Journal of Palestine Ahliya University for research and studies
مجلـة جامعة فلسطين الأهلية للبحوث والدراسات
ISSN: 2959-4839
Vol. 05 Issue 02 (2026)

Binary Oppositions Based on Animal Image in Ghassan Kanafani's "Death of Bed Number 12"

Buthaina Shemous[1]
[1] Faculty of Arts and Humanities, University of Tartous (Syrian Arab Republic)
✉ ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

Received:10/06/2026 Accepted:23/06/2026 Published:01/08/2026

Abstract:

This study aimed to explore the binary oppositions based on animal imagery in Ghassan Kanafani's short story collection Death of Bed Number 12 and to examine their role in constructing narrative meaning, character portrayal, and the revelation of implicit textual significations. The study adopted a descriptive-analytical approach by analyzing the stories in which animals function as symbolic or semantic elements contributing to the formation of the narrative structure. It also traced the major and minor binary oppositions associated with animal representations and examined their relationship to the development of events and characters. The findings revealed that animal imagery constituted a central mechanism for generating various binary oppositions, including courage versus cowardice, truth versus exaggeration, belonging versus alienation, and responsibility versus indifference. These oppositions significantly enriched the symbolic dimensions of the narratives and reinforced their semantic unity. Furthermore, they exposed the psychological and intellectual dimensions of the characters while highlighting the national and humanitarian messages embedded in the stories. The originality of the study lies in addressing a relatively underexplored critical topic by investigating the relationship between animal imagery and binary oppositions in Kanafani's fiction and offering a semiotic and semantic reading that contributes to enriching narrative and literary criticism studies related to his works.

Keywords: *Binary Oppositions; Animal Imagery; Implicit Structure; Death of Bed Number 12; Ghassan Kanafani.*

Journal of Palestine Ahliya University for research and studies
مجلة جامعة فلسطين الأهلية للبحوث والدراسات
ISSN: 2959-4839
Vol. 05 Issue 02 (2026)

الثنائيات الضدية القائمة على صورة الحيوان في "موت سرير رقم 12" لغسان كنفاني

بثينة علي شموس[1]

[1] كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة طرطوس (سوريا)

ButhainaShemous@tartous-univ.edu.sy

تاريخ الاستلام:2026/06/10 تاريخ القبول:2026/06/23 تاريخ النشر:2026/08/01

ملخص:

هدفت هذه الدراسة إلى الكشف عن الثنائيات الضدية القائمة على صورة الحيوان في مجموعة «موت سرير رقم 12» للأديب الفلسطيني غسان كنفاني، وبيان دورها في بناء الدلالة السردية وتشخيص الشخصيات وإبراز المعاني المضمرة في النصوص القصصية. واعتمدت الدراسة المنهج الوصفي التحليلي من خلال تحليل القصص التي ورد فيها الحيوان بوصفه عنصرًا دلاليًا أو رمزًا فاعلًا في تشكيل البنية السردية، مع تتبع الثنائيات الكبرى والفرعية التي نشأت حوله وعلاقتها بتطور الأحداث والشخصيات. وأظهرت النتائج أن صورة الحيوان شكّلت محورًا أساسيًا لتوليد ثنائيات متعددة مثل الشجاعة والجبن، والحقيقة والمبالغة، والانتماء والاغتراب، والمسؤولية واللامبالاة، وأن هذه الثنائيات أسهمت في تعميق البعد الرمزي للنصوص وتعزيز وحدتها الدلالية، كما كشفت عن الأبعاد النفسية والفكرية للشخصيات وعن المضامين الوطنية والإنسانية التي أراد الكاتب تمريرها. وتتمثل الأصالة العلمية للدراسة في تناولها موضوعًا لم يحظَ باهتمام نقدي كافٍ من قبل، من خلال الربط بين صورة الحيوان والثنائيات الضدية في قصص غسان كنفاني، وتقديم قراءة سيميائية ودلالية تسهم في إثراء الدراسات السردية والنقدية المتعلقة بأدبه.

الكلمات المفتاحية: *الثنائيات الضدية؛ صورة الحيوان؛ النسق المضمر؛ موت سرير رقم 12؛ غسان كنفاني.*

1. مقدمة:

نال التقابل اهتمام الإنسان على امتداد نمو الفكر البشري وتطوره، وقد أدرك الإنسان مفهومه المتوازن بين تناقض وتكامل، وهذا ما شكّل معادِلاً للثنائيات الضدية، فهي ليست جديدة النشأة، بل عُرفت في شتى العلوم البشرية الفلسفية والعلمية والأدبية، من قبيل ما يبدو من تضاد بين الذكر والأنثى والسلب والإيجاب والخير والشر، ويخلق صراعاً وجودياً بين تلك الأقطاب يُظهر الضدية، ولكنه ينمّ عن وحدة أصيلة، ولعلّ ظهورها في الفلسفات القديمة من قبيل ثنائية الين واليانغ في الفلسفة الصينية القديمة، وفي العلوم الحديثة من قبيل علوم الفيزياء في تقسيم الكهرباء السالبة والموجبة يحقق دليلاً قطعياً على أمرين؛ استمراريتها وتكاملية أقطابها، فهي ليست وليدة الدراسات المعاصرة، لكنها وُجدت في الميادين كافة قديماً وحديثاً، من قبيل ما نراه في العلم بفروعه: الطاقة والفيزياء والرياضيات والطبيعة، وفي الفلسفة القديمة والحديثة، وفي الاتجاهات النقدية المختلفة (الديوب، 2017)، فاستمرارية وجودها تنبع من تحقيقها لأمرين: التضاد والتكامل، وهو ما يشكّل بدوره استمرارية الوجود القائم على تقابل جوهري، وركيزتها الرئيسة تقوم على تشكيل قاعدة كبرى منتجة لتناقضات مختلفة تندرج تحتها، أي على كونها تقوم على قطبين رئيسين تتفرع عنهما أقطاب أخرى، فحيثما وُجِد الخير وُجد الجمال والفضيلة والصلاح والسكينة، وبالمقابل حيثما وُجد الشر وُجد القبح والخطيئة والإثم والتوتر.

وانطلاقاً من أن اللغة شكلٌ منطوق للحياة، والأدبَ تصوير للنفس في تقلباتها المختلفة فقد كان وجود تلك الصراعات القائمة على الضدية والتكامل في اللغة والأدب أمراً لا مناص منه، إذ إن جمالية المفردة لا تتّضح إلا بما تبرزه نقيضتها، وكذلك فإن المعنى يتعزز بمعنىً نقيض قد يكون مسكوتاً عنه. من هنا فقد بات الاهتمام بالثنائيات الضدية أمراً ضرورياً في معرفة الاختلافات التي تظهرها الأعمال الأدبية والصراعات الكامنة فيها، والتناقضات التي تقوم عليها، ومع أن الطباق والتضاد والمقابلة كانت من الدراسات الرائجة في الدرس الأدبي القديم، لكن الاهتمام بما عُرف في النقد الحديث بالثنائيات الضدية لم يلقَ ما يكفي من الدراسة، ولا سيما في مجال النثر، لذا ستعمل هذه الدراسة على تتبع الثنائيات الضدية في قصص مجموعة "موت سرير رقم 12" التي ورد فيها الحيوان كموجود أو كرمز، وذلك في محاولة لمعرفة الطاقات التعبيرية الكامنة وراء تلك الثنائيات، والتي تعمل على خلق المعنى وإنتاج الدلالات المغايرة لما يفرضه الظاهر، أي قراءة ما وراء السطور في أنساق مضمرة تحفّزها الضديّة الظاهرة، بما يفتح أمام القارئ والمتلقي أبواباً مختلفة من التأويل.

1.1 إشكالية الدراسة

أثناء جمع المادة وجدت الباحثة مقالة بعنوان: "المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني"، منشورة في العدد 495 من مجلة الموقف الأدبي (2012) للدكتورة علياء الداية، والتي تناولت في جزء منها ارتباط الحيوان بالمكان ورمزية الحيوان في مجموعة "عالم ليس لنا" لكنفاني، وتطرقت فيها إلى القط والطيور فقط، لكن اهتمام

المقالة انحصر بارتباط هذين الحيوانين بما يحققانه من مفاجأة، وعلاقتهما بالمكان المفتوح أو المغلق، لذا فإنها اختلفت عن الدراسة الراهنة في ثلاثة أمور: الأول أنها لم تتطرق إلى ما حمله وجود الحيوان في القصص المدروسة من ثنائيات ضدية، والثاني أنها اكتفت بالقط والطيور فقط، والثالث أنها انحصرت بقصص مجموعة "عالم ليس لنا"، فلم تهتم بالحيوان عامة، ولم تتطرق إلى الثنائيات الضدية المرتبطة به، وقد أغفلت مجموعة "موت سرير رقم 12"، لذا فإن الدراسة الراهنة تختلف عنها بتفادي الخلافات السابقة، وصولاً إلى رؤية أوسع للموضوع في الدرس النقدي، والذي يكتسب أهميته في تناوله لتناقض ظاهري في مستوى السرد يؤدي إلى التحام مضموني قائم على عنصر رمزي أو سيميائي لوجود الحيوان في النص، فيسهم ذلك التناقض في تشكيل الحدث وبناء الدلالة والشخصيات من الداخل، ويسلط الضوء على براعة الكاتب في تحميل الحيوانات في قصصه لتلك لثنائيات الضدية.

1.2 هدف الدراسة

تهدف الدراسة إلى تسليط الضوء على الثنائيات التي قامت عليها القصص مما ورد فيها حيوانات من مجموعة "موت سرير رقم 12" لغسان كنفاني، وذلك من أجل معرفة قدرة المتناقضات أو المتخالفات ظاهرياً على تشكيل بناء دلالي موحد حين تشكل الحيوانات أحد حدود المتناقضات أو محركاً لوجودها، ومدى مساعدتها في تشخيص الشخصيات، وعليه فإن الدراسة تضع اهتمامها على قدرة الثنائيات على إيصال النص إلى الوحدة والانسجام عن طريق التعددية، ومدى تأثيرها في بناء الدلالة والشخصية، وذلك بهدف كشف مدى إحكام المتن الحكائي في القصص من جهة، والبراعة في تشخيص الشخصيات وما يعتري دواخلها من جهة أخرى.

1.3 أسئلة الدراسة

تسعى الدراسة للإجابة عن الأسئلة الآتية:

1- ما هي الثنائيات الضدية الكبرى التي قامت على صورة الحيوان في قصص كنفاني التي ورد فيها حيوان من مجموعة "موت سرير رقم 12"؟

2- كيف أسهمت الثنائيات الضدية في تمكين البنية الدلالية أو تغييرها، وما هو دورها في إظهار المعنى المضمر للقصة؟

1.4 منهجية الدراسة

قامت الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بدراسة قصص كنفاني التي أدت رمز الحيوان فيها دوراً في تعيين الدلالة، وقد انحصر الاهتمام برمز الحيوان لدى الكاتب في مجموعتين، هما: "عالم ليس لنا" و"موت سرير رقم 12"، وقد تناولت المقالة الراهنة قصص مجموعة "موت سرير رقم 12" تاركةً المجموعة الأخرى لمقالة منفصلة،

وجاءت الدراسة في مقدمة تضمنت خلفية الدراسة وهدفها والأسئلة التي تعمل للإجابة عليها والمنهجية التي سارت عليها، وانتقلت إلى تعريف الثنائيات الضدية، ودرس الجانب التطبيقي قصص المجموعة المذكورة التي قامت على وجود الحيوان أو رمزه بالترتيب الذي جاءت به في المجموعة، فأوردت الدراسة قبل كل تحليل ملخصاً للقصة، وذكر الثنائية الضدية الكبرى التي قامت عليها، وما اندرج تحتها من ثنائيات فرعية، مستشهداً لكل فكرة بالشواهد المناسبة من القصة، وركز على أثر الثنائيات الضدية في بناء الدلالة والشخصية، وعلى قدرتها على إظهار المعنى المضمر، وانتهت الدراسة بمجموعة من النتائج، ثم جاءت المصادر والمراجع في الختام، ولا بد من الإشارة إلى أن ما هدفت إليه الدراسة من "صورة الحيوان" يخرج عن الحكايات التعليمية الرمزية التي يأخذ الحيوان دور شخصية فيها، فانحصر اهتمام الدراسة بالقصص التي ذُكر فيها حيوان على أنه موجود أو كإشارة في العنوان في قصص هذه المجموعة عند كنفاني.

1.5 تعريف الثنائيات الضدية

تقوم الثنائية على فكرة أن ثمة قدرة على الربط بين الظواهر التي يبدو أنها منفصلة (الديوب، 2017، ص 19)، فالأصل فيها محاولة لتحقيق التناسب بين الظاهر والباطن حين يبدي الظاهر اختلافاً وتنافراً أو تناقضاً لا نظير له في الباطن، أي الوظيفة الأساسية لها المواءمة بين الشكل والمضمون وتحقيق التناسب بينهما، ومبدؤها موجود في النقد القديم تحت مسميات أخرى، إذ أطلق على ما يجمع الأضداد والمتناقضات من باب الحقيقة أو المجاز اسم التضاد أو الطباق (حسين، 1983، ص 45)، وهناك مسميات أخرى قريبة منها: المطابقة والتطبيق والتضاد (عتيق، د.ت، ص 76)، وهذه المصطلحات البلاغية والبديعية جميعاً قامت على أساس ظاهري، أي قامت على ما تبديه من تناقض بين أمرين، فعرفت المطابقة –مثلاً– بأنها الجمع بين الضدين في كلام أو شعر، وقد تكون مطابقة إيجاب وسلب وإيهام تضاد (عتيق، د.ت، ص 77–79) والتقابل يكون بالاعتماد أحياناً على التخالف لا التضاد، على نحو شبيه بالتضاد مع وجود تناسب بين الطرفين (عبد المطلب، 1995، ص 233)، فالهدف الأساسي لها الاهتمام بما تحققه الأطراف من تخالف في الظاهر، أي ما تحققه من ازدواجية أو تعددية، من دون الالتفات إلى الوحدة الداخلية، وقد تشكل علمية البحث عن علاقات التخالف حركة على المستوى الداخلي للبنية تكشف 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، ص 234)، إذ يُشار إلى الطرف الحاضر ويُستدعى الآخر ذهنياً، لكن ذلك ليس شرطاً، بل قد يكون الطرفان حاضرين معاً بالتخالف أو بالتناقض، وهو ما يتعادل مع مفهوم الثنائية الضدية، إذ ينتج عنها من زيادة التوتر في المسافة بين ما يظهره النص وما يضمره (الديوب، 2017، ص 162).

وقد شاع مصطلح الثنائيات الضدية نظيراً لما سبق، لكنه كان موجوداً منذ البداية تحت مسميات أخرى، فكان الأساسَ الذي قام عليه الشعر الجاهلي، إذ لاحظ بروب أن السمة المكونة في الشعر الجاهلي تقابل الوظائف، وأن عدداً كبيراً من الوظائف تشكل مزدوجات أو ثنائيات ضدية (أبو ديب، 1986، ص 26)، وعرّفت بأنها وجود أمرين متضادين مرتبطين برباط واحد (الديوب، 2017، ص 23)، وهو أمر متناسب مع مفهوم الأقطاب، أي إن كل طرف منها يشكل قطباً في خط واحد، وهذا الخط هو الذي يحقق الوحدة، فطرفاها يتوحدان في واحد كلي، إذ تنتهي بالوحدة والتكامل، حتى وإن أشارت إلى تعدد (الديوب، 2017، ص 10)، والغاية المثلى لاستخدامها هذا التحفيز الخفي في جمع متناقضات ظاهرية ومتوافقات داخلية، فهي تثير الدهشة باجتماعها وتنمي المفارقة المتولدة عن اجتماع الضدين في موقف واحد، لذا فإن غنى النص الأدبي بها دليل انسجام إيقاعاته وانفتاحاته على أكثر من محور (الديوب، 2017، ص 161–162)، ومن يبحث في موضوع الثنائيات الضدية يجد أن الكتب البحثية والدراسات ومعاجم المصطلحات أغفلتها، وقد تطرقت إليها العديد من الأوراق البحثية التي تناولت الشعر، لكن قلما وجدت الباحثة بحثاً درسها في ميدان النثر، لذا ستعمل الباحثة على تسليط الضوء عليها في مجموعة قصصية للكاتب غسان كنفاني.

2. الدراسة التطبيقية

تقوم الباحثة تحت هذا العنوان بدراسة القصص التي ذكرت الحيوانات عن طريق تحليل الثنائيات الضدية التي برزت بسبب وجود الحيوان أو ما شكّل الحيوان أحد طرفيها، وذلك من أجل فهم دور تلك الثنائيات في إحكام المعنى وإظهار المضمر منه.

2.1 البومة في الغرفة البعيدة

يعرض الراوي المغترِب في غرفة منعزلة كيف حاول أن يكسر وحشة الغرفة بتعليق صورة لبومة –كان قد اقتصها عن مجلة هندية– على جدار غرفته، لكن الصورة أثارت –فيما بعد– وحشة مريرة في قلبه، وذكرى دفينة في ذاكرته، إذ أعادته إلى طفولته في فلسطين حين طلب منه جارهم أن يدفن صندوقاً أخفى فيه أسلحة ابنه الشهيد خارج حديقة المنزل، لئلا يجده اليهود في معركة طاحنة كانت قد بدأت حينذاك، وأثناء تنفيذ مهمته رأى في أعلى الشجرة بومة شبيهة بها، وطالعته عيناها بالكثير من الغضب والصمود، وقد أصيب بارتياح بعد أن عاودته الذكرى.

يشكل ظهور البومة محفزاً لظهور ثنائيات ضدية تقوم على الانهزام والمقاومة، أو الانسحاب والصمود، أو الانتماء والاغتراب، أو الماضي والحاضر، أو الغضب واللامبالاة، أو الأمل والخذلان، وكله لا يخرج عما رسمته عينا البومة في كل مرة ذُكرت فيها، والتي شكلت ثنائية ضدية كبرى اندرجت تحتها الثنائيات الأخرى، وهي: الصمود أو الهزيمة: "كانت لا تزال تحرك رأسها بتحذير إنساني عميق، وعلى إيماضة قنبلة بعيدة شاهدتُ

في عينيها ذلك التحدي الباسل الخائف بعض الشيء، ولكن الصامد لضغط لحظة اختيار واحدة بين الفرار أو الموت" (كنفاني، 2014، ص 20)، وقد ولدت تلك الثنائية –وما نتج عنها من اختيار البومة للمواجهة والموت، واختيار الراوي للفرار والانهزام– ثنائية أخرى قامت على الغضب والاستهتار، فكان الغضب من نصيب البومة، واللامبالاة التي دفعت إلى الانسحاب من نصيب الراوي، وهو ما تكرر على امتداد النص، كقوله: "كان في العينين غضب وحشي، وكانت النظرة –رغم ذلك– تحتوي خوفاً يائساً مشوباً بتحفز بطولي، وتشبه إلى حد بعيد نظرة إنسان خضع فجأة للحظة ما عليه أن يختار فيها بين أن يموت أو أن يهرب" (كنفاني، 2014، ص 12)؛ ومنه: "كنت أرى العينين الغاضبتين الخائفتين تخترقان الظلمة وتحدّقان فيّ. كان وجه البومة المتحدي لضغط لحظة ليس فيها سوى الاختيار بين الموت أو الفرار ماثلاً لرأسي كأني لم أحول بصري عنه بعد، ملحاحاً غضوباً، يتمسح باشمئزاز ساخر" (كنفاني، 2014، ص 13)؛ وغيرها الكثير مما ورد في القصة مؤكداً على ذلك الغضب والصمود والتحدي، أما نصيب الراوي فكان الاستهتار، إذ آثر النجاة بنفسه والفرار إلى الغرفة البعيدة حيث هو، والقرار الذي اتخذه كل منهما ذاته حقق له طرفاً من بقية الثنائيات الضدية، فكان للبومة الصمود والتحدي والغضب والانتماء والماضي والأمل، وكان للراوي الانهزام والانسحاب والاستهتار والاغتراب والخيبة.

لقد قامت القصة بأكملها على هذه الثنائيات والمقابلات التي شكلت رؤيتين متناظرتين للبطل؛ الأولى بما تفرضه البومة وماضيه، والثانية بما تفرضه الغربة وحاضره، فعكست الأولى صورة خراب الواقع وسمو الحلم، وانبثق عن الثانية سلامة الواقع وضمور الحلم، وكانت البومة المحك الذي ولد كل الثنائيات التي قامت القصة عليها، إذ كان لها أثر بارز في تشخيص البطل وفي تقدم الحدث ودفعه إلى التشكّل في الوقت ذاته، فلولا تلك البومة وما ولدته من ثنائيات لما كان للبطل العودة إلى ماضيه، والقيام بكل تلك المقارنات التي أبرزت شخصيته وبنيته النفسية في ماضيها وحاضرها.

تتشعب عن الثنائية الكبرى الواضحة في النص ثنائية أخرى يناور الراوي للانتقال من طرفها إلى الآخر، وهي ثنائية الألفة والوحشة، فقد غلفت الوحشة حياته وحاضره بالكامل، وهو أمر ملحوظ جداً في الفوضى التي كانت تعمّ غرفته من جهة: "غرفة عازب بجدران عارية تشبه إحساسه بالوحدة والعزلة [...] أرض متسخة بأوراق لا يدري أحد من أين جاءت، والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاث قوائم رفيعة، أما القائمة الرابعة فقد استعملت يداً لمكنسة ما لبثت أن ضاعت، والملابس تتكوم فوق مسمار طويل حفر عدة ثقوب بظهر الباب قبل أن يرتكز نهائياً في ثقبه الحالي" (كنفاني، 2014، ص 11)، ولوحظ من جهة أخرى في محاولته تعليقَ صورة البومة التي اقتصها من جريدة على الجدار بهدف خلق ألفة: "يجب أن تعلق هذه الصورة على حائط ما، فذلك يكسب الغرفة بلا شك شيئاً من الحياة والمشاركة" (كنفاني، 2014، ص 12)، لكن حدود الصدمة تتسع عندما تزيد الصورة من وحشة الراوي، وتقلق أمنه الداخلي: "عندما آويت إلى فراشي في منتصف الليل فاجأتني الصورة [...] وقد يكون

هذا السبب الذي من أجله بدت لي الصورة في غاية البشاعة" (كنفاني، 2014، ص 12)؛ "وعبثاً ذهبت كافة المحاولات التي بذلتها لأسلخ الصورة عن رأسي" (كنفاني، 2014، ص 13)، فالراوي عمل ما باستطاعته لتفكيك الثنائية الضدية والانتقال من طرف الوحشة إلى طرف الألفة، فاستعان على ذلك بالصورة، لكن الانتكاسة التي حققتها في قاع لا وعيه جعلته يغرق في الطرف الذي كان فيه منذ البداية، إذ أيقظت ماضيه، وفتحت عينه على مدى التحول الهائل في شخصيته، والنمو السلبي بين ما كان عليه، وما آل إليه: "كانت شيئاً قد دخل إلى الغرفة العارية وإلى إحساسي، وتمزق الصمت الميت تحت الصرير الحاد" (كنفاني، 2014، ص 13)، أي فتحت المجال للكثير من الثنائيات الضدية الأخرى بالظهور، كثنائية الماضي والحاضر، والمقاومة والاستسلام، والحياة الخانعة والموت الشريف، والجوهري والعَرَضي، والصمت والصخب، وجعلت هذه الثنائيات كلها تتنازع الراوي، مما جعله مشطوراً بين رغبة قلبه وعقله، وبين ضميره ومنطقه، ووعيه ولا وعيه، وكل ذاك يندرج تحت ثنائيات ضدية جزئية وأصيلة تجعل القصة بأكملها قائمة على تنازع طرفيها.

في سياق متصل نلاحظ أن ثنائية الليل والصبح من الثنائيات الضدية التي تحمل حملاً بارزاً في تغيير منحى القصة وتشكيل البنية الدلالية، فقد أشار الراوي غير مرة إلى كون الأحداث عامة –الحاضرة والماضية المسترجعة مع البومة الحقيقية ووقت التقاط الصورة– قد حدثت جميعاً في الليل، فعن الصورة قال إن روعتها تكمن "في اصطياد النظرة الحقيقية للبومة المختبئة في ظلمة ليل بلا قمر" (كنفاني، 2014، ص 11)، وعن حاضره قال: "عندما آويت إلى فراشي في منتصف الليل فاجأتني الصورة" (كنفاني، 2014، ص 12)، وعن الأحداث التي استرجعها في ذكرياته قال: "لقد بدأ الهجوم قبيل منتصف الليل" (كنفاني، 2014، ص 15)؛ وقال: "كانت السماء شبه مضاءة بقنابل اللهب" (كنفاني، 2014، ص 18)، فالأحداث كلها جمعها ليل مركب زاد من قتامتها وسوادها، لكن الصبح غيّر دلالة القصة بأكملها، إذ انتهت القصة بطلوع الصبح: "أوشك الصبح أن يطلع وأنا في وقفتي أمام الصورة الملونة الملصوقة على الحائط العاري" (كنفاني، 2014، ص 20). وهو ما شكل تصريحاً علنياً عن بداية جديدة وعن منعطف حادٍّ في مسير التحولات التي طرأت على الشخصية والنمو الذي أصابها في تلك الليلة، محدِّدةً بذلك الطرف الغالب في الثنائيات الضدية السابقة جميعاً: المقاومة والنضال والماضي والانتماء والأمل.

من جانبه –أيضاً– يطالعنا العنوان الذي احتلت البومة صدارته بثنائية ضدية أخرى برز أحد طرفيها وغار الآخر مستحضَراً بالاستدعاء، فالبومة وُجدت في غرفة بعيدة، وهو ما يفتح أنظارنا على أنها كانت في غرفة خلافاً للشرط الوجودي لاستمرارها في أن تكون في غابة أو أجمة أو على شجرة، وأن تلك الغرفة وصفت بالبعيدة، وكلاهما من ملازمات المكان، فالثنائية هنا تبدأ من المكان وتنتهي إليه، وهذا الطرف يستحضر الطرف الآخر

للثنائية، وهو: الشجرة القريبة إلى قلب الراوي والمرتبطة بماضيه وبطولته، والتي رأى البومة عليها للمرة الأولى في طفولته، خلافاً للغرفة البعيدة عن قلبه المرتبطة بحاضره وغربته، فيكون العنوان معززاً لثنائية الانتماء والاغتراب من جهة، والبطولة والاستسلام من أخرى.

إن الثنائيات الضدية أتاحت لنا فهم معنى القصة وتحولاتها الخفية في الماضي والحاضر؛ فالتحول الأول في الماضي كان بالانتقال من المقاومة إلى الاستسلام، والتحول الأخير أشار إليه الصبح بالعودة إلى الطرف الأول ذاته، وهو ما يمكن حمله على معنى مضمر في النص، والذي لم يكن بالإمكان تقصيه لولا الوقوف على أطراف متناقضة غير مرة.

2.2 منتصف أيار

تُعرض القصة في رسالة يكتبها الراوي لصديقه الذي استُشهد منذ اثنتي عشرة سنة، ويذكر فيها أنه خذل صديقه، ويسترجع ذكريات تعود لطفولته ليوضح فيها كيف كان خذلانه، فيذكر أن الصديق شجّعه على الاقتصاص من القط الذي سرق زوج حمام من بيت الراوي، وفي قصة مقابلة يذكر أنهم أرادوا الاقتصاص من العدو الغاصب، فانطلقوا في هجوم على إحدى المستعمرات، لكن خوف الراوي وتردده في إطلاق النار على اليهودي الذي اكتشف مكانهما جعله يسبقه في إلقاء قنبلة على الصديق أدت إلى استشهاده، ومنذ ذلك الحين والراوي غارق في عاره وصمته، لكن الرسالة كانت نقطة بداية للبوح والتحول.

تقوم القصة على صورتين متقابلتين لمواجهتين أجراهما البطل مع عدو، تعودان إلى فترتين زمنيتين متقاربتين، لكن القط يبرز في الأولى –مع الحمام– كحيوانات تقوم عليها ثنائيات ضدية يقوم عليها النص بدوره، ولعل الثنائية الكبرى التي تتوالد منها بقية الثنائيات هي الشجاعة والجبن، والتي ترتكز في أساسها على القط، أما ما ارتكز على الحمام فكان مبرراً لإبراز الشجاعة أو باعثاً اضطرارياً لإيجادها، وكاشفاً الجبنَ، وهو –ما ارتكز على الحمام– ما شكّل ثنائية الحرية والقيد، التي لا تخرج –أيضاً– عما حدده وجود القط من ثنائية كبرى، على الأقل في حدود التشكّل.

يشكل القط الحد الفاصل بين الشجاعة والجبن، أي الحد الفاصل بين ممثل الشجاعة: الصديق، وممثل الجبن: الراوي، وهو لا يعدو كونه المحك الذي أبرز الطرف الأول وعرّى الثاني من دون أن يكون ممثلاً لأحدهما، فالقط لا يمثّل إلا المعتدي على الحرية وحسب، وهو بهذا الحد الأوسط الذي شكل نقطة وسطاً في تطور خط الغاية وتطور منحنى الهدف، فالنمو المطرد للهدف حقق نمواً مطرداً للهزيمة الداخلية، إذ إن الهدف الذي كان يضعه الراوي وصديقه كبرَ شيئاً فشيئاً، فكان في البداية علب الطعام الفارغة: "كنا بدأنا بالتعلم على استعمال الأسلحة، وحتى تلك اللحظة كانت أهدافنا علب الطعام المحفوظة الفارغة، وصفائح الزيت العتيقة" (كنفاني، 2014، ص 34)، ومع زيادة أهمية الهدف وتغير الغاية تغير إحساس الراوي بالموضوع، فحين كان هدف

التصويب غير حي، وكانت الغاية التدريب وحسب، كان يتكلم عن الأمر فيما لا يخرجه عن الممارسة والتدريب، أما عندما صار الهدف حياً (القط)، وصارت الغاية الاقتصاص منه لأنه لص سرق زوج الحمام، بدأ الجبن بالتسلل إلى قلبه، وهو ما بدا حين سأله صديقه: "ألست تريد الانتقام؟ [...] من القط الذي سرق زوج حمام من البرج" (كنفاني، 2014، ص 35)، ويبدو أن تردد الراوي خلق الطرف الأول من الثنائية الضدية البارزة التي قام عليها النص (الجبن)، وقاد الصديقَ إلى إبراز الطرف الآخر منها ذاتها بقوله: "سوف أقتله أنا إذا خانتك شجاعتك" (كنفاني، 2014، ص 35)، وقد بدأ الجبن بالتردد، وتعمّق في نفسه من دون أن يبرز للآخر: "لا أدري أي شيطان جعلني أهتف: أخطأتَه، سوف أجرب حظي" (كنفاني، 2014، ص 35)، فالجبن داخلي مهيمن من دون شك، إذ فكّر بهذا التفكير في سريرته، ولكن طلائعه لم تظهر إلا كمؤشر أولي في التردد وفي اعتلال الصحة بعد التنفيذ: "وحينما رأيته مقعيّاً على السور من خلال انفراج علامة التصويب في مقدمة بندقيتي شعرت برجفة، واضطرب التصويب لفترة" (كنفاني، 2014، ص 36)، ومع تعقد الأمور أكثر صار الهدف بشرياً، وصارت الغاية القضاء على العدو الذي اغتصب الأرض، وصار –كذلك– الفرق بين طرفي الثنائية شاسعاً: "كان [اليهودي] يحمل قنبلة يدوية ألقاها فوقنا، وسمعت صوتك والدخان يكاد يعمينا: <اقتله. لقد علق رصاص مشطي.> وانجلى الدخان. كان ما يزال واقفاً يحمل قنبلة ثانية، ويفتش بين الزرع عنا، ورأيته من خلال علامة التصويب يقف هناك، بعيون مذعورة. مرت لحظات دون أن يستطيع أصبعي شد الزناد. كنت أرتجف، وبقي الهدف واقفاً في منطقة تصويبي. كنت أشاهده من خلال أداة التصويب، ومن خلال هذه الأداة، شاهدته يكتشفك، ويلقي فوقك بقنبلته الثانية ويولي الأدبار" (كنفاني، 2014، ص 39-38).

إن التدرج في الانتقال من جبن إلى جبن أعمق قابله تدرج بزيادة الاهتمام بالهدف والغاية، فجمعت علاقة عكسية بين التحول المنحدِر والأهمية المتصاعدة، فباءت بالفشل محاولات الراوي ورغبته في تفكيك الثنائية والانتقال من طرفها الذي هو فيه إلى الآخر، لكن القصة تطورت بعد مدة طويلة تنتهي بكتابة الرسالة، إذ انتقل الاعتقاد للراوي بما كان يؤمن به الصديق في ضرورة الاقتصاص من القط آنذاك: "فالقط الذي قتلته لم يفعل سوى أنه سرق زوج حمام يأكله، وكان السبب هو جوعه حتماً، أما الآن فأنا بإزاء جوع آلاف من الرجال والنساء، أقف معهم أواجه لصاً سرق منا كل شيء" (كنفاني، 2014، ص 40)، وعليه؛ انتقل الاعتقاد بضرورة الاقتصاص من العدو: "لقد اكتشفت أنا – كما يجب أن تكون اكتشفت أنت منذ بعيد– كم هو ضروري أن يموت بعض الناس من أجل أن يعيش البعض الآخر. إنها حكمة قديمة، أهم ما فيها الآن أنني أعيشها" (كنفاني، 2014، ص 40) فنجح الراوي بتكسير الثنائية واختيار الطرف الذي يمحو عاره، أي نجح في ملء المكان الشاغر الذي تركه الصديق في

الثنائية الضدية، فتحول جبنه إلى شجاعة. لقد عملت الثنائية الضدية الكبرى التي قامت على وجود الحيوان على بناء دلالة القصة بالكامل، فضلاً عن دورها الفعال في بناء الشخصية وترسيمها من الداخل.

كما تتلاقى ثنائية الصمت والكلام مع الشجاعة والجبن، فالصمت غلّف الفترة الزمنية الممتدة منذ حادثة القط والعدو، واستمر يغلف الزمن حتى زمن كتابة الرسالة، التي شكلت لحظة البوح وانتهاء الصمت: "ألم يكن من الأجدر بي وقد فشلت في حمل أزهار الحنّون إلى قبرك أن أستمر في الصمت الذي بدأ منذ اثنتي عشرة سنة" (كنفاني، 2014، ص 43)، فالصمت كان رهيناً بالجبن، ورهيناً بالانفصال عن الصديق الذي مثّل الشجاعة، وهو أمر بدا له مستحيل الاستمرار: "يبدو لي من المستحيل أن أستمر في صمتي" (كنفاني، 2014، ص 42)، إذ عرف أنه من المستحيل أن يتابع عمره كله في الطرف الأول من الثنائية، فما إن بدأ بالتحول من طرف الثنائية الذي أوجده بنفسه إلى الآخر الذي أوجده الصديق بدأ الصمت يتلاشى: "أيكون هذا السبب الذي جعلني أنفك عن صمتي؟ كي أزيد التصاقي بك" (كنفاني، 2014، ص 40)، فانفكاكه عن الصمت كان اقتراباً من الشجاعة، وقد شكلّ البوح نقطة التحول نحو الشجاعة، وهو ما يبدو قراراً اتخذه الراوي قُبيل كتابة الرسالة، تمثل بالاكتشاف الذي وصل إليه: "لقد اكتشفت أنا – كما يجب أن تكون اكتشفت أنت منذ بعيد– كم هو ضروري أن يموت بعض الناس من أجل أن يعيش البعض الآخر. إنها حكمة قديمة، أهم ما فيها الآن أنني أعيشها" (كنفاني، 2014، ص 40). إن مزامنته للحكمة تفتح أبواب ثنائية ضدية أخرى لا تنفك في مفضياتها عما أفضت به الثنائية الأولى، وهي ثنائية الماضي والحاضر، إذ يبدو أن الراوي يعيش في إطار تلك الذكرى على امتداد اثنتي عشرة سنة: "إن منتصف أيار يضغط على صدري وكأنه قدر مجنون" (كنفاني، 2014، ص 34)، فعجزه عن الخروج من ذلك الماضي كان وجهاً من وجوه صراعه مع الواقع الذي يرفضه، وعدم قدرته على الانخراط في حاضره، لكن إعلانه أنه يعيش تلك الحكمة الآن دليل لا يراوده شك في أنه استطاع أن ينتقل أيضاً –كما حدث في المرة الأولى– من طرف الثنائية إلى الآخر، فعاد إلى حاضره، لكنها عودة حميدة، إذ عاد شجاعاً بفكر ثوري وشجاعة مكتسبة، وتكون الثنائية تلاقت مع الأولى في بداية طرفيها وتفككها ورجحان الكفة الثانية في النهاية في كليهما.

تبرز تحت الثنائية الأولى –أيضاً– ثنائية الحضور والغياب، فمع أن الراوي تجاوز الفترة الزمنية التي حدثت بها القصتان: المرتبطة بالقط والعدو، غير أن الصديق لا يبرح ذهنه، وذكرى الحادثتين لا تفارق خياله، فمن المفترض أن يستحضر البعد الزمني لأحداث القصة –اثنتي عشرة سنة– امتداد الغياب، لكن الحضور كان أطغى، إذ ارتبط بالذهن والقلب والذاكرة، فقلبَ منطق الزمان وعانده، ويتوازى مع الحضور الرسوخ في الذهن، ويتوازى مع الغياب التلاشي، فالحاضر الحقيقي على امتداد السنوات هو الصديقُ، لأنه الراسخ، ولأن الراوي لا يشعر بذاته أمامه، ولكن في نهاية القصة عندما قرر البوح اعترف بأن قصة الصديق بدأت تتلاشى من ذهنه: "لقد مضت اثنتا عشرة سنة، وأعتقد أنك بعدت كثيراً عن كل شيء، فكما أنت تغور في أعماق الأرض وتتفتت

فأنت أيضاً تغور في ذاكرتنا وتتلاشى" (كنفاني، 2014، ص 33)؛ ومنه: "إن خيوط القصة بدأت تنحل في رأسي، وأخشى أن أنساها. هل تصدق؟ إني –حقاً– أخشى أن أنساها!" (كنفاني، 2014، ص 34)، وما إن بدأ الغياب يطال الصديق بدأت الذات بالظهور، وهو كله لا ينفصل عن تحول الراوي من جبن إلى شجاعة جعلت حضوره محسوساً وتأثيره ملموساً.

إن تلاشي قصة الصديق وملامحه تكشف لنا النسق المضمر في القصة، وهو يشكل طرف ثنائية تقلب بنية المعنى، يواجهه في الطرف الآخر نسق معلن، فالنسق المعلن الذي أوضحته القصة أن حادثة الصديق عصيّة على النسيان، لكن ما لم يقله النص أنها عصية على النسيان لأنها ارتبطت بجبن الراوي، ولأن افتقاره للإرادة والشجاعة أوديا بالصديق إلى الهلاك، ولو كان الصديق محور الاهتمام الحقيقي لما تلاشت ملامحه، فالذات – إذن– هي المحور، لا الآخر، ونكسة الذات هي الأساس في العار، لا موت الآخر، وما إن بدأت الذات تتعافى بالشجاعة تلاشى الصديق وقصته. إنّ هذا النسق ما كان ليبرز لولا استيعاب القصة لأطراف مختلفة تبدو على طرفي نقيض، وتفسح أمام الذهن المجال لإبراز أطراف أخرى قد تبدو مجرد احتمال، لكنها منطقية بين تلك الثنائيات كلها.

2.3 المجنون

جاءت القصة على لسان رجل يظن نفسه كلباً، وقد بدأت أزمته النفسية حينما كان طفلاً يعيش مع أمه وأخته، إذ تولدت في نفسه غيرة شديدة تجاه أخته نتيجة اهتمام الأم بها أكثر، فسولت له نفسه أن يدفعها في بركة الماء، مما أدى على موتها، وأدى –بدوره– إلى كره الأم للصبي كرهاً شديداً جعلها لا تكف عن ضربه، فغادر البيت وهو مجنون يظن نفسه كلباً، وكبر وهو ما يزال على جنونه.

تَبرز الثنائية الضدية في القصة بوجود حيوانين: القطة والكلب، يمثلان أخاً وأختاً: "ربما أختي كانت قطة" (كنفاني، 2014، ص 147)، وقد كان سبب التمثيل منذ البداية العداوة المعروفة بين القطط والكلاب، إذ خلقت الغيرة لدى الراوي شعوراً دفيناً بالعداء تجاه أخته انتهى به الأمر إلى دفعها في الماء، وقد شغل الكلب مساحة القصة بأكملها، أما القطة فلم تظهر إلا في هذه الذكرى، ومن المثير للانتباه هنا أن وهم الراوي أبرزَ التفتت العائلي الشديد في تصوره للعائلة ممثَّلة بكائنات مختلفة لا تتشابه في طبيعتها، فهو كلب وأخته قطة وأمه بشر، والثنائية الضدية البارزة التي قامت على وجود الكلب في القصة هي ثنائية الداخل والخارج؛ الداخل المشبع بالاضطراب والتوتر والذي بلغ فيه الانفصال عن الذات حداً رأى في تلك الذات كلباً، والخارج القاسي والفظ (المجتمع والأهل) الذي تسبّبَ بأزمة الداخل، وقد برزت –بناء عليه– ثنائيات الجنون والعقل والقوة والضعف، إذ مثّل الجانب الضعيف بالنسبة للأم والأب: "كانوا يضربونني كل يوم مرات كثيرة، كانوا يضربونني دائماً على

رأسي، وكانوا يقولون وهم يضربونني: <قتلتها أيها الكلب> مرة ضربتني أمي على رأسي بكرسي كبير [...] مرة ربطني والدي بحبل مبلول ورماني في الحديقة إلى الصبح" (كنفاني، 2014، ص 149)، وقد أسهمت تلك الثنائيات بإظهار الحدث في القصة عدا عن كونها عاملاً بارزاً في إظهار التناقضات الشديدة التي تضجّ بها شخصية المجنون.

تَظهر ثنائية المنطق واللامنطق أو الجنون والعقل طاغية على النص أيضاً، إذ يميل الراوي إلى طرف الجنون، ولا يحاول أن ينتقل إلى الطرف الآخر حتى مجرد محاولة، بل وجد ملاذه ومأمنه –مما يعاني منه من أزمة نفسية حادة تسبَّب بها رفض أمه له– في أن يبقى في جنونه، وقد أدى إلى ذلك طفولتُه المعذبة وقسوة أهله، مما انجر عليه بأن صار رجلاً وهو على انفصال تام في علاقته مع نفسه ومحيطه الذي أكسبه صفة حيوانية في ذهنه، وصفة المجنون في ذهن الآخر: "يوجد كلب يمر دائماً قبل العصر، في عينيه يقعد دائماً رجل صغير عيونه واسعة وفمه مفتوح، الكلب لا يعرف شيئاً. لو عرف متى أقوم لأتى وأقعى في مكاني" (كنفاني، 2014، ص 146)، والروابط العائلية المفككة قادت الراوي إلى قاع التحقير لشخصيته ولوجوده، ودفعت به إلى التعمق باللامنطق الذي كان الحل الوحيد أمامه للخروج من الضغط الذي كان يكابده، وكانت طريقته في مواجهة التحطم النفسي الشديد الذي تعرض له بأن تخلى بالكامل عن أحد طرفي الثنائية الضدية، وبقي في الطرف الآخر ليحدّ من التشظي حتى على مستوى الثنائيات.

2.4 أكتاف الآخرين

تحكي القصة عن شاب كان منتسباً لحزب يثقل عليه كثيراً، وحين ضاق به الأمر تخلى عن الحزب وسط شعور شديد بالارتياح، لأن كتفه صارت كأكتاف الآخرين لا تحمل عبئاً ترزح تحته، وقد انطلق بُعيد تخلصه من ذلك العبء لتناول غدائه في مطعم بحري كان قد اعتاد على الذهاب إليه، وهناك لاحظ أن النادل ألقى فُتات الخبز في البحر، وحين سأله عما يفعل أخبره بأنه يُطعم الأسماك ظناً منه بأنه بهذا يفعل خيراً ويلقيه في البحر، كما أخبره بأنه ظلّ يفعل ذلك منذ عشرين عاماً، ومن دون أن يبرر الشابّ نواياه كذب على النادل، وأخبره بأنهم درسوا في الجامعة أن الخبز يقتل السمك، فأصيب النادل الشيخ بحزن شديد، أما الشاب فغادر من دون أن يبلغه بالحقيقة.

تقوم القصة على ثنائية ضدية بارزة هي المسؤولية واللامبالاة وما ينتج عنهما من قلق أو ارتياح، والحيوان الذي قامت تلك الثنائية على وجوده هو السمك، لكن طرفي الثنائية تغيرا قبل دخول السمك إلى القصة وبعد ذلك، كما تقوم تحت الثنائية المذكورة تشعبات لثنائيات ضدية عدة، أهمها الماضي والحاضر والصدق والكذب كما سنرى. يبرز البطل وقد تحرر للتو من أعباء الانتماء إلى حزب ما، وصار يرى نفسه حرّ الكتفين كالآخرين: "لو كنت أعرف أن الأمور سوف تنتهي على تلك الشاكلة وبتلك البساطة لأنهيتها منذ زمن بعيد [...] وأصبح التنفس،

مجرد التنفس، عملاً في غاية المتعة" (كنفاني، 2014، ص 156)، بعد أن كانت أكتافه تحمل قدراً لا طاقة لها به: "كنت أعرف أنه [قائد الحزب] إنما استدعاني ليعيد على مسامعي ما ردده أكثر من أربع مرات في الشهور الخمسة الفائتة [...] هكذا يتحدث دائماً، هكذا كان يتحدث، نفس الكلمات التي كانت تجعلني أرتجف أمامه" (كنفاني، 2014، ص 166-165).

وقد بدأت القصة بإبراز ارتياحه في الحاضر، ثم انتقلت بنا الأحداث لتبرير ذلك الارتياح بالحديث عن ذلك العبء الذي كان يثقل عليه في الماضي: "ثلاث سنوات وأنا أحمل قدراً كافياً على كتفي، كأنني رجل ليس له في حياته من عمل سوى حمل ذلك القدر والمسير تحته على حصى وشوك، كأن الحياة كلها هي أن أكون حمالاً لحياة ليست لي" (كنفاني، 2014، ص 167)، بما يضع تحت الثنائية الأولى ثنائية الماضي والحاضر، كطرف خفيف وآخر ثقيل بالمقياس النفسي، واللافت أن الغلبة فيها للخفيف، إذ عمل البطل ما بوسعه للانفصال عن ذلك الماضي، ويبدو أنه نجح فيما كان يصبو إليه، ولكن انتهت القصة بانتقال القلق والخوف إلى النادل *أبي سليم*: "رفع وجهه، فتبينت دموعاً لامعة تتسلل ببطء في شعر لحيته القصير الخشن" (كنفاني، 2014، ص 175 176-)، وكأن الشاب -بذلك- تبادل معه ثقل الماضي وقلقه برميه في مستقبل الشيخ، وأخذ الارتياح والطمأنينة التي كانت تكسو ماضي الشيخ لنفسه، أو كما رأى د. *سويدان* "يبدو الراوي منحازاً إلى بُعد الأذى والموت [...] في الحين الذي يدعي فيه تخليه عن أي واجب تجاه الآخرين، أي إنه عملياً يمارس نقيض ما كان يهدف إليه، كما تكون هذه الممارسة سلبية ومؤذية عكس القديمة التي تخلى عنها" (سويدان، 1991، ص 105). إن مبادلة طرفي الثنائية بين الشاب والشيخ تفتح الاحتمال على تصوير القصة لعبثية الحياة في شباب بماضٍ ثقيل، وشيخوخة بماضٍ عقيم، وما يتبع ذلك من عقم الأهداف، وحيادية المواقف.

من الثنائيات الضدية المهمة المرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالحيوان في القصة ثنائية الخير والشر، فالشيخ كان على اعتقاد بأنه يفعل الخير على مدى عقدين، لكنه استنتج -فيما أوهمه إياه الشابّ- أنه كان يفعل الشر على امتداد هذين العقدين: "إذن هكذا.. هكذا [...] كنت أقتل السمك طوال عشرين عاماً" (كنفاني، 2014، ص 157)، وهو ما يؤكد فكرة أن الخير والشر مفهومان نسبيان لدى الكثير من الناس، ويؤكد أن نظرة الآخر قد تقلب الموازين في الكثير من الأحيان.

كما يبدو طرفا الثنائية ذاتها عند النظر في زاوية أخرى إلى الرجلين، فقد بدا لنا مما أسرّه الراوي في نفسه أنه كان يرى *أبا سليم* يعيش عبثاً، فحين كان يراقب الأمواج في المقهى قال في نفسه: "دعك من كل هذا. أتريد أن تعيش حياة فارغة؟ مثل *أبي سليم*؟ عبث بلا مبرر.." (كنفاني، 2014، ص 170)، فالعبث الذي ظنه به خاب عندما علم بأنه على امتداد أعوام طويلة يطعم السمك ويفعل خيراً، وعليه اختلّت المفاضلة التي أجراها بين

نفسه والشيخ، إذ كان قد ظن نفسه أفضل منه، وفضّل ألا يعيش حياته، ولهذا عمل على إخلال اعتقاده، فكان فعله شراً بمقابل ما كان يؤديه أبو سليم من خير، ومسببه الحقيقي الأنانية، ولا سيما وأن النية فيما يبدو– كانت إرباك اطمئنانه: "عدت لأتابع تناول طعامي، إلا أني كنت غير قادر على انتزاع نفسي من التفكير بوجه *أبي سليم* المطمئن وهو يقوم بعمله منذ عشرين عاماً، وبدا لي كل ذلك أمراً لا يبعث على الارتياح [...] تراه لو كف عن إلقاء الخبز إلى السمك هل [فهل] سيخسر شيئاً" (كنفاني، 2014، ص 172)، ومحاولاته المكررة لتعكير صفو الرجل دليل على النية السيئة، إذ قال في البداية من قيمة فعله: "ولكن السمك يا *أبا سليم* ملايين؛ أنت لا تستطيع أن تطعمها كلها" (كنفاني، 2014، ص 172)، وحاول في النهاية أن يثنيه عن فعله: "يجب أن تكف عن إلقاء الخبز إلى السمك يا *أبا سليم* [...] أنت لا تعرف أن الخبز يقتل السمك" (كنفاني، 2014، ص 173)، وبعد أن أقضّ طمأنينة الرجل قال: "شعرت بالارتياح، فمضيت بالكذبة شوطاً آخر" (كنفاني، 2014، ص 173).

إنّ ما أقلقه في الحقيقة كان قدرة الشيخ على تحمل المسؤولية والالتزام بها، وهو ما افتقده ذاته، إذ تخلى عن حزب عجز عن الالتزام معه أكثر من أربع سنوات، أما *أبو سليم* فالتزم بمبدئه عشرين عاماً، وهذا التناقض بينهما خلق فيه حساً سلبياً أفرغه في قلب الشيخ فعكر صفوه، ولكن –مع هذا– فإن الثنائيات الضدية تتيح لنا أن نحمل النص ومقصود البطل على محملين؛ بالنظر إلى المراد والهدف من تصرفه من جهة، والنتيجة الحاصلة منه من جهة أخرى، فقد يكون الهدف منذ البداية إقلاق راحة الرجل الذي تميز عنه بالتزامه كما ذكرنا، فنقلَ البطلُ الحمل الذي كان على كتفيه إلى أكتاف الآخرين عاكساً طرفي ثنائية الخير والشر، وعندها يكون الهدف والنتيجة في طرف واحد، ويحتمل –أيضاً– أن يكون الهدف أنه أراد للنادل *أبي سليم* أن يتخفف من حمله كما تخفف ذاته من حمل الحزب والانتماء القسري إليه، وما ترتب عليه من أعباء نفسية منعته من متابعة حياته كالبقية، أي إنه أراد أن يسدي خدمة للآخرين ويحرر أكتافهم من أعبائها، فحرر كتف الرجل من الالتزام الذي حمّل نفسه به على مدى عشرين عاماً، وما يؤكد ذلك، الاعتقاد الذي وصل إليه الشابّ بعد أن تخلص من عبئه: "ليس من الضروري أن يعيش الإنسان وهو يؤمن بشيء ما يوقف عمره من أجله.. الحياة هي الحياة فقط، مثلما يعيشها الناس" (كنفاني، 2014، ص 168)، لكن النتيجة كانت مناقضة للهدف تماماً، فقد حرر *أبا سليم* من عبء الالتزام بالخير الذي ألزم به نفسه عشرين عاماً، لكنه –في الحقيقة– حمّله عبء أنه كان يقتل السمك على مدى عشرين عاماً، وكأنه ألقى على أكتاف الآخرين العبء الذي كان على كتفيه، فالانطباع الذي أبداه *أبو سليم* يؤكد أن حملاً ثقيلاً ألقي على كتفيه، لكن الشابّ خرج من المقهى من دون أن يحاول التخفيف عنه أو الاكتراث لما تسبب به من اضطراب: "هززت رأسي وأنا أطبق شفتي بعنف، ورميت على الطاولة ثمن الطعام، وخرجت إلى الشارع من جديد" (كنفاني، 2014، ص 176)، فالهدف في طرف والنتيجة في طرف؛ تماماً كالثنائيات الضدية التي قام عليها النص.

2.5 ستة نسور وطفل

جاءت القصة على لسان معلم موسيقا كان يضطر للذهاب في حافلة قديمة مع القرويين إلى المدرسة التي كان يعلّم فيها، وفي الطريق كان يضطر إلى الاستماع إلى حديث الجالس بالقرب منه، لئلا يسيء إلى صورة المعلم وقدسيته في نظر أهالي القرية، فحدثه رجل يوماً عن نسر تواجد فترة من الزمن فوق صخرة بعيدة بدت في الطريق، ثم اختفى، معللاً سبب ظهوره واختفائه المفاجئ، وفي طريق العودة سمع القصة ذاتها على لسان راوٍ آخر بتعليلات أخرى، وتكرر الأمر غير مرة، وفي إحدى المرات دخل الراوي ذاته في القصة، وقصّ على شخص آخر ما ظنّ أنه الصواب، وفي النهاية جلس في جواره طفل، فحاول الراوي أن يبلغه بالقصة، غير أن الطفل أخبره بأن ما يرونه ليس نسراً، بل شجرة توت بري، يسرق منها مع أصدقائه كل عام، وأخبره بأنها تنمو في الربيع وتموت في الصيف، وهذا هو سبب ظهورها واختفائها المفاجئ.

تبرز ثنائية الحقيقة والمبالغة، أو الوحدة والتعددية ثنائيةً ضدية كبرى فيما يتعلق بالنسر في القصة، ومنها تتشعب ثنائيات أخرى تدور في الفلك ذاته، ولا تخرج عن الإطار العام الذي حددته الأولى، والملاحظ أن طرف المبالغة بقي مسيطراً على القصة حتى نهايتها حين ظهرت الحقيقة على لسان طفل، كما يلاحظ –أيضاً– أن الراوي لم يحاول الانتقال من المبالغة إلى الحقيقة، ولو لم تطرح الحقيقة عليه من تلقاء نفسها لما انكشفت، بل نراه أيضاً يشارك في تضخيم المبالغة وزيادة تعدديتها، وقد بدأ شيخٌ كان مجاوراً للمعلم في السيارة بتوليد المبالغة في قصة النسر باختلاق سردية أولى كانت امتداداً لسرديات أخرى غائبة، إذ قال: "كنت أسافر كل يومين مرة، وكنت أمرّ بها دائماً فأشاهد فوقها نسراً رمادياً يقف كشيء محنط، كان يأتي كل صباح، فيطير فوقها بجناحين كبيرين، ثم يحطّ بهدوء، ويبقى كذلك إلى أن يأتي المساء فيحلق عائداً إلى الجبل من جديد" (كنفاني، 2014، ص 189)، وقد علل سبب ارتباط النسر بالصخرة: "ولكن هذا النسر بالذات ولد على تلك الصخرة. كانت أمه طاعنة في السن فلم تستطع أن تضع البيض على الجبل، فتركته هنا [...] حينما كبر النسر وشعر بدنو أجله أصبح يأتي كل يوم فيقف حيث ماتت أمه وينتظر" (كنفاني، 2014، ص 190)، وقد أكد للراوي أن النسر مات لأنه مرّ يوماً ولم يجده، وصار النسر طرف حديث يتبادله الراوي مع الجالس في جواره، ففي طريق العودة: "أمام الصخرة لكزني في كتفي، وأشار عبر النافذة إليها. كان على وشك أن يبدأ لولا أن قاطعته: رحم الله النسر..." (كنفاني، 2014، ص 191)، لكن صاحب السردية الثانية لم يترك الأولى على ما كانت عليه، بل أعطاها مسحة عاطفية إذ ادعى أن هذا النسر أنثى، وأنها بقيت تحلق في ذلك المكان لأنها كانت عاشقة لنسر مات هناك، وبعد أسبوع أضافت عجوز جلست في جواره تفاصيل أخرى مختلفة إلى السردية، وغيّرت في التفاصيل السابقة، وفي طريق العودة أخذ السائق دور الراوي لسردية مختلفة، وادعى سبباً آخر لتواجد النسر فترة هناك وغيابه بعد ذلك.

لقد رأى الباحث (خالد شموط) أن الكاتب "يصور لنا كيف أن خلفية الفرد وعقليته تؤديان دوراً محورياً في تحليله للأشياء وفهمه للأمور، فالقصة تتكلم عن ستة أفراد يدلون بستة تفسيرات مختلفة ومتناقضة عن المصير المجهول لنسر كانوا قد اعتادوا على رؤيته في مكان معين من الطريق [...] فالتعليل الذي يعطيه كل شخص يعكس بشكل مباشر شخصيته، فالشيخ يتكلم عن توارث التقاليد إذ يدّعي أن النسر عندما كبر وقرب أجله صار يعود إلى الصخرة حيث ماتت أمه، وينتظر أجله أيضاً، أما الفلاح الشاب فيربط سبب الموت بالحب والقوة والشجاعة، والمرأة تعلل اختفاء النسر بسبب خيانته لأنثاه، وسائق سيارة الأجرة يدّعي أن النسر قضى بسبب تلوث الجو من السيارات، والشاب النشيط سياسياً يدّعي أن النسر قد قُتل على يد شرطي" (شموط، 2012، ص 42-43)، لكن ما يهمنا أنه في المرة التي كان الشخص الجالس إلى جانب راوي القصة صامتاً ولا يعرف قصة النسر والصخرة تولى الراوي مسؤولية إبلاغه بها بسردية مختلفة وتعليل آخر لتواجد النسر واختفائه يختلف عن كل ما سمعه، ومرة أخرى عاد إلى دور المستمع والمتلقي للقصة، وبعد مدة من ذلك مر من هناك مرة أخرى، وأراد أن يعيد الرواية على طفل كان بجانبه، إذ لاحظ شكلاً يشبه النسر فوق الصخرة البعيدة، فقال: "لقد عاد النسر" (كنفاني، 2014، ص 197)، لكن الطفل كان الوحيد الذي شكّل طرف الحقيقة: "حدق إليّ مبتسماً باستغباء، فهززت رأسي دون أن أكف عن الإشارة إلى الصخرة بينما كان الطفل يتملى وجهي بإمعان قبل أن يقول ببطء: <هذه ليست نسراً.. انظر جيداً.. شجيرة توت بري تنبت كل ربيع خلف الصخرة وتذبل في الصيف، أو تلتهمها الأرانب قبل أن تذبل" (كنفاني، 2014، ص 198-197)، وقد حاول الراوي أن يبقى في طرف المبالغة حين أحس أن كفة الحقيقة قد رجحت: "حدقت جيداً، وخيّل إليّ أن الطفل صادق، ورغم ذلك لم أشأ أن أتراجع، فسألت متردداً: <هل أنت متأكد؟>" (كنفاني، 2014، ص 198)، لكن الحقيقة رجحت في النهاية من دون الاكتراث بمحاولته، إذ أكد الطفل: "حينما ينضج التوت آتي مع رفاقي لنسرقه.. طعمه لذيذ جداً" (كنفاني، 2014، ص 198).

إنّ أهم ما في هذه الثنائية تأكيدها على أن التعددية لا تغلب الوحدة عندما يتعلق الأمر بالحقيقة، فتفرّدها وجوهرها الأحادي لا يقبل التكثير والتعددية الخادعة، فالنسر الذي شكّل أساس السرديات الست لا وجود له في الحقيقة، في حين أن وجود شجرة التوت التي تشكل أساس الحقيقة نُسف بالكامل حين غابت في التعددية، لهذا فإن عنوان القصة شكّل طرفي الثنائية الضدية القائمة على التعددية والوحدة، وقد توازت التعددية مع المبالغة للدلالة على مدى الإضافات والشائعات والزيف الذي تتعرض له الحقيقة الواحدة، وشكلت الوحدةُ الحقيقةَ، وقد تمثلت التعددية بالعدد "ستة" ارتبط بنسر واحد، وهي إشارة صريحة إلى أن الحقيقة عندما يضاف إليها أو يُغيَّر فيها تصبح شيئاً مختلفاً عن الأصل، فكأن كل سردية كانت عن نسر مختلف، وكان السابع الذي وصلت إليه هذه التعددية هو الطفل، وهو الممثل الوحيد للحقيقة والوحدة، والمكوِّن للطرف الآخر من العنوان، فجعل الكاتب الحقيقة

على لسان طفل تماشياً مع الاعتقاد السائد بصدق الطفولة وعدم تزييفها للحقيقة، ناقلاً –بذلك– أملاً في نهاية المبالغات الحاصلة، وفي الجيل الجديد ومصداقيته.

وغير بعيد عن الإطار ذاته نرى ظلاً للحقيقة والمبالغة في شخصية الراوي– المعلم، إذ كان في ذاته يشعر بالكبر والاعتداد بالذات في بداية مسيرته التعليمية: "كنت أعمل مدرس موسيقا في القرى، ويومذاك لم يكن من الضروري أن يكون مدرس الموسيقا يفهم بالموسيقا [...] ورغم أني كنت أشعر في الأشهر الأولى بأني شيء نادر، إلا أن هذا الشعور اختفى كلية حينما أصبح ركوب السيارة العتيقة مع مجموعة من الفلاحين وفوق أرض وعرة شيئاً لا يطاق" (كنفاني، 2014، ص 187)، فالشعور تحول شيئاً فشيئاً إلى شعور بالضِّعة والصَّغار، لكنه حاول أن يحافظ على الهالة التي رسمها الأهالي له: "كل هذا كنت أحتمله على مضض، لسبب قد لا يعرفه سوى مدرس قام يعمله في القرى. المدرس هناك شيء مقدس، وكان يعز علينا أن نحطم قدسيتنا الخاصة بتأفف عابر أو بكلمة فظة" (كنفاني، 2014، ص 187)، فالثنائية الضدية هنا بين حقيقة الذات والمبالغة، وهو ما ينتج عن رؤية الذات حين تقييمها من الأنا والآخر، فالأنا يعرف حقيقة الذات وحجمها، والآخر يبالغ في تقديرها، والفرق بين الرؤيتين شكّل طرفي الثنائية، ومع أن الراوي على علم بالطرف الأول (الحقيقة) فإنه لم يعمل على ترجيح كفتها أو تصحيح الأخرى لتوازيها، إذ كان من الخير له أن ترجح كفة المبالغة، ويبقى في نظر الناس مضخَّماً، وربما كان هذا هو السبب الذي دفعه إلى تأييد التعددية في سرديات النسر بتكثيرها وتصديقها، فميله القلبي يقوده في الغالب إلى ما يميل إليه الجمع وتستطيبه الأكثرية، لا إلى ما تتفرد به الذات.

2.6 القط

يعاني بطل القصة من الشعور بالعظَمة، إذ يظن أن الناس كلهم مسخّرون لإسعاده، وتجري أحداثها أثناء ذهابه إلى بائعة هوى –*سميرة*– يقع بيتها في حي قديم وبعيد عن الشارع، إذ رأى قطاً ساكناً بطريقة أثارت شكوكه، وحين اقترب منه رأى أن قدميه مهروستين إثر حادث ما، وبعد أن وصل إلى فتاة الهوى أخبرها بأمر القط، وتساءل عن السبب الذي جعل القط يقطع هذه المسافة إلى هناك مع أن بيتها بعيد جداً عن الشارع –الذي من المحتمل أن القط قد تعرض للحادث فيه– فأخبرته بأنه ربما عاد إلى هنا ليموت هنا، وبعد أن غرق البطل في التفكير بالقط وفي الحديث عنه استاءت المرأة، واستنكرت انشغاله عنها بالقط، فترك لها نقوداً وغادر من دون أن يقضي نزوته.

ترتبط القصة برباط محكم تحدده ثنائية ضدية طرفاها مركزية الأنا مقابل هامشية الآخر، وقد شكل القط الشرارة التي أحرقت الوهم بتلك المركزية، وجعلت الراوي ينجرّ مرغماً إلى تصنيف نفسه في الطرف الثاني من الثنائية التي مثلها القط بشكل ما، فقد كان وجود القط في القصة البارقة التي جعلت الراوي يفكر في حياته، ووجد أن القط عاد إلى ذلك المكان ليموت فيه، وكأنه بذلك أسقط الأمر على ذاته، وشعر بأنه يأتي إلى هذا المكان

ليقتل نفسه منساقاً إلى نزواته وملذاته، تاركاً عرض الحياة ينسل من أمامه، ولهذا انتهى به الأمر إلى الانصراف من دون أن يشبع نزوته مع تلك المرأة.

لقد فتح ارتباط القط بالموت في مكان وضيع عين الراوي على الأشياء السامية في الحياة، فكانت الثنائية البارزة التي أظهرها القط السمو والضعة، فالراوي الذي حرص على إبراز تميزه بين الفينة والأخرى –على الأقل في داخله– وجد نفسه وجهاً لوجه مع حقيقة ضِعَته، ولا سيما وأن بذرة ذلك الشعور كانت موجودة في داخله تنتظر تغذيتها وحسب: "أحس فيما كانت السيارة تندفع في الطريق بغصة صغيرة في حلقه كان يشعر بها كلما اعتزم أمراً كبيراً" (كنفاني، 2014، ص 199–200)، ومنه كذلك: "إلى هنا كل شيء كان يجري على ما يرام، وكان يستشعر الاقتناع العميق يتفجر داخل جسده، ولكن الغصة التي كانت تتكلب في حلقه كانت تكبر شيئاً بعد شيء" (كنفاني، 2014، ص 201–202)؛ وكرر ذلك في مواضع أخرى، هذا كله في داخله، أما ما كان يحاول أن يبديه ويقنع نفسه به فكان الشعور بالتميز عن البقية والتفوق عليهم: "... يفعل ما يريد ويذهب إلى حيث يريد [...] بل إن أية هزة لم تكن لتقدر أن تزحزح ثقته بهذا التفوق. ما هو الذي يستحق أن يشوه له هدوءه واطمئنانه؟" (كنفاني، 2014، ص 200)، ومن شعوره بالتفوق اعتقاده بأن الناس كلهم نمل: "متى يستطيع أن يفهم هؤلاء النمل بأن *سميرة* هي الحقيقة؟" (كنفاني، 2014، ص 200)؛ "واكتشف فجأة أنه يتفوق على كل هؤلاء البشر النمل بأنه... [...] هز رأسه واقتنع بأنه يتفوق على كل هؤلاء لسبب ما، لا بد أن يكون موجوداً في مكان ما، ولكنه ليس الآن في حاجة للتفتيش عنه" (كنفاني، 2014، ص 200–201)، وتمثل ذلك –أيضاً– في شعوره بأن الناس كلهم موجودون من أجل خدمته ورغباته: "<لا بد من وجود هذا السائق كي يقودني إلى هنا، ولا بد من وجود سميرة كي أسعد نفسي> وأعطته هذه الفكرة يقيناً بأن شعوره بالتفوق لم يكن شعوراً فارغاً [...] وهكذا بدأ يسير في الأزقة الضيقة التي تنتهي إلى بيت سميرة شاعراً بأنه محور صغير تدور عليه الحياة كلها" (كنفاني، 2014، ص 201)، فهذه الفوقية تنشأ من شعوره بمركزية الأنا، التي تتوازى –أيضاً– مع هامشية الآخر، والمركزية وجه آخر من وجوه التضخيم، كما أن الهامشية وجه من وجوه التقزيم، لكن موقع البطل في الطرف الأول للثنائية سيتغير في نهاية القصة، وستتلاشى حدودها بالكامل كما سنرى.

إنّ نهاية القط في ذلك المكان الوضيع جعلته يعيد النظر في حياته وفي المكان الذي فضل القط العودة إليه للموت فيه، والذي كان يراه مبدأ رغباته ومنتهاها: "لقد قال مرة لأحد أصدقائه إن *سميرة* هي كل شيء في هذه الدنيا.. هي الشيء الوحيد المحدد الذي يعرف المرء أين يبدأ وإلى أين ينتهي" (كنفاني، 2014، ص 200)؛ ومع هذا فقد عاد القط إلى ذلك المكان ليموت فيه: "...ولكن قولي لي: هل يستطيع قط تكسرت ساقاه الخلفيتان أن يزحف من أول الزقاق إلى حيث صنبور الماء وسطه؟ [...]/ فكرتُ في سؤالك؛ هل القط كان على وشك الموت؟/ نعم أعتقد، كان كذلك/ إذن لقد زحف إلى هناك كي يموت هناك" (كنفاني، 2014، ص 204–205)، أي كان

المنتهى الموت، فربط البطل لاشعورياً بين المكان الوضيع والموت: "إذن هكذا؟/ ماذا؟/ لقد زحف القط يجرر خلفه قائمتيه الميتتين إلى هناك كي يموت هناك؟" (كنفاني، 2014، ص 207)، وليس أي موت، بل الموت الرخيص وحسب؛ لهذا قرر إيقاظ ذلك الشعور الداخلي الذي كان ينغص عليه اكتمال نشوته.

فالثنائيات التي تقوم عليها القصة تبرِّر للمتلقي أن يحمل النص على معنيين؛ معنى ظاهر وآخر مضمر؛ الظاهر أنه استفاق على الموضع الذي وضع نفسه فيه، وأدرك الحجم الحقيقي لذاته التي كان يظنها أضخم وأهم وأقرب إلى المركزية، لكن المعنى المضمَر أنه أيقن أن الفتاة التي عدّها الحقيقة الوحيدة، و"الشيء الوحيد المحدد الذي يعرف المرء أين يبدأ وإلى أين ينتهي" (كنفاني، 2014، ص 200) كانت تمثيلاً لضعة نهايته، فلم يتيقن من خواء النهاية بقدر من تيقّن من خواء البداية والحقيقة، ووصل بها إلى هشاشة الذات وهامشيتها خلافاً لما كان يَعتقد، فشاهد عندها كيف تكون النهاية بأم العين بما عاينه من مصير القط، لكن ما لم يعاينه –بل توصل إليه بالقياس– هو البداية التي تُمثلها ذاته، إذ كان يشعر بامتيازها وتفردها عن غيرها، فعرف حقيقة ذاته قبل أن يدرك منتهاها، وهذا الفرض ما كان ليتأتّى لولا تكاتف الثنائيات الضدية في النص، والتي شكلت أرضية مناسبة لقلب الموازين والافتراضات.

2.7 الخراف المصلوبة

تروي القصة حكاية بدوي في الصحراء واجه مشكلة عدم وجود الماء ليسقي خرافه العطشى، ومرّت بالقرب منه سيارات الحج التي كان الراوي أحد أفرادها، فطلب منهم ماءً لخرافه، لكن الرجال عرضوا عليه أن يسقوه ويطعموه إياه، وتذرّعوا بأن السيارات بحاجة إلى الماء الذي بحوزتهم، ولا يمكنهم التفريط به من أجل الخراف، وأصرّ البدوي على أنه بمقدوره أن يحتمل، لكن الخراف لن تحتمل العطش أكثر، وأنها ربما تموت في تلك الليلة من دون أن يحرك في ضميرهم ساكناً، فانصرفوا مخلفين البدوي وراءهم من دون أن يقبل بالارتواء وحده.

كان وجود الخراف في القصة المحفز لظهور الثنائيات الضدية فيها، لكن الخراف لم تكن طرفاً يمثل الثنائية أو عنصراً فيها، بل اكتفت بإيجادها، وهي ثنائية الشهامة والخذلان، والتي قادت بدورها إلى ظهور ثنائيات عديدة تندرج تحتها، كالبدائية والحضارة والضعف والقوة واللين والقسوة والإيثار والأنانية.

تظهر شهامة البدوي في كون الخراف تشكل أساس حياته في القصة، لكن الخذلان كان في استهتار الآخر –الراوي وأصحابه– بتلك الحياة وترجيح الآليات عليها من جهة، وفي عدّها مجرد قصة تروى للتسلية من جهة أخرى: "هي ذي أسطورة من إسبارطة.. الرجل والإله في مكان واحد [...] فإذا بدأ بهذه الطريقة فسوف يلفت نظر السيدات الجالسات..." (كنفاني، 2014، ص 213)، وقد تجلت الشهامة في وجود الراعي، حين رفض أن يرتوي وخرافه عطشى، أو أن يشبع وهي جوعى: "وأنت ألست عطشان؟ [...]/ أنا لا يهمني، ولكن هذه المسكينة

عطشى" (كنفاني، 2014، ص 216)، ومع إصرار البقية على محاولة تحويل البدوي إلى شخص يشبههم ولم يزدد إلا تمسّكاً بمبدئه وأصله: "تجاهل البدوي العرض وأشار برأسه إلى السيارة التي تحمل براميل الماء على ظهرها وسأل: <أليس هذه ماء؟> <نعم ماء، ولكنه للسيارات>" (كنفاني، 2014، ص 216–217)، فكان طرفا هذه الثنائية أطرافاً لثنائيات متعددة أخرى، منها الإيثار في وجود الراعي والأنانية في وجود البقية، ومنها الحاجة في وجود الراعي والاكتفاء في وجود البقية، والرحمة التي تأصلت في قلب الراعي والقسوة المتجذرة في قلوب البقية، وهو ما بدا على امتداد الحوار بينهما، من قبيل قول الراعي: "ولكنها عطشى وربما ماتت" (كنفاني، 2014، ص 217)؛ ومن الحوار بين الرجال والراعي: "الخراف عطشى، بل ربما ماتت/ إذا أردت سقيناك أنت/ إنني أريد ماء لخرافي، ألستم ترون أنها عطشى" (كنفاني، 2014، ص 217)، فأعلنت تلك الثنائيات هيمنة الذات الحضرية وسيطرتها بالملكية والمادة على الآخر البدوي، وقد برزت القسوة في تفضيلهم السيارات على الخراف بالنظر إلى وجودها المادي، لا إلى أصلها ككائن، فكان المقياس الذي قيست به الأهمية الإفادة، لا الروح، أما البدوي فقيّمها لنفسها: "السيارات؟ هل تساوي هذه السيارات كلها خروفاً واحداً من خرافي؟ (كنفاني، 2014، ص 218)، لهذا أبدى الكثير من الاستنكار لموقفهم: "حدق إلى البراميل بوجل، ثم هز رأسه كأنه غير قادر أبداً على فهم الموقف، وكرر من جديد: الخراف عطشى، بل ربما ماتت" (كنفاني، 2014، ص 217)، وعليه؛ فإن تأكيد السرد على أنه مصلوب كان تأكيداً على اقتراب حتفه باقتراب حتف خرافه: "وخلال غبار زجاج نافذة السيارة رأيناه يستدير ليواجهنا مصلوباً على بندقيته كما شاهدناه دائماً، وهتفت شفتاه بصوت راجف: إنها عطشى، بل ربما تموت هذا المساء" (كنفاني، 2014، ص 219 –218)، ومنه: "يبدو كأنه رجل مصلوب في وسط هذه الصحراء العجيبة" (كنفاني، 2014، ص 212)، ومنه كذلك: "وتحركت السيارة، وبقي كالمصلوب يتضاءل في البعد شيئاً فشيئاً" (كنفاني، 2014، ص 219)، وغيرها، فالصورة التي فرضها عليه الراوي منذ البداية صارت مصيراً حتمياً ينتهي بموته حين موت خرافه، من دون أن يختار لنفسه النجاة التي عُرضت عليه، ومن الضروري أن نشير إلى أن هذه الصفة التي نسبت إلى البدوي على امتداد القصة نسبت في العنوان إلى الخراف، فكأن كلاً منهما مكافئ للآخر من باب الحقيقة لا الفرض وحسب. لقد أدى ظهور الخراف في القصة مؤداه في إبراز التناقضات التي تكنها نفوس الشخصيات، وما بينها من تقابل، فضلاً عن دوره في إبراز الصراع الوجودي في القصة بين الروح والآلة من جهة، وفي بنائها من جهة أخرى، إذ دفعت الحدث إلى التكوّن.

وكذلك نلاحظ أن ثنائية القِلة والوفرة واضحة جداً في النص، وكل منهما نتيجة فعلية لما يُهم أحد أطراف القصة، فالقلة نتيجة عطش الخراف والوفرة في براميل الماء التي كانت تحملها السيارات، وهي بدورها تندرج تحت ثنائية الشهامة والخذلان، لكن اللافت للانتباه هنا أن الشهامة ارتبطت بالقلة، والخذلان ارتبط بالوفرة، وهو ما يقلب موازين المنطق، ويعزز الفكرة السائدة في الذهنية الجماعية لالتزام البادية بالقيم، والحضر بالتخلي عنها، وهو ما

يفتح –بذلك– تشعباً آخر في الثنائيات الضدية، فمرة أخرى تتيح لنا الثنائيات الضدية وتشعباتها على امتداد القصة أن نحمل المعنى على ثنائية كبرى بين المعنى الظاهر والمضمر، فإن كان المعنى الظاهر للقصة يقوم على خذلان الذات للآخر، فإن المعنى المضمر يقوم على نكسة الذات في خذلانها لذاتها، فالاعتلال الذي أصاب الجمع بعد مغادرتهم للبدوي لا يمكن أن يفسّر بأنه شفقة عليه مثلاً، إذ لو كان كذلك لما قسوا عليه وعلى خرافه، لكن استفاقتهم على المواجهة التي حصلت بينهم وبينه أيقظت ضمائرهم على ما يستطيعون احتواءه من قسوة ولا مبالاة، وما يفتقرون إليه من مبادئ وقيم: "ربما كان البدوي هو الذي فعل ذلك [جعل رأسه يتدفق بالفلسفة]، ربما كان هذا الحر الملعون.. لست أدري. أنا أعرف أنه البدوي فقط، فحينما يأخذ المثقف درساً صغيراً من بدوي ضائع في الربع الخالي يشعر بشيء من الخجل، وزميلي الطبيب يحاول أن ينسب صداعه إلى الشمس؛ لا، إنه البدوي، ومهما حاولت السيارة أن تبتعد عن المكان الذي تركناه فيه فلا بد وأن نبقى مربوطين بقسوةِ تينك العينين الحادتين اللتين بقيتا تتابعان سيارتنا حتى واراها القيظ والغبار" (كنفاني، 2014، ص 211 –210). لقد كان ما قابلوه به نكسةً لذواتهم، لا له، فالراوي عدّ لقاءهم به –حين عرّج على رأي زميله بعد مغادرتهم للبدوي– هزيمة، وهو فعلاً كذلك: "آراء هذا الطبيب تزعجني كثيراً، ولكنه رغم ذلك يعرف كيف يصطاد الآخرين. لقد انفجر زميله بالضحك، واقتنع من الهزيمة بالإطراء" (كنفاني، 2014، ص 211). إن تفسيره لتلك التجربة على أنها هزيمة يبين عمق الخيبة التي أصاب به ذاته، ويعري تلك الذات على حقيقتها أمام معارك حقيقية تحدث كل لحظة بين الإنسان ونفسه، فالنسق المضمر في القصة انحسار الذات التي لم تَعْتَد على القيم والمواقف، والتي تشعر بأن ما وصلت إليه من حضارة (سيارات) وعلم (طبيب) لا يساويان شيئاً أمام رجل لا يرى فيهما إلا ما يستحق أن يُرثى له.

3. النتائج

وصلت الدراسة إلى أن صورة الحيوان في القصص المدروسة من مجموعة "موت سرير رقم 12" أوقدت العديد من الثنائيات الضدية المهمة في إبراز تماسك بنية السرد، إذ تتيح مقابلة الأضداد، وهو ما يبين تقابل الأحداث وتناقض دواخل الشخصيات، ويخلق صراعاً داخلياً وخارجياً يكشف فكرة القصة ويعزز بنيتها.

من أهم النتائج –أيضاً– أن تلك الثنائيات الضدية تبدي في ظاهرها تعددية وتنوعاً، لكنها تنتهي إلى وحدة تتمثل في بنية النص وتشكيله. من الملاحظ –أيضاً– أن الحيوان لم يكن بالضرورة ممثلاً أو معادلاً لإحدى الشخصيات كما يتضح في: "منتصف أيار"، و"أكتاف الآخرين"، و"ستة نسور وطفل"، و"الخراف المصلوبة"، ولكنه في قصص أخرى كان معادلاً للشخصية، من قبيل ما نراه في: "البومة في الغرفة البعيدة"، و"القط".

وصلت الدراسة أيضاً إلى أن كل قصة قامت على ثنائية ضدية كبرى سرت تحتها مجموعة من الثنائيات الضدية الأخرى، ولكنها لم تخرج عن إطارها العام، وقد أدى تشعب الثنائيات إلى إبراز الصراع على مستوى

الأحداث، إذ كان طرفا الثنائية في تناقضهما منطلقاً لفهم الأحداث، ووسيلة لتصوير التناقضات الموجودة في دواخل الشخصيات، فكان لها أثر بالغ في تشخيصها وبنائها نفسياً، وفي إظهار التوترات والاضطرابات التي تقوّض الشخصية الواحدة، أو التي تفرّق بين أنماط مختلفة من الشخصيات، وهو ما خلق في النصوص روحاً وحيوية.

كما أن كثرة الثنائيات التي قامت عليها بعض القصص أدت إلى إمكانية حمل النص على ثنائية ضدية كبرى بين ما يبرزه النص وما يضمره، أي بين النسق المعلن والمضمر، وهو ما يُلحظ في "منتصف أيار"، و"أكتاف الآخرين"، و"القط"، و"الخراف المصلوبة" أكثر من بقية القصص، وقد كان لوجود تلك الثنائيات دور في شحذ ذهن المتلقي وخياله لاكتشاف المقابلات بين تلك الأنساق المعلنة والمضمرة.

لقد كان للحيوانات دور في إذكاء الصراع بين أطراف الثنائيات الضدية، وهو ما بدا بوضوح في: "البومة في الغرفة البعيدة"، و"القط"، و"الخراف المصلوبة"، ويمكن أن يكون وجود الحيوان على امتداد آثار كنفاني قد أدى دوراً مماثلاً في بناء الحدث والشخصيات، لذا يمكن أن يُدرس ذلك في رواياته كاقتراح لبحث مكمل للبحث الراهن.

المراجع:

أبو ديب، كمال. (1986). *الرؤى المقنعة؛ نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي*. مصر، مطابع الهيئة الأميرية العامة للكتاب.

حسين، عبد القادر. (1983). *فن البديع*. بيروت، دار الشروق.

الداية، علياء. (2012). المكان وعنصر المفاجأة في قصص غسان كنفاني. *الموقف الأدبي- اتحاد الكتاب العرب*، 41(495)، 201-208.

الديوب، سمر. (2017). *الثنائيات الضدية بحث في المصطلح ودلالته*. العراق، المركز الإسلامي للدراسات الإستراتيجية.

سويدان، سامي. (1991). *في دلالية القصص وشعرية السرد*. بيروت، دار الآداب.

شموط، خالد. (2012). *من الذاكرة حتى الأمل، دراسة في قصص غسان كنفاني القصيرة*. بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عبد المطلب، محمد. (1995). *بناء الأسلوب في شعر الحداثة، التكوين البديعي*. (ط 2)، مصر، دار المعارف.

عتيق، عبد العزيز. (2002). *علم البديع*. بيروت، دار النهضة العربية.

كنفاني، غسان. (2014). *موت سرير رقم 12*. قبرص، دار منشورات الرمال.

المراجع العربية بنظام الرومنة:

Abw Dyb, Kmal. (1986). *alr'ea almqn'eh؛ nhw mnhj bnywy fy drash alsh'er aljahly*. msr, mtab'e alhy'eh alamyryh al'eamh llktab.

Hsyn, 'Ebd Alqadr. (1983). *fn albdy'e*. byrwt, dar alshrwq.

Aldayh, 'Elya'. (2012). almkan w'ensr almfajah fy qss ghsan knfany. *almwqf aladby- athad alktab al'erb*, 41(495), 201-208.

Aldywb, Smr. (2017). *althna'eyat alddyh bhth fy almstlh wdlalth*. al'eraq, almrkz aleslamy lldrasat alestratyjyh.

Swydan, Samy. (1991). *fy dlalyh alqss wsh'eryh alsrd*. byrwt, dar aladab.

Shmwt, Khald. (2012). *mn aldakrh hta alaml, drash fy qss ghsan knfany alqsyrh*. byrwt, alm'essh al'erbyh lldrasat walnshr.

'Ebd Almtlb, Mhmd. (1995). *bna' alaslwb fy sh'er alhdathh, altkwyn albdy'ey*. (t 2), msr, dar alm'earf.

'Etyq, 'Ebd Al'ezyz. (2002). *'elm albdy'e*. byrwt, dar alnhdh al'erbyh.

Knfany, Ghsan. (2014). *mwt sryr rqm 12*. qbrs, dar mnshwrat alrmal.