Ambiguity in the Poetry of Kazem Al-Layith

Assistant Lecturer: Ayman Sabah Abdullah
Basrah Education Directorate
E-mail: aymansab8@gmail.com

Abstract:

In this study, the researcher seeks to explore the poetry of Kazem Al-Layith, highlighting the importance of utilizing ambiguity to infuse his poetry with suggestive meanings that reflect the poet's philosophy and showcase his artistic prowess in employing a unique rhetorical style. The researcher aims to uncover the meanings of ambiguity by interpreting the underlying significance embedded within the text and expanding on the horizons of the poet's work, illustrating how this technique is manifested in his poetic experience. The study focuses on specific examples to reveal the poet's intellectual treasures as embodied in his creative output.

Key words: Ambiguity, Manifestations of Ambiguity (Semantic Analysis), Poetry of Kazem Al-Layith.

الغموض في شعر كاظم اللّايذ

المساعد المدرس: أيمن صباح عبدالله
مديرية تربية البصرة
E- mail: aymansab8@gmail.com

الملخّص :

يحاولُ الباحثُ في دراسته استنطاق شعر كاظم اللّايذ، وبيان أهمّيّة استثمار هذه الظّاهرة في شحن قصيدته بإيحاءات تعكس فلسفة الشّاعر وإظهار مقدرته على التّفنّن في التّصوير باستعمال أسلوب بلاغيّ بديع، ولهذا عمل الباحث على كشف دلالات الغموض؛ ذلك بقراءة الدّلالة التّي استبطنها النّص واتّسعت لها أفق قصيدة الشّاعر وتجسيده هذه التّقنيّة في تجربته الشّعريّة، فكانت دراستنا لنماذج مخصوصة تستجلي مكتنزات شاعرنا المعرفيّة المُجسَّدة في نتاجه الإبداعيّ .

الكلمات المفتاحيّة : الغموض، تجلّيات الغموض (قراءة دلاليّة) ، شعر كاظم اللّايذ .

المقدّمة :

حظي مصطلح الغموض بمساحة مهمّة في كتابات الدّارسين والنّقاد، فهو ظاهرة تشترك فيها الآداب العالمية جميعاً؛ وكونه لم يكن ظاهرة جديدة على الشّعر العربيّ، إنّما هو مسألة نقديّة قديمة عرفها النّقد العربيّ إلّا أنّ أمر معالجة هذه القضيّة في الشّعر العربيّ لم تتعدَّ الحديث عنه أثناء موضوعات شعريّة بشكل يسير أو ثانويّ كأن يكون عند تناول أسلوب شاعرين أو عمل موازنة أو مقارنة بين شعر شاعرين، وهذا ما يشكّل عائقاً في الوقوف على مصادر هذا المصطلح وعرضه للمتلقّي، وقد برز الاهتمام في هذه التّقنيّة في النّقد العربيّ الحديث مع التّوسّع وانفتاح المجتمع العربيّ على الحضارات والأممّ الأخرى ولاسيّما الحضارة الغربيّة .

وقد تناول الدّارسون والنّقاد الغرب الغموض وبحثوا فيه وأشهرهم النّاقد والشّاعر الإنجليزيّ **(وليم إمبسون)** الّذي عرّف الغموض بأنّه كلّ ما يفسح المجال لردود أفعال بديلة للمقطوعة اللغوية الواحدة [١] .

فيما عبّر (**تيرنر**) عن الغموض في " أنّه من النادر أن يقع الغموض بسبب من صيغة الكلمة ولكنه يقع بسبب تعدد معنى الكلمة نتيجة للتطور الدلالي أو الاستعمال المجازي فالكلمات التي تدل على أشياء غير حسية هي التي تسبب الغموض غالباً"[٢]، فدلالة الغموض عند (إمبسون وتيرنر) مرتبطة بتعدّد المعاني تجاه كلمة أو جملة أو مقطوعة شعريّة أو لغويّة واحدة مع كثرة الاحتمالات والتّفسيرات والقراءات فيها .

أمّا ما ورد عند النّقاد والدّارسين العرب في تعريف الغموض فنذكر منهم الدّكتور **(عزّ الدّين إسماعيل)** الّذي عرّفه، فقال الغموض: " صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة اللغوية النحوية "[٣]، أي أنّ لحظة نشأته تسبق لحظة إنشاء الكتابة الشّعريّة، بمعنى في مرحلة التّفكير بالكتابة الشّعريّة. وقد عبر **(إبراهيم رمانيّ)** في مقالة له عن الشّعر والغموض والحداثة، فقال : إنّ الغموض " حقيقة واجبة الوجود في النص الشعري، تتموضع في قلب السياق الإنشائي، الذي يكتفي بذاته، ويحقق هويته بعيداً عن مراهنات الواقع وقواعد الاستدلال المنطقي الواضح، إنّه طاقة الإبداع في النص التي تفتح مداه على عوالم اللانهائية من الدلالات الإيحائية، والتي تلقي ظلالها الكثيفة، أو تقربنا عبر قراءة عنيدة من مدلولات تجربة لا نأتيها في ألفة أو نبلغها في يسر، إنّما هي مرآة لهذا الشيء الذي نحسه في خفايا وجودنا.."[٤] .

لا يفوتنا هنا التّعرّض لمسألة اللّبس الّتي قد تحصل بين مفهومي **(الغموض والإبهام)**؛ إذ لا ريبَ أنّ ثمّة تقارباً بين المصطلحين النّقديين إلّا أنّه لا ينبغي أن يصل إلى مرحلة التّداخل التّام بينهما وإطلاق كلا التّسميتين على شيء واحد، فقد ميّز بعض الدّارسين الفرق بين المصطلحين من خلال بيان صفة المفهومين "فالإبهام لا يترك للقارئ مجالاً لفهم القصيدة واستيعابها، أما الغموض فهو الحدّ الفاصل بين

القصيدة السطحية والقصيدة المغلقة، التي تقطع الصلة بين الشاعر والمتلقي"[٥] فالإبهام صفة سلبيّة معيبة في النّص، حيث يمثّل حالة استغلاق الدّلالة أمام القارئ، في حين أنّ الغموض صفة إيجابيّة تمثّل حالة انفتاح أفق دلالة النّص أمام القارئ، وقريب من هذا المعنى ما ذهب إليه **(إبراهيم رمانيّ)** حين قال: "الغموض يختلف عن الإبهام الذي يلغي مسافات التفاعل بين النص والواقع وبين الشاعر والمتلقي والذي يظل باباً موصداً لا ينفتح إلّا على الخواء الناتج عن تعقيد الدوال والتضليل بدعوى الشعرية التي لا تعدو أن تكون من قبيل الألغاز "[٦] .

ولعلّ قيمة تقنيّة الغموض الفنّيّة تحدّدها نسبة توافره في النّتاج الإبداعي للشّاعر، فمع أنّ الغموض "ضرورة جمالية للنص الشعري، إلّا أنّه لا يجب أن يتجاوز المستوى المعقول من العمق، الذي يستعصي على النخبة المثقفة المتذوقة الناقدة الخاصة التي بدورها ستقدّم الجمال المخفي في النص إلى العامة من المتلقين الذين يملكون مستوى ثقافياً ومعرفياً لا يؤهلهم للوصول إلى هذا المخفي "[٧] .

من ذلك يتبيّن أنّ الفرق يكمن في أنّ الغموض المحبّب مرغوب به وهو من سمات الشّعر الأساسيّة، في حين أنّ الإبهام الكامن في التّعقيد اللّغويّ إنّما هو مردود؛ لأنّه صعب مستغلق على الفهم واللذّة والمتعة، فلم يُستحسن، وكونه خالياً من أيّة ميزة شعريّة .

تجلّيات الغموض (قراءة دلاليّة) في شعر كاظم اللّايذ :

لكلّ شاعر تجربة شعريّة خاصّة به لا يشاركه شاعر آخر بها، ولكلّ تجربة شعريّة وسائلها التّعبيريّة وأدواتها الفنّيّة الّتي تمنحها قيمة جماليّة انطلاقاً من رؤية الشّاعر لواقعه، وهذه "**الرّؤيا**" تعُدّ أداة الشّاعر الوحيدة الّتي يُعبّر بها عن موقفه من الحياة والكون، ووسيلته الّتي يُعيد بها صياغة عالم واقعه على نحو جديد تحدّدها نظرته هو .

وقد حرص الشّاعر الحداثويّ على تجاوز شكل وسياق القصيدة القديم، فأقام عدداً من التّحوّلات على نطاق فنّيّات القصيدة، اللّغة والموسيقى والرّمز... فكان لهذه التّغيّرات أثر أدّى إلى انتشار ظاهرة الغموض، ويمكن رصد أبرز المظاهر الّتي تجلّت فيها هذه الظّاهرة في شعر شاعرنا، إذ تنوّعت بتنوّع الأسباب المؤدية إليها، وتعدّدت بتعدّد أنماطها في الشّعر العربيّ، وكما يأتي :

١. الغموض اللّفظيّ :

حاول شعراء هذه المرحلة أن يحرّروا لغة نصوصهم الشّعريّة من نمطيّة القوالب الجاهزة الّتي تقيّد حرّيتهم التّعبيريّة، فغدا الشّاعر كما يقول **(نزار قباني)** : يصنع قوالبه، وليست القوالب هي الّتي تصنعه إذ ليس في الفنّ أشكال نهائيّة أو أنماط أبدية[٨]، فالشّعراء حاولوا التّعامل مع لغتهم تعاملاً جديداً، فتعابير

لغتهم لم تستعمل دلالاتها المعجميّة المألوفة، ولذا اكتسبت أبعاداً وظلالات خاصّة تجاوزت المعاني القريبة إلى معانٍ أوسع، وليدة من معاناتهم ومرتبطة باللّحظة الّتي يعيشونها .

فالشّاعر الحداثويّ أصبح يتعامل مع اللّغة تعاملاً خاصّاً مُحمّلاً إيّاها صيغاً جديدة، فصارت ذات حمولة تعبيريّة دائمة التّجدد فاللّغة كما يقول الدكتور **(عز الدين إسماعيل)** : " ليست مجرد لفظ صوتي له دلالة أو معنى وإنّما صارت الكلمات تجسيداً حيّاً للوجود "[٩] ممّا أبعد الكلمات عن دلالاتها الأصليّة فصارت معانيها متجاوزة، منبثقة من السّياق لا من القاموس اللّغويّ الموروث وهذا ما عرّض القاموس الشّعري إلى " تحوّل مهم في قيمته الداخلية إما عن طريق انزلاق معين في الدلالة أو ابتكار دلالي جديد"[١٠] فكسر هذه العلائق المنطقيّة الرّابطة بين معاني الكلمات يؤدّي إلى غموض على مستوى اللّفظ .

وقد أصبح المتلقّي يلاقي عناءً في فهم مقاصد المبدعين وهضم تلك المقاصد ممّا يجعل النّص منفتحاً على احتمالات عدّة وتأويلات مختلفة؛ كون المفردة في النّص الشّعريّ الحديث صارت إيحائيّة ولها دلالات تختلف عن دلالتها المتعارف عليها في الاستعمال المعجميّ، وتوظيف المفردة بشكل فنّيّ يوحي بدلالات مبتكرة تُظهر تفوق الشّاعر ومقدرته الإبداعيّة، فاتخاذ الشّاعر من الطّاقات الكامنة في اللّغة عُدّ وسيلة للانطلاق باللّغة من أطرها المعجميّة الضّيقة المحدودة إلى عالم حيويّ لا محدود ولا نهائيّ بحيث تتّسع هذه اللّغة إلى عوالم الإنسان الدّاخليّة وهواجسه وتفكيره، وخوالج شعوره وتتّسع كذلك لتطوّر الأحداث، وتغيّر الأمزجة والأزمان، والأغراض، والأذواق وما إلى ذلك[١١]. ومن نماذج الغموض اللّفظيّ ما ورد في أحد مقطع قصيدة **(شعراء أوروك)** الّذي يقول فيه الشّاعر :

أيّها الشعراء
أوروك تنظر إلى أفواهكم
تلك الكلمة التي حلبتها الملائكة من ضروع الشمس
ونزلت بها إلى سراديب المعابد
ويعجنوها بالسحر
ويقرأوا عليها تعويذة الخلود
أيّها الشعراء
اسقوا أوروك من إكسير أشعاركم
فبدونه لا تستطيع الحياة[١٢]

فالشّاعر هنا يوجّه مشاعر المتلقّي وذهنه إلى تأمّل معاني ما ورد من ألفاظ نابضة بالإيحاء في نصّه، كـ **(تلك الكلمة التي حلبتها الملائكة من ضروع الشمس)** فهذه العبارة لا حقيقة لها واقعيّاً، إنّما

انزلقت فيها معاني الكلمات الأصليّة عن دلالاتها الحقيقيّة، لتخرج عن معناها الحسّيّ إلى اللّا متوقّع الذّهنيّ، والشّاعر إنّما صيّرها على هذه الطّريقة الّتي تداعت معها كثير من العبارات على شاكلتها؛ لتكوين دلالات واسعة، بعيدة المنال يحتاج معها القارئ لبعد نظر وحسن تصرّف في ربط ما غاب من علاقات مفرداتها، وهذا مقطع آخر يجسّد ثيمة هذه الموضوعة، يقول في قصيدة **(تاج محل)** :

لتاجكَ
الذي صاغه الله من لؤلؤٍ
ثم راح يقلب عينيه في صنعهِ
ثمّ أنزلهُ
آيةً
من أعالي السماءْ..
فحطّ على الأرض
في غبش الصبح
تحمله حزمةٌ من أكفٍ
ويحرسه سرب أجنحة من ضياء
وقال له :
إنك معنايَ في الأرض
يأوي إلى ظله العاشقون
وتحت قناديلهِ الألفِ
يقرأ من شاخ في الوجد
أنشودة الوالهين
فكن أنت هذا المثال
على مطلق الجمال
وكن أنت ذلك الشهيد على سكة
السالكين[١٣]

فابتعاد الشّاعر بكلمات نصّه الشّعريّة عن معانيه الأصليّة، محمّلاً إيّاها دلالات انبثقت من سياق تجربته؛ دفع بنصّه إلى أن تكون ألفاظه متجاوزة معانيه الّتي تحيل إلى أصلها المعجميّ، فكانت إيحائيّة، كسرت أفق توقّع قارئها لابتعادها عن العلائق المنطقيّة المألوفة الّتي تربط الكلمات ، فعبارة **(ويحرسه سرب أجنحة من ضياء)** فيها من التّحوّل على المستوى اللّفظيّ جعلها فضلاً عن الابتكار الدّلاليّ الجديد؛

تشهد انزلاقاً عن دلالاتها الأصليّة المعلومة الّتي عُهدت عليها وعرفت بها. ومن نماذجه على ذلك أيضاً قوله في قصيدة **(قمر الكرخ، ينحدر جنوباً)** :

قمرٌ، منفردٌ من الصفرةِ
من فوق الكرخ
يطلّ على مملكةٍ عمياءْ
ويريقُ على النهر الأزليِّ الجريان جنوباً
أرديةً صفراً
وتصاويراً شوهاءْ[١٤]

إنّ خروجاً للفظة **(قمر)** عن سياق معناها المعجميّ الّتي أُلفت عليه إلى معانٍ مجازيّة نتج عنه غموض –في هذه المقطوعة– حيث صار **(يطلّ على مملكة عمياء)** و **(يريق أردية صفراً، وتصاويراً شوهاء)** فانزاحت عن معناها وصارت تحمل معاني مرتبطة بسياقها اللّغوي الجديد الذي يتطلّبه الشّاعر، والشّاعر حينما يعمل على صياغة جمل وتراكيب من مجموعة من الألفاظ، إنّما يبغي وراء ذلك إيصال فكرته أو تجربته، فيلتجأ إلى تكثيف حضور هذه الألفاظ عن طريق التّأليف بينهما تناسب[١٥] مع مردودات تجربته الشّعريّة المعيشة .

٢. الكثافة التّصويريّة :

صارت الصّورة الشّعريّة مثيرة للإدهاش حينما عمد كثير من الشّعراء على جعل صورهم الشّعريّة مغرقة بكثافة تصويريّة حتّى غدت الصّورة في الشّعر العربيّ المعاصر معلماً بارزاً يلفّه الغموض، فمفهوم الصّورة في النّقد الحداثيّ تجاوز مفهوم الصّورة الشّعريّة عمّا كانت عليه قديماً حيث كانت تقف عند حدود الصّورة البلاغيّة كالتّشبيه والاستعارة والمجاز، فقد أصبحت " تشكل اللغة الشعرية المشحونة بالتصوير بدءاً من أبسط أنواع المجاز وصولاً إلى المنظومات الأسطورية الشاملة العامة "[١٦]. وبما أنّ وظيفة اللّغة هي الإيحاء، فالنّتيجة تكون الصّورة حالمة غامضة يجمع بين أجزائها البعد النّفسيّ، والاهتمام بهذا البعد لا كما جرى عليه المألوف من الاستعارة والتّشبيه[١٧]، ولهذا كاد النّاقد **(خالد سلمان)** يجزم أنّ امتناع الصّورة عقلاً وعادة على نحو ما يكثر في الشّعر الحرّ من أسباب غموض الشّعر لينتح عن ذلك فجوة كبيرة بين الشّاعر والمتلقّي في كثير من الأحيان[١٨] .

فالتّراكم الصّوريّ من عناصر القصيدة الحديثة الّذي ينتج عنه ظاهرة الغموض ويرجع **(البياتي)** الغموض إلى ثقافة الجمهور فـ " المتلقي يجب أن يكون روحياً وعقلياً مهيأ لالتقاط التجربة الشعرية أما إذا

كانت هناك هوة واسعة ثقافياً وحضارياً بين الشاعر والمتلقي فحتماً تتقطّع الصلة بين الجانبين وهنا المأساة"[١٩] .

وقد أخذ الشّاعر كاظم اللّايذ على عاتقه خلق صورة جديدة مبتكرة، بوصفها أداة فاعلة لإيصال أفكاره ومشاعره، وقد جاءت أغلب صوره محمّلة بنوع من الغموض الشّفيف الموحي النّاتج عن إبداع صور حديثة بعيدة عن المألوف، ومن نماذج ذلك قوله في قصيدة **(مُتحف العائلة)** :

الكائنات الهامدة في غرفة على السطح
تحت أبهة الصمت والغبار
هي مثل كل الكائنات
-وإن لم يكن لها قلب ودماء-
كائنات لها ميلادها
ولها شهادتها على الزمن
كما..
أن لها موتها ومدفنها الباذخ. [٢٠]

إنّ الكائنات الّتي يصوّرها الشّاعر وإن لم تكن تشبه الكائنات الأخرى في عدم امتلاكها قلباً أو دماً إلّا أنّها تمارس طقوسها في الحياة كالأحياء الأخرى، لكن غياب ومجهوليّة هويّة دلالة الكائنات في هذا النّص تجعل القارئ يشرع في تحوير صوره وتفسيرها من أجل تذوّقه ومواكبة سير أحداثه " إذ تتداخل الدوال مع بعضها البعض للتعبير عن معنى آخر لم يعهده التركيب في تراتبه العادي؛ نتيجة تبادل الكلمات والمعاني والأدوار في السّياق الّذي أصبح يقدّم للقارئ معنى متعدّداً؛ أي إمكانيّة متنوّعة لأكثر من معنى، ومن هنا منشأ الغموض؛ كونه ناتجاً من اهتزاز الصورة الثابتة في نفس القارئ لعلاقة الدال بالمدلول"[٢١] ومن نماذج ذلك ما قاله من قصيدة **(حوت أعمى)** :

البحر الأسود
يمتدّ مع الغيم
إلى الظلمات
وأنا في ظلمته
حوت أعمى
يقذفه اليمُّ إلى الساحل
أو يدفعه الماءُ إلى الأعماق
ترثيه الفقمات

وتبكيه طيور البحر

ويسخر من حيرته القرصان..[٢٢]

إنّ المتلقّي لهذا المقطع يقف أمام صورة فنيّة مبتكرة متمنّعة على ما هو مألوف في نسيج شعريّ معبّر، فالبحر عند اللّايذ متمرّد على لونه الّذي يزينه، وعلى طبيعته، حيث السّواد صار منظره والأفق أصبح امتداده، ليغدو مغامرة مشحونة بمفردات توحي بمعانٍ خاصّة بالشّاعر لعلّها تدلّ على مجهوليّة الذّات وضياعها نتيجة لقسوة الحياة ومرارة عيشها، فالإحساس المتولّد عن العمى ومرادفاته يُنبئ بحقيقة التّيه الّتي تعيشها النّفس، وهذا ما يجعل النّص مفتوحاً على قراءات متعدّدة، فالغموض هو المحرّك الّذي يثير مخيلة القارئ تجاه إيحاءات النّص المقروء وإشاراته. ومثال آخر يمثّل التّكثيف الصّوريّ الّذي يلفّه الغموض الشّفيف المحبّب فتتحوّل فيه البساطة إلى غموض، يقول اللّايذ في قصيدته **(على أسوار القسطنطينية)** :

جسر على البسفور:

ينتصب على كتف قارتين

إلى قوله : **جاء إلى هنا**

ليمسك هاتين القارتين من تلابيبهما

فيجعلهما قارة واحدة:

على يمينه، القارة الشائخة

تضع على وجهها المساحيق

وتتلفّع بمعطفها الفراء

وتجلس في الحديقة العامة

بعد أن تستلم راتبها التقاعدي....

وعلى يساره، القارة الفتاة

بأثدائها المترعة

تقطع الهجيرة

عائدة من الحقل

لترضع أبناءها الستة...

الأولى: تدفن موتاها من المروج

وتضع على قبورهم الأكليل

وقبل أن تجف الزهور تكون قد نسيتهم

وانصرفت عنهم بلا دموع...
الثانية: لا تدفن موتاها..
إنّها تضعهم في توابيت
وتظل تدور بهم إلى الأبد(٢٣)

فالشّاعر في هذ المقطع يختزل الحالة الوجدانيّة الّتي اعترته، عند رسم لوحته الفنّيّة فوظّف فيها مجموعة من الصّور الشّعريّة المتمرّدة على ما يحدّده العقل أو تراه العين في تصوير الظّواهر الطّبيعيّة، وهذا الإغراق في التّوظيف البلاغيّ للشعر ينتج عنه استحالة تصويريّة توشّح النّص بالضبابية وتشوبه بالغموض. فعلى الرّغم من أنّ الشّاعر ابتدأ نصّه بجملة خبريّة واضحة **(جسر على البسفور \ ينتصب على كتف قارتين)** إلّا أنّ هذه الصّفة سرعان ما تلاشت مع تصاعد وتيرة التّكثيف التّصويريّ في عدد الأفكار والمشاعر الّتي ذابت فيها العلاقات الطبيعيّة، لتحلّ محلها العلاقات الذّاتيّة الدّالة على حالة الشّاعر النّفسيّة(٢٤) المصحوبة بالدّهشة والانبهار الّتي تفصح عنها جزئيّات المقطع الشّعريّ .

٣. الغموض والرّمز :

الصّفة الغالبة على لغة الشّعر العربيّ المعاصر والمميّزة له هي أنّها لغة رمزيّة مليئة بأبعاد تكشف عن مستويات كثيرة ومختلفة، فـ" الكلمة أو الصورة تكون رمزاً حين توحي بشيء أكثر من معناها الواضح المباشر وبذلك يكون لها جانب أو مظهر (لا شعوري) يصعب تحديده أو تفسيره بدقة وجلاء "(٢٥) ارتقاء الإشارة وإيحاء المعنى إلى رمز بسيط أم معقّد سيتطّلب ذلك ترجمة وإيضاح موجّه وتفسير يزيل الإبهام عن الجمهور غير المطّلع(٢٦).

قد صار التّعبير الرّمزيّ عنصراً طاغيّاً بأشكاله المتنوّعة على مخيلة الشّعراء ومستولياً على نتاجاتهم الشّعريّة في هذه المرحلة (الحداثة)، فالشّعر لم يعُد يهدف إلى نقل فكرة واضحة ولا شعور محدّد، أو مجرّد نقل للأخبار وسرد لها، إنّما غايته أصبحت تتمثّل بتصوير الحالات النّفسيّة الغامضة، وما يشاكلها من تعبير غامض(٢٧)، ولعلّ تغليف الشّعر بغموض رمزيّ محبّب ميزته أنّه يُضفي على لغة النّص معانٍ تجدّد دلالاته، ممّا يستدعي قراءات متنوّعة تكشف عن التّجارب النّفسية للذّات الشّاعرة الّتي رامت تغليف سياقها الشّعريّ بشيء من الغموض الرّمزيّ ينبع من غايات خاصّة، فـ " الرموز المستضافة في نسيج النص تحمل دلالات نفسية وأخرى اجتماعية وتاريخية وسياسية متشبعة تحفظ للقصيدة ديمومتها وتواصلها الحضاري"(٢٨) .

ولأسباب قد تكون سياسيّة أو ظروف اجتماعيّة، أو لهروب من واقع الحياة المعيش، أو لتطوّر الأدب والتّوق إلى التّجديد، لهذه الأسباب أو غيرها شغل الرّمز مكانة مهمّة في جسد قصيدة الشّاعر كاظم

اللّايذ، وأصبح سمة تميّز تشكيل قصيدته الفنّي، ومن نماذج توظيفه لأشكال مختلفة من الرّموز، منها استثماره **للرّمز الديني** في شعره كما في قصيدته **(زقورةُ أور)** :

إبرهةُ الحبشيُّ
إلى الخيباتِ دليلي..
حين أحاولُ
يمتلئُ الأفقُ طيوراً
ترميني أحجاراً من سجّيلِ[٢٩]

يشير اللّايذ في الأسطر السّابقة إلى حادثة **(هجوم إبرهة الحبشي)** على مكة الّتي أوردها القرآن الكريم في سور الفيل، حيث أنّ **(إبرهة)** وهو حاكم اليمن، قاد حملة فاشلة لجيش كبير ومعه فيلة كثيرة تتقدّم الجيش لتدمير الكعبة المشرفة، إذ ما إن وصلت جيوشه تخوم البيت المكرّم حتّى أرسل الله تبارك وتعالى طيراً من السّماء باسم **(أبابيل)** وهي تحمل في مناقيرها حصاة ترمي بها من تقدّم للعبث بالكعبة المباركة[٣٠]، فقد وجد الشّاعر من خلال هذه الحادثة ضالّته للبوح من خلالها بمكنونات نفسيّه خاصّة به، مستمطراً دلالات الخيبة والخذلان الّتي غمرت شعوره باليأس والأسى. ومن نماذج ورود الغموض في الرّمز توظيفه **للرّمز الأسطوريّ** في قوله من قصيدة **(السيدة حياة)** :

مدّ يديك كلتيهما إلى هذه الفاتنة
التي يسمونها : الحياة
تمسّحْ بذيول ثيابها مثلما قطة المنزل
امنحها قلبك
تمنحْك قلبها
وتدلق لك أثداءها
وتنزل بك إلى سراديب دنانها
لتسقيك إكسير الخلود[٣١]

نلاحظ كيف يكتفي الشّاعر باستلهام روح الأسطورة من خلال جملة **(اكسير الخلود)** وكما هو معلوم أنّ هذه العبارة تشير ضمناً إلى أسطورة **(كلكامش)** ورحلة بحثه عن الخلود، فالقارئ إذا لم يتوصّل إلى حلّ شفرة الشّخصيّة الّتي اختبأ خلفها الشّاعر يكون طبيعيّاً ذلك محلّ غموض، لكن بمجرّد ما يتعرّف ويتكشّف له يركن بمخيلته إلى الرّمز الأسطوريّ، إذ الأسطورة قائمة على الرّمز والإشارة والتّلميح أكثر من الوضوح والإفصاح؛ لأنّها انعكاس لعالم الذّات الغامضة، ولهذا فلا يتكشّف ذلك إلّا لمن يعرف مسبقاً هذه الأسطورة[٣٢] ويدخل ضمن هذه الموضوعة استثماره **للتّراث التّاريخيّ** في قصيدته **(ولكني لم أمت)** :

وحين تنادوا لقتلي
خرجت إليهم
وخارطتي فوق صدري
وكانوا جميعاً يضجّون حولي
قريضة من بينهم
وابن عمي كُليب
وأخي في الرضاعة
ذاك الذي باع في السوق جلباب أهلي
وكان هناك الذي شجّ بالسيف
رأس (عليّ) مع الفجر وهو يصلي
وعرابهم بينهم
خلف سيجاره
وكانوا جميعاً يريدون قتلي
و (هندٌ) تحرضهم، برزتْ بقميص المنام
تلوك بكبد الفرات،
وفي صدرها مرجل القير يغلي[٣٣]

لقد استلهم الشّاعر الإرث التّاريخيّ العربيّ فأخرجه من دائرة الكتب ليسقطه على تجربته الذّاتية فاستجمع ما في ذاكرته من شخصيات ومواقف ووظّفها لخدمة تجربته، فـ (قريظة) إشارة إلى بني قريظة القبيلة اليهوديّة الّتي سكنت شبه الجزيرة العربيّة في سنوات الإسلام الأولى، و(كُليب) أوّل من ملك قومه و(بكر، تغلب) أبناء وائل في الجزيرة العربية[٣٤]، و(هند) المقصودة هي هند بنت عتبة المعروفة بـ **(آكلة الأكباد)** الّتي مثّلت بجسد **(الحمزة بن عبد المطّلب)** عمّ النّبي محمّد **(صلّى الله عليه وآله وسلّم)** بعد مقتله، حيث شقّت صدره وأخرجت كبده وأخذت تمضغه[٣٥]، فالإيجاز وعدم التّفصيل والاكتفاء بالتّلميح هو ما جعل لغة الشّاعر تكتسي بقدر من الغموض ربّما يكفي لعزل القارئ –غير المتسلّح بالثّقافة– عن تلقّي النّص، وسبب عزوفه عن قراءة وتذوّق النّصوص الّتي أطلق فيها الشّاعر عنان ثقافته .

٤. غياب عائديّة الضّمير :

قد يرجع غموض النّص الشّعريّ إلى إبهام العلاقة النّحويّة في جواز إرجاع الضّمير في الجملة إلى أكثر من مرجع لم يسبق تحديده. وقد عدّ الدّكتور **(عبد الرحمن العقود)** " غياب مرجع الضمير خصيصة

من خصائص الحداثة، لكن شعراء السبعينيات، فيما يبدو، انفردوا بالإيغال في هذه الخصيصة حتى أصبحت مكوناً أساسياً في شعرهم "[٣٦]، فاشتمال أيّة كلمة على أيّ ضمير لم يتعيّن مرجعه يدخل القارئ في دوّامة غموض يُعيقه في فهم مُراد الشّاعر؛ لعدم قدرة القارئ على تحديد مرجعيّة الضّمير المذكور في النّص الشّعري، وغياب مرجعيّة الضّمير يعني غياب واحد من أهمّ مفاتيح النّص الّتي تساعد على إدراك دلالة النّص. وما دام "صاحب الضمير في هذه المفردة أو الجملة أو العبارة مجهولاً سيظل الضمير بين عيني المتلقي وفي ذهنه، عائماً جوالاً لا يرسو على مرجع محدد مما يخلق عتمة دلالالية "[٣٧] ومن أمثلة ذلك في شعر كاظم اللّايذ قصيدته **(تلحّ على أنفك بعض ذبابات)** :

أنتَ الولد الشرعي
لتلك السنوات المجبولة بالويل
وما أنت لقيط شوارعها الملفوف بخرقة شاشٍ
والمقذوف من جنب الجدرانْ
ها أنت تشيخُ...
فما جدوى أن تملك أموالاً
أو أن تملك أطياناً
أو حتى..
أن تملك كلّ كنوز سليمان[٣٨]

ففي المقطع السّابق تغيب مرجعيّة الضّمير إلى نهاية القصيدة، فلا تعرف لمن يوجّه الشّاعر خطابه حتّى وإن كان بإمكاننا تأويل مرجعيّة هذا الضّمير لكنّه يظلّ تأوّلاً احتماليّاً عاجزاً ربّما لا يقوى على الصّمود أمام تأويل قارئ آخر أو قرّاء آخرين، والسّبب يعود لهذه العلاقة المبهمة بين الضّمير ومرجعه[٣٩]، فمتى ما كان هناك إشارة أو تلميح لعائديّة الضّمير صار يسيراً على المتلقّي فهم معنى النّص وفكّ شيفراته. وشبيه بهذا المعنى من ناحية تعسّر فهم عائديّة الضّمير، يقول الشّاعر في قصيدته **(على تخوم البرية.. أجمع لها الكمأ)** :

مئة عام
وأنا رابضٌ عند أقدامها
مربوطٌ إلى كفّها بسلسلةٍ من نار
كلّما ابتعدتُ قليلاً
لسعتني بجحيمها
يقولون لي: لقد سحرتكَ هذه الشيطانة

استعانتْ عليك بالسحَرة، وكهنةِ المعابد[٤٠]

يلاحظ أنّ الشّاعر وضع القارئ أمام ضمائر عدّة كان من المفترض أن يكون لها مرجع سابق يدلّ على عائديّة هذه الضّمائر (أدامها، كفها، لسعتني..) إلّا أنّ الشّاعر فضّل أن يترك تفعيل عنصر التّخييل للمتلقّي، إنّما عمل ذلك لإثارة ذهن المتلقّي وتحريكه ولفت انتباهه. وهذا إنموذج آخر يقول فيه اللّايذ من قصيدة (**على تخوم البرية..**) :

ثديُها الهائل
مثل إناء المعبد
أرفعه بيديَّ كلتيهما
وأدفعه إلى "الرازونة"
مع المزاهير والدّلال وأيقونات العائلة
ثمّ أمدّ له خيشومي...
ومثل مدخّن السعوط
أستنشق زُفرَته...
وأمضي على ذلك، الساعات الطوال...
يسألونني عن شحوبي
فأردُّ على الفور :
إنّه ثديُها[٤١]

فالشّاعر يبدأ قصيدته باستعمال ضمير في كلمة (ثديُها) يعود على مؤنّث غير معرف من المقصود به، حيث لم يُذكر المقصود قبل ذكر الضّمير، والأصل أن يكون هناك مرجع سابق له يفسّره، وهذا ما يجعل النّص مُحاطاً بنوع من الغموض الّذي يفتح آفاق التّخييل أمام المتلقّي، لتنتج عن ذلك تفسيرات ودلالات عدّة مع كلّ قراءة جديدة للنّص، فدلالة كلّ ضمير تختلف من قارئ إلى آخر .

٥. الرّؤيا الشّعريّة :

وتُعنى هذه الرّؤيا بتصيير الواقع جسراً؛ لتجاوزه إلى عوالم لا متناهية عبر تغيير تنظيم الأشياء وإعادة ترتيبها، وفي ظلّ ميزة هذه الرّؤيا الّتي يتمتّع بها الشّاعر يحقّ له خلق ما هو فوق المعتاد والمألوف والمبتذل والمستهلك، فطبيعة الشّعر أنّه رؤيويّ، والرّؤيا حالة مرتبطة بالحلم لكن لا إسراف في عقد صلات وعلاقات لا معقولة بين الألفاظ تفقدها دلالاتها، الأمر الّذي يجعل لغة الشّاعر عاجزة عن التّوصيل والإيصال[٤٢] .

وقد ذهب شعراء ونقّاد وعلماء في عصرنا إلى الاعتقاد " بالعلاقة الوثيقة، والتشابه الشديد بين الحلم والشعر، فالقصيدة كما يرى **(يونغ)** حلم، أو كالحلم، بنية عضوية تركيبية متماسكه، ورؤية رمزية محكمة ملأى بمعنى ضمني، نظمت أجزاؤها وفقاً لمنطق المخيلة، إنّها طاقة نفسية مؤثرة مفعمة بلعبة المتناقضات المتوافقة، القصيدة مثل الحلم تمنحنا معرفة بأنفسنا، وتتطلب منا أن نضع لها تفسيرنا الخاص، وهي مثله أيضاً: تكثّف الزمان والمكان وتكشف مخبآت اللاشعور، كما أنها عند بعضهم ضرب من أحلام اليقظة والاستسلام للتداعي"[٤٣] .

فالرّؤيا عنصر مكوّن من عناصر القصيدة بل إنّ الشّعر الجديد هو رؤيا، أو كشف وسيلته الرّؤيا، وبهذه الرّؤيا تجسّد القصيدة الحديثة رحلتها من الذّاكرة (الماضي) إلى المستقبل، بل إلى ما وراء الحاضر والماضي نفسه[٤٤]. فكسر نمطي الزّمان والمكان يستحيل معهما تكوين صورة مُحلّلة للواقع ومفسّرة له تفسيراً سطحيّاً، إنّما تتجاوزه في شبكة رؤيويّة جديدة، لتعيد إنتاجه وصياغته بطريقة مختلفة، ومن أمثلة ذلك قول الشّاعر من قصيدة **(لم أعشق سواك)** :

وفي حضرة البحر
على قاب قوسين
من لحظةٍ للتوحد في الخلق
خلعت ثيابي
ومثل صيادي اللؤلؤ
نزلتُ إلى الماء
لعلَّ يدي
وهي تخب في غيهب الظلمةِ
ترتطم بقلبكِ
ذاك المنحوت من الحجر..[٤٥]

بُنيت هذه السّطور على تركيبة (حُلميّة) بحتة، فمهما حاول القارئ أو المتلقي لها اقتفاء أثر موارد وينابيع صورها سيجد أنّ سياقها غريب وبعيد المنال، وليس ممّا هو مألوف في واقعه المعيش، وقد يستشعر إزاءها أنّه أمام عوالم لا تتكشف فيها ملامح الأشياء، بل هي مجرّد تحركات أشباحها فلا أثر لمنطقيّة الأشياء، ولا مكان يحدّها، وقال في مورد آخر في قصيدته **(لماذا فعلتها أيها الوغد؟)** :

وفي ذات غفلةٍ
وأنا في العشرين
داست قدمي على عظمةِ مارِدٍ من الجنِّ

فنهضَ غاضباً
ورشقني بسائلٍ مرٍّ أزرق
هو بعضٌ مما يُرمى به العشاق.
صرت أهذي وذاب مني اللحم
وسجّيت على سريري
مثل مقاتل مثخن بالجراح...
أفتح عيني فأرى وجهك الودود
تسقيني زهرة "البابونج"
وتدق لي الخشخاش
وتقرأ على رأسي سورة الجنّ(٤٦)

في هذا المقطع يُشير الشّاعر إلى عالم تسوده الضّبابيّة مبنيّ على مشهد رؤيويّ، فإذا ما فتّشنا عن خيط حقيقته كي يوصلنا إلى مكان مستقرّه أو زمان جرت فيه أحداثه، ستكون النّتيجة أن لا أثر له في عالم الوجود والإمكان، وورود مثل هذه الأفكار في النّص لا تفسير لها سوى إيماء إلى مشاعر وأحاسيس أو حالات نفسيّة أو أجواء فكريّة مشحونة، كانت تبعاتها هذه المعاني الغامضة **(عظمة مارد من الجن، وسائل أزرق...)** .

ويمكن أن نعدّ قصيدة اللّايذ **(السدرة التي هناك)** مثالاً لخفاء ملامح الوضوح فيها، ولعلّ عنوانها يفسّر ذلك كونه مبنيّاً على إثارة الدّهشة والغرابة عند القارئ، إذ يقول :

وفي ذات قيلولةٍ
كنت أوسع إليها
فباغتني ملَكُ العشقِ
شاهدتُ أطرافه الأفَ
مثلَ نسيج الجرير
فأخرجتُ سكينةً
فقصدتُ دمي
وكتبتُ على جذعها أحرفاً خمسةً
أخذتُ أحدق فيها
وصارت تحدق فيَّ..
وفاضت بنا دفقة الوجدِ

ثم استدار علينا نسيجُ الحرير
فصيّرنا جسداً واحداً
ثم رحنا على وكناتِ السحاب نطير[٤٧]

فمَنْ هذه الشّخصيّة الّتي كان يتحدّث عنها ويوسع الخطو إليها؟ وما قضيّة أطراف ملك العشق الألف الّتي شاهدها؟ وما الأحرف الخمسة الّتي كتبها؟ كلّ هذه ما هي إلّا مكامن أسرار حوتها سطور المقطع الشّعريّ لا يستطيع فتح مغاليقه الّا النّاقد الحاذق المختصّ؛ إذ أنّه بكلّ تأكيد له طرائقه في ذلك، كإعادة قراءة القصيدة مرّات عدّة، إذا ما علمنا أنّ في كلّ قراءة لنصّ ستزاد حدّة إضاءته وثمّ يكن بالإمكان السّريان به حتّى دخول حجراته المعتمة وكشف ما خفي على القارئ غير المختصّ .

الخاتمة:

في النّهاية.. أحمد الله تعالى وأثني عليه.. وأبيّن أهمّ ما رسا عليه البحث من جملة نتائج أُشير إليها بإيجاز مقتضب :

١. كشف البحث أنّ الغموض يُعدّ الحدّ الفاصل بين القصيدة المغلقة الّتي تقطع الصّلة بين الشّاعر والمتلقّي والقصيدة المنفتحة على معانٍ متعددة، فالإبهام صفة سلبيّة مَعيبة في النّص، حيث يمثّل حالة استغلاق الدّلالة أمام القارئ ممّا يطمس دلالات القصيدة .

٢. بيّنت الدّراسة أنّ ظاهرة الغموض شكّلت مظهراً مميّزاً في شعر كاظم اللّايذ ولاسيّما أنّها تمثّل خصّيصة مهمّة ومستوى من مستويات الإبداع الشّعريّ الّذي يتلقّاه القارئ فيكشف من خلاله التّفكير والتّأمل، ليحسّس بلذّة النّص الغامض ومتعته؛ نتيجة تعدّد الدّلالات لتعدّد القراءات .

٣. رصد الباحث أبرز المظاهر الّتي تجلّت فيها هذه الظّاهرة أو التّقنيّة في شعر شاعرنا، حيث تنوّعت بتنوّع الأسباب المؤدّية إليها، كـ (الغموض اللّفظيّ – الكثافة التّصويريّة – الغموض والرّمز – غياب عائديّة الضّمير – الرّؤيا الشّعريّة) .

٤. وضّح البحث أنّ اللّايذ ابتعد في كلمات نصوصه –ولا سيّما التي استشهد بها– عن معانيها الأصليّة، محمّلاً إيّاها دلالات انبثقت من سياق تجاربه؛ دفع بنصّوصه إلى أن تكون ألفاظها متجاوزة معانيها الّتي تحيل إلى أصلها المعجميّ، فكانت إيحائيّة، كسرت أفق توقّع قارئها لابتعادها عن العلائق المنطقيّة المألوفة الّتي تربط الكلمات .

٥. أشار الباحث إلى أنّ الشّاعر أخذ على عاتقه خلق صورة جديدة مبتكرة، بوصفها أداة فاعلة لإيصال أفكاره ومشاعره، وقد جاءت أغلب صوره محمّلة بنوع من الغموض الشّفيف الموحي النّاتج عن إبداع صور حديثة بعيدة عن المألوف .

٦. حاولت الدّراسة بيان أهمّ الرّموز الّتي استثمرها الشّاعر؛ لأسباب كما يبدو قد تكون سياسيّة أو ظروف اجتماعيّة، أو لهروب من واقع الحياة المعيش، أو لتطوّر الأدب والتّوق إلى التّجديد، لهذه الأسباب أو غيرها شغل الرّمز مكانة مهمّة في جسد قصيدته وأصبح سمة تميّز تشكيل قصيدته .

٧. كما أكّدت الدّراسة على أنّ غياب مرجعيّة الضّمير في القصيدة يجعلها عاجزة وربّما لا تقوى على الصّمود أمام تأويل قارئ وآخر ممّا ينعكس على العلائق بين الكلمات ومعانيها فتكون مشوّشة يلفّها الغموض في أحايين كثيرة، وكذلك الحال عندما يُبنى النّص على تركيبة (حُلميّة) بحتة، فمهما حاول القارئ أو المتلقّي لها اقتفاء أثر موارد وينابيع صورها سيجد أنّ سياقها غريب وبعيد المنال، وليس ممّا هو مألوف في واقعه، وقد يستشعر إزاءها أنّه أمام عوالم لا تتكشف فيها ملامح الأشياء، بل هي مجرّد تحركات أشباحها فلا أثر لمنطقيّة الأشياء فيها ولا مكان يحدّها .

الهوامش:

(١) ينظر : سبعة أنماط من الغموض: وليم إمبسون ، ترجمة : صبري محمد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م) ، ص١٧.

(٢) العربية والغموض (دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى) : حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨م، ص٤٠ .

(٣) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) : د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م، ص١٩٨ .

(٤) الشعر–الغموض–الحداثة (دراسة في المفهوم) : إبراهيم رماني، مجلة فصول، ع٣–٤/١سبتمبر ١٩٨٧م، ص٨٦ .

(٥) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م، ص٣٥٢ .

(٦) الغموض في الشعر العربي الحديث: إبراهيم رماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط)، (د.ت) ، ص٩٣ .

(٧) الغياب في الشعر العراقي الحديث ، د. عبد الخالق سلمان ، العراق–بغداد، ٢٠١٦م ، ص٩٣ .

(٨) قصتي مع الشعر : نزار قباني، منشورات نزار قباني، (د.م)، ١٩٩٨م، ص١٧٩.

(٩) قضايا الشعر العربي المعاصر: نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م، ص١٥٥ .

(١١) ينظر : الشعر والغموض ولغة المجاز(دراسة نقدية في لغة الشعر) : أحمد المعتوق، مجلة أم القرى، مج١٦، ع ٢٨، ٢٠٠٣م، ص٩٨٦ .٤

(١٢) بوابات بصرياثا الخمس – وراقون للنشر والتوزيع – العراق – البصرة ٢٠١٠م، ص١٤٧ .

(١٣) أطراس حارس الزمن، إصدارات اتحاد أدباء البصرة دار تموز للطباعة عام ٢٠١٢م، ص٣٥–٣٦

(١٤) النزول إلى حضرة الماء دار الينابيع – دمشق عام ٢٠٠٩م، ص٤١ .

(١٥) ينظر : أنماط الغموض في الشعر الحر : خالد سليمان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مج(٧)، ع(١و٢)، ١٩٨٧م، ص٧٨ .

(١٦) نظرية الأدب : رينيه ويليك وأرستن وارين، تر : محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م، ص٨٥ .

(١٧) الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: د. محمد حسين الأعرجي، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، (د.ط)، (د.ت)، ص١٩٦.

(١٨) ينظر: أنماط الغموض في الشعر الحر : خالد سليمان، ص٨٥ .

(١٩) شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية : خليل رزق، مؤسسة الأشرف، لبنان، ١٩٩٥م،ص١٦٢.

(٢٠) على تخوم البرية أجمع لها الكمأ. مطبعة أمل الجديدة – دمشق عام ٢٠١٧م، ص٦٣.

(٢١) ينظر: سلطة الغموض في التأسيس لشعرية الخطاب: أ. تركي امحمد، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٥٢٠)، ١/ آب، ٢٠١٤م، سوريا، ١٨٢-١٨٣.

(٢٢) بوابات بصرياثا الخمس، ص٣٠-٣١ .

(٢٣) بوابات بصرياثا الخمس، ص١٢٥ .

(٢٤) ينظر : التفسير النفسي للأدب : عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م ص١٠٢ .

(٢٥) الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي : أحمد أبو زيد. مجلة عالم الفكر، ع٣، ١٩٨٥م، ص٤ .

(٢٦) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : كمال خير بك، ترجمة : مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٧ .

(٢٧) الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمطاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م، ص٣٣٠.

(٢٨) الغموض في الشعر الحديث (رؤية فنية): د. عبد الحسين حداد كنيهل و د. علي عبد الحسين حداد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج١٢، ع٢٢، حزيران، ٢٠١٣م، ص٥٠.

(٢٩) بوابات بصرياثا الخمس، ص٨ .

(٣٠) ينظر : الكامل في التاريخ : ابن الأثير علي ابن محمد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥م، ٢٨٣/١١ .

(٣١) على تخوم البرية، ص٩٤-٩٥ .

(٣٢) ينظر : ملحمة جلجامش (ترجمة النص المسماري مع قصة موت جلجامش والتحليل اللغوي للنص الأكدي) : د. نائل حنون، دار الخريف، دمشق، ٢٠٠٦م، ص٣٥.

(٣٣) الطريق إلى غرناطة – مطبعة القبة – البصرة عام ٢٠٠٦م، ص٢٨.

(٣٤) ينظر : الشبكة الإنترنت العنكبوتية : https://ar.wikipedia.org/wiki .

(٣٥) ينظر : البداية والنهاية : اسماعيل بن عمر بن كثير، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٠م، ج٤٢/٤.

(٣٦) ينظر: الإبهام في شعر الحداثة: عبد الحمن محمد العقود ، ص٥٥ .

(٣٧) المصدر نفسه، ص٢٦٦.

(٣٨) النزول إلى حضرة الماء، ص١٠٧ .

(٣٩) ينظر : الإبهام في شعر الحداثة، ص٢٦٧-٢٦٩ .

(٤٠) على تخوم البرية، ص٨٤ .

(٤١) المصدر نفسه، ص٨٣ .

(٤٢) ينظر : محاضرات في قضايا اللغة العربية: صالح بالعيد، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت)، ص٥٩.

(٤٣) ظاهرة الغموض في الشعر العربي : محمد اسماعيل دندي (www.startimes.com) .

(٤٤) الإبهام في شعر الحداثة، ص١٣٠.

(٤٥) أطراس حارس الزمن، ص٨٤ .

(٤٦) على تخوم البرية، ص٥٧ .

(٤٧) النزول إلى حضرة الماء، ص٢٧، ٢٨ .

المصادر والمراجع:

- الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢م.
- أطراس حارس الزمن، إصدارات اتحاد أدباء البصرة دار تموز للطباعة عام ٢٠١٢م .
- أنماط الغموض في الشعر الحر : خالد سليمان، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب مج(٧)، ع(١و٢)، ١٩٨٧م.
- البداية والنهاية : اسماعيل بن عمر بن كثير، مكتبة المعارف، بيروت، ١٩٩٠م، ج٤٢/٤.
- بوابات بصرياثا الخمس – وراقون للنشر والتوزيع – العراق – البصرة ٢٠١٠م .
- التفسير النفسي للأدب : عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م.
- حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: كمال خير بك، ترجمة: مجموعة من أصدقاء المؤلف، دار المشرق، بيروت ١٩٨٢م .
- الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٩م.
- الرمز والأسطورة في البناء الاجتماعي : أحمد أبو زيد. مجلة عالم الفكر، ع٣، ١٩٨٥م.
- سبعة أنماط من الغموض: وليم إمبسون، ترجمة: صبري محمد حسن، المجلس الأعلى للثقافة، (د.م).
- سلطة الغموض في التأسيس لشعرية الخطاب: أ. تركي امحمد، مجلة الموقف الأدبي، العدد(٥٢٠)، / آب، ٢٠١م، سوريا .
- الشبكة الإنترنت العنكبوتية : https://ar.wikipedia.org/wiki .
- شعر عبد الوهاب البياتي في دراسة أسلوبية : خليل رزق، مؤسسة الأشرف، لبنان، ١٩٩٥م .
- الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) : د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١م .
- الشعر– الغموض– الحداثة (دراسة في المفهوم) : إبراهيم رماني، مجلة فصول، ع٣–٤/١سبتمبر ١٩٨٧م .
- الشعر والغموض ولغة المجاز(دراسة نقدية في لغة الشعر) : أحمد المعتوق، مجلة أم القرى، مج١٦، ع ٢٨، ٢٠٠٣م .
- الصراع بين القديم والجديد في الشعر العربي: د. محمد حسين الأعرجي المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت(د.ط)، (د.ت) .
- الطريق إلى غرناطة – مطبعة القبة – البصرة عام ٢٠٠٦م.
- ظاهرة الغموض في الشعر العربي : محمد اسماعيل دندي (www.startimes.com) .

- العربية والغموض(دراسة لغوية في دلالة المبنى على المعنى):حلمي خليل، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨م.
- على تخوم البرية أجمع لها الكمأ. مطبعة أمل الجديدة – دمشق عام ٢٠١٧م.
- الغموض في الشعر الحديث (رؤية فنية): د. عبد الحسين حداد كنيهل و د. علي عبد الحسين حداد، مجلة ميسان للدراسات الأكاديمية، مج١٢، ع٢٢، حزيران، ٢٠١٣م.
- الغموض في الشعر العربي الحديث: إبراهيم رماني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د.ط) ، (د.ت).
- الغياب في الشعر العراقي الحديث ، د. عبد الخالق سلمان ، العراق–بغداد، ٢٠١٦م.
- قصتي مع الشعر : نزار قباني، منشورات نزار قباني، (د.م)، ١٩٩٨م.
- قضايا الشعر العربي المعاصر: نازك الملائكة، مطبعة دار التضامن، القاهرة، ط١، ١٩٦٥م.
- الكامل في التاريخ : ابن الأثير علي ابن محمد، دار صادر، بيروت، ١٩٦٥م .
- محاضرات في قضايا اللغة العربية: صالح بالعيد، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- ملحمة جلجامش(ترجمة النص المسماري مع قصة موت جلجامش والتحليل اللغوي للنص الأكدي) : د. نائل حنون، دار الخريف، دمشق، ٢٠٠٦م .
- النزول إلى حضرة الماء، دار الينابيع – دمشق– عام ٢٠٠٩م .
- نظرية الأدب: رينيه ويليك وأرستن وارين، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٧م .