الثنائيات الضدية في الشعر الحديث ـ قصيدة (مرّ القطار) لمحمود درويش اختيارًا

أ.د. موسى خابط القيسي
جامعة بابل/ كلية التربية للعلوم الإنسانية

Antithetical Binaries in Modern Poetry - Mahmoud Darwish's Selected Poem (The Train Passed By)

Prof. Dr. Musa Khabat Al-Qaisi
University of Babylon / College of Education for the Humanities
Mohammedhamzaa737@gmail.com

Abstract

There are large stones thrown into the waters of the literary movement, stirring it up, shaking its stagnation and stillness, unleashing its creative content, and generating divergent critical opinions. These are antithetical binaries and their significant impact on literary texts.

The first section includes two sections. In the first section, we elaborate on the concept of binaries in books that focus on structural issues, and on the binaries of Ferdinand de Saussure, the most famous of which are: language/verbalization, tongue/speech, and the signifier/signified binary.

We mentioned the dualities of Jakobson and Strauss. One of the first dualities proposed by Jakobson was the binary oppositions between consonants and vowels. Strauss, on the other hand, attempted, through myths, to indicate the concept of interaction between the synchronic and sequential dimensions, and between the linguistic system and the speech event. In the second section, we studied the issue of dualities in poetry, shedding light on the textual system of opposites and symmetrical dualities. The other section is procedural, which reveals, through its systemic operations, the system driving the poetic text through antithetical structural dualities. Mahmoud Darwish's poem "The Train Passed" was an applied field for this critical theme.

Keywords: dualities, opposite, poetry, discourse, poem, The Train Passed.

الملخص

هناك حجارة كبيرة ألقيت في مياه الحركة الأدبية، فحركتها وزعزعت جمودها وسكونها وفجرت مضامينها الإبداعية وتباينت الآراء النقدية حولها، إنها الثنائيات الضدية وعملها الكبير في النص الأدبي.

تضمن المبحث الأول مطلبين بسطنا في المطلب الأول مفهوم الثنائيات في الكتب التي اهتمت بالقضايا البنيوية، والثنائيات عند فرديناند دي سوسير وأشهرها: اللغة/ اللفظ واللسان/ الكلام وثنائية الدال/ المدلول.

وذكرنا الثنائيات عند ياكبسون وشتراوس، ومن أولى الثنائيات التي طرحها ياكبسون هي التعارضات الثنائية بين السواكن والصوائت، أما شتراوس فقد حاول من خلال الأساطير الإشارة إلى مفهوم التفاعل بين البعدين

التزامني والتتابعي وبين النظام اللغوي والحدث الكلامي، ثم درسنا في المطلب الثاني قضية الثنائيات في الشعر وسلطنا الضوء على النسق النصي من أضداد وثنائيات متناظرة، وأما المبحث الآخر فهو المبحث الاجرائي الذي يتجلى من خلال اشتغالاته النسقية الكشف عن النظام المحرك للنص الشعري عبر الثنائيات البنيوية الضدية، فكانت قصيدة (مرَّ القطار) لمحمود درويش ميدانا تطبيقيا لتلك الثيمة النقدية.

الكلمات المفتاحية: ثنائيات، ضد، شعر، حديث، قصيدة، مرّ القطار.

الفصل الأول: تنظير

المبحث الأول: مفهوم الثنائيات في كتب البنيوية

- **الثنائيات لغة:**

"وقيل الثنائي من الأشياء: ما كان ذا شقين والحكم الثنائي: ما اشترك فيه فريقان، والمعاهدة الثنائية ما كانت بين أمتين"(١).

وأيضاً منثَنِيَ: ثنا الشيء ثنيًا: رد بعضه على بعض، وقد تثنى وانثنى"(٢).

- **الثنائيات في كتب البنيوية:**

تستند البنيوية إلى مجموعة من المصطلحات والمفاهيم الإجرائية في عملية الوصف والملاحظة والتحليل لظاهرة معينة مثل الثنائيات الضدية(المتقابلة) التي تمثل أولى المراحل الإجرائية للمقاربة البنيوية من خلال تفكيك الظاهرة المعينة وتركيبها، فالثنائيات وما ينطوي عليها من اختلافات وتعارضات في طبيعة عملها دائما تكشف عن تراص وتناغم في إنتاج المعاني المتعددة إذ "ليس هنالك معنى دون اختلاف"(٣).

فـ"اللغة التي تتشكل من كلمة واحدة لغة مستحيلة لأن كلمتها الواحدة يمكن أن تطلق على كل شيء ولا يمكنها تميز شيئًا سواه"(٤).

وقد تم توظيف التضاد الثنائي في البنيوية عمومًا والنقد الأدبي خصوصًا حتى يمكن القول أن المنهج البنيوي منشغل دائم بـ"التفكير بالمصطلحات الثنائية"(٥).

من هنا نستنتج مدى أهمية الثنائيات البنيوية وأثرها الكبير في المنظومة المعرفية البنيوية.

ولأجل الكشف عن تلك الثنائيات البنيوية من أشهر المنشغلين بها سنعرض التالي:

أولًا: الثنائيات عند فرديناندوي سوسير:

لاشك في أن أفكار العالم سوسير: تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي وذلك عبر مجموعة من الثنائيات المتقابلة التي عن طريقها وصف الأنظمة اللغوية وأول هذه الثنائيات ثنائيات اللغة واللفظ واللسان والكلام(٦).

فاللسان نظام لغوي والكلام هو الفعل الكلامي أو الحديث العقلي الذي سُمع به عن اللغة، ويبدو أن سوسير اتخذ اللسان أصلًا في المنظومة اللغوية وعوّل عليه كثيرًا، بخلاف الكلام "عندما نفصل بين اللسان والكلام فأننا نفصل ما هو جماعي عما هو فردي وما هو جوهري عما هو إضافي أو عرضي"(٧).

والثنائية الثانية عند سوسير هي ثنائية (الدال والمدلول) التي تنبثق منها العلامة، وأوضح سوسير أن العلامة التي ترتبط بين الدال والمدلول اعتباطية(٨).

ويرى سوسير أن كل نظام لغوي يعتمد على مبدأ اللامعقول من اعتباطية الرمز وتعسفه فإذا كانت لغة ما تطلق على هذا شيء اسمًا معينًا فأن اللغات الأخرى تطلق عليه نفسه تسميات أخر(٩).

ولم يطلق سوسير تلك الاعتباطية على جميع علاقات الدال والمدلول بل استدركها بمحددات في بعض أجزائها مثل المحاكاة ومثل تطابق الصوت والمعنى والدال والصورة (الايقونة) وغيرها(١٠).

ويعتبر سوسير (الدال والمدلول) من الثنائيات الضدية فالدال هو الصورة السمعية، والمدلول هو الصورة المفهومية أو الذهنية(١١).

ومن اتحاد الدال والمدلول يتولد المعنى. غير أن تعريفه هذا يهمل كثيرًا من الأشياء التي يطلب من الرموز اللغوية أن تمثلها معبرة عن العالم من حولنا بمعنى أن أي "دال من الدوال لا يؤدي وظيفة بوصفه صوتًا له دلالته المباشرة على شيء أو معنى بل بوصفه جوهره مختلفًا من غير من الدوال. ومعنى هذا أن معاني الكلمات تتوقف على مواقفها من الجمل واختلافها عن غيرها"(١٢).

إنّ العلاقة الاختلافية بين الدال والمدلول تتضح عندما تحصل عملية التواصل المرسل/ المتكلم والمرسل إليه/ المستمع، فالدال لكي يصل إلى ذهن الآخر فإن هناك مساحة معينة (نسق ثقافي) عليه أن يقطعه، فيتمخض منه المعنى(المدلول)، وهذا النسق مختلف – بطبيعة الحال– باختلاف الأشخاص والمكان والبيئة. ولذا تكون علاقة الدال بالمدلول علاقة اختلافية.

أما العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول فتتحقق هويته بعد أن ينطلق الدال من المتكلم ويخرج منه اتجاه مدلول ما، ولعل في اختلاف التسميات والمعنى الثلاثي والتضاد المعنوي، فضلًا عن اختلاف اللغات ما يدل على كل ذلك.

ونتيجة ما تقدم، فأن العلاقة التي تحكم ارتباط الدال بالمدلول علاقة (اعتباطية اختلافية).

إن الحقيقة الماثلة في ان العلاقة اعتباطية، أو أنها عرضية بمحلها تجعلها خاضعة للتاريخ ولكنها تعني كذلك أن العلاقات تتطلب التحليل بمعزل عن التأريخ(١٣).

وهنا ميّز سوسير بين محورين، الأول: تاريخي تطوري يرتكز على دراسة الظواهر في مسارها وصيرورتها في الزمن وتحولاتها المختلفة، والآخر: محور تزامني وصفي يعني بتحليل نظام الظواهر في لحظة زمنية معينة

بغض النظر عن تاريخها السابق وتطورها اللاحق، ألا أن سوسير أكّد أدلية الوصف التزامني على المحور التأريخي لأن الأخير لا يلائم طبيعة الفكر اللغوي والبنيوي(١٤).

وشكل التمييز بين علم اللغة الداخلي وعلم اللغة الخارجي ثنائية أخيرة عند سوسير، فعلم اللغة الخارجي يكون مرتبطًا بالعلاقات والظروف والبيئات والأوضاع الخارجية المتصلة بالحقائق اللغوية أما علم اللغة الداخلي فمرتبط بالقوانين المنبثقة من اللغة ذاتها بغض النظر عن الإطار الخارجي، وهذه ما تسمى بالعلاقات السياقية تقابلها ما تسمى بالعلاقات الترابطية(١٥).

ثانيًا: الثنائيات عند ياكبسون وشتراوس:

من أولى الثنائيات التي طرحها العالم رومان ياكبسون هي التعارضات الثنائية بين السواكن والصوائت من ناحية وبين العلاقات المتضادة بين وظائف اللغة. مثل التضاد الواقع بين الانفعالي والبعد الطلبي من الحدث الكلامي من ناحية ثانية(١٦).

لعل أشهر ثنائية عرفت عند ياكبسون هي الثنائية القائمة على العلاقة بين الكيانات التصويرية والكيانات الصوتية إذ تقوم الأولى دائمًا بدور الدال وتقوم الأخيرة بدور المدلول(١٧).

وما أن تعرف ليفي شتراوس علم اللغة البنيوي – من خلال الاحتكاك الثقافي مع ياكبسون– حتى أخذ ينظر إلى دراسة سوسير بوصفها نسقًا مستقلًا بذاته، نسقًا يقوم على التعليم بعلاقة فاعلةٍ تصل مكونات العلاقة اللغوية أي تصل بين نسق اللغة والكلام الفردي من ناحية وبين الصورة الصوتية (الدال) والمفهوم (المدلول) من ناحية ثانية، إذ وصل شتراوس بين هذه الثنائية الأساسية وبنموذج التحليل عند ياكبسون، وذلك النموذج الذي يحاول به علم اللغة البنيوي إثبات بنية أي لغة تسلك دائمًا سبيلَ ثنائيات من التراكيب المتوازية(١٨).

ومن مصاديق تمظهرات العلاقة بين موضوع الطبيعة أو العقلية البدائية أو العقلية المتحضرة كما تبين التحليلات الأسطورية في كتاب شتراوس ((النيئ والمطبوخ)) إذ يوضح فيه انتقال الإنسان في الطبخ من النيئ/ المطبوخ أي من الطبيعي/ الثنائي وهكذا أيضًا في كتابه ((الفكر المستوحش)) إذ يصور فيه شتراوس الانتقال الثنائي للفكر الإنساني ((المستوحش)) عن الفكر الطبيعي(١٩).

ومهما يكن فإن "شتراوس يسعى إلى أن مكونات السلوك الحضاري والطقوس والشعائر وعلاقات القربى وقوانين الزواج وطرائق الطبخ إلا بوصفها كيانات متميزة أو حقيقية بل بموجب العلاقات التقابلية"(٢٠).

وقد حاول شتراوس من خلال الأساطير الإشارة إلى مفهوم التفاعل بين البعدين التزامني والتتابعي وبين النظام اللغوي والحدث الكلامي، فهو يذهب إلى أن أسطورة تستعمل دائمًا على محورين مثلما تفعل قطعة الاوركسترا لخلق التألق والانسجام(٢١).

الفصل الثاني: تطبيق

تحليل قصيدة (مرَّ القطار) للشاعر محمود درويش

المبحث الثاني: الثنائيات في الشعر

- **الثنائيات في الشعر:**

البنيوية طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي، فهي تستند إلى خطوتين أساسيتين هما: ثنائية التفكيك والتركيب – وتظهر غالبًا– الثنائيات في النص الأدبي الذي يسعى لتحقيق أدبيته، من خلال تركيب النص الذي ينطوي على بينات ثنائية متفاوتة في الإيقاع أو الدلالة وغير ذلك، وإذ "تكتب الثنائيات الضدية أهمية خاصة في الدراسات البنيوية لكونها أكثر التراكيب وضوحاً في تشكلها كنسق"[٢٢]. إلى جانب اللغة الأدبية المكتنزة – غالبًا– ما تكون مجازية تحقق انزياحًا يزيد من توتر بيانات النص الأمر الذي من شأنه أن يخلق ثنائيات موضوعية متعددة.

إن البنيوية تكون راضية إذا ما استطاعت تَقَطُّع نص إلى تقابلات ثنائية (أعلى/ أدنى)، (نور/ ظلام) وإظهار منطق اشتغال هذه التقابلات[٢٣].

وقد تكشف هذه الأضواء بين عناصر النص من الأضداد وثنائيات متناظرة وما يشي بوحدة هذا النص.

وهاجس الناقد البنيوي هو البحث فيما يوحد هذه العناصر وما بينها من تناقض واختلاف، ويصهرها في الإطار الذي يمثله النص ولهذا فإن العناصر غير المتآزرة والمتناقضات التي يتكون فيها الشعر يحتاج إلى محور ينظمها وهذا المحور هو هدف الناقد البنيوي[٢٤].

يرتبط تطور الشعر بتطور وعي الإنسان، وما ينسجم عن ذلك من تعاظم أثر الكلمة الشعرية بوصفها دليلًا على الفكر، ولكيلا يكون الشاعر خارج مسيرة التاريخ، ينبغي له أن يواكب التطور الثقافي للعصر، ويتجدد، ويصور أسلوبه في التناول، وأدواته في التعامل بيوسع من اطلاعه المعرفي، لكي يمتلك رؤيا شخصية في تجربته الإبداعية، فقد أصبح "الشعر رؤيا بالدرجة الأولى، وما خصائصه الفنية إلا امتدادها، فاللغة والصورة والايقاع تتجه لرؤية خاصة للأشياء، وهذه الرؤية الخاصة نتيجة علاقة خاصة بأشياء العالم"[٢٥].

قصيدة ((مرَّ القطار)) لمحمود درويش

مَرَّ القطارُ سريعاً،

كُنْتُ أنتظرُ

على الرصيف قطارًا مَرَّ،

وانصرَفَ المُسافرونَ إلى

أَيَّامِهِمْ... وأَنـــــــا

مـــــــا زلتُ أَنتظرُ

o

تبكي الكمنجاتُ عن بُعْدٍ،
فتحملني
سحابةٌ من نواحيهـــــــا
وتنكسرُ

o

كان الحنينُ إلى أشياء غامضةٍ
يَنْأَى ويَدْنُو،
فلا النسيانُ يُقْصِيني،
ولا التذكُّرُ يدنيني
من امرأة
إن مَسَّها قمرٌ
صاحَتْ: أَنا القَمَرُ

o

مَرَّ القطارُ سريعاً،
لم يكن زَمَني
على الرصيف معي،
فالسَاعةُ اختلفتْ
من الساعةُ الآن؟
ما اليومُ الذي حَدَثتْ
فيه القطيعةُ بين الأمس والغدِ
لَمَّا هاجر الغَجَرُ؟

o

هنا وُلدتُ ولم أُولَدْ
سيُكْمِلُ ميلادي الحَرُوْنَ إذًا
هذا القطارُ

ويمشي حولِيَ الشَجَرُ

o

هنا وُجدتُ ولم أُوجَدْ

سأعثُرُ في هذا القطارِ

على نفسي التي امتلأتْ

بضفّتينِ لنهرٍ مات بينهما

كما يموتُ الفتى

"ليت الفتى حَجَرُ..."

o

مَرَّ القطارُ سريعًا

مَرَّ بي، وأَنـــا

مثل المحطَّة، لا أَدري

أُودِّعُ أَم أستقبلُ الناسَ:

أَهلاً، فوق أرصفتي

مقهى،

مكاتبُ،

وردٌ

هاتفٌ،

صُحُفٌ

وسندويشاتٌ،

وموسيقى،

وقافيةٌ

لشاعرٍ آخرٍ يأتي وينتظرُ

o

مَرَّ القطار سريعًا

مَرَّ بي، وأَنـــا

ما زلتُ أَنتظرُ(٢٦)(*)

لا يمكننا الحديث عن شعر الدرويش بمعزل عن القضية الفلسطينية أو القضية السياسية، غير ما يحسب للدرويش ويميزه عن غيره من الشراء هو قدرته الكبيرة في تسخير قصيدته الشعرية وأبعادها الجمالية والفنية لتصبح نصًا كونيًا لا مجرد قصيدة وطنية أو مناسباتية ولعل القصيدة التي بين أيدنا (مرَّ القطار) من أول القصائد على ذلك، فأبعادها الفنية والجمالية والدلالية تجعل فيها نصًا متجددًا في كل وقت وفي كل زمان، حيث نحس أن للقصيدة عالمها الخاص والمنفصل عن أي ارتباط مكاني أو زمني مؤقت، فنحن عندما نقرأ هذه القصيدة لا نجد بأنها تحيطنا بساج ضيق ينتهي عند حدود الوطن الفلسطيني، ولا يتوقف بنا عن قضية الاحتلال ومقاومته في فترة زمنية يعينها، بل نجد أنه نص مفتوح الأفق على قيم عاطفية وجمالية وهذا ما يمثل سر خلود معظم شعر الدرويش.

وسم الشاعر قصيدته (مرَّ القطار) بهذا الاسم لأنه كان كالقطار يتنقل هنا وهناك. (مَرَّ) تدل على المرور السريع والحركة السريعة وتردف مع القطار ارتباط فعل (مَرَّ) مع القطار ارتباط حر، تدل أن هنالك حركة، ونجد العنوان (مَرَّ القطارُ) ثنائية أصيلة وأولية تنبثق منها ثنائية (الحركة/ السكون) (مرّ/ لم يمر) وبالتالي ستتمحور دلالة النص عبر انبثاق ثنائيات جزئية داخل هذه الثنائية.

نلتمس عند قراءتنا للنصّ (مَرَّ القطار) أنه افتتح قصيدته بفعلٍ ماضٍ وهو الفعل (مَرَّ) وفي هذا إشارة جميلة للزمن الماضي، حيث نرى في هذا المقطع انعكاس لعاطفة الشاعر الذي يتوح بعدم الاستقرار ويدل على الانتظار الذي يعاني منه الشاعر لعدم تحقيق أمنية في قلبه.

نجد أن (قطارًا) في قوله ((**على الرصيف قطارًا مَرَّ**)) جاء معربًا وذلك لأنه مفعول به للفعل الذي قبله (انتظر) و(مَرَّ) فعل ماضٍ وفاعلها مستتر تقديره (هو) ولجملة الفعلية في نصب حال. ولكن كيف ينتظر الإنسان قطارًا مرّ؟ والمعقول أن ينتظر قطارًا سيمر وربما في ذلك إشارة إلى الزمن الضائع في الانتظار! ومن ثم تنبه (المنتظر) إلى حجم الزمن المحترق من أجل اللقاء المزعوم.

وبعد ذلك تحولًا مفاجئًا في هذا المقطع في قوله ((**وانصرَفَ المُسافرونَ إلى أَيَّامِهِمْ**)) وفي العادة، المسافرون ينصرفون إلى بيوتهم أو إلى أحبائهم أو حياتهم ويمكن ان نسمي هذا التحول بـ(الانزياح)، إذ يهدف الانزياح إلى إخراج اللغة من دائرة المعاني المعجمية الضيقة والمعيارية المحددة إلى دائرة النشاط الفعال، ومن غايات الانزياح هو لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع لهو جوهر الإبداع[٢٧].

لقد "حاول جاكبسون تدقيق مفهوم الانزياح فسماه خيبة الانتظار: من باب تسمية الشيء بما يتولد عنه"[٢٨]، وخيبة الانتظار هذه تتولد عن قلب مفهومي لتصور ما، إذ "يخضع تمظهر الجزئي في النص التخيلي دائمًا إلى قلب مفهومي"[٢٩]، وقد أبدع الدرويش في هذا الاستخدام. عودة أخرى إلى النص مما يعمق هذا النص هو الموقع

المكاني للنقاط الثلاث ((...)) التي جاءت بعد ((أياهم)) فهي توحي إلى افتتاح المساحة إلى مديات أوسع، وهذه الاستخدامات المكانية في اللغة يتوخ بقصد الشاعر وتفصيح عن مطلبه بوضوح(٣٠).

تبكي الكمنجاتُ عن بُعْدٍ،
فتحملني
سحابةٌ من نواحيهـــــــا
وتنكسرُ

شبّه الدرويش صوتَ الكمنجات بالبكاء مع أن الموسيقى، عمومًا، تتحكم بها ثنائية (الطرب/ الحزن) ولكن تم الاعتماد هنا على الطرف الآخر/ الحزن.

(نغمة الحزن) في الموسيقى التي تتطلب طول إيقاع مع البطئ مع البطئ (متفعلن فأعلن) من وزن البسيط، هو من البحور الطويلة، وهذه النوتة تأتي منسجمة مع صوت البكاء (صوت العويل)، وكذلك فهي تجيء متسقة مع حركة الغيوم البطيئة، التي تبدو أنها سوداء لما تحمله من أمطار، وكما ان السحابة ستنتهي (تنكسر) عندما تفرغ حمولتها من المطر، كذلك تنتهي آمال الشاعر وتتكسر على عينة الواقع المرير الذي يخلو من الحبيبة.

والملاحظ أن الشاعر اتكأ على (الموسيقى) في تصوير ما يريد على وفق ثنائية (تحمل/ تنكسر) و(سماء/ أرض)، مفجرًا وكأثبات الموسيقى التي توصل ما يعجز الكلام عن إيصاله ومهما يكن فإن الموسيقى بكت بالأصوات والشاعر أبكى بالأمطار.

استخدم الدرويش عن تقطيع النص العلامة (أيقونة الدائرة المرمز لها (o) بدل من العلامات الأخرى ينشق منها تقابل التساوي وبالتالي يوحي هذا التقابل أن هنالك حالة واحدة يعيشها الشاعر على طول المراحل هو الدوران في حلقة مفرغة.

كان الحنينُ إلى أشياء غامضةٍ
يَنْأَى ويَدْنُو،
فلا النسيانُ يُقْصِيني،
ولا التذكُّرُ يدنيني
من امرأة
إن مَسَّها قمرٌ
صاحَتْ: أَنا القَمَرُ

حالة الفراق مع الحبيب والارتباط الروحي العظيم معه جعلته أي الشاعر/ العاشق في حالة فضاء مفتوح مغلق النهايات، ليس هناك علامات أو إشارات تُسّير الإنسان. إنه في عالم مجهول، ملّغمٌ بالحيرة والتردد، فإن

قرر النسيان، فالنسيان لا يسعفه عما هو فيه، وإن ظل دائم التذكر، فالتذكر لا يجد به نفعًا، وإن حاول أن يقيم علاقة جديدة بحبيب آخر شبهه بـ(**قمرٌ**) دلالة على جماله تنهض صورة الحبيب الأول وتتمثل له وتجسدت لتناديه بألف ولام العهد (**أَنا القَمَرُ**) فهو يميز عن الحبيب الثاني الذي هو خالٍ من ألف ولام العهد على وفق ثنائية ضمنية (نكرة/ معرفة).

مَرَّ القطارُ سريعًا،
لم يكن زَمَني
على الرصيف معي،
فالسَاعةُ اختلفتْ
من الساعةُ الآن؟
ما اليومُ الذي حَدَثتْ
فيه القطيعةُ بين الأمس والغدِ
لَمَّا هاجر الغَجَرُ؟

هنا يتخيل القارئ أن عمره انقضى ولم يأتي الحبيب الذي أخيرًا (**مَرَّ**) (**مَرَّ القطارُ سريعًا**) ولكن حتى مرء وهنا نرى التأكيد على الصورة الزمنية التي تشكل (**الساعةُ**) من أشهر آلياتها، فالحبيب (أقبل) في حين الشاعر (غادر) الدنيا وزمنها، فإن كانت حي الآن في زمنها فالشاعر الآن في (اللازمن) الدنيوي، وهكذا تتفجر الثنائيات في هذا المقطع (أقبل/ غادر) و(زمن/ اللازمن) و(الأمس/ الغد) فالأمس أمس الشاعر والغد غد الحبيب.

هنا وُلدتُ ولم أُولَدْ
سيُكْمِلُ ميلادي الحَروُنَ إذًا
هذا القطارُ
ويمشي حولِيَ الشَجَرُ

ولد الشاعر في محطة القطار ولكن ما قيمة الحياة بلا محبوب، ما قيمة الأرض بلا ماء؟ والسبب في ذلك عدم تحقيق اللقاء، ففي الوقت الذي رحلت فيه بعد طول انتظار مضى الحبيب.

وفي صورة حزينة يتأمل الشاعر أن يكون إقبال الحبيب، تكملة لمشهد (لوحة الانتظار) الذي تفنن الشاعر في رسمها فميلاده (**الحَروُنَ**) – الواقف– بسبب عدم اللقاء، ومجيء الحبيب بعد الفراق، وأمله في أن تكمل رسم الصورة، كل ذلك جعله يتأمل مسير القطار (الحبيب) وهو في سكون أبدي ولكن لا بأس فقد انطلق القطار الذي من علاماته أن يتحرك الشجر أو هكذا يتراءى للراكب ويمكن أن يكون الشجر هو الحبيب أيضًا لأن القطار الآن = الحبيب، كل هذا المشهد قامت به مجموعة من الثنائيات (أولد/ لم أولد) و(الحركة/ السكون).

هنا وُجدتُ ولم أُوجَدْ
سأعثُرُ في هذا القطارِ
على نفسي التي امتلأتْ
بضفّتينِ لنهرٍ مات بينهما
كما يموتُ الفتى
"ليت الفتى حَجَرُ..."
****
مَرَّ القطارُ سريعًا
مَرَّ بي، وأَنـــا
مثل المحطَّة، لا أَدري
أُودِّعُ أَم أستقبلُ الناسَ:
أَهلاً، فوق أرصفتي
مقهى،
مكاتبُ،

في قطار الحبيب الفريد سيجد العاشق نفسه، إذ يحلق به الخيال ويرى في هذا القطار سهرًا بضفتيه ولكنه يخلو من الماء(الحياة) فوجود الحبيب دون المحبوب يساوي عدم وجودهما وهنا تتحكم ثنائية (الحاضر/ الغائب) في تجسيد هذا المعنى.

مَرَّ القطارُ سريعًا
مَرَّ بي، وأَنـــا
مثل المحطَّة، لا أَدري
أُودِّعُ أَم أستقبلُ الناسَ:
أَهلاً، فوق أرصفتي
مقهى،
مكاتبُ،

حاول النص (هنا) أن يمشهد معاناة الفراق وال... وأساليبه المتنوعة، فربما سمع غير ذلك فتشهد الآهات فتسعفه حينئذ الموسيقى وانشاء الشعر (القافية) وربما لا هذا ولا ذاك، أي في رقابة وتكرار وملل ويبدو أن هذا الجزء من المشهد هو الجزء المتسيد، وكل ما تقدم جعل الشاعر أدوات المحطة ومناظرها مقابلًا موضوعيًا لحالته

التي يعيشها فهو قد أصبح مثل محطة القطار بين توديع واستقبال وانتظار! فتبين ثنائية (السعادة/ الحزن) وما بينهما من فسحة عظيمة يحيا العاشق من أجل اللقاء ولكنه بالنتيجة انتظار من أجل الانتظار!

مَرَّ القطار سريعًا

مَرَّ بي، وأَنـــا

ما زلتُ أَنتظرُ

هنا وكأن ما حصل لعاشق يمكن له أن يتكرر فكأنهما دورة حياة العشاق التي تتحقق عبر بداية سعيدة معاناة وانتظار نهاية حزينة.

أراد الدرويش في هذه القصيدة ان يبرز اشتياق المنتظر كيف ينتظر، والقطار أصبح له صور مجازية كثيرة منها (المنقذ، الحبيب، الأيام، الزمان).

لا يمكن إجمال دور القافية التي كان لها أثر جليّ في موسيقى النص فقد التزمت قصيدة (مَرَّ القطارُ) بقافية واحدة وهي قافية (الراء).

إن الاختزال (التكثيف) في رسم مجريات الحدث، إنما ينطوي على أسرار (شعرية) وتقنية تظل على صلة بطبيعة الأفكار التي يهدف النص طرحها أمام المتلقي.

لقد تمتعت الثنائيات في قصيدة (مَرَّ القطارُ) بفاعلية كبيرة، إذ كانت تسلط الضوء على المحاور الرئيسة لهموم النص التي حرص الشاعر على إخفائها محترمًا بذلك عقل المتلقي/ القارئ وثقافته في الكشف عنها والنظر بعمق إلى غور دلالاتها الخبيئة وغاياتها المتوارية ومعاني الشوق والصبر المتعددة. فهي لذلك – أي الثنائيات– كانت بمثابة مشعل ينير درب القارئ المظلم في تضاريس القصيدة المتعرجة فضلًا عن أنها تشير إلى ثراء مرجعيات (الشاعر) الثقافية واتساع أفقه المعرفي.

الخاتمة:

افرزت الدراسة على مدار البحث نتائج عدة منها ما يلي:

- شغلت فكرة الثنائيات كتب البنيوية عمومًا والنقد الأدبي خصوصًا لذا نجد المنهج البنيوي منشغل بالمصطلحات الثنائية.
- إن البداية المنهجية للفكر البنيوي تمثل على يد العالم الفرنسي فرديناندوي سوسير الذي أبرز ثنائيات كثيرة وهذا يدل على أن أصل الثنائيات هو من الغرب، لكن العرب ترجموا كتب هؤلاء العلماء وبحثوا فيها، وقد طوروا الأفكار التي جاءوا بها أمثال ((سوسير، شتراوس، ياكبسون)).

- إن دافع الناقد الأدبي هو البحث فيما يوجد عناصر العمل الأدبي وما يبرز منها من تناقض واختلاف ويضعها في الإطار الذي يمثله النص ولهذا بخلاف العناصر غير مترابطة والمتناقضات التي فيها الشعر يحتاج إلى محدد ينتظمها وهذ المحور هو هدف الناقد الأدبي.
- إن تطور الشعر تطور مع الإنسان وأن هذا التطور يواكب التطور الثقافي للعصر وقد تعاظم أثر الثنائيات عند شعراء العرب عامة وشعراء العصر الحديث خاصة فقد ظهرت وتطورت بسبب ما يثبته الشاعر في حياة من أفراح أو مأساة أو غير ذلك.

المصادر والمراجع

📖 القرآن الكريم

❖ اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، سامي عباينة، عالم الكتب الحديثة، إربد، ٢٠٠٤م.

❖ الأدب العربي الحديث (شعره ونشره)، سالم الحمداني، فائق مصطفى أحمد (د.ت)، (د.ط).

❖ الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧.

❖ الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦م.

❖ البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، س. رافيدران، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م.

❖ البنيوية وعلم الإشارة، ترمش هوكو، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م.

❖ البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م.

❖ الصورة في التشكيل الشعري – تفسير بنيوي، سمير علي جبر الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.

❖ القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين سليمان، انجي كروس، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠٠٧م.

❖ المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، مكتبة المرتضوي، ط٣، ج١.

❖ النظرية البنائية، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.

١. النقد الأدبي، صلاح فضل، اتحاد كتاب العرب، دمشق.

٢. النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمود خليل، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧م.

٣. الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، رومان ياكبسون، ترجمة: علي حاكم صلاح وحسن ناظم، المركز الثقافي، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م.

الهوامش

١() المعجم الوسيط، قام بإخراجه: إبراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات، محمد علي النجار، مكتبة المرتضوي، ط٣، ج١: ١٠١.

٢() لسان العرب للإمام العلّامة جمال الدين ابن الفضل محمد بن مكرم ابن منظور الأنصاري المصري (ت: ٧١١) تحقيق: عامر أحمد حيدر، ترجمة: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، بيروت، ج١٤، ٢٠٠٣م، ١٤٢٤هـ: ١٤٨.

٣() البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا، جون ستروك، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م: ١٥.

٤() م.ن: ١٥.

٥() البنيوية والتفكيك، تطورات النقد الأدبي، س. رافيدران، ترجمة: خالدة حامد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢م: ٥٧.

٦() ينظر: دروس في الألسنية العامة، فرديناندوي سوسير، ترجمة: صالح القرمادي وآخرين، الدار العربية للكتاب، ١٩٨٥م: ١٢٣.

٧() فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات)، جوناثان كلر، ترجمة: عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ٢٠٠٠م: ٨٥.

٨() ينظر: دروس في الألسنية العامة: ١٢٦، ١٢٨.

٩() النظرية البنائية، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م: ٣٩.

١٠() ينظر: النظرية البنائية: ٣٩- ٤٠.

١١() علم اللغة العام، فرديناندوي سوسير، ترجمة: ديوئيل يوسف عز الدين ومالك المطلبي، بيت الموصل، ١٩٨٨م: ١٣٣-١٣٤.

١٢() بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، دار عالم المعرفة، القاهرة، ١٩٩٤م: ٢٠.

١٣() ينظر: فرديناند دي سوسير (أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات): ٩٢.

١٤() ينظر: مناهج علم اللغة من هرمان بارك حتى ناعوم تشومسكي، بريجيته بارتشن، ترجمة: سعيد حسين، مؤسسة المختار، القاهرة؛ وفي النقد الأدبي، صلاح فضل، اتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٧م: ٤٨.

١٥() ينظر: فرديناند دي سوسير(أصول اللسانيات الحديثة وعلم العلامات): ١٨٦، وينظر: في النقد الأدبي: ٤٨١.

١٦() ينظر: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، اديت كيروزيل، ترجمة: جابر عصفور، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥م: ٢٨.

١٧() ينظر: الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، رومان ياكبسون، ترجمة: علي حاكم صالح وحسن ناظم، المركز الثقافي الأدبي، الدار البيضاء، ٢٠٠٢م: ٥٠.

١٨() ينظر: عصر البنيوية: ٢٦.

١٩() ينظر: م.ن: ١٧.

٢٠() البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ترجمة: محيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦م: ٣٠.

٢١() ينظر: البنيوية وعلم الإشارة: ٣٠.

٢٢() اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، سامي عباينه، عالم الكتب الحديثة، اربد، ط٢، ٢٠٠٤م: ٢٤١.
٢٣() نظرية الأدب (صراع الأعلى لا الأدنى)، أيسر الأفقي، د.ط، د.ت: ٢٢٩.
٢٤() ينظر: النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، إبراهيم محمد خليل، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧م: ٩٧.
٢٥() مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، (دراسة)، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥م: ١١٣.
٢٦() ديوان محمود درويش، لماذا تركت الحصان وحيدًا، منشورات رياض الريّس، مطبعة جديدة، ط٤، ٢٠٠٩م: ٦٢-٦٥.
(*) محمود درويش: محمود سليم حسين درويش، شاعر عربي رائع الشهرة الصيت من فلسطين سمي شاعر القضية الفلسطينية ولد عام ١٩٤١م في قرية البروة- عكا، عمل في الصحافة في عدد من الدول العربية- أعماله الشعرية مشهورة، مترجم بعضها لأهم اللغات الحية في العالم، نال جوائز عديدة منها: جائزة درع الثورة الفلسطينية واللوتس، وابن سينا، ديوانه الأول عام ١٩٦٠م (عصافير بلا أجنحة وأول مجموعة لأعماله الكاملة عام ١٩٧٠م وقد صدر سلسلة من الدواوين وعنوان دواوينه ذائعة الصيت ((أوراق الزيتون، عائق من فلسطين، يوميات جرح فلسطين، كتابة على ضوء بندقية، حصار لدائم البحر، أولى ما أريد، أحد عشر كوكبًا)) والثاني التأملات والنقد شيء عن ؟؟؟؟ (يوميات الجزء الثاني).
٢٧() ينظر: الأسلوبية – الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٧م: ١٨٤.
٢٨() الأسلوبية والأسلوب، عبد السلام المسدي، دار الكتب الجديدة المتحدة، بيروت، ط٥، ٢٠٠٦م: ١٢٥.
٢٩() القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تحرير: سوزان روبين سليمان، انجي كروسمان، ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ٢٠٠٧م: ١١٧.
٣٠() ينظر: الصورة في التشكيل الشعري – تفسير بنيوي، سمير علي سمير الدليمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩١م.