دراسات الأدب المعاصر، السنة الخامسة، شتاء ۱۳۹۲، العدد العشرون: صص۹۱- ۱۰۴

الرمزية الإيحائية فی شعر بدر شاكر السياب

خيرية عچرش*
قيس خزاعل**

تاريخ الوصول: ۹۲/۱/۲۰
تاريخ القبول: ۹۲/۶/۱۳

الملخص

تحتوی هذه المقالة علی إيضاح للمذهب الرمزی فی شعر *بدر شاكر السياب* الشاعر الذی كان له دور أساسی فی تعيين اتجاه الشعر، فی الخمسينيات والستينيات فی العراق والعالم العربی، وبيّنا أن *السياب* كيف ألبس الشعر رداءً جديداً قد استلهمه من الشعراء الرمزيين فی أوروبا بعد ما تعرف علی آثارهم الأدبية من خلال قراءته وترجمته لأدبهم، ثم استطاع أن يطور هذا المذهب الإيحايی علی طريقته. للرمزية التعبيرية أو الإيحائية خصائص وسمات؛ نری الكثير منها فی قصائد *السياب*؛ كالإتجاه نحو استخدام المفردات الدارجة والكلام العامی والاستعانة بلغة الأغانی والأمثال الشعبية فی الشعر. ثم هناك مظهر من مظاهر الرمزية الغربية ألا وهو الدقة الفائقة فی استخدام النعوت، فهذا مبدأ رمزی إيحائی قد يطبقه الشاعر تطبيقاً أميناً فی شعره. استخدم *السياب* تقنية تراسل الحواس (فی الإبداع الشعری) أو مزج الحواس المختلفة، وهی مهارة رمزية أخری قد ظهرت أولاً فی شعر روّاد الرمزية فی فرنسا.

الكلمات الدليلية: الرمزية، تراسل الحواس، التعبير الغير المباشر، الإيحاء.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

* عضو هيئة التدريس بجامعة شهيد چمران بأهواز. **Achrash.kh@yahoo.com**
** خريج جامعة شهيد چمران بأهواز.
الكاتب المسؤول: قيس خزاعل

المقدمة

ثمة خصائص عديدة من الرمزية نجدها فی الشعر العربی المعاصر بخاصة فی المیل الواضح، علی استخدام لغة ذات مضامین تحوی فی الغالب نبرة تکریس روحی وتوهج صوفی. فلغة *السیاب*،تنطوی علی عناصر کثیرة من هذا النوع وعلی عاطفة أکثر توهجاً مما یملکه سائر الشعراء الطلیعیین.

إن الإتیان بالصور المتلاحقة المتلاصقة، سمة من سمات الرمزیة الغربیة وهی ظاهرة قد وردت فی کثیر من قصائد *السیاب* مما جعلتنا نعتبرها قصائد موحیة ذات منحی رمزی صرف، ولو لم یکن السیاب بالشاعر الرمزی الصرف فی جمیع شعره. أما الظاهرة الثانیة التی نستطیع لمسها فی دیوان *السیاب* هی الاقتراب من الکلام الدارج، واستخدام عناصر من اللهجة العامیة أو الأدب الشعبی التی صرح بها عدد من شعراء الرمزیة فی الغرب. واستخدمها بعض الشعراء الطلیعیین فی الأدب العربی الحدیث، کان *السیاب* من ضمنهم.

ثم وجود الموسیقی واختیار الشعر الحر للتعبیر عن التجارب الشعریة من قبل السیاب هو أوضح دلیل علی نزوع السیاب نحو هذا المذهب. وتراسل الحواس (فی الإبداع الشعری) أو مزج الحواس المختلفة کان من أول ما بشّر به الرمزیون الأوائل فی فرنسا، *والسیاب* أیضاً استخدم هذه التقنیة لیضفی علی شعره مسحة رمزیة أخری.

استعمال الصفات لا یجوز إلا عندما تضیف شیئا مهما إلی المعنی، فهذا مبدأ رمزی إیحائی، قد یطبقه السیاب بمهارة تقنیة. وکل نعوته کانت شدیدة التعبیر عن المعنی المقصود لا تشکو مما قد یعتری النعوت فی افتقار إلی الحیویة ... ویبدو للمرء أن حتمیة نعوته ودقتها تنبعان من حاجة الشاعر إلی الوصف الدقیق لصورة، ولدت فی ذهنه نتیجة للمزج الفوری بین الفکرة، والخیال فی لحظة الإبداع الفکری.

خصائص الرمزیة وآراء روادها

الرمزیة الإیحائیة أو الخالصة هی الأسلوب الأساسی الذی مارسه شعراء، ومؤسسو هذا المذهب الأدبی فی الغرب. والإیحائیة فی الواقع طریقة الإتیان بالصور اللامتلاصقة، والاستعارات والتشبیهات المتلاحقة، وهی طریقة نسج الکلمات، والتراکیب الغامضة التی

یؤدی ربطها ببعضها إلی خلق جو من الإبداع الشعری مع الغموض، والضبابیة فی تشکیلة المقاطع، وهیکل القصیدة.

بینما ذهب *تشادویک* (فی کتابه سمبولیسم) إلی أن الرمزیة تعبیر فنی عن العواطف والأفکار بأسلوب إیحائی بقوله: «الرمزیة فن التعبیر عن الأفکار والعواطف، لیس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صریحة ملموسة، ولکن بالتلمیح إلی ما یمکن أن تکون علیه صورة الواقع المناسب لهذه الأفکار والعواطف، وذلک بإعادة خلقها فی ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غیر مشروحة»(تشادویک، ۳۸۵ش: ۱۱).

ثم التراسل فی الإبداع الشعری قد یکون من خصائص هذه الرمزیة وهو عبارة عن تبادل الخطاب بین حاسة وحاسة، کأن تعبر بالمسموعات عن المرئیات وبالعکس، فیحل الخطاب البصری محل الخطاب السمعی. «وقد اکتشف أهمیة التراسل فی الإبداع الشعری *شارلز بودلر* فی دیوانه أزهار الشر فعبر عن المسموع بالمرئی والمرئی بالمسموع»(العظمة، ۲۰۰۷م: ۳۶).

«إنّ اولَّ ما بشّر به الرمزیون إجراء الفوضی فی مدرکات الحواس المختلفة، ومحاوَلةَ الوصول بالشعر إلی اللامحدودیة التی وصلها الفنُّ الموسیقی»(خورشا، ۱۳۸۱: ۲۱۰) وأیضا کانوا یعتقدون «بأن الوصول إلی استشراف آفاق المجهول، واستکناه أسرار الکون، لایمکن تحقّقه بالأدواتِ التقلیدیّةِ من حواس، بل لا بدّ من الاعتماد علی الفنون والتجربة الشعریة التی تشبه الإبداع معتمدة علی المدرِکاتِ الخاصةِ التی أودعَها اللهُ فی الإنسان؛ مثلما یستطیع الراهبُ فی معبده أن یشعر بنشوة روحیة لا حدودَ لها»(ن.م: ۲۱۱).

یقول *ت.إ .هالم*: «لیس الشعر بأکثر من رقش بالکلمات، والدقة اللامتناهیة، لذلک فهی مطلوبة فی کل کلمة وعلی الشعراء أن یبحثوا دائماً عن الکلمة الصلبة، المحددة والشخصیة». ویقول *عزرا پاوند*: «إیاک أن تستخدم أی کلمة زائدة أو صفة لاتتکشف عن معنی»، وقال *ت.س .إلیوت*: «کل ثورة فی الشعر یمکن أن تکون، بل قد تعلن عن نفسها أحیاناً أنها عودة إلی الکلام الدارج»(الجیوسی، ۲۰۰۷م: ۷۳۱).

فالرمزية الإيحائية قد تصر على الاستقطار والانتقائية فى استعمال الكلمات، ثم الوصول إلى التوهج الصوفى عن طريق استخدام لغة ذات مضامين ميتافيزيقية، تؤدى إلى الإبداع الشعرى، واستشراف آفاق المجهول، واستكناه اسرار الكون.

رمزية السياب

«فثمة خصائص عديدة من الرمزية، نجدها فى الشعر العربى المعاصر، بخاصة فى الميل الواضح على استخدام لغة ذات مضامين تحوى فى الغالب نبرة تكريس روحى وتوهج صوفى»(الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٧٣١). ومن بين شعراء الطليعة المعاصرين توصّل شعر *السياب* إلى نقطة انسجام بين القديم والحديث، حلّ فيها الصراع القوى إلى حدّ كبير. فلغته تنطوى على عاطفة أكثر توهجاً من لغة *أدونيس*. ويتميز *السياب* بقدرته على اختيار الكلمة الدقيقة التى تفوق سواها فى تعبيرها عن المعنى المعين. كأن كل كلمة هى الكلمة الوحيدة التى تناسب السياق»(ن.م: ٧٣٨).

وخياله يستقى إيحاءه من العناصر البدئية فى الريف العراقى، من مناظره ومن أصواته. فالخيال السمعى والطريقة التى يحس بها الأصوات التى يصفها، كانت قوية عند *السياب*. «والواقع أن قارئ شعره سرعان ما تنتقل إليه هذه الحساسية السمعية، ويتفاعل معها ...» والصور السمعية قد تغدو أسهل على التلقى والتذكر. فالشاعر الذى يمتلك حساسية خاصة تجاه أصوات الحياة، ويستطيع تمثيلها فى صور سمعية، يكون فى موضع متميز دائماً. فصلصلة المعول الحجرى الذى "يزحف" نحو الشاعر المحتضر فى هذا البيت *للسياب* لا يمكن نسيانه: «رنين المعول الحجرى يزحف نحو أطرافى» وتشتمل الكلمات الصوتية فى قصيدته «أنشودةالمطر» ما يلى: تنبض، كركر، مطر، تهامس، ينثر الغلال، تنشج، أصيح، الصدى، نشيج، أسمع، الرعود، يرنّ، يهطل، تطحن»(ن.م: ٧٣٨).

وإن حب *السياب* الريف العراقى يرتبط دائماً بالتجربة الإنسانية، فقد كان ينفر من مجرّد جمال الطبيعة الرومانسى الغامض، وقد كان كرهه الغموض هو الذى ساعده على أن يكون دائماً دقيقاً فى لغته، وصوره ... أما النعوت فقد كان يستعملها فى حذر (ما كان يذعن به *عزرا باوند* عن الرمزية)، وكل نعوته كانت شديدة التعبير عن المعنى المقصود، لاتشكو مما قد يعترى النعوت فى افتقار إلى الحيوية ... ويبدو للمرء أن

حتمية نعوته، ودقتها تنبعان من حاجة الشاعر إلى الوصف الدقيق لصورة ولدت فى ذهنه، نتيجة للمزج الفورى بين الفكرة والخيال فى لحظة الإبداع الفكرى. فاستعمال الصفات لايجوز إلا عندما تضيف شيئا مهما إلى المعنى، فهذا مبدأ رمزى إيحائى، قد يطبقه *السياب* بمهارة تقنية.

«ولغة *السياب* ... بعيدة الجذور فى القديم... وهو لا يتحاشى استعمال كلمة عابرة من العامية. وهنا كذلك يحس المرء أن *السياب* يستعمل كلمة لا غنى عنها لأداء المعنى. كما يعبر *إليوت* عن العودة إلى الكلام الدارج، مثلاً هل يسع المرء أن يفكر بأى كلمة قديمة كان بوسع *السياب* استعمالها من دون فذلكة أو تقعّر بدل "الدرابک" فى هذا البيت:

كان نقرُ الدرابک منذ الأصيل يتساقط مثل الثمار

(الجيوسى، ٢٠٠٧م: ٧٣١)

فقد استطاع السياب عن طريق الإتيان بالتفاصيل اليومية التى تتحول إلى رموز ذات أبعاد ودلالات أن يخلق صلة بين القصيدة العربية والناس. «فالمومس العمياء» و «حفار القبور» و «البائع المتجول» الذى يشترى الحديد العتيق، تحول من بعض جزئيات فى الحياة اليومية إلى رموز لقوة الحياة وحرمانها، وأنانية الفرد الذى يتمنى أن يموت الآخرون ليعيش.

نستطيع أن نلاحظ بدايات دخول الرمزية الإيحائية فى شعر *السياب* والتعابير الغير مباشرة، وامتزاجها شيئاً فشيئاً بنزعته الرومانسية، من خلال قصيدة «فى القرية الظلماء» إذ بدأ السياب «يستخدم الصور الرمزية، المركبة الموحية، التى تثير فينا أكثر من تساؤل، وتجعلنا نلجأ فى ما رمى إليه أحياناً من بعض هذه الصور إلى تفسيرات متعددة، وهى بداية طيبة عند الشاعر فى توجهه نحو ثورة رومانسية عميقة، بدأت تأخذ المنحى الرمزى لشدة تعمقها، لاستبطان خصائص النفس بغضبتها العارمة على الواقع المرير»(ابو الشباب، ١٩٨٨م: ٢٣٧):

فى القرية الظلماء

(١)

الكوكب الوسنان، يطفئ ناره خلف التلال

والجدول الهدار يسبره الظلام
إلا وميضاً، لا يزال
يطفو ويرسب ... مثل عين لا تنام،
ألقى به النجم البعيد
يا قلب ... ما لک، لست تهدأ ساعة؟ ماذا تريد؟
النجم غاب، وسوف يُشرقُ من جديدٍ بعد حين،
والجدولُ الهدار ..هينم ثم نام،
أما الغرام ..دع التشوق يا فؤادى والحنين!

(٢)

أأضل أذكرها ... وتنسانى؟
وأبيت فى شبه احتضار وهى تنعم بالرقاد؟
شعت عيون حبيبها الثانى
فى ناظريها المسبلين على الرؤى _ أما فؤادى
فيظل يهمس، فى ظلوعى،
باسم التى خانت هواى ...يظل يهمس فى خشوع.
إنى سأغفو ...بعد حين سوف أحلم فى البحار:
هاتيک أضواء المرافئ وهى تلمع من بعيد
تلک المرافئ فى انتظار...
تتحرک الأضواء فيها ... مثل أصداء تُبيد.

(٣)

القرية الظلماء، خاوية المعابر والدروب،
تتجاوب الأصداءُ فيها مثل أيام الخريف
جوفاء ..فى بطء تذوب،
واستيقظ الموتى هناک على التلال، على التلال
الريح تعول فى الحقول. وينصتون إلى الحفيف
يتطلعون إلى الهلال

فى آخر الليل الثقيل ... ويرجعون إلى القبور
يتسائلون متى النشور!!
والآن تقرعُ فى المدينة ساعةُ البرج الوحيد.
لكننى فى القرية الظلماء ... فى الغاب البعيد

(الأعمال الكاملة: ٧٧)

قرية *السياب* لها طابعها الخاص ولونها المميز، فهى قرية خاوية، يعمها الظلام، دروبها تتجاوب الأصداء فيها، وهى قرية يلفها الحزن والأسى، ناسها أموات يستيقظون فى الليل الثقيل على التلال، تعول الريح فيها، فلا يجدون من حولهم سوى الظلام الدامس، والصمت الرهيب. هؤلاء الناس (الأحياء الأموات) يتطلعون إلى الهلال، ثم يعودون إلى قبورهم، يتسائلون متى النشور، إنه نمط جديد من النظم الرومانسى الذى يتسم بالعمق الشديد، وبالذاتية الفردية التى تنطلق فى ثورتها بهدوء، ولكنه عنيف. لم يأتى *السياب* بهذه الصور عبثاً، بل اختار ما اتفق ووجهات نظره الجمالية التى شرحها فى دراساته النقدية، وذلک حتى يعطى المشاهد صورة عن أن الفن هو"الخيالى "و"الغريب"، الذى قد يتضمن صوراً لا أخلاقية أحياناً، ولا يتطابق مع الواقع، لكنه يعبر عن جمال جديد، وهذا الفن يعطى للمتذوق فرصة أكبر ليتذوق ويستعين بخياله كى يتذوق.

الشاعر يرى بالبشر فى قريته المظلمة جثثا محنطة كأن باطن الأرض يرلهم من ظاهرها، لما يجد من الظلم والعسف والاضطهاد، ولكنه لايجد من يتحرک ليقف فى وجه هذا الظلم والعسف والاضطهاد. عندما يتحدث عن الحب، لا يجد فيه الخير أو الصدق أو الولاء، فحبيبته متعلقة بغيره، ولكنه وبحزن عميق لايأسف عليها، ولايهتم لها، ويطلب إليها أن تحب سواه، وكأنه يصر على أن تخونه، ولا تدين له بأية عاطفة أو شعور بالحب والولاء، لأن الوفاء انعدم فى المجتمع.

والشاعر فى قريته الظلماء لشدة حزنه ويأسه لايرى أملا فى تغيير إلى الأحسن أو إلى تحرک نحو الأفضل. وقد تحرر الشاعر من القافية، وبدأ يوزع تفاعيله وبخاصة فى هذه القصيدة على أسطر متفاوتة فى عددها، فقد يستخدم على السطر تفعيلتين، أو ثلاث أو أربع أو حتى خمس تفاعيل. وهو إنما يقسم هذه التفاعيل على الأسطر كما نرى من أجل أن يبرز جملا موسيقية هادئة، رقيقة، تتسم بالتنويع، والتجديد، يسعفها صور

جديدة موحية، تنم عن ذوق الشاعر وقدرته على خلق الصور المثيرة من أجل أن يعبّر بهذه الصور عن هدفه الذى يصبو إليه، وهو فى ألفاظه المتوائمة، الموسيقية، إنما يصدر عن اقتناع بأن اللفظة تكسب أهميتها بما تحمل من معنى أو معان بعد أن تأخذ مكانها بين غيرها من الألفاظ.

فى خريف عام ١٩٥٥م جمع ترجماته من الشعر المعاصر ونشرها فى كتاب «قصائد مختارة فى الشعر العالمى»، كان محتوى عدد من تلك القصائد قد أثار ارتياب رجال الأمن فى العراق، لاسيما تلك التى تدور حول المساجين والوطنيين والعمال، أو حول الاضطهاد والفقر و... فأوقفته شرطة الكاظمية مدة سبعة أيام وحكم عليه فى الأخير بغرامة قدرها خمسة دنانير، لأنه لم يذكر اسم المطبعة فى الكتاب(بمقتضى أحكام قانون المطابع العثمانى).

«وقد خافت امرأة بدر على زوجها ونصحته أن يكون حذراً فى المستقبل. فكانت قصيدته التالية موغلة فى الحذر غامضة فى رمزيتها حتى إنها كادت أن تكون مبهمة. وكان عنوانها "تعتيم". و قد نشرتها مجلة «الآداب» فى عدد كانون الأول ١٩٥٥م. وفيها قال بدر وهو بمنجى من العقاب كل ما كان يريد أن يقول ضد الحكم الدكتاتورى السالب للحريات. فأشار إلى مثل هذا الحكم بالظلام، وأشار إلى عملائه بالنمور.

أما الرجال الذين يحاربون مثل هذا الحكم فأشار إليهم وإلى كفاحهم بالنار والنور. أما التنّور الذى يصنع فيه الخبز البيتى فى القرى فهو يرمز فى القصيدة إلى الحياة السعيدة الحرة، وتعتيمه كالتعتيم فى غارة جويّة إنما يعنى عملا موقتا يناسب لحظته، فهو ضرورى إلى أن يختبز الخبز المانح الحياة، ويمكن تجنب النمور أعداء الحياة أو بعبارة أخرى إلى أن تنضج الظروف التى تؤول إلى ثورة، ويحين موعد البعث السياسى.

إن القصيدة كأنها معبد قديم، عليه كتابات غريبة، يلفها الغموض والرموز، وهذه الرموز هى الأصوات والنظرات، وهى أصداء تأتى من البعيد وتختلط فى وحدة تختلط فيها الألوان والأصوات والنور والظلماء.

نشاهد الافتتاح الرمزى على الطريقة الإيحائية فى هذا المقطع من بداية قصيدة «ليلة فى لندن»:

كما ينسل نور خائف من فرجة الباب

إلى الظلماء فى غُرفة
سمعت هُتافه المجروح يعبّر نحوى الشرْفه
ليرفع من سماوةَ لندن الليل المُطل بلونه الكابى
على طرقات ترقد فى دثار الثلج ملتفّه

(الأعمال الشعرية: ٣٢٢)

فهذا المقطع مشحون بالصور التى ربما يعجز القارئ عن إدراكها سريعاً، فتربک العقل فى بداية الأمر، خاصة والشىء الذى يوصفه بدر فى هذه الصور قد يكون غامضاً بين صوره المتلاحقة المتلاصقة. لأنه يتعمّد التقصّى، والإيحاء، ويتجنب الإشارة الصريحة. والموصوف هنا هو الموت الذى يعبر الشرفة نحو الشاعر.

ثم يمزج الحواس فى الأبيات التالية ونعلم أن مزج الحواس وتشعيثها هو من أسس الرمزية الإيحائية الذى جاء به الشاعر الفرنسى الرمزى (ريمبو):

افتش عن عيون الماء، عن إشراقة الغبش
كأعمى نال منه السُّكر صاح، ورفرفت كفاه بين مساند الماحور
ليبحث عن رفيق: أين جارى؟ أين دارى؟ أين -أوّاها-
أميرتى التى كانت تناولنى كؤوس النور؟
فيبصر قلبى الدنيا ويلقاها؟

(الأعمال الشعرية: ٣٢٢)

مرة أخرى يذكر لنا *السياب* الأسى، ولكن فى أسلوب إيحائى مختلف عما سبق:

بأسى الليل باحتراق الفراشات
بدمع من النفوس الظوامئ
بسهاد الفتى بما بين جنبيه بما للنجوم من آلام

يرسم لنا الصور والمعانى على شكل متتابع، فكل صورة هى بمثابة لظهور الصورة الأخرى، فيبتدأ بأسى الليل ثم يصور احتراق الفراشات حول الشموع التى تضاء فى الليل ثمّ يجعلنا نقارن ذوبان الشمع «بدمع من النفوس الظوامئ» وبعد الحزن والبكاء، يأتى السهاد ليأخذ نصيبه من أحاسيس الشاعر فتحركه المشاعر التى بين جنبيه حتى يتصور -الفتى - أن النجوم لها آلام كآلامه.

ومنذ البداية كان الشاعر بهذه الفكرة والصور، يريد التوصل إلى تعميم آلامه بحيث تتعدى حدود الأرض والإنسان، وأخيراً تؤثر حتى فى نجوم السّماء. كل ذلک يحدث فى أوان الليل، وصورة الليل ربّما مقرونة بالصمت والحزن والتأمل، فاستطاع الشاعر من خلال هذا إيحاء أن يخلق لنا مشاعر كمشاعره، وآلام كآلامه.

واستعمل *السياب* بشكل متواتر حرف "الباء" الجار دون أن يعطف الجمل بحرف عطف، وذلک عادة يحصل لتسهيل إلقاء الصور فى ذهن القارئ، وتسريع الوصول إلى غايته الشعرية:

بأسى ...باحتراق ...بدمع ...بسهاد ...و...

يشير *الدكتور عيسى بلاطه* إلى هذه النوع من الرمزية فى شعر *السياب* وهو قائلاً: «إن صور *السياب* تتألف من التشبيهات، والاستعارات، والتمثيلات، والإشارات الأدبية، والرموز. وهى تتألف أيضاً من انطباعات حيوية قصيرة مرتبة بتسلسل حاذق يترک أثراً فى الذهن. أنظر إلى هذه المجموعة التالية من الصور فى قصيدته «فى السوق القديم» التى قلّدها كثيرون من معاصريه:

الليل، والسوق القديم
خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين
وخطى الغريب وما تبثّ الريح من نغم حزين
فى ذلک الليل البهيم.
الليل، والسوق القدى، وغمغمات العابرى،
والنور تعصره المصابى الحزانى فى شحوب،
- مثل الضباب على الطريق-
من كل حانوت عتيق،
بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب
فى ذلک السوق القديم

إن مايعطى هذه المقطوعة قوتها الإيحائية ليس تشبيهاتها أو استعاراتها، بل نظم هذه التشبيهات والاستعارات فى نسيج الانطباعات الصورية. وقد كرّر *السياب* استعمال هذه الطريقة الفنية فى كثير من قصائد ديوانه «أساطير». وبقيت معه فى مجموعاته اللاحقة

أيضاً، ولكنها أصبحت أحذق، وأكثر تعقيداً. أنظر إلى المشـهد الافتتـاحی مـن قصـيدته الطويلة «حفار القبور»:

ضوء الأصيل يغيم، كالحلم الكئيب، على القبور
واهٍ كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع
فی غيهب الذكرى يُهوّم ظلهنّ على دموع
والمدرجُ النائی تهبّ عليه أسراب الطيور
كالعاصفات السود، كالأشباح فی بيت قديم
برزت لترعب ساكنيه
من غرفة ظلماء فيه
وتثاءبَ الطلَلُ البعيد، يُحدّق الليل البهيم
من بابه الأعمى ومن شباكه الحزب البليد
والجو يملأه النعيب...
فتردد الصحراء فی يأس وإعوال رتيب
أصداءه المتلاشيات
والريح تذروهنّ فی سأم على التل البعيد

إن التفاصيل التی اجتمعت هنا لتؤلف الصورة قد اختيرت بدقة أكبـر مـن ذی قبـل، وهی جميعا تساعد على الإضافة إلى جو الصورة وقدرتها الإيحائية(بلاطة، ٢٠٠٧م: ٢٤٩).

ويرسم بدر فی قصيدة «حفار القبور» صوراً مرعبة للقبور، هی صدی لما يعتمل فـی نفسه من خوف إزائها، ويخيل إلى القارئ، وهو يقرأ المقدمة، أنه فی «جحيم» *دانتی* أو فی «الأوديسة»:

وكأنّ بعض الساحرات
مدّت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء:
توحی إلى سرب فی الغربان تلويه الرياح
فكأن ديدان القبور
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق
وكأنّما أزف النشور

فاستيقظ الموتى عطشى يلهثون على الطريق

وتزدحم فى القصيدة صور الرعب وألفاظ الموت والقبور والموتى والليل والغربان والديدان والأشباح والأنين والنواح وسواها.

كان *السياب* بارعا فى اختيار التفاصيل التى تؤلف صوره الموحية وتدعم قدرتها الإيحائية فى القصيدة، ولكن «يحدث أحياناً أن يلحق واحداً من هذه التفاصيل نمولا يتناسب مع أهميته فى الصورة ككل. وذلک حيث يذهب *السياب* مواربـاً فيتوسع فى تشبيه ما أو استعارة توسعاً لايسيغه المقام. ويصحّ هذا القول فيه على وجه أكبر فى حياته الأدبية المتأخرة، حيث يميل *السياب* إلى الاستعارة حتى بصفة اعتراضية على حساب القصيدة كلها كما فى «مرحى غيلان» و «شناشيل ابنة الجلبى» و«أحبينى» وغيرها من قصائده.

ففى قصيدة «شناشيل ابنة الحلبى» يصف *السياب* يوماً ماطراً من أيام طفولته فيقول:

وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفة
تراقصت الفقائعُ وهى تفجرُ إنه الرطبُ
تساقط فى يد العذراء وهى تهز فى لهفه
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدک الأنوارُ لا الذهبُ،
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى
ويبعث من قرار القبر ميتاً هدّه التعبُ
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحما
ويوقد قلبه الثلجى فهو بحبّه يثبُ
وأبرقت السماء...

إن صورة فقاقيع المطر وهى تتراقص وتنفجر تحت النخيل أوحت إليه بصورة مريم القرآنية، وهى تهز بجذع النخلة لتساقط عليها الرطب عند ميلاد *المسيح*. واقتران الصورتين لائق، فالمطر مصدر حياة للأرض، وكذلک الرطب المتساقط على مريم فى عزلتها. لكن *السياب* استطرد إلى تلک الفكرة الاعتراضية التى وضعها بين القوسين وأشار فيها إلى *المسيح*. فهذه الإشارة بما اتصفت به من طول، ومن تدخل غير ضرورى، جعلت

الصورة الجميلة السابقة مهزوزة، وأدخلت إليها عنصر إطناب وامتداد، حيث كان الإيجـاز أليق(بلاطة، ۲۰۰۷م: ۲۵۱).

نتيجة البحث

يتضح مما تقدم أن السـياب اسـتطاع أن يغنـی شـعره بالأسـلوب الرمـزی الإيحـائی وبواسطة تطبيقه الدقيق لكثير من عناصر الرمزية الخالصة كما ظهرت فی القرن التاسـع عشر. ورغم أن المدرسة الرمزية بأسلوبها الفنـی قـد تكـون طريقـة دخيلـة علـی الأدب العربی، لكنه أجاد فی استخدام اللغة ذات التعبير الرمـزی لبيـان مقاصـده الكامنـة فـی نفسه، واستعمل الشعر الحر، وعنصر الموسيقی فـی شـعره ممـا قربـه كثيـراً مـن هـذا المذهب وأصوله.

رغم أن *السياب* كان بارعاً فی اختيار التفاصيل التی تؤلـف صـوره الموحيـة، وتـدعم قدرتها الإيحائية فی القصيدة لكنه كان أحياناً يستخدم أساليب المواربة فی شعره بشكل معقد حتی يتوسع فی التشبيه أو الاستعارات توسعاً يضرّ بصوره الرمزية، مما يجعل مـن التعقيد والغموض عبءً علی فهم القارئ.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

المصادر والمراجع

العربية

بطرس، أنطونيوس. لا تا، **بدر شاكر السياب شاعر الوجع**، الطبعة الأولى، طرابلس: المؤسسة الحديثة للكتاب.

بلاطة، عيسى. ۲۰۰۷م، **بدر شاكر السياب؛ حياته وشعره**، الطبعة السادسة، بيروت: المؤسسة العربية.

الجندى، درويش. لا تا، **الرمزية فى الأدب العربى**، الطبعة الأولى، القاهرة: دار النهضة.

الجيوسى، سلمى الخضراء. ۲۰۰۷م، **الاتجاهات والحركات فى الشعر العربى الحديث**، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، الطبعة الثانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

العظمة، نذير. ۲۰۰۷م، **فضاءات الأدب المقارن**، الطبعة الثانية، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

علوش، ناجى. ۲۰۰۰م، **ديوان بدر شاكر السياب**، الطبعة الثانية، بغداد: دار الحرية.

الغذامى، عبدالله. ۲۰۰۶م، **تشريح النص**، الطبعة الثانية، المغرب: المركز الثقافى العربى.

الفارسية

خورشا، صادق. ۱۳۸۱ش، **فى الشعر العربى الحديث ومدارسه**، الطبعة الأولى، تهران: سمت.

تشادويک، تشارلز. ۱۳۸۵ش، **سمبوليسم**، ترجمه مهدى سحابى، الطبعة الرابعة، تهران: نشر مركز.

المقالات

حريرچى، فيروز وسعيده بيرجندى. ۱۳۹۱ش، «**قناع النبى أيوب(ع) بين محمود درويش وبدر شاكر السياب**»، فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية فى جيرفت، السنة ۴، العدد ۱۴: صص ۱۱-۲۹.

پرتال جامع علوم انسانی