جامعة النَّجاح الوطنيَّة
كليَّة الدّراسات العليا

بنية الإبداع في زمن الحرب: "كتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة" أنموذجًا

إِعداد
كوثر سعيد محمد عواد

إشراف
د. عدوان عدوان

قدمت هذه الرسالة استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها،
من كلية الدراسات العليا، في جامعة النجاح الوطنية، نابلس – فلسطين.

2026

بنية الإبداع في زمن الحرب: "كتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة" أنموذجًا

إعداد

كوثر سعيد محمد عواد

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ 2025/04/06م، وأجيزت:

د. عدوان عدوان	
المشرف الرئيسي	**التوقيع**
د. حسام التميمي	
الممتحن الخارجي	**التوقيع**
د. نادر قاسم	
الممتحن الداخلي	**التوقيع**

الإهداء

إلى والديّ

منبع العطاء، والسند الأول، النور الذي لا يخبو، والدعاء الذي سبق خطاي ورافقها.

إلى إخوتي وأخواتي

شركاء الدرب في لحظات الوهن، وطمأنينة القلب في ازدحام الطريق.

إلى أهل غزة

أبناء الأرض التي تعلِّم الصبر وتولِّد والكرامة.

إلى شهدائها الأبرار

الذين كتبوا بدمائهم معنى الحياة

وإلى أهل الخيام

الواقفين على حافة الوجع، المتشبثين بالأمل،

أُهدي هذا الجهد المتواضع.

الشكر والتقدير

الحمد لله حمدًا كثيرًا طيبًا مباركًا فيه..

وبعد حمد الله على ما وفقني إليه ربي وأعانني عليه في إنجاز هذه الرسالة

أوجه جزيل الشكر والعرفان للدكتور عدوان نمر عدوان المشرف على هذه الرسالة لما قدمه لـــي مـــن نصح وإرشاد دون توانٍ أو ملل في تقديم علمه وسعة اطلاعه، لتخرج الرسالة بأتم وجه وبناء قويم

والشكر موصول إلى أعضاء هيئة المناقشة الذين سأفيد من علمهم وملاحظاتهم.

الإقرار

أنا الموقعة أدناه مقدمة الرسالة التي تحمل عنوان:

بنية الإبداع في زمن الحرب: "كتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة" أنموذجًا

أقر بأن ما اشتملت عليه هذه الرسالة هي نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل لنيل أية درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أية مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

اسم الطالبة: _____ كوثر سعيد محمد عواد_____

التوقيع: _____ *كوثر عواد* _____

التاريخ: _____2026/04/06_____

فهرس المحتويات

الإهداء ..... ج

الشكر والتقدير..... د

الإقرار ..... ه

فهرس المحتويات..... و

فهرس الأشكال ..... ح

الملخص..... ط

المقدمة 1

مشكلة الدراسة..... 6

أسئلة أو فرضيات الدراسة..... 6

أهداف الدراسة 7

الدراسات السابقة 7

الفصل الأول: اللغة والسرد والأدبية والشعرية..... 10

المبحث الأول: اللغة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" 10

المبحث الثاني: السرد في كتاب "كتابة خلف الخطوط"..... 29

المبحث الثالث: الأدبية والشعرية في كتاب "كتابة خلف الخطوط"..... 47

الفصل الثاني: دلالة العناوين والصور والمؤثرات البصرية 62

المبحث الأول: دلالة العناوين..... 63

المبحث الثاني: دلالة الصور والمؤثرات البصرية..... 74

الفصل الثالث: الأزمنة والأمكنة والشخصيات في النصوص..... 106

المبحث الأول: الزمكان في كتاب"كتابة خلف الخطوط"..... 106

وصف الزمكان..... 110

الأمكنة 111
الزمان..... 116
زمكان الذاكرة والذات 122
المبحث الثاني: الشخصيات في كتاب "كتابة خلف الخطوط". 127
القهر الاجتماعي..... 130
الاغتراب..... 132
التشييء الإنساني 135
الشخصيات اللاإنسانية..... 137
الشخصية الصحفية في مواجهة قتل الحقيقة 139
الطفل وقتل البراءة 141
شخصية الكاتب المثقف بوصفه رمزًا للمقاومة 143
الخاتمة 147
التوصيات 149
المراجع العلمية 150
Abstract ..... b

فهرس الأشكال

شكل (1): الغلاف الخارجي للجزء الأول لكتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة 81

شكل (2): الغلاف الخارجي للجزء الثاني لكتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة 83

شكل (3): الغلاف الخارجي للجزء الثالث لكتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة..... 85

شكل (4): تمثيل بصري لانهيار الذات الإنسانية في ظل الحرب والحصار على غزة..... 89

شكل (5): تمثيل بصري لاستهداف الوجود الجمعي، وتحول الهوية إلى ذاكرة في سياق الحرب..... 92

شكل (6): تمثيل بصري للجسد المقيّد كفضاء للسيطرة العسكرية وتفكك الكينونة في سياق الحرب .. 93

شكل (7): تمثيل بصري لعلاقة القوة والاستعمار وإعادة تشكيل الوعي والهوية تحت وطأة الحرب .. 95

شكل (8): تمثيل بصري لمسار الوجود الغزي بين الخيمة والنجاة والموت في بنية خطية مغلقة 98

شكل (9): بصري للطفولة المنهكة وإعادة إنتاج الحياة تحت ثقل الحرب والحصار في غزة 100

بنية الإبداع في زمن الحرب: "كتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة" أنموذجًا

إعداد

كوثر سعيد محمد عواد

إشراف

د. عدوان عدوان

الملخص

تناولت هذه الدراسة بنية الإبداع في زمن الحرب، متخذةً من كتاب "كتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة" أنموذجًا، بوصف الحرب عاملًا محفّزًا على توليد الإبداع لدى الكُتّاب من رحم المعاناة، على الرغم من آثارها المأساوية.

وقد قامت الدراسة بتحليل النصوص الأدبية الواردة في الكتاب بما تحمله من بنى إبداعية سردية، مقدِّمةً رؤية حيّة للواقع الغزّي وما يعتريه من آلام متنوعة، وقلق وجودي، وتهديد دائم بالفناء، ما يجعل هذه النصوص عملًا فنيًا عميقًا يوجّه القارئ إلى حياة الغزّي وصراعاته الداخلية المستمرة، وذلك بالاعتماد على المنهج الوصفي التحليلي.

تكوّنت الدراسة من ثلاثة فصول، مسبوقة بمقدمة ومذيّلة بخاتمة. وبيّنت الباحثة في المقدمة موضوع الدراسة، وأهميتها، وأسباب اختيارها، وطرحت أهم الأسئلة التي تسعى للإجابة عنها.

تناول الفصل الأول اللغة والسرد والأدبية والشعرية، وقُسّم إلى ثلاثة مباحث، تناول المبحث الأول اللغة في كتاب كتابة خلف الخطوط، في حين تناول المبحث الثاني السرد في الكتاب، أما المبحث الثالث فقد عُني بدراسة الأدبية والشعرية في النصوص وأثرها في البنية الجمالية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان دلالة العناوين والصور والمؤثرات البصرية، وقُسّم إلى مبحثين، تناول المبحث الأول دلالة العناوين في الكتاب، بينما تناول المبحث الثاني دلالة الصور والمؤثرات البصرية.

أما الفصل الثالث فجاء بعنوان الزمان والمكان والشخصيات في النصوص، حيث تطرق المبحث الأول إلى الزمكان في كتابة خلف الخطوط وما له من دور في تشكيل العالم السردي، في حين استعرض المبحث الثاني الشخصيات في الكتاب وتحولاتها في ظل الحرب.

واختُتمت الدراسة بعرض أهم النتائج، التي أظهرت أن كتاب "كتابة خلف الخطوط" قدَّم نموذجًا إبداعيًا حوَّل تجربة الحرب من حدث واقعي إلى خطاب أدبي وإنساني وجمالي، وظَّف اللغة والسرد والعناصر البصرية والزمكانية في التعبير عن الذات الغزية ومقاومة محاولات المحو والإلغاء. كما بيَّنت الدراسة أن الكتابة في زمن الحرب تمثل فعلًا وجوديًا وممارسة مقاومة تسهم في حفظ الهوية والذاكرة.

وأوصت الدراسة بالاهتمام بدراسة أدب الحرب من خلال المقاربات النقدية الحديثة، وتوسيع البحث في العلاقة بين الخطاب السردي والعناصر البصرية في النصوص المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: اللغة، السرد، الشعرية، الأدبية، الزمكان.

المقدمة

يأتي الإبداع الأدبي عند الذات البشرية في اللحظات التي تشتد فيها الخطوب، وتتدافع عندها الكروب، وتتماهى فيها رائحة الحياة بالموت، ويتقاطع فيها الأمل مع الألم، فتغدو الكتابة عنصرًا فنيًا ووجوديًا لتخلِّص الذات من التفكك والعدم، وتمنحه حالة من المعنى والحضور.

ويتناول كتاب "كتابة خلف الخطوط" مجموعة من اليوميات التي دوَّنها ثلة من كُتَّاب غزة خلال الحرب الحالية، لنقل معاناتهم وتجاربهم في ظل الأوضاع المأساوية التي يقاسونها، وما بها من قصف، وتشريد، ودمار، وتجويع، فيُعَد هذا الكتاب وثيقة أدبية إنسانية حية نُقِلت من قلب المعاناة، إذ تعرَّف اليوميات بأنها سجل للأنشطة الشخصية ومشاعر الكاتب وانطباعاته وتأملاته في الحياة، وتشتمل على آراء أو وصف أحداث قد تهم الناس (وهبه و المهندس، 1984م، صفحة 440) فجاءت هذه اليوميات عبر بنيتها الفنية ولغتها الشعورية المتوترة لتجسيد حالة الانكسار والحصار والدمار التي عاشها سكان غزة في ظل الحرب.

وتُظهِر هذه اليوميات كيف تتحول الكلمة إلى قوة فاعلة؛ لتصبح أداة للمقاومة والاحتراب والتعبئة والتحريض، فالكلمات سواء أكانت شعرية أم نثرية هي سيوف أعدت، وأفكار صيغت في وجدانات الذين يحملونها، دفعت بهم إلى الموت أو النصر في المعارك التي خاضوها (العطار و مينه، 1976م، صفحة 37)، ومن هذا المنظور جاءت يوميات "كتابة خلف الخطوط" لتقدم نصوصًا أدبية إبداعية في خضم الحرب والمقاومة.

يضم الكتاب نصوصًا لأصوات تنوعت بين قاصّين، وفنانين، ومسرحيين، وشعراء، جمعتهم هذه اليوميات لنقل مشاهد النزوح المتوالي، والقصف المتتابع، والمجازر المتعاقبة، بأساليب تنوعت بين شهادات شخصية، ونصوص شعرية، وخواطر أدبية، وتدوينات يومية، ما يجعل منه كتابًا غنيًا بالفنون الأدبية التي تستحق الدراسة.

وتتعالق غالبية هذه النصوص مع معاني الخوف، والفقد، والألم، والذاكرة، والمكان، والحياة، والمـــوت، والعدمية، وتأتي نصوص أخرى في وصف القصف، والدمار والحطام والجثث، والأسواق مع إظهـــار المفارقة بين الماضي والحاضر، وبهذا تنوعت البنى الأدبية والأساليب الفنية بين كاتب وآخر، وتظهـــر في معظم النصوص اللغة المتوترة والمكثفة والمشحونة بالعاطفة، وتنقل الواقع بصدق بعيدًا عن المبالغة والتزييف.

كما يأتي الكتاب مصحوبًا بمجموعة من الصور المكثفة بالرموز والدلالات، المرتبطة ارتباطًـــا وثيقًـــا بمضمونه، ما يجعلها قابلة للدراسة والتأويل بوصفها عناصر دلالية موازية للنص.

ومما يكسب هذا الكتاب قيمته الفنية والإبداعية أنه كُتِب تحت القصف وداخل الخيام في برد الشتاء، وفي لحظات الفقد، بين الموت وروائح الجثث، وفي ظل المجاعة، أثناء النزوح وفي الطرقات، وأمام ركـــام البيوت، فكل فرد في هذه النصوص لا يصوِّر ذاته فحسب، بل يصوِّر كل غـــزيّ عـــاش فـــي ظـــلال الحرب، وبين الرماد والدمار.

كما أن كتاب "كتابة خلف الخطوط" لا يقدم الحرب لنا محطة عابرة، بل موضـــوعًا وجـــدانيًا أساســـيًا، تتلاحم فيه العناصر التركيبية كافة لتشكل صورة حية للأحداث الواقعة في غزة، حيث ينتقل القارئ بين تفاصيلها، ويعيش مأساتهم من بين السطور، وهذه النصوص هي محاولات لقول ما لا يمكن أن يُقـــال، فمهما تعددت الكتابات يبقى الواقع أمام كل هذا النزوح والقتل والموت صورة اســـتثنائية بعيـــدة عـــن الوصف، حيث دفع ذلك يسرا الخطيب أن ترى فعل الكتابة أمام كل هذا الموت ترفًا (مشترك، 2024م، صفحة 226).

ويقع الكتاب في ثلاثة أجزاء، ويضم ستة وسبعين مبدعًا ومبدعة من حقول إبداعيـــة متعـــددة، تشـــمل الرواية والقصة القصيرة والشعر والنقد، إضافة إلى مجالات فنية وإعلامية ومسرحية، من بينها الكتابـــة الصحفية، والمسرح، والإخراج، والفن التشكيلي.

وينتمي المشاركون إلى خلفيات إبداعية وتجارب إنسانية متنوعة، من بينهم الروائيون: محمود عساف، ديانا الشناوي، إبراهيم حمدان، ونهيل مهنا، والقاصون: سعيد الكحلوت، يسري الغول، وهاني السالمي، والشعراء: ناصر رباح، هند جودة، مريم قوّش، وهيفاء عبد السلام أبو جراد، إضافة إلى ميسون كحيل في الكتابة الصحفية، ومحمد أبو كويك في التمثيل المسرحي، وعلي أبو ياسين، ومصطفى النبيه، ونجوى شمعون في الإخراج، وقد كتب تقديم الكتاب عاطف أبو سيف وزير الثقافة.

أسهم هذا التنوع في التخصصات والخلفيات العمرية والتجارب الإبداعية في إنتاج تباينات أسلوبية وبنائية واضحة داخل النصوص، ما يمنح الكتاب قيمة تحليلية ونقدية ولغوية خاصة، ويجعله مجالًا خصبًا لدراسة تمثلات الكتابة تحت ظروف الحرب، وتحولات الخطاب الإبداعي في سياق التجربة الفلسطينية المعاصرة.

وقد توزعت هذه المشاركات على الأجزاء الثلاثة للكتاب، حيث يضم كل جزء مجموعة من الأصوات الإبداعية التي تعكس تنوع التجارب والرؤى وأساليب التعبير، ويشارك في هذه الأجزاء كتّاب، من بينهم: ناهض زقوت، وطلعت قديح، وليان القمصان _وهي من أصغر المشاركين_ في الجزء الأول، وأكرم الصوراني، وحيدر غزالي، وبيسان نتيل في الجزء الثاني، وسندس صبرا، وعبد الله تايه، وسماح الجزار في الجزء الثالث.

ويكشف هذا التوزيع عن بنية تنظيمية داخلية للكتاب، لا تقوم على الفصل الصارم بين الأجناس الأدبية، بل على تداخلها، الأمر الذي يسهم في إنتاج تنوع أسلوبي ودلالي داخل النصوص.

وتسعى الباحثة في هذه الدراسة إلى تتبع بنية الإبداع الفني في كتاب "كتابة خلف الخطوط" قاصدة الوقوف على كيفية تشكل الإبداع في لحظة الضغط تحت وطأة الحرب محللة اللغة والسرد والعناوين والصور والأغلفة، والعناصر البنيوية المتعلقة بالمكان والزمان والشخصيات.

وعالجت الدراسة ملامح اللغة في الكتاب من حيث طبيعتها التعبيرية، وما لها من دور رئيس في تشكيل المعنى والدلالة، بوصفها أداة فاعلة للتعبير عن الأبعاد النفسية والجمالية، كاشفةً عن أثر الحالة الشعورية في بنيتها وتشكّلها، وما يرافق ذلك من ظواهر لغوية كالتكرار والازدواجية والترادف والتضاد، بما يبرز قدرتها على تكثيف المعنى ومنحه أبعادًا دلالية عميقة تخدم السياق العام للنص.

كما توقّفت الدراسة عند السرد وتقنياته بوصفه فعلًا وجوديًا ومقاومًا في مواجهة العدمية، مبيّنةً ما للسرد من أدوار جمالية وأدبية وتوثيقية، إذ يكشف خفايا النفس الساردة وعوالم الشخصيات، ويبرز قدرته على الربط بين الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، في سبيل حفظ الهوية والذات والتاريخ الذي يسعى الاحتلال إلى محوه.

وتناولت الدراسة مفهومي الأدبية والشعرية ودورهما في بناء البنية الفنية وتوليد نصوص إبداعية، إذ يمثّل توظيفهما عنصرًا جوهريًا في الكشف عن أعماق الشخصيات وتحليل الدلالات المضمرة الكامنة تحت الرموز والإيحاءات والصور، بما يمنح النصوص خصوصية جمالية وتفرّدًا فنيًا، ويؤكّد دورها الفاعل في نقل معاناة الحرب بطرائق أدبية تستأثر وجدان المتلقي.

وركزت على المقاربة الدلالية للعناوين والصور والمؤثرات البصرية، بوصفها عتبات نصية موازية للنص الأدبي، تؤدي دورًا فاعلًا في استنطاق الإبداع الفني والجمالي والكشف عن المعاني المضمرة الكامنة خلف الخطاب اللغوي، وقد أظهرت الدراسة أن العنوان لا ينهض بوظيفة شكلية فحسب، بل يشكل جزءًا أصيلًا من البنية الإبداعية للعمل الأدبي، وركيزة دلالية يتكئ عليها النص، وجسرًا يعبر من خلاله القارئ إلى عوالمه الداخلية.

كما أبرزت الدراسة أهمية الخطاب البصري بوصفه معادلًا دلاليًا للخطاب اللغوي، حاملًا تأويلات تتجاوز المعنى الظاهر إلى ما هو مضمر ومكتوم، لتتجلّى العلاقة التفاعلية بين النص والصورة، وبين المؤثر البصري والخطاب اللغوي، حيث تنعكس الانفعالات الداخلية والمعاناة الإنسانية وظروف الحرب

القاسية، فتتعالق الصور مع عالم النص في بناء عمل فني إبداعي مكثف يبرز مرارة التجربة وعمقها الإنساني.

كما ذهبت الدراسة إلى تحليل عنصري الزمان والمكان بوصفهما مكونين فاعلين في البنية السردية، مبيِّنةً كيف يسهم الزمكان في تشكيل هوية المجتمع الغزي وجغرافية وجوده القلقة في ظل الحرب، كاشفةً عن أثرهما العميق في تشكيل الشخصيات وتحولاتها النفسية والاجتماعية، على نحو يتباين فيه تمثُّل الزمان والمكان من كاتب إلى آخر تبعًا لاختلاف التجربة الوجودية وحدّة أثرها في الذاكرة والوعي، حيث يظهر الزمان مأزومًا متشظّيًا، ويتحوّل المكان إلى حيز ضاغط يجسّد القهر والفقد والتشظي الوجودي.

وترصد الدراسة كيف استطاع الكُتّاب، عبر هذه اليوميات، الخروج من حالة الانغلاق والانعزال عن العالم الخارجي، وتحويل القلم إلى صوت ناطق في اللحظات الحرجة، وكيف تفاوتت هذه اليوميات في بنيتها الفنية والأسلوبية.

وقد اتّبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لملاءمته طبيعة الدراسة وأهدافها، مع توظيف البعد البنيوي في تحليل البنى الفنية واللغوية والدلالية للنصوص.

وجاء اختيار الباحثة لهذه الدراسة لعدة أسباب، أهمها:

1. عدم وجود دراسة علمية شاملة مستقلة تناولت كتاب" كتابة خلف الخطوط" وتحليل بنيته الفنية والإبداعية.
2. أهمية كتاب"كتابة خلف الخطوط" كونه وثيقة أدبية فنية حية، تُسجل التجربة الشعورية في لحظتها الحرجة، وتكشف تشكُّل الإبداع تحت ضغط الحرب.
3. أنه كتاب يتحدث عن الواقع، وينقل التجربة كما هي بلا أي مبالغة أو تزييف، ما يمنح مجالًا لدراسة البنية الإبداعية كما تتشكل في النصوص في سياق حقيقي بعيدًا عن الخيال.

4. رغبة الباحثة في دراسة كتابات متنوعة الأساليب والأنماط ما يفتح مجالًا لتحليل لغاتهم وسـردهم وطرائقهم التعبيرية المختلفة.
5. اهتمام الباحثة بيوميات الغزي، خاصة في ظل التعتيم الإعلامي، وتراجع الأنظار عن غزة.
6. رغبة الباحثة في تحليل التنوع الجمالي والفني في يوميات "كتابة خلف الخطوط."

مشكلة الدراسة

أن النصوص المكتوبة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" هي نصوص انفعالية واقعية كُتِبَـت فـي جـوٍّ مضطرب، واندفاعٍ عاطفي، وجاءت هذه الدراسة لتحليل البنية الفنيـة والإبداعيـة لهـذه النصـوص، ولتكشف تشكل الإبداع تحت ضغط الحرب، وتحت الأزمات النفسية والاجتماعية والاقتصادية والأمنية، وبمعنى آخر تذهب الدراسة إلى كيفية تشكل الإبداع وسيرورته في ظل الحرب، متخذةً من غزة نموذجًا تمثيليًا على ذلك.

أسئلة أو فرضيات الدراسة

1. ما دور اللغة الإبداعية في كتاب "كتابة خلف الخطوط" في تشكيل المعنى، ونقل التجربة الشعورية للكُتّاب في ظل الحرب والدمار؟
2. كيف تجلت التقنيات السردية في كتاب "كتابة خلف الخطوط"؟ وما دورها في نقل التجربة، وإبراز أبعادها النفسية؟
3. كيف تتشكل التجربة الأدبية في كتاب "كتابـة خلـف الخطـوط"؟ ومـا دور الثنائيـات الضـدية (كالحياة/الموت، والألم/الأمل، الحضور/ الغياب) في بناء البنية الجمالية للنص؟
4. ما دور الأغلفة والصور الواردة في الكتاب في تأثيرها على القارئ؟ ومـا علاقتهـا بالنصـوص المكتوبة وعنوان الكتاب؟ وما دور المؤثرات البصرية في إبراز المعنى، وتكثيف الشعور؟
5. كيف تتجلى عناصر المكان والزمان والشخصيات في كتاب "كتابة خلف الخطوط"؟ وما أثرها فـي استحضار الذاكرة والذات؟

أهداف الدراسة

1. دراسة اللغة أداة فنية في تجسيد الواقع والحالة النفسية للكاتب، وأثرها في تكثيف المعنى، وبناء السياق العام للنص.
2. دراسة التقنيات السردية في كتاب "كتابة خلف الخطوط" وأثرها في تشكيل التفاعل الوجداني والعقلي مع النصوص بما تتضمنه من توتر وخوف وفقدان، واستدعاء الذاكرة، والشعور بالعدمية.
3. تهدف الدراسة إلى تحليل البنية الجمالية الأدبية في كتاب "كتابة خلف الخطوط"، وبيان أثرها في تشكيل الإبداع الفني في ظل الحرب.
4. الكشف عن أثر الحرب في تشكيل البناء الفني، وصياغة الإبداع الذاتي في كتاب "كتابة خلف الخطوط".
5. الكشف عن تأثير العتبات النصية من غلاف وعنوان، ودورها في بناء تصوُّر أولي حول الكتاب، وشحذ انتباه القارئ نحو مضمونه، وإن كان له دلالة على الموضوعات المطروقة.
6. تهدف الدراسة إلى تقديم قراءة نقدية تحليلية تتناول التجربة الفلسطينية في زمن الحرب.
7. الربط بين الحالة النفسية والاجتماعية المضطربة، والحالة الكتابية، واضطراباتها وتقاطعاتها وانفعالاتها.
8. دراسة الأمكنة والأزمنة والشخصيات، ودورها في استدعاء الذاكرة، والبحث عن الذات، في ظل النزوح المتكرر والتهميش.

الدراسات السابقة

لم تظهر دراسة علمية شاملة ومستقلة تناولت كتاب "كتابة خلف الخطوط" في تحليل نقدي أدبي متكامل، كما هو موضوع هذه الدراسة، وإنما تمثلت المصادر المتوفرة حوله في عدد من التغطيات الصحفية والمقالات الإلكترونية التي تناولت صدور الكتاب ووصف محتواه ونصوصه الإنسانية دون تحليل نقدي عميق.

ومن المقالات التي تناولت الكتاب، مقال لعزيز عصا بعنوان "يتعدد الكتّاب وتتكامل المشاهد" المنشور في مجلة أوراق فلسطينية، حيث قدَّمَ قراءة وصفية للكتاب بوصفه عملًا جماعيًا يوثق تجربة الحرب من خلال تعدد الأصوات وتكامل المشاهد، كما توقف عند دلالات العنوان والغلاف، دون أن يتناول بنية النصوص تحليليًا بشكل منهجي.

كما نُظِّمت ندوة ثقافية في مدينة بيت لحم تناولت كتاب "كتابة خلف الخطوط"، بمشاركة عدد من الباحثين والمثقفين، من بينهم عزيز العصا، وعيسى قراقع، وفؤاد اللحام، حيث قُدِّمت قراءات نقدية تناولت مضامين الكتاب، وركّزت على القضايا التي يطرحها مثل الحرب والموت والنزوح والجوع، إضافة إلى إبراز البعد الإنساني والوطني للنصوص.

غير أن هذه الجهود تندرج ضمن القراءات الثقافية التعريفية بالكتاب، ولا ترقى إلى مستوى الدراسات النقدية المتخصصة أو التحليل المنهجي الدقيق، ما يكشف عن فراغ بحثي في دراسته، ويبرر أهمية هذه الدراسة التي تتناول الكتاب من منظور نقدي تحليلي منهجي.

وتأتي هيكلية الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول:

المقدمة: اشتملت على موضوع البحث، ومشكلته، ومنهجيته، وأهدافه.

الفصل الأول: اللغة والسرد والأدبية والشعرية، وقُسِّمَ إلى ثلاثة مباحث، حيث تناول المبحث الأول اللغة في كتاب كتابة خلف الخطوط، واستعرض المبحث الثاني السرد وتقنياته، بينما خصص المبحث الثالث لدراسة الأدبية والشعرية ودورهما في بناء البنية الفنية الجمالية للنصوص.

الفصل الثاني: دلالة العناوين والصور والمؤثرات البصرية، وقُسِّمَ إلى مبحثين، ركز المبحث الأول على دلالة العناوين، بينما تناول المبحث الثاني دلالة الصور والمؤثرات البصرية وأثرها في نقل المعنى والدلالة.

الفصل الثالث: الزمان والمكان والشخصيات في النصوص، وقُسِّم إلى مبحثين، خصص المبحث الأول لتحليل الزمكان في الكتاب، فيما استعرض المبحث الثاني الشخصيات وتحولاتها النفسية والاجتماعية في ظل الحرب.

وتختتم الدراسة بخاتمة قدمت أهم النتائج التي توصلت إليها الباحثة.

الفصل الأول

اللغة والسرد والأدبية والشعرية

المبحث الأول: اللغة في كتاب "كتابة خلف الخطوط"

تعد اللغة قوة فاعلة في بناء النص الأدبي، إذ يستطيع الكاتب أو المبدع من خلالها توجيه آرائه حول موضوع ما أو قضية محددة، ويصقل مفرداته بوعي لغوي، ويوظفها في نصٍ أدبي محكم الصياغة والتركيب، الأمر الذي ينتجُ عنه لغة تجمع بين عمق المعاني، وصدق التجربة، ووضوح الفكرة مما يعكس تفاعله مع الواقع وإحداث التأثير على المتلقي، إذ يرى رولان بارت أن: "الكتابة متجذرة فيما وراء اللغة، وهي تتطور مثلما تنمو البذرة" (بارت، 2002م، صفحة 28) وهذا يبين أن اللغة كيان متطور ومتجدد عبر الزمن، تختلف بناءً على البيئة التي وجدت بها، سواء أكانت ثقافية أم سياسية، وتبعًا لذلك تصبح الكتابة مرآة لما وراء اللغة من دلالات نفسية واجتماعية وسياسية.

وهذا التصور يفتح مجالًا للنظر إلى نصوص "كتابة خلف الخطوط" باعتبارها كتابات أُنتجت في ظروف سياسية استثنائية، وولدت في قلب المعاناة الإنسانية، فجعلت اللغة مشحونة بالقلق والتوتر حينًا، والثبات والتوازن حينًا آخر.

كما تُعَدُّ اللغة أداة مهمة في التعبير عن وجدانات الشعوب، وخلق حالة من الحضور الإنساني الذاتي وسط الحرب والدمار، كما يظهر في كتاب الدراسة "كتابة خلف الخطوط" الذي يُعدُّ نموذجًا حيًا تشكل فيه اللغة وظيفة أساسية، وعنصرًا مهمًا للتعبير عن الذات وأداة للنجاة من الواقع، وتغدو وسيلة لمقاومة الحياة تحت وطأة الموت والظلم والدمار، وجاء هذا المبحث ليكشف عن دور اللغة في تجسيد الواقع، والحالة النفسية للكاتب، وبناء السياق العام للنص، ودراسة بعض الظواهر اللغوية البارزة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" والتي أكسبته كثافة وعمقًا في المعنى، ومن هذا المنظور كان من الضروري البدء بالحديث عن مفهوم اللغة ورؤية تجلياتها في كتاب "كتابة خلف الخطوط".

تُعدُّ اللغة من أهم ركائز التواصل الفعال، وجزءًا لا يتجزأ من عملية التفاعل بين الأفراد والجماعات والعلاقات الإنسانية، وهي ناقل للأفكار والرؤى والتجارب الحياتية، وقد عرّفها ابن جني بأنها: " أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم" (بن جني، 1913م، صفحة 33) ويشير إلى أن للغة دورًا رئيسًا يُعبَّر به عن الأغراض والمقاصد المرجوة بين المتخاطبين، وهو تعريف يبرز وظيفتها في نقل المعاني والتجارب الإنسانية. ولا تقتصر اللغة على كونها أداة لنقل الواقع، بل تتجاوز ذلك لتكون وسيلة للتعبير عن الحالة الشعورية والوجدانية للإنسان، خاصة في ظروف استثنائية كالحرب، حيث تتشكل اللغة تحت وطأة التجربة النفسية القاسية، فتغدو أكثر توترًا وكثافة وانفعالًا.

ويتقاطع هذا التصور مع رؤية بول سارتر الذي يرى أن الكلمات لا تعد أشياء في ذاتها بل إشارات تدل على أشياء أخرى (سارتر، 1952م، صفحة 19) وبناء على ذلك، ترى الباحثة، أن اللغة ليست مجرد بناء مركب تنطوي عليه قواعد اللفظ والمعنى، ولا هي مجرد أداة لنقل الواقع فقط، بل تتعدى ذلك إلى اعتبارها تجربة إدراكية حسية تنبع من ذات الكاتب وأفكاره، ليستطيع من خلالها تشكيل رؤاه ووجداناته، وصقلها في نصوص تحمل دلالات وإشارات تتجاوز المعاني السطحية.

وتتضح رؤية سارتر في كتاب "كتابة خلف الخطوط" إذ إنَّ هناك كُتّابًا كانت كتاباتهم مركزة على اللغة الوجدانية التي عبروا من خلالها عن صدماتهم النفسية والمشاعر التي تولّدت في أنفسهم إثر الحرب، أكثر من التركيز على الحدث الأساسي سواء أكان قصفًا أم فقدًا، بل انصب النص على الخوف والفزع والهلع أو الحزن مثلما يظهر عند إيمان ناطور، التي استطاعت من خلال اللغة الوجدانية المعبرة عن آلام النفس وأحزانها أن تنقل لنا صراعاتها ودمارها الداخلي، إذ ركزت على هذه الصراعات والأحزان أكثر من التركيز على الحديث عن القصف الذي كان فوق رأسها، فتقول: "أكتب ذاكرة الحرب وفي داخلي حرب أخرى جامحة تحرق كل شيء" (مشترك، 2024م، صفحة 32) لتتوافق بهذا مع فكر سارتر في أن اللغة ليست فقط مجرد تجسيدٌ للوقائع، بل نقل للحالة النفسية وامتدادٌ لحواس الإنسان.

ويعمق بنفنيست من هذه الرؤية إذ لا ينظر إلى اللغة بوصفها وسيلة للتعبير عن مشاعر الإنسان ودواخله فقط، بل يعدها مكونًا مهمًا في تشكل الذات الإنسانية، ومن خلالها يُدرَك مفهوم الأنا، فيتشكل للفرد هويته وشخصيته عبر اللغة، فيقول" فالإنسان لا يستطيع أن يتكون باعتباره ذاتًا إلا في اللغة وعبرها؛ لأن اللغة وحدها تؤسس مفهوم الأنا في الواقع" (بنفنيست، 1999م، صفحة 64) ليتضح من هذا المفهوم أن الإنسان لا يكتسب كينونته الذاتية، ولا تُحدد علاقته بالآخر إلا بوساطة اللغة.

وقد جاء كتاب "كتابة خلف الخطوط" ليؤكد كُتّابه أنهم استطاعوا تكوين ذواتهم من خلال اللغة، إذ إنهم هربوا من قساوة الواقع، وخرجوا من الموت ليعيدوا صياغة وجودهم في الحياة عن طريق كتاباتهم، ولغاتهم، وأساليبهم المتنوعة وليحافظوا على كيانهم في العالم عبر النص.

وهذا التصور لا ينفصل عن رؤية دي سوسير للغة بقوله: "فكل شيء في اللغة إنما هو في جوهره نفسي" (دي سوسير، 1985م، صفحة 24) ليؤكد على أهمية الجانب النفسي للغة في الكشف عن وعي الفرد وتشكل الذات والهوية لديه، حيث تتجاوز اللغة وصف الواقع الخارجي لتكشف عن صراع داخلي عميق، بما يؤكد أن اللغة هنا ليست مجرد أداة وصف، بل امتداد للتجربة الإنسانية وتعبير عن تشكّل الذات في سياق الحرب.

ونظرًا لهذه الرؤية، ترى الباحثة أن اللغة ليست مجرد أداة مقيدة بتراكيب محددة، بل تتسع لتتأثر بالعوامل الداخلية من أفكار واضطرابات أو توتر وخوف، إذ إن الحالة النفسية للكاتب تسهم في تشكيل خطابه اللغوي وأساليبه التعبيرية، وقد ينعكس ذلك بوضوح على النصوص، حيث قد يؤدي القلق والضغط النفسي إلى تكثيف اللغة وارتفاع درجة انفعالها، كما قد يفضي أحيانًا إلى اضطرابها أو تفتتها، في حين يمكن أن يسهم التوازن النفسي في تعزيز وضوح اللغة وترابطها دون أن يعني ذلك غياب الإبداع في حالات التوتر، إذ قد يتحول القلق ذاته إلى دافع إنتاجي يولّد نصوصًا أكثر كثافة وعمقًا، ويختلف أثر الحالة النفسية من كاتب إلى آخر، تبعًا لتجربته وظروفه ونوع العمل الأدبي، إضافة إلى قدرته على تحويل الضغط النفسي إلى طاقة إبداعية أو إلى اضطراب في البنية اللغوية.

حيث إن البنية اللغوية ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالبنية النفسية للكاتب، إذ تتسرب الأفكار والانفعالات إلى النص ليخلق منها لغته الذاتية بأساليبه الخاصة، التي تتجلى في معاني الكلمات وتراكيبها وسياقاتها، ليصبح النص مرآة لذات الكاتب ودواخله، سواء أكانت مستقرة أم مضطربة. إذ يقول هارون فارغا إن: "اللغة جوهر الإنسان وكينونته وشرط التأنسن عنده" (فارغا، 2023م، صفحة 8) وهذا يؤكد على ما تم طرحه في أن جوهر الإنسان بما يحمله من أبعاد نفسية، وجوانب فكرية، وانفعالات داخلية، يُعاد صياغته عبر اللغة، ما يمنح المتلقي القدرة على قراءة الشخصية وفهمها، والكشف عن كينونة الإنسان من خلالها.

كما أن الحالة النفسية لا تتقيد بحدود الألفاظ وصياغة الجمل، بل تمتد إلى بناء النص بشكل كلي، إذ يغير ضغط التجربة الشعورية لغة النص، ودلالة المفردات، وتماسك التراكيب، مما يؤدي أحيانًا إلى غياب الروابط أو تكرار العبارات بمعانٍ متشابهة وألفاظ مختلفة، إذ يرى صلاح فضل أن: "علم النص يتقاطع مع علم النفس" (فضل، 1992م، صفحة 22) وهذا الأمر يجعل للبعد النفسي دورًا رئيسًا في إنتاج العمليات اللغوية، وبناء النص لدى الكُتّاب.

وعند النظر إلى نصوص "كتابة خلف الخطوط" نجد انعكاس هذا الأثر النفسي على اللغة بشكل واضح، فيظهر في كتاباتهم أثر الانفعالات الداخلية في تكوين النصوص، فمثلًا تقول ميساء عصفور: "أظنه اليوم الثلاثين وربما أكثر لقد فقدت قدرتي على الشعور بالوقت والأيام لم يعد لدي أي معرفة بما يدور داخلي وحولي كأنه قدر لي أن أطحن بهذا الوجع الذي يأكل أحشائي وأفكاري" (مشترك، 2024م، صفحة 208) فيُلحظ انعكاس الاضطراب الداخلي على لغة الكاتبة، إذ إن اختلال الشعور بالزمن بدا أثره جليًا على اختلال اللغة، فتظهر العبارات متلاحقة ومتسارعة بلا فواصل، تحاكي انفعالاتها الداخلية، من تشوش، وتوتر، وضياع للذات، وهو ضياع يتجلى في فقدان الإحساس بالزمن الفعلي، وبذلك فإن غياب التماسك النفسي والداخلي انعكس في غياب التماسك الشكلي، وهذا يتوافق مع ما ذهب إليه رولان بارت بأن: "ثمن الشكل يساوي ثمن الفكر تقريبًا" (بارت، 2002م، صفحة 81) ما يبين أن البناء الشكلي يمثل

وعاءً للفكر، الأمر الذي يعكس اضطراب التجربة الداخلية والفكرية لدى الكاتبة، إذن فغياب الفواصل التي تساعد على تنظيم المعنى ووضوح الفكرة، جعل الجملة تبدو متلاحقة وممتدة على نحو يوحي بتوتر الكاتبة، وتراكم انفعالاتها، واضطرابها.

كما أن تكرار مفردات الزمن (الوقت، الأيام) يعكس بدوره التشتت الداخلي، ويُظهر سرعة انقضاء الزمن، ما يجعل الكاتبة غير قادرة على استيعابه، وتكرار العبارات التي تعبر عن تأثير أحداث هذا الزمن عليها داخليًا مثل: (داخلي وحولي، وأحشائي وأفكاري) لينعكس ذلك على النسق اللغوي القائم على الإلحاح والتكرار في النص ذاته.

وفي نص آخر للكاتبة ليان قمصان، ظهر الأثر النفسي على اختيارها للمفردات اللغوية، إذ تقول: "لم تكن الطريق طويلة، لكنها كانت كفيلة بجعلي اتحطم، كما الزجاج والخشب والرماد على طول الطريق" (مشترك، 2024م، صفحة 162) فيبرز في هذا النص استخدامها للمصطلحات التي تدل على الهشاشة والانكسار مثل: (الزجاج، الخشب، الرماد) فكان بإمكانها أن تستخدم صورًا أكثر صلابة(كالأبنية أو الجبال)، ولكن اختيارها لهذه المفردات لم يأتِ عبثًا، بل جاء ليوضح إسقاط الحالة النفسية على اللغة، مما أدى إلى تكثيف المعنى والدلالة عبر هذه الصور المتلاحقة، وعلى الرغم من الاضطراب النفسي فإنها حافظت على بناء لغوي متوازن ومتماسك.

ويتجلى في نص آخر للكاتب فائق أبو شاويش، توازن الحالة النفسية مع اللغة الإبداعية، فيقول: "أنا الفلسطيني الذي سقطت الشمس من فمه، أمضغ الشمس الملتهبة، المشبعة بالمذابح، ما زلت أحرث رائحة الدم وأستقبل البنفسج إلى أن جاء السابع من أكتوبر" (مشترك، 2024م، صفحة 108) إذ يمثل النص قدرة الكاتب على صياغة أفكاره، وانتقاء مفردات لغوية تحوي دلالات كثيفة تتضح في تراكم الرموز(الشمس، الدم، البنفسج) وتشير الشمس إلى الأمل، وسقوطها يعني سقوط الأمل والنور وكل ما يحيي التفاؤل في ظل اندلاع الحرب واستمرار المعاناة، كما يشير الدم للموت والبنفسج يعبر عن الحياة،

ما يوضح البعد النفسي لدى الكاتب ونقل تجربته الشعورية التي تتأرجح بين الفقد والرجاء وذلك بلغة قوية متزنة.

وبعد هذا العرض، يتضح أن النص الأول يعكس اضطراب الحالة النفسية وانعكاسه على البناء الشكلي للنص، فظهر الارتباك والتشتت بما يتلاءم مع الانفعالات الداخلية، أما في النص الثاني، فبالرغم من الاضطراب الداخلي إلا أن الكاتبة حافظت نسبيًا على توازن البنية اللغوية، ما يبين قدرتها على التحكم في اللغة، واختيار مفردات ذات بعد دلالي يتناسب مع الأبعاد النفسية، وفي النص الثالث، يتجلى توازن الحالة النفسية مع لغة النص، إذ ارتكز الكاتب على تراكم الرموز، الأمر الذي أضفى كثافة دلالية بارزة.

بناء على ذلك، يتضح من هذه الأمثلة أن للحالة النفسية تأثيرًا متباينًا على اللغة، متدرجًا من الاضطراب إلى التوازن، ما يعكس العلاقة بين البنية الشعورية والبنية اللغوية، وهذا يبين أنه بوساطة اللغة يستطيع المتلقي معرفة أعماق شخصية الكاتب بما تحمله من أفكار ورؤى، ويتعرف القارئ إلى الصورة الخارجية لهذه الشخصية، وعلى مواقفها من الأحداث، ومدى إيجابيتها وسلبيتها (تاورتة، 2004م، صفحة 52) ما يشير إلى أن اللغة جوهر ناطق بشخصية الكاتب، وأفكاره، وانفعالاته، ويبرهن على ذلك رولان بارت بقوله إن: "اللغة طقس اجتماعي من التعابير، وحيثما وجدت فهي لغة واحدة تعكس مقولات العقل الخالدة" (بارت، 2002م، صفحة 56).

وبعد الوقوف على تأثير الحالة النفسية في تشكيل اللغة، يجدر التوسع في الحديث عن طبيعة اللغة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" وذلك من خلال تحديد إذا كانت اللغة متسرعة أم متأنية، وكيفية تأثير ذلك على قوة النص وضعفه، ما يفتح مجالًا لرؤية تشكُّل المعاني، وابتكار المفردات وتنظيمها، وتراكم الكلمات بلغة متباينة في القوة والضعف أثناء نقل التجربة الشعورية لدى الكُتّاب.

وعند النظر إلى كتاب "كتابة خلف الخطوط" لا بد من مراعاة الظروف التي كُتبت بها النصوص، فتارة تأتي اللغة متسارعة متماشية مع سرعة الحدث وما يرافقه من قصف وفقد ونزوح، فلم يكن هناك متسع من الوقت لاستيعاب الحزن المتتابع أو القصف المتواصل، والموت المتوالي، ولهذا تظهر بعض النصوص غير مترابطة في أحداثها، أو تتسم بالعامية التي تنقل الواقع كما هو بلغة المواطن الغزي نفسه، أو تأتي تقريرية تكتفي بسرد الوقائع بعيدًا عن الأبعاد الجمالية، وهذا يتماهى مع المأساة المستمرة، وأثر التجربة القاسية في النفس، إذ تؤدي الصدمة إلى لغة متسارعة تغفل الصياغة الفنية أو اللغة الأدبية لصالح التوثيق المباشر.

فمثلًا في نص فداء زياد المعنون ب(أحجية يوم السبت) تظهر اللغة تقريرية، متسارعة ومتلاحقة، إذ إن سرعة الزمن والأحداث لم تعطِ مجالًا لزخرفة اللغة وتجميلها، أو استيعاب مفرداتها، وهذا كما تذكر الكاتبة "لا وقت لاختصاص المفردات" (مشترك، 2024م، صفحة 159) وغيرها من العبارات المشابهة لهذا المعنى مثل: (لا وقت لتذكر كل هذا) (لا وقت لأن تنطق بالإجابة) (لا وقت للإجابة) فهذا التسارع في الجمل، والمفردات، وعرض الحدث بطريقة غير مترابطة يوحي بالاندفاعية والاضطراب فيجد القارئ نفسه منساقًا في حركة النص اللاهثة. إضافة إلى تكرار كلمة "السبت" بصورة واضحة في النص، ما يدل على سرعة تتابع الأيام، وثِقَل الأحداث، وصعوبة استيعابها، الأمر الذي انعكس على لغة النص.

ومثلها من الكُتّاب من صرَّحَ بعجز اللغة عن وصف ما يمر به الغزي، ومنهم سندس صبرا، إذ جاء نصها يتسم بلغة تقريرية مباشرة، بعيدة عن الوصف والمجاز والأبعاد الجمالية، فهي ترى أنه لم تعد هناك قيمة للمعالم الجمالية التي تضاف إلى اللغة، وليس هناك متسع لإضفاء بعد أدبي بلاغي على النص أمام هذه الويلات المتتابعة، والأحداث المتعاقبة، باعتبار أن هذه الحرب استنزفت طاقاتهم النفسية والجسدية (مشترك، 2024م، صفحة 46) لهذا اعتمدت الكاتبة على لغة تقريرية مقتضبة، تنقل المعاناة والوقائع على حقيقتها.

وهناك بعض الأحداث التي تترك أثرًا عميقًا في النفس ولكن تم ذكرها بشكل عرضي وعشوائي بما لا يتناسب مع هول هذا الحدث، مثلًا، حديث ياسمين العابد عن تصفية اثنين من النازحين على مرأى ومسمع الجميع ودفنهم بالجرافات، إضافة إلى حديثها عن الجثث المعلقة على أسطح المنازل المهدمة، وتحول دوار الكويت إلى مقبرة متفحمة، وغير ذلك من الأحداث المشابهة، فترى الباحثة أن هذا يعود إلى اعتيادهم على مثل تلك النوائب والوقائع نظرًا لحدوثها بشكل يومي، فكان مجيء الكاتبة بذكر هذه المشاهد سريعًا ليس تقليلًا من أهميتها، بل لفقدان اللغة عنصر التهويل والتفصيل فغدت هذه الأحداث أبلغ من أن يتم وصفها بقواميس اللغة العربية، فمجرد ذكرها يكفي لاستدعاء أثر الفجيعة في ذهن القارئ، فيصبح الحدث ناطقًا بذاته مكتفيًا عن كل الأوصاف اللغوية والبلاغية، حيث تقول الكاتبة: "ولن أستطيع وصف ما مررت به وأعيشه الآن بقواميس اللغة العربية وأبجدياتها، فالوجع أكثر شدة، والألم لا يحتمل " (مشترك، 2024م، صفحة 249).

ومن جانب آخر، تظهر اللغة متأنية قادرة على استيعاب الحدث ووصفه، وهذا في رأي الباحثة يعود إلى عدة أمور، منها: أن الكاتب أو المبدع لم يدوّن نصه في نفس الوقت الذي وقع فيه الحدث، بل يكون انقضى عليه فترة من الزمن بحيث استطاع الكاتب تجاوز الصدمة، ما فتح مجالًا لاستيعاب الحدث، وإعادة تشكيله في نسق سردي متسلسل وواضح بلغة متأنية يستطيع القارئ من خلالها تذوق النص، وتأمل الجماليات البلاغية، ورؤية الواقع من بين السطور.

والأمر الآخر، أن يكون الكاتب قد مرَّ في حروب متعددة ومتكررة، ما أكسبه القدرة على تجاوز الصدمة، واستيعابها، والخروج من قوقعة الخوف وضغط الحرب إلى خلق لغة إبداعية يشكل ذاته من خلالها، فيأتي بلغة رصينة متروية وواضحة، يمزج بها عمق المعاني، بجمال المفردات، والتكثيف الدلالي بعيدًا عن الاندفاع والتسرع في السرد اللغوي.

ومن جانب آخر، ربما يمتلك الكاتب تجربة سابقة في الكتابة، الأمر الذي مكَّنه من صياغة نص محكم بلغة متأنية، إذ إنه لا يكتب بلسان الكاتب المبتدئ بل من موقع الكاتب المتمرس، فاعتياده على ممارسة

الكتابة وإنتاج نصوص سابقة منحه المقدرة على الجمع بين اللغة المتزنة التي تتسم بطابع جمالي، وتوثيق التجربة في آن واحد.

وهذا يتضح عند مجموعة من الكتاب، ويرجع ذلك لكونهم عايشوا حروبًا متعددة، وآلامًا متجددة، وباعتبار أنهم يمتلكون تجربة سابقة في الكتابة، فجاءت كتاباتهم متأنية هادئة، توازن بين شدة الحدث وعمق اللغة، ومثال ذلك سماح الجزار، إذ تقول: "أرتجف خوفًا من أن تأكل الساعة عقاربها، يدور الوقت كما تدور طاحونة الأرواح وتطير كأسراب طيور تجتمع تحت غيمة سوداوية من تكثف الانفجارات " (مشترك، 2024م، صفحة 35) فيلحظ في هذا المقطع كما بقية المقاطع في النص، إيقاع هادئ ومتزن، وصور جمالية تسمح للقارئ التفكر بالمفردات وما تكتسبه من أبعاد دلالية، واستقبال التجربة ورؤية تجلياتها المأساوية من بين السطور، ويظهر ذلك أيضًا في نص بيسان نتيل، إذ تقول: "في الصباح الباكر مسحت عني خوفًا لبسني ليلًا، كان صوت القذائف يخترق جوفي" (مشترك، 2024م، صفحة 44) حيث نقلت الكاتبة الانفعالات الداخلية بصور شعرية، ولغة متأنية، متجاوزة اللغة التقريرية إلى لغة أدبية تمنح القارئ مجالًا لتأمل مفرداتها، وفهم دلالاتها. ومثل ذلك أيضًا في نص للكاتب طلعت قديح، حيث يقول: "تلوك أيامنا العشر من الحرب كما الحنظل، بات الوقت كالصخر يتجمد صلبًا فوق قلوبنا" (مشترك، 2024م، صفحة 74) إذ يعبر الكاتب عن ثقل التجربة، وعمق المعاناة بجمل تراتبية متسلسة، وكثافة دلالية، ولغة متوازنة تأملية، تبرز عبء الزمن ومشقة الحرب.

وتبعًا لذلك، تتوصل الباحثة إلى أن للغة دورًا مهمًّا في بناء النصوص، فمن خلالها تحدد جوانب النص، وتتشكل دلالاته، كما يرى رولان بارت أنه" دائمًا تكون اللغة هي العنصر البدئي المحدد لأبعاد النص واستراتيجياته" (بارت، 1981، صفحة 123) ليؤكد على مركزية اللغة في تكوين النصوص، غير أن هذا الحضور لا ينتظم في بنية لغوية واحدة داخل نصوص كتاب "كتابة خلف الخطوط"، بل يتبدّى عبر مستويات لغوية متباينة وتشكّلات أسلوبية متغايرة، تكشف عن تلون اللغة ذاتها واختلاف طرائق تشكُّلها داخل الخطاب.

فبوساطة اللغة تتحدد الأبعاد النفسية للكاتب، وتفهم طبيعة الظروف المحيطة به، وترى السياق العام الذي تتشكل فيه المفردات وما تكتسبه من عمق في المعنى والدلالة.

وبعد هذا العرض لطبيعة اللغة في الكتاب، كان لا بد من التوجه للحديث عن بعض الظواهر اللغوية البارزة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" ومن أهمها:

ازدواجية اللغة: تنحو هذه الدراسة إلى تناول إحدى الظواهر في كتاب "كتابة خلف الخطوط" وهي ظاهرة ازدواجية اللغة، وقد رصدت الباحثة حضور هذه لظاهرة في مجموعة من النصوص، إذ عمد بعض الكُتّاب إلى التداخل بين مستويات اللغة في تدوين يومياتهم، فظهر المزج بين العامية الدارجة، واللغة الفصيحة، وتعني ازدواجية اللغة، وجود مستويين تعبيريين، فصيح وعامي، بينهما بعض الاختلافات الصوتية والصرفية، إضافة إلى بعض الاختلافات التي تنشأ عند تفاعل اللهجات (الفيصل، 2007م، صفحة 30).

وفي نظر الباحثة فإن هذا الخلط بين العامية والفصحى يأتي في سياقات معينة تتداخل فيها الحالة النفسية للكاتب مع ضغط الواقع، حيث قد تنعكس مشاعر الخوف والتوتر والقلق على مستوى اللغة المستخدمة، فيلجأ بعض الكتّاب إلى المزج بين الفصحى والعامية بوصفه شكلًا تعبيريًا يواكب التجربة ويقارب واقعها، ولا سيما في ظل ما يعيشه الغزيون من دمار وقصف ومعاناة متكررة، حيث يصبح هذا التداخل اللغوي أحد تجليات الكتابة في سياق الحرب.

والازدواج اللغوي مرتبط بالازدواج الثقافي، وهذا باعتبار أن اللغة مرآة للمتكلمين، فتعكس ثقافاتهم وحياتهم السياسية والاجتماعية، وهي في كل الأحوال تبين طريقة التفكير، وتعيد تشكيل الواقع من خلالها (واعمر، 2017م، صفحة 128) فعندما يظهر في نصوص الكُتّاب دمجٌ بين العامية والفصحى يتضح للقارئ طبيعة الكلام لهذا المجتمع، ما ينقل صورة عن واقع الحياة الاجتماعية والثقافية، فبالنهاية"كل امرئ سجين لغته" (بارت، 2002م، صفحة 107) فلا يستطيع المرء أن يبتعد عن أنساق

لغته الدلالية، فهو يعكس وعيه بالجماعة اللغوية والمجتمع الثقافي الذي ينتمي إليه من غير وعي منه، ومن خلال الازدواج اللغوي الذي يدخله الكاتب في كتاباته تتضح البيئة التي ينتسب إليها.

وتجلت ملامح ازدواجية اللغة في الكتاب عند مجموعة من الكُتّاب الذين لجؤوا لاستخدام اللغة الفصيحة في السرد والوصف، واستخدام العامية في الحوار، ما يضفي بعدًا واقعيًا على النص، وينقل الواقع الاجتماعي والسياسي بلسان الشعب الغزيّ، ما يجعل المشهد يتكوّن في ذهن المتلقي.

ومثال ذلك، نص حيدر غزالي الذي افتتحه بحوار عامي قبل الانتقال للسرد باللغة الفصحى؛ ليدخل القارئ في واقع التجربة والمعاناة بلغة الحياة المعيشة، فيقول في حواره:

"–ولك كنّو أبو نصّار مطلعش من داره؟

–آه والله، مظنيش بعرف

–ترجع تحكيله

–يلّا" (مشترك، 2024م، صفحة 66).

وفي هذا تجسيدٌ للمأساة اليومية التي يعيشها أهالي قطاع غزة، حيث إنه في الوقت الذي يكون فيه المنزل هو المكان الآمن والوحيد، يتحول عند الغزيّ إلى بقعة تجمع القلق والتوتر والخوف من أن يصبح مقبرة لساكنيه، وتبعًا لذلك فإن افتتاح النص بحوار باللغة العامية لم يأتِ عبثًا، بل ليقرب النص من لسان المجتمع، الأمر الذي يتيح فهم واقع الحياة الاجتماعية على نحوٍ أدق فيكون وقع الحدث أشد وطأة في نفس القارئ، فيرى الواقع من بين السطور ويعيش التجربة مع الكاتب.

وتظهر الازدواجية في مثال آخر للكاتبة نعمة حسن، حيث تقول: " ردت منة الله ابنتي بصوت يريد أن يفهم أكثر مما يريد الإجابة "كنا حنموت بس الصاروخ ما انفجر" (مشترك، 2024م، صفحة 229).

وقد جاء استخدام اللغة الفصيحة في السرد والعامية في الحوار لنقل الموقف النفسي للشعب الغزي، ومجيء الحوار بالعامية على لسان الطفلة ليبين أن الحرب لا تفرق بين صغير وكبير، ففي الوقت الذي

من المفترض أن يقضي الأطفال وقتهم فيه باللعب فإنهم مجبرون على انتظار الموت، ليتضح بـــذلك أن الحرب قتلت كل أشكال الطفولة.

وفي مجمل النص الخاص بالكاتبة، فإن هذا الازدواج اللغوي لم يكن عبثيًا بل جاء ليعبر عـــن مـــرارة الواقع وذلك بتوثيق التجربة باللغة الفصيحة وعدم الابتعاد عن العامية الدارجة على لسان الشـــعب مـــا يمنح النص بعدًا واقعيًا، ومجيء الحوار بالعامية على لسان الطفلة تحديدًا؛ لتنقل أثر الصدمة والخـــوف، فالكاتبة تريد أن توثق الحدث كما هو بعيدًا عن الزخرفة اللفظية.

ومن جانب آخر، نجد نصوصًا يغلب عليها استخدام العامية الدراجة ومحاولة إدخال بعض الفصحى بين ثنايا السطور، ومن ذلك نص الممثل والكاتب المسرحي فادي أبو ياسين، والذي ربما تأثَّر بمهنتـــه فـــي التمثيل والمسرح، التي غالبًا ما تُمثَّل أمام العامة بلغة التخاطب اليومية، فيكون توثيـــق الحـــدث ونقـــل التجربة أقرب للواقع.

إلا أن هناك بعض الآراء النقدية التى ترى أن استخدام العامية في الكتابات الأدبية يشكل خطـــرًا علـــى اللغة، حيث ذهب محمود الضبع للقول بأن: "هيمنة العامية على بعض الكتابات الجديدة يهدد هوية الأدب والثقافة العربية" (الضبع، 2010م، صفحة 39) بذلك، فإن اللغة من أهم المرتكزات في تحديـــد الهويـــة والثقافة بالتالي فإن توظيف العامية في الكتابة يبعد الكاتب والقارئ عن اللغة الأم، ما يمنح النص طابعًا سطحيًا مبتذلًا، وهذا ما أشار إليه أرسطو بقوله: "أوضح الأساليب اللغوية هو ما تـــألف مـــن الكلمـــات الدارجة العادية، إلا أنها تكون في نفس الوقت مبتذلة" (أرسطو، د.ت، صفحة 189) ليبين أنـــه باللغـــة الدارجة لا يفقد النص معناه ووضوحه، لكنه يفتقر لجماليات اللغة وتراكيبها، والعوامل التي تمنحه طابعًا فنيًا وأدبيًا قويًا.

وعلى الرغم من أن استخدام العامية يمنح النص بُعدًا حيويًا واقعيًا، إلا أنه فـــي ذات الوقـــت يُضـــعف عناصر النص الجمالية واللغوية.

غير أنه في بعض المواطن لا يكون استخدام العامية عبثيًا، وذلك يظهر عند أكرم الصوراني، والذي جاء نصه فصيحًا إلا من بعض المدخلات والتعليقات العامية، مثل: "هادي الليلة شكلها صعبة" "دبر حالك" فلم يأتِ بهذه العبارات عشوائيًا، بل لكونها تتردد باستمرار على لسان كل غزي، وفي عقل كل من عاش تجربة الحرب، ولياليها القاسية، وانعدام الحيلة.

وبعد هذا العرض لازدواجية اللغة، يتضح أن دور التمازج بين العامية والفصحى يمكن أن يمنح النص قوة ومعنى ويقربه من الواقع، أو قد يؤدي إلى إضعاف النص وفقدانه لبعض جمالياته.

التكرار: يعد التكرار أحد أهم الظواهر اللغوية التي تميز الفنون الأدبية، فهو لا يكون ترديدًا اعتباطيًا للفظة ما أو لجملة معينة بل يأتي لتحقيق مقاصد محددة، كالكشف عن البعد النفسي والفكري للكاتب، أو لإكساب النص إيقاعًا جماليًا، وجسرًا تُبنى عليه أجزاؤه، مكوِّنًا علاقة بين السابق واللاحق مما يعمل على ترسيخ المعنى واللفظة في ذهن المتلقي، وربما يلجأ الكاتب إلى التكرار لا شعوريًا، نظرًا لسيطرة الانفعال عليه، من خوفٍ وحزن وقلق وغير ذلك، ويعد التكرار من العناصر التي تُعنى بتوكيد معاني المفردات، وما وراءها من دلالات أخرى، والتوكيد هو: "إبراز الدلالة فيما يتعلق بشخصية أو وضع أو موضوع وتشديد الاهتمام به، وهو يشير إلى قوة التعبير وكثافته" (فتحي، 1986م، صفحة 116). والتكرار في "علم المعاني، نوع من الإطناب" (يعقوب و عاصي، 1987م، صفحة 450) وهذا لما له من دور في تقوية المعنى وتأكيده، ويعرفه ابن الأثير بقوله: "دلالة اللفظ على المعنى مرددًا، كقولك لمن تستدعيه: أسرع أسرع، فإن المعنى مردد، واللفظ واحد" (بن الأثير، د.ت، صفحة 345) كما جاء في أحد المعاجم العربية الحديثة، بأن التكرار هو: "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره" (وهبة و المهندس، 1984م، صفحة 117) ويتضح من هذه المفاهيم أن اللفظة لا تقف عند معناها الظاهر، بل يمنحها التكرار دلالة وعمقًا وتأكيدًا للمعنى، مما يضفي على النص إيقاعًا متوازنًا وتماسكًا بين عناصره.

ومن الكلمات المكررة بشكل بارز وواضح في كتاب "كتابة خلف الخطوط" كلمة "خوف" بحيث لا يكاد يخلو نص من هذه الكلمة، إضافة إلى تكرارها في النص الواحد مرات عدة، وهذا يعود إلى الحالة النفسية التي تسيطر على الكُتّاب جميعهم خلال الإبادة وضغط الحرب، وتلحظ الباحثة كلمة "خوف" عند الكاتب محمد زقزوق في سياقات مختلفة، منها: "حدة الخوف" "موجة الخوف" "دهشتي وخوفي" "محملًا بالخوف" "حجم الخوف" "شعور مضاعف بالخوف" "حالة من الذهول والخوف" "الدهشة والخوف" يتبين من هذا التكرار أن الكاتب على الرغم من عودته للكتابة بعد مائة وستة أيام من الحرب، إلا أن حالة الخوف التي عايشها منذ البداية، ظلت مسيطرة عليه وهذا ما انعكس على لغته، ويظهر من خلال نقله لأحداث أول أيام الحرب، تفاعل حالاته النفسية من توتر وخوف وقلق مع البناء اللغوي للنص، وهذا يؤكد على أن: "التكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى، ذو دلالة نفسية قيمة" (الملائكة، 1978م، صفحة 276) ما يعني أن التكرار مرتبط بالحالة النفسية للكاتب، فكلمة "الخوف" جاء بها الكاتب بقصد نقل ما تخلفه الحرب من آثار نفسية تبقى عالقة في الذات، ليغدو هذا الخوف عنصرًا وجوديًا ثابتًا في النفس،، كما أن التكرار المتزايد: أي تكديس المفردات والعبارات، يوحي بالنمو التراكمي (فتحي، 1986م، صفحة 102) فتتزايد معاني المفردات، وتتجذر هذه المشاعر والأحداث في ذهن الكاتب والمتلقي، وفي بعض سياقاتها توحي بأنها جاءت بصورة غير واعية، لكنها أبرزت انفعالات الكاتب الداخلية والنفسية، سواء الخوف من الفقد، أو الموت، أو المجهول

ومن الكلمات المتكررة في غالبية النصوص كلمة "طابور" ومنها: "طابور الخبز" "طابور الماء" "طابور شحن البطاريات" وغيرها، فهذا التكرار لم يكن تكرارًا لغويًا شكليًا، بل جاء لنقل معاناة الواقع اليومي على أهل غزة، ويعكس الوضع الاجتماعي المعيشي المأساوي على المجتمع الغزي، فتُنَقل التجربة الفردية على صورة جماعية.

وعند الكاتب (فايز أبو عون) تتكرر عبارتا «عند الدبابات» و«بعد الدبابات» عدة مرات، حيث تكررت الأولى اثنتي عشرة مرة والثانية عشر مرات، وهذا التكرار ليس عبثيًا، بل جاء به ليبرز الأثر النفسي الذي تتركه هذه الدبابات في حياة كل من يمر بجانبها، فهي محطة فاصلة بين الماضي والحاضر، وما كان وما سيكون، وهي محطة للوقوف على خطوط الخوف والرعب، والفاصل بين الحياة والموت، بالتالي فهذا التكرار يبرز أثر النزوح والصراع المستمر على حياة الكاتب.

كما أسهم تكرار العبارتين في تماسك النص وترابط عناصره، وبهذا يتحقق الهدف المرجو من التكرار، إذ يرى صلاح فضل أن التكرار من "عناصر الترابط والتعالق اللغوي، وهي عناصر تفضي إلى تكوين أبنية النص" (فضل، 1992م، صفحة 249)

وعند الكاتب (يوسف القدرة) تكررت كلمة "مشيت" وجاء هذا التكرار في سياق الحديث عن النزوح: "نزلت ومشيت..مشيت..مشيت" (مشترك، 2024م، صفحة 263) ليحمل دلالة شعورية على طول الطريق وثقل التجربة "فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور إلى درجة غير عادية" (الملائكة، 1978م، صفحة 287) بالتالي يعكس هذا التكرار بلاغة الأثر النفسي والجسدي للنزوح وقسوته.

وعند (عرب محمد) تكررت عبارة "تحمل شهداء" "شاحنات تحمل جثامين الشهداء، سيارات تحمل شهداء، عربات تحمل شهداء" (مشترك، 2024م، صفحة 148) فجاء هذا الإلحاح على حمل الشهداء للتدليل على الموت والقتل الجماعي؛ ولإبراز هول المأساة وكثرة الضحايا، حيث تحولت كل وسائل النقل إلى أدوات لحمل الموتى، فهذا التكرار جاء لتجسيد صورة الإبادة الجماعية في ذهن المتلقي.

وبهذا، قدمت الباحثة بعض الأمثلة المتعلقة بظاهرة التكرار، حيث يتضح من خلال هذا العرض أن التكرار يرتبط بمختلف أجزاء النص وعناصره، ويكشف عن الأبعاد والدلالات النفسية المرجوة منه، كما ويعكس كثافة الشعور وثقل التجربة التي يتم توثيقها.

الترادف والتضاد: تُعَدُّ ظاهرتا (الترادف والتضاد) من الظواهر اللغوية التي تؤدي دورًا بارزًا في الكشف عن الأبعاد الدلالية للمعاني، وذلك من خلال تأكيد المعنى وتوضيحه، وإثراء الدلالة وإبراز الحالة الانفعالية والنفسية للكاتب، فتتضح بذلك مأساة الواقع. وتتجلى هاتان الظاهرتان في "كتابة خلف الخطوط" وسيتم عرض بعض الأمثلة على ذلك، لبيان أثرهما على النص وما يضيفانه من كثافة دلالية ومعنوية.

ويعرَّف الترادف بأنه: "الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد" (السيوطي، 1986م، صفحة 402) والمرادف هو: "كلمة لها نفس معنى كلمة أخرى أو تقترب من ذلك في اللغة نفسها" (فتحي، 1986م، صفحة 317) فتتفق هذه المفاهيم على أن الترادف هو تعدد الألفاظ والكلمات للدلالة على معنى واحد، فمجيء الترادف في نص ما لا يكون بهدف الزخرفة اللفظية، إنما لإثرائه، وتكثيف معانيه، وتشكيل إيقاع يساعد على ترسيخ الفكرة المرجوة في الذاكرة.

ومن المترادفات الواردة في الكتاب:

متعبة/منهكة: وظف الكاتب أحمد عاشور كلمتي (منهكة ومتعبة) في قوله: "الآلاف من الوجوه المنهكة والمتعبة" (مشترك، 2024م، صفحة 18) وتشترك الكلمتان في التعبير عن الإرهاق والمشقة، فمجيء الكاتب بهذا الترادف لا يعد حشوًا للألفاظ؛ بل لنقل مأساة الشعب الغزي أثناء البحث عن مأكل ومشرب، وهو بذلك يعبر عن المعاناة النفسية والجسدية للمجتمع الغزي ككل، خاصة في ظل انعدام أدنى مقومات الحياة، بالتالي فإن هذا الترادف أتى به الكاتب إلحاحًا على شدة الفاجعة والكارثة، فالكلمة الثانية جاءت تعزيزًا وتأكيدًا للأولى ما عمل على تكثيف المعنى.

تنتهي/تفنى: استخدمت الكاتبة فداء زياد كلمتي (تنتهي وتفنى) في قولها: "لتسكت الحرب، لتنتهِ الحرب، لتفنَ الحرب" (مشترك، 2024م، صفحة 158) فجاءت بهذا الترادف لتعكس شدة اليأس والمعاناة، فاستعمال الترادف في هذا السياق جاء للتعبير عن تمني انتهاء الحرب، والإلحاح على وقف الإبادة

المستمرة، وبناءً على ذلك، فإن الترادف في هذا السياق عمل على تكثيف المعنى ومنحه عمقًا دلاليًا من جهة، وإبراز الحالة النفسية من جهة أخرى.

وقت/ حين: استعمل الكاتب فايز أبو عون هذا الترادف في قوله: "مشهد الموت الذي يطل علينا برأسه في كل وقت وحين" (مشترك، 2024م، صفحة 136) وذلك للدلالة على ديمومة القتل، والموت، والإبادة الجماعية اليومية. فكلمة "وقت" جيء بها للتعبير عن الحدث في زمن ما، أما اقترانها بكلمة "حين" فيكثِّف الدلالة الزمنية، مشيرًا إلى استمرارية وقوع الحدث في كل الأوقات.

حدب/ صوب: ورد هذا الترادف عند الكاتب طلعت قديح، وذلك في قوله: "يتقاذفنا الموت من كلّ حدبٍ وصوب" (مشترك، 2024م، صفحة 82) وفي ذلك تعبيرٌ عن الفقد والموت المتلاحق، حيث لا مكان يأمن به ويؤيه. فتوظيفه لهذا الترادف ليس عبثيًا، إنما ليؤكد على انعدام أشكال الأمان والاطمئنان كافة في غزة.

الضعف/الوهن: وجاء هذا الترادف عند الكاتبة مي تايه بقولها: "بعد أن بلغتا من العمر الوهن والضعف، ما يبلغ بالمرء بعد الثمانين والتسعين؟" (مشترك، 2024م، صفحة 158) ويُلاحظ وجود تقارب دلالي بين مفردتيّ (الوهن والضعف) ويتحقق التقارب الدلالي بين الألفاظ كما يرى أحمد مختار عمر "حين تتقارب المعاني، لكن يختلف كل لفظ عن الآخر بملمح مهم واحد على الأقل" (عمر، 1998م، صفحة 221) ففرَّق أبو هلال العسكري بين الضعف والوهن بقوله: "الضعف ضد القوة، وهو من فعل الله تعالى، كما أن القوة من فعل الله، والوهن هو: أن يفعل الإنسان فعل الضعيف" (العسكري، د.ت، صفحة 115) بالتالي فإن هذين المترادفين يحققان تقاربًا دلاليًا، وفي ذلك تأكيدٌ على أن هذه الحرب لم تفرق بين صغير وكبير، حتى أنها زادت الكبير ضعفًا وهرمًا وشيبةً، وأوهنت الصغير وأضعفته نفسيًا وجسديًا، ومن هنا جاء هذا الترادف لتكثيف المعنى، ونقل الأثر الذي تتركه الحرب في نفوس وأجساد مبتليها.

الخوف/الهلع: نجد ذلك عند الكاتبة ليان أبو القمصان، بقولها: "أرى الخـــوف، أرى الهلـــع" (مشـــترك، 2024م، صفحة 167) يُلحَظ في هذا الترادف تقاربٌ دلاليٌ يعكس أثر الحالة النفســـية والانفعاليـــة، إذ يعرِّف أبو هلال العسكري الخوف بأنه: "توقع الضرر المشكوك في وقوعه" (العسكري، د.ت، صـــفحة 240) في حين عرَّفَ الهلع بأنه: "أسوأ الجزع" (العسكري، د.ت، صفحة 242) حيث قرنت الكاتبة بين لفظتي (الخوف والهلع) إذ إن الهلع أعلى درجة من الخوف، بذلك جاءت الكاتبة بهاتين القرينتين لتعكس أدنى مراحل الخوف التي يمر بها الغزيّ، بدءًا بالخوف، مرورًا بالرهبة والذعر، وصولًا للجزع والهلع، للدلالة على أن الغزي ذاق كل أصناف المعاناة.

أما التضاد فيعرّفه ابن الأنباري بقوله: "أن يقع اللفظان المختلفان على المعنيين المختلفـــين" (الأنبـــاري، 1987م، صفحة 6) ويشير جبران مسعود للتضاد بقوله: "تضادَّ القوم أي: تخالفوا" (مســـعود، 1992م، صفحة 217) وهو ما يعني أن التضاد هو الاختلاف في اللفظ والمعنى، إذن، فمجيء التضـــاد يســـاعد على نقل تناقضات الكاتب ومشاعره من جهة، ونقل تجربته النفسية بمساوئِها ومحاسنها من جهة أخرى، حيث يستطيع الكاتب من خلال التضاد تنمية النص، وإثراءه، ومنحه بعـــدًا دلاليًـــا قويًـــا، ووضـــوحًا للمعاني، إذ تُعرَف الأشياء بأضدادها.

ومن الأمثلة على التضاد في كتاب "كتابة خلف الخطوط":

شرق/غرب: وظهر هذا التضاد عند الكاتب (أحمد عاشور) بقوله: "وبداية لقطع الطريق من شرق ديـــر البلح إلى غربه فهذه ليست مسافة عادية" (مشترك، 2024م، صفحة 18) فهذا التوظيف للتضـــاد جـــاء للدلالة على طول المسافة وبعدها، وتعبيرًا عن شدة الإنهاك الجسدي والنفسي.

يبكي/ يضحك: ذكر خالد شاهين هذا التضاد بقوله عن وكالة الغوث: "وأجبرت البعض مـــن أن يبكـــي ويضحك ويلقي الكبرياء في حاوي القمامة" (مشترك، 2024م، صفحة 73) فهذا التضاد وهذه المفارقـــة لم يكن مجيئها عبثيًا، بل تعبيرًا عن اليأس والمعاناة، وإظهار السخرية من الواقع الذي دفـــع المـــواطن

الغزي للبحث عن المأكل والمشرب من وكالة الغوث بشكل يمتهن الكرامة، كما أن الحاجة في ظل الحرب أجبرت المواطن على ذلك سواء من أجل نفسه أو من أجل أبنائه، وفي ذلك يظهر الصراع النفسي والاجتماعي الذي يعيشه الكاتب من خلال التضاد.

بعيدة/ قريبة: يتجلى هذا التضاد في قول الكاتبة (عرب محمد): "توقظنا القنابل بعيدة قريبة" (مشترك، 2024م، صفحة 149) وفي ذلك تعبيرٌ عن القلق المتواصل والخوف المتتالي، إذ تشير كلمة "بعيدة" إلى ترقب الموت، في حين تشير كلمة "قريبة" إلى مواجهة الموت بين القصف والقتل المتتابع، بالتالي فإن المجيء بهذا التضاد يعكس المسافة الزمنية والمكانية، ويبين البعد النفسي للكاتبة.

أصدقاء، أعداء/ الصباح، المساء: ويظهر هذا التضاد عند سائد أبو عيطة في قوله: "أصبحت أنا والطبيعة أصدقاء في الصباح وأعداء في المساء" (مشترك، 2024م، صفحة 86) فربط بين (أعداء، الليل) ذلك لكون الليل يكثر فيه القصف ورائحة الموت فتناسب معه هذا الوصف، وربط بين (أصدقاء، الصباح) تمسكًا بخيط من الأمل لقدوم فجر وفرج جديد يخلو من الفقد والقتل، بالتالي فإن هذا التضاد يعبر عن دلالة نفسية للكاتب تتراوح بين الألم والأمل.

وبذلك يتبين أن الترادف والتضاد يشكلان نموذجًا متكاملًا يعمل على إثراء لغة النص، والكشف عن الأبعاد النفسية للكاتب والظروف المحيطة به، كما أنهما يشكلان عاملًا مهمًا في تكثيف المعنى والدلالة.

في نهاية هذا المبحث، تتوصل الباحثة إلى أن للغة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" دورًا رئيسًا في تشكيل المعنى، والكشف عن البعد النفسي للكتّاب، وذلك ظهر من خلال النصوص التي اتسمت لغتها بالاضطراب والتوتر والتسرع حينًا، والتأني والاتزان حينًا آخر، ما ساعد على نقل التجربة الشعورية للكتّاب في ظل الحرب والدمار، كما أسهمت في تجاوز الشعور بالعدمية وإثبات الهوية والذات، كذلك يتضح من خلال مظاهرها اللغوية قدرتها على تكثيف المعنى ومنحه أبعادًا دلالية عميقة تخدم السياق العام للنص. وبناءً على ذلك، يتبيّن أن تباين مستويات اللغة وتفاوت كثافتها التعبيرية بين الكُتّاب لم

يُفضِ إلى إضعاف التجربة السردية، بل أسهم في إثرائها، إذ استطاعت هذه الاختلافات أن تنقل التجربة الغزّية بصدقها وحدّتها، كلٌّ بحسب طاقته التعبيرية، لتغدو اللغة—على اختلاف درجاتها—أداة فاعلة في تشييد المعنى لا عائقًا أمامه.

وبعد هذا العرض لمبحث اللغة، تنتقل الباحثة إلى السرد باعتباره مكمِّلًا في تشكيل التجربة، ودراسة تقنياته ودورها في البناء الفني.

المبحث الثاني: السرد في كتاب "كتابة خلف الخطوط"

يعد السرد ركيزة أساسية في تنظيم الأحداث، ونقل الوقائع، وبناء النص بتسلسل يعكس شخصية الكاتب وانفعالاته، ورؤاه في قوالب فنية يشكل ذاته من خلالها، كما يسهم السرد في ضبط إيقاع الزمن، وتشكيل أبعاد المكان، والكشف عن الفضاء العام للنص والحدث المسرود، وإذا كانت اللغة أداة للتعبير، فإن السرد يمثل الطريقة التي تصاغ بها تلك اللغة لتنتج نصًا متعدد الدلالات، وفي سياق الحديث عن الحرب يكون السرد أداة للتوثيق واستعادة الذاكرة، وتكوين الذات في ظل الشعور بالعدمية واللاجدوى، وفي هذا السياق، يمكن فهم السرد بوصفه استجابة لحالة العدمية التي فرضتها ظروف الحرب على الكتّاب، إذ لم يجدوا متنفسًا للتعبير عن فقدان المعنى والغاية إلا عبر الكتابة السردية. ويعرِّف بارت العدمية بأنها "تردي قيمة الأهداف العليا" (بارت، 1992م، صفحة 81) مشيرًا بذلك إلى سقوط الغايات والمرجعيات الكبرى حتى تتلاشى قيمتها، وهذا يتضح في تجربة الحرب على غزة حيث لم تعد هناك أهمية لأسمى الغايات والركائز، مثل العدالة والكرامة والمساواة، إذ أصبحت مجرد مصطلحات هامشية، ويكمل نولن جيرتز هذا المفهوم، فيعرف العدمية بقوله: "أن تفقد القيم العليا قيمتها، وأن ينعدم الهدف، فلا يجد السؤال "لماذا؟" أي إجابة" (جيرتز، 2017م، صفحة 29) وهو بذلك يوسع مفهوم العدمية من كونها سقوط القيم إلى إنعدام الأهداف والغايات من الحياة بحيث يبقى الإنسان معلَّقًا في الفراغ بلا إجابة لأسئلته.

وعلى الرغم من قتامة هذا الشعور، إلا أنه ربما كان دافعًا للكُتّاب للخروج من تحت الموت والقصف كما فعل كُتّاب "كتابة خلف الخطوط"، إذ ساعدهم الشعور بالعدمية على اللجوء للكتابة؛ لسد فراغهم ومعالجة حالة ضياعهم، فأصبح السرد جزءًا من تشكيل المعنى لديهم، وشاهدًا على تجاربهم حتى بعد وفاتهم، نظرًا لما يؤديه من دور في تشكيل المعنى وإعادة بناء التجربة، الأمر الذي يمكّن هؤلاء الكُتّاب من محاولة رسم مستقبل في ظل هذا الخراب عبر السرد.

أما مفهوم السرد فيعرّفه ابن منظور بأنه " تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقًا بعضه في إثر بعض متتابعًا" (منظور، د.ت، صفحة 1987) مشيرًا بذلك إلى أهمية التتابع والتسلسل في ترتيب الأحداث واتساقها، وهو ما يفضي إلى وضوح الفكرة وتبيان أبعاد النص المسرود، وهذا المفهوم يلتقي مع رولان بارت بقوله: "السرد بمثابة تراتبية للعناصر أو الأركان أو المقتضيات" (بارت، وآخرون، 1992م) مؤكدًا على أن العناصر كافة في النص المسرود تتداخل وتتكامل بعضها مع بعض لتشكل نسقًا منظمًا، وليس فقط مجرد تدوين متتابع للأحداث. ويوسع جيرار جينيت من هذا المفهوم إذ يرى أن السرديات "فرع يحلل مكونات المحكي، والمحكي خطاب شفوي أو مكتوب يعرض حكاية، والسرد هو الفعل الذي ينتج هذا المحكي" (جينيت، وآخرون، 1989م، صفحة 97) ليوضح بذلك أن النص المنقول يتشكل بوساطة مجموعة من العمليات والمكونات التي يُنتجها الخطاب، سواء أكان شفهيًا أم كتابيًا، وهو ما يتيح للقارئ قراءة أعمق للنص الأدبي.

ويرى سعيد يقطين أن السرد هو " صيغة الخطاب التي يختلف بها عن غيره من الخطابات من جهة، ومن جهة أخرى: هو المكون الأساسي الذي ينظم بقية المكونات الأخرى التي يتضافر معها لتشكيل العالم الروائي" (يقطين، 2012م، صفحة 101) مشيرًا إلى أن لكل كاتب أو أديب بنية سردية مغايرة ينقل بها تجربته الخاصة، فيرتب الأحداث من خلالها ويكشف تلاحم الشخصيات مع المكان والزمان، فيصبح السرد هو الجوهر الذي تنتظم عنده عناصر النص، والعمود الفقري الذي ترتكز عليه أجزاؤه.

ويكشف ذلك أن مفهوم السرد، على اختلاف مقارباته في التراث العربي والدراسات الغربية والحديثة، يلتقي في جوهره بوصفه نظامًا ينظم الأحداث ويمنحها دلالتها داخل النص.

أما في سياق الحرب فلا يأتي السرد لمجرد تتبع الأحداث، بل لاحتواء التجربة الفردية والجماعية في نفس الوقت، حيث إن " السرد يساعدنا على إدراج تجربتنا الفردية المحدودة في الزمان والمكان ضمن ذاكرة أوسع وأشمل هي ذاكرة الإنسانية جمعاء" (إيكو، 2015م، صفحة 12) ويفهم من هذا القول أن كل ما يذكر في نص فردي إنما يخص الجماعة، سواء أكان الحديث عن فقد أم بردٍ أم جوع أم غير ذلك من أشكال المعاناة المستمرة، ما يسلط الضوء على عمق المأساة التي يواجهها القطاع الغزي بصورة تجعل القارئ يعيش واقعية الحدث، وفي كتاب "كتابة خلف الخطوط" جاء السرد مرتبطًا بذاكرة الكاتب، وحالاته النفسية، والظروف القاسية التي عاشها، لتأتي النصوص تارة متماسكة، وتارة متفككة، لكنها في ذات الوقت تبقى عناصر النص مترابطة مع بعضها البعض سواء بتقدمة شيء على آخر أو تأخيره، إذ يؤكد بارت على ذلك بقوله "كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما" (بارت، وآخرون، 1992م، صفحة 14) موضحًا بذلك إلى أنه لا يوجد مقطع في النص يأتي عبثيًا، بل كل مقطع يحمل دلالات وإشارات إلى بقية المقاطع، وإن فُقد أحد المقاطع من النص فإن "الخطاب يظل بحاجة إليه لاستكمال المعنى نفسه" (بارت، وآخرون، 1992م، صفحة 14) ويبقى السرد وسيلة لتخليد التجربة في الأذهان خاصة في ظل انقطاع الأنظار عن غزة.

ويجدر التنويه إلى أن النصوص الواردة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" لا تتسم بمستوى سردي وإبداعي واحد، بل تقوم على تنوع داخلي ملحوظ في مستويات البناء السردي وأساليب التعبير الفني، وهو تنوع يعود إلى اختلاف تجارب الكتّاب وخلفياتهم العمرية والثقافية، وتباين الظروف التي أحاطت بكل تجربة على حدة، فضلًا عن اختلاف طبيعة الموضوعات التي يعالجها كل نص داخل الكتاب، واختلاف النوع الأدبي. وينعكس هذا التعدد على البنية السردية للنصوص من حيث درجة التماسك، وكثافة اللغة، وطريقة تشكيل الحدث، والإيقاع السردي، مما يفضي إلى إنتاج مستويات إبداعية متباينة

داخل الكتاب، تتراوح بين النصوص ذات الطابع التوثيقي المباشر التي تميل إلى نقل الحدث كما هو، وبين النصوص الأكثر تكثيفًا وتأملًا التي تتعمق في الأبعاد الشعورية والدلالية للتجربة. وعليه، فإن قراءة هذه النصوص تستلزم الانتباه إلى هذا التفاوت بوصفه جزءًا من طبيعة الكتابة الجماعية في سياق الحرب، لا بوصفه خللًا في البناء، بل كخاصية جمالية تكشف عن تعدد الأصوات والرؤى داخل التجربة الواحدة.

وبمقتضى ما سبق، فإن النص السردي لا يأتي تراكميًا، بل يُنظَّم عبر مجموعة من التقنيات التي تشكل بنيته الداخلية، والتي تكشف عن شخصية الكاتب، وانفعالاته، وصراعاته وهذه التقنيات هي:

السارد أو الراوي: وإذا كان السرد فعلًا أدبيًا ينتجه السارد عبر خطابه (زيتوني، 2002م، صفحة 105) فإن السارد هو "المرسل الذي يقوم بنقل الرواية إلى المروي له، أو القارئ (المستقبل)" (يوسف، 2015م، صفحة 40) فيوثق التجربة للمتلقي وفق أسلوبه الخاص عبر هذا الخطاب، وهو بذلك "الصوت الذي يختبئ خلفه الكاتب" (العيد، 2010م، صفحة 175) لينقل إلينا واقعه، وأحداثًا عايشها، وحالاته وانفعالاته الداخلية.

وكون السارد المحور الرئيس في صناعة الحكاية، إذن فهو الذي يحرك أحداثها، وشخوصها، ومفرداتها، وتراكيبها بما يتلاءم مع ذوقه الفني، وقدرته في شحذ أنظار القارئ والمتلقي، وهو العامل الجوهري في بناء أي نص أدبي "والمدخل الحقيقي لدراسة السرد، والمفتاح المناسب لفهم النص" (الكردي، 1996م، صفحة 14) بهذا ترى الباحثة أن السارد هو باب مكوِّن لعوالم النص؛ للخوض في أجزائه وتشكلاته، وتفاعلاته بذلك يعيش القارئ حيوات مختلفة داخل النصوص، إلا أن السرد في كتاب "كتابة خلف الخطوط" يبتعد عن الخيال، ويرتكز على توثيق الوقائع في ظل الموت والخراب، وبذلك يجد القارئ نفسه أمام حياة واحدة متكررة داخل هذه النصوص، وهي حياة الموت والدمار والتي تعرض بصور وأساليب مختلفة؛ نظرًا لتعدد الكُتّاب وتنوع طرائقهم السردية، وبدلًا من أن يعيش القارئ

الخوف والموت مرة واحدة، فإنه يراه ويعيشه مرات متعددة مع كل نص وآخر، وهذا يعمق من أثر التجربة السردية، ويبرز أهمية هذه النصوص.

وهذا يحيلنا للنظر إلى الشعور بالعدمية الذي دفع الكتّاب لسرد هذه النوائب، فإن كانوا هم لم يستطيعوا عيش حياة طبيعية، فإن "العدمية الوجودية التي تنفي وجود معنى للحياة" (جيرتز، 2017م، صفحة 50) دفعتهم للخروج من الرماد والذهاب للسرد الذي هو في الواقع "محاولة للإجابة عن أسئلة مركزية في وجود الإنسان" (بنكراد، 2018م، صفحة 139) بهذا فإن السرد ليس فقط أداة للبوح وبث ما في النفس، بل يعد وسيلة للكشف عن معنى الوجود في الحياة، ومحاولة للإجابة عن الأسئلة العالقة في الذهن، إلا أن الجواب يبقى معلقًا في الفراغ في ظل استمرارية الموت الذي يثبت عبثية الواقع، وتقول نهيل مهنا مؤكدة على هذه العدمية: "أخبرني أنه رأى عظام حوض بالإضافة إلى أضلع وقفص صدري بالقمامة" (مشترك، 2024م، صفحة 197) وذلك إشارة إلى انهيار القيمة المطلقة للإنسان الغزي، إذ يصبح الجسد شيئًا مهملًا عبثيًا لا معنى له، وبهذا تصبح العدمية شيئًا ملموسًا، وليس فقط مجرد كلمات تُقرأ من بين السطور.

ولأن السارد هو الأساس والمحرّك لأي عمل سردي، فإنه يلجأ إلى توظيف الضمائر على اعتبار أنها أداة فنية تتحكم في زاوية الرؤية لرسم معالم النص المسرود، وتكشف عن دور السارد، ورؤيته، ودواخله من خلال هذا النص، وفي كتاب "كتابة خلف الخطوط" يكثر استخدام **ضمير المتكلم** على اعتبار أنه جمع كُتَّابًا دونوا يومياتهم، وشهاداتهم الخاصة، إذ إن ضمير المتكلم يأتي في "الكتابات السردية المتصلة بالسيرة الذاتية، وشاع عند الكتاب لما له من دور في تعرية النفس من داخلها عبر خارجها" (مرتاض، 1998م، صفحة 82) وهذا يبين أهمية ضمير المتكلم في الكشف عن خفايا النفس، وخبايا التجربة الإنسانية، ما يمنح القارئ القدرة على الانغماس في النص، وفهم شخصية السارد، وإدراك الفكرة المراد إيصالها.

بذلك فإن الاستخدام المكثف لضمير المتكلم في نصوص الكتاب، يعطي انعكاسًا صادقًا ومؤثرًا لتجـــارب الكُتّاب، ومن ذلك قول آلاء عبيد: "في الطريق بدأت تتراءى أمامي بقايا مدينة منتهية خالية من الحيـــاة، كانت أشبه بعجوز مترنحة توشك على السقوط" (مشترك، 2024م، صفحة 20) فحضور ضمير المتكلم في هذا السياق يعكس تجربة الكاتبة الذاتية وأثرها في النفس، إذ لا تكتفي بنقل المشهد المعبر عن دمار المدينة بالكامل، بل تعبر عن عجزها الداخلي والخارجي وذلك بإسقاطه على المدينة المهدَّمة، بهذا يغدو ضمير المتكلم عنصرًا مهمًا للكشف عن بقايا الذات والذاكرة العالقة في نفس السارد.

وفي مثال آخر أيضًا للكاتبة عرب محمد التي نقلت التجربة باستعمال ضمير المتكلم؛ لتقرب القارئ من الحدث، فيرى الواقع بعين السارد ويشاركه التجربة الشعورية، فتقول: "في هذه الليلة أحسست بـــالخطر يقترب منا أكثر، ينظر أطفالي نحوي، ولكنهم في هذه المرة يرتعشون من الخوف" (مشـــترك، 2024م، صفحة 152) وهذا يشير إلى أن السرد بضمير المتكلم يعكس كونها "شخصية حاضرة في الحكاية التـــي تروي أحداثها" (المرزوقي و شاكر، 1985م، صفحة 102) إذ إن الكاتبـــة لا تنفصـــل عـــن الحـــدث والتجربة، بل تشكلان جزءًا منها، فهي جزء من المأساة وجزء من السرد في آن واحـــد، وفـــي هـــذا السياق، تبرز الكاتبة الأثر النفسي والخوف الذي ظل قابعًا في ذاكرتها، وفي داخل أطفالها منـــذ لحظـــة وقوع الحدث حتى لحظة السرد.

وفي مثال آخر عند ناديا أبو جياب التي استطاعت من خلال استخدام ضمير المتكلم نقل سوداوية الحياة على الفرد والجماعة في خضم القصف المتتابع، إذ تقول: "جلست على الرصيف ألتقط مـــا تبقـــى مـــن هواء صالح للتنفس، لم أسمع صفير الصاروخ، صوت انفجار قوي هز المكان وغيمة ترتـــدي الســـواد التهمتنا جميعًا" (مشترك، 2024م، صفحة 178) فاستخدام ضمير الأنا الساردة هنا ليس مجـــرد توثيـــق لتجربتها الفردية، بل إشارة مجازية لمعاناة الشعب الغزي برمته، بهذا فإن الكاتبة لجأت للسرد باعتباره "الوسيلة المثلى لتسريب التجربة الفردية إلى ما راكمته الجماعة واحتفت به" (بنكراد، 2018م، صـــفحة

133) وفي هذا تأكيدٌ على أن استخدام ضمير المتكلم في هذه الصياغة لم يأتِ عبثيًا، بل وسيلة لنقل معاناة جماعية بصورة فردية.

إلا أن السرد بضمير المتكلم لا يمنح الراوي مساحة واسعة ليدور حول الحدث، ويكشف زواياه المتعددة، بل يظل مقيدًا برؤية ذاتية واحدة، لا يصف من خلالها إلا ما يراه ويعيشه هو (الكردي، 1996م، صفحة 134) ويؤكد على ذلك عبد الملك مرتاض بقوله إن: "الكتابة بضمير المتكلم كثيرًا ما يكون محدد الأفق" (مرتاض، 1998م، صفحة 83) وعلى العكس من ذلك، فإن السرد **بضمير الغائب** يمنح الراوي مجالًا للتجول بين زوايا الحدث المختلفة، فيصف ويبرز أبعاده كافة، ويكشف عن مكنونات الشخصية ورؤاها، على اعتبار أنه "راو له مسيرة ذاتية مستقلة عن الحكاية التي يسرد أحداثها" (المرزوقي و شاكر، 1985م، صفحة 102) ما يمكِّنه من إدارة النص، فيقف على جوانب الحدث كافة ممسكًا بخيوطه جميعًا، بوصفه أداة مركزية تتحكم في عناصر النص المسرود وتوجهها، غير أن زاوية الرؤية التي يلجأ إليها الكاتب ليست اعتباطية، بل تُختار بعناية وفق غاية محددة، سواء جمالية أو فكرية يسعى الكاتب إلى تحقيقها عبر نصه، فالضمير المستخدم والتقنية السردية المختارة تعد أدوات يطمح الكاتب من خلالها إلى تعميق أثر النص عند القرّاء (لحميداني، 1991م، صفحة 46) بالتالي فإن اختيار السارد لضمير المتكلم أو الغائب فإنه يكون لغاية وهدف محدد، إذ إن لكل منهما جماليته الخاصة، ودوره التعبيري الذي يسهم في بناء المعنى، فلا تقل أهمية أي منهما عن الآخر.

ويتجلى السرد بضمير الغائب في كتاب "كتابة خلف الخطوط" بشكل ملحوظ، ويظهر ذلك عند الكاتبة ياسمين العابد بقولها: "أعداد هائلة من النازحين، لا تدري أين تذهب وأين وجهتها يسيرون عبر التيه، على أرصفة الضياع، يبحثون عن خيمة تأوي ظلالهم العابرة، ربما تحمل أعباءهم الثقيلة، وتداري أوجه البؤس التي رسمت خطوط اليأس والخذلان فوق جباههم" (مشترك، 2024م، صفحة 244) فيظهر هنا اختفاء الساردة خلف ظلال النص؛ لتعكس التيه والضياع والمعاناة الداخلية على الشعب الغزي باعتبارهم جماعة تتساوى في الألم، وبهذا تنقل الساردة الآلام الجسدية والنفسية لها وللشعب فيصبح

النص مرآة لدواخلها، وهذا يتوافق مع مفهوم المحكي السيكولوجي عند جيرار جينيت الـذي " يكشـف عما تشعر به الشخصية دون أن تقوله بوضوح، أو عما تخفيه هي عن نفسـها" (جينيـت، وآخـرون، 1989م، صفحة 108) وذلك تأكيدٌ على أن السرد بضمير الغائب يجعل النص نافـذة علـى المشـاعر النفسية للسارد وللشخصيات على حد سواء.

كما يضيف جيرار جينيت بعدًا آخر للعملية السردية، وهي اختفاء السارد وابتعاده عـن الـنص ليبقـى التركيز على الحدث والحكاية، فيجد القارئ نفسه أمام واقعية الأحداث المستحضرة (جينيت، وآخـرون، 1989م، صفحة 98) وهذا يُلحظ في نصوص كتاب "كتابة خلف الخطوط" التي تنقـل واقعيـة الحـدث ومأساته، ومن هنا تظهر أهمية السرد في الحرب، حيث إنه لشدة وقع الفجيعة لا يكون هنـاك مجـال لتأمل صوت السارد، ما يُدخل القارئ للاندماج في واقعية المشهد المسرود، وهذا لا يعني اختفاء السارد تمامًا بل يبقى حضوره خافتًا غير ملحوظ أمام صدمة الوقائع، ويؤيد عبد الرحيم الكردي هـذا الـرأي بقوله:"عندما يكون السرد بضمير الغائب فإن ذات السارد وصورته ربمـا يتواريـان خلـف الخطـاب السردي، أو يبتعدان عنه فيبرز الموضوع بل تختفي صورة السارد تمامًا وتصبح عنصرًا ثانويًـا، بـل ربما يختفي دورها بالنسبة لدور العالم القصصي" (الكردي، 1996م، صفحة 134).

وينعكس ذلك عند الكاتب كمال صبح في قوله: "طفل لم يظهر من جسده الغض سوى ذراعه، ما زالـت سترته الحمراء كما هي، حاولنا شد ذراعه ليخرج، حين ظننا أن الرمل فقط يغطي جسـده، فخرجـت ذراعه مبتورة. ورجل تظهر ساقاه من تحت سقفه الإسمنتي السميك، أخفيناهما بالرمل كي لا تنهشـهما الكلاب" (مشترك، 2024م، صفحة 146) ففي هذا النص يغيب حضور السارد لصالح قساوة الحـدث، الأمر الذي يُفقد القارئ وجود السارد ليغرق بالمشهد وتأثيره النفسي، إذ إن السارد غير مهم بذاته، بـل المهم ما يحمله النص من تجربة شعورية حية، تلقي بظلالها على الواقع ومأساته، وتقلباته، وفـي هـذا الإطار يؤكد السرد دوره بكونه "سبيلنا لاستعادة معاني ضيعتها عاديـات الـدهر وتقلباتـه" (بنكـراد، 2018م، صفحة 144).

ويظهر ضمير المخاطب ليمنح النص بعدًا تواصليًا مباشرًا، وعلى الرغم من أن حضوره أقل بروزًا من ضميري المتكلم والغائب، فإنه يأتي ليحقق قيمة فنية تفاعلية في النصوص، فسرد المخاطب كما يعرّفه جيرالد برنس، هو الذي "يكون فيه المروي له هو بطل القصة" (برنس، 2003م، صفحة 174) فيكون استخدام هذا النمط دليلًا على رغبة الكاتب في إدماج المروي له في جو النص، سواء أكان القارئ أم شخصًا آخر، ليعيش واقع التجربة الشعورية بدلًا من أن يكون عنصرًا ثانويًا بعيدًا عن النص، وهذا ما يمنح السرد الأدبي عنصرًا تفاعليًا قويًا.

ومن أمثلة ضمير المخاطب في كتاب "كتابة خلف الخطوط" والتي تضع القارئ أمام أسئلة يعجز عن الإجابة عنها، فيقف متسمرًا خلف السطور، قول الكاتب طلعت قديح: "ألم ترتوِ بعد هذه الأرض بما سفك من دماء؟ ألم يشبعها كل هذا الدمار؟ لم نعد نفقه شيئًا، ما هذا الذي يحدث؟! أهو حقيقة أم سراب؟ كابوس أم عقاب؟" (مشترك، 2024م، صفحة 83) فجاء استخدام ضمير المخاطب في هذه الصياغة؛ ليجبر القارئ على التوقف أمام صور القتل والموت والدمار، ما يجعله في مواجهة مباشرة مع النص والواقع، فتعكس هذه التساؤلات الأثر النفسي على السارد من توتر، وتيه، وضياع في ظل ضبابية الواقع وما ستؤول إليه الأحداث، كما تنعكس هذه التفاعلات الداخلية على القارئ أو المخاطب، وهذا يبرز أهمية ضمير المخاطب في إدخال القارئ في النص المسرود وما يحمله من تجربة شعورية حية.

كما ويبرز ضمير المخاطب عند الكاتب عبد الرحيم الهبيل بشكل ملحوظ، إذ يقول: "كنا يا عزة ننتظر الموت أو نشهده في كل لحظة كنا نفقد أجسادنا في انتظار وقف إطلاق النار؛ كنا نسمع دقات الساعة في تتابع السعال، وأجراس انتهاء كل ساعة في قصف عنيف، وانتصاف الليل في أحزمة نارية" (مشترك، 2024م، صفحة 140) ويبدو في هذا النص أن السارد يخاطب شخصية تدعى "عزة"، غير أن هذا الخطاب يحمل دلالة رمزية وتعبيرًا مجازيًا يقصد به "غزة" المدينة، فهو يوجه خطابه إليها كأنها كائن حي يشاركه الألم والمعاناة، ويبث إليها شكواه، ليصبح هذا الخطاب مرآة لحالته النفسية بما تحمله

من خوف وترقب وقلق. وبهذا فإن ضمير المخاطب ينهض بقدرته على إسقاط الانفعالات الداخلية على الجمادات، ما يجعل القارئ أمام نص حي يتفاعل مع مكوناته.

وفي نهاية هذا العرض للضمائر التي تُعد أساسًا في توجيه خطاب السارد، تتوصل الباحثة إلى أن التناوب بين ضمائر المتكلم، والغائب، والمخاطب أمر ضروري إذ لا تقل أهمية أي منهما عن الآخر في بناء السرد، وتشكيل العلاقة بين النص والشخصيات والقارئ، غير أن كل واحد منهما ينهض بهدف يميزه عن الآخر، فمثلًا، يركز ضمير المتكلم على العالم الداخلي للشخصية الساردة، وينقل الوقائع والأحداث من زاويته الخاصة، ما يجعل رؤيته محدودة وضيقة في الوصف، على العكس من ضمير الغائب الذي يمتلك فضاءً سرديًا أوسع يتيح له وصف ما يدور داخل الشخصية الساردة، والشخصيات الأخرى على حد سواء، وتصوير الظروف المحيطة بهم بشكل أكثر تفصيلًا وتأثيرًا، أما ضمير المخاطب فإنه يشحذ انتباه القارئ فيجعله عضوًا مخاطبًا متفاعلًا مع النص، مفكرًا بتأويلاته وتساؤلاته، إضافة إلى قدرته على توجيه الخطاب وإسقاط الحالة النفسية على الجماد والحيوان، ما يمنح النص بعدًا رمزيًا.

وبعد توضيح مفهوم السارد ودوره الرئيس في بناء النص، ونقل الوقائع، وتصوير دواخل الشخصيات، يأتي الانتقال إلى تقنية أخرى، وهي الحوار الذي يجعل الشخصيات عنصرًا محوريًا في النص، ويبرز أبعاده المختلفة.

الحوار: يأتي الحوار في النصوص الأدبية مجسدًا الحالة النفسية، ومعبرًا عن الانفعالات الداخلية والخارجية للشخصيات من خلال ما تحمله من توتر، وسخرية، وغضب، وغير ذلك من المشاعر، ويعرَّف الحوار بأنه: "عرض درامي الطابع للتبادل الشفاهي بين شخصين أو أكثر، تُقدم فيه أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات" (برنس، 2003م، صفحة 45) وهذا

يوضح أن الحوار إضافة إلى كونه نوعًا من التبادل الكلامي بين الشخصيات، فإنه يضيف بعـدًا نفسـيًا وواقعيًا للنص المسرود بوساطة هذه الشخصيات، ويكشف عن دور السارد في التحكم بها، وطريقة بناء النص في الانتقال بين السرد والحوار ما يمنح النص طابعًا دلاليًا يعمق فهم القارئ للتجربة السردية.

وبذلك لا يقتصر الحوار على كونه تبادلًا لغويًا، بل يؤدي وظيفة سردية تسهم فـي تحريـك الأحـداث وكشف أبعاد الشخصيات وتعميق البعد الدلالي للنص.

ويأتي الحوار في كتاب "كتابة خلف الخطوط" متباينًا بين الفصحى والعامية، ويرى عبد الملك مرتـاض أنه بحسب التقليد المتعارف عليه في التعليم لا يكتب السرد بالعامية، ولا يكتب الحوار بالفصـحى، لمـا لذلك من أثر على قبول النص لدى النقاد والجمهور (مرتاض، 1998م، صفحة 110) وترى الباحثة أن ذلك بالنهاية يعود إلى هدف الكاتب من اختيار الفصحى أو العامية، إذ قد تضفي الفصحى طابعًا إبداعيًا أدبيًا، بينما تستخدم العامية لتقريب القارئ من الواقع المعيش، وزيادة الارتباط بـالمجتمع مـن خـلال النص، وهو ما يتجلى في نصوص الكتاب التي تعكس واقعًا يوميًا حيًا، يتطلب أحيانًا توظيـف العاميـة إلى جانب الفصحى لنقل التجربة بصدق وواقعية.

ويأتي الحوار على ضربين أساسيين هما: الحوار الداخلي، والحوار الخارجي، ويتميز كل منهما بـدوره ووظيفته الخاصة، في الكشف عن معالم الشخصيات، وإبراز الحدث وتكثيف حضوره في ذهن المتلقي.

الحوار الداخلي (المونولوج): وهو شكل من أشكال الكتابة يعبر عن الأفكار والمشاعر التي تدور داخل الشخصية، ويكشف عن الانفعالات الداخلية العميقة التي لا يمكن الإفصاح عنها بالكلمات عادة، فيُعبَّـر عنها بالصور التي تمثل مكامن النفس الباطنة (فتحي، 1986م، صفحة 361) وهذا يعني أن النص فـي الحوار الداخلي يكون مرآة تعكس أغوار النفس الداخلية، من خلال إثرائه بصور مجازية تصور التعب والحزن والفقد، ويتضح ذلك في كتاب "كتابة خلف الخطوط" حيث تعكـس الحـوارات الداخليـة ألمًـا متجذرًا، وفقدًا لا يزول أثره، وماضيًا لن يعود، فيأتي حوار الشخصية مع ذاتها تعبيرًا عن هذه المأسـاة

العالقة في وجدان الغزي، فلا يأتي الحوار الداخلي بوصفه عنصرًا فنيًا مجردًا، بل كضرورة تعبيرية فرضتها ظروف الحرب، إذ يجد الكاتب نفسه منقطعًا عن الخارج، فيلجأ إلى ذاته ليبث فيها خوفه وقلقه وفقده، فتغدو هذه الحوارات انعكاسًا مباشرًا للصدمة النفسية والمعيشة اليومية. ويعزز هذا التصور ما يذهب إليه رومان ياكوبسون أن الحوار الداخلي "عامل أساسي في شبكة اللغة، إذ يقوم بوصل المرء بذاته الماضية والمستقبلية (هو حوار بين وجوه الأنا المختلفة)" (ياكوبسون، 2002م، صفحة 59) وفي ذلك إشارة إلى أن الحوار الداخلي يبرز كينونة الكاتب وتعدد رؤاه وشخصياته وتحولاته وانفعالاته، من خلال الأصوات المتعددة التي ينتجها داخل النص، ليغدو مسرحًا صامتًا تتلاحم فيه عناصر الذات الساردة، وتكشف عن أعماقها وخفاياها.

ومن الأمثلة على الحوار الداخلي في كتاب "كتابة خلف الخطوط" على لسان محمد الزقزوق، فيقول: "بعد الكثير من الصراع الداخلي والأخذ والرد بيني وبين نفسي، والقبول والرفض والتصديق والتكذيب، والغرق في سؤال الجدوى، أقرر الآن البدء في الكتابة" (مشترك، 2024م، صفحة 180) فيأتي هذا الحوار الداخلي تعبيرًا عن الصراع النفسي الذي يعيشه الكاتب في محاولة لاستيعاب الواقع، وإدراك مكامن الذات في ظل الصدمات المتتابعة، حيث يتمخض شعور العدمية في سؤال الجدوى والوجود الذي يلح عليه، فتكون الكتابة وسيلة مقاومة للخروج من دائرة الانكسار والمأساة، ليؤكد أنه ما زال حيًا في وجه الفَناء، إذ يرى نولن جيرتز أن "العدمية هي البرهان على الحياة، والسلاح الأخير لضحايا مختنقين ومكبلين دون أي وسيلة للمقاومة" (جيرتز، 2017م، صفحة 9) وبهذا تغدو الكتابة دافعًا للوجودية، وسبيلًا لمقاومة الواقع، وإثبات الذات في ظل تردي القيم الإنسانية.

ويتجلى الحوار الداخلي أيضا عند الكاتبة ميساء عصفور بقولها: "يجتاحني شيء ما، أظنها أنا استبدلت باسم آخر... لا أعرف! لا أعرف ماذا أشعر وماذا يدور بخلدي ووجداني، ماذا ينادي قلبي، ومن؟ لا أعرف!" (مشترك، 2024م، صفحة 212).

إذ تشير بهذا الحوار الداخلي، إلى أنه لكثرة الفقد والتعب والإنهاك والمعاناة، تلبدت الأسئلة في ذاتها حتى أصبحت عاقرة عن الإجابة، وعاجزة عن معرفة حقيقة ما تشعر به نتيجة للمعاناة المستمرة، كما أن هذا الحوار يكشف عن رؤية سردية داخلية تعبر عن الشخصية الساردة وانفعالاتها، حيث أشار جيرار جينيت لذلك بقوله إن: "الامتياز الفريد الأكثر أهمية يقوم على منح السارد رؤية داخلية، بسبب القدرة البلاغية التي يستمدها من هذه الرؤية" (جينيت، وآخرون، 1989م، صفحة 51).

ومن جانب آخر يأتي الحوار الخارجي للكشف عن الظروف المحيطة من دمار، وقتل، ونزوح، وتشريد، وتجويع وغير ذلك من أشكال المعاناة التي تُفرض على الشعب الغزي، فتؤتى على ألسنة الشخوص؛ لتعبر عن الشخصية من الداخل، وتبرز هيئاتها الخارجية.

الحوار الخارجي (الديالوج): وهو كما يعرفه جيرالد برنس، سرد يتميز بتفاعل عدة أصوات ووجهات نظر مختلفة حول العالم، لا تمثل وجهات نظر الراوي وأحكامه وحتى معرفته في السرد الحواري (برنس، 2003م، صفحة 44) مشيرًا بذلك إلى أن الحوار في النص الأدبي يُقدم بأصوات شخصيات متعددة، للتفاعل وتبادل وجهات النظر، وتسليط الضوء على الأحداث المعيشة بمعزل عن الراوي، وفي نصوص الكتاب يعكس الحوار الخارجي الصراعات التي يعانيها الغزيون بمختلف أشكالها، ما يمنح القارئ فرصة لرؤية نوائب الشعب الغزي من زوايا متعددة.

ويمكن أن يأتي الحوار بالعامية أو الفصحى، دون أن ينقص ذلك من قيمة العمل الفني وعمقه الدلالي، وهذا بحسب ميخائيل باختين الذي يرى أن الناثر يقدم في عمله الأدبي "التعددية اللسانية والصوتية للغة الأدبية وغير الأدبية، من دون أن يضعف عمله من جراء ذلك، بل يصبح أكثر عمقًا" (باختين، 1987م، صفحة 67) وهو ما يتيح فهم تعدد الأصوات داخل النص بوصفه انعكاسًا لتعدد التجارب والرؤى لدى الكتّاب المشاركين في كتاب "كتابة خلف الخطوط"، حيث تتجلى هذه التعددية في تنوع الأساليب اللغوية بين الفصحى والعامية بما يعكس الواقع المعيشي ويزيد من حيوية الخطاب.

ومن أمثلة الحوار الخارجي في كتاب "كتابة خلف الخطوط" حوار مريم قوَّش مع والدها:

"يقول أبي وهو ينهي حزم الأمتعة: اتركوا كل شيء مكانه. يومان فقط وسنعود!

-أبي! ما رأيك أن نبقى هنا كزيتونة الدار؟

تتحجر في عينيه دمعة ثقيلة وهو يمعن النظر في الزيتونة ويقول: يومان فقط وسنعود!

-وماذا إذا لم نعد؟ لقد مات جدي...مات وفي جيبه المفتاح ولم يعد! أخبرني أبي ماذا إذا لم نعد؟" (مشترك، 2024م، صفحة 181).

إذ يظهر هذا الحوار صراعًا بين الأجيال، من جهة صوت الأب المتمسك بالأمل الزائف، ومن جهة أخرى صوت الأبنة المثقل بالهزائم، والمشبع بالخوف من الغربة والنفي والاقتلاع من المكان وموطن الانتماء، وفي هذا الصراع تتجلى أزمة المعنى والوجود التي تلح على الإنسان الغزي، إذ ترى الابنه أن في البعد عن المنزل انعدامًا للمعنى، وفقدانًا للهوية، فإن كان لهم منزل الآن، فإنهم بعد النزوح لن يجدوا منزلًا ولا أي قيمة أخرى، غير أن الموت والقصف المستعر يجبرهم على النزوح، وفي ذلك مفارقة تعيد إلى الأذهان تاريخ الشعب الفلسطيني منذ نكبة ال1948م حتى حرب السابع من أكتوبر 2023م.

وهذا يتوافق مع رواية (عائد إلى حيفا) إذ كان في هجرة سعيد وصفية فقدان لابنهما الوحيد آنذاك، وعندما دار الزمان شاء القدر أن يعودوا لوطن لم يعد وطنًا، إذ يقول سعيد لزوجته صفية: "إنني أعرفها، حيفا هذه، ولكنها تنكرني" (كنفاني، 2013م، صفحة 7) وفي نكران البلاد لأبنائها يتحول المرء إلى مَنفٍ غريب في وطنه السابق، وهذا ما تخوَّفت منه مريم قوَّش في قبول قرار أبيها بالنزوح، وذلك يلتقي مع رؤية إدورد سعيد للمنفيين بوصفهم مجتثين من جذورهم وأرضهم وماضيهم، فيدفعهم ذلك لإعادة تشكيل ذواتهم المحطمة في محاولة للانتماء من جديد (سعيد، 2007م، صفحة 122) بذلك فإن النزوح يقتضي النشوء من الرماد، وسعيًا للولادة من العدم، وبحثًا عن أرض جديدة إما أن تقبل بهم، أو يُجبرون على قبولها. إذن، فمجيء هذا الحوار الخارجي ساعد على نقل تجربة ومعاناة جماعية، متعددة الأبعاد، وأعاد الذاكرة إلى التاريخ الفلسطيني بما مر عليه من نفي ونزوح وتشريد وويلات.

وفي مثال آخر على الحوار الخارجي، يتجلى عند الكاتب حيدر غزالي في حديث أبي نصار مع أبي سلمى عن ابنه، إذ يقول:

"–الولد معاه نزيف داخلي، ومحتاج مستشفى، وإنت شايف الوضع، خلينا ننقذ ما يمكن إنقاذه

–إيش قصدك؟

–يعني نروح نعالج الإصابات اللي ممكن نعالجها برّا، ابني قاعد بموت، وروحه ممكن تكون مع كل واحد بقدر أساعده. غطّى أبو نصار وجه ابنه، ومضى في مهمته" (مشترك، 2024م، صفحة 68).

فيجسد هذا الحوار عمق المعاناة وتهاوي قيمة الجسد أمام فداحة الواقع، فيضطر الأب لترك ابنه بين الحياة والموت لينقذ آخرين ما زالت لديهم فرصة في النجاة، وهذا ما يُظهر فكرة الانتماء الجمعي التي تسمو فوق الفقد الشخصي، فتتحول التضحية إلى فعل من أفعال المقاومة والإنسانية في مواجهة الموت، بهذا يتجاوز الحوار الوظيفة التواصلية إلى وظيفة أشد عمقًا تعكس التجربة الجماعية، والظروف الاجتماعية والنفسية المحيطة، بهذا فإن الحوار بالعامية لا يأتِ عبثيًا، بل لتقريب التجربة من وجدان القارئ، والكشف عن الانفعالات الداخلية، من استغراب، وفقد، وألم.

بعد هذا العرض لتقنية الحوار، فإن من منظور الباحثة، أن النصوص الأدبية بشكل عام تغتني أكثر حين تكتب بالفصحى، لما لها من قوة، وتأثير، وعمق دلالي، وقدرتها على منح الكاتب الحرية للتجول في معاني الكلمات، وانتقاء أحسنها، وأجودها، لوضعها في قالب لغوي حواري يفتح نوافذ متعددة للنظر في لب النص، غير أن نصوص كتاب "كتابة خلف الخطوط" باعتبارها تجربة استثنائية تسطر ويلات الحرب، وصراعاتها، وآلامها فإن لسان الكُتّاب في بعض المواضع يقف عاجزًا عن صوغ مفردات فصيحة، ونقل الظرف المأساوي المراد توثيقه، فيأتي الحوار بالعامية ليلبي هذا الغرض، ويؤدي وظيفته الفنية بما يخدم السياق، وهكذا فإن تراوح الحوارات في الكتاب بين الفصحى والعامية يحمل بعدًا وظيفيًا يرتقي بالنص ويشكل معالمه، ويخرجه من طابع الجمود إلى الحيوية، ما يخلق تفاعلًا بين الشخصيات

والقارئ، فيحمل همهم وغمهم، ويكتسب القدرة على استيعاب انفعالات الشخصيات، وفهم دوافعها بعمق.

الاسترجاع: وهو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي إلى حدث سابق" (زيتوني، 2002م، صفحة 18) إذ يتبين من هذا المفهوم ارتباط الاسترجاع بالذاكرة والمكان، وقدرته على النهوض بعناصر النص وتراتبيتها، والكشف عن خفايا الشخصيات ودوافعها، وعن الظروف الراهنة وما تحمله من تداعيات تتصل بالماضي وتضيئه.

كما أن المجيء بتقنية الاسترجاع في السرد الأدبي تكشف عن هوية السارد وكينونته، فوفقًا لسعيد بنكراد فإن السرد هو "الأساس الذي تبنى عليه هوية الأوطان والأمم قديمًا وحديثًا، إذ إن الزمنية فيه لا تصبح مرئية في الذاكرة والوجدان إلا من خلال استيطانها محكيات تستعيد ما عجز العلم عن تحديده بدقة" (بنكراد، 2018م، صفحة 134) وهو بذلك يبين أن السرد ليس مجرد كلمات تُكتب، بل هو وعاء يحمل ذاكرة الشعوب وهوياتها ووجدانها، فالأمة بلا سرد هي أمة بلا ذاكرة ومن هنا فإن المجيء بالاسترجاع والزمن الماضي يحفظ للأمة تاريخها وحضارتها، إذ أن العلم وإن استطاع أن يقدِّر الزمن بالساعات، إلا أن السرد يجعله زمنًا شعوريًا إنسانيًا وجدانيًا، تجوب به هوية الأوطان، وتتشكل به ذوات الشخوص، وتصقل به معاني الوجود.

ويرتقي الاسترجاع بعدد من الوظائف التي تمنح النص بعدًا دلاليًا عميقًا، إذ يسهم في سد الفجوات من ورائه، سواء بتقديم معلومات جديدة عن شخصية أُضيفت حديثًا في مجرى الحكاية، أو النظر إلى حاضر شخصية غابت عن مسرح الأحداث وعاودت الظهور من جديد. كما يسهم الاسترجاع في العودة إلى أحداث متكررة بوصفها وسيلة للتذكر، أو لتغيير دلالة بعض الوقائع الماضية (بحراوي، 1990م، الصفحات 121-122) فيصبح الاسترجاع عنصرًا مؤثرًا في بناء المعنى، وشحذ الدلالة، وإغناء التجربة الشعورية.

ومن أمثلة الاسترجاع في كتاب "كتابة خلف الخطوط" قول نادين مرتجى:

"نجمة هربت من صفها حين سألتها المعلمة اذكري لنا موقفًا مضحكًا عشتيه مع إخوتك، فتذكرت حين لعبت مع أخوتي في غرفتنا (جماد حيوان) وكيف بترت حمرة السماء ضحكنا المتطاير في الهواء حين بصقت من جوفها العالي صاروخًا دمَّرَ بيتًا آخر إلى ركام من ذكريات." (مشترك، 2024م، صفحة 182).

إذ يجسد هذا الاسترجاع قدرة الكاتبة على جعل القارئ ينغمس في ذاكرة الشخصية، فيرى معاناة الماضي المشؤوم تعيد نفسها في الحاضر الدموي. فالعودة إلى لحظة الطفولة الممزقة، بضحكاتها المبتورة، يعكس ألم البراءة أمام فجائع القصف والتدمير، فيجمع هذا الاسترجاع بين الماضي والحاضر، الفرح والحزن، الفرد والجماعة، بحيث تصبح الذاكرة لدى الغزيين ملطخة بالدماء والرماد والفقد، بهذا يتحول الاسترجاع إلى وسيلة مؤثرة تبرز المعاناة النفسية والاجتماعية.

الاستباق: وهو "مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد" (زيتوني، 2002م، صفحة 15) ويعرفه جيرار جينيت بأنه: "مصدر المعلومات الإضافية التي يُمهَّد لها بتعابير من نوع: عرفت منذ ذلك الحين" (جينيت، وآخرون، 1989م، صفحة 73) بهذا يتضح أن الاستباق في جوهره نوع من الترقب والتوتر، فهو كسر لتسلسل الزمن وتوقع أحداث مستقبلية يعكسها الواقع الحاضر.

كما أن الاستباق يأتي لإثراء النص ومنحه بعدًا دلاليًا عميقًا يدفع القارئ للتأمل في التنبؤات الواردة، ومتابعة الأحداث بفضولٍ ترقبي للتأكد من مدى تحققها، وفي بعض الأحيان يفصح الكاتب عن نهاية عمله الأدبي_قصة كان أو رواية_ منذ البداية، ما يؤدي إلى قتل عنصر التشويق (يوسف، 2015م، صفحة 120). ويعد الاستباق، تبعًا لحسن بحراوي "عصب السرد الاستشرافي ووسيلته إلى تأدية وظيفته في النسق الزمني في الرواية ككل" (بحراوي، 1990م، صفحة 132) فالتلميحات التي يدرجها

الكاتب في نصوصه تمنحه طابعًا تشويقيًا ترقبيًا، تحفز المتلقي للتعمق في أبعاده ودلالاته المختلفة، وفي سياق الحديث عن الحرب تزداد أهمية هذه التقنية لما لها من دور في تجسيد المعاناة الجماعية، والخوف من المستقبل المجهول الذي ينبئ بنبش الأحزان المدفونة من جديد، ومثال ذلك ما ورد في نص طلعت قديح المعنون ب "أسئلة على مقام الحدث" إذ يقول: "ستنتهي الحرب يومًا ما، لتبدأ حرب جديدة من نوع آخر، نوعٌ شرس، أوله ترقب ما قبل العودة لمنازلنا والطريق إليها، التي فيها ستتفجر آلاف الأسئلة المرعبة عما حدث فيها وكيف أصبحت" (مشترك، 2024م، صفحة 74)

يبرز هذا المقطع توظيف تقنية الاستباق، توظيفًا واعيًا نابعًا من رحم المعاناة التي يعيشها الغزي في الحاضر والتي تمتد آثارها إلى المستقبل، فالحرب هنا ليست مجرد حدث عابر، أو مجرد صراع اعتيادي، بل هي محاولة لاقتلاع الوجود الإنساني الفلسطيني من جذوره، والنظر إليه بوصفه مجرد كائن مادي، وفي هذا السياق يرى عبد الوهاب المسيري أن الفلسفة المادية" تقر بأسبقية المادة على الإنسان وكل نشاطاته" (المسيري، 2002م، صفحة 17) وهو ما يعني تجريد الإنسان من معانيه الروحية والإنسانية العميقة، وجعله كأي جماد آخر قابل للاستهلاك، ومن هنا يمكن القول إن هذه الرؤية هي التي يتبناها المحتل لتفسير طغيانه واستبداده وإسرافه في القتل والموت قديمًا وحاضرًا لبناء مستقبله على جثث الفلسطينيين.

ومن زاوية الحديث عن السرد، فيذهب جيرار جينيت للقول بأن الاستباق قد "يوجد في العنوان الذي قد يخبرنا مسبقًا بالطابع الحزين للحكاية" (جينيت، وآخرون، 1989م، صفحة 124) وهذا ما يتجلى في عنوان النص الموسوم ب"أسئلة على مقام الحدث" إذ إن الواقع الغزي بما فيه من حرب وظروف قاسية صعبة يدفع المرء إلى طرح أسئلة الوجود والمعنى، في ظل الشعور بالعدمية، بذلك يصبح العنوان مرآة لمستقبل الغزي الذي سُطِّرَ في النص ذاته.

بالنهاية فإن هذا الاستخدام لتقنية الاستباق جاء ليؤكد أن هذه الحرب مآلها أن تنتهي، ولكل أجل انقضاء، ولكن آثارها تبقى دامية في وجدان كل من شهد وقائعها، إذ لا يكاد يخلو فرد في غزة لم يذق مرارة الفقد والنزوح، وفقدان الذات.

وفي ختام هذا المبحث، يتبيّن ما للسرد من دورٍ جمالي وأدبي وتوثيقيّ، إذ يكشف خفايا النفس الساردة وعوالم الشخصيات المتحاورة، ويُبرز قدرته على الربط بين الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، في سبيل حفظ الهوية والذات والتاريخ الذي يحاول الاحتلال محوه. وبهذا المعنى، ينهض السرد بعناصر النص وتراكيبه ومعانيه، وقد أظهر كتّاب "كتابة خلف الخطوط" قدرةً بارزة على الارتقاء بالسرد، وتحويل الواقع المأساوي إلى خطاب فني مقاومٍ، يسعى إلى إنتاج المعنى في ظل العدم.

المبحث الثالث: الأدبية والشعرية في كتاب "كتابة خلف الخطوط"

تؤتى ثمار الإبداع الفني عند الكُتّاب حين تُنبَش الآلام، وتندثر الأحلام، فلا يجدون أمامهم سوى الكلمات لتنشلهم من بؤس الحياة وضيقها، ما يفتح أمامهم آفاقًا واسعة، وعوالم مختلفة تتشعب بخطوط الفن والأدب لترسم صورًا جمالية لواقع مشوَّه، إذ إن "رغبة الفنان في الهروب من الواقع هي التي تدفعه إلى الإبداع الفني" (إسماعيل، د.ت، صفحة 36) ويعرَّف الأدب بأنه "النثر الفني والشعر الذي تحكمه معايير الامتياز عن الكلام العادي" (فتحي، 1986م، صفحة 11) وهذا يدل على أن النص الأدبي يتزين بخصائص وصفات تميّزه عن الكلام العادي، إذ ينهض بالنص من الجمود إلى الحيوية، ومن الضيق إلى الاتساع، ما يجعل المتلقي ينغمس في معانيه وألفاظه. "وقد سمَّى العرب الأدب أدبًا؛ لأنهم فهموه وأردوه مقترنًا بغاية تثقيفية تهذيبية، تضاف إلى عنصر الفن فيه أو الصنعة، أو البيان وبراعة الأسلوب" (خوري، 2020م، صفحة 93) بذلك يغدو الأدب عنصرًا فنيًا مرتبطًا بجمالية النص وأسلوبه.

ووفقًا لما أورده تودوروف في عرضه لفكر رومان ياكوبسون عن الأدبية بأنها "ما يجعل من عمل معين عملًا أدبيًا" (طودوروف، 1987م، صفحة 84) وهذا يعني أن الأدبية تُكسِب النص قيمته الفنية

والجمالية من خلال مزاياها البلاغية التي تميّزها عن الأساليب اللغوية العادية، كما ويُنقَل عن بول فاليري أن "كل كتابة أدبية هي شعرية" (راغب، 2003م، صفحة 382) مشيرًا إلى أن الدافع الأساسي والمحرك الأول لهذه الكتابة هو المشاعر والعواطف، سواء حزن أو فرح، فيبث الكاتب آلامه وآماله عبر الأدب، سواء نثر أو شعر.

أما الشعرية فقد وصفها ياكوبسون بأنها "بحث في الوظيفة الشعرية للغة، وفي الفن اللفظي فيما يتعلق بوظيفة اللغة الشعرية، فضلًا عن الوظيفة الفنية للأنظمة السيميائية عمومًا" (ياكوبسون، 2002م، صفحة 57) موضحًا بذلك أن الشعرية هي أساس الفن الأدبي الذي يمنحه قدرة بلاغية على تجاوز حدود اللغة، فيسمو باللفظة الطبيعية ويزخرفها بدلالات وإشارات ضمنية تجعل النص مستوطَنًا بفيض العاطفة، ومشرَّبًا برموز وإيحاءات تُفضي بالقارئ للغرق بين دفَّتيّ السطور، ويرى رينيه ويلك أن "اللغة الشعرية هي لغة ضمن اللغة، أي أنها لغة لها شكلها المستقل تمام الاستقلال" (ويليك، 1987م، صفحة 400) وهذا يعني تفرد اللغة الشعرية بخصوصية تميّزها عن بقية اللغات، بحيث تتعدى الوظيفة التواصلية إلى وظيفة أشد تأثيرًا، تسحب بالمتلقي إلى أعماق النص.

وتتجلى الشعرية في كون "الكلمات، ونحوها، ومعناها، وشكلها الخارجي والداخلي ليست علامات لا مبالية بالواقع، بل علامات تملك وزنها الخاص وقيمتها الذاتية" (بركة، 1993م، صفحة 252) وهذا يعني أن الشعرية تجعل عناصر النص المختلفة، من كلمات، ومعناها، ومبناها، متعالقة مع بعضها البعض بحيث تشكل كل كلمة قيمة فنية خاصة بها لا يمكن استبدالها بغيرها من الكلمات، كما وتُعدُّ الشعرية عنصرًا مكوّنًا ضمن بنية معقدة، إلا أنها عنصر مؤثر بالضرورة في العناصر الأخرى حيث يحدد معها سلوك المجموعة، ويشكل الوظيفة الكلية للنص (بركة، 1993م، صفحة 252) إذن، فالشعرية عنصر جوهري في النص الأدبي، إذ لا يكتفي بتأثيره على ذاته فحسب، بل يتفاعل مع عناصر النص كافة فيؤثر فيها، ويخلق جوًا فنيًا متماسكًا مع جميع مكوناته.ويذهب تودوروف إلى القول "أننا نؤسس الشعرية فنًا مستقلًا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب، وأن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب

(طودوروف، 1987م، صفحة 84) وهذا يعني أن الشعرية هي روح الأدب التي تمنحه الأصالة والإبداع والتفرد، فترتقي بالنص من ضيق اللفظ إلى رحابة المعنى والدلالة.

بهذا، ترى الباحثة أن عنصري الأدبية والشعرية يشكلان الركيزة الأساسية التي تقوم عليها جمالية النص الأدبي، بل هما معًا من يصنعانه ويمنحانه القيمة الفنية التي تدفع القارئ للتوغل في بواطن النصوص، والإبحار في عوالمها، حيث تمثل الأدبية البنية الفنية العامة للنص، أما الشعرية فتعكس الجوهر الإبداعي، واللغة المركزة، والأساليب المقننة، التي تمنح النص عمقًا وتأثيرًا خاصًا، ليتأمل المتلقي في مقاصدها ويكتشف مضامينها ومكنوناتها.

وعند النظر إلى بعض النصوص في كتاب "كتابة خلف الخطوط" يُلحظ انعكاس التجربة الأدبية، المشحونة بالعاطفة، والجرس الموسيقي، ذات الطابع الجمالي، وانتقاء مفردات تبثّ الانفعالات الداخلية، وتعكس فداحة التجربة الإنسانية ومرارتها، إذ لا يكتفي بعض الكُتَّاب بالمفردات السطحية التي توثق الظرف والتجربة، بل يذهبون للبحث عن أجودها وأحسنها؛ لصياغتها في نصوص تعكس ولادة الإبداع من رحم المعاناة والألم.

وقد يذهب الفنان للكتابة باللغة الأدبية والشعرية فضلًا عن اللغة التقريرية المباشرة لكون الإبداع بذرة تنمو لدى الأديب مع كل نص وآخر، وكل تجربة وأخرى، تُخرجه من عزلته ومأساته، إلى رحابة الكلمات، إذ يرى عز الدين إسماعيل أن "الأديب يكتب؛ لأنه يستمتع بعملية الإبداع ذاتها، فهذه المتعة هي حافزه على الكتابة؛ لأنه يتخلص بها من وطأة الظروف على نفسه" (إسماعيل، د.ت، صفحة 34) فيشعر بنشوة الانتصار على الواقع من خلال الكتابة الأدبية الإبداعية، فلا يقتصر على سرد الوقائع بألفاظ مستهلكة بل ينتقي مفردات تُخرج النص من بؤرته الضيقة لتجعله ينبض بعوالم متعددة، يكتبها الأديب رغبة في عيش حيوات مختلفة عبر الأدب، إذ يرى رولان بارت أن" الكتابة –وهي تحس عزلتها الذاتية– ليست سوى مخيلة تتلهف إلى سعادة الكلمات، فهي تتسارع نحو لغة فضلى تصور

نضارتها" (بارت، 2002م، صفحة 116) وهكذا يتغلب الأديب على قساوة الواقع ومأساته فيخرج من العزلة إلى الإشراق، ومن الألم إلى الأمل والجمال الذي يقوم بصناعته عبر الكلمات.

وتتجلى هذه الأدبية في كتاب "كتابة خلف الخطوط" عند مجموعة من الكُتّاب ومن بينهم، محمود عساف، حيث يقول:

"أي خطوات حائرة هذه بين الكرامة والركام؟ بين خلع الذكريات وقضم الحكايات، وشقاء العمر الغابر" (مشترك، 2024م، صفحة 175).

يجسد هذا المقطع لوحة فنية أدبية، حيث يظهر الجرس الموسيقي في اختيار المفردات وتناغمها، ويجمع بين أفعال مادية ورموز نفسية تعكس التيه والضياع الداخلي، المترنح بين البقاء والفناء، ويظهر من ذلك أن الحرب رغم ضراوتها وقسوتها دفعت الكاتب لمزج الإبداع الفني مع التجربة المأساوية، فظهر النص حاملًا للتجربة الوجدانية الشعورية، بهذا ينهض النص من كونه مجرد كلمات توثق الواقع، إلى كلمات تحمل هم الواقع.

كما أن حياة الفنان مليئة بألوان الصراع؛ لأن في داخله قوتين تتصارعان، تارة يميل للسعادة والرضى والإطمئنان للحياة، وتارة يسحبه شوق جارف إلى الإبداع يتغلب على كل رغبة شخصية (إسماعيل، د.ت، صفحة 38)، ومما يدخل الفنان في هذا الصراع الظروف الواقعة له، سواء أكانت إيجابية أم سلبية، إذ تؤدي الأحداث الجارية دورًا بارزًا في استنهاض طاقاته الإبداعية لتصوير هذه الأحداث، ونقلها، ووصفها، فيخرج من عزلته الخاصة ليدمج الحدث بالكلمة. بذلك، فإن الأدب يزداد بروزًا وحضورًا حين تشتد الأزمات والظروف السياسية، فتأتي كتابات الأدباء إما ثورية أو تحريضية، أو سبيلًا للمقاومة، فيرى رولان بارت أن "الكتابة الثورية حركة المغالاة القادرة وحدها على نصب المشانق اليومية" (بارت، 2002م، صفحة 30) وهذا يدل على القوة الفاعلة للأدب في استنهاض همم الشعوب.

إذ يشير عادل الفريجات إلى أن في "تاريخ أدبنا العربي سلسلة من الاعتداءات على المبدعين عامة، والشعراء خاصة، وقد نشر باقر ياسين بدمشق عام (1993م) كتابًا بعنوان "قصائد قتلت أصحابها، وذكر فيه تسعة وعشرين شاعرًا من التراث قتلوا بسبب قصائدهم، ومن هؤلاء أعشى همدان وصالح بن عبد القدوس وابن الرومي وغيرهم" (الفريجات، 2007م، صفحة 72).

وهذا يعكس الأهمية التي يكتسبها كتاب "كتابة خلف الخطوط" فهو ليس مجرد كتاب يحمل تدوينات ليوميات عادية، بل هو شهادة فنية تفضح جرائم الاحتلال، واستبداده، وهيمنته من خلال أصوات شهود عايشوا الواقع، وذاقوا مآسيه، ونقلوه عبر نصوص أدبية مفعمة بالأمل والألم، شعرً أم نثرًا علَّها تكون وسيلة لشحذ الأنظار حول غزة، وتعبئة الشعوب لنصرتها.

كما ويظهر في شعر ياسمين العابد انسجام اللفظ مع الإيقاع والموسيقى الداخلية للنص، إضافة إلى استخدام صور بلاغية مؤثرة "الموت أينع" "كالطير ننشج فوق جمر الموقد" لتعبر عن مأساة الواقع، مع كثرة الموت والقتل وارتفاع أصوات النحيب والنشيج في حضرة الفقد، سواء أكان فقدان شخص أو مكان، أو استحضار الذكريات، بهذا، استطاعت الشاعرة أن تحول الألم إلى مادة فنية، فتصنع من المأساة إبداعًا جماليًا يعكس مرارة الواقع، ويغذي ذائقة المتلقي الإنسانية والجمالية في الوقت ذاته، إذ يرى ت.س إليوت أن "الشعر يستطيع إلى حد ما أن يصوغ جمال اللغة، وأن يبعث الجمال من جديد، وهو يستطيع بل ينبغي أن يساعد اللغة على التطور بحيث تخدم الظروف العصرية" (إليوت، د.ت، صفحة 55) وهذا ينعكس بقدرة الشاعرة على تحويل التجربة الإنسانية القاسية إلى فن إبداعي.

فتقول: (مشترك، 2024م، صفحة 240):

كالطير ننشج فوق جمر الموقد

حتّام نصبر لا خيار أمامنا؟

أين الأعارب؟ أين أمة أحمد؟

الموت أينع. والمناجل أقبلت

إنّا نباد. أيا عمائم نجَّدِ!

تبًا لكم. بئسًا لكم من أمة

ما عاد فيها من يثور ويفتدي

نوحي على كيد الأعارب غزتي

رغم الأسى لا تيأسي واستأسدي

إذ تتبدى في هذه الأبيات اللغة الشعرية والأدبية التي تجعل من اللغة فنًا لفظيًا، فتخرج عن وظيفتها التواصلية لتصبح أداة فنية لا تقتصر على نقل الواقع وتصويره، بل تجعل منه عملًا إبداعيًا ولوحة فنية تعكس آلام الشعب الغزي بأكمله، فالشاعرة تختار مفردات مشحونة بالعاطفة لشحذ همم القرّاء وتسليط الضوء على الواقع المؤلم، ما يمنح الشعر قيمة فنية ودورًا بارزًا في التأثير على المتلقي.

فترى الباحثة أنه على الرغم من أن حضور الشعر جاء قليلًا في كتاب "كتابة خلف الخطوط" مقارنة بالنثر، إلا أنه جاء محمَّلًا بالمعاني العميقة، والدلالات الكثيفة، والصور المجازية المؤثرة، والرموز والإيحاءات المبتكرة التي تعكس فيض الإبداع الناتج عن آلام الحرب، فالشاعر يجعل من شعره نافذة للحياة والأمل تهوِّن عليه المصاب، وملجأً وحيدًا للهروب من الواقع لا سيما في ظل الأحداث المستحضرة التي لا تمنح الكاتب سبيلًا للخلاص أو البحث عن المتعة إلا عبر القلم، ليصنع به ما شاء من عوالم تنقذه من فقدان الذات.

ومما ورد في الكتاب من شعر يستثير ذهن القارئ بكثافة رموزه وصوره الفنية قول "فائق أبو شاويش" (مشترك، 2024م، صفحة 110):

وغزة الحوراء داعبها الهوى

في شرفةٍ بين النجوم بريقُها

صمتٌ شقيٌ كالغبار على جراح الياسمين ينشر شعرها

في أي مرآة نخبئ وجهها

كل المرايا سافرت وبصدرها

عطشٌ يضيء صلاة حوقلتي

تتجلى في هذه الأبيات قدرة الشاعر على صب إبداعه في قوالب فنية تمزج بين الجمال والدمار، إذ يصور غزة بكل مآسيها وآلامها كفتاة حسناء، مشيرًا بذلك إلى محاولتها للنهوض وتحدي الواقع برغم نوائبه.

كما ويحمَّل النص بدلالات رمزية وإيحاءات مقصودة ف"الغبار" إشارة إلى تحول غزة إلى ركام وغبار متطاير فلم يبقَ منها سوى التراب، و"جراح الياسمين" رمز إلى كثرة الشهداء والجرحى المصطفّين في كل زاوية وشارع، وبقوله: "كل المرايا سافرت" في إشارة إلى ابتعاد الأنظار عن غزة حتى لم يعد هناك منصت أو مستمع لأوجاعها.

وبهذا شكلت الأبيات واقعًا نابضًا من بين كلماتها، حتى إن القارئ يتفكَّر في رموزها ومعانيها وهذا ما ترمي إليه الشعرية حين تجعل النص يتجاوز المفردات المتداولة إلى ابتكار رموز وصور تخلق فنًا إبداعيًا يمتاز بالأصالة والفرادة، وفي هذا السياق يرى رولان بارت أن "كل مفردة ليست سوى إحالة يسيرة إلى مجموع المبادئ التي تدعمها بطريقة مضمرة" (بارت، 2002م، صفحة 32) ما يعني أن كل كلمة تأتي لمقصد محدد وليس عشوائيًا، إذ يربط الشاعر بين اللفظ والمعنى والواقع في تناغم إيقاعي وفكري في آن واحد، وهذا يتوافق مع قول يوهان غوتة أن "الشاعر يعتمد على الوصف، وأجمل ما في ذلك لما يتنافس الوصف مع الحقيقة، بمعنى أنه يقدم الوصف حيًا ومعنويًا ليراه القارئ مجسدًا ناطقًا وحاضرًا أمامه" (غوته، 2019م، صفحة 63).

بهذا، ترى الباحثة أن الأدبية والشعرية تشكلان معًا نموذجًا نابضًا باللغة، وسبيلًا لإظهار خبايا النفس وحقائق الواقع، بأساليب مضمرة ورموز ضمنية تدفع المتلقي إلى التفكر والاستنتاج وفهم ما ترمي إليه، وقد أفرزتا معًا ثنائيات ضدية كان لها أثر بارز في إظهار البنية الجمالية للنص، مثل: الحياة والموت، الألم والأمل، الحضور والغياب.

ثنائية الحياة والموت

تشكل ثنائية الحياة والموت في حياة الإنسان قلقًا وجوديًا، إذ إنه تارة يتمسك بالحياة ويخشى الموت، وتارة يتمنى الموت رغبة في الحياة الفضلى التي وعده الله بها.

غير أن الإنسان يبقى متمسكًا بالحياة طالما أن هناك هدفًا يرنو إليه، أو حلمًا يسعى لتحقيقه، وإذا تحطمت الآمال تجاه هذه الأهداف والأحلام، فإنه يرى في الموت خلاصًا ونجاة، وأن هذه الدنيا ليست له، وليس له فيها مستقر ولا متاع.

كما أن الحياة والموت سؤالان يطاردان الإنسان، فالحياة بحر لجي يغرق الإنسان في تفاصيله حتى أنه لا يفهم مغزاه أو كينونته، فيتأرجح بين التسليم والسخط، والرفض والرضى بما حكم القضاء، أما الموت فهو لغز عجز العقل عن معرفة ماهيّته، فهو السبيل إلى مصير مجهول، إما نعيم مقيم، أو عذاب دائم، يقول جل جلاله ﴿قُلْ يَتَوَفَّاكُم مَّلَكُ الْمَوْتِ الَّذِي وُكِّلَ بِكُمْ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّكُمْ تُرْجَعُونَ ﴿١١﴾﴾ [السجدة:11] حيث المآل الخفي الذي لا علم به سوى للغيب.

وهذه الثنائية التي ولّدت صراعًا دائما في حياة الإنسان، برز صداها واضحًا وجليًا في كتاب "كتابة خلف الخطوط" إذ يعيش كتّابه تحت القذيفة والنار، وبين القصف والدمار، فيصبح الاستعداد للموت حاضرًا وملازمًا لهم، فالموت في غزة متعدد الأوجه، إما أن يأتي بغتة، أو على صورة فقد أو غياب أو انعدام الرغبة في العيش، فعندما يفقد الإنسان عائلته، وأقرباءه، وأصدقاءه، ومنزله، تنعدم لديه قيمة

الوجود والحياة، فتغدو ميدانًا للموت البطيء واليومي، فالواقع السياسي بما يخلّفه من آثار قهرية يجبر الإنسان على تقبّل مجرياته والسير مع تياره، لا بوصفه فاعلًا أو محرّكًا، بل منجرفًا ومُستسلِمًا، إذ إن نزعة الضياع تقود الإنسان إلى الانسحاب من محيطه والتخلّي عن دوره الفاعل، والسير مع الأحداث بلا مقاومة، وهو ما يشكّل نزوعًا نحو السكون والانطفاء، ويتقاطع مع ما وصفه فرويد بغريزة الموت (هوركهايمر و أدورنو، 2003م، صفحة 272) ويكشف هذا الطرح أن خمود الإنسان وانجرافه مع مجريات الواقع لا ينبع من رغبة في الحياة، بل من نزعة داخلية للاقتراب من الفناء حين تتلاشى قيمة الوجود ومعناه، وفي سياق الحرب، ومع انتشار رائحة الموت، يغدو التمسك بالحياة فعلًا واهنًا، ويصبح استقبال الموت ممارسة اعتيادية، فيرفع الغزي يده عن الإيمان بفاعليته، ويتحوّل ضوء الحياة في عينيه إلى عتمة وجودية تقوده نحو الضياع وفقدان المعنى والقيمة الإنسانية.

مع ذلك نجد أن كتابة اليوميات تصبح حبل النجاة الذي يتمسك به الكُتَّاب للنهوض ومواجهة الحياة في ظل القتل والفناء، إذ يقول عادل الفريجات: "قد يكون تحدي الموت واحدًا من أسباب كتابة السيرة الذاتية" (الفريجات، 2013م، صفحة 30) بالتالي، فإن هذه النصوص بما تحمله من كثافة في الرموز، وتنوع في الدلالات، ودقة في اختيار المفردات والتي لا تنفصل عن امتزاجها بثنائية الحياة والموت، تشكل لوحة فنية، تجمع بين المأساة والملهاة، الحزن والفرح، الغرق والنجاة.

ومثال لهذه الثنائية الزاخرة في الكتاب، قول ميساء عصفور: "نتسارع للهرب من الموت وهو فوق رؤوسنا يضرب يمنة ويسرة دون تمييز بين شجر أو بشر أو حتى حجر" (مشترك، 2024م، صفحة 220).

يظهر هذا النص مفارقة حية بين رغبة البقاء، وسرعان ما تذهب هذه الرغبة عند النظر إلى شمولية الموت الذي يطال كل جوانب الحياة. وتحوّل الكاتبة الموت من شيء معنوي إلى قوة مادية تبتلع وتضرب كل ما هو على الأرض. كما أن استخدام الفعل "نتسارع" يخلق جوًا تفاعليًا حركيًا في عناصر

النص، ويشكل إيقاعًا حيًا حتى أن القارئ يشعر بثقل أقدام الفارّين من الموت إلى المجهول، في دافع للتمسك بالحياة في خضم اليأس والمعاناة.

وتظهر هذه الثنائية كذلك عند "نضال الفقعاوي"، إذ يقول:

أما الموت، فحسبته واحدة:

الليل...والصمت...والضوء الخافت في الجدران

كلها إشارات مضللة

وأنت كما أنت، لا تعرف من أمرك شيئًا

تتلفت في مكانك

ترتجف من حركة القميص على بدنك

تشم رائحة الموت عن كثب

لكنك كمن يقاتل شبحًا

لا تدري أين يكمن (مشترك، 2024م، صفحة 187).

إذ يكشف هذا المقطع عن تربص الموت بالغزي في كل وقت وحين، وعن لحظة وجودية مشحونة يتداخل فيها إيقاع الحياة مع زحف الموت، لا بوصفهما حدَّين متقابلين، بل كحالتين تتقاطعان داخل الجسد والوعي في آنٍ واحد، إذ تتحول المظاهر التي يُفترض أن تكون إشارات طمأنينة وسكينة وهدوء للإنسان—الليل، الصمت، الضوء الخافت—إلى عناصر مضللة تعكس اضطراب الإدراك وانهيار اليقين، حيث لم يعد العالم الخارجي قادرًا على تقديم معنى ثابت أو طمأنينة قابلة للإدراك، وفي مقابل هذا التلاشي، يبرز الجسد بوصفه آخر معاقل الحياة؛ يتلفَّت، يرتجف ويستجيب لأدق الحركات، في تأكيد على حضور الحياة البيولوجية، غير أن هذا الحضور لا يُفضي إلى أمان، بل يتجاور مع إحساس طاغٍ بالموت، يُشمّ ولا يُرى، ويُدرَك دون أن يُمسك به، في حالة تعكس الترقب الدائم لشبح الموت المحلِّق فوق مجرى الحياة.

ومن هنا تتعمق الثنائية، إذ لا يعود الموت حدثًا مستقبليًا منتظرًا، بل يتحوّل إلى تجربة آنية تُعاش داخل تفاصيل الحياة نفسها، فيغدو الإنسان كمن "يقاتل شبحًا"، أي يخوض صراعًا مع كيان غير مرئي، منفلت من التحديد، يهدد وجوده دون أن يمنحه إمكانية المواجهة المباشرة، وهذا ما يجعل الوجود في هذا المقطع حالة معلَّقة، لا تستقر في الحياة بوصفها يقينًا، ولا تنتهي إلى الموت بوصفه حسمًا، بل تبقى عالقة في منطقة رمادية تتآكل فيها الحدود بين البقاء والفناء.

وبذلك، لا يقدِّم النص ثنائية الحياة والموت بصورتها التقليدية القائمة على التعارض، بل يعيد تشكيلها بوصفها علاقة تداخل وتواشج، حيث يعيش الإنسان حياته وهو محاصر بإحساس الموت، ويتقدَّم في وجوده وهو مهدَّد في كل لحظة بالانمحاء، الأمر الذي يعكس عمق التجربة الإنسانية في سياق الحرب، حيث لا يعود الموت نهاية، بل يتحول إلى ظلٍّ ملازم للحياة، يتسرب إلى تفاصيلها الدقيقة، ويعيد تشكيل وعي الإنسان بذاته وبالعالم من حوله.

ومن منظور الباحثة، فإن ثنائية الحياة والموت شكلت محورًا تفاعليًا، ومرساة لكتابات تُسطّر في ظل النزعة الجارفة للبقاء، والواقع الدموي الذي يرسم صورة للفَناء، فتجعل الغزي ينظر للموت في اليوم مرات متعددة مع آلام الفقد والنزوح المتجددة.

ثنائية الألم والأمل

في معترك الحياة يتبدل حال الإنسان بين ضيق وانشراح، وغم وانبساط، انقباض وانفراج، شقاء وهناء، راحة وعناء، فيظل الواحد منا متخبطًا بين كفتي الألم والأمل، فتارة يعتريه اليأس فيقف أمام متطلبات الواقع وعوائقه، وتارة تبسط له الدنيا كفيها فيغرق في نشوة الأمل والتفاؤل والطموح، حتى يرى مغالق الحياة منفرجة، وعسيرها متيسِّرًا، وهمها زائلًا.

ويأتي الأديب بالتناوب بين هاتين الحالتين المنفردتين المتمايزتين في نصوصه الإبداعية عندما تتأرجح الانفعالات الداخلية بين هذين الشعورين، فتارة يأتي متأملًا، وتارة متألمًا أو يجمع بين الحالين، فيقدم ما

يدور بداخله، واصفًا، ناقلًا، ومعبرًا بأساليبه التعبيرية الخاصة به، فيصقل ويشكل مفرداته وكلماته بما يتناسب مع انفعالاته، حتى يرسم لنا تشكيلًا فنيًا مصوَّرًا عبر النصوص.

كما تتأثر هذه الثنائية عند الأديب بالظروف الخارجية، الاجتماعية أو السياسية، لما لها من أثر جوهري ينعكس في نصوصه.

فمثلًا، في بدايات وقوع حدث سياسي تكون همم الأدباء عالية، ورغبة التحريض مرتفعة، ويزداد الأمل بالنصرة والتحرير، وعندما تطول مدة وقوع هذا الحدث تخفت همة الكتّاب بل وتتراجع كتاباتهم من النظرة المشرقة المتفائلة والتأملية، إلى تجسيد آلام ومعاناة كُتبت على الشعب تمزج نغمة اليأس بالألم والقنوط، والشعور بفقدان الذات في ظل العجز عن تغيير الواقع.

وهذا ما حدث في بدايات الحرب على غزة التي كانت توحي بالفرج والنصر الموعود، فارتسمت الآمال بزوال المحتل حتى انعكست آثارها سلبًا، وانقلبت إلى حدث دموي طال كل صغير وكبير في غزة، فقُلبت الآمال آلامًا متجذرة، وعمّ اليأس والأحباط.

وبالرغم من ذلك، فقد أظهرت نصوص كتاب "كتابة خلف الخطوط" تمسّكًا بالأمل، ووقوفًا في وجه الواقع بكل مآسيه ومساوئه، ولم يغفل الكتّاب عن مزج هذه الثنائية بالأدبية، وكأن الأمل يحيا مع الأدب إذ يستطيع الكاتب من خلاله أن يرسم واقعًا مشرقًا برغم كونه مُحرقًا، وهذه هي خصوصية الأدب وفرادته، قدرته على خلق عالم خاص، وإعادة تشكل الألم وبث الحياة والأمل من قلب الرماد.

ومن أمثلة هذه الثنائية في كتاب "كتابة خلف الخطوط" قول محمود عساف: "نحن ورقة التوت التي تستر عورة الأنقاض، وتعطي المرهقين من السهر إبرة الابتسام ليغلقوا عيونهم ويستعدوا لخطابات الثورة المعطوبة" (مشترك، 2024م، صفحة 173).

إذ يجسد هذا المقطع ثنائية الألم والأمل بشكل واضح وذلك باستخدام رموز تحمل معاني كثيفة، ودلالاتٍ عميقة، ففي "ورقة التوت" التي تستر عورة الخراب والدمار محاولة لتجميل الواقع في وسط الرماد، وجمع "الإبرة" الألم و"الإبتسام" الأمل في إشارة لولادة الفرح من قلب المعاناة، بهذه يستطيع الكاتب أيجاد الأمل عبر الألم، ما يمنح النص الأدبي الروح والحياة.

كما تظهر ثنائية الأمل والألم عند "سماهر الخزندار" إذ تقول:

"في حالتنا نتشارك مأساة النزوح ست سيدات، لكننا جميعًا نتشارك أعباء حياة التخييم البدائية: تحضير الخبز، وغسل الملابس، وطهي الطعام على الحطب، وتعلمنا استخدام فرن الحطب، ونتسابق للحصول على الماء حين يتوفر كل عدة أيام، مع نقص الأدوية وشح الطعام ونوبات الذعر لحظات اشتداد القصف" (مشترك، 2024م، صفحة 97).

تتجلّى ثنائية الأمل والألم في هذا المقطع بوصفها صراعًا يوميًا بين واقعٍ قاسٍ وإرادةٍ لا تتكسر، إذ تظهر كبنية وجودية تحكم تجربة النزوح بكل تفاصيلها، حيث يتكثَّف الألم في قسوة الواقع المعيشي، وشح الموارد، ونوبات الذعر المتكررة تحت وطأة القصف، بما يجعل الحياة حالة ترقب دائم للفقد والانهيار، غير أن هذا الألم لا يُنتج استسلامًا بقدر ما يستدعي في مقابله فعلًا إنسانيًا مضادًا يتمثل في التمسك بالأمل بوصفه ضرورة للبقاء لا خيارًا ترفيهيًا.

فالأمل هنا لا يظهر في هيئة خطابٍ معلن أو تعزية نفسية عابرة، بل يتجسد في أفعال يومية بسيطة تحمل في عمقها دلالات مقاومة، كإعداد الخبز في ظروف شحيحة، وتعلُّم استخدام فرن الحطب، والتسابق إلى الماء عند ندرته وهي ممارسات تعكس إصرارًا ضمنيًا على استبقاء الحياة في وجه ما يهددها بالانطفاء، حيث تبقى هذه الأفعال معلقة بين احتمال الاستمرار واحتمال الزوال تحت ضغط الواقع القاسي المهدد بالانمحاء.

بذلك، يغدو التمسك بالأمل فعلًا واعيًا لإعادة إنتاج المعنى داخل واقع يتآكل فيه كل شيء، حيث تتحول هذه التفاصيل الصغيرة إلى نقاط ارتكاز نفسية ووجودية، تمنح الشخصيات قدرة على الاستمرار رغم إدراكها لهشاشة المصير وإمكانية الفناء في أية لحظة، فالألم على شدته لا يُلغي الأمل، بل يعيد تشكيله ويكثّفه؛ ليغدو أكثر التصاقًا بالحياة وأكثر تعبيرًا عن جوهرها المقاوم، بوصفه الوجه الآخر للمعاناة والقوة التي تُبقي الإنسان قائمًا في مواجهة الانهيار.

ثنائية الحضور والغياب

تندرج هذه الثنائية في إطار العمق الفني والتكثيف الدلالي، والانتقال من سطح النص للغرق في بواطنه وتفاصيله المضمرة المحيطة به والمختبئة بين عوالمه، فالحضور هو ما يكشف عنه الأديب بشكل مباشر حين يبتغي لأن يكون ظاهرًا للقارئ، أما الغياب فيكون مضمرًا كامنًا معناه بين المفردة وشقيقتها، والكلمة ودلالتها، حتى يتسنى للمتلقي تذوق النص من جهة، ورؤية المأساة عبر الكلمات من جهة أخرى، إذ إن النصوص الأدبية عندما يكون معناها واضحًا ومفرداتها مكشوفة لا ينطبع أثرها وغاياتها في ذهن المتلقي، بل تبقى عالقة على السطح، دون أن يغوص ويفهم ويستشف مضامينها، بل ربما يمر عنها مرور الكرام، ومن هذا المنظور، فإن هذه الثنائية تمنح النص عمقًا أدبيا، وفيضًا بلاغيًا، وكثافة رمزية لدمج المتلقي مع ثنايا النص الأدبي.

وتتجلى هذه الثنائية في كتاب "كتابة خلف الخطوط" خاصة في ظل الذكريات البائدة، وآثار الشهداء الحاضرة، وأعين الأمهات الساهرة في انتظار أحباء فُقدوا، وأبناء استُشهِدوا، ليتضح غياب الروح عن المكان الحاضر، وحضورها المتداخل مع الغياب.

ومن أمثلة الحضور والغياب في الكتاب، قول "ياسمين العابد" (مشترك، 2024م، صفحة 238):

كل المدائن كالرماد تطايرت

والدم ماج على قباب المسجد

بعض الحكايا قد رويناها هنا

صخب الطفولة فاق هول المشهد

لم يبقَ غيري والمشاهد لم تعد

تظهر هذه الأبيات كثافة الرموز المستخدمة والمعبرة عن الحضور والغياب، إذ تستحضر الشاعرة صورة "الرماد" و"الدماء" ليكونا حاضرين وشاهدين على كثرة الشهداء، واشتداد القصف الذي جعل المدن تتساوى بالأرض. كما يظهر حضور أصوات الطفولة، مقابل غياب الشاعرة لحظيًا عن الواقع ثم عودتها لاستيعاب فقدان كل من جمعتها الطفولة بهم، بذلك، فإن ثنائية الحضور والغياب تعكس أثرًا جوهريًا في البناء الإبداعي والفني للنصوص الأدبية، وتخلق حالة من التواصل بين القارئ والنص من خلال تفكيك رموزه، وسبر أغواره، واكتشاف مدلولاته.

وفي ختام هذا المبحث، يظهر أثر الأدبية والشعرية في بناء البنية الفنية وتوليد نصوص إبداعية، إذ يمثل استخدامهما دورًا جوهريًا في الكشف عن أعماق الشخصية وتحليل وفهم خفايا النص المضمرة تحت الرموز والدلالات والإيحاءات والصور، مما يمنح النصوص جمالية وتفرّدا، كما يتضح الدور الفعّال لهذه البنى الإبداعية في نقل معاناة الحرب بطرق أدبية تستأثر وجدان المتلقي.

الفصل الثاني

دلالة العناوين والصور والمؤثرات البصرية

في أي عمل أدبي يكون الاعتماد على الدلالة ركيزة أساسية، فهي تختبئ وراء اللغة، وتتزوي بين معاني الكلمات، إذ تمنح العمل الأدبي قيمته ومعناه، فكل لفظة أو صورة فنية يختارها المبدع بعناية، تتيح للقارئ الانغماس في أفق التأويل والتفسير، والنظر والتحليل، لتُدخِل مكونات العمل الأدبي في أبعاد أوسع للتفكير، وتخرجه من دائرته الضيقة، إلى فضاء أعم وأشمل من العلامات والإيحاءات التي تفتح مدارك القارئ. وفي لسان العرب، فإن "الدليل: ما يُستَدَلُّ به، والدليل: الدال، وقد دلَّهُ على الطريق، يدُلُّهُ دلالة" (منظور، د.ت، صفحة 1414) وهو ما يعني أن الدلالة هي الوجهة التي توصلنا إلى المقصد والهدف المراد.

أما عند الجرجاني، فالدلالة هي"كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدال، والثاني هو المدلول" (الجرجاني، 1413م، صفحة 91) مشيرًا بذلك إلى أن اللفظة التي يأتي بها المبدع لا تكون مجرد كلمة في ذاتها، بل إشارة إلى معنى أوسع وأعمق. ويرى أحمد مختار عمر أن علم الدلالة" هو الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادرًا على حمل المعنى" (عمر، 1998م، صفحة 11) بذلك، فإن علم الدلالة يؤتى به لمعرفة ما تحمله الرموز من معانٍ وإيحاءات تتجاوز ظاهر الكلمات والألفاظ، فتفتح للقارئ احتمالات وتأويلات لا حصر لها.

ومن هنا تنبع أهمية دراسة دلالة مكونات الكتاب من العناوين، والأغلفة والصور، والمؤثرات البصرية؛ لما تحمله كل منها من دلالات رمزية تؤثر في قراءة وفهم النصوص، وستبدأ الباحثة بالحديث عن دلالة العنوان الرئيس والعناوين الفرعية، لكونها الوسيط بين القارئ والنصوص، بغرض البحث عن دلالاتها المضمرة ومعانيها الباطنة.

المبحث الأول: دلالة العناوين

يهتم الكُتّاب عند صياغة نصوصهم الأدبية بالعنوان المراد وضعه ودلالاته، لما له من دور في جذب انتباه القارئ، فالعنوان يشكل الطريق الواصل بين المعنى المضمر والذوق الأدبي، وهو المحطة التي يتوقف عندها القارئ ليتفكَّر بما يمكن أن يحتويه الكتاب، إذ إن العناوين التي تحوي دلالات ضمنية يكون نصيبها في التأثير أبلغ وأبيَن من العناوين السطحية والواضحة. إذن، فالعناوين تحمل مجموعة من العلامات المستترة خلف الكلمات "قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف" (بلعابد، 2008م، صفحة 67) فالعنوان بكلماته القليلة وجزئياته يمتلك طابع المجاز والإيحاء والإشارة، معبرًا عن النصوص الكليّة التي يمثلها، وقد يحمل العنوان طابعًا أدبيًا يلامس وجدان المتلقي ويدفعه نحو النظر والتفكّر، إذ يرى بسام قطوس أن "العنوان يؤسس لشعرية من نوع ما، حيث يثير مخيّلة القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتّى من التأويل، بل يدخله في دوّامة التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال كفاءة العنوان الشعرية" (قطّوس، 2001م، صفحة 58) وتنبع هذه الشعرية من جمالية العنوان وقدرته على الإيحاء والمجاز، بما يغري المتلقي ويدفعه نحو تذوّق النص والتفاعل معه، والانخراط في تفكيك دلالاته، سعيًا للإمساك بجوهر المعنى ولبّه.

كما أن العنوان يشكل "سلطة النص وواجهته الإعلامية، ويمثل جزءًا دالًا من النص يؤشر على معنى ما" (الإدريسي، 2015م، صفحة 61) غير أن هذه المعاني والدلالات المضمرة لا تظهر للقارئ سوى بالتحليل والتقصّي والتأمل في جو النص ومضمونه، ورؤية الهدف من سرده، وذلك لكونه يرتبط "بشروط السياق الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه" (الإدريسي، 2015م، صفحة 43) ما يوسع الرؤية التحليلية لفهم العوامل التي أسهمت في إنتاجه وإبراز دلالاته.

وفقًا لذلك يرى تمام حسان أن "المعنى هو التصور الذي يستدعيه اللفظ" (حسان، 2000م، صفحة 330) ليتضح أن العنوان ليس مجرد تسمية عشوائية، إنما علامة دلالية لغوية تحمل في طياتها شبكة من المعاني والتصورات التي تعلق في ذهن المتلقي ما يوسِّع لديه أُطر التفكير والتأويل.

وتبعًا لما سبق، تذهب الباحثة لدراسة دلالة العنوان الرئيس للكتاب، وتحليل بعض العناوين الفرعية التي تحمل دلالات وإيحاءات رمزية، ودراسة مضمونها، وبيان علاقتها بالنص.

دلالة العنوان الرئيس

كتابة خلف الخطوط: يوميات الحرب على غزة

لفهم دلالة العنوان لا بد من تحليل جزيئياته لفهم المعنى الكلي المقصود، فعند النظر إلى كلمة "كتابة" يتجه الفكر إلى مجرد تدوين عادي، إلا أن دلالة الكتابة في هذا السياق تتجاوز المعنى السطحي لتصل إلى معنى أعمق، فهي ليست مجرد فعل بل تحمل بعدًا إبداعيًا تأمليًا، إذ تنقل مضمرات النفس البشرية وسرائرها وخفاياها، من خوف وفقد وألم وأمل، وتسطِّر معاناة وخسائر مادية ومعنوية، من خسارة الذكريات والأمان بجانب خسارة المنزل والعائلة والمكان، بهذا جاءت الكتابة لتجسد الصورة الرمادية والسوداوية لما يحمله الكتّاب في صدورهم، نابعة من رحم الألم والمأساة في ظل الواقع الدموي.

كما أن ابتداء العنوان بفعل "الكتابة" يوضح استمرارية الفعل مع أحداث الحرب الجارية، وربما تساءل الكتاب قبل الشروع بالكتابة: لمَ نكتب؟ ولمن نكتب؟ برغم الخذلان العربي والتكتم الإعلامي، غير أن الكتابة تبقى فعلًا وجوديًا يعبر عن الذات والهوية، ويكشف حقيقة الواقع المجهول، وهي كتابة تتجاوز الدماء، والشهداء، والأشلاء، لقول ما لا يمكن أن يقال، وما لا يمكن البوح به والتعبير عنه، فتعيد تشكيل المعاني المختبئة خلف الصدور والسطور، ما يفتح مجالًا للقارئ لاستشعار آلام التجربة الإنسانية.

أما عبارة "خلف الخطوط" فإن اختيار كلمة "خلف" تحديدًا بدلًا من "أمام" أو "جانب" يشير إلى أن موقع الكُتّاب والشعب الغزيّ بعيدًا عن خطوط القتال، والكلمة تحمل دلالة على الحماية والحذر، فهم يختبئون خلف السطور خوفًا من الموت المُنتَظَر، فلو تم اختيار "أمام" أو "بجانب" لتغيَّرت الدلالة وأصبحت تعني أن فعل الكتابة حدث في لحظة مواجهة مباشرة مع العدو، مما يوحي _أو قد يوهم المتلقي_ بعدالة

الحرب وتكافؤ الإمكانات والطاقات القتالية، إذ إن تخصيص كلمة "خلف" دون غيرها إشارة جازمة إلى حرب غير عادلة، يتم فيها إبادة الغزي بمختلف أشكال ووسائل القتل والقنابل المحرمة دوليًا، في حين يتمسك الشعب بالحياة خلف منزلهن وخيمهم، وعلى الأرصفة والطرق المهترئة، وهذا توضيحٌ أن الكتابة تحدث خلف خطوط الموت والحصار، وخطوط الانتظار والترقب والأمل والألم، لتجسد ويلات الحرب بكل مآسيها.

أما عبارة "يوميات الحرب" فهي تتجاوز مجرد وصف الحياة اليومية وتدوينها، لتشير إلى القتل والنزوح والموت والتشريد اليومي، مؤكدة على الطابع الدموي للواقع الغزي.

وحرف الجر في خاتمة العنوان "على غزة" فقد جاء مقصودًا، فرغم بساطته اللغوية، إلا أنه يحمل دلالة رمزية، فقد جاء في معجم الرائد أن "عَلا يَعلوا، عُلُوًّا: والعُلوّ في الأرض: تكبَّر وتجبَّر، وعلى حرف جر من معانيه: الاستعلاء" (مسعود، 1992م، صفحة 561) بالتالي فهي تدل على توجيه الاحتلال لمقدراته العسكرية كافة ضد أرض، وشعب أعزل ومنعزل عن بقية العالم، ما يدل على حالة الضعف والخوف التي تلازم العدو خشية الدخول في مواجهة متكافئة القدرات بين الطرفين. وكلمة"غزة" تأتي تأكيدًا على المكان المضطهد والذي يعاني من القهر والعدوان المستمر والواقع عليه فعل القتل والدمار، وقد جاء مفهومها في المعجم "غزَّى تغزيَةً (أي غزوهُ) بمعنى بعث به إلى العدو ليحاربه في داره" (مسعود، 1992م، صفحة 578) أي أن العدو يقتتل به وهو داخل منزله، أمامه، وبجانبه، بهذا المعنى، كأن المدينة أخذت من اسمها نصيبًا في مواجهة الموت المستمر عبر الأزمنة والسنوات، إذ لا تنتهي حرب حتى تأتي حرب أخرى أشد ضراوة من سابقتها، ويمنح هذا التحليل للمدينة طابعًا شخصيًا وفرديًا، إذ تواجه الموت والاعتداء المتكرر عبر الزمن، ومن هنا جاءت كلمة "غزة" لتحدد المكان والتاريخ والهوية التي يحملها النص.

في المجمل يحمل العنوان دلالة رمزية قوية تربط بين الكلمة والنار، والذاكرة والقتل، والحياة والموت، إنه إيحاء ضمني لهوية النص وموضوعه، وفضائه الزماني والمكاني، ويمثل كتابة أدبية في مقاومة شظف العيش والموت اليومي داخل غزة المنكوبة.

دلالة العناوين الفرعية

من بيت ستي إلى الخيمة (مشترك، 2024م، صفحة 13): يفتتح الجزء الأول من الكتاب بهذا العنوان لآلاء عبيد، والذي يحمل إشارة رمزية للولوج إلى نص يضم ذاكرة المكان والزمان، فالانتقال من بيت الجدة، أي بيت اللمة والعائلة "رمزًا للألفة والحنين" إلى الخيمة المؤقتة المهترئة "رمزًا للخوف والقلق وعدم الاستقرار" وهذا يدل على التحولات الزمنية والمكانية التي عاشها سكان غزة أثناء الحرب، فهذا الانتقال لا يخص فردًا بعينه بل إشارة لمعاناة جماعية عاشها الشعب الغزي في ظل النزوح والتشرد.

سبع مرات نزوح (مشترك، 2024م، صفحة 43): يشير هذا العنوان إلى دلالة رمزية عميقة، فالرقم سبعة بالرغم من تصادفه مع عدد مرات النزوح، ولكن اختياره عنواناً خاصًا جعل له قيمة إشارية ثرية، تحمل تأويلات مختلفة، فمن جهة يوحي بمعنى السرعة والاستمرارية في الهرب والتنقل وهذا التأويل يأتي من مهاجرة الطيور على شكل رقم سبعة في فصل الخريف، إذ يسهم كل طائر في رفع الآخر للأعلى ما يمنح السرب قدرة على قطع مسافة أطول وأسرع ب71% مقارنة بالطيران الفردي (العيدروس، 2010م، صفحة 60) تبعًا لذلك، فإن الرقم سبعة يحمل رمزًا للهرب والركض الجماعي نحو النجاة المأمولة، حيث لا مجال للبطء والوقوف والتردد.

ومن جانب آخر، يعبر الرقم سبعة عن ديمومة المعاناة واستمراريتها كما في تكرار أيام الأسبوع السبعة، في دورة زمنية لا متناهية، فتصبح صورة النزوح تكرارًا دائريًا للمعاناة اليومية من سبت إلى سبت، ومن نزوح إلى نزوح، ومن خوف إلى خوف آخر لا نهاية له.

ومن جهة أخرى، يرمز الرقم سبعة إلى عدد أبواب النار، ما يعني تعدد أبواب العذاب والجحيم أمام الغزي، فيُقتَل مرات عدة، ويُحرَق بأشكال مختلفة، تارة عن هجرة المكان والنزوح، وعند الفقد، والجوع، والعطش، والبَرد، وعند انعدام الحيلة، بهذا، فإن الرقم سبعة دلالة على تمحور حياة الغزي في دائرة من نار لا تقي أحدًا منها.

ومزج الرقم سبعة مع عبارة "مرات نزوح" يوحي بمرارة هذا الفعل ومرارة الواقع معًا، إذ يجمع العنوان بين التكرار الزماني والوجع الإنساني والوجداني؛ ليجسد صورة الغزيّ الهارب من مجهول إلى مجهول، بالتالي تتوالد المأساة مع توالد الزمن.

خيمة رأس الشيطان (مشترك، 2024م، صفحة 49): يحمل هذا العنوان طابعًا رمزيًا عميقًا، فكلمة "الشيطان" وردت في القرآن الكريم وصفًا لشجرة الزقوم، قال تعالى: ﴿إِنَّهَا شَجَرَةٌ تَخْرُجُ فِيٓ أَصْلِ ٱلْجَحِيمِ ﴿٦٤﴾ طَلْعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ ﴿٦٥﴾﴾[الصافات:64-65]، وفي هذا دلالة على القبح والبشاعة والعذاب الأبدي، بذلك يجعل الكاتب من الخيمة رمزًا مكثفًا للمعاناة الوجودية وقبح المكان، إذ تتحول من مأوى مؤقت يفترض أن يكون بديلًا آمنًا، إلى قوقعة خانقة تجمع ألوان العذاب كافة، تجسيدًا لشجرة الزقوم في قعر الجحيم.

وتشير إحدى الدراسات إلى أن رمزية الشيطان عند جبران خليل جبران تتمثل في "التمرد وأداة للتساؤل الفلسفي الباحث عن الحقيقة، بينما يرى المازني أنه رمزٌ للصراعات النفسية والتناقضات الداخلية التي يعيشها الإنسان" (الشهاوي، 2025م، صفحة 588) وفقًا لذلك يمكن القول إن حسن القطراوي عنون نصه بهذا العنوان الرمزي الذي يشير إلى التمرد على الواقع والهروب من الموت، ومحاولة التعايش رغم ضنك الحياة وبؤسها، إذ كانت هذه الخيمة دائرة من المأساة والمعاناة تجعل الأسئلة الوجودية تعصف في ذهن الكاتب، وهو ما يتجلى في نصه الذي يفتح بوابة على تساؤلات وجودية عميقة، مثل:

لمَ نعيش؟ لمَ نهرب من الموت؟ وكيف سنعيش؟ بهذا تتحول الخيمة إلى ملاذٍ للصراعات الداخلية في ظل انعدام مقومات الحياة، ورمزٍ لجحيم داخلي موازٍ لاضطرام الحرب وسُعارها الملتهب في الخارج.

غزة، دمٌ على قميص العالم (مشترك، 2024م، صفحة 243):

يجمع هذا العنوان في باطنه دلائل مضمرة ومعاني مستترة مكثَّفة توضح ما وراء النص، إذ يشكل القميص في التراث الإسلامي رمزًا للكذب والتدليس والخداع، كما في قميص يوسف عليه السلام، الذي كان شاهدًا ودليلًا على كذب إخوته:﴿وَجَآءُو عَلَىٰ قَمِيصِهِۦ بِدَمٍ كَذِبٍ﴾ [يوسف:18]، وهذا ما يلخِّص نص الكاتبة هند جودة الذي يعبر عن الخذلان العربي وتواطؤ العالم أمام الدماء النازفة، والأشلاء المترامية، فتغدو غزة رمزًا تشخيصيًا ليوسف العصر الذي سال دمه ظلمًا وقهرًا، بينما العالم يمسك بقميصه الملطخ بالدماء متظاهرًا بالتجاهل، غير أن الدماء التي تسيل من غزة دماءٌ حقيقية لا كذب فيها، ما يجعل الكاتبة تحمِّل العالم إثم الجريمة، وتُلبسه قميص الكذب والخداع، وذلك لكون هذه المأساة والمعاناة متجددة منذ القدم، وليست وليدة السابع من أكتوبر، فمع كل قصف وموت وقتل يبقى العالم صامتًا متنصلًا من مسؤوليته الإنسانية، بحجج واهية وادعاءات زائفة.

ومن جانب آخر يحمل القميص في التراث الديني رمزًا للبصيرة والرؤية، فهو الذي رد البصر ليعقوب _عليه السلام_ كما في قوله تعالى على لسان يوسف:﴿ٱذْهَبُوا۟ بِقَمِيصِى هَٰذَا فَأَلْقُوهُ عَلَىٰ وَجْهِ أَبِى يَأْتِ بَصِيرًا وَأْتُونِى بِأَهْلِكُمْ أَجْمَعِينَ ﴿٩٣﴾﴾ [يوسف:93]، وفي هذا بصيص أمل بأن يكون القميص ذاته هو الذي يرد البصيرة للعالم ويوقظ الضمير الإنساني الغائب. بذلك، فإن هذا العنوان "من خلال طبيعته الإحالية والمرجعية، يضمن أبعادًا تناصية، تلمح إلى تداخل النصوص استنساخًا، أو استلهامًا" (حمداوي، 1997م، صفحة 109) مما يجعله يمتزج بين العمق الدلالي، والإبداع الفني.

بكاء مؤجل (مشترك، 2024م، صفحة 65): بالرغم من أن البكاء فعلٌ عرضيٌّ فإن ارتباطه بكلمة "مؤجل" جعله يحمل تأويلات ومعاني مضمرة. كما أن قول سعيد بنكراد: "التأويل جزءٌ من التسمية والوصف والتعيين" (بنكراد، 2018م، صفحة 20) يوضح أن اختيار هاتين المفردتين لم يكن اعتباطيًا، بل تعبيرًا دلاليًا عن تسارع الأحداث، واستمرارية المعاناة، وثقل وقعها على الذات، ففي ظل هذه الظروف لن يكون هناك وقت للبكاء أو لاستيعاب أزمة الواقع، وصدمة الأحداث، ما يدفع الشخصيات إلى كبت المشاعر والانفعالات الداخلية إلى حين انتهاء الحرب والخروج من الصدمة، ومع انتهاء الحرب يبدأ نبش الأحزان والآلام التي تشرَّبت في الصدور للظهور من جديد. كما يتضح في نص حيدر غزالي الذي حمل هذا العنوان، فبعد انتهاء حديثه عن "أبو نصار" ووضع ابنه على عربة الجثث الملقاة في الشارع، قال متألمًا: "كم أجَّلَ من البكاء حين انتهاء الحرب!" (مشترك، 2024م، صفحة 70) في دلالة على كثرة الفقد، وعمق المأساة وتأثيرها الذي يبقى عالقًا في النفوس. بالتالي، يصبح العنوان يحمل طابعًا رمزيًا ويمثل نافذة للأبعاد النفسية والعاطفية للشخصيات.

ممزوجًا بالطين (مشترك، 2024م، صفحة 93): يشكل هذا العنوان مع النص تعالقًا دلاليًا ورمزيًا فيقدم تأويلات متشابكة، فعند الوقوف على سطح العنوان نرى أنه يرسم صورة العيش في الخيمة في ظل المطر والبرد ما يجعل الأجساد ممزوجة ومختلطة بالطين، للدلالة على صعوبة الحياة وضيقها، ولكن عند التعمق في العنوان والنظر إلى خفاياه المتصلة في النص، فإن المعنى المتوغِّل في الداخل يختلف عن الظاهر، إذ يشير الطين إلى "الخلقة.الجبلّة" (مسعود، 1992م، صفحة 528) بالتالي، فامتزاج الطين بالأجساد تعبيرٌ عن أصل الخلق والوجود على هذه الأرض منذ القدم، وإثباتٌ للهوية والذات، والهوية ليست مجرد انتماء للمكان، بل هوية وجودية إنسانية متجذرة في التراب والطين نفسه.

ورغم الصورة التي يشكلها الطين على الأجساد من إذلال وامتهان للكرامة، غير أنها تثبت التشبث في الأرض رغمًا عن ضراوة الحرب وقساوة الحياة، وهذا يعكس رمزًا دلاليًا للتحدي والبقاء رغم العذاب في ظل الفناء.

غزة الحوراء (مشترك، 2024م، صفحة 107): جمع العنوان بين المكان والألم والجمال، و "الحَوَر: أن يشتَدَّ بياضُ العينِ وسَوادُ سَوادِها، والحَوراءُ: البيضاءُ" (منظور، د.ت، صفحة 1043) بهذا أسقط الكاتب على غزة رمزًا للفتاة الحسناء المكتحلة بالسواد.

وعلى الرغم من جمالية هذا الوصف، فإن السواد يحمل إشارة إلى ملابس العزاء نظرًا لشدة القتل وكثرة الفقد والشهداء، أما البياض فإنه يكتسب إلى جانب دلالته على الجمال معنى الأكفان والألم، وقد أكد فائق أبو شاويش على هذا المعنى في النص، فقال: "تزاحم الموتى والأحياء على الأرصفة المتبقية والبنايات المدمرة فوق ساكنيها" (مشترك، 2024م، صفحة 108) ليجعل من العنوان صورة بصرية رمزية للمأساة التي حلَّت على غزة، في مشهد تتداخل فيه ألوان الحياة والموت.

إذن، فالبياض إيحاءٌ بغبار الركام الذي غطَّى المدينة بفعل القصف، والسواد تأويلٌ لملابس الحداد العالقة بأهل غزة نظرًا لاستمرارية الموت، وإشارة إلى الدخان المتصاعد في فضائها.

بذلك، فإن منح النص هذه العنونة جعل من غزة رمزًا للفتاة الجميلة المكتحلة التي بُهتت عيناها وأُطفِئَت ملامحها بضراوة الحرب ورمادها، وهي فتاة تجمع بين الحزن والجمال الجريح وتحاول رغم المعاناة وحضور الموت مقاومة الواقع المغمَّس بأكفان الشهداء.

ومن جانب آخر يشير هذا العنوان إلى الطهارة والنقاء المجبولين بثياب الحداد ودماء الشهداء.

فوق أحبال النجاة (مشترك، 2024م، صفحة 149): يستوي هذا العنوان على ظهر نص يتلهف للنجاة، ويستدعي أبعادًا دلالية تستوجب النظر إلى ما وراء الظاهر والغرق في الباطن وعوالمه، إذ يوحي هذا العنوان عند القراءة الأولى إلى محاولة التمسك بالأمل للنجاة من فوضى الواقع ونوائبه، ولكن استخدام الكاتب لكلمة فوق يجعل الشعب الغزي وكأنه يقف على حافة الهاوية أو على السراط المؤدي إما للحياة أو الموت.

أما "الحبل" فيأتي معناه في لسان العرب بأنه "العهد والذمة والأمان" (منظور، د.ت، صفحة 759) أي الأمان المطلق بوعد الله بالخلاص بعد الصبر على البلاء، والطمأنينة بعد الشدة، واليسر بعد العسر، ولكن مع وطأة الظروف وشدة الحرب فإن هذا الإيمان بالأمان يتزعزع بين يقين وقلق.

ومن جانب آخر يشير إلى العهود والمواثيق التي يعقدها الاحتلال عند كل هدنة وأخرى، والتي ينقضها بعد مدة قصيرة من الزمن ليعاود القصف ويكرر المعاناة من جديد، وهكذا يبقى الغزي معلقًا فوق أحبال النجاة، أسيرًا للخوف المكلل بالموت المنتَظَر

و"الحبلان: الليل والنهار" (منظور، د.ت، صفحة 761) في رمزية لاستمرار هذا الصراع، بين الرغبة بالبقاء والأمل بالخلاص والخوف من المجهول الذي يبقى ملازمًا ومستمرًا ليل نهار دون تحقق النجاة الفعلية.

صمت.. وألف كلمة (مشترك، 2024م، صفحة 185): ينطوي هذا العنوان على دلائل متعددة تختبئ وراء النص وخلف الواقع الراهن، فمن جانب يجسد الصمت رمزًا للعجز والضياع وقلة الحيلة للغزي الذي يفيض بكلمات مكبَّلة في الوجدان لا يستطيع البوح بها، ومن جانب آخر يعبر عن الصمت العربي تجاه الأهوال التي تشهدها غزة، ذلك الصمت الذي لو تحوَّل إلى كلام لكان قادرًا على أن يغيِّرَ ولو القليل في مسار الحرب، أو أن يُشعِرَ الغزي بأنه لم يُترك وحيدًا، وفي هذا الصمت دلالة على التخاذل والتقاعس، ومن جهة أخرى يشير العنوان إلى صمت الركام الفائض بالكلام لو استطاع البوح لقال ما لم يقله الأحياء، كما يقول الكاتب نضال الفقعاوي: " على القصيدة أن تخرج من تحت الركام" (مشترك، 2024م، صفحة 188) فيجعل الجمادات من حجر وحطام ورماد وركام كائنات ناطقة تبوح بداخلها عن آلاف المعاني والكلمات التي تندب الواقع، وترثي أحزانه وآلامه.

بناءً على ما تم عرضه، يمكن القول إن العنوان ليس مجرد بنية شكلية جامدة، بل هو قائد ينهض بوظائف دلالية تدفع المتلقي للغوص في أعماق النص واستكشاف تفاصيله وخفاياه، لذلك جاء تنوع

العناوين في هذا الكتاب ليختزل التجربة القاسية والمفجعة للشعب الغزي خلال الحرب، وإعادة إنتاج الواقع برموز إيحائية متفرعة.

فقد تنوعت هذه العناوين بين الواقعي المؤلم المعبر عن المعاناة المستمرة، كما في "من بيت ستي إلى الخيمة" و "سبع مرات نزوح" وبين الرمزي الذي يؤكد الهوية وارتباط الإنسان بأرضه، في حين يعبِّر عنوان "ممزوجًا بالطين" عن محاولة لإثبات الذات الغزية، أما في "بكاء مؤجل" فقد تجسد الانفعال الداخلي إزاء الحرب التي توازي ضراوة الحرب الخارجية، بينما امتزجت بعض العناوين بعلاقات تناصية وسَّعت الأفق الدلالي والإيحائي، معبرةً عن ديمومة المعاناة وبشاعة الواقع والخذلان العربي، كما في "خيمة رأس الشيطان" و" غزة، دمٌ على قميص العالم". وتارة أخرى جاء العنوان رمزًا للقلق الجودي والعجز الداخلي كما في" فوق أحبال النجاة" و "صمت.. وألف كلمة" فيما جاء عنوان "غزة الحوراء" رمزًا جامعًا بين المكان والألم والجمال في آن واحد.

هذا التنوع الدلالي شكَّل مرآة لما يحويه الكتاب، وصدىً عاكسًا للظروف المأساوية للشعب الغزي، وتجسيدًا للآلام والعذابات الممتدة، بذلك تصبح العناوين مفاتيح تمهد للدخول إلى عالم النصوص، وتكشف عما يدور حوله الكتاب، من موت وفقد وقلق وأمل وألم، ودماء وشهداء، وجرحى وأشلاء، في تعبير عن المأساة التي تضطرم في وجدان الكُتّاب.

وخلاصة القول، إن هذه العناوين رسمت أبعاد الحياة في غزة، وفتحت أمام القارئ محاور متعددة للتفكر والغوص في الجوانب الجمالية والواقعية للنصوص، وهكذا يصبح العنوان جزءًا تأمليًا متكاملًا مع النص والواقع وليس عنصرًا منفصلًا عنه، ليغدو مرآة لروح التجربة الإبداعية التي ولدت من رحم الحرب والمعاناة.

وبعد استعراض مجموعة من العناوين وتبيان دلالتها ورموزها المضمرة، تتوصل الباحثة إلى أن العنوان يشكل عتبة نصية مهمة تتعدد دلائله ومقاصده التي يسعى الكاتب إلى إيصالها، فإلى جانب

العمق الدلالي الكامن وراءه يعكس العنوان ذائقة الكاتب وقدرته على جذب انتباه المتلقي وإثارة تأملاتـــه في جزئيات النص قبل الولوج إلى عالمه الداخلي. كما أن العنوان يحمل إيحاءات ضمنية لا تفهم إلا بعد تقصّي سطور النص فينعكس الوعي الإبداعي لدى الكاتب في اختيار هذه العتبة التي تعد مرآة لمضمون النص والتي تكشف عن قضاياه والظروف التي أدت إلى إنتاجه، بالتالي فإن هذه العناوين منحت القارئ نظرة شاملة ورؤية واضحة لمحتوى الكتاب، ومهدت للدخول إلى الواقـــع المختبـــئ وراء النصـــوص وعيش مأساة الحرب التي تعد الدافع الأساسي وراء هذا العمل الإبداعي الذي تتآلف فيه العنـــاوين مـــع النصوص والواقع والتجربة الإنسانية للكاتب.

ومما يساعد المتلقي على إدراك الدلالات المضمرة في العناوين النظر إلى زوايا متعددة، أبرزها معرفة السياق الداخلي للنص الذي يسهم في إضاءة الجوانب الدلالية الغامضة، والعودة إلى المعنـــى المعجمـــي للكلمات الذي يقود القارئ إلى معانٍ وإشارات لم تكن تتضح عند القراءة الأولى للعنوان، مما يفتح أمامه فضاءً تأويليًا أرحب وأوسع.

كما أن الربط التناصي يسهم في تداخل الرموز وتوليد طبقات إشارية أعمق وأشد تأثيرًا مـــن المعـــاني السطحية، إذ يمنح العنوان أبعادًا تأويلية جديدة، وإلى جانب ذلك، فإن الظروف الخارجية التـــي تشـــكَّل فيها العنوان، سواء أكانت سياسية أو اجتماعية أو ثقافية، تبرز أثر البيئة المحيطة في توجيـــه المعنـــى وصياغة دلالاته.

وأخيرًا، فإن زاوية الرؤية لدى المتلقي تسهم في الكشف عن الإبداع الخفـــي، والعلامـــات المضـــمرة، والإشارات المستترة، والبعد الجمالي في اختيار العتبة، وتختلف الدلالات باختلاف القرَّاء تبعًـــا لزوايـــا النظر وعمق الرؤية الثقافية أو السياسية لكل منهم، وكلما ازداد وعي المتلقـــي اتســـعت قدرتـــه علـــى استنباط المعاني الرمزية الكامنة، وربما تتولَّد معه دلالات لم يكن الكاتب يتنبَّه إليها أو يقصدها. وهكـــذا فإن بنية العنوان لا تقتصر على معنى واحد محدد بل تعد فضاءً مفتوحًـــا متشـــعب الأطـــر التأويليـــة

والجوانب الدلالية الكامنة وراء الألفاظ، فيصبح القارئ شريكًا فاعلًا في إنتاج المعنى وتجديد دلالاته ومقاصده.

وفي ختام هذا المبحث، يتضح الدور الذي تقوم به الرؤية الدلالية في استنطاق الابداع الفني والجمالي، وإماطة اللثام عن المعاني المضمرة، واستكشاف ما هو مخفي، وإظهار ما هو مخبوء ومحجوب، ليشكل العنوان جزءًا من البنية الإبداعية للعمل الأدبي بل ركيزة أساسية يتكئ عليها، وجسرًا يخوض من خلاله غمار النص، ما يفتح مجالًا لاستقبال الصور والمؤثرات البصرية التي ستتجه الباحثة إلى دراستها واستكشاف أبعادها الرمزية في المبحث التالي.

المبحث الثاني: دلالة الصور والمؤثرات البصرية

تقوم الصورة بدور جوهري في تحريك عجلة الإبداع في الكتاب، إذ تتمازج الصور مع النصوص فتخلق عالمًا سينمائيًا ذا فضاءات متشعبة، تدور التأويلات في فلكه، وتنخرط المعاني في جوفه، فيفتح أبوابًا واسعة للتقصّي والتساؤل، والنظر والتحليل، كما تتآلف الصور مع المؤثرات البصرية لتخلق روح العمل الإبداعي، مخرجة الفن من شرنقته، مثيرةً لفضول المتلقي تجاه المقاصد والدلالات المنزوية خلفها، والصورة كما يرى سعيد بنكراد هي " نص ككل النصوص، تتحد باعتبارها تنظيمًا خاصًا لوحدات دلالية متجلية من خلال أشياء أو سلوكات أو كائنات في أوضاع متنوعة" (بنكراد، 2006م، صفحة 31) مشيرًا بذلك إلى أن الصّورة ليست مجرد بناء شكلي، بل نصٌ يُقرأ ويُؤوَّل ويُحلل، تتحد مكوناته وتنتظم لتُفهم معانيه وملغزاته، فهي جسر بصري يقود المتلقي لاختراق النص اللغوي واستنطاق معانيه ومبانيه، وما تحمله الصورة من وحدات دلالية، سواء أكانت أشكالًا أم ألوانًا أم كائنات، تتداخل وتتفاعل لتنتج نصًا بصريًا يُخاطب ويُحاكى، فيُسأل ويجيب من خلال عملية التأويل التي يقوم بها المتلقي، وبما أن الصورة "وليدة إدراك بصري، فإن تمثيل الإشياء داخلها يعود إلى تحويل أنطولوجي لماهيات مادية، وتقديمها على شكل علامات" (بنكراد، 2006م، صفحة 33) موضحًا أن

الصورة هي تحويل للواقع المادي الظاهر إلى مشهد رمزي تغمره التأويلات والإيحاءات المعمقة، يقوم المبدع بتمثيل العالم وبنائه عبرها وفق رؤيته الخاصة.

كما ويرى ويلك أن "الصورة البصرية هي إحساس أو إدراك ولكنها أيضًا تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي" (وليك و وآرن، 1992م، صفحة 256) بناءً على ذلك يمكن القول إن الصورة البصرية هي انعكاس لما في داخل المبدع، فهو يجمع شتاته، وأفكاره وانفعالاته ليشكِّل منها صورة تكون مرآة لما يضمره ويخفيه، بالتالي تكشف عن تجاربه الذاتية وظروفه الحياتية، وباعتبار أن الصورة "موضوع ينتمي إلى علم النفس كما ينتمي للدراسة الأدبية" (وليك و وآرن، 1992م، صفحة 254) فإنها تمكِّن القارئ من سبر أغوارها واستكشاف عوالمها، ومعرفة أبعادها، والغوص في مضامينها، واستبصار دلالاتها لخوض غمار العالم النفسي للفنان وفهم دواخله، فكما يكشف النص الأدبي عن نفسية الكاتب ويعكس انفعالاته، فإن الصورة تمثِّل وتجسِّد انفعالات الفنان كذلك، وعلى المتلقي قراءة الكاتب والفنان المبدع لمعرفة المقاصد والرموز التي يضمرونها خلف أعمالهم.

كما يمكن أن تؤدي الصورة وظيفة تواصلية تتجاوز حدود اللغة، فتغدو وعاءً إدراكيًا لا يحتاج إلى ترجمة أو إلى وساطة لغوية، فتشكل الصورة رابطًا إبداعيًا وبلاغيًا بين المرسل والمستقبل، وما يؤكد على ذلك أن كُتّاب ما بعد الحداثة يرون أن "الصورة البصرية أصبحت تحل محل اللغة" (فيركلف، 2017م، صفحة 17) باعتبارها أداة تأثيرية تستنطق مدارك الفكر وتستثير المعاني المضمرة في عمق النص.

ويعزز سعيد بنكراد من قيمة الصورة بما تكتسبه من إيحاءات، إذ يرى أن الصورة بكل ما تحتويه من مظاهر ترميز وتكثيف دلالي تعد "نتاجًا لبناء اجتماعي له مواصفاته الطبقية والسياسية والأيديولوجية" (بنكراد، 2006م، صفحة 45) مشيرًا بذلك أن الصورة ليست فقط تعبيرًا عن الفنان والمبدع الذي أنتجها، أو أنها تخص فردًا بعينه بل تتسع لتشمل المجتمع ككل، إما أن تنقل معاناته، أوتاريخه، أو

ثقافته، أو موقفه وتاريخه، أو إحدى عاداته وتقاليده أو غير ذلك، أي أن الصورة بما تحمله من رمـــوز تعبر عن وعي وفكر ومعتقدات جماعية، فهي تولد من رحم الواقع ومن بطـــن الظـــروف المحيطـــة، لتعكس ثقافة مجتمع يفهمها المتلقي من خلال الإيحاءت المختبئة وراء الصورة، ويستكمل فيصل الأحمر هذا المنظور بقوله "فعلى الصورة البحث عن المدلولات الإيحائية للوصول إلـــى نســـقها الأيـــديولوجي المتحكم في هذه العلامات" (الأحمر، 2010م، صفحة 120) قاصدًا بذلك عدم الوقـــوف علـــى المعنـــى الظاهر في الصورة، بل التعمق والتفكّر لاستبصار إيحاءات وأنساق دلالية أوسع، تكون مـــرآة تعكـــس فكرة أو موقف أو إحدى الأيديولوجيات المسيطرة كالسلطة أو الحرب أو السياسة، ولمعرفة ترميـــزات الصورة ومضمراتها كما يرى سعيد بنكراد يتوجب تجزيء الصورة وتفكيكها وربطها بأنســـاق توجـــد خارجها (بنكراد، 2006م، صفحة 40) فكل جزئية أو شكل أو لون تحمله الصورة في وعائها يكتســـب معناه من منظومة خارجية تكوّنه، سواء أكانت تلك المنظومة حدثًا سياسيًا أم سياقًا تاريخيًا أم مرجعيـــة ثقافية تفرض ظهوره ودلالته تبعًا للمحتوى النصي، أو المقصد المرجو تحقيقه عند الفنان.

وباعتبار أن الصورة بناء اجتماعي وأيديولوجي فإن هناك مجموعة من العناصر البصرية تأتي حاملـــة لهذه الأيديولوجيات وأبرزها: الجسد، اللون، إيماءات العيون. أما الجسد فكما يـــرى ســـعيد بنكـــراد أن "الإنسان كائن رمزي بكل المعاني التي يمكن أن تحيل عليها كلمة رمز" (بنكراد، 2007م، صـــفحة 7) مشيرًا بذلك إلى أنه متى وُجد الإنسان في صورة ما فإنه يكون منتجًا ومكوِّنًا ومولِّدًا لعلامات أعمق مما هو ظاهر، فكل حركة تصدر عنه تكون قابلة للتأويل، إذ إن "الإنسان لا يدل في الصورة مـــن خـــلال إنسانيته، إنما يدل من خلال حضوره الجسدي" (بنكراد، 2006م، صفحة 34) أي أن الصورة لا تكتسب معناها ودلالاتها من حضور الإنسان كهيكل مادي، بل من خلال الهيئة التي يتجسد بها تُستوحى الرموز والإيحاءات والمقاصد المراد إيصالها، وهذه الهيئة إما تكون تعبيرًا عن صراع داخلي، توتر، خوف، أو ألم جسدي أو نفسي لتكون الصورة بذلك ناقلًا للتجربة الحسية العاطفية للجسد، ولـــيس الهـــدف الشـــكل المادي كعنصر للتغذية البصرية بلا أي تأثير نفسي، "فالمرئي منها هو تجلٍّ دلالي يكشف عـــن وجـــود

طاقة انفعالية بلا هوية ولا حدود ولا معنى" (بنكراد، 2007م، صفحة 10) فما تكشفه الصورة يضمره الرمز، وما يظهر على السطح تقف وراءه معانٍ أعمق وتأويلات أدق، فالمرئي منها ليس هو المقصد، بل تتمحور الغاية حول ما هو معلق بأطراف المضمور، وبأطياف المكنون، وبأذيال المرموز وهذا المخفي ينتشله المتلقي من خضم الخطاب البصري ليفصح عن الهوية والتاريخ والحدود المبتغاة.

فالجسد "شبيه بالوحدات المعجمية لا يملك معنى، إنه يعيش على وقع الاستعمالات، الأمر الذي يجعل من إيماءة واحدة منبعًا لسلسلة كبيرة من التاويلات" (بنكراد، 2012م، صفحة 199) قاصدًا بذلك أن حضور الجسد شبيه بحضور الكلمة، لا يكتسب معناه وقيمته إلا من خلال السياق أو الهيئة، أو الإيماءة التي ظهر بها، وعلى القارئ استنباط الغاية المنشودة من هذا التجلي الفني.

فالصور في كتاب "كتابة خلف الخطوط" يبرز فيها حضور الجسد بشكل واضح، فسيميائية الجسد لم تأتِ محض صدفة، بل إنه في أشكاله، وهيئاته، ووضعياته، وإيماءاته جاء ليعبر عن واقع تتشابك فيه المعاناة والألم، وكل حضور انبثق لبناء دلالات بصرية متشعبة المعاني والتأويلات، إما أن تحمل إشارة لمشاعر وجدانية وانفعالات عاطفية، أو تختزل التجربة الواقعية والمأساة الإنسانية بإيماءة أو فعل حركي، ما يمنح المتلقي القدرة على قراءة ملامح الفقد، وأشكال الموت المتدلية على تقويم الحياة اليومي، ورائحة الشهداء المتمسكة بتلابيب الواقع المأساوي، وسحائب الرماد المعلَّقة بفضاءات المدينة، لتغدو صورة حية تعكس نكبة وفاجعة جماعية.

أما العين، تتحدد دلالاتها وتتنوع تبعًا لطريقة النظر، فالعين ناطقة كما اللسان وعلى المتلقي أن يدرك ويعي ما تنطق به من إشارات، وما تعنيه من رموز، إذ يشير سعيد إلى "دور العين في تجزئة المدارك البصرية وفق تصنيفات دلالية، استنادًا إليها يتحدد الموقف من موضوع النظرة، فهي ترنو وتحدج وتحملق وترى وتنظر" (بنكراد، 2007م، صفحة 9) وهي بذلك تتنوع معانيها ورموزها بتنوع طرق الإبصار، فالعين كاشفة ومبصرة لما وراء الجسد من انفعالات نفسية وصراعات داخلية، إذ يظهر الفرح فيها وينعكس على الجسد ككل، كما يظهر الحزن بانطفائها وذبول ملامح الجسد وانحنائه تبعًا لذلك.

وفي كتاب "كتابة خلف الخطوط" تبرز ملامح الانكسار والفتور والانكفاء على الذات، وهو ما تعكسه الأعين المرتخية والمغمضة والمنطفئة، في تجسيد لمعاناة جماعية تخلو من الفرح والتوهج.

أما حضور الألوان في الصور، فإنه يجذب انتباه المتلقي ويعمق الأثر النفسي، بوصفه مؤثرًا بصريًا يحمل معاني ودلالات متعددة، تتعاقب وتتغاير تبعًا للسياق الذي ترد فيه، ويرى أحمد مختار عمر أن الألوان بما تحمله من تأثيرات نفسية على الإنسان، تكشف عما هو مخبوء في شخصيته لارتباطها بدلالات خاصة (عمر، 1982م، صفحة 228) بذلك فإن حضور الألوان في كتاب "كتابة خلف الخطوط" جاء لاستكمال المعنى البصري مع النص اللغوي، فكشف عن شخصية الكُتاب، وأيقظ دواخل المبدع، وعبر عن الظروف القاسية التي يعيشها الشعب الغزي، وما يرافقها من دمار خارجي ورماد داخلي.

ومن خلال تفاعل هذه العناصر–الجسد العين اللون– تبنى اللغة البصرية وتُترجم من خلال الأيديولوجيا الكامنة في الصورة، ما يجعل تجربة الحرب خطابًا بصريًا يُقرأ ويؤوّل وتفهم مدلولاته ومضامينه التي عجز الغزي عن البوح بها، وهذا إلى جانب عناصر أخرى ستنتقل الباحثة للإشارة إليها خلال عرض الصور.

بذلك ترى الباحثة، أن الصورة ليست مجرد جسد جمالي، أو زخرفة فنية أو حلية تزيينية، بل تحمل أبعادًا وآفاقًا أعمق تأثيرًا وأبلغ وقعًا في النفس، فهي تكتسب تميزها من قدرتها على الجمع بين الجمال الفني والوعي الثقافي والتاريخي والسياسي، لتغدو لوحة نصية بصرية يتحد فيها السحر الجمالي والحس الإبداعي ببلاغة التأويل، فتتعدد رموزها بتعدد قرّاءها، لتشكل مجالًا للتبصّر والتفكّر بما هو ظاهر وسطحي لاختراق ما هو باطن ومخفي، فتنطق بالماورائيات المضمرة عبر الألوان والخطوط، الإيماءات والشخوص، ما يفتح بصيرة المتلقي ليكون عنصرًا متفاعلًا، متأمّلًا، مؤوِّلًا لا مجرد متفرج، فيبني الدلالات والرموز في هيكل منظم تبعًا لخبرته بما يعكس الوعي الإدراكي لديه.

وفي كتاب "كتابة خلف الخطوط" تأتي الصور مكمّلًا بصريًا للنص، توضح مكامنه النفسية والواقعية، فما عجز عنه الكلام جاءت به الصور ببلاغتها الدلالية، وجماليتها الفنية فنهضت بتجسيد المعاناة والتجربة الإنسانية المأساوية، جامعة بين المعنى والرمز، والواقع والتأويل، بهذا يصبح حضور الصور في الكتاب ليس زخرفة تصويرية، بل استنطاقًا لما لم يُقل في النصوص، ما يمنح المتلقي القدرة على قراءة ما يتجاوز حدود الكلمات.

كما أن هذا الخطاب البصري في الكتاب يقبض على مضمرات النفس البشرية والظروف الخارجية والانفعالات الداخلية الناجمة عنها، إذ إن تداخل الأجساد، وتقاطع الألوان، وتفاعل الأشكال يعكس التجربة الحربية الحية التي عاشها أهل غزة، تتضح هذه التجربة عبر ترميزات وإيحاءات تظهر عن التفكير والتأويل، فتنطق بمشاعر الخوف والقلق والتوتر والفقد والصراع النفسي الجماعي.

كل صورة في الكتاب تنطوي على ثيمات تفصح عما لا قدرة للكلام على قوله، وتبرز المشاعر المهشمة خلف رماد الواقع، وتزيح الستار عما هو مكنون خلف قضبان الحرب، فالصور بهذا المعنى تعبر عن وعي فني في اختزال معاناة جماعية لمدينة مثقلة ومكبلة، ومقيدة الجناحين، قليلة الحيلة، ملتفة خلف خطوط الموت والقصف والفقد في صورة تفصح عما هو مكشوف ومكبوت، وما هو بادٍ ومحجوب في آن واحد فتبوح بما تخفيه ألسنة الغزيين.

فكما أجاد وأحسن الكتّاب في نقل التجارب بالكلمة، فقد أبدع ميسرة بارود في تجسيد وثيقة شعورية واقعية حية، بواسطة وسيط بصري رسمه بخطوط جمالية ملطخة بدماء الحرب، ورماد القصف المتتابع، وسوداوية العيش، بهذا يتضح مضمون الكتاب من منظور خارجي، إذ يجمع بين الكلمة المكلومة والصورة المشوهة والمكسورة. وستتوجه الباحثة للكشف عن مدلولات هذه الصور ومضمراتها، وعلاقتها بالنصوص المصاحبة، والظروف الخارجية.

ويتوجب البدء بصور الأغلفة، لكونها "السمسار الذي يرمي أوراقه لإغواء القارئ بولوج عالم النص مستخدمًا الألوان والرسومات والدوال لجلب الزبائن" (أبو أصبع و آخرون، 2008م، صفحة 64) في إشارة إلى الدور الإغرائي الذي تؤديه صورة الغلاف بوصفها عتبة بصرية أولى تستوقف المتلقي وتوجّه أفق تلقيه، فالغلاف لا يقتصر على كونه إطارًا شكليًا للنص، بل أداة بلاغية تسهم في استنهاض المعاني المضمرة، وتحفيز القارئ على اقتحام عوالم النص والانخراط في تأويل دلالاته، وربط البصري باللغوي في بنية دلالية واحدة.

تحليل صور الأغلفة

غلاف الجزء الأول من كتاب "كتابة خلف الخطوط": يجسد الغلاف بوابة دلالية تتشابك فيها زوايا النظر والتأويل، إذ يتصدره عنوان (كتابة خلف الخطوط) بخط أسود غامق ما يحمّله طاقة دلالية قاتمة تعكس قتامة الواقع الذي يدوّنه الكُتّاب، وأسفل منه مباشرة استكمالٌ للعنوان (يوميات الحرب على غزة) باللون الأحمر، في إشارة واضحة إلى القتل اليومي.

وفي وسط الغلاف ومركزه تتكدس مجموعة من الأجساد المرسومة بخطوط أحادية اللون (الأبيض والأسود) ممتدة أفقيًا فوق بعضها البعض ما يمنح المشهد ثقلًا بصريًا يوحي بالانهيار الجماعي، ويظهر أحد الأجساد متدليًا نحو الأسفل في وضعية ارتخاء تامة تدل على الموت، ويحمله جسد آخر هزيل في تعبير عن محاولة التمسك بالوجود. كما تظهر على بعض الأجساد أسهم صغيرة تشير إلى الحركة أو السقوط، ما يفتح بابا للتأويل والتساؤل حول طبيعة الرموز البصرية وعلاقتها بالأحداث المأساوية، ودرجة الارتباك والتزعزع التي يعيشها الجسد في ظل الحرب.

وتتوزع على جانبي الكتاب لطخات دموية حمراء، تزيد من حدة المشهد وتعمق رمزية الألم والفقد، وتستثر الحواس للتأكيد على شهادات دامغة على العنف الذي يوثَّق عبر السطور.

وفي أسفل الغلاف يظهر تاريخ النشر"2024م" بما يثبت أن عملية التوثيق جاءت بالتزامن مع أحداث الحرب لا بعدها، ومقابل منها يأتي شعار وزارة الثقافة التي صدرت عنها هذه اليوميات، ما يعكس دور المؤسسة الثقافية في نقل معاناة مدينة كاملة عبر القلم والصورة، ويتوسط هذين العنصرين مستطيل أحمر يحوي عبارة "تأليف مشترك" باللون الأبيض، في إشارة إلى تعدد الأصوات التي أسهمت في بناء هذه الذاكرة الجماعية الواقعية.

أما خلفية الغلاف فتأتي بنسيج بصري يشبه خامة القماش أو أقمشة الخيام على وجه الخصوص، بما يتلاءم مع موضوع الحرب والتهجير والنزوح، ما يقدم حيّزًا بصريًا يوجه الكتاب نحو مرآة تجسِّد الواقع المعيشي.

شكل (1)

الغلاف الخارجي للجزء الأول لكتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة

وتتوسع الباحثة في قراءة الدلالات البصرية التي يقدمها الغلاف، إذ تعد العتبة الأولى للكتاب مساحة مشحونة بعلامات تخفيها الأجساد والألوان، فاللون الأسود الذي يتصدر جزءًا من العنوان لا يأتي صدفة، بل يحيل إلى أن هذا العمل الفني الإبداعي لم يولد في بيئة مفعمة بالحياة والتوهج، بل أُثمر من الظلام، ومن قاع الألم، ومن عمق المعاناة، إشارة لقدرة الغزي على النهوض من الرماد، وبناء ذاته من العدم، وخلق عالم فني من جوف المجهول.

أما الشكل الهندسي الأسود الذي تتكدس داخله الأجساد، فهو فضاء رمزي، يحيل إلى القبر والتابوت نظرًا لضيق مساحته وعتمته، حيث تندمج الجثث داخله في مشهد يعكس كثافة القتل الجماعي، ويمكن تأويله بوصفه صورة لغزة باعتبارها تتموقع في سجن سوداوي محاصر، تضم أجسادًا بأرواح ذابلة تتصادم في عالم التيه والعتمة، فتختنق فيها الأرواح وتضيع معالم النجاة.

ويبرز تفاعل اللون الأسود مع النصوص داخل الكتاب من ذلك: (غيمة ترتدي السواد) (ليلة سوداء) في إشارة إلى أن السواد أصبح حالة وجودية يومية يعيشها الغزي، فالغيمة السوداء التي كانت تبشر بالمطر باتت نذيرًا وتهديدًا للنازحين في الخيام، وفي تعبير آخر (في أرض منخفضة سوداء) إيحاءٌ إلى غزة بأنها أصبحت بقعة لا تُرى، منزاحة عن مرأى ومسمع العالم، وكأنها عنصرٌ شفافٌ غير مرئي. ويؤكد هذا التفاعل بين الدلالة البصرية في الغلاف، والإحالات النصية داخل اليوميات على مستوى التكامل في مكونات العمل الفني.

ويحمل تداخل اللونين الأبيض والأسود دلالة على الصراع بين الحياة والموت، الخير والشر، الطهر والدنس، البهجة والكآبة، أي الغزي والإحتلال الاسرائيلي، إذ لم يعد للمشهد مساحة للألوان الزاهية، وهذا ما تؤكده يارا زاهد بقولها: "لم نعد نرى من الألوان سوى الأبيض والأسود" (مشترك، 2024م، صفحة 224) في إشارة إلى أن غزة فقدت ملامحها الحية، وانكمشت في كومة من الحطام والركام، فيأتي البياض الملتحف بالسواد تجسيدًا لفقدان البهجة والمعنى والحياة تحت وطأة الحرب.

أما اللون الأحمر فتتعدد رموزه ومضمراته، فهو يشير إلى "الاستشهاد في سبيل مبدأ أو دين، ورمز لجهنم في كثير من الديانات" (عمر، 1982م، صفحة 164) ليكون علامة على سيل الشهداء المتدفق، وعلى الجحيم اليومي الذي يعيشه الغزي في خضم واقع دموي متفاقم.

ويأتي تمركز الأجساد في قلب الغلاف ليؤكد أن الجسد هو مركز الدلالة ومحورها، فالتكدس وتقاطع الأطراف، والأعين المغمضة، وانطفاء الملامح كلها إشارات لموت جماعي، وكثرة الجثث التي دُفنت

في قبور مشتركة، كما أن بروز أربعة أجساد تحديدًا قد يرمز إلى العائلة، في إحالة إلى المجازر الجماعية التي أبادت عائلات بأكملها حتى أزيلت من السجلات المدنية، وفي ذلك دلالة على العدمية واللاجدوى وانعدام الإنسانية.

وتأتي الأسهم المحيطة بالأجساد بوصفها علامات تتحكم بحركتها، أي دلالة على الأيديولوجيات القسرية التي فُرضت على الغزي، وأصبحت تتحكم بمصيره وتخضعه للسير في مسارين لا ثالث لهما، إما الموت، أو النزوح والتشرد.

غلاف الجزء الثاني من كتاب "كتابة خلف الخطوط": يشكل هذا الغلاف امتدادًا دلاليًا للغلاف السابق، فكلاهما يشترك في حضور العنوان بخطه الأسود الغامق للقسم الأول، بينما تأتي تتمة العنوان باللون الأحمر، إضافة إلى تثبيت سنة النشر بأسفل الغلاف وعلى جانبها الآخر الجهة الناشرة، غير أنه يقدم تحولًا وتطورًا في البنية الدلالية، إذ يجسد مركز الغلاف شخصية لأمرأة توحي أنها أم، تبدو جاثية ومغطاة بحجاب فوق رأسها وتحتضن شيئًا أو طفلًا رضيعًا بين كفيها، ويظهر داخل حدود جسدها تداخل لخطوط عمرانية مدمرة، وتحيط بالشخصية بقع ولطخات دماء تتدفق منها وتتناثر حولها.

شكل (2)

الغلاف الخارجي للجزء الثاني لكتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة

عند القراءة الأولى أو السطحية للصورة، فإنها تعطي انطباعًا لأم تحمل طفلها في حالة انكسار وخوف من فقدانه، وإشارة للتضرع لله لحمايته، ولكن عند التعمق في الدلائل المضمرة والرموز المنسدلة، والعلامات المستترة، فإن الصورة تخرج من طابع الجمود لتبوح بما وراءها وتنطق بمقاصدها وخفاياها.

وتبدأ الباحثة باستنباط دلائل الجسد باعتباره مركز الغلاف ولبّه، فالجسد في هذا السياق يؤوَّل على أنه الأرض، إذ إن تمسك الغزي بأرضه، والبقاء بها رغم انعدام مقومات الحياة يجعل منه معادلًا للأرض ولجغرافية المكان، وانعكاس دمار المدينة على الجسد يؤكد أنه ليس دمارًا خارجيًا فقط، بل اختراق الذات الغزيّة حتى أصبح جزءًا منها.

من جهة أخرى، فإن خروج الدم من موضع الاتصال بالأرض –أي القدم أو الركبة– إشارةٌ إلى نزيف الأرض ذاتها، في دلالة على عمق المعاناة والألم المتلاحق عبر القرون، وإيحاءٌ بكثرة الشهداء حتى أصبح تراب الأرض يقطر دماءً، فبهذا السياق تكون الأرض والجسد كيانًا واحدًا، لا يزول أحدهما إلا بزوال الآخر، ولا يعاني أحدهما إلا بقدر معاناة الآخر.

إضافة لذلك، فإن نزيف يد الأم (الأرض) الحاملة للطفل يوحي بالجرح الوطني الغائر، وجلسة الأم المنكسرة توحي بعجزها عن حماية أبنائها الذين جُبلوا من ترابها.

ومن منظور آخر، يشير هذا التجسيد البصري إلى صراع الأجيال، أي ذهاب جيل ذاق مرارة الواقع، وشرب كؤوس الذل والانكسار، وعاش في خضم اليأس والمعاناة، فيما يبشِّر بقدوم جيل مقاوم، يحمل الهوية والتاريخ والهم الفلسطيني، إذ إن هيئة حمل الأم للطفل تحيل إلى محاولة نقل ذاكرة الحرب، بما خلَّفته من دمار داخلي وخارجي، وإحياء هذه الذاكرة لدى الجيل القادم، وتوريثه مسؤولية حمل الرسالة، والتمسك بالأرض، وعدم نسيان المعاناة التي تكالبت على مدينة غزة.

وغياب ملامح الأوجه يشير إلى شمولية التجربة، أي أنها تمثل كل الأمهات والأبناء، وليست مقتصـــرة على فرد بعينه.

أما خلفية الغلاف المنمّقة بلون رمادي وبنفسجي فاتح، فتعكس محاولة لاستيعاب الفقد والقصف المتتابع، مبتعدة عن حدة اللون الأسود في الغلاف الأول.

ولا تنفصل هذه الدلائل عن مضمون الكتاب، بل تتكامل وتتفاعل وتتواشج معه، فالنصوص تنقل صورة حية للدمار الذي يغطي الجسد والمكان، وتنخرط بها دماء الشهداء والضحايا، وتعكس معاناة الأمهـــات في محاولة الحفاظ على حياة أبنائهن، ما يبرز المعاناة المتعاقبة عبر السنوات على هذه الأرض.

غلاف الجزء الثالث من كتاب "كتابة خلف الخطوط": ويشترك هذا الغلاف مع سابقيه في لون العنـــوان، وشعار دار النشر، وتاريخ النشر، غير أنه يقدم تصويرًا مختلفًا يتمثل في جسد ضخم يتكون من أربعـــة رؤوس مزدوجة، تلتحم مع بعضها بعضًا ويتداخل داخل الجسد ثيمـــات ورســـوم لمنـــازل صـــغيرة، وأشجار، وممرات متعرجة وملتفّة تشبه الطرق والتي تنتشر فوق هذا الجسد، إضافة إلـــى بقـــع تمثـــل اشتعال النيران المتولدة من الصواريخ المحيطة به، أما خلفية الغلاف فتتـــدرّج ألوانهـــا بـــين الأبـــيض والأزرق الفاتح على نحو يتعلق الجسد بالسماء.

شكل (3)

الغلاف الخارجي للجزء الثالث لكتابة خلف الخطوط، يوميات الحرب على غزة

تنهض الصورة المتمركزة في وسط الغلاف بدلالات مكثفة، ومحمّلة برموز وثيمات واسعة تفتح آفاق التأويل والتحليل على مستويات متشعبة، ما يستدعي الغوص في تفاصيلها ومعالمها للكشف عن طبقاتها المضمرة.

يأتي الغلاف بصورة تتشكل فيها أربعة وجوه مزدوجة متلاحمة، في إحالة مباشرة إلى بنية العائلة، غير أن التأويل الأعمق يكمن في اختزال العائلة في جسد واحد يحمل الذاكرة الفلسطينية بكل ما مرت به من صراعات وحروب متعاقبة، فالصواريخ المحيطة بالجسد لا تعبر عن دمار مادي فحسب، بل تشير إلى محاولة محو الوجود الفلسطيني من جذوره حيث تجسِّد العائلة في هذا السياق رمزًا جمعيًا للجسد الفلسطيني _الغزي_ ككل.

أما المنازل المتداخلة مع الجسد فتحمل دلالة واضحة على الذاكرة والهوية وتوارث الأجيال للوجود الفلسطيني، وهي إشارات لحفظ المكان في ذاكرة الجسد، فيما تسعى للبقاء المادي رغم التهديد المستمر، وانهمار الصواريخ عليها يحيل إلى تطلعات الاحتلال الإسرائيلي لطمس الذاكرة الحية وتهويد الجغرافيا الفلسطينية وإحلال وجود صهيوني مكانها. أما الانفجارات المتناثرة على الجسد فتمثِّل الندوب الغائرة في ذاكرة الإنسان الغزي، في علاقة توضح أن دمار المدينة هو تدمير للإنسان نفسه، ليشكل الجسد هنا مرآة للصدمة والمعاناة الجماعية.

أما الطريق الملتف حول الجسد، فيدل على رحلة تاريخية طويلة من المعاناة والعذاب والصراع، في مسارٍ صاعدٍ من جيل إلى جيل آخر حتى انتهى به المطاف إلى هذه الوجوه المنهكة والذابلة، والتي تحمل في ملامحها مزيجًا من الانكسار والمقاومة في آن واحد، ويظهر اللون الأخضر للشجر دلالة على "روح الدفاع والمحافظة على النفس" (عمر، 1982م، صفحة 154) إذ يظل الحضور الأخضر والمقاوم متجذرًا رغم تكالب الأعداء، بما يرمز إلى الصلابة والثبات والارتباط بالأرض، ويشكل امتدادًا للحفاظ على جذور الهوية رغم محاولات المحو والتهميش.

أما عند النظر إلى ملامح الوجوه فإنها تستدعي قراءة دلالية رمزية دقيقة، تستنطق الآثار النفسية والجسدية الناجمة عن الحرب، فالوجوه الأربعة ليست منفصلة بل أنصاف رؤوس متلاحمة، وكل عين وفم فيها يشكل رمزًا مستقلًا خاصًا، فالعين الأولى توحي بالحزن والانطفاء وتعكس للألم الدفين بالأعماق، وهو ما يبدو من انحناءة الحاجب والدموع المتساقطة، وربما تمثِّل الأم العاجزة عن حماية أبنائها، باعتبار أنها أكثر من يُختبر في مواطن الضعف والابتلاء.

والعين الثانية تجسد الصدمة والانكسار ومحاولة استيعاب ما لا يُستوعب، والثالثة تعبر عن الترقب والخوف والفزع، وتشير الرابعة إلى الانطفاء والذهول، وقد تكون تمثيلًا للأب الذي يحاول لملمة شتات ذاته، للحفاظ على جذور العائلة من التساقط والذبول في ظل الخراب والدمار.

أما الأفواه فإنها تحمل دلالات لا تقل أهمية عن العيون، إذ تظهر مكممة ومنكمشة ومرتجفة في إشارة للخضوع القسري والعجز عن البوح تبعًا للقمع الممنهج على الإنسان الغزي الذي قد يودي به قول الكلمة للقتل أو الاعتقال، وبما أن الفم نافذة المرء للتعبير والإفصاح عن مضمرات الذات، فإن اغلاقه وانقباضه يشير إلى أطفاء الصوت الداخلي والصبر على البلاء، وفي ذلك إحالة للتجربة الجمعية للشعب الغزي الذي يعيش ضمن منظومة قمع مستمرة.

أما أثر التشوه المرسوم على وجه المرأة فيمكن أن يؤوَّل إلى تشوه الهوية وفقدان ملامح الذات، فالمرأة تمثِّل غزة، وتشوه وجهها يعني تشويه معالم المدينة وامتزاج أرصفتها وأبنيتها بأجسادها، حتى تتداخل الحدود فلا تعود ملامحها قابلة للتمييز.

وتتكون خلفية الغلاف من الأزرق الفاتح والأبيض في محاكاة للسماء، ووضع جسد العائلة في هذا الفضاء يوحي بأنهم ضحايا ارتقوا بعد معاناة طالت الجسد والذاكرة، تاركين وراءهم مدينة تقاوم صراعات الزمن وحروبه بلا سند يؤازرها.

أما الألوان فتُحمَّل بطاقة رمزية وشحنة دلالية تتفاعل مع واقع النص، فاللون الأزرق المخلوط بظلمة الليل والذي لوِّنت به الوجوه والجسد يحيل إلى "الخمول والصمود ويرتبط بالطاعة والولاء والتضرع والابتهال" (عمر، 1982م، صفحة 154) وهو ما يتلاءم مع المرحلة المتقدمة من الحرب التي وصل فيها الغزي إلى حد الإنهاك، وليس أمامه حيلة سوى التضرع والابتهال إلى الله.

ويرمز اللون الأزرق إلى الموت في الثقافة الصينية (عمر، 1982م، صفحة 166) ما يوحي بأن الأجساد ضحايا معلقة بين السماء والأرض، حاملة ذاكرة الحرب والهوية والتاريخ.

بينما يشير اللون الأبيض إلى الحزن والحداد، كما في بعض الطقوس الدينية التي يرتدى فيها الأبيض كرمزية للفقد والألم.

واللونان الأسود والأصفر يمثلان استدعاء للفت الانتباه (عمر، 1982م، صفحة 157) وهذا كما الألوان الصادرة والمنبعثة من الصواريخ والانفجارات لتكون تأكيدًا على حضور العنف باعتباره عنصرًا جوهريًا في الصورة، وواقعًا معاشًا مستمرًا في غزة.

يمثل هذ الغلاف امتدادًا بصريًا مباشرًا لمضمون الكتاب، إذ تتسرب عبر صفحاته مشاهد الموت والقصف وتتابع الفقد، وتتداخل في نصوصه صور الحداد ومرثيات الحزن، وتتقاطع ذاكرة الماضي مع آلام الحاضر لتشكل رؤية واقعية لمعاناة الشعب الغزي، وهذا المناخ النصي يتفاعل مع البنية البصرية للغلاف، إذ تتقاطع دلالاتها وتتشابك ترميزاتها في التعبير عن الواقع وآلامه، ما يخلق انسجامًا بين الخطاب البصري والخطاب اللغوي.

وبعد استعراض دلالات الأغلفة وما تحمله من علامات وإيحاءات تعكس فحوى الكتاب ومغزاه، تنتقل الباحثة إلى دراسة بعض الصور الداخلية، واستنباط مقاصدها ومضامينها، والكشف عما تخفيه خلف أستارها من رموز وإشارات.

تحليل الصور الداخلية

الصورة الأولى: تمثيل بصري لانهيار الذات الإنسانية في ظل الحرب والحصار على غزة

شكل (4)

تمثيل بصري لانهيار الذات الإنسانية في ظل الحرب والحصار على غزة

تشكل هذه الصورة بنية بصرية كثيفة الدلالات، ترتكز على معاني الفقد والقلق والترقب والاضطراب، وانهيارات الذات الداخلية،ــ يتوسطها هيئة جسدين متلاصقين، أحدهما منكفئ على نفسه، وذراعاه متقاطعتان في وضعية تعكس الإنهاك والتعب والضيق، وكأن الجسد قد تفرغ من كل أشكال البهجة والحياة، أما الجسد الآخر يلتف فوقه، واضعًا رأسه على رأس الشخصية الأولى ويده على كتفها، في محاولة للاستناد والحماية ولم شتات الذاتين، في مشهد يستنطق الضغط النفسي الهائل الواقع عليهما، حيث يصبح الجسد مرآة لاهتزازات النفس وانكساراتها.

وتعكس العينان المغمضتان المنقبضتان آلامًا لا تهدأ وجراحًا لا تندمل، فيما توحي الأفواه المتهدلة لحالة استسلام مريرة للحزن والمعاناة، في صورة تكشف عن العجز والوهن وفقدان الإرادة، وتمثل إرهاقًا روحيًا ونفسيًا لا يتيح حتى إمكانية البوح أو الصراخ.

أما الأقدام الملتفة على نفسها فتشير إلى حالة من التقوقع والانطواء على الذات، فـــي محاولـــة لحمايـــة الجسد من التشظي والتهميش، أما الشخصية الأخرى التي تبدو أقدامها متباعدة نسبيًا فتعبر عن محاولـــة للثبات، وإثبات الوجود في واقع أرخى قبضته على ملامح الذات حتى أفقدها قيمتها، فأصـــبحت هشـــة ضعيفة ومنعدمة، واستناد هذه الأقدام على الأرض يعكس تمسّكًا بالجغرافيا والوطن، وتجذرها بالأرض حتى في أقسى لحظات الانهيار والحصار، ووجود القنبلة بجانب الأقدام يوحي بهشاشة الوجـــود، إلا أن التشبث بالأرض يبقى ثابتًا حتى آخر رمق، وهو تمثيل لتمسك الغزيّ بأرضه رغم كل الانكسارات.

أما الطيور السوداء المنتصبة فوق الأجساد، وهي أشبه بالغربان، فتحمل دلالاتها المعروفة في التـــراث العربي بوصفها رمزًا للشؤم والشر، إذ يرد في لسان العرب أنه يقال: "أشأم من غراب، لما فيـــه مـــن معاني البعد؛ ولأنه من أخبث الطيور" (منظور، د.ت، صفحة 3229) بالتالي فتمركزها فوق الجســـدين يؤوّل بوصفه مرآة تبوح بثقل الهواجس التي تسيطر على الروح، وتدك معاقل الفكـــر، لتكشـــف عـــن ارتجاف الداخل، ودوامة الخوف التي لا فكاك منها، سواء الخوف من الموت، أو القتل، أو المجهـــول، وثبات هذه الغربان واستقرارها وعدم طيرانها يوحي بسلطة عليا تفرض سيطرتها على الذات، وتكســـو الوعي ثوبًا سوداويًا يائسًا وتحول الإنسان إلى كائن تائه ضعيف وتابع.

كما تتفاعل الغربان مع مساحة العتمة التي تحاصر الأجساد، لتجسد حضور المجهول القـــاتم والمغلَّـــف بنذير الموت والخراب. وقد يكون اختيار الفنان لرسم غرابين تحديدًا إشارة رمزية إلى قوتين تتحكمـــان بمشهد الموت والدمار وهما بحسب رؤية الباحثة _الاحتلال الإسرائيلي والداعم الرئيس لـــه الولايـــات المتحدة الأمريكية_ كقوتين تحاصران غزة وتحولانها إلى كومة من ركام وحطام، مادي ونفسي.

بذلك، فإن حصار الإنسان الغزي في دوائر التية والظلام يوحي بغياب المكان والضوء والحياة، فيبقـــى معلقًا ومشتتًا بين حاضر رمادي منزوع المعنى والقيمة، ومستقبل ضبابي فاقد لملامح الهوية والتاريخ.

أما القمر المرسوم على حافة الكتلة المعتمة فيبدو على هيئة فم حيوان مفترس، فيكشف عن وحشية الليل الذي يقتنص حتى لحظات الراحة الهشة، لينقض على فريسته الضعيفة لتبقى متيقظة ومترقبة للحظات الموت الفعلي، وهذا يحيل إلى ما يمارسه الاحتلال من تصعيد للقتل والقصف ليلًا، كسياسية عدوانية، لاإنسانية ممنهجة، تستهدف اقتلاع الغزي من أرضه وطمس هويته.

أما الأسهم المتناثرة داخل الصورة وحولها، فتشي بنوع من التشظي وانعدام الاستقرار، فيبقى الغزي معلقًا بين تلابيب الأمل والألم، والوجود والعدم، الثبات والانهيار، وتشير هذه الأسهم إلى القوى السياسية التي تسحب الإنسان الغزي نحو اتجاهات ومتاهات قسرية متعددة، كالتهجير والتجويع، والاعتقال والإبعاد، ليصبح الجسد منقادًا لضغوط تحاصره من كل الجهات، وتُبقي المدينة في حالة قلقة دائمة لا تستقر على حال.

الصورة الثانية: تمثيل بصري لاستهداف الوجود الجمعي، وتحول الهوية إلى ذاكرة في سياق الحرب

عند القراءة الأولى لهذه الصورة، يتضح أنها توضح فعلًا عنيفًا يعكس همجية الاحتلال، وتجاوزه لكل الحدود الإنسانية والأخلاقية، وتتمثل في استهداف المنازل بأشد أنواع الصواريخ فتكًا وما ينتج عنها من تطاير الأجساد وتحولها إلى ضحايا وشهداء في سحائب السماء، غير أن التعمق في بنيتها الرمزية والدلالية يقودنا إلى تأويلات أوسع تتجاوز المشهد المباشر.

فتركيز الفنان على أربعة أجساد تحديدًا _في هذه الصورة، وفي غيرها من الصور، وفي صور الأغلفة_ يشير إلى الجسد الجمعي أو الكيان الاجتماعي المتماسك الذي يُختزل في صورة عائلة تتلقى الضرر والأذى جماعيًا، وهذا يعكس الحرب بوصفها فعلًا يستهدف الوجود الجماعي، ويسعى إلى محوه من السجل الفلسطيني حتى لا يبقى هناك ذاكرة أو تاريخ.

شكل (5)

تمثيل بصري لاستهداف الوجود الجمعي، وتحول الهوية إلى ذاكرة في سياق الحرب

أما حركة الأجساد المتمثلة بتقدم الأيدي إلى الأمام وتتراجع الأقدام إلى الخلف بارتخاء، في حركة تشبه السباحة، فتوحي بمقاومة الغرق ومحاولة النجاة، وهي بذلك تستدعي تاريخًا طويلًا من الصراع والتهجير والتحديات والحروب المدمرة، بالتالي فإن هذه الحركة ليست مجرد ردة فعل للحظة الضربة والتطاير إثر القصف، بل تجسيد بصري لرحلة إثبات الوجود والذات إلى أن بلغت نهايتها بتهشّم الأجساد وانفصال الأرواح عن عالمها نحو فضاء أرحب وأوسع وأرحم.

وبما أن الجسد يعد مكوّنا أساسيًا للهوية، فإن اقتلاعه من مكانه يعني محاولة طمس هذه الهوية، وانتزاعها من جذورها الجغرافية، غير أن الهوية لا تنتهي وتموت بموت الجسد، بل تتحول إلى إرشيف من الذاكرة والتضحيات التي تثبت وجود الذات والهوية، وهذا يتضح في تصوير الأجساد واستقرارها فوق السحاب في منزل يحفظ معنى الانتماء، وكأن محاولة قتلِ الهويةِ وإلغائها في الأرض تسهم في إعادة تشكلها في فضاء آخر، يرتسم فيه الاستقرار والراحة بعد تعب وعناء، بهذا تظل الهوية الفلسطينية محفوظة في الذاكرة الجمعية وليس في المكان وحده، ليصبح الموت سبيلًا لحفظ الوجود في عالم

آخروي أزلي لا يمكن محوه، وهكذا تنقسم الصورة إلى عالم علوي تعاد فيه تشكيل الـذاكرة والبطولـة والشهادة، وعالم سفلي تنتج فيه الآلام والفقد والتهجير والمعاناة الدائمة.

أما المنازل المرسومة بشكل متكسر وبصورة عشوائية وغير منتظمة في الجزء السفلي، فتشـير إلـى تلاشي الذاكرة المكانية وتهشمها، ما يعكس حالة الضياع والاضطراب التي تصيب ذاكرة البيت والعائلة والمدينة معًا. فالمنازل المهدمة في الأسفل تحيل إلى الوطن المنتهك والمسلوب، في حـين أن المنـزل المرسوم فوق السحابة يشير إلى الوطن كما يُحفظ في الذاكرة حتى بعد الممات.

أما السحابة فتشكل رمزًا للعالم الآخروي بعد الموت، فيما يشير حمل المنزل بأجنحة إلى انتقال الأرواح إلى فضاء يوفر السكينة والراحة، والاستقرار والهناء بعد كدٍ وعناء، فيصبح هذا العالم العلـوي موقعًـا لحفظ الذات والهوية بعيدًا عن الانتهاكات السياسية.

الصورة الثالثة: تمثيل بصري للجسد المقيّد كفضاء للسيطرة العسكرية وتفكك الكينونـة فـي سـياق الحرب

شكل (6)

تمثيل بصري للجسد المقيّد كفضاء للسيطرة العسكرية وتفكك الكينونة في سياق الحرب

تعرض هذه الصورة خطابًا بصريًا تتفاعل فيه مكوناته لإنتاج معانٍ ترتبط بالظروف الواقعية، فتشحن بدوال تحيل إلى مدلولات أكثر عمقًا وأثرًا، إذ تُظهِر جسدًا ضخمًا مكبَّل اليدين للخلف، جالسًا في هيئة الركوع والخضوع، وهذا التصوير يجعل الجسد يتماهى مع المدينة ليعكس القيود التي تطبق عليها وتحاصرها وتكبلها وتضيِّق الخناق عليها، حتى أصبحت عاجزة ووحيدة في مواجهة النوائب والصراعات.

إذ تجسِّد القدم الأولى هيئة ركوع مذل فوق مساحة سوداء في إشارة إلى ضعفها وهوانها، واتكائها على مجهول معتم وخراب، أما القدم الأخرى فتبدو منتصبة ثابتة ترتكز على دبابة في دلالة على الوقوف في وجه آليات البطش والتدمير رغم محاولات كسر العزيمة.

أما توجيه الصواريخ نحو القدمين تحديدًا فيفتح بابًا لتأويلات أعمق، فالأقدام هي رمز للثبات والتمسك بالجغرافيا، واستهدافها يعني زعزعة هذا الثبات والإخلال بتوازن الكيان الجسدي لإخضاعه للسياسات العسكرية الصهيونية، إذ إن ضرب نقطة الثبات والارتكاز هذه يجعل الجسد هشًا قابلًا للانكسار؛ لأن سقوطها يعني سقوط المكان والذاكرة، وهذا ما يؤكده تمركز البنى العمرانية بجوار الرأس وعلى الأكتاف باعتبارها رمزًا للذاكرة والمكان.

كما أن الأقدام تمثل الركيزة الأساسية للحركة في كل اتجاهات الأرض، واستهدافها يرمز إلى محو المساحة الجغرافية التي يُفترض التحرك بها، ما يعكس تقييد الحركة وإذلال الغزي، فلا يبقى مكانٌ آمنٌ أو ثابتٌ للاستقرار، فكثافة القصف وتنوع مواضعه يشير إلى ديمومة النزوح والتنقل، بالتالي استمرارية الموت والقتل وسفك الدماء.

أما ملامح الوجه فتظهر منكسرة متألمة ومتعبة لتكون مرآة لآلام نفسية دفينة، والفم المفتوح في صورة توحي بالصراخ المكتوم للاستنجاد والعون وطلب النجاة، أما العينان المنقبضان فتشيران إلى حزن صامت قسري، ودمع أشبه بالدماء ناتج عن معاناة الحصار وتحدياته.

في حين يحيل وجود المنازل فوق الكتفين وبجوار الرأس إلى أن غزة تحمل ذاكرتهـــا ومكانهـــا علـــى كاهلها، في صراع مستمر لحماية الهوية والذاكرة والجغرافيا، مقابل ما تتلقاه مـــن حصـــار وتضـــييق وقصف ومعاناة.

أما رسم الجسد بطريقة هندسية لا عضوية فيوحي بفقدان الكينونة والتمزق النفسي، إذ يتحول الجسد إلى سجل لتجارب قاسية أدت إلى اهتزاز الهوية وضياع الذات وسط حاضر مؤلم ومستقبل مجهول. وتقسيم الجسد في هيئة تشبه الخريطة يشير إلى تكتيكات الاحتلال واستراتيجياته للسيطرة على غـــزة، وصـــولًا إلى محاولة محو الجغرافيا والمكان.

أما الأسهم في الصورة فتكشف عن الضغط المستمر الذي يفقد غزة القدرة على الحركة، إذ تقع بين شد وجذب في استراتيجية إخضاع وإذلال يفرضها الاحتلال الصهيوني ما يفقدها السيطرة على منظومتهـــا. وتأتي المساحة السوداء لتكثِّف هذا المعنى بوصفها رمزًا للقيود التي تحول الحرية إلى سجن.

الصورة الرابعة: تمثيل بصري لعلاقة القوة والاستعمار وإعادة تشكيل الوعي والهويـــة تحـــت وطـــأة الحرب

شكل (7)

تمثيل بصري لعلاقة القوة والاستعمار وإعادة تشكيل الوعي والهوية تحت وطأة الحرب

تحمل الصورة طابعًا رمزيًا مكثفًا من خلال تكوين بصري يستثير حاسة الفكر، ويوقظ الوعي التأملي لإبصار ما تستتر خلفه من إيحاءات وإشارات باطنية، فهي تجسد جنديًا يجلس منتصبًا مصوبًا سلاحه نحو رأس مدني فلسطيني أعزل، بينما يبدو رأس الأخير متدليًا إلى الأسفل كما لو أنه منفصلٌ عن جسده، بالرغم من ثبات وقفته وقربه الشديد من الجندي حد الالتصاق.

يمثل هذا المشهد اختزالًا بصريًا لواقع الحرب على غزة، فإخفاء ملامح الجندي يحوله من فرد إلى مؤسسة ومنظومة استعمارية كاملة، بما تمارسه من سلطة وهيمنة وسياسات إذلال على جسد أعزل لا يملك وسائل الدفاع.

يحمل الرأس المتدلي دلالات متراكبة، فهو علامة على الإنهاك والتعب والانكسار النفسي، نظرًا لملامح الوجه المكلومة، وبما أن الرأس هو موضع الوعي والإرادة، فإن سقوطه يوحي بنزع القدرة على اتخاذ القرار أو التحكم في مجريات الأحداث، فيترك الفلسطيني حاضرًا بجسده، غائبًا بوعيه، مسلوب القدرة على القول والفعل، من جهة أخرى، فإن سقوط الرأس لا يرافقه سقوط الجسد، وهو مخالف لبنية الجسد الطبيعية، مما يشير إلى أن الضحية لا تملك حتى قرار السقوط وكأنها واقعة تحت تعذيب وجودي ومعاناة دائمة، تُبقي الجسد معلقًا بين الحياة والموت.

ومن زاوية أخرى لقراءة الكيان البصري، تعبر حركة اليدين عن حالة وسطية بين الدفاع والاستسلام، فهي ليست حركة قتال كاملة ولا خضوعًا تامًا، بل تتأرجح بين الصمود والانطفاء، وبين القتال والرضوخ. كما أن رسم الجسد بخطوط متقطعة يحيل إلى أن الضحية تمثل الكل الفلسطيني وليس فردًا بعينه، ليصبح الجسد رمزًا جماعيًا للإنسان الغزي الواقع تحت تهديد دائم.

وتعمق الخلفية السوداء من هذا المعنى، إذ تشير إلى مدينة غزة وفضائها الضبابي بعد أن استحال عتمة وظلامًا تحت ضغط الحرب والقصف، ويقدم مسير الدبابات عنصرًا إضافيًا يؤكد على محو المكان وتفريغه من ملامحه الجغرافية والحياتية، حتى بدت المدينة وقد تحولت إلى مساحة غارقة بالسواد فقدت روحها وحيويتها.

غير أن المثلث المنتصب فوق رأس الجندي يغير بنية القراءة ومقاصدها ودلالاتها، إذ يرى دافيد لوبرتون أن "الجسد هو جذر الهوية الإنسانية، وهو المكان والزمان الذي يتجسد فيه العالم" (لوبروتون، 2024م، صفحة 22) ووفقًا لذلك فإن هيئة الجندي ولباسه العسكري يمثلان هويته وتموضعه، لكن ظهور المثلث –الذي ارتبط خلال الحرب بالمقاومة الفلسطينية، وبات علامة على استهداف العدو– أعاد صياغة هذا التموضع وقلب مكانة الجندي من فاعل مهيمن ومسيطِر، إلى مفعول به مسيطر عليه مهدد بالانمحاء، لا سيما أن غياب ملامحه يشير إلى أنه ليس فردًا بل جزء من آلة استعمارية جماعية، وهكذا تعاد صياغة المشهد، وإعادة توزيع السلطة ليصبح الفلسطيني –برغم ضعفه الظاهري– هو مركز القوة المقصود بالدلالة.

ويعزز هذا التأويل حضور أقدام الطرفين على الأرض نفسها، فالصراع هنا ليس صراعًا جسديًا وحسب، بل هو صراع على المكان والهوية وأحقية الوجود، وتبدو قوة الصورة للوهلة الأولى منحازة للجندي، ولكن ثبات قدم الفلسطيني، والتصاقه بالعدو، وظهور المثلث فوق الجندي، كلها علامات تقلب المشهد لصالح الفلسطيني، فثبات القدمين يرمز إلى التمسك بالجذور والحق التاريخي، ويؤكد أن الأرض تثبّت صاحبها الحقيقي مهما بدت موازين القوة مختلة. كما أن التصاق الجسدين في مواجهة مباشرة تحيل إلى أن الفلسطيني في لحظة حاسمة أمام حفظ الذات وإثبات الوجود، إما الالتحام والمقاومة، أو الاستشهاد دون انكسار.

الصورة الخامسة: تمثيل بصري لمسار الوجود الغزي بين الخيمة والنجاة والموت في بنية خطية مغلقة

بالرغم من بساطة هذه الصورة وبساطة خطوطها، إلا أنها مشحونة بتأويلات متعددة تتبع من قلب المعاناة والألم، فالصورة تُرسم بخط واحد يمتد من الخيمة إلى اليد ثم إلى القبر، مع وجود خط من السلك الشائك يصل بين الخيمة والقبر. بهذا المشهد المكثف تعرض الصورة رحلة اللاجئ أو النازح في

أقصر خطاب ممكن، إذ يخرج الفلسطيني من منزله المهدَّم أو المهدد، ومن أرضه وجغرافيته وهويتـــه، باحثًا عن ذاته وأمانه في خيمة يظنها ملجأ بديلًا آمنًا، فيمضي تائهًا بين ماضٍ لن يعود، وحاضـــر لـــن يدوم، ومستقبل ربما لن يأتي، باحثًا عن نجاة لا تتحقق، حتى ينتهي به الأمر إلى الموت وهو لا يـــزال في رحلة البحث عن وجوده ومعناه.

شكل (8)

تمثيل بصري لمسار الوجود الغزي بين الخيمة والنجاة والموت في بنية خطية مغلقة

وإن كان هذا المشهد العام هو ما يتراءى عند الوهلة الأولى، غير أن لكل جزئية في الصـــورة دلالـــة خاصة، وترميزًا غائرًا في العمق، فالخط الواحد الذي رُسِمَت به الصور يحيل إلى تسارع الأحداث التي تدفع الغزي من الخيمة إلى طلب النجاة وصولًا إلى القبر، وهو تلخيص مكثف لحيـــاة النـــازح خـــلال الحرب، بلا خيارات أخرى أو مسارات بديلة، وليس ثمة خطاب بصري أسرع أو أدق في توصيف هذا المسار من هذا الخط الذي اختصر الفنان من خلاله مضمون الحرب ومضمون الكتاب معًا.

وكون أن الرسم يقوم على خط واحد مغلق فهذا الخط يشير إلى زمن لا عودة فيه، زمن ينحصـــر فيـــه وجود النازح بين الخيمة والقبر، فالخط لا يرسم شكلًا فحسب بل يرسم مسارًا وجوديًا محكومًـــا بمـــآل

واضح وهو الموت والفناء، فحياة النازح تبدأ في الخيمة، ثم تتحول يوميًا إلى سير على خط واحد يقوده نحو قبر معد مسبقًا ضمن منظومة سياسية محكمة، بذلك تصبح الخيمة –التي من المفترض أن تكون حياة جديدة ومساحة أمان– بداية فعلية لطريق الفناء، إذ يرى باومان أن المخيّم لا يشكّل مجرد فضاء لجوء مؤقت، بل بنية نازعة للهوية، إذ يتحوّل اللاجئون داخله إلى كتل بشرية مضغوطة ومجهولة، بعد أن يُحرموا من المرتكزات الاجتماعية التي تُنتج الهوية وتمنح الوجود معناه. فالدخول إلى المخيّم يعني فقدان الأرض، والبيت، والقرية، وشبكة العلاقات، وكل ما يشكّل نسيج الانتماء الإنساني، ليغدو اللاجئ كائنًا معلّقًا لا يملك سوى حياته البيولوجية العارية، ويصبح وجوده هشًّا مشروطًا باستمرارية المساعدات الإنسانية، ومنفصلًا عن أي أفق اجتماعي أو رمزي للمعنى (باومان، 2017م، صفحة 61) ويؤكد هذا الطرح أن الخيمة، بدل أن تكون ملاذًا مؤقتًا، تتحول إلى فضاء يفقد فيه الإنسان هويته ومعناه وذاته، وتُسلب منه ذاكرته وتاريخه، ويُجبر على الانخراط في واقع اجتماعي متفكك البنية، مفتقر إلى الكينونة الوجودية التي تمنحه الحرية والمعنى والخلاص، فيسير داخل مسار هشّ مغلق وضبابي، يفقد فيه وجوده ودلالته الإنسانية.

وحين يخرج الغزي من منزله نازحًا مشتتًا هاربًا مستغيثًا، لا يبقى أمامه سوى قطعة قماش (الخيمة) يعيش في داخلها صيفًا شتاءً، وهي لا تقي حرًا ولا تمنع بردًا، فيرفع يده بصوت مكتوم مستغيثًا بالضمير العالمي ولكن بلا مجيب، ثم ينتهي به المسار إلى الموت. أما السلك الشائك الممتد بين الخيمة والقبر فهو إشارة واضحة إلى تحويل الخيمة إلى سجن وقوقعة قهر وحرمان، فهي ليست مساحة حماية، بل تصبح جزءًا من منظومة سياسية تمارس عنفها الفعلي على الغزي بهدف إيصاله للنهاية الحتمية، فيكون القبر شاهدًا على ختام رحلة شاقة من القهر والظلم والمعاناة، وعلى أمل معلق في الهواء لا يجد من يجيبه.

بذلك، فإن الخيمة تعني فقدان المكان، وغياب التفاصيل في الصورة يحيل إلى فقدان الهوية، فيما يشير الموت وتحلل الذات إلى فقدان الكينونة وانطفاء المعنى.

الصورة السادسة: تمثيل بصري للطفولة المنهكة وإعادة إنتاج الحياة تحت ثقل الحرب والحصار في غزة

شكل (9)

بصري للطفولة المنهكة وإعادة إنتاج الحياة تحت ثقل الحرب والحصار في غزة

تعرض الصورة تجسيدًا بصريًا لطفل يحمل "جالونين" من الماء، حافي القدمين، بداخل فضاء رمادي ضبابي معتم. ولا تقدم هذه الصورة طفلًا محددًا بقدر ما تمثل على المستوى الجماعي أطفال غزة ككل، إذ يعاد توزيع أعباء الحياة من الكبار للصغار في ظل الحرب، ما يشير إلى فقدان المعيل للأسرة أو أصابته، ما يدفع الطفل إلى تحمل مسؤوليات تتجاوز عمره. ويأتي رسم الجسد هنا بملامح واقعية وليس بخطوط هندسية تجرده من إنسانيته كما في صور الجزء الأول من الكتاب، وهذا تحول مقصود عند الفنان، إذ ينتقل من خطاب الحرب العسكري السياسي القائم على العنف والتهديد، إلى خطاب يُعنى بكشف تبعاتها الإنسانية على المدنيين، وبشكل خاص على الأطفال بوصفها الفئة الأكثر تضررًا.

بذلك، ترمز الصورة إلى الطفولة المؤجلة، إذ يتحول الزمن الذي يُفترض أن يكون للعب إلى صراع يومي من أجل البقاء، فتُنتزع الطفولة وتضمحل ملامحها. وتشير ملامح الطفل المنهكة، وإغلاق عينيه

تحديدًا، بالخضوع إلى مسار قسري لا يملك سوى الامتثال له، كما وتكشف عن انهيار داخلي يعبر عن فشل البنية الاجتماعية في ظل الحصار، بهذا، فالطفل يتقدم قسرًا نحو كهولة مبكرة، إذ تحيل الخلفية الرمادية إلى عالم داخلي مضطرب يتأرجح بين التيه والضياع وأمل النجاة، كما وتعكس ضبابية الواقع الذي يعيشه، فهو واقع ينتزعه من رحم البراءة واللعب ليدفعه إلى حياة مثقلة بالمعاناة والأعباء.

كما ويحمل الحفاء ورفع البنطال دلالات مكثفة، فيشير الحفاء إلى تماس مباشر مع قسوة الأرض، في دلالة على قسوة الظروف المعيشية التي خلّفتها ضراوة الحرب، أما رفع البنطال فيدل على السير في طرق مغمورة بالطين أو الماء، أو الأنقاض المهدّمة، ما يعكس تشوه معالم المكان بفعل الحرب، كما تستدعي صورة الكبار أثناء قيامهم بأعمال شاقة، وهو ما يجعل قيام الطفل به علامة على تحمل عبء سابق لأوانه، وعلى نضج قهري يجرده من طفولته.

ويمثل ميلان الجالونين علامة على فراغهما، ما يفتح باب التأويل أمام سؤالين: هل الطفل ذاهب لملئهما؟ أم أنه عاد بهما فارغين بعد محاولة فاشلة في صراع البقاء؟ وفي الحالتين يفرض فراغ الجالونين ثقلًا على جسده، يظهر على ملامحه التي تحمل الخيبة والانكسار، في إشارة إلى عبثية الجهد اليومي في ظل الحصار والدمار، وإلى ثقل الواقع الذي ينهك الإنسان بلا فائدة تُرجى أو نتيجة تُنال.

أما الخلفية الرمادية الخالية من أي معالم مكانية أو زمانية، فتشير إلى محو جغرافية المكان في غزة وتحويله إلى مساحة رماد، كما ترمز إلى غياب المستقبل وغموضه، وإلى كون ما يجري يحدث بعيدًا عن أنظار العالم الصامت، فهو يحدث في الظلام بين الرماد والدمار، وبين الجحيم والحصار، وبين براءة طفل وكهولة شيخ، وبين دمعة أم وانكسار أب، وبين صمود رجل واستشهاد ابن، دون أي شاهد خارجي أو اعتراف عالمي، بالتالي فهذا الطفل يحمل رمزية لجيل كامل، جيل ينتزع من طفولته ليحمل أعباء البقاء، ويواصل المعاناة وشظف العيش حتى يبلغ أشده ويصبح شابًا مسؤولًا، وإلى شيخ عاجز داخليًا وخارجيًا، وكأن جسد الطفل يجسد دوره الحياة كاملة منذ البراءة حتى شيخوخة العجز.

أما البقع الضبابية المتناثرة على المساحة الرمادية فتحمل إيحاءات متعددة، فهي تمثل غبار القصف ودخانه والذي يلاحق الطفل حتى في بحثه عن أدنى مقومات الحياة، وتدل كذلك على ذكريات الطفولة المبتورة، ما يعكس تشوه الوعي نتيجة الصدمة.

ويمكن قراءة الصورة من جانب رمزي أوسع، إذ يمكن أن يؤوّل الطفل بوصفه تجسيدًا لغزة ذاتها، فهو يقف في فراغ رمادي كمدينة محاصرة، يواجه العدم بثبات هش، أما حجم الجالونين الضخم يشير إلى عبء اقتصادي وسياسي تفرضه قوى الحصار على غزة حتى تثقلها بأدنى المسؤوليات، بينما يشير حمل الطفل لهما إلى قدرة غزة على المقاومة والإصرار على أحقية الوجود، ويحمل الماء رمزًا للحياة مؤكدًا قدرتها في الإعمار والنهوض من نقطة الصفر مهما اشتد البلاء، رغم محاولات المحو والفناء، ويعزز حفاء القدمين هذه الدلالة إذ يشير إلى التجذر العميق في الأرض والتلاحم معها رغم قسوة الظروف.

خلاصةً، فإن الصور البصرية التي عُرِضت وأوّلت ترتبط ارتباطًا وثيقًا بمضمون الكتاب، وبظرف الحرب الذي انبثقت منه، فهي لم تُدرج عبثًا ضمن سياق أدبي، بل جاءت بوصفها مخزونًا بصريًا أبدعه الفنان لإثراء البعد التأثيري والإبداعي للنص، وقد قدمت الباحثة مجموعة من هذه الصور باعتبارها نماذج جامعة تختزل دلالات الصور الأخرى في الكتاب، إذ توجِز معاني الألم النفسي، والمعاناة الإنسانية، ومحاولات محو الجغرافيا والتاريخ، وطمس الهوية والذاكرة، والبحث عن الأمان والبقاء في مواجهة القصف والقتل والفناء، بالتالي تقدم هذه الصور رحلة سينمائية تُعرض بين يوميات الكُتّاب، تجسِّد في ذهن المتلقي مشاهد الواقع المأساوي، وتظهر غزة في هذه الصور بوصفها الحاضنة، والأم، والمرأة، والطفل، والمساحة السوداء، والجسد، أي كينونة الوجود التي تواجه العالم وحدها.

إضافة إلى ذلك، ترى الباحثة أن هذا الخطاب البصري لا يقتصر على غزة وحدها، بل يمتد ليشمل تجارب إنسانية واقعية مشابهة عايشت الحروب كما في سوريا ولبنان والعراق وغيرها، وعلى الرغم

من أن قصد الفنان موجه نحو غزة، فإن الصور تمتلك طاقة للسير عبر جغرافيات متعددة، لما تحمله من رموز، العتمة، القتل، الخيمة، السواد، الجندي، المواجهة، القصف، النزوح...، إنها رموز تتفاعل وتتجاذب في أي فضاء يعاني القهر والظلم والاستلاب، والتهجير والعدوان.

كما أن الصور تتعدد تأويلاتها بتعدد قُرّائها، فهي لا تُلزَم بتأويل واحد، ولا تحدد في قراءة بعينها، ولعل الباحثة ذهبت إلى دلالة لم يقصدها الفنان، كما قد يكون الفنان نفسه قد قصد معنى لم تتنبه له الباحثة، وفي النهاية يظل الخطاب البصري موازيًا للنص الأدبي، نصًا مفتوحًا يحتمل قراءات لا حصر لها، تتشكل معانيه بين المبدع والمتلقي.

وباعتبار أن الصور تعد مؤثرًا بصريًا حاضنًا للدلالات والإيحاءات المختلفة، فإن هذا التأثير لا يقف عند حدود الصورة وحدها، بل يتسع ليشمل الرموز اللاحقة بالنصوص، أي المؤثرات البصرية النصية، وتشمل هذه المؤثرات كل ما يوجه الإدراك البصري ويؤثر في المتلقي سواء أكان داخل الصورة أم بين دفتيّ الكتاب، فتتنوع أشكالها وتختلف لتأتلف مع البنية الكلية للكتاب، مانحة إياه طابعًا رمزيًا وفنيًا.

وفي نصوص الكتاب تبرز بعض هذه المؤثرات، مثل: التواريخ المثبتة أسفل اليوميات، الأرقام التي تسبق المقاطع التوثيقية (1)(2)(3)، والفواصل البصرية مثل ***، ___، وغيرها من العلامات التي ترافق النصوص مولِّدة وحدات دلالية تتحكم في إيقاع القراءة، وتوجه المتلقي لانتقالات نفسية وزمنية ما يخلق قوالب إيحائية تأويلية.

تشكل التواريخ عنصرًا توثيقيًا واقعيًا يثبت مصداقية الأحداث، ويكشف عن أثرها المباشر على الكُتّاب، ولكون التاريخ عنصرًا بصريًا، فإنه ينظِّم حركة النص ويمنحه إيقاعًا بصريًا يتفاعل معه المتلقي قبل الولوج للقراءة، ليتساءل عن مناسبة هذا التاريخ، وسبب توثيقه في هذا الموضع تحديدًا، فلجوء الكتّاب إلى إدراج التواريخ أسفل نصوصهم، كما هو عند صبا توفيق التي توثق اليوم والتاريخ والساعة "الساعة 10:8، الأربعاء 13.12.2023، اليوم الثامن والستون" (مشترك، 2024م، صفحة 55) يعكس

تأثرها العميق بالزمن، ووقوعها في بؤرة الحدث المرتبط به، الأمر الذي ولَّد آلامًا داخلية ظلت عالقة في وعيها، حتى أصبح الزمن جزءًا من تجربتها الشعورية يلاحقها أينما ذهبت، كما يوظف علي أبو ياسين التواريخ أسفل يومياته، لتبدو علامة على الزمن النفسي العالق في الذاكرة، أكثر من كونه إحالة للزمن الفعلي، ما يمنح القارئ إمكانية تتبع التحول الوجداني عبر كل يومية.

كما تشكل الأرقام التي تسبق اليوميات(1)(2)(3) مؤثرًا بصريًا يعزز تفاعل القارئ مع النص، فهي لا تُقدّم كترقيم، بل باعتبارها علامة مرئية تمنح النص نظامًا خاصًا به، وتفرض وقفة قصيرة على المتلقي، كما يظهر عند ناصر رباح وغيره من الكُتّاب، إذ يشير كل رقم إلى بداية يومية مستقلة تعكس حدثًا أو ظرفًا أثَّر في وجدان الكاتب، ما أجبره على اقتطاع اليومية والبدء بأخرى. بهذا، يكون للرقم وزنه التأثيري الشعوري الخاص، الذي يربط الدلالة بالتجربة الشعورية للكاتب.

أما علامة *** فتخلق جوًا بصريًا تفاعليًا داخل النص، فهي تعمل كفاصل بين فكرتين أو شعورين، معلنة انتقالًا من حالة نفسية إلى أخرى، ومن موضوع إلى آخر، فعند نظال الفقعاوي وخالد شاهين، يلاحظ أن هذه العلامة تجعل المتلقي في حالة انخراط مع تحولات النص وتأثيراته الداخلية، وتمنحه مساحة للتأمل وإعادة تنظيم العلاقة بين السابق واللاحق، كما يمنح هذا الرمز للكاتب فرصة لتنظيم شتاته، ويمثل إعلانًا عن صمت مرئي يعكس ضعفه وفقدانه للقدرة على استمرارية البوح نتيجة لشدة الحدث والظرف، فيأخذ مساحة زمنية لاستيعاب ما دبّ عليه من أهوال، بذلك تكون هذه العلامة البصرية جامعًا لأجزاء متفرقة في النص؛ لتعيد تنظيمها ضمن سياق دلالي متكامل.

وبعد هذا العرض للمؤثرات البصرية، يتضح أنها تؤدي دورًا جوهريًا في جذب المتلقي، وإيقاظ تساؤلاته حول دلالاتها وأسباب حضورها، ما يدفعه للتعمق في قراءة النص وحل ملغزاته، بذلك تكشف هذه المؤثرات عن الأبعاد الوجدانية والنفسية للكاتب، وتبرز الظروف التي أنتجت هذه الكتابة، ما يعزز التفاعل بين القارئ والنص.

وفي الختام، يبرز الخطاب البصري بوضوح في كتاب "كتابة خلف الخطوط" مستدعيًا تأويلات تتجاوز المعنى الظاهر نحو ما هو مضمر ومكتوم، مضيئًا العلاقة بين النص والصورة، وبين المؤثر البصري والخطاب اللغوي، وقد انعكست من خلاله الانفعالات الداخلية، والمعاناة الإنسانية، وظروف الحرب القاسية، فتعالقت الصور بعالم النص لتخلق عملًا فنيًا إبداعيًا، يكثف مرارة التجربة، ويبرز عمقها الإنساني.

ويخلص هذا الفصل إلى أن الدلالة وعاء جوهري، يُستَلَف منه ما هو ثمين ونادر، وقد يُستلَب منه ما هو نفيس إن تُرك بلا تأويل، وبين الاستلاف والاستلاب يقف العنوان والصورة بوصفهما قطعة من معدن، إما أن تتحول إلى جوهر عبر منحها ثوبًا من التأويلات العميقة التي تحفظ قيمتها، وإما أن تبقى معدنًا هشًا فاقدًا لمعناه إذا تركت بلا قراءة، بذلك، فإن العناوين والصور تبقى مغلقة على ذاتها ما لم تفتح بمفاتيح التأويل والتفسير، وما لم تُستخرج طبقاتها الدلالية الكامنة. وهذا ما سعى إليه البحث، الانتقال من ظاهر النص إلى عمقه، ومن الهامش إلى ما ورائه، لاكتشاف ما تخبئه العلامات البصرية والنصية من معانٍ تتجاوز حدود الظاهر.

الفصل الثالث

الأزمنة والأمكنة والشخصيات في النصوص

المبحث الأول: الزمكان في كتاب"كتابة خلف الخطوط"

يتمحور العمل الأدبي حول عنصري الزمان والمكان بوصفهما الجوهر الـذي ينبعـث منـه الإبـداع السردي، إذ تصاغ الذاكرة في المكان، وتنمو عبر الزمن، فتخلق جسرًا تعبر الذات من خلالـه معبِّـرةً عما يدور في عالمها الداخلي والخارجي، مستخرجة حلل الإبداع من كبد الزمان، كاشفة عـن فصـول وُلدت خلف جدران المكان. وهكذا يتآلف هذان العنصران ليكوِّنا حلقة يدور الفضاء الوجـودي حولهـا، فتتشكل الذات، وتتجذر الهوية، ويُكتب التاريخ. وقد عرَّف ابن منظور الزمان بأنه" اسمٌ لقليـلِ الوَقـتِ وكَثيرِهِ، وفي المُحكَم: الزمنُ والزَّمانُ العَصرُ، والجمعُ أزمُنٌ وأزمانٌ وأمِنةٌ" (منظـور، د.ت، صـفحة 1867) مبينًا أن الزمن لا ينحصر في مدة محددة، قصيرة كانت أو طويلة، بل يتحـدد معنـاه بحسـب موقعه في السياق الأدبي، ووسع الجرجاني هذا المفهوم ليعرِّف الزمان بأنه "متجدد معلـوم يُقـدَّر بـه متجدد آخر موهوم، كما يُقال: آتيك عند طلوع الشمس، فإن طلوع الشمس معلـوم، ومجيئـه موهـوم" (الجرجاني، 1413م، صفحة 99) مشيرًا إلى أن الزمن يراد به حدث ثابت معروف، يُرتبط به حدث أو أمر آخر مجهول الوقوع، بهذا يصبح الزمان أداة لتنظيم الأحداث وترتيبها في مواضعها، سـواء أكـان الوقت محددًا وثابتًا أو تقديريًا وقريبًا مما تم تحديده.

أما المكان فقد ورد في لسان العرب بأن "المكان والمكانة واحد، ومكانٌ في أصل تقديرِ الفِعل مَفعَـلٌ؛ لأنه موضِعٌ لكينونَةِ الشيء فيه" (منظور، د.ت، صفحة 4250) موضحًا أن المكان هو الموضع الـذي تتحدد فيه كينونة الإنسان وهويته، ويتجلى فيه وجود الأشياء وماهياتها.

وبعد هذا العرض اللغوي لمفهومي الزمان والمكان، فإن باختين يجمع بينهما في مصطلح واحـد وهـو "الكرونوتوب" ويعرفه بأنه "العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعابًا

فنيًا" (بختين، 1990م، صفحة 5) مؤكدًا أن هذين البعدين يشكلان الجوهر الذي ينبثق منه العمل الأدبي، إذ لا يُذكر الزمن إلا مرتبطًا بمكان ما، ولا يحضر المكان إلا في زمن محدد، ليكشف هذا الالتحام عن طبيعة الأحداث وطرق تشكلها داخل النص.

بذلك فإن مفهوم الزمان والمكان لم يعد مقتصرًا على الحدود اللغوية فحسب، بل توسعت الدراسات الحديثة في النظر إليهما، واستكشاف أبعادهما الجمالية والدلالية. ووفقًا لما تم عرضه، يتكامل العنصران ليشكّلا نسيجًا محكمًا وبناءً دلاليًا يقوم على آفاق تخييلية أو واقعية، ويظهر الزمن باعتباره حركة دائبة ومستمرة في قدرته على خلخلة معالم المكان وإعادة تشكيله من جديد، وهذا ما يحدث في سياق الحروب والصراعات وما تخلفه من دمار ونفي وإبعاد، فتتبدل معايير المكان من موطن يحتضن الذات إلى مساحة تجمع الذكريات، وتعبث بكينونة هذه الذات وتدفعها على التشتت بين زمن مضى بأحزانه وأفراحه، وحاضر مثقل بأعبائه وآلامه، ويتجسد ذلك في كتاب "كتابة خلف الخطوط"، حيث لا يظهر الزمان والمكان بوصفهما عنصرين محايدين، بل بوصفهما جزءًا من التجربة المعيشة، إذ تتشكل النصوص في أمكنة مهددة بالزوال، وأزمنة مشبعة بالخوف والترقب، فتغدو الكتابة محاولة لتثبيت ما يتلاشى، واستعادة ما يُمحى، وبناء معنى إنساني في قلب التحول والانهيار. فالفنان لا ينقل أحداثًا عرضية أو أزمنة عابرة أو أماكن عشوائية، بل يقدم ما علق واستقر في ذاكرته وشكل وعيه وذاته، فتصبح الأزمنة والأمكنة تعبيرًا عن تعالق داخلي عميق بين النص وصاحبه، وتحمل في ثناياها دلالات نفسية ووجودية مؤثرة.

وفي سياق تعميق دلالة المكان بوصفه عنصرًا إنسانيًا لا ماديًا فحسب، يقدم ياسين النصير رؤيته للمكان إذ يراه كيانًا اجتماعيًا يحمل خلاصة التفاعل بين الإنسان ومجتمعه (النصير، 1986م، صفحة 16) فلا يكتسب المكان معناه عنده إلا بتفاعل الإنسان مع المجتمع، إذ ينسج فيه رؤاه ووعيه وأفكاره، فيمنحه قيمته وجوهره، إذ إن البقعة الجغرافية الخالية من البشر تبقى مهمَّشة ومفرَّغة من الدلالة، ومن هنا يرى النصير أن الإنسان هو الذي يهب المكان وجوده ومعناه الرمزي والوجودي، ويتقاطع هذا الطرح مع ما

ذهب إليه عدوان عدوان بقوله: "تكمن أهمية الذات في إعطاء لوحة المكان حياةً وروحاً خالدة، فلو لـم تكن الذات لأضحى وصف المكان تسجيلاً وثائقياً ساكناً" (عدوان، 2005م، صفحة 37) فالذات هي التي تحوّل المكان من مجرد فضاء مادي جامد إلى تجربة إنسانية حية ذات معنى، فتتحرك زوايـا المكـان الساكنة بفعل التجارب الشعورية للشخصيات وتتفاعل مع أحداثها، فالمكان بلا حضـور إنسـاني يظـل مقفرًا وخامدًا، بينما الانخراط الذاتي يحوّل الوصف المكاني من تسجيل خارجي ساكن إلى بناء دلالـي نابض بالحياة، تتشابك فيه الجغرافيا مع النفس، وتنعكس فيه المشاعر والانفعالات الداخلية للشخصيات.

ووفقًا لهذه الآراء، فإن الزمان والمكان متلازمان في تشكيل البنية الإبداعية التي يتولد عنهـا المعنـى، وتتفتح عبرها الآفاق الفنية الخامدة، إذ ينجرف الكاتب إلى تسطير ما عَلِقَ في وعيه عبر الأزمنة وفـي الأمكنة المتعددة، فينقل تجربته بما تختزنه من آلام وآمال وتجارب ثقافية واجتماعية، ويعـزز النصـير هذا التصور حين يرى أن المكان هو "القرطاس المرئي والقريب الذي سجَّل الإنسان عليه ثقافته وفكـره وفنونه، ومخاوفه وآلامه وأسراره، وكل ما يتصل به وما وصل إليه من ماضيه ليورثه إلى المسـتقبل" (النصير، 1986م، صفحة 17) بذلك يتلاحم الزمان والمكان ليشكِّلا قالبًا فنيًا تُصَبُّ فيه التجارب الثقافية والحياتية، وتتجلى خلاله الأفكار الذاتية والمشاعر الكامنة، وانفعالات الإنسان الداخلية عبـر الأزمنـة المتعاقبة.

وعلى مستوى الإدراك الزمني النفسي يرى باشلار أن الحاضر يشكل منطقة فاصـلة بـين الماضـي والمستقبل، فالوقت الراهن يشكل الدائرة التي تتولد فيها الذكريات والأفكار والأحداث، لتصـبح جسـرًا يعبر نحو المستقبل، فتغدو الذكريات ماضيًا في المستقبل، ويشتد الشعور في الوقت الحاضر سواء أكان شعور خسارة وأسف، أم سعادة وفرح، فتتخذ المشاعر مسكنًا لها في الذاكرة، بذلك يصبح الزمن حسـيًا بالنسبة إلينا، ويكون محسوسًا بشكل أكبر في حالات القلق والتفكير بالموت (باشلار، 1997م، صـفحة 48).

وكما أن الزمان يمكن أن يكون حسيًا ومرئيًا، فإن المكان يحمل طابعًا انفعاليًا مشابهًا، إذ يمكن أن يكون "انعكاسًا للخوف، سواء خوفٌ من السجن في مكان ضيق،أو من التيه في عالم بلا علامات" (الحلاق و آخرون، 2014م، صفحة 18) ويظهر هذا بشكل واضح في كتاب "كتابة خلف الخطوط" حيث حولت الحرب المدينة إلى مكان مشحون بمعاني التيه والخوف والضياع، فقد أصبحت المدينة خالية من المعالم الحيوية أو العلامات التي قد تستحضر شعورًا بالطمأنينة المرتبط بالماضي، فتحولت إلى بقعة من الرماد جعلت الحاضر والمستقبل ضبابيين، خاصة مع انتشار الموت والقتل، ولكن مع ذلك وطالما تستمر الحياة ويتمخض الزمن، فإنه يظل يتوالد ويشكّل معاني مختلفة للحياة، فكما قال باشلار "الزمان حي والحياة زمانية" (باشلار، 1997م، صفحة 15) ومن هذه الحيوية يتجدد الانبعاث من الرماد، ويستعيد الغزي قدرته على النهوض من الموت، مسترجعًا ملامح مدينته وبهاءها وبهجتها وإشراقها، ما دام الزمن مستمرًا بالحياة والتجدد والتعاقب.

تبعًا لذلك، ينتقل الزمن من كونه ظاهرة وجودية إلى كونه مظهرًا نفسيًا مرتبطًا بالعوامل والانفعالات الداخلية، فالإنسان لا يدرك الزمن في ذاته، بل من خلال تمظهره في الأشياء المادية المحيطة (مرتاض، 1998م، صفحة 173) ومن خلال نسف المباني، ونزف الدماء، وقتل الأبرياء يتمظهر الوعي بقساوة الزمن وظلمه، ليظهر كيف أن الزمان والمكان يتفاعلان ليكوّنا تجربة نفسية وجودية حية.

وبعد هذا العرض النظري لمفهومي الزمان والمكان يصبح من الضروري الانتقال إلى دراسة حضورهما في كتاب "كتابة خلف الخطوط"، والوقوف على كيفية بناء الأزمنة والأمكنة عبر الوصف، واستكشاف تمثلاتهما في الذاكرة والذات.

وقبل الشروع في تحليل هذا الجانب، وجب الإشارة إلى التباين في وصف عنصري الزمان والمكان في نصوص "كتابة خلف الخطوط" وذلك تبعًا لاختلاف التجربة الوجودية التي يخوضها كل مبدع، وما تتركه من أثر في ذاكرته ووعيه وانفعالاته النفسية، فلا يُقدَّم الزمان والمكان بوصفهما بنية ثابتة أو قالبًا

جاهزًا، بل يتشكلان داخل النص وفقًا لدرجة التفاعل بين الذات والحدث، وما ينجم عن ذلك من خبرات الفقد أو الصدمة أو الاستقرار أو الحنين، فكلما كان الأثر النفسي أعمق، ازداد انزياح التمثيل المكاني والزمني نحو الدلالات الرمزية والانفعالية، والعكس صحيح. ومن هنا يصبح الزمان والمكان في النص الأدبي انعكاسًا غير مباشرًا لحساسية الكاتب تجاه تجربته، لا مجرد خلفية محايدة للأحداث، بل بنية تتلون بذاكرته وتتشكل بقدر ما تعيد صياغة العالم من منظور ذاتي مخصوص، يجعل من كل نص رؤية خاصة للعالم لا تتكرر.

وصف الزمكان

يشكل الوصف معلمًا فنيًا مؤثرًا في بنية الإبداع الأدبي، إذ لا ينهض النص من قوقعته إلا عبره، ولا تخرج اللغة من جمودها إلا من خلاله، فهو يحرك الساكن ويستنطق الواجم، ويكسر حاجز الصمت بين النص والمتلقي ليمنحه قدرة على استثارة العاطفة، واستخراج المعاني من بؤرتها الخامدة، فيغدو الوصف بذلك جسرًا يصل الكاتب بالعمل الإبداعي، ليستخرج حلل الألفاظ، ويكشف عما يستبطنه الوعي وما يستقر في لب التجربة.

وعندما يتجه الوصف إلى الزمان والمكان، يتعمق الأثر المنشود، وتتبدد الضبابية لتتضح المشاهد الواقعية الحية وما يرتبط بها من ترسبات الماضي، وما سينبثق عنها مستقبلًا، بذلك لا يعد الوصف أداة عابرة في العمل الأدبي، بل بوصلة ترسم صورة العالم داخل النص، وتبين ظواهره، وتكشف عن سرائره، وتربط عناصره اللغوية والأدبية والواقعية في نسيج أدبي واحد يختزن المعاني والدلالات، ليفتح آفاق التلقي أمام القارئ لاستنهاض إشارات النص، وفي سياق الحديث عن الحرب، تكتسب الأمكنة والأزمنة بعدًا وجوديًا هشًا، يتأرجح بين ماضٍ مثقل بألوان المعاناة، وحاضر يتنفس على إيقاع الدمار والرماد، وهو ما يدفع الباحثة إلى الوقوف عند الوصف الزماني والمكاني في كتاب "كتابة خلف الخطوط" بوصفه مدخلًا لبناء عالمه الزمكاني.

الأمكنة

تتعدد الأمكنة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" وتتناثر في أرجائه وزواياه، بصورة تعكس اتساع الفضاء المكاني وتداخله مع التجربة السردية، فتمتد الأمكنة لتشمل الشوارع والمشافي، والبيوت والخيام، والمؤسسات والمدارس، إلى جانب مدن متعددة مثل رفح وخانيونس والنصيرات وغيرها، وتتباين طرائق سرد هذه الأمكنة بين الذكر العرضي، والوصف التفصيلي، والوصف الأدبي، وفي كل حالة يتجلى قصد الكاتب إما في توضيح الواقع المعيش، أو التعبير عن انعكاساته الداخلية، أو التأثير في المتلقي وإيقاظ وعيه لاستدراك الدلالة المنشودة.

وفي سياق الحرب لا تكتسب هذه الأمكنة طابعًا ورديًا آمنًا خصبًا بالحياة، بل تعد انعكاسًا لواقع يترنَّح بين الوجود والفناء، وبين الموت والبقاء، فهي لا تحضر شكليًا فحسب، بل بوصفها مرآة تعكس مآسي الواقع وآلامه، وصدى للانفعالات الداخلية، سواء لدى الغزيين أو الكُتّاب أنفسهم، ومن خلال الوصف تتعمق دلالات المكان وتتكثف، فتبرز ما كمن خلف جدرانه من أصوات صامتة، وتتحول دلالته من كونه ملاذًا للأمان والهدوء ليصبح فريسة للخوف والقلق والأرق، وهذا يتضح تبعًا لطريقة عرضه ووصفه داخل النص.

وقد يأتي ذكر المكان بشكل عَرَضي وسريع ومباشر، كما يظهر عند الكاتبة ليان القمصان، فتقول: " في منزل جدي، أشطف آخر طبق من آخر عشاء في آخر يوم قبل أن يبدأ كل شيء بالتداعي، قبل أن تبدأ السماء بالإشعاع بلون أحمر ينذر بالنهاية، قبل أن يتطاير الرماد في الفضاء" (مشترك، 2024م، صفحة 166) يأتي منزل الجد هنا بشكل عابر دون توقف وصفي أو تفصيل مكاني، على الرغم مما يحمله من طاقة شعورية وجدانية وذاكرة أسرية كثيفة، يعود ذلك إلى الخوف القابض على أعناق الكاتبة، وتسارع الإيقاع المأساوي للأحداث.

غير أن هذه الحرب الهوجاء والدامية جعلت المكان على شفا حفرة من النار، قابلًا للإنفلات والتبعثر في أي لحظة، فلم يعد المكان آمنًا ليستحق الوصف التفصيلي، كما أن الكاتبة لا تزال تحت صدمة الأحداث، ففي أوقات الخطر تتجمد الذاكرة، وتتبلد المشاعر عن البوح، فلا تعود الذات قادرة على تأمل ملامح المكان أو استشعار روحه.

وهذا المنزل يحتضن تاريخًا كاملًا للعائلة، بأفراحها وأتراحها، غير أن الوصف يحتاج إلى فضاء ساكن يسمح باستدعاء التفاصيل والانفعالات، وهذا يتناقض مع فضاء مدينة غزة المضطرب، المشتعل بأشكال الموت والدمار.

بذلك، فإن ذكر المكان بشكل عرضي وعابر لا يعد ضعفًا لدى الكاتب، بل هو انعكاس صادق لتراكم الآلام في واقع متشظٍّ.

وفي مقابل الذكر العرضي للمكان، تتجه بعض النصوص إلى تقديمه عبر وصف تفصيلي مكثّف كما يظهر عند كفاح غصين، فتقول: "شوارع مخيم النصيرات تشبه المشهد الذي تبثه أفلام هوليوود عن الناجين من الزومبي –ضمن أفلام الرعب الخيالي–وجوه باهتة تسير ضمن حشود لا مكان لقدم آخر معها، تتناثر في كل مكان، رجال باهتون، ونساء لم تعد فيهن معالم أنوثة، وأطفال شابوا حرفيا، وبيوت مهدمة على الجانبين، سيدات يقمن بطهي طعام لا معالم له فوق ركام مبنى مهدم، على أرصفة الشوارع العشرات من مواقد الحطب، ومئات المتلحقين حولها، وفي المدارس التابعة للأونروا والتي يتكدس فيها النازحون يتوقف المشهد تمامًا لتصبح الصورة سوداء، سوداء حقا، فالوصف سيقلل حتما من هول الفاجعة" (مشترك، 2024م، صفحة 170).

وهذا الوصف التفصيلي المكثف لم يأتِ به الكاتب عبثًا، وليس مجرد بناء زخرفي لغوي أوسردي محض، بل هو تفصيل نابع من ثقل الفاجعة وأثرها العميق في النفس، وفي هذا السياق، يرى محمد حسانين أن "بعض أنواع الوصف المكاني تُبنى على أساس التراكم وتعدد التفاصيل وجرد الأشياء لإسناد

قيمة تفسيرية ورمزية للموصوف" (حسانين، د.ت، صفحة 21) إذ يجمع الكاتب تفاصيل المكـــان بدقـــة وكثافة حتى يتحول المكان إلى حامل للدلالة والرموز العميقة القابلة للتأويل. وهكذا ينتقل وصف المكان من مجرد إشباع بصري وبنية صامتة، إلى بنية دلالية ناطقة بالمعاني المبتغـــاة. وبنـــاءً علـــى الواقـــع الغزي، يتحول الوصف التفصيلي للمكان إلى أداة فضح للعنف والآلام النفسية الناجمة، حيـــث تصـــبح الأشياء الموصوفة شواهد مادية على القهر والدمار، لا مجرد ديكور سردي، فالأماكن التـــي أوردهـــا ليست مجرد إطار شكلي للأحداث، بل هي الحدث ذاته، الحاضن لتجربة الغزي المغمسة بالمعاناة، ولأن هذه الأمكنة تحمل حياة الغزي بكل ما فيها من قهر وعنفوان، فإن ذكرها لا يكون بالضرورة مقصـــودًا لذاته، ولا يقتصر بذكر المكان بوصفه حدودًا مادية، بل يتجـــاوز ذلـــك لنقـــل المشـــاعر والانفعـــالات والتقلبات النفسية التي يعيشها الغزيون، ليتمكَّن القارئ من استنباط هذه التوترات الداخلية عبر البيـــوت المهدمة والملامح المنهكة.

فوصف المارين في شوارع النصيرات بهذه الدقة البصرية التي لا تخبو صورتها في ذهـــن القـــارئ لا ينقل الواقع الجغرافي والاجتماعي فحسب، بل يتعداه إلى اقتحام أعماق الغزيين، ورســـم مشـــهد حـــي للصراعات الداخلية والآلام النفسية، وللانطفاء الذي خيِّمَ على أفئدتهم إثر الفقد والترقب والخوف، وهـــو ما يعكس حضور الجسد مقابل موت الروح، فتتماهى الأجساد مع الخراب، وتندثر ألـــوان الحيـــاة فـــي الركام والرماد.

وتمثل الأجساد المنهكة، والوجوه الباهتة، وملامح الطفولة المسلوبة، حالة جمعية لشعب غـــزيّ متشـــظٍّ وجوديًا، فاقد لمعنى الذات والكينونة، فكل تفصيل مكاني يجسد شعورًا إنسانيًا عالقًا في الذات: فالشوارع تحيل إلى التيه والضياع في ظل مستقبل ضبابي المعالم، والبيوت المهدّمة تعكـــس انهيـــار الإحســـاس بالأمان وانكسار الآمال والأحلام، ما أدّى إلى تقويض الأركان الداخلية وتحويلها إلى بقايا مهمّشة. أمـــا مواقد الحطب، فتحيل إلى الاحتراق النفسي الداخلي الناجم عن القهر والظلم، وإلـــى تحـــوّل الأمنيـــات

والطموحات إلى رماد مدفون في بواطن الذات، في صورة يتداخل فيها الاحتراق الداخلي مع الخـــراب الخارجي، فتتصهر المدينة في بقايا رماد واحد.

كما تعكس المدارس التي يتكدس بها النازحون حالة الصراع الوجودي التي تتخبط في داخل الغـــزيين، حيث تتقاطع مشاعر الألم والأمل، ومحاولة الثبات على المبادئ الإنسانية فـــي مقابـــل واقـــع همجـــي، ويتصارع الإنسان بين حب البقاء في مقابل قسوة واقع يدفع نحو الفناء، حيث يتماهى الداخل السوداوي مع الواقع المأساوي.

ومن جانب آخر، يتجلى أثر هذا الوصف على القارئ، إذ يعيش التجربة ويدخل في غمار تفاصيلها، فلا يتلقاها بوصفها صورة بصرية بعيدة، بل كواقع حي معيش، ما يستفز مشاعره الوجدانية ويدخلـــه فـــي صلب المعاناة، فيصبح شريكًا في التجربة، لا مجرد متلقٍّ لها.

كما ويكشف هذا الوصف عن واقع المجتمع في زمن الحرب، حيث تتبدى ملامح التفكـــك الاجتمـــاعي، والعزلة، والانكفاء على الذات، وانهيار المؤسسات الاجتماعية الأساسية، لا سيما المدارس التي تحوّلـــت إلى ملاجئ مكتظة بالنازحين، الأمر الذي أسهم في تآكل القيم الاجتماعية والوجودية، ودفع المجتمع إلى العيش على هامش الحياة في محاولة قاسية لتثبيت الوجود في ظل ظروف قاســـية فرضـــتها الحـــرب المدمرة.

وتبعًا لذلك، فإن الوصف التفصيلي لا يهدف إلى تقديم الحدود المادية للمكان فحسب، بـــل يســـعى إلـــى تحميله طاقة دلالية ونفسية مكثفة، تكشف عن الفضاء الاجتماعي والنفسي والجغرافي للشعب الغـــزي، فيصبح المكان صوتًا ناطقًا في ثنايا النصوص.

ويمكن أن يرد المكان بوصف أدبي، مستثيرًا مشاعر القارئ، ومتفاعلًا مع الواقع النصي، فلا يمـــر بـــه مرورًا عابرًا، بل يقف عند جوانبه وزواياه، مصغيًا إلى صدى أصواته، ولامًّا بقايـــا الألـــم، وحاضـــنًا

أرواح أبنائه، من فُقِدوا، ومن استُشهِدوا، ومن اعتُقِلوا، حتى يئن المكان من ضيق دنياه، إذ يقول الكاتب محمود البسيوني: " ما زالت المدافع تعصر المدينة وانفجارات القنابل تخنق أصوات الشوارع، قتلوا الأرصفة والطرقات، سفكوا دماء الذكريات.. الشوارع تئنّ ليلًا من صدى الفراغ المحمّل بالغبار، وصوت النار يلتفّ حزامًا كالسوط يجلد ظهر الصابرين أملًا بالنجاة" (مشترك، 2024م، صفحة 150).

ولا يقتصر الشعور بالغرابة هنا على الإنسان وحده في مكان فقد ملامحه، بل إن المكان ذاته يبدو وكأنه يعتصر شوقًا لاحتضان أبنائه، وحزنًا على من تشبعت أرصفته بدمائهم، فالمكان في هذا الوصف يعبر عن فقدان هويته الضائعة مع سكّانه، إذ يكتسب المكان ذاته من مجتمعه، كما يكتسب الإنسان كينونته من المكان الذي ينتمي إليه.

بذلك، يكون المكان المعذَّب والمضطهد إشارة ضمنية إلى عذاب الإنسان الواقع تحت القمع والظلم، حيث تعبِّر الشوارع المختنقة، والطرقات المقتولة عن اختناق الإنسان الغزي ذاته، الذي تعصره القنابل، وتجلد روحه النيران، ويقف عاجزًا أمام دمائه المسفوكة، بهذا يصبح تدمير المكان وسيلة مباشرة لتفريغ الإنسان من وجوده.

وقد أدت هذه السياسة الممنهجة، الموجهة إلى الشعب الغزي بأكمله وليس إلى فرد بعينه، إلى انشغال كل إنسان بذاته، بحثًا عن لقمة يقتات بها، أو عن مكان يؤويه مؤقتًا، فهذه الحرب أشبه بالقيامة، دفعت الغزيين إلى جعل النجاة همًّا فرديًا، ما أسهم في تمزق الروابط الاجتماعية وتفككها في خضم البحث عن الذات.

كما تعبر القنابل والانفجارات والمدافع عن استبداد سياسي وهيمنة مفروضة على شعب أعزل، في إطار سياسات تهدف إلى إبادة جماعية ممنهجة، تفضي إلى محو التاريخ وطمس الهوية، بحيث لا يبقى من يتذكر مآثر المكان أو يرثي بقاياه، أو يعيد إعماره، ويظهر ذلك جليًا في قتل الأرصفة، حيث تخفت الأصوات، ويحل الفراغ محل الحركة والحياة، في مشهد يوحي بموت ذاكرة المكان.

تبعًا لذلك، فإن الوصف يعد وسيلة الكاتب لإعادة تشكيل دلالات المكان، ونقل الواقع عبر نــصٍ أدبــي، استطاع من خلاله توظيف ألفاظ قليلة لبناء مشاهد شبه سينمائية حية، تجسد طبيعة الواقع الغزي، ومــا يتولد عن هذا الدمار من آثار إنسانية ووجودية عميقة.

ووفقًا لما تقدم، فإن كتاب "كتابة خلف الخطوط" يزخر بالأمكنة الموصوفة والمتنوعة، إذ استطاع الكُتّاب عبر الوصف إعادة صياغة الواقع، واستبطان ما خفي وراءه، وبث الآثار النفسية والانفعالات الداخليــة في صورة حية.

ولا يتوقف أثر الوصف على المكان وحده، بل يتعدى ذلك ليشمل الكاتب نفسه، إذ يخرج الكاتــب مــن قالب التقريرية المباشرة في نقل الحدث، إلى التعبير الوصفي الذي يستطيع عبره إظهار ما كَمُــنَ فــي داخله، والتحرر من عزلته وقوقعته نحو هذا الإبداع الفني. وقد استطاع من خلال هذا الوصــف نقــل خوفه، وقلقه، وآلامه، وآماله وانكساراته، ما يمنح النص روحًا عميقة متفاعلة مع الحدث.

من جهة أخرى، انعكست آثار الوصف على القارئ، إذ لم يعد يتلقى النص الموصوف كمــا أي نــص آخر، بل ينغمس بتفاصيله، ويتعمق بمفرداته، ويغزو مقاصده الباطنة، حتى يكون فــي واقــع الحــدث، مصاحبًا لآلام الغزيين، ومشككًا بعدالة العالم أمام هذا الموت اليومي.

وبذلك، يعد الوصف الخيط الذي يتمسّك به الكُتّاب لنسج نصوص إبداعية لغوية تصويرية، تكون مــرآة لغايات الكاتب وخفايا الواقع، فتتجسد في النصوص صورة حية للمعانــاة، ووعيًــا شــعوريًا للمكــان والمجتمع.

الزمان

وحضور الزمان في كتاب "كتابة خلف الخطوط" لا يقل كثافة عن حضور المكان، إذ تتنــوع طرائــق عرضه ووصفه باعتباره الإطار الذي تتشكل داخله الأحداث، ومن خلاله يُصاغ مسار النص، فــالزمن يمثل العجلة السردية التي يتم التحرك من خلالها بين الوقائع، مكوِّنًا إيقاعًا سرديًا خاصًا، ذلك لكــون أن

بلورة الزمن في النص الأدبي لا تحمل الدلالة ذاتها للزمن الواقعي، بل تتعدد معانيه في سياق الحـــرب تبعًا لطريقة بنائه داخل النص.

فاللغة السردية تعد مدارًا يتحدد من خلاله مقاصد وصف الزمن، فيفقد انتظامه وتعاقبـــه عنـــد لحظـــات الموت، والقصف، والفقد ويتحول إلى زمن مأزوم متشظٍّ، يقف مثقلًا بقسوة الواقع، على نحـــو يـــوازي حالة الإنسان الغزي ذاته.

ويظهر الزمن في النصوص تارة متسارعًا، وتارة متباطئًا، وتارة أخرى معلقًا في الحاضر المأزوم، ما يجعل الزمان في كتاب "كتابة خلف الخطوط" مختلفًا عن الزمن الطبيعي، إذ يكتسب بعدًا خاصًا فرضته الحرب الشعواء، فلا يصف زمنًا واقعيًا صرفًا، بل زمنًا تتداخل فيه الأحداث، وتتقاطع فيـــه الأزمنـــة، وتتعمق الدلالة، ليأتي حضور الزمن في وتيرة مختلفة بين نص وآخر، بوصفه عنصرًا إيقاعيًا فاعلًا في البناء السردي، إذ يرى عبد العال بو طيب أن " النص الروائي أو السردي عامة لا يمكنه أن ينطلق من دون إيقاع، يتراوح بين السرعة المفرطة، والبطء المتناهي أو التوقف الزمني شبه التام المتمثل في تلك الوقفات الوصفية" (بو طيب، 1993م، صفحة 137) مؤكّدًا أن الزمن السردي يتنـــاغم مـــع الأحـــداث والعناصر السردية ويتفاعل معها، لينطلق في حركة دائمة بين البطء والسرعة، أو يتوقف عند لحظـــات الوصف والتأمل في الواقع.

ووصف الزمن سواء أكان بطيئًا أم سريعًا أم معلقًا فإنه لا ينفصل عن عوامل داخلية إلى جانب العوامل الخارجية، إذ إن الكاتب هو الذي يمنح الزمن قيمته ودلالته تبعًا لانفعالاته الداخلية والشـــعور المهـــيمن عليه، فقد تبدو السنة يومًا إن كانت مفعمة بالسرور، وقد يغدو اليوم سنة إن كان مثقلًا بأحـــداث ترهـــق الروح وتنهك الوجدان.

وحين يذهب الكاتب إلى كتابة نص أدبي، فإن الشعور الغالب هو الذي يتحكم في كيفية تشـــكل الـــزمن داخل النص، فإن كان القصد نقل واقع مأساوي يتم القفز عن لحظات الألفة والطمأنينة لابتعادهما عـــن

التجربة الحية، وعلى العكس من ذلك إذا كان القصد تصوير أحداث مفعمة بالبهجة يتم تجاوز لحظات الألم والحزن، وهذا ما أشار إليه باشلار بقوله: "السببية النفسانية تعمل بقفزات، فتقفز فوق الأوقات غير المجدية" (باشلار، 1997م، صفحة 50) فالنفسية هي المحرّك الأساس لتشكّل الزمن السردي، إذ يضخّ الكاتب مشاعره المهيمنة في الفضاء النصي، فيقفز عن أحداث لا يرغب في استحضارها مباشرة، أو يتجاوزها لصالح تكثيف الإحساس الناتج عنها، وتبعًا للحالة النفسية، قد يتجلّى الزمن بطيئًا مثقلًا، كما عند كمال صبح بقوله: "ساعات متخمة مرّت كعجلات قطار قديم تهصر قضبانها وتتآكل في ضجيج ملتهب، يتطاير منه شرر الاحتكاك المفروض، فيفتق صدورنا الحبلى بالترقب والقلق" (مشترك، 2024م، صفحة 142) فبطء الزمن هنا لا ينبع من وصف الحدث ذاته، بل من ثقل التجربة الشعورية التي جعلته يبدو منهكًا ومتآكلًا، متماهيًا مع ذات الكاتب وانفعالاته الداخلية. وفي سياق الحرب، يتحوّل هذا الزمن إلى زمن قسريّ مثقل بالألم، يدق نواقيس الترقب والخوف، ويتقدم ببطء موجع يعكس حالة القلق الوجودي التي يعيشها الغزي تحت وطأة القصف والفقد والتهديد المستمر، ليتحوّل الزمن من إطار محايد لمرور الأحداث إلى عبء نفسي يضغط على الوعي ويستنزف الذات.

وقد يظهر الزمن طبيعيًا في امتداده، غير أنّه يوحي بالبطء على مستوى التلقي والإحساس النفسي لدى الكاتب والقارئ معًا، كما عند الكاتب عبد الله تايه، إذ يقول: " ليل مظلم وريح بارد، قمر لا يضيء، سماء ملبدة بالدخان الأسود وليس الغيوم، الدخان من القصف من كل الجهات، حيث إنه منذ منتصف الليل حتى الصباح والقصف والحرق والتدمير متواصل" (مشترك، 2024م، صفحة 84).

فيوحي هذا الوصف بأن الليل يسير ببطء في وعي الكاتب، وكأنه لا يمر، إذ تُكرّس عبارة «قمر لا يضيء» هذا الإيحاء الملغز في وعي المتلقي، فيأتي الليل مثقلًا خانقًا متوترًا، متماهيًا مع الحالة الشعورية للكاتب، كما تتغير دلالات المظاهر الطبيعية، فالقمر الذي يُفترض أن يكون مضيئًا يظهر معتمًا، في إشارة إلى انطفاء داخلي وعتمة تحيط بالكاتب نفسيًا ومكانيًا نتيجة القصف المتواصل، فيبدو الليل في الإدراك الشعوري طويلًا وممتدًا، ولربما أشبه بسنوات، لشدة ما يحمله من هواجس وتوتر

وقلق وترقب للموت، إذ يعيد المشهد تكرار ذاته طوال الليل، ويظل الكاتب أسير مخاوفه "حتى الصباح" في صورة تعكس الإحساس بتباطؤ الزمن وعجز الوعي عن تحريك دورته الطبيعية.

كما أن تراكم الصور الوصفية: (ليل مظلم)(قمر لا يضيء)(ريح باردة)(سماء ملبدة بالدخان الأسود) يُشرك القارئ في ثقل التجربة، ويُبطِّئ من إيقاع السرد حتى يسير متزامنًا مع نفسية الكاتب، وضغط الواقع، فلا يُدرَك الزمن بوصفه سيرورة طبيعية منتظمة، بل بصورة عرجاء متعثرة متداخلة مع وطأة القصف المستمر، ليغدو الليل فضاء زمنيًا خانقًا تتكثف فيه المعاناة، ويتحول الإنتظار إلى عبء نفسي ثقيل.

بذلك، لا يأتي وصف الزمن ذكرًا عابرًا، بل بوصفه أداة فنية استخلصها الكاتب من رحم المعاناة والمأساة، ليعبر عن ليل الغزي المشبَّع بالاستنزاف والإنهاك، حيث يطول في الإحساس والوعي حتى يكاد يفقد قدرته على الإنقضاء.

ويمكن أن يأتي الزمن معلَّقًا كما في وصف الكاتب فائق أبو شاويش: " ما زلت أحرث رائحة الدم وأستقبل البنفسج إلى أن جاء السابع من أكتوبر، حيث توقفت عقارب الساعة وتحجر الوقت عند الساعة السادسة والنصف صباحا." (مشترك، 2024م، صفحة 108). ويمثل السابع من أكتوبر زمنًا مفصليًا مركزيًا، إذ بُني عليه كتاب "كتابة خلف الخطوط" باعتباره لحظة تأسيسية انبثقت عنها آلام مؤجلة، وجنازات معلَّقة في قلوب الكُتّاب، غير أن هذا الكاتب ظل واقفًا عند تلك النقطة الزمنية، تحت وطأة الصدمة وثقل الفواجع التي تلتها، فذهب إلى توصيف الزمن بألفاظ توحي بفقدانه القدرة على التمدد والانقضاء.

فقوله"توقفت عقارب الساعة" يشير إلى انقطاع الوعي الزمني عند لحظة بعينها، حتى أصبحت حاجزًا بين الماضي والمستقبل، ودوامة زمنية ظل عالقًا فيها بلا رجوع أو تقدم، ويعزز هذا المعنى بقوله:

"تحجَّرَ الوقت" وهو توصيف لا يحيل إلى شعور لحظي بتوقف الزمن وحسب، بل يمنحه بعـدًا ماديًـا صلبًا، كأن الزمن قد تحول إلى كتلة خانقة، تثقل الصدر كما يثقل الركام الأجساد.

كما أن تخصيصه للساعة السادسة والنصف صباحًا، يعكس تجذّر هذه اللحظة في الوعي، بما تحمله من صدمة، وذهول، وخوف، وتجمّد للإدراك عند وقع الحدث، بهذا يقدم الكاتب عبر الوصف زمنًا معلقًا لا يتحرك، بل يظل جاثمًا بوصفه شاهدًا على الفاجعة، ويبقى عالقًا بين دهشة اللحظة والألم الناجم عنهـا، فتتداخل مشاعر الفقد والرثاء مع ثقل ما خلفته تلك اللحظة المفصلية.

كما يُقدَّم **الزمن** في كتاب "كتابة خلف الخطوط" بوصف **متسارع**، تتلاحق فيه الأحداث، وتتكثف الصور دون فسحة للتوقف كما يظهر عند فائق أبو شاويش بقوله (مشترك، 2024م، صفحة 111):

الشمس في كفِّي

تُلملمُ ما تساقَطَ من صُقور الرعدِ سيَّافَ الشجر

والطائراتُ تحومُ فوق رؤوسنا

تُهدي إلينا الموت في شتَّى الصور

صورٌ صور..

لا وقتَ فينا للهُدَن..

هيَّا تيمم واصطبر

إذ يزخر النص بحمولة وصفية مكثفة، تعكس إيقاع الزمن المتسارع عبر رمـوز وإيحـاءات تتضـح دلالاتها عند التعمق في بواطنه، وفي بنيته التصويريه.

فتشير الشمس إلى النهار الذي يحمله الغزي في قبضته، لا بوصفه زمنًا مشرقًا، بل زمنًا مثقلًا بالخطر، يخشى فيه فقدان البصيرة وسط تسارع الأحداث، غير أن هذا النهار لا يملك متسعًا للتوقـف، أو لرسـم

بوصلة تعين الأفراد على التوجه في خضم تسارع وتيرة الحرب، إذ ينشغل بلملمة ما تساقط من القصف، وما تناثر من شظايا.

فيتجسَّد الموت في هذا السياق، بصورٍ متلاحقة ومتتابعة، فكل زاوية في غزة تقدِّم شهيدًا: شهيد تحت الدبابة، وآخر تحت الركام، وآخر في سيارة الأسعاف وقائمة الشهداء تطول.. لتتحول التجربة الزمنية إلى سلسلة صدمات متتابعة لا فراغ بينها، ويعزز ذلك بقوله: "لا وقت فينا للهدن" حيث تنتفي القدرة على استعادة التوازن النفسي في ظل تدافع الوقائع، لأن الوقت يضغط على الغزي للانشغال في لملمة الشهداء والضحايا وسط الركام والدمار، فلا مساحة للاسترخاء ولا لجمع الذات، فتظل الحياة محصورة بين واجب البقاء واستجماع من فُقد.

ويدعِّم الكاتب هذه الصورة المتسارعة بقوله: "هيّا تيمم واصطبر" في دلالة على حالة الاستعداد الدائم للموت، سواء أكان الغزي مشاركًا في الجنازة، أم جسدًا محمولًا إليها.

بهذا، يوظف الكاتب الوصف ليجعل القارئ شريكًا في استنهاض الرموز المعبرة عن زمن متشظٍّ، متسارع، لا يتيح مجالًا للتنفس أو لاستجماع بقاياه، وبذلك يرسم صورة حية للواقع الغزي المغمور بالدماء والفقد.

ووفقًا للأمثلة السابقة، يتضح أن وصف الزمن لم يأتِ لمجرد نقل الأحداث، بل للكشف عن حالة نفسية تتحكم في مساره، إما بطيئًا مثقلًا، أو معلَّقًا مأزومًا، أو متسارعًا مشحونًا بالصدمات المتعاقبة، وبذلك ظهر الزمن عنصرًا فنيًا تأثيريًا، لا مجرد إطار توثيقي للوقائع، ليغدو جسرًا يربط بين الحدث، والنفس، والقارئ.

ووفقًا لما تقدم، فإن وصف الزمكان في كتاب "كتابة خلف الخطوط"شكل بنية جمالية إبداعية، إذ منح المكان دلائل معمَّقة تتجاوز كونه حيّزًا ماديًا، وأكسب الزمان طابعًا رمزيًا مكثَّفًا يتخطى مجرد كونه دورة طبيعية للحياة.

فعبر الوصف تنطق الأمكنة وتبوح بما تبطنه، وتتجسد الأزمنة بوصفها كتلة تراكمية، إما مثقلة بالمعنى، أو متسارعة تحت وطأة الحرب، وما تخلفه من آثار نفسية ومادية عميقة، فيتحول الزمكان من إطار جامد إلى فضاء نابض بالخوف والانتظار والترقب والصدمة.

زمكان الذاكرة والذات

تُعدّ الذاكرة وعاءً جوهريًا يتجذّر في أذهان الأفراد، فهي المركز الذي يتم عبره اكتشاف الذات وبلورتها، ومن خلالها يُشاد بالماضي، ويتراكم الحاضر، ويُستشرف المستقبل، لتغدو حاضنًا للتاريخ وما انبثق عنه من رسم جغرافيا بعينها، وهدم أخرى، وفي إطار كتاب "كتابة خلف الخطوط" لا تأتي الذاكرة مستقرة أو متجهة في مسار طبيعي، بل تتشكّل بوصفها نتاجًا للحنين إلى الماضي، إلى المنزل القديم، والذات القديمة بما كانت تحمله من فيض وشغف بالحياة، وإلى أشجار الطريق، وقطّة الشارع، وحتى الغراب الذي كان ينعق عند شرفة المنزل كل صباح.

ففي سياق الحرب، وتحويل غزة من مكان أخضر خصب مبهج إلى بقعة رمادية سوداوية، تتخبط الذاكرة في متاهات الزمن، وتنبش الماضي بزمانه وجغرافيته، بحثًا عن كينونة الذات ومحاولة للتشكّل في وجود مهدد بالعدم.

وفي خضم الحرب التي فُتحت أبوابها على مصراعيها، وما خلّفته من قصف ونزوح وتشريد وخلق منافٍ مبعثرة للغزيين، تزعزع الوعي بالذات والهوية، وبرز التخبط بين البحث القسري عن مأوى، والحنين الجارف إلى المكان القديم، فيكون الفرد مشدودًا إما إلى الرغبة بالعودة إلى الزمن الماضي، أو إلى تسريع دورة الحياة نحو المستقبل، علَّه يعثر على آثار الماضي من أشخاص وأماكن، وعلى ذات الزمن الذي تركه خلفه، وفي هذا السياق، فإنّ التداعي الزماني لا بدّ أن يصاحبه تداعٍ مكاني، إذ إنّ الزمان والمكان لا ينفصلان، فحين ينتقل الإنسان بذاكرته زمانيًا، ينتقل معها مكانيًا دون وعي منه (لفته و لفته، 2010م، صفحة 43) إذ إن الانفعالات الداخلية هي التي تحرّك الذاكرة عبر الأزمنة والأمكنة،

فتخلق شحنة دلالية كثيفة بين الذات والزمكان، وتبعًا لذلك يرى مراد مبروك أنّ "أغلب المشاهد الروائية المقترنة بالتداعي النفسي اعتمدت على السوابق السردية" (مبروك، 2000م، صفحة 191) مشيرًا إلى أنّ التداعي النفسي لا ينبثق من حالة شعورية عابرة، بل يتولَّد عبر استدعاء أحداث وتجارب سابقة شكّلت وعي الشخصية وأسهمت في بناء عالمها الداخلي المتوتر، فتغدو الذاكرة السردية الفاعل الرئيس في تشكيل اللحظة الشعورية الراهنة، ويمكن لذاكرة المكان أن تؤدي دورًا تفكيكيًا في زعزعة الشخصية وخلخلة وعيها الذاتي وتشويه عالمها الداخلي، إذ يرى عدوان عدوان أن "المكان يستخدم قوته في إظهار حالة اللاوعي للشخصية، مستحوذًا على حالة الوعي ومشوّهًا لها" (عدوان، 2001م، صفحة 119) ويكشف هذا الطرح عن تحوّل المكان من إطار سردي عابر إلى قوة نفسية ضاغطة، تستحوذ على وعي الشخصية وتدفعها نحو الانغماس في لاوعيها، حيث تتفجر الصدمات والذكريات المؤلمة، فالمكان في سياق الحرب لا يُستَقبل بوصفه حيزًا ماديًا فحسب، بل يُعاش كحالة نفسية مشوِّهة للوعي، تزعزع استقرار الذات وتدفعها نحو التشظي والاضطراب الداخلي.

وإثر هذه الحرب المستعرة، لا بدّ أن تتغيّر طبيعة المكان بين ماضٍ خصب وحاضر مأساوي مثقل بالإكراهات والهيمنة، ولا سيما في حالات النزوح والنفي ومحاولات الأفراد إعادة تشكيل ذواتهم في أمكنة جديدة، كما تتبدّل نفوس الأشخاص، إذ تفرض الحرب صفات لم تكن جزءًا من تكوينهم السابق، وتنشأ أنماط سلوكية جديدة بفعل التلاحم القسري من أجل أبسط مقومات البقاء والوجود.

وممّا ورد في الكتاب ممّا يكشف تغيّر دلالة المكان بين ما كان عليه قبل الحرب الآكلة، وما آل إليه بعدها، قول الكاتب حيدر غزالي:

"لا أعرف إن انتهت هذه الحرب يومًا، كيف سيعود الطفل إلى ذات المدرسة التي ماتت بها أمه، أو مات بها أخوه؟ هل سيركض في ساحة المدرسة، أم ستعلق الذكرى في قدمه ويسقط؟" (مشترك، 2024م، صفحة 69).

إذ يظهر من هذا القول تغيّر دلالة المكان بين الماضي والحاضر، فبعد أن كانت المدرسة فضاءً للتعليم، وتبادل التجارب، ونقل الخبرات، تحولت إلى بقعة للإبادات الجماعية، والجنازاتٍ اليومية، حتى طُبعت آثارها وروائحها في أذهان الأطفال قبل الكبار، تحت وطأة الصدمة وثقل الفقد.

وفي ذلك إشارة إلى الأطفال الذين سيعودون مستقبلًا إلى مقاعد الدراسة، فهل سيتمكنون من استكمال التعلم والمضي في جب الحياة؟ أم ستظل صور الأشلاء وروائح الموت عالقة في ذاكرتهم فتتوقف أذهانهم عند لحظة الصدمة، وتعجز عن استقبال مجريات الحياة اللاحقة؟ وهنا تتجلى الذاكرة بوصفها قيدًا داخليًا يتحكم بالذات، فتصبح غير قادرة على الحركة الحرة، وليست مسيّرة ولا مخيّرة، بل مجبرة تحت ضغط هذا القيد النفسي العميق.

كما أن الطفل، في سياق هذه الحرب، لا يعود طفلًا كما كان، بل يعود كهلاً، شيخًا، مسنًا إلى مقاعد الدراسة، مثقلًا بوعي الفقد، وحاملًا عبء غياب الوالدين، فلا يركض في ساحة المدرسة لعبًا، بل يركض متتبعًا آثار من فقدهم، باحثًا عن رائحة علقت منهم في الذاكرة منذ زمن، مستدعيًا آلامه، ومنقّبًا عن ذات تلاشت ولم يعد قادرًا على استعادتها.

وبذلك، فإن المكان والذات القديمة يستحيل إعادتهما إلى ما كانتا عليه، حتى وإن أُعيد تشييد المكان وإعماره بصورة جمالية أكثر من ذي قبل، إذ تظل الذكرى القابعة في عمق المكان متجذّرة في الذات، فما إن يقع البصر عليه، حتى تستعاد فورًا صور الصدمة، وأصوات القتل، والقذائف، وروائح الموت، لا سيما حين يكون الفقد عائليًا، وهو فقدٌ لا تُمحى آثاره بسهولة. وتمثل هذه الصورة تماهيًا واضحًا بين المكان والذاكرة والذات، حيث يشكل المكان مستودعًا للمعاناة، لا مجرد حيزٍ ماديٍّ قابلٍ للإعمار.

وقد تؤدي الحرب إلى إعادة تشكّل الذات بما يتلاءم مع طبيعة المكان، كما في قول الكاتب سائد أبو عيطة: "لقد تشكلت ملامحي الجديدة للتكيف مع الشارع؛ العقل والنفس والجسد. أنت ترى الخير والشر

صديقين لك في الشارع، وقد ترى الشمس والقمر يتعانقان للحظات، وقد تشعر بأن كل ما فـــي الكـــون متصالح وقد اتفق على قتلك" (مشترك، 2024م، صفحة 87).

فالكاتب في هذه الجزئية لا يقصد ذاته الفردية فحسب، بل الإنسان الغزي بوصفه كينونـــة جمعيـــة، إذ يتضح أن الغزي، في خضم التيه والتنقل بين منفى وآخر، ومن خيمة إلى أخرى، ومن مدرســـة إلـــى مشفى فالشارع، يعجز عن تثبيت هويته الوجودية، فيظل عالقًا في حالة من الضياع، حيث تلغي الحرب كل أشكال الاستقرار والكماليات.

ولم يجد الكاتب سوى الشارع ليعيد تشكيل ذاته عبره، ويتماهى معه، إذ يصـــبح الشـــارع مـــرآةً لمـــا يتعرض له من قصف، وما يمر به من نزف، وما يحتشد فيه من خوف وفقد وأرق.

كما تنقلب الطبيعة من حيّز ودي إلى فضاء معادٍ، حيث تتآلف الشمس والقمر، وكل عناصر الكون، ضد الغزي، في إحالة رمزية إلى شعور الإنسان بأن العالم بأسره ضده ويسعى إلى فنائه، وهو ما ينسجم مع قول باشلار: "خارج البيت، وضع تحتشد فيه عداوة البشر والكون" (باشلار، 1984م، صفحة 38) فـــإذا كان هذا حال من غادر بيته، فكيف بمن فقد بيته وأهله وذاكرته وذاته معًا؟.

وقد أشار سائد أبو عيطة إلى تحوّل سلوك الناس في سياق الحرب، وما فرضه المكـــان الجديـــد مـــن إكراهات قاسية حولت العلاقات إلى ما يشبه قانون الغاب، فيقول: "لم يكن الجميع سيئًا ولكـــن الأغلبيـــة كانوا يبحثون عن النجاة، حقًا الناس لا تسرق، فقط الجوع كافر، فإذا سرق كبار القوم سيســـرق عامـــة الناس ليحاربوا الكفر بالوسائل كافة" (مشترك، 2024م، صفحة 95).

يوضح من ذلك أن الغزي لم يكن يحمل هذه الجِبِلّة السلوكية التي تربّى عليها، بل إن إكراهات الحرب، وضغط المكان الجديد، فرضت عليه أنماطًا من السلوك القسري، إذ إن اشتداد الظلـــم وازديـــاد القهـــر يعيدان تشكيل السلوك الإنساني، بل قد يغيّرانه جذريًا، حتى تصبح السرقة وسيلة للبقاء والحفـــاظ علـــى الحياة.

وفي هذا إحالة واضحة إلى الذات الجمعية، إذ لا يقتصر هذا التحوّل على فرد بعينه، بل يشمل المجتمع الغزي ككل، حيث تعبر عبارة "الناس لا تسرق ولكن الجوع كافر" عن انهيار منظومة القيم الاجتماعية تحت وطأة الحرب، ولا يبدو هذا الانهيار عرضيًا، بل ينسجم مع أحد أهداف الحرب، المتمثل ليس فقط في الإبادة المادية وطمس الهوية، بل في تفكيك الوحدة المجتمعية وتقطيع الأواصر التراحمية، بحيث يُدفع الإنسان إلى الصراع على أبسط مقومات الحياة.

ويقدم ذات الكاتب صورة نقيضة لذلك، إذ تظهر شخصيات حافظت على إنسانيتها، وروابطها الاجتماعية، وقيمها الأخلاقية، رغم قسوة الحرب، فيقول: "حقا ثبت القول القائل "الصديق وقت الضيق" لقد كنت محظوظا بالصداقة الموفقة والحقيقية، أصدقاء وصديقات لم يتركوني وحيدًا رغم مأساتهم خلال الحرب، فالجميع أصابه الأذى ورغم ذلك سعى معظم أصدقائي جاهدين للبحث عني خلال إصابتي ونزوحي" (مشترك، 2024م، صفحة 103).

يكشف الكاتب من خلال ذلك أن شريك الألم يمكن أن يتحول إلى عنصر تعويضي عن المكان بعد انهيار المكان الأصلي، فبعد تشتت الإنسان بين خيمة وشارع ومركز إيواء، وغياب أبسط أشكال التراحم، يصبح العثور على صديق يشاركه آلامه ومآسيه غنيمةً وملاذًا، وشكلًا من أشكال الاستقرار المكاني الرمزي والتوازن الذاتي، ليصبح هذا الصديق دعامة يتكئ عليها في ظل انعدام الثبات الوجودي.

تخلص الباحثة إلى أن عناصر الزمكان والذاكرة والذات في كتاب "كتابة خلف الخطوط" مترابطة بشكل وثيق، إذ يعد الزمان فضاء واسعًا يحمل الأمكنة في طياته، ومن خلال هذا الفضاء تُصنع الذاكرة وتتشكل الذات، غير أن الحرب تصنع ذاكرة مهمّشة وذاتًا متشظية، بحيث لا يستطيع الزمان أو المكان استجماع ما بعثرته أحداث الحرب.

وتظهر الذاكرة كوعاء يجمع الماضي والحاضر؛ فقد يتم أحيانًا تناسي الـذكريات الماضـية، غيـر أن استحضارها عبر أشخاص وأحداث وأماكن واقعية يعيد زعزعة الثبات الداخلي، ويكشف هشاشة الذاكرة وضعف الذات عند لحظات الموت والفقد والترقب.

وقد عرضت النصوص المختارة طبيعة المكان والزمان المشكّلان للذاكرة والذات والهويـة المفقـودة، ومدى تأثير قساوة الواقع على تشكل الذات والحفاظ على ثباتها.

وبذلك، يتضح أن الزمان والمكان أدوات فنية تساعد في بناء البنية الإبداعية للنصـوص، مـن خـلال محاكاتهما للواقع النفسي والاجتماعي، ومنحهما للنصوص قدرة على إيصـال دلالات رمزيـة عميقـة تجذب انتباه المتلقي لاستيعاب هذه المعاني.

ختامًا، يظهر كتاب "كتابة خلف الخطوط" أن الزمان والمكان يتجاوزان كونهما حيزًا ماديًـا أو فضـاءً زمانيًا، فالمكان يعبّر عن هوية المجتمع وجغرافية وجوده، ويشكل كينونة الذات، بينما يُعد الزمان مرآة للذات الداخلية ويعكس دلالاته النفسية والاجتماعية، وقد أبدع الكتّاب في تصوير هذه الأبعاد من خـلال الوصف الزمكاني، ليكشفوا بواطن النفس البشرية في ظل الحرب الشعواء، مؤكّدين دورهما في تشكيل الذات وحفظ الذاكرة. وبذلك، يتحوّل الزمان والمكان في النص إلى أدوات فنية، تمنح النصوص رمزية عميقة وتظل آثارها الإبداعية متجددة في ذهن القارئ عند كل قراءة، لتنقل النصوص الأدبيـة تجربـة مفعمة بالوعي الإنساني والوجداني.

المبحث الثاني: الشخصيات في كتاب "كتابة خلف الخطوط".

تعد الشخصية عنصرًا فاعلًا مركزيًا في العمل الأدبي، إذ تشكل المحرك الرئيس للأحداث، وبهـا تُبنـى أعمدة الإبداع، وتتقاطع المواقف، وتُصقل الدلالات، ولا يقتصر حضور الشخصية على كونهـا كيانًـا جسديًا داخل النص، بل تتجاوز ذلك لتغدو حاملة لشبكة من الدلالات والإشارات الضمنية التـي تعكـس الأفكار والانفعالات والقيم، فضلًا عن تمثيلها للواقع الاجتماعي والثقافي والسياسي. كما تمثـل المسـار

الذي تنتظم عبره عناصر العمل الأدبي في بؤرتها الدلالية الصحيحة، إذ تُمسك بالأحداث والعناصر الفنية وتدفعها إلى الاستقرار في مواقعها الوظيفية، فتسد الثغرات الملغزة، وتضيء الجوانب الملتبسة لدى القارئ، بذلك، تكون الشخصية ركيزة أساسية في تشكيل معاني النصوص ورسم العلاقات فيما بينها، وهي الضمان لديمومة أحداث العمل الأدبي، ومن دونها تتهاوى عناصره البنائية وتظل مهددة بالتفكك، ومن هنا تنبع أهمية دراسة الشخصية بوصفها مدخلًا أساسًا لفهم البنية الفنية والدلالية لأي نص أدبي.

وعند النظر إلى تمثلات الشخصية في سياق الحرب، يتعالق مفهومها مع الإنسان الغزي المعرَّض باستمرار إلى تهديد الوجود والتشييء والتشظي، إذ يسير فارًّا من موت محقق إلى موت محتَّم، ما يفقده ملامحه وذاته، ويحوّله إلى جسد متحرّك يُرى من بعيد بوصفه ظلًّا بلا اسم أو صفة أو ذاكرة، في محاولة لتفريغه من أبعاده الإنسانية والرمزية والهووية، وتذويبه في رقم إحصائي قابل للتهميش والطمس.

وفي ضوء هذه التمثلات، تنوعت مفاهيم الشخصية، وتعددت دلالاتها، واختلفت الآراء حول تحديد وظيفتها، فيرى محمد بو عزة أن "التحليل البنيوي لا يعامل الشخصية باعتبارها جوهرًا سيكولوجيًا، ولا نمطًا اجتماعيًا، إنما باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها في سياق السرد وليس خارجه" (بو عزة، 2010م، صفحة 39) وبذلك تتكون قيمة الشخصية من بنيتها الدلالية، ووظيفتها داخل البناء السردي، لا من انفعالاتها النفسية ولا من حضورها الاجتماعي، ويذهب حميد لحميداني إلى الاتجاه نفسه إذ يرى أن "الشخصية تُحوَّل إلى دليل فقط ساعة بنائها في النص" (لحميداني، 1991م، صفحة 51) مشيرًا بذلك أن الشخصية خارج الإطار النصي تبقى هامشية، مجرد اسم بلا قيمة دلالية، بينما تكتسب معناها ودلالتها من وظيفتها السردية وتفاعلها مع بقية العناصر داخل النص الأدبي.

وقد وسَّعَ فؤاد قنديل رؤيته للشخصية لتشمل كل كائن أوجده الله يؤدي دورًا فعّالا قويًّا ومؤثرًا في العمل الأدبي، سواء أكان إنسانًا أم حيوانًا أم شجرًا أم مكانًا أو أي عنصر من عناصر الطبيعة، بذلك تتجاوز

الشخصية حدودها الإنسانية، لتصبح فعاليتها السردية في تحريك الأحداث معيارًا أساسًا لتحديد الكينونة الشخصية (قنديل، 2010م، صفحة 130) بذلك يُبنى العمل الأدبي على كائن يتجسَّد في شخصية تدير اتجاهات السرد وعناصر الأحداث، ليغدو هذا الكائن عاملًا مهيمنًا في النص، بعيدًا عن شكله أو مظهره أو صفاته، وإنما بحضوره الفعّال الجوهري المؤثر.

ويُدعِّم محمود الضبع هذه الرؤية، إذ يرى أن الاهتمام لم يعد منصبًّا على وصف ملامح الشخصية أو جسدها، بل أصبحت ملامحها تتشكل عبر تفاعلها مع سياق العمل ثم تذوب في سياق الأحداث (الضبع، 2010م، صفحة 82) وفي رأي الباحثة، يتفق هذا مع كتاب "كتابة خلف الخطوط" إذ إن الشخصية الغزية تحت ضغط الحرب وما تخلفه من نزوح وقتل وتشريد وقصف، تذوب ملامحها في غمار الواقع المأزوم بين الركام والرماد والدمار، بذلك لا يكون وصف الشخصية جسديًا وشكليًا دافعًا سرديًا أساسيًا لدى الكُتّاب؛ لأن الأحداث ذاتها تنهض بوظيفة الكشف عن هيئتها ومعالمها، وليس من العسير أن تتشكل في ذهن القارئ صورة الشخصية عند الحديث عن الهرب من تحت الركام، أو الغرق في طين الخيام، أو النزوح المتكرر بلا أدنى مقومات الحياة سوى أسمال بالية وأحذية مهترئة، كما أن إغفال السمات الجسدية يحمل دلالة ضمنية على أن هذا الواقع لا يخص فردًا بعينه، بل ينطبق على كل غزي.

كما يرى فيليب هامون أن الشخصية "إعادة بناء للقارئ مثلما هي بناء للنص" (هامون و آخرون، 2010م، صفحة 98) مؤكدًا أن الشخصية تجعل القارئ مؤوِّلًا ومفسرًا للنص، شريكًا في الأحداث، متفاعلًا في إنتاج المعنى، إذ تبني دعائم النص السردي وتقوّمه للقُرّاء، وفي ذات الوقت تستنهض وعي القارئ وفهمه، وتفتح أمامه آفاق القراءة والتحليل. ويعزز إيزر من هذا المنظور، إذ يرى أن "الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل مع بنيته ومتلقيه" (إيزر، 1987م، صفحة 12) مؤكدًا أن دلالات النصوص لا تقدَّم بصورة مباشرة، بل تتولد مع المتلقي الذي يقرأ بنية السرد بعناصرها وشخوصها، فتتكوَّن خبرته ووعيه في تأويل ما تضمره الشخصيات وما تُبديه وتُظهره.

وهكذا فإن الشخصية السردية ليست كياناً لغويًا محضًا، بل تحمل تمـــثّلات لشخصـــية واقعيـــة تُجسِّـــد انفعالاتها الداخلية وأبعادها الاجتماعية والثقافية، غير أن هذه الدلالات لا تُستعاد ولا تُوضَّـــح إلا عبـــر فعل القراءة الذي ينجزه المتلقي، إذ يعيد القارئ إنتاج الشخصية بوصفها كائنًا دلاليًا حيًّا يحمـــل ذاكـــرة الواقع وتمثلاته داخل النص.

بذلك، فإن الشخصيات في كتاب "كتابة خلف الخطوط" على الرغم من كثرتها وزخم حضورها، تُمكِّـــن القارئ من قراءة الواقع الغزي وتأويله وفهمه من خلالها، إذ تقدم صورة حية للواقـــع بكـــل حـــذافيره، وتجعل القارئ منخرطًا في خضم الحرب وتفاصيلها، مستشعرًا عمق المعاناة وآثارها النفسية والجسدية.

ووفقًا لما تقدّم، فإن الشخصيات في كتاب الدراسة تحمل شحنات دلالية تنسج التجربة الغزّية فـــي ظـــل واقع متشظٍّ، وفي خضم حرب تتغذّى على أرواح مهمّشة، وهي شخصيات تتجاوز حدودها الشكلية إلى أدوارها السردية ووظائفها الدلالية وأبعادها الإنسانية والاجتماعية والنفسية، من خلال تمثّلاتها وتفاعلها داخل النصوص، وما تنتجه من معانٍ، وما تنقله من آلام الواقع ومآسيه، وتأتي هذه التصورات النظرية للشخصية بوصفها إطارًا تحليليًا يُستثمر في قراءة تمثلاتها داخل كتاب "كتابة خلف الخطوط".

وانطلاقًا من هذا المنظور، تُدرَس الشخصيات عبر محاورها الدلالية المتعدّدة تبعًا لتفاعلها مع الواقـــع، وما يتمخّض عنه من أنماط شخصيات تحمل الضغوط الاجتماعية والنفسية والجسدية، وتنقـــل صـــورة الحرب على المستويين الشخصي والمجتمعي، وتذهب الباحثة إلى دراسة تحوّلات الشخصية فـــي ظـــل مجريات الحرب المباغتة، وذلك وفق المحاور الآتية:

القهر الاجتماعي

في واقعٍ تتجاذبه رائحة الموت، ومجتمعٍ تنخرط فيه أشكال المعاناة في ظل حربٍ تُغربل بـــذور الحيـــاة إلى جُبّ اليأس والخوف، وأنشبت أظفارها بأسمى قيم الخير والبر، حتى اســـتحالت النفـــوس الفضـــيلة رذيلة، وتناوب الظلم والقهر، وتعالق الذل والحرمان بين بني المجتمـــع، تجـــاوزت الحـــرب حـــدودها

السياسية والعسكرية إلى خرق المنظومة المجتمعية، وإنتاج أنماط من السلوك القهري داخل النسيج الاجتماعي ذاته، ما أفضى إلى بروز ممارسات الاستغلال والنهب على حساب الشخوص الضعيفة والفقيرة والنازحة، مولِّدةً قهرًا داخليًا وضغطًا نفسيًا متفاقمًا.

إذ يقول محمد نصار في توصيفه لهذا الواقع: "هل أكتب عن موت آخر عاشه الناس في كل حين من ذل وهوان على أيدي مدراء مراكز الإيواء والزمر المحيطة بهم من المتنفعين، أم أكتب عن اللصوص في الجمعيات الذين بطشوا بالناس أكثر من بطش اليهود والجيش بهم، ناهيك عن تجار الحروب الذين حاربوا الناس في قوتهم وأرزاقهم، بل مصوا دماءهم بكل ما تحمل الكلمة من معان" (مشترك، 2024م، صفحة 144) وفي هذا يرسم الكاتب صورة حية لمجتمعٍ مضطرب، مشحون بالصراعات، تتنامى فيه أشكال من الأنانية والجشع الذاتي، بما يُمارس على الفئات الأضعف والنازحين العاجزين عن تغيير واقعهم، إذ يصبح الخوف والترقب ومحاولة النجاة من الموت أولوية وجودية، بما يسهل استغلالهم ونهبهم.

ومن تجليات هذا القهر ما يمارسه تجار الحروب من رفع أسعار السلع إلى أضعاف قيمتها الطبيعية، إضافة إلى طوابير الخبز والماء والحمّامات، بوصفها مظاهر للذل والامتهان والاستلاب الاجتماعي، إذ يقول فايز أبو عون مستاءً من هذا الوضع بين جبلّة الشعب الواحد:

""تجار حرب" يتفننون في نهب ما في جيوبنا من نقود بالكاد تكفينا لعدة أيام في أماكن الإيواء، ورفعوا أسعار ما لديهم من بضائع بما يتراوح بين خمسة إلى عشرة أضعاف سعرها الحقيقي، ما زاد النكبة نكبة جديدة" (مشترك، 2024م، صفحة 139) إذ يرى فانون أن "في ظل الحكم الاستعماري يمكن للمرء أن يفعل كلّ شيء من أجل رطل من الخبز، لأن علاقات الإنسان بالمادة، وبالطبيعة، وحتى بالتاريخ، تُختزل في هذه الحالة إلى علاقة واحدة: علاقة بالغذاء والبقاء" (فانون، 2015م، صفحة 248) بذلك تتحول العلاقات الاجتماعية من بنيات قائمة على التكافل والتراحم إلى علاقات نفعية قسرية تحكمها الحاجة والجوع، في تفريغٍ تدريجي للكرامة الإنسانية، وتآكل صامت لمنظومة القيم.

ويقول علي أبو ياسين ممتعضًا عند محاولته شراء الدقيق:

"الشوال الصغير بوزن 25 كيلو في غزة 1200 شيكل! هذا جنون!" (مشترك، 2024م، صفحة 123) حيث أصبح الحصول على أدنى مقومات الحياة امتهانًا للكرامة، ونوعًا من الإذلال المنهجي، ما أفضى إلى تحوّل الغزي من ضحية حرب إلى ضحية مجتمع مضطرب، مختلّ البنية الإنسانية والقيمية، يعاني تصدّعًا داخليًا يوازي تصدّع الوجود المادي.

كما يتذوّق الغزي أثناء تنقله بين مراكز الإيواء والأرصفة والطرقات أشكالًا متعددة من القهر، إذ يمارس أصحاب المكان سياسات الهيمنة ومحاولات فرض الذات على الآخر، إذ يقول نضال فقعاوي بعد تنقله لتسعة أيام بين الطرقات والأرصفة أنه استيقظ على صوت شخص يقول له: "لا ترجع لهذا الرصيف الليلة، دبر أمورك بعيد عن هنا" (مشترك، 2024م، صفحة 191) وفي هذا صورة لأشخاص تشكّلوا داخل مجتمع أعيدت صياغته على بنية قهرية داخلية، فتجسد القهر فيهم بألوان متعددة وأشكال متنوعة.

الاغتراب

ينجم عن الحرب آثار سلبية مدمرة متعددة، خاصة على المستوى النفسي والشخصي، إذ تدخل النفس في عزلة وجودية واغتراب نفسي فضلًا عن الاغتراب الجسدي والمكاني، فالحرب تمحي أدنى معاني الانتماء والثبات والبقاء، ويظل الغزي متنقِّلًا نازحًا بين فضاءات متشعبة، فهو لا ينتقل من مكان مدمر إلى مكان آمن، بل يفر من تحت الركام إلى خيمة وشارع وملجأ يرجو فيه النجاة الهزيلة، فيجد نفسه مغتربًا فكريًا ونفسيًا وجسديًا وحتى ذاتيًا غير أنه مجبر على الامتثال للواقع تمسكا بأسمال الحياة البالية.

إضافةً إلى شعوره بالاغتراب الوجودي عن إرادته وغاياته وقدراته، إذ يرى إيريك فروم أن أتعس وأحلك أشكال الاغتراب تتجلى في الأسلحة التدميرية التي تُفرَض على الإنسان فتتحكم في حياته ومصيره، ففي السياق الاستعماري لا يكون الإنسان صانعًا لهذه المنظومات، بل ضحية لها، محكومًا

بقوى إبادة تنتزع منه القدرة على تقرير مصيره، وتفرغه من الإرادة والغاية، فيصبح الحديث عن المستقبل ضربًا من العبث لغياب وضوح المصير أو حتى الشك في إمكان وجوده أصلًا (فروم، د.ت، الصفحات 51–52) وينطبق هذا الطرح بجلاء على الواقع الغزي، حيث يجد الإنسان نفسه بين نيران القذائف والمدافع والأسلحة المدمّرة عاجزًا عن تحديد حاضره ومستقبله، محكومًا بمنظومات قتل لا تعترف بقيمته الإنسانية، فيعيش مشتّتًا مضطربًا، مغتربًا وجوديًا، منزوع الإرادة والقدرة والغاية.

وفي هذا السياق، يصبح الوجود الغزي وجودًا مُختزلًا في الضرورة، إذ يرى ماركوز أن الوجود الذي يُحصر فيه الإنسان في تلبية ضروريات البقاء، بعيدًا عن تحقيق ذاته، والتمتع بكيونته ووعيه، إنما هو وجود زائف، يُفرغ الإنسان من أبعاده الإنسانية، ويجعله يعيش بدافع البقاء لا المعنى (ماركوز، 1988م، صفحة 168) مؤكّدًا بذلك نفي الإنسانيّة ومعانيها الوجودية التي تمنح الإنسان وعيه ومعناه، ليغدو كائنًا منخرطًا في ملاحقة ضروريات الحياة فحسب، ويتقاطع هذا الطرح مع واقع الحرب في غزة، حيث تمنع آثار العنف والاقتلاع الإنسان من تكوين ذاته، ومن كشف معنى وجوده، وتفقده القدرة على الوعي والاختيار، فيكون وجوده ناقصًا ومشوَّهًا، محاصرًا بأشكال متعددة من الاغتراب الوجودي.

فالغزي تحت وطأة القصف والقتل المتدافع لا يكون آملا بالأمان والاستقرار بل هي الفطرة الإنسانية التي تجرف صاحبها نحو الهرب من الخطر وهذا الهرب لا يولّد استقرارًا وبقاء، بل تجعله ينغمس في تجربة فقدان الانتماء للذات والهوية والمكان، فالجغرافيا المشوهة والشخوص الواجمة والمهرولة هربًا وخوفًا بلا هدف أو غاية، تجعل الفرد يدخل في حالة من فقدان الذاكرة، والاقتلاع والعزلة القسرية، في ظل مجتمع يفترض أن يكون حاضنًا له وليس رافضًا وغير مبالٍ به.

إذ يقف الغزي أمام واقع تتآكل فيه العلاقات، وتتبدد فيه الهويات، وتتلاشى فيه الأحلام والأمنيات فيعيش اغترابًا نفسيًا واجتماعيًا ومكانيًا وداخليًا، حتى ولو كان الجسد حاضرًا في نفس الوطن غير أن العلاقة الروحية المتآلفة والمتلاحمة مع المكان والآخرين فقدت قيمتها ومعانيها، إذ يقول حسن القطراوي: "

نحاول الثبات في أرض لا تشبهنا وأماكن لا تعرفنا، كأنها تلعن خروجنا، لا شيء يميت القلب أكثر من كونك عبئًا على أرض تستغربك" (مشترك، 2024م، صفحة 51) وفي هذا تجسيد لاغتراب لا يقتصر على المكان، إنما على فقدان الاعتراف الوجودي بالكينونة الذاتية، حيث إن المكان نفسه يرى القادمين له غرباء تعساء ليسوا من أهله أو من جبلّته فيكونوا عبئا إلى جانب أعباء الحرب.

إضافة إلى ما تخلفه الحرب من آثار تسلخ النفس عن ذاتها، فتتواجد جسديًا لا روحيًا، وتضيع في مهب الصراعات الداخلية، وتذوب في خضم البحث عن الذات ما يولد ضغطًا نفسيًا مستمرًا، وتحول الشخصيات إلى كائنات معلقة بين البقاء والفناء، وبين الوجود والعدم، إذ يقول طلعت قديح: "تيهٌ عميقٌ يسحبنا إلى عمق السواد، وضبابٌ كثيف يلتفُّ حولنا، يتقاذفُنا الموتُ من كل حدبٍ وصوب" (مشترك، 2024م، صفحة 82) في تأكيد على تيه وضياع وجودي في ظل واقع ضبابي، فاقدًا للرؤية والاتجاه دون أفق واضح لانتماء أو استقرار وجودي بل تفكيك داخلي يتماهى مع التفكيك الخارجي للمنظومة المكانية.

ولا تقتصر الغربة على رفض المكان للشخص، أو فقدان الشخص للمكان، بل يتعداه إلى الطبيعة الحية التي تحارب الاشخاص في أشد أوقات حاجتهم للثبات، فيقول محمود عساف: "خوفهم من المطر يولد الغربة بدواخلهم لعجزهم عن تأمين أكثر مما فعلوا" (مشترك، 2024م، صفحة 176) إذ يتحول المطر من كونه رمزًا للخير والخصب والحياة إلى مصدر للخوف والقلق، ودافعًا لتعميق الشعور بالغربة والانمحاء، فتصبح كل الموجودات معادية للإنسان الغزي، ما يكثف لديه شعورًا دائما بالاغتراب والنفي والانعزال.

بذلك، فإن كتاب "كتابة خلف الخطوط" قدم صورًا متكاملة لاغتراب الغزي في ظل الحرب الهوجاء وآثارها المميتة، إذ لا يقتصر على اغتراب نفسي أو اجتماعي ومكاني بل يتعداه ليشتمل على اغتراب الذات، والهوية، وتمزق العلاقات، ووحدة الشعور، وعزلة الجسد، وغياب الروح عن الوجود ما يفرِّغ

الإنسان من معانيه الإنسانية، فتوضح نصوص الكتاب أن هذا الاغتراب والعزلة الصماء ليست شخصية على مستوى الفرد، بل جماعية يعيشها الغزيون في تجارب مختلفة وشعور واحد، إذ يرى غرامشي أن الفرد يتغير بتغير العلاقات الاجتماعية، فما يحدد ماهيّته ليس واحديّته كفرد، بل العلاقات الاجتماعية التي تعبر عن نفسها بوساطة جماعات بشرية مختلفة ما يجمع بين وجود الواحد منا والجماعة وحدة جدلية لا شكلية (غرامشي، 1971م، صفحة 59) فالغزي لا يعبر عن ذاته بل يعبر عن مجتمعه، فحضور الاغتراب عند غزي واحد إنما هو وحدة دلالية لمنظومة مجتمعية ككل، تتشارك الأفكار، والانفعالات، والإرادة والهدف، خاصة في ظل الحرب التي تجبرهم على مشاركة آلامهم وخوفهم وفقدهم كشعور جمعي واحد، وهذا يفتح مجالًا للقارئ للتعايش مع تجربة الضياع والتيه والاغتراب، ويدرك مآلات الحرب وأهدافها غير المباشرة.

التشييء الإنساني

تختزل الحرب الإنسان إلى شيء مادي، وآلة وظيفية، تُدار، وتُستهلك، وتُستنزف، وتُستبدل، وتُمحى دون مساءلة أو محاكمة، إذ أفرزت الحرب آثارًا قوّضت القيمة الوجودية للإنسان، وجعلته كائنًا مستهلكًا، باعتباره شيئا ماديًا، وليس ذاتًا إنسانية تملك روحًا وحياة واستقلالية فردية، وقد فككت الحرب أركان الكيان الإنساني، وجعلته يشعر بدونيّته، حيث أصبح مجرد جسد يُحرَّك وفق منظومة سياسية، ورقما يُحصى، وكتلة تُسيَّر، فيتحول دور الشخصية من فاعل يدير الحدث إلى مفعول به وشيء يذوب مع الحدث وهذا وفق سياسة منظمة ممنهجة تستبيح الكينونة الإنسانية الوجودية، ما يؤدي إلى إفراغ الذات من أبعادها المادية والرمزية والأخلاقية، إذ يرى فانون أن سياسة الاستعمار القائمة على النفي المنظَّم وإنكار الصفات الإنسانية، تدفع الإنسان المستعمَر إلى مساءلة ذاته دومًا: من أنا في الواقع؟ (فانون، 2015م، صفحة 200) مؤكدا أن المنظومة الاستعمارية لا تكتفي بنفي الإنسان وتهديد شروط بقائه، بل تعمل على تفريغ أبعاده الروحية والرمزية وتجريده من قيمه الإنسانية، والتشكيك في كيانه

الوجودي وتكوينه البيولوجي نفسه، ليدخله في حالة ضبابية يفقد فيها يقينه بذاته، وبقيمة وجوده، وبحدود إنسانيته.

فمع شدة وتيرة القتل والدماء والشهداء تختفي الأسماء، والصفات والقصص، والذاكرة، ويصبح الجسد مجرد أداة قابلة للطمس والانمحاء، أو مجرد رقم على طوابير الانتظار، وجسد تآكل بعضه وبقي بعضه، إذ تقول ليان القمصان: " الطابور أمام الغرفة أطول من طابور يوم الحساب، هناك من يئن من الألم، هناك من لا أطراف له، هناك من يزحف، هناك من يعرج، وهناك من يطلب كرسيه ليعود بالماء إلى آله فقد سئم الانتظار" (مشترك، 2024م، صفحة 165) في صورة تعكس اضمحلال المعاني القيمية للإنسان، إذ يقف عاجزًا منتظرًا في منظومة قهرية قسرية، بلا اسم أو صفة، بل برقم إحصائي مهمَّش.

فالحرب تنزع كل الكماليات، وتنظر للإنسان بأنه كينونة بلا كرامة أو حياة، وتلغي أبعاده الإنسانية، وتحوله إلى وحدة قابلة للتنظيم والتصنيف والإدارة، وتفريغه من الوجود إن لم يحقق المصلحة الاستعمارية، إذ يرى عبد الوهاب المسيري أن المنظومة الغربية تعد البشر مجرد " مادة بشرية يمكن توظيفها، أما من لا يمكن توظيفه فكان يشار إليه باعتباره مادة بشرية فائضة وأحيانا غير نافعة" (المسيري، 2002م، صفحة 199) وهذا ما جعل المنظومة الاستعمارية تتبنى سياسة الإبادة الجماعية تبريرًا لغاياتها المعادية للإنسانية، وتعزّز حنّه آرنت هذا الطرح، إذ ترى أن الإبادة تقوم على منع أي فعل إنساني حر يُعدّ عائقًا أمام ما يُسمّى بحركة التاريخ أو الطبيعة، حيث يُحدَّد "العدو الموضوعي" لا على أساس الذنب، بل بوصفه مانعًا يجب إزالته، وفي هذا السياق تفقد مفاهيم الإثم والبراءة معناها، إذ تُدان شعوب وأجناس وطبقات كاملة باعتبارها غير مؤهلة للعيش، بينما يُبرَّأ المنفذون؛ لأنهم لا يرون أنفسهم مجرمين، بل منفذين لأحكام أقرّتها سلطة عليا تزعم تمثيل التاريخ أو الطبيعة (آرنت، 2019م، الصفحات 282–283) وبذلك تُشرعن سياسات الإبادة بوصفها فعلًا ضروريًا، ويُنزَع عن الضحايا أي اعتبار إنساني، فلا يُنظر إليهم كذوات فردية، بل ككيانات قابلة للمحو والإزالة بحكم هويتها ووجودها ذاته، وبهذا لا تبقى الإبادة مفهومًا نظريًا مجردًا، بل تتحول إلى ممارسة واقعية تُطبَّق على الشعوب

المستعمَرة حين تُختزل إلى كتل بشرية قابلة للإدارة والمحو، وينطبق ذلك على الواقع الغزي الذي تُمارس عليه سياسات الإبادة الممنهجة، يقول عثمان حسين: "وهذه الكتلة البشرية الهائلة والمحشورة في بقعة لا تكفي لربع النازحين إلى هذه المدينة البائسة، في حالة موت مستمر إلى أن أمسى الموت طاقة تحرك الناس" (مشترك، 2024م، صفحة 90) فيُحوَّل الغزي إلى كتلة ومادة بشرية توظَّف وتُستغل وتوجَّه، ويقف الموت مرصادًا لمن عارض منظومات الاستعمار،أو لم يخدم مصالحها، ولكي تحقق ذلك تجبر الشخوص على النزوح وتجمعهم في بقعة جغرافية واحدة ليسهل التعامل معها، إما بقتلها أو تهديدها أو تذويبها حيث "تم تفكيك المجتمع الغزي كاملا وحشره في مدينة صغيرة على ساكنيها الأصليين" (مشترك، 2024م، صفحة 91) وهذا ما يعكس سياسة ممنهجة للتشيء الجمعي.

ولا يقتصر التشييء على تحويل الشخوص الإنسانية والأخلاقية إلى مادة بشرية تبعًا للقوى الاستعمارية فحسب، بل إن الذات نفسها تُفرَّغ من معانيها الشعورية، وتُفكك البنية العاطفية لديها، فتستقبل نبأ الموت والفقد ببرود ولا مبالاة، إذ يقول علي أبو ياسين: "ستمر عن أهم الأشياء مرور الكرام ودون انفعال مثل الحديث عن الشهداء، سوف تتحدث مع عائلتك عن استشهاد أبناء عمومتك كأنك خارج للتسوق دون انفعال" (مشترك، 2024م، صفحة 110) فيشعر الفرد بأنه أداة قابلة للتهميش والمحو والتغييب، ليصبح موته أو موت أحد أقربائه شيئا، عاديًا، عرَضيًا معتادًا عليه.

وتبعًا لذلك، فإن التشييء ليس مجرد ظاهرة عابرة ذُكرت، بل هو نسق أعاد تكوين البنية الداخلية والخارجية للشخصيات، حيث أنتج شخوصًا مفككين داخليًا، مهمشين وجوديًا، مشوهين ذاتيًا، يُدارون ضمن منظومة قسرية استبدادية، ليغدو التشييء جوهرًا في بناء الشخصية الغزية في نصوص الكتاب.

الشخصيات اللاإنسانية

في واقع الحرب المأزوم والمتشظي، تظهر الشخصيات اللاإنسانية تحمل صفاتٍ إنسانية، فهي ليست مجرد شخصيات ثانوية هامشية، بل كائنات تحمل انفعالات عاطفية وأخلاقية، تشارك الإنسان آلامه

ومآسيه، وتحمل معه ذاكرة الحرب، والنزوح، والقصف، والتشريد، والمعاناة في تأكيد على أن أهداف الحرب لا تقتصر على الإنسان بوصفه الضحية الوحيدة، بل حتى الحيوانات تصبح ضحايا لهذه الحرب الشعواء، فتُقتَل، وتَذعر، وتموت جوعًا وقهرًا لتسجل حضورها في جسد الطبيعة المشوّه.

وفي ظل ما تفرضه الحرب من قيود في الحركة والتنقل، تصبح الأحصنة والدواب وسائل بديلة للنجاة، وشريك في محاولة الحفاظ على الوجود الإنساني، إذ تقول ياسمين العابد: "عربات الدواب، وكارات الحمير والأحصنة التي صارت وسائل نقل هذا الشعب المحطم" (مشترك، 2024م، صفحة 246) بذلك تصبح الحيوانات جزءًا من منظومة الثبات والبقاء، وتكون عنصرًا فاعلًا في سردية الصمود.

كما أن هذه الحيوانات لا تنسى أصحابها، بل تحفظ السر، وتصون الود، وتخزّن في ذاكرتها رحلة الشقاء والهناء، ومسيرة الألم والأمل، وخُطا التأرجح بين الحياة والموت، فيقول عبد الله تايه: "تأكد لي أن كل حصان وكل حمار لهما ذكريات مع من ينقلونهم وينقلونهن" (مشترك، 2024م، صفحة 78) في هذا تجسيد لصورة الحيوان الحامل لذاكرة التاريخ، وجغرافية المكان.

ففي نفس الوقت تظهر الحيوانات المستغيثة، الواجمة والخائفة من برد الشتاء وشدة القصف، يقول محمد نصار: "دنا مني أحد القطط راح يتمسح بي ويموء باستجداء ثم يرفع رأسه إلى السماء ويعاود المواء وكأنه يقول خبئني من هذا الجحيم الهابط من السماء، كذلك كان الحال مع أسراب الحمام التي فتح الناس أعشاشها المنزلية لكيلا تظل حبيسة لها بعد أن هجر الناس بيوتهم فتموت جوعا وعطشا" (مشترك، 2024م، صفحة 147) ما يعكس صورة الحيوانات بوصفها أطرافًا صامتة، مترقبة، مستنجدة في ظل مأساة الحرب المستعرة، ولا تقتصر هذه الانفعالات والحاجة إلى الدفء والمأوى على الحيوان وحده، بل يتماهى الحيوان مع الإنسان في الشعور والحاجة تحت أزيز الرصاص وصوت المدافع ولسع البرد، إذ إن "روح الحيوان تخفي مختلف المشاعر والحاجات الخاصة بالإنسان" (هوركهايمر و أدورنو، 2003م، صفحة 300) فالمشاعر التي يُضمرها الإنسان أو يُقمع في التعبير عنها تظهر على الحيوانات بصور متعددة، لتكون مرآة للذات الإنسانية، وحاملاً رمزيًا لهشاشتها الوجودية في سياق الحرب.

إضافة إلى أن النكبة والنزوح والتشرد لا يقتصر على البشر، بل يشتمل على الحيوانات، فـــي تجســـيد لنكبة جماعية شملت كل كائن ينبض به نطفة من روح ويرنو للخَلاص، إذ تُقتَلع أشكال الأمان والنجاة، تقول مي تايه: "حتى الحيوانات نزحت: البقر والغنم والحمير! إنه لمن العجب ألا تكـــون غـــزة آمنـــة لحيوانات لا تضرب صاروخا ولا تحمل بندقية" (مشترك، 2024م، صفحة 159) ما يعكـــس اخـــتلال الواقع، ودمويته، وانحلاله عن مقومات الحياة الوجودية، وأبجديتها الإنسانية والأخلاقية.

ومن الممكن والواقعي المؤسف أن تمتلك الحيوانات قيمة مادية ومعنوية أعلى من البشر، ففـــي الوقـــت الذي يفقد فيه الإنسان معناه وقيمته، ويتشظى ذاتيًا، وينسلخ وجوديًا عن منظومتـــه المجتمعيـــة، يأخـــذ الحيوان حقه في القيمة المادية والأهمية والغاية للحصول عليه واستملاكه، إذ يقول سعيد الكحلوت: "نعم حمار وحده دون عربته بألف دولار.

ما أغلى حميرك يا غزة! " (مشترك، 2024م، صفحة 93).

في تعجب وتحسر مما آل إليه الحال في الحرب ليصبح الحمار أعلى منزلة وقيمة من الإنسان الذي مـــا فتئ يشعر بدونيّته وعدميته.

تبعا لذلك، فإن الحيوانات تعد وحدات دلالية، تختلف معانيها تبعًا للسياق الحربي والنصـــي، إذ تتمـــاهى مع الإنسان في الشعور، وتحمل ذاكرة التاريخ والمكان، وتكون عونا للنجاة، ومرآة تعكس حجم الانهيار القيمي والإنساني والوجودي.

الشخصية الصحفية في مواجهة قتل الحقيقة

في ظل واقعٍ منعزل مفتقر للحياة، يتطلّع إلى آفاق النجاة، ينهض من رحمه شخوص حملوا أعباء نقـــل الحقيقة والمعرفة، وأدّوا واجبهم الأخلاقي في توثيق جرائم الاحتلال اليومية، رغم ما واجهوه من تهديد وتحديات، فقد حملوا أرواحهم على أكفّهم، وساروا في طرق الرماد والركام والقصف والـــدمار، غيـــر

آبهين بنتائج موتهم أو قتلهم، إذ ظلّت الرغبة في صناعة ذاكرة التـــاريخ، والحفـــاظ علـــى الخريطـــة الوجودية لغزة، وحماية جغرافيتها من التهميش والانمحاء عالقة في نفوسهم، ولا سيّما في ظـــل ابتعـــاد الأنظار عن غزة وتركها وحيدة تصارع الظلم والقهر والإبادة، فصوّروا ووثّقوا وحفظوا ونقلوا مأســـاة الواقع بعدساتهم المهدَّدة.

وتحت نيران القذائف والمدافع، اغتيل كثير من الصحفيين خلال الحرب، تارة من بطون الخيام، وتـــارة من ساحات المشافي، وأخرى خلال تجوالهم في السيارات توثيقًا لحجم الدمار الـــذي خلّفتـــه الحـــرب، فإرادة الاحتلال في قتل الحقيقة وطمسها أشد وطأة من قتل الواقع ذاته، إذ رغم ما نقله الصحفيون مـــن مجازر وفضائح، ظل الاحتلال ينكر هذه المشاهد ويتذرّع بخطابات السلام والتسامح خلـــف جـــرائم لا متناهية وإبادات مستمرة، ووفقًا لذلك اغتيل وقتل المئات من الصحفيين، منهم أنس الشريف، ومريم أبو دقة، وصالح الجعفراوي، وأحمد فيطمة، وبلال جاد الله. ويقول حكمت يوسف في معرض حديثه عـــن هذا الأخير: "كان يقوم بنقل معاناة الشعب الفلسطيني، ولا سيّما سكان قطاع غزة، وكان همه الأبرز أن يخلق جيلًا صحفيًا قادرًا على إيصال الصورة للمجتمع الدولي بكل حرفية واستقلالية ومهنية" (مشـــترك، 2024م، صفحة 26) وبذلك فإن قتل بلال جاد الله محاولة لطمس المنظومة الصحفية ومحوها، بعـــدما أدرك الاحتلال ما تنطوي عليه من دوافع تهدّد منظومته السياسية وبقاءه.

كما يُعدّ الصحفي قوة فاعلة في مقاومة الصمت والطمس، يخرج من تحت الركام ومـــن أمـــام المـــوت المباشر حاملًا الوعي الواقعي لينقله بالكلمة والصورة، شاهدًا على الظلم والقهـــر والإبـــادة. فالصـــحفي صدى للحقيقة، ومرآة تعكس تشوّه المجتمع، وتكشف الأشلاء المترامية والجثث المكدّسة، ليصـــبح دوره فاعلًا ومؤثرًا في فهم طبيعة الأحداث، وأساسًا جوهريًا للوعي بالسياق النفسي والجســـدي والاجتمـــاعي الذي خلّفته الحرب.

الطفل وقتل البراءة

ينشأ الطفل الطبيعي منذ نعومة أظفاره على اللعب والبراءة، إلا أنّ الطفل في غزة يكبر على المسؤولية والمعاناة وشقاء الوجود وكدّ الحياة، فتُقتل براءته قبل أن تولد، فما يلبث أن يضحك حتى تسقط صور الشهداء في ذاكرته، وما يكاد يحلم حتى يفزع من فقد الأقرباء، فيتشكل في كينونته فجوة مع أبسط معاني الحياة والترف، وتتجلى هذه الفجوة خاصة في غمار الحرب التي تجبره على مغادرة منزله وغرفته وألعابه وكتبه وأحلامه إلى خيمٍ مغرقة بالطين، أو إلى الأرصفة والطرقات بحثًا عن نجاة غائبة.

كما تعيد الحرب تشكيل الفطرة الطفولية من الضحك والأمل إلى كائن قَلِق، مترقّب، يقِظ على الدوام، فتتبعثر الطفولة وتُفقد الذاكرة قبل أن تُخلق، إذ لا يتجسد في ذهن الطفل سوى صور الدمار والرماد والفزع والهرب، حتى تتشوّه علاقته بذاته وبمن حوله، فيغدو شاهدًا على خراب داخلي وخارجي تشكّل وعيه في رحم القصف والموت.

وإلى جانب الصراعات النفسية والمحيط الاجتماعي المتفكك، يفقد الطفل الغزي إحساسه بالجسد ذاته، إذ تصبح أصوات الألم الداخلية أعلى من آلامه الجسدية، فيتعايش مع الألم بجمود ووجوم، ويرى أن لا قيمة للشعور أو للوجود في ظل انعدام المعاني الإنسانية والقيمية، إذ يقول سعيد أبو غزة: "كيف ينتظر طفل أصيب بكسر في الحوض والعمود الفقري وتهشم في الساقين عشرين ساعة ليدخل غرف العمليات وهو واجم لا يصرخ ولا يبكي رغم أنه لم يأخذ حقنة مسكن لأن لا مسكنات في المشفى" (مشترك، 2024م، صفحة 87) حيث ولّدَ التعايش مع الألم حالة من البلادة الشعورية التي أعادت تعريف الإحساس ذاته.

كما يؤدي تشكّل الشخصية في بيئة نفسية قاسية قائمة على العوز والحاجة إلى انخراط الطفل في سلوكات ليست من فطرته، ما يجعله عرضة للعنف المجتمعي، إذ تقول ليان القمصان:

"رأيت شابًا يصفع طفلًا على وجهه الباكي لبيعه مياهًا مالحة على أنها مياه معدنية" (مشـــترك، 2024م، صفحة 164) في مشهد يسلب قدسية الطفولة ويعيد تعريفها داخل منظومة القهر والإذلال.

وفي غزة لا يُحرم الطفل من حقه في الحياة فقط، بل يُحرم من حقه في أن يكون طفلًا أصلًا، إذ يقفز من عمر الطفولة إلى عمر المسؤولية، فلا يكون همه ذاته وراحته، بل راحة أسرته، إذ تقول صـــبا توفيـــق متحدثة عن ابنها مجد:

"تعلّم مجد كيف يساعدنا أيام الخبز والعجين عند الفرن، ويعاتبني كلما عبأنا المياه: ليش بتحملي؟ مـــش أنا موجود؟" (مشترك، 2024م، صفحة 70)

وتضيف: "أوعك تعطيني غطا حدا، ما بدي أكون متدفي وحدا فيكم بردان... ينتظر مجد الرجوع لغزة، لبيته ومدرسته وأصدقائه ومعهد الموسيقى، كبّرت هذه الحرب أطفالنا، لكنها لن تنســـيهم مـــا يحبونـــه" (مشترك، 2024م، صفحة 71)، في صورة تُنزع فيها الطفولة وتُزرع المسؤولية، ويتحوّل الطفل مـــن متلقٍّ للرعاية إلى مانحٍ لها.

وفي الوقت الذي يُفترض أن يكون الطفل فيه على مقاعد الدراسة، يجلس على موائـــد الجـــوع والبـــرد والألم، محوّلًا كتبه إلى مادة للتدفئة، إذ تقول هيا فريج:

"طفل يحمل حقيبة مدرسته على أمل العودة إلى مقاعد الدراسة، ثم يضطر أن يحرق الكتب ليدفئ بهـــا يديه كي لا يموت قتلًا وجوعًا وبردًا" (مشترك، 2024م، صفحة 205) في مشهد يتوازى فيه احتـــراق المعرفة مع احتراق المستقبل، إذ تُستبدل الأحلام والأمنيات بالدفء المؤقت.

وبذلك لا تجسّد صور الطفولة في غزة سوى شخصيات مهمّشة فاقدة للمعنى، تبحث عن نجاة وجوديـــة في واقع صادر حقها في أن تكون أطفالًا.

شخصية الكاتب المثقف بوصفه رمزًا للمقاومة

عند محو الصوت، وقتل الصورة، واشتداد وتيرة الإبادة الممنهجة، كان من المحتم بروز شخصية المثقف أو الكاتب لإحياء صورة الشعب المُستبَد ومقاومة محاولات طمس الوجود الغزي؛ إذ يسعى الاحتلال إلى تفريغ الإنسان الغزي من ذاكرته وقيمته وصوته عبر اقتلاع الجغرافيا من جذورها، ومحو التاريخ من أعمدته الأولى. فتأتي الكتابة بوصفها سلاحًا رمزيًا موازيا للوجود المادي، لما تمتلكه من قدرة على ترميم الذاكرة وصقلها وحفظها من الانزلاق إلى النسيان، بما يعيد المعنى للوجود الإنساني الغزي ويثبت حضوره في ذاكرة التاريخ بكل ما مرَّ به من مآسٍ وويلات متعاقبة.

إذ يرى غرامشي أن المثقف هو "الوسيلة الوحيدة لبلوغ تمثل عيني للواقع" (غرامشي، 1971م، صفحة 150) جاعلًا منه عين الواقع ونافذة الحقيقة وبوابة النجاة من الاضمحلال والتلاشي عبر الصوت والقلم اللذين يلازمانه، ليكون فاعلًا مؤثرًا ومدوِّنًا للحقيقة التي يحاول الاحتلال تزييفها، ويؤكد فانون أن "المثقف المستعمَر الذي يقرر أن يعلن الحرب على الأكاذيب الاستعمارية إنما يخوض المعركة على مستوى القارة كلها" (فانون، 2015م، صفحة 171) فلا يكتفي بنقل الواقع، بل يتجاوزه إلى كشف زيف الخطاب الاستعماري على مستوى الإعلام والوعي الجمعي، مانعًا اختفاء الحقيقة تحت ركام الخطابات المضللة.

كما يرى فانون أن على المثقف، بوصفه كاتبًا عضويًا في خضم الحرب الجارية، أن "يحدد أولًا الشعب الذي هو موضوع إبداعه، وليس في وسعه أن يتقدم في عزم إلا إذا وعى أولًا ضياعه" (فانون، 2015م، صفحة 183) فالمثقف لا ينطلق من مرسى ذي دعائم ثابتة، بل من اكتشاف حجم التيه والاغتراب الذي آل إليه الشعب، ومن هذا التيه تولد الكتابة لا بوصفها نصًا عابرًا، بل وعيًا متولّدًا من عمق المعاناة، فينقل تجربة جمعية بلسان فردي، إذ يضيف فانون أن "التجربة الفردية متى كانت قومية، متى كانت خيطًا في نسيج الوجود القومي، لم تبق فردية ضيقة بل أصبحت قادرة على أن تطل على

حقيقة الأمة والعالم" (فانون، 2015م، صفحة 163) مقرًّا بأن فردية الألم تتحول إلى ضمير جمعي يتماهى فيه الجرح الفردي مع الجماعة، كاشفًا حقيقة الأمة والعالم معًا، وعليه تتحول التجارب الفردية لدى كُتّاب "كتابة خلف الخطوط" إلى مرايا للوجع الجمعي، تكشف حقيقة المنظومة الاستعمارية التي أفرزت هذا الخراب الوجودي والإنساني الشامل.

ومن هنا يولد المثقف من رحم المجتمع متحدثًا عن قضاياه وهمومه وآلامه، إذ يرى غرامشي أن "المثقفين العضويين الذين تولدهم كل طبقة في رحمها وتنميهم مع نموها المطرد هم في معظم الأحوال "اختصاصيون" في جوانب جزئية من النشاط البدئي العام للخط الاجتماعي الجديد الذي ولدته هذه الطبقة" (غرامشي، 1971م، صفحة 142) وبانخراطهم في شروط طبقتهم السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، يتنامى لديهم شعور المسؤولية تجاه المجتمع لإيصال صوته المكتوم بين الركام، فيعيدون للضحايا أسماءهم، وللأماكن ذاكرتها، وللألم لغته، فتغدو الكلمة امتدادًا للصوت الذي يسعى الاحتلال إلى قمعه، وفي سياق الحرب على غزة يتنامى هذا الشعور بوصف المثقف حامل الحقيقة وعينها وصوتها، وتتبدّل أفكاره وغاياته تبعًا لتحولات الواقع التي تفرض على الغزي الانعزال النفسي، والصمت الخانق، والانغلاق على الذات، ما يحرِّض المثقف للحديث باسم الغزيين، وباسم الضحايا المفقودين، وحتى الأشلاء التي لم تُعرف هويتها.

ويتوسع مفهوم المثقف العضوي عند غرامشي ليصبح عنصرًا فاعلًا في المجتمع إذ "صار لزامًا عليه أن يشارك مباشرة في الحياة العملية كبانٍ ومنظِّم، لأنه ليس مجرد فارس منابر" (غرامشي، 1971م، صفحة 147) فلا يكتفي المثقف بالكتابة ونقل الحقيقة، بل يسعى إلى تغيير الواقع ولو بالقدر اليسير، ويتجلى ذلك في نموذج الكاتب والفنان المسرحي والموسيقي فادي أبو ياسين، الذي يقدّم مثالًا للمثقف العضوي الفاعل والمنخرط في إعادة تنظيم الفضاء المعيشي للنازحين؛ إذ وسّع الخيمة، وصادق المسمار والخشب في رحلة إحياء الخيم المهترئة، وشيَد مطبخًا بدائيًا من الخشب والقماش والمسامير، وأنشأ زاوية لإشعال النار تُيسِّر حياة النازحين، في محاولة لتوفير الحد الأدنى من الكرامة والراحة

داخل أماكن النزوح القسرية القاسية، ما أسّس نسيجًا اجتماعيًا جديـدًا (مشـترك، 2024م، الصـفحات 122–124) وهنا يتضح أن المثقف في زمن الحرب ليس مجرد فارس منابر أو صانع خطاب رنّـان، بل كاتبٌ فاعلٌ وعضوٌ منخرطٌ في الجماعة وعنصرٌ بنائيٌّ منظِّمٌ في قلبها.

بذلك، فإن الكتابة في سياق الحرب ليست فعلًا توثيقيًا عابرًا، بل فعلٌ مقاومٌ في وجه محـاولات السـلب والطمس والمحو الممنهجة، فيأتي المثقف شاهدًا وبانيًا وصوتًا حيًا يعيـد صـياغة الـوعي والوجـود الإنساني، ويثبّته في جغرافيته، ويحفظه في ذاكرة التاريخ.

وفي ختام هذا المبحث، يتّضح أن الشخصيات في كتاب "كتابة خلف الخطوط" لا تُقدَّم بوصفها عناصـر سردية عابرة، بل بوصفها بنيات إنسانية عميقة، لكل منها قيمة ودلالة وقصة ومعنى، تشكّلت في رحـم الحرب، ونمت في جوف المعاناة، وعلى إيقاع القصف والنزوح والفقد والقهر، لتحمل ذاكـرة الواقـع الغزّي بكل ما يعانيه من اختلال داخلي، وانهيار في منظومته القيمية والاجتماعية والأخلاقية.

كما تبيّن أن الحرب لم تقتصر في أهدافها على تدمير الجغرافيا والمكان، بل أعادت صـياغة الإنسـان ذاته، فحوّلته إلى أداة ووحدة قابلة للتوظيف والمحو، وفكّكت هويته، وأضعفت انتماءه لذاته ولمجتمعـه، حتى تمخّض عن ذلك مجتمع متشظٍّ، ساخط على بعضه بعضًا، مضطرب البنية والوعي.

واتّضح كيف أسهمت سياسة الاحتلال الممنهجة القائمة على التشييء الإنسـاني، والقهـر الاجتمـاعي، والاغتراب الوجودي، في إنتاج شخوص مأزومة، متشبثة بالحياة رغم شدة القصـف والمـوت، فاقـدة لقيمتها الذاتية، مثقلة بشعور العدمية واللاجدوى، ومعلّقة بين البقاء والفناء.

كما كشفت الدراسة أن الطفل، والصحفي، والحيوان، والكاتب المثقـف شـكّلوا نمـاذج دلاليـة لبنيـة الشخصية الغزّية، حيث مثّلت الأولى أنماط الهشاشة، والاقتلاع، والحرمان، وتآكل المعنـى الوجـودي، بينما جسَّدَ الكاتب المثقف بنية مضادة للمحو، ورمزًا لإعادة إنتاج المعنى والذاكرة والمقاومة الرمزية.

وبذلك يثبت كتاب "كتابة خلف الخطوط" أن الحرب لا تقتل الأجساد وتدمّر الأمكنة فحسب، بـــل تقتـــل المعنى، والهوية، والطفولة، والذاكرة، والتاريخ، وتستهدف الإنسان في جوهره الإنساني قبل اســـتهدافه في وجوده المادي.

الخاتمة

انطلقت هذه الدراسة من تحليل كتاب "كتابة خلف الخطوط" بوصفه خطابًا أدبيًا وتوثيقيًا يتجاوز نقل الحدث إلى مساءلة الوجود الإنساني في سياق الحرب، من خلال أدوات لغوية وسردية وبصرية متشابكة، وقد سعت الرسالة إلى الكشف عن آليات تشكل المعنى عبر اللغة، والسرد، والشعرية، ودلالات العناوين والصور، فضلًا عن تمثلات الزمان والمكان وبناء الشخصيات، وأفضى هذا التحليل عن مجموعة من النتائج التي تبرز خصوصية الكتاب وأهميته، وتكشف عن طبيعته بوصفه نصًا مقاومًا، يعيد تشكيل التجربة الغزّية في أبعادها الإنسانية والجمالية والدلالية.

1. توصلت الدراسة إلى أن اللغة في كتاب "كتابة خلف الخطوط" تجاوزت حدودها التوثيقية المباشرة، لتغدو أداة نفسية ودلالية تتشكل وفق الحالة الشعورية للكاتب، ووسيلة للتعبير عن المعاني المشحونة والكامنة في الذات، وقد تراوحت اللغة بين الاضطراب والاتزان، والتسرع والتأني، بما يعكس توتر الذات الغزّية تحت وطأة الحرب، كما غدت بعض الظواهر اللغوية وسيطًا يعكس القلق والاختناق والبحث عن معنى في واقع مأزوم.
2. أظهرت الدراسة أن السرد في الكتاب يؤدي وظيفة وجودية تتجاوز كونه تقنية فنية، إذ شكل فعل مقاومة للعدم والموت، ووسيلة للانفلات من واقع القصف والفناء، وقد بينت الدراسة أن العدمية لا تحضر بوصفها حالة سلبية خالصة، بل تتحول أحيانًا إلى دافع للكتابة، وطاقة إبداعية تعيد للذات وعيها بذاتها وبالعالم، وذلك عبر توظيف تقنيات سردية متنوعة.
3. كشفت الدراسة أن الأدبية والشعرية تتولدان من التفاعل بين الواقع العنيف والمضطرب، والبناء الفني للنص، حيث حوّل الكُتّاب الحرب من تجربة إنسانية مأزومة إلى خطاب أدبي شعري مشحون بالإيحاء والرمز، يعيد صياغة الواقع في صور فنية تمنحه دلالات أعمق، وقد أتاح هذا الطرح أفقًا واسعًا للتأويل والتحليل، كما أظهرت النصوص الأدبية، من خلال ثنائياتها الضدية المشحونة، قدرتها على بناء عالم فني يجمع بين الجمال والألم في آن واحد.

4. بيَّنت الدراسة أن العناوين والصور والمؤثرات البصرية شكلت عتبات دلالية فاعلة، لا تقتصر وظيفتها على جذب المتلقي، بل توجِّه أفق تلقيه وتستفز وعيه التأويلي لاستنطاق المعاني الكامنة وربطها بالنصوص الواردة في الكتاب، وقد تبيَّنَ أن بنية الإبداع في الكتاب لا تقتصر على الخطاب اللغوي النصي، بل تتسع لتشمل الخطاب البصري بوصفه مكوِّنًا دلاليًا أساسيًا.
5. أوضحت الدراسة أن عنصري الزمان والمكان لم يحضرا بوصفهما إطارين عابرين في الكتاب، بل ككيانين نفسيين دلاليين وحاملين للذاكرة والذات، ضمن بنية متشظية تعكس اضطراب الوعي تحت ضغط الحرب، وقد تداخلت الأزمنة والأمكنة في لحظة شعورية واحدة، فتحولت صدمات الماضي إلى حاضر دائم، وغدا المكان محفزًا لاستعادة الألم والصدمة، كما كشفت النصوص عن تنوع في الإيقاع السردي بين السريع والبطيء والمعلّق، بما يتلاءم مع الحالة النفسية للكُتّاب، الأمر الذي يجعل الزمان والمكان عنصرين فاعلين وجوهريين في العملية السردية.
6. خلصت الدراسة إلى أن الشخصيات في الكتاب تمثل نتاجًا مباشرًا لواقع الحرب، وما أفرزه من اغتراب وتشييء وقهر جماعي، بما يؤكد أن أهداف الحرب لا تنصب على الأجساد والأمكنة فحسب، بل تمتد إلى قتل المعنى والهوية والطفولة والذاكرة، واستهداف الإنسان في جوهره الإنساني قبل وجوده المادي، سعيًا إلى محو جغرافية المكان والتاريخ.
7. أثبتت الدراسة أن كتاب "كتابة خلف الخطوط" لم يكن مجرد تجميع عفوي ليوميات متفرِّقة، بل فعلًا واعيًا لتدوين الذات وإثبات الوجود في مواجهة محاولات المحو والإلغاء، إذ تحولت الكتابة فيه، بأساليبها المتنوعة، إلى ممارسة مقاومة ووسيلة للنجاة الرمزية، يُعيد من خلالها الغزي تأكيد حضوره الإنساني، وصوته، وحقه في السرد، في واقعٍ يهدّد المعنى قبل الجسد، فضلًا عن كونها وسيطًا لنقل انفعالاته الداخلية ضمن سياقات تعبيرية متعددة.

التوصيات

1. توصي الدراسة بتوسيع تطبيق المقاربات السردية الحديثة، ولا سيما السيميائية والبنيوية، على النصوص الأدبية التي تتناول أدب الحرب، بما يتيح الكشف عن الأبعاد الدلالية العميقة لبنية الإبداع فيها، من خلال تمثلات اللغة والسرد والعناصر البصرية والزمكانية والشخصيات، بوصفها بنى متفاعلة منتجة للمعنى، لا مجرد عناصر سردية ثانوية.
2. توصي الدراسة بإجراء دراسات مقارنة بين كتاب "كتابة خلف الخطوط" ونصوص سردية أخرى تناولت تجارب الحرب، للكشف عن اختلاف تمثلات اللغة والسرد والعناصر البصرية والزمكانية والشخصيات، تبعًا لاختلاف السياقات التاريخية والتجارب الإنسانية، وما يترتب على ذلك من تنوع في أنماط التعبير الإبداعي.
3. توصي الدراسة بالاهتمام بدراسة أدب الحرب بوصفه خطابًا إنسانيًا مركّبًا، لا يقتصر على توثيق الحدث، بل يعيد تشكيله عبر اللغة والسرد والصورة، بما يكشف عن تحولات الوعي الفردي والجمعي تحت وطأة الحرب، ويسهم في تعميق الفهم النقدي للعلاقة بين الإبداع والواقع.
4. توصي الدراسة بالالتفات إلى دور الوسائط البصرية والمؤثرات غير اللغوية في النصوص المعاصرة، بوصفها عنصرًا فاعلًا في تشكيل الدلالة، لا مكمّلًا ثانويًا للخطاب السردي.

المراجع العلمية

القرآن الكريم

بن الأثير، ضياء الدين، (د.ت) المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، القسم الثـــاني، ط2، دار نهضـــة مصر للطبع والنشر.

الأحمر، فيصل، (2010م) معجم السيميائيات، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

الإدريسي، يوسف، (2015م) عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ط1، الـــدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت.

أرسطو (د.ت) فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية.

آرنت، حنه، (2019م)، النظام الشمولي آليات التحكم في السلطة والمجتمع، ترجمة نـــادرة الســـنوني، ط1، ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر.

إسماعيل، عز الدين، (د.ت) التفسير النفسي للأدب، ط4، مكتبة غريب للطباعة، القاهرة.

أبو أصبع، صالح، عبيد الله، محمد، سرحان، هيثم، ربابعة، يوسف، عويس، ظـــلال، (2008م)، ثقافـــة الصورة، ط1، منشورات جامعة فلادلفيا، عمان.

إليوت، ت.س، (د.ت) مقالات في النقد الأدبي، ترجمة لطيفة الزيّات، مكتبة الأنجلو المصرية.

الأنباري، محمد بن القاسم، (1987م)، الأضداد، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبـــة العصـــرية، بيروت.

إيزر، فولفغانغ، (1987م)، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، ترجمة حميـــد لحميـــداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس.

إيكو، أمبرتو، (2015م)، تأملات في السرد الروائي، ترجمة سعيد بنكراد، ط2، المركز الثقافي العربي، المغرب.

باختين، ميخائيل، (1987م)، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشـــر والتوزيع، القاهرة.

بختين، ميخائيل، (1990م) أشكال المكان والزمان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق، منشـــورات وزارة الثقافة، دمشق.

بارت، رولان، (1981م)، ما هي الكتابة، ترجمة محمد برادة، الكرمل، ع2، فلسطين.

بارت، رولان(1992م)، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، ط1، دار لوسوي، باريس.

بارت، رولان، وآخرون، (1992م) طرائق تحليل السرد الأدبي، ط1، منشورات اتحاد كتاب المغـــرب، الرباط.

بارت، رولان، (2002م) الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نـــديم خشـــفة، ط1، مركـــز الأنمـــاء الحضاري.

باشلار، غاستون، (1984م) جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعيـــة للدراســـات والنشر والتوزيع، لبنان.

باشلار، غاستون، (1997م) جدلية الزمن، ترجمة خليل أحمد خليل، ط3، المؤسسة الجامعية للدراســـات والنشر والتوزيع، لبنان.

باومان، زيجمونت، (2017م)، الأزمنة السائلة، العيش في زمن اللايقين، ترجمة حجاج أبو جبـــر، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت.

بحراوي، حسن، (1990م) بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت.

بركات، إبراهيم إبراهيم، (2008م)، اللغة والفكر، مركز الدراسات المعرفية، القاهرة.

بركة، فاطمة الطبال، (1993م) النظرية الألسنية عند رومان جاكوبســـون دراســـة ونصـــوص، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

برنس، جيرالد، (2003م) قاموس السرديات، ترجمة السيد إمام، ط1، ميريـــت للنشـــر والمعلومـــات، القاهرة.

بو طيب، عبد العال، (1993م) إشكالية الزمن في النص السردي، ع2، مجلة فصول، مصر.

بلعابد، عبد الحق، (2008م) عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ط1، منشورات الاخـــتلاف، الجزائر.

بو عزة، محمد، (2010م) تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

بنفنيست، إميل، (1999م)، الذاتية في اللغة، ترجمة حميد سمير وعمر طي، نوافذ، ع9، السعودية.

بنكراد، سعيد، (2006م) سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشار والتمثلات الثقافية، أفريقيا الشرق، المغرب.

بنكراد، سعيد، (2007م) السيميائيات: النشأة والموضوع، عالم الفكر، الكويت.

بنكراد، سعيد، (2012م) السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ط3، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية.

بنكراد، سعيد، (2018م)، سيميائيات النص ومراتب المعنى، ط1، منشورات الاختلاف، الرباط.

تأليف مشترك، (2024م) كتابة خلف الخطوط، ط1، وزارة الثقافة الفلسطينية.

تاورته، محمد العيد، (2004م) تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ع12، مجلة العلوم الإنسانية.

الجرجاني، علي بن محمد السيد الشريف، (1413م)، معجم التعريفات، تحقيق محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة.

بن جني، أبي الفتح عثمان، (1913م) الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتب المصرية.

جيرتز، نولن، (2017م)، العدمية، ترجمة دينا عادل غراب، مؤسسة هنداوي.

جينيت، جيرار، وآخرون، (1989م) نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، ترجمة ناجي مصطفى، ط1، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي.

حسان، تمام(2000م)، الأصول، دراسة إبستيمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، عالم الكتب، القاهرة.

حسانين، محمد مصطفى، (د.ت) استعادة المكان دراسة في آليات السرد والتأويل رواية السفينة لجبرا إبراهيم جبرا نموذجًا.

الحلاق، بطرس، أوستل، روبن، شتيفن، فيلد، (2014م) شعرية المكان في الأدب العربي الحديث، ترجمة نهى أبو سديرة وعماد عبد اللطيف، ط1، المركز القومي للترجمة.

حمداوي، جميل، (1997م) السيموطيقيا والعنونة، عالم الفكر، الكويت.

خوري، رئيف، (2020م)، الدراسة الأدبية، مؤسسة هنداوي.

دي سوسير، فريدنان، (1985م)، علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد.

راغب، نبيل، (2003م)، موسوعة النظريات الأدبية، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر–لونجمان، مصر.

زيتوني، لطيف، (2002م)، معجم مصطلحات نقد الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان.

سارتر، جان بول، (1952م)، ما الأدب؟، ترجمة محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

سعيد، إدوارد، (2007م) تأملات حول المنفى، ترجمة ثائر أبو ديب، ط2، دار الآداب، بيروت.

السيوطي، عبد الرحمن جلال الدين، (1986م)، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، منشورات المكتبة العصرية، بيروت.

الشهاوي، محمد إسماعيل إبراهيم، (2025م) رمزية الشيطان وسيكولوجيا الإنسان في حديث إبليس لعبد الرحمن شكري قراءة تحليلية، مجلة كلية اللغة العربية بإيتاي البارود، ع38.

الضبع، محمود، (2010م)، الرواية الجديدة، قراءة في المشهد العربي المعاصر، المجلس الأعلى للثقافة.

طودوروف، تزفيطان، (1987م) الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب.

عدوان، عدوان نمر (2001م) تقنيات السرد في أعمال جبرا إبراهيم جبرا الروائية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين.

عدوان، عدوان نمر (2005م) المكان في الرواية الفلسطينية بعد أوسلو 1993، الجامعة الأردنية، عمان.

العسكري، أبي هلال (د.ت) الفروق اللغوية، تحقيق محمد إبراهيم سليم، دار العلم والثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة.

العطار، نجاح، مينه، حنا، (1976م)، أدب الحرب، ط1، دار الآداب، دمشق.

عمر، أحمد مختار، (1982م) اللغة واللون، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة.

عمر، أحمد مختار، (1998م) علم الدلالة، ط5، عالم الكتب، القاهرة.

العيد، يمنى (2010)، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط3، دار الفارابي، بيروت.

العيدروس، محمد بن علوي (2010م) خصائص الرقم سبعة، ط1.

غرامشي، أنطونيو، (1971م) قضايا المادية التاريخية، ترجمة فواز طرابلسي، ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

غوته، يوهان فولفغانغ فون (2019م)، أفكار وتأملات، ترجمة هاني صالح صالح، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

فارغا، هارون كيبيدي، (2023م)، الخطاب والسرد والصورة، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، دار معنى للنشر والتوزيع، السعودية.

فانون، فرانز (2015م) معذبو الأرض، ترجمة سامي الدروبي، وجمال الأتاسي، ط2، مدارات للأبحاث والنشر القاهرة.

فتحي، إبراهيم، (1986م) معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين.

فروم، إيريك (د.ت) الإنسان المستلب وآفاق تحرره، ترجمة حميد لشهب، شركة نداكوم للطباعة والنشر.

الفريجات، عادل (2007م) بحوث ورؤى في النقد والأدب، دار المركز الثقافي، دمشق.

الفريجات، عادل (2013م) الكتابة عن الذات سرديًا، ع 594، المعرفة، سوريا.

فضل، صلاح (1992م) بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة.

الفيصل، سمر روحي (2007م) قضايا اللغة العربية في العصر الحديث، ط1، مركز زايد للتراث والتاريخ، الإمارات.

فيركلف، نورمان (2017م) اللغة والسلطة، ترجمة محمد عناني، مؤسسة هنداوي.

فيليب، هامون وآخرون (2010م) شعرية المسرود، ترجمة عدنان محمد محمد، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق.

قطّوس، بسام (2001م) سيمياء العنوان، مكتبة كتانة، ط1، الأردن.

قنديل، فؤاد (2010م) فن كتابة القصة، ط2، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة.

الكردي، عبد الرحيم (1996م) الراوي والنص القصصي، ط2، دار النشر للجامعات، القاهرة.

كنفاني، غسان (2013م) عائد إلى حيفا، ط1، دار منشورات الرمال، قبرص.

لحميداني، حميد (1991م) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

لفته، ضياء غني، لفته، عواد كاظم (2010م) سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان.

لوبروتون، دافيد(2024م) أنثروبولوجيا الجسد والحداثة، ترجمة الحاج سالم، ط1، صفحة سبعة للنشر والتوزيع، السعودية.

مبروك، مراد عبد الرحمن (2000م) آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة، الرواية النوبية نموذجًا، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

مرتاض، عبد الملك (1998م) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة.

المرزوقي، سمير، شاكر، جميل (1985م) مدخل إلى نظرية القصة تحليلًا وتطبيقًا، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.

مسعود، جبران (1992م) معجم الرائد، ط7، دار العلم للملايين، لبنان.

المسيري، عبد الوهاب (2002م) الفلسفة المادية وتفكيك الإنسان، ط1، دار الفكر، دمشق.

الملائكة، نازك (1978م) قضايا الشعر المعاصر، ط5، دار العلم للملايين، بيروت.

ابن منظور (د.ت) لسان العرب، دار المعارف.

النصير، ياسين (1986م) الرواية والمكان، دار الحرية للطباعة، بغداد.

هربارت، ماركوز (1988م) الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، ط3، منشورات الآداب، بيروت.

هوركهايمر، ماكس، أدورنو، تيودور (2003م) جدل التنوي، ترجمة جورج كتوره، ط1، دار فيشر، ألمانيا.

واعمر، لمياء (2017م) الإزدواج اللغوي في الكتابة الأدبية فضاء "المابين"، ع48، مجلة العلوم الإنسانية.

وهبة، مجدي، المهندس، كامل (1984م) معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب،

ط2، مكتبة لبنان، بيروت.

ويليك، رينيه (1987م) مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، عالم المعرفة.

وليك رنيه، وآرن، أوستن (1992م) نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر والتوزيع، الرياض.

ياكوبسون، رومان (2002م) الاتجاهات الأساسية في علم اللغة، ترجمة علم حاكم صالح وحسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب.

يعقوب، إميل بديع، عاصي، ميشيل (1987م) المعجم المفصل في اللغة والأدب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت.

يقطين، سعيد (2012م) قضايا الرواية العربية الجديدة الوجود والحدود، ط1، منشورات الاختلاف.

يوسف، آمنة (2015م) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

An-Najah National University

Faculty of Graduate Studies

THE STRUCTURE OF CREATIVITY IN TIMES OF WAR: WRITING BEHIND THE LINES: DIARIES OF THE WAR ON GAZA AS A CASE STUDY

By
Kawthar Saeed Awwad

Supervisor
Dr. Adwan Adwan

This Thesis is Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Master of Arabic Language & Literature, Faculty of Graduate Studies, An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2026

THE STRUCTURE OF CREATIVITY IN TIMES OF WAR: WRITING BEHIND THE LINES: DIARIES OF THE WAR ON GAZA AS A CASE STUDY

By
Kawthar Saeed Awwad
Supervisor
Dr. Adwan Adwan

Abstract

This thesis examines the structure of creativity in times of war, taking the book *Writing Behind the Lines: Diaries of the War on Gaza* as a case study. It approaches war as a catalyst for creative expression that emerges from the depths of suffering despite its tragic consequences.

The study analyzes the literary texts within the book along with their underlying creative narrative structures, presenting a vivid portrayal of the Gazan reality marked by diverse forms of pain, existential anxiety, and a constant threat of annihilation. These elements render the texts a profound artistic work that provides readers with insight into Gazan life and its ongoing internal struggles. To achieve this, the study adopts the descriptive-analytical method.

The study comprises three chapters, preceded by an introduction and followed by a conclusion. The introduction outlines the research topic, its significance, the rationale for its selection, and the primary questions it seeks to answer.

The first chapter addresses language, narration, literariness, and poetics. It is divided into three sections: the first examines language in *Writing Behind the Lines*, the second focuses on its narrative techniques, and the third investigates the literariness and poetics of the texts and their impact on the aesthetic structure.

The second chapter, entitled *The Significance of Titles, Images, and Visual Effects*, is divided into two sections. The first discusses the semiotic significance of the titles in the book, while the second examines the role of images and visual elements.

The third chapter is entitled *Time, Space, and Characters in the Texts*. The first section addresses the chronotope (spatiotemporal dimensions) in *Writing Behind the Lines* and

its role in shaping the narrative world, while the second section explores the characters and their transformations under wartime conditions.

The study concludes with its main findings, which reveal that *Writing Behind the Lines* offers an innovative literary model that transforms the lived experience of war into a humanistic and aesthetic discourse. Through its deployment of language, narration, visual elements, and spatiotemporal frameworks, the book articulates the Gazan self and resists attempts at erasure and marginalization. The study also demonstrates that writing in times of war functions as an existential act and a practice of narrative resistance that preserves identity and collective memory.

Finally, the study recommends giving greater critical attention to war literature through modern analytical approaches and expanding research into the relationship between narrative discourse and visual elements in contemporary texts.

Keywords: language, narration, poetics, literariness, chronotope, spatiotemporal dimensions