

جمالية الحيز في الخطاب الروائي

د.كواري مبروك

جامعة بشار - الجزائر

إن الحديث عن الحيز في الكتابة السردية، شغل الدارسين، وكلُّ حاول تحليل
تنظيراته حول جدلية علاقة المكان بصفة مطلقة مع الحدث والزمان في إنشاء
فضاءات الحكيم. في هذه المقاربة سنحاول الوقوف على مفهومي الجمال والحيز
في الخطاب السردية

اهتمت الدراسات بموضوع الجمال بحثا وتنظيرا، وتباينت آراء الدارسين في فهمه
وإدراكه وتقديره، ويعود ذلك إلى خضوعه لشبكة معقدة من العلاقات، يتداخل فيها الذاتي
والموضوعي، المادي بالمعنوي، الحسي بالمجرد، كما يرجع إلى كونه يرتبط على صعيد الإدراك بآليات
بشرية غامضة، يصعب رصد كيفية اشتغالها. وقد وقف المشتغلون في هذا المجال مواقف مختلفة،
متسائلين عن حقيقة الجمال، أهو معطى موضوعي، قائم خارج الذات المدركة، أم يتوقف وجوده
على الإدراك؟ أم لا هذا ولا ذاك، ولكنه حقيقة موضوعية، يعد إدراكها نوعا من الجمال.
هناك من اعتبر الجمال ظاهرة موضوعية، يستقبلها الذهن، ويعمل على إبرازها. وكانت
نظرتهم إليه كوجود مستقل، قائم خارج الوعي الإنساني، له مظاهره وسماته التي تميزه، وتجعله
يكتسي وجودا نوعيا. فالنظر إلى الجانب المادي هو المقياس للجمال. فليس للإنسان فيه أي دور سوى
مجرد الإظهار. وفريق آخر ربط الجمال بالإدراك، فقد ركز هذا الاتجاه على عملية التلقي التي ينبنى
عليها التفسير وإدراك الجمال، حيث لا وجود للجمال ولا حقيقة له في غياب الإدراك. وهذا ما ذهب
إليه عالم الجمال كانط، حين رأى أن لا حقيقة موضوعية للجمال، ما دام معياره الذوق¹. وأكد جان
كوهن هذا الرأي حين اعتبر أن الجمال ليس معطى موضوعيا مستقلا عن الذات المدركة، ولكنه
يكنم في الشعور، أو في قدرته على إيقاظ الشعور بالجمال، ذلك أنه لا قيمة عنده لأي شكل إلا
في الإحساس به².

أما الرأي الثالث فقد زاحج بين الجمال كموضوع مستقل عن الذات له أشكاله وألوانه، وبين الذات التي تدرك هذه الأشكال والألوان، لأن الحقائق الموضوعية مهما كانت، لا يمكن أن يكون لها معنى إلا إذا أدركتها الذات من خلال تفاعلها معها، ومن خلال الوعي الإنساني ودوره في تفسير حقائق الوجود، ومن خلال التأثير الذي يمارسه موجودات العالم على الوعي الإنساني. فالجمال ليس مجرد خاصية تستبطنها الذات، بل يتضمن إحالة على الذهن البشري الذي يدركه³.

إن وجهة النظر الأولى ألغت دور الذات في تحديد الجمال، وحصرت اهتمامها في الجمال الطبيعي الذي تعتبر آفاقه محدودة بالنسبة للإبداع، فهو يجعل محاكاة الواقع سقفا تحد عنده اجتهادات المبدعين، فمهما أبدعوا لن ينتجوا صورا أجمل من الواقع، لأنهم سيكونون حتما حبيسي النموذج. وهذا ما ذهب إليه هيجل الذي اعتبر الفن الذي ينحو هذا المنحى لا يقدم سوى صورة كاريكاتورية للواقع⁴، وهذا هو الحكم الذي ينطبق على المحاكاة التي أشار إليها أفلاطون، لأنها تتعلق بمحاكاة الواقع الذي يعتبر بذاته محاكاة لواقع أسمى، وقيمة الفن الدونية يستمدّها من علاقته بهذا الواقع.

أما وجهة النظر الثانية ربطت الجمال بالإدراك، وبالجانب الشعوري للإنسان، ولم تعر اهتمامها للجوانب الموضوعية المادية فيه، لكونها معطيات طبيعية لا دخل للإنسان والفن فيها. واجه هذا الرأي مجموعة من الأسئلة، جعلت موقفه مضطربا، مثل: لماذا تختلف الإثارة والتأثيرات رغم وحدة المظاهر الجميلة المثيرة؟ ولماذا يختلف الجمال ويتنوع، بحيث يترك كل لون منه نوعا خاصا من التأثير واللذة في الذات المدركة للجمال؟ إن مدركات الفرد في هذا التصور لا يمكنها أن تحيط بالجمال، لكونها تخضع لمجموعة من العوامل الفيزيولوجية والسيكولوجية والتربوية.

أما وجهة النظر الثالثة التي زاحجت بين الذات والموضوع في النظر إلى الجمال، فإنها ربطت الجمال بمجموعة من الشروط، يظل وجوده متوقفا عليها، معتبرة الموضوع غير ذي قيمة فنية وجمالية في غياب الذات المدركة، مثلما أنه لا وجود للذات من غير موضوع يظهرها لذاتها⁵. وهذه الشروط بعضها موضوعي قائم في ذات الموضوع، ويدركه المتلقي اعتمادا على آليات الإدراك الحسية أو العقلية، وبعضها ذاتي يرتبط بالتأثير الذي يتركه الجمال في الإنسان⁶.

إن الاختلافات حول مفهوم الجمال، يرجع إلى عاملين أساسيين؛ الأول يتعلق بالأسس النظرية والتوجهات الفكرية المختلفة التي يستند إليها الباحثون في الجمال، والثاني مرتبط بالإدراك وشروطه، أي ما يتحكم فيه من آليات. وإن تاريخ علم الجمال يؤكد قيام الصراع بين النظريتين المادية والمثالية حول الجمال، حيث كان الماديون يعتبرون الظواهر الجمالية ذات أساس موضوعي كامن في الطبيعة وفي حياة الإنسان، في حين كان المثاليون ينظرون إلى الظواهر الجمالية على أنها ذات منبع روحي⁷. والدارسون للجمال أولوا أهمية كبرى لإدراك الجمال، فوقفوا على صعوبة تحقيق اتفاق حول القواعد الموضوعية التي يمكن أن يتفق عليها لتحديد الجمال على أساسها، وأصبحت مسألة إيجاد مقاييس ثابتة غير ممكنة، لكون المشاعر والأحاسيس الباطنية التي لها دور مهم في إدراك الجمال، ليست مشتركة، ولا محط اتفاق بين البشر. هذا ما يعيق عملية الاتفاق في إصدار أحكام موضوعية، وتقييم الإنتاجات الجمالية التي لا تنتظم وفق قواعد محددة وصارمة. وصعوبة الاتفاق حول إدراك الجمال تعود إلى مجموعة من العوامل تتحدد على أساسها خصوصية الإدراك. ومن هذه العوامل ما يلي:

- الموروث الثقافي والحضاري الذي يوجه الوعي الثقافي والفني للإنسان.
- مستوى خبرة الفرد وتجاربه، ودرجة احتكاكه بالأعمال الفنية، وما لذلك من أثر في صقل المعرفة والقدرات الإدراكية.
- طبيعة التنشئة التي يخضع لها الذوق والإحساس.
- الجانب البيولوجي، وخاصة، الحواس التي تعتبر نافذة الإنسان على العالم الخارجي، حيث الإدراك السليم لما هو حسي يقتضي سلامتها.
- الجانب السيكلولوجي المتعلق بالمشاعر الباطنية للفرد التي تعكسها النزعات والميول.
- القدرات والملكات التي يكتسبها الإنسان وينميها بمختلف الأنشطة التي يمارسها في حياته⁸.
- ذوق العصر والذكريات الفنية للذات المدركة.
- المستوى المعرفي والثقافي للفرد.
- المعتقدات والقيم التي تحيط بالإدراك.
- الاستعدادات والتاريخ الشخصي للفرد⁹.

إن الاختلاف حول الجمال وحول عوامل إدراكه كان له الأثر البالغ على توجه النقد، إن تحديد مقومات الجمال لا ينفصل عن فهم الجمال وإدراكه، وهذا ما جعل وجهات النظر تختلف في تحديد هذه المقومات؛ ففريق ركز على المقومات الذاتية المرتبطة بالوجود الموضوعي للجمال، فكان اهتمامهم بالوجود المادي والمحسوس، فالجمال هو ذلك الشيء "الذي يتسم بالتناسق والانسجام والتوافق والنظام، بحيث ينم عن معنى ويكون له مغزى"¹⁰. فالجمال يتأسس على مجموعة من المقومات، منها التماثل والتناغم والتوازن، وتعادل مختلف القوى والتدرج والتكرار والتناسق. وتلك أمور نجد لها تجلياً واضحاً في مختلف الإبداعات الإنسانية، ويحققها المبدعون عن قصد ووعي. أما المعطيات الطبيعية فلا أهمية لها في الفن، لأنها خارجة عن الفعل الإنساني، ومتجهة صوب هدف مختلف عن ما يهدف إليه الجمال الفني، فهي تهدف إلى الحفاظ على النوع وعلى النفس، في حين يكمن الهدف المركزي للجمال الفني في ذاته¹¹.

وهناك من ركز في موضوع الجمال على المقومات المعنوية المرتبطة بالتأثيرات التي تلحق متلقيه، وهي منحصرة في وجوده الموضوعي وأبعاده ودلالاته، ومن ذلك الجدة والطرافة والأصالة والاعتدال، والوضوح والصفاء والغرابة والشذوذ، أو بصفة عامة المعاني التي تنتج عن الجمال حينما يكون "صورة من اتفاق العقل والحس وبين ما يتخيل وما يرى"¹².

وهناك من ركز في الجمال على ما يترتب عليه من متعة ولذة وإشباع، بحيث تستحسنه النفس وترضى عنه. وتلك أمور لا يمكن حدوثها إلا إذا تجاوزت الشعور الإنساني مع الموضوع الجمالي في بعض جوانبه أو كلها. على أن هناك من نظر إلى الجمال في بعده الاجتماعي، فاعتبر الجميل هو كل ما يستجيب للممارسة الاجتماعية للإنسان، ويستند إلى الصفات الطبيعية للشيء، بحيث طبيعة الوجود الاجتماعي للفرد هي المتحكم الأساسي في إدراكه الجمالي.

إن ما يحمله الجمال من مقومات متعددة يجعل تحديده أمراً نسبياً، لعلاقته الواضحة بالقيم التي يضمها، وبالمعاني التي يراد له أن يتضمنها. فهي معان تتسم بالتعدد، حيث يخضع إدراكها لمعطيات الثقافة الاجتماعية للفرد، فضلاً عن كون النظر إليه يخضع للأدوار المختلفة التي يتوقع منه تأديتها، وهي أدوار لا يمكن حصرها في اللذة والمتعة، كما دأبت العديد من الاتجاهات المثالية أن

تجعله حببسا لهما، ذلك أنه يقوم - إلى جانب وظيفتي اللذة والمتعة - وبشكل غير مباشر، بوظيفة تربوية، من خلال ما يقدمه من نموذج يُراد به تهذيب النفوس، وتربية الطباع. كما يقوم بوظيفة تنفيسية تطهيرية، حين يخفف من أعباء المتلقي، وينسيه مشاعره الأليمة، أو يسهم في حل تناقضاته الشعورية، ويقوم بوظيفة معرفية من خلال ما يقدمه من صور عن الواقع تستوجب من المتلقين التحليل والفهم والتفسير، لتنمي وعيهم ومداركهم. وهذا ما جعل المقومات الجمالية تتسم بطابع التغير والذاتية المرتبطة بمن يحاول تحديدها. والجمال في استعمالات الدارسين ملتبس بالفن ليلغ حد الخلط أحيانا لدى المتلقين، وقد حاول جيروم ستولنيتز في كتابه "النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية" إبراز الفرق بين الجمال والفن إذ اعتبر الفن يشير إلى "إنتاج موضوعات، أو خلقها عن طريق نوع من الجهد البشري"¹³، ولذلك يسمي المنتج عملا فنيا، أما الجمال فإنه "يشير إلى جاذبية الأشياء وقيمتها"¹⁴.

الجمال سمة يتميز بها المنتج البشري، ماديا كان أو معنويا، وهذه السمة هي ما يجلب المتذوق ويؤثر فيه، فيملك عليه أحاسيسه بما يحقق لديه من لذة، أما الفن فهو المنتج المتحقق نتيجة عمل معين، بحيث قد يكون جميلا وقد لا يكون. والجمال قد يتحقق في الفن وفي غير الفن. ولعل الطبيعة تقدم لنا خير دليل على ذلك، بما تشتمل عليه من مناظر خلابة لا دخل للفن فيها. غير أن الفن في المجال الأدبي لا يذكر إلا ويقترب بالجمال، لكون الغاية التي يسعى إلى تحقيقها هي جوهر الوجود الجمالي، وهذا ما فرض على دارسي الأدب ونقادهم، أن يقرنوا العمل الفني بالجمال، بل إن جوهر أية دراسة نقدية للفن الأدبي مهما كان جنسه أو نوعه، هو البحث في مقوماته الجمالية، لإبراز وظائفها في التواصل الذي يشكل غاية كل مبدع، ومستوى توفيق المبدع في حسن استعملها والإجادة فيها. يتبين من خلال التعريفات السابقة التي حاولت مقارنة الجمال الفني، أو من خلال المواقف والتصورات التي اتخذته موضوعا لها، أن الجمال يتميز بمجموعة من الخصائص والسمات منها ما يلي:

- أنه ذو طبيعة إنسانية

- أنه عمل قصدي وصادق عن الوعي، أنتجه الإنسان بهدف تبليغ رسالة.

- أنه لا يخضع للقواعد السابقة، لكنه يتنظم ويبنى وفقاً للمتعة التي يشدها المبدع، وتوجهه في عمله الفني

- أنه يعتبر تعبيراً عن شعور داخلي يتميز بالتدفق والانسياب.

- أنه يتضمن أهدافاً غير جمالية وغير مفصح عنها، إلى جانب الهدف المركزي الذي يتمثل في تحقيق اللذة والمتعة.

- أن معطياته وعناصره غير قابلة للتبرير الموضوعي، نظراً للطغيان الذاتية فيها وإن استحضار هذه الوظائف، منفردة أو مجتمعة، ليجعل الجمال متعدد المقومات، وحصرها في الجانب الشكلي لن يكون كافياً في ضبط الجانب المعنوي الذي يتنوع بتنوع دلالاته، له منطق خاص به، مما يجعل منطق الواقع لا يسعف في تفسيره أو الحكم عليه.

- يقتضي تقييمه النظر إليه في شموليته، إذ لا قيمة للعنصر الواحد في ذاته، ولأن مختلف عناصره تتجه لخدمة النسق الكلي.

- يقوم على الذاتية والفردية أساساً في إنتاجه.

- لا تستطيع المعرفة وحدها أن تنهض به، بل لا بد من الاستعداد الفطري أيضاً، والملكات والقدرات الباطنية. فتعلم قواعد الجمال لا يمكن أن تعطي فناناً على الرغم من أهميتها.

- المقاييس الأساسية لتحديدته تتسم بالطبيعة الداخلية، إذ ينتجها الناقد ساعة العملية النقدية.

الجمال والنص الأدبي: الجمال قيمة من القيم التي يتصف بها الشيء الجميل، وتشكل سمة له حين تتوفر فيه خصائص معينة. أما إدراكه فنوعان: الأول شعوري، والثاني عقلي:

- الإدراك الشعوري: ينتج عنه إحساس باللذة والارتياح، أو الرضا والمتعة. ويتعلق الأمر فيه بالجمال المحض، المنزه عن كل غرض أو منفعة، وتلعب الحواس دوراً هاماً في إدراكه. لأن اللذة الإنسانية التي تشكل غايته، تكتسي طابعاً مباشراً، ولا تقوم على أي أساس عقلي، بل يشكل الذوق أساسها الوحيد. ونظراً لكون الذوق طبيعته ذاتية، فإن ما يمكن أن يصدر عنه من أحكام حول المواضيع الجمالية، يظل مدار خلاف بين مدركي الجمال، وتطبعه النسبية، والسبب في ذلك يعود إلى

عوامل مختلفة. عبر عنها كانط نفسه حين قال: "لا توجد قاعدة موضوعية يحدد بها الذوق ما هو جميل استناداً إلى تصور، لأن كل حكم صادر عن هذا المصدر هو حكم جمالي، أي مبدؤه المحدد هو شعور الذات، لا تصور الموضوع. ومن العبث البحث عن مبدأ للذوق، يوضح بواسطة تصورات معينة المعيار الكلي للجميل، لأن ما نبحت عنه نحن حينئذ ليس أمراً مستحيلاً، ومناقضاً في ذاته"¹⁵.
- الإدراك العقلي: يتعلق بالجمال غير الخالص، وهو الذي عبر عنه "كانط" بالجمال التابع، ويتميز بكونه يفترض تصوراً سابقاً على الموضوع الذي يراد الحكم عليه، ويستند إلى قواعد موضوعية تشكلت عبر تاريخ الجمال، نتيجة لتراكم خبرات، وتجارب معينة في حياة الإنسان. حيث يفضي تحققها في الموضوع إلى إكسابه صفة الجميل، وتنتفي عنه هذه الصفة إذا لم يخضع لتلك القواعد.

إن اختلاف النقاد وعلماء الجمال حول الجمال، في طبيعته أو مصدره أو كيفية تحققه؛ يؤول إلى اختلاف الأسس الفلسفية والفكرية لكل منهم وموضوع الجمال في الأدب ما كان ليسلم من هذا الاختلاف. لكون النقد الأدبي يعتمد قواعد مطردة في مجال البحث، بعضها يرتبط بالشكل الفني وبعضها له صلة بالمعنى. فالحديث عن الجمال في الأدب يراعي جميع الجوانب المشكلة للنص، لما لها من دور في إبراز التصور الجمالي للأديب. فإذا كان الشكل هو المظهر المادي للنص الأدبي الذي يعكس الجانب الجمالي، فإنه لا يكتسي قيمته الجمالية إلا في علاقته العضوية بالمضمون. لأن "قيمة أي نوع من أنواع الفن إنما تتحدد وفقاً لمواءمة الشكل المحسوس للفكرة التي يجري التعبير عنها"¹⁶. على أن إجرائية البحث في الجمال تستوجب أن ننظر في الجانب الشكلي للعمل الأدبي، باعتباره المستوى الذي يعكس الوجود المادي للجمال، وإن كان هذا الجمال لا قيمة له بعيداً عن مضمون يوجهه. فأى معنى إذن يحمل الجمال في النص الأدبي وما هي عناصره؟

الجمال في الأدب يدرس خصائص، وسمات النص الأدبي، ما يميزه عن غيره من أشكال التعبير، بحيث يكون قادراً على إثارة مشاعر المتلقين، فيحقق لديهم متعة ولذة. هذه السمات أو الخصائص تتجسد في الصياغة اللغوية، والشكل الفني. لذلك يستدعي كل بحث في الجمال في النص الأدبي أن ينظر الناقد والمتذوق في ما حققه شكله من إضافة إلى النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وهذا

ما يجعل المبدع عالماً بقواعد النوع الأدبي المطردة، التي يتخذها إطاراً نظرياً يوجه إبداعاته، لأن الإبداع الجميل يسعى دائماً إلى التجاوز، ورفض النمطية والمعارية. والإطار الجمالي الذي ينتج في سياق التطور الثقافي والفني، لا يستقر على وضع معين، مما يجعل المقاييس الجمالية نفسها غير مطلقة، سواء في جانبها الذاتي، أو الموضوعي.

الجمال في الأدب يهتم بالإطار العام للنص الأدبي، وما يندرج تحته من مكونات مختلفة. مثل الألفاظ والتراكيب، والصور والرموز والإيحاءات، وكذا الأصوات والإيقاعات والموسيقى. ولا يكون العمل الأدبي جميلاً إلا إذا وُفق الأديب في اختيار هذه العناصر، وأحسن استعمالها، بحيث يكون أكثر إبلاغاً، وقدرة على تمثيل القيم البيانية، وأصول البلاغة كما تطرد في الأدب العربي. وهذه قيم جمالية عامة قد تتوفر في جنس أدبي أكثر من غيره. على أن الجمال في الأدب أيضاً يهتم بالقيم الفنية التي ترتبطه بجنس أدبي معين. فجمالية الرواية مثلاً لا تتحقق في اللغة أساساً، وإن كانت اللغة لها أهميتها فيها، ولكن تتحقق في العناصر الفنية التي تعتبر مقومات أساسية في الرواية، كالسرد والوصف والأحداث والزمان والمكان وغير ذلك، وجمالية الشعر تتحقق انطلاقاً من مقومات نوعية لا بد من توفرها في الشعر، كالموسيقى والوزن والصور والمجازات... فالجمال في الأدب يتحدد على أساس قواعد النوع والجنس، وإن كانت هناك قواعد مشتركة يحددها علم الجمال للفنون عامة، وتشكل الإطار الذي تتحقق بفضلها متعة المتلقي.

الجمال في النص الأدبي هو الخاصية الجوهرية التي يتميز بها كخطاب عن غيره من الخطابات، مما يجعله مظهراً لأدبية الأدب، لذلك لا فصل بين الأدب كأدب وبين العنصر الجمالي فيه، بل لا يسمى الأدب أدباً إلا إذا كان جميلاً، وهو ما يعني أن البحث في عناصر الأدبية في أي نص أدبي هو بحث في الجمال فيه، لأنه يتعلق بالجوانب التي تبرز إضافة المبدع وتحدد تميزه

الحيز. المكان. الفضاء: عُرف المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي في نظرية الأدب، والنقد الأدبي. وشغل المفهوم الساحة الأدبية، ولطالما كان مثار جدل في تحقق العمل الأدبي في الأعمال السردية. وكان لمفهوم الزمكانية (الزمان / المكان) أثره الجلي في تطوير مفهوم المكان، وقد أطلقه باختين عام 1938 في كتابه (أشكال الزمان والمكان في الرواية). قدم فيه ملاحظاته الختامية

عن الزمكان: يحدد الزمكان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي. ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلف دائماً على لحظة تقييمية، لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلا في التحليل المجرد ذلك أن كل التحديدات الزمانية المكانية في الأدب لا ينفصل أحدهما عن الآخر. لهما دائماً الصبغة الانفعالية التقييمية. يستطيع التفكير المجرد طبعاً أن يتصور الزمان والمكان كلاً على حدة، ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية. لكن التأمل الفني الحي. وهو أيضاً نابض بالفكر، غير المجرد الذي لا يفصل شيئاً، ولا يغفل عن شيء. إنه يلّم بالزمكان في كل تماميته وامتلأته. إن الأدب مخترق بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام. وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزئة من المؤلف الفني هي قيمة من هذه القيم.¹⁷ غير أن جهود باحثين النقدية ظلت مغمورة حتى ستينيات القرن العشرين، مثلها مثل كل أعمال الشكلايين الروس

شهد مفهوم المكان تطورات جذرية في المناهج النقدية الحديثة، ولاسيما النقد الظاهراتي الذي يقوم على تحليل الوعي. وقد استبطن الأشياء، فتحوّلت إلى ظواهر. وكان أبرز مطوري هذا النقد غاستون باشلار وجان بيير ريشار وجيلبير ديوران في النقد الفرنسي الذي سرعان ما انتشر في خريطة النقد الأدبي الحديث. وقد أطلق باشلار نظريته عام 1938 في كتابه «التحليل النفسي للنار»، واتبعه بكتبه الأخرى، ومنها «شعرية المكان» (1957) (وقد ترجمه "غالب هلسا" (الأردن) عن الإنجليزية عام 1980 بعنوان «جماليات المكان»، كان الانتشار الأوسع لهذا الفهم المتطور للمكان وجمالياته في النقد الأدبي العربي الحديث إثر تعريب كتاب باشلار... أوضح "غالب هلسا" أن النقطة الأساسية التي ينطلق منها المؤلف هنا هي أن البيت القديم، بيت الطفولة، هو مكان الألفة، ومركز تكيف الخيال. وعندما نبتعد عنه نظل دائماً نستعيد ذكراه، ونسقطه على الكثير من مظاهر الحياة المادية، ذلك الإحساس بالجمالية والأمن اللذين كان يوفرهما لنا البيت. أو هو البيت القديم، كما يصفه باشلار، عندما (يركز الوجود داخل حدود تمنح الحماية). إننا نعيش لحظات البيت من خلال الأدراج والصناديق والخزائن التي يسميها باشلار (بيت الأشياء). العش يبعث إحساسنا بالبيت، لأنه يجعلنا "نضع أنفسنا في أصل منبع الثقة بالعالم... هل كان العصفور يني عشه لو لم

يكن يملك غريزة الثقة بالعالم"؟. القوقعة تجسد انطواء الإنسان داخل المكان في الزوايا والأركان، لأن فعل الانطواء ينتمي إلى ظاهراتية فعل يسكن¹⁸.

على أن مصطلح المكان والمكانية والزمكانية، قد تطور أيضاً بتأثير علم السرد ولا سيما إنجازات غريباس إلى مصطلح الفضاء في الانفتاح، أو الحيز في التحديد والتضييق والاتساع والشمولية وتداعياتها النصية. فالفضاء الروائي هو الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات، والأشياء متلبسة بالأحداث تبعاً لعوامل عدة، تتصل بالرؤية الفلسفية، وبنوعية الجنس الأدبي وبحساسية الكاتب أو الروائي، ويضع يوري لوتمان كتابه "بناء العمل الفني" وقد انطلق يوري لوتمان؛ في تحليله للمكان الفني؛ من مقولة أساسية مؤداها أن اللغة هي النظام الأولي لتحويل العالم إلى أنساق، فاللغة ليست قائمة من التسميات، ولكنها مجموعة من العلاقات الخاضعة لقواعد وقوانين. بالإضافة إلى أن اللغة أبدعت للثقافة البشرية أنظمة، وأنساقاً أكثر تعقيداً، قد تستخدم بعضها اللغة الطبيعية مادة لها (الأدب، الأديان، الفلسفة... الخ)، وقد تستخدم بعضها مواد أخرى (الصورة في المقام الأول)، ولكنها تستعين بنظام اللغة، وطرائق تشكيلها.

وقد اهتم يوري لوتمان اهتماماً بالغاً بالفنون بوصفها أنظمة منمنجة، أنظمة تخلق أنساقاً دلالية... ونظر في إطار التحدث عن المكان الفني إلى العمل الفني نظرة خاصة؛ فالعمل الفني مكان محدد المساحة (اللوحة الفنية أو التمثال أو القصيدة أو الرواية)، فمن جانب يشغل العمل الفني حيزاً معيناً في الكون الفسيح، ولكنه من جانب آخر، وهذه هي خاصيته الجوهرية، يمثل في هذا الحيز المحدود حقيقة أوسع منه، وأشمل هي العالم اللامتناهي. ويتم هذا التمثيل من خلال مجموعة من القواعد المتفق عليها ضمناً، هي التقاليد الفنية. وهذه القواعد هي أساس النظام المنمذج. فنجد مثلاً أن قوانين المنظور في الرسم، تمكن الفنان من تمثيل العالم المحسوس ذي الأبعاد الثلاثة على قماش اللوحة ذات البعدين فقط... فاللامتناهي يصبح عند معظم الناس مكاناً متسعاً جداً، ومن ثم ترتبط كثير من القيم المجردة بإحداثيات مكانية محسوسة، لقد صار مفهوم "جمالية المكان" واضحاً في النقد الأدبي العربي الحديث بتأثير المناهج النقدية الحديثة، وتعريبها واشتغال المترجمين على هذا المفهوم.

الحيز في الاصطلاح الأدبي: الحيز وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي والفني في الدراسات الأدبية المعاصرة. وهو لحمة الإبداع السردي خاصة، بل ركيزة من ركائز الرؤية وجمالياتها في النظرية الأدبية الحديثة. وإن الحديث عن الحيز في الدراسات الأدبية شديد التداخل مع مصطلح المكان lieu والفضاء espace. فنجد جميل صليبا لا يفرق بين هذه المصطلحات في معجمه الفلسفي، وعبد الملك مرتاض يخالف جمهرة النقاد في فصل مصطلح الحيز عن الفضاء، إذ يقول في كتابه المعلقة السبع: "لقد خالفنا جماعة النقاد العرب المعاصرين في أنهم يصطنعون "الفضاء"، وفي أننا نصطنع "الحيز".¹⁹ ثم يسهب في شرح زعمه متسائلاً عن ماهية هذا الشيء الذي يسمى الحيز ولماذا الحيز، وليس الفضاء؟

عبد الملك مرتاض يعتقد أن الفضاء أوسع من أن يشمل الحيز شمولاً تفصيلياً، وأكبر دلالة من أن يحتوي هذه المساحة الضيقة، أو المحدودة الأطراف، التي نودّ إطلاقها على مكان جغرافي ما، أو على ما له صلة بالمكان الجغرافي، على نحو أو على آخر. فالفضاء كلّ هذا الفراغ الشاسع الذي يحيط بنا من الكون الخارجي. وهو أيضاً كلّ هذا الفراغ الهائل الذي يمتدّ من حولنا مع امتداد مدى أبصارنا. أمّا أن نطلق الفضاء على مكان محدود بالمساحة والمسافة تركض فيه أحداث رواية، أو تضطرب حواله حركة حيزية حيّة في قصيدة شعرية...²⁰ ويردف قائلاً: "إن الفضاء، في تصوّرنا، نحن على الأقلّ لمدلول هذا اللفظ، أوسع من مدلول لفظ الحيز الذي تنصرف فيه، نحن، تبعاً لورود أطواره وتعرض أحواله في النصّ الأدبيّ شعراً كان أم سرداً. ذلك بأننا نعدّ كلّ جسم ناتئ، كأن يكون شجرة، أو نبتة، أو كرسيّاً، أو سيارة، أو حيواناً متحركاً، أو إنساناً ماشياً، أو هيئة للحركة في أيّ من مظاهرها، أو نهراً جارياً، أو وادياً متخدّداً، أو ربوة عالية، أو كثيباً بادياً، أو نخلة باسقة، أو خيوط مطر هاتنة، أو حبّات ثلج هاطلة، أو طريقاً مستقيماً أو ملتوياً: حيزاً"²¹. ثم يفصل في القول: (إننا، وانطلاقاً من هذا التصور، نميّز المكان من الفضاء، كما نميّز الفضاء من الحيز، كما نميز الحيز من المجال، كما نميز المجال من المحلّ، وهلمّ جرا... فنطلق، في العادة، المكان على كلّ حيز جغرافي معروف، على حين أننا نطلق الحيز على الأحياز الخيالية والخرافية والأسطورية، وما لا يمكن أن يقع تحت حكم الاحتواء الجغرافي بشكل واضح دقيق)²².

وللمكان، وللحيز بعامة، على الإنسان فضل الاحتواء، وشرف الاشتغال فالحيز شامل والإنسان مشمول. فلا يمكن لأي كائن حي، كما لا يمكن لأي آلة أيضاً، أن تكون، أو تتحرك، إلا في إطار الحيز²³. ويردف إذا كان المكان بالمفهوم الماديّ المحسوس لا يكاد يعنى به إلا الجغرافيون؛ وإذا كان المكان بالمفهوم العامّ المجرد لا يعنى به إلا الفلاسفة؛ فإن الحيز، كما تصوّره نحن، عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، يتشكّل بلا حدود، ويتنوع في أفق مفتوح... ومن العسير الانتهاء فيه، نتيجةً لذلك، إلى تعريف صارم وحكم قائم. ولعلّ سعة مفهوم الحيز وامتداد أبعاد مدلولاته هما اللذان جعلانا نُعنى به من الوجهة الأدبية الخالصة، فنجتهد في بلورة مفهومه ضمن إطار الأدب البحث، لا ضمن إطار الفلسفة المجرد؛ وضمن إطار الخيال المجنّح، لا ضمن إطار الواقع المحدّد²⁴. وما يؤكد أن الحيز هو كل فراغ يحتوي أو يشمل مادة ذات أبعاد (حية أو جامدة ثابتة أو متحركة). في هذا الكون الشاسع، فوجود واحد يستلزم وجود الآخر. ومصطلح الحيز متداخل مع مصطلح المكان lieu، ومصطلح الفضاء space يقول مرتاض في الرد على ما ذهب إليه جميل صليبا: "كنا نودّ لو أنّ مصطلح (espace) ترجم تحت مصطلح الحيز الذي نتعصب له وننضح عنه، ومصطلح (lieu) تحت مصطلح المكان. وكنا نودّ لو أنهم دقّقوا في شأنه تدقيقاً صارماً في ضوء المفاهيم الفلسفية المعاصرة التي بلورت إلى حدّ بعيد. وبدون ذلك، وفي انتظار ذلك أيضاً، سيظلّ الالتباس شأننا، والخلط سيرتنا، في اصطناع هذه المفاهيم التي هي موجودة، أصلاً، في التراث الفكري العربي الإسلامي؛ وإنما الذي ينقصها هو التطوير والتدقيق، والتوسعة والبلورة. وإذن، فإننا نعتقد بسوء الترجمة التي اجتهد فيها جميل صليبا فاتخذها مقابلاً للمصطلح الغربي (Espace). وقد نشأ عن هذا المنطلق الذي نعتقد أنه خاطئ، تصوّر خاطئ"²⁵. ويسترسل مؤكداً: في هذه الحال قد يكون مصطلح "الفضاء" حين يتخذه النقاد العرب المعاصرون مرادفاً لـ (espace): أهون شرّاً، وأخفّ ضرراً، وإنما تردّدنا، نحن، في متابعة أولاء النقاد في اصطناع هذا المصطلح لما أحسنه، من الوجهة الدلالية، من سعة معناه؛ فهو عامّ جداً. وإذا كان النقاد الغربيون يصطنعون مصطلح (espace)، فلاّهم لا يريدون به حتماً إلى المكان، ولا إلى الفضاء بمعناه الشامل أيضاً؛ حيث كيّفوه فصرفوه في مصارف ضيقة، فأفادوا من هذا الصرف. من أجل كلّ ذلك ترجمه بمصطلح "الحيز"،

لاعتقاده بأنه بمقدار ما هو ضيق الدلالة أو دقيقتها حين ينصرف الشأن إلى معنى المكان؛ بمقدار ما هو أشد تسلطاً، وأقدر قدرة على التنوع الدلالي الذي وضع له بحيث لا يمتنع في الغرب، كما لا يمتنع في دلالة الحيز، بالمعنى الذي نريده له، أن يتمطّط ويتمدد، ويتشعب ويتبدد، ويتحرك نحو وراء كما يمكنه أن يتحرك نحو الأمام، ويصاعّد إزاء الأعلى كما يهوي إزاء الأدنى: ينكمش كما ينطلق، ويتقلص كما يتطال. ²⁶

من أجل ذلك لا نحسبنا مغالطين حين كنا زعمنا أنّ المفكرين العرب بعامّة، والمحدثين منهم بخاصّة، لا يكادون يميزون المكان من الحيز، ولا الحيز من المكان، ولا المكان من المحل. إنّ الحيز، لا يرتبط وجوده ولا مثوله، ضرورة، بالجسم الذي يشغله؛ لأنّ هذا الجسم، الذي يشغله في حد ذاته، حيز قائم بنفسه فيه؛ فالشجرة من حيث هي هيئة نباتيّة تتكوّن من جذع وأغصان وفروع وأوراق: حيز يشغل مكاناً (وهذا المكان يشغل فضاء، وهذا الفضاء يشغل كوناً) إلّا أنّ المكان لا يكون إلّا بهذا الحيز. ²⁷

الحيز متفرّع، في تصوّر مرتاض، عن المكان. فالمكان أصل ثابت، قائم، باقٍ، لأنّه مستقرّ الكينونة ذاتها، ولأنّه موئل للكائنات من حيث هي لا تستطيع أن تُفِلّت من قبضته: صغيرة أو كبيرة، عاقلة أو غير عاقلة. فكما أنّ المقام (بفتح الميم) مستقرّ للقيام من حيث هو هيئة حيزية، فإنّ المكان مستقرّ للكيان من حيث هو؛ فلا كينونة إلّا بمكان. ولا مكان إلّا بكينونة. فهما متلازمان لا يفترقان. بينما الحيز مجرد هيئة تعرض عبر المكان ذاته. وإذا كان المكان ثابتاً باقياً، فإنّ الحيز عارض ناشئ طارئ فإنّ؛ وهو قابل للتغير والتبدل، والتمظهر والتشكّل. ²⁸ فالحيز في تصوّر مرتاض "هو هيئة تتخذ لها أشكالاً مختلفة لا نهاية لتمثلها: فتعرض لنا نائثة ومقعّرة، ومسطّحة، ومستقيمة، ومعوّجة، وعريضة، وطويلة؛ كما تمثّل لنا في صورة خطوط، وأبعاد، وأحجام، وأوزان، دون أن ترتبط بالضرورة بها، أو بمَنّ فيها". ²⁹... ويخالفه حميد الحميداني، الذي استخدم مصطلح (الفضاء) معادلاً لمفهوم الحيز، ونظر له مستنداً إلى إنجازات علم السرد في كتابه "بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي" ³⁰، وقد سبق أن عالجه في بحثه "فضاء الحكى بين النظرية والتطبيق" المنشور في مجلة دراسات أدبية ولسانية- العدد الثالث - 1986، وذكر الآراء المختلفة المتصلة بالمصطلح:

- الفضاء كمعادل للمكان (الحيز المكاني).
- الفضاء النصي هو الحيز الذي تشغله الكتابة باعتبارها أحرفاً طباعية على مساحة الورق، ويشمل كذلك طريقة تصميم الغلاف، ووضع المطالع وتنظيم الفصول، وتغيرات الكتابة المطبعية، وتشكيل العناوين وغيرها.

- الفضاء الدلالي، الصور المجازية، وما لها من أبعاد دلالية حسب جينيت.
- الفضاء كمنظور أو كرؤية، مما يشبه زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الروائي عالمه الروائي حسب كريستيفا.

ويأخذ مفهوم الفضاء أربعة أشكال: الفضاء الجغرافي، فضاء النص، الفضاء الدلالي، والفضاء كمنظور. وميّز بعد ذلك تمييزاً نسبياً بين الفضاء والمكان، فالفضاء شمولي، يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي، غير أن المكان شديد الأهمية كمكون للفضاء الروائي، لأن الأمانة، بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها، ونوعية الأشياء التي توجد فيها. تخضع في تشكيلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق أو الانفتاح والانغلاق. فالمنزل ليس هو الميدان، والزنازة ليست هي الغرفة، لأن الزنازة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائماً مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتى أن هندسة المكان تساهم أحياناً في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم.

البنيات الفضائية في الخطاب السردى: يقدم سعيد يقطين في كتابه قال الراوي مقولات إجرائية نظرية للفضاء تتحد بموجها البنيات الفضائية في الخطاب السردى. حيث يميز بين "ثلاثة أنواع من الفضاءات: فضاء القصة - الحكى - وفضاء الخطاب، وفضاء النص"³¹. والفضاء في الأعمال السردية يتسم بالطابع اللساني، الذي يجعله يختلف عن الفضاء في الأعمال الفنية الأخرى ذات البعد البصري، التي تتحقق من خلال السينما، أو المسرح أو الفنون التشكيلية، كالعامة والنحت والرسم³²... هذا الوجود اللساني الذي ينبثق من خلاله الفضاء، يضعنا أمام فضاءات ذهنية، يشكلها المتلقي للعمل الفني، انطلاقاً مما يقدمه العمل السردى من إمكانات فضائية من

خلال الأماكن المختلفة التي يعرضها. أو من خلال العلاقات التي تنجزها شخوص العمل السردية المتفاعلة مع الفضاءات في نطاق خاص، وزمان معين³³

ونظراً لتعدد الأمكنة التي يقدمها الكون الروائي، وتشعب طرائق عرضها في نسيج العلاقات بين مختلف مكونات الخطاب الروائي، وتنوع محاولات رصد مختلف التقابلات بين هذه الفضاءات، فصار من الصعب حصرها³⁴. وإشكالية بناء الفضاء في الأعمال الروائية جعل الدارسين يختلفون في معانيته تجلياته. فتعددت تسميات الفضاء. إذ نجد الفضاء السحري، الأسطوري، العجائبي، الواقعي، الطبيعي، والاصطناعي. وهناك المكان، والفضاء، والحيز... وفي اللغة الفرنسية نجد أيضاً³⁵ le décor, le milieu, le lieu, l'espace; le territoire

ويسهب سعيد يقطين في تفصيل تنوع الفضاء الحكائي، وعلاقته بالزمان والشخصية. ثم يقدم ثلاثة أنواع من الفضاءات. الفضاء الهندسي المرتبط بالأبعاد الثلاثة. والفضاء الاحتمالي الذي يبرز من خلال علاقة الرواية بالفنون الأخرى، والذي يسمى معمار الرواية. والفضاء الوظيفي المرتبط بالتمثيل الذهني للفضاء الذي تشكله اللغة، عبر البعد التأويلي، الذي يصل الزمان بالفضاء في بناء دلالة النص. ويجعل المكان والحيز مرتبطان بالبعد الجغرافي المحدد في الأبعاد الثلاثة. وأن الفضاء أشمل وأوسع. يقول "إن الفضاء أعم من المكان، لأنه يشير إلى ما هو أبعد وأعمق من التحديد الجغرافي، وإن كان أساسياً. إنه يسمح لنا بالبحث في فضاءات تتعدى المحدود والمجسد، لمعانقة التخيلي، والذهني، ومختلف الصور التي تتسع لها مقولة الفضاء"³⁶.

ويذهب أحمد طالب في كتابه جمالية المكان في القصة القصيرة إلى الربط بين المكان والفضاء والحيز مؤكداً أن الحيز المكاني هو الفضاء الذي تتحدد داخله مختلف المشاهد، والصور والمناظر والدلالات والرموز، التي تشكل العمود الفقري للنص السردية³⁷. والمكان هو مسرح الأحداث القصصية. فلا يمكن تصور وقوع حدث في فراغ، فهما متلازمان ومتكاملان. والمكان في السرد الروائي وسيلة فنية، "لما يحمله من ملامح ذاتية وسمات جمالية، وعواطف إنسانية، وتجارب اجتماعية تجعل العمل متكاملًا فنيًا"³⁸.

وعملية إدراك المكان ترتبط بالجانب الحسي، لأنه مجسد يلاحظ ويمكن القبض عليه. ثم يسترسل في حديثه واضعاً حداً للجدل الذي وسم هذا المصطلح. فهو يرى أن مفهوم الحيز المكاني مرتبط على مستوى الرمز بالمشاعر والأحاسيس أين يتجلى المعنى الرمزي الخيالي وفق القيمة الفنية والجمالية التي "يعكسها فضاء المكان بوصفه نقطة انطلاق من المحسوس إلى المجرد، من خلال جدليات حيز الثنائية الضدية المعارضة"³⁹ التي تتمحور حول مفهوم: الانفتاح / الانغلاق، الداخِل / الخارج، المرتفع / المنخفض، القريب / البعيد، المركزي / الهامشي، السطحي / العميق، الثابت / المتغير، الضيق / الواسع، القصير / الطويل ... فالمكان والحيز والفضاء في نظره لا يوجد فرق في استعمال أحدهما مكان الآخر، وقد تختلف الأنساق المكانية حسب الرؤية الخاصة والانجاز الفني المرتبط بالوصف والسرد...

مراجع البحث وإحالاته:

- 1- ينظر عبد الله الطيب، المرشد لفهم أشعار العرب وصناعتها، دار الفكر العربي، بيروت، 1970، 2/ 485.
- 2- ينظر جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص: 19.
- 3- ينظر زكريا إبراهيم، فلسفة الفن في الفكر المعاصر، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1966، ص: 243.
- 4- ينظر المرجع نفسه، ص: 56.
- 5- ينظر محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي، دار النهضة العربية، 1979، ص: 24.
- 6- ينظر فؤاد مرعي، المفاهيم الجمالية، مجلة المعرفة السورية، ع247، سبتمبر، 1982، من ص: 17 إلى ص: 23.
- 7- ينظر روزنتال - يودين، الموسوعة الفلسفية، ص: 280.
- 8- ينظر روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص: 43.
- 9- جيروم سولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية ت. فؤاد زكريا 2/ 1981 ص: 71.
- 10- علي عبد المعطي محمد، جماليات الفن ص: 22.
- 11- ينظر جان برتليمي، مبحث في علم الجمال. ت. أنور عبد العزيز دار نهضة مصر للطبع والنشر القاهرة ص: 424.
- 12- روز غريب، النقد الجمالي وأثره في النقد العربي ص: 32.
- 13- 14- جيروم سولنيتز، النقد الفني دراسة جمالية وفلسفية. ت. فؤاد زكريا المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2/ 1981 من ص: 23 إلى ص: 29.

- 15- عبد الرحمن بدوي، إمانويل كانت فلسفة القانون والسياسة وكالة المطبوعات الكويتية 1979 ص: 342.
- 16- رمضان الصباغ، الفن والقيم الجمالية بين المثالية والمادية دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر إسكندرية 2000، ص: 144
- 17- ينظر ميخائيل باختين، أشكال الزمان والمكان في الرواية، ترجمة يوسف حلاق دمشق 1990، ص: 230
- 18- ينظر باشلار، جمالية المكان، ص: 9
- 19- عبد الملك مرتاض، المعلقات السبع، ص: 91
- 20- ينظر المرجع نفسه، ص: 91
- 21- 22- نفسه، ص: 91/92
- 23- 24- ينظر نفسه، ص: 92
- 25- نفسه، ص: 94
- 26- ينظر نفسه، ص: 94
- 27- ينظر نفسه، ص: 96
- 28- ينظر نفسه، ص: 97
- 29- نفسه، ص: 98
- 30- ينظر حميد لحمداني، بنية النص السردي، ط 3: 2000.
- 31- سعيد يقطين، قال الراوي، ط 1 / 1997 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ص: 237
- 32- 33- ينظر المرجع نفسه، ص 238
- 34- ينظر سعيد يقطين قال الراوي ص 238، نقلا عن: ويسبارج ج، الفضاء الروائي، ص 9.
- 35- ينظر سعيد يقطين، قال الراوي، ص: 239
- 36- ينظر المرجع نفسه، ص: 240.
- 37- ينظر أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة، طبعة دار الغرب للنشر، ص: 4.
- 38- المرجع نفسه، ص: 11.
- 39- نفسه، ص: 13.