گۆڤارا زانستێن مرۆڤایەتی یا زانکۆیا زاخۆ
مجلة العلوم الانسانية لجامعة زاخو
Humanities Journal of University of Zakho (HJUOZ)
Vol. 5, No. 3, pp. 616–627, Sept.-2017
hjuoz.uoz.edu.krd
p-ISSN: 2410-7557
e-ISSN: 2518-5128
journals.uoz.edu.krd

تغريب الصورة الشعرية لدى سليم بركات

هشام محمد عبد الله[1]* و محمد صادق جمعة إبراهيم[2]

[1]قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة الموصل.

[2]قسم اللغة العربية، فاكولتي العلوم الإنسانية، جامعة زاخو، أقليم كوردستان – العراق.

تاريخ الاستلام: 2015/07 تاريخ القبول: 2015/09 تاريخ النشر: 2017/09 https://doi.org/10.26436/2017.5.3.439

الملخص:

إن التغريب" De familiarization" يعني: كسر الألفة، على مستوى التركيب والمعنى. لكن إدراك دلالة التغريب في العمل الفني، يستغرق جهداً وتوضيحاً أكثر من هذا التحديد بكثير. إنه وموقفٌ جديد من شيءٍ أو موضوعٍ قديم" إبداعٌ وتحديثٌ لحالة التكرار البالية. ويهدف التغريب في النصوص الشعرية إلى تحويل الأشياء المدركة والاعتيادية، إلى أشياء خاصة مدهشة، ملفتة للانتباه بشكل مفاجئ" لتصبح الأشياء البديهية أشياءً غامضة، بهدف أن تصبح أكثر جاذبيةً وفهماً. إن التغريب في شعر (سليم بركات)، يُنتج من استخدام وتوظيف تقنيات تعبيرية لغوية انتهاكية، مثل التشبيه والكناية والمجاز" تعمل كلها على انتهاك المألوف من العبارات والأساليب التعبيرية، كما تعمل على تحقيق قيم فنية مخالفة لما هو مألوف أو اعتيادي في النصوص اللغوية الشعرية من الناحيتين الشكلية والدلالية. لذلك تندهش القراءة أمام لغة نصه الشعري، حين تبتدع الكلمات أنساقها الخاصة، وتبتكر الألفاظ دلالاتها، من تغريب السياقات والأنساق والعلامات والإشارات والرموز التي تنتجها لغة النص الشعري، وبما يمتلكه النصُّ من تقنياتٍ لغوية تعمل على توجيه دلالات النص نحو التغريب والتأويل، وهي تقنية منتجةٌ بقصدٍ خاص للتأثير في قدرات التلقي التأويلية، وتعمل على كسر افق تلقيه باستمرار، حتى أن اللغة تبدو مهددة في تاريخ ألفاظها.

الكلمات الدالة: التغريب، الصورة، الشعر، سليم بركات.

1. مقدمة

تنهض النصوص الأدبية الشعرية والنثرية، على بعض الخصائص الفنية التي تميزها عن النصوص الأخرى، وإن كانت تستند في الأصل على اللغة التي تشكلها، أو الإطار اللغوي الذي تتجسد فيه تلك النصوص، فإن هذه الخصائص الفنية لا يمكن الكشف عنها وتحديدها إلا بعد إدراكها والتفاعل معها إلى درجة وعيها. يقول شكلوفسكي:((إن الإدراك الفني هو ذلك الإدراك الذي نتحقق فيه من الشكل، وأنه من الواضح أن الإدراك الذي نحن بصدده ليس مجرد حالةٍ سيكولوجية، إنما هو عنصرٌ من عناصر الفن، والفن لا يوجد خارج الإدراك.))

والتغريب يعدُّ تقنيةً من التقنيات الفنية الشكلية– اللغوية في النص الأدبي بشكل عام، والنص الشعري بشكل خاص، ويتأسس على بعض التقنيات الأدبية اللغوية والأسلوبية التي تجعل من النص المُغرَّب نصاً مغايراً للنصوص الأدبية الأخرى.

ومن أبرز هذه التقنيات الفنية التي يستند عليها النص الشعري هي تقنية "الصورة الشعرية" .

وقد جاء هذا البحث كي يكون إضاءةً لمناطق التغريب في بعض النصوص المختارة من شعر الشاعر والروائي السوري، الكردي الأصل "سليم بركات". وقد قسمت البحث على فقرات ثلاث:

الفقرة الأولى تهتم ببيان "التغريب في بنية الصورة الشعرية"، لأن الصور الشعرية تعتمد في تشكيلها على بعض العناصر الفنية والأساليب اللغوية التي يوظفها الشعراء كاطارٍ فني.

والتغريب هو واحدٍ من هذه الوسائل الفنية المهمة لدى سليم بركات.

* الباحث الرئيسي

الفقرة الثانية تأتي بعنوان: "التغريب في علاقات الصور الشعرية". وتقوم على توضيح بعض أنماط التغريب التي يحدثها سليم بركات بين الصور الشعرية المتعددة في نصه الشعري.

أما الفقرة الثالثة فإنها تبحث عن كيفيات التغريب في الصور الكلية المتضمنة في النص الشعري، ومن أجل ذلك كان عنوانها: "التغريب في كيفيات إخراج الصور الشعرية".

وكي تتمكن هذه الدراسة من ربط الفقرات الثلاث مع بعضها البعض، أردفت في نهاية البحث بعض النتائج التي جمعتها في "الخلاصة"، والتي تكشف عن أهمية دراسة التغريب في النص الشعري، فضلاً عن اختصار القول في أشكال "تغريب الصورة الشعرية لدى سليم بركات".

2. التغريب في بنية الصورة الشعرية

تمثل الصورة الشعرية أداةً مهمة من أدوات أدبية النص الشعري، فالصور التي تستخدم في الأدب، غالباً ما تعني شيئاً ما، لكنها تعني شيئاً عادياً بطريقةٍ غير عادية" وهنا تكمن شعرية الصورة في النصوص الأدبية، بتقديم الأشياء بشكل مغاير عن كلِّ ما أصبح عادياً بسبب الألفة التي حدثت بيننا وبين مظاهر الحياة التي نحياها، إلى أن يقوم الشعراء بإعادة ترتيب وتنظيم هذه الصور في سياقات مختلفة، غير معتادة أو مألوفة كالتي نستخدمها نحن في حياتنا اليومية العادية، فما يقوم به الشعراء في الحقيقة ليس ابتكار صورٍ جديدة غير موجودة من قبل، وإنما هو إعادة تنظيم وترتيب لهذه الصور في نمط جديد أو سياقٍ جديد أو شكلٍ جديد، أو كلماتٍ جديدة.((فالصورة في ابسط معانيها رسمٌ قوامه الكلمات.))[1]

وتكمن قوة الصورة في النص الشعري لسليم بركات، في ما تحمله من رؤية مغايرة وقدرة شعرية على الجمع بين أنماطٍ مختلفة أو متناقضة من الصور التي لا رابط بينها، أو أنها قد جلبت من حقولٍ تعبيرية أو دلالية لا صلة تجمعها سوى النسق الشعري الخاص.((فلا يمكن أن يكون هناك في الشعر تناقضات غير تلك التي تنتج من عدم الثبات فنياً، أو من تنافر الصور الشعرية في الموضوع. وإذا كان "كلُّ شيءٍ حقيقياً يكون عكسه حقيقياً أيضاً". فباستطاعة الشاعر أن يخاطب القمر كحبيبةٍ مخلصة أو كفتاةٍ مغناجٍ متقلبة الأهواء. باستطاعته أن يقول في نَفَسٍ واحد" كراهية وحباً". وعندها سنكون في عالمٍ حيث تتحطم التناقضات وتجتمع، لتؤلف شيئا واحداً بفعل العاطفة التي تمَّ الشعور بها والشكل الذي ربطت به .))[2]

والهدف من ذلك هو إحداث معنى مغاير أو تصور أعمق في المعنى أو الشكل الذي تمنحه الصور المفردة في النص الشعري بشكل خاص.

فالصور في الشعر((هي الشكل البصري المتعين بمقدار ما هي المتخيل الذهني الذي تثيره العبارات اللغوية.))[3]، والتي تعمل على جذبنا عن طريق التفاعل فيما بينها، وذلك ما يجعلنا نشعر بأنها إبداع جديد بخلاف ما هو حادث ومألوف.

وتمثل النصوص الشعرية فضاءاً لغوياً خاصاً تتشكل فيه الصور الشعرية بامتياز. ترتبط عادةً الصور الشعرية بموضوعها، وتختلف هذه الصور باختلاف القدرة التعبيرية والرؤية الشعرية الخاصة لمبدع النص.

وكما تُشكل الصور عنصراً مهماً من عناصر النص الشعري، فإن الصور الشعرية تتشكل عادة من عدة عناصر مهمة تؤسس لبنيتها الفنية في النص منها: اللون والحركة والصوت والإيحاء. وهذه العناصر الصورية تؤطر باللغة التي تؤسسها الرؤية الشعرية الخاصة بكل نصٍ شعري يحاول صياغة موضوعه.

ولغة النص الشعري لدى سليم بركات، تلقي الضوء على ذاتها أكثر من موضوعها.

تقوم هذه النصوص اللغوية على نمطٍ معين من النسج اللغوي المغرَّب لبنية الصورة الشعرية بشكل خاص، كما أن ((الغرابة والجرأة والخصب في الصورة هي نقطة القوة والشيطان المسيطر في الشعر المعاصر، ومثل كلَّ الشياطين فأنها عرضةٌ للإفلات سيطرتنا.)) [4]

ويظهر هذا التغريب في بنية الصورة الشعرية في نصوص بركات، من خلال التصوّر والموقف الشخصي المغاير لجزئيات المعاني التي تشكل بدورها جزئيات الصورة الشعرية في إطارٍ ميتافيزيقي، وتبرز مثل هذه الصور في نص بركات الشعري بشكل متكرر في وصف عالم الحيوان والحشرات، والذي أعطى له الشاعر مساحة واسعة من شعره، بحكم ارتباط هذا العالم ببيئته وأفقه الفكري، والذي يحاول دائماً إقامةً علاقة جوهريةٍ بين أصول الحياة البشرية والأجناس الأخرى، من الأحياء الحيوانية والنباتية. مثل هذه النصوص الشعرية نجدها في مجموعته الشعرية التي عنوانها :

(بالشِّبَاكِ ذاتها، بالنَّعالبِ التي تقودُ الريحَ) والتي تتصدر بعنوان ضمني "فهرست الكائن". وهو نسقٌ لغويٌ شعري ينطوي على أسماء عددٍ من الحيوانات والحشرات، التي يترصدها الشاعر في نصوصه الشعرية بمنظور شعري مختلف، فيمنحها أبعاداً مغايرةً لكل ما هو معروف عنها في الإرث الاجتماعي العام.

يفتتح نصه الشعري بما يدعوه " الحيوان الأخير"، ثم " الفراشة، الفقمة، الحُباحِب، الحِجل، القطاة، اللَّقلق، الحنكليس، الخلد، العنكبوت، الحلزون، الديك، الزير، الطاووس، الفهد، العصفور، اليعسوب، الخفاش، الثعلب، الحمار، الغراب، النسر"

يخصص الشاعر هذه العناوين لتكون باباً يدخل منه إلى عالم نصه الشعري الصاخب بالتغريب.

((إذ تومئُ عناوين المجموعة إلى قصدية متعمدة في عملية العنونة، تتساوق مع القصدية المتعمدة في الكتابة الشعرية ذاتها لدى سليم بركات، بوصفها كتابة تنسِّق النظام الدلالي للغة، بتطابق الدال مع المدلول رافعة راية التشظي والتبدد بينهما، في مسعاها العتيد لإنجاز كتابة مضادة،..، وكلُّ ذلك بأسلوبية كتابية تصدم القارئ والقراءة.))[5]هذه الأسلوبية الكتابية لدى بركات تقوم على مغايرة الصورة الشعرية الخاصة بتلك الأسماء/الموضوعات الشعرية، كما يظهر ذلك في وصفه للعنكبوت في نصٍ شعريٍ بعنوان" العنكبوت"، والذي يمثل عالماً خاصاً ومختلفاً تماماً لدى سليم بركات عن كلِّ ما كان مألوفاً عن العنكبوت من وهن شِباكه وغدر أنثى العناكب للذكر بعد التزاوج بقتله والتهامه، فضلاً عن ما تُعرف به العناكب من إثارة للرعب لمن يتفاجأ برويتها.

إن تغريب بركات لكل ذلك العُرف عن العنكبوت يأتي من خلال مغايرة الصورة الشعرية والدلالات الملازمة للعنكبوت في العُرف الثقافي. وكأنَّ بركات يرى العالم من خلال أعين العنكبوت المتأمل في عمق الغيب:

" العنكبوت"

بحلمٍ واحدٍ، وأذرعٍ كثيرةٍ، تخيطُ الأعماقُ فضاءَها"

وبأذرعٍ كثيرةٍ يشعل المساءُ قناديلَ أشباحه.

لكن،

هذه الشباكُ التي تتخبطُ فيها فراشاتُ الأبدِ الثقيلةُ، ليستْ نسيجَ حكيمٍ،

بل نسجُ طاهٍ يتذوَّق الغيبَ كما يتذوَّق الحساء.

(الطهاةُ لا ينسجون الشِّباكَ.

الطهاةُ ينثرون توابلهم على الذي في الشِّباك)

ما همَّ، كلُّ ينسجُ خطابَهُ بالأذرعِ الكثيرةِ الهادئة،

والسطورُ تتقاطعُ بالرفيفِ الهادئ لأجنحة الموتْ. [6]

يأتي تغريب الصورة الشعرية في هذا النص – كما ذكرنا– من مغايرة الدلالة الملاصقة للعنكبوت وبيت العنكبوت، وهي دلالة "الوهن" المألوفة في الإرث الديني الإسلامي:

((مثلُ اللذين أتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً، وإنَّ أوهن البيوتِ لبيتُ العنكبوتِ لو كانوا يعلمون))[7].

و الدلالة المغايرة التي تمنحها الألفاظ الخاصة لبنية النص الشعري هنا، تكمن في قوله:

(بحلمٍ واحدٍ، وأذرعٍ كثيرةٍ، تخيطُ الأعماقُ فضاءَها"

وبأذرعٍ كثيرةٍ يشعل المساءُ قناديلَ أشباحه.

لكن،

هذه الشباكُ التي تتخبطُ فيها فراشاتُ الأبدِ الثقيلةُ، ليستْ نسيجَ حكيمٍ،

بل نسجُ طاهٍ يتذوَّق الغيبَ كما يتذوَّق الحساء.) [8]

مثل هذه الدلالات المغرَّبة تعمل على تجاوز كلِّ ما هو مألوف من التصورات المتعلقة بالعنكبوتِ وبنسيج العنكبوت، من كونه واهناً مُعرضاً للتمزق.

أنه هنا يمثل نتاج الجماعة التي تنسج الحياة وليس نسيج الفرد الواهن. فـالكلُّ ((ينسج العالم حسب مهارته، العنكبوت تفرز خيوطها، لتنسج شِباكها، واللغة شباك الشاعر في اصطياد "العالم" وتُصييره قصيدة، والقصيدة نسيجٌ متكتمٌ، هكذا يعضدُ سياق النص هنا تأويل مفردة "الشِباك" بمعنى "اللغة"، فيغدو "العنكبوتُ" من تلقاء ذاته المتكلم .

الشَّاعرُ و" الفراشاتُ" فرائس العنكبوت، وقصائد الشاعر أو الشعراءِ التي تتموقع في شبكة اللغة موروثاً، وما على العنكبوت/الشاعر سوى إعادة كتابة هذه القصائد أو الموروث تطابقاً أو تماثلاً أو تضاداً،.. فالقصائد تغفو بهناءةٍ في شبكة اللغة (الموروث)، يأتي الشعراء (الطهاة)، ولكل توقيعه، إمضاؤه (ينثرون توابلهم)، لتكتسب القصيدة قوة دفعٍ جديدة في مسار الزمن.

إنه نسج الشاعر يحيل المجرد (الغيب) إلى محسوس (الحساء)، حتى يكون في متناول المتخيل، وهو نسجٌ يتوسل بالصورة، بالتجسد في صياغة اللَّامرئي في مواجهة نسج الحكيم الذي يتوسل بالمفهوم والمقولة في تسمية العالم وصياغته.))[9]

هنا يمسي العنكبوت/ الشاعر صانعاً للعالم من خلال نسجه، فالنسيج/ الشعر، يتحول في نص بركات إلى عتبةٍ نصية تقع بين عالم الظاهر الموهن في علاقة الشاعر معه وموقفه منه، وبين عالم الغيب "الغائر في فضاءه، المثقل بفراشات الأبد،" والذي يمثل تأملات الشاعر/ العنكبوت، وتجسد موقفه المتداخل مع تصوره لموضوع نصه، " بحلمٍ واحدٍ". وهو نمطٌ من التأملات الشاعرية التي((تعطينا عالم العوالم. إنها تأملات كونية. إنها انفتاح على عالمٍ جميل، على عوالم جميلة، وهي تعطي للـ(أنا) (لا أنا) هي بالذات سعادة الـ(أنا) إنها (اللا أنا) التي أملكها. إنها هذه (اللا أنا) التي تسعد أنا الحالم)).[10] لكن هذا الحلم الواحد يتشاركه أكثر من حالمٍ واحد، "أذرع كثيرة". وتختلف أشكال هذا الحلم باختلاف الرؤيا، وليست الرؤيا هنا مجرد معاينةٍ بصرية بالعين، بل هي معاينةٌ شعريةٌ خاصة (بعين الشاعر– شِباكه) التي ترى ما وراء الآني الظاهر.

(هذه الشباكُ التي تتخبطُ فيها فراشاتُ الأبدِ الثقيلةُ، ليستْ نسيجَ حكيمٍ، بل نسجُ طاهٍ يتذوَّق الغيبَ كما يتذوَّق الحساء.) [11]

ففي الفن أو الشعر تغدو((العين كشاف قوةٍ إنسانية، قوةٍ مضيئةٍ ذاتية تأتي لترتقي بأضواء العالم، هناك تأملات النظرة الثاقبة، تأملاتٌ تتحرك

ضمن عجرفة الرؤيا، الرؤيا بوضوح، الرؤيا الجيدة، الرؤيا من بعيد، وعجرفة الرؤيا هذه ربما يعرفها الشاعر أكثر من الرسام، الرسام يجب أن يرسم رؤيا عالية جداً، أما الشاعر فليس عليه إلا أن يعلن عنها.))[12]

كما يرجع تغريب الصورة في نص سليم بركات إلى كيفيات توظيفها الشعري، من خلال وضع هذه الصورة "الشِّباك" في علائق شعرية مع تصورات شعرية مختلفة، وضمن السياق اللغوي في النص الشعري ذاته، مثل "تخيط الأعماق فضاءها، يشعل المساءُ قناديلَ أشباحه". فالشباك هنا ليست محاكاة فعلٍ أو تماثل صورةٍ واقعية، بل هي نسيجٌ من الخيال الشعري وتاريخٌ عميق لهذا الخيال، في بحثه عن الذات في عمق ماضيه، أنه نسجٌ للذات مع التاريخ، نوعٌ من إثبات الوجود، فـ((نحن موجودون في نوعٍ من المتاهة، لا نتمكن من إيجاد الخيط الذي يسمح لنا بالخروج منها وبدون شك لا يجب أن نجده. لذلك نربط خيط التاريخ في المكان الذي يقطع فيه خيط ذكرياتنا (الشخصية) ونعيش في وجود (حياة) أجدادنا عندما ينفلت منا وجودنا الخاص.))[13] فضلاً عن كونه فضاءً متخيلاً مفتوحاً على المدى كي" تتخبط فيها فراشات الأبد الثقيلة " هذه الفراشات ما هي إلَّا (أحلاماً– نصوصاً) أخرى للشاعر/ العنكبوت/الحالم، لكنها أحلامٌ أو صورٌ تختلف عن كلُّ ما هو مألوف عن مثل هذا الموضوع، لأن رؤية الشاعر الحالم في عالم الغيب في لحظة ما، تصطدم مع رؤية العنكبوت اليقظ، الذي يرتقب بكل صبر هزة الشِّباك بثقل الفراشات، لكنها لا تشبه فراشات الشاعر الأبدية لأنها لا تقع في نسج حكيم ، بل في" نسج طاهٍ يتذوق الغيبَ كما يتذوق الحساء" والطاهي هنا هو الشاعر نفسه.

وهنا تكون المفارقة بين رؤية الشاعر الذي حاول أن يرى العالم من عيون العنكبوت، وأن يقف فوق شِباكه، وبين الرؤية الواقعية التي يمنحها الشاعر للعنكبوت والتي تظهر في النص من خلال تغريب التصور المألوف عن العنكبوت في أنه يصيد بشِباكٍ واهنٍ، فالتغريب يكمن هنا في بنية الصورة الشعرية التي تمثل في قوله: " نسج طاهٍ يتذوق الغيبَ كما يتذوق الحساء". فالصورة مبنية من نسيجٍ من الخيال الذي استطاع أن يقيم علاقةً بين رؤية العنكبوت" يتذوق الغيبَ"، وبين رؤية الطاهي "نسج طاهٍ يتذوق الحساء". وهذا هو التغريب الذي يتمحور حوله النص.

ومن ((المؤكّد أن الشاعر ينبغي أن يحاول رؤية الأشياء كما هي في الواقع، ولكن لا شيء حقيقي إذا ما أفرد في عزلةٍ، محضاً في حالة اكتفاءٍ ذاتي. فالواقع يتضمن " العلاقة "، وما أن تدخل "العلاقة" حتى تجيء "العاطفة" بالنسبة للبشر. وهكذا فإن الشاعر لا يستطيع أن يرى الأشياء كما هي في واقعها، ولا يستطيع أن يكون دقيقاً فيما يخصها، إلَّا إذا كان مدققاً فيما يخص المشاعر التي يوجهها إلى هذه الأشياء، وهنا يلجئ الشاعر للاستعارة.))[14] وهذا ما ينتج تغريباً في التصور المختلف، والرؤية المغايرة، والصورة الكلية المغرَّبة للمشهد المتداخل الذي ينطوي عليه المنظور الشعري.

3. التغريب في علاقات الصور الشعرية

إنَّ التغريب في الفن والأدب عموماً ينطلق من نوعٍ من التمرد في كيفيات التعامل النصي مع الثوابت والأصول التي تنطوي عليها أقطاب المحاور والعلاقات الفاعلة بين الممارسة الفنية والموضوع، بين ما هو موجود في الأصل وما يمكن إيجاده، لأن ((الإبداع الحي – كما يرى الماركسيون– لا يمكن أن يتقدم نحو الأمام دون التمرد على التراث الرسمي، والأفكار والمشاعر التقليدية والصور المبتذلة والتعبيرات البالية، فكل اتجاه جديد يسعى إلى التواصل المباشر الأكثر صدقاً بين الكلمات والمشاعر، فالفن الذي يفقد الإحساس بالكذب الاجتماعي لا بدّ وأن يهزم نفسه من جراء التصنع، فيتحول إلى التكلف في الأسلوب)).15

وأسلوب سليم بركات في التعامل مع اللغة ومع الدلالة الشعرية التي تنطوي عليها صوره الشعرية، ينطلق من هذا التمرد والانقلاب على الثوابت الثقافية والأسلوبية، والخروج على الأصول الفنية التي تؤصلها الممارسات الفنية الخاصة بشكلٍ من إشكال التعبير الأدبي.

والنص الشعري السابق يمثل نوعاً من هذا التمرد، لكنه تمردٌ مقصود لأجل إحداثِ نوعٍ من التغريب الدلالي في التصور الشعري. كما يمكن بيان هذا التمرد النسقي في شعر بركات، حين تندهش القراءة أمام لغة نصه الشعري، وحين تبتدع الكلمات أنساقها الخاصة، وتبتكر الألفاظ دلالاتها، من العلاقة القائمة بين حركة النسق الشعري، وبين انفتاح الذات الشاعرة على الآتي، أو ما سيأتي، من الأفعال والأنساق الزمانية والمكانية التي تنتجها لغة النص الشعري، وبما يمتلكه نص بركات من آليات لغوية تعمل على توجيه دلالات النص نحو التغريب والتأويل، وهي آلياتٌ منتجةٌ بشكل خاص للتأثير في قدرات التلقي التأويلية، وتعمل على كسر افق تلقيه باستمرار، ((حتى أن اللغة تبدو مهددة في تاريخ ألفاظها، وفي صميم شهوتها كاحتفالٍ بلاغي لتغدو إشاراتٍ محضة تدل على الشيء تدليلاً قاطعاً...، ثَمَّتَ حروبٌ خفيةٌ بين "المعنى" واللغة.

المعنى رؤية بصرية، ورؤىً" المعنى هو سيادة المعلوم، وترفه، وحظوته. أما اللغة فهي البطش)) .[16] ويظهر مثل هذا التمرد والبطش اللغوي بكثافة في مقطعٍ شعري آخر من القصيدة السابقة، تستند اللغة فيه على تغريب التصور الشعري، الذي يؤكد تغريب ملكة التخيل أو تغريب الصور المتخيلة وتغريب علاقات التشبيه التي يقيمها سليم بركات بين المشبه

والمشبه به، قصد التغريب في الصورة الشعرية، ويظهر ذلك في المقطع التالي :

عَدَمٌ مُجرّبٌ يكسرُ البُندقَ بأسنانه، أيها الوقتُ" أعطِه خيالكَ،
خيالَ مشادةٍ كالرُّمانِ، أعطِه سراويلَكَ الحديقةَ. لا عصيانَ لكَ.
.....،
عُضَّ الضرورات، يا وقتُ: تخلو إلاَّ من غدٍ مسترشداً بالأكيدِ التائه
يُوْثِقُ المشيئةَ" يُوثقُ آتيَهُ. مُعَاداً كهبةٍ أنتَ، تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ
المكانُ من فتوقِكَ مُعْتَصِراً في قبضة النُّور الخشنة. أن تُرتجى تُرتجى
القهقهةُ، فانظر الفجرَ الذئبةَ" الفجرَ بأثدائه الستة، مغسولاً أُنثى، مُنْتَهَكاً
بالمُخصبِ الأزليَّ، يجالسُكَ أيها المتوعِّكُ من العافية.
مرايا طائشةٌ تعيد إليك الشَّكلَ منقسماً على امتثالِه الموحي، وكمالٌ
يلتهمُكَ في وليمته الفاحشةِ يا وقتُ.
.....،
متكئاً على خرائبه المَرِحةِ يرصدُ الوقتُ نعامةَ الفراغ.
.....،
عُضَّي، أيتها العافيةُ، على أنامِلِ الوقتِ طويلاً كي تُعيدي المكانَ إلى
حَنينِه.. عُضِّي.[17]

يُعدُّ الشعر من الآليات القليلة التي تتمكن من خرق قوانين الزمن، فبالشعر يتمكن الشعراء من التوغل في حدود الزمن من غير الخضوع لقوانين الطبيعة، ولا يكون ذلك إلَّا لمن يملك القدرة الشعرية غير العادية في التخيل وتجاوز المنطق والواقع الموضوعي، فالخيال الشعري يُعدُّ وسيلةٌ أساسية ((للوصول إلى أشياء لا يمكن بلوغها بوسيلة أخرى إلى الماضي والمستقبل. وما هو غير موجود، وكلّ ما يقع خارج التجربة الحالية، والتي يصبح معنى هذه التجربة بدونها أقل وضوحاً وأقل كمالاً.))[18]

ولكي تصبح التجربة الشعرية شعريةً حقاً، يلزم تغيير الرؤية لكلِّ ما هو موجود ومألوف، وبالتالي يلزم مغايرةً في التصور ثمَّ تغريباً في الصورة الشعرية، وتغريباً في قيمة هذه الصور ودلالاتها ومضامينها.

وفي هذا المقطع الشعري توجد أكثر من صورة مغايرة غير مألوفة، فالتغريب ظاهر في بنيتها وفي طريقة تشكلها، وفي ما تقوم عليه من أغراض، أو ما تنطوي عليه من معاني ودلالات. مثل قوله:

عَدَمٌ مُجرّبٌ يكسرُ البُندقَ بأسنانه، أيها الوقتُ" أعطِه خيالكَ،
خيالَ مشادةٍ كالرُّمانِ، أعطِه سراويلَكَ الحديقةَ. لا عصيانَ لكَ.

توجد في هذه التصورات الشعرية قصدية واضحة في التغريب الصوري، فالعدم لا هوية له، وبالتالي ليس له ذات متعينة. ولكي يتمكن العدم من إثبات ذاته في سياق الكلام، يلبس العدمُ قناع الاستعارة "عَدَمٌ مُجرّبٌ يكسرُ البُندقَ بأسنانه". فالاستعارة التي تجمع هنا بين العدم الذي يدلُّ على اللَّاوجود، وبين صفةٍ تلازم حيوان السنجاب، الذي يُعرف عنه بانه" يكسرُ البُندقَ بأسنانه". وهي استعارة متطرفة في الانفعالية، ومثل هذه الاستعارات ((يعوزها المحتوى الدلالي وتعمل بوصفها أدواتٍ انفعاليةً فحسب. إذ يفترض أن التركيبات التي تدخل في الصفة الاستعارية تنتهك الافتراضات اللغوية القائمة، كما هو الحال في العلاقات الخاصة المناسبة بين التعبيرات العادية. وهكذا يلاحظ أن القيم الدلالية العادية تصبح غير فاعلة، وغير عاملة، ومع التعطيل المؤقت أو اللافاعلية المؤقتة لهذه القيم، فإن المعاني الانفعالية تأتي في المقدمة، ليكون لها الصدارة في أي استعارة.))[19]

وهذا المعنى الانفعالي الشعري، هو ما يجعل العدم مجسداً في النص من خلال اللغة وليس التشبيه القائم في الاستعارة، فاللغة هي التي تمنح العدم هوية انفعالية استعارية شعرية :

عَدَمٌ مُجرّبٌ يكسرُ البُندقَ بأسنانه، أيها الوقتُ" أعطِه خيالكَ،
خيالَ مشادةٍ كالرُّمانِ، أعطِه سراويلَكَ الحديقةَ. ومثل ذلك قوله "خيال الوقت، خيالٌ كالرمانة، سراويلك الحديقة " فهي ايضاً استعارات انفعالية تقوم على اساس التشبيه غير المعلوم في ابعادها وصورها ومعانيها. ولكي تتعين هذه الابعاد نوعاً ما، أو كي تتشكل ملامح هذه الصور قليلاً، أو لأن تظهر معاني هذه الألفاظ" فإن ذلك يتطلب مجاورة بعض الألفاظ الأخرى إلى جانبها في سياقٍ لغويٍ واحد، فمعنى العدم يمثل نفسه بكل قوة، لكنه يغادر هذه الألفة في المعنى بعد أن يتمثل في سياقٍ لغوي واحد في علاقةٍ استعارية غير مألوفة " يكسرُ البُندقَ بأسنانه".

فالتغريب يقع في هذا التركيب اللغوي الذي يصنع نوعاً من الحدس بالمعنى غير المألوف، وغير المتجسد في تصورٍ معلوم سابق. فالكلمة ((تفقد معناها الدلالي عندما تنتهك الافتراضات الماضية معنى الكلمة وتركيبها.))[20] فالعدم ليس له ذاتٌ أو شبيهٌ في شكله لأنه ببساطة (عدم): "عَدَمٌ مُجرّبٌ يكسرُ البُندقَ بأسنانه، أيها الوقتُ" أعطِه خيالكَ".

لكنه هنا في هذا النص يكتسب صورةً من نوعٍ ما، بفعل التشبيه الغريب، إنه تجاوزٌ للمعدوم إلى المعلوم: " يكسرُ البُندقَ بأسنانه"، وهذا التجاوز يمثل تغريباً استعارياً بامتياز .

ويمضي نص سليم بركات في توظيف الاستعارة وأنماط التشبيه، كي يسخر إمكانيات الصورة الشعرية في إثارة التغريب والاندهاش، ومن ذلك قوله:

- عُضَّ الضرورات، يا وقتُ. تعمل الاستعارة هنا على تغريب الصورة الشعرية التي تختفي وراء هذا الجمع بين مثل هذه الكلمات الثلاث "عضَّ–

الضرورات– الوقت"، والتي تنتمي كلُّ واحدةٍ منها إلى حقلٍ لغوي مختلف في الاستعمال اليومي، فالقدرة على تشكيل صورة شعرية مدهشة من عملية الجمع بين هذه الكلمات المختلفة، المأخوذة من حقولٍ لغوية مختلفة، ضمن سياقٍ شعري واحد، هو ما أضاف التغريب على هذا المقطع الشعري.

(بالأكيدِ التائه يوْثِقُ المشيئةَ). إن وصف (الأكيد بالتائه) يندرج ضمن التجديد في الصورة الشعرية، انطلاقاً من الجدة في تخيل شكلٍ وعلاقةِ الاستعارة لمثل هذا التركيب اللغوي.

و((يعدُّ عنصر الجدةِ من العناصر المهمة التي تساعد في تشكيل الصورة الاستعارية وتأثيرها، وتعني الجدة قدرة الصورة– عبر حداثة كلماتها ومادتها– على الكشف عن أشياء لم ندركها من قبل.

إذ أن الصورة الاستعارية المبدعة تخلق أبعاداً إنسانية وفنيةً جديدة تغاير الواقع، وجدة الصورة الاستعارية لا تعني انتقاء الشاعر موضوعاته من مظاهر الحياة الجديدة وحسب، فقد يتناول الشاعر موضوعاً بلي بين أيدي الأدباء، ولكن الصورة الاستعارية هي التي تكسب هذا الموضوع حيوية وخصوبة.))[21]

وتظهر هذه الصور الاستعارية المبدعة غير المألوفة في المقاطع التالية، والتي تعمل على توظيف إمكانيات الاستعارة اللغوية في تشكيل وإخراج الصور الشعرية الخاصة بالوقت، والتي تُعدُّ من أنماط التغريب في شعر بركات مثل :

- تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ المكانُ من فتوقِكَ مُعْتَصِراً في قبضة النُّور الخشنة.
- فانظر الفجرَ الذئبةَ" الفجرَ بأثدائه الستة.
- وكمالٌ يلتهمُكَ في وليمته الفاحشةِ يا وقتُ.
- متكئاً على خرائبه المَرِحةِ يرصدُ الوقتُ نعامةَ الفراغ.
- عُضَّي، أيتها العافيةُ، على أنامل الوقتِ.

إن لغة سليم بركات الشعرية تكاد يستند على شيئين رئيسين: الصور والاستعارة. وكلاهما يستند على الآخر في التشكيل الشعري للصور والمجازات والنسق اللغوي للنص، مثل قوله:

- تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ المكانُ من فتوقِكَ مُعْتَصِراً في قبضة النُّور الخشنة.

إن التمكن من إيراد مثل هذه التشبيهات والصور المغرَّبة يكون من خلال تفعيل قدرات الخيال الابداعي، كي يتمكن من تشكيل صوره الخاصة التي قد تكون جديدة كلياً.

إن عالم الشعر يتأسس على دعامة الخيال، ولا يمكن بناء عالمٍ شعريٍ إلا باقتحام باب الخيال، فالشعر عالمٌ يحاول الشاعر أن يبنيه مثل ما يراه، و يحاول ان يعيش فيه في الوقت ذاته" فعالم ((الخيال هو عالم الإيمان الذي لم يولد بعد.))[22] ولكي يصبح هذا الإيمان في حيز الواقع، لا بدَّ من أن يتحقق هذا الوجود في النص الشعري من خلال جماليات الصورة الشعرية، والتي تستند إلى غرابة التشبيه، وجدة الاستعارة. والذي يُخرجُ كلَّ ذلك إلى التحقق في بنية النص اللغوي هو تغريب الرؤية أو المنظور.

فالشعر يجمع بين كونه فناً لغوياً، وبين كونه رؤية خاصة" والشعر هو ((الحقل الذي تنمو فيه كلُّ معرفة. وحقلٌ بهذا الاتساع لن يكون قطعاً، إلَّا كون الكون وقد دبرت فيه أفلاكٌ، وأبراج، ومعارج، وبرازخ، وأجرام، وشفافات، ومغاليق، وأفاق وراء المغاليق، وانكشافات، ومغاليق، وانخطافات، وجواذب، ونوابذ، وهرطقات، سديمٍ، ومجونُ نواظم.

الشعر هو لغة الذهول الأول، الذي أعترى الحضورات مبصرة نفسها في بذخ الظاهر" هو رنين الحدوث الغامض للنشآت، هو التدوين الهاذي لانبلاج الكون الصاعق من عدمه.))[23]

ومن أجل هذا، تبدو نصوص سليم بركات الشعرية كأنها تخرج من منظورٍ فانتازي غريب، فتخرج بالتالي استعاراته وتشبيهاته مغرَّبة غير مألوفة، مثل قوله:

– تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ المكانُ من فتوقِكَ مُعْتَصِراً في قبضة النُّور الخشنة. هنا يتجسد الزمن من خلال الاستعارة التي تستند على تشبيه الوقت بالفواكه التي يندلق منها ماؤها حين تعتصر، فضلاً عن تمثيل " قبضةٍ" للنور وبهذا يتمثل التغريب هنا في (تجسيد المجردات) عن طريق الاستعارة، ويظهر ذلك أيضاً في قوله:

– وكمالٌ يلتهمُكَ في وليمته الفاحشةِ يا وقتُ.

إن مثل هذا التصور المغرَّب للوقت، ينبع من رؤية أصول العلاقة بين الزمان والمكان" فالمعروف أن الزمان ينتج من حركة المكان، والزمن لا يدرك بالحواس لكنه يدرك من خلال الأثر الذي يحدثه في الاشياء، ولأجل تأكيد وجود الزمن، فإننا نضطر إلى تلمس المحسوسات العيانية– مثل المكان– لتقريب المجردات من طرق الإدراك الحسي. يقول "يوري لوتمان" : ((فالإنسان دائماً يحاول أن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في ملموسات، وأقرب هذه الملموسات هي الإحداثيات المكانية، فالتفكير يخضع لعملية ترجمةٍ: المجردات تترجم إلى محسوسات: فاللَّا متناهي يصبح عند معظم الناس مكاناً متسعاً جداً. ويمتد هذا المبدأ إلى مجالات كثيرة جداً في نطاق الفكر، ومن ثمَّ ترتبط كثيرٌ من القيم المجردة بإحداثياتٍ مكانية محسوسة .))[24]

وهذا التجسيد للمجرد هو سمة هذا المقطع الشعري، والذي يظهر في عدة

تصورات واستعارات مجسدة للوقت مثل:

- تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ المكانُ من فتوقِكَ مُعْتَصِراً في قبضة النُّور الخشنة.
- فانظر الفجرَ الذئبةَ" الفجرَ بأثدائه الستة.
- وكمالٌ يلتهمُكَ في وليمته الفاحشة يا وقتُ.
- متكئاً على خرائبه المَرِحة يرصدُ الوقتُ نعامةَ الفراغ.
- عُضَّي، أيتها العافيةُ، على أنامل الوقت.

لكن بركات هنا يقلب هذا التصور المألوف، ويجعل الوقت/ الزمن هو أصل الوجود المكاني" تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ المكانُ من فتوقِكَ". فالمكان هو من "يندلق" من "فتوق الوقت" وليس العكس" وهنا يكمن جانب التغريب في الصورة. وبالتالي يكون التغريب في الاستعارة ، كما يكون التغريب في العلاقة بين طرفي التشبيه من الناحية الفنية واللغوية.

وفي المقطع الآخر يصور الفجر الذي هو وقتٌ معلوم هو الآخر، يصوره كأنه ذئبةٌ والدة، ترضع صغارها كلَّ ما أقْعَتْ بالقرب منهم. وهذا التشبيه للفجر / الوقت بالذئبة يقع في قمة التغريب الاستعاري، حين قال عن الفجر" فانظر الفجرَ الذئبةَ" الفجرَ بأثدائه الستة." فلا علاقة بين الفجر والذئبة سوى خروج الذئبة في وقت الفجر للصيد.

ومثل هذا التشبيه يكون سبباً في إحداث التغريب أو إحداث ((تلك الحالة الخاصة من الدهشة التي تحدث عندما نرى شيئاً او نسمعه، فنستغرب ظهوره او حدوثه، نعتقده غريباً عن سياقه، أو غير مألوف، نعجب منه، أو قد نعبر عن ذلك بصوتٍ ينم عن الإعجاب أو الاستهجان، ويرفع حاجبي العينين أو غير ذلك من تعبيرات الوجه واليدين. الاستغراب هنا متعلقٌ بطبيعة الشيء، الذي ندركه في لحظةٍ معينة وكذلك طبيعة إدراكنا له واستجابتنا نحوه والتي غالباً ما تكون استجابةً سريعة، ليس فيها ذلك العمق الوجداني او الانفعالي أو ذلك البعد المعرفي المرتبط بظاهرة الغرابة.))[25]

فالتغريب الناشئ من الاستعارات، والتشبيه غير المألوف، يتخذ اللغة والسياق اللغوي وسيلة للتأثير في النفس الإنسانية، لأن اللغة تُعدُّ النظام الاقوى تأثيراً في تكوين الذائقة الإنسانية الفردية والجماعية.

ولكي يتمكن الشاعر من توصيف وتصوير بعض المفاهيم المجردة التي تضمنها النصُّ مثل:

" النور– الوقت– الكمال– الفراغ– العافية " هذه الألفاظ الدالة على مفاهيم أو مدركاتٍ مجردة، قد وظَّف لتجسيدها الشاعر أنماط التشبيه والاستعارة، لكي تتخذ لهذه المفاهيم تعيُّناً تصورياً أو تشكلاً عيانياً أو ذهنياً، ولذلك نجد في النص نمطاً من التغريب في الرؤية أو المنظور الذي أخرج مثل هذه التصورات غير المألوفة، مثل ما نجد في الأبيات التالية :

- تَشُقُّكَ مديةُ الكهانةِ فيندلقُ المكانُ من فتوقِكَ مُعْتَصِراً في قبضة النُّور الخشنة.
- فانظر الفجرَ الذئبةَ" الفجرَ بأثدائه الستة.
- وكمالٌ يلتهمُكَ في وليمته الفاحشة يا وقتُ.
- متكئاً على خرائبه المَرِحة يرصدُ الوقتُ نعامةَ الفراغ.
- عُضَّي، أيتها العافيةُ، على أنامل الوقت.

إن التغريب هنا يظهر من علاقة الوقت الذي نشعر بأثاره ولا نعرفه، مع التصور غير المألوف الذي يتضمنه نسق التشبيه. فالوقت كيانٌ "هيولي" يتمثل في أكثر من تصور، بل يخرج ويتجاوز كلَّ التصورات المتعلقة به بشكل مستمر. فالوقت هنا قربان الآلهة، الذي يتمخض بالمكان دائماً.

والوقت " الفجر" هنا ذئبةٌ والدة، والوقت فريسةٌ الكمال، والوقت مترصِّدٌ للفراغ، صيادُ مترصدٌ لنفسه" للفراغ".

إن مثل هذه التصورات الغريبة للوقت هي التي تضفي تغريباً على هذا النص، وقد يكون من الصعب التكهن بنمط العلاقة القائمة بين أطراف التشبيه التي جمعها الشاعر في سياقٍ نصي واحد.

4. التغريب في كيفيات إخراج الصور الشعرية

تتجلى الصور المغرَّبة في النصوص الشعرية لدى سليم بركات من خلال: "عكس الصور الشعرية، أو قلب دلالاتها، أو خلخلة سياقها المنطقي المتضمن في سياقها اللغوي أو الجمع بين المتناقضات من الصور أو المعاني وفي تحوير الوظيفة الدلالية للصور الشعرية".

ومثل هذه الصور التي يمارس عليها الشاعر فعاليات التغريب، تنتجها نصوصه الشعرية من رؤية خاصة، تعمل على تغريب النص الشعري في صوره ولغته وإيحاءاته ، وكي يتمكن النصُّ من تقديم تلك المعاني والدلالات التي اعتدنا عليها، في شكل "مُغَرَّب"، يعمد سليم بركات إلى الجمع بين المتناقضات من الصور والمعاني، فيمنح نصه الشعري دلالةً مختلفة في التشكيل والتصور والرؤيا.

وتتمثل مثل هذه التصورات غير المألوفة في وصف بركات لعناصر الطبيعة، والتي كانت دائماً تشكل أرضاً خصبةً يحرث فيها الشعراء لغتهم، ويحصدون منها قصائدهم، يقول:

فالغيمُ يقظانُ في سرير العناقيدِ، والأمسُ يركضُ في درعِهِ النّباتِ، سيّانَ أن يسرق النبيذُ من يديه الكؤوسَ، أو ينْقضَ الهواءُ مواثيقهُ الأخيرة.

يا برقُ، يا مغْزَلاً دار بين يديْن لا ترفعانِ إلاّ العويلَ، رفِّق رغيفَكَ، رَفِّقْ

هوى نسائكَ يرفعْنَ طرْفاً مَلُولاً إلى الهباءِ إذْ يَحْلو لي،
وتهتّكْ، فالسماواتُ شُبْهَةٌ، والنفوسُ في زَرَدٍ من هَزِيْمِ.
إصعدي يا طرائدَ اليأسِ حتى جحيمي .[26]

ولكن أي معنىً يمكن أن يكون في التقاء هذه الصور التي لا تلتقي.؟ صورٌ هي في عرف المنطق غير متقاربةٍ أبداً؟ ،..، كيف يمكن أن نقول عن علاقة الأشياء التي لا علاقة لها، أنها تعني شيئاً في الشعر؟ وما هو نوع ذلك المعنى الذي لا تفهمه إلا العواطف؟ ،.فالصورة بوصفها مرجعاً أساسياً دائما لنواحي الحياة المختلفة" هدفها ليس إفهامنا المعني" وإنما هدفها خلق معني له طريقته الخاصة في إدراك الموضوع.[27]

إن الصورة المغرَّبة أو المعكوسة تساعد على إضفاء رؤيةٍ جديدة وتحديد منظور خاص بكيفية إدراك الموضوع، بدلاً من ذلك الإدراك المعتاد للمعنى.

والصورة الشعرية التي يغلب عليها التغريب، هي التي تمنح النص مقاربته الجديدة للموضوع المألوف، من خلال مغايرة الدلالة الشعرية التي تحملها الصورة الشعرية الجديدة، ويكون ذلك بتحوير الوظيفة الدلالية للدال، ضمن سياقٍ شعريٍ مختلف من خلال الاستعارة. و((تذهب النظرية السياقية للاستعارة إلى أن الاستعارة عملية خلقٍ جديد في اللغة، ولغةٌ داخل لغةٍ، فيما تقيمه من علاقاتٍ جديدة بين الكلمات، وبها تحدث إذابةٌ لعناصر الواقع لإعادة تركيبها من جديد. وهي في هذا التركيب الجديد كأنها مُنحت تجانساً كانت تفقده، وهي بذلك تبثُّ حياةً داخلَ الحياة التي تعرف أنماطها الرتيبة، وبهذا تضيف وجوداً جديداً، أي تزيد الوجود الذي نعرفه، هذا الوجود الذي تخلقه علاقات الكلمات بواسطة تشكيلاتٍ لغوية عن طريق تمثيلٍ جديد.)) [28]

إن تقنية التغريب تكمن في تحوير الوظيفة الدلالية للصور الشعرية، وجعلها وظيفة تغريبية، من خلال عكس المألوف من الصور، وقلب السياق الشعري المتضمن للصورة، والجمع بين أشياءَ متباينة. وهذا النمط من التغريب في وظيفة الصورة الشعرية، يُعدُّ من الخصائص البارزة في شعر سليم بركات. وتظهر بشكل واضح في قصيدة بعنوان:" اللَّوح"

اللَّوح
(إغماءاتُ الكُلِّي)
لا ألم؟
قلبي غريقاً يجيرُ إيمانيَ الغريقَ.
رئتايَ تجيران الهواءَ ممزَّقتينِ في هبوبِ أنقاضيَ عليَّ.
لا ألمَ"
خدعةٌ عذبةٌ كلُّ هذا،
وصدىً قويٌّ لحوافر الأرض على حجر السماء،
فأبقَ طفلاً حفيدي– أيها الوقتُ، وترعرعْ، أنت الشاغرُ على شهواتي.
[...]
وأصعدْ معي درجات القبر إلى أُبوُّتي حيث الأبديةُ مغدورة تتماثل للشفاء.[...]
لا ألمَ. قبرٌ تنزفُ السماءُ من شقوقه صمغاً صلصالاً.[...]
برقٌ يثير اللُّعابَ. شقائقٌ عمياءٌ تقودُ الربيعَ أعمى إلى الجسر:
" كنتِ أباً أيتها الحقيقةُ.
بعلُكِ النهايةُ يستجير بالأنثويِّ كي يحمي الذَّكَرَ الذي كنته،[29]
.....
(تخبَّطي أيها البحيرةُ:
البَجَعُ يذبحُ الأفقَ بأجنحته على مائدة الشمس). [30]

من المألوف أن يجد القلب الإنساني طمأنته بالإيمان بقيمٍ ما، سواءً أكانت هذه القيم عقائداً أم أفكاراً أم فلسفاتٍ. ونفي الإيمان بشيءٍ من ذلك، يتسبب في إيجاد نوعٍ من الخلل في التوازن الروحي للشخص، وقد يكون هذا الخلل شكلاً من أشكال الخوف أو القلق أو الغرابة، التي وصفها الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر بأنها: ذلك ((الحيز المكاني الفارغ أو الخاوي الناتج من فقدان الإيمان بالصور المقدسة، فالإنسان العاجز عن الإيمان يُترك غريباً في الفراغ والعدم.)) [31]

والإيمان هو ما يستولي على القلب عادةً، ويجيره من أسباب قلقه وغربته، لكن سليم بركات يرسم صورةً مغايرةً للعلاقة القائمة بين القلب والإيمان، " قلبي غريقاً يجيرُ إيمانيَ الغريقَ." في هذا النص تنعكس الصورة المألوفة للإيمان، فالقلب بدلاً من أن يستجير بالإيمان يصبح مجيراً له، وقد يكون لهذه الصورة الشعرية ما يبرر انقلابها الدلالي ضمن هذا السياق الشعري، وذلك بإضافة اللفظين "قلبي – إيماني" إلى لفظة "غريق"، فالغرقى غالباً ما يستجيرون بأي شيء، أو يستجيرون ببعض أن لم يجدوا أحداً يستجيرون به.

ويستمر النصُّ في قلب صوره الشعرية، والتي تعمل على تواصل تغريبه من خلال إضافة الصور المعكوسة إلى ألفاظٍ تبرر سيرها المعكوس في سياق النص، وتوجه هذه الحركةُ النَّصَ الشعري، إلى جهةٍ مغايرةٍ لكل ما هو مألوف من التصورات السابقة عن مثل هذه الصور الشعرية المتضمنة لنصوص تحمل دلالاتٍ مشابهة لهذا النص.

ونصوص سليم بركات تحفل بالصور المجهولة والدلالات المغرَّبة، باستخدام تقنية عكس الدلالة أو قلب الصور رأساً على عقب، يقول عن ذلك:

(محاكاة المجهول هي التي قادتني إلى أن أتتَّبع ما تبيحه اللغةُ لنفسها مِن تهتُّك، وما يُبيحه اللفظ من الانقلاب على معناه، وما يبتكره نظام المعنى، في انحلاله سديماً إلى سديم، من الخيانة الطاهرة.

النِّكال بالحقائق التي ليست حقائق، والنِّكال بطبيعة النسق المدلَّلة كدِيْن، والنِّكال بتاريخ العلائق بين الإشارة ومفهومها، هو بعض مما يلهمني.

أن الحرية في البلاغة ليست إلا قيادة البلاغة، برسن الخيال المشاكس، إلى عبودية اللامحدود. إنه أمر على قدْرٍ شيطاني من الادعاء. لا بأس. لكنني قطعاً، أبيح لنفسي ادعاء الانتساب إلى المعُضْل، ذلك الشريك الذي ينتظرنا في المنعطفات النبيلة، التي تحفظ للغة قَدَرَ وجودها الشهويِّ الهاذي، وقَدَرَ إيمانها بالفراغ المولَّد لأنساق الثِّقل الكبرى.

مغامرات العدم الذهبية التي يقرؤها أطفال الوجود الذهبي. النمطية الجمعية للسان المتناسخ، صورة عن صورة حرّضتني على أن الممكن الساحر لا يمكن ذبحه فداءً لقدسية التاريخ المرتجل زمنياً، والهوية المرتجلة زمنياً، والكمال المرتجل تفصيلاً على مقاس الأمم الخالدة. وأنا، إنصافاً لي، لست من المحيطين بخزائن اللغة قط، خزائن اللانهاية المسحورة، لكنني أتتَّبع أخبار القيَّافين المفقودين)[32].

مثل هذا الأسلوب في التعامل مع الموروث الشعري يحتاج إلى تمكنٍ واقتدارٍ عاليين للتعامل مع اللغة، والتي تعدُّ الحيز الأساس الذي تتجسد فيه الصور الشعرية وتُمرِّر من خلالها دلالاتها الضمنية.

وكي أبرهن على ما تقدم، سأعيد النظر في النص السابق وعلى النحو التالي :

الصور العادية المفترض

الصور المعكوسة "المغرَّبة"

فضاء التغريب

إيماني يجير قلبي الغريق	قلبي غريقاً يجير إيماني	الغريق يجير
الهواء يُجير رئتايَ	رئتايَ تجيران الهواء	ممزقتين تجيران
صدى حوافر السماء على حجر الأرض	صدىً قويٌّ لحوافر الأرض على حجر السماء	حجر السماء
طفلاً أترعرع فيك أيها الوقت	فابق طفلاً حفيدي– أيها الوقتُ، وترعرع	الوقت طفلاً ترعرع
لا تنزل معي درجات القبر	وأصعدْ معي درجات القبر إلى الأبُّوة	وأصعدْ درجات القبر
قبرٌ تنزف الأرض من شقوقه	قبرٌ تنزفُ السماءُ من شقوقه	تنزف صلصالاً
الربيع يبعث شقائقه المتفتحة	شقائقٌ عمياءٌ تقودٌ الربيعَ	الربيع الأعمى
الأنثى تستجير بالذكر لتحمي نفسها	بعلُكِ النهايةُ يستجير بالأنثوِّي	يستجير بالأنثوِّي ليحمي الذكر
أجنحة البجع تملأ الأفق بالحياة	البَجَعُ يذبحُ الأفقَ بأجنحته	يذبح على مائدة الشمس

يبدأ النصُّ باستفهام خرج لمعنى التعجب "لا ألم؟" استفهامٌ عن حال الذات التي لا تشعر بالألم، لكن لِما ينتظر الذات الشاعرة حدوث ألم؟ أهو تعجبٌ من يقظة الذات من "إغماءات الكُلِّي" ؟.

أم أنه خوفٌ من اليقظة في اللانهاية ؟.

فالكُليُّ يحيلنا إلى شكلٍ من أشكال استغراق الفردي في الجماعي، وضمير المتكلم في " قلبي غريقاً " إشارة إلى الذات الفردية التي اندمجت في سلطة الجمعي، "إيماني الغريق" الإيمان الذي يمثل (قناعَة الفرد بيقينيات الجماعة): " قلبي غريقاً يجيرُ إيمانيَ الغريقَ" .

لكن الشاعر يخرج عن هذا اليقين، ويتمرد عليه، لأن الإيمان الجمعي لم يعد يجير القلب الفردي، بل أصبح قلب الشاعر مجيراً وفضاءً يستجير به هذا الإيمان.

وهنا يظهر التغريب في الدلالة من خلال البنية التركيبية للنص، بجعل القلب والإيمان يشتركان في الإضافة إلى لفظة الغريق "قلبي غريقاً يجيرُ إيمانيَ الغريقَ".

ويستمر النص الشعري بتغريب دلالاته من خلال عكس الصور الشعرية عن طريق إضافة بعض الألفاظ المحددة إلى بنية النص التركيبية المكونة للصورة، ومن خلال تبادل أمكنة الدوال، لأجل تغيير الدلالة، بل من أجل تغريبها، فشاعرٌ مثل سليم بركات ((لا يحفل بالمنطق الدلالي السَّائد بين عناصر العالم، بقدر ما يسعى وفق رؤيته التفكيكية إلى تقويض البنية المنطقية لعلاقة اللغة بالعالمِ من جهة، والدَّال بالمدلول من جهة أخرى، وبنينة منطقٍ دلالي مغايرٍ ومفارقٍ وغرابي.))[33] وذلك بجلب ألفاظٍ مقصودة إلى سياق النص مثل:

"غريق، تجيران، حجر، طفلاً، ترعرع، عمياء، أعمى، كنت أباً، يذبح، مائدة، بعلُكِ" .

هذه الدوال المقصودة هي التي تعمل على توجيه الدلالة التي تنطوي عليها الصور الشعرية، وهذا التوجيه المغاير للدلالة الناتج من وضع ألفاظٍ بعينها ضمن علاقةٍ محددة مع ألفاظ أخرى محددة، هو ما يمنح للصور الشعرية تغريبها مثل:

(قلبي يجير إيماني – رئتاي تجيران الهواء– أبق طفلاً أيها الوقت– حوافر الأرض على حجر السماء– قبرٌ تنزف السماءُ من شقوقه– بعلك يستجير بالأنثوي– البجع يذبح الأفق).

كلُّ هذه الصور الشعرية في نصٍّ بركات قد تمرَّدت على المألوف منها ضمن مثل هذه السياقات النصية، والتي يمكن أن تكون صوراً شعرية أخرجت إخراجاً مغرَّباً، في قصدية فنية تحاول ان تقول شيئاً عن فلسفة الذات الشاعرة لكن بشكل مختلف غير مألوف، فكانت تقنية الصور الشعرية بما تمتلك من قدرات مهارية في تقريب المفاهيم والإدراكات العقلية وجعلها في صور، هذه التقنية الشعرية كانت من التقنيات المهمة في السيطرة على التصورات الشعرية وإخراج هذه التصورات بما يتناسب مع الإمكانيات اللغوية للشاعر .

5. الهوامش

(1) الصورة الشعرية : سي دي لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم. مراجعة: د. عدنان غزوان إسماعيل، منشورات، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام – الجمهورية العراقية، 1982، ص21.

(2) المصدر نفسه ، ص32.

(3) قراءة الصورة وصور القراءة : د. صلاح فضل، منشورات دار الشروق – القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص5.

(4) اللغة الفنية : مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم: د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة، 1985، ص45.

(5) في نظرية العنوان "مغامرةٌ تأويلية في شؤون العتبة النصية ": د. خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – دمشق، 2007، ص268– 269.

(6) الأعمال الشعرية: سليم بركات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، الطبعة الاولى،2007، مجموعة "بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح"، قصيدة "العنكبوت"، ص295– 296 .

(7) سورة العنكبوت : الآية 41.

(8) الأعمال الشعرية "بالشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح"، قصيدة "العنكبوت"، ص295–296.

(9) في نظرية العنوان: د. خالد حسين حسين، ص278.

(10) شاعرية أحلام اليقظة "علم شاعرية التأملات الشاردة ": غاستون باشلار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت، الطبعة الأولى،1991، ص15.

(11) الأعمال الشعرية " الشباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح"، قصيدة "العنكبوت"، ص295– 296.

(12) شاعرية أحلام اليقظة، ص158.

(13) المصدر نفسه، ص99.

(14) اللغة الفنية: مجموعة مؤلفين ، ص54.

(15) موسوعة كامبريدج للنقد الأدبي الكلاسيكي ، الجزء التاسع "القرن العشرين، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية" تحرير: ك .نيلوولف، ك. نوريس. ج . أوزبورن. مراجعة وإشراف : رضوي عاشور: المشرف العام: جابر عصفور ، المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، ، الطبعة الأولى، 2005، ص146.

(16) التعجيل في قروض النثر: سليم بركات، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع– سوريا، الطبعة الأولى، 2010، ص162.

(17) الأعمال الشعرية الكاملة: سليم بركات، قصيدة "إغماءاتُ الكُلي"، ص483– 484.

(18) الصورة الشعرية: سي دي لويس، ص74.

(19) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث "الابعاد المعرفية والجمالية" : د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية– عمان، الطبعة العربية الأولى، 1997، ص220.

(20) المصدر نفسه، ص221.

(21) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: يوسف أبو العدوس، ص231.

(22) الخيال الأدبي :نور ثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية– دمشق، 1995، ص47.

(23) التعجيل في قروض النثر: سليم بركات، 114.

(24) جماليات المكان: جماعة من الباحثين، منشورات عيون المقالات، باندوغ – الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988، ص65.

(25) الفن والغرابة: د. شاكر عبد الحميد " مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى، 2010، ص48.

(26) الأعمال الشعرية الكاملة، من مجموعة " بالشَّباك ذاتها بالثعالب التي تقود الريح"، قصيدة " قلقٌ في الذهب "، ص341– 349.

(27) ينظر سيمياء الكون: يوري لوتمان، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى 2011، ص22 وما بعدها.

(28) الاستعارة في النقد الأدبي الحديث: د. يوسف أبو العدوس، ص99.

(29) الأعمال الشعرية الكاملة: سليم بركات، قصيدة "إغماءاتُ الكُلي"، ص479– 480.

(30) الأعمال الشعرية، 487.

(31) ينظر الغرابة "المفهوم وتجلياته في الأدب": د. شاكر عبد الحميد، منشور ضمن سلسلة عالم المعرفة – الكويت ،عدد 384 ، يناير 2012، ص17.

(32) حوار مع سليم بركات: عدنان حسين أحمد، ضمن موقع الحوار المتمدن على http://www.ahewar.orgبتاريخ 1–11–2004.

(33) في نظرية العنوان: د. خالد حسين جسين، ص281.

6. قائمة المصادر

الاستعارة في النقد الأدبي الحديث "الابعاد المعرفية والجمالية" : د. يوسف أبو العدوس، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية– عمان، الطبعة العربية الأولى، 1997.

الأعمال الشعرية: سليم بركات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر– بيروت، الطبعة الاولى،2007.

التعجيل في قروض النثر: سليم بركات، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع– سوريا، الطبعة الأولى، 2010.

جماليات المكان: جماعة من الباحثين، منشورات عيون المقالات، باندوغ – الدار البيضاء، الطبعة الثانية، 1988.

حوار مع سليم بركات: عدنان حسين أحمد، ضمن موقع الحوار المتمدن على http://www.ahewar.orgبتاريخ 1–11–2004.

الخيال الأدبي :نور ثروب فراي، ترجمة: حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية– دمشق، 1995.

سيمياء الكون: يوري لوتمان، ترجمة: عبد المجيد نوسي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، الطبعة الأولى 2011.

شاعرية أحلام اليقظة "علم شاعرية التأملات الشاردة ": غاستون باشلار، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– بيروت، الطبعة الأولى،1991.

الصورة الشعرية : سي دي لويس، ترجمة : أحمد نصيف الجنابي، مالك ميري، سلمان حسن إبراهيم. مراجعة: د. عدنان غزوان إسماعيل، منشورات، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والأعلام – الجمهورية العراقية، 1982، ص21.

الفن والغرابة: د. شاكر عبد الحميد " مقدمة في تجليات الغريب في الفن والحياة "، الهيئة المصرية العامة للكتاب– القاهرة، الطبعة الأولى، 2010.

في نظرية العنوان "مغامرةٌ تأويلية في شؤون العتبة النصية ": د. خالد حسين حسين، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر – دمشق، 2007.

قراءة الصورة وصور القراءة : د. صلاح فضل، منشورات دار الشروق – القاهرة، الطبعة الأولى، 1997، ص5.

اللغة الفنية : مجموعة من المؤلفين، تعريب وتقديم: د. محمد حسن عبد الله، دار المعارف – القاهرة، 1985، ص45

موسوعة كامبريدج للنقد الأدبي الكلاسيكي ، الجزء التاسع "القرن العشرين، المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية" تحرير: ك .نيلوولف، ك . نوريس. ج . أوزبورن. مراجعة وإشراف : رضوي عاشور: المشرف العام : جابر عصفور ، المجلس الاعلى للثقافة – القاهرة، ، الطبعة الأولى، 2005.

نظرية المنهج الشكلي " نصوص الشكلانيين الروس" : تودوروف، ترجمة: إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للناشرين المتحدين– الرباط، الطبعة الأولى، 1993، ص41.

الغرابة "المفهوم وتجلياته في الأدب": د. شاكر عبد الحميد، منشور ضمن سلسلة عالم المعرفة – الكويت ،عدد 384 ، يناير 2012.

Alienation of the Poetic Image of Salim Barakat

Abstract:
Alienation means breaking familiarity on the level of significance and meaning; however, understanding the meaning of alienation in literary work needs more efforts and explanations. It is a new concept of an old theme and a modernization of worn repetition status. The function of alienation in the literary work creates shocking and astonishing the audience, confusing their conviction and loosening their postulates, leading them to consider their intellectual backgrounds and real convictions. Here, there is always confusion between the terms 'alienation, mysteriousness, strangeness, peculiarity and abnormality'. Mysteriousness is thus different from alienation in the fact that the former is connected with fear of seeing or hearing unfamiliar things, showing aesthetic experiences as unpleasant and terrifying. Mysteriousness may provoke in us a sense of fear, laughter or astonishment. There is also a difference between the terms 'strangeness' and 'alienation'. Strangeness is mixing between familiar and unfamiliar things. It may take a special form of a familiar thing, which is not expected by a strange person. This thing may be beautiful but scary in the same time. Further, alienation differs from peculiarity in fact that the latter is everything that is not immediately recognized by human perception. It is a temporary interruption of personal background. Abnormality means hesitation in perceptual judgment on the side of beings when facing an abnormal event. Alienation in poetic texts aims at transferring the perceived and usual things to specific amazing ones to surprisingly make intuitive things more mysterious, attractive and perceptual. Alienation in Salim Barakat's poems results from using expressive linguistic techniques such as simile and metaphor. All of them break familiarity through expressive methods and expressions, achieving technical literary values for everything usual and familiar in linguistic poetic texts in terms of form and meaning. That is why, one is astonished when reading his poems when words create their special context and find their meanings. This is all fulfilled through words, signs, codes and contexts of the poetic language. Hence, the meaning of this language leads to thinking and alienation, which is a technique intending to affect interpretative capabilities and break the horizons of contexts continuously.
Keywords: Alienation, Poetic, Image, Salim Barakat.