

تشكيل المعنى بتجليات الماء في الشعر المعاصر - قراءة أسطورية ورمزية في ديوان "ما أقلّ حبيبتى" لراشد عيسى أنموذجاً

Construction of Meaning with Manifestations of Water in Contemporary Arab Poetry A mythological and Symbolic Reading in Collection of Poems "Ma Aqalla Habibati" by Rashid Issa as Example

سناء شعلان

Sanaa Shalan

مركز اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن

بريد الكتروني: selenapollo@hotmail.com

تاريخ التسليم: (٢٧/١٠/٢٠١٠)، تاريخ القبول: (٢٥/٤/٢٠١١)

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى رصد تشكيل المعنى في ديوان "ما أقلّ حبيبتى" لراشد عيسى عبر تتبع تجليات الماء في الديوان، وتحليل العلاقات المعنوية والشعورية والدوقية والفكرية التي تشكلها في إلحاحها على الظهور، وعلى السيطرة على منظومة المعاني والدلالات في الديوان، لاسيما أنّ هذا الديوان يشكل - فيما أرى - مثلاً بارزاً على استثمار الماء وتجلياته في التجربة الشعرية عند راشد عيسى. والدراسة التي تنقّص الظاهرة إحصائياً في بدايتها، ثم تطلّ على التجربة الحياتية والشعرية لراشد عيسى، ترصد صورة مانا المرأة الأسطورية المائية، والعتبة المائية لاسمها، وتعرض تشعب معنى الماء، كما تتوقف عند الجنوح الزمني نحو الماء، والتباس المكان به، وحضوره في غيابه. وتخلص الدراسة إلى أنّ راشد عيسى استثمار تجليات الماء في تشكيل معانيه، وفي توليد صورته، وفي التعبير عن حالتها الشعورية بكيفية فيها من الجودة والتنوع ما أحسبه إضافة نوعية لبنية القصيدة الحديثة.

الكلمات الدالة: شعر عربي حديث، شعر راشد عيسى، ديوان "ما أقلّ حبيبتى"، تشكيل المعنى، تجليات الماء.

Abstract

This study appears to survey the construction of meaning in the poem collection "Ma Aqalla Habibati" by Rashid Issa through an examination

of manifestations of water in the collection. It also analyses the moral, sensoral, taste and intellectual reactions they constitute in their persistence to surface and to dominate the system of meanings and significances in the collection, especially that this collection represents, according to me, a prominent example of the investment of water and its manifestations in the poetic experience of Rashid Issa. The study that initially surveys the phenomenon statistically and then looks at the living and poetic experience of Rashid Issa examines the image of Mana, the mythic woman of water, the water threshold of its name, and the ramifications of the significance of water. It also studies time's proclivity towards water, the confusing of location with it and its presence [location] in its absence [water]. The study concludes that Rashid Issa invested in manifestations of water in the composition of his meanings, the production of his images, and expression of its poetic state with such seriousness and diversity that I call it a qualitative addition to the structure of the modern poem. Significant words: Modern Arab poetry by Rashid Issa. Collection: "Ma aqalla Habibati". Composition of meaning. Manifestions of water.

إطلالة على تجليات الماء في ديوان راشد عيسى "ما أقل حبيبتي"

ينحاز راشد عيسى^(١) في شعره إلى توظيف الماء عبر تجلياته المختلفة، وحضوره المتنوع، فنجده يلح في دواوينه كلها على توظيف الماء، والموج، واللجة، والنهر، والمطر، والغيم، والغدير، والتبع، والندى، والقطرة، والبئر، والبكاء، والدموع، والطوفان، والعرق، والأماكن المائية، والكائنات المائية، والموجودات المائية، والعمل المائي، والأفعال والصفات والمصادر والأسماء ذات العلاقات المباشرة بالماء.

وهذا الانحياز يظهر بجلاء في ديوانه الخامس "ما أقل حبيبتي" الصادر في عام ٢٠٠٢؛ إذ يبلغ معدّل ورود الماء بتجلياته مرتين في كلّ صفحة، وهو أعلى معدّل يبلغه في شعر راشد عيسى في حين نجد تذبذباً واضحاً لتوظيف الماء في الدواوين الأخرى؛ ففي ديوان "شهادت حب" ورد الماء بمعدّل مرة في كلّ صفحتين، وفي ديوان "امرأة فوق حدود المعقول" ورد بمعدّل مرّة في كلّ ست صفحات، في حين ارتفعت هذه النسبة في ديوان "بكائية قمر الشتاء" لتصبح مرّة كلّ خمس صفحات وربع، وواصلت ارتفاعها في ديوان "وعليه أوقع" لتكون مرّة في كلّ

(١) وُلد الشاعر راشد عيسى في مدينة نابلس في مخيم عين بيت الماء في عام ١٩٥١ في كوخ صغير لأسرة كادحة تعاني من قسوة الحياة ومن فقرها، فقد كان والده يمتنّ عدة مهن متواضعة كي يعيل أسرته التي بقي راشد وحيداً مدة أربعة عشر عاماً، وعلى الرّغم من ذلك، فهو يصف حياته التي عاشها بالجميلة. وقد نال راشد اسمه بناء على توصية العرّافة (مسرودة) التي جزمت بأن الوليد الصّغير سيصاب بالجنون إن لم يُسمَّ راشد، فسمّاه الأب راشداً تفاؤلاً برشده ويعقله. أتمّ راشد عيسى دراسته الثانوية في نابلس، ثم حصل على دبلوم في اللغة العربية عام ١٩٧١، ثم حصل على البكالوريوس والماجستير وأخيراً الدكتوراه في أدب الأطفال من الجامعة الأردنية في عام ٢٠٠٣. عمل مدرساً في وزارة التربية والتعليم، ثم موظفاً فريساً لقسم اللغة العربيّة في مديرية المناهج في الوزارة ذاتها في الأردن، كما عمل معلماً في وزارة المعارف السعودية، فضلاً عن أنه مارس الصحافة الأدبية، والإعلام التلفزيوني والإذاعي، ويعمل حالياً أستاذاً مساعداً للأدب الحديث في جامعة البلقاء التطبيقية في الأردن. يعدّ الشاعر راشد عيسى من شعراء الثمانينات البارزين في الأردن، وله العديد من المجموعات الشعرية، منها: "شهادت حب" ١٩٨٤، و"امرأة فوق حدود المعقول" ١٩٨٨، و"بكائية قمر الشتاء" ١٩٩٢، و"وعليه أوقع" ١٩٩٧، و"ما أقل حبيبتي" ٢٠٠٢، و"حفيد الجن" ٢٠٠٥، و"يرقات" ٢٠٠٨، ومختارات شعرية "عرف التيك" ٢٠٠٨. كما أن له عدداً من المؤلفات للأطفال، مثل: "ياوطن" قصائد للفتيان ١٩٩١، و"سلومين" قصة من الخيال العلمي للأطفال ١٩٩١، و"أناشيد إلى الغد الجميل" ٢٠٠٩، و"ورموز أردنية" ٢٠٠٩. شارك في مجموعة من المؤلفات المشتركة في مجال الكتب المدرسية الأردنية. وقد نال راشد عيسى الكثير من الجوائز لاسيما في حقل أدب الأطفال عن إنتاجه الإبداعي، كان آخرها جائزة سعيد فياض التي نالها في عام ٢٠٠٨، وأصدر عدداً من الأغاني والأناشيد التي تُدرّس في عدد من الأقطار العربية فضلاً عن تدريسها في الأردن. كما شارك في عدد كبير من مهرجانات الشعر، ومؤتمرات النقد الشعري المحليّة والعربيّة والعالمية. وأصدر راشد عيسى عدداً من الدراسات النقدية، منها: "الخطاب الصّوفي في الشعر المعاصر" ٢٠٠٥، و"شعر الأطفال في الأردن" ٢٠٠٦، و"شاعرية حسني فريز" ٢٠٠٩، و"قصيدة المرأة في المملكة العربية السعودية" ٢٠١٠، وصدر له مؤخراً عمل روائي بعنوان "مفتاح الباب المخلوع" ٢٠١٠. انظر: سيرة راشد عيسى في: (حمدان، ١٩٩٥، ص ٣٠٨-٣٠٣)؛ (أبو لين، ١٩٩٩، ص ٨٢-٧٥)؛ (البايطين، ١٩٩٥، ص ٣٠٨)؛ (المشايق، ١٩٨٩، ص ١٥٠)؛ (صدوق، ٢٠٠٠، ص ٢٤٦)؛ (رابطة الكتاب الأردنيين، ٢٠٠٣، ص ١٠٤-١٠٥)؛ (العناني، ٢٠٠١، ص ٦)؛ (عيسى، ٢٠٠٣، ص ٣٢).

صفحتين، وصولاً إلى أوجها في ديوان "ما أقلّ حبيبتني"، لتستأنف الانخفاض في الورود من جديد في ديواني "حفيد الجنّ" وديوان "يرقات" لتبلغ مرة في كلّ صفحة ونصف، ومرة في كلّ ثلاث صفحات في ديوانه الأخير صدوراً "عرف الدّيك".

وبذلك يكون ديوان "ما أقلّ حبيبتني" هو الدّيوان المرشّح في هذه الدّراسة لعرض ظاهرة تجليات الماء في شعر راشد عيسى؛ إذ هو المستثمر لها في عرض قطاع لها من ناحية الكمّ والنوع، لاسيما أنّه من أكبر دواوين راشد عيسى حجماً، وجاء بعد فترة انقطاع دامت نحو خمس سنوات بعد صدور ديوان "وعلية أوقع" ليستثمر الماء، ويقدم تجربة مختلفة فيه تصوغ رؤيته الجديدة للحياة بكلّ تجاربها ومتناقضاتها، قبل أن يدخل في تجربة السيرة الذاتية الشعرية في ديوانه "حفيد الجنّ"، ويمارس التجريب الشكلي في قصيدة الومضة في ديوان "يرقات" حيث حضر الماء مختزلاً شكلاً شأنه شأن المضامين كلّها بخلاف حضوره الواضح والبنائي والرئيسي والمتكرّر في ديوان "ما أقلّ حبيبتني". (انظر الجداول الآتية التي توضّح مواطن استخدام الماء في الدّيوان).

ويعزّ علينا أن نجزم بسبب قاطع بعّل ذلك الاتجاه عند راشد عيسى في توظيف الماء بكثرة في ديوانه الهدف في هذه الدّراسة، ولكننا نستطيع أن نضع فرضية لهذا التّزوع نلخصها في رغبته في البحث عن توليفة جديدة من التعبيرات المحمّلة بالدلالات والرّموز والمعاني، ولعلّه وجد هذه التوليفة الجديدة في استثمار الماء الذي يتوافر في ثقافته الذاتية والجمعيّة على رصيد عملاق من الرّموز والدلالات والإحالات القادرة على الدّخول في علاقات رمزيّة ذات محمول تأويلي كبير يستطيع أن يضطلع بمهمة توصيف حالته الشعورية والفكرية التي يختزلها في قصيدته.

جدول (١): تكرار كلمة "ماء" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة	الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	قال لي ماؤها	١٣	٨	أنت مائي	١٦١
٢	يجلب الماء إن عطشت	٢٣	٩	نبحث مثل طباء الصّحراء عن الماء	١٦١
٣	أنت ماء الحلم	٤٢	١٠	تحت الماء وحدي	١٦٤
٤	أجرع الماء خمراً	٨٠	١١	يا كتاب الماء	١٦٥
٥	أمنع عنك الماء	١٠١	١٢	ولا ماء يليق	١٦٧
٦	عشقت الماء	١٣٠	١٣	جمر ناري مع الهوى سلسبيل	١٧١
٧	لم يعد للماء جدوى	١٦٠			

جدول (٢): تكرار كلمة "بحر" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة	الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	ثورة البحر في خصرها	١٠	١١	وتحكي لجنّية البحر أسرارها	١٢٢
٢	مانا وأنت البحر حين عبرته	٢٦	١٢	جرحي على صدرك البحر	١٢٣
٣	لأحرث في الصّخر وفي البحر	٣٦	١٣	كلانا إذن بحر	١٢٣
٤	مساء البحر	٤١	١٤	أبحر فيك	١٢٣
٥	ما حاجتي لثورة البحار؟	٥٠	١٥	اعذريني إن قسا البحر	١٢٨
٦	يامليكة على البحار والنساء	٥٣	١٦	عبرت البحر	١٢٨
٧	أعوم على بحر بروحك	١٠٨	١٧	ليس بين البحر والبحر عتاب	١٢٩
٨	يشكك البحار في أسماكها	١١٥	١٨	فكلا البحرين في الحبّ بليغ	١٢٩
٩	لا يغمر بحرك كلّ يباسي	١٠١	١٩	اعتاد البحار	١٣٠
١٠	كنتُ السفينة في لجة البحر	١٢٢	٢٠	لك بحري	١٣٦

جدول (٣): تكرار كلمتي "الموج واللّجة" في الديوان

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة	الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	يخطف الموج الجميل مراكبي	٢٧	٥	وأساهي غفلة الموج	١٢٨
٢	تغوي مع الموج	١٢٢	٦	أعشق الموج	١٢٩
٣	ومع الموج لا تجد البوصلة	١٢٢	٧	ألقاك على الموج	١٢٩
٤	كنتُ أبني في عباب الموج أكوأخاً	١٢٨	٨	الشطّ يشرب أحزانه المانجة	١٣٧

جدول (٤): تكرار كلمة "النهر" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	أنا هنا سمكة تسبح في نهر مرتبك	٥	٧	بصوتك النهرى	١٥١
٢	النهر عند المصبّ	١١	٨	يلتقي النهران	١٥٣
٣	ما الذي دلّه ليوقظ نهرأ؟	٧٧	٩	لا أتخلى عن طبع النهر	١٥٩
٤	لا تسبح أسماكك في نهرى	١٠٠	١٠	نهر الرّوياً	١٦٢
٥	وكلّ له بحر	١٠٦	١١	وما كنت إلا النهر	١٨٢
٦	النهر في مزاجه	١١٥			

جدول (٥): تكرار كلمة "مطر" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	المرأة الماطرة	١٢	٤	نزق الأمطار	٥٠
٢	أسقيتها مطراً	٣٢	٥	شهوة المطر	١١٥
٣	مزاج المطر الصّيفي	٣٨	٦	غيمة بلا مطر	١١٨

جدول (٦): تكرار كلمة "غيم" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	مرّ غيم ببالي	١٨	٤	أحبّ فيك غيمة الحنان	٥٦
٢	وغيوم قلبي أدمع	٣٠	٥	وبقيت كما الغيم	٦١
٣	غائمة بلا سبب	٤٥	٦	غيمة بلا مطر	١١٨

جدول (٧): تكرار كلمتي "غدير ونبع" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	من غدير المجرة	٣٢	٣	وفجرى منابعي	٤٨
٢	وحيثما أصبّ أنبعي	٤٧	٤	كلّ الرّجال ينابيع	١٤٧

جدول (٨): تكرار كلمة "الندى" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	فوجهك يامانا الندى	٨٤
٢	تحمّمت أوراقه بنداك	٢٩
٣	همسك المبلول بالندى	١٥١

جدول (٩): تكرار كلمة "قطرة" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	الصّحراء ترجو قطرة لقلبها	١٥٣
٢	فلأنت أذّب قطرة	١٥٧

جدول (١٠): تكرار كلمة "بئر" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	من لهفة البئر	١١

جدول (١١): تكرار كلمتي "بكاء ودموع" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة	الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	قلت ذات دمة	٥	٨	الدمع يذرف	١٠٩
٢	و حين أفقت من غيبوبته بكيت عليه	٦	٩	بلا دمة	١٢٣
٣	دموع المحبة في عين أمي	١٠	١٠	وتاريخ دمعي العريق	١٣٢
٤	وغيوم قلبي أدمع	٣٠	١١	دمة حزني السعيد	١٣٨
٥	أنا المشطى في الغناء الباكي	٣١	١٢	تقيني بكائي	١٧٤
٦	أحبّ في عينيك دمة الشواطئ	٥٥	١٣	ليس سوى أدمعي أمامي	١٧٧
٧	تنزّ دموع القلب من مقلة المنى	١٠٨			

جدول (١٢): تكرار كلمة "الطوفان" في الديوان.

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	يا أوّل طوفان أغرقني	١٠٣
٢	يعدل الطوفان عن قراره	١٢١

جدول (١٣): تكرار كلمة "العرق".

الرقم	العبارة الشعريّة	الصفحة
١	صيّبته عرقاً	٢٩

جدول (١٤): تكرار ذكر الأماكن مائة في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	في وجهك الميناء	٥٣	٨	فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السفن	١٧٣
٢	أحبّ في عينيك دمعة الشواطئ الحزينة	٥٥	٩	يشكك البحار في أسماكها	١٥٥
٣	أسكن جزر الهذيان	٦١	١٠	وأبني على ضفتيك منازل قلبي	١٣١
٤	خطاه صخور الشواطئ	١٢٢	١١	تعبرين دمي مثلما يشرب الشتط أحزانه	١٣٧
٥	رأيت الموائئ أجمل مما أظنّ	١٢٣	١٢	ماجلست العمر بين شيطان التمني	١٦٥
٦	وقلبك مينائي وصدرك زورقي	١٠٨	١٣	يهبّ منارات المنى	١٧٨
٧	منارة عينيك بريقي	١٢٤			

جدول (١٥): تكرار ذكر الكائنات المائية والموجودات المائية في الديوان.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	أنا هنا سمكة	٥	١٠	ودعت حزني لأرسي سفينة جرحي على صدرك البحر	١٢٣
٢	اللآلئ تكسر أصدافها	١٣	١١	كلانا سفينة	١٢٣
٣	ما كنت أحسب أن يصيد شباكي	٢٧	١٢	تبني النوارس أعشاشها	١٢٣
٤	تتوه المراكب بين الأسماك	٢٧	١٣	ببحرك تسبح أسماكي	١٢٦
٥	حتى النوارس إن رأتك تراقصت	٢٨	١٤	قسا البحر على المركب	١٢٨
٦	يختنق اللؤلؤ المكنون في محاره	١٢١	١٥	أستجدي المحار	١٢٨
٧	فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السفن	١٧٣	١٦	تصير طيوراً مائية	١٦٠
٨	نورس ضيعته المنافي	١٢٢	١٧	هربت للأسماك أشعاري الجديدة	١٦٥
٩	لمحت صواريك تدنو إليّ	١٢٢	١٨	فسيري معي إلى مرفأ لم تزره السفن	١٧٣

جدول (١٦): تكرار ذكر الأعمال المائتية.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	أبها الملاح	١٣٦

جدول (١٧): تكرار ذكر أفعال وصفات ومصادر وأسماء لها علاقة بالماء.

الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة	الرقم	العبارة الشعرية	الصفحة
١	تحممت أوراقه بنداك.	٢٩	١١	لأهتدي لسرّ من شربت روحها	١١٧
٢	أعرفني ولداً يشرب ماء الصحراء.	٣٧	١٢	أبحر فيك	١٢٣
٣	أشربك يدور الرأس	٣٩	١٣	ببحرك تسبح أسماكي	١٢٦
٤	لا أتبه كي أشرب	٤٢	١٤	تصاريح سباحة	١٢٩
٥	لا أتبه كي أسبح	٤٣	١٥	تعبرين دمي مثلما الشطّ يشرب أحزانه	١٣٧
٦	أرى قلباً شهيداً عاشقاً يغرق	٤٣	١٦	المواعيد غارقة في السبات	١٣١
٧	حيثما أصبّ أنبعي	٤٧	١٧	صوتك الثهري يغسل انفعاك	١٥١
٨	أشرب من كأس لا أرتوي	٦٠	١٨	همسك المبلول بالندى	١٥١
٩	رسالة شوق أسرب حيرك منها	٦٣	١٩	التهر يغسل لوعتي	١٨٢
١٠	يا أيقونة عطشي	١٠٢			

وفضلاً عن ذلك، لم أعتز - في حدود اطلاعي - على دراسة تصدّت لتحليل أثر تجليات الماء في تشكيل المعنى عند راشد عيسى لاسيما في ديوانه "ما أقلّ حبيبتني" الذي يعدّه في معرض تمهيده للديوان خلاصة تجربته الوجدانية، وأنه سيرة غنائية موسيقية "الصدّيق أهوج ملتبس على نفسه" قلبي "بطيبته الزائدة"^(١). ومن هذا المنطلق نستطيع التخمين أنّ دراستنا لهذا الديوان بالتحديد بما يتضمّنه من خصوصية متفرّدة تكاد تكون سيرة ذاتية وجدانية شبه معلنة تقودنا إلى تحليل بنية المعنى المتأثرة بتجليات الماء^(٢).

وتجتهد هذه الدراسة في التقاط المفردات والتراكيب والصيغ التي توظف دلالات الماء في تشكيل المعنى والصّور والانفعالات في ديوان "ما أقلّ حبيبتني"، ثم بيان أثر هذا التجلي المائيّ في تشكيل معمار القصيدة، وتبيان مدى استثمار الشاعر لدلالات جديدة غير مسبوقه للماء. وعليه

(١) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٦.

(٢) انظر: جداول تجليات الماء في ديوان "ما أقلّ حبيبتني" في أول البحث (عيسى، ٢٠٠٢، ص ٥-١٣).

فإنّ الدّراسة تسعى إلى استخدام المنهج الأسطوري في رصد الظاهرة عبر حضورها الغني في صفحات الديوان.

والماء أعظم الاحتياجات البشريّة منذ كان الإنسان، فأئى وجد الماء استقرّ النَّاس، وقد ظهر الماء جلياً في الأساطير القديمة على اختلاف منسئها، فديانا إلهة المطر في الأسطورة الرومانية والإغريقيّة القديمة^(١)، وإنا إلهة الخصب والولادة في الأساطير البابليّة والسومريّة^(٢). ولعلّ الآية الكريمة {وجعلنا من الماء كلّ شيء حي} ^(٣) تلخّص القيم الماديّة والمعنويّة العظيمة لأهميّة الماء في صناعة الحياة واستمرارها.

وقد انتبه الدارسون إلى رمز الماء في الشّعر على غرار رسالة الماجستير "الماء في الشّعر الجاهليّ" لإحسان خضر الديك^(٤) ورسالة الدكتوراة "رمز الماء في الأدب الجاهليّ" لإبراهيم خليفة^(٥) ورسالة الماجستير "دلالة الماء في الشّعر الجاهليّ" لحاتم حسين البصيص.

ونستطيع أن نجد الكثير من الشعراء المعاصرين الذين يستثمرون الماء عبر توليفة معاني مختلفة في قصائدهم، فهذا بدر شاكر السّياب - على سبيل المثال - قد أعطي الماء دلالات جديدة في قصيدته "أنشودة المطر"، وذهب رمز المطر عنده إلى التغيير والبعث الجديد (مطر... مطر... مطر). كما تناول شعراء آخرون رموزاً متعدّدة للماء، فالتفت الدارسون إلى هذه الظاهرة على نحو دراسة لآمال موسى بعنوان "دلالات الماء: ذئب الحواس وماء الله في زلّة أخرى لجريس سماوي"، إذ قالت فيها: "يشكل عنصر الماء مدارات معنويّة مختلفة، الشّيء الذي يجعل من الماء قيمة طاغية في المتن الشّعري"^(٦).

والشّعر العربي المعاصر في هذا الشأن ينزع إلى ما نزع إليه الشّعر العربي الجاهليّ الذي استثمر الماء في بناء الكثير من معماره المعنوي والتّفسي والدلالي في ضوء علاقة الجاهلي لا سيما الأعرابي بالماء الذي يشكّل الكلمة الفيصل في استمرار حياته، وقد يحارب من أجله، أو يرحل طلباً له^(٧)، الأمر الذي جعل القاموس الشّعري الجاهلي يحفل باستثمار الماء في كلّ تجلياته؛ "فقد حفل الشعر الجاهلي بوصف مظاهره، فكان لكلّ ظاهرة تشتت في خلق الماء تلك الأهمية التي كانت للماء ذاته، ولأسيما في المشاهد المائيّة الطويلة التي يُعنى الشّاعر برسم ملامحها، فيسوق هذه المظاهر مجتمعة بين ثنايا مشهده، على الرّغم من تفرّدّها في بعض

(١) (الخوري، ١٩٩٠، ص ٢٤)؛ انظر قدسية الماء عند قدامى المصريين في (لوركر، ٢٠٠٠، ص ٢١٥)؛ انظر بداية الخلق من الماء في (إسحاق، ٢٠٠٥، ص ٩٥)، وأسطورة الخلق من الماء في (كامل، ٢٠٠٣، ص ٣-٣٤).

(٢) نفسه، ص ٦٧.

(٣) سورة الأنبياء، آية ٣٠.

(٤) الديك، ١٩٨٢، ص ١٥-٧٥.

(٥) خليفة، ١٩٨٦، ص ١١-٤٢.

(٦) موسى، ٢٠٠٤، ص ٥٩.

(٧) انظر حروب العرب ورحلاتهم من أجل الماء في (زيتوني، ٢٠٠٢، ص ١٧-١٨).

الأحيان حين يذكرها الشعاع عرضاً في تشبيهاته وصوره^(١)، وما أكثر ما نجد ظاهرة البرق والرعد والسحاب والرياح والمطر والسيل تدور في قصائد الشعراء الجاهليين^(٢).

وقد ارتبط الماء عند الشعاع الجاهلي بذات المنظومة الدلالية الاجتماعية والنفسية التي ارتبط بها عند الإنسان الجاهلي؛ فجعلوا الشجاعة ثنال في أرفع صورها عند ورود الماء الذي اقترن ضمناً بالموت، فمن يرد الماء كأنه ورد الموت، وفي ذلك يقول حاتم الطائي:

يامال، جاءت حياض الموت واردةً من بين غمّر فخصناه وضضاح^(٣)

ولذلك لا يشرب الماء الصافي إلا السادة الأحرار الشجعان الأشاوس، وفي ذلك يقول الشعاع:

ونشرب إن وردنا الماء صفواً ويشرب غيرنا كدراً وطينا^(٤)

كما ارتبط الماء عند العرب بالكرم والسخاء والجود والعون والنجدة، فالبعض قرن الماء بالعزة والرفعة وسمو النسب، وفي ذلك يقول عنتر بن شداد:

لا تسقني ماء الحياة بذلة بل فاسقني بالعز كأس الحنظل^(٥)

والمعاني التي تكتمل أبعادها الرمزية بتوظيف الماء كثيرة في الشعر الجاهلي؛ فالماء عندهم قد يرمز للشرف والحمي^(٦)، كما يوظف في مقامي الرثاء والمدح^(٧) وهو أداة لوصف جمال الحبيبة في قصائد كثيرة^(٨).

أما في عصر بني أمية فنجد الشعراء يذكرون الماء في شعرهم في تجلياته المختلفة؛ لاسيما المطر والنهر اللذين برعوا في وصفهما، وفي وصف أحوالهما. وكثيراً ما استثمروا الماء في مدحهم وغزلهم؛ فهذا الأخطل يصف نهراً مزبداً، ويقول إنه حتى في فيضانه لا يصل إلى عظم كرم يزيد بن معاوية:

وما مزبداً يعلو جزائر حامر يئنق إليها خيزراناً وعرفداً

بأجود سيباً من يزيد إذا عدت به بخته يحملن ملكاً وسوددا^(٩)

ويتغزل ذو الرمة بحبيبتة مي التي يجد فيها أطيب من ماء النهر:

(١) البصيص، ٢٠٠٥، ص ٦.

(٢) نفسه، ص ٧-٢٠؛ (أنس الوجود، ٢٠٠٠، ص ١٢٩-١٥٥).

(٣) الطائي، ١٩٩٠، ص ٢٤٤.

(٤) أبو زيد، ١٩٨٢، ص ٧٩.

(٥) بن شداد، ١٩٨٥، ص ١٥٠.

(٦) البصيص، ٢٠٠٥، ص ٢٤.

(٧) (انظر: نفسه، ص ٢٦)؛ (أنس الوجود، ٢٠٠٠، ص ١٨١-٢١٧).

(٨) البصيص، ٢٠٠٥، ص ٢٦؛ (أنس الوجود، ٢٠٠٠، ص ١٨١-٢١٧).

(٩) الحاوي، ١٩٦٨، ص ٩١.

وما تَعَبُ بَأْتَتْ تُصَفِّهُ الصَّبَا قَرَارَةٌ نَهَى أُنَاتَتْهُ الرِّوَانِحُ
بَأَطِيبَ مَنْ فِيهَا وَلَا طَعْمُ قَرْقَفٍ بَرْمَانَ لَمْ يَنْظُرْ بِهَا الشَّرْقَ صَابِحٌ^(١)
وفي العصر العباسي تكررت المعاني ذاتها؛ فهذا البحثري بمدح أبا مسلم الكجّي بتشبيه
كرمه بالوابل:

كَأَنَّكَ السَّيْفُ: حَدَاهُ وَرَوْنَفُهُ، وَالغَيْثُ: وَابِلُهُ الدَّانِي وَرَيْفُهُ^(٢)

في حين يشبه المتنبي ريق حبييته بماء الغمامة:

أَرِيْفِكَ أَمْ مَاءُ الغَمَامَةِ أَمْ حَمْرُ بَفِي بَرُودٍ وَهُوَ فِي كَبْدِي جَمْرُ^(٣)

وفي العصر الأندلسي حضر الماء بقوة في الشعر لاضطلاحه بوصف مظاهر الطبيعة
والحضارة التي كانت تعج بالأنهار والبرك والسواقي والثلج والأمطار والحدائق والخلجان
والغدران والبحار والرياض، كما استدعاه الشاعر في كلّ المواضيع. فهذا ابن زيدون بمدح
الأمير الوليد بن جهور مشهباً إياه بالسحاب:

أَغْرُ، إِذَا شِمْنَا سَحَابَ جُودِهِ تَهَلَّلَ وَجَّةً، وَاسْتَهَلَّتْ أُنَامِلُ

يُبَشِّرُنَا بِالنَّائِلِ الغَمْرِ خَالَهُ وَقَبَلِ الحَيَا مَا تَسْتَطِيرُ المَخَابِلُ^(٤)

وفي العصر الحديث نجد الكثير من الشعراء قد وظفوا الماء في شعرهم، بل إنهم جعلوه
أحياناً عنواناً رئيسياً لقصائدهم بعد أن حملوه بمشاعرهم وانطباعاتهم، فهذا ميخائيل نعيمة - على
سبيل الذكر لا الحصر - يكتب قصيدة "النهر المتجمد" فيتحدث فيها عن مشاعر يأسه التي تتجسد
في قوله في ختامها:

"يا نهر! ذا قلبي أراه كما أراك مكبلاً والفرق أتك سوف تنشط من عقالك، وهو لا"^(٥)

ويؤرخ الشاعر سميح القاسم حزنه وتجربة الفلسطينيين في الرحيل الشتات بقصيدته "أشدّ
من الماء حزناً:

"أشدُّ من الماء حزناً

تغربت في دهشة الموت عن هذه اليابسة

أشدُّ من الماء حزناً

وأعتى من الريح توقفاً إلى لحظة ناعسه

(١) ذي الرمة، ١٩٧٣، ص ٨٦٧.

(٢) البحثري، ١٩٦٣، ص ٣.

(٣) المتنبي، ١٩٤٤، ص ٥٦.

(٤) ابن زيدون، ١٩٥٧، ص ٣٩٢.

(٥) نعيمة، ١٩٥٩، ص ١٤.

وحيداً. ومزدحماً بالملايين،
خلف شبابيكها الدامسة^(١)

كذلك يمزج نزار قباني تجربة العشق بالماء الذي يتوجه سلطة قادرة على قهره والانتصار
عليه، ولذلك فهو يطلب وصال الحبيبة كي تنقذه من الهلاك عشقاً بقوله:

"إني أتنفس تحت الماء..
إني أغرق..
أغرق..
أغرق.." ^(٢)

ونجد محمود درويش في قصيدته "كن لجيتارتي وترأ" يجعل من الماء ذاكرته التي
يستدعيها كلما احتاج إليها:

"كن لجيتارتي وترأ أيها الماء؛ فقد وصل الفاتحون
ومضى الفاتحون القدامى. من الصعب أن أتذكر وجهي
في المرايا. فكن أنت ذاكرتي كي أرى ما فقدت... ^(٣)
مانا المرأة الأسطورة المائية:

نستطيع أن نلمح الماء بكل تجلياته في مجمل التجربة الشعرية عند راشد عيسى؛ ففي ديوانه
"بكائية قمر الشتاء" نرى الدمع يتكرر ذكره مقروناً بالحزن لاسيما ذلك الحزن المرتبط بالبعد
عن الوطن، وبالرثاء للحال الذي وصلت إليه الأمة العربية: "تبكيك يا وطن العروبة أدمعي،
أبكيك من يبكي معي" ^(٤)، أما في ديوان "وعليه أوقع" فكثيراً ما يصف الشاعر نفسه بالبحر في
هذا الديوان: "بحر أنا لا تخافي الموج سيدتي" ^(٥)، وفي المقابل نجده يكرر وصف الحبيبة بالنهر
في ديوانه "امرأة فوق حدود المعقول" حيث يقول: "بانهرى الأول، يا شاهدتي الأولى" ^(٦)، في
حين أن النهر هو ذلك الجبار الذي يفصله عن الوطن في ديوان "شهادات حب" إذ يكرر الإشارة
إلى هذه المعلومة في ديوانه، إذ يقول: "أحبائي وراء النهر، صباح النصر" ^(٧)، ولكننا نجده في
ديوانه "حفيد الجن" و"يرقات" يجعل الماء إلهاً أسطورياً في يده أقدار البشر، فيقول: "قال إله
الماء" ^(٨).

(١) القاسم، ٢٠٠٥، ص ٣٣.

(٢) قباني، ٢٠٠١، ص ٣١٩.

(٣) درويش، ٢٠٠٤، ص ٢١.

(٤) عيسى، ١٩٩٢، ص ٢٤.

(٥) عيسى، ١٩٩٧، ص ٥٨.

(٦) عيسى، ١٩٨٨، ص ٢٧.

(٧) عيسى، ١٩٨٤، ص ٧.

(٨) عيسى، ٢٠٠٨، ص ١٤.

كما يغزو الماء بكلّ تجلياته ديوان "ما أقلّ حبيبتني" الذي يتكوّن من ثلاثة أقسام، القسم الأوّل معقود تحت عنوان "مانا"، وفي هذا القسم يقدّم لنا الشّاعر امرأة يوهمنا بأنّها حقيقيّة، ولكن يبدو أنّها "رمزٌ للمرأة المستحيلة التي يجسّد فيها عذابات لوعته تجاه المرأة الحقيقيّة التي رهن شعره بحبّها"^(١) لاسيما أنّه يعلن صراحةً أنّ هذا الديوان هو ديوان لسيرة قلبه العاشق مع نسائه الكثر اللواتي لطالما تورّط معهن في الوهم^(٢)، ولذلك فمانا هي سيرة كلّ النّساء الوهم منسوخة بسيرة امرأة أسطوريّة خالدة تستحقّ الحبّ والعشق، ولذلك هي "امرأة فوق معنى النّساء" كما يقول^(٣)، وهذا الديوان هو سيرة الحبّ للمرأة التي "تظنّ مغلفةً بأستار من المعاني والدلالات الرّمزيّة التي تصنعها مجموعة كبيرة من الصّور الاستعاريّة والكنائيّة"^(٤)، ولا يمكن أن تفتح مغالق رموزه بعيداً عن هذا الفهم. ففي الجزئين الثّاني والثالث من الديوان المعقودين تباعاً تحت عنواني: حواريات النّدى والنّار، وثيقة جرح، يستأنف راشد استدعاه للماء في كلّ قصائد الجزئين استكمالاً لصورته التي شكّلها في مانا في الجزء الأوّل من الديوان، وهي صور سنتوقف عندها في هذا البحث بالتفصيل.

فضاءات الماء في الديوان تتنوّع وتتكاثر لتكوّن جديلة واحدة من الدلالات التي تتخذ "مانا" امرأة واحدة أسطوريّة غير متحقّقة، حتى لكأنّ الماء يعادل في معنى من معانيه "العطش". وهذه ذروة المفارقة والانزياح في رمزيّة الماء، لأنّ "مانا" حلم، وليس واقعاً حسب ما تنبئ به صيغ الماء في القصائد في الديوان نفسه، وفي غيره من دواوين الشّاعر، فيصبح صدر الحبيبة "ماء" يختزل معنى الأمومة والحنان كما في قوله:

أنا فجرٌ على ذراعيك يخبو ورضيخٌ في دفءِ حضنك يهرمُ
حسب الثّهر بين نهديك ماءً ربّما إن أتاه يشفى ويسلمُ
فنداني ليشرّب الماء لكن فوجي الطّفل باللهيب الملمّم^(٥)

ومانا التي يرسمها راشد بالماء ليست امرأة اعتياديّة، بل هي امرأة أسطوريّة ورمز جمالي لكلّ قيم الجمال والأنوثة والعطاء والبذل والطمأنينة^(٦)، بل لعلّها هي الحياة في رداء امرأة عنده، وهو منذ غلاف الديوان حيث العنوان يصيح بأعلى صوته "ياالله ما أكثر النّساء، وما أقلّ حبيبتني"^(٧)، وهذه القلّة تتأتّى من أنّها امرأة أسطورة لا تتكرّر، ولذلك يربط وجوده في قدرتها

(١) الفاعوري، ٢٠٠٦، ص، ١٧٥.

(٢) عيسى، راشد، ٢٠٠٢، ص ٦.

(٣) رابطة الكتاب الأردنيين، ٢٠٠٥، ص ٤٣-٤٨.

(٤) (خضر، ٢٠٠١، ص ٣٤)؛ انظر التشكيل وشيفرة المرأة عند راشد عيسى في (عيسى، ٢٠٠٦، ص ٩٣-٩٧).

(٥) عيسى، ١٩٩٧، ص ٦١-٦٢.

(٦) انظر دلالات المرأة عند راشد عيسى في (أبو الهيجاء، ٢٠٠٣، ص ٢٧)؛ وانظر: دلالات المرأة عنده في

(خليل، ٢٠٠٨، ص ٥)؛ انظر: دلالات المرأة في (جميعان، ٢٠٠٨، ص: ١٥١-١٧٢)؛ انظر أيضاً المرأة

الأسطوريّة في (م.ف، ٢٠٠٥، ص ٣١٥)؛ (شنوت، ٢٠٠٨، ص ١٨).

(٧) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٦.

الأسطورية على التفرّج والعطاء والنماء، لتكون النساء كلها في امرأة واحدة، وهو حلم الرجل المتجسّد في أن يملك امرأة واحدة فيها كلّ النساء وكلّ اكتمالهنّ وأنوثتهنّ، فراشد البجماليوني^(١) يصنع امرأته المائية بحرفيّة تربط فعله الوجودي الذكوري بقدرته على استيعاب هذا التكاثّر في ذات واحدة، ولذلك يقول: "الدونجوان ليس من يعيش كثرة النساء في حياته، وإنما الذي يعيش كثرة الحياة في امرأة"^(٢).

وهذه المرأة تؤرّخ للبدائيات البشرية من أصلها المائيّ الذي خلّقت منه، فهي مخلوقة من الماء، وتحمل صفاته، وتتنقل فيه وعبره، فهي "المرأة الماطرة"^(٣) كما يسمّيها، وهي تحضر بصورة أسطورية حيث الحمام والأصداف واللآلئ والسنونو والماء في حضرتها:

"طار من برج عمري

حمامٌ وحطّ على غصنها

وهدل

وبلا رشده هبّ منها

الشذا

واحتمى بدمي واحتفل

من هنا يستردّ السنونو

مداه

واللآلئ تكسر أصدافها

وتطيرُ

من هنا قال لي مأوها

كلّ مالم يقله السراب

الضّرير^(٤)

(١) بجماليون ملك قبرصي أسطوري، نحت تمثالاً لمرأة فاتنة، أسماها جالاتيا، وقع في غرامها، فابتهل إلى الآلهة أفروديت كي تحييها، فاستجابت إلى طلبه. انظر التفاصيل في (حرب، ١٩٩٩، ص ١٢٢)؛ (غيرير، ١٩٧٦، ص ٧٠).

(٢) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٣.

(٣) نفسه: ص ٢١.

(٤) نفسه: ص ١٣.

وهذه الصّورة الأسطورية تذكرنا بأفروديت ربّة الجمال والحبّ الخالدة التي خلقت من زبد البحر في داخل صدفة، وكانت تظهر دائماً برفقة حمامةٍ ودلفين وسنونو وإوزة^(١).

وراشد لا يخلق حبيبته من الطين كشأن كلّ البشر، بل يخلقها مثل أفروديت من الماء؛ لتكون معادلاً موضوعياً للشكل الأسطوريّ والديني للوجود كلّ، فهذا قوله تعالى في محكم تنزيله {والله خلق كلّ دابة من ماء} (٢) والأساطير جميعاً تجمع على أنّ الخلق كله انبثق من الماء وبالماء.

ومانا المائيّة تأخذ دور الأم الكونيّة التي تحتضن راشداً، لتصبح أمّاً له، تسعده، وتعيده إلى نفسه بعد ضياع روعي واضح:

"تلك مانا التي أخذتُ

دور أمّي، تخاف عليّ، إذا

نمتُ ترقي منامي إلى أن أنام

ترود لي بهديل الحمام،

وقطن يديها وسادة

وإما صحوت أراني على صدر

مانا قلادة

تلك أمّ طريقي

ولا ريب أنني أمير عذوبتها

وكفى أنها أرجعتني إليّ

وطافت بريش الحنان عليّ"^(٣)

ولذلك فمانا هي امتداد لفكرة الأم الكونيّة التي تحتوي البشر في منظومة واحدة تقوم على الحياة والبقاء والتناسل، وهذه فكرة راسخة في التاريخ الميثولوجي للبشرية،^(٤) فلطالما كانت هناك أم كونيّة تشمل البشر جميعاً برعايتها، وتتنظم الكون بنواميسها وإرادتها^(٥).

(١) (غيرير، ١٩٧٦، ص ٦٥-٦٩)؛ (الخوري، ١٩٩٠، ص ٤٦-٤٨).

(٢) سورة التور، آية ٤٥.

(٣) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٤.

(٤) (السواح، ١٩٨٥، ص ٣١-٤١)؛ (الشوك، ١٩٩٤، ص ١٠-٢٠).

(٥) السواح، ١٩٨٥، ص ٤١-٦٩.

وإنما يبدأ راشد هذا القسم من ديوانه بقصيدة "تلك سيدتي وكفى" ليجعلها بمنزلة الميلاد أو البداية الأسطورية لكلّ الوجود، فبولادة حبيبته كانت البداية لها وللكون، وبخلقها من الماء كانت انطلاقة الحياة، فالماء هنا هو رديف الوجود والبدايات والخلق، ولذلك فقد توجّ راشد حبيبته بلقب سيدتي على المستوى السطحي للترميز، وهو يقصد أن يقول إلهي، لاسيما أن البعد الميثولوجي الأول للسيادة هو العبودية للإله، لا للبشر^(١)، ثم انتقل هذا المعنى لتوصيف العلاقة بين البشر المالكين، والبشر المملوكين. إذن مانا هي المرأة الأسطورية المائية، لا الحبيبة البشرية، ولو كان الأمر كذلك، لقال تلك حبيبتي، بدلاً من قوله: تلك سيدتي.

ولذلك فمانا تضطلع بكلّ الخصائص والصفات الأسطورية، فهي قادرة على أن تصدر بكلّ الهيئات، فقد تكون على هيئة زنبقة "ولها شكل زنبقة، وحياء ملاك"^(٢)، وقد تكون على شكل بحر "مانا وأنت البحر حين عبرته"^(٣) أو على شكل ضوء مقدّس "أعترفُ بأنك سيّدة الضوء"^(٤)، وهي مخلوقة بصفات أسطورية لا بشرية:

"امرأة أو لاها الربّ

عنايته القصوى

سوّسها

زَعترَ دمها

بهرها بنبيذ الهمس"^(٥)

كذلك هي قادرة على أن تقوم بكلّ الأفعال الأسطورية الموازية لأفعال الوجود والاستمرار والبعث:

"فإذا بكى بين العواصف

نورسٌ طفلاً

فحضن أمّاه كقائك

وإذا مررت عن الحصى

صيّبته عرفاً

وأنبتت الحصى قدامك

(١) نفسه، ص ١٣-٣١.

(٢) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٢١.

(٣) نفسه، ص ٢١.

(٤) نفسه، ص ٣٥.

(٥) نفسه، ص ٣٧.

وإذا لمستِ الشتوك

أزهر وانتشي

وتحممت أوراقه بنداك"^(١)

وهذه القدرة الأسطورية تجعل راشداً يؤكد إيمانه بها المرّة تلو الأخرى، في حين يكفر بكلّ النساء اللواتي يراهنّ كذبة، فما هي قيمة امرأة بشرية فانية، إزاء مانا الأسطورة الخالدة؟!!

"لكّني أمنتُ أنك الحياة

أنتك الهواء والصباح

وأنتك الحرية الزرقاء يا

حبيبتي

فبعذك النساء كذبة

ملففة"^(٢)

فمانا هي المعنى والحقيقة، والنساء الأخريات مجرد أوهام لا وجود لهنّ:

"ولو صُفّ لي كلّ النساء

بمقلتي

لأعشق إحداهنّ

ما أنا صانع

لأنك أحلاهنّ معنىً

وصورةً

فهنّ خيالاتٌ و طيفك

واقع"^(٣)

ولذلك كلّ هذه المرأة الأسطورية المائيّة هي المثال الذي يحلم به الرّجل منذ خليقته، ويحلم راشداً به أيضاً، إذ يقول "أنا كأني إنسان يتلظّي في البحث عن امرأة استثنائيّة على قدّ حلمه"، هي السبب الوحيد عنده لاحتتمال هذه الحياة في انتظار وجودها الذي يمضي العمر ولا تكون.

(١) نفسه، ص ٢٩.

(٢) نفسه، ص ٥٤.

(٣) نفسه، ص ٨٧.

"وحدها سببٌ لاحتمال

الحياة"^(١).

وبما أنّ دورة الحياة والوجود متمثلة - وفق رؤية الشاعر - في مانا الأسطورية التي بها تبدأ الحياة، وتبدأ القصيدة في أول الديوان، وفيها يقول:

"أحبّ فيك غيمة الحنان

تقردينها على الحجر

فأنت أول الجنون والطريق

والبلاد والسّماء

وأول النساء"^(٢).

وبمانا تُختم الحياة، وتختتم القصيدة، ويكون الرّحيل عنها، هو بمنزلة الموت القدريّ والحتميّ الذي يجب أن تنتهي به الأشياء، ولذلك يقول راشد في القصيدة الأخيرة من هذا الجزء من الديوان " الرسالة ماقبل الأخيرة:

"ميلي عليّ دقيقة

وبدفع حزنك هدهديني

ثم اقرئي كُتب الديانات

الثلاث وأتيني

ولتحفري لي القبرَ في

أرض من الرّمْل الحنون

حتى أحسّ بوقع

خطوك في الطريق

فتوقطيني"^(٣)

وهذا المقطع بالتحديد من القصيدة يكمل لنا دورة الحياة الأسطورية المتمثلة ضمناً في مانا، ففي القصيدة الأولى تكون ولادتها، وفي القصيدة الأخيرة يكون موت الشاعر، وهي القادرة - وفق رأيه - على بعثه حياً من جديد، فمانا قادرة على أن تبعثه من موته بقوتها الخلقية الأسطورية

(١) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٥.

(٢) نفسه، ص ٥٦.

(٣) نفسه، ص ٩٣.

التمثلة في خطى قدميها^(١)، ولذلك يسمي راشد القصيدة الأخيرة باسم "الرسالة ما قبل الأخيرة"، وينتهي هذا الجزء من الديوان دون أن نعثر على القصيدة الأخيرة، وتأويل ذلك عندي أنّ القصيدة الأخيرة تحضر أو تكون عندما تأمر مانا بعودة الشاعر الميّت إلى الحياة، فهل تفعل ذلك أم لا؟ هذا ما لا نستطيع أن نعرفه على وجه التحديد.

إنّ راشداً في رسمه لصورة المرأة الأسطورية التي يعشقها ممثلة في مانا إنّما يهدم الصّور التقليديّة الأسطوريّة للمرأة؛ ليعيد بناء هذه الصّورة في شكل أسطوريّ جديد مفترض، وهو شكل الحبيبة/المرأة الأسطوريّة ضمن معطيات خيالية وأمنيته، منحازاً بذلك إلى مفهوم أنّ الشعر "لا ينقض البناء إلا ليعيد بناءه"^(٢).

العتبة المائية لاسم مانا

لا يطالعنا في الديوان اسم أنثى سوى اسم مانا، بل إنّ الجزء الأوّل منه معقود تحت هذا الاسم، وفي الجزئين الآخرين يتسلّل اسم مانا في طيّات القصائد، ليحيلنا إلى سؤال مهم، وهو: هل الحبيبة تحمل اسم مانا أم هو اسم مستعار؟ وفي ظلّي أنّ هذا الاسم هو اسم مستعار جامع لكلّ النساء، فكما هو اسم حواء اسم لكلّ أنثى، فاسم مانا - عند راشد- هو اسم لكلّ امرأة أسطوريّة مخلوقة من الماء، فلا وجود لمانا المرأة الفرد الواحدة، بل هي كما ذكرنا آنفاً اسم جامع لكلّ النساء في امرأة أسطوريّة مفترضة لا وجود لها إلا في أمنيّات الشاعر وفي مخياله.

وهذا الاسم لم يجر على لسان راشد اعتباطاً، بل هو عتية مقصودة للذات الأسطوريّة للمرأة التي يتحدّث عنها، وهي المخلوقة من الماء، فاسم مانا يمكن أن يووّل على (ماء+نا)، ثمّ أختصرت هذه البنية لفظياً في (ما+نا)، ودمجت في كلمة واحدة، فأصبحت مانا، إذن فالبنية الحقيقة للاسم هي ماؤنا، ولا عجب في ذلك، فهذه المرأة هي امرأة الجميع؛ لأنّها المرأة الكونيّة، وحلم كلّ الرجال، كما هي أصل الوجود؛ فهي الماء الذي تُخلّق منه الحياة، ولذلك فاسم مانا هو عتية الدخول إلى عالم المرأة الأسطوريّة المخلوقة من الماء.

و"مانا" ليست المرأة الحبيبة فقط، بل هي المرأة الكونيّة التي هي ابتداءً أم قبل أن تكون حبيبة، فالأم هي البداية في الكون، ثم تكون الذات المنبثقة عنها، ثم تأتي الحبيبة المفترضة فكرة أو حقيقة، لاسيما أنّ الشاعر يجاهر دائماً باقتقاده لحنان الأم، ويتوجع صراحة من حرمانه من هذا الشّعور اللذيذ^(٣) "فاسم مانا، ليس بعيداً عن لفظ ماما، وإن كان يخجل الشاعر أن يقول ماما بصوت عالٍ، فإنّه يتوارى خلف اسم مانا، ليصرخ في أعماقه قائلاً: ماما.

(١) هذا يذكرنا بيوربيديسي زوجة أورفيوس، التي داست على أفعى، فماتت بلدغتها السامة. سُح لها بالعودة إلى الحياة، ومغادرة العالم السفلي شريطة إلا ينظر أورفيوس إليها في طريق عودته، غير أنه لم يستطع ذلك بعد أن شوقه سماع خطواتها إلى رويّتها، فبقيت في العالم السفلي إلى الأبد.

(٢) كوهن، ١٩٨٦، ص ١٩٤.

(٣) انظر تجربة الشاعر مع أمّه في سيرته الذاتية في (عيسى، ٢٠١٠، ص ١٣٤-١٨٠).

وهذا الاسم يتسرّب إلى نساء راشد في دواوينه الأخرى، ففي ديوان "حفيد الجن" على سبيل المثال نجد صورة المرأة الأسطورة تتكرّر في قصيدة "ميسا"، واسم (ميسا) ليس ببعيد عن مانا، والإلحاح على أن يبدأ اسم الأنثى بحرف ميم، وأن ينتهي بالألف، وأن يكون مكوناً من أقل عدد ممكن من الحروف، يقودنا مباشرة إلى كلمة ماء التي تختزل فكرة الوجود والبدائيات.

و(ميسا) تضطلع كذلك بكلّ خصائص الوجود الأسطورية، ويلتبس خلقها بالماء، فعندما خلقها الرب، أرسلها إلى أرض في موكب مائي على شكل غيم:

"الجدة ميسا خلقت"

من ريق الشمس

أنزلها الله إلى قريتنا مع

موكب غيم يحرسها^(١)

تشعب معنى الماء

للماء بُعد مقدّس في الموروث الإنسانيّ كلّهُ، فالأساطير والأديان والعلم يؤكدون جميعاً أنّ الماء هو أساس الحياة والخلق^(٢). ومعنى الماء في ديوان "ما أقلّ حبيبتني" يتشّبت بصورة إبداعية قصديّة بغية تشكيل منظومة كاملة من المعاني المترادفة أو المتضادة التي تشكل حساسية خاصة تجاه الوجود والحياة، فنجد الماء رديفاً لكثير من المعاني والدلالات التي يولدها لتدرك وفق قدرة المتلقّي على فهم أبعاد الإيحاء فيها^(٣)؛ فالماء يبعده الميتافزريقي هو بؤرة للوجود، وهو يتحوّل إلى ذات عارفة تحدّته نيابة عن الحبيبة، لتجيب عن أسئلة رجولته:

"من هنا قال لي ماؤها

كلّ مالم يقله السراب

الضّرير"^(٤)

ولأنّ الماء هو معنى البقاء والحياة والوجود والاستمرار فإنّ راشداً يرتقي بحبيته إلى مصافي الماء، ويجعلها الماء ذاته في حياته: "أحبك أنت ماء الحلم يامانا"^(٥)، ويقول في موضع آخر "أنت مائي"^(٦)، وفي موضع ثالث يجعلها كتاباً أسطورياً للماء يحيوي كلّ أسرار البحار إذ

(١) عيسى، ٢٠٠٥، ص ١٦.

(٢) عجينة، ١٩٩٤، ص ١٣٦-١٤٢.

(٣) كوهن، ١٩٨٦، ص ١٩٦-١٩٧.

(٤) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٣.

(٥) نفسه، ص ٤٢؛ انظر أساطير الماء والحياة والموت في (التوري، ١٩٨١، ص ٦٣-٦٦).

(٦) نفسه، ص ١٦١؛ انظر: طقوس الماء في (عيسى، ٢٠٢، ص ١٠١-١٠٥).

يقول: "أنت كلّ الكون عندي ياكتاب الماء ياسرّ البحار"^(١)، وللكتاب حضوره الأسطوريّ في الفكر الإنسانيّ، الذي يستمدّ قوّته من تلك المادة المكتوبة فيه، إذ كان في الغالب هو الحاضن لما خطّه القدر فيه للبشر، ومن هنا كانت له أهميته الأسطورية التي ربطته بمعيشة الناس وبأحوالهم. وكثير من الأساطير والديانات تعدّ الكتاب أوّل مخلوق في الدنيا، وتسميه اللوح المحفوظ، وتقول الأسطورة إنّ أوّل ما خطّ في اللوح المحفوظ هو الصبر على البلاء والرضى بالحكم المقدور^(٢).

ويصبح الماء والحبيبة وجهين لعملة واحدة عند راشد، ولذلك عندما يحترف عشق الماء، فإنه يغدو عاشقاً يطارد المجهول في كلّ مكان بلا خوف أو ضعف "ولأنيّ مذ عشقتُ الماء يا ملاح قلبي صرت أرتاد المجاهيل وأعتاد البحار"^(٣)، ولذلك يطالب راشد الماء بأن يكون شريكه باحتفائه بالعشق وبالعاشقين: "يليقُ بأن يحتفي الماء بالعاشقين وتبني النوارس أعشاشها دونما حذر وارتياب"^(٤)، وفي ضوء هذه العلاقة الاقترانية بين الماء والعشق نفهم مغزى قول الشاعر: "لم يعد للماء جدوى"^(٥)، فالماء هنا = العشق، والمعنى العميق لهذه الجملة هو: لم يعد للعشق جدوى، وهذه نهاية محزنة ومفجعة تقود إلى الهزيمة والخذلان، وتجعلنا نرثي لذلك العاشق الذي كان قادراً على فعل المستحيل، مثل: جلب الماء للعاشقة من الندى ومن أغادير المجرّة:

"يجلب الماء إن عطشت

من نبيذ الندى،

من غدير المجرّة

أتراني تماديت في قطف تقاحها"^(٦)

وقادراً كذلك على أن "أسمع النُبض من فؤادك موسيقى وأجرع الماء خمراً"^(٧)

والمعنى المقدّس للماء يحضر حتى في حالة غيابه، فراشد عيسى يقول في بداية ديوانه: "أعترف بأنيّ منذ نعومة أحلامي حتى كهولتها وأنا مجروح بالموسيقى، فلقد عمّدتني بها أبي لحظة مولدي"^(٨)، فالأب لم يعمّد ابنه بالماء شأن أيّ تعميد، بل عمّده بالموسيقى، واستعار قدسية الماء من ذاتها، وأضفاها على الموسيقى.

(١) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٦٥.

(٢) عجيبة، ١٩٩٤، ص ١٣٦.

(٣) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٣٠.

(٤) نفسه، ص ١٢٣.

(٥) نفسه، ص ١٦٠.

(٦) نفسه، ص ٢٣.

(٧) نفسه، ص ٨٠.

(٨) نفسه، ص ٤.

ويستحضر راشد الماء بأشكاله المتعددة من أجل تقديم باقة دلالية من المعاني، مستثمراً الظلال التاريخية والنفسيّة والاجتماعيّة والأسطوريّة لهذه الأشكال المائيّة، فيستحضر ابتداءً الطوفان الذي تجمع كلّ الأديان السماوية على وقوعه، وتجمع كذلك على أنّه عمّ الأرض جميعها، وأنّ الله نجّى منه نبيه (نوحاً) والصالحين القلة الذين اتبعوه^(١). وهذا الحدث المفصلي في تاريخ البشرية قد تسرّب إلى الأساطير القديمة كلّها، ومثلما كان الطوفان من أهم قصص الديانات السماوية، كذلك كان من أهم مرويات الأساطير التي تعزوه لأسباب عدة، وتروى فيه تفاصيل متباينة، لكنّها تلتقي جميعاً عند مأساة الغرق، ومحنة النجاة^(٢).

وراشد يستحضر الماء عندما يريد أن يجسّد به ذلك المقدار العظيم من العشق الذي يسكنه، وينبض في داخله "أخاف أن يعدل الطوفان عن قراره ويخنق اللؤلؤ المكنون في محاره"^(٣)، وكيف لا يكون العشق طوفاناً وهو قد أغرقه في اللوعة "يا أول طوفان أغرقني بمياه اللوعة"^(٤). وأخال أنّ راشداً يستخدم الطوفان للتعبير عن الحب؛ لأنّه أقوى أشكال الماء قدرة على الفتك والتغيير والتأثير، وهذا يحيلنا إلى مفهومه الخاص عن الحبّ الذي قد يتمثّل في شعره في القدرة على التغيير والتأثير، وهذا قد يكون شكل وعيه بالحبّ لاسيما "أنّ طريقة الوعي بالأشياء طريقة أصيلة وخاصة لإدراك العام"^(٥).

في حين أنّ البكاء يأتي عنده في تنوعات دلالية مغايرة؛ فهو فعل التطهير من الدّنب عندما يقول: "وحين أفتت من غيبوبتي بكيت عليه لكثرة ما تورط في الوهم"^(٦)، وفعل سمو روجي "فأسمو بروحي كلما الدمع يذرف، إليك بصير القلب عبداً وسيداً"^(٧)، وهذا الفعل التطهيري لا يتأتى من فعل التدم على الأمر فقط، بل يتأتى من رمزيّة الماء أيضاً الذي يعدّ "رمزاً للتطهير من الخطايا والأرجاس والذنس"^(٨).

وهو ذلك القوة التي تدفعنا للحياة على الرّغم من قساوتها عندنا نشفق على الآم الآخرين، وفي ذلك يقول راشد عن طفولته "حين كنت أحسّ بالجوع أشفق على دمة أمي، فأذهب إلى الجبل وأقضم الحشائش والأعشاب الطرية والجافة"^(٩)، ولذلك فقد كان دائم الابتسام وما زال؛ لأنّه يشعر بموسيقى جميلة تعزف في داخله تساعده على مواجهة واقعه دون شكوى^(١٠). وهو يتمنى أن تلقاه حبيبته بمثل دموع محبة أمّه "مثلما تلتقيني على بعد عشرين عاماً دموع المحبة

(١) ابن كثير، ١٩١٣، ص ١٠٨.

(٢) انظر تفاصيل الطوفان في (دالي، ١٩٩١، ص ٣٠-٦٠).

(٣) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٢١.

(٤) نفسه، ص ١٠٣.

(٥) كوهن، ١٩٨٦، ص ١٩٧.

(٦) نفسه، ص ٦.

(٧) نفسه، ص ١٠٩.

(٨) الشوك، ١٩٩٤، ص ١٣٩.

(٩) رابطة الكتاب الأردنيين، ١٩٨٢، ص ١٠٦.

(١٠) نفسه، ص ١٠٧.

في عين أُمي^(١) ولذلك هو منحاز بدمعته وابتسامته وفلسفته إلى الشعر صديقه الوحيد^(٢). وكثيراً ما يتشظى بين البكاء والغناء "وأنا المشطى في الغناء الباكي"^(٣) وبين الحزن والسعادة "أنت لغز المضاامين والمفردات وإيقاع لفظي ودمعة حزني السعيدة"^(٤)، وينتظر الموعد الذي سيحرره من دمعه "فكل المواعيد يوماً ستأتي وتنهزم الدمعة الساخرة"^(٥).

وراشد ينصبّ الدمع تاريخاً له قبل أن يلتقي محبوبته، فهو يؤرخ أحزانه بماء الدمع، فيقول: "من قبل أن أراك كنت غيمة بلا مطر وشمعة تقيم في رواق وهمها تحترف الدموع"^(٦)، ويقول كذلك "قبلك العمر دمع نهر قديم خانه الماء والحصى والمجرى"^(٧)، ويبحث بدأب عن عشق بلا دموع "أحبك أبحر فيك بلا عودة وبلا دمعة وبلا صيغة للعتاب"^(٨)، ليقيه من أحزانه كلها "فجئت إليك تقيني بكائي"^(٩)، وليكون تاريخاً جديداً له "أغسل دمعي بحروفك"^(١٠).

ويقيم الغيم والمطر دلالات مختلفة على الرغم من امتداد أحدهما في الآخر، فالغيم عند راشد مرتبط بذلك المجهول الذي لا يستطيع أن يفسر معناه، وهو معنى منتزع دون شك من علاقتنا البشرية مع الغيوم، فهي ترهص بالمطر، لكنها لا تفي دائماً بوعدها، وتظلّ مجهولة ملغزة. ولذلك فراشد يعلل وساوسه بتلك الغيمة التي مرت به "مر غيم ببالي وطاف فراش الوسواس في خاطر السوسنة"^(١١)، كما يرى حبيبته غيمة "و"من أنت أيتها الغيمة الباسمة؟"^(١٢)، ويصف ذاته المشتتة بالغيمة "من قبل أن أراك كنت غيمة بلا مطر"^(١٣)، ويصف أحزان قلبه بالغيوم "وغيوم قلبي أدمع التّسك"^(١٤)، ويرى حبيبته في بعض أطوارها الغامضة غيمة "مايك يا حبيبتي فاهية غائمة بلاسبب"^(١٥)، ويشهد أنه يحب في امرأته غيمة حنانها التي تظله، ولعله لا يفهمها جيداً، ولكنه يحبها "أحب فيك غيمة الحنان تقردينها على الحجر"^(١٦) فالغيمة عند راشد تقدّم تجربته الذاتية حول مفهومها، إذ تغدو رمزاً من رموز الخفاء والتخفي والتعمية. وقد يكون له

(١) نفسه، ص ١٠.

(٢) نفسه، ص ١١٤.

(٣) نفسه، ص ٣١.

(٤) نفسه، ص ١٣٨.

(٥) نفسه، ص ١٦٣.

(٦) نفسه، ص ١١٨.

(٧) نفسه، ص ٧٦.

(٨) نفسه، ص ١٢٣.

(٩) نفسه، ص ١٧٤.

(١٠) نفسه، ص ٦٣.

(١١) نفسه، ص ١٨.

(١٢) نفسه، ص ١١٢.

(١٣) نفسه، ص ١١٨.

(١٤) نفسه، ص ٣٠.

(١٥) نفسه، ص ٤٥.

(١٦) نفسه، ص ٥٦.

الحق في أن يركن إلى هذا التوظيف مادام "قانون اللغة الشعريّة يقوم على التجربة الباطنيّة"^(١)، وتجربته الدائنيّة - على ما يبدو - ترى الغيمة لغزاً وقلقاً وشكاً.

وكذلك يلتزم بالمعنى التقليدي المرتبط بالمطر، وهو معنى الخير والعطاء والبركة والنماء^(٢)، ولذلك يعدّ عشق المرأة التي يحبّ أمطاراً بستنت صحراءه "بستنت صحرائي وقد أسقيتها مطراً تنزّي من بروق صباك"^(٣)، وهو يرى حبيبه أكثر بركة من المطر ذاته الذي قد يستغني عنه مقابل وجوده معها "مادمت يامانا معي ما حاجتي لثورة البحار؟ ونزق الأمطار"^(٤)، وهو قادر بهذا الحبّ على فعل المستحيل "لذا فإني مؤهل لأن أعيد للسماء شهوة المطر وللخيول كبرياءها"^(٥).

ويتكرّر المعنى التقليديّ للندى في الديوان، فكما يرى الناس الندى أداة خير وكرم وعطاء؛ فإنّ راشد يراه بركة تشمل حبيبه "وتحممت أوراقه بنداك"^(٦)، وتطال وجهها "فوجهك يامانا الندى فوق زهرة"^(٧) كما تطال كلّ من يعشقها "فمن أنت يا أنت حتى ترقي عليّ محمّلة بالندى والصباح"^(٨).

الجنوح الزماني نحو الماء

في ديوان "ما أقلّ حبيبي" نجد الزمن يتخلّى عن ضوابطه الواقعية الصارمة المتعارف عليها عند كلّ البشر، ويجنح إلى أن يضبط نفسه بتجليات الماء، وبذلك لا ندرك الزمن في الديوان إلا بمقدار تخميننا للقيمة الافتراضيّة له المنبثقة من الدققة الشعريّة عند راشد، "فالزمن الخيطي الذي يشده الشاعر على أوتار الشعر هو زمن تاريخي له بعده الزماني"^(٩).

وهذه الدققة تحيل تجربة الزمن إلى بعد أسطوري يحيلنا إلى الزمن الذي نجده في شكل حقيقة أنثروبولوجية في جميع الحضارات القديمة، والقائم على إمكانية تكرار الزمان مع تكرار الأفعال النموذجية المحاكية لفعل مقدّس أوّل. ولا يختلف هذا الزمن عن الزمن الأوّل زمن أساطير الخليفة؛ لأنّ أساطير الخليفة تنطوي على أنّ الخلق عمل متجدّد أبداً^(١٠).

(١) كوهن، ١٩٨٦، ص ٢٠٢.

(٢) الشوك، ١٩٩٤، ص ١٣٧.

(٣) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٣٢.

(٤) نفسه، ص ٥٠.

(٥) نفسه، ص ١١٥.

(٦) نفسه، ص ٢٩.

(٧) نفسه، ص ٨٤.

(٨) نفسه، ص ١١٢.

(٩) الشنطي، ١٤٢٤، هـ، ص ٥.

(١٠) عجينة، ١٩٩٤، ص ١٩٤؛ انظر الزمن في (علي، ١٩٩٤، ص ١٦٩-١٧٨)؛ انظر الزمن الأسطوري في (م.ف، ٢٠٠٥، ص ٣٩-٤٣).

وللأسطورة فكرتها الخاصة عن الزمن، وهي فكرة تقابل الاستخدام الواقعي والفيزيائي والتاريخي، فالمثبولوجيا تعين الزمن على أنه سلسلة من الأحداث التي لا تنتهي، أي سياق زمن محدد، وإنما تقوم فكرة الزمن الأسطوري على التجسيم^(١)، فالزمن الأسطوري كما يراه (أرنست كاسرر) زمن "بيولوجي يراه البدائي سيقاً لمراحل حياتية متباينة الجوهر. فالظواهر الزمنية المتمثلة في الطبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السماوية وغيرها تعدّ دلائل على خطة خيالية مماثلة لخطة حياة الإنسان وحياة الطبيعة"^(٢).

والزمن الأسطوري زمن مطلق قابل للاستعادة والتكرار والعودة إلى البداية عبر الطقوس، إذ إن القيام بالشعائر القديمة يسمو على الزمان، ويتجاوز التاريخ. ويستعيد الزمان الأسطوري الأول^(٣) "فالزمن الأسطوري هو زمن البدايات والعود السرمدي، وهو زمن مقدس، لا يعترف بالحواجز"^(٤) ومن هنا تنشأ قدسية الزمن الأسطوري، إذ إنه يستعيد زمناً سحيقاً هو زمن البدايات الأولى، التي يعدّها أصحابها ذكريات خالدة، حاضرة دائماً، وهذا الاعتقاد يعطي لبعض الأيام والتواريخ صفة التقديس، على الرغم من أنّ تلك الأيام والتواريخ ليست مقدّسة بذاتها^(٥).

ولعلّ مراقبة حركة النجوم، وتتابع الفصول، هو أوّل من أوحى للإنسان بأسطورية الزمن وبأبديّته، وحفز الإنسان على الارتقاء إلى ذلك العالم العلوي، الذي ينظم هذه الحركات والتتابعات، ليعيش فيه، علاوة على أنه ظلّ يحنّ إلى زمن التكوين الأوّل، الذي أعطاه صفة القدسية والأسطورية، وهو بالتأكيد ليس زمن الناس الحاضر، بل هو زمن الخلق الأوّل الذي يتكرّر، وكأنّه زمن الحلم^(٦).

ويصبح الزمن المقرون بالماء زمناً مقدّساً عند راشد مادام يعبر عن حالته الشعورية والوجدانية، ولذلك نراه يؤرّخ الأحداث بالدموع، فيقول: "قسماً إنني قلت ذات دمة"^(٧)، كما أنه يجعل الدمع تاريخاً يحتوي كلّ تفاصيل حياته التي يغلب عليها الحزن والفجعة، وإلا لما كان أرخصها بالدمع "أعدني إليّ لأنك جراح قلبي وتاريخ دمعي العريق"^(٨).

والشاعر يلجأ إلى ضبط الزمن من خلال ربطه بالماء وتجلياته عبر استخدام أسلوبية الإضافة والتلّعت في غالب الأحيان، وهو "استخدام شعري من خلال الاتكاء على الانزياح الدلالي، أي في إحداث فجوة دلالية بين المضاف والمضاف إليه، أو المنعوت والنعوت غير

(١) غلوم، ١٩٩٢، ص ٢٧٩.

(٢) فراي، ١٩٨٧، ص ٣٦.

(٣) عجينة، ١٩٩٤، ص ١٩٤.

(٤) نفسه، ص ١٩٥.

(٥) خليل، ١٩٨٠، ص ٧٣.

(٦) نفسه، ص ٧٣.

(٧) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٥.

(٨) نفسه، ص ١٣٢.

المتجانس، وإذا كان التجانس مطلوباً في لغة التوصيل أو التخاطب، فإنّ اللاتجانس هو سمة مرغوب فيها في اللغة الشعريّة^(١) فنجد الصّباح مقروناً بالّتهر، والمساء مقروناً بالبحر "صباح الّتهر يامانا مساء البحر"^(٢)، كما أنّ زمن التّفكر والتأمّل مرتبط زمنياً بزمن مرور الغيم في بال الشّاعر، وهو زمنٌ غير مدرك عندنا، ولا نستطيع أن نخمّن متى كان، ولكنّه مضبوط ومدرك في نفس الشّاعر، وفي زمن تجربته الذاتيّة في الانفصال عن الحبيبة:

"مرّ شهر علينا كما لو كان

سنة

مرّ غيم ببالي وطاف

فراش الوسواس في

خاطر السّوسنة

كلُّ من شهدوا حبّنا

ذاهلون"^(٣)

والزّمن عند الشّاعر مقسوم إلى فترتين: فترة ما قبل ظهور الحبيبة، وفترة ما بعد ظهور الحبيبة، وهو يشدّد على حالة العدم والضياع التي كان يعيشها قبل أن يلتقي حبيبته، في حين يضمّر الحديث عن الفترة الثانية؛ لأنها معلومة مسبقاً، فالعاشق يجد نفسه الضائعة عندما يجد العشق والمعشوقة، ولذلك يقول: "قبلك العمر دمع نهر قديم خانه الماء والحصى والمجرى"^(٤)، ويقول كذلك: "ودونك عشتُ كما نورس ضيّعته المنافي، وخانت خطاه صخور الشّواطئ لا موجة تصطفيه لها لا فنارٌ يضيء على روحه الداهلة"^(٥)، ويؤكد هذه الفكرة عندما يقول "وقبلك ياسيد القلب كنتُ السفينة في لجة البحر تغوي مع الموج لا تجدُ البوصلة"^(٦).

(١) المجالي، ٢٠٠٤، ص ٢١٩-٢٢٠.

(٢) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٤١.

(٣) نفسه، ص ١٨.

(٤) نفسه، ص ٦٧.

(٥) نفسه، ص ١٢٢.

(٦) نفسه، ص ١٢٢.

التباس المكان بالماء

لا نستطيع أن نعثر على مكان محدد في ديوان "ما أقلّ حبيبتي"، بل المكان ملتبس إلى حدّ أسطرته، فهو مرتبط بالماء، ولا يكون إلا على تخومه ومن منشأته، وهذه لعبة دلالية ذكية من الشاعر الذي يريد أن يحيلنا إلى تجربته الشعورية الملتبسة، وأن يقطع صلاتنا مع المعطيات الواقعية التي تورطنا في البعد عن استيعاب تجربته، وهذا المكان الملتبس دائماً بالماء يكاد يكون مكاناً أسطورياً يضطلع بدور مهم في احتضان الحدث والشخصيات، وفيه يتمثل الزمن بأبعاده، ويجري وفق ميقاته. "والمكان الأصلي في المنظور الأسطوري للتكوّن القدسي، مكان مقدّس، ولكنه يفقد من قدسيته الأصلية بقدر تزمّنه خلال مسارات طويلة من التدنّس والحلال. فالمقدّس أسطورياً، ليس مقدّساً بذاته، إنّما يكتسب صفة القداسة من حدث أو من قدر معيّن"^(١).

ويختلف المكان الأسطوري عن المكان الحسيّ بتدخّل إدراك الفرد/الجماعة عاطفته/وعواطفهم في رسم المكان؛ إذ إنّ التجربة الجماعية لدى الشعوب تضيف على المكان معاني خاصة تردّ إلى عدم تجانس المكان، وإنّ كان لكلّ مكان قيمة في ذاته يستمدّها من صلته بالمقدّس أو غير المقدّس، بل له دلالة خاصة وحياتية أسطورية^(٢) ولذا فالمكان "مقسّم إلى مناطق ذات قيمة رمزية من قبيل القداسة والسعد والنحس والشقاء والنعيم، وما إليها من دلالات ذات الصلة بشبكة من العلاقات والترابطات الرمزية بين الكائنات على اختلافها"^(٣).

كما أنّ المكان المقدّس لا يعدو أن يمتلك اسماً مقدّساً، ولا تدخل قدسيته في عالم المحسوس وفي عالم الحقيقة ذات الارتباط التاريخي وذات السمات البيئية^(٤)، وإن كانت الأسطورة في الغالب لا تضع اعتباراً للمكان، وتتجاوزّه عبر بطل قادر على أن يتجاوز الزمان والمكان بقدراته الأسطورية، ويخضعها لرغبته على الأقل في الظاهر، وإن كان ابتداءً حبيساً فيهما وفق منطق الأسطورة الخاص.

وراشد المولود في مخيم عين بيت الماء/نابلس^(٥) يظلّ أسير المكان المائي في شعره في هذا الديوان، وهو يربط المكان المائي بالحبيبية، إلى درجة أنّ ذلك المكان يصبح عضواً من أعضاء جسد حبيبته، وبذلك يلتبس المكان تماماً في أذهاننا، كما تتعدّد دلالاته، فيصبح المكان والماء والحبيبية كلمات مترادفة، الواحدة فيها تحيل إلى الأخرى؛ فوجه الحبيبية ميناء يؤول إليه الشاعر "أريد أن أريح قاربي في وجهك الميناء"^(٦)، وقلبها ميناء له كذلك "قلبك مينائي وصدرك زورقي"^(٧)، وعيناها منارته التي تردّه من ضياعه إلى درب الأمان "منارة عينيك

(١) خليل، ١٩٨٠، ص ٦٨.

(٢) عجيبة، ١٩٩٤، ص ١٨٢.

(٣) نفسه، ص ١٨٢.

(٤) خورشيد وذهني، ١٩٨٠، ص ٢٣.

(٥) حمدان، ١٩٩٥، ص ٣٠٣.

(٦) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٥٣.

(٧) نفسه، ص ١٠٨.

بريقي^(١)، وصدرها بحر يطلو الرسو فيه "فودعت حزني لأرسي سفينة جرحي على صدرك البحر"^(٢)، وعشقهما يملك مرافئ أمانة للعشق حيث يسكن الحب إليها بسعادة "كلانا إذن بحر صاحبه وكلانا سفينة"^(٣)، ويقول كذلك "أنت جمره قلبي واشتعال دمي على مرافئ بحر الحب"^(٤).

فالمكان المائي هو معادلٌ موضوعي للاستقرار والأمن والخلوص إلى النهايات السعيدة، ولذلك يدعو راشد حبيبته إلى أن تؤول معه إلى هذه المصائر المكانية، فيدعوها إلى أن ترافقه إلى مرافئ العشق "أحبك لست أفكر فيما سيأتي فسيري معي إلى مرافئ لم تزره السفن"^(٥)، ويغريها بخوض هذه التجربة بقوله: "رأيت الموانئ أجمل مما أظنّ ومما يريد ندائي"^(٦)، ويعدّها بأن يخلص لها "وأبني على ضفتيك منازل قلبي"^(٧)، وهي من تسكن دمه "تعبيرين دمي مثلما الشط يشرب أحزانه المائجة"^(٨). وحين يجنح راشد إلى اليأس، فإنه يرى مكانه المائي ينهار ويتلاشى "رأيت زماني مثل لصّ يحيطني يهدّ منارات المنى"^(٩).

والمكان المائي عند راشد يتموضع في: المنارة والشط والميناء كما ورد سالفاً، كما يظهر بجلاء في البحر والنهر والتبع والبئر الذين يسندهم جميعاً إلى جغرافيات مجهولة، لا مكان لها، ولا وجود إلا في نفسه، وفي ظلال تجربته الخاصة التي غالباً ما تكون تجربة عشقية.

البحر

يرتبط البحر في الديوان بسياقات ذات علاقة بالتجربة الإنسانية والدائبة للشاعر مع البحر، ويمكن حصر هذه السياقات في:

١. الغموض: "مانا" وأنت البحر حين عبرته"^(١٠).
٢. الجمال الشديد: "ثورة البحر في خصرها"^(١١).
٣. المجهول الجميل: "فودعت حزني لأرسي سفينة جرحي على صدرك البحر"^(١٢).

(١) نفسه، ص ١٢٤.

(٢) نفسه، ص ١٢٣.

(٣) نفسه، ص ١٢٢.

(٤) نفسه، ص ١٤١.

(٥) نفسه، ص ١٧٣.

(٦) نفسه، ص ١٢٣.

(٧) نفسه، ص ١٣١.

(٨) نفسه، ص ١٣٧.

(٩) نفسه، ص ١٧٨.

(١٠) نفسه، ص ٦.

(١١) نفسه، ص ١٠.

(١٢) نفسه، ص ١٢٣.

٤. الصَّعوبية: "أعترف بأنك سيده الضَّوء وأني بدويّ من عبس وصبيّ أورتني جدّي محراث الصَّير لأحرث في الصَّخر وفي البحر"^(١).
 ٥. القوّة: "مادمت يامانا معي" ما حاجتي لثورة البحار؟"^(٢).
 ٦. المنهج والرؤية الخاصة في الحياة: "دُعيت بأني شاعرٌ متصوِّفٌ فقلت دعوا العشاق فيما يرونه وكلُّ له بحر كما شاء"^(٣).
 ٧. الفيض الروحي: "أعوم على بحر بروحك فائض"^(٤).
 ٨. السَّفر الطويل: "وعبرت البحر بحثاً عن دليل"^(٥).
 ٩. وصف الذات: "لك بحري أيها الملح"^(٦).
 ١٠. وصف الحبيبة: "ليس بين البحر والبحر عتابٌ وتصاريح سباحة فكلا البحرين في الحبّ بليغ"^(٧)، "أنت كلُّ الكون عندي يا كتاب الماء ياسر البحار"^(٨).
- والمكان المائي المتمثل في البحر يستدعي عند راشد أن يؤثته بمفردات: اللآلئ والأصداف والمحار، والموج، والسَّمكة، والثَّوارس، والسفينة، وعروس البحر، وهي جميعاً تتضامن لنتري تفاصيل التجربة الذاتية؛ فاللآلئ والأصداف والمحار ترد في مواقع التحريض على الثورة "من هنا يستردّ السِّتونو مداه واللآلئ تكسر أصدافها وتطير"^(٩)، والانعقاد من القهر "أخاف بعد نصف ساعة أخاف أن يعدل الطوفان عن قراره ويخنق اللؤلؤ المكنون في محاره"^(١٠)، والبحث عن الكامن من العشق الصامت "وأساهي غفلة الموج لأستجدي المحار"^(١١).
- في حين أنّ الموج هو قناع لفعل البحر القوي القادر على فعل كلّ الأشياء، "ماكنتُ أحسب أن يصيد شباكي أو يخطف الموج الجميل مراكبي ففتوه بين مواكب الأسماك"^(١٢)، كما هو

(١) نفسه، ص ٣٦.

(٢) نفسه، ص ٥٠.

(٣) نفسه، ص ١٠٦.

(٤) نفسه، ص ١٠٨.

(٥) نفسه، ص ١٠٨.

(٦) نفسه، ص ١٣٦.

(٧) نفسه، ص ١٢٩.

(٨) نفسه، ص ١٦٥.

(٩) (نفسه، ص ١٣)؛ وانظر عروس الماء في (ابن ذريل، ١٩٧٣، ص ٢٠-٢١).

(١٠) نفسه، ص ١٢١.

(١١) نفسه، ص ١٢٨.

(١٢) نفسه، ص ٢٧.

المكان الجمالي المفترض للعشق حيث التحرر والانعتاق "فاعشق الموج كما شئت لأني سوف ألقاك على الموج كثيراً"^(١).

ويستعير راشد السمكة لتكون نفسه أو حبيبته أو الجماعة؛ فهو يرى نفسه سمكة نزقة تعيش مأساة الضياع "أنا هنا سمكة نزقة تسبح في نهر مرتبك ضييع مجراه"^(٢)، ويراها ممثلة لعشقه "وبحرك تسبح أسماكي"^(٣)، كما يعدّ فعل حبّ المحبوبة هو أسماك تعيش في مائه "مابك لاتسبح أسماكك في نهري"^(٤)، ويجسد الجماعة على شكل أسماك "ماكنت أحسب أن يصيد شباكي أو يخطف الموج الجميل مراكبي ففتوه بين مواكب الأسماك"^(٥)، وهي أسماك قد تحفل بأشعار العشق "إنني لولالك ما أحببت طعم الملح في البحر ولا هربت للأسماك أشعاري الجديدة"^(٦)، وقد ثريب البحار من أمرها "أعترف الآن بأن طير الروح كان زائغاً عن عشته... عن أفقه وفي مدى سديمه يحترف الطيران يشكك البحار في أسماكيها"^(٧).

والتوارس أهلة الشواطئ وصديقة البحار هي - وفق رأي راشد - من يحق لها أن تسجل إعجابها بالحبيبة الجميلة "حتى التوارس إن رأتك تراقصت ومشت تزف إلى الصبح خطاك"^(٨)، وهي كذلك من تعيش مرارة البعد عن البحر إن فسرت عليه "ودونك عشت كما نورس ضيعة المنافي"^(٩)، ولذلك يتتبع راشد رحيلها وحننها في ديوانه.

أما السفينة فليست إلا ذات الشاعر وذات حبيبته اللتين تجيدان السير في بحر العشق "كلانا إذن بحر صاحبه وكلانا سفينة"^(١٠)، وإن أعاقتهما بعض العوائق أحياناً "اعذريني إن قسا البحر على المركب يوماً"^(١١).

وهذه السفينة تعان تجارب متعددة، أبرزها الحكي لجنية البحر "كنت السفينة في لجة البحر تغوي مع الموج لا تجد البوصلة، وتحكي لجنية البحر أسرارها"^(١٢) وهذا يعيدنا من جديد إلى المرأة الماء التي تتجلى في أشكال مائية مختلفة؛ فهي في مانا المرأة الماء المثال التي يرسمها

(١) نفسه، ص ١٢٩.

(٢) نفسه، ص ٥.

(٣) نفسه، ص ١٢٦.

(٤) نفسه، ص ١٠٠.

(٥) نفسه، ص ٢٧.

(٦) نفسه، ص ١٦٥.

(٧) نفسه، ص ١١٥.

(٨) نفسه، ص ٢٨.

(٩) نفسه، ص ١٢٢.

(١٠) نفسه، ص ١٣٢.

(١١) نفسه، ص ١٢٨.

(١٢) نفسه، ص ١٢٢.

راشد وفق أحلامه؛ لتكون سعادته في الحياة، أمّا المرأة الجنّية، فهي امرأة مستحيلة التحقق حتى في الأحلام، ولكنها تحمل رصيذاً كاملاً من القصص التي تُروى لها^(١).

ولعلّ راشد يختار أن يمثّل نفسه وحبّيته على شكل سفينة لما لها من رموز عميقة، فهي رمز لاستمرارية الحياة هروباً من الموت المحتوم في محنة سخط الرّب الممثل في الطوفان، وهي رمز لاحتضان تنوّع الحياة، كما هي رمز للرحيل والنّجاة والبحث عن حياة جديدة^(٢) وهذه قواسم مشتركة تربطها بالرجل والمرأة اللذين يمكن أن يكونا رموزاً للرحيل والنّجاة والبحث عن حياة جديدة في نظر الآخر.

وبناء على ذلك نستطيع القول إنّ البحر يرتبط عند الشاعر بحقل دلاليّ واحد، وهو القوة؛ أكانت ماديّة أم معنويّة، رمزيّة أم حقيقيّة؛ فالغموض والجمال والمجهول والصعوبة والفيض الروحي والسفر جميعها تتقاطع في معنى القوة، حتى أنه عندما يريد أن يصف نفسه في موقع الاعتزاز بها، فإنّه يصفها بالبحر، تماماً كما يفعل عندما يصف الحبيبة، فهو يصفها بالبحر، وأمّا عندما يهاجمه الضّعف، فإنّه يصف نفسه بالسّمكة أو بالسّفينة التي تعيش في هذا البحر القوي، وتعاين تجاربه.

النّهر

يربط راشد الأشياء المجهولة بالنّهر؛ فالنّهر عنده يرتبط بتلك السيرورة والدأب والحركة التي تُظهر الوضوح، وتُخفي في باطنها الأسرار والأسباب والحقائق، وعندما يفشل راشد في فهم تعقيدات الحياة يسمّيها نهراً "أنا هنا سمكة نزقة تسبح في نهر مرتبك ضيّع مجراه"^(٣)، وعندما يريد أن يتحدّث عن لغة مغلقة على الفهم يسمّيها لغة النّهر "كان ماكان من لغة النّهر عند المصب"^(٤)، وعندما يريد أن يصف لنا صوت حبيبتّه المزيج من أشياء مجهولة يسمّيها صوتاً نهرياً "صوتك النهري يغسل انفعالك المهيب"^(٥)، وعندما يريد أن يصف طباعه التي لا نعرفها يسمّيها طباع النّهر "لكنتي لا أتخلّى عن طبع النّهر"^(٦)، وعندما يريد أن يخلص إلى الحقيقة فلا بدّ أن يكون ذلك عبر مكان أسطوريّ مجهول هو نهر الرّؤيا "ومشينا في لهف الأطفال إلى نهر الرّؤيا"^(٧)، وعندما يريد أن يصف حالة حبه ينعتها بالنّهر "كيف حين يلتقي النّهران يكون أول

(١) جنّية البحر أو حورية البحر هي امرأة نصفها السّفلي على شكل سمكة، والأقوام السّلافية كانت تعتقد أنّ الفتاة التي تغرق في الماء تصبح حورية ماء، وكانت الآلهة الكنعانيّة أشيرة على شكل حورية ماء. انظر في (الشوك، ١٩٩٤، ص ١٣٤-١٣٧).

(٢) عجيبة، ١٩٩٤، ص ١٠٥-١٠٩.

(٣) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٥.

(٤) نفسه، ص ١٢٠.

(٥) نفسه، ص ١٢٠.

(٦) نفسه، ص ١٥٩.

(٧) نفسه، ص ١٦٢.

اللقاء آخر الوداع"^(١)، وعندما يريد أن يصف حبيبته يصفها بالنهر "وماكنت إلا النهر يغسل لوعتي"^(٢).

إذن فالنهر عند الشاعر هو المعنى المرادف للغموض الذي يقوده دائماً إلى حالة نفسية واحدة، وهي القلق الذي ينقله إلينا في شعره، ويقودنا دائماً إلى تلك الحيرة التي يعيشها تجاه اللغة التي لا يفهمها، أعني لغة النهر، والطباع التي تنهكه، أعني طباعه، والأماكن الأسطورية التي لا وجود لها، وهي نهر الرّوياً.

البئر والتبع

يتناوب البئر والتبع على تأدية وظيفة دلالية واحدة في الديوان، وهي وظيفة الإخفاء والتعمية والترميز؛ فكلاهما يأتي بمعنى المجهول، فنحن لا نعرف كيف تكون لهفة البئر للشمس "لهفة البئر للشمس لما يجيء الصّباح"^(٣)، ولا نعرف كذلك كيف يصبّ الشاعر أنبعه "وحيثما أصبّ انبعي"^(٤)، أو ماهي ينابيعه "وفجرني منابعي"^(٥)، ولا نعرف كذلك كيف يكون "كلّ الرّجال ينابيع"^(٦). ويمكن القول إنّ الشاعر يطالب الحبيبة بأن تنبع، وتعطي، وتهب، لاسيما أنّ البئر والتبع يرتبطان بالعطاء، وهو معنيٌّ بحثها على أن تعطيه الحبّ، وتبادلته التواصل. وهذه التّأويلات جميعاً غارقة في نفس راشد، وقابلة للتأويل في نفس المتلقّي. ويبدو أنّ راشد مولع بدفن المعاني في بطون الينابيع، إذ هو معتاد على أن يصف كلّ كلمة محمّلة بالدلالات بالتبع^(٧).

فالبئر والتبع يثيران في نفس الشاعر معاني الغموض والتعمية والخفاء، وهي معاني شعورية تنبثق من نفس الشاعر، وتمتدح من تجربته الخاصّة، وليس من الضّروري أن يكون لها علاقة بالمعنى المفهومي لتلك الكلمتين، وهو بذلك ينقل إلينا البعد الشعوريّ من تجربته الداتية في هذه الاستعارة منقاداً إلى مبدأ الاستعارة التي هي "انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي"^(٨).

الحضور في الغياب

عندما يحضر الماء مع اللوعة، فهو يوحى لنا بأنّه عابر غير مقيم، ولكن عندما يعلن راشد أنّ النيران قد حاكت له قمصان اللوعة "تحوك لي النيران قمصان لوعتي كأني نبات من دم

(١) نفسه، ص ١٥٣.

(٢) نفسه، ص ١٨٢.

(٣) نفسه، ص ١٢.

(٤) نفسه، ص ٤٧.

(٥) نفسه، ص ٤٨.

(٦) نفسه، ص ١٤٧.

(٧) انظر استخدام كلمة التبع في مقابلة مع (عيسى، ١٩٩٨، ص ٣٥).

(٨) كوهن، ١٩٨٦، ص ٢٥.

الجمر طالع^(١) "ندرك أنه يتحدث عن تجربة ألم رهيب، تتجاوز مجرد الزيارة العابرة، لتكون حالاً مقيماً في كل الأوقات والظروف.

ولكنه على الرغم من هذه الضدية المقصودة إلا أنه يحن إلى الماء، ويطلبه ولو على استحياء، فهو يطلب الحبيبة لئلا يظلم عطشه "حسبي أنك دالية الوقت تعرض فوق حجارة عطشي"^(٢)، ويذكر صوت الحبيبة المبلول في لحظة احتراقه "ما زلت أذكر احتفال النار والخجل، إذ كنت جاني بهمسك المبلول بالندى"^(٣)، ويذكرها بحاجته إلى قطرة مائها = حبها "وأنت هل سألت كيف رملة الصحراء ترجو قطرة لقلبها"^(٤)، وهي من "بستنت صحرائي وقد أسقيتها مطراً تنزى من بروق صباح"^(٥)، وهي من تعرف "كيف يصبح الصقيع جمرة"^(٦). ويعلن راشد صراحة أنه لا يخشى أبداً العدو في صحراء الوهم "لم يعد يقلقني أنني أرهقت خيلي وهي تعدو في صحاري الوهم من منفي لمنفي"^(٧)، ولكن المعنى العميق يقول: إنه يخشاها خشية عظيمة.

وهذه الضدية تصبح احترافاً قصدياً للعشق، عندما يضرب راشد عن الماء بعد أن أخلص له في معظم قصائد الديوان، ويحيل العشق كله إلى ضدية الماء؛ ليغير عنه بأعمق الدلالات، ولذلك يطلب من الحبيبة أن تبالغ في عشقها له حد إحراقه "أشعليني فقد عشقتك جمراً"^(٨)، ويفخر بأنه مخلص لتجربة الاحتراق "وتجولت على كل روايبك بجمري"^(٩)، وبأنه يحرق النساء بقصائده "أشعلت في شجر النساء قصائدي"^(١٠)، وهو يجعل الاحتراق خلاصة العشق الذي يرضى بأن يقدم كل التنازلات له "أحبك حتى لو حرقت سنابلي"^(١١)، ويرى أنه المتفوق في الاحتراق في نيران العشق "نيرانك من بعض حريقي"^(١٢) بل إنه يحتج على الحبيبة إن لم تحسن أن تحرقه، فالماء وحده ما عاد يلبي احتياجات هذا العشق "ما بك لا تسبح أسماكك في نهري لا يحترق رذاذك بمواقد شعري"^(١٣)، وينعى على عقدها أن تحاول أن يطفى احتراقه "فعدك فوق الصدر خصم منازع، ويحاول إطفائي"^(١٤)، وإخلاقاً لحالته الملتهبة، فهو على استعداد أن يلتقي الحبيبة

(١) عيسى، ٢٠٠٢، ص ٨١.

(٢) نفسه، ص ١٦٠.

(٣) نفسه، ص ١٥١.

(٤) نفسه، ص ١٥٣.

(٥) نفسه، ص ٣٢.

(٦) نفسه، ص ١٥٤.

(٧) نفسه، ص ١٦٠.

(٨) نفسه، ص ٧٨.

(٩) نفسه، ص ٧١.

(١٠) نفسه، ص ١٥٥.

(١١) نفسه، ص ٨٧.

(١٢) نفسه، ص ١٢٤.

(١٣) نفسه، ص ١٠٠.

(١٤) نفسه، ص ٨٥.

الحبيبة لا في جنات عدن حيث الماء، بل وفي جهنم إن استعدت الحاجة إلى ذلك "وليتنا يكون لنا لو في جهنم موعد، وقفْتُ عليكِ الحب" (١).

ويعلل راشد صراحة سبب جنوحه عن الماء إلى النار إذ يقول "أمنعُ عنك الماء لكي لا تشرق بي" (٢) وفلسفته في ذلك قوله "عطشت ولاماء يلبق بغلتي" (٣)، وهي لاشك فلسفة صوفية عميقة ترى الشيء في منعه، والحضور في الغياب (٤). إذن هو يجعل من الحبيبة أيقون عطشه "يا أيقونة عطشي" (٥)، مادامت لا تقدر على أن تكون أيقونة ارتوائه.

الخاتمة

اتجه الكثير من الشعراء العرب منذ الجاهلية حتى وقتنا الحاضر إلى استثمار الماء بتجلياته في أشعارهم لأغراض شتى، وبصور متعدّدة، وفي العصر الحديث نلمح هذا الاتجاه عند عدد من الشعراء؛ وراشد عيسى من الشعراء الذين نزعوا إلى استثمار الماء في بناء معمارهم الشعري لاسيما في ديوانه "ما أقلّ حبيبتي" الذي يُعدّ ذروة استثماره للماء وتجلياته في بناء معماره الدلالي والرمزي والأسطوري في تجربته الشعرية. ولذلك فقد أخذت هذه الدراسة على عاتقها أن تتصدى بالرصد والتحليل لهذه التجليات في هذا الديوان هدف الدراسة.

وقد جنح راشد عيسى إلى أسطورة الماء في ديوانه، مكوّناً بذلك أنساقه الخاصة وفق هذا المنظور التشكيلي الشعري الخاص؛ فجعل نساء العالم يتجمعن في امرأة أسطورية شكلها بأدواته التخيلية واللغوية، فكانت امرأة فوق العادة، فهي تنظم كلّ خوارق النساء، وتستحضر آمال الرجال في امرأة واحدة، وتكمل دورة الحياة الأزلية التي لا تكون أبداً إلا بها. وقد استفاد راشد من أساطير التكوين والخلق والأنوثة والجمال والعشق ليرسم صورة امرأته المفترضة "مانا" المخلوقة ابتداءً من الماء.

ويتشعب معنى الماء في الديوان ليصبح رديفاً لكلّ موجود ولكلّ مفقود عند الشاعر؛ فهو البداية والنهاية، والحقيقة والوهم، ولذلك نجده يقرن كلّ تجاربه النفسية والعشقية والمعرفية والزمنية والجسدية به، بل ويؤرّخها بالماء بعد أن يجرد الزمن والمكان والبشر من محدداتهم الطبيعية، ويكسبهم ملامح أسطورية خارقة بفعل تماسهم معه؛ فالمرأة تغدو أسطورية؛ لمعاينتها تجارب الماء، فضلاً عن أنها مخلوقة منه، والمكان يضبط ويحدّد ويبني علاقاته الداخلية والخارجية مع محيطه ضمن أنساق مكان الماء، مثل البحر والنهر والتبع والمنارة. والزمن في ديوانه مرتبط بالماء، ولأجله وبه يُضبط، فلا زمن في ديوانه إلا مؤرخاً بالماء = الدمع، ولا وصف لحالته الشعورية والإدراكية والسلوكية إلا عبر ربط ذلك بالماء.

(١) نفسه، ص ١٨٨.

(٢) نفسه، ص ١٠١.

(٣) نفسه، ص ١٧٦.

(٤) انظر فلسفة الغياب عند راشد في لقاء مع (عيسى، ٢٠٠٦، ص ١٥).

(٥) عيسى، ٢٠٠٢، ص ١٠٢.

ويتكئ راشد في ديوانه على فلسفته الصوفية التي قد ترى الحضور في الغياب الذي يوسط الماء في غيابه بقدر ما يعظمه في حالة وجوده، ولذلك يستدعي الحرمان مقروناً دائماً بغياب الماء؛ ليعلن بصراحة حاجته إلى أن يتجاوز مرحلة الحرمان؛ ليدخل في تجربة الإشباع التي ينشدها.

المصادر والمراجع باللغة العربية والأجنبية

- القرآن الكريم.
- أنس الوجود، ثناء. (٢٠٠٠). رمز الماء في الأدب الجاهلي. ط١. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة. مصر.
- البابطين، عبد العزيز البابطين. وآخرون. (١٩٩٥). معجم البابطين للشعراء المعاصرين. ط١. المجلد الثاني مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين. الكويت.
- البحتري، أبو عبادة الوليد بن عبيد الطائي. (١٩٦٣). ت٢٨٤هـ. الديوان الشعري. تحقيق حسن كامل الصيرفي. ط١ طبعة دار المعارف. القاهرة. مصر.
- البصيص، حاتم حسين. (٢٠٠٥). "دلالة الماء في الشعر الجاهلي". رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة حلب. حلب.
- جميعان، محمد سلام. (٢٠٠٨). غيم وتراب. مكاشفات في الشعر الأردني الحديث. ط١. دار ورد للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.
- الحاوي، إيليا. (١٩٦٨). شرح ديوان الأخطل التغلبي. ط١. بيروت. لبنان.
- حرب، طلال. (١٩٩٩). معجم أعلام الأساطير والخرافات في المعتقدات القديمة. ط١. دار الكتب العلمية. بيروت. لبنان.
- حمدان، يوسف. (١٩٩٥). أدباء أردنيون كتبوا للأطفال. ط١. دار الينابيع. عمان. الأردن.
- خضر، ضياء. (٢٠٠١). المرأة والكلمة. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.
- خليفة، إبراهيم. (١٩٨٦). "رمز الماء في الأدب الجاهلي". أطروحة دكتوراة غير منشورة. جامعة عين شمس. القاهرة.
- خليل، خالدة. (٢٠٠٨). "المرأة متحوّلة من الطرف إلى المركز". صحيفة الزمان. لندن. العدد ٢٧-٣-٢٠٠٨. ٥.

- خليل، خليل أحمد. (١٩٨٠). مضمون الأسطورة في الفكر العربي. ط٢. دار الطليعة. بيروت.
- خورشيد، فاروق. وذهني، محمود. (١٩٨٠). فن كتابة السيرة الشعبية. ط٢. منشورات اقرأ. بيروت.
- الخوري، لطفي. (١٩٩٠). معجم الأساطير. ط١. ج١+ج٢. دار الشؤون الثقافية. بغداد. العراق.
- درويش، محمود. (٢٠٠٤). أحد عشر كوكباً. ط٤. دار توبقال. المغرب.
- الديك، إحسان خضر. (١٩٨٢). "الماء في الشعر الجاهلي". رسالة ماجستير غير منشورة. جامعة عين شمس. مصر.
- ابن ذريل، عدنان. (١٩٧٣). التفسير الجدلي للأسطورة. ط١. دمشق.
- ذي الرمة، غيلان بن عقبة. (١٩٧٣). ت ١١٧ هـ. الديوان الشعري. تحقيق الدكتور عبد القدوس أبو صالح. ط١. ج٢. دمشق. سوريا.
- رابطة الكتاب الأردنيين. (٢٠٠٣). عروش الروح. شهادات إبداعية. ط١. وزارة الثقافة. عمان. الأردن.
- زيتوني، عبد الغني أحمد. (٢٠٠٢). الإنسان في الشعر الجاهلي. ط١. مركز زايد للتراث والتاريخ. العين. الإمارات العربية المتحدة.
- أبو زيد، علي. (١٩٨٩). شعراء تغلب في الجاهلية. أخبارهم وأشعارهم. ط١. جزء ٢. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.
- ابن زيدون، أبو الوليد أحمد بن عبد الله بن أحمد بن غالب. (١٩٥٧). ت ٤٦٣ هـ. الديوان الشعري. تحقيق علي عبد العظيم. ط١. مكتبة النهضة. مصر.
- السواح، فراس. (١٩٨٥). لغز عشتر الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. ط١. سومر للدراسات والنشر. نيقوسيا. قبرص.
- بن شداد، عنتر. (١٩٨٥). الديوان الشعري. ط١. تحقيق كرم البستاني. دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر. بيروت.
- الشنطي، محمد بن صالح. (١٤٢٤ هـ). "استشراف الرؤية الشعرية للدكتور راشد عيسى". جريدة الرياض. حائل. الرياض. العدد ١٢٩٦٩. ٥.
- شنوت، نور صاحب. (٢٠٠٨). موسوعة الأساطير والقصص. ط١. دار دجلة. عمان. الأردن.

- الشوك، علي. (١٩٩٤). جولة في أقاليم اللغة والأسطورة. ط١. دار المدى للثقافة والنشر. دمشق. سوريا.
- صدوق، راضي. (٢٠٠٠). شعراء فلسطين في القرن العشرين. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.
- الطائي، حاتم. (١٩٩٠). ديوان شعره وأخباره. صنعة: يحيى بن مدرك الطائي. رواية هشام بن محمد الكلبي. دراسة وتحقيق: عادل سليمان جمال. ط٢. مكتبة الخانجي. القاهرة.
- العناني، زياد. (٢٠٠١). "إثراء التجربة الأدبية والفنية وانفتاح على فضاءات الإبداع دون قيود". صحيفة الرأي. عمان. الأردن. عدد يوم ١٦/٣/٢٠٠١. ٦.
- عيسى، راشد. (٢٠٠٣). "أحبّ مزاج الصّيف وطقس الصّحراء وأخاف من المدن". صحيفة اللواء. عمان. عدد يوم ١١/٦/٢٠٠٣. ص٣٢.
- عيسى، راشد. (٢٠٠٦). أراني أتدرب خارج ذاتي بالشعر على حياة لا تكفي. صحيفة الدستور. عمان. العدد ١٥١٩٣. ١٥.
- عيسى، راشد. (١٩٨٨). امرأة فوق حدود المعقول. ط١. دون دار نشر.
- عيسى، راشد. (١٩٩٢). بكائية قمر الشتاء. ط١. دار القلم والكتاب. الرياض. السعودية.
- عيسى، راشد. (٢٠٠٥). حفيد الجنّ. ط١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق. سوريا.
- عيسى، راشد. (٢٠٠٦). الخطاب الصوّفي في الشعر المعاصر. ط١. وزارة الثقافة الأردنية. عمان. الأردن.
- عيسى، راشد. (١٩٩٨). "الشاعر كائن بريّ من سلالة الثمر الوديعه". صحيفة الزّمان لندن. العدد ١٧٧. ٣٥.
- عيسى، راشد. (١٩٨٤). شهادات حبّ. ط١. دون دار نشر.
- عيسى، راشد. (٢٠٠٢). ما أقلّ حبيبتني. ط١. بدعم من وزارة الثقافة. عمان. الأردن.
- عيسى، راشد. (٢٠١٠). مفتاح الباب المخلوع. ط١. أزمنة للنشر. عمان. الأردن.
- عيسى، راشد. (١٩٩٧). وعليه أوقع. ط١. منشورات وزارة الثقافة. الأردن.
- عيسى، راشد. (٢٠٠٨). يرقات. ط١. أزمنة للنشر والتوزيع. عمان. الأردن.
- الفاعوري، عوني. (٢٠٠٦). "دلالات الأزهار في ديوان "ما أقلّ حبيبتني" للشاعر راشد عيسى". مجلة جامعة دمشق. ٢٢ (٤+٣). دمشق. ١٧٥.

- غلوم، إبراهيم عبد الله. (١٩٩٢). "التوظيف الأسطوري في تجربة القصة القصيرة في الإمارات العربية المتحدة". مجلة فصول. ١١(١). ٢٧٩.
- القاسم، سميح. (٢٠٠٥). ملك أتلانتس وسريبات أخرى. ط١. دار العربية للعلوم. بيروت. لبنان.
- قباني، نزار. (٢٠٠١). الأعمال الكاملة. ط٥. منشورات نزار قباني. بيروت. لبنان.
- كامل، مجدي. (٢٠٠٣). أشهر الأساطير في التاريخ. ط١. دار الكتاب العربي. دمشق والقاهرة.
- ابن كثير، أبو الفداء إسماعيل. (١٩١٣). ت ٧٧٤هـ. قصص الأنبياء. ط١. دار الفكر. بيروت. لبنان.
- أبو لين، زياد. (١٩٩٩). حوارات مع أدباء من فلسطين والأردن. ط١. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. لبنان.
- أبو لين، زياد. (٢٠٠٥). رؤى نقدية في الشعر. ط١. أمانة عمان الكبرى. عمان. الأردن.
- المتنبي، أبو الطيب أحمد بن الحسين. (١٩٤٤). ت ٣٤هـ. الديوان الشعري. تحقيق عبد الوهاب عزام. ط١. منشورات لجنة التأليف والترجمة. القاهرة. مصر.
- المجالي، طارق. (٢٠٠٤). "التشكيل الإيقاعي وأثره في الدلالة في ديوان "وعلية أوقع" لراشد عيسى". مجلة مؤتة للبحوث والدراسات. ١٩(٨). مؤتة الأردن. ٢١٩-٢٢٠.
- المشايخ، محمد. (١٩٨٩). الأدب والأدباء والكتاب المعاصرون. ط١. مطابع الدستور. عمان. الأردن.
- موسى، أمال. (٢٠٠٤). "دراسة في مجموعة زلة أخرى للحكمة جريس سماوي". مجلة نزوى. عُمان. ٤٩(٥٥). ٥٩.
- نعيمة، ميخائيل. (١٩٥٩). همس الجنون. ط١. دار صادر. بيروت.
- الثوري، قيس. (١٩٨١). الأساطير وعلم الأجناس. ط١. دار الكتب للطباعة والنشر. بغداد.
- أبو الهيجاء، عمر. (٢٠٠٠). "لقاء مع راشد عيسى بعنوان: لست مشغولاً بضوئي انشغالي بزيت سراجي". صحيفة الدستور. عمان. الأردن. عدد يوم ٢٧/١/٢٠٠٠. ٦.

المتريجة إلى العربية

- دالي، ستيفاني. (١٩٩١). أساطير من بلاد ما بين النهرين. ترجمة نجوى نصر. ط١. دار جامعة أكسفورد. أكسفورد. بريطانيا.

- غيربر، هـ.أ. (١٩٧٦). أساطير الإغريق والرومان. ترجمة حسني فريز. ط١. دائرة الثقافة والفنون. عمان. الأردن.
- فراي، نورثروب. وآخرون. (١٩٨٧). الأسطورة والرمز. دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً. ترجمة حنا عبود. ط١. دار المعارف. حمص. سوريا.
- كوهن، جان. (١٩٨٦). بنية اللغة الشعرية. ترجمة محمد الولي ومحمد العمري. ط١. دار توبقال للنشر. المغرب.
- لوركر، مانفرد. (٢٠٠٠). معجم المعبودات والرموز القديمة في مصر القديمة. ترجمة صلاح الدين رمضان. ط١. مكتبة مدبولي. القاهرة. مصر.
- م.ف، ألبديل. (٢٠٠٥). سحر الأساطير. دراسة في الأسطورة والتاريخ والحياة. ترجمة حسّان ميخائيل إسحاق. ط١. منشورات دار علاء الدين. دمشق. سوريا.