الصورة المكانية المفردة والمركبة

في شعر إبراهيم الكوفحي

الأستاذ الدكتور منتهى طه الحراحشة الباحث: حمزة جعفر العرود

mntaha@aabu.edu eroodhanzeh@gmail.com

تاريخ استلام البحث : ٢٦/ ٣/ ٢٠٢٤

تاريخ قبول البحث : ٢٢/ ٤/ ٢٠٢٤

الخلاصة :

يسعى هذا البحث إلى دراسة وتحليل (الصورة المكانية المفردة والمركبة في شعر الشاعر الأردني إبراهيم الكوفحي)، في ضوءالمنهج الوصفي الاستقرائي؛ للبحث في طبيعة البناء الفني للصورة الشعرية، وكيف وظّف الشاعر الأمكنة في شعره، وجيّد الصورة المكانية المفردة والمركبة فيه.

وجاءت الأمكنة الموظفة في القصائد أمكنة محلية كإربد، وعمان، والزرقاء، والبتراء، وأمكنة عربية، كالقدس، والرياض، ومكة والمدينة، وجدة، والشام.

وخلصت الدراسة إلى بناء تصوّر نقدي متكامل عن المكان في شعر الكوفحي، من حيث الطبيعة والوظيفة والتوظيف، نابع من الأعمال الشعرية الكاملة، فكشفت هذه الدراسة أن المكان عند إبراهيم الكوفحي مكان مرتبط بالإحساس الداخلي للشاعر، وأنه مكان نفسي معقد، يقوم على امتزاج الروحي مع المادي مع الزمني من خلال الاسترجاعات الزمانية التي كانت تتثال على الشاعر في اللحظة الشعرية، فالمكان عنده أعمق من الأبعاد الهندسية المادية الواقعية، بل يتحول أحيانا لروح وقلب وإحساس.

الكلمات المفتاحية : المكان، الصورة الفنية، الصورة المكانية المفردة والمركبة، الأعمال الشعرية الكاملة، إبراهيم الكوفحي.

The Single and complex Spatial Image in the Poetry of Ibrahim Al-Kufahi

Prof. Dr. Muntaha Taha Al-Harahsheh
Researcher: Hamza Jaafar Al-Aroud

Date received: 26/3/2024
Acceptance date: 22/4/2024

Abstract:

This research seeks to study and analyze the single and complex spatial image in the poetry of the Jordanian poet Ibrahim Al-Kufahi, in light of the inductive descriptive approach. To research the nature of the artistic structure of the poetic image, and how the poet used places in his poetry, and how he created the single and compound spatial image in it. The Places Employed in the Poems were Local Places Such as Irbid, Amman, Zarqa, and Petra, and Arab places, such as Jerusalem, Riyadh, Mecca, Medina, Jeddah, and the Levant.

The Study Concluded to Build An Integrated Critical Perception of the Place in the Poetry of Al-Kofahi, in Terms of Nature, Function and Employment, Stemming From the Complete Poetic Works, this Study Revealed that the Place When Ibrahim Al-Kofahi is a Place Linked to the Inner Sense of the Poet, and That it is A Complex Psychological Place, Based On The Mixing of the Spiritual with the Material with the Temporal Through the Temporal Retrievals that were Inflicted on the Poet in the Poetic Moment, the Place Has Deeper than the Physical Geometric Dimensions Realistic, but Sometimes Turns Into a Soul, Heart And Feeling.

Keywords: place, artistic image, single and compound spatial image, complete poetic works, Ibrahim Al-Kufahi.

المقدمة:

تكمن أهمية البحث في الصورة المكانية من وجهة نظر بلاغية ولغوية، في تلمس المتلقي للعالم المكاني الذي كانت تدور فيه الشخصيات الأحداث، وهذا في السرد عموما، أما إن كان في الشعر فإن الصورة المكانية تتجلى من خلال الوظيفة الشعرية الموكلة لها، بالامتزاج مع الموسيقى والإيقاع والشعور النفسي للشاعر (صبح، ٢٠١٦، ص١٤٥).

ومن شأن الصورة المكانية في الشعر أن تنقلنا إلى العالم الشعري الذي يدور في فلكه الشاعر، فالمكان من وجهة نظر الشعرية يأخذ أبعاده النفسية من خلال المفردات التي عبرت عنه في القصيدة؛ لأن جماليات المكان في الفن تأتي من الخيال الذي تشكله اللغة، والأبعاد التصويرية التي يكتسبها منها، ومن الموقف النفسي الذي يتعامل به الأديب ويضيفه على المكان" (القرني، ٢٠١٠، ص ١٠٦).

كما أن الألفاظ والمفردات التي يستعملها الشاعر في القصيدة وطبيعة نسج الصورة البصرية والسمعية والاستعارية للمكان تجعل من المكان الفني مكانا يحاكي الواقع، ويشير إليه عبر تلك العناصر الحركية، مع استلهام إيحاءاتها الدلالية المرتبطة بها، فالألفاظ ذات الدلالة الواقعية في القصيدة تسفر عن بيان الواقع ممزوجا بشاعرية الشاعر (ناظم، ١٩٩٤، ص٢٣).

وقد تجلّت جماليات الصورة المكانية في شعر الكوفحي بصور شتى، فنجدها في الصورة المفردة، والصورة المركبة، والصورة الكلية، ولكل صورة من هذه الصور أشكال تظهر فيها، إذ تتغير الأمكنة حسب الشعور الإنساني، فهناك مكان يشعر فيه الإنسان بالراحة، وهناك مكان يسبب الكآبة بالنسبة للإنسان ولغيره، وقد يصف الأديب مكانا بوصفين مختلفين الأول له صفة إيجابية رحبة واسعة، وآخر من وجهة نظر مقابلة تجده سلبيا ضعيفا، فالمكان يعبر عن الحالة النفسية للشاعر.

مشكلة البحث:

عالج البحث الحضور الفني البلاغي للأمكنة في الشعر، فالمكان عنصر سردي في الأعمال المنثورة، وتوظيفه في الشعر مدعاة للوقوف عند هذا التوظيف، وتلمس مراميه، وظلاله التي يمكن أن يلقيها على المعنى العام للقصيدة، ورمزيته المفارقة التي قد أرادها الشاعر، فدفع المتلقي لاستلهام مكان ما بعينه، لا يقتصر على تذكر المكان، بل يرتبط أيضا بحضور جملة من المعاني التي يتصف بها هذا المكان بوصفه –بما يمتاز من بيئة جغرافية، وبشرية– معبرا عن الجماعة، وفارضا عليها جملة من الثقافات التراكمية التي حدّت حدوده الثقافية والمعرفية والتاريخية، والسياسية، وهذه صفات للأمكنة تجعل من الاستعارة أمرا ممكنا لبناء الصورة الفنية التي تقوم على الرموز والإشارات، وحضور الصفات لمجرد ذكر الأمكنة، وتوظيف هذه الصفات لإعطاء سمتا ثقافيا معرفيا محددا يهيمن على النص، وبجملة هذه الإشارات التي أشرنا إليه تتكون الشعرية التي تعد في وجه من وجهها طريقةً لبناء المعنى وغنى الصور الفنية، وعلو اللغة السيميائية الحاضرة في القصيدة.

أهداف الدراسة

تهدف هذه الدراسة إلىتفكيك الصورة المكانية من وجهة نظر بلاغية، والوقوف عند حدود الصورة المكانية وإدراك أطراف التشبيه فيها، تلمس طريقة البناء الفني للصورة المفردة والصورة المركبة.

أسئلة الدراسة

تثير طبيعة الدراسة وفكرتها المحورية عددا من الأسئلة، ستحاول الدراسة الإجابة عنها بالدرس والتحليل، من مثل:

١- ما القيمة الفلسفية والإبستمولوجية للمكان عند الكوفحي؟
٢- ماذا أضاف المكان للقصيدة؟
٣- هل المكان عنصر شكلي خارجي أم مضموني داخلي في شعر الكوفحي؟
٤- ما جماليات المكان التي وظّفها الشاعر في شعره؟ وما أثرها في إبراز الخطاب الشعري؟

حدود الدراسة

تقتصر حدود هذا البحث على درس عنصر المكان في الأعمال الكاملة للشاعر إبراهيم الكوفحي، وهي ملزمة ضمت تسع دواوين شعرية منشورة.

منهج الدراسة

يسير الباحثان في ضوء المنهج الوصفي الاستقرائي؛ لدراسة مفهوم المكان والتجربة الشعرية عند الشاعر إبراهيم الكوفحي، والوقوف على أفقار البنية التركيبية البلاغية للأمكنة في النص الشعري، وتحليل أنواع المكان وأبعاده وجمالياته في شعر الشاعر الكوفحي، وبيان مدى تأثيرها في الموضوع، بفهم كيفية استخدام الشاعر للمكان في إبراز دلالات مختلفة ومتنوعة وإظهار الصور والمشاعر منها، وعلى ضوء ذلك تقسم البحث إلى الصورة المفردة والصورة المركبة.

الدراسات السابقة

تُعدّ هذه الدراسة الأولى التي ستتناول موضوع (الصورة المكانية المفردة والمركبة في شعر الشاعر الأردني إبراهيم الكوفحي)، وبالبحث والتقصي، لم يجد الباحثان أي دراسة تناولت الصورة المكانية المفردة والمركبة في شعر الشاعر. إلا هناك عدد من الدراسات الأدبية تناولت شعر الكوفحي من دون أن تتطرق إلى موضوع الدراسة،وهذه الدراسات:

١- مناع، هاشم، ياسين مأمون، شفاء، الأوزان الشعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي، **مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية**، مجلد ٢، العدد ١٠، السودان، ٢٠٢١. تناول هذا

البحث الأوزان الشعرية وموسيقاها في شعر إبراهيم الكوفحي وأثر القافية فيه، لاسيما ما نظمه على الأوزان العربية الأصيلة المعتبرة، باستقراء الأعمال الشعرية الكاملة له، ولا تتقاطع هذه الدراسة مع بحثنا بموضوعها البحثي، أذ تناولت دراستنا الصورة المكانية في شعر إبراهيم الكوفحي.

٢- الحياري، هديل محمد، الاتجاه الإسلامي في شعر إبراهيم الكوفحي، **رسالة ماجستير**، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جرش، ٢٠٢٣. تناولت الاتجاه الإسلامي الوارد في شعر الشاعر إبراهيم الكوفحي، ولم تتقاطع هذه الدراسة مع دراستنا على مستوى الموضوع العام، إذ درست هذه الدراسة المضامين الشعرية ولم تتطرق إلى البناء الفني والرمزي والجمالي لشعر الكوفحي.

٣- سلوم، أنعام داود، سلمان، سندس فوزي، **توظيف الشخصيات الدينية في شعر إبراهيم الكوفحي**، المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والاجتماعية والعلمية، جامعة بغداد، ٢٠٢١. تناولت الدارسة توظيف الشخصيات الدينية في شعر إبراهيم الكوفحي، فقد جعلها أداة جمالية تخدم الثيمة الشعرية، وتؤدي دور في الإفصاح عن مشاعره، ولا تتقاطع هذه الدراسة مع بحثنا هذا.

المبحث الأول: الصورة المفردة

تشكل الصورة محور الدراسات البلاغية في الشعر، فالشعر بحد ذاته قائم على التصوير، يقول عبد القادر الرّباعي في كتابه (الصورة الفنية في النقد الشعري): "والصورة لا تعني عندي ذلك التركيب المفرد الذي يمثّله تشبيه أو كناية أو استعارة فقط، ولكنها تعني أيضاً ذلك البناء الواسع الذي تتحرك فيه مجموعة من الصور المفردة بعلاقاتها المتعددة حتى تُصيّره. متشابك الحلقات والأجزاء بخيوط دقيقة مضمومة إلى بعضها البعض في شكل اصطلحنا على تسميته القصيدة" (الرباعي، ٢٠٠٩، ص١-٩)، والصورة "عبارة عن العلاقة بين اللفظ والمعنى في نص أدبي، والحصيلة الناجمة عن اقترانهما" (الصغير، ١٩٨١، ص ٣٥ -٣٦)؛ لذلك وقف النقاد عند الصورة وماهيتها، ووسموها بأنها مفردة ومركبة.

فالصورة المفردة أبسط أنواع الصور الشعرية؛ لأنها قائمة بذاتها (الفلاحي، ٢٠١٣،ص١٤٠)، وهي: "التي يمكن أن تستقل استقلالا ذاتيا بكيانها وتنفرد عن غيرها من الصور التي في سياقها، ولا يعني هذا أنها لا تكون جزءا من صورة أعم وأوسع، أو من صورة تكونها صور عدة، وإنما يعني أن هذه الصورة لها من القوة في التصوير ما يجعل تأثيرها في النفس بينا إذ تلح على الخيال في استحضارها شاخصة دفعة واحدة دون زيادة أو نقصان" (فياض،٢٠٠٧، ص٣٣١). وتمتاز الصورة المفردة باستقلاليتها "إذا استوفى التصوير المعنى المطلوب كما قد تكون جزءا من تركيب بناء الصورة المركبة التي تتضمن عددا من الصور المفردة...وسواء أكانت الصورة المفردة مستقلة أم كانت جزءا من صورة مركبة فإنها مطالبة بأن تكون عضوية في التجربة الشعرية، وأن

تؤدي وظيفتها داخل التجربة الشعرية التي هي الصورة الكلية(حسين، ١٩٨٥،ص٤٨) ، إلا أنها تقوم على صورتين اثنتين لا بد منهما: الصورة الحسية، والصورة الخيالية(الربيعي، ٢٠١٧، ٤٠٦) ، ولبناء الصورة المفردة تبعا لهذا التقسيم نجدها تبنى بأساليب عديدة منها: تبادل المدركات(الأنسنة)، والوصف والتشبيه" (العنبتاوي، ٢٠١٦، ص ٩٦، ٩٧، ٩٨).

أولا: الأنسنة

الأنسنة إحدى وسائل التصوير الفني في الشعر، فهي "خاصية جمالية بارزة من خواص الأدب والفن، وتعني أن يقوم الأديب أو الفنان بنقل صفات البشر كالتفكير والكلام والحركة إلى الكائنات الأخرى، مثل الحيوانات أو الزمان أو المكان أو الجماد، إذ يقوم الشاعر من خلالها بإسقاط ما يجول في نفسه من مشاعر وأحاسيس على تلك الكائنات، لكون الأنسنة أكثر تأثيرا في المتلقي ومن ثم أكثر توصيلا لرسالة المبدع"(حمد، ٢٠١٨، ص١٢٠)، فالأسنلة بأبسط تعريفاتها تقوم على تبادل الحواس، إذ يعطي الشاعر إحساسه للمكان، ويجعله بتفاعل معه، ويستنطق الجمادات.

وقد ظهرت الأنسنة بوصفها صورة مفردة بسيطة في ديوان الكوفحي، وشكلت بؤرة جمالية داخل البيت الشعري الذي وردت فيه، فالمكان الذي يتحول إلى إنسان له مشاعر وأحاسيس، هو مكان مؤنسن لإفادة معنى بلاغي، وينقل للمتلقي الحالة الشعورية التي تنتاب الشاعر وجعلته باحثا عمَّن يشاركه أحاسيسه، فيستعمل الأمكنة وظروفها الدالة عليها، للتعبير عن حالته، ففي قصيدته (أسمى صنم) يصور المكان ساكنا وسالبا لكنه بصفات إنسان، إذ صور جهنم فاتحة فمها، وقد يكون هذا الفم لحيوان مفترس، قال الشاعر:

"**حفرة سحيقة... مرعبة.../أيُّ فمٍ/يُفتح من جهنّم!**"(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٤).

يشارك الشاعر المكان إحساسه الذي يشعر به، فجعل الحفرة مرعبة، وجعل لجهنم فما، فهو يعيد تشكيل المكان هندسيا، بجعله متحركا، خارجا عن حالته السكونية التي تعد من أهم صفاته، ليعطيه صفة الضغط والتأثير والسيطرة والجبروت، ليكمل المشهد ويختم القصيدة بقوله:

"**حدّقت كي أراهُ / كان قد هوى / في قعرها المضطرم!**"(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص ٣٤- ٣٥).

فقد تتابعت الصورة المنفردة في المقطعين السابقين، ورسمت لوحة من الأنسنة لجهنم التي بدت مرعبة مخيفة، ولها فم ولها قعر ونهاية.

إن المكان في وجدان الكوفحي محمول أدبي لوصف حالة الضعف والانكسار التي يعاني منها، فيبدأ قصيدته(وحيدا ستمضي) بالسؤال: (إلى أين تمضي؟)، فيأخذ صفة الخوف ويعطيها للطريق المخيفة التي تنتظر المسافر:

وحيـــداً ستمضـــي، والطريـــق مخوفـــةٌ وبحـــلاك وحـــش جـــائع، لـــيس يـــرأف"

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٤٤).

لقد أنسن الطريق كي يكتمل المعنى في ذهن المتلقي.ويستمر الكوفحي في تصوير الأمكنة السالبة في صور مفردة متكررة في قصائده الشعرية في الديوان، حيث يأخذ الصفات الإنسانية ويلقيها على الأمكنة.

تعد ظاهرة مشاركة المكان للإحساس الداخلي للشاعر أمرا متكررا في شعر الكوفحي، فهو يأخذ المشاعر الإنسانية ويعطيها للمكان، فالمكان عنده هو الذي يحزن، ويبكي، ويشعر بالضياع، والغربة، والخوف، والانكسار، والوحشة، والشوق، والفراق...وهو الذي يقول:

وكنّـــــا مثـــــل كفـــــين وعنقـــــودين فـــــي عـــــودِ

فمـــــاذا قـــــد جـــــرى حتـــــى رمتنـــــا البيـــــد... للبيـــــدِ؟

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٧٦).

يمارس المكان في البيتين السابقين سلطته القاهرة على الشاعر، فتتضاءل قدرة الإنسان أمام حتمية الفراق التي فرضها المكان، فالبيد وهي جمع بيداء، ترمي الشاعر وأحبابه بعيدا عن بعضهم، وتتركهم من بيداء إلى بيداء دون لقاء أو اجتماع، على الرغم من كونهما كانا سوية ومتقاربين مكانيا.ومن الصور المفردة المؤنسنة صورة(السماء) التي بدت متهكمة وساخرة من البشر الذين طغوا على بعضهم، حيث تضيق خيارات الشاعر، ويضغط الألم على روحه من ذلك، ولما يراه من ظلم الإنسان للإنسان، فتتحول الدنيا إلى سماء سوداء ماطرة مخيفة، وتتحول السماء إلى فم ناطق بالحكمة:

بـــــدا الغـــــيم أســـــود، فاستيشـــــروا لقـــــد نـــــزل المطـــــر الأخضـــــر

بكيتُ...ســـــمعت الســـــماء تهمهـــــم لـــــولا البهـــــائم لـــــم يُمطـــــروا

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٧٣).

فهو يرثي حال الناس، وتعاملهم الظالم مع بعضهم، وأنهم فقدوا رحمة الله تعالى عليهم، وأصبحت هذه الرحمة تنزل على البهائم التي تسبح الله بالفطرة ولا تعصيه، فوظف المكان للتعبير عن هذه الحالة وأعطاه لسانا ناطقا للقول والكلام.وإن كان قد استنطق السماء في الصورة السابقة فإنه هنا يجعلها مستلبة، ومنتهكة، وضحية هؤلاء البشر إذ يجعل للسماء ضرعا وحليبا يشرب منه البشر:

رأيـــتهم نشَّـــفوا ضـــرع الســـماء ومـــا رأيـــتهم أبـــدا فـــي لحظـــة شـــبعى

فـــي كـــل بنـــك لهـــم قـــارون أرصـــدة وكـــم يقولـــون: إنـــا لـــم نـــزل جـــوعى!

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٤٠).

فصورة السماء المؤنسنة والصامتة السابقة هي من باب المبالغة التي تصور مبالغة هؤلاء الناس الذين لا يشبعون، وتراهم يلهثون وراء المال والثراء الفاحش وأن الأرض لم تعد تكفيهم حتى صور الشاعر السماء أما ترضعهم ونشفوا ضرعها!.

كما أن الشاعر يشعر بالضياع أحيانا فإنه يجعل من حياته فضاء ومن نفسه نجما، ثم يعطي الحيرة التي يعاني منها للنجم، ويتركه حائرا ويعبر عنه بقوله:

والـــــنجم فـــــي الليـــــل بـــــدا حـــــائرا يبحـــــث عـــــن ضـــــوء وأنحـــــاء

مـــــاذا وراء الأفـــــق؟ كـــــم بـــــارقٍ يكشـــــف عـــــن غـــــيم وأنـــــواء

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٩٨).

يبدو أن عالم الخيال الشعري عند الشاعر متدفق بشدة لحظة الإبداع الشعري، فيجد أن النجوم قد شاركته إحساسه، هذا الإحساس الذي لم تسعه الأرض بل تحول إلى عالم النجوم الواسع الشاسع، الذي يحتوى على ملايين المجرات والعوالم التي لا يعلم اتساعها إلا الله تعالى، فالأمكنة المتوارية والبعيدة كانت ملجأ لاحتواء شعلة المشاعر المتقدة لدى الشاعر:

ســـــأقيم عنـــــد مشـــــارف القمـــــر فـــــي خيمـــــة للشـــــعر والـــــوتر

فهنـــــاك أيامي...شـــــذى ونـــــدىً تنســـــاب مثـــــل نســـــائم الزهـــــر

وهنـــــاك أحلامـــــي مجنحـــــة جوَّابـــــة فـــــي عـــــالم الطهـــــر

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص ٩٩).

إنّ الكوفحي طلب الشاعر لهذه الأمكنة ليسكن فيها نوع من أنواع اتساع الروح إلى الأفق، الأفق الذي يشكل راحة نفسية لروح الشاعر المتلاطمة والمتعبة.

ويشكل المكان بؤرة الحنين عند الشاعر، فهو يوظف الأمكنة للتعبير عن حنانه وشوقه لعمان، فالصورة المفردة المؤنسنة ترتبط بالحنين عندما ينزف الشاعر شوقا لذكرياته الجميلة:

القلـــــب منـــــذ وداع عمانـــــا فـــــي وحشـــــة، لـــــم يلـــــق ســـــلوانا

تتبـــــرج الـــــدنيا، لتخدعـــــه فيـــــرى الجنـــــان هنـــــاك... نيرانـــــا

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٩-٤٠).

يبوح الشاعر باستعمال الأمكنة عن مكنوناته، ويرى الأمكنة كلها خارج عمان كفتاة متبرجة تغريه بكل الوسائل لكنه لا يرى في هذه الأمكنة إلا النار التي تحرقه، فصفة الأنسنة التي أعطاها للدنيا وهي مكان شامل لكل الأمكنة هي صفة التبرج والإغواء لصرف نظره عن عمان لكن الشاعر يرفض ذلك ويبقى شوقه وحنينه لعمان وحدها.

فالعلاقة بينه وبين عمان علاقة محبة متبادلة، فهو يشخصها، ويؤنسنها ليجعلها ندا لمشاعره الإنسانية الجياشة، ثم يشتاق لها فيجدها تشتاق له، ويبكي على فراقها فيجدها تبكي على فراقه ليلا نهارا: **كلَّما شبَّبَ.. شبّت...فيه نيرانُ المشيبِ وبَكاهُ... ليلُ عمَّانَ من الشوقِ المذيبِ**(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص١٨٧).

كما ارتبطت الإمكان عنده بصورتها المفردة المؤنسنة في سياق الوفاء والشوق، ففي تعبيره عن شوقه للشاعر عرار يبث لواعج شوقه له، ويوظف الأمكنة مؤنسنة للتعبير عن ذلك السحر المؤثر الذي تفرضه القصيدة، فشبهه بالخمرة المؤثرة على العقول، وجعل من أم قيس وهي اسم محلّة أثرية صانعة معتقة لها، في

إلماحة خفية إلى مصدر الإلهام الذي سيطر على الشاعر عرار وهو تأثره بأم قيس وأجوائها، كما تأثر الشاعر بخمر القصيدة التي عتقتها أم قيس:

هـــات اســـقني خمـــر القصـــيدة إنـــي ظمئـــت إلـــى المزيـــد

هـــات اســـقنيها مصـــطفى تنســـاب مـــن نـــاي الخلـــود

قـــد عتقتهـــا أم قـــيس ثـــم، مـــن عهـــد عهيـــد

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٠٧).

جعل لأم قيس تأثيرا كتأثير الإنسان الذي يعمد إلى تعتيق الشراب وتخزينها وتقديمها لاحقا كي يزداد تأثيرها على الشاربين، وتأثير الأمكنة في الناس تكرر عند الشاعر في إطلاقه صرخة القدس العتيقة تستنجد العرب والرجال الأحرار:

شـــيّبتني ومـــا أزال وليـــدا صـــرخة القـــدس... أيـــن أيـــن رجـــالي!

صـــرخة..لم تـــزل تـــدوي بســـمعي وتـــدك الجبـــال فـــوق الجبـــال

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٦٩).

فقد أنسن الشاعر القدس، وجعل لها صرخة كصرخة الأم المكلومة التي ترى ضياع أبنائها أمامها، وأخذت تستنجد من ينقذها.

إن الأمكنة تصرخ كالبشر، ولا سيما عندما تنادي أبناءها، وحُماتها لنصرتها وتخليصها من أيدي اللصوص والغزاة من الأعداء الذين يحيطون بها، فالقدس تصرخ وعمان تصيح:

أتحـــداك أن تكـــون أمـــامي فـــي مجـــال الفـــداء والتضـــحيات

لـــيس عنـــدي مـــن الكـــلام كثيـــر إذ يصـــيح الأردن أيـــن حُمـــاتي؟

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٧٠).

إنّ الأمكنة تنادي وتصرخ، وتبكي أيضا، فإربد التي ودعت شيخها المحبب إلى قلبها جلست تبكي على فراقه:

تبكيـــــك إربـــــد والمســـــاجد كلهـــــا بمـــــــدامع هتانـــــــة شـــــــرقات

هـــــذا الكبيـــــر لفقـــــدكم فـــــي لوعـــــة متلهّـــــــب الأحشـــــــاء والزفـــــــرات

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٤٤٧).

يدفع الشاعر بالأمكنة كي تتحول إلى جسد وروح له مشاعر وأحاسيس ثم يجعل هذه الأمكنة متفاعلة معه في إحساسه هو، فتحزن لحزنه، وتبكي لبكائه.ولا تستمر صورة المكان المأساوي أو السوداوي أو السلبي أو المنهزم والمنكسر والمغتصب في شعر الكوفحي، إذ نجد امكنة أعطاها الشاعر صفات إيجابية، عندما تمتزج الأمكنة بالشوق والحنين إلى الوطن أو المكان الذي ألفته الروح قبل أن تفارقه، فدروب العودة سترقص كالإنسان فرحا وطربا:

(ظـــــامئٌ) والـــــدروبُ ماجـــــتْ أكفّـــــا راقصـــــاتٍ بـــــألف كـــــأسٍ دهـــــاقِ

وجِنَّـــــانُ التفـــــاحِ دومـــــاً تغنّـــــي أيـــــنَ مـــــنْ يحتســـــي لذيـــــذَ العنـــــاقِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٦٦).

يؤنسن الشاعر تلك الدروب التي في نهايتها سيصل إلى الأمكنة التي يحبها ويشتاق إليها، فدمه يرقص شوقا لتلك الأمكنة، فنزع إحساسه وألبسه للدروب، أما الجنان فلشدة جمالها فإن الداخل إليها سيغني ويفرح ويرقص، فأخذ الشاعر هذه الصفات الإنسانية وأعطاها للجنان، فهي ترقص وتغني طربا وفرحا وسرورا.

تتكرر الصورة المفردة التي تصور المكان يغني فرحا ونشوة واحبا لقاطنيه في شعر الكوفحي، فسهل حوران الذي يحفل بأهله وناسه، شارك هؤلاء القاطنين فرحهم وسرورهم، فتحول إلى إنسان مثلهم يشاركهم أفراحهم ويغني معهم:

هـــــذي مرابـــــع إربـــــد... فاســـــتمتع بجمالهـــــا المتـــــألق... المتضـــــوع

وأنعـــم بأهليهـــا فـــإن وجـــوههم كالصـــبح إذ يلقـــاك بهجـــة مطلـــعِ

غنّـــى لهـــم حـــوران أجمـــل شـــعره فتراقصـــت أشـــذاؤه فـــي المســـمعِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص١١٦).

أعطى الشاعر لسهل حوران صفة من صفات الإنسان وهي الغناء، لرغبته في مشاركة هذا السهل لأهله بالغناء والفرحة والحب.

أما الجبيهة فقد تحولت إلى فتاة حسناء ذات مفاتن تفتن الشاعر بجمالها، وتغويه للعودة إليها، والانسياب في شوارعها مع الأصدقاء والخلان الذين تركهم فيها مع أجمل الذكريات:

(أقضـــاةُ) كيـــف ربـــى الجبيهـــة، إننـــي قـــد ذبـــت مـــن شـــوقٍ.. ومـــن تحنـــان

حـــدّث بربـــك عـــن مفـــاتن حســـنها ومجـــــالس الخـــــلان والجيـــــران

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣١٣).

لقد ارتبط هذا الحي من أحياء عمان بمخيلة الشاعر؛ لكثرة أيامه الجميلة فيه مع الأصدقاء والجيران والعلاقات الاجتماعية الإيجابية فيه، لكن الصورة المفردة هنا ارتبطت بأنسنة المكان وجعله فتاة حسناء، فالشاعر يعبر عن حبه للمدينة بتشبيهها بالمرأة الجذابة الحسناء:

نزلـــتَ ريـــاض الحســـنِ فـــازدادَ حُســـنُها فطـــوبى علـــى طـــوبى لمـــنْ جئـــتَ زائِـــره

لقـــدْ لبســـتْ مـــذْ جئـــتَ أحلـــى ثيابهـــا ألســـتَ هـــزارًا رائـــعَ اللحـــنِ ســـاحرَه

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٥٧).

إنّ المدينة تحولت في مخيال الشاعر لفتاة حسناء مغرية، فهي في منظوره إنسانة لها تأثيرها عليه، ويشتاق إليها لأنه يشعر بارتباطه الروحي معها.

لقد صور الشاعرالكوفحي الأمكنة بطرق مختلفة، لكنه عندما أراد أن يعبر عن مشاعره التي تهز كيانه صورها بانها إنسان له روح، وجعلها تتفاعل معه لثقل مشاعره التي يعاني منها، فاستعملها للفرح والشوق والحنين والحب، وصورها بأنها تصرخ وتنادي وتبكي وتتزين فهو يبني عالمه الشعري بناء على لواعج مشاعره الداخلية وبدل أن يكون المكان نفسه محيطا لهذه المشاعر، يؤنسن الشاعر الأمكنة ليجعلها هي التي تعيش مشاعره التي تحيط بها من كل مكان.

ثانيا: تنافر الأمكنة وتوافقها:

لا يقصد بتنافر الأمكنة أن تكون هي متنافرة أو متوافقة، بل المقصود هنا الشاعر نفسه، وإحساسه الذي ظهر في تصويره للأمكنة، حيث يظهر المكان تارة متوافقا مع الشاعر ومع إحساسه ويظهر تارة أخرى طاردا متوحشا قاسيا، فالمكان الذي يشكل مصدر راحة للشاعر هو مكان متوافق، والمكان الذي يشكل مصدر طرد، وهاجس قلق هو مكان يتخذ منه الشاعر نفورا من نوع ما، فالمكان المتنافر هو جملة من الأحاسيس المتنافرة التي يعاني منها الشاعر.

فالجبال الراسيات التي تكون عادة مثالا للقوة والصمود تتحول في منظور الشاعر إلى مكان واهن ضعيف لا وزن له:

كـــأنيَ نـــوحٌ حـــين حـــذر ابنـــه فقـــال: ســـآوي للجبـــال الســـوامكِ

وأي جبـــال حـــين يغضـــب ربكـــم علـــيكم، ويُلقـــي أمـــره للملائـــك!

جبـــال كبيـــت العنكبـــوت تفتـــت وذابـــت فمـــا تلقـــون مـــن متماســـك

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص١٧).

تظهر الصورة المفردة التي صور فيها الشاعر الجبال بأنها بيوت العنكبوت، وقرن هذا الوهن الذي في البيوت بقدرة الله تعالى، وجبروته، فتنافر الصورة قائم بين: (الجبال//// بيت العنكبوت).

فقد تتحول الأمكنة من صورتها المعتادة إلى صورة ثانية يراها الشاعر، ويقدمها للمتلقي بعد أن يجعلها ملائمة للسياق الذي يتحدث عنه، فالبحر الذي يكون عادة مكانا للجمال والعطاء وملهم الشعراء، إذا اقترن بالضلالة يتحول إلى مكان مخيف منفر طارد:

قـــــل مـــــا تشـــــاء كمـــــا تشـــــاء فلســـــــت أصـــــــغي للهـــــــراء

أســـــفي عليـــــك... غرقـــــت فـــــي بحـــــــر الضـــــــلالة والعمـــــــاء!

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٤).

لقد بنيت صورة البحر في البيت السابق على مفارقة التناقض والتنافر، بين أن يكون مكانا جميلا للتنزه او للفائدة، إلى بحر من الضلالة، ووظف الشاعر البحر بصورة جعله فيها متوحشا جائعا، لأنه يشعر بالوحدة والغربة:

وحيـــدا ستمضـــي، والطريـــق مخوفـــة وبحـــرك وحـــش جـــائع لـــيس يـــرأف

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٤٠).

وقد تتحول الأرض داخل الصورة المتنافرة إلى أرض هرمة ميتة، لا نبات فيها فتتحول إلى صحراء قاحلة: **يقتلك العطش المستعر/هي الأرض...صحراء/ أنَّى نلفَّتَّ/ لا ماء يروي الظمأ، لا ثمر**(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٧).

فقد استعملت الأرض بصورة متنافرة لما هي عليه في الواقع في أنها معمورة بالنبات والحيوية والنشاط.

إن الصورة المكانية التي تظهر في الأبيات هي صورة ممزوجة بمخيال الشاعر وحالته الإبداعية، مما يجعل من مهمة تفسيرها أمرا يحتاج لبعد نظر، والصورة المتنافرة للمكان صورة تعبر عن المبالغة أحيانا في الفكرة المطروحة، فعندما يتحول المكان إلى مكان طارد، سيغادره الشاعر، ووظف لأجل التعبير عن هذه الفكرة باستعمال لفظة (الجنة) التي يطمح كل إنسان ان يدخلها:

ســـــــأخرج مـــــــن مـــــــدينتكم وإن قلـــــــتم هـــــــي الجنـــــــة

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٧٠).

فالجنة من الأمكنة التي يطمح كل واحد أن يدخلها، لكن الشاعر يخالف العرف العام برغبته في الخروج منها، فقد توغل في المبالغة ليعبر عن مدى رغبته في مغادرة هذه المدينة، فالمكان هنا طارد للشاعر، وأظهر نفوره منه من خلال الصورة التي قدمها مشبها المكان بالجنة لكنه لا يريد دخوله.

كما تحضر ثنائية الجنة والنار في شعر الكوفحي، فيجعل المكانين متبادلين، فنراه يهرب من الجنة ويتمنى حر النار، وينافر بين الأحاسيس ويربط ذلك بالأمكنة، ولولا تكامل الصور المفردة لتشكل كلا متناسقا لما فهمنا الصورة المكانية بكل أبعادها في شعره، ففي سياق هجائه للنصاب يقول:

ستُفضـــــحُ... أنـــــت نصّـــــابٌ وسمســـــــــــارٌ لقـــــــــــارونِ

جعلـــــــت النـــــــار فردوســـــــا بوسوســـــــــــة الشـــــــــياطينِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٧٢).

فالتنافر الحاصل في هذه الصورة التي يبين من خلالها الشاعر حال النصاب، تجعل من النار فردوسا بخداعه للضحية، فالنصاب أو المحتال يحول الحقيقة إلى وهم، والوهم إلى حقيقة، ليخدع الضحية، وليعبر الشاعر عن هذه الحقيقة يستعين بالأمكنة فيبني صورته التي تقوم على التنافر ليوضح للمتلقي تنافر صنيع النصاب والمحتال مع الواقع، فيتحول الحضن الذي هو مصدر الحنان إلى حضن محتل يودي إلى المهالك، والطود الذي هو للنجاة والفوز والغنيمة، إلى مكان يرتبط بالكثرة والمبالغة في احتوائه على الحكمة والوقار ثم يتحول فجأة إلى جهل:

إنـــــه أخـــــر الزمـــــان فطـــــوبى للألـــــــى يكفـــــــرون بالجهـــــــال

فتنـــــــة إثـــــــر فتنـــــــة يتهـــــــاوى فـــــي دياجيرهـــــا الشـــــموس العـــــوالي

ضـــــحكت للأيـــــام ضـــــحكة محتـــــال فنـــــاموا فـــــي حضـــــنها المحتـــــال

رب طـــــود مـــــن حكمـــــة ووقـــــار صـــــار فيهـــــا مـــــن أجهـــــل الجهّـــــالِ

(الكوفحي، ص٤٧، ص٢٧٣).

فالحضن الدافئ تحول إلى مكان طارد، وطود النجاة الذي يحتوي على النجاة من الغرق امتلأ بالجهل.

إن صورة التنافر التي يبنيها الشاعر تقوم على الغرائبية والدهشة، فهو يكسر المتوقع ويفاجئ المتلقي بمفارقة عجيبة للأمكنة، كأن ينظر إلى السجن على أنه سقف مفتوح وسماء واسعة: **كم تمنّى أن يراني ميّتا.../ أو خانعا/ أعلقَ الأبواب في وجهي/ وولّى قائلا: "مُت ظامئا..مت جائعا" كان ضحكي منه ضحكا لاذعا/ كان سقف السجن... مفتوحا، فضاء واسعا** (الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٤٠٤).

ولا شك أن الصورة هنا تبين مدى اتساع نظرة الشاعر التي تتجاوز الأمكنة وتفرض عليها إحساسه المنطلق إلى الأفق، فالصورة التي بناها الشاعر أنه في سجن ومحاصر ولكنه كسر جمود هذه الصورة وانحسارها بصورة أخرى هي انفتاح سقف السجن إلى الأفق الرحيب الفسيح، بل إن الجبل العالي الذي يتصف بالقوة والثبات يذوب ويتلاشى أمام إحساس الشاعر المفعم بالشاعرية، فيضف المكان على عكس ما هو عليه، فالسجن مفتوح إلى الأفق، والجبل الراسخ يذوب:

وحـــــدي أقاســـــي فـــــوق نوحيّـــــةٍ جوديّهـــــا قـــــد ذاب فـــــي المـــــاء

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٩٧).

فالهدف من بناء هذه الصورة أن يبالغ في إحساسه الذي يشعر به، ويعبّر عن حالة الضياع وشدة الغرق وقوته، فسفينة نوح لم تجد مكانا أعلى أو أقوى من الجودي كي ترسو عليه بأمر الله تعالى، لكن الشاعر ذاب جبله، ولن يجد جبلا يرسو عليه!

وبناء الصورة المتنافرة وفق مفارقة الانجذاب والابتعاد تكررت بشكل معاكس عن لفظة الجنة، بورود لفظة النار التي أصبح يتمناها العمَّاني لشدة برودة طقس عمان وقساوته:

البـــــــرد يقـــــــصّ المســـــــمارا ويُرجّـــــــــــــع آدم قخـــــــــــــارا

عمـــــانُ الخلـــــدُ ومـــــن عجـــــب يتمنـــــــــى ســـــــاكنها النـــــــارا

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٨١).

لقد وصف الشاعر عمان بأنها مكان الخلد، ثم رجع ووصفها بالبرودة الشديدة، فساكنها يتمنى النار ليتخلص من بردها، بصورة متنافرة بين طرفيها بين أن تكون جنة الخلد وبين أن تكون نارا.

وتساعد الصورة المفردة التي بنيت على التنافر أن تنقل الصورة الكلية لحالة الشاعر؛ لذلك نراه يصف الأمكنة ويصورها بصور متنافرة بما يركبه من متناقضات ليعبر عن حالته، وصورة المكان المنعكسة في داخله:

نزلـــت علـــى وادي الوفـــاء فلـــم أجـــد وفيـــا بـــه، قـــد مـــات أهلـــوه مـــن دهـــر

فعرّجـــت أبغـــي منـــزل الجـــود منـــزلا فلـــم أر غيـــر البـــوم يضـــحك للقفـــر

فقلـــت: إذا لـــي فـــي حمـــى العـــز ملجـــأ فألقيتـــه أضـــحى حمـــى الـــذل والقهـــرِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٧٨).

تبيّن الأبيات الشعرية السابقة إنّ الشاعرالكوفحي ينقل من خلال رسم المكان بصورة متناقضة إحساسه الداخلي لهذا المكان، فوادي الوفاء قد غادره أهلوه دون رجعة لأنهم ماتوا، فلما يأس من الوفاء بحث عن منزل الجود، فلم يجده أيضا، فبحث عن بيت العز، فلم يجده بل وجد الذل والهوان، إن حالة التنافر بين الأمكنة وصفاتها التي كانت معروفة بها وبين الحال الجديدة التي آلت إليه، فكلما بحث عن مكان بصفة إيجابية وجد نقيض هذه الصفة، وتشكل هذه الصور المفردة المتنافرة، صورة موسعة ومركبة في مجموعها.

يظهر للباحثين أن الصورة المفردة تجلّت بأشكال مختلفة وصور متعددة، فبالإضافة إلى العنوان الكبير(الانسنة، والتنافر) وجدنا أنها تتشعب في داخلها إلى صور متعددة فرعية تتعلق بصفات المشبه و المشبه به التي تقوم على جملة من التبادلات بين الصفات، إلا ان الشاعر في كل مرة يدخل إحساسه وشاعريته المرهفة في بناء الصورة الفنية ويعطي للأمكنة أرواحا وعقلا وصوتا ولسانا ومشاعر، وأحاسيس...ليست في النهاية إلى عالمه الداخلي، وهو عالم يحول الأمكنة من أمكنة حاضنة جامدة إلى أمكان منفتحة على التوقعات كلها، وعلى الأفق الخيالي الشاعري، فنرى المكان يصيح ويصرخ ويبكي ويشتاق ونراه مضادا لما هو عليه، فالجنة مكان طارد، والنار مكان جاذب، والسجن مفتوح إلى الأفق وفيه راحة وطمأنينة.

المبحث الثاني: الصورة المركبة

تكون الصورة الشعرية مركبة إذا تألفت من عدة صور جزئية مفردة، مكونة نسيجا واحدا؛ لذلك يكون تأثير هذه الصورة على المتلقي أكبر وأوسع في البناء الكلي للقصيدة، وقد تنفجر منها الدلالة الكلية للنص، لا سيما إذا امتدت ونمت، وللصورة المركبة أربعة أساليب في البناء والتشكل:

١- حشد الصور المفردة، وفيه تلتقي الصور المفردة التقاء متمازجا يكمل الصورة الكلية للنص.
٢- التراكم، وهو أن يحشد الصور المفردة ليعبر عن فكرة واحدة دون أن يكون ثمة انتقال من صورة إلى صورة بشكل متصل كما هو الحال في التداعي.
٣- التداعي، وهو أن ينتقل الشاعر من صورة إلى صورة ثانية إلى ثالثة بحيث تستدعي كل صورة ما تليها من صور.
٤- التوليد، وهو قريب من التداعي ويقوم على أن الصور المفردة الجزئية تتولد من بعضها لإتمام الدلالة العامة (دوسيري، ٢٠٠٤، ص٢٦٣-٢٦٧).

وقد جمع العلماء والنقاد هذه الأشكال تحت مسمى الصورة الموسعة والصورة المكثفة، وجعلوا لكل منها مفردات تدل عليها، فالصورة الموسعة تقوم على التوليد والتداعي، والصور المكثفة على حشد الصور وتراكمها (دوسيري، ٢٠٠٤، مصدر سابق، ٢٦٩).

أولا: الصورة المكثفة:

ونتلمس هذا النوع من الصور في حشد الصور المفردة، وفي التراكم، إذ يُكثر الشاعر من الصور المتتابعة ليؤكد فكرة واحدة،

- حشد الصور المفردة:

وهو أن تلتقي مجموعة من الصور الشعرية التقاء متمازجا(دوسيري،٢٠٠٤،مصدر سابق،٢٦٣)، وقد ظهرت هذه الصورة عند الشاعر في أكثر من موقع، ففي قصيدة (نجوت بنفسي) يقول الشاعر:

نجـــوت بنفســـي، إذ أبيـــتمُ وإننـــي لأبكـــي علـــيكم بالـــدموع الســـوافكِ

كـــأني نـــوح حيـــث حـــذر ابنـــه فقـــال: ســـآوي للجبـــال الســـوامك

وأي جبـــال حـــين يغضـــب ربكـــم علـــيكم، ويُلقـــي أمـــره للملائـــك؟

جبـــــال كبيـــــت العنكبـــــوت تفتـــــت وذابت...فمـــا تلقـــون مـــن متماســـكِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص١٧).

تبدأ الصورة المكثفة هنا بالإشارة إلى النجاة من الغرق أو من الخطر، ثم تتوسع هذه الصورة التي قصد بها الشاعر نفسه بداية، ليحشد لها مجموعة صور متلاحقة ومتصلة مع بعضها دلاليا ونحويا بالإشارة إلى حادثة النبي نوح وابنه، ويمكن تعداد الصور على الشكل الآتي:

- صورة الشاعر نفسه وهو ينجو بنفسه.
- صورته وهو يبكي على أحبابه وأصدقائه.
- صورة تحذيره لأحبابه لكنهم أبوا.
- صورة نوح مع ابنه.
- صورة رد الابن وهو يشير إلى جبل يعصمه.
- صورة غضب الله تعالى.
- صورة الأمر الإلهي للملائمة بالانتقام.
- صورة الجبال التي كبيت العنكبوت.
- صورة ذوبان الجبال.

إن هذه الصور المفردة التي تكونت منها الصورة المكثفة، تجعل من الصورة الشعري الكلية صورة متكاملة الأجزاء بفعل الاتصال النحوي والدلالي بين الأجزاء المكونة للصورة العامة وهي ضلال أصدقاء الشاعر كضلال ابن نوح.

وفي السياق نفسه تقريبا يرسم الشاعر صورة كلية مكثفة ثانية بمجموعة صور مفردة، فنجده يصور المسؤولين على أنهم سيطيرون من منصبهم، ويبدأ بنسج الأحداث بمجموعة صور محتشدة في المعنى نفسه وهو معنى المغادرة والتخلي عنهم في مناصبهم، وهو الأمر الذي سيترافق معه جفوة الناس، إذ يتحولون إلى منبوذين في المجتمعات ولا يكترث لهم أي أحد:

صـــدّقت... إذ هنـــأوا بالعيـــد أو كتبـــوا لـــك العـــزاء طـــويلا فـــي المجـــلات؟

وأتخمـــوك لحومـــا مـــن موائـــدهم وقـــدّموك وجيهـــا فـــي المضـــافاتِ

غـــدا تـــراهم إذا مـــا طـــار منصـــبكم مـــا بـــين لـــص... ودجـــال... وقتّـــاتِ

غـــدا يطيـــرون... كالغربـــان ناعبـــة ويتركونـــك فـــي أتـــون وآهـــاتِ

غـــدا تعـــضّ علـــى الكفـــين مـــن نـــدم ضـــيَّعت عمـــرك فـــي ليـــل الخســـاراتِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٧).

لقد بنى الشاعر صورة كلية لحال المسؤول الذي يتكاثر حوله الناس، وعندما يتقاعد عن عمله يتحولون عنه ويهملونه، وحشد لذلك جملة من الصور المكثفة والمحتشدة والتي ترتبط مع بعضها برابط نحوي ودلالي لرسم الصورة الكلية في النص وهي صورة المسؤول الذي يستغله الناس، وبعد تقاعده يُهمل:

- صورة الناس وهم يحتفلون بمن لديه سلطة أو مال أو عقار.
- صورة الناس وهم يتخمون المسؤول بالطعام والهدايا.
- صورة المسؤول وهو يغادر السلطة.
- صورة الناس وهم يذهبون عن المسؤول.
- صورة المسؤول المتندم.

لقد بدأ الشاعر صورته المكثفة بصورة مفردة(صورة الناس حول المسؤول)، ثم حشد لذلك مجموعة من الصور المتلاحقة المكثفة، وظهرت الأمكنة ضمن هذه الصور كالسوق، والحضن، والعقارات، والمضافات) وكل مكان منها شكل جزءا من صورة مفردة موظفة لبناء الصور المكثفة.

لا يمكن حصر المجالات التي تنتمي إليها الصور المكثفة في شعر الكوفحي، فهي في سياقات متعددة، فعالم الصورة الفنية عندها التي تقوم على المتشابهات عالم واسع وزاخر، مما يعطي للحظة الشعرية مداها الواسع والمهم في تلمس الصورة الكلية التي تشكل صورة متحدة تختصر رؤيا الشاعر، ومقصديته من القصيدة، ففي قصيدة(تحت شمس القضاء)، يرسم الشاعر صورة الإنسان المنغمس في الحياة:

امـــــلأ الأرض مـــــا اســـــتطعت غبـــــارا فـــــالردى فـــــي نهايـــــة المضـــــمارِ

لحظـــــة.. ثـــــم نســـــتفيق.. ســـــراعا لحســـــــاب المهـــــــيمن القهـــــــار

كلنـــــا ... كلنـــــا هنـــــاك ســـــواء تحـــــت شـــــمس القضـــــاء... دون إزار

ليـــت شـــعري... مـــاذا يكـــون جزائـــي جنـــــة الخلـــــد أم ســـــعير النـــــارِ؟

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٤٣).

تبدأ الصورة المكثفة من العنوان في هذه القصيدة(تحت شمس القضاء) في إلماحة إلى أن الإنسان يخضع لقضاء الله تعالى وقدره، ثم تتحشد الصور بعد ذلك مشكلة اللوحة الكلية للنص:

- صورة الخضوع للقضاء.
- صورة الإنسان المتجبر في الأرض.
- صورة الخلق وهم يستفيقون.
- صورة الإنسان وهو متجه إلى الحساب، وحاله.
- صورة المصير المحتوم بين الجنة والنار.

لقد وظف الشاعر لفظة (الأرض، والمضمار، وجنة الخلد، وسعير النار) ضمن صورة مكثفة، إذ ظهر كل مكان من هذه الأمكنة صورة مفردة داخل الصورة المكثفة الكاملة.

وقد تظهر الصورة المكثفة بشكل تراكمي، إذ تصطف الصور وراء بعضها، وتؤكد فكرة واحدة تقريبا، وتستقل كل صورة منها في بيت واحد ولا تمتد إلى غيره، يقول الكوفحي في قصيدته(الجنون العفيف):

ويســـــرق قـــــارون خبـــــز اليتـــــامى فتســـــــرقه الأرض وهـــــــي جحـــــــيم

ويحـــــرق نيـــــرون رومـــــا فهـــــا هـــــي رومـــــا تغنـــــي... ومـــــات الـــــزعيمُ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٩٣).

إن الأمكنة التي ظهرت في الأبيات هي جزء من صور مكثفة محملة بالدلالات، ويجمع بينها أنها تتحدث عن فكرة واحدة، وهي فناء الإنسان وذهابه على الرغم من كثرة جرائمه التي يرتكبها في حق البشر، فالأرض تنتقم من الجشع الذي يسرق وينهب ليزداد ماله ويزداد غنى، لكن مأواه في النهاية في جوف الأرض، وروما التي أحرقها نيرون دفنت نيرون وما تزال حتى يومنا الحاضر.

والشاعر إذ يدق ناقوس الخطر، ليحذر الناس من الكهوف التي قد تغيبهم ففي قصيدته (القطيع الأصم) يصور الشاعر كيف يهرب الإنسان نحو القمة العالية، ضمن مفارقة فنية تتألف من عدة صور لبناء الصورة المكثفة:

هروبـــــا إلـــــى القمـــــة العاليـــــة فلـــــــــيس وراك إلا الهاويـــــــــة

ألســـــتَ تـــــرى الـــــذئب قـــــاد الجمـــــوع بليـــــــــل، وأعيـــــــــنهم غافيـــــــــة

عليـــــك تصـــــيح بـــــأرفع صـــــوت حـــــذار كهـــــوف الـــــردى الداجيـــــة

حـــــذار... غـــــدا تؤكلـــــون، وتـــــذر الريـــــــاح... عظـــــامكم الباليـــــة

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٤٥).

فالصورة المكثفة هنا للأمكنة التي ظهرت في النص تدور حول فكرة عامة وهي تصوير حال الغافلين عن مستقبلهم أمام الذئب الذي دخل إلى القطيع وساقه باتجاه الهاوية، وتناول كل بيت من هذه الأبيات صورة مستقلة عن البيت الثاني، إلا أن الفكرة واحدة ومكررة في كل بيت تقريبا.

وربما يرسم الشاعر صورته المكثفة التراكمية من حيث انتقاء المفردات التي تدل على معان كثيرة بعد أن يتأمل المتلقي الكلام، ويركب الصور المستقلة عن بعضها بصورة كلية واحدة جامعة، يقول الكوفحي في قصيدته(في السوق):

رأيـــــــت الحـــــــذاء بأســـــــواقنا علـــــى كـــــل فترينـــــة عاليـــــة

وكـــــم مـــــن كتـــــاب علـــــى طهـــــره تقاذفـــــــــه الأرجـــــــــل الماشـــــــــية!

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٦٦).

يقارن الشاعر بين الكتاب وبين الحذاء، فيرى أن الكتب مهانة فهي تباع على الأرصفة ولا أحد يكترث لحالها، بينما تباع الأحذية على رفوف فاخرة، وهو بتوصيفه لحال المادتين السابقتين يترك للمتلقي أن يستنتج المشكلة الفكرية التي نعاني منها فلولا هذه المشكلة لكان الاهتمام بالكتاب أكثر من غيره من الأمور، فالأسواق والفترينة أمكنة شكلت محور هذه الصور الشعرية، ووردت كل صورة منها في بيت مستقل وتضافرهما معا إنما هو الصورة المكثفة الكلية.

ونرى البناء الفني ذاته للأمكنة في قصيدة(سرك في بئر):

ســـــرك فـــــي بئـــــر عميـــــق غورهـــــا فهـــــات مـــــا عنـــــدك مـــــن أســـــرار

كفى...كفـــــى كـــــل الـــــذي تقولـــــه ســـــمعته فـــــي نشـــــرة الأخبـــــار!

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٣٧).

لقد تراكمت الصور في البيتين ففي البيت الأول صور الشاعر أن السمع والصدور التي تعي الكلام تشبه البئر العميق السحيق الذي لا يكاد يخرج منه ماء لبعد قراره، بينما صور في البيت الثاني سذاجة قوله ووضوحه فهو يتحدث بحديث معروف بنشرة الأخبار التي لا تأتي بجديد وتمتاز بالتزوير والكذب أحيانا.

ولعل الصورة المكثفة التي تقوم على تراكم الرموز والتشبيهات المستقلة لتنقل أفكارا محددة، تمتاز بالتكثيف من جهة إعمال فكر المتلقي فيها ليشرحها ويكمل فراغاتها، فينقل الشاعر فلسفته حول الموت ولحظة الدفن والسؤال في القبر بهذه الصور المكثفة التي تظهر فيها الأمكنة مختصرة لكلام كثير: **غدا... يحملونك فوق الرؤوس/ فإن وصلوا حفرة القبر/ دسوك فيها/ وداسوا عليك/ وعادوا سراعا على القصر/ في لحظة يفتحون خزائن: للماس والمال والتبرِ/ كانت لديك! فماذا ترى في يديك!**(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٦٩).

لقد احتوت القصيدة على جملة من الرموز، والتشبيهات التي تحتاج للتأمل والشرح، فالأمكنة التي ظهرت فيها امتازت بالتكثيف كحفرة القبر، التي هي بداية عالم جديد مختلف عن عالم الدنيا اختلافا جذريا. وكلمة (القصر) الذي كان سكن هذا الميت قبل أن يغادره منذ لحظات، وفيه الخزائن، التي هي مكان المال، بل من أحب الأمكنة إلى قلب الإنسان في القصر.

وثمة نوع من الصور المكثفة التي تحمل معنى تراكميا يقوم على التأويلات المتعددة، مما يجعل من الصورة مكثفة ومنفتحة على الأفق، ومتعددة الفهم، يقول الكوفحي:

تبّـــت يـــدٌ أدمـــت ربـــى عمـــان وحشـــية الأظفـــار... والعـــدوان

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٦٣).

فاليد التي تدمي عمان هي يد مجهولة وغير معروفة، ونكرة، ومجرمة، وتمتاز بالوحشية، فالتكثيف في البيت مرتبط بتلك اليد المجهولة التي دمرت عمان.

لقد وظف الشاعر الأمكنة في بناء الصورة المكثفة، فجاءت عنده الصور محتشدة تارة وتراكمية تارة أخرى، وشكلت الأمكنة جزءا من هذه الصور.

ثانيا: الصورة الموسعة

ونتلمس هذا النوع من الصور في التداعي، وفي التوليد، فتتصل الصور بعضها ببعض مستمرة على طول النص في بيتين أو أكثر لتركيب صورة كلية موسعة، حيث ترتبط الصور المفردة ببعضها برابط معنوي أو نحوي أو دلالي لتشكل الكل العام من مجموع الصور.

فالتداعي في الصورة الموسعة هو أن تتداعى الصور متسعة على دلالات مختلفة لتغير المشبه به بينما يكون المشبه واحد تقريبا، وتوظف الأمكنة خلال ذلك لإضفاء سمة فنية داخل هذه الصور المتسعة، وخير ما يمثل ذلك قصيدة الكوفحي(ثلاجة الموتى):

يقـــول لـــي كيـــف ديـــواني؟ فمـــن زمـــن أهـــديتك إيـــاه، لكـــن تلـــزم الصـــمتا

ديـــوان شـــعرك ســـحقا فـــي برودتـــه وفـــي نتانتـــه ثلاجـــة المـــوتى

فتحتـــه مـــرة فـــي البيـــت واحـــدة فلـــم أطـــق بعـــدها أن أفـــتح البيتـــا

بـــل لـــم أطـــق عيشـــة فـــي الحـــي مـــن قـــرف هجرتـــه، وهجـــرت الشـــعر والزفتـــا

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص١٤٩).

بدأت الصورة الموسعة بتشبيه ديوان الشعر بالشيء البارد، ثم اتسعت الصورة وأخذت تتوالد على خط متصل: **ديوان بارد...ديوان نتن....ديوان يشبه ثلاجة الموتى.**

ثم جاء البيتان الأخيران ليؤكدا مسألة البرودة والرائحة السيئة للديوان وكأنه الزفت الأسود ذو الرائحة النتنة، في تداع متصل من الصورة الأولى وحتى آخر بيت، مستعملا الإشارة إلى الأمكنة ولا سيما (ثلاجة الموتى، والبيت، والحي).

وربما تتداعى الصور الفنية على شكل استجاعات زمانية لذكريات الأمكنة التي عاش فيها الشاعر، فالشاعر يتذكر إربد، ويبدأ صورته الفنية منها وتتداعى بعد ذلك الصور وتتسع:

سـلام علـى إربـدَ كـم أحـنُّ إلـى زهـر أيامهـا الحلـوةِ

ذكـرت ملاعـب لـي فـي الطـوال وفـي التركمـان وفـي زبـدةِ

وفـي سـفح أيـدون حتـى الصـريح ووادي أبـان إلـى الحمّـةِ

سـلام علـى سـاكنيها الكـرام مـن حـلَّ بالسـهل والربـوةِ

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٠٩).

صور الشاعر مدينة إربد في أول النص بأنها إنسان يستقبل السلام، وبدأ صورته منها لتتوسع الصورة وتشمل الأمكنة المتعددة في المدينة وضواحيها وأريافها، وكل مكان يستدعي مكانا آخر، وتتسع الصور وتتداعى الأمكنة، والتعبير عنها وكلها ترتبط بلفظة السلام التي بدأ بها الشاعر نصه.

إنّ الصورة الموسعة تمتاز أنها متوالدة في القصيدة فيكون المشبه والمشبه به بعيدين عن بعضهما أحيانا في هذا النوع من الصور، حيث يبدأ الشاعر قصيدته بصورة ثم تتوالد بعد ذلك الصور، يقول الكوفحي:

مالي الذي سويته ثم نفخت فيه من:

روحي وعقلي ودمي خلقته من عدمِ

أجل أجل خلقته من عدم

حتى غدا في العين والوجدان أسمى صنم

أعبده كل صباح ومسا لأجله وفجأة تنخسف الأرض به

لم تسمع الأذن سوى صراخه المنهزمِ(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٤).

فالقصيدة كلها تتحدث عن الدرهم، وقد وسع الشاعر التشبيهات لتشمل القصيدة كلها، حيث بدأ بالدرهم ثم توسعت الأبعاد التي ترتبط بالدرهم من أول القصيدة حتى آخرها، لقد توالدت الصورة الواحدة إلى صور عدة موسعة على طول النص:

– صورة المال والطريقة التي جاء بها.

ثم توالدت من هذه الصورة بقية النص، فقد كانت الصورة التي جعل فيها الشاعر المال مخلوقا من العدم على لسان الإنسان الجشع الذي لا يحمد الله تعالى سببا لنمو النص واتساعه.

وعادة تنتهي الصورة الموسعة بنهاية تكون متفقة مع الصورة الأولى أو البذرة التي نمى منها النص منذ البداية، فالنص السابق بدأ بتصوير حال الإنسان المنكر لنعم الله والذي ينسب المال لنفسه وعقله ورحه، ثم توسع النص، وامتدت الصورة التشبيهية والفنية، لتنتهي بالنهاية المنطقية والحتمية، وهي انخساف الأرض والانهزام والوقوع بشر أعماله**(لم تسمع الأذن/سوى صراخه المنهزمِ)**.

وتظهر هذه الفكرة التي تخص الصورة الموسعة أيضا في قول الشاعر:

مدائنٌ

تناطح السحاب بالعمران تغريك بالأضواء...

والأشكال والألوان لكنها...

غاب بلا أمانِ مزروعة بالفتك والألغام والطغيانِ

أماكنٌ ملعونةٌ

في قسوة الحديد والإسمنت والصوانِ

أرخص شيء تحت رجليها يُداسُ قيمة الإنسان!(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٥٩).

بدأ الشاعر القصيدة بتصوير المدائن وهي عالية وممتدة إلى السماء، ثم أخذت الصورة تتسع ليشبهها بالغابة التي بلا أمان، ثم اتسعت أكثر ليصفها بأنها ملعونة وقاسية، ثم عاد من جديد ليؤكد ضخامتها أمام الإنسان، فهي تدوسه تحت قدميها في لحظة تعاظمها وضخامتها التي تناطح السحاب، لقد توالدت الصور من الصورة الأولى من الابتداء بالأضواء والألوان إلى الغابة الملونة بالأشجار وأشكالها المختلفة، إلى تنوع المحتوى بالألغام

والطغيان والحديد والإسمنت والصوان، فنلحظ أن التشبيهات والوصوف تتوالد في الصورة الموسعة ومرتبطة بالصورة الأولى التي بدأ بها الشاعر نصه.

الخاتمة

تناول هذا البحث الصورة المكانية المفردة والمركبة في شعر إبراهيم الكوفحي، وتوصل البحث في خاتمته إلى أن هذه الصور المكانية قد حضرت بقوة في شعره، وشكلت ظاهرة بارزة، تستحق الدراسة، فقد ظف الشاعر صورًا مفردًة في شعره قائمة على صور عديد، مثل: الصورة الحسيّة والصورة الخيالية، جسدت رؤيته للمكان الذي صوره في شعره، وما يوحي به من دلالات نابضة بالحيوية والحركة والتحرر والتمرد والعزوف.

اتكأ الشاعر في رسم الصورة المفردة في شعرة على أساليب متنوعة، من مثل: الأنسنة والوصف والتشبيه، وشكلت هذه الأساليب بؤرة جمالية داخل البيت الشعري الذي وردت فيه، وإحساسًا نابضًا بالمكان بمنحه صفات بشرية من مثل الحركة والبكاء والتفكير والتأمل والنطق وغير ذلك.

حشد الشاعر في قصائده الشعرية صورًا مركبة من صور جزئية ومتشكلًا من نسيج واحد في شعر الشاعر،فجاءت الصور المكانية متألفة مكثّفة متراكمة وموسّعة، إذ كشفت الصورة المكثفة المتراكمة عن خضوع الشاعر وحزنه، وجسّدت دلالات عديدة، لها تأثير على القارئ عند قراءة النص، أما الصورة الموسعة للأمكنة التي قدمها الشاعر عن طريق التداعي والتوليد، فارتبطت صورها المفردة ببعضها،إذ نقل الشاعر عبرها تفاصيل الأمكنة، وأوضح جمالياتها، وحب الانتماء لها، فتغنى بالأمكنة وجعلها متفاعلة معه، فظهر المكان في شعره على أنه محرك فني لأحداث القصيدة، فجعل من ذكره للأمكنة مثالا للانتماء.

جعل الشاعر الكوفحي أمكنته خاضعة لشعوره الداخلي، وهو شعور غير ثابت، فالنفس الإنسانية متقلبة بين الفرح والسرور والانهزام والانتصار، والحب والكراهية، والاندفاع والملل، فكانت الأمكنة تظهر ضمن هذا التنافر الواضح الذي يخضع لشخصية الشاعر، وكل هذا ضمن صور مفردة، ومركبة، وموسعة ومكثفة، تمتاز بالتوالد وحشد الصور، والتداعي.

صاغ الشاعر أمكنته بصور فنية عديدة، فصوّر الأمكنة بأنها ذات روح وعقل وقلب، فأمكنته تبكي وتصرخ وتحب وتعشق وتنادي وتحن، وتتزين، وجعلها تشاركه إحساسه، وتعبر عن دفق مشاعره وعمق تجربته الشعرية، فكانت تحزن لحزنه وتفرح لفرحه، وهذه طريقة فنية في بناء الصور المكانية وتوظيفها.

لقد وظّف الشاعر الكوفحي المكان بطريقة فنية شاعرية، وأظهر جمالياته في صوره المفردة والمركبة، وصاغه ضمن إيقاعه الشعري والصوتي داخل القصيدة، وألقى عليه مشاعره فظهر وكأنه نفسية الشاعر ذاتها،

وتجربته الشعرية، وإحساسه العميق. مما جسد رؤيته عميق وشاملة في حبه للأماكن المتعددة والمتنوعة والتعلق فيها.

المراجع:

حسين، وليد عبد الله، الصورة الفنية في شعر الرصافي، **رسالة دكتوراه**، جامعة بغداد، قسم اللغة العربية، ١٩٨٥م.

حمد، عبد الله خضر، **قراءة أسلوبية في الشعر الجاهلي**، ط١، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٨م.

الحياري، هديل محمد، الاتجاه الإسلامي في شعر إبراهيم الكوفحي، **رسالة ماجستير**، قسم اللغة العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة جرش، ٢٠٢٣

الدوسري، أحمد، **أمل دنقل، شاعر على خطوط النار**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٤م.

الرّباعي، عبدالقادر، **الصورة الفنية في النقد الشعري**، ط١، دار جرير للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩م.

الربيعي، أحمد حاجم، **أساليب الخطاب في القرآن الكريم، دراسة تحليلية**، ط١، دار غيداء للتوزيع والنشر، عمان، ٢٠١٧م.

سلوم، أنعام داود، سلمان، سندس فوزي، **توظيف الشخصيات الدينية في شعر إبراهيم الكوفحي**، المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والاجتماعية والعلمية، جامعة بغداد، ٢٠٢١

الصغير، محمد حسين، **الصورة الفنية في المثل القرآني**، ط١، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨١م.

صبح، علي، **الصورة الأدبية تاريخ ونقد**، ط١، دار إحياء الكتب العربية، بيروت، ٢٠١٦م.

العنبتاوي، دلال، **بدر شاكر السياب، قراءة أخرى**، ط١، دار الآن ناشرون وموزعون، بيروت، ٢٠١٦م.

الفلاحي، أحمد علي إبراهيم، **الصورة في الشعر العربي**، ط١، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٣م.

فياض، حسن، الصورة المفردة والمركبة في سورة الواقعة، **مركز مجلة دراسات الكوفة**، الكوفة، العراق، المجلد١، العدد٦، ٢٠٠٧.

القرني، عبد الله، **شعرية المكان في أعمال القصيبي الشعرية**، منشورات نادي المدينة المنورة الأدبي الثقافي، العدد(٧٣/٧٤)، ٢٠١٠م.

الكوفحي، إبراهيم، **الأعمال الشعرية**، ط١، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠١٩م.

ناظم، حسن، **مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤م.

مناع، هاشم، ياسين مأمون، شفاء، الأوزان الشعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي، **مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية**، مجلد ٢، العدد ١٠، السودان، ٢٠٢١

Sources and references:

Husayn, Walid AabdullahAlsuwrah Alfaniyah Fi Shaer Alrasafi, **Risalat Dukturah**, Jamieat Baghdad, Qism Allughat Alearabiah, 1985.

Hamd, Eabdullah Kheder, **Qira'ah 'Uslubiah Fi Alshier Aljahili**, T1, Sharikat Dar Al'akadimiuwn Lilnashr Waltawziei, Eaman, 2018.

al-Ḥayyārī, Hadīl Muḥammad, al-Ittijāh al-Islāmī fī shi‘r Ibrāhīm al-Kūfaḥī, **Risālat mājistīr**, Qism al-lughah al-‘Arabīyah, Kullīyat al-Ādāb wa-al-‘Ulūm al-Insānīyah, Jāmi‘at Jarash, 2023

Aldawsari, 'Ahmad,**'Amal Danqul, Shaeir Ealaa Khutut Alnaari**, Ta1,Almuasasat Alearabiat Lildirasat Walnushr, Bayrut, 2004.

Alrrbaey, Eabdalqadir,**Alsuwrat Alfaniyat Fi Alnaqd Alshier**, T1, Dar Jarir Lilnashr Waltawziei, Eaman, (2009).

Alrabiei, 'Ahmad Hajim, **'Asalib Alkhitab Fi Alquran Alkarim, Dirasat Tahliliata**, T1, Dar Ghayda' Liltawzie Walnashri, Eaman, 2017.

Sallūm, In‘ām Dāwūd, Salmān, Sundus Fawzī, Tawẓīf al-shakhṣīyāt al-dīnīyah fī shi‘r Ibrāhīm al-Kūfaḥī, **al-Majallah al-‘Irāqīyah lil-Buḥūth al-Insānīyah wa-al-Ijtimā‘īyah wa-al-‘ilmīyah**, Jāmi‘at Baghdād, 2021

Alsaghir, Muhamad Husayn, **Alsuwrat Alfaniyat Fi Almathal Alqurani**, T1, Dar Alrashid Lilnashr, Baghdad, 1981.

Sabh, Ali, **Alsuwrat Al'adabiat Tarikh Wanuqdi**, Dar 'Iihya' Alkutub Alearabiati, Bayrut, Altabeat Al'uwlaa, 2016.

Alanabatawi, Dalal, **Badr Shakir Alsayab, Qira'ah 'Ukhraa**, T1, Dar Alan Nashirun Wamuazieun, Bayrut, 2016.

Alfalahi, 'Ahmad Eali 'Iibra, **Alsuwrat Fi Alshier Alarabii**, T1, Dar Ghayda' Lilnashr Waltawziei, Amman, 2013.

Fayad, Hasan, Alsuwrah Almufradah Walmurkabah Fi Surat Alwaqieati, **Markaz Majalat Dirasat Alkufat**, Almujaladi1, Aluddu6, 2007.

Alkufhi, 'Ibrahim, **Al'aemal Alshieriatu**, D.T, Jamie Huquq Altabe Walnashr Mahfuzah Lilmualaf, Al'urdun, 2022.

Alqarani, Eabdullah, **Shieriat Almakan Fi 'Aemal Alqusaybi Alshieriah**, Manshurat Nadi Almadinah Almunawarah Al'adabii Althaqafii, Aleudad (73/74), 2010.

Nazim, Hasan, **Mafahim Alshieriah**, **Dirasah Muqaranah Fi Al'usul Walmanhaj Walmafahim**, Almarkaz Althaqafi Alearabi, Bayrut, 1994.

Mannā‘, Hāshim, Yāsīn Ma’mūn, Shifā’, al-awzān al-shi‘rīyah wmwsyqāhā wa-athar al-Qāfīyah fīhā fī shi‘r al-Duktūr Ibrāhīm al-Kūfaḥī, **Majallat al-‘Ulūm al-Insānīyah wa-al-ṭabī‘īyah**, mujallad 2, al-‘adad 10, al-Sūdān, 2021