (لم تمت آثاره- الآثار رمز خلوده)، وأما الأخلاقي ففي تعزية المجتمع ومواساته وإزالة إطباق الوحشة عليه (مات الإمام- فقد الخالد الفاني). ويجمع بين التضاد والجناس والتكرار في بيت واحد:

شَوْقِي أرى شوقي إليك مُجَدَّداً والشوقُ غايتُهُ إلى النُّقْصَانِ[٤٤]

فقد جانس بين شوقي (الشاعر) وشوقه، وطابق بين (مجددا) و(نقصان)، وكرر الشوق أكثر من مرة. وعلى نحو ما كان يحلق في الأفق الشعري قد تضطرب قيثارة الشعر أو تسقط من يديه فيفجؤك بغثاثة التعبير العامي:

فان أبْكِيكَ بالدمْعِ الهَتُونِ فمَا وَفَيْتُ في حقِّكَ الشَّيءَ الذي يَجِبُ[٤٥]

فالشطر الثاني أشبه بالحديث العادي الفج، ومن التعبير العامي قوله:

إنَّــا لنبكي أُمَّـةً فـي واحِـدٍ والمُـدّعون شمالُـهُ أصْفَـارُ[٤٦]

فقوله: "والمدعون شماله أصفار" يشابه قول العامة –في السودان– إذا أرادوا أن يقللوا من شأن أحد قالوا: (فلان صفر على الشمال)، كذلك لم يسلم شعره من الألفاظ القاموسية ونعني بها الألفاظ الملتزمة بالصرامة اللغوية لا تكاد تتجاوزها إلى رحاب المجاز.

٢. الموسيقى:

قسم النقاد موسيقى الشعر إلى قسمين: الخارجية والداخلية؛ أما الموسيقى الخارجية فيقصدون بها الوزن والقافية، وأما الداخلية فهي التي (تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات).[٤٧] جاءت أوزانه مناصفة بين بحري الكامل والبسيط؛ أما الكامل فمن (أكثر البحور جلجلة وحركة ، وفيه لون من الموسيقى يجعله فخما جلبا مع عنصر ترنيمي ظاهر)،[٤٨] يقول:

لمَّا نعَتْكَ إلى الورى الأخْبَارُ هَـوَتِ النُّجومُ وَغَـابَتِ الأقْـمَارُ
وَدَوَى الأثيرُ مُرَدِّدا في حَسْرَةٍ لَقدِ انْطَوَى عَلَمٌ وَخَرَّ مَنَارُ[٤٩]

والحق أن قارئ الأبيات يكاد يسمع صلصلة، ويشعر بشيء من الأبهة، وأما بحر البسيط فمن أطول بحور الشعر وأعظمها أبهة وجلالة، وأكبر الظن أن طوله هو من جعله مناسبا لاستفراغ الحزن، يقول المرحوم إبراهيم أنيس: (والشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه)،[٥٠] انظر قوله:

الفَــضْلُ يَنْـدُبُ والعَلْياءُ تَـنْـتَـحِبُ حُزْناً عليـك ووجهُ الأرضِ مُكْـتَئِبُ[٥١]
مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

فالبيت ذو إيقاع سريع ووقع هادر، ولعله يناسب حالة ثورة النفس وشدة الغيظ الذي تعتمل في صدره وقت وقوع الخطب.

وأما حركة المجرى فكانت مناوبة بين الضمة والكسرة؛ أما الضمة فتناسب موقف الجلالة والفخامة ووقت تعداد السجايا وعظيم الصفات؛ بينما تناسب الكسرة حالة الضعف والانكسار النفسي، ونحن لا نلقي القول على عواهنه، انظر إلى قوله:

سَرَى مصَابُكَ مَسْرَى البَرْقِ فانْصَدَعَتْ دَعَـائِمُ الشَّـرقِ وَاهْـتَـزَّتْ لـها الأُمَمُ[٥٢]

ووازنه بقوله:

نَجْمٌ تَأَلَّقَ فـي أُفْـقِ الـعُـلا فَـــهَـوَى وا حَـسْـرَتَـاه صَـرِيعاً قَبْل مِـيْعَادِ[٥٣]

ألا تلاحظ في البيت الأول أن الضمة قد ناسبت أجواء الفخامة التي تسيطر على البيت؛ بينما كانت الكسرة مناسبة لحالة الانكسار الوجداني الذي يسيطر على البيت الثاني. والحق أن القافية ليست تلويناً موسيقياً يضفي على البيت صوتاً طروباً بقدر ما هي تلوين نفسي يعكس حالة الشاعر وما يكتنف ذاته. ففي معظم قوافيه التي انتهت بروي مكسور كانت مردوفة بألف مثل قوله:

صَبَغُوا المحَاجِرَ والخُدودَ بِمَدْمَعٍ سَـالَتْ بَـوَادِرُهُ على الأَكْـبَادِ[٥٤]

ففي البيت حشد لأحرف المد واللين (المحاجر- الخدود - سالت- بوادره)، ولا شك أن استطالة أصوات المد واللين فضلاً عن ألف الردف في كلمة القافية قد يتيح فرصة أوسع لإطالة النفثة الحرَّى حتى إذا بلغت مداها جاءت الكسرة فأزاحتها. وعلى نحو ما كان حريصاً على الوزن والقافية (الموسيقى الخارجية) كان حريصاً على انتقاء الألفاظ والإحساس بقيمتها الصوتية والنغمية، والملاءمة بين الألفاظ والمعاني أو ما يعرف بالموسيقى الداخلية التي تتعدد أشكالها وألوانها، ومنها التقسيم، وفيه يقسم الشاعر البيت قطع موسيقية، كأن يجعل كل لفظتين ربع بيت:

العَزْلُ إنْ نَطَقُوا، والسِّجْنُ إنْ نَصَحُوا والقَتْلُ إنْ غَضِبُوا، والذُّلُ إنْ وَجَمُوا[٥٥]

مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن / مستفعلن فعلن

وأحيانا يجعل التقسيم مبنيا على السجع (ضرم وعنم) في قوله:

هذا يَـنُوحُ وهـذا من وجِيعَـتِهِ فـي قَلْبِهِ ضَـرَمٌ، فـي عينهِ عَنَـمُ[٥٦]

ومن الموسيقى الداخلية التوشيح: (وهو أن يكون أول الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، فإذا سمعت صدر البيت وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه)،[٥٧] ومنه:

وكُلُّ حَيٍ نَبَاتٌ ما اسْتَوَى أجَلاً إلا وَقَدْ حَصَدَتْهُ كَفُّ حَصَّادِ[٥٨]

فإذا سمع القارئ أول البيت استخرج قافيته لعلتين: الأولى أنه ما من شيء يبلغ تمامه إلا وبدأ نقصانه، والثانية لأنه يعرف أن "نضج النبات" يستتبع حصاده وقطافه. ومنه أيضا:

خَليلُ يا هِبَةَ الدَّهرِ التي ذَهَبَتْ والدَّهْرُ من حَقِّهِ يُعْطِي ويَغْتَصِبُ[٥٩]

والذي يقود إلى القافية الطباق بين يعطي ويغتصب، فما يمنحك الدهر إياه بلطف قد يأخذه منك بعنف. وعلى هذا النحو يخلع التوشيح على الشعر رونقاً وموسيقى، بل يحيل القارئ من متلقٍ سلبي إلى منتج للنص؛ إذ يجعله يتنبأ بالقافية قبل الوصول إليها، ويعد أحد العناصر الأساسية في الحكم على الشعر بالجودة أو الرداءة خاصةً فيما يتعلق بتمكن القافية واستقرارها.

ومن الموسيقى الداخلية التصريع، وفيه تكون (عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته).[٦٠] والحق أن شاعرنا حرص على تصريع مطالع كل مراثيه:

لمَّا نعَتْكَ إلى الورى الأخْبَارُ هَوَتِ النُّجومُ وَغَابَتِ الأقْمَارُ
حَزنتْ بيومِ مَمَاتِكَ الثَّقَلانِ واهْتَزَّتْ الأفْلاكُ في الدَّوَرانِ[٦١]

فالتصريع واضح في قوله: "الأخبار الأقمار، الثقلان الدوران"، والحق أن للتصريع مزايا عديدة، منها أنه (يظهر اقتدار الشاعر وسعة بحره)،[٦٢] و(يفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها)،[٦٣] فضلاً عن الهيبة والجلبة التي يخلعها على مطلع القصيدة. ويكثر شاعرنا من تكرار الأحرف، ومنه تكرار الميم:

مَا مَاتَ مَنْ عَمَّتِ الدُّنْيَا مَآثِرُهُ تُتْلى زَمَاناً وَتَبْقَى بعْدَ أزْمَانِ[٦٤]

وأحيانا يبني البيت كله على التنوين والميم:

قَلْباً رَحِيمَاً وَوَجْهَاً مُشْرِقَاً وَيَدَاً مَبْسُوطَةً مِنْ كَرِيمٍ غيرِ مَنَّانِ[٦٥]

وليس من شك أن التنوين والميم قد خلعا على البيت غنة طروب، ويكثر من أحرف الحلق:

بُعْدَاً ليوم نَعَى النَّاعِي أُسُودَ شَرىً على العِدَى قَدَرٌ صَبَّتْهُ أقْدَارُ[٦٦]
إنْ حَطَّمَ الموتُ نفساً مِلؤُها هِمَمٌ فَكُلُّ حيٍ أمَامَ الموتِ مُنْهَزِمُ[٦٧]

ففي البيتين حشد لأحرف الحلق"العين- الهمزة- الهاء- الحاء"، والحق أن كثرة دورانها في الرثاء (فلما تحمله في إيقاعها من حرقة ولوعة، فالعين والحاء قريبان في مخرجهما من زفرات النفس).[٦٨]

ومهما يكن من الأمر فلم يسلم شعر صاحبنا -على الرغم من حرصه- من اختلال الوزن وقلق القافية وعيوبها لا سيما الإيطاء فضلاً عن تنكبه للضرورة الشعرية (قصر الممدود وتسهيل المهموز) .

٣. الصورة:

أما الصورة ونقصد بها (التعبير اللغوي الذي يتخذ نسقاً معيناً يستثير في النفس مدركات حسية مستخدماً في ذلك كل وسائل تأثير اللغة من عبارات حقيقية وتشبيهات ومجازات، وكلمات ذات جرس خاص وربط جمل، وفصل بينها وتضاد وتجانس وما إلى ذلك).[٦٩] فقد تعددت أدوات بنائها فشملت التشبيه والاستعارة والبديع في مقابل تراجع واضح للكناية، يقول الكهربجي:

ذَهَبَ الحِجَا وَتَعَطَّلَت سير الرَّحى ... وَهَمَتْ عُيونُ الفَضْلِ والإحسَانِ
وَمَحَا البِلَى ذاك السَّنَا وَتَنَاوَلَتْ ... أيدي المَنُونِ مَـــنَارَةَ العِرْفَـانِ
فَقَدَتْ شُعوبُ الضَّادِ قُسَّ زَمَانِهِ ... وأصابها المَقدُورُ في سَحْبَانِ
شَوْقِي أرى شوقي إليك مُجَدَّدَاً ... والشــوقُ غايتُــهُ إلـى النُّقْصَانِ
كيف السَّبيلُ إلى رثاك ومهجتي ... بـين الدُّمُــوعِ ولـافِـحِ النـّيـرَانِ
لهفي عليك فقد مَضَيْتَ وأسْرَعَتْ ... تلـك السُنُونُ كأتَـهُـنَّ ثَـوانـي[٧٠]

وفي البيت حشد للأدوات الفنية والعلاقات اللغوية، كتكثيف الاستعارة المكنية (ذهب الحجى- همت عيون الفضل- محا البلى- تناولت أيدي المنون)، والكناية عن الأمة العربية (شعوب الضاد)، والمجانسة اللطيفة بين شوقه وشوقي، والمطابقة الخفية (مجدد- نقصان)، والاستفهام المنبئ عن حالتي الحيرة والشكوك، فضلاً عن اسمي الإشارة (ذاك وتلك)؛ أما الاستعارة المكنية فتحيل الجماد حيا، والمجرد واقعاً ملموساً، فالعقل ذهب حائراً وعيون الفضل والإحسان سحت دمعاً ودماً، والبلى يمحو ذاك السنا، ونلاحظ أن البلى لا يذهب بالسنا، بل يمحوه، وفي فعل المحو إرادة من جهة، وقوة من جهة أخرى فضلاً عن استخدام اسم الإشارة لتمييز سناه وحده دون غيره؛ أما قوله: "وتـناولت أيدي المنون مـــنـارة العرفـان" فيكتظ بفيوض من الدلالة: مثل تجسيد المنية وخلع الحياة عليها ومنحها أياد "بصيغة الجمع للتكثير" وفي قوله: "تناولت منارة العرفان" دقة وحس لغوي، فالتناول هو الأخذ بمعظم اليد بقوة، وأما المنارة -وهو بناء عالٍ يصعب تسلقه واقتحامه- فيُهْتَدَى به في ظلمات البحر، فدلّ به على علو مكانة صاحبه، وعلى إدراك الموت لكل

بعيد وعال. وأتخذ من أسماء الأعلام المشهورة وسيلة من وسائل الأداء الشعري (قُس بلاغةً وسَحْبَان حكمةً)؛ أما عبارة "لهفي عليك"فمشحونة بفيض من الحزن" فلا يخفى على الفطن التوليف الدقيق بين المتضادين الماء والنار (الدمـــوع ولـافـح الـنيـران)، ومن صوره:

وَنُكِّسَتْ لك أعْلامُ القُلوبِ أسَىً والقومُ في هَلَعٍ والجوُ مُضْطَرِبُ
أمَا تَرَى الوَادِي قَدْ زَالَتْ نضَارَتُهُ وَعَمَّهُ في نواحي خَصْبِهِ الجَدَبُ[٧١]

ويحاول قدر المستطاع أن يخلع أجواء الحزن والأسى التي رانت على فؤاده عقب وفاة قرنه—الشاعر خليل فرح– على نصه ومتلقيه، ويعدد وسائله الفنية كالاستعارة المكنية في قوله: "ونكست أعلام القلوب" وجملتا الحال: "القوم في هلع والجو مضطرب"، والتضاد في قوله: "نضارته والجدب"، وتقديم الجار والمجرور "لك" على"أعلام" لحصر الأسى وقصره، فضلاً عن التأكيد على زوال الحسن والبهاء من الطبيعة التي أحبها الفقيد، وأخلص لها اعتمادا على أداة التوكيد "قد" والأفعال "زال وعمَّ". وينتقل من تصوير حالة الحزن إلى تصوير المشهد الأخير، مشهد الإقرار بالموت والنهاية الحتمية، إنه مشهد السير إلي المثوى الأخير وقد علت الناس حالة من الأسى:

سَارُوا بِنَعْشِكَ والأذْهَانُ حَائِـرَةٌ والبِشْرُ مُرْتَحِلٌ والحُزْنُ مُنْجِلِبُ
والدَّمْعُ جَارٍ ولونُ الأُفْقِ في حلَكٍ كـأنَّـهُ بِسَوَادِ القَارِ مُختَـضِبُ
ماخِلْتُ مِنْ قَبْلُ أن ألقاك في جَدَثٍ إنَّ البُدُورَ بجوفِ الأرضِ تَحْتَجِبُ[٧٢]

ويعمد إلى الجمل الحالية "الأذْهَانُ حَائِـرَةٌ، والبِشْرُ مُرْتَحِلٌ، والحُزْنُ مُنْجِلِبُ، والدَّمْعُ جَارٍ" لتصوير الموقف النفسي للناس وهم مذهولون من صدق اللحظة الأخيرة، ويقابل بين ارتحال البشر (الحياة) وانجلاب الحزن (الموت)، ويلون لوحته بسواد حالك "حلك– السواد– القار – مختضب". وتتجلى براعة الشاعر في تصوير حالة التجاذب بين الفناء والبقاء التي يعيشها الإنسان حينما يفقد إنساناً عزيزاً عنده. أيعقل أن يقبر البدر الذي ملأ الأكوان نوراً وضياء (ما خلت من قبل)؟ نعم إنه قانون الكون والحياة (إن البدور بجوف الأرض تحتجب). ومن الصور التي ظل شاعرنا عاكفا على تكرارها صورة النعش، التي تؤكد على حتمية الموت ببرهان مادي واضح:

كأنَّ نَعْشَكَ من إجلالِهِ حَرَمٌ والنَّاسُ من حوْلِهِ سَاعٍ وَمُسْتَلَمُ
كأنَّهُ مَلِكٌ في صَدْرِ مَـوكِبِهِ وفي مَعِيَّتِهِ الإكْبَارُ والعِظَـمُ[٧٣]

ويخلع على النعش صورة من الوقار والهيبة تناسب مقام الحزن ومكانة الفقيد، كأن يشبهه بحرم يطوف به السعاة تارة ويقبلونه تارة أخرى، أو بملك تحيط به رعيته. ومن صوره التشبيهية الجميلة، صورة مطاوعة المعاني له ونزولها لرغبته دون أن يكد خاطره أو يتعب ذهنه:

وَطَاوَعَتْهُ المعاني في تَصَرُّفِهَا كما تُطِيعُ صَدَى مَخْدُومها الخَدَمُ[٧٤]

أما الكناية فكانت ضنينة –كما أشرنا من قبل– مقارنة بنظائرها من أدوات تشكيل الصورة، ومنها قوله في إثبات صفات الكرم والمجد لصاحبه وجعلها مضروبة في خيمته أو ما يعرف عند البلاغيين بالكناية عن نسبة:

حيثُ المَسَرَّةُ والنَّدَى والمَجْدُ قد ضُرِبَتْ له في ساحَتَيْكَ خِيَامُ[٧٥]

وتعددت مصادر بنائه للصورة الفنية فاستوعبت القرآن الكريم، والطبيعة –كما بينا سابقاً– فضلاً عن استدعاء صور القدامى، فصورة البدر أو الكوكب الذي قبره الموت في حفرة سحيقة في قوله:

ما خِلْتُ مِنْ قَبْلُ أن ألقاك في جَدَثٍ إنَّ البُدُورَ بجوفِ الأرضِ تَحْتَجِبُ[٧٦]

مأخوذة من قول أبي الطيب المتنبي:

ما كُنتُ أحسبُ قبل دَفْنِكَ في الثَّرَى أنَّ الكَواكِبَ في التُّرابِ تَغُورُ[٧٧]

وأما تصوير الموت بنقاد يعتام الكرام الجياد، وقصار العمر ففي قوله:

والمُصْلِحُون قِصَارُ العُمْرِ من قِدَمٍ لأنَّهُمْ جَوْهَرٌ في كَفِّ نَقَّادِ[٧٨]

فصورة مكرورة لا تكاد تخلو منها قصيدة رثاء، كذلك استجاب للطابع الحضاري في التعبير عن الحزن، مثل تنكيس الأعلام أو ارتداء الثوب الأسود.

٤. بناء القصيدة:

ستقتصر دراستنا على المطلع والخاتمة؛ أما المطلع فقد عني به النقاد أيما عناية وطالبوا (الشعراء بأن يبذلوا غاية الجهد في إجادته وإتقانه، علماً منهم بقوة الأثر الأول في النفس، وأنه يدفع السامع إلى التنبه والإصغاء إن

كان جديدا، وإلى الفتور والانصراف إن كان ضعيفا فاترا)،[٧٩] ويبدو أن شاعرنا ممن سمع المقالة فوعاها ثم أداها على خير وجه، ولقد كان شديد الحرص على تجويد مطالعه، واختار لها ما يناسبها من ألفاظ ومعانٍ. ولما كان الرثاء ضرباً في شعاب الموت وتهويم في مجاهله وأوديته السحيقة، كان حريصاً على وصف التفجع والحسرة المختلطة بالأسى العميق وقت نزول الحِمَام المحذور، وما يترتب عليه من تصدع بنيان متين، وتهدم ركن شديد. ففي رثائه للملك غازي يتحدث عن تصدع كيان الأمة العربية لفقدها مليكها المحبوب:

اللهُ أَكْبَـرُ هـذا مـأتَمُ الـضَّادِ فَابْعَثْ عَزَاءَكَ من وَادٍ إلى وَادِ
ونادِ بالويلِ مِنْ صَنْعَا إلى حَلَبٍ إلى الحِجَازِ إلى أمِّ القُرَى نَـادِ
وَرَوِّعِ المَغْرِبَ الأقْصَى بِكَارِثَةٍ تَصَدَّعُ الشَّامُ مِنْهَا بَعْدَ بَغْدَادِ[٨٠]

والمطلع يناسب جلال الحدث وعظم المصاب، فهُلْكُ الملك غازي ليس هلكاً واحداً وإنما هلك بنيان عظيم تداعى له الوطن كله من شامه (حلب) إلى يمنه (صنعاء)، ومن شرقه (العراق) إلى غربه (المغرب)، ولم يقتصر الهول على هذا النحو، بل امتد إلى مركز الإسلام (أم القرى). والمطلع لا يوحي بالفقد فحسب، بل ينذر بالآثار المترتبة على فقد ملك كان يكلؤها بعدله وقسطه، ويوفق في اختياره للأسلوب الخطابي الزاعق لا سيما أفعال الأمر "نادِ- ابعث- روِّع" والألفاظ الدالة على إقرار الموت والنهاية "ابعث عزاءك– تصدع الشام " فضلاً عن استخدام اسم الإشارة "هذا" تأكيدا على الحدث وإقراراً به، والتكنية عن الأمة العربية بمأتم الضاد، والحق أن مطالعه-في الغالب- تمتاز بجودة المعاني ومطابقة الكلام لمقتضى الحال، وجمال الموسيقى وحلاوة النغم.

أما خاتمة القصيدة فقد عني بها النقاد عنايتهم بالمطلع؛ لأنها آخر ما يبقى في السمع، يقول أبو هلال العسكري: (إنه ينبغي أن يكون آخر بيت في قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها).[٨١]

اعتمد شاعرنا في معظم خواتيمه على تقنية واحدة هي الدعاء للفقيد بالرحمة والمغفرة والسقيا:

سَقَتْ ثراك من الرَّحمَنِ سُحْبُ رِضَاً هَـطَّالَةُ المُزْنِ من عفوٍ وَغُـفْـرَانِخَلَّفْتَهُ
وَدُمْتَ في جنة المأوى ودام لمن طولَ عُمْرٍ فـوق حُسْبَـانِ[٨٢]

ومن أجود خواتمه:

فَتَحَ السَّماءُ إلى لقـاك وأقْبَلَتْ تسعى إليك خَوَالِدُ الرُّضْـوَانِ[٨٣]

ويعجب النقاد أن تختم القصيدة بالمثل والحكمة والتشبيه الجيد، ومنه:

كأنَّ نَفْسَكَ تَأْبَى العَيْشَ في زَمَنٍ حُرِّيَـةُ الرَّأي فـي تَشْرِيعِهِ تُـهَمُ[٨٤]

يمكننا أن نقول إن هذه الدراسة –مع تواضعها– تهدف إلى التعريف بالشعراء المجهولين في بلادي– وما أكثرهم–، وإخراجهم من حجاب الخمول إلى حيز الوجود، وإعطائهم حقهم، بل وضعهم في المكان اللائق بهم وبشعرهم، وليس من شك أن الشاعر محمد سعيد الكهربجي هو أحدهم إن لم يكن أبرزهم.

الخاتمة:

بعد تطوافنا مع هذا البحث يمكننا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها:

كشف البحث لنا أن ثمة اختلافاً وبينونة كبيرين بين موضوعي الرثاء والمديح، ويعود الاختلاف إلى العوالم المعبرة عنها، والعواطف التي تقود إليها، واللغة التي تفصح عما في القلب، فالرثاء حديث عن عالم يختلف عن عالم المديح، إنه وصف لمشاعر الحزن، ووصف للعوالم الأخروية، وصف للمصير الذي يؤول إليه الفرد، إنه عالم يسوده الحزن، وتغشاه العتمة، ويلونه السواد، فالعواطف فيه صادقة –لأنها تقال على الوفاء– والضمير الذي يقود إليها حي ويقظ، واللغة سهلة وبسيطة تجمع بين رقة المفؤود، وانكسار النفس، وتصدع الذات.

حافظ الكهربجي على المعاني التقليدية المطروحة في قصيدة الرثاء ومنها، تعداد مناقب الفقيد، واستحضار الماضي للعظة والعبرة، والدعاء للفقيد بالرحمة والسقيا.

تلونت مراثيه بألوان جديدة تعبر عن عصره وما يعتمل فيه من القضايا السياسية والاجتماعية (الاستعمار، والإسلام والعروبة، وضعف المشرق وترديه)، وبهذا تحول الرثاء من بكاء وعويل وولولة إلى أداة تستنهض الهمم الخائرة، وتبعث الأفئدة الميتة.

اتكأت مراثيه إلى تقنيات فنية منها، أسلوب المقابلة الذي اعتمد عليه في التعبير عن تقلبات الحياة وتحولها من حال إلى حال؛ بينما اعتمد على الثنائيات الضدية في التعريف بقانون الكون وناموس الحياة.

اتسم أسلوبه بالسهولة في اللفظ، والبعد عن التكلف، واختيار الألفاظ ذات الرنة الشجية؛ أما موسيقاه فحافظت على صحة الوزن، واستقرار القافية، فضلاً عن الإفادة من الموسيقى الداخلية لتبليغ المعاني. واعتنى بمطالعه على نحو ما قرر النقاد.

ومما يؤخذ عليه تكراره للمعاني والصور، فكان إذا أعجبه معنى أبدعه، أو بهرته صورة اخترعها عمد إلى تكرارها لدرجة تصيبك بالملل، ويبدو لي أنه لم يكن يجيل النظر في شعره، أو يعاوده بالتنقيح، فضلاً عن انطوائيته، فلو كان يعرض على النقاد شعره لتلافى عيوبه.

هوامش البحث:

[١] أفدنا التمهيد من مقدمة: الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ط١، تحقيق: محمد صالح حسن، (الخرطوم: دار الوثائق المركزية، ١٩٧٥م)، ص١٠ وما بعدها.

[٢] الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، علق على حواشيه: الشيخ محمد رشيد رضا، (بيروت:دار المعرفة، ١٩٧٨م)، ص١١٣-١١٤.

[٣] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٩٣- ٩٤.

[٤] المرجع السابق، ص ٥٨.

[٥] نفسه، ص٨٢.

[٦] يحرص الكهربجي في معظم مراثيه على ذكر مكانة ودور الفقيد في الحياة السودانية، ففي رثائه للإمام عبد الرحمن المهدي يشير إلى دوره السياسي في مكافحة المستعمر البريطاني بقوله: قد عاش للسودان وهو مكافح حتى تحرر أهله الأحرار. انظر: الكهربجي، ديوان محمد سعيد الكهربجي، ص٩٢. وقد ذكرنا –في الصفحة السابقة- دور الشيخ بابكر بدري في تعليم المرأة السودانية، وعبد المنعم محمد في محاربة الفقر. فمراثيه إذاً لا تكتفي بالتوثيق لما يقوم بهم رجال الوطن الأوفياء، بل تعرف القارئ بجانب من الحياة السياسية والاجتماعية في السودان.

[٧] القيرواني، ابن رشيق، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ط١، تحقيق: محمد قرقزان، (بيروت:دار المعرفة، ١٩٨٨م)، ج٢، ص٨١٠-٨١١.

[٨] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٥٧.

[٩] أبو سويلم، أنور، **دراسات في الشعر الجاهلي**، ط١، (عمان: دار عمار، ١٩٨٧م)، ص٤٩.

[١٠] الكهربجي، محمد سعيد، ديوان محمد سعيد الكهربجي، ص٣٧.

[١١] المرجع السابق، ص٦١.

[١٢] نفسه، ص٧٢.

[١٣] نفسه، ص١٠٧.

[١٤] نفسه، ص٨١.

[١٥] نفسه، ص٩٥.

[١٦] نفسه، ص٧٨.

[١٧] إسماعيل، عز الدين، **في الشعر العباسي**، ط١، (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٥م)، ص٣٤٩.

[١٨] المرجع السابق، ص١٥٥.

[١٩] نفسه، ص١٥٣.

[٢٠] نفسه، ص٢٨، ص٧٦.

[٢١] نفسه، ص٦١، ص٧٧.

[٢٢] نفسه، ص٢٨، ص١١٦.

[٢٣] جمعة، حسين، **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، ط١، (دمشق: دار معد للنشر، ١٩٩١م)، ص٢١٤.

[٢٤] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي** ، ص١١٧.

[٢٥] جمعة، حسين، **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، ص١٨٣.

[٢٦] القرطاجني، حازم، **منهاج البلغاء وسراج الأدباء**، تحقيق: محمد بن الحبيب الخوجة، (تونس: دار الكتب الشرقية، ١٩٦٦م)، ص٣٥١.

[٢٧] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٢٣.

[٢٨] المرجع السابق، ص١٣٩.

[٢٩] نفسه، ص٢٦.

[٣٠] نفسه، ص٧٢.

[٣١] نفسه، ص١٥٤. وفي الديوان " إذ عظمت"، وبه ينكسر الوزن فالصواب ما أثبتناه.

[٣٢] القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه**، ج٢، ص٦٨٧.

[٣٣] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص١٥٠.

[٣٤] سورة الحج: الآية ٢٥.

[٣٥] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص ٢٨.

[٣٦] سورة الليل: الآية ٢.

[٣٧] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٧٧.

[٣٨] الصفدي، الصلاح، **الغيث المسجم في شرح لامية العجم**، ط٣، (بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م)، ج٢، ص٣٧٤.

[٣٩] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٩٣.

[٤٠] السابق نفسه، ص٨٢.

[٤١] فضل، صلاح، **نظرية البنائية في النقد الأدبي**، (القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨م)، ص٣٢.

[٤٢] الكهربجي، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٩٠.

[٤٣] المرجع السابق، ص١٤٠.

[٤٤] نفسه، ص١١٠.

[٤٥] نفسه، ص٢٧.

[٤٦] نفسه، ص٩٣.

[٤٧] ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في الشعر العربي**، (القاهرة:دار المعارف، د ت)، ص٧٩.

[٤٨] المجذوب، عبد الله الطيب، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها**، (الكويت:مطبعة حكومة الكويت، ١٩٩١م)، ج١، ص٣٢.

[٤٩] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٩٠.

[٥٠] أنيس، إبراهيم، **موسيقى الشعر**، (القاهرة:مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢م)، ص١٧٥– ١٧٦.

[٥١] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٢٧.

[٥٢] المرجع السابق، ص٧٢.

[٥٣] نفسه، ص١٥٥.

[٥٤] نفسه، ص٥٨.

[٥٥] نفسه، ص٧٩.

[٥٦] نفسه، ص٧٥.

[٥٧] العسكري، أبو هلال، **كتاب الصناعتين**، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد إبراهيم أبو الفضل، (بيروت: المكتبة العصرية، د. ت)، ص٣٨٢.

[٥٨] الكهربجي، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص١٥٨.

[٥٩] المرجع السابق، ص٢٧.

[٦٠] القيرواني، **العمدة في محاسن الشعر وآدابه** ، ج١، ص٣٢٥.

[٦١] انظر: الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص٩٠، ص١٠٧.

[٦٢] ابن جعفر، قدامة، **نقد الشعر**، ط٢، تحقيق:كمال مصطفى، (القاهرة: مكتبةالخانجي، ١٩٧٨م)، ص٥١.

[٦٣] الخفاجي، ابن سنان، **سر الفصاحة**، ط٤، تحقيق: علي فودة، (القاهرة: مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م)، ص٨٠.

[٦٤] الكهربجي، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص١٤٧.

[٦٥] المرجع السابق، ص١٤٦.

[٦٦] نفسه، ص١٦٢.

[٦٧] نفسه، ص٧٤.

[٦٨] جمعة، حسين، **الرثاء في الجاهلية والإسلام**، ص٢٥٨.

[٦٩] السيد، شفيع، **التعبير البياني: رؤية بلاغية نقدية**، ط١، (القاهرة: دار الفكر العربي، ١٩٩٥م)، ص٣٢.

[٧٠] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص١٠٩-١١٠.

[٧١] المرجع السابق، ص٢٤.

[٧٢] نفسه، ص٢٥-٢٦.

[٧٣] نفسه، ص٧٤.

[٧٤] نفسه، ص٧٧.

[٧٥] نفسه، ص١١٧. وفي البيت نظر إلى قول الشاعر زياد الأعْجَم :

إنَّ الشجاعةَ والمروءة والنَّدى في قُبَّةٍ ضُرِبَتْ على ابن الحَشْرِجِ

[٧٦] نفسه، ص٢٦.

[٧٧] المتنبي، أحمد بن الحسين، **ديوان المتنبي**، (بيروت:دار صادر، د. ت)، ص٧١.

[٧٨] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص ١٥٣.

[٧٩] بدوي، أحمد، **أسس النقد الأدبي عند العرب**، (القاهرة: دار نهضة مصر، د. ت)، ص٢٩٧.

[٨٠] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص ١٤٩.

[٨١] العسكري، **كتاب الصناعتين**، ص٤٤٣.

[٨٢] الكهربجي، محمد سعيد، **ديوان محمد سعيد الكهربجي**، ص١٤٨.

[٨٣] المرجع السابق، ص ١١١.

[٨٤] نفسه، ص٨٠.

References: **المراجع:**

ʾ Abū Suwīlim, Anwar, Dirāsāt Fī al-Shiʿr al-Jāhiliy, 1st edition, (Amman: Dār ʿamār, 1987).

Al-ʿaskari, Abū Hilāl, *Kitāb al-Ṣināaʿtain*, Taḥqīq: ʿali Muḥammad al-Bījāwiy wa Muḥammad Ibrāhīm Abū al-Faḍl, (Beirut: al-Makatbah al-ʿaṣriyyah, no.date).

Al-Jurjāni, ʿabd al-Qāhir, *ʾasrār al-Balāghah*, ʿalq ʿalā Ḥawāmishih: al-Shiekh Muḥammad Rashid Riḍa, (Beirut: Dār Al-Maʿrifah, 1978).

Al-Kahrabji, Muḥammad Saʿīd, Dīwān Muḥammad Saʿīd al-Kahrabji, 1st edition, Taḥqīq: Muḥammad Ṣāliḥ Ḥasan, (Khartoum: Dār al-Wathāiʾq al-Markaziyah, 1975).

Al-Khafāji, Bin Sinān, *Sir al-Faṣāḥah*, Taḥqīq: ʿali Fudah, 4th edition, (Cairo: Maktabah al-Khānjy, 1994).

Al-Majdhūb, ʿabd Allāh al-Ṭaiyib, al-Murshd ʾila Fahm ʾashʿār al-ʿarab wa Sināʿatuhā, (Kuwait: Maṭbʿah Ḥukūmah al-Kuwait, 1991).

Al-Mutanbi, Ahmad Bin al-Ḥusain, Dīwān al- Mutanbi, (Beirut: Dār Ṣādir, no.date).

Al-Qairuwāni, Bin Rashīq, al-ʿumdah Fī Maḥāsin al-Shiʿr wa Ādābuh, Taḥqīq: Muḥammad Qarqazān, 1st edition, (Bierut: Dār al-Maʿrifah, 1988).

Al-Qurṭājanni. Ḥāzim, *Minhāj al-Bulaghāʾ wa sirāj al-ʾuadbāʾ*, Taḥqīq: Muḥammad Bin al-Ḥabīb al-Khūjah, (Tunisia: Dār al-Kutub al-Sharqiyyah, 1966).

Al-Ṣafdi. al-Ṣalāḥ, *al-Ghaith al-Musjim Fī Sharḥ Lāmiyyah al-aʿajam*, 3rd edition, (Beirut: Dār al-Kutub al-ʿilmiyyah, 2000).

Al-Said. Shafīʿ, *al-Taʿbīr Al-Bayāni: Roʾayah Blāghiyyah Naqdiyyah*, 1st edition, (Cairo: Dār al-Fikr al-ʿarabiyy, 1995).

Anīs, Ibrāhīm, *Mūsiqā al- Shiʿr*, (Cairo: Maktabah al-ʾanjlu al-Maṣriyyyah, 1952).

Badwi, Aḥmad, *ʾussus al-Naqd al-ʾadabi ʿind al-ʿarab*, (Cairo: Dār Nahḍah Miṣr, no. date).

Bin Jaʿfar, Qudāmt, *Naqd al- Shiʿr*, 2nd edition, Taḥqīq: Kamāl Muṣṭafā, (Cairo: Maktabah al-khānji, 1978).

Ḍīf. Shawqi, *al-Fan wa Madhāhibuh Fī al- Shiʿr al-ʿarabiyy*, (Cairo: Dār al-Maʿārif, no. dtae).

Faḍl, Ṣalāḥ, *Naẓariyāh al-Benāʾiyah Fī al-Naqd al-Adabi*, (Cairo: Maktabah al-ʾanjlu al-Miṣiyryah, 1978).

Ismāʿīl, ʿiz al-Dīn, *Fī al-Shiʿr al- ʿabāsi*, 1st edition, (Cairo: al-Maktabah al-ʾakādimiyyah, 1995).

Jumaʿah, Ḥusain, *al-Rihāʾ Fī al-Jāhiliyyah wa āl-Islām*, 1st edition, (Damascus: Dār Maʿd Lilnashr, 1991).