كلية الدراسات العليا

برنامج اللغة العربية وآدابها

الفضاء الروائي في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله

إعداد

يسرى منير عبد الحليم قفيشة

إشراف

الدكتور نسيم مصطفى بني عودة

قدّمت هذه الرسالة استكمالًا لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا والبحث العلمي في جامعة الخليل

٢٠١٩

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة الخليل كلية الدراسات العليا برنامج اللغة العربية وآدابها

إجازة الرسالة

يشهد أعضاء لجنة المناقشة أنَّهم اطلعوا على رسالة الطالبة : **(يسرى منير عبدالحليم قفيشة)** ، الموسومة بـ **(الفضاء الرِّوائي في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله)** ، وقد ناقشوا الطالبة في محتويات رسالتها ، يوم السبت بتاريخ 13 / 7 / 2019م ، وأجيزت .

أعضاء لجنة المناقشة : **التوقيع :**

1 – د. نسيم مصطفى بني عودة / مشرفاً و رئيساً .....

2 – د. حسام عمر جلال التميمي / ممتحناً داخلياً .....

3 – د . عدوان نمر عدوان / ممتحناً خارجياً .....

1440هـ / 2019م

الإهداء

قال تعالى: "ووصينا الإنسان بوالديه إحسانا" لقمان/١٤

إلى التي أضاءت بنور قلبها طريق العلم أمامي، وعزفت بلحن صوتها الشجي أعذب الكلمات، فأطربت قلبي وعقلي. إلى التي أمسكت بيدي، وسارت معي خطوةً بخطوة، حتى أتمّ هذا البحث. إلى نبض قلبي، ورفيقة دربي، أمي الحبيبة، حفظكِ الله ورعاكِ.

إلى ينبوع الحنان الذي لا ينضب، ومعين العطاء الذي لا يتوقف، ومنارة أملي التي لا تنطفئ. إلى سندي ونور عيوني، ومهجة فؤادي والدي الحبيب حفظك الله، وألبسك ثوب الصحة والعافية.

أدامكما الله والديّ الكريمين تاجًا فوق رأسي.

وأهدي هذا البحث إلى إخوتي وأخواتي، وعائلتي الكريمة.

الشكر والتقدير

أتقدّم بجزيل الشكر وخالص الامتنان لمشرفي الفاضل الدكتور نسيم مصطفى بني عودة لقبوله الإشراف على هذه الرسالة، ولجلّ جهوده المبذولة في سبيل إنجازها، فلم يتوانَ لحظةً واحدةً عن تقديم وافر علمه، وسديد نصحه وإرشاده، فكان له الفضل الكبير في إثراء رسالتي، فله منّي كل التقدير والاحترام.

والشكر موصول للدكتور الفاضل عدنان عثمان الجواريش الذي لم يألُ جهدًا في منحي الكثير من وقته، والغزير من علمه لإتمام مناحي الرسالة. وللصديقة الدكتورة جميلة النتشة التي دأبت على إعارتي الكثير من كتبها، جزيل الشكر، وفائق المحبة والاحترام.

والشكر والتقدير للصديقة الغالية ثروت حاتم بدر التي كرّست جلّ وقتها لتنسيق محتويات الرسالة، وإنجاز فنيّاتها، وإخراجها بصورتها النهائية.

وأتوجه بخالص الشكر والعرفان لصديقتي الصدوقة سهى جمال أبو منشار التي كانت عوناً لي طوال رحلتي الدراسية، فأنارت دربي بجود عطائها، وجميل أفعالها.

المحتويات

الموضوع .....رقم الصفحة

الإهداء ..... ب

الشكر والتقدير..... ت

المحتويات ..... ث

الملخّص..... ذ

المقدّمة..... ر

تمهيد: الفضاء الروائي: مفهومه، وأهميته..... 18-1

أولًا: مفهوم الفضاء..... 2

ثانيًا: أهمية الفضاء الروائي في الأدب..... 3

ثالثًا: الرواية التاريخية..... 8

التعريف بالقائد ظاهر العمر الزيداني (بطل القناديل)..... 13

تلخيص رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله..... 17

الفصل الأول: سيميائية المكان.....81-19

المبحث الأول: المكان المغلق..... 21

أولًا: البيت..... 22

ثانيًا: الغرفة..... 26

ثالثًا: الديوان..... 31

رابعًا: السرداب..... 34

خامسًا: الخيمة 36

سادسًا: الصوان..... 38

المبحث الثاني: المكان المفتوح..... 41

أولًا: الساحة..... 42

ثانيًا: البيارة 43

المبحث الثالث: المكان المرتفع..... 45

أولًا: الجبل..... 45

ثانيًا: السور..... 47

ثالثًا: البرج..... 51

المبحث الرابع: المكان الواسع..... 53

أولًا: البحر..... 53

ثانيًا: السهل..... 59

ثالثًا: الصحراء..... 61

المبحث الخامس: المكان التاريخي..... 62

أولًا: المدينة..... 63

- الجليل..... 64

- طبريا..... 69

- عكّا..... 73

- يافا..... 75

- دمشق..... 77

ثانيًا: القرية..... 78

- البعنة..... 79

الفصل الثاني: حركية الزمن.....118-82

المبحث الأول: الزمن المتقطع..... 85

أولًا: الاستباق والاستشراف..... 87

ثانيًا: الاسترجاع..... 91

- الاسترجاع الداخلي..... 92

- الاسترجاع الخارجي..... 94

ثالثًا: القفز الزمني..... 97

رابعًا: الوقفة الوصفية..... 99

المبحث الثاني: الزمن المتتابع..... 102

أولًا: المشهد..... 102

ثانيًا: الديمومة..... 105

المبحث الثالث: الانزياح الدلالي في صيغ الأفعال..... 110

أولًا: دلالة المضارع على الزمن الماضي..... 111

ثانيًا: دلالة المضارع على المستقبل (الاستشراف)..... 113

ثالثًا: دلالة الماضي على الزمن المستقبل..... 116

الفصل الثالث: بنية الشخصية.....152-119

المبحث الأول: أنواع الشخصيات الروائية..... 121

أولًا: الشخصيات التاريخية..... 122

– ظاهر العمر الزيداني..... 122

– عبد الله الأيضنلي..... 126

– سليمان باشا العظم..... 127

– عثمان باشا الكرجي..... 128

– حسن باشا الجزائري..... 129

ثانيًا: الشخصيات الأسطورية..... 130

– الفرس البيضاء (حليمة)..... 131

– البريصة..... 132

ثالثًا: الشخصيات النموذجية..... 133

– الأم نجمة..... 133

رابعًا: الشخصيات الاستذكارية..... 135

– الشيخ حسين وولده عبّاس..... 135

المبحث الثاني: أساليب رسم الشخصيات..... 137

أولًا: الأسلوب التصويري..... 137

– الحدث..... 137

- الحوار المباشر 139

ثانيًا: الأسلوب الاستبطاني..... 141

- الحوار الداخلي (المونولوج)..... 141

- الارتجاع الفنيّ (التذكّر)..... 143

- الحلم..... 144

ثالثًا: الأسلوب التقريري..... 145

المبحث الثالث: أبعاد الشخصية الروائية 146

أولًا: البعد المادي..... 146

ثانيًا: البعد الاجتماعي..... 149

ثالثًا: البعد النفسي..... 151

الخاتمة..... **153**

ثبت المصادر والمراجع..... 155

ملخص باللغة الانجليزية..... **164**

الملخّص

تمحورت الدراسة حول الفضاء الروائي في رواية قناديل ملك الجليل للكاتب الفلسطيني إبراهيم نصرالله، معتمدةً المنهجين السيميائيّ والنفسيّ في تقسّي الجوانب الفنية، ورصد الأبعاد الدلالية المكتنفة في ثنايا العمل. وعكفت الدراسة على تتبُّع المكونات الفنية التي شكّلت فضاء القناديل، مبينةً آثارها الجمالية التي انعكست على محور الرواية، وأدت إلى إثرائه. وتجلّت أهمية الدراسة في موضوع الرواية الذي استقى مادته الأدبية من تاريخ فلسطين، معيدًا صياغتها بطريقةٍ إيحائيّةٍ تخييليةٍ، تناسب مقتضيات الأدب، وتلائم أغراضه النقدية.

وعنيت الدراسة بتعريف الفضاء الروائي، وكشف أهميته، وتبيان مضامينه الفنية المتعلّقة بمحتوى الرواية، لذلك قُسّم البحث إلى تمهيدٍ وثلاثة فصول. جاء التمهيد بعنوان: مفهوم الفضاء الروائي وأهميته. أما الفصل الأول فحمل عنوان: سيميائية المكان، وتطرق لدراسة المكان المغلق، والمفتوح، والمرتفع، والواسع، والتاريخي. وعكس الفصل الثاني حركية الزمن، وما اشتملت عليه من أنساقٍ زمنيةٍ متقطعة، ومتتابعة، إضافةً إلى رصده ظاهرة الانزياح الدلالي في صيغ الأفعال. وعرج الفصل الثالث على بنية الشخصية، مبينًا أنواعها، وأساليب رسمها، وأبعادها. وتعمّقت الدراسة بإيراد النماذج التحليلية المقتبسة من رواية قناديل ملك الجليل، فساهمت هذه النماذج في تدعيم محاور البحث، وتأكيد الغاية النقدية المرجوة من فحوى الدراسة. وقد أجاد الأديب إبراهيم نصرالله في تحوير شخصية العمل الرئيسة (ظاهر العمر الزيداني)، فخرج بها عن كونها شخصيةٍ تاريخيةٍ بحتةٍ، مضفيًا عليها ملامح أسطوريةٍ وتخييليةٍ، أدت إلى إكسابها طابعًا فنيًّا خاصًا، يحتفي بعناصر التشويق، وينطوي على سبل المفاجأة والإقناع، فتعزّزت مكانتها في نفس المتلقي، وحظيت بقبوله ومحبته.

المقدّمة

الحمد لله الذي علّم بالقلم، علّم الإنسان ما لم يعلم، والصلاة والسلام على أشرف الخلق، وخاتم الأنبياء، وهادي الأمم، سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، أما بعد.

فإنّ الفضاء الروائي هو المنارة التي تضيئ عناصر العمل الفنيّ، وتكشف عن خفاياه الإبداعية، وتسلّط الضوء على مكتنهاته الجمالية، وتمكّن المتلقي من ولوج عالم الكاتب، واستنباط رؤاه الفنيّة، وتوظيفها في حقول النقد. ويشكّل فضاء الرواية حياة العمل ومرآته، إذ يشي بتجليات المكان وأبعاده المختلفة، ويصوّر إيحائية الزمن وأنساقه المتبدّلة، ويجسّد حيوية الشخصيات، عبر رصد الأحاديث القائمة بينهم، ومنحهم جلّ المشاعر الإنسانية المتناقضة كالانتماء لمكانٍ معين، والرفض لآخر، أو الحنين للزمن الماضي، والخوف من المستقبل، مبلورًا العلاقة بين هذه المكونات، حتى تخرج الرواية بصورةٍ شاملةٍ متكاملة. ويعمل فضاء الرواية على كسر كل الحواجز الفنيّة المتراكمة بين الكاتب والمتلقي، وإزالة الحدود الزمكانية بينهما، مؤديًا إلى خلقِ جوٍّ حيويٍّ، يُشِّعُ بألوان التفاعل الزاهية، ويزخر بمزيج الخبرات والتجارب الإنسانية الخالصة، فيتمكّن الأديب من كسب ودّ قارئه، وإحكام ثقته به، ويستطيع القارئ الإحاطة بجوانب حياتيّةٍ جديدةٍ، وغير مألوفة. ولما كانت الرواية التاريخية الفلسطينية جنسًا أدبيًّا وإبداعيًّا مهمًّا، عمد الأديب إبراهيم نصرالله إلى جعْل رواية قناديل ملك الجليل (آخر أعمال الملهاة الفلسطينية) حقلًا دلاليًّا شاسعًا، يَعجُّ بأبهى الصور الفنية الموحية، ومضامين المعاني النقدية المعبّرة، الأمر الذي أخصب فضاءها، وأكسبه رونقًا جماليًّا مميزًا. وقد حظيت هذه الدراسة بأهميةٍ بارزةٍ تمثّلت ملامحها في استلهام الأديب إبراهيم نصرالله جوهر مادة القناديل الأدبية من أعذب ينابيع تاريخ فلسطين،

وأخصب حقول حضارتها، معيدًا صياغتها، عبر صقل أحداثها في قالبٍ فنيٍّ خالص، معتمدًا في رسمها سبل الإيحاء والتخييل التي تناسب مقتضيات الأدب، وتلائم أغراضه النقدية.

إنّ الدافع وراء اختيار رواية قناديل ملك الجليل محورًا أساسيًّا للدراسة قائم على عددٍ من الأسباب:

أولًا: أضاء الأديب إبراهيم نصرالله في فضاء القناديل مرحلةً مشرقةً من تاريخ فلسطين، تمثّلت سماتها في ملامح العدل والأمان التي سادت أنحاءها، رغم عتمة الظلم التي كانت تخيّم على البلاد العربية في ذلك الوقت.

ثانيًا: عملت الرواية على تكريس سيرة حياة القائد المسلم ظاهر العمر الزيداني، ورصد جهوده البطولية المبذولة في سبيل النهوض بفلسطين، عبر تخليصها من وطأة العثمانيين، وتصييرها وطنًا مستقلًّا قائمًا بذاته. وقد عزّزت هذه الشخصية في نفس الإنسان الفلسطيني فكرةً جليّةً وهي: السعي المستمر لنيل الحرية، والتمرد على كل ظالم أو مغتصب يريد انتزاع الأرض من أهلها وساكنيها.

ثالثًا: قصد الأديب المغترب إبراهيم نصرالله من توظيفه الأحداث الروائية، واستحضاره شخصية ظاهر العمر، تأكيد عروبة الهوية الفلسطينية، داحضًا كل الافتراءات الصهيونية التي تدين استقلال فلسطين، وكل الاتهامات الباطلة المردّدة لقول: (فلسطين أرض بلا شعب لشعب بلا أرض).

رابعًا: استطاع الكاتب تقديم صورةً حقيقية للواقع السياسي المعيش رغم تباعد الأزمنة، إذ تمكّن من تجسيد حقيقة الصراع الدائر بين الزيادنة والعثمانيين، ونزاعهم الطويل على ملكية

البلاد وسيادتها، مستلهمًا صورته من وحي الواقع، فما زالت جبهة الصراع على كرسيّ الحكم قائمة حتى يومنا هذا.

اتكأت الدّراسة على المنهج السيميائي في عرض جوهر فصولها، واستندت إليه في مواطن التحليل المختلفة، فكشف عن المكنونات الفنيّة الّتي اكتنهت باطن العمل، ورصد الأبعاد الدلالية لفضاءات الأماكن، والتجليات الإيحائية لمسير الزمن وحركيته. واستعانت الدراسة بالمنهج النفسي، فاعتمدته سبيلها في استبطان أعماق الشخصية الروائية، واستنطاق خفاياها النفسية، وتجسيد مختلف حالاتها الشعورية والانفعالية. وفي ضوء ذلك، قُسِّم البحث إلى تمهيد وثلاثة فصول. حمل **التمهيد** عنوان: الفضاء الروائي مفهومه وأهميته، وقد عكفت فيه على تغطية ثلاثة جوانب: الأول: مفهوم الفضاء الروائي (لغةً واصطلاحًا)، والثاني: أهمية الفضاء الروائي في الأدب، أما الثالث: فتحدثت فيه عن الرواية التاريخية. وأُتبع التمهيد بتعريفٍ لى المقتضب عن القائد ظاهر العمر الزيداني (بطل القناديل)، وتلخيصٍ مختصر لرواية قناديل ملك الجليل. وجاء **الفصل الأول** بعنوان: سيميائية المكان، متضمنًا خمسة مباحث، فتعرض المبحث الأول للحديث عن المكان المغلق مثل: البيت، والغرفة، والديوان، والسرداب، والخيمة، والصوان. ورصد المبحث الثاني المكان المفتوح (الساحة، والبيارة). وعني المبحث الثالث بالمكان المرتفع (الجبل، والسور والبرج). وقدّم المبحث الرابع المكان الواسع نحو: (البحر، والسهل، والصحراء). وتطرق المبحث الخامس للمكان التاريخي، وتمّ الوقوف فيه على محورين أساسيين: الأول: المدينة: وقد ضمّن هذا المحور أهم المدن الفلسطينية والعربية مثل: (الجليل، وتبيان علاقتها بعنوان الرواية)، وطبريا، وعكّا، ويافا، ودمشق. والثاني القرية (البعنة). ووسم **الفصل الثاني** بحركية الزمن، واشتمل على ثلاثة مباحث. فعرج المبحث الأول على الزمن المتقطع، راصدًا أهم تقنياته

الفنية المتمثّلة في الاستباق والاستشراف، والاسترجاع بنوعيه الداخلي والخارجي، والقفز الزمني، والوقفة الوصفية. ووقف المبحث الثاني على الزمن المتتابع، كاشفًا عن آلياته الفنية المتجسدة في المشهد، والديمومة. وعكف المبحث الثالث على دراسة الانزياح الدلالي في صيغ الأفعال، مبيّنًا دلالة المضارع على الزمن الماضي، ودلالة المضارع على المستقبل (الاستشراف)، ودلالة الماضي على الزمن المستقبل. وجاء **الفصل الثالث** موسومًا ببنية الشخصية، وكان في ثلاثة مباحث. أما المبحث الأول فتناول الحديث عن أنواع الشخصيات الروائية، لافتًا النظر إلى الشخصيات التاريخية مثل: ظاهر العمر الزيداني، وعبد الله الأيضنلي، وسليمان باشا العظم، وعثمان باشا الكرجي، وحسن باشا الجزائري. والشخصيات الأسطورية مثل: الفرس البيضاء حليمة، والبريصة. والشخصيات النموذجية (الأم نجمة. إضافةً إلى الشخصيات الاستذكارية نحو: الشيخ حسين وولده عبّاس. وتمحور المبحث الثاني حول أساليب رسم الشخصيات، فتحدّث عن الأسلوب التصويري وتقنياته الإبداعية المتجلية في الحدث، والحوار المباشر. وعكس تفاصيل الأسلوب الاستبطاني وبعضًا من آلياته الفنية نحو: الحوار الداخلي المونولوج، والارتجاع الفني (التذكّر)، والحلم. إضافةً إلى الأسلوب التقريري. وعمد المبحث الثالث إلى دراسة أبعاد الشخصية الروائية، نحو: البعد المادي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي. وذُيّل البحث بخاتمة، حَوَت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة. وثبت بأسماء المصادر والمراجع التي استند إليها البحث. وتوجّهت الدراسة نحو عددٍ من المراجع، ومن أهمها: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا لإبراهيم جنداري، وبنية الشكل الروائي لحسن بحراوي، والوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية لنداء أحمد مشعل، والبنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله لمرشد

أحمد، وغيرها من الكتب، والرسائل الجامعية، والأبحاث العلمية المحكّمة التي تمّ إدراجها في قائمة المصادر والمراجع.

أما بخصوص الدراسات السابقة المتعلقة بفضاء رواية قناديل ملك الجليل، فلم تسجَّل أي دراسة اعتمدته مدارًا رئيسًا للبحث، لكن وُجِدت دراستان علميتان تناولتا الرواية من مناحٍ مغايرة، فجاءت الدراسة الأولى في بحثٍ علميٍّ محكّم حمل عنوان: السرد الروائي والرؤية التاريخية في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله، للباحث سامي محمد موسى عبابنة، وقد تمّ نشره في دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، المجلد ٤٢، الأردن، عام ٢٠١٥. أما الدراسة الثانية فكانت رسالة ماجستير جاءت بعنوان: الرواية التاريخية عند إبراهيم نصرالله (زمن الخيول البيضاء، وقناديل ملك الجليل) نموذجًا دراسة تحليلية نقدية، إعداد الطالب إبراهيم عليّ أبو تحفة، جامعة النجاح، عام ٢٠١٧، وتمّ الاستفادة من مضمونهما العلمي في مجال البحث.

وأشكر الله العليّ الوهاب الذي منّ علي بجزيل نعمه، وسدّدّ خطاي، ومكّنني من إنجاز دراستي هذه، فإنْ أصبت فبحمد الله وبفضله، وإنْ أخطأت فمن نفسي، فحسبي أنّي بذلت جهدي، والله ولي التوفيق. وأتقدّم بخالص الشكر والامتنان إلى مشرفي الفاضل الدكتور نسيم مصطفى بني عودة، لطول صبره، وكثير عطائه، ولجوده وكرمه في منحي وافر علمه، وسديد رأيه.

الباحثة

تمهيد

الفضاء الروائي: مفهومه وأهميته

أولًا: مفهوم الفضاء

ثانيًا: أهمية الفضاء الروائي في الأدب

ثالثًا: الرواية التاريخية

التعريف بالقائد ظاهر العمر الزيداني (بطل القناديل)

تلخيص رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله

تمهيد

الفضاء الرّوائي: مفهومه، وأهميته

أولًا- مفهوم الفضاء

يُعَرّف الفضاء في اللغة بأنه: المكان الواسع من الأرض، وفعله فضا، يفضو، فضوًّا، فهو فاضٍ، وقد فضا المكان وأفضا، إذا اتسع [١]. والفضاء: الساحة، وما اتسع من الأرض[٢]. وقيل: الفضاء: المكان الواسع، أو ما استوى من الأرض واتسع، وقال أبو علي القالي: إن الفضاء هو السَعة[٣]. والفضاء: الخالي والفارغ والواسع من الأرض، ويقال: أفضيت إذا خرجت إلى الفضاء[٤].

أما في الاصطلاح فهو: "الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعًا لعوامل عدة تتصل بالرؤية الفلسفية، ونوعية الجنس الأدبي، وحساسية الكاتب أو الروائي"[٥]. وهو: انتظام الأحداث المتراكمة في ذهن الكاتب، وتجسيدها عبر شخصيات خيالية مبتكرة، مُكَلفة بأداء أفعال معينة، محاطة بإطارين زماني ومكاني[٦]، يساعدان في بلورة الأحداث، وتمكينها في نفس المتلقي. ويتألف مصطلح الفضاء من الزمان، والمكان، ورؤية الأديب التي تنبئ عن فلسفته الزمانية والمكانية، وتعكس فكره الخاص اتجاههما، عبر رصد ما بهما من تجليات، وما ينبثق عنهما من دلالات، ترفع من قيمة العمل الأدبي، وتؤدي إلى جعله ميدانًا فنيًّا رحبًا، يتسع لكل مكونات الأدب. وعلى هذا فإن الفضاء في الرواية هو: "مجموعة من

---

(١)ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مادة فضي).
(٢)ينظر: الفيروزآبادي، مجد الدين بن محمد بن يعقوب، **القاموس المحيط**، (مادة فضي).
(٣)ينظر: الزبيدي، محمد مرتضى حسيني، **تاج العروس من جواهر القاموس**، (مادة فضي).
(٤)ينظر: ابن منظور، **لسان العرب**، (مادة فضي).
(٥)جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ١٢.
(٦)ينظر: الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٢٤٤.

العلاقات الموجودة بين الأماكن، والوسط والدّيكور الذي تجري فيه الأحداث، والشخصيات التي يستلزمها الحدث أي الشخص الذي يحكي القصة، والشخصيات المشاركة فيها"[1]،لذلك يتطلب من الكاتب التوفيق بين تلك العلاقات لإخراج عملٍ أدبيٍّ متكاملٍ.

إذن فالفضاء الروائي هو: ذلك العالم المتخيل الذي يصنعه الراوي، مجسدًا أفكاره، عبر تحويلها إلى أحداثٍ متداخلة، مستعينًا بشخصياتٍ افتراضية تؤدي أفعالًا معينة، تتحرك في أماكن مختلفة، وفق أزمنة مكثفة، وأمكنة متعددة.

ثانيًا– أهمية الفضاء الرّوائي في الأدب

يكتسب الفضاء الروائي أهميته من المجال الرحب الذي يمكّن الأديب من تجسيد أفكاره ومكنونات نفسه وإيصالها للمتلقي، عبر إحلاله في زمان غير زمانه، متنقلًا به بين تلك الأماكن الحقيقية المتخيلة، ليلتقي بشخصيات مُختَلَقةٍ، يعيشان معًا وحي التّجربة المبتكَرة، في إطار أحداث مصطنعة، متمثلة في كلمات مناسبة لطبيعتها.

يمثل الفضاء الروائي المادة الجوهرية لكلِّ كتابةٍ أدبية[2]، لذلك يسعى الكاتب الفلسطيني المغترب إبراهيم نصر الله إلى جعل فضائه الروائي في رواية (قناديل ملك الجليل) حقلًا واسعًا لأفكاره، وتجاربه الحياتية. فهو يركز على اضطهاد الإنسان العربي وسلب كرامته نتيجة ظلم القوى الخارجية مثل: الإدارة الأمريكية، والاحتلال البريطاني، والاحتلال الصهيوني، فهذا المعنى الإدراكي العميق أكسب فضاءاته الروائية قيمةً أدبيّةً وجماليةً عميقة[3]،مكّنت التاريخ في ذهن

([1])بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣١

([2])ينظر: نجمي، حسن، **شعرية الفضاء السردي**، ٥٩.

([3])ينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٢٠٩.

القارئ. فالفضاء الروائي يؤكد وعي الكاتب وإدراكه لواقعه، وقدرته على التشكيل المكاني والزماني لمادته الأدبية، المعبرة عن قضاياه الأساسية[١].

تعتمد الرواية الحديثة الترابط أساسًا لبناء فضائها الروائي، عبر المزج بين الأحداث، وخلق التفاعل بينها وبين الشخصيات، مما يؤدي إلى نمو الأحداث، وتطور الشخصيات، وتوازن العلاقة بينهما، وبين الشخصية والزمان والمكان، فينتج عملًا فنيًّا متماسكًا[٢]، يرمي فيه الأديب إلى الابتعاد عن الواقع، أو رسمه ومحاكاته بطريقة فنية.

تكمن مهمة الزمان والمكان في الفضاء الروائي، من خلال إسهامهما في تحديد سياق النص، وما يشتمل عليه من معانٍ إنسانية، وبهما يدرك القارئ العلاقة بين الأشياء من حيث التجاور، والتقابل، والتعاقب، والآنية[٣].ولا بد لاكتمال العمل الروائي من وجود شخصية[٤]، تتحرك بين الأزمنة، وتجسد تفاصيل الأماكن. فلا تتحدد الأماكن ولا تتشكل ملامحها إلا بأفعال الشخصيات [٥]،إذ تكسب المكان رموزًا معينة، وتملأه بالدلالات الموحية[٦]، التي تمنحه سماتٍ معينة تميزه عن غيره من الأماكن. ويؤدي الارتباط المتبادل بين الزمان والمكان إلى تكثيف الزّمان ونضوجه فنيًّا، وامتداد المكان وقوته، ليصل حركة الزّمان بالمضمون والتاريخ[٧]. وفي ضوء ذلك الارتباط استطاع الأديب إبراهيم نصرالله ربط التاريخ الماضي بالحاضر في رواية (قناديل ملك الجليل)، وإيصاله للمتلقي بصورةٍ حيّةٍ جعلت منه واقعًا معيشًا، ومدركًا بكل تفاصيله.

---

(١)ينظر:توام، عبد الله، **دلالات الفضاء الروائي في ظل المعالم السيميائية، رواية (الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى)، عبد الرحمن منيف أنموذجاً**، ١٨.
(٢)ينظر: الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (مع بيلوغرافيا)**، ٥٠.
(٣)ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ١٢.
(٤)ينظر: الدليمي، منصور نعمان نجم، **المكان في النص المسرحي**، ٢٣.
(٥)ينظر: توام، عبد الله، **دلالات الفضاء الروائي في ظل المعالم السيميائية، رواية (الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى)، عبد الرحمن منيف أنموذجاً**، ٢٢.
(٦)ينظر: الدليمي، منصور نعمان نجم، **المكان في النص المسرحي**، ٢٣.
(٧)ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٢٥.

يساعد وجود الزمان في الرّواية على تحديد الوجود الفعلي والملموس للفضاء، عبر تصوير حركة الأرض واستمرارية دورانها، بإيراد الأيام والسنين والشهور[١]، فيحس القارئ بكينونة الزمن الفعلية التي تؤدي به إلى إدراك حيثيات الواقع كما هو في النص لا كما كان عليه في الأصل. أما وجود المكان في النص، فيؤثر في تشكيل الفضاء الروائي، وإعطائه شكلًا أدبيًا مميزًا، بإقامة العلاقات بين أجزاء الرواية، ومظاهرها المختلفة[٢]، والتأليف بينها، إذ تتحدد ملامح الأماكن المتخيلة فتبدو أماكن واقعية، وتندمج الأماكن الحقيقية في حقول النص التخيلية. وينتج عن تنوع الأشكال المكانية بين الملموس والمجرد، اتساع الفضاء الروائي[٣]،فيُدرَك النص وحدة أدبية متكاملة، ولا سيما إذا اشتمل الفضاء على عوالم مرتبطة بأماكن واقعية[٤]. فالمكان الواقعي يسهم في إثراء العمل الأدبي، ويعمل على تجسيد الحدث الروائي وإيصاله للمتلقي بصورةٍ واقعيةٍ حية.

وتسهم البنية الزمانية والمكانية للفضاء الرّوائي في الكشف عن تفاصيل الشخصية الروائية، ورصد حالتها الشعورية، والوقوف على التّحولات الداخلية والعوامل الخارجية الطارئة عليها[٥]، لذلك من تأثيرٍ على سير الأحداث، وتغير أحوالها. ويوَفَّق الكاتب في اختصار الحوار التعريفي الدائر بين الشخصيات، ليركز على إقامة حوار مليء بالمشاعر والأحاسيس الناتجة بفعل الشخصيات وما يحيط بها من مظاهر العالم الخارجي[٦]، فتخرج الشخصيات من طور الجمود، وتتحرك داخل العمل الأدبي. ويلجأ بعض الروائيين إلى الحد من حرية شخصياتهم، عبر حبسهم في فضاءات مغلقة، مُعَمّقين حياتهم الداخلية، ويميل آخرون إلى فتح فضاءاتهم وإتاحتها،

---

(١)ينظر: سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، **نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن، الفضاء، السرد**، ٧٦.
(٢)ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٢١.
(٣)ينظر: الدليمي، منصور نعمان نجم، **المكان في النص المسرحي**، ٢٣.
(٤)ينظر: مراشدة، عبد الرحيم، **الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً**، ٣٧.
(٥)ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣٠.
(٦)ينظر: توام، عبد الله، **دلالات الفضاءات الروائية في ظل المعالم السيميائية، رواية (الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى)، عبد الرحمن منيف أنموذجاً**، ١٧.

حيث تتحرك الشخصية داخل الفضاء وخارجه[١]. وترتفع قيمة العمل الأدبي بالمزج بين النوعين السابقَين، لأنّ كلًا منهما له دوره ووظيفته، إذ يرتقِ النص بتنوع الشخصيات وتعدد الفضاءات.

يعد الفضاء الرّوائي كأي "فضاء فني يبنى أساسًا وفق تجربة جمالية، لما فيه من بعد أو انزياح عن مجموع المعطيات الحسية المباشرة، أي أنّ مجاله هو حقل الذاكرة والمتخيل"[٢]،فعالم النص هو ذلك العالم الذي يحيد فيه الروائي عن أصل العالم وواقعه، جاعلًا من نصه كونًا جديدًا، متميزًا بلغته وأسلوبه وموضوعه[٣]. فيقدم الأديب مادته على هيئة صورٍ دلاليةٍ معبرةٍ، تجتمع لتشكيل عالم النص، عبر الرّبط بين الفضاءات المتداخلة والمتباعدة، وإقامة علاقات فضائيّة بينها[٤]، فيكتسب النص خصوصية أدبية، تمنحه طابعًا فنيًّا معينًا، ينبئ عن قدرات صاحبه الإبداعية ولا سيما مدى حركته عن الواقع. ويهدف الفضاء الروائي إلى التأثير في القارئ عن طريق تقديم الحقائق بصورةٍ فنيةٍ مقنعةٍ، والإيهام بواقعية عالمها، عبر تصوير دقائق الحياة وتفاصيلها[٥]، وتفعيلها داخل النّص، فتندمج بمكوناته الزّمانية والمكانية، وتصير تلك الحقائق المُحَوّرة فنيًّا المحور الرئيس للرّواية.

يتميز الفضاء الروائي عن الفضاءات الفنية كالسنيما والمسرح بتشكيله اللغوي، فهو فضاءٌ لفظيٌ بامتياز، لا يدرك بالسمع والبصر إنما يتألف من الكلمات الموجودة داخل الكتاب[٦]، فيُقَدّم على هيئة "خطاب يمنح نفسه للآخر بصريًا وروحيًا"[٧]،ويصبح جزءًا من عالم المتلقي، إذ يستعين بكل حواسه لإدراك خفايا الكلمات، وما فيها من جمالياتٍ بصريةٍ وحسيةٍ أغنت النص، وأكسبت القارئ متعةً فنيّةً وقيمةً أدبيةً. ويؤدي استنطاق النص، إلى إحداث التأثير في

---

(١)ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣٦.
(٢)نجمي، حسن، **شعرية الفضاء السردي**، ٤٧.
(٣)ينظر: مراشدة، عبد الرحيم، **الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجاً**، ٣٦.
(٤)ينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٢٠٨.
(٥)ينظر: الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (مع بيلوغرافيا)**، ٥١.
(٦)ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٢٧.
(٧)نجمي، حسن، **شعرية الفضاء السردي**، ٤٥.

المتلقي عبر التشخيص اللغوي[١]، وتنويع الأساليب السردية، إذ يختفي الكاتب عند تقديم مادته الروائية، مستخدمًا ضمير الغائب بدلًا من المتكلم[٢]،محدثًا التأثير والإقناع في القارئ، فيحس بالوجود الفعلي للشخصيات، ويعيش معها كل تفاصيلها، مدركًا فرحها وحزنها، آلامها وآمالها، فكأنّه حلَّ في مكانها، وعاش في زمانها. ويلجأ الكاتب إلى تعدد الرواة، فتبادل الرسائل والأحاديث الناتج بفعل تَنقّل الشخصيات[٣]، يسمح للروائي خلق شخصية جديدة تحمل على عاتقها مهمة نقل تلك الرسائل، أو تزويد الأبطال بمعلومات جديدة، لم ترد من قبل في النص، تُغَير مسار الأحداث.

ويعتمد الفضاء الرّوائي اللغة الإيحائية التّصويرية[٤]،في التعبير عن كل المشاعر والتصويرات المكانية والزمانية[٥]، اللازمة لتشكيل الحدث الروائي. فتطور السرد بحاجة إلى عناصر الزمان والمكان المؤدية إلى نمو الأحداث، إذ يستحيل على السرد توصيل رسالته الحكائية دون تلك المعطيات، لأن كل عمل أدبي يحتاج لحظة زمانية ينطلق منها، ومكان معين يندمج فيه[٦]، ومن هنا يتشكل الأصل الزماني والمكاني للحكاية.

ويتسم الفضاء الروائي بالوهمية والإيحائية[٧]، فهو "مكان منتهٍ، غير مستمر، محدود مليء بالحواجز والثّغرات، غاصّ بالأصوات والألوان والروائح، فهو ليس تقليديًا"[٨]، يحاول فيه الكاتب بناء عالم مثالي في إطار واقعي، عبر الجمع بين المجرد والمحسوس، والرّبط بين الواقع والخيال. ولا يراعي في تشكيله قانونًا معينًا، أو يتبع خطة محددة[٩]، إنما ينبني وفق رؤية

---

(١)ينظر: سويرتي، محمد، النقد البنيوي والنص الروائي، **نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمان، الفضاء، السرد**، ٧٩

(٢)ينظر: الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (مع بيلوغرافيا)**، ٥٠.

(٣)ينظر: توام، عبد الله، **دلالات الفضاء الروائي في ظل المعالم السيميائية رواية (الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) عبد الرحمن منيف أنموذجاً**، ١٧.

(٤) ينظر: الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (مع بيلوغرافيا)**، ٥٠.

(٥)ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٢٧.

(٦)ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ١٨-١٩.

(٧)ينظر: نجمي، حسن، **شعرية الفضاء السردي**، ٤٨.

(٨)بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٣٦.

(٩)ينظر: **المصدر نفسه** ، ٣٦.

جمالية، متضمنة نظرية أدبية، أو ظاهرة تاريخية، محولة بطريقة تخدم النص الروائي. فالفضاء الروائي ميدان أدبي واسع، وشامل لكل ما يحيط بالإنسان، من الأشياء المادية والمعنوية، الجامدة والمتحركة، الصّغيرة والكبيرة[١]،التي تتحد مع مكونات النص، فتشكّل الصّور الفنيّة المختلفة، والملائمة لغرض الكاتب وموضوع النّص.

خلاصة القول: إنّ الفضاء الرّوائي أداء مؤلف من زمان ومكان أوجدهما الكاتب داخل النّص بطريقةٍ فنيةٍ، مبتعدًا بهما عن واقعهما الحقيقي، مضيفًا لهما دلالات خاصة تتلاءم ورؤيته الأدبية، فهو يعكس فلسفة الأديب الخاصة، والمتمثلة في أعماله الأدبية.

ثالثًا- الرّواية التّاريخيّة

يعد تاريخ فلسطين من الموضوعات الأساسية التي أغنت الكتابة الأدبية، إذ لفتت أنظار الكتّاب وشغلت أقلامهم، فاستلهموا أفكارهم من أحداثه الماضية، مبتكرين عملًا أدبيًا جديدًا، يجمع بين قديم التّاريخ، ووحي التّجربة الأدبية المعاصرة.

تهتمّ الرواية التّاريخيّة بكشف الحقائق وتقديمها بطريقةٍ فنيةٍ، مستندةً إلى صورٍ جماليّةٍ، ومظاهر خياليّة[٢]،تُعمِّق التاريخ في نفس القارئ، فيحس بواقعيته رغم انقضاء زمنه. ويعزّز السّرد علاقات "التّبادل، والتّقاطع، والتّمازج، والتّشابك بين التّاريخ والخيال" [٣]، التي تؤدي إلى إرساء دعائم العمل الفنيّ وتكامله، عبر إحياء التّجربة الإنسانيّة الماضية، وتقديمها بطريقةٍ تناسب القارئ، وتلامس واقعه. ويُزَّوِد التّاريخ الوطنيّ القديم الكاتب بإمكاناتٍ فكريةٍ معاصرة،

---

(١)ينظر: السويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن، الفضاء، السرد**، ٧٦.
(٢)ينظر: أبو سيف، ساندي سالم، **الرواية العربية وإشكالية التصنيف**، ١١٦.
(٣)إبراهيم، عبد الله، **التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية**، ٦.

تسهم في إنعاش النّص[١]، وتكسبه طابعًا مغايرًا يتميّز به عن تلك النّصوص المستوحاة من الحاضر. ويلجأ الكاتب إلى تضمين التّاريخ في كتاباته الأدبية؛ لأنّه من الموضوعات التي ترصد تطلعات الإنسان المعاصر، وتعكس أفكاره، عبر الإتيان بالشّواهد التّاريخيّة المقاربة لتلك التّطلعات والأفكار، فرغبة الإنسان بالعودة إلى الماضي مردّها حنينه إلى الطّفولة، وعلى هذا الأساس تتألّف الرّواية التّاريخية بالمزاوجة بين التّاريخ والواقع[٢]، فيتشكل عملًا فنيًّا جديدًا، يهدف إلى تأسيس حقبةٍ زمنيةٍ جديدةٍ، تعزز وجود الماضي في إطار الحاضر. ويشترط في بناء الرواية التاريخية اعتماد الكاتب حقبة موثوقة من التاريخ، تُكوِّن مادته الحكائية، يعيد تشكيلها تشكيلًا فنيًّا وروائيًّا، فتصير هذه المادة بمثابة العمود الفقري الذي يسند أركان العمل، وينهض به [٣].

وتسعى الرّواية التاريخية إلى بناء فضاء روائي جديد عبر تحوير الأحداث التّاريخية، وتشكيلها بصورةٍ فنيّةٍ تلائم النص الروائي، وتكسبه مواصفاتٍ خاصة [٤]، إذ أخرجت التاريخ من طور الجمود وحطت به في عالم الخيال، دون المساس بمصداقية أحداثه، حتى صار النّص بنيةً متكاملة، تجمع بين صدق الأحداث وفن التصوير. ويؤدي عدم الالتزام الحرفي بمدونات التاريخ، والبعد الزمني لأحداث الرواية، إلى استحسان النص وقبوله لدى القارئ، حيث يتسع مجاله التخيلي، متجاوزًا البعد الوثائقي للتاريخ[٥]، وواقعية أحداثه، ساعيًا إلى بناءِ حقبةٍ تاريخيةٍ جديدةٍ، يحقق فيها أهدافه المرجوة: كتحرير الوطن من سطوة المحتل، وإنهاء الظّلم، ونشر العدالة، وتحقيق الأمن والاستقرار. فالتاريخ القديم من الموضوعات التي تعين الكاتب على تقدير مشاكل

---

(١)ينظر: النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات نقدية**، ٧.
(٢)ينظر: **المصدر نفسه** ،٧
(٣)ينظر: أبو تحفة، إبراهيم عليّ، **الرواية التاريخية عند إبراهيم نصرالله (زمن الخيول البيضاء وقناديل ملك الجليل) نموذجًا دراسة تحليلية نقدية**، ١٦.
(٤)ينظر: إبراهيم، عبد الله، **التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية**، ٩.
(٥)ينظر: خليل، إبراهيم، **أساسيات الرواية**، ٨٠.

المجتمع المعاصرة، فهو وثيق الصلة بالروح الإنسانية[١]،إذ ينبئ عن الواقع المعيش بكل حيثياته، فجذور التاريخ الإنساني القديم ما زالت راسخة، وإن مضى زمنه، ومعاناة الشعوب ما زالت حية قائمة، لذلك تحتّم على الكُتّاب العرب تضمين التاريخ في كتاباتهم الأدبية، وتصييره وفق متطلبات النص، واحتياجات القارئ وتطلعاته.

تعمل الرّواية التّاريخية على ترغيب النّاس بالتّاريخ، عبر تقديم الحوادث التّاريخية بطريقةٍ مشوقةٍ، ومزجها بأحداثٍ خياليّةٍ وقصصٍ غراميةٍ تجذب اهتمام القارئ وتدفعه إلى متابعة القراءة [٢]، فيندمج القارئ في عالم الرّواية، مُسَلّمًا بكل ما فيها من أحداث بغضّ النّظر عن صدقها وواقعها، أو تغييرها تبعًا لمجريات القصة، فيحس القارئ بكلية النص وتكامل أجزائه، ولا يتوقف عند أصل تلك الأحداث. "وبالرغم من حرية الراوي في تفسيره للأحداث وقراءته للتاريخ، إلا أنّ حريته مشروطة بعدم إيراده تفسيرات مقحمة على التاريخ، أو حوادث مفتعلة تحمل في جملتها أحكامًا مسبقة" [٣]،فهو مُقيّدٌ بحقائقَ تاريخيةٍ، لا يمكنه تجاوزها أو التحويل فيها، مهما اقتضى الأمر، لأنّها محور النص، فإنْ تبدلت تلك الحقائق؛ فقدت الرواية التاريخية خصوصيتها ومصداقيتها كنصٍ أدبيٍ، اتخذ من التاريخ مجالًا لفضائه.

ويسهم النص الأدبي المتضمن للتاريخ القديم في فتحِ آفاقٍ جديدةٍ أمام القارئ، تمكنه من إدراك الأماكن الوطنية، والأزمنة الماضية الواقعية، بصورةٍ فنيةٍ متطورة [٤]،إذ يحيا المكان بكل

---

(١)ينظر: لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، ٣٣٩.
(٢)ينظر: ابراهيم، عبد الله ، **التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية** ،١٢
(٣)خليل، إبراهيم، **أساسيات الرواية**، ٨١.
(٤)ينظر: النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي دراسات نقدية**، ٧.

تفاصيله في ذهن القارئ، ويتجدد وجود الزمان الماضي، حتى يصير جزءًا من واقعه، يُدرَك بكل حيثياته، رغم انتهاء وقته. ويهدف الكاتب من استلهامه التاريخ إلى إحياء الذاكرة عبر "استكشاف تفاصيل عالم بعيد مكانيًا وزمانيًا" [١]، وربطها بالحاضر، فيعمد القارئ إلى كشف مّا يَكتَنِه ذلك العالم، والبوح بخفاياه، ورصد ما فيه من جزئياتٍ وأحداث، أدت إلى استحضار الماضي ودمجه مع الحاضر. وتجدر الإشارة إلى أنّ المحافظة على مقاييس الزمان والمكان ومراعاة دقتها، من الأمور التي تساعد القارئ الملم بالتاريخ [٢] على تأكيد الحقائق التّاريخية الواردة في النّص، والتّفريق بين الواقع والخيال، وإدراك الصّور المكانيّة والفترات الزّمانية بشكلٍ ملموس. لذلك يجوز اعتماد الرّواية التّاريخية في قراءة التّاريخ، والاستدلال بما فيها من زمان ومكان وحوادث وأشخاص [٣]، فهي مصدر تاريخي مهم، يجسد أصول الحوادث التّاريخية، كغيره من الكتب التاريخية الأخرى.

تؤدي عناصر الفضاء المختلفة من زمان ومكان وطبيعة شخصيات إلى استخلاص القارئ رؤية الكاتب المتضمنة في النص الروائي، واعتمادها مرجعيته في توضيح أثر النص في المتلقي، فعندما يُحَوِّل الأديب الشخصيات الواقعية إلى شخصياتٍ متخيلةٍ، والشخصيات المتخيلة إلى واقعيةٍ حقيقيةٍ[٤]، يكتسب النّص حياةً جديدةً من خلال أفعالها المختلفة، ويتلمس القارئ واقع الشخصية التاريخية، مستشعرًا قربها الزماني والمكاني، متجاوزًا معها حدود الماضي، فتصير جزءًا من حياته وواقعه، يدرك عبرها ما مضى من أحداث، ويبني مستقبله في إطار تطلعاتها وأمنياتها المتمثلة في سطور النص. وقد عمل الأديب إبراهيم نصرالله في رواية قناديل ملك

---

(١)لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، ٣٤١.
(٢)ينظر: خليل، إبراهيم، **أساسيات الرواية**، ٨١.
(٣)ينظر: إبراهيم، عبد الله، **التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية**، ١٢.
(٤)ينظر: أبو سيف، ساندي سالم، **الرواية العربية وإشكالية التصنيف**، ١١٨.

الجليل آخر أعمال الملهاة الفلسطينية على تقديمه التاريخ بصورةٍ جماليةٍ موحية، أدت إلى الكشف عن "رغبته في النظر إلى التاريخ وأحداثه المأساوية الساخرة على أنه يشبه أي حالة متخيلة تتجسّد في الأدب، فكل ما يجري في التاريخ في نظره هو محض ملهاة، وليس التاريخ سوى منصة كبرى تتمثّل فيها الأحداث بشكلٍ متكرر" [١]، لذلك عمد الكاتب إلى اختزال تاريخ فلسطين، وتكثيف مجرياته في بضعِ لحظات، حتى لا يمكّن التاريخ من التغلّب عليه، وتطويعه لخدمته. وسار الكاتب إبراهيم نصرالله في صوغ تجربته الروائية التاريخية على نهج سائر الكتّاب الفلسطينيين الذين أجمعوا على تجسيد مأساة الشعب الفلسطيني الناتجة عن فقدانه لأرضه، وطمس هويته، ومسخ وجوده، منطلقين من نتاج الظروف الاجتماعية التي وحدت بينهم [٢]، فرغم شتاتهم وغربتهم، ظلّت فلسطين تسكنهم، وتتجذّر في أفئدتهم يومًا بعد يوم.

مجمل القول: فإن الرّواية التّاريخية من أهم الموضوعات الأدبيّة التي مكّنت القارئ من استيعاب التاريخ، وإدراكه بأبعاده الزّمانية والمكانية، والتعرف على أبرز شخصياته، عبر ما فيها من إيحاءاتٍ فنيّةٍ وصورٍ حسيّةٍ، وجمالياتٍ تصويرية، أسهمت في قبول التاريخ، والرفع من قيمته في ميدان الأدب.

---

(١) عبابنة، سامي موسى محمد، **السرد الروائي والرؤية التاريخية في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله**، ١٥٣٤-١٥٣٥.
(٢)ينظر: الجواريش، عدنان عثمان، **حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينات حتى عام ١٩٩٥**، ٤٧-٤٨.

التعريف بالقائد ظاهر العمر الزيداني (بطل القناديل)

ظاهر العمر الزيداني: هو "ظاهر بن عمر بن أبي زيدان، وُلِد عام (١٦٩٥–م) في مدينة صفد الفلسطينية، وقيل عنه: إنّ أصله من المدينة" [١]، "ففي أواسط القرن الحادي عشر جاء إلى جهات فلسطين الشمالية من الحجاز رجل يدعى زيدان، وله ولد اسمه عمر، ولعمر ولدان اسمهما ظاهر، وسعد، فحينما حلّوا، ضربوا خيمتهم في الأطراف الشمالية من سهل البطوف [٢]، ولمّا كانت قرية عرّابة أقرب القرى إليهم، زارهم وجهاؤها وسألوهم أنْ يأتوا إلى قريتهم ويضربوا خيامهم في أرضها" [٣].

عاش ظاهر العمر "خمسة وثمانين سنة، منها في عكّا اثنين وثلاثين، والباقية كانت في طبريا" [٤]. أما عن توليه الحكم فقد عيِّن "خلفًا لأبيه على مدينة صفد" [٥] وهو في سن صغير، ففي ذلك الوقت "لم يرضَ سعد ويوسف وصالح أن يخرجوا الالتزام باسمهم، بل أخرجوه باسم أخيهم الأصغر منهم، وذلك من خوفهم من كسور مال الميري حتى لا يكون لهم اسم في الدولة، وصار الالتزام يخرج من وزير صيدا باسم ظاهر على طبريا، والدامون التي مع ابن عمّهم محمد. فصار الاسم إلى ظاهر عند الدولة، والشيخة له عند الفلاحين، وكان عمره أربع عشرة سنة" [٦]. واتّسم ظاهر "بطول قامته، واتساع وجهه، وبشعره العسلي اللون" [٧]، وقد كان "كريمًا سخيًّا، مهما ورد له يُكرِم به على كل من

---

[١] الزركلي، خير الدين، **الأعلام قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، ٣_٢٣٧.
[٢] **سهل البطوف:** سهل يقع بين جبال الشاغور شمالًا وجبل طرعان جنوبا، ويمتد من جنوبي قضاء عكا إلى صفورية،ذكره الرومان باسم (اسوخيس)ويسمى (مرج الغرق)، أقام المغتصبون في عام ١٩٥٣م على هذا السهل بحيرة تستمد مياهها من الامطار ومن بحيرة طبرية ونهر الاردن عن طريق قناة عيلبون وقد سحبت هه المياه الى بلاد بئر السبع لريها ، ينظر: الدباغ، مصطفى، **موسوعة بلادنا فلسطين**. ج٨ / قسم ٢
[٣] عليّ، محمد كرد، **خِطَطُ الشام**، ١_٢٨٧.
[٤] الصبّاغ، عبود، **الروض الزاهر في تاريخ ظاهر**، ١١١.
[٥] الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.
[٦] الصبّاغ، عبّود، الروض **الزاهر في تاريخ ظاهر**، ٢٤.
[٧] **المصدر نفسه**، ١١١.

يطلب منه، وشجاع للغاية لا يخاف الموت أبدًا" [١]. وأشاد (فولنا) بظاهر العمر حيث قال عنه: "لم تشهد له الشام مثيلًا، فكان داهية في السياسة، حكيمًا، محنّكًا، ولكنه كان طماحًا طمّاعًا، لم يحب الاحتيال، ويجاهر بما يضمر، إضافةً إلى ذلك إنّه أحب المسيحيين، ورفع من شأنهم، وعدل في الناس" [٢]، "وسار مع رعيته سيرةً مرضية" [٣]، الأمر الذي أدى إلى اتّساع دولته، ورغبة الناس في حكمه وإدارته، فقد "أصبح حاكمًا على عكّا، والناصرة، وصفد، وطبريا" [٤] وغيرها من المناطق. وعمد الشيخ ظاهر العمر إلى مصادقة مشايخ المتاولة، فأطاعوه، وأخلصوا له، وتزوج منهم نساء كثيرات، فتكاثر بنوه وأقرباؤه، فعمّروا قلعة طبريا، وقلعة صفد وغيرهما، وكانت عرب البادية أيضًا قد دخلت تحت حكمه ورعايته، علاوةً على ذلك عمل ظاهر على مصادقة دولة روسيا معتمدًا مشورة وكيله الخاص إبراهيم الصبّاغ الذي كان صاحب عقل وتمييز، إلا أنه كان يحب المال كثيرًا [٥]، وعلى هذا "اضطرت حكومة الأستانة الاعتراف بولايته رغمًا عنها. وخرج عليه رجل يدعى أبا الذهب [٦]، كان من قوات الجيش المصري، فساندته الحكومة، وأمدته بقوة عظيمة" [٧]، "أخذت تدُك حصون الشيخ ظاهر، وقلاعه التي كان يدافع عنها أبناؤه، فتمّ تدمير دير حنّا، ودير مارلياس، وبضعة حصون أخرى" [٨]، وبعدها "مات أبو الذهب فجأة في صيدا، فعاد ظاهر إلى ولايته الواسعة مخذولًا" [٩] محزونًا.

---

[١] الصبّاغ، عبّود، الروض **الزاهر في تاريخ ظاهر**، ٢٤.
[٢] عليّ، محمد كرد، **خِطَط الشام**، ١_٢٩٩.
[٣] **المصدر نفسه**، ١_٢٨٨.
[٤] الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.
[٥] ينظر: عليّ، محمد كرد، **خِطَط الشام**، ١_٢٨٨-٢٨٩.
[٦] **محمد أبو الذهب**: هو محمد بيك أبو الذهب بن عبد الله الخزندار الجركسي أحد أعوان عليّ بيك الكبير، اشتراه في أوائل الستينيات من القرن الثامن عشر وأصبح قائدًا للقوات المصرية بعد تفرد عليّ بيك في السلطة في مصر. الصباغ، عبود، **الروض الزاهر في تاريخ ظاهر**، ٦٣.
[٧] الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.
[٨] **الموسوعة الفلسطينية**، ٣_١٣٩.
[٩] الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.

استمر ظاهر العمر "حاكمًا على مدينة عكّا مدّة أربعين سنة" [١]، فكانت الشاهد الأكبر على حضارته ومسيرته العمرانية، إذ "أحاطها بسورٍ منيع" [٢]، وبنى فيها سراية عظيمة، وسيّجها بعددٍ من الأبراج [٣]، وأعاد تشييد "أسوار عكّا الجديدة، وجامع محلة الجرينة فيها" [٤]. ولم يقف الأمر عند عكّا فحسب، بل قام الشيخ ظاهر العمر بإعادة بناء القلاع، والحصون، والأديرة التي تمّ تدميرها أثناء الحروب الصليبية [٥]. وتجدر الإشارة إلى أنّ الشيخ ظاهر العمر قد "رُزِق بستة أولاد ذكور، فبعد توليه لشؤون عكّا، عيّن كل واحد منهم متسلِّمًا لمنطقة، فجعل عليّ في صفد، وعثمان في شفا عمرو [٦]، وسعيد في الناصرة وجهات مرج بن عامر، وصليبي في طبريا، وأحمد في تبنة [٧] وجبل عجلون، ومنح إدارة دير حنّا لشقيقه سعد" [٨].

قُتِل "الشيخ ظاهر العمر عام (١٧٧٥-م)" [٩]، وتعدّدت الروايات في شأن مقتله، فقيل: "قُتِل الشيخ ظاهر العمر أثناء محاولته الهرب من عكّا التي كانت تهاجمها قوات بحرية عثمانية بقيادة حسن باشا الجزائري، وقد أشارت المصادر إلى أنّ أولاد الشيخ الهرم تفرّقوا عن والدهم، ولم يستطيعوا الوقوف معه في محنته الأخيرة" [١٠]، وقيل أيضًا: الحكومة العثمانية أسطولًا لاحتلال عكّا، وبينما كان ظاهر متهيئًا للمقاومة، غدر به مغربي من رجاله، فقتله" [١١]، وذكرت رواية ثالثة "بأنّ الشيخ ظاهر العمر الذي حكم

---

[١] عليّ، محمد كرد، **خِطَطُ الشام**، ١_٢٨٩..
[٢]الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.
[٣]عليّ، محمد كرد، **خِطَطُ الشام**، ١_٢٨٨.
[٤]**الموسوعة الفلسطينية**، ٣_١٤٠.
[٥]ينظر: **المصدر نفسه**، ٣_١٤٠.
[٦]**شفا عمرو** : حرّف اسمها إلى (شفا عمرو) في العهد العثماني، وفي أواخر العهد المذكور كانت مقرا لناحية حملت اسمها من اعمال عكا ضمت قرى عديدة منها: إعبلين وتمرة والرويس والدامون ومعار وشعب والبروة ، وقيل من أهم قرى حيفا ، ينظر: الدباغ، مصطفى، **موسوعة بلادنا فلسطين**، ج٨، القسم٦، ٤٢٨-٤٢٩
[٧]**تبنة:**بالضم ثم السكون وفتح النون، بلة بحوران من اعمال دمشق. ينظر: الحموي، ياقوت، **معجم البلدان** ،١٤/٢.
[٨]عليّ، محمد كرد، **خِطَطُ الشام**، ١_٢٨٨.
[٩] الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.
[١٠]**الموسوعة الفلسطينية**، ٣_١٣٩.
[١١]الزركلي، خير الدين، **الأعلام**، ٣_٢٣٧.

صيدا، وعكّا، ويافا، وحيفا، ونابلس، وإربد، وصفد، وجميع المتاولة كان إلى السذاجة والفطرة، فاستسلم لوكيله إبراهيم الصباغ الذي حاول تخليص سيّده من دفع خمسة آلاف كيس للدولة، مع أنه كان يملك أضعاف كثيرة من الذهب، فاغتر ظاهر بقوته الضئيلة التي كانت سببًا في ذهاب دولته، وهلاكه، وهلاك وزيره" [١].

وعلى الرغم من الجهود المبذولة للقضاء على آل الظاهر، إلا أنّ بعضهم بقي مصدر إزعاج للسلطات العثمانية، فعمل الشيخ صالح الظاهر على تقديم المساعدة لنابليون بونابارت عام (١٧٩٩–م)، وذلك نكاية بأحمد باشا الجزار الذي بطش بأهله وذويه [٢].

---

[١] عليّ، محمد كرد، **خِطَطُ الشام**، ١_٢٩٨.
[٢] ينظر: **الموسوعة الفلسطينية**، ٣_١٣٩-١٤٠.

تلخيص رواية قناديل ملك الجليل للكاتب إبراهيم نصرالله

تناولت رواية قناديل ملك الجليل الحديث عن حقبةٍ زمنيةٍ مهمّةٍ من تاريخ فلسطين، تمثّلت هذه الحقبة في القرن الثامن عشر الميلادي، حين شهدت بلاد فلسطين عامة والجليل خاصة ميلاد القائد البطل ظاهر العمر الزيداني، مبيّنةً جهوده في الانفصال عن سلطان الدولة العثمانية، والتخلص من سطوة أعيانها ومتسلّميها. ورصدت الرواية المراحل العمرية المختلفة من حياة ظاهر العمر، إذ بدأت بتجسيد طفولته بطريقةٍ أسطوريةٍ بحتةٍ، تجلّت ملامحها في رضاعته حليب الخيل، في الوقت الذي رفض كل النساء اللواتي حاولن إرضاعه بعد موت أمه. أما عن شباب ظاهر: فانطلقت شرارته من تلك اللعبة الأسطورية (لعبة القناديل) التي قصدها إخوته لحسم قرار مَنْ سيتسلّم شؤون طبريا بعد موت أبيهم، وكان انطفاء قنديل ظاهر أول القناديل كفيلًا بتقرير النتيجة، فعيّن متسلّمًا للبلاد، راعيًا لشؤونها، مع أنّه الأصغر سنًّا، فلم يكن قد تجاوز السادسة عشرة من عمره آنذاك. وجسّدت الرواية مزيج الحوادث والصراعات التي تمخّضت عن مساعي ظاهر الفكاك من سيطرة الدولة العثمانية، وتمرّده المستمر على ولاتها ووزرائها، مكرسةً محاولاته الجادّة في إخراج الجليل وما جاورها من حكم العثمانيين، وجعْلها تحت حكمه وسيطرته، متجاوزًا هيمنة الدولة وقوة سلطانها، وكل الحروب الضارية التي شُنّت ضده. وتمكّن الكاتب من إيصال صورةٍ مثاليةٍ للقائد ظاهر العمر الزيداني، إذ كان عادلًا في رعيته، محبًّا لهم، وكريمًا معهم، ينتصر للضعيف، ويجاهر بالحق، ويقف مع المظلوم، ويعيد الحقوق إلى أصحابها، فعاش الناس في عهده حياةً رغيدةً هنيئة، آمنةً ومطمئنة، لا يشوبها الخوف، ولا يُعكِّر صفوها حاقدٍ أو كاره، لذلك التفّ الناس حوله، وساروا يقصدونه

ليتسلّمهم، ويخلّصهم من ظلم متسلمي الدولة العثمانية، وجور أعيانها. وكان ظاهر العمر شجاعًا للغاية، لا يهاب الموت، يقاتل كل مَن يعترض طريقه أو يقف في وجهه، فأخلص حياته مناضلًا في أرضه، مدافعًا عن ترابها، حاميًا لأهلها، منتصرًا لهم من أولئك المغتصبين الذين نصّبوا أنفسهم ولاةً عليهم. أما شيخوخته: فقد شهدت صراعًا آخرَ، تجسّدت ملامحه في حلقة النزاع التي دارت بينه وبين أبنائه حول تعيين الشيخ واحدًا منهم يتسلّم أمر البلاد، ويدير شؤونها بدلًا منه، ولا سيما بعد أن كبر وبلغ الخامسة والثمانين من عمره، إلا أنّ الشيخ ظاهر كان يبادل طلبهم هذا بالرفض المستمر، مؤكدًا ملكية البلاد لأهلها وأصحابها، وليس له أو لأحدٍ من أبنائه. وعرضت الرواية النهاية المأساوية للقائد ظاهر العمر، إذ كشفت عن تلك الطعنة الخفية التي تلقّاها من صلبه وقائد جيشه أحمد آغا الدنكزلي الذي خان عِشْرته، فغدر به، وقام بقتله.

الفصل الأول: سيميائية المكان

المبحث الأول: المكان المغلق

أولًا: البيت

ثانيًا: الغرفة

ثالثًا: الديوان

رابعًا: السرداب

خامسًا: الخيمة

سادسًا: الصوان

المبحث الثاني: المكان المفتوح

أولًا: الساحة

ثانيًا: البيارة

المبحث الثالث: المكان المرتفع

أولًا: الجبل

ثانيًا: السور

ثالثًا: البرج

المبحث الرابع: المكان الواسع

أولًا: البحر

ثانيًا: السهل

ثالثًا: الصحراء

المبحث الخامس: المكان التاريخي

أولًا: المدينة

- الجليل
- طبريا
- عكّا
- يافا
- دمشق

ثانيًا: القرية

-البعنة

الفصل الأول: سيميائية المكان

يعدّ المكان عنصرًا فنيًّا مهمًّا في تشكيل العمل الأدبي، إذ يُمثل نقطة الارتكاز التي ينبني عليها الفضاء الروائي، فهو المسرح الذي تجمعت على أرضه أحداث الرواية، وتحركت في أرجائه شخصياتها، مجسدةً حيوية تلك الأحداث، عبر أدائها أفعال معينة ذات دلالات موحية، تهدف إلى إيصال أفكار ذات سياقات تاريخية أو اجتماعية خلال فتراتٍ زمنيةٍ محددة.

تتجلى قيمة المكان الأدبية من كينونته الفاعلة في النص الروائي، حيث يجمع بين دفتيه سائر المكونات الفنية التي يتأسس عليها العمل الأدبي، فلا قيمة لتلك العناصر دون وجود المكان[١]، فهو الأرضية التي ينطلق منها الكاتب بنصه وفكره متوجهًا نحو المتلقي، فيصطحبه إلى عالم النص المكاني المحاك فنيًّا الذي يتسع ليشمل مزيج الأحداث الدرامية الواقعية والخيالية. ويجيد الكاتب إذا أحسن رسم المكان، بالابتعاد عن المبالغة في الوصف، والتكلف في التصوير، فتجسيد المكان بصورته المعقولة بعيدًا عن التزويق المتكلف، يؤدي إلى تكامل النص، وإحكام العلاقة بين عناصره الفنية، ومحتواه الفكري [٢]، فيبدو النص بنيةً متكاملة تمكّن القارئ من العيش في فضائها،مدركًا انتظام الأحداث، وحركة الأبطال والشخصيات، إضافةً إلى ذلك، تكثف الزمان واندماجه في المكان، حتى يغدو القارئ ركنًا أساسيًا في فضاء النص.

إن المكان الروائي هو مكان مجازي، أوجده المؤلف من مجموع الأحداث المتشكلة بوساطة العلاقات المتداخلة بين الشخصيات، والحوارات التي تعين القارئ على إدراك نوعية المكان، وطبيعته، وتقسي مدى فعالية تلك الأماكن وحضورها في النص، ولا يتأتى ذلك إلا برصد

---

(١) ينظر: النصير، ياسين،**إشكالية المكان في النص الأدبي (دراسات نقدية)**، ٥.
(٢) ينظر، خليل، إبراهيم، **أساسيات الرواية**، ٢٢٩-٢٣٠.

حركات الشخصيات نحو المكان بالتنقل أو المغادرة [١]، وتبيان ملامحها النفسية كالانتماءٍ والغربة، والألفة والمعاداة، الناتجة بفعل التأثير المكاني. ويلجأ الكاتب إلى ربط المكان الفني بالمكان المعيش، فهو يمثل "تجربة وجودية تتغلغل في كيان الذات والثقافة، وعليه يشتغل النص الفني في قلب الوجود، وليس على حوافه أو خارجه" [٢]، وهذا واضح في رواية (قناديل ملك الجليل) التي صورت تجربة القائد (ظاهر العمر الزيداني) في دفاعه عن وطنه فلسطين، وحمايته من سلطان الدولة العثمانية، فهذا الحدث التاريخي رغم بعده الزمني ما زال حاضرًا في الذهن. وتسهم التنويعات المكانية المختلفة في كشف رؤية الأديب الجمالية الكائنة بين سطور النص [٣]، والمؤدية إلى إثرائه، وجعْله عملًا أدبيًا غنيًّا بالمستويات المكانية المتباينة. فتجليات المكان تكسب النص قيمة فنية، لما فيها من دلالاتٍ خاصة تميز المكان الفني عن غيره من الأماكن.

وقد حفلت رواية (قناديل ملك الجليل) بالأشكال المكانية المختلفة التي أدت إلى انسيابية الأحداث وانتظامها، ومن أهمها ما يأتي:

المبحث الأول: المكان المغلق

وهو المكان " المحدود ببنيان، حيث تحتضنه الجدران كالحجرة، والغرفة، والبيت والسجن" [٤]، وهو ذو قيمة جمالية رغم مساحته المحدودة [٥]، إذ يحمل في ثناياه دلالات عديدة مثل: الألفة ، والمحبة، والدفء، والهدوء، والخوف، والوحدة، والألم. ومن الأماكن المغلقة الواردة في الرواية:

---

(١) ينظر: الدليمي، منصور، **المكان في النص المسرحي**، ١٠٥.
(٢)حسين، خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا**، (٨٣)، ٧٦.
(٣) ينظر: الدليمي، منصور، **المكان في النص المسرحي**، ٢١.
(٤) حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ١٣.
(٥) ينظر: النصير، ياسين، **الرواية والمكان، دراسة في فن الرواية العراقية**، (٥٧) ٦٥.

أولا– البيت

يُشَكل البيت مصدر الأمان الأول لدى الإنسان، فهو المأوى الذي يأوي إليه من برد الشتاء، وحر الصيف، وظلام الليل، والمكان الذي يستر صاحبه بجدرانه العالية، ومنبع الحياة الذي تبدأ منه كل أسرة، فهو المكون الأول للوجود الإنساني. ويركز البيت "الوجود داخل حدود تمنح الحماية" [١]، فهو المانح الأول للكينونة الإنسانية التي تحدد علاقة الإنسان بمحيطه مكانًا وزمانًا [٢]، فالبيت بمثابة الأنا لساكنه، فهو روحه وجسده وتاريخه. ويعيش الإنسان لحظاته في بيته من خلال "الأدراج، والصناديق، والخزائن التي سميت (بيت الأشياء)" [٣]، فتلك الأشياء المادية ذات تأثيرات روحية عميقة متأصلة في النفس الإنسانية، إذ تحمل في طياتها تفاصيلَ يومية معبأة بعبق الذكريات، وأحلام الطفولة، وأمنيات الشباب، وأحلام اليقظة. ويجسد البيت موطن اتخاذ القرار، والعتبة التي ينطلق منها ساكنه نحو الحياة: "**رفض يوسف حينما قال له سعد: أنت أفضل من يملأ مكان أبينا... رفض يوسف... فأنا أتنازل عن الأمر لأخي صالح.**

راقب ظاهر حوارهم، مشهدًا صامتًا كانوا أمامه، مشهدًا لأناسٍ يتحدثون بعيدًا... فجأة سمع من يقول: ظاهر...

للحظة أحس ظاهر أن صالح يتحدث عن شخصٍ آخر...

أنت يا سعد من سيقوم مقام أبي، لا أنا، ولا يوسف، ولا صالح...

---

(١) باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ١٠.
(٢) ينظر: حسين، خالد حسين، شعرية **المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا**، (٨٣) ٦١.
(٣) باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ١٠.

صمتوا، بعد قليل نهضوا، اختفوا، فبدا أنهم لم يعودوا كما لو أنهم تركوا طبريا إلى الأبد" [١].

ينبئ النص عن مكانة بيت عمر الزيداني، واتساع فضائه، وعلو شأنه، فقد كان أرفع بيوت طبريا، وأكثرها ألفةً، لذلك لم يجد الإخوة مكانًا أفضل من بيت أبيهم لتداول أمر تسلم البلاد بعد موته. وقد برزت التقاطبات الثنائية في فضاء البيت، إذ حمل فضاؤه ثنائية القريب والبعيد: (اختفوا، فبدا أنهم لم يعودوا كما لو أنهم تركوا طبريا إلى الأبد)، فقد عبّرت دلالة الاختفاء عن اضطراب الحالة النفسية التي تعيشها الشخصيات، فكان الاختفاءُ اختفاءً معنويًا وفكريًا، حيث ابتعد الإخوة بفكرهم عن بيت أبيهم، مجتازين حدود طبريا، متجهين نحو الأفق البعيد، رغم بقائهم الحقيقي في تلك المدينة. وتجلت ثنائية الداخل والخارج في (مشهدًا صامتًا كانوا أمامه، مشهدًا لأناسٍ يتحدثون بعيدًا)، فتمثلت هذه الثنائية عبر جلوس ظاهر بين إخوته داخل بيته، في الوقت الذي كانت أجسادهم تبدو كأخيلة، وأصواتهم تبتعد عنه شيئًا فشيئًا، فكأنه حلّ في فضاءٍ آخر خارج حدود ذلك البيت. وجسّد الكاتب الثنائيات السابقة عبر رصد ما بها من دلالاتٍ موحية، وتبيان ما لها من تأثيراتٍ روحيةٍ ونفسيةٍ تنعكس على الشخصيات، وتؤدي بها إلى التأرجح بين فضاءين مختلفَين، مولدةً حالةً شعوريةً معينة، تتضمن مشاعر الخوف، والاضطراب، والقلق. ويرمز البيت إلى حال ساكنه عبر ما فيه من دلالاتٍ موحية [٢]،وهذا واضح في تصوير الكاتب لبيت سعد العمر: " **كان بيت سعد واحدًا من أكبر بيوت طبريا، باحة واسعة تظللها نخلتان باسقتان، بيت مرتفع توصلك للقسم العلوي عدة درجات، ومن هناك يمكنك أن ترى البحيرة كما لا يمكنك أن تراها من بيت آخر**" [٣].

([١]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٥.
([٢]) ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٤٤.
([٣]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٤.

يصف الكاتب بيت سعد بالاتساع والعلو، والإطلالة المميزة التي جعلته أكبر بيوت طبريا وأهمها. وكان صاحبه سعد العمر ذا مكانة رفيعة، وشأنًا عاليًا، إذ يمثّل واحدًا من أبرز وجوه المدينة. فمن الطبيعي أن يتمتع بيته بتلك المظاهر الجمالية، لأن شخصًا مثله يكون بيته محطة دائمة لاستقبال الضيوف الآتين من مختلف المناطق.

ويصور الكاتب حالة الارتباط الروحي بين الإنسان وبيته: " **لم يكن قد تبقى الكثير من بيت ظاهر فقد دُمّر تمامًا، ولكنه كان يتوقع ذلك. نقل عائلته منذ البداية إلى بيت بجوار السور الجنوبي، لكن نجمة واصلت زيارة البيت مرتين في اليوم على الأقل...**

هناك أشياء كثيرة ما زلنا بحاجة إليها تحت الركام.

بنفسي سأحضر إليكِ ما تحتاجينه فقط أخبريني.

لن تستطيع أن تحضر ما أريده أبدًا.

وما الذي تريدينه يا أمي؟

أحب أن أتفقد البيت لأرى إن كان بحاجة إلى شيء ما يا شيخ، لأنني طوال الليل لا أكف عن سماع أنينه.

أمي.

لا لستُ مجنونة يا ظاهر لستُ مجنونة، وابتعدت" [1].

أنسن الكاتب البيت، فجعله يَئِنُّ كالإنسان المريض، فعلّة البيت التي تسببت بأنينه هي تلك الحرب التي أنهكت جسده حتى صار ركامًا. ورسم الكاتب صورةً واقعيةً للإحساس المتبادل بين الشخص وبيته، فقد أحست نجمة بذلك التعب الذي ولّد أنين البيت، لما اكتنف روحها من حزن على فراقه، وما أحل فيه من خراب، احترقت بفعله الذكريات، وباتت الآمال والأمنيات جزءًا من

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٠٤_٣٠٥.

ركامه. وأكد الكاتب العلاقة الروحية بين البيت وصاحبه، عبر ديمومة استماع نجمة لأنين البيت، الأمر الذي جسّد مقدار الترابط الروحي والنفسي الكائن في نفسها اتجاه بيتها، إذ عدّته واحدًا من أبنائها، توجب عليها مؤانسته، والتخفيف من وجعه عبر زيارته، وتفقُّدْ أحواله.ودلّ استخدام أسلوب النفي في (لا لستُ مجنونة يا ظاهر، لستُ مجنونة)، على تأكيد صدق المشاعر والأحاسيس العميقة التي تسكن روح نجمة رغم بعدها الجسدي عن البيت، وتعميق صلتها الوثيقة به، حيث سكنها بكل تفاصيله، وبات جزءًا من روحها.

يتضمن البيت أسمى قيم المحبة ومعاني الألفة، التي تنعكس على ساكنيه وأفراده، ويشتمل على مظاهر حياته اليومية، حيث يقول ويليك: (فإنك إذا وصفت البيت وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أنْ يعيشوا فيها) [١]. ويعد بيت جيريس خير مثال على تلك المعاني: " **في بيت جيريس جلس ظاهر متأملًا البيت الصغير المضاء بقنديل مُلوَّن، القنديل الذي علم ظاهر فيما بعد أنه لا يضاء إلا في هذه المناسبة، وأمامه أطفال جيريس الثلاثة يحدقون في القنديل فرحين، كما لو أن الحرب بعيدة عنهم ألف ميل...**

على مهلكِ يا أختي لما أنتِ مستعجلة إلى هذا الحد؟

كيف لا أستعجل يا شيخ والحرب على أبوابنا.

انسي الحرب قليلًا، ولا تدعيهم ينتصرون علينا بسرقة هذه اللحظة الجميلة منّا" [٢].

اختزن فضاء بيت جيريس الصغير بين جدرانه دلالات المحبة، والوفاء، والألفة، والدفء، والهدوء التي انعكست على حياة أفراده، صغارًا، وكبارًا، واتضح ذلك عبر تجسيد الكاتب لمظهر الاحتفال الذي تخللته ملامح البهجة والسرور. وعمّق الكاتب دلالة القنديل، إذ جعله

---

(١) ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٤٣

(٢)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٠٥

يشكّل رمزًا مهمًّا للفرح والسعادة، إضافةً إلى إكسابه البيت رونقًا جماليًا مميزًا عبر تحويله الجدران إلى لوحاتٍ فنيّةٍ ساحرةٍ، تبثُّ الراحةَ والصفاء في أرجائه المختلفة. وحملت السطور السابقة ثنائية الخوف والأمان، حيث مثّل البيت فضاءً رئيسًا للأمن والأمان، أدى بساكنيْه إلى تجاوز ذلك الخوف المنتشر في فضاء طبريا بفعل الحرب. وأكد الكاتب فكرته عبر استخدام فعل الأمر (انسي)، الذي يدل على صمود الإنسان الفلسطيني، وإصراره على مواصلة العيش، متحديًا كل ما يحيط به من الظروف والعقبات التي تحيل بينه وبين أرضه.

إذن فالبيت هو المكان الذي يختزن بين جدرانه دلالات الحب، والحماية، والوقاية، والاطمئنان [١]، وهو المكان الذي يسعى إلى بقاء التآلف والتكاتف بين أفراده وساكنيه، لذلك اتسم بالقداسة المكانية التي جعلته في طليعة الأماكن.

ثانيًا- الغرفة

تمثل الغرفة مصدر الطمأنينة الثاني للإنسان بعد البيت، إذ يجد فيها كل سبل راحته وأمانه، وكل احتياجاته التي تعينه على استمرارية حياته. وتشكل الغرفة بمساحتها الصغيرة مجالًا تعويضيًا يختصر بين جدرانه ذلك الفضاء الكوني الواسع [٢]، فمن خلال نوافذها يعبر النور، ويختفي الظلام، والعكس صحيح. وتتسم الغرفة بألفتها المكانية، التي تجعل صاحبها سلطانًا بين جدرانها. فالغرفة غطاء الإنسان الذي يستر جسده وفكره [٣]، وكل ما يختلج روحه من آلامٍ وانفعالات: "**سمعت بابًا يُغلَق، التفتت، كانت نفيسة قد نهضت من جانبها دون أن تنتبه واختفت داخل غرفتها. وفي داخل الغرفة الأخرى، سمع ظاهر بابًا يُغلَق فتسمر في المكان أكثر. بكت نفيسة بصمت. التفتت نجمة إلى باب الغرفة المغلق فخُيّل إليها أنها ترى تدفق**

---

(١)ينظر: حسين، خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة، الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا** (٨٣)، ٦٢.
(٢)ينظر: النصير، ياسين، **الرواية والمكان (١٩٥)**، ٧٤.
(٣)ينظر: **المصدر نفسه، (١٩٥)**، ٧٨.

دموع من تحت الباب، تعرف أن لحظة كتلك هي لحظة نفيسة التي لا يجوز أن ينتهكها أي إنسان بنظرةٍ أو سؤال" [١].

شكلت الغرفة بفضائها المغلق مكانًا مناسبًا لاحتضان الأسرار وإخفائها، لذلك لم تجد نفيسة أفضل من غرفتها مجالًا تبثُّ فيه كل ما يكتنف روحها من تعبٍ وألمٍ وحزن، وتخبئ بين جدرانه شلّال دموعها الحارقة، فقد كانت تعلم أنّ تلك الجدران العالية لن تبوح بسرّها مهما كلّف الأمر، فهي تستر ما بداخلها، وتبتعد به عن عيون الآخرين. وعمد الكاتب إلى تضمين الصور الحسية المنبعثة في المكان ولا سيما السمعية، إذ رصد أصوات إغلاق الأبواب التي بثّت الحياة في أرجاء المكان، وعزّزت العلاقة بين مختلف الشخصيات، وكشفت عن جوانبها النفسية، فسماع ظاهر لصوت الباب، ولّد حالةً شعوريةً مضطربةً أدت به إلى الارتباك في مكانه.

وجسدت الغرفة "مجالًا شعوريًا وذهنيًا، للشخصية في موقف معين" [٢]؛إذ الأماكن تكتسب دلالاتها بالشخصيات التي تتحرك فيها: " **التفتت إلى باب الغرفة الكبيرة، رأته مقفلًا. توقفت، غير قادرة على أن تسير باتجاهه وتقرعه... عادت عيناها لباب الغرفة: لا حركة! أطلقت أذنيها: لا صوت!... وهبط الليل. في تلك العتمة لم يعد ظاهرٌ قادرًا على معرفة إنْ كان المشط لم يزل قادرًا على معرفة طريقه في ذلك الشعر الطويل... الشيء الغريب الذي أحس به ظاهر أنه ولد في هذا الوضع، وكبر فيه، وسيموت: رجل يحتضن رأس امرأه، يتشبث بجسدها، وأذرع الليل تتسلل لتختطفها وترحل بها بعيدًا إلى ظلمة أقسى وأشد. بكى. بكى كثيرًا. كانت دموعه تغرقه، تجرفه، وتجرفها بعيدًا**" [٣].

([١]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٢٠-٢٢١.
([٢])المحادين، عبد الحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، ٢٨.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٢٨.

رسم الكاتب صورةً موحشةً لفضاء الغرفة الكبيرة الذي تحول إلى مكانٍ ضيّقٍ، ومعتم بفعل الموت المكتنف بين جدرانها. ورصد الكاتب الدلالات النفسية المنعكسة على الشخصية: (الشيء الغريب الذي أحس به أنه وُلِدَ في هذا الوضع، وكَبُر فيه، وسيموت: رجل يحتضن رأس امرأته، يتشبث بجسدها)، فأحس ظاهر بتوقف الزمن وتجمده، وبقائه على حاله، محتضنًا رأس زوجته، متشبثًا بجسدها. وفي الحقيقة "لم يتوقف الزمن على المستوى الواقعي، لكنه توقف على المستوى الفنّي نتيجة انعكاس الحدث على الشخصية" [1]، فتوقف الزمن جاء رد فعلٍ طبيعي للحالة الشعورية المعيشة لدى ظاهر. وكانت سين التسويف المقترنة بالفعل المضارع (سيموت) من الأمور التي عزّزت الموقف، إذ دلّت على تعميق الحالة النفسية المتألمة وتكثيفها، فهذا الحدث الأليم سيرافق ظاهر حتى الموت بكل تفاصيله الزمانية والمكانية، فهو الماضي، والحاضر، والمستقبل. وشبّه الكاتب الموت بالليل لفرط ظلمته، وشدة وحشته، وقد أنسنه الكاتب، فجعله يتمثل على هيئة إنسان قوي، يمتلك قوة خارقة لا مثيل لها، تتجسد في أذرعه الكثيرة التي تختطف مَن تشاء، وتلقي به في ظلمة دامسة لا حدود لها، ولم يجرؤ أحد اعتراض طريقها، مهما كان قويًا أو شجاعًا.

وتتخذ الغرفة محلًا لطرح المناقشات، وسبيلًا لتشكيل المؤامرات وتنفيذها [2]، فكانت غرفة سعد خير دليل على تنفيذ المؤامرة التي أحاكها ظاهر مع ابنه عثمان للتخلص منه: "**كانت العادة السائدة تقضي أن ينام صاحب البيت في الغرفة نفسها التي ينام فيها ضيفه لكي يلبّي له أي حاجة تطرأ. وهكذا، وجدا نفسيهما تحت سقفٍ واحد. بعد أقل من نصف ساعة ارتفع شخير سعد، رفع عثمان رأسه وتلفت حوله في أرجاء الغرفة، كما لو أنه يريد أن يتأكد من عدم وجود أحد سواه، وعلى ركبتيه وراحتيه راح يتقدم نحو عمه إلى أن وصله. وقف فاتحًا**

([1])مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا** ١٩٦٧-١٩٩٤، ٩١.
([2]) ينظر: النصير، ياسين، **الرواية والمكان (١٩٥)**، ٨٨.

ساقيه بحيث أصبح عمه بينهما، وانحنى ببطءٍ نحو عنقه، وما إنْ أحاط به، حتى راح يشد عليه بكل ما فيه من قوة... جحظت عينا سعد، فقد كانت المفاجأة نفسها كفيلة بقتله" [1].

رصد النص ظاهرة الانزياح الدلالي عبر خروج الكاتب عن أصل فضاء الغرفة المتسم بالدفء والأمان، وتحويله إلى مكانٍ مظلم وضَيِّق، أطبقت جدرانه على عنق صاحبها، فأودت بحياته. ومثّلت غرفة سعد العمر مجالًا حيًّا لذلك التحول الدلالي فبعد أن كانت تتمتع غرفته بفضائها الرحب المتضمن معاني الراحة والهدوء، أصبحت تشكّل مجالًا ضيّقًا لا يتسع إلا لرائحة الموت، وتأتّى ذلك بعد تنفيذ مؤامرة القتل المحاكة ضده على يد ابن أخيه عثمان. وعمد الكاتب إلى تضمين الدلالات الحركية الموحية بحقيقة مشهد القتل وواقعيته (رفع، تلفت، وراح يتقدم، وانحنى، وراح يشدّ)، فأسهمت هذه الأفعال الدالة على الحركة في إحياء فضاء النص، وملامسته للواقع، وإكساب الشخصيات طابعًا حيويًّا مميزًا عبر تجسيد حركاتها الفعلية التي تعمل على تمكين الصورة في ذهن القارئ.

وقد لفت الكاتب إلى ظاهرة "التغريب المكاني التي تمزج جماليات المكان بالحلم، فتهيمن جماليات الصمت مفتتة الألفة الإنسانية، ولا يبقى سوى المكان بصمته يحاصر الكائن الإنساني ويحتويه، فالعتمة، وتهديد الجدران، وانغلاق النوافذ، وتلاشي الكينونة البشرية كلها تتحد في صمت مرعب، لتتخذ من الصمت دلالة على الموت" [2]:"**أشرع ظاهر عينيه بوَهَن، عاد وأغلقها وكما لو أنه لمح شيئًا نسيه من زمن طويل، عاد وأشرعهما من جديد ليتذكره. ثلاثة قناديل تضيء الغرفة بكل ذلك الشحوب الذي يحتاجه ليرحل، أو شخص يقطع الليل على صهوةِ نصف الموت يسمونه النوم... سار في الممر، توقف أمام الخزانة المصدفة، فتحها. كانت نفيسة في الداخل تنتظره وسألته: لماذا لم تفتح لي الباب؟... نظر إلى الأعلى، وجد**

([1]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٢٣.

([2])حسين، خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا (٨٣)**، ٤٠٠.

عباس هناك ملتصقًا بالسقف... قفز ظاهر في الهواء... وقفز مرة أخرى وإذا به يمسك بقدميه، تركهما وتراجع للوراء، كانتا قدمي أخيه صالح.

جاء صوت من مكان بعيد... كانت امرأة نصف وجهها شاب، ونصفه الآخر عجوز متغضن، نصف شعرها أسود، ونصفه أبيض، ولها جديلتان... حاول أن يتذكر أين رآها، فقالت له: هل نسيتني؟ أنا تلك الفتاة بجانب البحيرة هنية" [1].

اختلط الواقع بالحلم عند ظاهر، فحضور نفيسة، وعباس، وصالح، وهنية، وغيرهم من الأشخاص، جعله في وضع مربك، أنساه نفسه، وألقى به في مكان آخر بعيدًا عن مكانه. فهذا الحلم الذي استحضر أولئك الأموات الذين ربطتهم بظاهر علاقة روحية وثيقة، بات واقعًا متمثلًا في أجزاء الغرفة، فشق طريقه متجاوزًا صمت الجدران، والعتمة التي تسكن المكان، ليأخذ روح ظاهر، ويحطّ بها في ذلك العالم الغريب، ذلك العالم الذي أعاد نشوة الماضي لظاهر، وصار به إلى ذاك الزمن البعيد. وجاء هذا الحلم رد فعل طبيعي للحمى التي أصابته، فأنهكته وأتعبته،وحالت دون أن يمارس حياته اليومية، حيث بقي في غرفته، ممددًا على سريره، حتى زال عنه المرض. وقد أجاد الكاتب في تجسيد حالة التغريب المكاني التي عاشها ظاهر، وهي حالة نفسية مضطربة، تمثّلت بانفصاله نفسيًّا عن فضاء غرفته الفعلي، ليجد نفسه في مكانٍ آخرٍ مغايرٍ عن فضاءاته المألوفة.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٩٢-٣٩٤.

ثالثًا– الديوان [1]

يشكل الديوان جزءًا مهمًّا من أجزاء البيت، فقد كان غرفة استقبال الضيوف التي تسمى في وقتنا الحاضر (الصالون). وقد بيّن الكاتب أهم وظائف الديوان، فهو المكان الأمثل لاتخاذ القرارات: "**في ديوان البيت الكبير اجتمعوا، وقعوا طلب تعيين ظاهر متسلمًا، خلفًا لأبيه... حين أنهى إمام المسجد قراءة صفات ظاهر، انطلقت من ظاهر ضحكة رغمًا عنه، فالتفتوا إليه جميعًا باستنكار، لكن نظراتهم ارتدت أمام نظرته الثابتة، وقد تحولت ضحكته إلى عبوس**" [2].

مثّل ديوان بيت الزيادنة فضاءً رحبًا يستقطب وجوه طبريا وأعيانها، ومكانًا مناسبًا تنطلق عبر جدرانه القرارات المهمة، وقد كان قرار تولية ظاهر شؤون البلاد من الأمور التي زادته رفعةً، وأكسبته قيمةً مكانيةً لا مثيل لها. ولفت الكاتب إلى الصور البصرية المنبعثة من الشخصيات، فدلّت نظراتها على استغراب واستنكار الضحك على ظاهر في وضعٍ كهذا. وعمّقت الصور البصرية الحالة النفسية المتناقضة والمتحولة عند ظاهر من الضحك إلى العبوس المتأتية من صعوبة القرار، حيث نتج عنها وضعًا نفسيًا مضطربًا ومرتبكًا، وبدا ذلك عبر ثبات نظرته التي ردّت عنه النظرات المستغربة والمستنكرة.

وجسّد الديوان مكانًا مناسبًا لعقد الصلح، والتحالف مع الآخرين: "**في ذلك المساء البارد من شهر كانون الأول، اجتمعوا في ديوان الزيادنة: أمراء عرب الصقر، وظاهر، وإخوته، وعدد من كبار عرابة** [3]**... قاطع الأمير رشيد الجبر أفكار الحضور المتضاربة...**

–هذا رمحي. قال. ثم قبض على الرمح وأضاف: أريد أن يكون رمحي هذا واقفًا على أرض من حجر الصوان أخبروني ما الحيلة؟!.....هات يدك وانصب الرمح أمامي أيها الأمير...

([1])**الديوان:** هو مجلس سجل السلطان، أو مجلس الحكّام والولاة. المصدر نفسه، ٣٥٦

([2])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٠.

([3]) **عرّابة:** من امهات قرى القضاء ، مساحتها ١٤٠دونما ، سادسة قرى عكا في كبرها تقع في الجنوب الغربي من عكا ، واسمها هذا كانت تحمله في العهد الروماني وبقيت معروفة بهذا الاسم حتى الفتح الاسلامي، وهي حاليا قرية اسلامية في الجليل الادني في الجنوب من عكا، ينظر: الدباغ، مصطفى، **موسوعة بلادنا فلسطين**، ج٨، القسم٢، ٤٩٢.

امتدت يد الأمير رشيد، ووضعت الرمح بشكل قائم أمام ظاهر الجالس بجانبه. رفع ظاهر يده ووضعها فوق يد الأمير، وقبض على الرمح" [1].

رصد الكاتب المكانة العالية التي تمتع بها الزيادنة وديوانهم، ولا سيما بعدما رحلوا من طبريا إلى عرّابة البطوف، فبقي ديوانهم مكانًا رفيعًا يقصده الناس من كل حدبٍ وصوب. وكان الأمير رشيد الجبر من الوجوه البارزة التي قصدت الديوان، إذ وجد فيه فضاءً رحبًا لعقد الصلح مع ظاهر، وتجديد العهد له. وضمّن الكاتب أسلوب الاستفهام الذي حمل دلالات القوة المتجسدة في (رمحي)، والعزة، والرفعة، والثبات المتمثل في (واقفًا)، والصلابة الكائنة في (أرض من حجر الصوان)، فقصد الأمير رشيد عبر استفهامه إلى اتحاد عرب الصقر مع ظاهر، وجعْلهم جزءًا من قوته وجيشه، إذ وجد اجتماع تلك الدلالات وتمثلها في شخصٍ واحد: (ظاهر العمر الزيداني) الذي أصبح اسمه يكبر يومًا بعد يوم. وأدت أفعال الأمر (هات، وانصب)، والأفعال الماضية (امتدت، ووضعت، ورفع) المتبوعة بظروف المكان (أمامي، وبجانبه، وأمام) الدالة على الحركة إلى الإيحاء بحيوية الموقف وواقعيته عبر الحوار الدائر بين الأمير رشيد الجبر، وظاهر العمر الزيداني. وحمل الفعلان الماضيان (ووضعها المتبوع بظرف المكان فوق، وقبض) دلالات السيطرة والخضوع، فأراد ظاهر أن يظل عرب الصقر تحت إمرته وحكمه.

وبيّن الكاتب أن الديوان مكانٌ مناسبٌ لإحاكة المؤامرات: "**تقلب عثمان محاولًا النوم... لكن طرقًا شديدًا على الباب أيقظه: الشيخ ينتظرك في الديوان. قال له جمعة واستدار عائدًا. طلب ظاهر من جمعة أن يغلق الباب، وأنْ يحرص على ألا يقترب منه أحد. تصاعدت دقات قلب عثمان حتى أنه راح يعتصر صدره محاولًا كتمها...**

سأختصر يا عثمان.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٥٠-١٥١.

لقد بلغني أنّ أخي سعد قابل وزير دمشق في (فيق)[1]، وأنهما وضعا خطة للتخلص مني. هل سمعت أمرًا كهذا؟!

لا يا شيخ، لو كنت سمعت لجئت إليك من فوري...

أتريدني أن أستدرجه في الكلام لأعرف منه كل شيء؟!

أريدك في شيء أكبر من هذا بكثير" [2].

شكّل الديوان محلًّا مثاليًا لإحاكة المؤامرات والتخطيط لها، ففضاؤه المغلق، وجدرانه العالية، ومساحته المحدودة، مكّنت ظاهر من تدبير شأن قتل أخيه سعد على يد ابنه عثمان. وجسّد الكاتب انعكاس فضاء الديوان على حالة عثمان النفسية، إذ كان خائفًا ومضطربًا، وحائرًا في ذات الوقت. وعمّق الفعل المضارع (يعتصر) حالة الارتباك الموجودة عند عثمان عبر محاولته كتم دقات قلبه المتصاعدة، فأحس بأنّ تلك الدقات ستخرج من صدره، وتفضح سره، فأخذ يعتصره بكل ما يملك من قوةٍ،دافعًا بها إلى الداخل، حتى يستر نفسه، ويبتعد بها عن تلك الشكوك المخبأة في عينَيّ أبيه، والكائنة بين جدران الديوان. وأفاد الفعل الماضي (بلغني) المقترن (بقد) التحقيق، إذ دلّ على حقيقة بلوغ الشيخ ظاهر وعلمه بالمؤامرة المحاكة ضده. وكان تكرار حروف التوكيد من الأمور التي دعّمت الموقف عبر الإيحاء بواقعيته، وإكسابه طابعًا حيويًّا مميزًا، أدى إلى تأكيده في نفس القارئ. وتضمن النص أسلوب الاستفهام، وتجلى ذلك عبر الحوار الدائر بين ظاهر وولده عثمان في الديوان. فحمل الاستفهام الاستنكاري الوارد على لسان ظاهر دلالات الإنكار والنفي لما صدر عن عثمان. وجاءت لا النافية (لا يا شيخ) مناسبة لغرض الاستفهام، حيث أنكر عثمان معرفته بأي شيء. ودلّ الاستفهام الاستنكاري الموجه من

([1])فيق: بالكسر ثم السكون، وآخره قاف، كأنهفعل ما لم يسمّ فاعله من فاق يفوق.وقيل : مدينة في الشام بين دمشق وطبرية ، وقيل : وغقبة فيق ينحدر منها الى الغور غور الاردن ومنها يشرف على طبريا وبحيرتها ، الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، ٤/ ٢٨٦.

([2])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٢٠-٤٢١.

عثمان لأبيه على إثبات صدق نيته وحسْنها، نافيًا أي صلة تجمع بينه وبين عمه، محاولًا إزاحة كل الشكوك عنه، إضافةً إلى كسبه ودّ أبيه، وزيادة ثقته به.

وأشار الكاتب إلى المكانة العالية التي تمتع بها ديوان عمر الزيداني، إذ كان مقصد الناس للتسلية والترويح عن النفس، في ليالي الصيف الطويلة، وليالي الشتاء الدافئة: "**قرر سعد أن يحيي تلك الليالي البعيدة التي كان ديوان الشيخ عمر الزيداني يمتلئ فيها بالحياة، لم تكن هناك مناسبة أفضل من وصول الشيخ سعدون أشهر حكواتي في البلاد... تعمد ظاهر أن يكون آخر من يصل إلى ديوان أبيه تلك الليلة، كانوا كلهم هناك أخوته، والقاضي... تجاوز الباب الخارجي بفرسه حتى وصل عتبة الديوان، وهناك ترجّل**" [١].

مثّل فضاء ديوان الزيادنة مكانًا أليفًا يختزن بين جدرانه معاني الألفة، والمحبة، والحياة، حيث كان الناس يقصدونه بغية الترفيه والتسلية، كبارًا وصغارًا، قضاةً وولاة. وتمثلت حيوية الديوان وألفته المكانية عبر وجود الشيخ سعدون، الحكواتي الشهير الذي عمل على خلق جو تكتنفه المودة، وتتخلله الراحة، ويعمه الأمان. وكانت حكاياته الجميلة كفيلة بنشر السعادة بين الحاضرين، وملأ المكان بهجةً وسرورًا، وإعادة نشوةَ الماضي إلى النفوس، وبثّ الحياة في أرجاء طبريا، فهذا ما أراده سعد العمر، ففتح الديوان على دفتيه أمام الجميع، معيدًا ذلك الزمن البعيد، ذلك الزمن الذي كان ينعش الروح، ويُذهب الهم عن كل قلب.

رابعًا– السرداب

وهو مكان يقع تحت البيت، أشبه ما يكون بحفرة عميقة، يلجأ إليه الناس عند اشتداد الأزمات، فهو الأكثر أمانًا رغم ظلامه الدامس. ويتميز السرداب بفتحاته العالية التي تشكل ممرًا

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٨٠

يعبر من خلالها الهواء الذي يضمن استمرار الحياة [١]. وقد استطاع الكاتب أن يتخذ منه رمزًا جديدًا لأحداث قصته،وفكرًا مغايرًا لشخصياتها وموضوعاتها. ولم يحضر السرداب في رواية (قناديل ملك الجليل) إلا مرة واحدة، حيث شكّل ظاهرةً فنيّةً ونقديةً، تستحق التأملَ والدراسة:"**في ذلك الامتداد الذي لا تبدد وحشته سوى شعلة قنديل، زحف طويلًا، وبين حين وحين كان رأسه يصطدم بسقفه أو بأحد جانبيه، لكن السرداب لم يكن ينتهي، كما لو أنه رحلة لا نهاية لها نحو باطن الأرض، لا نحو سطحها... امتدت يده، تحسس سقف نهاية السرداب، فأدرك أن هناك عدة عوارض خشبية صغيرة فوقه مباشرة... وبرفق بدأ يدفعها إلى الخارج**" [٢].

جسّد السرداب فضاءً حيًّا للمكان المغلق المكتنف بعتمة لا نهاية لها، حيث يخبئ بين جدرانه ظلمة قاتمة دامسة، جعلت منه مكانًا موحشًا رغم ما يحتضنه من أمان. وبيّن الكاتب انعكاس السرداب وتأثيره على حياة ظاهر عبر ما فيه من تناقضات، حملت في ثناياها دلالات الخوف والأمان، والموت والحياة. وتجلت ثنائية الداخل والخارج في فضاء السرداب، إذ بدا فضاؤه المغلق سجنًا أطبقت جدرانه على حياة ظاهر، فغدا حبيسًا في فضاء البعنة [٣]، ينتظر يد الوزير تنتزع رأسه. وفي الوقت ذاته مثّل ذلك المكان المغلق ممرّ الأمان، وسبيل النجاة الذي أدى بظاهر إلى الخروج من البعنة، ولابتعاد عن سطوة الوزير، منطلقًا نحو حياةٍ أفضل. وبرزت الدلالات الحركية التي رصدت تفاصيل تلك الرحلة الشاقّة، والطويلة المتمثلة داخل السرداب (زحف طويلًا، ويصطدم رأسه،، ويدفعها)، فأوحت هذه الدلالات بالضيق، والتعب، والمشقّة.

---

(١) ينظر: النصير، ياسين، **الرواية والمكان** (١٩٥)، ٩٠-٩١.
(٢)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل** ، ٣٥.
(٣) **البِعْنة**: تقع بالقرب من الطريق العام بين عكا وصفد وهي كبمة آرامية بمعنى (بيت الغنم والضأن) ، تقوم على مدينة (بيت عناة) الكنعانية وهو اسم إله سامي ، الدباغ، مصطفى، موسوعة بلادنا فلسطين، ج٨/ القسم٢،

خامسًا- الخيمة

ترتبط الخيمة بساكنها البدوي ارتباطًا وثيقًا، فهي بيته الذي يجد فيه الألفة والراحة والأمان. وهي المكان الذي يرمز إلى استمرار الحياة رغم عدم الاستقرار، إذ تنفتح على السماء، وتنغرس في أعماق الأرض، وأمام بابها تتجمع الإبل [١]. وتعد الخيمة الشاهد الأول على قصص الحب الكائنة بين أبناء العم، وسواهم من أفراد القبيلة. وقد أشار الكاتب إلى أبرز دلالات الخيمة، فهي المكان الذي كانت تُعقد فيه الأفراح: "**سمعت غزالة وقع الحوافر، نهضت، سارت نحو باب الخيمة. كانت الشمس تشرق في تلك اللحظة حمراء قانية خلفه، ولوهلة أحست أنه يخرج من وسط حمرتها، يولد، وإنّ عليها أن تمد إليه يدها للمرة الأخيرة، أن تكون قابلته ليولد تمامًا. بعد عصر ذلك اليوم حملت غزالة كل ما تجمّع لديها من حطب، وضعته أمام خيمة بشْر... امتدت يدها إليه بشعلة متقدة وقالت: هذي نار عرسك يا بشْر شعلها**" [٢].

نبّأ الفضاء المحدود للخيمة البدوية عن ألفتها المكانية، حيث تميزت بمجالها الواسع الذي يختزن بين جدرانه القماشية الرقيقة ألوان الفرح المختلفة. وكان الزواج من أبرز المناسبات التي تقام في فضاء الخيمة، فشكّلت خيمة بشْر مكانًا واقعيًّا، ومجالًا حيًّا، يُجَسِّد تفاصيل العرس العربي البدوي الأصيل. وحضرت الصور الطبيعية الممزوجة بالإيحاءات الرومانسيّة، فأنسَن الكاتب الشمس، وجعلها تبدو كأم في عين غزالة، تستعد لوضع وليدها. وأشار الكاتب إلى حمرة الشمس، دلالة على شدة وهجها، وفرط حرارتها، وكأن بشْر جزء من هذا الوهج البرّاق، والنور المضيء. وقد حملت هذه الدلالات معانيَ الحب، والعشق، والوجد، والهيام. وضمّن الكاتب

([١])ينظر: النصير، ياسين، **الرواية والمكان (١٩٥)**، ١٦٦.

([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٨٥.

اللّهجة البدوية العاميّة (هذي نار عرسك يا بشْر شعّلها)، إذ دلّت على بساطة الإنسان البدوي، وكشفت عن مكانة المرأة البدوية، ومساهمتها في الإعداد لعرسها.

وتتخذ الخيمة موضعًا لاقتسام الغنائم بعد العودة من الحرب، وفي الرواية ما يدل على ذلك: "**بعد تناولهم طعام الغداء في خيمة بشْر ذات الأعمدة الأربعة، بعد أن شربوا القهوة، بدأوا باقتسام الغنائم، كان من عاداتهم أن يكون للذي يشارك في الحصول على الغنيمة حصة، ومن يكون أمام الخيل حصة، وللبيت الذي يستضيف العائدين من الغزو حصة. اقتسموا الغنيمة فكان لبشْر النصيب الأكبر... منذ تلك اللحظة أصبح بشْر واحدًا من أغنياء القبيلة**" [1].

نبّأ فضاء خيمة بشْر عن المكانة العالية والشأن الرفيع لساكنها، إذ كانت واحدة من أهم الأماكن التي استقطبت فرسان القبيلة ووجوهها. وقد جسّد فضاء خيمته دلالات السموّ، والعلوّ، والرفعة. وعمّق الكاتب تلك الدلالات عبر رصد مظاهر بنائها (ذات الأعمدة الأربعة)، حيث رمزت تلك الأعمدة إلى ثباتها وشموخها، فهي رمزٌ مهمٌّ من رموز القبيلة. وقد لفت الكاتب إلى التحول الفعلي المكاني الذي أحلّ في فضاء الخيمة، حيث غدا فضاؤها المغلق مجالًا مكانيًا مفتوحًا، يتسع لكل أبناء القبيلة.

وتشكل الخيمة محلًّا لاتخاذ القرارات المهمة المتعلقة بشؤون القبيلة: "**ذات مساء سارت وطفاء أم الأمير قعدان نحو خيمة الأمير القتيل وبيدها رمح، وما إن أصبحت على بعد خطوات من بابها، حتى غرسته في الأرض وواصلت طريقها إلى داخل الخيمة، كان الأمراء والشيوخ**

([1]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٩٧.

كلهم هنالك مجتمعين. قالت: لا أتحرك من هنا قبل أن أراكم تختارون من بينكم أميرًا علينا.... لقد صبرت طويلًا وأنا أنتظر أحدكم يغرس الرمح الذي انكسر بموت الأمير رشيد... استدارت والأعين تتابعها، وحينما عادت رأت ابنها الأمير قعدان يتوسط المجلس" [1].

جسّد الفضاء المغلق لخيمة الأمير رشيد مكانًا مناسبًا، ومجالًا حيًّا تنبثق منه أبرز قرارات القبيلة، وكان شأن تعيين الأمير قعدان خلفًا للأمير رشيد من الأمور المهمّة التي أشارت إلى حيوية المكان عبر انبعاث الأحاديث المختلفة من أفواه الشيوخ والأمراء، مخلفةً مزيجًا من الأصوات، يبعث الفوضى في أنحاء الخيمة. وعزّزت الأفعال الماضية الدالة على الحركة (سارت، وغرسته، وواصلت، واستدارت، وعادت) الموقف، حيث دلّت على تحقيق الأمر، وأكسبت الخيمةَ مكانةً عالية، ونبأت عن قوة المرأة العربية البدوية، ومكانتها الرفيعة في قبيلتها. وقد حمل غرس الرمح أمام الخيمة دلالاتٍ عديدةً أهمها: القوة، والثبات، ودوام الانتصار، وعدم الانكسار، وهذا ما أرادته وطفاء عند غرسها الرمح أمام خيمة الأمير رشيد، أن تؤكد استمرار الحياة، وعدم الاستسلام للموت.

سادسًا- الصوان

يقترب الصوان في بنائه من بناء الخيمة، وهو مكان ذات جدران قماشية سميكة، يأوي إليه السلطان أثناء الحرب. وقد حضر الصوان في رواية (قناديل)، إذ جعله الكاتب هدفًا من أهداف الحرب: "**في داخل صوانه أبصر سليمان باشا بأم عينه، كيف نبتت للقماش السميك مخالب مثل أيّ قدم وحش ينقضّ على فريسته. كانت المخالب قد بزغت حادة متوعدة من الأعلى ومن الجهة الشمالية الغربية، وسقط بعضها عند قدميه... وللحظات طالت أحس بأن الزمن قد**

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٣٦.

توقف، انتظر وانتظر، وعيناه تتصفحان قماش الصوان من كل جانب... في تلك اللحظة، أدرك أنه بدأ حربًا، وأنه وحده الذي يستطيع أن ينهيها" [١].

رصد الكاتب تحول فضاء صوان سليمان باشا المغلق الآمن إلى مكان مخيف وموحش، تكتنفه الحرب من كل الجوانب. وبرزت الصور البصرية الموحية بصدق الموقف وواقعيته، فإبصار سليمان باشا ثقوب الصوان الناتجة بفعل الحرب، ولّد وضعًا نفسيًّا مربكًا، أدى به إلى الإحساس بتجمد الزمن وعجزه عن المسير، فكأنّ عينيه أصبحتا عاجزتين عن إدراك كل ما حولهما أمام تلك الجدران المهترئة. ورسم الكاتب صورًا فنيّةً دالّةً على قساوة الحرب وشدتها، حيث جعل الرصاص المخترق جدران الصوان كمخالب حيوان مفترس، تتوغل في جسد فريستها، وتبثّ فيه كل ما تملكه من وحشيةٍ وشراسة، لتؤدي به إلى الموت والهلاك. ودلّ الفعل (بزغت) على التجلّي والوضوح، فهذه المخالب قد بدت مثل شعاع الشمس، واضحة وبارزة. وتعمّقت دلالة البزوغ (بقد) التي سبقت الفعل، وباسمَيّ الفاعل (حادة، ومتوعدة) اللذين تَبِعاه، فدلّت جميعها على تحقيق الحدث، وتأكيده، وتأصيله في ذهن القارئ.

وشكّل الصوان محلًّا مناسبًا لاتخاذ القرارات المتعلقة بشأن الحرب: "**رحب بها سليمان باشا ودعاها للجلوس...**

لقد جئتك ثانية يا باشا رسولةً للشيخ ظاهر وكلي أمل أن نتفق على ما لم نتفق عليه في المرة الأولى...

وما هي مطالبك؟

أن يدفع ظاهر مال الميري الجديد والمكسور عليه، وأن يهدم جانبًا من البرج" [٢].

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٨٩.
([٢])**المصدر نفسه**، ٣١٩.

مثّل فضاء صوان سليمان باشا مجالًا حيًّا لعقد المفاوضات، ومكانًا واسعًا لاتخاذ القرارات البارزة المتعلقة باستمرار الحرب أو إنهائها. ودلّت مشاركة نجمة في التفاوض مع سليمان باشا على رفعة مكانتها، وعلوّ شأنها، وما تمتلكه من نباهةٍ وذكاء. ومزج الكاتب بين الدلالات الحركية، والإيحاءات النفسية: "**نهض مغتاظًا... فوجد نفسه وجهًا لوجه مع ذلك الحصان الهزيل، فلم يتمالك نفسه، إذ وجّه إليه ركلةً**" [1]، حيث عبّرت هذه الدلالات عن حالة الشخصية الشعورية المتجسدة في الاضطراب، والانزعاج، والقلق، وعدم الرضا، فلم يكن سليمان باشا راضيًا عن هدية نجمة، لذلك فعلَ ما فعلْ. وكان اسم المرة (ركلة) قد كثّف الحدث، موحيًا بكل ما يخبئ سليمان باشا من مشاعر البغض والكراهية، فلم يكن يحتاج لأكثر من ركلةٍ واحدة، يبثُّ عبرها كل ما يختلج نفسه من أسى وحقد.

ويُعَدّ الصوان مكانًا مناسبًا لإعداد خطة الحرب: "**جلس محمد أبو الذهب ينتظر وصول قادة ظاهر في الصوان المخملي الأشبه بقصر متحرك أكثر من أي شيءٍ آخر... صافحهم بحرارة أدهشتهم دون أن يكفوا عن الابتسام، ودعاهم للجلوس... وحين صفّق، ظهر اثنان من خدمه يحملان كرسيًّا أحمرًا مخمليًّا أشبه بعرش... الكرسي نفسه الذي سيجلس عليه مستمتعًا بمشاهدة سبعة آلاف رأس مقطوعة بعد ذلك.**" [2].

نبّأ فضاء صوان محمد أبو الذهب عن شخصيةٍ ماكرةٍ ومتكبرةٍ ومتعجرفة، لا تعرف معنى الرحمةِ، ولا تدرك طريقها. فهذا الصوان التَرِف الباذخ انعكس بكل ما فيه على نفسية أبي الذهب، حيث بثّ فيها معاني الجبروت، والعنجهية، والظلم، والاستبداد. وركّز الكاتب على

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣١٩-٣٢٠.
([2])**المصدر نفسه**، ٤٩٨-٤٩٩.

المظاهر الجمالية المحيطة بأبي الذهب ولا سيما كرسيه المخملي الأحمر الذي يرتفع به أبو الذهب عن جميع الناس. فالكاتب قد ذكر المكان (الصوان) بكل أبعاده ودلالاته حيث أضفى عليه صفة الواقعية، فذكر الأماكن بأبعادها الجغرافية يوحي بواقعيتها أو يدل على مكانة صاحب المكان، ودلّت سين التسويف المقترنة بالفعل المضارع (سيجلس) على استقبال الحدث وتحقيقه، إضافةً إلى تعميقها العلاقة التلازمية بين المكان (الكرسي) والشخصية (محمد أبو الذهب)، فجلوس أبو الذهب على هذا الكرسي كائن في الحاضر والمستقبل. وحضر أسلوب المفارقة في (مستمتعًا بمشاهدة سبعة آلاف رأس مقطوعة)، فقطع الرؤوس لا يبعث بالنفس إلا دلالات الخوف والألم والتوجع، لكن المتعة الفعلية تجسدت في سخرية أبي الذهب واستهزائه، وسروره بتلك الرؤوس التي تحمل في أعينها دلالات الاستسلام، والخضوع، والانكسار.

خلاصة القول: إن الأماكن المغلقة أكثر المجالات تأثيرًا على الشخصيات، إذ تنبّئ عن حالاتها النفسية والشعورية المختلفة الناتجة بفعل ما يكتنف فضاءها من قيم الألفة والمعاداة، لذلك يعمد الراوي عبر تلك الأماكن إلى رصد العلاقة الوجدانية الكائنة بين الشخصيات والأماكن، وتبيان مدى تأثير كل منهما على الآخر.

المبحث الثاني: المكان المفتوح

يُعرّف المكان المفتوح بأنه: "المكان المحدد بغير البنيان، والمكشوف للعيان، كالشارع، والسوق الواسع، والحدائق" [١]. ومن أهم الأماكن المفتوحة الواردة في الرواية:

(١)حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ١٣.

أولًا- الساحة

وهي المكان الذي يجسد ملحمة الحياة اليومية المعيشة عبر الصراع الدائر بين الإنسان وقدره [١]، ففضاؤها الواسع هو المكان الذي ينطلق منه الإنسان نحو الحياة، متخطيًا عتبة ذلك القدر. وتسمى الساحة بالمكان المسماري وهو "المكان الذي يذكر بكلمات قليلة لا تتجاوز ثلاث كلمات، ومهمته الربط بين مكانين كالمسمار" [٢]. وقد حَوّر الكاتب في دلالة الساحة، حيث جعلها تربط بين زمنين بعيدين: "**ظل يسير خلفها إلى أن وصلا تلك الفسحة الواسعة من الأرض التي كانت ميدانًا لسباق الخيول، نظرت خلفها فوجدته يخلع حذاءه، ابتسمت، انتظرته حتى وصل، أغمضت عينيها وأغمض عينيه، وراحا يسيران في تلك البقعة الواسعة حافيين، انشغل ظاهر باستعادة أول مرة جاءت به إلى هذه الساحة، وكلما تذكرها، انشغل بتذكر مرة أخرى قبلها**" [٣].

إنَّ الفضاء المفتوح للساحة انعكس بكل جوانبه على حالةِ ظاهر النفسية والشعورية عبر استرجاعه أيام الطفولة، فكانت الساحة المكان الذي جسد أولى خطواته، "**لقد خطوت خطواتك الأولى هنا**" [٤]، فأشار ظرف المكان (هنا) إلى التخصيص المكاني، أي في هذا المكان لا غير. وعمّقت الأقدام الحافية علاقة التوحد بين الشخصية والمكان، فمؤاثرة ظاهر غرسه أقدامه في أرض تلك الساحة، ولّد حالةً شعوريةً موحيةً بالتلازم والانتماء، فنسي ظاهر نفسه، واندمج في المكان، حتى سكن كلٌ منهما في الآخر. وأصّل الكاتب علاقة الترابط الكائنة بين ظاهر العمر وفضاء الساحة "**أنت بحاجة لئن تتشربهما معًا، الأرض والخيل**" [٥]، إذ جعلها مجالًا حيًّا يمدّه

---

(١)ينظر: النصير ، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ٢٩.
(٢)النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ١١٧.
(٣) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٣
(٤)**المصدر نفسه، ٤٣.**
(٥)**المصدر نفسه**، ٤٣.

بقوة الخيل، وحب الأرض. وقد كثّف الفعل (تتشربهما) الدلالات السابقة، وعزّزها في نفس القارئ.

إن ارتباط الزمان بالمكان في النص السابق، ولّد علاقةً زمكانيةً، إذ اندمج المكان في الزمان، وتكثف الزمان في المكان، فأصبحا وحدةً فنيّةً متكاملة، لا يمكن الفصل بين أجزائها [١]. لذلك لم تكتمل صورة الساحة بمعزل عن الزمان، فهي المكان الذي ربط بين زمنين، زمن الطفولة الذي انقضى، والزمن المعيش المؤدي إلى زمن بعيد.

ثانيًا- البيارة

تعد البيارة من الأماكن الطبيعية المفتوحة التي تميزت بها فلسطين، إذ تشكل مصدرًا حياتيًا مهمًّا للإنسان الفلسطيني الذي كان يعتمدها سبيله في كسب الرزق. وقد خرج الكاتب في تصويره البيارة عن دلالتها المألوفة، حيث جعلها مكانًا يخبئ بين أشجاره معاني الخوف والألم: "**ذلك الإحساس الجميل تبدد فجأة حين سمع في بيارة الليمون ذلك الصراخ المجروح الذي تطلقه امرأة... اندفع باحثًا، فالاستغاثة تزداد قوة، وجرحها يتسع، وحيرته تتضاعف... ترجل، وفجأة ضاع الصوت... ركض، تعثر، أدمت أشواك الليمون يديه اللتين كانتا تعملان على إبعاد الأغصان، وإذا به فجأة أمام ذلك الرجل الذي يطبق براحته على فم المرأة، ويشهر سيفه باليد الأخرى في وجه ظاهر... تجمد الزمن، تجمدت أشجار الليمون، وتوقف الهواء جافًا لا يدخل صدره ولا يغادره**" [٢].

تَحَوَّلَ الفضاء المفتوح في بيارة الليمون إلى مكان مغلق وضيِّق لا يتسع إلا للصراخ المجروح المنبعث من (هنية)، فوجد ظاهر نفسه وحيدًا مع تلك الصرخات، وأشجار الليمون تحاصرهما

([١])ينظر: باختين، ميخائيل، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ٦.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٩٩-١٠٠.

من جميع الاتجاهات. ورسّخ الفعلان (تجمد، وتوقف) دلالات الخوف، وانعدام الأمان، فغدوّ البيارة مكانًا موحشًا محاصرًا بالظلم والألم؛ أدى إلى توقف الزمن توقفًا نفسيًّا، وتجمدْ أشجار الليمون التي باتت كجدران جامدة ساكنة انتزعت منها الحياة، فهذه حالةٌ شعوريةٌ ونفسيّةٌ ناتجة عن هول الموقف. فإحساس ظاهر بتوقف الزمن، وضيق المكان، مردّه إلى القلق والتوتر والخوف الذي سكن نفسه، وأجّج فيها حس عجز الزمن عن التقدم والمسير. وامتزجت الصور السمعية بالدلالات الحركية، فسماع ظاهر صراخ المرأة، جعله في وضعٍ مرتبك، يندفع، يركض، ويتعثر، متجاوزًا العقبات المكانية التي تعترض طريقه. وقد أوحت هذه الدلالات بالقوة، والتضحية، والشجاعة، وعدم الخوف. وانعكست البيارة وما حلّ بها على حياة ظاهر الفعلية، حيث شكّلت جانبًا مظلمًا ومؤلمًا من حياته، مما دفعه وأسرته إلى الرحيل عن طبريا، والعيش في عرّابة البطوف.

وحملت البيارة سيميائيات الحب، والشوق، والحنين إلى الماضي: "**بعد ساعات غادر السراي من بابه الخلفي، سار حتى وصل بيارة الليمون. كان البيت الذي يتوسطها قد غدا من طابقَين، وكبيرًا على نحوٍ ملفت... كانت رائحةُ الليمونِ تملأ الجوَ بعبقٍ لا مثيلَ له. طرق الباب وانتظر... بعد قليل وصلت فتاة صغيرة لم تتجاوز الرابعة، وقبل أن يرى وجهها، رأى ذلك الفراغ المتأرجح مكان جديلتها الثانية الغائبة**" [1].

بيّن الكاتب تبدّل حال فضاء البيارة من مكانٍ ضيِّقٍ ومعادٍ إلى مكان مفتوح تكتنفه الحياة، ويسوده الأمان. وكان وجود البيت الذي ينتصف فضاء البيارة من الإيحاءات التي عمّقت حيوية المكان، وأوحت بألفته المكانية. وتجلّت في المكان الصور الشميّة (رائحة الليمون) التي تركت أثرًا بارزًا على نفسية ظاهر، إذ أنعشت روحه بعبقها الفواح، وبثّت فيها معاني البهجة والسرور.

([1]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٩٦-٣٩٧.

وشكّل حضور الجدائل ملمحًا نفسيًّا مهمًّا، انعكس بكل تفاصيله على حياة ظاهر، مكثّفًا حالته الشعورية المتمثلة في ديمومة الاسترجاع الزمني، أي العودة إلى زمن وصول أولى الجدائل التي حملت في ثناياها دلالات الحب، والعشق، والرغبة الجامحة باستمرار الحياة.

إن بنية المكان الروائي المفتوح (الساحة، والبيارة)، جعلت منه أفقًا واسعًا للإبداع، والابتكار، والتصوير، وفضاءً رحبًا يستوعب مختلف الصور (الفنيّة، والحسية)،والإيحاءات الدلالية المتنوعة.

المبحث الثالث: المكان المرتفع

تشكل الأشكال المكانية المختلفة "وسيلة رئيسة لوصف الواقع، إذ تستخدم في بناء نماذج ثقافية تنطوي على سمات مكانية" [١] ذات دلالات رمزية معينة. ويعد المكان المرتفع أبرز هذه الأشكال، إذ يقدم صورة حية للواقع، تتمثل عبر سماته المكانية المُحَورة فنيًّا. وقد حظيت الرواية بوجود عدد من الأماكن المرتفعة، حيث مثّلت فضاءً رحبًا للدلالات الفنيّة المعبرة عن مكنونات الروائي الداخلية، وخلجاته النفسية، ومن أهم الأماكن المرتفعة الواردة في الرواية:

أولًا- الجبل

يجسد الجبل أسمى معاني الصمود، والخلود، والشموخ، ويمد الإنسان بكل ما فيه من قوة وطاقة، وهو المكان الأمثل لبثّ الأحاسيس، والتخلص من تعب الفكر والنفس [٢]، والمكان الأنسب لصفاء الذهن، وراحة القلب، وإنعاش الروح. ولم يحضر الجبل إلا مرة واحدة في الرواية، لكنه جسّد ظاهرةً فنيّةً تستحق التأملَ والدراسة، لما تحمله من رؤى نقديةٍ وأدبية:"**تأملت نجمة الكرمل** [٣] **وقالت: جبل كهذا يستحق أن يحلف الناس برأسه! هل رأيت حيفا اليوم؟**

([١])لوتمان، يوري، **مشكلة المكان الفني، (المكان ودلالته)**، ٨٩

([٢])ينظر: عجوج، فاطمة الزهراء، **المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة**، ٢٣٣.

([٣])**الكرمل**: امتداد لجبال نابلس مكونا جزأها الشمالي الغربي ويبدأ من وادي الملح الذي تصب مياهه في نهر المقطع في ظاهر تل القسيس الجنوبي وينتهي على شاطئ البحر الابيض المتوسطعند حيفا ، الدباغ، مصطفى، **موسوعة بلادنا فلسطين**، ٣٥٦/١.

رأيتها يا أمي، إنها تنمو وتتسع وتصبح أجمل، وتغدو يومًا بعد يوم كما تمنيت أن تكون...

أنت لن تراها كلها إلا إذا صعدت الكرمل معي...

شاقًّا كان الأمرُ في البداية... فكّر في أن يتوقف قليلًا ليأخذ نفسًا...

اصعد الجبل يا شيخ اصعده، كما يجب على رجل مثلك أن يصعد جبلًا، ولتجعل الجبل تحتك يحس بأن هناك حصانًا أو حتى جبلًا يصعده، حين نعود إلى عكا أريد أن أرى الكرمل فيك هناك أيضًا" [1].

حمل الفضاء المرتفع للجبل سمات السموّ، والعلو، والرفعة، والعزة، والشموخ، وقد تجسدت تلك الدلالات في شخصية ظاهر الذي عمد إلى صعود الكرمل، إذ رأى فيه بعدًا نفسيًّا ورحيًّا، ينبئ عن رؤية واعية متّجهة نحو الأفق البعيد. وتمثّلت ثنائية العالي والمنخفض في فضاء الجبل من خلال التدرج المكاني (اصعد الجبل)، حيث أدى إلى وجود حالةٍ شعوريةٍ عميقةٍ توحي بالانفصال الفعلي بين جسد ظاهر الذي يجول بأقدامه فضاء الجبل، وفكره الذي كان يرتفع به عن فضاء الكرمل منطلقًا صوب مكان وزمان آخرَين، يجسدان واقع حلمه في المستقبل القريب. وحَوّرَ الكاتب في كينونة الجبل عبر ما بثّ فيه من عناصر الحركة التي بعثت الحياة في مختلف أرجائه بعد أن كان كائنًا ساكنًا وميِّتًا، (ولتجعل الجبل تحتك يحسُّ بأنّ هناك حصانًا أو جبلًا يصعده)، فأوحت دلالة الإحساس بقوة تأثير المكان وسيطرته على الشخصية، فكأن الكرمل وما فيه من قوةٍ وشموخٍ وعظمةٍ قد سكن ظاهر حتى صار كرملًا آخر. وأكّد الكاتب علاقة التوحد بين ظاهر والجبل، (أريد أن أرى الكرمل فيك هناك)، فأشارت هناك إلى رؤية بعيدة متجّهة نحو أفقٍ واسعٍ ومفتوح، تمثلت بإرادة نجمة ملازمة ظاهر للكرمل، واتحاده معه في جسده وروحه. ومثّل فضاء الجبل مرحلة زمنية انتقالية في حياة ظاهر، "لقد مضى الزمن الذي كنت فيه بحاجةٍ

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤١٢.

لاندفاع الخيل، وجاء الزمن الذي تحتاج فيه إلى قوة الجبال أيضًا" [١]، فشكّل الجبل طريقًا جديدًا يسلكه ظاهر نحو زمنٍ آخر، يبتعد به عن ذلك الزمن الماضي، زمن قوة الخيل واندفاعها، منطلقًا نحو زمنٍ جديد، زمن صلابة الجبل وثباته.

ثانيًا– السور

يعد السور "العتبة التي تعني ضمن كيانها البنائي اللاداخل واللاخارج" [٢]، حيث تمثّل الحدّ الذي ينتصف بين هذين الفضاءين، والنقطة التي تصل بينهما أو تفصلهما في آنٍ واحد. ويتميز السور عن غيره من الأماكن المرتفعة، إذ يشكّل جدارًا سميكًا ومنيعًا وصعبًا، يسهم في تحصين المكان وحمايته، إضافةً إلى امتلاكه حسًّا أسطوريًّا مميزًا، وواقعًا اجتماعيًّا معينًا، فهو الفضاء الأبرز الذي يعيد ترتيب الأماكن عبر تعيين حدودها المكانية [٣]. ويكتسب السور أهمية كبيرة في كونه حصنًا يصدُّ هجمات العدو، ورمزًا أساسيًا لقوة المكان: "**في تلك اللحظة صاح الرجال على السور: لقد وصل الجيش. فعمّت الفوضى، وتدافعوا يُحكِمون إغلاق البوابة بمزيد من العرائض الخشبية... في اليوم التالي تواصل القصف، لكن أسوار البلدة صمدت بصورة أدهشت الجميع**" [٤].

مثّلت الأسوار العالية درع الوقاية والحماية لفضاء (البعنة) عبر ما يكتنفها من قوةٍ ومنعةٍ وصلابةٍ وثبات، فشكلت حصنًا منيعًا لها يحدّها من كل الجوانب.وحملت الأسوار ثنائية الخوف والأمان، فتجسّد الخوف عبر انبعاث الفوضى الناتجة بفعل قدوم الجيش، وتمثّل الأمان في صمود البلدة ، وعدم تمكّنْ العدو منها، حيث بقي الناس ينعمون بالأمان في بلدتهم وبيوتهم داخل حدود تلك الأسوار. ومزج الكاتب بين الصور السمعية (صاح، فعمّت الفوضى)، والدلالات

---

(١)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤١٣.
(٢)النصير، ياسين، **جماليات المكان في شعر السياب**، ٢١١.
(٣)ينظر: **المصدر نفسه**، ٢٠٦.
(٤)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٣.

الحركية (فتدافعوا يُحكِمون إغلاق البوابة)، إذ أوحت باضطراب الموقف، وأشارت إلى حالة التوتر والقلق التي سكنت النفوس.

ويشير السور إلى قوة المكان: "**بسرعة راح ظاهر يرمم ويحصن، ويجمع المدافع وينصبها فوق الأسوار، ما إنْ وصلته أخبار تحريك الدولة لجيش كبير سيهاجم عكا برًا**" [١].

يشكل السور رمزًا مهمًّا للمنعة والقوة، إذ يحمل فضاؤه العالي دلالات الهيبة، وعدم الخوف، فهو وجه المدينة، ومركز أمنها وحمايتها، والمدافع الأول عنها. فلم يجد ظاهر أفضل من ارتفاع الأسوار مجالًا يواجه عبره عدوه، ويصدّه عن مدينته. ودلّت سين التسويف المقترنة بالفعل المضارع (سيهاجم) على استقبال الحدث، وتحقيق وقوعه. وأشارت الأفعال المضارعة (يُرمم، ويُحَصّن، ويجمع، وينصبها)، على استمرارية الفعل، وكينونته الزمنية الحاضرة، فالترميم، والتحصين، وغيرها من الأفعال كائنة، ومستمرة.

ويحمل السور دلالات التحدي وعدم الخوف:"**عاد ظاهر من جديد يتقافز فوق السور، وحين أحس بأن شتائمه لم تعد تزعج الجنود، بدأ يشتم الوزير نفسه... بأذنه سمع الوزير الشتائم التي كان لا بد أن تصل... كل من يأتي برأس ذلك الفتى سأعطيه ما يطلبه. أعلن الوزير، وهو يشير بسبابته القصيرة نحو السور**" [٢].

جسّد فضاء السور المرتفع حلقة وصل بين فضاءين: فضاء الداخل (البعنة)، وفضاء الخارج (ما وراء السور)، وكان ظاهر قد انتصف هذين الفضاءين عند اعتلائه للأسوار. ونبأت الدلالات الحركية (يتقافز فوق الأسوار) عن شخصيةٍ قويةٍ وواثقة، تحمل في نفسها معاني القوة، والعزة، والكرامة، والتحدي، والإصرار، وقد تجلت هذه الصفات في شخصية ظاهر من خلال أحداث الرواية. وحمل فعل الحركة (يشير) دلالة تحديد المكان وتخصيصه. وكشفت الصور السمعية

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٤٣.
([٢]) **المصدر نفسه**، ٣٠.

عن حالة الغضب التي اكتنفت نفس الوزير بعد سماعه تلك الشتائم الحادّة والمزعجة التي اخترقت قوة الأسوار ومنعتها، متحدّيةً سطوة الوزير وجبروته. وأشارت سين التسويف المقترنة بالفعل المضارع (سأعطيه) إلى تتابع الزمان، فزمن الحرب والشتائم، متبوع بزمن الجزاء والعطاء، والمنح والمكافأة المتمثلة بتقديم رأس ظاهر.

ويعدّ الجدار (السور) من أبرز" الملامح التي تفرض نفسها على عيون القادمين إلى المدينة من أي مكان آخر"[1]، وتمثّل ذلك عبر شموخ أسوار عكّا، إذ عزّزت بقاء المدينة، ومكّنت وجودها، ولا سيما بعد ما أحلّ بها من تلك الحرب الضارية التي شنّها أبو الذهب عليها:"**في ظهيرةٍ حزيرانية ملتهبة، بعد عشرة أيام من رحيل جيش أبو الذهب وصل ظاهر، وكم كانت المدينة مختلفة، كم كانت مدمرة، كما لو أن عدة زلازل وأعاصير ضربتها، ولو لم يرَ أسوارها العالية شامخة كما تركها، لظنّ أنه يدخل مدينة أخرى**" [2].

شكلت فضاءات أسوار عكّا العالية رمزًا موحيًا بالشموخ، والثبات، وعدم الخضوع، والانكسار، ودلّت تلك الأسوار الشاهقة والمرتفعة على الإرادة المستمرة في مواصلة الحياة، رغم تتابع الحروب وكثرتها. وأوحت الأسوار الشامخة ببقاء المدينة وحيويتها، وصمودها في وجه كل مَن يحاول نزعها أو تدميرها. وتمثّلت العلاقة الزمكانية في السطور السابقة، إذ عمد الكاتب إلى تحديد الزمان (ظهيرة حزيرانية، وعشرة أيام) وربطه بالمكان (عكّا)، بقصد تأكيد وقوع حدثْ ذات أهمية ترك أثرًا بالغًا على المكان.

ويحمل السور دلالاتٍ روحيةً ونفسية: "**بحث ظاهر في الأفق الشرقي، فوجد القمر هناك خجولًا مثل شمسٍ شتائية. شيء ما بعيد تحرك في روحه، سار نحو سور المدينة، صعده، وفي الأسفل على ضفة البحيرة كانت الفتيات أشبه بطيور بجع ترف بأجنحتها ناشرة في**

([1])أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ١٤.
([2])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٤٢.

المكان سعادة لا مثيل لها،.. بحث ظاهر بعينيه عبثًا عن بجعة بعينيها، حين انتبه لما يفعله استدار، فقد كان بقاؤه فوق الأسوار يفتح في صدره جراحًا ظنّ أنها نسيته" [1].

إن فضاء السور المرتفع كان بمثابة عرشًا روحيًّا لظاهر، إذ وجد فيه مكانً مناسبًا يتسع لخلجاته النفسية، وخفاياه الروحية، وينطلق عبره نحو آفاقٍ زمنيةٍ بعيدةٍ ماضية، خبّأت في ثناياها معاني الحب، والعشق، والجمال التي أجّجت في نفسه استرجاع الزمن، والحنين إلى الماضي. وتجلت الصور البصرية الموحية بحالة نفسية وشعورية محبة وآملة، يكتنفها الشوق، والحنين للقاء المحبوب، وقد تعمّقت تلك الصور عبر إيراد السيميائيات البصرية (بعينيه، وعينيها) التي كثّفت حالة اللوعة المعيشة لدى ظاهر. وحملت كلمة (عبثًا) دلالاتٍ روحيةً عميقةً، أوحت بعلاقة الترابط الروحي التي جعلت (هنية) تسكن نفس ظاهر، وتعيش في أعماقه، حتى صارت رفيقة دربه، ترافق روحه في كل مكان. ولفت الكاتب إلى حيوية الموقف عبر رصد حركات الفتيات ورقصاتهن التي بعثت في نفس ظاهر حياة جديدة، أنعشت روحه، وأعادت له نشوة الماضي. ورمز الكاتب إلى الفتيات (بطيور بجع ترف) دلالة على شدة جمالها، وخفة حركاتها التي تبعث في القلب راحة لا مثيل لها، وتملأ الجو بهجةً وسرورًا. وحمل فضاء السور ثنائية العالي والمنخفض، فتمثلت هذه الثنائية عبر الدمج بين فضاءين مختلفَين، وتكثيف دلالاتهما. ففضاء البحيرة كان أساس تلك المشاعر التي تأصلت في نفس ظاهر عند اعتلائه السور. وأدت هذه الثنائية إلى وجود حالةٍ نفسيةٍ قلقةٍ ومضطربة، يتخللها التشتت والضياع.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٧٩.

ثالثًا– البرج

يشكل البرج ملمحًا مهمًّا من ملامح عمران المكان، إذ يمثل معلمًا فنيًّا حضاريًا،، ينبئ عن حضارةٍ عمرانيةٍ عريقة. وقد برزت دلالة البرج كمعلم عمراني يشي بأفق مفتوح وعالٍ، يوحي برؤيةٍ واضحةٍ وبعيدة:"**أمر برفع الأبراج فتصاعدت من كل ناحية، فغدت طبريا مدينة أخرى مدينة جميلة وجديدة**" (١).

ينبئ البرج العالي عن حداثة المكان وحضارته، وثقافة سكانه، لما يكتنفه من إيحاءات السموّ، والعلوّ، والرقي، والرفعة. وتضفي الأبراج سماتٍ جمالية على المكان، إذ توحي بحيويته وانتعاشه، وتسهم في إكسابه رونقًا جماليًّا خاصًا، يجعل منه مكانًا حيًّا. وكان فضاء طبريا قد عَكَس ما سبق من دلالات، بفعل بناء ظاهر للأبراج، إذ ارتفع شأنها بين المدن، وأصبحت تتميز عن مثيلاتها برفعتها وبهائها. وحمل الفعل (تتصاعد) دلالات البروز، والشموخ، والازدهار، والسير نحو القمة، فأدت أبراج طبريا المتصاعدة إلى جعلها مكانًا مميزًا ومزدهرًا، ومتألقًا، وإلى كونها في طليعة الأماكن.

ويُمثّل البرج عصب الحياة للمكان: "**لن أقتلع حجرًا واحدًا من البرج، فهذا البرج بالنسبة لي كما هو الشراع للسفينة، قال ظاهر**" (٢).

أشار أسلوب التوكيد إلى تأكيد أهمية البرج ونفعه للمكان، وبرزت هذه الأهمية عبر قرانه بشراع السفينة الذي يشكل أساسًا لحياتها، وعنصرًا مهمًّا لبقائها. وقد جسّد هذا البرج عماد المدينة، وأساس حياتها، وتأتّى ذلك من كونه نقطة وصلْ بين فضاءين: الأول فضاء بعيد يتمثل خارج أسوار المدينة، فهو سبيلها نحو المجهول (الزمن البعيد، وما يختفي وراء هذه الأسوار). والثاني فضاء قريب، يتجسّد داخل حدود طبريا نفسها.وتنبثق عن البرج رؤية واقعية، توحي

---

(١)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٨٦.
(٢)**المصدر نفسه**، ٣٢٠.

بالوعي والتأمل.وتتعمّق هذه الرؤية من خلال أفقه المفتوح، إذ بدا بفضائه المرتفع مجالًا رحبًا مطلًّا على فضاءات متنوعة، ذات أماكن متعددة، وأزمنة متداخلة، متباعدة ومتقاربة.

وحمل البرج دلالاتٍ روحيةً ونفسيةً: "**وقف ذات مرة فوق البرج الجنوبي حتى نسي نفسه، كان البرج يمنحه امتدادًا لا تمنحه إياه تلك الصخرة، لكنه ظلّ يرى فيها عرشًا لروحه لا يجرؤ على استرداده**" (١).

كان البرج الجنوبي مكانًا حيًّا، يحتفي بأسمى معاني الحياة، وأبهى صورها، إذ ارتفع بظاهر نفسيًّا وروحيًّا عن فضاء الأرض، وصار به نحو فضاءٍ آخر. وأشار الفعل (نسي) إلى حالة التوحد والتلازم بين ظاهر و فضاء البرج، حيث اندمج ظاهر به جسديًّا وروحيًّا، ونفسيًّا، حتى غدا شخصًا آخر، مبتعدًا كل البعد عن حقيقة شخصه، والواقع الذي يحيط به. وتجلت ثنائية العالي والمنخفض في البرج، إذ عمّق الكاتب الدلالة الروحية المتمثلة في انتعاش روح ظاهر، وتخليص نفسه من كل ما يعتريها بفعل مشاغل الحياة ومشقتها عند اعتلائه للبرج، رغم بقاء الصخرة مكانًا مفضلًا له. لكنّ البرج كان يمنحه دلالاتٍ عميقةً لا يجدها في فضاء الصخرة المنخفض.

واتخذ البرج دلالةً حربيةً: "**على عجل، حمل الجنود الجثث وارتدّوا أربعة أميال بعيدًا عن ذلك البرج الذي باغتهم على نحو لم يتوقعوه، هلّل أهل طبريا وهم يرون ذلك الجيش يتراجع**" (٢).

ساعد الفضاء المرتفع للبرج في جعله عنصرًا حربيًّا مهمًّا، إذ تُوَجّه عبره أقوى الضربات التي تغيّر مسار الحرب من الهزيمة إلى الانتصار، وتجلى ذلك في أبراج طبريا العالية، حيث شكلت

---

(١)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٠١.
(٢)**المصدر نفسه**، ٢٨٠.

مصدر منعة وقوة وحماية للمدينة، وأسهمت في تراجع الجيوش المعادية عنها. وحضرت الدلالات الحركية الحربية (حمل الجنود الجثث، وارتدّوا، ويتراجع) الموحية بحالة الرعب والخوف التي سكنت نفوس العدو. وحمل البرج ثنائية النصر والهزيمة، فتمثّل النصر عبر التهليل الذي انطلق من أهالي طبريا بعد مقتل الجنود، وتجسّدت الهزيمة بتراجع جيش العدو عن المدينة. وبرزت الصور السمعية في (هلّلَ أهالي طبريا)، فصوت التهليل قد نشر في طبريا سعادة وبهجة، وأسكن السرور في أرجائها المختلفة، ونبّأ عن نشوة الانتصار التي انتشرت بين الأهالي في المكان.

إن المكان المرتفع من أهم الأشكال المكانية التي أغنت النص، وجعلت منه حقلًا إبداعيًّا، مليئًا بالصور الفنيّة.

المبحث الرابع: المكان الواسع

وهو المكان الذي "لا يخضع لسلطة أحد، ويكون خاليًا من الناس " [١]، وهو "مجهول الحد، فلا ترسم ملامحه، أو تُجمَع جوانبه كالبحر والصحراء والغابة" [٢]. ويلجأ الإنسان إلى المكان الواسع أو اللامتناهي، بحثًا عن الحرية المقيدة بين حدود الأماكن الأخرى. ومن الأماكن الواسعة الواردة في الرواية:

أولًا- البحر

تتسم علاقة الإنسان الفلسطيني بالبحر بالعلاقة الإيجابية، إذ يرتبط به ارتباطًا نفسيًّا وثيقًا، ويتجلى ذلك عبر ارتياده المتكرر له، النابع من ذلك العشق الذي يسكن نفسه، فهو جزءٌ عزيزٌ من وطنه وأرضه [٣]. وقد تعددت دلالات البحر في ميدان الأدب ومنها: الخداع، والرهبة،

([١])لوتمان، يوري، **مشكلة المكان الفني، (المكان ودلالته)**، ٨٢.
([٢])حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ١٤.
([٣])ينظر: عودة، علي محمد، **الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية ١٩٥٢-١٩٨٢**، ٢٢١.

والرعب، والشوق، والأمل، والحب. وعمد الأديب (إبراهيم نصرالله) إلى جعل البحر بمجاله الواسع مكانًا يجسد فيه تفاصيل شخصياته وملامحها، ويعكس الحالة النفسية والشعورية لكل منها:"**لم يكن ظاهر مفتونًا بشيء مثلما كان مفتونًا بصيد البط، لكن ساعة من الزمن يقضيها على ضفاف طبريا، كانت كافية بغسله من كل ما علق به من غضب أو أحزان... ثم يتمدد فوق الصخرة، محدّقًا في السماء دون حراك... يعتدل يحدق في امتداد البحيرة فترة طويلة، وحين ينهض يكون قد قام بكل ما تحتاجه نفسه: الانشراح والصفاء**" [1].

مثّلت البحيرة مجالًا واسعًا، ومقصدًا مناسبًا لهدوء النفس، وراحة القلب، وصفاء الذهن، وانعكس ذلك على شخصية ظاهر، وحالته النفسية، إذ وجد في بحيرة طبريا مكانًا رحبًا ينسيه همّه، ويبتعد به عن كل ما يعكّر صفوه. وعمّقت الصور البصرية الدلالات الروحية والنفسية المنبعثة من طول النظر، وكثرة التحديق في البحيرة، فإمعان النظر في ذلك الامتداد الساحر، يبعث في النفس حياةً جديدة تؤدي إلى إنعاش الروح.، وبثّ فيها كل معاني البهجة والسرور عبر تنقيتها وتخليصها من كل ما يعتريها من متاعب الحياة ومشاغلها، فهي تشكل مكانًا أليفًا ومحببًا لظاهر ولما تمنحه من الافق المفتوح للتأمل .

وحمل البحر دلالاتٍ نفسيّةً وروحيةً: "**تلك الليلة صلى العشاء، صرف حراسه ثم مضى وحيدًا إلى البحر، خلع نعليه، ورفع ثوبه حتى خصره وعقده. كان الهواءُ باردًا، أما رطوبة الرمل فكانت مزعجة في البداية لكنّه نسيها بعد دقائق، وحينما وصل إلى تلك الحالة التي لا يعود فيها قادرًا على تذكر إن كان يملك رجلين أم لا، تغير كل**

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٩٨.

شيء. لكن أكثر ما كان يملؤه بهجة، هو ذلك الإحساس الغريب أنّ (عيشة) كالبحر، والريح، والرمل، والفجر، قد سكنته إلى الأبد" [١].

شكّل البحر بفضائه الواسع مكانًا أليفًا يحتضن مشاعر الحب والعشق التي ملأت قلب ظاهر ويستوعبها، حيث غدا بمجاله الرحب صديقًا روحيًّا لظاهر، يمكّنه من بثّ كل ما يكتنف نفسه، وما تخبّئه روحه دون خوف أو تَرَدُّدْ. ولفت الكاتب إلى حالة ظاهر النفسية المتجسدة في علاقة التوحد والتلازم بينه وبين البحر. وقد اتسمت هذه العلاقة بعمقها، لما نتج عنها من انعكاساتٍ نفسيّةٍ، تأتّت بفعل نكران ظاهر لقدميه المنغرستين في رمل الشاطئ ونسيانهما، الأمر الذي ولّد حالةً شعوريةً جديدةً، أدت إلى الاندماج بين الشخصية والمكان. وأوحت الدلالات الروحيّة التي يتضمنها البحر بصدق العواطف وقوتها، فإذا كان البحر قد سكن ظاهر هذه الليلة، فإنّ عيشة قد حلّت في قلب ظاهر وروحه، وتجذّرت في أعماق نفسه، لا تجرؤ على الرحيل أو المغادرة. وكانت (قد) التحقيق المقترنة بالفعل الماضي (سكنته) قد عزّزت علاقة الترابط الروحي الكائنة بينهما، وهي علاقة تلازم روحي أبديّ، تغاير علاقة التلازم المؤقت لفضاء البحر.

ويعد البحر "سيد الحياة والموت، وفضاء الذهول والخوف، وباب واسع للغزاة" [٢]. وقد حضرت دلالة البحر الحربية في الرواية، فكان المكان الذي تُوَجه عبره الضربات إلى العدو:"**تحسسوا شاطئ البحيرة بمجاديفهم، والهواء البارد أمام مراكبهم بأيديهم... لم يكن الأمر سهلًا، فقد كان عليهم أن يقطعوا عرض البحيرة بحيث سيكلفهم الأمر إضاعة ما يقرب من ساعتين... داروا طويلًا، ثم حدث ذلك الأمر الذي كانوا يخشونه، لقد اصطدم أحد مراكبهم**

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٨٦.
([٢])إبراهيم، صالح، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، ٢٠-٢١.

بواحد من مراكب سليمان باشا... حين كان على بُعد عشرين مترًا، انفجر المركب الأول فتبعثر الضباب، وتساقطت أشلاء الليل على سطح البحيرة مضيئة مثل آلاف القناديل" [1].

مكّن الفضاء الواسع للبحيرة من جعلها عنصرًا أساسيًا مشاركًا في الحرب، حيث كانت البحيرة نقطة وصل بين فضاءين: فضاء الداخل (طبريا)، وفضاء الخارج (مكان وجود العدو)، فهي بوابة الأعداء الواسعة التي تمكّن لهم الطريق بين هذين الفضاءين. . وحضرت السيميائيات الطبيعية (الهواء البارد) التي أوحت بصعوبة الموقف، وثقل مهمّات الحرب. ومزج الكاتب بين الصور الحسية: السمعية والبصرية، فأصوات انفجارات المراكب التي خلّفت الرعب في فضاء البحيرة، أدت إلى انبعاث شرار الدخان الذي فتّت ظلمة الليل الحالكة، وبدا مصدرًا ينبثق عنه النور المشع، ينشر الضوء في أرجاء المكان. وأنسن الكاتب الليل، حيث جعل ذلك الدخان المتوهّج بمثابة رصاصات تخترقه، وتُمزّقه، حتى صار أشلاءً متناثرة على سطح البحيرة. وأوحت الدلالات الحركية (تحسسوا، وداروا، واصطدم) بحيوية الحدث وواقعيته عبر ما تخللها من إيحاءاتٍ، بثّت الحياة في المكان.

وشكّل البحر مركزًا رئيسًا لإقامة النزاعات، وشنّ الهجمات: "**على رمل الشاطئ الغارق في الدم سقطا، وكلٌ منهما قابض على سيفه... في تلك اللحظة الضيقة كالقبر نهض ظاهر، وثانية وجد نفسه وجهًا لوجه مع عثمان...**

كأني أقاتل ميّتًا، ألا تستطيع أن تتماسك أيها العجوز، كي أفتخر قليلًا حين أعود برأسك إلى دمشق؟!.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٢٢-٣٢٣-٣٢٤-٣٢٥.

حدّق ظاهر فيه، خلع فردة حذائه اليمنى ودفعها جانبًا، وخلع اليسرى ودفعها جانبًا وأغلق عينيه، فجاءه من بعيد صوت نجمة: (أناسٌ كثيرون يسيرون على هذه الأرض لكنها لا تحس بهم، لأنهم لم يحسوا بها بعد، وأعرف أن الواحد منكما أحس بالآخر، ولكنك بحاجة لأن تقترب منها أكثر)... وفي تلك اللحظة، أدرك عثمان برعب أي عدو ذلك الذي يواجهه" [1].

تحوّل الفضاء الواسع لشاطئ بحيرة الحولة من مكان رحب وأليف إلى مجال ضيّق لا يتسع إلا لرائحة الدم، وأشباح القتل، يحدّه الموت من جميع الجوانب، وتكتنفه دلالات الخوف والرعب الموحية بتوقف الزمن (في تلك اللحظة الضيقة كالقبر)، فالقبر هو المكان المظلم والموحش الذي تتجمد فيه الحياة، وتسكنه النفوس الميّتة، فكأن الموت قد سكن تلك اللحظة، وحال دون مسيرها. ودلّ الاستفهام على استنكار عثمان الكرجي لقوة ظاهر، وما يتمتع به من سمات جسدية، وأخرى روحيّة، رغم كبر سنّه. وعمّقت كلمة (ميّتًا) الموقف لما حملته من إيحاءاتٍ نفسيةٍ تشير إلى عدم الاكتراث أو المبالاة بأمر القتال. وكثّفت الصور الحسية: البصرية والسمعية حالة الارتباط الروحي الناتجة عن خلع الحذاء بين ظاهر ورمل الشاطئ، فغرسه أقدامه في تلك الأرض أسكن فيه قوتها، وأكسبه ثباتها، وأمدّه بكل ما فيها من تحدٍّ وإصرار.. وعزّز صوت نجمة الحالة النفسية العميقة لدى ظاهر عبر ترسيخ اندماجه في الأرض،وتأصيل كينونته الروحية فيها، فهذا الخطاب الروحي قد شحنه بقوةٍ مكّنته من المثول أمام عدوه، والقضاء عليه عبر ما بثّته فيه من معاني الحياة التي سكنت جسده، وما غرسته من قيم السموّ والشموخ التي تعمّقت في نفسه.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٠٨-٥٠٩.

ثانيًا– السهل

حظي السهل بحضورٍ واسعٍ في الرواية، حيث شكّل وجهةً أساسية لجيوش الغزو التي اختارت فضاءه الواسع مكانًا لخوض حروبها: "**انطلق ظاهر فوق حصانه فاندفعوا خلفه، السهل يرتجّ تحت أقدام خيولهم... تطايرت الرؤوس والأذرع، وصفر الهواء عبر الأجساد التي تحولت إلى ممرات غامضة أولها دم وآخرها دم، وعثر الرصاص بسهولة على دربه نحو فرائسه التي كانت تتطاير في الهواء عن ظهور الخيل وتسقط راجّة الأرض كحجارة كبيرة... كان كل شيء قد انتهى، إذ سقط جسد الحسين فوق عنق حصانه، وانطلقت صيحة هزّت السهل كله: لقد قُتِل أحمد الحسين، لقد قُتِل أحمد الحسين**" [1].

مكّن الفضاء الواسع للسهل في جعله ساحةً حربيّةً رحبة، فأفقه الشاسع يساعد الجيوش على حرية الحركة، ويمكّن لهم حدّة القتال وقوته. وحضرت الدلالات الحركية الحربية (انطلق، واندفعوا، ويرتجّ، وتطايرت)، إذ أوحت بشراسة الحرب ووحشيتها، فهي حربٌ طاحنة، حوّلت الفضاء الساحر لسهل جدّين إلى مكانٍ ضيّقٍ وموحش، انتزعت منه كل معاني الحياة، فأصبح مكانًا مظلمًا لا يعبأ إلا برائحة الموت التي باتت تملأ المكان. وعكَسَ الفعل (يرتجّ) حالة الغضب التي كانت تكتنف جيش ظاهر. وعمّقت الصور الحسية: البصرية والسمعية شكل السهل الذي تحوّل إلى ميدان قتال عبر رصدها الفعلي لمشهد الحرب وما انبثق عنه من أحداثٍ دامية، خلّفت فوضى عارمة في أرجاء المكان.وقد جسّد أسلوب التوكيد سيميائيات النصر، والعزة، والإصرار والتحدي للقضاء على الظلم. ومزج الكاتب بين الأفعال الماضية والمضارعة التي ناسبت طبيعة الأحداث، وحالة وقوعها، فدلّت الأفعال الماضية على التحقيق والانتهاء، في حين أشارت الأفعال المضارعة إلى الديمومة والاستمرار.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٠٩-٢١٠.

وكان السهل المكان الأمثل الذي يتمركز فيه العدو لإحكام السيطرة على مكانٍ ما: "**أعاد الوزير جمع قواته، وأقام مخيمه في سهل جدين استعدادًا لمعركة كبيرة تنتظره، كانت بعض الأخبار التي جاءت من قرى البقاع قد حملت الكثير من الأخبار عن نهب البيوت... وإحراق قرى بأكملها بعد ذلك**" [١].

كان فضاء السهل الواسع المحل الأمثل الذي اختاره الوزير لبسط نفوذه على البعنة، فمساحته اللامحدودة تفتح أمام عينيه آفاقًا شاسعة، تمكّنه من الابتعاد بنظره نحو فضاءاتٍ بعيدة، تتمثّل في البعنة وما ورائها، وتعينه على دراسة خطته، وإحكام بنائها فهو المجال الرحب والمنفتح من جميع الجوانب، إذ لا يحدّه حد، ولا يقيّده قيد. ومنح مجال السهل المنبسط الوزير حرية التحرك، وإمكانية التنقل والسير في جميع الاتجاهات، ففتح أمامه الطريق على مصراعيها، ومكّن له خوض ذلك الحصار القاسي المؤدي إلى الإطاحة البعنة، وتدميرها على رؤوس ساكنيها. وتجلت إيحاءات الجبروت والاستبداد عبر (نهب البيوت، وإحراق قرى بأكملها)، حيث أكدت معاناة الشعب الفلسطيني المستمرة، وما يلاقيه من صنوف الظلم، وسبل الحرمان.

وشكّل السهل المكان الأمثل لتمكين القوى، وتشكيل الجيوش: "**حرص الدنكزلي على أن يرى ظاهر الجيش بنظرة واحدة، ولذا استدار وظلّ يصعد به ذلك الطريق الخلفي حتى قمة أحد التلال التي ينبسط تحتها واسعًا، سهل وادي الحمام. اهتز قلب ظاهر حين رأى ذلك السهل يكاد يختفي تحت تشكيلات الخيل والرماح الطويلة، وسيوف فرسان ارتدوا ملابس خاصة زاهية**" [٢].

رسم الكاتب لوحةً فنيّة لفضاء سهل وادي الحمام، حيث بدا مكانًا ساحرًا وخلّابًا، يحتفي بألوان الفرح المنبعثة من أسراب الجيوش التي بعثت فيه معاني الأمل، والتفاؤل، والعزة، والكرامة،

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٢.
([٢])**المصدر نفسه**، ٢٣٤-٢٣٥

والصمود، والأمن والأمان. ورصد الكاتب حالة ظاهر النفسية المبتهِجة بحجم الجيش الذي بات يظلل فضاء السهل بما يكتنفه من عزمٍ وإرادة. وعمّقت الصور البصرية حالته الشعورية، إذ نبأت عن تلك المشاعر المختلطة التي سكنت قلبه.واتضحت ثنائية العالي والمنخفض في فضاء السهل، فتجسّدت دلالة المرتفع في قمة التلّ التي مكّنت ظاهر من الرؤية الشاملة والواعية المتضمنة للفكر والتأمل المنطلقة نحو مجال السهل، وتجلت سيميائية المنخفض على أرض السهل الذي احتضن إيحاءات الفروسية، والشموخ، والثبات، والإصرار، والتحدي.

وحمل السهل دلالةً روحيةً ونفسيةً: "**تسللت نجمة بهدوء، فتحت باب غرفته، كان نائمًا بجوار نفيسة... استيقظ، أمسكته من يده ومضت به نحو الباب، التفت إلى حذائه لكنه أدرك أنه لن يكون بحاجةٍ إليه، اجتازا العتبة.... انحدرت نحو سهل عرابة وهو يتبعها باطمئنان غريب...أغمض عينيه، أغمضت عينيها، وراحا يقطعان السهل حافيين مرة تلو الأخرى... وفي اللحظة التي أشرع فيها عينيه، مدت نفيسة يدها لتلمس جسد ظاهر، فأحسّت بأنّ راحتها تُمَسِّد تلًّا**" [1].

ارتبط ظاهر بفضاء السهل ارتباطًا وثيقًا، وبدا ذلك عبر حالة الاندماج والتوحد التي تعمّقت في أقدامه المنغرستين في مجاله الواسع. وكثّفت دلالة إغماض العيون الحالة الشعورية الموحية بالانتماء والتلازم بين الشخصية والمكان، حيث غدا كلٌ منهما جزءًا من الآخر، وتجلى ذلك عبر انبثاق كل ما في مجال السهل من قوةٍ، واتساع، وانفتاح، وعزيمة، وصلابة، وإحلالها في جسده وروحه، الأمر الذي أدى إلى كونه تلًّا شامخًا، يرتفع عن فضاء السهل. واتسمت علاقة الارتباط بين ظاهر والسهل بالارتباط النفسي، والروحي، والجسدي، والفكري، إذ تجذّر السهل بكل مكنوناته في أعماق نفسه، وتأصل في خفايا روحه. ودلّت الصورة اللمسية (فأحست بأنّ راحتها

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٤٤.

تمسّد تلًا) على قوة الترابط الروحي بين ظاهر ونفيسة، المتمثل في تبادل المشاعر والأحاسيس الكائنة بداخلهما، والمتجسّدة في الحب والعشق الذي يكتنف نفوسهما، مما أنتج حالةً شعوريةً عميقةً، توحي بصدق المشاعر، وعفوية الموقف. ورمز الفعل (تسللت) إلى خصوصية الحدث، حيث أرادت نجمة أن تنفرد بالمسير مع ظاهر على أرض ذلك السهل.

ثالثًا- الصحراء

تعد الصحراء "رمزًا لكل ما هو متسع وشاسع ومخيف، ولكل ما هو خارج التصور المحدد، وخارج التفكير البسيط فظلامها ليس كأي ظلام، وصمتها أشبه بصمت القبور" [١]، إذ تتجرد من تفاصيل الحياة اليومية التي تجعل منها مكانًا حيًّا كباقي الأماكن. وترمز الصحراء إلى الموت والضياع، "ففي جبروتها تكمن القوة، وفي جوفها يموت الرجال" [٢]. وترتبط الصحراء بالغزو وقطع الطرق، والسلب والنهب، والاعتداء على حرية الفرد، فكل شيء فيها ممكن، لأنها لا تخضع للقوانين [٣] التي تحدّ من تلك الممارسات أو تمنعها: "**حدّق حسين باشا في الأفق، فرأى لونًا آخرَ كامدًا غير لون الصحراء... رجال أشداء، سمر، نحاف، بعيونٍ صقرية، وأيدٍ جافّة، ولحى معفّرة وقفوا أمامه... كان البدو قد اختاروا الموقع الأمثل لهم لخوض معركتهم، فضاء مفتوح صالح لعبور رياحهم، وتمزيق القافلة بسهولة. لا حجر، ولا سور، ولا شجرة، ولا حتى كثيب رمل صغير**" [٤].

حوّل هجوم البدو الساحق الفضاء الواسع للصحراء إلى مكان مغلق وضيّق، إذ تكتنفه الوحشة والظلمة، وينعدم فيه الأمان. ونبأت الصورة البصرية عن حال المكان المفتوح الذي بات فضاؤه الواسع مجالًا مخيفًا، أطبقت سماؤه على أرضه، وغدا لهيب الشمس فيه جزءًا من الجحيم. ورصد

([١])المحادين، عبد الحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، ٤٩-٥٠.
([٢])عودة، علي محمد، **الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية**، ١٩٥٢-١٩٨٢، ٢٠٧.
([٣])ينظر: المحادين، عبد الحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، ٦٣.
([٤])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٦٤-٣٦٥-٣٦٦-٣٦٧

الكاتب تفاصيل فضاء الصحراء، إذ يفتقر لمعاني الحياة التي تجعل منه مكانًا حيًّا، فهو فضاءٌ موحشٌ، ومرعبٌ، وقاسٍ، وغدّار. وقد انعكست هذه الدلالات على نفوس ساكنيها، وتجلت ملامحها في أجسادهم القاسية، ونظراتهم الحادّة. وجسّد الفعل الماضي (اختاروا) المقترن بقد التحقيق دلالة اختيار البدو مكان الصحراء دون غيره، فمساحته اللامحدودة فتحت عيونهم على آفاقٍ بعيدةٍ ولامتناهية، مكنت لهم الأمر من تملّك المكان، وإحكام السيطرة عليه.

مجمل القول: فإنّ المكان الروائي لا تتحدد وظيفته فنيًّا إلا بقسمات الشخصية الروائية وملامحها، وما تبثّه فيه من خلجاتها النفسية والروحية التي تنبثق عن خطاباتها المتنوعة، إذ تسهم في إيجاد بيئةٍ مكانيةٍ غنيّةٍ بالدلالات الفنيّة، الواقعية والخيالية، وتعمل على تجاوز شكل المكان وطبيعته الفعلية.

المبحث الخامس: المكان التاريخي

يعتمد الفضاء الروائي في رواية (قناديل) المكان التاريخي أساسًا واضحًا في بناء الأحداث الروائية، وتقديمها بصورةٍ فنيّةٍ، تعكس الماضي، وتحاكي الواقع. فالمكان التاريخي هو: "المكان الذي يُستحضَر لارتباطه بعهد مضى، أو لكون له علاقة بسياق زمني" [١]، والمكان الذي "لا ينفصل عن الزمان ، ويتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ، وهذه الثنائية تشكل الدور الأساسي في حركة الأحداث، ومنح الحبكة ثراءها ودلالاتها (الزمكانية)" [٢]. وقد عمد الأديب إلى رصد عددٍ من الأماكن التي جسدت أحداثًا تاريخيةً ماضية، لها وقعها وتأثيرها على فلسطين خاصة، والوطن العربي عامة، ومنها:

([١])جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٢٥٦.
([٢])خفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٤٢٥.

أولًا- المدينة

احتلت المدينة مكانةً بارزةً في العمل الروائي، إذ تتسم بالحداثة والمعاصرة، والتطور المستمر [١]، وتتضمن مجموع العلاقات المتبادلة بين الناس، إضافةً إلى عاداتهم، وتقاليدهم، وكل ما يحظون به من تطورٍ أو تقدم في أي مجال من مجالات الحياة المختلفة. وتعدّ المدينة من الأماكن الفنيّة المهمّة في بناء العمل الأدبي، فبنيتها المحدودة والمتناهية استطاعت محاكاة العالم الخارجي بكل حيثياته، متجاوزة حدود العمل الفنّي [٢]. لذلك حظيت المدينة بارتفاع مكانتها عن سواها من الأماكن في العمل الإبداعي، فهي الصورة الكلامية التي ترصد ملامح الواقع، وتجسّد تفاصيله، وتأتّى ذلك عبر محاولة الكاتب إعادة تشكيلها بالاقتراب من صورتها الحقيقية، أو الابتعاد عنها، مستعينًا بعناصر التخييل المختلفة التي تؤدي إلى خلق أماكن فنية جديدة، تجمع بين الحقيقة والخيال. وقد انفردت الرواية التاريخية في تصويرها المدن بخصوصيةٍ أدبيةٍ مميزة، تمثّلت عبر تجاوز التاريخ "المسميات الحديثة، والحدود السياسية، ليلتقي بالجذر الواحد لدوحة الأمة العربية" [٣] التي لا انفصال بينها، فهذا الأساس الذي أسّس عليه الكاتب قناديله، إذ غدت البلاد العربية قطرًا واحدًا، يحتفي بتاريخٍ واحد، مرسّخًا إنجازات أبطاله، وأفعال قوّاده الذين بذلوا جلّ جهودهم في الدفاع عن عروبتهم، وتأصيل جذورها. وشهدت الرواية حضورًا بارزًا لمدنٍ عربيةٍ عريقةٍ حفلت بميلاد شخصياتٍ تاريخيةٍ عظيمةٍ، أثرَت التاريخ، وأغنت حقول الأدب المختلفة، ومن أبرز هذه المدن:

---

(١)ينظر: عجوج، فاطمة الزهراء، **المكان ودلالته في الرواية المغاربية المعاصرة**، ٦٠.
(٢) ينظر: لوتمان، يوري، **مشكلة المكان الفني (المكان ودلالته)**، ٨٨.
(٣)عبد الله، محمد حسن، **الريف في الرواية العربية**، ٢٤٦.

- الجليل

تعدّ الجليل أساس الرواية ومحورها الرئيس، إذ تمثّل جزءًا أساسيًّا من عنوانها (قناديل ملك الجليل)، فهي الوجهة الأولى التي تنفتح أمام عيون القارئ، لينطلق عبرها نحو خفايا النص، لذلك وجب الوقوف على سيمياء العنوان، والغوص في مكتنهاته الدلالية، حتى يتمكّن المتلقي من إدراك خبايا العمل، وفهم مقاصد مؤلفه.

يشكّل العنوان أهم "العتبات النصية الموازية المحيطة في النص الرئيس، إذ يسهم في توضيح دلالاته، واستكشاف معانيه الظاهرة والخفيّة فهمًا، وتفسيرًا، وتفكيكًا، وتركيبًا" [١]، إضافةً إلى رصد ما به من إيحاءاتٍ ورموزٍ، تشي بنوعية العمل الأدبي، وتنبّئ عن طبيعته الفنيّة. ويمثّل العنوان نواة النص الدلالية التي تمكّن وجوده كمشروعٍ قرائيٍ بارز [٢]، فهو الرابط الأول الذي يصل المتلقي بالنص، ويعمل على تحديد العلاقة الناشئة بينهما، وهو المدخل الذي يعين القارئ على الإمساك بخيوط العمل الأساسية [٣] التي تعكس جزءًا من مكوناته الفعلية المكتنفة بين السطور والكلمات. والعنوان هو النافذة المشرعة التي تنبثق عبرها النصوص نحو العالم، مأصّلة وجودها [٤]، ومجسّدة كينونتها على مرّ الأزمان. وقد أكد جون كوهن أنّ العنوان من السمات البارزة للأعمال النثرية المتنوعة: العلمية، والأدبية [٥]، فهو المحدّد الرئيس لهوية العمل، والمعزّز الأول لبقاء المؤلف عبر تكريس جهوده الفعلية المخبّأة بين الصفحات، لذلك عُدّ العنوان مطلبًا أساسيًّا، ومحتوىً ضروريًّا لبناء أي نصٍّ من النصوص [٦]،

([١])حمداوي، جميل، **سيموطيقيا العنوان**، ٨.
([٢])ينظر: عثماني، بولرباح، **سيميائية العنوان في ديوان خبر كان**، ٢٠٩.
([٣])ينظر: حمداوي، جميل، **سيموطيقيا العنوان**، ١٠.
([٤])ينظر: عبابسة، حنان، والعيفاوي، نادية، **سيمياء العنوان رواية تلك المحبة للحبيب السائح**، ١٩.
([٥])ينظر: حمداوي، جميل، **سيموطيقيا العنوان**، ٢٠.
([٦])ينظر: عبابسة، حنان، والعيفاوي، نادية، **سيمياء العنوان رواية تلك المحبة للحبيب السائح**، ٢٠.

سواء أكان علميًّا أم أدبيًّا، شعريًّا أم نثريًّا، فهو أمرٌ ملحٌّ توجّب الالتزام به. والعنوان، "مفتاحٌ إجرائيٌّ، يمكّن من التعامل مع أبعاد النص: الدلالية، والرمزية" [١]، إذ يفسح المجال للقارئ بسبر أغوار المؤلف، وكشف كل ما يكتنه نفسه، عبر الإيحاءات المتجلية في فضاء العمل الأدبي. ويسهم العنوان في الكشف عن مدى الترابط والانسجام الكائن بين أجزاء العمل وأطرافه المترامية، وإيضاح كل ما أُشكِل فهمه، وما غَمُض معناه [٢]، فهو حجر الأساس الذي يبني عليه الكاتب شتّى أفكاره، والمرآة التي تشي بوعيه، ورؤيته، وكافة تطلعاته. فالمتأمل لعنوان (قناديل ملك الجليل) يلمس الرؤية الواعية والعميقة لكاتب العمل، وما أراد إيصاله إلى قارئه، فدلالاته المكثّفة أوحت بمغزى الرواية ومحتواها، ونبّأت عن طبيعتها التاريخية البحتة، وأشارت إلى طابعها الأسطوري المميز. وعلى هذا فإن العنوان إشارةٌ سيميائيةٌ تؤسس لفضاءٍ نصّيٍ شاسع، يسعى إلى كشف كل ما هو ساكن في نفس المتلقي [٣] ووعيه، عبر ما به من إيحاءاتٍ فنيّةٍ، تؤدي إلى إحياء العمل، وتمكّن القارئ من الإبحار في ثناياه، والتعمّق في مكنوناته الدفينة، حتى يصل إلى مقصده ومبتغاه. وقد اتسم العنوان (قناديل ملك الجليل) بإحكام بنيته الدلالية التي أوحت بطبيعة العمل، وأشادت باتساع فضائه، إذ عبّرت عن فكرة النص الرئيسة المتجسدة في أسطورة القناديل التي أسّس الكاتب عليها روايته، وجعلها محورًا رئيسًا من محاورها، وتجلى ذلك عبر تقديم لفظتها، فهي كلمة العنوان الأولى. فمؤاثرة الكاتب تقديم (قناديل)، يشي بأهميتها، ومدى تأثيرها على أحداث العمل وشخصيته الرئيسة (ملك الجليل)، عبر ما حملته في ثناياها من

---

(١)حمداوي، جميل، **سيموطيقيا العنوان**، ٨.
(٢)ينظر: عثماني، بولرباح، **سيميائية العنوان في ديوان خبر كان**، ٢١١.
(٣)ينظر: عبابسة، حنان، والعيفاوي، نادية، **سيمياء العنوان رواية تلك المحب للحبيب السانح**، ٣٦.

دلالاتٍ فنيّـةٍ أسـطوريةٍ وواقعيـةٍ عميقـة. فتجسّـدت وظيفتهـا الأسـطورية فـي ذلـك الطقـس الأسـطوري الـذي حفـل بإضـاءة أربعـة قناديـل تعـود لظـاهر وإخوتـه الثلاثـة، لينطفـئ قنـديل ظـاهر أول هـذه القناديـل معلنًـا موتـه قبـل إخوتـه، أمـا الدلالـة الواقعيـة فتمثّلـت عبـر رصـد تفاصـيل الواقـع المعـيش الـذي نبّـأ عـن عـدم انطفـاء قنـديل ظـاهر علـى أرض الواقـع، بـل علـى العكـس لقـد أضـاء سـماء طبريـا والجليـل ومـا حولـه حـين أصـبح حاكمهـا [1]. وعلـى هـذا فـإن القناديـل أسـاس الروايـة وجوهرهـا، لكـون شـعلتها طريـق ظـاهر نحـو الجليـل كلـه. وأراد الكاتـب العنونـة بمكـان الجليـل، لاتسـاع فضـائه، ورحابـة مجالـه، وانفتاحـه علـى مـا حولـه مـن آفـاقٍ شاسـعة مثـل عكّـا، ويافـا، وحيفـا، وطبريـا، وصـفد، وغيرهـا مـن المـدن والقـرى، فهـو المجـال الكلـي الـذي احتضـن ملـك ظـاهر ودولتـه. وأدى هـذا التحديـد المكـاني إلـى تلخـيص مجريـات الروايـة، حيـث كـان فضـاء الجليـل ميـدانًا واضـحًا لسـير أحـداثها، وسـاحةً رحبـةً تتحـرك فـي أنحائهـا سـائر شخصـياتها. وكانـت لفظـة (ملـك) التـي اقترنـت بالجليـل اقترانًـا مباشـرًا قـد عمّقـت الـدور الفاعـل لشخصـية العمـل الرئيسـة (ظـاهر العمـر)، وأوحـت بشـيءٍ مـن سـماته الشخصـية، عبـر مـا حملتـه مـن إيحـاءاتٍ تاريخيـةٍ وفنيّـةٍ بـارزةٍ، تمثّلـت بـإرادة ظـاهر، وعظـم قوتـه التـي مكّنـت لـه تملّـك الجليـل كلـه، والانفـراد بحكمـه وسـلطانه، متحـديًا سـطوة الدولـة العثمانيـة. وأصـاب الكاتـب فـي سـيميائية عنوانـه لهـذا العمـل، إذ اسـتطاع إيصـال الصـورة الواقعيـة لفضـاء الجليـل الـذي غـدا منـارةً مضـاءةً بأفكـار ظـاهر النيّـرة التـي غـدت كالقناديـل [2]. وتجـدر الإشـارة إلـى أنّ وضـع العنـوان كـائنٌ بعـد الانتهـاء مـن كتابـة الـنص [3]، لـذا يحـاول الكتّـاب انتقـاءه بعنايـةٍ ووعـيٍ كبيـرين،

([1])ينظر: مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ١٧٩.
([2])ينظر: **المصدر نفسه**، ١٧٩.
([3])ينظر: عثماني، بولرباح، **سيميائية العنوان في ديوان خبر كان**، ٢١١.

فهـذا التركيـب اللغـوي المختـزل هـو السـبيل الأول لعـين القـارئ وذهنـه، والطريـق الـرئيس لسـير الـنص نحـو القمـة، فهـو رأسـه وأسـاس ديمومتـه. وقـد أدى العنـوان (قناديـل ملـك الجليـل) إلـى الرفـع مـن قيمـة العمـل، وجعلـه فـي مقدّمـة الأعمـال الأدبيـة التـي اتخـذت التـاريخ موضـوعًا لهـا، مكرّسـةً حوادثـه وجـلّ وقائعـه فـي فضـاء الجليـل الواسـع، إذ حفـل بحقبـةٍ تاريخيـةٍ عريقـةٍ، تمثّلـت بعهـد ظـاهر العمـر الـذي أصّـل معـاني الأمـن والأمـان فـي هذا المجـال الرحـب، وأسـكن الطمأنينـة فـي مختلـف أنحائـه: "**أريـدكِ أن تخرجـي مـن هـذا السراي، وتطوفي في أنحاء الجليل وحيدة...**

كيف كانت رحلتكِ يا ابنتي؟

متعبة قليلًا يا شيخ ، هذا كل شيء.

وهل اعترضكِ أحد؟

راحت الفتاة الجميلة تفكر ثم قالت: لا يا شيخ، ولكن أحدهم سألني حين رآني وحدي: إلى أين تذهبين؟

وغيره ألم يعترضكِ أحد؟

واحد من رجال الصقر يا شيخ، ولكنني حين أخبرته أنك أنت مَن أرسلني، قال شيئًا لم أفهمه بغضب وتركني...

في صبيحة اليوم التالي، عُلّقت مشنقتان بباب عكّا... وأعلن ظاهر: فليعلم الجميع سيكون هذا جزاء كل من يعترض طريق امرأة، أو رجل، أو قافلة في البلاد" [1]

مثّل فضاء الجليل الرحب أفقًا واسعًا للأمن والأمان في عهد ظاهر، يختزن بين أجزائه دلالات الراحة، والهدوء، والاطمئنان، مما أدى إلى جعله مكانًا حيًّا، لا تعرف طرقاته معاني

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٥١-٣٥٢.

الخوف، وسبل الأذى، ولا يطرق الرعب قلوب سكّانه. ورمزت أفعال الحركة (تخرجي، وتطوفي) إلى حيوية الموقف وواقعيته عبر ما فيه من إيحاءاتٍ فاعلة، تجسّدت بفعل الخروج الموحي بالانتقال المكاني، وفعل الطواف المشير إلى دلالة حركية مكثفة، تنبّئ عن اتساع فضاء المكان، ومساحته اللامحدودة. وعمّقت (أنحاء الجليل) سيميائية الطواف، إذ كشفت عن رحابة فضاء دولة ظاهر، وآفاقها الشاسعة. وأشارت سمة (وحيدة) إلى حقيقة المجال المكاني الآمن الذي دفع بفتاةٍ جميلةٍ السير وحدها في أرجائه دون أن يعتريها أيُ خوفٍ على نفسها. وحمل أسلوب الاستفهام دلالاتٍ روحيةً ونفسية، تشي بشخصيةٍ واعيةٍ وآملة، تمتلك رؤية بعيدة وطامحة، تسعى لخدمة البلاد وأهلها، والسير بهم نحو مستقبلٍ أفضل. وأشار أسلوب الحوار إلى فعالية الشخصيات، وكينونتها الحقيقية التي أدت إلى اندماجها في المكان، حتى صارت جزءًا من واقعه. وقد حضرت العلاقة الزمكانية (صبيحة اليوم التالي)، إذ رصدت دلالات التحديد الزمني، والتخصيص المكاني التي تمثّلت في زمن حدوث الشنق (الصباح)، ومكان وقوعه (باب عكّا). وقصد الكاتب من هذا التخصيص إلى تأصيل العلاقة الكائنة بين أجزاء الجليل، معمّقًا تكاملها. وكثّفت سين التسويف المقترنة بالفعل المضارع (يكون) حدث الشنق، عبر ما فيها من دلالات الاستقبال الموحية بكينونته المستقبلية الحقيقية.

ورصد الكاتب التحوّل المكاني لفضاء الجليل بعد انتزاعه من يد ملكه ظاهر العمر، وإحلال الحرب فيه: "**دبّ الذعر ما أن وصلت أخبار مذبحة يافا، ففرّ الناس تاركين قراهم ومدنهم صوب الجبال والحقول، ولم تستطع حتى المدن الكبيرة من أن تظل واقفة على قدميها، فأقفرت شوارع حيفا وعكّا وصيدا وصولًا إلى بيروت... وتحوّل الجليل بأكمله إلى ساحة مباحة للنهب، والقتل، والفوضى، والسبي**" [1].

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٣٤-٥٣٥.

رسم الكاتب صورةً موحشةً لفضاء الجليل، إذ انتزعت منه الحرب كل معاني الحياة، وسبل الراحة والأمان، فغدا مكانًا ضيّقًا وموحشًا لا يحتفي إلا برائحة الموت التي باتت تنبعث من كل الجوانب. وأوحت عبارة (دبّ الذعر) بحالة الخوف وشدة الرعب التي اكتنفت نفوس ساكنيه. ورمز الفعل الماضي (ففرّ) إلى سرعة الحركة المؤدية إلى الابتعاد عن ظلمة هذا المكان والخروج من عتمته الحالكة والمخيفة. وجسّد الكاتب حدّة الحرب عبر أنسنته المدن، إذ بدت إنساناً مريضًا متعبًا، لم يعد بإمكانه الوقوف على قدميه، لشدّة المرض التي أنهكت جسده، وأدت به إلى الهلاك. وقد حملت هذه الصورة في ثناياها وصفًا دقيقًا لتبدّل أحوال المدن التي كانت شامخة وقوية، وما أنْ نخرتها الحرب، حتى تحوّلت إلى فضاءاتٍ ساكنة وميّتة، لا تجرؤ على الحياة. وعزّز الفعل (أقفرت) قساوة الحرب وضراوتها، مشيرًا إلى آثارها الشرسة التي أدت إلى غدو الشوارع أماكن خالية، وموحشة، ومقفرة. وعمّق الكاتب التبدل المكاني لفضاء الجليل عبر الفعل (تحوّل)، إذ أشار إلى حقيقة الحدث وكينونته الفعلية. وقد دعّمت عبارة (ساحة مباحة) فعل التحوّل عبر تأصيلها دلالات الحرب، وأيحاءاتها المختلفة، وما نتج عنها من انعكاساتٍ أدت إلى تحوّل فضاء الجليل الآمن إلى ساحة حرب شاسعة، تستبيحها الأيدي، وتطأها الأقدام، منتهكةً حرماتها دون اكتراثٍ أو مبالاة.

-طبريا

ارتبطت طبريا ارتباطًا وثيقًا بظاهر العمر بطل القناديل، إذ حفلت بتاريخه، وكرّست بطولاته، وشهدت العديد من إنجازاته، فهي المكان الأول الذي انطلق منه نحو دفّة الحكم، متوجهًا عبرها للجليل كله. وجسّدت طبريا سمات ظاهر الشخصية من عدلٍ ومساواة، ورفض الظلم: "**كان المتسلم على يقين من أن ظاهر يعني ما يقول بعد أن أوثقه بتلك النخلة، وبعد أن سجنه...**

سار أمامهم مستعدًّا لفعل أي شيء، فقط لينجو... لكنهم حين ساقوه إلى ظاهر وطبريا تتفرج سعيدة على ذلك الموكب ووصلوا هناك، سأله ظاهر: أصدقني القول! هل بقي شيءٌ للناس في ذمّتك؟!...

بقي هذا الشحم، شحمك ما كان يمكن أن يكون بهذه الوفرة لو لم تأكل أكثر مما يجب" [1].

شكّلت مدينة طبريا محلًّا أليفًا ومثاليًا، يحتفي بأبهى صور العدل، وأسمى معانيه، ويحتضن سبل الراحة، والهدوء، ويكتنف في أنحائه دلالات الأمن والأمان. وكشف أسلوب التوكيد عن حالة المتسلم النفسية والشعورية المهينة، المتمثلة في فرط ذلّه، وشدة إهانته على يد ظاهر أمام عيون الناس دون اكتراثٍ أو مبالاة. وجسّد اسم الفاعل (مستعدًا) إيحاءات الانكسار، والخنوع، والخضوع، والاستسلام. وعمّق فعل الحركة (سار) المقترن بظرف المكان (أمامهم) هذه السيميائيات، إذ دلّ على انكسار شوكة المتسلم، واقتلاع جبروته من أرض طبريا. وأوحت لام التعليل المقترنة بالفعل المضارع (ينجو) بدلالات القلق، والتوتر، والخوف، والرعب التي تكالبت على نفس المتسلم، وباتت تسكنها. وعزّز الفعل (ينجو) حالة الاضطراب المكثفة التي يعيشها المتسلم تحت وطأة ظاهر وأعوانه. ورمز فعل الحركة (ساقوه) إلى حيوية الموقف وواقعيته، حاملًا في ثناياه دلالات الحقد، والكره، والغضب، المتأتية من شدة ظلم المتسلم، وفرط جبروته. وأنسن الكاتب مدينة طبريا عبر ما بثّ فيها من مشاعر الفرح، والبهجة، والسعادة، والسرور. وأسهمت الصورة البصرية في تأصيل تلك المشاعر، وترسيخ أنسنة المكان، فجعل الكاتب طبريا تسعد وتبتهج حين ترى بعينيها إهانة المتسلم وذلّه على أيدي أبنائها. ورصد أسلوب الحوار صفات ظاهر الشخصية المتجسّدة في العدل، ورفض الظلم، وعدم الخوف من الدولة أو

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٧٠.

الاكتراث لسلطانها، إضافةً إلى كشفه ملامح المتسلم وقسماته الشخصية، وتبيانه انعكاس أفعال الشخصيات، ومدى تأثيرها على المكان.

ومثّلت طبريا مجالًا محصّنًا، حيث أُسِّس على نوعٍ من الصناعة التي أدت إلى جعلها مدينةً ضخمة، تتوفر فيها الطمأنينة، وتتخلّلها عناصر التواصل المختلفة، فهي المكان الذي يحوي لغة الإنسان في حربه [١] وسلمه، وكل ما يهدّد سبل عيشه: "**راحت أسوار طبريا ترتفع يومًا بعد يوم، فتحولت المدينة إلى قلعة حصينة، أمر ظاهر بتغيير الباب، وحرص كثيرًا ألا يكون أقل منعة وقوة من باب دمشق... ولأول مرة أعفى الناس من عبء مصاريف قناديل الشوارع أمام بيوتهم، إذ أرسل إلى الشام وأتى بألف قنديل... هكذا غدت البحيرة مصدر سحر طبريا في النهار، وما إنْ تغيب الشمس حتى تتحول طبريا إلى بحيرة نور**" [٢].

رسم الكاتب لوحةً فنيّةً جميلةً، تُجسّد سحر فضاء طبريا، وترصد سماته الجمالية التي انفردت به عن غيره من الأماكن.

فرمز ارتفاع الأسوار إلى قوة المدينة ومنعتها، وحصانة فضائها الذي غدا مكانًا آمنًا مطمئنًا، يجلب الحماية لسكانه، ويردّ عنهم هجمات العدو. وأكسب علوّ الأسوار وارتفاعها المدينة شكلًا جديدًا، يوحي بشموخ المكان وعزّته، وينبّئ عن سموّه وعلو شأنه. وعزّز الباب إيحاءات الأمن، والحماية، والراحة، والهدوء. وأشار الكاتب إلى (دمشق)، لكون فضائها مجالًا حضاريًا رحبًا، يجسّد أسمى معاني الحياة، ويزخر بأبهى صورها. وحملت القناديل المضاءة دلالاتٍ روحيةً ونفسية، إذ إضفت على المكان رونقًا جماليًا، جعل منه فضاءً ساحرًا وخلّابًا، يسهم في إنعاش الروح، ويغرس في النفس معاني الصفاء، والبهاء. وعمّق العدد (ألف) أهمية القناديل، وما ينبثق عنها من إيحاءاتٍ حضاريةٍ، تشي بازدهار المكان، ورقيّه، وألفته،. وأصّلت القناديل حيوية

([١])ينظر: أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ٥.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٨٦

المكان وفاعليته، فانبعاث شعاع الضوء المتوهج من القناديل في أرجاء طبريا خلال الليل، حوّل فضاءها إلى أفق نور شاسع، لا تجد العين عبره ملمحًا للظلام، ولا تعرف طريقه. فالقنديل "هو الحارس اليقظ، إذ يرى كإنسان مفتوح العين في الليل، وخلال ضوئه يصبح المكان إنسانيًّا" [١] بحتًا، تكتنفه معاني السكينة والاطمئنان.

وتحمل مدينة طبريا دلالاتٍ حربيةً رئيسة، تعبر عن الواقع الذي تعيشه المدينة، ثنائية (القلق والراحة ، الأمن والخوف، السكون والضجيج، النور والظلام)، فهذه الأحداث قد أضفت على المكان صورة مأساويّة سوداوية: "**ذهبت طبريا إلى أولى ليالي نومها الصعبة، الليلة التي لا تبدو مختلفة عن أي ليلة، تصمت الشوارع، رويدًا رويدا، وتعتم البيوت ولا يبقى هناك سوى القناديل التي تضيء الطرقات...**

قال ظاهر لنجمة: فلتذهبي إلى النوم أنتِ، وقبل أن تجيب، دوت صوت قذيفة مدفع وهزت المدينة.

الآن بدأت المعركة، أمسكها من يدها ونزلا الدرجات إلى أسفل السور، قبل أن يصلا إلى الأرض، كان السرّاجون قد انطلقوا لإطفاء القناديل كما أوصى.

سقط الليل كله فوق المدينة، لم تعد هناك سوى أصوات القذائف" [٢].

أنسن الكاتب مدينة طبريا، فجعلها تبدو كإنسان قوي، يقاوم صعوبة النوم، متحديًا سطوة الحرب وقسوتها. ورصد الفعل (تصمت) حالة السكون والهدوء التي سكنت أرجاء المكان. وأشار تكرار صفة (رويدًا) إلى صمود المدينة، وشموخها عبر استطاعتها البقاء على طبيعتها، رغم الحرب التي أحاطت بها. وأوحت الصورة السمعية بشراسة الحرب ووحشيتها، فحدّة الصوت المنبثقة عن دوي القذائف، خلّفت وضعًا مربكًا وقلقًا عبر انتشار الفوضى في مختلف أجزاء

([١])أبو غالي، مختار علي، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، ١٢

([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٨٣-٢٨٤.

المدينة. وكثّف الفعل الماضي (هزّت) اضطراب المكان، وتبدّل أحواله. وجمع فضاء طبريا الثنائيات الضدية المتمثلة في الخوف والأمان، والموت والحياة، فتجلت دلالات الأمن، والأمان عبر القناديل المضاءة التي بثّت الحياة في أنحاء المكان، وأسكنت الطمأنينة والهدوء في النفوس. وتجسّدت إيحاءات الخوف والرعب عبر انطفاء القناديل، إذ تبدّدت ظلمة الليل، وبات الموت يحاصر الناس من جميع الجوانب. وعمّق أسلوب الاستثناء إيحاءات الحرب التي حوّلت فضاء طبريا إلى مجالٍ موحشٍ وضيّقٍ لا يحتفي إلا بأصوات القذائف.

-عكّا

تعد عكّا من الأماكن التاريخية المهمّة في الرواية، لارتباطها الوثيق بظاهر العمر (شخصية القناديل الرئيسة)، حيث شهدت أبرز إنجازاته الفعلية، وعكست سماته الشخصية التي تمثّلت بنشر الأمن، والطمأنينة بين الناس. وحفلت مدينة عكّا بأعمق الدلالات الروحية، وأسمى المعاني النفسية التي أدت إلى كونه محلًّا آمنًا مطمئنًا، يجسّد قيم المحبة والمودة بين ساكنيه: "**ذات يوم كان ظاهر يسير في أحد الأسواق، سمع تصايحًا بين رجلين، فتوجه نحوهما، وقبل أن يصلهما، قال الأول:**

ستندم كثيرًا إن لم تدفع لي ما عليك.

فردّ الثاني: لو كانت عكّا تخاف هدير البحر لما جلست على الشاطئ، وعند ذلك ابتسم، ظاهر، ابتسم من كل قلبه." [1].

شكّلت مدينة عكّا مكانًا أليفًا، يحتفي بأبهى صور الحياة، ويجسّد أسمى معانيها. وكشف أسلوب الحوار الإيحاءات الروحية التي بثّها فضاء عكّا في نفوس ساكنيها، إذ حفلت بسيميائيات القوة، والعزة، والشجاعة، والكرامة، وعدم الخوف. وقد أنسن الكاتب مدينة عكّا عبر ما بثّ فيها

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٥٥.

من دلالاتٍ إنسانية، تمثّلت بأفعال ذات إيحاءاتٍ نفسية، وأخرى حركية، امتزجت بصورةٍ سمعية، أوحت جلّها بحيوية المكان. فجلوس عكّا على شاطئ البحر، يشي بشجاعتها، وجرأتها، وعدم هيبتها من هديره المجنون. وعمّق البحر دلالات الثبات، والتحدي، والإصرار، ففضاؤه المظلم والموحش، جعل منها إنسانًا متحديًا وقويًّا، دائم الجلوس على شاطئه. وكثّف تكرار الفعل (ابتسم) حالة الفرح التي غمرت قلب ظاهر، وأسكنت في نفسه كل معاني السعادة والسرور.

وعمد الكاتب إلى إبراز المدينة بصورةِ "العاصمةِ الحاكمةِ والمتحكمة، لما تمتلك من قبضةٍ قويةٍ على مصادر تسيير الحياة في مختلف الأقاليم" [١]، وكان فضاء مدينة عكّا قد جسّد هذه الصورة، حيث غدا مجالها الرحب مركزًا تجاريًا حيويًّا، ومقصدًا مهمًّا لتجّار الشرق والغرب:"**راحت النيران التي التهمت السفينة الفرنسية في ميناء حيفا تمتد وتمتد، حتى حاصرت كل خان، ومتجر، ومصلحة فرنسية في عكّا، ولم يكن ظاهر رحيمًا .. أوقف كل السفن التي كانت تتهيأ للإبحار ببضائعهم، واستولى على البضائع**" [٢].

جمع فضاء مدينة عكّا في ثناياه تقاطباتٍ ثنائيةً بارزة، تجسّدت بالألفة والمعاداة، والاتساع والضيق، فبعد أن كان التجّار الفرنسيون يألفون مجال عكّا، ويجدون في فضائه متّسعًا لهم، ولمصالحهم التجارية، غدا فضاؤها مكانًا معاديًا وضيّقًا وخانقًا، يطبق عليهم من كل الجوانب. ورمز الفعل (التهمت) إلى صورةٍ فنيّةٍ عميقة، فجعل الكاتب حدّة النار وقوتها كحيوان مفترس وجائع، يبتلع بشراهة كل ما يقع في طريقه. وعمّق تكرار الفعل المضارع (تمتد) دلالة الالتهام، مجسّدًا إيحاءات الشمولية والاتساع، معزّزًا ظاهرة تحوّل المكان، وتبدّل أحواله. وعكس الفعل الماضي (حاصرت) سيميائيات السيطرة، والضيق، والاختناق. وحمل أسلوب النفي دلالات الغضب، والأسى، والقساوة، وانعدام الرحمة، والشفقة. وكشفت الصفة المشبهة (رحيم) عن

([١])عبد الله، محمد حسن، **الريف في الرواية العربية**، ١٨١.

([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٠١-٤٠٢.

اضطراب حالة ظاهر النفسية والشعورية، وما يكتنفها من حزنٍ وأسف، لما فعله الفرنسيون. ودلّت الأفعال الماضية (أوقف، واستولى) على تحقيق الحدث، وكينونته الفعلية.

وجسّد فضاء مدينة عكّا محلًّا مفتوحًا، يحمل في ثناياه رؤىً بعيدة: "**تلفت ظاهر حوله، فوجد أن كل ما يريده قد تحقق، فها هو يسيطر على الجنوب كله، ويبسط حكمه على عكّا، ويافا، وحيفا، والجليل، وبلاد إربد وعجلون... ولم يبقَ للدولة سوى ميناء طرابلس في الشمال، لكنه كان يدرك أنّ رضا الدولة على من يقف في الجانب الآخر من مصالحها لا يمكن أن يكون مطمئنًا أبدًا**" (١)

شكّل فضاء مدينة عكّا أفقًا مفتوحًا وشاسعًا، ينطلق عبره ظاهر بفكره وعينيه نحو الجليل كله، وما حوله من الأماكن، فهو مجالٌ رحبٌ يسير خلاله نحو آفاقٍ بعيدة، وفضاءاتٍ واسعة. وكشفت الصورة البصرية عن حالة الرضا التي اكتنفت نفس ظاهر بهذا الإنجاز العظيم. وقد عزّز الفعل الماضي (تحقق) المتبوع بقد دلالات تحقيق الحدث وتأكيده، مكثّفًا حالة ظاهر النفسية والشعورية. وحملت الصورة البصرية إيحاءاتٍ روحيةً، تشي بحيوية المكان، واتساع فضائه، وتعمّق ألفته المكانية التي جعلت منه مجالًا رحبًا ينفتح على جميع الجوانب. وأسهم أسلوب التوكيد في رصد رؤية ظاهر الواعية والبعيدة، المتمثلة بإدراكه موقف الدولة اتجاه أفعاله، رغم الصمت الذي كان يكتنف أجزاءها. ففضاء عكّا الواسع، قد فتح لظاهر آفاقًا شاسعة، مكّنت له حسن التأمل، وإمعان النظر في الأمور بشكلٍ أفضل، وتعميق نظرته المستقبلية الواعدة.

-يافا

نعمت يافا بالأمن، والعدل كغيرها من المدن في عهد ظاهر العمر، لكن حالها تبدّل بعد أن طالتها حرب أبو الذهب، فصارت ميدانًا واسعًا للقتل والدمار: "**بعد ثمانية وأربعين يومًا، قرر أبو**

(١)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٤٩.

الذهب أن يغير مسار الحرب، أرسل من يحمل راية بيضاء نحو باب المدينة، فُتِح الباب ودخل، كانت الرسالة التي يحملها الرسول تطلب من أهل المدينة الاستسلام مقابل الحفاظ على حياتهم. رفض كريم الأيوب العرض، وقال للرسول: هذه المدينة التي صمدت في وجوهكم كل هذه المدة لن تسير على جبينها لتخرج إليكم مستلمة... فوجئ كريم الأيوب بباب المدينة يُفتح، والفرسان المغاربة يغادرونها باتجاه معسكر أبو الذهب... بأربعة عشرة ألف قرش، دُفِعت رشوة للحراس الذين فقدوا الأمل بوصول أي نجدة من الشمال، سقطت يافا في أقل من ساعتين" [1].

رصد الكاتب العلاقة الزمكانية التي نبّأت عن المدة الزمنية لحصار فضاء يافا، مُصرِّحًا بعدد أيامه الطويلة التي أكدت قوة المدينة، ومنعة أسوارها، وبسالة سكّانها، الذين رفضوا الذلّ والانكسار. وأنسن الكاتب مدينة يافا عبر ما بثّ فيها من سماتٍ إنسانيةٍ، تجلت في الصمود، والشموخ، والثبات، والوقوف في وجه العدو دون خوف أو مبالاة. وعمّقت الدلالات الحركية (تسير، وتخرج) أنسنة المكان، فيافا التي وقفت على قدميها في وجه الدولة كل هذه الأيام شامخة وثابتة، متحدية وقوية، لن تخضع وتنكسر، فتخرج حانية رأسها لجبروت الدولة وسلطانها. وحضرت ثنائية الداخل والخارج في فضاء يافا: فتمثّلت دلالة الداخل عبر المكوث داخل أسوار المدينة، وحمايتها، والدفاع عنها. وقد حمل فضاء الداخل إيحاءات العزة، والكرامة، والشهامة، وحب الوطن، والتمسك به. وتجسدت دلالة الخارج في ما وراء أسوار المدينة، وما خبّأته من مؤامراتٍ، أحيكت ضد يافا،فأدت إلى سقوطها، والإطاحة بها. وقد حمل فضاء الخارج سيميائيات الغدر، والمكر والخيانة. وأصّل الزمن الثنائية الضدية الكائنة بين الصمود والسقوط،

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٣١-٥٣٢.

عبر تبيانه ذلك الفرق الزمني الشاسع بينهما، فإذا كان صمود المدينة قد دام أيامًا طويلة، فإن حال سقوطها لن يستغرق إلا سويعاتٍ قليلة.

-دمشق

شكلت دمشق محلًّا تاريخيًّا مهمًّا في الرواية، حيث مثّلت نقطة نزاع دائم بين ظاهر العمر والدولة العثمانية، لذلك كانت شاهدًا حيًّا على أقسى الوقائع التاريخية، وأكثرها ضراوة:

"**أغار علي الظاهر على قوات عثمان في هجمةٍ عاصفةٍ، فوجد عثمان نفسه يقاتل دون أن يدري في داخل دمشق... ساحقًا كان الهجوم الذي أشرع الطريق لبقية القوات المهاجمة للتقدم بيسر حتى حي الميدان**" [1].

جسّد فضاء مدينة دمشق مجالًا حربيًّا رحبًا، إذ يتسع لالتحام الجيوش، ومطامع الغزاة. ورسمت الدلالات الحربية صورةً حيّةً وواقعيةً للمكان، حيث غدا فضاؤه ميدانًا دمويًّا شاسعًا، يكتنفه الموت من جميع الجوانب. وحمل الفعل الماضي (أغار) دلالاتٍ روحيةً ونفسيةً، أوحت بقوة القتال، وشدة الهجوم الناتجَين عن حالةٍ نفسيّةٍ غاضبةٍ وحاقدة، تسعى إلى التخلص من غريمها والقضاء عليه. وكثّف المشتقان الصرفيان اسم المرة (هجمة) واسم الفاعل (عاصفة) مشهد الحرب الضارية، ورصدا شجاعة عليّ الظاهر، وفروسيته، وبطولته، مُعمِّقَين دلالة الإغارة. ورمز اسم الفاعل (ساحقًا) إلى حدة الهجوم وشدته، وقوته، وضراوته، وشراسته التي جعلت فضاء دمشق مجالًا مباحًا للأعداء والحاقدين. .

وحمل فضاء دمشق دلالات الحزن والأسى: "**أدرك الأمير رشيد أن صالح هو أفضل هدية يمكن أن يرسلها إلى وزير الشام يمحو به غضب الدولة عليه...**

صاعقًا وصل الخبر:

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٠٠-٥٠١.

لقد شنق وزير دمشق صالح" [١].

شكّل فضاء مدينة دمشق مكانًا أليمًا ومعاديًا، يجسّد معاني الحزن، والألم، والأسف، والفراق، ويأصّلها في نفس ظاهر، ولا سيما بعد أن شهد فضاؤها على شنق أخيه صالح. وحمل أسلوب التوكيد سيميائيات النفاق، والتملق، وكشف عن الحالة النفسية والشعورية المتناقضة للأمير رشيد الجبر، حيث كان يخبّئ في نفسه حقدًا دفينًا على ظاهر، وفي ذات الوقت كان يكتنف للدولة معاني المرائى بحبها، والسعي لكسب ودّها، ونيل رضا سلطانها. . ورمز اسم الفاعل (صاعقًا) إلى هول الأمر وشدته، وإلى الصدمة القاتلة التي آلمت النفوس وأوجعتها. ودلت قد التحقيق المقترنة بالفعل المضارع (شنق) على تأكيد حدثْ القتل، وكينونته الفعلية. وقد عكس الفعل (شنق) إيحاءات الغضب، والحقد، واللؤم، والكره، والبغض، والعداوة. ونبأت هذه الدلالات عن حالة الوزير النفسية وما يعتريها من مكرٍ وخبث، دفع به إلى الانتقام من ظاهر، وفعْله ما فعل.

خلاصة القول: تكتسب المدينة الواقعية خصوصيةً أدبية مميزة، لما تحمله من حوادثَ تاريخيةٍ متراكمةٍ على مر الأزمان، خلافًا للمدينة الخياليةِ المبتكرة التي يعمد الأديب إلى صنع حوادثها.

ثانيًا– القرية

اتخذت القرية مكانًا رفيعًا في الرواية العربية منذ زمن طويل، "فمعظم الأدباء العرب ولدوا ونشأوا في قرى متفرقة من الريف العربي، فعايشوا هذا الريف واختزنوا في ذاكرتهم مشاهدَ كثيرةٍ ومواقفَ عديدةٍ" [٢]، لذلك استطاعوا إيصال صورته بطريقةٍ واقعيةٍ حية عبر تجسيد تفاصيل الحياة ومظاهرها المختلفة. وتتميز القرية بنسيج الترابط الاجتماعي والعضوي [٣] المحكم بين

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٩١.
([٢])النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، ٤٠.
([٣]) ينظر: النصير، ياسين، **الرواية والمكان**، ١٩٥_١٩٧.

أبنائها، حيث تشكل وحدةً مجتمعيةً متآلفةً ومتكاملةً ومترابطة، فلا ينفصل الواحد منهم عن الآخر. وشغلت القرية حيزًا بارزًا في الرواية، فكانت شاهدًا كالمدينة على حوادثَ تاريخيةٍ بارزةٍ، ومن أهم هذه القرى:

-البعنة

شكلت البعنة مكانًا تاريخيًّا مهمًّا، لما حملته من حوادثَ تاريخيّةٍ أسهمت في إثراء الرواية، وأكسبتها خصوصيةً أدبيّةً مميزة، حيث كانت شاهدًا حيًّا على أقوى حروب الدولة العثمانية وأقساها: "**الشيخ حسين وحتى بعد انتهاء الأسبوع الرابع كان واثقًا من أن البعنة ستصمد، فهو يعرف أسوارها، ويعرف أنّ كل من فيها يدركون أن الوزير لن يرحمهم، فمنذ زمن طويل لم تصمد مدينة أمام هجوم كاسح كل هذه المدة، ولم يعتد الولاة والوزراء أن يعودوا مهزومين**" [1].

جسّدت البعنة معاني الصمود، والعزة، والكرامة، والثبات، وعدم الاستسلام والخضوع، والتحدي، حيث مثّل فضاؤها مكانًا معاديًا لسلطان الدولة، لما اكتنفها من إصرار، وما سكنتها من قوةٍ، أدت بها إلى الشموخ، وعدم الخنوع والانكسار. وعمّقت الهزيمة إيحاءات رفض الذلّ والإهانة، إذ خرجت البعنة بفضائها الشامخ عن عادة غيرها من الأماكن، فظلّت مكانًا شاهقًا وعظيمًا، رغم الحصار الذي أطبق على قلبها.ودلّ أسلوب النفي (لم تصمد، ولم يعتد)، على جبروت الدولة العثمانية، وما يعتريها من ظلمٍ واستبداد، فكانت البعنة المكان الأقوى الذي وقف بوجه الدولة دون خوفٍ أو مبالة. وتجلت العلاقة الزمكانية (الأسبوع الرابع) في السطور السابقة، إذ نبأت عن المدة الزمنية غير القليلة التي تمكّنت خلالها البعنة من مقاومة ذلك الحصار القاسي. وكثّف كلٌّ من حرف التوكيد (أنّ)، وسين التسويف التي اقترنت بالفعل المضارع

---

(1) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٠.

(ستصمد) حالة الشيخ حسين الشعورية، الواثقة، والمطمئنة، المتمثلة في صمود البعنة، ومكوثها وقتًا طويلًا أمام الدولة. وأشارت (لن) الناصبة المقترنة بالفعل المضارع (يرحمهم) إلى حال سكان البعنة الذين سيلقون صنوف الأذى، والقمع، والعذاب، والقتل، والحرمان على يد الوزير الحاقد في المستقبل القريب.

وحملت البعنة دلالاتٍ نفسيةً وروحية: "**إلى البعنة وصل ظاهر متوجهًا إلى صيدا، وبمجرد أن دخلها، أحس بشيءٍ غريب، كان الناس يرقصون بالشوارع كما لو أنهم في عرس... مذهولًا وقف ظاهر، عرفه الناس، واندفعوا نحوه يعانقونه، وقبل أن يسأل، كانوا يهنئونه بعزل الوزير**" [1].

لفت الكاتب إلى ظاهرة التحول المكاني في فضاء البعنة، فبعد أن كانت البعنة ميدانًا فسيحًا للدم، والقتل، غدا فضاؤها مجالًا حيًّا، تعمّه الأفراح، وتكتنفه معاني البهجة والسرور. وكشفت الدلالات الحركية (يرقصون، واندفعوا، ويعانقونه) عن الحالة النفسية لسكان البعنة، حيث سكن الفرح نفوسهم، وغمرت السعادة قلوبهم، بعد أن تخلصوا من وطأة الوزير اللعين. وقد عمّقت هذه الإيحاءت حيوية المكان وفاعليته، فدلالة الرقص تبعث في الفضاء سمات الألفة، والمحبة، والهناء، والصفاء. وأوحت دلالة العناق بسيميائياتٍ روحيّةٍ عميقة، حيث نبأت عن صدق المشاعر والأحاسيس المختلجة في نفوس ساكني البعنة اتجاه ظاهر، وقوتها. ورمز اسم المفعول (مذهول) إلى حالة ظاهر النفسية، الموحية بالاستغراب والدهشة لما رآه في شوارع البعنة، فلم تصدّق عيناه أنّ هذا الفضاء المنكسر، قد استعاد حياته من جديد، وغدا مكانًا آخرَ يعجّ بأبهى صور الحياة، ويحتفي بمعانيها المختلفة.

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٧٨.

إن المدن والقرى أهم الأماكن التي تجسّد الإحساس بالمواطنة [1]، والانتماء، لما تحتويه من تاريخ البلاد، وإنجازات أبطالها التي تظل خالدة على مر العصور.

خلاصة القول: فإن الأماكن الروائية فضاءاتٌ مختلقةٌ، نسجها الأديب من واقع الرؤية، ووحي الخيال، فأسهمت في استيعاب الأحداث الفنيّة: الواقعية والخيالية، وعملت على تمكين الشخصيات عبر دمجها في الأماكن.

(1)ينظر: النصير، ياسين ،**الرواية والمكان دراسات في فن الرواية العراقية (٥٧)**، ٥.

الفصل الثاني: حركية الزمن

المبحث الأول: الزمن المتقطع

أولًا: الاستباق والاستشراف

ثانيًا: الاسترجاع

- الاسترجاع الداخلي
- الاسترجاع الخارجي

ثالثًا: القفز الزمني

رابعًا: الوقفة الوصفية

المبحث الثاني: الزمن المتتابع

أولًا: المشهد

ثانيًا: الديمومة

المبحث الثالث: الانزياح الدلالي في صيغ الأفعال

أولًا: دلالة المضارع على الزمن الماضي

ثانيًا: دلالة المضارع على المستقبل (الاستشراف)

ثالثًا: دلالة الماضي على الزمن المستقبل

الفصل الثاني: حركية الزمن

يعدّ الزمن محورًا أساسيًّا في عملية بناء العمل الأدبي، إذ يُمَثّل حجر الأساس الذي تستند عليه أحداث الرواية، وتنطلق عبره شخصياتها، وتتشكّل في إطاره مضامين الأماكن التي تتحدّد ملامحها بفعل انعكاسات الزمن وتغيراته المستمرة، فهو الخيط الذي يشدّ أجزاء الرواية، ويُمكّن العلاقة بينها. ويُشكّل الزمن الإيقاع النابض للرواية، حيث تتدرج فعاليته، وتكمن تأثيراته من خلال اللغة التي تُجسّد قيمة العمل، وتعبّر عن وجوده المستمر، وتنبّئ عن مستوياته الإبداعية المختلفة، فبنية الكلمات هي الدعامة الوحيدة لفكرة الزمن[١].

يُمثّل الزمن عنصرًا فنيًّا مهمًّا، فهو الأساس الذي يعتمد الكشف عن "أبعاد التغيرات الحاصلة في البنية التركيبية للغة، ووسيط العمل الإبداعي في تجسيد حركة الفعل ووضعها في مدارها المناسب، والمؤثر الداخلي الذي يقيس قابلية النص على الحركة والتغير والثبات" [٢]، لذلك عُدّ الزمن مكونًا فنيًّا أساسيًّا في إنتاج العمل الروائي وتشكيل فضائه. ويؤدي الزمن إلى تحديد طبيعة العمل الروائي عبر تعيين شكله الفنيّ ونوعيته الأدبية المتمثلة في المعاني التي اكتنهت بين السطور، والمعبّرة عن المادة الحكائية التي يحتفي بها العمل [٣]، والكاشفة عن رؤية الكاتب الإبداعية الكامنة في توظيفه للزمن. وعلى هذا فإنّ الأديب الحاذق لا يعمد إلى تجسيد "شكل الزمن الواقعي وصيرورته فحسب، بل يعمل على خلق الإحساس بالمدة الزمنية الروائية، والإيهام التام بأنّ ما يُعرض هو الواقع الحقيقي" [٤]، وهذا ما يجعل القارئ يسير في عالم الرواية، متجاوزًا واقعها التخيلي عبر مجموع الأحداث المحاطة بحدٍّ زمنيٍّ معيّن. ويشار إلى الزمن الأدبي عبر "مجموع المدلولات النصية المتوالية تباعًا في الخطاب، وهي ذات طبيعة لفظية، يتم

---

(١) ينظر: سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن، الفضاء، السرد**، ١١.
(٢)عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية**، ١٦١.
(٣)ينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٢٣٣.
(٤) القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ٤٠.

التقاطها وكشف دلالاتها من خلال الإشارات الزمنية المبثوثة في النص" [١]، وتسهم هذه الإشارات في تعيين حدود العمل الأدبي، وإبانة العلاقات المتبادلة بين عناصره المختلفة. وينحصر الزمن الروائي بالمدة اللازمة لقراءة الرواية، فهو زمنٌ قصير، لا يتجاوز بضعة أيام أو عددًا من الساعات، وإنْ كانت الرواية قد حملت في ثناياها أحداثًا عديدةً لحقبةٍ زمنيةٍ طويلة [٢]، لذلك اتصف زمن الرواية بالمكّثف، لتجسيده كمًّا كبيرًا من الأحداث في سياقاتٍ لغويةٍ منظّمة، وفق معاييرَ جماليّةٍ وفنيّةٍ خاصة، تآلفت فيما بينها، وكوّنت عملًا أدبيًّا متكاملًا.

وتجدر الإشارة إلى أنّ فكرة الزمن هي فكرةٌ أزليةٌ قديمة، حيث شكّلت عبارة (كان ياما كان في قديم الزمان) الأساس لكل قصة يحكيها الإنسان [٣]، فلكل مادة حكائية بداية ونهاية، مهما طالت أو قصرت، فهي تدور في حَلَقةٍ زمنيةٍ معينة ذات طبيعة فنيّة مبتكرة، تتراوح بين الواقعية والخيال [٤]، وتعمل على اتساع فضاء العمل، وصبغته بألوانٍ إبداعيّةٍ مميزة، تنبئ عن شخصية الكاتب، وفلسفته الخاصة اتجاه الزمن. وقد بيّن طومانفسكي الفرق بين "زمن الحكاية، وزمن السرد أي زمن الرواية حيث قال: (إنّ زمن الحكاية هو زمن تكون فيه الأحداث المعروضة مفترضة الوقوع، وزمن السرد هو الزمن الضروري لقراءة العمل الأدبي أي مدة المحكي)" [٥]، وعلى أي حال لا يمكن الفصل بين هذين الزمنين، فكلٌّ منهما يُكمّل الآخر، فهما أساس العمل وحياته المستمرة.

وتتمتع الرواية التاريخية بتنوعها الزمني الخاص بها، "فإما أنْ تُكتب وكأن الكاتبَ معاصرٌ وهميٌّ، وهو الكاتب الفرضي للمذكرات أو اليوميات، أو تُكتب بمعرفة غير محدّدة أي أنّها لا ترى

---

(١)المحادين، عبد الحميد، **جدلية الزمان والمكان والإنسان في الرواية الخليجية**، ١٣٥.
(٢)ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا ١٩٦٧-١٩٩٤**، ٨.
(٣)ينظر: **المصدر نفسه**، ٥.
(٤)ينظر: يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبئير**، ٨٩.
(٥)سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن، الفضاء، السرد**، ١٤.

من خلال النظرة المحدودة للمعاصر، بل تُدرَك بالحس التاريخي الأوسع لدى عصر لاحق على ضوء ما حدث منذ ذلك الحين" [١]، وقد استطاع الكاتب إبراهيم نصرالله في قناديله أنْ يبدو بصورة المعاصر الحقيقي لظاهر العمر، معايشًا له بكل تفاصيله من ميلاده حتى مماته، إضافةً إلى تمكّنه من توسيع نظرة القرّاء المعاصرين، والاتجاه بفكرهم نحو أزمنة بعيدة ، ماضية ومستقبلية.

إنّ عملية بناء الزمن في النص الروائي توضّح شكل البنية النصيّة للعمل الأدبي، وتبيّن التقنيات السردية المستخدمة في بناء فضائه، فالمؤلف هو المتحكّم الأول بعنصر الزمن، إذ يحدّد عبر أشكاله المتغيرة علاقته بموضوع الرواية [٢]، وما ينطوي عليه من عناصر ومكونات. لذلك "لا يمكن تجريد النص من المحتوى الزمني الفعلي، لأنّ الزمن كالنص نفسه، يمكن الإحاطة به في تفاصيله الكبرى، وتحديد الأنساق التي يندرج فيها، فالزمن الموجود في النص ليس هو الزمن في ذاته، بل طائفة من مظاهره وتصوراته الذهنية، وهو تصوّر وحالة وليس جوهر" [٣]، ولا يعاش بكمال الأيام وتمام السنين، بل يُدرَك عبر الحوادث الناتجة عن أفعال الشخصيات الروائية، وما ينبثق عنها من مشاعر وأحاسيس، توزعت بين صفحات الرواية.

وقد حفيَ فضاء رواية (قناديل ملك الجليل) بعددٍ من الأنساق الزمانية، ومن أهمها ما يأتي:

المبحث الاول: الزمن المتقطّع

اعتمد الكاتب في القناديل النسق الزمني المتقطّع بشكلٍ واضح، وفي هذا النسق "تتقطّع الأزمنة في سيرها، الهابط: من الحاضر إلى الماضي، والصاعد: من الحاضر إلى المستقبل،

([١])مندلاو، **الزمن والرواية**، ١١٢.
([٢])ينظر: القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ٣٧.
([٣])جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٥٦.

لتستقبل زمنًا آخرَ يُوسّع مدّة جريان الأزمنة، بإقحام أحداث جديدة، تشكّل أحيانًا قصصًا صغيرة داخل القصة الكبيرة" [١]، ويسهم هذا التقطيع في توسيع الدائرة الزمنية في فضاء العمل الروائي، وبثّ روح الحياة في أحداثه وشخصياته، وإخراجه من طور الجمود والرتابة الزمنية التقليدية، عبر إحلال عناصر الحركة والتشويق فيه، وتضمينه بالعناصر الفنيّة والصور الجمالية التي تكسبه شكلًا إبداعيًّا جديدًا، يغاير في بنائه الأعمال الروائية المألوفة. ويتميز هذا النسق بانسيابيته ومرونته، فلا يسير المؤلف فيه على وتيرةٍ زمنيةٍ واحدة، إذ يتحرك إلى الأمام، وفي لحظة ما يسترجع الماضي أو يستشرف المستقبل [٢]، ويلجأ الكاتب إلى هذه التحولات الزمنية، لأهدافٍ جماليةٍ بحتة، وأغراضٍ فنيّةٍ معينة، تسعى للنهوض بالعمل، والرفع من قيمته الأدبية.

ويؤكد (تودوروف) الإمكانية التي أتاحت للمؤلف اتباع التحريف الزمني والتخلي عن التتابع الطبيعي للأحداث حيث قال: (إنّ زمن القصة متعدد الأبعاد، حيث يمكن أن تقع عدّة أحداث في نفس الوقت، خلافًا لزمن الخطاب الخطّي الذي يجد نفسه مضطرًّا لعرض حدث تلو الآخر)، وقد قصد (تودوروف) في قوله السابق لفتْ أنظار الكتّاب عند ترتيبهم الأحداث، مراعاة مقتضيات العمل الروائي الدلالية والفنيّة، وانحيازهم عن المقاصد القصصية التقليدية [٣]، ليتسنى لهم تقديم عملًا قصصيًّا شاملًا ومتكاملًا. وقد تضمنت الرواية عددًا من التقنيات الزمنية التي اندرجت تحت هذا النسق ومن أهمها:

([١])جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٩٩.
([٢])ينظر: القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ٤٢.
([٣])ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١١٥.

أولًا- الاستباق و الاستشراف

وُيقصَد بالاستشراف "تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد، واستباقها من قبِل الراوي في الزمن الحاضر أو في اللحظة الآنية للسرد" [١]، وكان الاستباق من أهم التقنيات الاستهلالية التي يفتح بها الكاتب فضاء نصّه، فهو يعين القارئ على إدراك محتوى العمل، وكشف رؤية المؤلف وفلسفته الإبداعية. وعمد الكاتب إلى استهلال القناديل باستباقين زمنيّين، فتجلى الأول في اللوحة الفنيّة الآتية: "**فتح ظاهر عينيه فوجد إخوته فوق رأسه، ولولا أنّ سيوفهم كانت في أغمادها، لظنّ أنهم قاتِلوه!... فرك ظاهر عينيه بظاهر يده اليمنى: هل وصلتم إلى حل؟ سأل.**

لم نصل قال صالح.

بل وصلنا، الليلة سنشعل القناديل قال سعد." [٢].

شكّل هذا الاستباق الزمني رؤيةً نقديةً شاملةً لجوهر فضاء الرواية، إذ تمكّن الكاتب عبره تقديم شخصيات العمل بصورةٍ حيّةٍ ومباشرة، وتبيان الحسّ الأسطوري الذي امتزج بالتاريخ بطريقةٍ جماليةٍ واضحةٍ. وكان أسلوب الحوار من الأمور التي دفعت المتلقي لتجاوز الفجوة الزمنية عبر الإحساس بكينونة الحدث الفعلية في حاضرٍ آني معيش لا في مستقبلٍ بعيد لم تكتمل رؤيته بعد. وأدّت المسوغات الفعلية الماضية والحاضرة دلالاتٍ وصفيةٍ، أوحت بحيوية الشخوص وحركية أفعالها. وعمّقت سين التسويف التي اقترنت بالفعل المضارع (سنشعل) سيمياء الاستشراف، إذ دلّت على استقبال الحدث ووقوعه في زمنٍ لاحق. وأصّل حضور الزمن الطبيعي (الليلة) دلالات الاستشراف، حيث حمل في ثناياه إشاراتٍ تشي بحقيقة الزمن واستمراريته.

([١])مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا ١٩٦٧-١٩٩٤**، ٦٦.

([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣. راجع: **النص الأصلي**، ٣٩.

وعمّقت الإيحاءات الأسطورية الربط بين الزمان والمكان: "**أمواج بحيرة طبريا التي تضرب جدار البيت، كان لها وقعُ هدير البحر. كل واحد منهم جلس محدّقًا في شعلة قنديله التي أمامه، وهو على يقين بأنه يحدّق في قدره**" [١]، فتمثلت العلاقة الزمكانية عبر احتضان البيت لتلك اللعبة الأسطورية التي أُنجزت في زمنٍ فعليٍّ معيّن. واشتمل الزمن على ثنائيتيّ الحاضر والمستقبل، فتجلى الحاضر في لحظة إشعال القناديل، وتمثّل المستقبل عبر الفعل (يحدّق) الذي رصد رؤية الإخوة البعيدة، وتطلعاتهم نحو استقبال زمن مجهول، كانت شعلة القناديل قد رسمت طريقه.

وحمل الاستباق الزمني الثاني مهمّةً أدبيةً مختلفة: "**كانت الطريق إلى المقبرة بداية رحلتهم في ذلك اليوم الشتائي، دفنوا عمر الزيداني أباهم بصمت... لكن الإخوة الأربعة طووا في داخلهم كل رغبات الأب التي لم يعرفها أحد سواهم، وراحوا يفكرون في المستقبل... طوال أيام العزاء التي امتدت أربعين يومًا، لم يكن يشغلهم سوى أمرين: حزن أختهم القاتل الذي يكاد يختطف روحها.. ومَن ذلك الذي سيواصل مهمةَ أبيهم**" [٢].

عبّر الكاتب في هذا الاستباق عن رحلة الزمن المجهول التي كانت بانتظار ظاهر وإخوته أثناء سيرهم نحو المقبرة، فهي المكان الذي انطلقت منه بواعث تلك الرحلة. وقد برز التأثير المكاني على عنصر الزمن بشكلٍ واضح، فكان فضاء المقبرة فيصلًا أساسيًا بين زمنين: ماضٍ أليف، ومستقبل قلق. وتجسّدت وظيفة الاستباق في الكشف عن "التطلعات المجردة المتعلقة بمستقبل الشخصيات الروائية، الناتجة عن أفعالها الخاصة التي تهدف من خلالها معانقة المجهول واستشراف آفاقه" [٣]، فقد كان الإخوة الأربعة يحاولون شق طريقهم نحو زمن بعيد،

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣.
([٢])**المصدر نفسه**، ١٤-١٥. راجعْ: **النص الأصلي**، ٤٩.
([٣]) بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٣٣.

يبتعدون به كل البعد عن يد الدولة وسطوة أعيانها، متّجهين بأفكارهم نحو أزمنةٍ مجهولة لم تتحدد ملامحها بعد. وأوحت المسوغات الفعلية (الماضية والمضارعة) بكينونة الزمن وواقعيته، إذ دلّ الفعل (دفنوا) على تحقيق الحدث وانقضائه، وكانت سيمياء الزمن الطبيعي (اليوم الشتائي) التي تقدّمت الفعل، قد عمّقت التحديد الزمني لفعل الدفن. وعكست الأفعال المضارعة الحالة الشعورية المضطربة لدى ظاهر وإخوته، بفعل الحزن والأسى الذي أصبح يكتنف نفوسهم، ويعتصر قلوبهم بعد فقدهم لأبيهم، وجسّدت هذه الأفعال إيحاءات القلق والتوتر ودوام التفكير في المستقبل الذي بات جزءًا من الحاضر المعيش. وأصّل أسلوب الاستثناء(لم يكن يشغلهم سوى أمرين) المسبوق بإيحاءٍ زمنيٍّ محدد (أربعين يومًا)، استشراف المستقبل الذي تجلى في دلالة الفعل المضارع الذي اقترن بسين التسويف (سيواصل)، فرصد هذا الفعل دلالات استقبال حاضر جديد، يرتبط بزمن قد مضى.

إنّ المؤلف الحاذق هو مَنْ يمتلك القدرة على التحرك بين أزمانه بحرّيّةٍ تامّة دون أن يؤثر ذلك على مسير الأحداث ومجرياتها، فقد يختار النهاية بدايةً لقصته، أو يتّخذ حدثًا توسط أحداث الرواية [١]، أو أي لحظة من لحظات العمل التي راقت له، وأحسّ بقيمتها الفنية، فهذا الاختيار لم يكن عبثيًّا، بل يستند إلى رؤى نقديةٍ عميقة، تندرج عبر أهدافٍ واعيةٍ، ونظرةٍ أدبيةٍ ثاقبة، تشي بتفتح أفق الكاتب، واتساع مداركه الحسيّة. وقد اتضح ذلك في الاستباقين الزَمَنيَين السابقَين اللذَين توسطا أحداث الرواية، وقد تمكّن الكاتب عبرهما من تجسيد الرؤية الكاملة للعمل والإيحاء بطبيعته الفنيّة. وأجاد الكاتب في توظيف هذين الاستباقين، حيث تداعى أحداثًا مستقبليةً، لم يكتمل وقوعها في أصل الحاضر الروائي.

([١])ينظر: باختين، ميخائيل، **أشكال الزمان والمكان**، ٢٣٦.

وتكمن وظيفة الاستباق في تجسيد رؤية الكاتب وطموحه حول المتغيرات الحياتية [١] الخاصة بواقع الشخصيات الروائية، ومستقبلها: "**وصلهم العويل قبل أن يصلوا، ارتجف قلب ظاهر فزعًا... وصل... وشقّ طريقه بصعوبةٍ بين الدموع، وهناك: رأى جثّة الفتى بين يدي أمه... إحساس جديد سكن ظاهر، لقد تخفّف فجأة من حملْ الدم القديم الذي يثقل قلبه، بدم ذلك الفتى الذي سيحمل وزره. وفي لحظة خاطفة، أدرك أنّه سيقتل ذلك الرجل على ضفة طبريا من جديد لو أُتيح له ذلك الآن**" [٢].

جاء استشراف ظاهر للزمن في ظل حدثٍ حيّ واقعي ومعيش، تجسّد وقوعه في لحظةٍ آنيةٍ حاضرة. وقد جمع هذا الاستشراف ثنائيتَي الماضي، والمستقبل. فتمثّل الماضي في سيمياء (الدم القديم)، وكانت قد التي اقترنت بالفعل الماضي (تخفّف)، أوحت بانقضاء الزمن، وتبدّل أحوال الشخصية. وأصّل وجود اللحظة (في لحظة خاطفة) كينونة ربط الزمن، "فهذا الجزء الدقيق زمنيًا، يندرج في تيار الزمن بين الماضي والمستقبل" [٣] فأدت هذه اللحظة دورًا زمنيًّا مهمًّا، إذ جعلت الشخصية تبتعد عن ماضيها وتنفتح على المستقبل. وعمّقت الأفعال المضارعة التي اتصلت بسين التسويف (سيحمل، وسيقتل) استحضار المستقبل، فهو الزمن المعيش "بالرؤية، والأمل، والحلم" [٤]، فأراد ظاهر أن يكون المستقبل أملًا واعدًا يقصيه عن آلام الماضي وجراحه التي أنهكت روحه زمنًا طويلًا. وحمل الفعل (سيقتل) دلالات التحدي والإصرار وعدم الخوف.

ويتضح استشراف المستقبل عبر أفعال الشخصيات، ورؤاها المستمرة: "**في نهايات ذلك الصيف كانت رائحة المستنقعات والأكوام العالية لمخلفات صناعة الصابون المحيطة بعكّا تملأ الجو برائحة خانقة... رائحة لا تُحتمَل أعرف ذلك. قال لنجمة، كما لو أنّه يعتذر.**

([١])ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا ١٩٦٧-١٩٩٤**، ٦٩.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣٢.
([٣])جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٦٥.
([٤])بني عودة، نسيم، **جماليات التشكيل الزمكاني في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدًا) لمحمود درويش**، ٨٤.

ستزول.

ومستنقعات.

لم تتركه يكمل: ستجف " [١].

أصّل الحوار الدائر بين ظاهر ونجمة استشراف زمن جديد في فضاء مدينة عكّا، وقد عبّر هذا الحوار عن الرؤية المستقبلية الواعدة التي ستحظى بها المدينة. وكثّفت الأفعال المضارعة الحالة الفعلية لاستقبال زمن جديد، يمحو بوجوده زمنًا آخر. وحملت هذه الأفعال سيميائيات الكدّ والجد، والعمل الدأوب، واستمرارية الأمل في مستقبلٍ أفضل. وعمّقت العلاقة الزمكانية كينونة الحدث، فهي الأساس الذي يُكوّن فضاء العمل الفنيّ، ويشتمل على جميع أجزائه [٢]، إضافةً إلى تكثيفها فعالية الزمن، ورصد مدى تأثيره على المكان، وإسهامه في تغيير ملامحه.

ثانيًا- الاسترجاع

وهو "تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجاعها من قِبل الراوي في الحاضر أو في لحظة السرد الآنية" [٣]، ويعدّ الاسترجاع من التقنيات السردية المهمّة في تشكيل الزمن الروائي، إذ "يؤلف نوعًا من الذاكرة القصصية التي تربط الحاضر بالماضي، وتفسّره وتُعلِله، وتضيء جوانب مظلمة من أحداثه، ومسارات هذه الأحداث في امتداداتها أو انكساراتها"[٤]، ويرصد العالم الكامل للشخصيات الروائية وفق معاييرَ فنيّةٍ، تؤطِر الفضاء

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٤٨.
([٢])ينظر: رشيد، أمينة، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، ١١.
([٣])مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا**، ٢٤.
([٤])جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ١٠٦.

بسماتٍ جماليةٍ، تشي بعمق الرؤية الإبداعية الكامنة في تصوير دقائق هذه الشخصيات، والبوح بتفاصيلها. وتضمنت الرواية نوعين من الاسترجاع (الاسترجاع الداخلي، الاسترجاع الخارجي):

-الاسترجاع الداخلي

ويُقصد به "الرجوع إلى أحداث ذُكِرت في الرواية" [١]، وإعادة تضمينها في موضعٍ روائيٍّ آخر لغرضٍ فنيٍّ معين، قد يتّصل بالشخصية أو يقترن بالأحداث. ويؤدي هذا الاسترجاع وظيفة التذكير عبر معاودة تعيين الموقف وتكراره [٢]، وتقديمه بصورته المباشرة التي تعمل على تفعيل القارئ، وتوجيهه لاستيعاب مضمون الرواية، وتعميقه في نفسه. ومن الاسترجاعات الداخلية الواردة في الرواية:"**سار متتبعًا آثار خطاه التي محاها الزمن عن التراب، ولكنه لم يستطع محوها من ذاكرته. فجأة، سمع ذلك الصراخ المجروح الذي تطلقه امرأة. لجّم حصانه، فتوقّف فجأة. حاول أن يحدد مصدر الصوت، كان يأتيه من كل الجهات، نكز حصانه فدار حول نفسه... اندفع باحثًا، الاستغاثة تزداد قوة، وجرحها يتّسع، وحيرته تزداد**" [٣]

عبّر الكاتب في استرجاع ظاهر للزمن عن حالةٍ نفسيةٍ مضطربةٍ، يعتريها الحزن والألم والأسى. وعمّق الفضاء المكاني (البيارة) انفتاح ظاهر على الماضي، واستحضاره بكل تفاصيله. وأصّل أسلوب النفي (لم يستطع محوها من ذاكرته) إيحاءات الاسترجاع، إذ عزّز الكينونة النفسية للحدث في ذاكرة ظاهر، رغم ابتعاده الفعلي عن الزمن. وأشار الفعل الماضي (محاها) إلى انتهاء ذلك الزمن واختفاء آثاره، وكل ما يرتبط به أو يؤدي إليه.

---

(١) حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ٨.
(٢)ينظر: بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٢٢.
(٣)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٣٣. راجع: **النص الأصلي**، ٩٩.

ويعمد الكاتب إلى الاسترجاع الداخلي لأغراضٍ روحيةٍ ونفسيةٍ معينة: "**احتضن ظاهر حفيده وسار به حتى وصل باب ديوان السراي، استدار. عندما تجاوز العتبة وأغلق الباب بقدمه، راح يتأمله ببكائه الحارق، وقلبه المفطور.**

نحن في يوم الثلاثاء يا جدّي أليس كذلك؟!

نحن في يوم الثلاثاء.

أي أنّ الثلاثاء هو اليوم يا جدّي صحيح؟!

صحيح!" [١].

جسّد استرجاع ظاهر حواره مع حفيده الجهجاه بعد موته حالةً شعوريةً مؤلمة، تكتنفها معاني الفقد، والأسف، واللوعة، والفراق. وكثفت إيحاءات (في بكائه الحارق، وقلبه المفطور) شدة الألم والحزن اللذَين اعتصرا قلب ظاهر، وأسكنا في روحه جراحًا قاسية، لم تجرؤ الأيام على كسر حدّتها. وحمل الاسترجاع ثنائية الماضي والحاضر، فتمثّل الماضي عبر استحضار ظاهر لحديثه الكامل مع حفيده القتيل، وتجلى الحاضر في اللحظة الآنية التي حَوَت فعل التذكر. وأصّلت الأفعال الوصفية الماضية كينونة الحاضر من خلال رصدها المتتابع لحركات الشخصية، والإيحاء بحيويتها، "فالشخصيات الروائية حين تنهض لإنجاز الأفعال الحكائية المسندة لها تتأطر في زمان ومكان محددَين" [٢]، يعملان على تفعيل دورها، وتقديمها للقارئ بصورةٍ فنيّةٍ حية.

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٣٣. راجع: **النص الأصلي**، ٣٥٨.
([٢])أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٢٣٣.

-الاسترجاع الخارجي

وهو "الرجوع إلى أحداث وقعت خارج المتن الحكائي للرواية" [١]. وحضر هذا النوع أكثر من السابق في فضاء (قناديل)، حيث قصد إليه الكاتب بغية تحقيق أهداف فنية، تتناسب ومتطلبات العمل الروائي. ويؤدي هذا الاسترجاع وظائفَ عديدة، إذ يعمل على ملء الفجوات وسدّ الثغرات التي يتركها السرد وراءه [٢]، عبر تزويد القارئ بمعلوماتٍ تتعلّق بحياة الشخصيات الرئيسة، وتتصل بماضيها: "**احتضن عمر ابنه الرضيع ظاهر بيدين مرتعشتين وابتعد قليلًا إلى نهاية ذلك الحوش الواسع...**

قال لابنه: أرجوك لا تمُت...

راقبت نجمة عمر الزيداني المعذّب برحيل امرأته، والموت الذي يطوف لاختطاف الوليد... هي التي تعرف أنّ كل ما فيها من طوقٍ لهذا لن يمنحه قطرة حليب واحدة" [٣].

برز الاسترجاع في السطور السابقة عبر سيمياء العنوان (يوم بعيد وسيف مهزوم)، حيث حمل في ثناياه إيحاءاتٍ فنية، ترمز للمدة الزمنية البعيدة والماضية التي اندرج تحتها ذلك اليوم. وجسّد الكاتب هذا الاسترجاع بتفاصيله الكاملة التي حفيت بدلالاتٍ زمنيةٍ، تشي بانتهائه وانقضاء أيامه. وأصّلت المسوغات الفعلية: الماضية والمضارعة حركية الزمن، وأوحت بحيوية الأشخاص، وواقعية الحدث. ونبّأ الحوار عن الحالة النفسية الآسفة التي اعتصرت قلب عمر الزيداني بعد رحيل امرأته، إضافةً إلى رصده شدة الخوف التي اكتنفت نفسه على وليده الرضيع الذي خشي أن يموت جوعًا. وربط الاسترجاع بين زمنين: ماضٍ، ومستقبل. فتمثّل الماضي عبر

([١])حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ٨.
([٢])بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ١٢١.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٨.

سيمياء العنوان الذي أشار إلى مضيّ الزمن وانتهاء وقته. وتجسّد المستقبل في حديث عمر الزيداني: "**ما أن أصبح الوليد بين يديها، حتى أشهرَ عمر سيفه وبدأ يصيح: أينك؟ أين تختفي؟ سأمزقك؟!**" [١]، فدلّت سين التسويف التي اقترنت بالفعل المضارع (سأمزقك) على استشراف عمر لزمن جديد يكون فيه قد مزّق سطوة هذا الكائن المتوحش الذي يختطف منه كل عزيز.

ويلجأ الكاتب إلى استدعاء أحداث من الماضي، ليمكّن القارئ من فهم المحور الرئيس للرواية [٢]، وإدراك التفاصيل الكاملة التي تتمتع بها شخصيتها الرئيسة: "**في ذلك اليوم استعاد ظاهر كل حكاياتهم عنه، وعن الموت، وعن أبيه الذي قاتله بالسيف كما يقاتل الرجل الرجل، استعاد أول صهيل سمعه، استعاد طعم ذلك الحليب الذي ظلَّ يشربه دون أن يدري أنّ الحليب كان يشربه أيضًا، استعاد جريه خلفها حتى بعد تجاوزه الخامسة ليرضع منها مباشرة**" [٣].

تجسّد هذا الاسترجاع عبر سيمياء الزمن (في ذلك اليوم)، حيث دلّ اسم الإشارة (ذلك) على انتساب هذا اليوم إلى الزمن الماض ، والتحاقه بالوقت البعيد. وكثّف تكرار الفعل الماضي (استعاد) إيحاءات الاسترجاع، إذ رصد استمرار الذكريات وتتابعها في ذهن ظاهر، معمّقًا حالة التوحد والاندماج التي تأصّلت بينه وبين ماضيه، عبر ولوجه الكامل في عالمه الذي أشرع نوافذه على فضاء ذاكرته، مؤديًا إلى إيجاد وضعٍ نفسيٍّ يشي بعلاقة التحام وتآلف بين ظاهر والزمن. وحمل الاسترجاع ثنائيتَي الماضي والمستقبل، فتمثّل الماضي عبر سيميائيات التذكُّر التي حفيت باستعادة ظاهر لماضيه. وتجلى المستقبل عبر حواره مع نجمة: "**أنت بحاجة إلى شيء ما يُغَلِّب الإنسان فيك على الحصان يا ظاهر، وجودهما فيك سيشقيك وربّما سيقتلك،**

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٨.
([٢])ينظر: مندلاو، **الزمن والرواية**، ٨٨.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣٥.

ولعلهما سيحييني يا أمي ، لعلهما سيحييني" [١]، فأشار الحوار السابق إلى استشراف نجمة مستقبل ظاهر في ظلِّ حاضرٍ زمنيٍ معيش. وقد عزّزت سين التسويف التي اقترنت بالأفعال المضارعة رؤيتها الكاملة، ونظرتها الواعية التي دفعتها إلى استحضار تفاصيل المستقبل وتجسيدها قبل اكتمال وقوعه.

ويرتبط الاسترجاع ارتباطًا وثيقًا بالزمن السيكولوجي المتضمن للذكريات، والمشاعر، والأحاسيس [٢]، إذ يعمد الكاتب عبره إلى تبيان الحالة النفسية للشخصيات الروائية الناتجة بفعل تعاقب الأحداث الفنيّة، وتنوعها: "**رعبٌ ما تحرّك في قلب ظاهر وخلخله حينما تذكّر وجهَي الحسن والحسين ابنَي عليّ، وخطفًا مرّ وجه الجهجاه أمامه. تذكّر ظاهر ذلك اليوم الذي زحف فيه على عليّ، يومها لم يجد عليّ جيشًا يوقف به جيش أبيه سوى ولديه! ألبسهما أفضل الثياب، ووضع في رقبة كل منهما محرمة بيضاء وأرسلهما إليه. جُنّ ظاهر حين رآهما، مزّق المحرمتين واحتضنهما... كان ذلك واحدًا من المشاهد التي أشرعت باب الذكرى على ألمٍ عظيم**" [٣].

رصد هذا الاسترجاع حالة ظاهر الشعورية المكتنفة لمعاني الحزن، والألم، والأسى، والخوف، والاضطراب، والقلق، والتوتر، إذ حمل إيحاءاتٍ نفسيةً تشي بتبدد المشاعر الآسفة التي سكنت نفس ظاهر، وأدت به إلى وضعٍ نفسيٍّ مربك. وأصّل تكرار الفعل الماضي تذكّر دلالات الاسترجاع، حيث أشار إلى تتابع الذكريات الأليمة، واندفاعها نحو ذاكرة ظاهر، لتنقله من زمانه الحاضر، وتحلّ به في فضاء الماضي. وأوحت الأفعال الماضية (ألبسهما، ووضع...)، بالكينونة

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣٥.
([٢])ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٦٢.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٥٥.

الماضية للحدث، وانقضاء مدته الزمنية. وجمع الاسترجاع بين زمنين: ماضٍ، وحاضر. فتجسّد الماضي عبر فعل التذكر. وتمثّل الحاضر في حدثٍ آنيٍ معين، تطلب استدعاء الماضي، والاحتفاء الكامل بتفاصيله.

ويعتمد الاسترجاع الخطابات المسرودة المتجسدة في أعماق الذاكرة والمؤدية إلى خلق تداخل زمني، يربط الأزمنة المتخيلة أو الأزمنة المتذكّرة مع الأحداث الفعلية المعاشة [١]: "**في ذلك اليوم البعيد قالت له: إنْ كان الله قد قضى بألا يكون لي ولد، فستكون أنت يا ظاهر ابني، وزوجي، وأبي، وأهلي**" [٢].

أصّل الحوار دلالات الاسترجاع عبر سيمياء الزمن (في ذلك اليوم البعيد)، إذ حملت في ثناياها إيحاءاتٍ فنيّةً، نبّأت عن طبيعة البعد الزمني، وأوحت بكينونته الماضية. وجمع الاسترجاع بين الزمن الماضي، والحاضر، والمستقبل. فتمثّل الماضي عبر انفتاح ذاكرة نفيسة، ورصدها الكامل لماضيها.. وتجسّد الحاضر عبر وجود حدثٍ معين، أدى بها إلى استعادة ماضيها. وتجلى المستقبل عبر سين التسويف المقترنة بالفعل المضارع (ستكون)، حيث جسّدت حلم نفيسة، وكشفت عن رؤيتها المستقبلية الكاملة.

ثالثًا– القفز الزمني

ويُقصَد به: الانتقال المفاجئ من نقطةٍ زمنيةٍ معينةٍ إلى نقطةٍ أخرى، ويتم ذلك إما بالإشارة الزمنية المباشرة، أو بإيراد تلميحات غير مباشرة، تُدرَك عبر سياق الأحداث الروائية [٣]. ويؤدي القفز دورًا حكائيًّا مهمًّا، إذ يرتبط بآلية عرض الأحداث،

---

(١)يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبأير**، ١٦٣.
(٢)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣٠.
(٣)ينظر: مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا ١٩٦٧-١٩٩٤**، ١٠٠.

وتقديمها للمتلقي. ومن القفزات الزمانية الواردة في الرواية: "**كان الخبر الوحيد الذي ملأ البيت بهجة هو خبر حمْلْ بدريّة... بعد تسعة أشهر، ولدت بدريّة طفلها الأول دون أنْ يخطر ببالها أنه سيكون طفلها الأخير**" (١).

جسّد الكاتب هذا القفز عبر سيمياء الزمن (بعد تسعة أشهر)، حيث أدى ظرف الزمان (بعد) إلى مباغتة القارئ بحضورٍ زمنيّ جديد، يتّصل رغم انقطاعه بما سبقه من أحداث. وكثّفت دلالة الزمن الطبيعي (تسعة أشهر)، إيحاءات القطع الزمني، إذ رصدت المرحلة الانتقالية التي تأصلت بين أحداث الرواية، وكشفت عن التحولات الجذريّة المتأتية في حياة الشخصيات. وعمّق الكاتب عبر هذا القفز أحداثًا روائيةً مهمّةً، إذ نبّأ عن ميلاد شخصيةٍ روائيةٍ جديدةٍ (صُلَيبي)، وفي الوقت ذاته أشار إلى بوادر استبعاد (بدرية) عن مسرح أحداث الرواية.

ولم يقف الكاتب عند حد الإشارات الزمنية المباشرة في رصده القفز الزمني، إنما اعتمد السياق الروائي سبيلًا واضحًا لإدراكه: "**ظلّت نجمة صامتة، وبعد صمت سألته: متى ستتزوجها؟...**

بعد ثلاثة أيام.

بعد ثلاثة أيام.

يوم الخميس.

يوم الخميس.. .

ها قد ملأتُ لكِ البيت بالأولاد والزوجات! هل ارتحتِ الآن؟" (١).

(١) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٢٢-٢٢٣.

بيّن الكاتب انتقال الزمن عبر أسلوب الحوار المتجسّد في حديث ظاهر مع أمه نجمة، حيث حمل في ثناياه إيحاءاتٍ فنيّةً، تشي بتحوّل الزمن، وترصد عمّق تأثيره في حياة الشخصيات الروائية. وأصّل انتقال الزمن العلاقة الزمكانية، إذ كشف تأثر فضاء البيت بالصيرورة السريعة للزمن. وعزّزت تكرار سيميائيات الزمن الطبيعي (ثلاثة أيام، ويوم الخميس) دلالات حضور الزمن، وأشاد بحيوية الشخوص وواقعيتها. وكثّف ظرف الزمان (بعد) حركية الزمن، مؤكدًا طبيعته المتبدّلة. ودلّت قد التي اقترنت بالفعل الماضي (ملأتُ) على التحقيق الفعلي للحدث، والإيحاء بكينونته عبر تجسيده الكامل في فضاءَي الزمان والمكان. وقد شكّل هذا القفز نقلةً نوعيةً في عالم الرواية، إذ حفيَ بانبثاقِ شخصياتٍ جديدةٍ ترتبط ارتباطًا وثيقًا بشخصية العمل الرئيسة.

رابعًا- الوقفة الوصفية

وهي التقنية التي "تعمل مع المشهد على إبطاء زمن السرد الروائي، فيتم من خلالها تعطيل زمن الحكاية بالاستراحة الزمنية، ليتّسع بذلك زمن الخطاب ويمتد" [٢]. ويتّجه الكاتب لوقف الزمن في "المواقف المصيرية ذات التأثير النفسي الكبير" [٣] التي تتصل بلحظات الفرح أو ترتبط بحالات الحزن الشديد. ومن الوقفات الوصفية الواردة في الرواية: "**مع اقتراب منتصف الليل، تغير كل شيء. العيون تحدّق في الشُعَل المتراقصة أمامها دون أنْ تستطيع اختراق فخّارة القنديل لمعرفة ما تبقّى فيها من زيت. تعبت أعينهم، الظلمة مُحَدِّقة بهم، والأشعة تزداد**

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٦٦-٢٦٧.
([٢])القصراوي، مها حسا، **الزمن في الرواية العربية**، ٢٤٧.
([٣])حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ١١.

حدّة بحيث تلامس مؤخرات رؤوسهم!... رفع ظاهر عينيه ونظر إلى إخوته: كم كانت ملامحهم قد تغيرت، كم أصبحوا أناسًا غيرهم لا يشبهونهم أبدًا" [١].

قدّم الكاتب اللوحة الفنيّة السابقة عبر احتفائه الكامل بدقائق تفاصيلها، حيث بيّن حالة الاضطراب والتوتر التي سكنت نفوس ظاهر وإخوته بفعل تَجَسُّد الزمن في شُعَل القناديل، مُعمِّقًا شدة التعب، وحدّة الأرق التي اكتنفت أجسادهم واعتصرت قلوبهم. وأوحت سيمياء الزمن الطبيعي (منتصف الليل) بالحركية الفعلية للزمن، إذ رصدت واقعًا زمنيًّا حقيقيًّا، يشي بظلمةٍ حالكةٍ، آلت إلى التمزّق عبر اتّقاد الشعل وتوهجها. وكثّفت المسوغات الفعلية الماضية والمضارعة إيحاءات الوصف عبر ما حملته من دلالاتٍ أسطوريةٍ وفنية، نبّأت عن مدى اندماج الشخصيات في حاضر الحدث الروائي. وقصد الكاتب عبر هذا الوصف إلى تعميق الحبكة الأسطورية التي أطّرت أحداث الرواية، وكوّنت الرؤية الفعلية لشخصياتها.

ويتلوّن فضاء الزمن الإبداعي بلون الحالة الشعورية لشخصياته، إذ تؤدي إلى إبطاء السرد أو تسريعه، عبر جدلية الألفة والعداء،[٢]: " **لم تترجّل نجمة عن حصانها، بقيت هناك تراقب المعسكر وتتأمل طبريا، لكن انتظارها طال، أحسّت بأنّ زمنًا طويلًا ذاك الذي فصل قدميها عن التراب، كم يضايقها هذا، قرّرت ألا تترجّل قبل أنْ يخرج. آلمتها قدماها أكثر، كما لو أنهما محشورتان في مدينةِ نملٍ جائع! فكّرت في أشياء كثيرة، لكنّ النمل ظلّ هناك. التفتت إلى الأرض فوجدتها تناديها: هيّا بسرعة انزلي والمسيني!**" [٣].

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤١.
([٢])ينظر: بني عودة، نسيم، **جماليات التشكيل الزمكاني في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدًا) لمحمود درويش**، ٨٤.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣١٨.

شكّلت السطور السابقة فضاءً وصفيًّا وإبداعيًّا، يحتفي بأبهى الصور الفنية، وعناصر التشويق الأسطورية. فجسّد الكاتب في هذه اللوحة الوصفية تأثر مسير الزمن بحالة الاضطراب التي اكتنفت نفس نجمة، عبر رصده العلاقة الأسطورية التي تمثّلت بينها وبين الأرض. وأصّل اسم الإشارة (ذاك) مشاعر القلق، والتوتر، والحزن، والألم، حيث حمل في ثناياه دلالاتٍ فنيّةً، تنبّئ عن ابتعاد الزمن، وتؤكد حيلولته الماضية. وعمّقت الأفعال الوصفية الماضية والمضارعة الإيحاءات النفسية الممزوجة بالحس الأسطوري، الأمر الذي أدى إلى تكثيف الواقع الفني لشخصية نجمة، وتميزها عن سواها من الشخصيات الروائية. وعزّزت أفعال الأمر (انزلي، والمسيني) سيميائيات العلاقة الأسطورية المتجلية في أنسنة الأرض، وندائها لنجمة، ولا سيما بعد ما أحست بما يختلج قلبها من شوقٍ وتوقٍ لكل ما فيها. وعمد الكاتب إلى إبطاء الزمن، لتأكيد الحدث في نفس المتلقي،وتوسيع المساحة الوصفية بكل حيثياتها، لذلك اتسمت العلاقة بين الزمن والوصف بالطردية، فكلما توقف الزمن، اتّسع المجال الفعلي للوصف [١].

إنّ عملية تقطيع الزمن الحكائي في الرواية ليس أمرًا عبثيًّا، إذ يتحتّم على الروائي الالتزام بمعايير فنية، ذات أغراض أدبية، تتصل بميدان فضاء العمل. "فتحديد نقطة البدء للسرد، والاتجاه به صوب النقطة الأخيرة، وقطعه في مواضع معينة، والعودة به إلى الوراء" [٢]، جلّها أمور تقتضي التعبير عن ثقافة الكاتب الأدبية، ورصد قدرته الإبداعية الكامنة في الربط بين مختلف الأحداث الروائية التي تجسّدت ضمن أنساقٍ زمنيةٍ متفرقة.

خلاصة القول: يؤدي النسق الزمني المتقطع إلى إثراء العمل الأدبي عبر ما فيه من تقنياتٍ فنيّةٍ، وجمالياتٍ حكائية، تسهم في توظيف المعنى، وتقديمه بصورةٍ إيحائيةٍ حيّة.

([١])ينظر: العمايرة، حنان إبراهيم، **الوصف في الرواية العربية روايات حنان الشيخ نموذجًا**، ١١٩.
([٢])إبراهيم، صالح، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحيم منيف**، ١٠٥.

المبحث الثاني: الزمن المتتابع

يعدّ هذا النسق من أهم الأنساق الزمنية التي سيطرت على بناء الرواية، إذ يعتمد "ترتيب الزمن الروائي بشكلٍ تتوالى فيه الأحداث وتتعاقب دون انحرافات بارزة في سير الزمن" [١]. ويقوم هذا النسق على أساس تتابع السرد في تقديم الأحداث الروائية، وعرضها الواحد تلو الآخر، عبر وجود روابط فنيّة معينة [٢]، تجمع هذه الأحداث، وتؤدي إلى انتظامها. ويرتبط هذا النمط بالفنون الإبداعية التي تتخذ القَص جوهرًا لبنائها، إذ يمنح أفعاله سائر الشروط الفنية التي تكسب فضاءه رونقًا جماليًّا مميزًا. ويؤدي انعدام التتابع إلى اختفاء القصة، وتحويلها إلى لوحةٍ وصفيةٍ بحتةٍ يكتنفها الجمود، ويغدو التجاور المكاني الرابط الوحيد بين عناصرها المختلفة [٣]. وحضرت تقنيات السرد المتتابع في فضاء القناديل، ومن أهمها:

أولًا- المشهد

وهو عبارة عن "فعل محدّد أو حَدَث مفرد، يقع في زمن معين، ويستغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغيير في المكان أو أي قطع في استمرارية الزمن" [٤]. ويلجأ الكاتب إلى استخدام المشهد عند سرده الأحداث المثيرة للقارئ، ولا سيما النهايات المؤثرة التي ترتبط بشخصيات العمل الرئيسة، لذلك يعمد الروائي إلى تجسيد أوصاف الحدث [٥]، لشدّ انتباه المتلقي، وجذبه نحو متابعة أحداث العمل. وحفل فضاء القناديل بتقنية المشهد، حيث اعتمدها الأديب إبراهيم نصرالله سبيلًا رئيسًا، رصد عبرها نهاية ملك الجليل ظاهر العمر الزيداني: "**صوّب الدنكزلي وأطلق رصاصته القاتلة التي أصابت قلب ظاهر، لكنه لم يسقط، ظلّ واقفًا**

([١])القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، ٦٥.
([٢]) ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٧٣.
([٣]) **المصدر نفسه**، ٧٤.
([٤])**المصدر نفسه**، ١٣٥.
([٥])ينظر: حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ١٠.

والدم يتدفق من صدره، وعيناه مثبتتان إلى وجه الدنكزلي، العينان نفسهما القويّتان الثاقبتان. عند ذلك: سحب الدنكزلي سيفه، وأغار على ظاهر، وبكلِّ قوته قطع عنقه، ففار الدم من جسده، متحولًا إلى أكبر شعلة قنديل يمكن أن يراها أحد تحت شمس، وراحت تتّقد وتعلو وتعلو" [١].

رسمت السطور السابقة مشهدًا فنيًّا وإبداعيًّا، جسّد الكاتب عبره تفاصيل مقتل ظاهر العمر بطريقةٍ حيّةٍ، أشارت إلى واقعية الحدث، وكينونته الحاضرة. وحملت المسوغات الفعلية الماضية إيحاءاتٍ نفسيةً، حيث نبّأت عن مشاعر الحقد، والغلّ، والكره، والبغض، التي اكتنفت نفس الدنكزلي، وأدت به لقتل ظاهر والقضاء عليه. وأصّل وجود حروف العطف (الفاء، والواو) الحركية التتابعية لسير الزمن.، وما نتج عنها من انعكاساتٍ فنيّةٍ، أوحت بانتظام الحدث. وكثّف أسلوب التوكيد (لكنه لم يسقط) سيميائيات العزة، والقوة، والثبات، والإرادة، والتحدّي، والإصرار على البقاء، فرفض ظاهر السقوط ذليلًا ومستسلمًا لسطوة الموت والأعداء معًا. وأدت الصورة البصرية إلى تبديد مشاعر الخوف، والرعب التي اكتنهت نفس الدنكزلي، ولا سيما بعد أن رأى الحياة تملأ عيون ظاهر حتى بعد موته. وعمّق الكاتب عبر إيراده (شعلة القناديل)، الرؤية الواعية لفضاء العمل التي تجلت في واقع الشخصية الرئيسة، وما انبثق عنها من دلالات الأمل، والتفاؤل، والرغبة المستمرة في مواصلة الحياة. وعزّز تكرار الفعل المضارع (تعلو) سمات العلو، والسموّ، والرفعة، والشرف العظيم، فقصد الكاتب عبر هذه الدلالات إلى كون ظاهر شعلة قنديل دائمة التوهج والاتقاد، لا يخبُ نورها ولا ينضب زيتها مهما طال الزمن.

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٥٢.

وكان قتلْ الشيخ حسين وولده عباس واحدًا من المشاهد الروائية التي أثّرت في القارئ: "**فُتِحت أبواب السور، خرج أهل البعنة وقد وضعوا مناديلهم في رقابهم، وخلفهم كان الدمار يعلن عن قسوة الأيام التي عانوها... بلحيته البيضاء المعفّرة، وعينيه الصغيرتين المحمرّتين، تقدّم الشيخ حسين حزينًا كما لو أنّه لم يضحك من قبل! جرّهم الجنود... رفع يديه ليعطي إشارة تنفيذ الإعدام، التَسَقَ عبّاس بأبيه محاذرًا أن يلحظ أحد ذلك. التَسَقَ به باحثًا عن أي نقطة التقاء يتمكّن من خلالها العودة إليه، إلى لحمه، وعظمه، ومائه**" [١].

مثّلت اللوحة الفنية السابقة مشهدًا حيويًّا وإبداعيًّا، يشي بواقعية الحدث، عبر انتظام حركية الزمن في فضاءٍ مكانيٍّ محدّد. فجسّدت المسوغات الفعلية الماضية والمضارعة إيحاءات الظلم، والأسى، والذلّ، والإهانة، والخضوع، التي لحقت بالبعنة وسكّانها.ودعّمت قسمات الشيخ حسين الجسدية الكينونة الفعلية للمشهد، حيث دلّ احمرار العينين على شدة الحزن التي سكنت نفسه، وحدّة الألم التي مزّقت قلبه. وعمد الكاتب عبر تكراره الفعل (التَسَق) إلى تأصيل مشاعر الخوف التي اعتصرت قلب عبّاس، وتعميق حالة الاندماج والملازمة بين جسده وجسد أبيه، بعد أن رأى فيه المكان الأمثل للأمن والأمان.

ويصوِّر الكاتب عبر المشهد، تأدية الشخصيات فعل معين، قد يتّصل بحدثٍ عرضيٍ ومنفرد، أو يقترن بموقفٍ حيويٍّ مباشر [٢]: "**لم تصدّق زوجة جيريس حين أخبرها زوجها وحماها بما حصل... رفضت أن تغيّر ملابسها قبل أن ترى بعينيها المتسلم موثّقًا... ما طلبتُ مجيئكِ إلا لتري بعينيكِ مصير هذا الفاسق وتطمئنّي. ناولها سوطًا وقال لها: اضربيه... فجأة، ألقت السوط أرضًا... نظرت إلى نعليها فرأتهما، كان ملطّخيَن بالطين والعذاب الذي خوّضت فيه**

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٧.
([٢]) ينظر: جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ١٣٥.

مرات ومرات كي تستطيع الإفلات من ذلك المتسلِّم... عند ذلك خلعت النعل الآخر، وانحنت، وتناولته، وتقدّمت نحوه، وانهالت عليه بكل ما فيها من قوةٍ تصفعه بنعليها بجنون" [١].

رصد فضاء النص السابق حدثًا فنيًّا مهمًّا، تجسّد وقوعه في مجال طبريا، خلال مدةٍ زمنيةٍ معينة، فالزمن في الرواية "زمن إنساني داخلي، وزمن تخييلي قائم بذاته، صنعته اللغة لأغراض التخييل الروائي، فلا يتحقّق وجوده إلا عبر أنماطٍ حكائيةٍ معينة، وهو ذو سمة جمالية تنتج عن تناسب صيغ بنائه، وقدرته في خلق المعنى والدلالة" [٢]. وعملت الأفعال الوصفية الماضية والمضارعة على تكثيف حركية الزمن، وتجلى ذلك عبر الإيحاء بالحضور الفعلي للحدث، والإيهام بحيوية الشخوص وواقعيتها. وعكست الصيغ الفعلية حالة زوجة جيريس النفسية، وما اكتنفته من مشاعر الحقد، والكره، والبغض، والرغبة الجامحة في الانتقام، والتغلُّب على سطوة الظلم عبر كسر شوكة الظالم. وعمّق الكاتب الدلالات السابقة عبر (تصفعه بنعليها بجنون)، إذ نبّأت عن سيميائيات ذلّ المتسلم وإهانته، وانكساره على يد المرأة بعد طول تماديه في ظلمها.

ثانيًا–الديمومة

ويُقصَد بها: "دوام الحدث في الرواية، وقد تتفاوت بين لحظات تستغرق عدة صفحات، وبين أيام أو شهور لا تأخذ إلا عدة أسطر" [٣]. وتعدّ الديمومة نسقًا زمنيًّا مهمًّا في فضاء العمل، إذ تسهم في ترسيخ الأحداث المحورية، وتعميق معانيها، عبر الرسم الكامل لدقائق تفاصيلها. ويرى روبنال "بأن الواقع الحقيقي للزمن هو اللحظة، وليست الديمومة إلا بناء فرضته الذاكرة من الخارج، وهي قوة تخيُّل تريد أن تحلم وتستعيد" [٤]. وقد حضرت الديمومة بشكلٍ بارز في فضاء

---

(١)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٦٢-١٦٣.
(٢)أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٢٣٥.
(٣)حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، ١٠.
(٤)باشلار، جاستون، **حدس اللحظة**، ٢٩

القناديل، حيث أسهمت في خلق رؤية فنية متكاملة، تُجسِّد حاضر الشخصيات الروائية، عبر العودة الكاملة لماضيها، ويتجلى ذلك بانفتاح الذاكرة، واستعادة كل ما مضى من أحداث: "**مضت نجمة ببصرها للبعيد، لا لترى مكانًا، بل زمانًا لن يعود أبدًا. صهلت حليمة... في ذلك اليوم الذي وجد ظاهر فيه ركبتيه، واهتدى ليديه الصغيرتين، راح يزحف نحو مصدر الصوت، متجاوزًا البسطة الواسعة أمام البيت في اتجاه الدرجات التي تؤدي للباحة... حرّكت الفرس رأسها للأسفل تشير إليه أن يقترب... انحنت، وبدأت بلعق جسده في الوقت الذي تصاعدت فيه ضحكاته**" [١].

شكّلت السطور السابقة رؤيةً تأسيسيةً لفضاء العلاقة الأسطورية القائمة بين ظاهر والفرس البيضاء حليمة، فاتّسمت هذه العلاقة بالاستمرارية والدوام. وعمّق استرجاع نجمة للماضي الكينونة الدائمة لأصل الواقع الأسطوري المتمثّل بين ظاهر والفرس البيضاء، وتأتّى ذلك عبر عودتها النفسية إلى الماضي البعيد، واستحضاره بكل حيثياته في إطار الزمن الحاضر. فالزمن في الرواية" زمن نفسي، يختلف عن الزمن الموضوعي، لأن الرواية قد تتحدّث عن عمْر الشخصية بكاملها في صفحات معدودة، أو عن يوم واحد من عمرها يكون حافل بالعواطف والمشاعر التي يتركها وقْع الزمن في نفسها" [٢].

وقصد الكاتب عبر هذا الاسترجاع إلى الغوص في أعماق شخصية ظاهر، والكشف عن جوانبها النفسية، فهو أساس فضاء العمل، ومحور أحداثه الرئيسة. وحملت المسوغات الفعلية الماضية والمضارعة إيحاءاتٍ فنيّة، تشي بتأصيل العلاقة المتبادلة بين الطرفين، وتؤكد مدى ارتباط كل منهما بالآخر. وكثّف الكاتب أسطرة العلاقة: "**راقباها طويلًا وهي تعمل باندفاع، أُم**

([١]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٦٥-٦٦.

([٢])سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي الزمن، الفضاء، السرد**، ٢٦

تحمّم طفلها" [١]، فعزّزت السيميائيات الوصفية جماليات الكيان الأسطوري عبر إضفائها سمات إنسانية ذات تأثيرات نفسية، أسهمت في غرس مشاعر الأمومة في نفس ظاهر، وترسيخها الكامل في فكره وروحه.

ونبّأ الكاتب عن الديمومة الأسطورية للعلاقة المتأصّلة بين ظاهر وأمه حليمة: "**وقف بشْر يراقب المشهد غير مصدق عينيه، لكن المفاجأة الأكبر كانت انحناء ظاهر وجلوسه على ركبتيه أمامها، وتقبيل قائمتها الأمامية اليمنى.**

ما الذي فعلته هناك؟ هل قبّلتَ قدم الفرس؟ أم أنني تخيلت ذلك؟

لا أنت لم تتخيل يا بشْر، إنها أمي" [٢].

أكّد الكاتب عبر هذه اللوحة مشاعر الحب، والودّ، والألفة التي اكتنفت قلب ظاهر اتجاه أمه الفرس البيضاء، ودفعته لتقبيل قدمها. وجسّد أسلوب الحوار الرؤية الكاملة لواقع العلاقة الأسطورية المستمرة بين ظاهر والفرس البيضاء، مبيّنًا إيحاءات الدهشة، والاستغراب، والذهول التي أصابت بشْر، وأدت به إلى استهجان الموقف، مُعمّقًا حالة ظاهر النفسية المتمثلة في شدة تعلّقه وارتباطه بأمه الفرس حليمة. وعملت صيغ الأفعال الماضية والمضارعة على تأصيل الحركية التتابعية للزمن، عبر تكثيفها الديمومة الفعلية للحدث في أصل الواقع الروائي.

وتتشكّل الديمومة من" مجموع اللحظات التي لا ديمومة لها" [٣]، إذ تُنتِج موقفًا روائيًّا معيَّنًا، يؤسس لرؤيةٍ مستقبليّةٍ، تنبّئ عن الطبيعة الفنيّة لفضاء الشخصيات الروائية، عبر رصد علاقاتها المتبادلة، والكشْف عن الصراعات الدائرة فيما بينها: وجسّد فضاء القناديل ديمومة الصراع

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ، ٦٦.
([٢])**المصدر نفسه**، ٨٤.
([٣])باشلار، جاستون، **حدس اللحظة**، ٦.

السياسي بين ظاهر وولده عثمان، وتجلى وجود هذا الصراع منذ أنْ كان ابنه طفلًا صغيرًا:

"**انتبه ظاهر لابنه عثمان، وسأله: لماذا تُحدِّق بي هكذا؟!**

أريد أن أسألك سؤالًا يا أبي!

تفضّل. إنني أسمعك!

أبي! متى ستموت!؟

سقط الصمت قاسيًا على رأسَي ظاهر ونجمة.

ولماذا تريدني أن أموت؟!

حتى أُصبِح متسلّمًا مكانك" (١).

قدّمت اللوحة الفنية السابقة رؤيةً فنيّةً متكاملةً لبوادر الصراع المتجلّي في فضاء الرواية، حيث حملت في ثناياها إيحاءاتٍ فنيّة، تشي بتأصيل الصراع، وتؤكد استمراريته. وعزّز الكاتب عبر أسلوب الحوار حالة الاضطراب والقلق التي سكنت نفس ظاهر، وأدت بنجمة لاستشراف زمن بعيد. وحضرت ثنائيتَي الحاضر والمستقبل في فضاء السطور السابقة. فتمثّلت سيمياء الزمن الحاضر في أصل الحوار الكائن بين ظاهر وولده عثمان. وتجسّد وجود المستقبل عبر سين التسويف التي اقترنت بالفعل المضارع (ستموت)، إذ دلّت على استشراف عثمان الطفل لمستقبله الواعد بعد موت أبيه. وأوحت الصيغ الفعلية الماضية والمضارعة بالحركة الانسيابية للزمن، عبر التتابع المنتظم لسير الأحداث.

---

(١)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٦٨.

وعمّق الكاتب ديمومة الصراع بين ظاهر وعثمان: "**قال عثمان لأبيه: ألا ترى أنّ الأوان قد آن لكي تستريح يا شيخ؟! فنحن كبرنا، وباستطاعتك أنْ تعتمد علينا...ترك ظاهر السؤال معلّقًا... تأمّلهم قليلًا ثم قال: أمركم غريب فعلًا! هل تعتقدون أنني ضممتُ عكّا وحيفا والناصرة لأوزّعها على أولادي؟**

ولمن هي إذن وأنت حاكمها؟ سأل عثمان.

كأنك لم تسمع كلمة واحدة مما قلت" [١].

أصّل فضاء السطور السابقة ديمومة الصراع عبر مرور الزمن، مبيّنًا انعكاساته النفسية، وتأثيراته الفعلية على حياة كل من ظاهر وولده عثمان. فعكس أسلوب الحوار حالة عثمان النفسية المتجسّدة في الطمع، والجشع، والتطلع المستمر نحو حكم البلاد وإدارة شؤونها، مؤكدًا موقف ظاهر المتمثّل في كبح جماح ولده، ومنعه من تولي شؤون البلاد والإمساك بزمام أمورها. وعزّز أسلوب الاستفهام حركية الشخوص الروائية وحيويتها، عبر ما فيه من إيحاءات النفي والإنكار التي عملت على تقديم الحدث الروائي بصورةٍ واقعيةٍ حيّة. وعبّر أسلوب التوكيد عن سمات ظاهر الشخصية: "**إنني جمعتُ سواعد أبنائها التي كانت متفرّقة، وقلوب أهلها التي كانت خائفة، وكرامة رجالها ونسائها**" [٢]، حيث نبّأ عن دلالات الأمن والأمان، والألفة، والمحبة، والعدل، والمساواة، وحفظ الحق، وصون الكرامة.

مجمل القول: يتمتع النسق الزمني المتتابع بسماتٍ جمالية، تعمل على رصف الأحداث الروائية وإعادة ترتيبها، وتقديمها ضمن سياقاتٍ دلاليةٍ منظّمة، تسهم في اتساع فضاء العمل، واكتمال بُنيَتَه الفنيّة.

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٧٣-٣٧٥.
([٢]) **المصدر نفسه**، ٣٧٥

المبحث الثالث: الانزياح الدلالي في صيغ الأفعال

يُعرّف الانزياح بأنّه: "الخروج السافر في شعرية اللغة على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة، لابتداع وسائل خاصة تمكّنها من التعبير عمّا لا يستطيع النثر تحقيقه من القيم الجمالية" [١]. وجاء الانزياح "لإخراج اللغة من دائرة المعجمية الضيقة والمعيارية المحدّدة إلى دائرة النشاط الإنساني الحي" [٢]، لذلك عُدّ أسلوبًا مهمًّا في الكتابة الإبداعية، فهو الأساس الذي تنطوي عليه سياقات النص اللغوية. وقد حضر الانزياح في فضاء القناديل، إذ اعتمده الأديب إبراهيم نصرالله في التحوير الدلالي للسياقات الزمنية الخاصة بالأفعال الحكائية، عبر إحلالها في حقولٍ دلاليةٍ تغاير مقاصدها اللغوية، وتخالف طبيعتها الزمنية. وتعدّ هذه الظاهرة الإبداعية عملًا جماليًّا خالصًا "لا يؤثر على وجود الأحداث وماهيّتها، بل يتحكّم بصياغتها وترتيبها" [٣]، وقد أكّد (بارت) هذه الفكرة خلال حديثه عن الزمن السردي للكتابة الروائية حيث قال: "إنّ أزمنة الأفعال في شكلها الوجودي والتجريبي لا تؤدي معنى الزمن المعبَّر عنه في النص، إنما غايتها تكثيف الواقع وتجميعه بواسطة الربط المنطقي" [٤] بين أحداث الرواية. ويشير (بيترزوندي) إلى الواقع الفنيّ للحدث الروائي حيث يقول: "يقع الفعل الدرامي في الحاضر دائمًا، فهو يعيّن مرور الزمن الحاضر في الدراما، فيمر الحاضر، ويتحوّل إلى الماضي، فيتوقف عن كونه حاضرًا، ثمّ يمر الحاضر

---

(١)بابو، غيّاث، **دلالة العدول في صيغ الأفعال (دراسة نظرية تطبيقية)**، ٢٠-٢١.
(٢)أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية (الرؤية والتطبيق)**، ١٨٤.
(٣)سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي نماذج تحليلية من النقد العربي، الزمن، الفضاء، السرد**، ٢٢.
(٤) جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا**، ٥٤.

محـــدثًا تغيّـــرًا فينشـــأ حاضـــر مغـــاير جديـــد" [١]، ومـــن هنـــا تنشـــأ التـــداخلات الزمنيـــة فـــي مضـــامين الأفعـــال الحكائيـــة التـــي يقصـــدها الكاتـــب فـــي رســـم الأحـــداث، وتقديمها للمتلقي. ومن الانزياحات الدلالية الواردة في فضاء القناديل:

أولًا- دلالة المضارع على الزمن الماضي

وهو "الفعل المضارع الذي يقترن بإشارة واضحة تدلُّ على الماضي"[٢] نحو الأفعال الماضية المتجلية في حديث السارد عند وصفه لحدثٍ فنيٍّ معين: "**في ذلك الضحى المضاء بشمسٍ طيّبة، وبنوّار اللوز والأزهار البريّة اليانعة، خرجت تلك المرضعة الشابّة من بيت عثمان الظاهر، باكية تتعثر، كلما ارتطمت بشيء، وقد عميت أقمارها أكثر، تصاعد بكاؤها أكثر، حتى وجدت نفسها في بيتها**" [٣].

شكّلت السطور السابقة لوحةً وصفيّةً وإبداعيّة، تمكّن الكاتب عبرها تقديمه المشهد بطريقةٍ إيحائيّةٍ بحتة. فأدت الأفعال الماضية إلى تكثيف حركية السرد، وتفعيل دور المتلقي في استحضاره الفعلي لواقع الحدث. وعزّز وجود الفعل المضارع (تتعثر) حالة الخوف، والقلق التي سكنت قلب تلك المرضعة، بعد ما أصابها من ظلمٍ وإكراه على يد عثمان الظاهر. إضافةً إلى تأصيله الكينونة الماضية للزمن عبر اسم الإشارة (ذلك) المقترن بسيمياء الزمن الطبيعي، حيث حمل في ثناياه دلالاتٍ فنيّة، نبّأت عن العلاقة الزمكانية التي تجسّدت عبر حضور الزمان في فضاء المكان. ودعّمت صيغ الأفعال (الماضية والمضارعة) حيوية الموقف، عبر رصدها الكامل لجُلِّ تفاصيله، والكشف عن خباياه الفنيّة.

([١])اليوسف، أكرم، **الفضاء المسرحي دراسة سيميائية**، ٣٨-٣٩.
([٢])مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ٣٥٠.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٠٣.

ووظّف الكاتب دلالات المضارع على الزمن الماضي في حديثه عن الهواجس التي أصابت الدنكزلي خلال مرض ظاهر "**كان سرير ظاهر يتأرجح داخل العربة، ويتأرجح معه زمن بأكمله، والدنكزلي بجانبه يتأرجح أيضًا، غير قادر على معرفة أي ميناء يمكن أن ترسو فيه سفينته إذا ما حدث مكروه لظاهر**" [١].

ضمّن الكاتب الأفعال المضارعة في اللوحة الفنيّة السابقة بقرينةٍ زمنية تدل على الماضي، حيث جاء الفعل (كان) الذي ورد في حديث السارد مسوِّغًا دلاليًّا، يعيد الأحداث إلى زمنٍ سابق [٢]، ويردّها إلى وقتٍ بعيد. وقد جسّدت هذه الصيغة إيحاءاتٍ وصفيةً عبر اقترانها بالأفعال المضارعة، واتضح ذلك خلال تكرار الفعل (يتأرجح) الذي رصد التفاصيل الحيّة لواقع الحدث الروائي، مبيّنًا حالة القلق واضطراب التي اعترتْ فكر الدنكزلي، وأدت إلى ضياعه وتشتّت أفكاره. وكثّف الفعلان المضارعان (يمكن وترسو) دلالات الشكّ، والظنّ، والريبة التي انتابت الدنكزلي بفعل مرض ظاهر، وأسفرت عن هواجس الخوف والتوتّر التي دفعت به للتأرجح في ولائه وشدّة إخلاصه للشيخ ظاهر، ظنًّا منه بانقضاء زمانه، وحلول زمن أبنائه. .

وعدَلَ الكاتب في دلالة المضارع عند تصويره مشهد اختطاف عيشة على يد الدنكزلي:"**قبل بزوغ فجر اليوم الثالث، اقتحم الدنكزلي سراي ظاهر، ولم يكن أمامه سوى هدف واحد: أَخْذْ عيشة!... ظلّ يسير محطِّمًا الأبواب كلها إلى أن وصل إلى غرفة عيشة، وجدها ترتعد في حضن نجمة، وضع طبنجته في رأس نجمة وهدّدها: اتركيها قبل أنْ أقتلكِ**" [٣].

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٧٠.
([٢])ينظر: مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ٣٥٠.
([٣]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٥٠.

اقترنت الأفعال المضارعة في السطور السابقة بمسوغاتٍ فعليّةٍ ماضيةٍ، حملت في ثناياها دلالاتٍ فنيّةً، تشي بانقضاء الحدث، وتؤكد كينونته الزمنية الماضية. فجسّد الفعل المضارع المسبوق بماضٍ (ظلّ يسير) دلالاتٍ حركيةً، تمثّلت في وصف حال الدنكزلي الذي كان يسير باندفاع، متّجهًا نحو غرفة عيشة. وعكس الفعل المضارع (ترتعد) سيميائيات الخوف، والرعب التي اختلجت قلب عيشة، بعد أن وجدت نفسها بين يدي الدنكزلي. وعزّز وجود فعل الأمر (اتركيها) إيحاءات الانزياح، حيث رصد انحراف الكاتب عن دلالته المستقبلية، عبر اقترانه بالأفعال الوصفية الماضية التي وردت في حديث الراوي. وعمّق الانزياح في دلالات الأفعال الرؤية الفنيّة لدى المتلقي، عبر توسيع نظرته النقدية الواعية اتجاه الحدث الإبداعي، إضافةً إلى عرضه الموقف بصورةٍ إيحائيةٍ حيّة، تنبّئ عن حركية الشخصيات، وتؤصل حيويتها.

ثانيًا–دلالة المضارع على المستقبل (الاستشراف)

وهو "الفعل المضارع الذي يقترن بقرينة دالة على أنّ الحدث سيحصل في وقتٍ لاحق للحدث الحالي مثل سوف" [١]. وقد حضر هذا النسق الدلالي في فضاء القناديل بصورةٍ واضحة، حيث شكّل جانبًا نقديًّا مهمًّا، اتكأ عليه الكاتب في رسم الملامح الفنيّة لأحداثه الروائية، وتقديمها للمتلقي. ومن المواقف الروائية الواردة في هذا الشأن: "**بعد حديث طال عن القنديل، ومحاولات عثمان أن يظل دهشًا به وبصنعه، بدأا يتحدّثان في أمر كريم الأيوب وما إذا كان سينفذ العهد، فطمأنه عثمان:**

مقابل عكّا وحيفا سيقتل السلطان نفسه! وحاول أن يضحك.

لكنني لن أطمأن إلا بعد أن أرى رأس ظاهر بعينَي هاتين!

([١])مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ٣٥٥.

ستراه يا عم، ستراه" [١].

حملت المسوغات الفعلية المضارعة التي تجسّدت في اللوحة الفنيّة السابقة باقترانها بسين التسويف إشاراتٍ زمنيةً، أوحت بالرؤية المستقبلية لواقع الحدث الروائي. فرصد الفعل (سيقتل) إيحاءاتٍ فنيّةً، تشي بدحض عثمان لكل المخاوف والشكوك التي اعترتْ نفس سعد العمر اتجاه كريم الأيوب، بما حَوَته من تجلياتٍ زمنيةٍ مستقبلية، تؤكد استحضارهما لحدث القتل الكائن في زمن لاحق. وعزّز الكاتب الانزياح في دلالة الأفعال بوجود ظرف الزمان (بعد) الذي اقترن بحرف التوكيد (أن) والفعل المضارع (أرى)، إذ أصّل انحصار أمان سعد وطمأنينته في المستقبل الواعد برؤيته رأس أخيه ظاهر، معمّقًا ذلك بتكرار الفعل (ستراه)، وما انطوى عليه من سيميائياتٍ مستقبلية، جاءت مكثّفة لواقع الصورة البصرية التي تجذّرت في ذهن سعد.

ويحتفي المضارع الدال على المستقبل بأغراضٍ جماليّةٍ بحتة، تتمثّل بإيحاءات التجدُّد باستمرارية الحدث ووجود الشخصيات [٢]: "**اقترب كريم الأيوب من الدنكزلي وسأله: منذ خروجنا من الناصرة، أنظر إليك ولا أراك؟!...**

صدقت، فمرض الشيخ يعذبني كثيرًا، إذ لم يسبق لي أن رأيته ضعيفًا هكذا!

ولكنني أحُسّ بأنّ شعلة الشيخ التي تتمايل الآن أمام ريح هذه الحمّى ستتقد ثانية، فأوان انطفائها لم يحنْ بعد، في قنديله الكثير من الزيت، وستثبت لنا الأيام ذلك" [٣].

شكّلت صيغ الأفعال المضارعة التي تجلت في الحوار السابق انحرافًا دلاليًّا عن سياقها الزمني، بفعل ما اتّصل بها من قرائنَ لفظيةٍ، أدت إلى تحويرها، وتصييرها مدلولاتٍ زمنية،

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٢٢.
([٢])ينظر: بابو، غيّاث، **دلالة العدول في صيغ الأفعال (دراسة نظرية تطبيقية)**، ٢٦.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٧١.

ترصد واقعًا مستقبليًّا حيًّا في إطارٍ زمنيٍّ ماضٍ. فحمل أسلوب النفي (لم يسبق) إشاراتٍ زمنيةً تدلُّ على الماضي، إذ عَكَسَ مرحلةً زمنيةً كاملة، قدّمت للمتلقي ملخّصًا إيحائيًّا، يُجسّد حياة ظاهر العمر، ويشي بقوّته.

والجدير بالذكر: إنّ اقتران المضارع بلم واحدًا من الأمور التي تعمل على تحويل دلالته، وإحالته إلى الزمن الماضي [١]. وعمّقت المسوغات الفعلية (ستتقد، وستثبت) سيميائيات المستقبل، فعبّرت عن حالة الاطمئنان التي سكنت نفس كريم الأيوب، ودفعت به لاستشراف زمن جديد لظاهر العمر، يتجلى عبر معاودة اتقاد شعلته التي آلت إلى التمايل. فهذا الحسّ الأسطوري قد دعّم إيحاءات المستقبل، حيث نبّأ عن صدق الرؤية الواعية التي تطلعت لاستقبالِ ظاهر حياةً جديدة.

ويلجأ الكاتب إلى الانزياح في دلالة المضارع بهدف جذب انتباه القارئ، ومفاجأة السامع بشيءٍ جديد، حرصًا منه على عدم تسرّب الملل إلى نفسه [٢]: "**لم تكن أزهار ربيع نيسان التالي قد تفتّحت حينما وصلت أخبار عصيان نابلس من جديد. لكن أشياء كثيرة كانت تغيرت بين ربيعين، سيربطهما خيط دم سميك**" [٣].

شكّل وجود أسلوب النفي (لم تكن) في فضاء النص السابق انحرافًا دلاليًّا عن أصل المضارع، عبر ما رصده من إيحاءات الزمن الماضي التي تمثّلت في عدم اكتمال الملامح الكليّة للمرحلة الزمنية الآنيّة. وقد عمد الكاتب عبر هذا الأسلوب إلى توجيه أنظار القارئ وتهيئته لاستقبال زمن جديد، تأصّل بسيمياء الزمن الطبيعي (ربيع نيسان) المتبوعة بالقرينة اللفظية

([١])ينظر: الغذّامي، عبد الله محمد، **تشريح النص (مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة)**، ٢٣.
([٢])ينظر: أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية، الرؤية والتطبيق**، ١٨٤.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٩٢.

(التالي) التي تُجسّد إشارات الزمن الآتي. وأدت سين الاستقبال المقترنة بالفعل المضارع (سيربطهما) غرضًا دلاليًّا مهمًّا، إذ وجّهت سياق المضارع نحو الزمن المستقبل، الأمر الذي عزّز بقاء المتلقي مشدودًا "لانتظار الحدث القادم، وهو ما سيحصل لاحقًا حين يواجه ظاهر العمر حكّام نابلس من آل طوقان ومشايخهم" [١]، بعد نقضهم ذلك العهد الذي قطعوه معه في ربيع نيسان السابق.

ثالثًا- دلالة الماضي على الزمن المستقبل

تتجلى ظاهرة الانزياح في الفعل الماضي عن كونه ماضي، "إذا ما دلّ على الدعاء أو رُكِّب مع إنْ الشرطية" [٢]، حيث تعمل هذه الأمور على تحوير دلالته، وتضمينها في سياق المستقبل. ويعدّ الحوار الدائر بين(صليبي وإبراهيم الصبّاغ) مثالًا حيًّا لعدول سياق الفعل الماضي إلى الزمن المستقبل: "**بعد خمس دقائق لم يَعُد صليبي يحتمل أكثر، اقترب منه، واختطفه من فوق ظهر الحصان، ووضعه أمامه وانطلق، تاركًا حصان الصبّاغ في مكانه وقد تخفّف من حمله.**

دبّ الذعر في قلب الصبّاغ:

ستقتلنا يا بُنَي!

بل سنقتل أنا وإياك الشيخ إن سرنا لبيتك ببطء" [٣].

مثّل اقتران الفعل الماضي (سرنا) بإنْ الشرطية انحرافًا دلاليًّا عن طبيعته الزمنية الماضية، لما اشتمل عليه من دلالاتٍ فنيّةٍ، أصّلت فيه معاني المستقبل. فأوحى هذا المسوغ الفعلي بالسيميائيات الحركية التي قدّمت للمتلقي صورةً حيّة، ارتبطت بواقع السير البطيء الذي

(١)مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ٣٥٦.
(٢)بابو، غيّاث، بابو، غيّاث، **دلالة العدول في صيغ الأفعال (دراسة نظرية تطبيقية)**، ١٩.
(٣)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٨٩.

استشرف صليبي عبره موت الشيخ ظاهر. وعمّقت سين التسويف التي ارتبطت بالفعل المضارع (ستقتلنا) إيحاءات المستقبل، إذ نبّأت عن حالة الخوف والذعر التي اكتنفت نفس الصبّاغ، ودفعت به لاستحضار فعل القتل. وأدت الصيغ الفعلية الماضية والمضارعة إلى الإشادة بحيوية الشخصيات الروائية، فهي الأساس الذي يُمكِّن القارئ من استحضار الحدث الفنيّ، وإدراك تجلّياته الزمنية.

وتتجسّد الدلالات الزمنية للأفعال عبر سياق النص، فهو الأساس الذي يعيّن مقاصدها، ويكشف ما بها من قيمٍ جمالية [١]، وما اعتراها من انزياحاتٍ دلالية، حادت بها عن طبيعتها الزمنية. وقد تمثّلت هذه الفكرة في الحوار الذي دار بين عليّ والشيخ ظاهر: "**رفض صليبي المشاركة في السباق، ورفض سعيد وأحمد، وفاجأهم عليّ حين قال: ما دمت أعطيت حصانك لعثمان، فأنت قرّرت يا شيخ أن تعطيه كل شيء، لأننا سنخسر!...**

ما كنتُ أحبُّ أن أسمعك تُشكِّك في قدرة هذا الشيخ يا عليّ ولكن اطمئن، لكل مشكلة حل: إذا سبقني عثمان، نتسابق معه غدًا، كلٌّ على ظهر حصانه، ومن يسبق سأعطيه ما يريد" [٢].

عَكَس فضاء السطور السابقة الانزياح عن أصل الماضي، عبر الرؤية المستقبلية التي تجلت في دلالات الأفعال الماضية (ما دمت، وأعطيت، وقرّرت)، لما حملته من إشاراتٍ زمنيةٍ موحية. فعبّرت هذه الأفعال عن حدثٍ مستمر، يتّصل بالزمن المستقبل، إذ جسّدت استحضار عليّ زمنًا آخرَ، يحتفي عبره بألوان الخسارة، والهزيمة الساحقة التي لحقت به وبإخوته، بعد أن أصبح عثمان سيّد البلاد ومتسلمها. ودعّمت سين التسويف التي اقترنت بالفعل المضارع (سنخسر) الإيحاءات السابقة، عبر تأكيدها الكينونة المستقبلية لحدث الخسارة. وعزّز الفعل

([١])ينظر: بابو، غيّاث، **دلالة العدول في صيغ الأفعال (دراسة نظرية تطبيقية)**، ١٩.
([٢])نصرالله، **إبراهيم، قناديل ملك الجليل**، ٣٧٦-٣٧٧.

الماضي (سبقني) المقترن بإذا الشرطية دلالات المستقبل، إذ نبّأ عن الاستقبال الفعلي لحدث السباق، مكرِّس ذلك عبر ظرف الزمان (غدًا) الذي حمل في ثناياه سيميائيّاتٍ فنيّة، أصّلت استشراف المتلقي للزمن الآتي.

خلاصة القول: فإنّ الانزياح في دلالة الأفعال نهجٌ فنيٌّ خالص، ينبّئ عن رؤية الكاتب الإبداعية، عبر ما يحويه من سيميائيات نقديّة، تؤطر الفضاء بسماتٍ جمالية، وتحفّه بألوان البديع الزاهية، وروائعه الخلّابة.

إنّ الزمن في الرواية هو "زمن التجربة الواقعية المتجسّدة في إطار الخبرة الإنسانية، وهو زمن خطيّ، ومادّة خام مدركة ذهنيًّا، تسعى لتجسيد نظرة زمنية خاصة، ترصد واقعًا نفسيًّا مدركًا عبر تعامل الذات مع النص" [1]. وفي ضوء ذلك: تتحدّد القيمة الفنيّة للزمن الروائي، حيث يكتسب أبعادًا واقعيةً وأخرى خيالية، تتصل جلّها بفضاء الرواية وعالمها.

وفي الختام: يجب التأكيد بأن رسم الزمن في فضاء الرواية يعدّ عملًا إبداعيًّا بحتًا، إذ يحتفي بجماليات التلقي، عبر تقديمه الأحداث الروائية بصورةٍ فنيّةٍ موحية، تُمكّن القارئ من الولوج في عالم النص، ومعايشته بكل تفاصيله.

([1])يقطين، سعيد، **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، ٤٧.

الفصل الثالث: بنية الشخصية

المبحث الأول: أنواع الشخصيات الروائية

أولًا: الشخصيات التاريخية

- ظاهر العمر الزيداني
- عبد الله الأيضنلي
- سليمان باشا العظم
- عثمان باشا الكرجي
- حسن باشا الجزائري

ثانيًا: الشخصيات الأسطورية

- الفرس البيضاء (حليمة)
- البريصة

ثالثًا: الشخصيات النموذجية

- الأم نجمة

رابعًا: الشخصيات الاستذكارية

- الشيخ حسين وولده عبّاس

المبحث الثاني: أساليب رسم الشخصيات

أولًا: الأسلوب التصويري

- الحدث
- الحوار المباشر

ثانيًا: الأسلوب الاستبطاني

- الحوار الداخلي (المونولوج)
- الارتجاع الفنيّ (التذكّر)
- الحلم

ثالثًا: الأسلوب التقريري

المبحث الثالث: أبعاد الشخصية الروائية

أولًا: البعد المادي

ثانيًا: البعد الاجتماعي

ثالثًا: البعد النفسي

الفصل الثالث: بنية الشخصية

تعدّ الشخصيات الروائية مكوِّنًا فنيًّا رئيسًا في تشكيل العمل الأدبي، فهي الأساس الذي يُبرِز حيوية المكان، ويكشف جدلية الزمان،ويُنظِّم مسير الأحداث، مقنعًا القارئ بالواقعية الخالصة لعالم الرواية. وتؤدي الشخصيات الروائية دورًا فنيًّا مهمًّا، إذ تسهم في خلق الحبكة الفنية الناتجة عن تعقيد الأحداث الروائية، ومزيج الصراعات والتناقضات القائمة بين مختلف الشخصيات [١]، فتُنتِج عناصر التشويق المختلفة التي تدفع بالمتلقي إلى مواصلة القراءة، متّجهًا بفكره نحو خفايا العمل، وكوامن شخصياته. وتتشكّل الشخصيات الروائية من "مجموع الكلام الذي يصفها، ويصوِّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها، جاعلًا منها عنصرًا مشاركًا في أحداث الحكاية" [٢]، ومنجزًا لسائر أفعالها. فهذه المنظومة اللغوية هي المسؤولة عن رصد تجليات الشخصية، وتشكيل صورتها الفنيّة، عبر تبيان ملامحها النفسية، وتجسيد قسماتها الجسمية، والتنبيه على ما يعتريها من صفات الخير أو الشر، وعلى هذا فإنَّ الشخصيات الروائية "تعيش داخل النص السرديّ حالها كحال باقي العلامات، (مكان، وأحداث، وسارد، نوزمان)، فهي كائن لغوي مستفاد أو معطى في النص، مبنيّ ببناءٍ لغويٍّ خاص" [٣].

تعمل الشخصية الروائية على إحياء فضاء الرواية، فدونها لا يتحقق وجوده، فهي الدعامة الأولى التي تنهض بالنص [٤]، وتؤلف بين مختلف أجزائه، وتكسبه طابعًا فنيًّا وجماليًا مميزًا، ينفرد به عن سواه من النصوص الروائية. ويذهب (فيليب هامون) إلى القول بأنَّ: "مفهوم الشخصية ليس مفهومًا أدبيًّا محضًا، إنما هو مرتبط أساسًا بالوظيفة النحوية التي تقوم بها الشخصية داخل النص، أما وظيفتها الأدبية فتأتي حين يحتكم الناقد إلى مقاييسها الثقافية

([١])ينظر: مراشدة، عبد الرحيم، **الفضاء الروائي الرواية في الأردن نموذجًا**، ١٨٥.
([٢])جبارة، كوثر محمد عليّ، **تبئير الفواعل الجمعية في الرواية**، ٢٧.
([٣])الخفاجي، أحمد كريم رحيم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٣٧٩.
([٤])ينظر: فرادي، **حياة الشخصية في رواية (ميمونة، لمحمد بابا عمي)**، ٢٢.

والجمالية" [١]. والمتأمل في القول السابق، يفهم المهمة النقدية التي تتطلب استنطاق تلك الكائنات اللغوية، وسبر أغوارها، عبر الجمع بين الوظيفتين السابقتين (النحوية، والنقدية)، والتأليف بينها، حتى تكتمل الصورة الواقعية لهيكلية الشخصيات الروائية. وتستمد الشخصية القصصية ملامحها الإبداعية، عند تمثيلها لمرحلةٍ اجتماعيةٍ أو تاريخيةٍ معيشة، سواء أكانت قديمة أم حديثة، ماضية أم حاضرة، فالواقع الفنيّ لهذه الشخصية يكشف مدى براعة الأديب، ويشيد بقدرته الأدبية [٢]، الخالصة التي مكّنته من تقديم نموذجًا حيًّا، يحتفي بألوان الحياة، ومدلولاتها المختلفة. ويرى (رولان بارت) بأنَّ الشخصية الحكائية "نتاج عمل تأليفي، هويّتها موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي، ولا تكتمل صورتها إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته" [٣]، فهي ركيزة العمل الأدبي، ومحور عناصره الفنيّة. والشخصية الروائية "صورة تخييلية اكتسبت وجودها من مكان وزمان محددَين، وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية، الممزوجة بموهبته الفنيّة، فتشكّلت فوق الفضاء الورقي الأبيض، مؤدية إلى تكوين بنية النص الروائي" [٤]، والنهوض به، وتقديمه بصورةٍ حرفيةٍ واعية لدى المتلقي.

المبحث الاول: أنواع الشخصيات الروائية

اتّسمت الشخصيات الروائية في فضاء القناديل بالغنى الثقافي، والحسّ الإبداعي، إذ استقاها الأديب (إبراهيم نصرالله) من روافدَ تاريخيّةٍ، وأخرى أسطوريّة، مضفيًا عليها لمساته الفنية التي حوّرت في سياقاتها، فأحالتها شخصياتٍ حكائية، تأطرت بأُطُرٍ زمانية، وفضاءاتٍ مكانية،

---

(١)حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، ٢٢٢.
(٢)ينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٣٣.
(٣)الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٣٧٩-٣٨٠.
(٤)أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ٣٥-٣٦.

رسّخت جذورها في عالم الرواية. وقد هيمنت الشخصيات المرجعية على صفحات القناديل، وهي: "تلك الشخصيات التي لها وجود أو مرجع واقعي تحيل عليه، وقد تُكتشَف في النص السردي عبر وعي المتلقي وثقافته" [١]، ومن أهمها:

أولًا- الشخصيات التاريخية

ويُقصد بها: "الشخصيات التي تحيل على معنى ممتلئ وثابت، حدّدته ثقافة ما، وارتبطت قراءاته بدرجة استيعاب القارئ لهذه الثقافة، واندماج الشخصية داخل ملفوظ معين، تشغل عبره أساسًا مرجعيًّا، يحيل على النص الكبير للثقافة والأيدولوجية، ويشارك في التعيين المباشر للبطل" [٢]. وحفل فضاء القناديل بعددٍ من الشخصيات التاريخية البارزة ذات الوجود الواقعي، ومن أهم هذه الشخصيات:

-ظاهر العمر الزيداني

شخصية حقيقية، عاشت في فلسطين، اتخذها الكاتب سبيلًا يعيد عبره إحياء مرحلة تاريخية ماضية، اتّسمت بالنضج والازدهار، موظّفًا كلماته في تكريس صورة البطل الذي أفنى حياته مدافعًا عن وطنه وأرضه [٣]. وقد عمد الكاتب إلى تجسيد سماته بطريقةٍ ملحميةٍ، حيث رسم له صورةً فنيّةً، خرجت في تفاصيلها عن حدودها الواقعية، مضمّنًا عبرها إيحاءاتٍ أسطورية، أسهمت في ثرائها، وإكسابها لونًا أدبيًّا مميزًا. فبدأ الكاتب برصد ملامح طفولتها، مؤسسًا عبرها كيان العمل، ومسير حياة شخصيته: "**المفاجأة التي لم يتوقعها أحد أنّ جوع الوليد انفجر دفعةً واحدة، ففي**

---

(١)الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٣٩٤.
(٢)هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ٣٥-٣٦.
(٣)ينظر: مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية** ١٤٣.

الوقت الذي توقعوا فيه أن يزمّ فمه ويغلقه بإحكام كما أغلقه أمام ثدي كل امرأة حاولت إرضاعه، راح يتحسس شفتيه بطرف لسانه الأزرق الصغير. كانت رائحة حليب حليمة أقوى من أن تقاوم، شَرِبه" [١].

عكست السطور السابقة الكينونة الملحمية لبطل القناديل، إذ حفيت بمظهرٍ أسطوريٍّ مغايرٍ للطبيعةِ الإنسانيةِ الخالصة، تمثّل بإقبال الطفل ظاهر على حليب الفرس حليمة دون غيرها من النساء. وعزّزت الصورة الشميّة ملامح الحدث الأسطورية، فكانت الأساس الذي أصّل روابط العلاقة بين ظاهر والخيل. وأوحت الأفعال (الماضية والمضارعة) بحيوية الموقف، وحقيقته الفعلية، لما بثّته من إيحاءاتٍ حركيّةٍ، رسّخت صورته الحية في ذهن المتلقي. وجسّد الكاتب عبر (حليب الفرس) دلالاتٍ معنوية، تجلّت بانبثاق قوة الخيل، وشجاعته، وصموده، وعزّه في جسد ظاهر ونفسه، فأسكنت فيه قوة خارقة، مكّنته من مواصلة سيره دون أن يلتفت إلى الوراء أو يتوقّف.

ويؤدي الكاتب عبر البنية الفنية لشخصياته الروائية مهمّة الكشف عن المحتوى الدلالي للعمل، واستقصاء عناصره الجمالية [٢]، ولا سيما إذا واكب مختلف مراحل حياتها، مضيئًا على جوهرها الحكائي: "**ألا تخشى الموت الذي يتربص بك! سأله سعد.**

أخشاه، أخشاه كثيرًا، ولكن إذا بلغت عمر طرفة بن العبد لا أقل من ذلك فسأكون قد انتصرت عليه!

أَكُلُّ ما ترجوه من هذه الحياة بلوغ الخامسة والعشرين؟! سأله صالح بخوف.

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٩.
([٢])ينظر: أحمد، مرشد، **البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، ١٢٣.

أهذا قليل؟! لتكن ستا وعشرين، فهناك مَن يقول إنّه مات وعمره ست وعشرون، ولكنكم تنسون شيئًا مهمًّا وهو أنّ الذي قتله لم يستطع أن يحشره في القبر، لقد مات قاتله ولم يزل طرفة حيًّا إلى يومنا هذا... أنا أخاف من الموت، لكن انطفاء قنديلي قبل انطفاء قناديلكم لا يمكن أن يخيفني" [١].

وجّه الكاتب في حواره السابق أنظار المتلقي نحو الدلالة الأسطورية التي اقترنت بحياة بطل ملحمة (القناديل)، مبيّنًا انعكاساتها النفسية، وإيحاءاتها اللاواقعية التي غدت مصدرًا مهمًّا يلتجئ إليه الأفراد في تقرير مصائرهم الحتمية المرتبطة بالموت أو الحياة. . وقد عيّن الحوار السابق الفكرة المحورية التي دارت في فلكها أطياف الشخصية الرئيسة، إذ رصدت مظاهر بطولتها، وسعيها الدؤوب في استمرار حياتها، متجاوزةً انطفاء شعلتها في ظل اتقاد شعل الآخرين. وأصّل الكاتب سمات البطل الملحمي، حيث جعله يستشرف مغالبته لسطوة الموت بالانتصار عليه، وإقصائه للبعيد. وحفلت السطور السابقة بعددٍ من الثنائيات ومنها: ثنائيتَي الخوف والأمان، فتجلّت سيميائية الخوف عبر تكرار الفعل (أخشاه)، وما اكتنفه من دلالاتٍ نفسيةٍ، نبأت عن خوف ظاهر من انهزامه أمام الموت الذي سيحيل بينه وبين آماله وطموحاته، وتمثّلت دلالة الأمان عبر أسلوب النفي (لا يخيفني)، إذ جسّدت إرادة ظاهر وإصراره، متحدّيًا انطفاء شعلته. وحضرت ثنائيتَي الداخل والخارج، والحاضر، والمستقبل: "**سأدفع الموت ما استطعت إلى خارج طبريا، ولعلي أستطيع أن أدفعه أبعد من ذلك في يومٍ ما**" [٢]، فعزّز فضاء مدينة طبريا إيحاءات الداخل، فهو المكان الذي ترسّخت على أرضه بوادر انطلاق البطل الملحمي ظاهر العمر، ودعّم الكاتب دلالة الخارج عبر اتساع آفاق ظاهر الفكرية التي دفعته إلى تجاوز حدود

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٣-٥٤.
([٢])**المصدر نفسه**،٥٤.

طبريا، مستشرفًا ذلك عبر زمنٍ آتٍ. وبرزت دلالة الحاضر في اللحظة التي حَوَت أصل الحوار الدائر بين ظاهر وإخوته، وتضمنت سيميائية المستقبل في عمق رؤية ظاهر المستقبلية التي كانت تستشرف زمنًا آخرَ مغاير لزمن شعل القناديل، ومنافيًا لصدقه.

وتتميز شخصية البطل باستقلاليتها، وتفرُّدها عن غيرها من الشخصيات [١]، إذ تجنح للقيام بأفعالٍ وتصرفات تكسبها خصوصيةً فنيّة، تؤصّل وجودها، وتؤكد واقعيتها:" **سبعة أيام طوال أمضاها جابي الضرائب في طبريا... أطلق جواسيسه، وكانت النتيجة واحدة: هذا هو المحصول كلّه. لم يُرضِه ذلك، طلب مالًا فوق الضريبة، اختار شاة... وأخذ بساطًا من أحد البيوت. راقب ظاهر الأمر بصمت... في صبيحة اليوم الأخير سلّمه ظاهر آخر قرش من مال الميري وبدل من أن يمضي الجابي مودِّعًا قال: أريدُ طعامًا كافيًا فرحلتنا طويلة إلى صيدا! عند ذلك أعطى ظاهر أوامره بالقبض عليه وعلى مَن معه. أحاط رجال طبريا بهم وقد كانوا يتمنون لحظةً كهذه، أوثقوهم، وقادوهم إلى السجن**" [٢].

أسّسَ الكاتب في سطوره السابقة رؤيةً فنيّةً، حفيت بالسمات المعنوية التي تفرّد بها بطل القناديل (ظاهر العمر الزيداني)، فجسّدت بطولته المطلقة التي مكّنته من الوقوف في وجه الدولة، وكسر شوكة متسلِّميها، وكبح جماح الطمع والجشع الذي تأصّل في نفوسهم منذ زمن طويل. وعزّزت العلاقة الزمكانية الكينونة الفعلية للحدث، وتجلى ذلك عبر رصد تفاصيله في إطارٍ مكانيٍّ محدّد (مدينة طبريا)، وسياقٍ زمنيٍّ معيّن سبعة أيام. ورسّخت المسوغات الفعلية (الماضية والمضارعة) صورة البطل الحيّة في ذهن المتلقي، وملامحه الملحمية المتمثلة في رفضه الظلم، وتمرّده على الواقع، فهو أول شخص استطاع المثول في وجه الدولة واعتراض

([١])ينظر: حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، ٢٤٠-٢٤١.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٩٤-٩٥.

طريقها. وعكس الانزياح في دلالة الأفعال (كانوا يتمنون) الحالة النفسية لأهالي طبريا، إذ نبّأ الفعل المضارع (يتمنون) الدال على الزمن الماضي عن حجم الأمنيات العابئة في نفوسهم منذ أيام طويلة وأزمنة ماضية، وفعْلهم ما فعلوه بالمتسلم الظالم في تلك اللحظة.

-عبد الله الأيضنلي

من الشخصيات الثانوية التي لم ترد إلا مرة واحدة في فضاء القناديل، إلا أنها جسّدت عبر حضورها الثانوي مهمّةً فنيّةً، تمثّلت في الإضاءة على أفعال شخصية العمل الرئيسة، والتقديم لأحداث روائية قادمة [١] . فكان عبد الله الأيضنلي أول والي دمشقي وجّه الأنظار لمحاربة طبريا بعد أن نهضت على يد ظاهر العمر: "**وقف عبد الله باشا الأيضنلي والي الشام وصرخ: لماذا لم تخبروني بذلك؟ أن يعلي الأسوار ويُحصِّن طبريا على ذلك النحو فهذا يعني أنه يفكر في شيء لم يفكر فيه أحد قبله... في ذلك اليوم القائظ من أيام دمشق، فكّر عبد الله باشا كثيرًا، ثمّ التفت إلى رجاله وكعادته كان حريصًا على أن ينظر في عينَي كل واحد منهم مباشرة، وقال: لقد آن الأوان لإخضاع طبريا**" [٢].

قدّمت هذه الشخصية استشرافًا حسيًّا مباشرًا لبؤرة الصراع الدامي بين ظاهر وأعيان الدولة، مجسّدةً ذلك عبر أنسنة المكان (طبريا)، حيث رأت في ارتفاع أسوارها شموخ ظاهر، وعلو أبراجها تحديه وإصراره، وحصانة جدرانها شجاعته وقوته، وإرادته التي أدت بطبريا للارتفاع أكثر فأكثر، متجاوزة العيون العثمانية الظالمة والمستبدة. وعكست الصورة البصرية إيحاءات الغيظ، والمكر، والكره التي اكتنهها الأيضنلي لظاهر العمر بعد أن حاد بطبريا عن سلطانه وحكمه، مبيّنة إيماءات التهديد والوعيد المنذرة باقتلاع شوكة ظاهر، ومعاودة السيطرة على طبريا.

([١])ينظر: عدوان، سعد، **عودة حسن، الشخصية في أعمال (أحمد رفيق عوض) الروائية دراسة في ضوء المناهج النقدية**، ١٥.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**،١٨٦- ١٨٧..

-سليمان باشا العظم

حضرت هذه الشخصية الواقعية بشكلٍ بارز في فضاء القناديل، فكانت واحدة من الشخصيات المهمّة التي جانبت ظاهر العمر، وخاضت ضده أقوى الحروب: " **فلتسهروا معهم حتى الصباح، لقد حلمت هذه البلدة أكثر مما يجب. قال سليمان باشا الذي وقف يتتبع مسارات القذائف من لحظة انطلاقها إلى لحظة انفجارها، هو الذي أعدّ كل ما يضمن له العودة برأس ظاهر: عسكر عظيم، ومدافع تكفي لتحويل طبريا ومَن فيها إلى تراب. وفوق هذا كله أعداء ظاهر**" [١].

رسمت السطور السابقة ملامح الشخصية المعادية المكتنفة لدلالات الحقد، والغلّ، والكره، والمشبّعة برغبة جامحة نحو الانتقام، وتجلّى ذلك عبر رصدها إيحاءات عنجهية سليمان باشا، وتفاخره بنفسه، واغتراره بقوّة جيشه، ظنًّا منه بأنّ هذه القوة مصدر نصره الواعد، ومنبع أمله، فهي التي ستجنح برأس عدوه ظاهر خارج حدود طبريا. وعمّق فعل الأمر (فلتسهروا) دلالة الحرب، إذ نبّأ عن سيميائية المستقبل، وتمثّل ذلك عبر استشراف سليمان باشا صباح الغد الذي سيمحو بذكره أيام ظاهر الماضية، ملقيًا بها نحو البعيد.

ويلجأ الكاتب عند توظيفه للشخصيات التاريخية "إلى استلهام دلالاتها الرمزية بطريقة تؤمِّن لها ديمومتها" [٢]، وترسّخ كيانها كشخصية فنيّة اندمجت في فضاء الأدب. لذلك حرص الأديب إبراهيم نصرالله على تعميق ملامح البطل الرئيسة عبر تبيانه الهزيمة التي لحقت بسليمان باشا بعد طول قتال بينهما: "**كانت المفاوضات أسرع مما توقّع يوسف، فمطالب سليمان باشا كانت**

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٨٥.
([٢])جبارة، كوثر محمد علي، **تبئير الفواعل الجمعية في الرواية**، ١٠٤.

قد تقلّصت وغدت بحجم غروره الضامر: أوافق على الانسحاب من طبريا شريطة أن تدفع مال الميري المكسور.

الشيخ ظاهر غير موافق على هذا الآن! كان هذا عرضه في البداية، أما بعد ما أصاب طبريا من خراب فهذا المال يلزمه لإعادة إعمارها" [1].

جسّدت هذه السطور صورة مغايرة لشخصية سليمان باشا المتكبِّرة والمتعجرفة، إذ حملت في ثناياها إيحاءات الغلبة، والاستسلام، والانكسار، والرضوخ لسلطان العدو اللّدود، والإذعان لرغباته ومطالبه. وبيّن الكاتب حالة الإذلال التي لحقت به، وأدّت إلى تحقيره ورحيله منكسرًا ومهزومًا عن أرض طبريا التي صمدت في وجهه زمنًا طويلًا بفعل سواعد أبطالها. وفي المقابل: قدّمت اللوحة الفنية السابقة صورةً حيّة، تشي بعزة ظاهر وقوته، وتؤكد سمات بطولته المتمثّلة في قدرته على مواجهة أعدائه دون خوفٍ أو مبالاة، وتنبئ عن مدى تمسّكه بأرضه، وحبّه لأبنائها.

-عثمان باشا الكرجي

أحضر الكاتب هذه الشخصية التاريخية ذات الوجود الواقعي، ليؤكد ذروة الصراع التي بلغت أقصى درجاتها بين ظاهر العمر وولاة الشام، مبيّنًا أواصر العلاقة التي وطّدتها الدولة مع ظاهر، وإحالتها الكرجي عن محاربته: "**كان عثمان باشا يعرف أنّ الطريق طويلة من إسطنبول... لكنه كان يعرف أنه لن يستطيع النوم قبل معرفة ما في الفرمان السلطاني! الفرمان الذي انتظره طويلًا، فهو لا يحلم إلا بشيء واحد: أن يحمل إليه أمر شنّ الحرب على ظاهر... لم يكن بمستطاعه ترك فرمان السلطان ينتظر أكثر من ذلك إلى جانبه، امتدت يده**

([1])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٣٠.

إليه، فتحه بهدوء... رفع رأسه بصعوبة في النهاية ونظر إلى الرسول: أيأمرني السلطان إذن بأن ألتجئ إلى الشرع لكي يفصل ما بيني وبين ظاهر" [١].

نبّأت السطور السابقة عن فضاء شخصية الكرجي المعادية، إذ جسّدت حالته النفسية القلقة والمضطربة، متأطرة بمشاعر الحقد، والغلّ، والكره المتأصِلة في جوفه اتجاه عدوه ظاهر. وكشفت هذه السطور عن تحطيم آمال الكرجي، وقتل ذاك الحلم الذي طال انتظاره (الخلاص من ظاهر)، مبيّنًا دلالات الخذلان التي اعترت نفسه، وسكنت قلبه. ورصد الكاتب إذعان الكرجي وإذلاله: "**كان أشبه بإنسان على وشك تلقي صفعة لا يتيح له مقامه إلا أن يتلقاها ويداه مضمومتان إلى جانبيه**" [٢]. فأدت هذه الصورة الفنية إلى تعميق إيحاءات تبعية الكرجي واستسلامه، وامتثاله لأوامر الدولة، وخضوعه الكامل لسلطانها.

-حسن باشا الجزائري

وهي شخصية حقيقية ذات مرجعية تاريخية، تمكّنت من القضاء على ظاهر، وإنهاء حكمه الذي طال سنواتٍ عديدة عبر تحالفها مع قائد جيشه أحمد الدنكزلي، وقتْله بعد ذلك: "**رأى حسن باشا رأس ظاهر في يد الدنكزلي فقال له: ضعه على ذلك الكرسي أريد أن أراه... بعد ربع ساعة رفع حسن باشا رأسه وسأل الدنكزلي: هل أنت مَن قتله أم واحد غيرك؟**

أنا يا باشا وقد كنت عند وعدي لك... تأكل خيره، ودخلك كل عام يصل إلى هذا الحدّ، وتخونه؟!. وقف أمير البحر وسار نحو الدنكزلي وقال: فلينتقم الله مني إنْ لم أنتقم منك! وبضربة سيف خاطفة أطار رأس الدنكزلي" [٣].

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٤٣-٤٤٤.
([٢])**المصدر نفسه**، ٤٤٤.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٥٤.

عبّر الحوار السابق عن ملامح القوة والشجاعة التي تجسّدت في شخصية حسن باشا، فهو الشخص الوحيد الذي استطاع مجابهة دولة ظاهر، والإطاحة بها، مقتلعًا شوكتها من أرض الجليل. وعزّزت الصورة البصرية حيوية الموقف، إذ كشفت عن هول المفاجأة التي حظيت بها عيون حسن باشا بعد أن رأت رأس الشيخ ظاهر يمكث أمامها، منفصلًا عن جسده. وحفيت اللوحة الفنيّة السابقة بثنائيات العدل والظلم، والغدر والوفاء، والمكافأة والانتقام، عبر تجليتها في ثنايا الشخصيتين المتعاكستين حسن باشا وأحمد الدنكزلي، مقدّمة صورةً حيّةً لأصل اللعبة السياسية المنتهية بمكافأة القاتل بالقتل انتقامًا لدم القتيل، وتدعيمًا لأمن الدولة، واستقرار أعيانها.

إنّ الشخصيات التاريخية هي التي تمسك بيد الكاتب، "وتقوده إلى مصيرها كما حُسِم قبل مئات السنين" [١].

ثانيًا- الشخصيات الأسطورية

تعد الشخصية في الرواية "خيالًا محض يبدعه المؤلف لغاية فنيّة محدّدة يسعى إليها، وهي مفهوم تخييلي، يشار إليه عبر التعابير اللفظية" [٢]، ذات الدلالات الحسية التي تكشف عن كينونته الفنيّة في العمل الروائي، لذلك كانت الشخصيات الأسطورية واحدة من أهم شخصيات القناديل، حيث أولاها الأديب اهتمامًا بالغًا لمجاورتها شخصية العمل الرئيسة، والتحامها معه في سجال الأحداث.

هنا نشير إلى أنَّ من الشخصيات الّتي يوظفها الروائي تخرج عن دائرة الإنسان إلى دائرة الحيوان، على اعتبار أنّ الشّخصيات في العمل الرّوائي تنقسم على: الإنسان والحيوان والجماد .

ومن الشخصيات الأسطورية الواردة في الرواية:

([١])جبارة، كوثر محمد علي، **تبنير الفواعل الجمعية في الرواية**، ١٠٤.
([٢])الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٣٨٠، ٣٨٣.

-الفرس البيضاء (حليمة)

حظيت هذه الشخصية بحضورٍ بارزٍ في فضاء الرواية، لارتباطها الوثيق بظاهر العمر الزيداني، حيث جسّدت دور أمه الحقيقية عبر أسطرتها، وإخراجها عن صورة الخيل المألوفة، ومن النصوص الروائية الدالّة على ذلك: "**بدأت حليمة تصهل بعد مرور ثلاثة أيام من غياب ظاهر، وفي اليوم الرابع كانت تصهل وتبكي، أما في اليوم الخامس فكانت تبكي بصمت**" [١].

رسمت السطور السابقة الملامح الأسطورية لشخصية الفرس حليمة، إذ نبّأت عن مشاعر الحزن والأسف التي اكتنفت نفسها جراء غياب ولدها ظاهر. وأضفت سيميائية البكاء دلالاتٍ أسطورية، كشفت عن حالة الارتباط الروحي الكائن بين الشخصيتَين السابقتين، مبيّنة مدى القلق، والألم، الذي اعتصر قلب الفرس. وعمّق الكاتب أسطرة الشخصية عبر تجاوزها لصهيلها، بصمت البكاء، مجسّدًا إيحاءات التعب، والوجع، والأسى التي حالت بينها وبين صهيلها.

وعمد الكاتب إلى استنطاق الفرس البيضاء، وكشْف جوانبها الحسيّة: "**حين دخل وألقى نظرة عليها فوجئ بحالها: هزلت، وبدا للحظة أنها لم تعرفه... وحين أصبح على بُعد مترين منها، رفعت رأسها، وحدّقت إليه بعينين متعبتين عاتبتين... في لحظة لا شبيه لها إلا مثلها، أمسك بحافرها برفق ورفعه، بصعوبة استجابت... زمن طويل مرّ قبل أن ينهض من أمامها، نفضت رأسها طاردة كل ما علق بجسدها من سنوات، مدّت لسانها وراحت تلعق جبينه كما لو أنها تقول له: الله يرضى عليك**" [٢].

أصّل النص السابق الحسّ الأسطوري الذي ميّز الفرس حليمة عن سواها من الأفراس والخيول، إذ بيّن ملامح الحب، والعطف، والحنان التي سكنت نفسها كأم حقيقية لظاهر. وجسّدت

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٥.
([٢])**المصدر نفسه**، ١٣٣-١٣٤.

الصورة البصرية دلالات شوق حليمة وتوقها لابنها ظاهر، بعد أن غالبتهما مشاغل الحياة وحوادثها المستمرة. وعزّز الكاتب أسطرة الشخصية عبر مغالبة الفرس حليمة سطوة الأيام التي أرهقت جسدها، ومثولها أمام عيون ولدها بصورتها الشامخة كما اعتاد أن يراها، مُعمِّقًا ذلك عبر مجاز كلماتها المستنطقة التي أوحت برضاها الكامل عن ابنها رغم بُعده عنها.

-البريصة

حضرت الفرس (البريصة) مرة واحدة في فضاء القناديل، إلا أنها شكّلت ظاهرة نقدية استحقت التأمل والدراسة: " **كانت المفاجأة التي لم يتوقعها أحد في الحرب الأولى: تمكُّن المتاولة من أسر فرس لظاهر اسمها البريصة، وهي واحدة من الأفراس القليلة التي تنحدر من تلك الفرس البيضاء التي أرضعته... الشيء الوحيد الذي لم يكن ظاهر مستعدًّا لأنْ يفعله هو أن يترك تلك الفرس أسيرة خلفه. صاح: إنّها أختي**" [١].

حملت الفرس (البريصة) إيحاءاتٍ فنيّةً، تشي بتعميق الحبكة الأسطورية لفضاء القناديل وبطلها الرئيس (ظاهر العمر الزيداني)، إذ رسّخت جذور العلاقة التخييلية التي تجسّدت بين ظاهر وقرينه الخيل، مؤصِّلةً تفاصيلها بصورةٍ واقعيةٍ حيّة. فعكس أسلوب التوكيد (إنها أختي) سيميائياتٍ جمالية، أوحت بانتماء ظاهر لأمه الفرس حليمة، وارتباطه الوثيق بكل الأفراس والخيول التي أنجبتها، مؤكدًا ذلك عبر مشاعر الخوف التي انبثقت منه بعد وقوع أخته الفرس بريصة أسيرة في يد أعدائه، وإصراره على استردادها والاطمئنان عليها، مضحّيًا بنفسه وماله في سبيل ذلك، فضلا عما تحمله سيميائية الفرس، الخيل في الذّاكرة الثقافيّة العربيّة الإسلاميّة من الأصالة، والشّجاعة، والإقدام، وهذا مصداقًا لقول الرّسول صلى الله عليه وسلم،حدثنا حفص بن

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٥٠.

عمر، حدثنا شعبة عن حصين وابن أبي الشعر عن الشعبي عن عروة بن الجعد عن النبي صلى الله عليه وسلم : " **الخيل معقود في نواصيها الخيرالى يوم القيامة**"[١] ، وانّ رواية القناديل انصبت على فكرة: الدّفاع عن البلد_ الحرب.

ثالثًا – الشخصيات النموذجية

ويُقصَد بها: "الشخصيات التي تمثّل فئة أو طبقة اجتماعية ما في زمانٍ ومكانٍ ما، تتميّز باتجاه فكري أو نشاط اجتماعي أو صفات معيّنة، فهي تكثيف لسمات أخلاقية وتاريخية واجتماعية في مرحلةٍ زمنيةٍ محددة" [٢]. ومن الشخصيات النموذجية الواردة في فضاء القناديل:

-الأم نجمة

شكّلت هذه الشخصية نموذجًا حيًّا للأم الفلسطينية، حيث حملت في ثناياها سمات القوة، والأنفة، والعزّة، والتضحية، والشجاعة، والقدرة الدائمة على المواجهة [٣]، وجسّدت حب الأم لأبنائها، وارتباطها الوثيق بأرضها. وقد شغلت الأم نجمة حيّزًا بارزًا في فضاء القناديل، لكونها واحدة من شخصياته الرئيسة التي ارتكزت عليها جُلّ الأحداث الروائية، فهي الدعامة الأساسية التي ساندت ظاهر العمر، ونهضت به ليكون متسلّمًا على الجليل كله. وانفردت نجمة بحفائها المستمر الذي أدى إلى نمذجتها، و جعْلها شخصيةً فنيّةً مميزة: " **لملمت أطراف ثوبها، ملامحها الصغيرة الجميلة، وعينيها الواسعتين كفنجانيّ قهوة، وأطلقت قامتها في الهواء كشجرة حور، وخرجت. راقبها ظاهر وهي تتنقل في أرجاء البيت حافية، كانت مستعدّة للتنازل عن أي شيء،**

([١]) **صحيح البخاري**، ٢٨٥٠/٧٠٤-٧٠٥.
([٢])الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٣٩٨.
([٣])ينظر: مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ١٣١.

سوى شيء واحد: السير حافية... وفي كل مرة كانت تعيد الجملة نفسها: في كل لحظة أحسست فيها من قبل أنّ التراب لا يلمس قدميّ، كنت أبدأ بالتأرجح وأكاد أسقط" [١].

قدّمت اللوحة الفنيّة السابقة شخصية نجمة بطريقةٍ نموذجيةٍ، تشي بواقع العلاقة التلازمية المتأصّلة بين الإنسان الفلسطيني، وحبه لأرضه، مجسّدة ذلك عبر ديمومة حفائها، وما انبثق عنها من إيحاءاتٍ روحيّةٍ ونفسية، تنبئ عن مدى التساق نجمة بالأرض، وانتمائها لترابها.وعمّق الفعل (يلمس) سيميائيات التوحد والاندماج بين الشخصية والمكان، مبيّنًا مدى تأثير كل منهما على الآخر. وأسهم الوصف الحسّي لشخصية نجمة في إظهار مكانتها الروائية، ويؤكد (هامون) على هذا حيث يقول: "كلما كانت الشخصية مركزًا لأوصاف مطوّلة، كانت ذات منزلة مرموقة في الحكاية" [٢]، لذلك آثر الكاتب الوقوف على تفاصيل هذه الشخصية التي أثْرت الرواية عبر ما حَوَته من ملامح جمالية، ودلالاتٍ معنوية، إذ كانت النجمة التي أضاءت فضاء القناديل، وحلّقت في سمائه.

ورصد الكاتب دلالة الحِفَاء في موضعٍ روائيٍّ آخر: " **في البعيد ترجّلت نجمة عن حصانها، غرست قدميها في التراب، ولأوّل مرّة أحسّت أنها بحاجة لأكثر من ذلك، انحنت وغرست كفّيها في التراب أيضًا، أغمضت عينيها طويلًا ثمّ أخذت نفسًا عميقًا كما لو أنها تستعيد كل ما فقدته، ونهضت**" [٣].

عكست السطور السابقة حالة الارتباط الروحي التي تجسّدت بين نجمة والأرض، إذ وجدت فيها مكانًا أليفًا، يكتنف في جوفه دلالات الحياة وسائر معانيها. وأوحى تكرار الفعل (غرست)

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٦.

([٢])هامون ، فيليب، **في الوصفي**، العمايرة، ٢١٥، نقلا عن ،حنان إبراهيم، **الوصف في الرواية العربية روايات حنان الشيخ نموذجًا**، ١٦٦.

([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٥٣.

بعمق ملازمة نجمة للأرض، وشدّة التحامها بها، عبر معانقتها التراب الذي رأت في رائحته دواءً شافيًا لروحها المتعبة. وأسهمت مسوغات الفعل الماضي في رصد حركات الشخصية، وتمثيلها بشكلٍ منتظم، مما ساعد المتلقي على استحضار الحدث، وإدراكه بكل تفاصيله.

رابعًا- الشخصيات الاستذكارية

وتُعرّف هذه الشخصيات بأنها: "الشخصيات التي تكون موجودة عند حدوث عمليات التذكّر فتملأ معنى الأحداث الحاضرة، وتنظّمها عبر إعطائها تفسيرات منطقية" [١]. ومن الشخصيات الاستذكارية الواردة في الرواية:

-الشيخ حسين، وولده عباس

ضمّن الكاتب هاتين الشخصيتين في فضاء ذاكرة شخصية العمل الرئيسة (ظاهر العمر الزيداني)،وذلك تعميقًا لحسّها الفنيّ، وتعزيزًا لسماتها وأفعالها: "**كان وجه الشيخ حسين يرف أمامه مثل طير، وعينا عباس تتّسعان أكثر فأكثر، فلا يتّسع غير عماهما. كم حاول أن يتناسا قصّة فقء عينيّ الشيخ حسين وعينيّ عباس، لكي يحمي نفسه من ذلك الأسى الذي يقتله لأنه خلّفهم وراءه، لكنه لم يستطع**" [٢].

عكس استحضار ظاهر لوجهَيّ الشيخ حسين وولده عباس حالة الحزن التي اكتنفت نفسه، إذ كان يرى في عيونهما المقتلعة ملامح ضعفه وبأسه، متناسيًا تلك القوة التي أربكت كل مَن حوله، وتلك الشجاعة التي جسّدت سمات بطولته. وعبّرت الصورة البصرية عن شدّة الألم التي اعتصرت قلبه، وأنهكت جسده، بعد أن أطبقت عليه تلك العيون، فأردته قتيلًا في وحل عتمتها،

([١])الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٣٩٥.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٣٣.

مهزومًا في قعر فراغها. وأشار اتساع العيون إلى دلالات الظلم، والأسف التي أحاطت بظاهر، وأسكنت في روحه جرحًا عميقًا، لم تجرؤ الأيام على شفائه.

وحملت الشخصيات الاستذكارية إيحاءاتٍ نفسيةً وروحية: " **حين وصل جيش ظاهر إلى البعنة، أصابته غصّة، تلاشى ذلك الزمان الذي يفصله عن تلك الأيام، وجد نفسه يردّد رحمهم الله كما لو أنّ شيخها حسين وابنه عباس وبقية عائلته قد قتلوا قبل لحظات: (أهي مصادفة أن أخوض هذه الحرب أمام أعينهم؟!)، كانت قلعة جدّين أمامه، وضحايا البعنة خلفه، فأحسّ بنظراتهم تثقب ظهره لفرط تحديقهم فيه**" [١].

تجلّت العلاقة الزمكانية في فضاء السطور السابقة، إذ نبّأت عن مشاعر الألم، والحزن، والأسى التي اختلجت قلب ظاهر، بعد دخوله البعنة، واستحضاره ذلك الزمان الماضي الذي حال بينه وبين أعزّ أصدقائه. وجسّد حوار ظاهر مع نفسه دلالات الاضطراب والتوتر، حيث عبّر أسلوب الاستفهام عن قلقه حول إمكانية خوضه تلك الحرب أمام هذه العيون المنكسرة، والانتصار لفقئها. وعمّق الكاتب حالة ظاهر النفسية، وتمثّل ذلك عبر إحساسه الكامل بتلاشي عمى تلك العيون، وانبثاق نظراتها التي اخترقت جسده، فأسكنت فيه كل معاني القوة، والشجاعة، والتضحية، والثبات. وكشف فضاء النصّ السابق عن العلاقة التلازمية القائمة بين ظاهر وعائلة الشيخ حسين، رغم سنين الفراق الطويلة التي باعدت بينهم، مؤكدًا اندماج روح كل منهم في الآخر.

خلاصة القول: يسهم التنوُّع الفنيّ لفضاءات الشخصيات الروائية في تعزيز قيمة العمل الأدبي، وإكسابه مدلولاتٍ حكائية ذات سمات جمالية، تعمل على جذب القارئ، وانخراطه الكامل

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٠٨.

في عالم الرواية. ويؤدي هذا التنوُّع إلى تجسيد رؤية الكاتب الفنية، وإدراك فلسفته النقدية التي مكّنته من المزج بين المرجعيات الحقيقية التاريخية، والشخصيات التخييلية، وإحكام التفاعل فيما بينها.

المبحث الثاني: أساليب رسم الشخصيات

اتّكأ الأديب إبراهيم نصرالله في تقديم شخصياته على الأساليب الآتية:

أولًا – الأسلوب التصويري

يُعرَّف الأسلوب التصويري بأنه: "الأسلوب الذي ينتهج رسم الشخصية الروائية من خلال حركتها، وفعلها، وحوارها وهي تخوض صراعها مع ذاتها أو مع غيرها أو مع ما يحيط بها من قوى اجتماعية أو طبيعية، راصدًا نمو الشخصية من خلال نمو الوقائع وتطورها الذي ينتج عن تفاعل تلك الشخصية معها، بحيث لا ينفصم التلازم بين الشخصية والحدث، فيتضمن كل تغير في الحدث تغييرًا في الشخصية، ويتبع كل نمو في الشخصية تغير في الحدث وتنامي في الصراع" [1]. وقد لجأ الكاتب إلى هذا الأسلوب في تمثيل شخصياته معتمدًا تقنيتين رئيستين:

-الحدث

يُمثّل الحدث انعكاسًا حيًّا لواقع الشخصية الروائية، وصورتها النهائية، إذ يسهم في الكشف عن ملامح الشخصية، وتقديمها بطريقةٍ فنيّةٍ موحية، تمكّن المتلقي من إدراكها والتفاعل معها. وقصد الأديب إبراهيم نصرالله تقنية الحدث في تبيان ملامح بطولة أحمد الدنكزلي، وتأكيد وفائه وأخلاصه للشيخ ظاهر العمر: " **كان الدنكزلي قد درس أرض المعركة تمامًا وتأكد له أنّ منطقة**

([1])سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية الروائية في روايات حنّا مينة**، ٣٤.

الروحة هي الأنسب لهم، اندفع ظاهر على رأس عسكره نحو عسكر الشيخ جرّار. كانت الأرض تهتزّ، والنهار ينبئ بمعركة ستستمر أيام، التحم الجيشان... ولم يطل الوقت قبل أن يُقتل إبراهيم الجرّار على يد الدنكزلي".

جسّد فضاء الحدث السابق تمثيلًا حسّيًّا لصورة القائد أحمد الدنكزلي، فبدأ بتعيين سماته المعنوية من الحنكة، والفطنة، والذكاء، مبيّنًا تجلياتها عبر اتخاذه أرض الروحة مجالًا مناسبًا للمواجهة والقتال، بعد أن أحاط بكل تفاصيلها، مُؤكدًا ذلك ب(قد) التحقيق التي اقترنت بالفعل الماضي (درس)، وما حَوَته من إيحاءاتٍ فنيّة، تشي برؤية القائد ووعيه، وترصد اتّساع آفاقه في معاينة أرض المعركة، وإدراك جميع مناحيها. وعَكَس قتْل الشيخ جرّار شجاعة الدنكزلي وقوّته، وبسالته التي مكّنته من الانتصار لشيخه، والظفر على عدوه بقتله والقضاء عليه. وأحى اتصال الفعل المضارع بسين التسويف (ستستمر) بضراوة المعركة، وحدّة القتال، مبيّنًا مقدار الجهد الذي بذله الدنكزلي في جعله النصر حليفًا له ولجيشه.

وتشكّل الشخصية "واسطة العقد بين عناصر الرواية، حيث تصطنع اللغة، وتستقبل الحوار، وتنجز الحدث، وتُنشِّط الصراع بأهوائها وسلوكها، وتعمّر المكان، فتملأه صياحًا وحركة، وتتفاعل مع الزمان، فتمنحه معنىً جديدًا، تتكيف معه في أطرافه: الماضي، والحاضر، والمستقبل" [1]. وقد مثّل الكاتب لهذا عبر معاودة سعد ويوسف إشعال القناديل بعد موت صالح: "**مضى سعد إلى عرّابة يداهمه حس بأنّه لا يريد أنْ ينتمي لأي شيء خلفه، أنْ يكون حُرًّا من كل شيء، من الليل، والقناديل، والإخوة، وما أنْ وصل البيت صاح بامرأته أن تحضِر له ثلاثة**

([1])مرتاض، عبد الملك، **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، ٩١.

قناديل... وفي البعيد جلس يوسف أمام ثلاثة قناديل أخرى، العتمة تطبق عليه من خلفه، والضوء يشهر ثلاثة أصابع ساطعة مهدِّدة في الوقت نفسه" [١].

شكّل الحدث الفنيّ السابق تصويرًا حيًّا لواقع الحبكة الأسطورية التي سيطرت على شخصيتَي سعد ويوسف، مجسّدًا ارتهان حياتهما بذبالات شعل القناديل التي لا تكفُّ عن التأرجح والاهتزاز، وما تنطوي عليه نارها من معاني الموت أو الحياة، مُعمّقًا ذلك عبر العلاقة الزمكانية التي كشفت عن الجوانب النفسية لهاتين الشخصيتَين، وما حَوَته من إيحاءاتٍ فنيّةٍ، تُجسِّد مشاعر الخوف، والقلق، والتوتر، والاضطراب التي باتت تسكنهما. ورصد الحدث حالة الصراع النفسي المعيشة لدى الشخصيتين، إذ نبّأ عن إرادة سعد بالانفصال الروحي عن كل ما حوله، ولا سيما ليلة القناديل، وما حملته تلك الشعل عن مصير الإخوة جميعًا، متمنيًا لنفسه زمانًا غير هذا الزمان. أما يوسف فقد بيّن ملامح ضعفه ويأسه " **في تلك الغرفة الواسعة بدا يوسف كما لو أنه يجف ويتحوّل إلى قطعة من فحم كلما اهتز قنديله**" [٢]، حيث أوحت هذه الصورة بحالة الرعب التي اعتصرت قلب يوسف، فأطبقت عليه جدران ذلك المكان الواسع، وحوّلته أسيرًا لضوء قنديله.

والجدير بالذكر: إنّ الشخصية "لا تبقى تابعة للحدث أو منفعلة به، وإنما تصبح جزءًا مكوِّنًا وضروريًّا من تلاحم السرد" [٣] وترابطه.

-الحوار المباشر

وهو "ذلك الكلام الذي تتناوب فيه شخصيتان أو أكثر الحديث في إطار المشهد داخل العمل القصصي بطريقةٍ مباشرة" [٤]. ويعدّ الحوار أسلوبًا مهمًّا في إقناع القارئ بحيوية الشخصيات

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٩٣-١٩٤.
([٢])نصر الله ، ابراهيم، **قناديل ملك الجليل** ، ١٩٤.
([٣])بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، ٢٠٩.
([٤])عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية**، ٤١.

الروائية وواقعيتها، فهو الأكثر إثارة لاهتمامه، وجلب استمتاعه [١]، حيث يمكّنه من الميل نحو بعض الشخصيات، ورفض بعضها الآخر، عبر تقديمه جلّ صفاتها، سواء أكانت الحسّيّة أم المعنوية. ويعمل الحوار في الرواية على تحويل دلالات الخطاب، وتحوير بنيته التركيبية، مضفيًا عليه عناصر الحركة والدراما، وغيرها من المكونات الفنيّة [٢]. وقد اعتمد الكاتب أسلوب الحوار في تجسيد شخصية إبراهيم الصبّاغ: " **على شاطئ عكّا كان ظاهر والصبّاغ يسيران، التفتَ الصبّاغ إلى قدميّ ظاهر الحافيتين، وقال: أُفكّر في أن أفعل ما تفعله يا شيخ: السير حافيًا!**

أظنّ أنّ هذا هو الشيء الوحيد الذي لا أريدك أن تفعله.. لأنّني لا أريد أن أمنحك فرصة أن تكون بخيلًا أكثر مما أنت عليه اليوم" [٣].

تمكّن الكاتب في الحوار السابق من تقديم الصبّاغ بصورةٍ حسيّةٍ مباشرة، تمثّلت سماتها عبر أطراف الحديث المتبادلة بينه وبين ظاهر العمر التي ألقت الضوء على بعضٍ من صفاته، فكشفت عن ملامحها بطريقةٍ إيحائيةٍ حيّة. وقد عمد الكاتب إلى اتّخاذ شاطئ عكّا مكانًا يُجسّد فيه بُخْل الصبّاغ، مستعينًا بدلالة الحِفَاء، وما تحويه من معاني الكرم والعطاء، ليؤكد العلاقة غير الوثيقة بينه وبين الأرض، إذ لم يكن بمستطاعه منحها نفسه، وجلّ أحاسيسه، ليجعلها تسكنه وتبثّ فيه كل ما اعتراها من الجود والسخاء. وعَكَس الحوار جانبًا آخرَ من شخصية إبراهيم الصبّاغ " **كيف استطعت أن تهزم مسعود بيك؟ الأمر بسيط يا شيخ، فالمحاجّة ذكاء، والذكاء هو أن لا تمنح خصمك بإجابتك على سؤاله الذي يوجِّهه إليك فرصة لصياغة سؤال**

([١])ينظر: سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنّا مينة**، ٣٧.
([٢])ينظر: باختين، ميخائيل، **الخطاب الروائي**، ٥٧.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٦٢.

لاحق" [١]. فحمل السياق السابق سيميائياتٍ فنيّة، تشي بحكمة الصبّاغ وحنكته، وتنبّئ عن فطنته، وسدادة رأيه، وحدّة ذكائه التي مكّنته من المثول أمام واحد من رجال الدولة، والانتصار عليه.

ثانيًا- الأسلوب الاستبطاني

ويُقصَد به: "الأسلوب الذي يمكِّن الروائي من ولوج العالم الداخلي للشخصية الروائية، وتصوير ما يدور فيه من أفكار، وما يتصارع فيه من عواطف وانفعالات، وما تتناوب عليه من أحلام ورؤى وذكريات في عفويتها وتلقائيتها، كاشفًا بهذا التصوير حقيقة تلك الشخصية في خصوصيتها وتفرّدها مع حرصه على الاختفاء من أمامها دون أن يفقد حيوية أسلوبه وعفويته" [٢]. ويعمل هذا الأسلوب على تعميق الصلة بين الشخصية والقارئ، حيث تتخذه صديقًا لها، فتبوح له بكل أسرارها ومكنونات نفسها[٣]، وتدفع به لمشاركتها آلامها، وآمالها، وأفراحها وأتراحها. وعمد الأديب إبراهيم نصرالله إلى الأسلوب الاستبطاني في تجسيد شخصيات القناديل، مستندًا إلى طرائقَ عديدةٍ أهمها:

-الحوار الداخلي (المونولوج)

ويُقصد به: "ذلك التعبير عن مشاعر أو أفكار الشخصية الباطنية الذي ينقله السارد لنا ضمن سياق كلامه، إذ يستعمل ضمير الغائب في الزمن الماضي، أو بعض الصيغ الإنشائية مثل التعجُّب والاستفهام،وذلك لإيهام المتلقي بأنّ الشخصية هي التي تتحدث وتتحرّك" [٤].

([١])**المصدر نفسه**، ٤٦٢.
([٢])سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنّا مينة**، ٤١
([٣])ينظر: **المصدر نفسه**، ٤٢.
([٤])الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، ٤٠٧.

ويدفع الحوار الداخلي بالمتلقي إلى الغوص في أعماق الشخصية، والكمون الكامل في عالمها، الأمر الذي يؤصّل العلاقة بينهما، ويركّز وجودها في نفسه. وحضر الحوار الداخلي في فضاء القناديل بشكلٍ بارز، حيث قصد إليه الكاتب في تجسيد مكنونات شخصياته، وتجلية بواعثها النفسية والعاطفية: " **في الطريق إلى نابلس... في طريق عودته تساءل: ماذا لو كان الجنود قادرين على قراءة ما في هذا القلب؟... أسعده أنّ قلبه ورأسه مضاآن بذلك النور الشفيف، بفراشة تطير القناديل نحوها ما أنْ تراها! (ها أنت تعود وتتذكر القناديل! هل انطفأ قنديلك في ذلك اليوم البعيد أم أنه كان يخبّئ ضوءه، يدّخره، لكي ترى كل ما رأيته، وتعيش كل ما عشته يا ظاهر حتى هذا اليوم؟)**" [١].

عكست اللوحة الفنية السابقة صورةً مغايرة لفضاء شخصية القائد المحارب ظاهر العمر الزيداني، إذ كشفت عن عمق الحبّ الذي استبطن أحشاءه، وأنار قلبه، متحديًا بنوره الساطع شعلة قنديله التي خَبَت أمام عينيه في ذلك اليوم البعيد (يوم لعبة القناديل)، وعادت لتتقد أمام وجه معشوقته (عيشة)، ذلك الوجه الذي كان يعجُّ بملامح الفرح ومعاني الحياة. وأوحت صيغ الإنشاء بحالة التوحُّد والاندماج التي تأصّلت بين الشخصية وذاتها، إذ نبّأت عن معالم الصراع التي تمخّضت في نفس ظاهر، وأدت به للتأرجح بين زمنين: زمن ماضٍ، يحتفي بانطفاء قنديله، وزمن حاضر معيش، يشي بديمومة اتقاده. ، ويعبّر الحوار الداخلي عن التناقضات التي تعتري فضاء الشخصية: " **حدّق الدنكزلي في المرآة، فرأى رجلًا آخرَ غيره، ودّ لو يمسك بالسيف ويطعنه ألف طعنة ليستريح منه إلى الأبد! (لكم تغيرت يا أحمد! أأنت الذي هنا؟! أم**

([١]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٧٨.

أنّك القابع في المرآة هناك؟! ففي لحظة لا يعنيك غير النجاة من ظاهر، وفي لحظة لا يغويك أكثر من أن تكون إلى جانبه؟!... أتريد البقاء مع ظاهر أم تريد الابتعاد عنه؟)" [١].

كشفت الصورة البصرية عن بوادر التحوُّل في شخصية الدنكزلي، حيث جسّدت ملامح الصراع النفسي الذي تمثّل بينه وبين ذاته،ولا سيما بعد أن رأى سطوة الأيام قد غالبت سنين شبابه، محيلةً بينه وبين قوّته، وقلبه الذي ما عاد يعرف أين سترسو به سفينته، (أتبقيه مرهونًا بذكرى أميرة، أم تدفعه لانتظار أمل جديد). وتمكّن المتلقي عبر هذا الحوار من الولوج إلى أعماق نفس الدنكزلي، وإدراك ذلك التخبُّط المكتنف في جوفها، وما انبثق عنه من إيحاءاتٍ متناقضة، تمزج بين الحب والكره، والقرب والبعد، والألفة والعداء، توجّهت جلّها نحو ظاهر.

-الارتجاع الفنّي (التذكُّر)

وهو "عملية نفسية تقوم بها ذاكرة الشخصية القصصية ليتم من خلالها استدعاء أحداث الماضي وجعلها تنشط في نطاق الزمن الحاضر وأحداثه" [٢]. ويُمثِّل تذكّر ظاهر لصهيل الفرس البيضاء حليمة ظاهرة فنيّة معينة: "**مرّت الدقائق ثقيلة، صهل الحصان فيها مرّتَين، وفي الثالثة صهل بفزع. قفز ظاهر نحو الباب، تجاوز العتبة، وقد تذكّر ذلك الصهيل الذي رجّ البيت في عرّابة يوم ماتت الفرس البيضاء**" [٣].

ولّدت الصورة السمعية المتجلية في فزع الحصان، وتكراره الصهيل انعكاساتٍ نفسية، ترسّخت آثارها في أعماق ظاهر، إذ بثّت فيه مشاعر الخوف، والحزن، والألم، معيدةً روحه إلى ذلك اليوم القاسي الذي غالبته فيه سطوة الموت، فحالت بينه وبين أمه الفرس حليمة، وها هي تعود ثانية

([١]) عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية**، ١٣٥.
([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٢٦.
([٣])**المصدر نفسه**، ٥٤٦

لتنتصر عليه، وتسرق منه زوجته نفيسة. ورصد إحساس ظاهر بثقل الدقائق إيحاءات القلق، والتوتُّر، والاضطراب التي تبدّدت في قلبه، بعد أن عمّقت فيه جراح الماضي وآلامه. فوجود الزمن يمكّن الشخصية من الكشف عن صفاتها، وخصائصها النفسية، عبر تجسيده فاعليتها، واندماجها به [١].

-الحلم

يعكس الحلم مكنونات الشخصية وأحاسيسها بصورةٍ مباشرة، يعيها المتلقي ويتفاعل معها، عبر ما تبثّه من أفعالٍ وحركات، وما ترصده من مشاعر وانفعالات، تتصّل جُلّها بواقع الشخصية الروائية، وجوهر حياتها اليومية. وعمد الكاتب إبراهيم نصرالله إلى تقنية الحلم (حلم الليل) لتجسيد حالة اضطراب نجمة وقلقها على ولدها ظاهر:" **نامت نجمة أخيرًا، نامت منهكة... فرأت أولئك الجنود المسلّحين يتهامسون ويسيرون نحو الباب، وفي البعيد رأت جُثث بعض الحرّاس. تركت عيشة، وراحت تعدو في الممر الطويل نحو غرفة ظاهر، فتحتها ودخلت، حاولت أن توقظه لكنها لم تستطع!... هزّته ثانية وثالثة... وكم كانت دهشتها كبيرة حين رفعته بيسر! حين ضمّته**" [٢].

جاءت صورة الحلم السابق انعكاسًا حيًّا لذلك الخوف الذي استبطن نفس نجمة، وسكن قلبها، وغرس أقسى معانيه في روحها، بعد أن رأت الموت يقترب من ولدها ظاهر، ويسدّ عليه كل طرق النجاة. وعزّز هذا الحلم سيميائيات الأم نجمة، فكشف عن مقدار ارتباطها بظاهر، وتشبّثها به، وإرادتها المستمرة في حمايته، وردّ الموت عنه. وعمّق الكاتب واقع الحلم عبر الصورتين

([١]). ينظر: الدوش، صلاح أحمد، **الشخصية القصصية بين الماهيّة وتقنيات الإبداع**، ١٣٦

([٢])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٥٤٦.

السمعية والبصرية، والمسوغات الفعلية ذات الدلالات الحركية، إذ قدّمت تفاصيله بطريقةٍ فنيّةٍ إيحائية، مكّنت المتلقي من مجاراة الشخصية، واستكناه باطنها.

ثالثًا- الأسلوب التقريري

يُعرَّف الأسلوب التقريري بأنّه: "الأسلوب الذي يقوم فيه المؤلف بتقديم الشخصية الروائية من خلال وصف أحوالها وعواطفها وأفكارها، بحيث يحدّد ملامحها العامة منذ البداية، ويقدِّم أفعالها بأسلوب الحكاية أي في أسلوب الماضي على شكل ملخّصات" [١]. ويُبرز الأسلوب التقريري الشخصية الروائية بالإخبار عنها، إذ يأتي الفعل بصيغة الماضي، الأمر الذي يؤدي إلى جمود الشخصية وبُهوتها، والابتعاد بها عن سبل الإقناع الفنيّ [٢]، لذلك لا تحظى هذه الشخصيات بإعجاب القارئ، فهي لا تضفي أي أثر جمالي على سياق العمل الأدبي. ووظّف الأديب إبراهيم نصرالله هذا الأسلوب في فضاء القناديل، إذ اعتمده سبيلًا رئيسًا في تجسيد ملامح شخصية دهقانة: " **لم تكن دهقانة تلك المرأة التي استطاعت أن تملأ مكان نفيسة، لأنّ كل نسائه اللواتي تزوجهنّ لم يستطعن مجتمعاتٍ أن يملأن ذلك الفراغ! لكن دهقانة كانت طيبة، ولعلّ قسوتها الوحيدة عليه أنها لم تُظهِر يومًا أي نيّة في احتلال عرش نفيسة.**

تصرّفت كمهزومة دائمًا في معركة!" [٣].

قدّم الكاتب في السطور السابقة مُلخّصًا إيحائيًّا يشي بالواقع الفنيّ لشخصية دهقانة، مبيّنًا طبيعتها الساكنة، وملامح الجمود التي اعترت فضاءها، فأدت إلى بُهوتها، وانعدام حيويتها.

([١])سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنّا مينة**، ٤٩.
([٢])ينظر: **المصدر نفسه**، ٥٠.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٤٩٦.

فكانت سمات الضعف، والانكسار، والاستسلام، والهزيمة التي سكنتها، قد عزّزت سطحيتها، وقيّدت حركيتها، وقلّصت دورها في مسرح الأحداث الروائية. وعبّر اسم الإشارة (تلك) عن مقدار البعد الذي تجسّد بينها وبين زوجها ظاهر، وحال دون اندماج كل منهما مع الآخر. وعمّق انزياح الأفعال المضارعة المقترنة بلمْ النافية إلى الزمن الماضي إيحاءات الإخبار، إذ كشف عن تفاصيل شخصية دهقانة بطريقةٍ مباشرة، مكّنت المتلقي من إدراك صورتها دون الولوج في عالمها.

مجمل القول: فإنّ استخدام الروائي للأساليب الفنيّة في رسم شخصياته، ينبّئ عن موهبته وإبداعه، ويُجسّد إمكاناته الفنيّة المتمثلة في قدرته على خلقِ جوٍّ من التفاعل بين القارئ والشخصية، وتلوينه بألوان التأثر والتأثير.

المبحث الثالث: أبعاد الشخصية الروائية

اعتمد الأديب إبراهيم نصرالله في تجلية شخصيات القناديل الأبعاد الآتية:

اولًا- البعد المادّي

وهو البعد الذي "يلجأ فيه السارد إلى رسم الجانب المادّي لشخصياته، فيحوّلها أمام القارئ إلى شخصية من لحم ودم، فيُظهِر ملامح الوجه ولونه، والشعر، والجسم بطريقةٍ فنيّةٍ سليمة" [١]. ويؤدي هذا البعد دورًا نقديًّا مهمًّا، إذ يكشف عن مستوى رؤية الأديب في خلقه نوع من التمايز بين شخصيات العمل، ويرصد حسّه الفنيّ في إيصال صورة كل منها. ويسهم وصف الشخصية في تمكينها من فرض نفسها على حياة القارئ، وتصييرها جزءًا من عالمه [٢]، إضافةً إلى إعادة إحيائها، وإرساء دعائم وجودها. وكان بطل القناديل ظاهر العمر الزيداني خير مثال على

([١])مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ١٣٣.
([٢])ينظر: قيسمون، جميلة، **الشخصية في القصة**، ١٩٧.

ذلك: "**ظاهر الفتى النحيل القصير ذو الوجه الأبيض الممتلئ المشوب بالحمرة، والحاجبَين الكثيفَين، والفم الصغير، والشفاه الرقيقة. كانت يداه وأصابعه طويلة على نحوٍ ملفت. شعره أسود، وتحت أنفه المعتدل شاربان صغيران كريش فرخ يحاول أن يفتح عينيه**" [١].

استندت اللوحة الفنية السابقة في تقديمها التعريف الحسّيّ لظاهر العمر الزيداني إلى الرؤية البصرية، لتُمكّن المتلقي من استحضار صورته التخييلية في إطارٍ واقعيٍّ بحت، متجاوزًا فضاءها الفنيّ الذي يحكم وجودها.فشكّلت هذه البطاقة الشخصية تجسيدًا حسّيًّا لشخصية ظاهر، إذ قدّمت ملامحه الحسّيّة بشكلٍ فنيٍّ موحٍ، حفيَ بسبل الإقناع المختلفة التي رسّخت هيئته في عينيّ القارئ. وأشار (هامون) إلى العلاقة بين الوصف والشخصية حيث قال: "كلّما حضرت الشخصية الأدبية حضر الوصف" [٢]. فيؤكد هذا القول مكانة الشخصية الروائية، وما تحظى به من اهتمام كاتبها، ووقوفه على تمثيل دقائق تفاصيلها، ولا سيما الحسّيّة. وأسهم اسم العلم (ظاهر) في تعميق الصورة الحسّيّة لفضاء الشخصية، لما أضفاه من دلالاتٍ رمزيّةٍ، وإيحاءاتٍ فنيةٍ، نبّأت عن كونه شخصية بارزة في أعمالها، واضحة في سماتها، لا تخفى على أحد. .فاسم العلم "يُشكّل دلالة إضافية لا تخلو من أهمية في تتميم صورة الشخصية" [٣].

ويرصد الكاتب في البعد المادي ملابس الشخصية، ليبين مكانتها الاجتماعية [٤]، ودورها المرموق في فضاء الرواية: "**كان سيف أبيه مُعلّقًا على خاصرته، وطبنجة أبيه، ذات المقبض الخشبي المُطعَّم بالعاج والنحاس الأصفر، تتدلّى من حزامه فوق بطنه، وقد انفرجت عباءته**

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٦.
([٢])عمايرة، حنان إبراهيم، **الوصف في الرواية العربية روايات حنان الشيخ نموذجًا**، ١٨١.
([٣])مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ١٣٥.
([٤])ينظر: جبالي، نصيرة، وفارس، حدّة، **بناء شخصية الطبيب في روايات نجيب الكيلاني رواية (الذين يحترقون) أنموذجًا**، ٤٧

الزيتونيّة المُطرَّزة بخيوطٍ برتقاليّةٍ رقيقةٍ فوق قميصٍ قطنيٍّ عسليّ، أما غطاء رأسه فقد كان شالًا حريريًّا عسليًّا أيضًا التفّ حول الرأس عدة مرات فوق طاقية قطنيّة بيضاء لا تظهر" [١].

عبّرت المقطوعة الوصفية السابقة عن المكانة الاجتماعية المرموقة التي حظي بها ظاهر في فضاء القناديل، وتجلّى ذلك عبر استطراد الكاتب في الوصف الكامل لملابسه، والوقوف على هيئته الخارجية، مشيدًا به كحاكم ومتسلّم للبلاد. وحمل السيف إيحاءاتٍ رمزية، تشي بشجاعة ظاهر، وبطولته، وتؤكد إصراره على مواصلة طريق أبيه في حماية البلاد والدفاع عن أهلها. وقد عمد الأديب نصرالله إلى "تقريب الهيئة الخارجية للشخصية، واتخاذها مطيّة؛ ليُظهِر مرحلة مشرقة من التاريخ الفلسطيني، بالرغم من الخيانات، وحلم الحكم والسيطرة الذي يُفشِل كل المشاريع التقدمية، ويقدّم ردًّا على الادعاءات الإسرائيلية التي تصوِّر فلسطين بأنها أرض بلا شعب" [٢]، لشعب بلا أرض.

ويُجسّد الكاتب ملامح شخصياته عبر الوصف الوظيفي، فينتقي من الصفات ما يناسب الغرض الدرامي، والغاية الفنية المراد تحقيقهما [٣]. ومثّلت شخصية إبراهيم الصبّاغ نموذجًا حيًّا على ذلك: "**كان إبراهيم الصبّاغ أنحل أهل عكّا، بحيث كانت أضلعه النافرة سببًا أساسًا في اهتراء ملابسه! أما عظام وجهه، فكانت مستدقّة على نحوٍ غريب، في الوقت الذي تبدو فيه عيناه على وشك التدحرج لفرط جفاف الجلد المحيط بهما، وشدّة ضعفه**" [٤].

وظّف الكاتب الرؤية البصرية في إيصال الصورة الحسّيّة المتعلّقة بملامح شخصية إبراهيم الصبّاغ، فكشف عن سماته الجسمية المميزة التي جعلت منه شخصيةً أدبيّةً متفردة في كينونتها وطبائعها، مؤصّلًا وجودها في مدينة عكّا. فعكست هيئته الخارجية المتمثّلة في نحيله، واهتراء

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٨٠-٨١.
([٢])مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، ١٤٤.
([٣])ينظر: **المصدر نفسه**، ١٣٣.
([٤]) نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٣٦٩.

ملابسه إيحاءاتٍ فنيّة، تنبّئ عن شدّة بخله، وحدّة شُحّه، ويتجلى ذلك في عدم استبداله ملابسه المهترئة بأخرى جديدة. وأوحت دلالة جفاف العينَين بمدى إقبال الصبّاغ على جمع المال، ودأبه الحثيث لاكتنازه والاحتفاظ به، مُجسِّدة سيميائيات التعب، والأرق، والإرهاق التي لحقت به في سبيل ذلك.

ثانيًا- البعد الاجتماعي

يهتم هذا البعد بتصوير المركز الاجتماعي للشخصية، ملقيًا الضوء على ثقافتها، وميولها، وأحوالها، وانتمائها، وسلوكها، ورغباتها، واهتمامتها، وإمكاناتها، مجسّدًا ذلك كله في إطار الوسط المادي الذي تتحرك فيه [١]. ويساعد هذا البعد في تعيين دور الشخصية الروائية، وتبيان مكانتها، وتجسيد فاعليتها، وما انبثق عنها من تأثيراتٍ فنيّة، تجلّت انعكاساتها على مضامين الأحداث، ومجمل الشخصيات التي رافقتها. ويعزّز الكاتب أبعاد الشخصية عبر الأقوال التي تتلفظ بها، فتأتي ملائمة لموقعها، وموقفها من المشكلات المحيطة بها، فلا يوكّل إليها أقوال لا تناسب طبيعتها، ولا أفعال خارقة لعادتها [٢]، الأمر الذي يبقيها قريبة من نفس المتلقي، فيحتفي بها، ويسير معها، مدركًا كل تفاصيلها. وقصد الأديب إبراهيم نصرالله البعد الاجتماعي في تشكيل جوانب شخصياته، وتركيز وجودها، مستعينًا لها فضاءاتٍ مكانية، وأخرى زمانية، تعمّق مكانتها الروائية. وشكّلت شخصية نجمة مثالًا حيًّا على ذلك: "**كانت نجمة تحتل مكانة لا تحتلها أي امرأة في طبريا، وتحتل في بيت عمر الزيداني مكانة لم يألفها أحد من قبل**" [٣].

اتخذ الكاتب فضاء طبريا مكانًا حيًّا يجسّد عبره ملامح مكانة (نجمة) المرموقة ومنزلتها العظيمة، فكانت صاحبة شأن عالٍ، وسيط رفيع، الأمر الذي أعلى مقامها، وجعلها سيدة من

---

(١) ينظر: جبالي، نصيرة، وفارس، حدّة، **بناء شخصية الطبيب في روايات نجيب الكيلاني رواية (الذين يحترقون) أنموذجًا**، ٤٨

(٢)ينظر: أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ١٩٦٧-١٩٩٦**، ٤١.

(٣)نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ١٦.

سيدات المدينة، فهي زوجة عمر الزيداني، الحاكم لطبريا والممسك بزمام أمورها. وشكّل بيت عمر الزيداني مجالًا آخرَ، يحتفي فضاؤه بمعاني الاحترام والتقدير، والسمو، والإجلال، لربّته، وسيدته الأم نجمة، لما أغدقته على أفراده من مشاعر الأم الحقيقية المتمثّلة في الحبّ، والودّ، والعطف، والحنان. وحملت السطور السابقة ثنائيتَي العام والخاص، فتجلّت دلالة العام في مدينة طبريا، وما حوته من إيحاءاتٍ فنيّة، تشي بذيوع ذكر نجمة، وعظم شرفها. وتمثّلت سيميائية الخاص في حيِّز البيت الدافئ الذي حفل بحسن عشرتها، وَجود عطائها، وكرم أخلاقها مع زوجها، ورعايتها لأبنائه الذين لم تكن قد أنجبت أيًّا منهم.

ووظّف الكاتب البعد الاجتماعي في شخصية الأمير رشيد الجبر: "**وقف الأمير رشيد الجبر بباب الديوان. وصاح: يا شيخ ظاهر: لي عندك حاجة، ولا أدخل بيتك أو آكل طعامك إنْ لم تلبِّ طلبي!... على بُعد خطوات من عتبة البوابة الخارجية للديوان، وقف الأمير رشيد، وكأن هنالك خطًّا مرسومًا على الأرض بالنار لا يستطيع تجاوزه. وخلفه كان عدد من الفرسان، وجمل يحمل هوذج عروس!**" [١].

أشار الكاتب في السطور السابقة إلى المكانة العالية التي حظي بها الأمير رشيد الجبر عند الشيخ ظاهر العمر، مجسّدًا ذلك في عدم قدرة ظاهر على كسر كلمته، وردّ هديّته التي تمثّلت في واحدة من بنات الصقر عروسًا له، فهو صاحب شرف عظيم، ومقام مرموق، لكونه أمير عرب الصقر وقائدهم. وحمل ظرف المكان (وخلفه) دلالاتٍ فنيّةً، تؤكد وقار الأمير رشيد وهيبته، وترصد منزلته الرفيعة التي جعلته يتقدّم فرسانه، ويسير في طليعتهم. وعمّق الديوان إيحاءات البعد الاجتماعي، إذ اعتمده سيّد الصقر وأميرهم مجالًا مناسبًا، يصل بينه وبين ظاهر، محقّقًا عبره ما يريد.

([١])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٤٧.

ثالثًا– البعد النفسي

يختص البعد النفسي بتصوير أعماق نفس الشخصية، وتجلية ما يدور فيها، إذ يكشف عن مكتنهات باطنها وخفاياه، عبر ارتياده مجاهل عالمها الداخلي، والبوح بكل ما اعتراه من مشاعر، وانفعالات، وعواطف، وأفكار [١]. ويعبّر الكاتب في هذا البعد عن مزاج الشخصية، وحالتها الشعورية المتمثّلة في ارتباطها بمكان معين أو رفضها لمكانٍ آخر [٢]، مجسّدًا أسبابها ودوافعها، وفقًا للأحداث الروائية التي أحاطت بها: "**الأمر الذي لم يستطع ظاهر الإقدام عليه، هو الذهاب إلى البحيرة... كان أكثر ما يخشاه أن يذهب إلى الشاطئ فيجد نفسه، رغمًا عنه، باحثًا عن ذلك القبر، رغم أنه تخلّص كثيرًا من ثقل الدم. كان يخشى أن يذهب فيجد تلك الفتاة بلا جدائلها**" [٣].

حمل شاطئ بحيرة طبريا إيحاءاتٍ نفسيّةً، انعكست آثارها على حياة ظاهر، مخلِّفة حالةً شعوريةً بائسة، تشوبها ملامح الحزن والألم. فتحوّل فضاؤه الواسع والأليف إلى مكانٍ ضيّقٍ ومخيف، لا يحتفي إلا برائحة الدم، ولا يردّد إلا صوت الجريمة، مبدِّدًا صداها في فلك روحه. وعمّق مجال الشاطئ دلالات القلق، والاضطراب في قلب ظاهر، إذ غرس في أعماقه حسًّا جليًّا بالذنب، كلما تذكّر تلك الجدائل، وما ولّدته من فراغٍ في ذلك الأفق الجميل.

ولجأ الكاتب إلى استبطان نفس صالح أثناء لعبة القناديل: "**حين تأرجحت الشعلة التي أمام ظاهر، ارتجفت أرواحهم بإحساسٍ غريب، مختلط، وحشيّ، ومكسور... (هل سيموت ظاهر قبلنا؟! إنّه لم يعش بعد؟) همس صالح لنفسه**" [٤].

([١])ينظر: سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنّا مينة**، ٣٢.
([٢]) ينظر: جبالي، نصيرة، وفارس، حدّة، **بناء شخصية الطبيب في روايات نجيب الكيلاني رواية (الذين يحترقون) أنموذجًا**، ٤٧.
([٣])نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل**، ٢٠١.
([٤])**المصدر نفسه**، ٤١.

خلّفت لعبة القناديل الأسطورية انعكاساتٍ نفسيّةً، تجسّدت آثارها في نفس صالح. فأوحت سين التسويف التي اقترنت بالفعل المضارع (سيموت) بحالة الحزن التي اكتنهت قلبه، مؤدية به لاستشراف موت ظاهر، بعد أن رأى شعلته تتراقص، منذرة بالانطفاء. وأصّل أسلوب التوكيد مقدار الألم الذي انغرس في روح صالح، مبدّدًا فيها إيحاءات الوجع، والأسف على ظاهر الصغير، حينما ظنّ بأن شبح الموت أخذ يحوم حوله، قاصدًا اختطافه وانتزاع حياته التي لم تكن قد بدأت بعد.

خلاصة القول: فإن الأبعاد الفنية المكونة للشخصيات الأدبية تعين القارئ على تمثيل صورتها بطريقةٍ إيحائيةٍ حيّة، وإدراك واقعها، وكل ما يحيط بها من حوادثَ أو مشكلات، أدّت إلى تفعيل دورها أو تحجيمه وتقليصه. وتعكس هذه الأبعاد رؤية الأديب الفنية، إذ تكشف عن عمق التآلف بينه وبين شخصياته، وتؤكد اندماج كل منهم مع الآخر.

إن الشخصية الروائية هي التي ترسم ذاتها على يد الفنان، مجسّدة وجودها الفنيّ المتشكّل داخل نطاق العمل الأدبي [١]، سواء أكانت هذه الشخصية واقعيةً بحتة، أم مستوحاة من تجاربه المعيشة [٢]، فهي التي تفرض نفسها عليه، مستلهمة حضورها من وحي الأدب.

والجدير بالذكر: فإنّ الشخصية الروائية هي الركن الذي يمنح العمل الأدبي قيمته الفنية الخالصة، والجهد الذي يكرّس إنجاز الأديب، ويُخلّد ذكره على مر الأزمان.

([١])ينظر: الدوش، صلاح أحمد، **الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع**، ١٣١.
([٢])ينظر: أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ١٩٦٧-١٩٩٦**، ٣٨.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى النتائج الآتية:

١. أجاد الكاتب في تحوير شخصية البطل ظاهر العمر الزيداني، فخرج بها عن كونها شخصيةٍ تاريخيةٍ بحتةٍ، مضفيًا عليها عناصرَ أسطوريّةٍ وتخييليّةٍ، أدت إلى إكسابها طابعًا فنيًّا خاصًّا، يحتفي بملامح التشويق، وينطوي على سبل المفاجأة والإقناع، فتعزّزت مكانتها في نفس القارئ، وحظيت بقبوله ومحبّته.

٢. شكّل طقس القناديل الأسطوري جوهر العمل الرئيس، إذ كان الأساس الذي انبنت عليه أحداث الرواية، ودارت في فلكه شخصياتها، ولا سيما شخصية البطل الرئيسة، فهو الإطار الذي حدّ الرواية، وأحاط بها من جميع الجوانب.

٣. أسهمت الأماكن التاريخية عامّة، والمناطق الفلسطينية خاصّة المتضمّنة لحوادث تاريخيةٍ، في تمكين المتلقي من استحضار تلك الوقائع الماضية، وتصييرها جزءًا معيشًا من حاضره.

٤. أدت الأماكن المرتفعة نحو (السور والبرج) مهمّة الكشف عن بواعث ظاهر النفسية، ورصد حالته الشعورية المتجسّدة في استمرارية حنينه إلى الماضي، والعمل على تجليتها بطريقةٍ إيحائيّةٍ حسيّة، تمكّن المتلقي من إدراكها والتفاعل معها.

٥. شغلت تقنية الاسترجاع الخارجي النصيب الأكبر في متن الأحداث الروائية، خلافًا للاسترجاع الداخلي الذي لم يحضر إلا في مواضعَ محدّدة، مما أبعد الملل عن نفس القارئ، لمصادفته أحداثٍ جديدة، تحمل في ثناياها الكثير من التفاصيل المتعلّقة بماضي الشخصيات الروائية.

٦. أضفت ظاهرة الانزياح في دلالة الأفعال رونقًا جماليًّا مميزًا على فضاء القناديل، إذ نبّأت عن حسّ الكاتب الفنيّ، وطابعه الإبداعي المتمثّل في قدرته على تصوير دقائق الحدث الروائي، وتجسيد صورته أمام عيون المتلقي بطريقةٍ شاملةٍ ومتكاملة.

٧. رسّخ الكاتب في شخصية الأم نجمة صورةً حيّةً للإنسان الفلسطيني المحبّ لأرضه، والمتشبّث بترابها، مستعينًا بحفائها المستمر الذي رمز بشكلٍ واضحٍ إلى العلاقة الروحية الكائنة بين الفلسطيني ووطنه. ولجأ الكاتب إلى تضمين هذه الشخصية وتركيز وجودها، بسبب اغترابه عن وطنه فلسطين، وعيشه في مخيمات الشتات خارج الوطن، فجاءت هذه الشخصية تمثيلًا حسيًّا لمشاعر الشوق والحنين التي اكتنفت نفسه لأرضه ووطنه، بعد أن رأى في صورتها صورة الوطن الحاضر رغم الغياب والفراق.

٨. عملت تقنيات الأسلوب الاستبطاني في فضاء القناديل على تقريب المسافة بين الشخصية والقارئ، وتعميق الصلة بينهما، وتأتى ذلك عبر توطيد الكاتب أواصر الصداقة الوثيقة الممنوحة من لدن شخصية العمل لصديقها القارئ، متجاوزًا فضاء الكلمات والحروف، فيبدأ القارئ بمعايشتها، والإصغاء التام لها، والتعاطف الكامل معها، متناسيًا كينونتها الفنية التي تنفي واقعيتها ووجودها.

ثبت المصادر والمراجع

-**القرآن الكريم.**

-إبراهيم، صالح، **الفضاء ولغة السرد في روايات عبد الرحمن منيف**، الطبعة الأولى، المغرب، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة والتوزيع، ٢٠٠٣.

-إبراهيم، عبد الله، **التخيل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

- أحمد، مرشد،**البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، وبيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٥.

- أيوب، محمد، **الشخصية في الرواية الفلسطينية المعاصرة في الضفة الغربية وقطاع غزة ١٩٦٧-١٩٩٦**، د.ط، د.ت.

-باختين، ميخائيل، **أشكال الزمان والمكان في الرواية**، ترجمة: يوسف حلّاق، د.ط، دمشق، وزارة الثقافة، ١٩٩٠.

-**الخطاب الروائي**، ترجمة: محمد برادة، الطبعة الأولى، القاهرة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٧.

-باشلار، جاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسة، د.ط، بغداد، دار الجاحظ للنشر، (مجلة أقلام)، ١٩٨٠.

- **حدس اللحظة**، تعريب: رضا عزوز، وعبد العزيز زمزم، د.ط، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ١٩٨٦.

-بحراوي، حسن، **بنية الشكل الروائي**، الطبعة الأولى، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٩٠.

-البخاري، أبو عبد الله محمد بن إسماعيل، (٢٥٦)، صحيح البخاري، الطبعة الأولى، بيروت، ودمشق، دار ابن كثير للنشر، ٢٠٠٢.

- جبارة، كوثر محمد علي، **تبئير الفواعل الجمعية في الرواية**، الطبعة الأولى، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

-جنداري، إبراهيم، **الفضاء الروائي عند جبرة إبراهيم جبرة**، الطبعة الأولى، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١.

- الجواريش، عدنان عثمان، **حركة التجريب في الرواية الفلسطينية من الستينيات حتى عام ١٩٩٥**، الطبعة الأولى، فلسطين، الخليل، جمعية العنقاء الثقافية، ٢٠٠٣.

- حجازي، يوسف بن حسن، **عناصر الرواية**، د.ط، ٢٠١٠.

- حسين، خالد حسين، **شعرية المكان في الرواية الجديدة الخطاب الروائي لإدوارد الخراط نموذجًا، (كتاب الرياض، العدد ٨٣)**، د.ط، مؤسسة اليمامة الصحفية، ٢٠٠٠.

-حمداوي، جميل، **مستجدات النقد الروائي**، الطبعة الأولى، ٢٠١١.

-**سيموطيقيا العنوان**، الطبعة الأولى، حقوق الطبع محفوظة للمؤلف اللوحة: مصدق حبيب، ٢٠١٥.

- الحموي، ياقوت، **معجم البلدان**، دار صادر، بيروت.

- الخفاجي، أحمد رحيم كريم، **المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث**، الطبعة الأولى، الأردن، دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠١٢.

-خليل، إبراهيم، **أساسيات الرواية**، الطبعة الأولى، عمّان، دار فضاآت للنشر والتوزيع، ٢٠١٥.

- الدبّاغ، مصطفى،**موسوعة بلادنا فلسطين**، تقديم: وليد الخالدي، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثالثة ، ٢٠١٦.

-الدليمي، منصور نعمان نجم، **المكان في النص المسرحي**، الطبعة الأولى، الأردن، إربد، دار الكنديّ للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

-رشيد، أمينة، **تشظي الزمن في الرواية الحديثة**، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

-الزبيدي، محمد مرتضى حسيني، (١٢٠٥-١٧٩٠)،**تاج العروس من جواهر القاموس**، تحقيق: عبد المجيد قطامش، راجعه: عبد العزيز عليّ سفر، وخالد عبد الكريم جمعة، الطبعة الأولى، الكويت، التراث العربي، سلسلة يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠١.

-الزركلي، خير الدين، (١٣٩٦-١٩٧٦)، الأعلام،**قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين**، د.ط، بيروت، دار العلم للملايين، د.ت.

-سماحة، فريال كامل، **رسم الشخصية في روايات حنّا مينة**، الطبعة الأولى، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، والأردن، دار فارس للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

–سويرتي، محمد، **النقد البنيوي والنص الروائي، نماذج تحليلية من النقد العربي: الزمن، الفضاء، السرد**، د.ط، الدار البيضاء، إفريقيا الشرق، ١٩٩١.

– أبو سيف، ساندي سالم، **الرواية العربية وإشكالية التصنيف**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

– الصبّاغ، عبّود، **الروض الزاهر في تاريخ ظاهر**، تحقيق: محمد عبد الكريم محافظة، وعصام مصطفى هزايمة، الطبعة الأولى، الأردن، دار الكنديّ للنشر والتوزيع، ١٩٩٩.

– عبد الله، محمد حسن، **الريف في الرواية العربية**، د.ط، الكويت، مطابع السياسة، دار النشر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (عالم المعرفة)، ١٩٨٩.

– عبد السلام، فاتح، **الحوار القصصي تقنياته وعلاقاته السردية**، الطبعة الأولى، الأردن، دار فارس للنشر والتوزيع، وبيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩.

– أبو العدوس، يوسف، **الأسلوبية: الرؤية والتطبيق**، الطبعة الأولى، الأردن، عمّان، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.

– عليّ، محمد كرد، **خِطَطُ الشام**، الطبعة الثالثة، بيروت، مؤسسة الإعلامي للمطبوعات، الناشر، مكتبة النوريّ، دمشق، ١٩٨٣.

– العمايرة، حنان إبراهيم، **الوصف في الرواية العربية، روايات حنان الشيخ نموذجًا**، الطبعة الأولى، الأردن، دار فارس للنشر والتوزيع، وبيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠١١.

– عودة، عليّ محمد، **الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية ١٩٥٢–١٩٨٢**، الطبعة الثانية، طباعة وتنسيق: أكرم محمد أبو حمام، ١٩٩٧.

- أبو غالي، مختار عليّ، **المدينة في الشعر العربي المعاصر**، د.ط، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، (عالم المعرفة)، ١٩٩٥.

- الغذّامي، عبد الله محمد، **تشريح النص(مقاربات تحليلية لنصوص شعرية معاصرة)**، الطبعة الثانية، بيروت، والمغرب، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة والتوزيع، ٢٠٠٦.

- الفيروزآبادي، مجد الدين بن محمد بن يعقوب، (٧١٨-١٤١٥)،**القاموس المحيط**، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف محمد نعيم العرقسوسي، الطبعة الثامنة، لبنان، مؤسسة الرسالة، ٢٠٠٥.

- القصراوي، مها حسن، **الزمن في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، وبيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٤.

- لوكاش، جورج، **الرواية التاريخية**، ترجمة: صالح جواد الكاظم، الطبعة الثانية، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.

- الماضي، شكري عزيز، **الرواية العربية في فلسطين والأردن في القرن العشرين (مع بيلوغرافيا)**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الشروق للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣.

- مبروك، مراد عبد الرحمن، **بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجًا ١٩٦٧-١٩٩٤**، (دراسات أدبية)، د.ط،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨.

- المحادين، عبد الحميد، **جدلية المكان والزمان والإنسان في الرواية الخليجية**، الطبعة الأولى، الأردن، دار الفارس للنشر والتوزيع، وبيروت المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١.

– مراشدة، عبد الرحيم، **الفضاء الروائي، الرواية في الأردن نموذجًا**، د.ط، دائرة المكتبة الوطنية، سلسلة كتب ثقافية، إصدار: وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠٠٢.

– مرتاض، عبد الله، **في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد**، د.ط، الكويت، المجلس الثقافي الوطني للفنون والآداب، (عالم المعرفة)، ١٩٩٨.

– مشعل، نداء أحمد، **الوصف في تجربة إبراهيم نصرالله الروائية**، الطبعة الأولى، جرش، وزارة الثقافة الأردنية، ٢٠١٥.

– مندلاو، **الزمن والرواية**، ترجمة: بكر عباس، مراجعة: إحسان عباس، الطبعة الأولى، بيروت، دار صادر للنشر والتوزيع، ١٩٩٧.

– ابن منظور، محمد بن مكرم أبو عليّ جمال الدين، (٧١١-٣١١)، **لسان العرب**، د.ط، دار الحديث، ٢٠٠٣.

– **الموسوعة الفلسطينية**، (القسم العام في أربعة مجلدات)، الطبعة الأولى، ١٩٨٤.

– النابلسي، شاكر، **جماليات المكان في الرواية العربية**، الطبعة الأولى، الأردن، عمّان، دار الفارس للنشر والتوزيع، وبيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤.

– نجمي، حسن، **شعرية الفضاء السردي**، الطبعة الأولى، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة والتوزيع، ٢٠٠٠.

– نصرالله، إبراهيم، **قناديل ملك الجليل، (الملهاة الفلسطينية)**، الطبعة الخامسة، بيروت، الدار العربية للعلوم ناشرون، مطابع الدار العربية للعلوم، ٢٠١٤.

- النصير، ياسين، **إشكالية المكان في النص الأدبي، (دراسات نقدية)**، الطبعة الأولى، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ١٩٨٦.

- **الرواية والمكان، دراسة في فن الرواية العراقية، الموسوعة الصغيرة (٥٧)**، د.ط، العراق، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٠.

- **الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة (١٩٥)**، الجزء الثاني، د.ط، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ت.

- **جماليات المكان في شعر السياب**، د.ط، سوريا، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ١٩٩٥.

- هامون، فيليب، **سيميولوجية الشخصيات الروائية**، ترجمة: سعيد بنكراد، تقديم: عبد الفتّاح كيليطو، الطبعة الأولى، سوريا، دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠١٣.

- يقطين، سعيد، **تحليل الخطاب الروائي الزمن، السرد، التبئير**، الطبعة الثالثة، بيروت، والدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة والتوزيع، ١٩٩٧.

- **انفتاح النص الروائي (النص والسياق)**، الطبعة الثانية، المغرب، المركز الثقافي العربي للنشر والطباعة والتوزيع، ٢٠٠١.

- اليوسف، أكرم، **الفضاء المسرحي دراسة سيميائية**، الطبعة الأولى، دمشق، دار مشرق مغرب، ١٩٩٤.

الرسائل الجامعية:

-أبو تحفة، إبراهيم عليّ، **الرواية التاريخية عند إبراهيم نصرالله (زمن الخيول البيضاء، وقناديل ملك الجليل)** نموذجًا دراسة تحليلية نقدية، رسالة ماجستير، جامعة النجاح، ٢٠١٧.

- توام، عبد الله، **دلالات الفضاء الروائي في ظلّ المعالم السيميائية رواية (الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى) عبد الرحمن منيف أنموذجًا**، أطروحة دكتورا، جامعة أحمد بن بلّا، وهران، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦.

- جبالي، نصيرة، وحدّة، فارس، **بناء شخصية الطبيب في روايات نجيب الكيلاني رواية (الذين يحترقون) أنموذجًا**، رسالة ماجستير، جامعة العربي التبسي-تبسة، الجزائر، ٢٠١٦-٢٠١٧.

- عبابسة، حنان، والعيفاوي، نادية، **سيمياء العنوان**، رواية (تلك المحبّة للحبيب السائح)، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي-أم البواقي، الجزائر، ٢٠١٧-٢٠١٨.

- عجوج، فاطمة الزهراء، **المكان ودلالاته في الرواية المغاربية المعاصرة**، أطروحة دكتورا، جامعة جيلالي ليابس-سيدي بالعباس، الجزائر، ٢٠١٧-٢٠١٨.

- عدوان، سعد عودة حسن، **الشخصية في أعمال (أحمد رفيق عوض) الروائية دراسة في ضوء المناهج النقدية**، رسالة ماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، ٢٠١٤.

- فرادي، حياة، **الشخصية في رواية ميمونة ل: محمد بابا عمّي**، رسالة ماجستير، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، ٢٠١٥-٢٠١٦.

المجلات العلمية والدوريات:

-بابو، غياث، **دلالة العدول في صيغ الأفعال (دراسة نظرية تطبيقية)**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ١٢، ٢٠١٣.

- الدوش، صلاح أحمد، **الشخصية القصصية بين الماهية وتقنيات الإبداع**، أمبراك، مجلة علمية محكّمة تصدر عن الأكاديمية الأمريكية العربية للعلوم والتكنولوجيا، العدد ٢٠، المجلد ٧، ١٢١-١٤٠، ٢٠١٦.

- عبابنة، سامي موسى محمد، **السرد الروائي والرؤية التاريخية في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصرالله**، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الأردن، مجلد ٤٢، ملحق ٢، (١٥٣٢-١٥٤٦)، ٢٠١٥.

- عثماني، بولرباح، **سيميائية العنوان في ديوان (خبر كان)**،مجلة مقاليد، العدد السابع، جامعة الأغواط، الجزائر، ٢٠١٤.

- بني عودة، نسيم، **جماليات التشكيل الزمكاني في ديوان (لماذا تركت الحصان وحيدًا) لمحمود درويش**،مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، غزّة، العدد ٢، المجلد ٢٢، ١٨١-٢٠٩، ٢٠١٤.

- قيسمون، جميلة، **الشخصية في القصة**، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسطنطينا، الجزائر، العدد ١٣، ١٩٥-٢٠٩، ٢٠٠٠.

- لوتمان، يوري، **مشكلة المكان الفني، (المكان ودلالاته)**،ترجمة: سيزا قاسم، مجلة البلاغة المقارنة ألف، العدد السادس، القاهرة، مطبعة العالم العربي، ١٩٨٦

Abstract

This thesis talked about the Space Fiction in Qanadil Malek Al-Jalil Novel, which was written By the Palestinian Ibrahim Nasrallah.

THIS THESIS DEPENDED ON TWO METHODOLOGIES, semiotic and psychological approaches to recommend technical aspects, dimensions that were disappeared in this novel. In addition, these aesthetic components formed the space of qanadil clarifying aesthetic effects that affected and enriched the novel.

The importance of this study in the subject of this novel was taken from the history of Palestine using inspirational and imagination writing to suit the critical of requirements of literature.

Moreover, this research defined the space fiction attempting to explain all the dimensions and aspects that were written in this novel. Therefore this research was devided in preface and three sections.

The preface was titled : the terminology and the importance of the space fiction.

While the title of the first section was the pansemiotic setting in terms of closed, opened, high, wide and historical.

However, the second section reflected the motion of time which consisted of intermittent and sequential time, and semantic displacement in verbs.

at the same time, the third section discussed the structure and dimension as well as the types of narrative characters.

The depth of this thesis was recognized through analyzing samples from Qanadil Malek Al-Jalil novel contributing the support of the research and to ensure the critical goal in this study.

Consequently, the narrator changed the basic character Thaher Omar Al-Zaydani FROM HISTORICAL PERSONALITY TRYING TO ADD LEGENDARY AND IMAGINATION FEATURES. THIS ADAPTATION GAVE THIS CHARACTER

SPECIFIC TECHNICAL IMPRESSION WITH LOTS OF SUPENSCE AS WELL AS PERSUATION AND SURPRISE. THEREFORE, READERS ACCEPTED AND REACTED WITH AN IPEC CHARACTER.

College of Graduate's Studies

Arabic Language and Literature Programe

The Space Fiction in Qanadil Malek Al-Jalil novel by Ibrahim Nasrallah

Prepared by

Yusra Munir Abed Al-Halim Qafisha

Supervised by

DR. Naseem Mustafa Bani Odeh

This thesis was submitted to complete the requirements of the Master Degree in Arabic Language Department from the Facility of High Studies at Hebron University

2019