وطأة الغياب وشعرية الاغتراب
"غريب على الخليج" للسياب أنموذجا

د. تيرس هشام
جامعة سيدي بلعباس

لعلها أن لا تكون مبالغة حين نزعم بأنّ تجربة الشّاعر العراقي بدر شاكر السياب الحياتية والشّعرية تمثّل ما يمكن اعتباره معلما بارزا في الحركة النقدية العربية الحديثة التي حامت حول ما يعرف بالحداثة الشّعرية، ذلك أنّ الرّجل قد يعد من القلائل الذين نازعوا سلطة الأقدمين من حيث ما كُتب عنه من دراسات وكتب وبحوث وما انفرد به شعره من قراءات،لا سيما إذا قسنا ذلك بفترة حياته القصيرة وكذا بالفترة التي تلت رحيله عن دنيانا والتي تعتبر هي الأخرى قصيرة نسبيا.

ولئن كانت لذلك الافتتان الذي رافق تجربة السياب أسباب لا يخفى أغلبها عن الناظر، فإن ذلك لمّا يعدّ مدعاة للحيطة الشديدة قبل خوض أية مغامرة في نصوصه، وإن كنا نعتقد أنّ ما يخفف من وطأة ذلك أنّ تلك الدّراسات العديدة دارت في أغلبها حول نصوص معيّنة من شعر الشاعر معتبرة إيّاها بؤرا لا تتجاوزها، وذلك ما كان قد لاحظه الناقد فخري صالح في تناوله لصورة السياب في النقد العربي معدّدا قصائد"أنشودة المطر" و"النهر والموت" و"حفار القبور" و"المومس والعمياء" نصوصا استأثرت بجل الدراسات حول الشّاعر.[1]

بيد أنّه من النصوص غير الخفية في ديوان السياب نجد نص "غريب على الخليج" من مجموعته "أنشودة المطر" مخففا من الحمولة الأسطورية التي اعتيدت في نصوصه وناهضا بلغة تزاوج بين التقريرية حينا وبين التهويمات التخييلية الرومانسية حينا آخر، مناورا ومانحا القارئ –في الآن ذاته– هامش المناورة والمراوغة.

وإذ نستحضر القارئ هنا فلكي نلفت العناية إلى أنّ القراءة الراهنة هي تفاعل ذات مع نص مقروء لا تلزم به قارئيه الأخر، وعلى ذلك حاولنا وصف بعض ما عنّ لنا من خلال النّص عبر الاستعانة بالخارج في حدود ضابطة هي حدود تذوّقه، ملتفتين في البدء إلى العنوان معلما مضيئا ومن ثم إلى النص ارتداداتٍ لبؤرته.

1–العنوان بؤرة صغرى:

يقف تفحّص العنوان في منطقة البين بين، فهو من جهة يرتكز على قراءات أوّلية سطحية للنص تساعد في اكتشاف أسراره (العنوان)، وهو من جهة أخرى يبقى سابقا على القراءة المتمعنة التي سيخضع لها النص والتي قد تأتي بالجديد الذي يضاف إلى ما يفصح عنه العنوان في مرحلة أولى.

تقوم تجربة العنونة في الحركة الشعرية المعاصرة على ما يمكن تسميته بالصدمة والترغيب، والأمران لا ينفصلان، فالصدمة بمعناها الموجب تولد عادة الضعف أمام موضوعها ممّا يولّد إعجابا ينعكس على شكل انبهار يدفع بالذّات إلى محاولة اكتشاف الموضوع والإحاطة بجوانبه.

من هنا نجد كثيرا من عناوين القصائد المعاصرة (وحتى الدواوين) تقوم على الغرابة اللغوية في التركيب أو استعارة الكلمات الأجنبية المعرّبة أو الاستعانة بالتّناصات مع كلّ الأرصدة الثقافية قديمها وحديثها شرقها وغربها (الإصحاح،السفر،...الخ)، وعلى الرّغم من أنّ العنوان الذي بين أيدينا (غريب على الخليج) لا يوحي من نظرة أوّلية علوية بأيّة غرابة تندرج تحت ما ذكرنا، فإنّ الاقتراب بالنّظرة الأكثر قربا قد يخالف ذلك في كثير.

إنّ جعل لفظ "غريب" مطلقا غير مقيّد وكذلك إطلاق لفظ الخليج دون تحديده أيّ خليج هو (بالرّغم من أنّنا والقارئ نتّجه مباشرة إلى الخليج العربي على اعتبار أنّ الشّاعر من العراق وكتب هذا النّص وهو في رحلة علاجه بالكويت) لممّا يستدعي التأمّل.

من العرف أنّ الغربة تكون عن الشّيء أو عن الفضاء (عن) فلو كان المقصود ما قد يتبادر من الوهلة الأولى من أنّ الشاعر غريب عن المكان الذي هو به أي الخليج لكان الأجدر بالنّسبة لأفق الانتظار هو: غريب عن الخليج، ولكنّ حضور الحرف (على) يجعل الغربة صفة لازمة للشّاعر بصرف النّظر عن فضاء تواجده، فكأنّ الغربة أضحت جزءا من الشّاعر حمله معه إلى الخليج كما كان يمكن أن يحمله معه إلى أيّ مكان آخر في الدّنيا، وما دام الحال كذلك فإنّ اللاّإنتماء هو هاجس الشّاعر، عدم الارتكان إلى حقيقة ما وإن كانت زائفة لفترة، وعدم الاطمئنان إلى هويّة ما وإن كانت كذبة لفترة، وعدم الاستئناس بهدف ما وإن كان وهما لفترة.

اللاّإنتماء واللاّمكان هما طرفا النّقيض على ما يبدو بينهما من توافق، فاللاّإنتماء يستلزم المكان حتى يكون ما سوى المكان هو اللاّإنتماء، أمّا أن يغيب الانتماء ويغيب المكان في آن فتلك هي صدمة الشّاعر الوجودية فكأنّه لا وجود ولا مصير، لا هوية ولا بديل، لا إنّيّة ولا آخر.

والأمر يزداد تفاقما بالنّسبة للشّاعر وهو يربط الغربة بالخليج، بموطنه، فكـــأنّنا بالغربة هنا تتطوّر لتستحيل اغترابا وهروبا واكتئابا، وكأنّا بالشّاعر يحاول التملّص من اغتراب بغربة في تجربة يائسة ضدّ الخواء الذي يحاصره.

قد يكون هذا التأرجح عند الشّاعر بعضا من نتاجات رومانسيّة حالمة أو مثالية كئيبة، لكنّه أيضا تأرجح بين مجابهة الحاضر وخشية الآتي على ما يكون فيه من خير يرتجى؛ إنّ ثنائية الحاضر والآتي هذه هي ما سنلفيه فيما سيأتي من هذه القراءة.

2-النّص بؤرة كبرى:

إذا كانت الكتابة الشّعرية المعاصرة تترع أكثر نحو مفهوم القصيدة أو النّص كبناء متماسك يصعب الإخلال بجزء من أجزائه دون المساس بأبعاده البنائيّة والفنّيّة وحتى الدلالية فإنّ الوقوف على مواضع التّميّز في ذلك البناء يغدو أكثر من ضرورة تفرضها الغايات المتوخّاة من أيّ اقتراب يحوم حول النّص.

لا يخرج نصّ "غريب على الخليج" للسّيّاب في إحدى تلك الخصائص البنائية عن ظاهرة رافقت جلّ نصوصه، ما أمكن عديد النّقاد من رصدها وتبيّن توظيفاتها وتداعياتها على شعر الشّاعر، ونقصد بها ظاهرة افتتاح النّصوص بما يعرف بالمقدّمات الوصفيّة، وقد أشار إلى ذلك النّاقد إيليا الحاوي في كتابه (بدر شاكر السّياب):

"وللسّياب منحى يكاد لا يبارحه في موضوع التّقديم لقصائده بمقدّمات وصفيّة يتخيّرها الانفعال ويؤلّف بينها".[2]

ولعلّ المقدّمة الوصفية أن تكون العتبة بين التجربة الشعرية ومعادلها الموضوعي، بين إنّيّة الشّاعر الدّاخلية وعالم القصيدة المنفتح على اللاّنهائي من القرّاء، وعلى ذلك نجد المقدّمة الوصفيّة تأرجحا بين الوصف الحسّي المباشر والتّهويمات النّفسيّة المتدفّقة التي تدخل الشّاعر إلى عالمه الفنّي وتؤهّل القارئ للتّفاعل معه.

وإذا كان الحاوي يرجع تقليد المقدّمة الوصفيّة إلى إبداع سابق على السّياب، ممثّلا في كتابات المهجريّين وشعر جبران والآثار الرّومانسيّة[3] فإنّه يقرّ بعبقريّة السياب الخاصّة فيها إذ "يتخيّرها باختياره، وهي في معظمها مفعمة بمشاعر النّزوح والتّنائي والوحشة".[4]

ورجوعا إلى نصّ الغريب فإنّنا نلفي مقدّمته الوصفيّة تتوزّع على الأربعة عشر سطرا الأولى، ينتهج فيها الشّاعر عرضا لثلاثة مشاهد متّصلة يفضي كلّ منها إلى الآخر في تسلسل محكم ليمثّل المشهد الأخير فيها النّقلة الطّبيعية التي تولج القارئ إلى جوهر التّجربة النّفسيّة للشّاعر.

ينهض المشهد الأوّل من المقدّمة الوصفيّة (الأسطر الأربعة الأولى) على وصف دقيق-على شاكلة اللّمح السّريع- لمحيط الشّاعر الخارجيّ:

الرّيح تلهث بالهجيرة، كالجثام، على الأصيل
وعلى القلوع تظلّ تُطوى أو تُنشّرُ للرّحيل
زحم الخليجَ بهنّ مكتدحون جوّابو بحار
من كلّ حافٍ نصف عاري[5]

كلّ ما يحيط بالشّاعر ينحو به منحى القلق والاضطراب، وحتّى الكلمة التي استهلّ بها نصّه (الرّيح وهي هنا كلمة مفتاحيّة) لا توحي إلاّ بالتّغيّر والتّبدّل والفوضى والحركة المضطربة المتدافعة دون هدف واضح بيّن وبكلّ ما هو نقيض للاستقرار والأمان.

فالمشهد الأوّل هذا لا يفتأ يؤسّس لصورة زاخرة بالحركة -دون أن تكون لهذه الحركة قيمها المعياريّة الإيجابيّة المعتادة بما هي تغيّر نحو الأمثل- والتّبدّل السّريع- قد يكون التّبدّل هنا رمزا للتّموقعات المتضاربة المختلفة التي سئمها الشّاعر في العراق- فلا تكون الرّيح لوحدها الحركة المغيّرة هنا بل يأتي الأصيل بما هو رمز طافح بمعاني الانقضاء وسطوة الزّمن الباغي بانفتاحه على الآتي المجهول، ليكتمل المشهد بعد كلّ ذلك بصورة الكادحين مجهولي الهويّة والمصير، تتقاذفهم أمواج البحار، فلا غاية أو هدفا يستندون إليه ولا قناعة صادقة يتكئون عليها (من كلّ حاف)، ولا هويّة أو انتماء يتدثّرون به (نصف عاري) فلا هم إلى أولاء ولا إلى أولئك منتمون.

إنّها عدميّة المفاهيم وطغيان الشّك القاتل والعبثيّة المقيتة وتلاشي تخوم القيم، الأمر الذي يجعل خارج ذات الشّاعر وداخلها على طرفي نقيض ممّا يدخله في حالة صراع مع النّفس ومع المحيط مريرة، نفهم هذا في محاولته التّخفيف من حدّة ذلك الصّراع بتوسّله المشهد الثّاني من المقدّمة الوصفيّة:

وعلى الرّمال،على الخليج
جلس الغريب،يسرّح البصر المحيَّر في الخليج
ويهدّ أعمدة الضّياء بما يصعّد من نشيج
أعلى من العبّاب يهدر رغوه ومن الضّجيج[6]

يترع السّيّاب في هذا المشهد إلى أن يجرّد من ذاته ذاتا أخرى مفارقة يحاول التّوسّط بينها وبين هذا الخارج المخيف لاجئا إلى تقنيّة السّرد بضمير الغائب بما تتيحه هذه الأخيرة ممّا يسمّى بالتّلفّظ الموضوعي أو إخبار القارئ بطريقة موضوعيّة عن الأفعال والأحداث والأشياء تجعله أكثر قبولا للاقتناع[7]، فكأنّه يحاول بهذا المشهد وضع القارئ موضع الحكم المحايد متجرّدا من كلّ تعبير بضمير المتكلّم.

تبرز أهمّيّة المشهد الثاني هذا في أنّه الحلقة الرّابطة بين المشهدين الأوّل والثّالث، ذلك أنّه بعد خبرة الخارج وأبعاده المخيفة في المشهد الأوّل راح يعبّر عن نفسه كذات أخرى مفارقة في المشهد الثّاني، ليصل من وراء ذلك في المشهد الثّالث إلى

حالته الدّاخليّة المحتدّة، حالة المفارق للدّيار وللأحبّة وللأهل وللوطن، للوطن العراق، العراق الذي تفجّر فجأة في خلد الشّاعر:

صوت تفجّر في قرارة نفسيَ الثّكلى:عراق[8]

وليست الفجأة هنا من غياب المقدّمات، بل هي فجأة الرّجوع إلى الأصل وإلى المبتغى بعد لفّ متعب، إنّها كمفارقة روح جسدا قدِّر له أن تفارقه منذ أمد بعيد، إنّها فجأة الصّحوة بعد الغفوة ولذلك نجد كيف أنّ الشّاعر الذي وصف ولوج العراق إلى الصّورة بالفجأة خشي أن يُفهم ذلك بالطّفرة فراح يستدرك بقوله:

كالمدّ يصعد، كالسّحابة، كالدّموع إلى العيون[9]

فلا شيء ممّا وُجِد قبلا إلاّ وكان يختزن مقوّمات التّفجّر بذكر العراق، العراق الثّورة التي استوفت كلّ شروطها، فإن لم يكن المدّ بكلّ قواه مغيّرا فلتكن السّحائب المبرقات إيذانا بذلك، ولكنّ الشّاعر لا يعوّل في الأخير إلاّ على البعد الذّاتي في ارتباطه الوثيق بالعراق ممثّلا بالدّموع المكتنزة في العيون، العيون التي بالرّغم من كونها رمزا للتفتّح والإشراف على الآخر، إلاّ أنّ الشّاعر لا يني بالرّغم من مشاهداته الكثيرة يستذكر العراق ويتمثّله حاضرا أمامه حتّى لا يضاهيه شيء سواه:

الرّيح تصرخ بي: عراق،
والموج يُعوِل بي: عراق، عراق، ليس سوى عراق!
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ما تكون
والبحر دونك يا عراق.[10]

فلا أدلّ من أنّ تكرار شفرة "العراق" يشي عن درجة الصّراع التي بلغت أوجها بين الشّاعر ونفسه وبين خارجه الذي يكابده.

وإذا كان ما ذكرنا حال المشاهد الثّلاثة الأولى التي انبنت عليها المقدّمة الوصفيّة لنصّ الغريب، فإنّ هذه الأخيرة (المقدّمة الوصفيّة) قد أسهمت بشكل واضح في تشكيل البنية الدّرامية للنّص، إذ إنّ الشّاعر يصوغ زمن القصّة ببراعة من خلال زمن الحكي، فمن اللّحظة الرّاهنة التي مثّلتها المقدّمة الوصفيّة ينتقل مباشرة إلى عرض التّجربة ولكن باستعمال ما يُعرف بالزّمن الاستذكاري أي إنّه يرجع بالقارئ إلى زمن سابق في القصّة لاحق في الحكي بغية وضعه (أي القارئ) في إطاره الصّحيح، وبغية إعطاء مشاعر الشّاعر وانفعالاته المذكورة آنفا أبعادها التّصديقيّة والإقناعيّة والتّأثيريّة في آن:

بالأمس حين مررت بالمقهى، سمعتك يا عراقُ...[11]

ولعلّ الطّابع السّرديّ غدا سمة تستميز بها القصيدة العربيّة المعاصرة التي ما فتئت تستثمر كلّ الطّاقات التّعبيريّة المتاحة لنقل التّجارب المستجدّة والمعقّدة "فالقصّة إذن حين تستخدم في القصيدة إنّما تُستخدم على أنّها وسيلة تعبيريّة دراميّة لا على أنّها قصّة لها طرافتها وأهمّيتها في ذاتها"،[12]على أنّ ما يهمّنا هنا هو توظيف بعض الطّرائق التي تنتهجها الكتابة السّرديّة عادة وركوبها لبلوغ أقصى حدّ ممكن من تماسك النّص وتفاعل أبعاده التّركيبيّة والفنّية والجماليّة والدّلاليّة على السّواء.

يمضي الشّاعر بعد ذلك يسرد أدقّ تفاصيل غربته وشوقه لمعانقة العراق، تلك التّفاصيل التي تتوزع بين سطوة المكان (المقهى) وبين حنين الانتماء إلى الأصل ممثّلا في افتقاد الأمّ التي استحالت إلى طيف تنسدل عليه خيوط ظلام الأيام:

هي وجه أمّي في الظّلام
وصوتها، يتزلّقان مع الرّؤى حتّى أنام؛[13]

ولا يكتمل عنصر الأمومة إلاّ باغتراف الصّورة من محيطها الأكبر تمثّله وشوشات العجائز التي صاغت طفولة الشّاعر ووعيه ورؤاه، ليكتمل بعد ذلك إطار المشهد بواحدة ممّن كان الشّاعر قد أحبّهن، إنّها الزّهراء الّتي كانت مفهومه للسّعادة:

أفتذكرين؟ أتذكرين؟
سعداءَ كنّا قانعينَ[14]

إنّه ولئن كانت أشعار السّياب الأولى في الحبّ تُوصف عادة بالرّومانسيّة الطّاغية وبأنها كانت "مزيجا من المثالية والتقليد"[15]، إلاّ أنّها خلّفت الكثير من النصوص المتميزة على الأقلّ قياسا إلى الإكراهات التي رافقت ظهورها من قبيل أنّ حركة التّجديد كانت في بداياتها البطيئة الأولى، وبالرّغم من ذلك فإنّ النّصوص المتأخّرة عنها (ومنها نص الغريب) أدركت بعدا آخر من النضج الفكري والفني لتجارب الحب انعكست آثاره على بنائها العام، إذ "أخذ السياب يتعرّف أبعاد الواقع ويكوّن مفهوما صحيحا عنه. فإذا الحب في هذا المفهوم جزء من كلّ عامّ هو المجتمع لا يجوز الفصل بينه وبين النظام السياسي والاجتماعي وإذا المرأة تحمل نصيبها من المأساة التي يعيشها الإنسان العربي."[16]

وبالفعل فإنّ نصّ الغريب يقدّم اندغاما رائعا تمثّله تلك الرّؤيا العميقة التي لا تفتّت المفاهيم، فإذا الحب من أجل الوطن، وإذا الوطن من أجل الحب، فكانت صورة من أروع صور الشّاعر في واحد من أشهر نصوصه:

أحببتُ فيك عراق روحي أو أحببتك أنت فيه؛
يا أنتما، مصباح روحي أنتما–وأتى المساء
واللّيل أطبق، فلتشقّا في دجاه فلا أتيه.
لو جئت في البلد الغريب إليَّ ما كمل اللّقاء !
الملتقى بك والعراق على يديَّ..هو اللّقاء! [17]

ولعلّه من الضروري أن ننتبه إلى أنّ هذا الرّبط بين الحبيبة والبلد ليس مجرّد تلفيق قسريّ أُعتيد فيه الرّبط بين كلّ ما يُفترض أن يحبّه الإنسان وإن على حدة، فإذا المرأة هي الحرّية وهي الوطن وهي اللّغة وهي الانتماء، قد يكون هذا الرّبط مجديا في حدود معيّنة وفي مواضع ما ولكنّه في نصّ الغريب أعمق من ذلك بكثير، إنّه يكشف عن رؤيا عميقة ووعي أكبر اكتسبهما الشّاعر من تجاربه الحياتيّة ونضالاته السياسيّة ومطارداته البوليسيّة.

لقد أدرك السيّاب أنّ الحبّ اعتزاز بماض وسعادة بحاضر وتوق إلى مستقبل آت، ولكن أين كلّ ذلك؟ أفي القيم الأخلاقيّة التي كانت آخر ما يُرجع إليه في النّزاعات والمؤامرات التي اضطرّت الشّاعر إلى الغربة؟ أم في الأغراب الذين غزوا العقول قبل أن يغزوا الدّيار؟ فما عساه يقدّم محبّ لمحبوبته وهو غير آمن؟ أين تُراه يعيش حبّ وسط الاضطهاد والتّصفيات والكره والموت؟ فلا ريب أن نجد الشّاعر الإنسان أكثر النّاس ربطا بين الذّات والجماعة، والسياب تحديدا من الذين ركبوا هموم الجماعة للتّعبير عن ذواتهم، وامتطوا معاناتهم العاطفيّة المثاليّة تصويرا لنضالاتهم الجماعيّة، فقد كان غزله "حيثما وُجد يتّخذ طابعا نضاليّا حارّا حينا وحزينا حينا آخر وهو في معظم الحالات جزء من ذلك الشّوق الكبير إلى تحقيق إنسانيّة الإنسان."[18]

تتدعّم هذه الصّورة حين يتذاكر الشّاعر العراق على ما كان فيه من ظلم وظلام، لكنّه أبد الدّهر يحنّ حتّى إلى ظلام العراق، الظّلام الذي لن يدوم ما دامت هناك شمس هي أجمل من الشّموس الأجنبيّة، وما دامت هناك عيون أهل العراق الأكثر إبصارا بآتي العراق الزّاهر من العيون الأجنبيّة:

والموت أهون من ((خطيّة))،
من ذلك الإشفاق تعصره العيونُ الأجنبيّة.[19]

وبعد دخول العنصر الأجنبي إطار الصّورة مباشرة تتنامى أمام الشّاعر حدّة التّناقض بين غربة الابن عن الوطن وجثوم الغريب على الوطن فتسيطر عليه فكرة واحدة هي العودة:

يا ريح، يا إبرًا تخيط لي الشّراع–متى أعود
إلى العراق؟ متى أعود؟[20]

ولكن ما أبعد العراق، وما أكثر المعيقات دونه، فلا الإبر تخيط شراع العودة، ولا الرّيح تحرّكه، ولا الأمواج تدفعه، ولا المجداف يسيّره؛ مأساة بكلّ تفاصيلها الصّغيرة يصوّرها الشّاعر، وكلّ ذلك كان سيهون لو أسعفه التّمكين، لو أسعفته النّقود ولكن:

واحسرتاه..فلن أعود إلى العراق !
وهل يعودُ
من كان تعوزه النّقود؟وكيف تُدخَّرُ النّقود[21]

إنّ النّزعة الواقعيّة التي يُختتم بها نصّ "غريب على الخليج" أو القفلة الدّراميّة التي تقفله نصيّا لا يُمكن أن تُفهم إلاّ في إطار فهمنا لبدر المناضل المضطَهَد والملاَحق والمسجون ولإدراكه الرّاسخ العميق بأنّ الجوع والحنين وجهان لعملة واحدة، فالنّقود التي يتمثّلها الشّاعر كواكبَ بعيدةً لامعة صعبة المنال يتمثّلها أيضا الرّابط بينه وبين عراقه البعيد، فإذا كانت النّقود همًّا ماديّا يوصله بتملّكه إلى أرض العراق –في إشارة أيضا إلى ثروات العراق المنهوبة– فإنّ الكواكب هي الأخرى رابط بينهما من حيث إنّها شاهد عليهما، ومن حيث هي همّ الهويّة والانتماء، ألم يقل الشّاعر القديم في افتقاده الانتماء الممثَّل في محبوبته المفارقة الغائبة:

أقلّب طرفي في السّماء لعلّه يوافق طرفي طرفكم حين ينظر

ولذلك لم يشأ الشّاعر التّورّط في المعادلة الخاطئة وآثر الانتظار، فإمّا عيش كريم وهويّة ثابتة في العراق، وإمّا انتظار على أمل الثّورة الآتية:

فما لديك سوى الدّموع
وسوى انتظارك، دون جدوى، للرّياح وللقلوع ! [22]

إنّه الانتظار المؤمَّل للرّياح الطّافحة بالخير والبشرى والخصب والنّماء بعد أن كانت "ريحا" مدمّرة صرصرا عاتية في أوّل النّصّ، فما بين الحاضر المتعفّن البائس وبين الآتي المشمس الزّاهر يقفل الشّاعر نصّه بأن يتّخذ من ذاته مستخدما صفة المخَاطَب معلّقا كينونته إلى حين؛ إنّه القبض على الغاية بالكلمة في انتظار القبض عليها بالواقع والفعل.

الهوامش:

[1]ينظر: فخري صالح، صورة السياب في النقد العربي، في: فخري صالح وآخرون، دراسات نقدية في أعمال السياب وحاوي ودنقل وجبرا، تحرير وتقديم: فخري صالح،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،ط1996،1،ص19.

[2]إيليا الحاوي،بدر شاكر السّياب (شاعر الأناشيد والمراثي)، دار الكتاب اللبناني، لبنان، ط2 ،1980،ص41

[3]ينظر:المرجع السابق، ص43

[4]المرجع السابق، ص43

[5]بدر شاكر السياب، ديوانه، دار العودة، بيروت،دط،2000،مج1،ص317.

[6]المصدر السّابق، ص317

[7]ينظر: ميشال كلوفنسكي، حول الرواية بضمير المتكلم، تر:مصطفى منصوري،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الجيلالي اليابس بسيدي بلعباس، الجزائر، ع4، أبريل2005،ص160.

[8]السياب، ديوانه، ص317.

[9]المصدر السابق، ص317.

[10]المصدر نفسه، ص318.

[11]المصدر نفسه، ص318.

[12]عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)،دار العودة ودار الثقافة، لبنان،ط3 ،1981، ص300.

[13]السياب، ديوانه، ص318.

[14]المصدر السابق، ص319.

[15]محمّد العبد حمّود، الحداثة في الشّعر العربيّ المعاصر (بيانها ومظاهرها)، الشركة العالمية للكتاب، لبنان،ط2، 1994، ص334.

[16]المرجع السابق، ص335.

[17]السياب، ديوانه، ص320.

[18]محمّد العبد حمّود، الحداثة في الشّعر العربي المعاصر، ص336.

[19]السياب، ديوانه، ص321.

[20]المصدر السابق، ص ص 321، 322.

[21]المصدر نفسه، ص323.

[22]المصدر نفسه، ص323.