الجمهوريـــة الجزائـــريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليـــــم العالـــي والبحـــث العلمـــي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

بنية الزمان و المكان في قصة حي بن يقظان

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب عربي قديم

إعداد الطالبة:
خديجـة بوزراع

إشراف الأستاذ:
عـزوز سطوف

السنة الجامعية: **2014/2013**

بِسمِ اللهِ الرَّحمَانِ الرَّحِيمِ

﴿... وَقُلِ اعْمَلُواْ فَسَيَرَى اللّهُ عَمَلَكُم وَرَسُولُهُ وَالمُؤْمِنُونَ﴾

(التوبة: 105)

شكر وعرفان:

بسم الله وكفى و الصلاة على الحبيب المصطفى ومن تبع دينه واكتفى.

نحمد الله خالق الكون على جزيل النعم بتوفيقه لنا لإتمام هذا العمل المتواضع ونصلي ونسلم على نبيه الكريم وبعد:

أتقدم بجزيل الشكر لكل من وقف معي في هذه المسيرة وعلى رأسهم الأستاذ المشرف "عزوز سطوف" لما شملني به من توجيه ونصح وعناية واهتمام، ولم يبخل علي بشيء منها في يوم من الأيام.

و أتقدم بالشكر الجزيل كذلك لكل من ساعدني في إتمام هذه الرسالة من أساتذة و طلبة داعيا الله – جل و علا – أن يوفقني و إياهم إلى كل خير.

الإهداء:

أهدي هذا العمل إلى والديّ و أسأل الله لهما العافية و الصحة في الدنيا و الآخرة على دعمها و دعواتهما، و إلى كل العائلة، و إلى كافة أساتذتي و زملائي في المركز الجامعي و إلى كل من مدّ لي يد العون من قريب أو من بعيد.

مقـــــــدمة:

لقد حاول بعض النقاد المحدثين اتهام الأدب العربي القديم بالعقم، معتمدين في ذلك على ما جادت به قرائح المستشرقين من الإدعاءات، وأثير حول هذه المسألة جدل كبير عن وجود التراث القصصي في الأدب العربي القديم، حيث كانوا يعتقدون أن الخيال العربي أقل من أن يتخيل أو يجسد، أو يتمثل ولو من الواقع ليوظفه في شكل أداة تعبيرية فنية كالرواية أو القصة الفنية، وأرجعوا هذا إلى أسباب كثيرة أهمها ضعف العقلية العربية.

لقد غاب عن أعين هؤلاء ذلك الزخم الواسع في التراث القصصي في الأدب العربي القديم الذي ظلت أساليبه ومضامينه متنوعة، متناسين قصص السمر والخرافات ومقامات الهمداني والحريري، وقصص أخرى كرسالة التوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسي، والقصص الفلسفي الذي اشتهر بقصة "حي بن يقظان"التي تعد رائعة من روائع كلاسيكيات الأدب العربي القديم، وضع فيها ابن طفيل جملة من معارف تجمع بين الفلسفة و الأدب و الدين و التربية، فهي قصة رمزية ذات أبعاد فلسفية عميقة، تميزت بتفرد في اعتماد الفكرة، الابتكار في البناء الفني، البراعة في المعالجة، والفاعلية في الإيحاء.

ولأهمية هذه القصة الفلسفية حاولنا تناولها بالدراسة علنا نوضح بعضا من جوانبها الفكرية الخفية، مركزين على بنيتي "الزمان والمكان" في "قصة حي بن يقظان" محاولة منا للبحث عن تقنيات السرد في القصص الفلسفي الصوفي الذي يعتمد العبارة العميقة المكثفة هذا من جهة، ومن جهة ثانية أن القصص الفلسفي القديم في حاجة إلى جهود الباحثين لاستجلاء ما فيه من الجمال الفني و الإفادة من أفكاره.

إن الغور في أعماق هذه القصة الفلسفية ليس بالأمر اليسير، وذلك لطبيعة الأفكار وعمقها، وعلى هذا فإن أسئلة كثيرة تطرح علّة الإهتمام بهذا الموضوع نلخصها فيما يأتي:

هل للعمل الفني قدرة للتعبير عن الفكر الفلسفي لصاحبه؟

ما هي أشكال الزمان والمكان في القصة حي بن يقظان؟ و ما هي خصوصيتهما؟

فيم تكمن أهمية الزمان و المكان في بناء أحداث القصة الفلسفية؟.

ومن أهم الأسباب التي دفعتني لاختيار هذا الموضوع قلة الدراسات التي تناولت السرد العربي القديم بمناهج حديثة. بالإضافة إلى كون الدراسات التي اهتمت بالسرد العربي القديم اعتمدت في الغالب المناهج السياقية، وهذا ما دفعني لاختيار دراسة بنوية قصد استوفاء بعض مغاليق النص.

والملاحظ فيما يخص هذا الموضوع قلة الدراسات التي تناولت قصص ابن طفيل الفلسفي، حتى أنها تعد على الأصابع نذكر منها شعرية الفضاء في "حي بن يقظان" لإبراهيم الحجري، كذلك الأصول الروائية في قصة حي بن يقظان لصفوت عبد الله الخطيب.

ويتلخص هدف هذه الدراسة في محاولة تبيين دور وفاعلية الزمان والمكان في القصص الفلسفي، ومدى تأثيرهما في تفسير الدلالات الكامنة في النص، لهذا لجأنا إلى المنهج البنوي و تطبيقه لإبراز فاعليته في استقراء النص كبنية مغلقة، دون الالتفات إلى مؤلفه.

اقتضت طبيعة البحث أن تأتي مادته في فصلين، إضافة إلى مقدمة و خاتمة.

قسمنا الفصل الأول –وكان نظريا– إلى ثلاثة مباحث، تحدثنا في أول مبحث عن السرد العربي القديم، فأشرنا إلى المفهوم الإصطلاحي "للسرد"، ثم عرجنا على الأهمية والقيمة التي يتميز بها السرد القديم عامة ثم مفهوم القصة، وأنواعها مركزين على القصة الفلسفية.

كما تعرضنا في المبحث الثاني لبنية الزمن، و هي دراسة نظرية تستهدف الوقوف على بنية الزمان للسرد. وحاولنا استجلاء مفهوم الزمن وتقنيات المفارقة الزمنية وتقنيات الحركة السردية إضافة إلى التواتر.

والمبحث الثالث عبارة عن دراسة لبنية المكان، أشرنا فيه إلى أهمية دراسته وعلاقاته بباقي مكونات الخطاب السردي، ثم فصلنا في أنواعه.

وباشرنا دراستنا التطبيقية للزمن في الفصل الثاني، طبقنا فيه جل العناصر التي تناولناها في الجانب النظري من تمفصلات الزمن.

إضافة إلى دراسة عنصر المكان، حيث تناولنا فيه مظاهر المكان السردي، الذي قسم في القصة إلى ثلاثة أماكن رئيسية تمثلت في ثلاث جزر متفرقة، ثم أردفنا بخاتمة تضمنت أهم النتائج المتوصل إليها في هذه الدراسة.

أما أهم المراجع التي اعتمدت في الدراسة كانت كتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت، كذلك كتاب جماليات المكان لغاستون باشلار للتنظير لبنية المكان، إضافة إلى مؤلَف فلسفة ابن طفيل لعبد الحليم محمود الذي ساعدنا كثيرا في فهم الأفكار الفلسفية الموجودة في قصة "حي بن يقظان".

رغم الجهد المبذول إلا أن قصر الوقت قد حال دون تطرقنا إلى بعض الجوانب التي تستحق الخوض فيها، كون الموضوع في حاجة إلى تسليط الضوء على جوانب عدة لازالت خفية.

ولا يفوتني أن أتقدم بالشكر و الامتنان الكبير لأستاذي ومشرفي الفاضل "عزوز سطوف" لما شملني به من توجيه ونصح وعناية واهتمام، ولم يبخل علي بشيء منها في يوم من الأيام.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أعضاء اللجنة المناقشة على تفضلها قراءة هذا البحث وعلى ما ستقدمه من تصويبات ستسهم إن شاء الله في إثراء هذه الدراسة.

وأتقدم أيضا بالشكر والعرفان إلى معهد الآداب واللغات، وإلى الأساتذة الذين أعانوني وإلى كل من قدم لي العون.

وختاما أتمنى من المولى عز وجل أن يوفقني لما يحبه ويرضاه، وأن يجعل عملي نافعا، وخالصا لوجهه الكريم، فإن أصبت في هذا البحث فبتوفيق من الله سبحانه، وإن أخطأت فسبحانه و تعالى المنزه عن الخطأ.

المبحث الأول: السرد العربي القديم

لم يحظ السرد العربي القديم بعناية الباحثين العرب المعاصرين رغم الاتفاق على وجوده، وتوفر نصوصه المدرجة ضمن أنواع وأجناس سردية مختلفة كالأخبار، والنوادر، والحكايات، والأمثال، والمسامرات، وأنواع القصص المتقدمة كالمقامات، وقصص الحيوان والقصص الخيالية والشعبية والمنامات، والرحلات والسير وسواها.

وقد يرجع ذلك في بعض أسبابه إلى«استمرار النظر إلى الموروث الأدبي العربي على أنه متمركز في الشعر فقط، أو الهوية الثقافية للتراث تتجلي في الشعر في المقام الأول لما تميزت به الشعرية العربية من قوة نفوذ وانتشار وفرها لها تاريخها وانتظامها الداخلي، ونصوصها المنوعة عبر العصور»[1].

ويستخدم مصطلح "السرد" لتسمية جنس أدبي له مواصفات معينة، بدون إلغاء محمولاته ودلالاته الأخرى. ويعرف سعيد يقطين هذا المصطلح بحيث يصبح السرد العربي «المفهوم الجامع لكل التجليات المتصلة بالعمل الحكائي، ويتسع لكل ما تفرق في مصطلحات عربية قديمة وحديثة تتصل كلها بصيغة أو بأخرى بأحد الأنواع الحكائية، ولم يرق أي منها ليكون في الاستعمال العربي ذلك المفهوم الجامع الذي يتخذ بعد الجنس»[2]، ويستند هذا التعريف على أساس مُختَلف الممارسات التي تنهض على أساس وجود "مادة حكائية".

ونظرا للقيمة الكبيرة التي يتميز بها السرد العربي القديم فقد أولي بالدراسة والتمحيص والتأويل من طرف علماء الغرب، باعتباره سببا هاما في نشوء الرواية الغربية، حيث كانوا ينظرون إليه نظرة إعجاب شديد، فهذا "أرنست رينان" يقول: «من المسلم به عموما أن أوروبا استوردت من العالم الإسلامي قصصه و رواياته و حكمه وأمثاله»[3]، وهذا "ماكيال" يقول: «إذا كانت أوروبا مدينة بدينها إلى اليهودية، فهي كذلك

---

[1] ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ط 1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011، ص 5.

[2] سعيد يقطين، السرد العربي مفهوم و تجليات، (د ط)، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2006، ص 86.

[3] المرجع السابق، ص 86.

مدينة بأدبها الروائي إلى العرب، " ويقول "تودوروف":" فن الرواية الحديث يعود إلى أصل عربي"[1].

وما يقع ضمن مسمى "السرد العربي" مادة حكائية واسعة ممتدة زمانا و مكانا، فهناك من يقسم السرد عند العرب إلى مبدإ ثلاثي يتمثل في الشعر، والنثر غير القصصي، والنثر القصصي، هذا الأخير هو صيغة الخبر جامعة للأنواع و الأنماط ذات الصفة القصصية والحكائية، مثل: الخبر والحكاية والسيرة والأسمار والخرافة، الأسطورة (أساطير الأولين)، الرواية، النادرة، والطرفة، والملحة، المقامة والمنامة، والقصة ... .

ويعد السرد القصصي الفن الأقرب إلى الحياة، لأن حياة الإنسان في مجتمعة وتاريخه عبارة عن قصة يكتبها الزمن، فليس عجيبا أن يهتم الإنسان منذ القدم بهذا الفن الذي ولد معه و نمى بنمائه.

والقصة في الإصطلاح هي: « سرد واقعي أو خيالي لأحداث يقصد بها إثارة الاهتمام والامتاع وتثقيف السامعين أو القراء »[2]، وهذا الفن من الفنون التي احتلت مكانا مرموقا في النفوس، للمتعة التي يحس بها المخاطب، ويتذوقها السامع باختلاف العصور وتنوع الأعمال، وتباين البيئات.

وتعتبر القصة مجموعة من الأحداث الجزئية التي تقع في الحياة اليومية للمجتمع مرتبطة ومنظمة على وجه خاص، وفي إطار خاص، بحيث تمثل بعض جوانب الحياة وتجلوها في شتى وجوهها، بغرض الوصول من خلال الوعي الكامل بالأحداث، والظروف الإجتماعية إلى الحقائق الإنسانية، مع عدم إغفال الحرص التام على جانب التسلية و الإمتاع، وجانب التثقيف و التهذيب.

اعتمادا على هذا التعريف يمكن القول أن القصة تقوم في بنياتها على عدة عناصر رئيسية هي باختصار:

[1] ينظر:محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي المجلد الأول، ط 1، دار السلاسل، الكويت، 1995، ص 16.

[2] أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ط 23، مكتبة النهضة، مصر، (د ت)، ص 393.

1.الأحداث: هي مجموع الأعمال التي يقوم بها أبطال القص ويعانونها، وتكون في الحياة مضطربة، ثم يرتبها القاص في قصته بنظام منسق لتغدو قريبة من الواقع، حيث يتم عرض الحوادث بواحدة من الطرق الثلاثة الآتية:

1.1-النوع التقليدي: وفيه ترتب الأحداث من البداية ثم تتطور ضمن ترتيب زمني سببي.

2.1-الطريقة التي تنطلق من النهاية ثم تعود بالقارئ إلى البداية والظروف والملابسات التي أدت إلى النهاية .

3.1-الطريقة التي يبدأ الكاتب الحوادث من منتصفها، ثم يرد كل حادثة إلى الأسباب التي أدت إليها.

2.الشخصيات: هي التي وقعت منها، وتقسم إلى:

2. 1- شخصيات رئيسية: تلعب الأدوار ذات الأهمية الكبرى في القصة.

2. 3- شخصيات ثانوية: دورها مقتصر على مساعدة الشخصيات الرئيسة أو ربط الأحداث.

3. الزمان والمكان: يدور العنصران السابقان -الحدث والشخصيات- في بيئة **زمانية ومكانية**، فلا بد لكل حدث من شخصية، وإذا توفر الحدث ومحدثه فلا بد من زمن يقع فيه الحدث، فليس هناك حدث خارج عن دائرة الزمن، كما لابد من مكان يقع عليه هذا الحدث، و يتحرك في جنابته محدثه.

4.الصراع: هو التصادم بين إرادتين بشريتين، ويقسم إلى قسمين أيضا: صراع خارجي ويكون بين الشخصيات، وصراع داخلي في الشخصية نفسها.

5. الحبكة: تمثل مجموعة من الحوادث مرتبطة زمنيا، ومعيار الحبكة الممتازة هو وحدتها، والحبكة تأتي على نوعين هما:

5. 1-الحبكة المحكمة: وتقوم على حوادث مترابطة متلاحمة تتشابك حتى تبلغ الذروة ثم تنحدر نحو الحل.

5. 2-الحبكة المفككة: وهنا يورد القاص أحداثا متعددة غير مترابطة برابط السببية، وإنما هي حوادث ومواقف وشخصيات لا يجمع بينها سوى أنها تجري في زمان أو مكان واحد.

6.أسلوب العرض الذي يعتمده القاص : هو نقل الأحداث من صورتها المتخيلة إلى صورة لغوية . وله ثلاث طرق :

6. 1-الطريقة المباشرة: ويكون الكاتب فيها مؤرخا.

6. 2- طريقة السرد الذاتي: وفيها يجعل الكاتب من نفسه إحدى شخصيات القصة، ويسرد الحوادث بضمير المتكلم.

6. 3- طريقة الوثائق: وفيها يسرد الكاتب الحوادث بواسطة الرسائل أوالمذكرات"[1].

ويمثل العصر العباسي العصر الذهبي للتأليف القصصي، و ذلك لما يوفره من مادة غنية للقص، فقد كان هناك اندفاع كبير و بغايات مختلفة للتأليف، فكان التراث الأدبي والديني يضج بالأخبار و المواقف الطريفة، و كان الأدباء و الكتاب يلتقطون هذه النوادر والطرائف ويحتفون بها حتى أصبحت جزءا من الكينونة الثقافية للأديب في ذلك العصر»[2]، كما كانت الحياة الإجتماعية والسياسية والثقافية سببا في إفراز أنواع قصصية عاكسة لها، لينحصر الفن القصصي بكل أشكاله، كالخبر و النادرة والقصة والمقامة، في الأنواع الآتية:

[1] ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري، ص 26.

[2] ينظر: المرجع السابق، ص 113.

1 القصص الديني:

تدور أحداث هذا النوع عن الدين، والأنبياء، والمرسلين، وهي أحداث واقعية نشرت بين الناس إما الوعظ والإرشاد أو التهذيب و الترهيب»[1]. ومصدر هذه القصص ما ذكر في الكتب السماوية، وكتب السيرة النبوية.

هذا النوع لم يزدهر و ينمُ و ينضج إلا في ظلال القرآن الكريم الذي استخدم القص كوسيلة من وسائل إبلاغ الدعوة، أو بعبارة أخرى قام بتوظيف القص توظيفا دينيا يتفق وغاياته السامية.

وساق القرآن الكريم الكثير من القصص منها القصيرة كقصة صاحب الجنتين في سورة الكهف، وفي نفس السورة جاءت قصة أهل الكهف، وقصة موسى والخضر، وقصة ذي القرنين.

كذلك قصة سليمان والهدهد، وسليمان وملكة سبأ، وقصته مع النملة في سورة النمل.

كما ساق القرآن الكريم القصة متوسطة الطول كقصة مريم مع قومها، وجاء بالقصة الطويلة التي تشبه الرواية في سورة يوسف. ومن القصص بالغة الطول قصة موسى وإبراهيم عليهما السلام، وهذا أبرز دليل على أن العرب كانوا يعرفون القصة بكل أشكالها وألوانها.

2 القصة الشعبية:

هي سرد قصصي خرافي تضرب جذوره في أواسط الشعب وتعد من مأثوراته التقليدية، وخاصة في التراث الشفهي، « و يغطي المصطلح مدى واسعا من المواد ابتداء من الأساطير السافرة إلى حكايات الجان»[2].

وقد اشتهرت ظاهرة القصاصين، وزاد إقبال الناس عليها، إلى حد باتت تشكل خطرا على الثقافة الدينية الرسمية، مما دفع ببعض الفقهاء إلى التصدي لها، وعلى رأسهم ابن

[1] ينظر: حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، (د ط)، دار الجيل للطبع و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 2005، ص 595.

[2] ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري، ص 163.

الجوزي في كتاب "القصاص والمذكرين"، وقد عرفت عشرات الكتب المنقولة عن الفرس والهند والروم والكتب العربية، غير أن أشهرها على الإطلاق كتاب "ألف ليلة وليلة".

وكان المسعودي أول من أشار إلى كتاب "ألف ليلة و ليلة" بقوله:"إن هذه الأخبار موضوعة من خرافات مصنوعة، نظمها من تقرب من للملوك بروايتها، وصال على أهل عصره بحفظها والمذاكرة بها، وأن سبيلها سبيل الكتب المنقولة إلينا من الفارسية والهندية والرومية، وسبيل تأليفها مما ذكرنا مثل كتاب "هزار أفسانة"، وتفسير ذلك من الفارسية إلى العربية ألف خرافة، والخرافة بالفارسية يقال لها أفسانة"[1]. والناس يسمون هذا الكتاب "ألف ليلة وليلة"، وخبر الملك والوزير وابنته وجاريتها، وهما شهرزاد ودنيازاد. ومثل كتاب "فرزة وسيماس" وما فيه من أخبار ملوك الهند و الوزراء"[2]، ومثل كتاب السندباد وغيرها من الكتب في هذا المعنى.

3 القصص الواقعي:

وتشتمل القصة الواقعية موضوعات الحياة المتنوعة، كالصراعات والقضايا الإجتماعية والثقافية والسياسية، « وتدور أحداثها في واقع حقيقي أو متخيل شبيه بالواقع المعيش، وأبطالها شخصيات تتحرك وفق منطق الحياة الواقعية»[3].

ويعتبر الجاحظ واضع أساس القصة الواقعية الناضجة المكتملة فنيا في كتابه "البخلاء"، " وقد ساعده على ذلك انتشار ظاهرة التأليف في موضوع محدد، فألفوا في الخيل والشجر والمطر وغير ذلك، وكتاب "البخلاء" ذو موضوع واحد غير مختلط، وهو ما ساعد على بروز العناصر الفنية للقصة فيه"[4].

لقد بث الجاحظ في كتابه أخبار لا حصر لها، وأقاصيص شملت مختلف نواحي الحياة، ولعل ما ساعده على ذلك ثقافته الموسوعية، حيث كان ملما بأخبار العرب وأيامهم وأشعارهم، كما شهد تطور الحياة العلمية والثقافية للبصرة، كذلك الحياة السياسية

---

[1] ينظر: المسعودي أبو الحسن بن علي، مروج الذهب و معادن الجوهر، تحـــ محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة الإسلامية، بيروت، لبنان، (د ت)، ج2، ص 251.

[2] المصدر السابق، ص 252.

[3] ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري، ص 121.

[4] شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في النثر العربي، ط 1، دار المعارف، مصر، 1965، ص 163.

والاجتماعية، وخَبِرَ أسواقها وشوارعها وبيوتها، وعرف أعلامها وناسها من علية القوم وسفلتهم، فكان يروي عن الخلفاء والوزراء وقواد الدولة والأمراء، كما عن الغلمان والصعاليك واللصوص، فكان يكشف الحقائق بكل ما فيها من طهر أو زور، ودين وزندقة، وجِد ولهو.

4 المقامة:

هي اسم للمجلس أو الجماعة من الناس، وسميت الأحدوثة من الكلام مقامة؛ لأنها تذكر في مجلس واحد يجتمع فيه الناس لسماعها، وهي ضرب من الحكاية القصيرة التي يرويها راو يقوم ببطولتها رجل صاحب حيلة و دهاء، ويسعى لتحصيل رزقه من خلال فصاحته وبيانه و دهائه، ولها غاية لغوية أدبية"[1].

وقد كان لبديع الزمان الهمداني فضل السبق في المقامات؛ فهو أول من أعطى كلمة المقامة معناها الإصطلاحي بين الأدباء، إذ عبر بها عن مقاماته المعروفة وهي جميعها تصور أحاديث تلقى في الجماعات، وهو عادة يصوغ هذا الحديث في شكل قصص قصيرة تتشابه في ألفاظها وأساليبها، ويتخذ لقصصه جميعا راويا واحدا هو عيسى بن هشام، كما يتخذ لها بطلا واحدا هو أبو الفتح الإسكندري الذي يظهر في شكل أديب شحاذ، لا يزال يروغ الناس بمواقفه بينهم وما يجري على لسانه من فصاحة أثناء مخاطبتهم، فالبطل ذو خبث وحيلة، يمارس جميع المهن التي يحترفها الناس من أجل الكدية وكسب المال.

[1] ينظر: أمين مقدسي، تطور الأساليب النثرية، (د ط)، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1985، ص 340.

5 القصة الفلسفية:

لقد تطورت القصة العربية إلى شكل وموضوع جديدين، نتج عن ذلك ظهور القصة الفلسفية التي أفادت من جميع إمكانات أنواع القص الأخرى، « فقد أخذت من القص الواقعي أحداثا وأخبارا، ومن القص الرمزي، استطرادا وتسلسلا و تشخيصا للحيوان، ومن القصة الدينية والقصة الشعبية الخرافية المخلوقات الغيبية والخرافية والجن، ومن المقامة تقنية اللغة أحيانا»[1].

لذلك من الطبيعي أن تكون هذه القصة موجهة إلى النخبة، لأنها تحتاج إلى مخاطَب مثقف عارف بمجال الأدب واللغة والفلسفة؛ لأنها تقدم أفكارا فلسفية عميقة بعيدة عن اهتمام الإنسان العادي، أو تعالج موضوعا ثقافيا أدبيا لا يهم إلا الأدباء و الكتاب.

لقد كانت ولادة القصة الفلسفية « في القرن الثالث هجري حيث ترجم حنين بن إسحاق قصة "سلامان وأبسال" عن اليونانية»[2]، وأغلب الظن أنه ترجم هذه القصة بدافع البعد الفلسفي الذي فيها وهو ما يندرج ضمن اهتمام العرب بالفلسفة اليونانية، إذ لم يهتموا كثيرا بالقصص اليونانية ولا الأساطير، « ويعود السبب إلى أن المترجمين عن اليونانية كانوا من النصارى السريان الذين كانوا يأنفون من الأساطير الوثنية، أما المترجمون عن الفارسية فكانوا من المجوس المتحولين إلى الإسلام مثل (ابن المقفع) الذين يهمهم إحياء تراث قومهم بصورة من الصور »[3]، ثم جاء ابن سينا (ت 428هـــ) ليؤلف قصتيه الفلسفيتين "سلامان وأبسال" و"حي بن يقظان" – هذه الأخيرة أعاد ابن طفيل تأليفها وهي أنموذج هذه الدراسة– ليؤسس بذلك نهج طرح الأفكار الفلسفية عن طريق القصص.

كذلك من بين النماذج التي تمثل القصة الفلسفية العربية "رسالة الغفران" لأبي العلاء المعري، التي تفتح أبواب الخيال على مصراعيه، حيث استلهمت من عالم الآخرة، « وكان هدف هذه الرسالة – حسب ما يقوله البستاني – العبث بعقيدة الغفران و تهكم أهل

[1] ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري، ص 155.

[2] محمد رجب النجار، النثر العربي القديم، ص 300.

[3] ينظر: ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري، ص 155.

عصره في تصورهم الجنة حافلة بالملذات المحسوسة، والنار مشبعة بألوان العذاب والتنكيل»[1].

وتتلخص قصة أبي العلاء التي هي جزء من" رسالة الغفران"، في رد أبي العلاء على رسالة ابن القارح، فينعطف في رده إلى تخيل ابن القارح في الجنان يتمتع بنعيمها، وقد حضر مجالس العلماء فيها، ثم نزهته في أرجائها يطوف على الشعراء مثل الأعشى وزهير وعبيد وعدي بن زيد وأبي ذؤيب والنابغتين ولبيد وسواهم ومناقشتهم في الشعر، ومحاولة ابن القارح دخول المحشر متوسلاً لذلك بمدح رضوان وزفر وتوسط بعض الصحابة له ولاسيما فاطمة الزهراء، وعبوره الصراط ودخوله الجنة وتطوافه فيها، وعودته إلى مجالس الشعر والغناء، ثم دخوله جنة العفاريت ومناقشته معهم، ثم الإطلالة على الجحيم ومحاورته عدداً من الشعراء، مثل الخنساء وبشار وامرئ القيس وعنترة وعمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة وطرفة وغيرهم من شعراء الجاهلية الكبار إضافة إلى الأخطل، ثم عودته إلى الجنة وحواره مع آدم المتذمر من بنيه، وطوافه على جنة الرجز، ثم الانتهاء بتحقيق الراحة الكبرى.

إضافة إلى "رسالة التوابع و الزوابع" لابن شهيد الأندلسي، التي سبق زمن تأليفها زمن تأليف "رسالة الغفران"، والتي يظهر فيها ابن شهيد ساخرا ناقما على أدباء عصره وعلمائه، وقد اعتمدت هذه الرسالة أيضا على عالم الخيال لكن هذه المرة تم التركيز على عالم الجن.

ولعل أحد آثار هذا اللون المهمة، بعيداً عن آثاره الفكرية والأدبية، تأسيسه لفن قصصي آخر سيولد من رحمه في القرن السادس، هو فن" المنامات "عند المتصوفة، وكذلك عند « ابن القيسراني وعند ركن الدين الوهراني في منامه الساخر الذي قال فيه الصفدي : "والمنام الذي عمله سلك فيه مسلك أبي العلاء المعري في "رسالة الغفران". وصولاً إلى بهاء الدين الإربلي في كتابه "طيف الخيال". و قد استعمل الكتاب تقنية المنام في قصصهم،

[1] ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري ، ص 161.

ولاسيما القاضي التنوخي»[1]، ولكن المعري أطلق العنان للحلم أو العالم الافتراضي بمعناه الأشمل.

وينبغي الإشارة إلى أن الرسالة القصصية الفلسفية هي نوع من النثر الذي استحدث بعد ظهور القصص الفلسفي، وهي عبارة عن حكاية مطولة نسبيا، وتعالج فكرة فلسفية بأسلوب قصصي، ومن إنجازاتها فكرة الرحلة إلى العالم الآخر.

وعليه فهذا النوع من القصص يعد تطورا لافتا للعقلية العربية، حيث عمد مؤلف القصة الفلسفية إلى زلزلة أفكار نقدية واجتماعية مستقرة.

[1] ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي في القرن الخامس هجري، ص 163.

المبحث الثاني:بنية الزمن

لطالما أبدى الإنسان حيرته إزاء الزمان، ولطالما ترددت عبر العصور شكواه منه، ومن صروف الأيام، و انقضاء الأعوام. لهذا كان محط الاهتمام في مجالات متعددة.

فابتدأ التفكير فيه من زاوية فلسفية، وخاض فيه الفلاسفة من منظورات تنطلق من «اليومي إلى الأنطولوجي مرورا بالكوني، ودخلت هذه المنظورات مجالات كثيرة منطقية وفلكية وغير ذلك»[1]. فكانت حصيلة ذلك أن قسم الزمن إلى أبعاد ثلاثة هي: الماضي، الحاضر، والمستقبل.

ولما كانت لمقولة الزمن العديد من المجالات، فقد أعطى كل مجال مفهومه لهذه المقولة كل بحسب الأدوات التي يصوغها في حقله الفكري والنظري. وبهذا كان لكل مجال رؤية مستقلة و تصور متميز للزمن، ولعل من أبرز هذه المجالات الأدب الذي كان مهووسا بمشكلة الزمن، فالكتاب الذين اختلفوا في كل شيء آخر يشتركون في هذا التشاغل، لذلك كانت « أشكال التعبير موسومة بهذا الهاجس – هاجس الزمن–»[2]، وبشكل خاص الرواية، فالزمن في هذه الأخيرة كالرقم المتسلسل للكتاب، يرتب الأحداث كما يرتب الرقم الأوراق. فلو فرضنا أننا جردنا الرواية – مثلا – من الزمن فماذا يحدث؟.

إن الزمن في بعض الروايات طويل قد يستغرق سنوات طويلة كما في رواية "رمانة" للطاهر وطار فان حذفنا الزمن منها، لا تستطيع الحبكة وحدها ربط الأحداث، فهناك فرق بين تزامن الأحداث و تعاقبها، وبهذا يصبح الزمن انتقائيا فهو لا يؤرخ ويؤقت لحياة الشخصية بل للأحداث الهامة التي لها علاقة بالرواية، فيتم بذلك طرح كل الأمور التي لا أهمية لها في حياة الشخصية، أو ليس لها علاقة بسياق أحداث الرواية.

ويعتقد النقاد الروائيون بوجود ثلاثة أضرب من الزمن تتلبس بالحدث السردي، وتلازمه ملازمة مطلقة: زمن الحكي، أو زمن المحكي، وزمن القراءة « وهو الزمن الذي

1 علاء الدين عبد المتعال، تصور ابن سينا للزمن، (د ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 2002، ص 8.

2 أ. أ. مندلاو، زمن الرواية، ثر: بكر عباس، مر: إحسان عباس، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997، ص 17.

يصاحب القارئ و هو يقرأ العمل السردي »[1]. ونتائج هذين الزمنين نسبية غير قادرة على التأسيس للأعمال السردية و هذا ما اضطر النقاد و المنظرين للبحث عن زمن أخر هو زمن الكتابة متصل بزمن السرد، وذلك من خلال مقارنة « نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع نفسها في القصة»[2]، هذه المقاربة تستلزم الفصل بين الأحداث الواردة في القصة، ونظيراتها المسرودة في الخطاب السردي.

ويعد الشكلانيون الروس أول من ميز بين ما سموه "المتن والمبنى" الحكائيين، حيث يرى "توماشفسكي" أن المتن الحكائي هو « مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها، والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي فيتألف من الأحداث نفسها، بيد انه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات يعينها لنا»[3] ؛ بمعنى إن المبنى هو وصف الطبيعة والمكان، ووصف الشخصيات ، وتحليل طبائعها، بالإضافة إلى التكفل بسرد الأحداث، أما المتن الحكائي فهو الحكاية كما يفترض أنها حدثت في الواقع؛ أي بمراعاة منطقي التتابع والترتيب، « فزمن الحكاية "fable time" وهو جملة الفترة التي تعطيها أحداث القصة، أما زمن السرد " Narrative time" فهو يتماشى مع الموضوع "sujet " »[4].

ونجد "تودوروف" أيضا يتحدث عن هذه الثنائية – المتن والمبنى – لكن تحت مسمى: القصة والخطاب، لتعني القصة « الأحداث في ترابطها وتسلسلها وفي علاقاتها

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2005، ص 273.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تــر: محمد معتصم و عمر الحلي، ط 1، الهيئة العامة للمطابع الامريكية، 1989، ص 47.

[3] محمد علي شوابكة، ثنائيات في السرد، (د ط)، مادبا مدينة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، 2012، ص 191، 192.

[4] رنيه ويليك و اوستن وارين، نظرية الأدب، تر: عادل سلامة، المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1412هـ 1992م، ص 301.

بالشخصيات في فعلها و تفاعلها »[1]، أما الخطاب فيظهر من خلال « وجود الراوي الذي يقوم بتقديم القصة، فالقصة هي المادة الحكائية والخطاب هو طريقة الحكي»[2].

وبهذا كانت ثنائية " المتن و المبنى" أهم ما قدمه الشكلانيون الروس للنظرية البنيوية في ميدان السرد، حيث استطاع البنيويون الإفادة من هذه الإرهاصات في فتح أفق جديد للزمن كبنية سردية أكثر تعقيدا وعمقا.

ولقد كان " لجيرار جينيت "Gerrard gennette " الفضل في التنظير لهذه الثنائية، وذلك من خلال كتابه الموسوم بـــ: " خطاب الحكاية (1983)" حيث أطلق على المتن اسم القصة، وهي « المدلول، أو المضمون السردي »[3]، أي أنها الأحداث و الوقائع التي يعاد إنتاجها فيما بعد على شكل الحكاية التي تعد سردا للأحداث و فق قواعد معينة فتدل بذلك على « الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه »[4].

" فجيرار جينيت" في دراسته للزمن تحدث عن ثلاث صلات أساسية: الأولى تدرس العلاقة بين زمن القصة و زمن الحكاية (الكاذب) طبقا لتحديدات أساسية هي « الصلات بين الزمن التتابعي لأحداث القصة، والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية»[5].

والثانية: هي الصلات بين مدة المقاطع القصصية، و المدة الكاذبة.

وأما الصلة الثالثة فهي التواتر؛ أي « العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار القصة و قدرات تكرار الحكاية»[6].

---

[1] محمد علي شوابكة، ثنائيات في السرد، ص 192.

[2] المرجع السابق، ص 192.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 39.

[4] المرجع السابق، ص 39.

[5] المرجع نفسه، ص 46.

[6] المرجع نفسه، ص 47.

النظام الزمني

إن أهم ما تميزت به البنيوية في تناولها لموضوع النظام الزمني هو التفريق بين نوعين من الزمن هما:

الزمن التسلسلي، الذي يتمثل في التتابع " chronicle "، والزمن غير التسلسلي الذي ينتج عن خلخلة وبعثرة في النسيج المنتظم، مما يتيح إمكانية التلاعب بالنظام الزمني. ذلك أن للراوي الحرية في تتبع زمن القصة الحقيقي، أو الإخلال بهذا الترتيب الزمني والحدثي للقصة كما جرت في الواقع، فقد « يعمد إلى التأخير والتقديم والتلاعب بالمشاهد»[1].

وحتى الروايات التي تلتزم أو تحترم الترتيب الكرونولوجي لابد أن ترتب الوقائع التي تحدث في زمن واحد تتابعيا، لأن طبيعة الكتابة تتطلب ذلك، فيستحيل على الراوي ان يروي عددا من الوقائع في آن واحد.

وهكذا فمن غير الممكن أن يتطابق زمن السرد، وزمن القصة المسرودة آلا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة و ليست متداخلة، ويمكن أن التمثيل لذلك في الشكل الآتي:

إذا كانت الوقائع في زمن القصة: ق1 ← 2ق ← 3ق ← 4ق

فإننا نجدها في الحكاية: ح1 ← 3ح ← 4ح ← 2ح

وهكذا فإن للرواية زمنين:

زمن القصة، وهو الزمن الذي استغرقته الأحداث المتخيلة في وقوعها الفعلي، وهو ما يسميه " جينيت" « زمن المدلول»[2].

وزمن الحكاية، وهو الزمن الملفوظ، أو المكتوب، الذي يعرض الراوي فيه يلك الأحداث، عرضا يجعلها قابلة للقراءة في الحدود التي يسمح بها الوقت، من جهة، والحدود التي تسمح بها أداة التعبير، وهي اللغة، من جهة أخرى. وقد أطلق عليه "جينيت" مصطلح « زمن الدال »[3].

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص 21.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 45.

[3] المرجع السابق، ص 45.

إنّ الخلل الحاصل في السرد النمطي، هو ما يسمى عند "جينيت" « المفارقة الزمنية أو المفارقة السردية»[1] " anachronies narratives" ، وبهذا يستطيع الكاتب التحكم في اتجاه الزمن الحاضر فيعود به إلى الماضي أو يقفز به إلى المستقبل، كما يقوم بتعديل مسار السرد الخطي إلى سرد متكسر أو متقاطع يخالف فيه توقعات القارئ، الذي يتوق إلى معرفة السبب الذي جعل الراوي يغير اتجاه السرد، فيترقب بشوق ما ستؤول إليه الحكاية.

هذا التلاعب يتيح إمكانية استباق الأحداث في السرد بحيث يمكن للمتلقي ان يتعرف إلى وقائع قبل حدوثها في زمن القصة الطبيعي، وهكذا، فإن « المفارقة إما تكون استرجاعا لأحداث ماضية "rétrospection" أو تكون استباقا لأحداث لاحقة " anticipation"، كما أن لكل مفارقة مدى "portée" واتساع "amplitude" »[2]، فيمكن للمفارقة الزمنية أن تذهب، في الماضي أو المستقبل، بعيدا كثيرا أو قليلا عن اللحظة " الحاضرة" أو الدرجة الصفر؛ (أي عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية لتحكي المكان للمفارقة الزمنية). وتسمى هذه المسافة الزمنية مدى المفارقة، كما يمكن للمفارقة الزمنية نفسها أن « تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا وهذا ما يسمى سعتها»[3].

ويحدد "جيرار جينيت" العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية في ثلاث صفات تتمثل في:

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص 47.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 74.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

1. الترتيب:

ويعني به تسلسل الأحداث في القصة والترتيب الزمني لتنظيمها، وينشأ عن الاختلاف بين الزمنين ما يسميه " تودوروف" بالتشويهات الزمنية، وهو المفارقة الزمنية عند "جينيت" والذي يعبر عن كل أشكال التنافر بين الترتيبين الزمنيين"[1]، ويرى أن هذه الأشكال واسعة ومختلفة ويمثل لها بنوعين:

1.1 الاسترجاع "l'analepese":

وهو ما يعرف عند البعض باللواحق أو «الإحياء "analepsis"»[2]، ويعرفه "جينيت" بأنه « كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة»[3]، وكل استرجاع بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها يشكل حكاية ثانية زمنيا، تابعة للحكاية الأولى، هذه الأخيرة في ما اصطلح على « المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس إليه تحدد المفارقة الزمنية »[4]، فالراوي يعمد إلى توقيف الحكي في لحظة ما هي الحاضر والرجوع إلى الماضي من أجل استحضار أحداث قد تكون خارج زمن الحكي. ففي رواية "أصابع لوليتا" مثلا " لوسيني الأعرج" يقوم " يونس مارينا" باسترجاع أحداث وقعت منذ أربعين سنة، وذلك عند إحساسه بألم في ظهره وهو يستقل القطار، فتذكر أصل هذه الآلام التي ظهرت بعدما قضى ستة أشهر في مكان منغلق، فراح يسرد كل ما جرى له خلال تلك الفترة بالتفصيل"[5].

ويقسم "جينيت" الاسترجاع إلى ثلاثة أصناف تبعا لدرجة قربه أو بعده عن لحظة القصة التي تتوقف فيها الحكاية **استرجاع خارجي، استرجاع داخلي، والثالث مختلط.**

---

[1] ينظر: فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ط 1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2010، ص 155.

[2] والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تــر: حياة جاسم محمد، (د ط)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1998، ص 194.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.

[4] المرجع السابق، ص 60.

[5] واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 94.

الاسترجاع الخارجي هو « الذي تظل سعته كلها خارج سعة الحكاية الأولى»[1]؛ أي إن الراوي يقوم بالرجوع إلى نقطة خارج الزمن القصصي، فيعود إلى الماضي مسترجعا وقائع جرت قبل بداية السرد.

وقد لا يكون لهذا الاسترجاع الخارجي أي اتصال عضوي بالحكاية الرئيسية، وكأن السارد بهذا يحاول الترفيه عن القارئ، و لتجنيبه الإحساس بالرتابة، أو إن الكاتب يلجأ إلى ملأ فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الأحداث.

يتركز هذا النوع عامة في الرواية الواقعية في الافتتاحية، أو عند ظهور شخصية جديدة للتعرف على ماضيها وطبيعة علاقاتها بالشخصيات الأخرى، « وكلما ضاق الزمن الروائي شغل الاسترجاع الخارجي زمنا أكبر»[2]. فمثلا "فرجينيا وولف" اختارت لروايتها "مسز داللوي" يوما واحدا هو زمنها الروائي كله.

أما الاسترجاع الداخلي أو **اللواحق الغريبة عن الحكاية** " les analepses interne hétéro diégétique" فيعني إدراج عناصر جديدة غير متأصلة في سياق الحكاية الأولى الأساسية، فهذا الاسترجاع « يتناول خطا قصصيا... مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى»[3]، كأن يحاول السارد إضاءة أو تعريف ماضي شخصية أدخلت حديثا إلى الحكاية. محاولا بذلك تقديم معلومات متعلقة بها، كما أن الراوي يمكن أن يلجأ إلى هذا الأسلوب ليعيد شخصية غيبت مدة عن المسار السردي، مثال ذلك استرجاع « "إيما" في رواية "مدام بوفاريه" سنوات انضمامها للراهبات وهي حوادث يفترض أن يأتي وقوعها بعد دخول شارل للمدرسة الثانوية الذي هو منطلق بدء الرواية »[4].

وفي الغالب يكون الهدف من الاسترجاع الداخلي سداد فجوة في الحكاية، أو ذكر شيء محذوف، أو تفسير شيء مضمر. وعادة يكون مدى هذا الاسترجاع صغيرا إلا في القليل النادر، فهو لا يبتعد كثيرا عن زمن القصة.

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 51.
[2] سيزا قاسم، بناء الرواية ، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004، ص 59.
[3] فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ص 156.
[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 60.

و**الاسترجاع المختلط** :هو استرجاع « تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ونقطة سعتها لاحقة لها»[1]. هذا النوع يجمع بين النوعين السابقين؛ بمعنى أنه يبدأ خارجيا ثم يتابع إلى أن يبلغ الحاضر لينتهي في النقطة التي توقف فيها.

بالإضافة إلى هذه الأنواع، هناك أنواع أخرى ثانوية **كالاسترجاع التكراري** أو **التذكيري** الذي تعود الحكاية فيه على أعقابها جهارا، وأحيانا ضمنيا، ولا يمكن لهذا النوع من الاسترجاعات التذكيرية « أن يبلغ أبعادا نصية واسعة جدا إلا نادرا، بل تكون تلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص»[2].

كما يمكن أن يكون **الاسترجاع تكميليا**، ويستعمل الكاتب هذا النوع عندما يلغي مقطعا زمنيا، و تضم المقاطع التكميلية المقاطع الإستعدادية التي تأتي لتسد، بعد فوات الأوان، فجوة سابقة للحكاية "[3].

وتعد هذه التقنية وسيلة ناجعة للحفاظ على مسار الأحداث، و سد الفجوات التي من شأنها أن تحدث خللا في النظام الزمني، فيستعصي الفهم على القارئ.

2.1 الاستباق " proleps ":

السوابق أو الاستشراف أو الاستقبال، كما يصطلح عليه البعض هو « كل حدث سردي يحكي أو يثير حدثا سابقا لأوانه»[4]، فالمؤلف قد يلجأ إلى ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي يفترض أن يكون موقعها فيه في القصة، ويسمى الاستباق في النقد التقليدي "سبق الأحداث" "lanticipatien" الذي يعرفه عبد الوهاب الرقيق بقوله: « السبق هو استجلاب قبل الأوان لوقائع سابقة عن اللحظة التي بلغها القص الأولي»[5].

وتتميز الاستباقات بطابعها التنبؤي، وهي ظاهرة نادرة في الرواية الواقعية وفي القص التقليدي عموما، لكن الحكايات التي ترد "بضمير المتكلم" لا غنى لها عن هذا الاستشراف «لأنها أحسن ملاءمة للاستشراف من أي حكاية أخرى وذلك بسبب طابعها

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص 60.

[2] المرجع السابق، ص 64.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، ص 64.

[4] المرجع نفسه، ص 82.

[5] عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ط 1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 1998، ص 76.

الاستعادي المصرح به بالذات والذي يرخص للسارد في تلميحات إلى المستقبل »[1] كالسير الذاتية "AUTO BIOGRAPHIQUE" .

ويشير "جينيت" إلى أن رواية " البحث عن الزمن الضائع" " لمارسيل بروست" "MARCEL PROUST " تشكل النموذج المعاصر الأكثر استعمالا لهذه التقنية السردية"[2].

كما لابد من التمييز بين الاستباق بالمعنى الصارم لقول المستقبل قبل أوانه، والاستباق بمعنى التلميح لواقعة مستقبلية، ومثال ذلك « مقولة "تشيخوف" الشهيرة حول ضرورة الربط بين حضور البندقية على الخشبة و القتل أو الانتحار المستقبلي»[3].

إن الهدف من الاستباق الولوج إلى المستقبل، أنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها.

كما يعد استشراف الأحداث من الأشكال الجمالية الإبداعية في النص الروائي خاصة.

وتنقسم الاستباقات إلى قسمين رئيسيين هما:

1.2.1 استباق داخلي "LE PROLEPSE INTERNE": هو الذي تكون فيه نقطة المدى داخل الحقل الزمني للقصة باتجاه المستقبل، « ويطرح هذا الاستباق مشكلة المزاوجة الممكنة في الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي»[4]، فلو أن السارد توقف عن سرد أحداث عامه الثاني في الجامعة ليورد حادثا عاشه في عامه الثالث من نفس المرحلة فهذا استباق داخلي؛ لأنه أورد حدثا يعتبر في المستقبل (السنة الثالثة جامعي) قياسا مع اللحظة التي بلغها السرد (السنة الثانية جامعي).

2.2.1 واستباق خارجي "LE PROLEPSE EXTERNE ": هو عكس سابقه لان نقطة المدى فيه تقع خارج الحقل الزمني للقصة باتجاه المستقبل؛ أي أن هذا « الاستشراف مستقبلي خارج الحد الزمني للمحكي الأول، على مقربة من زمن السرد أو الكتابة دون أن

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 75.

[2] المرجع السابق، ص 75.

[3] أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و المركز الرئيسي، عمان، الأردن، 2004، ص 36.

[4] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 77.

يلتقيا طبعا»[1] فأي إيراد لحدث خارج عن الإطار الزمني للقصة ولاحق مقارنة باللحظة التي بلغاها السرد هو استباق خارجي، فأي تلميح سريع إلى أحد الأشخاص في الحكاية يمثل استباقا خارجيا.

ويمثل "جينيت" لهذا النوع من خلال رواية "بحث عن الزمن الضائع" حيث أكد أن « عددا معينا من حوادث الرواية تقع في نقطة من القصة لاحقة لهذه الحفلة النهارية»[2] فهذه الأخيرة نقطة زمنية معتمدة لتحديد نوع المفارقة.

بالإضافة إلى النوعين السابقين، أورد "جيرار" أصناف أخرى من الاستباق تبعا لوظائفها، أهمها:

3.2.1 استباق مكمل أو متم، ويرد مسبقا لسد ثغرة لاحقة، وقد مثل له "جينيت"« بذكره السنوات التي يقضيها "مارسيل" في الثانوية مستقبلا ذكرا سريعا»[3]، فهذا الذكر مكمل مسبقا نقصا فيما سيذكر لاحقا في حياة الشخصية "مارسيل".

4.2.1 استباق تكراري، وهو مضاعفة مقطوعة سردية آنية بصفة مسبقة، ويلعب هذا الاستباق دور المنبئ، « ويرد هذا الإنباء غالبا في العبارة المألوفة "سنرى فيما بعد" »[4]، و وظيفته في نظام الأحداث تتمثل في خلق حالة انتظار عند المتلقي.

5.2.1 استباق ترددي، والمقصود به كلّ يلي الورود المذكور في السرد قبل أوانه، إذ يقوم هذا الاستشراف على « توقع مسبق لسلسلة الورودات كلها التي يدشنها أول ورود»[5].

ويمكن تحديد وظائف الاستشرافات الثانوية في كونها تقوم بالتنبؤ بما سيأتي في المستقبل المجهول. كما أنها ترد لسد ثغرة مسبقة في السرد، فتعوض عن المحذوفات أو النقص المخل بالسرد.

---

[1] عبد العالي بو الطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ط 1، مطبعة الأمنية، زنقة دمشق، الرباط، المغرب، 1999، ص 150.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 77.

[3] المرجع السابق ، ص 80.

[4] المرجع نفسه، 81.

[5] المرجع نفسه، ص 81.

كما يرد الاستشراف على « الدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية»[1]؛ أي أن لها وظيفة ختامية (وهي وظيفة تتعلق بالاستباقات الخارجية).

وتؤدي الاستباقات دور الإخبار، فهي تبقي المتلقي في حالة ترقب، وهذه خاصية الاستباقات التكرارية.

2 المـــــدة "La durée" :

أو الاستغراق الزمني، وهي العلاقة بين الزمن الروائي والمقاطع النصية التي تغطي هذه الفترة. ويشير "جينيت" في "خطاب الحكاية" إلى صعوبة البحث في سرعة القص مقارنة بالبحث في الترتيب الزمني والتواتر، والسبب في ذلك راجع إلى فقدان «النقطة المرجعية، أو درجة الصفر التي كانت في حالة الترتيب تزامنا بين المتتالية القصصية والمتتالية السردية»[2]؛ أي إن المشكل يكمن في عدم وجود قانون واضح يمكن من دراسة التفاوت النسبي بين زمن القصة ، وزمن السرد، باعتبار أن زمن الأحداث تقاس وحدته بالثواني، والدقائق، والأيام، والأعوام...، بينما يقاس زمن النص السردي بالأسطر، والصفحات، « فيمكن أن نلخص حياة إنسان في بضعة جمل، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نحكي أربع وعشرين ساعة من حياة إنسان في ألف صفحة»[3].

لهذا لجأ النقاد إلى ملاحظة الإيقاع الزمني بالنظر إلى اختلاف مقاطع الحكي وتباينها، فهذا الاختلاف يخلق لدى القارئ دائما انطباعا تقريبيا عن السرعة الزمنية أو التباطؤ الزمني"[4].

لهذا يقترح " جيرار جينيت" أن يدرس الإيقاع الزمني ، أو معدل السرعة من خلال التقنيات الحكائية الآتية:

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص 77.

[2] المرجع السابق، ص 101.

[3] جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط 1، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، المغرب، 1989، ص 121.

[4] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 76.

1.2 الوقفـــــة "la pause ":

هي العدول عن الحكاية إلى الوصف، هذا الأخير يعمل على إبطاء السرد أو إيقافه، فيكون بذلك زمن القصة أكبر من زمن الحكاية بصورة واضحة، وتكون الوقفة الوصفية ذات كتابة مطلقة، لأنها تعطيل لفاعلية الزمن السردي، من خلال تعداد ملامح وخصائص الأشياء.

والوقفة عند "تودوروف" هي "التعليق الزمني" الذي يعني وقف السارد لمسار الأحداث وتحركات الشخصيات، فيلجأ إلى الوقفة الوصفية عبر تعليق تسلسل أحداث الحكاية بصفة مؤقتة، في المقابل، يرى "جينيت" أنه ليس من الضروري أن توقف الوقفة الوصفية الزمن، فعندما تقوم الشخصية بالتأمل فيما حولها « لا يحتم وصفها أبدا وقفة الحكاية أو تعليق القصة»[1]، فقد يكون القص في حد ذاته ذا طبيعة وصفية، كألف ليلة و ليلة مثلا في جزئه الثاني نجده يعتمد بشكل كبير على الوصف المفصل، و كأن الراوي يحاول دعوة القارئ ليتوقف عن متابعة الحوادث، لكنه في الوقت ذاته مدعو ليجوب تلك الحدائق الغناء والقصور الشاهقة الفخمة المبالغ في زخرفتها، و التي شيدت في عصر هارون الرشيد، بانتظار أن تستأنف الشخصيات أدوارها في الحكاية.

وفي الغالب يستعمل السارد هذه التقنية « لكبح جماح الزمن في تدحرجه الموصول باتجاه النهاية لإيجاد المزيد من التشويق»[2].

2.2 الحـــــذف "l'ellipse":

هي تقنية يلجأ إليها الراوي عندما يقوم بنقل الراوي من حدث لأخر متخطيا ما يتطلبه التسلسل الزمني من تتابع"[3].

والحذف عند "تودوروف" وحدة زمنية لا تقابلها أية وحدة من زمن الكتابة، بينما يعبر عنها "ميشيل بوتور" بـــ "البياض"؛ أي « وضع فقرتين الواحدة بجانب الأخرى

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 112.

[2] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص 113.

[3] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، 110.

تصفان حادثين في الزمن يظهر كأنه الشكل الأكثر سرعة للقص، سرعة تمحو كل شيء»[1].

ويميز " جيرار" بين نوعين من الحذف:

3.2 حذف محدد بمدة معينة تتم الإشارة إليه بعبارات زمنية، حيث تعدد مدة الحكاية المحذوفة أو يسكت عنها، كقول الراوي مثلا: "ومضت سبع سنوات، أو انقضى شهران...".

4.2 وحـــــذف غير محدد قد يقع على مستوى الخطاب، لكنه غير محدد زمنيا بل يترك مهمة معرفة المدة الزمنية التي تمّ إسقاطها من السرد للقارئ.

وقد أشار "جينيت" إلى أنواع أخرى من الحذوف الثانوية أهمها:

5.2 حـــذف ضمني: هو مالا يصرح به في النص، إنما يمكن القارئ أن يستدل عليه من ثغرة في التسلسل الزمني، أو انحلال في التواصل السردي، وهو حذف غير محدد.

6.2 والنوع الثالث حـــــذف افتراضي: هو أكثر أنواع الحذف ضمنية، إذ يستحيل تعينه، ويكشف عنه لاحقة تبينه، ويتمثل في الرحلات التي تقوم بها الشخصيات دون ذكر تفاصيلها.

3.2 الإجمـــــال "sommaire":

ويسميه "تودوروف" "**résume**"، أو التقليص حيث تستعمل هذه التقنية بين الحين والآخر لاختزال جملة من الأحداث و الوقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر في أسطر أو فقرات أو صفحات قليلة، فهو يعتبرها « وحدة من زمن الحكاية تقابلها وحدة أقل من زمن الكتابة»[2]، فالإجمال انتقال سريع يهدف إلى الاختصار بالمرور على فترات زمنية يرى الكاتب بأنها غير جديرة بالذكر. كذلك يقوم بالإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث.

ومثال ذلك: « يحكى أن أحمقين ترافقا في سفر، فقال أحدهما للآخر: تعال نتمنى على الله ، فإن الطريق تقطع بالحديث. فقال الأول: أنا أتمنى أن يبعث الله لي قطيعا من

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط 3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986، ص 101.

[2] عبد العالي بو الطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص 166.

الغنم، فأعيش من حليبها و لبنها وأرتزق من بيع صوفها، وأولادها، فلا أحتاج معها لشيء. وقال الثاني: و أنا أتمنى أن يبعث الله لي بقطيع من ذئاب أرسله إلى غنمك، ولا يبقي منها على شيء. فصاح الآخر: ويحك! أهذا هو حق الصحبة والعشرة؟ ثم تماسكا بالأطواق. واتفقا على الاحتكام لأول من يصادفانه في الطريق وفيما هما كذلك ، طلع عليهما رجل عجوز بحمار عليه حقان من عسل، **فحدثاه** بحديثهما، فنزل الرجل عن الحمار، وانزل الحقين، وسكب ما فيهما على التراب، وقال: سكب الله دمي مثل هذا العسل، إن لم تكونا أحمقين»[1]، فعبارة "حدثاه بحديثهما" تلخيص لما سبق من خلاف نشب بينهما، ومن اتفاق على عرض شكواهما على حكم يحكم بنزاهة.

4.2 المشهـــــد "scène":

هو عبارة عن مقطع حواري، حيث يتوقف السارد عن السرد، ويترك المجال للشخصيات للتحاور دون تدخل منه، وهذا الإيقاع يختلف عن الإيقاعات السابقة حذف، وقفة، مجمل حيث يمنح القارئ شعورا بتوقف الزمن، فهو « يمثل وقفة تجنب القارئ الإحساس بالضجر الناتج عن هيمنة السارد على إدارة الحكاية و الدفع بها قدما باتجاه النهاية، مما يثير لديه بعض التشويق »[2].

و"جينيت" يعتبر المشهد أحد الأربع وسائل التي يلجأ إليها المبدع لكسر الرتابة في السرد النمطي، وهذه التقنية تشكل نوعا من المساواة المتفق عليها بين زمن القصة وزمن الحكاية، حيث يقوم الكاتب بنقل المشهد الحواري كما قيل تماما، سواء أكان خياليا أو واقعيا، ومثال ذلك المشاهد الحوارية التي كان يلجأ إليها "مولود فرعون" بين الحين و الآخر في رواية "ابن الفقير" ليكسر بها ذلك التسلسل المترابط، هذا المشهد متمثل في حوار بين بطل الرواية (منراد) و أحد الفلاحين يدعى (بوسعد نعمر). « كنت قريبا جدا منه، القشات المنبعثة تحتك بوجهي.

- ابتعد ابن رمضان، المقعد واسع!
- لا أريد أن أتعلم.
- اذهب و العب مع أطفال سنك، جذبت كل الذباب على وجهك وعلى عينيك

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 59 60.

[2] المرجع السابق، ص 121.

- عندي مكاني في الجماعة ككل الآخرين.
- طيب ! ولكن احذر أن لا أصيبك»[1].

3 التواتـــــــر "Fréquence " :

يعد "جينيت" أول من أولى اهتماما كبيرا بما يسميه « تواترا سرديا»[2]، حيث يشير إلى أن هذا العنصر الزمني بقي مجالا مهملا من طرف النقاد ومنظري الرواية، رغم كونه مظهرا أساسيا من مظاهر الزمن السردي.

والمقصود بالتواتر هنا هو العلاقات التكرارية بين الحكاية و القصة؛ أي دراسة كمّ الأحداث في النص مقارنا بتكرارها في الحكاية.

وعمل التواتر شبيه بعمل الوقفة الزمنية من حيث انه « يعيق حركة السرد»[3]. فيقلل بذلك سرعة الإيقاع فهو تكرار حدث معين مرارا كشروق الشمس مثلا، فالشمس ليست نفسها التي تشرق من يوم لآخر"[4]، فحسب "جينيت" هذا التكرار الذهني يفصح عن «أحداث متطابقة، أو منظور إليها من زاوية التشابه وحده»[5].

كما أن للتواتر فائدة أخرى تكمن في الربط بين بدايات السرد و نهاياته ، وربط ما هو عاجل بما هو آجل لا سيما في السرد النمطي الذي تمتد فيه الأحداث مسافات كبيرة، فهذه الحيلة السردية تتيح للمبدع « التصرف في الأحداث التي منها يبنى هيكل الرواية على نحو لا نجد فيه – بالضرورة– تطابقا بين حضور الأحداث في النص ونسبة وقوعها في الحكاية »[6].وينقسم التواتر إلى أنواع أربعة هي:

3-1 " أن يروي مرة واحدة ما وقع مرة واحدة (ح 1 / ق 1)"[7]: هو النوع الأكثر انتشارا، حيث « تدور أغلب الوحدات السردية في فلك هذا الشكل »[8] وبخاصة في

---

[1] مولود فرعون، ابن الفقير، ت سيد أحمد طرابلسي، دار تلانقينيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2004، ص 42، 43.

[2] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[3] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي، ص 114.

[4] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 129.

[5] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 61.

[6] محمد علي الشوابكة، ثنائيات في السرد دراسات في المبنى الحكائي العربي، ص 206.

[7] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 130.

[8] المرجع السابق، ص 130.

« النصوص القصصية و يسميه جينيت سردا قصصيا مفردا»[1] "resit singulatif" ، وربما يكون انتشار هذا النوع سببا أساسيا في اعتباره خارج المفهوم الذي وضعه "جيرار" للتواتر ، لأنه « لا يشكل أي تكرار لا من طرف النص ولا من طرف الحكاية »[2] وهو الشكل الطبيعي.

3-2 " أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح ن / ق ن)"[3] فيكون بذلك سردا تفرديا لأن عدد وقوع الأحداث يطابق عدد ذكرها في الحكاية (كما هو الحال في النوع الأول)، كأن يقول السارد مثلا: نام البطل في الأمس متأخرا، ونام متأخرا اليوم، ونام في اليوم الموالي متأخرا...)، فعدد القيام بفعل "النوم المتأخر" مطابق لعدد ذكره.

وقد سمي "جينيت" هذا النوع بالتفردي الترجيعي ؛ أي أن التفردي لديه « لا يتحدد بعدد الحدوثات من الجانبين بل يتساوى هذا العدد»[4] فمعيار السرد التفردي هو تطابق عدد عدد تكرار الأحداث لعدد تكرار ردودها في الحكاية.

3-3 " أن يروي مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة (ح ن / ق 1)"[5] هو ما يعرف بالنص المكرر الذي يروي أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، و نجده بكثرة في القصة المعاصرة.

ومثل "جينيت" لهذا النوع بموت أم أربعة وأربعين في رواية " الغيرة"، الذي تكرر ذكره مرارا، مع أنها لم تمت إلا مرة واحدة. ويبرر تصنيفه لهذا النوع بقوله أن التكرار صار علامة قوة، أو مرتكزا أساسا في النصوص الحديثة.

3-4 "أن يروي مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا متناهية (ح 1/ ق ن)"[6] هذا ما يعرف بالنص المجمل أو المؤلف، والذي يقوم بنقل ما حدث مرة واحدة في

---

[1] سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (د ط)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د ت)، ص 80.

[2] عبد العالي بو الطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ص 175.

[3] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 130.

[4] المرجع السابق، ص 130.

[5] المرجع نفسه، ص 131.

[6] جيرار جينيت، خطاب الحكاية ، ص 131.

المتن أو الحكاية مرات عديدة، فالسارد لا يكرر ذكر الحدث كلما وقع بل يكتفي بذكر مجموع هذه الأحداث دفعة.

هذا «النمط يتجلى بالوضوح في رواية " البحث عن الزمن الضائع" لمارسيل بروست »[1] كذلك في الملاحم الهوميرية، والروايات الكلاكيسية " حيث يعتمد المؤلف على الحذف واستعمال بعض الألفاظ. مثل: طوال أيام الأسبوع، كل يوم، كل شهر... .

مما سبق يمكن القول أن عنصر الزمن لقي الاهتمام الكبير من طرف منظري الزمن والنقاد خاصة الغربيين، من بينهم "جيرار جينيت" الذي استحدث في كتابه "خطاب الحكاية" تقنيات يعتمد عليها المؤلف لخلخلة الزمن الكرونولوجي للقص أثناء السرد.

لقد فصل "جينيت" بين المفارقات الزمنية التي تعود بالسرد إلى الماضي، وتلك التي تستشرف أحداث من المستقبل، كما ميز بين تقنيات تسريع السرد (الحذف، التلخيص)، وتقنيات إبطاء الحكي (الوقفة)، وصنف ثالث من الخطابات هو (المشاهد) التي رأى "جيرار" أن زمن القصة فيها يكاد يساوي زمن الحكاية.

كما تحدث عن تكرار الأحداث، داخل الخطاب الروائي مقسما إياه إلى أقسام أربعة.

[1] إبراهيم خليل ، بنية النص الروائي، ص 62.

المبحث الثالث: بنيـــــة المكـــــان:

يعد المكان من أهم عناصر البناء السردي، سواء أكان هذا السرد قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية، فهو الحيز الذي يؤطر للأحداث، فلا يمكن تصور أحداث قصصية إلا بوجود مكان تنمو فيه و تتشعب، كما أنه المسرح الذي تتحرك عليه الشخصيات، بل يتجاوز ذلك ليصبح عنصرا فعالا مشحونا بدلالات يكتسبها من خلال علاقته الجوهرية بالإنسان.

وقبل عرض ماهية هذا المكون، ودوره في العمل القصصي، لا بد من تحديد دقيق للمصطلح و ضبطه، فالمكان الذي يتداول على ألسنة النقاد، يشيع عند الكثير من الدارسين باسم «الحيز"، وعند البعض الفضاء... وغيرها من التسميات.

لذلك لا بد من التمييز بين هذه المصطلحات، وتحديد معناها بالضبط حتى تتوضح الرؤية، و يسهل فهم هذا العنصر المهم من الحكي.

فمصطلح "الحيز" "Espace"، هو مصطلح شائع الإستعمال، وقد ورد ذكره في المعاجم اللغوية ، ففي معجم "مقاييس اللغة" نجده يعني «" الحَوَز" وهو "الجمع" و"التجمع" يقال لكل مجمع و ناحية حَوَزَ ، و حَوْزة، وعمى فلان الحَوْزة، أي: المجمع والناحية »[1]، والحيز هنا يعني الناحية من الأرض، وهذا ما يحيل على أن الحّيز محدد المساحة.

ويستعمل "غريماس" هذا المصطلح « للشيء المبني، (المحتوي على عناصر متقطعة) انطلاقا من الإمتداد، المتصور، هو على أنه بعد كامل ممتلئ، دون أن يكون حل لاستمرارية، ويمكن أن يدرس هذا الشيء المبني من وجهة نظر هندسية خالصة»[2] فهو بهذا يعطيه مفهوما ماديا خالصا.

[1] أحمد بن فارس، مقاييس اللغة، تحـــ: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، 1399هـــ-1997م، ج1، ص 116.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 122.

أما عبد الملك مرتاض فيعرف "الحيز" « للاستدلال على الوزن والنتوء والثقل، والحجم ولشكل»[1]، فبالنسبة إليه يمكن استبدال تسمية "المكان" بـــ"الحيز" لأن هذا الأخير –حسب رأيه– أشمل من المكان الذي يعني المكان الجغرافي المادي المشخص والذي ندركه بحواسنا.

ويعد " الفضاء" أشمل من "الحيز"لأن « الأحداث المتغيرة في الرواية، وتطور شخصياتها وأزمنتها وأمكنتها، تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى، ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها»[2] ، فمجموع هذه الأمكنة المتوالدة في القصة هو ما يطلق عليه اسم "فضاء" الرواية، فحسب الدارس حميد الحمداني: « الفضاء أشمل من معنى المكان، فهذا الأخير يعد جزءا من الفضاء، فقد نجد الرواية تشمل مجموعة من الأمكنة مثل: "البيت، المسجد، الشارع...»[3]، ومجموعها يشكل فضاء الرواية، فيصبح الفضاء بذلك مبهم المساحة، يتسع ليشمل الأرض والجو والبحر والخلاء...وغير ذلك، على عكس المكان الثابت المستقر، ذو المساحة المحدودة، وعلى هذا فالفضاء مخالف للمكان.

أما "المكان" – وهو المصطلح المعتمد في هذه الدراسة– فقد سيقت له تعاريف كثيرة فذُكر بمعاني متقاربة في المعاجم اللغوية، من بينها: "لسان العرب" لابن منظور الذي يعرف المصطلح "كَوَنَ" كما يأتي: « المكان: الموضع، و الجمع أمكنة، توهموا الميم أصلا حتى قالوا: تمكن في المكان»[4].

كما جاء في قوله تعالى: ﴿ مَكَاناً سِوًى﴾[5]. و قوله: ﴿ وَإِذَا أُلْقُواْ مِنْهَا مَكَاناً ضَيِّقاً﴾[6]

---

[1] عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992، ص 141.

[2] بتصرف: حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 63.

[3] بتصرف: المرجع السابق، ص 63.

[4] ابن منظور، لسان العرب، ضبط نصه و علق حواشيه خالد رشيد القاضي، ط1، دار الصبح، بيروت، لبنان، 2006، ج12، ص ص 185، 186.

[5] سورة طه، الآية 58.

[6] سورة الفرقان، الآية 13.

بمعنى الموضع الحاوي للشيء."[1]

أما "المنجد في اللغة العربية" فيورد المصطلح تحت الجذر "كَون": « مكان: جمع أمكنة وأماكن، موقع، مركز، موضع، حيز، مكان مكشوف، مكان مغلق: مرتبة اجتماعية»[2].

ومن هذه التعريفات اللغوية يمكن إيجاد الجذر الحقيقي للفظ "المكان" وهو "كَوَنَ"، فالمكان هنا بمعنى الموضع، والحيز، والمركز، والموقع.

كذلك تعددت التعاريف الاصطلاحية لـــ"المكان"، فالنقاد الغربيون مثلا حاولوا التفريق بين المصطلحات التي تعبر عن المستويات المختلفة للمكان، حيث ذُكرت في الإنجليزية والفرنسية الصيغ الآتية:

الإنجليزيـــــة		الفرنسية
SPACE / PLACE	=	ESPACE
LOCATION	=	LIEU

ونجد المرادفات العربية لهذه الكلمات في:

المكان / الفراغ

الموقع.[3]

كما تناول الفكر الفلسفي هذا المصطلح منذ "أفلاطون" وإلى الفلاسفة المعاصرين، وذلك لإدراكهم أهمية المكان.

يعرف "أفلاطون" المكان" بأنه « ما يحوي الأشياء، ويقبلها، ويتشكل بها»[4].

أما "ديكارت" – وهو من فلاسفة العصر الحديث– فيري بدوره ان المكان يمتد في الأبعاد الثلاثة هي الطول و العرض و العمق... موافقا بذلك تعريف "إقليدس".

---

[1] سميح عاطف الزين، معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، ط4، الدار الإفريقية العربية، 1422هـ 2001م، مادة مَكَنَ، ص 843.

[2] المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط1، دار الشرق، بيروت، لبنان، 2001، ص 1257.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 105.

[4] باديس فوغالي، الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008، ص 171.

بينما يرى «إخوان الصفا" أن المكان «كل متمكن هو الجسم المحيط به»[1].

والملاحظ أن هذه التعريفات حسية قابلة للإدراك. فمن القائل بأن المكان حاو للأشياء، إلى أنه محيط بالجسم... وغيرها.

وتختلف تعاريف "المكان" في السرديات أيضا فهو ليس المكان الواقعي الخارجي، حتى ولو اشارت إليه الرواية أو عنته أو سمته بالإسم، إذ لا يراد به المساحة الجغرافية المحددة ذات الأبعاد المعينة، بل هو « المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخييل الروائي وحاجاته»[2]، أي أن هذا المكان نسيج لغوي له خصائص إيحائية مميزة.

وبذلك يتخطى الحدود الهندسية والأبعاد، و القياسات الخاضعة لحسابات دقيقة كما هو الشأن بالنسبة للأمكنة الجغرافية.

و"المكان" عند "غاستون باشلار" من خلال كتابه الموسوم بـــ "جماليات المكان" " poétique de l’espace " هو « المكان الأليف، و ذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة... فالمكانية في الأدب هو الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بيت الطفولة»[3]؛ بمعنى أن المكان هو مركز تكييف الخيال، فالبيت هو الذي يوفر الحماية والأمان و الثقة. و بهذا يكتسب المكان قيما حسية جمالية، على اعتبار أنه يمثل « البعد المادي الواقعي للنص، وهو في نفس الوقت الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه الحوادث»[4].

إن حضور المكان في التجربة الإبداعية يفقده بعضا من خصوصيته الواقعية، « فيزود بجملة من الخصائص المجازية التي ترتكز أساسا على ذاتية الأدب، و تتغدى

[1] إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء و خلان الوفاء، تقديم عليوش عبود، (د ط)، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ج 2، ص 98.

[2] سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، (ط د)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1995، ص 251.

[3] غاستون باشلار، جماليات المكان، تـــر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1984، ص 6.

[4] ياسين نصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، (د ط)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986، ص 1.

مما يستوحيه من مكان التجربة المعيشة، و مناخ الإحساس الذي ينتابه، و يصاحبه أينما حل و ارتحل»[1].

لكن غالبا ما يجد الدارس نفسه أمام مشكلة تكمن في صعوبة التمييز بين المكان، والفضاء بشكل دقيق. فهذا الأخير يعتبر أشمل من المكان الذي يعد جزءا من الفضاء، رغم ذلك هناك من يجعلهما بنفس المعنى.

1. أهمية دراسة المكان:

يكتسب المكان أهمية كبيرة في العمل الروائي، لا لأنه أحد عناصره الفنية، أو لأنه المكان الذي تجري فيه الأحداث فحسب، بل لأنه يتحول في بعض الأعمال الروائية المتميزة إلى فضاء يحوي كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث و شخصيات، حيث يمنحها المناخ الذي تعبر فيه عن وجهة نظرها.

ويرى "غاستون باشلار" أن « المكان ليس بمثابة الوعاء أو الإطار العرضي التكميلي، بل إن علاقته بالإنسان علاقة جوهرية تلزم ذات الإنسان و كيانه »[2]، فمن داخل هذا المكان تتم عمليات التخيل و الإستذكار و الحلم، فلا يمكن تخيل شخصية قصصية تفكر وتتفاعل مع أخرى، و تحلل، وتؤثر إلا من داخل المكان و من خلاله.

كما أن الحيز المكاني عامل مساعد على فهم الشخوص التي تقطنه، كونه يحدد المستوى الإجتماعي، و السياسي، و الإيديولوجي الذي نمى و ترعرع فيه الفرد، و بالآتي يمكّن من فهم الأوضاع الإقتصادية، و الإجتماعية، و السياسية لمدينة ما، أو مجتمع من المجتمعات، « فالفضاء المكاني لا يتشكل إلا عبر رؤية ما، بل و يمكن القول بأن الحديث عن المكان... هو حديث محوّر عن رؤية ذلك المكان و زاوية النظر التي يتخذها الراوي عند مباشرته له »[3]، فالمكان الروائي يكشف عن عادات ساكنيه، و تاريخهم في مختلف الجوانب، و بذلك يعطي المكان مظهرا مماثلا لمظهر الحقيقة.

فعلى سبيل المثال نجد أن الدخول في المكان في "ألف ليلة و ليلة" الجزء الثاني ، والخروج منه يعني مزيدا من تدفق الوحدات السردية، واستحضار الأمكنة الجديدة،

---

[1] بتصرف: باديس فوغالي، الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، ص 181.

[2] سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، ص 64.

[3] حسن بحراوي، بنية النص الروائي، ص 29.

فخروج علاء الدين أبي الشامات من قصر والده شمس الدين، شهبندر التجار بمصر، إلى أمكنة جديدة ببغداد، جعل السارد يهتم بالأحداث الكثيرة والمتشعبة، وبالآتي تعددت صور المكان مع هذا الخروج، فهناك في بغداد التي وصلها علاء الدين: المسجد، بيت زبيدة العودية، ودار القاضي، و سوق الجواري، و قصر الخليفة الرشيد ...الخ"[1].

ومن هنا يرتبط تشكل الأحداث، بالأمكنة التي تذهب إليها الشخصية، سواء كان ذلك طوعا أو كرها.

وبهذا يكون للمكان دور هام في كونه يتسع لبنية الرواية، و يؤثر فيها، من خلال زاوية أساسية، هي زاوية الإنسان و علاقاته مع كل ما يحيط به.

2. علاقة المكان بالوصف:

يعد الوصف تقنية جمالية يقرب بها القاص المكان من المتلقي و تصويره، و أبعاده فيرسم صورة بصرية تجعل إدراكه باللغة أمرا ممكنا، و يعد الوصف أول خطوة تسمح للشخصيات اختراق المكان بما تحمله من مواقف و وجهات نظر.

ويمتاز الوصف بالدقة من حيث تحديد « أبعاد المكان ورائحته وتضاريسه وأشيائه... وهو ما يمكن للكاتب من نقل القارئ من مكانه إلى أي مكان يريده»[2]، وبهذا يولي الكاتب عناية كبيرة بالتفاصيل، لكأن الغرض الأساسي من هذا الوصف هو المحاكاة لا غير وهو ما يعرف « بالوصف التصنيفي»[3]. وتشير إليه سيزا قاسم في تعريفها للوصف حيث تقول: « ... الوصف أسلوب إنشائي يتناول الأشياء في مظهرها الحسي و يقدمها للعيش، فيمكن القول إنه لون من التصوير بمفهومه الضيق يخاطب العين أي النظر »[4]، فهذا النوع تجسيد للشيء بكل تفاصيله وحيثياته الدقيقة، التي أُطلق منها بعيدا عن المتلقي، أو أحساسه بهذا الشيء، وهذه كانت بداية الوصف حيث « تناول الأشياء في أحوالها و هيئاتها كما هي في الواقع الخارجي. لكن النقل الدقيق لمظاهر

[1] ينظر: ألف ليلة و ليلة، تقديم مزيان فرحاني، ط2، موفم للنشر، الرغاية، الجزائر، 1994، ج 2، ص 347.

[2] محمد علي شوابكة، ثنائيات في السرد، ص 254.

[3] صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، 1994، ص 48.

[4] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 111.

الواقع الخارجي لم تكن حرفيا»[1]، حيث عمد الكاتب إلى تفكيك عناصر الحدث، ثم أعادوا تكوينه جماليا عن طريق الخيال، إلآ أنهم كانوا يهتمون اهتماما متزايدا بذكر التفاصيل طلبا للموضوعية.

وفي المقابل نجد الوصف التعبيري الذي ينهض على التلميح، والإيحاء، كما على جماليات التعبير، ويُعتمد في هذا على « قدرة القارئ على التوصل إلى أبعاده»[2]، وهو وصف ملتحم بالسرد لا يمكن استخراجه لتضافر وحداته مع النص، وقد تبنى هذا النوع أصحاب مدرسة الوعي الذين « لم يفصلوا الأشياء عن الشخصيات، بل وجدوا أن الأشياء مجرد أصداء لمزاج الشخصية، و بالنسبة للتفاصيل التي تتخلل الرواية يبررها الحرص على الرؤية التاريخية للمنطقة التي بدأت تتلاشى و تغيب عن الذاكرة»[3]، فذكر التفاصيل هي محاولة لاستعادة صورة المنطقة التي بدأت تختفي من الذاكرة.

ونجد هذا مجسدا مثلا في سلطنة "موران" من رواية "مدن الملح" لعبد الرحمن منيف، التي ترسم صورة يمتزج فيها الوصف برد فعل الشخصية، يقول في وصف هذه السلطنة: « موران مدينة عجيبة، إنها تشبه الصحراء في كل تفاصيلها، أو بالأحرى تلخصها، فهي قادرة على استقبال كل شيء، تنام مثل النعام، لكنها تعرف كيف تتظاهر بالصمت و السكينة، حتى إذا جاءت لحظة الغضب التي لا تبقي ولا تذر ... فجأة تهب الرياح الساخنة، ثم تتلوها موجات الغبار، فتضيق الأنفاس ويتعكر المزاج... فيحس هؤلاء الغرباء أنهم جاؤوا على أرجلهم إلى الجحيم »[4]، ويمثل المقطع اختلال توافق بين الشخصية والمكان، حيث أصبحت الشخصية عدوة للمناخ الذي تعيش فيه.

ويمكن تحديد وظيفة الوصف مبدئيا في كونه شكلا من أشكال القول ينبئ عن الأشياء، فيحدد كيف تبدو، وما مذاقها ورائحتها و مسلكها ...، فالنقاد القدماء يعتبرون الوصف « حلية للأسلوب، فكلما كان هذا الوصف دقيقا و مسهبا كلما عُدّ هدنة في القصة

[1] صالح ولعة، المكان و دلالته في رواية "مدن الملح"، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص 142.

[2] المرجع السابق، ص 48.

[3] بتصرف: المرجع نفسه، ص 143.

[4] عبد الرحمن منيف، مدن الملح ، ط3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1988، ص 496.

ومتعة و رواحا من الأحداث »[1]؛ بمعنى أنه يلعب دور الوقفة التي تعطي القارئ فرصة للالتقاط أنفاسه قبل متابعة أحداث السرد.

كما يعمل الوصف على منح الشخصيات الفرصة لاختراق المكان وتقديم وجهات النظر، وبهذا يكون الوصف تمهيدا ليفهم القارئ شخصيات القصة، ويميز بين خصوصياتها وأفعالها و كيف تؤدي وظائفها تبعا للتأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه.

ووصف بيت أو شقة يوصل القارئ إحساسا بخاصية الإنسان الذي يشكل المكان الذي يحيا فيه على صورته، وهذا ما يستشف من قول "رنيه ويليك و أوستن": « فإنك إذا وصفت الإنسان، فالبيوت تعبر عن أصحابها، وهي تفعل فعل الجو في نفوس الآخرين الذين يتوجب عليهم أن يعيشوا فيه»[2].

ومن هنا يمكن إدراك مدى أهمية الوصف للمكان والجزئيات التي يتضمنها، فهو يقدم معطيات وقرائن تساعد على تكوين فكرة عن وضع الشخصية التي تسكن المكان، فكل قطعة أثاث في البيت قد توحي إن كانت الشخصية غنية، أم فقيرة،...، وهي الوظيفة الثانية للوصف ذات الطبيعة التفسيرية والرمزية معا، « فالصورة التي ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم و أدواتهم، وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسي وتبرره أيضا، في رمز وسبب»[3].

واستنادا إلى ما سبق يصبح الوصف أداة لا غنى عنها، يستخدمها الكاتب في خلق جو مناسب يساعد على تلوين أحداث القصة، لا ينبغي اعتباره « ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة و الشخوص، بل ينبغي أن تكون جزءا من الحبكة و الحدث و تؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكليته، ومن هنا لا يكون المكان زخرفة جمالية، و لكن يكون عنصرا مؤثرا »[4].

---

[1] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998، ص 294.

[2] رونيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تـــر: محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرابيشي، دمشق، سوريا، 1972، ص 288.

[3] صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص 295.

[4] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر اله، دار الكندي للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2003، ص 278.

بالإضافة إلى كون الوصف عاملا أساسيا في جذب القارئ إلى القصة، ودفعه إلى المتابعة والتفاعل مع الأحداث، بشرط أن يهدف إلى نقل الانطباعات التي أحس بها الكاتب، أو يمكن أن يحس بها، فيعمل بذلك على إيصالها إلى المتلقي.

3. علاقة المكان بالشخصيات:

تطرقت العديد من البحوث النقدية، والعلمية في كثير من آرائها إلى العلاقة العضوية بين الإنسان والمكان منها قول الناقدة نبيلة إبراهيم: « إن إدراك الإنسان للزمن إدراك غير مباشر، فهو يتحقق من خلال فعل الإنسان وعلاقته بالأشياء، في حين أن إدراك الإنسان للمكان إدراك حسي مباشر وهو يستمر مع الإنسان طوال سنين عمره »[1]، ذلك أن المكان أكثر التصاقا بالإنسان من الزمان نتيجة ارتباطه بأرسخ فضاء هو الأرض، لذلك يميل الإنسان إلى البحث عن رقعة من الأرض يضرب فيها بجذوره، وتتأصل فيها هويته، و بهذا تكون « العلاقة متبادلة بين الشخصية والمكان الذي تقطنه»[2]، على اعتبار أن « المكان يفرض سلوكا خاصا على الناس الذين يلجؤون إليه »[3]، وبفعل التأثر والتأثير يمكن تفسير حياة الشخصية، وتصرفاتها من خلال ملاحظة طبيعة المكان الذي تنتمي إليه.

إن العلاقة التي تربط الشخصيات بالمكان هي التي تسهم في نمو الأحداث، و تساعد على تشكيل البناء المكاني في النص و فهمه، فالمكان لا يكتسب معناه إلا حين يعاش. وبذلك يخرج من دائرة الجمود والركود، إلى عالم الحركة والحياة، الأمر الذي يكسب الكون دلالة و قيمة.

يقتضي المكان إذا وجود الشخصيات، وهي بدورها تقتضي حضور المكان، لأن الخطاب القصصي يكسب بنيته و دلالته بالتفاعل بين هذه العناصر، و العلاقة بين المكان والإنسان لا تحدد إلا من خلال وجهة نظر الشخصيات للمكان.

4. علاقة المكان بالأحداث:

[1] نبيلة إبراهيم، فن الفضاء في النظرية و التطبيق، دار قباء، القاهرة، مصر، 1986، ص 80.

[2] حسين علي الدخيلي، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص، ط1، دار حامد، عمان، الأردن، 2011، ص 120.

[3] عبد القادر بن سالم، السرد و امتداد الحكاية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009، ص 72.

لما كان المكان هو الذي يؤسس للحكي من خلال جعل الحكاية المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، فإنه لا يمكن تصور حدث إلا في إطار مكاني محدد يحدث فيه ذلك الحدث، « فمقولات الفعل والفاعل لا يمكن أن تتحرك إلا في مكان معين»[1]، فالمكان ليس مجرد وعاء تحصل فيه الأحداث، بل يصبح قادرا على التحول إلى منتج حين « يوضع في بؤرة ممركزة لأفعال البشر الرامية إلى تغيره و تطويره بما يتلاءم وأمزجتهم»[2]، وذلك حسب ثقافتهم الشخصية الخاصة.

ويمكن تقسيم الأماكن وفقا للأحداث في الحكايات إلى:

حدث غير محدد بمكان معين:هو المكان الذي يتخذ مساحة سردية واسعة، « وهي عبارة عن فراغ متسع تتكشف فيها الأحداث»[3]، فيكتفي الراوي بالإشارة إليه فقط دون تحديده، فيستتر المكان خلف الحدث، ويتجسد ذلك في حكاية "الخرساني" فالمكان في هذه الحكاية غير واضح في حدوده و شكله.

كذلك الأمر في حكاية "أهل الجزيرة"، ومنها، قال أصحابنا: نزلنا بناس من أهل الجزيرة، وإذا هم في بلاد باردة، و إذا حطبهم شر حطب، وإذا الأرض كلها غابة واحدة طرفاء...»[4].

والملاحظ في هذا الأنموذج أنه لا سمة خاصة يمكن أن تعرف المكان الذي يتحدث عنه الجاحظ، و بهذا يتحول المكان إلى « رمز ذي دلالة حرة تكمن بعدم خضوعه للحواجز والحدود، إذ يرتبط المكان بمفهوم الحرية»[5]، فالراوي في هذه الحالة يشير إلى حالة الإنطلاق و التحرر في الحدث من خلال لا محدودية المكان.

أما النوع الثاني فيتمثل في **الحدث المحدد بمكان ما**، وهو أن يتحرر الفعل في مكان يحتل موقعا معينا في الواقع، فهو « يوظف بعده مكانا واقعيا له تأريخه و أسباب تأسيسه،

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997، ص 241.

[2] عدي عدنان محمد، بنية الحكائية في البخلاء للجاحظ، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص 177.

[3] سيزا قاسم، بناء الرواية، ص 76.

[4] الجاحظ، البخلاء، ضبطه و شرحه و علق عليه طه الجاحري، (د ط)، دار المعارف، مصر، (د ت)، ص 122.

[5] عدي عدنان محمد، بنية الحكائية في البخلاء للجاحظ، ص 178.

وارتباطه بشخصيات لها وجودها التاريخي و الواقعي»[1]، و بذلك يكون وجوده مرتبطا ارتباطا وثيقا بوجود مختلف الشخصيات و مصائرها التي توجد في مختلف السّير.

5. علاقة المكان بالزمان:

الزمان والمكان مقولتان جوهريتان في الرواية، لذلك كانا محط اهتمام النقاد والدارسين، فتناولوهما بالدراسة كل مصطلح على حدى، وقليلة هي الدراسات التي تسعى إلى إدراك الزمان والمكان معا في ترابطهما المتبادل. هذه العلاقة هي ما يطلق عليها "ميخائيل باختين" اسم « الكرونوتوب»[2].

إن كلمة "كرونوتوب" هي مركب لا يقبل الفصل بين الزمان والمكان، فحسب "باختين": هذان المصطلحان متماسكان في العالم الواقعي، وفي الإبداع الروائي"[3].

ويمكن القول إن المكان أكثر التصاقا بحياة البشر من الزمن، من حيث إن خبرة الإنسان وإدراكه له يختلفان عن خبرته وإدراكه للزمان، فبينما يدرك الزمان إدراكا غير مباشر من خلال ملاحظة آثاره في الإنسان، فإن المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، ويبدأ « بخبرة الإنسان بجسده هذا الجسم هو المكان»[4]، ثم يتجاوز هذا الجسد، ليدرك محيطا أوسع هو مكان عيشه، بالإضافة إلى الكون الفسيح الذي يشمل كل شيء.

إن الفصل بين المكان والزمان هو عامل إجرائي فقط، لكن الواقع غير ذلك فلا يمكن الفصل بينهما، فالعلاقة بينهما متداخلة، فمن المستحيل تناول المكان بمعزل عن تصنيف الزمان، كما يستحيل تناول الزمان في دراسة تنسحب على عمل سردي دون أن لا ينشأ عن ذلك مفهوم المكان في أي مظهر من مظاهره »[5].

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 246.

[2] تزفيطان تودوروف، باختين و مبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1996، ص 172.

[3] ينظر: المرجع السابق، ص 172.

[4] سيزا قاسم و آخرون، جماليات المكان، ط 2، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 594.

[5] ينظر: عبد القادر بن سالم، مكونات السرد في النص القصصي الجزائري، ص 129.

إن هذه الثنائية التي تسمى أيضا "الزمكانية" أو ما يترجم حرفيا "بزمان و مكان"؛ أي « التفاعل الأساسي للعلاقات المكانية / الزمانية، كما استوعبها الأدب»[1]، تعبر عن استحالة الفصل بين المكونين السرديين لأن وجود أحدهما يستلزم وجود الآخر.

6. أنواع المكان:

تختلف تقسيمات المكان من دارس لآخر، كل حسب خلفيته النظرية التي اعتمدها، إضافة إلى الأنموذج المراد دراسته.

ويقسم غالب هلسا الأمكنة في كتابه "المكان في الرواية العربية" إلى أنواع ثلاثة هي: المكان المجازي، الهندسي، و مكان العيش.

1.6 المكان الهندسي:

هو « المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى»[2]، ويمثل هذا البعد مختلف أشكال المكان الجغرافي داخل الرواية؛ أي الأماكن المحسوسة التي توهم بواقعية الأحداث فتجعل المتلقي يدرك عالم الرواية و كأنه واقع محسوس، وهو الأكثر قربا من الواقع.

ويتولد هذا المكان « عن طريق الحكي ذاته وهو المساحة التي يتحرك فيها الأبطال أو يفترض أنهم يتحركون فيه»[3]، فكل روائي يختار موقع الحدث والشخوص داخل فضاء واقعي، أو مستعار من الواقع.

وقد يظهر هذا المكان الهندسي بأنواع مختلفة، يمكن اكتشافها من خلال « الإشارات "الجغرافية" التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ»[4]، بالإضافة إلى الإشارات اللغوية المنتشرة في الرواية، فيكون بذلك رسم المكان باللغة هو السبيل الأكثر انتشارا في الفن الروائي عموما، فيقدم بشكل مباشر عبر ظروف المكان ومختلف الكلمات

---

[1] المرجع السابق، ص 130.

[2] غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ط1، دار ابن رشد للطباعة و النشر، 1981، ص 217.

[3] إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، (د ط)، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الإشهار، الجزائر، 2002، ص 32.

[4] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 53.

والعبارات الدالة على المكان. مثل: البيت، الشارع، الغرفة، السجن، ... وغيرها. و إما بشكل غير مباشر عبر الإيحاء بالمكان من خلال كلمات وعبارات محددة تتجاوز معناها اللغوي، لتوحي بالمكان الجغرافي، مثل: "الباب" التي توحي بالخروج أو الدخول من المكان، كذلك كلمة "السجن" التي توحي بالعزل و الحبس... .

ويمكن تقسيم المكان الجغرافي حسب وظائفه ودلالاته إلى أماكن المكوث والإقامة، وأماكن التحول والانتقال.

2.6 أماكن المكوث:

هو المكان الذي يرتبط بالشخصية سواء أكانت راضية، أو مكرهة. ومن أمثلة هذا النوع المدينة مثلا كون المدينة فضاء ممتدا، للقاص أن يعيش فيه أو في جوانب منه، لذلك من الملاحظ أن السارد « يتخذ من المدينة مرجعا جغرافيا لوقوع الحوادث»[1]، و على سبيل المثال نجد السارد في قصص "ألف ليلة و ليلة" يلجأ إلى مدن حقيقية قائمة بذاتها، عرفت منذ القديم، ولا تزال حتى الآن كبغداد و البصرة، والكوفة، وخراسان، ودمشق، وحلب، وصنعاء، والإسكندرية، وفاس، و مكناس... وغيرها، كلها مدن استقبلت أبطال القصص، و كانت مسرحا لحوادث كثيرة.

نفس الشيء بالنسبة لقصص الجاحظ في كتاب "البخلاء"، كمدينة "عبادان" « الواقعة في زاوية الخليج الفارسي، بين فرعي دجلة، وهي تتفرع في شكل دال عند قرية "المحرزي"، وهي – كما يقول ياقوت – "موضع رديء سبخ"، لا خير فيه وماؤه ملح، فيه قوم عليهم وقف في تلك الجزيرة يعطون بعضه»[2]، هذه المدينة كانت مكروهة جدا بسبب بخل أهلها، و نذالتهم. لذلك لم يكن هذا المكان مريحا لبطل القصة.

3.6 أماكن التحول:

هي أماكن تشهد حركة و انتقال الشخصيات من أماكن إقامتها إما مخيرة أو مسيرة، إلى أماكن توحي بالعزلة والغربة، والضياع، في مقابل أماكن المكوث التي توحي بالإستقرار والألفة والحماية.

---

[1] إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 133.

[2] الجاحظ، البخلاء، ص 405.

ويتجسد هذا في قصة سيدنا نوح عليه السلام، حيث كانت السفينة التي بناها عبارة عن وسيلة تحول، نقلت نوحا و قومه المؤمنين من موطنهم الأصلي إلى أرض مجهولة.

هذه الرحلة لم تكن طواعية، ولم تكن رغبة منهم في السفر، إنما إكراها وذلك للهروب من الغضب الذي أنزله الله وهو الطوفان.

4.6 مكـــــان العيش:

أو المكان الأليف وهو الذي يستطيع أن يثير لدى القارئ ذاكرة مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه »[1]، و يعد هذا النوع الأكثر تأثيرا في الشخوص القصصية، لأنه يعبر عن هوية الكاتب الروائي.

ويعد "البيت" « عالم الإنسان الأول، فيه تتجلى فرديته و ذاتيته، ومنه يشيع شعوره عمقا وأصالة في الوجدان»[2]، فهو امتداد له باعتباره النموذج الملائم لقيم الألفة التي يعيشها الإنسان في البيت، وحسب "ويليك" « فإنك إذا وصفت البيت فقد وصفت الإنسان»[3] على اعتبار الترابط الموجود بين الفرد وبيت الطفولة.

ويولي "باشلار" "البيت" أهمية كبيرة، باعتباره أول كون يصادف الإنسان، حيث يقول: « البيت هو ركننا في العالم، إنه، كما قيل مرارا، كوننا الأول، كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفة فسيبدو أبأس بيت جميل»[4]، لذلك تحمل البيوت سمة مشتركة فيما بينها، سواء أكان البيت لغني أو فقير، إنها سمة تكتشف من خلال خيال الإنسان و أحلام يقظته، حيث نجده « كلما وجد مكانا يحمل أقل صفات المأوى، يتحرك خياله مباشرة؛ ليبني "جدرانا" من ظلال دقيقة، مريحا نفسه بوهم الحماية، أو على العكس من ذلك. نراه يرتعش خلف جدران سميكة متشككا بفائدة أقوى التحصينات »[5]، و في الغالب تلجأ ذكريات الشخص إلى البيت لما يحمله من معاني الألفة، والحماية، والأمان، والعطف.

---

[1] غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ص 23.

[2] خليل شكري هياس، القصيدة السيرذاتية، ط 1، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010، ص 260.

[3] رونيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، ص 288.

[4] غاستون باشلار، جماليات المكان، ص 36.

[5] بتصرف: غاستون باشلار، جماليات المكان ، ص 36.

ففي قصة سيدنا يوسف مثلا نجد بيت يعقوب عليه السلام المكان الأول، حيث يشكل مكانا أليفا للجميع بدءا بيوسف إلى بنيامين إلى إخوتهما، لكن هذا البيت له دلالات مختلفة لكل واحد منهم. فبالنسبة ليعقوب كان رمز المكان المعادي المكروه، لأنه سبّب حزنا وهمّا ليعقوب، أما بالنسبة ليوسف فإنه كان رمزا للخوف و للعذاب، ورمز النفي والإبعاد، و فقد عطف الأب، على عكس ما كان يعنيه للإخوة، حيث كان يعبر عن القوة والانتصار.

كذلك الأمر بالنسبة لقصر العزيز، الذي كان باعثا على الراحة والرفاهية لساكنيه، هذا المكان تحول من مكان أليف محبوب إلى مكان معاد، حيث تكشّف ليوسف فيه مظاهر الفساد والخلاعة، والإنحلال الخلقي.

وإلى جانب البيت تبرز "القرية" التي تتشكل « من شريحة اجتماعية كبرى هي طبقة الفلاحين»[1]، و الإلتفات إليها في الروايات كثيرا ما تلازمه فكرة « التمسك بالهوية الإجتماعية»[2].

كما ترتبط القرية ببدائية العيش القائمة على البساطة، غير أن هذه « البساطة راسخة الجذور وعميقة المعاني، فنجد فيها اندماجا كبيرا بين الكاتب و المكان»[3]، وذلك بشكل يوحي في الغالب بالكثير من الألفة والطيبة، والتسامح، و « المكان يتأسس جماليا من كونه مصدرا للخصب ومبعثا لخيال رحب »[4].

4.6 المكان المجازي:

هو المكان الذي « لا يتمتع بوجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الإفتراضي، وهو مجرد فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشبة مسرح يتحرك فوقها الممثلون»[5]، كأن كأن يستخدم الكاتب مدنا غير موجودة أصلا في الواقع، أو أماكن لها خصائص يستحيل أن توجد على أرض الواقع.

---

[1] خليل ابراهيم، بنية النص الروائي، ص 139.

[2] المرجع السابق، ص 139.

[3] خليل شكري هياس، القصيدة السير ذاتية، ص 281.

[4] المرجع السابق، ص 281.

[5] غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ص 22.

ويكون المكان المتخيل عجائبي غرائبي، ومثال ذلك في مقامة "السرقسطي"، حيث يروي السدوسي قائلا: أين الألباب الزكية، أحدثها بالغرائب، وأخبرها بالعجائب. فالراوي يبدأ بتصريح واضح بأنه يرسم فضاء غرائبيا، ويبدأ الوصف قائلا: « كنت في أقصى بلاد المغرب، فقد ضربت في الأرض كل مضرب، حتى أفضى بنا السير إلى قفرة ديموم، ذات هجير وسموم، فبينما نحن نسير إسادا، ونقيم من استباحنا منادا، إذ أفضينا إلى أرض ملساء، ورملة وعساء، كالمجان أو الترس، ذات ألوان كالحادي أو الورس، فمشينا بها، و وطئنا من متونها برد ووشيا، فبينما نحن كذلك إذ انسابت بنا الأرض، واستدار بنا الطول والعرض، فطوينا المراحل، ورأينا الصحاري تمشي بنا و السواحل... فعلمنا إنه حيوان بحري أصحر، ثم أبحر»[1].

وهناك أنواع أخرى للمكان مثل:

5.6 المكان المفتوح:

هو مكان خارجي لا تحده حدود ضيقة، يشكل فضاء رحبا، وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق.

ويتجسد هذا النوع في المكان الطبيعي خاصة، و« هو المكان الذي لم تتدخل يد الإنسان في إقامته و تشكيله، ذلك أنه وجد هكذا منذ الأزل بصورته الخاصة، وخاصياته وخواصه المميزة»[2]، ويتسم هذا المكان بالسعة والإمتداد، والارتفاع، والانبساط والشدة. مثل: الأرض، الوديان، الجبال، السهول، و ما يماثل ذلك من البحار و الأنهار.

وليست الطبيعة وحدها المكان المفتوح، كذلك الجسور، والوطن، والمدن عامة، وحتى السماء، وليس بالضرورة أن يكون المكان المفتوح نفسه عند كل الشخصيات، فما هو مكان مفتوح عند شخصية ما، هو نفسه مكان متعلق بالنسبة لشخصية أخرى، والمقياس هنا هو مدى تأثيرها و تأثرها، ومدى حريتها و تقييدها فيه.

[1] السرقسطي، المقامات اللزومية، م 44، تحقيق أحمد ضيف، ط 1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1982، ص 484.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي، ص 255.

6.6 المكان المغلق:

يمثل المكان المغلق في الغالب الحيز الذي يتميز بحدود مكانية تعزله عن العالم الخارجي، فيكون محيطه بذلك أضيق بكثير من المكان المفتوح، « فقد تكون الأماكن الضيقة مرفوضة لأنها صعبة الولوج، و قد تكون مطلوبة لأنها تمثل الملجأ و الحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيدا عن صخب الحياة»[1].

وقد يكون هذا المكان مقيدا للشخصية، إلى درجة أنه يصعب أو يستحيل عليها اختراقه، مثل: السجن.

7.6 المكان الإيديولوجي:

قد يتجاوز الكاتب استخدام المكان استخداما يحقق المشهد الذي يضفي على الحوادث واقعا حسيا، ليصبح مكانا إيديولوجيا، و يكون ذلك باتخاذ المكان وسيلة للتعبير، أو تشخيص للواقع الإجتماعي، و الطبقي للشخوص".

كوصف الروائي مثلا لقصر أو فيلا وصفا يجعل منها أداة تعبر عن الطبقة الإجتماعية، أو الشريحة البورجوازية التي ينتمي إليها صاحبها.

8.6 المكان النفسي:

لقد قل الحديث عن هذا النوع، ولوحظ أن بعض الكتاب يصور المكان باعتباره طاردا للشخوص، فقد يضيق الإنسان بهذا المكان أو العكس من ذلك، و قد يكون المكان جاذبا لا طاردا"، بمعنى أن الشخصية تحب تواجدها فيه، أو تذهب منه ثم تعود إليه.

واعتمادا على ما سبق يمكن القول أن المكان في العمل القصصي لا يكتسب دلالته السطحية والعميقة الرمزية إلا حين يصبح مجالا للقوى الفاعلة بصراعاتها ورغباتها وأحداثها، وبدون ذلك لا يكون للمكان أي قيمة.

كما أن علاقة الشخصية بالمكان الذي تعيش فيه ليست خاضعة لمعيار واحد فقط، وليست ثابتة على مستوى الإنتماء واحد، بل إنها خاضعة لميزان التغير الذي يتصاعد فيصل إلى مستوى انتماء، وقد ينخفض ليصل إلى مستوى التنافر والمتحكم بهذا الميزان

[1] جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط 2، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 63.

هو الظروف النفسية، الإجتماعية، والإقتصادية إذ قد تتحول نظرة الإنسان للمكان الواحد من الود إلى الضد.

بالإضافة إلى إن استعمال الكاتب لأنواع المكان في الرواية يعتمد على المعنى، أو المضمون، أو الرسالة التي يود إيصالها للمتلقي.

بنية المكان في قصة "حي بن يقظان"

يعد المكان من أهم البنيات القصصية التي يُتوجه إليها بالدراسة، و ذلك لما يمثله من قيمة الإحتواء لكل ما تتقوم به الرواية من أحداث و أزمنة و أشخاص، و الملاحظ أن المكان في قصة حي بن يقظان على الرغم من كونه خرافيا _ وهذا بمقتضى طبيعة الموضوع الفلسفية _ فإن ابن طفيل يحرص على أن يهبه صفة الواقعية، و يمكن رصد ثلاثة أمكنة مؤطرة للأحداث، فابن طفيل يتخذ جزيرة الواقواق مسرحا لأحداث نصه السردي حسب زعم رواية مولد "حي" بالنشوء الطبيعي.

والمكان الثاني هو جزيرة عظيمة متسعة الأكناف كانت بمحاداة تلك الجزيرة، أما المكان الثالث فهو جزيرة أسال، لقد تمثل المكان عند السارد في ثلاث جزر كانت إحداها محور أحداث القصة، وهي التي نشأ بها "حي" سواء تولد من ترابها، أو ألقاه البحر على أرضها، فمنها كانت بداية "حي" وإليها كانت نهايته. أما الجزيرتان الباقيتان فإحداهما التي ألقي منها "حي" في اليم، و الثانية هي جزيرة أسال.

أولا: جزيرة "حي"

ومن المقاطع التي تدل عليه:

« ذكر سلفنا الصالح _ رضي الله عنهم _ أن جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الإستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، و بها شجر يثمر نساء، وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الواقواق لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواء؛ أتممها لشروق النور الأعلى عليها استعدادا»[1].

يتعرض ابن طفيل في هذا المقطع إلى وصف المكان الذي انطلقت منه الحكاية، ويبدو الجانب الخرافي هنا في جعل المكان أولا مجرد (جزيرة)، و حتى عندما يعدها من جزر الهند، فإن تقديم لفظة جزيرة و هي نكرة يجعل الغلبة للتنكير في الأصل.

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 6.

ثم يظهر هذا الجانب الخرافي أيضا في جعل المكان مما (يتولد الإنسان فيه من غير أم ولا أب)، ثم جعل شجره (يثمر نساء).

وأما الجانب الواقعي الذي يرغب ابن طفيل الفيلسوف العقلاني النزعة فإنه يتمثل في إسناد الرواية كلها (للسلف الصالح رضي الله عنهم). والوصف بالصلاح والدعاء والرضى الإلهي، محاولة للتأثير على المتلقي بضرورة التصديق لكل ما يرد عن الراوي الثقة العدل، ويتمثل هذا الشق الواقعي كذلك في محاولة ابن طفيل البحث عن اسم للجزيرة وإسناد ذلك إلى راوية محدد هو (المسعودي)، فاسم الجزيرة (الواقواق) وانتمائها إلى جزائر الهند لها دلالة تتمثل في كون هذه الأرض مهد الحكمة، و عليه فهذا المكان يجمع بين الحكمة والغرابة، وفيه « تلتقي العناصر العجيبة بالحكمة، لتهيء لوقوع حدث هو أعجب العجائب وأدلها على الحكمة، و هو تولد حي من تراب الجزيرة. لكن هذا الحدث لم يكن صدفة، وإنما كان وليد الحكمة الإلهية في نظام الكون »[1]، فالتولد بهذه الجزيرة حصل «لاعتدالها و لشروق النور الأعلى عليها »[2]، فالخصائص المميزة لهذا المكان تجعل المتلقي مستعدا لتقبل العجيب.

« وأما الذين زعموا أنه تولد من الأرض فقالوا أن بطنا من أرض تلك الجزيرة تخمرت فيه طينة على مر السنين و الأعوام، حتى امتزج فيها الحار بالبارد، والرطب باليابس، امتزاج تكافؤ وتعادل في القوى.

وكانت الطينة المتخمرة كبيرة جدا و كان بعضها يفضل بعضا في اعتدال المزاج والتهيؤ لتكون الأمشاج. وكان الوسط منها أعدل ما فيها و أتمها متشابهة بمزاج الإنسان: فتمخضت تلك الطينة، وحدث فيها شبه نفاخات غليان لشدة لزوجتها ... فتعلق بها عند ذلك "الروح"»[3].

[1] زيدان سليم، ظاهرة التماثل و التمايز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى القرن السادس، ط 1، جامعة منوبة، سلسلة الآداب، تونس، ج 2، 2001، ص 117.

[2] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 6.

[3] المصدر السابق، ص 10.

على الرغم من كون جزيرة "حي" هي المكان الرئيسي الذي تدور فيه الأحداث، فإن الراوي يكتفي بذكرها باسم الإشارة (تلك الجزيرة) على الرغم من أنها المرة الثانية التي يشار فيها إلى الجزيرة مرتبطة بالحدث الروائي، كذلك المكان الذي شهد تخمر طينة "حي" و تولده يسمى (بطنا من أرض تلك الجزيرة)، فالكاتب رغم انتباهه إلى كون المكان (بطنا) بحسب طبيعة الدور الذي يمثله هذا الحدث، لكنه لا يعرف هذا البطن، ولا يصفه الوصف الذي يراد له.

ويواصل الراوي وصف الجزيرة « ولم يكن بتلك الجزيرة شيء من السباع العادية، فتربى الطفل و نما واغتدى بلبن تلك الظبية، و كانت هي ترفق به وترحمه، وتحمله إلى مواضع فيها شجر مثمر فكانت تطعمه ما تساقط من ثمراتها الحلوة النضيجة ... و إذا جن الليل صرفته إلى مكانه الأول، وجللته بنفسها و بريش كان هناك»[1].

يواصل الكاتب إمداد المتلقي بتفاصيل الجزيرة التي نما عليها الطفل "حي"، لكن هذا الوصف ليس من الدقة بما كان، حيث يكتفي بالإشارة إليه فقط، و ذلك في قوله (تلك الجزيرة)، أو (مواضع فيها شجر مثمر)، وهو كذلك (مكانه الأول)، ثم الإشارة في قوله: (هناك)، وفي هذا تعبير كامن عن المكان الذي لم يحفل به ابن طفيل كثيرا، لكون الأحداث الدائرة فيه متسارعة الإيقاع، متزاحمة وخاطفة الحركة، إذ إن عناية المؤلف منصرفة إلى الحدث الموافق لغرض القصة، وهو المجاهدات و الرياضات التي يبدلها "حي" من أجل الوصول إلى لحظة الكشف و التوحد مع الإله الواحد.

إن هذا المكان الذي وصفه ابن طفيل يتجاوز النظريات العلمية، كما إنه خرق للمسلمات، وانتظم حسب مجالات يحتوي بعضها بعضا.

أول هذه المجالات الجزيرة، وثانيها بطن منها، وثالثها طينة من هذا البطن، ورابعها مجموعة من النفاخات وسط هذه الطينة، و خامسها نفاخة واحدة وسط هذه النفاخات، وهي القرارة التي بدأ فيها الخلق، والكل يقع فوق الأرض التي تمثل المجال السابع وهو أوسع المجالات كلها.

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان ، ص 14.

والوظيفة التي يشغلها المكان في المقاطع السابقة هي تدعيم الحكي، و إضفاء طابع تخيلي للأحداث.

ومادام المكان لا يتشكل آلا باختراق الأبطال له، فقد قدم الكاتب جزيرة الواقواق بكونها الجزيرة التي ألقى بها الموج التابوت الذي يحوي الطفل الرضيع "حي"، وهي كذلك حيث سيعيش طيلة حياته.

ويقدم ابن طفيل تأثيثا آخر داخل الجزيرة، و ذلك عن طريق أمكنة ثانوية، لا تعدم وظيفتها و أثرها في حياة حي بن يقظان. مثل: التابوت، الأجمة، المراعي الخصبة، صدر الظبية، القلب، الأرض، السماء... .

1. التابوت، الأجمة:

يعتبر التابوت الوسيلة التي نقلت الطفل "حي" من المكان الأصلي الذي ولد فيه إلى الجزيرة التي تربى فيها « فلما خافت أن يفتضح أمرها و ينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمه بعد أن أروته من الرضاع»[1]، فقدم التابوت على أنه وسيلة لعبور اليم، أما الأجمة التي اصطدم بها التابوت فجاء وصفها في قوله: « فصادف ذلك جري الماء بقوة المد فاحتمله من ليلته إلى ساحة الجزيرة الأخرى. فأدخله الماء بقوته إلى أجمة ملتفة الشجر عذبة التربة، مستورة من الرياح و المطر، محجوبة عن الشمس تزاور عنها إذا طلعت، و تميل إذا غربت ثم أخذ الماء في الجزر» [2]هذه الأجمة تعتبر مؤشرا على الحماية و الرعاية، فهي مكان محض فالمد لا يصل إليه إلا بعد مرور عام، ثم إن التابوت قد دخل بقوة دفع الماء إلى الأجمة ملتفة الشجر تحيط به و تحميه من العوادي حتى لو كانت هذه العوادي الريح و المطر، بل إنها تتعدى ذلك بقوة تحصينها فتحجب عن الطفل الشمس إلا لضرورة الحياة، و هذا ما يحيلنا إلى مغارة أهل الكهف، التي ذكرت في قوله تعالى: ﴿ وَ إِذِ اعْتَزَلْتُمُوهُمْ وَ مَا يَعْبُدُونَ إِلاّ اللهَ فَأْوُا إِلى الكَهْفِ يَنْشُر لَكُمْ رَبّكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَ يُهَيّئْ لَكُمْ مِنْ أَمْرِكُمْ مَرْفِقَا۞ وَ تَرَى الشَّمْسَ إِذَا طَلَعَتْ تَزَّاوَرُ عَنْ كَهْفِهِمْ ذَاتَ

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 8.

[2] المصدر السابق، ص 9.

اليَمِين وَ إِذا غَرَبَتْ تَقْرِضُهُمْ ذاتَ الشّمَال وَ هُمْ فِي فَجْوَةٍ مِنْهُ ذلِكَ مِنْ آيَاتِ الله ﴾[1]، فهذه المغارة لعبت وظيفة حماية للاجئين إليها.

والملاحظ أن ابن طفيل أولى هذا المكان عناية خاصة، كونه منشأ البطل الذي يطمع إليه الكاتب، لذلك كان وصفه دقيقا حد الإصطناع للمواقف و الأسباب.

2 المراعي الخصبة:

تشترك المراعي مع المكانيين السابقين في خدمة الوظيفة المركزية التي حددها ابن طفيل، و إن كانت المراعي تمثل ملاذ البطل للسروح عبرها، سعيا لجمع القوت للظبية و الإعتناء بها، و(نما و اغتدى بلبن تلك الظبية إلى أن تم له حولان، و تدرج في المشي وأثغر)، فالطفل استطاع النجاة في هذه الجزيرة لما تتميز به المراعي: واسعة، كثيرة الثمر، وافرة الماء، خالية من الحيوانات المتوحشة، بالإضافة إلى رعاية الظبية له.

ج صدر الظبية:

يصل ابن طفيل للوقوف أمام المكان "الصدر" _ صدر الظبية_، فيوليه أهمية بوصفه، لا لشيء إلا لأنه موطن القلب الذي هو الآلة النافعة في طريقه نحو الإرتقاء إلى الله، فعندما يتوقف "حي" متأملا الحال التي آلت إليها الظبية التي ربته، يعتزم البحث عن سبب موتها.

عندما عزم على أن يعرف موضع الآفة في الجسد عن طريق التشريح، استقر على تحديد الصدر مكانا للبحث « وكان قد شاهد قبل ذلك في الأشباح الميتة من الوحوش وسواها أن جميع الأعضاء مصممة لا تجويف فيها إلا القحف، والصدر، والبطن.

فوقع في نفسه أن العضو الذي بتلك الصفة لن يعدو أحد هذه المواضع الثلاثة، و كان يغلب على ظنه غلبة قوية أنه إنما هو في الموضع الأوسط من هذه المواضع الثلاثة، إذ استقر في نفسه أن جميع الأعضاء محتاجة إليه، و أن الواجب بحسب ذلك أن يكون مسكنه في الوسط. و كان أيضا إذا رجع إلى ذاته، شعر بمثل هذا العضو في صدره، لأنه كان يعترض سائر أعضائه كاليد، و الرجل، و الأذن، و الأنف، و العين و يقدر مفارقتها،

[1] سورة الكهف، الآية 16 17.

فيتأتى له أنه كان يستغني عنها، و كان يقدر في رأسه مثل ذلك و يظن أنه يستغني عنه، فإذا فكر في الشيء الذي يجده في صدره، لم يتأت له الإستغناء عنه طرفة عين، و كذلك كان عند محاربته للوحوش أكثر ما كان يتقي من صياصيهم على صدره، لشعوره بالشيء الذي فيه»[1]، لقد أولى المؤلف هذا المكان عناية مقصودة بسبب غلبة الظن في أن يكون الموضع المهم هو موضع الوسط، و الحجة التي اعتمدها هي أن جميع الأعضاء محتاجة إلى ما في الصدر و من ثم فلا بد أن يكون مسكن هذا الشيء المهم في الوسط، لقد أكثر ابن طفيل حين أراد أن يظهر دور القلب في بلوغ المرتبة العليا من الإيمان، فركز على كمانه و أحله مركزا مهما، « حتى أنه أعلى من شأنه فوق العقل نفسه الذي هو عدته ومصدر فلسفته»[2]. و ما ذلك كله فيما يلاحظ إلا لكون القلب هو سبيل معرفة الإله _ حسب رأيه_، فالعقل لا يستطيع أن يتخطى مرحلة الإيمان بالظواهر و العمل بالتكاليف الشرعية، و لا يتكمن من إدراك الإشراقات النورانية على الروح على نحو ما يدرك ذلك القلب و يحسه.

4. مسكن حي:

يشكل هذا المكان ملاذ حي بن يقظان، و معتكفه للتأمل و العيش و الإحتماء من عوادي الدهر، « و مازال يقتصر على السكون في قصر مغارته مطرقا غاضا بصره، معرضا عن جميع المحسوسات و القوى الجسمانية، مجتمع الهم و الفكرة في الموجود الواجب الوجود وحده دون شركة، فمتى سنح لخياله سانح سواه، طرده عن خياله جهده، ودافعه و راض نفسه على ذلك و دأب فيه مدة طويلة، بحيث تمر عليه عدة أيام لا يغتدي فيها و لا يتحرك»[3].

فقعر المغارة هو المكان المزهود فيه، لذلك يظل حي بن يقظان ساكنا فيه، راغبا عن الطعام، و عن الحركة، و معرضا عن جميع المحسوسات و القوى الجسمانية التي هي من متعلقات المكان المادي الذي يمثله قعر المغارة، و لكن السكون في المغارة يقابله المجاهدة

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 18.

[2] عبد الحليم محمود، فلسفة محمد ابن طفيل، ص 32.

[3] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 71.

العنيفة مع عوادي عالم الحس من أجل التعلق بالخيال الصافي الذي من شأنه الوصول إلى الموجود الواجب الوجود.

وبذلك تكون جزيرة الواقواق مكانا ساهم بامتياز في التحولات التي طرأت على شخصية البطل، وأطرت تصرفاته. هذا المكان الزاخر بالغريب و العجيب ساهم في صنع العالم المتخيل للقصة، مثلما هيأ للقاص ابن طفيل صبَّ رؤاه الفلسفية، « فابن طفيل و هو يسعى إلى إنتاج نص حي بن يقظان، كان على وعي تام بالصورة التي سوف تحمل أفكاره الفلسفية، والتي وضح تماما أنه أراد بها أن يوفق بين الدين والفلسفة، سيما وأن البيئة الأندلسية لم تكن لتقبل الأفكار الفلسفية المجردة سواء منه أو من غيره»[1]، وهذا الوعي جعله يخوض فن القص.

ثانيا: الجزيرة التي ولد فيها "حي"

يقدم ابن طفيل أنموذجا ثانيا للمكان، لتبرير موقف المنكرين لرواية النشوء الطبيعي، وهو عبارة عن « جزيرة عظيمة متسعة الأكناف، كثيرة الفوائد، عامرة بالناس، كان يملكها رجل منهم شديد الأنفة و الغيرة، و فيها أنجبت شقيقة الملك من قريبها يقظان الطفل "حي" ثم وضعته في تابوت، وألقته في اليم، فاحتمله الماء على ساحل جزيرة الواقواق حيث عاش "حي" حتى أتاه اليقين»[2]، و هو مكان عابر، حيث لا نجد له ذكرا في باقي القصة ما عدا هذا الوصف الذي يطالعنا في بداية النص، و الذي قصد من خلال السارد إيهام القارئ بواقعية المكان.

ولعل البداية بوصف التشكيل الواقعي للقصة، ليس لإيهام القارئ و حسب، بل للإيحاء بالمنغصات والقيود التي يحفل بها الفضاء الواقعي الذي يؤطر الزمن الخارجي للحكي في قصة "حي بن يقظان".

[1] عبد الحليم محمود، فلسفة محمد ابن طفيل، ص 45.

[2] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 8.

إن هذا المكان بناء على ما ذكر، « يهمش في القصة تهميشا دالا؛ تعبيرا عن رؤيا الرفض للحصار و المصادرة »[1]، فالقصة لذلك لا تعبأ به، و لا تمنحه إلا ما يشبه التلميح المقتضب، كيف لا و هو المكان الذي رفض البطل مولودا، و الذي يصبح قطبا صوفيا، لا بانتسابه، بل باجتهاده و إصراره.

ثالثا: (جزيرة أسال)

بعد أن احتضنت جزيرة الواقواق حي بن يقظان و تأملاته و مشاهداته، احتاج ابن طفيل إلى مكان ثالث يتيح لبطله الإحتكاك بالناس، و الإلمام بأحوالهم. فوجد مطلبه في جزيرة قريبة، و هي التي ينتمي إليها (أسال) الشخصية الثانية في الرواية، و يحكمها سلامان، و قد « انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة على بعض الأنبياء المتقدمين صلوات الله عليهم، و كانت ملة محاكية لجميع الموجودات الحقيقية بالأمثال الضرورية التي تعطي خيالات تلك الأشياء، و تثبت رسومها في النفوس، حسبما جرت به العادة في مخاطبة الجمهور، حتى قام بها ملكها و حمل الناس على التزامها»[2].

إن القيمة الرمزية التي يحملها هذا المكان تكمن في رغبة الكاتب في إقامة علاقة توفيقية بين العقل كما يجسده "حي"، والنقل كما يتبعه أسال، و للسمو ببطله على باقي العوام؛ أي أنها مقابلة بين نمطي العبادة، عبادة العامة المقصورة على أداء الطقوس والعمل الذي يقتضيه ظاهر النصوص المنزّلة، وعبادات الخاصة التي تتجاوز الظاهر إلى الإلتحام بالخفي و التعلق به عبر مجاهدات خاصة.

إن هذه الجزيرة هي المختبر الفعلي الذي راهن عليه السارد لتمحيص مشاهدات بن يقظان، وإبراز مدى علو التجربة الباطنية التي حققها ورفعة المقامات العلوية التي أدرك حقائقها وهي في عزلة عن عالم الماديات.

[1] صفوت عبد الله الخطيب، الأصول الروائية في رسالة حي بن يقظان، ص 44.

[2] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 81.

« وأعلمه أسال أن تلك الطائفة _ يقصد أصحابه_ هم أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز»[1]، كذلك أتاحت له تجربة العبور إلى هذه الجزيرة معرفة طبقات الناس وتراتيبهم، وقربهم من منزلة الحيوان غير الناطق، ليعود صحبة رفيقه أسال إلى جزيرتهما، وإلى مقامه الكريم حتى أتاهما اليقين.

وتجدر الإشارة إلى أن جزيرة الواقواق شهدت مختلف المقامات التي تدرج عبرها "حي" في سعيه الدؤوب إلى المعرفة العقلية القائمة على الملاحظة و الإستنتاج و الإستنباط من خلال التجربة التي يجريها في العالم المادي، وذلك لخلوها من الحياة البشرية من جهة، و لانغلاقها بوصفها مكانا بعيدا عن الإختراق منعزلا من جهة أخرى.

وهكذا قسم ابن طفيل قصته إلى مكانين مستقلين عن بعضهما البعض، جزيرة الواقواق وجزيرة أسال، حيث حصر في الأولى بطله "حي"، وبعد ذلك آنسه بأسال سعيا وراء التأمل المؤدي إلى التجربة الصوفية، و المجاهدة الباطنية، كما تشكل تجربة الخروج إلى جزيرة "سلامان" بالنسبة "لحي"، الحلقة الفاصلة بين الجزأين.

ومادام المكان في جوهره، يتأسس على منطق التعارض؛ فإننا نجد قصة حي بن يقظان حافلة بمجموعة من الثنائيات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية والمشتقة من مفاهيم المسافة أو الإتساع أو الحجم.

و تتوضح هذه الثنائيات في الجدول الآتي:

الصفحة	الملفـــوظ	الثنائـــية
8	فلا يمكن أن يتحرك إلى فوق و لا إلى أسفل.	فــوق /أسفــل
38	فنظر هل يجد وصفا واحدا يعم جميع الأجسام حيها و جمادها.	متحرك /جامـــــد
40	فارق المحسوس، و أشرف على تخوم العالم	محســوس/ عقلي

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 89.

	العقلي.	
42	ثم تفكر هل هي ممتدة إلى غير نهاية ... أو هي متناهية الحدود تنقطع عندها.	لا منته/ منته
43	فنظر أولا إلى الشمس و القمر و سائر الكواكب، فرآها كلها تطلع من جهة المشرق، تغرب من جهة المغرب	مشرق / مغرب
43	رآه يقطع دائرة عظمى.. و ما مال عن سمت رأسه إلى الشمال أو الجنوب رآه يقطع دائرة أصغر.. و ما كان أبعد.. كانت دائرته أصغر من دائرة ما هو أقرب.	عظمى / صغرى شمال / جنوب أقرب / أبعد
51	و انزعج قلبه بالكلية عن العالم الأدنى المحسوس، و تعلق بالعالم الأرفع المعقول.	أدنى / أعلى محسوس / معقول

من خلال الجدول تتضح كمية الثنائيات التي راهن عليها ابن طفيل للتمييز بين عالمين، متضادين و متكاملين في نفس الوقت، عالم محسوس. محدود المؤشرات، سفلي، قريب، صغير، جامد، منغلق، منقطع... و عالم علوي لا محدود، بعيد، عظيم، منفتح، عقلي، دائم...، و هي ثنائيات مشتقة في أغلبها من مفاهيم المسافة، الحجم و الإتصال، و الإستمرار، ناهيك عن مؤشرات الجهة من نوع (شمال / جنوب، شرق / غرب، فوق / أسفل)، و هي ثنائيات لا تلغي بعضها البعض، و إنما تتكامل فيما بينها.

وبهذا يمثل العالم المحسوس السفلي النزعة المادية، بينما يمثل العالم العلوي النزعة الروحية، فهو عالم المعقول، و هذا ما جعل حي بن يقظان يعتبر العالم العلوي هو الحياة، بينما العالم المحسوس يمثل له الموت، لهذا يقول «... و هو في ذلك كله يتمنى أن يريحه الله عز و جل من كل بدنه الذي يدعوه إلى مفارقة ذلك»[1].

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 81.

ومن كل ما سبق يلاحظ أن المكان عند ابن طفيل مكون حكائي ذو أهمية كبرى في تنامي أحداث النص السردي، و عنصر حافل بقيم رمزية حاول الكاتب توصيلها إلى القارئ المفترض، كما أنه عمد إلى صنع المكان بعناية فائقة، و اعتنى به كونه يمثل الوطن، و الوطن عنده هو الواقع، لذلك نجد الكاتب أحيانا يتجاوز حقائق العلم على نحو واضح.

التعريف بالمدونة:

حي بن يقظان لأبي بكر محمد بن عبد الملك ابن محمد بن طفيل الأندلسي (500هـ _ 581هـ)، من القصص الفلسفية التي لاقت رواجا كبيرا بين المفكرين، وترجمت إلى كثير من اللغات، وحاول فلاسفة ومفكرون من مذاهب شتى تقليدها والسير على نهج مؤلفها ابن طفيل الذي كان فلسفيا في تشكيله لبنية الحكاية، وتحميله للنص بدلالات صوفية عميقة، وهذا راجع لثقافته الموسوعية حيث "وضع تصانيف في أنواع الفلسفة من الطبيعيات والإلهيات وغير ذلك، وتحدث المؤرخون عن رسائل له في النفس، وعن رسائل تبُودلت بينه وبين ابن رشد في الطب، ويذكر البطروجي الفلكي وابن رشد ان ابن طفيل وفق لنظام فلكي يخالف النظام الذي وضعه بطليموس"[1]، لكن آثاره ومؤلفاته في الفلسفة والطبيعيات لم يبق منها سوى قصة حي بن يقظان وبعض المقاطع والأبيات الشعرية موزعة هنا و هناك.

وخلاصة القصة أن حي بن يقظان، الذي سميت القصة باسمه ألقي وهو رضيع في جزيرة خالية من السكان، فأرضعته ظبية، وشب الفتى متوقد الذكاء عظيم المهارة، فكان يصنع لباسه بنفسه من جلود الحيوان، و درس النجوم، وشرح الحيوانات الحية و الميتة، حتى وصل في هذا النوع من المعرفة إلى أرقى ما وصل إليه أعظم المشتغلين بعلم الأحياء.

ثم انتقل من المعارف الطبيعية إلى الفلسفة والمعارف الدينية، وأثبت لنفسه وجود خالق قادر على كل شيء، ثم عاش معيشة الزهاد وحرم على نفسه أكل اللحم، واستطاع أن يتصل اتصالا روحيا بالعقل الفعال.

وأصبح "حي" بعد أن بلغ التاسعة و الأربعين من العمر مستعدا لتعليم غيره من الناس، وكان من حظه أن التقى متصوفا يدعى أسال استطاع في سعيه إلى الوحدة أن يلقي بنفسه في الجزيرة، فالتقى "بحي"، وكان هذا أول معرفة له بوجود بني البشر.

[1] بتصرف: عبد الحليم محمود، فلسفة ابن طفيل، ط 1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، 1990، ص 13.

وعلمه أسال لغة الكلام، وسره أن يجد "حيا" قد وصل دون معونة أحد إلى معرفة الله، وأقر لحي بما في عقائد الناس الدينية في الأرض التي جاء منها من غلظة وخشونة، وأظهر له أسفه على أن الناس لم يصلوا إلى قليل من الأخلاق الطيبة إلا بما وعدوا به من نعيم الجنة، وما أنذروا به من عقاب النار، واعتزم "حي" أن يغادر جزيرته ليهدي ذلك الشعب الجاهل إلى دين أرقى من دينهم و أكثر منه فلسفة.

فلما وصل إليهم أخذ يدعوهم إلى دينه الجديد وهو وحدة الله و الكائنات، لكن الناس انصرفوا عنه، وذلك لعدم فهمهم لمنطقه وطريقته في العبادة. وأدرك أن الناس لا يتعلمون النظام الإجتماعي إلا إذا مزج الدين بالأساطير، والمعجزات، والمراسيم، والعقاب والثواب الإلهيين.

ثم ندم على إقحام نفسه فيما لا يعنيه، وعاد إلى جزيرته، وعاش مع أسال يرافق الحيوانات الوديعة والعقل الفعال، وظلا على هذه الحال يعبدان الله حتى الممات.

بنية الزمان في قصة "حي بن يقظان":

حي بن يقظان قصة رمزية فلسفية تتناول حياة الإنسان في بحثه عن الحكمة والوصول إلى حقيقة الوجود، لتبقى روحه معلقة بالجانب الإلهي وحده، وهي في ذلك نص أدبي يعتبره الكثيرون أصل فنون القصّ العربية، بما تحويه من لغة وسرد وخيال أدبي و فلسفي في غاية العمق.

1. المفارقات الزمنية:

سنحاول من خلال هذه الدراسة إلقاء الضوء على بعض الخاصيات والتمفصلات الزمنية في القصة الفلسفية، وتجدر الإشارة بداية إلى أن القص القديم لم يشمل جميع العناصر الفنية الحديثة، فإن اختفى أحد عناصرها أو أهمل لعدم الإعتداد بأمره أو لصعوبة إيصال الأفكار بذكره، لا يختل توازن القصة وهذا ما سنوضحه من خلال دراسة الزمن في العناصر التالية:

1.1الإسترجاعات:

يعد الإسترجاع واحد من التقنيات التي تلعب الدور الكبير في نظام ترتيب الأحداث، ونجده يأخذ حيزا في قصة ابن طفيل، أول استرجاع يصادف القارئ هو عودة السارد إلى الوقت الذي ولد فيه حي بن يقظان. يقول: « ... وكان له قريب يسمى يقظان فتزوجها سرا على وجه جائز في مذهبهم المشهور في زمنهم، ثم إنها حملت منه، و وضعت طفلا، فلما خافت أن يفتضح أمرها، وينكشف سرها، وضعته في تابوت أحكمت زمه بع أن أروته من الرضاع، وخرجت به في أول الليل في جملة من خدمها وثقاتها إلى ساحل البحر ... »[1] .

في هذا المقطع يسترجع الراوي الظروف التي ولد فيها "حي"، و قد اعتمد في ذلك قرائن لغوية تمثلت في الضمير "هم"، وذلك في قوله: مذهبهم و زمنهم، فهذه العبارة تحيل إلى وقوع ما بعدها في الماضي، إضافة إلى الأفعال الماضية مثل: كان، تزوجها، حملت،

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ط2، دار النفيس، القبة، الجزائر، 2001، ص 8.

وضعت، ..."، و يصنف هذا النوع ضمن الإسترجاع الداخلي كونه يتصل اتصالا مباشرا بالحكاية الرئيسية.

رغم أن الزمن يبدو ظاهريا لكنه في الواقع يتسم بالغموض، الإبهام وعدم المحدودية، فالراوي عرف الزمن بإضافته الضمير "هم"، لكن (الهم) أنفسهم يتشابهون في العمومية مع كل من يصدق عليه هذا الضمير، فضلا عن إضمارهم وعدم تسميتهم، وكذلك الليل نفسه ليس محدد فهو لم يحددا أي ليلة بالضبط وقع فيها الحدث.

ويرجع الدكتور صفوت عبد الله الخطيب سبب هذا الغموض إلى أن الكاتب « أراد أن يستهدف مبدأ الزمن ولا يستهدف تحيده بالضبط، وربما كان ذلك لكون الحدث هيكليا أكثر منه مقصودا»[1]، فهو وسيلة إلى حدث آخر جوهري محوري، وليس غاية في ذاته.

كذلك اعتمد حي على الإسترجاع لتذكر الملاحظات التي لطالما وجّهت تفكيره إلى نواح معينة من المعارف، يقول: « وكان الذي أرشده إلى هذا الرأي ما كان قد اعتبره في نفسه قبل ذلك: لأنه كان يرى أنه إذا أغمض عينيه أو حجبهما بشيء لا يبصر حتى نزول ذلك العائق، و كذلك كان يرى أنه إذا أدخل إصبعيه في أذنيه و سدها لا يسمع شيئا حتى يزول ذلك العارض، وإذا أمسك أنفه بيده لا يشم شيئا من الروائح حتى يفتح أنفه»[2].

يعود حي بن يقظان إلى الفترة التي بدأ فيها مرحلة اكتشاف ذاته، وما يتميز به من الحواس، وقد استعمل الكاتب لذلك قرائن لغوية مثل: (قبل ذلك، كان..)، لكن أغلب الأفعال التي وظفت في هذا المقطع كانت أفعال مضارعة نحو: يبصر، يرى، يسمع...، وتبلغ المسافة الزمنية بين هذه الحادثة واللحظة التي يعيشها "حي" ويتذكر فيها بين الأربع والخمس سنوات، حيث دفعته الحاجة إلى المعرفة _ معرفة سبب موت الظبية_ إلى استرجاع تأملاته السابقة، وهذا ما أرجعه إلى الفترة التي كان يخوض فيها مواجهات مع

[1] صفوت عبد الله الخطيب، الأصول الروائية في قصة حي بن يقظان، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2007، ص 58.

[2] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 18.

الوحوش فقد كان « عند محاربته للوحوش أكثر ما كان يتقي من صياصيهم على صدره، لشعوره بالشيء الذي فيه»[1].

حاول "حي" من خلال هذا الإستذكار تحديد الموضع الذي يحمل في طياته العضو المسؤول عن عطل جسد الظبية، وقد دلت كلمة "كان" على العودة إلى الماضي وكذلك السياق.

لقد كان "حي" يظن أنه وبمجرد إزالته للعائق المسبب لتوقف حركة الظبية، يعود الجسد للحياة من جديد، و لما طال تفكيره في الأمر استطاع حصر الأجزاء التي يمكن أن تحوي العضو في ثلاثة مواضع تمثلت في: الرأس، و الصدر، والبطن. لكن غلب على ظنه أن يكون موضع هذا العضو في الوسط حتى يعم نفعه على سائر الجسد.

وما ساعده على هذا الإستنتاج قياس الأمر على نفسه حيث تذكر أنه أكثر ما كان يتقي من هجمات الوحوش و أسلحتهم على صدره، ولما تحقق من ذلك عزم أخيرا على تشريح الظبية.

ويرجع السارد بالمتلقي إلى المكان الذي ينتمي إليه أسال الشخصية الثانية في القصة، فيحكي ما سمعه عن الجزيرة. يقول: « ذكروا: أن جزيرة قريبة من الجزيرة التي ولد بها حي بن يقظان على أحد القولين المختلفين على صفة مبدئه، انتقلت إليه ملّة من الملل الصحيحة المأخوذة على بعض الأنبياء المتقدمين، صلوات الله عليهم. و كانت ملة محاكية لجميع الموجودات الحقيقية بالأمثال المضروبة التي تعطي خيالات تلك الأشياء، و تثبت رسومها في النفوس، حسبما جرت به العادة في مخاطبة الجمهور، فمازالت تلك الملة تنتشر بتلك الجزيرة و تقوى و تظهر، حتى قام بها ملكها و حمل الناس على التزامها»[2].

يستعيد الراوي أحداث وقعت في جزيرة أخرى مأهولة بالسكان، جاء منها أسال الذي اتفقت صحبته مع حي بن يقظان، فأشير إلى ذلك بالفعل "ذكروا"، كما استعمل الأفعال الماضية مثل: "كان،جرت، نشأ..."، هذا الإسترجاع غير محدد المسافة، فهو زمن غير

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان ، ص 19.

[2] المصدر السابق، ص 81.

محدد يعود لسنين عديدة، و قد استعاده ابن طفيل ليوضح الأسباب التي جعلت أسال يهجر قومه ليتجه إلى جزيرة مهجورة مقطوعة كجزيرة "حي"، كما أنه وضّح التوجه الديني والعقائدي لهذا الإنسان الذي اختار طريق الزهد في الدنيا، والتنسك والتعبد.

إن الدارس لقصة حي بن يقظان يلاحظ أن ابن طفيل لا يشير إلى زمن المستقبل إشارة مباشرة، و ذلك لكون الزمن في القصة عامة مبهم شمولي دال على الإستمرار دون تحديد خاص، فبالنسبة لابن طفيل الزمن المبهم الشمولي قرين الأمل في المستقبل، كما كان قرين التطلع إلى الإتحاد بالخالق بالنسبة لحي بن يقظان، ولا عجب في ذلك إذا كان التطلع إلى التوحد بالخالق متحديا الإدراك البشري المحدود المرتبط بالزمن الظاهر المقسم المفصل، فالأمل في المستقبل واستشرافه يرتبط بزمن الإنتظار المبهم غير المحدود المسار، ثم إن الزمن في المستقبل حدث غير مجسد وغير متحقق يقينا، و نما هو توهم وتوقع وترقب.

تقول ماري تيريز عبد المسيح في هذا المقام: « وعلى حين يمتد التفكير العقلاني عبر إطار زمني، تمزج لحظة اللاعقلانية أزمنة ثلاثة في زمن سرمدي»[1]، وما تقصده باللاعقلاني هو عجز العقل البشري و قصوره عن ملاحقة الفعل المرتبط بكشف البصيرة.

ومنه يمكن القول أن زمن المستقبل مضمر، أو كامن في الزمن الشمولي غير المحدد.

[1] صفوت عبد الله الخطيب، الأصول الروائية في قصة حي بن يقظان، ص 60.

2. المـــــدة:

لقد جعل القص الفلسفي للزمن خصوصية فنية، فتعامل مع هذا العنصر بوعي وإدراك، مركزا على اللحظات الزمنية التي تحمل في طياتها أحداثا هامة تفي بغرض القصة، وتسهم في بناء أحداثها و نموها.

اعتمد ابن طفيل تقنية "الوقفة" التي من خلالها تتباطأ وتيرة السرد، فيظل زمن القصة يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته.

1.2 الوقفات:

انتشرت الوقفات الوصفية على طول النص القصصي، بداية بوصف الجزيرة التي ولد فيها بطل القصة بن يقظان، « هي الجزيرة التي يتولد فيها الإنسان من غير أم ولا أب، وبها شجر يثمر نساء، وهي التي ذكر المسعودي أنها جزيرة الواقواق لأن تلك الجزيرة أعدل بقاع الأرض هواء، وأتمها لشروق النور الأعلى عليها استعدادا»[1].

اعتمد الراوي على هذه الوقفة الوصفية لجعلها تمهيدا لبداية القصة، حيث عمد إلى وصف الجزيرة، فتعرض إلى تفاصيلها الخيالية، حيث يثمر الشجر نساء، ويتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب، هذه الوقفة لم تكن مطولة بل كانت مجرد تمهيد بسيط ينطلق منه الحكي.

ثم يتوقف ابن طفيل في وقفة تمثل بداية الإرتقاء المعرفي، وذلك من خلال مشاهدات البطل. بقول: « وكان في ذلك كله ينظر إلى جميع الحيوانات فيراها كاسية بالأوبار والأشعار وأنواع الريش، وكان يرى مالها من العدد و البطش، ومالها من الأسلحة المعدة لمدافعة من ينازعها، مثل: القرون والأنياب والحوافر والصياصي والمخالب»[2].

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 6.

[2] المصدر السابق ، ص 15.

في هذا المقطع يتأمل "حي" المخلوقات التي يعيش معها، فيلاحظ ما تتميز به من مظاهر خارجية، فمنها ما يكتسي بالريش، و منها ما يدافع عن نفسه بالأنياب أو الحوافر أو المخالب.

فالراوي بهذا حاول إبطاء السرد قليلا عن طريق التأمل الذي قام به "حي"، ويواصل بن يقظان تأملاته في المحيط « ثم إنه تأمل جميع الأجسام حيها و جمادها، وهي التي عنده تارة شيء واحد و تارة كثيرة كثرة لا نهاية لها، فرأى أن كل واحد منها، لا يخلو من أحد أمرين: إما أن يتحرك إلى جهة العلو مثل الدخان واللهيب و الهواء، إذا حصل تحت الماء و إما أن يتحرك إلى الجهة المضادة لتلك الجهة، و هي جهة السفل. مثل الماء، وأجزاء الأرض، و أجزاء الحيوان و النبات، و أن كل جسم من هذه الأجسام لن يعرى عن إحدى هاتين الحركتين و أنه لا يسكن إلا إذا منعه مانع يعوقه عن طريقه. و لو أمكنه ذلك لما انتنى عن حركته فيما يظهر، و لذلك إذا رفعته، وجدته يتحامل عليك بميله إلى جهة السفل، طالبا للنزول، و كذلك الدخان في صعوده، لا ينتني إلا أن يصادف قبة صلبة تحبسه، فحينئذ ينعطف يمينا و شمالا ثم إذا تخلص من تلك القبة، خرق الهواء صاعدا لأن الهواء لا يمكنه أن يحبسه »[1].

اعتمدت هذه الوقفة الوصفية كتقنية لإبطاء السرد، و ذلك باستخدام عبارات و مقاطع مختلفة، حيث استغرق حي بن يقظان في تأمل كل ما يحيط به من كائنات حية و جامدة، محاولا البحث عن حقيقة الأشياء و جوهرها.

فبدأ بتقسيم الأجسام إلى حي وجامد، ثم لاحظ ما تتميز به من صفات جعته يستنتج أن كل هذه الموجودات إما أن تتجه إلى العلو كالغازات والأبخرة، و إما أن تتحرك إلى أسفل ويدخل تحت هذا الصنف كل شيء عدا ما يندرج في النوع الأول، مثل: الماء، وأجزاء الحيوان و غيرها.

لقد استغرقت هذه الوقفة الوصفية التأملية مدة طويلة، فقد ظل "حي" على هذه الحال إلى أن أعياه النظر في هذه الأجسام، لكنه تعلم من هذه المشاهدات استخدام العقل الواعي،

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان ، ص 33.

ويواصل "حي" تدرجه في الوصول إلى الحقيقة فينتقل من المحسوسات إلى الأفلاك، « فلما انتهى إلى هذه المعرفة، ووقف على أن الفلك بجملته وما يحتوي عليه. كشيء واحد متصل بعضه ببعض، وأن جميع الأجسام التي كان ينظر فيها أولا: كالأرض والماء والهواء والنبات والحيوان وما شاكلها، هي كلها في ضمنه وغير خارجة عنه، وأنه كله أشبه شيء بشخص من أشخاص الحيوان؛ وما فيه من الكواكب المنيرة هي بمنزلة حواس الحيوان؛ وما فيه من ضروب الأفلاك، المتصل بعضها ببعض، هي بمنزلة أعضاء الحيوان، وما في داخله من الكون والفساد هي بمنزلة ما في جوف الحيوان من أصناف الفضول والرطوبات، التي كثيرا ما يتكون فيها أيضا الحيوان، كما يتكون في العالم الأكبر»[1].

يصف ابن طفيل في هذه الفقرة وقوف "حي" على حقيقة اتساع الكون و اشتماله على كل شيء موجود في عالمه المحسوس، معتمدا بعض التشبيهات مثل: أشبه شيء بشخص من أشخاص الحيوان، و يمثل هذا المقطع خروجا عن الخط الزمني للسرد.

وفي هذه المرحلة يتفكر "بن يقظان" في الأفلاك والأجرام والنجوم، حيث توصل إلى وجود علاقة ترابط بين المحسوسات التي تحيط به، والسماوات والأفلاك، ثم قام بتفكيك و وصف تشكيل هذه الأفلاك عن طريق إسقاط ذلك على الحيوان الذي يمثل الشيء المحسوس كذلك. فشبه الفلك عامة بالحيوان والكواكب والنجوم بالحواس التي تميز هذا الحيوان، أما ضروب الأفلاك فشبهها بالأعضاء لارتباطها ببعضها البعض، كما شبه بين ما بداخل الأفلاك من فساد وكون بأصناف الرطوبات والفضول، وبهذا أعطى وصفا مفصلا بالأجرام والأفلاك وفي هذا تعبير عن قوة البديهة والتفكر، كما يعبر عما وصل إليه "حي" من قوة في المعرفة و التدبر.

ويتواصل الوصف في هذه القصة، فقال: « ورأى أيضا أنه إن اعتقد قدم العالم، وأن العدم لم يسبقه، وأنه لم يزل كما هو، فإن اللازم عن ذلك أن حركته قديمة لا نهاية لها من جهة الابتداء، إذا لم يسبقها سكون يكون مبدؤها منه، وكل حركة فلا بد لها من محرك

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 45.

ضرورة، والمحرك إما أن يكون قوة سارية في جسم من الأجسام، إما جسم المتحرك نفسه، وإما جسم آخر خارج عنه، و إما أن تكون قوة ليست سارية ولا شائعة فيه، فإنها تنقسم بانقسامه، و تتضاعف بتضاعفه، مثل الثقل في الحجر مثلا. المحرك إلى أسفل، فإنه إن قسم الحجر نصفين، و إن زيد عليه آخر مثله، زاد في الثقل آخر مثله، فإن أمكن أن يتزايد الحجر إلى غير نهاية... و لا في جسم خارج عنه»[1].

يصنف هذا الخطاب ضمن الوقفات الوصفية الموجودة في القصة، لأن السرد يتوقف عند بدايتها ليبدأ الوصف، فالسارد يتحدث عن العالم باعتماد الصفات مثل: قديمة، قوة، سارية...، والنعوت والتشبيهات مثل: الثقل في الحجر مثلا...، فهو لا يسرد أحداثا استغرقت زمنا و إنما يقدم تحليلا و وصفا للعالم موردا الاستنتاجات التي توصل إليها في النهاية.

وتتتابع تجليات الوصف في القصة الفلسفية، موضحة دقائق ما كان بإمكان السرد توضيحها وإبانتها، فينتقل بنا ابن طفيل هذه المرة إلى مشاهدات "حي" الكونية، يقول: « وشاهد أيضا الفلك الذي يليه، وهو فلك الكواكب الثابتة، ذاتا بريئة عن المادة أيضا، ليست هي ذات الواحد الحق، و لا ذات الفلك الأعلى المفارقة، ولا نفسه، ولا هي غيرها. وكأنها صورة الشمس التي تظهر في مرآة قد انعكست إليها الصورة من مرآة أخرى مقابلة للشمس، و رأى لهذه الذات أيضا من البهاء والحسن واللذة مثل ما رأى لتلك التي للفلك الأعلى»[2].

يصف السارد في هذا المقطع أحد الأفلاك التي شاهدها حي بن يقظان، معتمدا النعوت (ذاتا بريئة،...)، و بعض التشبيهات (كأنها صورة الشمس،...). مركزا على فكرة أن هذا الفلك ليس مادة، ولا ذات الفلك الأعلى، ولا حتى ذاته هو، لكنه لا يقل عنها جمالا وبهاء رآه من قبل في الفلك الأعلى. هذا ما جعل هذا المقطع وصفا خارجيا لشيء جامد موجود في الجزيرة؛ (أي أنه ليس وصفا للشخصية).

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 47.

[2] المصدر السابق ، ص 76.

2.2 التلخيصات:

يشير التلخيص عادة إلى سقوط فترات زمنية من زمن الأحداث و زمن النص، بحيث يفرض المرور سريعا على الأحداث، بتركيز و بإيجاز و هي سمة موجودة بكثرة في القصة محل الدراسة، فتجسدت في مواضع كثيرة نذكر منها:

« فلما طال همه في ذلك كله، وهو قد قارب سبعة أعوام، ويئس من أن يكمل له ما قد أضر به من نقص، اتخذ من أوراق الشجر العريضة شيئا جعل بعضه خلفه وبعضه قدامه، وعمل من الخوص والحلفاء شبه حزام على وسطه، علق به تلك الأوراق فلم يلبث إلا يسيرا حتى ذوى ذلك الورق و جف و تساقط. فمازال يتخذ غيره و يخصف بعضه ببعض طاقات مضاعفة، وربما كان ذلك أطول لبقائه! إلا أنه على كل حال قصير المدة»[1].

يلخص ابن طفيل في هذا المقطع ما كان يشغل "حي" خلال سبع سنوات من مشاهدات وتأملات استغرقت أياما وأسابيع بل وشهورا طويلة ما جعله يكشف ما به من نقص عن باقي الكائنات الحية التي تعيش حوله، هذا ما جعل السارد يلجأ إلى هذه التقنية هروبا من الرتابة.

والأعوام السبعة هنا وحدة زمنية تتكرر سبع مرات بدورها حتى تبلغ مسيرة "حي" في البحث عن حقيقة الوجود، والاتصال بالخالق ما يقرب خمسين عاما، و هو التاريخ الذي يصل فيه بن يقظان إلى مراده بعد لقائه بأسال، و الملاحظ أن العدد (سبعة) ارتبط في التراث الإسلامي بلحظات البدء والختام في كل الأعمال المهيبة والمواقف الحاسمة، فالسبع المثاني هي فاتحة القرآن الخاتم المعجز، والطواف حول الكعبة سبعة أشواط، والجمرات التي يلقيها الحاج سبع جمرات، وطواف الإفاضة سبع مرات حول الكعبة هو آخر أركان الحج، و اليوم السابع هو بداية العالم بعد أن خلق الله السموات والأرض في ستة أيام، كذلك السموات سبع، و تعبير يوسف عليه السلام لرؤيا الملك سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف، وسبع سنبلات خضر أخر يابسات... وغيرها الكثير.

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 14.

إن العدد سبعة إذا في الموروث الإسلامي عدد دال على عظمة المعدود الموصوف به، من حيث هو فاتحة أمر عظيم أو خاتمته تماما، ومن ثم فإن عناية ابن طفيل بتقسيم مراحل ترقي "حي" في التدرج في معرفة الله إلى سبع مراحل زمنية، وجعل كل مرحلة منها سبع سنين، لهو أمر دال على عظمة هدف هذه المراحل، حيث يوضح ابن طفيل في روايته عن تمام هذه المراحل بلقاء "حي" بأسال حيث يكتشف بن يقظان بلوغه يقينا إلى ما كان يسعى إليه حدسا من التوحد بالخالق.

كذلك من أمثلة هذا التجاوز ما ورد عن اشتغال حي بن يقظان في المعارف الطبيعية، حيث يقول: « وإنما تفنن في هذه الأمور كلها في وقت اشتغاله التشريح، وشهوته في وقوفه على خصائص أعضاء الحيوان، وبماذا تختلف، و ذلك في المدة التي حددنا منتهاها بأحد و عشرين عاما»[1].

يلخص ابن طفيل في هذه الأسطر ما حدث لحي بن يقظان خلال واحد وعشرين عاما، وذلك في إضمار محدد زمنيا، فأورد الأحداث الأساسية التي شكلت محاور مهمة في ارتقائه المعرفي، وتعتبر هذه المرحلة أطول مراحل النمو في حياة بن يقظان، حيث استطاع التوصل إلى حقيقة الجسد و الروح و العلاقة بينهما، وهي العلاقة بين الأمور المتنافرة و المتضادة (الجسد و الروح)، كذلك عرف أن الحواس هي ما يساعده على الإدراك، فكشف خصائص المادة و أصولها، كذلك مبدأ العِلِّيَّة و السببية بين المظاهر الطبيعية، وكل هذه الأحداث شغلت مدة زمنية طويلة موزعة على واحد وعشرون سنة، غير أن الراوي لخصها تسريعا للسرد لأن فترة كهذه تحتاج عدد كبير من الصفحات لتحكى.

كذلك تجاوز ابن طفيل الفترة التي قضاها "حي" في محاولاته السابقة للوصول إلى مقامه المطلوب، يقول: « و مازال يقتصر على السكون في قصر مغارته مطرقا، غاضا بصره، معرضا عن جميع المحسوسات و القوى الجسمانية، مجتمع الهم و الفكرة في ... بحيث تمر عليه عدة أيام لا يتغدى فيها و لا يتحرك»[2].

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان، ص 28.

[2] المصدر السابق ، ص 71.

يختزل السارد في هذه الأسطر أياما عديدة، حاول خلالها بطل القصة التوحد مع الخالق –حسب ابن طفيل– متبعا طريقة الإعراض عن كل المحسوسات عن طريق غض البصر، و توقيف كل حواسه عن العمل، و تجميع فكره كله في الموجود الواجب الوجود.

هذه العملية استغرقت وقتا طويلا جدا، غير أنها لم تشغل في الرواية إلا ثلاثة أسطر فقط ضمن تلخيص غير محدد، وهذا ما أدى إلى تسريع السرد، حيث اكتفى السارد بعبارة "ومازال"، و"تمر عدة أيام" للدلالة على الزمن المبهم.

3. التواتـــــــر:

ان الحديث عن التواتر لا يخرج عن الاطار الإيقاع الزمني للمسار السردي، ذلك أن له أثرا في تسريع السرد أو إبطائه، وهذا ما سيتضح من خلال تحليل بعض المقاطع التكرارية.

1.3 ما روي مرة واحدة و وقع مرة واحدة (ح1/ ق1):

ويشكل هذا النوع أغلب الوحدات السردية في القصة، من بين الأمثلة العديدة نذكر:

« كان له قريب يسمى "يقظان" فتزوجها سرا على وجه جائز في مذهبهم المشهور... الجزر»[1].

ذكرت هذه الحادثة مرة واحدة في القصة كلها، مساوية لعدد حدوثها في الواقع، فلم تستدعى في الصفحات اللاحقة، وهذا النوع التفردي لا يعطل السرد، لأنه لا يتوقف في مواضع أخرى عائدا إلى هذه الحادثة، بل يستغرق في حوادث أخرى.

كذلك الأمر بالنسبة لحادثة وفاة الظبية التي كانت الشرارة الأولى التي انطلق منها في بحثه وإرضاء فضولة، يقول السارد:« ومازال الضعف يستولي عليها ويتوالى، إلى أن أدركها الموت، فسكنت حركاتها بالجملة، و تعطلت جميع أفعالها، فلما رآها الصبي على تلك الحالة، جزع جزعا شديدا»[2].

وقعت حادثة موت الظبية مرة واحدة في القصة، كما لم تذكر في الحكي إلا مرة واحدة أيضا، لذلك لم تشغل حيزا كبيرا لأنها ذكرت باختصار كما لم تستغرق زمنا طويلا

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان ، ص 8، 9.

[2] المصدر السابق، ص 17.

كفيلا بتعطيل زمن السرد. كذلك الأمر بالنسبة للقاء حي بأسال « إلى أن اتفق في بعض تلك الأوقات أن خرج "حي بن يقظان" للاتماس غذائه وأسال قد ألمّ بتلك الجهة، فوقع بصر كل واحد منهما على الآخر»[1] حيث ذكر هذا اللقاء مرة واحدة فقط في الحكاية، مساوية بذلك عدد حدوثها في الواقع، فلم يُذكر بعد ذلك، لهذا لم تشغل حيزا نصيا كبيرا، ويمثل هذا اللقاء نقطة تحول في حياة حي بن يقظان، حيث عرف صحة الطريق الذي سلكه في المعرفة الإلهية.

2.3 ما روي مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية (ح ن/ ق ن):

ويتفق هذا النوع مع سابقه في تساوي عدد وقوع الأحداث في القصة وعدد ورودها في الحكي، و من الحوادث التي تكرر وقوعها في القصة كثيرا عملية النظر أو الملاحظة التي استعملها "حي" بكثرة: « فنظر إلى جميع أعضائها ...إلى ما كانت عليه»، « ثم نظر إلى الشيء الذي ...بحكم هذه الحالة مدة»، « كذلك نظر إلى سائر... بالنفس الحيوانية»، « نظر إلى الماء... بصورته الأولى»[2].

لقد تكرر فعل النظر في القصة، بما يساوي تكرر ذكرها ذلك في النص المسرود، فهذه العملية تتكرر كلما شاهد "حي" ظاهرة مميزة تفتح له مجال الملاحظة، التدبر، والاستنتاج.

نفس الشيء بالنسبة لتفكره الدائم، « ثم إنه تفكر هل رأى... الآفة عنه»، « و بقي يتفكر في ذلك الشيء... ذلك الشبه»، « ثم تفكر في الإمتداد... دون امتداد»، « ثم تفكر هل هي ممتدة... ومحالا»، « ثم إنه تفكر: لم اختص هو... الأجسام السماوية»[3].

ذكر فعل "التفكر" على طول النص و في عدة صفحات (19، 23، 38، 42، 57)، مساويا بذلك عدد المرات التي قام فيها "حي" بهذا الفعل، وقد يوحي هذا التكرار ضمنيا بأن "حي" قد كاد يكتشف منهجه في الوصول إلى الحقائق، وأصل كل معرفة و ذلك لذكر هذا الفعل – التفكر – في بداية كل مرحلة من مراحل الإرتقاء المعرفي.

ما روي مرات عديدة و وقع مرة واحدة (ح ن/ ق 1):

---

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان ، ص 85.

[2] المصدر السابق، ص 18– 32– 34– 40.

[3] المصدر نفسه، ص 19– 23– 38– 42– 52.

قد ترد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، و هذا ما يلاحظ في تكرار ذكر حادثة التقاء الطفل حي بالظبية، « فلما اشتد الجوع بذلك الطفل، و بكى وعالج الحركة، فوقع صوته في أذن ظبية فقدت طلاها، خرج من كناسه فحمله العقاب فلما سمعت الصوت ظنته ولدها»[1].

وقع هذا اللقاء بين الظبية و ابن يقظان مرة واحدة، لكن السارد ذكرها أكثر من مرة، وذلك لتعدد الروايات التي تحدثت عن ولادة الطفل "حي"، و تجدر الإشارة إلى أن هذا التكرار قد يبطيء السرد و ذلك لما يشغله من مساحة في النص القصصي.

ما روي مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية (ق ن/ ح 1):

قد يلجأ الكاتب إلى هذا النوع تفاديا لتكرار ذكر حوادث بعينها، فيقوم بذكرها دفعة واحدة، وهذا ما نجده في إشارة ابن طفيل لبعض الحوادث، نذكر منها الأفعال الإعتيادية اليومية، يقول: « واتخذ من أوراق الشجر العريضة شيئا جعل بعضه خلفه... فمازال يتخذ غيره و يخصف بعضه ببعض»[2].

وردت في هذا المقطع عبارات قصيرة دلت على حدث وقع مرارا و تكرارا، بطريقة مشابهة على مدار سنوات عديدة، فلم يكرر النص قيام "حي" بتجديد الأوراق كلما فسدت، إنما اكتفى السارد باستخدام كلمة (مازال) للدلالة على الإستمرارية في القيام بالفعل.

الشيء نفسه بالنسبة للمناوشات الدائمة التي كان يحتك بن يقظان بالحيوانات الأخرى، والتي لطالما تذكرها بينه وبين نفسه، يقول: « وأما هذا الدم فكم من مرة جرحتني الوحوش في المحاربة فسال مني كثير منه فما ضرني ذلك شيئا من أفعالي»[3].

وردت في المقطع عبارات دالة على حدوث موقف مشابه عدة مرات، و يتمثل هذا الحدث في المواجهات التي جمعت "حي" بالحيوانات الضارية والوحوش التي كانت تسفر عن جرحه ونزف دمه، و من العبارات الدالة على التكرار قوله: (فكم من مرة)، (وسال مني الكثير)، و تعتبر هذه التقنية في المقطع وسيلة تسريع للسرد، فبدل تكرار

[1] محمد ابن طفيل، حي بن يقظان ، ص 13.

[2] المصدر السابق، ص 15.

[3] المصدر نفسه ، ص 21.

ذكر هذه المواجهات، يكتفي ابن طفيل بذكر ذلك مرة واحدة في مساحة ورقية لا تتعدى السطر الواحد.

تبرز التقنيات السردية الخاصة بخلخلة الزمن بشكل واضح في قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، والتي تدور أحداثها الأصلية في مدة زمنية طويلة جدا فاقت السبعة وخمسون سنة، غير أن الحجم الصغير للقصة يوحي بأنها تحكي فترة زمنية أقل بكثير، وهذه هي المفارقة التي أجادها ابن طفيل بداية في تلاعبه بالزمن.

لكن استخدام الكاتب للزمن لم يكن استخداما عاديا، حيث لم يكن الزمن غاية ابن طفيل، بل كان معيارا لمراحل مختلفة، و مستويات متوالية تدرج من خلالها بطل القصة "حي" للوصول إلى الحقيقة، و هذا سر تفوق ابن طفيل في السيطرة على الزمن الروائي، الذي مازال يمثل صعوبة تواجه الروائي.

لقد عمد ابن طفيل إلى الربط بين الزمن و الغاية فجاء الزمن معبرا عن مواقفه، أحيانا جاء واضحا و ذلك من خلال تحديده لزمن الإسترجاعات التي انتشرت على طول القصة، حيث أتاحت لحي فرصة المقارنة، والملاحظة للوصول إلى إجابات لتساؤلاته، كما جاء هذا الزمن مبهما غير محدد، وهذا ما يلاحظ من خلال محاولة تحديد الزمن الإستشرافي الذي كان مضمرا في الزمن الماضي و الحاضر في نفس الوقت.

وتماشيا مع النظرية المعتمدة في هذه الدراسة تطرق البحث إلى دراسة التقنيات السردية التي من شأنها تبطيء السرد أو تسريعه، فقد شغلت الوقفات حيزا كبيرا من المجال النصي، فتنوعت بين وصف الأماكن، إلى وصف الأجسام، إضافة إلى تأملات "حي" المطولة. كل هذا في إطار إبطاء السرد.

في مقابل ذلك نجد غياب الحذوف التي حلت محلها التلخيصات المحددة، وغير المحددة التي منحت الكاتب فرصة الهروب من مأزق الوقوع في الرتابة و الثقل الذي من شأنه أن يشعر المتلقي بالملل.

أما التواتر فقد ورد بأنواعه الأربعة، و لكن بنسب مختلفة، فهناك أحداث وقعت مرة واحدة في القصة وتكرر ذكرها في الحكاية، وهذا ما أبطأ السرد قليلا، في المقابل نجد هناك أحداث وقعت مرات عديدة في القصة و لم تذكر إلا مرة واحدة في الحكاية، حيث قام الكاتب باختزالها، خاصة تلك الأحداث اليومية الإعتيادية، هذه الحركة سرعت الحكي

نوعا ما. من جهة أخرى هناك وقائع كثيرة وردت عدة مرات وذكرت في الحكاية بما يقارب عدد حدوثها، وهذا ما احدث نوعا من التوازن بين الحكاية و القصة.

خـــاتمـــــة:

تمثل هذه الدراسة محاولة لقراءة مكونين أساسيين من مكونات الخطاب القصصي الفلسفي، أردنا أن تكون وعيا بالزمان والمكان و خصوصيتهما وتنوعهما في الكتابة الفلسفية الصوفية، وقد استعملنا هذين العنصرين السرديين وسيلة للغوص في أغوار هذا النص القصصي الحافل بالرموز والأفكار العميقة التي تتطلب الدقة لفهمها فهما جيدا.

وقد توصلت إلى نتائج كانت بناء على قراءة قصة فلسفية صوفية تراثية بأدوات إجرائية حديثة والتي نجمل أهمها في:

– أن الفن القصصي له تأثير كبير في النفوس، وهذا ما جعل الأدباء والمبدعين يتخذونه وسيلة للتعبير عن أفكارهم و تأملاتهم الفلسفية ومن بينهم ابن طفيل الذي تنبه منذ قرون إلى ما يمكن أن يؤديه الفن في التعبير عن فكره الفلسفي، فكان أن استخدم قصة حي بن يقظان التي قدمت فكره في طابع فني.

– تعد المفارقات الزمنية أداة مهمة تتيح للمؤلف فرصة التلاعب بترتيب الأحداث السردية.

– التعبير عن الزمن في قصة حي بن يقظان جاء في الغالب بشكل تقريري، منفصل وغير متضمن في الأحداث، ذلك أن السارد لا يصرح بوقوع أحداث معينة ولا يشير إلى زمن وقوعها أو المدة التي استغرقتها، بل يستطرد السرد ممزوجا بالوصف ليورد في آخر المقاطع عبارة تدل على أن مدة زمنية – طويلة أو قصيرة – قد مضت.

– استعمل ابن طفيل الزمن مرتبطا بغايته للوصول إلى مقام التوحد معيارا لمراحل تحققها المختلفة، لذلك نجد بطل القصة في الغالب فاقد لحسه بالوقت سواء بالطول أو القصر، حيث كان مركزا على تأملاته فقط.

– و الملاحظ في قصة بن يقظان، أن ابن طفيل يستهدف الزمن خاصة، و هذا ما نستنتجه في محاولاته للخلاص من الزمن، للوصول إلى زمن آخر هو غايته.

– المكان مكون حكائي ذو أهمية كبرى في تنامي أحداث النص السردي، وعنصر حافل بقيم رمزية حاول الكاتب توصيلها إلى القارئ.

– لا يمكن تصور مكان في القصة الفلسفية بمعزل عن باقي عناصر السرد، حيث لا يمكن تصور مكان بمعزل عن الحدث والزمن والشخصية، فهذه العناصر مجتمعة هي ما يمنح لهذا المكان معنى و دلالة، و دونها يظل وعاء فارغا من كل إيحاء.

– إضافة إلى أن المكان في قصة ابن طفيل ينطلق من الواقع القريب، الذي يمثل كل مادي محسوس، وصولا إلى المطلق واللانهائي الذي استطاع بن يقظان الوصول إليه عبر مقاومته للماديات، و مجاهداته لنوازع الجسد و متطلباته.

– يعتني ابن طفيل بالمكان من خلال تحديده وصفية إذا كان ذا أهمية كبيرة ووظيفة ملحوظة، وعندما تقل هذه الأهمية يفقد المكان الإلحاح عليه.

– يميل ابن طفيل إلى التحديد الواقعي للمكان، و ذلك عن طريق الإستيثاق من السند، و ربما كان ذلك نفورا من الخيال لدوافع عقلية – كونه من أصحاب النزعة العقلية – و ذلك في الوقت الذي يلاحظ فيه عدم الإحتفاء بتحديد الأماكن المتخيلة إذا دعت الحاجة إلى ذكرها في الأحداث الروائية.

ملخص:

تناولنا في هذا البحث الموسوم بـــ: "الزمن و المكان في قصة حي بن يقظان " ضمن الدراسات التي تسعى إلى تحليل نص أدبي قديم بمناهج نقدية معاصرة.

حيث قمنا بوضع لمحة موجزة عن مفهوم "السرد" بصفة عامة، وأنواع السرد القصصي القديم، مع التركيز على القصص الفلسفي، هذا النوع بالتحديث اخترنا منه قصة "حي بن يقظان" لابن طفيل، التي حاولنا أن نستخرج منها التمفصلات الزمنية التي تمظهرت في النظريات السردية الحديثة هذا من جهة.

من جهة أخرى، خصص الجزء الثاني من البحث لدراسة المكان، و أهميته كمكون سردي حيوي بارز في القصص الفلسفسي الصوفي، حيث ساهم في الكشف عن دلالات النص، و القيم الرمزية و الأفكار التي حاول الكاتب إيصالها للمتلقي.

و يخلص بحث الزمان و المكان في قصة حي بن يقظان إلى أن إبن طفيل إستطاع تجسيد أفكاره الفلسفية الصوفية في هذه القصة، وأن بنيتي الزمان والمكان وسيلتان فعالتان في الكشف عن مغالق النص والمقاصد العميقة التي أراد المؤلف إيصالها للقارئ المفترض.

Résumer:

Nous avons abordé dans cette recherche est marquée par " le temps et le lieu de l'histoire du Hayy ibn Yaqdhan " dans les études qui cherchent à analyser le texte anciennes méthodes littéraires de trésorerie contemporain .

Lorsque nous mettons un bref aperçu de la notion de «récit» en général , et les anciens types de récit , en mettant l'accent sur des histoires philosophiques , ce genre rafraîchit essayé d'extraire les éléments de fois qu'il est apparu dans les théories modernes de la narration d'une part.

D'autre part , consacré la deuxième partie de la recherche pour l'étude de la place , et son importance en tant que composante essentielle en évidence dans le récit des histoires philosophie soufie , où il a contribué à détecter des signes de texte , et les valeurs Avatar et des idées que l'auteur a tenté de remettre au destinataire .

Et conclut le temps de recherche et de place dans l'histoire du «Hayy ibn Yaqdhan » d'être le ‘Ibn Tufail’ réussi à incarner les idées philosophiques du soufisme dans cette histoire, et que les structures de l'espace et du temps et sont des moyens efficaces dans la détection des fins de texte et boulons profonde auteur voulait communiquer au lecteur est supposé.

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر:

1. ابن طفيل محمد ، حي بن يقظان، (د ط)، دار النفيس، القبة، الجزائر، 2001.

قائمة المراجع:

2. إخوان الصفاء، رسائل إخوان الصفاء و خلان الوفاء، تقديم عليوش عبود، (د ط)، ج 2 ، موفم للنشر، الجزائر، 2007.
3. ألف ليلة و ليلة، تقديم مزيان فرحاني، ط2، ج 2، موفم للنشر، الرغاية، الجزائر، 1994.
4. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر ، البخلاء، ضبطه و شرحه و علق عليه طه الجاحري، (د ط)، دار المعارف، مصر، (د ت).
5. السرقسطي، المقامات اللزومية، تحقيق أحمد ضيف، ط 1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1982.
6. ابن فارس أبو الحسن أحمد بن زكريا ، مقاييس اللغة، تحـــ عبد السلام محمد هارون، (د ط) ، ج1 ، دار الفكر، دمشق، بيروت، 1399هـــ-1997م.
7. المسعودي أبو الحسن بن علي، مروج الذهب و معادن الجوهر، تحـــ محمد محي الدين عبد الحميد، ج2، المكتبة الإسلامية، بيروت، لبنان، (د ت).
8. ابن منظور، لسان العرب، ضبط نصه و علق حواشيه خالد رشيد القاضي، ط1، دار الصبح، بيروت، لبنان، 2006.
9. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ط 1، منشورات الإختلاف، الجزائر، 2010.
10. إبراهيم عباس، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، (د ط)، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال و النشر و الإشهار، الجزائر، 2002.

11.أحمد حسن الزيات، تاريخ الأدب العربي، ط 23، مكتبة النهضة، مصر، (د ت).

12.أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و المركز الرئيسي، عمان، الأردن، 2004.

13.أحمد مختار عمر و ضاحي عبد الباقي، المنجد في اللغة العربية المعاصرة، ط1، دار الشرق، بيروت، لبنان، 2001.

14.أمين مقدسي، تطور الأساليب النثرية، (د ط)، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1985.

15.باديس فوغالي، الزمان و المكان في الشعر الجاهلي، ط1، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2008.

16.تزفيطان تودوروف، باختين و مبدأ الحواري، تر: صالح فخري، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، 1996.

17.جماعة من الباحثين، جماليات المكان، ط 2، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

18.جيرار جينيت و آخرون، نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، ط 1، منشورات الحوار الأكاديمي و الجامعي، المغرب، 1989.

19.جيرار جينيت، خطاب الحكاية بحث في المنهج، تــر: محمد معتصم وعمر الحلي، ط 1، الهيئة العامة للمطابع الأمريكية، 1989.

20.حسين علي الدخيلي، الفضاء الشعري عند الشعراء اللصوص، ط1، دار حامد، عمان، الأردن، 2011.

21.حميد الحمداني، بنية النص السردي، ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

22.حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب العربي، (د ط)، دار الجيل للطبع و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، 2005.

23.خليل شكري هياس، القصيدة السيرذاتية، ط 1، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

24.ركان الصفدي، الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس هجري، ط 1، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، سوريا، 2011.

25.رنيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تــر: عادل سلامة، المريخ للنشر، الرياض، المملكة العربية السعودية، 1412هـ 1992م.

26.زيدان سليم، ظاهرة التماثل و التمايز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى القرن السادس، ط 1، جامعة منوبة، سلسلة الآداب، تونس، ج 2، 2001.

27.سعيد يقطين، السرد العربي مفهوم و تجليات، (د ط)، دار رؤية، القاهرة، مصر، 2006.

28.سعيد يقطين، قال الراوي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1997.

29.سميح عاطف الزين، معجم تفسير مفردات ألفاظ القرآن الكريم، ط4، الدار الإفريقية العربية، 1422هـ 2001م.

30.سمير المرزوقي و جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، (د ط)، ديوان المطبوعات الجزائرية، الجزائر، (د ت).

31.سمير روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية، (ط د)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سورية، 1995.

32.سيزا قاسم و آخرون، جماليات المكان، ط 2، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، 1988.

33.سيزا قاسم، بناء الرواية ، (د ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2004.

34.شوقي ضيف، الفن و مذاهبه في النثر العربي، ط 1، دار المعارف، مصر، 1965.

35.صالح ولعة، المكان و دلالته في رواية "مدن الملح"، ط1، عالم الكتب الحديث، اربد، الأردن، 2010.

36.صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، ط1، دار الحوار للنشر و التوزيع، سورية، 1994.

37.صفوت عبد الله الخطيب، الأصول الروائية في قصة حي بن يقظان، ط 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2007.

38.صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، مصر، 1998.

39.عبد الحليم محمود، فلسفة ابن طفيل، ط 1، دار الكتاب المصري، القاهرة، مصر، 1990.

40.عبد الرحمن منيف، مدن الملح ، ط3، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، 1988.

41.عبد العالي بو الطيب، مستويات دراسة النص الروائي، ط 1، مطبعة الأمنية، زنقة دمشق، الرباط، المغرب، 1999.

42.عبد القادر بن سالم، السرد و امتداد الحكاية، ط1، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2009.

43.عبد الملك مرتاض، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة أين ليلاي، (د ط)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1992.

44.عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2005.

45.عبد الوهاب الرقيق، في السرد، ط 1، دار محمد علي الحامي، صفاقس، تونس، 1998.

46.عدي عدنان محمد، بنية الحكائية في البخلاء للجاحظ، ط1، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011.

47.علاء الدين عبد المتعال، تصور ابن سينا للزمن، (د ط)، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، 2002.

48.غاستون باشلار، جماليات المكان، تـــر: غالب هلسا، ط2، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، 1984.

49.غالب هلسا، المكان في الرواية العربية، ط1، دار ابن رشد للطباعة والنشر، 1981.

50.فوزية لعيوس غازي الجابري، التحليل البنيوي للرواية العربية، ط 1، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، 2010.

51.محمد رجب النجار، التراث القصصي في الأدب العربي المجلد الأول، ط 1، دار السلاسل، الكويت، 1995.

52.محمد علي شوابكة، ثنائيات في السرد، (د ط)، مادبا مدينة الثقافة الأردنية، عمان، الأردن، 2012.

53.مندلاو، زمن الرواية، تر: بكر عباس، مـــر: إحسان عباس، ط 1، دار صادر، بيروت، لبنان، 1997.

54.مولود فرعون، ابن الفقير، تر: سيد أحمد طرابلسي، دار تلانقينيت للنشر، بجاية، الجزائر، 2004.

55.ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، ط 3، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 1986.

56.نبيلة إبراهيم، فن الفضاء في النظرية و التطبيق، دار قباء، القاهرة، مصر، 1986.

57.هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر اله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003.

58.والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تـــر: حياة جاسم محمد، (د ط)، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1998.

59.ياسين نصير، إشكالية المكان في النص الأدبي، (د ط)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1986.

الفهرس:

مقدمة أ- ت

الفصل الأول السرد العربي القديم والزمكانية

المبحث الأول:السرد العربي القديم.....3

1 القصص الديني 7

2 القصة الشعبية 7

3 القصص الواقعي.....8

4 المقامة.....9

5 القصة الفلسفية.....10

المبحث الثاني: بنية الزمن.....13

النظام الزمني.....16

1. الترتيب.....18
2. المـــــدة 23
3. التواتـــــــر 27

المبحث الثالث: بنيـــــة المكـــــان.....30

1. أهمية دراسة المكان.....34
2. علاقة المكان بالوصف.....35
3. علاقة المكان بالشخصيات.....38
4. علاقة المكان بالأحداث.....39
5. علاقة المكان بالزمان.....40
6. أنواع المكان.....41

الفصل الثاني بنية الزمان والمكان في قصة "حي بن يقظان"

التعريف بالمدونة.....50
بنية الزمن في قصة "حي بن يقظان".....52
1. المفارقات الزمنية.....52
2. المدة.....56
3. التواتر.....62
بنية المكان في قصة "حي بن يقظان".....67
أولا: جزيرة "حي".....67
1.التابوت، الأجمة.....70
2.المراعي الخصبة.....71
3.صدر الظبية.....71
4. مسكن حي.....72
ثانيا: الجزيرة التي ولد فيها "حي".....73
ثالثا: جزيرة أسال.....74
خاتمة..... 78
ملخص.....82
المصادر و المراجع 85
فهرس.....91