قضايا الأدب في الخطاب النقدي للدكتور عبد الله حسين البار

Literature Issues in the Critical Discourse

جميل مثنّى الحِبَري*

جامعة صنعاء- اليمن **jameelalhipary56@gmail.com**

تاريخ الإرسال:	تاريخ القبول:	تاريخ النشر:
2026-01-02	2026-03-06	2026-06-30

ملخّص: عُنيت الدراسةُ برصد القضايا الأدبيّة والنقديّة في خطاب البار، في مُنجَزه البالغ ستة عشر مُصنّفًا، واستجلاء كيفيّة اشتغال خطابه في تناول هذه القضايا ونقدها. تناولت الدراسة محورين: قضايا الأدب القديم، وقضايا الأدب الحديث. اشتمل المحور الأول على مناقشة القضايا الآتية: قضايا الشعر القديم، وتحديدًا قضايا الشعر الجاهلي، والاقتصار فيها على مسألتي (مقدّمة القصيدة الجاهليّة وبناؤها)، وخطابه إزاءهما على المستويين: (التنظيري ونقد مقولة الأغراض، والتطبيقي)، والقضايا البلاغيّة: (الصور البلاغيّة والفنية، والمحسّنات البديعيّة)، والقضايا الإيقاعيّة والعروضيّة، بالإضافة إلى رصد بعض الظواهر الأدبيّة في الأدب القديم، ونقد التعليل لها. أما قضايا الأدب الحديث، وفيها تمّ رصد القضايا الآتية: الأولى: قضايا الشعر الحديث، وفيها تمّ التطرّق إلى الآتي: (التجديد في الشعر، والظواهر اللغويّة في الشعر، وبناء القصيدة المعاصرة، وتصنيف الشعراء، وقصيدة النثر (القصيدة الأجد)، ومفهوما الشعر والقصيدة، والحداثة والحداثة الشعريّة العربيّة، وبيان معالمها المرتكزة عليها: (الإيقاع، والمعنى، واللّغة الشعريّة، والتخييل، والرؤيا). القضيّة الثانية: الظواهر الأدبيّة، والثالثة: الأجناس السرديّة، والرابعة: الروائي والتاريخ، والخامسة: نحو تفسير إسلاميّ للأدب، والسادسة: الشعريّة وقوانين الأدب، والسابعة: المُتعاليات النصيّة، والثامنة: النصّ الغائب، والتاسعة: التناص وآليّتاه: الاستدعاء والانزياح، والعاشرة: القناع، والحادية عشرة: النصّ المفتوح والنصّ المغلق، والثانية عشرة: المعادل الموضوعيّ (الرمزيّ)، والثالثة عشرة: الذات والموضوع. انتهجت الدراسة في رصد هذه القضايا في خطاب البار منهجيّة نقد النقد، وآليّات تحليل الخطاب.

كلمات مفتاحيّة: القضايا الأدبية والنقدية؛ الخطاب النقدي؛ عبد الله البار.

---

* المؤلف المرسل

Abstract: This study was concerned with tracing the literary and critical issues in Al-Bar's discourse, in his sixteen published works, and clarifying how his discourse dealt with these issues, crystallized them. The study took two axes: issues of classical literature and issues of modern literature. The first axes included a discussion of the following issues: those of classical poetry, specifically the issues of pre-Islamic poetry, the introduction and structure of the pre- Islamic poem, rhetorical issues, and rhythmic and prosodic issues, in addition to monitoring some literary phenomena in classical literature. As for the issues of modern literature, the following issues were monitored: First: Issues of modern poetry, in which the following issues and phenomena were taken: the artistic image, innovation in poetry, linguistic phenomena, the structure of the contemporary poem, the classification of poets, the most recent poem, modernity and modernity in Arabic poetry, and the explanation of its features based on it. The second issue: narrative genres; the third, the relationship between the novel and history; the fourth, toward an Islamic interpretation of literature; the fifth, poetics and the lows of literature; the sixth, textual accompaniers; the seventh, the absent text; the eighth, intertextuality; the ninth, the disguise; the tenth, open text and closed text; and the eleventh, the objective (symbolic) equivalent. This study adopts the methodology of the critical criticism and the mechanisms of discourse analysis.

Keywords: literary and critical issues; critical discourse; Abdullah Al-Bar.

1. مقدمة: لا يُمكنُ للمُتابعِ للخطاب النقدي في منجَزِ الدكتور عبد الله حسين البار[1]، والراصدِ جهوده، سواء في قراءته الأدب القديم أم الأدب الحديث بأجناسه المختلفة، أن يفوته الوقوف على ما يتضمّنه من تناولٍ لقضايا الأدب بشكل عام، وقضايا الشعر خصوصًا، وأن يلمس فيه فاعليّةً وديناميّةً وحوارًا نقديًا بنّاءً في تناول تلك القضايا، وفي إثارة إشكالاتها، وفي ممارسة عمليّة نقد النقد وإجراءاته في محاورة الفعل النقدي إزاءها حتى غدت سمةً بارزة في خطاب مشروعه النقديّ وعلامةً دالّة عليه، مما أضفى عليه ووسَمَه بسمتين مُتلازمتين هما: سمة التنظير، وسمة نقد النقد. تجاوز المُنجَز النقدي لهذا الخطاب ستة عشر مصنّفًا. عُنيت هذه الدراسة برصد هذه القضايا وبلورتها في هذا الخطاب النقدي من جهة، واستجلاء كيفيّة انفتاحه على مختلف الخطابات: الشعريّة والسرديّة والبلاغيّة والنقديّة- من جهة أخرى- وعدم اقتصاره على خطابٍ أدبيٍ بعينه، فضلًا عن رصدِها بعض الظواهر اللّغويّة والنقديّة

والعروضيّة والإيقاعيّة فيه. وقد تسنّى للباحث، رصد المنجَز النقدي للبار وتحوّلاته في سيرورة النقد الأدبيّ المعاصر في اليمن؛ توصّل فيها إلى بيان ما يتّسم به هذا المنجَز من تحقّق المشـــروعيّة وتجلّيها فيه، في خطابات عدّة: خطاب التأليف (المشـــروع التـأليفي)، وخطـاب التنظير (المشـــروع التنظيري)، وخطـاب التطبيق (المشـــروع التطبيقي)، وخطاب نقد النقد (المشروع النقد نقدي)[2].

وقد رصـــد بعض الباحثين جهوده، نحو: محمّد الكميم، وإبراهيم أبو طالب، ومنهم من اقتصر على دراسة أحد خطاباته؛ كدراسات كلٍّ من: حاتم الصكر[3]، وقائد غيلان[4]، ويحيى الطلقي[5]؛ اتّخـذت المنهج الوصـــفي التحليلي منهجًـا إجرائيًّـا لدراساتها[6]. وبخصوص دراسة الكُميم، فقد عُنيت "برصد الصور النمطيّة التي تكوّنت عن كتابات البار؛ بهدف تثبيتها أو تفســيرها أو تحريرها من تحيّزاتها والخروج بغيرها من الصـــور التي تمثّله وتمثّلها، منطلقة من معطيات محايثة، ومن نواتج إعادة بناء اشـتغاله النقدي والأدبي، وسـاعية إلى كشـف السُّـلَط والأبعاد الثقافيّة التي أثّرت في تنميط كتاباته وتوجيه اشـتغاله النقدي أو التي سـرّبتها كتاباته وأثّرت في محيطه العام والخاص"[7]. اتّسـمت دراسـة الكُميم بالشـموليّة والاسـتقصـاء الكلّي للمشـروع النقدي للبار، وبالدقّة العلميّة في رصـد القضـايا النقديّة، وبالحوار النقدي البنّاء في مناقشـة مفردات خطاب منجَزه، وبامتلاك الأدوات النقديّة في محاورة خطاباته وفق آليّات نقد النقد، فضلًا عن تتبّعه لمُصنّفاته غير المنشورة.

أمّا دراسـة (أبو طالب)، فقد اكتفت بالعرض لمؤلّفاته؛ إذ لم تُعنَ أسـاسًـا بالنقد والتحليل، بل الاهتمام بشـخصـيّة البار وسـماته الذاتيّة، بوصـف دراسـته (سـيرة ذات غيريّة) كُتبت عنه، حسب ملفوظ عنونته للكتاب المُتضمّن لها[8]. وفي هذا الشأن، لا بدّ من الإشارة إلى أنّ للبار مقالًا في كتابة سيرة نقديّة عن نفسه[9]؛ رصد فيه تحوّلات منجَزه النقدي من جهة، والكشـف عن مكامن القصـور فيما حلّل من نصـوص إبداعيّة

من جهة أخرى؛ إيمانًا منه بأنّ في صـياغة النص هي المحور الأسـاس في العملية النقديّة، مع مراعاة النظر إليه في بُعديه: الذاتي والموضـوعي معًا دون إغفال أحدهما لحساب الآخر، وبأنّ النقد، في الأساس، عمليّة ذهنيّة فكريّة إبداعيّة كالإبداع والكتابة الفكريّة. ولذلك انتهج المناهج الحداثيّة وما بعد الحداثيّة، وعلى الأخصّ منها المنهج الأسلوبي مشفوعًا بمناهج عدّة[10]. وللبار أيضًا مصنّفٌ في كتابة سيرة أبيه؛ مبيّنًا أنّ "ما كتبه عن حياة والده يدخل في دائرة السـيرة الغيريّة المكتوبة على طريقة الترجمة الشـذريّة المحرّرة"[11]. وعلى الرغم من كونه جنسًـا إبداعيًا، فقد اسـتهلّه بمقدّمة نقديّة في التاريخ الفني لهذا الفنّ السـردي، وبيان طرائق كتّابها في تأليفها، مع ذِكر أعلام كلّ طريقةٍ منها، فضـلًا عن إشـارته إلى بعض نقّادها الغربيّين؛ وإلى اختلاف طرائق دراسـتها لدى بعض النقّاد العرب[12]. ممّا ينمّ عن "وعيه بالفارق بين (السـيرة الذاتيّة، والتخييل الذاتي، والسـيرة الغيريّة، والسـيرة الفكريّة، وكتابة التراجم على طرائق القدماء والمحدثين)"[13].

2. قضايا الأدب في خطاب البار النقدي: لم يقتصر خطابه النقدي على تناول قضايا الأدب القديم، والجاهليّ منه خصوصًا، بوصفه مُتخصّصًا فيه، بل انفتح على قضايا الأدب الحديث أيضًا، ومناقشته إيّاها ومُراجعتها، على المستويين: التنظيري (في رصد الظواهر والقضايا)، والتطبيقي (في تحليل النصوص)، سواء في قراءة شعرٍ عصرٍ ما: (الشعر الجاهلي وقضاياه، القصيدة الجاهليّة: مقدّمتها وبناؤها ودحض مقولتي: الأغراض الشعريّة وتعدّد الموضوعات، جدليّة الذات والآخر في القصيدة الجاهليّة وفي العربيّة عمومًا، والحديثة منها خصوصًا[14]، شعر اليمن الحديث، شعر الغناء اليمني في ق20م[15])، أم في دراسة سيرورة الشعر العربي في سياق زمني ممتدٍ لعصور وفق قانون (الائتلاف والاختلاف)[16] في الآتي: (التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة[17]، النسق الشعري في القصيدة العربيّة، والإحيائيّة منها تحديدًا[18]، بناء القصيدة

العربيّة[19])، أم في دراسة اتّجاه شعري: (المُعلّقات العشر، عبيد الشعر في العصر الجاهلي، شعر الغناء الحضرمي، الشعر الحميني في حضرموت، الشعر في حضرموت[20]، حداثة العاميّة في حضرموت[21])، أم في دراسة شعر شاعر: (امرئ القيس، البردّوني، الزبيري، محمد عبده غانم، جرادة، حسين البار، عمر البار، بشّار بن برد، المحضار...)، أم في رصد ظاهرةٍ ما في شعر شاعر: (البردّوني، النابغة، المحضار، أبو نواس...)، أم في الاقتصار على ديوان: (البردوني، المقالح، عبد العزيز الصيغ، لطفي أمان، عمر البار...)، أو على الأعمال السرديّة: (باعامر)، أو على مجموعة قصصيّة: (باعامر)، أو روايات: (باعامر، نجيب محفوظ، الغيطاني، باكثير)، أو مسرح: (توفيق الحكيم، شاكر خصباك، باكثير)، أم في قراءة نصٍّ ما: شعري: (النابغة، المثقّب، ابن زيدون، البردوني، المقالح...)، أو سردي: سواء كانت قصّة: (باذيب...)، أم رواية: (محفوظ، الغيطاني)، أم مسرحيّة: (توفيق الحكيم، باكثير)، أم سوى ذلك.

1.2. قضايا الأدب القديم: شهِد النقد الأدبيّ القديم بعصوره المُتلاحقة بروز قضايا أدبيّة ومسائل بلاغيّة ونقديّة عديدة، تناولتها أقلام النقّاد والبلاغيّين القدامى بالرصد والتّتبع والتأليف، بما أثروا به التراث النقديّ والبلاغيّ العربيّ من مؤلّفاتٍ نفيسة، وبما أدلوا به من آراء ما زال صداها وآثارها ماثلةً حتى الآن؛ تعاورتها أيدي الدارسين المعاصرين بحثًا ودراسة، وبإعادة النظر في آليّاتها، وبفحص مقولات أولئك الأعلام والتدقيق فيها، لا سيّما لدى أولئك المشتغلين بعلوم التراث، والمعنيّون منهم بالتراث البلاغيّ والنقديّ خصوصًا، منهم: حمّادي صمّود، ومحمّد مفتاح، وجابر عصفور، ومحمّد عبد المطلب، وإحسان عبّاس، وعزّ الدين إسماعيل، ومحمّد مندور، وأحمد مطلوب، وشوقي ضيف، ووهب روميّة، وسواهم. وللبارّ رصيدٌ معرفيٌّ، وباعٌ رحبٌ في هذا الشأن، على المستويين التنظيري والتطبيقي. وستقتصرُ هذه الدراسة على

مناقشة ما يتعلّق منها بقضايا الشعر القديم، والجاهليّ منه تحديدًا، كونها تعدّ أبرز ما تناوله خطابه النقدي، بوصفه أستاذًا في الأدب الجاهلي معنيًّا به.

1.1.2. قضايا الشعر القديم: على مستوى الأدب الجاهلي، انفتح خطابه على مناقشة الالتباس لدى بعض النقّاد في نظرتهم للشعر، وتصنيفهم إيّاه في فنون شعريّة مختلفة؛ (كالمُعلّقات[22]، والقصائد[23]، والمُقطّعات[24]، والأراجيز)، بل واتّسع تصنيفهم للشعر، على مستوى الأدب القديم عمومًا، في فنون شعريّة أخرى؛ (كالرباعيّات[25]، والمُخمّسات، والمُسمّطات، والموشّحات)[26]. وقد خلص في ذلك إلى أنّ "الشعر العربي القديم لم يعرف من أشكال البناء سوى شكلين لا ثالث لهما، هما (القصيدة والمقطّعة)[27]. أما ما ذكره الأوائل [وبعض المتأخّرين] من انقسام الشعر إلى قصيد ورجَز، "فليس من الصواب في شيء؛ إذ الرجز (بحر من بحور الشعر معروف، ونوع من أنواعه، يكون كل مصراع منه مفردًا)، وكذلك يشمل الأمر ما ذكره الأوائل عن المسمّطات والمزدوج، وغير ذلك من المسمّيات التي حاولوا أن يجعلوها أشكالًا في نظْم الشعر"[28]. ولعلّ هذا الالتباس لدى بعض النقّاد، كان دافعًا للبار لدراسة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ بين نسقي القصيدة العربيّة والموشّحة[29].

1.1.1.2. قضايا الشعر الجاهلي: يتمحورُ مشروع البار في ما يتعلّق بالأدب الجاهلي في ثمانية مؤلّفات من أصل ستة عشر مؤلّفًا؛ أي أنّه يحوز على النصيب الأكبر، بنسبة 50%. ومن أبرز ما تناوله من قضايا الشعر الجاهلي ما يأتي: [(أوليّة الشعر الجاهلي: معناها- بواعث بحثها- جدواها- آراء الأوائل والأواخر فيه)، والنحل والانتحال فيه، ومقدّمة القصيدة الجاهليّة، والمعلّقات العشر، وعبيدُ الشعر في العصر الجاهلي[30]، وبناء القصيدة الجاهليّة، والصورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة[31]؛ (بأنماطها الثلاثة: البيانيّة[32]، والحرّة، والسرديّة)[33]، والظواهر اللّغويّة وأساليب تركيب

الكلام[34]]. وسيتمّ الاكتفاء هاهنا بمناقشة قضيّتين من قضايا الشعر الجاهلي المذكورة آنفًا في محورٍ واحد، هما: مُقدّمة القصيدة[35] الجاهليّة، وبناؤها، لسببين:

أ- ارتباطُهما ببعضــهما بعضًــا، وتعالقُ الفكرة المتبلورة فيهما، وتداخلُها فيما بينهما؛ فالحديثُ عن إحداهما يُفضي إلى الحديث عن الأخرى.

ب- للنظر في كيفيّة مُعالجة خطابه النقديّ هاتين المســألتين النقديّتين على المســتوى التنظيري، وفي آليّات اشــتغاله في قراءة القصــيدة الجاهليّة، وللنظر إلى إجراءاته في عمليّة رصــدهما في التحليل، وفي الممارسة النقديّة (على المستوى التطبيقي).

1.1.1.1.2. مُقدّمة القصيدة الجاهليّة وبناؤها: أثارت هاتان المسألتان النقديّتان، لغَطًا كبيرًا لدى بعض النقّاد القدامى والمحدثين، لا سيّما لدى الذين عُنوا بقضايا الشعر الجاهليّ. ولكي يتسنّى فهم فحوى مقدّمة القصيدة الجاهليّة، لا بدّ من التطرّق في الصدد ذاته إلى مسألة بناء القصيدة الجاهليّة وكيفيّة تشييد معمارها. وقد أولاهما البارُّ عنايةً جمّة في خطابه النقدي على المستويين التنظيري والتطبيقي معًا[36]؛ لما أثارتاه من لبسٍ، وما نتج عنهما من مسائل إشكاليّة أخرى ارتبطت بها في النقد العربي قديمه وحديثه؛ كقضيّتي: أغراض النص الشعري، والوحدة العضويّة[37] والقول بانعدامها في القصيدة الجاهليّة، كما يتجلّى لدى أدونيس وطه حسين على سبيل المثال.

1.1.1.1.1.2. خطابه إزاءهما على المستوى التنظيري:

1.1.1.1.1.1.2. مُقدّمة القصيدة الجاهليّة وبناؤها: ويُمكنُ توضيح ما يُعنى بمقدّمة القصيدة الجاهليّة بأنها: ما يحتذيه الشاعر الجاهلي في افتتاح قصيدته بالنمط الفنّيّ المتعارف عليه؛ من وقوفٍ على الأطلال، أو التغزّل بالمرأة، أو وصف الخمرة، أو البكاء على فوات العمر، ومن ثم ينساب في القصيدة ما يعصفُ بذهن الباثّ أو الذات حسب رومية[38]، أو الذات المتكلّمة حسب البار[39]، وما يهيجُ في فؤادها من انفعالاتٍ، ينفثها الناصُّ في نصّه، لتنمّ عن موقفه الشعوري ورؤيته إزاء الكون. لكنّ هذا البناء

الفنيّ في معمار القصيدة الجاهليّة، تمّ تشييده لدى الجاهليّين في نمطين: (البناء البسيط، والبناء المركّب).

وترجعُ بلورة هذين المُصطلحين إلى القرطاجنّي في معرض حديثه عن القصيدة الجاهليّة وتمييزه بين نمطيها، في ملفوظ خطابه الآتي: "القصائد منها بسيطة الأغراض، ومنها مركّبة. والبسيطة مثل القصائد التي تكون مديحًا صرفًا أو رثاء صرفًا. والمركّبة هي التي يشتمل الكلام فيها على غرضين مثل أن تكون مشتملةً على نسيبٍ ومديح، وهذا أشدّ موافقة للنفوس الصحيحة الأذواق"[40]. ويُطلق أبو ديب على البناء البسيط (تيّار وحيد البعد)، في مقابل تيّار متعدّد الأبعاد للقصيدة ذات البناء المركّب[41]. ويمكن التمييز بين هذين النمطين في القصيدة، بما يُستشفّ عن مضامينها من رؤى الذات ومواقفها الشعورية إزاء هذا العالم؛ مع مراعاة ظروف إنتاج النصّ وسياقات تشكلّه. فإذا كان الموقف الشعوري المُنبثق عن هذه القصيدة واحدًا منحصرًا فيها "ولا تكادُ تخرج عليه حتى تستكمل وصفه، وتستقصي أبعاده، وهو ما يسمّيه كمال أبو ديب بالتيّار وحيد البعد، ويتجلّى في بنية وحيدة الشريحة، [وفي المقابل] قد تتنوّع صور التعبير في القصيدة عن ذلك الموقف الشعوريّ، ولا يخرج عن سمة البساطة، ويصفه أبو ديب بالتيّار وحيد البعد متعدّد الشرائح؛ وهذا عندي هو البناء البسيط. على أنّ القصيدة قد تشتمل على مواقف شعوريّة متضادّة، فتتقابلُ فيها الأحاسيسُ، وتتصارعُ الرؤى، وتتعدّدُ صور التعبير فيها متواشجةً متفاعلة لتجلو كلّ ذلك التناقض، وتُبين عن جوهر الصراع وطبيعته في النص. ويبدو بناؤُها لذلك مركّبًا لا يخلو من شيءٍ من التعقيد، ويصفُه أبو ديب بالتيّار متعدّد الأبعاد متعدّد الشرائح؛ وهذا عندي هو البناء المركّب"[42].

وهو ما يُؤكّده البارُ، في مبحثٍ آخر؛ إذ يُرجع السبب في تنوّع طرائق البناء في القصائد الجاهلية، إلى "تنوّع المواقف الفكريّة والشعوريّة التي تصدر عنها، وفيه

ما يُفضي إلى تعدّد الرموز وتنوّعها في ثنايا النص. فقد يبدو بناء القصيدة بسيطًا؛ لأنّ مدى الموقف المُتخلّل فيها لا يتطلّب غيره من أنماط البناء، وقد يكون بناؤها مُركّبًا؛ لأنّ جوهر الموقف المُتخلّل فيه مُركّب التكوين متعدّد الأبعاد"[43].

2.1.1.1.1.1.2. نقده مقولة الأغراض الشعريّة: ينتقد البار دراسة بعض المُحدثين للشعر على أنّه (أغراض) ينظم فيها الشاعر ما يشاء، كالوصف أو الرثاء أو الفخر أو المدح أو الغزل؛ مفرّقًا بين ذلك، وبين أن يُدرس شعرُ الشاعر على أنّه قصائد تمتّ إلى أغراض شعريّة بصلة، فثمّة قصائد للمديح، وقصائد للرحلة، وقصائد للغزل، وما إلى ذلك، وبين هاتين النظرتين فرق[44]. لذا يرى أنّ هذه المقولة (بدعة في الحكم على الشعر لا تتلاءم وطبيعته الإبداعيّة)، وأنّ ما يُطلق عليه بالأغراض، (إنّما هي تجارب الشعراء في الحياة، وهم يستخدمون لجلائها عددًا من الرموز، هي التي تشكّل كيانه اللغوي)[45]. ويبيّن في موضع آخر، أنّها مقولة، تعدّ بمثابة (إطارات كليّة افترضها الآخرون وفرضوها على الشعر)، وأنّ (إيغال الدرس القديم فيها قد أفضى إلى ضمور النص بأن غدا وثيقة، كائنة ما كانت صفتها، يستعين بها الباحث لتبيان أفكاره ورؤاه، أو غدا صدى باهتًا لأحاسيس الشاعر وأفكاره ولا غير، في حين أنّه عالم ثريّة أبعاده، مترامية آماده، عميقة أغواره، تتجدّد عناصره بتجدّد الأزمان). وهو ما أدّى بالدارس القديم إلى الولوج (دوائر القيمة ودروب الحكم على النصّ أو له دون تقصٍّ وتقرٍّ وتجاوز للشاهد المبذول وإن دل)[46].

2.1.1.1.1.2. إجراءاته في رصدهما على المستوى التطبيقي: وبالنظر في آليّاته في رصد هاتين المسألتين على المستوى التطبيقي، وفي إجراءاته في ممارسة الفعل النقديّ، وفي آليّات اشتغاله في التحليل والقراءة، فيمكنُ إجلاء ذلك من خلال تحليله معلّقة امرئ القيس ذات البناء المركّب أو المُحكمة البناء، حسب اصطلاح القدامى؛ مبيّنًا أنها ليست من قصائد المدح التي أشار إليها ابن قتيبة (ت 276هـ)[47]، وإنّما هي

"غوصُ شجَنِ الذات ووجْدها، في آلامها وآمالها، في ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، ومن هنا انفسح بناؤها، وتخيّر لها الشاعر من المواقف والصور ما يشي بذلك ويكشف عنه"[48]. فهي تنمّ عن تجربة شعوريّة ذاتيّة، "والذاتّ لا تحدّ بأغراض، ولا تتقيَّد بصيغة خطابٍ واحدة، لكنها تتجلّى في صورٍ، وتتراءى على حالات. بيد أنّ ذلك لا ينفي أن ينتظم القصيدةَ موقفٌ شعوريٌّ عامّ يتخلّل وحداتها تقابلًا وتراسلًا"[49]. ممّا يُضفي عليها شيئًا من الحركة والديناميّة، وينأى بها عن الرتابة والسكون، ويمنح كينونتها التماسك والانسجام. وصفة التركيب البنائي– كما يُبيّن البارُ– لا تُعزى إلى تعدّد الأغراض في القصيدة، حسب القرطاجنّي ومن يؤيّده، وكأنّ القصيدة الجاهليّة معرِضٌ تتعدّد فيه الأغراض، ممّا يفقدها وحدتها وانسجامها، بل تُعزى إلى إمكانات أولئك الشعراء وآليّاتهم وطرائقهم في تشكيل القصيدة وإحكام معمارها، وذلك حسب نفسيّة كل شاعر، والمقام أو السياق المُصاحب لولادة القصيدة أو إنتاجها؛ وحرصهم على المزج بين الموضوعيّ والذاتيّ في بلورة التجربة الشعوريّة وتجسيدها[50].

وفي هذا الصدد يؤكِّد روميّة أنّه ينبغي دراسة الشعر الجاهليّ بصفته نصوصًا، سواء أكانت هذه النصوص قصائد [بصفتها وحدة متلاحمة] أم مقطّعات، لا بصفته أغراضًا، وأنّ على دارسيه أن يبحثوا عن مقولة كلِّ نص– بتعبير إبراهيم عبد الرحمن– أي عن الموقف الشعريّ في النص، وكيفيّة حيازته للعالم جماليًا[51]. وهو ما التفت إليه الجاحظ (ت 255هـ)– في معرِض إشارته إلى تأويل الأغراض الشعريّة في ضوء فكرة الرمز الشعريّ أو المعادل الموضوعيّ– في نصّ كلامه: "ومن عادة الشعراء إذا كان الشعر مرثيّة أو موعظة أن تكون الكلاب [هي] التي تقتل بقر الوحش، وإذا كان الشعر مديحًا، وقال: كأنّ ناقتي بقرة، من صفتها كذا، أن تكون الكلاب هي المقتولة، ليس على أنّ ذلك حكاية عن قصّة بعينها، ولكنّ الثيران ربّما

جرحت الكلاب، وربّما قتلتها، وأمّا في أكثر ذلك، فإنّها تكون هي المُصـابة، والكلاب هي السالمة والظافرة وصاحبها الغانم"[52].

وفي السياق ذاته، يتبلور نقدُ البار لكلٍّ من طه حسين في (حديث الأربعاء)، ومحمود الربيعي في كتابه (قراءة الشعر)؛ في صدد قراءتيهما لنونيّة المثقّب العبدي، واتّكائهما على مقولة الأغراض الباطلة، على حدّ تعبيره. وكذلك نقده لأدونيس في فهمه للقصيدة الجاهليّة وفق هذه المقولة[53]؛ إذ يعرّفها بأنّها قصيدة "دون تأليف. لا تلاحم في أجزائها، وليس لها إطار بنائي. إنّها قصـيدة متحرّكة، تتبع منحى انفعاليًا، وتمضـي حيث يحملها شـعور دائم التغيّر. إن تفكّكها الخارجي طبيعي إذًا هو رداء الشعور المتحرك الداخلي"[54]. ومن ذلك أيضًـا، نقده لشوقي ضيف؛ في تبنّيه هذه المقولة[55] من جهة، وفي إرجاعه ما في القصـيدة من تفكّك في البناء، إلى (ما في حياة الجاهليّين من حركة واضـطراب وكثرة تنقّل) من جهة أخرى. وعنده أن عدم الثبات والاسـتقرار، يعني (عدم التوقّف عند شـيء، وإطالة النظر فيه)، وهي التي (جعلت معانيهم سريعة)[56]. وإذا تنقّل الشاعر بين المعاني، أفضى ذلك إلى تفكّك بناء القصـيدة وتخلخله"[57]. ويخلص البار بعد قراءته قصـيدة عبيد بين الأبرص الميميّة- مطلعها: (لِمَن جِمالٌ قُبَيلَ الصُـبحِ مَزمومَه *** مُيَمِّماتٌ بِلادًا غَيرَ مَعلومَه)- وقصـائد أخرى مُختارة للتحليل؛ كلّها مبنيّة بناءً مركّبًا- قراءة أسـلوبيّة بنيويّة، بالإضـافة إلى إفادته من إجراءات الأسـلوبيّة الذاتيّة، إلى أنّ "قراءة النصّ الجاهلي على هذا النحو، تُسـهم في الكشـف عن طرائقه في البناء وتشـكيل معمار القصيدة. وفي هذا ما ينقض قول الدكتور ضيف- وقد مضى ذكره- وينسخه، ويبيّن أنّ نظائر هذا الحكم وأشباهه، هي نتاج استقراء للنصّ من خارجه، ولم تكن نابعةً من استكناهٍ للنصّ من داخله، وغوصٍ في أعماقه"[58].

لذا يمكن القول: إنّ ما خلُص إليه البارُ في استقصائه تجليّات البناء الشعري في القصيدة الجاهليّة عامّة، وفي شعر امرئ القيس خاصّة، يكشف عن وعيه النقدي بهاتين المسألتين المُشكلتين قديمًا وحديثًا من جهة، ويدفعُ عن القصيدة الجاهليّة ما وُصم بها من أحكامٍ جاهزة وأقوالٍ مرسلة من جهة أخرى، نحو القول بتفكّكها وهلهلة بنائها، وانعدام الوحدة العضويّة فيها، وتعدّد أغراضها. إذ يختتم دراسته المذكورة آنفًا بالتوصّل إلى أنّ للموقف الشعوريّ والمنظور الرؤيويّ أو رؤية العالم (حسب غولدمان) لامرئ القيس المنبثق عن نصوصه وخطاب قصائده، أثرًا في تشكيلها، وفي تنوّع أبنيّتها، بل وفي تخيّر البناء الملائم لها؛ "فما يصلحُ للمُقطّعة لا يصلحُ للقصيدة، وما يصلحُ للقصيدة من نمط البناء البسيط لا يصلحُ للقصيدة من نمط البناء المركّب، وهكذا. وإنّ الأبنية فيه لتتعدّد حتّى قلّ أن تتماثل قصيدتان في طبيعة البناء، وإن استخدم الشاعرُ ذات الرموز، فهو يحلّيها بوظائف متنوعة، ويملؤها بدلالاتٍ متغايرة، فتبدو أشكالًا متجدّدة في كل حال"[59].

2.1.2. الظواهر الأدبيّة:

1.2.1.2. رصده بعض الظواهر الأدبيّة: وممّا تتبعه من الظواهر الأدبيّة، الآتي: الموشحّات، والسرقات الشعريّة[60]، والمُعارضات وسواها. رصد في الأخيرة كيفيّة ترسُّمَ عبد العزيز الصيغ خطى الشعراء السابقين، واحتذاءَه إيقاع قصائدهم في ديوانه (أحلام الزمن الضائع)، وتحديدًا في قصيدة (الوجع الضائع) التي ترسّم فيها الشاعر خُطى القصيبي[61]. وللبار في هذا الصدد، محاضرة[62] في تفنيد ما يُطلق عليه بالمُعارضات في الشعر الإحيائي، مُدرجًا إيّاها في (التناص)، وناقش فيها ما ذهب إليه عصفور في كتابه (ذاكرة الشعر)[63]. إذ يبيّن أنّها "تشكيلٌ (مجال تناصي) غايتُه خلق نوع من التوالد النّصي، يندرج به النص اللاحق في إطار النص السابق، كائنة ما كانت هويّته الإبداعيّة، وبأنّها في القصيدة العربيّة، ما هي إلا ناتجٌ من نواتج هذا التشكيل"[64]. وقد

أقام أحد الباحثين[65] دراسته للتناص بالتركيز على ظاهرة المعارضات الشعريّة؛ مبيّنًا أنّ ذلك يمثّل امتدادًا للدراسات الغربية التي عُنيت ببعض الأشكال التناصيّة، كما هو لدى كريستيفا في اختيارها للسرقة وما يتّصل بها من اقتباس واستشهاد، وأنطوان كمبانيون في دراسته للاستشهاد، وريفاتير في حديثه عن التلميح، وجينيت في تنظيره للمتعاليات النصيّة الذي يشمل أشكالًا تناصيّة، كالمعارضة. ويخلص إلى أنّ المعارضة "ليست مجرّد وسيلة فنيّة لتأكيد المشابهة مع مكوّنات النص النموذج، بل هي مسلكٌ قرائي وتناصي يروم تحقيق الاختلاف على جميع المستويات الفنيّة"[66]، وأنّ (النص المعارِض يعدّ استعارة موسّعة لمكوّنات النص المعارَض، وأنه لم يكتفِ بنقل النواة المعنوية من جهة إلى أخرى، بل سعى إلى توفير الشروط الفنيّة لهذا النقل والدلالية لنظامها الفني الجديد)[67].

أما الموشّحات، فيرى البار أنّ (تشكيلها تشكيلًا وزنيًّا لا صلة له ببحر واحد ذي قافية واحدة، ولكن لها أوزانها المخصوصة)، بخلاف نظام البيت في القصيدة العربيّة، الذي يقوم تشكيله الوزني (بحر واحد ذي قافية واحدة) على ثلاثة عناصر أساسيّة: الحشو والعروض والضرب. أمّا (الائتلاف بين بنيتي القصيدة والموشّحة يجيء من حيث انتظام تفعيلات أوزانهما في حركات وسكنات، ومن حيث انتظام أبياتهما التالية على نسق البيت الأول في كلتا البنيتين)[68].

ومن الظواهر الأدبيّة التي تطرّق إليها البار، تفنيده لبعض النقّاد القائلين بحضريّة شعر النابغة. وقد خلص في ذلك إلى أنّ شعر النابغة ذو سمة بدويّة لا تتّصل بالحضارة في شيء؛ مبيّنًا أنّهم "اتّكأوا على ما ذكرته كتب الأخبار عن النابغة، وليس لهم سندٌ من ذلك أكيدٌ من منطوق الكلام ما خلا ما وُجد في داليّته المزعوم قولها في (المتجرّدة) زوج النعمان، وهي لا تقاس إلى كثير شعره الناضج بسمات البداوة مفردة وصورة ورؤية للعالم"[69].

2.2.1.2. نقده التعليل للظواهر الأدبيّة: ويتجلّى ذلك أيضًا في نقده للقائلين بمقولة الأغراض وتعدّدها في بناء القصيدة الجاهليّة؛ في تعليلهم للظواهر الأدبيّة بالأخذ بمقولة (نظريّة الأجناس). إذ يرجع أحمد حسن الزيّات في كتابه (تاريخ الأدب العربي) التفكّك في بنائها، كما يظنّ، إلى أنّ "البدو بطبيعتهم ينقصهم النظر الفلسفي، فلا يرون الحوادث والأشياء إلا مجرّدة، ولا ينظمها سلك، ولا تجمعها علاقة، ومن ثمّ كانت وحدة النقد عند أدباء العرب البيت، لا القصيدة"[70]. وهذا الرأي، كما يرى البار، لا يزيد على كونه ترددًا لآراء من أخذوا بتلك النظريّة. إذ "يعمدون في تفسير الشعر وفكّ مغاليقه على الوقوف على قائليه، فيقسّمونهم إلى أجناس شتّى، ويخصّون كلّ جنس بميزات تُفرده عن غيره من الأجناس الأخرى. وعلى هذا جعلوا العرب جنسًا، ووصموه بكثير من النواقص والعيوب، وساقوها من بعد لتكون علّة لما افترضوه من خلل في بناء القصيدة الجاهليّة"[71]. ويتساءل البار مستنكرًا عليهم ذلك، في نقطتين:

أ- (هل كون العرب بدوٌ سبب في تفكّك البناء في القصيدة الجاهلية؟ وهل إذا بدا العرب حضرًا وصاغوا الشعر، جاء بناء القصيدة عندهم مستقيمًا في الأداء، خاليًا من هذا التفكّك في البناء؟ وكيف يصحّ لهم القول بمثل ذلك؟). وإذا كان الأمر كذلك، فلماذا اتُّهم شعر أحمد شوقي بتفكّك البناء وهو حضريٌ معاصرٌ، تخطّى عصور البداوة؟

ب-(من الذي أنبأ أن نقص النظر الفلسفي يفضي إلى تفكّك البناء في القصيدة؟ وهل كلّ الشعراء من ذوي النظر الفلسفي؟ وهل تفكّك بناء قصائدهم ناتج عن أنهم لم يكونوا كذلك؟)[72].

3.1.2. القضايا البلاغيّة: اتّسع نطاق اهتمامِه إلى سلك دروب معارفَ أخرى من علوم العربيّة وفنونها، كعلوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، بل والإسهام في تحديثها بما استجدّ من مناهج ونظريّات غربيّة، والإفادة منها في قراءة النصوص

الإبداعيّة وتحليل خطاباتها؛ مفيدًا في ذلك من أستاذه عبد المطّلب. إذ يُبيّن البارُّ بأنّ البلاغة العربيّة قد غدت على يديه- وعلى أيدي طلّابه من بعدُ [وهو أحدهم]- "علمًا غايته البيان عن شعريّة النصّ، والكشف عن أبعاده الإبداعيّة"، وكذلك "الكشف عن طرائق الشاعر في استخدام اللغة وتشكيل الرؤى والمواقف من خلالها"؛ مما اتّسم صنيعه بالانتهاك لنسق الدرس البلاغيّ والخروج عليه "الذي ألِف الشواهد المكرورة، ووقف عند (حدود الجملة أو ما هو في حكمها) فلم يكد يتجاوزها إلا قليلًا"[73].

1.3.1.3. الصور البلاغيّة والفنيّة: ويُقصد بالصورة: "تشكيلٌ لغويٌّ يعمد فيه الشاعر إلى تجسيد المعاني المُجرّدة في هيئة ماثلة تُعاينها الباصرة، ومن هنا نصِفُهُ (بالمرئي) في مقابل (المسموع) الذي يتصل بالإيقاع. وقد يتجلّى ذلك التشكيل اللّغويّ في بُنى بيانيّة [مُشكّلًا الصورة البيانيّة]، وقد ينساب حرًّا لا يتأطّر في بنية مخصوصة [مُشكّلًا الصورة الحرّة]، وقد ينبثق من ثنايا بنية بيانيّة، ثم ينفرط في هيئة سرديّة [مُشكّلًا الصورة السرديّة]. ولكلّ واحدة من هذه التشكيلات الصوريّة الثلاث طرائقها في التشكل والبناء بما يميز بعضها من بعض"[74]. "فالصورة البيانيّة ذات بنى مُتنوّعة بسبب من تنوّع العلاقات التي تشفّ عنها كلّ بنية من بناها. فقد تكون (تشبيهيّة) إذا عبّرت عن علاقة مشابهة، وقد تكون (استعاريّة) إذا عبرت عن علاقتي مُماثلة أو مُماهاة، وقد تكون (كنائيّة) إذا عبرت عن علاقة لزوم"[75]. وقد واشج في تدريسه مفردات علم البيان التصوّرات القديمة بالحديثة معًا. إذ أعاد بناء مباحث علم البيان وفق التصورات التراثيّة وتصوّرات لسانيّة (أفادها من جاكبسون وتشومسكي) وتصوّرات أسلوبيّة؛ ليثبت أنّ بنى الصورة البيانيّة في البلاغة العربيّة لا تقف على علاقتي التشابه والتجاور حسب تصوّرات جاكبسون، وإنّما تتجاوز علاقة المشابهة (التشبيه) وعلاقة اللزوم (الكناية والمجاز المرسل) إلى علاقة المماثلة (التشبيه البليغ

والضمني والاستعارة التصريحيّة) وعلاقة التماهي (الاستعارة المكنيّة)، كاشفاً عن البنية النواة لكلٍّ منها، ومفصلًّا في تحوّلاتها، موضّحًا ذلك بالأمثلة[76].

أما الصورة الحرّة؛ فقد تكون لوحة أو لقطة أو مشهدًا؛ وهذه المصطلحات "مُقتبسة من ثلاثة فنون أشتات هي الرسم والسينما والمسرح أو فنّ التمثيل خاصّة. وتتميّز (اللوحة) بالجمود والوصفيّة وثبات الصورة عند حدّ مكاني وزماني لا تتجاوزه، أما (اللقطة) فتتميّز بالحركة والتجدّد واتّساع حدود الصورة في إطاري الزمان والمكان. ولقد تتّسع وتتمدّد فتمتلئ بالصوت فتُصبح (مشهدًا) يتجاوز حالة الصمت الشائعة في مجال (الصورة/ اللقطة). و(المشهد) يتجاوز حدّ المناجاة والبثّ الوجداني الهامس أو الضاجّ إلى حدّ المحاورة وتقبّل حالات من الدراميّة في مفهومها المسرحي"[77]. أما النمط الثالث (الصورة السرديّة)؛ "وهنا يُبرز النصُّ الصورة في إطار بنية الصورة التشبيهيّة ثم يتجاوز ذلك الإطار المحدود بسرد قصة ذات أبعاد رامزة تكون تطويرًا للإطار الشكلي الذي افتُتحت به الصورة، وتشي بأبعادٍ مضمونيّة ذات صلة بالتجربة التي انبعثت منها القصيدة، ويتحقّق بها للنص نموًّا عضويًّا، وبناءً متلاحم الكيان. ولقد تتزيّن بكثير من الصور البيانيّة تشبيهًا واستعارة وكناية، بوصفها وسائل تعبير تجلو الأبعاد وتزيدها وضوحًا"[78].

ويتجلّى ذلك في دراسته قصيدة المقالح (هوامش يمانيّة)، إذ تناول فيها شعريّة البيان "من خلال بنيتين محدّدتين وما تتولّد عنهما من علاقات، وهما بنية الاستعارة، وتنتج علاقتي مُماثلة ومُماهاة، وتتراسل معهما علاقة إسناد وتركيب، وبينة الكناية، وتنتج علاقة واحدة هي علاقة اللّزوم. لكنّه لم يعمد إلى استخدام بنية التشبيه من حيث إنّ دلالة المطابقة ألصق بتشكلّها اللّغوي دون بنيتي الاستعارة والكناية"[79]. وكذلك في دراسته ديوان البردوني (وجوه دخانيّة في مرايا الليل)[80]؛ خلص فيها إلى أنّ "بناء الصورة فيه على ذلك النحو البياني أو تلك الطريقة الحرّة، يصدر عن مفهوم

للشـــعر، يتجاوز كونه تعبيرًا عن ذات الشـــاعر- [حســـب مصـــطلح الوجدانيّين في نظرتهم للشعر، كما سيُوضّـح في (الذاتيّة والموضـوعيّة)]- ليتّصـل بمفهومٍ أدخل في باب الحداثة، يراه تشـكيلًا للعالم باللغة، ومن هنا اسـتعصـى على الإحالة إلى مرجعٍ كائنة ما كانت ســـمته، وتراءت الصـــورة بنية تُنظر في ذاتها، وتُتلقط دلالاتها من ثناياها، وغدا المرئي تقنيّة من تقنيّات النص تجلو موقفًا، وتجسّـــد رؤية، فيتجاوز الكلام بها حدّ الصـــفر في الكتابة لتُوغل في التخييل"[81]. وكذلك قراءته قصـــيدتيه: (لص تحت الأمطار)[82]، و(الســـفر إلى الأيام الأخضـــر)[83]؛ متطرقًا في ذلك إلى دراســة الصّـورة البيانيّة: (التشـبيهيّة والاسـتعاريّة والكنائيّة والمجاز)، بالإضـافة إلى الصورة الحرّة: (اللوحة واللقطة والمشهد).

2.3.1.3. المُحسّنات البديعيّة: سعى في تدريسه لعلم البديع إلى تجديد النظرة إليه وفق الآليّات الحديثة، لا سيما من تصـوّرات جاكبسـون وتشـومسـكي. إذ اعتمد فيها البنية العميقة للدلالة والسطحية للشكل، وجمع بين فئات من تلك العناصر وفق بنيتي التوافق والتخالف، مُفيدًا من صـــنيع أســـتاذه عبد المطلب في كتابه (البلاغة العربيّة: قراءة أخرى)[84]، وما لم يندرج ضـــمن تلك البنى الأربع، أفرد له البار محاضـــرات مستقلة عنونها (أشتات مجتمعات من فنون البديع)[85]. اتّسم جهد البار بالتجديد في تدريس البديع من جهة، وفي بيان كيفيّة اشـــتغال كل عنصـــر من عناصـــره داخل الخطاب الأدبي ورصـدها من جهة أخرى، فضـلًا عن إسـهامه في إزالة التداخل فيما بين بعض العناصـــر البديعية، والالتباس في التفريق بينها، (كالتقابل والمطابقة، وتناسب الإيهام ومراعاة النظير، والسجع والموازنة، والمشاكلة والأسلوب الحكيم...)، لا سيّما لدى المتعلّمين. بالإضـافة إلى إسـهامه في "مدّ جسـور التواصـل بين القديم والحديث، وبين البلاغة واللسانيّات، وبين البديع والإيقاع الشعري، وبين أصوات اللّغة الشـعريّة المنشـدة وتمثيلها في أشـكال بصـريّة كتابيّة وهندسـيّة"[86]. ومن ذلك (تسمية

مبحث السرقات بالتناص، لتحويل الاشتغال القديم المعني بالكشف عن مصادر النصوص إلى الاشتغال الحديث الهادف إلى رصد كيفيّات التشكّل والإنتاج الدلالي المحقّقة لشعريّة النصوص ولأسلوبيّتها التي تحدث به وبغيره من ألوان البديع المحدثة لمختلف أشكال الإيقاع الصوتيّة والدلاليّة والبصريّة التي حوّلها كلّها إلى أدوات لتحليل النصوص وكشف شعريّتها، ولم يقف بها عند حدود ما كانت تصنعه البلاغة القديمة من تجزيء للنصوص وتطبيق على أبيات مفردة ومعزولة)[87].

4.1.2. القضايا الإيقاعيّة والعروضيّة: ومن ذلك اهتمامه بعلمي العروض والقافية، في إجراءاته في تدريسهما، وفي استجلائه بعض مظاهر التجديد العروضي في النصوص الشعريّة[88]، إذ يبيّن أن غايته تهدف، في الأساس، إلى إخراج العروض من نطاق تعيين البحر الذي ينتمي إليه النصّ من خلال تقطيع بيته الأول فقط، إلى نطاق تحويله إلى "أداة من أدوات الناقد في تحليل الشعر وتأويله، والكشف عن قدرات الشعراء في تشكيل الشعر وتركيب أبياته وأسطاره في أنساق معلومة تشي بعبقريّة تستطيع ما لا يستطيعه الآخرون (...)؛ فالمبدع العبقري منهم لا يأبه بما يصنع العروضيّون ويقولون، وإنّما ينصرف إلى ما يحسّ به ويتصل بشعوره الداخلي العميق، فيصنع منه ما يمكنه من الكشف عن تجاربه في الحياة، وعما يجلو مواقفه ورؤاه. ومن هنا تتراءى صور التشكيل العروضي في قصائد الشعراء على غير ما أَلِفَ المرء من صور في كتب العروضيّين الأوائل والأواخر"[89]. فضلًا عن جعله من العروض أداة إنتاج وأداة تحليل؛ بوصفه- يمثّل لديه- مكوّنًا من مكونات القصيدة، وصورة من صور البنية الإيقاعيّة الثلاث التي تشكّلها وتُسهم في إحداث شعريّتها[90].

ومما عُني به أيضًا من قضايا العروض، تجديد بعض الشعراء في النسق الإيقاعيّ، كتوظيفهم بعض التقنيات في الوزن والقافية، وعدم أخذهم ببعض الرُّخص العروضيّة، نحو: التشعيث، والتدوير والاستعاضة عنه بالتشعيب، والالتزام في القافية

بالردف بحرف الواو أو الياء وعدم المعاقبة أو المبادلة بينهما، وكذلك الالتزام بما لا يلزم (الإعنات)، وما إلى ذلك[91]. فضلًا عمّا توصّل إليه في استقصائه الشعر العربيّ كلّه وتتبّعه، ومحاولته استجلاء أوجه الائتلاف والاختلاف في إيقاعاته على مستوى التشكيل الوزني[92]، وكذلك في اعتنائه بظاهرة الإيقاع الداخلي بأجراسه وأنغامه المتنوّعة في النص الشعري، نحو: التشريع، والتكرار، والترصيع، والتصريع، وسوى ذلك من المحسّنات البديعيّة التي تضفي على النصّ إيقاعات تلاويّة حسب فهد عكّام، أو معنويّة حسب عناد غزوان، وألحانًا متجانسة متناغمة، والإفادة منها في التحليل. ليتسنّى للنص من خلال ذلك (أن يتجاوز إيقاع الإطار، ليتسع فيشمل إيقاعًا داخليًا يتمثل في بعض المتجليّات البديعية)، كالترصيع، والتشعيث، والترديد، ولزوم ملا يلزم[93].

ولا تقتصر جهوده في التجديد على الشعر البيتي فحسب، بل تناول شعر التفعيلة أيضًا. إذ يرى أنّ هذا الأخير ينبني إيقاعه العروضي على وحدة التفعيلة لا على عددها؛ ولذلك عدّها وزنًا آخر يُحدث إيقاعًا مغايرًا لا يلتزم بعدد محدود منها، وإنّما يلتزم الدفقة الشعورية أو الجملة الشعرية التي تمتد لتشكل ثلاث طرائق مشكّلة له هي: السطر الشعري، والجملة الشعريّة، والتدوير، مُوضحًا ذلك بأمثلة نصيّة لا بيتيّة ولا سطريّة، مدرجًا إيقاع القافية فيه؛ حتى يبيّن كيف تخلق مظاهر الإيقاع المختلفة شعرية النصوص من خلال هذه الظاهرة[94]. فضلًا عن تناوله للقضايا العروضيّة كذلك في الشعر الشعبي (العامي)، لا سيّما الغنائي منه[95].

2.3. قضايا الأدب الحديث: رافق تلك الطفرةَ العلميّةَ في منتصف ق20م- في شتّى المعارف، وتحديدًا في علوم اللغة ونظريّات الأدب، وفي المناهج والنظريّات النقديّة، بفعل ثورة اللسانيّات التي أحدثتها محاضرات سوسير إبّان نشرها عام 1916م- ازدهارُ أجناس الأدب، وانعكاسُ ذلك على سيرورة النقد الأدبيّ، مما أسهم

إسهامًا بارزًا في بروز التيّارات الأدبيّة والنقديّة، وفي شيوع القضايا الأدبيّة والنقديّة في مختلف الأجناس الأدبية. وقد انفتحَ خطابُ البارّ النقدي على مختلف الخطابات الإبداعيّة. ومن القضـــايا الأدبيّة والنقديّة الحديثة وظواهرهما التي عُني بها البارّ في خطابه النقدي، ما يأتي:

1.2.3 قضايا الشعر الحديث:

ففي الخطاب الشـــعري، بوصـــفه جنسًـــا أدبيًا، انفتح على مختلف أنماطه في العصر الحديث، ابتداء بشعر الإحياء، وما تلاه من تيّارات وأنماط شعرية، على الرغم من تحفّظ البار على تلك التصنيفات للشعراء في تيّارات ومدارس، ووضعهم في دوائر ومربّعات وقوالب جاهزة (مسبقة) ودراسة شعرهم وفقها، كما سيُوضّح ذلك لاحقًا، وانتهاء بشعر الحداثة وقصائد الومضة، فضلًا عن انفتاحه على الشعر الشعبي بأجناســـه وفنونه المُتنوّعة، وتحديدًا بالشـــعر العامّيّ، والحضـــرميّ منه على وجه الخصوص[96]، وخوضه في مسائله في بعض مُؤلّفاته.

1.1.2.3. التجديد في الشـــعر: لا ســـيّما في ما طرأ على القصـــيدة العربيّة الحديثة من تجديد في البنية الإيقاعيّة، مُمثّلًا ذلك في "التغيير في شـــكل البيت من قصيدة مرسلة الأبيات أو مُتّحدة القوافي إلى قصيدة يتنوّع ترتيب أبياتها على شكل (مُسمّطات أو مُخمّسات أو موشّحات أو مُقطّعات)، وتتنوّع قوافيها وحروف رويّها. وهذا كلّه لم يمسّ خصائص البنية الإيقاعيّة في شيء إلا بعد نضج تجارب شعراء التفعيلة في اســـتخدام البنية الإيقاعيّة الجديدة"[97]. ويتمثل ذلك في تجارب هؤلاء الشـعراء التفعيليّين "من جهة التغيير في خصـائص البنية الإيقاعيّة القديمة عروضًـا وقافية بعد تمثّلها تمثّلًا شـاملًا، ثم الكرّ عليه بقبول شـيء منه وإضـافته إلى ما ليس له، ورفض شـــيءٍ آخر ومنحه صـــفة غير التي عُرف بها من قبلُ، وهو ما صـــنعه البردوني في بناء قصـــائده، وعُدّ بســـببه مُجدّدًا، واتُّســـم شـــعره بالتجديد"[98]. إذ عمد

البردوني إلى "سبك البنية الإيقاعيّة وهلهل نسيجها وأرهف متانتها وجزالتها، فجعل تركيبة البحر العروضي جملًا شعرية تتقطع في البيت الواحد، لكن ذلك دون أن ينكسر النغم أو يخل بتركيبته العروضية، فتراءى الإيقاع في قصيدته معنويًّا أو تلاويًّا [داخليًّا]. وهذه خصيصة أفادها البردوني من طبيعة التركيب العروضي للبنية الإيقاعيّة الجديدة"[99].

2.1.2.3. الظواهر اللّغويّة في الشعر: وتتجلّى دراسته إيّاها في سياق قراءته ديوان البردوني (لعيني أم بلقيس)[100]، وكذلك في صدد قراءته قصيدة المقالح (هوامش يمانيّة)؛ استجلى فيها ظواهر لغويّة عدّة: ((تشكّل تراكيب النص في إطار بنيتين لغويّتين متقابلتين: بنية النهج الاستعاري، وبنية النهج الكنائي)، وتوزّع الضمائر في النص، واستدعاء الأعلام وتوظيفها في النص، وقضايا لغويّة: تراكيب الجمل، الأساليب البلاغيّة))[101]. ومن ذلك أيضًا، استجلاؤه للتشكيل اللّغوي في صدد قراءته لرائيّة النابغة الذبياني، مُستقصيًا فيها بعض الظواهر اللّغويّة، وفق ثنائيّة الإفراد والتركيب أو بنيتهما في النص، نحو: ((طرائق النص في استخدام الفعل وصيغ أبنيته على المستويين الدلالي والإيقاعي، والصوائت الطويلة وطرائق استخدامها في النص، وانتظام دوال النص في حقلين دلاليين: (الطلل، والحيوان)، وأسلوبا الخبر والإنشاء، والتنازع بين المسند والمسند إليه، وطرائق تشكيل الصفات، وطرائق تشكيل الصور البلاغيّة والفنيّة: (البيانيّة: التشبيهيّة والاستعاريّة والكنائيّة، والحرّة، والسرديّة))[102].

3.1.2.3. بناء القصيدة المعاصرة: ويقصد ببناء القصيدة عمومًا، حسب البار، (طرائق المُبدع في تشكيل نصّه، وتكوين معماره اللّغويّ على نحو يظهر القصيدة لحمةً واحدة مُتّسقة الأجزاء)[103]. ومن خلال هذه الطرائق في التشكيل، يمتاز المبدعون فيما بينهم، والنصوص فيما بينها. لذا فهي تنمّ عن (طرائق تفكير المبدع، وأساليبه في ممارسة الحياة وتشكيل الإبداع). ويمكن تعميم فحوى هذا التعريف السابق

لبناء النصّ، بوصفه فنًّا إبداعيًّا، ليشمل الفنون الإبداعيّة عامّة؛ (فلكلٍّ نوعٍ من أنواعها طرائقُ في البناء خاصّـة، وأشـكالٌ من المعمار لا تتشـابه. ذلك أنّه لا مناص من هذا البناء وذلك المعمار حتى لا يصـبح الفنّ هلاميًّا لا شـكل له، ولئلا ينسـاب منسـرحًا دون ضـابطٍ يضـبطه، وتشـكّلٍ يُقيم كيانه)[104]. فضـلًا عن تنبيهه إلى ضـرورة اعتناء المُبدع بصنعته، (وبإحكام أدائه إفرادًا وتركيبًا، نسيجًا وبناء، حتّى يتراءى للمُتلقي خلْقًا منسـجم الكيان، بديع الصـنعة)، وأن يكون (عبدًا لإبداعه يُحكّكه ويُعيد فيه النظر ليجلوه من بعدُ كأحسـن ما يكون الجلاء)؛ معلّلًا ذلك بأنّ (الانتشـاء بالقدرة على الإفضاء دون وعي بأسرار الإنشاء وخفايا التشكيل، مدعاةٌ للتقصير والوقوع في الزلل، وبالتالي تضيع على المُتلقي متعة الإحساس بما ينشره النص من لذّة في حناياه)[105].

وممّا تناوله خطاب البار في هذا الصـدد، ما أولاه شـعر البردّونيّ عناية جمّة، في سـبيل تفنيد ما وُصـم به شـعره في طرائق البناء والتشـكيل من دعاوى: التقليديّة المتمثّلة في وسم شعره بالكلاسيكيّة تارة، وبالكلاسيكيّة الجديدة تارة أخرى، وبالواقعيّة تارة ثالثة من جهة، وانتفاء هذه الدعاوى لدى أولئك الذين يضعونه في مصافّ شعراء الحداثة؛ بما عمد إليه من تجديد في بناء القصـيدة وطرائق التشـكيل من جهة أخرى[106]. وما ذاك إلا لتشرّب البردوني "طرائق المحدثين في تشكيل شعره وصياغته، على الرغم من التزامه بالنمط الخليلي (البحر والقافية) إطارًا لشـعره. ممّا أدّى به إلى منزلة بين منزلتين؛ فلا هو مقلّد، ولا هو مُحدَث، حتى عُدّ مدرسـةً قائمة بذاتها يتقصّدها الشعراء، وينهلون منها ما شاء لهم الإبداع ذلك"[107]. لذا يرى البار أن شعره أجدر أن يدرس "بمناهج حديثة: بنائيّة وأسلوبيّة وسيميولوجيّة وما سواها، كونه أدخل في حداثة الشـعر واسـتغراقه في أنسـاغها رؤية وتشـكيلًا. ولعلّه أوغل في تلك الحداثة من أشـعار سـواه، وإن انتظمت في شـكل تفعيلي أو فيما يُعرف عند الآخرين بقصـيدة

النثر. فالعبرة ليس بما يقوله النص، ولكن بما ينبىء عنه تشـكيله اللغوي، وتدل عليه طرائقه في إنتاج الدلالة"[108].

ومن ذلك أيضًـا، قراءته لنصـوص ديوان أحمد العواضـي، المبنيّة قصـائده بناء (القصـيدة القصـيرة) "التي يختلف نسيجها عن نسيج القصـائد الطويلة، ولذلك اختلفت مُعالجتها النقديّة عن المُعالجة النقديّة للقصيدة الطويلة"[109]. لكنّه يرى أنّ قصـائد هذا الديوان في بنائها، "لم ترقَ لأن تكون قصـــيدة، لأنها كانت في الأصـــل خاطرات شـعرية، ثم تجمّعت في أوراق الشـاعر، فآثر من بعد نشرها على أنّها قصـائد قصـيرة". وبعد اسـتقرائه نماذج من الديوان، يخلص إلى أنّها "قصـائد بُنيت بناء (بيت القصـيد) في قصـيدة العمود القديم [النمط البيتي]، وأعني بهذا أنّ تفاصـيل القصـيدة– قصـرت تلك التفاصيل أو طالت– تفضي إلى ناتج تُضمّنه ذلك البيت وقصده. ومن الناس من يسمّي شيئًا من ذلك بالذروة الشعريّة، والمقصود واحد"[110].

4.1.2.3. تصـنيف الشـعراء: ويتمّ ذلك وفق أحكامٍ مُسـبقة في تلك المدارس الأدبيّة التي تنبثق عن نظريّاتها الأدبيّة التي سـادت حتى منتصـف السـبعينيّات في النقد العربيّ، نحو: الكلاسـيكيّة الإحيائيّة[111]، أو الكلاسـيكيّة الإحيائيّة الجديدة[112] وانبثاقهما عن نظريّة المحاكاة ذات النزعة الاتّباعيّة التقليديّة، أو الرومانسـيّة المتولّدة عن نظريّة التعبير ذات النزعة الإبداعيّة التجديديّة[113]، أو الرومانسـيّة التعبيريّة ذات النزعة الصـوفيّة، أو الواقعيّة وانبثاقها عن نظرية الانعكاس ونزعة ترسـيخ قِيم الالتزام ومبادئه؛ كما يتمثّل في تصـــنيف بعض النقّاد شـــعر أخيه عمر البار في هاتين النزعتين.

وينتقد البار تلك الأحكام والتصنيفات النقديّة، مبيّنًا (أنّها نتاج أذواقهم الخاصـة وليسـت نتاج رؤية علميّة تقوم على أسـس محكْمة، ومن هنا يصـحّ التخالف ويجوز الاختلاف، ويكثر التبـاين في الأحكـام على الشـــاعر الواحـد وعلى القصـــيـدة

الواحدة)[114]، وهو ما نأت عنه المناهج الحديثة، بعدم الانشغال بدوائر القيمة، وبالدرء عن السقوط في وهاد الأحكام، والاكتفاء (بالوصف أداة نقديّة تُمكّن المُتلقي من التذوّق والتدبّر، ليصل بالناقد والمتلقي من بعدُ إلى كلمةٍ سواء في الحكم على هذا الشعر أو ذاك)[115]، وغدت اللغة في أبجديّات هذه المناهج (مدخل الناقد للنص ووسيلته في فك مغاليقه واستكناه أعماقه، والكشف عن أسرار إبداعه)[116]. ولعلّ البردوني، أكثر الشعراء الذين تعاوره النقّاد بالتصنيفات والأحكام؛ إذ (لم يزل اعتناؤهم بمضامينه، وما اشتملت عليه قصائده من موضوعات وتجارب، يطغى على اعتنائهم بلغته، وما اتسمت به من خصائص أسلوبية وطرائق بنائيّة، وبالتالي الانشغال بمقولات الشعر الكلية وأغراضه وتجاربه، والنأي عن التأمل في عوالم إنتاج الدلالة في النص وكيفية إبداعها)[117].

ولدرء هذه النزعة التصنيفيّة، يعمدُ، في صدد قراءته الأسلوبيّة لديوان أخيه عمر البار– ردًّا على تصنيفه في تلكما النزعتين المشار إليهما آنفًا– إلى استجلاء هويّة هذا الديوان الدلاليّة؛ مبيّنًا أنّها (تتجسّد من خلال تجربتين كبيرتين؛ ينضوي في ثناياهما عدد من التجارب المتنوّعة تراسلًا وتقابلًا وتكاملًا)[118]: الأولى: تجربة الحبّ والعشق: في ذوبان الذات وجْدًا ولوعة، وإحساسًا بالتخبّط والتّيه، لكنّ هذا الشعور يستحيل صورة متلألئة يملأها النور والاطمئنان في رحاب الملكوت القدسي حدّ الذوبان في المعشوق والاتّحاد به، كما هو متجلٍّ جذوره لدى الشعراء العذريّين في مكابدتهم لهيب الصبابة واللوعة جرّاء فِراق المحبوب، ومن ثمّ اللوذ بنور السماء (اللاهوت) فرارًا من سعير الأرض (الناسوت)، والالتجاء إلى المولى. أما الثانية: تجربة الشعر والسياسة: في نضال الذات ضد المستعمر البريطاني، ومن ثم مُعارضته للحاكم المستبد المحلّي، كما يتجلّى لشعراء الالتزام بالدفاع عن الوطن، وبالمبادئ والقيم الإنسانيّة: العدالة والحريّة والمواطنة والمساواة...[119].

وفي هذا الصدد، ينتقد البار أولئك الذين ينشغلون، كلّما أصدر شاعرٌ ما ديوانًا، بالتساؤل عن أمرين: (ماذا في ديوانه من جديد؟ وما موقعه من عالم الإبداع؟)؛ مبيّنًا أنّ ذلك (لا يليق بكرامة الشعر وسموّ شأنه، لأنّهما يُفضيان إلى تغليب ذوق القارئ الناقد وموقفه من الحياة والفنّ على الشعر ويُحكّمانه فيه)، وأنّ الأجدر النظر في النصّ، بوصفه (قيمة لغويّة ذات خصائص وسمات، فنجلوها دون اللّجوء إلى حكم، كائنة ما كانت صفته، ممّا يتيح تبيّن ملامح الجدّة والإبداع في الديوان، ويتحدّد موقعه من عالمهما المشرق الأخّاذ)[120].

5.1.2.3. قصيدة النثر أو القصيدة الأجد[121]: يتحفّظ البارُّ على استعمال هذا المصطلح[122]؛ معلّلًا ذلك بأنّ الشعر – بوصفه قصيدة– شعرٌ، والنثر نثرٌ. أمّا قصيدة النثر، فهي غيرُ مُكتملةُ الخلْق والبنية، غير تامّة الأعضاء. ثمّة قصورٌ في خلقها وبنيتها. ذلك أنّ (القصيدة) لها مفهومها الخاصّ، ولها عناصرها المكوّنة؛ إذا نقص منها عنصرٌ واحد فقدَت مسمّاها. فضلًا عن اضطراب (قصيدة النثر)، حتّى لدى مُبدعيها، (فتارة يقولون قصيدة نثر، وتارة يقولون نثيرة، وتارة يقولون نصًا بالإطلاق، ممّا يدلّ على أنّ هذا المصطلح ليس مستقرًّا ولا ثابتًا). وينعكس هذا الاضطراب الاصطلاحي على النقاد أيضًا، لا سيّما إذا أصرّ مبدعو هذا النمط الإبداعي أن يدرجوه في دائرة القصيدة[123]. لذا يصف البار (قصيدة النثر)، بأنّها "بدت كالمُنبتّ[124] لا أرضًا قطع ولا ظهرًا أبقى"[125].

وبوصف الشعر فنًّا؛ فكلّ "عمليّة فنيّة لها شروطها ولها قوانينها؛ فإذا أنقصَ المبدع أحدُ شروط هذه العمليّة، أفسد هذه العمليّة كلّها، وخرج من دائرة الفنّ على كلّ المستويات، المستوى المعنوي، والمستوى المادي إلى تقيضها". لذا، يمكن القول: إنّ هذا النص (قصيدة النثر) (هو كلام فيه شعريّة، لكن لا يمكن القول: إنّه قصيدة؛ لأنّ القصيدة بنية لغويّة، لا بدّ لها من عناصر مكتملة تشكّلها، أمّا إذا لم تكتمل، فمن

الصعب إدراجها ضمن دائرة القصيدة)[126]. وإذا كان القول: (إنّها كلام فيه شعريّة، فهل كلّ كلام- كالحديث النبوي أو كلام أحد ناثري العربيّة، كالجاحظ أو أبي حيان- فيه شعريّة يعدّ شعرًا؟! هذه مسألة فيها ألف نظر!!)[127]. ولمّا كانت (الشعريّة وظيفة من وظائف الكلام عند علماء اللّغة. فقد يكون هذا الكلام فيه شعريّة، ولكن هل نسمّيه قصيدة؟ هذا هو السؤال)[128]. ومن جهة أخرى، يبيّن أنّ مبدعي هذا النمط الإبداعي قد "أهملوا أو ألغوا بالأصحّ أركانًا كثيرة من القصيدة، ولم يبق لهم إلا البُعد الدلالي فيها. ولذلك قصيدة النثر، أنا أرى أنظر إليها دائمًا على أنّها بنية دلاليّة أكثر من كونها أيّ شيء آخر"[129].

ولعلّ في هذا الوعي بشعريّة التشكيل اللّغوي في النص، كما يُبيّن البارُّ ويُنبّه، "ما يُولّد (معيارًا) يُسهم في تقويم الشعراء من حيث إنّ ما يقولونه شعرٌ أو غيرُ شعر، سواءً أكان الشعر قديمًا أم جديدًا. وتلك ثغرة في الرؤية النقديّة أخشى أن يلج منها ما يسمّى (بقصيدة النثر) إلى دائرة التصوّر الشعري المحض، من حيث إنّ ما يسمّى (بقصيدة النثر) كلامٌ قائمٌ على أساس انتهاك القواعد والسنن"[130]. (ولكنّ إيغال مُبدعيها في أغوار ذلك الانتهاك، [كما يُبيّن]، والبلوغ به حدّ الإحالة والتمحّل، بالإضافة إلى مُراعاة الناقد سمة الشعريّة في القصيد- حسب جان كوين في تأكيده: (إنّ انتهاك القانون اللّغوي لا يكفي لكي تكتب قصيدة)، و(إنّ الإسلوب انتهاك، ولكن ليس كل انتهاك أسلوبًا)[131]- قد أحال دون تجنيس (قصيدة النثر) شعرًا، وأغلق الباب دون ولوجها دائرة الشعر، (وحجبها عن الاختيال في مدائن التخييل، وحمى الشعر من أن يكون لعبة يتلهّى بها العابثون)[132].

6.1.2.3. مفهوما الشعر والقصيدة: عُني البار بمفهوم القصيدة، وببلورته في سياق بعض خطاباته، على الرغم من إشكال ذلك لدى النقّاد القدامى والمحدثين- كما يُبيّن- وعدم توصّلهم إلى تعريف جامعٍ مانع. ومن ذلك تعريفه للقصيدة- بوصفها

(كائنًا حيًّا)- ضمن تعريفه لمفهوم الشعر- بوصفه (اسم جنس)- بأنّها بنية متكوّنة عنه من جهة، و(لعلاقة التضمّن والاحتواء: تضمّن الكلّ للجزء؛ كالشعر للقصيدة)، و(علاقة الانضواء والانتماء: انضواء الجزء ضمن الكل؛ كالقصيدة ضمن الشعر) من جهة أخرى. إذ يعرّف الشعر بأنّه (من حيث أنّه هو ملتقى حالاتٍ شتّى من الرؤى والمواقف الشعوريّة يتنقّى- لجلاء كلّ حالة- أشكالًا من اللغة، ويتخيّر طرائق من القول ثمّ يؤلّف بينها على أنحاء من التأليف)؛ (تتشكّل منها بنية لغويّة اصطُلح على تسميتها "بالقصيدة"، وهي تتآزر عناصرها، من حيث هي بنية، فيما بينها بعلاقات على مستوى الذات المتكلّمة، والمنظور، والتشكيل اللّغوي، فتغدو نصًّا يتّسمُ بأسلوبيّة تُخصّه دون غيره من نصوص الشعر الأخرى، وإن يكن منتجُها واحدًا)[133]. ويعرّف الشعر أيضًا، بأنّه "تشكيلٌ علاميٌ؛ تكوّنه دوال تشفّ عن مدلولات وفق نظام يتحكّم في إنتاج علاقاتها، ويُبِين عن قانون يُسهم في توليد الدلالة"[134]. ومن ذلك إقراره بتعريف لطفي عبد البديع للقصيدة، في كتابه (التكامل في القصيدة العربية) بأنّها: "بناءٌ يتركّب من العناصر والقوى التي تتظاهر على نحو يتمّ فيه تكامل المعاني الشعريّة المتبلورة في حقائق لغويّة. فالعالم الذي تتألّف منه القصيدة عالمٌ متجانسٌ تتلاقى أفكارُه وتتعاقب في حركة مطّردة". ويعلّق البارُ على هذا التعريف، بأنّه (إذا كان يصدُق على القصيدة العربيّة كما يصدُق على سواها، كما يقرّ عبد البديع نفسه، فإنّ هذا لا ينفي بحالٍ من الأحوال ما بين القصيدة العربيّة وسواها، وما بين القصيدة العربيّة في عصورها المختلفة المتغايرة من فروق مميّزة في البناء، وفي خصائص تشكيل القصيدة وهندستها تنأى بتلك عن هذه، وتباعد هذه عن هاتيك)[135].

7.1.2.3. الحداثة والحداثة الشعريّة العربيّة: أولى البارُ مسألة الحداثة عنايةً بالغة في محاضراته[136]، وفي مدوّناته، بالنقاش والحوار، وفي عرضه آراء بعض

النقّاد والمفكّرين الغربيّين ومَن احتذاهم من العرب، وفي مقدّمتهم أدونيس، بالإضـــافة إلى إبدائه وجهة نظره فيها. ومن معالم الحداثة الشعريّة العربيّة المرتكزة عليها[137]:

أ- الإيقاع الموسيقى.

ب- المعنى.

ج- اللّغة الشعريّة: ويُراد باللّغة الشعريّة في شعر الحداثة، بأنّها تلك التي تخالف اللّغة المثاليّة من حيث المستهدف الأصيل، المُتمثّل في التوصيل، بينما تخلّت لغة الشعر عن هذا الهدف، أو أنّها لم تجعله هدفًا مركزيًّا لها؛ فهدفها توصيل ذاتها بكل طاقاتها الجماليّة[138]. ذلك أنّ ميل الحداثيّين إلى بعثرة اللّغة وفوضاها، إنّما يعكس رغبةً في عالم اللّاوعي للتوازي مع بعثرة العالم، والفوضى التي تسود كثيرًا من زواياه. أي التلازم بين فوضى النصّ وفوضى العالم الذي يُعاني الشاعر من مرارته [139] !

د- التخييل: ويرجع ذلك إلى نهل الحداثيّين، وفي طليعتهم أدونيس من الحداثة الأوربيّة، ومن المعطى الســـريالي على وجه خاص. وهو ما تأثّر به البردّونيّ في تشـــكيله صـــورَه على طريقةٍ موغلةٍ في الغرابة مســـتمدّة من رؤى الســـورياليّين وأفكارهم[140]. وقد اســـتمدها الحداثيّون لا ســـيّما أدونيس من رامبو وبريتون؛ إذ غزا أدونيس التراث العربيّ بآليّات الحداثة الفرنســيّة، لكنّه في الوقت ذاته يدفع عن نفســه التقليد لرامبو وملارميه، ولديه من القدرة على تمثُّل المفاهيم الجديدة، وكأنّه صـــانعها الأوّل في نتاجاته الأدبيّة[141]. ويحصـــرُ نقّادٌ آخرون ســـمات الحداثة الشـــعريّة في الآتي:

1- التأكيد على الذاتّ.

2- الزمن.

3- الغموض[142].

4- الرؤيا:

والرؤيا بالألف، وليست بالتاء (الرؤية) التي تعني الموقف الرؤيوي أو رؤية العالم، وإن كان البارُّ يلحّ على استعمال الثانية، إلا أنّه يُعنى بالأولى الخاصّة بالرؤيا الحداثيّة المُقتصرة دلالتها عليها، إذ هي "التي تنتقلُ فيها الدلالةُ من المجازيّ إلى الروحيّ، ومن الوعي إلى اللّاوعي، تعبيرًا عن بعض الرغبات المقموعة، في مدى استبدال مبدأ الرغبة بمبدأ الواقع، وبالقياس نفسه: من الحضور إلى الشهود، خصوصًا في المستوى الأعلى الذي تنقلب فيه الرؤية إلى رؤيا"[143]. وهو "انتقال يقع على متّصل واعد، صاعد في مداه الدلالي، بادئًا من الرؤيا بمعنى الحلم الذي نراه في المنام، حيث تنقلب كل من رؤية الإبصار إلى رؤيا الوعي، في المدى الصاعد للمجاز الذي ينتقل بأصل الدلالة من حال إلى حال". لذا يمكن وصف الرؤيا "بالحدسيّة العرفانيّة، لأنها لا تعتمد على العقل المنطقي، بل على الحدس الذي يُدنى بالرؤيا والكشف بمعناه الصوفي إلى حال من الاتحاد، يجعل من الرؤيا تجليّات للكشف في كل معانيه وأحواله"[144].

ويتجلّى ذلك في عنايته الجمّة بشعر البردّوني واستقصائه في دراساتٍ عدّة، أُشير إليها سلفًا، لا سيمّا في تتبّعه بعض ظواهر الحداثة الشعريّة وسماتها في شعره، وفي رصده بعض ركائزها، ومن أبرزها هذا العنصر الذي نحن بصدده؛ ذلك أنّ هذه المسألة بالغة الحساسيّة، ليس لدى أدونيس فحسب، بوصفه رائدًا في ذلك، وإنّما في الأفق الحداثي برمّته، مما يجعل منها ثورة مركزيّة في الوعي الحداثيّ. وقد عدّ أحدهم عنصر الرؤيا أحد تعاريف الحداثة الشعريّة العربيّة، ومكوّنًا من مكوّنات النصّ الشعريّ الحديث. وكذلك هو الأمر لدى آخر؛ إذ يُعرّف الحداثة شعرًا، بأنّها: "فعلٌ وجدانيّ وشموليّ، يتّحد بفعاليّة الرؤيا، وهي حضورٌ متجدّد يُرافق الروح المُتوثّب في استشراف عالمها المطلق..."[145]. وإذا كانت الحداثة هي "بداية الوعي بالتجاوز والاختراق، فإنّها تنطوي على مجالٍ للرفض الشموليّ، والفعل الخلّاق. ومن ثمّة فهي

لا ترتبطُ بالحدث، وإنّما هي قرينةُ الإحداث الدلاليّ الذي يســـتأثر بلحظات التوتّر، والتحوّل باتجاه التغيير الكليّ"[146]. وهو ما يؤكّده البارُّ بأنّ شـعر البردّوني "قد تجاوز القصـيدة/ الغرض، ونبا عن القصـيدة صـدى الانفعال الآنّي، ليقدّم القصـيدة/ الرؤية. وهي رؤيةٌ ثوريّة متمرّدة ترفض خبًّا في الحياة المتجدّدة، وتتمرّد ســـعيًا للأتمّ الأكمل، وتثور على الأشـجار مادام الجفاف يدبّ في جذورها وإن بدت خضـراء، وتأبى الثورة مادامت قد استحالت نظامًا يتشكّل صورًا شائهة، ويتّخذ صفاتٍ أشتاتًا متجمّدة. وبهذا تتخطّى ثوريّةُ البردوني، خطابيّةَ الجواهري، وتعدو على ســـاديّةِ نزار في قوميّاته، فتغدو وخزًا حادًّا لواضـــع الألم في جســـد الواقع، واعتصـــارًا للألم في جســـد الواقع، واعتصـــارًا للصـــديد المكتوم تحت جلده ليصـفو الجسـد منه، فيبرأ من جراحه، ويتهيّأ نشـــيطًا لحياة يُزهر فيها الهشـــيم، وتتســـنبل الرفاة..." مبيّنًا أنّ "رؤية البردّوني للعالم مزيجٌ من رؤى الوجوديّين ونظرات الماركســـيّين للحياة"[147]، وأنّ في ديوانه (الســـفر إلى الأيّام الخضـــــر) "بذور رؤية [رؤيا] تتجلّى في دواوينه اللّاحقة على نحو أظهر، كلُّها عتمةٌ وســـوادٌ وإظلام، لكنّها تتراءى هنا على خفاء، وتتشـــكّل في صـــورٍ من الرفض، وفضـــح الواقع المعيش، واتّهام الحاضـــر لأنّه جاء على غير ما تشـــهّته الأنفس، وتمنّته القلوب. ومن هنا تجلّى الحزن ســـافرًا، وارتفع الغضـــب جهارًا، وعلا الاحتجاج ضاجًّا. وهو ما سيصبح نغمة الشاعر المعزوفة..."[148].

2.2.3. الظواهر الأدبيّة:

من الظواهر التي عُنِيَ بها البارُّ عناية جمّة، ظاهرة المُوازنات، كما في موازنته بين مسـرحيّتي (إيزيس) للحكيم و(أوزيريس) لباكثير[149]، ومُوازنته بين مسـرح الحكيم الموسـوم بالذهني ومسـرح إبسـن وبرناردشـو؛ مبيّنًا أن الأوّل لم يبعد عنهما، و"لكن ما يميّزه عنهما هو أنّ مسـرحه يقوم على رمزيّة الفكرة لا رمزيّة الشـخصـيّة والحدث كما يقوم عليه مســرحهما..."[150]. وكذلك مُوازنته بين صــورة المرأة في مظان متفرقة من

شـــعر النابغة من جهة، وبين صـــورتها لدى بعض الشـــعراء الجاهليّين من جهة أخرى[151]. ومن موازناته أيضًـا، في ما يتعلق بالإيقاع واسـتعمال (لزوم ما لا يلزم)، بين المحضار والمعرّي؛ فبينما ينزع الأول إلى (معالجة مشكلات مجتمعه التي تتصل باليومي المباشـر، يعالج الآخر في لزومياته مشـكلات فلسـفية تتصـل بالإنسـان في زمانه)[152].

ومن ذلك أيضًـا، ما انتهجه البارُّ في موازنته النقد نقديّة بين جهود أستاذيه في منهاجيّتهما الأســلوبيّة المُتعدّدة الإجراءات: فهد عكّام ومحمّد عبد المطّلب من جهة، وفي إشـارته إلى جهود بعض النقّاد الأسـلوبيّين، في معرض تناوله منجَز محمّد عبد المُطّلب ومُوازنة منهجيّته الأســلوبيّة بمنهجيّاتهم من جهة أخرى، وهم: محمّد هادي الطرابلسـي في كتابه (خصـائص الشـوقيّات)، وسـامي سـويدان في كتابه (في النصّ الشعري العربي: مُقارنات منهجيّة)، وحمّادي صمّود في أعماله: (من تجليّات الخطاب الأدبي، جزآن)، و(في نظريّـة الأدب عنـد العرب)، و(التفكير البلاغيّ عنـد العرب، ثلاثة أجزاء)، وكذلك عبد الله صولة في حديثه عن (الحِجاج القرآني)[153].

3.2.3. الأجناس السرديّة:

فيما يتعلّق بذلك، انفتح خطابه على مختلف فنون الســـرد الإبداعيّة: الرواية، والقصـــة القصـــيرة، والمسـرحية وسـواها. ففي الخطاب الروائي، تطرّق لبعض روايات نجيب محفوظ؛ ألمح في سياق ذلك إلى ذِكر أبرز ما يتّسم به إبداعه[154]:

أ- أنه لا ينظر إلى الرواية إلا على أنها صورة من حركة المجتمع، ووسيلة كاتبها لبثّ أفكاره ورؤاه عن هذا المجتمع، وأداته في محاولة إصلاح عيوبه وتقويم المعوج فيه.

ب- توظيفه (التكنيك) قبل أن يكون هوسًـــا في الكتابة، فتنوّعت طرائقُه في تشـكيل العمل الروائيّ وتعدّدت أسـاليبه في التأليف (...). لذا فإنّه عُني به وظلّ قلقًا من أن تُوصم روايتُه بالضعف في ذلك، أو بالركاكة في البناء.

ج- نأي محفوظ بعمله الروائيّ عن أن يكون سـيرة ذاتيّة مسـرودة في نسـق روائيّ، مما يسـم نصّـه بالتنائي عن وقائع معلومة في حياته لتنسـرح مع أشـتات الشخصيّات والأفعال التي يستلهمها من شتّى المظانّ، ثم يُؤلف بينها في نسيج جامع من المواقف والأفكار.

د- قدرته على اسـتشـراف آفاق بناء المجتمعات، وإن كان حاضـرها على غير المستشرف كونه لمّا يزل تائهًا في الغيب.

وتطرّق كذلك لإبداع جمال الغيطاني السـردي، لا سـيّما الروائيّ منه، مُعرِّجًا على خطابات عدّة من منجَزه، وتحديدًا رواية متون الأهرام. ناقش في مظانّ هذه الدراسة عدّة قضايا نقدية متعلّقة بالسرد، أبرزها ما أثاره رجاء النقّاش عن مسألة (أبوّة) نجيب محفوظ في هذا الجنس الأدبي (الرواية)؛ حاثًّا الروائيّين العرب على التخلّص من قمقمه، والخروج عن عباءته. ولعلّ ذلك كان باعثًا للبارّ على دراسـة أدب الغيطاني الروائي، بوصـفه أحد النماذج التي اسـتطاعت تجاوز (الظلّ المحفوظي) والتمرّد عليه، وابتكار تكنيكات جديدة أذهلت محفوظ نفسـه، بل وأثّرت فيه، وأجبرته على السير في ركاب الغيطاني ومتابعته، وتحديدًا بعد عمل (الزيني بركات) للغيطاني عام 1974م، فأخرج محفوظ (ليال من ألف ليلة) و(رحلة ابن فطومة) وأقرانهما. وفي صـدد ذلك تطرّق إلى ذِكر أبرز ما يتّسـم به إبداع الغيطاني الروائيّ، نحو: الغموض وإيغاله في التجريد، وشـعريّة الانتهاك؛ في تضـمينه أعماله الروائيّة وقائع من سـيرته، وخبرات عاشها؛ مخصّبًا إيّاها "بالتأمّل في مشكلات الحياة والتفكّر في مآسي الأحياء، فتغدو جزءًا من نسيج العمل الروائي"[155].

أما الخطاب المسرحي؛ فقد تطرّق لمسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم[156]، وللأدب المسرحي عند الأديب العراقي شاكر خصباك[157]، وكذلك للأدب المسرحي لدى علي أحمد باكثير، وتحديدًا في مسرحيّة مأساة أوديب[158]. وقد عُني البارُّ في قراءاته مسرح باكثير، بالتركيز على مسألةٍ بعينها، ألا وهي الرمزيّة في العمل الأدبي، وإطالة الوقوف عندها مليًّا، لما لها من دورٍ فاعلي في الكشف عن كيفيّة تصوير الأديب للواقع المعيش، وما يلمّ بمجتمعه من قضايا وهمومٍ ومُشكلات، وما يحدِق به وبأبنائه ويترصّدهم من مخاطر ومكائد، وكذلك استجلاء ما يُستشفّ من خلالها من مواقفَ ورؤىً للمبدع، وما يُتيحه ذلك في رصد تفاعلاته إزاء ذلك كله، وفي استكناه ما يُلمح ويُومئ إليه من حلولٍ ومُعالجاتٍ بأسلوبٍ فنيٍّ إبداعيٍّ رامزٍ ينأى به عن المباشرة والسطحيّة من جانب، وعن الاحتذاء لما يستقي منه مادّته في العمل الإبداعيّ أو محاكاته من جانب آخر، من خلال استلهام الأحداث والوقائع والشخوص والمواقف التاريخيّة، وكذلك الأساطير والثقافات والمعارف المتراكمة، والتناصّ معها، وإعادة تشكيلها وفق ما يروم الأديبُ بثّه من دلالاتٍ وغايات.

أمّا ما يتعلّق بخطاب القصّة القصيرة؛ فقد تناول قصّة "تقرير قديم عن حادثة اعتقال" لعلي عوض باذيب، وقصّة "العيك..العيك" لصالح باعامر[159]. وتناولَ لهذا الأخير أيضًا دراسة مجموعاته القصصيّة وقراءتها[160]؛ قُدّم بها لأعمال باعامر السرديّة (قصةً قصيرة وراوية)[161] في ما يُعرف بالخطاب المقدّماتي على الرغم من تصريحه بـ"إنّ المقدّمات، أيًّا كان عمقُها، لا تُعدّ دراسة تحليليّة تشتمل على ما يعرفه النّاس من الدراسات، ولكنها بمثابة خِطبة النكاح عند العرب، وسيلة لتقريب الصّلة بين الخاطِب وخطيبته [القارئ والعمل المقروء]"[162].

4.2.3. الروائي والتاريخ:

وفي ذلك يُبيّن علاقة التاريخ بالرواية؛ "فالأوّل أســـبق في الوجود من الثانية. هو وجود متعيّن، وهي وجودٌ يتكوّن ولم يتعيّن. هو مرتعٌ خصـب ترعى فيه الرواية ما شاء لها الإبداع والتفنّن ذلك، لكنّها "ليست تاريخًا خالصًا محققًا يُرجع إليه، ويُوثق به، ويُعقد عليه". ومن هنا وثُقت علاقة الرواية بالتاريخ، ووهت علاقته بها"[163]. وفي هذا الصدد ينتقدُ مصطلح رواية تاريخيّة، وينفي الصواب عنه، ويستعيض عنه مصطلح رواية فحسب أو وكفى حدّ تعبيره؛ معلّلًا أنّ مصطلح رواية "يحتوي على الحكاية مثلما يحتوي على الخطاب، وفيه تقف على مكوّنات المادّة التي جُبل منها النص، كما تتعرّف على طرائق تشـكيله وأسـاليب أدائه، وهو الأهمّ في هذا المقام. وهذا يعني أنّ الرواية كائنة ما كانت مادّتها الحكائيّة تظلّ في أوّل الأمر وآخره رواية ولا غير، والانفعال بها والتفاعل معها ينبعان من كونها رواية، وليس من كونها موصوفةً بصفةٍ ما مســتمدّة من طبيعة مادّتها الحكائيّة ولا غير..."[164]. بالإضـــافة إلى تطرّقه إلى بعض طرائق الروائيّين وتقنيّاتهم في اســـتلهام التاريخ، بوصـــفه مادّةً، وبيان كيفيّة توظيفهم إيّاها في أعمالهم الروائيّة؛ موازنًا في ذلك بين كلٍّ من: نجيب محفوظ، وجورجي زيدان، وجمال الغيطاني، وعلي باكثير[165].

5.2.3. نحو تفسير إسلاميّ للأدب:

يبيّن البارُ أنّ التفســـير الإســـلامي للأدب أدخل في باب النقد، بينما الأدب الإســـلامي أدخل في باب نظريّة الأدب، وأنّ "الأوّل يتّصـــل بتفســـير الكائن الأدبي، والثاني يطمح إلى إبداع كائن أدبي؛ الأول ينطلق من الموجود، والثاني يبحث عن المنشـود،؛ الأوّل شـهادةٌ، والثاني غيبٌ؛ الأوّل يحاور الأدب- كائنة ما كانت رؤيته- برؤية إسلاميّة، والثاني يعرض الحياة- على أحسن افتراض وأعمقه- برؤية إسلاميّة، وقد يتجاوز ذلك إلى تجسـيد تصـوّرات تلك الرؤية في قالب فنّيٍ جميل"[166]. وينتقد

البارُ مصطلح (الأدب الإسلامي)[167]؛ مبيّنًا أنّه بمثابة دعوى يتنادى به المتنادون، وأنّ الصواب القول: الرؤية أو المنظور الإسلامي في عملٍ أدبيٍّ ما، أو في الأعمال الأدبيّة لأديبٍ ما[168]. وبالنسبة لطرائق التفسير الإسلامي في معالجة الأدب، (فهي لا تختلف عن طرائق الواقعيّين في تفسير الأدب ونقده. فيُنظر إليه في جدليّته، وتضافرها شكلًا ومضمونًا، أداةً ووعيًا. وإنّما الفارق بين أولئك يكمن في طبيعة الرؤية التي يصدر عنها الناقد. ولذلك يمكن لهذه الواقعيّة أن تُوصف بأنّها واقعيّة إسلاميّة) على غرار الواقعيّات الأُخر: الاشتراكيّة، الوجوديّة، السحرية ونحوها؛ فالفيصل بينها يرجع إلى (تصوّر النّاقد للوجود ورؤيته له)[169].

6.2.3. الشعريّة وقوانين الأدب:

يتمثل قانون التماثل (التناسب)، كما حدّده ياكبسون، في إسقاط محور الاختيار (الاستبدال) على محور التأليف (التركيب). ومن ذلك، ما توصّل إليه خطابه في قراءته ديوان (المكلّا)، أنّ "الشعريّة متحقّقة فيه من خلال عناصر شتّى تتآزر فيما بينها لتضمن للنص فرادته وامتيازه نسيجًا وأداء. وهي شعريّة تتعالى على الانحصار في دوائر رغبات القراء وقوانين النقّاد، لأنّها نتاج طرائق الإبداع في التعامل مع اللّغة". ويرجع ذلك إلى فعل (الاختيار) ووظيفته، بوصفه قانونًا ومبدأ من قوانين الشعريّة ومبادئها[170]. وقد تسنّى للبار رصده في ديوان والده حسين البار (من أغاني الوادي)[171]، وفي العمل السردي أيضًا، فيما يُطلق عليه بشعريّة السرد، نحو دراسته لإحدى القصص[172]. ومن قوانين الشعريّة، الانزياح، كما حدّده جان كوهن، واستجلاء ذلك- بالإضافة إلى قانون التماثل- في ديوان المقالح (أوراق الجسد العائد من الموت)[173]، وفي قصيدته (هوامش يمانيّة)، وفي ديوان عبد العزيز الصيغ (أحلام الزمن الضائع)[174]، وفي ديوان خالد عبد العزيز (المكلا)[175]. ولذلك يعرّف الشعر بأنّه (عدول عن المواضعة، وإيغال في دائرة الاتّساع. ومن هذا الحدث تنبع

الدلالة الإيحائيّة لعلامات النص. وإذا كان من الممكن أن تُنظَم قصـــيدةٌ خارج دائرة العدول، فإنّه لا وجود لشعر دون عدولٍ)[176].

ومن القوانين الأدبيّة التي تطرّق إليها، شـعريّة التأليف لأوسـبنسـكي في قراءة العمل المسـرحي. إذ يُبيّن أنّ اسـتلهام الأسـطورة في الأعمال الإبداعيّة، والمسـرحيّ أحدها، يتمّ وفق ما يُوحي بـه العمل في ذاتـه لا وفق معرفتنا بمقاصـــده. وهو ما "يقتضـــي الوعي بأسـرار العمليّة الإبداعيّة، وإدراك معنى الفنّ على أنّه تقنيّة، أن نقرأ العمل في ضوء موحياته الدلاليّة، لأنّ للاختيار في عمليّة التأليف دلالة، وللترتيب في عمليّـة التـأليف دلالـة، وهمـا من عنـاصـــر تكوين شـــعريّـة التـأليف كمـا علّم أوســبنســكي"[177]. ومن القوانين التي أجلاها أيضًــا في خطاباته، قانون (الائتلاف والاختلاف) مع نسق الشعر العربي لغةً وإيقاعًا ومعنًى وشعريّة[178] لا سيّما مع شعر الإحيائيّين في ديوان (المكلّا)، ومن الشـــعريّات التي تطرق إليها، بوصـــفها قوانين، شـــعريّة الإيجاز في شـــعر محمد حســـين هيثم[179]، وشـــعريّة التناغم في شـــعر النابغة[180]، وشـــعريّة الســـرد في قصـــة (حادثة تقرير قديم عن حادثة اعتقال)[181]، وشعريّة البيان في قصيدة (هوامش يمانيّة)؛ ممثّلًا ذلك في رصده فيها شعريّة الانتهاك والانزياح، والولوج بالصور والدلالات دائرة الاتساع والإيحاء)[182].

وعلى الرغم من تأكيده على أهميّة الوظيفة الشعريّة في النصّ (بوصفه رسالة حســب جاكوبســن)، لا ســيّما إذا كانت أبرز الوظائف، "فإنّ ذلك لا يمنع أن تُمنحَ وظيفة أخرى [مرجعيّة، انتباهيّة، ميتالغويّة] أهميّةً ما دام لها حضـــورٌ ظاهر في النص"[183]. ويبيّن أنّه "إذا كانت الوظيفة الشـــعريّة أداة للباحث في جلاء خصـــائص النص الأســـلوبيّة وطرائقه في تشـــكيل المعنى وإنتاج الدلالة، فإنّ الوظيفة المرجعيّة أداته في جلاء عوالم النص، وكشـف أبعاد سـياقه الاجتماعي"[184]. لكنّ قراءة النص في ضـوء الوظيفة المرجعيّة، كما ينبّه، "لا تعني أنّ النص انعكاس للواقع المعيشـي،

كائنة ما كانت سمته، ولكنّها قراءة للمادّة الخام التي نهض عليها النص، وما بها من دلالة على العالم التي انبثقت منه، وصلة ذلك بالرؤية التي اكتنفت النص"[185]. ذلك أنّ الوظيفة الكلاميّة "شفيعة الدلالة؛ فهي للمبدع غاية يتقصدّها، وهي للباحث وسيلة، يتوسّل بها في الكشف عن عوالم النصّ وجلاء أبعاد التخييل فيه"[186].

7.2.3. المُتعاليات النصيّة:

وفي هذا الصدد يُفنّد البارُّ وجهة نظر بعض النقّاد في علاقة مسرحيّة (مأساة أوديب) لباكثير بقضيّة فلسطين، وبالتالي وسمها بالبُعد القومي، ونفي عنها المنظور الإسلامي؛ من خلال وقوفه على عتبات التصدير، بوصفها تُمثّل أحد عناصر النصّ الموازي Para text، والتناصّ، والتعلّق النصيّ: علاقة هذه المسرحيّة بنصوص أخرى تناولت أسطورة أوديب، ومعماريّة النص، والميتا نص: النقد كتعليق الروائي على الرواية؛ بوصف هذه العناصر الخمسة تُمثّل المتعاليات النصيّة التي اقترحها جيرار جينيت في كتابه (أطراس). إذ استند أولئك النقّاد إلى ملفوظ باكثير الذي صرّح به شفاهًا لعزّ الدين إسماعيل، وإلى ما صرّح به باكثير نفسه في كتابه (فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصيّة) بخصوص مسرحيّته المذكورة آنفًا، نتيجة للظرف السياسي والاجتماعي آنذاك بعد قيام ثورة 1952م إبّان عهد عبد الناصر وصراعه مع الإخوان وزجّه بهم في السجون في: "أنّ الذنب الذي ارتكبه أوديب هو نتاجُ مكرِ شيطانٍ بشري هو لوكسياس غلّفه بصيغة قدر موحى به من إله المعبد، وقد سار أوديب إليه مغمض العينيين، يوازي ما حدث في فلسطين، فهو نتاج كيد شيطان بشري هو الصهيونيّة العالميّة...". وقد اضطُر باكثير إلى الإدلاء بهذا التصريح تَقيّةً، بسبب ما تُوحي به هذه الرواية– التي كُتبت قبل عام 1952م، وعالج بها وضعًا اجتماعيًّا وسياسيًّا– إلى رمزيّة تريزياس أو جعله مُعادلًا موضوعيًّا لما كان ينبغي عليه أن يكون عليه موقف حسن البنّا من الملك فاروق، وانتصار باكثير فيها لرؤية

مَن عُدوّا في منظور عبد الناصر خصومًا وأعداء. وقد خلُص في ذلك إلى أنّ "تفسير العمل الأدبي لا ينبع من أقوال المؤلف، وإنما ينبع من ثنايا النص" أو منطوقه. بالإضافة إلى ما خلُص إليه في وقوفه على عناصر المُتعاليات الأخرى، وعلى الأخصّ منها عتبات التصدير[187].

وفيما يتعلّق بالنصّ الموازي، تناوله البار في ديوان (نسمات الربيع) لصالح بن علي الحامد[188]، وكذلك في صدد قراءاته للأعمال الإبداعيّة، كتحليله عنوان ديوان (المكلا)[189]، أو تحليل عناوين بعض النصوص الشعرية، نحو قصيدتي: (هوامش يمانيّة) للمقالح[190]، وقصيدة (لصّ تحت الأمطار) للبردّونيّ[191]، ومن ذلك أيضًا تحليله عتبات مسرحيّة أهل الكهف لتوفيق الحكيم[192].

8.2.3. النصّ الغائب:

ويتماهى هذا المصطلح مع مصطلح التناصّ إن لم يكن هو ذاته. ولعلّ ذلك ناتج عما يُعانيه النقد العربي من أزمة وإشكال في إطلاق المصطلحات لانعدام ما يجمع ويلمّ شعث المجامع العربيّة– إن بقي لها دورٌ وفاعليّة– لعوامل عدّة كرسّت مزيدًا من التشظّي والفُرقة على كافّة الجوانب. ويشدّ عضد هذه الأزمة أزمةٌ أخرى، هي الترجمة، وعدم ضبطها وتقنينها من لدن تلك المجامع الديكوريّة Decorative. وممّا ينبغي التنويه عليه هاهنا أنّ البارّ لم يُصرّح بملفوظ هذا المصطلح إلا لمامًا[193]، ولم يُورده في مؤلّفاته، مستعيضًا عنه مصطلح (الأبوّة)، إلا أنّه قد أشرف على إحدى الرسائل العلميّة الجادّة في هذا الصدد[194]. وقد تجلّى ذلك في سياق قراءته ديوان (المكلا) وفق جدليّة الائتلاف والاختلاف مع التراث الشعري في نسقه العربي؛ "من حيث أنه يتماهى مع أفضل ما اتّسم به الأب (...) من صفات ومزايا، ليصلها بخير ما دلّه عليه عصره وثقافته ومنظوره الجمالي من صفات وخلال، فلا يغدو مسخًا مشوهًا (...) ثم انزاحت عنها على نحو يحقّق الفرادة والاستقلال..."[195].

أي أن يغدو النصّ الغائب مكونًا رئيسًا للنص الماثل، كون الأخير "لم ينشأ من لا شيء، وإنّما تغذّى جنينيًّا بدم غيره، ورضع حليب أمهات عديدات، وتداخلت فيه مكوّنات أدبيّة وثقافيّة متنوعة"[196].

9.2.3. التناص وآليّتاه: الاستدعاء والانزياح:

ويتعرّض لهذه المسألة في صدد حديثه عن كيفيّة استلهام الروائي مادّته من التاريخ؛ مُبيّنًا أن (الخطاب التاريخي من حيث هو نصٌ، له هويّته وخصائصه النوعيّة، لا يمنح الخطاب الروائيّ هويّة أو خصائص نوعيّة، ولكنّ الخطاب التاريخيّ يتراءى تقنيّة يشتمل عليها الخطاب الروائيّ وتتحكّم فيها آليّاتها، وهي في مفهوم التناص آليّتان: الاستدعاء، والانزياح"[197]. وقد يتّفق الروائيّون، كما يُبيّن، في الاستدعاء، لكنّهم يتخالفون في الانزياح؛ "فمنهم من يقف عند حدود النصّ الأوّل، فيكرّره على نحوٍ ما دون أن يضيف إليه بُعدًا جديدًا، ومنهم من يخرج على حدود النصّ الأوّل، فيخالفه رؤية ويشكّل منه صورةً غير ما قد أَلِفت عنه، ومنهم من يتمايز عن النصّ الأوّل بفرادة، فيُضيف إليه أبعادًا ليست له من قبل. وفي كلّ الحالات يمنح جنس العمل الأدبيّ الخطاب التاريخيّ سماتٍ لا يعرفها، وما كان له أن يعرفها، لأنّ لكلّ خطابٍ هويّته، وقوانين تشكّله وقواعد بنائه"[198].

ومن مظاهر رصده لفاعليّة التناص، ما أبانه في فعله النقدي التنظيري؛ في كيفيّة توظيف الأسطورة في العمل المسرحي[199]، وفي ممارسته الإجرائيّة للموازَنة وفق ذلك بين مسرحيّتي: (إيزيس) للحكيم و(أوزيريس) لباكثير[200]، وكذلك في مظان قراءته مسرحيّتي: (الكهف) لتوفيق الحكيم[201]، و(مأساة أدويب) لباكثير[202]. عُني في هذه الأخيرة، برصد آليّة الانزياح الحكائي عن الأسطورة المُتناصّ معها، وعن نصوص المسرحيّات التي تناصّت معها أيضًا؛ مبيّنًا أنّ باكثير لم يقف عند ظاهر بنية الحكاية كما وردت في ما تناصّ معه "ولكنّه أخذ منها أصولًا وترك أصولًا،

وأضاف إليها وقائع وشخوصًا لم يجرِ لها ذِكر عند غيره، مما ضمِن لعمله هويّة إبداعيّة تميّزه عن سواه"[203]؛ راصدًا في ذلك خمسة عناصر أخذها باكثير من الأسطورة، وأحد عشر عنصرًا انزاح بها عن أصول الأسطورة وترتيب حكايتها في ما سبق عمله من مسرحيّات. ويُبيّن البارُّ أنّ تقيّد باكثير بتلك العناصر التي استمدّها من الأسطورة قد أصاب المسرحيّة "بالاضطراب والوقوع في شيء من التناقض بين ما سعى إليه المؤلّف وما نصّ عليه منطوقُ الأسطورة. وقد كان في مقدور باكثير أن يجعل من مسرحيّته طرسًا خُطّت عليه أسطورة أوديب، فيمحو ما خُطّ عليه من قبل، ليكتب من بعدُ عليه ما يروم، فتظلّ الأسطورة وهجًا يتلقّى المتلقّي دفئه دون الوقوع في دائرة لهيبه، كالذي صنعه برناردشو في مسرحيّته بجماليون، لكنّه لم يعِ ذلك على الرغم من وقوفه على تلك المسرحيّة ولا مراء"، و"أنّه لو وعى مفهوم الأطراس كما تجلّى في مسرحيّة بجماليون لارتقى بعمله إلى سمت شامخٍ وسام"[204].

وفيما يتعلّق بالخطابات الشعريّة، تطرّق إلى التناص– بوصفه (آليّة من آليّات إنتاج الدلالة وتشكيل النصّ، وكلّ نصٍّ له طرائقه في استخدامه، ومن هنا تنبثق شعريّته)[205]، لا سيّما في شعر الحداثة [206]– في صدد تحليله لبعض النصوص والدواوين، وفق آليّتي: (الاستدعاء، والانزياح)، نحو: نونيّة المثقّب[207]، وقصيدة (هوامش يمانيّة)[208]، وديوان (قصائد قصيرة)[209]، وديوان (المكلا)[210]؛ وديوان (أحلام الزمن الضائع)؛ راصدًا في هذا الأخير، كيفيّة توظيفه آليّات تراثيّة تنأى بها عن تلك التقنيات الحداثيّة (التناص)، نحو: (الإشارة، التضمين، الاحتذاء، وسواها) على مستويات عدّة: (الإيقاع، والصورة، والموضوع)[211].

10.2.3. القناع:

يتحفّظ البارُّ على استعمال مصطلح القناع، كونه يمثّل في الأساس مصطلح التناصّ؛ مُنتقدًا في ذلك بعض الدارسين الذين يزعمون– على حدّ تعبيره– أن "التاريخ

قناعٌ يستتر خلف رموزه الروائيُّ [والمبدعون عامة] هربًا من شأنٍ ما. والحقّ أنّه ليس كذلك، لأنّ الأصل في العمل الروائيّ- وربّما في سواه- أنّ ثمّة رؤية يودّ الراوي أن يجلوها في قالب سرديّ تمثّل مُقدّمة منطقيّة للعمل الأدبيّ كما علّم محمّد مندور. فيعمد الروائيُّ لجلائها إلى أحداثٍ تُشخّصها الرواية، وشخوص تجسّدها في مواقف وصراعات إلى آخر ذلك. وقد يجبل كل ذلك من حاضره المشهود، وقد يلجأ إلى مصدرٍ آخر سواه، قد يكون تاريخًا أو أسطورة أو أيّ شيء آخر غير هذه وذاك، فيتناصّ معه ليخلق من بعدُ نصًّا سرديًّا جديدًا ينثّ في ثناياه ما رام قوله، وأراد إنباء المتلقّين به..."[212].

ويرجع هذا اللبس لدى النقّاد في استعمالهم مصطلح (القناع)، لتداخله مع مصطلح (الذات)، وتحديدًا في استعمالهم المصطلحات الآتية: (الذات المبدعة، الذات الشاعرة، الذات الماهويّة، الذات المقنّعة، ذات الشاعر)، كما سبقت الإشارة. ذلك أنّها مصطلحات قد تُحيل إلى الانشغال بالمبدِع أو الذات المبدعة عن النصّ المبدَع. ولمحمّد عبد المطّلب منهجيّته الأسلوبيّة[213]؛ في قراءة النص، كما سبق ذكره، في خمسة محاور هي: (الذات، والموضوع، وخطوط الدلالة، والاستدعاء أو التناص، والصياغة). ويُنظر للذات أو المتكلّم في النص الشعري تحديدًا، على أنّها (ذات) زرعها الشاعر في النص- ولا يقصد بذلك (القناع)- ومنحها من صور الحياة وطرائقها ما يجعلها شخصيّة مستقلّة عنه، ولها كيانها المفرد والمتفرّد عن سواها من الذوات. أي أنّه يعمد إلى الكشف عن صورة (الذات) كما هي متجلّية في دوالّ النص وعلاماته، وبناه المشكّلة له. فهي (ذات) لا تمثّل (الشاعر)- في نظره- أو تحيل إليه كمرجع؛ وهذه نظرة بنيويّة تلغي المؤلّف ولا تعتدّ به، وتنادي بموته. وقد تمّ استدراكها ونقدها من قِبل البنيويّة التكوينيّة، بمقولة رؤية العالم التي أرساها لوسيان غولدمان. لكن ذلك لا يعني الحطّ من منهجيّته؛ فهي منهجيّة جديرة بالاهتمام لولا هذا المأخذ

عليها. إذ يعمد إلى تلقّط جزئيات تلك الذات "من خلال شـواهد دالّة مُتناثرة في المتن الشـعري كاملًا، ثم يمضـي إلى تلمس جزئيات الموضـوع من حيث هو محمول الذات ليجلوه من خلال خطوط الدلالة وحقولها المُنتشـرة في النص، ليقارب من بعد بين النص موضـع التحليل وبين النصـوص التي سـبقته في الوجود، وكان لها أثر ما فيه (...) ليخلص من هذا كلّه إلى الكشـف عن صـور الصـياغة في المتن الشـعري على مستويين هما: الإفراد والتركيب"[214].

11.2.3. النصّ المفتوح والنصّ المغلق:

ناقش ذلك في معرِض دراسـته شـعر لطفي جعفر أمان[215]، وديوان والده حسين البار (من أغاني الوادي)؛ مؤكّدًا في مستهل هذ الأخير على ضرورة دراسته، بوصـفه (كلًّا واحدًا متكاملًا، من حيث هو بنية، ومن حيث هو حدث، وذلك لتكشـف مضـامينه، وفكّ مغاليقه، وتبيّن طرائق أدائه الإبلاغيّة)[216]، وكذلك شـعر النابغة، واسـتجلاء الوظيفتين الشـعريّة والمرجعيّة فيه[217]. ومن ذلك ما تطرّق إليه في صـدد قراءته مسرحيّة مأساة أوديب لباكثير؛ عمّا يعمد إليه الأديبُ في عرض الواقع المعيش أو الواقع المعرفيّ المُسـتلهم بكل معطياته الثقافيّة والتناصّ معه، من "ترميز الوقائع والشـخوص والمواقف والحالات، فتجيء صـورةً رامزة إلى معنى، وقاصـدة إلى دلالة (...) ممّا يلج بأدب الأديب إلى آفاق النصّ المفتوح، متجاوزًا به دوائر النصّ المُغلق (...). ذلك أنّ العمل الأدبيّ يتغيّر تشكيله، وتتنوّع دلالاته، وتتعدّد مقاصده، وإن كان مصـدره واحدًا مادام مبدعوه متخالفين نشـأة وثقافة وتكوينًا نفسـيًّا وغايات إبداعيّة..."[218]. فضـلًا عما خلُص إليه في قراءته من "إحسـاس القارئ بخيبة التوقّع حين يصل إلى نهايتها، ولا يجد أوديب يفقأ عينيه كما جاء في منطوق الأسطورة وما تلاها من مسرحيّات استلهمتها. وهو حدث استتبع نهاية مفتوحة يمضـي فيها أوديب إلى المجهول الذي لا يدرك مداه أحد..."[219].

ويناقش البارُّ هذين المفهومين بوعيٍ نقدي، وإدراكٍ عميق وعلاقتهما بمصطلحي أمبرتو إيكو: ((النص المكتوب (المغلق)، والنص المقروء (المفتوح))، في صدد قراءته شعر لطفي أمان[220]، وفي موازنته بين مسرحيّتي إيزيس للحكيم وأوزيريس لباكثير، وتحديدًا في مسألة تأويل العمل المسرحيّ بين التجريد والتعيين، ونقده لمواقف عزّ الدين إسماعيل وأقرانه المُشار إليهم في مظانٍ سابقة؛ سواء في تصنيفهم لهما، والانطلاق في الحكم عليهما من أحكام معدّة سلفًا، أم في تأويلهم أعمالهما المسرحيّة من خارجها دون الولوج إلى أعماقها، مما أضفوا على ما حقّه من تلك الأعمال التجريد أو الانفتاح النصيّ نقيضه، وعلى ما حقّه منها التعيين أو الانغلاق النصيّ نقيض ذلك. ومن جانب آخر يتساءل البارُّ: "هل يُعلي التجريد من شأن الكاتبَين حتى لا نتجاوزه؟ أو يقلّل التعيين من شأنهما حتى لا نقول به؟"[221] ممّا قد يؤدي إلى أن يكسو الناقدُ العملَ الأدبي المُغلق دلالاتٍ يمتحها من خارجه ليضفيها عليه، "فيُوغل في فتحه على شتّى الاحتمالات الدلاليّة ظنًّا منه أنّه بذلك ينأى به عن دوائر إغلاقه إذا هو سعى إلى تعيين المقصود"[222].

لكنّ ذلك لا يمنع أن يستحيل "نصٌّ محكَم مغلق عند التأمّل إلى نصّ مفتوح، وقد يصحّ العكس؛ فالحكم على نصٍّ بأنّه مفتوح الدلالة لا يتعارض مع الحكم عليه بانغلاقها ما برح القارئ هو المتحكّم في انفتاح الدلالة أو انغلاقها، وما دامت معطيات الحُكمين نابعةً من ثنايا النص وموحيات السياق. وما هاتان المسرحيّتان إلا صورة من صُور النص. أفلا يجوز فيهما الجمعُ بين تجريدٍ وتعيين كما جاز فيه الجمعُ بين انفتاحٍ وانغلاق؟"[223]. "فكلُّ نصٍّ قابل لأن ينفتح على تأويلات شتّى دون أن ينفي مقصديّة متعيّنة" كما يتجلّى في ملفوظ قوله تعالى: (وَأَقِيمُواْ الصَّلاَةَ) الوارد ثماني مرات في كتابه العزيز، جميعها نصٌّ مُغلق لا يقبل تأويلًا، فهو من المُحكَم ذي

الدلالة القطعيّة، لكن التأمّل فيه يبيّن أنه نصٌ منفتح على دلالات أخر متعلّقة بزمانها وكيفيّتها والفروق بين أدائها في أنماط وهيئات مختلفة[224].

12.2.3. المعادل الموضوعيّ (الرمزيّ):

ومن ذلك ما خلُص إليه في قراءته مسرحيّة (مأساة أوديب) لباكثير، في أنّه "إذا كانت مقاصد باكثير في كتابة عمله هذا تجسيد ما ينبغي أن تكون عليه العلاقة بين المصلح والحاكم، كائنة ما كانت حاله، من خلال رصد صور مستوحاة من واقعٍ مشهود يدلّ عليه المجتمع المصريّ في العقد الرابع من القرن العشرين، فقد لزمه– وقد غاب بعض أبطال الحدث الواقعي عن الوجود كاملًا– أن يعمد إلى ترميز الواقعيّ والارتقاء به من مستوى المشهود إلى مستوى المنشود"[225]. فضلًا عن أنّه لم يكن "في مقدوره– وهو الغريبُ في ذلك المجتمع– أن يجهر بما يروم قوله عنه دون سعي للتواري خلف حجاب (...). ومن هنا كان لجوؤه إلى الرمز أسطوريًّا كان أم تاريخيًّا أم قصصيًّا شعبيًّا، فكتب (سرّ الحاكم بأمر الله) مثلما كتب (مأساة أوديب) مثلما كتب (مسمار جحا) لتكون هذه كما تلك تعبيرًا عن موقف الكاتب من قضايا المجتمع الذي يعيش فيه، ورؤيته لما ينبغي أن يكون فيه من الرؤى والقِيم السامية في قالبٍ أدبيٍّ لا يخلو من تخييل..."[226].

وتطرّق إلى ذلك أيضًا في صدد موازنته بين مسرح إبسن ومسرح الحكيم في توظيفهما للمعادل الموضوعي أو الرمزي. فبينما يقوم مسرح إبسن على رمزيّة الشخصيّة والحدث، وبالتّالي يطغى المعادل الموضوعيّ ويتعالى، وتغدو "أفعال الشخصيّة رموزًا لوقائع فكريّة يستشفّها القارئ ويتأوّلها"، يقوم مسرح الحكيم على "رمزيّة الفكرة ذاتها، ثمّ يوظّف الحكيم لها الوقائع والأحداث والشخوص ليصل من خلال ذلك كلّه إلى مبتغاه. ولعلّه لهذا غدت شخصيّات مسرحه مفرغةً من البُعد الإنسانيّ إلا قليلًا، وتقاصرت عن أن تكون هي رمزًا، أو تعلو أفعالها إلى حدّ أن

تكون رموزًا لها دلالات شـــتّى يتأوّلها المتأوّلون (...). ولذا غدت مرجعيّة الرمز الطافي على مستوى البنية السطحيّة في مسرحيّات الحكيم الذهنيّة هي البنية العميقة الكامنة في أعماق النص اللغويّ، وتأبّت كثير من تلك المسرحيّات على تلك المرجعيّة أن تتجلّى على مستوى البنية السطحيّة لها. وما تلك المرجعيّة إلا الفكرة التي ثوت في أعماق النصّ وما يعادلها من واقعٍ اجتماعيٍّ أو سياسيٍّ معيش"[227].

13.2.3. الذاتيّة والموضوعيّة (الذات والموضوع):

ثمّة علاقة وشـيجة بين هذين المُصـطلحين: (الذات والموضـوع) في قراءة النصوص واستجلائها، لا يُمكن الفصل بينهما، أو إغفال أحدهما لحساب الآخر، كما يتجلّى لدى بعض النقّاد. وقد انحصـر مفهوم (الذاتيّة) في النقد القديم، كما يبيّن، "في معنى جلاء الشـاعر العالم في النص (من خلال شـعوره الذاتي)، ولذلك خُصّ الشـعر الغنائي بها، وجُعلت (الموضوعيّة) صفة لازبة لفنّي الملحمة والمسرحيّة وما أشبههما. ثمّ تطوّر اسـتخدام المصـطلحين في النقد، فتحدّثوا عن (ذاتيّة الموضـوعيّة)، و(موضـوعيّة الذاتيّة)، ومن ذلك الوادي خرج مصـطلح (المعادل الموضـوعي) عند إليوت ومن نهج نهجه"[228]. لكنّ مسـارهما تغيّر، بفعل علماء السـرديّات من الشـكلانيّين والبنيويّين، كما يبيّن. إذ جعلهما توماشـيفسـكي "يتّصـلان بتقنية الراوي وطرائقه في سـرد الحكاية؛ فقد يكون السـرد (موضـوعيًّا) وله نظام (يكون الكاتب فيه مطّلعًا على كل شـيء، حتى الأفكار السـريّة للأبطال)، ولقد يكون (ذاتيًّا) وفي نظامه (نتتبّع الحكي من خلال عيني الراوي أو طرف مسـتمع). أمّا أوسـبنسـكي، فيصـل المصـطلحين بمفهوم (وجهة النظر)، وعنده أنّ السـرد يكون ذاتيًّا حين (يبني المؤلّف أحداث السـرد وشـخصـيّاته من خلال وجهة نظر ذاتيّة مقصـودة لوعي فرد محدّد)، ويكون موضـوعيًّا حين يتجرّد من ذلك، ولقد يمزجهما، أو يناوب بينهما. ولقد مضـى

بهما تودوروف إلى تخوم مفهومي (التلفّظ والملفوظ) حين فصـــل القول في (مقولات السرد الأدبي)"[229].

وقد تجلّى هذان المُصـطلحان في معظم قراءاته للأعمال الأدبيّة، لا سـيّما في النصـوص الشـعريّة، فضـلًا عن أنّه قد اتّخذ (الأسـلوبيّة الذاتيّة) مشـفوعًا بالأسـلوبيّة البنيويّة منهجًا في القراءة، كما سبق بيان ذلك. ولعلّ قراءته لرائيّة النابغة من أبرز ما يوضّـــح ذلك؛ إذ ارتكزت على اســـتجلاء التناغم بين هذين المصـــطلحين: (الذاتي والموضـوعي) وانسـجامهما في هذه القصـيدة، لا سـيّما وأنّها مبنيّة بناءً سـرديًّا. "وهو تناغمٌ بين الصفتين لم يقف عند حدّ التماثل والاستواء بينهما في فصول النص وأجزائه [وحداته الخمس]، بل يتجاوزه إلى حدّ التماهي بين المتنافرات"[230].

وفي هذا الصـــدد، لا بدّ من التطرّق إلى نقده اســـتعمال مصـــطلح (الذات الشـاعرة) الشـائع في النقد الأدبي الحديث، لا سيّما لدى مَن يعتدّ بمقولة (القناع)، كما سـيُبيّن في صـدده. إذ يرى أنّه مصـطلح يُحيل إلى أصـحاب نظريّة التعبير في النقد والشـــعر؛ في كونهم يرون أنّ الشـــاعر "يبثّ مواجيده، ويعبّر عن انفعاله بالتجربة وتفاعله معها، ويُعلمنا بمواقفه ورؤاه"[231]. ولذلك تتغلّب الوظيفة التعبيريّة الانفعالية في هذا الشـعر حسـب جاكبسـون على سـواها من وظائف الكلام. ويرى البار أنّ هذا موقف يفترض للقصيدة مرجعًا، وهو الذات الشاعرة.

ومن ذلك ما يتجلّى في قراءته نصّ المقالح (هوامش يمانيّة)، كما يُبيّن. إذ (يقف هذا النصّ– على الرغم من نزوعه الحداثي– عند مفهومٍ للشعر، يراه تعبيرًا عن الذات الشـاعرة، ويُصـدر عن جيَشـان النفس وانطلاق اللسـان بالدوال مركّبة في نسـق كلامي واحد، ومؤلّفة في نظام. ومن هنا خبا التناص في نصّ المقالح، من حيث هو آليّة من آليّات إنتاج الدلالة في نصّ الحداثيّين، واسـتعاض عنها باسـتعمال المعادل الموضوعي، المتمثّل في عمليّة استدعاء الأعلام وتوظيفها في النص)[232]، كما سبق

توضيح ذلك سلفًا. وفي سياق ذلك، يتساءل البار "كيف يكون للقصيدة- بوصفها خطابًا لغويًا- (مرجع)، والخطاب الشعري لا يُحيل إلى خارج، ولكنّه يتشكل وفق نظام علامي خاص، وتتنوّع صور أدائه بتنوّع طرائق الشعراء في تشكيل اللّغة وتكوين أنظمة علاماتها؟"[233]. فضلًا عن كونه تشكيل للعالم، وموقف منه، من خلال اللّغة.

وفي سياق آخر، يتساءل بأسلوبٍ استفهامي، غايته تنبيه المخاطب وتوجيهه نحو التصوّر الصائب منطقيًّا: (ما صفة هذه الذات الشاعرة؟ أهي نمطيّة لها نفس الخصائص والملامح؟ أم هي متنوّعة تتماز كل ذات شاعرة من سواها بالإدراك والإحساس بالرؤية؟)، مُختتمًا السؤال بالملفوظ الآتي: (هذا سؤال، للآخرين إجاباتهم عنه، لكنّها ممّا ليس يهمّني استقصاؤه في هذا المقام. وحسبي أن أشير إلى أنّ العمل الأدبي (لا يُقدّم في صورة موضوعيّة تقريريّة، حسب سيزا قاسم، وإنّما يخضع لتنظيم خاص منبثق من المنظور الذي يُرى من خلاله)[234]. ذلك أنّ الذات الشاعرة "تُدرك الأشياء وتستقبلها بطريقة تتّسق مع الرؤية التي تنظر منها إلى أحداث الحياة- إيديولوجيّة كانت أم نفسيّة- مما يشكّل منطلقًا خاصًّا للرؤية، فتقبل أو ترفض، تتصالح أو تتصادم... بالإضافة إلى أنّ للشاعر طرائق أداء خاصّة، وأساليب عرض تجلو الموقف الشعوري الذي يتخلّل عمله الشعري، وتحدّد طبيعة الرؤية وأبعادها. ومن هنا ينماز شاعرٌ عن شاعر، وعملٌ أدبي من سواه"[235].

ولذلك يقترح استعمال مصطلح (الذات المتكلّمة) بدلًا عن (الذات الشاعرة)، كما يتجلّى في خطاب منجَزه[236]. ومن ذلك دراسته لقصيدة المقالح (هوامش يمانيّة على تغريبة ابن زريق البغدادي). إذ يرى أنّها ذات متكلّمة، تتّسم بكونها ذاتًا واصفة تصف أحوال ذات أخرى موصوفة، بل وتحوّل الموصوفة في بعض المظان إلى متكلّمة، لتغدو واصفة وموصوفة في الآن ذاته؛ متكلّمة ومخبَرًا عنها؛ "ممّا يشي بمكابدتها حالًا من الانشطار بين الحضور والغياب، بين التكلّم المباشر والحديث

عنها في سرد وصفي. ولهذا كان لجوء الإبداع، إلى المعادل الموضوعي [الرمزي] في النص، ممّا أتاح (للذات) حظًا مستويًا من الخفاء والتجلّي"[237]. ناهيك عمّا تُضفيه المزاوجة في النص الإبداعي بين الغياب والحضور، بين الوصف والنجوى من تمكين النصّ "من التأرجح بين سمة السرد وسمة الغناء، فسما عن أن يكون (لذّة) محضًا، ومضى في درب (متعة النص) حتى أقصاه"[238].

4. خاتمة: وبالتطواف في المُنجَز النقدي للدكتور عبد الله حسين البار البالغ ستة عشر مؤلّفًا، ورصد القضايا الأدبيّة والنقديّة في خطاب مُنجَزه، تمّ التوصل إلى أنّه خطابٌ نقدي زاخرٌ بالتطرّق إلى العديد من القضايا والمسائل الأدبيّة والنقديّة، بالإضافة إلى تضمّنه بعض الظواهر البلاغيّة والعروضيّة والإيقاعيّة، والاعتناء بها على المستويين: التنظيري والتطبيقي. ناهيك عن اتّسام خطاب الفعل النقدي لديه بمُحاورة المناهج والنظريّات والقضايا النقديّة ومُراجعتها، وفي ممارسة عمليّة نقد النقد وآليّاته وإجراءاته إزاءها، حتى غدت خصيصة بارزة في خطاب مشروعه النقديّ وعلامةً دالّة عليه، ممّا وسَمَه بسمتين مُتلازمتين هما: التنظير، ونقد النقد.

وممّا اتّصف به هذا الخطاب أيضًا، انفتاحه على مختلف الأجناس الأدبيّة، وعدم انغلاقه أو اقتصاره على جنسٍ أدبيٍ بعينه، على الرغم من اختصاص البار بالأدب القديم، وبالأدب الجاهلي على وجه الخصوص. فضلًا عمّا امتازت به منهجيّته في قراءة النصوص وتحليلها؛ في انتهاجه المنهج الأسلوبي المُنفتح إجرائيًّا على المناهج الأخرى من جهة، وفي سلكه المسلك الدينامي في القراءة والتحليل؛ مُمثّلًا في انتهاجه منهج التأويل التكاملي المُتعدّد الآليّات الإجرائية من جهة أخرى؛ في الانفتاح في قراءة النصوص والخطابات الإبداعيّة، وفي استكناه مُضمراتها، وما تتضمّنه من ظواهر لغويّة وملامح نفسيّة واجتماعيّة وثقافيّة، على المناهج النقديّة الأخرى، في سبيل دفع صرامة الأحاديّة المنهجيّة، وفي الإفادة من مُعطيات العلوم

الإنسانيّة. لذا تُوصي الدراسة الباحثين بدراسة الخطاب النقدي في مُنجَز البار، واستجلاء تلك السمات، المُشار إليها آنفًا، ومُراعاتها في الرصد والتحليل.

5. الهوامش:

---

(1) وهو الأستاذ الدكتور للأدب القديم ونقده، وتحديدًا للأدب الجاهلي في جامعتي صنعاء وحضرموت، رئيس اتّحاد الأدباء والكتّاب اليمنيّين الأسبق، ونائب رئيس المجمع العلمي اللغوي اليمني. ولكاتب هذه السطور مقالًا عنه؛ تطرّق فيه إلى ذكر بعض مناقبه. ينظر: جميل مثنى الحبري، (5/3/2022)، "في إجلال العلماء وتقديرهم منازلهم: أ. د. عبد الله حسين البار"، Facebook: https://m.facebook.com/story.php?story_، قناته (Telegram): https://t.me/jameelalhipary56، وفي منصّته (Arid)، (9/4/2022): https://portal.arid.my/ar-LY/Posts/Details/4bb77dd5.

(2) ينظر: جميل مثنى الحبري، تحوّلات الخطاب النقديّ في النقد الأدبيّ المعاصر في اليمن (1985- 2022)، مجلّة الجامعة الإسلاميّة بأمريكا، مينيسوتا، مج4، ع10، 2023م، ص- 184 168، وأُعيد نشره في المجلة ذاتها، مج4، ع11، 2023م، ص26- 39.

(3) في نقد كتاب البار (في أسلوبيّة النص)، بوصفه أحد النماذج للمناهج المستعارة في النقد الأدبي في اليمن. حاتم الصكر، من النزعة الأكاديميّة إلى المنهجيّات الحديثة في تجربة النقد الأدبي المعاصر في اليمن، مجلّة آفاق، اتّحاد الأدباء والكتاب اليمنيّين، حضرموت، ع22، 23، 2005م، ص129- 132.

(4) في نقد كتاب البار (في أسلوبيّة النص)، بوصفه نموذجًا للأسلوبيّة، كما يرى قائد غيلان. ينظر: قائد غيلان، اتّجاهات النقد الأدبي المعاصر في اليمن، ط1، (صنعاء: مركز المتفوّق، 2010م).

(5) في نقده تحليل البار لقصيدة البردوني (لصٌّ تحت الأمطار). ينظر: يحيى الطلقي، اتّجاهات نقد الشعر في اليمن في الربع الأخير من ق20، جامعة القاهرة، 2010م.

(6) وسيتمّ التطرّق لهذه الدراسات ونقدها في ضوء أسس نقد النقد وإجراءاته، في دراسة لكاتب هذه السطور، بعنوان: ديناميّة المنهج في الخطاب النقدي للدكتور عبد الله حسين البار، قيد النشر.

(7) ينظر: محمد الكميم، تحرير التنميط: دراسات ثقافيّة في تحييز كتابات الأستاذ الدكتور عبد الله حسين البار، مجلة جامعة صنعاء للعلوم الإنسانيّة، مج1، ع2، مارس 2024م، ص218: https:journals.su.edu.ye/index.php/jhs/article/view/749.

(8) ينظر: إبراهيم أبو طالب، الأستاذ الدكتور عبد الله حسين البار: في حديثه بوحٌ من الشِّعرِ وفي كتابتِه رُوحٌ من العلم، مجلّة أقلام عربيّة، الحلقة 14، ع36، 2019/10م: https://ibraheemabotalib.blogspot.com/2019/10/13.html?fbclid=؛ أُدرج ضمن كتابه: من هؤلاء تعلّمت: سيرة ذات غيريّة، ط1، (مصر: دار ديوان العرب، 2021).

(9) غير منشور، بعنوان: التجريد في دائرة الضوء: قراءة في التجربة النقدية عند الدكتور عبد الله البار.

(10) وقد تمّ التطرّق إلى ذلك ومناقشته، في دراسة للباحث، المشار إليها آنفًا: ديناميّة المنهج في الخطاب النقدي للدكتور عبد الله حسين البار، قيد النشر.

(11) عبد الله البار، حسين محمد البار: شذور من سيرة حياته على طريق الترجمة المحرّرة، ط1، (المكلا: مكتب الثقافة بحضرموت الساحل، 2015)، ص41.

(12) ينظر: المرجع السابق، ص15- 25.

(13) محمد الكميم، تحرير التنميط: دراسات ثقافيّة في تحييز كتابات الأستاذ الدكتور البار، ص233.

(14) وسيتمّ التطرّق لذلك وتوضيحه لاحقًا في صدده.

(15) وهي موسوعة، تبنّاها البار وأسهم بنصيب وافر في إخراجها؛ أعدّها مع عدد من الباحثين. موسوعة شعر الغناء اليمني في القرن العشرين، ط1، (صنعاء: دائرة التوجيه المعنوي، 2005)، 7 مجلدات.

(16) وتتوافق هذه النظرة إلى الشعر العربي وفق هذا المبدأ مع ما ذهب إليه أدونيس، كما يشير البار، في قوله: "إن الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت أي التبخّر كالدخان، بالقياس إلى نار هذه وجمرها. والائتلاف المفرط هو الموت أيضًا أي التخثّر كالحجر". على أن الاستواء بينهما، حسب البار، يفضي إلى معنى جديد غير هذا وذاك. في معنى النصّ وتأويل شعريّته، ط1، (صنعاء: مركز عبادي واتّحاد الأدباء والكتّاب اليمنيّين، 2004م)، ص142.

(17) ثنائيّة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة: من نسق البحر إلى نسق الموشّحة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، صنعاء، ع100، ديسمبر 2011م.

(18) ينظر: دراسته لديوان (المكلّا) لخالد عبد العزيز بعنوان: في معنى النص وتأويل شعريّته، ضمن كتابيه: في معنى النص وتأويل شعريّته، ص127- 158، وصور شعريّة في مرايا النقد، ط1، (صنعاء: الهيئة العامة للكتاب، 2014م)، نسخة Pdf، ص322- 364.

(19) ويتجلّى ذلك في صدد تعليقه على تعريف لطفي عبد البديع (للقصيدة)- كما سيُوضّح لاحقًا- وإقراره بأنّه (يصدُق على القصيدة العربيّة كما يصدُق على سواها). وينتقدُ البار هذا الإقرار؛ مبيّنًا أنّه "لا ينفي بحالٍ من الأحوال ما بين القصيدة العربيّة وسواها [من جهة]، وما بين القصيدة العربيّة في عصورها المختلفة المتغايرة [من جهة أخرى] من فروق مميّزة في البناء، وفي خصائص تشكيل القصيدة وهندستها تنأى بتلك عن هذه، وتباعد هذه عن هاتيك". ينظر: تجليّات البناء الشعري، ص9 وما يليها.

(20) ينظر: للشعر ميلاد يتجدّد، كتاب غير منشور؛ خُصّص لدراسة دواوين بعض شعراء حضرموت، ورصد الظواهر والقضايا فيها.

(21) حداثة العاميّة الحضرميّة في ديوان "بخيتة ومبخوت" للشاعر: سعيد الجريري، ضمن كتابه: "جمالية الشعر الحميني في حضرموت"، قيد الطبع.

(22) ينظر، كتاباه: من قضايا الشعر الجاهليّ، ط1، (المكلا: دار حضرموت، 2012م)، المعلقات العشر في ضوءِ منهجِ التأويل التكامليّ للنّص الشعريّ، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة صنعاء، 1995.

(23) ناقش البار مفهوم (القصيدة) لدى بعض النقّاد؛ مفرّقًا بينها وبين (المقطّعة) من جهة؛ وما يتعلّق ببنية القصيدة الجاهليّة، والقول بتعدّد الأغراض فيها، وبالتالي اتّهامها بانعدام الوحدة العضوية فيها، وتفنيده ذلك، من جهة أخرى. ينظر، كتابه: تجليّات البناء الشعري وأبعاده في القصيدة الجاهلية: شعر امرئ القيس نموذجًا، ط1، (المكلا: دار حضرموت، 2002م)، ص9- 21.

(24) وهي تطرّق إليها بالتفصيل في صدد دراسته امرئ القيس. ينظر: تجليّات البناء الشعري، ص9- 21، ص22- 52. و في دراسته شعر أبيه حسين البار. في معنى النص، ص22- 25.

(25) تطرّق لفنّ الرباعيّات في سـياق دراسـته شـعر عُمر البار، ضـمن كتابيه: في معنى النص، ص109، صـور شـعرية، ص298. وكذلك شـعر لطفي أمان، ضـمن: صـور شـعريّة في مراي النقد، ص148، 149، وشعر محمد عبده غانم، ضمن: صور شعريّة في مراي النقد، ص17- 23.

(26) تطرّق لهذه التشـكلات الوزنيّة الأربعة ورصَـدَها، في صـدد دراسـته شـعر محمد عبده غانم، ضمن: صور شعريّة، ص12، ص17- 23.

(27) ويكمن الفرق بينهما، في المعيار الكمّي؛ في عدد الأبيات (فما زاد على حدٍّ معيّن من الأبيات كان قصيدة، وما قلّ عن هذا العدد، سمي مقطّعة). المرجع السابق، ص13. ويبين أن المقطعة، (من حيث هي بناء شـعري، موجودة في جميع دواوين الشـعراء الجاهليين، يسـتوي في هذا أولهم وآخرهم). ثنائيّة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة، ص30.

(28) ينظر: صور شعريّة في مرايا النقد، ص13، 14.

(29) ينظر: ثنائيّة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة، مرجع سبق ذكره.

(30) تمّت مناقشـة هذه القضـايا في أحد خطابات مُنجَزه النقدي (من قضـايا الشـعر الجاهلي). وثمّة قضـــايا أخرى تطرّق إليها في مُحاضـــراته الملقاة على طلّابه، نحو: مصـــادر الشـــعر الجاهلي، والوحدة العضويّة.

(31) ينظر: الصورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة، وكذلك تطرّقه للصورة وينابيعها وأنماطها في شعر امرئ القيس. شـــعر امرئ القيس، ص87- 182، وتطرّق إليها أيضًـــا في صـــدد تحليله لنونيّة المثقب. ثنائيّة الأنا والآخر في نونيّة المثقّب العبدي، ص73- 95، بالإضـــافة إلى تحليله داليّة المُثقّب. ينظر: دفاتر في تحليل النص، ص108- 121، والمعلّقات العشـــر في ضـــوءِ منهجِ التأويل التكامليّ، وسوى ذلك.

(32) وقد تطرّق البار إليها بصـورة مسـتقلة. ينظر: تجليّات الصـورة في القصـيدة الجاهلية، مجلّة الآداب، جامعة صنعاء، ع24؛ تمّ إدراجه ضمن: الصورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة، ص26- 93.

(33) وقد تطرّق إلى أنماط الصـورة الفنيّة في القصـيدة الجاهليّة بصـورة مسـتقلة. ينظر: من بنية الصـورة الفنيّة إلى أنماطها في القصـيدة الجاهلية، مجلة الإكليل، وزارة الثقافة اليمنية، صـنعاء

ع25؛ تمّ إدراجها أيضًا ضمن: الصورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة: داليّةُ النابغة نموذجًا، ص94- 141.

(34) ينظر: شعر امرئ القيس: دراسة أسلوبية، ص185- 278، وكذلك ثنائيّة الأنا والآخر في نونيّة المثقّب العبدي، ص43- 55، والمعلّقات العشر في ضوءِ منهجِ التأويل التكامليّ للنّص الشعريّ.

(35) وقد ناقش البارّ هذه المسألة في العصر العباسي، لا سيّما لدى أبي نواس. عبد الله البار، أبو نواس الحسن بن هانئ: قراءة في موقف أبي نواس من مقدّمة القصيدة وآراء النقّاد فيها، بحث غير منشور.

(36) إذ نجده يستفيض فيها، ويُفرد لها كتابًا مستقلًّا تنظيرًا وتطبيقًا على شعر امرئ القيس. يُنظر: تجليّات البناء الشعري، وكذلك تطرّق إليها في صدد دراسته المعلّقات العشر في ضوءِ منهجِ التأويل التكامليّ. بالإضافة إلى مناقشته إيّاها في مبحث: البناء المركّب في القصيدة الجاهلية، وتطبيق ذلك على نماذج من الشعر الجاهلي، ضمن كتابه: دفاتر في تحليل النص، ص100- 121. فضلًا عن تعرّضه لها في صدد مناقشته (مقدّمة القصيدة الجاهلية)، وتفنيد مقولة (الأغراض الشعرية)، في خطاب بعض مؤلّفاته الأخرى: من قضايا الشعر الجاهلي، ص80- 105. وفي معرِض تحليله لقصيدة المثقّب العبدي. ينظر: ثنائيّة الأنا والآخر في نونيّة المثقّب العبدي، ص56- 60؛ تمّ إدراجه ضمن: دفاتر في تحليل النّص، ص49، 50، وكذلك، جدليّة البداوة والحضارة في شعر النابغة، ضمن: دفاتر في تحليل النص، ص7، بالإضافة إلى الإيماء إليها بخصوص شعر أبيه حسين البار. صور شعريّة في مرايا النقد، ص79.

(37) ولكاتب هذه السطور دراسةٌ مخطوطة في هذا الصدد لم تُنشر بعد، بعنوان: إشكاليّة الوحدة العضويّة في القصيدة الجاهليّة في النقد العربي قديمه وحديثه.

(38) للتوضيح، ينظر: وهب رومية، شعرنا القديم والنقد الجديد، سلسلة عالم المعرفة، ط1، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1996)، ع207، ص146 وما يليها.

(39) للتوضيح، ينظر: صور شعريّة في مرايا النقد، ص13، 45.

(40) حازم القرطاجنّي، منهاج الأدباء وسراج البلغاء، تحق: محمد الحبيب الخوجة، ط3، (بيروت: دار الغرب الإسلامي، 1986م)، ص303.

(41) كمال أبو ديب، الرؤى المقنعة، ط1، (القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1986م)، ص49.

(42) ينظر: تجليّات البناء الشعري وأبعاده في القصيدة الجاهلية، مرجع سابق، ص53.

(43) ينظر: البناء المركّب في القصيدة الجاهلية، ضمن كتابه: دفاتر في تحليل النص، ص108.

(44) ينظر: شعر امرئ القيس، ص12، وفي معنى النص، ص10.

(45) ينظر: من قضايا الشعر الجاهليّ، ص85، الهامش.

(46) ينظر: صور شعريّة في مرايا النقد، ص276، 277.

(47) عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمّد شاكر، ط1، (القاهرة: دار الحديث، 1423هـ)، ج1، ص76. وقد ناقش البارُّ ذلك؛ مفنّدًا رأي ابن قتيبة في أربع نقاط. ينظر: تجليّات البناء الشعري، ص56 وما يليها.

(48) عبد الله البار، المرجع السابق، ص94.

(49) ذاته، ص94.

(50) ينظر: المرجع ذاته، ص92.

(51) ينظر: وهب روميّة، شعرنا القديم والنقد الجديد، مرجع سابق، ص148.

(52) عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تحق: عبد السلام محمد هارون، د. ط، (لبنان: دار الجيل، 1996م)، ج2، ص20. وينظر أيضًا، وهب روميّة، مرجع سابق، ص149.

(53) ينظر: عبد الله البار، تجليّات البناء الشعري وأبعاده في القصيدة الجاهلية، ص13.

(54) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ط3، (بيروت: دار العودة، 1979)، ص30.

(55) إذ يرى أنّ القصيدة الطويلة لا تلمّ بموضوع واحد يرتبط به الشاعر؛ بل تجمع طائفة من الموضوعات والعواطف لا تظهر بينها صلة ولا رابطة واضحة، وكأنّها مجموعة من الخواطر يجمع بينها الوزن والقافية. شوقي ضيف، العصر الجاهلي، ط7، (القاهرة: دار المعارف، د. ت)، ص224.

(56) ينظر: المرجع السابق، ص224.

(57) ينظر: عبد الله البار، البناء المركّب في القصيدة الجاهليّة، ضمن: دفاتر في تحليل النص، ص102.

(58) المرجع السابق، ص106.

(59) تجلّيات البناء الشعري، الخاتمة، ص127.

(60) كما في نقده لمحمّد بامطرف، في تناوله شعر حسين البار: في معنى النصّ وتأويل شعريته، ص11.

(61) في تأوّل شعريّة النصّ وهويّته الإبداعيّة: قراءة في ديوان (أحلام الزمن الضائع)، ضمن كتابيه: في معنى النص، ص186- 216، وصور شعريّة، ص403- 440.

(62) محاضرة ألقاها على طلّابه في الدراسات العليا في جامعة صنعاء، غير منشورة.

(63) جابر عصفور، ذاكرة الشعر، ط1، (القاهرة: مكتبة الأسرة، 2002).

(64) ثنائيّة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة، مرجع سابق، ص18.

(65) عبد القادر بقشي، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2007)، ص10.

(66) المرجع السابق، ص15.

(67) المرجع ذاته، ص107.

(68) ثنائيّة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة، ص20.

(69) ينظر: جدليّة البداوة والحضارة في شعر النابغة بين آراء الدارسين ومنطوق الكلام، ص30.

(70) ينظر: البناء المركب في القصيدة الجاهلية، ضمن كتابه: دفاتر في تحليل النص، ص101.

(71) المرجع السابق، ص101.

(72) ذاته، ص102.

(73) ينظر: بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، د. ط. ت، نسخة Pdf، صدر عن: ط1، (المكلا: دار حضرموت، 2012م)، ص48 وما يليها.

(74) ينظر: الصورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة، ص27، 28.

(75) المرجع السابق، ص28.

(76) وللتوضيح، ينظر: محمد الكميم، تحرير التنميط، مرجع سبق ذكره، ص252 وما يليها.

(77) الصورة الفنيّة في القصيدة الجاهليّة، ص95، 96.

(78) ذاته، ص109، 110.

(79) عبد الله البار، في أسـلوبيّة النص، ط1، (صـنعاء: اتّحاد الأدباء والكتاب اليمنيين- مركز عبادي- دار حضرموت، 2004م)، ص112؛ أعيد نشره ضمن: فوح البنفسج والعرار: قراءات في قديم الشـعر وحديثه، (د. دار)، نسـخة Pdf، ص69. صـدر عن: ط1، (الشـارقة: دائرة الثقافة والإعلام، 2016م).

(80) عبد الله البار، مورفولوجيا الصورة الفنيّة في ديوان وجوه دخانيّة في مرايا الليل، مجلة الحكمة، اتّحاد الأدباء، صنعاء، ع221، 2002م، ص47- 62، ضمن: صور شعريّة، ص233- 251. وقد أفاد الباحث منه، في بحثه: مسـتويات الانزياح اللّغوي في شـعر عبد الله البردّوني: وجوه دخانيّة في مرايا الليل أنموذجًا، مجلّة أبحاث المحكّمة، كليّة التربية، جامعة الحديدة، ع22، يونيو 2021، ص393- 450.

(81) مورفولوجيا الصورة الفنيّة، مجلة الحكمة، ص62، صور شعرية، ص251.

(82) قراءة أولى في قصـيدة (لصٌّ تحت الأمطار)، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، صـنعاء، ع4، 1996م. وقد أفاد منها كاتب هذه السطور في قراءتها وفق السيميائيّة السردية، في دراسة بعنوان: رسم الشخصية وبناؤها في قصيدة (لصٌّ تحت الأمطار) للبردّوني: قراءة سيميا سردية؛ مخطوطة لم تُنشر بعد.

(83) ينظر: جدلية الأنا والآخر وتكاملهما في قصيدة (السفر إلى الأيام الخضر)، ضمن: في معنى النص وتأويل شعريّته، ص79- 105، وصور شعريّة في مرايا النقد، ص165- 196.

(84) البلاغة العربيّة: قراءة أخرى، ط2، (القاهرة: الشركة المصريّة العالميّة- لونجمان، 2007م).

(85) عبد الله البار، محاضـرات في علم البديع، أعدّها لطلّابه في الجامعة، مدوّنة بخط يديه، غير منشورة.

(86) محمد الكميم، تحرير التنميط، ص253.

(87) المرجع السابق، ص254.

(88) عبد الله البار، محاضـرات في علمي العروض والقوافي، أعدّها لطلّابه في الجامعة، غير منشورة.

(89) المرجع السابق.

(90) المرجع ذاته.

(91) ينظر: دراسته شعر عبد الله البردوني، بعنوان: من معالم التجديد في شعر البردوني، ضمن كتابيه: في معنى النص، ص55- 68، وصور شعرية، ص207- 223. ومن ذلك أيضًا دراسته ديوان عبد العزيز الصيغ، بعنوان: في تأوّل شعريّة النصّ وهويّته الإبداعيّة: قراءة في ديوان (أحلام الزمن الضائع)، ضمن كتابيه: في معنى النص، ص201- 211، وصور شعريّة، ص421- 427.

(92) ينظر، دراسته: ثنائيّة الائتلاف والاختلاف في التشكيل الوزنيّ في القصيدة العربيّة، مرجع سابق.

(93)جدلية الأنا والآخر وتكاملهما في قصيدة (السفر إلى الأيام الخضر): في معنى النص، ص102- 104.

(94) عبد الله البار، محاضرات في علمي العروض والقوافي.

(95) وذلك نحو: تجارب عروضية في شعر المحضار، وأثر أشكال التأليف الموسيقي في أغاني المحضار على تشكيل الشعر وبنائه فيها. ينظر: عبد الله البار، نظراتٌ في شعرِ الغِناء الحضرميّ، ط1، (صنعاء: مركز عُبادي للنشر، 2006)، ص144- 183.

(96) للاستزادة، ينظر: مصنّفات البارّ وخطاباته النقدية التي عُنيت بذلك: نظراتٌ في شعرِ الغِناء الحضرميّ؛ مشاركته في إعداد موسوعة شعر الغناء اليمني في القرن العشرين، سبعة مجلدات، التوجيه المعنوي، (صنعاء، ط1- 2005م، ط2- 2007م)؛ شعر المحضار النشيد والفن، ط2، (المكلّا: دار حضرموت، 2012م). وكذلك في صدد موازنته بين العامي والفصيح في ديباجة دراسته ديوان (المكلّا) لخالد محمد عبد العزيز. ينظر: في معنى النصّ، ص127- 131، وصور شعريّة، ص315- 319.

(97) ينظر، معالم التجديد في شعر البردوني، ضِمن: في معنى النص، ص59؛ وصور شعريّة ص219.

(98) المرجعان السابقان، ص57، 217.

(99) المرجعان ذاتهما، ص59، 219.

(100) ظواهر لغويّة في شعر البردوني (لعيني أم بلقيس) مثلًا ضمن: صور شعريّة، ص251- 269.

(101) في أسلوبيّة النص، ص45- 80.

(102) صور شعريّة في مرايا النقد، ص109- 117.

(103) دفاتر في تحليل النص: قراءات في نصوص من الشعر الجاهلي، ص101.

(104) المرجع السابق، ص101.

(105) يُنظر: نظرات أشتات في ديوان (قصائد قصيرة) ضِمن: في معنى النصّ وتأويل شعريته، ص159.

(106) للتوضيح، يُنظر: بناء القصيدة في شعر البردوني، ضِمن كتابيه: في معنى النص وتأويل شعريته، ص69- 79؛ وصور شعريّة في مرايا النقد، ص152- 162.

(107) جميل مثنى، مستويات الانزياح اللّغوي في شعر عبد الله البردوني، مرجع سابق، ص443.

(108) ظواهر لغويّة في شعر البردوني (لعيني أم بلقيس) مثلًا: صور شعريّة في مرايا النقد، ص257.

(109) في معنى النص، ص166.

(110) المرجع السابق، ص161.

(111) في صدد دراسته شعر كل من: محمد عبده غانم، محمد الزبيري، حسين البار، ضِمن كتابيه: في معنى النص، ص7- 45؛ وصور شعرية، ص9- 43، ص71- 127. وكذلك في مناقشته أُطروحتي كلٍّ من: عبد المطّلب جبر: تطّور الصور الفنيّة في شعر اليمن الحديث (1918-1972)، وعبد الرحمن العمراني: الاتجاه الرومانسي في الشعر اليمني؛ في تصنيفهما شعر حسين البار بالجمع بين الإحيائيّة والرومانسيّة، ودفْع البارّ عنه ذلك. صور شعريّة في مرايا النقد، ص81- 83، ص125- 128.

(112) في معرِض تفنيده لأولئك النقّاد الذين صنّفوا شعر البردّونيّ في هذا النزعة الأدبيّة. فرية الكلاسيكيّة الجديدة في شعر البردّوني، ضِمن: في معنى النص، ص45- 55، وصور شعرية، ص193- 207.

(113) كما يتجلّى في رصده قراءتي: سعيد باوزير، ومحمد بامطرف لشعر حسين البار، وإيغالهما في تحليل شعره وفق نظريّة التعبير. إذ يخلص البارُّ إلى أنّ نظريّة التعبير- المفهوم والإجراء- قد تحكّمت في طرائقهما التحليليّة؛ مُعلّلًا ذلك أنّها كانت آنذاك أرقى ما وصل إليه التفكير النقدي

عند العرب في العصر الحديث، وترامت أصداؤها إلى حضرموت. لذا فهما قراءتان تتّسمان بقراءة منطوق الكلام وفق آليّات النقد المتداولة في الساحة الأدبيّة يومذاك. يُنظر: صور شعرية، ص80 وما يليها.

(114) عمر البار شاعرًا، ضمن: في معنى النص، ص108، وصور شعريّة في مرايا النقد، ص297.

(115) المرجعان السابقان، ص108، ص297.

(116) ذاتهما، ص108، ص297.

(117) ظواهر لغويّة في شعر البردوني، ضمن: صور شعرية في مرايا النقد، ص257.

(118) في معنى النص، ص112، وصور شعريّة في مرايا النقد، ص303.

(119) يُنظر: المرجعان ذاتهما، ص107- 127؛ ص289- 315.

(120) يُنظر: نظرات أشتات في ديوان (قصائد قصيرة) ضِمن: في معنى النصّ وتأويل شعريته، ص160.

(121) حسب مصطلح عبد العزيز المقالح، يُنظر، كتابه: أزمة القصيدة العربية: مشروع تساؤل، ط1، (بيروت: دار الآداب، 1985م)، ص75- 77، وكذلك مقاله: على هامش تجربة القصيدة الأجد، صحيفة الثورة، المُلحق الثقافي، صنعاء، نُشر في هذه الأعداد المتوالية: (14509، 14516، 14523، 14538، 14530)، (26/ 7- 23/ 8/ 2004). وفي هذا الصدد، يُنظر أيضًا: محمد الحصماني، قضايا الشعر الجديد في تجربة المقالح النقديّة، ط1، (عمّان: دار أمجد، 2018م)، ص223- 291.

(122) ناقش البار هذه القضيّة النقديّة باستفاضة في محاضراته لطلّاب الدراسات العليا، غير منشورة. وبالنسبة لمصطلح (الأجد)، استعمله المقالح أيضًا في النقد الأدبي. عبد العزيز المقالح، أين نحنُ من النقد الأدبي الأجد، نُشر في أعداد مُتوالية، صحيفة الثورة، المُلحق الثقافي، صنعاء، (1- 22/ 2/ 2010).

(123) يُنظر: الحوار معه، أجراه: عبد الرقيب الوصابي ونادية مرعي وآخران، مجلّة الحكمة، ع247، 248، يونيو- يوليو، 2008م، ص301، 302.

(124) ويُراد بالمُنبَت: أي الذي عطب مركوبه من شـدة السـير، وصـار مُنقطعًا لم يصـل إلى مقصـوده، وفقد مركوبه الذي كان يُوصـله لو رفق به. وفي ذلك حثٌ على الرفق في العبادة، وعلى لزوم الطريق الوسـط المعتدل، وعبّر بما يدلّ على السـير؛ لأنّ العابد كالسـائر إلى محلّ إقامته وهو الجنة. أحمد بن حجر العسـقلاني، فتح الباري شـرح صـحيح البخاري، (بيروت: دار المعرفة، 1379هـ)، ج11، ص297.

(125) ينظر: في معنى النصّ، ص136. ويتناصّ هذا الملفوظ السائر مجرى الأمثال مع نصّ أحد الأحاديث؛ إسـناده ضـعيف، حسـب الألباني: "إن هذا الدين متينٌ، فأوغل فيه برفق، فإنّ المنبتّ لا أرضًا قطع، ولا ظهرًا أبقى". أخرجه السيوطي، البزّار عن جابر. محمّد ناصر الدين الألباني، سلسلة الأحاديث الضـعيفة والموضـوعة وأثرها السـيئ في الأمة، ط1، (الرياض: مكتبة المعارف، 1992م)، ج1، ص64، حديث برقم (8)، ج5، ص501، حديث برقم (2480).

(126) يُنظر: الحوار معه، أجراه: عبد الرقيب الوصابي ونادية مرعي وآخران، ص302.

(127) المرجع السابق، ص302.

(128) ذاته، ص303.

(129) ذاته، ص302.

(130) في أسلوبيّة النص، ص118.

(131) جان كوين، بناء لغة الشعر، تر: أحمد درويش، ط3، (القاهرة: دار المعارف، 1993)، نقلًا عن: في أسلوبيّة النص، ص119.

(132) في أسلوبيّة النص، ص118، 119.

(133) ينظر، عبد الله البار: شـعريّة التناغم في رائيّة النابغة الذبياني، ضـمن: دفاتر في تحليل النص، ص69، وهاجس الانتماء والرفض في ديوان (يوم كان في اليمن) لخالد محمد عبد العزيز، مجلّة الحكمة، اتّحاد الأدباء والكتّاب اليمنيّين، صنعاء، ع233- 234، 2005م، ص108، 118.

(134) شـعر لطفي أمان: دراسـة في النص "ليلى إلى متى" نموذجًا، ضـمن كتابه: صـور شـعريّة، ص74.

(135) ينظر: تجليّات البناء الشعري وأبعاده في القصيدة الجاهليّة، ص9 وما يليها.

(136) وهي غير منشورة. ويرجع ذلك إلى غلبة طابع الحوار عليها، ولم تُعد في الأساس للنشر.

(137) ويرى محمد عبد المطلب أن هذه الركائز الأربع تحدد ملامح الهويّة الإبداعيّة للحداثة الشـــعريّة العربيّة. يُنظر: ركائز التجديد في شـــعر الحداثة العربية، مجلة غيمان، صـــنعاء، ع1، 2007، ص8، 9.

(138) محمّد عبد المطّلب، المرجع السابق، ص9.

(139) ينظر: عبد الله المهنّأ، الحداثة والتحديث في الشـــعر، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مج190، ع3، 1988م، ص44.

(140) للتوضـــيح: ينظر: عبد الله البار، مورفولوجيا الصـــورة الفنية، مرجع ســـابق. جميل مثنى، مســـتويات الانزياح اللّغوي في شـــعر عبد الله البردوني، في ما يتعلّق بالانزياح في الصـــورة، ص398- 412.

(141) أفاد الباحث من محاضرات البار، حول ما يعرف بقصيدة النثر، ومفهوم الحداثة وإشكالاتها.

(142) ينظر: صـــالح جواد الطعمة، في العلاقات الأدبيّة بين العرب والغرب، ط1، (جدة: النادي الأدبي، 2003م)، ص229- 233.

(143) جابر عصفور، رؤى العالم: عن تأسيس الحداثة العربية في الشعر، ط1، (الدار البيضاء- بيروت: المركز الثقافي العربي، 2008م)، ص5.

(144) المرجع السابق، ص6.

(145) ينظر: محمد بنّيس، حداثة السؤال، ط1، (الرباط: المركز الثقافي، 1985م)، ص136.

(146) خيرة حمرة العين، جدل الحداثة العربية في نقد الشـــعر، ط1، (دمشـــق: اتّحاد الكتّاب، 1996)، ص81.

(147) عبد الله، البار، الأنا والآخر وتكاملهما في قصيدة السفر إلى الأيام الخضر، ضمن كتابيه: في معنى النص وتأويل شعريته، ص80، 87، صور شعرية في مرايا النقد، ص167، 173.

(148) يُنظر: المرجعان السابقان، ص79، ص166.

(149) بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص178- 221.

(150) المرجع السابق، ص223.

(151) جدليّة البداوة والحضـــارة في شـــعر النابغة، ضـــمن كتابه: دفاتر في تحليل النص، ص13- 16.

(152) عبد الله البار، نظرات في شعر الغناء الحضرمي، مرجع سابق، ص127.

(153) ينظر: بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص60- 66.

(154) عبد الله البار، نجيب محفوظ معاصرنا، ضمن: بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص135- 139.

(155) عبد الله البار، مستخلصات المعاني من أدب الغيطاني، ضمن: المرجع السابق، ص140- 151.

(156) في البنية الدلالية لأدب الحكيم المسرحي (أهل الكهف) مثلًا، ضمن: المرجع ذاته، ص222- 247.

(157) ينظر: عن الأدب المسرحي في إبداع الدكتور شاكر خصباك، ضمن: المرجع ذاته، ص248- 252.

(158) ينظر: هواجس في أدب باكثير المسرحي "مأساة أوديب" نموذجًا، المرجع ذاته، ص153- 177.

(159) نُشرتا ضمن المرجع السابق: الأولى بعنوان: شعريّة السرد في قصة "حادثة تقرير قديم عن حادثة اعتقال"، ص84- 98، الثانية بعنوان: البنية السرديّة في قصّة (العيك العيك)، ص99- 108.

(160) يُنظر: قراءة في الأعمال القصصيّة الكاملة للأستاذ صالح باعامر، مجلة الآفاق، اتّحاد الأدباء والكتّاب اليمنيّين، حضرموت، ع21، 2005م، وبعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص 134 -124.

(161) وللبار دراستان غير منشورتين عن صالح باعامر: الأولى بعنوان: رؤية العالم في أدب صالح باعامر، والأخرى بعنوان: جدل الذكورة والأنوثة في سرد صالح باعامر.

(162) ينظر: قراءة في الأعمال القصصيّة الكاملة للأستاذ صالح باعامر، ص74، 134.

(163) ينظر: الروائي والتاريخ، ضمن: بعيدًا من الشعر.. قريبًا من النثر، ص110، 111.

(164) المرجع السابق، ص116.

(165) ذاته، ص118- 122.

(166) ينظر: نحو تفسير إسلاميّ للأدب، ضمن: المرجع السابق، ص42، 43.

(167) وقد تمّ تسنّى لكاتب هذه السطور، التعرّض إلى منهجيّة البار في ضبط المصطلح النقدي ونقده في دراسة مستقلّة بعنوان: ديناميّة المنهج في الخطاب النقدي للدكتور عبد الله حسين البار، قيد النشر.

(168) ينظر: هواجس في أدب باكثير المسرحي "مأساة أوديب" نموذجًا، ضمن: المرجع ذاته، ص174.

(169) ينظر: نحو تفسير إسلاميّ للأدب، ضمن: المرجع ذاته، ص42- 45.

(170) ينظر: في معنى النص، ص158.

(171) على عدّة مستويات: المعجم والتركيب والإيقاع والصورة. في معنى النص، ص14- 44.

(172) قصة (تقرير قديم عن حادثة اعتقال) لعلي عوض باذيب، ضمن: بعيدًا عن الشعر، ص84- 98.

(173) شعريّة التماثل والانزياح في "أوراق الجسد العائد من الموت"، صور شعريّة، ص- 289 269.

(174) في تأوّل شعريّة النصّ وهويّته الإبداعيّة، ضمن: صور شعريّة، ص420 وما يليها.

(175) ضمن: في معنى النص، ص127- 158، وصور شعريّة ص322- 364.

(176) ينظر: في أسلوبيّة النص، ص116.

(177) بعيدًا من الشعر.. قريبًا من النثر، ص213.

(178) ينظر: في معنى النص وتأويل شعريّته، ضمن كتابيه: في معنى النص وتأويل شعريّته، ص127- 158، وصور شعرية في مرايا النقد، ص322- 364.

(179) شاعريّة الإيجاز وتناسق التفاصيل في قصيدة (قطار) لمحمد حسين هيثم، سفر هيثم: كتاب أُعدّ بمناسبة تأبينه في أربعينيّته، (صنعاء: اتّحاد الأدباء والكتاب اليمنيين، مارس 2007م)، ص193- 197.

(180) ينظر: شعريّة التناغم في رائيّة النابغة الذبياني، ضمن: دفاتر في تحليل النص، ص68- 96.

(181) قصة (تقرير قديم عن حادثة اعتقال) لعلي عوض باذيب، ضمن: بعيدًا عن الشعر، ص84- 98.

(182) في أسلوبيّة النص، ص116- 140.
(183) جدليّة البداوة والحضارة في شعر النابغة، ضمن كتابه: دفاتر في تحليل النص، ص9.
(184) المرجع السابق، ص10.
(185) ذاته، ص10.
(186) ذاته، الهامش، ص28.
(187) ينظر: بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص153- 177.
(188) ينظر: دلالة النص الموازي في ديوان "نسمات الربيع"، ضمن: صور شعريّة، ص52- 70.
(189) ينظر: في معنى النص وتأويل شعريته، ص142 وما يليها.
(190) ينظر: في أسلوبيّة النص، ص47- 53.
(191) ينظر: عبد الله البار، قراءة أولى في قصيدة (لصّ تحت الأمطار)، مرجع سابق، ص55 وما يليها.
(192) يُنظر: بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص227- 232.
(193) ومن ذلك استعماله في صدد إحدى قراءاته. ثنائيّة الأنا والآخر في نونيّة المثقّب العبدي، ص49.
(194) عبد السلام الربيدي، النصّ الغائب في القصيدة العربية الحديثة، ط1، (عمّان: دار غيداء، 2012م).
(195) في معنى النص وتأويل شعريته، ص141 وما يليها.
(196) محمّد عزام، النّص الغائب، (دمشق: اتّحاد الكتّاب العرب، 2001م)، ص9.
(197) بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص117.
(198) المرجع السابق، ص117، 118.
(199) المرجع ذاته، ص178- 183.
(200) التماثل والتخالف في بنيتي الحكاية بين مسرحيّتي: (إيزيس) للحكيم و(أوزيريس) لباكثير، ضمن: المرجع ذاته، ص200- 210.
(201) في البنية الدلالية لأدب الحكيم المسرحي (أهل الكهف) مثلًا، ضمن: المرجع ذاته، ص224- 236.

(202) هواجس في أدب باكثير المسرحي "مأساة أوديب" نموذجًا، ضمن: المرجع ذاته، ص153-155.

(203) ينظر: المرجع ذاته، ص159.

(204) ذاته، ص160، 162.

(205) في معنى النص، ص155.

(206) المرجع السابق، ص141.

(207) ثنائيّة الأنا والآخر في نونيّة المثقّب العبدي، ص43- 52.

(208) في أسلوبيّة النص: قراءة في قصيدة (هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي)، ص64- 68.

(209) نظرات أشتات في ديوان (قصائد قصيرة): في معنى النصّ، ص174، صور شعرية، ص387.

(210) في معنى النص وتأويل شعريّته، ضمن: في معنى النص، ص155- 157.

(211) في تأوّل شعريّة النص، ضمن: في معنى النص: ص186- 190، وصور شعرية، ص403- 408.

(212) الروائي والتاريخ، ضمن: المرجع السابق، ص122، 123.

(213) ينظر: قراءات أسلوبيّة في الشعر الحديث، (القاهرة: الهيئة المصريّة، د. ت)، ومناورات الشعريّة، ط1، (القاهرة: دار الشروق، 1996)، وهكذا تكلّم النص، ط1، (القاهرة: الهيئة المصريّة، 1997).

(214) عبد الله البار، في أسلوبية النص، ص17، 18.

(215) عبد الله البار، الأفق المغلق: قراءة في ديوان "ليلى إلى متى" ضِمن: صور شعريّة، ص129- 151.

(216) عبد الله البار، الينبوع المتفجّر: الشاعر حسين بن محمد البار (دراسات ومختارات)، ط1، (صنعاء: مركز عبادي- اتّحاد الأدباء والكتّاب اليمنيّين، 2006م)، ص90.

(217) ينظر: جدليّة البداوة والحضارة، ضمن كتابه: دفاتر في تحليل النص، ص9، 10.

(218) بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص154.

(219) المرجع السابق، ص176.

(220) الأفق المغلق: قراءة في ديوان "ليلى إلى متى" ضِمن: صور شعريّة، ص131– 135.

(221) بعيدًا عن الشعر.. قريبًا من النثر، ص218.

(222) المرجع السابق، ص220.

(223) ذاته، ص221.

(224) ينظر: المرجع السابق، ص220، 221.

(225) ذاته، ص176.

(226) ذاته، ص177.

(227) ذاته، ص224.

(228) شعريّة التناغم في رائيّة النابغة الذبياني، ضمن: دفاتر في تحليل النص، ص76.

(229) المرجع السابق، ص76.

(230) المرجع ذاته، ص76.

(231) في أسلوبيّة النص، ص81.

(232) ينظر: المرجع السابق، ص66.

(233) المرجع ذاته، ص83.

(234) عبد الله البار، الينبوع المتفجّر: الشاعر حسين بن محمد البار (دراسات ومختارات)، ص99.

(235) المرجع السابق، ص99.

(236) ومن ذلك على سبيل المثال: في أسلوبيّة النص، ص81– 86. ثنائيّة الأنا والآخر في نونيّة المثقّب العبدي، ص32– 42. جدليّة الأنا والآخر وتكاملهما في قصيدة (السفر إلى الأيّام الخضر) للبردوني، ضمن: في معنى النص، ص79– 105. ومع ذلك، لا تخلو بعض خطاباته من ورود مصطلح (الذات الشاعرة) سهوًا أو على سبيل التجوّز في الاستعمال. ينظر: في معنى النص، ص11، 14، وهاجس الانتماء والرفض في ديوان (يوم كان في اليمن)، مرجع سابق، ص110، وصور شعرية، ص13.

(237) في أسلوبيّة النص، ص85.

(238) المرجع السابق، ص86.