# إبراهيم الكوفحي

## دراسات نقديّة في إبداعه الشعريّ



جَمَعه وحرّره وقدّم له

**الدكتور عبّاس عبد الحليم عبّاس**

# إبراهيم الكوفحي

## دراسات نقديّة في إبداعه الشعريّ


بسم الله الرحمن الرحيم

# إبراهيم الكوفحي

## دراسات نقديّة في إبداعه الشعريّ

جَمَعه وحرّره وقدّم له

**الدكتور عبّاس عبد الحليم عبّاس**

عمان

٢٠٢٦

• إبراهيم الكوفحي: دراسات نقدية في إبداعه الشعري

• عباس عبد الحليم عباس

• الطبعة الأولى 2026

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2026/10/6545)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:

| | |
|---|---|
| عنوان الكتاب | : إبراهيم الكوفحي: دراسات نقدية في إبداعه الشعري |
| تأليف | : عباس، عباس عبد الحليم عبد اللطيف |
| بيانات النشر | : عمّان: عباس عبد الحليم عبد اللطيف عباس، ٢٠٢٦ |
| الوصف المادي | : 374 صفحة |
| رقم التصنيف | : 811.9 |
| الواصفات: | : / الشعر العربي/ النقد الأدبي/ / العصر الحديث/ / الأردن/ |
| الطبعة | : الأولى |

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

• (ردمك): ISBN 978-9923-0-3003-5

• الإخراج الفني: سمير اليوسف هاتف: 0799677569

---

• جميع الحقوق محفوظة للمؤلف. لا يُسمَح بإعادة إصدار هذا الكتاب، أو أي جزء منه، أو تخزينه في نطاق استعادة المعلومات، أو نقله بأيّ شكل من الأشكال، دون إذن خطي مسبَق من المؤلف.

• All rights reserved. No part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without prior written permission of the author.

دار الخليج للنشر والتوزيع

الأردن: عمّـــــان، العبدلي تلفاكس: 35 98 935 77 00962

daralkhalij@gmail.com daralkhalij1998 daralkhalij

تتوفر أصداراتنا على: GET IT ON Google play

**الإهداء..**

**إلى (إربد)، عروسِ الشّمال الأردنيّ**

**منبعِ الأحلام.. والإلهام**

**والذكرياتِ النديّة.**

**عبّاس**

# المقدّمة

## أولاً: إبراهيم الكوفحي: إرهاصات الوعي الأدبيّ، ومعاناة القصيدة

حين نتحدّث عن شاعرٍ تزيد تجربته الإبداعيّة عن أربعين عاماً فلا بدّ أن ندرك ابتداءً اتساعَ حجم هذه التجربة وثراءها وتنوّعها؛ لقد عرفتُ الشاعر إبراهيم الكوفحيّ في مراحل الصّبا، وعرفتُه في المرحلة الجامعية الأولى شاعراً مثقّفاً جادّا وملتزماً و«مشاكسا». كنّا ومجموعة من الأصدقاء متابعين بدقّة لآخر الأعمال الأدبية التي تصدر هنا وهناك، وكذلك للملاحق والصفحات الأدبية والثقافية لصحفنا المحلّية العريقة: كالرأي والدستور واللواء..، وغير ذلك من المجلات الأردنية والعربية، وكان إبراهيم الكوفحي يلفت انتباهنا في بعض مقالاته في الثمانينات من القرن الماضي لقراءاته ومراجعاته المدقّقة التي تكشف عن بعض السرقات الأدبية والنقدية، أو ما كان يعثرُ عليه من أشعارٍ تُعزى خطأً لهذا الشاعر الأردنيّ أو ذاك، كالذي كان نشره مثلا عمّا وجده يُنسب خطأً لشاعر الأردنّ عرار(مصطفى وهبي التلّ) مما يجده القارئ في ديوانه المحقّق«عشيّات وادي اليابس»، ممّا كان يثيرُ معاركَ ومساجلاتٍ طريفةً، ولا سيّما في مجالس الصّحب من المثقّفين والأدباء.

وهذه الفترة نفسُها من نشاط الكوفحي الثقافيّ هي فترة بدايات ظهوره الشعريّ، وذلك من خلال ما كان ينشره في الصحف والمجلّات الأردنية من نصوصٍ شعرية تكشف عن موهبةٍ إبداعية واعدة، تبشّر بولادة شاعرٍ أردنيّ كبير، وأيضاً من خلال ما كان يُحييه في رحاب جامعة اليرموك، وهو طالبٌ على مقاعد الدراسة، وخارج أسوارها، من أمسياتٍ شعرية بين الفينة والأخرى، وكثيراً ما كان يشارك في هذه الأمسيات شعراء كباراً معروفين كيوسف العظم وحيدر محمود ونايف أبو عبيد وغيرهم، على ما بينه وبينهم من فارق السنّ، وقد كان للكوفحي قبل ذلك إطلالاته الشعرية، كما حدّثني ذات يومٍ، من خلال الإذاعة المدرسية، عندما كان طالباً في مرحلة الدراسة الثانوية، كإذاعة مدرسة سعد بن أبي وقّاص الثانوية في منطقة «البارحة» بمدينة إربد، ثمّ إذاعة مدرسة ثانوية إربد الأولى الواقعة على تلّ إربد الأثريّ حيث كان يقدّمه الأساتذة عبر أثير هذه الإذاعة باسم «بُلبل المدرسة»، فيلقي من خلالها ما ينظمه من حينٍ لآخر في الموضوعات الدينية والوطنية والاجتماعية وغيرها، وقد أطلق عليه هذا اللقبَ، كما يذكر، مدرّسُ اللغة العربية أستاذُه الدكتور منذر الزعبي، الذي كان مسؤولاً

آنذاك عن تنظيم مشاركات الطلاب في هذه الإذاعة، ليَذيعَ هذا اللقبُ بعد ذلك بين التلاميذ والأساتيذ، وحتى خارج حدود المدرسة.

أما أوّل قصيدةٍ نشرها الكوفحي على الناس، كما أخبرني، فقد كانت بعنوان «هذي فلسطين»، وكان يومذاك في الخامسة عشرة من عمره، في مرحلة الدراسة الإعدادية، نشرتها له جريدة «اللواء» الإربديّة لصاحبها الأستاذ حسن التلّ رحمه الله تعالى، ليتوالى بعد ذلك نشره لقصائده في الصحف والمجلات، وتتسع دائرة مشاركاته في حياتنا الأدبية، ويلمع اسمه بوصفه شاعراً له تجربته الإبداعية المميّزة.

**ثانياً: إبراهيم الكوفحي، وتجربته الشعرية**

يمثّل شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي أنموذجاً من نماذج الشعرية العربية التي وازنتْ بين تجارب الشاعر الذاتية الخاصّة، والشأن الاجتماعيّ والسياسيّ العامّ، ففي الجانب الخاصّ تصلح هذه التجربة الشعرية لأنْ تكون سيرةً ذاتية تفصح عن مراحلَ ومحطّاتٍ كثيرةٍ من حياة الشاعر في الإطار الشخصيّ، وفي سياق العلاقة الأسرية والأخوية(الوالد والوالدة والأخوة والزوجة والأولاد والزملاء والأصدقاء)، فضلاً عن سياق العلاقة بالأماكن التي عاش فيها الشاعر، ضمن إطار مدينته إربد أو«منبع الأحلام» كما يسمّيها في بعض قصائده، ثم مدن أخرى في وطنه الأردنّ كالطفيلة والزرقاء وعمّان وغيرها، لتمتدّ هذه الأماكن خارج وطنه كبيت المقدس ومكّة المكرمة وغير ذلك من المدن التي تطرّق إليها في شعره، وكلّها محطّاتٌ مكانيةٌ مشحونةٌ بغير قليلٍ من الأحداث والذكريات والتجارب والعلاقات الإنسانية..، ما بين لقاءٍ وفراقٍ، وموتٍ وولادة، ومغامراتٍ وحنين، وضعفٍ وقوّة، وآلامٍ وآمالٍ.. مثّلتْ علاماتٍ وإضافاتٍ فنّيةً وموضوعيةً للقصيدة عند الكوفحي.

أما الجانب العامّ من تجربة الكوفحيّ الشعرية فقدْ أغنتها نظرته للمجتمع وفلسفته في الحياة، تلك الفلسفة التي امتدّت على مساحة تجربة شعرية واسعة، تجاوزت أربعة عقود من الزمان، عبّر من خلالها عن هموم أمّته العربية والإسلامية، كما عالج مشكلات مجتمعه، وقضايا الإنسان المعاصر، الذي باتت تتعاظم معاناته كلّ يومٍ بسبب توحّش الحضارة المادية، وما تسعى إلى تكريسه من قيم البغي والفساد، والضلال والعماء، والعبثيّة المدمّرة.

وقد جاء ذلك بطبيعة الحال من خلال إخلاص الشاعر لفنّه الشعريّ، وإيمانه الراسخ بإمكاناته الجمالية والسحرية، القادرة على التغيير الإيجابيّ، والإصلاح والتوجيه..، ليتوزّع

نتاجه الشعريّ ما بين قصائدَ ممتدّةٍ تولد من رحم التأنّي والتأمّل العميق..، وقصائدَ قصيرةٍ ومقطّعاتٍ، هي من وحي الموقف العابر، واللقطة السريعة، مما يشير إلى مدى يقظة إحساسه الشعريّ، وهيمنته عليه، إذ كان الشعر شغله الشاغل في حياته، وليس مجرّد هوايةٍ عابرة، أو ترفٍ زائد.

لا ريب أنّ قارئ الكوفحي يلمس في شعره خبرةً عميقةً، ومعرفةً حقيقيةً بالتراث العربيّ، فقد بدا ذلك في وفائه لتقنيات القصيدة التي تحترم هذا التراث وتحاوره وتسعى إلى الاستفادة منه.. إذ ظهر ذلك في تقنيات القناع، وأنماط التداخل النصّي، وتوظيف الشخصيات التاريخية والدينية والأدبية وغيرها، فضلاً عن امتلاكه لناصية قصيدة الشطرين ومقوّماتها الأصيلة، فنجده لا يقف عند القوافي المعروفة والسائدة، بل يستدعي القوافي الصعبة والنادرة، وفي كل ذلك نجده يجذب القارئ جذبًا بما يصوغه من تأثيراتٍ موسيقيّةٍ، وجماليّاتٍ إيقاعيّة.

كما أنّ هذا القارئ، في الوقت نفسه الذي يطالع فيه قصائده البيتيّة، يقف أمام شاعرٍ عصريّ، يكتب قصيدة التفعيلة باقتدارٍ، ويناور داخل دهاليزها وفنّياتها الخاصّة، في التشكيلات البنائية، والوسائل البلاغية، والتنويعات الإيقاعية، فضلاً عن مهارته في صياغة الصورة الفنية بأنماطها المعاصرة التي تؤلّف بين المتباعدات، وتجمع بين المتناقضات، وتتجاوز العلاقاتِ المنطقيةَ بين الأشياء، ناهيك عن أنّ تجربته الشعرية في الحالتين، سواء أكانت على نظام الشطرين أو التفعيلة، تنبني على أساليبَ لغويةٍ في غاية الذكاء الإبداعيّ، تعكس قدرة الشاعر على تحويل مفردات الحياة اليومية إلى لغةٍ شعريةٍ مشحونةٍ بالطاقة التعبيرية، ومليئةٍ بالدلالات والإيحاءات.

والواقع لستُ معنيًّا هنا بالإسهاب في الحديث عن تفاصيل التجربة الشعرية عند إبراهيم الكوفحي، إنما هي مقدّمةٌ أردتُ ابتداء أنْ تكون موجزةً، ومدخلٌ يهيّئ القارئ للدخول إلى كونه الإبداعيّ الفسيح الممتع، كما عاينته أبحاثُ هذا الكتاب ودراساته المتنوّعة.

### ثالثا: شعر إبراهيم الكوفحي في دائرة النقد

منذ جمع الشاعرُ إبراهيم الكوفحي أغلب نتاجه الشعريّ وأصدره في كتابه الكبير «الأعمال الشعرية» سنة ٢٠١٩، وسيل البحوث والدراسات النقدية في المجلّات العلمية المحكّمة حول هذا المجموع الإبداعيّ لا ينقطع، وهو ما أغراني أنْ أقوم بجمع هذه البحوث

والدراسات وإخراجها على صعيدٍ واحد في كتابٍ، بهدف تقديم صورةٍ أوضح وأوسع لشعر الكوفحي، من جوانبه التي كانت محطّ اهتمام النقّاد والباحثين.

وأظنّ أنّ من الفائدة، قبل أنْ أتوقّف عند هذه الدراسات النقدية التي يشتمل عليها هذا الكتاب، وأعرّف بها للقارئ تعريفاً موجزاً، أنْ أشير في هذا السياق إلى عددٍ من الرسائل العلميّة الجامعية التي تناولتْ شعر الكوفحي بالدراسة والبحث، ومن هذه الرسائل على سبيل المثال ما يلي:

- توظيف الموروث في شعر الكوفحي، رسالة(ماجستير)، للباحثة سندس فوزي سلمان، بإشراف الناقدة الأستاذة الدكتورة إنعام داود سلّوم، جامعة بغداد، كلية التربية للبنات/ قسم اللغة العربية، سنة ٢٠٢١.

- الصور البيانية في شعر إبراهيم الكوفحي: دراسة بلاغية تحليلية، رسالة(ماجستير)، للباحثة الباكستانية آمنة مصطفى، بإشراف الناقد الدكتور عبد المجيب بسّام، الجامعةالإسلامية العالمية بإسلام آباد/ باكستان، كلية اللغة العربية، قسم الأدبيّات، العام الجامعيّ ٢٠٢١/ ٢٠٢٠.

- الاتجاه الإسلاميّ في شعر إبراهيم الكوفحي، رسالة(ماجستير)، للباحثة هديل محمد عبد الرزاق عبيد الحياري، بإشراف الناقدة الأستاذة الدكتورة إيمان محمّد ربيع، جامعة جرش، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، سنة ٢٠٢٣.

- المكان في شعر إبراهيم الكوفحي: دراسة تحليلية، رسالة(ماجستير)، للباحث حمزة جعفر العرود، بإشراف الناقدة الأستاذة الدكتورة منتهى طه الحراحشة، جامعة آل البيت بالمفرق، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، ٢٠٢٤.

- ظواهر أسلوبية في شعر إبراهيم الكوفحي، رسالة(ماجستير)، للباحثة آلاء مصطفى محمود دبّوس، بإشراف الناقد الأستاذة الدكتورة أروى محمد ربيع، جامعة جرش، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، سنة ٢٠٢٤.

أما هذا الكتاب، فهو يتضمّن بين دفتيه تسع دراساتٍ نقدية، نشرتْ في مجلاتٍ أو كتبٍ

علمية محكّمة، وقد رأيتُ أنْ أرتّبها ترتيباً تاريخياً بحسب سنة النشر، وذلك من الأحدث إلى الأقدم، كما يلي:

| المؤلِّف | عنوان الدراسة | المصدر |
|---|---|---|
| دة. تهاني شاكر | المكان في شعر إبراهيم الكوفحي: بين الألفة والاغتراب. | مجلة اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب،جامعة الكوفة، ٢٠٢٦. |
| د.عبد الرزاق حسين | التناص الموحي في شعر إبراهيم الكوفحي | المجلة الإلكترونية، رابطة العالم الإسلامي، ثلاث حلقات، ٢٠٢٥. |
| د. أنور الشعر | تجلّيات المدينة في شعر إبراهيم الكوفحي | نشر في كتابه (جماليّات النصّ الشعريّ: دراسات نقدية في الشعر الأردنيّ المعاصر)، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، وزارة الثقافة الأردنية، ص: ٩- ص: ٥٣، ٢٠٢٤. |
| د.عبّاس عبد الحليم عبّاس<br>د.عاصم الحنيطي | تجلّيات الطفولة وبلاغة الغياب في شعر إبراهيم الكوفحي | مقبول للنشر: مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الملك عبد العزيز، جدة-المملكة العربية السعودية، ٢٠٢٤. |
| دة. منتهى طه الحراحشة والباحث: حمزة جعفر العرود | الصورة المكانية المفردة والمركّبة في شعر إبراهيم الكوفحي. | مجلّة القادسية للعلوم الإنسانية، العراق، مجلد(٢٧)، عدد(٢)، ٢٠٢٤. |
| الباحثة الباكستانية: أمينة مصطفى | الصورة التشبيهية في شعر إبراهيم الكوفحي: دراسة بلاغية تحليلية. | مجلة صرير خامة، باكستان، مركز أبحاث «تفهيم»، مجلد(٣)، عدد(٢)، أكتوبر ٢٠٢٤. |
| دة. رقيّة أمين عودة | الحنين إلى الوطن في شعر إبراهيم الكوفحي: قراءة أسلوبية. | مجلة أبحاث في العلوم التربوية والإنسانية والآداب واللغات، جامعة البصرة، كلية التربية للبنات في العراق، العدد (٢٨)، الجزء (٢)، ٢٠٢٣. |
| د.هاشم صالح منّاع والباحثة: شفاء مأمون ياسين | الأوزان الشعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي. | مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، مركز الأبرار للأبحاث والدراسات، السودان، مجلد(٢)، عدد(١٠)،٢٠٢١. |

| | | |
|---|---|---|
| دة. إنعام داوود سلّوم والباحثة: سندس فوزي | توظيف الشخصيات الدينية في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي. | المجلة العراقية للبحوث الإنسانية والاجتماعية، العدد٢، لسنة ٢٠٢١. |

# المكان في شعر إبراهيم الكوفحي
# بين الألفة والاغتراب

دة. تهاني عبد الفتّاح شاكر

# المقدّمة

إبراهيم الكوفحي شاعر وأكاديميّ أردنيّ، درس الشّعر العربي قديمه وحديثه ودرّسه، فتأثّر به حتى أصبح جزءًا من ثقافته ووعيه، وقد ظهرت هذه الثّقافة في شعره، فكلّ نصّ هو «فسيفساء من نصوص أخرى، أُدمجت فيه بتقنيات مختلفة». (مفتاح،١٩٩٢،١٢١)، وكلّ نصّ هو امتصاص وتحويل لنصّ آخر كما ترى جوليا كرستيفا، فقد كان مفهومها للتّناصّ شديد الاتّساع «فليس الإيحاء...المحاكاة السّاخرة...المعارضة وحدها تقود إلى التّناص، بل أيضـًا كل شكل من أشكال التّذكر... إعادة الكتابة...، وكذلك أشكال التّبادل التي يمكن أن تقوم بين نصّ ومجموع اللغة المعاصرة له.» (غروس،٢٠١٢،١٦) وجمع ابراهيم الكوفحي في شعره بين الأصالة والمعاصرة، فحافظ في معظم قصائده على بناء القصيدة العموديّة وفنيّتها، وفي الوقت ذاته استمدّ صوره ومعانيه من الواقع الذي يعيش فيه، كما تحرّر في بعض قصائده من قيد القافية، وبحور الشّعر العمودي، فكتب قصائد من الشّعر الحرّ الذي يلتزم بوحدة التّفعيلة، فأظهر قدرته على مواكبة الشّعر الحديث شكلاً ومضمونـًا

ولعلّ اهتمام إبراهيم الكوفحي بتصوير المكان في شعره ووصف تأثّره به، نابع من ارتباطه بالشّعر العربي القديم، الذي تميّز بمقدمات معينة وهي «المقدمة الطّلليّة، والمقدمة الغزليّة، ومقدمة الشّباب والشّيب، ومقدمة الوداع والفراق» (عطوان،١٩٨٢،٧٢) وكل هذه المقدمات ترتبط بالمكان بشكل من الأشكال، ولا سيّما المقدّمة الطّلليّة، التي تأثر بها الكوفحي تأثّراً واضحـًا حتّى أنّه نظم قصيدة بعنوان «أطلال» وقال فيها: (الكوفحي، ٢٠١٩،٧٨)

**نزلـتُ علـى وادي الوفـاء فلـمْ أجـدْ وفيّـًا بـه قـد مـات أهلـوه مـن دهـرِ**

فهو حين شعر بانعدام الوفاء حوله، وبحث عنه فلم يجده، تذكّر موقف الشّاعر العربي القديم عندما كان يمرّ على ديار محبوبته فلا يجدها، ويجد الدّيار وقد أصبحت أثراً بعد عين، فتمتلئ نفسه حزنـًا وأسى لمنظرها بعد أن أصبحت خاوية ولا أثر للحياة فيها، ويكمن وجه الشّبه بينه وبين الشّاعر القديم في إحساس كلّ منها بالفقد، فالشّاعر الجاهليّ فقد محبوبته، وهو فقد القيم الإنسانية النّبيلة بين النّاس من حوله.

ولا يتوقف تأثر الشّاعر بالقصيدة الجاهليّة عند الوقوف على الأطلال فقط، بل إنّه نظم

قصيدة بعنوان (عكاظ) من جديد فأعاد فيها ذكرى سوق عكاظ المشهور في الجاهليّة، كما صوّر النّابغة الذّبياني (زياد بن معاوية بن ضباب) وهو جالس في قبّته في سوق عكاظ، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٤)

**قـف منصتـًا قـد أنصـت الحجـر هـذا زيـاد حولـه زمـر**
**هـذا علـى أطـلال خُلّتـه يبكـي وذا يمشـي بـه صعـرُ**
**قـد نصّبـوه بينهـم حكمـا يعطـي الغنائـم للألـى انتصـروا**

وقد «كان النّابغة يُضرب له قبّة حمراء من أدم بسوق عكاظ، فتأتيه الشّعراء فتعرض عليه أشعارها» (التبريزي،د.ت،٣٢٣)

وافتتح الشّاعر قصيدته بالفعل «قف» وفي هذا استحضار لوقوف الشّعراء على الأطلال، وفيه تناصّ مع قول امرئ القيس: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل (التّبريزي، د.ت،٢٠٥) بحيث أصبح مطلع معلقة امرئ القيس نصًّا «مندمجًا ضمن النّص، بحيث يصعب على القارئ أن يستطيع تبيّن وجود التّناصّ أحيانًا» (يقطين،٢٠٠١، ١١٥)

وليس التّأثُّر بالشّعر القديم وحده هو ما جعل إبراهيم الكوفحي يهتمّ بتصوير المكان في شعره، فهو يدرك أهميّته في الأدب؛ لأنّه «حقيقة معاشة، ويؤثّر في البشر بنفس القدر الذي يؤثّرون فيه، فلا يوجد مكان فارغ أو سلبيّ.... والطّريقة التي يُدرك بها المكان تضفي عليه دلالات خاصّة» (قاسم،١٩٨٦، ٨٣)، ولا شكّ في أنّ الشّاعر أقدر من غيره على اكتشاف هذه الدّلالات والتّعبير عنها، فالمكان عنده لا يتشكّل بأبعاده الهندسيّة وحسب « فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعيّ فقط، بل بكلّ ما في الخيال من تحيّز، وخاصّة أنّه يمتلك جاذبيّة في أغلب الأحيان، وذلك لأنّه يكثّف الوجود في حدود تتسم بالحماية» (باشلار،١٩٨٠، ٣٧)، وفي أحيان أخرى يكون على النّقيض من ذلك فيصبح مكانًا معاديًا، فيفقد فيه الشّاعر الإحساس بالحماية والألفة.

وتسعى هذه الدّراسة للكشف عن دلالة المكان في شعر إبراهيم الكوفحي فهل هو مكان حماية وألفة، أم مكان تنافر واغتراب. وتعتمد في سبيل ذلك على المنهج السّيميائي، الذي يهتمّ بدلالات النّصوص «ويرى أنّ كلّ نصّ أدبيّ ينطوي بطبيعته على إمكانيات متعددة للتأويل» (خليل،٢٠٠٢، ٩٣) والسّيميائية في تعريفها الأساسيّ هي «دراسة الإشارات»

(تشاندر،٢٠٠٨،٢٨) فهي تُعنى «بكلّ ما ينتمي إلى التّجربة الإنسانية العاديّة شريطة أن تكون هذه الموضوعات جزءاً من سيرورة دلاليّة» (بنكراد،٢٠١٢،٢٨) فهذه السّيرورة هي «التي تقود إلى المعنى وتكشف عنه من خلال مايخفي، وليس فقط عبر ما يكشف ويوضّح» (سعديّة،٢٠١٦،١٤٣).

**- دلالات العنوان في شعر إبراهيم الكوفحي وارتباطها بالمكان:**

أولت الدّراسات السّيميائية العنوان أهمية بالغة، بوصفه مظهراً « من مظاهر الإسناد والوصل، والرّبط المنطقيّ... فهو الموضوع العامّ، بينما الخطاب النّصّيّ يشكّل أجزاء العنوان» (حمداوي،١٩٩٧،٩٧)، لكنّه في الشّعر يميل أحياناً «إلى الإيحاء» (قطّوس،٢٠٠١،١١٧) ويطيح بتوقّعات المتلقّي، ويتكتّم على نفسه، ويتمنّع.

ولعلّ أهم وظيفة للعنوان هي الجذب والتّشويق، فهو الذي يشدّ القارئ ويشجّعه على قراءة النّص، ثمّ تأتي وظيفة الإيحاء التي من خلالها تتحدّد دلالة العنوان، وبتحديد دلالة العنوان، يتمّ وصف النّص، وتعيين هويته وانتمائه، وهذه هي وظائف العنوان حسب «جيرار جينيت» (حمداوي،١٩٩٧،١٠٦)

وجعل إبراهيم الكوفحي أعماله الشّعرية في تسعة عناوين رئيسية إدراكاً منه لأهميّة العنوان في الشّعر، وهي: الفأس والجحيم، ومنبع الأحلام، وفي ربى الخلد، وصيحة في وادي عبقر، وأضواء شاردة، وليالي العوالي، وصور، ونقوش قديمة على صخور أبان، وتحت شجرة التّوت. واشتملت كل هذه العناوين على كلمات تدلّ على المكان، ففي العنوان الأوّل، الجحيم هو «النّار الشّديدة التّأجج، وكلّ نار بعضها فوق بعض... والمكان الشّديد الحرّ» (آبادي،١٩٩٤،جحم،١٤٠٣) والجحيم هو المكان المقابل للجنّة في السّماء، فالسّماء فيها «تعارض بين الجنّة والنّار» (لحمداني،١٩٩٣،٥٤) وقد شكّل ذلك هاجساً من هواجس الشّاعر كما يتّضح في قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣)

**ليت شعري ماذا يكون جزائي جنّة الخلد أم سعير النّار!**

وتقديم (جنّة الخلد) يشي بأمله بأن يكون مصيره الجنّة. أمّا الفأس فهو الأداة التي يتمّ فيها حفر القبور في الأرض، لتكون المكان الذي يضمّ جسد الإنسان بعد وفاته، وبيّن الشّاعر أنّ كثيراً من النّاس لا يتذكّرون وجود الجنّة والنّار في السّماء إلّا عندما يتفاجأون

بالموت وتتلقّفهم حفرة القبر في الأرض، لذا وصفهم بالصّمّ والعمي في قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣)

**صـمٌّ وعمـيٌ ليـس يوقظهـم إلّا فحيـح المـوت والحفـرِ**

و في هذا تصوير لمدى غفلتهم عن الموت وانشغالهم بالدّنيا، واتّكأ على أسلوب القصر المبني على (النّفي وإلّا) ليؤكّد هذه الحقيقة ويقرّرها.

وفي العنوان الثّاني، «منبع الأحلام» دلّت كلمة منبع على مكان، والأماكن التي توقظ أحلام الشّاعر وأمانيه، وتبثّ في نفسه الفرح، هي الأماكن التي نشأ فيها منذ طفولته فظلّت قريبة من قلبه مهما ابتعد عنها، ولهذا شبّهها بالنّبع الذي ينهل منه، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩،١١٦)

**هـذي مرابـعُ (إربـدٍ) فاسـتمتع بجمالهـا المتألـقِ... المتضـوّعِ**

والعنوان الثّالث هو «في ربى الخُلد» وفيه يعود الشّاعر لذكر الجنّة، فَرُبى الخلد هي أماكن الخلود المرتفعة، وهي إشارة للجنّة، وتحت هذا العنوان يرثي والده وشقيقه محمود، والعلّامة محمود محمد شاكر، و أستاذه حسني محمود، و الشّاعر حبيب الزيودي، فهو لشدّة حبّه لهم، وإحساسه بالفقد،لم يستطع أن يتخيّلهم إلّا في جنان الخلد، فصوّر حزنه عليهم وحنينه لهم وللجنّة التي يتمنّى أن تجمعه بهم. وفي هذا تخفيف من وقع المصاب على نفسه، فكلّ واحد منهم له مكانة خاصّة في نفسه.

والعنوان الرّابع هو «صيحة في وادي عبقر» ووادي عبقر حسب الأساطير العربيّة القديمة، هو وادي الجنّ الذين يلقّنون الشّعراء بالشّعر، وله تنسب كلمة عبقريّ (العليم،٢٠٢٣،٩٧) وإبراهيم الكوفحي أرسل صيحة في هذا الوادي عبر مجموعة من القصائد؛ ليعبّر عن ضجره من بعض الشّعراء الذين لا يعرفون من الشّعر سوى اسمه، وهم في الحقيقة أدعياء وليس شعراء مبدعين، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩،٢٢١)

**مـا أفسـد الآدابَ غيـر (مُسَـيلمٍ) في سـاحنا ذي لوثـةٍ مشـبوهِ**

فاستخدام اسم وادي عبقر في هذا السّياق، جاء على سبيل المفارقة اللفظية، فالمعنى الظّاهر أنه سيتحدث عن شعراء عباقرة، ولكن في الحقيقة هو ذكر الوادي على سبيل السّخرية منهم؛ لأنّهم أبعد ما يكونون عن الإبداع والعبقريّة، ففي المفارقة اللفظية يُساق المعنى «في

حين يُقصد منه معنى آخر يُخالف غالبًا المعنى السّطحيّ الظّاهر» (العبد،١٩٩٤،٧١) هي الانقلاب في الدّلالة. ولم يكتف بتشبيههم بمسيلمة الكذّاب، بل وصفهم بذي لوثة مشبوه، وفي هذا استخفاف بهم، و إبراز لخطرهم على الأدب والفكر، فمثل هؤلاء يسيء إلى الأدب والإبداع.

والعنوان الخامس هو «أضواء شاردة» (الكوفحي، ٢٠١٩،٢٢٥) والضّوء هو الأشعة التي تساعد العين على الإبصار، ولا يمكن تصوّره دون حيّز مكاني، والأضواء شاردة أي نافرة ومتفرّقة في المكان، والمقصود بهذا العنوان أنّ الشّاعر سيدرج تحته قصائد من مواضيع متفرّقة، وجاء تنكير كلمة أضواء للدّلالة على هذا الأمر، ووصفها بشاردة للدّلالة على تعدّدها وتشتّتها في اتّجاهات عدّة.

والعنوان السّادس هو «ليالي العوالي» (الكوفحي، ٢٠١٩،٢٩٣) وفيه تحديد للزّمان والمكان، فالشّاعر يتحدث في هذه المجموعة من القصائد عن الليالي التي قضاها في منطقة العوالي في مكّة المكرّمة، وهي ليالٍ محبّبة إلى نفسه لوجوده قريبًا من بيت الله الحرام. واختياره للفظة (الليالي) لتصوير المشاعر الدّينيّة التي تملأ روح الإنسان و وجدانه عندما يقضيها في العبادة والطّاعة، وغالبًا ما يقضي الإنسان الفترة بعد صلاة المغرب إلى صلاة العشاء في الحرم المكّيّ، يقضيها في الصّلاة والدّعاء والاستغفار والذّكر فهي ليالٍ لها قيمتها.

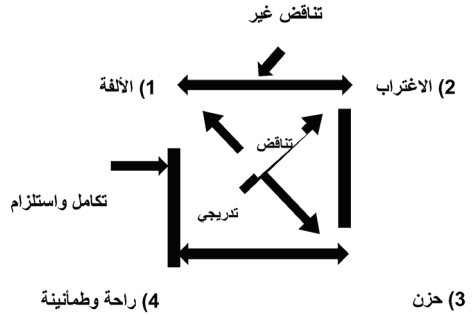
والعنوان السّابع هو «صور» (الكوفحي، ٢٠١٩،٣٦١) والصّور تحتاج إلى حيّز مكانيّ يشتمل عليها، ففي ذكرها دلالة ضمنيّة على المكان؛ وذلك لأنّ الرّسم والتّصوير من الفنون المكانيّة التي تُدرك بالعين.

والعنوان الثّامن هو «نقوش قديمة على صخور أبان» (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٢٥) وأبان هي منطقة في محافظة إربد، عاش الشّاعر فيها ذكريات سعيدة أيّام طفولته؛ لذا وصفها بالقديمة، وهي ذكريات لا تُنسى فهي كالنّقوش المحفورة على الصّخور؛ لانّ الحفر على الصّخور لا يُمحى بسهولة، وكذلك انحفرت هذه النّقوش في نفسه، وتمثّل قصائد هذه المجموعة بدايات الشّاعر الإبداعيّة، أمّا العنوان التّاسع والأخير فهو «تحت شجرة التّوت» (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٧٣)، وهو مجموعة شعريّة للأطفال، وهذا العنوان مشوّق و يجذب المتلقّي (الطّفل)، فتحت شجرة التّوت هو مكان محبّب لكلّ الأطفال غالبًا للعب واللّهو،

و ركّز الشّاعر في هذه المجموعة على غرس قيم حبّ الوطن والأرض والمدرسة والبيت في نفس الطّفل.

وجدير بالذّكر أنّه لا تكاد قصيدة من قصائد هذه المجموعات التّسع تخلو من ذكر المكان أو وصفه أو إظهار أثره على الشّاعر، وقد تبيّن أثناء الدّراسة أنّه يمكن تقسيم أثر المكان على الشّاعر إلى أربعة أقسام، وهي: أماكن تبعث في نفسه الإحساس بالفرح والألفة وتنسيه همومه، وقد ظهرت في الأعمال الشّعرية تحت ثلاثة عناوين وهي: «منبع الأحلام» و«نقوش قديمة على صخور أبان» و«تحت شجرة التّوت»، وأماكن تسبب له الإحساس بالوحدة والاغتراب، و تجلّت في عنوانين هما: «الفأس والجحيم» و«صيحة في وادي عبقر». أمّا الأماكن التي كانت مصدر راحة وطمأنية للشّاعر، فظهرت في مجموعة «ليالي العوالي» وأخيراً الأماكن التي تسبب الحزن والحنين دون أن يوصله الحزن حدّ الاغتراب، وتتمثّل في تذكّر القبور وأهلها، ولا يصل حزن الشّاعر عند ذكرها إلى الاغتراب لأنه يؤمن بحتمية الموت، و بوجود حياة أخرى ستجمعه بأحبته مرّة ثانية، وتمثّلت هذه الأماكن في عنوان « في ربى الخلد». ولم تخرج دلالة الأماكن في مجموعتيّ القصائد المتبقية وهي «أضواء شاردة» و«صور» عن هذه المعاني الأربعة، واتّسمت هاتان المجموعتان بالتّنوع فلم يطغَ على أيّ منهما جوٌّ نفسيٌّ واحد.

ولإظهار التّقابلات الموجودة في دلالات أثر المكان على إبراهيم الكوفحي في أعماله الشّعرية، يمكن تطبيق المربّع السّيميائي وهو إحدى التّقنيات التي صاغها غريماس، لتحليل دلالة النّصوص، وهي «تسعى إلى إظهار التّقابلات ونقاط التّقاطع بينها في النّصوص والممارسات الاجتماعيّة» (تشاندر،٢٠٠٨،١٨٦) وبذلك يمكن رسم المربّع السّيميائي كالتّالي:



**١- أماكن الألفة والفرح:**

تحمل الألفة دلالات التّعوّد والأنس والاجتماع، فألف «الشيء أَلْفا وإلافًا... لزمه... وفلان قد أَلف هذا الموضع» (الإفريقي، ١٤٠٥هـ،ألف،٩) و«أَلفت فلانًا، إذا أنست به وألّفت بينهم تأليفًا إذا جمعت بينهم بعد تفرّق» (الإفريقي، ١٤٠٥هـ،ألف،٩) والأماكن التي ارتبطت بإحساس الألفة والفرح عند إبراهيم الكوفحي هي الأماكن التي عاش فيها طفولته وصباه، فضلاً عن الأماكن التي جمعته بصفوة أصدقائه ورفاقه، ومثال ذلك قصيدة «وادي الغفر» وهو وادٍ يقع غربيّ مدينة إربد، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٢٩)

**سرّح الطّرف (بوادي الغَفَرِ) وتمتّع بلذيذ المنظرِ**
**لبس العشبَ ثيابًا حلوةً ناعم العطر بهيج الزّهَرِ**

فهو يبدأ قصيدته بفعل أمر يطلب فيه، إطلاق العنان للبصر في «وادي الغفر» وقت الرّبيع، فهو يرى أنّ النّظر في طبيعة وادي الغفر يمنحه المتعة واللذة، ثم يحاول أن يفسر سبب متعته في الوادي عبر صورة حسيّة، يحتاج إدراكها إلى حواسّ البصر والشّم واللمس، فالوادي اكتسى بالعشب والأزهار الجميلة، مشبهًا إيّاه بكائن حيّ يرتدي أجمل ما عنده، وتنبعث منه أجل الرّوائح، وفي هذا تصوير لمدى الرّاحة والطّمأنينة عند رؤية مثل هذا المكان. ثمّ يكمل وصف الوادي بقوله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٢٩)

**يتثنّى كعروس تزدهي في حلاها لنسيم السّحَرِ**

متكأً على الصّورة المركبة بتشبيه الوادي بالعروس التي تتراقص وتتباهى في جمالها أمام النّسيم قُبيل الفجر بقليل، وهذه الصّورة تدلّ على عشق الشّاعر لهذا الوادي وجماله، بدليل قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٣٠)

**كم تسطّحتُ على خضرته وتملّيتُ (حديث القمرِ)**

فكم الخبريّة تدلّ على التّكثير، وأطلق الشّاعر العنان لخياله وذلك بتصوير القمر يحدّثه، ولم يبيّن ما حدّثه به القمر تاركًا لمخيّلة المتلقّي تقدير ذلك، ربّما قصّ عليه القمر قصص الجمال والبهاء، أو قصص الرّاحلين الذين مرّوا بهذا المكان، فالقمر اعتاد على الظّهور فوق هذا المكان، فهو شاهد على كثير من الأحداث.

ومثل هذا الجمال قادر على تحفيز مشاعر الكوفحي، فهو يستنشق الروائح العطرة من زهور الوادي ونباتاته، ويتذوق ألذّ الرّحيق وأحلاه من ثماره، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٠)

**وتنشّقتُ شذا أزهاره وترشّفتُ رحيق الثّمرِ**

وعبّر بالأفعال الماضية، لأنّه يصف لنا مشاهد عاشها في طفولته المبكّرة، وكأنّه – ضمنًا – يتمنّى عودة تلك الأيّام ويحنّ إليها.

واسترسل الشّاعر في وصف ذكريات الطّفولة في ذلك المكان بقوله: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٠)

**وتسلّقتُ على أشجاره وتسحسلتُ من المنحدرِ**

معتمداً الصّور الحركيّة المتتالية الدّالة على مدى تفاعله مع جمال ذلك المكان.

وفي مثل هذه الأجواء، يصبح مذاق الأشياء البسيطة مختلفًا؛ لذلك يتذكّر الشّاعر كوب الشّاي الذي شربه في وادي الغفر، فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٠)

**وشربتُ الشّايَ في أحضانه وتمتّعتُ بليل السّمرِ**

ولكثرة ما وجده الشّاعر من متعة وملذّات في «وادي الغفر» فإنه يتمنّى أن يكون جزءًا من مكوّناته، ويظلّ فيه للأبد كالنّحل والفراشات والعصافير، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٠)

**قد حسدتُ النّحل في أرجائه ينتشي من أصفرٍ أو أحمرِ**
**والفراشاتِ تباهي في الضّحى راقصاتٍ في الفضاء النّيرِّ**
**كمْ تمنّيتُ لو انّي قطرةٌ سكنتْ أغصانَ تينٍ (غفري)**
**أو (حنينيّ) نما في حضنه وبنى فيه عشوش العمرِ**

فهو في هذه الأبيات عبّر عن ذروة العشق للمكان والتّماهي معه، فهو يحسد النّحل الذي ينتشي من رحيق زهور الوادي، ويتمنّى أن يكون كالفراشات التي ترقص في فضائه المنير، بل إنّه تمنّى أن يكون قطرة ماء تسكن شجرة «تين غفري» ومعنى تين غفريّ، أي منسوب

لوادي الغفر، وهذا الوادي لا يمثّل صورة المكان المحبّب المألوف لدى الشّاعر وحسب بل إنّ جماله يسري في دمه، فيشعل أفكاره ويلهمه، ويمنحه السّعادة والانتعاش، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٢)

**إيـهِ وادي الغفـر المزدهـرِ تِـهْ جـلالاً وجمـالاً وافخـرِ**
**سـحرُك الرّقـراقُ يسـري في دمـي يُنعـش النّفـسَ ويُذكـي فِكَـري**

وحين يحتل هذا المكان من نفس الشّاعر كل هذه المنزلة الرّفيعة، يحقّ له بعدها أن يتباهى بجماله وجلاله ويفخر بهما، وكأنه إنسان يدرك مشاعر من حوله وأحاسيسهم من جهة، ومن جهة أخرى يفتخر ويتباهى بما يملكه ويميّزه.

ومن الأماكن المحبّبة لنفس الشّاعر، منطقة (أبان)، وهي «هضبة تقع إلى الشّمال الغربيّ من مدينة إربد، تكثر فيها الكروم والبساتين» (الكوفحي، ٢٠١٩،١١٨)

وورد ذكرها في كثير من أشعاره، فهو قد نسب ابنته رؤى وهي طفلة إليها، فقال: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٢)

**أحبّـك يـا زهـرةً مـن أبـانَ فكـمْ لـكِ مـن لمسـةٍ حانيـةِ**

فاستعار صورة الزّهرة في هضبة أبان، ليشبّه بها ابنته الصّغيرة في الجمال والرّقة والحنان، فأبان عنده هي أقرب إلى الجنّة منها إلى الأرض، إذ يقول في قصيدة بعنوان «أبان»: (الكوفحي، ٢٠١٩،٤٣٣)

**هـذي الرّبى(فردوسـنا) الثّانيـةْ في حضنهـا الخيـرات والعافيـةْ**
**لله! كـمْ تبعـثُ أفراحَنـا مُنعشـةً أرواحَنـا الذّاويـةْ!**

رسم الشاعر صورتين متقابلتين لوصف مشاعره عندما يأتي إلى هذا المكان، فهو قبل المجيء شبّه نفسه بالنّبتة الذّاوية والذّابلة، ثمّ سرعان ما يتغيّر الحال عندما يأتي إلى أبان فيشعر بالنّشوى والمتعة؛ لذا شبّه هذا المكان بالجنّة الثّانية كما وصف، فالجنّة الأولى في السّماء وفي الآخرة، أمّا هذه الجنّة فهي في الدّنيا. وفي هذا تعبير عن مدى جمال هذا المكان، وفي الوقت نفسه تصوير لمقدار السّعادة التي تبعثها في نفسه رؤيته.

ويتغنّى بجمال هذا المكان وبخاصّة في فصل الرّبيع في قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٣٣)

**ثيابُها عاطرةٌ حلوةٌ تزهو بها رائحة غاديةْ**
**قد صاغها (آذار) جذّابة تعشقها أطيارُه الشّاديةْ**

فعند مجيء الرّبيع يكون المكان كالفتاة الحسناء عندما تلبس أجمل ثيابها؛ فتكون جذّابة لمن حولها، لذا لانستغرب حرص الشّاعر على الزّيارة المتكرّرة له في وقت الفجر،حيث يزداد المكان جمالاً وهدوءاً كما يتّضح في قوله:(الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٣٤)

**كمْ جئتُها والشّمس في تختها والزُّهْرُ في ملعبها صاحيةْ**
**والزَّهْرُ مخضلٌّ بماء النّدى نشوان من خمرتها الصّافيةْ**

فهو يرى الحسن والإشراق في المكان، ويستمتع برؤية النّدى على أزهار أبان، فيراها منتشية سعيدة، وكأنّها إنسان شرب من الخمر ما منحه النّشوة والفرح، والشّاعر عاشق لكل ما عاشه ورآه في أبان؛ ولذلك فهو يكرر الفعل الماضي «حبّذا» المخصص لإنشاء المدح أربع مرّات متتالية، فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٤٣٤)

**يا حبّذا أفياء(خربوشها) وشايه(القشيُّ) في كاسيهْ**
**وحبّذا جدّي ومحراثه يزرعها بالثّوم والباميةْ**
**وحبّذا الأطيار في ساحها راقصةً.. تنقر قثّائيهْ**
**وحبّذا الوادي بها جاريـًا تطربنا نايأتُه الحانيةْ**

ولا شكّ في أنّ هذا التّكرار للفعل «حبّذا» له دلالته في تشكيل معنى الأبيات «فالتّكرار يسلّط الضوء على نقطة حسّاسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسيّة قيّمة تفيد النّاقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسيّة كاتبه» (الملائكة، ١٩٦٥، ٢٤٢) وتتابعت الصّور الحركيّة في الأبيات السّابقة؛ لتصف لنا مشهداً من المشاهد التي حُفرت في ذاكرته ولا يمكن نسيانها.

وعبّر عن مدى حبّه للأردن بكلّ ما فيه في قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٤٩)

**أهوى ثرى (الأردنّ) أجمعه عمّان أو (حوران) سيّانِ**

**لا فـرق بيـن جبالـه وطنـي وسـهوله، فثـراه عنـواني**
**لا فـرق بيـن شـماله أبـداً وجنوبـه، هـو موطنـي الحـاني**

ولأنّ إربد هي مدينته الأم، التي ولد فيها وعاش طفولته في سهولها فأكل من ثمارها، وشرب من مائها فقد أصبحت عنده «منبع الأحلام»، وظلّت حاضرة في وجدانه وشعره، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٧)

**هـذي المرابـع أمّنـا.. كـم أطعمـتْ مـن جُـوّعٍ، أو كفكفـت مـن أدمـعِ**
**وسـقتْ بنيهـا مـن حنـانٍ دافـئٍ قـد عتّقتـه ومـن حديـثٍ مُمتـعِ**

فهو يجسّد ربوع إربد بصورة الأمّ، التي تفيض عطفًا وحنانًا على أبنائها، فتطعم كلّ جائع منهم، وتمسح دمعة كلّ حزين وتسقيه من حنانها الغامر، وتحدثه حديثًا ممتعًا يزيل الهمّ ويريح القلب، وهذا سلوكها مع جميع أبنائها، أمّا مع الشّاعر فهو طفلها المدلّل الذي تعيده لحضنها مهما ابتعد، فترضعه إذا بكى وتعيد له براءة الطّفولة وذكرياتها، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٧)

**أنـا طفلُهـا مهمـا نأيـتُ تشـدّني أحضانُهـا، ومتـى أعيّـطْ تُرضـعِ**
**أنـا طفلهـا مهمـا كبـرتُ، تـردّني أيّامهـا لبراءتـي وتسـكّعي**

وهو يكرّر عبارة «أنا طفلها» مرتين ليؤكّد عمق علاقته بها، فالطّفل يكون أقرب الأبناء إلى أمّه عادة، بسبب حاجته الشّديدة لها، لذلك فهي تحنو عليه وتقرّبه أكثر من الآخرين.

وإربد هي منبع أحلام الشّاعر، التي تروي عطشه، إذا شعر بقسوة العيش وجفافه، وهو قد شبّهها بالنّبع الذي يهب الآخرين الأحلام عوضًا عن الماء، فتسيل منه الأحلام لذيذة فتّانة لشدّة جمالها، وهذه الأحلام تنعش ذهن الشّاعر، وتمنحه الإبداع بعد أن اقترب من الجفاف، كما تروي ضلوعه التي تيبّست من قسوة العيش، وتمنح قلبه اللين والنّشوة حين يستيقظ خياله المبدع، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٧)

**هـي منبـع الأحـلام.. سـالتْ فتنـةً ولـذاذةً أكـرمْ بـه مـن منبـعِ**
**كـم جئتُـه أشـكو ظَمـاءً يابسـًا فأعـود مـن فـوري بـريّ الأضلـعِ**

**ويظـلّ قلبـي في طـريّ زمانـه نشـوانَ في دنيـا الخيـال المُمـرعِ**

ولا تحلو الأعياد والمناسبات الاجتماعيّة عند الشّاعر إلّا في إربد، وهو أراد أن يعلّم ذلك لابنه ليث ويورثه تلك العاطفة، والارتباط بالمكان، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٨)

**غـداً بنـيّ عيدنـا في (إربـدِ) مـا أجمـلَ العيـدَ بـأرض المولـدِ**

فهو يخبر ابنه أنّ عيدهم سيكون في إربد، ثمّ يتعجّب من جمال العيد فيها، فيستخدم أسلوب التّعجب (ما أجمل) ليؤثر في نفس ابنه، ويشعره بأهميّة الحفاظ على العادات الاجتماعية، وزيارة الأهل والأقارب في العيد؛ مما يزيده تمسّكاً بالمكان وتشبّثاً به، فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٨)

**غـداً نلاقـي الأهـلَ والأحبـاب في كلّ الميادين بغيـر موعـدِ**

فزيارة الأقارب في العيد لا تحتاج إلى مواعيد، فالنّاس تتعامل ببساطة دون تكلّف أو تصنّع، ومهما عاش الشّاعر في عمّان أو أحبّها فإنها لن تنسيه إربد ومن فيها من أهل وأقارب، إذ يقول عن أهله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٨)

**وجوههـمْ مشـرقةٌ كأنّهـا زهـرُ (أبـانَ) في ربيعهـا النّـدي**

وهذا يكشف عن عمق محبّته لمكان مولده وصباه، فهو متجذّر في نفسه.

ويقول عن عمّان: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١١٩)

**(عمّـان) وهـي جنّـةٌ، هيهـات أنْ تنسـيَني عنـد (أبـانَ) موقـدي**

ثمّ يعود ليذكّر ابنه بأنّه نشأ وتربّى في إربد، ويذكر له علاقته بها وحبّه لها، وكلّ ذلك بهدف التأثير به، وإنشاء علاقة بينه وبين المكان، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٢٠)

**هنـا هنـا يـا (ليـثُ) أحلـى ملعـبٍ قـد كان لـي يومـاً وأشـهى مرقـدِ**
**إذ كنـتُ طفـلاً ناعمـاً شـرواكَ لا هـمّ ولا غـمّ خلـيّ الخَلَـدِ**

فكلمة (هنا) المكرّرة، هي اسم إشارة للقريب، وهي تدلّ على (إربد) التي كانت قريبة لنفس الشّاعر، وليس لموقعه الجغرافيّ، ومع ذلك استعمل اسم الإشارة (هنا) وكرّره ليعبّر

عن قربها من نفسه، فهو قد كتب القصيدة قبل أن يزورها بيوم وكان مشتاقاً لتلك الزيارة، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٢١)

**غـداً نـزورُ (إربـداً) متـى غـدٌ يأتـي؟ لقـد طـال انتظـاري لغـدِ**
**عشـقتُها مدينـةً مـن فـرحٍ ومـن بهـاءٍ وجمـالٍ أبـدي**

وحين يسأل الشّاعر عن موعد الغدّ، فهو فعلياً لا يريد الاستفهام، بل يريد أن يعبّر عن شوقه لإربد، فلسان حاله يقول ما قاله المتنبّي قبله: (المتنبّي١٩٨٣، ٤٣٠)

**نحـن أدرى وقـد سـألنا بنجـدٍ أطويـلٌ طريقنـا أم يطـولُ**
**وكثيـرٌ مـن السّـؤال اشـتياقٌ وكثيـرٌ مـن ردّه تعليـلُ**

**٢- أماكن العزلة والاغتراب:**

الاغتراب هو «البعد والنّزوح عن الوطن، أو أنّه ليس من القوم وهذا هو الغريب» (أبوعزيز، ج٣، د.ت، ١١٤) ولكنّ مفهومه في الأدب يختلف عن ذلك، فهو لا يرتبط بالبعد عن المكان غالباً، بل يرتبط بعاطفة قد تستولي على الشّعراء والمبدعين خاصّة، «فيعيشون في قلق وكآبة لشعورهم بالبعد عمّا يهوون أو يرغبون فيه» (عبد النّور، ١٩٨٤م، ١٨٦) وهو الإحساس بالوحدة، «وانعدام علاقات المحبّة أو الصّداقة مع الآخرين من النّاس، وافتقاد هذه العلاقات، خصوصاً عندما تكون متوقّعة». (خليفة، ٢٠٠٣، ٢٩)

وعبّر إبراهيم الكوفحي عن هذا الاحساس في معظم القصائد التي تندرج تحت عنوانين هما: «الفأس والجحيم» و«صيحة في وادي عبقر»، ففي قصيدة (قابيل وعزريل) يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٩)

**أوغـلُ مـن زمـن في مـدنٍ موحشـةٍ يسـكنُها الغـولُ**
**يهديني ليـلٌ محتـالٌ ونهـارٌ أرجلُـه حُـولُ**
**طـرق تتلـوّى حيّـاتٍ سـوداً فسـمومٌ وعويـلُ**

ومن الواضح أنّ الشّاعر يعكس ما في داخله من مشاعر على صورة المكان، فعندما كان منسجماً مع المكان وما فيه من قيم، كان الضّوء يملأ المكان والنّحل ينتقل من زهرة

لأخرى بانتشاء، والفراشات تتراقص في الفضاء، وعندما شعر بقسوة النّاس حوله، وانعدام القيم النّبيلة، رأى المدينة موحشة وكأنّ سكانها كائنات أسطورية متوحّشة، وهي ما عبّر عنه (بالغول)، والليل في المدينة هو ليل محتال، على النّقيض من ليالي السّمر التي وصفها في (أبان) أو في (وادي الغفر) وحتّى النّهار في هذه المدن يعجز أن يقدم له الضّوء، فهو نهار أرجله حول، وفي وصف الأرجل بالحول، انزياح عن التّعبير المألوف، فالحول مرض يصيب العيون وليس الأرجل، أي أنّها لا يمكن أن تسير على الطّريق الصّحيح، ولا تعرف الطّرق المستقيمة، فليل المدينة عنده محتال ونهاره مليء بالغش والخداع، والابتعاد عن الصّدق، ولذلك صوّر الطّرق بأنها تتلوّى كالأفعى ومليئة بالسّموم والبكاء. وقد تضافرت ألفاظ (موحشة والغول ومحتال وحيات وسود وسموم وعويل) لتصوير سوء الحالة النّفسيّة للشّاعر، واجتماع هذه الألفاظ معـًا يعبّر كذلك عن سوء النّاس في مثل هذا المجتمع.

وليس طرق المدينة وحدها التي تبعث في النّفس الإحساس بالوحشة والاغتراب، بل السّماء والسّحاب وقلوب النّاس أيضـًا كلها قاسية ولا يمكن التآلف معها، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٩)

**وسـحابٌ يُمطـر غِربانـًا فسـرابٌ مـرٌّ وطلـولُ**
**وقلـوبٌ صـارتْ صوّانـًا يشـكو قسـوتها الإزميـلُ**

فالسّحاب يمطر غربانـًا، والغراب هو رمز للموت والخراب، فتصبح بعده الدّيار أطلالاً لا أثر للحياة فيها، وقلوب النّاس في المدينة قاسية كالصّوان، لا تعرف الرّحمة أو المودة وحتى الإزميل يشكو من قسوتها، وفي ظلّ كلّ هذا الدّمار والقسوة لا بدّ أن يحسّ الشّاعر بالاغتراب والفقد، فهو غريب عن قيم الاحتيال والغشّ والخداع، وغريب عن الطّرق الملتوية التي تحيط به، وغريب عن قسوة قلوب من حوله؛ لذلك فهو يشعر بالفقد والاحتياج، فيكرر الفعل (أحتاج) أربع مرات متتالية، ليعبّر عن حجم الفقد والاغتراب الذي يعيش فيه فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٠)

**أحتـاجُ إلـى لقمـة روحٍ تُنقـذني، فالـزّاد قليـل**
**أحتـاجُ إلـى كـفّ طبيـبٍ فالجـرح علـى الجـرح يسـيلُ**
**أحتـاجُ إلـى بوصلـةٍ، لا تغـدرُ، إن قيـل: هنـا قيلـوا**

**أحتـاجُ إلـى ظهـر شـعاعٍ يوصلنـي، إنْ كان وصـولُ**
**فالعتمـة لا ترحـمُ أحـداً والرّحلـةُ طالـتْ وتطـولُ**

وتبدو في هذه الأبيات روح الشّاعر متعبة وتحتاج إلى زاد يعيد لها الأمل، ولكنّ المدينة لا تقدّمه له، ونفسه جريحة من قسوة الحياة والجفاء بين النّاس؛ لذلك فهو يشعر بالضّياع والتيه، فلا يجد بوصلة ترشده إلى طريقه الصّحيح، فيشعر بثقل الزّمن وطوله وَيَشكّ في أنّه سيصل إلى غايته يومـًا ما، فرحلته طويلة، ولا أحد يهوّن عليه تعب السّفر، والظّلام حوله لا يرحم. والظّلام هنا هو رمز للأحزان التي ترتبط عادة بالعزلة والاغتراب، وهي على النّقيض من النّور والضّياء الذي يرمز للأفراح والألفة، و الذي وصفه الشّاعر في حديثه عن إربد وأبان و وادي الغفر، والشّاعر لا يريد أن يستسلم لقسوة المدينة و وحشتها؛ لذلك فهو يصرخ ويبحث عن النّجدة قبل أن يقتله الحزن والاغتراب، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٠)

**النّجـدةَ... أصـرخُ، النّجـدةَ النّجـدةَ.. إنّـي مقتـولُ**
**صرخـاتٌ لـم تـكُ في وادٍ (قابيـلٌ) هـبّ (وعزريـلُ)**

ومن المفارقة غير المتوقّعة أن صرخته لم تذهب سدى، بل وجد من يلبّي نداءه من البشر ومن الملائكة أيضـًا، إذ هبّ كلّ من (قابيل) و (عزرائيل) لنجدته، وفي المعنى الظّاهر لهذا البيت، فإنّ الشّاعر وجد النّجدة، ولكن في الحقيقة التي تظهر في البنية العميقة للنّص، عند فهم التّناص مع ما ورد في القرآن الكريم عن قصّة ابني آدم، وقتل الأخ لأخيه يتّضح أنّ الشّاعر وقع في محنة، ووجد مَنْ يُعجّل في موته، فقابيل هو ابن آدم عليه السّلام، الذي طوّعت له نفسه قتل أخيه، قال تعالى: ﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾ (القرآن الكريم، سورة المائدة، آية ٣٠)

و عزرائيل هو ملك الموت الذي ذكره الله تعالى بقوله: ﴿قُلْ يَتَوَفَّاكُمْ مَلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَى رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ﴾ (القرآن الكريم، سورة السجدة، آية ١١) والتّناص حسب مفهوم السّيميائية يكون في البنية العميقة للنّص، التي تقابل البنية السّطحية، وتكون الدّلالة في البنية السّطحية قابلة للملاحظة، أمّا في البنية العميقة، فإنها تكون «مقدّرة في الملفوظ» (غريماص،٢٠١٤،٩) ومن القصائد التي يظهر فيها إحساس الشّاعر بالاغتراب، بسبب افتقاده لعلاقة الصّداقة بأسلوب غير متوقّع، قصيدة « أنا إبراهيم» (الكوفحي، ٢٠١٩،٢٠)

فهذه القصيدة من الشّعر الحرّ، و سرد فيها قصّة لقائه بصديق قديم، وصفه بأنّه رائع وطيّب ومن خير أصدقائه، وقد عاشا معـًا ذكريات جميلة أثناء الطّفولة، ولكن تفرّقا حين ذهب إلى واشنطن ليدرس الهندسة، وفجأة رآه في مدينة الزّرقاء، ففرح الشّاعر فرحـًا غامراً ولحقه وصافحه وبدأ يسأل عن أحواله بحرارة، معتمداً أسلوب القصّ في قصيدته إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢١)

**ناديتُه لم يلتفتْ**

**كان يسيرُ مسرعـًا**

**لحقتُه**

**صافحتُه بقوّةٍ**

**سألتُه عن حاله**

**إنْ كان قد تخرّجا**

**أو كان قد تزوّجا...**

و بدا الشّاعر فرحـًا مبتهجـًا للقائه بصديقه، واسترسل بأسئلته المتتالية لصديق طفولته، وحدّثه عن ذكرياتهما الجميلة وعن ركضهم في الكروم والضّياع، واستمرّ بالحديث، فجاءت المفارقة الصّادمة له، فهو كان يتوقّع أن يقابله صديقه ودّاً بودّ، ولكنّه قابل كلّ هذه المشاعر بالتّجهم والبرود كما يتّضح في قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٢).

**حدّثتُه حدّثتُه،**

**لكنْ بدا مُستغربـًا،**

**وظلّ في تجهّم!**

وتكرار الفعل حدّثته يشي بكثرة الذّكريات المشتركة بينهما، وعمقها، وعلى الرّغم من كلّ هذا فإنّ صديقه، أو من كان يظنّه صديقه ظلّ متجهّمـًا، ولم يبادله مشاعره، فاعتقد الشّاعر أنّه لم يعرفه، أو نسي اسمه وخجل أن يسأل عنه، فتبرّع وذكّره باسمه قائلاً: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٣)

**أنا.. أنا إبراهيم**

وهنا تصل الأحداث إلى ذروتها، ويحصل ما لم يتوقّعه الشّاعر، فصديقه تنكّر له، ولم يكترث بلقائه، بل سحب كفّه من يده بسرعة وقال له: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٣)

**كفى.. مستعجلٌ،**

**أريدُ أنْ أقولَ كلْمةً واحدةً**

**إنْ شئت أنْ تسمعَني:**

**مثلُك لنْ يخدعَني**

واتّخذ الشّاعر من صديقه قناعـًا ليرمز به إلى المدينة، فمن المتعارف عليه أنّ أبناء الأرياف (المحافظات) يأتون إلى المدينة وهم يحملون أحلامهم وطموحاتهم الكبيرة، وإذا بهم يصدمون ممّا وجدوه في المدينة، إذ لا أحد يأبه بهم، أو يهتمّ بشؤونهم، لذا فإنّ هذا المشهد يكشف عن الوجه القاسي للمدينة وعن انعدام الألفة فيها، إذ يصوّر صديقه قد ضاع بين الجموع، وبقي هو وحده يتجرّع كأس الدّهشة والاغتراب، فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٣)

**بقيتُ وحدي... واقفـًا**

**مندهشـًا... أنظرُ**

**لا أرى سوى من يشتري**

**حولي... ومَنْ يبيع !**

جاء هذا الموقف ليعمّق إحساس الشّاعر بالاغتراب في المدينة، فهو لم يعد يرى فيها أيّ مكان للعلاقات الإنسانيّة الدّافئة، فالعلاقات فيها يجب تقوم على المصلحة المتبادلة كالبيع والشّراء، فهي مجرّد معاملات ماديّة لا روح فيها ولا حياة؛ ممّا يدفعه إلى الانكفاء على ذاته والانعزال عن الآخرين، بدليل قوله (وحدي) ففي المدينة تسير دوّامة الحياة بكلّ سرعة ولا تتوقّف، والحياة في المدينة قوامها المادّيات و ليس الوجدانيّات، وفتور العلاقات بين النّاس بل أحيانـًا يصل الفتور حدّ الجفاء والقطيعة.

وجدير بالذّكر أنّ هذه القصيدة قد اشتملت على جميع العناصر القصصيّة، من سرد للأحداث ووصف للأماكن والشّخوص وحوار، وتصاعد للأحداث حتى تصل إلى الذّروة ثمّ تأتي النّهاية غير المتوقّعة لتزيد من دهشة الشّاعر وصدمته، وتتركه فريسة للإحساس بالوحدة والاغتراب.

وممّا يزيد من عزلة الشّاعر كثرة وجود أدعياء الأدب من حوله، فها هو أحدهم يسأله عن ديوان شعره، فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٩٤)

**يقـولُ لـي: كيـف ديـواني؟ فمـنْ زمـنٍ أهديتـك ايّـاه، لكـنْ تلـزمُ الصّمتـا**

فيجيء ردّ الشّاعر قاسيًا، ومعبراً عن الاستياء والنّفور، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٩٤)

**ديـوان شـعرك، سـحقًا... في برودتـه وفي نتانتـه (ثلّاجـةُ الموتـى)**
**فتحتُـه مـرّةً في البيـتِ واحـدةً فلـمْ أطـقْ بعدهـا أنْ أدخـلَ البيتـا**

فإبراهيم الكوفحي لا يؤمن بالشّعر الذي يخلو من العاطفة والصّور الفنيّة والبيان العربيّ الأصيل، كما لا تعجبه الرّوايات التي تحتفي بالمشاهد الإباحيّة وتخلو من المضمون في سبيل الشّهرة والانتشار والحصول على الجوائز، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٠١)

**يثرثـرُ لا يمـلّ مـن الهـراءِ سـألتُ.. فقيـل لـي: هـذا روائـي**
**يظـنّ الفـنّ تلفيقـًا وحشـداً بغيـر دلالـةٍ، وبـلا رواءِ**
**وأغلفـةً تعربـدُ فاتنـاتٍ لتغـريَ مـنْ يراهـا بالشّـراءِ**
**يفكّـرُ بالجوائـزِ حيـن يصحـو ويحلـمُ حيـن يغفـو بالثّـراءِ**

فالأدب عنده ليس وسيلة للتكسّب والمنفعة بل هو إبداع، وتحليق في عالم الخيال ولكن دون ابتذال. وهو قد كتب قصيدة ألقاها عند ضريح عرار في الاحتفال الذي أقيم بمناسبة مرور مئة عام على ميلاده، فتحدّث فيها عن أدعياء الشّعر الذين شبّههم بباقل، وأبرهة الأشرم، وبالسّامريّ، وبالأعور الدّجال، وحشد الشّاعر كلّ الأعلام التي تصوّر جانبًا من جوانب الشّرّ و الأذى في الحياة، واجتماعها معًا يرسم صورة كئيبة لحال أدعياء الإبداع في زمانه. فهو يقول لعرار أنّ الشّعر بعده سقط في «الدّاجيات من اللحود» (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٠٩)

وضاع بين «المهرّج والمخرّب والبليد» (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٠٩) وأينما نظر الكوفحي وجد أدعياء الشّعر إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢١٠)

**أنّى نظرت.. (فباقلٌ) نحَرَ(البيان) من الوريدِ**
**أو(كاذبٌ) زعَمَ السّماءَ تمدّه عند الهجودِ**

وفي البيت الأوّل تناصّ واستحضار لقصّة مثل مشهور «أعيا من باقل» (العسكري، ١٩٨٨، ج٢، ٦٣) فباقل هو مضرب مثل في العيّ «خلاف البيان، وكان رجلاً من إياد، اشترى ظبياً بأحد عشر درهماً، فسُئل عن ذلك، فمدّ يديه ودلع لسانه فشرد الظّبي» (العسكري، ١٩٨٨، ج٢، ٦٣) وهو بذلك يكون جمع بين العيّ والغباء أيضاً، وتكمن المفارقة في اختياره رمز العيّ والغباء في سياق حديثه عن البيان. وفي البيت الثّاني وصف لأدعياء الشّعر بالكذب فهم يدّعون أنّ ما يكتبونه هو وحي من السّماء، وهذا غير صحيح، وهم بكذبهم هذا يعتدون على قدسيّة الشّعر كما اعتدى أبرهة الأشرم على قدسية البيت الحرام إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢١٠)

**أو (أشرمٌ) ذو لوثةٍ يعدو على (البيتِ) المجيدِ**

ويزوّرون الحقائق كما زوّرها «السّامريّ» ليضلّ بني اسرائيل، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢١٠)

**أو(سامريّ) ماكرٌ يُحيي لنا (عجلَ) اليهودِ**

وبعضهم يتمادى على الحقّ أكثر من ذلك، ويكاد يدّعي الألوهية، كما سيدّعيها الأعور الدّجال، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢١٠)

**أو (أعورٌ) يمشي يقول: أنا الإله فمن عبيدي؟**

وعندما يكون الشّاعر محاطاً بمثل هؤلاء الأشخاص فمن الطّبيعي أن يعيش بعزلة ويشعر بالوحدة والاغتراب، ولا يجد في مجتمع المدينة ما يبحث عنه من الانسجام مع ناسه، بشكل عام، ولا في بيئته الخاصّة، بيئة المبدعين حيث ينتمي الشّاعر. و إذا كان هذا حال النّخبة من المبدعين، فما بالك بحال غيرهم من عامّة النّاس.

**٣) أماكن الحزن والحنين:**

ارتبط الحزن والحنين في شعر إبراهيم الكوفحي بالرّثاء أو تذكّر القبر، وهو إنسان مؤمن بحتميّة الموت؛ لذلك فقد نظم قصيدة «مرّي على قبري»، وهي وصية لابنته ألّا تقطع عمله الصّالح بعد وفاته وتستمرّ بالدّعاء له إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٧٠)

**أبُنيّتي مُرّي على قبري، ولا تبكي عليّ، فلست أوّل ميّتِ**

افتتح الشّاعر وصيّته لابنته بالأداة الدّالّة على نداء القريب للتّحبّب، ويكشف عن مدى قربها المعنويّ النّفسيّ منه، طالبًا منها زيارة قبره بعد مماته، وفي الوقت ذاته يوصيها ألّا تبكي عليه، لأنّ الموت هو المصير المحتوم لكلّ البشر. وهو يدرك أهميّة الدّعاء للميّت وبرّه بعد مماته في قوله: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٧١)

**لا تقطعي عملي الذي أحيا به ويضوّئ الدّربَ الطّويل برحلتي**

مستحضراً ما ورد في حديثه عليه السّلام: «إذا مات ابنُ آدم انقطع عملُه إلا من ثلاثٍ: صدقة جارية، أو علم يُنتفع به، أو ولد صالح يدعو له» (النّيسابوري، ١٩٥٥، ١٢٥١)

والشّاعر يرى أنّ الميّت في قبره يحنّ إلى الدّنيا، ويتمنّى أن يعود لها ليعمل عملاً صالحًا ولا يضيّع أي ثانية من وقته بالغفلة إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٧١)

**لو عدتُ ثانيةً إلى الدّنيا لما ضيّعتُ ثانيةً هناك بغفلةِ**

و كابد إبراهيم الكوفحي مشاعر الشّوق والحنين لشقيقه محمود ولكلّ مكان عاش معه فيه، عندما كان محمود في مستشفى إربد فاقداً للوعي إثر إصابته بصعقة كهربائية، وحفر هذا الحدث عميقًا في نفسه و سبب له كلّ يوم صعقة نفسية تعكّر صفو حياته ليل نهار، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٦١)

**إنّي أكابدُ كلّ يومٍ صعقةً وأبيتُ ليلي مع سَعالي البيدِ**

مفتتحًا كلامه بالتّوكيد والجملة الفعليّة للدّلالة على أنّ حالة الحزن باتت ملازمة له ومستمرّة ولا تتوقّف، كما أنّ التّعميم النّاتج عن (كلّ) يصوّر الإحساس اليوميّ بالألم الذي جسّدته كلمة (صعقة)، أمّا ليله فيقضيه كما يقول بصحبة (سعالي البيد) وفي هذا كناية عن المعاناة وتنغيص عيشه بعد فقده لأخيه ، و ظلّ الشّاعر يسأل عن شقيقه كلّ لحظه ويتشوّق

لأن يسمع خبراً يطمئنه ويسكّن قلبه، ولكنّه لم يسمع ذلك الخبر، لذلك طلب ممن يسأله عن شقيقه أن يكذب عليه ويخبره أنّه استيقظ في الصّباح ومضى لعمله في مدرسته، ثمّ تجوّل في أرضه في أبان واعتنى بكرمه فيها، وفي المساء جلس يساهر ضيفه، وبعدها صلّى وتلا ورده اليوميّ من القرآن. وعبّر الشّاعر عن هذه المعاني في تسعة أبيات كرّر في مطلعها كلّها جملة: «خبّر ولو كذبًا» (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٦٢)، وفي هذا التكرار دلالة على لوعة القلب، وشدّة الشّوق والحنين.

وعندما مات شقيقه محمود، رثاه الشّاعر في قصيدة «الملاك العائد» (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٦٤) فقال: «وحدّثوا... حتّى الرّدى.. لمّا التقاه، ضحوة بإربد، عرفه، قبّله... على سنا جبينه مبجّلاً، وقال روح خالد، وقال للنّاس حواليه افسحوا، معذرة هذا ملاك عائد» (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٦٦)

ولا شكّ في أنّ المكان الطّبيعي الذي سيعود له الملاك هو جنّات النّعيم التي يحنّ الشّاعر لها، ولمن فيها، فهو حين يفقد عزيزًا يواسي نفسه بأنّه سيلتقي به يومًا ما في الجنّة، فهو يقول في رثاء أبيه: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٥٩)

**سلامٌ عليكم في ربى الخلد موعدٌ لنا، وكلانا ليس للوعد يُخلفُ**

واستهلّ كلامه بالدّعاء لهم في جنّات الخلد على أمل اللقاء بهم.

ويقول عن لقاء شقيقه محمود، بعمّه الشّهيد «سلطان» في الجنّة: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٦٣)

**خبّرْ ولو كذبًا: تحمحمُ خيله شوقًا إلى(سلطانَ بن محمودِ)**

والشّاعر يبدو متصالحًا مع فكرة الموت، فهو يحزن لفقد من يحبّهم، ولكنّه يظلّ موقنًا أنه سيلتقي بهم مرّة أخرى في الجنّة، وعندها سيكون اللقاء أبديًّا جميلاً إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ١٦٩)

**ما أجمل الموتَ.. قد طارتْ ركائبه جوّابةً في سماء الكون والأبدِ**
**صبراً غداً نلتقي.. ما العُمْر يفصلنا من الزّمان.. لحيظاتٌ من الكبدِ**
**أكملْ صلاتك لاتنظرْ هنا وهنا رغم العواصف، واقرأ سورة الصّمدِ**

وفي هذه الأبيات تناصّ دينيّ مع آية من القرآن الكريم، وهي قوله تعالى: ﴿لقد خلقنا الإنسان في كبد﴾ (القرآن الكريم، سورة البلد، آية ٤) ولقد وظّفه الشّاعر في سياق تفضيل الآخرة على الدّنيا. وهو في قوله: (ما أجمل الموت) يكشف عن نظرة إيجابيّة إلى الموت، فكما هو معروف فإنّ الموت لن يكون جميلاً إلّا إذا كان الطّريق الوحيد للالتقاء بالأعزّاء الرّاحلين في جنّات النّعيم.

**٤) أماكن الرّاحة والطّمأنينة:**

لقد عاش إبراهيم الكوفحي في مكّة المكرمة منذ عام (٢٠٠٨) إلى عام (٢٠١٢)م، فوجد فيها الرّاحة والطّمأنينة، وذلك لقربه من بيت الله الحرام، ولما وجده فيها من صحبة طيّبة، إذ يقول في وصف أصدقائه: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٩٦)

**لي في حمى(أمّ القرى) أحبابُ شيبٌ هناك عرفتهم وشبابُ**
**إخوان صدقٍ أوفياء على المدى والدّهر خوّانٌ له أنيابُ**

وجسّد قوله (أحباب) عمق العلاقة بينه وبين من تصادق معهم في أمّ القرى، و وصفهم (إخوان صدق أوفياء) وصفًا يليق بهم، ويكشف عن معدنهم الأصيل، فمن ظفر بمثل هؤلاء ظفر بكنز عظيم، فمن الصّعب على الإنسان أن ينسى صحبة مَن هذه صفاته، ونحن نعيش في زمن قلّ فيه الوفاء والأوفياء، بدليل قوله (والدّهر خوّان) و دلّت صيغة المبالغة على كثرة خيانة الدّهر، ولئن أسند الوصف إلى الدّهر، فإنّه يقصد أناسه الذين هذه صفتهم. وشخّص الدّهر بصورة حيوان مفترس مشرعًا أنيابه ليفترس من حوله.

ويقول في وصف مكّة: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٩٨)

**هي مكّة، لولا رسول الله ما انتصبتْ جباهٌ، وانحنتْ أنصابُ**
**هي مكّة، لولا سناها الطّهر ما ابتسم الفضا، وتفتّحتْ أبوابُ**
**هي مكّة، حرمٌ يظلّ مثابةً للنّاس لا ترقى إليه حرابُ**

و جاء تكرار (هي مكّة) ليعبّر عن مدى حبّه لهذا المكان، وأنّه يتلذّذ بذكره مرّة بعد مرّة، فمكّة هي مكان بعثة الرّسول عليه السّلام، ومهوى الأفئدة، وموئل الإسلام، ولم يقتصر أثر الإسلام على مكّة بل عمّر كلّ ما يحيط بها، فكيف لا يحبّ مثل هذا المكان!

فإبراهيم الكوفحي في مكّة يشعر أنّه قريب من السّماء، فمكّة كلها حرم، ولا يشبهها أي حرم على سطح الأرض، وحين يشتاق إلى أهله يعبّر عن شوقه بالدّعاء لهم وهو يطوف حول الكعبة، أو يسعى بين الصّفا والمروة، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٣١٠)

**إذا طفتُ بالبيت طافوا معي وإنْ كنتُ في الحِجْر والمروةِ**
**وكم مرّةٍ، قد صببتُ لهمْ (زمزمًا) حين أشربُ، كم مرّةِ !**
**فما غاب عن ناظري واحدٌ فهمْ في الفؤاد وفي المهجةِ**

وفي تصويره هذا تعبير صادق عن محبّته لأهله ولأصدقائه، الذين هم في مكّة، وإن غابوا عن ناظريه، وبادلهم حبًّا بحبّ.

وحين يحنّ لوطنه الأردن يعلّل نفسه بأنّه في مكة، ولولا أنّها مكة المكرمة لما فارق وطنه أبداً، إذ يقول لصديقه إبراهيم العجلوني: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٣١٢)

**لو أنّ مكّة لم تكنْ لي منزلاً ما ودّعتْ عيناي حورانا**

ويقول لصديقه محمد القضاة عن منطقة الجبيهة في عمّان: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٣١٥)

**تاللّه لولا أنني في مكّةٍ مهد النّبي ومهبط القرآنِ**
**ما غبتُ عنها لحظةً، أو فارقتْ عيناي فيها الصّحبَ بضعَ ثواني**

وعندما غادر الشّاعر مكّة ليعود لوطنه الأردن بكى لفراقها، وأحسّ بأنها تبكي لفراقه إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٢٩٥)

**يبكي كلانا، فكفّاها تكفكفُ من دمعي، وتمسحُ منّي الكَفُّ دمعتَها**

وقد يكون الجانب الدّيني والقرب من بيت الله الحرام هو السّبب الرئيسي في راحة الشّاعر و إحساسه بالاستقرار في مكّة ولكنّه ليس السبب الوحيد، فالشّاعر كان يستمتع بنسائم منطقة (الهدا) في مكّة وتذكره بنسائم إربد وبلاد الشّام، إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٣٠٤)

**حجازيةٌ غير أنّي أزورُ الشّآم، لألقي عليها السّلامْ**
**يظنّون أنيّ شآميّةٌ وما ذاك إلا لحبيّ الشّآمْ**

فالنّسيم في منطقة الهدا هو نسيم حجازيّ، لكنّه أقلّ حرارة وألطف من النّسيم في معظم مناطق السّعودية، فهو نسيم أقرب لأجواء بلاد الشّام؛ لذا ذكّر الشّاعر بمدينته الحبيبة إربد، واستمتع بأجواء الهدا.

وكذلك لم يغفل الشّاعر عن جمال البحر والشّاطئ في مدينة جدّة القريبة من مكّة إذ يقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ٣٠٥)

**على شاطئ البحر في (جدّةِ) وقفتُ هنالك في دهشةِ**
**فأيّ جلالٍ، وأيّ جمالٍ تظلّ له الرّوح في نشوةِ!**

وهذا يكشف عن مدى الإحساس بالجمال والسّعادة والرّضى للعيش في مثل هذه الأماكن، التي تتميّز بما فيها من جمالٍ وهدوء.

**النّتائج:**

قدّم هذا البحث دراسة نقديّة سيميائيّة لتشكيل المكان في الأعمال الشّعريّة لإبراهيم الكوفحي: وتبيّن أنَّ هذه الأعمال تقسم إلى تسعة عناوين رئيسيّة وقد ظهر فيها جميعها اهتمام الشّاعر بتصوير المكان وما يحمله من دلالات و آثار في نفسه، وقد قسمت الدّراسة الأماكن في الأعمال الشّعريّة إلى أربعة أقسام حسب رؤية الشّاعر لها وتفاعله معها فكانت كالتّالي:

١-**أماكن الفرح والألفة**: وهي الأماكن التي عاش فيها الشّاعر طفولته وصباه غالبًا، وأيضًا هي الأماكن التي تجمعه بأبنائه وأفراد أسرته، وبالمقرّبين من أصدقائه. و قد ظهر في وقوف الشّاعر على أماكن الطفولة والصّبا وتأمله لها ولطبيعتها تأثّره بوقوف الشّاعر الجاهلي على الأطلال.

٢- **أماكن العزلة والاغتراب**: و الاغتراب هو الإحساس بالوحدة، وإنعدام علاقات المحبّة أو الصّداقة مع الأخرين من النّاس، وعبّر إبراهيم الكوفحي عن هذا الإحساس في معظم القصائد التي تندرج تحت عنوانين وهما: «الفأس والجحيم» و«صيحة في وادي عبقر» وكان السّبب في هذا الإحساس هو عدم انسجام الشّاعر مع القيم التي تسود في المدينة المعاصرة.

٣-**أماكن الحزن والحنين**: ارتبط الحزن والحنين في شعر إبراهيم الكوفحي بالرّثاء أو تذكرّ القبر، وبرزت العاطفة الدينيّة في هذه القصّائد بصورة واضحة، واتّكأ فيها الشّاعر على التّناص الدّيني للتّعبير عن مشاعره فظهر فيها الحنين إلى الجنّة، من مبدأ أن الدّنيا دار تعب ومعاناة والآخرة خير للمؤمن من الدّنيا.

٤- **أماكن الرّاحة والطّمأنينة**: لقد وجد الشّاعر في مكّة المكرّمة راحته النّفسيّة، واطمأنَ لجوار بيت الله الحرام، وعبّر عن ذلك في مجموعة من القصائد، وضعها تحت عنوان «ليالي العوالي».

## المصادر والمراجع


١.القرآن الكريم.

٢.آبادي، الفيروز(١٩٩٤). القاموس المحيط.تحقيق محمد نعيم العرقسوسي. ط٤. مؤسسة الرسالة. بيروت.

٣.الإفريقي، ابن منظور(١٤٠٥ه). لسان العرب، المجلّد التّاسع، نشر أدب الحوزة، إيران،.

٤.باشلار، جاستون(١٩٨٠). جماليات المكان.ترجمة غالب هلسا. ط١. كتاب الأقلام. دار الجاحظ. بغداد.

٥.بنكراد، سعيد(٢٠١٢). السّيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها. ط٣. دار الحوار للنّشر والتّوزيع. سورية،

٦.التّبريزي، ابن الخطيب(د.ت). شرح المعّلقات العشر المذهبات. تحقيق عمر فاروق الطّبّاع. ط١.دار الأرقم بن أبي الأرقم. بيروت.

٧.تشاندر، دانيال(٢٠٠٨). أسس السّيميائية. ترجمة طلال وهبة. مراجعة ميشال زكريا. ط١. مركز دراسات الوحدة العربيّة. بيروت.

٨.حمداوي،جميل (١٩٩٧).السيموطيقا والعنونة، مجلّة عالم الفكر،٣(٢٥)،٧٩-١١٢.

٩.خليفة، عبداللطيف(٢٠٠٣). دراسات في سيكولوجيّة الاغتراب. ط١. دار الغريب للطّباعة والنشر. القاهرة.

١٠.خليل، إبراهيم (٢٠٠٢). في النّقد والنقد الألسني. ط١. منشورات أمانة عمان الكبرى. عمان.

١١.سعدية، نعيمة (٢٠١٦). التّحليل السّيميائي والخطاب.ط١.عالم الكتب الحديث. إربد.

١٢.العبد، محمد(١٩٩٤). المفارقة القرآنية. ط١. دار الفكر العربي.

١٣.عبد النّور، جبّور(١٩٨٤). المعجم الأدبي. ط٢، دار العلم للملايين. بيروت.

١٤.أبوعزيز، سعيد(د.ت). موسوعة الأخلاق الإسلامية. ج٣. ط١. المكتبة التّوفيقية. مصر.

١٥.العسكري، أبوهلال(١٩٨٨). جمهرة الأمثال. تحقيق أحمد عبدالسلام ومحمد زغلول. ط١. دار الكتب العلميّة. بيروت.

١٦.عطوان، حسين(١٩٨٢). مقدّمة القصيدة العربيّة في العصر العبّاسي الثّاني. ط١. دار الجيل. بيروت.

١٧.غروس، ناتالي بييقي (٢٠١٢). مدخل الى التّناص. ترجمة عبد الحميد بورايو. ط١. دار نينوى. دمشق.

١٨.غريماص، أ.ج، وآخرون(٢٠١٤). المنهج السّيميائي: الخلفيات النّظرية وآليات التّطبيق. ترجمة عبد الحميد بورايو. ط١. دار التّنوير. الجزائر.

١٩. قاسم، سيزا(١٩٨٦). المكان ودلالاته، ألف مجلّة البلاغة المقارنة، ٦، ٧٩-١٠٧.

٢٠. قطّوس، بسّام(٢٠٠١). سيمياء العنوان. ط١. مكتبة كنانة. إربد.

٢١.الكوفحي، إبراهيم(٢٠١٩).الأعمال الشّعرية. ط١. دار الإسراء للنّشر والتوزيع. الأردن.

٢٢.لحمداني، حميد،(١٩٩٣).بنية النّص السّردي من منظور النقد الأدبي. ط٢.المركز الثقافي العربي. بيروت.

٢٣.المتنبّي، أبو الطيب(١٩٨٣). ديوان المتنبّي. ط١. دار بيروت للطّباعة والنّشر. بيروت.

٢٤.مفتاح، محمد(١٩٩٢). تحليل الخطاب الشّعري: استراتيجيّة التّناص.ط٣. المركز الثّقافي العربي. الدّار البيضاء وبيروت

٢٥.الملائكة، نازك(١٩٦٥).قضايا الشّعر المعاصر. ط٢. منشورات مكتبة النّهضة. بغداد.

٢٦. النّيسابوري،مسلم (١٩٥٥). صحيح مسلم.ط١. تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي. دار إحياء الكتب العربية. مصر.

٢٧.يقطين، سعيد(٢٠٠١). انفتاح النص الرّوائي. ط٢.المركز الثّقافي العربي. الدار البيضاء وبيروت.

# التناص المُوحي
# في شعر إبراهيم الكوفحي

د. عبد الرزاق حسين

# الجزء الأول

## مع القرآن الكريم والحديث الشريف

التناص ذلك المصطلح المحبّذ عند نقاد الشعر المعاصر الذي أطل علينا من قبعة نقاد الغرب، والذي أطلق عليه نقادنا القدامى: الاقتباس، أو التضمين، أو المشابهة، والمماثلة، والأخذ، والسرقة الشعرية، كل هذه المصطلحات غُيِّرت أثوابها، فلبست مصطلحات: التناص، والتعالق، أو النص الموازي، أو التفاعل النصي، أو أسلاف النص، أو النص المتولد.

وتعدُّد المصطلحات في هذا السياق قد لا يُبعدها بعضها عن بعض، فهي مسميات تكاد تنطبق على مسمىً واحد.

وقد اطَّلعت على عدد من الدراسات الغربية والعربية حول التناص ومفهومه وأقسامه، وكذلك ما صدر من دراسات تطبيقية على شعر العديد من الشعراء، إلى جانب مشاركاتي، إذ قدَّمت دراسات وبحوثًا في عدد من المؤتمرات، وبعض الكتب التي أَصْدَرْتُها، وتصدَّت لهذا الموضوع النقدي في بعض فصولها.

اطلعت حديثًا على الأعمال الشعرية للدكتور إبراهيم الكوفحي، فجذبتني قدرته الإيحائية في استخدام التناص، ممَّا شجعني -على زحمة الأعمال الكتابية- أن أجول بقلمي في ميدان تناصه.

وقبل الخوض أقول: إنَّ الشاعر المبدع هو ذلك المنسِّق الذي يحوِّل أزهارًا مبعثرة إلى إضمامةٍ تُفرح القلب، وتُريح العين، أو ذلك الصائغ الماهر الذي يحوِّل خردة من الذهب إلى عقدٍ ناطق بجيد حسناء. وذلك لا يكون إلا من خلال قدرة فنية إبداعية، وثقافة معمقة ومحيطة، حتى ينجح في هذا الميدان، فليس التناص مجرد كلمةٍ من هنا، وتعبيرٍ من هناك، ثم يلفُّ كما تلفُّ الفطيرة.

هو كما قيل: نص موازٍ، والموازاة لا تعني فقط أن يسير في معراضه، بل عليه أن يرتقي إلى درجته، وقد يسمو أحيانًا. فالتناص الجميل الموحي والمعبِّر هو: إضفاء زيٍّ رائعٍ يمنح النص روحًا خلَّابة، وطلعةً جذَّابة، أو هو روح شفافة تنبعث في جسد النص القديم، فإذا كان ذلك كذلك جاء تناصه كذوب السُّكر، أو كرشف العسل، والناقد والقارئ يترشف حلاوته وعذوبته، فيشارك الشاعر هذا الترشف الزكي.

فهل استطاع الشاعر إبراهيم الكوفحي أن يترشّف رحيق النصوص القديمة، وأن يدعونا لمائدته كي نترشّف معه رحيق هذا التناص؟

بعد قراءة كاملة لأعمال الشاعر الشعرية، وعبورها عبور المدقق، أستطيع أن أتبيّن مفارق طرائقه التناصية، حيث أرى طريق التناص الديني يتسع عند الشاعر اتساعًا يدلّ على اتصال دائم بمصدري التشريع الإسلامي: القرآن الكريم والحديث الشريف، ولعلَّ ثقافة الشاعر المؤهلة جعلته يختط في تناصه عدة اتجاهات، كالتناص مع الشعر والشعراء القدماء، أو التناص من خلال الشخصيات التاريخية، أو التناص مع الأمثال والعبارات الحكمية، أو تناص التضاد.

ولست في هذه المقالة مستقصيًا كل ما جاء في أعماله الشعرية، وإنَّما أعرض لنماذج رأيتها تعلو في ميدان النسج، وأبدأ بالتناص الديني، من خلال نصوصه التي ربطها بكتاب الله العزيز، وما استقاه وترشَّفه من حديث رسول الله ﷺ، لأنتقل إلى تناصه مع الشعراء السابقين، ومن ثمَّ ما ألمح إليه من الرموز الدينية والتاريخية والأدبية، لأختم بتناص التضاد.

**التناص مع القرآن الكريم:**

يصرُّ الشاعر في كثيرٍ من قصائده أن يبين عن هذا الاتجاه، فهو المتمسك بدينه، المحارب من أجله، والمدافع الشرس عنه في وجه كل حاقدٍ أو جاحد، فهو رجل عارف بالله كما يقول، لا يحمل قلقًا، فدربه واضحة، لا لبس فيها، يقول[1]:

**جاهـزٌ للصُّعـودِ أَعْـرِفُ دَرْبـي لسـتُ أَخْشـى السُّـرى وأَعْـرِفُ رَبِّـي**

يبدأ الشاعر تناصه مع القرآن الكريم من خلال دعوتنا لرحلة سماوية، فهو الآن مستعد للانطلاق، وبعد أن يُعْلِمَنا بجاهزيته، واستعداده للرحلة، يشعرنا بأنَّ هناك بعض قيد يقيِّده، فهو على الرغم من البعد عن كل لهو إلا أنه يشعر بشيء من التلبس ببعض الذنوب، ويريد من خلال هذه الرحلة أن يتطهر منها، فيقول:

**رحلتـي رحلـة الرجـوع إلـى الفـرْ دوسِ، داري التـي أضعـتُ بذنبـي**
**حيـن فارقتُهـا أكلـتُ أَكُفِّـي ندمًـا مـا الـذي جـرى، أيـن لُبِّـي**

(١) الأعمال الشعرية، ص١٠٤.

كيـف صادقـتُ حاسـدي وعـدوِّي كيـف صدَّقْـتُ منـهُ همسـةَ كِـذْبِ
كيـف «لا تقربـا» نسـيتُ صداهـا آهِ مـن غفلـةٍ ومـن سـوءِ صحْـبِ
حينمـا ذُقْـتُ تلكـمُ الشَّـجْرةَ السَّـوْ داءَ فتَّشْـتُ لـم أجـدْهُ قُربـي

فهذه الرحلة تتبع خطوات سيدنا آدم عليه السلام منذ خلقه الله تعالى، وإغواء إبليس له بالأكل من الشجرة التي نُهي عن الاقتراب منها، وأكله منها، ثم توبته كما جاء في قوله تعالى: ﴿وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ وَكُلاَ مِنْهَا رَغَداً حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَـذِهِ الشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ الْظَّالِمِينَ * فَأَزَلَّهُمَا الشَّيْطَانُ عَنْهَا فَأَخْرَجَهُمَا مِمَّا كَانَا فِيهِ وَقُلْنَا اهْبِطُواْ بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ * فَتَلَقَّى آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمُ﴾ (البقرة٣٥-٣٧).

وجاهزيته للصعود، تجعله مستعدًّا لركوب الصعاب، وتحدي المخاطر من أجل جنة الخلد، ويعبِّر عن هذه الصعاب، بأنه سيسير فوق جهنم ليصل إلى الجنة، كما في قوله[1]:

سأسـيرُ فـوق جهنّـمٍ مـن أجـل جنّـات الخلـودْ

وهو لا يرضى أن يبلغ الجنان وحيدًا، بل يسعى بكل جهد لأن يصطحب معه ما يقدر عليه من الناس، فهو يتحوَّل لداعية، ويحاول جاهدًا أن يستميلهم، ويرشدهم إلى سلوك الصراط المستقيم، ولكن هؤلاء الذين يدعوهم يجعلون دعوته دبر آذانهم، وعندما أحس بعدم نجاح دعوته، أعلن النجاة بنفسه، في قصيدة بعنوان «نجوت بنفسي». وهذه القصيدة تستدعي قصة سيدنا نوح عليه السلام، وتكاد قصة سيدنا نوح عليه السلام تأخذ بمجامع قلب شاعرنا، فهو يتمثله في أحايين كثيرة، وقصائد متعددة، ولكنه في هذه القصيدة، يتتبعها حذو القذة بالقذة، فيبدؤها قائلًا[2]:

سـلكتمْ دروبًـا قلـتُ: عـودوا فإنّنـي أخـافُ عليكـمْ فهْـي شـرُّ المسـالكِ
ضحكتـمْ طويـلًا في غـرورٍ وغفلـةٍ وقلتـمْ: خسـرت العمْـرَ إنْ لـم تشـاركِ
ركبتـمْ رؤوسًـا مـن هـوىً وسـفاهةٍ وسـرتُمْ بليـلٍ عابـسِ الـروحِ حالـكِ

(١) الأعمال نفسها، ص٦١.
(٢) الأعمال، نفسها ص١٦-١٧.

نصحتُ فلمْ تُصغوا إليَّ تكبُّرًا فماذا لقيتمْ غير أغوالِ مالكِ!

إنَّ هذه المقدمة الدعوية هي حكاية كل نبي مع قومه، ولكنها ألصق بقصة سيدنا نوح عليه السلام، فبعد هذا الإيحاء نجده يكشف عن المماثلة والمشابهة، فهو يدَّعي هذه المشابهة في قوله[1]:

كأنِّيَ نوحٌ حين حذَّر إبْنَه فقال: سآوي للجبال السوامكِ
وأيُّ جبالٍ حين يغضبُ ربُّكمْ عليكمْ، ويُلقي أمرَهُ لِلملائكِ

وهذا التناص الإيحائيّ لا يباشرنا بذكر قصة نوح مع قومه، ولكنه يذكر أقوالًا وأفعالًا توحي بذلك، فخوفه على قومه، تُوَجِّهُنا إلى خوف نوح على قومه، والضحك والسخرية، يلفت النظر إلى سخرية الملأ الذين كفروا من قوم نوح وهو يصنع الفلك، وكذلك لفظ نصحت، حيث ينصح سيدنا نوح عليه السلام قومه، ولكن لا ينفعهم نصحه. إذن نرى من خلال هذا التناص الموحي وجه المشابهة مع قصة سيدنا نوح، بل نصل إلى هذه النتيجة، ونقول: كأنه يسير مسيرة نوح عليه السلام ويتشبه بفعله.

فقصة سيدنا نوح تبدأ بدعوته قومه، ولكن الملأ الذين كفروا يسخرون منه، ويكفرون بدعوته، كما سخروا من الشاعر في قوله[2]:

فليسخروا مني علانيةً حينًا غدًا سأُريهم سخَري

وهذا بالضبط هو ما تحدِّثُنا به قصة سيدنا نوح عليه السلام في سورة الأعراف وهود وغيرهما، فسيدنا نوح، كما قال تعالى: ﴿لَقَدْ أَرْسَلْنَا نُوحًا إِلَى قَوْمِهِ فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَـهٍ غَيْرُهُ إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيمٍ * قَالَ الْمَلأُ مِن قَوْمِهِ إِنَّا لَنَرَاكَ فِي ضَلاَلٍ مُّبِينٍ * قَالَ يَا قَوْمِ لَيْسَ بِي ضَلاَلَةٌ وَلَكِنِّي رَسُولٌ مِّن رَّبِّ الْعَالَمِينَ * أُبَلِّغُكُمْ رِسَالاَتِ رَبِّي وَأَنصَحُ لَكُمْ وَأَعْلَمُ مِنَ اللّهِ مَا لاَ تَعْلَمُونَ * أَوَعَجِبْتُمْ أَن جَاءكُمْ ذِكْرٌ مِّن رَّبِّكُمْ عَلَى رَجُلٍ مِّنكُمْ لِيُنذِرَكُمْ وَلِتَتَّقُواْ وَلَعَلَّكُمْ تُرْحَمُونَ * فَكَذَّبُوهُ فَأَنجَيْنَاهُ وَالَّذِينَ مَعَهُ فِي الْفُلْكِ وَأَغْرَقْنَا الَّذِينَ كَذَّبُواْ بِآيَاتِنَا إِنَّهُمْ كَانُواْ قَوْماً عَمِينَ﴾ (الأعراف٥٩-٦٤).

(١) السابق، ص١٧.
(٢) نفسه ص٤١.

وفي سورة هود عندما أمر بصنع السفينة، قال تعالى: ﴿وَأُوحِيَ إِلَى نُوحٍ أَنَّهُ لَن يُؤْمِنَ مِن قَوْمِكَ إِلاَّ مَن قَدْ آمَنَ فَلاَ تَبْتَئِسْ بِمَا كَانُواْ يَفْعَلُونَ * وَاصْنَعِ الْفُلْكَ بِأَعْيُنِنَا وَوَحْيِنَا وَلاَ تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُواْ إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ * وَيَصْنَعُ الْفُلْكَ وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلأٌ مِّن قَوْمِهِ سَخِرُواْ مِنْهُ قَالَ إِن تَسْخَرُواْ مِنَّا فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ * فَسَوْفَ تَعْلَمُونَ مَن يَأْتِيهِ عَذَابٌ يُخْزِيهِ وَيَحِلُّ عَلَيْهِ عَذَابٌ مُّقِيمٌ﴾ (هود٣٦-٣٩).

وهو هنا في قصيدته (وحيدًا ستمضي) يصيبه اليأس من دعوته للإصلاح، فيبني سفينته الخاصة التي لا نراه يحمل فيها معه أحدًا؛ بخلاف سفينة نوح عليه السلام، يقول[1]:

**إلى أين تمضي؟ لم تُعدَّ سفينةً ... ولم تحتقبْ زادًا ولا الريح تسعفُ**
**وحيدًا ستمضي والطريق مخوفةٌ ... وبحركَ وحشٌ جائعٌ ليس يرأفُ**
**تريّثْ تريّثْ واصنع الفلكَ واثقًا ... ولا تبتئسْ من هُزْء مَن ليس يعرفُ**
**سيخذلك الأهلون والصحبُ كلّهمْ ... ومن قبلُ كم قالوا: نبيٌّ يُخرّفُ**

وهو يكرر دعوته للآخرين لابسًا مسوح الأنبياء، ففي قصيدته (فتى من أولي العزم) يوحي لك العنوان بأولي العزم من الأنبياء عليهم السلام، فهو الفتى، وأيُّ فتى؟ ولفظ الفتى هنا يوحي لنا بالفتى إبراهيم عليه السلام الذي يقف في وجه عبادة الأصنام، ويقوم في غيبة من قومه بتحطيمها، وشاعرنا هنا يعلن أنه يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ولا يكتفي بدعوته الإصلاحية، بل يقوم بتكسير أصنام قومه، وهذه الأصنام قد تكون عاداتٍ، أو أشخاصًا، أو أموالاً، وثرواتٍ، وجاهًا، ومناصبَ، وغير ذلك مما يشوب حياة الناس في وقتنا الحاضر؛ الذي علت فيه المادة على كل قيمة روحية، يقول[2]:

**إذا ما دعوتُ النّاس للحقِّ أَعرضوا ... وسدُّوا نُهىً يا ويحهمْ وقلوبا**
**أُحطِّم أصنامًا لهمْ يعبدونها ... فيأبونَ إلا أنْ أذوقَ لهيبا**
**وإنْ صحتُ فيهم اتقوا الله ربّكمْ ... فمليون نمرودٍ يثور غضوبا**
**همُ الناسُ كمْ ضلُّوا هوىً وتكبُّرًا ... وشنوّا على أهلِ الصلاحِ حروبا**

(١) الأعمال الشعرية ص٤٤.
(٢) الأعمال نفسها، ص١٨.

ونستطيع أن نلتقط من هذه الأبيات ما أراده الشاعر من تناصه مع قصة سيدنا إبراهيم في دعوته مع قومه، فهو لا يذكر سيدنا إبراهيم عليه السلام، ولكنه يوحي لنا بلفظ الفتى، قال تعالى: ﴿قَالُوا مَن فَعَلَ هَذَا بِآلِهَتِنَا إِنَّهُ لَمِنَ الظَّالِمِينَ * قَالُوا سَمِعْنَا فَتًى يَذْكُرُهُمْ يُقَالُ لَهُ إِبْرَاهِيمُ * قَالُوا فَأْتُوا بِهِ عَلَى أَعْيُنِ النَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَشْهَدُونَ * قَالُوا أَأَنتَ فَعَلْتَ هَذَا بِآلِهَتِنَا يَا إِبْرَاهِيمُ * قَالَ بَلْ فَعَلَهُ كَبِيرُهُمْ هَذَا فَاسْأَلُوهُمْ إِن كَانُوا يَنطِقُونَ * فَرَجَعُوا إِلَى أَنفُسِهِمْ فَقَالُوا إِنَّكُمْ أَنتُمُ الظَّالِمُونَ﴾(الأنبياء٥٩-٦٤).

وهو يقوم بما قام به سيدنا إبراهيم عليه السلام من تحطيم الأصنام، كما ورد في قوله تعالى: ﴿وَتَاللهِ لَأَكِيدَنَّ أَصْنَامَكُم بَعْدَ أَن تُوَلُّوا مُدْبِرِينَ * فَجَعَلَهُمْ جُذَاذًا إِلَّا كَبِيرًا لَّهُمْ لَعَلَّهُمْ إِلَيْهِ يَرْجِعُونَ﴾ (الأنبياء٥٧-٥٨).

ومن قصة سيدنا موسى يمد الشاعر حبال شعره لتلتقط عصا سيدنا موسى وهو يضرب بها البحر بأمر ربه عز وجل، يقول[1]:

**مَنْ سيشق البحر**

**حين يمدُّ عصاهُ**

**ويقول معي اللهُ**

**ومَنِ البحرُ الجبّارُ**

**سيعصره عصرًا**

**يتركُهُ بِعَماهُ**

**يصرخُ**

**إِنِّي أَغْرَقْ.. أَغْرَق**

**تلعنُهُ.. لا تَسْأَمُ دُنياهُ وأُخْراه**

إنَّ من يقرأ هذا الشعر لا يحتاج إلى أن يخمِّن قصد الشاعر، فالشعر هذا هو استنشاق للآيات الكريمة في قصة شق البحر لسيدنا موسى وغرق فرعون.

ولعلَّ استعباد المادة لكثير من أهل العصر جعل الشاعر يتمثل حكاية قارون مع الغنى والثروة التي تنوء بالعصبة أولي القوة بحمل مفاتيح خزائنه، وكأنَّه يذكِّرُ بعض أثرياء العصر

(١) السابق، ص٥٧.

الذين يجرون وراء المادة، ويلهثون في تحصيلها بكل الطرق والأساليب بما حصل لقارون، ولأنه يحب الخير للناس، ويتخذ ويتسنَّم مكانة المصلح الديني والاجتماعي، فهو يتألم لما يصيب هؤلاء من عبادة المال، ومن طرف إيحائي ينبههم إلى ما قد يجري لهم، ففي قصيدته «أسمى صنم» توحي لنا بهذا الولوع بجمع المال، والولوغ في جنيه بالحرام، فهو يقف أمام هذا المفتخِر يسمع فحيح صوته، ويرى انتفاخ أوداجه، وهو يقول[1]:

**يقول لي مفتخرًا:**

**هذا زمان الدرهمِ**

**أعبد ربًّا واحدًا**

**مِنْ قِدَمِ**

**مالي الذي سوَّيْتُهُ**

هذا الخطاب يذكرنا بقصة صاحب الجنتين الذي افتخر على صاحبه بكثرة ماله، وعزته ومنعته بأنفاره، حتى وصل به الحد لإنكار قيام الساعة.

وكما خسف الله الأرض بقارون وبداره، وكما أرسل حسبانًا على صاحب الجنة فأصبحت صعيدًا زلقًا، كذلك حصل لهذا الثري المغتر بماله، يقول الشاعر الكوفحي[2]:

**وفجأة تنخسف الأرض به**

**لم تسمع الأذْنُ**

**سوى صراخه المنهزمِ**

وكأنَّ الشاعر في هذا التناص لم يرد أن يظهر لنا موقفه، وكأنه يريد أن يقول هذا ما حصل، وما قد يحصل، فاتعظوا يا أولي الألباب.

وفي قول الشاعر[3]:

**غـدًا يذكـرون الـذي قلتـه إذا أصبحـوا لقمـةً هانيـةْ**

(١) السابق، ص٣٣-٣٤.
(٢) السابق، ص٣٤.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٤٦.

فإنَّ هذا القول يعيدنا إلى ما جاء في كتاب الله العزيز على لسان مؤمن قوم فرعون: ﴿فَسَتَذْكُرُونَ مَا أَقُولُ لَكُمْ وَأُفَوِّضُ أَمْرِي إِلَى اللهِ إِنَّ اللهَ بَصِيرٌ بِالْعِبَادِ﴾ (غافر٤٤).

وفي خطابه للقدس ينشر الأمل بتحريرها، من خلال تناصه مع الآية الكريمة التي تحدثت عن خروج اليهود من حصونهم، عندما خان بنو النضير ونقضوا العهد، وهو بذلك يستحضر هذا الانتصار، والإيحاء بالمشابهة بين الأمس واليوم، يقول[1]:

هذي بيوتهمْ

بأيديهمْ

غدًا تنهارُ

فسوف يفعل الخلف ما فعل السلف فسيخربون بيوتهم، كما قال تعالى: ﴿هُوَ الَّذِي أَخْرَجَ الَّذِينَ كَفَرُوا مِنْ أَهْلِ الْكِتَابِ مِن دِيَارِهِمْ لِأَوَّلِ الْحَشْرِ مَا ظَنَنتُمْ أَن يَخْرُجُوا وَظَنُّوا أَنَّهُم مَّانِعَتُهُمْ حُصُونُهُم مِّنَ اللهِ فَأَتَاهُمُ اللهُ مِنْ حَيْثُ لَمْ يَحْتَسِبُوا وَقَذَفَ فِي قُلُوبِهِمُ الرُّعْبَ يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُم بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ فَاعْتَبِرُوا يَا أُولِي الْأَبْصَارِ﴾ (الحشر٢).

ولعلَّ إشارته التناصية مع قصة حلم أحد السجينين مع سيدنا يوسف عليه السلام، يعطينا لمحة وامضة في قوله[2]:

**وأَحْلامُ قَلْبٍ تأكُلُ الطيرُ خُبْزَهُ إذا ما غفا، إنَّ الظلامَ رهيبُ**

ويأخذ صفة المنافق من قوله تعالى: ﴿إِنَّ الْمُنَافِقِينَ يُخَادِعُونَ اللّهَ وَهُوَ خَادِعُهُمْ وَإِذَا قَامُواْ إِلَى الصَّلاَةِ قَامُواْ كُسَالَى يُرَآؤُونَ النَّاسَ وَلاَ يَذْكُرُونَ اللّهَ إِلاَّ قَلِيلاً﴾ (النساء١٤٢)

فهو هنا يبتعد عن الإيحاء ليأتي بالصفات كما جاء في كتاب الله العزيز، يقول[3]:

**إذا قيل أَذّنَ، قام يُصلّي مع الناسِ، لكنْ يقوم كسولا**
**لهُ ألفُ وَجْهٍ، يرائي العبادَ ولا يذكر اللهَ إلّا قليلا**

(١) الأعمال نفسها، ص٤٥١.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٣٣٧.
(٣) الأعمال نفسها، ص٢٣٦.

وفي «القصيدة المكية[1]» يكاد الشاعر يأتي بأوصاف مكة من خلال ما جاء في الكتاب العزيز، فمكة أم القرى، وحرم الله، وتظل مثابة للناس وأمنًا، وتُجبى إليها ثمرات الأرض.

والشاعر في تناصه الإيحائي يعتمد ثقافة القارئ، لذلك نجد إشاراته الوامضة، دون المضي في استيفاء النص السابق، كقوله[2]:

**أَيغتابني! إنِّي أَعفُّ وأستحي فقد هذَّبتني سورة الحجراتِ**

فالإشارة لسورة الحجرات تحتاج من قارئ شعره أن يعرف تلك الآداب التي حفلت بها هذه السورة، ومن ذلك النهي عن الغيبة. وإشاراته إلى صبر أيوب، وحب يعقوب ليوسف عليهما السلام، وفرعون وما جرَّ عليه كفره وطغيانه، فهو في كل ذلك يتمثل القرآن الكريم، في قصصه، وعظاته، وحكمه، وأمثاله، وأوامره، ونواهيه.

وأنهي القول في التناص مع كتاب الله عز وجل، باتجاه الشاعر لالتقاط بعض ألفاظ آيات من القرآن الكريم ليوشي بها شعره في شكل من التناص الموحي، كقوله: صُمٌّ وعُمْيٌ، وبصري حديد، وذات الوقود، وعجل اليهود، وكأس دهاق، والنعيم المقيم، وما عملته أيدينا، والماء الصديد، والعاديات، والموريات، والغاوون. وهي ثروة لفظية قرآنية يستعيرها الشاعر للتعبير عن فكرة مشابهة للآية التي تضمنت هذه العبارة.

**ـ التناص الموحي مع الحديث الشريف:**

كما وجدنا الشاعر تتعالق نصوصه مع عدد ليس باليسير مع النص القرآني، فهو كذلك كان مع الحديث النبوي الشريف.

وحديث الغرقد الذي يختبئ وراءه اليهود، يلتقطه الشاعر؛ ليزف لنا الأمل بعودة الحق، فغدًا.. -وغدًا لناظره قريب- ينادي الشجر والحجر كما جاء في الحديث الشريف[3]: «لاَ تَقُومُ السَّاعَةُ حَتَّى يُقَاتِلَ الْمُسْلِمُونَ الْيَهُودَ، فَيَقْتُلُهُمُ الْمُسْلِمُونَ حَتَّى يَخْتَبِئَ الْيَهُودِيُّ مِنْ وَرَاءِ الْحَجَرِ وَالشَّجَرِ، فَيَقُولُ الْحَجَرُ أَوِ الشَّجَرُ: يَا مُسْلِمُ يَا عَبْدَ اللهِ هَذَا يَهُودِيٌّ خَلْفِي، فَتَعَالَ فَاقْتُلْهُ، إِلَّا الْغَرْقَدَ، فَإِنَّهُ مِنْ شَجَرِ الْيَهُودِ».

(١) انظر الأعمال نفسها، ص٢٩٦-٢٩٨.
(٢) الأعمال نفسها، ص٢٤٢.
(٣) صحيح مسلم ٤/ ٢٢٣٩، رقم ٢٩٢٢.

فنلحظ فرار الغرقد، والمقصود الذي يختبئ خلفه، فشجر الغرقد الذي يحتمي به اليهود عندما يقاتلهم المسلمون لا يفر هو بل يفر من التجأ إليه، يقول الشاعر[1]:

**غدًا**

**يفرُّ الغرقد الغدّارُ**

**ويسقط الجدارُ**

**ويرجع الأبرارُ**

**تبسّمي يا قدسنا**

وهو في هجومه على التقليد للغرب، ودعوته قومه للبعد عن اتباع سنن لا تتفق والإسلام، يستوحي الحديث المستشرف للمستقبل في قول الرسول ﷺ[2]: «لَتَتَّبِعُنَّ سَنَنَ مَنْ قَبْلَكُمْ شِبْرًا بِشِبْرٍ، وَذِرَاعًا بِذِرَاعٍ، حَتَّى لَوْ سَلَكُوا جُحْرَ ضَبٍّ لَسَلَكْتُمُوهُ، قُلْنَا يَا رَسُولَ اللهِ: اليَهُودَ، وَالنَّصَارَى قَالَ: فَمَنْ؟»

ففي قصيدته «جُحر سِعلاة»، يقول محذِّرًا، ممَّا يراه من شباب الإسلام في تقاليدهم الأزياء والأفكار والعادات المبتذلة، فيحذرهم من سلوك هذا الدرب الشائك، ومن دخوله[3]:

**قفـوا، ولا تدخلـوا يـا قـومِ خلفهـمُ إنَّ الـذي دخلـوه جُحـرُ سِـعلاةِ**

**أَظنُّهُـمْ سـمعوا لكنهـم دخلـوا مـاذا جـرى! صـوتُ آهـاتٍ وويـلاتِ**

ونجد ثروة تناصية مع الحديث الشريف في صوغ فكرته التي يبني عليها تصوره، فالمسلمون على كثرتهم غثاء كما جاء في الحديث الشريف في قوله ﷺ[4]: «يُوشِكُ أَنْ تَدَاعَى عَلَيْكُمُ الْأُمَمُ مِنْ كُلِّ أُفُقٍ كَمَا تَدَاعَى الْأَكَلَةُ عَلَى قَصْعَتِهَا». قَالَ: قُلْنَا: يَا رَسُولَ اللهِ، أَمِنْ قِلَّةٍ بِنَا يَوْمَئِذٍ؟ قَالَ: «أَنْتُمْ يَوْمَئِذٍ كَثِيرٌ، وَلَكِنْ تَكُونُونَ غُثَاءً كَغُثَاءِ السَّيْلِ، تُنْتَزَعُ الْمَهَابَةُ مِنْ قُلُوبِ عَدُوِّكُمْ، وَيَجْعَلُ فِي قُلُوبِكُمُ الْوَهْنَ». قَالَ: قُلْنَا: وَمَا الْوَهْنُ؟ قَالَ: «حُبُّ الْحَيَاةِ وَكَرَاهِيَةُ الْمَوْتِ».

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٤٥١.

(٢) صحيح البخاري ٤/ ١٦٩، رقم ٣٤٥٦.

(٣) الأعمال الشعرية، ص٢٧٨

(٤) مسند أحمد، طبع الرسالة، ج٣٧، ص٨٢، رقم ٢٢٣٩٧.

وهو يرى هذا التداعي، فلم تبق أمة من الغرب أو الشرق إلَّا وهي تبرز في العداء لدين الإسلام والمسلمين، فما احتلال فلسطين، وأفغانستان والعراق، والتآمر لضرب كل نهضة عربية أو إسلامية إلا دليل على هذا التداعي، وأيضًا دليل على هذا الغثاء، يقول شاعرنا من قصيدة بعنوان «غزة تحت القصف»[1]:

**ألـفُ مليـونٍ لـوْ نفختـمْ لراحـتْ قلعـةُ البغـي كالهَبـاءِ تطيـرُ**
**ألـفُ مليـونٍ إذْ تعـدّون لكـنْ كغثـاءٍ، فمـا لكـمْ تأثيـر**

فهو يضمن ما في هذا الحديث من فكرة الكثرة التي لا تُغْني غَناءً، كما أنه يستعير كلمة جمال الدين الأفغاني في مخاطبته أهل الهند من المسلمين وقت الاحتلال البريطاني (لو كنتم ذبابًا وطننتم في أذن بريطانيا لخرقتموها).

وإذا كانت الأمم تتداعى علينا، فإنَّ الفتن تلاحقنا، كما يقول الشاعر[2]:

**إنَّـهُ آخـرُ الزمـان، فطوبـى للألـى يكفـرونَ بالدجَّـالِ**
**فتنـةٌ إثْـرَ فتنـةٍ يتهـاوى في دياجيرهـا الشـموسُ العوالـي**

ونجده وهو يكافح في الدعوة للإنفاق، والبعد عن الشح، والتمسك بقيم الإسلام من زكاة وصدقة، وكرم، يستخدم بعض ألفاظ الآيات الآمرة بالصدقة والزكاة، وإغاثة الملهوف.

وممَّا يراه ويسمعه من سوء تديُّن كثير من الناس، يستخفُّ بهم وبخروجهم لصلاة الاستسقاء، وهو هنا يمتاح من كتاب الله، ومن حديث رسوله ﷺ. ففي الشق الأول يحيلنا إلى قوم عاد الذين استبشروا بورود الغيم، قال تعالى: ﴿فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضًا مُّسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَٰذَا عَارِضٌ مُّمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُم بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ (الأحقاف٢٤).

وفي الشق الثاني يأخذ قول رسول الله ﷺ[3]: «مَهْلاً عَنِ اللهِ مَهْلاً، فَإِنَّهُ لَوْلاَ شَبَابٌ خُشَّعٌ، وَبَهَائِمٌ رُتَّعٌ، وَشُيُوخٌ رُكَّعٌ، وَأَطْفَالٌ رُضَّعٌ، لَصُبَّ عَلَيْكُمُ الْعَذَابُ صَبًّا».

فيستعير الشاعر جزءًا من نص هذا الحديث، فيقول[4]:

---

(١) الأعمال الشعرية، ص٧٩-٨٠.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٤٧.
(٣) السنن الكبرى للبيهقي، ج٣، ص٤٨١، رقم ٦٣٩٠.
(٤) الأعمال الشعرية ص٢٣٧.

بـدا الغيـمُ أسـودَ فاستبشـروا لقـد نـزَلَ المطـرُ الأخضـرُ
بكيـتُ.. سـمعتُ السـماء تُهَمْهِـمُ لـولا البهائـمُ لـم يمطـروا

وهذا يذكرنا بقول الشاعر الأندلسي ابن الطراوة المالقي، وقد خرج القوم لصلاة الاستسقاء، وكانت السماء غائمة، فلما اصطفوا انكشف الغيم، فقال[1]:

خرجـوا ليستسـقوا وقـد نشـأتْ بحريـةٌ قَمِـنٌ بهـا السَّـحُّ
حتـى إذا اصطفـوا لدعوتهـم وبـدا لأعينهـم بهـا ضـحُّ
كُشِـفَ الغمـامُ إجابـةً لهـمُ فكأنَّمـا خرجـوا ليسـتصحوا

وكما ورد عن كون إبليس يوسوس للإنسان، وتجري هذه الوسوسة في دمه في حديث المصطفى ﷺ في قوله[2]: «إِنَّ الشَّيْطَانَ يَجْرِي مِنَ ابْنِ آدَمَ مَجْرَى الدَّمِ».

يلمِّح الشاعر إلى ما يعانيه أحيانًا من تلك المحاولات المستميتة واليائسة من إبليس في استدراجه، يقول من قصيدة بعنوان « نصيحة شيطانية»[3]:

يُوشوشـني إبليـسُ، لمَّـا رجمتـه، وقـد رُحْـتُ بعـدَ السَّـبع أرميـه بالنّـوى
أنـا منـكَ في مجـرى الدمـاء، فـلا تقـلْ رجمـتُ، إذا لـم ترجـم النفـسَ والهـوى
صدقتُـكَ قولـي، إذ رأيتُـكَ صادقًـا وقـد يصـدقُ الشيطان في القـول إنْ نـوى

وهو في البيت الأخير يحيلنا لحديث رسول الله ﷺ في قوله لأبي هريرة رضي الله عنه[4]: «أَمَا إِنَّهُ قَدْ صَدَقَكَ وَهُوَ كَذُوبٌ، تَعْلَمُ مَنْ تُخَاطِبُ مُنْذُ ثَلَاثِ لَيَالٍ يَا أَبَا هُرَيْرَةَ؟، قَالَ: لَا، قَالَ: ذَاكَ شَيْطَانٌ».

وفي تناصه مع الحديث الشريف نؤكد على أنَّ الشواهد لا تزيدنا إلا يقينًا باطلاع واسع للشاعر، وتمثل هذه الأحاديث، وتضمين أفكارها، أو صورها، وألفاظها؛ ليدل على ثقافة حديثية معمقة.

(١) الوافي بالوفيات ج١٢، ص٢٩١.
(٢) صحيح البخاري، ٩/ ٧٠، رقم ٧١٧١.
(٣) الأعمال الشعرية ص٣٠٧.
(٤) صحيح البخاري، ٣/ ١٠١، رقم ٢٣١١.

# الجزء الثاني

## التناص الموحي في شعر إبراهيم الكوفحي مع الشعر والشعراء

هل هناك من سلم من الناس، ومن أذاهم؟ من الصعب أن تجد أحدًا يدَّعي ذلك، وإذا كانت الشكوى قديمة ومتلازمة، فإنَّ الشعراء هم أقدر على التعبير عمَّا يلاقونه من سوء المعاملة، ولذلك نجد كثيرًا من الشعراء قد أفاضوا بشكاويهم مما يلاقونه من أقرب الناس.

ينقل لنا الشاعر تجربته المرة مع الناس، وهو يتفق في هذه التجربة مع كثير من الشعراء القدامى الذين لم يروا إلّا الجانب السيئ من البشر، وهم يحكمون عليهم من خلال تجاربهم الخاصة، فكان أَوَّلَ من وصف الناس بالذئاب هو الملك الضليل امرؤ القيس، حيث قال[1]:

**أُرانا مُوضِعِينَ لأمرِ غَيْبٍ وَنُسْحَرُ بالطَّعامِ، وَبالشَّرابِ**
**عَصافيرٌ، وَذُبَّانٌ، وَدودٌ وأجْرأُ مِنْ مُجَلِّحَةِ الذِّئابِ**

فالناس عند حاجاتهم هم كما في هذه الصورة الممعنة في التصوير الحسي، أسراب من العصافير عند التقاط الحب، وذباب متهالك على القاذورات، وذئاب جائعة، مصممة على الافتراس، هذا هو حال الناس عند حاجاتهم وأطماعهم.

ونسمع شكوى الأمير الفارس أبي فراس الحمداني، وهو يعلن تذمره من هؤلاء البشر الذين تحوَّل أكثرهم إلى ذئاب بشرية، لا فرق بينها وبين الذئاب الوحشية سوى اللباس، يقول[2]:

**بمن يثق الإنسان فيما ينوبه ومن أين للحرّ الكريم صحابُ**
**وقد صار هذا الناس إلّا أقلَّهم ذئابًا على أجسادهنّ ثيابُ**

والشاعر الكوفحي يحذرنا من التجربة، فلن يستجيز العقل تجربة السم، ولذلك ستقول معه، هذا ليس بإنسان كما قال[3]:

**غدًا تقولُ إذا جرّبتَ واحدَهُمْ: تاللهِ تاللهِ ما هذا بإنسانِ**

(١) ديوان امرئ القيس، ص٧٨.
(٢) التذكرة الحمدونية، ٣/ ٢٢.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٣٦.

فأكثرُ النّاسِ في ذا العصر قدْ مُسخوا فلا ترى غيرَ حيَّاتٍ وحيتانِ
وغير أضبعِ ليلٍ، لا أمانَ لها إذا سريتَ، وأغوالٍ وذؤبانِ

يقول أحد الشعراء[1]:

أَوْحَشَ النَّاسُ جانِبيَّ فما آ نسُ إلا بوحدتي وانفرادي

وإذا كان شاعرنا قد شقي بصحبة البشر، فما عاد لديه القدرة على التحمل، يقول[2]:

ما عدتُ أحتمل البقاءَ هنا إنِّي شَقيتُ بصحبة البشَرِ
صاحبتُ أكثرهمْ فما أنستْ روحي بهمْ في الحلِّ والسَّفرِ

وهو يكرر هذا المعنى في عدد من قصائده، ويبدو أنَّ اللدغات الكاوية تتوالى عليه؛ مما جعله يتناول هذا الموضوع موضوع الغدر وخيانة الأصحاب مرة تلو مرة، يقول[3]:

لا تأمنِ النّاسَ وكنْ منهُمُ يا صاحِ طولَ الدَّهرِ في شكِّ

فكما قيل[4]: «لا خير في مخالطة الناس، ولا فائدة في القرب منهم، والثقة بهم والاعتماد عليهم». لقد بلغ السيل الزُّبى، والتحمُّل منتهاه، فكل من يراه في هذه الدنيا وحوش غابة، لقد غاب عنه جمال الحياة، وزهو الدنيا، فلم يعد يراها إلا كغابة ملعونة، واللعن هو أشد السخط، فنحن لا نعيش في جو إنساني، وإنَّما في غابة ملعونة، يفتك بعضنا ببعض، يقول موصيًا ابنه، ومحذِّرًا من اتخاذ الأصحاب[5]:

إنَّا هنا في غابةٍ ملعونةٍ لا عيشَ دون أظافرٍ ومخالبِ
لا تنخدعْ مثلي بأكثرِ مَنْ ترى كمْ مِنْ عدوّ في ملابسِ صاحبِ
احذَرْ صديقَكَ، لا تقُلْ: ذا مخلصٌ أو صادقٌ في الوُدِّ دونَ تجاربِ
فلَكَمْ طُعِنْتُ من الصديق بغفلةٍ إنَّ الصَّديقَ بُنيَّ أَمْهرُ ضاربِ

(١) التذكرة الحمدونية، ٨/ ١٢٠.
(٢) الأعمال الشعرية، ص١٠٠.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٤٥٥.
(٤) الصداقة والصديق، لأبي حيان التوحيدي، ص٣٦.
(٥) الأعمال الشعرية، ص١٣٤.

هذا الإحساس الممض من غدر الأصدقاء كونه تجارب عاشها، كذلك هي أيضًا ثقافة تملَّاها، فكتب التراث الأدبي لا يكاد كتاب منها لا يمر على هذا الموضوع، عدا عن تلك التي خصصت بعناوينها ومضامينها للتعريف بالصداقة والتحذير منها، وعرض تجاربها، كما في كتاب الصداقة والصديق لأبي حيان التوحيدي، ورسالة الصحابة لابن المقفع، ونجد كثيرًا من الشعراء قد تناولوا هذه الفكرة، فقد سبق ابن الرومي في هذه الشكوى حيث يقول[1]:

**وزهّدني في كلّ خلّ وصاحبٍ ... منَ النَّاسِ كَشْفي صاحِبًا بعدَ صاحبِ**
**وما ظفرتْ كفّي بخلٍّ تسرُّني ... بَواديهِ إلَّا ساءَني في العواقبِ**
**ولا قلتُ أرجوهُ لدفعِ مُلمَّةٍ ... مِنَ الدَّهْرِ إلّا كانَ إحْدى المصائِبِ**

ولأبي إسحق الصابي ما يختصر الفكرة، ويبرزها بوضوح قوله[2]:

**أَيا ربِّ كُلُّ النَّاسِ أَبْناءُ عِلَّةٍ ... أَما تَعْثُرُ الدُّنيا لنا بِصديقِ**
**وُجوهٌ بِها مِنْ مُضْمَرِ الغِلِّ شاهِدٌ ... ذَواتُ أَديمٍ في النِّفاقِ صَفيقِ**
**إِذا اعْتَرضوا دونَ اللِّقاءِ فإِنَّهُمْ ... قَذًى لِعيونٍ أَوْ شَجًى لِحلوقِ**
**وإِنْ أَظْهَروا بَرْدَ الوِدادِ وَظِلَّهُ ... أَسَرُّوا مِنَ الشَّحْناءِ حَرَّ حَريقِ**
**أَلا لَيْتَني حَيْثُ انْتَوَتْ أَفْرُخُ القَطا ... بِأَقْصى مَحَلٍّ في الفَلاةِ سَحيقِ**
**أَخو وحدةٍ قَدْ آنَسَتْني كَأَنَّني ... بِها نازِلٌ في مَعْشري وفَريقي**
**فَذلِكَ خَيْرٌ لِلْفَتى مِنْ ثوائِهِ ... بِمَسْبَعَةٍ مِنْ صاحِبٍ وَرفيقِ**

هاتان غابتان مليئتان بالسباع، غابة الصابي وغابة الكوفحي، ويصل الأمر من خلال النظارة السوداء إلى أن يقفر واد الوفاء عند شاعرنا، فقد أحاط به الجدب من كل جانب، وصوَّحت أشجاره، وجفت مياهه، يقول[3]:

**نزلتُ على وادِ الوفاءِ فَلَمْ أجدْ ... وفيًّا به قد ماتَ أَهْلوهُ مِنْ دَهْرِ**

(١) التذكرة الحمدونية، ٤/ ٣٦٧.
(٢) الصداقة والصديق، ص٣٧.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٧٨.

ويعرج على منازل الجود، وحمى العز، فيجدها أرضًا بلقعًا، وأطلالاً تعوي بها الرياح، بغض النظر عن الرؤية التشاؤمية، والقول بأنَّ الشاعر يجب أن يشيع التفاؤل، فنحن لا نملك ضبط مشاعر الشاعر، ولا قيادة إحساسه وعواطفه.

وفي قصيدته «الجنون العنيف» نجد نفسًا شفَّافةً رقيقةً، مهمومة بأمور الضعفاء والفقراء، يحاول بقلبه أن يتسع لهذه الطبقات المسحوقة، وهو يألم لما يصيب الناس جميعًا، فنراه يقول[1]:

**أأشبعُ؟ والناسُ حولي تموتُ ... من الجوعِ، إنِّي إذنْ لَلئيمُ**
**ولوْ أنَّ كلَّ الدنا في يدي ... لجدْتُ بها، فالزَّمانُ غشومُ**

إلى أن يقول:

**سأعطي وأُعطي، أُقسِّمُ روحي ... ليحيا فتىً جائعٌ وعديمُ**

ويكرر ذلك في قوله[2]:

**ليتني أملكُ الملايينَ كي أُعطي ... الملايينَ لا أرى مسكينا**
**إنَّ أقسى ما يُؤلمُ القلبَ مِنِّي ... أَنْ ترى العينُ جائعًا أَوْ حزينا**

فينتصب أمامنا قول عروة بن الورد إمام الصعاليك، وأبو الفقراء؛ ذاك الذي كان يغزو ويقطع الطرق لإطعام فقراء قبيلته من بني عبس، يقول[3]:

**إني امرؤ عافي إنائيَ شركة ... وأنت امرؤ عافي إنائك واحدُ**
**أتهزأُ مِنّي أَنْ سَمِنْت وأَنْ تَرى ... بِوَجْهي شُحوب الحقِّ والحَقُّ جاهِدُ**
**أُقَسِّمُ جِسْمي في جُسومٍ كثيرةٍ ... وأَحْسو قُراحَ الماءِ والماءُ بارِدُ**

لا تكاد تجد شاعرًا من الشعراء أيًّا كانت طبقته، إلا وقد حصَّل حصيلة شعرية من الشعراء السابقين عليه، تراوده في قصائده، فتدخل نسيجها، وشاعرنا له تماس قوي وروابط أكيدة مع الشعر في عصوره المختلفة، ويظهر ذلك من خلال استدعائه لأسماء عدد من الشعراء مثل:

(١) الأعمال الشعرية، ص٩٤.
(٢) الأعمال نفسها، ص٢٨٠.
(٣) التذكرة الحمدونية، ٢/ ٢٨٠.

النابغة الذبياني، وعنترة، وحسان بن ثابت، والخنساء، والمتنبي، ومن المعاصرين نجد أبا القاسم الشابي، وإيليا أبا ماضي.

من خلال رؤيته لبعض شعراء الحداثة، وبعض شعرهم الذي لا يرقى إلى أن يكون شعرًا، فهو يهاجمهم، ويهاجم شعرهم الذي يرى فيه ضعف حيلتهم في رصف الشعر، يقول[١]:

**لا تبخلنَّ فنحنُ في زمنِ الحداثةِ والجديدِ**
**نتجرَّعُ الشعرَ الحديثَ تجرُّعَ الماءِ الصديدِ**
**وكأنَّنا أهلُ الجحيمِ فليسَ عنهُ مِنْ مَحيدِ**

ويقول من أخرى شارحًا مفهومهم للشعر[٢]:

**وكأنَّ معنى الشعر في قاموسهم صرخاتُ مخمورٍ وقولُ سفيهِ**

ومع فهمهم السقيم للشعر، وما ينتجونه من شعر هذه صفاته، إلَّا أنَّهم يهاجمون القديم، ومع ذلك يحاولون تقليد المتنبي، ونراه هو أيضًا يقتفي أثر المتنبي في استدعائه قول المتنبي[٣]:

**أنا في أمةٍ تداركها اللَّـ ـهُ غريبٌ كصالحٍ في ثمودِ**

وكان هذا البيت من أسباب اتهام المتنبي بادعاء النبوة، ويأتي الكوفحي ليضفي على نفسه تلك الصفة، صفة الغريب، إذ ليس الغريب فقط الذي يتغرب عن أهله ووطنه، بل قد يكون غريبًا بين أهله وخلانه، يقول[٤]:

**غدوتُ غريبًا في المدائنِ والقُرى ولا غَرْوَ إنَّ الحق صار غريبا**

وإذا كان المتنبي كصالح في ثمود، فالكوفحي كنوح في قومه، والمتنبي الشاهد الحاضر، الذي شغل الناس، وأشعل جذوة الشعر في أشعار العديد من الشعراء، يومي إلى شاعرنا بأشعاره المشهودة، كقوله[٥]:

(١) الأعمال الشعرية، ص٢١١.
(٢) الأعمال نفسها، ص٢٧٥.
(٣) شرح ديوان المتنبي للواحدي، ص١٩.
(٤) الأعمال الشعرية، ص١٨.
(٥) شرح ديوان المتنبي للبرقوقي، ق٢، ج٤، ص١١٠.

سيعلم الجمعُ ممّن ضمّ مجلسُنا بأنني خيرُ مَن تسعى به قدمُ

فيأخذ شاعرنا بداية البيت ويحوله إلى أمر آخر، فإذا كان بيت المتنبي في الفخر بالنفس، فإنَّ معنى الكوفحي يبين عن صفات رجل واسع الصدر، محب، كاره لبعض ما يتصف به بعض الناس من صفات ذميمة، يقول[1]:

سيعلمُ الجمعُ أنّي لَسْتُ أَكْرَهُهُمْ وإنَّما أكرهُ الإدهانَ والكذبا

وإذا كان بعض أعداء المتنبي قد غرَّهم ضحكه وانبساطه، وظنوا ذلك عن ضعف، فقد أبدى لهم أن ذلك مقدمة لغضبه وسطوته، يقول[2]:

وجاهلٍ مدَّهُ في جهلهِ ضحكي حتَّى أَتَتْهُ يدٌ فرَّاسةٌ وفمُ

إذا رأيتَ نيوبَ الليث بارزةً فلا تظنَّنَ أَنَّ الليثَ يبتسمُ

نجد الكوفحي قد تَخلَّى عن الإيحاء ليجمع بين بيتي المتنبي في قوله[3]:

أغرَّهُمُ ضَحِكي.. ما كانَ أجهلهم! لا يضحكُ الليثُ إلا وهو غضبانُ

ويبدو أنَّ أحدًا ما استحق هجاءه، ولكنه لم يجده كفؤًا لهذا الهجاء، فقال[4]:

هجوتُكَ لكنِّي نَدِمْتُ على الهِجا

فذكرُكَ في شعري

يلوِّثُ ديواني

فبعض الشعراء رأوا أنهم إذا ما هجوا إنسانًا فقد ارتفع بذكره في شعرهم، ولذلك أعرضوا عن هجائه، ولعل هذا يتناص مع قول الشاعر[5]:

وما أهجوكَ أَنَّكَ كُفْؤُ شِعْري ولكنّي هجوتُكَ لِلكَسادِ

(١) الأعمال الشعرية، ص٢٣١.
(٢) شرح ديوان المتنبي للبرقوقي، ق٢، ج٢، ص١١٠.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٢٩٢.
(٤) الأعمال الشعرية، ص٢٨٤.
(٥) التذكرة الحمدونية، ٥/ ١٢٠.

أو قول العامري عبدالرزاق[1]:

**أتزعُمُ أَنَّني قد قُلْتُ هجواً وعِرْضُك لا يُدنَّسُ بالهجاءِ**

وعندما نقرأ قوله[2]:

**تركت لكم شعري ينير طريقكم ويبني لكم مجدًا ويُعلي لكم ذكرا**

فيتبادر إلى أذهاننا فورًا قول المقنع الكندي[3]:

**يعاتبني في الدَّيْنِ قومي وإنما ديوني في أشياءَ تُكسبُهُمْ حمدا**
**أَسُدُّ بهِ ما قد أخلّوا وَضَيَّعوا ثُغورَ حُقوقٍ ما أَطاقوا لها سَدَّا**

أو زهير بن جناب في قوله[4]:

**أَبَنِيَّ إِنْ أَهْلِكْ فَقَدْ أَوْرَثْتُكُمْ مَجْدًا بَنِيَّهْ**

ونحن هنا بين من يبني مجدًا بالكرم أو الشجاعة، أو الحكمة، وبين من يبنيه بالشعر.

وفي أمنيته بلقاء الأحبة، بعد غياب، بأن ذلك ليس على الله بعزيز، يقول[5]:

**قد يجمعُ الله ما بيني وبينهُمُ فهو الرحيمُ الودودُ الواحدُ الصمَدُ**

وكأننا في هذا البيت نسمع صراخ عبد يغوث بن وقاص الحارثي اليائس من التلاقي في قوله[6]:

**فيا راكبًا إِمَّا عَرَضْتَ فَبَلِّغَنْ نَدامايَ مِنْ نَجرانَ أَنْ لا تلاقيا**

أو قول الشاعر القاضي أبو المجد في غربته راجيًا ومؤملًا في اللقاء[7]:

**وقد يجمعُ اللهُ الشتيتينِ بعد ما يظنانِ كلَّ الظنِّ أن لا تلاقيا**

(١) الوافي بالوفيات، ١٨/ ٢٤٦.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٢٧٧.
(٣) التذكرة الحمدونية، ٢/ ٢٤.
(٤) المصدر نفسه، ٦/ ٣٧.
(٥) الأعمال الشعرية، ص١١٥.
(٦) البيان والتبيين، ٢/ ١٨٣.
(٧) مجمع الحكم والأمثال في الشعر العربي، ص٣٧٢.

فالتلاقي يجمع الشعراء على غير ميعاد، ولا يعني هذا التلاقي أو التعالق للمعاني هو من قبيل السرقات الشعرية بمقدار ما يكون انسجامًا وتآلفًا، وتوافقًا، ووقوع الأثر على الأثر.

وخطاب الشاعر للمسلمين في المصائب التي تتوالى عليهم، لا يجد ما يسعفه وما ينجده سوى قول عبيد الله بن قيس الرقيات في مدح مصعب بن الزبير[١]:

**كيف نومي على الفراش ولمّا تشمل الشّامَ غارةٌ شعواءُ**

وإذا كان النوم قد جافى ابن الرقيات، فهو أيضًا يجافي الكوفحي، فيقول:

**أي نوم على السرير وقد ضجَّ من النوم والهوان السرير[٢]**

ويزور بعض أحبابه عمّانَ دون أن يتحفوه بزيارة، فيقول معاتبًا[٣]:

**تزورون عمّانَ يا ليتكمْ فطنتمْ فعجتمْ على حيّنا**
**أنذكرُ أيامكمْ دائمًا ونشتاقكمْ ثمّ تنسَوْننا**

وكأن قول الشاعر في معاتبة أحبابه في مرورهم على دياره دون أن يكلفوا أنفسهم عناء زيارته قد مر على خاطر الكوفحي فاستعار معناه، وهو قوله[٤]:

**تمرّون الديار ولم تعوجوا زيارتكمْ عليّ إذنْ حرامُ**

لم أجد في أعماله الشعرية ما يوحي باستعاراته من شعراء العصر الحديث إلّا في شاعرين هما: أبو القاسم الشابي، وإيليا أبو ماضي.

أَمَّا من الشابي، فمن منَّا لم يُصَعِّد صوتَه الطري بقصيدة الشابي «إرادة الحياة»؟ ومن منا لم يتغنَّ بمعانيها المحفزة؟ التي مطلعها[٥]:

**إذا الشعبُ يومًا أرادَ الحياةَ فلا بدَّ أن يستجيبَ القدَرْ**
**ولا بُدَّ لليلِ أَنْ ينجلي ولا بُدَّ للقيدِ أَنْ ينكسرْ**

(١) الشعر والشعراء، ص٥٣٠.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٧٩.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٢٥٩.
(٤) المحاضرات لليوسي، ص٩.
(٥) ديوان أبي القاسم الشابي، ص٤٠٦-٤٠٨.

إلى أن يلهب الحماسة في الصدور، ويرفع نبض القلوب، بدعوته إلى ركوب الصعاب؛ للحصول على الغايات السامية، والأماني الرفيعة، يقول:

**إذا ما طمحتُ إلى غايةٍ ركبتُ المنى ونسيتُ الحذَرْ**
**ولم أتجنَّبْ وعورَ الشِّعابِ ولا كبَّةَ اللهبِ المستَعِرْ**
**ومن لا يحبَّ صعودَ الجبالِ يعشْ أبدَ الدَّهْرِ بينَ الحُفَرْ**

ليأتي الشاعر في قصيدته «الطريق إلى العلياء» الموجهة لابنه، فيتناص مع الطريق الذي سلكه أبو القاسم الشابي، فكان التوجيه للصعود للقمم، هو باب التناص الذي دخل منه، ليقول[1]:

**خلِّ السفوحَ لمنْ يستصعب القِمما ويرتضي صحبة الغِربان والرّمما**
**حلِّق بعيدًا كما حلّقتُ يا ولدي إنَّ نسور السّما لا تعرفُ السأما**

ونجده يتمثَّل قصيدة إيليا أبي ماضي بعنوان «الطين» في قوله[2]:

**تواضعْ.. تواضعْ فإنَّكَ مثلي من الطينِ، ذلك ما شاء ربُّكْ**
**لماذا التكبُّرُ؟ سلْ عنهُ إبليسَ، فهْو يُجيبك، والدربُ دربُكْ**

والكوفحي في إشاراته التناصية الموحية، يومض إيماضًا، كإشارته إلى حذام في قوله[3]:

**لا غَرْو أنت الجِدّ والإقدامُ والرأيُ الحذامي**

وهي إشارة من الشاعر بمقولة حذام، وما قالته حذام هو تحذير قومها من قدوم جيش العدو حين قالت: «لو ترك القطا ليلا لنام» فقال الشاعر[4]:

**إذَا قَالَتْ حَذَامِ فَصَدِّقُوهَا فإن القَوْلَ ما قَالَتْ حَذَامِ**

وإشاراته التناصية تومئ إيماءً، وكأنها واثقة من أنَّ قارئ هذا الشعر ملمٌّ بتفاصيل تلك

(١) الأعمال الشعرية، ص١٣٦.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٢٣٤.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٣٧٨.
(٤) مجمع الأمثال، ٢/ ١٧٤.

الإشارة، كإشارته إلى أسماء بعض الشعراء الذين كانوا يؤمون سوق عكاظ، كالنابغة الذبياني، وغيره كما في قوله[1]:

**قـفْ مُنْصِتًـا قـدْ أَنْصَـتَ الحَجَـرُ هـذا (زيـادٌ) حولَـهُ زُمَـرُ**

ثم يأتي على ذكر قس بن ساعدة الإيادي، والخنساء، وحسان بن ثابت، وهي إشارات للشعراء الذين كانوا يرتادون سوق عكاظ، ويقدمون نشاطهم الشعري فيه.

وهو في قيامه بأداء مناسك الحج، يريد أن يقول لنا: إنَّ هذه المشاعر خالصة لله عز وجل لا يشوبها قول أو عمل غير التعبد لله وذكره جل وعلا، ويرد على الشاعر حبيب الزيودي الذي دعاه لقول الغزل، حين أرسل له مقطعة يقول منها[2]:

**إنْ طُفْـتَ بالبيـتِ أَنْشِـدْ أَهلَـهُ غـزلًا يحـلُّ للطائفيـنَ الوجـدُ والغـزلُ**

فجاء الرد معارضًا إذ يرى أن المكان والزمان لا يصلحان لهذا، فيشير إشارة إلى غيلان والمقصود هو ذو الرمة بحبه وتغزُّله بمي، وعمر بن أبي ربيعة، وغزله بالحاجَّات والمعتمرات، فيقول[3]:

**في سـاحة البيـتِ لـذَّاتٌ معتقـةٌ للهِ مـن أجلهـا العُبَّـادُ كـم بذلـوا**
**هلـمَّ أنشـدْ هـوى غيـلانَ أو عُمَـرٍ فالطائفـون بحـبّ الله قـد شُـغلوا**
**آذانهـمْ عـن سـماع الشـعر في صمَـمٍ فإِنَّهـمْ في مناجـاةٍ بهـا ذُهلـوا**
**لـو ذُقْـتَ بعـضَ الـذي ذاقـتْ قلوبُهُـمُ لجئـتَ معتـذرًا، والدَّمْـعُ مُنهمـلُ**

وكأني به أيضًا يتناص مع مطلع لامية ابن الوردي في قوله[4]:

**اعتـزلْ ذكـر الأغـاني والغـزل وقُـلِ الفَضْـلَ وجانـبْ مَـنْ هـزَلْ**

كما أنه يرسل إشارة تناصية لسرعة تأبط شرًّا في الصعلكة وشدة العَدْو لذلك المسؤول الحرامي، الذي يشبهه به، فيقول[5]:

(١) الأعمال الشعرية، ص٤٤٠.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٣٣٤.
(٣) الأعمال الشعرية، ص٣٣٥.
(٤) ديوان ابن الوردي، ص٢٧٧.
(٥) الأعمال الشعرية، ص٣٧٩.

**أوَ لستَ أعدى من تأبَّط حين تعدو في الظلامِ**

ويشير في دعوته لعودة أيام الشباب وتلقي العلم ويطلب أن تجود عليه، وأن لا تكون كمادر ذلك البخيل الذي ضرب به المثل في البخل فقيل[١]: (أبخل من مادر)، وهذه الإشارة توحي بما عليه ذلك الشخص من شح وحرص، يقول[٢]:

**جُدْ علينا ولا تكنْ مادر الشحّ وكنْ خيرَ مؤنسٍ ورفيقِ**

ونجد إشارته الوامضة إلى عنترة في قوله[٣]:

**إذا جعتُ يومًا أشبعتنيَ كسرةٌ من الخبزِ، تعسًا للوحوش من البشَرْ**

وهو في هذه الإشارة يرجعنا إلى قول عنترة[٤]:

**ولقد أبيتُ على الطّوى، وأظلّه حتى أنال به كريم المأكلِ**

بل تشع فيه بعض أنوار قول الشنفرى[٥]:

**أديمُ مطالَ الجوعِ حتَّى أميتَهُ وأَضربُ عنْهُ الذِّكْرَ صَفْحًا فَأَذْهَلُ**
**وأَسْتَفُّ تُرْبَ الأَرضِ كَيْلا يَرى لَهُ عليَّ مِنَ الحَقِّ امرؤٌ مُتَطوِّلُ**

ونجد في قوله[٦]:

**يزيّن المرءَ منه الجسمَ مجتهدًا ولا يزيّن منه النفسَ والخُلُقا**
**فكمْ ترى من جسومٍ كلّها ألقٌ لكنَّ أرواحَها لا تعرفُ الألقا**

ما نجده في قول حسان بن ثابت يهجو بني الحارث[٧]:

**لا بأسَ بالقومِ مِنْ طولٍ وَمِنْ غِلَظٍ جِسْمُ البغالِ وأَحلامُ العصافيرِ**

(١) مجمع الأمثال، ١/ ١١١.
(٢) الأعمال الشعرية، ص٤٣٨.
(٣) الأعمال نفسها، ص٢٣٣.
(٤) شرح ديوان عنترة، ص١٢٧.
(٥) التذكرة الحمدونية، ٢/ ٥٤.
(٦) الأعمال الشعرية، ص٢٣٩.
(٧) ديوان حسان بن ثابت، ص٥٧.

وأراه قد ألم بقول عنترة، في قوله[1]:

**وحْـدي أنـا وهُـمُ أُلـوفٌ كيـف مثلـي يُقْـدِمُ**
**إنَّ الشـجاع هـو الـذي عنـد الضـرورة يُحجـمُ**

فعنترة يرى أن الشجاعة صبر ساعة، (وقيل لعنترة[2]: أأنت أشجع العرب وأشدّها؟ قال: لا، قيل له: فبم شاع لك هذا في الناس؟ قال: كنت أقدم إذا رأيت الإقدام عزمًا، وأحجم إذا رأيت الإحجام حزمًا، ولا أدخل موضعًا لا أرى فيه مخرجًا لي، وكنت أعتمد الضعيف الجبان فأضربه الضربة الهائلة يطير لها قلب الشجاع فأنثني عليه فأقتله)، وشعره يبين عن ذلك.

أو من قول معاوية رضي الله عنه عندما قيل له يوم صفين[3]: (إنك تقدم حتى نقول: إنك تقبل، وإنك أشجع الناس، وتتأخر حتى نقول: إنك تفر، وإنك أجبن الناس. قال: أتقدم إذا كان التقدم غنمًا، وأتأخر إذا كان التأخر عزمًا).

(١) الأعمال الشعرية ص٢٥٢.
(٢) التذكرة الحمدونية، ٢/ ٤٥٢.
(٣) بهجة المجالس، ١/ ١٠٠.

# الجزء الثالث

## التناصّ مع الرموز الدينيّة والتاريخيّة والأدبيّة

يصر شاعرنا على أن يوجّه أنظارنا لأفعال مجيدة، أو أقوال مشهورة لرموز دينية وتاريخية وأدبية، كإلماحه إلى محاكمة عمرو بن العاص رضي الله عنه عندما شكاه المصري لعمر بن الخطاب رضي الله عنه، فهذه الحادثة المشهورة التي قيلت فيها تلك العبارة المشهورة، والتي لا يزال فم الزمان يشدو بها ألا وهي قول الفاروق رضي الله عنه « متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا ؟» اضرب ابن الأكرمين.

فينقل الشاعر لنا هذه الحادثة وتلك العبارة بقوله[1]:

**سأضرب ابن الأكرمين**

**لأَنَّهُ ظلومٌ**

**متى استعبدتمُ النّاسَ**

**يا عَمْرو ؟**

وإعجابه بشخصية الصحابي بلال بن رباح رضي الله عنه، يكررها في إيحاءاته عنه بصبره، وتمسكه بدينه، بل يجعله رمزًا لشعيرة الأذان، كما في قوله[2]:

**لا بُـحَّ صوتـكَ يـا بـلال، فإِنَّمـا هـو منبـعُ التقـوى وذكـر اللهِ**
**للهِ صوتُـكَ! كـم تشـهَّد مشـركٌ لمَّـا عـلا، وأفـاقَ سـاهٍ لاهِ**

والشاعر ينقل لنا قصة إسلام بلال وما واجهه من عذاب لا يطاق، وهو يردد عبارة: أحد أحد في قصيدته التي عنونها بـ « بلال « التي يقول منها[3]:

**أحـدْ.. أحـدْ.. أحـدْ.. أحـدْ**
**أحـدْ.. أحـدْ.. أحـدْ.. أحـدْ**

(١) الأعمال الشعرية ٢٨٢
(٢) الأعمال الشعرية ٢٦٥
(٣) الأعمال نفسها ٧١ـ ٧٢

رغـم القيـود الداميـاتِ رغـم كيـد مَـن جحـدْ
رغـم السـياط المحرقـاتِ كالحصـى، بـلا عـددْ
أحـدْ.. أحـدْ.. أحـدْ.. أحـدْ
هـذا هتـافُ الكـونِ مـن أعماقـه لحـن الأبـدْ

ونجد من الإشارات إشاراته إلى عمر بن الخطاب رضي الله عنه في فتح القدس، وسعد بن أبي وقاص رضي الله عنه، وكذلك صلاح الدين، وغيرهم .

ويرى في وجه أبيه وجه حاتم الطائي، فيقول[1]:

حواليـك لـم نُبْصِـرْ سـوى وجـه حاتـمٍ يهـشُّ لمـن يلقـى نـدىً ويضيّـفُ

وفي لقطة طريفة يستعير قول أبي حنيفة عندما دخل عليه رجل ذو هيبة، فقبض رجليه، فسأله ذاك الرجل سؤالًا دلَّ على جهله: هل دم البعوض يفسد الوضوء، فقال أبو حنيفة: (آن لأبي حنيفة أن يمدَّ رجليه) فتمتدُّ الفكرة وتنسل إلى شعر الكوفحي، فيقول[2] :

مـددتُ رجلـيَّ لـم أَعْبَـأْ بِطَلْعَتِـهِ ولا بهيبتِـهِ، إذْ كانَ دجَّـالا

وهو في تناصه مع الرموز الدينية، والشخصيات التاريخية، والأدبية، يعرِّج على التراث المَثَلي، فالأمثال معين لا ينضب من المعاني العالية، والحكايات المشابهة التي تبقى على الزمان يُتَمثَّل بها، فيمر على بخل مادر، وطمع أشعب، وعي باقل، وصفاء عيني زقاء اليمامة، وسجاح، والكسعي وندمه، وغير ذلك ممَّا لا يتسع المجال لشواهده، والبلاغة الإيجاز كما قيل.

**تناص التضاد:**

من التناص الموحي هو تضاد الفكرة، فهو يأتي بنص سابق ليغير ملامحه، ويلبسه حلة جديدة مغايرة، ونجد هذا في شعر الكوفحي غير يسير، من ذلك، قوله[3] :

(١) الأعمال نفسها ص ١٥٥
(٢) الأعمال نفسها ص ٢٣٢
(٣) الأعمال الشعرية ص ٤٠٦

أُعَلِّمُـهُ الرِّمايَـةَ كُلَّ يَـوْمٍ فَلمـا اشْـتَدَّ سـاعِدُهُ حَمـاني

فهو يضمن بيت الشاعر معن بن أوس المزني، الذي يقول فيه[1]:

أُعَلِّمُـهُ الرِّمايَـةَ كُلَّ يَـوْمٍ فَلَمَّـا اشْـتَدَّ سـاعِدُهُ رَمـاني

ولكنه فقط يغير المعنى من خلال تغيير آخر كلمة في النص، فيتحول المعنى السلبي إلى معنى إيجابي، فالحماية غير الرماية.

كما نجد تناص التضاد في المثل المشهور (تَسْمَعُ بالمُعَيْدِيِّ خَيْرٌ مِنَ أن تَرَاهُ)[2]

فإذا كان الموصوف على عكس وصفه، تبدَّى ذلك عند لقائه وفحصه، فالسامع قد يسمع عن شخص وصفًا ضافيًا وجميلًا، فإذا وقعت المشاهدة كان الأمر على عكس ذلك تمامًا، فالجميل قبيح، والفصيح عيي، فعين الرضا كليلة عن كل عيب، فإذا وصف الراضي أتى بأحسن الأوصاف، وعين الساخط تبدي المساويا، والمعاينة تصدِّقُ أو تكذِّب. والشاعر هنا يبدو أنَّ كارهًا وصفَ له شخصًا بغير صفاته الحقيقية، فلما عاينه، وجد كذب الوصف، فقال[3] :

لقيـتُ المعيـديَّ الـذي كنـتَ دائمًـا تحدِّثُنـي عنـهُ وتكـرَهُ أَنْ أَلْقـى
رأيـتُ فتـىً مـنْ أَعظـمِ النَّـاسِ هيبـةً وأَحْسَـنِهِمْ وجهًـا وأَسْـمَحِهِمْ خُلْقـا

وتغيير الفكرة من خلال هذا التناص أو نقضها يعطي معنى جديدًا غير المعنى المألوف الذي يتردَّد على الألسنة، وهو ما أفاده هذا التناص.

وهجر الشعر عبارة يقولها بعض الشعراء نتيجة لما يرونه من عدم تقدير، فالإحباط هو الدافع لقول الشاعر أبي إسحاق الغزي[4] :

قالـوا هجـرتَ الشِّـعْرَ قُلْـتُ ضَـرورَةً بـابُ البواعـثِ والدَّواعـي مُغْلَـقُ
خَلَـتِ البِـلادُ فـلا كريـمٌ يُرْتَجـى مِنْـهُ النَّـوالُ وَلا مَليـحٌ يُعْشَـقُ

(١) البيان والتبيين ٣/ ١٥٧
(٢) مجمع الأمثال ٢/ ٤٢٠
(٣) الأعمال الشعرية ٢٧٢
(٤) ديوان الغزي ص ٤٢٣

وَمِـنَ العَجائِـبِ أَنَّـهُ لا يُشْـتَرى ويُخـانُ فيـهِ مَـعَ الكَسـادِ ويُسـرَقُ

فكساد الشعر، وإغلاق أبواب البواعث كان الداعي لقول هذا الشعر، أما الشاعر الكوفحي، فيهجر الشعر لأنَّ أحد مدَّعي الشعر عرض عليه كلامًا له سمَّاه ديوانًا، وطلب رأيه فيه، فلما اطلع عليه، أبت ذائقته الشعرية عليه إلَّا أن يقول[1]:

ديـوان شـعركَ سُـحقًا في برودتـهِ وفي نتانتـه ثلّاجـةُ الموتـى)
فتحتُـه مـرّةً في البيـتِ واحـدةً فلـمْ أُطـقْ بعدهـا أنْ أدخـلَ البيتـا
بـلْ لـمْ أُطـقْ عيشـةً في الحـيِّ مِـنْ قـرَفٍ هجرتُـه وهجـرتُ الشـعرَ والزِّفتـا

وإذا كان الحديث الشريف يدعو للتماسك والتضافر بالتنبيه على أن الذئب لا يأكل إلا من الغنم القاصية، كما جاء في قول النبي ﷺ[2]:

« « مَا مِنْ ثَلَاثَةٍ فِي قَرْيَةٍ لَا يُؤَذَّنُ وَلَا تُقَامُ فِيهِمُ الصَّلَاةُ إِلَّا اسْتَحْوَذَ عَلَيْهِمُ الشَّيْطَانُ، فَعَلَيْكَ بِالْجَمَاعَةِ، فَإِنَّ الذِّئْبَ يَأْكُلُ الْقَاصِيَةَ»

وهو هنا لا يناقض، ولكنها مفارقة المعنى، فالحديث يحث على الجماعة، والشاعر يرى البعد عن شرورها، والاعتزال عن القطيع المخالف، يقول[3]:

إذا مـا تصامَـمَ عنـكَ القطيـعُ فشـذَّ، وكُـنْ شـاتَهُ القاصيـةْ

ونجد أيضًا ذلك في قول الشاعر[4]:

مـا نمـتُ إلا وكان القلـبُ منتبهًـا قـد يَلـدغُ الجحـرُ مـرَّاتٍ ومـرَّاتِ

ولكن المؤمن الكَيِّس الفطن لا يلدغ من الجحر نفسه مرتين، كما جاء في قوله ﷺ[5]:

« لَا يُلْدَغُ الْمُؤْمِنُ مِنْ جُحْرٍ وَاحِدٍ مَرَّتَيْنِ».

وأخيرًا، فإنَّ أعمال الكوفحي الشعرية تظهر لنا شاعرًا اكتنز من تراثنا الثقافي ما أهله لأن

(١) الأعمال الشعرية١٩٤
(٢) مسند أحمد ج٣٦ ص ٤٢ رقم ١٢٧١٠
(٣) الأعمال الشعرية ص٤٦
(٤) الأعمال الشعرية ص ٢٤٣
(٥) صحيح مسلم ج ٤/ ٢٢٩٥ رقم ٢٩٩٨

يتمثله، لتأتي ثمرات هذا التمثل ناضجة، وكاملة الحلاوة.

**مصادر البحث ومراجعه**


- الأعمال الشعرية للدكتور إبراهيم الكوفحي، دار الإسراء للنشر والتوزيع، ط١، عمان، ٢٠١٩م
- البيان والتبيين، لعمرو بن بحر أبي عثمان، بالجاحظ، دار ومكتبة الهلال، بيروت ١٤٢٣هـ
- بهجة المجالس وأنس المجالس، لأبي عمر يوسف بن عبدالله النمري القرطبي، تحقيق محمد مرسي الخولي، دار الكتب العلمية ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
- التذكرة الحمدونية، لمحمد بن الحسن بن حمدون، أبو المعالي، بهاء الدين البغدادي،دار صادر، بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤١٧ هـ.
- ديوان ابي إسحاق الغزي، تحقيق ودراسة عبدالرزاق حسين، مركز جمعة الماجد، دبي الإمارات العربية المتحدة
- ديوان أبي القاسم الشابي، دار العودة بيروت، ١٩٩٧م
- ديوان ابن الوردي، تحقيق الدكتور عبدالحميد هنداوي، دار الآفاق العربية الطبعة الأولى ١٤٢٧هـ/ ٢٠٠٦م.
- ديوان امرِئ القيس، اعتنى به: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة: الثانية، ١٤٢٥ هـ - ٢٠٠٤ م.
- السنن الكبرى، لأحمد بن الحسين أبي بكر البيهقي، تحقيق:محمد عبد القادر عطا،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، ١٤٢٤ هـ - ٢٠٠٣ م
- الشعر والشعراء، لأبي محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، دار الحديث، القاهرة ١٤٢٣ هـ
- شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، لعبدالرحمن البرقوقي، مكتبة المتنبي، الدمام، ١٤٤٠ هـ- ٢٠١٩م
- شرح ديوان عنترة، للخطيب التبريزي، قدم له مجيد طراد، دار الكتاب العربي، بيروت،

الطبعة الأولى ١٤١٢هـ/ ١٩٩٢م.

ـ صحيح البخاري، لأبي عبد الله، محمد بن إسماعيل البخاري، تحقيق جماعة من العلماء، الطبعة السلطانية، بالمطبعة الكبرى الأميرية، ببولاق مصر، ١٣١١هـ.

ـ صحيح مسلم لأبي الحسين، مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء الكتب العربية: فيصل عيسى البابي الحلبي – القاهرة (وصَوّرتْها: دار إحياء التراث العربي – بيروت)

ـ الصداقة والصديق، لأبي حيان التوحيدي، تحقيق الدكتور إبراهيم الكيلاني،دار الفكر المعاصر – بيروت – لبنان، دار الفكر – دمشق – سورية، الطبعة: الأولى، ١٤١٩هـ – ١٩٩٨ م.

ـ العقد الفريد لأبي عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه الأندلسي، دار الكتب العلمية – بيروت، الطبعة: الأولى، ١٤٠٤ هـ.

ـ مجمع الأمثال، لأبي الفضل أحمد بن محمد بن إبراهيم الميداني النيسابوري، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، دار المعرفة – بيروت، لبنان.

ـ مجمع الحكم والأمثال في الشعر العربي، لأحمد قبش بن محمد نجيب.

ـ مسند أحمد، تحقيق شعيب الأرنؤوط – عادل مرشد، وآخرون،إشراف: د عبد الله بن عبد المحسن التركي، مؤسسة الرسالة، الطبعة: الأولى، ١٤٢١ هـ – ٢٠٠١ م

ـ الوافي بالوفيات، لصلاح الدين الصفدي، تحقيق أبي عبدالله جلال الأسيوطي، دار الكتب العلمية، بيروت ـ لبنان.

# تجلّيات المدينة
# في شعر إبراهيم الكوفحي

د. أنور الشـعر

## مدخل

للأماكن بشكل عام وللمدينة على الخصوص علوق بالنفس لدى الناس عامة، والشعراء خاصة. فالرسول محمد- صلى الله عليه وسلم- خاطب موطنه مكة عندما هاجر إلى المدينة قائلا: «ما أطيبك من بلد وأحبك إلي، ولولا أن قومي أخرجوني منك ما سكنتُ غيرَكِ»[1].

ودرج الشعراء منذ قديم الزمان على التغني بملاعب الصبا ومنازل الأهل والأحبة وما تحمله من ذكريات وارتباطات اجتماعية وعاطفية، فهذا الشاعر ابن الدمينة يُسَرّ مجرد أن تهب عليه ريح الصبا من بلاده (نجد)، فيقول:

**«ألا يا صبا نجدٍ متى هجت من نجدِ لقد زادني مسراك وجدًا على وجدِ»**[2]

وعبّر العديد من الشعراء الأردنيين عن ارتباطهم بالمكان وتغنوا به وببيئته وأمجاده، وبما يحمله من ألق الذكريات، وعبق العشق، وعمق الانتماء له.

وتهدف هذه الدراسة إلى استقصاء تجليات المدينة في الأعمال الشعرية لإبراهيم الكوفحي الصادرة عام ٢٠١٩ للوقوف على جماليات التعبير في هذه المواضع، والتعرف إلى فنيات التشكيل الإبداعي للمكان، والكشف عن رؤية الشاعر ونظرته للإنسان والحياة من خلال دراسة صورة المدينة في أشعاره، إذ ثمة اختلاف بين المدينة كمكان جغرافي يعج بالناس والأحداث وبين المدنية «المشبعة بإحساس الشاعر بالانتماء إليها، والمشبع بالذكريات التي يحن الشاعر دائمًا إليها، فلا مكان بلا ذاكرة، وخيال، وتصوّر، وحدث يعطيه مواصفات المكان».[3] وتعمد الدراسة إلى المنهج الاستقصائي للوقوف على مواطن التعبير عن تجليات المدينة، والمنهج التحليلي لربط المكان برؤية الشاعر للحياة والإنسان والكون.

لم يقف الباحث على دراسات سابقة تخص تجليات المدينة في شعر إبراهيم الكوفحي، لكنه استعان ببعض المراجع والدراسات الخاصة بتوظيف المكان في الأدب منها: كتاب عز الدين إسماعيل الموسوم بـ«الشعر العربي المعاصر: قضاياه، وظواهره الفنية والمعنوية» الصادر عام (٢٠١٠)، وكتاب إحسان عباس المعنون «اتجاهات الشعر العربي المعاصر»

---

(١) الترمذي، محمد بن عيسى، (ت٢٧٩هـ) سنن الترمذي، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، ط٢ مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، (١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م). ج٥، ص٧٢٣ حديث رقم ٣٩٢٦

(٢) الجاحظ، عمرو بن بحر، (ت٢٥٥هـ) الحيوان، ط٢، ج٣، بيروت- دار الكتب العلمية (١٤٢٤)، ص١٠٣

(٣) الخضور، جمال (١٩٩٥) زمن النص، ط١، دار الحصاد للنشر والتوزيع، دمشق، ص٧٠

الصادر عام (٢٠٠١)، وكتاب «الإبداع المكاني في الشعر الأردني، دراسة في نماذج مختارة» الصادر عام (٢٠١٥) للباحث عماد الضمور، وكتاب «عمان وهج المكان وبوح الذاكرة» الصادر عام (٢٠١٥) للباحث عماد الضمور، وكتاب «عبقرية الصورة والمكان» الصادر عام (٢٠٠٢) لطاهر عبد مسلم، وكتاب جاستون باشلار الموسوم بـ(جماليات المكان) (١٩٨٠)، وكتاب محمد مفتاح «تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) (١٩٨٦).

ويعود سبب اختيار هذا الموضوع للدراسة إلى أن المدينة شغلت حيزًا كبيرًا ومساحة واسعة في شعر إبراهيم الكوفحي، وأن القصائد المدروسة شهدت تنوعًا كبيرًا في أبعاد المدينة وتجلياتها وهذا يعكس ثراء هذه القصائد وخصوبتها، وتسهم في الكشف عن رؤية الشاعر، وأفكاره، ومشاعره.

وسيعكف الباحث على توضيح تجليات المدينة في أبعادها المختلفة.

## أولًا- رؤية الشاعر للمدينة عامة

اختلفت رؤية الشاعر إبراهيم الكوفحي في تعاطيه مع المدينة؛ فموقفه العام من المدينة (دون تحديد لاسم مدينة محددة) يتباين مع موقفه مع المدن التي ذكرها على وجه التحديد. فتبين من الدراسة أن إبراهيم الكوفحي يقف موقفًا سلبيًا من المدينة على العموم، ويرسم لها صورًا سلبية، من مثل:

### أ- المدينة بوصفها مصدرًا للتهديد والخطر

ففي قصيدة (قابيل وعزريل) يرى الكوفحي أن المدن موحشة، فيقول:

**«أُوغـلُ مِـن زمَـنٍ.. في (مُـدنٍ) موحشـةٍ، يسـكنها الغـولُ**
**يَهدينـي ليـلٌ محتـالٌ ونهـارٌ... أرجلُـه حُـولُ**
**طـرُقٌ تتلـوّى حيّـاتٍ سـودًا، فسـمومٌ وعويـلُ»**[1]

فبدأ الشاعر قصيدته بالفعل المضارع (أُوغل) للدلالة على أن موقفه من المدينة مبني على تجربة طويلة معها، فوجدها مكانًا موحشًا، ووظف كلمة (الغول) التي تشير إلى حيوان خرافي متوحش للدلالة على سلوكات سكان المدينة. ووظف أسلوب التشخيص في «ليل

(١) الكوفحي، إبراهيم، (٢٠١٩)، الأعمال الشعرية، ط١، دار الإسراء للنشر و التوزيع، ص٩.

محتال» فشبه ليل المدينة بشخص محتال يراوغه ليسلبه كل شيء. أما نهار هذه المدن فهو غير طبيعي بدلالة «أرجله حولُ»، فشخّص النهار وجعل له أرجلًا لكنها «حول» متحولًا بصفة (الحوَل) من العين إلى الأرجل للدلالة على أن مسيرة النهار في هذه المدن معوجّة. ويرسم الشاعر صورة حركية سلبية للطرقات فهي تتلوى كالحيات السود التي تنفث سمومها وتجأر بعويلها لتؤذي الناس وترعبهم.

وليعمق رؤيته للمدينة، وظف الشاعر التراث الديني في كلمتي (قابيل) و(عزريل) مستدعيًا قصة ابني آدم (قابيل) و(هابيل) الواردة في قوله تعالى: ﴿**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ**﴾[1] فوظف الشاعر هذه الحكاية القرآنية للدلالة على أن سكان المدينة يحاول كل واحد منهم قتل الآخر مستعينًا بكل أسباب الموت بدلالة (عزريل) الدالة على ملك الموت.

ويرى الباحث أن رؤية الشاعر القاتمة للمدينة لا تخص مدينة محددة، إنما تطال فكرة مجتمع المدينة بتناقضاته وصراعاته الكثيرة، بدلالة كلمة (مدن) في البيت الأول في القصيدة (في مدن موحشة)، وهذه الكلمة جاءت نكرة لتدل على عموم المدن. وليس إبراهيم الكوفحي بدعًا بين الشعراء في تعاطيه مع المدينة، وعند تصفح دواوين الشعر العربي المعاصر «تجد أن كثيرًا من الشعراء قد واجهوا في قصيدة أو أكثر موضوع المدينة فينظم أحمد عبد المعطي حجازي ديوانه الأول بعنوان «مدينة بلا قلب». ولعلنا نستطيع من العنوان «عتبة النص الأول- أن نلج إلى موضوعه وهو علاقة الشاعر بهذه المدينة التي لا قلب لها.»[2] ويرى بعض الدارسين أن «مصدر اهتمام الشعراء المعاصرين بالمدينة هو دافع خارجي جاء نتيجة تأثر الشعراء العرب بنماذج من الشعر الغربي، وبقصيدة (الأرض الخراب) لإليوت على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من روح النقمة على وجه الحضارة الحديثة.»[3]

وعبر الشاعر إبراهيم الكوفحي عن رؤيته في أن المدينة مصدر للخطر والتهديد، فيقول:

**«تهـدّدني هـذي (المدينـةُ)، مـا لهـا ... ومـا لـي، فإنّـي لا أحـبّ التلوّنـا**
**رحلـتُ بعيـدًا، كـي أصـونَ كرامتـي ... وأحيـا سـليمَ القلـب.. حُـرًّا كمـا أنـا**

(١) القرآن الكريم، سورة المائدة، آية ٢٧
(٢) إسماعيل، عز الدين، (٢٠١٠)، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط ٧ القاهرة: المكتبة الأكاديمية، ص ٢٧٩
(٣) المرجع نفسه، ص ٢٨٠

**تطـاردني مجنونـةً، كلَ سـاعةٍ لأسـقطَ في مسـتنقع الزّيـف والخنـا**
**تـودّ لـو اني أنحنـي، لسـتُ أنحنـي لغيـر إلـهِ الخلْـق في هـذه الدّنـا»**[1]

فبدأ الشاعر قصيدته بالفعل المضارع (تهدد) مسندًا إلى الفاعل (هذي) التي تشير إلى المدينة، ليدل على أن التهديد قائم ودائم بدلالة الفعل المضارع الدال على الاستمرارية. وجاء بالفاعل ضمير إشارة (هذي) الدالة على القريب للدلالة على أنه يتحدث عن مدينة قريبة منه بل يعيش فيها ويتعامل مع أهلها، أي أن كلامه عنها ناتج عن تفاعل مباشر معها. ويرى أن مصدر الخطر في هذي المدينة في أنها تراوده عن مبادئه وأخلاقه بدلالة «فاني لا أحب التلوّنا». ولكي ينجو الشاعر بنفسه ومبادئه وأخلاقه، نأى عن هذه المدينة راحلًا عنها ليصون كرامته ويحيا سليم القلب غير مستعبد من أحد بدلالة (حرًّا، كما أنا).

وعلى الرغم من ابتعاد الشاعر عن هذه المدينة، فإنها تطارده بشكل جنوني لتسقطه في مستنقعات الزيف والخنا التي تنتشر في أحيائها وشوارعها وأزقتها. وكل ما تريده منه المدينة أن ينحني. واستخدم الشاعر أسلوب الحذف بعد أنحني (تريدني أن أنحني) فحذف الشخص أو الجهة التي تريده المدينة أن ينحني لها، وهذا يفسح مجالًا واسعًا لتأويل هذه الجهة.

ويضيف الشاعر سمة أخرى لهذه المدينة التي تهدده:

**«لئـنْ كنـتُ قـدْ آلمتُهـا بصراحتـي فقـدْ آلمتنـي أنّهـا تكـرهُ السّـنا»**[2]

فيرى الشاعر أن المدينة التي تهدده تكره قول الحق بدلالة (آلمتها بصراحتي)، وأنها أيضا تكره الرفعة والارتقاء وطلب المعالي بدلالة (تكرهُ السّنا).

ويواصل الشاعر رسم صور منفّرة للمدينة، فيقول:

**«وسـحابٌ يُمطـرُ غربانًـا فسـرابٌ مُـرٌّ.. وطلـولُ**
**وقلـوبٌ صـارتْ صوّانًـا يشـكو قسـوتَها الإزميـلُ»**[3]

فيعبّر الشاعر عن رؤيته السلبية للمدينة، فالسحاب الذي يظلّها يمطر غربانا، والغراب

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق ص١١ .
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص ١٢ .
(٣) المصدر نفسه، ص٩.

في الموروث الثقافي العربي يرمز للشؤم والخراب؛ أي أن المطر الذي يسقط على المدينة يسبب الدمار والخراب ويحيلها إلى طلول. واستخدم الشاعر فعل التحول والصيرورة (صار) لوصف قسوة قلوب أهل المدينة التي يشكو الإزميل من قسوتها، موظفًا أسلوب التشخيص في (يشكو الإزميل)، فتحول بالإزميل (جماد) إلى إنسان بدلالة الفعل (يشكو).

ووظف الكوفحي أسلوب التكرار؛ فكرر كلمة (أحتاج) أربع مرات للدلالة على ضجره من المدينة وسخطه عليها، فيحتاج إلى لقمة روح، وكفّ طبيب، وبوصلة، وظهر شعاع ليخرج من المدينة وآلامها وقسوتها. وكرّر الكوفحي أيضًا كلمة (النجدة) ثلاث مرات يصرخ بها لعله يجد من ينقذه من براثن المدينة التي يرى نفسه فيها مقتول، فيقول:

**النّجـدةَ.. أصـرخُ، النجـدةَ.. النجـدةَ.. إنّـي مقتـولُ**
**صَرَخـاتٌ لـم تـكُ في وادٍ (قابيـلٌ) هـبَّ (وعزريـلُ)**[1]

فيرى الشاعر المدينة مصدر تهديد وخطر على حياته بدلالة (قابيلٌ) و(عزريلُ).

ويرى الباحث أن التكرار في هذه القصيدة أسهم في توكيد الفكرة المسيطرة على الشاعر، وهي رغبته الشديدة في الخروج من المدينة والتخلص من حياتها، فالتكرار «يضع في أيدينا مفتاحًا للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد تلك الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطّلع عليها.»[2]

### ب- المدينة المضطهدة للإنسان

وفي قصيدة «أرخص شيء» يعبّر الشاعر عن رؤيته، وهي أن أرخص شيء في المدينة هو قيمة الإنسان، فيقول:

**«ما أظلمَ الإنسانَ في زماني!**
**كيف غدا وحشًا بلا وجدانِ!**
**كالقِرشِ.. كالصِّلالِ.. كالغيلان!**
**يختالُ بالأنيابِ.. والأسنان!**

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ١٠.
(٢) الملائكة، نازك (١٩٨٣)، قضايا الشعر المعاصر، ط٧، دار العلم للملايين، ص ص ٢٧٦-٢٧٧.

**والغدرِ.. والخسّةِ.. والعدوانِ!**

**ما أقبحَ الإنسانَ مِنْ حيوانِ!»**[1]

فيحمل الشاعر في هذه الفقرة الشعرية على إنسان المدينة مستخدمًا أسلوب التعجب ليعبر عن تعجبه ودهشته من تحول الإنسان من الصفات والقيم والأخلاق الإنسانية إلى سلوك الحيوانات وقسوتها. ولتوكيد فكرته، شبه الشاعر الإنسان بعدد من الحيوانات في فتكها وقسوتها كالقرش، والصّلال، والغيلان. وأضاف أن الإنسان تخلّى عن القيم الإنسانية، وشرع يزهو ويتباهى بقيم التوحش؛ فهو يختال بالأنياب والأسنان كنايه عن قدرته على البطش وسفك الدماء، ويتفاخر بقدرته على الغدر والخسة والعدوان إلى أن أمسى أقبح الحيوانات.

وينتقل الشاعر في الفقرة الثانية إلى وصف المدينة، فيقول:

**«مدائنٌ،**

**تناطحُ السّحابَ بالعمران**

**تُغريكَ بالأضواء..**

**والأشكالِ والألوانِ»**[2]

فبدأ الشاعر فقرته هذه بكلمة «مدائن» وهي جمع «مدينة» واستخدم الشاعر صيغة الجمع النكرة لتدل على المدن عامة، لا على مدينة محددة. ويوضح الكوفحي في هذه الأسطر الشعرية الصورة المزيفة لهذه المدائن، فهي تعج بالبنايات المرتفعة جدًا (تناطح السحاب بالعمران) وتسطع بالأضواء التي تغري من ينظر إليها وألوانها وأشكالها.

ولعل من المصادقة «أن عددًا كبيرًا من الشعراء العرب المعاصرين ريفيو النشأة ثم هاجروا إلى المدن، فالصدام بينهم وبين المدينة لا يعني مقتًا للحضارة ووسائلها، وإنما هو تعبير عن عدم «الألفة» بينهم وبين البيئة الجديدة، لأسباب مختلفة ولعل أشد ما يصدمه في المدينة أن كل شيء يباع، فتأخذه الحسرة على ما فقده من فضائل الريف وأخلاقياته

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٥٩ .
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٥٩.

وعاداته.»[1]

ويرسم الشاعر الصورة الحقيقية -كما يراها- لهذه المدائن، فيقول:

**«لكنّها..**

**غابٌ بلا أمانِ،**

**ملعونةٌ،**

**في قسوةِ الحديد.. والإسمنت، والصوّانِ**

**أرخصُ شيءٍ،**

**تحت رجليها يداسُ،**

**قيمةُ الإنسان!!»**[2]

فيبدأ الشاعر لوحته الشعرية هذه بحرف الاستدراك (لكن) المسند إلى ضمير المؤنث الغائب (ها) العائد إلى (مدائن) لبيان أن ما سيأتي استدراك على الصفات الزائفة التي قدمها في القسم الأول من هذه الفقرة الشعرية، فيرسم المدائن على شكل غابات لا أمان فيها، فهي مزروعة بالفتك، والألغام، والطغيان. ويصفها بأنها أماكن ملعونة تستمد قسوتها من مكونات بنائها؛ الحديد والاسمنت والحجارة. ويرى الشاعر أن هذه المدائن لا قيمة للإنسان فيها، هذا الإنسان الذي يداس تحت الأقدام، بدلالة (أرخص شيء،/ تحت رجليها يداسُ،/ قيمه الانسان!!). ويختم الشاعر هذه اللوحة الشعرية بعلامتي تعجب (!!) للدلالة على أن التعجب والدهشة التي سيطرت على الشاعر في بداية القصيدة رافقت الشاعر حتى نهايتها، فالذي يتمعن في حياة هذه المدائن وأحوال قاطنيها لا يكف عن التعجب مما يسمع ويرى.

ومن حيث البناء المعماري للقصيدة، فقد عبر الشاعر الكوفحي عن رؤيته في فقرتين شعريتين، جاءت الأولى منها وفق النظام شعر الشطرين؛ فاحتوت على ستة أبيات من مشطور الرجز بتفعيلاته الثلاث (مستفعلن/ مستفعلن/ مستفعلن). أما الفقرة الثانية فنظمها الشاعر على نظام شعر التفعيلة وأبقى تفعيلة (البحر الرجز) مستفعلن، وهذا حافظ على الانسياب

(١) عباس، إحسان، (٢٠٠١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط ٣، رام الله: دار الشروق للنشر والتوزيع، ص ٩٠.

(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٦٠ .

الموسيقي بين الفقرتين، خاصة أن الشاعر حافظ أيضًا على القافية المكونة من نون مكسورة يسبقها حرف المد الألف. وربّ قارئ يسأل: هل من مسوغ فني للانتقال من نمط الشعر العمودي الى نمط شعر التفعيلة في القصيدة نفسها؟ والجواب: أجل! فقد تحدث الشاعر في الفقرة الأولى التي جاءت على مشطور الرجز عن إنسان هذه المدائن وسماته وتصرفاته. أما الفقرة الثانية التي جاءت من شعر التفعيلة فقد قدم الشاعر فيها صورتين عن المدائن: صورة زائفة تبدو مشرقة، والثانية صورة قاتمة كل ما فيها يوحي بالقسوة. وهذا الانتقال من موضوع إلى موضوع شكل مسوغًا لانتقال الشاعر من نظام شعر الشطرين إلى نظام شعر التفعيلة.

واستطاع الشاعر أن يحافظ على الوحدة الموضوعية في القصيدة بأن بدأها بذكر الانسان (ما أظلم الإنسان) وختمها أيضًا بذكر الإنسان (تحت رجليها يداس/ قيمة الانسان). ففي هذه المدائن الإنسان هو الظالم والإنسان هو المظلوم؛ وهذا يسبب صدمة لمن يراقب سيرورة الحياة والبشر في المدينة.

### ت - الزيف والدجل في المدينة

ويرى الشاعر في قصيدة «غيري يُغرّ بها» أن المدينة قائمة على الزيف والدجل، فيقول:

**«هذي (المدينةُ) من زيفٍ ومن دَجَلٍ فما أُغرُّ بأصباغٍ وألوانِ**
**غيري يغرّ بها، ما كان يَخدعني هذا الذي لبستْ من ثوبِ إيمانِ**
**إني على بُعُدي منها لأبصرُها عريانةً جسدًا من غير تُبّانِ»**[1]

فبدأ الشاعر قصيدته بجملة اسمية لتدل على ثبوت صفتي الزيف والدجل للمدينة. وجاء المبتدأ فيها اسم إشارة يدل على القريب هذي لتدل على أنه يتحدث عن مدينة قريبة مكانًا لا عن مدينة في قارة أخرى، وأتبع المبتدأ باسم (المدينة) وهو بدل من اسم الإشارة، ووضعت كلمة المدينة بين قوسين لإعطائها دلالة خاصة، وأتبع المبتدأ بشبه جملة جار ومجرور (من زيف) متعلقين بخبر محذوف تقدير (مكونة). وعبّر الشاعر في الشطر الثاني من البيت الأول عن موقفه من زيف المدينة ودجلها، وهو أنه لا يُغرّ بمظاهر المدينة الخادعة والبراقة بدلالة (بأصباغ وألوان). ويؤكد في البيت الثاني ما ذكره في شطر البيت الأول؛ فالمدينة القائمة على الزيف والدجل قد تستطيع أن تخدع غيره. أما هو فواعٍ ومدرك لما تسلكه المدينة من إظهار

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٥٣.

الورع والتقوى بدلالة (لبست من ثوب إيماني). واستخدم الشاعر لفظة (المدينة) على سبيل المجاز، فذكر المدينة وقصد أهالي المدينة. فالناس هم الذين يمارسون الزيف والنفاق، وليست مباني المدينة، وعَرَصاتها، وشوارعها. والشاعر بحدْسه وإلهامه يكشف عن قبح المدينة عن بعد، فيراها بجميع سلوكاتها التي تحاول أن تخفيها بدلالة (عريانةً جسدًا من غير تُبّانِ).

ويواصل الشاعر الكوفحي التنديد بالسلوكات القبيحة والمظاهر الشائنة المنتشرة في أرجاء المدينة، فيقول:

**«يـا رُبَّ حـانٍ، عليهـا خـطَّ سـخريةً (إبليـسُ): «لا تنـسَ ذكـرَ اللهِ في الحـانِ»**
**فكـمْ غبـيٍّ يُصلّـي في مذابحهـا يهـذي، ويحسـبُهُ تَسـبيحَ رُهبـانِ**
**وكـمْ شـقيّ يسـبُّ الـربَّ عربـدةً ويدّعـي أنّـه في الذكْـر ربّـاني»**[1]

فيكشف الشاعر في هذه الأبيات عن التناقض بين أقوال أهل المدينة وأفعالهم. فالحان قد خُطّ عليه (لا تنسَ ذكر الله في الحان)، ويوضح الشاعر أن هذه العبارة التي تحمل التناقض في ذاتها والاستهتار بالقيم الدينية قد خطها (إبليس)، ووضعت كلمه إبليس بين قوسين ليكون لها دلالة غير المعنى المعروف، وهو (إبليس) الذي لعنه الله لاستكباره وغروره، إنما تشير إلى إبليس من أبالسة البشر الذين يعلّمون الشياطين كلها الضلال والغواية. ويرسم الشاعر صورة لشخص غبيّ ويظن نفسه أنه أذكى الأذكياء، فيرسمه الشاعر وهو يتقرب إلى الله بذبح الناس، ويتمتم بكلمات يحسبه من باب التسبيح بحمد الله. ويرسم الشاعر صورة أخرى لشقي يشتم الذات الإلهية جهارًا بدلالة كلمه (عربدة) ويدعي أنه من أهل الذكر وأهل التقى.

وهكذا، فإن الشاعر في هذه القصيدة يعرّي أهل المدينة ويكشف الستر عند ضلالاتهم وتناقضهم، فهي لا تخفى عليه، ولا يُغرّ بها. ويري إحسان عباس أن الصدمة الاولى التي يعيشها الشاعر القادم إلى المدينة من الريف تكاد تكون متصلة بفقدان النقاء المعنوي في المدينة، يوازيها حنين عميق إلى صفاء الريف وبعده عن الرذائل.[2]

وفي قصيدة (ثلاثة أحرف)، يرى الشاعر أن المدينة قطعة من جهنم، فيقول:

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص ص٥٣-٥٤.
(٢) عباس، إحسان، (٢٠٠١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط ٣، مرجع سابق، ص٩١٤.

«غدا..، ستفارقُ النُّعمى...

وتفقدُ ذلك الدَّعما!!

...

...»[1]

فبدأ الشاعر قصيدته بذكر التهديد الذي يتعرض له، وهو أنه سيحرم من النّعم التي يحصل عليها وسيفقد الدعم المقدّم له. ووظف الشاعر سطرين من علامات الحذف (...) لتدل على كلام لم يذكره الشاعر، وقد يعود الى سبب حرمانه من النعمى وفقده الدعم، وهو عدم قبوله ما يملى ويفرض عليه. ويؤكد الشاعر أنه لا يقبل ما يرضاه الآخرون، فيقول:

«سوايَ كأنّه أعمى

إذا نظرا

وأميٌّ

إذا قرأ الذي سُطرا

...

...»[2]

فيحمل الشاعر على من يقبل الإملاءات المفروضة فلا يرى الحقيقة إذا نظر، ولا يفهم إذا قرأ ما كتب بدلالة (أميّ). ووظف علامة الحذف في سطرين بعد ذلك للدلالة على ما لم يستطع ذلك الأميّ الأعمى أن يراه او يقرأه. ويضيف أنه لا سبيل إلى خداعه، فيقول:

«أيخدعني!!

(ثلاثةُ أحرفٍ)،

في وجهه المجدور

أعرفُها

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٦٩ .
(٢) المصدر نفسه، ص٦٩.

**وإنْ ظلّت سنينَ العمرِ كفّاهُ**

**تزخرفُها**

**لأسقط حين ألقاهُ**

**شقيًّا من ضحاياهُ»**[1]

فيؤكد الشاعر أنه لا يمكن أن يخدع بدلالة (أيخدعني!!)، ويستخدم أسلوب التعجب للدلالة على استغرابه من ثقة ذلك المجدور على خداعه، فهو يعرف الأحرف المرسومة على وجهه المجدور ويعرف دلالاتها الحقيقية وإن أمضى ذلك المجدور عمره في زخرفة تلك الحروف وتجميلها كي يقبلها الشاعر ويسقط ضحية من ضحاياه.

**ث- الغربة في المدينة**

وتتعاظم غربة الشاعر إذا كان من (أولي العزم) كما في قصيدة «فتى من (أولي العزم)» حيث يقول:

**«غـدوتُ غريبًـا.. في المدائـن والقـرى ... ولا غَـرْوَ، إنّ الحـقّ صـار غريبـا!**

**إذا مـا دعـوتُ النّـاس للحـقّ، أعرضـوا ... وسَـدُّوا نُهـىً يـا ويحهـمْ.. وقلوبـا**

**أحطّـمُ (أصنامًـا) لهـمْ يعبدونهـا ... فيأبـونَ إلا أنْ أذوقَ لهيبـا**

**وإنْ صحـتُ فيهـمْ: «اتقـوا الله ربّكـمْ ... فمليـون «نمـرودٍ» يثـورُ.. غضوبًـا»**[2]

فبدأ الشاعر قصيدته بالتعبير عن شعوره الحاد بالغربة في المدائن والقرى. ويشبّه الشاعر غربته في المدائن بغربة الحق فيها، فهو يدعو الناس إلى سبيل الحق والرشاد لكنهم يعرضون، ويغلقون قلوبهم وعقولهم. واستخدم الشاعر جملة النداء المعترضة (يا ويحهم) للدلالة على ألمه وتوجعه من إعراضهم، وهذا يعكس نزعة إنسانية لدى الشاعر فهو على الرغم من إعراضهم عن الحق، فإنه يتألم ويتوجع لحالهم بدلالة (يا ويحهم). ويرى الشاعر أن أهل المدائن يقابلون الإحسان بالإساءة، فهو يحطم أصنامًا يعبدونها، فيذيقونه العذاب بدلالة (أذوق لهيبا). وجاءت كلمة (أصنامًا) بين قوسين للدلالة على أنّ الشاعر استخدمها

(١)المصدر نفسه، ص٧٠.

(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص١٨ .

على المجاز، فهي لا تعني أصنامًا حقيقية مصنوعة من الحجارة أو المعادن، إنّما هي أصنام بشرية يطيع أهل المدائن أوامرها وكأنها أوامر ربانية واجبة النّفاذ.

ووظف الشاعر التراث الديني مقتبسًا شخصية (نمرود)[1] للدلالة على أن المدائن مليئة بالعُصاة المتكبرين الذين تأخذهم العزة بالإثم بدلالة «مليون نمرود»؛ فنماريد المدائن يثورون ويغضبون إذا ما دعوا إلى التقوى والصلاح. فالشاعر تولد لديه شعور بالغربة من أخلاق أهل المدائن وتصرفاتهم التي لم تكن بعيدة عن أخلاق «نمرود» وتصرفاته.

وعندما يعبر الشاعر المعاصر عن صدمته في التعامل مع المدينة العربية فإنما يعبر عن الإغتراب النفسي والإجتماعي الذي أصابه، ولكن هذه الصدمة وهذا الإغتراب متفاوتان في القوة والعمق من شاعر إلى آخر.[2] وعندما يبحث الشاعر في المدينة عن المشاعر فلا يجدها، فلا صاحب، وإنما الوجوه والمودات فيها بلون الطريق «طريق مقفر شاحب»، وكأن كل من في المدينة لشدة اغترابه وعزلته غريب، صامت يضن بالتحية على من يمر به من الناس.

ويندد الشاعر بالحكام الطغاة الذين يحكمون المدينة ويستحضر بعض الشخصيات موظفًا عناصر التراث الديني والتاريخي، فيقول:

**«رأيتُ الغباءَ.. غباءَ الوَرى ... ولا مثل مَنْ للخلود يرومُ**
**يمزّقُ (فرعونُ) مليونَ طفلٍ ... وفي حضنه كان (موسى) الكليمُ**
**ويسرقُ (قارونُ) خبزَ اليتامى ... فتسرقُه الأرضُ، وهي جحيمُ**
**ويحرقُ (نيرونُ) روما..، فها هيَ ... روما (تُغنّي)، ومات الزعيمُ»**[3]

---

(١) تشير المصادر إلى أن (نمرود) كان ملكًا متجبرًا طاغيًا ادعى الألوهية.
انظر:
* ابن كثير، إسماعيل بن عمر (ت٧٧٤ه) البداية والنهاية، فصل «ذكر مناظرة إبراهيم الخليل مع من ادعى الربوبية، ج١، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (١٤٠٨ه/ ١٩٨٨م)، ص١٧١
* القرطبي، محمد أحمد (ت) الجامع لأحكام القرآن، تحقيق أحمد البدوي وإبراهيم أطفيش، ج١١، ط٢، (١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م)، ص٣٠٣ القاهرة: دار الكتب المصرية
* الكتاب المقدس، العهد القديم، سفر التكوين، (٢٠٠٩)، القاهرة: دار الكتاب المقدس، الإصدار السابع، ط ٥، ص ١٠
(٢) عباس، إحسان، (٢٠٠١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط ٣، مرجع سابق، ص ٩٤
(٣) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٩٣

فوظف الشاعر التراث الديني باستدعاء شخصيتي (فرعون)[1] و(قارون)[2]، وذلك للتدليل على غباء هؤلاء الطغاة. فهذا فرعون يقتل مليون طفل، لكنه لم يهتد إلى قتل الطفل (موسى) -عليه السلام -الذي سيقوض حكمه، ويكون سببًا في غرقه وجيشه في اليم. أمّا (قارون) الذي ضرب به المثل في الغنى والثراء، فطغى بماله، فخسف به وبداره وخزائنه الأرض كما ورد في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**فَخَسَفْنَا بِهِ وَبِدَارِهِ الْأَرْضَ فَمَا كَانَ لَهُ مِن فِئَةٍ يَنصُرُونَهُ مِن دُونِ اللَّهِ وَمَا كَانَ مِنَ الْمُنتَصِرِينَ**﴾[3]

ووظف الشاعر التراث التاريخي باستدعاء شخصية (نيرون)[4] حاكم روما الذي روي عنه أنه أحرق مدينة (روما) وبدأ يعزف الموسيقى وهي تحترق. فالطاغية (نيرون) مات ولم تمت (روما) بدلالة (روما تغني)، فالطغاة يموتون وتبقى الأوطان، وفي هذا البيت تناص مع الشاعر الراحل محمود درويش في قوله من قصيدة (عن إنسان).

**«نيرون مات، ولم تمتْ روما**

**بعينيها تقاتلْ**

**وحبوب سنبلة تجفّ**

**ستملأ الوادي سنابل!»**[5]

ويرجع بعض النقاد اهتمام الشعراء العرب المحدثين بالمدينة إلى «دافع خارجي، جاء نتيجة لتأثر الشعراء المعاصرين بنماذج من الشعر الغربي، وبقصيدة «الأرض الخراب» لإليوت على وجه الخصوص، بما يشيع فيها من نقمة على وجه الحضارة الحديثة، وما أحدثته من تمزق للنفس الإنسانية، وللعلاقات الإنسانية التي تربط بين الناس.»[6] ويرى إحسان عباس أن نفور بعد الشعراء المعاصرين من المدينة راجع إلى «الصدمة الناجمة عن

(١) انظر: الطبري، محمد بن جرير، (ت ٣١٠هـ)، جامع البيان عن تأويل آي القرآن، ج٢، د ط، مكة المكرمة، دار التربية والتراث، (د.ت) ص٤٠

(٢) انظر: البغوي، الحسين ن مسعود (ت ٥١٠هـ)، تفسير البغوي، تحقيق: محمد عبدالله وآخرون، ج٦، ط٤، دار طيبة للنشر والتوزيع، (١٤١٧هـ/ ١٩٩٧م) ص٢٢٠

(٣) القرآن الكريم، سورة القصص، الآية٨١

(٤) انظر: إمام، عبدالفتاح إمام، (١٩٩٤)، الطاغية، الكويت: سلسلة عالم المعرفة، ص١٨٣

(٥) درويش، محمود (١٩٩٤) ديوان محمود درويش، مج١، دار العودة، بيروت، ص١٣

(٦) إسماعيل، عزالدين (١٩٦٧)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط١، القاهرة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ص٣٢٦

لقائه بها، وهي ليست ثورة على الحضارة أو كرهًا لها، بل هي صدمة علاقة بين ذاتين»[1]

ويندد إبراهيم الكوفحي بالمدن وأهلها في قصيدة «ما هذا بإنسان»، فيقول:

**«فأكثر الناسِ في هذا العصرِ قد مُسخوا فلا ترى غيرَ (حيّاتٍ) و(حِيتانِ)**
**وغَيرَ (أضبُعِ) ليلٍ، لا أمان لها إذا سريتَ، و(أغوالٍ) و (ذُؤبانِ)**
**لا تنخدعْ لحظةً، ما هذه مُدُنًا بل غابُ فتكٍ وتخطيفٍ وطغيانِ!»**[2]

فوظف الشاعر أسماء بعض الحيوانات توظيفًا مجازيًا للدلالة على أن صفات أهل المدن ليست أفضل من سمات هذه الحيوانات، فاستخدم كلمة (حيّات) للدلالة على الغدر، وكلمة (حيتان) للدلالة على الافتراس والقسوة، وكلمة (أضبُع) المضافة إلى كلمة (ليل)، لأن الضبع أكثر ما يوقع بفرائسه في عتمة الليل، ووظف كلمة (أغوال)، وهي جمع (غول) وهو حيوان مفترس خرافي، للدلالة على أن قسوة أهل المدينة وغدرهم فاق كل تصور، وصار وكأنه ضرب من الخيال كما هو (الغول). وأخيرا يشبههم بالذُؤبان بجامع القسوة بين الطرفين. ويختم الشاعر قصيدته بنفي صفة التمدن عن سكان هذه المدن بدلالة (ما هذه مُدُنًا) بل هي غاب يسود فيه من يتقن القتل، والخطف، والطغيان. وعندما يعبر الشاعر المعاصر عن صدمته في التعامل مع المدينة العربية فغنما يعبر عن الإغتراب النفسي والإجتماعي الذي أصابه، ولكن هذه الصدمة وهذا الإغتراب متفاوتان في القوة والعمق من شاعر إلى آخر.

وقد انتشر في ثنايا أبيات القصيدة الألفاظ والتعابير الدالة على النظرة السوداوية المتشائمة تجاه المدينة وأهلها من مثل: مسخوا، وحيات، وحيتان، و(أضبُع)، و(ليل) و(أغوال) و(ذؤبان)، و(غاب)، و(فتك)، و(تخطيف) و(طغيان). كما كثُر فيها أدواتُ النفي من مثل: ما هذا، فلا ترى، لا أمان، لا تنخدع، ما هذه. وجاءت الألفاظ والتعابير متسقة مع رؤية الشاعر للمدينة، وتعكس مشاعره تجاهها وتجعل المتلقي يشعر أن هذه المدن ليست غير غابات يفترس فيها الحيوان القوي من هو أضعف منه.

---

(١) عباس، إحسان (١٩٧٨)، اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط١، الكويت سلسلة عالم المعرفة، ص١١٤

(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٣٦

وهكذا، فإن الشاعر تولد لديه شعور بالغربة عن هذه المدينة وبالنفور منها ومن ثم الرحيل عنها لأن سماتها، أي سمات أهلها وأخلاقهم، تتناقض مع القيم والمبادئ التي نشأ وتربى عليها.

ويتخذ الشاعر القرار الحاسم، فيقول:

**«سـأخرجُ مـن (مدينتكُـمْ) وإنْ قلتُـمْ هـي الجَنّـةْ**
**أرى (سَـقَرًا..) وقـد مُلئـتْ بِشَـرّ الإنـس والجِنّـةْ**
**وليـس سـوى الرحيـل غـدًا أراه اليـومَ لـي جُنَّـةْ»**[1]

فبدأ الشاعر هذه الفقرة الشعرية بحرف السين الدال على المستقبل القريب في الدلالة على أنه سيقوم بعملية خروجه من المدينة في القريب العاجل. وأسند كلمة مدينة إلى ضمير المخاطب الجمع (كُم) للدلالة على أنها مدينتهم وليست مدينته، وليس بينه وبينها أي ارتباط، فاتخذ الشاعر القرار بمغادرة المدينة وإن صوّروها جنة، فهو يرى أنّها جهنم ملئت بأشرار الإنس والجن بدلالة (أرى سقرًا..) موظفًا اللفظ القرآني في قوله تعالى: ﴿**سَأُصْلِيهِ سَقَرَ * وَمَا أَدْرَاكَ مَا سَقَرُ * لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ**﴾[2] وسقر اسم معرفة للنّار.[3] و (سقر) كما جاء في قصيدة «كيد الشيطان» هي مأوى لإبليس والغاوين الذين سيمنون بالخزي والخسران، فيقول الشاعر الكوفحي:

**«غـدًا تُكَـبُّ مـع الغاويـنِ في (سَـقرٍ) فـأيّ خـزيٍ، تُلاقيـه.. وخسـرانِ»**[4]

والشاعر يرى في الرحيل العاجل عن المدينة جُنّة له من شرورها وآثامها. واستخدم الشاعر الطباق في (الإنس والجنّة) وفي (اليوم وغدًا)، كما وظّف الجناس في (جَنّة، وجِنّة، وجُنّة).

ومن حيث التشكيل البنائي، فقد نظمت القصيدة في فقرتين، وجاءت الفقرة الأولى على نظام شعر التفعيلة على وزن (مفاعَلَتُن ب–ب ب–) وزحافاتها. وغاير الشاعر في النمط

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٧٠
(٢) القرآن الكريم، سورة المدّثر، الآيات ٢٦–٢٨
(٣) ابن منظور، محمد بن مكرم، (ت٧١١هـ)، لسان العرب، ج٤، ط٣، بيروت، دار صادر، (١٤١٤هـ)، باب سقر
(٤) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٧٧

الشعري للفقرة الثانية فجاءت من نمط شعر الشطرين ونظمت على وزن البحر التكامل (متفاعلن) مكررة ثلاث مرات في كل شطر. وعبر في الفقرة الأولى عن التهديد والخداع الذي يواجههما من ربان المدينة الذي أشار إليه بصاحب (الوجه المجدور). وغاير في الشكل البنائي عندما غاير في الفكرة في الفقرة الثانية التي عبر فيها عن اتخاذه قرارًا حاسمًا بمغادرة المدينة وهذا التغير في الفكرة شكل مسوغًا فنيًّا للانتقال من شكل شعري لآخر.

### ج- الجوع والدمار في المدينة

وتتغير رؤية الشاعر للمدائن، فيقف من المدينة موقفًا جدليًا ويقصد به ذلك الصراع والمقصود بالموقف الجدلي «ذلك الصراع الذي تولد في هذا الموقف الجديد بين النقمة على المدينة والتعاطف معها، فقد وجد الشاعر في رؤياه الجدلية أنه يستطيع أن يتعاطف معها بمقدار حنقة عليها.»[1] فيصف الشاعر الكوفحي الجوع والدمار في المدينة ويتعاطف معها كما في قصيدة «الجنون العنيف» فيقول:

**«مناظرُ للبؤس.. تُبكي الصخورَ هنا جائعٌ.. وهناك يتيمُ**
**فكيف أضنّ! وهذا يئنّ طريحًا، وذاك أراه يهيمُ**
**دعيني..، فإنّ بحارَ المآسي تَطِمّ..، ويطغى الظلامُ البهيمُ»**[2]

فتتبدى النزعة الإنسانية لدى الشاعر بشكل جلي في هذه الأبيات، فبالرغم من موقفه النافر من المدينة وأهلها، إلّا أنه يتعاطف معهم عندما يحيق بهم الظلم والدمار، فيتألم لمناظر البؤس التي تُبكي الصخور، حيث ينتشر الجوع، واليتم، والألم، والضّياع، والظلام البهيم. فلم يستطع الشاعر أن يبقى ساكتا أمام هذا الهول الكبير من الفجائع بدلالة (فكيف أضن!) و (دعيني..، فإن بحار المآسي تطمُ). وانتشر في ثنايا هذه الأبيات الأصوات القوية (الطاء، والظاء، والصاد، والضاد) كما في الكلمات: مناظر، الظلام، الصخور، أضنّ، طريحًا، تَطِمّ، يطغى. وهذه الألفاظ تتفق مع مشاعر التعاطف القوي مع أهالي المدينة. ووظف الطباق في كلمات وظيفية كما في (هنا وهناك) وفي (هذا وذاك) ليبين أن الدمار والطغيان أصاب جميع الناس وعمّ في كل الأماكن بدلالة (ويطغى الظلامُ البهيمُ).

(١) إسماعيل، عزالدين (١٩٦٧)، الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)، ط١، مرجع سابق، ص ٢٩٤

(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٩١

ويصف الشاعر ما يحيق بالمدائن من دمار بسبب الحرب، فيقول:

**«ففي كلّ يومٍ دمٌ ودمارٌ وفي كلّ يومٍ لظىً وهشيمُ**
**قرىً ومدائنُ في لحظةٍ تُدكُّ على الناسِ، فهْي رُجومُ**
**فلستَ ترى غيرَ غربانها وبوماتِها في السّماء تَحُومُ**
**تقهقهُ.. من عربدات الطغاةِ وقد أسكرتها الدّما والرّسومُ»**[1]

فيستخدم الشاعر أسلوب التكرار في عبارة «في كل يوم» للدلالة على أن أعمال القتل والدمار تتوالى على هذه المدائن بشكل كبير يفوق التصور، فالقرى والمدائن تدمر على رؤوس أهلها دون رحمة. ويعزو الشاعر هذا الدمار إلى أنانيه الحكام الطغاة وعربداتهم. وقدم الشاعر العديد من الصور التي تمثل مشاهد الدمار، فرسم صورة الدم الأحمر مختلطًا بالبيوت المدمرة، وصورة المنازل التي تحولت إلى هشيم، وصورةٌ حركية مرعبة لبنايات المدائن وهي تدك فوق رؤوس أهلها فتتحول إلى رجوم. ورسم صورة حركية للبوم والغربان تحوم في أفضية هذه المدائن، وصورة صوتية لقهقهات البوم والغربان، وقد أثملتها الدماء ومناظر الدمار بدلالة (أسكرتها الدما والرّسوم).

ومن ناحية لغوية، فقد جاءت الألفاظ والتعابير في هذه الأبيات متسقة مع رؤية الشاعر وما قدمه من صور شعرية، فنلحظ انتشارًا واسعًا للألفاظ والتعابير التي تدل على الدمار والقتل من مثل: دم، دمار، لظىً، هشيمُ، رجومُ، الطغاة، الدّما، الرسوم، تُدك على الناس. كما وظف الموروث الشعبي في النظر إلى البوم والغربان برمزيتهما للدمار، والخراب، والموت، والحزن، بدلالة: (غربانها وبوماتها في السماء تحومُ).

وظهرت النزعة الرومانسية جلية في أشعار إبراهيم الكوفحي. فقد نفر من حياة المدينة ونأى بنفسه عنها هاربًا إلى الطبيعة ينشد الأمن والسعادة والهدوء، وتبدّى ذلك في عدة قصائد من مثل: في محنة الشعر، ووادي الغَفَر، وفي الحمّة الأردنية، وأبان. فيصف في قصيدة (وادي الغفر)[2] مفاتن الطبيعة، فيقول:

**«سرّح الطرفَ.. (بوادي الغفَرِ) وتمتّعْ بلذيذِ المنظرِ**

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص ص٩٢-٩٣
(٢) وادي الغَفَر: وادٍ يقع غربي مدينة إربد.

لبسَ العشبَ.. ثيابًا حلوةً ناعِمَ العِطْرِ بهيج الزَّهَرِ
يتثنّى..، كعروسٍ تَزدهي في حِلاها..، لنسيم السَّحَرِ»[1]

فبدأ الشاعر قصيدته بدعوة المتلقي ليسرّح النظر ويتمتع بلذيذ المناظر الطبيعية في وادي الغَفَر، حيث العشب الأخضر يرتدي حلّة جميلة ويفوح منه العطر ويزدان بألوان الزهر التي تبهج النفس. ووظف الشاعر أسلوب التشخيص في: (لبسَ العشب ثيابًا حلوةً)، فجعل من العشب إنسانًا يرتدي ثيابًا جميلة. واستخدم الاستعارة في (يتثنى كعروس)، فشبه العشب بالعروس بجامع التثني في حركات كلّ منهما.

ويواصل الشاعر وصف جمال الطبيعة وبهائها، فيقول:

«ترقصُ الأطيارُ فيه نشوةً ضاحكاتٍ للربيع المُزهرِ
ورعاةُ الشّاء تشدو فرحةً لمْ تذقْ طعمَ العَنا والضّجرِ
ولُجَين الماء يجري سلسلًا موقظًا كلَّ نؤومٍ خَدِرِ»[2]

فيرسم الشاعر لوحة بهيّة للطبيعة في (وادي الغَفَر) ضمّنها العديد من الصور، فقدم صورة حركية في (ترقص الأطيار)، وشخص هذه الأطيار فجعلها تنتشي وتضحك للربيع المزهر. وقدم صورة صوتية لرعاة الشاء يشدون فرحًا، فحياتهم لا يذوقون فيها طعم العنا والضجر. وقدم صورة حركية تموج بالتدفق والحيوية للجين ماءٍ يجري بسلاسة. ويصف الشاعر تفاعله مع الطبيعة في (وادي الغفر)، فيقول:

«كمْ تسطّحتُ على خُضرته وتملّيتُ (حديثَ القمرِ)
وتنشّقتُ شذا أزهاره وترشّفتُ رحيقَ الثمرِ
وتسلّقتُ على أشجاره و(تسحسلتُ) من المنحدرِ
وشربتُ الشايَ في أحضانه وتمتّعتُ بليلِ السَّمَرِ»[3]

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص ٤٣٠
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٤٣٠
(٣) المصدر نفسه، ص٤٣٠

فبدأ الشاعر هذه اللوحة باستخدام (كم) الدالة على التكثير ليبين أنه مرارًا كان يقوم بالنشاطات التي ذكرها في هذه اللوحة. ووظف فعلًا في بداية كل شطرٍ من أبيات هذه اللوحة في جلّها أفعال حركية تدل على النشاط والحيوية التي تبعثها الطبيعة في نفس الإنسان، فنجد الأفعال: (تسطحت، وتنشقت، وترشفت، وتسلقت، وتسحسلت، وشربت.) كما وظف أفعالًا تعكس الهدوء الذي يسود في الطبيعة خارج المدينة من مثل: تملّيتُ، وتمتعت. وهذا الجو يبعث على الهدوء والطمأنينة في النفس. أمّا الصور الشعرية التي زينت هذه اللوحة فجاءت متسقة مع رؤية الشاعر للحياة في أحضان الطبيعة، فحشد في هذه اللوحة عدة صور شخصية له وهو يعانق الطبيعة وينام في حضنها، فرسم لنفسه صورة وهو يتسطح على العشب الأخضر، وصورة أخرى وهو يتنشق شذى الأزهار، وصورة ثالثة وهو يرتشف رحيق الثمر. كما قّدم صورتين حركيتين مفعمتين بالحيوية والنشاط، الأولى يتسلق فيها الأشجار، وهذه حركة من الأسفل إلى الأعلى، وصورة حركية أخرى من الأعلى إلى الأسفل موظفًا اللفظة العامية في الفعل (تسحسلت)، أي نزل من الأعلى مستخدمًا مؤخرته. ورسم صورًا تدل على الاستمتاع بحياة الطبيعة من مثل صورته وهو يتملّى حديث القمر، فشخص القمر وجعل منه إنسانًا يتحدث ويسمعه الناس، وصورة أخرى له وهو يشرب الشاي في أحضان الطبيعة مستمتعًا بليل السمر.

ويواصل الشاعر الكوفحي التعبير عن غبطته وصوره وهو يعانق الجمال ويغفو في أحضانه في سهل (أبان) القريب من مدينه إربد في شمال الأردن، فيقول:

**«هـذي الرّبـى (فردوسُـنا) الثانيـةْ في حِضنهـا الخيـراتُ والعافيـةْ»**[1]

فيعبر الشاعر في قصيدته (أبان) عن رؤيته في أنّ منطقة أبان وروابيها تشكل فردوسًا ثانية له حيث الخيرات وفيرة والهدوء العليل يبعث على الصحة والعافية.

ويقدم الشاعر في هذه القصيدة لوحة فيها العديد من الصور الفنية، فيقول:

**«ويرقـصُ النّحـل بأجوائهـا تهـزّه ألوانُهـا الزاهيـةْ**
**ويمـرحُ الفـلّاح في فرحـةٍ مسـتمتعًا.. بالعيشـة الهانيـةْ**
**كـمْ جئتهـا، والشـمس في تَخْتهـا والزُّهْـرُ في ملعبهـا صاحيـةْ**

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٤٣٢

**والزَّهْـرُ مخضـلٌّ بمـاء النّـدى نشـوان مـن خمرتهـا الصافيـةْ»**[1]

فتتضمن هذه اللوحة الشعرية صورة حركية للنحل وهو يرقص في رحاب الطبيعة في (أبان) طربًا لألوانها الزاهية. وهذه صورة مركبة تمور بالحركة (رقص النحل) وتعبق بالألوان الزاهية. كما يرسم صورة حركية أخرى للفلاح وهو يمرح جذلًا مستمتعًا بحياته الهانئة في أحضان الطبيعة. كما قدم الشاعر استعارة في (والشمس في تَختها)، فشبّه الشمس بالفتاة وحذف المشبه به وأبقى شيئا من لوازمه (تختها). كما قدّم صورتين مستخدمًا الجناس في لفظتي (الزُّهْر والزَّهر)، ففي الصورة الأولى رسم (الزُّهر) في الملاعب وقد غادروا فراشهم وبيوتهم بدلالة (صاحية) و(الزُّهر) هم الذين بشرتهم بلون الزّهر ضاربة إلى الحمرة، فيقول أحمد شوقي في رثاء الشريف الحسين بن علي واصفًا آل هاشم:

**«يـا أبـا العَلِيـةِ البهاليـل سَـلْ آبـاءَك الزُّهـرَ هـل مـن المـوت عاصـمِ»**[2]

والصورة الثانية صورة (الزَّهر) مخضلّ بماء الندى منتشٍ من خمر الطبيعة. ويحن الشاعر إلى الطبيعة وحياتها في (أبان)، فيقول:

**«يـا حبّـذا أفيـاءُ (خربوشِـها) وشـايُهُ (القشـيُّ) في كاسِـيهْ**
**وحبّـذا جـدّي ومحراثُـهُ يزرعُهـا بالثـومِ والباميـهْ**
**وحبّـذا الأطيـارُ في سـاحها راقصـةً.. تنقـرُ قثّائيـهْ**
**وحبّـذا (الـوادي) بهـا جاريًـا تُطربنـا نايـاتُـه الحانيـهْ»**[3]

فكرر الشاعر كلمة (حبّذا) أربع مرات للتعبير عن شوقه وحنينه إلى تلك الحياة الوادعة الهانئة القائمة على أشياء بسيطة، واستخدم الشاعر تقنيه التذكر لعرض مظاهر من تلك الحياة التي عاشها في فترة سابقة من حياته، فيتذكر أفياء الخربوش[4] التي كان يستظل بها، حيث كان يشرب الشاي المغلي على نار من القش أو الحطب. ويستذكر محراث جده الذي كان يشق

(١) المصدر نفسه، ص٤٣٤
(٢) شوقي، أحمد (٢٠٠١م) الشوقيات، ج٣، ط١٣، دار الكتاب العربي بيروت، ص١٥٠
(٣) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٤٣٤
(٤) الخربوش: كلمة عامية تشير إلى بيت من القش أو الشعر يشبه الخيمة ويسكنه في العادة الغجر، وبعض سكان الريف.

الأرض ليزرع فيها الثوم والبامية. ويشتاق لرؤية الأطيار ترقص في الجو وتهبط لتنقر القثاء، ويحن إلى الوادي بمياهه الجارية التي يشبه صوتها صوت النايات الحانية.

وعند تتبع اللغة الشعرية في القصائد ذات الطابع الرومانسي نجدها تتسق مع نزعه الشاعر الرومانسية فنجد الألفاظ والتعابير البسيطة والمألوفة التي تجسد في معظمها مكونات الطبيعة من أزهار، وأشجار، وخضرة، وأودية، وروابي، وأطيار. ولجأ الشاعر إلى رسم صورة شعرية زاهية تمور بالحركة والألوان للتعبير عن الأمل والتفاؤل اللذين يرافقان الحياة في رحاب الطبيعة. على عكس اللغة التي عبر فيها عن رؤيته للمدينة وحياتها، فقد كانت الألفاظ والتعابير في جلها تشي بالقتامة والسوداوية والتشاؤم، وتعبر عن الدمار، والظلم، والقهر، والفقر الذي يسود حياه المدينة.

### ثانيًا: تجليّات بعض المدن المحددة

تعامل الشاعر إبراهيم الكوفحي في أشعاره مع المدينة بطريقتين: المدائن بشكل عام، فرصدت الدراسة في القسم الأول موقف الشاعر من المدينة عامة، وفي هذا القسم ترصد الدراسة موقف الشاعر من المدائن التي عاش فيها وتعامل معها.

#### أ- مدينة إربد

لإربد، مسقط رأس الشاعر، مكانة خاصة عنده ظهرت جلية في أشعاره التي يتحدث فيها عنها، ففي قصيدة «منبع الأحلام» يعبر الشاعر الكوفحي عن رؤيته لمدينة إربد وهي أنها «منبع الأحلام»، فيقول:

**«هـي منبـعُ الأحـلام.. سـالتْ فتنـةً ولـذاذةً، أكـرمْ بـه مـن منبـعِ**
**كـمْ جئتُـه أشـكو ظمـاءً يابسًـا فأعـودُ مـن فـوري بِـرَيّ الأضلـعِ**
**ويظـلّ قلبـي في طـريّ زمانـه نشـوانَ في دنيـا الخيـالِ المُمـرعِ»**[1]

فيرى الشاعر مدينة إربد منبعًا للأحلام تسيل فتنة وجمالًا ومتعة. ويوظف الشاعر فعل التفضيل (أكرم بـ) للدلالة على غبطته وسروره من هذا المنبع. ويوظف كلمة (كم) الدالة على التكثير للدلالة على المرات الكثيرة التي قصد فيها هذا النبع وهو ظامئ، فيعود منه

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص١١٧

مرويًّا، وأضاف كلمة (ري) إلى الأضلع للدلالة على تمام الارتواء واكتماله حتى عمّ كامل الأضلاع. واستخدم الفعل المضارع الناقص (يظل) ليعبر عن استمرارية نهله من منبع الطيوب والأحلام.

ويبدأ الشاعر قصيدته بوصف جمال (إربد) ومرابعها، فيقول:

**«هـذي مرابـعُ (إربـدٍ).. فاسـتمتِعِ بجمالهـا المتألـقِ.. المتضـوّع**
**وانعَـمْ بأهليهـا، فـإنّ وجوههُـمْ كالصبـح إذ يلقـاكَ بهجـةَ مطلـعِ**
**غنّـى لهـمْ (حـورانُ) أجمـلَ شـعرِه فتراقصـتْ أشـذاؤه في المسـمعِ»**[1]

فبدأ الشاعرُ القصيدة بالتفاخر بمرابع إربد (هذه مرابع إربدٍ)، ويدعو المتلقي إلى الاستمتاع بجمالها المتألق والمنتشر في أرجائها بدلالة كلمة (المتضوع). ويستخدم الشاعر أسلوب المدح في (أنعم بأهليها) لمدح أهالي مدينة إربد، فيشبّه وجوههم بالصبح للدلالة على البشاشة عندما يلقون الآخرين. ويشخص الشاعر سهل حوران في (غنّى لهم حوران)، فجعل من حوران رجلًا يغني لأهل إربد، فيَضوع شذى شعره في مسامعهم.

ويواصل الشاعر وصف العلاقة مع إربد ومرابعها، فيقول:

**«هـذي المرابـع أُمُّنـا..، كـمْ أطعمـتْ مـن جُـوّعٍ، أو كفكفـتْ مـن أدمُـعِ**
**وسـقتْ بنيهـا مـن حنـانٍ دافـئٍ قـد عتّقتـه.. ومـنْ حديـثٍ مُمتـعِ**
**أنـا طفلُهـا.. مهمـا نأيـتُ، تشـدّني أحضانُهـا، ومتـى أعيّـطْ تُرضِـعِ»**[2]

فيرى الشاعر أن علاقته بإربد وبمرابعها هي علاقة الأم بوليدها، فهي تُطعم الجائع، وتكفكف دموع الحزين، وتسقي أبناءها الحب والدفء والحنان. أما الشاعر فهو طفلها مهما نأت به الأيام، تشده إلى أحضانها وترضعه عندما يبكي وكأنه لا يزال طفلًا رضيعًا. وانتشر بين جنبات هذه اللوحة الشعرية أفعال حركية تشي بالأفعال التي تقوم بها الأم (إربد) واستحقت بها برّ أبنائها، وهذه الأفعال هي: أطعمتْ، كفكفتْ، سقتْ، تشدّ، ترضع. ووظف الشاعر اللفظة العامية (أعيّط) التي تعني أبكي، وتشي بأن الشاعر مهما كبر إلّا أنه يبقى طفلًا (يعيّط) في حضن أمه؛ مرابع إربد.

---

(١) المصدر نفسه، ص١١٤
(٢) المصدر نفسه، ص١١٧

وفي قصيدة «عيدنا في إربد» يعبر الشاعر عن عشقه لإربد، فيقول:

**«(عمّانُ) وهي جنَّةٌ، هيهات أنْ تُنسيَني عند (أبانَ) موقدي**
**هناك قربَ خيمةٍ خيشيّةٍ شيّدها أبي لكلّ مُجهَدِ**
**عليه غلّايةُ شايٍ في المسا أو كسرةٌ من خبز قمحٍ بلدي**
**يا طالما سرحتُ فيها لاهيًا أركضُ خلف جُندبٍ أو قُنفدِ»**[1]

فوظف الشاعر اسم الفعل الماضي (هيهات) التي تعني (بَعُد) للدلالة على أنه لا مكان يضاهي إربد في حبه لها، حتى عمان التي يرى أنها جنة، إلّا أن حبها لا يرقى إلى حب إربد. ويبرر الشاعر هذا العشق بأن إربد ومرابعها كانت مرابع صباه. واستخدم الشاعر تقنية التذكر لبيان بعض القرائن وهي على بساطتها ترجعه لذكريات الطفولة والصّبا من مثل: موقده عند هضبه (أبان)، وخيمة الخيش المرتبطة بوالده التي شيدها مأوى لكل مجهد، وغلاية الشاي، وكسرة خبز من القمح البلدي، وعملية اللهو وراء جندب أو قنفذ. فهذه الأشياء على بساطتها إلا أنها ثمينة جدًا لدى الشاعر فهي جزء من ذكريات الطفولة والصّبا التي يحاول كل فرد استرجاعها والعيش معها ولو عن طريق التذكر.

ويختم الشاعر هذه القصيدة بتوكيد عشقه لإربد وشوقه لها، فيقول:

**«.. غدًا نزورُ (إربدًا).. متى غدٌ يأتي؟! لقد طال انتظاري لغدِ**
**عشقتُها.. مدينةً مِنْ فرَحٍ ومنْ بهاءٍ.. وجمالٍ أبدى!»**[2]

فنرى الشاعر يتعجل قدوم يوم غد لأنه يحقق له الوصل مع المحبوبة إربد التي عشقها لأنها مدينة من فرحٍ، ومن بهاء، ومن جمال أبدي.

ويرى الشاعر في قصيدة (وشوشات إربدية) أنه لا يطيق البعاد عن إربد، فيقول:

**«إذا غبتُ عن (إربدٍ) لحظةً تمنّيتُ لو متُّ قبل لظاها**
**فلستُ أطيقُ ثرى غيرها ولستُ أطيقُ سماءَ سواها**
**تغرّبت عنها إلى بلدةٍ هي (الخُلْدُ) في مقلتَي مَنْ رآها**

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص١١٩
(٢) المصدر نفسه، ص١٢١

**سـواي، فقـد ظَلْـتُ فيهـا نزيعًـا أحـنّ إلـى إربـدٍ وهواهـا»**[1]

فنرى أن الشاعر يتمنى أن يقضي نحبه قبل أن يكتوي بنار فراق إربد، لأنه لا يطيق العيش فوق ثرى غيرها، ولا أن تظله سماء غير سماها. فكرر الشاعر عبارة «فلست أطيق..» للدلالة على أنه لا يستطيع تحمل البعاد عن إربد. ويضيف الشاعر أنه تغرّب عن إربد ذات زمن إلى مدينة يراها غيره أنها الخلد، في إشارة إلى عمله وإقامته في مكة المكرمة ردحًا من الزمن، ومع ذلك بقي يراوده الحنين إلى إربد وهواها.

ويحن الناس إلى بلادهم إذا ما ابتعدوا عنها، فينظم الشعراء قصائدهم في الحنين إلى البلاد والأهل. والحنين في اللغة «الشديد من البكاء والطرب، وقيل هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح، والحنين هو الشوق وتوقان النفس، وحنّت الإبل: نزعت إلى أوطانها أو أولادها. وحن إليه حنينًا.»[2] ويرى الباحث أن حنين الشاعر وشوقه إلى موطنه ومسقط رأسه يعد أحد ملامح النزعة الإنسانية في الشعر العربي.[3]

ولم يكن الشاعر الكوفحي بدعًا بين الشعراء في الحنين إلى موطنه، فالحنين عاطفة إنسانية يشترك فيها الشاعر وغير الشاعر، لكن الشاعر أقدر على التعبير عن هذه العاطفة إذا ما استبد به الحنين، فأورد الجاحظ في رسالة «الحنين إلى الأوطان» قول شاعر يحن إلى وطنه:

**«إذا مـا ذكـرت (الثغـر) فاضـت مدامعي وأضحـى فـؤادي نهبـة للهماهـمِ**
**حنينًـا إلـى أرض بهـا اخضـر شـاربي وحُلّـت بهـا عنـي عقـودُ التمائـمِ**
**وألطـف قـوم بالفتـى أهـل أرضـه وأرعاهـم للمـرء حـقّ التقـادمِ»**[4]

وإربد هي العشق الأول بين المدائن لإبراهيم الكوفحي، ففي قصيدة «سلام على (إربد)» يقول:

---

(١) المصدر نفسه، ص١٢٢

(٢) ابن منظور (٧١١ه)، لسان العرب، ط٣، م٣، بيروت: دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، بيروت، باب: حنن

(٣) الشعر، أنور، (٢٠١٦) النزعة الإنسانية في الشعر العربي المعاصر في فلسطين والأردن ٢٠٠٠-٢٠١٠، ط١، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، انظر: ص ص ١٧٦-١٨٦

(٤) الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر (ت٢٥٥)، رسائل الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان، ج ٢، ط١، دار الكتب العلمية بيروت(٢٠٠م)، ص٢٨٤

«سلامٌ على (إربدٍ) كمْ أحّن إلى زَهْر أيّامها الحلوةِ
ذكرتُ ملاعبَ لي في (الطّوالِ) وفي (التركمانِ) وفي (زَبْدةِ)
وفي سفحِ (إيدونَ) حتى (الصّريح) ووادي (أبانَ) إلى (الحمَّةِ)
سلامٌ على ساكنيها الكرامِ مَنْ حلّ بالسهلِ والرّبوةِ»[1]

فيعبر الشاعر في هذه اللوحة الشعرية عن حنينه لمدينه إربد وضواحيها بدلالة (كم أحنّ). ووظف تقنية التذكر ليعود من خلالها إلى مرابع الطفولة والصبا، والشباب، ويذكرها قمرًا قمرًا ليضيء بها جنبات اللوحة، فجاءت اللوحة زاخرة بأسماء مناطق محيطة بإربد درج الشاعر فيها وشب وصار رجلًا، فذكر الطّوال، والتركمان، وزَبدة، والصريح، وأبان، والحمة. ويرتبط بالحنين إلى الوطن الحنين إلى من يسكنه

من أهل وأصحاب، فيحن الشاعر لهم ويصفهم بالكرام (سلام على ساكنيها الكرام).

وعمد الشاعر إلى الانزياح في (زَهر أيامها)، ويرى جان كوهِن «للشعر انزياح عن المعيار، هو قانون اللغة، لكنه ليس انزياحًا فوضيًا، وإنما محكوم بقانون واضح، ذلك أن الانزياح هو الشرط الضروري لكل شعر بل لا يوجد شعر يخلو من الانزياح».[2] واستخدم الشاعر في هذه العبارة ما يسمى بالانزياح الإسنادي في إسناد المضاف إلى المضاف إليه. ففي اللغة العادية لا نسند كلمه (زهر) إلى (الأيام) بل يمكن إسنادها إلى كلمات تتسق معها مثل زهر الحديقة، أو زهر البستان، أما عبارة (زهر الأيام) فهو انزياح لغوي يتسق مع طبيعة اللغة الشعرية.

فتوضح هذه الدراسة أن الشاعر إبراهيم الكوفحي عاشق لمسقط رأسه (إربد)، ويحن إليها إذا ما فارقها. وكشفت القصائد والأبيات الشعرية التي ذكر فيها مدينه (إربد) أن عاطفته نحوها صادقة، وأن حبها متجذر في عقله ووجدانه.

ولكن، ما علاقة الشاعر الكوفحي بالمدن الأخرى التي عرفها أو عاش فيها؟ ستوضح الدراسة طبيعة هذه العلاقة في الفقرات القادمة:

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٣٠٩
(٢) كوهن، جان (١٩٨٦) بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب، ص١٩٢

**ب- مدينة عمان**

عمان عاصمة الأردن (وطن الشاعر) وقلبه النابض، تمور بالحركة والنشاط، وتشهد تغيرا متسارعًا في جميع مجالات الحياة، مما يؤثر على ساكنيها ومنهم الشعراء الذين يتحسّسون مفاتن المدينة ويهجسون بما قد ينتابها من تغيرات سلبية أو ما يهددها من أخطار، فيقيمون معها علاقة خاصة كونها عاصمة للبلاد والقمر الأكثر سطوعًا في سماء الوطن.

والشاعر إبراهيم الكوفحي سكن في عمان ولا يزال، فأقام معها علاقة عبّر عنها في العديد من القصائد، فعبّر في قصيدة «أحبك يا عمان» عن حبه الصادق لها، فيقول:

**«أحبُّكِ يا (عمّانُ)، يا حبّة الندى ... ويا بسمة الأقمار في وحشة الدُّجى**

**أحبُّكِ يا (عمّانُ)، يا خيرَ مَنْ أسا ... جراحي، وعنّي أذهبَ الأيْنَ والأسى**

..... .....

**أحبُّك يا (عمّانُ) يا زهرةَ الدّنا ... عليك سلامُ الله في الصّبح والمسا»**[1]

فاستخدم الشاعر أسلوب التكرار، حيث كرر عبارة (أحبك يا عمان) ثلاث مرات أتبعها في كل مرة بياء النداء متبوعة بصفة أسبغها على عمان. ويسهم التكرار في البناء الجمالي والموضوعي للقصيدة، فالتكرار لكلمة أو عبارة يجعل منها بؤرة يصل المتلقي منها إلى رؤية الشاعر والفكرة المسيطرة عليه، فهذا التكرار يكوّن شكلًا من أشكال إلحاح الفكرة وسيطرتها ومطاردتها للكاتب. عطفًا على ذلك، فإن تكرار عبارة يعني تكرار أصوات محددة بنبرة أو نبرات محددة، وهذا يسهم في التشكيل الموسيقي في القصيدة. والفكرة المسيطر على الشاعر الكوفحي في هذه اللوحة الشعرية هي حبّه العميق لعمان، ذلك الحب الذي ملك عليه وجدانه. وفي البيت الأول أتبع عبارة الحب بنداء عمان بسمة من سماتها وهي أنها حبّة الندى، وبسمة الأقمار مستخدمًا التشبيه التمثيلي، فشبه عمان في بهائها وأَلَقِها بين المدن الأخرى بضحكة الأقمار في لجة من الظلام الدامس، فرسمها على شكل صورة بصرية فيها بقعة مضيئة (ضحكة الأقمار) وسط سواد دامس (وحشة الدجى). وفي البيت الثاني وظف الشاعر الجناس في (أسا والأسى)، فكلمة (أسا) فعل بمعنى عالج أو داوى، وكلمة (الأسى) تعني الحزن والألم. فيصف عمان بأنها طبيب يداوي الجراحات ويذهب الأين والحزن من

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص ص ١٤٢-١٤٣

قلوب الناس. وفي الركن الثالث من الصورة يرسم الشاعر عمان الحبيبة زهرة الدنيا وبهجتها. ويختم الشاعر مشهد العشق هذا بأن يرجو أن يعمها سلام الله صبحًا ومساء.

ويعبر الشاعر الكوفحي في قصيدة (الحنين إلى عمان) عن عشقه لعمان وحنينه لها وهو في بلاد الغربة، فيقول:

**«القلبُ منذُ وداعِ (عمّانا) في وحشةٍ، لمْ يلقَ سُلوانا»**
**هو ليس يعشقُ غيرَ (عمّانا) مهما رأتْ عيناه بُلدانا**
**هيهاتَ أنْ ينسى حبيبته مهما نأى.. حقبًا وأزمانا**
. . . . . .
**(عمّانُ) بسمةُ روحِه، فإذا غابتْ، يرى الأكوانَ أكفانا»**[1]

فيعبر الشاعر في البيت الأول عن شعوره بالوحشة والغربة منذ أن فارق عمان. واستخدم الشاعر المجاز في (القلب في وحشةٍ)، فذكر الجزء (القلب) ليعبر به عن الكل (الشاعر). واستخدم القلب لأنه- حسب ما يعرف لدى الناس- مركز المشاعر والعواطف. ووظف الشاعر في البيت الثاني الضمير (هو) الذي يشير إلى قلبه، وظّف أداة الاستثناء (غير) ليدل على أن قلبه مسكون بحب عمان دون غيرها من المدائن. ثم استعمل اسم الفعل الماضي (هيهات) الذي يعني (بَعُدَ) ليعبر عن استحالة أن ينسى حب عمان مهما نأى عنها في الزمان والمكان، فعّمان بسمة روحِه، وهي معادلة للحياة لديه بدلالة (يرى الأكوان أكفانا).

ومن ناحية موسيقية، فقد انتشر في ثنايا القصيدة حرف الألف الممدود بكثرة، وجاء الروي في نهاية كل بيت ليتمم ذلك، فالروي في هذه القصيدة مكون من حرف النون المتبوع بألف مد والمسبوق أيضا بألف ممدودة، فاجتمع مدّان في روي كل بيت، وهذا يفسح المجال للشاعر أن يفرغ شحنة كبيرة من المشاعر مع الهواء المنطلق من الرئتين مع النطق بحروف المدّ.

ولشدة تعلق الكوفحي بعمان، فإنه يخشى عليها أن تنكره إذا طال غيابه عنها، فيقول مخاطبًا صديقه الدكتور ناصر شبانه:

**«(شبانةُ)، هلْ (عمّانُ) تعرفُ سحنتي إذا عدتُ يومًا بعد طول غيابِ!**

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق ، ص١٤١

**أمَ انّ يديها قد محتْ ذلك الفتى فما عاد في قلبٍ لها وكتابِ!»**[1]

ويرى الشاعر (عمان) قديسة، فيجرّم من ينالها بسوء، فيقول من قصيدة (من أجل ماذا؟) التي نظمها إثر التفجيرات التي استهدفت بعض فنادق عمان مساء ٩/ ١١/ ٢٠٠٥ م:

**«تبّت يدٌ.. أدمت رُبى (عمّانِ) وحشية الأظفار.. والعدوانِ**
**لمّا رأى (نيرونُ) لؤم صنيعها لعنَ الطغاةَ، وفاض نهرَ حنانِ**
. . . . . .
**في أيّ شرعٍ.. جاز ذبحُ الأبريا في ساحِ أفراحٍ.. وساعِ قِرانِ!**
**هذي الجرائم لا تحرّر (قدسَنا) كلّا، ولا تحمي ثرى (بغدانِ)**
**ذاك العدوّ أمامكمْ، فتقدّموا وأروا العدوّ شجاعةَ الشجعانِ»**[2]

فوظف الشاعر اللفظ القرآني في (تبّت) التي ورد ذكرها في قوله تعالى: ﴿تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ﴾[3] ليصبّ جام غضبه على تلك العصابة التي أدمت ربى عمان بتفجيراتها الإجرامية. واستخدم الشاعر كلمة (رُبى) وهي جمع ربوة ليخلق مفارقة وهي أن الربوة في العادة مكان يزخر بالنبات والعشب والزهور، فهي مكان للتمتع بجانب من جمال الكون الذي منحه الله للناس، لكن العصابة التي قامت بفعلتها نشرت الرعب والموت والدمار في هذه الأماكن الجميلة بدلالة (أدمت ربى عمان).

ويوظف الشاعر شخصية (نيرون) لبيان بشاعة الجريمة التي اقترفتها هذه العصابة بحق عمان، فقد استدعى الشاعر شخصية (نيرون) حاكم روما والذي نسب اليه أنه أحرقها وجلس يعزف الموسيقى ليجعله يرى لؤم صنيع هذه العصابة، فما كان من (نيرون) إلا أن لعن الطغاة (في إشارة إلى العصابة التي نفّذت التفجيرات)، ورق قلبه وفاض كنهر حنان تعاطفًا مع ذوي الذين سقطوا، رغم أنه (أي نيرون) يُستخدم كرمز من رموز القسوة والإجرام. ووظف الشاعر السؤال الإنكاري (في أي شرع...!) للدلالة على أن هذه الأعمال الإجرامية لا يقرها شرع أو دين، ولا تسهم في تحرير المقدسات في فلسطين من ربق الاحتلال بدلالة (قدسنا)، ولا

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٣٤٥
(٢) المصدر نفسه، ص ص ٣٦٣-٣٦٤
(٣) القرآن الكريم، سورة المسد، آية ١

تحمي أرض العراق التي كانت تتعرض للغزو والعدوان بدلالة (بغدان) مستخدما المجازر المرسل في (بغدان) وعلاقته الجزئية، فذكر مدينة (بغدان) وقصد جميع العراق. وأسند الشاعر كلمة (القدس) إلى ضمير المتكلم الجمع (نا) للدلالة على أن مدينة القدس تخص جميع المسلمين والعرب. وأخيرًا تحدى الشاعر عصابة التفجيرات بأن يوجهوا أسلحتهم إلى العدو الأساسي المحتل لأرضنا، فهو قريب منهم إن أرادوا بدلالة (العدو أمامكم).

ويصب الشاعر جام غضبه على الذين نفّذوا هذه التفجيرات في عمان، فعمان عاصمة الوطن وانتهاك عصمتها انتهاك لسيادة الوطن كاملًا، وهنا يبرز تعلق الشاعر بوطنه إذ يعد التعلق بالوطن مصدرًا للخطاب الشعري المعاصر، يمنحه خصبًا فكريًّا، ونضجًا فنيًا واضحًا، خاصة عندما تنشأ بين الشاعر ووطنه علاقة اتحاد مطلق وعشق صوفي يرتبط مصير كل منهما بالآخر، فالارتباط بالوطن والتجذر فيه يمنح التجربة الشعرية خصوصية موازية لقيمته الفنية.[1]

### ت- مدينة القدس

لمدينة القدس مكانة خاصة في قلب كل عربي لارتباطها بحادثة إسراء الرسول محمد- صلى الله عليه وسلم- ومعراجه منها إلى السماء، وتمثل ذلك في قوله تعالى: ﴿**سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلاً مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ البَصِيرُ**﴾[2] وبيت المقدس هو أولى القبلتين وثالث الحرمين الشريفين، وتشد إليه الرحال للصلاة والتعبد كما جاء في الحديث النبوي الشريف: (لا تشد الرحال إلّا إلى ثلاثة مساجد: مسجدي هذا، ومسجد الحرام، ومسجد الأقصى)[3] وبالإضافة إلى مكانتها الدينية والتاريخية لدى المسلمين، فإن لها مكانة خاصة عند المسيحيين لارتباطها بالكثير من التقاليد والمعتقدات المسيحية، من مثل وجود كنيسه القيامة التي يحج إليها المسيحيون من مختلف أنحاء العالم. وازدادت مكانة القدس في قلوب الناس بعد أن سقطت في براثن قوات الاحتلال الصهيوني وما تلقاه وأهلها من محاولة استلاب الأرض وطرد أصحابها الأصليين الذين عاشوا فيها منذ مئات وآلاف السنوات.

(١) الضمور، عماد (٢٠١١)، الإبداع المكاني في الشعر الأردني، دراسة نماذج مختارة، منشورات أمانة عمان، انظر ص ص ٧٦-٧٧

(٢) القرآن الكريم، سورة الإسراء، آية ١

(٣) البخاري، محمد بن إسماعيل (ت ٢٥٦ه)، صحيح البخاري، ج ١، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (١٤٠٠ه)، رقم الحديث: ١١٨٩، ص٣٦٧

وتحتل القدس مكانة سنية في قلب الشاعر إبراهيم الكوفحي وتفكيره، فاحتلت حيزًا من أشعاره، ففي قصيدة «صرخة القدس» يقول:

**«شـيّبتني ومـا أزال وليـدًا صرخـةُ (القـدس): أيـن أيـن رجالـي!**
**صرخـةٌ.. لـم تـزلْ تُـدوّي بسـمعي وتـدكّ الجبـالَ فـوق الجبـالِ»**[1]

فشبه الشاعر القدس بامرأة، وحذف المشبه به وأبقى شيئًا من لوازمه (صرخة)، ثم وظف السؤال التعجبي في (أين أين رجالي!) للدلالة على تعجب القدس ودهشتها من غياب رجال الأمة وتخليهم عنها. وكرر الشاعر اسم الاستفهام (أين) للتأكيد على دهشة القدس وأهلها من غياب رجال الأمة المدافعين عنها، وهذه الصرخة من القدس لاقت صدى كبيرًا وتفاعلًا من الشاعر فشيّبته وهو لا يزال وليدًا، ويرى الباحث أن في هذا البيت تناصًا مع بيت من الشعر لعروة بن الورد في قوله:

**«فمـا شـاب رأسـي مـن سـنين تتابعـت طِـوالٍ ولكـن شـيّبته الوقائـع»**[2]

ولم تفارق صرخة القدس مسامع الشاعر، فما زالت تدوي في مسمعه، وكأن صوتها من قوته دكّ الجبال

فوق الجبال.

وفي قصيدة (يا قدسنا الحزينة) يعبر الشاعر عن رؤيته وهي أن ليل الاحتلال لابد زائل، فيقول:

**«لا تيأسي،**

**يا (قدسَنا) الحزينة المعذَّبةْ**

**سينجلي (الكابوسْ)»**[3]

فبدأ الشاعر قصيدته بخطاب موجه إلى القدس الحزينة المعذبة ألّا تيأس، لأن (الكابوس) كناية عن الاحتلال الصهيوني سيزول في القريب العاجل بدلالة حرف (السين) الدال على المستقبل القريب في (سينجلي). ويؤكد الشاعر أن فجر الحرية قادم للقدس، فيقول:

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٢٦٩
(٢) ابن الورد، عروة (ت٦١٦م)، ديوان عروة بن الورد، دار جبل بيروت، ١٩٩٦، ص١٨٨
(٣) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٤٤٩

**«غدًا.. غدًا..**

**ستبزغُ الشموسْ**

**في ليلِنا العبوسْ**

**تشقّ دربَها إليكِ.. (قدسَنا)**

**تُبدّدُ الغيومْ»**[1]

فكرر الشاعر كلمة (غدًا) للدلالة على أن فجر الحرية للقدس لا بد قادم في وقت قريب بدلالة كلمة (غدًا) المكررة مرتين، وترتبط كلمة (غدًا) في مستواها الدلالي بالمستقبل القريب بدلالة المثل «وإن غدًا لناظره قريب» المأخوذ من بيت شعر لـ(قراد بن أجدع الكلبي) في قوله:

**«فـإن يـكُ صـدر هـذا اليـوم ولّـى فـإن غـدًا لناظـره قريـب»**[2]

بالإضافة إلى ذلك، استخدم الشاعر حرف (السين) الدال على المستقبل القريب في (ستبزغ الشموس) للدالة على أن فجر الحرية سيبزغ عما قريب في ليلنا المظلم الذي فرضه الاحتلال علينا وعلى المدينة (القدس). ويضيف الشاعر أن شموس الحرية ستشق دربها إلى القدس. وأضاف كلمة (قدس) إلى (نا) الجمع المتكلم للدلالة على أنه من أصحاب الحق في القدس فهي مدينة مقدسة تخص جميع العرب وجميع المسلمين.

ويؤكد الشاعر للقدس أن أمتنا ليست بعاقر، فيقول:

**«لا تيأسي،**

**يا (قدسَنا) الحبيبةَ المغتصَبةْ**

**أمّتنا**

**للفاتحينَ.. المصلحينَ..**

**مُنْجبة»**[3]

---

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٤٤٩

(٢) الميداني، أبو الفضل (٥١٨) مجمع الأمثال، مج ١، ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية، (٢٠٠٤) ص ٧٠

(٣) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٤٥٠

فيكرر الشاعر في هذا المقطع من القصيدة عبارة (لا تيأسي، يا قدسنا الحبيبة) ليطمئن القدس، وهنا يقصد أهالي القدس، ويبعد عنها اليأس من زوال الاحتلال؛ فإن أمتنا قادرة على إنجاب الفاتحين المصلحين القادرين على تحريرها من ربق الاحتلال. وأتبع الشاعر كلمة الفاتحين بكلمة المصلحين للدلالة على أن الذين يستطيعون تحرير القدس هم القادة المصلحون.

ويستدعي الشاعر أبطالًا من التاريخ الإسلامي ليؤكد رؤيته في زوال الاحتلال الصهيوني عن القدس، فيقول:

**«غدًا يعودُ (عُمَرٌ)**

**ليفتحَ الأبوابْ**

**للأهلِ والأحبابْ**

.....

**غدًا (صلاحُ الدين يأتي..)**

**حاملًا (مصباحَه)،**

**ليقلعَ الظلامْ**

**ويزرعَ الزيتونَ والسّلام»**[1]

فيستدعي الشاعر شخصيتين مهمتين في التاريخ الإسلامي ليستقوي بهما على الظرف التاريخي ومعطيات الأمر الواقع. فاستدعى شخصية الخليفة عمر بن الخطاب الذي فتحت القدس في عهده، وتسلم مفاتيحها بيده. فسيعود (عمر بن الخطاب) كناية عن حاكم قوي وعادل ليفتح باب المدينة المقدسة للأهل والأحباب بعد أن أغلقتها قوات الاحتلال في وجه أهلها. واستدعى الشاعر أيضًا شخصية القائد صلاح الدين الأيوبي الذي حرر بيت المقدس بعد أن احتلها الصليبيون قرابة قرن من الزمان. فيرى الشاعر صلاح الدين قادمًا يحمل مصباحَهُ (أي سيفه) ليقتلع الظلام، أي (الاحتلال الصهيوني) ليعم الأمن والسلام في أكناف بيت المقدس بدلالة (ويزرع الزينون والسلام).

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٤٥٠

وعلى المستوى اللغوي نرى أن أفعال الحركة انتشرت بين ثنايا هذا المقطع، فنجد الأفعال: يعود، يفتح، يأتي، يقلع، يزرع. ودلالة انتشار أفعال الحركة هي أن القدس لا يحررها الصمت والخنوع ولا الكلام، إنما يحررها العمل والحركة والإعداد لتحريرها، ومن ثم غرسها بالزيتون. ويؤكد الشاعر الكوفحي حتمية زوال الاحتلال، فيقول مخاطبًا القدس:

**«لا تيأسي»**

**سيرحلُ الأشرارُ**

**هذي (بيوتُهمْ)..**

**بأيديهمْ**

**غدًا.. تنهارُ**[1]

فيبث الشاعر التفاؤل والأمل بأن الاحتلال سيزول في القريب العاجل بدلالة الفعل (يرحل) الذي دخل عليه (السين) الدال على المستقبل القريب. وسيسبق رحيلهم خراب البيوت التي أنشؤوها، وفي هذا اتساق مع معنى الآية الكريمة: ﴿**يُخْرِبُونَ بُيُوتَهُم بِأَيْدِيهِمْ وَأَيْدِي الْمُؤْمِنِينَ**﴾»[2]

ويواصل الشاعر بث التفاؤل والأمل فيقول:

**«غدًا..**

**يفرّ (الغرقدُ) الغدّارُ**

**ويسقطُ (الجدارُ)**

**ويرجعُ الأبرارُ..**

**تبسّمي،**

**(يا قدسَنا)**

**تبسّمي.. تبسّمي..»**[3]

---

(١) المصدر نفسه، ص٤٥١

(٢) القرآن الكريم، سورة الحشر، آية٢

(٣) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٤٥١

فوظف الشاعر لفظ الحديث النبوي الشريف في كلمة (الغرقد) ومعناها في قوله- صلى الله عليه وسلم: «لا تقوم الساعة حتى يقاتل المسلمون اليهود فيقتلهم المسلمون حتى يختبئ اليهودي من وراءِ الحجر والشجر فيقول الحجر أو الشجر يا مسلم يا عبد الله هذا يهودي خلفي فتعال فاقتله إلّا الغرقد فإنه من شجر اليهود».[1] فشخص الشاعر شجر (الغرقد) فنسب إليه فعل الفرار وعملية الغدر. وعندما يفر الغرقد الذي رمز به للمحتلين الصهاينة سيسقط الجدار في إشارة إلى الجدار الحاجز الذي أنشأه الصهاينة لفصل القرى والمدن العربية عن المناطق التي يسكنها الصهاينة، وعندها سيرجع أبناء الأرض الأبرار الذين هُجّروا قسرًا عن أرضهم، فيكتمل الفرح فتبسم القدس بعودة أصحابها إلى أكنافها. ويوظف الشاعر التكرار فيكرر فعل الأمر الدال على الطلب (تبسمي) ثلاث مرات للتوكيد على أن النصر سيكون في نهاية الصراع للقدس ولأهلها الأبرار، وسيدوم الابتسام طويلًا ليعوض عن سنوات القهر والعذاب. وانطلاقًا من رؤيته الإسلامية القومية، هبّ الشاعر إبراهيم الكوفحي منافحًا عن القدس وأبنائها عندما انطلقت انتفاضة الحجارة الفلسطينية عام ١٩٨٧، فيقول:

**«هـا هُـمُ فتيـانُ (سـعدٍ) و(صـلاحِ) في حِمـى (الأقصـى).. تنـادَوا للكفـاحِ**
**مِـنْ مَحاريـبِ التّقـى قـد خرجـوا وميادينِ العوالـي والصّفـاحِ»[2]**

فبدأ الشاعر قصيدته بأداة التنبيه (ها) للفت انتباه المتلقي إلى الذين سيتحدث عنهم، وأتبعها بضمير الشأن (هم) الذي يستخدم للدلالة على علوّ شأن المتحدَّث عنهم، وهم فتيان بيت المقدس الذين كنّى لهم «بفتيان (سعد) و(صلاح) في إشارة إلى الصحابي الجليل سعد بن أبي وقاص وهو أول من رمى بسهم في سبيل الله، وقال له النبي- صلى الله عليه وسلم: «ارمِ سعد فداك أبي وأمي.»[3] وأضاف الشاعر فتية بيت المقدس إلى (سعد) لأنهم أول من رمى الأعداء بالحجارة. وأضافهم أيضا إلى (صلاح) وهو صلاح الدين الأيوبي القائد المسلم الذي حرر بيت المقدس من الصليبيين بعد أن دام غزوهم وظلمهم لها قرابة قرن من الزمان. وفي إضافة فتيان بيت المقدس لسعد بن أبي وقاص وصلاح الدين الأيوبي دلالة وهي أن هؤلاء الفتية الذين كانوا أول رماة الحجارة في وجه جنود الاحتلال الصهيوني،

(١) ابن الحجاج، مسلم (ت٢٦١ه)، صحيح مسلم، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج٤، (د ط)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (د ت) حديث رقم ٢٩٢٢، ص٢٢٣٩
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٤٥٢
(٣) الترمذي، محمد بن عيسى، سنن الترمذي، مصدر سابق، ج٥، حديث: ٣٧٥٥، ص٦٥٠

سيواصلون جهادهم حتى يتحقق النصر، ويندحر الاحتلال كما فعل صلاح الدين الأيوبي مع الغزاة الصليبيين. هؤلاء الفتية الذين تربوا في رحاب المسجد الأقصى، وعشقوا قدسيته، تنادوا للكفاح. واستخدم الشاعر الفعل (تنادوا) ومفرده (تنادى) على وزن (تفاعل)[1] ووزن هذا الفعل يدل في أحد معانيه على المشاركة للدلالة على أن النداء لم يكن من فرد أو قائد ولبى الفتية النداء، بل كان عملًا ذاتيًا سارع كل فتى لنداء أترابه للحاق بساحة الجهاد ومقاومة الاحتلال. وأضاف الشاعر أن هؤلاء الفتية تخرجوا من محاريب التّقى وميادين العزة والكرامة، وهي ميادين الجهاد ومقاومة الاحتلال.

وكرر الشاعر عبارة (ها هم) في بداية الفقرة الشعرية الثانية، فيقول:

**«ها همُ قدْ نهضوا مثلَ الشموسِ نورُهمْ يفري دُجى الليل العبوسِ**
**حطّموا أغلالَهمْ.. (وانتفضوا) ينشدون العزّ في الحرب الضروسِ»[2]**

فيصف الشاعر فتيان الأقصى في انتفاضتهم ضد الاحتلال بأنهم أعظم وأكثر نورًا من الأقمار؛ إنهم مثل الشموس التي تمد الكائنات بالدفء والحياة بنورهم الذي سيدحر ظلام الليل العبوس كناية عن زمن الاحتلال الذي يتّسم بالظلم والظلام. ويتباهى الشاعر بفتيان الأقصى الذين ينشدون العزة والكرامة بين أسنة الرماح وأزيز الرصاص بدلالة (في الحرب الضروس).

واستخدم الشاعر التوازن الصوتي لضبط الإيقاع الموسيقي في الكلمات (الشموسِ/ العبوسِ/ الضروسِ). وأسهم الروي المكون من السين المكسورة المسبوقة بواو ممدودة في تعزيز الموسيقى الشعرية وردفها بنغمة واحدة تسهم في الاتساق الموسيقي لهذه الفقرة الشعرية.

وفي المقطع الثالث من هذه اللوحة الشعرية النضالية ينقل الشاعر إصرار فتيان الأقصى على الاستمرار في مقارعة الاحتلال ومقاومته، فيقول:

**«نحنُ أهلُ الحقّ والأرض الطهورِ سنذيقُ المعتدي شرَ مصيرِ**

(١) فضل، عاطف (٢٠٠٥) الصرف الشافي، ط١، عمان: دار عمار للنشر والتوزيع، ص٥٦
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الكاملة، مصدر سابق، ص٤٥٢

**قـدْ تلظّـى الثـأرُ في أحشـائنا فتفجّرنـا براكيـنَ سـعيرِ»**[1]

فيستخدم الشاعر ضمير (نحن) الدّال على الجمع المتكلم ليتماهى مع فتيان الأقصى، وينطق بلسانهم، وينقل تحديهم للاحتلال وغطرسته بدلالة (سنذيق المعتدي شر مصير). وجسَّم الشاعر (الثأر) وهو شيء معنوي، فتحول به إلى شيء مادي (النار) بدلالة كلمة (تلظى) التي هي من خصائص النار. وهذه النار (نار الحقد والغضب من الاحتلال) التي تتلظى في أحشاء أبناء فلسطين تعاظمت حتى تحولت إلى براكين تتفجر في وجه المحتلين.

وبدأ الشاعر المقطع الأخير من اللوحة الشعرية بتكرار كلمة (نحن) الدالة على فتيان الأقصى، فيقول:

**«نحـنُ عشّـاقُ العُـلا.. جنـد البـلادِ لا نبالـي بالمنايـا والاعـادي**
**سـنُعيد المجـدَ حـرًّا باسـمًا تزدهـي راياتُـه في كلّ وادي»**[2]

فيختم الشاعر لوحاته الشعرية ببيان علو الهمة لدى فتيان انتفاضة الحجارة واستعدادهم لمواصلة مقارعة العدو حتى تحرير الأرض بدلالة (سنعيد المجد حرًّا) غير آبهين بالمنايا وبطش الأعادي.

ولجأ الشاعر إلى التنوع في قوافي الفقرات الشعرية، فجاءت كل فقرة (مقطع) من مقاطع اللوحة الشعرية بقافية وروي مُغاير لما للمقاطع الأخرى. وقد عمد الشاعر إلى نمط محدد لرسم القافية والروي فجاء الروي في نهاية البيتين وكذلك الصوت الأخير من الشطر الأول موحدًا فنقرأ في الفقرة الأولى: (صلاحِ / كفاحِ / الصّفاحِ)، وفي الفقرة الثانية: (الشموسِ / العبوسِ / الضروسِ) وفي الفقرة الثالثة: (الطّهورِ / مصيرِ / سعيرِ)، وفي الفقرة الأخيرة: (البلادِ / الأعادي / وادِ). ويرى الباحث أن هذا التغير في الراوي والقافية جاء استجابة لمسوغات موضوعية، فكل فقرة عبرت عن فكرة فرعية للفكرة الرئيسة، فعبرت الفقرة الأولى عن الإعداد والتحضير لمواجهة الأعداء، وعبرت الفقرة الثانية عن فعل الانتفاضة في مواجهه الغزاة. وجاءت الفقرة الثالثة لتؤكد حق أبناء بيت المقدس في وطنهم وتحديهم للغزاة. وختمت القصيدة بثقة فتيان بيت المقدس بالنصر على الأعداء. أما الفكرة الرئيسة

(١) المصدر نفسه، ص٤٥٣
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٤٥٣

التي عبرت عنها القصيدة كاملة فهي وصف لما يجري في حمى الأقصى زمن انتفاضة الحجارة في فلسطين.

وهكذا، فإن الشاعر الكوفحي تماهى في هذه اللوحة الشعرية مع فتيان الأقصى ونضالهم في سبيل دحر الاحتلال وتحرير وطنهم. ويمكن إدراج القصائد التي تجسد بطولة أهل بيت المقدس وأبطال انتفاضة الحجارة ضمن قصائد «شعر المقاومة» الذي يعبّر عن «رفض الواقع، والإيمان بالقدرة على التغيير»[1]

### ث- مدينه البتراء

يعشق الأردنيون عامة مدينة البتراء ويعتزون بها كإرث تاريخي وحضاري وطني وإنساني. ويتجلى عشق الشاعر للبتراء في قصيدته (البتراء) إذ يقول:

**«هنا...**

**يولدُ الصخرُ**

**مِنْ عتمةِ الدهرِ**

**باقةَ وردٍ.. نديّةْ**

**ترفرفُ بالنّورِ.. والعطرِ**

**في لوحةٍ أبديّة»**[2]

فبدأ الشاعر هذه اللوحة الشعرية بكلمه (هنا) التي تشير إلى مدينة البتراء، وشخّص الصخر فجعل منه إنسانًا يولد بدلالة (يولد الصخر)، وتحول بالصخر إلى باقة ورد نديةْ تشع بالنور وتفيض بالعطر.

ويرى الشاعر أن الزمان يشيخ أمام البتراء فتبقى طفوليه الروعة، فيقول:

**«يشيخُ الزمانُ،**

**وتبقى طفوليّة الرَّوعةِ**

(١) الضمور، عماد (٢٠١١)، الإبداع المكاني في الشعر الأردني (دراسة في نماذج مختارة)، أمانة عمان الكبرى، مديرية الثقافة، ص١١

(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص١٤٤

**ويقسو الزمانُ»**[1]

فشخص الشاعر الزمان وتحول به إلى إنسان يشيخ، ويقارن بين الزمان والبتراء؛ فالزمان يعتوره التغير، فيشيخ كالإنسان، أمّا البتراء فستبقى طفولية البهاء والروعة رغم قسوة المكان طبوغرافيًا.

ويعبر الشاعر عن رؤيته في عجائب البتراء، فيقول:

**«عجائبُ.. أنّى نظرتَ،**

**هنا.. وهناك**

**تذوبُ العيونُ**

**بسِحْرِ تهاويلها العبقريّةْ»**[2]

فعجائب البتراء منقطعة النظير، فهي تنتشر في كل مكان بدلالة (هنا.. وهناك) وبدلالة (أنّى نظرت)، وهذه العجائب ساحرة تذيب العيون بجمالها الذي يشي بعبقرية تصاميمها وتنفيذها.

ويتساءل الشاعر عن فتنة البتراء، فيقول:

**«فمنْ أينَ سالتْ**

**منابعُ فتنتها الزاخرةْ**

**وكيف تحدّتْ**

**عبوسَ الليالي.. ببسمتِها الباهرةْ»**[3]

فجسم الشاعر فتنة البتراء وتحول بها من شيء معنوي إلى مادة لها خاصية السيلان، وشخصها فجعل منها إنسانًا ذا بسمة باهرة يتحدى بها عبوس الليالي.

ويصف عزيمة الأنباط الذين بنوا البتراء، فيقول:

---

(١) المصدر نفسه، ص١٤٤

(٢) المصدر نفسه، ص١٤٥

(٣) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص١٤٦

«هنا..،

آثرَ (الإنسُ) أنْ ينحتوا

بصماتِ التحدّي

تُحطّمُ كلّ فؤوسِ العصورْ

وأنْ يزرعوا ألفَ شجْرةِ خُلْدِ

وأنْ يذبحوا

(غولةَ) الموتِ.. عند الضّحى

فوق هذي الصخورْ

لتحيا...

مسلّاتِ نورٍ ووعْدِ

وتبقى..،

كما تشتهيها النسورْ

مشاتل زَهوٍ.. وَوَرْدِ.»[1]

فيؤكد الشاعر أثر المكان (البتراء) وأهميته بدلالة كلمة (هنا) التي تشير إلى البتراء حيث فضّل أهل البتراء (الأنباط) أن ينحتوا في الصخر أعمالًا تترك بصمات التحدي. وقد أشار إلى أهالي البتراء الأنباط بالإنسان للدلالة على أن الذين شادوا هذه المدينة المذهلةَ هم من فئة الإنسان وليسوا من الجن، فنحت البيوت في الصخر كما في البتراء أمر يفوق التصور. ويصف البتراء بأنها من الأعمال الخالدة بدلالة (وأن يزرعوا/ ألف شجرةِ خُلد). وبذلك استطاع أهل هذه المدينة أن يتغلبوا على المستحيل بدلالة (يذبحوا غولة الموت) لتبقى البتراء مشاعل نور وخلود ومشاتل زَهوٍ وورد.

وبذلك، فقد عبر الشاعر عن إعجابه بالأعمال الخارقة التي قام بها الأنباط ليبنوا مدينتهم وحضارتَهم، فيقف منهم ومن مدينتهم موقفًا إيجابيًا يدل على الاعجاب والانبهار.

(١) المصدر نفسه، ص ص١٤٧/ ١٤٨

وفي قصيدة (شِعري) يربط الشاعر شعره بالبتراء، فيقول:

**«تركتُ لكُمْ شعري ينيرُ طريقكمْ ويبني لكمْ مجدًا، ويُعلي لكمْ ذِكْرا**
**إذا هدّت الأيامُ للنّاس شِعرَهُمْ فشعري جبالٌ لا تُهدُّ كما (البَتْرا)»**[1]

فيفخر الشاعر الكوفحي بشعره بأنه ينير الطريق للناس ويبني لهم مجدًا، ويعلي لهم ذكرًا. ويفخر بشعره وبالبتراء معًا، فان كليهما لا يُهد، ويصمد في وجه عوادي الدهر، فيقرن قوة شعره وجزالته (فشعري جبالٌ) بقوة صخور البتراء ومتانتها (لا تهدُّ كما (البتراء)).

وقدم الشاعر لوحات شعرية تجسد المكان في البتراء بأبهى صورة، ويرى بعض الدارسين المعاصرين «الفن الإبداعي بأنه فن مكاني، يتطلب مكانًا معينًا، يمكن من خلاله تقديم كل التفاصيل، والمكونات الثقافية المحددة له»[2]

وجسد الشاعر الكوفحي في قصائده عن البتراء التاريخ والمكان. والمكان مكون أساسي من التقنيات الفنية التي يوظفها الشاعر للتعبير عن رؤيته، ويرى «باشلار» أن المكان يملك طاقة انبعاثية قادرة على تجاوز حدوده الواقعية، فهو أكبر من كونه حيزًا، إنه كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى. فالمكان شاهد على التاريخ وعلى الأحداث والإنجازات، وملهم للمبدعين يستلهمون منه رؤيتهم وأفكارهم التي تعمل على تشكيل إبداعاتهم بما يتواءم وقدسية المكان ومعطيات الحاضر المعيش،[3] وهكذا هي مدينة (البتراء).

### ج- مدينة مكة

ولمدينة مكة التي يهفو إليها قلوب ملايين المسلمين مكانة خاصة لدى الشاعر إبراهيم الكوفحي، فيرى أنها ركن من الفردوس، فيقول في (القصيدة المكية):

**«(ركْنٌ) من الفردوسِ يحرقُ (آدمًا) لهَفًا، ويهتفُ: طال منك الغيابُ»**[4]

فيرى الشاعر أن مكة جزء مهم من الفردوس بدلالة (ركن) من يغيب عنه يتحرق شوقًا

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٢٧٧
(٢) مفتاح، محمد (١٩٨٦)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ط٢، بيروت المركز العربي الثقافي، ص٢٧
(٣) باشلار، جاستون (١٩٨٠) جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط١ دار الجاحظ، بغداد، ص٤٢
(٤) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٢٩٨

إليها وتظل روحه معلقه به. ووظف الشاعر المجاز في كلمة (آدمًا)، فذكر اسم (آدم) أبي البشر وقصد به الإنسان على العموم.

ويسرد الشاعر عدة أفعال ارتبطت بوجود مكة، فيقول:

**«هـيَ (مكّـةٌ).. أو سُـرّة الأرض التـي تَسـقي الحيـاة، وقلبُهـا الوثّـابُ**
**هـيَ (مكّـةٌ) لـولا انبـلاجُ (البيـت) مـا دُحِيَـتْ لنـا كـرةٌ، وطـاب تـرابُ**
**هـيَ (مكّـةٌ) لـولا حِماهـا الخِصْـبُ مـا ائتلفـتْ قـرىً، وتحضّـرتْ أعـرابُ**
**هـيَ (مكّـةٌ) لـولا (رسـولُ الله) مـا انتصبـتْ جبـاهٌ، وانحنـتْ أنصـابُ**
**هـيَ (مكّـةٌ) لـولا سـناها الطُّهْـرُ مـا ابتسـمَ الفضـا، وتفتّحـتْ أبـوابُ**
**هـيَ (مكّـةٌ).. (حَـرَمٌ) يظـلّ مثابـةً للنّـاس، لا ترقـى إليـه حِـرابُ»**[1]

فوظف الشاعر أسلوب التكرار بتكرار عبارة: (هي (مكة) لولا) ست مرات للتوكيد على مكانة مكة وقدسيتها. فمكة مركز الأرض وكنى الشاعر عن ذلك بعبارة (سرة الأرض)، وتسقي الحياة من قدسيتها ومكانتها فكأنها تبعث الحياة في النفوس. واستخدم الشاعر ضمير الشأن (هي) قبل كلمة مكة، وضمير الشأن يستخدم للدلالة على مكانة الشخص أو الموضوع المتحدث عنه.[2] ويتبع كلمة (مكة) كلمة (لولا) وهي حرف امتناع لوجود. فلولا وجود البيت الحرام في مكة لما دحيت الأرض وطاب ترابها. ولولا حمى مكة الخصب لما ائتلفت قرى فيما حولها ولما تحضر أعراب يعيشون حولها. ولولا ظهور رسول الله- صلى الله عليه وسلم- في حمى مكة مؤيَدًا بالوحي وحاملًا رسالة الحق لما ارتفعت هامات وجباه في مكة وحُطمت أنصاب وأوثان. ولولا سنا مكة الطاهر ما ابتسم الفضاء. ومكة حرمٌ يظل مثابة أي: مكان يرجع اليه الحجاج في حجهم وعمرتهم مرة تلو الأخرى، ومكان يكسبون فيه الثواب. ووظف الشاعر اللفظ القرآني (مثابة)[3] من قوله تعالى: ﴿**وَإِذْ جَعَلْنَا الْبَيْتَ مَثَابَةً لِّلنَّاسِ وَأَمْنًا وَاتَّخِذُواْ مِن مَّقَامِ إِبْرَاهِيمَ مُصَلًّى**﴾[4]

(١) المصدر نفسه، ص٢٩٨
(٢) فضل، عاطف، (٢٠٠٥)، النحو الوظيفي لطلبة الجامعات، ط ١، عمان: دار الرازي للطباعة والنشر والتوزيع، ص٢٢
(٣) انظر: ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، باب (ثَوَبَ)
(٤) القرآن الكريم، سورة البقرة، آية ١٢٥

ويرسم الشاعر صورة لأصحابه من أهل مكة، فيقول:

«لـي في حِمـى (أم القـرى) أحبـابُ ... شِـيبٌ هنـاك عرفتُهـمْ وشـبابُ
إخـوانُ صـدقٍ، أوفيـاءُ علـى المـدى ... والدهـرُ خـوّانٌ لـه أنيـابُ
أخلاقهـمْ طُهـرُ الـورودِ وعطرُهـا ... إنّ الشـمائل سُـنّةٌ وكتـابُ
تنسـابُ (زمـزمُ) في عـروق كلامهـمْ ... فـإذا المسـامعُ منظـرٌ خـلّابُ
نَحَتـتْ (حـراءُ النّـورِ) مئذنـةً لهـم ... فديارهـمْ مـدَّ الـرّؤى محـرابُ»[1]

فالشاعر كوّن علاقات صداقة ومحبة مع أهل مكة التي أشار إليها بأحد أسمائها (أم القرى)، وهؤلاء الأحباب من مختلف الأعمار بدلالة (شيبٌ وشباب). ويصف أصدقاءه من أهل مكة بأنهم إخوان صدق ووفاء في وقت كثرت فيه الخيانة والغدر. وشخّص الشاعر الدهر بأن أسند إليه صفة الخيانة بدلالة (خوّان) أي كثير الخيانة والغدر، وأسند الخيانة إلى الدهر وقصد أهله. وشبه الدهر بالحيوان المفترس بدلالة له (أنياب). ووظف الشاعر البعد الديني في كلمة (زمزم) التي تشير إلى نبع الماء الموجود في الحرم النبوي وماؤه الذي قال عنه الرسول فيما روي عنه- صلى الله عليه وسلم- (خيرُ ماءٍ على وجه الأرض ماءُ زمزم، فيه طعامٌ من الطُّعم، وشفاء من السّقم)[2] وقوله صلى الله عليه وسلم: (ماء زمزم لما شرب له)[3] فكلام أصحابه من أهل مكة لين وجميل وكأن ماءً من زمزم تنساب في ثنايا كلامهم. كما وظف البعد الديني في غار(حراء)[4] وأضاف كلمة (حراء) إلى كلمة (النور)، فأصبح غار حراء مصدر نور وهداية بعد أن آوى إليه الرسول- صلى الله عليه وسلم- في هجرته من مكة إلى المدينة، فنحتت حِراء لأهل مكة مئذنة، فجعلت من أرض مكة كلها حرم. وهذا يتسق مع الهدي النبوي الشريف في جعل مكة كلها حرم. قال صلى الله عليه وسلم يوم فتح مكة: (إن هذا البلد حرَّمه الله يوم خلق السماوات والأرض، فهو حرام بحرمة الله إلى يوم

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص ص ٢٩٦-٢٩٧
(٢) الطبراني، سليمان بن أحمد (ت٣٦٠ه)، المعجم الأوسط، تحقيق: طارق بن عوض الله وعبد المحسن بن إبراهيم، ٤٢، د ط، القاهرة: دار الحرمين، (١٤١٥ه/ ١٩٩٥م)، ص١٧٩، حديث رقم: ٣٩١٢
(٣) ابن ماجة، محمد بن يزيد(ت٢٧٣ه)، سنن ابن ماجة، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، ج٢، (د ط)، بيروت: دار إحياء الكتب العربية، (د ت)، ص١٠١٨، حديث رقم٣٠٦٢
(٤) غار حراء: انظر: الهمداني، محمد بن موسى(ت٥٨٤)، الأماكن، تحقيق: حمد بن محمد الجاسر، دج، د ط، دمشق، دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، (١٤١٥ه)، ص٧٠٢

القيامة)[1]

وفي قصيدته (وداعية) يصف الشاعر إبراهيم الكوفحي كرم مكة، فيقول:

**«قد كنتِ يا (أمّ القُرى) نارَ القِرى ... من حولها كلَّ الأحبّة تَجمعُ**
**ألّفتِ بين النازليكِ، فكمْ حَنا ... منكِ الفؤاد عليهمُ والأضلعُ**
**وسقيتهمْ من (زمزمٍ) كأسًا بها ... تَروى الظّماءُ، ويأمنُ المتروّعُ»[2]**

فوظف الشاعر الجناس في (القُرى) و(القِرى) للدلالة على أن أمّ القُرى (مكة) دار الكرم والجود بدلالة (نار القِرى). وهذه الدار تجمع من حولها وفي رحابها كل الأحبة. وشخّص الشاعر (مكة) فتحول بها إلى شخص يؤلف بين الناس، فهي تحنو عليهم بفؤادها، وأضلعها. ومن مظاهر كرم مكة سقيا الماء من بئر زمزم، ففي سقيا هذا الماء ريٌّ الظماء ومأمنة للخائف المتروّع.

وفي قصيدته (مع الشاعر إبراهيم العجلوني) يذكر الشاعر بعض المواضع الموجودة في مكة، فيقول:

**«صاحِ، ما أندى ظلالَ (الحرَم) ... و(الحطيمِ) الطُهرِ و(المُلتَزمِ)**
**كلّما اشتدّتْ ذُكاءٌ عطشًا ... أطفأتها جرعةٌ من (زمزمِ)»[3]**

فاستخدم الشاعر صيغة التعجب (ما أفعل) في (ما أندى) ليعبر عن تعجبه وإعجابه بندى مكة وطراوة العيش فيها رغم حرارة صيفها العالية، ويذكر بعض المواضع الموجودة في مكة كالحرم، والحطيم،[4] والملتزم[5]. ويرى الشاعر أن جرعة من ماء زمزم تطفئ العطش عندما يشتد لهيب الشمس التي اشار إليها باسم (ذُكاء).

وفي رده على صديقة الشاعر عمر حسن القيام، عبّر عن انجذابه لمكة، فيقول:

---

(١) البخاري، محمد بن إسماعيل (ت ٢٥٦ه)، صحيح البخاري، مصدر سابق، رقم الحديث: ٣١٨٩، ص ٤١٧

(٢)الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٣٠١

(٣) المصدر نفسه، ، ص٣٣٩

(٤) الحطيم: ويسمى أيضا (حِجر إسماعيل)، وسمي الحطيم لانفصاله عن الكعبة، وتحطمه. فتمت إحاطته ليتبين بأنه تابع للكعبة.

(٥) الملتزم: مكان بين الحجر الأسود وباب الكعبة وطوله أربعة أذرع.

«ولكنْ (مكّةٌ) نادتْ، فلبّتْ لها روحي، تطيرُ على براقِ
و(شهرٌ) كلّه برٌّ وتقوى يقول: الفوز يا أهل السباقِ»[1]

فعبّر الشاعر عن انجذابه لمدينة مكة التي نادت فلبت روحه النداء بسرعة فائقة بدلالة (تطيرُ على براقِ) راجيًا أن يفوز بأجر شهر رمضان الذي أشار إليه بقوله: (و(شهرٌ) كلّه برٌ وتقوى). وحذف الشاعر المفعول به الذي وقع عليه فعل النداء للدلالة على أن النداء عام لجميع الناس فالدين الإسلامي جاء لجميع البشر وليس لفئة محددة. وشخّص الشاعر شهر رمضان بأن أسند إليه الدعوة للفوز في قوله: (الفوز يا أهل السباقِ).

**ح- مدينة غزة**

يندد الشاعر إبراهيم الكوفحي في قصيدته (غزة تحت القصف) بالأمة العربية لتخليها عن غزة في إبّان العدوان الصهيوني عليها، فيقول:

«أيها (المسلمونَ) ماذا دهاكمْ؟ كلّ يومٍ باغٍ عليكم يغيرُ
هذه (غزةٌ) تموتُ حصارًا ودمارًا، وليس فيكمْ نصيرُ!
أي نومٍ على السرير، وقد ضجّ من النّوم والهوان السّريرُ»[2]

فبدأ الشاعر قصيدته باستخدام أسلوبي النداء والاستفهام ليخاطب المسلمين صارخًا في وجههم بعبارة (ماذا دهاكم؟) الدالة على التعجب، وتعني: أي داهية حاقت بكم، فأمسيتم صامتين عاجزين عن صدّ أي عدوان؟ ووظف الشاعر المجاز في (غزةٌ تموت) فذكر المدينة وقصد أهلها، فالمدينة لا تموت، لكن أهلها قد يموتون. فغزة تموت من الحصار والدمار، وليس لها في هذه الأمة من نصير. ووظف الشاعر أسلوب التعجب في (أي نومٍ على السرير) وأسلوب الحذف، فحذف باقي العبارة (تهنؤون به) التي تكمل المعنى، وتفهم من السياق ليخاطب أبناء الأمة: كيف تهنؤون بالنوم على السرير الذي ضج من نومكم وهوانكم، فشخّص السرير وتحول به إلى شخص يضج ويسخط من هوان هذه الأمة وسباتها الطويل.

ويوظف الشاعر التراث التاريخي، فيقول:

(١) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٣٤٤
(٢) الكوفحي، إبراهيم، الأعمال الشعرية، مصدر سابق، ص٧٩

«كيف طابتْ لكمْ حياةٌ وقد عاثتْ فسادًا (قريظةٌ) و(النضيرُ)
ألف مليونٍ، إذ تُعدّون، لكنْ كغثاءٍ فمالكمْ تأثيرُ!»[1]

فوظف الشاعر البعد التاريخي في قبيلتي (قريظة) و(النضير) وهما قبيلتان من اليهود كانتا تسكنان يثرب (المدينة المنورة)، وناصبتا الدعوة الإسلامية والمسلمين العداء عندما وفدوا من مكة للمدينة لإقامة دولتهم. ووظف الشاعر لفظ الحديث النبوي في كلمة (غثاء) التي وردت في قوله- صلى الله عليه وسلم: (يوشك الأمم أن تداعى عليكم الأمم كما تدعى الأكلة إلى قصعتها، فقال قائل: ومن قلة نحن يومئذ؟ فقال: (بل أنتم يومئذ كثير، ولكنكم غثاء كغثاء السيل، ولينزعنَّ الله من صدور عدوكم المهابة منكم، وليقذفنّ الله في قلوبكم الوهن) فقال قائل: يا رسول الله! وما الوهن؟ قال: (حبّ الدنيا وكراهية الموت.) فيعبر الشاعر عن رؤيته وهي أن الأمة الإسلامية في هذا العصر كغثاء السيل؛ أي لا وزن لها ولا قيمة، فهم يعدون بمئات الملايين، لكن لا أحد يأبه بهم أو يخشاهم، فينطبق عليهم حديث الرسول- صلى الله عليه وسلم- آنف الذكر.

**النتائج:**

بعد دراسة تفصيلية؛ موضوعية وفنية، توصل الباحث إلى النتائج الآتية:

١- وقف الشاعر إبراهيم الكوفحي من المدينة عامة موقفًا سلبيًا جدًا، فالمدينة عنده مكان للشر، والدمار، والغدر، والنفاق.

٢- ظهرت النزعة الرومانسية لدى الشاعر الكوفحي بهروبه من المدينة وأهلها ولجوئه إلى الطبيعة ينعم بالعيش فيها حيث الهواء النقي وجمال المناظر الخلابة.

٣- لم يَرْثِ الشاعر الكوفحي المدينة الحديثة كما فعل بعض الشعراء الذين رثوا بعض المدن بعد التعرض لفواجع، وكوارث، ودمار، لكنه يرثي لحال المدينة الحديثة وأهلها لما يسودها من شرور ونفاق وغدر.

٤- رغم أن الشاعر الكوفحي وقف من المدينة الحديثة موقفًا سلبيًا إلّا أنه كان يتمتع بنزعة إنسانية في التعامل معها، وظهر ذلك جليًّا في موقفه المنحاز للإنسان والإنسانية في قصيدة (الجنون العنيف).

(١) المصدر نفسه، ص ص ٧٩-٨٠

٥- ظهرت النزعة القومية في أشعار إبراهيم الكوفحي، وتمثل ذلك في موقفه المنحاز للقدس وأهلها، وفي موقفه من القصف على غزة والدمار الذي حاق بها وتنديده بالصمت العربي تجاه ذلك.

٦- اتّسم موقف الشاعر بالإيجابية عندما تحدث عن مدينة محدّدة، وظهر هذا جليًا في موقفه من المدن: عمان، وإربد، والقدس، وغزة، وجدة، والبتراء.

٧-جاءت قصائد الشاعر المرتبطة بالمدينة على سوية فنية عالية؛ جاءت في معظمها من نمط شعر الشطرين، وبعضها من نمط شعر التفعيلة، ووظف فيها العديد من التقنيات الفنية التي اسهمت في تخصيب النصوص والارتقاء بها من مثل: توظيف عناصر التراث الديني والتاريخي. كما استخدم الكناية، والمجاز، والتشخيص. واستخدم التنوع في القافية في بعض القصائد. كما وظّف التكرار للتأكيد على رؤيته، واستثمر جماليات الاستعارة والصور الشعرية المتعددة لبث الحياة والحركة في قصائده.

٨- اتسمت القصائد التي تحدث فيها عن المدائن بشكل عام بشيوع مفردات وتعابير ذات دلالات سلبية وفي هذا اتساق مع موقفه من هذه المدن. واتسمت القصائد التي تحدث فيها عن مدائن محددة مثل: إربد، وعمان، والبتراء، والقدس، وجدة بمفردات وتعابير إيجابية فيها دلالات الفرح، والسعادة بوجوده في هذه المدن.

٩- كشفت الدراسة عن أن الشاعر إبراهيم الكوفحي مواكب لأحدث النظريات النقدية، فيحاول الاقتراب من رؤيا الحداثة قي الشعر رغم أن جُلّ قصائده وفق نظام الشطرين، فالحداثة- كما يرى الباحث- ليست بالشكل فقط، إنما هي رؤية وتعبير، وتتمثل الحداثة في ملامح ظهرت في قصائده من مثل:

أ- الخروج عن النمط الشعري المألوف، فقد نظم الشاعر بعض قصائده وفق نظام الشطرين، وعمد لكتابة قصائد أخرى على شكل القصيدة المعاصرة (قصيدة التفعيلة)، وزاوج في بعض القصائد بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة في القصيدة الواحدة.

ب- استعمال لغة الكلام اليومي، فقد استخدم الشاعر ألفاظًا عامية وألفاظًا أجنبية في أشعاره مثل: غولة، أعيّط، خيشة،غلاية، الكابوس.

ت- استخدام الرمز وعناصر التراث العربي والعالمي.

ث- وضوح الفكرة في القصيدة، إذ تتكرر الفكرة بشكل متواتر لتقديم صورة متكاملة، وهذا واضح في كثير من قصائده.

ج- اتسم الشاعر بالنظرة «الطليعية للفن» وهذه النظرة يعدها «مالكوم برادبري» من أسس الحداثة، فسعى الشاعر إلى التغيير في مجالات الحياة المختلفة. وتمثل ذلك في انحيازه إلى قضايا الحرية ونصرة المظلوم مثل موقفه من شباب الانتفاضة في القدس وموقفه ضد العدوان الصهيوني على غزة.

***

**قائمة المراجع:**


- القرآن الكريم
- إسماعيل، عزالدين (١٩٦٧)، **الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)**، ط١، القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر
- إمام، عبد الفتاح إمام، (١٩٩٤)، **الطاغية**، الكويت: سلسلة عالم المعرفة
- باشلار، جاستون (١٩٨٠) **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، ط١ بغداد: دار الجاحظ
- البخاري، محمد بن إسماعيل (ت ٨٧٠ هـ)، **صحيح البخاري**، ج٤، مصر: المطبعة الكبرى الأميرية، (١٣١١هـ)
- البخاري، محمد بن إسماعيل (ت ٢٥٦هـ)، **صحيح البخاري**، ج ١، ط١، بيروت، دار إحياء التراث العربي، (١٤٠٠هـ)، رقم الحديث: ١١٨٩
- الترمذي، محمد بن عيسى، (ت٢٧٩هـ.) **سنن الترمذي**، تحقيق إبراهيم عطوة عوض، ج ٥، ط٢

مصر: شركة مكتبة ومطبعة مصطفى البابي الحلبي، (١٣٩٥هـ/ ١٩٧٥م)

-الكتاب المقدس، **العهد القديم**، سفر التكوين، (٢٠٠٩)، القاهرة: دار الكتاب المقدس، الإصدار السابع، ط ٥
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (ت٢٥٥هـ) **الحيوان**، ط٢، ج٣، بيروت- دار الكتب العلمية (١٤٢٤) هـ

- الجاحظ، أبو عثمان عمر بن بحر (ت٢٥٥)، **رسائل الجاحظ، رسالة الحنين إلى الأوطان**، ج ٢، ط١، دار الكتب العلمية بيروت(٢٠٠م)
- بن الحجاج، مسلم (ت٢٦١هـ)، **صحيح مسلم**، تحقيق محمد فؤاد عبد الباقي، ج٤، (د ط)، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (د ت)
- الخضور، جمال (١٩٩٥) **زمن النص**، ط١، دمشق: دار الحصاد للنشر والتوزيع
- درويش، محمود (١٩٩٤) **ديوان محمود درويش**، مج١، دار العودة، بيروت
- الشعر، أنور، (٢٠١٦) **النزعة الإنسانية في الشعر العربي المعاصر في فلسطين والأردن ٢٠٠٠-٢٠١٠**، ط١، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، عمان، انظر: ص ص ١٧٦-١٨٦
- شوقي، أحمد (٢٠٠١م) **الشوقيات**، ج٣، ط١٣، دار الكتاب العربي- بيروت، ص١٥٠
- الضمور، عماد (٢٠١١)، **الإبداع المكاني في الشعر الأردني، دراسة نماذج مختارة**، منشورات أمانة عمان، انظر ص ص ٧٦-٧٧
- الطبراني، سليمان بن أحمد (ت٣٦٠هـ)، **المعجم الأوسط**، تحقيق: طارق بن عوض الله وعبد المحسن بن إبراهيم، ٤٢، د ط، القاهرة: دار الحرمين، (١٤١٥هـ/ ١٩٩٥م)
- الطبري، محمد بن جرير، (ت ٣١٠هـ)، **جامع البيان عن تأويل آي القرآن**، ج٢، د ط، مكة المكرمة، دار التربية والتراث، (د.ت)
- عباس، إحسان، (١٩٧٨)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، ط١، الكويت: سلسلة عالم المعرفة
- فضل، عاطف (٢٠٠٥) **الصرف الشافي**، ط١، عمان: دار عمار للنشر والتوزيع
- القرطبي، محمد أحمد (ت ٦٧١هـ) **الجامع لأحكام القرآن**، تحقيق أحمد البدوي وإبراهيم أطفيش، ج١١، ط٢، القاهرة: دار الكتب المصرية، (١٣٨٤هـ/ ١٩٦٤م)
- ابن كثير، إسماعيل بن عمر (ت٧٧٤هـ) **البداية والنهاية**، فصل «ذكر مناظرة إبراهيم الخليل مع من ادعى الربوبية، ج١، ط١، بيروت: دار إحياء التراث العربي، (١٤٠٨هـ/ ١٩٨٨م)
- الكوفحي، إبراهيم، (٢٠١٩)، **الأعمال الشعرية**، ط١، عمان: دار الإسراء للنشر والتوزيع
- كوهن، جان (١٩٨٦) **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، ط١، دار توبقال، المغرب، ص١٩٢
- ابن ماجة، محمد بن يزيد (ت٢٧٣هـ)، **سنن ابن ماجة**، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي،

ج٢، (د ط)، القاهرة: دار إحياء الكتب العربية، (د ت)

- مفتاح، محمد (١٩٨٦)، **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)**، ط٢، بيروت المركز العربي الثقافي

- الملائكة، نازك (١٩٨٣)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط٧، بيروت: دار العلم للملايين

- ابن منظور، محمد بن مكرم، (ت٧١١هـ)، **لسان العرب**، ج٤، ط٣، بيروت، دار صادر، (١٤١٤هـ)

- الميداني، أبو الفضل (٥١٨) **مجمع الأمثال**، مج ١، ط ٢، بيروت: دار الكتب العلمية، (٢٠٠٤)

- بن الورد، عروة (ت ٦١٦م)، **ديوان عروة بن الورد**، بيروت: دار الجيل، ١٩٩٦

- الهمداني، محمد بن موسى(ت٥٨٤)، **الأماكن**، تحقيق: حمد بن محمد الجاسر، دج، د ط، دمشق: دار اليمامة للبحث والترجمة والنشر، (١٤١٥هـ)

# تجليات الطفولة.. وبلاغة الغياب
# في شعر إبراهيم الكوفحي

د.عبّاس عبد الحليم عباس

د.عاصم الحنيطي

## تمهيد

إنّ عودة الشاعر إلى الطفولة ليست مجرد اشتياق إلى مرحلة عمرية يعدها الشاعر زمنـًا جميلاً، أو شقاوة ممتعة، بل إنها نظرة فلسفية عميقة، وردة فعل على ما وصل إليه الإنسان من مراحل متقدمة في السن، أسرف معها في مشاعر الجدية وتحمّل المسؤولية والعطاء، وفناء الذات في الآخر-أو الآخرين (الأهل والأسرة والعمل المجتمع) بحيث صارت العودة إلى تلك الطفولة أشبه بميكانزم دفاعي تجاه هذا كله، وتجدر بي الإشارة هنا، وأنا بصدد الحديث عن نداء الطفولة في شعر إبراهيم الكوفحي إلى عنايته في فترة متأخرة من عطائه الشعري والأدبي بأدب الأطفال ونقده، فقد نشر مجموعة شعرية للأطفال بعنوان (تحت شجرة التوت) ٢٠٠٨، وبحوث أخرى في الإطار نفسه، كما يجد من يطالع صفحات ديوانه (الأعمال الشعرية، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٩ ) مواضع عديدة يقف الشاعر في كل منها عند معنى من معاني الطفولة، وأحد أوجهها وتجلياتها، وجاءت هذه الدراسة للكشف عن هذه التجليات، سواء في طفولة الشاعر نفسه، أو طفولة بعض أهله وأبنائه، وتبحث الدراسة أيضـًا في ارتباط الطفولة عنده بالمكان والزمان والحنين إليهما، فضلاً عما تعنيه هذه الطفولة من معان أخرى سيعرض لها البحث في مواضعها. وقد تناول البحث أيضا مجموعة من (الظواهر الفنية) في شعر الكوفحي، وعرض لها بالنقد والتحليل.

### - إبراهيم الكوفحي الشاعر: نبذة موجزة.

ورد في الموقع الرسمي لإبراهيم محمد الكوفحي بأنه: شاعر وناقد وأكاديمي أردني، ولد في مدينة إربد الواقعة شماليّ الأردن، عام ١٩٦٧م، وتلقى تعليم ماقبل الجامعة في مدارسها، ثم حصل على شهادة (البكالوريوس) في جامعة اليرموك عام ١٩٨٩ في تخصص اللغة العربية وآدابها، وفي عام ١٩٩٢م نال درجة (الماجستير) في اللغة العربية وآدابها في تخصص الأدب والنقد، عن رسالته المنشورة تحت عنوان (مصطفى صادق الرافعي: الناقد والموقف)، ثم التحق بآداب الجامعة الأردنية في العاصمة عمّان ليحصل منها على درجة الدكتوراه في الأدب والنقد عام ١٩٩٨م عن أطروحته المنشورة بعنوان (محمود محمد شاكر: سيرته الأدبية ومنهجه النقدي). عمل في التدريس في عدة جامعات أردنية وخليجية، وهو الآن أستاذ الأدب العربيّ الحديث ونقده في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية بعمّان.

بدأ كتابة الشعر وهو شابّ يافع، منذ ثمانينات القرن الماضي، ولاتزال قريحته معطاءة في هذا الفنّ حتى هذه الأيام، ويجد القارئ نتاجه الشعري في مجلدٍ واحد تحت عنوان (الأعمال الشعرية-٢٠١٩م)، وله عديد من الإصدارات الأدبية و النقدية منها، عدا أطروحتي الماجستير والدكتوراة، على سبيل المثال:

- شعر عبد المنعم الرفاعي(جمع وتحقيق)، ٢٠٠٣.
- مرايا وظلال: قراءات ومراجعات نقدية، ٢٠٠٥.
- خواطر الرافعي في تفسير القرآن وإعجازه، (جمع وتحقيق)، ٢٠٠٦.
- محنة المبدع:دراسات في صياغة اللغة الشعرية، ٢٠٠٦.
- شعر محمد جمال عمرو للأطفال: محاور المضمون وظواهر التشكيل الفني، ٢٠١٣.
- أدب الطفل والناشئة: قراءة في نماذج من القصة والرواية، ٢٠٢٠.
- تحدّي الإعاقة الجسدية في نماذج من قصص الأطفال، ٢٠٢١.
- قراءات نقدية في أدب الطفل والناشئة، ٢٠٢٤.

**مقدمة:**

لقد مثلت العودة إلى الطفولة، أو كما أسمّيتها في هذه الدراسة (الطفولة النائية) ظاهرة متواترة في شعرنا العربي الحديث، بل صار الموضوع مثار بحوث ودراسات نقدية، فلهذه الظاهرة فروع وتشعبات، وهو ما دفع الأدباء والنقاد الى العناية بها. والشاعر ابراهيم الكوفحي، وإن لم يكن قد خصص قصائد قائمة بذاتها لهذه (الطفولة النائية) إلا أنه لم يستطع تخلصاً منها أو فكاكاً، وقد وردت في الأعمال الكاملة بمواضع عدة، أشير إليها هنا بعجالة على النحو الآتي:

ص ١١-١١٢: قصيدة: وحدي مع الحزن

ص ١١٧: قصيدة: منبع الأحلام

ص ١١٩: قصيدة:عيدنا في إربد

ص ١٢٤: قصيدة: وشوشات إربدية

ص ١٢٥: قصيدة:وقفة على الأطلال

ص ١٣٠: قصيدة:براءَة

ص ١٣٢: قصيدة: (رؤى)

ص ١٣٤: قصيدة: وصايا الى ولدي (ليث)

ص ١٣٧: قصيدة: بلغتُ الأربعين

ص ٢٥٦: قصيدة: البيت قبلك

ص ٢٦٢: قصيدة: لن استريح

ص ٣٠٠: قصيدة:وداعية

ص ٣٠٩: قصيدة: سلام على إربد

ص ٣٢٤: قصيدة: مع الشاعر علاء العرموطي

ص ٣٦٣: قصيدة:من أجل ماذا؟

ص ٤٢٧: قصيدة: في الحمّه الأردنية

ص ٤٣٠: قصيدة: وادي الغفر

ص ٤٧٥: مجموعة:(تحت شجره التوت).

وقبل المضيّ مع ما ورد في المواضع السابقة من تأملات شعرية لموضوع الطفولة وتجلياته عند إبراهيم الكوفحي، لابد من مهاد نظري يشمل موضوعين ذَوَيْ علاقة، وهما: الطفولة في الشعر (نظرة عامة)، وشعر إبراهيم الكوفحي: دراسات سابقة.

*** الطفولة في الشعر العربي (نظرة عامة)**

أقصد في هذه النظرة الإشارة إلى نماذج من دراسات نقدية تناولت نظرة الأدباء أو الشعراء إلى طفولتهم، أو إلى الطفولة بوجه عام، وقد اطّلع الباحث على مجموعة من الدراسات في هذا السياق، أتحدث فيما يأتي عن أبرزها:

١- **الشعر وذاكرة الطفولة، لسامح الرواشدة،** يتناول فيه تجربة الشاعر الأردني محمد لافي من خلال أثر الطفولة في شعره، حيث مهد لموضوعه بحديث عن آراء فرويد وتحليله النفسي لمسألة العودة الى الطفولة عند الأدباء، فهذه العودة أمر كامن في اللاوعي الفردي، ومخزون في ذاكرة الإنسان طويلة المدى، وقد درس الناقد تجربة محمد لافي الشعرية في سياق الحنين إلى الطفولة عبر أعماله الشعرية المتمثلة بدواوينه (كهف الرقيم) و (مواويل على دروب الغربة) و(نقوش الولد الضال). ويرى طارق مكاوي في نقده للكاتب الرواشدة أن إشارة المؤلف لقصيدة لافي(لم يعد درج العمر أخضر) تحيل إلى «ترقب الشاعر لافي خط القلق والإحباط الذي ألمَّ به ليعبّر عن حالة من انكسار الطموح والعجز عن مواجهة الحياة، فيرتد الشاعر إلى مصدر حمايته القديمة، ويضع ذاكرة للطفولة أمامه كالمتراس الأول فنراه يحتمي بوالده في النص، وذلك بعد فقدانه جميع ميكانزمات دفاعه التي حملها لمواجهة هذه الحياة الضارية واللاإنسانية:

**أبتي إليك تحيتي**

**ما أورقت في الشعر قافية**

**ولا هدل الحمام**

ويبدو من خلال النص أن الرجوع الى الطفولة وطلب الاحتماء يمثل أبرز الدفاعات التي يتسلح بها الشاعر، محاولاً التخلص من الإحباط الذي سكنه، فهو يستشعر اليأس من الحياة مما يدفعه إلى العودة لمكامن (الطفولة).

(طارق مكاوي، الشعر وذاكرة الطفولة: دراسة في قصيدة محمد لافي، جريدة الرأي ١٢/ ٢/ ٢٠١١)

٢- **الطفل والطفولة في شعر السياب، لمحمد صالح رشيد،** مجلة أبحاث كلية التربية، ج الموصل، مج١١، ع١، ٢٠١١)، وفي هذا البحث يتأمل الباحث صور الطفولة التي كثر تكرارها في بواكير القصائد التي نشرها السياب، وبحث في هذه الصور عن ثيمات مهمة في هذه التجربة الشعرية، كاليتم، والحرمان العاطفي، وفراق الأهل والأسرة، فضلاً عن ثيمات الحنين إلى القرية ومجتمعها، كما رصد الباحث مراحل تطور نظرة الشاعر للطفولة بعد اطلاعه على الثقافة والأدب الغربيين، حيث اختلفت هذه النظرة نتيجة ذلك،

وقد أشار الباحث إلى أن دلالة الطفولة في شعر السياب مالت نحو الإيجابية، حتى في تلك الصور التي بدا فيها الطفل مسحوقًا مظلومًا ومضطهداً محرومًا، وبيّن الباحث مدى معرفة السياب بأثر صورة الطفل وتأثيرها في المتلقين، لذا كانت هذه الصورة مرتكزاً أساسيًا من مرتكزات التأثير والتوصيل، ومن شعره في الطفولة:

**خيالك من أهلي الأقربين أبَرُّ وإن كان لا يعقلُ**
**أبي منه قد جرَدتْني النساء وأمي طواها الردي المعجل**
**ومالي من الدهر إلا رضاك فرحماك فالدهر لا يعدل**

(انظر: محمد صالح رشيد، الطفل والطفولة في شعر السياب، مجلة أبحاث كلية التربية، جامعة الموصل، مجلد١١، ع٢٠١١، ١)

٣- الطفولة في ديوان (مراكب ذكرياتي) للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي، وهو مقال منشور على موقع الألوكه ٢٨/ ٥/ ٢٠٢٣ للباحث محمد عباس عرابي، تحدث فيه عن صورة الطفولة والأطفال في هذا الديوان، موضحًا كيف يصور الشاعر نفسه كالطفل الذي يرتمي بين أحضان قريته (عراء) كلما عاد إلى أحضانها.

كما بيّن الباحث ذلك الشعور بالطفولة بين يدي الزوجة التي تدلل زوجها كما تدلل الطفل، وقد تتبع الباحث الجانب التراجيدي لدى العشماوي في تناوله لصور الأطفال الذين غدوا الضحايا الأبرز في الحروب والنكبات، وقد استشهد بنماذج شعرية وفيرة تشير إلى الموضوعات والقضايا السابقة التي صور العشماوي من خلالها الطفولة ومشاعره وأحاسيسه تجاهها، ومما ورد في صورة الأطفال ضحايا الحروب والنكبات قوله:

**غير أني لم أزل أبصر ليلاً غير ليلي وجراحًا تتلهّبْ**
**يعرض التلفاز لي صورة طفل جسمه من شدة الخوف تصلّب**

٤- **صورة الطفولة المغدورة في الشعر المعاصر، لمحمد علي شمس الدين**، منشور في صحيفة الشرق الأوسط ١٢/ ١/ ٢٠٢٤.يتناول فيه الشاعر الباحث شمس الدين الحديث عن قتل الأطفال وكيف يمثل قطعًا للطريق على المستقبل، حيث أوضح في هذا المقال كيف

اتخذ قتل الأطفال وجوها متباينة عبر الزمن، فقد بدت هذه الجريمة في بعض مناحيها محاولة يائسة لتأبيد الاستبداد، ولمنع التاريخ من التقدم، كما نجد في قصة فرعون الواردة في القرآن الكريم وقيامه بقتل الأطفال الذكور. ويشير محمد علي شمس الدين إلى أن ما يشبه هذا الاتجاه الإجرامي هذه الأيام ما تقوم به قوات الاحتلال الصهيوني المجرمة من مجازر بحق الأطفال والطفولة في غزة بعد أحداث السابع من أكتوبر وقبلها، ويشير الباحث هنا إلى قصيدة له بعنوان (أغنية كي تنام زينب) في رثاء طفلة قضت في واحدة من مجازر اجتياح سابق من قبل الصهاينة لجنوب لبنان، يقول فيها:

**زينب**

**جرس المدرسة- الخوف**

**الكتب - الخوف**

**القلم المكسور الممحاةُ، لماذا؟**

**من ألبسك الثوب الأسود؟**

**من قص ضفيرتك الشقراء؟**

**وقص الشفة المرجانية؟**

**قومي نلعب قبل رحيل الأشجار**

وبالطبع يعرج الكاتب على تجارب متنوعة لصور الطفولة في الشعر المعاصر عند كبار الشعراء مثل نازك الملائكة، والسياب محمود درويش وأدونيس.

٥- **صورة الطفل الفنية في الشعر السعودي المعاصر، لحمد فهد القحطاني**، حوليات آداب عين شمس، مج٤٠، يوليو ٢٠١٢.وهنا تناول القحطاني صورة الطفل من جوانبها الفنية في الشعر السعودي المعاصر، حيث ركز الباحث على أنماط الصورة التي تتمثل في تراسل الحواس الخمسة (البصرية والسمعية، واللمسية، والذوقية، والشمية) كما درس الصور المتحركة والثابتة، محاولاً كشف عمق كل صورة من هذه الصور في دلالاتها التعبيرية والفنية.

وكذلك عني هذا البحث بدراسة الأسلوب الشعري الفني الذي اتبعه الشعراء في بناء الصورة من خلال إضفاء صفات مادية ونفسية معنوية عبر أساليب التجسيد، والتشخيص، والتجريد، وذلك من خلال نماذج شعرية سعودية دارت حول الطفل والطفولة في العصر الحديث. ومن الأمثلة التي ساقها الباحث أذكر قول الشاعر عبد الله بن سالم الحميد في ابنته (لمياء):

**وابتسام اللؤلؤ البرق الذي أرعدت آفاقه في القلب حيةْ**
**زينة الدنيا وعمري بهجة إن تراءى طيف لمياء البهيةْ**

ويعلق الباحث هنا بأن الصورة البصرية تظهر من خلال وصف الشاعر ابتسامة ابنته باللؤلؤ والبرق الذي يلمع نوره في وسط السماء؛ ليحرك مشاعر وأحاسيس الشاعر الفنان، حين يصوره بالرعد الذي يهز القلب، ويهز مشاعر الإنسان. ومما يزيد الصورة جمالاً اعتمادها على البعد التناصي المستند إلى القرآن الكريم في الآية (المال والبنون زينة الحياة الدنيا).

### * شعر إبراهيم الكوفحي في دائرة النقد

لقد لفتت أعمال إبراهيم الكوفحي أنظار الدارسين والباحثين الأكاديميين والنقاد الذين حركتهم هذه التجربة الشعرية الثرة، في تنوع موضوعاتها، وجاذبية أساليبها وتقنياتها الفنية، وهو من عايش الشعر دارسًا ومبدعًا لما يقارب الأربعين عامًا، أسفر عطاؤه الشعري إثر ذلك عن نشر مجلد ضخم يحوي أعماله الشعرية المنجزة حتى عام ٢٠١٩، وقد تناول جانبًا أو غير جانب من هذه التجربة الشعرية عدد من الدارسين، في أطروحات أو بحوث أو مقالات، ولعلي أذكر بعض هذه الدراسات بالعجالة الآتية، وهذه المقاربات حسب ترتيبها الزمني كما هو آت:

- **ظواهر أسلوبية في شعر إبراهيم الكوفحي، الآء مصطفى محمود دبوس**، رسالة ماجستير، جامعة جرش، ٢٠٢٤.
- **الحنين إلى الوطن في شعر إبراهيم الكوفحي، قراءَة أسلوبية، رقية أمين عودة**، مجلة أبحاث في العلوم التربوية والإنسانية والآداب واللغات ١٥/ ١٢/ ٢٠٢٣.
- **الشاعر الدكتور إبراهيم الكوفحي، ذوّاق للفن والجمال**، جريدة الدستور الأردنية، محمد عبد الكريم غزيز ١٨/ ١١/ ٢٠٢٣.

-**الاتجاه الإسلامي في شعر إبراهيم الكوفحي، هديل الحياري**، رسالة ماجستير، جامعة جرش، ٢٠٢٣.

- **الشاعر إبراهيم الكوفحي، وجه وفيّ لتقاليد القصيدة العربية، د. سهى نعجة**، جريدة الرأي الأردنية ١٥/ ٧/ ٢٠٢٢.

- **الأوزان الشعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي، شفاء مأمون ياسين و د. هاشم صالح منّاع**، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، ١/ ١/ ٢٠٢١.

- **توظيف الموروث في شعر إبراهيم الكوفحي، لسندس فوزي سلمان**، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية بكلية التربية للبنات في جامعة بغداد/ العراق، ٢٠٢١.

- **إيقاعات الغربة في قصيدة (وحدي مع الحزن) للشاعر إبراهيم الكوفحي، للدكتور محمد القضاة**، جريدة الرأي الأردنية، ٧/ ١٠/ ٢٠١١.

وعلى الرغم مما تتضمنه هذه الأعمال النقدية من قيمة موضوعية وفنية في مقاربتها للتجربة الشعرية عند الكوفحي من قريب أو بعيد إلا أنها لم تعن بالجانب البحثي الذي تعني به الدراسة الحالية، وهو (تجليات الطفولة) في شعر إبراهيم الكوفحي، لذا سيتناول البحث الحالي هذه القضية من خلال مجموعة من العناوين الفرعية، كما سيرد في الصفحات الآتية.

## -تجليات الطفولة في شعر إبراهيم الكوفحي

اشتملت التجربة الشعرية عند إبراهيم الكوفحي على عديد من الجوانب والأبعاد الدينية والوطنية والإنسانية والشخصية، وربما جاءَت معظم الاشتباكات مع الطفولة على المستوى الإنساني وعلى المستوى الشخصي ذات دلالات موضوعية وفنية، تدعونا للوقوف عندها وتأملها، في سياق القصيدة التي وردت في ثناياها أولاً، ثم في سياق التجربة الشعرية الكلية لدى الشاعر. ثانيـًا، وعلى هذا الأساس سنقسم تناولنا لهذا الموضوع إلى عنوانات فرعية يمثل كل منها أحد تجليات الطفولة في شعر الشاعر إبراهيم الكوفحي.

### - الطفولة النائية.

عندما كتبت المغربية ليلى أبو زيد سيرتها الذاتية لم تجد لها عنوانـًا أكثر جذبـًا من (رجوع إلى الطفولة) (انظر، ليلى أبو زيد، الرجوع إلى الطفولة، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٧).

ولا شك أن موضوع العودة الى أو الرجوع إلى الطفولة هي إحدى ثيمات الأدب المهمة، وهي ذات دلالات نفسية وفلسفية تعبّر عن رغبات كامنة لدى الفنان، شاعراً أو روائيـاً أو رسامـاً وغير ذلك. وقد أوضح عبد المجيد بن جلمون في كتابه (في الطفولة) الذي ألّفه عن سيرته الذاتية: أن تذكر الطفولة لشخص قد شارف على مغادرة الثمانين عامـاً من عمره تحيل القاريء إلى مرجعات نفسية وفكرية لابد من أخذها بعين الاعتبار عند محاولة تشكيل لاحق لشخصية الإنسان (لمزيد من التفاصيل عن هذه السيرة انظر: من الخيال إلى الاكتشاف: تحولات محكي الطفولة الذاتية، عبد اللطيف الوراري، جريدة القدس العربي، ٢٩/ ١٢/ ٢٠٢٣)

وبالانتقال إلى هذه الطفولة وتجلياتها عند إبراهيم الكوفحي، وفي إطار الطفولة النائية تحديداً، تطالعنا قصيدة بعنوان أنا (إبراهيم) وهي ذات بنيةٍ فنية فريدة، بنية درامية، يجرّد الشاعر من نفسه طفلاً، ينشئ الشاعر (إبراهيم الكبير) مع هذا الطفل (إبراهيم الصغير) حواراً من طرف واحد، يقول:

**صادفتُه....**

**يسيرُ في شوارع (الزرقاءِ)**

**أذكرُه....**

**كان صديقـًا رائعـًا.... وطيّبـًا،**

**من خير أصدقائي**

**وطالبـًا مُجتهداً.. في المدرسةْ**

**مشتعل الذكاءِ**

**لمْ أرهُ...**

**منْ مدّةٍ طويلةٍ في (الأردنِ)**

**عهدي به هناك في (واشنطنِ)**

**حدّثتُه**

**عن ذكرياتٍ حلوةٍ جميلةْ**

**كانتْ لنا...**

**في عالم الطفولةْ**

**عن ركضِنا...**

**هناك في الكروم والضِّياعِ**

**وصيدنا للطير بالمقلاعِ**

**وأكلنا**

**حين نجوع في الأصيلِ**

**من (رغيفِ الراعي)**

**.. عن لعبة (القناعِ)**

**وكيف كان دائمًا**

**يفوزُ دون غيره بلقب الشّجاعِ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص ٢٠-٢٢)

فهذه الصداقة، الطفولة النائية لا تزال تحيا في داخل الشاعر، فهي ذكريات حلوة جميلة، يتذكر تفاصيلها، حيث يسمّي الطفولة (عالم) وكأنه عالم (فانتازي) يمارس فيه الأطفال شغفهم بالحياة، شقاوتهم، لا مبالاتهم، عالم منسجم بكل ما فيه من مغامرات حتى إنه منسجم بإيقاعه من خلال ما بثته القصيدة من نغمة موسيقية عكستها القافية (الضياعِ، المقلاعِ، رغيف الراعي، لعبة القناعِ، بلقب الشجاعِ).

تمثل القصيدة شغف العودة إلى الطفولة، ذلك (العالم) الذي نما في ذاكرة الشاعر كشجرة خالدة في الوجدان. ولا شك أن (عالم الطفولة) هذا، بصفته (الزمانية) الحية في نفس الشاعر لا ينفك ولا ينفصل عن تجليات (المكان) الذي يفتقده الشاعر، وكلما عاد إليه يثير في نفسه شريط الذكريات، ففي قصيدة (منبع الأحلام)

هـذي مرابـعُ إربـدٍ فاستمتـعِ بجمالهـا المتألّـق المتضـوّعِ
وانعـمْ بأهليهـا، فـإنّ وجوههـمْ كالصبـح إذ يلقـاك بهجـةَ مطلَـعِ
. . . . . .
هـذه المرابـع أمُّنـا، كـم أطعمـتْ مـن جـوّعٍ، أو كفكفـتْ مـن أدمـعِ
وسـقتْ بنيهـا مـن حنـانٍ دافـئٍ قـد عتّقتـه.. ومـن حديـثٍ مُمتـعِ
أنـا طفلُهـا.. مهمـا نأيـتُ، تشـدُّني أحضانُهـا، ومتـى أعيّـطْ ترضـعِ
أنـا طفلُهـا مهمـا كبـرتْ تردّنـي أيامُهـا لبراءَتـي وتسكّـعي

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص ١١٦-١١٧)

وهنا نحن أمام إحدى تجليات أنسنة المكان حيث تغدو إربد (أمـًا) أطعمت من جوع، وكفكفت الدمع، وسقت البنين، وامتعت بالحديث، وشدّت إلى الأحضان وأرضعت، وردّت... فإذا كان الجانب الأول من هذا ممثلاً بالأم، فإن الجانب الآخر بطبيعة الحال هو (الطفل) لقد أبدع الشاعر في شرح تفاصيل العلاقة بين الطفل وأمه، في محاولة لاسترجاع (عالم الطفولة) ذاك المرتبط (بإربد) فالعودة إلى إربد هي عودة إلى الطفولة التي فاضت بها أحاسيس الشاعر، فانثالت كلماته بالحديث عن ذلك الطفل وجوعه، وحاجته للحنان والأحضان، وقد جاء تكرار (أنا طفلها) في البيتين الأخيرين لتأكيد الرغبة في الثبات والبقاء عند هذه الحالة الإنسانية (الطفولة النائية) إنّ هذه الذكريات عن العلاقة بين إربد والطفل، بين الأم وابنها علاقة حية على مدى الأيام ومستمرة، فإذا كانت طفولة الشاعر مضت وانقضت، فإن الأم باقية خالدة خلوداً أسطوريـًا، فإربد موجودة دائمـًا، ووجودها يجلب صورة هذا الطفل، ويعيده إلى الوجود باستمرار. ومثلها قصيدة (رؤى) وهو اسم ابنته، حيث يرتبط حضورها بتذكر الشاعر منطقة (أبان) وهي من مرابع صبا الشاعر في مدينة إربد:

أحبّـكِ يـا زهـرةً من(أبـانَ) فكـمْ لـكِ مـن لمسـةٍ حانيـةْ
وكـم لـكِ مـن بسـمةٍ حلـوةٍ تهـشّ لهـا الروح..كالعافيـةْ
لأنـتِ إذا مـا أفقـتِ صباحـا نـدىً رشرشـته السـما الصافيـةْ

تعالَـي، فـإني أذوب اشـتياقا فقـد طـال بُعْـدُك... يـا قاسيـةْ
تعالـيْ لألثـمَ منـك الخـدودَ وأقـرصَ آذانـك الحالـيةْ

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص١٣٢-١٣٣)

ويرتبط بهذا النص قصيدة أخرى بعنوان (عيدنا في إربد) وفيها يتوجّه بالخطاب إلى نجله الأكبر (ليث) قائلاً:

غـداً... بُنـيّ، عيدُنـا في (إربـدِ) مـا أجمـلَ العيـدَ بـأرضِ المولـدِ!

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص ١١٨)

فأهمّ ما في إربد أنها (أرض المولد) أرض البداية، الطفولة، والانطلاق، هذه البداية التي تستثير الشاعر تجاهها لتنثال ذكرياته:

يـا طالمـا سـرحتُ فيهـا لاهـيًا أركـضُ خلـف جُنـدبٍ أو قُنفـدِ
أو نحـو عصفـورٍ أراه سـاهيًا أنقفـه بحجـَـرٍ أو وتـَـدِ
إنْ جعـتُ كان لـي عشـاء ًطيبـًا مـا أطيـبَ اللقمـةَ مـن كسْـب اليـدِ
هنـا هنـا يا(ليـثُ) أحلـى ملعـبٍ قـد كان لـي يومـًا وأشـهى مرقـدِ
إذ كنـتُ طفـلاً ناعمـًا شَـرْواك لا هـمَّ ولا غـمَّ خلـيَّ الخلَـدِ
طـوراً أرى فراشـةً، وتـارةً كالقـرد مـن غصـنٍ لغصـنٍ أملـدِ
يلحظنـي أبـي بعيـن حبّـه وعطفـه علـى امتـداد المشـهدِ
كـمْ قـال لـي: مشـاغبٌ، شـيّبتني العـبْ هنـا (إبراهيـمُ) لا.. لا تبعـدِ
أخـافُ أنْ تضيـعَ أو تُلسـع أو تسـقطَ في حفيـرةٍ يـا ولـدي!

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص ١١٩-١٢٠)

ولا شك أن هذا البوح الشعري قاد المتلقي إلى متابعة البيت تلو البيت بسبب النزعة السردية التي منحت الأبيات ضربـًا من التشويق الذي دفع بالقارىء ليواصل المرور بأبيات القصيدة من بدايتها حتى نهايتها. وعلى المستوى الآخر من مستويات القراءَة النقدية تحمل

بعض المفردات معاني يجب الوقوف عندها وتأملها، فالقصيدة ليست مجرد ذكريات تنثال من ذاكرة الشاعر، وهو يسردها على مسامع ولده (ليث) بل إن الأبيات تمثل (نزوعا رعويا رومانتيكيا) لكثرة ما تتأمله هي وغيرها من تفاصيل طبيعية، يتغنى بها الشاعر، ويحيا جمالها ويتأمله، وهذا يمثّل الثيمة التي «لا تخرج، في الغالب الأعم، عن الخشوع أمام الطبيعة والحنين إلى العهد الذهبي أو «الأركاديا»، ومدح الخلوة والعزلة»

(محمد بو دويك، الشعر الرعوي: المفهوم والخصائص، مجلة نزوى، مسقط-عمان، عدد٩٦، ٢٠٢٠، ص١١)

ويمكن القول إن النزعة الرعوية تميل أيضـًا لجعله (نصـًا بيئيـًا) بامتياز وفق المناهج النقدية والحديثة، فنظرة الشاعر إلى البيئة، بهذه القدر من الأنسنة والجمال تنسجم مع ما يراه علماء النفس والبيئة في أن علاقة الفنان بالبيئة علاقة انطباعية وتأثيرية وانتقائية واجتماعية، تحوّل مواد العالم الخارجي، بفعل الوعي الشعري، إلى عالم موضوعي جمالي، انطلاقا من العالم الذاتي للشاعر.

(علي شناوة وعامر الحسيني التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، دار الصادق الثقافية، بابل، العراق، ٢٠٠١، ص١٦)

يدلنا على ذلك إدراك الشاعر لجماليات الطبيعة وتفاصيلها البريئة التي كان يحبّها ذلك الطفل، فنحن أمام مجموعة من المشاهد التي تعرض لنا عالما من الطبيعة البكر بكل مكوناتها وعناصرها من الكائنات الحية:الجندب، والقنفد، والعصفور، والفراشة، والقرد، وكذلك أغصان الأشجار والحجارة والحفر، وغيرها، ولا شك أن هذه العناصر مجتمعة اكسبت النص خصائصه البيئية والجمالية بكل وضوح.

وثمة أمر لابدّ من الإشارة إليه ونحن نقرأ كلمة (مرقد) فبالرغم من أنها تعني في موضعها مكان النوم أو المهد، لكنها فيما تحمل من دلالة رمزية وظلال وإيحاءَات تحيلنا إلى معنى كامن في اللاوعي ينسجم مع ما للكلمة من دلالة على (القبر) أو المكان الذي يموت فيه الإنسان، يرقد فيه رقدته الدنيوية الأخيرة، الذي لابد أن يموت وينتهي يوما ما، وكأن الشاعر يمنيّ النفس بأن تكون إربد هي المثوى والمرقد الذي يرقد فيه بسلام حين ينتهي الأجل، وربما يدعم هذا التأويل تكرار التشبث بالمكان: (هنا...هنا) ولا يفوتنا أيضـًا الإشارة إلى أنّ حديث الشاعر عن طفولته، وبساطة تلك الأيام، وعفوية الحياة فيها، هو الذي نحا بالقصيدة

نحو بساطة الألفاظ والتراكيب والصور الفنية، مما يعكس روح الطفوله التي تحدث عنها الشاعر، فعلى سبيل المثال نصادف كلمات مثل: (يا طالما، أنقفه، جعت، اللقمة، شرواك، لا هم ولا غم، مشاغب، شيبتني، تضيع، .. إلخ) فهي من عبارات الحديث اليومي، التي تنأى بلغة القصيدة عن التكلف والتصنع، الأمر الذي يبث فيها حيوية خاصة، وروحاً متفاعلة.

ولايفوتنا في صورة العلاقة بين الأب والابن (إبراهيم الطفل) تلك الإشارة التناصية السريعة إلى سورة يوسف، وتحديدا في خوف سيدنا يعقوب -عليه السلام- في الآية الكريمة ﴿أَخَافُ أَن يَأْكُلَهُ الذِّئْبُ﴾(سورة يوسف، آية: ١٣) وتشابه مصير الابن مع مصير سيدنا يوسف-عليه السلام- (تسقط في حفيرة ياولدي) في النص السابق، وإسقاط يوسف في البئر «وألقُوه في غياب الجب».

ويبدو أن استحضار صورة الأب عند ابراهيم هو أحد أنماط التشبث بحالة الطفولة التي يستذكرها وسواء كان هذا الاستحضار الشاعر نفسه (أباً) أو (لأبيه) أي الجد:

**هنا هنا يا (ليثُ) أحلى ملعبٍ ... قد كان لي يوماً وأشهى مرقدِ**
**يلحظني أبي بعين حبّه ... وعطفه على امتداد المشهدِ**
**كم قال لي: مشاغبٌ! شيّبتني ... العبْ هنا (ابراهيم)، لا لا تبعدِ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص:١٢٠)

وينضوي تحت الاستحضار كذلك صورة (الأم) كما في قصيدة (وشوشات إربدية) حيث يقول عن مدينته إربد:

**إذا اشتعل الشوقُ في أضلعي ... أقبّلها أعيناً وشِفاها**
**وأحضنُها مثلَ أمّ رؤومٍ ... فينعشُ روحيَ دَفْقُ شذاها**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ١٢٤)

ففعل الاحتضان يبرز لنا صورة طفولية من خلال هذا التعلق بالأم. ولأن الطفولة التي يحيا الشاعر ذكرياتها طفولة نائية وهي ليست براجعة، فإن ذلك سبب كافٍ لآن يبكيها الشاعر:

**لستُ أبكي على (أبانَ)، ولكنْ ... أنا أبكي عهدَ الصّبا في (أبانِ)**

وعشـايا.. كأنّهـا بسـماتُ الفجـرِ في رقّـةٍ وعطـر ثوانـي
إنمـا العمـرُ سـاعةٌ مـن صفـاءٍ وسـرورٍ، تشـتاقُها كـلّ آنِ
ليـس مـن عمـرك السـنون تقضّـتْ وتـوارتْ في تربـة النسـيانِ

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ١٢٥-١٢٦)

وهنا يبرز الفرق بين (الزمان) و(المكان) في المقياس الإنساني، والشاعر يدرك أن المكان يمثل الثابت، لكن الزمان هو المتحرك والمتغيّر.. لذا لا يبكي الشاعر على (أبان) إنما يبكيه (عهد الصّبا) الذي ولّى وانتهى، ومن هنا نفهم لم تبرز دائمًا إشكالية العلاقة بين الزمان والمكان في الحديث عن الطفولة في الشعر العربي.

ومن قصائده التي تربط حنينه إلى تلك الطفولة النائية بحنينه إلى المكان قصيدة (سلام على إربد): (الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ٣٠٩)

سـلامٌ علـى إربـدٍ، كـمْ أحـنّ إلـى زَهْـر أيامهـا الحُلـوةِ
ذكـرتُ ملاعـبَ لـي في(الطّـوالِ) وفي(التركمـانِ) وفي(زَبْـدةِ)
وفي سـفح(أيدونَ) حتى(الصريـحِ) ووادي(أبـانَ) إلى(الحَمّـةِ)

فالطوال وزبدة والتركمان وسفح إيدون من مناطق إربد وأحيائها، أما الصريح والحمة فبلدتان صغيرتان قريبتان من إربد...وفي نص آخر يقول عن طفولته النائية في واحد من أودية إربد (وادي الغفر) الواقع غربي مدينة إربد، حيث الطبيعة الغنّاء، قبل أن يلوّثها الإنسان بزحفه العمراني:

كـمْ تسـطّحتُ علـى خُضرتـه وتملّيـتُ (حديـثَ القمـرِ)
وتنشّـقتُ شـذا أزهـارِه وترشّـفتُ رحـيق الثّمـرِ
وتسـلّقتُ علـى أشـجاره وتسحسـلتُ مـن المنحـدرِ
وشـربتُ الشـايَ في أحضانـه وتمتّعـتُ بلـيل السّـمرِ
قـدْ حسـدتُ النّحـل في أرجائـه يَنتشـي مـن أصفـرٍ أو أحمـرِ

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص ٤٣٠)

ونلاحظ دلالة التوظيف لـ(حديث القمر) لمصطفى صادق الرافعي، وهي الرسائل والخواطر المفعمة بحس العشق، وتجليات العاشق الرومانتيكي الذي يفني الروح بعشق الطبيعة ومدحها، والتوحد بها، ولا سيما في عهد الطفولة.

**- ما زلت طفلاً**

وبما أن عهد الطفولة نأى وابتعد، ولم يعد سوى مجرد ذكريات فلا بد للشاعر من اللجوء إلى وسائل وأساليب أخرى تمثل تعويضاً حقيقياً، كأن يمارس مسالك الطفولة وأفعالها في الواقع، ففي قصيدة (بلغت الأربعين) يقول:

**أحسّ كأنني ما زلتُ طفلاً ... فكمْ من قائلٍ لي: يا (شقيُّ)**
**فذا (ليثٌ) يصيح: تعال(بابا) ... لنلعبَ، أنتَ عِفريتٌ ذكيّ**
**وكم ركبتْ (رؤى) ظهري حصاناً ... توجّهه كما شاء الحُذيُّ**
**وكم ضحكتْ (رموزُ) عليّ لمّا ... تخفّتْ، إذ أنا الأعمى الغبيُّ**
**أفرّح فيهُمُ قلباً بريئاً ... فيفرحُ للدنا قلبي البريُّ**
**سويعاتٌ إذا ما جفّ دهري ... تسيلُ كأنّها الماءُ النقيُّ**
**بلغتُ الأربعينَ ولستُ أدري ... بلغتُ الرّشْدَ أمْ أنّي صبيُّ**
**تطيبُ حياتنا ما طاب قلبٌ ... ورقّ، كأنّه الزّهْر النّديُّ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ١٣٧-١٣٨).

وهنا تمتزج المشاعر والأحاسيس بالأفعال على أرض الواقع، فمن (أحسّ) إلى (تعال بابا لنلعب) و(ركبت رؤى ظهري حصانا) و(ضحكت رموز عليّ)... إلخ. كل هذا المزج بين الأحاسيس وأفعال الممارسة الحقيقية من أجل أن (يفرح للدنا قلبي البريّ) بل من أجل دفع الجفاف الذي جلبته (الأربعون):

**سويعاتٌ إذا ما جفّ دهري ... تسيلُ كأنّها الماءُ النقيُّ**
**بلغتُ الأربعين، ولستُ أدري ... بلغتُ الرّشْدَ أمْ أنّي صبيُّ**

ولا شك أن الصورة الفنية في تشبيه سويعات العبث واللعب مع الأطفال (بالنهر النقيّ) تحمل دلالة الرغبة في الاستمرار وعدم التوقف، لذا جاءَت الصورة من عالم اللاوعي تقدم لنا ما تحمله كلمة (تسيل) وما تحمله دلالة (النهر) الجاري الذي لا يتوقف. ولعل (جفاف دهر الشاعر) هذا، وبلوغه الأربعين، وما يتبع ذلك من تعب قد لفتا نظر طفلته (رموز) حيث عبّر الشاعر عن هذا في قصيدته القصيرة (لن أستريح) قائلاً:

**تقول (رموز)ٌ: يا أبي أنتَ مُتعبٌ فهلّا استرحتَ، والزمان كما ترى**
**فقلتُ لها: لنْ أستريح بُنيّتي سأبذلُ كلّ المستطاع، لأعذرا**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص٢٦٢).

ونقرأ في هذه الحوارية الموجزة انجذاب الأب لعالم الطفولة المتمثل بابنته (رموز). مؤكداً هذا بقوله عن نفسه:

**إنّي امرؤٌ طفل الفؤاد، وإنّه زمنٌ كمثل الصّخر ما يتصدّعُ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص٣٠٠).

وكأني به يقدم جواباً لسؤال ابنته (رموز) أو لحثّها له (هلّا استرحت!) فهو يدري بأن هذا الزمان كالصخر الذي لا يتصدع، وربما هو الصخر الذي تحمله فوق أكتافنا ونحن نواجه هذه الحياة بحلوها ومرها، زمان كصخرة (سيزيف) وعذاباته اللانهائيه، لكن الشاعر يقدم لطفلته درس الحياة الذي ينبغي أن تتعلمه: (سأبذل كل المستطاع لأعذرا) وهو هنا يذكرنا بسلفِه الشاعر الجاهلي:

**بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنّا لاحقان بقيصرا**
**فقلت له: لا تبك عينك إنما نحاول ملكًا أو نموت فنعذرا**

حيث نجد في هذا (التناص) جانبين، أولهما جانب التناص الأسلوبي المتمثل بالحوار، فكلا الشاعرين داخلان في حالة حوارية، حوار مع صاحبه عند امريء القيس، وحوار مع الابنة (رموز) عند إبراهيم الكوفحي، وثاني البعدين وهو الأهم التناص في اللفظ والمعنى، ففي كلمة (نعذرا) و(لأعذرا) تتضح لنا علاقة الخلف بالسلف، أي علاقة النص الحاضر بالنص الغائب، لنستلهم عمق المعنى الذي رمى إليه إبراهيم، الذي يَعِد هذه (الرموز) بأنه

سيبذل كل المستطاع (ليعذرا).. ليقدم لها الحماية والحياة اللائقة الكريمة، لتغدوَ (ملكةً) في كنف والدها... كغاية امرئ القيس تمامًا، ومنه ندرك جماليات هذا التناص، وعمقه الموضوعي والفلسفي، الذي يعكس نظرة شاعرنا للحياة وإشكاليتها.

وفي سياق الحديث عن صورة (الفؤاد) الطفل: (إني امرؤ طفل الفؤاد)، وتكرار الصورة في نص آخر عن الحمة الأردنية، وعودة أخرى إلى المكان هنا، يقول:

**تعلّق قلبي الصبيّ بها فصرتُ أراها بأحلاميهْ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، (ص: ٤٢٧).

فطفل الفؤاد، وقلبي الصبي... تحملان دلالة واضحة على ما يكنّه الشاعر (للطفولة والصّبا) من مشاعر عميقة ورفيعه، وكأن الطفولة ومعانيها الجميلة والجليلة تأبى إلا الارتباط بالعمق والروح (القلب والفؤاد) فإذا كان الجسد والشكل الخارجي للإنسان يخضعان لسلطان (الزمن) وآثاره وتقلباته، فإن الطفولة هي الحصن المنيع الذي تتحصن بها الروح (القلب والفؤاد).

**- فيافي العمر.... وبلاغة الغياب**

يدرك الشاعر كم هي عظيمة نعمة الحياة وسط أطفالك! فهم عالمك البريء والجميل، وهم الصوت الذي يملأ دنياك، ولكن غيابهم.. سفرهم.. رحيلهم.. وجع وعذاب، فهي تجربة مؤلمة، وكأن أطفالك الذين أحيوا طفولة قلبك بوجودهم معك، ينتزعونها بغيابهم عنك، وقد عبّر الشاعر عن هذه التجربة المؤلمة بقصيدة مؤثرة، بعنوان (وحدي مع الحزن) يقول فيها:

**رجعتُ للبيتِ، لا أهلٌ ولا ولدُ وحدي أعيشُ كميْتٍ ضمّه لحِدُ**
**وحدي مع الحزن، أصلى غربةً طعنتْ روحي، ففي كلّ آنٍ يشتكي الجسدُ**
**غاب الأحبّةُ، فالعينانِ في يبَسٍ ومثلهمْ في فيافي العمْر يُفتقدُ**
**ودّعتهمْ وعلى الخدّينِ أوديةٌ حرّى، وفي الصدر نار الشوق تتّقدُ**
**(مع السّلامة) عينُ الله تحفظكمْ (مع السّلامة) لا خوفٌ ولا كبَدُ**

ما ذقتُ مُرّ النّوى حتى رأيتهمُ ... يلوّحون بأيديهمْ، وقد صَعدوا
وكلّ حرفٍ على الأفواه يخطفه ... هديرُ (طائرةٍ) من خلفهمْ رَصَدُ
كأنّ روحيَ شقّتْ ثوبَها لحَقًا ... فالجسمُ منّي جراحٌ، ما لها عددُ
ظننتُ أنّي سأبقى إنْ نأوا جبلاً ... وإذ أنا خيمةٌ تهوى بها العُمُدُ
فتلك أشلاءُ روحي مَنْ يلملمُها ... تودي بها البيدُ والظلماء والكمَدُ

. . . . . .

ما عدتُ ألقى فراخًا حين تلمحنى ... من آخر الدار، طارتْ وهي تجتهدُ
ما عدتُ أسمع (بابا) وهي مُلهمتي ... تفوح كالمسكِ إنْ قاموا وإن قعدوا
(بابا) إذا لعبوا (بابا) اذا درسوا ... (بابا).. إذا أمنوا (بابا).. إذا ارتعدوا
إني أحنُّ إليهمْ كلّ ثانيةٍ ... وإنْ هُمُ في الحنايا الروح والكبَدُ
لكَمْ تُعاتبني نفسي وتزعجني ... بهمسها: كيف غابوا..؟حين تنفردُ

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ٩٠١-٥١١).

ففي هذا المقطع من القصيدة، التي تطول عن ذلك.. نلمس حزنًا جارحًا وعميقًا في نفس الشاعر، وربما طغى حزن هذا الشاعر الحديث على حزن (المتنبي) الذي يتناص معه في قوله:

بِمَ التعلّلُ لا أهلٌ ولا وطنُ ... ولا نديمٌ ولا كأسٌ ولا سكنُ
أريد من زمني ذا أن يبلّغنى ... ما ليس يبلغه في نفسه الزمنُ
لا تلق دهرك إلا غير مكترثٍ ... ما دام يصحب فيه روحك البدنُ
فما يدوم سرورٌ ما سررت به ... ولا يرد عليك الفائت الحزنُ

لأن إبراهيم الكوفحي رجع إلى البيت... وكأنه رجع (بخفيّ حنين) ليصل به حزنه إلى درجة (الموت) المستفادة من الصورة في تشبيه نفسه: (وحدي أعيش كميت ضمه لحد)، ولا شك أن رجوعه إلى البيت له أكثر من معنى، وكأني به قد ضاقت عليه الدنيا بما رحبت

إلا البيت، وفي معنى آخر فإن رمزية الرجوع إلى البيت فيها نوع من الأنس ورائحة الطفولة التي غَيّبها السفر، ليعود هو إلى (غربته)، ولا شك أن عبارة (أصلى غربة طعنت روحي) تحمل الدلالات العميقه فيما يحيلنا إلى المعنى القرآني لهذه اللفظه: (أصلى) من خلال الآية (اصلوها اليوم) (سورة.... الآية....) والمقصود جهنم، فكأن هذه الغربة هي جهنم بكل قسوتها.

لقد فاض معجم الشاعر بالمفردات القاسية الجافة، وانثالت الصور الشعرية التي تنقلنا إلى أعماق المعنى بما يتجاوز المعنى اللغوي للعبارات والأبيات، ومنها:

- وحدي أعيش كميْت
- غربة طعنت روحي
- العينان في يبس
- فيافي العمر
- على الخدين أودية
- في الصدر نار الشوق
- مُرّ النوى
- كل حرف يخطفه هدير طائرة
- روحي شقّت ثوبها
- أنا خيمة تهوي
- أشلاءُ روحي من يلملمها

والبناء التصويري والاستعاري لهذا المقطع هو الذي يتحدث، وينأى بالنص عن التقريرية الجافة، ليحدث نزوعـًا دراميـًا يستثير الحركة السردية التي تمثل انطلاقة القصيدة. ثم ينقلنا المقطع الثاني إلى مشهد استحضار أطفاله الذين غابوا ورحلوا، لترتفع وتيرة النزوع الدرامي في النص من خلال اختلاق أجواء حوارية، وذلك عبر تكرار النداء (بابا) ومن خلال عتاب النفس وهمسها، ليردّ عليها بعجزه عن الإجابة: (ماذا أجيب)؟! وفي خضم هذا الغياب يستحضر صورة الزوجة (الملاك) كنوع من التسلية والتعزية، وهو هنا يحاول إعادة بناء صورة

مكتملة (للأسرة) الأب والأم والأبناء، وهو من خلال هؤلاء الأطفال يستعيد طفولته هو:

**أشتاقُ (إنعامَ) كمْ طابتْ مجالسُنا ... فيها يسامرُنا طفلٌ لنا وَغَدُ**
**أرنو إليها ملاكًا جاء يحملني ... إلى الفراديسِ حيث الحبّ والأبدُ**
**أشتاقُ صورة (ليثٍ) كم يذكّرني ... مرآه وجهي، ووجهي أخضرٌ مَلِدُ**
**والكون حولي كحضن الأمّ يُرضعني ... حُبّاً وأمناً، فلا غولٌ ولا أسدُ**
**تالله ما رحتُ ساعاتٍ ألاعبُه ... إلا وقالت ليَ الأعوامُ: يا ولدُ!**
**أشتاق صوتَ (رؤى) كمْ وشوشتْ أذني ... غرائباً.. وحكايا كلّها فنَدُ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص١١٢-١١٣).

بل يستعيد (حضن أمه) أيضاً، وصورتها وهي (ترضعه)، وهو هنا يزيد في عناصر صورة (الأسرة) التي رسمها في هذا المقطع، وهنا أيضاً تستمر مخيلة الشاعر بإبداع الصور المبتكرة (والكون حولي كحضن الأم) و(قالت لي الأعوام يا ولد) ففي الصورة الأولى يبتكر الشاعر عالماً مفعماً بالأمن والسلام من خلال رمزية الأم، وهذا يؤدي الى تأكيد مفهومه للأسرة، وضرورة أن تكون مصدر هذا الأمر وهذا السلام الذي يظلل حياتها. ويتابع الشاعر تجليات هذا المقطع:

**أشتاقُ روح(رموزٍ) حين تقرصني ... وتدّعي أنّ لحمي راح ينجردُ**
**كم خادعتني إذا ما قمتُ أمسكها ... كأنها نحلةٌ تدنو فتبتعدُ**
**تنطّ في فرَحٍ قد فزتُ يا أبتي ... إذ ألفَ آهٍ وآهٍ رحتَ تزدردُ**
**أعدو وراها، فينسيني لها ضحكٌ ... حلوٌ عبوسَ زمانٍ قلبُه صلدُ**
**(إنعامُ) (ليثُ) (رؤى)، منْ ذا يجاوبني ... منكم، (رموزُ)، مضوا، فالبيتُ لا أحدُ**

ولا بد أن نلاحظ أن اللغة تعود إلى بساطتها وعفويتها بحضور الطفولة، مع لعبهم وشقاوتهم، فالمعجم الشعري يتخلى عن رسميته وينزل الى مستوى هذه الطفولة ومستوى فهمها للغة:(بابا، لا غول، ولا أسد، وشوشت أذني، تحك عيني، يا ولد، حين تقرصني، تنط في فرح، حكني الرمد، ويلي من سلاطتها) ولكن الشاعر حين لا يجد منهم جواباً، ويعود

الفراغ ويملأ عليه المكان، ويتأكد له الغياب، يفقد الأمن والراحة والسلام:

**كانـوا النّعيـمَ لقلبـي، إذ يلاحقـني ... سـوطُ العـذاب، فمـاذا بعدهـمْ أجـدُ**
**لـم يبـقَ غيـرُ لهيـب البعـد يَجلـدني ... لكـنْ سـأبقى(بلالاً) آهـتي أحـدُ**
**قـد يجمـع الله مـا بينـي وبيـنهُمُ ... فهْـو الرحيـم الـودود الواحـد الصمـدُ**
**عمّـا قريـبٍ رُبي(عمّـانَ) تجمعـنا ... أحبـةً، فيغنّـي قلـبها الغـردُ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ٥١١).

ولا شك أن رمزية (بلال) هنا هي رمزية العذاب التي يوظفها الشاعر لتعميق عذاباته، وبالرغم من كل هذا الوجع، ولهيب البعد الذي يجلب الشاعر، (في صورة شعرية) ملؤها القسوة، الا أن إيمان الشاعر، ونزعته التفاؤلية تجلب له الراحة المفقودة، والأمل باللقاء، وفق ما يقدره الله، وأن هذا اللقاء المنتظر في أرض الوطن، بعيداً عن ديار الغربة سينعكس دون شك على قلب عمان (فيغنّي قلبها الغرد).

هذا النص المطّول يثير لدى القاريء والناقد الكثير من الأسئلة والملاحظات حول القضايا الفنية التي يتضمنها، فبالرغم من الإشارات السريعة نحو بعض الملاحظات حول (التناص) مع بعض آي القرآن الكريم، ومع المتنبي، ومع صورة (بلال بن رباح الحبشي) ومعاناته مع جلاده أمية بن خلف، وصورة الأطفال (الفراخ) التي تلتقي مع الحطيئة، ثم الكسعيّ... فضلاً عن تحولات اللغة التي نزلت إلى بساطتها وعفويتها في سياق لعب الوالد مع أطفاله وممارسته لطفولته النائية.

كما تمت الإشارة في مواضع عديدة إلى البناء الاستعاري والطاقة التصويرية التي أنتجتها القصيدة، وهو بناء موظف لتعميق المعاني اللغوية التي ثبتها الشاعر في عدة محاور (لعب الأطفال) (العلاقة بالزوجة) (آلام الوحدة والبعد عن الأطفال) وغير ذلك.

ومع هذا يبقى أمامنا قضية فنية هامة جداً، وتتعلق بالنص كله، من البداية إلى النهاية، وهي قضية (الثنائيات) وهي الطباقات والتضادات التي تسيطر على بنية النص، فقد اتضح أن المعنى الكلي للنص قائم على بنية ثنائية تتمثل بحياتين أو زمنين نقيضين (حياة الشاعر مع أطفاله) (وحياته دون أطفاله) وهذا ما أدى إلى بروز هذا التضاد وشيوعه في لغة القصيدة

ومعجمها بصورة تعكس التضاد الذي بات يحياه الشاعر بعد وداع أطفاله، من ذلك:

- إني سابقى/ إن نأوا
- جبل (صامد)/ خيمة تهوي
- (بابا) إذا أمنوا/ (بابا) إذا ارتعدوا
- كيف غابوا/ حين تنفرد
- حيث السعادة/ لا هم ولا نكد
- حبـًا وأمنـًا/ فلا غول ولا أسد
- هل تكذّبني؟/ ومن تصدّق؟
- كأنها نحلة تدنو/ وتبتعد
- ضحك حلو/ عبوسَ زمان
- كانوا النعيم لقلبي/ يلاحقني سوط العذاب
- كانوا/ بعدهم
- لم يبق غير لهيب البعد/ سأبقى (بلالاً)..

فهذه الثنائيات لابد أن يكون لها رمزيتها ودلالالتها في السياق الكلي للنص، وفي مضمر الخطاب الشمولي لموضوع القصيدة، وهمها الأساسي...وربما أختم الحديث عن الأبعاد والقضايا الفنية في هذا النص بملاحظة حول شيوع الاستفهام فيه، وهو خطاب يرمز إلى نوع من الحيرة والتساؤل الذي يعبر عن الضياع النفسي والحسي للشاعر وسط هذا الغياب للطفولة وأشواقها، سواءً أكان ناجمـًا عن طفولة الشاعر النائية، التي تحدثت عنها الورقة بدءاً، أم كان ذلك نابعـًا من أوجاع الشاعر نظير غياب أطفاله ونأيهم عنه، وكأني به يطرح هذه الأسئلة والتساؤلات ولا يريد لها جوابـًا، كصنيع شاعرنا المتنبي، حين قال:

**نحـن أدرى وقـد سـألنا بنجـدٍ أطويـلٌ طريقنـا أم يطـولُ؟**

**وكثيرٌ من السؤال اشتياقٌ وكثيرٌ من ردّه تعليلُ**

فالأسئلة في القصيدة موضوع الدراسة ذات وظيفة فنية وموضوعية تقتضى منا الوقوف عندها وتأملها، ولعل أول هذه التساؤلات يحمل الكثير من معاني الندم ولوم النفس وإدانتها لموافقتها على بعد أطفاله عنه:

**ماذا دهاني..؟ لكي أرضى بِعادَهُمُ عنّي، وأنْ أنجزَ الوعدَ الذي وُعدوا**
**فليذرفِ(الكُسَعيُّ) اليومَ أدمعَه ويُدمِ إصبعَه.. قد فاته الرّشدُ**

وهنا يرتبط السؤال بإجابة جاهزة عبر الإحالة إلى قصة (الكُسَعي) الذي أورد الميداني في مجمع الأمثال عن حكاية (قوسه) التي تعاهدها بالعناية والرعاية، ولكنه ظن أنها تقترب من الصيد ولا تصيده، فغضب و كسرها، ولكنه اكتشف بعد ذلك أن كل حيوان رمى بها خرّ فكسرها، وقال:

**ندمتُ ندامةً لو أنّ نفسي تطاوعني إذن لقطعتُ خمسي**
**تبيّن لي سفاه الرأي مني لعمر أبيك حين كسرتُ قوسي**

(مجمع الأمثال، الميداني، ج٢، ٣٤٨)

وقد أتخذ الفرزدق أيضاً هذا المثل في مطلع قصيدته التي يعبر بها عن ندمه لفراق زوجته فقال:

**ندمت ندامة الكُسَعيّ لمّا غَدَت مني مطلقةً نوارُ**
**وكانت جنتي فخرجت منها كآدم حين لجّ به الضّرارُ**

(ديوان الفرزدق).

فالشاعر الكوفحي يفيد من كل هذه المعاني التي (يتناص) معها في بيان شدة الندم على قراره الذي أودى به إلى كل هذه الأوجاع والآلام. وكأنه مع أطفاله في (جنة) فاختار مغادرتها والخروج منها. ولمزيد من التأمل في استفهامات الشاعر وتساؤلاته تمرّ بنا الأبيات الآتية:

**لكَمْ تُعاتبي نفسي... وتزعجُني بهمسِها: «كيف غابوا»، حين تنفردُ**

**الآن (مـا ندمـي)؟! مـا عـاد لـي أبـداً إلا التجلّـد والتـذكار ملتـحدُ**

(الكوفحي، الأعمال الشعرية، ص: ٢١١).

وثمة سياقات أخرى للاستفهام، يوظفها الشاعر ضمن حديثه عن زوجته، شريكة عمره، وضمن حديثه عن (رؤى) وغير ذلك، لكن الذي يتضح من هذه الاستفهامات في عمومها أنها تعكس هذا (التوهان) الذي عاشه الشاعر نتيجة غياب أطفاله، ويلاحظ أن (جملة الإنشاء بما فيها من نهي واستفهام وتمن وغير ذلك، فالبنيةُ (بنية توتر) والاستفهام بصفته اختياراً لغويـًا (حركة) تقع في مركز هذه البنية وبؤرتها، لذا فهو رؤية وحالة جدلية وسيرورة حوارية)

(عباس عبد الحليم عباس، شعرية النّص عند يوسف العظم، القصيدة بين الفن والالتزام، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠١٦، ص١٤٧

يجد فيها الشاعر عزاءً وخروجـًا من حالة (لا أهل ولا ولد)، وهي تحمل قيمة دلالية مضافة، وتصفه الدراسات البلاغية الحديثة بأنه (أي الاستفهام): «بنيته عميقة منتجة للدلالة» (محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٩٧، ص ٢٩١

ويرى موريس بلانشو بأن السؤال «يفتح الجملة على آفاق جديدة بحيث تغدو الجملة بذلك الانفتاح فاقدة لمركزها الذاتي»

(موريس بلانشو، السؤال والجواب، ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، موقع الكتروني: www.gocities.com

وتروح تبحث عن تجليات فكرية أخرى، يجب على النقد مقاربتها والبحث عن آفاقها.

## الخاتمة

أستطيع القول في ختام هذه الدراسة بأن الشاعر إبراهيم الكوفحي قد أولى ثيمة (الطفولة) في شعره اهتماما بيّنا، ولا شك أنه تمكن بأدواته الفنية، وخبرته الشعرية الطويلة أن يقدم لنا موضوعا مؤثرا بوجداننا وذائقتنا الفنية، ويمكن القول بأن تجربته الشعرية هذه، التي تناول بها تجليات الطفولة في شعره، سواء أكان ذلك من خلال نماذج نصية عن طفولة الشاعر نفسه (الطفولة النائية) أم عن الطفولة المحيطة به من خلال ما أسميته (بلاغة الغياب)، يكمن

القول إنه اتخذ نهجه الخاص، فكان مبتكرا لمعانية وصوره ومعجمه الشعري، وتكنيكه الفني بوجه عام، فبدا بهذا الاتجاه نسيج وحده.

وقد ألمحت الدراسة كيف ارتبطت الطفولة عند الشاعر الكوفحي بنزوع رعوي رومانتيكي، من خلال ارتباط الطفولة ومرابع الصبا بالطبيعة وتجلياتها، بل إن شعر الطفولة وذكرياتها عنده مال–ولو قليلا– نحو ما يمكن أن ندعوه (الشعر البيئي) حيث كانت نصوصه في هذا السياق تحاور البيئة وتندغم معها، بما فيها من جماد ونبات وحيوان، لتغدو هذه العناصر جزءا من مركزية النص وتجلياته الموضوعية والفنية.

## المصادر والمراجع


**القرآن الكريم.**

أبو زيد، ليلى، ٢٠٠٧، الرجوع إلى الطفولة، المغرب، الدار البيضاء، شركة المدارس للنشر والتوزيع.

امرؤ القيس، ١٩٩٠، ديوان امرئ القيس، تحقيق: وائل مصطفى، سوريا، دار دمشق.

بلانشو، موريس، السؤال والجواب، ترجمة:عبد السلام بن عبد العالي، موقع الكتروني: www.gocities.com

بو دويك، محمد، ٢٠٢٠، الشعر الرعوي:المفهوم والخصائص، مجلة نزوى، مسقط- عُمان، عدد٩٦.

**رشيد، محمد صالح، ٢٠١١، الطفل والطفولة في شعر السياب**، مجلة أبحاث كلية التربية، ج الموصل، مج١١، ع١.

الرواشدة، سامح، ٢٠١١، الشعر وذاكرة الطفولة-دراسة في شعر محمد لافي، الأردن- إربد، دار الكتاب الثقافي.

**شمس الدين، محمد علي، صورة الطفولة المغدورة في الشعر المعاصر، ٢٠٢٣**، منشور في موقع صوت الفرح، ٢٦/ ١١/ ٢٠٢٣، https://www.sawtalfarah.com/?p=275462

شناوة، علي، والحسيني، عامر، ٢٠٠١، التعبير البيئي في فن ما بعد الحداثة، العراق، بابل، دار الصادق الثقافية.

عباس، عبد الحليم عباس، ٢٠١٦، شعرية النّص عند يوسف العظم، القصيدة بين الفن والالتزام، ط١، الأردن، عمان، منشورات وزارة الثقافة.

عبد المطلب، محمد، ١٩٩٧، البلاغة العربية: قراءة أخرى، بيروت، مكتبة لبنان.

https://www.alquds.co.uk/

عرابي، محمد عباس، ٢٠٢٣، الطفولة في ديوان (مراكب ذكرياتي) للشاعر عبد الرحمن صالح العشماوي، وهو مقال منشور على موقع الألوكه، ٢٨/ ٥/ ٢٠٢٣، https://www.alukah.net/literature_language/

(الفرزدق، ١٩٨٧، ديوان الفرزدق، ط١، شرح وتعليق: علي فاعور، لبنان – بيروت، دار الكتب العلمية.

**القحطاني، حمد فهد، ٢٠١٢، صورة الطفل الفنية في الشعر السعودي المعاصر**، حوليات آداب عين شمس، مج٤٠.

الكوفحي، إبراهيم، ٢٠١٩، **الأعمال الشعرية**، ط١، الأردن – عمّان، دار الإسراء للنشر والتوزيع.

مكاوي، طارق، الشعر وذاكرة الطفولة: دراسة في قصيدة محمد لافي، جريدة الرأي الأردنية، ١٢/ ٢/ ٢٠١١،

الميداني، مجمع الامثال، تحقيق:محمد محي الدين عبدالحميد، ج٢، لبنان، بيروت، دار المعرفة.

الواحدي، ١٩٨٨، شرح ديوان المتنبي، ج٢، بيروت، المكتبة الشاملة.

الوراري، عبداللطيف، ٢٠٢٣، من الخيال إلى الاكتشاف: تحولات محكي الطفولة في السيرة الذاتية، جريدة القدس العربي، ٢٩/ ١٢/ ٢٠٢٣).

# الصورة المكانية المفردة والمركبة

# في شعر إبراهيم الكوفحي

أ.دة. منتهى طه الحراحشة

الباحث حمزة جعفر العرود

**تمهيد:**

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 تنثال على الشاعر في اللحظة الشعرية، فالمكان عنده أعمق من الأبعاد الهندسية المادية الواقعية، بل يتحول أحيانا لروح وقلب وإحساس.

**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 إلى تفكيك الصورة المكانية من وجهة نظر بلاغية، والوقوف عند حدود الصورة المكانية وإدراك أطراف التشبيه فيها، وتلمس 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:

ما القيمة الفلسفية والإبستمولوجية للمكان عند الكوفحي؟

ماذا أضاف المكان للقصيدة؟

هل المكان عنصر شكلي خارجي أم مضموني داخلي في شعر الكوفحي؟

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.

**منهج الدراسة**

يسير الباحث في ضوء المنهج الوصفي الاستقرائي؛ لدراسة مفهوم المكان والتجربة الشعرية عند الشاعر إبراهيم الكوفحي، والوقوف على أفاق 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 أن هناك عددًا من الدراسات الأدبية تناولت شعر الكوفحي، 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، من خلال استقراء الأعمال الشعرية الكاملة له، ولا تتقاطع هذه الدراسة مع بحثي بموضوعها البحثي، حيث تناولت دراستي الصورة المكانية فقط 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 دراستي على مستوى الموضوع العام، إذ درست هذه الدراسة المضامين الشعرية ولم تتطرق إلى البناء الفني والرمزي والجمالي لشعر الكوفحي.

٣-سلوم، إنعام 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 بحثي 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 أيضـًا 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» (فياص،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)، فالأنسنة 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، يقول الشاعر:

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

يشارك الشاعر المكان إحساسه الذي يشعر به، فجعل الحفرة مرعبة، وجعل لجهنم فمًا، 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 محمولا أدبيا لوصف حالة الضعف والانكسار التي يعاني

منها، فيبدأ قصيدته(وحيدا ستمضي) بالسؤال: (إلى أين تمضي؟)، فيأخذ صفة الخوف ويعطيها للطريق المخيفة التي تنتظر المسافر:

**وحيداً ستمضي، والطريق مخوفةٌ وبحرُكَ وحشٌ جائعٌ، ليس يرأفُ**

(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:

**وكنّا مثلَ كفّين وعنقودينِ في عُودِ**
**فماذا قد جرى حتى رمتْنا البيدُ... للبيدِ؟**

(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:

**بدا الغيمُ أسودَ، فاستبشروا لقد نزَلَ المطرُ الأخضرُ**
**بكيتُ، سمعت السماء تهمهمُ لولا البهائمُ لم يُمطروا**

(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:

**رأيتهُمْ نشَّفوا ضرْعَ السماء، وما رأيتهمْ أبداً في لحظةٍ شبْعى**
**في كلّ بنكٍ لهمْ قارونُ أرصدةٍ وكمْ يقولون: إنّا لمْ نزلْ جَوْعى!**

(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:

**والنّجمُ في الليل بدا حائراً يبحثُ عن ضوءٍ وأنحاءِ**
**ماذا وراء الأفْقِ؟ كمْ بارقٍ يكشفُ عن غيمٍ وأنواءِ**

(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:

**سأقيمُ عند مشارف القمرِ في خيمةٍ للشعر والوتَرِ**
**فهناك أيامي...شذىً وندىً تنسابُ مثلَ نسائم الزّهَرِ**

**وهنـاك أحلامـي مجنَّحـة جوَّابـةٌ في عالـم الطّهْـرِ**

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص ٩٩).

إنّ طلب الكوفحي 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:

**القلـبُ منـذُ وداع(عمّانـا) في وحشـةٍ، لـمْ يلـقَ سـلوانا**
**تتبـرّج الدنيـا، لتخدعَـه فيـرى الجِنـان هنـاك... نيرانـا**

(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:

**هـات اسـقني خمـر القصيـدِ إني ظمئـت إلـى المزيـدِ**
**هـات اسـقنيها مصطفـى تنسـاب مـن نـاي الخلـود**
**قـد عتقتهـا أم قيـس ثـم، مـن عهـد عهيـد**

(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:

**شـيّبتني ومـا أزال وليـدا صرخـة القـدس... أيـن أيـن رجالـي!**
**صرخة..لـم تـزل تـدوي بسـمعي وتـدك الجبـال فـوق الجبـال**

(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:

**أتحـداك أن تكـون أمامـي في مجـال الفـداء والتضحيـات**
**ليـس عنـدي مـن الـكلام كثيـر إذ يصيـح الأردن أيـن حُماتـي؟**

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٢٧٠).

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

**تبكيـك إربـد والمسـاجد كلهـا بمدامـع هتانـة شـرقات**
**هـذا الكبيـر لفقدكـم في لوعـة متلهّـب الأحشـاء والزفـرات**

(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:

**(ظامـئٌ) والـدروبُ ماجـتْ أكفّـا  راقصـاتٍ بألـف كأسٍ دهـاقِ**
**وجِنَّـانُ التفـاحِ دومـًا تغنّـي  أيـنَ مـنْ يحتسـي لذيـذَ العنـاقِ**

(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 الصفت الإنسانية وأعطاها للجنان، فهي ترقص وتغني طربا وفرحا وسرورا.

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

**هـذي مرابـع إربـد... فاسـتمتع  بجمالهـا المتألـق... المتضـوع**
**وأنعـم بأهليهـا فـإن وجوههـم  كالصبـح إذ يلقـاك بهجـة مطلـعِ**
**غنّـى لهـم حـوران أجمـل شـعره  فتراقصـت أشـذاؤه في المسـمعِ**

(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:

(أقضاةُ) كيف ربى الجبيهة، إنني قد ذبت من شوقٍ.. ومن تحنان
حدّث بربك عن مفاتن حسنها ومجالس الخلان والجيران

(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:

نزلتَ رياض الحسنِ فازدادَ حُسنُها فطوبى على طوبى لمنْ جئتَ زائِره
لقدْ لبستْ مذْ جئتَ أحلى ثيابها ألستَ هزارًا رائعَ اللحنِ ساحرَه

(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 بأنها 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 هنا أن تكون الأمكنة 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:

**كأنيَ نوحٌ حين حذر ابنه فقال: سآوي للجبال السوامكِ**
**وأي جبال حين يغضب ربكم عليكم، ويُلقي أمره للملائك!**
**جبال كبيت العنكبوت تفتت وذابت فما تلقون من متماسك**

(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/ وبيت 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:

**قل ما تشاء كما تشاء فلست أصغي للهراء**
**أسفي عليك... غرقت في بحر الضلالة والعماء!**

(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، كما وظف الشاعر البحر بصورة جعله فيها متوحشا جائعا، لأنه يشعر بالوحدة والغربة:

**وحيدا ستمضي، والطريق مخوفةٌ وبحرك وحش جائع ليس يرأف**

(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 تلفَّتَّ/ 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 أن يدخلها:

**سـأخرج مـن مدينتكـم وإن قلتـم هـي الجنـة**

(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:

**سـتُفضحُ... أنـت نصّـابٌ وسمسـارٌ لقـارونِ**
**جعلـت النـار فردوسـا بوسوسـة الشـياطينِ**

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٧٢).

فالتنافر الحاصل في هذه الصورة التي يبين من خلالها الشاعر حال النصاب، تجعل من النار فردوسًا 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:

**إنه آخر الزمان فطوبى للألى يكفرون بالدجّالِ**
**فتنة إثر فتنة يتهاوى في دياجيرها الشموس العوالي**
**ضحكت للأيام ضحكة محتالٍ فناموا في حضنها المحتال**
**ربّ طودٍ من حكمةٍ ووقارٍ صار فيها من أجهل الجهّالِ**

(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/ أغلقَ 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:

**وحدي أقاسي فوق نوحيّةٍ جوديّها قد ذاب في الماء**

(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 ترسي عليه بأمر الله تعالى، لكن الشاعر ذاب جبله، ولن يجد جبلا يرسي 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:

**البـرد يقـصّ المسـمارا ويُرجّـع آدم قخـارا**
**عمـانُ الخلـدُ ومـن عجـب يتمنـى سـاكنها النـارا**

(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:

**نزلـت علـى وادي الوفـاء فلـم أجـد وفيـا بـه، قـد مـات أهلـوه مـن دهـر**
**فعرّجـت أبغـي منـزل الجـود منـزلا فلـم أر غيـر البـوم يضحـك للقفـر**
**فقلـت: إذا لـي في حمـى العـز ملجـأ فألقيتـه أضحـى حمـى الـذل والقهـرِ**

(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 يئس 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(الأنسنة، 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 أن الشاعر في كل مرة يدخل إحساسه وشاعريته المرهفة في بناء الصورة الفنية ويعطي للأمكنة أرواحا وعقلا وصوتا ولسانا ومشاعر، وأحاسيس...ليست في النهاية إلا 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 نراها مكانا طاردا، والنار مكانا جاذبا، 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:

حشد الصور المفردة، وفيه تلتقي الصور المفردة التقاء متمازجا يكمل الصورة الكلية للنص.

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.

التداعي، وهو أن ينتقل الشاعر من صورة إلى صورة ثانية إلى ثالثة بحيث تستدعي كل صورة ما تليها من صور.

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:

**نجـوت بنفسـي، إذ أبيتـمُ وإننـي ... لأبكـي عليكـم بالدمـوع السـوافكِ**
**كأني نـوحٌ حيـث حـذر ابنـه ... فقـال: سـآوي للجبـال السـوامك**
**وأي جبـالٍ حيـن يغضـب ربكـمْ ... عليكـم، ويُلقـي أمـره للملائـك؟**
**جبـال كبيـت العنكبـوت تفتّتـتْ ... وذابتْ...فمـا تلقـون مـن متماسـكِ**

(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 للملائكة 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:

**صدّقتَ... إذ هنأوا بالعيد أو كتبوا ... لك العزاء طويلاً في المجلات؟**

**وأتخموك لحوماً من موائدهم ... وقدّموك وجيهاً في المضافاتِ**

**غداً تراهم إذا ما طار منصبكمْ ... ما بين لصّ... ودجّالٍ... وقتّاتِ**

**غداً يطيرون... كالغربان ناعبةً ... ويتركونك في أتّون وآهاتِ**

**غداً تعضّ على الكفّين من ندمٍ ... ضيَّعتَ عمرك في ليل الخساراتِ**

(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 عنده 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:

**املأ الأرض ما استطعت غباراً فالردى في نهاية المضمارِ**
**لحظة.. ثم نستفيق.. سراعا لحساب المهيمن القهار**
**كلنا... كلنا هناك سواء تحت شمس القضاء... دون إزار**
**ليت شعري... ماذا يكون جزائي جنة الخلد أم سعير النّارِ؟**

(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 تحتشد 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 العنيف):

**ويسرق قارون خبز اليتامى فتسرقه الأرض وهي جحيم**
**ويحرق نيرون روما فها هي روما تغني... ومات الزعيمُ**

(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:

**هروبا إلى القمة العاليةْ فليس وراك سوى الهاويةْ**
**ألستَ ترى الذئب قاد الجموعَ بليلٍ، وأعينهم غافيةْ**
**عليكَ تصيح بأرفع صوتٍ حذارِ كهوفَ الردى الداجيةْ**
**حذارِ... غداً تؤكلون، وتذرو الرياح... عظامكمُ الباليةْ**

(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):

**رأيتُ الحذاءَ بأسواقنا على كلّ (فترينةٍ) عاليةْ**
**وكم من كتابٍ على طهره تقاذفه الأرجلُ الماشيةْ!**

(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(سرّك في بئر):

**سِرّك في بئرٍ عميقٍ غورها فهات ما عندك من أسرارِ**
**كفى...كفى كلّ الذي تقوله سمعته في نشرة الأخبارِ!**

(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/ دسّوك 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 المكثّفة التي تحمل معنى تراكميا يقوم على التأويلات المتعددة، مما يجعل من الصورة مكثفة ومنفتحة على الأفق، ومتعددة الفهم، يقول الكوفحي:

**تبّت يدٌ أدمتْ ربى عَمّانِ وحشيّة الأظفارِ... والعدوانِ**

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٦٣).

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

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):

**يقـول لـي كيـف ديـواني؟ فمـنْ زمـنٍ أهديتُـكَ إيّـاه، لكـنْ تلـزم الصمتـا**
**ديـوان شـعرك سـحقًا في برودتـه وفي نتانتـه (ثلّاجـة الموتـى)**
**فتحتُـه مـرّةً في البيـت واحـدةً فلـمْ أطـقْ بعدهـا أنْ أفتـح البيتـا**
**بـلْ لـمْ أطـقْ عيشـةً في الحـيّ مـن قَـرَفٍ هجرتـه، وهجـرت الشـعر والزفتـا**

(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 استرجاعات زمانية لذكريات الأمكنة التي عاش فيها الشاعر، فالشاعر يتذكر إربد، ويبدأ صورته الفنية منها وتتداعى بعد ذلك الصور وتتسع:

**سـلامٌ علـى إربـدٍ كـم أحـنُّ إلـى زَهـرِ أيامهـا الحلـوةِ**
**ذكـرتُ ملاعـبَ لـي في (الطّـوالِ) وفي (التركمـان) وفي (زبـدةِ)**
**وفي سـفح (أيـدون) حتـى (الصريـح) و(وادي أبـان) إلـى (الحمّـةِ)**
**سـلامٌ علـى سـاكنيها الكـرامِ مَـنْ حـلَّ بالسـهلِ والربـوةِ**

(الكوفحي، ٢٠٢٢، ص٣٠٩).

صوّر 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 سوّيته ثمّ نفختُ فيه من:**

**روحي وعقلي ودمي**

**خلقته من عدمِ**

**أجلْ أجلْ**

**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 نما 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.

## خاتمة

تناول هذا البحث الصورة المكانية المفردة والمركبة في شعر إبراهيم الكوفحي، وتوصل البحث في خاتمته إلى أن هذه الصور المكانيةقد حضرت بقوة في شعره، وشكلت ظاهرة بارزة، تستحق الدراسة،فقد وظّف 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 عميقة وشاملة في حبه للأماكن المتعددة والمتنوعة والتعلق فيها.

## المصادر


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

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.

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.

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**، المجلد١، العدد٦، ٢٠٠٧.

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

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

# الصورة التشبيهيّة

# في شعر إبراهيم الكوفحي

# (دراسة بلاغيّة تحليليّة)

دة.آمنة مصطفى

# المقدمة

الحمد لله الذي أنزل القرآن باللسان العربي المبين، فتحدّى ببلاغته الأولين والآخرين، والصلاة والسّلام على النبي الأمي الأمين الذي آتاه ربه جوامع الكلم، فكانت نبراسا مبينا وفصاحة المتقدمين والمتأخرين، وعلى آله وصحبه أجمعين، وعلى من تبعهم بإحسان إلى يوم الدين.

**التعريف بالموضوع وأهميته:**

«إنّ البلاغة من العربية بمثابة الرأس من الإنسان، فهي مستودع سرّها، ومظهر جلالها، ولذا فقد اتجهت همم العلماء والباحثين في مختلف العصور إلى التأليف فيها، وبسط القول في بيان مراميها.»[1]

والبلاغة هي أحد العلوم التي تشرفت بانتمائها إلى القران الكريم، فسابقت العلوم الإسلامية الأخرى في توضيح الإعجاز وبيان صوره، والصور البيانية تحتل مكانة بارزة في الدراسة الأدبية عموما، والدراسات البلاغية على وجه الخصوص، وتتضح أهميتها عند الإقدام على تحليل النص الأدبي المعين وشرحه، فالصورة هي التي توضح وتفك رموز وطلاسم كل أدب من الآداب[2]. إضافة إلى أن التشبيه من الكلام فهي مثلت الشئ بالشئ، فإن التشبيه ليس زينة لفظية أو شكلية، إنما «هي الطرق إلى المعاني المحتجبة في الأستار حتى تبرزها وتكشف عنها،»[3] وهذا ما رأيت ميدانه واسعا في شعر الكوفحي، ومن هنا شمَّرت عن ساعد الجِدِّ للإقدام على الكتابة في باب البلاغة تحت عنوان: « **الصورة التشبيهية في شعر إبراهيم محمد محمود الكوفحي» (دراسة بلاغية تحليلية)**.

والدكتور إبراهيم الكوفحي شاعر أردني ولد في مدينة إربد سنة ١٩٦٧م، وفي مدارسها تلقى تعليمه الابتدائي، والإعدادي، والثانوي، ثم التحق بجامعتها الأم (جامعة اليرموك)، فحصل على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية و آدابها سنة ١٩٨٩م، ثم شهادة الماجستير في تخصص (الأدب والنّقد) سنة ١٩٩٢م. بعد ذلك التحق بآداب الجامعة الأردنية في

(١) الكافي في البلاغة: أيمن أمين عبد الغني، ص٩، ٢٠،٢١، دار التوفيقية للتراث، القاهرة.
(٢) الصورة البيانية في أسلاك الجوهر للشوكاني، بحث في البلاغة والنقد، ص١، إعداد الطالب: النعيم أحمد سليمان محمّد، جامعة أم درمان الإسلامية، ١٤٢٨ه-٢٠٠٧.
(٣) الكشاف: الزمخشري،٣/ ٤٥٥.

العاصمة عمان، ونال فيها شهادة (الدكتوراه) في التخصص نفسه سنة ١٩٩٨، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، وعضو الاتحاد العام للأدباء والكُتّاب، وعضو اتحاد كُتّاب آسيا وأفريقية، وأمريكا اللاتينية.[١]

والدكتور إبراهيم الكوفحي شاعر وناقد ومحقق وأستاذ الأدب والنّقد الحديث، ورئيس قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الأردنية. وهو من الشّعراء الإسلاميين المعاصرين. وقد جُمعت قصائده في مجموعته الشّعرية الكبيرة تحت عنوان « إبراهيم الكوفحي الأعمال الشّعرية»، وهو إرث شعري كبير يحتوي على عدد كبير من القصائد العمودية في الموضوعات والقضايا المختلفة، وتتسم لغته الشعرية فيها بالمتانة والجزالة،[٢] تتناثر فيها مجموعة من الظواهر البلاغية، والصور التشبيهية التي أَضْفَتْ على التعبيرات والرؤى الشعرية رونقا وجمالا.

يقسّم الشاعر إبراهيم الكوفحي أعماله الشعرية إلى تسعة عنوانات وتحت كل عنوان تندرج الكثير من القصائد، وقصائده تشتمل على موضوعات مختلفة مثل:

(**الفأس والجحيم**) القصائد الشعرية في هذا العنوان تتحدث عن قضايا دينية كالحياة والموت والتمسك بالمبادئ الأخلاقية، الفأس هنا إشارة إلى سيدنا إبراهيم عليه السلام الذي حطم بفأسه الأصنام.

والعنوان الثاني: (**منبع الأحلام**) في هذا العنوان يتحدث الشاعر عن قصائد وجدانية ذاتية فيها مشاعر وقضايا خاصة به، ومنبع الأحلام هنا إشارة إلى مسقط رأسه مدينة إربد.

والعنوان الثالث: (**في ربى (الخُلد**) في هذا العنوان يتحدث الشاعر عن قصائد رثاء لبعض الناس الذين يعرفهم والمراد بالخلد (الجنة).

والعنوان الرابع: (**صيحة في (وادي عبقر**) في هذا العنوان يتحدث الشاعر عن قضايا تخص الشعر وكتابة القصائد، ووادي عبقر يقع في اليمن وكانت العرب قديمًا تعتقد أن شياطين الشعر تسكن فيه.

(١) الأعمال الشعرية، إبراهيم الكوفحي، ص٥١١، ط١، دار الإسراء، عمّان، الأردن، ٢٠١٩.
(٢)المتانة:مادة: (متن) الشِّدة والصَّلابة والقوَّة.جزالة: مادة: (جزل) العظيم، عطاء. ينظر: الصّحاح تاجُ اللّغة وصِحَاح العربيّة: أبو نصرإسماعيل بن حمّاد الجُوهري (المتوفى:٣٩٨ه) ص١٠٦٢،١٨٢ ، تحقيق: د.محمد محمد تامر، دار الحديث القاهرة، ١٤٣٠ه-٢٠٠٩م.

والعنوان الخامس: (**أضواء شاردة**) في هذا العنوان قصائد كثيرة لا تتناول موضوعا محدداً فهي قصائد متنوعة ولكن أغلبها قصائد وجدانية ذاتية. أضواء شاردة أي منتشرة أو مشهورة هي قصائد قصيرة لانها تعبّر عن شذرات من المشاعر خطرت في بال الشاعر كأنها ومضات.

والعنوان السادس: (**ليالي (العوالي**) في هذا العنوان يتحدث الشاعر عن حبه لأرض الحجاز ولأرض الأردن ومنطقة حوران ثم يتحدث بعد ذلك عن علاقته ببعض الشعراء، والعوالي حي في مكة.

والعنوان السابع: (**صور**) يتحدث الشاعر عن بعض القضايا التي تخصّ المجتمع.

والعنوان الثامن: (**نقوش قديمة على صخور (أبان**) وقصائد هذا العنوان تتحدث عن حب الشاعر للأردن ومدنه كما يذكر أرض الحجاز وفلسطين، وأبان منطقة زراعية في إربد.

والعنوان التاسع والعنوان الأخير: (**تحت شجرة التوت**) مجموعة قصائد للأطفال، وقدنُشِرَ هذا الديوان الصغير مفرداً ثم أُلحقَ بأعماله الشعرية.

# الفصل الأول

# صورة التشبيه في شعر إبراهيم الكوفحي

وفيه ثلاثة مباحث و هي:

## المبحث الأول

## مفهوم الصورة التشبيهية في شعر إبراهيم الكوفحي

**الصورة في اللغة:**

جاء في لسان العرب لابن منظور، مادة (ص، و، ر) « في أسماء الله تعالى: المصّور وهوالذي صوّر جميع الموجودات ورتبها فأعطى كل شيء منها صورة خاصة وهيئة مفردة يتميز بها اختلافها وكثرتها. الصورة في الشكل، والجمع صُوَرٌ، وقد صوره فتصوّر وتصوّرت الشيء: توهمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل.

ذكر ابن منظور عن ابن الأثير الصورة ترد في لسان العرب (لغتهم) على ظاهرها، وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا وكذا أى هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أى صفته».[1]

يلاحظ من الكلام السابق أن صاحب لسان العرب هو يرى أن الصورة في معناها اللغوي راجع إلى الذات أي الجوهر والعرض أي صفة، يتحدث عن إسم الله الكريم المصور، المصور بمعنى هو الذّي رتّب بمائة من الخلائق منذ الخليقة حتى تقوم السّاعة.

وأما التصوّر فهو «مرور الفكر بالصورة الطبيعية التي سبق أن شاهدها وانفعل بها ثم اختزنها في مخيلته مروره بها يتصفحها». وأما التصوير فهو إبراز الصورة إلى الخارج بشكل فني، فالتصوّر إذاً عقلي أما التصوير، فهو شكلي.[2]

نلاحظ في هذه الأسطر مقارنة بين(التصّور) و(التصوير) وهو أمر يجب أن نفهمه جيداً لأنه

---

(١) لسان العرب : الإمام العلاّمة أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري،(المتوفى: ٧١١ه)،٣/ ٤٧٣، ٢٠١٠م، دار صادر بيروت–لبنان،.

(٢) نظريّة التّصوير الفنّي عند سيّد قطب : د. صلاح عبد الفتاح الخالدي، ص ٨٠، ط١، ١٤٣٧ه–٢٠١٦م، دار الفاروق عمّان– الأردن.

أساس من أسس البلاغة. فالتصوّر هو المعنى الذي نستطيع أن نفكر فيه ببساطة دون خيال مثل: جمال البستان هو أمر نستطيع أن نفكر فيه وأن نتخيل شكله في الذهن. أما التصوير فهو إضافة الصور البيانية (التشبية والاستعارة والكناية) إلى المعنى الذي نستطيع التفكير فيه. مثل: البستان الجميل مثل العروس التي تلبس ثوبا جميلا. فالبستان الجميل (تصوّر) أما تشبية بالعروس فهو (تصوير).

**مفهوم الصورة في الاصطلاح**: إن تحديد ماهية الصورة تحديدا دقيقا من الصعوبة بمكان؛ لأن الفنون بطبيعتها تكره القيود، ولعل هذا هو السر في تعدد مفاهيم (الصورة) وتباينها بين النقاد، بتعدد اتجاهاتهم ومنطلقاتهم الفكرية والفلسفية وبالتالي أضحى للصورة مفهومان:

مفهوم قديم لا يتعدى حدود التشبيه والمجاز والكنايه.

مفهوم جديد يضيف إلى الصورة البلاغية: الصورة الذهنية والصورة الرمزية بالإضافة إلى الأسطورة لما لها من علاقة بالتصوير.[1]

يلاحظ من هذا الكلام الصورة المتخيلة لدى المبدع والتصور نوع من أنواع الفنون يستمده المبدع من طاقته التخيلية الشخصية حيث يتصور عن أداء شيئ حي أمام واقع ملموس ويهدف إلى التعبير لواقع حي يرى أمامه في الطبيعة. هذا الواقع هو ما ينقله بواسطة أدوات معينة عن طريق الصورة والتخيل. وتظل الصورة هكذا حتى تنتقل إلى مكان آخر لهذا فإن الصورة أيضا فن من الفنون بصفة عامة. وذكرت هنا أنواع الصورة، منها الصورة التي لها مدلولات كثيرة ومختلفة حسب النوع والمجال في كتب النحو والصرف واللغة، والصور كثيرة ومتنوعة جدا، ويطلق أيضا على الصورة البلاغية والصور التعبيرية والصور التقصيدية. كل هذه الصور تستخدم بمعنى الصورة المعنوية، وأما الصورة في الواقع فهي نقل الحقيقة يعني تصوير الواقع الفعلي.

وقال أرسطو: «إنّ شكل الفنّ يسعى إلى تقليد الحقيقة، وهو مرآة للطبيعة، وفي الإنسان لذة ومتعة في التقليد، لا نجدها في الحيوانات السفلى على ما يظهر، ومع ذلك فإن هدف الفنّ لا يقوم على تقديم المظهر الخارجي للأشياء ولكن أهمّيتها الدّاخليّة، لأنّ الحقيقة تكمن في هذه الأهمّيته الداخليّة لا في التصنّع والتكلّف والتفصيل الخارجيّ، وإنّ أعظم الفنون نبلا

(١) الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري: رسالة ماجستير للباحث حميد قبايلي، ص١، كلية الأداب واللغات، ٢٠٠٤م، جامعة منتوري قسنطينة.

هي الّتي تؤثّر على العقل والمشاعر أيضا».[1]

نلاحظ من الكلام السابق أن أرسطو هو يتحدث عن الفن(آرتست)، وإنما الفن يقوم على صنع الأشياء الجميلة ووسيلة لإظهار الجمال.

**التشبيه لغة**: التشبيه على وزن تفعيلٍ وهو مصدر شبّه، يشبّه تشبيهـًا وهو يرجع في حزره ثلاثي إلى(ش، ب، ه)، كقول **أحمد ابن فارس**: «(شَبَهَ) الشين والباء والهاء أصل واحدٌ يدلُّ على تشابُهِ الشيءِ وتشاكله لونـًا ووصْفـًا، أي شِبهٌ وشَبَهٌ وشَبِيهٌ. والشَّبَهُ من الجواهر: الذّي يُشْبِهُ الذّهبَ. والمشبِّهاتُ من الأُمُورِ: الْمشكلاتُ. واشْتَبَهَ الأَمرانِ، إذا أَشْكَلَا. وممّا شَذّ عن ذلك الشَّبهانُ.[2]

**التشبية اصطلاحاً:**

قال **الخطيب القزويني**: عن التشبيه: «الدلالةُ على مُشاركة أمرٍ لآخر في معنى». ثم وضح الخطيب القزويني قوله:

«والمراد بالتشبيه ههنا ما لم يكن على جهة الاستعارة التحقيقية، ولا الاستعارة بالكناية، ولا التجريد، أي ما ذُكِرَت فيه الأداة التشبيه. كقولنا(زيدٌ كالأسد[3])، فالأمر الأول في هذا المثال «زيدٌ» وهو المشبه والأمر الثاني هو «الأسد» وهو المشبه به، وأداة التشبيه هنا هي الكاف، والمعنى المرتبط بأمرين المشبه والمشبه به هو الشجاعة وتعرف بوجه الشبه.

إن هذا التعريف الأوضح الذي اعتمد فيها أحمد مطلوب[4] إلى مجموعة من التعريفات التي استقاها من مصادر الأصلية في البلاغة، من أمثال مفتاح العلوم، والتلخيص والطراز وغير ذلك من الكتب المختلفة.

---

(١) قصّة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ول ديور انت، ترجمة الكتاب: فتح الله المشمشع، ص١١٧، ط ٦، ١٤٠٨ه-١٩٨٨م، مكتبة المعارف بيروت- لبنان.

(٢) معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسن (المتوفى: ٣٩٥ه) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ص ٢٣٤/ ٣، دار الفكر، ١٣٩٩ه- ١٩٧٩م، باب (شبّه).

(٣) الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني، (المتوفى: ٧٣٩ه) ، ص٢٠٣، ط٤، دار إحياء العلوم- بيروت.

(٤) الدكتور أحمد مطلوب أحمد: أستاذ البلاغة والنقد وعالم لغوي وسياسي. ينظر: ar.m.wikipedia.org

**أركان التشبيه:**

أركان التشبيه أربعة وهي: المشبه والمشبه به وأداة التشبيه ووجه الشبه.[1]

**أداة التشبيه:**

أما أداة التشبيه فهي اللفظة التي تدل على المماثلة والمشاركة، وهي ثلاثة أنواع: **الأول**: أسماء: مثل وشبْه وشبيه ومثيل وغيرها. **الثاني**: أفعال حسب وخال وظن ويشبه وتشابه. **الثالث**: حروف وهي بسيطة كالكاف.[2]

**أغراض التشبيه:**

التشبيه من أقدم صور البيان ووسائل الخيال. وأقربها إلى الفهم والأذهان، ولذلك اعتبره من الفنون التي تمثل المراحل الاولى من التصوير الأدبي والربط بين الأشياء لتقريبها أو توضيحها أو إضفاء مسحة من الجمال[3] أو يكسوها شرفًا ونُبلًا؛ فهو فن واسع النطاق، فسيح الخطو، ممتد الحواشي، متشعَّب الأطراف، متوعَّر المسلك. وإذا أردت إثبات صفة لموصوف مع التوضيح، أو وجه من المبالغة - عمدت إلى شيء آخر، تكون هذه الصفة واضحة فيه، وعقدت بين الاثنين مماثلة، تجعلها وسيلة لتوضيح الصفة، أو المبالغة في إثباتها؛ لهذا التشبيه أوّل طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى.[4]

يلاحظ القارئ من هذا الكلام أن التشبيه له غرضان، الغرض الأول: هو توضيح شيئ بشيئ آخر حتى يكون واضحًا، وهذا التوضيح يكون عن طريق التشبيه. والثاني: هي وظيفة التقريب للمسافات البعيدة شيئان بعيدان عن بعضها، ونقرب هذه المسافة عن طريق التشبيه. واستفاد الشعراء من هذه الوظيفة في إنتاجهم الشعري كما نجد في شعر النّابغة الذُّبْياني وفي شعر البحتري وغيرهم.

كما قال البحتري:

**دانٍ على أيْدي العُفَاةِ، وَشَاسعٌ عن كل ندّ في الندى، وضريبِ**

(١) معجم المصطلاحات البلاغية: دكتور أحمد مطلوب، ص٢/ ١٧٢.
(٢) نفس المرجع: ص٢/ ١٧٤.
(٣) فنون بلاغية: دكتور أحمد مطلوب، ص٢٧، دار البحوث العلمية، ط١، ١٣٩٥ه-١٩٧٥م.
(٤) جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٤٩، مؤسسة هنداوي سي آي سي.

كالبَـدْرِ أفـرَطَ في العُلُـوّ، وَضَـوْؤهُ  للعصبـةِ السّـارينَ جـدُّ قريـبِ[1]

(الكامل)

وصف الشاعر في هذا البيت الأول ممدوحه بأنه قريب للمحتاجين، بعيدُ المنزلة، بينه وبين نظرائه في الكرام بَوْنٌ شاسع. ولكن البحتري أحس أنه وصف ممدوحه بوصفين متضادين، هما القرب والبعد، أراد أن يبين لك أن ذلك ممكن، وأن ليس في الأمر تناقض؛ فشبه ممدوحه بالبدر الذي هو بعيد في السماء ولكنَّ ضوءه قريب جدّا للسائرين بالليل، في هذا التشبيه بيان إمكان المشبّه.

## المبحث الثاني

## التشبيه المفرد في شعر إبراهيم الكوفحي

في هذا المبحث استخرجت التشبيه خلال أشعار إبراهيم الكوفحي من الأعمال الشعرية، وتحليل بعض الأبيات التي فيها تشبيهات بصورة مفردة.

أماّ التشبية المفرد: قد يكون المشبه والمشبه به مقيدين كقولهم لمن لا يحصل من سعيه على طائل: «**هو كالراقم على الماء**» فالمشبه الساعي مفرد مقيد بان لا يحصل من سعيه على شيء والمشبه به الراقم مقيد يكون رقمه على الماء لان وجه الشبه هو التسوية بين الفعل وعدمه وهو موقوف على اعتبار هذين القيدين. أو يكونان غير مقيدين وهو ما طرفاه مفردان « **كتشبيه الخد بالورد**» أو يكونان مختلفين نحو « **والشمس كالمرآة في كف الأشل**» المشبه به وهو المرآة مقيد بكونه في كف الأشل بخلاف المشبه وهو الشمس. وعكسه نحو: «**والشمس كالمرآة في كف الأشل**».[2]

قال إبراهيم الكوفحي:

رَأَيْتُـكَ مِثْـلَ الصَّقْـرِ، تَسْـكُنُ فِـي الـذُّرَا  وَلَيْـسَ سِـوى وَجْـهِ الْحَقِيْقَـةِ تُبْصِـرُ[3]

(بحر الطويل)

(١) ديوان البحتري: ص١/ ١٩، دار المعارف مصر، ٢٠٠٩.
(٢) معجم المصطلاحات البلاغية: ص٢١٢/ ٢.
(٣) الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص١٥.

هذا البيت من مقطوعة « **رأيتك مثل الصّقر**»

والمقطوعة في مجملها تشتمل على أربع أبيات، والبيت المطلوب تحليله هو البيت الثالث في المقطوعة. يتحدث الشاعر في هذه المقطوعة عن نفسه، وأنه مثل الصّقر ويعبّر الدّنيا مثل البعوضة في زوالها وفنائها ونقصها وخستها. في هذه المقطوعة تحثّ على الرغبة في الآخرة والإعداد لها، وأنّ هذه الدّنيا لا قيمة لها، لأنها بمثابة الممر يمر منها الإنسانية مثل مرور البعوضة إذا أقبلت أو أدبرت ليس يشعر، الدّنيا لا خير فيها إلّا ذكر الله، وأهل طاعته، والأعمال الصالحة.

**التحليل البلاغي**: يشبه الشاعر في هذا البيت نفسه بالصّقر، فالمشبه هو المتكلم باتصافه بالذكاء بمدحه، والمشبه به الصّقر الذي يعد من أهم الطيور وأحبها إلى القلب خاصة لدى الشعراء نظرًا لشجاعته وكبريائه وجماله وذكائه، فالطرفان مفردان ووجه الشبه الذكاء القوي والشجاعة وهوتشبيه المرسل المفصّل أي التشبيه التام، ووجه الشبه هنا صورة مفردة كما خصّ الله-سبحانه وتعالى- للصقر بصفات خاصة، وحدّة بصر قوية، ويتمتع بالذكاء والقوة والشجاعة فهو لا يسكن إلا في الأماكن الشامخة من الجبال العالية كذلك هذه الصفة للشاعر وهو يمتلك الذكاء القوي وأفكاره عالية تشبه تحلق الصقر في الآفاق العالية. والشاعر بهذه الصورة التشبيهية أراد أن يقدم صفاته في أجمل وأحسن صورة، فاختار لذلك أسلوب التشبيه الذي أضف على المعنى جمالا اتسم به المشبه.

**(جبـالٌ) كبيـتِ العنكبـوتِ، تفتّتـتْ وذابـتْ.. فمـا تَلْقَـوْنَ مـن متماسِـكِ**[1]

**(البحر الطويل)**

هذا البيت من قصيدة « **نجوتُ بنفسي**»

والقصيدة تشتمل على ثلاثة عشر بيتًا، والبيت المطلوب تحليله هو البيت الثاني عشر في القصيدة. في هذه القصيدة ينهى الشاعر عن التكبّر وإنكار الحق، وأن سلطة الإنسان ما هي إلا قوة الله الحقيقية، وينصح بالترك كل منكر وسيئات ويدعو إلى التمسك إلى الله القوي، وما سوى ذلك فهو سراب كما أنه ذكّر بالخوف من جهنم، ويستشهد بقصة نوح-

(١) الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص١٧.

عليه السلام- التي تحكي حكاية الناجين المتمسكين بحبل الله المتين، إلى جانب حكاية الهالكين المنغطرسين بالوسائل الدنيوية الضعيفة.

**التحليل البلاغي**: يذكر الشاعر قبل هذا البيت عن ابن نوح- عليه السلام- حين حذّره أبوه نوح- عليه السلام- من غضب الله فقال سآوي إلى الجبل الشامخ الذي لا يستطيع الماء أن يبلغه. وفي هذا البيت يشبه جبالا ببيت العنكبوت، فالمشبه هو الجبال، والمشبه به هو بيت العنكبوت، الجبال قوية ولكن عند الله مثل العنكبوت ضعيفة. كما قال الله- سبحانه وتعالى- في التنزيل العزيز: ﴿**مَثَلُ الَّذِينَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِ اللهِ أَوْلِيَاءَ كَمَثَلِ الْعَنْكَبُوتِ اتَّخَذَتْ بَيْتًا وَإِنَّ أَوْهَنَ الْبُيُوتِ لَبَيْتُ الْعَنْكَبُوتِ لَوْ كَانُوا يَعْلَمُونَ**﴾.[1]

في الحقيقة هذا مثل ضربه القرآن للمشرك الذي يدعو إلهه من دون الله كمثل العنكبوت واهن ضعيف لا ينفعه، فالطرفان مفردان، ووجه الشبه الضعف والهلهلة مثل بيت العنكبوت الذي ينفجر بالندى أو الرياح وكذلك يذوب الجبل في عاصفة وهذا الشبيه من المرسل المفصّل أي التشبيه التام ووجه الشبه أيضـًا صورة مفرداة لأن هذا التشبيه مفرد. والشاعر بهذه الصورة التشبيهية يقدم ذَمّ الْكِبْرِ والمتكبرين وضَعف ما يبدو في ظاهره قويـًا إلا أنه في حقيقتة ضعيف أمام القوة الإلهية.

**مثـل (البـراقِ)، عيـــونُه أبـداً إلـى الأفـق البعيـدْ**[2]

**(الكامل المجزوء)**

هذا البيت من قصيدة «**الراحة الكبرى**»

والقصيدة في مجملها تشتمل على ثمانية وعشرين بيتـًا، والبيت المطلوبُ تحليله هو البيت السادس عشر في القصيدة. وهذه القصيدة تشتمل على عدد من الدروس الجيدة بعضها يدخل في باب الحكمةِ ومن ذلك ما ذهب إليه الشاعر من أنّ المعالي لا يمكن أن تُدْرَكَ بسهولةٍ. وإنّما هي تحتاج إلى أن يضحي الواحد مِنّا في سبيلها بالغالي والنّفيسِ، لأن السعادةَ والراحةَ الكبيرتين لا يمكن الحصولُ عليهما إلا بعد اجتياز المخاطر الكبيرةِ والمغامرات الطويلة.

---

(١) العنكبوت: الآية ٤١.

(٢) الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص٦٣.

وهنا يذكر الشاعرُ بفرحتهِ بالعودةِ إلى وطنه الحبيب (عمّان) غير أنه يرى قومه أنهم قد ضلوا فيقوم على تنبيههم وعلى أن يعودوا إلى الرشد القديم ولكن يَبْدو أن هذا الأمر بعيد.

**التحليل البلاغي**: الشاعر في هذه القصيدة بصدد الحديث عن صفاتِ العاقل الحرّ، الذي لا يماثل غيره من عامةِ النّاسِ. وفي هذا البيت يُشبِّهه بالبراقِ[1] الذي يُحَلِّقُ في الآفاق البعيدةِ، فلأجل ذلك هو دائم النّظر إلى الأعلى وليس إلى الأسفلِ كما أنه دائم النّظرِ من العلى إلى الأسفل أيضـًا، وهذه هي صفة البراقِ. وبالتالي ففي النتيجة الشاعر يشبّهه بالبراق من حيثُ تَحْلِيْقِهِ في الآفاق البعيدة، ومن حيث بُعد نظرهِ وعُمق تفكيرهِ في الفكر من ناحية ثانية، فهو بهذا التشبيه يقدم ممدوحه بصورة مختلفة تمامـًا عن الصور المعتادة، فهو ليس مثل النّاس الآخرين الذين يفكّرون تفكيراً عامـًا وينظرون إلى الأشياء أيضـًا نظرة عامةً. وإنمّا هو في نظرته مختلفة من عامة النّاس وفي تحليليه للأمور أيضـًا مختلف من عامة الناس.

ومن الملاحظ في هذا التشبيه أنه تشبيه مفرد حيثُ أن المشبه والمشبه به مفردانِ ووجه الشبه أيضـًا مفرد، وهو عمْق التفكير وحسن الرأي والتدبيرِ. وهذا التشبيه المفرد لاشك أنه أعطى لهذا التعبير دلالةً وجمالاً لم يكن ليَتِمَّ له لولا هذا التشبيه. أراد الشاعر أنْ يتحدث عن عمْق التفكير عند الممدوح وحسنِ تدبير أيضـًا في حياتهِ.

**ضـاءتْ بمجدِهِـمُ البـلادُ، وأشـرقتْ  كالشّـمسِ قـد ضـاءتْ بهـا الأنحـاءُ**[2]

**(الكامل)**

هذا البيت من قصيدة «**في (عجلون)**» [3]

والقصيدة تشتمل على ثمانية أبيات، والبيت المطلوب تحليله هو البيت الثامن والأخير في المقطوعة. هذه القصيدة قيلت «في مضارب آل(القضاة)، على قِنَنِ جبال عجلون.»[4] يصف

(١) البراق هو دابة أبيض، طويل فوق الحمار ودون البغل، فهو سريع جداً، له لجام، وسراج، كانت تركبه الأنبياء قبل النبي- صلى الله عليه وسلم-. ينظر: السّيرة النّبوية: للإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير، تحقيق مصطفى عبد الواحِد، ص٢/ ٩٥، ١٣٩٦ه-١٩٧٦م، دار المعرفة بيروت- لبنان.

(٢) الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص٤٢١.

(٣) تقع محافظة عجلون في الركن الشمال الغربي من الأردن».ينظر: ناحية الكورة في قضاء عجلون: كتاب لأيمن إبراهيم حسن الشريرة، ص١٥، ١٨٦٤ه-١٩١٨م، وزارة الثقافة عمّان- الأردن.

(٤) نفس المصدر: ص ٤٢٠.

الشاعر في هذه القصيدة صفات قضاة (عجلون)، أنّهم في كلِّ شأن أصحابُ حكمةٍ متأصّلة في نفوسهم، فهم لا يُقْدمون على أمرٍ إلا من خلال هذه الحكمة المتجذِّرَةِ في نفوسهم. والشاعر يذكر لهؤلاء الشيوخ مجموعة من الصفات الأخرى غير الحكمة في هذه المقطوعة الشعرية أيضـًا.

**التحليل البلاغي**: الشاعر في هذا البيت يشبّه مجدَ القومِ بالشّمس، بجامعِ أن الشّمس تملأ الدّنيا نوراً وضياءً. وأن مجدَ هؤلاء يملأ الدّنيا مجداً وافتخارا. ولاشك أنه تشبيه مفردٌ حيث شُبِّهَ المجدُ بالشّمس في عدد من الصفات. الصفة الأولى هو العلو والإرتقاء ومجدهم العالى مثل علو الشمسِ في النّور والضّياء، فمجدهم مُنيرٌ مُضيء معنويـًا مثل دور الشمسِ في النهار. كما أنّ الشمسَ هي نافعةٌ للجميع، فكذلك مجدهم ليس مقتصراً عليهم وإنما يَصْعَدُ به غيرهم من أقوامهِ.

فالتشبيه هنا تامٌ مرسلٌ أو مفصّلٌ ووجه الشبه هو واضحٌ، وهو يتمثَّلُ في العَظَمةِ والشَّرَفِ والنّورِ والضّياء والمَنْفَعَةِ العامةِ. وهذا التشبيه قد أعطى للمجدِ أو تدل على المجدِ مجموعة من الدلالات الموجودة في الشمس. وبالتالي فأصبح المجد ليس معنـًا متعارفـًا عليه بين النّاس في لغاتهم المحلية وإنما تحوّلتْ دلالتهُ إلى مجموعةٍ من المعاني العظيمة التي يَتَمَنَّهَا كل قومٍ بل كل فردٍ من الأقوام العربية.

**جُـلُّ الصَّدَاقَـاتِ الَّتِـيْ أَمَّلْتُهَـا طَـارَتْ أَمَامِـيْ.. كَالسَّـرَابِ الْهـارِبِ**[1]

(الكامل)

هذا البيت من قصيدة « **وصايا إلى ولدي (ليث)**»

والقصيدة تشتمل على تسعة أبيات، والبيت المطلوب تحليله هو البيت السابع في القصيدة. في هذه القصيدة يقدم الشاعر بعض الوصايا لابنه (ليث)، يا بُنيّ، بتأكيد أنت حكيمٌ، ذكيّ ولكنك بحاجة إلى بعض النصائح من أبيك الحادب، يا بُنيّ، كن شجاعا مثل اسمك «ليث».

وفي هذه القصيدة يخبر الشاعر ابنه عن تجارب حياته، وكيف أن عددا من أصدقائه خدعه فهو يَنصَحُ ابنه أن لا ينخدع بصداقة كل الأصدقاءِ حتى لا يكون مثل أبيه. وينصح ابنه بأن لا

(١) الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص ١٣٤.

يَحْكُمَ على صديقه بأنه مخلصٌ دون أن يُجَرِّبه في حياته. فكثير من الأصدقاء يظهرون بشكل الأصدقاء ولكنّهم في الحقيقة أعداءُ. وينتهي إلى أنّ سبب انخداعنا من قِبَلِ أصدقائنا هو غفلتُنَا بهذا الأمر. وبالتالي فهو يدعو إلى أن يكون الإنسان متنبّهاً في حياته.

**التحليل البلاغي**: ينصح الشاعر ابنه «ليث» قبل هذا البيت بنصيحةٍ مَفَادُهَا أنْ يكون متنبهاً في حياته غير غافلٍ حتى لا يَنْخَدِعَ مثل أبيه من قِبَلِ أصدقائه. فكثير من الأصدقاء يُظهِرون محباتهم ومودّتهم ولكنّهم يُضْمِرُونَ نيّةً سيئةً بقصد الإضرار بأصدقائهم. وحتى يؤكد الشاعرُ على هذا المعنى جاء في هذا البيتِ وشبَّه الصّداقةَ بالسّرابِ بصورةٍ لطيفةٍ، وبجامعِ عدم وجود الفائدة من كثير من الصداقات. فالإنسان في حياته أحياناً يَشْعُرُ أنه يرى شيئاً ملموساً في حياته، ولكنه عندما يحتاج إليه فيجد مثل السّراب الذي يَنْعَدِمُ حين وصول إليه.

والصداقة مرتبة كبيرة جداً لا يتبوّأها إلا المخلصون الموفقُون من النّاس، قد نالها الخليفةُ الأوّل أبوبكر-رضي الله عنه- حين صدّق رسول الله- صلى الله عليه وسلم- في دعوته وثّبَتَ معه ودافع عنه في صدق في حياته وبعد وفاة -صلى الله عليه وسلم-. هذا التشبيه من التشبيه المرسل المجمل لأنه وجه الشبه هنا محذوف هو الخِدَاعُ والْغِشْ.

فالشاعر من خلال هذا التشبيه يقدِّمُ أحسن صورةٍ لصداقة قائمةٍ على الغشِّ والْخِدَاعِ والْإِنْتِهَازِيَةِ. وإن هذه الصداقة هي لا تنفع صاحبها لا في حياته ولا بعد مماته تماماً مثل السّراب الذي يَبْدُو أنه وجود ولكنه في الحقيقة معدوم وليس موجوداً، وإنّما هو فقط خِداع العيون، فكذلك الصداقة أحياناً تَبْدَو أنّها موجودة ولكنّها في الحقيقة تكون معدومة، فهي إيضاً من نوع خِداع النّظر والإنخِداع بالمظاهر الجميلة غير المريحة. ولاشك أن هذا التشبيه جمالاً إكْتَسَبَتْ فيه الصّداقة من معاني السّراب ما جَعَلَتِ الصّداقة قائمة على الخِداع والغشِّ مذمومةً أكثر بكثيرٍ من قبل هذا التشبيه أو خَارجَ هذا التشبيه.

**منزلُكُمْ.. يموجُ بالضَّوضَاءِ كأنّه (مجمّعُ الزرقاءِ)**[1][2]

**(بحر الرجز)**

(١) مجمّعُ: ضخم. ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة: ص٣/ ٢١٤٠، (باب ٤٩٦١- م و ل). الزرقاءِ: موضع بالشام بناحية (مَعَان) وفيها نهر عظيم في شعارى ودحال كثيرة، مدينة أردنية. ينظر: معجم البلدان: شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبدالله،(المتوفى:٦٢٦ه)، ص ٣/ ١٣٧ دار بيروت، ط١٩٩٥،٢م، ص ٣/ ١٣٧، (باب زركران).

(٢) الأعمال الشعرية: ص ٤٧٠.

هذ البيت من قصيدة « **فوضى**»

والمقطوعة في مجملها تشتمل على ستة أبيات، والبيت المطلوب تحليله هو البيت الأول في القصيدة. وفي هذا البيت يصف الشاعر منْزِلَ أحد زملائه يوم تجمّع فيه عدد من الأصدقاء. وبعد أن سَمِعَ أصواتا صاخبةكثيرة التّقاطع فيما بينها وقال: إن منزلكم مثل مجمّع الزرقاء، حيث تتجمّع السّياراتُ وتُصْبِحُ الحياةُ فَوضى وصَخَبًا وأصواتا إضافة إلى إنّ هذا المكان معدوم النظافةِ، وهومتّسم بعدم الترتيب والتنظيم.

والأصوات مرتفعة هنا أيضا متفاوتة فهناك صوت يطلب الغناء وصوت يطلب الطعام وصوت يطلب الشراب ولكن لا أحد يَرُدَّ على أي صوتٍ يسمعه. وبالتالي فهذا المكان يُشبِهُ مجمّع الزرقاء في السّوقِ حيث تتحوّلُ الحياة إلى مجموعة من الأصواتِ الصاخبة المتقاطعةِ التي تؤثر في نفسه تاثيراً سلبيـاً لِدرجةِ إن الشاعر يقول في نهاية المقطوعة إن هذه الحياة القائمة على الفوضى أحوال تجعل الشابَ شيخـًا ويُحَوّل شَعْره الأسود إلى مجموعة من التعبيرات البيضاء

**التحليل البلاغي**: يشبّه الشاعرُ في هذا البيتِ بيت أحد أصدقائِهِ بمجمّع الزرقاء. والجامع المشترك بينهما هو الفوضى وسوء التنظيمِ والترتيبِ. ومن الملاحظِ أن الطرفين للتشبيه مفردانِ، أحدهما يتمثّلُ في البيت وهو المشبه والآخر يتمثّل في مجمّع الزرقاء وهو المشبه به، وهكذا هذا التشبيه هو التشبيه المرسل المفصّل أو التامِ، لوجود الأركان الأربعة كاملة من المشبه والمشبه به ووجه الشَبَهِ وأداة التشبيه في الكلمة مشتمل الضوضاء.

ومن خلال هذا التشبيه حَاولَ الشاعر أن يُنْزِلَ على البيتِ صورةَ مجمّع الزرقاء التي وجهُ الشَبَهِ فيها أقوى من المشبه وهو الفوضى وسوء التنظيم او الترتيب. وبالتالي كانت الدلالة المستفادة من هذا التشبية أقوى تأثيراً في النفس من دلات العادية الخالية من هذا التشبيه. وكأن الشاعر يدعو صاحب الدّار إلى ان يَهْتَمَّ بالانضباط والنظافةِ والترتيب والصفات التي تؤتي للبيت جمالاً ورَوْنَقـًا.

**قـد كنـتَ مدرسـةَ المـكارم والتقـى والبـرِّ والمعـروفِ والإخبـاتِ**[1]

**(الكامل)**

(١) نفس المصدر: ص ٤٤٧.

هذا البيت من قصيدة « **(بركات [1])**»

والقصيدة تحتوي على سبعة عشر بيتـًا، والبيت المقصود تحليله هو البيت التاسع في القصيدة. وهذه القصيدة قالها الشاعر في رثاء أحدِ شيوخ مُحافظة إربد وهو شيخ بركات الحريري. وقد كان شيخ الحريري إمام المسجد الكبيرِ وأحدَ الأعلام البارزينَ في المدينة إربد. يصف الشاعر من خلال هذه الأبيات مجموعةٍ من صفات التُّقى والبِرِّ والمعروف ويَرثيه بعدد من الكلمات الدعائية التي يرفع فيها إلى رب العالمين قائلاً داعيـًا له بِنعمةِ ورحمةِ في ارفع الدرجات في جنّات النّعيم.

**التحليل البلاغي**: يشبّه الشاعرُ ممدوحه الشيخ البركات الحريري، بأنه مدرسة المكارم والتُّقى والبرّ والمعروف والإخبات. وذلك بجامعِ الشّمولية التي تَشْمَلُ الصفات الحميدة مثل ما تشتمل عليه المدرسة من الصفات الحميدة. فالمدرسة علمٌ وتربيةٌ وتعليمُ لمجموعةٍ من المكارم الأخلاقية، فكذلك شيخ صاحب صفات متعددة وكثيرة في رجل واحد.

وهذا التشبيه هو من نوع التشبيه البليغ حيث يُحْذَفُ فيه أداة التشبية ووجه، وذلك بضياع أنّ وجه الشَبَه بين المشبه والمشبه به قويٌ جداً لدرجة أن الإنسان لا يستطيع أن يفرّقَ في نسبتهِ بينهما، ولا يستطيع أن يقول وجه الشبه أقوى، ولا يستطيع أن ينتهيَ إلى هذا السؤال في أيهما وجه الشبه أقوى، في المشبه أو في المشبه به، لأنَّ الشيخ يجمع من الصفات الحميدة، يُشَبَّهَ عن الطريق التشبية البليغ بالمدرسة الجامعة لمجموعة من الصفات الكثيرة والمتعددة. وهذا النوع من التشبيه يقال له التشبيه الأوجز والأبلغ لأنه يَصِلُ إلى المراد بأوسط الطريقة وأوجز الأسلوبِ، ولاشك أن الشاعر من خلال هذا التشبيه أَضْفَ عدد صفات للممدوح وهو الشيخ بركات الحريري أَضْفَ عليه من الصفات الجميلة ما يجعله متنوعة.

**خلاصة المبحث:**

لقد أخذت سبعة أمثلة للتشبيه المفرد في هذا المبحث من الأعمال الشعرية إبراهيم الكوفحي. يلاحظ القارئ من هذه الأمثلة المضروبة بكثير من التشبيهات المفردة الرائعة البديعة، هذا دليل على براعة وقدرته في صياغة الصورة البيانية، بصفة عامة والصورة التشبيهيه

(١) بركات: ولد الشيخ بركات الحريري في بصرى الحرير أحد قرى حوران عام ١٩٠٤م (توفى :١٩٨٦م). ينظر: عقد الجمان في تراجم علماء حوران، جمع وإعداد: الدكتور يحي الغوثاني، مهند قاسم المسالة، حسام عدنان أبازيد، ص ٤٦، دار الغوثاني، عدم نشر هذا الكتاب لانه قيد الطباعة.

على وجه الخصوص. ونلاحظ من أعماله الشعرية إنه كان في صورة التي رسمها عن طريق التشبيه المفرد واعتمد على الصور المألوفة.

## المبحث الثالث

## التشبيه المركب

يستعرض هذا البحث ويتناول بالتحليل بعض الأبيات من الأعمال الشعرية لإبراهيم الكوفحي، التي فيها تشبيهات بصورة مركبة. قال عبد القاهر الجرجاني عن التشبيه المركب: « هو التشبيه الذي يتحد فيه المشبه والمشبه به ويكون مركبًا من شيئين أو اكثر. وهو غير التشبيه المتعدد الذي يكون جمعا للصور التشبيهية من غير تركيب وللتشبيه المركب نوعان: التشبيه التمثيلي، والتشبيه الضمني»[1]. وهو أن يكون كل من الطرفين كيفية حاصلة من مجموع أشياء قد تضامَّتْ وتلاحقت حتى صارت شيئًا واحداً[2]. كقول بشار:

**كأنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فوق رُؤُسنا وأسيافَنا ليلٌ تهاوى كواكبُهُ**[3]

**(الكامل)**

يلاحظ القارئ يشبّه الشاعر في هذا البيت شيئين بشيئين. وأن التشبيه المركب هو تشبيه الشيئ بالشيئ على أن يكون وجه الشبه صورة متركبة من متعدد، أو هيئة تحصل من أكثر من شيئين حيث يقصد وجه الشبه الحاصل من حالهما معًا.

**(١)وُجُوْهُهُمْ مشرقةٌ.. كَأَنَّهَا زَهْرُ (أَبَانَ) في ربيعها النّدي**[4]

**(الرجز التام)**

هذا البيت من قصيدة «**عيدنا في (إربد)**»[5]

(١) أسرار البلاغة في علم البيان: لعبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ص١٢٦،ط١، ١٤٢٢ه- ٢٠٠١، دار الكتب العلمية – بيروت.
(٢) معجم المصطلاحات البلاغية: ص ٢/ ٢٠١.
(٣) ديوان بشار بن بُرد: ص ٣١٨، لجنة التاليف القاهرة، ١٣٦٩ه-١٩٥٠.
(٤) الأعمال الشعرية: ١١٨.
(٥) مدينة تقع في الجزء الشمالي الغربي من المملكة الأردنية الهاشمية، المدن الصغيرة في محافظة إربد: الأوزان السكانية والوظائف الحضرية: رسالة الماجستير للطالب إبراهيم محمد جمعة إبراهيم الزعبي، ص٥، ٢٠٠٩، الجامعة الأردنية.

والقصيدة في مجملها تشتمل على اثنين وعشرين بيتا، والبيت المطلوب تحليله هو البيت الثالث في القصيدة. يخاطب الشاعر في هذه القصيدة ابنه ليعبر له عن حبه العميق لمدينته (إربد) التي ولد فيها وعاش، وحبه للأهل والأقارب هناك، وليضع بين يديه ما تتمتع به هذه المدينة من طبيعة خلابة ومناظر جميلة، كما أنه يتحدث فيها عن أيام صباه، وذكرياته الجميلة التي لا تكاد تفارق مخيلته.

**التحليل البلاغي**: يتمنى الشاعر نفسه قبل هذا البيت بأنه سيلتقي بأقاربه وأهله في مدينته (إربد)، وفي هذا البيت يشبه وجوههم المشرقة، وطلعتهم النيرة، بزهور جبل(أبان)[1] المتنوعة التي سجادة منسوجة بأنواع شتى من الزهور في موسم الربيع، وهو منظر-ولا شك- يدخل السرور والبهجة إلى قلوب الناظرين إليها.

وهو تشبيه تمثيلي بين صورتين مركبتين تشابهت أشكالهما، فالصورة الأولى هي صورة وجوه المحبوبين المشرقة المكونة من الألوان والأشكال التي تسر الناظرين، والصورة الثانية هي الصورة المركبة من أنواع الزهور المتنوعة في موسم الربيع، وهي تكاد تغطي جبل (أبان) الذي يبدو وكأنه يكسو حلة مزخرفة أضفت عليه جمالا ورونقا يسر الناظرين إليها. ووجه الشبه هنا صورة مركبة أو منتزعة من جمال تتناثر ألوانه وأشكاله المتمثلة في الوجوه المشرقة والنيرة رجالا ونساء، وأطفالا وشيوخا من الصورة الأولى، وفي ألوان الزهور المتنوعة، وأشكالهما المتعددة في الصورة الثانية. وفي هذا المثال طرفا التشبيه (المشبه والمشبه به) ليسا مفردين، وإنما هما عبارة عن صورتين مركبتين من عدة عناصر لونا وشكلا.

والشاعر بهذه الصورة التشبيهية أراد أن يقدم محبوبيه في أجمل صورة، وأبهى منظر، فتراءى له أن التشبيه وخاصة التمثيلي منه أفضل وسيلة للقيام بهذه المهمة، وذلك لأنه- يبدو- كان يعتقد أن الجمال الطبيعي اِنْحَصَرَ في جبال أبان وما عليه من الزهور المتنوعة، ومن هنا فحين أراد أن يجد وجه الشبه قويا في المشبه به فلم يكن منظر آخر يضاهي هذه الطبيعة الأخاذة بالقلوب جمالا وبهاء، ولذلك شبه بها وجوه الأقارب والأحباب حتى يرتسم الجمال الطبيعي عليها إضافة إلى الجمال البشري مبتسما على بِشرتهم.

(١) أبان: هضبة أو جبل منبسط، يقع إلى الشمال الغربي من مدينة إربد، تكثر فيها الكروم والبساتين. الأعمال الشعرية: ص ١١٨.

**(٢) تَصِيحونَ: أخْرِجْنا، وليس بسامعٍ كما صَاحَ ذَرُّ النّملِ تَحْتَ السنابكِ**[١]

**(الطويل)**

هذا البيت من قصيدة « **نجوتُ بنفسي**»

والقصيدة تشتمل على ثلاثة عشر بيتًا، والبيت المطلوب تحليله هو البيت السابع في القصيدة. في هذه القصيدة ينهى الشاعر عن التكبّر وإنكار الحق، وأن سلطة الإنسان ما هي إلا قوة الله- سبحانه وتعالى- وينصح بترك كل منكر وسيئات ويدعو إلى التمسك والتقرب إلى الله القوي، وما سوى ذلك فهو سراب، كما أنه يذكِّر بالخوف من جهنم.

**التحليل البلاغي**: يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن جهنم وعاقبةِ أهلها، حيث الخُلود والعذابُ المستمرَّانِ. فلا نجاة لأهل جهنم يَنْجُونَ بها من عذاب جهنم ولا رجعةٌ لهم إلى الدّنيا حتّى يُقدّموا الصالحات بدلا من السيئات التي أدّت بهم إلى هذه الحالة. وأثْناءَ حديثه قال إن أهل جهنم وأنواع العذاب المتعددة نازلة عليهم. يذكر الشاعر هنا موقفًا من المواقف المخيفةِ لأهل جهنم يشبه فيه صَرَخَات أهل جهنم بِصَيحات الذّرِ أو الصّغار النّمل التي تُداس تحت أقدام الحيواناتِ الكبيرةِ كالأفيال والأفرسِ.

وهو في هذا التشبيه يتحدث عن الطغاةِ المتكبّرين الذين كانوا يتكبّرون على ربهم وعلى عبادهِ الصّالحينَ، وكانوا يزعمون أن الدّنيا دار الخلود وأنّهم سَيَبْقَونَ هنا بهذه الْقَسْوةِ وصورة الاستبدادية إلى الأبد في هذه الحياة. فجاء الشاعر لينقلَ لنا حالة من أحوالهم في جهنم وهي حالةُ المعذّب المستغيثِ المستَنْجِدِ الذي يصيح بأعلى صوتهِ اخرجنا، وهنا لا سامع لهذه الأصوات فهي تمامًا كأصوات الصاحِ لِصغار النّملِ التي تداس تحت أقدام وسنابك والحوافر. فيقدم الشاعر هنا صورةً من الصور التشبيهية التمثيلية الرائعة. الصورة الأولى تتمثّلُ في صرخات أهل جهنّم الْمُتَقَطِّعة صرخات متقدمة متقطّعة، وهم يستغيثون ويطلبون النّجدة. وتتمثّل الصورة الثانية في صورة صاح صغار النّملِ التي تَئنُّ أو تتعذّب من الواقعِ حوافر الخيل وسنابك الأفرس. ولاشك أن الصورتين متشبهتان تشابهًا قويًا، ووجه الشبه هنا منتزعٌ من أنواع متعددة من بين الذُّلِ والحقارةِ والعَجْزِ والضّعفِ والحاجةِ.

والشاعر من خلال هذا التشبيه التمثيلي استطاع أن يُجسَّدَ لنا صورة من صور المعذّبينَ

(١) الأعمال الشعرية: ص ١٧.

في الآخرة، وهي صورةٌ مخيفةٌ موضّحاً بذلكَ أن عاقبة المتكبّرين مُخيفة في الآخرة. وورد ما يَقْرُبَ هذا المعنى في الحديثِ النبوي الشريف الذي يرويه: عَمْرو بن شُعيبٍ عن أبيه عن جدّه عن النّبي صلى الله عليه وسلم قَالَ: «يُحْشَرُ الْمُتكبّرُونَ يَوْمَ الْقِيَامَةِ أَمْثَالَ الذَّرِّ فِي صُوَرِ الرّجَالِ يَغْشَاهُمُ الذُّلُّ منْ كُلِّ مَكَانٍ فَيُساقُونَ إِلَى سِجْنٍ فِي جَهَنّمَ يُسَمَّى بُولَسَ تَعْلُوهُمْ نَارُ الأَنْيَارِ يُسْقَوْنَ مِنْ عُصَارَةِ أَهلِ النّار طِينَةَ الْخَبَالِ»[1]

وفي هذا الحديثِ ما يُؤَكِّد أن المتكبّرين يوم القيامة يُمثَّلونَ أو يُشْبهونَ الذّر، وهي دلالةٌ على الصغار والحقارة وعدم الكرامة، لأنهم أراد في الدّنيا أن يَسْتَغْنَوْا عن الله- سبحانه وتعالى- وهو الأحد الصّمد. لاشك أنّ الشاعر إستفاد من هذه الوسيلة التعبيرية (التشبية التمثيلي) في تقديم صورةٍ أدبيةٍ إبداعيةٍ تُقرِّبُ البعيد التي لم يحدث حتى الآن ويوضحه كأنه يقع الآن مَاثِلاً متحركاً أمام الأعيان، أمام القُرّاءِ والمتلقّين.

**فكأنّهـمْ.. والحـبُّ يجمعُهُـمْ يـومَ الوغـى، والبغـضُ يسـتعرُ**[2]

**(الكامل)**

هذا البيت من قصيدة «**(عكاظ)**[3] **من جديد**».

والقصيدة في مجملها تشتمل على تسعة وعشرين بيتاً، والبيت المقصود تحليله هو البيت الرابع في القصيدة. يتحدث الشاعر في هذه القصيدة عن الأمسية الشعرية التي تشرفت بإقامتها كلية الآداب جامعة يرموك بمدينة إربد سنة ١٩٨٧م. فيشبه الشاعر في هذه القصيدة تَجَمُّعَ شعراء في هذه الأمسية الأدبية بكلية بتجمُّعِ الشعراء الجاهليين بسوق عكاظ، حيث كانوا يتناشدون ويتفاخرونَ. وفي هذه القصيدة الشاعر يصف الكلية ونَشَاطاتِها المتعددة بأوصاف متعددة يوضح بها حُبّهُ لها إلى أن يصفها بالجنّة.

**التحليل البلاغي**: يُدركُ القارئ من خلال قراءة هذه القصيدة أن الشاعر يتحدث في بعض أبياتها عن احتفال كلية اللغة العربية بالأمسية الشعرية، التي تُقَامُ في كلية اللغة العربية

(١) جامع التّرمذي: أبو عيسى بن سَوْره التّرمذي، بيت الأفكار الدّوليّة- الرياض، حديث ٢٤٩٢، ص ٤٠٦.

(٢) الأعمال الشعرية: ص ٤٤٠.

(٣) عُكَاظ: اسم سوق من أسواق العرب في الجاهلية، وكانت قبائل العرب تجتمع بعكاظ في كل سنة ويتفاخرون فيها ويحضرها شعراؤهم ويتناشدون ما أحدثوا من الشعر ثم يتفرقون. معجم البلدان: ٤/ ١٤٢.

بجامعة اليرموك. حيث يَجْتَمِعُ الشعراء والأدباءُ والأحِبَّةُ، وهم يتناشدون ويتسابقُون في القصائد والكلمات وتحليقات ومن هنا يَتَسَنّى للشاعر أن يُشَبِّه هذا التجمّعَ بتجمّعِ الشعراء الجاهليين في سوقِ عكاظ. ولاشك أن هذا النوع من التشبيه يَدْخُلُ في باب تشبية تمثيلي بين صورتين مركبتين تتشابهُ أشكالُهُما وتتفاوت أزمنَتْهما وأمكنتهما أيضاً. فالصورة الأولى هي تتمثّلُ في صورةِ تجمّعِ الشعراء من أجل التنافُسِ بين الأحبّة من الأدباء في المسابقات الأدبية بكلية اللغة العربية. وهذه الصورة صورة متركبة من الأشكال المتعددة. أمّا الصورة الثانية فهي أيضاً صورة متركبة إلا أنها تَرجِعُ في تاريخها إلى العصر الجاهلي حيث يتجمّعُ الشعراء لِيَتَسابَقُوا في المنافسات الأدبية والشعرية منها على وجه الخصوص.

أن وجه الشبه هنا صورة مركبة وهي منتزعة من الصفات المتعددة منها التنافس والمسابقةُ والتبَادُل الثَّقَافي والنّقدي، وربّما التفاخر والتكاثرُ بصفات متعددة. ومن خلال هذا التشبيه التمثيلي تَمَكَّنَ الشاعر من أن يُقَدِّمَ صورةً بديعةً أَضْفَتْ على كلية اللغة العربية بجامعة اليرموك جمالاً. يلاحظ القارئ من خلال المقارنة التي عَقَدَهَا الشاعر بين العصر الجاهلي وهذا العصر. ويؤتي لهذه الأمسية مكانةً يعتز بمثلها أهل الأدب والشعر. هو الشاعر في هذا التشبيه يستفيدُ من وسيلةِ المقابلة البديعية حيث يُقَابِلُ الْحبَّ بالبغضِ، ويَجْمعهم يستعر، وبذلك ليوضِّحَ لنا اجتماع الأحبّة يختلف تماما الاختلاف عن اجتماع يُقْصَد من ورائهِ تنافس الأعداء على الانتقاص وعلى الانتِصَار على الجانب الآخر على حساب كرامة الإنسان.

**فَاَكْثَرَ النَّاسِ فِي ذَا الْعَصْرِ قَدْ مُسِخُوْا  فَلَا تَرَى غَيْرَ(حَيَّاتٍ) وَ(حِيْتَانِ)**[1]

**(البسيط)**

هذا البيت من قصيدة « **مَا هَذا بِإِنْسَانِ**».

هذه المقطوعة تحتوي على خمسة أبيات، والبيت المقصود تحليله هو البيت الثالث في القصيدة. يتحدث الشاعر في هذه المقطوعة عن أوضاع الإنسان المختلفة التي تعتريه من قوة وضعف وصحة ومرضٍ وظاهر وباطنٍ تتسم بنفسية المنافقين خاصةً تلك النّفسية التي تخالف ظاهرها بباطنها. فالشاعر في هذه المقطوعة يتحدث عن هذا النوع من النّاس الذين قد نَنْخَدِعُ نحن بِظَاهِرِهم ولكنَّهم في الحقيقة يختلفون تمام الإختلاف عن هذا الظاهر الخَادِعَ.

(١) الأعمال الشعرية: ص ٣٦.

**التحليل البلاغي**: يلاحظ القارئ في هذا البيت أن الشاعر يشبّه بعض النّاس الذين يخالف ظاهرهم باطنهم يشبههم بالأفاعي والحيتان الْمتوَحِشَة. وذلك ليقولَ لنا أن هذه الفئة من النّاس تظهر في صورة الآدميين إلّا أنّهم في الحقيقةِ حيواناتٌ مفْتَرِسَةٌ تبحثُ عن لحظات الفتكِ والفرس الانتهازي. فما تهيأت لهم هذه الفرس إلّا وينقلبون ويظهرون في صورة حقيقية التي هي صورة صورة مفترسةْ، تشمل صورة الحيّاتِ والحيوانات المفترسة الأخرى.

فالشاعر هنا شبّه هذا النوع من النّاس بالافاعي التي تَخْدَعُ النّاظرين بمظاهرها الجميلة المزركشة والملوَّنة بالألوان المختلفة لكنّها في داخلها تحتوي على مادةٍ سَامَة تقتل كل من يقتربُ إليها. وذلك عن الطريق التشبيه الضمني الذي لا يُصرّحُ فيه بعنصري التشبيه بصورةٍ صريحة. وإنّما يُضَمَّنُ التعبير ما يدلُّ على أنّ في التعبير تشبيهـاً.كما عند دكتور محمد أبو موسى التشبيه الضمني «وهو ما لا يكون التعبير فيه نصا في التشبيه، وإنّما بنيت العبارة عليه وطَوَتْهُ وراء صياغتها»[1]

وهذا التشبيه هو مثل التشبيهات الكثيرة التي يَستَشْهِدُ بها كتب البلاغةِ في التشبيه الضمني مثل قول الشاعر:

**تَرْجـو النّجـاةَ، وَلَـمْ تَسـلُكْ مسَـالكَها، إنَّ السّـفينَةَ لا تَجـري علـى اليَبَـسِ**[2]

**(بحر البسيط)**

أن التشبيه هنا ليس صريحـاً وإنّما هو تشبيه ضمني طَوَتْ العبارة عليه ولكن دلالة دلالة تشبيهيةٌ واضحةٌ. من خلال هذا التشبية قدّم الشاعر الصورة أو اضف الشاعر دلالة من دلات التشبيهية الجميلة التي تزيد الأمور وضوحـاً وفيه شَبَهٌ بين موقفين أو أكثر من المواقف الإنسانية المتعددة.

**خلاصة المبحث:**

لقد أخذنا أربعة أمثلة للتشبيه المركب في هذا المبحث من الأعمال الشعرية لإبراهيم الكوفحي. يلاحظ القارئ من خلال هذه الأمثلة المضروبة في هذا المبحث أن التشبيه المركب هو تشبيه الشيء بالشيء ويكون المشبه به صورة مركبة، وقد لجأ إبراهيم الكوفحي

(١) التصوير البياني: دكتور محمّد أبو موسى، ص٧٤، ط٣، ١٤١٣ه- ١٩٩٣م، مكتبة وهبة.
(٢) ديوان أبو العتاهية: إسماعيل بن القاسم وكنيته أبو العتاهية (المتوفى: ٢١٠ه- ٨٢٦م)، ص ٢٣٠، المحقق: كرم البستاني، دار بيروت، ١٤٠٦ه- ١٩٨٦م.

إلى توظيف التشبيه المركب في رسم العديد من الصور لإبراز كثير من المعاني التي أراد نقلها وإيصالها إلى المتذوق بشعره. نجد من خلال قراءة أعمال الشعرية لإبراهيم الكوفحي أمثلة قليلة لتشبيه المركب من المفرد.

## الخاتمة والنتائج

بحمد لله -سبحانه وتعالى- الذي وفقني لإنجاز هذا البحث، ويسّر لي كتابته وجمع ما فيه، وإني أرجو أن يصل غايته لعموم الفائدة.

قمت في هذا البحث بدراسة بلاغية تحليلية للصور التشبيهية في شعر إبراهيم الكوفحي. نجد أن الشاعر إبراهيم الكوفحي أديب فذّ، لا يقل شأنًا عن كثير من شعراء الأردنيين الإسلاميين المعاصرين، كتب الشعر مبكرا فصور في أبياته مختلف القضايا الإجتماعية، فكان له قامة أدبية عظيمة لها شأنها ومنزلتها الرفيعة ومواقفها السياسية المشرفة كما تجلت في أشعاره جوانب إنسانية تعكس بصدق ما في قلبه من عاطفة وإيمان صادق.

ووجدت خلال قراءتي لأشعاره أنه تناول مختلف الموضوعات الإجتماعية والتربوية والسياسة كما لم يغفل عن التعبير عن حبه الشديد للطبيعة الريفية الفاتنة، ولم يخل شعره من الموضوعات الشعريّة التقليدية كالمدح والغزل والرثاء والوصف، فكان شعره لوحة رسم فيها حياته التي عاشها والقضايا التي عاصرها.

تحتوي هذا البحث: ثلاثة المباحث، تسبقها مقدمة ففي المقدمة تحدّثت نبذة عن حياة الشاعر» إبراهيم الكوفحي»، وتحدّثت عن مفهوم الصورة التشبيه عند اللغويين والبلاغيين والفلسفيين.

**وفي الفصل الثاني والثالث**:تناولت صور التشبيه في شعر إبراهيم الكوفحي من خلال مبحثان، التشبيه المفرد والتشبيه المركب مع تقديم العاطفة تناولها الشاعر في إطار التشبيه، وقمت بالتحليل البلاغي للأبيات، وقمت بتخريج أوزان الأبيات الواردة في البحث.

لقد كان الشاعر إبراهيم الكوفحي من أبرز الشعراء العرب فشعره تميز بأسلوب رصين كما كان يعرف مواكبة العصر الحديث واستخدم تقنيات لغوية عالية في الصور والمعاني

ملتزما بالسياق اللغوي اضافة إلى التشبيهات والمجازات والكنايات والاستعارات التي تناثرت بين ثنايا شعره.

ومن خلال التركيز على دراسة الصورة التشبيهية في شعر هذا الشاعر المبدع فقد بان أنه شاعر مبتكر مجدد في الأساليب والمعاني.

فالشاعر إبراهيم الكوفحي يعمد إلى وسائل التصوير على الصورة الحسية في أعماله عما يحسه من صدق وجداني، بواسطة عاطفة جياشة يحركها حب صادق ومعرفة بأسباب الطبيعة وما يحيط بها من مناظر خلابة يصورها الذهن في صورة شعرية جميلة، وقد عمد إلى إستخدام التصوير البلاغي تصويراً للواقع، في ثوب جديد مستخدما التشبيه لما فيه من جمال و إيجاز، وصور المعنويات في صورة محسوسات تدل على ما عنده من لغة وإجادة في علم البيان.

وقد استخدم الصورة التشبيهية بصورة متناسبة فشعره يتضمن صورًا من التشبيه ومن صور التشبيه المركب.

ووجدت من خلال الأعمال الشعرية لإبراهيم أنّ هذه الصورة التشبيهية والشعرية تنتمي إلى البيئة التي تتصل بحياته وقد كساها ثوبـًا صورها بروح العصر من العلوم التي استقاها من خلال اطلاعه الواسع.

وأخيرا انتهيت إلى أن إبراهيم الكوفحي شاعر غزير الانتاج خصب خيال، وشعره يمتلئ بكثير من الصور التشبيه التي تكسوه رونقا وجمالا.

## فهرس المصادر والمراجع


١. الكافي في البلاغة: أيمن أمين عبد الغني، ص٩، ٢٠،٢١، دار التوفيقية للتراث، القاهرة.

٢. الصورة البيانية في أسلاك الجوهر للشوكاني، بحث في البلاغة والنقد، ص١، إعداد الطالب: النعيم أحمد سليمان محمّد، جامعة أم درمان الإسلامية، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧.

٣. الكشاف: الزمخشري،٣/ ٤٥٥.

٤. الأعمال الشعرية، إبراهيم الكوفحي، ص٥١١، ط١، دار الإسراء، عمّان، الأردن، ٢٠١٩.

٥. المتانة:مادة: (متن) الشِّدة والصَّلابة والقوَّة.جزالة: مادة: (جزل) العظيم، عطاء. ينظر: الصّحاح تاجُ اللّغة وصِحَاح العربيّة: أبو نصرإسماعيل بن حمّاد الجُوهري (المتوفى:٣٩٨هـ) ص١٨٢،١٠٦٢، تحقيق: د.محمد محمد تامر، دار الحديث القاهرة، ١٤٣٠هـ-٢٠٠٩م.

٦. لسان العرب: الإمام العلّامة أبو الفضل جمال الدّين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري،(المتوفى: ٧١١ه)،٣/ ٤٧٣، ٢٠١٠م، دار صادر بيروت-لبنان،.

٧. نظريّة التّصوير الفنّي عند سيّد قطب: د. صلاح عبد الفتاح الخالدي، ص ٨٠، ط١، ١٤٣٧هـ-٢٠١٦م، دار الفاروق عمّان- الأردن.

٨. الصورة البيانية في المدحة النبوية عند حسان بن ثابت الأنصاري: رسالة ماجستير للباحث حميد قبايلي، ص١، كلية الأداب واللغات، ٢٠٠٤م، جامعة منتوري قسنطينة.

٩. قصّة الفلسفة من أفلاطون إلى جون ديوي، ول ديور انت، ترجمة الكتاب: فتح الله المشمشع، ص١١٧، ط ٦، ١٤٠٨هـ-١٩٨٨م، مكتبة المعارف بيروت- لبنان.

١٠. معجم مقاييس اللغة: أحمد بن فارس بن زكريا القزويني الرازي، أبو الحسن (المتوفى: ٣٩٥هـ) تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ص ٣/٢٣٤، دار الفكر، ١٣٩٩هـ-١٩٧٩م، باب (شبّه).

١١. الإيضاح في علوم البلاغة: جلال الدين أبو عبد الله محمد بن سعد الدين بن عمر القزويني، (المتوفى: ٧٣٩هـ)، ص٢٠٣، ط٤، دار إحياء العلوم- بيروت.

١٢. الدكتور أحمد مطلوب أحمد: أستاذ البلاغة والنقد وعالم لغوي وسياسي. ينظر: ar.m.wikipedia.org

١٣. معجم المصطلاحات البلاغية: دكتور أحمد مطلوب، ص٢/ ١٧٢.

١٤. نفس المرجع: ص٢/ ١٧٤.

١٥. فنون بلاغية: دكتور أحمد مطلوب، ص٢٧، دار البحوث العلمية، ط١، ١٣٩٥هـ-١٩٧٥م.

١٦. جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي، ص ٢٤٩، مؤسسة هنداوي سي آي سي.

١٧. ديوان البحتري: ص١/ ١٩، دار المعارف مصر، ٢٠٠٩.

١٨. معجم المصطلاحات البلاغية: ص٢١٢/ ٢.

١٩. الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص١٥.

٢٠. الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص١٧.

٢١. العنكبوت: الآية ٤١.

٢٢. الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص٦٣.

٢٣. البراق هو دابة أبيض، طويل فوق الحمار ودون البغل، فهو سريع جداً، له لجام، وسراج، كانت تركبه الأنبياء قبل النبي- صلى الله عليه وسلم-. ينظر: السّيرة النّبوية: للإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير، تحقيق مصطفى عبد الواحِد، ص٢/ ٩٥، ١٣٩٦ه-١٩٧٦م، دار المعرفة بيروت- لبنان.

٢٤. الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص٤٢١.

٢٥. تقع محافظة عجلون في الركن الشمال الغربي من الأردن».ينظر: ناحية الكورة في قضاء عجلون: كتاب لأيمن إبراهيم حسن الشرايرة، ص١٥، ١٨٦٤ه-١٩١٨م، وزارة الثقافة عمّان- الأردن.

٢٦. نفس المصدر: ص ٤٢٠.

٢٧. الأعمال الشعرية: إبراهيم الكوفحي، ص ١٣٤.

٢٨. مجمّعُ: ضخم. ينظر: معجم اللغة العربية المعاصرة: ص٣/ ٢١٤٠، (باب ٤٩٦١- م و ل). الزرقاءِ: موضع بالشام بناحية (مَعَان) وفيها نهر عظيم في شعارى ودحال كثيرة، مدينة أردنية. ينظر: معجم البلدان: شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبدالله،(المتوفى:٦٢٦ه)، ص ٣/ ١٣٧ دار بيروت، ط١٩٩٥،٢م، ص ٣/ ١٣٧، (باب زركران).

٢٩. الأعمال الشعرية: ص ٤٧٠.

٣٠. نفس المصدر: ص ٤٤٧.

٣١. بركات: ولد الشيخ بركات الحريري في بصرى الحرير أحد قرى حوران عام ١٩٠٤م (توفى:١٩٨٦م). ينظر: عقد الجمان في تراجم علماء حوران، جمع وإعداد: الدكتور يحي الغوثاني، مهند قاسم المسالة، حسام عدنان أبازيد، ص ٤٦، دار الغوثاني، عدم نشر هذا الكتاب لانه قيد الطباعة.

٣٢. أسرار البلاغة في علم البيان: لعبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني، ص١٢٦،ط١، ١٤٢٢هـ- ٢٠٠١، دار الكتب العلمية - بيروت.

٣٣. معجم المصطلاحات البلاغية: ص ٢/ ٢٠١.

٣٤. ديوان بشار بن بُرد: ص ٣١٨، لجنة التاليف القاهرة، ١٣٦٩ه-١٩٥٠.

٣٥. الأعمال الشعرية: ١١٨.

٣٦. مدينة تقع في الجزء الشمالي الغربي المملكة الأردنية الهاشمية، المدن الصغيرة في محافظة إربد: الأوزان السكانية والوظائف الحضرية: رسالة الماجستير للطالب إبراهيم محمد جمعة إبراهيم الزعبي، ص٥، ٢٠٠٩، الجامعة الأردنية.

٣٧. أبان: هضبة أو جبل منبسط، يقع إلى الشمال الغربي من مدينة إربد، تكثر فيها الكروم والبساتين. الأعمال الشعرية: ص ١١٨.

٣٨. الأعمال الشعرية: ص ١٧.

٣٩. جامع التّرمذي: أبو عيسى بن سَوْره التّرمذي، بيت الأفكار الدّوليّة- الرياض، حديث ٢٤٩٢، ص ٤٠٦.

٤٠. الأعمال الشعرية: ص ٤٤٠.

٤١. عُكَاظ: إسم سوق من أسواق العرب في الجاهلية، وكانت قبائل العرب تجتمع بعكاظ في كل سنة ويتفاخرون فيها ويحضرها شعراؤهم ويتناشدون ما أحدثوا من الشعر ثم يتفرقون. معجم البلدان: ٤/ ١٤٢.

٤٢. الأعمال الشعرية: ص ٣٦.

٤٣. التصوير البياني: دكتور محمّد أبو موسى، ص٧٤، ط٣، ١٤١٣ه- ١٩٩٣م، مكتبة وهبة.

٤٤. ديوان أبو العتاهية: إسماعيل بن القاسم وكنيته أبو العتاهية (المتوفى: ٢١٠ه- ٨٢٦م)، ص ٢٣٠، المحقق: كرم البستاني، دار بيروت، ١٤٠٦ه- ١٩٨٦م.

# الحنين إلى الوطن
# في شعر إبراهيم الكوفحيّ
# قراءة أسلوبيّة

دة. رقيّة أمين عودة

**تمهيد:**

تُعنى هذه الدراسة بشعر الحنين إلى الوطن عند الشاعر الأردني إبراهيم الكوفحي، والحنين من الأغراض الشعرية التي ازدهرت في العصر الحديث.

وهي دراسة أسلوبية تحليلية تهدف إلى استجلاء مظاهر عاطفة الحنين في أعماله الشعرية، والتعرف إلى الأساليب الفنية والتقنيات اللغوية التي وظفها في تناول غرض الحنين إلى الوطن.

توقفت الدراسة عند الأسلوبية، وملامح من حياة الشاعر ومسيرته الأدبية، وتبيّنت أسباب ظهور عاطفة الحنين، وتجلّيات الحنين إلى الوطن في شعر الكوفحي، وبدت في اتجاهين: الحنين إلى مدينته (إربد)، والحنين إلى الوطن (الأردن)؛ فالغربة هي الباعث الرئيس لانثيال مشاعر الحنين عند الكوفحي التي عبّر عنها في عدد كبير من القصائد.

**المقدمة:**

عرف الحنين في الشعر العربي منذ نشأته، وإنْ لم يظهر غرضًا مستقلًا بذاته؛ فقد بث الشعراء الأوائل مشاعر الحنين ولوعتها في ثنايا ما نظموا من قصائد في أغراض متنوعة، وكان شعر الحنين إلى الوطن حاضرًا في أشعارهم، وقد تجلى بوقوف الشعراء الجاهليين على الأطلال وبكاء الديار في معلقاتهم وما تتضمنه من مشاعر الحنين إلى المكان، والزمان، ومن سكن الديار من الأهل والأحبة، وظّل الحنين محط اهتمام الشعراء في جميع العصور الأدبية، حتى اتضحت معالم قصيدة شعر الحنين إلى الوطن في العصر الحديث وأضحى غرضًا شعريًا برز فيه عدد من الشعراء المجيدين في الشعر العربي الحديث.

ويرتبط الحنين بالغربة والابتعاد عن الوطن وفراق الأحبة؛ بل إنّ الغربة هي الباعث الرئيس للحنين، وينتمي غرض الحنين إلى الشعر الوجداني؛ إذ يصدر عن التجربة الشعورية الذاتية للشعراء؛ فتنماز أشعارهم بصدق الأحاسيس، ورهافة العواطف المتشظية بعذاب الشوق إلى الوطن والحنين إليه.

وظهر الحنين في شعر إبراهيم الكوفحي بصورة واسعة في ديوانه الشعري؛ إذ عبر الشاعر عن تجربته الذاتية بمشاعر صادقة، وأساليب لغوية وفنية متعددة، ومسعى الدراسة

قراءة نماذج من القصائد قراءة أسلوبية تكشف جماليات التعبير الفني، والمستوى الأسلوبي للتشكيل الشعري، وتحليل البنى النصية في شعر الحنين إلى الوطن عند الكوفحي.

**أهمية الدراسة:**

يشكل شعر الحنين إلى الوطن غرضًا ملحوظًا ضمن الاتجاهات الوطنية في الشعر المعاصر، وإبراهيم الكوفحي من أبرز الشعراء الأردنيين الذين اهتموا بالشعر الوطني؛ وقد أفاض في أعماله الشعرية بعاطفة الحنين، وخاصة الحنين إلى الوطن، بصورة تقتضي الدراسة والتحليل، ولا سيّما أنّها لم تدرس في شعره من قبل؛ فوكدت الدراسة إلى بيان تجليات الذات الوطنية في شعر الكوفحي، والكشف عن جماليات التقنيات الأسلوبية والفنية التي وظفها في أعماله الشعرية.

**محددات الدراسة:**

بحثت الدراسة نماذج من النصوص الشعرية التي نظمها الشاعر إبراهيم الكوفحي في ديوانه «الأعمال الشعرية» المتضمنة شعر الحنين إلى الوطن في اتجاهين: الحنين إلى مدينة الشاعر (إربد)، والحنين إلى (الأردن) وتبينت جماليات الأسلوب اللغوي في تشكيل معالم صورة الوطن في شعر الكوفحي.

**منهج الدراسة:**

اعتمدت الدراسة المنهج الأسلوبي التحليلي في الكشف عن تجليات عاطفة الحنين إلى الوطن في شعر الكوفحي، وقد اقتضت هذه القراءة الأسلوبية الجمالية للنصوص الشعرية البحث في الأساليب اللغوية والفنية التي تضافرت في تشكيل الصياغة اللغوية الشعرية من انتقاء المفردات وأنساق الأساليب البلاغية، ومدى توافقها في إبراز المعاني والدلالات التي قصد إليها، وتحليل بنى التراكيب اللغوية ضمن السياقات النصية، وتحليل الصور الشعرية في ضوء الأبعاد الفنية الجمالية للأساليب البيانية والانزياحات الدلالية، نحو: أسلوب التشبيه، وأسلوب الاستعارة، وأسلوب الكناية، إضافة إلى أسلوب التناص، وأسلوب المفارقة وغيرها من التقنيات الفنية.

**ـ تمهيد: حول: الأسلوبية، والشاعر إبراهيم الكوفحي:**

**ـ الأسلوبية:**

تُعنى القراءة الأسلوبية بسبر أغوار النص الأدبي، فتعمد إلى قراءة ما وراء النص، وما بين سطوره؛ للكشف عن السمات الأسلوبية التي ينماز بها وتشكل معالمه الإبداعية والجمالية.

و «تعد الأسلوبية مدرسة لغوية تعالج النص الأدبي من خلال عناصره ومقوماته الفنية وأدواته الإبداعية، متخذة من اللغة والبلاغة جسرًا تصف به النص الأدبي، وقد تقوم أحيانًا بتقييمه من خلال منهجها القائم على الاختيار والتوزيع، مراعية في ذلك الجانب النفسي للمرسل والمتلقي، ومن ثم فإن الدراسة الأسلوبية عملية نقدية، ترتكز على الظاهرة اللغوية، وتبحث في أسس الجمال المحتمل قيام الكلام عليه»(١)

وتنفتح القراءة الأسلوبية على عدة مستويات(الدلالي، والنحوي، والصرفي، والصوتي) تنتظم النص الأدبي، وتشكل مستويات التحليل الأسلوبي الذي يسعى إلى إظهار الوجه الإبداعي في النص الأدبي.

«وتتموقع الأسلوبية في سياق النظريات النصية التي تجعل اللغة المفتاح البنائي الكاشف عن الملامح المائزة التي تحتكم إليها النصوص الأدبية في فرادة تشكيلها، وتأتي كشفًا عن القوى التي يحتكم إليها النص الأدبي واستنطاقًا لوجوه: الاختيار وكسر التوقع والحذف التي تمارس ضغطًا أسلوبيًا على المتلقي». (٢)

وتتأتّى القراءة الأسلوبية من عملية تفاعلية بين المبدع والمتلقي، وهي مسألة أساسية في تناول النص الأدبي وتحليله، وبيان سماته الفنية، ومقاصده الجمالية، فالأسلوبية «تركز بشكل كثيف ومباشر على عملية الإبلاغ والإفهام، بالإضافة إلى انتقالها الأساسي والجوهري إلى التأثير في المتلقي، وذلك من خلال ميل الكاتب ونزوعه الأكيد إلى أن يجعل كلامه مبنيًا ومؤلفًا بطريقة يلفت فيها انتباه المتلقي لما يريده، ولذلك فإن الأسلوبية تسعى بكل تميز لدراسة الكلام على أنه نشاط ذاتي في استعمال اللغة».(٣)

وإن «المبدع في الأسلوبية هو الذي يبدع اللغة إبداعًا يتناسب مع تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي... فينشئ نصًا له خصائص فردية مميزة تؤثر في المتلقي، الذي يقوم بتحليل النص مبديًا خصائصه وخصائص مبدعه». (٤)

فالمتلقي يقوم بدور محوري في القراءة الأسلوبية؛ إذ تتعدد القراءات تبعًا لعملية التلقي، وتفاوت كفاءة المتلقين في التعامل مع النص الأدبي، «وقد جعلت الأسلوبية حضور المتلقي شرطًا ضروريًا لاكتمال عملية الإنشاء؛ بل إن المتلقي من المنظور الأسلوبي هو الذي يبعث الحياة في النص بتلقيه وتذوقه». (٥)

فـ«ينبغي التركيز على الصلات الحميمة التي تقوم بين النص وردود فعل القارئ، وهذا عنصر من العناصر المهمة التي تركز أو ينبغي أن تركز عليها الدراسات الأسلوبية، ولذلك يجب أن لا ينظر إلى الإجراءات الأسلوبية وما تخلفه من تأثيرات على أنها خصائص كامنة في الأسلوب، وإنّما هي تأثيرات تتولد من خلال عملية التلقي». (٦)

فإنّ العلاقة بين القارئ والنص علاقة تفاعلية تفضي إلى توجيه الدلالات السياقية، والظواهر الأسلوبية، ومقاصد المبدع في عملية استطلاع النص، وتقييمه في ضوء المنهج الأسلوبي.

«وقد تسنى للأسلوبية منهجية خاصة مدارها قراءة التحولات المغايرة التي يتمتع بها النص الأدبي، وتؤدي إلى تثوير عالمه الدلالي مما يشكل فاتحة المتعة وفرادة التشكيل، وتعتمد الأسلوبية عناصر الاختلاف والتمايز والاختيار والانحراف ومضاعفة الدلالة، وتشكل هذه العناصر مفاتيح القراءة الأسلوبية». (٧)

ويرتبط مستوى هذه القراءة بمقدرة القارئ في التنبّه إلى هذه العناصر وتوظيف أبعادها في التحليل الأسلوبي للعمل الأدبي، وامتلاك الأدوات التي تجلّي مزاياه الإبداعية والجماليّة.

**ـ الشاعر إبراهيم الكوفحي: (٨)**

إبراهيم محمد محمود الكوفحي شاعر أردني من شعراء العصر الحديث، وهو أكاديمي تدرج في عدّة مناصب إدارية وأكاديمية في الجامعات الأردنية، ويعمل حاليًا عضو هيئة تدريس في قسم اللغة العربية ـ كلية الآداب ـ الجامعة الأردنية برتبة أستاذ في الأدب والنقد، إلى جانب اهتمامه بمجالات: البلاغة العربية، وأدب الأطفال، وتحقيق التراث العربي، وعلم العروض.

الشاعر الكوفحي من مواليد عام (١٩٦٧م) في مدينة إربد وقضى مرحلة الطفولة، والصبا، والشباب في ربوعها، هذه المدينة التي تعرف بـ(عروس الشمال) في الأردن؛ لما تنماز به من طبيعة ساحرة، ومعالم أثرية وتاريخية تنبئ عن عراقة.

المدينة وأصالتها في التراث الإنساني، وهي شاهدة على الحضارات التي تعاقبت على مدينة إربد عبر امتداد العصور.

وقد تجلّى تعلق الشاعر بالطبيعة في مدينته (إربد) في الحنين إلى المكان والتعلق به؛ إذ يستذكر ما قضى فيها من مراحل عمره في أحضان طبيعتها النقيّة، فيؤرقه الحنين إليها.

بدت الموهبة الشعرية عند الكوفحي في مرحلة عمرية مبكرة؛ فقد كان شغوفًا بقراءة الشعر منذ الصغر، وصاغ بعض المحاولات الشعرية وهو في المرحلة الابتدائية، ونمت هذه الموهبة معه لينظم أول قصيدة وهو في المرحلة الإعدادية؛ إذْ اهتم في هذه المرحلة بالاطلاع على الدواوين الشعرية القديمة والحديثة، فضلا عن فنون اللغة العربية وأفنانها، وكانت هذه القصيدة بداية انطلاقته الشعرية، ولا سيّما أنّها نشرت في صحيفة رسمية آنذاك، ومن هنا التفتت الأنظار إلى موهبة الكوفحي الشعرية، وأصبح يشارك في الأمسيات الشعرية التي تقام في الملتقيات الثقافية إلى جانب الشعراء الكبار، وهو ما يزال في مرحلة الدراسة الثانوية والجامعية الأولى، حتى أضحى من الشعراء الذين أغنوا الحركة الثقافية في الأردن، بنتاج تجربته الشعرية، إضافة إلى أعمال أدبية ونقدية متنوعة.

قدّم الشاعر والناقد والمحقق والأكاديمي إبراهيم الكوفحي نتاجًا علميًّا وافرًا متنوعًا، منه ما اختص بالأدباء وأدبهم إضافة إلى آرائهم النقدية، وفي مجال تحقيق التراث الأدبي، ودراسات شعرية تناول فيها الشعر والشعراء، كما اهتم الأستاذ الكوفحي بأدب الأطفال؛ فقدم دراسات نقدية للأعمال الشعرية الخاصة بالأطفال، إضافة إلى دراسة التجربة النثرية المعنية بالفن القصصي الموجه إليهم، وأسهم في ميدان تحرير الكتب والموسوعات الثقافية.

أما في ميدان الإبداع الشعري، فقد نشر الشاعر عددًا غير قليل من القصائد المتنوعة في الصحف والمجلات الأردنية والعربية، فضلا عن المشاركة في كثير من الأمسيات الثقافية والمهرجانات الشعرية داخل الأردن وخارجه، وأحدث إصدارته الشعرية ديوانه الذي ضمنه تجربته الشعرية، ووسمه بـ«الأعمال الشعرية»، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٩م.

ومن الدراسات التي تناولت ديوان الشاعر الكوفحي «الأعمال الشعرية»: «الصور البيانية في شعر إبراهيم الكوفحي ــ دراسة بلاغية تحليلية»، إعداد: آمنة مصطفى، الجامعة الإسلامية العالمية، إسلام آباد، باكستان، رسالة ماجستير، ٢٠٢٠م.

ودراسة أخرى وسمت بـ«توظيف الموروث في شعر إبراهيم الكوفحي»، إعداد: سندس فوزي سلمان، جامعة بغداد، العراق، رسالة ماجستير، ٢٠٢١م.

إضافة إلى بحث جاء بعنوان: «الأوزان الشعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي»، إعداد: أ.د هاشم صالح مناع، وشفاء مأمون ياسين، مجلة العلوم الإنسانية والطبيعية، مجلد(٢)، عدد(١٠)، الخرطوم، السودان، أكتوبر، ٢٠٢١م، وأحدث الدراسات كانت بعنوان: «الاتجاه الإسلامي في شعر إبراهيم الكوفحي»، إعداد: هديل محمد الحياري، جامعة جرش، الأردن، رسالة ماجستير، ٢٠٢٣م.

**ـ الحنين إلى الوطن:**

ظهر الحنين إلى الوطن في عصور الشعر العربي؛ إذْ شاع غرض الحنين في الأشعار بالحنين إلى المكان فقد عبر الشعراء عن تعلقهم بأوطانهم بما نظموا من قصائد اصطبغت بمشاعر الحب الصادق تجاه الوطن والاعتزاز به، والحنين والشوق إليه.

ويعد الحنين من الخصال الشريفة والآداب الرفيعة؛ فارتبط بمكارم الأخلاق والمآثر الحسنة، «قالت الحكماء: الحنين من رقة القلب، ورقة القلب من الرعاية، والرعاية من الرحمة، والرحمة من كرم الفطرة، وكرم الفطرة من طهارة الرِّشدة، وطهارة الرِّشدة[١] من كرم المحْتد»[٢]. (٩)

واستشهد الجاحظ في بيان سمو عاطفة الحنين إلى الأوطان بآيات من القرآن الكريم؛ فقال: «ومما يؤكد ما قلنا في حب الأوطان قول الله ــ عزّ وجلّ ــ حين ذكر الديار يخبر عن مواقعها من قلوب عباده، فقال: «ولو أنّا كتبنا عليهم أن اقتلوا أنفسكم أو اخرجوا من دياركم ما فعلوه إلا قليل منهم»، (١٠) وقال تعالى: «وما لنا ألا نقاتل في سبيل الله وقد أخرجنا من ديارنا وأبنائنا».(١١) فسوى بين قتل أنفسهم والخروج من ديارهم». (١٢)

وظهر الحنين إلى الوطن في الأعمال الشعرية للشاعر إبراهيم الكوفحي بشكل لافت؛ فقد حظي بحظ وافر من القصائد والمقاطع الشعرية في الديوان، فخط الكوفحي أشعار عذبة رائقة بأحاسيس مرهفة جياشة تفيض بحب الوطن والحنين إليه، وأساليب فنية مائزة

(١) الرِّشدة: صحة النسب.
(٢)المحتد: الأصل.

راوح فيها بين توظيف التقنيات الفنية للقصيدة العربية القديمة، وسمات القصيدة الشعرية في العصر الحديث.

وقد تجلّى الحنين عند الشاعر الكوفحي في الحنين إلى المكان الذي يتمثل بالحنين إلى مدينة المولد (إربد)، والحنين إلى الوطن(الأردن) إضافة إلى الحنين إلى الإنسان بالحنين إلى العائلة، والأصدقاء؛ بيد أنّ الدراسة تناولت بالبحث الحنين إلى المدينة الأم(إربد) والحنين إلى الوطن (الأردن)، وهما بلا شك يتعالقان مع مشاعر الحنين إلى الأهل، والأحباب، والحنين إلى الزمن الماضي وذكرياته.

والباعث الرئيس على الحنين عند الشاعر الكوفحي هو الغربة؛ فقد عانى من ألم البعد، وأرق الحنين في مرحلتين من حياته، الأولى(داخلية): غربته عن(إربد)؛ إذ غادر مدينته وانتقل إلى مدينة (عمّان) لمتابعة مسيرته العملية بعد إتمام مسيرته التعليمية في مدينة(إربد)، والثانية (خارجية): غربته عن الوطن (الأردن) للعمل خارج البلاد، وفيها اجتمع عليه الحنين إلى المدينة والوطن، فنظم آهاته شعرًا رقيقًا يفيض بالحنين إلى الوطن، وأشجان الشوق إليه.

**الحنين لغة:**

«الحنين: الشديد من البكاء والطرب، وقيل: هو صوت الطرب كان ذلك عن حزن أو فرح. والحنين: الشوق وتوقان النفس، والمعنيان متقاربان، حنّ إليه، يحنُّ حنينًا، فهو حانٌ.

وحنّت الإبل: نزعت إلى أوطانها أو أولادها، وحنّت الناقة على ولدها: تعطفت، وقيل حنين الناقة على معنيين: حنينها صوتها إذا اشتاقت إلى ولدها، وحنينها نزاعها إلى ولدها بصوت وبغير صوت. يقال: حنّ قلبي إليه، فهذا نزاع واشتياق من غير صوت.

ويقال: حنّ عليه: أي عطف. وحنّ إليه: أي نزع إليه، والحنّان: الذي يحنّ إلى الشيء، والحِنّة: رقة القلب».(١٣)

يظهر مما جاء في تعريف مفهوم الحنين في اللغة ارتباطه بالمشاعر التي تعبر عن الانفعالات العاطفية الداخلية التي تنتاب الإنسان والكائنات نتيجة الغياب والبعد عن الأوطان والأحباب والاشتياق إليهم.

والحنين في الميزان الصرفي صيغة مبالغة على وزن(فعيل) في دلالة على قوة العاطفة وشدتها في النفس الإنسانية ومدى انفعالها به، فتعبر عن المبالغة في مشاعر الحزن والشوق وتأكيدها.

**الحنين اصطلاحًا:**

الحنين: «مصطلح أدبيّ طغى على الشعراء الذين ابتعدوا عن أوطانهم فاعتراهم الشوق إليه، فكانوا يتغنون به وبجماله وهم بعيدون عنه، ولا يكون شعر الحنين إلى الأوطان إذا كان المرء في وطنه، إلا إذا كان في غربة نفسية، وكانوا يصدرون شعرًا رقيقًا مرهفًا، ووجدانيًا صادقًا... وبرز أكثر في شعر شعراء المهجر الذين كانوا يحنون إلى أرضهم بالشام ولبنان». (١٤)

يلاحظ اتفاق مفهوم الحنين في اللغة والاصطلاح في دوران معانيه حول شعور فطري إنساني يتأجج في حالات البعد والغربة والاشتياق والفقد، فالحنين عاطفة رقيقة مرهفة إلا أنّها تفضي إلى الألم والعذاب والمعاناة؛ لقوة تأثيرها في النفس الإنسانية.

**الحنين إلى مدينة إربد (منبع الأحلام):**

بدت مظاهر حنين الشاعر الكوفحي إلى مدينته(إربد) بصورة واسعة في الديوان؛ فقد تناثر ذكر المدينة في عدد من قصائده الشعرية، فضلًا عن تصدرها عنوانات كثير منها؛ مما ينبئ عن مدى تعلق الشاعر بمدينته، وحبه الشديد إليها، لاسيّما أنّها مدينة المولد، والنشأة، وذكريات الطفولة والصبا التي قضاها بين ربوعها بصحبة الأهل والأحباب، وهي المدينة التي نسج في أحضانها الأحلام والآمال، واصفًا إياها بأجمل الصفات وأبهاها.

وقد نقل الجاحظ في الحنين إلى الأوطان، والتعلق بمكان الميلاد عن أحد الحكماء قوله: «ميلك إلى مولدك من كرم مَحْتدك».(١٥)

والكوفحي شاعر متيم بمدينته، صادق المحبة، يسكنه حب المدينة دومًا، فلم تتغير مشاعره تجاهها في غربته عنها عندما انتقل إلى العاصمة(عمّان)، ثم غادر الوطن وأقام بعيدًا عنه مدة من الزمن، وقد ظلّ الحنين كامن في قلبه يثيره الخيال، والغروب، والنسيم، والوحدة، والشيب، وعبر في هذه القصائد عن حنينه إلى(إربد)، والشوق إلى الأرض، والأهل، والأحبة، وما ينعم به فيها من أنس واطمئنان لا مثيل له في أي مكان آخر، وما يلاقي في البعد عنها من مرارة الفراق، وعذاب الوحدة، ووجع الحنين إليها.

وعمدت الدراسة إلى قراءة نماذج من هذه القصائد قراءة أسلوبية تتبيّن فيها السمات الفنية والمقاصد الجمالية التي صاغ وفقها حالته الشعورية في إطار نصوصه الشعرية، وفق النحو الآتي:

**ـ منبع الأحلام(١٦)**

**هـذي مرابـعُ (إربـد).. فاسـتمتِعِ بجمالهـا المتألِّـقِ.. المتضـوّعِ**

يتمثل عنوان القصيدة بتركيب الإضافة والعلاقة بين المضاف(منبع)، والمضاف إليه(الأحلام) علاقة تلازمية؛ وفي علاقة التركيب الإضافي دلالة على مدى ارتباط(الأحلام) بـ(المنبع). وجاء المضاف بصيغة المفرد اسم مكان، والمضاف إليه بصيغة جمع التكسير؛ وتوحي دلالة هذه الصيغ الصرفية أنّ المنبع واحد لأحلام كثيرة متنوعة بصور متباينة، فمدينة(إربد) تمثل المكان الذي احتضن أحلام الشاعر الكوفحي، وشهد ميلادها. وقد ذكر المدينة بين قوسين(إربد) في دلالة توحي بتمييز المدينة، وسمو مكانتها من نفسه، وكأنّه يضمّها بين جنبيه.

ويمثل العنوان(منبع الأحلام) المبتدأ المعرف بالإضافة، ونص القصيدة الخبر، والخبر هو وصف للمبتدأ في المعنى، ووصف المبتدأ(إربد) لا يتم بكلمة؛ بل بقصيدة وصف فيها الشاعر مدينته(إربد) التي تشكل منبع أحلامه، تخلل وصفها فراغات متعددة في أنحاء القصيدة؛ في إشارة إلى ما لم يذكره الشاعر، فوصف(إربد) ومشاعره تجاهها لا يفي بها القصيد.

يفتتح الشاعر قصيدته باسم الإشارة(هذي) الذي يستخدم للقريب في دلالة على القرب بينه وبين مدينته(إربد) مفاخرًا بها وبما حباها الله تعالى من جمال بديع مائز، فهي مدينة تستحق أن يشار إليها بالبنان.

ويدعو من فيها إلى الاستمتاع بجمالها الرائع الساحر، وعبر عن ذلك باستخدام أسلوب الأمر بالفعل (استمتع) الذي يخرج إلى الالتماس، والإرشاد، وجذب المتلقي إلى جمال المدينة.

**وانعَـمْ بأهليهـا، فـإنَّ وجوهَـهُمْ كالصّبـح إذ يلقـاك بهجـةَ مطلـعِ**
**غنّـى لهمْ(حـورانُ) أجمـلَ شـعره فتراقصـتْ أشـذاؤه في المسـمعِ**
**هـذي تُنَـدّي النـورَ مـن (حَسّـانه) تختـالُ أروعَ لوحـةٍ مِـن أروعِ**
**(وعـرارُ) يعـزف مثلَهـا أغنيَّـةً ألـوانُها مـن قبلـه لـم تُبْـدعِ**

**طابتْ لياليهمْ: كلامًا ناعمًا ونسائمًا.. وسنابلًا لم تهجعِ**

يربط الكوفحي بين جمال مدينته(إربد) وجمال أهلها، بحرف العطف (الواو) في دلالة على اشتراكهم في الجمال والبهاء، موظفًا أسلوب المدح بقوله:(وأنعم بأهلها) وأسلوب التشبيه التام بغرض مدح أهل المدينة، بقوله: (إنّ وجوههم كالصبح... بهجة)؛ إذ شبه وجوه أهلها بإشراق الصبح في بهجة المطلع والمحيا.

ذلك أنّها مدينة الشعر والشعراء على تعاقب العصور مستشهدًا بـذكر(حوران) التي كان يفد إليها حسان بن ثابت ـ رضي الله عنه ـ لمدح الغساسنة إبّان الحضارة الرومانية، وصولًا إلى (عرار) مصطفى وهبي التل، وهو من شعراء إربد المبدعين في العصر الحديث.

وقد وظف الشاعر علامة الترقيم النقطتان الرئيسيتان(:) في وصفه، وكأنّه يستنطق الليالي لتخبر عما شهدته من أشعار عذبة، ونسائم عليلة، في أجواء ماتعة من المرح والسمر.

وتزخر هذه الأبيات بالصور الحسيّة المتحركة التي اتكأ فيها على تبادل الحواس: (فالصبح يلقاك)، و(حوران غنى الشعر)، و(للشعر رائحة تتراقص في المسمع)، (وثمة قصائد تستمد النور من شعر حسان وتختال)، و(للكلام ملمس ناعم يحس)، و(سنابل المدينة تظل في حالة يقظة لا تنام).

وفي هذه الصور «يتجلّى مفهوم الانحراف الذي يرتقي باللغة إلى مستوى الشعرية، حيث يتم تشكيل الكلمات تشكيلًا مبتكرًا، مفارقًا لما هو مألوف وعادي، مما يوسع من إمكاناتها التعبيرية، ويجعلها أكثر تكثيفًا واكتنازًا، فالكلمة لم تعد في حدود دلالتها القاموسية المعروفة، وإنما هي تتجاوز ذلك إلى آفاق دلالية أخرى من التراحب والامتداد، وذلك من خلال نزعها من سياقاتها المنطقية ووضعها في سياقات وعلاقات مغايرة تمليها طبيعة رؤية الشاعر الذاتية وموقفه الانفعالي والعاطفي». (١٧)

وهي مدينة الفرح بما استخدم من أفعال توحي بذلك:(غنى، تراقصت، تختال، يعزف، طابت) وتبعث على شحذ ذهن المتلقي والتأثير فيه.

وتوحي الدلالة الصرفية لصيغ الجمع الواردة في الأبيات: (أهليها، وجوههم، أشذاؤه، ألوانها، لياليهم، نسائم، سنابل) بكثرة مظاهر الحياة والبهجة في المدينة وتنوعها.

هـذي المرابـع أمُّنـا.. كـم أطمعـتْ ... مـن جُـوّعٍ، أو كفكفـتْ مـن أدمـعِ
وَسَـقَتْ بنيهـا مـن حنـانٍ دافـئٍ ... قـد عتّقتـه.. ومـن حديـثٍ ممتـعِ
أنـا طفلُهـا.. مهمـا نأيـتُ، تشـدُّني ... أحضانُهـا، ومتـى أعيّـطْ تُرضـعِ
أنـا طفلُهـا.. مهمـا كبـرتُ، تـردّني ... أيـــامُها لبـــراءتي وتسـكّعي

يصور الشاعر العلاقة بين (إربد) وأهلها، بعلاقة الأم مع أبنائها؛ فهي المدينة الأم الرؤوم التي ما فتئت تعتني بأبنائها وترعاهم على الدوام.

ويبيّن في هذه الأبيات أنّ علاقته بمدينته كعلاقة الطفل بأمه، في دلالة تعبر عن مدى تعلق الشاعر الشديد بمدينته، وقد كرر وصف نفسه أنّه ما يزال طفلها بجملة اسمية تفيد ثبات هذا الإحساس ودوامه في نفس الشاعر وتؤكده (أنا طفلها) وجاء المبتدأ ضميرًا ظاهرًا منفصلًا، ضمير المتكلم (أنا) في دلالة نحوية على إفصاحه عن تعلقه بها وفخره بذلك، واتصل بالخبر (طفلها) ضمير متصل يعود على الشاعر لتأكيد هذه الدلالة، مهما كبر في العمر أو ابتعد عنها؛ فقد احتضنت براءته، وشبابه، وأحلامه، ونجاحاته.

وقد أنسن المدينة بما خلع عليها من صفات الأمومة نحو (أطمعت، كفكفت، سقت، ترضع، تشد أحضانها، تردني) فـ(إربد) الأم الحانية للشاعر وهو الابن البار الذي ما فتئ يبرها في القرب والبعد عنها.

هـي منبـعُ الأحـلام.. سـالتْ فتنـةً ... ولـــذاذةً، أكـــرمْ بِـهِ مـن منبـعِ
كَـمْ جئتُـهُ أشـكو ظمـاءً يابسًـا ... فأعـودُ مـن فـوري بـريّ الأضلـعِ
ويظـلُّ قلبـي في طـريِّ زمانِـهِ ... نشـوانَ في دنيـا الخيـالِ المُمْـرِعِ

يؤكد الشاعر بضمير الغائب (هي منبع الأحلام) أنّ مدينته هي منبع أحلامه وإنْ غاب عنها، فهو في حنين إليها دائم، وعند عودته إليها تسكن روحه وتطمئن، فالوصل بينهما لا ينقطع، وفي الغياب عنها يظل منتشيًا مبتهجًا يأنس بها في دنيا الخيال الخصب على أمل العودة إليها؛ فهي تفيض فتنة وجمالًا ولذة.

ويشيد بمدينته بأسلوب التعجب(أكرم به من منبع) الذي خرج للمدح والتفخيم؛ فكلما جاءها بائسًا، رجع سعيدًا، وقد عبر عن ذلك بـ(كم) الخبرية التي تفيد الكثرة في دلالة على كثرة

تردده على (إربد) وشوقه الشديد إليها، وبرابط العطف (الفاء) مع الفعل المضارع(فأعود)؛ في دلالة على الترتيب والتعقيب بمعنى أنه يرتوي بحبها مباشرة عند مجيئه إليها.

هكذا صور الكوفحي مدينة (إربد) منبع الأحلام بأبهى صورة بما استخدم من ألفاظ في وصفها، نحو (جمال، تألق، بهجة، أجمل، صبح، نور، أروع، أغنية، ألوانها، كلام ناعم، حديث ممتع، حنان دافئ، متضوع، فتنة، لذاذة، ريّ، نشوان) فهي مدينة الجمال وجمالها يتأتى بكل الحواس؛ فهو يُرى، ويسمع، ويشم، ويلمس، ويتذوق، حتى إنّه يفتن العقول.

فـ(إربد) مدينة تستحق أن يشار إليها ويزهو بها أهلها، ويخبر عنها في الصوت العالي، وقد اختار الكوفحي روي (العين) الصوت الأعمق الذي يخرج من أعمق نقطة في الحلق، كما أنّ حب الشاعر وحنينه إلى (إربد) قارّ في أعماق وجدانه، وقد خطّ قصيدته بحروف قلبه.

**ـ عيدنا في (إربد)؛ (١٨)**

يظهر في تركيب العنوان حنين الشاعر إلى (إربد) ولهفته إلى قضاء العيد فيها، وقد ربط بين العيد بما يحمل من معاني البهجة، ولقاء الأهل والأحباب، ومدينته الحبيبة بأداة الربط حرف الجر (في) الذي يدل على الظرفية المكانية، فالعيد يحلو بالمقام فيها، وتبدو مشاعر الحنين في تركيب الإضافة (عيدنا) إذ عبر عن نفسه وعائلته بضمير الجمع (نا) المضاف إلى (عيد) وأفادت الإضافة مدى تعلق الشاعر الكوفحي ورغبته في قضاء العيد في إربد، وتضمن العنوان الإخبار عن الحدث والمكان، في حين ظل الزمان معلقًا في ثنايا النص الشعري.

**غـدًا.. بُنَـيَّ، عيدُنـا في (إربـد) ... مـا أجمَـلَ العيـدَ بـأرضِ المولـدِ**
**غـدًا.. نلاقـي الأهـلَ والأحبـاب في ... كلِّ الميادِيـن.. بغيـر موعـدِ**
**وجوهُهُـمْ مشـرقةٌ.. كأنَّهـا ... زَهْـرُ (أبـانَ) في ربيعهـا النّـدي (١٩)**
**أو مـاءُ نبعِهـا، تنـزّى صافيًـا ... للهِ مـا أعْذَبَـه مـن مَـوْرِدِ**

يلاحظ توظيف الشاعر لعدد من التقنيات السردية في بناء هذه القصيدة، وبدا تداخل الأساليب والعناصر الفنية بين البنية السردية والبنية الشعرية في تشكيلها، وقد تجلت في أسلوب الحوار، وأسلوب الوصف، وتقنية التذكر، وحضور الشخصيات، والمكان، والزمان، فضلًا عن عنصري العقدة والحل، نحو ما يأتي:

فيتخذ الشاعر من تقنية الحوار وسيلة في تشكيل النص؛ ليعبر عما يجول في خاطره من رغبة في قضاء العيد في (إربد)، والحوار بينه وبين ابنه (ليث)، بيد أنّه حوار من طرف واحد.

وقد بدأ الشاعر الحوار مع ابنه بظرف الزمان(غدًا) المتعلق بالمستقبل، وفي تقديم الظرف لَفْت انتباه لابنه والمتلقي، ودلالة على مدى تطلعه واهتمامه بتحقق الحدث وهو قضاؤه العيد في (إربد).

وفي هذه البداية مفارقة تتمثل بكلمة (غدًا)، وهي مفارقة لفظية جاءت بمعنى «التناقض بين الحدث المتوقع والحدث الداخلي للأحداث» (٢٠)، و(غدًا) اسم نكرة بضابط المبنى، ومعرفة بضابط المعنى؛ في دلالة تتوافق مع واقع الشاعر وإحساسه، فغد الشاعر يبدو غير معين أو محدد، فهو لا يعرف متى يتحقق رجاؤه، وفي الوقت نفسه هو يتيقن بقربه وحدوثه في يوم قادم.

والشاعر يخاطب ابنه بقوله: (بنيّ) بصيغة التصغير في دلالة على مشاعر الحب والقرب بين الشاعر وابنه، وقد حذف أداة النداء (يا) توكيدًا لهذا المعنى، ويكرر ظرف الزمان (غدًا) لحمل المتلقي على التعلق بمجيئه، وتأكيد تحققه.

ويخبر الكوفحي في هذه الأبيات ابنه ما ينماز به العيد في (إربد)؛ فهي مدينة المولد، ومدينة الأهل والأحباب أصحاب الوجوه المشرقة كأنّها زهر هضبة (أبان) في الربيع أو ماء نبعها، في إشارة إلى أنّ محبتهم نقية صادقة، كما وظف أسلوب التعجب في وصفها بقوله (ما أجمل العيد)، (لله ما أعذبه) الذي جاء بغرض المدح وحمل المتلقي (ليث) على مشاركته الرغبة في قضاء العيد في (إربد).

**أشتاقُهمْ.. أُسقى وأُسقى ذكْرَهُم لكنْ أظلّ دائمًا ذاك الصَّدي**
**ما زرتُهمْ، ثمَّ قفلتُ راجعًا إلاّ وقال القلبُ، من شوقٍ: عُدِ**

ينتقل الشاعر بالزمان من المستقبل إلى الحاضر؛ ليعبر عن شوقه الدائم والمتجدد إلى وصال أهل (إربد) ولقائهم، ويظهر ذلك في الأفعال المضارعة: (أشتاقهم، أسقى، أظل).

و(أشتاقهم) جملة فعلية فعلها مضارع، وجاء المفعول به العائد على الأهل والأحباب ضميرًا متصلًا في دلالة توحي بالشوق المتصل بين الشاعر وبينهم، في حين جاء الفاعل ضميرًا مستترًا تقديره (أنا) يعود على الشاعر ويوحي بغلبة الشوق عليه.

والفعل المضارع (أسقى) جاء بصيغة المبني للمجهول؛ في دلالة نحوية على توجيه الاهتمام نحو الفعل بغض النظر عن الفاعل الذي قد يتمثل بغير ما وسيلة، وكرر الفعل (أُسقى) لتوكيد ذكره الدائم لهم.

بينما يستدرك بـ (لكن) ليؤكد أنه على الرغم من ذكرهم الذي لا يفارقه يبقى في شوق إليهم (أظل)، وقد شبه ذكرهم بالماء الذي لا حياة دونه، ووصف نفسه بـ (الصدي) شديد العطش لا يرتوي من ذكراهم أبدًا.

ويؤكد هذا المعنى بالبيت الذي يليه بأسلوب الاستثناء بـ (ما، إلا) وهو استثناء نفي يفيد شوقه الدائم الذي لا يفتر، (ما زرتهم) ويوحي الفعل الماضي بقيامه بزيارات معتادة إلى (إربد) وأهلها، وقد ربط بين هذه الزيارة وانقضائها برابط العطف(ثم) في دلالة على مكوثه مدة زمنية فيها وبين أهلها قبل رجوعه إلى عمّان.

ويستثني بـ (إلا) فهو يرجع بجسمه إلا أنّ قلبه لا يقبل بالرجوع، وقد جعل لقلبه لسانًا ينطق بشوقه ويأمره بالعودة عبر النقطتين الرأسيتين (:)، وأسلوب الأمر (عد) الذي خرج إلى التمني.

**(عمّانُ)، وهي جنَّةٌ، هيهات أنْ ... تُنسيَني عند (أبانَ) موقدي**
**هناك قربَ خيمةٍ خيشيّةٍ ... شيّدها أبي لكلِّ مُجْهِدِ**
**عليه غلّايةُ شايٍ.. في المسا ... أو كِسْرةٌ من خبزِ قمحٍ بلدي**
**يا طالما سَرْحتُ فيها لاهيًا ... أركضُ خلف جُندبٍ أو قنفدِ**
**أو نحو عصفورٍ أراه ساهيًا ... أنقفُه بحَجَرٍ أو وَتَدِ**
**إنْ جعتُ، كان لي.. عشاءً طيبًا ... ما أطيبَ اللقمةَ من كسْبِ اليدِ**

يظهر حرص الشاعر على ربط عائلته بمسقط رأسه مع إقامتهم في العاصمة (عمّان) فبالرغم من أنّ (عمان) جنة بما تشهده من معالم الحضارة ورفاهيتها إلا أنّها لم تنسه (أبان) في (إربد) فخاطب ابنه باسم الفعل (هيهات) إذْ يستبعد ذلك وينبه إليه فـ(أبان) حاضرة في ذهن الشاعر، حيث الذكريات وبساطة الحياة مع خشونتها، وذكر من مظاهرها: (خيمة خيشية، غلاية شاي، كسرة خبز، قمح بلدي).

ويلاحظ استخدام الشاعر لألفاظ يومية دارجة تتلاءم مع سرده لذكرياته في الزمن الماضي بين أهله، حيث نقاء الطبيعة، وبساطة العيش، «ويأتي استخدام اللغة الحياتية المألوفة بوصفها واحدة من الأدوات التعبيرية والإيحائية التي يتوسل بها الشاعر لترجمة موقفه الشعوري والفكري، ونقله إلى المتلقي على نحو فنيّ له جاذبيته وفاعليته، وتأتي هذه العناصر منسجمة في السياق الشعري، ملتحمة في بنيته ونسيجه، فتكون عوامل قوة وحيوية لا عوامل ضعف وجمود». (٢١)

ويتابع تصوير مشاهد من طفولته وصباه لابنه (ليث،) وحنينه إلى أيام قضاها في ربى (إربد)، وقد انتقل إلى الزمن الماضي عبر تقنية التذكر (هناك) بضمير الإشارة الذي يستخدم للبعيد، وظهرت شخصية (الأب) الحنون إلى جانب شخصية (الشاعر) الكوفحي وابنه (ليث)، وختم هذه المشاهد بأسلوب التعجب (ما أطيب اللقمة) الذي خرج للتعظيم والتوجيه والحنين إلى الماضي.

**هنا.. هنا.. يا (ليثُ)، أحلى ملعبٍ ... قد كان لي يومًا.. وأشهى مرقدِ**
**إذ كنتُ طفلًا ناعمًا، شرواكَ.. لا ... همَّ ولا غمَّ.. خليَّ الخَلَدِ**
**النّايُ والزَّهْرُ البهيجُ والرُّبى ... والطيرُ والكرومُ..عالم الدَدِ**
**طورًا أُرى فراشةً، وتارةً ... كالقردِ..من غُصْنٍ لغصنٍ أملدِ!**
**يلحظني أبي.. بعينِ حبِّه ... وعطفِه.. على امتدادِ المشهدِ**
**كم قال لي: «مشاغبٌ.. شيّبتني ... العبْ هنا (إبراهيمُ)، لا.. لا تبعدِ**
**أخاف أنْ تضيعَ أو تُلسعَ أو ... تسقطَ في حفيرةٍ.. يا ولدي!**
**هذا أنا.. أبٌ رقيقٌ قلبه ... فاسمعْ كلامي.. لا تفطِّر كبدي»!**

تتعمق المشاهد في ذاكرة الشاعر فكأنه هناك، بقوله (هنا.. هنا..) وهنا تبدو العقدة في النص الشعري؛ إذ يشتعل حنين الشاعر إلى المكان مدينة (إربد)، فينادي: يا (ليث) لينبه (ليث) إلى ما يريد قوله له، وخرج أسلوب النداء للتحبب فيذكر له ذكريات ماضية ماتعة قضاها هناك، وتركت أثرًا جميلا في نفسه لا ينسى، ويسرد على (ليث) علاقته بأبيه مستحضرًا حديثه معه وحبه له، وقد ضمنه مشهدًا حواريًا يستذكر فيه أقوال أبيه التي تفيض حبًا وحنانًا:

(اسمع كلامي)، (العب هنا)، (لا تفطر كبدي)،(لا تبتعد) وقد خرج أسلوبا الأمر والنهي إلى النصح والإرشاد وإظهار الحب.

**..غـدًا نـزورُ (إربـدًا).. متـى غـدٌ يأتـي؟! لقـد طـال انتظـاري لغـدِ**
**عشـقتُها.. مدينـةً مـن فَـرَحٍ ومـن بهـاءٍ.. وجمـالٍ أبـدي!**

ويختم الشاعر قصيدته بالانتقال إلى الزمن المستقبل؛ إذْ قدم ظرف الزمان (غدًا) في دلالة على تعلقه به وقد طال مجيئه، وعبر عن ذلك بأسلوب الاستفهام (متى غد يأتي ؟!) وقدم الفاعل على الفعل في إشارة إلى اهتمامه وتعلقه به.

وخرج الاستفهام إلى الاستبطاء؛ إذ يحن الشاعر إلى قضاء العيد في (إربد) وقد طال انتظاره وامتد(لقد طال انتظاري لغد) ويؤكد هذا المعنى بـ(اللام الموطئة للقسم)، و(قد)، والمصدر(انتظار) وهو صيغة اسمية تفيد ثبات حدث الانتظار دون الارتباط بزمن محدد، وقد أضيف إليه الضمير المتصل (الياء) الذي يعود على الشاعر، وحدث الانتظار يختص بغد الشاعر مستخدمًا حرف الجر اللام (لغد)، وهي عناصر تفيد توكيد الدلالة.

ويظهر ثمة مفارقة لفظية مركزية وظفها الشاعر في عبارة (لقد طال انتظاري لغد)؛ فالمفارقة ترسم للقارئ أكثر من طريق، وتطلب إليه أن يوظف وعيه وحدسه لسلوك الطريق المؤدية إلى المعنى الحقيقي، أما الطرق الأخرى فهي الكفيلة بأن توقع بسالكها ضحية من ضحايا المفارقة» (٢٢)

«وتتكون المفارقة اللفظية حين يؤدي الدال مدلولين نقيضين: أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفيًا، والآخر سياقي خفي يجتهد القارئ في البحث عنه واكتشافه» (٢٣) والسياق الشعري يهمس بما يناقض هذه البنية اللغوية وقد تكرر لفظ (غد) ثلاث مرات، فضلا عن ذكره مرتين في بداية القصيدة، وقد جاء بلفظ المعرفة في دلالة توحي بتحقق رغبة الشاعر في مجيء غده، وقضائه العيد مع أسرته في (إربد)، فكأنه يقول: «إن غدًا لناظره قريب»، وهو يجيب عن السؤال السابق: «متى غد يأتي»؟

ويبدو تناص الشاعر مع المثل العربي: «إنّ غدًا لناظره قريب، أيّ لمنتظره، يقال: نظرته أي انتظرته»، (٢٤) وفي هذا التناص يستشرف(الحل) في نهاية هذا السرد الشعري، المتمثل في تحقق مراد الشاعر؛ إذ يضرب هذا المثل للتعبير عن تحقق الآمال عندما يتقين أصحابها

بذلك، ويعني أنّ انتظار الغد ليس ببعيد لمنتظره، فكل غد آت لا محالة وهو قريب، وقضاء الشاعر العيد في إربد في غده متحققًا لا شك فيه.

فإنّ «تعامل الشاعر مع التراث لا يعني نقله كما هو أو إعادة صياغته أو تقليده، فلا ريب أنّ هذا لا قيمة له، وإنما يعني أن يقوم الشاعر بتوظيف هذا التراث توظيفًا فنيًا، من شأنه أن يعينه على الإفصاح عن تجربته المعاصرة، وتجسيد رؤيته الجديدة». (٢٥)

«وتظهر تجليات الإبداع في النص الأدبي بتحرره من سلطة النصوص التي يتأثر فيها، وتوظيفها جماليًا ضمن نسق يستوعبها ويتعالى عليها»، (٢٦) إذ إن «التناص استظهار للمرجعيات التي تتوزع عليها المقاصد الدلالية كشفا عن هويات البنى في تعالقها واستبطانها للغياب الذي لم يقله النص الأدبي، وهذا يتطلب رصد الوجه المضمر فيما وراء اللغة» (٢٧) وقد أبدع الشاعر في في توظيف المثل العربي باستنطاقه من وراء حجاب التناص.

ويؤكد الشاعر في البيت الأخير عشقه لمدينته (إربد) وقد ذكرها بضمير متصل بالفعل الماضي (عشقتها) فيدلل على حتمية عشقه لها، ووصفها أنّها (مدينة من فرح) وعطف عليها (ومن بهاء) وحرف الجر (من) زائدة تفيد توكيد الفرح والبهاء على عموم المدينة، مما أكسبها جمالًا أبديًا يقتضي الإعجاب بها، ويعلل عشقه لها.

**ـ وشوشات (إربدية): (٢٨)**

**إذا غبتُ عن (إربدٍ) لحظةً تمنيَّتُ لو متُّ قبل لظاها**
**فلستُ أطيقُ ثرى غيرها ولستُ أطيقُ سماءَ سواها**

يلاحظ في العنوان توظيف الشاعر لمفردة متداولة (وشوشات) بين العامة، وقد جاءت في صيغة الجمع في دلالة على كثرة هذه الوشوشات التي أفصح الشاعر عن مضمونها في أبيات القصيدة، وهي عبارة عن مشاعر الحنين التي تختلج فكره وقلبه، وبدت عبر تقنية المونولوج الداخلي عند الشاعر، وهي تقنية تنسجم مع ماهية النص الشعري بوصفه (وشوشات).

ويكشف هذا الاستخدام للغة المتداولة «عن قدرة الشاعر الإبداعية في التعامل مع اللغة؛ إذ يتجلى دوره الإيجابي الفاعل في تشكيل لغته الشعرية الخاصة، وفي تحويل اللغة التداولية العادية (درجة الصفر في الكتابة) إلى لغة شعرية على درجة عالية من الكثافة والتوهج والإثارة». (٢٩)

ويبدو توظيف الكلام العامي واليومي في الشعر الأردني المعاصر ظاهرة ذات أبعاد إبداعية، يستثمرها الشاعر في الصياغة الشعرية؛ للتأثير المباشر في المتلقي، بما يستخدم من ألفاظ وتراكيب تغني السياقات النصية، وتصور الحالة الشعورية التي يقصد إلى إيصالها للمتلقي.

ويفترض الشاعر في هذه الأبيات وقوع حدث الغربة، ويتوقع ما سيؤول إليه حاله إذا ما حصلت بأسلوب الشرط لبناء علاقة اقتضاء بين السبب والنتيجة؛ إذْ يفضي الشرط إلى تلازم فعل الشرط وتعالقه مع الجواب؛ فقد ربط الكوفحي بين غيابه عن (إربد) وتمنيه الموت، بحرف الشرط (إذا) وهو ظرف لما يستقبل من الزمان، وأفادت (لو) امتناع حدوث الفعل؛ إذ ظلّ الشاعر يتشظى بنار الغربة عن (إربد) والحنين إليها.

ويربط بين دلالة البيت الأول والثاني بـ (فاء) التعليل (فلست أطيق..) (ولست أطيق..) وقد كرر فعل النفي، والفعل المضارع (أطيق) لتأكيد معاناة الشاعر المستمرة والمتجددة في البعد عن (إربد) حتى إن كان (لحظة) وفي مصدر المرة دلالة شدة حنينة لـ (إربد) وتعلقه بها، فالشاعر لا يحتمل العيش في غيرها، ولا طاقة له في البعد عنها حتى لو كان الغياب عنها وقتًا قصيرًا جدًا، أومرة واحدة فقط، والتعبير في هذه التراكيب النحوية يوحي بالمبالغة ليؤكد الشاعر على ما يلاقي في غربته من شوق ووحشة وحنين دائم إلى (إربد)، ويؤكد هذه المعاني بأسلوب الاستعارة التصريحية في (لظاها)؛ إذ جعل للزمن القصير (لحظة) لهيبًا شديدًا يؤدي إلى تمنيه الموت وهو الحنين المشتعل في الغياب، والجملتان المنفيتان لا محل لهما من الإعراب، وكذلك مشاعر الشاعر فلا يحتمل المقام في غير (إربد) ولا يهنأ بالحياة في الغربة عنها.

**تغرَّبتُ عنها.. إلى بلدةٍ هي (الخُلْدُ) في مُقْلَتيْ مَنْ رآها**
**... سواي، فقد ظَلْتُ فيها نزيعًا أحنُّ إلى (إربدٍ) وهواها**

يقر الكوفحي في هذه الأبيات بتحقق غربته عن (إربد) وصدق توقعاته، و يظهر تناص الشاعر مع أبيات شعرية لأحمد شوقي في قوله: (٣٠)

**وطني لو شُغلتُ بالخلدِ عنهُ نازعَتْني إليه في الخلدِ نفسي**
**وهفا بالفؤادِ في سلسبيل ظَمأ للسوادِ من (عيْنِ شمس)**

**شـهدَ الله لـم يغِـبْ عـن جفـوني شَـخْصهُ سـاعةً ولـم يخـلُ حِسـي**

وهي أبيات من قصيدة نظمها شوقي وهو في المنفى بعيدًا عن وطنه؛ فبث فيها حنينه وأشواقه إلى الوطن، ويعبر فيها عن حبه وانتمائه إليه، واعتزاه به، بصور فنية مكثفة توحي بجماليات التعبير عند الشاعر.

فالشاعر لا ينشغل بغير وطنه، ولو كان في (الخلد)، في دلالة على بيان مكانة وطنه في نفسه، فلا يفضل العيش في أي بلاد غير وطنه مصر حتى لو كان خالدًا في الجنة؛ إذ تنازعه إليه نفسه، ويؤرقه الشوق والحنين إلى ضواحي مدينة (عين شمس) وأهلها حيث أقام فيها مدة من عمره، ويشهد الله على أنّ حب الوطن لم يفارقه في البعد عنه، فظلت صورته حاضرة دومًا في قلبه وعقله.

وقد تغرب الكوفحي عن (إربد) للعمل في (مكة) أقدس بقاع الأرض وأطهرها، ومهوى قلوب المسلمين وقبلتهم، تغشاها هالة قدسية مهيبة، وأفاد الاسم الموصول(من) العموم؛ إذ هي جنة في عيون كل من رآها إلا هو، فيستثني الشاعر نفسه بقوله (... سواي،) وتعد تقنية الحذف ظاهرة أسلوبية في الشعر الحديث، تفضي إلى إذكاء العملية التفاعلية بين المبدع والمتلقي بلفت انتباه المتلقي إلى ما سيذكر بعدها، فقد كُسر أفق التوقع لدى الملتقي باستثناء الشاعر نفسه من عموم من رآها جنة، فالكل يتمنى أن يقيم فيها إلا هو ظل ينازعه الحنين ويغلبه، في دلالة تنبئ عن شدة شوق الشاعر وتعلقه وحنينه إلى (إربد) فهو لا يرى مدينة أفضل وأبهى من مدينته (إربد)، وجاءت الفاصلة تقنية بصرية ليتوقف المتلقي عند هذه اللفظة، فيستوعب الدهشة التي أحدثتها عند المتلقي.

ويعلل ذلك بـ(فاء) السببية المتصلة بعنصر التوكيد (قد) ليؤكد حاله في غربته الذي وصفه بالحال المفردة (نزيعًا) غريبًا يحن إلى (إربد) بصيغة المبالغة (فعيل) للدلالة على تقوية المعنى والمبالغة فيه، وبالحال الجملة الفعلية (أحن) بفعل مضارع للدلالة على حنينه المستمر إلى (إربد) وهواها، وفي تعدد الحال تأكيد للمعنى.

**أحـنُّ إلـى أهلهـا الطيّبيـنَ وهمـسِ عصافيرهـا.. وبهاهـا**
**أحـنّ إلـى المـاءِ عَذْبًـا فُراتًـا (براحوبهـا)، كـم سـقاني هواهـا (٣١)**

أحنّ إلى ضجعةٍ في (أبانَ) مسائيةٍ.. أتملّى مداها
و (مزرعةٍ) ثَمَّ.. تُحيي الموت بأرواحِنا.. ما ألذَّ جَناها
تُصيخ (لسيلٍ) بها مطربٍ كشبّابةٍ، ليس يفنى صداها

ويتابع الشاعر في تفصيل مشاعر الحنين التي تجتاحه في غربته، فهو يحن إلى (إربد) المكان، ويحن إلى أهلها الطيبين، ويحن إلى طبيعتها البهية، ومائها العذب وثمارها، واصفًا جمال (إربد) وروعتها، وحنينه إلى الأيام الجميلة التي عاشها بين ربوعها، ويفصل في ذكرها:(راحوب)، و(أبان)، و(مزرعة)، و(سيل) وهي أماكن ما تزال حاضرة في وجدانه، وقد كرر الفعل المضارع (أحنُّ) لتأكيد تجدد مشاعر الحنين في نفس الشاعر دومًا.

ويلاحظ تناص الكوفحي في هذه الأبيات مع قصيدة أحمد شوقي في أبيات صور فيها مشاعر الحنين ولوعة الأشواق التي تجتاحه نحو وطنه، وحنينه إلى ذكريات سعيدة قضاها في مدينة الإسكندرية، متمنيًا العودة إليها والمقام فيها، بصور فنيّة تشخيصية، فيقول: (٣٢)

نفسي مِرجلٌ وقلبي شراع بهما في الدموع سيري وأرسي
واجعلي وجهك (الفنار) ومجرا ك يدَ (الثغر) بين (رملٍ) و(مكسٍ)
وكأني أرى (الجزيرة) أيكًا نغمت طيره بأرخمِ جَرْسِ
وأرى (النيل) كالعقيق بواديـ ـه وإنْ كان كوثر المتحسّي
وقيام النخيل ضفّرنَ شعرًا وتجردنَ غير طوقٍ وسلسِ

وذكر فيها الأماكن التي يحن إليها في وطنه، ومنها معالم شاطئ الإسكندرية: (الفنار، ثغر) وأحياء من الإسكندرية: (رمل، ومكس)، يتمنى أنْ تحط رحاله فيها، كما وصف معالم الطبيعة الجميلة في المدينة: (الجزيرة ذات الأغصان المتاشبكة)، و(أنغام الطير)، و(والنيل)، و(النخيل)، وفي ذكرها دلالة على حنينه الشديد إليها، وذكراها التي لا تغيب عنه في غربته.

و(خربوش خَيْشٍ) بناه أبي هناك كقصرٍ مشيدٍ، حَماها
تداعبه الريحُ في كلِّ وقتٍ فكم تاه في نشوةٍ وتباهى
إذا ما غفا أيقظته الطيورُ فيطْربه عزفُها وغِناها

كما يحن الكوفحي إلى مظاهر البساطة في (إربد) فذكر بأسلوب التقديم والتأخير (خربوش خيش) وقدم المفعول به على الفعل والفاعل، وذكره مرة أخرى بالضمير المتصل بالفعل (بناه) في دلالة على اعتزازه بماضيه وحنينه إليه، وفخره بأبيه؛ إذ أسند إليه بناء الخربوش، (هناك) اسم الإشارة للبعيد في إشارة إلى بعد الزمان والذكريات، وقد وصف ذاك البناء بأسلوب التشبيه الذي خرج لتزيين المشبه، وتحسين صورته؛ إذ شبه (خربوش خيش) (كقصر مشيد) وهو تشبيه مرسل مفصل؛ إذ ربط بينهما بأداة التشبيه (الكاف)، وذكر وجه الشبه (حماها) الحماية والمنعة.

ويبدو تناص الشاعر في هذه الأبيات مع أبيات شعرية لميسون الكلبية من العصر الأموي، و«إن ميسون ابنة بحدل الكلبية لما زوجت معاوية بن أبي سفيان ونقلت إلى دمشق، وأسكنت قصرًا من قصور الخلافة، حنّت ذات يوم إلى البادية فأنشأت تقول: (٣٣)

**وبيت تخفق الأرواح فيه ... أحب إلي من قصر منيف**
**وأصوات الرياح بكل فج ... أحب إلي من نقر الدفوف**
**خشونة عيشتي في البدو أشهى ... إلى نفسي من العيش الطريف**
**فما أبغي سوى وطني بديلًا ... وما أبهاه من وطن شريف (٣٤)**

فرغم نعيم القصور والحياة الفارهة كانت تحن ميسون إلى مسقط رأسها وتشتاق إلى خيمتها في البادية، وبساطة العيش هناك، ولم تطق البعد عن قومها، وقد أنشدت هذه الأبيات تعبر فيها عن حنينها إلى العيش في البادية.

«ويشكل توظيف التناص مضاعفة لوجوه الدلالة وإظهارًا لعلاقات المشاكلة والاختلاف المسؤولة عن تشكيل المقاصد الجمالية»، (٣٥) ويظهر في هذه الأبيات اعتزازها بقومها، وتفضيلها خشونة العيش في البادية على نعيم القصور، فالشاعرة تفضل الخيمة على القصر، والكوفحي يشبه (خربوش خيش) بالقصر، وكلاهما(الخيمة، والخربوش) يضطربان ويتحركان بفعل الرياح، والشاعرة تحب أصوات الرياح وتفضلها على نقر الدفوف، وتداعب الرياح (الخربوش) وقد أنسنه الكوفحي فهو يتيه ويتباهى بنفسه، وتوقظه الطيور إذا ما غفا؛ فيطرب لصوتها وغناها.

... ويؤنسني في النّوى حفنةٌ ترافقني، دائمًا، من ثراها
إذا اشتعلَ الشَّوقُ في أضلعي أقبّلها.. أعيُنًا وشِفاها
وأحضُنها.. مثلَ أمٍّ رؤومٍ فينعشُ روحيَ دَفْقُ شذاها
توشوشني عن قديم الزمانِ فيطردُ عنّي الهمومَ نَثاها

يلوذ الشاعر في غربته بحفنة من تراب (إربد) تؤنسه في البعد عنها والحنين إليها، وقد أنسنها بأن جعل لها أعينًا وشفاهًا يقبلها، ويحضنها كأم حنون فينتشي برائحتها، وحديثها إليه ترافقه دومًا؛ وهي صاحبة (الوشوشات الإربدية) التي تسري عن خاطره بما تحمل من ذكريات.

وهو يلتقي بهذا مع الموروث العربي من العادات والتقاليد، بما نقله الجاحظ عن مدى تعلق العرب بأوطانهم، والانتماء إليها، فيقول: «وكانت العرب إذا غرت وسافرت حملت معها تربة من بلدها رملًا وعفرًا تستنشقه عند نزلة أو زكام أو صداع». (٣٦)

والكوفحي إذا اشتعل شوقه وحنينه إلى بلده؛ لجأ إلى حفنة التراب فتطمئن روحه، وقد عبر على ذلك بأسلوب الشرط وأداة الشرط (إذا) التي تفيد المستقبل من الزمان، إذ يتعالق فعل الشرط بجوابه في دلالة على اتباعه هذا الأمر في كل مرة، وفي (اشتعل) استعارة مكنية؛ إذ شبه هياج الشوق باشتعال النار، في دلالة على مدى اللوعة وألم الحنين.

«فالشاعر المقتدر وهو يستمد من التراث ويتعامل معه لا تغيب شخصيته أبدًا، بل هو دائم الحضور في إبداعه الشعريّ وعميق الإحساس بشخصيته باعتبارها العنصر الجديد الفاعل الذي يتحكم بطبيعة العناصر القديمة وتشكيلها، بدءًا من اختيار هذه العناصر إلى دخولها في علاقة ما مع النص الذي ينشئه، فمقدرة الشاعر تتجلى أساسًا في تشكيله من النصوص التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي نصًا جديدًا يحمل بصماته الخاصة به». (٣٧)

و«يشكل التناص منهجًا قادرًا على تطوير القراءة النصية بحثًا عن أشكال التعالق والمزايا الجمالية النابعة عن رحلة المعنى في احتمالات النص الأدبي، ويبين المرجعيات التي تغترف منها الكلمات مخيالها الذهني الذي تتحرك فيه دوائر الإبداع» (٣٨)

ويؤكد أثر الذكريات وعبيرها المنبعث من حفنة الثرى في إنعاش روحه المتعبة، وانزياح

همومه بأسلوب التقديم والتأخير؛ إذْ قدم المفعول به (روحي) على الفاعل (دفق شذاها)، و(الهموم) على (نثاها)، وعمد إلى الانزياح التركيبي في تقديم شبه الجملة(عني) في دلالة على سرعة نتيجة فعلها المتمثل بطرد الهموم عنه برابط العطف (الفاء) التي أفادت التعقيب والسرعة؛ إذْ انقشعت همومه وتبددت في غربته.

ويمثل «الانحراف إحدى وسائل الشاعر الأساسية في التعبير عن تجربته الشعورية الخاصة ومنحها أبعادًا إيحائية وتأثيرية، إذ كان من شأن الانحراف أن يستغل الطاقات الكامنة في اللغة، وأن يجعلها دائمًا أكثر إدهاشًا وقدرة على إثارة القارئ ليمارس دوره الإيجابي الفاعل في عملية القراءة واستنباط ما ينطوي عليه النص الشعري من خفيّ العواطف والمشاعر ودفين المعاني والأفكار العالقة في حروفه وجمله وتراكيبه وبنائه». (٣٩)

وتحمل هذه الوشوشات التي يأنس بها الشاعر في الغربة تجربة أحمد شوقي في غربته وحنينه إلى وطنه؛ إذ لم تطفئ الحضارة المترفة في إسبانيا حنينه إلى وطنه، وهي تجربة لشاعر من العصر الحديث، وكذلك ظل الحنين يؤرق الشاعرة ميسون الكلبية حتى عادت إلى مسقط رأسها عند قومها في البادية؛ تاركة مظاهر الحضارة وزخرفها في دمشق عاصمة الخلافة آنذاك، وهي تجربة شعورية شعرية من العصر القديم.

وجاءت الوشوشة الأخيرة على لسان الجاحظ لتؤكد أن الحنين إلى الأوطان خصلة أصيلة عند العرب، لا تفتر بمرور العصور وتباينها.

**ـ وقفة على الأطلال: (٤٠)**

**كُلّما جئتُ فاضتِ العينانِ وتلظّت مشاعر التحنانِ**
**لا تلوموا إذا وقفتُ طويلًا باكيًا.. في السهول والوديانِ**

يظهر تأثر الشاعر بالقصيدة العربية الجاهلية بتوظيفه فكرة المقدمة الطللية، وقد عنون بها القصيدة في دلالة مباشرة على ما تتضمنه أبياتها من مشاعر وجدانية، والمقدمة الطللية جزء رئيس من بنية القصيدة في العصر الجاهلي؛ إذ وقف الشعراء قديمًا على الأطلال وخطوا المعلقات الطوال؛ ليعبروا عن مدى لوعتهم وحنينهم وشوقهم لساكني الديار، وقد اقفرت وخلت من أصحابها، وأصبحت طللًا، بيد أنّ الكوفحي وقف في مكان يفيض بالحياة، وقد رآه طللًا؛ لما يعتريه من لوعة الحنين إلى ذكريات الصبا في المكان(أبان).

وفي مجيء لفظة (وقفة) بالعنوان بصيغة مصدر المرّة دلالة صرفية توحي أنّ الشاعر يصف في هذه الأبيات المشاعر التي تنتابه وتنثال عليه عند قدومه إلى (أبان) في زيارة واحدة.

وفي الوقفة على الأطلال تتجلى الحالة النفسية التي تعتري الشاعر، وهي ذات أبعاد مرتبطة باسترجاع الماضي، واستحضار الذكريات، فيعبر عن مشاعر الحزن، والحسرة، والحنين التي تستدعيها، وقد بدأ الشاعر الكوفحي القصيدة بالبكاء على الأطلال، ويتناص في هذه الأبيات مع معلقة امرئ القيس، بقوله: (٤١)

**قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل** **بسقط اللوى بين الدخول فحومل**

**وقوفًا بها صحبي عليّ مَطِيَّهُم** **يقولون لا تهلكْ أسىً وتَجَمَّل**

**ففاضتْ دموعُ العينِ منّي صبابةً** **على النّحرِ حتى بلّ دَمْعي مِحْملي**

فالشاعر بدأ قصيدته باكيًا على الأطلال لتذكر الأحبة، والحنين إلى المكان المنزل الذي تركه بما فيه من ذكريات، وأصحابه ينهونه عن الأسى والجزع ويأمرونه بالتحمل والصبر على فراق الأحبة وحنين الذكريات، وقد بكى بكاء شديدًا حنينًا للذكريات الماضية، (على النحر حتى بل دمعي محملي) كناية عن شدة تأثره ومداه.

وحنين الكوفحي لا يسكن في العودة إلى (إربد)؛ بل هو حنين يتجدد ويشتعل هناك، وقد عبر عن ذلك بتوظيف أسلوب الشرط؛ فالجملة الشرطية (كلما... فاضت...، و...) تقوم على التعالق السببي بين فعل الشرط وجوابه، فقد أكد أن مجيئه سبب في حزنه. و(كلما) أداة شرطية تفيد التكرار؛ إذ يداهمه الحنين في كل مرة يزور مدينته، فتتجلى مشاعر الحنين عند الشاعر في البكاء وقد عبر عن ذلك بالجملة الفعلية(فاضت العينان) بأسلوب الاستعارة التصريحية، التي يتوافق بها مع الاستعارة عند امرئ القيس:(ففاضت دموع العين)؛ إذ شبه عيونه بالبحر الذي يفيض بالماء، في دلالة على كثرة بكائه واستمراره، وعطف جملة جواب الشرط على أخرى فعلية (وتلظت مشاعر التحنان) بأسلوب الاستعارة التصريحية؛ إذ شبه مشاعر الحنين بالنار التي اشتد لهيبها، وفي لفظ (تحنان) دلالة على شدة مشاعر الشوق والحنين، وتصور الجملتان حالة الشاعر عند المجيء، وأفاد حرف العطف (الواو) المشاركة بين الحالتين والجمع بينهما، فقد اتقدت مشاعر الحنين بشدة، وقد وصف حاله عند مجيئه وحده (باكيًا) بصيغة اسم الفاعل في دلالة توحي بدوامه على هذه الحال.

«يلاحظ أن النص الأدبي لا ينتسب إلى قائله وحده، ولكنه تفاعل ثقافات تنتظم نسيجه وفق إعلامية مفادها سطوة الاختلافات المسؤولة عن أشكال إنتاج الدلالة، وهذا يظهر أن النص الأدبي نسيج ناظم للأصوات الكامنة وراء سيمياء البنى استجابة للمقاصد الجمالية، وتشكيلا لأدبية الأدب». (٤٢)

كما تناص مع امرئ القيس في أسلوب الخطاب، فقد يخاطب جمعًا بقوله: (لا تلوموا)، وفي (واو) الجماعة دلالة على كثرة لائميه على بكائه طويلا، وحنينه الشديد لذكريات الماضي، أو أنّه من قبيل الصياغة الفنية للشعر؛ إذ يفترض النص الشعري ملتقيًا أو قارئًا يخاطبه فيبث الشاعر إليه عبر خطابه مشاعره وأحاسيه كان واحدًا أو أكثر، والأمر ذاته بدا عند امرئ القيس بقوله: (قفا) فلعله يخاطب مجموعة من الصحب بصيغة المثنى بدلالة(صحبي، يقولون)، أو أنّه من قبيل الصياغة الفنية كما يبدو عند الكوفحي.

**لستُ أبكي على (أبانَ) ولكنْ أنا أبكي عهدَ الصّبا في(أبانِ)**
**.. وعشايا كأنها بسماتُ الفجرِ في رقّةٍ وعطرِ ثواني**
**ذكرياتٌ لمّا تزلْ في كتابِ العمر تزهو في صفحة العنوانِ**

وظف الكوفحي أسلوب النفي والإثبات في التعبير عن الحنين إلى الذكريات بقوله: (لست أبكي...) (ولكن أنا أبكي...)، فهو ينفي أن يكون حنينه وبكاؤه على (أبان) المكان؛ إذ استدرك بـ(لكن) ليثبت ما بعدها بأنّ الحنين والبكاء على الذكريات الماضية في عهد الصبا، فهو يحن إلى ليال رقيقة قضاها في ربوعها بين الأهل والأحباب، فما زالت تلك الذكريات حاضرة في وجدان الشاعر مع تقدمه بالعمر، ومفارقته المكان، وهي ذكريات لا ينساها، ويأنس بها دومًا؛ إذ جعلها في (صفحة العنوان) في دلالة على أنها المرحلة العمرية الأبهى في حياته.

ومن ملامح الوقفة الطللية التي وظفها الكوفحي في نصه: (البكاء)، وقد تكرر في غير لفظ وتركيب: (فاضت العينان)، و(باكيًا)، و(لست أبكي)، و(أنا أبكي)، وملمح (الذكريات) التي تمثلت بذكره: (عهد الصبا)، و(عشايا كأنها...)، و(ذكريات)، و(الأماكن) ذكر منها: (السهول)، و(الوديان)، و(أبان)، (أبان)، والتكرار ظاهرة أسلوبية ترتبط بتحقيق مقصد الشاعر وتأكيده في بنية النص الشعري، وهو الحنين والشوق إلى ذكريات الصبا في (أبان).

**إنّما العمرُ ساعةٌ من صفاءٍ وسرورٍ، تشتاقها كلّ آنِ**
**ليس من عُمْرِكَ السّنونَ تقضّتْ وتوارتْ في تربة النسيانِ**

وختم الشاعر القصيدة ببيتين من الحكمة، وهما نتاج تجربته الشعورية، فقد قصر العمر على الذكريات السعيدة وإنْ قلّت، ويؤكد ذلك بأسلوب القصر بـ(إنما) وينفي أن يكون ما قضاه المرء من سنين سواها من عمره، فهي في طي النسيان وإنْ طالت ولا تحتسب من عمره.

وجاءت لفظة (العمر) معرفة بأل الاستغراقية في دلالة على العمر كله، وقد قصره على(ساعة)، وما سواها (ليس من عمرك) وأفادت (من) التبعيضية أنّ هذه السنون بعضًا من العمر، فأوقات السعادة والصفاء في عمر الإنسان قليلة إلا أنّها تبقي حاضرة في ذاكرته طول العمر.. يشتاقها كل آن.

**ـ قصائد: (٤٣)**

**(لإربدَ) قد غنَّيْتُ أجملَ ما اشتهتْ من الشعرِ.. نايـاتُ السنابلِ والطيرِ**
**قصائد من كَرْمِ الطفولةِ، عُتّقت بأدنانِ عشقي، فَهْيَ سكرى.. مدى الدَّهرِ**

يظهر تشكيل الشاعر لهذا النص الشعري وفق قصيدة الومضة بما تحمله من تكثيف الدلالة، وإيجاز الألفاظ، واعتماد الرمز والانزياح، وهي من أبرز سمات قصيدة الومضة، وجاءت في بيتين من الشعر العمودي.

وجاء عنوان هذه الومضة الشعرية من كلمة واحدة (قصائد) وتحمل هذه المفردة اللغوية طاقة دلالية وإيحائية كبيرة؛ تنبئ عن دقة الشاعر في انتقائها لفظًا ومعنى؛ إذ هي اسم نكرة يوحي بالعموم، وجاءت هنا بغرض التكثير، وتشكلت بنيتها الصرفية على صيغة جمع التكسير في دلالة على الكثرة والتنوع، وفي صيغة الجمع معنى التفخيم والتعظيم، ويفتح العنوان أفق التوقع للمتلقي فلم تحدد ماهيّة هذه القصائد فيه، أو توصف أو يُعرّف بها؛ مما يجذب انتباه المتلقي، فيسعى إلى ملء هذا الفراغ المعرفي.

والعنوان جزء رئيس من النص، وثمة مفارقة بين الاثنين؛ تفضي إلى كسر أفق التوقع لدى المتلقي المتمثل بعدم التوافق الظاهر بين العنوان والنص؛ إذ يتفاجأ القارئ عند الوقوف على بنية النص الشعري، المتمثل في بيتين من الشعر، وتبدو المفارقة في تعارض بنية العنوان الصرفية والدلالية ومقصديته مع البناء الشكلي للنص الشعري، وهنا تكمن الدهشة التي تحدثها المفارقة في البناء الفني للومضة الشعرية، «وتؤدي مفارقات الشكل دورًا مهمًا في بناء مفارقات القصائد من خلال تقنيات شكلية لا تمتد على مساحات القصيدة بقدر ما تشغل حيزًا محدودًا» (٤٤) فقد تعالق الشكل الشعري لبنية العنوان مع بنية النص، في إحداث هذه المفارقة، بينما ينسجم العمق الدلالي للنص الشعري مع دلالة العنوان.

ويفصح النص مباشرة عن هذه القصائد بتركيب (حرف الجر والاسم المجرور) (لإربد) وفيه انزياح تركيبي؛ إذ قدم شبه الجملة من الجار والمجرور على الفعل والفاعل، وفي تقديمها إشارة إلى تنبيه المتلقي إلى أن هذه القصائد التي نظمها الكوفحي (لإربد) ولام الجر هنا أفادت الاختصاص، فقد اختصت القصائد بمدينة إربد.

وجاء الفاعل ضمير متصل (التاء) بالفعل (غنى) يعود على الشاعر لتوكيد نسبة هذه الأغنيات إليه، فقد نظم من الأشعار ما يطرب ويستحسن منه، وجاء المفعول به بصيغة التفضيل (أجمل) لتأكيد هذه الدلالة، فقصائد الشاعر (لإربد) هي من أجمل ما نظم فيها من الأغنيات الجميلة.

وقد أنسن المدينة (إربد) فهي تمتلك مشاعر، ولديها رغبات؛ إذ تشتهي وتتوق لنظم الشعر فيها، وما بعدها يختص بها وحدها من الأغاني التي تستهويها من الشعر بباعث الحب والحنين إليها.

وعمد الكوفحي إلى ترك الفراغ (..) قبل ذكر الباعث الذي يقف وراء ما غنى من قصائد (لإربد) وترك الفراغات تقنية جاذبة للمتلقي ليشارك المبدع في تشكيل الدلالة الشعرية، وقد عبر عن ذلك بصورة رمزية مكثفة متشابكة: (نايات السنابل والطير) وتبدو وفق النحو الآتي:

نايات السنابل: تركيب إضافي يقوم وفق علاقة تلازمية، و(نايات) رمز يحمل دلالات متعددة، فتكون رمزًا للحزن، والوحدة، والحنين، مضاف إلى(السنابل)؛ وهي رمز للتعلق بالأرض والحنين إلى الأصل، ومعاني الخير والعطاء، والمفردتان جاءتا بصيغة الجمع في دلالة على الكثرة.

و(الطير): رمز للغربة، والسفر، وعدم الاستقرار؛ وجاء بصيغة تطلق على المفرد والجمع، «ويمثل السياق مرجعًا تفسيريًا يكشف الملامح الدلالية المضمرة في طبقات البنية من خلال قراءة الأفق المتعين والمشكل لذاكرة النص الأدبي» (٤٥) وتتجلى هذه الصورة الرمزية في سياق التجربة الشعرية للشاعر الكوفحي بالفكرة المركزية التي قامت عليها الومضة: «قصائد الحنين (لإربد) والشاعر».

«ويلاحظ هنا أن دلالات الكلمات تتجاوز القيود المعجمية نحو فضاءات لا تنتهي إذ يقودها النص الأدبي من خلال نظمه في سياق احتمالات تتعدد فيها القراءات، وأن دلالاتها لا تظهر إلا من خلال الأنساق التي تنتمي إليها في تشكيلها الكلي». (٤٦)

ونسج الشاعر قصائده من ذكريات الطفولة، وهي معتقة بالعشق والشوق والحنين إلى (إربد)، وشكل البيت الثاني والأخير بانزياح تركيبي؛ إذ قدم الفاعل (قصائد) على الفعل (عتقت) في دلالة تبرز أهمية هذه القصائد، (فهي سكرى مدى الدهر) ينتشى بها ويطرب مدى الدهر، ولفظ (سكرى) لا يعنى به غياب العقل واللهو، وإنّما السعادة واللذة التي يشعر بها سامع هذه القصائد. وقد جاءت بنية صيغة (قصائد) الصرفية صيغة منتهى الجموع، وهي ممنوعة من الصرف، و(إربد) مدينة الشاعر ممنوعة من الصرف للعلمية، مما يتفق مع قصد الشاعر في الختام، فهي قصائد ممنوعة من النسيان (قصائد لإربد... مدى الدهر)

**ـ الحنين إلى الأردن (عمّان):**

يمثل الحنين إلى الوطن اتجاهًا رئيسًا في الشعر العربي المعاصر؛ إذ شكل ملمحًا بارزًا في المشهد الثقافي الأدبي في العصر الحديث، وتحمل القصائد التي نظمها الكوفحي في الحنين إلى الوطن رسالة تؤكد أنّ حب الوطن هو الأغلى والأسمى دومًا، يقول شوقي:

**هــبْ جنّـة الخلـدِ اليمـنْ لا شـيءَ يعـدلُ الوطَـنْ ! (٤٧)**

ويظهر في هذه القصائد تعانق ذات الشاعر مع وطنه (الأردن) الذي تمثل بالعاصمة (عمّان) وذكر عدد من المدن الأردنية في قصائد متعددة في أعماله الشعرية، وبدت (عمّان) المعادل الموضوعي(للأردن) التي ذرف إليها فيوض الحنين في غربته عن الوطن، وهي قصائد كابد فيها الشوق إلى الوطن؛ فجاءت مثقلة بأنين الحنين.

وسعت الدراسة إلى استجلاء مظاهر الحنين إلى الوطن في نماذج من شعر الكوفحي، وقراءتها أسلوبيًا؛ للوقوف على الأساليب الفنية، وإبراز مزاياها الجمالية التي وظفها الشاعر في صياغته الشعرية لمشاعر الحنين إلى الوطن وفق النحو الآتي:

**ـ الحنين إلى (عمّان)؛ (٤٨)**

**القلبُ منذُ وداعِ (عمّانا) في وَحْشةٍ، لم يلقَ سُلوانا**
**أمسى وحيدًا بعد غيبتها يُذْري سَخينَ الدمعَ تحنانا**
**يرنو حواليه، فيوجعُهُ أنْ لا يرى.. أهلًا وخُلّانا**
**كانت بها أفراحُهُ.. فغدت غِبُّ النّوى الأفراحُ أحزانا**

ينبئ عنوان القصيدة في دلالة مباشرة عن مشاعر الحنين إلى (عمان) التي اجتاحته وهو بعيد عنها، وتمثل العنوان بجملة اسمية في دلالة نحوية على أن الحنين إلى (عمان) ثابت ودائم في قلب الشاعر، وأفاد حرف الجر (في) انتهاء الغاية المكانية، وشكل رابطًا بين الحنين والمدينة؛ فـ(عمان) غاية الحنين عند الشاعر، وهي موطن مقام الشاعر، وموئل ذكرياته وصحبه.

وابتدأ القصيدة بذكر (القلب) بلفظ صريح، في موقع (المبتدأ) فالقلب هو موطن المشاعر والأحاسيس، وهو المخبر عنه في هذه الأبيات، وجاء ذكره على سبيل المجاز المرسل وعلاقته جزئية؛ فقد ذكر الجزء وأراد الكل الإنسان (الشاعر) ليعبر عن مشاعر الحنين التي انثالت على قلبه بعد وداعه (عمان)، هذه المدينة التي سكن حبها قلبه.

وفي الأبيات اللاحقة انتقل (القلب) إلى موقع الفاعل في نسق المستوى النحوي التركيبي؛ إذْ أسند إليه القيام بالأفعال التي استجدت في ديار الغربة، وجاء بصورة الضمير المستتر مع الأفعال:(يلق، أمسى، يذري، يرنو، يرى) في دلالة نحوية على غيابه وبعده عن (عمان)؛ بينما عبر عنه بصورة الضمير المتصل مع الفعل المضارع (يوجعه) في دلالة على استمرار ارتباطه مع الوجع.

وانطلق الكوفحي في تشكيل بنية النص الشعري من ثنائيات ضدية، وظفها في وصف تبدل الأحوال التي طرأت على قلبه منذ وداع مدينته (عمان)؛ فتتجلى الصورة للمتلقي بشكل

مؤثر، وهي: (وحشة، سلوان)، (الوحدة، الأهل والخلان)، (الأفراح، الأحزان)، (كانت، غدت).

**يمضي الزمانُ، فكلّ ثانيةٍ تَسْقيه.. مُرَّ الويلِ ألوانا**
**هذي كما السكّين.. تطعنُهُ طعنًا، وتلك تَفِحُّ ثُعبانا**

يصوّر الكوفحي معاناته بصور فنية متعددة تُجلّي مظاهر تجرع قلبه مرارة الحنين في كل حين، وما يلاقي في البعد عن مدينته (عمان) من ويلات الغربة عنها، بقوله: (كل ثانية.. تسقيه.. مرّ الويل ألوانا) بأسلوب الاستعارة المكنية؛ فقد شبّه (الثانية من الزمن) بإنسان يسقيه (مر الويل) كناية عن قسوة مشاعر الحنين التي يتشظي بها في بعده، وفي (ألوانا) بصيغة الجمع دلالة صرفية على تنوع الصعاب ومشاعر الأسى التي يلاقيها في غربته وكثرتها.

وصوّر ما يكابد من آلام الغربة وقوستها، وما يتعرض إليه من شدائد بأسلوب التشبيه لبيان قبحها، بتشبيه مرسل مجمل بقوله (هذي كما السكين تطعنه) وجاء المشبه اسم إشارة للقريب للدلالة على ظهورها ومعرفتها، وكناية عن وضوحها وشدة إيذائها، وجاء المفعول المطلق(طعنًا) ليؤكد دلالة الفعل، وبتشبيه آخر مؤكد مجمل بقوله: (تلك تفح ثعبانا) كناية عن تخفيها ومكرها في الإيذاء، والتشبيه باعتبار الإدراك في الصورتين تشبيه محسوس بمعقول لينقل معاناته إلى إدراك المتلقي.

**إنْ نامَ، فالأحلامُ مزعجةٌ ليلًا، تريه البدرَ شيطانا**
**أو قام، فالأيام قاسيةٌ كم أمطرته.. لظىّ وصوّانا**
**تلقاهُ.. طولَ الوقتِ، مكتئبًا قد هاج آلامًا.. وأشجانا**
**أنّاته.. تعلو.. فيخنقُها ولربّما يضطرُّ.. أحيانا**
**حَمَلَ (الجبالَ) على كواهله للهِ كمْ قاسى، وكمْ عانى!**

ويوظف الكوفحي أسلوب الشرط في وصف مشاعر الحنين إلى (عمان)، بقوله: (إن نام.. فالأحلام مزعجة) وعطف عليه جملة شرطية أخرى بحرف العطف (أو) بقوله: (أو قام.. فالأيام قاسية) في دلالة نحوية تركيبية على معاناته المستمرة في كل الأحوال.

وجاء فعلا الشرط في الجملتين (نام، قام) فعلين ماضيين في دلالة نحوية على حتمية حدوثهما، وبدت جملتا جواب الشرط في نسق تركيب الجملة الاسمية؛ للدلالة على ثبات

هذه الأحوال التي تعتريه في غربته ودوامها، فهو في عذاب مستمر في اليقظة والمنام.

وتشكل المبتدأ بصيغة الجمع(الأحلام، الأيام) في دلالة صرفية على كثرتها، وأخبر عنها بـ(مزعجة، قاسية) وتبدو أحكامًا موجعة أسندها إلى أحلامه وأيامه في غربته.

وجاءت الجملة الفعلية بالفعل المضارع (تلقاه)، وظرف الزمان (طوال الوقت)، والحال المفردة (كئيبًا) لبيان الحال التي يكون عليها في غربته عن (عمان)، وفصل في هذه الحال في صور أخرى (هاج آلاما..) الجملة الفعلية المؤكدة بعنصر التوكيد (قد) بأسلوب الاستعارة المكنية، والحال الجملة الاسمية بأسلوب التقديم والتأخير(أناته تعلو..) وفي تعدد أشكال الحال تتجلى معاناة الشاعر بشكل واضح.

كما عبر عن هذه المأساة بكم الخبرية التي تفيد التكثير، في قوله:(كم أمطرته لظى) بأسلوب الاستعارة المكنية، وأسلوب التعجب الذي خرج لتعظيم معاناة الشاعر (لله كم قاسى، وكم عانى!)، وفي قوله: (حمل الجبال) كناية عن ثقل ما يعانيه من ألم الحنين في البعد عن عمان، وما يتعرض له من عذاب الغربة.

**تتبـرَّجُ الدنيـا، لتخْدعَـهُ فيـرى الجِنـانَ هنـاك.. نيرانـا**
**يقظـانُ.. لـم يُفتـنْ بزينتِهـا ولَكَـمْ تَبـدَّى الشَّـكْلُ فتَّانـا**
**هـوَ لَيْـسَ يَعْشِـقُ غيـرَ (عمَّانـا) مهمـا رأتْ عَيْنـاهُ.. بُلْدانـا**
**هيهـاتَ.. أنْ ينسـى حبيبتَـهُ مهمـا نـأى.. حِقَبًـا وأزمانـا**

ويؤكد في هذه الأبيات ثبات حنينه إلى (عمان)، وعدم تأثره أو تغيره مع امتداد البعد، فلا يأنس الشاعر في المقام بغيرها؛ إذ يرى (الجنان هناك) بعيدًا عن (عمان) (نيرانا) كناية عن حنينه الشديد وتعلقه بـ(عـمان)، كما عبر عن ذلك بأسلوب الجزم (لم يفتن) ليؤكد عدم افتتانه في الوقت الحاضر وينفي حدوث ذلك في الماضي.

ويوظف التقديم والتأخير في أسلوب الشرط في التعبير عن حنينه الراسخ إلى عمان، وقد قدم جملة جواب الشرط (هو ليس يعشق) على جملة فعل الشرط (مهما رأت عيناه) ليبرز أهمية الجواب ويشد انتباه المتلقي فلا يترك له أدنى مساحة لتوقع نتيجة للفعل غير التي صرح بها، بأداة الشرط (مهما) للدلالة على التعالق بين دلالة الجملتين.

وعبر عن قلبه بضمير الغائب (هو) في إشارة إلى أنه في غربته عن (عمان) يظل عاشقًا لها وحدها مهما تغرب في بلدان وأقام فيها.

كما أن حنين الشاعر إلى (عمان) ثابت في قلبه مهما امتد من الزمان، وقدم جملة جواب الشرط (هيهات.. أن ينسى..) التي ضمنها اسم الفعل (هيهات) إذ يستبعد أن ينسى حبيبته (عمان) على جملة فعل الشرط (نأى) مهما مر من الزمان، فحنينه إلى (عمان) يستعصي على النسيان؛ فعشقه لـ(عمان) وحبه إليها هو الباعث على الحنين إليها، فلا يتغير بتغير المكان، أو يتأثر بامتداد الزمان.

**قـد كان أصفاهـا مودَّتـه ... مـا كان رغـم البعـدِ خوّانـا**
**قلِقًـا يُـرى.. مِـنْ بعدهـا، أبـدًا ... لـم يتخـذْ في الأرضِ عنوانـا**
**(عَمَّـانُ) بسـمَة روحِـهِ، فـإذا ... غابـتْ، يـرى الأكـوانَ أكفانـا**

ويواصل الشاعر في ختام الأبيات توكيد حبه وإخلاصه لـ(عمان) بعنصر التوكيد والفعل الماضي (قد كان) الذي يفيد التحقيق في دلالة نحوية تركيبية على أن مودته متحققة وثابتة تجاه عمان، ويثبت وفاءه بأسلوب النفي (ما كان) إذ ينفي الخيانة عن قلبه.

وبأسلوب التقديم والتأخير قدم الحال (قلقًا) على عامله الفعل المبني للمجهول(يُرى)، وحذف صاحب الحال وتقديره (الشاعر) في دلالة تؤكد حال الشاعر النفسية وتجليها في البعد عن (عمان)، وجاء الحال بصيغة الصفة المشبهة في دلالة صرفية تبين انزعاجه واضطرابه الدائم، إذ لا ينعم بالارتياح النفسي في البعد عنها، ويؤكد هذا المعنى بظرف الزمان (أبدًا) الذي يدل على استمراره على هذه الحال في المستقبل ما دام بعيدًا عن (عمان)، ويجزم أنه لم يتخذ في الماضي والحاضر عنوانًا غير (عمان)؛ إذ لا يشعر بالاستقرار في غيرها من البلاد، وفي لفظة (الأرض) طاقة دلالية توحي بأن الأرض على اتساعها قد ضاقت عليه، وقد ضاق بمشاعر الحنين ذرعًا.

ويؤكد في البيت الأخير أن (عمان بسمة روحه) بجملة اسمية تفيد ثبات منزلة عمان من روحه، بأسلوب التشبيه البليغ وهو أقوى أنواع التشبيه ليؤكد هذا المعنى، وعطف عليه أسلوب الشرط بأداة (إذا) ظرف الزمان الذي يفيد المستقبل ليؤكد أن مكانة المدينة في قلبه ثابتة لا تتغير، فإذا غابت عنه يرى (الأكوان أكفانا) كناية عن توقف الحياة في نظره في

غير (عمان)، فلا تحيا روحه وتأنس إلا فيها، وفي صيغة الجمع دلالة صرفية توحي بتعظيم الحدث، وتعميق المعنى.

ويظهر من تكرار توظيف أسلوب الشرط، وأسلوب التقديم والتأخير، والأساليب البيانية وقد تآزرت سمة أسلوبية بحرص الشاعر على تأكيد الدلالة الكلية للنص الشعري، وهي مشاعر الحنين إلى عمان التي تتقد في غربته، ورغبته في التعبير عنها.

**ـ أحبّك.. يا عمّان: (٤٩)**

**أحبُّكِ يا (عمَّانُ)، يا حَبّة النّدى ... ويا بسمة الأقمارِ في وحشةِ الدجى**
**أحبُّكِ يا (عمَّانُ)، يا خيرَ مَنْ أسا ... جراحي، وعنّي أذهبَ الأيْن والأسى**

تمثل عنوان القصيدة في تركيب الجملة الفعلية (أحبك)، وأسلوب النداء الذي جاء ليؤكد دلالة الجملة الفعلية بوصفه جملة إفصاحية، وقد خرج النداء إلى معنى التخصيص؛ إذ خص (عمان) بحبه.

وجاء الفعل بصيغة المضارع في دلالة نحوية على استمرار حب الشاعر لـ(عمان) وتجدده، لا سيّما وهو في غربته بعيد عنها، وقد عبر عن (عمان) بالضمير المتصل (كاف الخطاب) في إشارة إلى مدى حبه لها وتعلقه بها، وجاء الفاعل (الشاعر) بصورة الضمير المستتر، وكأنه يتماهى في حب (عمان)، وذاب حنينًا إليها.

(يا عمّان) يؤكد الشاعر مخاطبته لمحبوبته (عمّان) وينابيها ليفصح عن حبه إليها، وينبه على أنّها هي المقصودة بالخطاب بأداة النداء (يا) التي تفيد نداء القريب والبعيد معًا؛ و(عمان) محبوبة الشاعر قريبة منه وبعيدة عنه في آن.

ويكرر أسلوب النداء في هذه الأبيات غير مرة، وفي التكرار إفصاح عن حب الشاعر لـ(عمان) وحنينه إليها، وقد ناداها بأرق الألفاظ وأعذبها (يا حبة الندى)، (يا بسمة الأقمار..)، (يا خير من أسا..) ويخرج أسلوب النداء فيها إلى المدح.

**أعـودُ إليـكِ اليـومَ مـن بعـد غربـةٍ ... رمتنـيَ أشـلاءً إلـى السَّـبعِ في الفـلا**
**كأني إلـى (الفـردوسِ) أرجـعُ ثانيًـا ... وقـد ذقـتُ مـا قـد ذُقـتُ مـن لَهـبِ الشّـقا**

ويصور الكوفحي عودته إلى (عمان) بأسلوب الاستعارة المكنية؛ إذ شبه الغربة بوحش مفترس مزق أوصاله في دلالة على ما يعانيه في غربته من اضطراب، وما يشعر به من ضياع في البعد عن (عمان).

ويعبر عن مشاعر الفرح والسكينة التي تعتريه عند عودته إلى (عمان) بأسلوب الاستعارة التصريحية؛ فشبه (عمان) بجنة الفردوس في دلالة توحي بالنعيم والأنس الذي ينعم فيه بإقامته بـ(عمان)، وفي تقديم شبه الجملة (إلى الفردوس) على الفعل والفاعل انزياح تركيبي يفضي إلى تطلع الشاعر إلى هذه العودة بعد معاناة شديدة، صورها باستعارة مكنية في قوله (لهب الشقا) فشبه شقاء الغربة بالنار ذات اللهب في دلالة على تشظيه بحرقة الغربة والحنين إلى (عمان).

وفي تعدد الصور الفنية تأثير بالغ في المتلقي يفضي إلى الإقناع والامتاع في آن، ويبين براعة الشاعر في القدرة على تصوير ما يقصد إليه من مشاعر ومعاني للمتلقي.

**فيا أجملَ (الزّيْناتِ)، ما زلتِ دائمًا ... كما كنتِ، أهلًا للنسيب وللثنا**
**وما زلتِ شمسًا للمكارمِ والعلا ... وما زلتِ قلبًا للمحبّةِ والوفا**
**أحبُّكِ يا (عمَّانُ) يا زهرة الدّنا ... عليكِ سلامُ اللهِ في الصبحِ والمسا**

ويستأنف الشاعر مناداة محبوبته (عمّان) وما يزال يخلع عليها صفات الجمال، والبهاء، والسمو، بقوله (يا أجمل الزينات) فـ(عمان) كانت وما زالت أهلا للمدح ولنظم أشعار الحب والغزل فيها، وفي تكرار (ما زلت) واسم التفضيل (أجمل) تأكيد أنّها الأبهى والأجمل دومًا.

وختم الكوفحي النص الشعري بتوكيد حبه لـ(عمان) بتكرار العنوان (أحبك يا عمان) ومناداتها بـ (يا زهرة الدنا) في دلالة أسلوبية على الإفصاح عن المحبة والحنين إليها، داعيًا لها بالسلام على الدوام بأسلوب القصر عن طريق تقديم ما حقه التأخير؛ إذ قدم الخبر (عليك) على المبتدأ (السلام) بغرض تخصيص (عمان) بالدعاء وقصره عليها، وفي تقديم الخبر تأكيد عليه وتنبيه المتلقي إلى أهميته.

وتبدو في هذه الأبيات دفقة شعورية تنبض بحب (عمّان) اجتاحت قلب الشاعر في ديار الغربة؛ فخطها شعرًا يحمل أشواقه وأشجانه على إيقاع الحنين إلى الوطن.

**ـ هو موطني الحاني: (٥٠)**

**قالـوا: سَـكَنْتَ جبـالَ (عَمّـانِ) أهجـرتَ حقًّـا (سَـهْلَ حَـوْرانِ)!**

جاء عنوان هذه المقطوعة الشعرية في جملة اسمية مركبة؛ إذ يتألف العنوان من جملتين اسميتين، صُدّرت الجملة الأولى بضمير الشأن(هو) الذي جاء في موقع المبتدأ الأول، بينما جاء الاسم الصريح (موطني) في موقع المبتدأ الثاني، وأخبر عنه بـ(الحاني)، والجملة الاسمية (موطني الحاني) أخبر بها عن المبتدأ الأول.

ويوحي ضمير الشأن إلى إضمار أمر ما يبدو مبهمًا لدى الملتقي الذي يتطلع بدوره إلى معرفة تفسيره ودلالته، وتفسره الجملة اللاحقة به وبدت جملة اسمية (موطني الحاني) وفي ضمير الشأن تفخيم وتعظيم لما بعده، فالشاعر يفاخر ويعتز بموطنه، ويؤكد عبر هذه الدلالة التركيبية النحوية على حقيقة ثابتة عنده للمتلقي وهي أن موطنه (الأردن) حانٍ، وأن الحنين إلى وطنه يقابله حنين الوطن إليه، فالعلاقة بينهما تبادلية، فموطنه يبادله الحنين كما هو يحن إليه.

وجاء تركيب الجملة الاسمية من المشتقات: (موطني) اسم مكان، (الحاني) اسم فاعل، في دلالة صرفية على دوام انتمائه إلى المكان موطنه (الأردن)، وارتبط ضمير المتكلم (الياء) بالمبتدأ في دلالة نحوية توكد انتماء الشاعر واعتزازه بموطنه.

وقامت بنية النص الشعري وفق حوارية يعبر فيها الكوفحي عن مشاعره تجاه وطنه (الأردن)، وقد استهلها باستفهام تصديقي بالهمزة خرج إلى التعجب، وحمل المخاطب (الشاعر) على الإقرار، فالشاعر انتقل من (إربد)مدينة مولده إلى (عمان) وأقام فيها حيث عمله، ويجيب الشاعر عن هذا الاستفهام بـ (لا) بيد أنّه لم يذكرها بلفظها، وإنّما عبّر عنها في الأبيات الآتية:

**فأجبـتُ: (حَـوْرانٌ) بوجـداني وجبـالُ (عمّـانٍ) بأجفـاني**

(فأجبت) الفاء عاطفة تفيد السرعة والتتابع؛ فالشاعر أجاب بسرعة عن السؤال بإجابة وافية تؤكد حبه وحنينه إلى (الأردن) كله، فجعل مكانة (حوران) بقلبه (بوجداني)، و(عمّان) في عيونه (بأجفاني)، وارتبط اللفظان بحرف الجر (الباء)، وضمير المتكلم (الياء) في دلالة على التصاقهما وقربهما منه.

أهْـوى ثـرى (الأردنِّ) أجمعـه (عَمّـانُ) أو (حَـوْرانُ) سِـيّانِ
لا فَـرْقَ بيـن جبالِـهِ وطنـي.. وسـهولِهِ، فثـراه عنـواني
لا فَـرْقَ بيـن شَـمالِهِ.. أبـدًا وجنوبِـهِ، هـو موطنـي الحـاني

وعمد الشاعر إلى أسلوب التكرار بوصفه ظاهرة أسلوبية تؤكد معاني الحب والانتماء والحنين إلى (الأردن)، نحو الجملة الفعلية (أهوى ثرى الأردن) بفعل مضارع في دلالة نحوية على حبه وانتمائه المتجدد (للأردن)، وأكد الجملة بالتوكيد المعنوى (أجمعه)، وكرر المعاني والألفاظ ذاتها في جملة اسمية (ثراه عنواني) ليؤكد دوام هذه المشاعر وثباتها في نفسه، وفي لفظ (الثرى) كناية عن تعلقه بأرض الوطن.

وتكررت الألفاظ الدالة على المكان بصيغ متعددة في دلالة توحي بتعلق الشاعر بالمكان؛ فتكرر لفظ (عمان) ثلاث مرات، و(حوران) ثلاث مرات، و(جبال) مرتين وثالثة متصلة بالضمير(جباله)، و(سهل) مرتين واحدة بصيغة المفرد، وأخرى بالجمع (سهوله)، و(موطني)، و(وطني) والصيغتان تتصلا بضمير المتكلم؛ في دلالة تركيبية توحي بمشاعر الانتماء والولاء للوطن.

فحب الشاعر يمتد إلى الأردن بأكمله دون استثناء، وأكد هذه المشاعر بقوله:(سيان)، وتكرار أسلوب النفي (لا فرق) (لا فرق)، و ظرف الزمان (أبدًا) تأكيد لموقفه الثابت في المستقبل واستمراره عليه.

وتكرر ضمير المتكلم (الياء) بشكل لافت لتأكيد مشاعر الحب والانتماء والتعلق عند الشاعر تجاه وطنه، نحو: (وجداني)، (أجفاني)،(وطني)، (عنواني)، (وطني)، (عنواني)، (موطني)، (الحاني).

كما تكرر الضمير المتصل (الهاء) الذي يعود عن (الأردن)، في دلالة تؤكد حب الشاعر لوطنه بأكمله دون تجزئة، في نحو:(أجمعه)، (جباله)، (ثراه)، (سهوله)، (شماله)، (جنوبه).

وقد اشتملت الأبيات على تعالق الثنائيات الضدية؛ فاصطلحت وتآلفت في وطنه الحاني (الأردن): (سكنت، هجرت)، (جبال، سهول)، (شمال، جنوب).

وختم الكوفحي النص الشعري بتكرار جملة العنوان (هو موطني الحاني) ليؤكد دلالته، وفيه إعلان واضح عن موقفه الثابت تجاه الوطن، وقد ضمنه معاني الفخر،، والانتماء والحنين إليه.

**ـ الشاعر الغريب: (٥١)**

...

**هو غُصْنٌ...**

**يابسُ الجنبين،**

**في الأرضِ الجدوبِ**

**نَشَفَتْ أنفاسُه**

**في دهره القاسي العصيبِ**

يظهر في سياق التجربة الشعرية والشعورية للشاعر الكوفحي أنّه المقصود بالعنوان، والعنوان يحمل دلالة مباشرة بما تتضمنه القصيدة من وصف معاناة الشاعر في غربته وحنينه إلى الوطن.

وصور الكوفحي هذه المعاناة بأسلوب قصصي؛ فالتقت التقنيات الشعرية والتقنيات السردية معًا في تشكيل القصيدة، وهو ملمح من ملامح التجديد الذي طرأ على الشعر العربي الحديث، فقد وظف الشاعر تقنيات القصة وعناصرها التعبيرية في إقامة البناء الفني للنص الشعري وفق قالب القصة الشعرية، ومن الملامح الفنية القصصية الواردة في القصيدة:

**الموضوع**: الحالة الشعورية التي سيطرت على أحاسيس الشاعر في غربته، وتمثل مرحلة من سيرته الذاتية مثقلة بوجع الحنين إلى الوطن.

**الراوي العليم**؛ الذي يعلم كل التفاصيل في القصة ويرويها بضمير الغائب، وتقنية الراوي الوحيد تتناسب مع فكرة القصيدة وموضوعها؛ فالشاعر وحده من يعاني في غربته، ولا أحد يعلم بمعاناته غيره، فهو من يؤرقه الحنين إلى وطنه، والقادر وحده على التعبير عن هذه المعاناة، وقد انفرد الراوي في السرد بدءًا من العنوان إلى آخر القصيدة.

**الشخوص**: الشخصية الرئيسة (البطل): الشاعر الغريب، وهو شخصية واقعية، ومحور الأحداث في القصة الشعرية، وعبر الكوفحي عنه في القصيدة بـالمعادل الموضوعي (غصن) الذي استمده من الطبيعة، وقد اهتم بوصف الشخصية وصفًا نفسيًا، وتصوير أبعاد الصراع النفسي الداخلي لها، وهو صراع متصاعد في القصيدة.

وثمة شخصيات ثانوية جاء بها للإضاءة على الشخصية المحورية، تمثلت بشخصيات غير واقعية: (طبيب)، و(الآل): السراب، و(ليل عمان)، و(الشعر)، وهي شخصيات سلبية باستثناء (ليل عمان) فكانت شخصية إيجابية؛ إذ بكى على الشاعر في غربته، وبادله الحنين.

**المكان**: ارتبط بغربته عن وطنه، وعبر عنه بعدة أماكن فنية، هي: (الأرض الجدوب)، و(البيد الظوامي)، و(الصحارى)، و(الدروب)، و(لظى الحزن)، و(واد)، وهي أماكن سلبية، وثمة أماكن إيجابية تمثلت بـ: (عمان)، و(الكون الرحيب).

**الزمن**: المدة التي قضاها الشاعر في غربته عن الوطن، وعبر عنه بزمن فني سلبي يحمل دلالة نفسية: (دهره القاسي العصيب)، يقابله زمن إيجابي: (ليل عمان) وهو الزمن الذي يحن إليه.

وقسم الكوفحي القصيدة إلى ثلاثة مشاهد شعرية بيد أنها جاءت مترابطة المعنى وتعبر عن فكرة واحدة تصور الحالة الشعورية البائسة التي هيمنت على القصيدة جميعها، وعمد فيها إلى الرمزية في بث حصاد تجربته الشعورية في الغربة، وحنينه إلى الوطن، وتوظيف الرمزية سمة أسلوبية بدت في صورة واضحة في بنية القصيدة بما أورد من رموز متعددة موظفًا أبعادها في التعبير عن الحالة الشعورية التي تسيطر عليه في غربته، وظهرت في لغة القصيدة وصورها وتراكيبها.

وبدأ المشهد الشعري الأول بعلامة الحذف (...) وتعد ظاهرة أسلوبية إيحائية استثمرها الكوفحي في بنية القصيدة بشكل واسع، إذ تشكل علامات الترقيم «رموزًا توضع داخل النص؛ لتوفر على المتلقي كثيرًا من إعمال الفكر في استيعاب المضامين والمعاني التي يهدف إليها المبدع».

وعلامة الحذف تقنية فنية تحمل المتلقي على تأويل المضمر، ومشاركة المبدع في البناء الدلالي للنص؛ فتتجلّى جماليات التلقي بالتأثير في المتلقي، والتفاعل مع النص وتذوق

جمالياته، وقد وظفها الكوفحي في الاستهلال السردي للقصة الشعرية فيرمز بها إلى بداية غربته وقد تجاوز ذكرها إيجازًا في السرد، وتوحي بتوطئة تعبر عن معاناة الشاعر الداخلية وصمته الذي بات يحتضر، وبركان الحنين وقد أوشك أن ينفجر.

وبدأ السرد الشعري من المنتصف (لحظة التأزم) أو العقدة التي تمثل روحه المتعبة من أنين الحنين وقسوة الغربة، وقد عبر عنها بلغة شعرية تصويرية مفعمة بالتراكيب والدلالات الرمزية بما استخدم من صور فنية بأساليب بيانية، وبما اختار من ألفاظ رامزة تجاوز من خلالها الواقع.

فيستهل السرد الشعري بقوله: «**هو غصنٌ...**»

لجأ الشاعر الكوفحي إلى ضمير الغائب المفرد للحديث عن نفسه وكأنه شخص آخر، في دلالة نحوية توحي بحالة الضياع والتشظي التي يشعر بها في غربته.

ولفظ (غصن) اسم نكرة مفرد؛ يوحي بغربته، وقد جعله معادلًا موضوعيًا لنفسه؛ إذ فارق الغصن الشجرة فارق الوطن، (**يابس الجنبين،**) كناية عن ما يلاقي من مشقة، (**في الأرض الجدوب**) أرض الغربة المقفرة التي تفتقر إلى أسباب الحياة، وقد (**نشفت أنفاسه**) كناية عن ذبوله ومكابدته في غربته، ويفيد الفعل الماضي (**نشفت**) حتمية حدوث الفعل، وجاءت لفظة (**أنفاسه**) بصيغة الجمع لتعميق الدلالة، (**في دهره**) أفاد حرف الجر (**في**) معنى الظرفية الزمانية المجازية، وفي التركيب الإضافي (**دهره**) دلالة على الزمان الطويل الذي يشعر فيه في الغربة، ومدى تأثير الغربه فيه، وقد أضيف إلى الضمير المتصل العائد على الشاعر للإيحاء بارتباط المعاناة به وأنها معاناته هو وحده، وقد وصف زمان غربته بـ (**القاسي العصيب**) باسم الفاعل والصفة المشبهة على وزن فعيل في دلالة صرفية على ثبوت القسوة وشدتها.

وتشكل هذه الأبيات صورة حية موصوفة بدقة، ارتكزت على الصياغة اللغوية بما اختار من ألفاظ، وأنساق تركيبية، تعالقت مع العاطفة، والخيال في صور فنية مجازية تؤثر في المتلقي، وترتقي بفنيّة تشكيل القصيدة.

**طالما فَتَّشَ،**

**في البيد الظوامي...**

**عن طبيبِ**

**يمسحُ الوحشةَ**

**والحزنَ...**

**عن العُمْرِ الكئيب**

**ويردّ الروحَ للروحِ،**

**ويشفي من لهيبِ**

ويتابع الكوفحي وصف ضيق الغربة ومكابدتها بصور فنية معبرة؛ إذ عمد إلى تراكيب تحمل طاقات تعبيرية توحي بدلالات متنوعة، وتضفي على اللغة نوعًا من التكثيف والرمزية.

**(طالما فتش،)** طالما: مركبة من الفعل (طال) و(ما) الكافة التي تكف الفعل عن العمل، بمعنى كثيرًا ما فتش، وفي الفعل الماضي (فتش) دلالة نحوية توحي بمحاولاته المتكررة وعدم استسلامه وانهزامه في الغربة، وهذا التركيب يتفق مع دلالة إخفاق الشاعر في فعله وهو البحث عن طبيب في الصحاري التي تبيد ساكنيها، مما يعني استحالة وصوله إلى مطلبه، وهو البحث عن أنيس يؤنسه في وحدته ويبدد وحشته في غربته، ويواسيه، وفي احتيار لفظ (طبيب) إيحاء إلى ما يعانيه من غربة الروح، وحرقة الحنين إلى الوطن؛ مما يدفعه إلى البحث عن الخلاص والعلاج، وتعالقت المفردات اللغوية في

التعبير عن هذه الحالة الشعورية بما أورد من ألفاظ: (البيد الظوامي، الوحشة، الكئيب، الحزن، اللهيب)، وما وظف من الأفعال: (فتش، يمسح، يرد، يشفي) في صور معبرة تتكئ على الحركة فتفضي إلى تفاعل ذهن المتلقي مع الأحداث في النص والتأثير فيه.

**كلما قال: استراح القلبُ...**

**من أَيْنِ الكروبِ**

**ووجدْتُ الماءَ.. والظلَّ..**

**وأشذاءَ الحبيبِ**

**قَهْقَه الآلُ،**

**وولّى،**

## ناكِئًا كلَّ النُّدوبِ

رغم سيطرة الأسلوب السردي على النص الشعري يظهر أسلوب الحوار في هذا المشهد الذي تمثل بالمونولوج الداخلي للغصن (للشاعر) وهو نسق من الحوار يؤكد غربة الشاعر؛ إذ يحاور نفسه في وحدته، وقد جاء على لسان الراوي.

وفي توظيف أسلوب الشرط دلالة نحوية تركيبية على ربط السبب بالنتيجة التي تضمنتها الأبيات وهي الخذلان وخيبة الآمال، وتمثل النتيجة كسرًا لأفق توقعاته، وتوحي أداة الشرط (كلما) إلى محاولاته المتكررة للتأقلم في أرض الغربة بعيدًا عن الوطن إلا أنّها باءت بالفشل.

وخرج أسلوب الاستفهام (**من أين الكروب**) إلى التعجب ليفيد معنى التضجر، وتأكيد عودة الهموم وجثمانها على صدره، وفي لفظ (**الماء**) رمز للاستقرار وطيب المقام، ويرمز لفظ (**الظل**) إلى الراحة والاطمئنان، وفي التركيب الإضافي (**أشداء الحبيب**) كناية عن أنسه بقرب الأهل والصحب، وقد تبدد سكونه، وغدت أوهامًا، وظل قلبه في كمد وتعب.

واعتمد الكوفحي في تصوير هذه المعاناة أسلوب المفارقة الرومانسية، وهي «قائمة أساسًا على بناء وهمي يقيمه الشاعر، لكنه لا يلبث أن ينهار أمام دُوّامة الواقع القاتم» (٥٣)، وقد تجلّت عند عبارة (**قهقه الآل**) إذ بدأت المفارقة «ببنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع، وتفتح أمامه نافذة للأمل تتسع باطراد، ثم تتغير اللهجة، وتتبدل المعطيات، وتختلف الحقول الدلالية؛ مما يؤدي بتلك البنية إلى الانهيار والحطام، فتحمل كل معاني الألم والمكابدة والانكسار». (٥٤)

وفي تركيب جملة جواب الشرط (**قهقهه الآل،**) الذي يمثل عنصر العقدة في القصة الشعرية، يوحي الفعل الماضي بتحقق النتيجة، و(القهقهة) هي الضحك بشدة وصوت مرتفع؛ وفيها دلالة توحي بلوعة خذلانه في كل مرة تتبعثر فيها آماله وتصبح سرابًا، وقد أسند الضحك إلى السراب وهو انزياح دلالي بتبادل الحواس، (**وولّى،**) فعل ماض آخر عطفه على فعل (**قهقه**) في دلالة نحوية على عمق المأساة؛ إذ أسند إلى الفاعل (السراب) القيام بالفعلين معًا، وفيه انزياح بتبادل الحواس، وفي حذف الفاعل لفتة أسلوبية جميلة توحي وتصور مغادرة السراب بعد قهقهته، وقد أعرض عنه وابتعد ساخرًا منه، وبقي الشاعر وحيدًا، (**ناكئًا كل الندوب**) كناية عن إثارة الجروح القديمة المؤلمة، وتذكيره بمآسيه وإخفاقاته الماضية، وقد عبر عنها بصيغة الجمع (الندوب) لتوحي بكثرتها وبقاء تأثيرها في نفسه.

فيعبر الشاعر من خلال تقنية المونولوج عن تجربته الوجدانية، وافتقاده الهدوء، والسلام، والأمان النفسي، وتكالب الأحزان عليه ومكابدته إياها.

**فمضى يذرعُ...**

**هاتيك الصَّحارى...**

**بالنحيبِ**

**وتبقَّى..**

**مثلما جاء..**

**وحيدًا...**

**في الدروبِ**

وفي نهاية المشهد الأول يعود الراوي العليم إلى سرد القصة الشعرية مصورًا ردة فعل الغصن (الشاعر) بجملة فعلية (**فمضى يذرع...**) الفاء استئنافية والفعل ماض للدلالة على إكماله مشوار الغربة وقد استأنفه يقطع الزمن ويمضي في (**هاتيك الصحارى...**) وجاءت علامة الحذف (...) عوضًا عن الفاعل في دلالة توحي بتيه الشاعر في متاهات الغربة، ويوحي اسم الإشارة الذي يستخدم للمكان البعيد إلى ما يلاقي من تعب ومكابدة، وقد عبر عنه بـ (الصحارى) بصيغة الجمع في دلالة رمزية تجسد المشقة التي يلاقيها في غربته، فهي ليست صحراء وإنما صحارى فتوحي بمضاعفة المعاناة، وبيان أنه قطع صحارى كثيرة في مشوار غربته وقد ناله الكثير من الضيق والشدة، والشجن.

وقد قضاها (**بالنحيب**) وأفاد حرف الجر (الباء) المصاحبة؛ أي قضى غربته بصحبة النحيب؛ كناية عن شدة حزنه وتضجره، وبقائه على هذه الحال (**وحيدًا**) وتتفق صيغة الحال المفردة مع وحدة الشاعر في غربته، وجاء حذف صاحب الحال للتركيز عليه وإبرازه للمتلقي، (**في الدروب**) شبه الجملة من حرف الجر (في) بمعنى الظرفية المكانية المجازية، وفي صيغة جمع التكسير دلالة صرفية توحي بضيقه من الوحدة في غير طريق.

**كلّما شبَّبَ،**

**شبّتْ...**

**فيه نيرانُ المشيبِ**

**وبكاه...**

**ليلُ (عمّانَ)**

**من الشوقِ المذيبِ**

يصور الكوفحي في المشهد الثاني حالته النفسية عند نظمه الشعر بأسلوب الشرط (**كلما شبب**) وتعبر أداة الشرط عن تكرار المحاولة في كل مرة، وجاء الفعل في جملة الشرط، وجملة الجواب بصيغة الفعل الماضي (**شبّب، شبّت**) للدلالة على حدوث هذه الحالة وتكرارها، وفي جملة الجواب انزياح تركيبي في تقديم شبه الجملة على الفاعل (**فيه نيران**) لجذب انتباه المتلقي إلى ما يحل بالشاعر من ألم ووجع عند قوله الشعر في الغربة، وقد عبر عنه بالفعل (**شبب**) وهو يتوافق مع دلالة (الغصن) في المشهد الأول؛ فالشبابة آلة موسيقية منها ما يكون مجوفًا من القصب اليابس أو الخشب يستخدمها الراعي ليؤنس بألحانها وحدته، والشاعر يعمد إلى نظم الشعر ليؤنس وحدته في غربته مستذكرًا أيام الشباب، وكلما أراد قول الشعر؛ تزاحمت عليه الهموم وأرّقه الشوق وتوقدت مشاعر الحنين واشتعلت في روحه، و(المشيب) كناية عن كثرة الهموم وشدة محنته في غربته.

وعطف على جملة جواب الشرط جملة أخرى تتضمن نتيجة تتعالق مع النتيجة الأولى (**بكاه ليل عمان**) وفيها انزياح دلالي تمثل بتبادل الحواس، إذ «إن هم الشاعر الأول هو أن يكون منسجمًا مع عالمه الداخلي، وعليه فإن هذا العالم: عالم العواطف والمشاعر والنوازع والأهواء...، هو الذي يشكل لغة الشاعر ويصوغ خصوصيتها، ولعل الانحراف أن يكون من أدلّ شيء على طبيعة هذه اللغة المتفردة» (٥٥)، وقد نسب الشاعر البكاء لليل، وتقدم المفعول به (الضمير المتصل) على الفاعل لجذب اهتمام المتلقي إلى المبكي عليه من وقع عليه الفعل وتأثر فيه، فهو الشخصية المحورية التي تدور حولها الأحداث في القصة الشعرية، وعبر عنه بصورة الضمير المتصل مع الفعل (**بكاه**) في دلالة توحي بمدى تأثره بالفعل، (**من الشوق المذيب**) أفادت (**من**) السببية بيان الباعث على البكاء، وهو شوق ليل عمان إلى الشاعر؛ فالعلاقة بينهما تفاعلية، والشوق بينهما متبادل.

ويحمل لفظ (**الليل**) دلالة رمزية ذات شقين متقابلين؛ إذ توحي بليالي الأنس والسكينة التي كان يقضيها الشاعر بصحبة الأهل والصحب في ليل عمان، وقد أصبح وحيدًا في ليل

الغربة بعيدًا عن الوطن يتشظى شوقًا وحنينًا.

وقد أحدث تكرار الحروف في الألفاظ (**شبّب، شبّ، المشيب**) إيقاعًا موسيقيًا داخليًا ينسجم مع دلالة المشهد المتضمن نظم الشعر، وعزف الشبابة، فضلًا عن السجع بين الألفاظ: (**نيران، عمّان**) و (**المذيب، المشيب**).

وقد وظف الكوفحي علامات الترقيم في قصته الشعرية بوصفها تقنيات بصرية أسهمت في تشكيل دلالات النص الشعري وتنسجم مع البنية السردية للنص الشعري، «وهي جزء مهم من أدوات الكتابة، تؤثر في الشكل العام للنص وتشكيله؛ إذ تبعث فيه الحياة، وتمده بطاقة متقدة، كما تؤثر في مستوى الفهم الذي يتحقق لدى المتلقي»، (٥٦) ومنها الفاصلة (،) التي توحي للمتلقي بالتوقف القصير؛ فيعي مضمون الأبيات، وتوحي بأن المبدع يحاول أن يلتقط أنفاسه لما يعتريه من ألم وتعب، فيواصل سرده، وكذلك جاءت الجمل الشعرية قصيرة ومتقطعة فتعبر عن مشاعر الشاعر المبعثرة، وتشتت أفكاره، وحالة الضياع التي تسيطر عليه، في دلالة تؤكد هذه الحالة وتعمقها.

كما وظف علامة الحذف (...) في ثنايا النص بأسلوب لافت في دلالة توحي بتنهيدات الشاعر لما يشعر به من عذاب الغربة، وذبول الروح، وغربة المشاعر؛ فلم يستطع إكمال العبارات، وتساهم تلك الفراغات أو الفجوات التي تمثلت بعلامة الحذف في إذكاء خيال المتلقي فيشارك المبدع في تصوير المعاناة التي يقصد إلى إيصالها عبر نصه الشعري، «فبدت علامات الترقيم كأنّها أعمدة وأسس تدعم النص المكتوب وتسنده، وتحسنه وتجمله، وتجعل من السهل على المتلقي استيعابه؛ بل والاستمتاع بقراءته». (٥٧)

فهي تتعالق مع العلامات اللغوية في بيان الدلالات النفسية التي يقصد إليها الشاعر، وتسهم في إبراز المقاصد الجمالية، وتفضي إلى تحفيز ذهن المتلقي في تحليل النص الشعري، وتسهم في إبراز المقاصد الجمالية، وتبدو ظاهرة أسلوبية وظفها الكوفحي في البناء الشعري وأحسن في توظيفها.

**ليس شعرًا.. ما يغنّي**

**إنَّه نَفْثُ القلوبِ**

**وأنينُ الروحِ..**

**ذابتْ..**

**في لظى الحُزْنِ الرهيبِ**

ويصف الكوفحي ما ينظمه في غربته بانزياح تركيبي بقوله (**ليس شعرًا ما يغني**) وأصل الجملة (ليس ما يغني شعرًا) فقدم خبر ليس (شعرًا) على اسمها (ما) الموصولة، وجاءت الجملة الفعلية (يغني) بفعل مضارع في دلالة نحوية على استمرار نظمه على هذه الحال، وغربة شعره عن الشعر، والفاعل ضميرًا مستترًا تقديره (**الغصن**) (**الشاعر**) في دلالة توحي بمدى غربته عن الشعر في الغربة، وجملة صلة الموصول لا محل لها من الإعراب؛ وكذلك ما يغني الشاعر لا محل له من الشعر؛ إذ بيّن ماهيته بجملة اسمية لاحقة مؤكدة بإن حرف التوكيد (**إنّه نفث القلوب**) في دلالة على ثبات هذا الوصف على ما ينظم، وجاء اسم إن ضميرًا متصلاً يعود على ما ينظم ليؤكد دلالته، وعبر عن الخبر بتركيب الإضافة؛ ليبين مدى التلازم والتعالق بين ما يصدر منه وقلبه، وقد عبر عنه بصيغة الجمع (القلوب) في دلالة صرفية توحي بكثرة أوجاعه وتضخيم معاناته، ولفظ (نفث) يلتقي مع الشبابة؛ إذ ينفث فيها الراعي فيصدر ألحانًا عذبة تؤنسه، وكذلك الشاعر يأنس بنفث قلبه.

وعطف عليها جملة اسمية تؤكد معاناته وتبرزها بتركيب نسقي آخر؛ فجاء المبتدأ ضمن تركيب الإضافة (أنين الروح) في دلالة نحوية على روحه المتعبة المتألمة شوقًا وحنينًا، والخبر جملة فعلية بفعل ماض (ذابت) للدلالة على تحقق حدوث الفعل الذي عبر عنه بصورة فنية بقوله: (في لظى الحزن الرهيب) بأسلوب الاستعارة المكنية؛ إذ شبه الحزن بالنار التي تتوقد وتشتعل فذابت الروح فيه، وقد وصفة بصيغة المبالغة (رهيب) في دلالة صرفية على الضيق والكمد الذي يلاقيه والمبالغة في هذه الدلالة، وأفاد حرف الجر (في) الظرفية المكانية المجازية.

**كم يدٍ**

**قد مدَّها للحُبِّ..**

**في الكون الرحيبِ**

**حالمًا..**

**بالريِّ والأفراحِ**

**والظلِّ الرطيبِ**

**لم يعدْ**

**إلّا بفيضِ الدمعِ..**

**والقلبِ الجديبِ**

ويصور الشاعر بأسلوب المفارقة الرومانسية عالم الآمال والأحلام التي كان يتطلع إليها وقد سعى إلى تحقيقها، إلا أنّها تبددت وتلاشت في غياهب الغربة وتحت وطأتها بما وظف من ألفاظ وتراكيب في رسمها؛ إذ «تمارس الصورة الفنية دورًا ليس بالقليل في النهوض بالمفارقة وتصعيدها؛ ذلك أنّها أقرب إلى ذهن القارئ من المجردات والأفكار والمفاهيم ذات المفارقة» (٥٨) فذكر بأسلوب التورية لفظ (**يد**) وله معنيان قريب غير مقصود، وبعيد هو المقصود؛ فقد أراد الشاعر الإشارة إلى محاولاته ومساعيه نحو إدراك مراميه ينشد الحب في الكون الواسع، وسبق بـ(**كم**) الخبرية التكثيرية لتفيد كثرة تلك المحاولات وتعددها في أماكن متعددة، (**حالمًا**) باحثًا عن الاستقرار والسعادة والسكينة، وجاء اللفظ بصيغة اسم الفاعل في دلالة على سعيه الدؤوب للوصول إلى مبتغاه، إلا أنّها ظلت أحلامًا بعيدة عن الواقع الذي كسر أفق توقعاته وما يتوق إلى تحقيقه، وهنا تكمن المفارقة.

وعبر عنها بأسلوب القصر بطريق النفي والاستثناء ليفيد توكيد المعنى وتقويته، فقد قصر نتيجة سعيه على (**فيض الدمع**)، (**والقلب الجديب**) كناية عن خذلانه وخيبة أمله، وقد أجهضت أحلامه، وبعثرت آماله. وتمثل عبارة (**لم يعد**) العقدة في المشهد الثاني من القصة الشعرية.

**جاء ظمآنَ.. إلى الدنيا...**

**وظمآنَ.. كما الشمسِ،**

**سيمضي للغروبِ**

ينتقل الكوفحي في المشهد الأخير إلى تصوير غربة الإنسان في الحياة عن الدنيا، وقد ضمنه نظرات فلسفية تأملية غلبت عليها نزعة تشاؤمية؛ ولعله يواسي بها نفسه في غربته

عن الوطن، وغربة شعره فيها، وحنينه إليهما، بلغة تصويرية بيانية توحي بعمق المعاني والدلالات، يقول: (**جاء ظمآن.. إلى الدنيا..**) جملة فعلية تحمل فكرة شمولية في الحياة والوجود الإنساني، بفعل ماض (جاء) في دلالة نحوية على حتمية حدوثها وتحققها، والفاعل محذوف تقديره (الإنسان) ويتماهى فيه شخص(الشاعر) الحقيقي والفني (الغصن) وهو صاحب الحال، وذكر الحال (**ظمآن**) لإبراز دلالته، ومجيئه بصيغة المفرد يوحي بتعميق معنى الوحدة والغربة، وبصيغة صفة مشبهة في دلالة على ثبوتها وقت الحدث، وهو مجيء الإنسان إلى الدنيا، وأفاد حرف الجر (**إلى**) انتهاء الغاية المكانية (**الدنيا**) وفي الجملة كناية عن مشهد الميلاد الإنساني.

ويكرر الحال (**ظمآن**) بعطفه على الحال الأول بحرف (الواو) ليؤكد تكراره ودلالته في مشهد الموت، وهو اسم ممنوع من الصرف تتوافق دلالته اللغوية مع دلالته المعنوية؛ إذ حكم الشاعر على الإنسان المنع من الارتواء في هذه الدنيا، وأنه (**سيمضي للغروب**) وهو على هذه الحال (**ظمآن**) كما جاء، ويوحي لفظ (**الغروب**) بالرحيل عن هذه الحياة.

وعبر الكوفحي عن جدلية الميلاد والموت بالفعل الماضي (**جاء**)، يقابله الفعل المضارع (**سيمضي**) وارتبط الفعل المضارع بحرف (السين) ليفيد توكيد حدوث الفعل وحتمية حصوله في المستقبل القريب، وقد شبه رحيل الإنسان عن الدنيا برحيل الشمس للغروب؛ لاشتراكهما في النهاية، وغروب الشمس ظاهرة كونية لا تحتمل الشك في حدوثها، وكذلك موت الإنسان وفنائه، وعبر عنه بـ (**للغروب**) وأفاد حرف الجر (اللام) الظرفية الزمانية، في دلالة توحي بقرب الموت من الإنسان، وفيه كناية عن قصر حياة الإنسان بين الميلاد والموت؛ إذ شبهها بسير الشمس في يوم واحد للغروب.

**كتَبَ الشِّعرُ عليه..**

**كلَّ ألوان اللغوبِ**

**فَهْو من وادٍ.. لوادٍ..**

**في دياجيرِ الخطوبِ**

**وهو من جُرْحٍ.. لجرحٍ..**

**من شحوبٍ..**

**لشحوبِ**

ويعود للحديث عن قدر الشاعر الغريب في حياته، وقد اتخذ من (**الشعر**) قناعًا للقدر الذي كتب عليه كل أنواع التعب والمشقة، وفي (**كل**) لفظ العموم إشارة إلى ما يلاقيه من أصناف المتاعب وشمولها وقد اجتمعت عليه في غربته، وعبر عنها بصيغة الجمع (**اللغوب**) في دلالة صرفية على كثرتها وشدتها، ويوحي لفظ (**ألوان**) بتنوعها واختلافها مع تعددها.

وتظهر النزعة التشاؤمية عند الكوفحي في الفعل الماضي (**كتب**) في دلالة على معاناته المستمرة؛ فهي قدر محتوم كتب عليه ولا مفر منه، وعبر عن الشاعر بصورة الضمير المتصل (**عليه**) في إشارة إلى مدى ارتباطه بقدره.

ويفصل في تلك المعاناة التي يكابدها في غربته، بقوله: (**فهو من واد.. لواد**) كناية عن تعرضه للمشاكل والأزمات الصعبة، (**في دياجير الخطوب**) أفاد حرف الجر (**في**) الظرفية المكانية المجازية، وهو ظلمات المصائب.

(**وهو من جرح.. لجرح..**) كناية عن مآسيه المتكررة المؤلمة، وعبر عن الشاعر الغريب بضمير الغائب المنفصل المفرد (**فهو، وهو**) في دلالة تتوافق مع غربة الشاعر ووحدته بعيدًا عن الوطن، وفي تكراره تنبيه للمتلقي إلى الحالة الشعورية التي يعاني منها الشاعر في غربته وتوكيدها، وبيان سيطرتها عليه وهي الحنين إلى الوطن والأنس فيه؛ فالغربة هي الباعث الرئيس للحنين.

(**من شحوب.. لشحوب**) كناية عن تأثير الغربة فيه وما أصابه من معاناة أفضت إلى ذبوله وضعفه، وفي تكرار حرفي الجر(**من، اللام**) دلالة توحي باستمرار المعاناة وتجددها بتكرار أحوالها الموجعة عليه، وعبر عنها بتكرار الألفاظ الموحية بها:(**واد، لواد**)، (**جرح لجرح**)، (**شحوب لشحوب**)، والتكرار من السمات الأسلوبية التي وظفها الكوفحي في تصوير معاناة الشاعر الغريب لتوكيدها وتجليتها لدى المتلقي، وتعددت صيغ جمع التكسير:(**ألوان، لغوب، دياجير، الخطوب**) للإشارة إلى كثرة المآسي والصعاب وتباينها، وما يبذله من جهد ومشقة في مواجتهها.

**وحده..**

**يمشي.. ويكبو..**

**ثم يغفو..**

**كالغريبِ!**

عمد الكوفحي إلى تقديم الحال (**وحده..**) على العامل فيه، وحذف صاحب الحال وتقديره(الشاعر) في لفتة أسلوبية تهدف إلى لفت التركيز على حال الشاعر في غربته، وتوكيده في ذهن المتلقي، والعامل في الحال هو الفعل المضارع (**يمشي..**) وعطف عليه الفعل (**يكبو..**) بحرف العطف (الواو) للدلالة على قيامه وحده بالفعلين معًا، كما يوحي رابط العطف بأحوال الشاعر التي يتنقل بينها في غربته، وما يتعرض إليه من عثرات في دروبها، وتتسع الدلالة لتمتد إلى التعبير عن حياة الإنسان في دنياه.

وعطف عليهما الفعل (**ثم يغفو..**) في دلالة توحي بارتباط الأحداث وتتابعها، بيد أنّ العطف هنا جاء بـــ (ثم) الذي يفيد التراخي في المدة الزمنية، في دلالة على طول المدة التي قضاها بين سعي وتعثر حتى وصوله إلى هذه الحالة التي عبر عنها بلفظ الفعل (يغفو)، والغفوة؛ حالة وسط بين النوم واليقظة، وتوحي بتأرجح مشاعر الشاعر بين اليأس والركون إليه في الغربة، واستشراف الأمل بالعودة إلى الوطن، وبدا الأمل عبر الأفق الدلالي للفظ الفعل (يغفو)، فما يوحي به من معنى الأمل لا يحتمله لفظ الفعل (يمت، أو ينام)؛ فالغفوة تحدث بعد تعب ومشقة بيد أنّ الإنسان لا يركن إليها مدة طويلة؛ وإنّما يستعيد وعيه وعزمه ليواصل نشاطاته، فتوحي بعدم ركونه إلى اليأس والإحباط، وتشبثه بأمل العودة إلى الوطن وتعلقه به.

وتمتد دلالة الفعل (يغفو) للدلالة على غربة الإنسان في الدنيا، فتعبر عن نهايته بالموت؛ فقد تماهت غربة الشاعر عن وطنه بغربة الإنسان عن دنياه، فيتسع فضاء المعنى الدلالي ليلتقي فيه المشهد الأول مع المشهد الأخير.

وختم الكوفحي قصته الشعرية بتناص مع الحديث النبوي، شبه خلاله حال الشاعر في غربته بحال الإنسان في دنياه لأمر جامع بينهما وهو الغربة، بقوله: (كالغريب !) وهو تشبيه محسوس بمحسوس بأداة تشبيه ملفوظة، والغرض من أسلوب التشبيه إقرار حال المشبه وتأكيده.

فقد ورد في الحديث النبوي: «عن ابن عمر رضي الله عنهما: أخذ رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ بمنكبيّ، فقال: «**كن في الدنيا كأنك غريبٌ، أو عابرُ سبيلٍ**» (٥٩) فمكوث الإنسان في الدنيا مكوث الغريب عن وطنه؛ وثمة حياة أخرى يتقابل فيها الوطن والجنة.

«ولا شك أن هذا التوظيف للنص الديني، يجعل منه نصًا جديدًا؛ فقد أعاد الشاعر تشكيله في إطار تجربته الخاصة؛ ليكون وسيلته الفنية في التعبير عنها، وإيصال أبعادها الشعورية، ولعل هذا من شأنه أن يجعل القارئ أكثر وعيًا بطبيعة هذه التجربة، وإدراكًا لملامحها وخصوصيتها»(٦٠).

والغريب هو البعيد عن وطنه فلا يشعر بالاستقرار النفسي في غير وطنه، وإن قضى فيه مدة طويلة من عمره، فهو ليس من أهله، وكذلك الإنسان في دنياه غريبًا، فلا يركن إليها فليست موطن استقرار.

«وهكذا يتضافر منطوق النص ولا منطوقه في إنتاج المعنى وتوسيع آفاق النص الشعري، مما يعني أن دور القارئ لم يعد سلبيًا أو قائمًا على الاستهلاك، وإنما هو دور إيجابي ينهض من خلال معرفته بالنص الغائب، وقراءة القصيدة قراءة عميقة تتجاوز القراءة الخارجية، بغية اكتشاف علاقات التداخل بين النصوص واستنباط دلالاتها وأبعادها». (٦١)

ولفظة (**الغريب**) صفة مشبهة تدل على صفة ثابتة نسبيًا بالموصوف، وتتضمن مفارقة لفظية بما تمثل من «وحدة البناء وتعدد الدلالة؛ إذ لا بد خلق بنية لغوية تشع بدلالات متعددة، أو في الأقل بدلالتين ترتبطان غالبًا بعلاقة الضد، ليتسنى للقارئ أن يقوم بدوره الاستثنائي في إدراك النص الغائب بعد تنحية النص الحاضر والمباشر» (٦٢) ويبدو في هذه اللفظة معنيين أحدهما ظاهر يتمثل بمعنى البعد عن الوطن والأهل وما يرافقه من مشاعر سلبية، ويفضي إلى التشاؤم واليأس، والمعنى الآخر مضمر يوحي بحتمية العودة وانتهاء الغربة مهما طالت، وهو معنى إيجابي يبث الأمل والتفاؤل في النفس.

ومع أن القصيدة تفيض بالألفاظ السلبية التي تصور معاناة الشاعر في غربته، جاءت القفلة في القصيدة التي تمثل عنصر الحل في القصة الشعرية موحية بالأمل الشفيف بالعودة إلى الوطن وباعثه الحنين الذي ما فتئ يؤرق الشاعر في غربته.

وتشكل هذه القفلة للقصيدة (كالغريب) مفارقة مع العنوان (الشاعر الغريب) فقد جاء تركيب العنوان جملة اسمية توحي للقارئ بثبوت دلالة الجملة ودوامها؛ إذ أُسند إلى الشاعر حكم الغربة بما تحمل من معاناة ومشقة، ثم ظهر التوجه إلى تخفيف الحكم والتشكيك فيه في ختام القصيدة؛ إذ شُبه الشاعر بالغريب في أمور تجمع بينهما، وهذا ينفي بقاء الشاعر تحت حكم الغربة التامة والدائمة.

ويحمل هذا التغيير الدلالي الحاصل بين العنوان والقفلة القارئ على مد أفق التلقي، وإعادة التفاعل مع قصد الشاعر، والتفكر في المعنى الذي أنتجته المفارقة.

وختم الكوفحي هذه النهاية بعلامة التعجب(!) لإثارة المتلقي وحمله على التفكر في فلسفة الوجود الإنساني في الحياة الذي عبر عنه بتجربته الشعورية والشعرية في الغربة عن الوطن والحنين إليه، وقد عبرت علامة التعجب عن شدة الانفعال النفسي الذي نسج الشاعر قصيدته تحت وطأته، وأراد أن ينقل تلك الأحاسيس للمتلقي عبر هذه العلامة الانفعالية البصرية؛ فأثار أسلوب التعجب مشاعر الدهشة لدى المتلقي.

ويلاحظ تنبه الكوفحي إلى استثمار علامات الترقيم في تشكيل النص الشعري؛ إذ «ترشد تلك العلامات إلى أماكن تغير نبرات الصوت عند القراءة؛ ليصل المتلقي إلى المعنى الذي قصده المبدع، ويتفاعل معه فيتحقق الهدف من النص».(٦٣)

وقد تناثرت النقطتان الأفقيتان(..) في مواضع متعددة بوصفها علامة ترقيم مستحدثة؛ إذ «أخذ كثيرٌ من كتاب القصة الحديثة والرواية، والشعر الحديث يستخدمونها بين الجمل المترابطة المتصلة للدلالة على وقفات خفيفة أثناء القراءة، كما يلجؤون لمثل هذه العلامة لإعطاء المتلقي فرصة الاستمتاع والتمعن بالنص أثناء القراءة». (٦٤)

وتوحي هنا بتتابع الأحداث التي يتعرض إليها الشاعر في غربته، والإنسان في دنياه، كما تومئ باختصار تفاصيل تلك الأحداث القاسية، وما يرافقها من مشاعر القنوط والإحباط.

وجاء البناء الموسيقي لهذه القصة الشعرية وفق أسلوب الشعر الحر وكأنها صرخة أطلقها الشاعر للتحرر من قيد الغربة، وقد أحرقه الشوق والحنين إلى الوطن، وتاقت إلى(الأردن) روحه.

**ـ الخاتمة:**

خلصت الدراسة إلى عدد من النتائج جاءت في ثنايا الدراسة ومن أبرزها الآتي:

١ـ برز الحنين إلى الوطن بصورة جليّة في شعر الكوفحي؛ إذ كان يعبر عن أحاسيس صادقة تجسد تجربته الشعورية.

٢ـ مثلت عاطفة الحنين نزعة إنسانية وجدانية ظهرت في الحنين إلى الوطن (الأردن)، ومدينة مولده (إربد).

٣ـ يمزج الشاعر بين مشاعر لوعة الحنين إلى الوطن والاعتزاز به، فليست هناك نبرة ضعف من المعاناة.

٤ـ ظهرت بعض القصائد سيرة ذاتية للشاعر أثقلها بالحنين بأسلوب قصصي جنح فيه إلى الرمزية.

٥ـ انمازت بعض القصائد بسلاسة اللغة وبساطة الأداء، وعمق المعاني، وصور مستمدة من البيئة الأردنية.

٦ـ أبدع الشاعر فيما ابتدع من تراكيب وانزياحات تمثلت بتبادل الحواس.

٧ـ براعة في تصوير المشاهد الشعرية بما استخدم من صور فنية مجازية وبيانية متنوعة أفضت إلى لغة شعرية تصويرية.

٨ـ جنح الكوفحي إلى التنويع في الأساليب؛ فوظف أسلوب التكرار على مستوى الحرف، والكلمة، والجملة، وأسلوب التقديم والتأخير، وأسلوب الشرط، وأسلوب الاستفهام، وأسلوب التمني، وأسلوب التعجب في التعبير عن المقاصد الجمالية.

٩ـ ظهر أسلوب الحذف سمة أسلوبية للشاعر؛ إذ يثير التساؤل، وتخيّل المعاناة مما يتيح للقارئ المشاركة في بناء النصوص الشعرية.

١٠ـ تداخل الأجناس الأدبية في صياغة نصوصه الشعرية بما استخدم من أساليب وتقنيات سردية إلى جانب التقنيات الفنية الشعرية، وهو ملمح من ملامح التجديد الذي طرأ على الشعر العربي.

١١ـ ينماز أسلوب الشاعر الكوفحي بالأصالة؛ إذ يمزج بين الأسلوب الشعري في العصر القديم، والأساليب الشعرية الحديثة في محاور عديدة، منها:

ـ تتألف اللغة من مفردات بسيطة متداولة حيّة ذات دلالات رمزية، إضافة إلى مفردات فصيحة توحي بالمعاناة.

ـ شيوع الأسلوب الرمزي في سبك المقاطع الشعرية إلى جانب الأسلوب الشعري المباشر.

ـ عمد الكوفحي إلى توظيف التقنيات الأسلوبية الحديثة، نحو أسلوب التناص، وأسلوب المفارقة، وأسلوب الانحراف الأسلوبي، إلى جانب الأساليب البيانية المتنوعة.

ـ وظف الشاعر الموروث الأدبي، والموروث الديني على المستوى الفكري والفني بفنية عالية، وتقنيات معاصرة.

ـ برع الشاعر في أسلوب التناص مع الشعر العربي القديم، والشعر الحديث في تشكيل نصوصه الشعرية.

ـ تنوع الأساليب الفنية في بناء القصائد؛ فظهر أسلوب القصة الشعرية، والومضة الشعرية، إضافة إلى أسلوب القصيدة التقليدية وقد وظف المقدمة الطللية بصورة معاصرة.

ـ أبحر الكوفحي بمركبه الشعري في البحور الخليلية، إلا أنه أحيانًا كان ينظم بعض القصائد على أسلوب الشعر الحر.

**الهوامش**

١- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية ـ الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م، ص ٥٢.
٢- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصيّة والتحولات المنهجية (فضاء المثاقفة وتعدد القراءات)، أمواج، عمّان، ٢٠٢١م، ص ١٠٨، ١٠٩ (بتصرف).
٣- ربابعة، موسى، الأسلوبية ـ مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير، عمّان، ط١، ٢٠١٤م، ص ١٣.
٤- أبو العدوس، يرسف، الأسلوبية، ص ٦٥.
٥- المرجع السابق، ص ٨٣ (بتصرف).
٦- ربابعة، موسى، الأسلوبية، ص ٥٠.
٧- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصيّة والتحولات المنهجية، ص ١٣٥ (بتصرف).
٨- للمزيد حول الشاعر ونتاجه الأدبي، ينظر ترجمته: الجدع، أحمد، معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين، دار الضياء، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٤٧، ٥٠، ومجموعة من الباحثين، معجم أدباء الأردن، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٦م، ج٢، ص٣٧، والكوفحي، إبراهيم محمد، ديوان إربد الشعري، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٧م، ص ٢٨، ٢٩.
٩- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحنين إلى الأوطان، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م، ص٩.
١٠- سورة النساء، من آية: ٦٦
١١- سورة البقرة، من آية: ٢٤٦
١٢- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحنين إلى الأوطان، ص ١١، ١٢
١٣ ابن منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م، مادة (حنن).
١٤- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٩٩٩م، ج١، ص ٣٨٥ (بتصرف).
١٥- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحنين إلى الأوطان، ص ٩.
١٦- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، دار الإسراء، عمّان، ٢٠١٩م، ص ١١٦.
١٧- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع ـ دراسات في صياغة اللغة الشعرية، منشورات أمانة عمان، عمّان، ٢٠٠٧م، ص ١٠٦.
١٨- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، ص ١١٨.
١٩- أبان: هضبة تقع إلى الشمال الغربيّ من مدينة إربد، تكثر فيها الكروم والبساتين.
٢٠- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م، ص ٤٧

٢١- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ١٣، ١٤ (بتصرف).
٢٢- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٤٩.
٢٣- المرجع السابق، ص ٦٤.
٢٤- الميداني، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ١٩٥٥م، ج١، ص٧٠، وهو عجز بيت شعري لقرّاد بن أجدع، وصدره: «فإن يكُ صدر هذا اليوم ولّى».
٢٥- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ٤٣.
٢٦- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصية والتحولات المنهجية، ص ٢٢٤.
٢٧- المرجع السابق، ص ٢٣١.
٢٨- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، ص ١٢٢.
٢٩- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ١٤ (بتصرف).
٣٠- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص ٤٣٠.
٣١- راحوب: عين ماء بالقرب من بلدة (المغيّر) في محافظة إربد.
٣٢- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص ٤٢٩، ٤٣٠.
٣٣- ابن عساكر، علي بن الحسن، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، ط١، ١٩٩٨م، ج٧٠، ص ١٣٣.
٣٤- المصدر السابق، ص ١٣٤.
٣٥- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصية والتحولات المنهجية، ص ٢٣٤.
٣٦- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحنين إلى الأوطان، ص ١٤، ١٥.
٣٧- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ٤٣، ٤٤.
٣٨- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصية والتحولات المنهجية، ص ٢٠١.
٣٩- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ٩٨.
٤٠- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، ص ١٢٥.
٤١- امرئ القيس، حندج بن حجر، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م، ص ٨، ٩.
٤٢- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصية والتحولات المنهجية، ص ٢٣٠.
٤٣- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، ص ٢٥٨.
٤٤- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٤٧.
٤٥- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصية والتحولات المنهجية، ص ١٢٩.
٤٦- المرجع السابق، ص ٢٥٣.
٤٧- شوقي، أحمد، الشوقيات، ص ٩٠٥.

٤٨- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، ص ١٣٩.
٤٩- المصدر السابق، ص١٤٢.
٥٠- المصدر السابق، ص ١٤٩.
٥١- المصدر السابق، ص ١٨٥.
٥٢- صوانة، محمد، أدوات الكتابة: علامات الترقيم وأثرها في النص، منتدى قواعد النحو والصرف والإملاء ـ مجلة أقلام الثقافية، الشابكة العنكبوتية، montada.aklaam.net، ١٧/ ٣/ ٢٠٠٩م.
٥٣- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ١٥١.
٥٤- المرجع السابق، ص ١٥١ (بتصرف).
٥٥- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ١٠٢.
٥٦- صوانة، محمد، أدوات الكتابة: علامات الترقيم وأثرها في النص.
٥٧- المرجع السابق.
٥٨- شبابة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٠٤ (بتصرف).
٥٩- النووي، يحيى بن شرف، رياض الصالحين، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م، ص ١٨٢.
٦٠- الكوفحي، إبراهيم محمد، محنة المبدع، ص ٦٣.
٦٤- المرجع السابق، ص ٩٠ (بتصرف).
٦٥- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٥٢، ٥٣.
٦٦- صوانة، محمد، أدوات الكتابة: علامات الترقيم وأثرها في النص.
٦٧- المرجع السابق.

## المصادر والمراجع


- القرآن الكريم.
- امرئ القيس، حندج بن حجر، ديوانه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط٤، ١٩٨٤م.
- التونجي، محمد، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ج١، ١٩٩٩ م.
- الجاحظ، عمرو بن بحر، الحنين إلى الأوطان، دار الرائد العربي، بيروت، ط٢، ١٩٨٢م.
- الجدع، أحمد، معجم الأدباء الإسلاميين المعاصرين، دار الضياء، الأردن، ط١، ٢٠٠٠م.
- ربابعة، موسى، الأسلوبية ـ مفاهيمها وتجلياتها، دار جرير، عمّان، ط١، ٢٠١٤م.
- شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢م.
- شوقي، أحمد، الشوقيات، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٢م.
- صوانة، محمد، أدوات الكتابة: علامات الترقيم وأثرها في النص، منتدى قواعد النحو والصرف والإملاء ـ مجلة أقلام الثقافية، الشابكة العنكبوتية .montada.aklaam net، ١٧/ ٣/ ٢٠٠٩م.
- أبو العدوس، يوسف، الأسلوبية ـ الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م.
- ابن عساكر، علي بن الحسن، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق: عمر بن غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، ط١، ج٧٠، ١٩٩٨م.
- العنبر، عبدالله نايف، النظريات النصيّة والتحولات المنهجية (فضاء المثاقفة وتعدد القراءات)، أمواج، عمّان، ط١، ٢٠٢١م.
- الكوفحي، إبراهيم محمد، الأعمال الشعرية، دار الإسراء، عمّان، ط١، ٢٠١٩م.
- الكوفحي، إبراهيم، محمد، ديوان إربد الشعري، وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٧م.

- الكوفحي، إبراهيم محمد، منحة المبدع ـ دراسات في صياغة اللغة الشعرية، منشورات أمانة عمّان، عمّان، ط١، ٢٠٠٧م.
- مجموعة من الباحثين، معجم أدباء الأردن، وزارة الثقافة، الأردن، ٢٠٠٦م.
- منظور، محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٩٠م.
- الميداني، أحمد بن محمد، مجمع الأمثال، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، مطبعة السنة المحمدية، ج١، ١٩٥٥م.
- النووي، يحيى بن شرف، رياض الصالحين، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٧م.

# الأوزان الشعرية وموسيقاها
# وأثر القافية فيها
# في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي

**الباحثان**

**أ.د. هاشم صالح منّاع**

**ودة. شفاء مأمون ياسين**

## تمهيد

هذا بحث يتناول الأوزان الشعرية وموسيقاها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي وأثر القافية فيها، لا سيما ما نظمه على الأوزان العربية الأصيلة المعتبرة، وذلك من خلال استقراء الأعمال الشعرية (الكاملة) له، وعمل إحصائية دقيقة للقصائد، وأنواع القوافي، والأوزان المستعملة، والأغراض الشعرية، وبيان مكامن الموسيقا فيها، ثم بيان قيمتها، وفائدتها، وأهميتها، ومن هنا تكمن أهمية البحث الذي لم يسبقْ إلى مثل هذه الدراسة المستهدَفة.

وقد دفعنا إلى اختيار الموضوع أننا، بصفتنا متخصصين في مجال الأدب والنقد، كلما قرأنا الديوان المتمثل في (الأعمال الشعرية الكاملة، للدكتور الكوفحي)، وجدنا أنه يستحقّ بحقّ أن تقوم حوله دراسة تبيّن: أغراضَه، وأوزانه، وقوافيه، ونظم الشعر على الطريقة الأصيلة، والحديثة التي تسمّى الشعر الحرّ، وما إلى هنالك من الموضوعات النقدية التي يستحقّها هذا الديوان، إلا أن البحث له مجاله؛ لذلك اقتصر على بعض القضايا آنفة الذكر؛ لتحقيق الفائدة، والوصول إلى الهدف المنشود.

وسيعتمد البحث بصورة أساسية الأنموذجاتِ الشعريةَ في الديوان، وبعض المصادر والمراجع ذات الصلة التي تخدم الدراسة، وتفيدها، ويؤمن الباحثان أن اعتماد الديوان أساس الدراسة هو منهج علمي أصيل، ثم إنّ الباحثين سيعتمدان المنهج الوصفيّ، والتحليليّ، والإحصائيّ؛ مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى كلما دعت الضرورة إلى ذلك، ولا شك أن البحث سينتهي بخاتمة، فيها النتائج التي توصّل إليها البحث، مردوفة بالمصادر والمراجع التي أفاد منها البحث.

تُعدّ الأوزان الشعرية وموسيقاها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي، وأثر القافية فيها، من الموضوعات المهمّة التي تكشف عن القيمة الفنية للوزن والموسيقا والقافية في شعر الشاعر، ومن هنا جاء هذا العنوان المثبت أعلاه.

### مشكلة البحث وفرضيته:

يؤمن الباحثان أنّ مشكلة البحث تكمن في عدم وجود دراسات سابقة لهذا الديوان، ومن ثم جاءت الدراسة؛ لتبلور نتائجَ مهمّةً حوله، لا سيّما في الموضوعات التي سيتمّ تناولها في هذا البحث؛ لما لها من أهمية في فتح المجال أمام الدارسين؛ للقيام بدراسات أخرى حول الديوان.

**أسباب الدراسة ودوافعها:**

تقوم الدراسة حول ديوانٍ ضخم، فيه تنوّع في الأغراض، والأوزان، والموسيقا، والقافية، والرويّ، وفيه الشعر قسمان: قسم على نظام الشعر العموديّ الأصيل، وآخر يقوم وفق نظام الشعر الحرّ؛ لذلك شرعنا في كتابة هذا البحث؛ لنبيّن أهميته من خلال: تحليل وإحصاء لأوزان القصائد، وقوافيها، ورويّها، وعدد أبياتها، وبيان فائدة ذلك؛ لتفتح أبوابًا أخرى لدراسات تتناول أشعار الدكتور الكوفحي.

**منهج الدراسة:**

المنهج الوصفيّ، والتحليلي، والإحصائي، وهو منهج يصف القضايا المتناولة وبياناتها، ثم يضاف إليه الإحصائيات الدقيقة، وفق ما تقتضيه هذه الدراسة، والتحليل المناسب لها، وفق المعطيات، حتى تكون المخرجات سليمة.

**مباحث الدراسة:**

ستتركّز الدراسة على المباحث الآتية:

مقدمة: تعريف بالشاعر، وديوانه.

**المبحث الأول**: مفهوم الشعر، والوزن، والقافية، والموسيقا.

**المبحث الثاني**: إحصائيات الأوزان، والقوافي، والأغراض الشعرية، والشعر العموديّ، والشعر الحرّ، وعدد أبيات الشعر في قصائد الديوان...

**المبحث الثالث**: الدراسة التحليلية للإحصائيات، وبيان أهميتها.

الخاتمة والنتائج والمصادر والمراجع.

**أهمية الدراسة:**

تتجلّى أهمّية البحث في أنه لم يسبقْ إلى مثله، في الموضوع نفسه، بوصفه أحد الشعراء المعاصرين الذين أبدعوا في تنوّع الشعر، من حيث: الأصالة والحداثة، إذ تمكّن الشاعر من أن يتبوأ مكانة مرموقة بين الشعراء المعاصرين، كما ستظهر أهمية الدراسة من خلال ما سيقوم به الباحثان من عرضٍ وتحليل وإحصاء للنصوص الشعرية في الأعمال الشعرية للدكتور الكوفحي، ومن ثم إثبات النتائج التي توضح هذه الأهمية، وتبيّن فائدة الدراسة.

## مقدمة

**التعريف بالشاعر:**

ولد الأستاذ الدكتور إبراهيم محمّد الكوفحي في مدينة إربد عام (١٩٦٧)، وحصل على البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة اليرموك عام (١٩٨٩)، وحصل عام (١٩٩٢) على الماجستير في الأدب والنقد من جامعة اليرموك، وعلى الدكتوراه في الأدب والنقد الحديث من الجامعة الأردنية عام (١٩٩٨).

وعمل أستاذاً مساعداً في قسم اللغة العربية وآدابها في الجامعة الهاشمية منذ عام (١٩٩٨)، كما أنه وليَ التدريس في عدّة جامعاتٍ أردنية وعربية (خليجية)، وعمل رئيسًا لقسم اللغة العربية وآدابها، في الجامعة الأردنية، وهو الآن نائب عميد كلية الآداب لشؤون الدراسات العليا والبحث العلمي، في كلية الآداب، بالجامعة الأردنية.

**مؤلفاته:**

له مؤلّفاتٌ كثيرة، نذكر منها:

- مصطفى صادق الرافعي: الناقد والموقف، دار البشير، عمّان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ١٩٩٧. (بدعم من وزارة الثقافة).
- محمود محمد شاكر: سيرته الأدبية ومنهجه النقدي، دار البشير، عمّان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط١، ٢٠٠٠م. (بدعم من وزارة الثقافة).
- شعيب الأرنؤوط: جوانب من سيرته وجهوده في تحقيق التراث، دار البشير، عمّان، ٢٠٠٢.
- من أعلام الفكر والأدب في الأردن (تحرير)، دار البشير، عمّان، ٢٠٠٢م.
- شعر عبد المنعم الرفاعي، (جمع وتحقيق)، الشركة الجديدة للطباعة والتجليد، عمان، ٢٠٠٣.
- مرايا وظلال: قراءات ومراجعات نقدية، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٥م، سلسلة كتاب الشهر، رقم (١٠٠).
- من شهداء (الكرامة): سلطان محمود الكوفحي، عمّان، ٢٠٠٦م.

- خواطر الرافعي في تفسير القرآن وإعجازه، (جمع وتحقيق)، الشركة الجديدة للطباعة والتجليد، عمّان، ٢٠٠٦م.
- محنة المبدع: دراسات في صياغة اللغة الشعرية، منشورات أمانة عمّان الكبرى، ٢٠٠٦م.
- ديوان إربد الشعري، (جمع وتقديم)، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٧م.
- معجم أدباء إربد: الشعراء، منشورات وزارة الثقافة، عمّان، ٢٠٠٨م.
- الأعمال الشعرية، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٩.
- صادق خريوش: حياته وشعره، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمّان، ط١، ٢٠٢٠. (بالاشتراك مع د. محمد القضاة).

وله ما يزيد على عشرين بحثًا منشوراً في مجلّاتٍ علمية محكمة.

وله عشرات المقالات المنشورة في موضوعات متنوعة، لا سيّما في مجالي الأدب واللغة.

شارك ببحوثٍ في مؤتمرات علمية، كما أنه شارك في اللجان التحضيرية لعقد بعض المؤتمرات الدولية.

وهو عضوٌ استشاريّ في هيئات، ومجلات، وجوائز.

عضو في كثيرٍ من الجمعيات العلمية والثقافية، منها: اتحاد الكتاب العرب، واتحاد الكتّاب والأدباء الأردنيين.

أشرف على كثيرٍ من الرسائل العلمية للماجستير والدكتوراه، في الأردن وخارجها.

ناقش عشرات الرسائل لدرجتي الماجستير والدكتوراه، في الأردن وخارجها.

وقد أحيا كثيرًا من اللقاءات والأمسيات الشعرية في الوطن العربيّ، وشارك في كثيرٍ من الندوات والمؤتمرات العلمية الدولية.

وقد فاز بجائزة اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمّان عاصمة الثقافة العربية لعام ٢٠٠٢م، في مسابقة التأليف والنشر.

أما **ديوانه**، فقد صدر كما أشرنا تحت عنوان: «الأعمال الشعرية» للدكتور إبراهيم الكوفحي، دار الإسراء للنشر والتوزيع، عمّان، ٢٠١٩، علمـًا أنّ هذه الأعمال كانت قد

صدر منها مجموعة كبيرة، في دواوين صغيرة، أو منها ما تم نشره في الصحف والمجلات الأردنية والعربية، ولمّا وَجَد أن القصائد كثيرة، خشي أن يبقى بعضها في ثنايا الكتب، وبعض منها قد ينسى مكانه، ما دفعه إلى أن يجمع الأشعار كاملة، حتى يضمّها ديوان بين دفتيه، يحافظ عليها من الضياع.

ولا شك أن من يتصفّح الديوان يجد أن ما يمتلكه الشاعر من طاقات ومهارات وإبداعات قد أخفى بعض قصائده، أو أحجم عن نشره، وقد يكون وراء ذلك أسباب نذكر منها: أسبابًا شخصية، ونفسية، واجتماعية، وسياسية... وهذا واردٌ عند كثير من الشعراء، لا سيّما أنه في بعض المراحل العمرية قد ينظم قصائد في الغزل، ولكنه لمّا يتسنّم مناصبَ عليا في الجامعة، فإنه لا يحبّذ أن ينشرها الآن، من الناحيتين: الوظيفية والاجتماعية، كما أن نزق الشباب قد تدفع الشاعر إلى نظم بعض القصائد، لا سيّما ما تعلّق منها بالسياسة، فهذه قضية تُحتِّم إخفاء ما تمّ نظمه، وقد تؤدي إلى تمزيقه، وحرقه، ذلك أن الشاعر عبّر عمّا يجول في خاطره في لحظة شعورية، ثم أيقن أن هذه اللحظة الشعورية قد تكون مضرّة، أو مدمّرة، فهو بغنى عنها، والمهمّ في الأمر أن هذا الديوان جمع الأعمال الشعرية الكاملة في موضوعات كثيرة، ارتضى الشاعر أن ترى النور في هذا الديوان، وهو ثريّ في لغته، غنيّ في صوره، عميق في دلالته، عذب في أوزانه.

بقي أنْ نذكر، ههنا، قضية مهمّة، وهي أنّ الشاعر قد جمع في ديوانه بين اتجاهين: الأصالة، والحداثة، أي: سار على النمط التقليدي، نظام الشعر العموديّ، ونمط الحداثة المتمثل في الشعر الحرّ، أو شعر التفعيلة... وهذا ما سنبيّنه فيما بعد.

## المبحث الأول

## مفهوم الشعر، والوزن، والقافية، والموسيقا

**أولاً: الشعر:**

إنّ الحديث عن الشعر حديثٌ شائق، قد يطول؛ لأنّ كثيراً من المصادر فاضت بالحديث عنه (مناع، ٢٠١٧، الأدب، ص: ١٠٠)، ولكن سنوجز القول؛ للاختصار، فالشعر يصدر عن عاطفةٍ وإحساس وشعور في مرحلة اللاشعور، واللاوعي، عن طريق الإيحاء والإلهام، فهو يمثّل مهارةً وإبداعًا، وليس الحديث ههنا عن الشعر التعليميّ، أو العقليّ، أو المنظوم، وما شابه، ولكن الحديث عن الشعر بوصفه تعبيراً فنيًا إبداعيًا جميلاً، بلغة اللسان، عن معاناة إنسانية، فهو يمثل حالاتِ النفس البشرية، في كل ما تضطرب به من أشتات الرؤى، وخواطر الفكر والوجدان، فمادة التعبير فيه هي اللغة وأساليبها، وما تحمله من دلالات، إلى جانب الأنغام في الموسيقا (يعقوب، وعاصي، ١٩٨٧، ٢/ ٧٣٧)، وقد أسهبت المعاجم في تعريفه، نكتفي بما أورده ابن منظور فيما يخصّ مفهومه بقوله: «فالشعر منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية...» (ابن منظور.د.ت، شعر). إذن، فالشعر نوعٌ من الكلام المنغّم المموسق، فُتن العرب به، لما فيه من وزن وتنغيم، ولما يتميز به من النفاذ إلى أسرار الكون، وحكمة الدهور، وحقائق الأشياء وجوهرها، ولا يقف عن ظواهر الأشياء، (حسين، ١٩٧٠، ص: ٣٥)، وقد عرفه قدامة بن جعفر بأنه: «قولٌ موزون مقفّى يدلّ على معنى» (جعفر، ١٩٧٨، ص٦٤)، وأما ابن رشيق، فيعرفه بأنه الشعر الذي «يقوم بعد النيّة من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية فهذا حدّ الشعر» (القيرواني، ١٩٨٨، ١/ ١١٩)، وبعد هذا يمكننا أن نعرفه بأنه تعبيرٌ عن إحساس، وشعور في لحظة إلهام وإيحاء، ينطلق من سجية الشاعر عن طريق التعبير الفنيّ باللغة التي تحمل دلالاتٍ عميقةً، تنفذ إلى جوهر الأشياء، من خلال ظاهرها...

**ثانياً: الوزن:**

يعدّ الوزن من أهمّ أركان الشعر الصحيح ومقوّماته، ويرى ابن رشيق أن: «الوزن أعظم أركان حدّ الشعر، وأولاها به خصوصيّة، وهو مشتملٌ على القافية، وجالبٌ لها» (القيرواني،

١٩٨٨، ١/ ١٢٠)، ويقول ابن طباطبا: «للشعر الموزون إيقاعٌ يطرب الفهم؛ لصوابه، وما يرد عليه من حسن تركيبه، واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع الفهم مع صحة وزن الشعر، وصحّة المعنى، وعذوبة اللفظ فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر، تم قبوله واشتماله عليه، وإذا نقص جزء من أجزائه التي يعمل بها، وهي اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إياه على قدر نقصان أجزائه» (ابن طباطبا، ٢٠٠٥، ص: ٢١)، فالوزن هو القياس الذي يعدّه الشاعر، ويهتدي به القارئ إلى السليم من الوزن، فالعبرة -على ما يبدو- إنما تكون بالتأثر والتأثير، لا باصطفاف الألفاظ، ورصف القوافي؛ ليصبح شعرًا منظومًا، يخلو من العاطفة؛ لأنّ التجربة الشعورية لها أثرها الخالد في نفس المتلقي، فهذا الخطيب التبريزي، يقول: «اعلمْ أن العَروض ميزان الشعر، بها يُعرف صحيحه من مكسوره، وهي مؤنّثة، والشعر كلّه مركّب من سببٍ ووَتِد، وفاصلة... والعروض ليس بالعلم الهيّن، فإنّ خطره من خطر الشعر، وإنه لخطرٌ عظيم، والعروض هو العلم الذي يدرس الوزن، والوزن هو صورة الكلام الذي نسمّيه شعرًا» (التبريزي، ١٩٩٤، ص٤، ومناع، ٢٠١٧، العروض، ص: ١٣). ولا شكّ أنّ الشعر العذب ذا التأثير الفاعل في الوجدان، وذا اللمح الذي تكفي إشارته، هو ذلك الشعر المبنيّ على الوزن والقافية، وإذا ما خرج عنهما، لم يَعُدْ له ذلك الإيقاع، بل لم تعدْ تَطرب إليه الآذان، ولن تهتزّ له القلوب، ما لم يكن الشاعر مُلهَمًا متمكّنًا من إبداعه الشعريّ، يتفنّن في التجديد والتطوير والتحديث، ولمّا كان الإيقاع دائمًا أقوى من النغمة في التأثير في الأذن، كان لارتباط الشاعر بالصورة الوزنية للقصيدة أثره في تكييف المعنى المقصود من موسيقى الشعر، سواء عند الشعراء، أم النقاد، وقد نتج عن ذلك الاهتمام بموسيقى الشعر من حيث هي إيقاعٌ ثابت في الأوزان يستطيع الشاعر حين يتبعه بدقّة أن يستوليَ -على أقلّ تقدير- على آذان المستمعين، ومن الثابت أنّ الخليل هو واضع أصول علم العروض وقوانينه التي لم يطرأ تغييرٌ جوهريّ عليها، ومن هنا كانت موسيقى القصيدة شيئًا تطرب له الآذان، قبل كل شيء، إذ إنها أَلِفتْه، وتعايشت معه بصفته تراثًا أصيلًا (عتيق، ١٩٨٧، ص: ١٠)، ولا نريد أن نتعرض ههنا للتعريفات التي وردتْ بشأن الشعر الحرّ، أو شعر التفعيلة، أو السطر الشعريّ؛ لأنها اجتهادات كثيرة، وأستاذة هذا الميدان هي الشاعرة نازك الملائكة، إذ نرى أنها لم تعنَ بهؤلاء المتشاعرين الذين يلبسون عباءة الشعر الفضفاضة، إنما عُنيت بالشعر الذي طوَّر نفسه شكلًا ومضمونًا، فالتزم تكرار التفعيلة بشكل منتظم في مواطن، وسار على وزن معين، فهو لا يخرج عن ضوابط الشعر القديم في أوزانه، بل التزمه شكلًا واضحًا، ولكن تأطَّرَ وفق الشكل

الحديث المعاصر نوعًا من التجديد والتطوير والتحديث.

**ثالثاً: القافية:**

الشعر بلا قافية كالجسد بلا روح؛ لأنها أساس تولد كمًا موسيقيًا، وتضبط الوزن، على وتيرة واحدة دون خلل، أو قصور، ولها حروف، وقد يلحقها عيوب، وأهمّ هذه الحروف، حرف الرويّ... وقد أورد التبريزيّ جملةً من التعريفات الخاصّة بالقافية، فمن ذلك ما قاله الفراهيديّ عن القافية من أنها: «هي آخر البيت إلى أول ساكن يليه مع المتحرك الذي قبل الساكن»، وما قاله الأخفش: «هي آخر كلمة في البيت أجمع»، ثم يقول: من العلماء من يسمي البيت قافية، ومنهم من يسمي القصيدة قافية، ومنهم من يجعل حرف الروي قافية (التبريزي، ١٩٧٩، ص: ٢٢٠، وابن منظور، د.ت. قفا)، وكما نلاحظ فإن ما ذهب إليه الأخفش يتمثل في الكلمة الأخيرة، دون شروط، أما الخليل فإنه يرى أنه ربما تكون القافية في كلمة، أو في جزء منها، أو في كلمتين، أو أكثر، ونحن نؤيد الخليل فيما ذهب إليه؛ لأنه إلى المنطق أقرب، وإلى التطبيق أثبت، وقد ترد حروف القافية في أكثر من كلمة، أو تقع في جزء منها...

**رابعاً: الروي:**

هو الحرف الأساس في القافية، أي: آخر حرف صحيح في البيت الذي تقوم عليه القصيدة، وإليه تنسب، وهو جزء من القافية (مناع، ٢٠١٧، العروض، ص: ٢٥٢)، فيقال: قصيدة همزية، أو بائية، أو دالية، أو نونية...

**خامساً: الموسيقى:**

لا شك أن الوزن والموسيقى صنوان لا يفترقان، فكل له وظيفته، لكن الموسيقى تتولد من الوزن، والنغم الموسيقى ميزان الوزن، إذن، فالموسيقى أساس الشعر الفني، تلتذ أذن السامع له، فتصل المعاني من خلال الكلمات المنغمة الممسوقة التي تحمل في طياتها قوة التأثير، وهناك من يرى أن «موسيقى الشعر أمران: النغم المنتظم، وهو التفعيلات، وجرس الألفاظ... وأن أنواع الشعر تناسب بحورًا مختلفة، فاختلاف أوزان البحور نفسه، معناه أن أغراضًا مختلفة دعت إلى ذلك...» (الطيب، ١٩٨٩، ١/ ٩٣).

إن التأثير الذي تثيره موسيقى الوزن والقافية ترافقه المعاني، يتميز بالتآلف والانسجام؛

ليجعل العمل الشعري أكثر موسيقية، وأشد تأثيرًا لدى المتلقي، وأرقى نغمًا من حيث الموسيقى الداخلية، ولكن هذه العناصر «الوزن والقافية» ليست الوحيدة التي تعمل على هذا التآلف الموسيقي، والانسجام الإيقاعي، عند المتلقي، فهناك مؤثرات إيقاعية أخرى، تأخذ بالألباب، وتلزمها جوانب فنية وإيقاعية أخرى، ولها علاقة مباشرة بالبلاغة، والبديع، وهي ما تسمى بالموسيقى الداخلية التي تتعانق والموسيقى الخارجية؛ لتُكسب الشعر رونقًا وجمالًا، وسنلمح إلى الموسيقى الداخلية في بحثنا إلماحًا؛ لأن البحث يضيق عن تفصيلها...

## المبحث الثاني

## إحصائيات الأوزان، والقوافي، والأغراض الشعرية، والشعر العمودي، والشعر الحر، وعدد أبيات الشعر في القصائد، في ديوان الشاعر الكوفحي...

إن شعر الأستاذ الدكتور الشاعر إبراهيم الكوفحي مثال حي للواقع النزيه، والإيمان بالمبادئ والأخلاق والقيم، وأسوة في الرقيّ، والحنين والوفاء للأسرة، والمجتمع، والصديق، وحبّ الوطن، والحنين إلى الديار، والاهتمام بالطفولة والبراءة... وهو مدرسة متنوعة شاملة، وقد كان الشاعر وفيًّا لوطنه، ومجتمعه، وبيئته، إذ عبَّرَ عنها أجمل تعبير، ولا شك أن المتلقي يستطيع بكل سهولة ويسر، تلمُّسِ تلك الجماليات، وتنشُّق عبقها، وقد اعتمد الباحثان في هذا البحث ديوان الشاعر الكوفحي (الطبعة الأولى، الصادرة عن دار الإسراء، عمان ٢٠١٩)، وهو ديوان كبير، من الحجم المتوسط، يحمل بين دفتيه (٥١٢) صفحة، بمتنه وفهارسه، ويتكون من (٢٤١) قصيدة، و (٤٤) مقطوعة، و (٥٤) نتفة، و (١٢) مقطعًا، وقد قسم الشاعر ديوانه إلى تسعة عنوانات رئيسة جاءت في أحد عشر غرضًا، مستخدمًا فيها أحد عشر بحرًا، في (١٦٢١) ألفٍ وستمائة وواحد وعشرين بيتًا، فكانت العنوانات تتضمن الآتي:

جدول ترتيب القصائد الشعرية المستخدمة في ديوان الأعمال الشعرية للأستاذ الدكتور الشاعر إبراهيم الكوفحي:

| م | العنوان | عدد القصائد | عدد الأبيات | قصائد الشعر العمودي | النسبة | قصائد شعر التفعيلة | النسبة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1) | الفأس والجحيم | 43 | 340 | 34 | 79٪ | 9 | 29.9٪ |
| 2) | منبع الأحلام | 17 | 180 | 14 | 82.3٪ | 3 | 17.6٪ |
| 3) | في ربى الخلد | 9 | 121 | 8 | 88.8٪ | 1 | 11.11٪ |
| 4) | صيحة في وادي عبقر | 13 | 151 | 9 | 69.2 | 4 | 30.7٪ |
| 5) | أضواء شاردة (التنف) | 54 | 110 | 54 | 81.81٪ | – | – |
| 6) | أضواء شاردة (المقاطع) | 12 | – | – | 18٪ | 12 | 18٪ |
| 7) | ليالي العوالي | 33 | 257 | 32 | 96.9٪ | 1 | 3٪ |
| 8) | صور | 30 | 226 | 24 | 80٪ | 6 | 20٪ |
| 9) | نقوش قديمة | 19 | 198 | 18 | 94.7٪ | 1 | 5٪ |
| 10) | مجموعة للأطفال | 11 | 38 | 4 | 36٪ | 7 | 63.6٪ |
| | المجموع: | 241 | 1621 | 197 | 81.7٪ | 44 | 18.2٪ |

ومن الجدير بالذكر أن الجدول السابق يعطي رؤية واضحة عن استخدام نمطين من الشعر: (الشعر العمودي)، و (شعر التفعيلة)، ولا شك أنهما يمثلان الأصالة والحداثة، كما أن نسب استخدام الشعر العمودي وشعر التفعيلة تعكس اهتمام الشاعر الأستاذ الدكتور الكوفحي البالغ بتلك الأصالة التي تعبق بالتراث، وتحافظ على الأوزان التقليدية؛ لأنها تبقى أساسًا لكل حداثة، فلا حداثة دون أصالة، ولكن هناك أصالة دون حداثة، وإن كانت بحاجة إليها؛ لنقدها وتصويب مسارها، وتطويرها، ومع قلة نسبة شعر التفعيلة في هذا الديوان، إلا أنه يظل نصيبًا مقبولًا يمثل اتجاهًا حديثًا قَبِلهُ المتلقُّون؛ لما فيه من إيقاع، وقوة تعبير، ودفقة انفعال، فالشاعر أظهر براعته، وقدرته على التنويع، وركوب الموج العاتي، بسفينة متينة، أوصلته إلى بر الأمان، ومعه لآلئ أشعارِهِ، قوية المعاني، متينة المباني، عميقة الدلالة، ويجدر أن يتم تثبيت جدول بتلك البحور الشعرية المُعتبرة عند العرب؛ لبيان نسب استخدامها في الديوان.

والجدول الآتي يبين ترتيب البحور الشعرية، ونسب استخدامها في ديوان الأعمال الشعرية للدكتور الشاعر إبراهيم الكوفحي:

| م | البحر الشعري | نوعه | عدد القصائد | النسبة المئوية |
|---|---|---|---|---|
| 1) | الطويل | التام | 16 | 11٪ |
| 2) | البسيط | التام | 18 | 12.4٪ |
| 3) | الوافر | التام | 9 | 6٪ |
| 4) | الوافر | المجزوء | 6 | 4٪ |
| 5) | الكامل | التام | 29 | 20٪ |
| 6) | الكامل | المجزوء | 11 | 7.5٪ |
| 7) | الهزج | التام | 2 | 1.3٪ |
| 8) | الرجز | التام | 3 | 2٪ |
| 9) | الرجز | المجزوء | 2 | 1.3٪ |
| 10) | الرجز | المشطور | 1 | 0.6٪ |
| 11) | الرمل | التام | 8 | 5.5٪ |
| 12) | الرمل | المجزوء | 3 | 2٪ |
| 13) | السريع | التام | 6 | 4٪ |
| 14) | الخفيف | التام | 17 | 11.7٪ |
| 15) | المتقارب | التام | 12 | 8.2٪ |
| ١٦) | المتدارك | المجزوء | 2 | 1.3٪ |
| | المجموع | 11 | 145 | 98.8 |

**الدراسة والتحليل:**

وأمام هذا الفيض الفائض من القضايا المتناولة في شعر الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي، يرى الباحثان – وفق الجدول الأول – أن كل محور من هذه المحاور العشرة يُشكِّلُ في ذاته موضوعًا يستحق نظم ديوان متكامل فيه، والحق يقال: إنه لمن الصعوبة بمكان أن يعرض الدارس لديوان الأستاذ الشاعر الدكتور إبراهيم الكوفحي في بحث واحد، أو حتى في كتاب واحد، وهو شأن بعيد المنال؛ لوفرة معانيه، وتعدد موضوعاته، وغزارة مضامينه، ورصانة مبانيه، ودقة ألفاظه، وروعة موسيقاه التي تتجلى في مناسبتها لتلك الأوزان المتموسقة مع تلك الموضوعات؛ لذا فقد ارتأى الباحثان انتقاء بعض الأنموذجات للقصائد، وبعض الشواهد الشعرية من مواطنها، من باب ذكر الغيض من الفيض، في ثوبٍ قشيبٍ مُحلّىً في ربط الأصالة مع الحداثة، والمحافظة مع التطوير بطريقة فنية شائقة.

ويتضح من الجدول السابق أيضًا:

أن الشاعر لم ينظم على بعض البحور مثل: (المقتضب)، و (المضارع)، و (المنسرح)، و (المجتث)؛ لأن أوزانها، لم تكن طَيِّعةً لتلك الموضوعات التي تناولها الشاعر، وعبّر عنها في شعره، فكانت تلك الأوزان الأخرى أكثر ملاءمة من هذه الأوزان التي لها طبيعتها الخاصة، من وزن وزحاف، وعلة، واستيعاب لطبيعة الموضوعات، مع العلم أن هذه الأوزان قد شاعت في بعض العصور، لا سيما في العصر العباسي، وذلك لأسباب الغناء والرقص، ومنها أيضًا ما يشابه المجزوء؛ لأنها تقوم على تفعيلتين في كل شطر، أما ما ينظم من شعر في عصرنا الحاضر، فإنه غالبًا، لا ينظم للغناء، إنما هو تعبير مباشر عن تأثير بما يحيط بالشاعر من بيئة، وما يتعرض له من مشكلات، وما يشاهده من أحداث، وما يلاحظه من قضايا لا يتفق معها، فيقوم بإفراغ طاقته الشعرية الإبداعية، حتى يتخلص من الضغط النفسي في تلك اللحظة الانفعالية، وبعد أن يولد العمل الفني الشعري، يحتفظ به الشاعر، وقد لا يبوح به للأسباب كثيرة، منها: سياسية، واجتماعية، واقتصادية، ونفسية، ووظيفية، ودينية...

أن الأوزان التي استعملها الدكتور الشاعر إبراهيم الكوفحي قد شملت الأوزان الصافية، والأوزان المزدوجة التي كانت أكثر ملاءمة للموضوعات التي طرقها الشاعر، لا سيما تلك الأوزان الصافية، مثل البحر الكامل الذي يستوعب تلك الزفرات التي ينفثها الشاعر معبراً عنها بتلك الأوزان، ولا شك أن الأوزان التي تعتمد التفعيلة المتكررة، هي أكثر سهولة في التعبير، وأكثر تحملاً للآهات التي ينفثها الشاعر، وأكثر استيعاباً للزفرات التي يقذفها المبدع، أما بالنسبة إلى الأوزان الممزوجة فهي أوزان مثالية، متوازنة في تفعيلاته، منتظمة في دوائرها العروضية، ومتفقة إلى حد ما في تتابع أسبابها وأوتادها، وعلى أية حال، فإن الأوزان الشائعة عند العرب – لا سيما في الجاهلية « تكاد تكون هي: الطويل والكامل والبسيط والوافر والخفيف، وهي الأكثر وروداً في شعر الكوفحي، ما يدل على أنه صاحب ذوق رفيع، في تذوق هذه الأوزان التي ألفها العرب، ونظموا عليها بكثرة، وهذا يدلل على تجربته العميقة، وخبرته الطويلة، في تلمس الجوانب الجمالية، والأحاسيس المرهفة في تلك الموسيقى المنبعثة من هذه الأوزان، سواء أكانت داخلية، أم خارجية.

كما نلاحظ أن الشاعر لم يَمِلْ إلى نوع خاص من البحور الشعرية، ويكثر منه، وهذا يُحسب للشاعر الكوفحي، وهذا يدل على غزارة علمه، وموفور شعره، وثراء أوزانه، وتنويعه

الذي يعرج عليه بكل سهولة ويسر، إذ يشعر المتلقي بالسكينة، والراحة النفسية، ويعيش مع الشاعر في أوزانه وموسيقاه، وكأن تلك التجربة الشعورية التي يعيشها الشاعر هي تجربة المتلقي نفسها، مرَّت به، وعايشها، وعاناها، وتذوق آلامها، وأفراحها...

**الجانب التطبيقي للوزن والقافية:**

فيما يلي دراسة إحصائية لبعض الأوزان، وقوافيها، وأشكالها، في ديوان الشاعر الدكتور إبراهيم الكوفحي؛ للوقوف عند أهم خصائص شعره، والبنية الوزنية، وأبعادها الإيقاعية في تلك القصائد المنتقاة، وذلك من خلال الجدول الآتي:

| القصيدة | المحور | الغرض الشعري | البحر العروضي | عدد الأبيات | نوع القافية | شكل القافية | الموسيقى الداخلية |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1- الراحة الكبرى (ص: 61) | الفأس والجحيم | الفخر والحنين | مجزوء الكامل | 28 | مقيدة | مُنَوَّعة | التصريع |
| 2- آه لو نمضي صديقين (ص: 87) | الفأس والجحيم | العتاب | مجزوء الرمل | 23 | مُطْلَقَة | مُنَوَّعة | التكرار |
| 3- على ريش البراق (ص99) | الفأس والجحيم | الشكوى والهجاء | الكامل | 19 | مُطْلَقَة | مُوَحَّدة | التصريع |
| 4- وحدي مع الحزن (ص: 109) | منبع الأحلام | الشوق والحنين | البسيط | 51 | مُطْلَقَة | مُوَحَّدة | تصريع- تكرار- تضمين |
| 5- وشوشات إربدية (ص: 122) | منبع الأحلام | الحنين إلى الوطن | المتقارب | 17 | مُطْلَقَة | مُوَحَّدة | التكرار |
| 6- هو موطني الحاني (ص: 149) | منبع الأحلام | الحنين إلى الوطن | الكامل | 5 | مُطْلَقَة | موحدة | التصريع- والتكرار |
| 7-أخي محمود (ص: 160) | في ربى الخلد | الرثاء | الكامل | 22 | مُطْلَقَة | مُنَوَّعة | التصريع والتكرار |
| 8- في محنة الشعر (206) | صيحة في وادي عبقر | الرثاء | مجزوء الكامل | 52 | مُطْلَقَة | مُنَوَّعة | التصريع والتكرار |
| 9-شِعرِي (ص: 277) | أضواء شاردة | في الفخر | الطويل | 2 | مُطْلَقَة | نتفة | المقابلة والتكرار |
| 10-نقد الحاقدين (ص: 291) | أضواء شاردة | الهجاء | الوافر | قطعة | مُطْلَقَة | قطعة | التكرار |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 11-نسائم (الهَدا) (ص: 302) | ليالي العوالي | الوصف | المتقارب | 12 | مُطْلَقَة | مُنَوَّعة | التصريع والجناس |
| 12- مع الشاعر (علاء العرموطي) (326) | ليالي العوالي | الإخوانيات (المعارضات) | مجزوء الكامل | 40 | مُقَيَّدة | مُوَحَّدة | التصريع والجناس والطباق |
| 13- أبان (ص: 433) | نقوش قديمة | الحنين إلى الوطن | السريع | 15 | مُقَيَّدة | مُوَحَّدة | التصريع والجناس |
| 14- (مجموعة للأطفال) زيد العز (ص: 493) | تحت شجرة التوت | الوطن | مجزوء الوافر | 8 | مُقَيَّدة | مُنَوَّعة | التكرار والجناس |

ويمكننا تحليل معطيات الجدول، على النحو الآتي:

إن الأوزان والأضرب قد تفاوتت عند الشاعر الدكتور إبراهيم الكوفحي، فقد تنوعت استخداماته للأبحر الشعرية، مثل: (الطويل) و (البسيط)، و (الكامل)...

إن الشاعر لديه مَلَكةٌ شعرية، وموهبة فطرية، استطاع أن يظهرها من خلال استخدامه لمعظم البحور الشعرية، لا سيما تلك البحور المعتبرة عند العرب في عصور الاحتجاج وغيرها، من مثل: (الطويل) و (البسيط)، و (الكامل)، وهذه البحور أعمدةٌ راسخةٌ يتكئ عليها فحول الشعراء؛ لأنها تستوعب آهاتهم، وزفراتهم، وأحاسيسهم، كما أن المتلقي استأنسها، ووجد فيها ضالته، فرحه وسعادته، حزنه وألمه، تأسيه ومواساته، حياته وبيئته، حنانه وعطفه، فقد كان ينشدها في الأسواق، ويغنيها في المجالس، ويحدوها في الصحراء؛ ليحث الإبل على السير بهذا الحداء الذي يمثل عند العرب تراثًا وأصالة وانتماء وفنًا وتسلية...

ثقافة الشاعر الواسعة، ومهارته وقدرته على استخدام القوافي المقيدة، وانتقاله إلى القوافي الموحدة بكل سهولة ويسر، دون أن يُكلِّف القارئ جهدًا، كما يفعل بعض الشعراء في تكلفهم الانتقال من قافية إلى أخرى، وهذا ينمُّ على أننا أمام شاعر فحلٍ مطبوع تنسابُ أوزانُه بكلِّ تلقائية، وتتهادى قوافيه طربًا على أنغامها.

تنوع الموضوعات التي أدرجها الشاعر في ديوانه يضم تحت ظلّه أغراضًا كثيرة، اختصرها الشاعر في محاور تسعة؛ حمل كل محور منها عنوانًا، ضم تحت جناحيه موضوعات عدة، كي يفيد القارئ، ويدفع عنه السأم والملل؛ ليجذبه بأسلوبه الشائق، دون أن يكلفه جهد العناء في البحث والتنقيب عن الأغراض.

امتلاك الشاعر الموهبة الإبداعية في التنقل من بحر إلى آخر، مع مراعاة الزحافات الجميلة المستحسنة – وليس تلك الزحافات والعلل المقبولة، أو القبيحة – بمهارة فائقة لم تؤثر في الوزن الشعري، بل منحته موسيقى عذبة، ونغمات لطيفة، لم تُشعر القارئ بتلك التنقلات، أو تلك التغيرات عند تغيير القافية، بل أعطته جوًا من الطرب، والحيوية والجاذبية، جعلت القارئ يتمسك بقراءة القصيدة حتى نهايتها.

براعة الشاعر في امتلاك زمام القافية، وتنوعها من حيث التقييد، أو الإطلاق، أدارها الشاعر بعناية فائقة حسب مقتضيات الموقف، والغرض، والمناسبة؛ ما يمنح القصائد جَرْسًا موسيقيًا أخَّاذًا من جهة، ويضفي عليها جوًا من التغيير والتنويع؛ فيسهم في دفع الرتابة والملل عن القارئ من جهة أخرى.

يضاف إلى ذلك كله الموسيقى الداخلية التي أبدع الشاعر في استخداماتها، كالتكرار، والطباق والجناس... ومن الملاحظ على القصائد أن معظمها استُهِلّ بالتصريع الذي هو تقفية المصراع الأول مأخوذ من مصراع الباب، وهما مصرعان، أي متماثلان... وقد عُرِّف التصريع بأنه: «البيت الذي تكون عروضه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته، فالعروض المقفى مثل الضرب، فكل ما لم يختلف عروض بيته الأول مع سائر عروض أبيات القصيدة إلا في السجع فقط فهو مقفى» (القيرواني، ١٩٨٨، ١/ ١٠٢)، ولا شك أن التصريع عُرْفٌ جرى عليه فحول الشعراء منذ العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، لا سيما في تلك القصائد الطويلة التي تتبدأ بالمطلع المصرع؛ لأن التصريع يزيد في الكم الموسيقي، وكأنه يبدأ الشاعر به حتى يسيطر على مسامع المتلقي بتلك النغمات التي تحمل الكم الموسيقي، وهي أيضًا إنباء ببدء القصيدة، وإيذانٌ بأهمية الموضوع، وقد يكون لها أثرٌ في طول النفس الشعري عند الشاعر.

ولا يتسع المقام؛ للوقوف على كل الأوزان التي وردت في ديوان الشاعر الكوفحي، فإننا سنقف عند أكثر البحور استخدامًا في ديوانه، وهو (الكامل) الذي كانت نسبته (٢٠٪)؛ وحري بنا أن نبيّن أهم الزحافات والعلل التي تطرأ على هذا البحر؛ لنرى التنوع الموسيقي الناتج عنها، سواء أكان في حذف بعض الحروف، أم زيادتها، أم تسكينها، فقد «سمي (الكامل) كاملاً؛ لتكامل حركاته، وهو على ستة أجزاء، (مُتَفَاعِلُنْ) ست مرات، وله ثلاث أعاريض، وتسعةُ أضرب، فعروضُهُ الأولى: (مُتَفَاعِلُنْ)، ولها ثلاثة أضرب، فضربها الأول

مثلها (مُتَفَاعِلُنْ)، والضرب الثاني من العروض الأولى من مقطوع، كان أصله (مُتَفَاعِلُنْ) فأسقطت النون، وسُكّنت اللام، فبقي (مُتَفَاعِلْ)، فنُقل إلى (فَعِلاتُن)، والضرب الثالث من العروض الأولى منه (أَحَذّ مُضمر)، و (الأحذُّ): ما سقط من آخره وتِدٌ مجموع، والحذّذ: القطع، فإذا ذهب الوّتِد، فقد قطعته من الجزء، والمضمر: ما سكنَ ثانيه، والعروض الثانية منه حذَّاء، ووزنها (فَعِلُنْ)، ولها ضربان: الأول مثلها (أحذُّ)، والضرب الثاني من العروض الثانية من (أحذ مضمر)، ووزنه (فعلن)، والعروض الثالثة منه مجزوءة، ووزنها (مُتَفَاعِلُنْ)، ولها أربعة أضرب، فضربها الأول (مُرَفَّل)، و (المرفل): ما زيد على اعتداله سبب خفيف... كان (مُتَفَاعِلُنْ) فصُيِّرَ (مُتَفاعلاتنْ)، أبدلت من النون ألف، وزيدَ فيه (تن)، والضرب الثاني من العروض الثالثة، (مذال)، ووزنه: (مُتَفَاعلانْ)، والضرب الثالث من العروض الثالثة من كالعروض، والضرب الرابع من العروض الثالثة (مقطوع)، ووزنه (فَعَلاتن)...» (التبريزي، ١٩٩٤، ص: ٥٨)، فهذه هي زحافات (الكامل) وعلله، بيناها حتى تسهل علينا عملية تحليلها في الجدول الذي سنعرضه فيما بعد.

ويرى الدكتور صفاء الخلوصي أن: «الكامل اليوم قد احتل مكان الصدارة في الشعر العربي، وبذلك أنزل بحر الطويل من عليائه» (خلوصي، ١٩٧٧، ص: ١٩٧)، ولعله يقصد بكلمة اليوم (شعر التفعيلة) الذي يتكئ على تفعيلات البحور الصافية غالبًا، وليس البحور الممزوجة التي تتكون من تفعيلتين مختلفتين، أو البحور المشوشة التي قد تأتي على ثلاث تفعيلات مختلفة في كل شطر، إذ استخدام تفعيلة متكررة أكثر سهولة من التفعيلات المختلفة، وأكثر تجاوبًا.

ومن يمعن في قصائد الشاعر الكوفحي التي وردت على وزن (الكامل)، فإنه يمكن أن يصل إلى المعطيات الآتية:

إنه يسبح في خضمّ هذه البحور، وأوزانها، وقوافيها، يلتقط في أثناء غوصه لآلئ الزحافات، ودرر العلل، بما يُزيّن عقود الأوزان، وبحورها؛ ليُضفي عليها جمالًا وبهاءً، ويكسوها جرسًا موسيقيًا.

إنه يمتلك موهبة إبداعية في التنقل بين البحور، وهو مدرك للزحافات الحسنة والمقبولة بكل براعة ومهارة فائقتين، ولم يتكئ على أيٍ من الزحافات التي قد يمجها السمع من مثل: زحاف (الُمعاقبة: القبض والكف) الذي يقع في (الطويل) مثلًا، و (الخَبْلُ: الخَبْن،

والطيّ)... ومن خلال التنقل بين تلك الزحافات، ومن خلال تلك التنقلات بين الزحافات المستحسنة فإن القارئ لن يشعر بأية فجوة، أو أي خلل، فهي ولا شك تجعل في الأوزان تناغمًا في الموسيقى، وتنوعًا في النغم، وكل ذلك يتولد من خلال الحذف، أو التسكين، أو الزيادة الجميلة الحسنة المقبولة التي تولّد نغمات في صعود وهبوط متناغمة متناسقة، حتى لا تكون التفعيلات سائرة على نغم فيه تكرار ثقيل على الأذن.

إن الزحافات والعلل هي جوازات في الأوزان؛ لدفع السأم والرتابة والملل عن المتلقي، تعطي تناسبًا إيقاعيًا، ونغمًا وجرسًا، حتى لا تسير تلك الأوزان على وتيرة واحدة، فتصبح كالقلب الذي توقف فيه النبض رمز الحيوية والحياة، وقد كان الأستاذ الشاعر الدكتور الكوفحي فارس الميدان في استخدام تلك الزحافات والعلل، وشاعر الأصالة والتجديد الذي ظل وفيًّا في المحافظة على الأوزان المعتبرة، والقوافي المقررة، والزحافات والعلل المتنوعة التي تغني الشعر وتثريه في الموسيقى والنغم والإيقاع.

**الخاتمة:**

فقد تم عرض مجموعة من القضايا تتصل بديوان الشاعر الكوفحي، من حيث: الأوزان، والقوافي، والزحافات، والعلل، وبيان إحصائي بتلك الأوزان المستخدمة، فإن البحث قد توصل إلى مجموعة من النتائج، نذكر أهمها:

إن الشاعر الكوفحي شاعر معاصر مجيد لكافة أنواع الشعر العربي بنوعيه العمودي والحديث (شعر التفعيلة)، لم يخرج البتة عن أصول الشعر، وقواعده وزنًا وقافية، إذ التزم المعايير والمقاييس المتبعة في أصالة الشعر عند العرب، وبذلك كان وفيـًا لعمود الشعر...

إن (شعر التفعيلة) السائد حديثًا يجمع ما بين الأصالة والتجديد، وإن تجربة الشاعر الكوفحي خير دليل على نجاحها في ديوانه الموسوم بالأعمال الشعرية، فقد كان مبدعًا بكل مهارة، وقد أسعفته في ذلك الخبرة الطويلة، والتجربة العميقة، والإبداع المُتوَّج بحِسٍّ مرهفٍ.

إن الأوزان قد انسابت عند الشاعر كالماء السلسبيل الذي يجري بين الربى دون أن يُرهِقَ نفسه بالبحث عنها؛ لأنها كانت ترد وفق التأثير والتأثر، تتلاءم وطبيعة الموضوعات المتنوعة، إذ كان يأنس بها، وتأنس به، تطاوعه بلا عناد، سلسلة القياد.

إن الشاعر وفق إلى الأوزان المعتبرة؛ لأنها تتميز بسماتٍ خاصة بها؛ لأن لها إيقاعاتها الجميلة التي تعتمد الزحافات الحسنة، دون أن يرد عنده بعض الزحافات المرذولة، أو القبيحة، وهذا تميّز، وتفرد؛ لا يحسنه كثير من الشعراء، إلا الفحل المفلق منهم.

إن شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي يمتاز بالتنويع، ويتميز بالتشويق، في قصائده من حيث طول القصائد، إذ كانت متناسبة جدًا مع الغرض المستخدم، ومن حيث تنوع البحور، فقد تنوعت بشكل انسيابٍ هادئ.

إن تنوع الأغراض والموضوعات في ديوان الأعمال الشعرية، أعطى القارئ جاذبية وتعلقًا، قد يصعب عليه أن يتركه دون أن ينتهي من قراءته من ألفه إلى يائه؛ لأهمية الموضوعات التي تمس الحياة والمجتمع.

إن الشاعر أولى القوافي اهتمامًا كبيرًا، إذ إن تنوعها أعطى بعض القصائد جرسًا موسيقيًا واضحًا، تضفي على الوزن طاقة متجددة تطرب له الآذان، وتنسجم معه القلوب، ويعدّ هذا من أهم معطيات التجديد في العصر الحديث، يجذب القارئ، ويضفي عليه تشويقًا، وإثارة قد لا نجدها في الشعر القديم.

إن التكرار والتصريع، والجناس والطباق، يمنح القصائد موسيقى داخلية، يشعر بها المتلقي، فتدفع عنه الرتابة والملل، وهذا ما يشحذ القصائد بشحنات من الجرس الداخلي الممزوج، والموسيقى الخارجية بعذوبة فائقة.

إن الشاعر إبراهيم الكوفحي شاعر مُجيد، يمتاز شعره بجودة الصياغة، وعذوبة الألفاظ، وصدق العاطفة، وجمال الصورة، كما أنه شاعر مُكثر إذ نظم على أحد عشر بحرًا، وقد تجاوز عدد صفحات ديوانه (٥٠٠) صفحة.

إن الشاعر الكوفحي يمتلك حسًّا مرهفًا، وحكمة رشيدة سديدة، فهو يستخدم الحكمة بطريقة شائقة، طريفة أحيانًا، وقاسية تَهكمِّيَّة أحيانًا أخرى، وفق مقتضيات الموقف.

إن الشاعر الكوفحي نظم على نمط المسمطات، إذ إنه لم يلتزم في بعض قصائده نظامًا موحدًا للقافية، لكنه نوَّع فيها.

إن الشاعر الكوفحي لم ينظم على أوزان: المنسرح، أو المقتضب، أو المضارع؛ لأنها -على ما يبدو- لا تتناسب أوزانها وطبيعة الموضوعات التي تناولها الشاعر، وهي قليلة

الاستخدام، حتى عند الشعر، باستثناء العصر العباسي الذي مال إلى استخدام بعض منها؛ لمواكبة ظروف العصر من غناء وما شابه..

إن وزن (الكامل) احتل المرتبة الأولى عند الشاعر الكوفحي في ديوانه؛ لأن (الكامل) وزنٌ معتبر عند العرب، وشائق عند المُحْدَثين، يتسع للنفَسِ الشعري الطويل، والزفرات العميقة.

إن الوزن العروضي من أهم العناصر التي تكسب الشعر هويته، وتبرز موسيقيته، ولم يخرج الشاعر الكوفحي عن إطار الوزن العروضي، ولا قوافيه – على الرغم من تنوعها- في قصائده جميعها، وهذه هي الأصالةُ والفُحولة في المحافظة على الأصيل، مع التحديث والتجديد.

إن ما تقدم من مميزات كانت من نصيب الشاعر الكوفحي، وهي مميزات يُخصُّ بها الشاعر المُجيد؛ لأنه ينظم على ميزان الشعر القديم وبحوره الأصيلة، ويجمع بين عراقة البحور القديمة، ورونق الشعر الحديث، - شعر البحر التفعيلي- ذلك الشعر الذي لم يخرج عن ضوابط الشعر العربي في بحوره الأصيلة، ولا في قوافيه، إنما جمع بين عذوبة الحاضر ورونقه، وأصالة الماضي وجزالته.

**التوصيات:**

وكان لزاما على الباحثَين أن يثبتا مجموعة من التوصيات المهمة التي لمساها في ديوان الشاعر الكوفحي، فارتأيا أن يدونا توصيتين ثنتين لا غيرهما:

أولاً: ضرورة دراسة ديوان الشاعر الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي من حيث دراسة أسلوبية حديثة، من حيث دلالة السياق وأهميته؛ لإبراز الموضوعات التي تناولها الديوان، لا سيما تلك التي تعالج قضايا مجتمعية.

ثانيـًا: ضرورة وجود دراسة تهتم بالأوزان وموسيقاها في ديوان الشاعر الدكتور إبراهيم الكوفحي؛ لإبراز الموسيقى الداخلية، ومزجها مع الموسيقى الخارجية، في التنوع بين الأصالة والتجديد.

# المصادر والمراجع


- التبريزي، الخطيب (١٩٩٤)، الكافي في العروض والقوافي، ط٣، تح: الحساني حسن عبد الله، القاهرة:.مكتبة الخانجي.
- جعفر، قدامة (١٩٧٨)، نقد الشعر، ط٣، تح: كمال مصطفى، القاهرة.
- حسين، محمد محمد (١٩٧٠)، الهجاء والهجاؤون في الجاهلية، ط٣، بيروت: دار النهضة العربية.
- خلوصي، صفاء (١٩٧٧)، فن التقطيع الشعري والقافية، ط٥، بغداد: مكتبة المثنى.
- السامرائي، إبراهيم (د.ت)، في لغة الشعر، عمّان: دار الفكر.
- ابن طباطبا، محمد أحمد العلوي (٢٠٠٥)، عيار الشعر، ط٢، بيروت: تح: عباس عبد الساتر، دار الكتب العلمية.
- الطيب، عبد الله (١٩٨٩)، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، الكويت: وزارة الإعلام، حكومة الكويت.
- عتيق، عبد العزيز (١٩٨٧)، علم العروض والقافية، مصر: دار النهضة العربية.
- القيرواني، ابن رشيق (١٩٨٨)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط١، بيروت: تح: محمد قرقزان، دار المعرفة.
- الكوفحي، إبراهيم (٢٠١٩)، الأعمال الشعرية، ط١، الأردن عمّا: دار الإسراء للنشر والتوزيع.
- مناع، هاشم صالح (٢٠١٧)، الأدب العربي الجاهلي، ط١، عمّان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.
- ـــــــــــ (٢٠١٧)، العروض والقوافي، ط١، عمّان: دار يافا العلمية للنشر والتوزيع.
- ابن منظور، محمد بن مكرم (د.ت)، لسان العرب، ط٢، بيروت: دار صادر.
- يعقوب، إميل بديع، وعاصي، ميشال، (١٩٨٧)، المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط١، بيروت: دار العلم للملايين.

# توظيف الشخصيّات الدينيّة
# في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحيّ

أ.د. أنعام داود سلوم
الباحثة / سندس فوزي سلمان

## تمهيد

يعدّ توظيف الشخصيات الدينية من أبرز التقنيات التي اعتمدها الشعراء في نتاجاتهم الشعرية، ومنهم الشاعر الأردنيّ إبراهيم الكوفحي، فقد جعلها أداة جمالية تخدم القيمة الشعرية وتؤدي دوراً في الإفصاح عن مشاعره وتجسيد أفكاره، كما أنها تكشف عن حياته ونفسيته ليحاول أن يغوص في أعماق التاريخ ويستدعي شخصيات الأنبياء والرسل، ويجعلهم كأدوات تعبيرية داخل النص الشعري للتعبير عن القضايا الحديثة التي يروم إظهارها في عالم أرحب زاخر بالدلالات و الإيحاءات.

## المقدّمة

يمثّل التراث الدينيّ رافداً مهمّـاً من روافد الأعمال الشعرية، فهو يسهم في إثراء مضامينها وتكثيف دلالاتها. وتوظيف الشخصيات الدينية يعدّ ظاهرة ملحوظة في الشعر العربي المعاصر وسمة بارزة إذ وجد فيه الكوفحي ضالّته للتعبير عن مكنونات نفسية، فوظفها بذكاء لافت واستحضر هذه الشخصيات(الأنبياء والرسل) استحضاراً فنيـاً يعود إلى مدى معرفته وحبّه العميق للتراث، فقد وقع الاختيار عليه من أجل دراسة هذه الشخصيات، لأنه من الشعراء الأردنيين الذين أظهروا براعة في توظيف التراث في شعره، ثم لإطلاع المتلقي على التنوع الثقافيّ وعدم التقوقع والانغلاق في قصائد الشاعر وعدم الاكتفاء بالثقافة المحلية للبلاد.

## الشخصيات الدينية

يعدّ الشاعر إبراهيم الكوفحي من الشعراء الأردنيين الذين أفادوا من التراث، وكان له حضورٌ فاعل وقويّ في التجربة الشعرية لديه، فقد عبّرت هذه الشخصيات التي وظفها في شعره عن مواقفه وتجاربه الشعرية والنفسية، كما أنها أثرت إبداعه الشعري مما أعطى بعداً دلاليـاً كبيراً، فقد وظف شاعرنا هذه الشخصيات في إطار قديم بروح حديثة، ولا غرابة في ذلك فقد نشأ شاعرنا نشأة دينية، كما أن توظيفه يكتسب بعداً توثيقيـاً يحيلنا إلى أعماق التاريخ فيستحضر قصصهم والعبرة منهم، فهو يطلق العنان لخياله في مجال التوظيف ويستلهم شخصيات الأنبياء(آدم ونوح ويوسف..) عليهم السلام، وغيرها ويسقطها على واقع عصره وظروفه سلبـاً أو إيجابيـاً ليكشف لنا عن حقيقه التاريخ، ويعبر عن صوت العصر وضميره، كما يكشف لنا عن تجربته الذاتية ويستلهم منها العبر والدروس والعظات.

**النبي(آدم) عليه السلام**

يوظف شاعرنا الكوفحي في هذه الأبيات قضية الخلق عند النبيّ آدم عليه السلام، لكنه يبتدئ ذلك التوظيف مستخدماً عبارة متداولة، وهي(البرد يقصّ المسمار) من الأقوال المتداولة في اللهجة الأردنية دلالة على شدة البرد في هذه الشهر حتى إنه يرجع النبي آدم أبا الأنبياء إلى ما كان عليه، لأنه مخلوق من طين، حيث ذكر ذلك في قوله تعالى: «ولقد خلقنا الانسان من سلالة من طين»(القرآن، الأحقاف، آية ١٢) ثم يذكر قصيدته بعنوان «في كانون». (الكوفحي، ٢٠١٩، ص:٢٨١)

**البـردُ يقـصّ المسـمارا ويرجّـع(آدمَ) فَخّـارا**
**عمّـانُ (الخلْـدُ)، ومـنْ عجَـبٍ يتمنّـى سـاكِنُها (النـارا)**

فقد تنوّعت الموضوعات التي وصفها الشاعر في شعره من وصف البرد وتشبيهه في أولية الخلق عند أبي أنبياء. إنّ الصور المبتكرة في تشبيهه عمّان بجنة الخلد لما فيها من طيب المقام، والأثر القرآني واضح فيها، وهي(الخلد) مأخوذه من قوله تعالى: (قل أذلك خيرٌ أم جنة الخلد التي وُعد المتقون كانت لهم جزاء ومصيرا) (القرآن، الفرقان آية ١٥)، حيث يأنس صاحبها في المقام بها لكن شدة البرد يتمنى وجود النار بقربه لتبعث الدفء في جسده وأعضائه، وهي مقابلة رائعة وتوظيف متعمد. ومما سبق يتضح أن الشاعر استطاع إعادة صياغة ما استوحاه من تراث في صورة جديدة وربطه بإبداع المبدع وكأنه بهذا يطبق مقولة ابن رشيق عن أجود التضمين وهو الذي يصرف فيه الشاعر المعنى المضمن عن معنى قائله إلى معناه هو (القيرواني، ص: ٨) أي المعنى الجديد، ثم يذكره في قصيدة أخرى بعنوان «القصيدة المكية»: (الكوفحي، ٢٠١٩ ص:٢٩٨)

**هـيَ (مكـةٌ)، (حَـرَمٌ) يظـلّ مثابـةً للنـاسِ، لا ترقـى إليـه حِـرابُ**
**يُجبـى إليـه مـن الثمـار ثمارهـا فـالأرض روضٌ... والسـماءُ سـحابُ**
**(رُكْـنٌ) مـن الفـردوس يحرقُ(آدمـاً) لهَفـاً، ويهتـفُ: طـال منـك غيـابُ**

وظف الكوفحي المدن التاريخية، لأنها تحتوي على دلالات كثيرة ومتعددة حسب السياق الذي تندرج ضمنه إذ شكّل توظيفها قسطاً هاماً وركناً أساسياً، فمكة هي بيت الله الحرام الذي جعلها مثابة للناس كافةً، كما دعا بذلك سيدنا إبراهيم، وهي لا يمكن أن يكون

فيها قتال، فهي محمية يأتيها رزقها من ثمار وأشجار فهي روضة غناء ثم أضاف الشاعر أنها ركن من الجنة وأي جنة إنها جنة الفردوس التي طالما اشتاق لها سيدنا آدم، فهو في شوق إليها(لقد طال منك الغياب) هذا الربط بين عنصرين أو رمزين من الماضي قد جعل القصيدة الحداثية متخذة أبعاداً جديدة«ارتبط الشاعر فيها من خلالها بعلاقات متعددة ومتباينة، خاصة تلك الأماكن التي كانت مرتبطةً بالجوانب السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية، وارتبطت كذلك بشكل مباشر بنفسية الشاعر، وهو يحاول إبراز تلك الجوانب من خلال صوره الشعرية، معتمداً في ذلك على خياله الشعري المكون لتلك الصور». (محيسني ٢٠١٩، ص ٤٧).

وقد وظفها الشاعر مستعيناً بأفكاره ومعتقداته ومنطلقاً فيها إلى خيال بما يتناسب مع رؤاه الشعرية. ثم يذكر سيدنا آدم في قصيدة بعنوان«هوا حوران» (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ٣١٦)

**أشـــتاقُ للوطـــنِ الحبيب وأهلـــــه أنـا مـا نسـيتُ علـى النّـوى عنـواني**
**أنـا مـا نسـيتُ، وكيـف ينسـى (آدمٌ) عنـوانَ (فـردوسٍ) لـه وجِنـانِ**

ولأنّ شاعرنا من الأردن، فهو عندما ابتعد عنها، نراه يحنّ إليها، ويتخذ من النبي آدم(عليه السلام) وإبعاده عن الجنة بسبب غواية إبليس له وسيلة للمقارنة بين حاليهما، وإن ابتعد آدم عن الجنة، لكنه لم ينسها، بل هي راسخة في ذهنه وعالقة في باله، كذلك حال شاعرنا الكوفحي، فنراه يوظف الموروث بطريقة يستطيع من خلالها أن يظهر لنا بشكل جليّ آلام البعد وتباريح الفراق، فراق أرض الوطن التي أجبرته الظروف على مغادرتها.

وتبقى المحاولات الكوفحية في تعبيرها على الموروث الإسلامي واقعاً يجسد من خلاله المأساة التي دفعته لكتابة الشعر، وكما قال محمود درويش: لا أكتب شعراً لأغيّر الواقع، ولكن الواقع أرغمني على الكتابة، من شدّة ما أذلّني من كثرة ما كان واقعاً وقعت فيه، ولكن هذه العبودية تمنحني الحرية. فحين كتبت، وجدته يختلف عن نقيضه، ولكن نقيضه ليس إلا هو متحولاً: هذه هي علاقتي بمعادلة الواقع التي أستخرج منها حريتي من جهة، وقابلية الواقع للتحرر والتغيير من جهة أخرى. (فضل، ١٩٩٥، ص: ١٦٣).

**(نوح) شيخ المرسلين، عليه السلام**

و شعراء العصر الحديث من الشعراء الذين استوقفتهم القصة القرآنية وأبهرتهم، فأخذوا«يستمدّون من جوانبها المختلفة حواراتهم، وصورهم، ويطرحون أو ويوجزون» (التطاوي، ١٩٩٨م، ص: ٦٥) في قصائدهم التي زخرت بتوظيفها، والقصص القرآنية سرّ من أسرار إعجاز القرآن الكريم، وشاعرنا الكوفحي وظف شخصية النبيّ نوح(عليه السلام) التي طالت عهداً وهي«شخصية إنسانية واقعية تتفاعل مع الأحداث، وتقدر الأمور، ولا تتجاوز بشريتها إلا بما يطلعها الله عليه من مكنونات الغيب».(إعلاوي، ٢٠٠٦م، ص: ٢٠).

حيث يقول في قصيدة «نجوت بنفسي»: (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ١٧)

**نجـوتُ بنفسـي، إذْ أبيتُـمْ..، وإنّنـي لأبكـي عليكـمْ بالدمـوع السّـوافكِ**
**كأنّـيَ (نـوحٌ) حيـن حـذّر إبنَـه فقـال: سـأوي للجبـالِ السّـوامكِ**
**وأيّ(جبـالٍ) حيـن يغضـبُ ربّكـمْ عليكـمْ، ويُلقـي أمـرَه للملائـكِ**

وبما أن قصة النبيّ نوح مليئة بالأحداث التي لقيها أثناء مسيرة حياته، فقد استلهم مشهداً عن الحوار الذي دار بين نوح وابنه لحظة الطوفان، إنه الحوار الذي فطر قلب الأب الحاني على ابنه وقد ضل طريق الهداية، وعق والده حين نطق الابن بالعصيان الأخير الذي بدّد الأمل لدى النبيّ نوح كي ينقذ ابنه من الغرق، فالشاعر وظف مشهداً حواريًا تشبيهيًا وكأنه المخلص ليحذر ولكنهم رفضوا صوته و يبكي عليهم بالدموع، لكن من سينجيه من غضب الله حتى الجبال لن تكون عاصمة له من هذا العقاب.

**(إبراهيم) عليه السلام(أبو الأنبياء)**

حظيت شخصية النبيّ إبراهيم(عليه السلام) بوافرٍ من التوظيف لما لها من أثرٍ قصصيّ ثريّ في جميع أبعادها ومقاصدها، وكثرة ورودها في كتاب الله، فتطالع القارئ من خلال القصص والإشارات واللمحات حيث يوظفها في قصيدة من ديوانه بعنوان«صحائف» فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ١٠٢).

**أعمالُنـا كُتُـبٌ في الغيـب قـد حُفظـتْ أيـن المفـرّ؟ إذا مـا أنشـرتْ نشْـرا**
**يـا ليـت شـعري غـداة الحشْـر هـل ملَـكٌ يأتـي، يجـودُ على(إبراهيـمَ) بالبشْـرى**

و هي أبيات من الحكمة استطاع الشاعر بإحساسه أن يقول إن أعمال الإنسان لا يستطع أن يفرّ منها لأنها في طريق العرض على الرحمن يوم القيامة فعندئذ لا ينفع الإنسان أي شيء، فسيدنا إبراهيم هو خليل الله (عليه الصلاة والسلام) ابن (آزر) ويتصل نسبه (بِسام) بن نوح (عليه السلام) و قد كبر ولم يكن له ولد» (السامرائي، ١٩٩٠، ص: ١٢٤)، وكانت (سارة) زوجته عاقراً لا تلد، وتألمت إذ لم تجدْ لإبراهيم ولداً وهي قد شاخت ولا يرجى لها أن تكون أمّـًا وقد بشّرها أنها تلد غلامـًا وقالت كيف ألد وأنا أمرأة عجوزٌ عقيم لا تلد وهذا رحمة من ربك بها وبإبراهيم (السامرائي، ١٩٩٠، ص: ١٢٩).

ومع أنّ النصّ الشعريّ جاء في سياق بيان الحكمة من أعمال الإنسان فهو يحتاج من يجود عليه بالبشرى في ذلك اليوم العصيب مما يسهم في تقوية تفاعله مع النص، وهي من الصعوبة مما يبعث على التشاؤم من مصير الانسان الذي أصبح محلّ ابتلاء إلهي خطير«إن اتجاه قصص القرآن نحو ماضي الإنسانية فإنما ليكشف الحقائق من وراء الأحداث التاريخية، ويستخلص منها سنن الله الحكيمة في النعمة والنقمة، وفي قيام الأمم وسقوطها وإلى عدله تعالى في بقاء الأصلح، وحكمته في نظام خلقه. وذلك باعتبار أن التاريخ مصدرٌ من مصادر المعرفة القرآنية» (نفرة، ١٩٧١، ص: ٢٧١).

**النبيّ (يوسف) عليه السلام**

وهي من الشخصيات التي أكثر الشعراء المحدثين من توظيفها في قصائدهم، والواضح في هذه الشخصية أنها حملت الكثير«من الدلالات كالجمال المطلق، والغربة، والبراءة، والصبر عند البلاء، والأمانة، وحسن العاقبة، وجميع هذه المضامين تم توظيفها، مشتقة من قصة يوسف (عليه السلام) مع أبيه وأخوته من جهة، ومع عزيز مصر وزوجته من جهة أخرى». (السويكت، ٢٠٠٩ م، ص: ٣٣)

حيث يذكرها الشاعر في قصيدة بعنوان «أبي» فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ١٥٧)

**تودّعنا بالحافظاتِ من الدّعا ... تخافُ علينا الذئبَ، إذ نحن (يوسفُ)**
**كبرْنا، وما زلنا بعينكَ كومةً ... من اللحمِ... أفراخـًا، بها القلبُ يرأفُ**
**كأنّ الليالي، إذ تمُرّ، سحائبٌ ... تسحّ، فنخْلُ القلبِ يعلو ويورقُ**

يوظف الشاعر الأب الحاني على أولاده كخوف يعقوب على ولده يوسف فهو يدعو لهم

بالحفظ و«يوسف الصديق كان جميل الصورة، حسن الوجه، وكان أبوه يعقوب يؤثره بزيادة المحبة على إخوته، وكان ذلك سبباً في حقد إخوته عليه، وسبباً في محنته» (السامراني، ١٩٩٠، ص: ٥٣).

وفي بيتٍ من القصيدة نفسها يقول فيه:

**كبرْنـا، ومـا زلنـا بعينـكَ كومـةً ... مـن اللحـمِ... أفراخـاً، بها القلـبُ يرأفُ**

أما هذا البيت فيذكرنا بقصيدة للحطيئة قالها للخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه): (السكيت، ١٩٩٣م، ص: ١٠٧).

**مـاذا تقـول لأفـراخٍ بـذي مـرخٍ ... حمْـر الحواصـل لا مـاء ولا شـجرُ**

**غيبّـت كاسـبَهُمْ في قعْـر مظلمـةٍ ... فاغفـرْ عليـك سـلام الله يـا عُمَـرُ**

والتي استعطف بها الخليفة عمر (رضي الله عنه) عندما حبسه حين هجا الزبرقان بن بدر، فالأب وإن كبر أولاده ما زالوا في نظره صغاراً يحتاجون إلى الرعاية والعناية، فهذه الصورة أخذت من أبيات الحطيئة، وما هي إلا دليل على حفظه للتراث وتمثله في شعره.

فقد مزج ما بين القديم والحديث، وكأن الليالي تمرّ على هذا الأب رغم ما فيها من المتاعب والهموم لكنها تسقى من القلب بوارف من حنان الأب الذي ما يزال يغدقه عليهم، اذ يوجد توافق بين النصين الشعريين في اللفظ والدلالة. ثم يذكره في موضع آخر في قصيدة «يد»، فيقول: (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ٤٠٧)

**هـذي يـدٌ... في طُهْرهـا ... وبرّهـا كالمصحـفِ**

**كأنّهـا مـنْ (زمـزمٍ) ... في رقّـةٍ ولُطُـفُ**

**ملائكيّـة السّـنا ... والحسْـنُ منهـا (يوسـفي)**

وهي إشارة واضحة إلى اليد التي تحنو عليه كماء زمزم يشفي المرض، فهي تشفي آلامه وأوجاعه وتنقله إلى عالم الراحة والسعادة، إنها رمزية الأم أو الممرضة في رقّتها وعذوبتها والحسن منها ليس الحسن الماديّ بل يقصد به الحسن المعنوي إنها تربت عليه فتحوله من حالة اليأس إلى الأمل، ومن الخوف إلى الطمأنينة.

**النبيّ (أيوب عليه الصلاة والسلام)**

ويقول في قصيدة «أبي»: (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ١٥٥).

**ثمانيـنَ عامـاً عشـتَ، والجُـرْحُ ينـزفُ وما غيـرُ (أيـوبٍ) بدائـك يعـرفُ**
**تواريـهِ عـنْ كلّ العيـونِ، مُنشّـقاً دمـاءكَ بالصبـر الـذي ليـس يَنشـفُ**

هو من أعلام الأنبياء الذين وظفهم الشاعر في شعره شخصيه النبي (أيوب) وهو مثال الصبر على البلاء والرضا والتسليم بقضاء الله وقدره، والقصيدة تعجّ بالمضمون الدينيّ، فهو يتحدث عن أبيه أنه عاش دهراً طويلاً متحمّلاً الآلام حابساً ذلك الدمع في مقلتيه حتى بلغ به الصبر الذي لا يستطيع أن يتحمّله أي بشر، فالشاعر يحيلنا الى قصة النبي (أيوب) وما ناله من المحن والبلاء لفقد المال والولد«إذ لم يزده هذا كله إلا صبراً واحتساباً وحمداً وشكراً حتى إن المثل ليضرب بصبره – عليه السلام – ويضرب بما حصل له من أنواع البلايا» (ابن كثير، ١٩٨٨م، ص: ٢٣٥). وهنا وظفها لوصف الأب وأسبغ صفة الصبر عليه وهي من صفات الأنبياء.

ثم وظف شخصية«النبي أيوب» عليه السلام في اتجاه آخر هو الجانب الوطني وحب الوطن وهو جانب يجيده أغلب شعراء عصره، لكنه أضفى عليه بعداً دينياً بحتاً، فشاعرنا معروف بحبه للوطن، فهو لا يطبق البعد ولا يتحمل فراقه، وكأنه محبّ سيفقد محبوبه، لكن صبره ليس كصبر الحبيب، إنه صبر الأنبياء وهو«صبر أيوب»، وهو أشدّ عليه، وهذا يعطي بعداً دلاليا وتوظيفاً قصصياً، لقصة سيدنا أيوب وما تحمّله من معاناة المرض وفقد المال والأهل، ليكون دليلاً عقلياً، وبرهاناً قوياً لتعزيز الفكرة المقصودة، حيث يقول في قصيدة «صبر أيوب»: (الكوفحي ٢٠١٩، ص: ٢٥٧).

**سـأصبرُ صبـرَ (أيّـوبٍ) عليـكا لأنّـي لا أطيـقُ البُعْـدَ عنـكا**
**فكـمْ حاولـتُ أهـربُ ثَـمّ.. منـكا ولكنّـي أعـودُ هنـا إليـكا**

**النبيّ (موسى) عليه السلام**

لقد وظف شاعرنا الكوفحي شخصيه موسى عليه السلام من خلال استحضار معجزاته الخارقة، التي استطاع من خلالها قهر فرعون والانتصار عليه، ولعدم وجود زمن المعجزات هذا، فإن توظيف شخصية موسى قد جاء في قصيدة للشاعر بعنوان «الدكتورخليل الشيخ»،حيث يقول في مدحه له (الكوفحي: ٢٠١٩، ص: ٤١١).

**قـد تفـرّدتَ بعلـمٍ وافـرٍ مثلمـا البحـر اهتياجـًا وازديـادا**
**ويـراعٍ سـاحرٍ... ثقّفـه لـكَ (موسـى)، وروّاه مِـدادا**

فهو يتحدث عن صديقه وأستاذه الدكتور بأنه وافر العلم كالبحر في أمواجه المتلاطمة في ازدياد علمه، وهو صاحب قلم ساحر براه له ورعاه موسى عليه السلام، فهو يرويه بالحبر الذي يجعله يفيض ثقافة وعلمـًا.

**(المسيح) عليه السلام**

استغل شعراء شخصية المسيح عليه السلام، ووظفوها في سياقات مختلفة، على أن أهم جانب هو تضحية المسيح من أجل خلاص أتباعه وأمته من الخطايا والذنوب ونصرة الحق وهو رمز التضحية من أجل الخلاص من الأعداء. وقد وفق الشاعر توفيقـًا كبيراً في توظيف شخصية المسيح في التعبير عن هذه التجربة الفنية، وأصبحت شخصية تراثية معاصرة في ذات الوقت، حيث نجح الشاعر في أن يجعل منها إطاراً لتجربته المعاصرة برمتها، يستوعب كل خلجاتها ونبضاتها دون أن نحس بأن الشخصية مقدمة على تجربة الشاعر أو مفروضة عليه، حيث يقول في قصيده بعنوان (يد) ويتحدث عن يد الأم أو الحبيبة أو الممرضة، فيقول: (الكوفحي ٢٠١٩، ص: ٤٠٨).

**تفيـض رحمـةً علـى الـوري بـلا تكلّـفِ**
**أصابـعٌ مـا لمسَـتْ ذا علّـةٍ إلّا شُـفي**
**ومـا أصـاب جودُهـا ذا حاجـةٍ إلا كُفـي**
**أصابـعُ (المسـيح) نوارنيّـة التصـرّفِ**

فهو يتحدث عن يد الأم الحانية، فهي تفيض بالرحمة بلا أي تكلف منها، وهي عندما

تلامس أي مريض فإنه يشفى من علته، وهي تجود من كرمها على المحتاج، وقد شبهها بأصابع المسيح فهي نورانية يشعّ منها النور والاحسان إلى كل الناس. توظيف في مكانه، فقد كانت يد المسيح عليه السلام كما ورد في القرآن كقوله تعالى: «ورسولاً إلى بني اسرائيل أني قد جئتكم بآية من ربكم أني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير فأنفخ فيه فيكون طيراً بإذن الله وأبرئ الأكمه والأبرص وأحيي الموتى بإذن الله». (القرآن الكريم، المائدة، آية: ١١٠).

وهي مخصوصة باليد، وهي تمنح الناس الشفاء بإذنه تعالى، فالمسيح هنا يبعث الأمل بالحياة الجديدة.

وفي قصيدة أخرى بعنوان«النصّاب»، يقدم لها بقوله:«استأجره صاحب (شركة وهمية)، ليشجع الناس على استثمار أموالهم لديه...): (الكوفحي، ٢٠١٩، ص: ٣٧٢).

**ستفضحُ...، أنتَ نصّابٌ وسِمسارٌ (لقارونِ)**
**جعلت النّارَ... فردوساً بوسوسة الشياطينِ**
**تزيّن كلّ ذي قبحٍ بأنواع التلاوينِ**
**وترسمُ كلَ (شيلوكٍ) (كعيسى) أو (كهارون)**

يصف في هذا النص شخصية النصّاب كيف يناسب الضحية لمحاولة الإيقاع به، فيتخذ أشكالا مختلفةً مفتعلاً الطيبة وحسن الصحبة للإيقاع بالضحية.

نلاحظ أنّ الشاعر قد وظف ثلاث شخصياتٍ دينية في قضية دنيوية وهي قضية الاحتيال و أخذ المال دون وجه حقّ.

والشخصية الأولى هي (قارون) حيث ينبّه شاعرنا إلى أن كل نصّاب مصيره الفضيحة والخزي في الدنيا والآخرة، وجعله كسمسار لقارون يجمع المال و يكنزه، ونقول إن الشاعر وظف هذه الشخصية فهي متوازية مع الحالة التي وصل إليها ذلك النصاب وهو يذكره بالنعمة التي منحها الله إياه حتى لا يغتر بها ويتكبر فيصيبها مثل ما أصاب قارون حينما ذكره قومه بنعم الله عليه ولكنه لم يستجب وعاند واستكبر فكانت النتيجة الخسف به وبماله الذي جمع، يتحدث شاعرنا مع هذا الرجل الذي يصفه بأنه أحد سماسرة قارون بأنه يزين للناس

الخطأ ويلمع صورهم فيجعلهم كالأنبياء (عليهم السلام) أمثال عيسى أو هارون أخي النبي موسى (عليه السلام) وقد شبهه بشخصية (شيلوك)، وهو تاجر مدينة البندقية وكان يهوديا مرابياً قد جمع ثروة من المال الحرام وكان يقرض الناس بالربا الفاحش.

وقد استغل الشعراء شخصية المسيح (عليه السلام) ووظفوها في سياقات مختلفة على أن أهم جانبين وظفت فيهما هي المنقذ والمخلص وهذا ما دأب عليه أغلب الشعراء. إن الكوفحي يخاطب الرجل الذي يتحدث عنه ويحاول تلميع الشخصيات الجشعة الفاسقة ويضفي عليها سمات الأنبياء والصالحين (فشيلوك وقارون)، لأنهما كانا في نظر شاعرنا رمزاً للجشع بينما هاتان الشخصيتان عيسى وهارون (عليهم السلام) كانا رمزاً للعفة والزهد والنقاء.

## النتائج

يمكن إجمال أهم نتائج البحث في النقاط التالية:

١) إن التلاقي بين الحديث والقديم ما هو إلا إشارة إلى قدرة الشاعر الفائقة على استدعاء الحدث القديم وتوظيفه بما يخدم التجربة الحديثة كما يكشف عن التجربة الناضجة في التعامل مع الشخصيات الدينية بآليات متعددة تكشف عن تميزه في هذا المجال.

٢) وظف الشاعر الكوفحي الشخصيات الدينية من أجل حث المتلقي على تحفيز الهمم أو للصبر والنضال أو لبيان الموقف الهزيل والضعيف للأمة الإسلامية أو للتعبير عن الرفض والتمرد وعدم الخضوع.

٣) وظف الكوفحي القصص القرآنية وشخصياتها بصورة تلميحيه لإثراء نصوصه ونقل مضمونها للمتلقي بتوظيف شخصية آدم – والنبي نوح – ويوسف – وموسى لأنها غزيرة بالتراكيب والصور التي تثري النص الأدبي.

٤) يجسد هذا البحث نظرة الشاعر لرافض لواقعه والسعي إلى بنائه على أسس وقيم أخلاقية جديدة.

## المصادر

١) القرآن الكريم.
٢) إعلاوي / نزيه محمد / الشخصيات القرانية / ط ١ / عمان دار صفاء للنشر / ٢٠٠٦م.
٣) ابن السكيت / / ديوان الحطيئة / ط١ / بيروت / دار الكتب العلمية ١٩٩٣م.
٤) ابن كثير / تح، مصطفى عبد الواحد قصص الانبياء / ٣ / مكة المكرمة / ١٩٨٨م.
٥) التطاوي / د. عبد الله / حركة الشعر في ظلال المؤثرات الإسلامية/ القاهرة / دار غريب / ١٩٨٨م.
٦) السامرائي / يونس الشيخ ابراهيم / عقود المرجان في بيان الرسل في القرآن / بغداد / مكتبة الشرق. الجديد / ١٩٩٠م
٧) السويكت / عبد الله بن خليفة / استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر السعودي / ط ١ / السعودية دار المفردات ٢٠٠٩م.
٨) القيرواني / ابن الرشيق / العمدة في محاسن الشعر / ج ٢ / ط ٥.
٩) الكوفحي / ابراهيم / الأعمال الشعرية / ١ / عمان / دار الاسراء للنشر والتوزيع ٢٠١٩م.
١٠) فضل / د. صلاح / اساليب الشعرية المعاصرة / ١ / بيروت / دار الآداب / ١٩٩٥م.
١١) نقرة / د. التهامي / سيكولوجية القصة في القرآن / ج ٣ / جامعة الجزائر / الشركة التونسية ١٩٧١م.

**المجلات**

- محيسني / توفيق رضا يور / مثافة التراث الشعبي في شعر فاضل العزاوي / مج ١٢ / ١ / مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والانسانية / ٢٠١٩م

# مختارات

# من شعر إبراهيم الكوفحي

# قابيل وعزريل

أُوغِـلُ مِـنْ زَمَـنٍ.. فِي (مُـدُنٍ) موحشـةٍ، يسـكُنها الغـولُ
يَهْدينـي ليـلٌ محتـالٌ ونَهـارٌ.. أرجُلُـه حـولُ
طُـرُقٌ تتلـوَّى حيّـاتٍ سـوداً، فسـمومٌ.. وعويـلُ
وسـحابٌ يمطـرُ غربانـاً فسـرابٌ مُـرٌّ.. وطلـولُ
وقلـوبٌ صـارتْ صوّانـاً يشـكو قسـوتها الإزميـلُ
أحتـاجُ إلـى لقمـةِ روحٍ تنقـذني، فالـزادُ قليـلُ
أحتـاجُ إلـى كـفِّ طبيـبٍ فالجـرحُ علـى الجـرحِ يسـيلُ
أحتـاجُ إلـى بوصلـةٍ، لا تغـدرُ، إنْ قيـل: هنـا قيلـوا
أحتـاجُ إلـى ظهـر شـعاعٍ يوصلنـي، إن كان وصـولُ
فالعتمـةُ لا ترحـمُ أحـداً والرّحلـةُ طالـتْ.. وتطـولُ
النّجـدةَ.. أصـرخُ، النّجـدةَ.. النّجـدةَ.. إني مقتـولُ
صَرَخـاتٌ لـم تـكُ فِي وادٍ (قابيـلٌ) هـبَّ (وعزريـلُ)

# أنا والعصا

لا تحسبوا هـذي العصـا عكّازتـي ... لكنّمـا هـي في يـدي لحمايتـي
إني لأعلـمُ أنَّ دهـريَ ضائـقٌ ... ذرعـًا بوجهـي، لا يطيـقُ صراحتـي
كـم قـال: أخـرجْ يـا فتـى مـن قريتـي ... واسـكنْ هنالـك فـوق رأسِ غمامـةِ
لكنّـه زَمَـنٌ لئيـمٌ.. غـادرٌ ... هيهـات يتركنـي.. أسـير لغايتـي
قـد سـرتُ يومـًا أعـزلاً، فتعثّـرتْ ... منـي الخطـى في الـدرب.. أوّلَ سـاعةِ
أفعـى تفـحّ هنـا.. وعـشّ عقـاربٍ ... في كلّ منعطـفٍ.. وألـف حبالـةِ
وحفائـرٌ ذئبيّـةٌ.. ملعونـةٌ ... مُلئـتْ خناجـرَ خسّـةٍ وشـراهةِ
وحجـارةٌ شـوكيةٌ.. مسـمومةٌ ... وحطـامُ جمجمـةٍ.. ووكـر ثُعالـةِ
وعيـونُ غربـانٍ.. تَمُـدّ يـدَ العمـى ... وزعيـق غيـلانٍ.. تُعِـدّ لغـارةِ
مـا سـرتُ إلاّ أمعنـتْ، مجنونـةً ... في نهـش أقدامـي.. ونجـمِ هدايتـي
مـاذا أقـاومُ بالعصـا.. والليـلُ ... وحشـيٌّ، وأدرأ مـن أذىً وسـفاهةِ
هـي رحلـةٌ في عالـمٍ وَغْـدٍ، وكـم ... أشـقى لحفـظ كرامتـي.. وطهارتـي
نَفَـقٌ بأوديـةِ الجحيـمِ..، متـى أرى ... أفقـًا هنـاك.. مبشِّـراً بنهايـةِ!

# نجوتُ بنفسي

سلكتمْ دروبـًا، قلتُ: عودوا، فإنني ... أخاف عليكمْ، فَهْي شرُّ المسالكِ
ضحكتمْ طويلاً، في غرورٍ وغفلةٍ ... وقلتمْ: خسرتَ العمْرَ إنْ لم تشاركِ
أأخسرُ عمري! ويحكمْ ألفُ (هُدْهُدٍ) ... يقول ليَ: احذرْ، في بليغِ المآلِكِ
ركبتمْ رؤوسـًا من هوىً وسفاهةٍ ... وسرتمْ بليلٍ عابسِ الروح.. حالكِ
نصحتُ..، فلم تُصْغوا إليَّ، تكبّراً ... فماذا لقيتمْ غير أغوال (مالكِ)
تخطَّفكمْ..، لا نجوةٌ من (جهنّمٍ) ... ولا رجعةٌ يومـًا لكمْ لتداركِ
تصيحون: أخْرِجْنا، وليس بسامعٍ ... كما صاحَ ذرُّ النملِ تحت السنابكِ
وقد كنتُ أدري.. لو سمعتمْ نصيحتي ... ولكنّكم عُمْي الخُطى والمداركِ
نجوتُ بنفسي، إذ أبيتمْ..، وإنني ... لأبكي عليكمْ بالدموع السوافكِ
كأنّيَ (نوحٌ) حين حَذَّر إبنَهُ ... فقال: سآوي للجبالِ السّوامكِ
وأيّ (جبالٍ) حين يغضبُ ربّكمْ ... عليكمْ، وَيُلقي أمره للملائكِ
(جبالٌ) كبيتِ العنكبوتِ، تفتّتتْ ... وذابتْ.. فما تَلْقَوْنَ من متماسِكِ
ألا لا تلوموني، ولوموا نفوسَكمْ ... فما غيرُها ألقى بكمْ في المهالكِ

## أنا (ابراهيم)!

صادفتُهُ..

يسيرُ في شوارعِ (الزرقاءِ)

أذكرُهُ...

كان صديقـًا رائعـًا... وطيّبـًا،

من خيرِ أصدقائي

وطالبـًا مجتهداً.. في المدرسةْ

مشتعلَ الذكاءِ

لم أَرَهُ..

من مدةٍ طويلةٍ في (الأُرْدنِ)

عهدي به... هناك في (واشنطنِ)

ذَهَبَ كي يدرسَ علم الهندسةْ

ناديتُهُ... لم يلتفتْ

كان يسيرُ... مسرعـًا،

لحقتُهُ...

صافحتُهُ.. بقوّةٍ،

سألتُهُ

عن حاله..

إنْ كان قد تخرّجا

أو كان قد تزوّجا

عن أهله...

حدَّثته...

عن ذكرياتٍ حلوةٍ.. جميلةْ

كانتْ لنا...

في عالم الطفولةْ

عن ركضنا..

هناك في الكرومِ والضِّياعِ

وصيدِنا...

للطيرِ بالمقلاعِ

وأكلنا...

حين نجوعُ في الأصيلِ

من (رغيف الراعي)

.. عن لُعْبة (القِناعِ)

وكيف كان دائمـًا،

يفوز دون غيره.. بلقب (الشّجاعِ)

حدثتُهُ.. حدثتُهُ..،

لكنْ بدا.. مستغربـًا،

وظلَّ في تجهّمِ!

قدّرتُ..

قلتُ: ربّما نَسِيَني

وربّما

يمنعُهُ الحياءُ أنْ يقولَ:

عذراً، ما اسمُكُ الكريمْ

فقلتُ: في تبسّمِ:

أنا... أنا (ابراهيمْ)!

.. لم يكترثْ

سَحَبَ كفَّه بسرعةٍ،

وقال لي: كفى

مستعجلٌ،

أريدُ أن أقولَ كِلْمةً واحدةً،

إنْ شئتَ أنْ تسمَعَني:

«مثلُك لنْ يخدَعني»!

.. وبَغْتَةً،

يضيعْ

تبلعه الجموعْ

بقيتُ وحدي... واقفـًا

مندهشـًا

أنظرُ

لا أرى سوى مَنْ يشتري

حولي.. ومَنْ يبيعْ!

# هُراء

قـلْ مـا تشـاءُ.. كمـا تشـاءُ ... فلسـتُ أصغـي للهُـراءِ
كلّ الـذي تهـذي بـه ... هـو محْـض ظُلْـمٍ وافتـراءِ
هـذا الـكلامُ مـن الظّـلام ... فبئـس أعـداءُ الضّيـاءِ
أسـفي عليـكَ..، غَرِقْـتَ في ... بحـرِ الضّلالـةِ والعَمـاءِ!
صدّقـتَ مَـنْ هابـوا مواجهتـي ... فجـاؤوا مـن ورائـي
سُـحْم الوجـوهِ كمـا الذّبـابِ ... يطنطنـونَ بـلا حيـاءِ
ممّـنْ عرفـتَ مـن اللئـامِ ... الحاسـدين الأغبيـاءِ
فأتيتنـي فـوراً..، تـردّدُ ... قولَهُـمْ.. كالببَّغـاءِ
لـو كنـتَ ذا عقـلٍ، لرحـتَ ... تـردّ كيـدَ الأدعيـاءِ
وتصـدّ عنّـي أسـهمًا ... للحقـدِ ريشـتْ في الخفـاءِ
لا سـيّما... وأنـا، بزعمـك ... «مِـنْ أعـزّ الأصدقـاءِ»
لكنّـه قـولٌ يقـالُ ... بـلا أسـاسٍ مـن وفـاءِ
ولـذاك سـرعان الهـوى ... يَـذْروه في عُـرْضِ الهـواءِ
مثـل الهَبـاءِ... وأيّ وزنٍ ... كان يومـًا للهبـاءِ؟

٢٠٠٢م

# هيهات.. هيهات

أَرْداكَ في فَجْرِ الشَّبابِ ليلُ الغواني والشَّرابِ
قضّيْتَ عُمْرَكَ راكضًا خَلْفَ السّعالي والسّرابِ
أعمى..، تدوسُ على الجماجمِ ثُمَّ تمعنُ في الذّهابِ
أصغيتَ للشَّهواتِ في جَنْبَيْكَ صاخبةَ العُبابِ
ونسيتَ موعظةَ الرِّفاق الهالكين على الشِّعابِ
كم يهتفون.. ارجعْ، سريعًا لا تغامرْ باقترابِ
خالفتهمْ.. ومضيتَ تعدو، ضاحكًا.. عَدْوَ الذِّئابِ
لم تَجْنِ غيرَ الأيْنِ.. أيبسَ منك مخضرَّ الإهابِ
وسوى الظَّماءِ وكأسِهِ المملوءِ.. باللهبِ المُذابِ
وسوى الملالِ.. وأنتَ وحدكَ في الفيافي كالغُرابِ
أو ما رأيتَ الجسْمَ منك.. يلوح تمثالَ اكتئابِ
وسمعتَ نَوْحَ الروحِ فيك.. وقد تردَّتْ في العَذَابِ
الآن تبغي أنْ تعودَ إلى المنازلِ والصِّحابِ؟!
الآن؟! كيف.. وأنت قدْ أغلقْتَ خلفك كلَّ بابِ؟!
وأضعتَ ما في الكفّ، طيشًا من مفاتيح الإيابِ
إذ رحتَ تدفنُها هنالِكَ في تضاعِيف التّرابِ
الآن؟! كيف.. وأنتَ قَدْ أصْبَحْتَ عوداً لاحتطابِ؟!
عيناك مظلمتانِ.. مثل مغارتينِ.. من الخرابِ

ويـداك راجفتـانِ.. تعـزفُ للدّجـى.. لحـنَ التَّبـابِ
تمشـي كمـا يمشـي الذبيـحُ.. مـن اختـلالٍ واضطـرابِ
هيهـات ترجـعُ.. ليـس مثلُـكَ مَـنْ يسـيرُ علـى المُصـابِ
هيهـات.. إنَّ الـدربَ يفهـقُ يـا صديقـي.. بالصّعـابِ
سـتظلّ في أسْـر النـوى، تبكـي.. وسـجنِ الاغتـرابِ!

# وحيداً ستمضي

إلـى أيـن تمضـي..؟ لـم تُعـدّ سـفينةً ... ولـم تحتقـبْ زاداً..، ولا الريـحُ تسـعفُ

وحيـداً سـتمضي، والطريـقُ مخوفـةٌ ... وَبَحْـرُكَ وحـشٌ جائـعٌ، ليـس يـرأفُ

تريَّـثْ.. تريَّـثْ، واصنعِ الفُلْـكَ.. واثقـًا ... ولا تبتئـسْ مِـنْ هُـزْءِ مَـنْ ليـس يعـرفُ

سـيخذلك الأهلـونَ والصَّحْـبُ كلّهـمْ ... ومـن قبـلُ، كـم قالـوا: نبـيٌّ يخـرّفُ!

# تحت الرمال

أيـن أعدائـي ؟ هـمْ عديـدُ النِّمـالِ ... كـم تمنّيـتُ أنْ أراهـمْ حِيالـي
لـمْ يولّـوا عنّـي بعيـداً ، ولكـنْ ... آثـروا الاندفـانَ تحـت الرمـالِ
كلّ يـومٍ لهـمْ دمامـلُ حقـدٍ ... في طريقـي تلـوحُ مثـلَ الجبـالِ
وفخـاخٌ خفيّـةٌ ..دفنوهـا ... وحبـالٌ معقـودةٌ بحبـالِ
لِـمَ يقضـون عمْرَهـمْ كاليرابيـعِ ... اختبـاءً في نافقـاء الليالـي
حسـبوا أننـي أقيـمُ لهـمُ وزنـًا ... .. خبـالٌ مـا بعـده مـن خبـالِ
دَبْـرَ أذْني الـذي يلوكـون ليـلاً ... ويحوكونـه ، وتحـت نعالـي
لا أحـبّ العـدوّ يقتلـه الخـوفُ ... فيمشـي خلفـي يريـد اغتيالـي
ليـت مَـنْ عـاداني أراه أمامـي ... كـي أحيّيـه قبـل بَـدْء النّـزالِ
إننـي أحقـرُ العـدوّ جبانـًا ... كـم عـدوّ أوليتُـه إهمالـي
هـل يبالـي الليـثُ الهصـورُ بفـأرٍ ... ألـف عيـبٍ لـو راح يومـًا يبالـي
خلـف ظهـري مـن الأعـادي كثيـرٌ ... لا يهـزّون شـعرةً في قذالـي

# العودة..

(ظامـئٌ)، والـدروبُ ماجـتْ أكفّـًا ... راقصـاتٍ بألـف كأسٍ دهـاقِ
وابتسـام العيـونِ في الليـل يدعـوني ... إلـى ضـوءِ مائهـا الرقـراقِ
وجِنـانُ التفّـاح دومـًا تغنّـي ... أيـن مَـنْ يحتسـي لذيـذَ العنـاقِ
وسـهُول الثلـوج تبسـمُ للنّـار ... حبيبـًا في لوعـةٍ واشـتياقِ
تترامـى في حضنـه كسـليمٍ ... بـاتَ في نشـوةٍ مـن التّريـاقِ
ذُقْـتُ مـا ذقـتُ.. مـن سـراب المفـازاتِ ... علـى الـدَّربِ واللظـى المُهْـراقِ
كـم رأيـتُ الغيـومَ تحكـي مـن الغَـدْرِ ... شـحيحًا في لحظـةِ الإنفـاقِ
لـم تـزلْ بُحّتـي مـن العَطَـشِ اليابـسِ ... ينبـوعَ كبريـاء المـذاقِ
ودمائـي مـن الحجـارة والأشـواكِ ... شمسـًا علْويّـة الإشـراقِ
تلـك لـو شـئتُ كـوّةً.. (جنّـةُ الدّجّـالِ) ... لكنّنـي سـميرُ (البُـراقِ)
في فـؤادي عينـانِ.. مـن أَنْسُـرِ (الفِرْدوس) ... .. جوَّابـةٌ مـدى الآفـاقِ
كـم تبـدَّتْ لـيَ الدّنـا مـن بعيـدٍ ... نملـةً في غياهـبِ الإخفـاقِ
كلّمـا قلـتُ: آدني الجـرحُ والإرهـاقُ ... .. هبَّـتْ نسـائم (الميثـاقِ)
فتـراني أقتـاتُ مـن جسـميَ المهـزولِ ... رغـم الجـراح والإرهـاقِ
وكأني، ولـم أزلْ (شَـبَحًا) مـن ... غَمْـرةِ الشـوقِ.. في نعيـمِ التلاقـي

# كيف أرقى..

أيـن منّـي يـا (ليلـة القـدرِ) قلـبٌ ... نابـضٌ بالتُّقـى.. قـويّ الجنـاحِ
الشـياطينُ مزَّقتنـي.. وولَّـتْ ... هازئـاتٍ بأدْمُعـي وجراحـي
تركتنـي أشـلاءَ في مَيْعـةِ العُمْـرِ ... طريـح الثّـرى.. غبـيَّ الكفـاحِ
لوَّثتنـي في غيبـةِ الـرّوح بالطّيـن ... وسـدّتْ علـيَّ كلّ النَّواحـي
هـا أنـا في القيـودِ.. في قبضـة الليـلِ ... أسـير القـرود والأشـباحِ
كيـف أرقـى إليـكِ.. يـا ليلـة النّـورِ ... وروحـي تطـوف حـول (سـجاحِ)؟
كيـف أرقـى.. وقـد نحـرتُ (براقـي) ... وزرعـتُ الظَّـلام في مصباحـي؟
هـذه مُدْيـة الجهالـة مـا زالـتْ ... بكفّـي ينسـاب منهـا نواحـي
ويـح نفسـي.. كـم زيَّنـتْ لـي شـقائي ... وسـقتني الـرّدى بـكأس الـراحِ
آهِ.. يـا غربتي عـن (الوطـنِ المحبـوبِ) ... .. عـنْ روعـةِ الخلـود المتـاحِ
أدركينـي ركائـبَ (الوطـن المحبـوب) ... أشـتاقُ بسـمةَ الإصبـاحِ

# قسوة

أتلقـاني.. وألقـاكَ مـن العيـدِ إلـى العيـدِ
وكنّـا مثـلَ كفّيـنِ وعنقوديـنِ في عـودِ
فمـاذا قـد جـرى حتـى رمتنـا البيـدُ.. للبيـدِ
ومـا كانـتْ جـراحُ البعـدِ.. تبقـى دون تضميـدِ
عجيـبٌ.. كيـف أصبحنـا قسـاةً.. كالجلاميـدِ

# أطلال

نزلـتُ علـى وادي (الوفـاءِ) فلـم أجـدْ ... وفيّـًا بـه، قـد مـات أهلـوه مـن دَهْـرِ
فعرَّجْـتُ أبغـي منـزلَ (الجـودِ) منـزلاً ... فلـم أرَ غيـرَ البـومِ يضحـك للقَفْـرِ
فقلـتُ: إذاً لـي في حمـى (العـزِّ) ملجـأٌ ... فألفيتُـه أضحـى حمـى الـذلِّ والقهـرِ
فسـاءلتُ نفسـي: مَـنْ أكـون أنـا هنـا ... وهـل أنـا في صَحْـوٍ، أم انّـيَ في سُـكْرِ!
أهـذي ديـار العُـرْبِ؟! مـاذا جـرى لهـا ... لتغـدوَ أطـلالاً، ومـاذا لهـم يجـري؟!

# آه.. لو نمضي صديقينِ

رحلـةُ العمْـرِ ثـوانٍ خاطفـاتٌ كالبـروقِ
لِـمَ نبقـى في احتـرابٍ مـن حريـقٍ لحريـقِ
نـزرعُ الأرضَ شـظايا تشـتهي حـزَّ الحلـوقِ
إنْ تكلّمْنـا، تراشـقْـ ـنا.. بنـار (المَنْجنيـقِ)
أنـت ترمينـي.. وأرميـ ـكَ..، بـلا قلـبٍ شـفيقِ
وكأنّـا مـن حديـدٍ نحـن، أو مـن صخـرِ نيـقِ
نحـن مـن لحْـمٍ خلقنـا ودمـاءٍ.. وعـروقِ
لا أنـا أو أنـتَ..، إنْ طـا ل عَمانـا، بالمُطيـقِ
آهِ.. لـو نـردمُ منّـا كلَّ أنـواعِ الشّـقوقِ
آهِ.. لـو نمضـيْ صديقيـ ـنِ.. علـى عهْـدٍ وثيـقِ
نهـزمُ الليـلَ.. ومـا نلقـ ـى مـن الشـوك المعيـقِ
ومـن الوحْـش الـذي يـر نـو بأنيـابِ الشـدوقِ
نتملّـى.. مـا نـرى في الـ ـكونِ.. مـن كلِّ أنيـقِ
مثلمـا الطيـرِ نغنّـي في غـروبٍ.. وشـروقِ
مثلمـا النحْـلِ.. علـى أفـ ـواهنا عـذبُ الرّحيـقِ
آهِ..، مـا أحوجنـا للنّـ ـور.. للحـسّ الرقيـقِ
لقلـوبٍ صافيـاتٍ مثـل حبّـاتِ الوسـيقِ
لعيـونٍ مفعمـاتٍ بسـنا الحُـبِّ الحقيقـي

قـدّر الله لقانـا فالتقينـا في الطريـقِ
فلتكـنْ خيـرَ رفيـقٍ فأنـا خيـرُ رفيـقِ
قـلْ كمـا شـئتَ، سـأصغي ليـس عنـدي أيّ ضيـقِ
قـلْ كمـا شـئتَ، سـأصغي لـك في صمـتٍ عميـقِ
أنـت حـرٌّ..، وأنـا مثـ ـلك حـرٌّ، يـا صديقـي

# في اليمّ..

في اليـمّ..، مَـنْ يُصغـي لإعيائـي ... سـفينتي مـن غيـر ميناءِ
وحـدي أقاسـي فـوق (نوحيّـةٍ) ... (جوديُّهـا) قـد ذاب في المـاءِ
كـم لجّـةٍ مجنونـةٍ تحتهـا ... تقذفُهـا في موحـشٍ نائـي
أبحـثُ عـن خارطتـي..، لـم أجـدْ ... والريـحُ تعـوي، غيـرَ أشـلاءِ
أبحـثُ عـن بوصلـةٍ في يـدي ... فـلا تراهـا عيـنُ (زرقـاءِ)
الصبـحُ مسـودّ الخطـى، لا يـرى ... أمامـه، أعمـى بظلمـاءِ
والنجـمُ في الليـلِ بـدا حائـراً ... يبحـثُ عـن ضـوءٍ وأنحـاءِ
مـاذا وراء الأفْـقِ؟ كـم بـارقٍ ... يكشـفُ عـن غيـمٍ وأنـواءِ
وعـن غرابيـبَ، لهـا ضحكـةٌ ... سـوداء.. كـم تهـزا بأرزائـي
ليـس سـوى اللهِ أرى منقـذاً ... مَـنْ غيـره السـامعُ والرائـي!

# على ريش (البراق)

سـأقيمُ عنـد مشـارفِ القَمَـرِ ... في خيمـةٍ للشـعر والوتـرِ
فهنـاك أيامـي.. شـذىً ونـدىً ... تنسـابُ مثـلَ نسـائمِ الزَّهَـرِ
وهنـاك أحلامـي.. مجنّحـةٌ ... جوّابـةٌ في عالـم الطُّهُـرِ
أرنـو وأصغـي.. ذائبـًا دهشـًا ... للكـون في نـومٍ وفي سَـهَرِ
ولربّمـا زارتْ (ملائكـةٌ) ... تُهـدي إلـيّ روائـعَ الـدّررِ
أو راح يطربُهـا الحديـثُ معـي ... فأتـتْ مـع الإمسـاءِ.. للسّـمرِ
أو للتجـوّل في الفضـاء علـى ... ريـش (البـراقِ) الناعـمِ النّضـرِ
تمضـي الثـواني، لا يدنّسـها ... شـيءٌ، ولا تشـكو مـن الضّجَـرِ
ريّانـة بالحُسْـنِ، أسـكرها ... عـذبُ النشـيدِ.. وفاتـنُ الصّـورِ
... مـا عـدتُ أحتمـلُ البقـاء هنـا ... إني شـقيتُ بصحبـة البشـرِ
صاحبـتُ أكثرهـمْ، فمـا أنسـتْ ... روحـي بهـمْ في الحـلّ والسّـفرِ
حاولـتُ.. كـم حاولـتُ أهضِمُهُـمْ ... لكـنّ ألينَهُـمْ كمـا الحجـرِ
قبلاتُهـمْ ممزوجـةٌ بـدمٍ ... وكأنّهـا الطعنـاتُ بالسُّـمُرِ
(إبليـسُ) علّمهـمْ..، ومـن عَجَـبٍ ... فاقـوه في شـرٍّ وفي أشَـرِ
كـم راح يسـألهمْ فنـونَ أذىً ... وطرائقـًا تَهـدي إلـى (سَـقَرِ)
جـادوا عليـه بالجديـد، ومـا ... بخلـتْ يـدٌ في العسْـر واليُسُـرِ

لـو مـلّ (إبليـسٌ)، وقـال: غـداً سـأتوبُ..، مـا تابـوا مـدى العُمُـرِ
لا يتركـون الشـرَّ، أدمنـه دمُهُـمْ، كمـا الأفيـون والأبـرِ
إني لفـي عَصْـرٍ بـلا خُلُـقٍ متوحّـشٍ، مـن أجهـل العُصُـرِ!

# رحلة سماوية..

جاهـزٌ للصّعـودِ، أعـرفُ دربـي ... لسـتُ أخشـى السّـرى، وأعـرفُ ربـي
ليـس مثلـي يضـلُّ في عالـم.. ... البـرزخِ ليـلاً، أو يشـتكي مـن صعـبِ
لـم أقـضّ الحيـاة لهْـواً، ولكـنْ ... كنـتُ أبنـي صُـوى الهُـدى في قلبـي
النجـوم التـي تركـتُ قديمـًا ... لسـتُ أنسـى دموعَهـا كالسّـحْبِ
كنـتُ عاهدتُهـا.. سـأرجعُ لا بـدّ ... وشـيكًا، مـن بعـد طُهْـرٍ وتـوبِ
رحلتـي.. رحلـةُ الرجـوع إلـى ... (الفـردوسِ)، داري التي أضعـتُ بذنبي
حيـن فارقتُهـا، أكلـتُ أكفّـي ... نَدَمـًا، مـا الـذي جـرى.. أيـن لبّـي
كيـف صادقـتُ حاسـدي وعـدوّي ... كيـف صدّقـتُ منـه هَمْسـةَ كـذْبِ
كيـف «لا تقربـا» نسـيتُ صداهـا ... آهِ.. مـن غفلـةٍ، ومـن سـوء صحْـبِ
حينمـا ذقـتُ تلكـمُ الشـجْرة السـوداء.. ... فتّشـتُ.. لـمْ أجـدْه قُربـي
كان في ضحْكـه.. هنـاك بعيـداً ... فرِحـًا.. إذ غـدوتُ مـن غيـر ثـوبِ
أيّ حقـدٍ حملتُـه في ضلوعـي ... سـوف يبقـى يُخزيـه في كلّ حـربِ
ألـف شـيطانَ قـد قتلـتُ انتقامـًا ... مـن بنيـه، والسـيفُ مـا زال جنبـي
لسـتُ أرتـاح قبـل أن أبصـرَ ... اليأفـوخ منـه معفّـراً بالتُّـربِ
لسـتُ أرتـاح قبـلَ أن تأكلـه.. ... (الزقّـومُ) أكلاً.. من بعـدِ جوعٍ وجـدْبِ
عـدتُ (للخلْـدِ)، رغـم أنفـك، فاخسـأ ... خالـداً.. في جهنّـمٍ كالكلـبِ

# وحدي مع الحزن..

«عندما ودّع زوجه وأطفاله في المطار، عائدين إلى أرض الوطن، وعاد هو إلى أطلاله في غربته».

رجعتُ للبيت، لا أهلٌ ولا ولدُ ... وحدي أعيشُ.. كميْتٍ ضمَّه لَحِدُ

وحدي مع الحزن.. أصلى غربةً طَعَنَتْ ... روحي، ففي كلّ آنٍ يشتكي الجسدُ

غاب الأحبّةُ، فالعينانِ في يَبَسٍ ... ومثلهمْ في فيافي العمْرِ يفتقدُ

ودّعتهمْ.. وعلى الخدّين أوديةٌ ... حرّى، وفي الصدر نارُ الشوق تتقدُ

ظللتُ أرقبُ أطيافًا لهمْ..، ويدي ... تحكّ عيني.. إلى أن حكّني الرّمَدُ

(مع السلامة..)، عينُ الله تحفظكمْ ... (مع السلامة..)، لا خوفٌ ولا كَبَدُ

ما ذقتُ مرّ النَّوى حتى رأيتهُمُ ... يلوّحون بأيديهمْ، وقد صَعِدوا

وكلّ حرفٍ على الأفواه.. يخطِفُه ... هديرُ (طائرةٍ).. من خلفهمْ رَصَدُ

كأنَّ روحيَ شقَّتْ ثوبَها.. لَحقًا ... فالجسمُ مني جراحٌ، ما لها عددُ

ظننتُ أني سأبقى إنْ نأوا.. جَبلاً ... وإذ أنا خيمةٌ تهوي.. بها العُمُدُ

وكلُّ ريحٍ هَفَتْ.. تذرو لها مِزَعًا ... كما تشاء، فلا حبْلٌ ولا وَتدُ

فتلك أشلاءُ روحي.. مَنْ يلمْلمُها ... تودي بها البيدُ.. والظلماءُ.. والكَمَدُ

ماذا دهاني.. لكي أرضى بعادَهُمُ ... عنِّي، وأنْ أنجزَ الوعدَ الذي وُعِدوا

فليذرف (الكُسَعيُّ) اليوم.. أدمُعه ... ويُدْمِ إصْبَعَه.. قد فاته الرَشَدُ

ما عدتُ ألقى وراءَ الباب.. بسمتَها ... تسقي فؤادي، إذا ما جئتُ أبتردُ

وقولَها: جئتَ يا عمْري ويا سكني ... أهلاً..، حماكَ إلهي شرَّ مَنْ حسدوا

البيتُ بيتُكَ.. معمورٌ بصاحبهِ ... فأنتَ زينةُ هذا البيت.. والسَّنَدُ

ما عدتُ ألقى (فراخًا) حين تلمحُني ... من آخر الدار، طارتْ، وهي تجتهدُ

ما عدتُ أسمعُ (بابا).. وهي مُلْهِمتي ... تفوحُ كالمسْكِ.. إن قاموا وإن قَعَدُوا

(بابا) إذا لعبوا، (بابا) إذا درسوا ... (بابا) إذا أمنوا، (بابا) إذا ارتعدوا

أبيتُ ليليَ.. في صمتٍ يمزِّقني ... صياحُ غيلانه.. والناسُ قد رقدوا

إني أحنُّ إليهمْ.. كلَّ ثانيةٍ ... وإنْ همُ في الحنايا الروحُ والكَبِدُ

لكم تعاتبني نفسي.. وتزعجني ... بهمسها: كيف غابوا! حين تنفردُ

ماذا أجيبُ! وقد أعطاهمُ سَفَهًا ... (تأشيرةً) للنَّوى.. مني فمٌ ويدُ

الآن ما نَدمي! ما عاد لي أبداً ... إلاّ التجلّد والتذكار.. ملتحدُ

أشتاقُ (إنعامَ).. كم طابتْ مجالسُنا ... فيها يسامُرنا طفلٌ لنا.. وَغَدُ

وألفُ ذكرى.. كطعم الفجر طلّتها ... يظلُّ يحنو.. عليها العُمْرُ والخَلَدُ

ماذا أحدّثُ عن لُطْفٍ وعن أدبٍ ... وعن صفاء فؤادٍ، دونه البَرَدُ

أرنو إليها (ملاكًا)، جاء يحملني ... إلى (الفراديس) حيث الحبّ والأبدُ

حيث الحياةُ كمثل العطر ملمسُها ... حيث السعادةُ.. لا همٌّ ولا نَكَدُ

أشتاقُ صورة (ليثٍ)، كم يذكّرني ... مرآه وجهي، ووجهي أخضرٌ مَلِدُ

والكونُ حولي.. كحِضْن الأم يرضعني ... حُبّاً وأمناً، فلا غولٌ ولا أسَدُ

أطيرُ كالبلبلِ الصدّاحِ.. منتشياً ... من سهل (إربدَ) حتى تنجلي (صَمَدُ)

ألهو مع الصحب.. من عشبٍ إلى شَجَرٍ ... والأرضُ بحرُ ثمارٍ، ما له نَفَدُ

تالله ما رحتُ ساعاتٍ.. ألاعبُه ... إلاّ وقالتْ لي الأعوام: يا وَلَدُ

أشتاقُ صوتَ (رؤى)، كم وشوشتْ أذني ... غرائبـًا.. وحكايا كلّها فَنَدُ

أصغي إليها.. وويلي من سلاطتها ... إنْ رحتُ أسألُ مرتاباً.. وأنتقدُ

(بابا).. وتنظرُ شزراً.. هل تكذّبني ... ومَنْ تصدِّقُ، إن كذّبتَ مَنْ شهدوا

أنا (رؤى) يا أبي، هل أنت محتملٌ ... منها بعاداً، إذا ما مسَّها حَرَدُ

للهِ حلْمٌ بريءٌ، كلّه عجَبٌ ... للهِ دَلٌّ شهيٌّ، طَعْمُه شَهِدُ

أشتاقُ روح (رموزٍ) حين تقرُصني ... وتدّعي أنَّ لحمي، راح ينجردُ

وربّما حَلَفَتْ بالله، قدْ سمعتْ ... جِلدي يقول لها: ما عاد لي جَلَدُ

تنطّ في فَرَحٍ.. قد فزتُ يا أبتي ... إذْ ألفَ آهٍ وآهٍ.. رحتَ تزدردُ

كم خادعتني.. إذا ما قمتُ أمسكها ... كأنَّها نحلةٌ.. تدنو فتبتعدُ

أعدو وراها، فيُنسِيني لها ضَحِكٌ ... حُلوٌ.. عُبُوسَ زمانٍ، قلبُهُ صَلِدُ

(إنعامُ).. (ليثُ).. منكمْ.. (رموزُ)..

(رؤى) مَنْ ذا يُجاوبني ... مضوا.. فالبيتُ لا أحدُ

كانوا النعيم لقلبي، إذ يلاحقني ... سوطُ العذاب، فماذا بعدهمْ أجدُ

لم يبق غيرُ لهيب البعد يجلدني ... لكنْ.. سأبقى (بلالاً) آهتي: أحَدُ

قد يجمعُ اللهُ.. ما بيني وبينهُمُ ... فهو الرحيمُ الودودُ الواحدُ الصمدُ

عمّا قريبٍ.. رُبى (عمّان) تجمعُنا ... أحبّةً..، فيغنّي قلبُها الغَردُ

(عمَّان) تلك التي.. لم أنسها أبداً ... فحبّها في فؤادي.. ما له أمدُ

# منبع الأحلام

هـذي مرابـعُ (إربـدٍ).. فاسـتمتِعِ ... بجمالهـا المتألِّـقِ.. المتضـوّعِ
وانعَـمْ بأهليهـا، فـإنَّ وجوهَهُـمْ ... كالصّبـح إذ يلقـاك بهجـةَ مطلـعِ
غنّـى لهـمْ (حـورانُ) أجمـلَ شـعره ... فتراقصـتْ أشـذاؤه في المسـمعِ
هـذي تُنَـدّي النـورَ مـن (حَسّـانه) ... تختـالُ أروعَ لوحـةٍ مِـن أروعِ
(وعـرارُ) يعـزف مثلَهـا أغنيَّـةً ... ألوانُهـا مـن قبلـه لـم تُبْـدعِ
طابـتْ لياليهـمْ: كلامـًا ناعمـًا ... ونسـائمًا.. وسـنابلاً لـم تهجـعِ
هـذي المرابـع أمُّنـا..، كـم أطعمـتْ ... مـن جُـوّعٍ، أو كفكفـتْ مـن أدمـعِ
وسَـقَتْ بنيهـا مـن حنـانٍ دافـئٍ ... قـد عتّقتـه.. ومـن حديـثٍ ممتـعِ
أنـا طفلُهـا.. مهمـا نأيـتُ، تشـدُّني ... أحضانُهـا، ومتـى أعيّـطْ تُرضـعِ
أنـا طفلُهـا.. مهمـا كبـرتُ، تـردّني ... أيامُهـا لبراءتـي وتسـكّعي
هـي منبـعُ الأحـلام.. سـالَتْ فتنـةً ... ولـذاذةً، أكـرمْ بِـهِ مـن منبـعِ
كَـمْ جئتُـهُ أشـكو ظمـاءً يابسـًا ... فأعـودُ مـن فـوري بـريّ الأضلـعِ
ويظـلُّ قلبـي في طـريِّ زمانِـهِ ... نشـوانَ في دنيـا الخيـالِ المُمْـرِعِ

# عيدنا في (إربد)

غـداً.. بُنَـيَّ، عيدُنـا في (إربـدِ) ... مـا أجمَـلَ العيـدَ بـأرضِ المولـدِ
غـداً.. نلاقـي الأهـلَ والأحبـاب في ... كلِّ الميادين.. بغيـر موعـدِ
وجوهُهُـمْ مشـرقةٌ.. كأنَّهـا ... زَهْـرُ (أبـانَ) في ربيعهـا النّـدي
أو مـاءُ نبعِهـا، تنـزّى صافيـًا ... للهِ مـا أعْذَبَـه مـن مَـوْرِدِ
أشـتاقُهمْ.. أُسـقى وأُسـقى ذكْرَهُـم ... لكـنْ أظـلّ دائمـًا ذاك الصَّـدي
مـا زرتُهـمْ، ثـمَّ قفلـتُ راجعـًا ... إلاّ وقـال القلـبُ، مـن شـوقٍ: عُـدِ
(عمّـانُ)، وهـي جنَّـةٌ، هيهـات أنْ ... تُنسـيَني عنـد (أبـانَ)[1] موقـدي
هنـاك قـربَ خيمـةٍ خيشـيّةٍ ... شـيّدها أبـي لـكلِّ مُجْهـدِ
عليـه غلّايـةُ شـايٍ.. في المسـا ... أو كِسْـرةٌ مـن خبـزِ قمـحٍ بلـدي
يـا طالمـا سـرحتُ فيهـا لاهيـًا ... أركـضُ خلـف جُنـدبٍ أو قنفـدِ
أو نحـو عصفـورٍ أراه سـاهيًا ... أنقفُـه بحَجَـرٍ أو وَتَـدِ
إنْ جعـتُ، كان لـي.. عشـاءً طيبـًا ... مـا أطيـبَ اللقمـةَ مـن كَسْـبِ اليـدِ
هنـا.. هنـا.. يـا (ليـثُ)، أحلـى ملعـبٍ ... قـد كان لـي يومـًا.. وأشـهى مرقـدِ
إذ كنـتُ طفـلاً ناعمـًا، شـرواكَ.. لا ... هـمَّ ولا غـمَّ.. خليَّ الخَلَـدِ
النّـايُ والزَّهْـرُ البهيـجُ والرُّبـى ... والطيـرُ والكـرومُ.. عالـم الـدَدِ
طـوراً أُرى فراشـةً، وتـارةً ... كالقـردِ.. مـن غُصْـنٍ لغصـنٍ أملـدِ!
يلحظنـي أبـي.. بعيـنِ حبِّـه ... وعطفِـه.. علـى امتـدادِ المشـهدِ

(١) أبان: هَضْبة تقع إلى الشّمال الغربّي من مدينة إربد، تكثر فيها الكرومُ والبساتين.

كـم قـال لـي: «مشـاغبٌ.. شـيّبتني العـبْ هنـا (إبراهيـمُ)، لا.. لا تبعـدِ
أخـاف أنْ تضيـعَ أو تُلسـعَ أو تسـقطَ في حفيـرةٍ.. يـا ولـدي!
هـذا أنـا.. أبٌ رقيـقٌ قلبُـه فاسـمعْ كلامـي.. لا تفطِّـر كبـدي»!
.. غـداً نـزورُ (إربـداً).. متـى غـدٌ يأتـي؟! لقـد طـال انتظـاري لغـدِ
عشـقتُها.. مدينـةً مـن فَـرَحٍ ومـن بهـاءٍ.. وجمـالٍ أبـدي!

# وقفة على الأطلال

كُلّما جئتُ فاضتِ العينانِ وتلظّت مشاعرُ التحنانِ
لا تلوموا إذا وقفتُ طويلاً باكيًا.. في السهول والوديانِ
لستُ أبكي على (أبانَ) ولكنْ أنا أبكي عهدَ الصّبا في (أبانِ)
.. وعشايا كأنها بسماتُ الفجرِ في رقّةٍ وعطرِ ثواني
.. ذكرياتٌ لمّا تزلْ في كتابِ العمر تزهو في صفحة العنوانِ
إنّما العمرُ ساعةٌ من صفاءٍ وسرورٍ، تشتاقها كلّ آنِ
ليس من عُمْرِكَ السّنونَ تقضّتْ وتوارتْ في تربة النسيانِ

## إلى (إنعام..)

حين تغيبينَ عن مُقلتي

يغيبُ القمرْ

أتيهُ بليل الضجرْ

أفتّشُ كالطفلِ عنكِ

أسائلُ كلَّ الممرّاتِ ..

كلَّ الحُجَرْ

حين تغيبينَ .. يا حلوتي

تحنّ عليّ الصورْ

يحدّثني الوردُ عنكِ

يبدّدُ لي وحشتي

في المساءْ

وتحضنني الذكرياتُ الجميلةُ:

عمّا قريبٍ

يفوحُ الشذا.. والنّدى

ويطيبُ اللقاءْ

ويحلو السّمرْ..

# براءة

لمّـا مرضـتُ ورحـتُ مثـلَ المَيْـتِ أرقـدُ في الفِـراشِ
مـا ردَّ روحـي غيـر منظـرِ صبيتـي مثـل الفَـراشِ

ببراءةٍ..
يتراكضونَ.. ويضحكونَ..
ويلعبونَ..
بلا اكتراثٍ
لاصفراري.. وارتعاشي
أبصرتُهمْ،
فنسيتُ دائي
هُمْ دوائي.. دائمًا
وبهمْ
شفائي
وانتشائي
وانتعاشي..

## (رؤى)

«كانت طفلته (رؤى) قد غابتْ عن ناظريه بضعَ ساعاتٍ، فلما عادتْ، استقبلها بهذه الأبيات».

أحبّـكِ يـا زهـرةً مـن (أبـانَ) فكـمْ لـكِ مـن لمسـةٍ حانيـةْ
وكـم لـكِ مـن بَسْـمةٍ حلـوةٍ تهـشُّ لهـا الـروحُ.. كالعافيـةْ
لأنـتِ..، إذا مـا أفقـتِ صباحـًا نـدىً.. رشرشـتُه السّـما الصافيـةْ
تعالَـيْ.. فـإني أذوبُ اشـتياقًا فقـد طـال بعـدُكِ.. يـا قاسـيةْ
تعالَـيْ.. لألثـمَ منـك الخـدودَ وأقـرصَ آذانَـكِ الحاليـةْ

# وصايا إلى ولدي (ليث)

يـا (ليـثُ)، إنـكَ قـد كبـرتَ، فهـذه ... بعـضُ (الوصايـا) مـن أبيـك الحـادبِ
عـذراً، فأنـتَ مـن النَّباهـةِ والـذَّكا ... لكـنْ رأيـتُ الأمـر ضربـة لازبِ
أبُنَـيّ، كـنْ ليثـًا.. كإسـمِكَ، فالدّنـا ... في عصرِنـا..، هـي للقـويِّ الغالـبِ
هـذا أبـوك قضـى الحيـاة مسـالِمًا ... لـم يجْـنِ منهـا.. غيـرَ حسـرةِ خائـبِ
إنّـا هنـا.. في غابـةٍ ملعونـةٍ ... لا عَيْـشَ.. دون أظافـرٍ ومخالـبِ
لا تنخـدعْ مثلـي.. بأكثـر مَـنْ تـرى ... كـم مـن عـدوٍّ في ملابـسِ صاحـبِ
جـلُّ الصداقـاتِ التـي أمّلتُهـا ... طـارتْ أمامـي.. كالسّـرابِ الهـاربِ
احـذرْ صديقَـكَ.. لا تقـلْ: ذا مخلـصٌ ... أو صـادقٌ في الـودّ.. دون تجـاربِ
فَلَكَـمْ طُعِنْـتُ مـن الصّدِيـقِ بغفلـةٍ ... إنَّ الصديـقَ، بُنَـيَّ، أمهـرُ ضـاربِ!!

# الطريق إلى العلياءِ

خَـلِّ السـفوحَ لمـن يسـتصعبُ القِممـا ... ويرتضـي صحبـةَ الغِرْبـانِ والرِّممـا

حلِّـقْ بعيـداً، كمـا حلَّقـتُ يـا وَلَـدي ... إنَّ نسـورَ السَّـما لا تعـرفُ السَّـأما

علّمتُـكَ الطيـرانَ الحـرَّ مـن صِغَـرٍ ... أمـا لعبـتَ أمامـي بالغيـومِ دُمـى

فَطِـرْ إلـى الأُفُـقِ النّجمـيِّ في ثِقـةٍ ... ليـس الطريـقُ إلـى العليـاءِ مُزْدحمـا

# بلغتُ (الأربعين)

أحسّ.. كأنّني ما زلتُ طفلاً ... فَكَمْ من قائلٍ لي: يا (شقيُّ)
فذا (ليثٌ) يصيحُ: تعال (بابا) ... لنلعب، أنتَ عِفريتٌ ذكيُّ
وكمْ ركبتْ (رؤى) ظهري (حصاناً) ... توجّهه كما شاء الحُذَيُّ
وكم ضحكتْ (رموزُ) عليَّ لمّا ... تخفّتْ، إذ أنا (الأعمى الغبيُّ)
أُفرّح فيهمُ قلباً بريئاً ... فيفرحُ للدنا قلبي البريُّ
سويعاتٌ إذا ما جفَّ دهري ... تسيلُ كأنها الماءُ النقيُّ
بلغتُ (الأربعين)، ولست أدري ... بلغتُ الرشدَ أم أني صبيُّ
تطيبُ حياتُنا ما طاب قلبٌ ... ورقَّ، كأنه الزَّهْرُ النّديُّ
وأشقى الناسِ في الدنيا رجالٌ ... قلوبُهُم الحجارةُ والعصيُّ!

# الحنين إلى (عمّان)

القلـبُ منـذُ وداعِ (عمّانـا) في وَحْشـةٍ، لـم يلـقَ سُـلوانا
أمسـى وحيـداً بعـد غيبتهـا يُـذْري سَـخينَ الدمـعِ تحنانـا
يرنـو حواليـه، فيوجعُـهُ أنْ لا يـرى.. أهـلاً وخُلّانـا
كانـتْ بهـا أفراحُـهُ.. فغـدتْ غِـبَّ النّـوى الأفـراحُ أحزانـا
يمضـي الزمـانُ، فـكلّ ثانيـةٍ تَسْـقيه.. مُـرَّ الويـلِ ألوانـا
هـذي كمـا السـكِّين.. تطعنُـهُ طعنـًا، وتلـك تَفِـحُّ ثُعبانـا
إنْ نـامَ، فالأحـلامُ مزعجـةٌ ليـلاً، تريـه البـدرَ شـيطانا
أو قـام، فالأيـام قاسـيةٌ كـم أمطرتـه.. لظـىً وصوّانـا
تلقـاهُ.. طـولَ الوقـتِ، مكتئبـًا قـد هـاج آلامـًا.. وأشـجانا
أنّاتـه.. تعلـو.. فيخنقُهـا ولربّمـا يضطـرُّ.. أحيانـا
حَمَـلَ (الجبـالَ) علـى كواهلـه للهِ كـمْ قاسـى، وكـمْ عانـى!
تتبـرَّجُ الدنيـا، لتخْدعَـهُ فيـرى الجِنـانَ هنـاك.. نيرانـا
يقظـانُ.. لـم يُفتـنْ بزينتِهـا ولَكَـمْ تَبـدَّى الشَّـكْلُ فتَّانـا
هـوَ لَيْـسَ يَعْشِـقُ غيـرَ (عمَّانـا) مهمـا رَأتْ عَيْنـاهُ.. بُلْدانـا
هيهـاتَ... أنْ ينسـى حبيبتَـهُ مهمـا نـأى.. حِقَبـًا وأزمانـا
قـد كان أصفاهـا مودَّتـهُ مـا كان رغـم البعـدِ خوّانـا
قلِقـًا يُـرى.. مِـنْ بعدهـا، أبـداً لـم يتخـذْ في الأرضِ عنوانـا
(عَمَّـانُ) بسـمَة روحِـهِ، فـإذا غابـتْ، يـرى الأكـوانَ أكفانـا

# أحبّك.. يا عمّان

أحبُّكِ يا (عمَّانُ)، يا حَبّة النّدى ... ويا بسمة الأقمارِ في وحشةِ الدجى
أحبُّكِ يا (عمَّانُ)، يا خيرَ مَنْ أسا ... جراحي، وعنّي أذهبَ الأيْن والأسى
أعودُ إليكِ اليومَ من بعد غربةٍ ... رمتنيَ أشلاءً إلى السَّبعِ في الفلا
كأني إلى (الفردوسِ) أرجعُ ثانيًا ... وقد ذقتُ ما قد ذُقتُ من لَهبِ الشّقا
فيا أجملَ (الزّيْناتِ)، ما زلتِ دائمًا ... كما كنتِ، أهلاً للنسيب وللثنا
وما زلتِ شمسًا للمكارمِ والعلا ... وما زلتِ قلبًا للمحبّة والوفا
أحبّك يا (عمَّانُ) يا زهرة الدّنا ... عليكِ سلامُ اللهِ في الصبحِ والمسا

# هو موطني الحاني

قالـوا: سَـكَنْتَ جبـالَ (عَمّـانِ) أهجـرتَ حقّـًا (سَـهْلَ حَـوْرانِ)!
فأجبـتُ: (حَـوْرانٌ) بوجـداني وجبـالُ (عمّـانٍ) بأجفـاني
أَهْـوى ثـرى (الأردنِّ) أجمعـه (عَمّـانُ) أو (حَـوْرانُ) سِـيّانِ
لا فَـرْقَ بيـن جبالِـهِ وطنـي.. وسـهولِهِ، فثـراه عنـواني
لا فَـرْقَ بيـن شَـمالِهِ.. أبـداً وجنوبِـهِ، هـو موطنـي الحـاني

# أبي

ثمانين عامـاً عشتَ، والجرحُ ينزفُ ... وما غيرُ (أيّوبٍ)، بدائك يعرفُ
تواريه عن كلّ العيون، منشّفًا ... دماءَكَ بالصبر الذي ليس ينشَفُ
حواليكَ..، لم نسمعْ أنينكَ مرةً ... وربّتما أنّتْ من البيتِ أسقفُ
حواليكَ..، لم نبصرْ سوى وجه (حاتمٍ) ... يهشّ لمن يلقى.. ندىً، ويضيّفُ
نظنّكَ من جهلٍ.. معافى منعّماً ... وأنْتَ بقمصان الجوى تتلحّفُ
تعاني ثقيلَ الداءِ، يشتدّ مَوْهِناً ... وليس سوى ذكر الإله يخفّفُ
تبيتُ الليالي في مسامرة السّما ... فما نام طرفٌ منك أو نام مصحَفُ
بُليتَ بداءٍ، لو أصابَتْ سهامُهُ ... (ثبيراً)، لقضّى عمره، وهو يرجُفُ
ولو وخزتْ آلامُه البدرَ ضاحكًا ... تعالى بكاءُ البدر، أو راح يُخسفُ
إذا ما سألنا..، قلتَ: كالوردِ، أبشروا ... لكي لا ترى عيناً من الحزن تذرفُ
ولم ندرِ أنّ الموتَ قد دقّ بابنا ... وأنك من دهرٍ إليه تَشوّفُ
تخبّئه عنّا..، لكي لا نرى مُدىً ... بكفّيه سُلّتْ.. أو مباضعَ تُرهَفُ
فللهِ هذا القلبُ.. قلبك يا أبي ... لقد ظلّ طولَ العمر.. يحنو ويعطِفُ
ترقّ لنا، والروحُ في كفّ (عِزْرَلٍ) ... تراها، وقد شقّ الفضاء يرفرفُ
تودّعنا بالحافظاتِ من الدّعا ... تخافُ علينا الذئبَ، إذ نحن (يوسُفُ)
كبرنا، وما زلنا بعينكَ كومةً ... من اللحم.. أفراخًا، بها القلبُ يرأفُ
كأنّ الليالي، إذ تمرّ، سحائبٌ ... تسحّ، فنخلُ القلب يعلو ويورفُ
تزيدُ حنانًا، إذ تُضوّئ شيبةً ... ويدنو لك الأفْقُ البعيدُ.. ويُكشَفُ

لكـم قلـتَ: عصـرٌ غـادرٌ، فتنبّهـوا ... فغيلانُـه أظفارُهـا.. تتخطّـفُ
لكـم قلـتَ: عصـرٌ جائـرٌ، فتجمّعـوا ... فألـفُ خميـسٍ بـات للشـرّ يزحَـفُ
لكـم قلـتَ: عصـرٌ فاجـرٌ، فترفّعـوا ... فليـس لكـمْ إلا التقـى والتعفّـفُ
يخالـك قـومٌ صـرتَ شـيخًا مخرّفـًا ... متـى كانـت (الزرقـاءُ) يومـًا تخـرّفُ
إذا نحـن سـرنا لا نـرى موضـعَ الخطـى ... صرخـتَ بنـا: إنّ الـدروبَ تُخـوّفُ
أرى (الأعـورَ الدجّـالَ) هـبّ مقهقهـًا ... ومـا عـاد بعـد اليـوم في القيـد يرسُـفُ
يبشّـرُ أهـلَ الأرض بالفتـن التـي ... تَـكاد تُـكادُ الشـمسُ فيهـا وتكسَـفُ
يسـيلُ دُجاهـا مـن سـواد عيونـه ... فيهـدِرُ دُفّاعـًا.. يجـرّ ويجـرُفُ
إذا مـا نجـا نـاجٍ، تـرى ألـفَ هالـكٍ ... بواديـه يهـوي، وهـو في (النّـار) يَقـذِفُ
سـلامٌ عليكـمْ، يـا أبـي، إنّ قلبكـمْ ... يبـذّ عيـونَ الصقـر، والصقـرُ مشـرفُ
سـلامٌ عليكـمْ، ربّنـا خيـرُ حافـظٍ ... فمَـنْ غيـره عنـد الشـدائدِ يلطـفُ
سلامٌ عليكَـمْ..، في ربى (الخلْـدِ) موعـدٌ ... لنـا، وكلانـا ليـس للوعـدِ يُخلِـفُ

# أخي (محمود)

«حين كان شقيقه (محمود) في مستشفى (إربد)، فاقداً للوعي، في حشرجات الموت الأخيرة، إثر إصابته بصعقةٍ كهربائية..، وكان هو في غربته».

خبّـرْ بربّـك عـن أخـي (محمـودِ) أتـراه يصحـو.. بعـد طـول رقـودِ!
ومتـى نـراه سـالمًا.. مستبشـراً أحلامُـه مـن أنجـمٍ وورودِ!
يمشـي (بحـورانٍ) كمـا عهـدي بـه زيتونـةً.. رفّـتْ نشـيدَ خلـودِ
معطـاءةً.. تَهْـدي وتُهْـدي دائمـًا مـن نورِهـا.. مـن كفِّهـا الأملـودِ
إني أكابـدُ كلَّ يـومٍ (صعقـةً) وأبيـتُ ليلـي مـع سَـعالي البيـدِ
أصلـى (هواجـسَ) مـن جهنَّـمَ عصفُهـا ترمـي قذائـفَ.. مـن لظـىً وحديـدِ
وَلِعَـتْ بتعذيبـي..، إذا مـا هـرّأتْ جلـداً علـيّ تمـدّني بجلـودِ
قـد ثقّبـتْ روحـي، فأضحـى غصنُهـا شـبّابةً تبكـي.. بـكلِّ صعيـدِ
تلهـو بآهـات الجـراح، فـإنْ خَبَـتْ نَفَثَـتْ وقـوداً مـن وراء وقـودِ
تقسـو.. وتقسـو، لا تـرقّ لأدمعـي وتوجّعـي.. في وقفـةٍ وقعـودِ
حتـى وددتُ بـأنْ أكـونَ مكانـه في غيبـةٍ عـن عالمـي ووجـودي
وهـو المعـافى.. لا يشـاك بشـوكةٍ وهـو المنعّـمُ.. دونمـا تنكيـدِ

***

خبّـرْ، ولـو كذبـًا: صحـا مـن نومـه يرنـو (لوالـدةٍ) لـه (ووليـدِ)
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: مضـى لدروسـه منـذ الصبـاح، وصفّـه المعهـودِ

خبّـرْ، ولـو كذبـًا: أراه طائـراً (بأبـانَ) مثـلَ البلبـل الغرّيـدِ
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: يُقنّـبُ كَرْمَـه أو يجتنـي مـن خيـره الممـدودِ
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: يُسـامرُ ضيفَـه أو في زيـارة جـاره المعمـودِ
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: يُرتّـلُ خاشـعًا مـن وِرْده، أو في صـلاة هجـودِ
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: يهينـمُ دامعـًا (والقـدسُ) جـرحُ فـؤاده المفـؤودِ
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: تُحمحـمُ خيلُـهُ شـوقًا إلـى (سـلطانَ بـن محمـودِ)
خبّـرْ، ولـو كذبـًا: لقـد عـادتْ لنـا أيامُـهُ.. رغـم الليالـي السـودِ
مـا عـدتُ أحتمـلُ المصـابَ، وإننـي جَبَـلٌ أدكّ صواعقـي ورعـودي

# رثاء الشاعر (حبيب الزيودي)

«ألقاها في حفل تأبين الشاعر حبيب الزيودي بالجامعة الأردنية، بتاريخ ٤/ ١٢/ ٢٠١٢».

(أحبيبُ)، كيف تُعذِّبُ الخُلّانا ... ما كان قلبُكَ قاسيًا (صوّانا)

عهدي به (دحنونةً) في ربوةٍ ... (العالوكِ)، كم رفَّتْ ندىً وحنانا

أوهكذا تنوي الرحيلَ إلى السّما ... في الليلِ، لا خَبَراً ولا إعلانا!

ما كان ضرَّك لو مكثتَ هنيهةً ... حتى نبوسَ الخدّ والأجفانا

ونعانقَ الروحَ التي ما عانقتْ ... إلاّ الهوى والصدقَ والأوطانا

ونودّعَ (النَّاي) التي يا طالما ... منها الشّذى، قد شنَّفَ الآذانا

نبكي عليكَ، على رحيلك فجأةً ... عنّا، وحيداً، تذرع الأكوانا

سافرتَ قبل اليوم مرّاتٍ، فما ... سافرتَ قبل وداعنا أحضانا

أو قبلَ أنْ تُهدي لنا من شعركمْ ... ما نشتهي من روضه ريحانا

الموتُ حقٌّ يا (حبيبُ)، وإنّما ... أخشى تكون.. تركتنا (زعلانا)

ماذا جرى؟ لتبيتَ وحدك، تحتسي ... كأسَ الدّجى، وتخيّطُ الأكفانا

وتُكتّمَ السرَّ المدمّى، عامداً ... عنّا، ولم تَكُ تعرفُ الكتمانا

قد عشتَ عُمْرَكَ صفحةً.. منشورةً ... للصَّحْبِ.. نبضًا حالمًا وبيانا

ماذا جرى؟ حتى نظلَّ على المدى ... في حسرةٍ، نتجرَّعُ الأحزانا

كـمْ قُلْـتَ لـي: «إنَّ الحيـاةَ جميلـةٌ» مـن حولنـا، مـا ألطـفَ الإنسـانا!

هـل خـاب ظنُّـك بالحيـاة.. وأهلهـا ولقيـتَ منهـا الغـدْرَ والنكرانـا

***

...زادوا ثقـوبَ (النَّـاي) فاختنقـتْ على أوجاعِهـا، وتفتَّـتْ.. أشـجانا

# الشاعر الغريب

(١)

...

هو غُصْنٌ...

يابسُ الجنبين،

في الأرضِ الجدوبِ

نَشَفَتْ أنفاسُه

في دهره القاسي العصيبِ

طالما فَتَّشَ،

في البيد الظوامي...

عن طبيبِ

يمسحُ الوحشةَ

والحزنَ...

عن العُمْرِ الكئيبِ

ويردّ الروحَ للروحِ،

ويشفي من لهيبِ

كلما قال: استراح القلبُ...

من أَيْنِ الكروبِ

ووجدْتُ الماءَ.. والظلَّ..

وأشذاءَ الحبيبِ

قَهْقَه الآلُ،

وولّى،

ناكِئًا كلَّ النُّدوبِ

فمضى يذرعُ...

هاتيك الصَّحارى...

بالنحيبِ

وتبقَّى..

مثلما جاء..

وحيداً...

في الدروبِ

(٢)

كلّما شبَّبَ،

شبّتْ...

فيه نيرانُ المشيبِ

وبكاه...

ليلُ (عمّانَ)

من الشوقِ المذيبِ

ليس شعراً.. ما يغنّي

إنَّه نَفْثُ القلوبِ

وأنينُ الروحِ..

ذابتْ..

في لظى الحُزْنِ الرهيبِ

كم يدٍ

قد مدَّها للحُبِّ..

في الكون الرحيبِ

حالمـًا..

بالريِّ والأفراحِ

والظلِّ الرطيبِ

لم يعدْ

إلاّ بفيضِ الدمعِ..

والقلبِ الجديبِ

(٣)

جاء ظمآنَ.. إلى الدنيا...

وظمآنَ.. كما الشمسِ،

سيمضي للغروبِ

كتَبَ الشِّعرُ عليه..

كلَّ ألوان اللغوبِ

فَهْو من وادٍ.. لوادٍ..

في دياجيرِ الخطوبِ

وهو من جُرْحٍ.. لجرحٍ..

من شحوبٍ..

لشحوبِ

وحده..

يمشي.. ويكبو..

ثم يغفو..

كالغريبِ!

# في وداع (مكّة)

ودّعـتُ (مكّـة)، كـم قبّلـتُ جبهتَهـا ... عنـد المسـاء، وكـم عانقـتُ هيبتَهـا

ترنـو إلـيَّ، فتُـدني حضْـنَ والـدةٍ ... تضمّنـي ضـمَّ طفـلٍ خـافَ غيبتَهـا

يبكـي كلانـا، فكفّاهـا تكفكـفُ مـن ... دمعـي، وتمسـحُ منّـي الكـفُّ دمعتَهـا

سـويعةٌ للنّـوى.. كانـتْ تعذّبنـي ... قبـل اللقـاءِ، إذا اسـتذكرتُ دقّتهـا

فكيـف حالـي، وقـد أصبحـتُ في فمهـا ... جُرحـًا، تشـدُّ إذا أفلـتُّ عضّتَهـا

# القصيدة (المكيّة)

لـي فِي حِمَـى (أمّ القُـرى) أحبـابُ ... شـيبٌ هنـاك عرفتُهُـمْ وشـبابُ
إخـوانُ صـدقٍ، أوفيـاءُ علـى المـدى ... والدهـرُ خـوّانٌ لـه أنيـابُ
أنـى مشـيتَ.. (فجعفـرٌ) أو (خالـدٌ) ... يلقـاكَ.. أو (عثمـانُ) أو (خبّـابُ)
أخلاقهـمْ طهـرُ الـورودِ وعطْرُهـا ... إن الشـمائلَ سـنّةٌ وكتـابُ
تنسـابُ (زمـزمُ) فِي عُـروق كلامهـمْ ... فـإذا المسـامعُ.. منظـرٌ خـلّابُ
نَحَتَـتْ (حـراءُ النـورِ) مئذنـةً لهـمْ ... فديارهـمْ مـدّ الـرؤى محـرابُ
مـن فجـر (اقـرأْ) والثـرى سَـجّادةٌ ... ذا عالـمٌ.. ذا عابـدٌ أوّابُ
لمّـا عَلَـتْ فِي أفقهـمْ، ظلّـتْ لهـمْ ... شمسـًا تـرفُّ، وربّـك الوهّـابُ
شـعَّتْ هـدىً وفضائـلاً ومعارفـًا ... فسَـمَتْ بهـا الأرواحُ والألبـابُ
فـإذا القفـارُ.. مدائـنٌ وخمائـلٌ ... وإذا الجبـالُ.. معاهـدٌ وقبـابُ
مـن هـا هنـا فـارتْ ينابيـعُ السّـنا ... فاخضـرّت الأكـوانُ والأحقـابُ
هـي (مكّـةٌ).. أو سُـرّة الأرض التـي ... تسـقي الحيـاة، وقلبهـا الوثّـابُ
هـي (مكّـةٌ)، لـولا انبـلاجُ (البيـت) مـا ... دُحِيَـتْ لنـا كُـرةٌ، وطـابَ تـرابُ
هـي (مكّـةٌ)، لـولا حماهـا الخِصْـبُ مـا ... ائتلفـتْ قـرىً، وتحضّـرتْ أعـرابُ
هـي (مكّـةٌ)، لـولا (رسـولُ الله) مـا ... انتصبـتْ جبـاهٌ، وانحنـتْ أنصـابُ
هـي (مكّـةٌ)، لـولا سـناها الطُّهْـرُ مـا ... ابتسـمَ الفضـا، وتفتّحـتْ أبـوابُ
هـي (مكّـةٌ).. (حَـرَمٌ) يظـلّ مثابـةً ... للنـاسِ، لا ترقـى إليـه حـرابُ
يُجبـى إليـه مـن الثمـار ثمارُهـا ... فـالأرضُ روضٌ.. والسـماءُ سـحابُ
(رُكْـنٌ) مـن الفـردوس يحـرق (آدمـًا) ... لَهفـًا، ويهتـفُ: طـال منـك غيـابُ

# وداعية

«ألقاها في الاحتفال الذي أقامته كلية اللغة العربية، (في جامعة أم القرى بمكة المكرمة)، لتكريم ثلّة من أعضاء هيئة التدريس وتوديعهم بعد انتهاء فترة خدمتهم، وذلك يوم ٢٩/ ٥/ ١٤٢٩هـ، الموافق ٣/ ٦/ ٢٠٠٨م».

حتى متى بفراقِ صحبك تُفجعُ ... أنّى أقمتَ، فنهرُ عمرك أدمعُ
في كلِّ يومٍ حفلةٌ لوداعهم ... منها تظلّ على المدى تتوجَّعُ
أقتاتُ ذكراهمْ، فيشتدُّ الطوى ... لو يشبعُ الزمنُ الذي لا يشبعُ
كم قال لي: أحببْ كما أحببتَ في ... هذي الدنا، فغداً أراك تودّعُ
وغداً أراك على الدروبِ مجرّحًا ... تغفو، فيزعجك الذي تتوقّعُ
إني امرؤٌ طفلُ الفؤاد، وإنه ... زمنٌ كمثل الصّخر ما يتصدّعُ
ولقد يرقّ الصخرُ بعد قساوةٍ ... إمّا رآني باكيًا أتضرّعُ
فيسحّ من جفنيه دمعٌ ساخنٌ ... كمدامعي من نار قلبي تنبعُ
مالي وللأحباب، ما إنْ نلتقي ... حتى يقال: على النّوى قد أزمعوا
قبلاتُنا عند النّوى لما تزلْ ... مبلولةً، ما جفَّ ثمّة موضعُ
هي لحظةٌ أشقى بها، كم عاودتْ ... ذكرى بها في كل يومٍ أصرعُ
ماذا أحدّثُ عن مسيرة زُمْلةٍ ... كانت كمثل المسك إذ يتضوّعُ
رفعوا لواء العلم فوق رؤوسهمْ ... كالشمس في كلّ الأماكن تسطعُ
ساروا على نور الكتاب، فحيثما ... لاحوا لعينٍ، فالطريق المهيعُ
صاحبتهمْ، ها همْ كما تهوى العلا ... خلٌّ وفيٌّ، أو لبيبٌ أروعُ

طابـتْ مجالسـهمْ ولـذَّ حديثُهُـمْ علـمٌ مفيـدٌ.. أو بيـانٌ يمتـعُ
قـد كنـتِ يـا (أمّ القُـرى) نـار القِـرى مـن حولهـا كلَّ الأحبـةِ تَجمـعُ
ألّفـتِ بيـن النازليـك، فكـم حنـا منـك الفـؤادُ عليهـمُ والأضلـعُ
وسـقيتهمْ مـن (زمـزمٍ) كأسـًا بهـا تَـرْوى الظِّمـاءُ ويأمـن المتـروِّعُ
لا غَـرْوَ.. أنـتِ منـارةٌ ومثابـةٌ تُـؤوي الكـرامَ إلـى الكـرام وَتُـودِعُ

# عند الغروب

على شاطئ البحر في (جِدّةِ) وقفتُ هنالك في دهشةِ!
فأيّ جلالٍ.. وأيّ جمالٍ تظلّ له الروحُ في نشوةِ!
يقلّبُ لي البحرُ صفْحاتِهِ فأقرأُ ما شئتُ في خلوتي!
هو البحرُ سِفْر الوجودِ القديم ومنبعُ أحلامِهِ الثرّةِ!
فكمْ صفحةٍ عتّقتها الدهورُ تشعّ كؤوسًا من الحكمةِ!
وكمْ لوحةٍ لوّنتها الحياةُ تَراقصُ بالضوء والعتمةِ!
وكمْ قصّةٍ حملتها المراكبُ.. يسردها الموجُ للعِبْرة!

جدّة، ٢٠١٠م

# الدكتور (خليل الشيخ)

«أهداها إلى أستاذه الناقد الكبير الدكتور خليل الشيخ»

يـا (خليـل الشـيخ)، كـم شـاردةٍ ... كنـتَ تُهدينـا، ومـا زلـتَ الجـوادا

لـكَ في الشـرقِ وفي الغـربِ يـدٌ ... طالمـا فاضـتْ.. سـخاءً ووِدادا

بـكَ تهتـزّ.. وتخضـرّ النّهـى ... كالثّـرى الظامـي إذا مـا الغيـثُ جـادا

قـد تفـرّدتَ بعلـمٍ وافـرٍ ... مثلمـا البحـرِ اهتياجـًا وازديـادا

ويـراعٍ سـاحرٍ.. ثقّفـه ... لـك (موسـى)، وروّاه مـدادا

حيـن يجـري لا يُجـارى أبـداً ... يُبهـرُ العيـنَ، ولا يُبقـي سـوادا

عشـتَ للعلـمِ، فلـم تعـرفْ دَدَاً ... فتسـنّمتَ ذُرى المجـد اجتهـادا

إنّمـا عـاداكَ قـومٌ حُسّـدٌ ... كلّ فـذٍّ عبقـريّ سـيعادى

كلّ حُسّـادكَ يَحْبـون علـى ... رُكـب العجْـز، ومـا اجتـازوا الوِهـادا

كهبـاء الـدوّ في أعدادهـمْ ... بيـدَ أنّ الـوزنَ صفـرٌ إنْ أفـادا

ليـس مَـنْ يقضـي الليالـي (جاحظـًا) ... كالـذي يقضـي لياليـه رُقـادا

كـم ظـلامٍ غامـضٍ جلّيتـه ... بـذكاءٍ، يغلـبُ الشـمسَ اتقـادا

ونفيـسٍ مـن كلام العُجْـمِ، لـمْ ... تـرضَ إلا أن يُـرى للعُـرْبِ زادا

أنـت عـوّدتَ النّهـى، تُطعمُهـا ... بأياديـكَ اللذيـذَ المسـتجادا

دأبُـكَ الترحـالُ.. والبحـثُ الـذي ... يَنشـدُ الإبـداعَ دومـًا والسّـدادا

فيـك طبْـعُ النحْـلِ يمتـصّ الشّـذا ويصفّيـه علـى مهْـلٍ شِـهادا
لسـتَ مـن قـومٍ كحُطّـابِ الدّجـى لا يجيـدونَ انتقـاءً وانتقـادا
نحـن أفراخُـك يـا صقـرَ السّـما كـمْ تعلّمنـا اقتناصـًا واصطيـادا
وألفنـا مـن جبـالٍ وذُرىً كنـتَ تَهـوى، فاتخذناهـا بـلادا
كـم طريـقٍ للمعالـي وعِـرٍ كنـتَ توليـه امتهـاداً وامتـدادا
فمشـينا.. مشـيةَ الواثِـق لا نعـرفُ الخـوفَ ولا نبغـي ارتـدادا
يبسـمُ النجـمُ لنـا مفتخـراً حيـن يلقانـا، ويعطينـا القيـادا

# من أجل ماذا..

«قالها إثر التفجيرات الآثمة التي استهدفتْ بعض فنادق عمّان مساء ٩/ ١١/ ٢٠٠٥م».

تَبَّتْ يدٌ.. أدمتْ ربى (عَمَّانِ) وحشيّة الأظفارِ.. والعدوانِ
لمّا رأى (نيرونُ) لؤمَ صَنيعِهَا لَعَنَ الطغاةَ، وفاضَ نهرَ حنانِ
هذي مجازرُها.. أمام عيونِنا تُدْمي مناظرُها.. حشا الصُوّانِ
أشلاءُ طفلٍ فوق جثّةِ أمِّه وعويلُ آنسةٍ على الإخوانِ
وأبٌ يسيرُ.. وجُرْحُهُ في صدرِه يبكي على الأبناءِ والجيرانِ
وثياب عُرسٍ مُزّقتْ في لحظةٍ لتصيرَ للتضميدِ والأكفانِ
في أيّ (قرآنٍ) يُحَلَّلُ قتْلُنا يا مَنْ قتلتمْ رحمةَ القرآنِ!
في أيّ (إنجيلٍ) تُباحُ دماؤنا وهو الذي يرعى دَمَ الإنسانِ
في أيّ شرعٍ.. جاز ذبحُ الأبريا في ساحِ أفراحٍ.. وساعِ قِرانِ!
هذي الجرائم لا تحرِّرُ (قدسَنا) كلاّ، ولا تحمي ثرى (بغدانِ)
ذاك العدوُّ أمامكمْ.. فتقدّموا وأروا العدوَّ شجاعة الشجعانِ
من أجل ماذا.. تزرعون حقولَنا بالموتِ والألغامِ والنيرانِ!
هل تحسدون الزهرَ فيها ضاحكًا والطيرَ.. يشدو أعذبَ الألحانِ!
أم تحسدون الناسَ تحت ظلالها وثمارِها.. نَعِموا بكلّ أمانِ!
هذي البلادُ بلادكمْ، لو أبصرتْ يومًا هنالك منكُمُ العينانِ
والناسُ أهلوكمْ بها، لو أنكمْ تَرْعَوْنَ حقَّ الأهلِ والأوطانِ!

# شمس (اليرموك)

«قالها يتشوّق إلى الدراسة في جامعة اليرموك بمدينة إربد، بعد عطلةٍ طويلةٍ..».

آنَ أنْ تنهضي.. وأنْ تستفيقي ... وتنيري باليُمْنِ والتوفيقِ
وتعيدي الحياةَ باسمةَ الثغرِ.. ... بأنشودةِ الغدِ المرموقِ
كم تذوبُ القلوبُ شوقًا وتحنانًا ... إلى بسمةِ السّنا والشّروقِ
طالَ ليلُ الكرى، فملّته منّا ... أعينُ الفرقدين والعيّوقِ
نحن أحفاد (خالدٍ)، عَلَمِ العزّةِ ... والمجدِ والفخارِ العريقِ
نحن أبطاله الألى يكرهونَ ... النّومَ..، كره الأحرارِ قيدَ الرقيقِ
كيف يغفو باغي المعالي.. ويستعذبُ ... لهواً، والدربُ جدُّ سحوقِ
كلّ نَسْرٍ إلى ذُراه يغذُّ ... السيرَ، لا يشتكي من التحليقِ
هازئًا بالحضيض، لا يتوانى ... أو يبالي بعائقٍ في الطريقِ
أيها النورُ، لِمْ هجرتَ حِمانا ... قد عرفناكَ ذا فؤادٍ شفيقِ
كم غريقٍ هناك في لُجّةِ الشوقِ ... يناديكَ: ثِبْ، وكم من خنيقِ
كم صديقٍ قضى من الوجد، هلّا ... كنتَ روحًا تسري بذاك الصديقِ
ما عهدناك تهجرُ الصحبَ والأحبابَ ... بعد العهودِ والتوثيقِ
كيف تنأى، ونحن في مَهْمَهٍ قَفْرٍ ... ظِماءٌ، وأنتَ أشهى وسيقِ
جُدْ علينا، ولا تكنْ (مادرَ) الشحّ، ... وكنْ خيرَ مؤنسٍ ورفيقِ

***

إيـهِ شـمسَ (اليرمـوكِ) دومـًا أطلِّـي وأظلِّـي بنـورِكِ المومـوقِ

أنـتِ أمنيّـة الشـبيبةِ لـم تعشـقْ سـوى وجهـكِ العتيـقِ.. الأنيـقِ

في السـويداءِ أنـتِ أيَّتهـا الشـمسُ، سـويداءِ خافـقٍ عِشِّـيقِ

أشـرقي وابعثـي الضيـاءَ.. شَـعَاعًا يزدهـي فيـه كلُّ سـهلٍ ونيـقِ

يتثنّـى نشـوانَ دون سـلافٍ ويغنّـي بـكلِّ لَحْـنٍ رقيـقِ

إربد، ٦٨٩١م

# في (الحمّة الأردنيّة)

ألا حبّـذا (الحمّـةُ) الصّافيـةْ وأثمـارُ جنّاتهـا الدّانيـةْ
وأنهارُهـا الجاريـاتُ رويـداً.. وتربتُهـا الزاكيـةْ
تعلّـق قلبـي (الصّبـيُّ) بهـا فصـرتُ أراهـا بأحلاميـهْ
إذا مـا ذكـرتُ بهـا ضجعـةً تثـورُ براكيـنُ أشـواقيهْ

***

أحـنُّ إلـى ظِـلّ أشـجارها مـن المـوزِ واللـوزِ والدِّفْلَـةِ
أحـنُّ إلـى نَـوْرِ أعشـابها وتغريـدِ أطيارِهـا الحلْـوَةِ
أحـنُّ إلـى جَلَسـاتِ الصِّحـاب عنـد الصبـاحِ علـى التلّـةِ
إذا كشّـر الحـرُّ عـن نابـه هُرِعْنـا إلـى (بَلْسَـمِ) البركـةِ

***

ألا حبّـذا نسـماتُ الربيـع هنـاك تكفكـفُ دمـع القلـوبْ
وتجلـو أشـعّتُها الباسـماتُ دياجـي الأسـى والعنـا والكـروبْ

١٩٨٧م

## (وادي الغَفَر)[1]

سَـرِّح الطّـرفَ.. (بـوادي الغَفَـرِ) وتمتَّـعْ بلذيـذِ المنظـرِ
لبـسَ العُشْـبَ.. ثيابـًا حلـوةً ناعِـمَ العطْـر.. بهيـج الزَّهَـرِ
يتثنّـى..، كعـروسٍ تزدهـي في حِلاهـا..، لنسـيمِ السَّـحَرِ
أيّ فَنّـانٍ لطيـفٍ ماهـرٍ قـد أتانـا ببديـع الصُّـوَرِ!
أيّ حُسْـنٍ عبقـريٍّ سـاحرٍ وبهـاءٍ.. مـن هدايـا المطـرِ!
ترقـصُ الأطيـارُ فيـه نشـوةً ضاحـكاتٍ للربيـعِ المُزْهِـرِ
ورعـاة الشّـاءِ تَشْـدو فرحـةً لـم تـذقْ طَعْـمَ العنـا والضَّجـرِ
ولُجيْـن المـاءِ يجـري سَلْسَـلاً موقظـًا كلَّ نـؤومٍ خَـدِرِ
كـم تسـطَّحْتُ علـى خُضْرتـه وتَملَّيْـتُ (حديـثَ القَمَـرِ)
وتنشّـقتُ شـذا أزهـاره وترشّـفتُ رحيـقَ الثَّمـرِ
وتسـلّقتُ علـى أشـجاره و (تسحْسَـلْتُ) مـن المنحـدرِ
وشـربتُ (الشّـاي) في أحضانـه وتمتّعـتُ بليـل السَّـمَرِ
قـد حَسَـدْتُ النحـلَ في أرجائـه ينتشـي مـن أصفـرٍ أو أحمـرِ
والفراشـاتِ.. تباهـى في الضّحـى راقصـاتٍ في الفضـاءِ النيِّـرِ
كـم تمنَّيـتُ لـو انّـي قطـرةٌ سَـكَنَتْ أغصـانَ تيـنٍ (غَفَـري)
أو (حُنينـيٌّ) نَمَـا في حضنـه وبَنـى فيـه عشـوشَ العُمُـرِ

(١) وادي يقع غربي مدينة إربد.

يتهـادى في الهـواءِ العَطِـرِ والرَّبيـعِ (الإرْبِـديّ) النَّضِـرِ
مـرَّةً في (سـومَ) مـع خلّانـه في الحواكيـرِ.. وفـوق الشـجرِ
ومـراراً في (أبـانٍ) لاهيـًا ينقـرُ الأعنـابَ والقثّـا الطَّـري
سَـكِراً.. في لـذّةٍ حالمـةٍ يرسـمُ الألحـان.. عَـذْبَ الوتـرِ
إيـهِ (وادي الغَفَـرِ) المزدهـرِ تِـهْ جمـالاً.. وجـلالاً.. وافخـرِ
سِـحْرُكَ الرقـراقُ.. يسـري في دمـي ينعـشُ النَّفْـسَ.. ويُذْكـي فِكَـري

١٩٨٦م

## المحتويات


- المقدمة ٧
- المكان في شعر إبراهيم الكوفحي بين الألفة والاغتراب ١٣
  دة. تهاني عبد الفتّاح شاكر
- التناص المُوحي في شعر إبراهيم الكوفحي ٤٣
  د. عبد الرزاق حسين
- تجلّيات المدينة في شعر إبراهيم الكوفحي ٧٥
  د. أنور الشعر
- تجليات الطفولة.. وبلاغة الغياب في شعر إبراهيم الكوفحي ١٢٧
  د. عبّاس عبد الحليم عباس / د. عاصم الحنيطي
- الصورة المكانية المفردة والمركبة في شعر إبراهيم الكوفحي ١٥٧
  أ.دة. منتهى طه الحراحشة / الباحث حمزة جعفر العرود
- الصورة التشبيهيّة في شعر إبراهيم الكوفحي (دراسة بلاغيّة تحليليّة) ١٨٩
  دة. آمنة مصطفى
- الحنين إلى الوطن في شعر إبراهيم الكوفحيّ قراءة أسلوبيّة ٢١٩
  دة. رقيّة أمين عودة
- الأوزان الشعرية وموسيقاها وأثر القافية فيها في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحي ٢٧٩
  أ.د. هاشم صالح منّاع / دة. شفاء مأمون ياسين
- توظيف الشخصيّات الدينيّة في شعر الدكتور إبراهيم الكوفحيّ ٣٠١
  أ.د. أنعام داود سلوم الباحثة / سندس فوزي سلمان
- مختارات من شعر إبراهيم الكوفحي ٣١٥

إنّ تجربةَ الأستاذ الدكتور إبراهيم الكوفحي الشعريّة تمثّلُ نموذجًا راقيًا للشعر الذي يجمعُ بين الجمال والفكر، وبين الإبداع والرّسالة، وبين الذات والإنسان.
فهو شاعرٌ لا يكتبُ ليضيفَ قصيدةً جديدةً إلى المكتبة العربيّة فحسب، بلْ يكتبُ ليضيفَ رؤيةً جديدةً إلى الوعي العربيّ.
ومنْ هنا فإنّ قيمتَه الشعريّةَ لا تكمنُ فقطْ في نصوصِه وإصداراتِه وأمسياته الأدبيّة، وإنّما هي في المشروع الثقافيّ والإنسانيّ الذي تحمله هذه النّصوص، وفي قدرتها على إعادةِ وصل الجمالِ بالمعرفة، والشعرِ بالحضارة، واللغةِ بالهُويّة.
ولهذا يستحقّ أنْ يحتلّ مكانةً بارزةً في موسوعةِ عباقرةِ الأدب العربيّ بوصفه واحدًا من الأصوات الشعريّة والفكريّة التي أسهمتْ في إثراء الأدب العربيّ المعاصر، وتركتْ أثرًا يتجاوزُ حدودَ اللحظةِ إلى فضاءِ الثقافة العربيّة الممتدّ عبرَ الأجيال.

**د. زهير شاكر**
من كتابه"موسوعة عباقرة الأدب العربيّ"






تصميم الغلاف: حكمت الكوفحي