Al-Mukhtar Journal of Social Science 44 (2): 242-267, 2026
Doi: https://doi.org/10.54172/8j18yy72

Research Article

Open Access

# دراسة تفكيكية للنسق المضمر في نماذج من مجموعة "عالم ليس لنا" لغسان كنفاني

**بثينة علي شموس[1]***

**المســـتخلص:** ضم مجموعة "عالم ليس لنا" عدداً من القصص الاجتماعية للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، وقد قامت قصصها على العديد من الاختلافات التي أتاحت إمكانية وجود نسقين ظاهر ومضمر. يقوم هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي في ضوء المنهج التفكيكي للعمل على تفكيك القصص من الداخل للوصول إلى النسق المضمر في قصص المجموعة المذكورة، ومن أهم ما وصل إليه البحث أن تفكيك البنية السردية انطلاقاً من اختلافاتها الظاهرية أدى دوراً بارزاً في إعادة بناء دلالة القصة وإظهار سرديات غائبة عكست واقعاً اجتماعياً غائباً عن السرد، فضلاً عما لها من دور في البناء النفسي للشخصيات الرئيسة، كما وصل البحث إلى أن الكثير من التقابلات في القصص قامت على عاتق رموز معينة شغل الحيوان حيزاً لا بأس به منها، وغيرها من النتائج

**الكلمات المفتاحية:** التفكيكية، النسق المضمر، عالم ليس لنا، غسان كنفاني.

**الباحث الاول[1]*:** قسم اللغة العربية، كليـــة الآداب والعلـــوم الإنســـانية، جامعة طرطوس، سورية

**[1]*Corresponding author:**
Buthaina Ali Shemous,
*ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy*
Faculty of Arts and Humanities, University of Tartous, Syrian Arab Republic.

**Received:**
11/07/2026

**Accepted:**
20/08/2026

**Publish online:**
31/08/2026

## A Deconstructive Study of the Implicit Meaning in Models from Ghassan Kanafani's "A World Not Ours"

**Abstract:** The collection "A World Not Ours" comprises a number of social stories by the Palestinian author Ghassan Kanafani. These stories are based on several differences that allow for the existence of both an explicit and an implicit meaning. Using a descriptive-analytical approach, drawing on deconstructionist principles, our study worked on dismantle the stories from within and uncover the implicit meaning within the collection. Among the most significant findings is that deconstructing the narrative structure based on its apparent differences plays a prominent role in reconstructing the meaning of the stories and revealing hidden narratives that reflect a social reality absent from the narrative. Furthermore, this deconstruction contributes to the psychological development of the main characters. The research also found that many of the contrasts in the stories are based on specific symbols, with animals occupying a considerable space within these symbols. Other findings will be explored later.

**Keywords:** Deconstruction, Implicit Meanning, A World that is Not Ours, Ghassan Kanafani.

The Author(s) 2024. This article is distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) , which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium ,provided you give appropriate credit to the original author(s) and the source, provide a link to the Creative Commons license, and indicate if changes were made.

## 1. مقــدمة

تعد التفكيكية من أبرز المناهج التي ظهرت فيما بعد البنيوية، وإن كانت البنيوية تعتمد على تقصّي بنية النص فإن التفكيكية عملت على تقصي ما وراء تلك البنية عن طريق تفكيكها، فجاءت البنية أساً وركيزة محمَّلة بالعديد من المؤشرات التي يؤدي تقويضها إلى الوصول إلى دلالة مغايرة للظاهر، أي إن النص الحاضر والسرد الراهن للنص يحمل في داخله إشارات للوصول إلى الدلالة الغائبة، فالتفكيكية لا تقوم على أساس بعيد عن النص للوصول إلى دلالة تأويلية بعيدة، بل تبدأ من النص، وتنتهي بما خفي منه، لذا فهي تقوم على ما اصطُلح على تسميته بالاختلاف، وهو يختلف عن التناقض في أنه لا يعني الشيء وضده، بل قد يعني الأمرين معاً أو شيئاً مغايراً لهما، وقد صُرِّح في تعريفاته بأنه محاولة تفكيك التناقض لجعل الطرف الخفي راجحاً، وتعدّ التفكيكية منهجاً بارزاً لفهم ما خفي في النصوص، لذا فإن تتبعها في النص يؤدي إلى فهم أدق لما أريد منه خفيةً وعلناً. من هنا كان لبعض الكتاب أن يخفوا دلالات نصوصهم فلا يكون التصريح بها ظاهراً، ما يفسح المجال أمام الناقد والمتلقي لأن يتقصّى تلك الدلالات، ومن هؤلاء الكتّاب الكاتب الفلسطيني الشهير غسان كنفاني، إذ يمكن ملاحظة العديد من الدلالات الخفية في نصوصه من خلال تفكيكها، لذا كان هذا البحث لتتبع نصوص مجموعة "عالم ليس لنا" عن طريق تفكيكها وقراءة المعاني الخفية لما لم يقله السرد علانية، وقد عمد البحث إلى اختيار القصص التي برزت إمكانية التفكيك فيها أكثر من غيرها، وذلك بغية الوصول إلى تفكيك الواقع الاجتماعي المكوِّن لها.

### 1.1. الدراسات السابقة

قلمّا اهتمت الدراسات بالمجموعة القصصية "عالم ليس لنا"، إذ لم يقع بين أيدينا دراسة اهتمت بها سوى ما ظهر في مقالة للدكتورة "علياء الداية" منشورة في العدد 495 من مجلة الموقف الأدبي (2012م) بعنوان: "المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني"، وقد درست فيها امتداد الأوهام في الواقع وما تشغله من أمكنة في المجموعة المذكورة، كما اهتمت بعنصر المفاجأة وارتباطه بالمكان الذي حدثت فيه، وركزت الدراسة على الطيور والقطط في المجموعة المذكورة، فدرست كلاً من القصص: "جدران من الحديد"، و"الصقر"، و"ذراعه كفه أصابعه"، و"الشاطئ"، واتضح أن المقالة السابقة لم تهتم بتفكيك القصص أو البحث عن الأنساق المضمرة، كما أنها اقتصرت على عدد أقل من القصص التي اهتم بها البحث الراهن، وكان هدفها ونتائجها مختلفة كلياً عن البحث الراهن، لذا فإن هذا البحث ينطلق من حيث توقفت المقالة السابقة التي عملت على قراءة النسق الظاهر ليتجه إلى المضمر الذي يمكن أن ينكشف في سرديات مخفية تدل عليها دوال محددة في البنية النصية، وفيما عدا ذلك يمكن ملاحظة اهتمام بعض الكتب بأعمال غسان كنفاني القصصية عامةً، من قبيل كتاب الباحث "خالد شموط" بعنوان: "من الذاكرة حتى الأمل: دراسة في قصص غسان كنفاني القصيرة"

(2012)، لكن اهتمامه بالقصص كان بعيداً عن التفكيك والأنساق المضمرة التي عمل البحث الراهن على كشفها، وهو ما يحقق موضع الجدة فيه.

### 2.1. أسئلة الدراسة

تقوم الدراسة بمحاولة الإجابة على الأسئلة الآتية:

1- كيف أمكن لتفكيك النص من الداخل أن يُظهر قراءات محتملة لما خلف الكلمات في مجموعة "عالم ليس لنا" لغسان كنفاني؟

2- ما هي المعطيات التي قدمها السرد لإعادة تشكيل الدلالة العامة للخطاب الظاهري؟

### 3.1. المنهجية

قامت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي في ضوء المنهج التفكيكي بمتابعة قصص مجموعة: "عالم ليس لنا" عن طريق تفكيكها من أجل كشف النسق المضمر فيها، وقد بدأت بمقدمة ذُكرت فيها الدراسات السابقة وأسئلة الدراسة والمنهجية، ثم عُرفت بعض المصطلحات المهمة للدراسة، من قبيل التفكيكية والثنائيات الضدية، وقد بدأت الدراسة التطبيقية بقصص المجموعة التي لوحظ وجود إمكانية لتفكيكيها، فذُكر ملخص لكل قصة، ثم عُرض النسق الظاهر والاختلافات التي قام عليها لكشف النسق المضمر، فذُكر المعنى المباشر والخفي، وانتهت الدراسة التطبيقية بمجموعة من النتائج، ثم كان الختام بثبت المصادر والمراجع.

### 1- المهاد النظري

تعد التفكيكية من أهم المناهج التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية، وهي في أبسط تعريفاتها نشاط قرائي يرتبط بقوة بالنصوص واستجوابها بالانتقال من بناء النظام إلى حلّه (الراشدي، 2014: 11- 12)، فمنطلق التفكيكية الأول هو النص ذاته، لكن اتجاهها مخالف للبنيوية في الانطلاق من البنية ذاتها إلى التفكيك للوصول إلى الفهم، وهذا المنطلق مأخوذ من النص، أي حاضر فيه، فلغة التفكيك تقوم على ثنائية الحضور والغياب فيتحول كل مدلول إلى دال يثبت معناه في علاقته مع مدلولات غائبة (هموش، 2014: 66)، فالدال الحاضر يوصِل إلى مدلول غائب، والنسق الحاضر يقود بدوره إلى نسق غائب، فالتفكيكية تفيض على النسق وتتعدى حدوده وتدفعه إلى قول ما لم يتعود قوله، والرصد الدؤوب لعلاقات الغياب في النص تؤدي إلى إقصاء هيمنة الحضور (الراشدي، 2014: 12)، وقد كان *جاك دريدا* مؤسس هذا المنهج وواضع أسسه الأولى، وانطلق في فهمه له مما أطلق عليه اسم الاختلاف أو اللاتعريف، فإن كان التعريف هو اللفظ الذي يدل على معنى، والمفهوم هو صورة ذهنية أوسع سواء أكان بإزائها لفظ أو لا (الراشدي، 2014: 14)، فقد كان الاختلاف أو اللاتعريف حركة تتميز بحرية التمايز والتباين، وهو ناتج عن بينية مكانية قائمة على المتضادات، ولا بد من وجود تباين يفصل بين الأشياء اعتماداً على مبدأ النفور بين الأقطاب (الراشدي، 2014: 17)، أي إن

الاختلاف لا يعني التناقض المطلق، بل يعني الإخلال ببنية الطرفين المكوِّنين له، فقد لاحظ دريدا أن الميتافيزيقا الغربية قامت أساساً على جملة من الثنائيات الضدية، لذا كان على إستراتيجية التفكيك أن تتفادى الوقوع في فخها، فإنتاج قوة التفكيك يقتضي قلب البناء التراتبي للثنائيات الميتافيزيقية عن طريق تفكيك تلك الثنائيات، وإحداث انقلاب جذري في منظومتها بجعل الوجه الثاني من الثنائية يحتل الصدارة عن طريق القيام بحركة مضادة تستهدف القضاء على أحد طرفي الثنائية ونفيه والإعلاء من قيمة الآخر (صديقي، 2011: 27– 28)، ومن المعروف أن الثنائيات الضدية في ذاتها لا تقوم على التناقض المطلق، بل تقوم على طرفين يتوحدان في واحد كلي، فحين تشير الثنائية إلى التعدد تنتهي إلى الوحدة والتكامل، إذ يكون المتضادان مرتبطين برباط واحد (الديوب، 2017: 10 و23)، أي إن هذا النوع من الثنائيات يقوم على التناقض والتكامل معاً، لا على التضاد وحسب، فطرفا الثنائية لا يشكلان جزأين منفصلين، بل يشكلان طرفين لأصلٍ واحد، أو وجهين لشيء واحد لا يمكن أن يقوم أحدهما إلا بوجود الآخر، ظاهراً كان أم مضمراً.

وغالباً ما يكشف البحث عن علاقات التخالف بحركة على المستوى الداخلي للبنية عن حركة العقل بين متقابلين هما التخالف والتناسب، ولكن تجليهما لا يتم إلا برصد العلاقة الخفية ويلازم التخالف عادة عملية الحضور والغياب، فالطرف الحاضر يعادل بالضرورة طرفاً غائباً (عبد المطلب، 1995: 234)، وهو ذاته ما تقتضيه التفكيكية من لزوم الحضور والغياب، فيكون النص الحاضر مرتبطاً بنسق حاضر، وممهِّداً في الآن ذاته لاكتشاف الغياب أو النسق المضمر، فالحضور لغوي، والغياب معنوي أو دلالي، ومتلقي الثنائية في النسق الذي يقوم على مبدأ الضدية يتلقاها على مستوى الموضوع واللغة والصورة، وهو ما يؤدي إلى زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمره (الديوب، 2017: 162)، وهذا التوتر المفروض نظير لما فرضه *دريدا* من العثور على توترات أو تناقضات داخلية يقرأ النص من خلالها نفسه (دريدا، 2000: 49)، مقرًّاً بذلك بأن هذه التوترات والتناقضات هي المنطَلَق الذي يبدأ التفكيك منه، إذ يوجد في النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه وجعله يتفكك بنفسه (دريدا، 2000: 49)، وهي لا تخرج عما يفرضه النص من حراك معرفي متناوب بين التعريف في حدود المطابقة، واللاتعريف في حدود المخالفة (الراشدي، 2014: 15)، ومن هنا فإن الاهتمام بإيجاد هذا النوع من الاختلافات والتناقضات في النص يجعل إمكانية تفكيكه متاحة بتتبع طرفيها، وهو ما يتيح بدوره إمكانية البحث عن المعنى الخفي أو معنى المعنى له، والمساهمة في كشف النسق المضمر.

**2– الدراسة التطبيقية**

تتكون المجموعة القصصية "عالم ليس لنا" من مجموعة قصص قصيرة يربط بينها الاهتمام بتصوير الواقع الاجتماعي والنفس البشرية، لكن إمكانية تفكيكها تنشأ من وجود العديد من الاختلافات أو التناقضات أو الثنائيات الضدية التي تجعل إمكانية تفكيكها من الداخل أمراً متاحاً، وهو ما يبرز الصراع الداخلي والخارجي في

الحدث أو في دواخل الشخصيات، ويؤدي دوراً بارزاً في تطور الأحداث واحتدامها، وفي تشخيص الشخصيات بدقة، فضلاً عن إتاحة الكشف عن النسق المضمر فيها.

**3- 1- "جدران من الحديد"**

تحكي القصة عن طفل صغير أرسل له عمه البعيد قفصاً فيه حسّون حقيقي، فانشغل به الصبي، وأولاه كامل اهتمامه، لكن العصفور كان لا يكف عن الطيران والتخبط داخل القفص، مما أثار حزن الصبي بشدة، وحين ظن أن ضيق القفص هو السبب غيّر له القفص، لكن أخاه الكبير –الذي بدا خبيراً بالطيور– أخبره بأنه أضاع على الطائر شهراً من المدة التي يحتاجها ليتأقلم مع بيته، فهو –عادةً– يبقى ثلاثة أشهر حتى يعتاد على القفص، مما أصاب الأخ الصغير بإحباط كبير، وقد بقي الطائر على الهياج والاضطراب ذاتهما مدة، وبقي الصبي على حزنه الشديد لأن حسونه لم يعتد على الحياة معه بعد، لكنه لم يفكر في إطلاق سراحه، وبعد مدة هدأ الطائر فجأة، فظن الصبي في غمرة سعادته أنه بدأ يعتاد على القفص الجديد، لكن أخاه الأكبر علّق على الموضوع بجملة واحدة أنهت القصة، إذ أبلغه بأنه يُحتضر.

يشكل الحسون نقطة تمثيل قام عليها فهم النسقين الظاهر والمضمر من القصة التي قامت على جملة من التناقضات والثنائيات الضدية، أبرزها الحرية والأسر، فأول ما يُلاحظ عليه ما اعتراه من خوف في القفص ردّه الأخ الكبير إلى عدم قدرته على الشعور بالانتماء، فيما ردّه الأخ الصغير إلى خوفه منه كمخلوق مختلف عن الحسون: "قال أخي الأكبر وراء كتفي: كلا، إنه ليس خائفاً منك، الحسون لا يخاف [...] إنه يتعرف إلى بيته، ألست ترى؟ انظر إليه كيف يشم الأسياخ باعتناء، يريد أن يعرف أين يعيش" (كنفاني، 2014: 11)، ومنه: "... محاولاً أن يكشف بنفسه سبب خوف الطائر المذعور منه" (كنفاني، 2014: 11)، وهذا الخوف تعرية لما يشعر به من عدم الانتماء، وهو ما بدا في قوله: "إنه يتعرف إلى القفص فقط ليطيق العيش فيه، ولكنه لن يهتم بذلك كثيراً إذا أتيحت له حياة غير مسيَّخة" (كنفاني، 2014: 114)؛ قابله في الطرف الآخر الحرية التي تدحض الخوف والاغتراب واللاانتماء.

إن الانتماء في هذه القصة يتناقض مع المفهوم العام للانتماء في أن يكون منسوباً إلى مكان محدد، وربما كان مردّ ذلك إلى تعدد البيوت: "من يدري؟ فقد يروق له البيت الجديد فيتعرف إليه بأسرع مما نتصور. إن حسونك خبير بالبيوت [...] لقد عاش شهرين في قفص الخيزران عند عمك، ثم نقله إلى القفص الخشبي الذي اشتراه خصيصاً ليرسله لك، وها أنتذا تشتري له قفصاً جديداً بعد شهر" (كنفاني، 2014: 16)، فتنقّله المستمر بين البيوت يمنعه من تشكيل علاقة بها، وهو وجه آخر لانعدام الحرية الذي فرض عليه في كل مرة، وقد كان انتماؤه إلى فكرة الحرية التي حُرم منها، فالحسون –هنا– رمز للفلسطيني الذي أُخرج من بيته وعاش متنقلاً لا يستقر في مكان، وبقي عاجزاً عن تحقيق الانتماء لأي مكان يحلّ فيه، فكان الانتماء المفروض في القصة ذا وجهين؛ الأول بما يصبو إليه الحسون من حرية، والثاني بالقفص الذي يفرضه الصبي، لذا تحقق الانشطار بين

تطلعات الحسون وواقعه، فكانت النهاية –التي بدت متناسبة بين سكون يطمح إليه الطفل كدليل على الانتماء والأمان، واستسلام انتهى إليه الطائر– نهاية فعليه لما أراده كلاهما، جسّدها الاحتضار: "<ألا ترى؟ لقد كف حسون عن الطيران> [...] ثم انفكت أسنانه عن جملة واحدة: <إنه يحتضر>" (كنفاني، 2014: 18).

تبدو المفارقة –هنا– بين حس الانتماء واللامكان، فعادة ما يقترن الانتماء بالمكان، لكن الانتماء إلى الحرية يفرض الانتماء إلى اللامكان، لذا سبّب له القفص لاانتماءً قاده بدوره إلى عدم القدرة على الاستقرار، وأبعده عن الطمأنينة، وقد برز التناقض والتقابل على مستوى الخطاب في أكثر من حدث شكلت جميعاً محاولات للوقوف موقفاً وسطاً، فظهر على مستوى الحدث في أحداث عدة؛ أولها: محاولة خلق الانتماء داخل القفص: "وفي اليوم التالي قال لي حسان أنه يريد نقوداً ليشتري قفصاً أكبر للحسون [...] إلا أن القفص الجديد لم يخفف من حدة الطيران ذاك" (كنفاني، 2014: 14)، وثانيها الرغبة الشديدة لدى صاحب الحسون "حسان" بتبديد خوف الطائر من دون إطلاقه كما بدا على امتداد القصة، وثالثها بما أبداه "حسان" من اعتدال حين نقل الحسون إلى قفصه الجديد: "... وشرحت له بأنه عليه أن يحتوي الطائر الصغير بين كفيه دون أن يضغط كثيراً خوف أن يقتله، ودون أن يرخي الراحتين كثيراً خوف أن يهرب. <وإذا عضني؟> <معنى ذلك أنك ضغطت عليه كثيراً.. أرحِ راحتيك> <وإذا هرب؟> <تكون قد أرخيتَ راحتيك كثيراً> [...] إنه فعل ذلك بأفضل مما تصورت" (كنفاني، 2014: 15).

ومن محاولات الوقوف موقفاً وسطاً ما كان على مستوى السرد، إذ جُسِّد ذلك بكون الراوي هو الأخ الأوسط بين أخ أكبر منطقيٍّ وخبير بأمور الطيور وحياتها، ومدرِك لمدى خطورة إحضار طائر حقيقي لطفل، وأخ أصغر –صاحب الحسون– يتعاطى مع الأمور بعواطفه ويريد لها أن تسير كما تتمناها مخيلته الطفولية، فالأول في قوله: "... وإن كان ما يزال يعتقد أنه من السخف بالأساس أن يهدى الطفل الصغير عصفوراً حقيقياً. إن ذلك حري بتبهيت الجوانب الأخرى من حياة الطفل" (كنفاني، 2014: 14)، والدليل على الثاني: "ولحظتُ أن وجهه قد تمسح بشيء من الندم المحير الذي ينتاب طفلاً لا يعرف كيف يجبر الأشياء على التعاطف معه" (كنفاني، 2014: 11)، لكن هذا التوسط لم ينفع، ولم يغير النهاية الحتمية التي فرضت على الطائر، لذا انتهى الأمر به بالموت رافضاً المساومة على حريته.

إن أهم ما يلفت الانتباه في التقابل بين الحرية والقيد والانتماء واللاانتماء ما فرضه العنوان من تقابل، فالعنوان الذي عزز القيد أشار منذ البداية إلى نهاية القصة، وصرّح بأن الطائر لن يتمكن من الوصول إلى حريته بأي شكل، وفضلاً عن ذلك تطالعنا العتبة النصية الأولى بنسق سردي يمثل عالماً يستحضر طرفاً مضمراً، إذ شكلت الجدران الحديدية عالماً صلباً مقابلاً لعالم هش تمثله الحياة خارج الجدران؛ أي الحرية، فما يُظهره النص ميل الطائر إلى الحرية، لكن ما يتفتّق عن العنوان نسق مضمر لم يقله النص، وهو هشاشة الحرية، فإن كان الحسون رمزاً للفلسطيني الذي تنقل بين بيوت كثيرة باحثاً عن حياته الأصلية التي مثلتها الحرية فإن الطرف المضمر عرّى هشاشة الحياة التي يطمح إليها من جهة، وقساوة الواقع من جهة أخرى مما

يطيح بالطائر قتيلاً بين واقع قاسٍ وحلم هش، وهي سردية غائبة ومخفية خلف الكلمات، وتتبعها سردية أخرى مضمرة في المتعاطفين مع ذلك الفلسطيني، الذين يمثلهم هنا *حسان* وإخوته، فالحسون كان خائفاً على امتداد القصة، وكذلك حسان كان خائفاً أيضاً، لكن سبب خوف كل منهما مختلف في جوهره، فخوف الحسون مشوب بالغضب الشديد: "كان يبدو [...] غاضباً كأعنف ما يكون الغضب، حزيناً حتى ليكاد يبكي" (كنفاني، 2014: 10)، وخوف حسان على الطائر مشوب بالحزن: "أخذ حسان يحدق مهموماً إلى الحسون محاولاً أن يكشف بنفسه سبب خوف الطائر منه" (كنفاني، 2014: 11)، وإن كان مسبب الأول القفص ونقيضه الأمان فإن مسبب الثاني عدم انصياع الأول، ونقيضه التطويع، فليس مراد الصبي –على ما يُظهره من ود– راحة الطائر أو سعادته بقدر ما هو الحصول على ما يريد ذاته، لذا بدّل له القفص بآخر أكبر، ولم يفكر إطلاقاً في إطلاقه، وهو ما نراه لدى إخوة الصبي أيضاً، إذ يُظهر الخطاب تعاطفاً كبيراً يكنّه الصِّبية للحسون، لكن ما خلف النص يفضح رغبة عارمة في الاكتشاف تتجاوز قدرتهم على الرحمة، فمع علم الجميع –كما أخبرهم الأخ الأكبر– بأن الحسون يحتاج إلى ثلاثة أشهر ليتمكن من التأقلم مع قفصه لا نجد منهم تعاطفاً يدفع بهم أو بأحدهم إلى أخذ قرار إطلاق الطائر، إلا ما لمحناه من إشارة من الأخ الأوسط –الراوي الذي وسمناه بالاعتدال بين الطرفين– في قوله: "كنت على وشك أن أقترح على حسان أن يفتح باب القفص ويخلي الطائر، إلا أنني عدت فسكتُّ، منتظراً منه أن يصل إلى ذلك دون مساعدتي" (كنفاني، 2014: 17)، فما ظهر في السرد على أنه تعاطف أضمر قدراً لا بأس به من القسوة والأنانية، وكأن ذلك يمكن أن يؤوَّل بأن العربي الذي أبدى تعاطفاً مع الفلسطيني المهجَّر اكتفى بالمشاهدة من دون الاكتراث بمساعدته على الوصول إلى حريته المنشودة وأرضه البعيدة، لذا انتهت حركة الحسون الدائبة ومحاولاته العبثية إلى سكون مطلق.

### 3- 2- "الصقر"

تدور أحداث القصة بين حارسين ومهندس أخذ دور الراوي، وقد تحدث فيها عن شكوى أراد أحد الحارسين البدويين –واسمه مبارك– تقديمها ضد الآخر لأنه يرفض تنظيف المراحيض مع أن هذا جزء من عمله، ويستمر الحديث بينهما إلى أن يكتشف المهندس ما أثار استغرابه حول أن الحارس الآخر –واسمه جدعان– كان عاشقاً لفتاة ذات شعر أحمر، إذ إن طبيعته البدوية الخشنة لا توحي بإمكانية كونه عاشقاً فيما مضى، وفي يوم آخر نسي المهندس مفاتيحه، واضطر إلى الجلوس مع الحارس حتى يحضر صديقه المفاتيح له، وأخبره بأنهم يعزمون على الذهاب إلى صيد الغزلان في صباح غد ذلك اليوم، وهذا ما كان فاتحة الحديث بينهما، فاكتشف المهندس أن الحارس كان صياد غزلان أيضاً، وكان يصطاد بالصقر، وأن صقره المفضّل –واسمه نار– وقع في حب غزالة حمراء كان ينوي اصطيادها، فانقطع عن الطعام بعد ذاك إلى أن مات وفي جواره الغزالة التي غادرت بعد موته لتموت عند أهلها.

نال الصقر والغزال طرفي التمثيل في القصة، فالتناظر بينهما شكّل تقابلاً على مستوى الخطاب، وظهر ذلك في الأحداث، وفي تشخيص الشخصيات في بناها النفسية، ويبدو أن ما روي عن هذين الحيوانين تمثيل لقصة البطل، غير أن ذلك لا يتضح إلا بعد جمع خيوط تلك القصة من هنا وهناك، فمحاولة إيهام اتصاف البطل (جدعان) بصفات الصقر تطالعنا منذ بداية القصة بعدة أوجه؛ منها ما أظهره من أنفة وعنفوان وميل إلى الحرية: "لاحظنا أيضاً أن *جدعان* –على عكس *مبارك*– كان يرفض النوم داخل الحجرة الأنيقة، وأنه صنع لنفسه سريراً عجيباً من ثلاثة ألواح خشبية انتزعها من صندوق كبير، ثم رفعها، [...] ولم نره قط داخل الغرفة الأنيقة أو داخل البزة الكحلية ذات الأزرار الصفراء الكبيرة" (كنفاني، 2014: 21)؛ وظهر من أنفته ما أبداه الحوار بين المهندس والحارس الآخر: "شكوى ضد من يا *مبارك*؟ [...]/ ضد *جدعان*. إنه يرفض تنظيف المراحيض حينما يأتي دوره" (كنفاني، 2014: 21– 22)، ومنها حدة صراحته التي تبرز شخصيته الواضحة وغير المنافقة: "أشعل اللفافة وسحب نفساً عميقاً منها، ثم نظر مباشرة في عيني، وقال بصلابة: <عيب>. أحسست فجأة كما لو أن جدعاناً [جدعانَ] تعمد إهانتي" (كنفاني، 2014:25).

وبدا –أيضاً– أن الغزال تمثيل للمحبوبة من مقاربة حدثت في لون شعر المحبوبة ولون الغزال من جهة، فلون الغزال: "لم يكن في المدى إلا غزال واحد، وكنت أستطيع أن أتبين لونه عن بعد، إنه لون أحمر أقرب إلى البني، كلا؛ إنه لون غزال" (كنفاني، 2014: 28)؛ ولون شعر المحبوبة: "حدث ذلك منذ زمن بعيد كان يريد أن يتزوج بنتاً لها شعر أحمر شاهدها مرة قرب مضارب أهله مع رجال كانوا قد أتوا لاصطياد الغزلان" (كنفاني، 2014: 23)، كما بدا التمثيل من تعاطف البطل مع الغزلان في الصيد من جهة ثانية حين سأل الراوي: "<كيف تصطادون الغزلان؟>/ <كالعادة بالسيارة> هز رأسه ومضى يلف التبغ ثم قال وكأنه يحدث نفسه: <تلحقون الغزال المسكين بالسيارة. تفصلونه عن قطيعه، تطاردونه ساعات حتى يتعب فيقف، تنزلون من السيارة ثم تمسكونه وكأنه دجاجة>" (كنفاني، 2014: 24– 25)، ومن حديثه عن الغزال الذي يظهر علاقة مميزة به وحباً صادقاً له: "هل جربت مرة أن تجلس في الصحراء فيأتي الغزال بنفسه إليك، ويحكّ رأسه فوق ذراعك، ويمدّ فمه إلى رقبتك، ويدور حواليك، وينظر إليك بعينيه الواسعتين ثم يمضي، أجربت ذلك؟" (كنفاني، 2014: 26)، وبدا –أيضاً– من موازنة موت الغزلان والصقر كما ظهر في قول *جدعان*: "ذهب ليموت عند أهله؛ الغزلان تحب أن تموت عند أهلها، الصقور لا يهمها أين تموت" (كنفاني، 2014: 30)، بالتقاطع مع إظهار رغبته في الموت بعيداً عن أهله كما ظهر في قول زميله *مبارك*: "قال إنه لا يشتغل هنا. قال إنه يجلس هنا فقط كما يجلس الإنسان في أي مكان في العالم. [...] قال أيضاً، أقول لك، أنه يريد أن يموت هنا بهدوء ولا يريد أن يعود إلى أهله" (كنفاني، 2014: 23– 24)، فهو يتحلى بصفات الصقر في رغبته في الموت بعيداً عن الأهل أيضاً، وتتضح معالم المقاربة بين المحبوبة والغزال والبطل والصقر تماماً في القصة التي قصّها *جدعان* عن صقره: "اسمع يا عبد الله، قبل عشرين سنة كنتُ صياد غزلان، كان لدي صقر رائع اسمه *نار*، كان أحسن صقر سمعت عنه القبيلة طوال سنوات [...] قبل عشرين سنة رفعت كيس الجلد عن عيني *نار*، فانطلق محلقاً. لم يكن

في المدى إلا غزال واحد [...] لقد حلق نار عالياً، ثم سقط ضاماً جناحيه كالحجر، وحينما صار على علو قليل من الغزال فرد جناحيه وجمد في الهواء لمدة هنيهة ثم هوى جانباً منفسخاً كالورقة [...] كنت أحسب أن *نار* [ناراً] يستعرض جبروته أمام الحيوان المسكين كما يفعل كل الأقوياء، ولكنه قام بنفس ذلك الاستعراض أكثر من ست مرات بعنف عجيب" (كنفاني، 2014: 28)، فوقوع الصقر في حب الغزال نظير لوقوعه في حب الفتاة.

إن التمثيل واضح جداً في القصة، ومقابلة الرموز تتضح كذلك من التقابل بين الغزال والصقر ورغبة كل منهما في مكان موته، ونتيجة الحب على كل منهما، وميل الصقر والرجل إلى الحرية والانطلاق والتحرر من كل القيود حتى قيود العائلة، وميل الغزال لدفء العائلة والارتباط بها، وهذا النسق الظاهر لا يستطيع إخفاء النسق المضمر الذي لم يقله السرد إلا بالتشريح والتفكيك، وهو ما سيُوضَّح بتأكيد أمرين؛ الأول: إثبات التعلق بالماضي والانحباس داخل قوقعة الذات، والثاني: توهم تضخيم الذات وتعظيمها مقابل تقزيم الآخر وتحجيمه.

نلمح في القصة إشارات صريحة إلى كون الحارسين من أهل البادية: "والحارسان ذانك بدويان قدما من الصحراء" (كنفاني، 2014: 20)، ولكن المحيط حضري بالكامل، ومع أنه لم يُشر إلى طابع الحياة في البادية إلا أنه مفهوم بالاستحضار؛ طابع قاسٍ واجتماعي، والجماعة فيه تمثل الفرد، وهو مجتمع يرتبط بماضي الشخصيتين (مبارك وجدعان)، خلافاً لما ورد من تفاصيل الحياة الراهنة في المدينة، نظيفة ومرتبة ومنعزلة: "هنا في البناء الجديد كنا نعيش منعزلين تماماً عن كل شيء، ومع مرور الأيام كدنا نحس بأننا معزولون ليس عن الحي الذي كنا نسكن فيه فحسب، بل عن المدينة بأكملها [...] لكننا شعرنا فعلاً بأننا موضوعون في قفص أنيق خصصناه لأنفسنا" (كنفاني، 2014: 20)، لكن البطل –جدعان– جمعته بالآخر علاقة نفور وكره: "كنا نحس –رغم بعدنا عن عالمي مبارك وجدعان– بأن بين الرجلين عداوة مستورة أو كراهية" (كنفاني، 2014: 20)، وهي علاقة تتلاقى بالتضاد –أيضاً– مع علاقة الحب التي جمعته بالمرأة ذات الشعر الأحمر، والتي يُحتَمل أن تكون حضرية.

لقد أحب جدعان تلك الفتاة، وانتقل للعيش في المدينة هاجراً أهله بالمطلق، وتاركاً البادية وراء ظهره لا يبغي الحياة بعيداً عنها وحسب، بل الموت بعيداً عنها أيضاً، فربطته بالحضر علاقة لجوء، وربطته بالبادية علاقة نفور وكره تمثلت بالنفور من الفضاء –البادية– إذ فضل الموت بعيداً عنه، وبساكني الفضاء –الأهل– إذ طلق زوجته وهجر أهله، فقد ورد عنه: "أعتقد أنه هرب من أهله" (كنفاني، 2014: 22)؛ ومنه: "لقد طلق زوجته" (كنفاني، 2014: 23)؛ ومنه أيضاً: "يريد أن يموت هنا بهدوء ولا يريد أن يعود إلى أهله" (كنفاني، 2014: 24)، والرابط الوحيد الذي ما زال مستحضراً من تلك البادية كان زميله مباركاً، لهذا ربطته به علاقة عداوة ونفور وكراهية، ولمّا كان يجد نفسه منفصلاً في حقيقته عن مجتمع الحضر أيضاً كان يميل إلى العزلة والصمت فيه، وكأن المدينة المنعزلة والحياة فيها طبعته بطابعها، فنرى الإشارات إلى صمته تتكرر غير مرة: "لم يكن الجلوس إلى جدعان أمراً سهلاً، ورغم ذلك فقد حاولتُ مراراً دون يأس، وكنت في كل مرة أقف عاجزاً أمام عينيه القاسيتين الغائرتين وهو يسحب فوقهما سد الصمت" (كنفاني، 2014: 24)، ولم يكسر هذا الحاجز

إلا حين دار الحديث عن الصيد ذات مساء، أي حين عاد الحديث به إلى الماضي والبادية والذكريات التي أودت بشخصيته إلى ذلك التحول الكبير، فانطلق لسانه في سرد الذكرى التي جمعت صقره بالغزال مشيراً إلى الذكرى التي جمعته بمحبوبته من دون تصريح: "... ثم عاد فجلس إلى جانبي ومضى محطماً سد الصمت" (كنفاني، 2014: 26)، فحاجز الصمت ذاك لم يكن رغبة في الصمت، بل رغبة في البقاء في الماضي والذكريات التي لا يستطيع الخروج منها والاندماج في حاضره، لذا اقترن الصمت بالحاضر والكلام بالماضي في تلميح خفي إلى انتهاء زمن البطل، إذ لا يجد نفسه إلا في ماضيه وذكرياته، وكأنه بذلك إعلان مبكر عن انتهاء زمنه، وتلميح خفي بموته الذي ينتظر قدومه حين قرر الانفصال عن الأهل والبقاء في مكان يطمح ضمناً إلى أن يزوره الموت فيه (المدينة).

في السياق الآخر؛ يُلاحَظ أن الفكر المهيمن على رؤية الشخصيات جميعاً تضخيم الذات وتقزيم الآخر، ولهذه الرؤية دور لا يستهان به في تعرية الأبعاد الحقيقية لشخصيات القصة جميعاً، إذ يبدو أنهم جميعاً نظروا إلى ذواتهم بتضخيم، وإلى الآخر بتقزيم، وأول ما يُلاحَظ ذلك كان لدى راوي القصة، إذ جعل ذاته منذ بداية السرد محوراً يقوم عليه الخطاب، والآخر هامشاً: "كان عالمنا مرتباً بعناية فائقة: كل حسب راتبه، وهذا هو بالذات ما جعل علاقتنا بحارسي البناء الذي كنا نشغله، نحن مهندسي شركة الإنشاءات الحديثة، عملية إلقاء سلام، ليس إلا [...] كانت غرفة الحارسين تقع في نهاية الممر الذي يؤدي إلى البناء الجديد المخصص لنا، والحقيقة أنه كان بناء رائعاً" (كنفاني، 2014: 19)؛ ومن ذلك أيضاً: "سألت سؤالي باللهجة الجديرة بكلام يوجهه مهندس إلى حارس له راتب يقل ست مرات عن راتبه" (كنفاني، 2014: 21)، فبعض محرِّضات ذاك التضخيم تقوم على أساس مادي– الراتب والمسكن، أو اجتماعي وثقافي– مهندس؛ مانحة إياه شعوراً بالتفوق يبرِّره وضعُه، ويبرر له تعاليه الذي برز في نظرته السابقة، وفي موازنته بين الفئران والجيران في قوله: "ذلك البناء القميء الذي كان يعج بالفئران والجيران بشكل غير محتمل" (كنفاني، 2014: 19– 20)، لكن الآخر – جدعان– قابله بمحاولة لتقويض ذلك التضخم في البداية عندما كانت العلاقة بينهما لا تتعدى الحدود السطحية والرسمية: "<مساك الله بالخير يا جدعان> ويأتي الجواب عن العلية الخشبية بإيجاز: <مساك الله بالخير يا عبد الله>" (كنفاني، 2014: 19)، فكانت المحاولة بتعمد الإيجاز أولاً تقليلاً لتوسع الآخر في الاعتداد، وبتسميته "عبد الله" التي تطل علينا بطريقتين للتقويض: الأولى: تجاهل الاسم أو تناسيه، والذي لا يقلّ عن تجاهل الذات وقعاً، والثانية: المساواة بالبقية؛ بالحارس والمهندس والعامل، وهو ما أدركه الراوي بنفسه حين قال: "وعبد الله هذا هو كلنا، كل واحد منا كان يسميه عبد الله" (كنفاني، 2014: 19)، ولكن ما إن غاصت العلاقة قليلاً في العمق طالعتنا محاولة تتجاوز التقويض إلى التقزيم: "أشعل اللفافة وسحب نفساً عميقاً منها، ثم نظر مباشرة في عيني، وقال بصلابة: <عيب>. أحسست –فجأة– كما لو أن جدعاناً [جدعان] تعمد إهانتي" (كنفاني، 2014: 25).

وجدعان الذي قابل ذات الآخر المضخمة بالتقويض والتقزيم عمل بدوره على تضخيم ذاته، إذ لم يكن يرضى بأن يقوم بأعمال موكلة إليه ظناً منه أنها لا تليق شأناً به: "إنه يرفض تنظيف المراحيض حينما يأتي دوره" (كنفاني، 2014: 21)؛ "كان يكلف خادمكم بالعمل ويعطيه ثلاث روبيات [...] منذ أسبوع رفض خادمكم أن يقوم بالعمل.. أتدري ماذا فعل؟ أقول لك؛ طلب مني أنا [إياي] أن أنظف المراحيض مقابل خمس روبيات" (كنفاني، 2014: 22)، لكن تقويض الذات وتقزيمها جاءه على شكلين: الأول في نظرة الحارس الآخر له، إذ وصفه بعد أن رحلت الفتاة التي أحبها بقوله: "وحينما غادرتْ صار كالمجنون" (كنفاني، 2014: 23)؛ ومنه: "إنه مجنون، أقول لك" (كنفاني، 2014: 24)، والثاني في اعتقاد الحارس وأهل المحبوبة –وربما المحبوبة ذاتها– بأنه أقل شأناً منها: "أية امرأة لها شعر أحمر تقبل أن تتزوج بدوياً!" (كنفاني، 2014: 23).

ومرة أخرى يطالعنا تضخيم الذات في الحارس الثاني، وهو ما بدا لنا من استنكاره واستهجانه أن يطلب الآخر منه تنظيف المراحيض: "طلب مني أنا [إياي] أن أنظف المراحيض مقابل خمس روبيات!" (كنفاني، 2014: 22)، لكن تقزيمها كان في النظرة المحتقَرة التي كان ينظر بها الأول إليه: "أغلب الظن، هكذا كنا نعتقد، أن *جدعان* يحتقر بكيفية ما زميله *مبارك* [مباركاً]، وأن *مبارك* [مباركاً] –بدوره– يشعر بالخجل أمام *جدعان* حينما كان يقيسه بعينيه الصغيرتين الحادتين..." (كنفاني، 2014: 21).

نلاحظ على امتداد القصة أن التقابل بين تضخيم الذات وتقزيمها يتناوب بين الشخصيات ويتداخل ويتقاطع، وهذا التكرار المتناوب يعطي شعوراً باستمرارية الانطواء تحت التضخم والتقزيم، وكلاهما في حقيقته سلبي على الذات؛ إذ يكسوها بغير ردائها، فلا يقلّ التضخم خطراً عليها من التقزيم بالقياس إلى الحجم الحقيقي، وهذا التناقض الشاسع بين الوهم والواقع في رؤيتهما للذات يُبعد تلك الذات عن حقيقتها، ويجعلها تعلق في قيود التناسب بين الحجم الحقيقي والوهمي، أي بين الرؤيا والرؤية، وعليه؛ يمكن الاعتقاد بأن ما يظهره النص كان انعتاقاً من القيود وإطلاقاً في الصفات الإيجابية للبطل المقابل للصقر في رمزه إلى العنفوان والحرية، لكن ما يضمره كان قيوداً حقيقية في تضخيم الذات وتقزيم الآخر وازدرائه، للإبقاء على ذلك التضخيم، وأسر البطل في قيود الماضي وإن كان منفكاً ضمنياً عن الفضاء المتعلق بالماضي –البادية، فالبطل لم يأتِ إلى المدينة إلا ليقينه من أن حياته شارفت على الانتهاء لأن زمانه ولّى.

ما يسترعي الانتباه هنا أن كلاً من القصتين السابقتين –جدران من حديد والصقر– انتهت بالموت؛ موت مباشر للحسون، وموت مؤجل لجدعان (الداية، 2012: 204)، وهو ما يمكن أن يحرف الفكر إلى استحضار الحياة التي استمرت قبل ذلك الموت؛ ففي الأولى انتفى الاستمرار في الحياة بوجود القفص، فربط الكاتب الموت بالقفص لينزاح الذهن إلى ربط الحياة بالحرية، وفي القصة الراهنة لم يكن التركيز على مقابلة الموت بالحياة، بل على المقابلة بين موتين: موت قرب الأهل وموت بعيد عنهم، أي موت ذي طابع حر وانعزالي ارتبط بالصقر، وموت ذي طابع اجتماعي ودافئ ارتبط بالغزال، وانطلاقاً من فهمنا للطريقة التي اختارها البطل لموته يمكن أن تُقرأ حياته قراءتين: الأولى أنها كانت حياة تعتريها الغربة ويعاني فيها البطل من عزلة تمثلت بنفوره من أهله

وهجره لهم وانسلاخه عن مجتمعه الراهن، والثانية أنها غُلِّفت بصدٍّ ضمني جعل الغزالة –المحبوبة– تفضل الأهل على العاشق، وهو ما أشير إليه صراحة في قول مبارك: "أية امرأة لها شعر أحمر تقبل أن تتزوج بدوياً" (كنفاني، 2014: 23)، لذا اختار أن ينهي زمانه بيده مستسلماً لانهزامه، ومتشبهاً بالصقر في موته وحسب، لا في بقية الصفات.

**3- 3- "ذراعه كفه أصابعه"**

تحكي القصة عن شيخ مسنّ أهمله ابنه أشدّ إهمال، مما أثار أحزانه على مدى سنوات، وقد رفض الشاب أن يُبقي والده معه، ضارباً بعرض الحائط توسلات الأب ودموعه، فعيّن له خادمة تأتي إليه يومين في الأسبوع لتقضي شؤونه، وعلى امتداد أربع سنوات لم يكن يرى إلا تلك الخادمة التي كان يمقتها، إلى أن خرج مرة من البيت وأحضر قطاً أسود صغيراً من أحضان أمه، وتركه مع القط الأبيض الكبير الذي يعيش معه، وحين بدت علامات الجوع على القط الصغير قرر ألا يطعمه ليرى ماذا سيحدث، وقد حاول القط الصغير أن يرضع من الكبير من دون جدوى، وبعد مدة وجيزة استسلم الشيخ للنوم والقط الصغير ما يزال يكرر محاولاته، وحين أيقظته الخادمة فور مجيئها كان القط الصغير قد أدمى القط الكبير المطروح من دون حراك، وما زال يحاول أن يرضع دمه الأحمر القاني وسط ذهول الخادمة والشيخ.

تقوم القصة على العديد من المتناقضات والثنائيات الضدية التي ترتفع فاصلةً بين الأب وابنه بحاجز صلب، أهمها: التضحية والجشع والشيخوخة والشباب، والقدرة والعجز، والقوة والضعف، والحب والمصلحة، والخيبة والفظاظة، والخير والشر. أول ما يمكن ملاحظته عند مطالعة القصة أن القط الأبيض معادل للشيخ، والقط الأسود معادل لابنه في التمثيل.

يُظهِر السياق العام للقصة أن تأكيد الشيخ في كل مرة على ضرورة استخدام القوة في أخذ الحق ناتج عن تجربة شخصية التمس فيها الحب التماساً من ابنه، إلا أن الابن تركه لسبيله، وقسا عليه في القول والفعل، فبقي على امتداد القصة يردد عبارة "أيها العجوز الخرف" التي كانت الصدمة التي صفع بها الابن ضمير أبيه: "كان الغضب قد نما في صدره حتى سد حلقه: أيها العجوز الخرف [...] قد تعلمت أخيراً هذا الدرس الصغير: إذا أردت شيئاً فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك. لا، لن أقف ذليلاً أمامك يا خيري مرة أخرى" (كنفاني، 2014: 42– 43)؛ لهذا أكد في كل مرة على أخذ الحق بالقوة: "إذا أردت أن تحصل على شيء ما فخذه بذراعيك وكفيك وأصابعك" (كنفاني، 2014:41).

ومنه؛ فإن المسار الرئيس للقصة يقود إلى حرف ذهن المتلقي في اتجاه واحد، وهو خلق التعاطف والارتباط العاطفي مع الأب وإلقاء اللوم على الابن، وقد أيّد ذلك أمران؛ القصة التمثيلية المطابقة، وما اختير ليكون لون القطين الكبير الأبيض والصغير الأسود فيها، فجاء عن الصغير: "أسود الشعر كالليل، أخضر العينين كالربيع" (كنفاني، 2014: 44)، وعن الكبير: "فتش ببصره عن قطه الكبير الأبيض، فوجده ممدداً تحت الطاولة"

(كنفاني، 2014: 45)، فموازنة اللونين تقود تلقائياً إلى فرض البنية النفسية للشخصيات التي يرمز إليها كل من القطين، وذلك انطلاقاً من أن هذا الاختيار يمثل حقيقة نفسية، ولا ينحصر بكونه ميلاً إلى النمطية، وقد كان القط الصغير تمثيلاً للابن، والكبير للأب، وإن نظرنا إلى اللونين الأسود والأبيض على أنهما رمز للخير أو الشر لجاز لنا أن نطلق على الابن صفة الشرير وعلى الأب صفة المسالم والخيّر، وإن جعلنا الأسود دليلاً على القوة الغاشمة أو الطغيان لكان الأبيض دليلاً على الاستسلام، وكلاهما يجوز على ممثّلَي القطين، فهذه الصفات المرتبطة بلونين متناقضين تلقي بظلالها على الصفات المكتسبة لحاملي اللونين، وهو أمر لا ينفصل عن ترميز اللون الأخضر المقترن بالأسود في دلالته على العطاء والشباب، وكطرف غائب هناك لون رمادي لم يُذكر في القط الأبيض، فهو رفيق غربة وشيخوخة وحسب، ولم يكن مع الشيخ حين الرخاء والانتماء: "يجب أن تفهم ذلك أيها القط الأبيض الكبير.. لقد عشت معي أربع سنوات في هذه الغربة المجنونة" (كنفاني، 2014: 48)، لذا جاز للمتلقي الاقتناع بالفرض الذي بيّنه النسق الظاهر في القصة حول أن العطاء الذي وهبه الشيخ لابنه قوبل بجشع لا حد له، ولكن عندما أعجزته الشيخوخة وأنضبت عطاءه واجهه الشباب في الطرف الآخر طالباً المزيد، وقد كان العجز الذي حل بالشيخ والضعف الذي تسببت به الشيخوخة قد طُوّق بقدرة الابن على التخلي والاستغناء بما لديه من قوة، والحب الصادق الذي ملأ قلب الشيخ قوبل بالمصلحة التي أعمت عين الابن عن رؤية أبيه بعاطفة، مما انجرّ على الأب بالخيبة، وعلى الابن بزيادة الفظاظة.

وعليه فإن النسق الظاهر يقود المتلقي إلى الاعتقاد بأن القسوة التي قوبل بها الشيخ حولته إلى شخص قاسٍ، أو –على الأقل– إلى شخص يودّ لو يجرب القسوة، لذا طاب له أن يمتحن صبر القط الصغير الذي انتزعه من أمه وهو ما يزال رضيعاً، فقال مخاطباً القط: "إنني أعرف أنك غير راضٍ عني، ولكنني أنا الآخر غير راضٍ عن أيما شيء. صحيح أنني أخذته من حضن أمه، ولكنني أنا طردت من بين ذراعي ولدي خيري الذي صرفت من أجله حبات عيني" (كنفاني، 2014: 47– 48)، وكان الامتحان بالتجويع: "قال العجوز بصوت مرتفع: <إنه جائع>. وحين قام عن سريره ليفتش عن شيء ما يطعمه للقط الصغير الأسود راودته فكرة مفاجئة ما لبثت أن بعثت فيه فرحاً حقيقياً: لا، لن أطعمه، لنرَ ما الذي سيحدث؟" (كنفاني، 2014: 45)، وجاز الفرض أيضاً أن محاولة تجويع الصغير هي اختبار لمعرفة ما يفعله الصغار الذين اعتادوا على وجود من يطعمهم ويدعمهم عندما ينقطع ذلك العطاء عنهم، وقد تبين له أن العنف النفسي الذي مارسه على القط الصغير بتجويعه قوبِلَ بعنف أشد أنهى وجود الآخر –القط الكبير– لانعدام فائدته وانقطاع عطائه: "بادئ الأمر لم يصدق عينيه، إلا أن المنظر كان واضحاً حقيقياً، القط الأسود الصغير ما زال مستلقياً هناك، وقد غرس أنيابه الدقيقة في صدر القط الأبيض الممدد بسكون راضٍ فاتحاً عينيه العميقتين عن نظرة اكتفاء. كان الدم يسيل لامعاً قانياً خلال الشعر الناصع البياض [ناصع البياض] فيما كان القط الرضيع ماضياً بامتصاصه بنهمٍ، وبصوت مسموع" (كنفاني، 2014: 48– 49).

لكن تفكيك القصة من الداخل يتيح للمتلقي إمكانية قلبِ ظاهر النص رأساً على عقب، فيتضاءل ما يظهره النص (عتب شديد على الابن) أمام ما يضمره (الرغبة في الانتقام من الابن)، فقد بدا الشيخ الطرف الضعيف على امتداد القصة، مما يرجح كفة التعاطف معه على الدوام، لكنه في الحقيقة لم يكن على ذلك المقدار من الطيبة التي تتناسب مع لون القط الذي يمثله –الأبيض– أو مع غَلَبَته وكسر ابنه لقلبه، إذ تطل علينا قسوته الخفية ورغبته الصادقة في الانتقام من دون الاكتفاء بالعتاب من خلف قشور الكلمات، فإقباله على تلك التجربة بحدّ ذاته دلّ على أنه لا يقلّ عن ابنه قساوة كما سيتضح.

تبدو رغبة الشيخ في إحضار القط في بدايتها محاولة لخلق حركة في سكون حياته، إذ كان السكون فيها يطغى على الحركة، وحتى الحركات القليلة التي كان يقوم بها هنا وهناك كانت تنم عن الكثير من التعب والضعف: "كانت ركبتاه ترتجفان كغصن مقصوف من وسطه وهو يضرب في الممر الصامت المعتم، وحين وقف بعد لحظة ليستجمع أنفاسه انفلتت من بين شفتيه جملة غاضبة: *أيها العجوز الخرف* [...] هزّ عصاه بغضب، وضيّق جفنيه ليستطيع أن يرى بوضوح، ولكنه لم يستطع أن يخطو خطوة واحدة. كان الغضب قد نما في صدره حتى سد حلقه: *أيها العجوز الخرف*" (كنفاني، 2014: 42)؛ ومنه: "وشب فيه غضب حزين مشلول" (كنفاني، 2014: 43)؛ فمقابلة الارتجاف والأنفاس المستجمعة (الحركات المنهكة) بالممر الصامت والوقوف (السكون) يدل على تناوب غير عادل للسكون والحركة، ويتتابع تناوب الحركة والسكون مراراً في المحيط المكاني، يوازيه بالتواتر تناوب آخر في الإطار الزمني للقصة إلى أن تطالعنا لحظة الانكسار راسخة تأبى المضيّ: "واكتشف في تلك اللحظة أن هذه الجملة الصغيرة ترددت على لسانه طوال السنوات الأربع الفائتة دون كلل ودون توقف، ورغم الزمن فإنها لم تفقد شيئاً من معناها ومغزاها ولؤمها. ما زالت تبعث في عظامه الواهنة غضباً متوقداً كأنه يسمعها لأول مرة. كأن *خيري* ابنه يقولها الآن في هذه اللحظة وهو واقف وسط الغرفة واضعاً كفه في جيبيه محدقاً إلى أبيه ببرود" (كنفاني، 2014: 42)؛ "ومرة أخرى تصور الحادث بكامله: كان ذلك منذ أربع سنوات..." (كنفاني، 2014: 43).

وقد حاول الشيخ كسر الثبات والسكون وخلق الحركة بإحضار القط، فالمغزى الحقيقي لإحضاره كان في البداية كسر الثبات، لكنه تحول فجأة إلى هدف آخر، هو وضعه في اختبار، والدليل على أن الغاية الأولى له كانت الانتقال إلى الحركة أنه حرص بنفسه على القيام بها: "كان بوسعه أن يطلب من الخادمة، من جاره، من أي صبي يعبر الطريق في الصباح أن يتجه إلى ركن الحديقة ليحمل له القط، إلا أنه آثر أن يفعل ذلك بنفسه" (كنفاني، 2014: 44)، وقد اختار القط المتحرك أيضاً، إذ استهواه من بين البقية الساكنين: "اثنان منها يضطجعان إلى جانبها [الأم] بعيون مغمضة وأذناب قصيرة، وغير بعيد عنها كان يستلقي الصغير الثالث فاتحاً حدقتيه على وسعهما، ضارباً بذيله تراب الحديقة ضربات موقوتة. قال الشيخ في ذات نفسه: ها هو ذا" (كنفاني، 2014: 44)، وهذا القط المتحرك هو حياة أخرى أدخلت إلى ذلك الفضاء الساكن بساكنيه: "كان يرتجف مستثاراً حين فتح باب غرفته العارية، فأزّ بصوت متعب، فتش ببصره عن قطه الكبير الأبيض، فوجده ممدداً

تحت الطاولة" (كنفاني، 2014: 45). فالقط الأليف المرتبط بالفضاء ساكن وممدد، أما القط الذي أحضره فقد كسر السكون، وهي الغاية الأولى التي كانت تدور في خلد الشيخ الذي اعتاد على الوحدة والسكون، حتى صار يكسر عزلته برفع صوته وكأنه يوجه كلامه لشخص آخر: "قال العجوز بصوت مرتفع: إنه جائع" (كنفاني، 2014: 46)؛ ومنه: "قال الشيخ بصوت مرتفع: أيها القط الصغير المسكين!" (كنفاني، 2014: 46)؛ ومنه كذلك: "وانحنى فوق القطين، وقال بصوت مبحوح [...] ومضى يحادثه بصوت مبحوح" (كنفاني، 2014: 47)؛ وأيضاً: "وقبل أن يستلقي تساءل بصوت مسموع..." (كنفاني، 2014: 48).

ويبدو أن القط الصغير تمكن من خلق الحركة في القط الأبيض الذي كان دائماً ممدداً ومغمض العينين: "وكان القط الآخر قد اقترب من حافة الطاولة، وأخذ ينظر من فوق بعينين مفتوحتين على وسعهما إلى المخلوق الأسود الصاخب على رغم ضآلته بالطلب الغريب" (كنفاني، 2014: 46– 47)، وقد بان الغرض صراحة في تعبير السارد: "ورغم كل الضجيج الذي كان يحدثه مواء القط الصغير استلقى الشيخ في سريره سعيداً بالحياة التي بُعثت فجأة في الغرفة العارية" (كنفاني، 2014: 47)، فإحضار القط كان محاولة لكسر الثبات وبعث الروح والحركة، ومع أن الاستمتاع بإيلام روح أخرى من أجل رغبة شخصية يكشف طبعاً قاسياً في الشيخ، فإن القسوة لم تقف عند هذا الحد، فقد تحول الغرض شيئاً فشيئاً إلى شيء آخر، وهو الاختبار: "فتّش ببصره عن قطه الكبير الأبيض، فوجده ممدداً تحت الطاولة. فكر مستمتعاً: سنرى الآن ما الذي سيحدث" (كنفاني، 2014: 45)؛ ولم تكن تلك الرغبة عبثية، بل كانت بديلاً حقيقياً لسعادة فقدها الشيخ بفقد ابنه، فالسعادة المتولدة من تعذيب مخلوق لا تصدر إلا عن شخص أعمى الانتقام بصيرته: "حين قام عن سريره ليفتش عن شيء ما ليطعمه للقط الصغير الأسود راودته فكرة مفاجئة ما لبثت أن بعثت فيه فرحاً حقيقياً: لا، لن أطعمه، لنرَ ما الذي سيحدث. عاد الشيخ إلى سريره، فجلس على حافته فاركاً كفيه الكبيرتين ببعضهما" (كنفاني، 2014: 46)؛ وفضلاً عن مشاعر السعادة والحماس والتحفيز التي منحته إياها فكرة الانتقام نرى لديه استهتاراً ولا مبالاة تجعل الضمير عصياً على التحريك وعاجزاً عن منعه من النوم: "بل إن المواء المتواصل الرفيع لم يمنع الشيخ من الاستسلام للنوم" (كنفاني، 2014: 47)؛ وفكرة إخضاع القط للتعذيب رغبة في الانتقام من نظيره لم تكن شعلة تتأجج في لحظة ثم تخمد فجأة، بل كانت تتمدد باتساعها الزمني، إذ ترك لها المدى مفتوحاً: "وقبل أن يستلقي تساءل بصوت مسموع: حتى متى سيستمر ذلك؟ لا بد من أن تأتي اللحظة" (كنفاني، 2014: 48). يبدي النص عتباً مشلولاً، ويخفي انتقاماً متأججاً، كما يبدي ضعفاً واستكانة ورضوخاً، ويخفي حقداً ينتظر أن تسنح له الفرصة ليتأجج، وهو معنى مضمر يكشف مدى القسوة البشرية حين يُتاح لها أن تفصح عن نفسها بلا قيود.

إن تفكيك المشهد الختامي في القصة يقودنا إلى نسق مضمر مكمِّل: "بادئ الأمر لم يصدق عينيه، إلا أن المنظر كان واضحاً حقيقياً: القط الأسود الصغير ما زال مستلقياً هناك وقد غرس أنيابه الدقيقة في صدر الأبيض الممدد بسكون راضٍ فاتحاً عينيه العميقتين عن نظرة اكتفاء. كان الدم يسيل لامعاً قانياً خلال الشعر الناصع البياض [ناصع البياض]، فيما كان القط الرضيع ماضياً بامتصاصه بنهم وبصوت مسموع" (كنفاني،

2014: 48- 49)، فالحقيقة التي أيقظته فيما مضى على قساوة ابنه عادت لتفضح قساوته، وقد كانت قساوة المشهد فضحاً لزيف طيبة الشيخ إذ عمد إلى تلك التجربة المريرة، ومارس على الصغير أقسى أنواع العنف باعثاً فيه عنفاً لم يكن يتوقع وجوده، وهو ما ينقاد بنا إلى العودة لقراءة النص مرة أخرى، والتركيز على ما قابله الابن به.

يتضّح بتفكيك الأشياء التي أمّنها الابن لأبيه أنها أشياء مادية بحتة: "سوف يمنحه غرفة في مكان ما وخادمة تأتيه ساعة كل يومين لتعنى بشؤون ملابسه وطعامه، وفي تلك اللحظة عرف أنه فقد كل شيء في العالم [...] عجوز خرف لأنني أردت أن أقول لك بأن الحياة ليست غرفة وخادمة وملابس وأكل" (كنفاني، 2014: 43)؛ وهذه الحاجيات ولّدت لدى الشيخ علاقة سلبية مع الفضاء، فحوّلت الفضاء الأليف للبيت إلى عدائي، "تلك هي المرة الأولى التي يغادر فيها غرفته العارية منذ أربع سنوات على الأقل، حتى إنه كان على وشك أن ينسى كيف يتعين على المرء أن يسير دون أن يقع" (كنفاني، 2014: 41)، فالفضاء الذي يحيط به فقدَ ودّه باقترانه بزمن معين عيّنه بأربع سنوات، وفقدانه الألفة والعاطفة كان بفقدان ساكن المكان الحقيقي – الابن– واستبدال الخادمة به، وبالقليل من التفكّر يمكن الوصول إلى أن هذه الأشياء التي قدّمها الابن نظير لما قدّمه الأب فيما مضى، لا سيما وأنه لا يذكر الأم إطلاقاً، لذا يجوز لنا مقابلة جزئيات التمثيل الذي فرضه الشيخ بوجود القطين بطريقة أخرى: لقد انتزع الأب الابن من أمه كما انتزع القط من أمه، وتركه معه مؤمّناً مستلزماته من دون حنان كما فعل بالقط إذ تركه مع قط ذكر لا يستطيع أن يعوضه عن أمه، وهو ذاته من دفع الابن إلى إظهار كل تلك القسوة كما أرغم القط الصغير –تحت ضغط الجوع والحاجة– على إظهار قسوة لم يكن ذاته يتصورها، انتهت بقتل القط الكبير، فالصدمة من النتيجة الحاصلة من تجربة القطين تفضح زيف النوايا، إذ يبدو أنه كان يأمل أن يموت الصغير جوعاً تمثيلاً لابنه الذي يرغب في أن يموت حاجةً إليه، لكن النتيجة الصادمة أن الابن سيقضي عليه.

### 3- 4- "لو كنتَ حصاناً"

راوي القصة طبيب لا ينفك أبوه يكرر على مسامعه بين الحين والآخر:"لو كنت حصاناً لأطلقت عليك رصاصة"، من دون أن يفسر السبب أو يعلل لماذا يختار الحصان من دون بقية الحيوانات، ومع الأيام سأل الابن صديق أبيه "أبا محمد" عن السبب ظاناً أن أباه يكرهه حتى يتمنى قتله، فلم يعطه الرجل إجابة مقنعة، فلجأ الابن إلى التسلل إلى غرفة أبيه وقراءة مذكراته سراً، واكتشف أن لأبيه تاريخاً عريقاً في تربية الخيول، وأن هذا التاريخ انتهى بذكرى كتب فيها بخط راجف أنه قتل حصاناً، وعندما اضطر الأب لدخول المشفى لإجراء عملية جراحية رفض رفضاً قاطعاً أن يجري ابنه العملية له، فانصاع الابن لرغبته، وطلب من صديقه إجراءها، وكشف هذا الصديق أن الأب –تحت تأثير المخدر– تحدث كثيراً عن ماضيه، وذكر أنه أحب زوجته كثيراً، وأنه أحب حصاناً ولد بعلامة في جنبه، وقد أخبره صديقه "أبو محمد" بضرورة قتل الحصان لأنه سيتسبب بمصرع

عزيز، فامتنع الأب، وصدقت نبوءة الرجل، إذ قتل الحصان زوجته، فأطلق الرصاص عليه في النهاية، ففهم الابن أن أباه كان يخاف منه، ولم يسمح له بإجراء عمليته لأنه يحمل في جنبه علامة مشابهة، وشعر بالندم لأنه سمح للطبيب –الذي صرفه هذيان المريض عن عمله– بإجراء العملية، وبالحزن لأن خرافة لا أساس لها فرقت بينه وبين أبيه على امتداد تلك السنوات.

يظهر الحصان في هذه القصة رمزاً برز في العنوان، وأشير إليه في استرجاع ذكريات والد البطل، وقد كان الحصان محفِّزاً لظهور خرافة ترتبط به إذا ما وُجدت فيه علامة مميزة فيه تشير إلى أنه سيتسبب بمصرع إنسان عزيز: "هذه البقعة معناها أن الحصان سوف يكون سبباً في مصرع إنسان عزيز. إنه يحمل دم الضحية معه منذ ولادته، ولذلك يجب أن يقتل قبل أن يشتد عوده" (كنفاني، 2014: 105)، والتي أثارت مخاوف الأب، إذ وُلد ابنه بعلامة مشابهة، لهذا كان يردد باستمرار: "لو كنت حصاناً لأطلقت رصاصة في دماغك" (كنفاني، 2014: 97)، انطلاقاً من الاعتقاد بأن قتل الحصان في حال كهذه أمر لا مفرّ منه: "هناك حالات يصبح قتل الحصان فيها عملاً ضرورياً" (كنفاني، 2014: 98).

يبدو في القصة أن والد الراوي عمل على تكذيب الخرافة ونفيها، إذ أعلن ذلك بنفسه: "هذه خرافات مزعجة" (كنفاني، 2014: 100)؛ وأعلن الآخرون نيابة عنه: "أراد أبوك –كما قال– أن يحطم الأسطورة فلم يقتل الحصان"(كنفاني، 2014: 105)، فغامر وترك حصاناً كان أحبّ ما لديه، وخسر الرهان، إذ تسبب ذلك الحصان بمصرع زوجته: "ألقاها عن ظهره بوحشية على شاطئ النهر، ثم حطم جمجمتها بحوافره" (كنفاني، 2014: 100– 101)، مما عمق اعتقاده بالخرافة التي شوّهت علاقته بابنه، ففسر الابن علاقة أبيه به بالكره، أما الأب فعلّلها بالخوف، فكان التقابل الحقيقي بين الحب والخوف: "أتكرهني إلى هذا الحد؟/ أنا لا أكرهك/ إذن ماذا؟/ أخاف منك" (كنفاني، 2014: 99)؛ وقد أكد *أبو* محمد ذلك: "أبوك لا يكرهك، أبوك يخاف منك، منذ كنت طفلاً لا تقوى بعد على حمل حجر صغير كان أبوك يخاف منك، ولو كنت مكانك لما سألته لماذا" (كنفاني، 2014: 102)، ووصل الخوف إلى أوجِهِ حينما أراد الابن إجراء عملية للأب، لكن ممانعة الأب جعلت الابن ينصرف تاركاً الأمر لطبيب آخر: "أي طبيب آخر، ولكن ليس ابني.. أي جزار آخر ولكن ليس ابني" (كنفاني، 2014: 103).

وابتداءً من رمزية الحصان –الممثّل الفعلي للخرافة– إلى الانطلاق يمكننا أن نحدد هذا الانطلاق بأنه انطلاق خارج الفكر الخرافي والحدود التي وضعتها الخرافة، لذا فإن رغبة الأب في أن يكون ابنه حصاناً ليقتله ليست إلا ترجمة ضمنية بأن يحدّ من هذا الانطلاق ويقضي عليه، أي إنه بعد أن ماتت زوجته ترسخت الخرافة في عقيدته أكثر من أي شيء آخر، حتى أكثر من الحب، وهذا ما حدّ علاقته بابنه لاعتقاده بأنه سيتسبب بموته، لكنه في الحقيقة بقي في نطاق الموت المضمر، إذ عاش في ظل الخرافة طيلة تلك السنوات، وهو لا يُخرج الموت من ذهنه، ويعيش لحظة بلحظة الاقتراب من الموت الذي مثّله الابن بالنسبة له، فبقيت حياته في

ظل الخرافة وموته خارج حدود الحقيقة، في محاولة علنية للحد من ظهورها –الحقيقة– وإطلاق الأخرى بقتل الحصان أولاً، والرغبة في قتل الابن لو تحققت فيه المطابقة التامة مع الحصان ثانياً.

واللافت أن الابن حاول أن يدحض الخرافة بالحقيقة كما حاول الأب ذلك فيما مضى: "أبي، أبي حاول أن يقضي على هذه الأسطورة، أراد أن يتحدى الخرافة، فماذا كانت النتيجة؟ (كنفاني، 2014: 107)، فكان *أبو* محمد تمثيلاً للانجراف إلى الخرافة من دون تفكير، فمثّل صوت العجز أمامها، فيما مثّل الأب محاولة دحض الخرافة بمجرد الاعتقاد، ومثّل الابن محاولة دحضها بالعلم، فكان صوتَ العقل الشكّاك: "أسطورة سخيفة تقضي على حياة الناس. سخف عاش فيه أبوه ثلاثين عاماً. سد من الرعب بين الأب وابنه، لماذا؟ لأن أبا محمد لا يعرف التفسير الطبي البسيط الذي يكمن وراء هذا اللغز المحير [...] بقعة بنية تميل إلى الاحمرار. نحن نعرف تفسيرها، ولكننا لا نعرف لماذا هي هنا وليست هناك" (كنفاني، 2014: 107)، ولكن في النهاية انتصر *أبو* محمد على الأب، أي انتصرت الخرافة على الاعتقاد: "أبو محمد كسب المعركة، وأبي المسكين خسرها وخسر شبابه معها" (كنفاني، 2014: 107)؛ ومنه: "يبدو أن أبا محمد هو الذي انتصر.. لقد خسر والدي المعركة، وكان الثمن باهظاً" (كنفاني، 2014: 107).

ويبدو –ظاهرياً– أن الابن انتصر على أبي محمد، أي انتصر العلم على الخرافة، وهو ما أبداه استنكار الابن الشديد لتصديقهم للخرافة، فكرر تجربة أبيه في تحديها، لكن فعلياً دلنا السرد في ختام القصة على أن الخرافة رجحت وغلبت على الحقيقة والواقع: "سلمتُ الجراحة لذلك الطبيب الثرثار الفضولي بملء إرادتي لمجرد أن هذيان المريض قد آلمني، أيكون قد قتله بإهماله وانصرافه إلى الاستماع؟ إذا كان قد فعل ذلك فالقاتل أنا [...] كان يقرع بلاط الشارع المبلول بقدميه الكبيرتين، فيرجع صدى وكأنه خبب حصان" (كنفاني، 2014: 108)، وقوله ذاك دليل على اعتقاده بأن الخرافة أصابت حقاً، فكأنه على اعتقاد بأنه قضى على أبيه كما تقول الخرافة، وما صوت الخبب في الختام سوى تأكيد على تصديقه لها وغلبتها عليه، وهنا تماماً يكمن التناقض بين ما يظهره النص وما يخفيه، فيُظهِر النص أنه يقوم على مواجهة بين الخرافة والحقيقة التي مثلها الاعتقاد القلبي والعلم العقلي، وراوغ بإيهامنا بأن الكفة رجحت لصالح الحقيقة، لكن النص المضمر أعلن خلاف ذلك، فانتصرت الخرافة على كليهما (العقل والقلب)، وعلى الحقيقة التي يبديها كل منهما، وهو ما كان ظلاً لامتداد الظاهر في النص، معلناً هيمنة الخرافة على العقل في مختلف شرائحه.

### 3- 5- "**الشاطئ**"

تحدث القصة في كنيسة بعد انتهاء مراسم زفاف، ومجيء سيدة كبيرة لتحضر الزفاف بعد انتهائه، وقد ظن الراهب أنها جاءت للاعتراف، لكن حزن السيدة الشديد ودموعها لأن العرس فاتها صرفاه عن اعتقاده، إذ ذكرت له المرأة أنها تأكدت من الموعد عدة مرات، ولا تعرف لماذا فاتها، ومن الحوار بينهما نصل إلى أن العروس صديقة ابنتها التي تزوجت في بلد بعيد ولم تحضر الأم زفافها، بل ولم ترسل الفتاة صورة العرس لأمها، كما

يتبين أنها لا تعرف العروس معرفة شخصية، ووسط الإحباط الشديد الذي أصاب المرأة ينتقل الراهب في نظره بالتناوب بين المرأة وبين قطة كانت تحاول أن تجتاز برك ماء المطر المتجمعة في الشارع، فيفصّل في محاولات القطة وأحزان المرأة، وتنتهي القصة بسقوط القطة في الربع الأخير من بركة الماء، وخروج المرأة من الكنيسة وهي تجرر وراءها أذيال الخيبة.

تُظهر المرأة في القصة الكثير من الخيبة والخذلان، وقد كانت قصة القطة ومحاولتها لعبور الشارع قصة موازية لقصة المرأة، ومقابلة لها في بدايتها ونتائجها ومنحناها: "كانت هناك قطة بيضاء تحاول اجتياز الشارع إلا أن بركة من الماء كانت تحول بينها وبين الوصول إلى الرصيف، وكانت القطة البيضاء قد تدبرت أمرها، على حافة البركة بالقفز فوق مجموعة متفرقة من الأحجار المنتثرة على مسافات متباعدة بين الرصيفين، ووقفت هناك تتطاول بعنقها مستكشفة ما حولها، وفي كل مرة كانت تمد يدها إلى الماء كانت ترتد عائدة إلى الوراء خطوة داخلة في نفسها متحفزة من جديد" (كنفاني، 2014: 125)، وهو ما أوضحه السرد بالانتقال المتوازي بين القصتين، فكلما كانت المرأة تقصّ على الراهب شيئاً عن ماضيها يفسر شيئاً من حاضرها وشخصيتها كان الراهب ينقل بصره إلى القطة ويعرض المشكلة التي اعترضتها ومحاولتها لحلها: "مرة أخرى دارت القطة الناصعة البياض [ناصعة البياض] حول نفسها، إلا أنها عادت إلى وضعها السابق، وفكّر الراهب في خطة القطة، تراها ماذا ستفعل الآن؟ ولماذا تريد عبور الطريق؟ في تلك اللحظة مدت القطة ساعدها، وحين لمست الماء ارتدت إلى الوراء وطفقت تفكر من جديد" (كنفاني، 2014: 126).

إن تردد القطة وعدم اتخاذها القرار في الوقت المناسب جعلها تفقد الفرصة في البقاء في أمان نفسي من البلل الذي كانت تحاول اتّقاءه، لكن ما واجه المرأة من زعزعة الأمان النفسي في تفويتها الفرح لم يكن في الظاهر ناتجاً عن تقصيرها، بل كان نتيجة لعثر حظها، ففوتت زفاف ابنتها بسبب البعد، وفوتت زواج صديقة ابنتها –الذي كان محور القصة– بسبب تأخر غير مقصود، وكان الحزن والوحدة اللذان بديا على القطة نظيرين مصغرين لما كان لدى المرأة من حزن وحدة بما يقابل الحس الاجتماعي والفرِح في حفل الزفاف الذي فوّتته وتأخرت عنه ربع ساعة: "مد الراهب بصره إلى الطريق. كانت القطة ما تزال واقفة في مكانها حائرة [...] وفي اللحظة التالية اكتشف أن القطة إنما تريد الوصول إلى البقعة الجافة الوحيد في الشارع، وكانت تلك البقعة تقع تحت شجرة لم تسقط كل أوراقها بعد" (كنفاني، 2014: 127)، فليست البقعة الجافة إلا الأمل المنشود بكسر العزلة الذي لن تصل إليه كما لم تصل إليه المرأة بعد أن فوتت الزفاف: "حين نظر إليها كانت قد بدأت تتحفز: فرشت ساعديها، طوت ساقيها، فمسّ بطنها الأرض، وأخذت تهز جسدها بارتقاب مهتاج، وتضرب الأرض المبتلة بذيلها، وفي اللحظة التالية قامت بقفزة واسعة، إلا أنها لم تستطع أن تجتاز البركة، فسقطت في ربعها الأخير [...] كانت البقعة على بعد ذراع واحد فقط، ورغم ذلك فقد كانت تبدو بعيدة جداً بالنسبة للقطة البيضاء التي كانت تقاوم الغرق بصخب وجنون، فيما بدأت الأجواء تعصف بالرعد" (كنفاني، 2014: 130).

إن كافة الإشارات في قصة القطة تعود بنا إلى المرأة، وإلى خيبة كل منهما في الوصول إلى مرادها، وقد تكررت الإشارات لوحدة المرأة وعزلتها: "تساءل في نفسه عن السبب الذي يحمل مثل هذه المرأة على القدوم إلى الكنيسة وحيدة وفي مثل هذه الساعة" (كنفاني، 2014: 122)؛ "أنا امرأة عجوز أعيش وحيدة تماماً منذ توفي *فارس*" (كنفاني، 2014: 125)، والممثل لها في القصة –القطة– تعاني بدورها من الوحدة والغربة، أو هكذا ظنّ الراهب: "لقد أعطاه لونها الأبيض المثبت على كل تلك الخلفية السوداء للطريق الخالي شعوراً حاد المرارة بالوحدة والغربة" (كنفاني، 2014: 127)، لذا فإن الهدف البارز كسر تلك العزلة وتبديد تلك الوحدة، وهذا ما يبديه النص بوضوح.

في السياق ذاته يستوقفنا العنوان "الشاطئ" الذي لم يكن له وجود في القصة، فما يستدعيه الشاطئ عادةً – أي البحر– لم يُذكر في القصة أيضاً، لكن الإشارات الدلالية التي أدلى بها العنوان تتقاطع مع الأخرى التي بيّنها السرد بعلاقة الضدية، والشاطئ هنا مرتبط بالقطة من دون شك، فهي الكائن القصصي الوحيد الذي ارتبط ذكره بالماء في محاولاتها المتكررة لاجتياز بقعة الماء التي سقطت في الربع الأخير منها، فالشاطئ هنا هو الأمان المنشود الذي يستدعي الغرق مقابلاً له، لا البحر، وليس الشاطئ والغرق إلا مرادفات دلالية لشعور المرأة بالمفاضلة بين أن تغرق في اليأس أو تصل إلى شاطئ الأمل، وهذا الاستدعاء يفتح بالتفكيك نسقاً مضمراً لفهم القصة، إذ يبدو أن المرأة كانت قد قاست من إهمال ابنتها لها، فلم يقف الأمر على عدم حضورها لزواج الابنة الذي أقيم في بلد بعيد، بل تعدى ذلك إلى عدم حصولها على صورة لها في زفافها أيضاً، عدا عن المراسلات القليلة التي تمتد الفواصل الزمنية بينها.

إن الجفاء الذي قوبلت به المرأة جعلها تغرق في عزلتها ويأسها، لذا كان بحثها عن لحظة فرح تعادل وصول القطة (نظيرتها) إلى البقعة الجافة (الشاطئ)، لكن تأخرها عنه حال من دون اكتماله، وأيقظ فيها شعورها الملازم بالتأخر، وما ينطوي عليه من تأخر في العمر –أيضاً– يفسره إهمال جيلها من قِبل جيل ابنتها عمداً أو من دون عمد، بدءاً بزواجها: "إنها سعيدة مع زوجها [...] أنا لا أعرف زوجها، لم أقابله قط [...] لقد سافرت قبل خمس سنوات إلى البرازيل وتزوجت هناك. لم أحضر عرسها، ولم أرَ زوجها منذ ذلك الحين. لا شك أنك تستطيع أن تفهم ذلك، لقد أنشأتها وربيتها كما أراد الله وأراد أبوها وأرادت هي، وحين تزوجت لم أكن هناك، لم أشهد عرسها، بل إنها لم ترسل لي صورة العرس" (كنفاني، 2014: 128)؛ وانتهاءً بمراسلتها: "ألا تكتب لك؟/ طبعاً، كل ستة شهور مرة، أنت تعرف، إنهن لا يفكرن بأمهاتهن بعد ذلك" (كنفاني، 2014: 129)، ومحاولة الراهب لتبرير تغافل ابنتها عنها بالبعد لم يشفع لها في رأيها: "لم يدرِ ماذا يتعين عليه أن يقول، ولكنها كانت واقفة هناك تبكي وتهز الباقة البيضاء بإحدى يديها، وتمسح دموعها بطرف شالها، وبعد لحظة لم يجد بدّاً من قول أول كلمة خطرت على باله: <لقد كانت بعيدة>/ <نعم كانت بعيدة، ولكن ماذا يعني هذا كله؟>" (كنفاني، 2014: 128– 129).

لم تستطع المرأة أن تستوعب استبعادها من ابنتها فأصابها يأس وإحباط اكتمل بإخفاقها في محاولة إيجاد بديل للابنة، وبديل للفرح الفائت، فكانت الغلبة للغرق قبل الوصول إلى الشاطئ الشعوري، لذا فالنص بالمجمل يبدي شيئاً من الحزن المغلَّف باليأس لتفويت الفرح بشكل مستمر، ولكنه يضمر حزناً مغلفاً بالكثير من العتب الذي لم يُقل، والدليل على ذلك أيضاً أن المرأة حين بدأت بالحوار وسرد الذكريات بدا كلامها اعترافاً ظنه الراهب في البداية غاية الزيارة، فأكدت الحدس الأولي له ضمناً ونفته لفظاً: "<أنت تريدين الاعتراف أليس كذلك؟> ارتدت المرأة خطوة إلى الوراء كأنها فوجئت بلطمة لم تتوقعها، وشدت على باقة الورد بين كفيها وقالت: <أعترف؟ لماذا؟ لا، أنا لم أجئ لكي أعترف> نظرت إلى الأرض قليلاً ثم رفعت رأسها ونظرت مباشرة في عينيه: <لا، على غيري أن يعترف؛ غيري.. أنا لم أجئ لمثل هذا الأمر>" (كنفاني، 2014: 124)، فغيرها هذا هو ابنتها، إذ هي في نظرها آثمة، وإصرارها على أنها لم تتأخر عن العرس محاولةٌ لتأكيد أن الخطأ لم يكن خطأها، وهو وجه آخر لإقرارها بأن على غيرها –لا عليها– أن يعترف: "لقد تأخرتِ عشر دقائق على الأقل/ كلا، أنا لم أتأخر. لقد سألتُ عن الموعد أكثر من مرة، أكثر من عشر مرات..." (كنفاني، 2014: 124) ، ولكن الحدس الأولي للراهب أَطّر قصة المرأة، فابتدأ بسؤالها عما إذا كانت تريد أن تعترف، وانتهى بتكرار ظنه بأنها أتت لتعترف: "لقد حسبتُ أنها تريد أن تعترف" (كنفاني، 2014: 129)، واللطمة التي اعترتها في البداية عندما واجهها بظنه كانت نتيجة صدمة لأنه أصاب ما بداخلها، لذا يمكن الاعتقاد بأن المرأة تشعر بالكثير من الندم، واعترفت عن طريق إظهار ندمها المغلّف بالذكريات بأنها ربما لم تُحسن ربط ابنتها بها كما يجب، أو ربما لم تحسن تربيتها على مبدأ الالتزام بالأهل والحب.

### 3- 6- "جحش"

يتعرض "مسعود بك" أثناء عودته في ليلة ماطرة لحادث مع جحش ظنه سيمر مروراً عابراً، لكن ما إن وصل إلى حاجز مروري أُلقي القبض عليه، إذ أبلغ عنه سائق رأى الحادث، فضاع البطل بين تحقير مضمر واحترام مصطنع أظهره له عناصر الشرطة، واعتقل ليلة، ثم أُطلق سراحه بكفالة، لكن القصة امتدت أكثر من عامين، وأخذت أكثر من أبعادها المفترضة بكثير، حتى اقترن اسم مسعود بك بالجحش، فقرر في النهاية أن ينهي حياته بسبب الأذى النفسي الذي تعرض له من تبعات هذا الحادث.

تتقابل في القصة أوجه متناقضة للاحترام والاحتقار أو ما يضخم الذات وما يقوّضها، إذ نواجه على امتداد القصة احتراماً ظاهرياً يغلف الكثير من الإهانات غير المباشرة: "ورغم أن مسعود بك له قلب رقيق جداً، فإن الحادث هذا لم يحزنه قدر ما أحزنته تصرفات ضابط الشرطة في ذلك المخفر الصحراوي" (كنفاني، 2014: 144)؛ "كان الضابط ينظر إليه بأدب، ولكنه كان يستطيع أن يتبين وراء ذلك الوجه الصارم عاصفة من الضحك المكبوت" (كنفاني، 2014: 147)، ولعل المسافة بينهما تتضح بما يفصل بين الاستهتار الذي تناول به مسعود الحادثة، والجدية التي أولاها رجال الشرطة لها، بما يُبين مقدار التناقض الحاد بين مكانته الحقيقية

والموضع الذي وضعه الرجال فيه، وعليه؛ فإن ذلك يبين مقدار الخفة والضعة التي تلقاها: "... دخل الضابط وأبلغه بصوت تفوح منه لهجة الجدية: لقد قتلتَه/ قتلتُ من؟/ الجحش..." (كنفاني، 2014: 144)؛ وحين رفض الذهاب إلى المحكمة لوجود حشود الصحفيين والناس رفضت المحكمة "أن تبت بالقضية دون حضور المدعى عليه، وكان موقف القاضي حرجاً رغم صداقته لمسعود بك ورغم معرفته لنفوذه" (كنفاني، 2014: 152).

يبدو ظاهرياً أن "مسعود بك" يتمتع بدرجة لا بأس بها من القوة: "...وأنت تعرف من أنا؟ –الرجل الذي لا يُقهر! هكذا تسميك الصحافة يا مسعود بك [...] ودائماً أقول لهم: انظروا كيف استطاع مسعود بك أن يصير الرجل الذي لا يقهر في كل البلد" (كنفاني، 2014: 147)، لذا فقد فرضت هذه القوة احتراماً زائفاً تمثَّل بالاحتفاظ بلفظ "بك" للتأدب معه في كل موضع خوطِب فيه من جهة، وعدم التخلي عن مقابلته بالجحش في كل موضع أيضاً من جهة أخرى، وحين أريد تقويض تلك القوة لم يُعمَل على تحطيمها، بل على تفريغها من وجودها بصناعة أسطورة واهية أمامها، واقتران ذكرها بها، وكأنها حلّت محلّ لقبه، فصار لا يُذكر "مسعود بك" إلا بذكر الجحش، وهو ما يمكن عدّه النسق المضمر في القصة، فكان ما أظهره النص محاولة لتكسير سطوة الشخصية الرئيسة، لكن ما أضمره أن التحطيم لم يكن بالهدم، بل بالمقابلة الخاوية، فقد صُنعت أسطورة وهمية وواهية لدحض الأسطورة الحقيقية، أي عمل على مقابلة قوته بشيء وضيع لإظهار عظمتها الخاوية لتطغى على حجمها الحقيقي، وهو ما لمسناه في الحوار بين *مسعود بك* والضابط: "تذكر أنك تتكلم عن جحش/ وإن يكن، القانون واضح تماماً بهذا الشأن. إنه واضح أيضاً بالنسبة لدهس الكلاب والقطط، وكما تعلم يا *مسعود بك* فإن الجحش أكبر حجماً وأكثر قيمة من حيث علاقته بالإنسان وبالمجتمع" (كنفاني، 2014: 146– 147)؛ ومنه: "والذي كان يغيظ *مسعود بك* أكثر هو أن إحدى الصحف عقدت مسابقة بين قرائها كان عنوانها: من يكسب *مسعود بك* أم الجحش؟ وأفردت لآراء القراء ركناً يومياً أثبت أنه ركن مقروء أكثر من الأركان المتعلقة بالأخبار السياسية" (كنفاني، 2014: 153)، وانتهى الأمر إلى تحطيم البطل: "لم يستطع *مسعود بك* أن يتخلص من فكرة ملأت رأسه فجأة [...] ولم يكن في حاجة إلى أي دراسة للتفاصيل حين قرر أن ينهي حياته، ويضع حداً بذلك لعامين وثلاثة شهور مزدحمة بالشقاء والتعاسة" (كنفاني، 2014: 154). إن التقابل بين الاحترام والاحتقار المبطّن والعظَمة والخواء في وجود كل من "مسعود بك" والجحش انتهى بالتخلص من الذات التي لا تستطيع المحافظة على وجودها أمام الآخر الخاوي، وهو ما أنبأ به العنوان منذ البداية، إذ جعل المركز "جحشاً"، مغفِلاً بالكامل ذكر الطرف الآخر "مسعود بك".

### 3– 7– "رأس الأسد الحجري"

تتحدث القصة عن شاب يعيش في منزل قديم، وقد أرهقته الديون، وضيّق عليه الفقر، وذات مرة اقترح عليه صديق أجنبيٌ الأبوين أن يبيع بيته ويسدد ديونه ويعيش مع عائلته في بيت أصغر، لكنه أبدى تعصباً شديداً لبيته ولتفاصيله الصغيرة، وقد بينت القصة أن ما قاله الصديق انطبق مع رغبة أبي الشاب أيضاً، غير أن

الشاب لم يكن يوافق إطلاقاً عليها، ومن الأحداث البارزة أن أجنبياً جاء ليكتشف الشرق فأُعجب أشد الإعجاب ببيته وحلّ ضيفاً عليهم، وبعد مدة وجيزة جاءتهم سائحة نصحها صديق له بأن تزورهم لجمال بيتهم، ونزلت عندهم أيضاً، فجمعتها قصة حب مع الأجنبي الآخر، وتزوجته في نهاية المطاف.

يبدو الراوي متمسكاً بالأصالة من دون أن يسمح للحضارة بتقويضه، ويقابله صديقه –عامر– الذي يعمل على جعله يتخلى عما يعتقد بأنه عديم القيمة، وهو ما ظهر في محاولته لإقناع الراوي ببيع بيتهم: "<لماذا لا تقنع والدك ببيع بيتكم؟> [...] لم أجب. فقط نظرت إلى البحر كي أكتم بداية نقاش كنا قد اتفقنا [على] ألا نثيره" (كنفاني، 2014: 159)، لكن المعارض الحقيقي للأمر لم يكن الأب، بل الراوي نفسه: "وأنا أعرف أن والدي لن يجد فرصة أروع من أن يكسب موافقتي على بيع البيت العتيق، فذلك سوف يحل له كثيراً من المشاكل إلى الأبد، أعني إلى أبده هو، ولكنني لم أفكر قط أن تصل الموافقة إلى لساني، بل إن أبي نفسه لم يكن ليجرؤ أن يجرها مني، أو أن يسألها أو حتى يستعطفها. كان بيع البيت العتيق نقطة ضعفي الرهيبة" (كنفاني، 2014: 159).

إن التعصب الذي يبديه الشابّ تجاه بيتهم على امتداد القصة يفسره ما يحس به فيه من ارتباط به لكونه ماضيه وحياته، لذا فصّل أدقّ التفصيل حين تحدث عن محتويات بيتهم وعن مشاعره تجاه كل دقيقة فيه، وجعل فم الأسد الحجري الذي يتصدر باحة بيتهم عنواناً لقصته: "في صدر الباحة كانت بركة ماء صغيرة تحت الدرج الخشبي تفور مياهها ليل نهار من فم أسد حجري له رأس كبير، فتحمل معها رائحة النهر والبرية والبساتين" (كنفاني، 2014: 160)، إذ مثّل ارتباطه بالبيت ذلك الأسد الحجري الذي اختار له أن يكون حجرياً للدلالة على صلابته في تمسكه ببيته وماضيه، وأن يكون في صدر الباحة إقراراً منه بمركزيته ومحوريته في البيت، وكأنه العمود الذي يقوم البيت عليه، وأن يكون مكاناً يفور منه الماء في البركة ليدل على أنه أصل حياة البيت الذي هو بدوره أصل حياته واستمراره. لقد حاول أن يواجه التحطم النفسي والمادي الذي يواجهه بالتمسك بالبيت نظيراً للتمسك بالذات والهوية والأصالة التي لا يُنقص من قدرها القِدم، فالبيت صُوِّر في عين الأب والصديق قديماً متهالكاً يكاد لا يقوم بساكنيه: "لماذا لا تقنع والدك ببيع بيتكم؟ ها؟ إنه ملككم. صحيح أنه بيت قديم، إلا أنه سوف يجلب مبلغاً كافياً من المال يسدد ديونك وديون أبيك" (كنفاني، 2014: 159)؛ "ما الذي يهمك من هذا البيت العتيق الموشك على السقوط؟ [...] لماذا لا نبيع البيت ونشتري شقة صغيرة تكفينا ونعيش" (كنفاني، 2014: 162)، لذا كان يصرّ في كل مرة على وصفه بأدق التفاصيل، ويصر على ذكر رأس الأسد الحجري في منتصف باحة بيتهم مستحضراً قوة الحجر وهيمنة الأسد، فارضاً –بذلك– متانة لا تقوّضها هشاشةُ رأي الآخر، ومبيناً رسوخاً للبيت في نفسه لا يمكن زعزعته.

إن حمل النص هنا على المعنى الظاهر لا يقلل من إمكانية تفكيكه لتحميل سردية غائبة عليه، فالنص يُظهر ثنائية ضدية بارزة بين الشرق والغرب، فالغربي الذي وُلد في الشرق "الصديق الذي وُلد لأبوين أجنبيين" بدا مهيمناً كذات غربية على الذات الشرقية بالمادة: "الصديق الذي كان يبرز في أشد ساعات الضيق ليدعوني

إلى تناول فنجان من القهوة في مطعم على شاطئ البحر، وليفتح أذنيه كي أصب فيهما يأسي وشتائمي، وليهز رأسه قائلاً مع رشفة القهوة الأخيرة إن الأيام القادمة لن تكون أشد بؤساً" (كنفاني، 2014: 156)، وقد نظر هذا الصديق منذ البداية إلى البيت على أنه استثمار تكمن قيمته في التخلي عنه وما يكسبه المرء من ذاك التخلي، أما الغربي بأصله كاملاً "جيمس" فأبرز في البداية إعجابه الشديد بالبيت: "لقد وقف الشاب الأجنبي مشدوهاً في ذلك البيت الواسع الهادئ، وحينما استطاع لسانه أن يتحرك سقطت كلمة واحدة لاهثة: إنه جميل" (كنفاني، 2014: 163)؛ ومنه: "وسوف يقول *جيمس*: رفقة جميلة في بيت جميل" (كنفاني، 2014: 166)؛ وعندما قرر الأجنبي أن يؤلف كتاباً عن الشرق برر السارد قراره بقوله: "وكان يحس أن البيت الكبير هو الذي غيّر *جيمس*" (كنفاني، 2014: 165)، والفتاة الأجنبية في النص أيضاً جاءت إلى الشخصية الرئيسة بسبب ذلك البيت: "لقد نصحني أن أتصل بك حينما عرف أنني سوف أزور الشرق في هذه العطلة. قال إن بيتكم الشرقي سوف يهمني" (كنفاني، 2014: 165- 166).

فالظاهر أن الغربي يبدي إعجاباً تبيّن فيما بعد أنه إعجاب أجوف، إذ كانت الصدمة حين ظهر فيما بعد ما يشغلهما –روز وجيمس– عن الشرق والبيت، فصار تمسّك كل منهما بالبيت لأجل الأجنبي الآخر الساكن في ذلك البيت، لا لأجل البيت نفسه، وهو ما جاء على لسان أخت البطل: "إن الفتاة اللندنية لن تترك البيت إلى بيت عامر حتى لو قيل لها أن تفعل./ وسألها هو: لماذا؟ أتعتقدين أنها تفضل بيتنا الشرقي العتيق على كل ما سوف يمنحه *عامر* الغني لها؟/ كلا، لست أعتقد ذلك، ولكنني أعتقد أن *روز* لن تغادر البيت إذا لم يغادره *جيمس*. إنهما عاشقان/ هراء فارغ [...] عشرة أيام فقط أوقعتهما في حب بعضهما؟ أي هراء" (كنفاني، 2014: 169)، فكان انتقاص النظرة إلى الشرق في أن الرابط الغربي كان أقوى منه، فالحب بينهما هو الذي ربطهما بالمكان، ليس إلا، فعاد إلى الشعور بانتقاص القدر الذي واجهه به صديقه ذو الأصول الأجنبية –عامر– مرة أخرى، لذا حرص في كل مرة على أن يصف البيت بالشرقي، من دون الاهتمام أو التركيز على البلد الذي يعيشون فيه، والذي لم يُذكر على امتداد القصة، فالشرق هو المحور في رأيه، لذا كان تمسكه المستميت بالبيت دفاعاً عن الشرق في وجه الغرب، وتمسكاً بالتراث الشرقي أمام الحضارة الغربية، وهذا ما جعل أنياب الأسد الحجري تظهر عندما تحدث عن هذين العروسين الأجنبيين: "ما زال عروسان في الطرف الآخر من الأرض يغتسلان كل صباح بماء يتدفق من بين أنياب أسد حجري موجود في بيتنا" (كنفاني، 2014: 172)، مُظهِراً عداءً لا يمكن تجاهله أو إغفاله، وعليه أظهر السرد إعجاباً بالبيت القديم على ما فيه من قدم، وأضمرَ محاولة للحفاظ على الذات الشرقية في وجه الآخر الغربي، ومحاولة لتمكين الشرق في وجه الغرب، ولم يكن إعجاب البطل بالبيت أو بالتراث الشرقي حقيقياً أو صادقاً لو لم يحمل طابع التحدي في مواجهة الغرب.

## 3- نتائج

خلص البحث إلى مجموعة من النتائج؛ أهمها أن النصوص المدروسة جميعاً قامت على مجموعة من المتقابلات التي شكلت تقابلاً قائماً على التضاد والتكامل كالثنائيات الضدية أو على الاختلاف، وهو ما أتاح إمكانية تفكيك البنية السردية للوصول إلى أنساق مضمرة، فضلاً عن دوره في كشف خفايا الشخصيات وما خفي من أحداث، وأهم الأنساق المضمرة التي تبيّنت بالتفكيك كانت تبيّن ما خفي من طبيعة الإنسان القاسية وقدرته على ممارسة الظلم على غيره وإظهار نفسه بريئاً، وهو ما لوحظ بوضوح في "جدران من الحديد" و"ذراعه، كفه، أصابعه" و"الشاطئ"، كما أبدى النسق المضمر عدائية تجاه الآخر الغربي في "رأس الأسد الحجري"، وتقليلاً من قيمة الذات في "الصقر" و"جحش".

من الواضح أن كنفاني أراد تصوير النفس البشرية في سلبياتها وإيجابياتها، فاختار أن يكون الإيجاب وجهاً يُضمر داخله السلبي، أسوة بما يفعله البشر عادة، وكانت أهم الخصال التي أُضمِرت الظلم والضعف والتمسك بالفكر الخرافي والنفور من الآخر والندم، لذا عمل في قصصه على جعل هذه المضامين مغلَّفة بنقائضها، مقرَّاً بأمرين؛ الأول: استحالة وجود خير مطلق أو شر مطلق، والثاني: التكامل الخفي بين المتناقضات التي تشكّل باتحادها الطبيعة البشرية الحقيقية.

من المستنتج كذلك أن كنفاني في القصص المدروسة اهتم اهتماماً ملحوظاً بمنح الحيوان وجوداً فعلياً في القصة أو رمزياً، وهو ما يمكن أن يُحمل على اهتمام الكاتب بتفكيك البنية الحيوية للمجتمع على تنوعها، فجعل الحيوان ركيزة تقوم عليها الحياة لا يقلّ شأناً عن البشر، وأفاد من رموز الحيوانات في عرض التناقضات ليس فقط ضمن النفس الواحدة، بل بين النفوس والأجيال، وهو ما لوحظ بوضوح في "ذراعه كفه أصابعه"، و"لو كنت حصاناً" و"الشاطئ".

إن تفكيك السرد من الداخل أسهم في الكشف عن البنية النفسية للشخصيات، وهو ما يلاحظ بشدة في "الصقر"، و"ذراعه كفه أصابعه"، و"الشاطئ"، فأظهرت التوتر البارز في دواخل الشخصيات، وأظهرت قلقها ومزاجها المضطرب، فضلاً عن دوره في إعادة بناء الدلالة أو تغييرها بالكامل، وهو ما يمكن ملاحظته في القصص كلها، إذ تعمل على إثارة الفكر وشحنه بالأفكار المحتملة التي تتخفى في سياقات مضمرة، أي في كشف المعنى المضمر الذي كثيراً ما كان انعطافاً حاداً في دلالة القصة وتغييراً جذرياً منحرفاً عن معناها الظاهري، ومن الجدير بالذكر أن بناء التقابلات والاختلافات والتناقضات شكّلت المنطلق الذي قام عليه فهم القصة، إذ ولدت توازياً، فضلاً عما خلقته من حركة وديناميةٍ في القصص، وهو ما أذكى جذوة الصراع في القصص.

## قائمة المراجع


- الداية، علياء (2012)،" المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني"، الموقف الأدبي، العدد 495، صص201– 208.
- دريدا، جاك (2000)، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد، دار توبقال للنشر، المغرب.
- الديوب، سمر (2017)، الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالته، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية، العراق.
- الراشدي، عامر جميل الشامي (2014)، النص الصوفي؛ دراسة تفكيكية في نصوص أبي يزيد البسطامي نموذجاً، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن.
- صديقي، علي (2011)، "التفكيكية: تجاوز للميتافيزيقا أم ميتافيزظيقا بديلة"، المغرب، مجلة طنجة الأدبية. ع36، صص 27– 28.
- عبد المطلب، محمد (1995)، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي، ط2، دار المعارف، مصر.
- كنفاني، غسان (2014)، عالم ليس لنا، ط2، منشورات دار الرمال، قبرص.
- هموش، محمد (2014)، "التفكيكية ولا نهائية الدلالة"، مجلة البيان، الكويت، ع526، صص 65– 72.