تجليات التجربة الجمالية
في شعر مبارك بن سيف آل ثاني

دكتور/ أحمد طعمة حلبي
الأستاذ المشارك بقسم اللغة العربية
كلية الآداب والعلوم- جامعة قطر

الملخص:

يسعى هذا البحث إلى دراسة التجربة الجمالية في شعر مبارك بن سيف آل ثاني، فيقدم نبذة عن الشاعر، ثم يقف عند تنوع تجاربه وغناها، ثم يتناول بالدرس العناصر الحسية في تجربته الجمالية، ويدلل من خلالها على رهافة أحاسيسه وغناها. ثم يكشف عن الترابط بين التجربة الجمالية في شعره والتجربة الثقافية، وما يكون فيها أحياناً من تناص. ويقف بعد ذلك عند الحس المأسوي في التجربة الجمالية في شعره، ولا سيما ما يتعلق بالمكان وما يرتبط به من ثقافة أو تحول، أو ما يكون له من علاقة بالزمان. ثم يختم البحث بالوقفة عند التجربة الجمالية في شعره وعلاقتها بالمرأة.

وقد انطلق البحث من شعر الشاعر، ومن دراسات جمالية وفنية في علم الجمال وفلسفة الفن، وخلص البحث إلى تنوع التجارب الشعرية وتعددها وغناها، وإلى انسجام المواقف التي تعود إلى قيم إنسانية راقية.

الكلمات المفتاحية: مبارك بن سيف- التجربة الجمالية- الأنسنة- تبادل الحواس- الحس المأسوي- الزمان والمكان- المرأة.

Summary

This research seeks to study the aesthetic experience in the poetry of Mubarak bin Saif Al Thani, to provide an overview of the poet, then he stands at the diversity and richness of his experiences, then examines the sensory elements in his aesthetic experience, and demonstrates through the compassion of his feelings and riches. Then he reveals the interconnectedness between the aesthetic experience in his poetry and the cultural experience, and what is sometimes intertwined. And then he stands at the tragic sense of the aesthetic experience in his poetry, especially what relates to the place and its associated culture or transformation, or what it has to do with time. Then the research concludes with a pause when the aesthetic experience in his hair and its relationship to women.

The research started from the poet's poetry, and from aesthetic and artistic studies in aesthetics and the philosophy of art, and the research concluded the diversity of poetry experiences, their multiplicity and richness, and the harmony of attitudes that return to fine human values.

Key Words: Mubarak bin Saif - aesthetic experience - humanization - exchange of senses - tragic sense - time and place - women.

١ – مقدمة:

مبارك بن سيف آل ثاني شاعر يحفظ للشعر أصالته، ويحرص على متانة السبك، ووضوح الإيقاع، وقوة اللغة، وعمق التجربة. ويسعى في الوقت نفسه إلى التجديد، فيكتب قصيدة التفعيلة. وتتنوع تجاربه الشعرية، بين محلية وعالمية، وذاتية موضوعية، فيتغنى بمياه الخليج، ويمجد شقاء الصيادين، ويصور شلالات نياغارا، ويتفجع لإبادة الهنود الحمر، فيترجَّح بين المحلية والعالمية، وبين الغنائية والمأسوية، وينطلق من حبه للخليج، إلى حب مصر وسورية، فيكتب عن تاريخ الخليج، وعن النيل، وعن الجولان، فإذا المكان عنده حاملاً لقيمة جمالية.

وفي شكل آخر من اشكال التجديد لديه، يكتب المسرحية الشعرية، ويطمح إلى تحقيق الجليل والعظيم في شعره، فيكتب مطوّلة في أكثر من أربعمئة بيت، يتغنَّى فيها بجمال الخليج، ويمجد تاريخه الحافل بالعزة والبطولات، وإلى جانب الرائع في شعره، يظهر اللطيف والرقيق والجميل، في غزليات تحمل أشواقه، لا يسف فيها، ولا يذكر الجسد ولا الرغبات ولا الشهوات. فهو الشاعر الذي نذر نفسه لكل ما هو عظيم وجليل، وهو الذي يملك رؤية لا تخلو من توتر وقلق، ولكنها لا تسقط في اليأس والقنوط، بل يظل مؤمنا بالقدر، وحتمية التغير. وهي رؤية متوازنة، تدل على اعتدال وبُعد عن أي تطرف أو مغالاة، وتتسق هذه الرؤية مع وموقفه الجمالي، المتسم بالتأمل والهدوء والشفافية.

ولا نريد ربط شعره بحياته الشخصية، بصورة آلية، إذ يمتلك الشاعر تجربته الشعرية المتميزة، المستقلة فنيّاً، وجماليّاً، وليس من الضروري أن يكون شعره سجلاً للحياة الخاصة للشاعر، على الرغم من وجود علاقة ما بين التجربة الشعرية وحياة الشاعر، ولكنها ليست علاقة مطابقة، ولا علاقة تأريخ، هي علاقة معقَّدة ومركبة فنيّاً وجماليّاً. يقول لوسيان غولدمان[١]: "إن المشاكل التي تمس سيرة الحياة البيوغرافيا والآلية النفسية للإبداع أكثر تعقيداً من أن نتمكن من ادعاء رسم تصور لدراسة علمية جدية لها".

ولا شك في أن تجربة الشاعر الجمالية هي تعبير عن روح عصره، وعن تطلعات مجتمعه، وعن الثقافة السائدة في البيئة التي يحيا فيها، إن رؤية الشاعر للعالم هي رؤية تمثيل للمجموعة الثقافية التي يمثلها، يقول لوسيان غولدمان[٢]: "رؤية العالم (عند الشاعر) هي بالتحديد هذا المجموع من التطلعات والمشاعر والأفكار التي تجمع بين أعضاء المجموعة الواحدة، وغالباً الطبقة الواحدة الاجتماعية الواحدة وتعارضها مع

المجموعات الأخرى". ولكن لا يمكن إقامة ربط آلي مباشر بين شعر الشاعر وحياته أو بيئته أو عصره، على الرغم من وجود ملامح من الربط، ولكنها تظل إشارات، ولا يمكن اتخاذها على أنها علاقات مباشرة، وتبقى التجربة الجمالية أكثر غنى وأكبر من أي تفسير أو اجتماعي.

٢- العناصر الحسية في التجربة الجمالية:

في التجربة الجمالية عند الشاعر تظهر عناصر كثيرة، منها ما هو حسي، ومنها ما هو عقلي، ومنها ما هو جمالي، ومنها ما هو روحي. في التجربة الجمالية تتوفّز الحواس كلها، وتستثار، وتستجيب للمشموم والمسموع والمنظور، بل تحس بالدفء والحركة والصوت، فثمة ما هو أكثر من الحواس الخمس، ورهافة الحس، ودقة الشعور، وعمق التجربة، وشدة المعاناة، هي الملامح الأولى المميزة للتجربة الجمالية، وهي الملامح الأولى التي سوف نتبيَّنها في شعر الشاعر، لأنها شرط التجربة الجمالية، وبعد ذلك يمكن درس آفاق هذه التجربة وتجلياتها.

إن المرء في التجربة الجمالية، ولا سيما في الشعر، تستيقظ فيه الحواس كلها، وتعمل جميعاً في وقت واحد، وكما يقول جون ديوي[٣]: "إننا حين الرؤية نسمع أيضاً، ونحس بالضغط ونشعر بالحرارة والبرودة".

يحن الشاعر مبارك بن سيف إلى وطنه، وهو بعيد عنه، فينادي مياه الخليج، ويدعوها إليه، كي تحمله إلى الوطن، فيقول[٤]:

تعالي إليَّ مياه الخليج
تعالي كلحن حبيب حبيب
خذيني إلى وطن النيرات
وشط على المائجات رحيب

فالشاعر يمنح مياه الخليج صفة الإنسان، ويناديها، كأنه ينادي امرأة يعشقها، يريدها أن تحمله إلى الوطن، ثم يشبه تلك المياه بلحن، والمياه مرئية بالعين، واللحن مسموع بالأذن، وبذلك يحدث تبادل في الحواس، فتغدو المياه موسيقى، تثير الحس الجمالي، وتبعث الشوق إلى الوطن.

وهذا التبادل في الأحاسيس والمدركات بين الحواس دليل حساسية الشاعر، ورهافة شعوره، وقوة انفعاله، وهو ما يسمى تراسل الحواس، تراسل الحواس أو تبادل الحواس أو الحس المتزامن Synaesthesia. "وهو تعبير يدل على المدرك الحسي

الخاص بحاسة معينة بلغة حاسة أخرى، مثل إدراك أو وصف الصوت بكونه مخملياً أو دافئاً أو ثقيلاً أو حلواً"[٥].

ويتحول النهار عند الشاعر إلى عتمة، إذا غابت الحبيبة، ويتحول الليل إلى أضواء إذا حضرت، وهو بذلك يعيش تجربة الكون والعالم من خلال مشاعره وباصرته، لا من خلال عينيه، يقول الشاعر[٦]:

ضوء النهار إذا بعدت غمامة

والليل قربك باهر الأنوار

وهذه هي حقيقة التجربة الجمالية، هي تجربة غير موضوعية، هي تجربة ذاتية، يرى فيها الشاعر الليل نهاراً، والنهار ليلاً، بحسب حالته النفسية، وبحسب موقفه من العالم.

وقد عبر الشاعر عن مثل هذه التجربة الجمالية أيضاً، وأظهر القيمة النفسية لمظاهر الكون، وهي قيمة ذاتية، وليست موضوعية، فالصحارى عنده تغدو رياضاً خضراء إذا كانت الحبيبة بقربه، وتغدو الجنات أَسْراً له إن غابت عنه الحبيبة، وفي ذلك يقول[٧]:

فالبيد بقربك جنات

وجناتي إن غربت أسري

وبذلك تصطبغ التجربة الزمانية والتجربة المكانية بلون الشعور، وفق الحالة النفسية، والمرأة هي التي تضفي على كل من المكان والزمان قيمته، وتغيّر من طبيعة الإحساس بكل منهما، فحضورها يجعل الليل منيراً، والصحارى جنات، وبُعدها يجعل النهار غائماً، والجنات سجناً، وفي هذا ارتباط عضوي وإنساني بالمرأة، وتأكيد لقيمة وجودها في حياة الرجل، بل في الحياة كلها، هو موقف إنساني نبيل، وتجربة جمالية راقية.

والحبيبة لا تغيب عنه، ولا يغيب طيفها، وإذا غاب لحظة رآه في شذى الأزهار، لأن الحبية هي جزء من الكون، بل لأنها الكون كله، وفي ذلك يقول[٨]:

إن غاب طيفك لحظة عن خاطري

ألفيت طيفك في شذى الأزهار

فالشاعر يعبر عن تجربة جمالية تشمل الحبيبة والكون، وتستجيب حواسه لطيف الحبيبة ولشذى الأزهار، ويحدث عنده تبادل في الحواس بين ما هو مرئي وما هو مشموم مما يدل على عمق انفعاله وقوة إحساسه.

وليس غريباً أن يتغنّى الشاعر بحبه للمرأة، فالحب دافع أساسي من دوافع التجربة الجمالية، ويؤكد ذلك سانتيانا، فيقول:" ولو أراد المرء أن يخلق كائناً له ميل كبير إلى الجمال لما وجدنا ما هو خير من الجنس يمنحه إياه لتحقيق مأربه، ولو لم يكن الفرد مجبراً على الاتحاد بفرد آخر لكي يتكاثر ويرعى ذريته لظل في حالة وحشية من الاستقلال، ولما كان في حاجة لأن يجذب بصره منظر أي شيء، أو أن يحس بحنين إلى أي شيء"[٩].

ويشتاق الشاعر إلى الحبيبة وهو بعيد عنها في لندن، فيلتفت إلى باقة ورد يناجيها، فيقول في قصيدة عنوانها "ذكريات في ليلة شتوية"[١٠]:

أحدّث عنك باقة ورد قريبه
أقول لها: تشبهين الحبيبه
أخذْتِ شذاها ولونَ الشفاه ولونَ الخدود

فالشاعر يعيش تجربة جمالية رقيقة لطيفة، فيشبه باقة الورد بالحبيبة، وتستجيب حواسه للألوان والطيوب، وهذا التشابه بين الورود والحبيبة يمتلك بعدين، الأول عاطفي شعوري، فالورود تعبير واضح ومباشر عن العواطف والمشاعر، والبعد الثاني حسي جسدي، فالورود أيضاً رمز خفي غير مباشر للجسد، وبذلك تكتمل التجربة الجمالية ببعديها الشعوري والحسي، وهي تجربة جمالية هادئة، يجتمع فيها اللون والطيب.

ويقف الشاعر أمام مياه الخليج ليعيش تجربة جمالية مع البحر، فيطغى عليه الإحساس باللون، وبكل ما هو ثمين من الجواهر، فيقول في قصيدة عنوانها "بحر الزمرد" [١١]:

الماء فيك كعسجد يتفجر والغانيات بعشق دُرِّكَ تُسْحَر
والماء عطر والشطوط زخارف والقطر في دهماء لُجِّك جوهر
والأفق كالفيروز في أطيافه والقرمزي على الصخور محير

فالشاعر يستجيب بحاسة البصر لجمال البحر، ويتأثر بالألوان أيّما تأثّر، من أصفر وأخضر وأحمر، وتحرّك لديه الإحساس بالجواهر والمعادن النفيسة، من ذهب

وجوهر وفيروز، كما يحسّ بالطيوب، فيشبه الماء بالعطر، وبذلك تستثار لدى الشاعر حواس البصر والشم، ويتحرك لديه إدراك قيمة الجواهر والمعادن الثمينة، لأنه أمام بحر على شاطئه يقع الوطن، وقد سمَّى ذلك البحر "بحر الزمرد"، وعَنون به القصيدة، ليدل على قيمة حسية جمالية، وقيمة شعورية، هي حب الوطن، وبذلك يقترن الإدراك بالحس، في تجربة جمالية.

٣- الأنسنة:

ومن عناصر التجربة الجمالية الأنسنة، وهي إضفاء الصفات الإنسانية على ما هو غير الإنسان، سواء في ذلك أي مظهر من مظاهر الطبيعة، من حجر أو شجر أو ماء، أو معنى أو قيمة، وتحويله إلى إنسان، يحسّ وينفعل، ويتكلم أو يفعل.

ومن ذلك تصوير الشاعر في قصيدة "بحر الزمرد" شقاء الغواصين في البحث عن اللؤلؤ في الخليج، ثم مخاطبة الشاعر النجم في السماء، بقوله[١٢]:

يا نجم إنك قد شهدت عناءهم بالله يا نجم الثريا تخبر

فالشاعر يُشْهِدُ النجم على تعب الرجال، وهو بذلك يعبّر عن إحساس بالكون على أنه ذو وحدة عضوية، وأن كل جزء من أجزائه مرتبط بالأجزاء الأخرى، وأن كل مظهر من مظاهر الحياة فيه يملك حسَّاً وعقلاً وفكراً، بل يملك لساناً ينطق ويشهد مثل الإنسان، وبذلك يعبّر الشاعر عن قيمة إنسانية. فهو يريد أن يحفظ للغواصين دورهم في الحياة، وقيمة عنائهم، ويريد تخليد ذكرهم، ولذلك يُشهد عليهم النجم، ويرجوه أن يخبر عنهم، لأن النجم باق لا يزول، حتى تقوم الساعة، وهذه قيمة إنسانية عُليا، فيها عظمة وجلال.

ويشتاق الشاعر إلى حبيبته، وهو عنها بعيد في لندن، فيقول[١٣]:

تعالي إليَّ هنا
ببيت طريقه عنك بعيد
يغطيه ثلج الشتاء فيبدو
كحورية في خمار جديد

فالشاعر يؤنسن البيت الذي يسكنه في لندن، ويشبهه بحورية، لها خمار مختلف عما ألف، وهذا الخمار هو الثلج الذي يغطي البيت. وهي صورة جديدة مدهشة، ولفت نظر الشاعر فيها لون الخمار، فهو هنا أبيض، غير ما أَلِفَهُ في بلده من لونه الأسود، والصورة لونية. ولا تخلو هذه الأنسنة للبيت من دلالة كامنة في الأعماق، توحي

بإحساسه بالمتعة في هذا البيت الجديد فهو كالحورية، وإشارته إلى جدة الخمار، توحي بشعوره بجدة التجربة الجمالية في هذا البيت المغمور بالثلج، ولا يخلو الشعور نحوه من الشعور نحو امرأة تدهشه جِدة التعرف إليها، وإن كان الشاعر لا يقصد إلى هذا، ولكن الأنسنة تدل عليه. وتشبيه البيت بامرأة يوحي بما بين البيت والمرأة من تشابه، فكل من البيت والمرأة أمان واطمئنان، وسكن ومأوى، ودفء واحتواء وحنان، وبذلك فالأنسة ليست مجرد تقنية فنية، وإنما هي تجربة جمالية، فيها عناصر الحس والشعور والانفعال.

٤- امتزاج التجربة الجمالية بالتجربة الثقافية:

لا تنفصل التجربة الجمالية عن التجربة الثقافية، وكل منهما تغذّي الأخرى، ولا بد لأي شاعر من أن تغتني تجربته الجمالية بتجاربه الثقافية، وتظهر في أشكال من العلاقات التناصية المتنوعة.

فها هو الشاعر يتغزل الشاعر بجمال البدويات ويذكر جلابيبهن السود، ثم يصوّرهن وهنَّ يخطرن فوق التلال، فيقول[١٤]:

بيض المها والربا سود الجلابيب وما تركن لنا خطو العراقيبِ
سلبن قلب الفتى حتى حظين به ثم انثنين كأسراب الأعاريب
يمشين في خفة الأطياف إن ظهرت ظلالهن على الكثبان كالطيب

فهو يشبه ظلالهن بالطيب، وفي الصورة حضور لحاسة الشم، وتحوّل من المرئي المنظور، وهو الظلال، إلى المشموم، وهو الطيب. وفي هذا ما يدل على قوة التجربة الجمالية، وحضورها الحسي، وهي تجربة رقيقة، تمتاز بالحركة اللطيفة والانسياب الناعم، فهن يمشين في خفة الأطياف، والطيب ناعم أيضاً لطيف.

وفي عمق هذه التجربة الجمالية تنبض تجربة ثقافية راسخة، فالأبيات تشير من قريب إلى قصيدة للمتنبي يتغزل فيها بجمال البدويات، ويفضّله على جمال نساء الحضر. ويؤكد حضور التجربة الثقافية البحر المشترك وهو البسيط وحرف الروي الواحد وهو الباء المكسورة، ومنها قوله[١٥]:

مَنِ الجآذر في زي الأعاريب حمر الحلى والمطايا والجلابيب
إن كنت تسأل شكّاً في معارفها فمَن بلاك بتسهيد وتعذيب
ما أوجهُ الحضرِ المستحسنات به كأوجه البدويات الرعابيب
حسن الحضارة مجلوب بتطرية وفي البداوة حسن غير مجلوب

وسوف تظهر في تضاعيف البحث تجارب تناصية أخرى تدل على غنى تجربة الشاعر، وحضور ثقافته، ورسوخها في عمق تجربته.

لقد دلت تلك الملامح في تجربة الشاعر الجمالية على رهافة حسه، وقوة إدراكه، وعمق مشاعره. كما دلت على عيشه التجربة بقواه الفاعلة والمنفعلة في تجاوب وتكامل، فما هي تجليات هذه التجربة وما مظاهرها وقيمها الجمالية؟

٥- الحسّ المأسوي التراجيدي:

تعدّ التجربة الجمالية التراجيديا بعينها، وعماد المأساة سقوط إنسان نبيل، لغير ما جرم ارتكبه، وهو ما يثير الشفقة عليه، والإحساس بالخوف من المصير الذي آل إليه، إذ يمكن أن يطال أناساً آخرين أمثاله، ففي قصيدة عنوانها "مذكرات شاعر" يصوّر الشاعر مأساة المثقّف، وكيف تُعدم أفكاره وتشنق، وترمى في سلة المهملات، ثم تقذف إلى حاويات القمامة. وفي مقطع من القصيدة عنوانه "سلة المهملات"، يقول الشاعر[١٦]:

ملئت ورقا
كلا... كلا
بل أحياناً تُملأ آمالاً مخنوقة
مُلِئَتْ ورقا
كلا... كلا
بل أحياناً تُمْلَأ آهات مشنوقة
مُلِئَتْ ورقا
كلا... كلا
بل أحيانا تُملأ حبّا

فالشاعر يؤنسن الآمال ويجعلها مخنوقة، ويؤنسن الآهات ويجعلها مشنوقة. وفي هذه الأنسنة حسّ تراجيدي، فما أقسى أن تخنق الآمال، وتشنق الآهات، فالآمال مستقبل وبناء وتجديد وحياة، وعندما تخنق الآمال تباد الحياة وتعدم. والآهات تعبير عمّا في النفس بصوت لا بكلمة، وعندما تشنق الآهات، فماذا يتبقى للإنسان كي يتنفس؟ وهكذا تعبّر القصيدة عن تجربة جمالية، لا أقسى منها ولا أشدّ، هي الخنق والشنق، لا لجريمة، ولا لجنحة، ولا لخطأ، بل بسبب أمل، وبسبب آهة، وفي هذا إعدام للإنسان.

٦- تحولات القيمة في المكان:

وسلة المهملات هي في حقيقتها الواقعية مكان يحوي ما هو مهمل وعديم الفائدة، وهي مكان قبيح منفّر، بل كريه وممقوت، ولكنها هنا تغدو تعبيراً عن حالة، بل عن واقع مأسوي، في مجتمع متخلف مقهور. فالسلة في مكتب شاعر من العالم الثالث، وهو يُودع في تلك السلة قصائد، يضمّنها حبه، يضمنها شقاءه، يحكي بها آلام الناس المقهورة، فهو يرمي فيها أوراقاً يعبّر فيها عن حب وبغض، عن أمل وخيبة، يرميها لأنه يعرف أن ما يكتبه لن يجد طريقه إلى النور، لن ينشر، وإذا نشر فلن يغير من الواقع شيئاً. يقول الشاعر[١٧]:

بل أحيانا تُملأ حبّاً
تُملأ حقداً... تملأ خوفاً... تُملأ إنسانا
من دمه نزف القلم
ويلطّخ جدران السلة
ماء دمع ورماد سجائر... لا شيء
كل الأزمان بها عدم
أمل قد صار إلى أشلاء
تلك السلة كم أمقتها
ذئب يتربص قرب المكتب
يأكل قرص الشمس الأبيض
ينهش حقّاً يمزجه بالقلب المطحون
الحق الباطل... لا فرق
لا شيء بداخلها أبدا
سيرى الأنوار
فالداخل فيها كمٌّ مهمل... كمٌّ مهمل
أرقام تلبسها الأصفار
وسيُلقى في الليل الدامس
في قعر براميل الأقذار

فسلة المهملات تتحول من مكان لأوراق ممزقة، إلى مكان لآمال مدمرة، وأحلام مقموعة، وأفكار لا يمكن أن تنشر، أو تتحقق. لقد كانت وظيفة المكان، سلة

المهملات عادية بسيطة، وهي استيعاب أوراق لا قيمة لها، فأصبحت وظيفتها أكبر وأخطر، وهي دفن أحلام وآمال، وعواطف وأفكار.

كانت السلة مكاناً كريهاً، فأصبحت مكاناً مخيفاً، كانت مكاناً يبعث على الكراهية والنفور، فأصبحت مكاناً يبعث على القهر والألم والمعاناة. وبذلك يغيّر الشاعر من بنية المكان، ومن وظيفته. ويغيّر من طبيعته، ويحمّل المكان قيمة تعبيرية جديدة، وهي القمع والقهر.

وتتسع بعد ذلك سلة المهملات أكثر، إذ يُرمى ما فيها في براميل الأقذار، فثمة براميل أكبر وأكثر، تستوعب ما في هذه السلة، وما في سلات أخريات كثيرة، فهي حالة أشمل وأعم، تطال كل السلَّات، سلات المثقفين والشعراء والكتاب، لتُرمَى أفكارُهم في براميل الأقذار.

ومفتاح القصيدة عنوانها الأول: "مذكرات شاعر من العالم الثالث"، وهو العنوان الذي منح سلة المهملات دلالاتها الجديدة، فما هي بالتعبير عن نزوع فردي، ولا عن قلق شخصي، ولا عن معاناة خاصة، بل هي تعبير عن مثقف العصر، في البلدان الفقيرة المتخلفة، ذلك المثقف الذي تقمعه السلطات المستبدة. فالقصيدة ليست ذاتية، بل هي قصيدة موضوعية. والمكان فيها، وهو سلة المهملات، قد أصبح أكبر من سلة المهملات، وأوسع في دلالاته ورمزيته.

كما يشبّه الشاعر السلة بذئب مسعور أجوف، والذئب من أشد الحيوانات فتكاً وأذىً لأكثر المخلوقات ضعفاً وهي الأغنام. وهو يُلْحِقُ الأذى بالقطيع كله، لا بفرد واحد من أفراده. وفي أعماق هذا التشبيه دلالات على مدى خطورة سلة المهملات، ولا سيما حين يسهو الشاعر، فيودعها بعض أسراره، وهو ما يعبّر عنه في ختام القصيدة، حيث يقول[١٨]:

الذئب المسعور الأجوف
يستفرغ سهواً أحيانا كل الأسرار.

إن اختتام القصيدة يوحي باحتمالات أضرار وأذِيّات كثيرة تلحق بالشاعر غير متوقعة، وهو ما يفتح السلة على توسع في الدلالة، حتى لتبدو النهاية مفتوحة على آفاق وآفاق.

لقد استطاع الشاعر بذكاء إعادة بناء المكان الضيّق، وهو سلة المهملات، ليصبح أكثر اتساعاً، وليخرج من إثارته الكراهية والتذمّر إلى إثارته الحسّ المأسوي

التراجيدي المؤلم. وليعبّر عن حالة المثقف في بلدان العالم الثالث. وليخرج من الذاتية إلى الموضوعية، هي تجربة جمالية متميزة.

ويرتبط الموقف المأسوي عند الشاعر بحسّ إنساني شامل، ويتّضح ذلك في قصيدة عنوانها: "نياجارا"، إذ يقف الشاعر أمام شلالات نياجارا فيحسّ بعظمة المياه، ويحسّ بهديرها يملأ الكون. ويحسّ بتجربة جمالية كونية، ولكنّ هذه التجربة سرعان ما يداخلها حسّ ثقافي معرفي، إذ يتذكّر الهنود الحمر، وإبادة الغزاة لهم. وبذلك تتعمّق التجربة الجمالية، بتجربة ثقافية مأسوية، ويمتزج الإحساس بعظمة الشلال مع هول المأساة التي أبادت شعباً بأكمله، يقول الشاعر[١٩]:

هدير هدير
كأنه صوت الرعود
يجوب السماء
وتسبح أصداؤه في الفضاء
ويطلق هيواثا صيحته
تحلّق في السهل
ثم تعود
نياجارا وصيحات الهنود الحمر
تجوب المكان
فأنسى الزمان
أعيش مع الغاب
وتلك الشعوب
أعايشها كلَّ أفراحها
أعايشها كلَّ أتراحها
أعيش نهايتها المحزنة
ويبعدني عن خيالي هدير
هدير هدير
نياجارا يزمجر
يمزق ذلك السكون
بصوت مرير مرير.

فالتجربة الجمالية أمام الشلال مشحونة بالثقافة، وبالحس المأسوي التراجيدي، محمّلة بالحزن والأسى لإبادة شعب طيب بريء، هو شعب سَمَّوْهُ الهنود الحمر، وهم السكان الأصليون لأمريكا.

وتتسم القصيدة بالجلال والعظمة وحسّ المأساة، من خلال الإحساس بعظمة الشلال وضخامة الكارثة، وكأنّ الشلال بهديره يمزق سكون العالم ويُدينُ صمته على تلك الجريمة. والقصيدة حافلة بالحس الصوتي، صوت الشلال الذي يملأ العالم. ويلاحظ أن الإحساس بالماء والبلل قد غاب، مع أن القصيدة شلال، وحَضَرَ الإحساسُ السمعي، بصوت الهدير، وهو إحساس سمعي ذو بعدين: هدير صوت الماء، وهدير صوت التاريخ، الذي يروي تلك المأساة. ويتأكد حضور التجربة الثقافية بذكر شلال نياجارا، كاسم مكان، وذكر اسم هيواثا، وهو أحد أبطال الهنود الحمر الذي قاوم الغزاة، وغدا أسطورة يردّد الشعراء اسمه.

إن شلال نياجرا وجود حسي ماثل أمام الشاعر، رآه، ومثَّل بالنسبة إليه تجربة جمالية حاضرة، ولكن سرعان ما تداعت على خاطرته مأساة الهنود الحمر، فغذَّى بذلك التجربة الحسية المباشرة الحاضرة بتجربة ثقافية، فأغناها. وكما يقول جون ديوي[٢٠]: "إن الذكريات تغذِّي الملاحظة الحاضرة، فهي بمثابة الغذاء أو القوت الذي يخلع على ما هو مرئي جسماً ماديّاً. وهي حين تنصهر من جديد، مع مادة الخبرة الجديدة، فإنها تضفي على الموضوع حديثاً طابعاً تعبيريّاً". فلولا تذكر إبادة الهنود الحمر، لكان الوقوف أم الشلالات مجرد تجربة حسية ناقصة.

إن الشاعر لا يصوّر شلالات نياجارا تصوير الكاميرا، ولا يعكس صورتها كما تعكسها المرآة، إنما يراها بباصرة الفنان الإنسان، فعندما يختار الأديب منظراً، أو موضوعاً، فهو لا يصوّره كما هو، أي إنه لا يقلّد، إنما يعيد تركيب المنظر، أو الموضوع، وفق رؤيته. ويعلّق جون ديوي على لوحة لفان كوخ عنوانها الجسر، فيقول[٢١]: "وإنما هو قد اختار موضوعاً خارجياً عمد إلى تنظيم مادته بقصد التحوّل إلى شيء مختلف تماماً. وهذا بعينه هو التعبير، وبقدر ما يكون الفنان قد نجح في هذه المهمة تكون اللوحة بالضرورة معبرة". فالجسر في اللوحة، ليس هو الجسر نفسه في الواقع، إنما هو الجسر كما رآه الفنان، وشلال نياجارا ليس هو الشلال نفسه في الواقع، إنما هو الشلال كما رآه الشاعر.

والشاعر بذلك ينتقل من تجربة مكانية إلى تجربة ثقافية، فيرتفع من الحسي إلى المجرّد، ومن المادي إلى المعنوي، فشلالات نياجارا تجربة حسية مادية، ينتقل منها الشاعر إلى تجربة ثقافية معنوية. ولا يبقى المكان عنده مجرد مكان، بل يصبح المكان حاملاً لقيمة ومعنى.

يقول جون ديوي[٢٢]: "إن من شأن ما هو مرئي أن يستثير الانفعال بطريقة غير مباشرة، عبر عملية التأويل وما يصاحبها من أفكار". وهذان هما وجها التجربة الجمالية، وجه مادي حسي، ووجه قيمي معرفي. والمرجو ألا يتوهم القارئ أن الشاعر رأى شلالات نياجارا، ثم خطر له الكلام على إبادة الهنود الحمر، أو رأى سلة المهملات، فخطر له الكلام على موت الآمال والأماني والأفكار. فالرابط بين الموضوعين ليس الاستطراد، ولا التداعي، ولا التذكر، إنما هما حامل ومحمول، شكل ومضمون، صورة حسية ومعنى قيمي، بينهما وحدة عضوية متكاملة لا انفصام فيها. وهذه هي حقيقة التجربة الجمالية، لا ينفصل فيها الحس والانفعال عن التفكير والإدراك. ويعبّر عن هذا كروتشه، فيقول[٢٣]: "إن المضمون والصورة، أو التصور والمقولة، أو الموضوع والمحمول، لا يكونان عنصرين يجمعهما ثالث، بل يكون التصور كمقولة، وتكون المقولة كتصور، كل ذلك في وحدة فردية، فالموضوع موضوع في المحمول فقط، والمحمول محمول في الموضوع فحسب".

والشاعر ينطلق في قصيدته "سلة المهملات" من مكان ثابت ضيق محدود، ولكنه لا يصفه، ولا يتقيد به، بل ينطلق منه إلى قيم ومعان إنسانية، يعبّر فيها عن القهر والقمع والحرمان والتخلف، قهر الشاعر، وخنق صوته، وقتل أمانيه وأحلامه، لا الشاعر الفرد، بل الشاعر الإنسان في مجتمع متخلف. والشاعر ينطلق في شلالات نياجارا من مكان واسع كبير ضخم مخيف هادر، حافل بالحركة، ولكنه يصفه، بل ينطلق منه ليعبّر عن إبادة شعب، وبذلك فالمكان عنده وجه مادي حسي، يخفي وراءه حالة إنسانية.

ويؤكد ذلك جويو فيقول[٢٤]: "إن الصور توقظ في دماغ الفنان اهتزازات لا حصر لها، وتؤدي إلى عواطف ومعان كثيرة متنوعة، تتحد بها أخيراً، فإذا هذه الصورة التي نفذ إليها شيء إنساني، هي ما ينبغي أن يدركه الرسام أو الشاعر ليثبته لوحة أو شعراً... صحيح أن عليه أن يصوّر أشجاراً حقيقية وحيوانات حية... ولكن يجب أن تنطبع هذه الأشياء بطابع فكره الشخصي، ومن هذا الطابع إنما تستمد هذه الأشياء قمتها الكبرى".

٧- تجربة الطفولة والبراءة:

ومقابل حس المأساة يبرز عند الشاعر حس البراءة من خلال تجارب الطفولة المستعادة في الذاكرة والوجدان، ومن خلال استرجاع ذكريات ملاعب الطفولة. وملاعب الطفولة، ليست مجرد مكان، أو مجرد ماض انقضى، بل هي حالة مستمرة، يتّحد فيها المكان والزمان، ويظلّ الشاعر يعيش فيها الطفولة والبراءة.

في التجربة الجمالية لا يقف المكان ثابتاً، بل هو مكان حيٌّ متحرك. وهو مكان مرتبط بالزمان، فالشاعر يتذكر مرابع الطفولة، ويحنّ إلى أيامها، وبذلك فالمكان راسخ في الأعماق، يحمله الإنسان معه حيثما ارتحل، بل يحمله في داخله ولو امتدّ به الزمان، ويظل المكان حيّاً نابضاً بالحياة، ولو ابتعد عنه الشاعر مكاناً وزماناً. وفي ذلك يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "رفقة الصبا"[٢٥]:

هل تذكرين بساح الحي ملعبنا نلهو ونمضي على وعد بلقياه
نبني من الرمل أشكالاً محببة في بهجة ثم نمحو ما بنيناه
على الشواطئ كم راحت أناملنا تبعثر الرمل في شوق ألفناه
نجني من الرمل أصدافاً نجري إلى الظل نحصي ما جنيناه
نلهو كأن لنا الأيام باقية كأنها جدول يسري بمجراه
رباه كيف لنا لقيا على صغر؟ وكيف تعقبها بالبين رباه؟

فالشاعر لا يسترجع الزمان، ولا يتذكره، إنما يبتعثه ويحييه، ويحس بنبضه. يؤكد ذلك تعبيره عما كان يمارسه في الماضي من لهو ولعب بالأفعال المضارعة، ففي كل بيت فعل مضارع، وهو يدل على وقوع الفعل، فالشاعر يجعل الماضي حيّاً متحركاً في المكان، مع أنه بعيد عن كل من المكان والزمان، وهي قيمة جمالية، تجعل المرء يعيش التجربة القديمة الماضية مرة ثانية، وكأنها تجربة حاضرة للتو في المكان والزمان، يؤكد ذلك قوله:

نلهو كأن لنا الأيام باقية كأنها جدول يسري بمجراه
رباه كيف لنا لقيا على صغر؟ وكيف تعقبها بالبين رباه؟

فهو يلهو، ويحس بالزمن الآن يجري، وينسى أنه يتحدث عن زمن ماض جرى وانتهى. وتظهر في التجربة وحدة الزمان بالمكان، فالزمان يحدد طبيعة المكان ووظيفته،

فبما أنه طفل، زمنياً، فهو يلعب، والمكان يساعد الزمان على تحقيق طبيعته، فالمكان هو ساحة الحي، وهي تساعد الطفل على اللعب، وشاطئ البحر بما فيه من أصداف يدعو الطفل تلقائيّاً إلى التقاطها وجمعها، وهكذا يتحد الزمان بالمكان.

إن اتحاد الزمان بالمكان الذي اكتشفه علماء الفيزياء كان الفنان يمارسه من قبل، يقول جون ديوي[٢٦]: "إن هذا الاكتشاف العلمي المتأخر هو ما كان الفنان يفعله منذ البداية في صميم فعله، إن لم يكن في تفكيره الشعوري، وآية ذلك أن الفنان كان مضطراً دائماً إلى التعامل مع مواد أو عناصر إدراكية لا تصورية، ولا بد لكل من العنصر الزماني والعنصر المكاني من أن يسيرا جنباً إلى جنب في كل ما هو مدرك حسيّاً".

والشاعر يتذكّر المكان، وما إن يتذكر المكان حتى يتذكر الزمان، وبذلك تغدو تجربة المكان تجربة زمانية في الوقت نفسه، كما يغدو استرجاع المكان وإحياؤه استرجاعاً للزمان وإحياءً له.

وفي ختام القصيد تبرز قيمة عليا سامية، وهي التوجه إلى الله، بسؤاله، على سبيل التمني، كيف تكون العودة إلى الطفولة، وسؤاله، على سبيل الحيرة والتعجب، كيف يتلو اللقاء فراق، وفي ذلك يقول الشاعر:

رباه كيف لنا لقيا على صغر؟ وكيف تعقبها بالبين رباه؟

وبذلك يغدو الزمان والمكان فسحة للتوجه إلى الله، ومجالاً للشوق إلى الطفولة، وباعثاً على الحَيْرة والقلق من الفراق الذي يعقب كل لقاء، وهكذا يغدو الزمان والمكان مصدر قيمة عليا، ومبعث حالة حيرة وقلق. وهي تجربة صوفية تجعل المرء يسمو فوق مشكلة الزمان والمكان، ليحقق قيمة إلهية عليا، فالله هو الفاعل والمدبر في الكون، زمانه ومكانه. وقيمة بشرية انفعالية، وهي الشوق إلى الماضي والتساؤل عن سر تعاقب اللقاء والفراق، وهو مقام الحيرة.

إن تجربة المكان والزمان ليست مجرد تجربة حسية مادية، وليست تجربة ذاكرة، وإنما هي تجربة حسٍّ كوني بالعالم، والوجود، زماناً ومكاناً. وهي تجربة تقود إلى حس ديني، ووعي وجداني، وفي هذا السياق يقول جون ديوي[٢٧]: "إن العمل الفني ليبرز ويقوي ذلك الطابع المميز للموضوع باعتباره كلّاً، وباعتباره منتسباً إلى ذلك الكل الأرحب الشامل، ألا وهو الكون، الذي نحيا فيه. وهذه الحقيقة إنما هي تتكفل بتفسير ذلك الشعور بالمعقولية الشائقة والوضوح الرائع الذي يتملكنا حينما نكون بإزاء موضوع

نختبره بشيء من العمق أو الشدة الجمالية، وهي تفسر لنا أيضاً ذلك الشعور الديني الذي يقترن بالإدراك الجمالي الحاد، وهنا نجد أنفسنا كما لو كنا قد أُدخلنا إلى عالم يمتد فيما وراء هذا العالم، لكنه مع ذلك يعبر عن أعمق حقيقة لهذا العالم الذي نعيش فيه، خلال خبراتنا العادية".

والشاعر يعبّر في الأبيات السابقة عن لعب مع اللدات والأقران، قوامه مرح طفولي بريء، حتى لو كان بين الصبية والبنات، يشبه مرح العرب الخُلّص في البادية، من غير سوء نية أو غدر، فهو خالص النقاء كرمل البحر أو رمل الصحراء، وهو ما تغنى به أحمد شوقي على لسان مجنون ليلى في مسرحيته: "مجنون ليلى"، حيث يقول[٢٨]:

جبل التوباد حيّاك الحيا وسقى الله صباك ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده ورضعناه فكنت المرضعا
وحدونا الشمس في مغربها وبكرنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحك عشنا زمناً ورعينا غنم الأهل معا
هذه الربوة كانت ملعباً لشبابينا وكانت مرتعا
كم بنينا من حصاها أربعاً وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا في نقا الرمل فلم تحفظ الريح ولا الرمل وعى
كلما جئتك راجعت الصبا فأبت أيامه أن ترجعا
قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

إن الروح التي تسري في شعر الشاعر مبارك بن سيف هي نفسها الروح التي تسري في شعر أحمد شوقي، وهي الروح نفسها التي تسري في شعر مجنون ليلى، هي روح البداة النقية الصافية الصادقة، وروح الطفولة البريئة، التي تحن إليها البشرية دائماً، وتتطلع إليها، وتحاول العودة إليها.

إن هذه التجربة الجمالية تسمو بالنفس، وتهذّبها، وترتقي بها، وتجعلها تتطلع إلى ما وراء المادة والحس. وهذه هي الوظيفة الحق للأدب والفن، يقول جون ديوي[٢٩]:"إن مهمة الفن أن يربِّينا ويثقفنا منتقلاً بنا من الفن نفسه إلى إدراك الماهيات العقلية الخالصة. وهناك سلّم ذو درجات متعاقبة يقودنا من الحس إلى ما فوقه، والمرحلة الدنيا تتمثل في جمال الموضوعات الحسية، وهي مرحلة خطيرة من الناحية الأخلاقية، لأنها تغرينا

بالبقاء على هذا الوضع والاستمرار فيه، ولكننا مدعوون إلى تخطي هذه المرحلة من أجل الصعود نحو جمال النفس".

٨- الموقف من المرأة:

الموقف من المرأة هو مفتاح شخصية الرجل، ولاسيما الشاعر، والحب الحقيقي للمرأة هو حب للحياة والوطن والقيم، وليس رغبة في التملك أو السيطرة. إن الحب مقدرة إيجابية، وطاقة خلاقة، وهو حب للناس جميعاً، وللقيم والأنظمة والقوانين والأخلاق، يقول إريك فروم: "إن الإشباع للحب الفردي لا يمكن الحصول عليه بدون مقدرة على محبَّة الجار، وبدون التواضع الحق، والشجاعة والإيمان والنظام"[٣٠]. ثم يؤكد أن الحب منح وعطاء، وليس أخذاً أو تملُّكاً، فيقول: "والحب هو العطاء أساساً وليس التلقي"[٣١]. ويوضح إريك فروم معنى الحب، فينفي عنه التسلّط، ويؤكّد أنه تنمية لشخص المحبوب، فيقول: "ومن شروط الحب الاحترام، ويعني الاهتمام بأن الشخص الآخر إنما ينمو ويتكشّف على نحو ما هو عليه، وهكذا يتضمن الاحترام عدم وجود الاستغلال، إني أريد الشخص المحبوب أن ينمو، وأن يتكشف تلقائيّاً في ذاته، وبطريقته، وليس بغرض خدمتي"[٣٢].

وموقف الشاعر من المرأة هو موقف التقدير للمرأة، وحبها، وتعظيم شأنها، والوفاء لها. وهو موقف عاطفي وجداني مخلص، لا يتطلع إلى لذة عابرة، بل يتطلع إلى ارتباط أبدي، ولا يتطلع إلى رغبة جسدية، بل يتطلع إلى حنان واحتضان، وتلازم والتزام، بين الرجل والمرأة معا@، وهو لا يخلو من رومنسية، إذ يود لو يبني لها عالماً ورديّاً، وهذا ما يزين الحب والحياة. يقول الشاعر في قصيدة عنوانها "حلم شرقي الألوان"[٣٣]:

سمعت الحبيب فقالوا ظنون
وأي الأحبة ذاك الحنون؟
سأبني لكِ زورقاً ساحراً
تطوفين حيث تكون النجوم
سأبنيه من ألف لونٍ ولون
ومن كل لون تضيء القلوب
وفي كل لون تحار العيون
يسيره وَتَرٌ نحو أفق يهيم بنا

نجاور قلب الصفاء الندي
ونغسل أهدابنا بالغيوم
وعزف حنون
ووجد يباهي صفات الحنين
إلى حيث نمسك بالعابرات
ونمضي إلى باهرات السنين

فالشاعر يتحدى الذين ينكرون الحب الحنون المخلص الوفي، ويؤكّد أنه سيبني حباً خالداً يمضي به إلى باقيات السنين، وهو حب متألق الألوان باهر الألحان. والجميل في هذا الحب أن الحبيبة جديرة بهذا الحب، ومقدرة له حق التقدير، ولا تريد أكثر من الوفاء، والبقاء بقرب الحبيب، واحتضانه، والحفاظ عليه، والوفاء له، وأن يكون هو لها، ولا تريد أبعد من ذلك. يؤكد ذلك هذا الحوار اللطيف الذي يدور بينهما[٣٤]:

سأجعل.... قالت:

- كفاني رؤاك... وجودك قربي
- أبي تهزئين... فماذا تريد النساء؟
- فؤاد محب أمين

وإني أراك حبيباً بعيني
وإني أراك بجوفي جنين
ومن نور عينيك إني أراك
عرفت هواك
ولم يزهر القلب حباً سواك.

وما يمتاز به هذا الموقف من المرأة هو حضور شخصيتها، وبروز صوتها. فليس الرجل وحده هو المتكلم أو المحب، بل المرأة هي المتكلمة وهي المحبة، وهي المانحة الأمان والوفاء والصدق، وهي الحريصة على الحبيب. وتريد أن تخبّئه بجوفها كأنه ابنها، وفي هذا من الاحتضان والوفاء والتملك ما يؤكد عمق الحب، فالمرأة المحبة تريد تملك حبيبها، وهي تريد احتضانه كأنه ابنها، لأنه لا يرضي لديها أحاسيس الأنثى ومشاعرها فحسب، بل يرضي لديها أحاسيس الأمومة ومشاعرها أيضاً.

وفي صوت المرأة الظاهر في القصيدة قدر كبير من احترام المرأة وتقديرها، وتأكيد ضرورة أن يكون لها صوت وحضور ورأي وكلام، وهو ما يدل عليه هذا الحوار العفوي اللطيف.

ومن الجميل أن يستمر الحوار بين الحبيبين، ليؤكّد كل منهما للآخر الارتهان والوفاء الأبدي والإخلاص. وهذه هي قيم الحب الحق، الذي هو الحب الزوجي، القائم على الارتباط المقدس، والعلاقة الإنسانية الراقية، وتنتهي القصيدة بهذا الحوار الصادق الوفي[٣٥]:

فقال:

وعينيَ لو تدركين
جعلتك أنت الحياة
وفيها لحيظاتك ساكنات
لأجل اللحيظات نمضي السنين

فقالت:

بقلبك أمضي الحياة
وبين يديك رهينة قلب محب ضنين

فقال وقد أدمعت عيناه:

وعينك، إني المحب الرهين.

هذا الحب هو تعبير في الحقيقة عن قيمة جمالية سامية، تتمثل في حب الزوجين، ووفاء كل منهما للآخر، وظاهرة التعبير عن الحب بين الزوجين نادرة في الشعر، لأن أكثر الشعر لا يتوجه بالحب إلى الزوجة، وإنما يتوجه إلى خليلة أو عشيقة.

والشاعر يدرك أن هذا النوع من الحب نادر، ولذلك يفتتح القصيدة بتساؤل الناس عن حب حنون، فيقول في مستهل القصيدة:

سمعت الحبيب فقالوا ظنون
وأي الأحبة ذاك الحنون؟

والشاعر بهذا الحب يتحدَّى المفهوم الشائع عن الحب في الأفلام والمسلسلات وكثير من الروايات. وهو الحب الذي يقوم على علاقات خارج نطاق الأسرة، فالشاعر يؤكد وجود حب وفيٍّ حنون، يتمثل في حب الزوجين، كل منهما للآخر، ولذلك، بصورة

لا شعورية أيضاً، يجعل الحبيبة تتكلم، وتؤكد حبها وحنانها ووفاءها، وبذلك يرد الشاعر على الذين ينكرون وجود حب بين الزوجين.

وفي هذا التوجه بالحب إلى الزوجة ومحاورتها دليل على موقف حضاري راقٍ من المرأة، يلتزم بها ولا يخونها، ولذلك لا نجد في شعر الشاعر مواقف حسية، ولا نرى وصفاً لمفاتن الجسد، ولا نقرأ تعبيراً عن رغبات جامحة. وهي سمة تتكامل مع شخصية الشاعر المحب لوطنه المفتخر بماضيه والمتطلع إلى مستقبله، وبذلك يتكامل حب المرأة وحب الوطن، وهذه هي حقيقة الحب، فهو لا يتعلق بشخص، وإنما يتعلق بقيمة. فالحب عاطفة ووجدان وعيش مشترك، وهو ليس كالجنس. يميز ثيودور رايك بين الجنس والحب، فيقول:" في الجنس دافع للتخلُّص من توتر عضوي، أما في الحب فحاجة إلى الفرار من الشعور بالنقص والقُصُور. في الأول طلب للإشباع الجسدي، أما في الثاني فسعي وراء السعادة. أولهما يُعْنَى بخيار الجسد، أما الآخر فبِخيار الشخصية. للجنس معنى عام، للحب معنى شخصي، الأول نداء الطبيعة، أما الثاني فضرورة الثقافة. الجنس درامي، أما الحب فغنائي"[٣٦].

"فليس الحب مجرد متعة جنسية، أو مجرد رغبة في إنجاب النسل، بل هو أولاً، وبالذات، خروج من عزلتنا الأليمة، وتحطيم لقوقعة الذاتية، وانتصار على الأنانية"[٣٧].

إن الحب في حقيقته معرفة وسموٌّ. وقد أفاض محيي الدين بن عربي (٥٦٠-٦٣٨ ه) في الحديث عن الحب، ورأى أن معرفة الله عزَّ وجل تتبع من معرفة الذات. وأن معرفة الذات حق المعرفة لا تكون إلا بمعرفة المرأة وحبِّها؛ ولذلك فإن أقرب طريق إلى حب الله، هو حبُّ المرأةِ الحبَّ الحقَّ، أي أن يحب الله فيها، ومن لا يفعل، فلا يمكنه أن يحب المرأة الحب الحق، وإنما يحب فيها الجسد فقط. والرجل في هذه الحالة لا يمكنه أن يعرف نفسه ولا المرأة ولا ربه، لأنه لم يحب الله في المرأة. ولابن عربي في هذا كلام طويل ومفصَّل، ومنه قوله[٣٨]:"المرأة جزء من الرجل... ومعرفة الإنسان لنفسه مقدَّمةٌ على معرفته بربه، فإن معرفته بربه نتيجة عن معرفته بنفسه، لذلك قال عليه السلام: "من عرف نفسه، عرف ربه".... فحنَّ (الرجل) إليها لأنه من باب حنين الكُلِّ إلى جزئه... وحنت إليه حنين الشيء إلى وطنه... ولما أحب الرجل المرأة طلب الوصلة، أي غاية الوصلة التي تكون في المحبة... فشهودُه للحقِّ في المرأة أتم وأكمل... إذ لا يُشاهَدُ الحقُّ مجرداً عن المواد أبداً... وإذا كان الأمر مِنْ هذا الوجه ممتنعاً فشهود الحق في النساء أعظم الشهود وأكمله". ويتابع ابن عربي مؤكدًا أن الحب

الحق للمرأة هو حب الله فيها، أما إذا لم يكن كذلك، فهو مجرد تَعَلُّقٍ بالجسد، لا يعرف صاحبُه نفسَه ولا المرأةَ ولا يعرف ربَّه، ويقول في ذلك[٣٩]:" فمَنْ أحبَّ النساءَ على هذا الحدِّ فهو حبٌّ إلهي، ومَنْ أحبَّهُنَّ على جهةِ الشهوة الطبيعية خاصة، نقصه علْمُ هذه الشهوة، فكان صورةً بلا روحٍ عنده، وغابَ عنه روحُ المسألة، فلو علمها لعلم بِمَنِ التذَّ ومَنِ التذَّ وكان كاملاً".

وهذا يعني أن رحلة الحب ليست متعة جسدية، إنما هي رحلة إيمانية. وهي تعني أن الخلاص في هذا العالم قوامه الحب والإيمان، وهما شعوران متكاملان، فمن يحب يؤمن، ومن يؤمن يحب، وهذه هي حقيقة الرحلة، رحلة الحياة، وما الحياة إلا مكان له بدء ومنتهى، وحياة الإنسان بينهما مجرد ارتحال.

والزورق الذي يبنيه الشاعر للمرأة من خياله، ويزيّنه بشتى الألوان واللحون، زورق بديع، هو معادل موضوعي، يدل على جمال الحبيبة، فلأجلها يصنع لها ذلك الزورق اللائق بها، وبجمالها. وهو جمال لم يفصح عنه، ولم يشر إليه، لأن جمال روحها هو الأعلى والأهم، وهذا الزورق هو رمز الحب أيضاً، لأنه يرقى فيه مع الحبيبة نحو النجوم بعيداً عن عالم المادة والحس، ويسري به نحو الخالدات الباقيات متجاوزاً الفناء العابر. وقديماً كان المصريون القدامى يصنعون للموتى زورقاً يحملهم إلى الأبدية، وحديثاً يصنع المصريون المعاصرون زوارق للعشاق تحملهم على صفحة النيل، تجري بهم مع تياره الهادئ الحنون، كما يصنع الإيطاليون في البندقية ذلك الجندول، ليحمل الحبيبين على صفحة مياه القنوات الهادئة.

ولقد تغنى على محمود طه بالجندول في فينيسيا، وتذكّر النيل والزوارق فوقه، فقال[٤٠]:

موكب الغيد وعيد الكرنفال
وسرى الجندول في عرض القنال
فلت والنسوة تسري في لساني
هاجت الذكرى فأين الهرمان
أين وادي السحر صداح المغاني
أين ماء النيل أين الضفتان

وفي صورة أخرى أكثر روعة تخيَّل الشاعر علي محمود طه كليوبترا وهي في زورق يتهادى فوق النيل، فقال:

كليوبترا! أي حلم من لياليك الحسان
طاف بالموج فغنى وتغنى الشاطئان
وهفا كل فؤاد وشدا كل لسان
هذه فاتنة الدنيا وحسناء الزمان

بُعِثَتْ في زورق مستلهم من كل فن
مَرِحِ المجداف يختال بحوراء تغني

وتجلى الزورق الصاعد نشوان يميد
يتهدَّاه على الموج نواتي عبيد
المجاديف بأيديهم هتاف ونشيد
ومصلون لهم في النهر محراب عنيد

ليلنا خمر وأقداح تغني حولنا
وشراع سابح في النور يرعى ظلنا
كان في الليل سكارى وأفاقوا قبلنا
ليتهم قد عرفوا الحب فباتوا مثلنا

وكيف لا ترسخ في أعماق الشاعر مبارك بن سيف صورة النيل والزوارق السابحة في النور فوق أمواجه، وكيف لا ترسخ في أعماقه قصيدة علي محمود طه وقد شدا بها محمد عبد الوهاب؟ كيف لا يُغْنِي ذلك حسَّ الشاعر وذوقَه وخيالَه ووجدانه وهو الذي عاش في القاهرة، وعمل مستشاراً ثقافياً في السفارة القطرية بمصر، ثم مندوباً عن قطر في جامعة الدول العربية. ولذلك كان من الطبيعي أن تلوح في مخيلته صورة الزورق، يبنيه للحبيبة، ويزينه بالأنوار والألحان والعطور، هو زورق الحب والخلود.

والشاعر هنا لا يمتح من ذاكرته الثقافية، ولا من ذاكرته المكانية، إنما يمتح من حسه ووجدانه، ومن مشاعره ومن خياله. وهذا الحس هو الذي اغتنى بذلك المكان، والوجدان هو الذي تهذب بتلك الثقافة، فظهر ذلك في أعماق شعره، بعيداً عن التأثر، إنما هو شكل من أشكال الخلق والتكوين من عناصر قديمة، تخرج في العمل الجديد في شكل جديد، أبعد ما تكون عن صورتها الأولى، حتى لا يكاد المرء يتعرف عليها، بل قد

ينكرها. ولكن النقد يغوص في أعماق العمل، وكشف تلك المكونات، ولو اتخذت أشكالاً جديدة، وهذا الكشف عن العناصر المكونة لا يسيء إلى العمل الفني، ولا يقلل من قيمته، بل يغنيه، ويؤكد أن جذوره ضاربة في أعماق التجربة الفنية.

وإذا دل هذا على شيء فإنه يدل على ثقافة مجتمع عربي أصيل، يمجّد البراءة والنقاء والطهر، ويكرّم المرأة ويعزّها ويجلّها، منذ مجنون ليلى إلى أحمد شوقي، ووصولاً إلى الشاعر، واستمراراً في الثقافة العربية مستقبلاً. وقد تكون في المجتمع ممارسات أخرى خلاف ذلك، لكن الطابع العام لثقافة المجتمع دل عليها موقف الشاعر من المرأة، ومن ذكريات ملاعب الطفولة.

إن موقف الشاعر من المرأة ومن ملاعب الطفولة جزء لا يتجزأ من التجربة الجمالية، ولا يمكن أن ينفصل عنها، لأنه تعبير عن حالة، وعن موقف إزاء موضوع ما خارجي، فهو في المحصلة خبرة وتجربة جمالية، وهذا الموقف يخرج من الإطار الفردي، ليمثّل رؤية شريحة أو طبقة اجتماعية أو ليمثل ثقافة مجتمع.

ويؤكد ذلك لوسيان غولدمان حيث يقول[٤١]: "إن كل عمل أدبي أو فني كبير تعبير عن رؤية العالم، وهذه ظاهرة وعي جمعي يبلغ الحد الأقصى من الوضوح التصوري والحسي في وعي المفكر أو الشاعر". وعلى دارس الأدب، كما يقول لوسيان غولدمان أيضاً[٤٢]: "أن يتساءل عن الأسباب الاجتماعية أو الفردية التي جعلت هذه الرؤية التي هي تصور عام تظهر في هذا العمل، وفي هذا المكان أو هذه الحقبة، بالطريقة هذه أو تلك بالتحديد. ومن جهة أخرى يتوجب عليه ألا يكتفي باستنتاج التناقضات والمفارقات، التي ما تزال تبعد العمل المدروس عن تعبير منسجم لرؤية العالم الذي تناسبه".

٩- خاتمة:

لقد دلّت التجربة الجمالية عند الشاعر مبارك بن سيف على تنوع وغنى، فهو يتعامل مع الكون بحواسه وعواطفه ومشاعره وثقافته. ويمتاز برهافة الشعور، ورقة الإحساس، ويتجلى هذا في موقفه من المرأة، فهو يجلّها، وهو وفيٌّ لها، ويطمئن إليها، ويؤكد حبه للزوجة ووفاءه. وتتجلّى رقة مشاعره في تجربته الجمالية مع الماضي، ومع ملاعب الطفولة، فهو يحتفظ بالبراءة، وبذكريات المكان الذي نشأ فيه، ويتعامل مع المكان بحس الطفولة. ومن ناحية أخرى يبدع في التعامل مع المكان، فيرتبط عنده بالمأساة الفردية والإنسانية، فشلال نياغارا يذكّره بإبادة شعب، وسلة المهملات ترتبط عنده بضياع أفكار المثقف وعواطفه، وبذلك تتحول التجربة المكانية عنده إلى تجربة ثقافية وإلى موقف. وهو في تجاربه، وفي خضم التجربة الجمالية تتوفز حواس الشاعر، فيعبّر في شعره عن استجابات حسية، ويحدث فيما بينها تراسل وتداخل، مما يدل على حساسية فنية عالية.

ولقد امتازت تجارب الشاعر الجمالية بالتماسك والانسجام، على الرغم من تنوعها وتعدّدها، وليس فيها شيء من التناقض، فتجربة الحب عنده للمرأة، هي نفسها تجربة الحب للناس كافة وللحياة. وتمتاز تجاربه بالهدوء والانسياب والوضوح، لا غموض فيها، ولا أسرار، ويتأكد هذا في لغته السلسة الواضحة.

إن التجربة الجمالية عند الشاعر مبارك بن سيف تمتلك خصوصيتها وتميزها، كما تمثل مرحلة شعرية في الشعر القطري والثقافة القطرية.

المصادر والمراجع:

- إبراهيم، زكريا، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط٢، ٢٠٠٨.
- جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة د. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٦٥.
- ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١.
- رايك، ثيودور، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، ترجمة: ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٥.
- سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت.
- شوقي، أحمد، الأعمال الكاملة، المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤.
- طه، علي محمود، الديوان، دار العودة، بيروت، د.ت.
- ابن عربي، محيي الدين، فصوص الحِكَم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت.
- غولدمان، لوسيان، الإله الخفي، ترجمة: د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠.
- فروم، إريك، فن الحب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠.
- كروتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤.
- وهبة، مجدي، المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٩.
- اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤.

الحواشي:

١ غولدمان، لوسيان، الإله الخفي، ترجمة: د. زبيدة القاضي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٠، ص ٦١١.
٢ المرجع السابق، ص ٤١.
٣ ديوي، جون، الفن خبرة، ترجمة: زكريا إبراهيم، مراجعة: زكي نجيب محمود، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١، ص ٣٢٩.
٤ آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، الدوحة، ط٢، ٢٠٠٨، ص ١٥.
٥ وهبة، مجدي، المهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٧٩، ص ٨٤.
٦ آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص ٤١.
٧ المصدر السابق، ص ٦٤.
٨ المصدر السابق، ص ٤١.
٩ سانتيانا، الإحساس بالجمال، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص ٨٥.
١٠ آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص ٧٢.
١١ المصدر السابق، ٤٧.
١٢ المصدر السابق، ص ٥٠.
١٣ المصدر السابق، ص ٧١.
١٤ المصدر السابق، ص ٤١.
١٥ اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، دار صادر، دار بيروت، بيروت، ١٩٦٤، ص ٤٨٠-٤٨٢.
١٦ آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص ١٨٤.
١٧ المصدر السابق، ص ١٨٥-١٨٦.
١٨ المصدر السابق، ص ١٨٦.
١٩ المصدر السابق، ص ٣٩.
٢٠ ديوي، جون، الفن خبرة، ص ١٥٣.
٢١ المرجع السابق، ص ١٤٨.
٢٢ المرجع السابق، ص ٤٠١.
٢٣ كرونتشه، بندتو، المجمل في فلسفة الفن، ترجمة: سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق، ط٢، ١٩٦٤، ص ٩٨-٩٩.
٢٤ جويو، جان ماري، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: د. سامي الدروبي، دار اليقظة العربية، بيروت، ط٢، ١٩٦٥، ص ١٥٢.
٢٥ آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص ٢٠-٢١.
٢٦ ديوي، جون، الفن خبرة، ص ٣١٠.
٢٧ المرجع السابق، ص ٣٢٨.
٢٨ شوقي، أحمد، الأعمال الكاملة، المسرحيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢١٦.
٢٩ ديوي، جون، الفن خبرة، ص ٤٨٩.
٣٠ فروم، إريك، فن الحب، ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٧.
٣١ المرجع السابق، ص ٢٩.
٣٢ المرجع السابق، ص ٣٤.
٣٣ آل ثاني، مبارك بن سيف، الأعمال الشعرية، ص ١٧٣-١٧٤.
٣٤ المصدر السابق ص ١٧٤.
٣٥ المصدر السابق، ص ١٧٥.
٣٦ رايك، ثيودور، سيكولوجيا العلاقات الجنسية، ترجمة: ثائر ديب، دار المدى، دمشق، ٢٠٠٥، ص ٣٢.
٣٧ إبراهيم، زكريا، مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٢٥٤.
٣٨ ابن عربي، محيي الدين، فصوص الحِكَم، تحقيق: أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ٢١٥-٢١٧.
٣٩ المرجع السابق، ٢١٧-٢١٨.
٤٠ طه، علي محمود، الديوان، دار العودة، بيروت، د.ت، ص ٢٢٥-٢٢٨.
٤١ غولدمان، لوسيان، الإله الخفي، ص ٤٣.
٤٢ المرجع السابق، ص ٤٣.