الرّثاءُ في شِعْرِ مُحمَّد سعيد الكَهْرَبْجِي "موضوعاتُه وخصائصُه" *

د. محمد محجوب محمد عبد المجيد **

* تاريخ التسليم: 3/ 12/ 2013م، تاريخ القبول: 2/ 2/ 2014م.
** أستاذ مساعد بقسم اللغة العربية/ كلية التربية/ جامعة أم درمان الإسلامية/ السودان.

ملخص:

ينهض هذا البحث بدراسة موضوع الرثاء بوصفه موضوعا مركزيّا في شعر الشاعر السوداني محمد سعيد الكهربجي، وقد حاول– قدر المستطاع– الكشف عن موضوعات وخصائص قصيدة الرثاء عنده. وفي سبيل تحقيق غايته اعتمد على المنهج التحليلي لاستكناه النصوص وفتح مغاليقها، كما مال إلى المنهجين الأسلوبي والفني لإبراز الخصائص الفنية.

عَرَّف البحث بالشاعر وموضوعات الرثاء التقليدية، ووقف متأنّياً عند ألوان الرثاء الجديدة. أما بالنسبة للخصائص الفنية فانتهى إلى أن ثمة خصائص أسلوبية تميز بها رثاؤه، منها، الميل للتكرار، والضمائر، والثنائيات الضدية، والتناص، فضلا عن التزامه الصارم بالعروض الخليلي. أما صوره فطغى عليها الحشد والتكثيف، وحرصت مطالعه على وصف التفجع والحسرة المختلطة بالأسى العميق وقت نزول الموت، بينما ختمت قصائده بالدعاء للفقيد بالمغفرة والرحمة.

Lamentation in Mohammed Saeed Alkhahrabgi Poetry Subjects & Characteristics

Abstract:

This research studies Mohammed Saeed Alkahrabgi's poetry. It comes to the conclusion that it keeps the traditional meaning of lamentation. He colored his laments in a way that expresses the political and social issues of his era. His laments changed from crying and wailing to agitate the hearts.

His laments adopted a new artistic technique such as antagonism. He used a simple language and his poems keep an appropriate rhythm. His poetic images are intensive and deal with different sources, and his poems follow the traditional beginning.

مقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين. أما بعد

فكان أول عهد لي بالشاعر السوداني محمد سعيد محمد قرشي المعروف بالكهربجي منذ سنوات خلت، والحق أني ما فرغت من قراءة ديوانه إلا وآليت على نفسي دراسته. فقد لفت نظري أمران: الأول أن يد الدارسين في بلادي لم تمتد إليه، وأكبر الظن أن ظهور غير شاعر من أبناء جيله على شاكلة محمد سعيد العباسي والتِّجَاني يوسف بشير قد أعشى الدارسين عن رؤيته، فغدا خامل الذكر، منسي السيرة، لا يكاد يعرفه أحد. والأمر الثاني أني وجدت معظم شعره يدور في فلك الرثاء، وهو وإن كان فنّا يضرب في أودية الموت بكاء وعويلا وولولة إلا أني وجدته يبكي ولا يئن، يحزن ولا يضعف، وكأنَّ الرثاء عنده بعث وإحياء ونشور.

قسّمتُ البحث إلى تمهيد ومحورين، ففي التمهيد عرفت بالشاعر في حياته وموضوعاته الشعرية فضلا عن الرثاء لغةً واصطلاحاً، وفي المحور الأول بينت موضوعات الرثاء التقليدية (تعداد المناقب– الدعاء بالسقيا– مادية الموت وحتميته) أو ما طرأ عليها من جديد (العروبة والإسلام– استنهاض الهمم الخائرة والأفئدة الميتة) ، وفي المحور الثاني تحدثت عن الخصائص اللغوية والأسلوبية للرثاء (التكرار– الضمائر– المعجم الشعري) ، والتناص (القرآن– التراث الشعري– استدعاء الشخصيات التاريخية) ، والموسيقا، خارجية (الوزن والقافية) وداخلية (التقسيم– التوشيح– التصريع) ، والصورة خصائصها (البساطة والتكثيف) ومصادرها (الطبيعة– القرآن) ، وبنية القصيدة مطلعاً وخاتمة.ً

واعتمدتُ في هذا البحث على المنهج التحليلي في دراستي للموضوعات لاعتقادي بقدرته على استقراء النص، وفتح مغاليقه، والكشف عن أسراره، وملتُ إلى المنهجين: الأسلوبي والفني في دراستي للخصائص الفنية ليقيني بقدرتهما على إبراز الخصائص الفنية، ولبعدهما عن الأحكام التقويمية الفجّة. وختمت البحث بأهم النتائج التي توصلت إليها، فضلا عن ثبت بالمصادر والمراجع.

تمهيد:

حياة الشاعر وموضوعاته الشعرية:

اسمه هو محمد سعيد محمد قرشي وشهرته الكَهْرَبْجِي، ينتمي إلى قبيلة الجَعَلِيِّين العربية الصميمة. وتختلف المصادر في تحديد مولده لكن الراجح أنه ولد بين عامي 1870–1875م بمدينة الأُبَيِّض غربي السودان [1] وأكبر الظن أنه كان صغيرا أيام الثورة المهدية، وأنه رأى بعينيه الصغيرتين انتصاراتها التي عمت البلاد.

تنقل بين مدن السودان المختلفة، ولا شك أن التنقل والارتحال قد غذَّى مخيلته بالعديد من الصور، وليس من شك أنه اختلف إلى الكُتَّاب أو الخلوة– على عادة أهل السودان– منذ نعومة أظفاره، وتلقف مبادئ الدين الحنيف، وفقه المالكية– مذهب أهل السودان– وقواعد اللغة العربية، ومبادئ الحساب.

ويقذفه طموحه العلمي صوب الأزهر الشريف للدراسة، وسرعان ما يضيق ذرعا به، فبعد عامين فقط يعود للسودان ليلتحق بقسم الكهرباء بمصلحة الأشغال [2] ، حتى إذا تخرج فيها عمل كهربائياً بها، ما لبث أن ترك وظيفته ليعمل بالقطاع الخاص. ويبدو لي أنه كان ضيق الصدر، سريع الملل. وإلا فكيف نفسر تركه للأزهر الشريف بهذه السرعة مع أن الدراسة فيه كانت حلما يراود أقرانه وأنداده، فضلا عن ضيقه بالعمل الحكومي (مصلحة الأشغال) ومغادرته له.

وليس بين أيدينا شيء عند بدايته الأدبية، أو متى بدأ يقرض الشعر، فأخباره ضنينة جدا، وزاد الأمر سوءاً أنه كان انطوائياً، متهيِّباً للمجتمع الأدبي، يقول يوسف التِّنَي في مقال صحفي له»والشاعر الذي أقدم اليوم– للقارئ– شخصية يعرفها كل أهالي العاصمة المثلثة[1]*، ولكنهم يعرفون جانبها المادي ويجهلون جانبها الفني الجميل. إنهم يعرفون محمد سعيد الكهربجي، ولكنهم يجهلون محمد سعيد محمد قرشي الشاعر (...) ، ولعل محمد سعيد سيتحف قرّاء الفجر (مجلة مشهورة بالسودان) بالجيد المختار من قصائده وإنا لمنتظرون» [3] . ونتعجب بعد هذا التعريف كله أنه لم ينشر إلا أبيات قليلة كما يقول محقق ديوانه. ظل الكهربجي حريصا على عمله الخاص أكثر من حرصه على نشر شعره بين يدي جمهور القراء، وظل شعره حبيس أدراجه إلى أن غيّبه الموت سنة 1959م بمدينة أُمِّ دُرْمَان[4].

1* يطلق على مدينة الخرطوم (عاصمة السودان) اسم العاصمة المثلثة لأنها تتكون من ثلاث مدن هي: الخرطوم وأُمُّ دُرْمَان وبحري.

أما ديوانه فقد تعددت موضوعاته، فشملت الرثاء– شغل حيزاً عريضاً منه– والمدائح النبوية (السيرة المحمدية– مولد النبي صلى الله عليه وسلم) والاستغاثات الإلهية، والموضوعات الاجتماعية، فضلا عن جانب ذاتي يغلب عليه الشكوى من الزمان والفقر. وفي ديوانه اهتمام بقضايا السودان ومشكلاته الاجتماعية (تعليم المرأة) والاقتصادية (قضايا العمال) ، إلى جانب اهتمامه بقضايا الأمة العربية (القضية الفلسطينية) ، وإيمانه بحقها في الحرية، وتغنيه باستقلالها (ثورة يوليو 1953م) ، وأمله في تقدمها الحضاري والعلمي.

ومهما يكن من الأمر فالكهربجي»شاعر مطبوع أسهم بدور كبير في إثراء حصيلتنا الأدبية، وتميز بملكة شعرية فذة» [5] ، ولو تغلب على انطوائه لزاحم شعراء السودان بمنكب ضخم، ورياش عريض.

الرثاء لغة واصطلاحا:

يقال رثى فُلانٌ فُلاناً يرثيه رَثْياً ومَرْثِيَّةً إذا بكاه بعد موته، وَرَثَيْتُ الميِّتُ رَثْيَاً، ورِثَاءً، ومَرْثَاةً وَمَرْثِيَّةً، وَرَثَّيْتُهُ: مدحته بعد الموت وبكيته. ورَثَوْتُ الرجل: لغة في رَثَأْتُه» [6] ويبدو أن الكلمة تجوب ثلاثة آفاق، هي: رثى (بالألف اللينة) ، ورثا (بالألف الطويلة) ، ورثأ (بالهمزة) . أما في الاصطلاح فالمقصود بالرثاء هو: بكاء الميت، وتعداد خصاله وصفاته.

المبحث الأول:

موضوعات الرثاء:

منذ أن خلق الله العظيم الكون، ومدَّ 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 قدما، وأكبر الظن أنه ولد إلي جوار فن المدح، فمثلما كان المدح معظما للقيم وجليل الصفات في الحياة كان الرثاء مبجلا لها في الممات. والحق أن للرثاء صفتين يتميز بها عن الأغراض الشعرية الأخرى،وهما: الصعوبة والصدق، أما الصعوبة فأشار إليها غير ناقد، يقول ابن رشيق: »إن أصعب الشعر الرثاء، لأنه لا يُعْمَلُ رَغْبَةً ولا رَهْبَةً» [7] ،وأما صدقه فلأنه يقال عند الجزع، سأل الأصمعي أعرابياً «ما بال المراثي أشرف أشعاركم؟ فقال الأعرابي: لأنَّا نقولها وقلوبنا محترقة» [8] .

ومهما يكن من الأمر فقد حظي الرثاء بقدر وافر من شعر محمد سعيد الكهربجي، ففي مجموع ديوانه الذي بين أيدينا وجدنا عشر قصائد يزيد معظمها عن الستين بيتا، قصرها على رثاء علية القوم، من 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 خارج، فكان أن رثى الشاعرين الكبيرين أحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وملك العراق غازي. ولعل أهم الموضوعات التي أدار عليها رثاءه هي:

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 الذكر حياة له، فذُكرة الفتى عمره الثاني» [9] . 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 علي الصفات التي تليق بمكانته الدينية، فهو سهل السجية، موطأ الأكناف، لين الجانب، صوَّام وقوَّام:

سَهْلُ السَّجيةِ للأحبَّةِ إنَّما ... لذوي الرِّياءِ فَقَاهِرٌ جَبَّارُ
شَيْخٌ عليه مِنَ التَّواضُعِ رِفْعَةٌ ... ومن البَسَاطَةِ هَيْبَةٌ وَوَقَارُ
شَهِدَ الهَجِيْرُ بِصَوْمِهِ وَقِيامِهِ ... للَّيلِ قَدْ شَهِدَتْ بِهِ الْأَسْحَارُ [10]

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

خَالفَتْ جِيْلَكَ في جمودٍ باسْمِهِ ... عَاشَتْ فَتَاةُ اليوْمِ شَبْهَ جَمَادِ [11]

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

قَدْ كُنْتَ مَأوى للطَريدِ وَمَعْقِلاً ... يأوي إليه المَرْءُ حِينْ يُضَامُ
إنْ أنْسَى لا أنسى الوُفُودَ بِبَابِهِ ... وَلكُلِّ وَفْدٍ مَلْبَسٌ وَطَعَامُ [12]

وعلى هذه الشاكلة وأشباهها ظل شاعرنا حريصا علي الملاءمة بين الفقيد وسجاياه، فضلا عن إلحاحه على الصفات والخصال الإسلامية (الصوم– قيام الليل– الكرم– تلاوة القران– إغاثة الملهوف– إعانة الكَلّ– الزهد في الدنيا وحب الآخرة) . ويمكننا أن نقول لقد استحال الرثاء عنده إلى وثيقة تاريخية واجتماعية تستطيع بيسر أن تتعرف من خلالها على شخصية الفقيد، والدور الذي قام به، فضلا عن معرفة التأريخ السياسي والاجتماعي للسودان.

الدعاء بالسقيا والرحمة:

لاشك أن الدعاء بالسقيا تقليد حرص عليه الشعراء 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» [13] ، ويأتي الإسلام فيحافظ الناس على هذا التقليد قولا وفعلا، أما القول ففي دعائهم للميت عقب دفنه بنزول شآبيب الرحمة عليه، وأما الفعل فبرشهم لقبور الموتى بالماء إلى يومنا هذا. لذلك لم يكن شاعرنا بمنأى عن تراث أمته فقد سار على ما اختطه القدماء، فمن دعائه بالسقيا:

سُقْـيـاً لِـــعَـــــهْـدِكَ والأيـّـامُ تَـجْمَـعُـنَا في ظِـلِّ عَيْشٍ مــن اللّــذاتِ تَنْتَهِبُ [14]

وقوله:

هَـطَلَــتْ عَلَيْـــكَ مــنَ الإلـــهِ مَـرَاحِــمٌ وَسَـقَـتْ ثَـــرَاكَ رَوَائـــحٌ وَغَـــــوادِي [15]

وأحيانا يدعو للفقيد بالرحمة والمغفرة:

جَــادَتْ عَلَيْــكَ مــن الرَّحْمــن مَرحَمــةٌ مــا هَبَّتِ الرِّيحُ واهْتَزَّتْ بــه القُضبُ [16]

العروبة والإسلام:

ويتجاوز الرثاء عنده كونه تعداد فضائل، وذكر خصال، وعويل وولولة إلى طرح القضايا السياسية والمشكلات الاجتماعية، أو بمعنى آخر أن شاعرنا يختبئ خلف الرثاء لإظهار مواقفه السياسية والاجتماعية، سواء أكانت تخص بلده السودان أو الوطن العربي الكبير.

وأكبر الظن أن شاعرنا رأى بأم عيني رأسه استقلال السودان الأول على يد الإمام المهدي، وتنسم حريته، كما رأي بالعينين ذاتهما عودة الاستعمار الإنجليزي للبلاد، فتجرع مرارته، فضلاً عن أن إقامته– فيما بعد– بمصر أبان ثورتها، وسماعه أناشيد الكفاح

والثورة قد غذته بالحس العروبي القومي، وجعلته ينظر للواقع السياسي والاجتماعي في البلاد العربية بعين ثاقبة، وعقل منفتح. فالكهربجي ينظر للوطن العربي باعتباره شيئا واحدا، كما كان يقرن بين العروبة والإسلام، ولعل هذا ما يفسر لنا حزنه الدائم على الوطن العربي كله، ففي قصائده نجد الوطن العربي حاضرا، بل يبكي ويئن ويولول، فإذا حَزَبَ السودانَ أو مصرَ أمرٌ تَدَاعَى الوطن كله سهرا وحمى، يقول راثيا حافظ إبراهيم:

ماتَ الذَّكاءُ وماتَ النُّبْلُ والشَّمَمُ ... لَمَّا نُعيتَ وَصَرْحُ المَجْدِ مُنْهَدِمُ
سَرَى مصَابُكَ مَسْرَى البَرْقِ فانْصَدَعَتْ ... دَعَائِمُ الشَّرقِ وَاهْتَزَّتْ لها الأُمَمُ
وَجُدِّدَ الحزنُ في الحمراءِ وارْتَجَفَتْ ... دَارُ السَّلامِ وفيها نُكِّسَ العَلَمُ [17]

وفي رثاء أحمد شوقي:

لمَّا نَعاكَ صَدَى الأثيْرِ تَنَاثَرَتْ ... شُهْبُ السَّما وَتَحَجَّبَ القَمَرانِ
ذُهلَت أدرْنَةُ يَوْمَ ذاكَ وَوَلْوَلَتْ ... في القَيْرَوانِ أسرَّةُ النُّعْمَانِ
الشَّامُ يَنْدُبُ، والعِرَاقُ مُرَوَّعٌ ... والقدسُ يأسَفُ، والحِجَازُ يُعَانِي [18]

وثمة ظاهرة تميزت بها مراثيه، وهي، الحرص الشديد على علاقة مصر بالسودان، فمصر والسودان عنده قلب واحد، وجسد واحد. فما يحزنهم يحزنه، وما يؤلمهم يؤلمه. ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إنه من العسير على القارئ أن يجد مصر بمنأى عن السودان، «ففي قرى مصر والسودان فاجعة»، و»وفي قرى مصر والسودان نائحة». وأحيانا يكني عن مصر»بالأهرام» والسودان»بالجنوب»:

قَدَرٌ أصَابَ بني الجَنُوبِ بِضَرْبَةٍ ... كادَتْ تَخُورُ لهولِهَا الأهْرَامُ [19]

ومنه أيضا:

فليبكِهِ السُّودَانُ والقُطْرُ الذي ... من أهْلِهِ سَطَعَتْ لنا الأنْوَارُ [20]

ففي قوله »والقطر الذي من أهله سطعت لنا الأنوار»يعني مصر. ولم يمنعه إيمانه وحبه للعروبة والإسلام من التحسر على الواقع العربي الإسلامي، فهاهو يخاطب حافظا عندما غيّبه الموت بأن يبلغ في العالم الآخر الشيخ جمال الدين الأفغاني– صاحب فكرة الجامعة الإسلامية– بضياع فكرته، كما يعزي الزعيمين: سعد زغلول ومصطفى كامل

بارْتِكَاس خَلَفَهِم، وتداعيهم على قصعة أعدائهم لعلهم يرضوا عنهم:

واخْـبِرْ هنـاك جمـالَ الدِّيـن في أسَفٍ ... عـن فكْـرةٍ هَـدَمُوهَا ضِمْن مَـا هَدَمُوا
واشْرَحْ لـحَضْـرَةِ سَعْـد كُـلَّ خَافـيةٍ ... مـن الأمـورِ التي شَابَـتْ لـهـا اللَّمَمُ
وَقُـلْ لَـهُ إنَّ قَوْماً أنت تَعْـرِفُهُمْ ... بـاعـوا أضاعوا هَـدَّمُـوا ظَـلَـمُـوا
وَعَـزِّ كـامِـلَ فـي أنْـصَارِ نَـهْضَـتِه ... أنْ لم يكونـوا بهذا الموْتِ قَـدْ عَلِمُوا [21]

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 إليه الآن «مفجرا بذلك المأساة من خلال مقارنة الأبيض بالأسود، الحياة بالموت، القوة بالضعف، النصر بالهزيمة والانكسار» [22] ، يقول:

دانَـتْ لنـا الفُرسُ والرُّومـانُ صَاغِرَةً ... لـمَّـا غَزَاهـا بسيْـف الـحَـقِّ دَاعِينَـا
سُدْنـا الفِـرنْجَ ولا فَخْـرٌ وَقَبلهُـمُ ... مُلوكَ مِـصْرَ وَقَـدْ كَـانُوا فَرَاعِيْنَا

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

فاليـوم نَحْـنُ سَـوَامٌ هَائِمٌ هَـمِـلٌ ... ذُقْنَـا الـعـذَابَ مِـنَ الأقـوام تَـهْوِينَـا
فَـكَادَتْ نَـارُ سَمـاء الله تُـمْـطِرُنا ... ويُحْجَـبُ الغَيثُ عَنَّـا مـن مَسَـاوِينَا
فيـا سَمَـاءُ أمْطِري مـا شِئْتِ مِـنْ حِمَمٍ ... ويا بَسِيطَةُ فُـورِي مِـن مَـخَـازِينا [23]

والموازنة في الأبيات السابقة إذ تفصح بجلاء عن فداحة الخطب، لكنها في الوقت نفسه تقدم نموذجا واقعيا لصيرورة الحياة وتقلبها.

مادية الموت:

لم يكن بغريب على شاعر طفق يضرب في شعاب الموت، ويجول في أوديته ومجاهله ألّا 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 تساهم في الإقناع به، وتؤكد حتميته، وتبدد حلم البقاء والخلود. ولعل هذا ما دفع شاعرنا إلى جعل الموت ظلّا يتبع صاحبه، أو صرخة تبدد وهم بقائه، أو ضاريا يقتحم حماه ليرديه. وأحيانا يخشاه فيأمر غيره بمخاطبته:

قُـلْ للمَنِيَّـةِ قَـدْ أرْدَيْـتِ مَمْلَكَةً ... كمـا هَـوَيْـتِ بِـعَـرْشٍ غَيْرِ مَيَّادِ [24]

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

وأسْكَتَ الموتُ صَوْتاً كالأثير دَوَى ... في كُلِّ حاضِرَةٍ دَاعٍ لإنْشَادِ
وانْدَكَّ حِصْنٌ مَنِيعٌ وَانْطَوَى عَلَمٌ ... من صَدْمَةٍ وَتَدَاعَى طَوْدُ أطْوَادِ (25)

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 إنسانا عزيزا عليه، كما أن قوله: »حصن منيع وطود أطواد»يدل على جبروت الموت وقوته التي لا يمكنك دفعها أو مدافعتها، فضلا عن تكراره لحروف يبقي صداها في أذن السامع زمنا طويلا «الدال والصاد والطاء».

ومن وسائله في التأكيد على حتمية الموت وماديته استدعاء الماضي– على غرار القدماء– يقول ابن رشيق: »ومن عادة القدماء أن يضربوا الأمثال في المراثي بالملوك الأعزة، والأمم السالفة، والوعول الممتنعة في قلل الجبال، والأسود الخادرة في الفيافي والنسور والعقبان، لبأسها وطول أعمارها» (26) تأكيدا للموت وأخذا للعظة والعبرة:

لَكنَّه المَوْتُ الذي أفْنَى على ... لُبَدٍ وما أبقى بَقِيَّةَ عَادِ
وقَضَى على كِسْرَى وأهْلَكَ قَيْصَرا ... وَمَشَى على فِرْعَونَ ذِي الأَوْتَادِ (27)

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

الدنيا (الفناء) / الآخرة (البقاء):

أوقف شاعرنا معظم مراثيه على المقابلة بين زوال الدنيا وديمومة الآخرة، وألح 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 بخالدة (الدنيا فانية) ... واهْنَأ بدَارِ نعيم لا فَنَاء به (النعيم الدائم)
يا تاركاً دَارَ عَيْشٍ كُلّه كَدَرٌ (كدر العيش) ... وامْرَحْ بروحك في الجِنَان (مرح الروح)
إنَّا لنَطْمَعُ في الحياة (حلم البقاء) ... وَدَمْتَ في جَنَّةِ الفِرْدَوْس (يقين البقاء)

والكهربجي إذ يقابل بين الدنيا (الفناء) والآخرة (البقاء) فإنه ينتصر إلى الآخرة 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، كما أنها تريحه من عنت التفكير في المآل الذي ينتهي إليه حينما تبشره بما ينتظره من حبور وسعادة.

غضب الطبيعة:

درج شاعرنا في معظم رثائه على المزج بينه وبين الطبيعة على الرغم من تنافرهما وعدم انسجامهما، فالطبيعة بسمة وأمل وإشراق، والرثاء حزن وعويل وولولة، والجمع بينهما مؤد إلى البوار، وغير مأمون العاقبة، لكن شاعرنا المبدع احتال على الطبيعة بحيلة لطيفة، هي، إلباسها ثوب حزن وأسى، يقول راثيا الملك غازي:

غَـارَالفُـراتُ وبَـاتَ الـنِّيْلُ مُحْـتَرِقاً وَدِجْـلَـةٌ لا يُـرَوِّي غُلَّـةَ الصَّـادي
وانْقَضَّـتِ الشُّهْـبُ تَهْـوِي مِـن أماكنها وَمَـارَتِ الأرضُ لم تَمْسِكْ بِأَوْتَـادِ [28]

فهاهو يحيل الطبيعة الأنيسة ثورة وعنفا، فالفرات يضمحل، والنيل يحترق، ودجلة يجف، والشهب تنقض، والأرض تمور حزنا لفقد مليكها. وأحيانا يجردها– أي الطبيعة– من أهم خصائصها، وهي الخضرة والحياة، ليحل محلها الجدب والموت:

أَمَا تَـرَى الوادي قَـدْ زالـتْ نَضَارَتُهُ وَعَمَّه في نَواحِـي خَصْبِهِ الجَدْبُ [29]

يمكننا أن نقول لقد كانت الطبيعة عنده مصدرا ثرًّا يتكئ عليه في رسم مشاهد الحزن هذا إن لم يكن قد جعلها أداته في التوضيح والتبسيط. فبواسطة الطبيعة»إذا استطاع تحويل المعنى المجرد (الحزن وغيره) إلى المُحَسّ ممثلا في الطبيعة» [30] .

فداحة الخطب والموقف منه:

ظل الكهربجي في مراثيه حريصا على تصوير عظم المصيبة وفداحة الخطب على نفوس متلقيه، وبيان موقفهم النفسي منه، ووسائلهم في التفريج عنه. فحينما يقع الخطب تهلع النفوس، وتجزع القلوب، وتصبغ المحاجر والخدود دما، 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:

تَلِدُ الليالي الخَامِليْنَ وأنَّها بالنَّابِهِينَ عَزِيْزَةُ المِيْلادِ[31]

وخيار الناس يقضون نحبهم سراعا، ورعاعها يعيشون طويلا:

يَقْضِي عَلى الْأُسْدِ الرَّدى وَتَظلُّ في تَرَفِ المَعِيْشَةِ تَرْتَعُ الأنْعَامُ [32]

ويدعو إلى الصبر على الابتلاء، والإذعان للقضاء والقدر، فكل حي أمام الموت منهزم:

هذا سَبِيلُ الورَى ما أنْتَ أولُ مَنْ إلى مقرِّ الفَنَا سَارَتْ به قَدَمُ [33]

ومهما يكن من الأمر»فإن العزاء و السلو مهمة إنسانية غير هينة، فهما اللذان يمدان أهل المصاب بالدافع القوي لتجاوز الآلام ومواجهة المعاناة، ويحملان دعوة الأمل بالبقاء»[34].

المبحث الثاني:

الخصائص الفنية:

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 عظيما ومؤثرا.

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 أن يكون شاجي القول، مبكي المعاني، مثير التباريح» [35] ، يقول:

الفَضْلُ يَنْدُبُ والعَلْياءُ تَنْتَحِبُ حُزْناً عليك ووجهُ الأرضِ مُكْتَئِبُ
والأرضُ تَهْتَزُّ من هَوْلِ المُصَابِ وفي كَبِدِ السَّماءِ يَكَادُ البَرْقُ يحْتَجِبُ
والغَرْبُ شَاطَرَ فيك الشَّرقَ لَوْعَتَهُ والشرقُ ترثيكَ منهُ الغُرْبُ والعَجَمُ
دوَى مَصَابُك في الأمصَارِ فانْكَشَفَتْ شَمْسُ النَّهَارِ وكَادَتْ تُنْثَرُ الشُّهُبُ [36]

فالألفاظ»يندب، تنتحب، حزنا، مكتئب، هول المصاب، لوعته، ترثيك، مصابك»كلها تدور حول فلك الحزن والألم.

ومن سماته الأسلوبية نزعته– أحيانا– للأسلوب الخطابي التي تقتضي من الشعر الفخامة والضخامة بحيث يملأ الفم عند إنشاده حتى يملا الآذان عند الإصغاء إليه، وأعني بذلك قصائد التأبين التي تلقى 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 سَـــارِيَ الـبَرْقِ عَـزِّ بـُور تُـسُـودَانِ وَعَـــزِّ مِـصْـــرَ وَعَـــزِّ كُـــلَّ سُودانـي
وَطُـفْ علـــى الشَّرقِ مـــن شَـــام إلى يَمَنِ واغْشَـى الحِجَـازَ وَرَوِّعْ أهْـلَ عَمَّـان
وانـْـثُـــرْ علـــى الكـــونِ آلامَـــاً مُبَرّحةً كأنَّها حِمَـمٌ مِنْ جَوْفِ بُرْكَانِ [37]

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

ومن الخصائص الأسلوبية التي تميز بها خطابه، التكرار، وهو أحد الوسائل اللغوية التي تؤدي دورا تعبيريا في القصيدة، «فتكرار لفظة أو عبارة يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر، أو شعوره، أو لاشعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى» [38] ، فمن التكرار قوله:

فـإنْ جَهِلْتُـمْ سَلُـوني عـن مَوَاهِبِـه عـن حِكْمَـةٍ عَـنْ ذَكَاءٍ كاد يَلْتَهِبُ [39]

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

ماتَ الـذَّكاءُ ومـاتَ النُّبْـلُ والـشَّـمَمُ لَـمَّـا نُعيتَ وَصَـرْحُ المَـجْدِ مُنْهَدِمُ
اللهُ أكـبَرُ مَـاتَ الـمَجْـدُ وانْـطَفَأتْ شَرَارَةُ الذِّهْـنِ مات الفَضْـلُ والكَرَمُ [40]

فقد كرر»مات»وكأنه غير مصدق لما حدث، فهو لا يرى حافظا شخصا واحدا، بل أمة في رجل واحد، ولذلك ظل يكرر لفظة مات مع كل صفة من صفاته. وأحيانا، بل أحيانا كثيرة يظل يكرر اسم الفقيد:

غـازي فَقَدْنَـاك للبَلْـوى إذا عَظُمَـتْ وبـادَرَ الـقَـوْمَ خَطْـبٌ غَـيْرُ مُعْتَـاد
غـازي وَمَـنْ مِثْلُ غـازي فـي فُتُـوَّتِه لا يُخْلِـفُ القَـوْلَ في وَعْدٍ وإيْعَـاد [41]

فتكرير الاسم هنا تنويه به، وإشادة بذكره، وتفخيم له في القلوب والأسماع. فالتكرار

أولى بباب الرثاء «لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع» [42]. والحق أن أهمية التكرار تتجاوز كونه مجرد تكرار للفظ في السياق الشعري إلى ما تتركه الكلمة المكررة من أثر فاعل عند المتلقي.

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

سَهْلُ السَّجيَّة للأحبَّة إنَّما ... لذوي الرِّياء فَقَاهرٌ جَبَّارُ
شَيْخٌ عليه مِنَ التَّواضُعِ رِفْعَةٌ ... ومن البَسَاطَةِ هيبةٌ ووَقَارُ [43]

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

إنِّي مَررتُ بدَارِه فَوَجدتُهَا ... تَبْدُو عليها وَحْشَةٌ وَظَلامُ
فبكيتُ من أسفي عليها وَقَولُها ... أرأيْتَ مَا فَعَلتْ بِنَا الأيَّامُ [44]

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 ذا صلة بالوظيفة الانفعالية العاطفية» [45]، يمكننا أن نقول- في شيء من الاحتراس- إن الشعر القائم على ضمير الغائب في تعداد صفات الفقيد يناسب الشعر الملحمي، بينما يناسب ضمير المتكلم الشعر الغنائي.

أما فيما يتعلق بالمعجم الشعري ونعني به قائمة الكلمات التي تترد في رثائه بصورة متكررة فيمكننا أن نقسمها إلى المحاور التالية: ألفاظ الحزن، ومنها»حزنا- نعيت- ندب- عزاء- تأبين- رزء- فجيعة- واهاً- لهفي عليك- وا حسرتاه- يا للبلية) ، أدوات الموت وألفاظه، ومنها (القبر- اللحد- النعش- الجدث- الموت- المنية- الحمام- الردى) ، الأفعال الدالة على الموت، ومنها»أفنى، قضى، أسكت، حطم، أهلك، أباد، أردى»، ألفاظ الدعاء والترحم، ومنها»سقتك- هطلت عليك- سقيا- جادت عليك- دمت في- اهنأ». يمكننا أن نقول 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 يلعب دورا مهما في أداء المعنى، كالجمع بين الموت والحياة (لم تمت) :

مَاتَ الإمَامُ وَلَمْ تَمُتْ آثَارُهُ ... والمرءُ رَمْزُ خُلودِه الآثَارُ [46]

وأحيانا يريك التئام عين الأضداد– كما يقول عبد القاهر الجرجاني– فيأتيك بالخلود والفناء مجموعين:

أما تــرى الكَــوْنَ ذاك اليَــوْمَ مُرْتَدِيَاً ثَــوْبَ الحدادِ لفقدِ الخَالــدِ الفَاني [47]

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 الأخلاقية ففي تعزية المجتمع، ومواساته، وإزالة إطباق الوحشة عليه (مات الإمام– فقد الخالد الفاني) . ويجمع بين التضاد والجناس والتكرار في بيت واحد:

شَوْقِــي أرى شوقــي إليــك مُجَــدَّداً والشــوقُ غايتُــهُ إلى النُّقْصَــانِ [48]

وعلى نحو ما كان يحلق في الأفق الشعري قد تضطرب قيثارة الشعر، أو تسقط من يديه، فيفجؤك بغثاثة التعبير العامي:

فــان أبْكِيــكَ بالدمْــعِ الـهَتُــونِ فمَا وَفَيْتُ في حقِّكَ الشَّيءَ الذي يَجِبُ [49]

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

إنَّــــا لنبكي أُمَّــــةً فــــي واحِــــدٍ والـمُـدّعون شمـالُــهُ أصْــفَـارُ [50]

فقوله: »والمدعون شماله أصفار»يشابه قول العامة– في السودان– إذا أرادوا أن يقللوا من شأن أحد»فلان صفر على الشمال». كذلك لم يسلم شعره من الألفاظ القاموسية ونعني بها الألفاظ الملتزمة بالصرامة اللغوية لا تكاد تتجاوزها إلى رحاب المجاز، ومنها: (الدو– القمين– أخنى– ثبج– تشتار) . ومما يعاب عليه ولعه بالمترادفات: (النظراء والأنداد– التيه والطغيان– جاه وسلطان– غل وأحقاد) ومع أنه اتخذها وسيلة للوصول إلى القافية إلا أن ذلك لم يمنعها من تسميم النص، بل أماتته. كما نعيب عليه وقوعه في الأخطاء النحوية والإملائية ومنها، قوله: «بَزَّ كل كريم» وصوابه بذَّ، وقوله: »قَس بن ساعدة» بالفتح وصوابه قُس بالضم، ومن الخطأ النحوي قوله: فأنت في كل خير خيرَ معوان»وصوابه خيرُ لأنها خبر للمبتدأ.

التناص:

يعد التناص أحد التقنيات الفنية التي توظف في النص الشعري إعلاء لقيمته الفنية والجمالية، وعلى الرغم من وجود إرهاصات له في النقد العربي القديم، لاسيما في حديث القدماء عن السرقة والأخذ، أو الاقتباس والتضمين، إلا أن التناص أوسع ماعونا، وأرحب صدرا، إنه ابن النقد الغربي الحديث بلا منازع.

لاشك أن الكهربجي اطلع على التراث العربي، وأكبر الظن أن كثيرا من معانيه وألفاظه وصوره قد استقرت في لاوعيه، حتى إذا جرى نبع الشعر على لسانه تدافعت عليه، يقول:

واهْتَـزَّ منها وَطِيـدُ البَيـتِ ثُمَّ بكى مـا كان من عَاكِفٍ فيـه وَمِنْ بَادِ (51)

ففي البيت تناص مع قوله تعالى ﴿**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا وَيَصُدُّونَ عَن سَبِيلِ اللَّهِ وَالْمَسْجِدِ الْحَرَامِ الَّذِي جَعَلْنَاهُ لِلنَّاسِ سَوَاءً الْعَاكِفُ فِيهِ وَالْبَادِ وَمَن يُرِدْ فِيهِ بِإِلْحَادٍ بِظُلْمٍ نُذِقْهُ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ**﴾، (52) وأما قوله:

ويا مُجِيـداً لأوصـافِ الطَّبيعـةِ أن تَنَفَّسَ الصُّبْحُ أو جَادَتْ لَها السُّحُبُ (53)

فتناص مع قوله تعالى»وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ» (54) ، فضلا عن استعانته بالتعبيرات القرآنية الجاهزة على شاكلة»زاغت الأبصار، انتثرت الكواكب، لم يبق بالأرض ديَّار»، والحق أن القارئ لعلاقة النص الشعري مع القرآن الكريم يلاحظ أن الدلالة ظلت على حالها، فتوظيف القرآن الكريم جاء تأكيدا للثقافة الدينية للشاعر. ومن الشواهد الدالة على التناص في شعره، فقوله:

يـا تـارِكَاً دَارَ عَيْشٍ كُلّـه كَـدَرٌ إلى التي خُلِقَتْ مـن أجْلِهَا النِّعَمُ (55)

فيه إحالة لقول الطغرائي:

يـا واردا سُـؤرَ عيشٍ كُلّـه كَـدَرٌ أنْفَقْـتَ عُمْـرَك في أيَّامِـكَ الأُوَلِ (56)

ومن أشكال التناص استدعاء الشخصيات التراثية واتخاذها وسيلة من وسائل الأداء الشعري، ففي رثائه للشاعر أحمد شوقي يستدعي شخصيتين تاريخيتين هما: ليلى حبيبة

المجنون، وكليُوباترا التي يلقبها بمليكة الرومان:

تبكيك ليلـــى في العَشِيِّ وفي الضُحَى تبكـــي عليـــك مَليكَـــةُ الرُّومَـــانِ [57]

والكهربجي إذ يقصد بهما المسرحيتين اللتين كتبهما شوقي (مجنون ليلى ومصرع كيلوباترا) فإنه لا يذيع الحزن، أو ينشره على الأكوان فحسب، بل يمده إلى كل من له علاقة بشوقي حتى لأعماله الأدبية. ولا يقتصر التناص على القرآن الكريم، أو التراث الشعري، أو استدعاء الشخصيات التاريخية فحسب، بل يمتد إلى الصور. فصورة البدر أو الكوكب الذي قَبَرَهُ الموت في حفرة سحيقة في قوله:

مـــا خِلْتُ مِنْ قَبْـــلُ أن ألقاك في جَدَثٍ أنَّ البُـــدُورَ بجوفِ الأرضِ تَحْتَجِبُ [58]

مأخوذة من قول أبي الطيب المتنبي:

مـــا كُنتُ أحسبُ قبـــل دَفْنِكَ في الثَّرَى أنَّ الكَواكِبَ فـي الـتُّرابِ تَـــغُـورُ [59]

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

والـمُصْلِحُـــون قِصَارُ العُمْـــرِ من قِدَمٍ لأنَّهُـــمْ جَوْهَـرٌ فـي كَـــفِّ نـَـقَّادِ [60]

فصورة مكرورة لا تكاد تخلو منها قصيدة رثاء. يمكننا أن نقول إن معظم التناص وظف بطريقة بدائية لا تكاد تختلف عن طريقة القدماء في توظيف التضمين والاقتباس.

الموسيقا:

قسم النقاد موسيقا الشعر إلى قسمين: الخارجية والداخلية، أما الخارجية فيقصدون بـها الوزن والقافية،وأما الداخلية فهي التي»تنبع من اختيار الشاعر لكلماته وما بينها من تلاؤم في الحروف والحركات» [61] .

جاءت أوزانه مناصفة بين بحري الكامل والبسيط، أما الكامل فمن»أكثر البحور جلجلة وحركة، وفيه لون من الموسيقا يجعله فخما جلبا مع عنصر ترنيمي ظاهر» [62] يقول:

لـمَّـــا نعَتْـــكَ إلى الـــورى الأخْبَـــارُ هَـــوَت النُّـجـــومُ وَغَـابَـــتِ الأقْـمَارُ
وَدَوَى الأثـــيرُ مُـــرَدِّدا في حَسْـرَةٍ لَـــقَدِ انْطَـــوَى عَـلَـمٌ وَخَـرَّ مَـنَـارُ [63]

والحق أن قارئ الأبيات يكاد يسمع صلصلة،كما يشعر بشيء من الأبهة، وأما بحر البسيط فمن» أطول بحور الشعر وأعظمها أبهة وجلالة، وأكبر الظن أن طوله هو من جعله مناسبا لاستفراغ الحزن، يقول إبراهيم أنيس: »والشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير وزنا طويلا، كثير المقاطع، يصب فيه من أشجانه ما ينفس عنه حزنه وجزعه» [64] ، انظر قوله:

الفَضْـلُ يَنْـدُبُ والعَلْيـاءُ تَنْتَحِـبُ حُزْناً عليـك ووجهُ الأرضِ مُكْـتَـئِبُ [65]

مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن

فالبيت ذو إيقاع سريع ووقع هادر، ولعله يناسب ثورة النفس وشدة الغيظ التي 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 لقوله:

سَـرَى مصَابُكَ مَسْـرَى الـبَرْقِ فانْصَدَعَتْ دَعَـائِمُ الشَّـرقِ وَاهْـتَـزَّتْ لـها الأُمَمُ [66]

ووازنه بقوله:

نَجْـمٌ تَألَّـقَ في أُفْـقِ العُـلا فَهَـوَى وا حَسْرَتَاه صَرِيعـاً قَـبْل مِـيْعَادِ [67]

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

صَبَغُـوا المحَاجِـرَ والخُـدودَ بِمَدْمَـعٍ سَـالَتْ بَـوَادِرُهُ على الأكْـبَادِ [68]

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 حريصا على الوزن والقافية (الموسيقا الخارجية) كان حريصا على انتقاء الألفاظ والإحساس بقيمتها الصوتية والنغمية، والملاءمة بين الألفاظ والمعاني،

أو ما يعرف بالموسيقا الداخلية التي تتعدد أشكالها وألوانها، ومنها،التقسيم، وفيه يقسم الشاعر البيت قطعا موسيقية، كأن يجعل كل لفظتين ربع بيت:

العَــزْلُ إنْ نَطَقُــوا، والسِّجْــنُ إنْ نَصَحُوا والقَتْــلُ إنْ غَضِبُوا، والذُّلُ إنْ وَجَـمُوا [69]

مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن/ مستفعلن فعلن

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

هــذا يَــنُــوحُ وهـــذا مــن وجِيعَــتِهِ فــي قَلْبِهِ ضَــرِمٌ، فــي عينِهِ عَـنَـمُ [70]

ومن الموسيقا الداخلية التوشيح»وهو أن يكون أول الكلام ينبئ عن مقطعه، وأوله يخبر بآخره، فإذا سمعت صدر البيت وقفت على عجزه قبل بلوغ السماع إليه» [71] ، ومنه:

وكُلُّ حَــيٍ نَبَــاتٌ مــا اسْتَــوَى أجَــلا إلا وَقَــدْ حَصَدَتْــهُ كَــفُ حَصَّــادِ [72]

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:

خَليــلُ يــا هِبَــةَ الدَّهــرِ التــي ذَهَبَتْ والدَّهْرُ مــن حَقِّهِ يُعْطِــي ويَغْتَصِبُ [73]

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

ومن الموسيقا الداخلية، التصريع، وفيه تكون «عروض البيت تابعة لضربه تنقص بنقصه وتزيد بزيادته» [74] ، والحق أن شاعرنا حرص على تصريع مطالع كل مراثيه:

لـمَّــا نعَتْــكَ إلى الـــورى الأخْبَــارُ هَــوَتِ النُّــجــومُ وَغَــابَتِ الأقْـمَارُ [75]

ومثل قوله:

حَزنــتْ بيـــوم مَمَاتِــكَ الثَّـــقَـــلانِ واهْــتَــزَّتْ الأفْــلاكُ فــي الــدَّوَرانِ [76]

فالتصريع واضح في قوله: »الأخبار الأقمار، الثـــقلان الـدوران». والحق أن للتصريع مزايا عديدة، منها: أنه»يظهر اقتدار الشاعر وسعة بحره» [77] ، ويفهم قبل تمام البيت روي القصيدة وقافيتها» [78] ، فضلا على الهيبة والجلبة التي يخلعها على مطلع القصيدة. ويكثر شاعرنا من تكرار الأحرف، ومنه تكرار الميم:

مَــا مَــاتَ مَــنْ عَمَّــتِ الدُّنْيَــا مَآثِــرُهُ تُتْلى زَمَــانَاً وَتَــبْقَى بـــعْدَ أزْمَــانِ [79]

وأحيانا يبني البيت كله على التنوين والميم:

قَلْبَــاً رَحِيمَــاً وَوَجْهَــاً مُشْرِقَــاً وَيَــدَاً مَبْسُوطَــةً مِــنْ كَرِيمٍ غَــيرَ مَنَّــانِ [80]

و ليس من شك أن التنوين والميم قد خلع على البيت غنة طروب. ويكثر من أحرف الحلق:

بُعْــدَاً ليــوم نَعَــى النَّاعــي أُسُــودَ شَرىً على العـــدَى قَـــدَرٌ صَبَّتْهُ أقْــدَارُ [81]
إنْ حَطَّــمَ المــوتُ نفســاً مِلؤُهــا هِـمَــمٌ فَــكُلُّ حَــيٍ أمَــامَ المــوتِ مُنْهَــزِمُ [82]

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 « [83] . ومهما يكن من الأمر فلم يسلم شعر صاحبنا- على الرغم من حرصه- من اختلال الوزن وقلق القافية وعيوبها لاسيما الإيطاء، فضلا عن تنكبه للضرورة الشعرية (قصر الممدود وتسهيل المهموز) .

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» [84] . فقد تعددت أدوات بنائها فشملت التشبيه والاستعارة والبديع، في مقابل تراجع

واضح للكناية، يقول الكهربجي:

ذَهَبَ الحجَا وَتَعَطَّلَت سير الرَّحى ... وَهَمَتْ عُيونُ الفَضْل والإحسَانِ
وَمَحَا البِلَى ذاك السَّنَا وَتَنَاوَلَتْ ... أيدي المَنُون مَنَارَةَ العِرْفَانِ
فَقَدَتْ شُعوبُ الضَّاد قُسَّ زَمَانه ... وأصابها المَقدُورُ في سَحْبَانِ
شَوْقي أرى شوقي إليك مُجَدَّداً ... والشوقُ غايتُهُ إلى النُّقْصَانِ
كيف السَّبيلُ إلى رثاك ومهجتي ... بين الدُّموع ولافح النِّيرَانِ
لهفي عليك فقد مَضَيْتَ وأسْرَعَتْ ... تلك السُنُون كأنَّهُنَّ ثَوانِي (85)

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 الشاعر، والمطابقة الخفية (مجدد– نقصان) ، والاستفهام المنبئ عن حالتي الحيرة والشكوك، فضلا عن اسمي الإشارة (ذاك وتلك) . أما الاستعارة المكنية فتحيل الجماد حيا، والمجرد واقعا ملموسا، فالعقل ذهب حائرا، وعيون الفضل والإحسان سحت دمعا ودما، والبلى يمحو ذاك السنا، ونلاحظ أن البلى لا يذهب بالسنا، بل يمحوه، وفي فعل المحو إرادة من جهة، وقوة من جهة أخرى، فضلا عن استخدام اسم الإشارة لتمييز سناه وحده دون غيره. أما قوله»وتناولت أيدي المنون منارة العرفان»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) يُهْتَدَى به في ظلمات البحر، فدل به على علو مكانة صاحبه، وعلى إدراك الموت لكل بعيد وعال. كما اتخذ من أسماء الأعلام المشهورة وسيلة من وسائل الأداء الشعري (قُس بلاغةً وسَحْبَان حكمةً) . أما عبارة «لهفي عليك»فمشحونة بفيض من الحزن. ولا يخفى على الفطن التوليف الدقيق بين المتضادين، الماء والنار (الدموع ولافح النيران) .

ومن صوره:

وَنُكِّسَتْ لك أعْلامُ القُلوب أسَىً ... والقومُ في هَلَع والجوُ مُضْطَربُ
أمَا تَرَى الوَادِي قَدْ زَالَتْ نضَارَتُهُ ... وَعَمَّهُ في نواحي خَصْبِهِ الجَدَبُ (86)

ويحاول قدر المستطاع أن يخلع أجواء الحزن والأسى التي رانت على فؤاده عقب وفاة خدنه– 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، فضلا 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 إلى المثوى الأخير وقد علت الناس حالة من الأسى:

سَارُوا بِنَعْشِكَ والأَذْهَـانُ حَـائِـــــرَةٌ والبِشْـرُ مُرْتَحِـلٌ والحُـــزْنُ مُنْجِلِبُ
والدَّمْـعُ جَـارٍ ولـونُ الأُفْـقِ في حلَـكٍ كـأَنَّـــهُ بِـسَوَادِ القَـارِ مُخْتَـــضِبُ
مـا خِلْـتُ مِنْ قَبْـلُ أن ألقـاك في جَدَثٍ أنَّ البُـدُورَ بِـجوفِ الأرضِ تَحْتَجِبُ [87]

ويعمد إلى الجمل الحالية «الأَذْهَانُ حَـائِـــــرَةٌ، والبِشْرُ مُرْتَحِلٌ، والحُـزْنُ 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 إنسانا عزيزا عنده. أيعقل أن يقبر البدر الذي ملأ الأكوان نورا 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 حتمية الموت ببرهان مادي واضح:

كأَنَّ نَعْشَـكَ مِـن إجلالِـه حَـرَمٌ والنَّاسُ مِـن حوْلِـه سَـاعٍ وَمُسْتَلِـمُ
كأَنَّـهُ مَلِـكٌ فِـي صَـدْرِ مَـوكِـبِـهِ وفي مَـعِيَّتِهِ الإكْـبَارُ والـعِـظَـمُ [88]

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:

وَطَاوَعَـتْـكَ الـمعـانـي فـي تَصَرُّفِهَا كما تُطِيـعُ صَـدَى مَخْدُومهـا الـخَـدَمُ [89]

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 المَسَرَةُ والنَّدَى والمَجْدُ قد ضُرِبَتْ له في ساحَتَيْكَ خِيَامُ [90]

كما تعددت مصادر بنائه للصورة الفنية فاستوعبت القرآن الكريم، والطبيعة– كما بينا سابقا–

كذلك استجاب للطابع الحضاري في التعبير عن الحزن، مثل تنكيس الأعلام، أو ارتداء الثوب الأسود.

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» [91] ، ويبدو أن شاعرنا ممن سمع المقالة فوعاها ثم أداها على خير وجه. لقد كان شديد الحرص على تجويد مطالعه، واختار لها ما يناسبها من ألفاظ ومعان. ولما كان الرثاء ضربا في شعاب الموت، وتهويما في مجاهله وأوديته السحيقة، كان حريصا 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 أَكْبَرُ هذا مأتَمُ الضَّاد فَابْعَثْ عَزَاءَكَ من وَادٍ إلى وَادِ
ونادِ بالويلِ مِنْ صَنْعَا إلى حَلَبٍ إلى الحِجَازِ إلى أمِّ القُرَى نَادِ
وَرَوِّعِ المَغْرِبَ الأقْصَى بِكَارِثَةٍ تَصَدَّعُ الشَّامُ مِنْهَا بَعْدَ بَغْدَادِ [92]

والمطلع يناسب جلال الحدث وعظم المصاب، فهُلْكُ الملك غازي ليس هلكا واحدا، 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 لاسيما أفعال الأمر»ناد– ابعث– روع»والألفاظ الدالة على إقرار الموت والنهاية»ابعث عزاءك– تصدع الشام»، فضلا عن

استخدام اسم الإشارة «هذا»تأكيدا للحدث وإقرارا 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 قصيدتك أجود بيت فيها، وأدخل في المعنى الذي قصدت له في نظمها» [93] . اعتمد شاعرنا في معظم خواتيمه على تقنية واحدة، هي، الدعاء للفقيد بالرحمة والمغفرة والسقيا:

سَقَتْ ثراك من الرَّحمَنِ سُحْبُ رِضَاً هَطَّالَةُ المُزْنِ من عفو وَغُفْرَان
وَدُمْتَ في جنة المأوى ودام لمن خَلَّفْتَهُ طولَ عُمْرٍ فوق حُسْبَانِ [94]

ومن أجود خواتمه:

فَتَحَ السَّماءُ إلى لقاك وأقْبَلَتْ تسعى إليك خَوَالِدُ الرُّضْوَانِ [95]

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

كأنَّ نَفْسَكَ تَأبَى العَيْشَ في زَمَنٍ حُرِّيَةُ الرَّأي في تَشْرِيعِهِ تُهَمُ [96]

ومهما يكن من الأمر فعلى الرغم من حرصه على تجويد خواتيمه إلا أنه كان يرتج عليه، فأحيانا تنتهي قصيدته وفي النفس شيء منها [97] .

خاتمة البحث:

تميز الرثاء عند محمد سعيد الكهربجي بالحفاظ– في الغالب– على المعاني التقليدية المطروحة في قصيدة الرثاء، ومنها، تعداد مناقب الفقيد، والدعاء له رحمة وسقيا. وحرص على حتمية الموت اعتمادا على عناصر مادية (كاستدعاء الملوك الأعزة– الممالك الغاربة) ، وتلونت مراثيه بألوان عصره، وما يعتمل فيه من القضايا السياسية والاجتماعية (الإسلام– الواقع العربي).

اعتمد خطابه الشعري على أدوات أسلوبية متعددة، فكان التكرار أداته في إضاءة البؤر المهمة في النص والإلحاح عليها، وضمير المتكلم في التغني بالأحزان الخاصة (الفردية)

،وضمير الغائب في الحديث عن حزن الجماعة، والتضاد في التأكيد على الثنائية التي تنتظم الحياة، بينما أدار معجمه الشعري حول بؤر البكاء والموت والنهاية. أما التناص فشمل القرآن الكريم والتراث الشعري واستدعاء الشخصيات التاريخية، كما حافظت موسيقاه على العروض الخليلي والتزمت به التزاما صارما، وجاءت أوزانه مناصفة بين بحري البسيط والكامل، وبرهنت موسيقاه الداخلية (التقسيم– التوشيح– التصريع) على حسن انتقائه للألفاظ وإحساسه العميق بها.

تعددت أدوات بنائه للصورة (التشبيه– الاستعارة– البديع) واعتمدت على التكثيف والحشد، وخلع الهيبة والوقار على مشهد الموت، وحرصت مطالعه على وصف التفجع والحسرة المختلطة بالأسى العميق وقت نزول الموت، بينما اقتصرت خواتمه على الدعاء للفقيد بالمغفرة والرحمة.

يمكننا أن نقول إن هذا البحث– مع تواضعه– حاول قدر المستطاع التعريف بأحد الشعراء المجهولين في بلادي، وإخراجه من حجاب الخمول إلى حيز الوجود، ووضعه في المكان اللائق به وبشعره.

الهوامش:

1. يمكننا أن نقول إن معلوماتنا عن الكهربجي ضنينة جدا، والحق أنِّي لست أول الشاكين فقد سبقنا إلى ذلك محقق ديوانه. ولعل هذا ما اضطرنا الاعتماد– إلى حد كبير– على ما كتبه المحقق في مقدمة ديوانه، فضلا عن استنطاقنا للنصوص للتعرف على بعض جوانبه الشخصية. انظر الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه (المقدمة) ، تحقيق: محمد صالح حسن، الخرطوم، دار الوثائق المركزية، ط1، 1975م، ص 10.
2. السابق نفسه، ص 11.
3. نقلا عن مقدمة الديوان، ص 12.
4. السابق نفسه، ص 14.
5. السابق نفسه، ص 20.
6. ابن منظور. لسان العرب، تحقيق عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، د. ت.، مادة (رثا) ، ج 2،ص 1583.
7. القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: د. محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1988م، ج 1، ص251.
8. ابن عبد ربه. العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين وأحمد الأبياري، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1965م. ج 3، ص46.
9. الجرجاني. عبد القاهر، أسرار البلاغة، علق على حواشيه: الشيخ محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1978م، ص 113–114.
10. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص –93 94.
11. السابق نفسه، ص 58.
12. السابق نفسه، ص 82.
13. أبو سويلم. أنور، دراسات في الشعر الجاهلي، عمان، دار عمار، ط1، 1987م، ص49.
14. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص37.
15. السابق نفسه، ص 148.
16. السابق نفسه، ص 28.
17. السابق نفسه، ص72.

18. السابق نفسه، ص 107.

19. السابق نفسه، ص 81.

20. السابق نفسه، ص 95.

21. السابق نفسه، ص 78.

22. إسماعيل. عز الدين، في الشعر العباسي، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط1، 1995م، ص 349.

23. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 128.

24. السابق نفسه، ص 155.

25. السابق نفسه، ص 153.

26. القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 810–811.

27. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 57.

28. السابق نفسه، ص152.

29. السابق نفسه، ص 24.

30. جمعة. حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دمشق، دار معد للنشر، ط1، 1991م، ص 214

31. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص58.

32. السابق نفسه، ص 117.

33. السابق نفسه، ص 76

34. جمعة. حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص 183.

35. القرطاجني. حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: د محمد بن الحبيب الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966م، ص 351.

36. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 23.

37. السابق نفسه، ص 139.

38. القاضي. النعمان، أبو فراس الحمداني»الموقف والتشكيل الجمالي»، القاهرة، دار الثقافة، 1982م. ص 403

39. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 26.

40. السابق نفسه، ص 72.

41. السابق نفسه، ص 154. وفي الديوان « إذ عظمت» وبه ينكسر الوزن فالصواب ما أثبتناه.

42. القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج2، ص 687.

43. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 93.

44. السابق نفسه، ص82.

45. فضل. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة 1978م، ص 32.

46. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص90.

47. السابق نفسه، ص 140.

48. السابق نفسه، ص 110.

49. السابق نفسه، ص 27.

50. السابق نفسه، ص 93.

51. السابق نفسه، ص 150.

52. القرآن كريم، سورة الحج آية (25) .

53. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 28.

54. القرآن كريم، سورة الليل آية (2) .

55. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 77.

56. الصفدي. الصلاح، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2000م، ج2، ص 374.

57. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص110.

58. السابق نفسه، ص 26.

59. المتنبي. أحمد بن الحسين، ديوانه، بيروت، طبعة دار صادر، د. ت، ص 71.

60. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 153.

61. ضيف. شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، د ت، ص79.

62. المجذوب. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، 1991م، ج1، ص 32.

63. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 90.

64. أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م، ص 175–176.

65. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 23.

66. السابق نفسه، ص 72.

67. السابق نفسه، ص 155.

68. السابق نفسه، ص 58.

69. السابق نفسه، ص 79.

70. السابق نفسه، ص 75.

71. العسكري. أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد إبراهيم أبو الفضل، بيروت، المكتبة العصرية، د. ت، ص 382.

72. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 158.

73. السابق نفسه، ص 27.

74. القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ج1، ص 325.

75. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 90.

76. السابق نفسه، ص107.

77. ابن جعفر. قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط2، 1978م، ص 51.

78. الخفاجي. ابن سنان، سر الفصاحة، تحقيق: علي فودة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط4، 1994م، ص 180.

79. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 147.

80. السابق نفسه، ص 146.

81. السابق نفسه، ص 162.

82. السابق نفسه، ص 74.

83. جمعة. حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ص 258.

84. السيد. شفيع، التعبير البياني»رؤية بلاغية نقدية»، القاهرة، دار الفكر العربي، ط1، 1995م، ص 32.

85. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 109–110.

86. السابق نفسه، ص 24.

87. السابق نفسه، ص –25 26.

88. السابق نفسه، ص 74.

89. السابق نفسه، ص 77.

90. السابق نفسه، ص 117. وفي البيت نظر إلى قول الشاعر زياد الأَعْجَم:

إنَّ الشجاعةَ والمروءة والنَّدى في قُبَّةٍ ضُرِبَتْ على ابْنِ الحَشْرجِ

91. بدوي. أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت، ص 297.

92. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 149.

93. العسكري. أبو هلال، كتاب الصناعتين، ص 443.

94. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 148.

95. السابق نفسه، ص 111.

96. السابق نفسه، ص 80.

97. انظر على سبيل المثال: الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، ص 82، 96.

المصادر والمراجع:

1. أبو سويلم. أنور، دراسات في الشعر الجاهلي، عمان، دار عمار، ط1، 1987م.
2. إسماعيل. عز الدين، في الشعر العباسي، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ط1، 1995م.
3. الجرجاني. عبد القاهر، أسرار البلاغة، علق على حواشيه: الشيخ محمد رشيد رضا، بيروت، دار المعرفة، 1978م.
4. الخفاجي. ابن سنان، سر الفصاحة، تحقيق علي فودة، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط 4، 1994م.
5. السيد. شفيع، التعبير البياني»رؤية بلاغية نقدية«، القاهرة، دار الفكر العربي، ط1، 1995م.
6. الصفدي. الصلاح، الغيث المسجم في شرح لامية العجم، بيروت، دار الكتب العلمية، ط3، 2000م.
7. العسكري. أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد إبراهيم أبو الفضل، بيروت، المكتبة العصرية، د. ت.
8. القاضي. النعمان، أبو فراس الحمداني»الموقف والتشكيل الجمالي«، القاهرة، دار الثقافة، 1982م.
9. القرطاجني. حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: د محمد بن الحبيب الخوجة، تونس، دار الكتب الشرقية، 1966م.
10. القيرواني. ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق: د. محمد قرقزان، بيروت، دار المعرفة، ط1، 1988م.
11. الكهربجي. محمد سعيد، ديوانه، تحقيق: محمد صالح حسن، الخرطوم، دار الوثائق المركزية، ط1، 1975م.
12. المتنبي. أحمد بن الحسين، ديوانه، بيروت، طبعة دار صادر، د. ت
13. المجذوب. عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، 1991م.

14. أنيس. إبراهيم، موسيقى الشعر، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1952م.

15. بدوي. أحمد، أسس النقد الأدبي عند العرب، القاهرة، دار نهضة مصر، د. ت.

16. ابن جعفر. قدامة، نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، القاهرة، مكتبة الخانجي، ط2، 1978م.

17. جمعة. حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، دمشق، دار معد للنشر، ط1، 1991م.

18. ضيف. شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، القاهرة، دار المعارف، د ت.

19. ابن عبد ربه. العقد الفريد، شرحه وضبطه أحمد أمين وأحمد الزين وأحمد الأبياري، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، 1965م.

20. فضل. صلاح، نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة 1978م.

21. ابن منظور. لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، د. ت.