"حي بن يقظان" – شعرية الفضاء

د. إبراهيم **الحجري**
(جامعة محمد الخامس، الرباط)

«حيث لا توجد أحداث لا توجد أمكنة» جورج بلان

BIBLID [1133-8571] 18 (2011) 119-136

Resumen: "Ḥayy ibn Yaqẓān y la poética del espacio". El presente artículo aborda la cuestión de la poética del espacio en un texto andalusí sobresaliente, la historia de Ḥayy ibn Yaqẓān, de Ibn Ṭufayl. El artículo se divide en dos secciones: una primera en la que se estudia el marco teórico en el que se inscribe el concepto del espacio, en la que se procura reunir las ideas distintas surgidas al respecto y estructurarlas, y una segunda sección en la que tratan de plasmarle las ideas teóricas sobre el texto literario y filosófico de Ibn Ṭufayl.

Palabras clave: Espacio. Poética. Ḥayy ibn Yaqẓān. Ibn Ṭufayl.

Abstract: "Ḥayy ibn Yaqẓān and the poetry of space". This study deals with the poetry of space in a remarkable andalusi text, that of the history of Ḥayy ibn Yaqẓān, by Ibn Ṭufayl. The article is divided in two sections. The first one provides the theoretical framework of the concept of space, trying to bring together and structure the different ideas advanced on this regard. The second sections seeks to apply this theoretical framework to the literary and philosophical work by Ibn Ṭufayl.

Key words: Space. Poetry Ḥayy ibn Yaqẓān. Ibn Ṭufayl.

ملخص البحث: يتغيّى هذا المقال دراسة شعرية الفضاء في نص أندلسي متميز؛ هو قصة حي بن يقظان لابن طفيل، وعليه؛ فقد قسمنا المقال إلى شقّيْن اثنيْن: أولٌ متعلقٌ بِفرش تنظيري عن مفهوم الفضاء، وتجميع أفكار مختلفة عنه، والتركيب فيما بينها. وشق ثانٍ له تعلّقٌ بما هو تنظيري؛ وقفنا فيه على تمظهرات الفضاء في هذا العمل الفلسفي– الأدبي الرائع.

كلمات مفاتيح: الفضاء، الشعرية، حي بن يقظان، ابن طفيل.

0- عتبة:

يشكل نص "حي بن يقظان" لابن طفيل [1] نقطة "تقاطع خطابات متعددة: الخطاب الديني، الخطاب الفلسفي، الخطاب العلمي، الخطاب الشعري، الخطاب السردي[2]". إنه بعبارة أخرى نص من النصوص المركبة المتعددة الدلالات، "النصوص التي يجد فيها كلّ مِن الأديب والفيلسوف وعالِم الدين، بل والعالم الطبيعي أيضا، ما يشغله ويشدّ اهتمامه، إما من حيث ما تحويه من آراء وأفكار ومعارف ومواقف، أو من حيث الطريقة التي قُدّمت بها هذه الأفكار والمواقف والمعارف"[3].

ولما كان هذا النص مفعما بإغراء هذا التنوع والانفتاح؛ فقد بات من الجدير الانهماك في ملامسة جوانبه المتعددة؛ باعتباره نصا تراثيًا يزخر بالكثير من الظواهر التي تستدعي التناول والاقتحام، وهو العمل الذي لم يتم إلى حدود الساعة[4]، وقد ارتأينا في هذا المقال المتواضع أن نتناول قضيةَ تمظهُر الفضاء السردي

(1) هو أبو بكر محمد بن عبد الله بن محمد بن محمد بن طفيل القيسي. وُلد قبل سنة 506هـ، وتوفي سنة 580هـ. أصله من وادي آش. ويذهب بعض المؤرخين إلى أنه كان تلميذا لابن باجة، ولكنه هو نفسه يَذكر أنه لم يتصل به اتصالا شخصيا. كان طبيبا بغرناطة، وعمل كاتبا لعامل هذا البلد، ولأحد أبناء عبد المومن، وعلا أمره حتى أصبح طبيبا لأبي يعقوب يوسف المنصور خليفة الموحدين. وكانت له حظوة عظيمة عنده، وهو الذي قدم إليه ابن رشد في ظروف معروفة، ونصح هذا الفيلسوف القرطبي بأن يدوّن شروحه لكتب أرسطو. ثم تخلى ابنُ طفيل عن عمله كطبيب للمنصور، وتركه لابن رشد، وتوفي في مراكش سنة 580هـ. (انظر تاريخ الفكر الأندلسي لأنخل جنثالث بلنثيا، ترجمة حسين مؤنس، مكتبة الثقافة الدينية بورسعيد، مصر)

(2) محمد العمري، "حي بن يقظان بين التخييل والحجاج" مجلة حقول، العدد 4، مارس 2007م، الرياض، ص20.

(3) نفسه، ص 20.

(4) ما يزال النص بعيدا عن ساحة التناول النقدي والدراسي الرصينيْن، وأغلب الذين تناولوه اكتفوا بمقالات سطحية غالبا ما تظل تحوم في خارج النص حتى وإن كانت أحيانا تطرح أسئلة مهمة.

كمكون من مكونات بنية النص الدلالية والجمالية، والتي من شأنها أن تلامس جوهر القضية الشكلية في هذا النص السردي بامتياز.

1- مدخل نظري: التحديد المفهومي

تذهب أغلب القواميس الأجنبية إلى كون الفضاء هو «المكان الواسع الذي يجمع الأشياء، ويحضن حركة الكائنات»[5]، ولا تبتعد المعاجم العربية المعروفة عن هذا التحديد المفهومي؛ إذ أنّ الفضاء هو «المكان الواسع من الأرض. أفضى المكان وفضا إذا اتسع. والفضاء؛ المكان الخالي، الواسع، الفارغ من الأرض. والفضاء؛ الساحة، وما اتسع من الأرض. ويقال أفضيتُ إذا خرجت إلى الفضاء. والفضاء ما استوى مِن الأرض واتسع»[6]. وليس فيما جمعه اللغويون عن عرب الجاهلية وصدر الإسلام ما يدلّ على أنه كان « لديهم حدس للمكان بوصفه إطارا مجردا، تنتظم فيه الأشياء، يكون كـ"وعاء" لها، بل المكان عندهم هو دومًا مكان الشيء، لا ينفك عن المتمكن فيه حتى على صعيد التصور»[7]، وهكذا لا نجد في الحقل الدلالي للغة العربية، قبل ازدهار علم الكلام، معنى أو معاني محددة لـ"المكان"، كل ما هنالك تصورات لا تتجاوز مستوى الحدس الحسي الابتدائي الذي يربط المكان بالمتمكن فيه؛ وهكذا فالمكان والموضع والمحل كلها وردت بمعنى واحد.

هذا عن المفهوم اللغوي للفضاء، الذي كما لاحظنا يرِد أحيانا في العربية معادلا لمفهوم المكان أو الموضع أو المحل. ونفس الأمر يحدث في الفرنسية؛ حيث نجد تنويعات وتسميات مختلفة لهذه المقولة؛ فهناك مثلا: (Le territoire, le lieu, l'espace, le décor, le milieu…) أما عن موقع هذه المقولة في الدراسات النقدية والشعرية والأدبية الحديثة، فلا وجود لأية مقاربة وافية ومستقلة تتناول الفضاء أو المكان باعتباره ملفوظا قائم الذات، وعنصرا من العناصر الجوهرية التي تشكل بنية النص الأدبي بصفة عامة، بعكس جاره الملفوظ العتيد "الزمن" الذي حقق في الدراسات الأدبية تراكمًا مهما؛ تمثل في التحقق البيبليوغرافي المحترم الذي ترصده المكتبة النقدية الحديثة نظريا وتطبيقيا. وهكذا؛ ظل البحث في مقولة "الفضاء" «مجالا مفتوحا للاجتهاد والتصورات المتعددة التي لم تصل إلى حدّ بلورة نظرية عامة للفضاء»[8]. ولعل الدراسة التي

(5) *Dictionnaire Hachette encyclopédique. Atlas mondial*, 1994, p. 555.

(6) لسان العرب باب "فضي".

(7) الجابري محمد عابد، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 1986م، ص: 183.

(8) يقطين سعيد، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط1، 1997م، ص 238.

قام بها غاستون باشلار في كتابه الهام (شعرية المكان) تجسد مسارا بحثيا ذا منحى جانبي غير واضح، يستلهم عمق التأمل الفلسفي، ويستدعي حيوية المنهج الظاهراتي approche phénoménologique، مركّزا على «دراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمناظر التي تتاح لرؤية السارد أو الشخصيات سواء في أماكن إقامتهم كالبيت والغرف المغلقة أو في الأماكن المنفتحة، الخفية أو الظاهرة، المركزية أو الهامشية... وغيرها من التعارضات التي تعمل كمسار يتضح فيه تخيل الكاتب والقارئ معا»[9]، لقد سعى باشلار، وهو الفيلسوف الخبير بأساليب التفكير الفلسفي، إلى القبض على المعاني والدلالات التي يتركها المكان في ذاكرة الإنسان ووجدانه، والتي تسبح، بشكل ما، في المنجزات الإنسانية الفنية وأهمها الشعر، فالدراسة التي قام بها باشلار عن شعرية المكان تستحق، في نظره، « أن تسمى (Topophilia) أي؛ هوس المسح الشامل. إنها تبحث في تحديد القيمة الإنسانية لأنواع المكان الذي يمكِننا الإمساكُ به، والذي يمكن الدفاع عنه ضد القوى المعادية، أي المكان الذي نحب، وهو مكان ممتدح لأسباب متعددة، مع الأخذ بالاعتبار الفروق المتضمنة في الفروق الشعرية. ويرتبط بقيمة الحماية التي يمتلكها المكان والتي يمكن أن تكون قيمة إيجابية. هذه القيم المتخيلة سريعا ما تصبح هي القيم المسيطرة؛ إنّ المكان الذي ينجذبُ نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي فقط، بل بكل ما في الخيال مِن تحيّز. إننا ننجذبُ نحوه؛ لأنه يكثف الوجود في حدودٍ تتّسم بالحماية»[10].

وهكذا انصبّت دراسةُ باشلار للمكان، بوصفه جوهرا للمؤلف، وموضوعا إستراتيجيا فيه؛ على الأفضية الأليفة؛ باعتبارها الأشدّ وقعًا في وجدان الكائن البشري، بناء على «إعطاء الصور قيمَها الأنطولوجية، وطرح جدل الداخل والخارج، والذي يؤدي بنا إلى جدل المفتوح والمغلق»[11] ولا يبتعد جورج بيريك كثيرا عن هذا التناول، حيث يلجأ في كتابه "فصائل الفضاءات" إلى تشخيص العلاقات الرابطة بين الكائن البشري والفضاءات التي تقترب منه أو تحتضنه، بنفس كتابة أدبية دسمة تحبل بفتنة الصورة وجمال التأمل. وقد سعى أيضا إلى تلمّس أثر الكتابة في حفظ ما يتصوره الإنسان عن المكان أو الفضاء بشكل أعم، وترجمة أحاسيسه الحسية والمجردة عن فضاءاته المتعددة، فقد «يذوب الفضاء مثلما ينسرب الرمل بين الأصابع، يجرفه الزمن، ولا تبقى لي منه سوى بقايا شائهة: أنْ تكتب: أن تحاول بتدقيق متناهٍ الاحتفاظَ

(9) Jean Weisgeber, *L'espace romanesque*, éd. L'âge d'homme, 1978, p. 9

(10) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط3، 1987م، ص: 31.

(11) نفسه، ص/ ص 33 – 34.

بشيء، أنْ تُبقي شيئا على قيد الحياة: أن تنتزع بعضَ البقايا الدقيقة من الخواء الذي يتقعّر، أن تترك، في مكان ما، أخدودا، أثرا، وسما أو بعض علامات»[12].

إنّ مثل هذا التناول البحثي التأملي في الفضاء المتعدد الذي يخترق الإنسان ويحضن وجوده؛ يكتسي أهمية قصوى؛ لِكونه يسعى إلى رصد التفاعل الحاصل بين الحالّ والمحلّ، بين الحاضِن والمحضون، بين الكائن والمكان، هذا التفاعل لا يمكن، بأية حال من الأحوال، التغاضي عنه؛ نظرا للتلازم الوارد بين هذيْن العنصريْن؛ إذ أنّ كل عنصر منهما يتأثر بِفعل الآخر، وكل منهما يفعل في الآخر وينفعل به، وغالبا ما يكون الأثر الذي يتركه الكائن البشري عن فضائه الذي يحيا فيه ويألفه وينطبع به أبلغ من الفضاء الحسي نفسه؛ لكون الصورة التي يجسدها الحالُّ عن المحل مطبوعة بالأحاسيس والمشاعر التي يشكل الفضاء المحسوس مجرد مثيرٍ لها، ومحفّز لحصولها.

ولم تسْعَ الدراسات الشعرية أو السيميائية في النقد الحديث إلى تخصيص أية مقاربة مستقلة وشاملة للفضاء السردي باعتباره ملفوظًا حكائيا قائم الذات، وعنصرا من بين العناصر المكونة للنص السردي، لذلك لا نجد سوى بعض النتَف المتفرقة هنا وهناك، والتي لا يكفي حجمها وتراكمها لإبراز قيمة هذا المكون السردي الجوهري. وإذا كان «الباحثون قد كتبوا كثيرا حول وظيفة الديكور أو الوصف، فإنّ معرفتَنا تظل ضئيلة، في الوقت الراهن، بتشكيل الفضاء المكاني الذي تجري فيه الحكاية، سواء أكان ذلك المكان واقعيا محسوسا أو كان مجرد حلم أو رؤية»[13]. وإذا «استثنيتنا السوفيتي يوري لوتمان فإن النقد بصفة عامة لم يوجّه اهتمامَه إلى الطريقة التي يقدم بها المحكي (الروائي) وضع الإنسان أمام محيطه المادي »[14] وبالرغم من تعدّد الباحثين والمنظّرين الذين تناولوا الفضاء في السرد بالدراسة والتحليل، فإنّ نتائجَ أبحاثهم لم ترْقَ لِأن تكون نظريةً فضائية سردية، كما يؤكد ذلك (هنري ميتران) بقوله: «لا وجود لنظرية مشكلة من فضائية حكائية، ولكن هناك فقط مسارا للبحث مرسوما بدقة، كما توجد مسارات أخرى على هيئة نقط متقطعة»[15] ومع ذلك يمكن القول إنّ الأعمال التي قام بها كل من يوري لوتمان وهيرمان مِيير وجورج بولي وجيلبير دوران ورولان بورنوف وجورج ماتووي وميشال بوتور وميتران وبويون وكريستيفا وتودروف وجينيت؛

(12) بيريك، جورج: فصائل الفضاءات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000م ص: 93.

(13) بحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية. المركز الثقافي العربي، البيضاء، الطبعة 1، 1990م، ص: 25.

(14) J.Weisgerber, *L'Espace romanesque*, éd. L'âge d'homme, 1978, p. 9 – 10.

(15) H. Metterand, *Le discours du roman*, P.U.F., 1980, p. 193.

تبقى لها قيمتها الكبرى في تجلية مكانة الفضاء في السرد، وكيفية اشتغاله بوصفه مُكونا إستراتيجيا في كل عمل حكائي. ومع أنّ نتائج بحوث هؤلاء تختلف حينًا وتتقاطع أحيانا، إلا أنها تكمّل نقص بعضها البعض، وتتجاوز هفوات سابقاتها.

إن الفضاء في العمل السردي عموما لا يتحقق إلا من خلال اللغة، بمعنى أنه بناءٌ يقوم به القارئ من خلال تتبّع المؤشرات اللغوية؛ لذلك شدّد رواد الدراسات التي اهتمت بالفضاء على «الطابع اللساني الذي يتحقق من خلاله تقديم الفضاء في الأعمال الحكائية، وهو – أي الفضاء– من هذه الناحية يختلف عن الفضاءات الأخرى ذات البعد البصري التي تتحقق من خلال السينما أو المسرح، أو التشكيل أو المعمار... إنّ الفضاء في العمل الحكائي، تبعًا لهذا التجلي اللساني، ليس في العمق، سوى مجموع العلاقات القائمة بين الديكور والوسط والأماكن؛ أفعال الفواعل»[16].

وبِقدر ما تعدّدت الدراسات التي تناولت موضوع "الفضاء"، تعددت المفاهيم والتصورات، وهي تصورات لا تلغي ما دُونها، ولكنها تطرح مُشكلي الاختيارِ والوازع الاستراتيجييْن، ومعها تزداد صعوبة الاقتناع والتبرير لهذا الاختيار أو ذاك، ويمكن حصر مختلف الآراء في التحديدات التالية:

1-1- الفضاء كمعادل

ويقصد بالفضاء، في هذا التصور، الحيّز المكاني في الحكي، ويُطلَق عليه عادة "الفضاء الجغرافي" (l'espace géographique) ذاك الذي « يتولّد مِن مضمون القصة الروائية لا ممّا تحتله الكتابة على الورق»[17] ومن الخطأ الاعتقاد بكون «الفضاء الجغرافي في الحكي يمكن أن يُدرس في استقلال كامل عن المضمون، تماما مثلما يفعل الاختصاصيون في دراسة الفضاء الحضري، فهؤلاء لا يهمهم مَن سَيسكن هذه البنايات، ومَن سيسير في هذه الطرق، ولا ما سيحدث فيها، ولكن يهمهم فقط أنْ يدرسوا بنية الفضاء الخالص»[18] وقد خالفت كريستيفا التصورات التي تدعو إلى عزل الفضاء أثناء تناوله بالدراسة، داعية إلى تمثل الدلالات الحضارية الملازمة له –أي الفضاء– والتي تكون عادة مرتبطة بِعصر مِن العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية خاصة للعالم، وهذا هو ما تسميه (إيديوليجيم) العصر (Idéologème)[19] ولذلك

(16) يقطين سعيد، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ص: 238.

(17) لحمداني حميد، فضاء الحكي بين النظرية والتطبيق، مجلة دراسات أدبية ولسانية، العدد 3، السنة الأولى، ربيع 1986م، ص: 17.

(18) لحمداني حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط3، 2000م، ص: 54.

(19) المقصود بالإيديولوجيم؛ الطابع الثقافي الغالب على عصر من العصور.

ينبغي لفضاء الحكي أنْ يُدرس دائما في تناصيته، أي في علاقته مع النصوص المتعددة لعصر ما أو حقبة تاريخية محددة[20].

2-1- الفضاء النصي (l'espace textuel)

ويقصد بالفضاء، في هذا التصور، الحيز الذي تشغله الكتابة ذاتها –بوصفها أحرفًا طباعية– على مساحة الورق، «ويشمل ذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع، وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية وتشكيل العناوين، وغيرها»[21] وكان اهتمام "ميشال بوتور" بهذا الفضاء كبيرا، ليس فقط في الحكي، بل في النص بصفة عامة، وقد اشتهر بتقديمه تعريفا هندسيا خالصا للكتاب، حيث يقول: «إن الكتاب، كما نعهده اليوم، هو وضع مجرى الخطاب في أبعاد المدى الثلاثة*، وفقا لمقياس مزدوج هو طول السطر، وعلو الصفحة»[22] إن الفضاء النصي غير مرتبط ارتباطا كبيرا بمضمون النص، ولكنه مع ذلك يكتسي أهمية بالغة، فهو يحدد طبيعة تعامل القارئ مع النص الحكائي عموما، كما يمكنه أن يوجّه القارئ نحو فهمٍ معين للعمل. ويَعتبر الناقد المغربي حميد لحمداني الفضاء النصي فضاء مكانيا «لأنه لا يتشكل إلا عبر المساحة، مساحة الكتاب وأبعاده. غير أنه مكان محدود لا علاقة له بالمكان الذي يتحرك فيه الأبطال، فهو مكان تتحرك فيه –على الأصح– عين القارئ، هو، إذاً، بكل بساطة فضاء الكتابة باعتبارها طباعة»[23] ويشير "بوتور" إلى مجموعة من مظاهر تشكّل فضاء النص لا تهم الحكي، فقط، بل يمكن مصادفتها في جميع الكتب والمؤلفات، أهمها: «الكتابة الأفقية، الكتابة العمودية، الهوامش، الرسوم والأشكال، الصفحة ضمن الصفحة، ألواح الكتابة، الفهارس»[24] ويضيف حميد لحمداني مظاهر أخرى إلى هاته المظاهر التي عددها بوتور نذكر منها: «البياض، التشكيل الطبوغرافي»[25].

هذه الدراسات، وفق هذا التصور، اعتبرتِ الصفحة فضاءً يعكس نوعا من الرؤية للعالم ما دام المؤلف يتحرك فيه تبعا لاستراتيجيات معينة، وما دامت العملية الإبداعية عملية معقدة يتداخل فيها ما هو

---

(20) J. Kristiva, *Le texte du roman*, Mouton, 1976, p. 182.

(21) H. Metterand, *Le discours du roman*, p. 192.

(22) بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971م، ص: 112.

* البعد الثالث الذي يتحدث عنه ميشال بوتور هو سُمك الكتاب الذي يقاس عادة بعدد الصفحات.

(23) لحمادني حميد، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 56.

(24) بحوث في الرواية الجديدة. انظر الصفحات: 115- 122- 127- 128- 130- 131.

(25) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. أنظر الصفحات: 56- 57- 58- 59- 60.

نفسي بما هو اجتماعي، بما هو فلسفي، فراحت –أي هذه الدراسات– تفكّ شفرات هذا الفضاء النصي بناءً على منطق التأويل والحدس، مرتكزةً على العلاقات التي تصل الدوال ببعضها.

1-3- الفضاء الدلالي:

إذا كان "الفضاء الجغرافي" يرتبط بما هو عَياني مكاني ملموس، وإذا كان الفضاء النصي يرتبط بِهندسة النص على الورق؛ فإن الفضاء الدلالي يرتبط بجغرافية المعنى وتحولاته التي لا حدود لها، فليس لِلتعبير الأدبي معنى واحد، فهو ما فتئ يتضاعف ويتعدد بناء على تنامي الصور المجازية والكنايات والإشارات التلميحية والانتهاكية؛ لذلك تحدّث "جينيت" عن الفضاء الدلالي (espace sémantique) الذي «يتأسّس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي. وهذا الفضاء مِن شأنه أنْ يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب»[26]، ويورد هذا التصورُ الفضاءَ بوصفه معادلا لما يُدعى عادةً (صورة–figure) إذ يقول جينيت حول هذه النقطة بالذات: «إن الصورة، هي في الوقت نفسه، الشكل الذي يتخذه الفضاء، وهي الشيء الذي تهب اللغة نفسها له، بل إنها رمز فضائية اللغة الأدبية في علاقتها بالمعنى»[27]. ويبدو أن هذا التصورَ للفضاء بعيدٌ جدا عن مجال الحكي، قريب جدا من مجال الشعر، فقلّما تنْزاح لغةُ الحكي عن التقرير، وحتى إنْ حصل ذلك، فالأمر موكولٌ آنذاك لمبحث بلاغي معروف يمكن إدراجه ضمن خانة "المجاز"، إضافة إلى كون الفضاء بِهذا الشكل لا مقابل له في الواقع الملموس، فهو مجرد قضية دلالية، لذلك فأغلب الباحثين في مجال الفضاء باتوا يراعون شرطا أساسيا، ألا وهو « وجود مجال مكاني معين يمكن أن يُدرك أو يُتخيل، كما يمكن أن يحتوي على أشخاص أو حتى على أحرف طباعية»[28].

1-4- الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية:

يربط هذا التصور للفضاء بزاوية النظر التي يُقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الحكائي، تقول جوليا كريستيفا: « هذا الفضاء محول إلى كل، إنه واحد، وواحد فقط، مراقَب بواسطة وجهة النظر الوحيدة للكاتب التي تهيمن على مجموع الخطاب، بحيث يكون المؤلف بِكامله متجمّعا في نقطة واحدة، وكل الخطوط تتجمّع في العمق حيث يقبعُ الكاتب، وهذه الخطوط هي الأبطال الفاعلون (les actants) الذين

(26) G.Genette، Figures II، seuil، 1976، pp : 46-47.

(27) نقلا عن لحمادني حميد في كتاب: "بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي" ص: 61.

(28) لحمادني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص: 61.

تَنسجُ الملفوظاتُ بواسطتهم المشهدَ الحكائيَّ»[29] إن الفضاء، وفق هذا التصور، يتحول إلى خطة عامة يضعها الراوي أو الكاتب ليتحكم في عالمه الحكائي، حيث يصبح كل عنصر من العالم هذا، مشدودا إلى أيادٍ خفية تحركه وتدير علاقاته الجوّانية. ويدخل هذا المبحث في صميم نظرية السرد، حيث اهتم به مجموعة من الباحثين والدارسين، منهم الشكلاني "توماتشفسكي" الذي تحدّث بشكل مقتضب عن السرد الذاتي والسرد الموضوعي، وكذا "جان بويون" الذي فصّل القول في أنواع الرؤية السردية وخصائصها، ومن بعدهما جاء كل من "تودوروف" و"جينيت" وغيرهما ممّن طوّر المنظور السردي، وأولاه عناية فائقة من حيث البحث والدراسة.

ويمكن القول، بالرغم من تعدد التصورات، إنّ الفضاء الحكائي يفترض نظرة شمولية، تضعه في نسق العلائق التي تصله بغيره من العناصر والمكونات التي تضيئه ويضيئها، فهو أوسع من المكان أو الحيز الجغرافي، وبالتالي، فهذا الخير مكون من مكوناته، ولا يمكن تصور الفضاء خارج السيرورة الزمنية أو في غياب الحركة التي تجري فيه، عكس المكان الذي يمكن تمثله خارج الزمن الحكائي، بمعنى أن "الفضاء" تتداخل فيه العناصر وتشتبك فيه العوالم، ومن هنا تكمن صعوبة القبض على تفاصيل دلالاته، الشيء الذي يجعل بعض النقاد يعتبرون الفضاء غايةَ العمل الحكائي ومبعث وجوده، ومنهم "هنري ميتران" الذي يقول «إن الفضاء، في الحكي، بعيدٌ عن أن يكون محايدًا نراه يعبِّر عن نفسه من خلال أشكال متفاوتة، ويكتسب معاني متعددة إلى الحد الذي نراه أحيانا يمثل سبب وجود النتاج نفسه»[30]. إن الفضاء، إضافة إلى كل هذا، يمثل مجموع الأمكنة التي ترد في العالم الحكائي، سواء منها المركزية أو الهامشية، في تعددها وتنافرها، وفي تشابهها وتقاطعها أيضا، دون أن تُفْصل عن سياقاتها ومكوناتها الأخرى التي تشتبك بها في عالم الحكي، وبالجملة، إنه الجوهر الذي تنشدُّ إليه عناصر المحكي طيلة مسار السرد.

2- الفضاء السردي في"حي بن يقظان" :

إنّ كل فعل يقوم به فاعل لابد له من زمن يحتويه، وفضاءٍ يؤطّره، فهو ليس مجرد معطى مادي معزول عن الشخوص؛ إنه مداها المغلق والمفتوح الذي تتحرك فيه؛ لذلك فهو يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد؛ كالشخصيات والأحداث والرؤيات السردية. ولِفهم الدور النصي الذي يقوم به الفضاء داخل السرد لابد من النظر إليه ضمن هذه العلاقات والصلات التي يقيمها؛ وبذلك

(29) J. Kristiva, *Le texte du roman. Approche sémantique du structure discursive transformationnelle*, Mouton, 1976, p. 185.

(30) Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, P.U.F., 1981, p. 100.

يتمظهر الفضاء، بوصفه مكونا أساسيا في الآلة الحكائية بلغة "ميتران".

وبرجوعنا إلى "حي بن يقظان" نرصد ثلاثة أمكنة مؤطرة للأحداث، فابن طفيل يتخذ جزيرة الواقواق نقطة إدماج في المكان، ومسرحا لأحداث نصه السردي حسب زعم رواية مولد (حيّ) بالنشوء الطبيعي. والمكان الثاني هو جزيرة عظيمة متّسعة الأكناف كانت بإزاء تلك الجزيرة. أما المكان الثالث فهو جزيرة آسال. فقد "تَمَثّلَ المكان عند ابن طفيل في ثلاث جزر كانت إحداها محور أحداث القصة وهي التي نشأ بها حيّ سواء تولد من ترابها أو ألقاه البحر على أرضها. فمنها كانت بداية حيّ، وإليها كانت نهايته. أما الجزيرتان الباقيتان فإحداهما التي ألقي منها حيّ في اليم، والثانية هي جزيرة آسال"[31].

2-1- المكان الأول:

يتوسل ابن طفيل بالأسطورة لِيُضفي على مكان أحداثه مسحةً غرائبيّة؛ وإن كان يحاول إيهام القارئ، في كثير من الأحيان، بواقعية الجزيرة عبر الوصف من جهة؛ وتأثيث الفضاء بمكونات طبيعية، وعبر الاستعانة ببعض مَن جايَله أو سبقه من المؤرخين لتأكيد أصلها الجغرافي من جهة ثانية. فهو يحدّد مصدرَ خبره عن الجزيرة فيشير إلى "المسعودي"، يقول: «ذكر سلفنا الصالح –رضي الله عنهم– أن جزيرة من جزائر الهند التي تحت خط الاستواء، وهي الجزيرة التي يتولد بها 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 استعدادا»[32]. لقد استعار ابن طفيل من مجال الجغرافيا فضاءه هذا، ليُهيئ متلقيه لاستقبال العجيب من الأخبار؛ فهذه الجزيرة من جزر الهند، وهي بلاد تنبع منها الحكمة منذ القدم؛ وعليه فهذا الفضاء يجمع بين الحكمة والغرابة، وفيه "تلتقي العناصر العجيبة بالحكمة؛ لتُهيئ لوقوع حدث هو أعجب العجائب وأدلها على الحكمة، وهو تولد حيّ من تراب الجزيرة. لكن هذا الحدث لم يكن صدفة، وإنما كان وليد الحكمة الإلهية في نظام الكون"[33]. فالتولد بهذه الجزيرة حصل "لاعتدالها ولشروق النور الأعلى عليها"[34]. فالخصائص المميزة لهذا الفضاء، المحددة مسبقا، تجعلنا نتقبّل هذا العجيب ونستسيغُه، ونخرجُ به من دائرة العجيب الغريب إلى دائرة العجيب الذي هو من المعجزة الإلهية التي تدعو الناس دائما إلى مراجعة مسلّماتهم

(31) ريدان سليم، ظاهرة التماثل والتمايز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى القرن السادس، الجزء الثاني، منشورات جامعة منوبة، سلسلة آداب، تونس، ، المجلد 46، الطبعة الأولى 2001م، ص: 718.

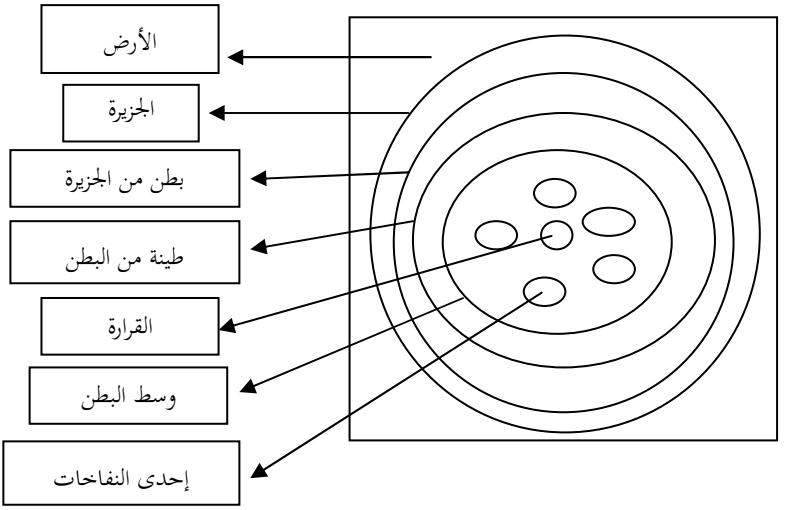
(32) ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، الدار العربية للكتاب، الطبعة الرابعة، 1983م ص: 117.

(33) ريدان سليم، ظاهرة التماثل والتمايز في الأدب الأندلسي من القرن الرابع إلى القرن السادس، مرجع مذكور، ص: 719.

(34) ابن طفيل، حي بن يقظان، ص: 66.

العلمية وعقائدهم.

إنّ هذا الفضاء قد تجاوز النظرية العلمية وخرق المسلمات، وانتظم حسب مجالات يحتوي بعضُها بعضًا، ويتفاضل فضاؤها "في اعتدال المزاج والتهيّؤ لتكون الأمشاج. وكان الوسط منها أعدل ما فيها، وأتمه بمزاج الإنسان"[35]، فأول هذه المجالات الجزيرة، وثانيها بطن منها، وثالثها طينة من هذا البطن، ورابعها مجموعة نفاخات وسط هذه الطينة، وخامسها نفاخة واحدة وسط هذه النفاخات، وهي القرارة التي بدأ بها الخلق. والكل يقع فوق الأرض التي تمثل المجال السابع؛ ويتضح ذلك في الترسيمة التالية:



فابن طفيل يمنح لِقصته[36] وظيفة تعيين المكان ليُدعم الحكيَ، ويضفي على الأحداث طابعًا تخييليا. ومادام المكان لا يتشكل إلا باختراق الأبطال له؛ فقد قدّم لنا جزيرة الواقواق بكونها الجزيرة التي ألقى بها الموج التابوت الذي يحوي الطفل الرضيع (حي) وهي كذلك حيث سيعيش طيلة حياته. ولا يستنكف ابن طفيل في تأثيث جزيرته – ونشير هنا إلى أننا لا نعثر على أثر لتسمية الواقواق طوال الرواية ما عدا هذا

(35) المصدر نفسه، ص: 69.

(36) نعتبرها قصة هنا؛ لاشتغالنا بها كنص سردي، وهي مقاربة من المقاربات الممكنة على كل حال، إذ اعتبرها الباحثون تارة نصًّا صوفيا، وتارة نصا فلسفيا، وتارة سيرة ذاتية، وهي كلها تجنيسات تستند إلى منطلقات معينة.

المفتتح التعييني والتوسل بعلم الهيئة، يقول: «وقد ثبت في علم الهيئة أن بقاع الأرض التي على خط الاستواء لا تسامت الشمس رؤوس أهلها سوى مرتيْن في العام»[37]، أو بالأسطورة، كما في الملفوظ الآتي: «وهي الجزيرة التي يتولد بها الإنسان من غير أم ولا أب» [38]، كل ذلك لخدمة وظيفة تبريرية وذرائعية اتقاء ما يمكن أن تحمله رواية مولد (حي) بالنشوء الطبيعي من خطورة، ولتجويز تولد الإنسان بتلك البقعة من غير أم ولا أب. وثالثا لإثارة فضول القارئ واهتمامه. إن البيئة الموصوفة لا تعدم وظيفة رابعة هي ما أسماه فيليب هامون بالأنثروبولجية، "إذ تؤثر على الشخصية وتحفزها على القيام بالأحداث، وتدفع بها إلى الفعل، إنها وصف مستقبل الشخصية"[39]. ومع أن جزيرة الواقواق تستغرق حيزا واسعا من النص؛ مما يمنحها بعدا مركزيا لاعتبارات فنية: أولا بصفتها نقطة انطلاق ووضعية انتهاء، وثانيا لاحتضانها حياة حي، البطل، التي(حياة) تنمو مع المكان عبر تشعباته وتفرعاته؛ فإن ابن طفيل يقدم فضاءات أخرى داخل الجزيرة، فضاءات محاطة وثانوية، لا تعدم وظائف لها الأثر الملموس في حياة حي بن يقظان، من قبيل: التابوت، الأجمة، المراعي الخصبة، صدر الظبية، القلب، أجمة من قلخ، الأرض، السماء...

أ- التابوت، الأجمة:

يمكن اعتبارهما فضاءيْن عابريْن توسل بهما السارد لتوفير الحماية لبطله وحتى يضمن له النمو دون تدخل أي معيق خارجي، فهو يقدم التابوت بوصفه وسيلة عبور لليم، وتنهض الأجمة مؤشرًا على الرعاية والحماية فهي (ملتفّة الشجر، عذبة التربة، مستورة من الرياح والمطر، محجوبة عن الشمس، تزّاور عنها إذا طلعت وتميل إذا غربت)[40]، تذكرنا بمغارة أهل الكهف، وحتى يتسنى إقناع القارئ بإمكانية النشوء والنمو بلا أب ولا أم.

ب- المراعي الخصبة:

تشترك مع الفضاءيْن السابقيْن في خدمة الوظيفة المركزية التي حددها ابن طفيل، وإن كانت هنا ستغدو ملاذ البطل، للسروح عبرها؛ سعيًا لجمع القوت للظبية والاعتناء بها، فضلا عن خلوها من السباع

(37) نفسه، ص: 12.

(38) نفسه، ص: 117.

(39) بنية الشكل الروائي، ص: 30

(40) حي بن يقظان، ص: 122.

العادية، "فتربّى الطفل، ونما، واغتدى بلبن تلك الظبية إلى أن تمّ له حولان، وتدرّج في المشي، وأثغر"[41].

ت– صدر الظبية:

القلب، أجمة، قلخ، الأرض، السماء، فضاءات يعود إليها البطل (حي) طمعا في جواب شافٍ على أسئلة ظلت تؤرقه من قبيل البحث عن سبب موت الظبية، اكتشاف النار، الصعود عبر مقامات التأمل، العودة إلى الواقع المحسوس. إنها مقامات فضائية تفتح بصيرته على الفهم ومحاولة تلمّس منطق العالم، والوصول إلى الحقيقة المفتقَدة التي ظل يكابد من أجل أن يبلغها بشكل عصامي دون اعتماد أية مرجعية. فكل معرفته بالعالم الذي يحيط به هو نابع مِن اتصاله اليومي به، واصطدامه بظواهره وقضاياه. لقد تتبّع، في فضاء صدر الظبية وقلبها، أثر ذلك الشيء الذي يسمى "الروح"؛ لذلك فهو أول ما أفضى به إلى البحث عن مسالك أخرى تتخفى فيها الحقائق.

ث– مسكن حيّ:

هو مؤشر مكاني شكّل ملاذَ حي بن يقظان، ومعتكَفه للتأمل والعيش والاحتماء من البرد والحيوانات المفترسة، "فاتخذ مخزنا وبيتا لفضلة غذائه، وحصن عليه بباب من القصب المربوط بعضه إلى بعض؛ لئلا يصل إليه شيء من الحيوانات عند مغيبه عن تلك الجهة في بعض شؤونه"[42] .

وبذلك تكون جزيرة الواقواق فضاءً ساهم بامتياز في التحولات الداخلية التي طرأت على شخصية البطل، وأطّرت تصرفاته. هذا الفضاء المفعمُ بالغريب والعجيب والأسطوري ساهم في صُنع العالم المتخيل للقصة، مثلما هيّأ للقاص ابنِ طفيل صبَّ رؤاه الفلسفية دونما خشية من الرقابة الإيديولوجية، آنذاك، والتي كانت تتحسس الكتابات، وتصادر منطوقها الفلسفي المتحرر[43]، فابن طفيل وهو "يسعى إلى إنتاج نص حي بن يقظان، كان على وعيٍ تام بالصورة التي سوف تحمل أفكاره الفلسفية، والتي وضح تماما أنه أراد بها أن يوفّق بين الدين والفلسفة، سيما وأن البيئة الأندلسية لم تكن لِتقبَل الأفكار الفلسفية المجردة سواء منه أو

(41) نفسه، ص: 128.

(42) ابن طفيل، حي بن يقظان، ص: 146.

(43) عانى الكثيرُ من العلماء من الحصار الخانق؛ نظرا لأفكارهم المتنورة التي تجاوزت النمطية الفقهية المتحكمة في كل شيء، فقد أُحرقت كتبٌ كثيرة، واغتيل العديدُ من العلماء، واتُّهموا بالزندقة والكفر. ومن بينهم أستاذ ابن طفيل أبو بكر بن الصائغ المعروف بابن باجة، ومحمد بن أبي جمعة، وعبد العزيز بن الخطيب، وتلميذ ابن طفيل ابن رشد.

من غيره"[44]، هذا الوعي جعله يخوض فنَّ القص، ويركب صهوته، إيمانًا بقدرته على مناورة القراء السدنة المتربّصين به وبأفكاره، يقول: "إن علم الحكمة في بلاد الأندلس، كان من الغرابة إلى حدّ لا يظفر باليسير منه إلا الفرد بعد الفرد، ومن ظفر بشيء منه لم يكلم به الناس إلا رمزا، فإن الملة الحنيفة والشريعة المحمدية قد منعت من الخوض فيه، وحذرت عنه"[45].

إنّ قصة حي تستبطن بنيةً أخرى من الأفكار المضمرة، وهي تعد نموذجا للتمثيل الكنائي؛ بما تنطوي عليه من الفرار من المباشرة التي قد تصطدم بعوائق السلطة السياسية والدينية في المجتمع"[46]. وبما أنّ ميلاد الطفل "حي" كان في جزيرة الواقواق الأسطورية، فإن الفضاء هنا ينفتح على المطلق واللانهائي، كأنه الخلقُ الأول الذي ارتدّ إليه آدم بعد خطيئته الكبرى التي أخرجتْه وزوجَه من الجنة، وإن كان يبدو سطحيا في القصة أنه "ليس هناك ذكر قارة أو أرض لا يلفها البحر، وإنما جزر متجاورة ومنفصلة في آن، جزر ترمز إلى ما هو مغلق، إلى ما يكتفي بنفسه، إلى القطيعة المطلقة. ليست جزيرة حيّ صالحة لسلامان، ولا جزيرة سلامان صالحة لحي"[47]، فإذا كانت تبدو كذلك أو ما يشبهه أفقيا، فإنها منفتحة عموديا على اللانهائي؛ بحيث تفضي إلى أقاصي المطلق. إن هذا الفضاء/ الرمز يتعالى على الأفضية الواقعية المترعة بالقيود والفساد، المدنّسة بالقيم المادية الفاسدة، ليرسم لنفسه شكلَ الإطلاق والصفاء، بما يجعل مخلوقا إنسانيا مثل "حي" ينشأ تلك النشأة الخُلقية والخَلقية المتفردة التي جعلت منه نموذجًا للأصفياء؛ فعُزلته في هذا المكان العجيب هو ما جعل منه قطب نفسه، وهو "ما أفضى به إلى التعرف على الحق والفناء عن ذاته، بحيث غدا له كونه المستقل عن كوننا، وغدَت له مقاماته الكريمة الخاصة به"[48]، فالعزلة وظيفة أساسية للفضاء "جزيرة الواقواق"، وهي المعنى الذي يهيئُه المكان من أجل العبور إلى الحقيقة التي يتعين على البطل الوصول إليها. لقد كانت رحلته مع العزلة، في هذا الفضاء المتخيل، طريقًا إلى المعرفة، التي بدأ يطلبُها بالمفاجأة والتأمل، والتجربة، والملاحظة.

2-2- المكان الثاني:

يقدّم لنا ابن طفيل نموذجصا ثانيا للمكان؛ لِتبرير موقف المنكرين لرواية النشوء الطبيعي؛ وهو عبارة

(44) الشناوي محمد علي الغريب، القص في النثر الأندلسي، مكتبة الآداب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2003م، ص: 326.

(45) ابن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق فاروق سعد، الدار العربية للكتاب، الطبعة الرابعة، 1983م ص: 111.

(46) الشناوي محمد علي الغريب، القص في النثر الأندلسي، مرجع مذكور، ص: 328.

(47) كيليطو عبد الفتاح، الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، البيضاء، الطبعة الأولى 2007م، ص: 73.

(48) الشناوي محمد علي الغريب، القص في النثر الأندلسي، مرجع مذكور، ص: 345.

عن "جزيرة عظيمة متّسعة الأكناف، كثيرة الفوائد، عامرة بالناس، كان يملكها رجل منهم شديد الأنفة والغيرة، وفيها أنجبت شقيقة الملك من قريبها يقظان الطفلَ حيّ ثم وضعته في تابوت، وألقته في اليم، فاحتمله الماء على ساحل جزيرة الواقواق حيث عاش (حي) حتى أتاه اليقين"[49]. وهو مكان عابر، كما يظهر، لا نجد له ذكرًا في باقي الرواية ما عدا هذا الوصف الذي يطالعنا في بداية النص، والذي قصد من خلاله الساردُ إيهامَ القارئ بواقعية المكان. ولعل البداية بطعم التشكل الواقعي للقصة هو في حد ذاته تهيئ للقارئ من أجل الارتقاء به صوب عوالم أخرى بعيدة عن قيم المكان المعروف والمتداول، وهو في نفس الوقت إيحاء بمنغّصات القيود التي يحفل بها الفضاء الواقعي المتعدد الذي يؤطر الزمن الخارجي للحكي في قصة "حي بن يقظان"، إن هذا الفضاء، بناءً على المعطيات المذكورة، يهمَّشُ في القصة تهميشًا دالا، تعبيرا عن رؤيا الرفض للحصار والمصادرة، فالقصة لذلك لا تعبأ به، ولا تمنحه من سوادها وبياضها إلا ما يشبه التلميح المقتضب، كيف لا وهو الفضاء الذي يرفض البطلَ المولود، والذي سيصير، فيما بعد، قطبا صوفيا، وصفيًّا من أصفياء البشر، لا بانتسابه، بل باجتهاده وإصراره.

2-3- المكان الثالث:

بعد أنِ احتضنت جزيرة الواقواق منشأَ حي بن يقظان ومشاهداته وتأملاته احتاجَ ابنُ طفيل إلى مكان ثالث يتيح لبطله الاحتكاك بالناس، والإلمام بأحوالهم، ومحاولة إصلاحها، فوجد مطلبه في جزيرة قريبة، وهي التي ينتمي إليها (أسال) الشخصية الثانية في الرواية، ويحكمها سلامان. وقد (انتقلت إليها ملة من الملل الصحيحة المأخوذة على بعض الأنبياء المتقدمين صلوات الله عليهم)[50].

وتتمثل القيمة الرمزية لهذا المكان في رغبة الكاتب في إقامة علاقة توفيقيّةٍ بين العقل والنقل: العقل كما جسّده حي، والنقلُ كما يتبعه أسال، وللسمو ببطله عن باقي العَوام. إنّ هذه الجزيرة هي المختبر الفعلي الذي راهن عليه السارد لتمحيص مشاهدات بن يقظان، وإبراز مدى علو التجربة الباطنية التي حققها، ورفعةِ المقامات العلويّة التي أدرك حقائقها وهو في عزلة عن عالم الماديّات الموبوء «وأعلمَهُ أسال أنّ تلك الطائفة –يقصدُ أصحابَه – هم أقرب إلى الفهم والذكاء من جميع الناس، وأنه إن عجز عن تعليمهم فهو عن تعليم الجمهور أعجز»[51].

(49) ابن طفيل، حي بن يقظان، ص: 121.

(50) المصدر نفسه، ص: 218.

(51) المصدر نفسه، ص: 230.

كما أتاحت له تجربة العبور إلى هذه الجزيرة معرفةَ تراتبية طبقات الناس، وقُربهم من منزلة الحيوان غير الناطق؛ ليعود صحبة رفيقه أسال إلى جزيرتهما، وإلى مقامه الكريم حتى أتاهما اليقين.

بقيَ أن نشير إلى أن جزيرة الواقواق شهدت مختلفَ المقامات التي تدرّج عبرها "حي" في سعيه الدؤوب إلى المعرفة العقلية القائمة على الاستنتاج والاستنباط من خلال التجربة التي يجريها في العالم المادي، وذلك لخلوها من الأنام من جهة، ولانغلاقها بِوصفها فضاءً بعيدا عن الاختراق، منعزلا من جهة ثانية.

وهكذا يتبدّى لنا مفهوم "الحد" كما صاغه لوتمان من خلال اختيار ابن طفيل لأحداث قصته فضاءً مقسَّمًا إلى جزأين مستقلّيْن عن بعضهما البعض: جزيرة الواقواق وجزيرة أسال، حيث حصر، في الأولى، بطله "حي"؛ وبعد ذلك آنسه بـ"أسال" سعيًا وراء التأمل المؤدي إلى التجربة الصوفية، والمجاهدة الباطنية المفضية إلى الإشراق النوراني. وتُشكل تجربةُ الخروج إلى جزيرة "سلامان"، بالنسبة لحي، الحلقةَ الفاصلة بين الجزأيْن.

ومادام الفضاء، في جوهره، يتأسّس على منطق التعارض؛ فإننا نجد قصة حي بن يقظان حافلةً بمجموعة من التقاطبات التي تعود إلى مفهوم الأبعاد الفيزيائية والمشتقة من مفاهيم المسافة أو الاتساع أو الحجم . نجد هذه الثنائيات تطفح في الملفوظات الآتية؛ كما يوضحها الجدول أسفله:

الصفحة	الملفوظ	الثنائيات
16	فلا يمكن أن يتحرك إلى فوق ولا إلى أسفل	فوق / أسفل
160	فنظر هل يجد وصفا واحدا يعمُّ جميع الأجسام حيّها وجمادها	حي/ جامد متحرك / جامد
163	فارق المحسوس، وأشرف على تخوم العالم العقلي	محسوس / عقلي
166	ثم تفكّر هل هي ممتدة إلى غير نهاية ..أو هي متناهية الحدود تنقطع عندها	منته / لا متناه مستمر / منقطع
168	فنظر أولا إلى الشمس والقمر وسائر الكواكب؛ فرآها كلَّها تطلع من جهة المشرق، وتغرب من جهة المغرب..	مشرق / مغرب
168	رآه يقطع دائرةً عظمى .. وما مال عن سمت رأسه إلى الشمال أو الجنوب رآه يقطع دائرة أصغر .. وما كان أبعد .. كانت دائرته أصغر من دائرة ما هو أقرب..	عظمى / صغرى شمال / جنوب أقرب/ أبعد

177	وانزعج قلبُه بالكليّة عن العالم الأدنى المحسوس، وتعلّق بالعالم الأرفع المعقول	أدنى / أعلى محسوس / معقول

تتّضح من خلال الجدول السابق، كميةُ الثنائيات التي راهن عليها ابن طفيل للتمييز بين عالميْن، متضاديْن ومتكاملين في نفس الآن، عالم محسوس، أهم، محدود المؤشرات، سفلي، قريب، صغير، جامد، منغلق، منقطع... وعالم علوي لا محدود، بعيد، عظيم، منفتح، عقلي، دائم... وهي ثنائيات مشتقة في أغلبها، كما سبق الذكر، من مفاهيم المسافة، الحجم والاتصال، الاستمرار، ناهيك عن مشيرات الجهة من نوع (شمال/جنوب، شرق/غرب، مشرق/مغرب، فوق/أسفل) إنها تقاطبات بعبارة "فان فيسجربر" لا تلغي بعضها البعض، وإنما تتكامل فيما بينها، وهذه الأزواج الدياليكتيكية وما يتشعب عنها من علاقات تصير وسيلةً أساسية للتعرف على الواقع، وما يكتنفه من قوى وعناصر متعارضة.

وهكذا نجد العالم المحسوس السفلي يدل على النّزعة المادية فهو «منشأ الجمع والأفراد، وفيه تُفهم حقيقته، وفيه الانفصال والاتصال، والتحيز والمغايرة والاتفاق والاختلاف؛ بينما يرتبط العالم العلوي بالاتساع والنّزعة الروحية، عالم المعقول، لينتهي إلى أن الأعلى هو مجال الحياة، والأسفل هو مجال الموت، وهو أنه لما عاد إلى العالم المحسوس؛ سئم تكاليف الحياة الدنيا، واشتدّ شوقُه إلى الحياة القصوى، فجعل يطلب العود إلى ذلك المقام »،[52] إلى أن يقول في نفس الصفحة «... وهو في ذلك كله يتمنى أن يريحَه الله عز وجل من كل بدنه الذي يدعوه إلى مفارقة ذلك »[53] إنّ الأعلى مرادفٌ لمفهوم البعيد/القريب: العالم الإلهي. والأسفل مرادف للقريب/القريب: عالم البدن.

من كل ذلك يتبدّى لنا نفورُ (حيّ) من عالم المحسوسات، وتعلقُه بعالم المعقول الذي اكتشف بِوساطته أن "العالم كله بما فيه من السماوات والأرض والكواكب وما بينها وما فوقها وما تحتها، فِعلٌ وخلق، فاعل، متعلق بوجوده ومتأخر عنه بالذات وإن كانت غير متأخرة بالزمان"[54]، وهذا ما يجعلنا نعتقدُ بإمكانية الحديث عن المكان أو الفضاء باعتباره رؤيةً كونية عميقة، يصمّمُها البطلُ لِنفسه من خلال مجاهداته الصوفية، ويتوخّى من خلالها العبور إلى العوالم العليا المفعمة بالسكينة والطهر والسعادة المطلقة. في مقابل واقعٍ مرّ يتعلق بالماديات والعكر والتوتر. وهذا الفضاء/ الرؤيا يبدو في صلة دائمةٍ مع العالم العلوي،

(52) المصدر نفسه ص: 217.

(53) المصدر نفسه ص: 217.

(54) المصدر نفسه، ص: 175.

وهو فضاء غير محسوس، والقصة لا تصفه إلا رمزا؛ إذ يعجز البطل الواصل عن استعادة الذي شاهد ورأى "لا تعلقْ قلبَك بوصف أمرٍ لم يخطر على قلب بشر، فإنّ كثيرا من الأمور التي تخطر على قلوب البشر قد يتعذّر وصفُها، فكيف بأمر لا سبيل إلى خطوره على القلب، ولا هو من عالمه ولا من طوره"[55]. إن الأمر هنا، يَتعلّق بالمطلق، حيث لا زمانَ ولا مكان، إذ استدام حي في مجاهداته وإصراره وصبره على مقاومة الماديات، ومقارعة نوازع الجسد ومتطلباته؛ "وما زال يطلب الفناء عن نفسه، والإخلاص في مشاهدة الحق حتى تأتّى له ذلك. وغابت عن ذِكره وفكره السماوات والأرض، وما بيْنهما، وجميع الصور الروحانية والقوى الجسمانية، وجميع القوى المفارقة للمواد، والتي هي الذوات العارفة، بالموجود الحق، وغابت ذاته في جملة تلك الذوات، وتلاشى الكلّ واضمحلَّ، وصار هباءً منثورا، ولم يبْق إلا الواحدُ الحق الموجود الثابت الوجود"[56].

مِن كل ما سبق؛ نستنتجُ أنّ الفضاء عند ابن طفيل مكونٌ حكائي ذو أهمية كبرى في تنامي أحداث النص السردي، وعنصرٌ حافل بِقيم رمزيةٍ حاول الكاتب توصيلَها إلى قارئ مفترَض. وهو (أي المكان) لا يمكن تَصورُه منعزلا عن باقي عناصر السرد، التي يدخل معها في علاقات متعددة ومتشابكة؛ إذ لا يستقيم أبدا أن يكون هناك فضاءٌ دونما حاجةٍ إلى زمان وحدث وشخصية، فهذه العناصرُ مجتمعةً هي ما يمنح لهذا الفضاء معنى ودلالةً، ودونها يظل وعاءً فارغا من كل إيحاء؛ لذلك تطلَّب منا أمرُ مقاربة الفضاء السردي في هذا النص مساءلةَ العناصر الأخرى، بِشكلٍ من الأشكال، فتحدّثنا عن البطل حيّ، كما تحدثنا عن إطلاقية الزمان. أما الأحداث فقد جعلتْنا نتعرّف على المكان من خلال تحفيز تحولات المحكي تبعا لتحركات البطل "حي".

مثلما كان هذا النص مفتوحًا على الأجناس وعلى العوالم، فقد كان مفتوحا، أيضا، على الفضاءات التي تنطلقُ مِن الواقع القريب لِتُعرِّج على المطلق واللانهائي؛ الشيءُ الذي جعل من هذا النص تحفةً تتعالى على الزمن؛ وتتجدّد بِتجدده؛ وتُحيِّن أسئلتَها بِنفسها، مع أنه مرّت قرونٌ عديدة على تأليفه، وهذه ميزة من ميزات الأعمال الإنسانية الخالدة التي تتأبّى على التصنيف، ولا تعترف بأية سلطة للزمن عليها.

(55) المصدر نفسه، ص: 205.

(56) المصدر نفسه، ص: 206.