

## الرمزية الإيحائية في شعر بدر شاكر السياب

خيرية عجرش\*

قيس خزاعل\*\*

تاريخ الوصول: ٩٢/١/٢٠

تاريخ القبول: ٩٢/٦/١٣

### الملخص

تحتوى هذه المقالة على إيضاح للمذهب الرمزي في شعر بدر شاكر السياب الشاعر الذي كان له دور أساسي في تعيين اتجاه الشعر، في الخمسينيات والستينيات في العراق والعالم العربي، وبتنا أن السياب كيف ألبس الشعر رداءً جديداً قد استلهمه من الشعراء الرمزيين في أوروبا بعد ما تعرف على آثارهم الأدبية من خلال قراءته وترجمته لأدبهم، ثم استطاع أن يطور هذا المذهب الإيحائي على طريقته. للرمزية التعبيرية أو الإيحائية خصائص وسمات؛ نرى الكثير منها في قصائد السياب؛ كالإتجاه نحو استخدام المفردات الدارجة والكلام العامي والاستعانة بلغة الأغاني والأمثال الشعبية في الشعر. ثم هناك مظهر من مظاهر الرمزية الغربية ألا وهو الدقة الفائقة في استخدام النعوت، فهذا مبدأ رمزي إيحائي قد يطبقه الشاعر تطبيقاً أميناً في شعره. استخدم السياب تقنية تراسل الحواس (في الإبداع الشعري) أو مزج الحواس المختلفة، وهي مهارة رمزية أخرى قد ظهرت أولاً في شعر رواد الرمزية في فرنسا.

**الكلمات الدلالية:** الرمزية، تراسل الحواس، التعبير الغير المباشر، الإيحاء.

## المقدمة

ثمة خصائص عديدة من الرمزية نجدها في الشعر العربي المعاصر بخاصة في الميل الواضح، على استخدام لغة ذات مضامين تحوى في الغالب نبرة تكريس روحى وتوهج صوفى. فلغة *السياب*، تنطوى على عناصر كثيرة من هذا النوع وعلى عاطفة أكثر توهجاً مما يملكه سائر الشعراء الطليعيين.

إن الإتيان بالصور المتلاحقة المتلاصقة، سمة من سمات الرمزية الغربية وهى ظاهرة قد وردت فى كثير من قصائد *السياب* مما جعلتنا نعتبرها قصائد موحية ذات منحى رمزى صرف، ولو لم يكن *السياب* بالشاعر الرمزى الصرف فى جميع شعره. أما الظاهرة الثانية التى نستطيع لمسها فى ديوان *السياب* هى الاقتراب من الكلام الدارج، واستخدام عناصر من اللهجة العامية أو الأدب الشعبى التى صرح بها عدد من شعراء الرمزية فى الغرب. واستخدمها بعض الشعراء الطليعيين فى الأدب العربى الحديث، كان *السياب* من ضمنهم.

ثم وجود الموسيقى واختيار الشعر الحر للتعبير عن التجارب الشعرية من قبل *السياب* هو أوضح دليل على نزوع *السياب* نحو هذا المذهب. وتراسل الحواس (فى الإبداع الشعرى) أو مزج الحواس المختلفة كان من أول ما بشر به الرمزيون الأوائل فى فرنسا، و*السياب* أيضاً استخدم هذه التقنية ليضفى على شعره مسحة رمزية أخرى.

استعمال الصفات لا يجوز إلا عندما تضيف شيئاً مهماً إلى المعنى، فهذا مبدأ رمزى إيحائى، قد يطبقه *السياب* بمهارة تقنية. وكل نعوته كانت شديدة التعبير عن المعنى المقصود لا تشكو 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.

## خصائص الرمزية وآراء روادها

الرمزية الإيحائية أو الخالصة هى الأسلوب الأساسى الذى مارسه شعراء، ومؤسسو هذا المذهب الأدبى فى الغرب. والإيحائية فى الواقع طريقة الإتيان بالصور اللامتلاصقة، والاستعارات والتشبيهات المتلاحقة، وهى طريقة نسج الكلمات، والتراكيب الغامضة التى

يؤدي ربطها ببعضها إلى خلق جو من الإبداع الشعري مع الغموض، والضبابية في تشكييلة المقاطع، وهيكل القصيدة.

بينما ذهب تشادويك (في كتابه سمبوليسم) إلى أن الرمزية تعبير فني عن العواطف والأفكار بأسلوب إيحائي بقوله: «الرمزية فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروحة» (تشادويك، ٣٨٥ش: ١١).

ثم التراسل في الإبداع الشعري قد يكون من خصائص هذه الرمزية وهو عبارة عن تبادل الخطاب بين حاسة وحاسة، كأن تعبر بالمسموعات عن المرئيات وبالعكس، فيحل الخطاب البصري محل الخطاب السمعي. «وقد اكتشف أهمية التراسل في الإبداع الشعري شارلز بودلر في ديوانه أزهار الشر فعبّر عن المسموع بالمرئي والمرئي بالمسموع» (العظمة، ٢٠٠٧م: ٣٦).

«إنّ أولّ ما بشرّ به الرمزيون إجراء الفوضى في مدركات الحواس المختلفة، ومحاولة الوصول بالشعر إلى اللامحدودية التي وصلها الفنّ الموسيقي» (خورشا، ١٣٨١: ٢١٠) وأيضاً كانوا يعتقدون «بأن الوصول إلى استشراف آفاق المجهول، واستكناه أسرار الكون، لا يمكن تحقّقه بالأدوات التقليديّة من حواس، بل لا بدّ من الاعتماد على الفنون والتجربة الشعرية التي تشبه الإبداع معتمدة على المدركات الخاصة التي أودعها الله في الإنسان؛ مثلما يستطيع الراهب في معبده أن يشعر بنشوة روحية لا حدود لها» (ن.م: ٢١١).

يقول ت.إ. هالم: «ليس الشعر بأكثر من رقص بالكلمات، والدقة اللامتناهية، لذلك فهي مطلوبة في كل كلمة وعلى الشعراء أن يبحثوا دائماً عن الكلمة الصلبة، المحددة والشخصية». ويقول عزرا باوند: «إياك أن تستخدم أي كلمة زائدة أو صفة لا تتكشف عن معنى»، وقال ت.س. إليوت: «كل ثورة في الشعر يمكن أن تكون، بل قد تعلن عن نفسها أحياناً أنها عودة إلى الكلام الدارج» (الجويس، ٢٠٠٧م: ٧٣١).

فالرمزية الإيحائية قد تصر على الاستقطار والانتقائية في استعمال الكلمات، ثم الوصول إلى التوهج الصوفي عن طريق استخدام لغة ذات مضامين ميتافيزيقية، تؤدي إلى الإبداع الشعري، واستشراق آفاق المجهول، واستكناه اسرار الكون.

### رمزية السياب

«فثمة خصائص عديدة من الرمزية، نجدها في الشعر العربي المعاصر، بخاصة في الميل الواضح على استخدام لغة ذات مضامين تحوي في الغالب نبرة تكريس روى وتوهج صوفى» (الجويسى، ٢٠٠٧م: ٧٣١). ومن بين شعراء الطليعة المعاصرين توصل 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 التي تفوق سواها في تعبيرها عن المعنى المعين. كأن كل كلمة هي الكلمة الوحيدة التي تناسب السياق» (ن.م: ٧٣٨).

وخياله يستقى إيجاءه من العناصر البدئية في الريف العراقي، من مناظره ومن أصواته. فالخيال السمعي والطريقة التي يحس بها الأصوات التي 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 الذي يمتلك حساسية خاصة تجاه أصوات الحياة، ويستطيع تمثيلها في صور سمعية، يكون في موضع متميز دائماً. فصلصلة المعول الحجري الذي "يزحف" نحو الشاعر المحتضر في هذا البيت *للسياب* لا يمكن نسيانه: «رنين المعول الحجري يزحف نحو أطرافى» وتشتمل الكلمات الصوتية في قصيدته «أنشودة المطر» ما يلي: تنبض، كركر، مطر، تهامس، ينثر الغلال، تنشج، أصبح، الصدى، نشيج، أسمع، الرعود، يرنّ، يهطل، تطحن» (ن.م: ٧٣٨).

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

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

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

كان نقرُ الدرايك 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 يشتري 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 بنزعتة الرومانسية، من خلال قصيدة «فى القرية الظلماء» إذ بدأ السياب «يستخدم الصور الرمزية، المركبة الموحية، التى تثير فىنا أكثر من تسؤل، وتجعلنا نلجأ فى ما رمى إليه أحياناً من بعض هذه الصور إلى تفسيرات متعددة، وهى بداية طيبة عند الشاعر فى توجيهه نحو ثورة رومانسية عميقة، بدأت تأخذ المنحى الرمضى لشدة تعمقها، لاستيطان خصائص النفس بغضبتها العارمة على الواقع المرير» (ابو الشباب، ١٩٨٨م: ٢٣٧):

### فى القرية الظلماء

(١)

الكوكب الوسنان، يطفى ناره خلف التلال

والجدول الهدار يسبره الظلام  
إلا وميضاً، لا يزال  
يطفو ويرسب ... مثل عين لا تنام،  
ألقى به النجم البعيد  
يا قلب ... ما لك، لست تهدأ ساعة؟ ماذا تريد؟  
النجم غاب، وسوف يُشرق من جديد بعد حين،  
والجدول الهدار .. هينم ثم نام،  
أما الغرام .. دع التشوق يا فؤادى والحنين!  
(٢)

أضل أذكرها ... وتنساني؟  
وأبيت فى شبه احتضار وهى تنعم بالرقاد؟  
شعت عيون حبيبها الثانى  
فى ناظرىها 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:  
هاتيك أضواء المرافئ وهى تلمع من بعيد  
تلك المرافئ فى انتظار...  
تتحرك الأضواء فيها ... مثل أصداء تُبىد.  
(٣)

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

في آخر الليل الثقيل ... ويرجعون إلى القبور  
يتسائلون متى النشور!!  
والآن تفرغ في المدينة ساعة البرج الوحيد.  
لكنني في القرية الظلماء ... في الغاب البعيد

(الأعمال الكاملة: ٧٧)

قرية /السياب لها طابعها الخاص ولونها المميز، فهي قرية خاوية، يعمها الظلام، دروبها تتجاوب الأصداء فيها، وهي قرية يلفها الحزن والأسى، ناسها أموات يستيقظون في 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 الرومانسي الذي يتسم بالعمق الشديد، وبالذاتية الفردية التي تنطلق في ثورتها بهدوء، ولكنه عنيف. لم يأتي /السياب بهذه الصور عبثاً، بل اختار ما اتفق ووجهات نظره الجمالية التي شرحها في دراساته النقدية، وذلك حتى يعطى المشاهد صورة عن أن الفن هو "الخيالي" و"الغريب"، الذي قد يتضمن صوراً لا أخلاقية أحياناً، ولا يتطابق مع الواقع، لكنه يعبر عن جمال جديد، وهذا الفن يعطى للمتذوق فرصة أكبر ليتذوق ويستعين بخياله كي يتذوق.

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

والشاعر في قريته الظلماء لشدة حزنه ويأسه لا يرى أملاً في تغيير إلى الأحسن أو إلى تحرك نحو الأفضل. وقد تحرر الشاعر من القافية، وبدأ يوزع تفاعيله وبخاصة في هذه القصيدة على أسطر متفاوتة في 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 جملاً موسيقية هادئة، رقيقة، تتسم بالتنوع، والتجديد، يسعفها صور

جديدة موحية، تنم عن ذوق الشاعر وقدرته على خلق الصور المثيرة من أجل أن يعبر بهذه الصور عن هدفه الذي يصبو إليه، وهو في 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.

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

«وقد خافت امرأة بدر على زوجها ونصحته أن يكون حذراً في المستقبل. فكانت قصيدته التالية موغلة في الحذر غامضة في رمزياتها حتى إنها كادت أن تكون مبهمه. وكان عنوانها "تعتيم". و قد نشرتها مجلة «الآداب» في عدد كانون الأول ١٩٥٥م. وفيها قال بدر وهو بمنجى من العقاب كل ما كان يريد أن يقول ضد الحكم الدكتاتوري 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 التنوير الذي يصنع فيه الخبز البيتي في القرى فهو يرمز في القصيدة إلى الحياة السعيدة الحرة، وتعتيمه كالتعتيم في غارة جوية إنما يعنى عملاً موقتا يناسب لحظته، فهو ضروري إلى أن يختبز الخبز المانح الحياة، ويمكن تجنب النمور أعداء الحياة أو بعبارة أخرى إلى أن تنضج الظروف التي تؤول إلى ثورة، ويحين موعد البعث السياسي.

إن القصيدة كأنها معبد قديم، عليه كتابات غريبة، يلفها الغموض والرموز، وهذه الرموز هي الأصوات والنظرات، وهي أصداء تأتي من البعيد وتختلط في وحدة تختلط فيها الألوان والأصوات والنور والظلماء.

نشاهد الافتتاح الرمزي على الطريقة الإيحائية في هذا المقطع من بداية قصيدة «ليلة في لندن»:

كما ينسل نور خائف من فرجة الباب



إلى الظلماء في عُرفة  
سمعت هُتافه المجروح يعبر نحوى الشرفه  
ليرفع من سماوة لندن الليل المُطل بلونه الكابي  
على طرقات ترقد في دثار الثلج ملتفه

(الأعمال الشعرية: ٣٢٢)

فهذا المقطع مشحون بالصور التي ربما يعجز القارئ عن إدراكها سريعاً، فتربك العقل في بداية الأمر، خاصة والشئ الذي يوصفه بدر في هذه الصور قد يكون غامضاً بين صورهِ المتلاحقة المتلاصقة. لأنه يتعمد التقصّي، والإيحاء، ويتجنب الإشارة الصريحة. والموصوف هنا هو الموت الذي يعبر الشرفة نحو الشاعر.

ثم يمزج الحواس في الأبيات التالية ونعلم أن مزج الحواس وتشعبيها هو من أسس الرمزية الإيحائية الذي جاء به الشاعر الفرنسي الرمزي (ريمبو):

افتش عن عيون الماء، عن إشراق الغبش  
كأعمى نال منه السُّكر صاح، ورفرفت كفاه بين مساند الماحور  
ليبحث عن رفيق: أين جاري؟ أين داري؟ أين -أواها-  
أميرتي التي كانت تناولني كؤوس النور؟  
فيبصر قلبي الدنيا ويلقاها؟

(الأعمال الشعرية: ٣٢٢)

مرة أخرى يذكر لنا السياب الأسي، ولكن في أسلوب إيحائي مختلف عما سبق:

بأسي الليل باحتراق الفراشات

بدمع من النفوس الظوامئ

بسهاد الفتى بما بين جنبيه بما للنجوم من آلام

يرسم لنا الصور والمعاني على شكل متتابع، فكل صورة هي بمثابة لظهور الصورة الأخرى، فيبتدأ بأسي الليل ثم يصور احتراق الفراشات حول الشموع التي تضاء في الليل ثم يجعلنا نقارن ذوبان الشمع «بدمع من النفوس الظوامئ» وبعد الحزن والبكاء، يأتي السهاد ليأخذ نصيبه من أحاسيس الشاعر فتحركه المشاعر التي 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 في نجوم السماء. كل ذلك يحدث في أوان الليل، وصورة الليل ربّما مقرونة بالصمت والحزن والتأمل، فاستطاع الشاعر من خلال هذا إيهاء أن يخلق لنا مشاعر كمشاعره، وآلام كآلامه.

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

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

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

الليل، والسوق القديم

خفتت به الأصوات إلا غمغمات العابرين

وخطى الغريب وما تبتّ الريح من نغم حزين

في ذلك الليل البهيم.

الليل، والسوق القدي، وغمغمات العابري،

والنور تعصره المصابى الحزانى في شحوب،

- مثل الضباب على الطريق -

من كل حانوت عتيق،

بين الوجوه الشاحبات، كأنه نغم يذوب

في ذلك السوق القديم

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

أيضاً، ولكنها أصبحت أحذق، وأكثر تعقيداً. أنظر إلى المشهد الافتتاحي من قصيدته الطويلة «حفار القبور»:

ضوء الأصيل يغييم، كالحلم الكئيب، على القبور  
واهٍ كما ابتسم اليتامى أو كما بهتت شموع  
في غيهب الذكرى يُهَوِّم ظلمهنّ على دموع  
والمدرجُ النَّائِي تهبّ عليه أسراب الطيور  
كالعاصفات السود، كالأشباح في بيت قديم  
برزت لترعب ساكنيه  
من غرفة ظلماً فيه  
وتشاءبَ الطلُّ البعيد، يُحدِّق الليل البهيم  
من بابه الأعمى ومن شباكه الحزب البليد  
والجو يملأه النعيب...  
فتردد الصحراء في يأس وإعوال رتيب  
أصداءه المتلاشيات  
والرياح تذروهنّ في سأم على التل البعيد

إن التفاصيل التي اجتمعت هنا لتؤلف الصورة قد اختيرت بدقة أكبر من ذي قبل، وهي جميعاً تساعد على الإضافة إلى جو الصورة وقدرتها الإيحائية (بلاطة، ٢٠٠٧م: ٢٤٩). ويرسم بدر في قصيدة «حفار القبور» صوراً مرعبة للقبور، هي صدى لما يعتمل في نفسه من خوف إزائها، ويخيل إلى القارئ، وهو يقرأ المقدمة، أنه في «جحيم» دانتي أو في «الأوديسة»:

وكانّ بعض الساحرات  
مدّت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء:  
توحى إلى سرب في الغربان تلويه الرياح  
فكان ديدان القبور  
فارت لتلتهم الفضاء وتشرب الضوء الغريق  
وكانّما أزف النشور

فاستيقظ الموتى عطشى يلهثون على الطريق  
وتزدحم في القصيدة صور الرعب وألغاز الموت والقبور والموتى والليل والغربان  
والديدان والأشباح والأئين والنواح وسواها.  
كان *السياب* بارعا في اختيار التفاصيل التي تؤلف صوره الموحية وتدعم قدرتها  
الإيحائية في القصيدة، ولكن «يحدث أحيانا أن يلحق واحداً من هذه التفاصيل نمولا  
يتناسب مع أهميته في الصورة ككل. وذلك حيث يذهب *السياب* موارباً فيتوسع في  
تشبيه ما أو استعارة توسعاً لا يسيغه المقام. ويصحّ هذا القول فيه على وجه أكبر في  
حياته الأدبية المتأخرة، حيث يميل *السياب* إلى الاستعارة حتى بصفة اعتراضية على  
حساب القصيدة كلها كما في «مرحى غيلان» و «شناشيل ابنة الحلبي» و «أحبينى»  
وغيرها من قصائده.

ففي قصيدة «شناشيل ابنة الحلبي» يصف *السياب* يوماً مطراً من أيام طفولته فيقول:  
وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعة  
تراقصت الفقائغ وهي تفجرُ إنه الرطبُ  
تساقط في يد العذراء وهي تهز في لهفه  
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوارُ لا الذهبُ،  
سيصلب منه حب الآخرين، سيبرئ الأعمى  
ويبعث من قرار القبر ميتاً هدّه التعبُ  
من السفر الطويل إلى ظلام الموت، يكسو عظمه اللحم  
ويوقد قلبه الثلجي فهو بحبه يثبُ  
وأبرقت السماء...

إن صورة فقائغ المطر وهي تتراقص وتنفجر تحت النخيل أوحى إليه بصورة مريم  
القرآنية، وهي تهز بجذع النخلة لتساقط عليها الرطب عند ميلاد المسيح. واقتران  
الصورتين لائق، فالمطر مصدر حياة للأرض، وكذلك الرطب المتساقط على مريم في  
عزلتها. لكن *السياب* استطرد إلى تلك الفكرة الاعتراضية التي وضعها بين القوسين وأشار  
فيها إلى المسيح. فهذه الإشارة بما اتصفت به من طول، ومن تدخل غير ضروري، جعلت

الصورة الجميلة السابقة مهزوزة، وأدخلت إليها عنصر إطناب وامتداد، حيث كان الإيجاز أليق (بلاطة، ٢٠٠٧م: ٢٥١).

### نتيجة البحث

يتضح مما تقدم أن السياب استطاع أن يغنى شعره بالأسلوب الرمزي الإيحائي وبواسطة تطبيقه الدقيق لكثير من عناصر الرمزية الخالصة كما ظهرت في القرن التاسع عشر. ورغم أن المدرسة الرمزية بأسلوبها الفني قد تكون طريقة دخيلة على الأدب العربي، لكنه أجاد في استخدام اللغة ذات التعبير الرمزي لبيان مقاصده الكامنة في نفسه، واستعمل الشعر الحر، وعنصر الموسيقى في شعره مما قربته كثيراً من هذا المذهب وأصوله.

رغم أن *السياب* كان بارعاً في اختيار التفاصيل التي تؤلف صورته الموحية، وتدعم قدرتها الإيحائية في القصيدة لكنه كان أحياناً يستخدم أساليب المواربة في شعره بشكل معقد حتى يتوسع في التشبيه أو الاستعارات توسعاً يضرّ بصوره الرمزية، مما يجعل من التعقيد والغموض عبءاً على فهم القارئ.

## المصادر والمراجع

### العربية

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

بلاطة، عيسى. ٢٠٠٧م، بدر شاكر السياب؛ حياته وشعره، الطبعة السادسة، بيروت: المؤسسة العربية.

الجندي، درويش. لا تا، الرمزية في الأدب العربي، الطبعة الأولى، القاهرة: دار النهضة.

الجيوسي، سلمى الخضراء. ٢٠٠٧م، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، الطبعة الثانية، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

العظمة، نذير. ٢٠٠٧م، فضاءات الأدب المقارن، الطبعة الثانية، دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

علوش، ناجي. ٢٠٠٠م، ديوان بدر شاكر السياب، الطبعة الثانية، بغداد: دار الحرية.

الغذامي، عبدالله. ٢٠٠٦م، تشريح النص، الطبعة الثانية، المغرب: المركز الثقافي العربي.

### الفارسية

خورشا، صادق. ١٣٨١ش، في الشعر العربي الحديث ومدارسه، الطبعة الأولى، تهران: سمت.

تشادويك، تشارلز. ١٣٨٥ش، سمبوليسم، ترجمه مهدي سحابي، الطبعة الرابعة، تهران: نشر مركز.

### المقالات

حريجي، فيروز وسعيده بيرجندي. ١٣٩١ش، «قناع النبي أيوب(ع) بين محمود درويش وبدر شاكر السياب»، فصلية دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية في جيرفت، السنة ٤، العدد ١٤: صص ١١-٢٩.