

## تجليات المكان في شعر السري الرفاء

م.د. حازم حسن سعدون

كلية التربية - الجامعة المستنصرية / قسم اللغة العربية

## المخلص

يمثل المكان في الأدب - لاسيما الشعر - عنصرا مهما من عناصر التجربة الأدبية، فالعمل الأدبي حين يفقد مكانيته، فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته، و يتشكل المكان في الشعر من خلال اللغة الشعرية التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة ، فلها بعد مادي فيزيائي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، ولها نظام من العلاقات التي تعتمد على التجريد الذهني والبعد التخيلي. وقد كان المكان يمثل خصوصية عند الشاعر العربي السري الرفاء تأخذ أبعادها من حياته الشخصية التي شهدت أحداثا ووقائع وتقلبات كثيرة، إذ انطلق من الموصل تلك المدينة المجللة بالعظمة والجمال، والمكحلة بمفاتيح الطبيعة الخلابة، حاملا راية شعره الذي ينبض رقة وذنوبية، والمفعم بالعاطفة الصادقة الممزوجة بمعاناته وآلامه، وبأفراحه وأحلامه، ليواجه زمنا تكاثرت فيه الأحداث المتناقضة، فعاش تقلباتها مترجما ذلك في شعره الذي مثل صورة لحياته بكل تفاصيلها وجزئياتها ، لذلك فقد وقع الاختيار عليه ليكون مادة هذا البحث الذي يحاول استجلاء دلالات المكان في شعره، من خلال منهج تحليلي يستنتق النصوص الشعرية عبر مختلف أدوات التحليل سعيا إلى الوقوف على سمات النصوص الشعرية بأبعادها الفنية والدلالية ، معتمدين في ذلك على منهج يعتمد الجانب الهندسي أساسا له ويتمثل بثنائية ( المفتوح والمغلق ) ، كونها ثنائية ذات معيار موضوعي تحاول ان تستوعب الأمكنة بمختلف أنواعها وأنماطها. وعلى وفق ذلك فقد انقسم البحث على مبحثين : المبحث الأول: (الأماكن المفتوحة) والمبحث الثاني: (الأماكن المغلقة).

مفاتيح الكلمات (المكان ، الشعر ، السري الرفاء)

المكان مساحة ذات أبعاد هندسية تحكمها المقاييس والحجوم(١)، وهو المحيط الذي يطبع على حياة المجتمع بتأثيره على نشاطهم الاجتماعي في مختلف مجالات الحياة، لأننا نتحرك على مسرح الحياة طولا، وعرضا، ولا يمكن لأي كائن حي أن يعيش خارج المكان ، أو ينفصل عنه انفصالا تاماً(٢)، فهو الكيان الاجتماعي الذي يحتوي على خلاصة التفاعل بين الانسان ومجتمعه، ومن خلاله نستطيع معرفة نفسية ساكنيه وطريقة حياتهم وكيفية تعاملهم مع الطبيعة(٣).

والمكان في الأدب - لاسيما الشعر - يمثل عنصرا مهما من عناصر التجربة الأدبية، فالعمل الأدبي حين يفقد مكانيته، فهو يفقد خصوصيته، وبالتالي أصالته، فالمكان يتصل اتصالا مباشرا بالصورة الفنية التي هي جوهر العمل الفني(٤).

والمكان في الشعر يتشكل من خلال اللغة الشعرية التي تمتلك بدورها طبيعة مزدوجة ، فلها بعد مادي فيزيائي يربط بين الألفاظ وأصولها الحسية، كما أن لها نظاما من العلاقات التي تعتمد

على التجريد الذهني، وهو فضلا عن ذلك لا يعتمد على اللغة وحدها، وإنما يحكمه الخيال الذي يشكل المكان بواسطة اللغة على نحو يتجاوز قشرة الواقع إلى ما قد يتناقض مع هذا الواقع (٥)، فالمكان لم يعد ذلك الوعاء أو الإطار التكميلي للعمل الأدبي، بل ارتبط مع الانسان بعلاقة جوهرية، فالعناصر المكانية، لا ترد كإطار غير ذي معنى، بل كثيراً ما تكون مشحونة بالدلالات، إذ يكسبها الأديب هذه المعاني من خلال تجربته الحسية الخيالية (٦).

والمكان في شعر السري الرفاء يشكل خصوصية مستلهمة من حياة الشاعر نفسه، فقد شهدت أحداثا ووقائع وتقلبات كثيرة، إذ انطلق من الموصل تلك المدينة المجاللة بالعظمة والجمال، والمكحلة بمفاتيح الطبيعة الخلابة، حاملا راية شعره الذي ينبض رقة وعذوبة، والمفعم بالعاطفة الصادقة الممزوجة بمعاناته وآلامه، وبأفراحه وأحلامه، ليواجه زمنا تكاثرت فيه الأحداث المتناقضة، فعاش تقلباتها مترجما ذلك في شعره الذي مثل صورة لحياته بكل تفاصيلها وجزئياتها، لذلك وقع الاختيار عليه ليكون ميدان هذا البحث الذي يحاول أن يستجلي دلالات المكان في شعره، من خلال منهج تحليلي يستنطق النصوص الشعرية عبر مختلف أدوات التحليل سعيا إلى الوقوف على سمات النصوص الشعرية بأبعادها الفنية والدلالية.

ومن الجدير بالذكر هنا ان الدارس لموضوع المكان في الأدب لا يستطيع أن يحيط إحاطة تامة بأنماط المكان كلها ؛ وذلك لصعوبة وضع قاعدة جامعة مانعة لخصر تنوعات المكان واختلافاته ، وبعد الاطلاع على ما وصلت إليه يدي من كتب ودراسات في موضوع المكان، وما اعتمد عليه الدارسون في تقسيمات هذه الأنماط رأيت أن أضع قاعدة تعتمد الجانب الهندسي أساسا لها وتتمثل بثنائية ( المفتوح والمغلق ) ، كونها ثنائية ذات معيار موضوعي تحاول ان تستوعب الأمكنة بمختلف أنواعها وأنماطها.

وعلى وفق هذا المعيار وفي ضوء تلك القاعدة فقد قسمت بحثي هذا على مبحثين :

المبحث الأول: (الأماكن المفتوحة).

المبحث الثاني: (الأماكن المغلقة).

المبحث الأول: الأماكن المفتوحة:

المكان المفتوح هو المكان الذي لا تحده حدود هندسية أو عمرانية، فهو الفضاء المفتوح الذي يتسم بسعة مكانية غير محددة، والإنسان بطبيعته يحب التحرر من القيود المفروضة عليه فيلجأ إلى الفضاء الفسيح. فالذات البشرية لا تكتمل داخل حدود ذاتها، ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمتها الحضارية (٧).

لقد تجسد المكان المفتوح في شعر السري الرفاء في مجموعة من الأماكن، أبرزها المدينة التي عاش فيه طفولته وصباه وهي مدينة الموصل التي تركها مكرها بعد أن ضاقت به سبل العيش وحاربه حاسدوه وأعداء نجاحه، وهو صاحب النفس الكريمة التي لا تحب حياة الذل والهوان، لذلك نراه يأمر نفسه بالرحيل عن دار ظلم فيها، لأن ذلك يبعده عن الذل والهوان، يقول: (٨)

قَوْضُ خِيَامِكَ عَنْ دَارٍ ظَلِمْتَ بِهَا      وَجَانِبِ الذُّلِّ إِنَّ الذُّلَّ يُجْتَنَبُ  
وَارْحَلْ إِذَا كَانَتْ الْأَوْطَانُ مَضِيعَةً      فَاَلْمُنْدِلُ الرَّطْبُ فِي أَوْطَانِهِ حَطْبُ

لذلك شد رحاله إلى الشام حيث الأمير سيف الدولة الحمداني صاحب المجد والكرم والسخاء، فأكثر من مدحه وطلع سعدة بعد الأفلول وبعُد صيته بعد الخمول (٩). ولكن ذلك لم يمنع شوقه إلى مدينته الموصل التي ولد فيها ونشأ وترعرع بين أكنافها، لأن الرحيل القسري عن المكان الذي يحدث في الواقع لا يكون موتاً لفكرة الوطن، وإنما تظل الفكرة قادرة على النمو في الغربة، فالشعراء في غربتهم يعيشون وطناً لغويا بينونه في ديوان أو في قصيدة شعر (١٠). وقد حفظ ديوان السري قصائد رائعة في الحنين إلى الموصل وذكر محاسنها من مناظر طبيعية خلابة ومروج خضراء ووصف قصورها الشامخة والأديرة التي فيها، ووصف أبنيتها وجدرانها الحمر وقبابها البيض، ونواحيها وأزقتها ومحلاتها وطرقها وغير ذلك من الجزئيات والتفصيلات التي تشكل المكان (الوطن). وكان يمزج ذلك كله باللوعة والألم والحزن العميق من جراء بعده عنها ف (( جاءت هذه القصائد صورة ناطقة بأبدع ما أنتجه الشاعر وألمع ما دبجته قريحته. فهي نابغة من وجدانه العميق وعاطفته الصادقة )) (١١)، وسنحاول الوقوف على واحدة من هذه القصائد لنستكشف سر جمالها ونستجلي دلالات المكان فيها.

يقول السري الرفاء في قصيدة وقفها على وصف مدينة الموصل والحنين إليها: (١٢)

مَنَازِلُنَا الَّتِي لَبَسَتْ بِلَاهَا      وَحَالَاتُ بَعْدَ نَضْرَتِهَا خُلَاهَا  
خَطَّتْكَ رِكَابُنَا لِحُلُولِ خَطْبِ      أَنَاخَ عَلَى رُبَاكَ فَمَا خَطَّهَا  
مَنَحْنَاهَا الْقَلْبَى كَرِهًا وَأَوْلَا      صُرُوفُ الدَّهْرِ لَمْ نَخْتَرْ قِلَاهَا  
يَمِيلُ بِنَا الْهَوَى طَرِبًا إِلَيْهَا      فَنَبْكِيهَا وَنَسْعُدُ مِنْ بُكَاهَا  
تَلَقَّاهَا الزَّمَانُ بِخَفْضِ عَيْشِ      وَعَاوَدَهَا السُّرُورُ كَمَا بَدَّاهَا  
نَقُولُ لَهَا : سَقَاها الْغَيْثُ رِيًّا      وَقَلَّ لَهَا مَقَالَتُنَا سَقَاها

هذه الأبيات تمثل نافذة القصيدة، فمنذ الوهلة الأولى يحاول الشاعر أن يفتح أفق المتلقي ويدفعه إلى معرفة موضوع القصيدة عبر مجموعة من المفاتيح التي يسخرها للولوج إلى غرضه، ف(منازلنا) تمثل بؤرة القصيدة وتشير إلى الأمكنة التي كان يسكنها في وقت سابق (صباه) وتدلل على عمق الانتماء وتجذر الارتباط بتلك الديار من خلال الضمير (نا) الذي يوحي فضلاً عن ذلك بألفة الجماعة ودفئها ولم الشمل. ونجده في (لبست بلاها، وحالت) يشير إلى تغير أحوال هذه المنازل وتبدل حسناتها ونضارتها وتحولها إلى خراب وبلى. لذلك لا غرو من أن يعلن الشاعر حزنه عليها (فنبكيها) لأن حبه لتلك الديار لا يوازيه حب (يميل بنا الهوى طرباً إليها) ، ولأن وقوف الإنسان على المنزل القديم يذكي فيه العواطف الإنسانية ولاسيما عاطفة الحب ويعمل على تأجيح تلك العاطفة ويعثها من جديد(١٣).

وبعد هذه المقدمة الافتتاحية ينتقل الشاعر من خلال استرجاع الزمن الماضي إلى وصف هذه الأماكن وأحوالها في الزمن السابق وما كانت عليه من رفعة وألق وجمال، ولم يكن هذا الوصف وصفاً واقعياً يرصد الأبعاد الهندسية لتلك الأماكن حسب، وإنما أضفى عليها أبعاداً نفسية تنبع من حبه لها لكي يضيف إلى مكانه الشعري ملامح جديدة مستمدة من تجربته الإنسانية والشعرية ، فيقول: (١٤)

لَقَصَّرَتِ الْكَوَاكِبُ عَنْ مَدَاهَا	قُصُورٌ حَلَقَتْ فِي الْجَوِّ حَتَّى
تُنَاجِيهَا إِذَا خَفَقَتْ شِفَاهَا	مُشْرِفَةً كَأَنَّ بَنَاتِ نَعَشٍ
فَتُمْسِي وَهِيَ مُذْهَبَةٌ ذُرَاهَا	يُتَوَجَّهْهَا اصْفَرَارُ الشَّمْسِ تَبْرًا
جَنَى وَهَدَاتِهَا وَجَنَى رِيَاهَا	وَجَنَاتٍ يَحْيِي الشَّرْبَ وَهَنَاءً
غرائبَ حُسْنِهَا إِلَّا اشْتَبَاهَا	مُصَنَّدَلَةَ الثَّرَى وَالرَّيْحُ تَأْبَى
وَإِنْ فُقِدَ الْعَمَامُ طَفَّتْ مِيَاهَا	إِذَا رَكَدَ الْهَوَاءُ عَلَتْ نَسِيمًا
يَفِيضُ عَلَى اللَّالَى مِنْ حَصَاهَا	تَفَرَّجَ وَشَبَّيْهَا عَنْ مَاءٍ وَرِدٍ
جِبَاهُ الشَّرْبِ عَطَّرَتِ الْجِبَاهَا	إِذَا صَلَّتْ بِهَا أَوْقَاتُ فَرَضٍ
إِذَا بَاتَتْ تَرَقُّقُ فِي صَفَاهَا	وَزَائِدَةٍ دَمِوعَ الْعَيْنِ صَفْوًا
وَأَعْنَاقَ الْقَرْنُفْلِ فِي سُورَاهَا	تُعَانِقُ رِيحُهَا لِمَمِّ الْخُزَامِي
وَيَأْبَى زَهْرُهَا إِلَّا هُجُوعًا	وَيَأْبَى زَهْرُهَا إِلَّا هُجُوعًا

في هذه الأبيات ينقلنا الشاعر إلى تلك المنازل فيصف لنا حسناتها وجمالها وتألقها ورفعتها عبر مجموعة من الصور الحسية التي تتأزر فيما بينها لترسم لوحة طبيعية تضم تلك

الأماكن وما حولها من جزئيات مختلفة، ف (اصفرار الشمس تبراً، تسمي وهي مذهبة، تفرج وشيها عن ماء ورد، وزائدة دموع العين صفواً ، تفرق في صفاها) تمثل صوراً بصرية تتشكل عبر مجموعة من الألوان الطبيعية المختلفة التي تبعث على الارتياح وترسم معالم الجمال وتنبع من عواطف مفعمة بالحب (حب الشاعر) لتلك الديار والشوق إليها. وكذلك (إذا ركد الهواء علت نسيماً، طفت مياها، يفيض على اللآلى ، تعانق ريحها) التي تمثل صوراً حركية هادئة تتساقق مع المشهد الشعري الذي يحاول أن يرسم ملامح الهدوء والألفة عبر حركة الرياح والنسيم وعناقه للأزهار. كما نلمس الصورة الشمية في قوله (عطرت الجباها) ، ولا شك في أن هذه الصور تولد حالة شعورية تكتسي بعناصر الجمال الأخاذ. هذا فضلاً عن صورة الرفعة والعلو والسمو التي وشح بها تلك المنازل عبر (حلقت في الجو، قصرت الكواكب، مشرفة، بنات نعش) التي تآزرت مع ألف الإطلاق الذي يتساقق مع هذه الدلالة. ويبدو أن الشاعر استعان على تقديم ذلك كله بمفردات الطبيعة التي هيمنت في تلك الابيات (الجو، الكواكب، بنات نعش، الشمس، وهداها، رباها، الثرى، الريح، الهواء، نسيماً، الغمام، مياها، ماء، ورد، اللآلى، حصاها، ريحها، الخزامى، القرنفل، زهرها، عرفها) ، إذا تداخلت وتمازجت مع مفردات المكان وصفاته ومع مشاعر الشاعر ورغباته، فجسدها وأنسها ليضفي الحياة عليها، أملاً منه في استعادة الحياة إلى تلك الأماكن ورغبة في عودة ذلك الزمن الجميل.

وبعد هذه الرحلة الزمنية التي قلب بها الشاعر صفحات الزمن البعيد، وسخر لها أفق الخيال، وجمال اللغة، يعود بنا إلى الزمن الحاضر ليشير إلى ما آلت إليه تلك الأماكن وما شهدته من تحولات مؤلمة، فيقول: (١٥)

قَرَاهَا الدَّهْرُ بُوْسَى و اقشَعَرَّتْ	مَغَانِيهَا الحِسانُ كما قَرَاهَا
دَوَتْ أَشْجَارُهَا الغَيْدُ اللُّواتي	إِذا عِبَتْ النَّسِيمُ بها ثَنَاهَا
وَقَلَّ مِرا الحَمَامِ بها و كانت	على الأَفنانِ لا يَفنَى مِراها
كَأَنَّ لَم تَغَنَّ عَرَصَتُها بِخُضِرِ	يُقَيِّدُ لَحْظَ مُبْصِرِها غَنَاهَا
تَرْقِرُقُ فِي نَواظِرِها دُمُوعٌ	أَحَبُّ إِلى النُّواظِرِ من كَرَاهَا

تتحرك الأبيات ضمن ثنائية (الماضي/ الحاضر)، وهي تمثل حركة زمنية تمنح الفعل الشعري قابلية أكبر على التبلور والظهور، إذ أوجد الشاعر هوة فاصلة بين الزمنين، ما كان في الماضي، وما آلت إليه الأحوال في الزمن الحاضر، ويمكن توضيح هذه الهوة من خلال الجدول الآتي:

الزمن الماضي	الزمن الحاضر
١- مغانيتها الحسان.	١- قراها الدهر بوسى
٢- الغيد، ثناها.	واقشعرت.
٣- لا يفنى مراها.	٢- ذوت أشجارها.
٤- يقيد لحظ مبصرها غناها.	٣- قل مرا الحمام.
	٤- لم تغن عرصتها بخضر.

فالتحولات التي تشهدها مساحة المكان في النص الشعري تتجسد في نشاط الفعل الشعري (قراها، اقشعرت، ذوت، عبث، قل، لم تغن) . فهذه الأفعال تندرج ضمن لغة تكتسب دلالات التحول والتغير في تعميق جلي لمعنى اللاعودة.

إن السمة التي تميز هذه القصيدة هي وجود الزمن عنصرا مهما وفاعلا إلى جانب المكان، إذ يشكلان معاً ثنائية فنية مترابطة ، فكلاهما يهيمن على تفكير الشاعر، ضمن مفردة (الحنين إلى الماضي زمانياً ومكانياً) ، ف ((وراء الأمكنة تكمن أزمنة معاشة، لكل لقطة منها تجربة، وكل تجربة هي معاشة في المكان)) (١٦). لذلك نراه يعود مرة أخرى إلى الزمن الماضي فيقول: (١٧)

عَفَتْ مَنَا السُّوَيْقَةَ فَاَلْمُصَلَّى	فَفَتَّرَقُ الْمِيَاهِ فَمُلْتَقَاهَا
مَلَاعِبُ لَوْ جُلِينِ غَدَاةَ دَجْنِ	عَلَى النُّعْمَانِ آثَرِ مُجْتَلَاهَا
يُحَلِّلُ رِيحَهَا الرِّيحَانُ حَسْرَى	مُعْتَبِرَةَ الْهُبُوبِ وَهَتْ قُوَاهَا
و تَقْصِدُ أَوْ تَجُورُ بِهَا سَوَاقٍ	كحِيَّاتِ الرَّمَالِ عَصَتْ رُقَاهَا
وَتَبْتَسِمُ الْقِيَابُ الْبَيْضُ مِنْهَا	عَلَى خَضْرَاءِ مُحَمَّرٍ جَنَاهَا
عَلَى جِرْعَاءِ مَيْثَاءِ النَّوَاحِي	يُقَيِّدُ نَقْعَ تَرْبَتِهَا نَدَاهَا
تُسَاقُ إِلَى أَصَانِلِهَا النَّدَامَى	فَتَسْبِيهِمْ أَصَانِلُهَا ضُحَاهَا
تَرَاءَتْ مِنْ كِفَاحِ الدَّهْرِ غُبْرًا	كَأَنَّ عَجَاجَ حَوْمَتِهَا عَلَاهَا

في هذه الأبيات ندرك قدرة الشاعر الفنية في استجلاء أبعاد هذه الأماكن، وقد تجلت هذه القدرة في مستويين: أولهما يتعلق ببنية الأبيات التي يمكن وصفها بأنها بنية حركية لا مكان للسكون فيها (يحلل ريحها الريحان، وتقصد أو تجور بها سواق، وتبتسم القباب، تساق إلى أصانلها الندامى) إذ أن الأفعال المضارعة المنتشرة على مساحة الأبيات تثير في الخيال حركية

كبيرة فضلاً عن تماثلها زمنياً، وثانيهما ما يمكن أن نطلق عليه بالتحول اللوني الذي ينعكس دلاليًا من خلال التحول في مفردات المكان وهيئته، فاختيار الشاعر للمفردة اللونية (البيض) يميل إلى جو من الصفاء ينسجم مع نظرتة وحبه لهذه الأماكن، ثم تآزر هذا اللون مع اللونين (الأخضر والأحمر) في ادراك مميز لإيقاعات الطبيعة وألوانها الخلابية، ثم التحول اللوني والدلالي في (غبراً) إذ نكون بإزاء تضاد لوني يكشف النقاب عن الدلالة التي تصبح أكثر وضوحاً بتمثيلها لحالة تبدل أحوال تلك الأماكن بصورة عكسية تامة، لأن الضد أقرب حضوراً بالبال إذا ذكر ضده (١٨).

إن المكان في النص الشعري يكتسب حيويته من طريقين: الأول يتمثل بتجربة الشاعر ورؤيته للمكان من خلال التذكر وتداعي الأفكار والمشاعر، أما الآخر فهو التوظيف الشعري الذي يتمثل بشبكة العلاقات القائمة بين الألفاظ والتي تعطي النص دلالاته وإيحاءاته فـ ((ليست الألفاظ في بساطتها أو جلالها هي المحك، ولكن الطاقة أو العاطفة أو الحركة التي يسبغها الشاعر عليها هي التي تحدد قيمتها)) (١٩) في النص، وهذا ما نلمسه في قوله: (٢٠)

فما لنعيمها انفصمت عُراها؟	و ما لرياضها انبتت كُساها؟
وما لرياحها العطرات ردت	رداء الحليم وأدرعت سفاها؟
أحين أظلمها سلم الليالي	وقلنا قد تجنّبها أذاها؟
رماها بالتي عظمت ولكن	أصاب قلوبنا لَمّا رماها
فمال بمعشرٍ غررٍ إليها	ومال بنا إلى أخرى سواها
أراذل ليس تحمي الأسد غيلاً	كما تحمي روائحها جماها
غرة في الجنائب لا تُبالي	أصد العار عنها أم عراها؟
نهتنا أن نلّم بساحتها	رياح إن سطت أردت سطاها
وأموه لو أنّ الثرب يشكو	مجاورة الأذى يوماً شكاهها
فلو غسّلت بماء المزن منهم	وماء البحر لم يطهر ثراها
يحين الطائر الموفي عليها	وتوسّع كل ماشية خطاهها
سلام الله منك على رباع	نأت أحببها ودنت عداها

تنطوي ببنية هذه الابيات على تقديم ثلاثة مستويات تعبيرية تنهض بقوام النص وتؤلف رشاقته وتظهر دلالات متنوعة تتساق مع هذه المستويات، المستوى الأول يتمثل بالبنية الاستفهامية (فما لنعيمها، وما لرياضها، وما لرياحها، أحين أظلمها) المتكررة التي أشاعت في

النص نوعاً من التحسر والتألم على مصير تلك الأماكن وأظهرت مقدار الألم الذي يعتصر الشاعر حزناً عليها، كما يكشف دلالة الانكسار والخراب الذي أصاب تلك الأماكن. أما المستوى الثاني فيتمثل ببنية التضاد والتقابل التي أظهرت دلالة الافتراق والاستبدال، إذ إن فعل الزمن (الليالي) قد أتى على تلك الأماكن وغير شخوصها كما غير ملامحها، ويمكن توضيح بنية التضاد والافتراق من خلال الرسم الآتي:



أما المستوى التعبيري الثالث فيتمثل بأسلوب الشرط (إن سطت ، لو إن الترب، فلو غُسلت) الذي يختزن في داخله دلالة اليأس واللاعودة (نهتنا أن نلم بساحتها) وذلك لأن كل شيء قد تبدل وتغير ولا يمكن إعادة تلك الأماكن إلى سابق عهدها.

إن السري الرفاء يبدو مندمجاً مع تلك الأماكن روحاً وجسداً، لذلك نجده يحن إليها، ويستذكر كل ما هو جميل فيها، فنراه يستدعي تلك الأمكنة بواسطة خياله، وتتوالى أمامه الذكريات فتظهر له بشكل ((سلسلة من الصور الخيالية والحوادث المتخيلة فيشبع بها رغباته التي بقيت دون إشباع في الحياة الحقيقية وعلى صعيد الواقع)) (٢١) فيقول: (٢٢)

وطيَّبَةُ النَّسِيمِ عَدَّتْ عَلَيْنَا	جَنَائِبُهَا وَعَادَتْنَا صَبَاها
وكافورِيَّةُ البُنْيَانِ تُثَنِّي	عَلَى مَنْ خَطَّهَا أَوْ مَنْ بَنَاهَا
مُحَلَّقَةٌ يَكِلُ الطَّرْفُ عَنْهَا	إِذَا مَا الطَّرْفُ حَاوَلَ مُنْتَهَاها
تُضِيءُ إِذَا الدُّجَا اشْتَمَلَتْ عَلَيْهَا	فَتَحْسِبُهَا مُوَلَّعَةً دُجَاهَا
بَعَثَتْ الطَّرْفَ مُشْتاقاً إِلَيْهَا	فَكَادَ يَزُدُّهُ عَنْهَا سَنَاها
وَحَبَّبَهَا إِلَيَّ وَإِنْ تَوَلَّيْتُ	مَآرِبُ بَلَّغَتْ نَفْسِي مَنَاهَا
لَقَدْ كَانَتْ جَلَاءَ الْعَيْنِ حُسْنًا	فَعَادَتْ وَهِيَ مِنْ قُبْحِ قَذَاها
عِقَابُ الدَّهْرِ بُقْيَاهُ عَلَيْهَا	وَعَفْوُ الدَّهْرِ عَنْهَا لَوْ عَفَاها
فِيَا نُوبَ الخُطُوبِ إِلَيْكَ عَنْهَا	كَفَاها مَا أَلَمَّ بِهَا كَفَاها

يتحرك هذا النص ضمن رؤية بصرية ووجدانية تتخذ من ثنائية (الضوء والظلام) مرتكزاً لها، فعلى وفق نظرة الشاعر المنبثقة من حبه لتلك الأماكن فقد أضفى عليها ملامح الضياء (تضيء، مولعة، سناها) على الرغم من انتشار الظلام في فضاء المكان (الدجا اشتملت عليها).

ومما يدخل ضمن هذه الرؤية أيضاً ما نلمسه من دلالة العلو والسمو والرفعة (محلقة)، فعلى سبيل المبالغة أصبح طرف الشاعر عاجزاً عن النظر إليها لعلوها وارتفاعها في عنان السماء (يكل الطرف، حاول منتهاها) ولشدة ضيائها (يرده عنها سناها)، وهذه المبالغة لها ما يسوغها، إذ أنها تصدر من الذات الشاعرة التي ترتبط ارتباطاً حميمياً (مشتاقاً، وحببها إلي) بتلك الأماكن التي أتى عليها (الدهر) و(نوب الخطوب) وغيرها حالها، فانعكس هذا التحول في المكان الواقعي على الحالة النفسية للشاعر فبدأ يرسل رسائل استعطاف مقرونة بحزن وانكسار شديدين (لو عفاها، إليك عنها، كفاها) عسى أن تعود إلى سابق عهدها من جديد.

ومن الأماكن المفتوحة التي نجدها في ديوان السري الرفاء المكان الحربي أو ميدان المعركة، إذ جاءت هذه الأماكن في معرض حديث الشاعر عن المعارك والحروب التي خاضها ممدوحه، من ذلك قوله: (٢٣)

وكم قد وطئت ديار العدا	على الرِّغم منهم فُجست الديارا
بخيلٍ تمُدُّ عليها الدجى	وببيضٍ تَرُدُّ عليها النهارا
وأطلعت منها نجوم القنا	فليست تغور إذا النجم غارا

تحدد هوية هذا النص منذ الوهلة الأولى، إذ يشير إلى كثرة المعارك التي خاضها الممدوح (وكم قد وطئت) وانتصر فيها (فجست) ، وفي ضوء ذلك تبدو قدرة الشاعر وبراعته فيما يتجلى من ثنائية (الظلام × الضوء) التي تتساق إيحائياً مع مقدمة النص، فمن خلال الجمع بين المتناقضات النصية التي تعكس جدل المكان تتحقق تلك الثنائية ، فجلبة الخيل في ساحة المعركة تثير الغبار فيعم الظلام، وهذا ما أشار إليه من خلال مفردة (الدجى) التي أثارت في النفوس دلالة الرعب والخوف والهلع من المجهول وهذه الدلالة تتساق مع بداية الدخول إلى المكان (وطئت ديار العدا) في مقدمة النص، لأن كل شيء مازال مبهماً غامضاً مجهولاً لا يعرف عقباه، ثم إن اختيار الشاعر للفظ (بيض) الدالة على السيوف مقرونة بـ (النهارا) قد فتح المجال أمام الضوء ليخترق أجواء المعركة ويبدد ظلامها في إشارة إلى دلالة النصر وسيطرة الممدوح على أجواء المعركة وديار الأعداء، وهذه الدلالة تتطابق إيحائياً مع قوله (فجست الديارا) في مقدمة النص. كما تتطابق مع ثبات (نجوم القنا) التي تظل مضيئة في ظلام المعركة ولا تغور كما تغور النجوم الحقيقية، وهذا ما يعزز دلالة نصر الممدوح وديمومة هذا النصر وثباته.

وكثيرا ما يلجأ الشاعر إلى تحديد أسماء الأماكن التي تدور فيها المعارك ، وهو بذلك يعطي للأحداث بعدا توثيقيا. كما إن تحديد الفضاء المكاني يضيف على النص الشعري طابعا واقعيا يخفف من المبالغات القتالية التي يلبسها الشاعر لممدوحيه، يقول: (٢٤)

ويومُ المدائنِ إذ زُرْتَهَا	وقد منعْتَهَا الظُّبَا أن تُزَارَا
وخاضتْ جِادَكَ فيها الدِّمَاءُ	ومن قبلُ جاءتْ تُثِيرُ العُبَارَا
فلو أن كَسَرِي بِإِيوانِهَا	لأهدتْ سَطَاكَ إليه انكسارَا
سَقَيْتِ الرِّمَاحَ دَمًا فانتثرت	نشأوى كأن قد شَرِبِنَ العُقَارَا

يبدو المكان الحربي في هذا النص واقعياً، فهو محدد تحديداً مكانياً وزمانياً (يوم المدائن)، وقد أبرز الشاعر فيه دوراً كبيراً من خلال التحول القسري الذي طرأ على طبيعة هذا المكان، فبعد أن كانت الخيول تُثير غباراً حين وطئت أرض المعركة صارت فيما بعد تخوض في سيل من الدماء، ولا ريب في أنها دماء أعداء الممدوح، التي ما لبثت أن تحولت من خلال التشبيه إلى (عقار) جعل الرماح تترنج سكرًا بعد ان شربت منها. وفضلاً عن ذلك فقد استلهم الشاعر الجانب التاريخي، المرتبط بالمكان (المدائن)، فاتخذ من (إيوان كسرى) — الذي يمثل رمزاً لقوة الفرس وجبروتهم عندما كانت (المدائن) عاصمتهم في البلاد العربية — منطلقاً لتعزيز سطوة الممدوح وشجاعته.

وعلى وفق ذلك فإن المكان أصبح ملهماً للشاعر ، وذلك لارتباطه بعهد مضى أو لكونه علامة في سياق الزمن يعمد إليها الشعراء فيمنحونها بعداً عاماً يجعلها تتجاوز عصرها ويحققون لها قدرة التواصل الحي مع العصر الراهن لتبرز فيه بسماتها المميزة كما كانت في عصرها (٢٥). وقد يكون تحديد المكان الحربي عاماً ، فتزد الألفاظ الدالة على المعركة وميدانها ، مثل (حومة ، معرك ، ديار العدا ، موقف ، وقعة ، غزوة ، وقائع ) أو يكون التحديد من خلال نسق زمني كقوله (يوم الروع ، يوم الحتوف). ولنقرأ له قوله: (٢٦)

ومعركةٍ يسودُ للنَّعِجِ أفضُّهَا	وتَحَمَّرُ من فَيضِ الدِّمَاءِ رُبوعُهَا
إذا ازدَحَمَتْ فيها السيوفُ حَسِبَتْهَا	ينابيعَ ماءٍ ضاقَ عنها وسيغُهَا
قَسَمْتُ حُمَيَّا الموتِ بينَ حُمَاتِهَا	فراحَ سَوَاءَ جَلْدُهَا و جَزوعُهَا
وكم خُطَّةٍ حاولتْهَا فاستطَعَّتْهَا	بِسَيِّفِكَ و الأيَّامُ لا تَسْتَطِيعُهَا

يرسم الشاعر في هذا النص ملامح المكان الحربي ضمن إطارين يمثلان بعداً سينمائياً، الأول بصري تمثل بالصورة اللونية المتحققة في سواد الأفق من جراء الغبار المتطاير واحمرار الأرض من الدماء التي تسيل عليها. أما الآخر فهو إطار حركي تمثل في تطاير الغبار من جراء حركة الفرسان والخيل وكثرة السيوف وازدحامها في ارض الميدان.

ويبدو أن الشاعر يحاول أن ينقل المتلقي إلى الأجواء المرعبة التي يتأطر بها ميدان الحرب ليشحن مخيلته وذنه ويجعلها يتصوران هذه اللوحة المذهلة ليهياً بعد ذلك لظهور شخصية الممدوح عنصراً فاعلاً ومؤثراً في تسيير الأحداث الحربية والتحكم بمكان الحرب وميدانه لصالحه، فيظهر هنا عادلاً يقسم الموت على الأعداء بالتساوي، إذ لا فرق بين جبان وشجاع، وهذه القدرة لا يمتلكها سوى سيف الممدوح الذي تفوقت سطوته على سطوة الأيام وما تفعله بالناس.

وتتجلى في حديث الشاعر عن المكان الحربي ثنائية (الضيقة والاتساع)، إذ تتمظهر هذه الثنائية من خلال رؤية الشاعر للمكان، وباستعماله للألفاظ الدالة على الاتساع والضيقة وبثها ضمن سياقات تعبيرية تسهم في إبراز صفة المكان ورفد المعنى الشعري وتكثيفه، من ذلك قوله: (٢٧)

مَلِكٌ تُسَهَّلُ بِالسَّمَّاحِ يَمِينُهُ	حَزْناً وَتُوسِعُ بِالصَّوَارِمِ ضَيْقاً
يَلْقَى النَّدى بِرَقِيقٍ وَجْهٍ مُسْفِرٍ	فَإِذَا التَّقَى الْجَمْعَانَ عَادَ صَفِيقاً
رَحْبُ الْمَجَالِسِ مَا أَقَامَ فَإِنْ سَرَى	فِي جَحْفَلٍ تَرَكَ الْفَضَاءَ مَضِيقاً
مَا انْفَكَّ يُطْلَعُ بِالْحَنْوَفِ عَلَى الْعِدَا	صُبْحًا وَيَطْرُقُ بِالْحِمَامِ طُرُقاً

يجري الشاعر في هذا النص مقارنة بين مكانين مختلفين: الأول (الداخل) وهو المكان المغلق المتمثل بمجالس الممدوح، والآخر (الخارج) وهو المكان المفتوح، المتمثل بميدان الحرب وفضائها الواسع وقد أضفى عليهما صفات تتناقض معهما وتتجلى في ثنائية (الضيقة×الاتساع)، واستعان لذلك بمجموعة من الألفاظ التي تتضاد وتتعاكس في تركيبين مختلفين بل متعاكسين تماماً، يمثل التركيب الأول زمن السلم حين يكون الممدوح كريماً يتسع مجلسه ونداه للطارقين والمعتفين، أما التركيب الآخر فيمثل زمن الحرب حين يسير الممدوح بجيوشه فيضيقة بهما الفضاء. فالمكان الذي تتسم طبيعته التقليدية بالضيقة - كونه مكاناً مغلقاً - (المجالس) صار يتسم بالاتساع من خلال لفظة (رحب) فضلاً عما تحمله الألفاظ (تسهل، حزناً، سفر) من دلالة السعة والانفتاح. والمكان الذي تتسم طبيعته التقليدية بالاتساع

(الفضاء) - كونه مكاناً مفتوحاً - (الفضاء) صار يتسم بالضيق من خلال لفظة (مضيّقاً) فضلاً عما تحمله (الحتوف، الحمام) من دلالات الضيق والانحسار. ويبدو أن السبب من وراء هذا التحول في طبيعة المكانين وصفاتهما هو إثبات الخصال الإيجابية في الممدوح وأنه يتسم بها في كل مكان وزمان، ولاسيما صفة الكرم وصفة الشجاعة.

ومن الأماكن التي شكلت حضوراً واضحاً في شعر السري (الأطلال)، وكانت ترد مقدمات تمهيدية لقصائد المديح، ولم يخرج فيها عن سبقه من الشعراء إذ نراه يتمسك بأغلب مضامينهم في هذا الصدد، فهو يقف طويلاً لينظر إلى تلك المعالم ويشاهد انطماش معالمها ويستوقف معه لأصحاب ويلقي التحية عليها ويسألها ويستنطقها، ويطل في البكاء ثم يذكر أهلها ويدعو لها بالسقيا وغير ذلك من المعاني الطللية التقليدية التي توارثها الشعراء منذ العصر الجاهلي، من ذلك قوله: (٢٨)

تَأبَى الصَّبَابَةُ أَنْ تُصِيخَ لِعَانِذِ	أَوْ أَنْ تُكْفَ غُرُوبَ دَمْعِ هَامِلِ
عَرَفَ الْمَنَازِلَ بِاللَّوَى فَبَكَى دَمًا	إِنَّ الْهَوَى فِيهِ اخْتِلَافٌ مَنَازِلِ
وَمَتَى رَأَى آثَارَ حَيٍّ نَازِحِ	حَيًّا وَقَالَ : سُقَيْتَ أَوْبَةَ رَاحِلِ
لَا يَسْتَفِيقُ كَأَنَّ نَفْثَةَ بَابِلِ	بَكَرَتْ عَلَيْهِ أَوْ سُلَافَةَ بَابِلِ
وَسَبِيلُهُ أَنْ يَسْتَبِلَّ وَقَدْ رَأَى	شَمَلَ الشَّبَابِ طَرِيدَ شَيْبِ شَامِلِ
لَقِيَّ الْعَوَازِلَ عَاطِلًا مِنْ حِمِّهِ	فَصَدَدَنَ عَنْ حَالِي الْمَفَارِقِ عَاطِلِ
حَيَّتَ مِنْ طَلَلِ أَجَابِ دُثُورُهُ	يَوْمَ الْعَقِيْقِ سَوَّالَ دَمْعِ سَائِلِ
نَخْفَى وَ نَنْزِلُ وَهُوَ أَعْظَمُ حُرْمَةً	مَنْ أَنْ يُذَالَ بِرَاكِبٍ أَوْ نَاعِلِ
مَا كَانَ أَعْدَبَ مُجْتَاهٍ وَأَهْلَهُ	بَيْنَ الْعُدَيْبِ وَبَيْنَ بُرْقَةِ عَاقِلِ
وَمُرَادُنَا مَا بَيْنَ أَبْيَضَ نَاعِمِ	يَهْتَزُّ فِيهِ وَبَيْنَ أَسْمَرَ ذَابِلِ

إن من يقرأ هذا النص يدرك أن معاني اللوحة الطللية فيه لم تخرج كثيراً عن معاني المقدمات الطللية منذ العصر الجاهلي، وكذلك الحال بالنسبة للألفاظ والمفردات المستعملة فيه، ولكن ما يميز هذه المقدمة الطللية هو عنصر المبالغة الذي أطر معانيها إذ بالغ الشاعر في تصوير حالته وفي تصوير ديار الأحبة الراحلين.

فاختلاف حال المنازل قد ألقى بظلاله على ذات الشاعر فجعله حزيناً مفجوعاً يبكي بدل الدموع دماً، حتى وصل الأمر به إلى أن يبكي كلما رأى رسماً دارساً قد هجره أهله، وفي ذلك ما

يظهر دلالة الحزن والألم والانكسار، لذلك لا غرو من أن نجده سقيماً قد فقد توازنه كالمسحور (نفثة بابل) أو كالمخمور (سلافة بابل).

أما ديار الأحبة التي صارت أطلالاً دراسة فأنها تبقى محببة إلى قلبه، وهو يببالغ في ذلك الحب حتى يصل إلى درجة القداسة (أعظم حرمة) فهو لا يطأ ترابها إلا متحفياً تقديساً لها وتكريماً للزمن الجميل الذي قضاه فيها مع الأحبة لأنها تمثل ((المحرك الذي ينتزع الذكرى من أعماق الذاكرة، ولكنها أيضاً وفي الوقت نفسه هي العنصر المشترك بين الماضي والحاضر، هي الجسر الذي يعبر عليه الشاعر من الحاضر إلى الماضي ومن الماضي إلى الحاضر)) (٢٩)، إذ يعود بوقوفه عليها إلى زمن مضى، إلى أيام جميلة قضاه في معالم تلك الأمكنة فتغدو لحظات الوقوف استحضاراً لعوالم لم يستطع تقادم الزمن محوها. لذلك لا يملك بإزائها لا الدموع التي تمثل أسئلة أجابت عنها تلك الأطلال من خلال اندثارها وانطماسها.

وقد تأبى الأطلال أن تجيب على أسئلة الشاعر، لأنها قد تبدلت وتغيرت، وصارت أحوالها إلى خراب وبلى، يقول: (٣٠)

تَأبَى الْمَنَازِلُ أَنْ تُجِيبَ مُسَائِلًا	حَالَتْ وَلَسْتُ عَنِ الصَّبَابَةِ حَائِلًا
خَلَفَتْ مَدَامُنَا الْحَيَا فِي رِبْعِهَا	فَتَثَارَتْ طَلًّا عَلَيْهِ وَوَابِلًا
أَذْكُرْنَا زَمَنَ الشَّبَابِ مُدَبَّجًا	وَالدَّهْرَ غَرًّا وَالْحَبِيبَ مُوَاصِلًا

يشخص الشاعر في هذا النص المكان (المنازل) ويضفي عليه صفات إنسانية بحتة (تأبى، تجيب، حالت)، إذ نراه يكلم تلك المنازل ويسألها عن أحبته اللذين كانوا فيها وهي بدورها تأبى أن تجيب عن تلك الأسئلة لأن حالها قد تغير وأدارت وجهها عنه على عكسه تماماً، إذ ظل وفيماً محافظاً على حبه وعهوده. ويبدو أن وقوف الشاعر واستنطاقه للديار موقف يعبر عن مرارة الفقد وألم الفراق، كما يعكس هيمنة الزمن واستبداده، فهو يحاول العودة إلى (زمن الشباب) حيث الأيام الجميلة (مدبجاً، غراً، مواصلاً) التي قضاه بين معالم تلك الأمكنة، وذلك ما تحيل إليه كلمة (أذكرنا) ((إذ أن تجربتنا للمكان تظل دائماً طارئة وخاضعة في جميع الأحوال للزمن الذي لا يسعنا الإفلات من معاناة استبداده. وهذا هو المعنى الذي اعتقد أننا بحاجة أن نفهم به قانون أن المدة الزمنية بعداً من أبعاد المكان)) (٣١).

ويبدو أن السري الرفاء في تعامله مع المكان الطللي كان يمارس علاقة جدلية إذ لا يلتزم المكان (الطلل) عنده صفة واحدة وإنما نجده يتغير من نص لآخر على وفق فكر الشاعر ورؤيته، فالطلل في النص السابق كان يتعكس مع الذات الشاعرة تماماً. فهو غادر لم يحفظ

العهد والميثاق، بينما نراه في نص آخر يتساق مع ذات الشاعر في وفائهما بالعهود، إذ يقول: (٣٢)

عَرَّجُوا فَالْكَثِيبُ مَغْنَى الْعَوَانِي      وَ قَفُّوا فَهُوَ مَوْقِفُ الْعُشَّاقِ  
دِمْنٌ لَا تَزَالُ تَذْكُرُ عَهْدًا      مِنْ وَفَى بِالْعَهْدِ وَ الْمِيثَاقِ

إن التوظيف الشعري للمكان في هذا النص جاء متناقضاً مع النص السابق فيما يتعلق بعلاقة الشاعر بالطلل، إذ جاء الطلل هنا بصفات إنسانية مغايرة للصفات السابقة، فهو في النص السابق كان قد نسي العهود وحال عن العهد القديم، بينما نراه في هذا النص يتذكر العهود والمواثيق (تذكر عهداً) على الرغم من تقادم الزمن وفعله فيه (دمن) . ويبدو أن السبب من وراء هذا التحول الدلالي يعود إلى حرص الشاعر على أن يبحث عن التوظيف الشعري الذي ينسجم مع دلالة النص ورؤية الشاعر، فهو هنا يحاول استيقاف الرفاق، وهذا يتطلب منه أن يضفي طابع الألفة على المكان، ويخلق تجاوباً وجدانياً بينه وبين ذلك المكان ليرغب أصحابه ويحفزهم للوقوف معه.

#### المبحث الثاني: الأماكن المغلقة:

هي الأماكن التي تتسم بمساحة مكانية محددة، أي تحدها حدود هندسية تحجم فضاءها، مثل الغرفة والبيت والسجن... وغيرها. ومن خلال استقراءنا لشعر السري الرفاء وجدنا أن الأماكن المغلقة عنده تدور حول محورين، الأول: الأماكن التي تتعلق بالممدوحين. والآخر: الأماكن التي تتعلق بالشاعر.

فيما يتعلق بالمحور الأول فإننا نجد في ديوان الشاعر مجموعة من القصائد التي يصف بها منازل الممدوحين وقصورهم وبساتينهم وما فيها من أشجار ونخيل وأنهار وبرك ودواليب وغيرها من عناصر الطبيعة الخلابة، وكان وصفه دقيقاً يتناول كثيراً من الجزئيات الدقيقة فيبدأ بالمنزل وما في داخله من غرف وزخارف ثم ينتقل إلى الخارج ليصف كل ما يحيط بالمنزل من طبيعة جميلة تضيء على المكان جمالاً خلاباً، وكان الشاعر في ذلك يحاول أن يظهر إعجاباً

كبيراً بما يتماشى مع الموقف المدحي الذي هو مدار معظم قصائده في هذا الصدد، يقول: (٣٣)

بِدَعٍ إِذَا مَا الْفِكْرُ حَاوَلَ وَصَفَهَا      يَوْمًا تَحْيَرُ دُونَهَا وَتَبَلَّدَا  
لَوْ عَايَنْتُ أَمْلاكَ فَارِسَ حُسْنَهَا      خَرَّتْ لَهَا أَمْلاكَ فَارِسَ سَجْدَا  
وَعَلَّا إِذَا لَحَظَ الزَّمَانُ شُعَاعَهَا      وَلَّى حَسِيرَ الطَّرْفِ عَنْهَا أَرْمَدَا

فأسعدُ أبا حسنٍ بمؤنيقٍ حُسْنِهَا      والسقَّ الزَّمانَ بما تُحاولُ مُسْعَدًا

ويتجلى إعجاب الشاعر أيضاً من خلال إطلاق العنان لخياله ليرسم صوراً شعرية جميلة تشترك فيها عناصر الطبيعة التي تتمظهر من خلال الأساليب البلاغية لاسيما التشخيص الذي نجده عند الشاعر هنا وهناك في ديوانه، والذي ورثه من الشعراء الذين سبقوه أمثال ابن الرومي وأبي تمام وابن المعتز، وهو ضرب من التوسع اللغوي، حصل عليه من مطالعته في دواوينهم وأفاد منه واستخدمه بغير تعقيد أو غموض (٣٤). يقول مخاطباً ممدوحه: (٣٥)

لما هممتَ بأثارٍ مجدِّدةٍ	جددتَ للحاسدِ الأحزانَ والكربا
أنشأته منزلاً في قلبِ دجلةٍ لا	تمتأخُ جنتُّه الغدرانَ والقلبا
صفا الهواءُ به والماءُ فاشتَبَّها	كأنَّ بينهما من رِقَّةٍ نَسبا
وأصبحَ الغيثُ مخلوعَ العذارِ به	فليسَ يخلعُ أبردَ الغنى الفُشبا
فمنَ جنانِ تريكِ النورِ مُبتَسِماً	في غيرِ إبانِه والماءِ مُنَسِبا
ومن سواقٍ على خضراءِ تحسبُها	مُخضرةً البُسَطِ سلَّوا فوقها الفُضبا
كأنَّ دُولابَها إذ حَنَّ مُغْتَرِبٌ	ناءٍ يحنُّ إلى أوطانِه طَرِبا
باكٍ إذا عَقَّ زهرَ الرُّوضِ والدُّه	من الغمامِ غدا فيه أبا حادِبا
مُشَمَّرٌ في مسيرٍ ليسَ يُبْعِدُه	عن المحلِّ ولا يُهْدِي له تَعِبا
ما زالَ يطْلُبُ رِفْدَ البحرِ مُجتهداً	للبرِّ حتى ارتدى النُّورَ والعُشبا

إن التأمل في هذا النص يكشف عن سعة خيال منحت المكان إضافات جمالية وإبداعية تتناغم مع روح المكان وذات الشاعر المعجبة، فإعجاب السري بالمكان خلق تفاعلاً نصياً يتمثل باستدعاء كل ما هو جميل في وعيه وشكل منه جماليات ترتكز على ذلك التفاعل وتعتمد على إضفاء كم من شحنات الإعجاب في قالب فني يقوم على التشخيص وأنسنة عناصر الطبيعة، إذ نجد هناك نسباً بين الماء والهواء، كما أن الغيث يتمادى في غيه (يخلع عذاره) ولا يخلع ثيابه، والأزهار تبتسم والغمام يعق زهر الروض، والدولاب يصبح أبا حانياً وهو يرتدي الثياب. وبذلك فقد مثلت الطبيعة للشاعر مكاناً أليفاً جميلاً يعش الروح ويلامس أدق الأحاسيس وأرقها، فهي المنطلق لفهم الوجود وتمجيد الجمال وتجسيده في رؤى حسية متدفقة تستلهم معطياته وتظهرها من خلال العمل الفني الذي يستمد جذوره من تجليات الطبيعة التي تتراءى في صور متعددة (٣٦).

ومن الجدير بالذكر هنا ان وصف القصور في شعر السري لم يرد في قصائد مستقلة، وإنما ورد في ثنايا قصائد المدح، فكلما رأى الشاعر قصرا لدى الممدوح نراه يستغل قدرته الفنية في الوصف والتشبيه والتشخيص، ليعرج من المدح إلى الوصف حتى نجد في كثير من قصائده ان أبيات الوصف تفوق كثيرا أبيات المدح، يقول: (٣٧)

باليمن ما رفع الأمير وشيئا	وبجدة النعماء ما قد جددا
قصر أناف على القصور بخلة	ملك أناف على الملوك مؤيدا
قلنا وقد أعلاه جد صاعدا	في الجو حتى ما يصادف مصعدا
أبنية بنائها فضح البنا	أم فرقد بسناه شان الفرقد؟
عرفت تألق في الظلام فلو سرى	بضياها ساري الدجئة لاهتدى
غني الربيع بها فنشر حولها	حلا تدبج وشيها أيدي الندى
فكأنما تزجي السحاب فوقها	جيشا يهز البرق فيه مطردا
وكأنما نشر الهواء بجوها	في كل ناحية رداء مجسدا
وكان ظل النخل حول قبابها	ظل الغمام إذا الهجير توقدا

هذا النص من قصيدة عدد أبياتها خمسة وثلاثون بيتا كان حظ المدح منها سبعة أبيات فقط، ويبدو ان الشاعر في ذلك يحاول أن يكسب ود ممدوحه فيصف قصره وما فيه من غرف وما حوله من أشجار ونخيل، وهذه سمة لازمت مدح السري في كثير من قصائده، فنراه في هذا النص يستغل علو القصر وارتفاعه وحلته الجميلة ليقرن ذلك بعلو الممدوح ورفعته، فقصر الممدوح فاق كل القصور في بنائه الشاهق وحلته الجميلة (فضح البنا) وكذلك الحال مع الممدوح الذي فاق كل الملوك رفعةً وعلواً وخصالاً. وإلى جانب هذا الاتفاق الدلالي نلمس اتفاقاً صوتياً يعتمد على توزيع الوحدات الصوتية توزيعاً متوازناً يشعر معه المتلقي بضرب من الهندسة الفنية التي تشد الحواس ويمكن توضيح ذلك بالمعادلة الرياضية الآتية :

قصر = ملك

أناف = أناف

على القصور = على الملوك

ثم يضعنا الشاعر أمام ثنائية مهمة هي ثنائية (الظلام × الضوء) وهي ثنائية تتعلق بطبيعة الأمكنة وتتفاوت من مكان إلى آخر وهي تتناغم مع رؤية الشاعر للأشياء وتتماشى مع نفسيته ومزاجه، فهذا القصر الذي يسمو عالياً في السماء يتألق سنانه حتى يتفوق على سنا

النجوم اللامعة (شان الفرقدا)، وفي ذلك غاية مدحية واضحة، وليس هذا حسب، وإنما حين ينتقل بنا الشاعر إلى داخل القصر (غرف) فإن المتوقع أننا ننتقل إلى مكان مغلق ذي طبيعة مظلمة، ولكننا نفاجأ بغرف مضيئة على خلاف العادة (تألق في الظلام)، ويبدو في ذلك إشارات مدحية ترمز إلى تألق الممدوح وضيائه وهديه. ثم لا يلبث أن يعود سريعاً إلى الخارج وتظل هذه الثنائية قائمة يسخرها حيث يريد، فظل النخيل يحيط بالقاب ويهزم توقد الهجير وضيائه كما ان ظل السحاب لا يلبث أن يتخلله ضياء البرق الذي ينير المكان بين الحين والآخر.

وتتجلى في وصف قصور الممدوحين ثنائية أخرى تقوم على الجدل بين الداخل (المغلق) والخارج (المفتوح)، وغالبا ما تكون الغلبة للخارج (المفتوح)، إذ سرعان ما يغادر الشاعر المكان المغلق ليرتمي بأحضان الطبيعة التي تحيط بالمكان وتشكل خصوصيته وتخلق جماله. من ذلك قوله: (٣٨)

والقصرُ يَبْسِمُ في وَجِهِ الضُّحَى فترى	وجه الضُّحَى عندما أبدى له شَحْبًا
يبيتُ أعلاهَ بالجوزاءِ مُنْتَظِمًا	ويغتدي برداءِ العَيمِ مُحْتَجِبًا
تَظَامَنَتِ نَحْوَةُ الإيوانِ حينَ سَما	ذُلاًّ وكيف تُضاهي فارسَ العَربِ؟
إذا القصورُ إلى أربابها انتسبت	أضحى إلى القَمَةِ العَلياءِ مُنْتَسِبًا
فصِلُهُ لا وصَلتُكَ الحادِثاتُ ولا	زالتُ سَعُودُكَ فيه تَنفُذُ الحِقَبِ
بَرٌّ وبحرٌّ وكُتُبانٌ مُدبَّجَةٌ	ترى النفوسُ الأمانِي بينها كُتُبًا
ومنزِلٌ لا تزالُ الدَّهْرَ عَقوْثُهُ	جديدةَ الرِّوْضِ جَدِّ الغَيْثِ أو لَعِبِ
حصابُوه لؤلؤٌ نَثَرٌ وتُربِئُهُ	مِسْكَ ذكيٌّ فلو لم تَحْمِه انْتَهَبِ
وكلُّ ناحيةٍ منه زَبْرَجَدَةٌ	أجرى اللُّجَيْنُ عليها جدولاً سَرِبِ

يقدم الشاعر لنا قصر الممدوح ومنزله من خلال رؤية فنية تشكيلية قائمة على أساس التحول في طبيعة الخطاب من حضوره اللغوي إلى خطاب مرئي يرتكز على فعل الرؤية البصرية لدى المتلقي (فترى) ليكون هذا التحول في شكل المكان أساساً في عملية تشكيل بنية مكانية فنية تعتمد على الأداء اللغوي الذي تحرك على وفق صراع بين ثنائيات مكانية متقاطعة، فوجه الضحى شاحب أمام ابتسامه قصر الممدوح، وعظمة إيوان كسرى تنهاوى ذلاً أمام سموه وعلوه، وكعادة الشاعر في المدح فإن ذلك مقترن بنسب الممدوح ذي الرفعة والعلو (القمة العلياء).

ويبدو أن هذا النص يحاول استقصائياً رصد الموجودات داخل المكان (القصر والمنزل) وخارجه ليس لدلالاتها الحقيقية، وإنما ليضفي عليها أبعاداً جمالية تنطلق من إعجابه الشديد

بها، فالبحر والبر والكتبان والحصى والترية وعقوة الدار وكل ناحية من أنحاء المكان موجودات تحولت — على بساطتها — إلى نفائس جميلة تبهر الناظرين (مدبجة، جديدة الروض، لؤلؤ، مسك، زبرجدة، اللجين)، وكذلك ليؤثر بقاءها وثباتها على مر الزمن، إذ يهמש الشاعر الزمن ويجعله غير ذي قيمة بإزاء جده هذه الموجودات وجمالها، فهي باقية بقاء الدهر (لا تزال الدهر) تنعم بالحياة والجمال ولا تأبه لفعل الطبيعة (جد الغيث أو لعبا) أو لسطوة الزمن.

إن الشاعر حين يستلهم مفردات الطبيعة مع وصف القصور والمنازل فإنه يحاول أن يؤسس علاقة وجدانية بينه وبين الطبيعة، وليس من قبيل الوصف الخارجي، فيجعل المكان جزءا من الذات، ويخلق بذلك أجواء من الألفة مع المكان ويجعله ينبض بالحيوية والثراء من خلال تجسيد الأشياء وتشخيصها، يقول: (٣٩)

فالنخلُ من باسِقٍ فيه وباسِقَةٍ      يُضاحِكُ الطَّلَعَ في قِنَوانِهِ الرُّطْبَا  
أضحت شماریخُهُ في الجو طالعةً      إما ثَرِيًّا وإِما مِعْصَمًا خُضْبًا  
تريك في الظلِّ عقياناً فإن نظرت      شمسُ النهارِ إليها خلتها لهبا

يقدم السري هنا صورة فنية تسمو بالمتلقي إلى أجواء الأفق والخيال وتغمره في جو من السعادة والإعجاب، إذ يتحرك النص في إطار دلالات إيحائية تتأرجح بين طرفي ثنائية (الحقيقة والخيال) وجدل (الثابت والمتحول)، فمفردات الطبيعة (النخل، الطلع، الرطب، الظل، شمس النهار) موجودات حقيقة ذات صلة وثيقة بالمكان وتحقق التحاماً وتجزراً فاعلاً في فضائه، وقد أدخلها الشاعر في صور خيالية من خلال أسلوب الاستعارة والتشبيه، فالطلع يضاحك الرطب وشمس النهار تنظر إلى شماریخ النخل، وهذه الشماریخ تشبه (الثريا) و(المعصم المخضب) و(عقياناً) و(لهباً) ضمن رؤية بصرية خاصة تعتمد اللون وشدته أساساً لها. وهنا تظهر ثنائية (الثابت والمتحول)، فالثابت يتمثل بالموجودات الحقيقية (الشماریخ)، والمتحول هو الإطار اللوني لها، إذ يتحول لونها ضمن رؤية بصرية متأزرة مع بنية التضاد بين (الظل × شمس النهار) فهي في الظل تبدو بتشكيل لوني مشع إشعاع الذهب الخالص (عقياناً)، ويزداد هذا الإشعاع ألقاً وتوهجاً فيصبح (لهباً) إذا نشرت الشمس عليه أشعتها. ويقول أيضاً: (٤٠)

والكَرْمُ مُخْتَلِفُ الأَثْمَارِ تُوسِعُنا      أجناسُهُ في تساوي شُرْبِها عَجْبًا  
فكرمةً قرطت أغصانها سبجاً      وكزمةً قرطت أغصانها ذهباً  
كأنما الورقُ المُخضَرُ دونهما      غيران يكسوهُما من سُندُسٍ حُجْبًا

إن هذا النص لوحة جذابة من لوحات الطبيعة التي زخر بها ديوان السري الرفاء، رسمها بريشته الرشيقه ويث فيها مشاعر الإعجاب بلغة تداعب مشاعر الممدوح، واستغل لذلك جانبين، الأول ظاهري يتمثل بالعنصر الصوتي والآخـر باطنـي يتمثل بالتشكيل الدلالي، إذ أن ((الشعر يحفل بالصوت كما يحفل بالدلالة، وانه ينزع إلى إحداث تأثير حسي في المتلقي واستقطابه بواسطة التردد الصوتي والإيقاع والتناظر تماماً بالدرجة نفسها التي يريد أن يهزه بها معنوياً ودلالياً)) (٤١). ويتجلى العنصر الصوتي في البيت الثاني من خلال التناظر في توزيع الوحدات الصوتية بين شطري البيت توزيعاً متوازناً يشعر المتلقي بضرب من الهندسة الفنية التي تشد حواسه:

فكرمة قرطت أغصانها سبجاً = وكريمة قرطت أغصانها ذهباً

أما التشكيل الدلالي فيرتبط ارتباطاً وثيقاً بالبنية الصوتية، إذ إن الاختلاف الحاصل في أثمار شجر الكرم (مختلف الأثمار) يتبلور من خلال التقابل الصوتي بين (سبجاً وذهباً)، كما إن التساوي بينهما (تساوي شربها) ينسجم مع التناظر الصوتي الحاصل بين شطري البيت الثاني. ويعزز التشبيه هذا التشكيل الدلالي، إذ يشبه (الورق المخضر) بالرجل الغيران الذي يكسو الثمار ثياباً وحجياً من سندس خضر.

ويقول السري الرفاء يصف برك ممدوحه وفيها فوارات ورماح نصبت فوقها وجعل الشمع

على رؤوسها: (٤٢)

فَأرْتَكُ وَجَهَ الأَرْضِ وَهُوَ سَمَاءُ	بِرَكِّ تَحَلَّتْ بالكواكبِ أَرْضُهَا
عُمْدًا فَصَابَ بِصَوِيهَا الجَوَازُءُ	رَفَعَتْ إِلَى الجَوَازِءِ فَوَارَاتِهَا
لَوْ لَمْ يُمِلْ أَعْطَاهُنَّ حَيَاءُ	كَادَتْ تَرُدُّ عَلَى الحَيَا أَعْطَافُهُ
وَجَرَّتْ عَلَيْهِ الفِضَّةُ البِيضَاءُ	مِثْلُ القَتَا الحَطِّيِّ قُومٍ مِثْلُهُ
وَتَكَاثَفَتْ مِنْ دُونِهَا الظُّلْمَاءُ	حَتَّى إِذَا انتَشَرَتْ جَلَابِيبُ الدُّجَى
فَلِهِنَّ مِنْ ضَرْبِ الرِّقَابِ شِفَاءُ	فَرَجَّتْهَا بصحاحٍ إِنْ تُعْتَلِلُ
فَصَدُورُهُنَّ وَمَا حَمَلْنَ سَوَاءُ	شَمِعَ حَمَلَتْ عَلَى الرَّمَا حِ رَمَا حَهُ
وَأَعَادَ جُنْحَ اللَّيْلِ وَهُوَ ضَحَاءُ	لَقِي النُّجُومَ وَقَدْ طَلَعْنَ بِمِثْلِهَا

تنطوي بنية النص على صراع بين المكان (البركة وما حولها) ومفردات الطبيعة، فالبنية الجمالية للمكان تتشكل من مجموعة من الصور الضدية المتناقضة عبر مجموعة من الثنائيات الضدية التي تمثل مفردات الصورة المكانية، فالشاعر يحاول أن يسلب الوظائف الجمالية التي

تتسم بها مفردات الطبيعة ثم يضيفها على المكان، فهذه البركة تعكس مياهها أشعة النجوم في الليل حتى يخيل للناظر أن الأرض قد صارت سماءً تتلألأ فيها الكواكب الزاهرة، وفيها فوارات المياه التي ترتفع في السماء وتحاول أن ترد للسحاب أفضاله لكن الخجل يعطفها وتميل راجعة نحو الأرض، ثم نشهد صراعاً آخر بين (الضوء) و(الظلام) إذ سرعان ما يقوى فعل الظلام ويخيم على الأجواء (انتشرت .... الدجى) و(تكاثفت ... الظلماء) لكن فعاليته تسقط وتتلاشى (فرجتها) بانتشار الشموع المضينة التي ترسل أشعتها فتقلب جنح الليل المظلم نهراً وضاءً.

ويحاول السري ان يضيفي على أماكن ممدوحيه طابع القداسة من خلال استلهم بعض الأماكن المقدسة أو بعض سماتها وصفاتها أو طقوسها وتشكيلها في بنية شعرية تقوم على التشبيه ، من ذلك قوله:(٤٣)

وَدَارٌ شُيِّدَتْ بِعَظِيمٍ قَدْرٍ	يُهَيِّنُ كِرَائِمَ النَّشَبِ الْعَظِيمِ
يَطُوفُ الْمَادِحُونَ بِعَفْوَتَيْهَا	طَوَّافُهُمْ بَزْمَزَمٍ وَالْحَطِيمِ
تَقَاصَرَتِ الْقُصُورُ لَهَا فَأَضَحَتْ	وَقَدْ طَلَّنَ الْكُوكَبُ كَالرُّسُومِ
فَمِنْ شَرَفٍ عَلَى الْجُوزَاءِ تُنْبِي	فَوَارِعُهَا عَنِ الشَّرَفِ الْقَدِيمِ
وَمِنْ غُرْفٍ تُضِيءُ اللَّيْلَ حُسْنًا	فَتَحْسِبُهَا النُّجُومُ مِنَ النُّجُومِ

لقد هيا الشاعر للدخول إلى أجواء المكان من خلال البنية الاستهلالية للنص (ودار) التي تمثل موجهاً دلاليماً مهماً يوحي ببنية مكانية مغلقة، لكن هذا التصور لا يلبث أن يتبدد حين يدخل الفعل (يطوف) الذي يقوم بنقل الخطاب الشعري من داخل المكان إلى خارجه، لأن المعروف أن الطواف يكون حول المكان لا بداخله، كما أن هذا الفعل يفتح الباب أمام الشاعر ليضيف القداسة على هذا المكان حين يشبه طواف المادحين بهذه الدار بطوافهم بززم والحطيم اللذين يمثلان طقساً دينياً مقدساً في الوعي الإنساني الإسلامي.

ويظل النص يكرس انفتاحه إلى الخارج فينتقل المشهد الشعري بتوجيه عين الكاميرا من الأسفل (الطواف) إلى الأعلى (الكواكب ، الجوزاء)، ليصور علو هذه الدار وارتفاعها فوق سائر المنازل والقصور ، فيعزز بذلك صفات الممدوح من رفعة وشرف وقدر عظيم.

ثم لا يلبث هذا التصوير الخارجي أن يتلاشى في البيت الأخير حيث نشهد الانتقال من خارج المكان إلى داخله (غرف) انتقالاً هادئاً عبر استغلال التتابع النسقي الذي يحققه حرف العطف (الواو) والتناظر الصوتي بين (فمن شرف = ومن غرف) والذي أكسب النص بعداً تراتيبياً حقق ذلك الانتقال دون توقف أو انفصال. غير ان هذا التصوير الداخلي لم يدم طويلاً، إذ عاد

مرة أخرى إلى فضاء الانفتاح (الليل) من خلال فعل الضياء (تضيء) والذي ينعكس إيحائياً في خدمة غرض النص وهو المديح.

أما المحور الآخر فهو المكان المرتبط بالذات الشاعرة والذي يكون لصيقاً بالتجربة الإنسانية الحاصلة فيه، إذ إن المكان في النص الأدبي لا يلتزم صفة واحدة فربما أصبح المكان المفتوح مغلقاً والمغلق مفتوحاً، فزاوية النظر إلى المكان تختلف باختلاف طبيعة التكوين النفسي للشاعر فقد (تكون الأماكن الضيقة المغلقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة) (٤٤)

ويظهر هذا الأمر واضحاً عند قراءتنا للنصوص الشعرية التي تناولت الأماكن المغلقة الخاصة بالشاعر، إذ نلمس فيها ثنائية (الأليف والمعادي) فهو يتعامل مع المكان من خلال علاقة جدلية، فما إن يجد ما ينسجم مع فكره ورؤيته حتى ينفتح عليه ويصبح المكان أليفاً يعكس حالة من الانسجام بينهما، ولكن الهموم والآلام حين تداهم قلبه يضيق به المكان ويصبح معادياً لا سبيل إلى الانسجام فيه. ومن أمثلة ألفة المكان في شعر السري الرفاء قوله: (٤٥)

لنا مُعْنٍ حَسَنُ الْغِنَاءِ	وقهوةٌ ضاحكةُ الإناءِ
وغرفةٌ فسيحةُ الفِنَاءِ	طائرةُ القَمَّةِ في العَلْيَاءِ
قريبةٌ من كَلِّ الْعَمَاءِ	كهودجٌ مُمَسَّكِ الرِّدَاءِ
يُوطِنُ فِي قُبَّتِهَا الْعَلْيَاءِ	زُورٌ خفيفُ الروحِ والأَعْضَاءِ
مُحَلَّقٌ فِي كَيْدِ السَّمَاءِ	وتارةٌ يَلصَقُ بِالْغُبْرَاءِ

تتحقق صفة المكان في النص الشعري من خلال اللغة الشعرية فهي التي ترسم أحاسيس الشاعر ومشاعره تجاه المكان، فالتعبير الشعري هو الذي يحدد ثنائية المغلق والمفتوح فالغرفة مكان مغلق إلا أنها لا توحى في هذا النص بدلالة الإحاطة والانغلاق وإنما تتجسد أمامنا دلالة الاتساع والانفتاح على المستويين: الأفقي والعمودي (فسيحة الفناء، طائرة القمة) إذ تتلاشى الحدود الهندسية أمام خيال الشاعر ورؤيته الفنية، فيتحول المكان من واقعته إلى مكان شعري ذي سمات خاصة توحى بالألفة والانسجام مع الذات بدلالة لفظة (لنا) المقترنة بـ (غرفة) والتي تشير إلى الضمير الجمعي الذي يكرس هذا الانسجام وتلك الألفة. ويقول في موضع آخر: (٤٦)

يا حَسَنَ دَيْرٍ سَعِيدٍ إِذْ مَرَرْتُ بِهِ	والأَرْضُ بِالزَّهْرِ فِي وَشِيٍّ وَدِيْبِاجِ
فَمَا تَرَى غُصْنًا إِلَّا وَزَهْرَتَهُ	تَجْلُوهُ فِي جُبَّةٍ مِنْهَا وَدُوجِ
وللنسيم على الغدرانِ رُفْرُفَةٌ	يزورُها فتلقَّاهُ بِأَمْواجِ

وقولتي والتفاتي عند منصرفي  
يا ديزر يا ليت داري في فنائك ذا  
والشوق يُزعجُ قَلْبِي أَيَّ إِزْعَاجٍ:  
أو لیت أَنَّنْكَ لِي فِي دَرَبِ دُرَاجٍ

يعكس هذا النص مدى الإعجاب الذي يكنه الشاعر لهذا المكان (دير سعيد) فمنذ الوهلة الأولى ومن خلال افتتاحية النص (يا حسن) يستشعر القارئ شيئاً من الجاذبية الروحية ويتلمس نفسية الشاعر الباحثة عن الهدوء والسكينة والجمال، لذلك نجده يسخر مفردات الطبيعة (الزهر، غصناً، زهرته، النسيم، الغدران، أمواج) على وفق بنية تعبيرية تتحول فيها هذه الموجودات الطبيعية إلى عالم مفعم بالحركة والحياة، فاستحضر المكان الأليف يتم عبر استحضر العناصر الفعالة فيه وتشكيلها في منظومة تعبيرية مستلهمة من خيال الشاعر وإلهامه. فالتشكيل المكاني في القصيدة كالتشكيل الزمني معناه إخضاع الطبيعة لحركة النفس وحاجتها، وعندئذ يأخذ الشاعر كل الحق في أن يشكل الطبيعة، ويتلاعب بمفرداتها، ويصورها كيفما يشاء، ووفقاً لتصوراته الخاصة إذا رأى ان هذا هو الطريق أو الأسلوب الأصدق في التعبير عن تجاربه الفردية والجماعية (٤٧).

ومن الأماكن المغلقة الأليفة التي لاقت قبولاً واستحساناً في نفس السري الرفاء الحمّام وهو من المظاهر الحضارية الجديدة على العصر العباسي ، وقد حفظ ديوان السري مجموعة من المقطعات والقصائد في وصف هذا المكان وصفاً ينطوي على إعجاب كبير ولذة تهش لها نفسه فرحا وبهجة وسرورا، من ذلك قوله: (٤٨)

أسعيدُ هل لك في زيارة منزلٍ  
رَحْبٍ تُلَاقِي الجُدْرَ فِيهِ يَنَابِعاً  
يَنضُو الحَيِّ الوَجْهَ ثَوْبَ حَيَائِهِ  
مَتَقَلِّباً فِي نَعْمَةٍ فَضْفَاضَةٍ  
.....  
وترى على جدرانِهِ بُهَمَ الوَعْيِ  
سُئِلْتُ سَيُوفُهُمْ بَغَيْرِ بَوَارِقٍ  
تُتَنِّي عَلَيْهِ جَوَارِحُ الزُّوَارِ؟  
وترى السَّمَاءَ كَثِيرَةَ الأَقْمَارِ  
فِيهِ فَيَخْطِرُ كالحُسَامِ العَارِي  
جُعِلَتْ لَهُ عَوْضاً مِنَ الأَطْمَارِ  
.....  
يَخْطِرُنَّ مَا بَيْنَ القَتَا الخَطَّارِ  
وَجَرَّتْ جِيَادُهُمْ بَغَيْرِ غُبَارِ

لا يخفى على القارئ ما في هذا النص من إعجاب كبير من قبل الشاعر بالمكان (الحمّام) لذلك نراه يدعو صديقه إليه ليشاركة هذا النعيم وتلك اللذة، فالشاعر يصور لنا هذا المكان ويصفه وصفاً يبعث على البهجة والاستحسان، فالمكان واسع رحب تكثر على جدرانهِ ينابيع

المياه المتدفقة، ويعتليه سقف يشبه السماء التي كثرت أقمارها وتزينت بألقها وضياؤها ، وعلى جدرانه صور وزخارف تمثل فرسان الحرب وسيوفهم وخيولهم ورماحهم، فلا عجب بعد ذلك من ان الذي يدخله ينعم بالراحة والهناء وينقلب في (نعمة فضاضة).

ولعل البيت من أكثر الأمكنة ألفة عند الإنسان فهو ليس مجرد تجسيد للمأوى وإنما هو تجسيد للأحلام، فكل ركن وزاوية فيه تمثل مستقراً لأحلام اليقظة (٤٩)، ولكنه يتحول عند السري الرفاء إلى مكان عدائي ، وذلك بسبب جور الأيام عليه، إذ تبددت أيامه الجميلة الهائلة وتحولت حياته إلى حياة فقر وفاقة بعد أن كان في رغد من العيش قرب الرؤساء والأكابر من أهل بغداد ولنستمع له يقول: (٥٠)

لي منزلٌ كوجارِ الضَّبِّ أنزلُه	ضنكٌ تقاربٌ فطراهُ فقد ضاقاً
أراه قالبَ جِسمي حينَ أدخلُه	فما أمُدُّ به رجلاً ولا ساقاً
فلمستُ أعتدُه رزقاً أسرُّ به	وهل تُعدُّ سجونُ الناسِ أرزاقاً؟
أناشدُ العَيْثَ أن يجتازَه أبداً	ولامعَ البرقِ أن يغشاه إحراقاً

إن الظروف القاسية التي مر بها الشاعر انعكست على حالته النفسية ونظرته إلى المكان (المنزل)، إذ غادر البيت طبيعته التي تتسم بالألفة والراحة والطمأنينة والهدوء ، وتحول إلى مكان آخر يتسم بالضيق (ضنك ، ضاقاً) فصار شبيهاً بالسجن الذي يفرض القيود على الشاعر فاكسب بذلك سمة عدائية تمارس سطوتها عليه. إذ إن تشكل البيت يأتي في النص الشعري حسب طبيعة تجربة الشاعر، وعلاقته بالواقع، ونظرته الشمولية، فحين يكون في علاقة ضدية مع الواقع، فإن البيت يصبح رمزا لكيان الشاعر المهدد بالقهر والتمزق والإحباط (٥١)، لذلك لا غرو من أن نراه يدعو عليه لا له، فيناشد السحاب ان يمنعه المطر، ويطلب من البرق أن يصيبه بشرره فيحرقه. ومثل ذلك قوله: (٥٢)

وبيتٍ خلا من كل خيرٍ فناؤه	وضاقَ علينا وهو رحبُ المساكين
كأننا مع الجدرانِ في جنباتِه	دُمى في انقطاعِ الرزقِ لا في المحاسن

يكرس هذا النص فاعلية التحول المكاني، إذ تتغير طبيعة المكان بصورة عكسية سالبة، فالبيت حين يفقد العناصر الأساسية التي تجعل منه مكاناً أليفاً فإنه يتحول إلى مكان يتسم بالعدائية، وقد افتقد بيت السري إلى مصادر الرزق التي تعد من أهم مقومات الحياة (خلا من كل خير ، انقطاع الرزق )، لذلك فإننا لا نعجب من أن يضيق المكان بأهله (الضيق النفسي) على

الرغم من سعته على وجه الحقيقة والواقع، كما لا نعجب من توقف عجلة الحياة فيه وفقدانه حركية الإنسان (دمى في انقطاع الرزق) إذ إن الوجود الإنساني في المكان يجعل الحياة تنبض فيه وتدب في مفاصله.

### الهوامش

- (١) ينظر: إضاءة النص: ٥.
- (٢) ينظر: المكان في الشعر الأموي: ٥.
- (٣) ينظر: الرواية والمكان: ١٦-١٧.
- (٤) ينظر: جماليات المكان: ٦-٧.
- (٥) ينظر: إضاءة النص: ٥-٦.
- (٦) ينظر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلاً وتطبيقاً: ٦٠.
- (٧) ينظر: مشكلة المكان الفني: ٨٣.
- (٨) ديوان السري الرفاء: ٤٣٥-٤٣٦.
- (٩) ينظر: يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر: ١٩/٢.
- (١٠) ينظر: إضاءة النص: ٧.
- (١١) السري الرفاء، حياته وشعره: ٣٢٥.
- (١٢) ديوان السري الرفاء: ٧٦٤/٢.
- (١٣) ينظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، الوصف وبناء المكان: ١٠٦/٢.
- (١٤) ديوان السري الرفاء: ٧٦٤/٢-٧٦٥.
- (١٥) المصدر نفسه: ٧٦٥/٢.
- (١٦) الاستهلال، فن البدايات في النص الأدبي: ١٧٧.
- (١٧) ديوان السري الرفاء: ٧٦٥/٢-٧٦٦.
- (١٨) ينظر: أسس النقد الأدبي عند العرب: ٤٤١.
- (١٩) الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: ٨٩.
- (٢٠) ديوان السري الرفاء: ٧٦٦/٢.
- (٢١) موسوعة علم النفس: ١٥.
- (٢٢) ديوان السري الرفاء: ٧٦٦/٢-٧٦٧.
- (٢٣) المصدر نفسه: ١٨٦/٢.
- (٢٤) المصدر نفسه: ١٨٦/٢-١٨٧.
- (٢٥) ينظر: أثر التراث في الشعر العراقي الحديث: ٨٠.
- (٢٦) ديوان السري الرفاء: ٣٧٣/٢.
- (٢٧) المصدر نفسه: ٤٨٢/٢.

- (٢٨) المصدر نفسه: ٥٣١/٢ - ٥٣٢ .
- (٢٩) القارئ والنص، (العلامة والدلالة): ٩٣ - ٩٤ .
- (٣٠) ديوان السري الرفاء: ٦٠١/٢ .
- (٣١) إشكالية المكان في النص الأدبي: ص ٤٠٤ .
- (٣٢) ديوان السري الرفاء: ٤٦٦/٢ .
- (٣٣) المصدر نفسه: ١٣٠/٢ .
- (٣٤) ينظر: السري الرفاء، حياته وشعره: ٣٩٣ .
- (٣٥) ديوان السري الرفاء: ٣٦١/١ - ٣٦٢ .
- (٣٦) ينظر: إشكالية المكان في السينما: ٦١ - ٦٢ .
- (٣٧) ديوان السري الرفاء: ١٢٨/٢ .
- (٣٨) المصدر نفسه: ٣٦٣/١ - ٣٦٤ .
- (٣٩) المصدر نفسه: ٣٦٢/١ .
- (٤٠) المصدر نفسه: ٣٦٢ / ١ .
- (٤١) أقتعة النص: ١٠٢ .
- (٤٢) ديوان السري الرفاء: ٢٦٥/١ - ٢٦٦ .
- (٤٣) المصدر نفسه: ٦٦٢/٢ .
- (٤٤) مشكلة المكان الفني: ٨٣ .
- (٤٥) ديوان السري الرفاء ٢٩٤/١ .
- (٤٦) المصدر نفسه ٢٤/٢ .
- (٤٧) التفسير النفسي للأدب: ٦٥ .
- (٤٨) ديوان السري الرفاء ١٩٨/٢ .
- (٤٩) ينظر: جماليات المكان: ٥٢ .
- (٥٠) ديوان السري الرفاء: ٥١١/٢ .
- (٥١) ينظر: المكان في الشعر العراقي الحديث: ٤٤ .
- (٥٢) ديوان السري الرفاء: ٧٣٦/٢ .

**Manifestations of the Place of poetry, s Alsary Alrafaa**  
**Dr. Hazim Hassan saadoon**  
**Arabic language Department**  
**college of Education- AL-Mustansiryah university**

**Abstract**

A place in literature - especially poetry - an important element of the experiment literary work is literary while losing Mkaneth , it loses its specificity , and therefore originality , and is shaped place in the hair through poetic language , which in turn owns a dual nature , they have after a physical physicist linking words sensory and assets , and its system of relations that are based on abstraction and mental dimension Altejeala . The place was a privacy at Arab poet Alsary Alrafaa take the dimensions of his personal life , which saw events and facts and many ups and downs , as it launched from Mosul that city discredited greatness and beauty , and capped Bmphatn picturesque nature , carrying the banner of his hair , which beats paper and sweetness , and full of passion sincere blended their suffering and pain , and Bavraha and dreams , to face for so proliferated the events contradictory , fash volatility as a translator in his hair that such a picture of life in all its details and their fractions , so it has chosen him to be the substance of this research , which tries to find indications of place in his poetry , through curriculum analytical questioning poetic texts across the various analysis tools in order to stand on the attributes of poetic texts technical and semantic dimensions , relying on the engineering side approach depends mainly his the duality ( open and closed ) , being a dual objective standard of trying to accommodate different kinds of places and patterns . And accordingly has split search Mbgesin : The first topic: ( open spaces ) and the second section : ( indoor).

Relative words((Place, poetry , Alsary Alrafaa)