ظواهر فنية فى شعر حسين سرحان

دكتور
عبد المحسن فراج القحطانى
أستاذ مشارك - قسم اللغة العربية
جامعة الملك عبد العزيز - المملكة العربية السعودية

مقدمة

ظل حسين سرحان (١٣٣٢- ١٤١٣ هـ) [١] محل متابعة جادة من محبى شعره ونثره ، يطلبون منه انتاجه حتى يتسنى لهم تقديمة للقراء، وقد أفلح علامة الجزيرة حمد الجاسر فى حصوله من الشاعر على دفتر يحوى ٢٦٩ بيتا بعنوان « أجنحة بلا ريش » [٢] الحق بها قصائد عدة طبعت فى ديوان بالاسم نفسه [٣] .

حوى هذا الديوان ما يزيد على ١٣٠٠بيت [٤]، واقدم الاستاذ / على العبادى على خطوة تنبئ عن رغبة جامحة، وهى : أنه « جمع له قصائد من " بطون إضبارات متناثرات [٥] فى منزل الشاعر ، طبعت فى ديوان باسم " الطائر الغريب " [٦].

أما ديوانه " الصوت والصدى " فقد أوقف الدكتور إبراهيم العواجى المقدمة على عالم حسين سرحان وشعره، من غير أن تتعرض لكيفية الحصول على هذا الشعر، وقد انفلتت هذه المقدمة عن سابقتيها فى الديوانين الأولين من تفسير هذه الكيفية [٧]، وجاءت مقالاته المطبوعة خلوا من المقدمة ، بيد أن غلاف كتابها نوه إلى هذه المقالات " جمع مادتها وأعدها للنشر يحى ساعاتى" [٨] .

اذا كان هذا ديوان حسين سرحان فى طبع شعره ونثره ، فإن تكريمه أيضا صاحبه نوع من الرفض المؤدب إذ يقول فى خطاب وجهه للنادى الأدبى فى جدة يوم تكريمه : وأنتم - أي النادى - تنوون الاحتفال بالمدعو حسين سرحان ... سيدى إن هذا المدعو المذكور لم يصل إلى المستوى الدى يستحق فيه التكريم ، ولن يصل إليه مطلقا لا فى الحاضر ولا فى المستقبل ..

هذا المدعو حسين سرحان بلغ أرذل العمر فاتركوه وشأنه واطووا كشحا ، واضربوا صفحا عنه وعن ذكره ، جزيتم خيرا ووقيتم العثرات " [٩] .

ومع هذا كله فإن الدراسات الأدبية والنقدية حول حسين سرحان نشطت فى وقت متقارب كان أكثرها اهتماما وإحاطة الأطروحة العلمية التى تقدم بها أحمد عبد الله صالح المحسن لجامعة الملك سعود لنيل درجة الماجستير بعنوان " شعر حسين سرحان دراسة نقدية [١٠]

محضها جل وقته وتابعه فيها أساتذه أكاديميون ، وهاجس مؤلفها ان تخضع لأدوات البحث العلمى ومقاييس النقد الادبى .

وحيث إن بعض شعره مازال يحتاج إلى قراءات كى تفصح عن جوانب أخرى من نصه الشعرى ، فقد رأى كاتب هذه السطور أن يدرس جوانب من لغته الشعرية ، متناولا ذلك فى بعض النصوص التى ستعطى نتائج قد تعطيها الدراسة الإحصائية ، وأن تلم هذه الدراسة بوقفات متأنية عن موسيقة الشعر، متكئة على الإحصاء لما يعطية من نتائج، وتجنبت هذه الدراسة أيضا حياة الشاعر، و دراسة شعره غرضا او موضوعا ، وكان همها أن تعالج قضايا لم يتطرق إليها دارسوه أو تناولوها بطريقة لاتلتقى مع هذه الدراسة ، بل ستكون عونا لها. وإذا كان ثمة اختلاف فهذا البحث علي أية حال يطمع دائما فى ترويض نفسه وخروجه على الناس بطريقة تقترب من القبول ، ولا بيعد كثيرا عما يؤمل منه .

الدراسة

أول ما يلحظة القارئ فى عناوين دواوينه " أجنحة بلا ريش " ،"الطائر الغريب "و "الصوت والصدى" أن الطرف الثانى من هذه الثنائية فى هذه العناوين مفقود أو شبه مفقود فالجناح بلا ريش ، والطائر غريب ، والصوت ضاع فبقى صداه ، فمن هذه العناوين تبرز علامة استفهام حيرى تبحث عن طرفها الاخر ، هذا الطرف الذى يتمحور بين " الفقدان ، " " اللا نهاية " " الصوت والصدى " وهو آخر دواوينه المطبوعة .

ظل فى الديوانين الأولين يأمل أن ينبت للجناح ريش ، وأن يجد الطائر من الالفة والانس ما يبعد الوحشة عنه ، ويبدد غربته ، فإذا به بعد ان تبخرت آماله ، وتحطمت أحلامه تكون آخر أنفاسه الشعرية صوتا يؤول إلى صدى لا يلحق بنهاية . وعادة ما يحمل الديوان أى ديوان شعرى عنوان قصيدة أثيره عند صاحبه أو اسما لصيقا به ، غير أن " حسين سرحان " يعمد إلى خيط رفيع يجمع كل قصائد الديوان ، ويكون هذا العنوان نقطة الارتكاز أو محور الانطلاقة للقصائد ، وهذه العناوين سيطرت سيطرة تامة على كل قصائده ، وظلت الأمانى وعلامات الاستفهام تلاحق كل نص شعرى فى تلك الدواوين .

هناك ملحظان جديران أن يكونا أمام ذهن المتلقى وهما :

اولا : أن " حسين سرحان " ذو شخصية مستقلة فى شعره ، فلا يتغير بتغير المواقف، وتلك ظاهرة جديرة بالدراسة، ولا يظن من هذا أن العبارة ضد تحول الفكر إلى الأحسن وتطوره إلى الأرقى ، غير أن المقصود هو تذبذب الرؤى عند الكاتب أو الشاعر واضطراب المفاهيم فى ذهنه أو حتي تلون الأفكار بتغير المواقف ، وهذه صفات خلا منها فكر " حسين سرحان " الذى يمثل صورة صادقة لجرأة المفكر وحرية الأديب .

ثانيا : أنك تشم فيه رائحة البداوة وخزامى الصحراء ، وحمرة الرمال ، وبساطة الرأى بعمق البساطة ، لم تلونه المدينة بنظامها المتكلف أحيانا ، ولكنها بساطة يلفها الأدب و الوضوح الهادئ ، فأخذ من البدواة سمحاتها ووضوحها و طبيعتها ، وعاش فى المدينة بإمكاناتها واستثمار أوقاتها ، وحياته هذه جعلت بعض الدارسين أو القارئين يحكم على لغته بالغرابة ، أو البداوة (١١) ؛ وهذا الحكم لا يخلو من مبالغة وإسراف ؛ لأن اللغة العربية فى أصلها عاشت فى أحضان البادية ومن البادية غير أن تحول الإنسان إلي المدينة جعله يهجر ألفاظا أصبحت غريبة فى عصر من العصور ، وحين تناولها " حسين سرحان " لم يحس فيها بغرابة ؛ لانه يسمعها - أو قريبا منها - من أفواه قومه ، بالإضافة إلي قراءاته التى حددها ميله واستعداده ، والغرابة جاءت من هاهنا وقد طعم شعره باللهجة أو الكلمات الفصيحة التى هجرت فى المدينة ومازالت تستعمل فى البادية من غير أن تخضع لقواعد الإعراب فأخضعها له ، واسمعه يقول من قصائد متفرقة :

لسانى هادئ وهواى غاف ... وقلبى دائم (السجات) كابى (١٢)

* * *

الا إن بعد العيش دنيا جديدة ... (سنشتار) فيها الشهد بعد العلاقم (١٣)

* * *

لا تضربن الدارع المتقى ... إننى لأخشى (شينة) بالفلوك (١٤)

* * *

ويدك (الحرة) قد اثبتث ... يشدها مسمارها الموجع (١٥)

سخريات الأقدار تحبس كف (الـ ـقرم) فـى بأسـه ، ليخشى الجبانا [١٦]

* * *

كأنى وقد عمرت خمسين حجة (حليب مخيض) دون زبدة ماخض [١٧]

* * *

أرى فمى تتنا فهل من سواك ؟ (بـشامـة أو سـلم أو اراك) [١٨]

* * *

يلبس من محمر أثوابه (ماديف) بالرمان بعد احتكاك [١٩]

* * *

عهدك فينا عهد (قمرية) حمقاء نشدو مثلها فى هواك [٢٠]

* * *

تزيد على (شين الليالى) وزينها متى خاب راجيها وعز طلابها [٢١]

* * *

فالكلمات « السجات ، سنشتار ، شينه ، يدك الحرة ، القرم ، حليب مخيض ، بشامة ، أو سلم ، أو أراك ، " قمرية " ، شين الليالى وزينها ، تستعمل فى البادية بكثرة على أن البيت الاخير قد يقرأ علي أنه شعر نبطى .

وهذا الجانب تعرض له كثير من دارسيه بين مؤيد لأثر الصحراء والبداوة فى شعره ، وبين ناف لذلك التأثر [٢٢].

وقد أورد أبو عبد الرحمن ابن عقيل نتفا من هذا الشعر محاولا أن ينفى بداوة تلك الكلمات وأن السرحان قرأها فى المعاجم ثم أورد أمثلة لذلك وعلق على أحدها بأن الشاعر

(لم يكن ليستعملها لولا أن وجدها فى المعجمات) [٢٣] .

السخرية :

وهناك ملمح يطالعنا فى أسلوبه " شعرا ونثرا" وهو سخريته التى أضفت على

حديثه وقعا فى النفس ، و إيصالا مباشرا للسامع بحيث يتخلص الأسلوب من حذلقة اللغة ورص الكلمات ، إلى حركية النص وتناغمه مع بعضه ، فكانت سخرية تربط السامع بالنص ، وتجعله يلاحقه ملاحقة عجيبة ، لأن السخرية تعطى عنصر المفاجأة والدهشة، أو المفارقة التى تحدث هزة عند السامع .

وهذه نماذج من تلك الاساليب :

(وجل أصدقائى الخلصاء يعرفون أننى دابة بحرية أنطوى فى قوقعتى ولا أخرج من ضحضاح بحرى ...[٢٤].

ويقول فى مكان آخر : وانطلقت فيما يشبه مدارج الذر فى أزقة مكة الضيقة ، وأرهقنا صعودا إلى الجبل ، الذي تتورقه المحطة ، بارك الله فى غاربها وسنامها ![٢٥].

ويقول أيضا : وفى الموعد المضروب استمعت إلى نفسى فيمن أستمع إليه على قلتهم فيا للخيبة المطبقة .

لقد أقفلت الجهاز فورا .. وقلت :

كلا ليس هذا صوت إنسان يصح له أن ينتسب إلى أبى البشر عليه السلام . . إنها أصوات أمواج ، أو عواصف ، أو ضجيج معامل ، إلا أن يكون ذلك الصوت الذى أنكره الله العظيم فى القرآن الكريم ... فهذا جائز ![٢٦].

وفى موضع آخر يقول :

ولكن ألا تعلم من أنا ؟

لا ياسيدى إنى أتشرف .

أنا ابن جلا وطلاع الثنايا

وأبصرته وهو يحق فى من مرآته ، وقد بدا عليه شئ من الاستغراب لحظة ، ثم قال: هل هذا اسمكم الكامل ؟ فقلت له : أوه ... كلا إن هذا الحرف الأول فقط من اسمى ولو كتبت اسمى بأكمله لا حتاج ذلك إلى عدة صفحات تستغرق ساعات كثيرة .

وأخذ الحديث بينه وبين السائق صفحتين فى آخرها قال السائق بصوت خفيض :

مجنون مجنون ، ثم ختمها حسين سرحان بقوله : وكنت فى حالة بين الضحك على نفسى والرثاء لها والتعجب منها ![٢٧] .

وقال فى موضع آخر :

(وسينضم إلينا عدد كبير من التافهين - مثلى - لا مثلك ياسيدى القارئ العظيم) .

وهكذا تطالعك السخرية بين ما يكتب وأكثر ما يطالعك فى نثره ؛ وهى سخرية تنحو منحى الرمزية فى كثير من قوالبها (أنظر أديب يسخر من نفسه ١٦٨) ، (وهدية العيد ١٨٦-١٨٨).

وكانت سخريته فى الشعر سخرية تميل إلى الحكمة ، مرة إلى نقد المجتمع كما فى قصيدته " الشيطان يضحك " [٢٨].

ضحك الشيطان حتى مات من ... مـلإ يركـض فيـه ويضـل

وتـراءى فـى النوادى جهـرة ... فـرأى قـولا ووعدا ما فعل

* * * * *

ضحك الشيطان اذا اصغى إلى ... نحنحات من رؤوس فارغة

* * * * *

ضحك الشيطان حتى قهقها ... وهـو يروى لبـنيه الماجنين

قـصة الكـنز الذى يملـكه ... افعوان من تـراث الاولـين

* * * * *

مرة لم يضـحك الشيطان من ... هولـها ثـم تـداعى للبـكاء

ان رأى إتوى قوم فـى الثرى ... ثم أمسى فوق اعناق السماء

وأحيانا يوجه سخريته لصور بشرية لا يريد أن يتصف بصفاتها ومن إمعانه فى السخرية يلجأ إلى القسم تأكيدا على صورة غائبة مقصودة ، تلك الصورة تتكئ " علي لحس القدور وخرق الصحون " .

أنا - والله - ما لحست قدوراً حين أدعى ولا خرقت صحونا (٢٩)

ويعمد إلى السخرية من شخصيات مضطربة تتصف بقوله :

ذاهبا آبيا ... أليفا عنيفا فقد إحساسة ألذ صفاته (٣٠)

وسخريته هذه وجهت لنماذج بشرية صورها بصور حيوانية :

عشت حتى رأيت كل حمار راكبا فى وغى الحياة حصانا (٣١)

فابتسم إن أردت أو فابك شجوا خضدت سورة الزمان قوانا

وقد قلب قصيدة كاملة على طبقات من السخرية .. يذكر الإنسان لعجزه " طفلا وشيخا "، بل إنه أمعن فى التهكم حين قال :

قل لمن شاء فى الحياة فخارا أنت ليل فكيف ترجو النهارا ؟ (٣٢)

وعدد صغره ، وحقارته ، وطفولته وعجز عقله ، ومع ذلك كله خاطبه بقوله :

شئت فخرا فكيف يا ابن اللواتى ؟ لسن يهجعن منك إلا غرارا (٣٣)

فاترك الفخر ! ليس ينهق فى الحى حمار ، حتى يثير حمارا

اللغة الشعرية :

فأول ما يطالع القارئ تلك المعجمية الشعرية الواسعة أو خصوصية القاموس الشعرى عند " حسين سرحان" وهى معجمية جديرة بالدراسة ، فاللفظة الشعرية عنده ذات

حركية واضحة وقاموسها الشعرى وفير ، والجملة الشعرية عنده غير متكررة إذا استطاع التخلص منها ، وأن يخرج من الصور البسيطة إلى صيغ فيها ألوان من تصور الماضى والحاضر والمستقبل ، ساعده على ذلك سلطان الذاكرة واستشراف المستقبل .

فحسين سرحان حريص على لغة لايشوبها ابتذال ، ففى وسعه أن يطل عليك بلغة قديمة اكتسبت حياة تالدة ، وأصبح من حق القارئ أن يذكر تاريخ اللغة كلما قرأ هذا الشعر ، لأن الشاعر يختصر أطرافا من تأريخها ويحاول جاهد أن يحييها ، فقراءة شعره إذن هى قراءة لبعض فصول العربية ، التى تخطر فى قلب الشاعر ، إذا قرأ الشعر القديم وتذوقه وصار جزءا من عقله وذاكرته ، والشعراء - فيما أرى وقد يرى غيرى - يقولون الشعر حبا فيه من ناحية وإيثارا لتجاربهم من ناحية ثانية بيد أن هذه التجارب ليست كل شئ حينما تتخذ أداة لاحياء اللغة والافتتان بها ، فاللغة من هذه الناحية ليست وسيلة من الوسائل ، وإنما هى غاية يسعى إليها .

واللغة عند حسين سرحان هى اللغة العريقة و النبض القديم - إن صح هذا التعبير - لأن الشاعر قد يقدم خدمة كبرى للغته ، و يحرص علي حياتها ويتلذذ بذكرها واستخدامها وللفظ عنده حياته وآفاقه التى تسرى إليه عبر العصور ، وهو يلفظ هذا اللفظ فرحا به معجبا بقوته ، حريصا على أن يقدمه إلى القارئ ، فاللغة من هذه الناحية قطعة من نفس الشاعر لا يفرط فيها ، وليست اللغة فى مثل هذه الدواوين شيئا يسيرا .

لنقل إذن : إنه كلما خطرت علينا الخواطر ، وأغرتنا التجارب الجديدة ، وساقتنا الاحداث التى تنتابنا يوما بعد يوم ، ذكرنا اللغة العربية ، ووجدنا هذه اللغة مكافئة لتلك التجارب ، ووجدنا حياتها خليقة بالصمود ، وليس من الحق فى شئ أن يزعم أحد أن الشاعر يحاكى اللغة القديمة ، إنما هو يقبل عليها ، ولا يرى وجوده بمعزل عنها ، وقد اختلفت على اللغة الأحداث ، ولكن اللغة الباقية كانت - من غير شك - عنوانا على بقاء العربي وارتباطه بالماضى ، وتطلعه إلى حاضره وأيامه المقبلة في ضوء هذه الماضى ، وينبغى أن نلاحظ فى صدق وأمان أن علاقة العربي بلغته الموروثة ربما ، - وأقول ربما لا تشبه علاقة جنس آخر بلغته، ، ذلك أن حاضرنا قد يبدو أقل زهوا ونضارة من ماضينا - فى وجه من الوجوه - ومن ها هنا يعلق المرء بلغته حين يعلق حين بماضيه ، ولنذكر شيئا واضحا كل الوضوح ، فاللغة

العربية الموروثة هى مجمع صلات متضافرة ، و الانتهاء إلى حياة أوسع وأخصب من حياة وطن ضيق ، وليس من اليسير أن نجد هذه العاطفة عند شعوب أخرى، وليس من العدل أيضا أن تقاس أمور لغتنا بأمور غيرها من اللغات .

هذه ظاهرة ينبغى أن تؤخذ فى الحسبان، و قد قرأ حسين سرحان - من غير شك - شعرا آخر كثيرا ، ولعله أعجب به ، وقرأ كيف تختلف لغة الشعر وكيف تتجدد ... كل هذا واضح ، ولكن نفرا من الشعراء - من بينهم شاعرنا - يرون من واجبهم أن يعيدوا إلى الذاكرة لغتنا وحياتها ، ويرون من حق الجو الأدبى أن يتسع لأنماط من اللغة ، وأنماط من الشعور والتفكير، وعلى هذا النحو يجب أن نعترف بأن من حق الشاعر أن يعيش لحظات فى رحابها لايتردد فى ذلك ولا يراه تقليدا أو محاكاة ، وإنما يراه حياة متصلة . ويظهر - على كل حال أن الشعراء يختلفون فيما بينهم فى علاقتهم بالتراث ، و يظهر لنا أن التراث حى فى ذهن شاعرنا لا يفرط فيه ، ولا يستهين به فعلاقته بلغته إذن علاقة حميمة، وفى وسعنا أن نقرأ شعر حسين سرحان وأن نجده قديما حديثا فى آن واحد ؛ إذ يستخدم تلك اللغة القديمة الجديدة ، ويتبين هذ القديم الحديث في تراكيب الجمل ، كما يتبين فى اختيار الألفاظ ، وحيثما قرأت وجدت اللغة الفصيحة الموروثة تطل عليك بكل من أوتيت من قوة ونفاذ .

والحقيقة أن مثل هذا الشعر نبت من حساسية اختيار اللفظ ؛ ذلك أن عين الشاعر على اللفظ الذى اكتسب من استعماله فى الشعر القديم وقارا جاءنا عبر القرون ، وهذا الوقار يتمثل في كثير من قصائده التى تجد فيها الكلمة ذات الأبعاد الثلاثة - إن صح هذا التعبير - إذ استطاع حسين سرحان أن يخرجها من مكامنها العميقة حين يستعملها ، فيرد إليها النضارة .

أما محبة اللغة فجزء أساسى من عقل جيل حسين سرحان ، الذى كان يرى التجديد قديما من بعض الوجوه ، لم تكن جدة اللغة عنده متميزه تميزا حادا من قدمها ؛ فقديمها يبدو حديثا ، وهذه مسألة شديدة الأهمية ، أن تظل اللغة الموروثة حية لا تموت ، فلم تكن الجدة هى استعمال ألفاظ تنافس اللفظ أو استعمال تراكيب حديثة ، لقد كانت الجدة عنده - والتى تتمثلها قصائده الكثيرة ومنها هذه القصيدة الموسومة « رياح ثلاث » [٣٤] - هى إحياء العراقة ، فالعراقة هى الحاسة الأصيلة التى يهتم بها هذا الشعر .

والحقيقة أن اللفظ العريق يكتسب حياة متجددة كلما استعمل

رب ريح عصفت مجنونة كم فضاء لاذ عنها بفضاء

كلما اشتدت رأيت الارض من فزع تركب آفاق السماء

فقد ناقش الشاعر الريح فى ثلاثة مقاطع من قصيدته تلك ، كل مقطع خصه لنوع من الريح ، فالريح الأولى أخذت من القصيدة اثنى عشر بيتا ، وريح العقل توزعت فى ثمانية أبيات ، بينما ريح النفس زادت بيتا تاسعا ، فالريح الأولى مهلكة للحياة ،والثالثة مهلكة للروح ، أما الوسطى فهي ريح تجمع بين نقيضين أو ثنائيتين .

كان المقطع الاول : " الرياح الحسية " مقطعا يحمل اضطرابا واضحا وضجيجا يصم الآذان حينا ، ويلون النفس بألوان من الهزات المقلقة ؛ فالفضاء يلوذ بفضاء ، والأرض تركب آفاق السماء ، و الأشجار تبعث آهات الغناء، ولها قعقعة تئن ، واصبح الطير بلا وكر ولا أليف ، والنبات اخشوشن .

اما المقطع الثاني : " ريح العقل " فقد عقد الشاعر مقابلة بين ثنائيتين المنايا / المنى . الغباء / الذكاء . طاب / ساء . العقل / المهجة. الطيب / الأذى. الاستراحه / العناء . العجز / الهراء ، ووضع المتضادين أمام العقل ، فهو جدير بأن يختار أحسن الضدين إذا أراد وتلك مرحلة تحد مع العقل لينتصر علي النفس ، فقد مثلت المشكلة أمامه أتم تمثيل فحين استوى الطيب والاذى عند النفس نرى الشاعر يشخص العقل بقوله :

ويثور العقل كالريح وقد نكأت أجراحه بالكبرياء

والمقطع الثالث " ريح النفس " يحمل صراعا من نوع آخر .. انتهى شر انتهاء تتنزى. عرام . نبذت نبذ أديم بالعراء . الريح بعد البرد والندى تتحول إلى حر والتظاء .

ويقول فى المقطع الأول :

وترى الاشجار فيها ركعا سجدا تبعث آهات الفناء

حطمت منها جذولا وارتمت بغصون ، وتلاشت فى الهواء

إن هذه القصيدة ليست إذن حديثا عن الريح فحسب ؛ وإنما هى حديث عن اللغة من خلال تلك الرياح ، اللغة التي تنهمر علينا كالغيث فيجعل منها هذاالنسيج الذى يزدحم ، ولكنه لايمحو بعضه بعضا .

ونستطيع على كل حال أن نلاحظ انسجام عناصر اللغة ، فمنذ اللحظة الاولي تتراءى أمامنا الأفعال الماضية فى تضادها على الرغم من دلالة الماضى فى صيغته المجردة علي الثبات والاستقرار ، وهى تنطق استمرارية وحركية تجاوبا مع ما يحف بالمقام من هول ولنأخذ مأخذ الاعتبار هذه الأناقة الساخرة .

عصفت مجنونة ، رأيت الارض من فزع ، كلما اشتدت، حطمت منها جذولا ، ارتمت ،تلاشت .

غير أن هذه الافعال على كل حال اختلطت أو أدت فى أثناء ذلك التتابع إلى صيغة - لعلها تلفت النظر - هى صيغة اسم الفاعل .

ومضى الطير بلا وكر ولا ... صاحب يرسل الوان الغناء

صادحا ،فاعجب له من ساخر ... فى يديه الموت والعيش سواء

امتطى قمة صلد فعلى هذه ... الدنيا - إذا غنى - العفاء

ونبات ذب عنه لينه ... فنجا من بعد أن عز النجاء

واجه الريح بلدن ناعم ... ينثنى معها احلى انثناء

فانظر : صاحب ، صادحا ، ساخر ، ناعم .

ومن الواضح أن الجدل بين فعل يمضى وصيغة اسم فاعل تطل على الفعل من ناحية وتطل علي الاسم من ناحية أخرى ، هذه الصيغة تقوم مقام السخرية من الأفعال الماضية ، فثم حكم قاهر دائم ، تصبح الأفعال الماضية جزءا من نسيجه ، وهكذا يستطيع المرء أن يلاحظ نحوا من التضاد الفني في الجمع بين صيغ مختلفة ، كنحو العلاقة بين الماضى المبنى للفاعل ،والماضى المبنى للمفعول ، والعلاقة بين ماض مزدوج الظاهرة من ناحية ، ومضارع ، و اسم فاعل .

وترى الاشجار فيها ركعا سجدا تبعث آهات الفنـاء

وهذه الأشياء ينسجم بعضها مع بعض فى كيمياء عربية ، لا يدركها المرء اذا كان مفتونا بالأحداث أو الوقائع ، وهكذا رأينا الريح تخلص المرح بصيغة المضارع الحاضر، فهى طبقات من السخرية ، وليس أحب للشاعر من أن يجعل المأساة الأساسية فى حياة الإنسان موضع فكاهة مريحة ، تخرج من قلب الإنسان ما أضناه ، وما أشقاه وبحيث يصير ولو فى بعض اللحظات كفؤا لهذا المصير ، أو تجعله قادرا علي أن يتأمل فى أكبر مظاهر الهزيمة تأملا مرحا يصور سعة الأفق والقبول :

غـارة الريح لها ما بعدها جمعت ما طاب إحساسا وسـاء

* * *

أنا من عقلى فى ريح ومـن مهجتى فى نسمة منـها رخـاء

بردت نفسى فما من أمـل واشاحت عن أحابيل الرجاء

واستوى الطيب لديـها بالأذى واستراحت رغم تبريح العنـاء

ويثور العقل - كالريح - وقد نـكأت أجراحـه بالكبريـاء

هانجا تهدر فى أشداقـه حـجج يحـسبها ذات غـناء

تعـس المنـطق ! ما أخيبه حـين يستغنى بعجز أو هراء

قويست فينا المنايا بالمـنى واستـوى كـل غباء وذكـاء

استوى العجز والهراء ، والمنايا والمنى ، الغباء والذكاء

ما أحس الريح فى مهجته رجل إلا انتهى شر انتـهاء

تتنزى منه فى أطماعـــــه زعـزع ذات غـرام واشتهاء

فإذا غـاية مـا ينـشـــــده منصب أو ثروة ذات امتلاء

وإذا النفس خـواء فى الهوى نـــبذت نـــبذ أديم بالعراء

وإذا العـــــقل ومـــا زيـنه وتـــوخاه . محال وادعـاء

وأدك النفـــــس إذا قـهقـرتها بين مرذولين مـن زاد وماء

كلما فاضا ظننت النفـس قد أدركت من كل شئ ما تشاء

رب ريـح ذات بـرد ونـــدى بعد أخرى ذات حر والتظاء

والشعر العربى حافل منذ أقدم العصور بتوارد الأسى والسرور في قرن واحد ، والشعر الذي بين أيدينا ليست فيه مرارة وليس فيه أسى يصعب معالجته ، وذلك واضح فى قوله :

ما أحس الريح فى مهجته ، تتنزى منه فى أطماعه ، زعزع ذات غرام واشتهاء ، نبذت نبذ أديم بالعراء ، كلما فاضا ظننت النفس قد ..

فهذه كلها أفعال تساق مساقا يسيرا علي الرغم من قوة الألفاظ ، والمفارقة واضحة بين ألفاظ منتقاة مختارة من ناحية ، ومعركة معروفة قبل أن تبدأ ، أو هكذا .

والمهم أن الشاعر فى أثناء ذلك التفكه كانت اللغة عنده تومض بالانتقاء والاختيار، وكان لنا من ذلك كله مشهد يتألف من ناحيتين إحداهما الألفاظ التى تستوقفك ، والناحية الثانية مشهد الريح وما تفعله ، ولا يستطيع المرء أن يهمل وقار الألفاظ ؛ فهو وقار متعمد مقصود ، وقار لا يقلل من شأنه ما يسمى باسم "المعنى" أو " المضمون" إذا تبعنا هذا التقسيم الثنائى الذي امتلأت به كتب النقد والدراسات الأدبية .

وربما أمكن أن نزعم فى هذا المقام أن اللغة المختارة المنتقاة نشأت فى أحضان الأسى، وربما أوحت إلينا اللغة الرفيعة أنها في رفعتها تخدم الإحساس بالفناء ، ولا يمكن أن

يتناسى المرء إذا قرأ هذه القصيدة أن الشاعر - اختار أو الموقف اختار له - ذلك المقطع الصوتى الأخير (القافية) الذي ختمه بروي ساكن دليل على التسليم والعجز .. بفضاء .. السماء .. الفناء .. الغفاء .. إلخ .

وفى قصيدته التي يرثي فيها ابنته مزنة يقول : [٣٥] .

أراك ، أراك فى نومى وصحوى

وفى بعد وفى قرب قريب

أراك على النمارق والحشايا

أراك على آخذة دروبى

أراك كخير مايبهى محيا

على استضحاكه وعلى القطوب

أراك ، على مدى طرف معيد

أراك على صدى صوت مجيب

أراك مع الهواء على الأمانى

مع الماء الذى احسو بكوبى !!

أراك ، ملأت أخيلتى وقلبى

وأحلامى بكل سنى حبيب

أراك وربما أبصرت نفسى

خلالك عبر أودية الغيوب

أراك - رأتك عين الله - خلدا

تضوع بالمباهج والطيوب

أراك على النوافذ فى ارتقابى

إذا استبطأت أوبى من ذهوبى

أراك بكل متجه بشرق

وغرب ... فى شمال أو جنوب

* * *

فقداستطاع الشاعر أن يؤلفها تأليفاً حقيقياً لا أثر فيها للافتعال ، وأي قارىء يستطيع أن يلحظ خطابه لمزنة حينما قال أراك ، وقد استرسل شعوره كلما قال : " أراك " وتجدد تجددا حقيقيا ، وأخذ يحيا ويشتعل ، ولا يستقر على حال ، ولم يستطع الشاعر أن يقف عند حد ، وربما كان لفظ التكرار إذا أمعنا النظر مربيا إلى حد ما والمهم هو أن الشاعر يتجه إلى ابنته"مزنة " لا يستطيع أن ينفك عنها، ولا يستطيع أن يرى سواها ، وكلما قال : "أراك " قال ضمناً لا أستطيع أن أرى بنتاً سواك وهكذا اقترن اتجاهه إلي مزنة بوضع العالم كله بين قوسين - إن صح هذا التعبير - وهذا الشعر لا أثر للتكلف فيه ، وإنما يعرفه كل الآباء معرفة حقيقية وقد تقلبت الألفاظ من " نوم" و " صحو" و " قرب قريب " ولم يستطع الشاعر أن يقف عند حالة بعينها؛ وإنما ترامت إلى ذهنه كل معارض الذكرى ، وأصبحت هذه الذكرى قلقه ، بل أصبح الشاعر حريصاً علي الذكري حرصه علي ابنته نفسها ، والشعراء يجعلون من الذكرى حاضراً يمثل أمامهم ، فأصبحت مزنة من هذا الشعر ماثلة أقوى ما تكون حضوراً ومثولاً ، بل أصبحت أكثر حظاً من المثول والواقع من أى إنسان آخر ، ومثل هذا الشعر البسيط هو الذي يحار الناس في تحليله ، لأنه لا يرتكز علي الخيال المحلق أو الاستعارة البعيدة ، وإنما الشاعر وجد مادته ملقاه بين يديه ، أو خيل إلينا ذلك وكلما ذكر لفظاً من هذه الألفاظ استوقد فيه النار . النمارق . الحشايا.

وقد استعمل المعادله بين الضدين ليكون مستحوذا علي أبعاد المأساة فجاء بـ :

١ - النوم / الصحو ، ٢ - البعد / القرب ، ٣ - الاستضحاك / القطوب ،

٤ - معيد الصوت / مجيبه ، ٥ - الإياب / الذهاب .

وفي البيت الحادي عشر :

عليك علي ضريحك كل "مزن" تهب به الرياح مع الهبوب

تلاحق معان أضرب بعضها عن بعض ، ففي البدء خاطب ابنته مزنة "عليك" ، بيد أنه أراد منها أن تكون " المزن نفسه" فأضرب عن التحدث عنها إلى التحدث عن ضريحها . ذلك الضريح الذي ستهطل عليه " مزن" وليس مزنة وحدها ، وهذا المزن يتأكد حصوله بالرياح الهابة ولم يكتف بذلك ، بل استعمل كلمة " الهبوب " ، فكأنها قامت بوظيفتين : الأولى : أن الرياح هبت بالمزن ، والثانية : أن الهبوب ساعدت فى إنزال المزن على " الضريح " .

وإضراب الشاعر عن " مزنة" إلى ضريحها ضرب من مخادعة النفس أن " المزن "هو" مزنة، والصورة بهذا الشكل لم تكتمل فظل الشاعر يطارد الريح بعد أن اسقطت "المزن" بأنها :

تمج الغيث فى مسك شذى له أرج كتمزيق الجيوب

وصورة هذا البيت دليل علي نفسية الشاعر ، وعن أفكاره التي تختلج فى ذهنه ساعة الحدث ، لم يشأ أن يقلل من قيمة الغيث ، بل جاء فى حالة حزينة "كتمزيق الجيوب " ، ومع أن تمزيق الجيوب حالة تعيسة ؛ فإنها تبدي جمالا محفوفاً بتعاسة ، هذه هي حال الشاعر نقلها في صورة وبدأها بـ : "مج" في البيت لينبىء عن حاله .

والصورة لم تنته بعد :

أراه إذا استطار بكل أفق ودف بوبل هاطلة سكوب

يؤم ثراك - مزنة - إن قلبى تحمل كل أحزان القلوب

ومع ذهاب المزن يميناً وشمالاً فإنه في الأخير يقصد " الضريح" ، ولم يكتف الشاعر بكل ذلك ؛ بل خاطب مزنة بأنه حمل أحزان القلوب مجتمعة ..

وأصبح الشاعر يصبح ويمسى ذاكرا لمزنة ، وهي تأخذ عليه دروبه حين تستضحك أو تقطب " على استضحاكة وعلى القطوب " .

كل ذلك يبدو شيئاً طبيعياً بسيطاً ، غير أن الشعر يستطيع أن يرفع الطبيعى البسيط إلي أفق أعلى وأرفع من خلال تخير بعض الألفاظ التي يخيل إلينا أنها مطروحة فى الطريق والحقيقة أن بعض الشعر يكاد لا يشق فى المجاز ، أو يرى نفسه أروع من الحاجة إلى المجاز .

وقصيدته التحفت ببحر الوافر ؛ وهو نغمة يساعد إيقاعها على الانتباه حيث التفعيلة الثالثة تختلف عن الأخريين بقصرها ، فوزنه :

مفاعلتن مفاعلتن فعولن (مرتين)

ففى هذه الحالة على الشاعر ألا يستمر مع هزته النفسية ، فيكون في النغمة ضبط للنفس كي لا تستمر في إيقاع متكرر ، بيد أن هذا الوزن جعله في مقطعه الأخير يشرك الياء قليلاً مع الواو ردفاً " ثلاث مرات " قريب ، مجيب ، حبيب ، وما عداها جاءت : دروبى ، القطوب ، بكوب ، الغيوب ، الطيوب ، ذهوبي ، جنوب ، الهبوب ، الجيوب ، سكوب ، القلوب.

وهذا أعطى تغييراً صوتياً بأن المد كان حيناً ياء ، ومرات واوا ، بيد أنه بعد أن استعمل ذلك ثلاث مرات بدأ يركز علي الواو ، فجاءت متتابعة في القصيدة من " البيت ٧ " إلي نهاية القصيدة " البيت ١٤" وكأنه ختمها بأنه صوتية (وبى) قبلها حرف متحرك .

وكانت " الدودة الأخيرة " من القصائد التي شدت انتباه قراء شعر حسين سرحان ، وإن لم تظفر هذه القصيدة بدراسة تحليلية لها ؛ بيد أنها لم تعدم من إشارات خفيفة إليها ؛ بل إن من تناول ترجمة حسين سرحان أورد شيئاً منها نموذجاً على شاعريته ، واحتفاء بها [٣٦] .

والقصيدة تقع في أربعة وأربعين بيتاً [٣٧] .. كل اثنين منها ينتميان إلي قافية وروي .

وقد يكون عن قصد أو غير ما قصد أن النص بني علي ثنائية " الدودتين " ، وعلى

ثنائية ، البيت ، وثنائية القافية والروى ؛ بيد أن ثنائية الدود لم تظهر فى النص إلا بعد انقضاء نصفه حيث بدأ النص بمجموعة كبيرة من الدود " ازدحم الدود علي جثة ..."

وكان هناك هجوم من طرف واحد ، واستسلام يلفه طبقات من السخرية من جانب الجثة، التي ظل الشاعر يسرد شيئاً من تاريخها :

كم قلبت فوق فراش وثير وكم تروت من معين السرور

واستخدمت فى عيشها زمرة كبيرها يهرع قبل الصغير

* *

منظر قبح بعد حسن فما لذة عيش تلك أعقابه ؟!

تلك الجثة لم يعد لها تميز عن غيرها :

قد استوي المأمور والآمر فيها ، وأمسى العبد كالسيد

فمن يجد في رأسه عزة شجت غداً ، بالترب والجلمد

والنص أخذ طبقات متفاوتة من السخرية ، وهي سخرية تؤدب وتعلم أكثر منها ضاحكة مزدرية .

وإذا كان النص بني علي ثنائية البيت، وثنائية الدود؛ فإنه قد بدأ بالمجموع وانتهي بالفرد.. نص بدأ بالجمع ، وتشكل بالثنائية ،وانتهى بالفرد المنتهي ..

معركة عرفت نتائجها منذ بدايتها .. بدأ من اقتتاح النص :

ازدحم الدود علي جثة أضفي عليها نسج أضراسها

وهذه النتيجة المعروفة لم تصرف المتلقي عن كشح البصر ، أو صرف السمع عن قراءة أو استماع بقية النص الذي أعطي البيت الأول نتيجته .

فالنص افتتح بهجوم من طرف واحد، وليست معركة بين فريقين ، كما ظهر ذلك في النص الثاني من القصيدة :

واختتم المرأى علي دودتـين　　من بعد فتك وافتراس وأين

قد رامتا خلدا فيا سخف ما　　توختـاه من خـداع ومين !!

وإذا كان الشاعر قد استشعر المأساة وأحس بها ومال الي الرمز ، فإنه ليس بحاجة إلي انزياح اللفظ عن معناه الحقيقي إلي معني مجازي ، لأنه أراد أن ينفذ من كل هذه الحقائق إلي رمزية النص كاملا ، فجاءت القصيدة شبه خلو من التشخيص والاستعارة حتي المجاز ؛ لأنه نقل المتلقي إلي النص الغائب ، فالموجود ما هو إلا معبر يعبر منه الشاعر إلي معان أخر أرادها لهذا النص ، وإذا مال إلي الصور البيانية ، فإنه يريد أن يضفي حركة علي المنظر الموجود الذي ستنقله إلي منظر قريب منه [٦/ أمسى يغني الدود ، ٨ / ابتدأت معركة ، ٩ / تنازع العيش ، ٩ / أذوته ريح المنون ، ١١ / توختاه من خداع ومين ، ١٢ / احتدم الجوع ، ١٦ / انفردت بالعيش واستيقنت وهما ، ١٧ / إن الردي كأس ، ٢٢ / خطبتها تمت] .

وقد أصبح للدود روضة ، وأصبحت للروضة أغصان وأثمار ونور ،وأصبحت الروضة ذات مظهر شعبي غريب يستوي فيه الناس بعضهم مع بعض .. استوي المأمور والآمر ، واستوي العبد والسيد ، واستوي كل إنسان بكل إنسان ، وأقبل الدود في أعطاف هذا الشعر كبير النفس، فهو إذ يقبل علي جسد الإنسان .. يقبل مغنياً ، ولكن هذا الغناء لا أثر فيه للشماتة ، وإنما هو غناء ساذج سذاجة الحياة ، ولا يستطيع المرء أن يضمر لهذا الدود في هذه القصيدة كراهة .

الدود بطبيعته كائنات مرحة لا يشغلها حاضر ولا مستقبل ، وهي إذا دخلت في المعركة الأخيرة تنازعت فيما بينها تنازعاً حلوا لا تخالطه مرارة قائمة ، ولأمر ما قال الشاعر : " إنها معركة فذة " ، ولا شك أن كلمة "فذة" توحي بنمط من السخرية ، إنها معركة فريدة لم يسبق لنا أن تأملناها تأمل المستفيد :

وإبتدأت معركة فذة تسحق أوهام المني الغافية

هذا الدود ليس إلا صورة من الناس والفرق بين الدود والناس يوشك أن ينطمس ، فالدود ليس غريبا علينا ، والناس يردي بعضهم بعضا ، وفي كل معركة لا يبقي إلا اثنان أشبه بفارسين اثنين:

واختتم المرأي علي دودتين ... من بعد فتك وافتراس وأين

قد رامتا خلدا فيا سخف ما ... توختاه من خداع وميـن !!

والدودتان أشبه الأشياء بالحوار الذي يدور في عقل الانسان حول البقاء ...أومأ الشاعر إلي هذا الحوار بكلمة : "دودتين" أي أن هناك ما يشبه الحياتين القديمة المتوارثة في عقل الانسان الذي لا يستطيع أن يخلص منه ، ولأمر ما عطف الشاعر المين علي الخداع ، وعطف دودتين ، واستعمل المثني في قوله "دودتين " ، واقتربت المسافة بين كلمة " الدودتين " من ناحية والخداع والمين من ناحية ، وهذه هي أطياف الشعر حينما تنفذ كلمة في أخري دون وعي منا ، فقد نفذت الدودتان في عقل الإنسان ، ونفذ الخداع والمين للإشارة إلي ما ينبغي أن يشغل العقل الإنساني .

وكان لابد للشاعر أن يصور الصراع البشري في صورة متهكمة بريئة من الحقد أيضاً ، فما يصنعه الدود بعضه من بعض قد صنعناه فيما مضي من الزمان ، وكأنما جاء الدود ليعيد القصة القديمة ، أو ليرمز إليها ، أو ليحولها إلي منظر من مناظر الحشرات .

وحين يقول الشاعر إن الجوع قد احتدم لا يملك القارىء من أن يبتسم ، فقد استمالت الحياة الإنسانية من خلال هذا الشعر إلي نوع من الرضاء ، وإذا كان الإنسان يقسو علي الانسان، وإذا كان من شبع لا يفكر فيمن جاع ، وإذا كان هذا كله شاغل الإنسان ، فقد استطاع الشاعر أن يسخر من الحياة كلها حين دار الحديث بين دودتين :

واحتدم الجوع فلم تصطبر ... إحداهما وانبرت الثانيـة

كلتاهما تبغي البقاء الذي ... أعيا جميع الأمم الماضية

كلتا الدودتين تبغي البقاء الذي يبغيه الإنسان [العظيم] ، علينا أن نتصور كلما قرأنا "الدودتين " الإنسان من رجل وإمرأة يتحاوران فيما بينهما ، فالدودتان هي نفس الإنسان ،

وما فيها من هذا الحوار ، وإذا كنا نسخر من دودة تبغى البقاء فما أحرانا أن نسخر من الحياة كلها ، لأن مصيرها إلي دودة صغيرة .

والفكاهة القديمة موروثة من نواح كثيرة ، فأبو العلاء ارتفع إلي الذروة في التفلسف والمعاناه ، وحسين يذكرنا بماضي الشعر العربي القديم في مثله السائرة ، التي كانت تدور في معظم الأحيان حول الفناء :

ما الفرق بين الحرب عند الأنام ... والحرب عند الدود فوق الرغام ؟!

من كان ذا نفس ضنيناً بهـا ... فلـن يبالي فـي هـواها الصـدام

ولا يمكن أن يتناسي المرء إذا قرأ هذه القصيدة طبيعة التباين بين « المثنيات » ، واختلاف القوافي والروي بعضها من بعض .. هذا الاختلاف الذي أضفي صفة الاسترواح ، أو أوحي إلي القارىء أننا أمام مسرحية يقوم بها ممثلون لا ممثل واحد ، هؤلاء الممثلون جاءوا جميعاً يشتركون في قصة حياتهم ، يبكون أحياناً ثم يضحكون علي ما أبكاهم ، ويتناقلون الشعر فيما بينهم ، وكأن المأساة كلها يمكن أن تفرغ في قالب من اللغة الفخمة ، والتواصل الطيب الودود .

ضرب الشاعر علي وتر السريع ، وهذا البحر يميل إلي التكرارية في تفاعليه ، ويختمها بتفعيلة « فاعلن » بيد أن الشاعر تصرف في هذه التفعيلة تصرفاً يتغير لكي يحقق النغمة التي أرادها لهذا النص ، إذ جاءت التفعيلة في العجز علي هذه الشاكلة .

فاعلن : ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ١٠ ، ١٢ ، ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ .

فاعل : ٧

فاعلان : ٢ ، ٩ ، ١١ ، ١٤ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ .

وبناؤه لهذا النص علي « المثنيات » أعطاه فرصة في التغيير في مقطعها الصوتي الأخير « القافية » وحرف الروي تلون بنغمة صوتية أضفاها عليه وجود الردف والوصل في «مثنيات » ، وخلو القافية من ذلك في « مثنيات » أخر .

وعند إحساس الشاعر بنهاية الدود ، فقد ختم كل القوافي بدءا من الرقم « ١٨ » ، حتى نهاية النص « ٢٢ » بساكنين فى آخر كل بيت : « ١٨ / المساء ، ١٩ / يرام ، ٢١ /

عظيم ، ٢١ / الحياة ، ٢٢ / تموت .

موسيقى الشعر

حين ترتفع الشاعرية عند الموهوب يتوارى اهتمامه بالوزن ، لأنه مرحلة تجاوزتها الموهبة ، فيجعل همه أو هاجسه نحو النص الشعري نفسه ، وكذلك اللغة الشاعرة التي تحمل المعني المراد ، ولذا فإن تقصي الوزن والاهتمام به لا يكون إلا عند النظامين ، أما الموهوبون فالإيقاع نبض يسرى في دواخلهم ، ولن يقولوا إلا نصاً موسقا ، وإذا اشتغل الشاعر بقضية الوزن أفقده السيطرة علي اللغة الشعرية ، وقال كلاماً أقرب إلي الرص منه إلي الشعر ، وهذا يتضح جلياً حين يستدعي كلمة لتحقق القافية ، وأحياناً يتلمسها من المعاجم ، فتكون قلقة في النص ، أما الإيقاع فهو جزء من عملية الإبداع عنده ، ولن يكون حفاظا شكليا يلمس من الخارج.

ولذا فإن النصوص الشعرية عند السرحان في موسيقاها كانت تتمتع بذبذبة موسيقية بين الهبوط والصعود ، وتمايلت كذلك علي كثير من ألوان الشعر بنائيا ، فلم يقتصر شعره علي موحد القافية والروى ، بل أضاف إلي هذا النوع مثنيات لم تكن مستقلة بذاتها ، بل تنتمي إلى نص شعري بلغ أطوله أربعة وستين بيتا [٣٨] (٣١ مثنيات) مع المطلع وبيت آخر ، وأقصره ثمانية أبيات (أربع مثنيات) [٣٩] ، وهذه المثنيات مع ميلها لتغيير المقطع الصوتي الأخير "القافية " وحرف الروي أيضاً استعانت بالتدوير .

وقد مزج الشاعر بين المثنيات والرباعيات في قصيدة واحدة ، إذ بدأت بأربع رباعيات أردفها بمثنيات أربع .

وكانت للرباعيات غير منفردة بنفسها - إذ تلتئم مجموعة رباعيات في نص واحد كانت لها - حظوة عند السرحان أطولها قصيدة تتكون من تسع رباعيات " استفهام وتعجب "[٤٠] ، وأقصرها ثلاث رباعيات في نص بعنوان " خدعة " [٤١] . وفي قصيدة " بذل الروح " ضرب وتره علي رباعيات ست أقحم بينها مقطعا يتكون من خمسة أبيات " المقطع السادس [٤٢]

ثم نراه مرات أخري يميل من إلي مقطع يتكون من أربعة أشطر . الشطر الرابع يتكرر

لازمة لكل مقطع بعد المطلع الذي يقول (٤٣) :

يا قبلة علي الجبين　　تبددت هل تعلمين ؟

مثاله :

ألاح فيهـا ذو سنـى

فيـه بواكير المنـــى

أجد فى قلبى الضنى؟

تبددت هل تعلمـين ؟

وظل يورد مقاطع تختلف قافية ورويا تتكون من ثلاثة مشاطير رابعها

تبددت هل تعلمين

وأصبح هذا المشطور لازمة لكل مقطع ، وتكررت المقاطع في هذا النص اثنتي عشرة مرة ، وهذا نمط من أنماط المسمط .

واتخذ السرحان شكلاً آخر وهو أن يجعل كل مشطورين ينتميان لقافية وروي واحد حينا ، ثم يورد مشطورين آخرين يختلفان عن الأولين ويختلفان مع بعضهما أيضاً في القافية والروي ، ثم يختمها بمشطور خامس يتكرر بعد كل مقطع ، مثاله (٤٤) :

أنا لو شئت لطلقت الغرام　　ولعفت البرح منه والسقام

زاهداً فى روضه حلو الجنى　　عازفاً عن ليلة جم السناء

أنا لو شئت .. ولكن لا أشاء !!

ولم يلتزم بقافية وحرف روى يتكرر بتعاقب أو تتابع ، وإنما جاء عفو الخاطر ، وكيفما اتفقت تميل حينا لازمة لمقطع ، وتنفرد أخري عنه ، وهذا المقطع الثاني :

أنا لو شئت لجانبت المنـــــي　　والمني خمر ، ولكن لاخمار

نحتسي من كأسها عذب الطلي　　حيث لا تسعدنا بالإنتشاء

أنا لو شئت .. ولكن لا أشاء !!

والمقطع الثالث ينحو نحو الثاني ، بيد أن الرابع يلتزم قافية موحدة في نهاية البيتين :

أنا لو شئت علاً أو رفعةً ساحباً فيها ذيول الخيـــلاء

لتمتعت بها وانطلقـــت خطواتى فى ركاب العظماء

أنا لو شئت .. ولكن لا أشاء !!

وحين رأي الشاعر أنه بحاجة إلي انطلاقة ، أكبر - من الالتزام بمثنيات أو رباعيات مع ما صاحبها من زيادة أو مزج - عمد إلي أن يضيف إلي المثنيات بيتاً ثالثاً يحمل قافية ورويا يتكرر في القصيدة كلها ، ويكون موقعه بعد كل بيتين ، وكأنه قام بقفل الفكرة وانتقاله إلي فكرة أخرى ، وطريقته تلك أخذت تطالعنا في نصوص تتوزع بين مقطعين وتسعة مقاطع .

وهذا نموذج يتكرر شكل بنائه مع اختلاف في المقطع الصوتى الأخير " القافية " وحرف الروى ، بيد أن البيت الثالث يتكرر مقطعه الصوتى وحرف رويه في كل النص (٤٥) :

أصبح المفلس ينعى حظه وهو مسعور الحشي خالى الوطاب

وزقا فرخان في العش له ثم ضجا في عويل وانتحـــاب

ورنت أمهما في حرقـــة ثم راحت تمسح الكلم الوجيعـــا

واستمر النص في تسعة مقاطع علي هذه الشاكلة من التزام البيتين الأولين بقافية وروي متكرر فيهنا ، أما الثالث من كل مقطع فقد اتحدت قافيته ورويه .

وانتقل السرحان من هذا الشكل إلي بناء آخر أكثر التزاما في الإيقاعية لقربه من دور الموشحة ، حيث بني نصه علي بيتين صدراهما يحملان قافية ورويا ، وعجزاهما يحملان الشرط نفسه ، ثم يختمان بشطرة تتكرر في كل مقطع بقافية وروي موحدين قال (٤٦) :

أمسـى الدُجى وسنان يحـــلـم بالفـجـــر

والكوكب الفتـــان يســـرى ولا يسرى

ياليتنى قُمـــــرى

أغازل القمـــراء فى الموكب الفضـــى

وأنهب الأجـــواء بالبسط والقبـــض

فى أفقها الخمـــــرى

ولم يستمر في النص علي هذه الشاكلة ، بل أضاف بيتاً يستقل صدره عن عجزه "قافية وروياً" مثاله (٤٧) :

نضوت أحلامـــى نضو الإهاب الـــرث

وسقت أيامـــى إلـــى خطى تجتـــث

فليتنـــى أدرى واليـــأس يضنينى

عما يلاقينـــى

ما حيلـــة المضطر فـــى عيلم زاخـــر

أجتر مـــا أجتـــر مـــن ذهنى الحـائر

فيا له مـــن قـــوت فـــى الوهم يكفينى

لـــو كان يغرينـــى

وقد تكررت هذه المقاطع أربع مرات .

واتخذ لشعره بناء آخر وهو أن يكون البيتان الأولان يحمل صدراهما قافية وروياً ، وعجزاهما أيضاً قافية وروياً ، ثم يختمها ببيت لا ينتمى للسابقين فى القافية والروى (٤٨) :

بحثت عن الراحة المصطفاه وقد خلصت من دواعي الهموم

ورقت كما رق ضوء الإياه وطابت كما طاب برء الكـــلام

ولكننى لم أجد راحـــــة كتلك وقد آن أن أســتريـــح

فقد جمع فى قافية البيتين الأولين حرفي الردف " الواو " " والألف " [" الهموم ، الكلام] والعروضيون يلزمون الشاعر أن يلتزم بالألف مدا حتي تكون القيمة الصوتية متساوية، فتعاقب الواو مع الياء كثير فى الشعر العربى ، بيد أن تعاقب الألف مع الواو فيه إخلال للمقطع الصوتي الأخير (القافية) ، ولذلك فإن السرحان فيما يبدو تنبه لذلك ، فأورد ثمانى مقطوعات مستدركا هذا الجمع " الواو مع الألف " ، فلم يظهر في النص مثيل لما فى المقطع الاول ، ،لعلها عادة اتخذها السرحان فى مطالع قصائده ، ومقاطعه الأولى . فالمقطع الثانى :

رأيت السعيد بلذاتـــــه وشمت الغني علي ما أفـــاد

كلا اثنيهما فى سويعاتــه يمس مع الورد شوك القتـــاد

وأصبحت أعجب من عالم شقى .. وقد آن أن يستريح

فكانت قافيتا البيتين " ما أفاد كلقتاد " .

ويتضح من ذلك أن الموسيقى الشعرية عند السرحان ثرة وغنية في تفاعيلها ، ومقاطعها الصوتية ، وتنوع قوافيها .

وحين يلتزم الشاعر بلازمة بيت ، فقد يكون من المصادفة أن يأتي مقطع من المقاطع مختوماً بنفس حرف اللازمة ، وفى هذه الحالة يظن أن الشاعر أخلف الوزن ، بيد أنه ربط حرف الروي بالقصيدة كلها ، ولم يربطه بالمقطع نفسه ، فمثلاً قصيدة السرحان " من شح عنك بقرشه " تكونت من خمسة مقاطع ، كل مقطع خمسة أبيات ، فالمقطع الأول توحد الروي حرفاً وحركة ، والمقطع الثالث اتفق الروي حرفاً واختلف حركة ، فالمقطع حرف رويه " لام ساكنة " ولازم البيت "حلا " ، الروي لام مفتوحه (٤٩) :

ما القرش إلا قطرة فإذا تجمع صـــار وبـلا

يحي البلاد بســكبه ويعيد فيه الحزن ســهلاً

ويقيم فـــي جنباتهـــا ماء وبســـتانا وظـــلاً
يأيها الوطن الـــذي مازال فـــذاً مســـتقبل
مـــن شح عنك بقرشـــه شلت يداه إذن وشـــلاً

* * *

مدوا أياديكم إلـي وطن أظلتـكم سمـــاؤه
وطن الحضارة والهدى والمجد يوم سمـــا لواؤه
وخذوا بضيعتـــه إلى تهاوى يزيد به عـــــلاوه
يا أيها الوطن الذي قـــد طال فى عـــوز ثواؤه
من شح عنك بقرشه كـــان المـــذمم والأذلا

* * *

أمســـارعـــون إلى ددٍ متباطئون عن العـمـــل ؟
خلوا الوني ، زمن التفاخـ ـــــر بالجدود قد اضمحل

* * *

والحـــظ في هذى الحياة لمـن تجشم واحتمـــل
يا أيها الوطـــن الـذي نال الخلود ولـــم يـــزل
من شـــح عنك بـقرشـــه حل الهوان بحيث حلاً

* * *

واستمر في القصيدة محتفظاً بروي يختلف في كل مقطع عن بقية الأبيات ما عدا المقطع الأول فجاء (المقطع ١ / وشلا ٢ / الأذلا ٣/ حلا /٤ / تجلى٥/ مملا .. بينما بقية الأبيات ٢ سماؤه ، لواؤه ، علاوه ، ثواؤه ٣ - ٥ / العمل ٥ / اضمحل / احتمل / يزل ٤ / بمثله ، نبله بجهله . أهله - ٥ / الرغائب / الأقارب / الثواقب)

ويعمد بعض الشعراء إلي إفراغ فكرتهم في مقطعين ، أو ثلاثة مقاطع شعرية تنتمي إلي بحرين مختلفين [٥٠] ، وهذه عادة درج عليها بعض الشعراء في العصر الحديث ، فللسرحان قصيدة " أنفاس منخر " نظمها علي بحري الطويل والخفيف ، مما جعل أحمد المحسن يحكم عليها بأنها " ظهرت - أي القصيدة - متخلخلة في موسيقاها بسبب هذا " الوتد المجموع " أول البيت

وقد حاول أن يبحث عن سبب مقبول للشاعر حين انتقل من الطويل إلي الخفيف ، ظانا أن الوزنين تشابها عليه ، لانتهاء المقطع الأول من القصيدة (سبعة أبيات ، بالضرب " مفاعي " [٥١] ، وهذا تأويل بعيد لا يدخل في خلد الشاعر بقدر ما تنشط له الدراسة العروضيه للتبرير ، أما النغمتان فتختلفان عند الشاعر المتمرس ، لأن حسه الموسيقى يدرك أنه أمام نغمتين ، يؤيد ذلك أن النغمتين جاءتا فى ثلاثة مقاطع مستقله ، وفى قافية يختلف ردفاهما عن بعض ، فالمقطع الأول قافيته (عالى/ ٥ / ٥) ، والمقطع الثانى قافيته (ويلو / ٥ / ٥) ، والمقطع الثالث (حامله / ٥ / ٥) ، فالروى في المقطعين الأولين " الألف والواو " ، وهما لا يجتمعان في قصيدة واحدة ، والمقطع الثالث جاء الروى مختوماً بهاء المذكر ، إذن السرحان أراد أن ينوع في الوزن وفي القافية وحرف الروي في نص واحد ، يخدم موضوعاً واحداً ، فلا حاجة لتبرير هذا الفعل بأنه اشتبه عليه الضرب " مفاعى " ، وإذا كان هذا سنداً تأويلياً ، فما نقول أمام اختلاف القافية والروى ؟

وهذا بيت من كل مقطع (المقطع الأول سبعة أبيات) [٥٢] :

رثيت له ، لما رأيت لأنفه　　زماجر غيلان به وسعالى

(والمقطع الثاني خمسة أبيات)

ياصديقى لاتخش نارا فإن الـ　　ـخلد مثواك بعد عمر طويل

(والثالث ثلاثة أبيات)

وصاحب أنف ليس يدرى لهوله　　أحامله ، أم أنفه هو حامله ؟

الروى :

أما الروى فكان له نصيب كبير من التنوع عند السرحان داخل القصيدة الواحدة ، أو في قصائد مستقلة ، فقد جاء حرف الروى عنده متنوعا فى حركته وردفه وتأسيسه ووصله ، فكانت الحروف التي أخذت حظاً وافراً في شعره " اللام ، النون ، الراء ، الباء ، الميم ، الهمزة ، الدال "، وجاءت جميعها فى حالة سكون وفتح وضم وكسر ، وكان الردف يحتل مكاناً سامقاً عنده خاصة حين صار الروى همزة ، حتى إن هذا الحرف لم يأت إلا مسبوقاً بحرف " الألف " ردفاً ، ولم يأت معه " ياء " أو " واوا" ، وبذلك كون مقطعاً يتكىء عليه الإيقاع " الكبرياء . المساء ، سواء هو جاء .. وهكذا " . وشعره جاء على ثلاثة وعشرين حرفاً هي :

" الهمزة ، الباء ، التاء ، الثاء ، الجيم ، الحاء ، الذال ، الزال ، الراء ، الزاى ، السين ، الصاد ، الضاد ، الطاء ، العين ، الغين ، الفاء ، القاف ، الكاف ، اللام ، الميم ، النون ، الهاء الواو ، الياء " .

وقد جاءت هذه الحروف في قصائد متوحدة الروى أو متنوعة ما عدا خمسة حروف جاءت بين أربعة أبيات وبيت واحد فى مقاطع شعرية متنوعة الروى ، فكان حظ الطاء بيتا واحدا ، والذال بيتين ، والثاء ثلاثة أبيات ، وأربعة لكل من التاء والغين (٥٣) .

وكانت حروف الروى التي تكررت تطالعنا بين فينة وأخرى - ثمانية عشر حرفا - ، وتوظيف السرحان لها توظيفاً يختلف بعضها عن بعض لكونها - وإن اتحدت في التسمية - تحمل حركة تعطى الحرف مقطعاً صوتياً يختلف عنه فى استعمال آخر ، وكذلك الروى " الألف ، الواو ، الياء " ، أو اشتمال القافية علي حرف تأسيس ، كل ذلك جعل من حروف الروي الثمانية عشر - التي تكررت في دواوين السرحان الثلاثة وملحق دراسة شعره - جعل منها تنوعاً صوتياً يختلف عن غيره ، وإن اتحد فى نوع حروف الروى ، ولنأخذ مثالا على ذلك ، وليكن حرفاً استعمله كثيراً ، وآخر استعمالاً متوسطاً ، وثالثاً قليلاً ، فاللام عنده جاء علي هذه الصور : يزول . الرحيل . الكمال . الخلائل . وبلا . تصلي . انثيالا سبيلاً . السهل . الجمال . بزوال . مثلى . الجاهل . فزائل . مستطيله . سدوله " .

والقاف : " الرقيق . ورق . عناق . رهقا . أفاويقا . حرق . وامق . حدائق التمزق . يسحق . يتألق . وريقه " .

والكاف : " هواك . سمانك . أجهلك . غشاك " .

وهذا التنوع أفصح عن اختلاف المقطع الصوتي مع تكرر حرف الروى ؛ وهى قدرة لغوية استطاع السرحان بواسطتها أن يتخلص من تكرارية الحرف بالتصرف في حركته ، وما يجاوره قبلا أو بعدا .

ولن يحس القارىء لقصائد السرحان بتكرارية الروى ، حيث تخلص منها بتنوع حركته أولاً ، وبالتنوع فى حروف القافية ثانياً ، ولا سيما حروف المد التي تعطى بعدا صوتياً .

التدوير :

والعملية الإبداعية تلجأ أحياناً إلي التدوير ، وهو ضم الصدر مع العجز فى سطر واحد ، إذ تكون الكلمة حقاً مشاعاً بين الصدر والعجز ، وقد وجد السرحان نفسه منساقاً إلي التدوير ، لأن همه تتبع اللغة الشعرية ، والتأمل في المعنى ، وسيطرة الفكرة عليه ، فجاءت أبيات كثيرة مدورة ، والتدوير عادة يكثر فى بحر الخفيف ، لأنه يحمل إيقاعاً تضيق به الجملة الشعرية في الصدر وأخرى في العجز ، فالشاعر الحق يهتم بالجملة الشعرية حتي وإن كانت تتوزع بين الصدر والعجز ، ونغمة الخفيف من أبرز النغمات التى تساعد على التدوير ، إضافة إلي النزعة الفلسفية في الشعر ؛ وهي نزعة تجعل الشاعر يطارد الفكرة أكثر من مطاردتة لكلمة تنهى صدر البيت ، فكان شعر السرحان كثير التدوير ، فالخفيف التام جاء في أكثر من نص شعرى مدور ، وتوزع التدوير بين بيت من قصيدة وقصيدة كاملة ، فالقصائد حب بلا حبيب " (٢٣ بيتا)[٥٤]، و" أنت فذ فى النابغين " عشرون بيتاً " [٥٥] ، و " ليلة سبع وعشرين من رمضان "خمسون بيتاً[٥٦] ، هذه القصائد جميعها مدورة ، أما قصيدة القريب البعيد [٥٧] (ثمانية عشر بيتا) ، فكان نصيب التدوير منها ستة عشر بيتا ، وتوزع التدوير فى نصوص متفرقة علي وزن الخفيف التام ما بين بيت وأربعة عشر بيتاً ، وهى نصوص تصل إلي أحد عشر نصاً [٥٨] .

إذا كان هذا نصيب الوزن التام فالأحرى فى المجزوءات أن تكون أكثر حظاً ؛ لأنها قيد على الشاعر في اختيار جملة تحمل وزناً مستقلاً عن عجزه ، وإذا كان حسين سرحان حينما يضرب علي الأوزان الطويلة ولا تخلو من التدوير فمن باب أولى أن يكون هذا حاضراً وقوياً فى المجزوءات ، فمجزوء الخفيف - مع قلته فى شعره - ظهرت منه قصيدتان ، الأولى : " ستة عشر بيتاً " جاءت جميعها مدورة والثانية : " تسعة وثلاثون بيتاً " كان المدور فيها أربعة وثلاثين بيتا [٥٩] ، ومجزوء الكامل أكثر اطرادا للتدوير من غيره ، حيث جاءت أبيات أربع

قصائد مدورة ، ما عدا مطلع قصيدة منها ، وهى " يا صاحب العلم المظفر [٦٠] " تسعة وثلاثون بيتاً ، فثمانية وثلاثون مدورة / أما " إيمان وتسبيح [٦١] " اثنان وستون بيتاً) ، و " دودة القز برقة الحرير [٦٢] " ثمانية عشر بيتا ، و " إنذار "[٦٣] ثلاثة عشر بيتاً ، فلم يخل بيت فيها من التدوير :

أرأيت إن مات الغرام فلا غـرام ولا مـظـنـه

أرأيت إن يبست ورود الحب فـى أغصـانهـنـه

أرأيت إن ذبل الفؤاد لأنـه فـى أثـر أنـــه

أرأيت إن كذب الهوى كذب النوائح فى المجنـه

أرأيت لو قنط النـديم محـطما فى الإثـم دنـه

ماذا ينوبك من جمالك فى الكهوف المسـتكنـه

افراس جامحـة الصبا ليـست تحكم بالأعـنـه

القلب يقـلب والقذائـف لاتـناطحها الأســنـه

من هن من هـم قلـت ذاك فـانه قد قـلت إنـه

لاتعـجبن كـل المـياه ضرائـب فـى قـعر شـنـه

متشابـهات فـى المـذاق تشـابه البئر المســنه

اعفيت نفسى من هـوى قـمر إذا كنـت الدجـنه

ياويـح قلـبى لايعـاف ولايخـاف ولـن أظنـه

أما بحر السريع فهو من البحور التي قل فيها التدوير فى العصر الحديث ، فقد شملت العينات التي وضعها أحد الباحثين ١١١٥ بيتاً [٦٤] ، سلمت من التدوير ما عدا خمسة أبيات ، وقد شمل التدوير عند السرحان من هذا البحر نصين من سبعة عشر نصاً جاءت في

شعره علي السريع .

التضمين :

وإذا لم يسعف التدوير السرحان في إنهاء الفكرة عمد إلي التضمين ، فهما يجعلان المتلقى يتعلق بالقادم أكثر من تعلقه بما قيل ، فالتدوير يحسس القارىء أنه أمام نص لم يتخذ استقلالية الشطرة - صدرا أو عجزاً - فاصلاً لموسقة معينة ، بل تتداخل الموسقة بين الصدر والعجز فتجعل القارىء أو المستمع يتعقب تلك الجمل لينهيها بوقف موسق ، فإذا هى تشده إلي إتمام البيت ، وفى ذلك - أحياناً - مشقة عليه لاستجماع نفسه ، وما يكاد يخلص من التدوير حتي يدخل مرحلة أخرى هى " التضمين "، وعلى القارىء أن يتابع النص حتي تكتمل الفكرة فى ذهنه ، وقد تنبه القدماء لهذه الظاهرة " التضمين " فجعلها فريق عيباً من عيوب القافية ، وفريق آخر عيباً من عيوب الشعر ، ولم يسقهم إلي ذلك - فيما أرى - إلا نظام " وحدة البيت " ، والتضمين لا يحقق هذا الشرط .

وبما أن السرحان لا يحفل كثيراً بأن يرغم انهاء المعنى فى بيت واحد إذ مهد له بالتدوير وهى عادة تفضي إلي " التضمين " فصار أكثره فى بيتين أو ثلاثة ، وفى أغلبها استعمل "إن" "أو" إذا" الشرطيتين ، وجاء جوابهما فى البيت الثاني أو الثالث .

بيد أنه فى قصيدة واحدة سماها " إذا" كان التضمين فيها جديراً بالتوقف عنده ، حيث استعمل " إذا" وعطف علي فعلها أفعالاً متعددة فجاء جواب " إذا" بعد تكرارها سبع مرات مجتمعة فى بيت واحد (٦٥) :

إذا غبت عن ذهنى وغابت خواطر وغـاب عليـك الـذاكر المتـبادر

* * *

إذا ماستـهلت مزنـة مرجـحنة زها فوقها - الوسمى - وهو مباكر

اذا صحت الأجـداث عنى همها وطـار غـراب أبقـع اللون ماكر

* * *

إذا بليت اجسادنا في ضروحها ... كـان لم يبصر فى مدى الأمـر باصر

إذا ارتحت فى بال وأزمعت رحلة ... أعـاجيب .. لايقوى عليها المسافر !

إذا مانشدت الحسن .. ثم رأيته ... لقى .. يطبيه الكاسب المتخاسر!

إذا ما إذا ، قد آب فـى ذاك ناثر ... وقـد يتأبا فـي النتيجة شـاعر

فهذا أنـا روح وجـــسم وأمـة ... ومعـنى علـيه ، تسنفز المشـاعر

وهذان نموذجان للتضمين من شعره :-

لو أن كل معارف يبلى به الـــ ... إنســان تنبذ فى حضيض هـوان

لنبذتها عـمدا لاصبـح جاهـلا ... وينيلنى جـــهلى أعـز مكان (٦٦)

وقوله :

كأنى فى لهات الدهـر صـوت ... ابـح فـى الشـكاية أو كـأنى

.. فقدت صداى لا أمسى أعزى ... على حال ولا أضحى أهـنى (٦٧)

ففى النموذج الأول التدوير والتضمين معاً ، وفى الإنسان انشطار بين حاليه ومن ثم انشطرت كلمة الإنسان بين الصدر والعجز .

ولم يكن حسين سرحان وحده من طرق التدوير وضرب وتره علي التضمين ، ولكنه ملمح يتصف به الشعراء ويثير كوامن الفكرة ، ويهز الوجدان بأساه ، أو تحسره ، وذبذبة موسقة الشعر بين الهبوط والصعود من غير أن تفقد الوزن خاصيته ، وهذه تحسب للشاعر ؛ لأنه استطاع أن يحرك الأذن من النغمة المتكررة مع نفسها بصوت أشبه برسم القلب ، إذ لا تجد النبضات متساوية فى البعد الزمنى ، ولكنها متقاربة فى الحركة النغمية ، وهذا ما يجيزه الزحاف والعلة للشعراء ، فلذا ظل الشاعر حسين سرحان يضرب على الوتر من أبيات مدورة إلي أبيات لا تستقل وحدها بتمام المعني ، إلي أبيات لم يتخذ فيها تمام التفعيلة ، وتلك ميزة لا يستطيع عليها إلا الموهوبون من الشعراء لأنهم جاءوا فى منطقة خطيرة وحساسة ، فإن أنقصوها قليلاً اضطرب شعرهم وإن زادوها تحول القول إلي نظم لا يحمل إلا تمام الوزن وذلك من أشد القضايا

حساسية عند الشعراء ، وتبين من موسيقى شعره أنه تصرف فى البناء الشكلى للقصيدة ومع ذلك فقد سلك مسلك الشعراء القدماء فى ضرب وتره علي القصيدة العمودية وزنا ، غير أن نفسه طويل إذ أكثر من البحور التامة ، وجاءت أبحر دواوينه الثلاثة وملحق شعره مرتبة حسب الكثرة [البسيط ٥٨ ، الطويل ٥١ ، الخفيف ٣٨ ، الكامل ٣٨ ، السريع ، ١٧ الوافر ١٦ ، الرمل ١٢ ، المتقارب ٨ ، الرجز ٧ ، المجتث ٢ ، المنسرح ٢ ، وقصيدة واحدة لكل من المقتضب والمديد] .

والمنصف لحسين سرحان يجعله شاعرا أديبا ، بالرغم عنه ، فشعره لا يخلو من النزعة الفكرية التأملية ، غير أن تلك النزعة تسيطر عليها شاعرية مرهفة حساسة .

التعليقات :

١ - هو حسين بن علي بن صويلح بن سرحان ، من قبيلة الروسان من عتيبة من هوزان القيسية المضرية العدنانية (انظر فى ترجمته " شعر حسين سرحان دراسة نقدية من ص ١٥ وما بعدها ، ومقدمات دواوينه ، ووحى الصحراء (١٩٣ - ٢٠١) شعراء الحجاز فى العصر الحديث ١٣٧ - ١٤٦) الحركة الأدبية (انظر الفهرس) يرددها فى مواطن بعضها عرضاً ، وبعضها يورد شيئا من شعره ، وقد اعتمد علي المنهل ٢٧ / ٨٣٥ فى أنه ولد بمكة المكرمة سنة ١٣٣٢هـ ١٩١٥م (٢١٣ هامش ٢) ، والشاعر قد شكك فى تحديد السنة بقوله : (وكنا بدوا لانؤرخ مواليدنا ولاوفياتنا وندعها لله ..) الموسوعه الأدبية (٢/ ٩٠) ، وقد صنفه د / عبد الله الحامد من الجيل الثانى فى (الشعر الحديث فى المملكة العربية السعودية ص١٠٢ ، وانه من المحافظين وأورد له مقطوعتين قصيرتين جعله سببا فى اعطائها لونا باهتا (ص١٢٧) . وانظر الساسى الموجز فى تاريخ الأدب العربى السعودى (١٠٩ - ١١٣) .

٢ - مقدمة الديوان (أحمد الجاسر) (ص٩) .

٣ - طبعة نادى الطائف الأدبى وطبعته الثانية ١٣٩٧ هـ .

٤ - هذا العدد نتيجة لإحصاء الأبيات الذي قام به الباحث عن الديوان " طبعة النادى الأدبي بالطائف " .

٥ - مقدمة الديوان لعلى العبادى (ص٦) .

٦ - طبعة نادى الطائف الأدبى (لم يحدد زمن الطبع) ، بيد أنه قبل ١ / ٢ / ١٣٩٧ هـ (أنظر ص١٥٣) .

٧ - انظر المقدمة للدكتور إبراهيم العواجى (ص٧ - ١١)

٨ - انظر غلاف مقالات حسين سرحان من الداخل ص (٢) .

٩ - محاضرات النادى الأدبى (١١ / ٤٧٨ - ٤٧٩) .

١٠ - طبعها نادى جدة الأدبى ١٤١١ هـ احتفاء بتكريم الشاعر حسين سرحان وانظر (ص٧ - ٨) فهناك سرد للدراسات التي أنجزت حول الشاعر .

١١ - انظر مثلا : مناقشة بعض هذه الآراء فى مقدمة ديوان : أجنحة بلا ريش [٨] ، و الفيصل (٤١ / ٢١) ، وشعر حسين سرحان [٦٢] .

١٢ - ديوانه أجنحة بلا ريش (٤٠) .

١٣ - أجنحة بلا ريش (٤٢) .

١٤ - ديوانه أجنحة بلا ريش (٨٤) .

١٥ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٠٥) .

١٦ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٢٦) .

١٧ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٢٩) .

١٨ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٣٢) .

١٩ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٣٢) .

٢٠ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٣٤) .

٢١ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٣٦) .

٢٢ - انظر مقدمة ديوانه أجنحة بلا ريش (أبو عبد الرحمن بن عقيل ، وشعراء من السعودية (٢١ - ٢٧) ، وصبح الشعر حسين سرحان المجلة العربية ٢٢/٧ . والحسن (شعر حسين سرحان) فصل الإنسان ص ١٥ وما بعدها .

٢٣ - (شعراء من السعودية) ، الفيصل ٢٢/٤١

٢٤ - مقالات حسين سرحان (١٥٠) .

٢٥ - مقالات حسين سرحان (١٥٠) .

٢٦ - مقالات حسين سرحان ( ) .

٢٧ - مقالات حسين سرحان (١٧٢ - ١٧٥) .

٢٨ - قصيدة من أربع رباعيات .. أجنحة بلاريش (١٠٨ - ١٠٩) .

٢٩ - أجنحة بلا ريش (٣٠) .

٣٠ - أجنحة بلا ريش (٨٩) .

٣١ - أجنحة بلا ريش (١٢٦) .

٣٢ - الطائر الغريب (١١١) .

٣٣ - السابق (١١٢) .

٣٤ - القصيدة فى (شعر حسين سرحان) ص٤٣١ - ٤٣٢ نقلا من صحيفة البلاد السعودية (٦٣٨ س ١١ - ٢٧ / ١ / ١٣٦٦ هـ ص ٤) .

٣٥ - ديوانه الطائر الغريب (٣٩ - ٤٠) .

٣٦ - انظر فى ذلك : عبد الجبار .. (التيارات الأدبية) ٢٣٥ ، الساسي (عمر) .. (الموجز فى تاريخ الأدب العربي السعـــودي) ١١٠ ، والمحسن .. (شعر حسين سرحان) ١٢٧ ، وابن عقيل (حسين سرحان - الفيصل ٤١/ ٢٩) ، وعبد المقصود (وحي الصحراء) ١١٤ .

٣٧ - أجنحة بلا ريش (٢٠ - ٢٤) .

٣٨ - الصوت والصدى (٩٥) .

٣٩ - أجنحة بلا ريش (١١٠) .

٤٠ - الطائر الغريب (١٣٥) .

٤١ - الصوت والصدى (٦٧) .

٤٢ - الطائر الغريب (٨٣) .

٤٣ - ديوانه الطائر الغريب (٣٣) .

٤٤ - ديوانه أجنحة بلا زيش (١٠٧) .

٤٥ - ديوانه الصوت والصدى (٥٩) .

٤٦ - ديوانه الطائر الغريب (٨١) .

٤٧ - ديوانه الطائر الغريب (١٣١) .

٤٨ - ملحق شعره فى حسين سرحان (٤٣٥) .

٤٩ - ملحق شعره فى حسين سرحان (٤٥٩) .

٥٠ - استعمل الشعراء المحدثون مزدوج القافية ، ومطلقها ، وظهره الشعر المرسل ، ومجمع البحور ، والرباعيات ، والخماسيات ، والثنائيات ، واللازمة .

٥١ - شعر حسين سرحان دراسة نقدية (٣١٢ - ٣١٣) .

٥٢ - ديوانه الطائر الغريب (٤٧ - ٤٨) .

٥٣ - انظر شعر حسين سرحان دراسة نقدية ، فقد أورد المؤلف جداول تبين حروف الروى ، وهل هو فى قصائد ذات قواف موحدة ، أو متنوعة القوافى ، بيد أن الحديث لم يتعرض لحركة حرف الروى ، ولا ما سبقه من ردف وتأسيس ، وما تلاه من (أنظر ٣٢١ - ٣٢٧) .

٥٤ - ملحق شعر حسين (٣٩٣) .

٥٥ - ملحق شعر حسين (٤٤١) .

٥٦ - ملحق شعر حسين (٤٤٢) .

٥٧ - ديوانه الطائر الغريب (٩) .

٥٨ - انظر ديوانه (أجنحة بلا ريش) ٣٠ ، ٦٧ ، ٧٢ ، ٧٤ ، ٩٤ ، ٩٨ ، ١٣١ ، ١٣٢ ، ١٩٠ (الطائر الغريب) ٩ .

٥٩ - ديوانه أجنحة بلا ريش (١٥٧) .

٦٠ - ملحق شعر حسين (٤٤٩ - ٤٥٠) .

٦١ - ملحق شعر حسين (٤٢٩ - ٤٣١) وديوان الصوت والصدي (٩٥ - ٩٨) .

٦٢ - ديوانه « الصوت والصدي » (٩٩) .

٦٣ - الطائر الغريب (١٣٩) .

٦٤ - انظر التدوير فى الشعر (٨٣) .

٦٥ - ديوانه الطائر الغريب (١٢٣) .

٦٦ - ديوانه أجنحة بلا ريش (٦٦) .

٦٧ - ديوانه أجنحة بلا ريش (٧٨) .

المراجع :

١ - ابن عقيل أبو عبد الرحمن ، شعراء من السعودية (حسين سرحان) مجلة الفيصل عدد (٤١) (٢١ - ٢٩) .

٢ - أمين بكرى شيخ ، الحركة الأدبية فى المملكة العربية السعودية ، دار صادر بيروت ١٣٩٢ هـ - ١٩٧٢ م .

٣ - الحامد : عبد الله ، الشعر الحديث فى المملكة العربية السعودية (١٣٤٥ هـ - ١٣٩٥ م) .

من منشوارات نادي المدينة المنورة الأدبى ، الطبعة الأولى ، مطابع الفرزدق الرياض ١٤٠٨ هـ (١٩٨٨ م) .

٤ - الساسى : عبد السلام طاهر :

أ - شعراء الحجاز فى العصر الحديث ، من مطبوعات نادى الطائف الأدبى - الطبعة الثانية مطابع الحارثى - الطائف ١٤٠٢ هـ .

ب - الموسوعة الأدبية - نادى الطائف الأدبى الجزء الثاني .

٥ - الساسى : عمر الطيب ، الموجز فى تاريخ الأدب السعودى - الطبعة الأولى ، تهامة - جدة ١٩٨٦ م - ١٤٠٦ هـ .

٦ - سرحان : حسين .

أ - (أجنحة بلا ريش) مطبوعات نادى الطائف الأدبى مطابع الزايدى الطابعة الثانية ١٣٩٧ هـ .

ب - (الطائر الغريب) مطبوعات نادى الطائف الأدبى دار الزايدى للطباعة .

جـ - (الصوت والصدى) مطبوعات نادى الطائف المطبعة الأهلية للأوفست الطائف ١٤٠٩ هـ - ١٩٨٨ م .

د - مقالات حسين سرحان - النادى الأدبى - الرياض ١٤٠٠ هـ

٧ - د . صبح ، علي مصطفى ، (الشاعر حسين سرحان من خلال تجربة شعرية) (المجلة العربية العدد السابع ذو الحجة ١٤٠١هـ) ص ٢٠ - ١٤ .

٨ - عبد المقصود : محمد سعيد وعبد الله بلخير ، (وحى الصحراء) ، الطبعة الثانية - تهامة جدة ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣ م .

٩ - كشك ، أحمد ، التدوير فى الشعر (دراسة فى النحو والمعنى والإيقاع) ، الطبعة الأولى ، مطبعة المدينة ١٤١٠ هـ - ١٩٨٩ م .

١٠ - مجموعة من الأدباء فى تكريم الأديب حسين سرحان محاضرات النادى الأدبى (المجلد الحادى عشر) (ص ٤٦٧ - ٥٦٩) ١٤١٣ هـ .

١١ - المحسن : أحمد عبد الله صالح ، (شعر حسين سرحان دراسة نقدية) - مطبوعات نادى جدة الأدبى - ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م .