إشكالية النص المفتوح بين التحول والترابط
مقاربة نقدية في قصيدة (مدينة بلا مطر)

أ.م.د.نادية هناوي سعدون*

-١-

قد لا يقرُّ بعض النقاد باندماج الأجناس الأدبية السردية والشعرية داخل منظومة القصيدة البنائية.. وهذا الاندماج يتخذ مصطلحا نقديا هو(الانفتاح أو النص المفتوح).

والانفتاح تقنية بنائية ضد الانغلاق، وفيها يصبح النص الأدبي مفتوحا تمرُّ فيه العين الناظرة على الحروف والكلمات والأسطر والعبارات بتجدد وبلا حدود؛ فهو بذلك معادل للتحرر الكتابي، وهو مقابل للفعل الإنتاجي، فقد يقدم مشهدا صوريا أو حواريا بشكل نثر أو شبه نثر يستحضر الواقعي والمعاش واليومي جنبا إلى جنب التاريخي والميثيولوجي والتراثي عبر بنى إيقاعية وسردية تستغل طاقات الشعر والنثر معا وبتشكلات متغايرة ومتآلفة في الآن نفسه ...

وقد لا نغالي إذا قلنا إن النص المفتوح بنية غير قابلة للتوصيف لأنها عائمة بلا حدود ومشخصة بلا معطيات ولا ثوابت، فكتابتها قراءة وقراءتها كتابة ولا تحديد في أشكالها ولا إشكال في تحديداتها..

وهذا التوجه الفني لم يكن سابقة تقنية أو طفرة نوعية بلا ممهدات؛ وإذا كانت عملية الانتقال من الإنغلاق إلى الانفتاح وبالعكس لم تتحدد بعد، فان ذلك التحول كان محصلة ما آل إليه الفكر البنيو من تطرف في دعواه حول انغلاق النص ؛ فظهرت مناهج وتيارات نقدية سعت إلى ردم الهوة وتصحيح المسار البنيو بالدعوة إلى ما بعد البنيو والسماح لبنية النص الأدبي بالانفتاح، فالنص ليس بنية مغلقة على ذاتها، إنها مفتوحة في كل الاتجاهات وفي أ أوان.. إلى الدرجة التي لا يعود فيها وجود للحدود المكانية أو الزمانية بين الأجناس الإبداعية فيصبح اللاتحديد واللاتأطير سمة مميزة لطبيعتها وملغية في الوقت نفسه للكيان الخاص بها .

وقد تركت مرحلة ما بعد الحداثة أثرا مهما في الترويج لهذه الانفتاحية في النقد وبمنظوراتها الأربعة: المنظور التاريخي والمنظور الفلسفي والمنظور الأيديولوجي والمنظور الاستراتيجي إذ " تسعى ما بعد الحداثة إلى تأصيل النص وانفتاحه وإنكاره للحد والحدود مما يجعله يقبل التأويل المستمر والتأطير المتحول أبدا وينجم عن هذه النصوصية لا نهائية النص ولا محدودية المعنى وتعدد الحقائق والعوالم بتعدد القراءات " [١]

وكذلك دعوات رولان بارت السيميولوجية حول تشريح النص والكتابة الصفر أ " تحرير الكلمة وإطلاق قيدها لتصل إلى درجة الصفر درجة اللامعنى، أ درجة كل الاحتمالات الممكنة من ماضي الكلمة وتاريخ سياقاتها، فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها.. وهي قادرة على أن تعني كل شيء .. والمعنى ليس له وجود إلا من خلال الكلمات المعبرة عنه "[٢] حتى انتهى بارت إلى إعلان تحرر النص أيضا لا الكلمة فقط..

ولعل للحركات ما بعد البنيوية ممثلة بجماعة **(تيل كيل)** ومدرسة **(بيل)** أثرا كبيرا في تحريك أوار هذه الموجة البنائية في الغرب حين أعلنت عن ولادة عصر القارئ وإعلان موت الأرسطية كفلسفة نقدية لنظرية الأجناس الأدبية من خلال فلسفة جاك دريدا التفكيكية التي رأت أن لا مجال للقبض على المعنى الذ هو دوما مثار الاختلاف والتعدد أو الانتهاك والخروج أو الالتباس والتعارض وبقدر ما يشكل إمكانا لإعادة البناء والتركيب.

وقد فند **بول دي مان** نظرية النص، " فالقراءة الثقافية لا يمكن أن يعاد بناؤها عن طريق التخمين أو الاستنتاج خارج نطاق النص نظرا لان القراءة هي موضوع البحث في تقرير ماهية النصوص وما تعنيه " [٣]؛

---

* كلية التربية /الجامعة المستنصرية.

فأ شيء يشبه نموذج عمل كلامي للتفسير الأدبي لا يمكن أن يكون صحيحا وبالعكس ، ولا ننسى أن أكثر الحركات النقدية أهمية في السنوات الأخيرة في الترويج لفكرة الانفتاح ، هي الحركة النسوية في النقد وممثلتها فرجينيا وولف التي دعت إلى نظرية المساواة ..

وقد ناصرت باربرا هل رايني النظرية عينها ، وكانت هذه الحركة في النهاية نقدا ثقافيا [٤] ، ولعل (جوليا كرستيفا) هي من أوائل من تنبهوا في أواسط الستينيات إلى هذه العلاقة الجدلية بين الشعر والنثر ، فالنص كايديولوجيم يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام وان النص جهاز لساني وقد هيمن لديها تعدد الدلالات/ التلص ، كما أنها حددت الخطاب بأنه ذو مظهر نحو والنص ذو مظهر دلالي من خلال إنتاج المعنى من لدن المتلقي [٥]..، فضلا عن أفكار ميخائيل باختين وتودوروف عن التناص أو (التداخل النصي inter textual) .

وعدَّتْ سوزان ببرنار المدرسة الرمزية تحريرا للشكل وانتصارا للشعر الحر[٦]، ورأت انه مع ابتداء السريالية أخذت القصيدة تأخذ تيارا يقوم على الإيحاء المفاجئ والحلم والسرد و" يضع الشاعر نفسه في اللامنطق ويقدم لنا حكايات لا بداية لها ولا نهاية ، أحداثا تتلاحم خارج أ منطق لا يبررها شيء ولا تؤد إلى شيء في عالم هو عالمنا ولكنه يبدو لنا غريبا .. وكما أن القصيدة الفوضوية لا تخضع لعادات الفكر المنطقي؛ فإنها لا تخضع كذلك لعادات اللغة تتطلب اختراعات المجهول أشكالا جديدة أنها ليست تقاليد الأسلوب الشعر فقط ولكن كل ما يشهد بوصفة فنية ببحث عن نظام وتناظرات واللازمات والتوازنات الإيقاعية "[٧]

استعملت مصطلحات مما يتعلق بفكرة التنظيم الفني كالقصيدة الشكلية أو الدائرية والقصيدة الإشراق أو القصيدة الفوضوية.[٨] كما وجدت أن الشعر وحده هو القادر على استيعاب الأساطير " لأنه شكل أكثر حرية وأكثر انفتاحا "[٩]

وفي حديثها عن شعر التمرد وتفكيك اللغة ذهبت إلى أن " معركة الأنواع والأشكال هذه قد سمحت في الأقل لقصيدة النثر بأن تبسط ميدان امكاناتها وللمفاهيم الشعرية الجديدة أن تتحدد معالمها، لأن الشعر ليس وقفا على شكل أو نوع معينين انه رؤية للعالم وتجربة روحية أكثر مما هو فن ومجموعة طرائق كما أن التجربة الداخلية للشاعر وموقفه أمام الكون هما اللذان يحددان الشكل الشعر الواجب استخدامه "[١٠]

وهذا ما يمنح رؤيتها بعدا انفتاحيا يتسم بالتمرد والفوضوية والتجريب والانفتاح وعندها أن " قصيدة النثر وهي نوع من التمرد والحرية تعني ثورة الفكر ومظهرا من مظاهر النضال المتواصل للإنسان ضد مصيره أكثر من كونها محاولة لتجديد الشكل الشعر "[١١]

ويمكن التمييز في مدونة النص المفتوح بين بنيتين نصيتين: الأولى ثابتة وفي الوقت نفسه منغلقة على ذاتها.. تعيد إنتاج ما ترسب فيها من قيم نصية مستقاة من البنية النصية الكبرى، والثانية متحولة باستمرار ومنفتحة تحاور القيم النصية أيا كان نوعها.

وكان نورمان (هولاند) قد عرَّف النص بأنه " ببساطة ما على الصفحة من كلمات .. وهو بالضبط ما كتبه الكاتب أو ما نسجه "[١٢] ، فضلا عن تنظيرات جـــيرار جينيـت حول النص و تنظيرات البنيويين لاسيما رولان بارت وامبرتوايكو والتي أشاعت مفهوم النص المفتوح/ النص المغلق كفلسفة جديدة للنص..

وانطلق د.عبد الله الغذامي - بناء على ريادته في تبني آليات الدراسة التشريحية بحسب التسمية التي اجترحها - إلى تأكيد القول إنَّ المؤلف ليس هو البداية للنص ولا هو غاية له، ولكن المؤلف يستطيع أن يَزور النص كضيف عليه فقط، وأن النص مفتوح مطلق للخروج، والقارئ ينتج النص في تفاعل متجاوب لا في تقبل استهلاكي، فالنص مهيأ لطوباوية يوتوبيا ولحالة اللذة الانتشائية من متلقيه[١٣]، متأثرا بأفكار بول د مان التفكيكية ورؤيته بأن قصد المتكلم هو نص إضافي لنص المؤلف المصغر .[١٤]

وحدد أحد الباحثين الشكل الكتابي للنص المفتوح بأنه " بنية ذات أثر ومحددات نهائية.. .يتسم هذا النمط من الكتابة باللاشكل إذ انه يجمع في تكوينه بنى شعرية وسردية وينفتح على المعرفي والتشكيلي كما يقتحم فيه

الملحمي داخل المسرحي "[١٥] ، فهو نص متمرد يسعى إلى التهديم للحدود بين الأجناس الأدبية .

في حين يعرفه سعيد يقطين بأنه " بنية دلالية تنتجها ذاتٌ ضمن بنية نصية منتجة في إطار بنية سوسيونصية "[١٦]... وينقل عن فاولر وكتابه (اللسانيات والرواية ١٩٨٣) أن النص يعني البنية السطحية النصية الأكثر إدراكا ومعاينة وعند اللساني هذه البنية هي متوالية من الجمل المترابطة فيما بينها تشكل استمرارا وانسجاما على صعيد تلك المتوالية " [١٧]

وجعل سعيد يقطين مفردة الرسم مرادفة لمفردة الكتابة ، فالرسم هو الكتابة وعلى ثلاثة مستويات المستوى الابلاغي والمستوى التنسيقي للنص الذ هو بنية الانسجام والمستوى التناصي الذ هو بنية عميقة.

ويتمخض عن الترسيمة الشكلية للبناء الفني للنص المفتوح ، أنها ترسيمة تتزامن فيها تقاطعات البياض مع السواد بمعنى أن " يُنتج النصُّ في زمن محدد ولكنه يُتلقى في أزمنة عديدة وكلما توفر البعد الإنتاجي في النص كانت إمكانيات إنتاجه من خلال التلقي مفتوحة. "[١٨]

وهذا البعد الكتابي للنص عنده " يقع على المستوى الكرافي موازيا للوظيفة النصية وهو بذلك يأخذ معنى متوالية خطية ذات علاقة مرئية على الورق.. لامتلاكه خصائص لسانية ضمنية إلى جانب ذلك الشكل الكتابي أو التركيبي "[١٩]

وإذا كان سعيد يقطين قد أولى النص الروائي عنايته، فذلك لأنه أحس أن الرواية أكثر واقعية من الخطاب الشعر من ناحية العلاقة بين النص والواقع [٢٠]، فقد أراد أن يوسع السرديات من خلال سوسيولوجيا النص وفي إطار القراءة المنفتحة .. لكنه لم يحاول الإجابة عن سؤال:كيف نتلقى نصا أدبيا أنتج في غير السياق الذ نتلقاه فيه كقراء؟!. والحقيقة أن الخطاب / النص سواء أكان شعريا أم سرديا ؛ فان له ذات الدلالة الانفتاحية .[٢١]

ووجدت لطفية الدليمي أن فضاء النص المفتوح لا يعرف التجنيس في إطار القص أو غيره فهو " الكشف عن تناقض أهدافنا، فنحن نبحث في الاتساع اللانهائي عن باب وفي الغابة المدهشة عن مأوى في دائرة مغلقة "[٢٢]

وقد فرق خزعل الماجد بين النص المفتوح ونص السيرة فهذا الأخير " ينمو أو يتدرج في عرض سيرة شخصية بطريقة شعرية لا سردية ولا تأخذ بالاعتبار طريقة السيرة التقليدية إذ أنها استبطان للسيرة التقليدية وتكشفها بطريقة شعرية بحيث يكون اقرب إلى ملحمة لم يتمكن الشاعر من عيشها ".[٢٣].

وتجدر الإشارة إلى أنهناك نوعا نصيا وهو ما يسمى بنص الريبورتاج الذ يستثمر آليات التحقيق الصحفي.

وفي إطار الحديث عن المكتبات الالكترونية والرقمية والافتراضية يصادفنا النص الالكتروني الذ يعرف في أحد خصوصياته أنه "نص مفتوح وليس مغلقا مثل الكتاب الورقي الذ يبدأ بالصفحة الأولى وينتهي بالأخيرة بفضل التوصيلات النصية hypertext links الموضوعة أسفل كل كلمة تسمح عند نقرها بالانتقال إلى موضوع آخر بنفس النص أو إلى نص آخر في أ كومبيوتر في أطراف الكرة الأرضية، وتسمح هذه التوصيلات أيضا بالانتقال الآلي إلى قواميس لشرح مدلولات كلمات النص أو لتقديم معلومات عنها "[٢٤]

-٢-

النص المفتوح الأشكال والإشكال

قراءة في قصيدة (مدينة بلا مطر)

إذا كانت قصيدة النص بنية مفتوحة وكتابة قابلة للتأويل؛ فان قصيدة (مدينة بلا مطر) قصيدة نصية لأنها تتخذ من مفهوم الاختلاف والمنافرة وسيلة لصدم أفق توقع القارئ، وهي تتطلب قارئا مرنا يعيد قراءة النص بقراءات متعاقبة في الزمن والمكان بشكل يكون فيه قادرا على توليد الدلالات.

فالقصيدة النصية أو قصيدة النص شكل من أشكال التجريب الكتابي المفتوح واللامتناهي في عالم الشعر

والإبداع.

وهذا الشكل لا يعرف القيود ولا الحواجز ولا الموانع، من منطلق نظرية التداخل النصي للأجناس الأدبية وبالتقاطع مع نظرية الأنواع الأدبية، فهو يفترق عنها في المضامين والأفكار والأدوات والأهداف والمنطلقات.

وتؤمن قصيدة النص بالتماهي بين الأنواع الشعرية والأنواع النثرية، فلا فرق بينها وبين قصيدة النثر من ناحية الرغبة في الإنزياح عن المألوف في نظام الشطرين ونظام السطر الشعر وكسر القواعد المظهرية للقصيدة التقليدية..

فكلاهما خطاب شعر بنّاء وحداثي، وتسعى قصيدة النثر إلى التحرر والانطلاق كما أن قصيدة النص تعمل على تأكيد ذلك الاعتراف عبر خيبة أفق التوقع لتلك البنية ومباغتة ذهن أو مخيلة القارئ..

ومثلما أن قصيدة النثر تقيم الجسور مع المستويات السردية، فإن قصيدة النص تسعى حازمة إلى إعتلاء البنى السردية المتنامية داخل بنية الشعر.

وبذلك تشكل قصيدة (مدينة بلا مطر) للشاعر بدر شاكر السياب أنموذجنا المختار لتحليل الرؤى وكشف التصورات الانفتاحية بناءً على ما يتمخض عنه البناء الفني لهذا النص الشعر الحداثي من كونه ترسيمة شكلية تتزامن فيهاتقاطعات البياض مع السواد، والظاهر مع الباطن، والأفقي مع العمود ، والداخل مع الخارج، والفراغ مع الامتلاء، والانفتاح مع الانغلاق، والأدب مع الحياة، والإنتاج مع التلقي، والذات مع الموضوع، والمتناهي مع اللامتناهي.. فهل هذا يعني أن هذا النص السيابي نص مفتوح وبنية متشظية بلا هوية ؟! .

ربما يوحي هذا السؤال بطابع نفساني في المعالجة والإجراء من منطلق أن الهوية هي وعي الفرد بوجوده المكاني والزماني وتعرفه على وعي الآخرين به، لكن الهوية ليست الشخصية [٢٥] ، إذ يصف (هولاند) الشخصية بأنها تشبه الوحدة تماما بحيث أننا نستطيع حالما يتم تحديد الوحدة والهوية والنص والذات أن نملأ الفراغات البيض القائمة بينها بالشكل الآتي الوحدة / الهوية = النص / الذات .. والوحدة بالنسبة للهوية هي كالنص بالنسبة إلى الذات "[٢٦]

وتتقاطع البنية التركيبية لهذا النص مع عدة دلالات سنستقرئها من خلال مقاطع القصيدة وعلى شكل انفتاحات يبلغ عددها تسعة وكالآتي:

الانفتاح رقم (١) المدينة المكان / الليل الزمان

يوحي المقطع الافتتاحي لقصيدة السياب بانتهاء فكرة القصيدة وهو في الآن نفسه يؤسس لابتداء انفتاحها من جديد في نقطة الصفر نقطة التلاشي:

مدينتُنا توَّرق ليلُها نارٌ بلا لَهَب
تُحمُّ دروبها والدُّور ،ثم تزول حمّاها
ويصبغها الغروبُ بكلِّ ما حملتْه من سُحُب
فتوشك أن تطير شرارةٌ ويهبُّ موتاها :
"صحا من نومه الطيني تحت عرائش العِنَب ..
صحا تموز ، عاد لبابلَ الخضراء يرعاها "[٢٧]

فثيمة (المدينة) هي العنوان / النص معا ، فهي الفضاء المكاني لنص يملؤه الجفاف واليبوس والاصفرار والذبول .. أما ثيمة الليل فهو الفضاء الزماني للمكان/ المدينة .

ومن خلال إشارات موضعية يمتزج الفضاءان ليرسما آفاق التصور التخييلي لهذا التمازج ، ومن تلك الإشارات :

بابل / دور/ ودروب /مستنقعات /معبد /العالم الدوار /العالم الأسود = المدينة/ المكان

الغروب /العتمة / الظلمة / الظلماء = الليل / الزمان

فالمدينة اليوم هي بابل الأمس وصحوة تموز وعودته لبابل الخضراء خلطت الأمل بالخيبة، فكانت خضرتها مغشية برياح صافرة وبأنين :

وتوشك أن تدق طبول بابل ،ثم يغشاها

صفير الريح في أبراجها وأنين مرضاها.[٢٨]

وقد وظف الشاعر الأصوات في الأفعال: (تدق/ تصيح) والأسماء (الصفير/ الأنين /الدعاء /الحناجر) لتكوين (الصورة السمعية) ، جنبا إلى جنب مشاهد الفجيعة والألم :(الحمى / النار / اللهب / شرارة / موت / قسوة / الجوع / البرد) لتكوين **(الصورة البصرية) :**

وفي غرفات عُشْتار

تظل مجامر الفخّار خاوية بلا نار،

ويرتفع الدعاءُ، كأنّ كلَّ حناجرَ القَصَبِ

من المستنقعات تصيح:

" لاهثةٌ من التَّعَبِ[٢٩]

لكن لو كانت بابل خضراء وتموز يعود لعشتار ، فما الضير الذ يخشاه الشاعر من تلك العودة ؟ !! أليس في انبعاث تموز ولقائه بعشتار انتصار لإرادة البقاء والتحد في روح المدينة الحالمة ..؟!!

إن المفارقة التي يرسمها السياب تأخذ شكل الانقلاب النصي ، فبدلا من إن يتلمس القارئ المتلقي بوادر انفراج المدينة نحو النهاية السعيدة ينفتح لديه النص من جديد :

صحا من نومه الطيني تحت عرائش العنب

صحا تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاها .. [٣٠]

فتموز هو البطل الذ تُسرد حكايته على لسان راو كلي العلم يغلب التفصيل على الإجمال ، وهي حكاية بطل يصحو بعد سبات شتائي خامد بحيوية صيفية هادرة..فتكون ثنائية (الصحوة / النوم) انعكاسا لتراتبية الزمان (الشتاء/ الصيف) ؛ فللشتاء دلالته (النوم الطيني) وللصيف قرينته (عرائش العنب) مع انتقال المكان من (اليونان أو بلاد الإغريق) إلى (بابل / بلاد الرافدين) .هذا هو المكان /الجديد الذ به يتأكد التحول المكاني في فضاء النص المفتوح ..

ويواصل الراو فعل السرد ، فقد عاد تموز إلى بابل الخضراء يرعاها وعودته ليست عودة بناء أو تغيير فبابل خضراء مزدهية في أبهى صورة لونية يرسمها الشاعر... لكن يحدث التغيير ويختل التوازن عبر دلالة الفعل (توشك) إذ تبدو الحبكة ،كأنها وصلت إلى الذروة :

وتوشك أن تدق طبول بابل ،ثم يغشاها

الانفتاح رقم (٢) بنية التوازن / بنية اللاتوازن

يأخذ اللاتوازن تشكيلا تصويريا صوتيا، إذ أن طبول بابل توشك أن تدق ومن ثم يغشاها صفير الريح في أبراجها وانين مرضاها.. مع مسحة قاتمة مليئة بالتشاؤم فتتغير صورة المشهد من اللون التفاؤلي المبتهج متمثلا بعودة (تموز إلى بابل)إلى اللون المأساو المتمثل بغشيان (الريح على الطبول وتفشي المرض)

لينقلنا الراو إلى زاوية أخرى من عرضه لمشهد بانورامي وصفي (في غرفات عشتار) إذ تظهر لنا شخصية (عشتار) جامدة على غير عادتها ، فمجامر النار خاوية والتعب يخيم على المشهد :

(وفي غرفات عشتار

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار،

ويرتفع الدعاء، كأن كل حناجر القصب

(من المستنقعات تصيح :

لاهثة من التعب)[٣١].

الانفتاح رقم (٣) الحاضر / الماضي (من الانكفاء إلى النكوص)

فقد ربط الشاعر بين الماضي والحاضر أو المغيب والظاهر الذ يتجسد من خلال الصوت الهادر الذ يأتي من قوله: (تصيح لاهثة من التعب) ، لينكفئ بنا بالإياب إلى الحاضر فتكون متلازمة (الدم والخبز والشمس) هي الملامح المعاشة التي توجز هذا الحاضر في (بابل / آذار):

تؤوب إلهةُ الدم، خبز بابلَ، شمسُ آذار.
ونحن نهيم كالغرباء من دارٍ إلى دار
لنسأل عن هداياها. [٣٢]

فإذا كانت بابل هي العطاء فان آذار الربيع هو الحياة.. لكن أين الشاعر ؟ انه هذه المرة (المجموع - الآخرون) إذ تتحول ذاتيته إلى موضوع :

جياعٌ نحن.. وا أسفاه فارغتان كفَّاها ،
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب .[٣٣]

الانفتاح رقم (٤) انفتاح الأنا والآخر (الشاعر / الناس)

يتحول الشاعر إلى سارد لكن هذه المرة بلسان راو مشارك بضمير المتكلمين (لنسأل ....نحسها.... قضينا .... نرعاها ... ننام ونستفيق ... نحن نخشاها ... لترجمنا.. ألفناها) :

قَضَيْنا العام ، بعد العام ، بعد العام ، نرعاها ،
وريحٌ تشبه الإعصار ، لا مرَّت كإعصار
ولا هدأتْ - ننام ونستفيقُ ونحن نخشاها.
فيا أربابنا المتطلعين بغَيْر ما رحمه ،
عيونكمُ الحجار نُحسُّها تنداح في العتمه
لترجمنا بلا نقمه ،
تدور كأنهنَّ رحىً بطيئاتٌ تلوك جفونَنَا ..
حتى ألفناها ،[٣٤]

ويستمر السرد برؤية داخلية لبنية المكان / المدينة حيث تهيمن ثيمة المدينة كمسرود نصي مغيب بضمير (الهاء) :(هداياها - كفاها - عيناها - نرعاها - نخشاها ..)

وكل ذلك يحدث ضمن أفق الحضور إذ ما زلنا في الحاضر أو في الواقع الآني ، ثم يستبق السارد للأحداث فيعطي وصفا مستقبليا لهيأة المكان / المدينة ، لكنه لا يختلف عن الوصف الماضي من خلال : (الجوع - الفراغ - القسوة - البرودة) . هذه الثيمات تجعل المدينة كائنا مجسدا :

عيونكم الحجار كأنَّها لبنات أسوار
بأيدينا، بما تفعل الأيد ، بنيناها.
عذارانا حزانى ذاهلاتٌ حول عشتار
يغيض الماء شيئاً بعد شيء من محيَّاها ،
وغُصناً بعد غصْنٍ تذبل الكرمه .
بطيء موْتنا المنسلُّ بين النور والظلمه ،
له الويلاتُ من أسدٍ تكابد شَدقه الأدردْ !
أنارُ البرق في عينيه أم من شُعلة المعبد ؟[٣٥]

الانفتاح رقم (٥) من الوصف إلى الدراما

وهنا يأتي التحول السرد من المشهد الوصفي إلى المشهد الدرامي ، فالسكون أطبق على المشهد المحكي لطبيعة المسرود .مما حمل الشاعر على الانفتاح به على مستوى سرد آخر انه الحركة الدرامية التي ينقلها لنا السارد المشارك للأحداث،(سحائب مرعدات .. قضينا العام بعد العام بعد العام .. نرعاها).

ويتجلى اقتحام السارد لفضاء الزمان في وضع نقاط الحذف وتكرار ثيمة (العام) ليوحي بثقل ذلك مجيء الريح كإعصار فتعزز بذلك حركية المشهد وتتراكم دراميته (ولا هدأت) ثم متوالية (ننام / نستفيق).. في أجواء الخشية والخوف.. من أن يكون المستنفذون الراعون بلا رحمة، ويصفها الشاعر بأنها واجمة منداحة:

فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمه ،
عيونكم الحجار نحسها تنداح في العتمه
لترجمنا بلا نقمه ،[٣٦]

فإذا كان المشهد يوغل في الوصف والسرد لساكني المدينة فانه ينفتح على جانب آخر مأهول من المدينة هو جانب الرعاة / السادة / الأرباب (هيام الغرباء / عيون الأرباب) نحن / انتم:

عذارانا حزانى ذاهلات حول عشتار
يغيض الماء شيئا بعد شيء من محيَّاها ،
وغصنا بعد غصن تذبل الكرمه .[٣٧]

يعود بنا المقطع إلى الماضي السحيق وإلى أناشيد الحياة والربيع ومسرحيات الضحك والهزل في خضم نضج العنب وازدهاء العناقيد..إلا أن هذه العودة تصطدم بتغير المشهد المألوف إلى مشهد لا مألوف فلا عشتار تغني ولا الربيع يغازل العنب ولا الضحكات تملأ المسرح.. وبينما يغيض الماء / تذبل الكرمة.وفي الوقت الذ تكون فيه براءة الحياة ضاحكة تتلاشى الضحكة إلى دمعة .

وإذا كانت هذه العودة اصطدامية انكسارية فان اللاعودة ستكون بعكسها ، فهي مكابدة ونارية لان تموز لم يعد شريك عشتار بل غريمها ، ولابد أن يأتي معلنا بدء رحلة الحياة .. لكن الشاعر لا يصرح بتموز، فتموز عنده يبقى مغيبا في العتمة ..!!

الانفتاح رقم (٦)دماج الأسطور مع اللاأسطور

الأسطور (عشتار)واللاأسطور (أسد يكابد، في عينيه برق وشعلة) ولو أرادها الشاعر أسطورية تامة لصرح لنا بغريم عشتار (تموز) ولأعلن عنه كما أعلن في كثير من نصوصه الشعرية .... فلماذا ؟

لقد أراد الشاعر لنصه أن يكون نصا ذا فضاء كوني ، لا تأريخي بالمفهوم السرد أ زمنا متخيلا بلا حدود واقعية ولشخوصه أن يكونوا مجسمين.. ولو أن رساما رسم كلمات السياب لبدت لنا لوحة فنية خارقة، فشدقه أدرد بلا أسنان ، وفي عينيه شعلة زرادشتية أو برق نار وعيناه مبخرة أوجرت أو نافذة ..وهو مجروح... ولتموز هيأة زمانية فهو عام يحمل جرحا بين هنا وهناك:

أفي عينيه مبخرتان أوجرتا لعشتار ؟
أنافذتان من ملكوت ذاك العالم الأسود :
هنالك حيث يحمل ،كلَّ عامٍ ، جُرحَه النار ّ ،
جُرحَ العالم الدوّار ، فاديهِ
ومنقذه الذ في كل عام من هناك يعود بالأزهار
والأمطار ـ تجرحنا يداه لنستفيقَ على أياديهِ ؟[٣٨]

الانفتاح رقم (٧) من اليبوسة إلى النداوة (الجفاف / الطراوة)

لم يكن تموز المنقذ الذ ظل العالم ينتظره آتيا بالأزهار والأمطار ليعيد للأرض حياتها وحيويتها سوى حلم ، فالأزمان والأعوام تمر ولا أثر لذلك المنقذ ، فلا مطر ولا قطرة ولا زهر ولا زهرة ..!!

وإذا لم يكن هناك مطر ولا زهر إذن فلا حياة للموجودات بل هو الموت والذبول واليبوس :

ولكن مرّتْ الأعوام ، كثراً ما حسبناها ،
بلا مطرٍ .. ولو قطره
ولا زهرٍ .. ولو زهره
بلا ثمرٍ ـ كأنّ نخيلنا الجرداء أنصابٌ أقمناها
لنذبل تحتها ونموت .
سيِّدنا جفانا . آه يا قَبْرَه[٣٩]

فأين تموز ؟ يجيب صوت الشاعر (لقد جفانا)، وبإيجاز مكثف بالمعاني الكثيرة (آه يا قبره) ليعلمنا انه مات، واندثر في قبره إلى غير رجعة؛ فهل ينغلق النص هنا وينتهي أفق الانفتاح لدى الشاعر ؟

إذا كانت مفردات (الجفاء ـ الذبول ـ الموت ـ القبر ـ التجرد ـ الأنصاب)والنفي الذ يتردد تكرارا (لا مطر ، لا قطرة ، لا زهر ، لا ثمر) .. تمثل علامات تشفير النص على تأويل قاتم وسوداوية مريرة وتفكيكه في الآن نفسه على فضاء تشاؤمي اليم .. فأن الشاعر يفتح بؤرة لنافذة جديدة تطل بنا على فضاء آخر جديد .. لكن كيف ؟

إنَّ عبقرية الشاعر هي التي تقدح ذهنه لتجعله يواصل صنع نصه فلا ينغلق عنده في موضع ما ولا يستغلق في مكان معين..

ويجعل السياب من خضم التساؤلات أجوبة بمعنى أن الاستفهام أو الاستعلام عنها هو انفتاح جديد، انفتاح على انفتاح:

أما في قاعك الطينيَّ من جره ؟
القاع +الطين = الانبعاث والنتيجة جرة
أما فيها بقايا من دماء الرب . أو بذره ؟
الدماء + البقايا = هيأة والنتيجة هي بذرة

وتنغرس الجرة مع البذرة داخل (المنادين الجائعين) ليكون انبعاث تموز من خلالهم لأنه متلبس في كياناتهم وسيعود من خلالهم..وصورة الانبعاث تلك يرسمها السياب عبر انفتاح (تموز على التموزيين) وعلائقية القرائن السيمويولوجية هي التي توحي بذلك من خلال ألفاظ (الجوع ـ الافتراس ـ السرقة ـ الأجران ـ الدخن ـ الشوفان ـ الزرع ـ النذر) :

أما في قاعك الطيني من جره ؟
أما فيها بقايا من دماء الرب . أو بذره ؟
حدائقه الصغيرة أمس جعنا فافترسناها:
سرقنا من بيوت النَمْل ، من أجرانها ، دخْنا وشوفاناً
وأوشابا زرعناها
فوقَّينا ـ وما وقَّى لنا ـ نَذره !" [٤٠]

وهذه العلامات الكتابية التي توشح الفضاء الكتابي للصفحة كالاستفهام والنقطة إنما هي شفرات توحي لنا بمكامن السؤال ومواضع الجواب سيميائيا .

وتأخذ مشهدية الصورة تتغير بعد ذلك الانفتاح بانفتاح جديد هو عبارة عن رؤية بانورامية خارجية يقف فيها الشاعر في موضع عال وينقل لنا ما يراه في المشهد الأرضي / التحتي فيكون راويا عالما بكل شيء فيسرد لنا

بضمير الغائب:

وسار صغار بابل يحملون سِلال صبَّار
وفاكهةٍ من الفخَّار قرباناً لعشتار [٤١].

هذا هو التصريح الثاني باسم تلك المدينة بلا مطر ، إنها (بابل) وتموز وعشتار(الصبار والفخار) متلازمات لتلك المعادلة .. فيتحول التجهم إلى التبسم.. فالماء والظلال والنار دالات سيميائية تفاؤلية للطراوة والنداوة لأولئك الصغار الذين التفوا حول عشتار منتظرين (الحياة) -(الاستسقاء)-(الحقول)- (الفراشات) -(الأناشيد)

ولعل الغاية من وراء تلك الدوال تتجسد في : (الانبعاث من الرماد) (الاستيقاظ من السبات) (الحضور من الغياب) (النشور من القبور) .

الانفتاح رقم (٨) جدوى الانتظار (رحلة تموز / انتظار عشتار):

إنَّ الانبعاث الذ هو حلم المنتظرين لن يتحقق ، فلا جدوى من وقوفهم مكتوفي الأيد ينتظرون أن تتحقق معجزة إلا بان يسعون هم نحوها ، وبذلك تتحقق الآمال بالسعي لا بالانتظار، والأهداف إنما تقتطف بالأيد لا بالتمني:

(وتبحث عنك أيدينا ..)،
(ونبحث عن يد في الليل تُطعمنا ، تغطّينا ،)،
(ونبحث عنكِ في الظلماء، عن ثديْين،عن حُلمَه)

والبحث عن عشتار يقترن بالحياة والتجدد والبقاء والاستمرار أيضا :

نشدُّ عيوننا الملتقّنات بزندها العار .
ونبحث عنكِ في الظلماء ، عن ثديين ، عن حلمة
فيا مَن صدرها الأفق الكبير وثديها الغيمه
سمعتِ نشيجنا ورأيتِ كيف نموت .. فاسْقينا !
نموت ، وأنتِ ــ وا أسفاه ــ قاسيةٌ بلا رحمه .[٤٢]

وتستخدم لأجل ذلك إشارات البحث الفنتازية موظفا صوت الراء لدلالته الترددية والاهتزازية بما يتناسب والمشهد السرد :

وسار صغار بابل يحملون سلال صبَّار
وفاكهةٍ من الفخَّار ، قرباناً لعشتار
ويشعل خاطفُ البرق ،
بظلٍّ من ظلال الماء والخضراء والنار ،
وجوههمُ المدوّرة الصغيرة وهي تستَسْقي .
فيوشك أن يفتّح ــ وهي تومض ــ حقل نوَّار
ورفَّ ــ كأنّ ألفَ فراشةٍ نُثرتْ على الأفق
نشيدهم الصغيرُ :
"قبور إخوْتِنا تنادينا
وتبحث عنكِ أيدينا [٤٣]

ولكن هذا الانتظار لم يكن ليعطي نتيجة إلا بقيام المنتظرين أنفسهم بالذهاب إلى هذا القادم والبحث عنه:

وتبحث عنكِ أيدينا
لان الخوف ملء قلوبنا ، ورياحَ آذار

تهزُّ مهودنا فنخاف . والأصوات تدعونا.
جياع نحن مرتجفون في الظلمه
ونبحث عن يد في الليل تُطعمنا ، تغطّينا ،[٤٤].

الانفتاح رقم (٩) (من البحث والانتظار إلى الإنقاذ والأمل)

إذ يصطدم توقع القارئ بان الذ يبحث عنه الشاعر هو تموز المنقذ ، إلا إن الأسطورة تحولت مدلولاتها إلى صيرورة أخرى ، إذ صارت عشتار هي رمز الإنقاذ ، فتموز تمثل في جسد التموزيين .. وعشتار هي أمل التموزيين ..

وهو يصورها كأرض تدر على ساكنيها بالخير والأمن والحياة ، ويتوسل إليها أن لا تخاتلهم وان لا تظهر لهم (قاسية بلا رحمة) فهل يا ترى ستبقى (رحلة الانتظار بلا جدوى) فهل ينغلق النص السيابي بالانكفاء على ذاته .. ؟؟

فيكون الجواب انفتاحا يأخذ صورة درامية لمشهد تصوير يقف فيه الشاعر في منزلة الراو العليم مرة أخرى:

(وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تفتَّح فوق بابل نفسها . وأضاء وادينا
وغلغل في قرارة أرضنا وهج فعرّاها
بكل بذورها وجذورها وبكلّ موتاها
وسحّ - وراء ما رفعته بابل حول حُمّاها
وحول ترابها الظمآن ، من عَمَد وأسوار
سحاب .. كان لولا هذه الأسوار روّاها [٤٥]

وتعود لعبة الانفتاح السابقة من جديد: (الاستفهام - الاستعلام)/ (الموت / الحياة) (التشتت/ الالتحام) :

فيا إباءنا من يفتدينا ؟ من سيحيينا ؟
ومن سيموت : يولم لحمه فينا ؟" [٤٦]

هنا تأتي جدوى البحث بدل الانتظار من خلال صورتين إحداهما(ضوئية) وهجية في (ابرق - أضاء - غلغل - وهج):

وأبرقت السماء كأن زنبقة من النار
تفتح فوق بابل نفسها . وأضاء وادينا
وغلغل في قرارة أرضنا وهجٌ فعرَّاها[٤٧]

وصورة أخرى (سمعية) صوتية في (الإصغاء - الرعد - الحفيف - الوشوشة - الكركرة - الهمس - الدوح) :

سمعنا ، لا حفيفَ النخل تحت العارض السحّاح
أو ما وشْوشته الريح حيث ابتلّت الادواحْ ،
ولكنْ خفقة الأقدام والأيد
وكركرة و"آه" صغيرة قبضت بيُمناها
على قمر يرفرف كالفراشة، أو على نجمه ..
على هبةٍ من الغيمه ،
على رعشات ماءٍ، قطرةٌ همست بها نسمَه
لنعلم أنّ بابلَ سوف تُغسل من خطاياها ! [٤٨]

وهي إذا كانت صغيرة فإنها كبيرة في حقيقتها لتقبض على آمال ملايين جياع الشعب المسروقين ولتمتزج مع الكركرة،..ثم تتمازج الصورتان السمعية والضوئية وتتداخلان:

(قطرة همست بها نسمه)

(قمر يرفرف كالفراشه)

(على هبة من الغيمه)[٤٩]

إلا أنَّ سمة الحياة متمثلة بالماء ترتفع حدتها لتجعل الصورة مليئة بالحياة ونابضة بالتجدد والتحول إلى بابل/ المدينة التي تنتظر فيأتي السحاب والرعد والعارض السحاح والغيمة ورعشات الماء .. لتكون النتيجة أن المدينة / المكان (بابل) ستظفر بهدفها نازعة عنها الاندثار متحلية بالأمل بالتجدد والبقاء والاستمرار والانفتاح..!!

وإذا كانت بداية القصيدة غامقة متشحة بالسواد؛ ، فإن نهايتها كانت مزهرة مضاءة بلون زهر متفتح وخلاب.. وهذا التلون رسمته دلالات الثنائيات الآتية: (بذور وجذور) و(عمد وأسوار) و(الرعد والرعد) و(حفيف النخل) و(الريح والادواح) و(والأقدام والأيد) لتأتي مفردة (الغسل) حاملة بعدا سيميائيا بالتحول من حال إلى حال والانتقال من هيأة إلى هيأة..

الخاتمة

تصبح قصيدة (مدينة بلا مطر) نصا حداثيا مشحونا بحقول معرفية ولغوية وعلمية عديدة، وكأنه يحاكي الحياة في انفتاحها وتجددها..فهو نص عضو يمازج بين السردية والأسطورية معا في شكل سيمفوني فسيفسائي..

والاستشراف الذ أراد الشاعر أن يجليه ويكشف عن رؤاه فيه ، هو استشراف مستقبلي لما سوف يكون عليه الغد الآتي..انه الأمل الذ طالما كان الواقعيون الاشتراكيون يرون به الخلاص من عتمة الحاضر ومعاناته وأزماته..

وإذا كان السياب متنبئا بذلك الغد المشرق ، فانه تنبؤ يخلو من الانغلاق على تركات الحاضر المشين والواقع المرير لينتج هذا التنبؤ أفقا جديدا يفتح السبيل لتخليص الواقع من آثامه وليرسم صورة لمستقبل قادم خال من الخطايا والذنوب .

فهل تراه كان مدركا لذلك المستقبل حقا في وعيه الممكن أم كان مجرد طيف خيال رسمه في لا وعيه القائم..؟ تلك هي معادلة رؤيا العالم التي طالما حظيت باهتمام النقاد من أولئك المتأثرين بلوسيان جولدمان ...[٥٠]

.

هوامش البحث /

---

[١] محاضرات في النقد الأدبي، د.بتول قاسم ناصر، مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، الطبعة الأولى، ٢٠٠٨/٦٥.

٢ الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د.عبد الله الغذامي ، ط١، الناد الأدبي الثقافي ، ١٩٨٥/ ٧٠- ٧١.

٣ النقد والنظرية النقدية ، تحرير جيرمي هوثورن ، ترجمة د. عبد الرحمن محمد رضا ، مراجعة د.عناد غزوان ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠/٧١.

٤ ينظر : **م.ن/ ٨.**

٥ ينظر: انفتاح النص الروائي(النص ـ السياق) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ـ لبنان

،١٩٨٩ / ١٥١.

[٦] ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا ، سوزان بيرنار ،ترجمة : د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د. علي جواد الطاهر ، دار المأمون للترجمة والنشر ، الطبعة الأولى ، بغداد ١٩٩٣/١٢٧.

٧ م.ن/ ١٦٨.

٨ ينظر: م.ن/ ١٧٤.

٩ م.ن/ ٢٤٧.

١٠ م.ن/ ٢٧٣.

١١ م.ن/ ٢٨٨.

١٢ نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تحرير جين ب ـ تومبكنز ، ترجمة :حسن ناظم وعلي حاكم ، مراجعة وتقديم دمحمد جواد الموسو ، المجلس الأعلى للثقافة ، ١٩٩٩ / ٢١٣

١٣ الخطيئة والتكفير / ٦٣.

١٤ ينظر: النقد والنظرية النقدية / ١٠٠.

١٥ الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد الستينيات الرؤية والتحولات ، علي متعب جاسم، مكتبة مصر ودار مرتضى بغداد ، ٢٠٠٩/ ٤٠٩.

١٦ انفتاح النص الروائي /٥.

١٧ م.ن/ ١٢ .

١٨ م.ن / ١٥١.

١٩ م.ن/ ١٣.

٢٠ ينظر:م.ن/ ١٤. ويرى الناقد سعيد يقطين أن " النص الروائي الجديد أكثر نقدا وتشريحا لأسباب الهزيمة الكامنة ولذات الجذور التاريخية والاجتماعية (التفاعل النصي الخارجي) ، لذلك كانت الهزيمة شاملة ولها بعدها التاريخي ، وتجلى الموقف النقد بارزا في نقد مختلف المؤسسات الاجتماعية ".

٢١ ينظر :م.ن/ ١٣١ـ ١٥١.

٢٢ في المغلق والمفتوح ، لطفية الدليمي ، دار نقوش عربية ، تونس ، طبعة أولى ، ١٣/١٩٩٧.

٢٣ الشعر العراقي الحديث / ١٤٩، وينظر: البعقل الشعر ، خزعل الماجد ، ج ٢/ ٢١٠ـ ٢١١.

٢٤ مجلة الحياة الثقافية، تونس ،(المكتبة الرقمية في المكتبة الوطنية) ،محمد رؤوف بلحسن ، العدد ٢٠٢ ، ما ، ٢٠٠٩ / ٥٤ـ٥٥.

٢٥ ينظر: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية / ٢١٧.

٢٦ م.ن/ ٢١٩.

٢٧ بدر الشاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة. تقديم ناجي علوش ، د.ط ، د.ت /٢٦٠.

٢٨ م.ن/٢٦٠.

٢٩ م.ن/٢٦٠.

٣٠ م.ن/٢٦٠.

٣١ م.ن/٢٦٠.

٣٢ م.ن/٢٦٠.

٣٣ م.ن/٢٦٠.

٣٤ م.ن/٢٦٠.

٣٥ م.ن/٢٦١.

٣٦ م.ن/٢٦١.
٣٧ م.ن/٢٦١.
٣٨ م.ن/٢٦١.
٣٩ م.ن/٢٦١.
٤٠ م.ن/٢٦١.
٤١ م.ن/٢٦١.
٤٢ م.ن/٢٦٢.
٤٣ م.ن/٢٦٢.
٤٤ م.ن/٢٦٢.
٤٥ م.ن/٢٦٢.
٤٦ م.ن/٢٦٢.
٤٧ م.ن/٢٦٢.
٤٨ م.ن/٢٦٢.
٤٩ م.ن/٢٦٢.
٥٠ ينظر: البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،لوسيان غولدمان ومجموعة باحثين ،راجع الترجمة محمد سبيلا ،مؤسسة الأبحاث العربية ،ط١،بيروت ١٩٨٤.

فهرست المصادر

- انفتاح النص الروائي(النص ـ السياق) ، سعيد يقطين ، المركز الثقافي العربي ، بيروت لبنان ،١٩٨٩.
- بدر الشاكر السياب الأعمال الشعرية الكاملة. تقديم ناجي علوش ، ، د.ط ، د.ت.
- البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ،لوسيان غولدمان ومجموعة باحثين ،راجع الترجمة محمد سبيلا ،مؤسسة الأبحاث العربية ،ط١،بيروت ١٩٨٤.
- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصر مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، د.عبد الله الغذامي ، ط١، الناد الأدبي الثقافي ، ١٩٨٥.
- الشعر العراقي الحديث جيل ما بعد الستينيات الرؤية والتحولات ، علي متعب جاسم، مكتبة مصر ودار مرتضى بغداد ، ٢٠٠٩ .
- العقل الشعر ، خزعل الماجد ، ج١و٢ ، طبعة أولى ، بغداد العراق ، ٢٠٠٤.
- في المغلق والمفتوح ، لطفية الدليمي ، دار نقوش عربية ، تونس ، طبعة أولى ، ١٩٩٧.
- قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان بيرنار، ترجمة: د. زهير مجيد مغامس، مراجعة د.علي جواد الطاهر، دار المأمون للترجمة والنشر، الطبعة الأولى، بغداد ١٩٩٣.
- مجلة الحياة الثقافية ، تونس ،(المكتبة الرقمية في المكتبة الوطنية) ،محمد رؤوف بلحسن ، العدد ٢٠٢ ، ما ، ٢٠٠٩ .
- محاضرات في النقد الأدبي ، د.بتول قاسم ناصر مركز الشهيدين الصدرين للدراسات والبحوث، الطبعة الأولى ، ٢٠٠٨.
- نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، تحرير جين ب ـ تومبكنز ، ترجمة :حسن ناظم وعلي حاكم ، مراجعة وتقديم دمحمد جواد الموسو ، المجلس الأعلى للثقافة ،١٩٩٩ .
- النقد والنظرية النقدية ، تحرير جيرمي هوثورن ، ترجمة د. عبد الرحمن محمد رضا، مراجعة د.عناد

غزوان ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٠.
- هكذا اقرأ ما بعد التفكيك، علي حرب المؤسسة العربية الدراسات والنشر ، بيروت ، ط١، ٢٠٠٥.

The Difficulties of the opening text between changing and collecting reading in poem (city without rain)

Dr. Nadia Hanawi Saddun
Al-Mustansiryia university- college of Education

Abstract

This research deals with the technical of opening text during the critical study about the poem of Al- ssiyab which is named (**city with out rain**)

We chose this poem also to make connection with the western critical theories.

Our study aims to explain the act of opening texts and critics and its methods and directions in modern Arabic poetry.

It also aims to show the differences in the point of view between critics and poetries.

The research depends on dimension vision of selective, and descriptive.