جامعة محمد خيضر بسكرة

كليـة الآداب و اللغـات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكـــرة ماستـــر

الميدان :اللغة و الادب العربي

الفرع:دراسات أدبية

التخصص : أدب حديث و معاصر

رقم :37

إعداد الطالبات :

– زميري ريمة

– زميري صونية

يوم : 09/سبتمبر/2021

العجائبية في رواية (راهيليا) لـ: لطفي ربزاني

لجنة المناقشة :

العضو1 أ.محمد بن لخضر فورار الرتبة:أستاذ دكتور الجامعة:محمد خيضر الصفة:مقررا و مشرفا

العضو 2 بوعجاجة سامية الرتبة: أستاذة دكتورة الجامعة:محمد خيضر الصفة:مناقشا

العضو 3 نبيلة تاوريريت الرتبة: أستاذة دكتورة الجامعة:محمد خيضر الصفة: مناقشا

السنة الجامعية : 2021/2020

بسم الله الرحمن الرحیم

شكر وتقدير.

نحمد الله عز وجل الذي وفقنا وأعاننا لإتمام هذا البحث العلمي، وألهمنا القوة والعزيمة، ويسر لنا أمورنا فالحمد لله حمدا كثيرا.

يسرنا أن نتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير والاحترام وعظيم الامتنان لأستاذنا الفاضل "**امحمد بن لخضر فورار**" على جهوده التي بذلها فلولاه ما كان لهذا العمل أن يخرج إلى ساحة الوجود، وعلى نصائحه ومساعداته فجزاه الله خيرا وأبقاه فخر طلاب المعرفة.

كما نتوجه بجزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة التي تكرمت بقبول بحثنا هذا وتكبدت عناء دراسته وتصويبه.

كما نتقدم بجزيل الشكر إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث من قريب أو بعيد وبالأخص أستاذتنا "**قرباز نور الهدى**" ، جزاها الله خيرا.

فشكرا لجميع أساتذة كلية الأدب العربي واللغات.

والشكر لله أولا وآخرا.

تحية تقدير واعتزاز وعرفان.

مقدمة

شهدت الرواية المعاصرة تطورات كثيرة وتغيرات طرأت على مستوى الشكل والمضمون، فانقلبت على أنماط السرد التقليدية وأطره الثابتة. حتى وصلت بعد مراحل كثيرة وجهود طويلة إلى تبني بنية سردية جديدة –كما أشرنا سابقا –على الأطر الثابتة. ولعل أهم مظاهر الخرق والتجاوز التي مست الرواية المعاصرة توظيفها للعجائبية التي تتشكل من اللامألوف والفوق الطبيعي، لتصنع التردد والحيرة في ذهن القارئ. وليعبر الروائي برمزية على قناعته ورؤاه وتوظيفها في قالب مختلف وبتقنيات عجيبة، هذا ما تجسد في رواية (راهيليا للطفي ربزاني) بكسرها لقوانين الحكي المألوف وذلك لخلقها لأساليب سردية جديدة تتمثل في رسم الواقع بصورة سحرية عجيبة لشخوص وأحداث الرواية.

لم يكن وقع اختيارنا لهذا الموضوع من باب الصدفة وإنما كان لأسباب متعددة نذكر من بينها: العمل بنصائح وارشادات بعض أساتذتنا الكرام الذين شجعونا كثيرا على تناول هذا الموضوع، الرغبة في معرفة أصول العجائبية التي تمتد جذورها من القديم وصولا إلى العصر الحديث لتكون جسر يربط بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومن جانب آخر لا ننكر الأسباب الذاتية التي دفعتنا لاختيار ودراسة هذا الموضوع والتي تمثلت في الرغبة الشديدة في التعمق في كنف العجائبية. إن اختيارنا لرواية كنموذج لدراسة كان من باب التعرف على السبل والطرق التي اعتمدها الكاتب في توظيفه للعجائبية في رواية التي تندرج ضمن رواية الخيال العلمي.

وكأي بحث ودراسة يتطلب قبل الولوج فيه طرح عدة تساؤلات ارتأينا أن تكون إشكالية لهذه الدراسة:

– ما مفهوم العجائبية؟ وما أشكالها؟ وكيف تتجلى العجائبية في الرواية العربية بصفة عامة وفي رواية راهيليا بصفة خاصة؟

وللإجابة على هذه التساؤلات وضعنا خطة تتكون من: مقدمة ومدخل وفصلين وملحق وخاتمة.

المدخل معنون بـ: العجائبية ورواية الخيال العلمي، حيث يندرج تحته مفهوم رواية الخيال العلمي، ونشأتها عند العرب والغرب وأهم سماتها. أما الفصل الأول فجاء موسوما بعنوان: ماهية العجائبية الذي مزجنا فيه بين الدراسة النظرية وتطبيقية حيث تناولنا فيه إشكالية المصطلح وتداخله مع المصطلحات الأخرى، إضافة إلى مفهوم العجائبية وأشكالها وما تطرقنا إلى الملامح الأولى للعجائبية، وتجلياتها في الرواية العربية. أما الفصل الثاني كان عبارة عن دراسة تطبيقية موسومة بعنوان: تجليات العجائبية في رواية راهيليا للطفي ربزاني حاولنا التطرق فيه إلى عجائبية الشخصيات عجائبية الأحداث عجائبية الزمان وعجائبية المكان.

ولسير الحسن في دراستنا هذه اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع نذكر منها: شعيب حليفي شعرية الرواية الفنتاستيكية ومهى حسن القصراوي الزمن في الرواية العربية.

أما المنهج الذي تبنته هذه الدراسة فهو المنهج الوصفي التحليلي. لأننا نجد بأنه الأنسب في التحليل والدراسة مثل هذه الأعمال الروائية التي يغلب عليها الطابع الاجتماعي والسياسي المقدم بقالب عجائبي، فالمنهج الوصفي يناسب تحديد أنواع الشخصيات والأماكن أما تحليلي فقد رصدنا به أبعاد ودلالات والمواصفات.

قبل الوصول إلى نهاية دراستنا واجهتنا العديد من الصعوبات والعوائق التي لم تقف حاجزا في طريقنا بل دفعتنا للمضي قدما لعل من أبرزها: تداخل المصطلح مع مصطلحات أخرى بالإضافة إلى عدم وجود دراسات كثيرة تناولت العجائبية وبالتحديد في روايات الخيال العلمي.

وفي الأخير نحمد الله سبحانه وتعالى الذي وفقنا لهذا ويسرنا أن نرفع أسمى عبارات الشكر والتقدير لأستاذنا الدكتور "**محمد بن لخضر فورار**"، لفضله بالإشراف على هذه المذكرة فإن اللسان والقلم ليعجزان عن الوفاء بحقه لما أفادنا به من معلومات ساهمت في إثراء موضوع دراستنا وتوجيهه وإرشاده بنا بكل رحابة صدر فله منا جزيل الشكر والعرفان.

المدخل: العجائبية ورواية الخيال العلمي.

أولا: مفهوم رواية الخيال العلمي.

ثانيا: رواية الخيال العلمي عند العرب والغرب.

أ: عند العرب.

ب: عند الغرب

ثالثا: العجائبية ورواية الخيال العلمي.

أولا: مفهوم رواية الخيال العلمي:

تعد الرواية شكلا من أشكال الوعي الإنساني وخياله الأدبي ومرآة عاكسة لهوية الكاتب وثقافته الواسعة لما يقدمه من أفكار معرفية وجمالية، وهذا ما جعل مكانتها ترتقي بين الأنواع الفنية عامة فهي أكثر الفنون النثرية حضورا في الساحة الأدبية.

حيث عرف هذا الجنس ولادة نوع جديد في الإبداع السردي يشتمل على قضايا تقترن بالمستقبل في علاقته بالتطور العلمي الذي يبحث عن آفاق مستقبلية تحت مسمى **رواية الخيال العلمي** «حيث تعد خطابا سرديا مبنيا على المعرفة، يعتمد على الخيال لبناء واقع متخيل يستمد بعض عناصره من الواقع المعيش، لكن هذا الخطاب ليس أدبيا بحتا، إنه علمي بمعنى أنه يتناول حقيقة علمية تصور في قالب قصصي معتمدا على الخيال» [1].

وعليه يمكن القول إن رواية الخيال العلمي هي إبداع سردي تعتمد في نسيجها القصصي على الخيال.

أما **مها مظلوم** فتقترح لنا تعريفا أكاديميا، تقول عن رواية الخيال العلمي «أنها رواية مستقبلية تقوم على الحقيقة الثابتة حينا أو المتخيلة عن جانب مجهول من الكون والحياة حينا آخر، وشخصيات إسمية أو رقمية غير مكتملة الهيئة النفسية والجسدية، تنقل زمن الخطاب الروائي المسرود في الغالب إلى زمان مستقبلي أو زمن استرجاعي، متوهم إلى مكان خيالي، أحداثها مشوقة ومثيرة تدفع إلى التفكير في نتائج هذا الخيال المتين أو الموظف، فتقدم حلولا مستقبلية كما يجب أن تكون عليه الحياة في ظل التقدم العلمي المتسارع» [2].

وعليه يمكن القول إن **مها مظلوم** ربطت رواية الخيال العلمي بالرواية المستقبلية كما تحمل هذه الرواية شخصيات وهمية وذلك لما توصل إليه الإنسان من علم ومتقدم.

1 –سمر الديوب، مجاز العلم: دراسات في أدب الخيال العلمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، دمشق، د ط، 2016 ص 77.

2 – مها مظلوم خضر، بناء رواية الخيال العلمي في الأدب المصري المعاصر، القاهرة، مصر، ط1 ،2001، ص38.

ثانيا: رواية الخيال العلمي عند العرب والغرب:

أ – عند العرب:

إن البدايات الأولى لظهور جذور تراثية للخيال العلمي في الأدب العربي الحديث في العديد من المحاولات من بينها محاولة لأبي علاء المعري في كتابه لرسالة الغفران، كما نجد محاولة أخرى لابن طفيل لحي بن يقضان.

يعتبر هذا النوع من الرواية أقل ميول عند العرب حيث ربط الباحثون في نظرية الخيال العلمي بين قوة الخيال والقوة العسكرية، فالدول الأقوى تكنولوجيا وعسكريا هي الدول الأقوى في خيالها العلمي ومن ثمة لا نرى غرابة الآن أبحاثا عن أمريكا بوصفها خيالا علميا [1].

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الخيال العلمي يتطور بتطور الدولة في جانبين هوما الجانب التكنولوجي والجانب العسكري، فالخيال العلمي يرتبط ارتباطا وثيقا بهدان الجانبان. فهما يعتبرهما الخيال العلمي الركيزة التي يتبناها وتعتمد عليها في تقدمه. لذا نجد العرب غير مهتمين بهذا النوع من الكتابة وذلك لأسباب عديدة من بينها ضعف وقلة الإمكانيات المتعلقة بهذين الجانبين.

يعتبر العرب أقل حظا في كتابة هذا النوع من الرواية هذا لا يعني بالضرورة انعدامها فقد كان من الكتاب العرب من خاض غمار التجربة وساهم في نشر الثقافة العلمية لإنشاء أدب خاص بهم، حيث يتميز بالبساطة ليساعدهم على فهمه وتقبله والتمكن من هذا العلم [2]. أي أن العرب حاولوا الغوص وتطوير هذا النوع من الكتابة وذلك بتحفيز الكتاب المبتدئين في هذا النوع من الأدب بتطوير جانب من الإبداع والقراءة والكتابة.

1 –ينظر: لمياء عيطور، سرد الخيال العلمي (لدى فيصل الأحمر)، دار الأوطان لنشر والتوزيع، الجزائر، ط1،2013، ص51.
2 –ينظر: المرجع نفسه ص 52.

ب – عند الغرب:

إن الملامح الأولى لظهور هذا النوع من الأدب عند الغرب كان في نهاية القرن 19 وبداية مطلع القرن 20 حيث تزامن ظهور هذا النوع من الكتابة مع النهضة العلمية والثورة الصناعية والتقنيات الحديثة.

إن أول محاولة في هذا النوع من الرواية كانت الكاتبة (**ماري شللي Marry Shelly**) بروافدها فرانك شتاين **Frankenstein** 1818 ومحاولة أخرى لـ (**إدغار آلانبو E.A.Poe**) السيد (**فالدمار**) [1]. إلا أنها تبقى مجرد محاولات عابرة ولم تتغير الجذور الحقيقية لرواية الخيال العلمي إلا بعدما جاء (**جون فيرن**) اعتبر رائد رواية الخيال العلمي وبدأت تتبلور وتتضح معالمها. حيث أنه عرف «بسرعة خياله، وكان يمتلك قدرة هائلة على التخيل» [2]. من بين أهم كتاباته في هذا النوع من الرواية نذكر: رحلة صوب مركز الأرض عام 1864. ورواية من الأرض إلى القمر 1865م. كما نجد هذان العملان يكشفان النقاب عن أول كاتب متخصص في أدب الخبال العلمي أو أدب التوقيعات.

كما نجد من بين أهم الكتب التي تندرج تحت هذا النوع من الكتابة الروائية نبين: (**هيربرت جورج ويلز**). وهو كاتب انجليزي أول محاولة له: **آلة الزمن** سنة 1895 والتي بدورها تعد أعظم روايات الخيال العلمي، وفيها يتخيل أن بطله صنع آلة حين يدير عجلتها يستطيع أن يقفز فوق الزمن [3].

ثالثا: العجائبية ورواية الخيال العلمي:

«أدب الخيال العلمي في المغرب العربي يجعلنا نقف على اتجاهين: الأول سعى فيه الكتاب إليه كجزء من التنويع في الرواية كونها تستطيع الجمع بين عدة أجناس، مثل الروائي الموريتاني موسى وليد أبنوا في روايته مدينة الرياح التي جمعت بين العجائبي والخيال العلمي بلغة صوفية. كما نجد أيضا مُحَمَّد

1 – ينظر: لمياء عيطور، سرد الخيال العلمي (لدى فيصل الأحمر) ص 47، 48.

2 – مُحَمَّد عبد الخربوطي، مُحَمَّد عزام وكتابة أدب الخيال العلمي، مجلة الخيال العلمي، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، سوريا، العدد 47، 2013، ص12.

3 – ينظر: 18 جانفي 2021، 11:26 موقعwww.alhiwarmazineblogspot.com .

ولد أمين في روايته منينه بلا نشيه يسرد فيها هو أيضا سردا عجائبيا مزج بينه وبين الخيال العلمي ، واتجاه آخر اتخذ منه طريقة للحكي بل غدا عند البعض سمة بارزة في أعمالهم الروائية ، نجد منهم التونسي الهادي ثابت في روايته غار الجن وجبل العليين ومدينة النهار الأزلي ، وفي الجزائر نجد رواية جلالته الأب الأعظم القادم من المستقبل لحبيب مؤنسي وتعد تجربته رائدة في كتابة أدب الخيال العلمي في الساحة الروائية الجزائرية، وأمين علوان لفيصل الأحمر ورواية الكلمات الجميلة لنبيل دوادة، ورواية عز الدين ميهوبي اعترافات إسكرام »[1].

«ومن أهم مميزات أدب الخيال العلمي الرحلات الخيالية إلى عوالم مجهولة في الأرض أو الفضاء أو الزمان مما يعلي من شأن المكان ويكاد يجعله بطلا متمتعا بالغرابة والبعد عن المألوف مكانا تحدث فيه عجائب الانتقال وغرائب الانقلاب» [2]. هذه الرحلات الاستفهامية نجدها في كتابات التونسي الهادي ثابت رائد الخيال العلمي في المغرب العربي بكتاباته في هذا الجنس في كل من رواياته غار الجن، جبل عليين، لو عاد حنبعل، مدينة النهار الأزلي.

يقول الروائي عن تجربته الكتابة في هذا الجنس: «الخيال والعلم والأدب أوعية استعرتها لأملأها أفكاري حول الدنيا، الخيال أكثر الأواني الثلاثة رحابه فهو يمكنني من خلق عالم جديد مواز للعالم الآتي، والعلم يسمح لي بإعطاء عالمي روحه وحيويته ونظامه، والأدب يمكنني من إلباس عالمي الجديد حلله وألوانه ولغته، وهذا هو أدب الخيال العلمي: خيال وعلم وأدب في تمازج وتناسق وانسجام» [3].

تغدو الكتابة في الخيال العلمي نمطا جديدا يواكب به الروائي العصر حتى يعكس الواقع المعاش، وحتى يستشرف به المستقبل في الظروف الراهنة وتأزمها ومشكلة الذات والإنسانية، وحيرة الإنسان المعاصر وتشذر الهوية كما يجعل من هذا الواقع «منطلقا ينطلق منه إلى عوالم مجهولة متخيلة، بل قد تكون مفرطة في تخيلها إلى عوالم لم يشهدها الإنسان ولم يعشها أحد، تراها بخيال الكاتب أو تقدرها برؤيته» [4].

1 –بشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1999، ص 515.
2 –حسين محمد فهيم، أدب الرحلات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1989، ص 166.
3–عبدو محمد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، العدد الخامس، سوريا، 2008، ص 30.
4–المرجع نفسه، ص 31.

فلا يرسم الواقع بعينه لذلك نجد بذور العجائبي متفرقة فيه هنا وهناك نظرا للتردد الموجود الذي ترسمه هذه العوالم التي لم تطأها قدم ولكن ربما قد يتحقق ذلك في يوم قادم بالعلم مما يجعل ذلك التردد يتلاشى فيختفي معه العجائبي، فهو أول ما بدأ لزرع الشك والفزع.

الفصل الأول: ماهية العجائبية.

أولا: مفهوم و مصطلح العجائبية.

1: إشكالية المصطلح.

2: مفهوم العجائبية.

3: أشكال العجائبية.

ثانيا: الملامح الأولى للعجائبي.

1: القصص الديني.

2: الأسطورة.

3: القصص الصوفي.

4: رواية الخيال العلمي.

ثالثا: روافد وتجليات العجائبية في الرواية العربية.

أولا: مفهوم ومصطلح العجائبية:

1: إشكالية المصطلح:

قبل الولوج في محاولة معرفة مصطلح **العجائبية** سواء في المعاجم أو في الاصطلاح المنظرين والباحثين وجب علينا أن نتطرق إلى المصطلحات القريبة أو المتداخلة مع مصطلح العجائبية لفك ازدحام الأفكار على القارئ.

أ: العجيب والغريب:

يعد مصطلح **العجيب** من المصطلحات البارزة في الدراسات العجائبية، ويرتبط بالعجائبي ارتباطا وثيقا، من حيث تداخل الدلالات والتباس الترجمات وقد ألمنا إلى ذلك خلال عرضنا لاختلاف بعض الدارسين في ترجمة ونقل مصطلح **fantastique** على أنه العجائبي طورا والعجيب طورا آخر، فضلا عن أنه يتقاطع في تلك الخصيصة مع مصطلح النظير**merveilleux**، غير أن ورود مصطلح العجيب مقترن بصنوه **الغريب**. يدعو إلى اعتباره مفهوما مستقلا له خصوصياته وقسماته التي تدل عليه وتجعله إلى حد ما في مأمن من الاختلاط بغيره، لا سيما أن كلا من العجيب والغريب مفهومان أساسيان يتجاوزان مفهوم العجائبي ويتراكبان معه [1].

وقد أشار أحد الباحثين مبدئيا على مستوى دلالي إلى ذلك الفرق بينهما في قوله: «يمثل العجيب الدرجة القصوى من اللامألوف الذي يقع خارج الطبيعة، ولذلك يمكن عده واقعا في النهاية، فلا شيء بعده خلافا لـ **الغريب** درجة أولى الذي تنفتح جهته الأخرى عل الأدب بمعناه الواسع إذ يمكن عد **الغريب** درجة أولى نحو المألوف، ولذلك فإن المألوف كله يقع في الجهة المفتوحة» [2].

1 – ينظر تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكرام، الرباط، ط1، 1993، ص 67.

2 – لؤي علي خليل، تلقي العجائبي في النقد الادبي الحديث (المصطلح والمفهوم)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص 158.

ونلقى في السياق ذاته باحثا آخر يذهب مذهبا خاصا في تعليل ارتباط العجيب بالغريب وتعلقهما المتين، «إذ يحضر أحدهما لحظة ذكر الآخر بحيث يجدهما يجتمعان في خاصية واحدة مشتركة وهي "صفة الخرق" وصلتهما في إثارة القارئ» [1].

ب: الفنتاستيك:

أصاب مصطلح الفنتاستيك الغموض نظرا لاختلاف الدارسين في ترجمة هذا المصطلح فمصطلح الفنتاستيك «لم يصبح متداولا إلا في العقدين الأخيرين، كما أصبح يشكل محورا في استراتيجية الكتابة القصصية والروائية ... وقد يفسر هذا بالنزوع إلى تكسير قوالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق لترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية» [2].

وقد جاء مصطلح العجائبي مقابلا لمصطلح الفنتاستيك «مثلما هو الأمر عند الصديق بوعلام، وسيني الأعرج، أو احتفظت بالكلمة مثلما جاءت في اللغة الفرنسية كما هو الشأن عند مُحَمَّد برادة وسعيد علوش وحميد إدريس وشعيب حليفي» [3]. وقد استخدم الكثير من الباحثين هذا المصطلح دون ترجمة مقابلا لمصطلح العجائبي نظرا للاختلاف الحاصل في ترجمة المصطلح.

أما **تودوروف** (**T.Todorv**) فيعرف الفنتاستيك بأنه «تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له بلغة فوق الطبيعة» [4].

أما (**كاستيكس Kastix**) فيعرفه بأنه «حكاية تحير وتغري، خالقة شعور بوجود الوحدة للأسرار رهيبة، وسلطة فوق الطبيعة والتي تظهر فيما بعد كتحذير لنا أو ما حولنا، وهي ضرب مخيلتنا في قلوبنا صدى مباشر» [5].

الفنتاستيك له ميل شديد للعالم العجائبي كونه يتجاوز المألوف والواقع، وكونه لا يلتزم بالقوانين فهو يعمل على تحذير المتلقي أو القارئ لما يجري حوله.

1- لؤي علي خليل، تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث (المصطلح والمفهوم)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007، ص 159.

2 - حسين علام، العجائبي في الأدب، -من منظور شعرية السرد -، دار الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010، ص66.

3 -المرجع نفسه، ص 70.

4 - شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 29.

5 -المرجع نفسه، ص 30.

ج: الخارق / الخوارقية / الخوارقي:

«إن لهذه المصطلحات (الخارق ، الخوارقية) حضورا ملموسا في النقد العربي المعاصر، بحيث تأخذ مرتبة متقدمة في سلم استعمال المصطلحات الموضوعية مقابلا لمصطلح **fantastique**، وقد وضفت من قبل مستعمليها استئناسا بها واحتكاما إلى أبعادها الدلالية والمعجمية التي يرونها متكأ يتكئون عليه في الاهتداء إلى هذه الصياغة دون غيرها ولعلهم في ذلك يستندون إلى المادة اللغوية لفعا (خرق) التي تحتوي على الدهش والذهول والحيرة والخروج عن المألوف على نحو "الدهش من الفزع أو الحياء، وقد أخرقته أي أدهشته، وقد خرق بالكسر خرقا فهو خرق: دهش" أو أن يرتبط الخرق بالعادة ويتجاوزها فيقال "خرق العادة ويعني تجاوز المألوف وكان عجيبا مذهلا، وخرق بمعنى عمل أعمال غير مألوفة تناقض العادة وغير معقولة»[1]. فالخارق بهذه الكيفية هو كل من خالف العادة.

يبدو أن توظيف مصطلحات مثل **الخارق** أو **خوارقي** أو **الخوارقية** أو **أدب الخوارقي** لتكون مقابلا لمصطلح أجنبي لدى بعض الدارسين والمشتغلين على الموضوع، هو أقرب إلى الاجتهاد واختلاف الرؤى والتعسف في الترجمة منه إلى الدقة والضبط والاطمئنان إلى مصطلح واحد كفيل بردم الهوة بين المصطلحات المتعددة التي تقلق القارئ أكثر مما تريحه وتولجه في صميم المتن دون اضطراب أو سوء فهم، لاسيما أن مصطلح **الخارق** هو ما قد يفتح نافذة للارتياب والتردد أمام اختيار ما يلائم الدلالة الحقيقية للمصطلح المقصود[2].

فالخارق إذا هو عمل أعمل غير مألوفة تناقض العادة.

د: الفانتازي/ الفانطاسي:

«يستخدم مصطلح الفانتازي أو الفانطاسي هو الآخر نظيرا من نظائر مصطلح **fantastique**، مع العلم أن مصطلح الفانتازيا وما يماثله لفظا هو تعريب لمصطلح **fantassie** بالفرنسية أو **fantasy** بالإنجليزية وهو المصطلح الذي يعني فيما معناه العمل

1 – خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، مصر، د ط، 1998، ص 29.

2 – ينظر جاسم الموسوي، الخارق في ألف ليلة وليلة، منشورات مكتبة الحياة بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص 73.

الأدبي الذي يتحرر من قيود منطق الواقع والحقيقة ويعتمد اعتمدا كليا على إطلاق سراح الخيال يرتع كيف شاء وشرط أن تكون النتيجة فاتنة لخيال القارئ» [1].

«وقد رأى البعض بأن الفانتازيا هو اسم لاتيني الأصل **phantasia** حيث استعمله في البدئ (**أرسطو**) ثم انتقل إلى فلسفة القرون الوسطى للدلالة على الصور الحسية في الذهن، غير أن البعض الآخر يرجع فرضية عروبة المصطلح ويمكن تبينها من خلال أحد تعاريف أشهر الفلاسفة المسلمين وهو **الكندي** معرفا الوهم على أنه الفنتازيا وهو قوة نفسانية مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنتازيا وهو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها» [2].

وهو ما يعني أن الفانتازيا ذات علاقة قوية بالوهم والتخيل، إن استعمال هذا المصطلح (الفانتازيا / الفانطاسيا) غير منتشر بكثرة مقارنة بالمصطلحات السابقة مقابلة لمصطلح **fantastique** غير أنه شابته هو الآخر سمات التداخل والترادف مع مصطلحات وضعت إلى جانبه. وهناك من فضل هذا الاستعمال دون غيره مرادفا للعجائبي أو على الأقل يقرن به ويؤدي معناه.

إن مصطلح الفانتازيا هو مصطلح معرب أكثر مما هو مترجم فهو لا يرقى إلى أن يكون رديفا لمصطلح fantastique.

هـ: الخيال والتخييل:

يعرف **عبد الرؤوف المناوي** الخيال بأن «أصله القوة المجردة كالصورة المتصورة في المنام وفي المرآة وفي القلب، ثم استعمل في صورة كل أمر متصور، وفي كل شخص دقيق يجري مجرى الخيال، أما التخييل فهو تصوير خيال الشيء النفس» [3].

أما **الجرجاني** فيعتبر الخيال «قوة تخطف ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك من صور

1 –محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، ط1، 1993، ص 151.

2 –عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1984، ص 62.

3 –مُحَمَّد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، تر: مُحَمَّد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 329.

المحسوسات بعد غيبة المادة، بحيث يشاهدها الحس المشترك كلما التفت إليها فهو خزانة للحس المشترك» [1].

كما اعتبر التخييل «تحريف القول الصادق عن العادة أو الحاقه بشيء تستأنس النفس به، فربما أفاد التصديق والتخييل، وربما شغل التخييل عن الالتفات» [2].

إذا فالتخيل مبني على الخداع والكذب وذلك باستخدام اللغة بطريقة غير معقولة. والخيال في الأدب انتهاك للقوانين المعتادة تدفع القارئ إلى اكتشاف الواقع بطريقة فنية.

2: مفهوم العجائبية:

يزخر الموروث الإنساني بأعمال إبداعية تنزع نزوعا لا واقعيا ، نتيجة عجز الإنسان عن ايجاد مقابل لها في الواقع المعيش لذا راح يؤسطرها حينا ويصفها بالخرافة أحيانا أخرى، وفي مطلع القرن التاسع عشر مجموعة من الباحثين أخذوا على عاتقهم النظر في هذه الأعمال ومحاولة اخضاعها لنوع من الدراسات الجديدة من شأنها تقديم قراءة أفضل لهذه الأعمال، وابتدعوا مصطلحا جديدا أطلقوا عليه الفنتاستيك، الذي تردد في اللغة العربية كثيرا على أنه العجائبي، هذا الأخير الذي سنحاول أن نجد له جذور في لغتنا من خلال القرآن والمعاجم والدراسات اللغوية.

أ: مفهوم العجائبية لغة:

قبل أن نسترسل في تتبع دلالة الجذر (ع، ج، ب) في المعاجم العربية لا بأس أن نعرج على دلالته في القرآن الكريم كون أن باقي الدلالات تسربت إلى المعاجم انطلاقا منه، فوردت كلمة عجيب بمختلف أوزانها في عدة صور من القرآن نذكر منها، ما ورد في سورة الكهف في قوله عز وجل:﴿ أَمْ حَسِبْتَ أَنَّ أَصْحَابَ الْكَهْفِ وَالرَّقِيمِ كَانُوا مِنْ آيَاتِنَا عَجَبًا. ﴾[3]. وقوله:﴿ فَلَمَّا جَاوَزَا قَالَ لِفَتَاهُ آتِنَا غَدَاءَنَا لَقَدْ لَقِينَا مِنْ سَفَرِنَا هَذَا نَصَبًا (62) قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنْسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا﴾[4].

1- الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان بيروت، ط1، 1978، ص107.

2 -عثمان موافى، في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر العربي القديم – ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 2005، ص 135.

3 -سورة الكهف، الآية: 9.

4-سورة الكهف، الآية: 62، 63.

أما في المعاجم العربية فقد تنوعت دلالات العجيب نذكر منها ما ورد في **تاج العروس** فنجد أن العجيب هو «حيرة تعرض للإنسان عند سبب جهل الشيء والذي هو سبب له في ذاته بل هو حاله بحسب الإضافة إلى من يعرف السبب ومن لا يعرف، ولهذا قال قوم: كل شيء عجب، وقال قوم: لا شيء عجب» [1].

فالإنسان عندما يرى شيء غير مألوف بالنسبة له تصيبه الدهشة الذهول، وبطبيعته فإنه يحاول أن يفسرها ليفهمها ويستوعبها، وما يكون عجيب عند البعض قد يكون عاديا عند البعض الآخر.

وذكره **الفراهيدي** في معجمه **العين** فقال: «أما العجيب فالعجب وأما العجاب فالذي جاوز حد العجب، مثل: الطويل والطوال» [2].

وفي المعاجم اللغوية الغربية ترى الباحثة **علاوي الخامسة** في كتابها **العجائبية في أدب الرحلات** أن معنى العجيب في المعاجم الفرنسية له دلالتين: «الدلالة الأولى: ما يبعد عن مجرى العادي المألوف للأشياء فيبدو معجزا فوق الطبيعي Surnaturels في الآثار الأدبية. وهذا معناه في معاجم أحادية اللغة، أما معناها في المعاجم ثنائية اللغة فلا تخرج عن كونه مرادف للدهشة تارة، وللخارق خارج عن العادة تارة أخرى» [3].

الدلالة الأولى كل ما يبتعد عن الواقع أما الدلالة الثانية فالعجيب ارتبط بالعالم الفوق الطبيعي.

ب: مفهوم العجائبية اصطلاحا:

لقد تعددت مفاهيم وتصورات الأدب العجائبي خاصة تلك التي سادت في خمسينات وستينات القرن الماضي حول هذا النمط من السرد ومن ذلك:

1 –مُحَمَّد مرتضى بن مُحَمَّد الحسني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص 201.

2 –الخليل الفراهيدي، معجم العي، تر: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج1، منشورات مؤسسة الأعلى، لبنان، بيروت، ط1،1988، ص 235.

3–الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات – رحلة ابن الفضلان نموذجا –، منشورات جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2005، 2006، ص 61.

يذهب **شعيب حليفي** إلى أن العجائبي عبارة عن «عنصر وبنية، باعتباره أسلوبا آخر في التغيير ورؤية تستدعي تصور معرفة تأسس لخطاب معين» [1].

ثم إنه يرى أن العجائبي لا يلتزم مسارا واحدا وإنما هو متعدد المسارات وتضمنه العلوم الإنسانية والاجتماعية «فهو يستقطب كل ما يثير الاندهاش والحيرة في المألوف واللامألوف» [2].

فالعجائبي متعدد المسارات وهو كل ما يثير الدهشة والانفعال في نفس الإنسان في قوله: «العجيب أمر خارق والغريب أمر خارق أيضا، ولعل مسوغ صفة الخرق تكمن في أن العجيب يصدر أثر في المتلقي بالحكم ذاته .... فالظاهر أن صفة الخرق هي الجامع بينهما» [3].

بمعنى أن العلاقة بينهما تكمن في صفة الخرق التي تصنع في نفس المتلقي الذي يصنع ردة فعل تجاه موقف غير مألوف.

كما أن هناك حد يمكن أن يفصل بينهما وهو ما حدده أحد أبرز الذين أسسوا لمفاهيم الأدب العجائبي وهو الناقد **(تزفيتان تودوروف)** الذي وضع شروط معينة في التمييز بين كل المفاهيم المتقاربة في الحقل العجائبي مرتكزا على عنصر القارئ في تحديد ذلك من منطلق أنه إذا «قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظاهرة الموصوفة قلنا: إن الأثر ينتمي إلى جنس الغريب والعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعية يمكن أن تكون مفسرة من خلالها دخلنا عندئذ في جنس العجيب» [4].

يرتبط العجيب في تعريف **القزويني** بعنصر الحيرة «وهي اللحظة الخاصة التي يعيشها المتلقي أي موقف فيه نوع من غياب التعليل وحدوث كيفية التأثير، مما يولد الاندهاش والانبهار والعجز عن فهم ما يقع» [5]. وأما الغريب لدى **القزويني** فهو «أمر عجيب قليل الوقوع مخالف للعادات المعهودة

---

1 –شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربي، مجلة الفصول، ع3، 1997، ص 113.

2 –شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 190.

3–عبد الحي العباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق; الفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2007، ص 64.

4 –تزفيتان تودوروف، مدخل إلى مدخل الأدب العجائبي، ص 65.

5 –القزويني زكريا بن مُحَمَّد بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، منشورات الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص 10.

والمشاهدات المألوفة» [1]. إذا فالعجيب لا يقبل التفسير الطبيعي مثل الغريب، فهو يتجاوز المعقول ويغير الواقع ويخرج عن المألوف وعن كل ما هو طبيعي فينحرف عنه إلى غير المعتاد وغير المألوف.

أما **سعيد يقطين** فيجعل «العجائبي يتحقق على قاعدة الحيرة والتردد المشترك بين الفاعل/ الشخصية والقارئ حيال ما تلقيناه، إن عليهما أن يقررا إما إذا كان يتصل بالواقع أم لا، كما هو الوعي المشترك» [2]. حسب **سعيد يقطين** فالعجائبي مرتبط بالقارئ وردة فعله اتجاه ما هو غير طبيعي.

اعتبر **عبد الملك مرتاض** مصطلح العجائبية مصطلحا جديدا في اللغة العربية وفرق بينه وبين مصطلح العجيب ويقول في ذلك: «يعد مصطلح العجائبية من اللغة الجديدة، والعجائبي غير العجيب، وكأن معنى العجيب لا يفي بالحاجة، فجيء به جمعا، وهو يمكن أن يكون ترجمة لمصطلح **Merveilleux** الفرنسي» [3].

وعند الغرب نجد **تودوروف** الذي يعرف العجائبي بأنه «جنس يحمل المتلقي الذي يتعامل بطبيعته مع قوانين الطبيعة على التردد، إذ يواجه أحداثا فوق طبيعة بين تفسيرها تفسيرا طبيعيا أو تفسيرا فوق الطبيعي» [4].

فالعجائبي في نظر (**تودوروف**) يتجلى في حدوث أحداث وبروز ظواهر غير طبيعية خارقة تنتهي بتفسير فوق طبيعي.

وبهذا يمكن القول إن العجائبية هي قطيعة عن العالم الذي تنتمي إليه وهي تجاوز للمعقول والمقبول.

3: أشكال العجائبية:

يتجسد العجائبي في العديد من الأشكال المختلفة نذكر من بينها:

1-القزويني زكريا بن مُحَمَّد بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، ص15.

2-سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006، ص 267.

3-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2005، ص 13.

4-سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، د ط، 1998، ص 14.

أ: **العجائبي المبالغ فيه:**

يعتمد هذا النوع من العجائبي على المبالغة والغلو من خلال تضخيم صور الأشياء وإعطاء صور أخرى خارقة تتجاوز الذهن البشري فتصدمه لكونها تستند على الخارق الذي يرى بالعين فتصوير كيف نبتت لجسد «أوسى بدرخان أوراق الخرشوف كلما جزت عادت لتنبت من جديد وتضخيم للصورة وخلق لها» [1]. أي أن هذا الشكل يعتبر من أشكال بناء الخارق و المهيب حيث أنه يقوم على مركز أساسي و هو تقديم الأمور الطبيعة الواقعية لبعض الأشياء، ولكنه يقدمها عن طريق تقزيمها أو تضخيمها.

فمن خلال هذا النوع يصدر على القارئ أو المتلقي جانب من دهشة أو الغرابة، و ذلك من خلال المبالغة الضخمة في وصف الأشياء وإخراجها عن المألوف الواقعي إلى واقع غير معتاد عليه و تجسيدها في أمور غير مألوفة للواقع، و هذا ما تجسد في وصف بعض المباني «القصور» و المبالغة فيها في رواية راهيليا، و نجد ذلك في «...هنالك أقصى حد الطريق التي مشيناها خلال دقائق، بدت لنا شجرة غريبة الشكل وكنا كلما اقتربنا منها تزداد أصداد أصداء أصوات غريبة غير مفهومة....كان مشهدا خياليا غير متوقع ذهل أبصارنا وعقولنا. بالكاد التفتت لأنظر لوجه لمين حتى أحسست بجسدي تجذبه قوة خارقة إلى داخل الحفرة ...كان الهلع سيد المشهد. رغم تشبثنا بحافة الحفرة، كانت قوة الجذب شديدة كفاية لجرنا إلى داخل الحفرة ...» [2]. ففي هذا المقطع نجد الروائي يصف لنا شجرة متواجدة في غابة وفي هذا الوصف يضع القارئ في صورة من الدهشة والغرابة في كون هناك شجرة تصدر منها أصوات وبداخلها حفرة ...الخ. فمنها الروائي نقل شيء واقعي «الشجرة» وقام بتضخيمها وجعلها شيء عجائبي مألوف عن الواقع.

ب: العجائبي الدخيل «الغريب جدا»:

يوصف هذا النوع من العجائبي بالغريب، وهو الذي يفترض على القارئ أنه يكون جاهلا بموضوع البلاد التي يصفها «وعلى هذا الأساس لا يمتلك سببا لطعن في صحة المعلومات التي لا علم

1- شعيب حليفي، شعرية الرواية الفنتاستيكية، ص 64.

2- لطفي ربزاني، راهيليا.8 شارع حساني يسعد، الجزائر، ط 1 ،2019، ص 24 ،25.

له أصلا بها، وهذا العنصر يعتمده الروائيون ليكون حافزا في توليد الرعب والتردد فما هو دخيل هو غريب وشاذ عن المألوف» [1]. وسمي بالغريب لأنه يثير في القارئ والمتلقي الدهشة والانبهار فهو يفوق حدود العقل، وفي الآن نفسه يحمل حقائق متعارف عليها تجعل القارئ لا يمكنه التصديق.

ويتضح هذا من خلال المقطع الآتي «...وإذا به يرمي المطرقة على الأرض صوب لمين فتراجع صديقي متفاجئا. تتحول المطرقة إلى قطع صغيرة منيرة ثم شيئا فشيئا إلى كريات شديدة التوهج تحوم حول لمين وهو يحاول دفعها وإبعادها بيده لكنه بالكاد يلمسها.... فظهرت أربعة أرجل تنتهي بحوافر وأخيرا ذيل طويل تحول لمين ليصبح نصف إنسان ونصف حصان» [2]. فنلاحظ من خلال هذا المقطع التلاعب والمزج بين الصفات الإنسانية والصفات الحيوانية وجعل القارئ يتصور في ذهنه أمور خارقة تثير فيه ملكة التخيل، فالأمر الغريب هنا وصف الروائي لكيفية تحول الإنسان إلى نصف إنسان ونصف حيوان بفعل مطرقة شبه ساحرة وهذا أمر غريب لا يمكن للعقل تصديقه والجزم به، فلا أحد يملك هذه القدرة الخارقة إلا الله سبحانه وتعالى فهو الخالق والمصور والمبدع في خلقه والقادر على تغيير كل شيء.

ج: العجائبي الوسيلي «الأداتي»:

يصطلح عليه بالعجائبي الآلي فهذا النوع من العجائبي وظفه أدب الخيال العلمي متخذا من الأدوات العجائبية سمات جوهرية في حكيه [3]. فتظهر هنا آلات صغيرة وأدوات تقنية غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف إلا أنها على الرغم من ذلك لا تتجاوز حدود الإمكان [4]. فهذه الأدوات حسب تودوروف غير قابلة للتحقيق في العصر الموصوف فمن بين الأدوات العجيبة البارزة في الرواية المطرقة «تتحول المطرقة إلى قطع صغيرة منيرة ثم شيئا فشيئا إلى كريات شديدة التوهج» [5]. أي أن هذا النوع من العجائبي يعتمد على أدوات سحرية مختلفة ومن خلالها يخلق لدى القارئ شيء من الإثارة ولفت الانتباه.

1- ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتستيكية، ص64.

2- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 42.

3- ينظر، شعيب حليفي، شعرية الرواية الفانتستيكية، ص 64.

4- ينظر، سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، د ط، 2007، ص27.

5- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 42.

د: العجائبي العلمي:

يعتمد هذا النوع من العجائبي على ما فوق الطبيعي مفسر بطريقة علمية لا يعترف بها العلم المعاصر فالقصص التي تدخل فيها المغناطيسية **magnétisme** فمثلا ترجع في الحقيقة إلى العجائبي العلمي لأن المغناطيسية تفسر علميا وقائع فوق الطبيعية [1]. فنلاحظ في هذا الشكل العجائبي أنه يرتكز على أساس مهم يتمثل في أدوات العلم المتطورة والتي استنجد بها وقام بالاستعانة بها العديد من الروائيين في أعمالهم وتجلى ذلك في العمل الإبداعي الذي بين يدينا في قوله «...مبدئيا المرأة حاكمة غابة الأجساد هي من تريد الحصول على الكروموسوم واي لأنه في طريق الانقراض». ونجد أيضا «أن يجلب لنا العشبة من قبيلة الولدان الذي سيذهب هناك سوارا إلكترونيا بفضله سوف يبدو غلاما جميل المظهر» «كما أرسل لي تحديد الموقع على قوقل ما بس والذي كان أبعد مما كنت أتوقع» [2]. أي توظيفه لأدوات العلم المبتكرة والمتطورة يكون حافزا في خلق مزيج من التشويق والإثارة من جهة ومن جهة أخرى يخلق الرعب والخوف لدى المتلقي.

ثانيا: الملامح الأولى للعجائبي:

يتمثل ويتمظهر العجائبي في بداياته الأولى فيما يلي:

1: القصص الديني:

يعتبر النص القرآني أول وأهم مرتكز في الثقافة العربية بصفة العامة، وهو المعتمد والمرجع الأساسي فهو يمثل «القوة المركزية الفاعلة والمؤثرة في الثقافة العربية الإسلامية فهو المصدر الذي انبثقت عنه الرؤية الدينية للوجود وهو الخطاب المتعال بنسيجه الدلالي والأسلوبي، وتركيبه اللغوي المخصوص، ويليه الحديث النبوي الذي يكتسب وجوده وأهميته من حيث كونه مفصلا لذلك المجمل فالعلاقة بين القرآن والحديث علاقة متن بحاشية، وهما يصدران عن رؤية واحدة» [3]. أي أن القصص القرآني يتميز بمعجزة ألفاظه ومعانيه، وشموليته، كما أنه ينقل كما هو بعيدا عن التحريف وزيادة أو نقصان كما يؤطر التجربة الإنسانية التي توجه إلى كافة البشرية لما فيها من تجارب نأخذ منها العبرة والموعظة.

1- ينظر، علاوي الخامسة، العجائبية في الأدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا "، ص 85.

2- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 56، 57.

3- إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008، ص24.

إن أهم ما يميزه أنه يكتشف وقائع الأحداث ويتنبأ بما سوف يأتي من خلال هذه القصص القرآنية التي تعتبر أول مصدر وملجأ لروايات العربية المنقولة والمتداولة، حيث هذه القصص القرآنية لا تحتاج إلى حيرة واستغراب في تفسيرها ونقلها وإنما تحتاج إلى التأمل والتعجب «تفسير فوق الطبيعي»، وبين ما هو غريب «تفسير طبيعي»، لأن القرآن الكريم لا يمكن تأويله وتحريفه أو زيادة أو نقصان في نقله لأن أصله رباني سماوي لقوله تعالى ﴿ وَٱلَّذِينَ يُؤۡمِنُونَ بِمَآ أُنزِلَ إِلَيۡكَ وَمَآ أُنزِلَ مِن قَبۡلِكَ وَبِٱلۡأٓخِرَةِ هُمۡ يُوقِنُونَ ﴾[1].

لذلك فإن كل ما ورد في القرآن الكريم من أحداث ومعجزات الرسل والأنبياء لا يمكن التحريف فيها ولا نقاش فيها، فيجب الحذر من التحريف أثناء نقلها لأنها وقعت بأمر من الله عز وجل وبمشيئته، فالغرض من كل هذه القصص والمعجزات استبيان قدرة الخالق ومن أجل أخذ العبرة والموعظة، وهذا ما تبين لنا في الآيات القرآنية من أجل الموعظة والتصديق. يقول المولى تعالى «نحن نقص عليك أحسن القصص بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله لمن الغافلين» [2].

ومن بين الروايات التي وظفت القصص القرآني واستنجدت به رواية راهيليا للطفي ربزاني ونصف ذلك في مقاطع الرواية «مرحبا بكم في عرش الأجساد، كل الفتيات اللائي هنا هن حور العين الفارات من الجنة» [3]. ففي هذا المقطع وظف حور العين المتواجدة في الجنة فهن نساء بيض أو شديدات بياض العين مع شدة سواد الحدقة، وهن نساء واسعات العين مع شدة بياض، وهي قصة ذكرها المولى عزو جل في كتابه في آيات عديدة تتمثل في قوله﴿ وَحُورٌ عِين ﴾[4]. وأيضا في قوله﴿ كَذَلِكَ وَزَوَّجْنَاهُمْ بِحُورٍ عِينٍ ﴾[5]. حيث أن حور العين نساء في الجنة خلقها المولى عز وجل لخدمة عباده المؤمنين من جنس الذكر والذين فازوا بالجنة، وجعل فيها كل وسائل وسبل النعيم والراحة مالا عين رأت ولا أذن سمعت، وصفهن سبحانه وتعالى بأجمل صفات الحسن والكمال، كما أنهن يخلون من كل نقص أو خلل، كما أنهن مهذبات مطهرات من حيض النفاس والقاذورات [6].

1-سورة البقرة، الآية 03.

2-سورة يوسف، الآية 03.

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص27.

4-سورة الواقعة، الآية 22.

5-سورة الدخان، الآية 54.

6-ينظر، إسماعيل حقي بن مصطفى، روح البيان، دار الفكر، بيروت، د ط، د ت، ص 11.

2: الأسطورة:

تعتبر الأسطورة شكلا من أشكال تعبير النشاط الفكري والديني والفلسفي، فهي ترتبط بالأدب وهي بمثابة إبداع للمخيل البشري "فهو نشاطا فكريا، تلتقي معه في أن لكليهما وظيفة واحدة هي إيجاد توازن بين الإنسان ومحيطه، وكما تسهم الأسطورة في تحرير العقل من سطوة الواقع، وتحلق به فوق عالم المحسوسات وتمنحه طاقة لترميم حالات التصدع التي ينتجها هذا الواقع، فإن الأدب يعد هو الآخر بحثا في الواقع دون الامتثال لقوانينه» [1].

تنوعت مواضع مفهوم الأسطورة عند العرب وبداية نبدأ ورودها في القرآن الكريم حيث نجدها في كل موضع ذكرت بصيغة الجمع «أساطير الأولين» * وحسب تفسير الجلالين كانت دلالة أساطير أكاذيب الأولين كالأضاحيك والأعاجيب [2].

كما نجد في قوله تعالى﴿ إِذَا تُتْلَى عَلَيْهِ آيَاتُنَا قَالَ أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ﴾[3]. بمعنى الذي جاء به أساطير الأولين، معناه سطره الأولون «كما قالوا أحدوثة وأحاديث... وأساطير أحاديث لا نظام لها. يقال سطر فلان علينا، يسطر إذا جاء بأحاديث تشبه الباطل، يقال: هو يسطر مالا أصل له، أي يؤلف [4].

لقد حققت الرواية العربية تقدم على مستوى المضمون، وعلى مستوى الجمال ويعود الفضل في ذلك إلى الأسطورة بوصفها المصدر الأساس والمرجع الفني الذي مكن الرواية من وصولها إلى ماهي عليه. فالأسطورة تتميز بتنوعها في التوظيف في البنيات السردية سواء على صعيد الشخصيات أو الزمان أو المكان، بمعنى أنها ترسم مسار يحدد طريق العجائبية ونوع من الخيال الذي تضفيه على كل من الشخصيات والزمان والمكان ويكون نزوعا أسطوريا.

1-نضال صالح، النزوع الأسطوري في الروايات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2009، ص 15.

2-ينظر، جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، سورة المؤمنون، ص 347.

*وردت "أساطير الأولين " في القرآن الكريم عن كفار قريش وعن حديثهم عن ما كان ينزل من وحي على الرسول ﷺ، وقد وردت في كل المواضيع بصيغة الجمع مقترنة بلفظة الأولين في السور الآتية (سورة الأنعام الآية 25، سورة الأنفال الآية 31، سورة النحل الآية 24، سورة المؤمنون الآية 83، سورة الفرقان الآية 5، سورة النمل الآية 68، سورة الأحقاف الآية 17، سورة القلم الآية 15 ، سورة المطففين الآية 13).

3-سورة المطففين، الآية 13.

4-ابن منظور، لسان العرب، ج4، ص 420.

كما وظف الروائي لطفي ربزاني في روايته عنصر الأسطورة في شخصية مالك التي تشبه أسطورة إيكاروس، حين تحول إلى طائر بشري «فالآن أنا على هيئة طائر بشري أسطورة إيكاروس ماذا؟ لابد. لست من اخترت جناحين بل هما من اختاراني» [1].

كما نجد أسطورة أخرى القنطور الإنسان الفرس التي تشبه شخصية لمين في رواية «أما لمين يبدو أن تحوله إلى قنطور* لم يعد يزعجه كما كان في الأول» [2].

3: القصص الصوفي:

إن أهم ما يتميز به القصص الصوفي عن غيره هو الموضوع المتحدث عنه، يتسم بالكرامات والخوارق [3]. حيث هذا النوع من القصص كان يصنف ضمن «الكرامات، وهي بالنسبة إليهم مقابلة للمعجزات التي لا يختص بها الأنبياء، وتقوم هذه الكرامات على مبدأ استعمال الخوارق من الأمور» [4]. وهذا إن دل على شيء إنما يدل على توظيف القصص الصوفية لما تحتويه من عجائبية، وكل ما هو فوق الطبيعي وغير مألوف.

فالقصص الصوفية عبارة عن حوادث خارقة ومشاهد عجائبية غير أنها تعكس «المحتوى الفكري للتصوف الذي هو عالمي وإنساني في مضامينه بين العربي وغيرهم من الأمم الأخرى، وبين المسلمين وغيرهم من الديانات الأخرى فإن كان ثمة فرق نسبي بين طرائق التصوف ومقولاته إلا أن التصوف، بوصف تجربة إنسانية تنشد تحرير الذات البشرية من أسر المادة والشهوات والانطلاق بها

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 112،111

- أسطورة القنطور: هي أساطير قديمة معظمنا رآها في الأفلام أو سمعها، ولكن لا يدري عن معظمها شيء حاولت أن أجمعها وأبحث عنها لأشكر الله على نعمة الإسلام والتوحيد ومن بين أساطير الإنسان الفرس القنطور Cantauمن سلالة كيسون lion وبهذا مخلوق الغريب رأس وصدر إنسان بينما يأخذ نصفه السفلي هيئة فرس وتعيش هذه القبيلة في جبال تبسلي وتتغذى على اللحوم.

2-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 112.

3-ينظر، محمد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006، ص 133.

4-الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات، ص 93.

نحو عوالم الغيب والطهارة والسمو، هو جوهر متشابه بين شعوب الأرض على اختلاف الجنس أو البلد أو العقيدة» [1].

وتكمن هذه العلاقة الترابطية فيما بينهما يقعان على «حافة الحقيقة بين الممكن والمستحيل، أو بين الحقيقي والغير الحقيقي ،فهي العجائبي ثمة حيرة أمام الحدث الخارق ،بين تفسيره بما يلائم النظم الحقيقية الواقعية أو تفسيره بما يخالفها ، وفي نصوص التراث الإسلامي يبقى الحدث الخارق واقعا بين الممكن على اعتباره أنه لا يعجز القدرة الإلاهية، وبين المستحيل الذي يجعله خيالا فحسب لعدم وجود برهان يلزم وقوعه على الحقيقة ويبدو ذلك واضحا بين احتوائه النصوص على الجن والملائكة، واختراق السماوات والمشيء على الماء والطيران في الهواء»[2]. ومن النماذج التي استوحتها الرواية التي بين يدينا متمثلة في قوله « .. قالت إحدى الفتيات بنبرة استعلاء، وأضافت : «اسجدوا لجسدي ذوقوا طعم الحياة الأبدية ..» «فسجد الجميع إلا أنا أبيت أن أكون من الساجدين ..»[3]. ومن هذا المقطع نجد بأن توظيف القصص الصوفي في العجائبي لاشتراكهما في نقاط تربط بينهما، حين يصبح للخيال قدرة استنباط ترتكز على الوعي والذكاء فهنا نجد بأن حور العين الفارات من الجنة أرادا خلق مملكة سميت بعرش الأجساد أين تجعل المرأة من رجل عبدا لها يسجد لجسدها وذلك لجمالها.

إلا أن الروائي لم يعتمد على عنصر القصص الصوفي في روايته وذلك لعدم الاقتباس أو توظيف قصة مشابهة فهو اعتمد بكثرة على عناصر أخرى كانت مساهمة في بناء نصه الإبداعي كالتي تم ذكرها سابقا. غير أن هناك ملامح أخرى ساهمت في ظهور وبروز العجائبية في السرد الحديث والتي تمثلت في:

4: رواية الخيال العلمي:

إن الحديث عن البدايات الأولى لرواية الخيال العلمي نجدها «أنها كانت موجودة منذ القدم ولكن غير شائعة. فأول ما بدأت مع (**هوغو غرن سباك**) **Hugo Gernsback 1 926** المهاجر

1-ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003، ص 18.

2-لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، د ط، 2007، ص 7.

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 28.

اللكسمبرغ في الولايات المتحدة الأمريكية بـ **scient fiction** سنة **1926 –science fiction**سنة **1929**. في مجلته القصص المذهلة "**amarinage stories**[1].

فرواية الخيال العلمي «رؤية جديدة وسردية معاصرة فهي عبارة عن شكل خاص من الكتابة المعاصرة يستعمل العناصر الفانتاستيكية أو المبتكرة من أجل اقتراح تعليقات وتأملات بخصوص المجتمع والإنسانية، والحياة والكون والواقع وفي صلة بكل موضوع آخر يخص أصنافا فلسفية عامة» [2].

إلا أننا نجد هناك نقطة مشتركة تربط بين العجائبي والخيال العلمي متمثلة في الدهشة والعجب وأن كلاهما يندرج ضمن المتخيل والتخييل، كما يشتركان في أن كلاهما يخلق ظواهر فوق طبيعة وخارقة خيالية غير واقعية، كما أن الحقيقة التي يريد كلاهما إيصالها للقارئ تكون غير حقيقية وبعيدة عن الواقع.

ومن أمثلة المدرجة في هذه الرواية الممزوجة بين الواقع والخيال العلمي تتمثل في الشخصيات الخارقة للخيال والغير طبيعية مثل تحول شخصية لمين إلى نصف إنسان ونصف حيوان حصان وهذا ما تجلى في قوله «... فظهرت أربعة ارجل تنتهى بحوافر وأخيرا ذيل طويل، كان لمين آنذاك مصدوما ومذهولا في نفس الوقت»[3]. ومن هنا نلاحظ أنه من غير المعقول أن يتحول إنسان بهذا شكل بفعل مطرقة أو بسبب إنسان عادي فهذا نجده فقط في الأساطير والخرافات وقصص الخيال والعجائبية .

فهذا الأمر يحدث بفعل وبأمر من الله تعالى فهو الوحيد القادر على كل شيء كما نجد أيضا تمثلت في وصف غابة الأجساد ونجده في قوله «... كان مشهدا خياليا غير متوقع ذهل ابصارنا وعقولنا بالكاد التفت لأنظر إلى وجه لمين حتى أحسست بجسدي تجذبه قوة خارقة الى داخل الحفرة، حاولت المقاومة والتصدي لتلك القوة المغناطيسية التي زادت وزادت في الشدة فانتابني شعور مروع.»[4] . فنجد هنا وصف خيالي ولا يوجد في أرض الواقع له الغابة لما تحتويه من أشجار كثيفة

1-جان غات نيو، أدب الخيال العلمي، تر ميشيل خوري، دار الملاس لدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1990، ص36.

2- شعيب حليفي وآخرون، الرواية والخيال العلمي، ص 9.

3- لطفي ربزاني، راهيليا، ص42.

4-المصدر نفسه، ص 25.

ولما تحتويه من عرش غير طبيعي ولا يشبه البشر كما أن عاداتهم وطبائعهم خارقة للمألوف وغير طبيعية وكل هذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الخيال العلمي والعجائبية تربطهما علاقة وطيدة وصلة عميقة فكلاهما يعتمد على الوصف الغير طبيعي والغير واقعي.

كما نجد أيضا توظيف الخيال العلمي في القدرات الخارقة لبعض البشر مثل قدرة الإمام على تحويل البشر بفعل المطرقة العجيبة في قوله «وإذ به يرمي المطرقة صوب لمين فتراجع صديقي متفاجئا، تتحول المطرقة الى قطع صغيرة منيرة ثم شيئا فشيئا الى كريات شديدة التوهج ...»[1] .كما نجد من مواضيع فعل البشر والخيالية اختراعاتهم مثل اختراع الهولوقرام نجده في قوله «..قولي لي كيف يشغل الهولوقرام؟ ضغطت على زر فظهرت صورة ثلاثية الأبعاد لأشخاص عشوائيا واحد تلو الاخر وهم في وضعيات ومواقف مختلفة... قام أو ما يقوم لا يمكنني أن أرى ما سيقوم به في المستقبل ..»[2]. حيث أن العلم تطور بفعل العقل وليس الخيال غير أننا نلاحظ أنه مهما تطور العلم ووصل إلى درجات من التقدم والتطور لا يمكن أن يصل إلى ما سيحدث في المستقبل ولا يمكن توقع ما يمكن أن يحدث فكله يحدث بفعل الله وهو الوحيد أي يعلم ما سيكون في المستقبل هذه بعض المواضيع التي تميزت الخيال التي ذكرناها كدليل على كلامنا وتأكيد على العلاقة التي تربط بين العجائبية والخيال العلمي .

ثالثا: روافد وتجليات العجائبية في الرواية العربية:

نزع بعض الكتاب العرب إلى تحديث الرواية العربية وتغيرها بكسر القواعد القائمة عليها وتجديدها من خلال صياغة بنية جديدة تقوم عليها وتحريرها من القيود القديمة، من أجل فتح مجال أمام فن جديد يسمى العجائبي الذي قال الكتاب العرب بأنه شكلا جديدا دخل في جنس الرواية العربية .

فالعجائبي بؤرة الخيال الخلاق «الذي يجمع مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى ما ورائي لقوة واحدة فقط، هي قوة الخيال المبدع المبتكر»[3]. أي أن العجائبي أساسه الخيال في تركيبة وتشكيله من حيث الشخصيات والأحداث

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 42.

2-المصدر نفسه، ص 69.

3-أبو ديب كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2007، ص 8.

والمكان والزمان في رواية حيث أن الحدث النامي الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي وذلك من خلال الشخصيات المتفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث على نحو يجسد في النهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة .

حيث تعتبر الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي وظفت العجائبية حيث أن هناك محاولات ظهرت في السرد القديم ومن المحاولات الإبداعية التي وصلت إلينا نجد كتاب ألف ليلة وليلة، كليلة ودمنة، السير الشعبية .... وكذلك من العالم العربي هناك نماذج رائدة لمجموعة من الأدباء المبدعين في هذا الجنس الأدبي نذكر على سبيل المثال، رواية السلحفاة تطير ليحي حقي، الزمن الآخر لإدوارد الخراط، الضلع والجزيرة لميلودي مغموم، بيضة الديك لمحمد زفزاف، ...الخ .

اعتبر أغلب الدارسين لهذا النوع من الرواية «بأن كتب العجائبية تتضمن قصص الحب والفروسية أو هي عبارة عن حكايات تخيلية لمختلف المغامرات الخارقة أو الممكنة في حياة الناس حيث نجد أن البنية السردية في الرواية العجائبية تعتمد على أربعة أنماط وهي:

السرد الأحق: رواية أحداث ماضية.

السرد المتقدم: يملأ الحيز الروائي بأحداث تقع في المستقبل.

السرد المتزامن: إيهام المتلقي بتزامن الحدث وفعل السرد.

السرد المدرج: يخصب الحكي ويعطي لتطور الحدث وضوحا وجلاء»[1].

كما نجد بأن النقاد دخلوا في نقاش اختلفت في آرائهم من حيث ضبط مفهوم محدد ودقيق فظهر هناك رأيين مختلفين أولهما يقول إنه كي يفرق الناقد بين مصطلحين، العجائبي والغرائبي يجب أن يعتمد على البعدين المكاني والزماني، فالغرائبي مرتبط بالزمان والمكان معا أما العجائبي فمرتبط بالزمان وحده.

أما الرأي الثاني «فيكمن في تحوله من متخيل سائب إلى جنس تخييلي يسنده وعي ولغة متميزة»[2]. وللعجائبي في الرواية العربية استعمالات، فربما كان عنصرا من عناصر السرد في الرواية لسخرية من

2-حليفي شعيب، مكونات السرد الفانطاستيك، فصول، مجموعة 12، ال عدد1، القاهرة ،1993، ص67.

1- شعيب حليفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص114.

الواقع أو عبارة عن بنية كاملة تتحكم في النص كله، وقد أورد ذلك **شعيب حليفي** في قوله: «فبين أن يكون عنصرا مدرجا ضمن عناصر أخرى في بنية يتجاوز فيها الواقعي والخرية منه، أو أن يكون بنية كاملة مهيمنة تتحكم في توجيه الأفعال والأحداث، حيث تتعد هذه البنايات في علاقاتها مع الأدبي والديني والصوفي والفلسفي والعقائدي والاجتماعي ثم السياسي» [1].

وقد مرت الرواية العربية الحديثة منذ نشأتها قبل القرن العشرين بمراحل متعددة هذه المراحل التي مثلت النشأة والتطور لهذا الفن الجديد فقد «ظهر نتيجة التأثر بالأدب العربي القديم وبين التأثر بالأدب الأوروبي الحديث ، فأخذ شكل الظاهرة الواضحة على الحياة الأدبية في العالم»[2].

إلا أن البروز الحقيقي لرواية كان على« يد خريجي الجامعات المصرية مثل علي أحمد بالكثير عبد الحميد جودة السحار ،يوسف السباعي، يوسف ادريسي، وكذلك نجيب محفوظ، وذلك بفضل جهودهم التي بذلوها في هذا المجال»[3].

إن أهم نماذج الرواية العربية التي وصلت إلينا المبنية على العجائبي نذكر :مها مُحَّد فيصل حيث نجد بأن بنية هذه الرواية قائمة على العجائبية من حيث شخصياتها فأغلبية الشخصيات الموظفة في هذه الرواية ليست واقعية بل شخصيات خيالية مما جعلنا نعتبر هذه الرواية تدخل ضمن العجائبي، كما نجد نموذج آخر في رواية أبواب المدينة لإلياس الخوري فهذه الرواية اتخذت من خطابها الفني من العجائبي فقد ركزت على الرعب والغموض في وصف المدينة، وفي هذا الوصف نجد بأن الخيال هو الأساس الذي قامت عليه الرواية من حيث وصف والأحداث وإبراز شخصيات خيالية.

كما نجد مثال آخر يتمثل في روايات جمال الغيطاني مثل وقائع حارة، الزعفراني، كتاب التجليات، ومن الروايات الجزائرية نجد: الحوات والقصر لطاهر وطار، ومن نماذج المغربية نذكر: رواية الضلع والجزيرة لميلودي شغموم، بدر زمانه لمبارك ربيع.

1-شعيب حنيفي، بنيات العجائبي في الرواية العربية، ص 114.

2-الياقوت بن سيدهم، العجائبي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية نصف وجهي المحروق لـ عبد القادر شرابة، الأستاذ المشرف عثمان مقرش، الجامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، د ط، 2014، ص20.

3-عزيزة مردين، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون – الجزائر، د ط، د ت، ص78.

كل هذه النماذج التي وصلت إلينا نجد بأنها وظفت العجائبية في كتاباتهم وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن العجائبية ترتبط ارتباط وثيق بالحكايات الإنسانية الأولى الأسطورة الخرافة كما ترتبط بنية العجائبي في الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور، كما يستمد العجائبي وجوده الفني في الرواية من «التراث العربي والإسلامي في جانبه السردي من حكايات وتصوف وأخبار والمعتقدات الشعبية مما ينتج عليها قوة خارقة تتسم بها بنيات الرواية من حيث الشخصيات والزمان والمكان والأحداث بسمات عجيبة تفوق الواقع» [1].

وفي الأخير نتوصل إلى مجموعة من النقاط مفادها أن مصطلح العجائبية مصطلح تتداخل فيه مجموعة من المفاهيم التي تندرج في نفس الحقل والتي تصب في نفس المعنى وهي العجيب والغريب، فالعجيب هو الدرجة القسوة من اللامألوف الذي يقع خارج الطبيعة، والغريب يمثل الدرجة الأولى نحو المألوف. كما نجد مصطلح الفانطاستيك ويقصد به تجاوز للمألوف وللواقع بكسر قوانينه وعدم التقيد بها ، ويعتبر الخارق والخوارقية والخوارقي الفعل الغير مألوف من الأفعال التي تخالف الأسلوب المعتاد، ونذكر أيضا مصطلح الفانتازي ويقصد به التحرر من قيود منطق الواقع والحقيقة، كما أن الخيال والتخيل من مصطلحات المندرجة ضمن حقل العجائبي فالخيال هو الوسيلة التي يوظفها الروائي في رسمه لصور مختلفة بين العالم المحسوس والعالم المجرد، في حين التخييل فهو يبنى على أساس تأليف لا واقعي وتوظيف المبالغة والكذب والتضخيم بطريقة غير معقولة.

يتميز العجائبي بتنوع في أشكاله بين ما هو عجائبي مبالغ فيه ويقصد به الغلو وتضخيم في رسم وتصوير للأشياء، وبين ما هو عجائبي الدخيل الذي يفترض على القارئ أن يكون جاهل بالموضوع الذي يصفه، وهناك شكل آخر يتمثل في العجائبي الوسيلي الذي يتخذ من الأدوات العجائبية وسيلة وسمة بارزة في حكيه، والنوع الأخير يتمثل في العجائبي العلمي ويقصد به التعبير العلمي للوقائع الفوق الطبيعية أي الغير حقيقية .

تتمظهر الملامح الأولى للعجائبي في نقاط مهمة ومختلفة أبرزها القصص الديني الذي يعتبر القرآن المادة الأولى والمصدر الأساسي له، كما تعتبر الأسطورة من أهم المظاهر التي ساعدت على

1-مروان الخريبي، غرائبية الواقع والمتخيل في الرواية المعاصرة فرانكشناين في بغداد، مجلة أنفاس نت، دن، دب، العدد 13، 18 ماي 2020، د ص.

ظهور العجائبي فهي بمثابة إبداع للمخيل البشري، وهناك من اعتبر القصص الصوفي أيضا وذلك لما تحتويه هذه القص من عجائبية.

وتظهر ملامح أخرى في العصر الحديث تمثلت في رواية الخيال العلمي التي يستعمل فيها عناصر الفانطاستيكية .

تتجلى العجائبية في الرواية العربية من خلال المحاولات التي ظهرت في السرد القديم ومن خلال ما وصل إلينا من مؤلفات وإبداعات السابقين مثل كتاب ألف ليلة وليلة، وكتاب كليلة ودمنة، وسير الشعبية باعتبار الرواية من أهم الأجناس الأدبية التي تعتمد على توظيف الخيال.

الفصل الثاني: تجليات العجائبية في رواية راهيليا للطفي ربزاني.

أولا: عجائبية الشخصيات.

1: مفهوم الشخصية.

2: تصنيف الشخصية.

3: أنواع الشخصيات وأبعادها.

ثانيا: عجائبية الأحداث.

1: الأحداث العجائبية الرئيسية.

2: الأحداث العجائبية الثانوية.

ثالثا: عجائبية المكان والزمان.

1: الزمان.

2: المكان.

أولا: عجائبية الشخصيات:

تعتبر الشخصية المحرك الأساسي في الرواية، فهي من المكونات الرئيسية وبمثابة المبنى والمحرك والركيزة التي تقوم عليها الرواية، وذلك لما تحتويه من أهمية باعتبارها جزء لا يمكن الاستغناء عليه في الأجناس الأدبية بصفة عامة وفي جنس رواية على وجه الخصوص.

ذلك أنه لا يمكن تصور أي جنس من الأجناس الأدبية دون توفر عنصر الشخصية فهي المحور الذي يبنى عليه النص، لما تحمله الشخصية من تنوع بين شخصياتها «شخصية رئيسية الشخصية الثانوية، والشخصية الهامشية»، ولما تحمله من أبعاد مختلفة تتجسد في شخصيات «البعد الجسمي، البعد النفسي، البعد الاجتماعي ...». ولما تحمله هذه الشخصيات من خصائص يمكن أن تتمثل في «شخصية ثابتة، شخصية متغيرة ...». وهذا دليل على أهمية الشخصية في العمل الإبداعي فلا يكمن أن يكون هناك عمل إبداعي دون وجود شخصيات في هذا العمل فهي التي تعمل على تحكم وتحريك الأحداث التي تدور في هذا العمل الإبداعي. ففي النظريات السيكولوجية تتخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا، ويصير فردا، شخصا أي ببساطة كائنا بشريا إنسانيا، ومن المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي، يعبر عن واقع ويعكس طبقي وعيا أيديولوجيا.

2: مفهوم الشخصية:

أ: لغة:

إن مفهوم الشخصية وقبل شروع إلى مفهومها الاصطلاحي نجدها قد وردت في المعاجم العربية بمفاهيم عديدة ومتنوعة لكنها تصب كلها في معنى واحد لعل من أبرزها نذكر ما يلي:

نجد في **معجم المحيط**: «الصفات التي تميز الشيء من غيره ويقال فلان ذو شخصية قوية أي ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل «محدثة» ومنه ظهرت كلمة «الشخصية» لدلالة على مجموعة الصفات التي تجعل انسانا ما بارزا أو متميزا عن غيره» [1].

أن أنه جل ما تفرد به الشخص عما سواه وتميز به من مميزات وخصال وخصائص وصفات إنسانية.

1-الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج6، مادة (ش خ ص)، ص 120.

ب: اصطلاحا:

تعتبر الشخصية أبرز المكونات الأساسية التي يقوم عليها العمل الإبداعي بشتى أنواعه «قصة رواية...»، ذلك لما تملك في جوهرها من مميزات تجعلها تحتل المكانة الأولى لأي عمل فهي كالعمود الفقري الذي يعتمد عليه وخاصة في جنس الرواية.

حيث نجد (**رولان بارت**) يعرفها بأنها: نتاج عملي تأليفي كان يقصد أن هويتها موزعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم علم يتكرر ظهوره في الحكي [1]. أي أنها بمثابة هوية تعريف لما هو موجود داخل النص الروائي فهي الأساس ولولاها لما اعتبر نصا روائيا إبداعيا فهي المرتكز الرئيسي.

كما يقول (**حسن بحراوي**): «الشخصية هي محض خيال يبدعه المؤلف لغاية فنية محددة يسعى إليها وتؤدي القراءة الساذجة من جانبها، إلى سوء التأويل ذلك حين نخلط بين الشخصيات التخيلية والأشخاص الأحياء أو نطابق فيما بينهما» [2]. ومن هنا نفهم بأن هناك فرق بين الشخص والشخصية ويجب تميز بينهما من خلال فهم بأن الشخص هو شيء حقيقي «إنسان»، وبينما فهم بأن الشخصية هي صورة يرسمها الخيال «تخيلية».

ج: الشخصية الروائية:

كما نجد هناك مصطلح الشخصية الروائية الذي يختلف في مفهومه عن مفهوم الشخصية بصفة عامة حيث نجد (**عبد المنعم زكريا القاضي**) يقول بأن الشخصية الروائية هي: «مزيج من الواقع والوهم وهم واقعي أو واقعي وهمي» [3]. أي أن الروائي يقوم بتوظيف شخصيات مختلفة وذلك بنسبة لما يحتاجه النص الروائي مزيج بين شخصيات الواقعية الخيالية الحيوانية والوهمية الغير موجودة وهذا التنويع يفرضه النص الروائي على الروائي في حد ذاته.

1- ينظر: حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 213.

2-بوعزة محمد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 2010، ص40.

3- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دب، ط1، 2009، ص68.

ونجد تعريف آخر يتمثل في الشخصية العجائبية بمفهوم خاص «أنها مساحة مشتركة يجتمع فيها الواقع وللاواقع إن طغى هذا الأخير عليها، فهي تقنية فنية استخدمتها الرواية الحديثة لتعبير عن أزمة الإنسان المعاصر لذلك جاء البناء الفني لهذه الشخصية وفق رؤية جديدة، لا تحتفي بالأبعاد الداخلية والخارجية، حيث أنها تعمل على تقويض الصورة الثابتة للشخصية والعمل على هدم مرجعتيها الواضحة، ومن ثمة إعادة تشكيلها بصورة غرائبية» [1].

3: تصنيف الشخصية:

اعتبرت الرواية الشخصية هي المكون الأساسي في النص الروائي ومنحتها اهتماما بالغا رغم توفر عناصر أخرى كالزمان والمكان، وذلك لما تحتويه الشخصية بصفة عامة من وظائف وأهداف داخل النص والشخصية العجائبية على وجه الخصوص، لذلك نجد بأن الرواية العجائبية تسهم في تجسيد الشخصيات إسهاما دقيقا في توظيفها لأنها تمتلك معاني وأهداف وليس من أجل التزيين فقط.

إن تصنيف الشخصية الروائية وتقسيمها كان محطة خلاف وجدال بين مختلف النقاد والدارسين، نظرا لاختلاف المعايير التي يعتمد عليها كل دارس في تصنيف الرواية. إلا أن رغم هذا الاختلاف بين الدارسين في تصنيف الشخصية هذا لا ينفي أن هناك أمور مشتركة تربط بينهم وهي تعتبر كسمات عامة تجمعهم تحت عنوان الشخصية، ومن بين أهم الدارسين نذكر:

أ: فلاديمير بروب (Vladimir Propp):

يعتبر فلاديمير بروب من بين أحد أعلام النقد الأدبي الحديث، وفي نفس الوقت يعتبر أحد أهم رواد الثكلانين الروس، إلا أنه في تصنيفه لشخصية «اعتمد اعتمادا كبيرا على بنائها الداخلي أي على دلالتها الخاصة وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو الموضوعيات ليتوصل إلى أن الثوابت التي تشكل العناصر الأساسية في الحكي هي الوظائف التي يقوم بها الأبطال» [2].

1- فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت، العراق، مجلد14، عدد 2، 2007، ص93.

2- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص23.24.

والمقصود من قوله إنه اعتمد في تصنيفه لشخصية على الشكل الداخلي بدل الشكل الخارجي وهذا تصنيف يدل على انتمائه التام إلى مدرسة الثكلانين الروس لأننا نعلم أن من أهم المبادئ التي يقوم عليها الشكلانيون الروس هي الاهتمام بالمعنى الداخلي على حساب المعنى الخارجي، أي أن بروب صنف الشخصية على أساس الأفعال والاعمال التي تقوم بها.

كما نجد بأنه قام بتحديد الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في واحد وثلاثين وظيفة، كما أنه قام بتحديد لكل وظيفة مصطلح دقيق خاص بها كما أنه وضع لكل وظيفة من هذه الوظائف شكل يختلف عن الوظيفة الأخرى. إلا أنه قام بذكر نقطة مهمة أشار إليها حين قام بتحديد هذه الوظائف «الواحد وثلاثين» أنه أثناء تصنيفه لهذه الشخصيات صنفها على أساس الأفعال والأدوار التي تقوم بها داخل النص الروائي، لأن الدور الذي تقوم به الشخصية لا يتغير ويبقى ثابت منذ بداية عملها في رواية حتى نهاية الرواية[1] .

ب: غريماس(greimas):

يعد غريماس لساني وسيميائي كما أنه يعتبر مؤسس السيمائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فردنان دي سوسير، حيث نجد بأن غريماس وضع مفهوما جديدا لشخصية في الحكي، وذلك حينما ميز بين العامل والممثل [2]. ومن المعروف أن غريماس اشتهر بنموذجه العاملي الذي يقوم على ست عناصر «الذات والموضوع والمرسل والمرسل إليه والمعاكس والمساعد» . حيث أن هذه العناصر ست تجمعهما علاقة التي من خلالها يتكون النموذج العاملي، والتي قام من خلالها غريماس بتصنيف الشخصية التي هي في الأساس مبنية على ثلاث علاقات تتمثل في المرسل والمرسل إليه، والذات والموضوع، والمساعد والمعاكس.

وهذا يبين أنه صنف شخصية على أساس ما.

ج: فليب هامون (Hamon Philippe):

ينطلق فليب هامون من حيث انتهى غريماس، ويرى أن الشخصية إضافة إلى كونها وليدة مستوى عميق لا يمكن الإمساك بمدلولاتها وملئ بطاقاتها إلا من خلال وجود عناصر مهمة تسهم في

1- حميد لحمداني، بنية النص السردي، ص25.

2- ينظر: المرجع نفسه، ص51.

بنائها، حيث أن الشخصية في نظره علامة فارغة أي بياض دلالي لا قيمة له إلا من خلال انتظامها داخل نسق محدد.

وقد اعتمد في تصنيف الشخصية إلى ثلاث تصنيفات:

1) شخصيات المرجعية:

تحيل على عالم خارجي محقق ماديا ومعروف تاريخيا، وتنقسم هذه المرجعيات بدورها إلى ثلاث مرجعيات مرجعية مباشرة ويندرج تحتها الشخصيات ذات طابع تاريخي على سبيل المثال «هتلر ستالين جوزيف...» ونجد مرجعية شبه مباشرة وتضم الشخصيات الأسطورية مثل «سندباد.» وكما نجد مرجعية غير مباشر وهي آخر مرجعية وهي تبنى على الشخصيات التي تحدد على أساس مهنتها مثل «الأستاذ، المحامي ...».

2) الشخصيات الإشارية:

تصل المؤلف بالسرد وغالبا ما تأخذ صوت المؤلف الذي يرتدي قناع السارد.

3) شخصيات الإستذكارية:

تعمل على تنظيم النص السردي عبر تقنيتي الاسترجاع والاستدعاء حيث يحيل العمل الأدبي من خلالها بنفسه على نفسه.

وفي الأخير نكون قد توصلنا إلى نتيجة مفادها أن هذا التنويع الذي تطرقنا إليه من خلال اختلاف الباحثين والنقاد نجد بأن بروب صنفها على أساس الأفعال التي تقوم بها ونجد غريماس يصنفها على أساس النموذج العاملي وأخيرا نجد هامون يصنفها على أساس 3 مرجعيات [1].

4: أنواع الشخصيات وأبعادها:

اعتمد الروائي «لطفي ربزاني» في روايته على التنويع في توظيف الشخصيات والمزج بين الشخصيات العجائبية والشخصيات التخيلية والشخصيات الواقعية، وكل صنف حسب أهميته والدور الذي تقوم به لذلك هو لم يعتمد على تصنيف معين في توظيفه لشخصيات كما ذكرنا سابقا إنما اعتمد طريقة التنويع وذلك لضرورة سير الأحداث ومن أجل إبداع نص روائي يكون مزيج بين

1-ينظر: فيليب هامون، سيسيولوجيا الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013، ص13.

الشخصيات التي تثير في القارئ وتجذبه، فقد أولى عناية فائقة واهتماما بالغا في تنويعه ومزجه لشخصيات وتصنيف المناسب الذي أجده ينطبق على الرواية هو كالآتي.

وهذا ما يتجلى لنا في رواية «راهيليا للطفي ربزاني »، الذي خاض تجربة الكتابة في هذا النوع من الأدب الذي يتطلب خيالا مجنحا وقدرات معرفية واسعة برزت أكثر في تصنيفه لشخصياته التي تميزت بجمالية تثير في القارئ أو المتلقي نوع من دهشة والإثارة من خلال ارتياده عوالم العجائبية مفارقة تماما للعوالم الموجودة على سطح الأرض ،وفي أزمنة تفوق زمانا الذي نعيش فيه بآلاف السنين.

ونقسم الشخصيات كما يلي:

1) الشخصيات العجائبية وأبعادها:

لقد أبدع الروائي في توظيفه لهذا النوع من الشخصيات لكي يضفي جانبا من الجمال على نصه الروائي ومن أجل اثارة القارئ والمتلقي وشد انتباهه، حيث نجد بأن هذا النوع من شخصيات هو الطاغي على النص المتواجد بين يدينا باعتباره ينتمي إلى رواية الخيال العلمي، ومن الشخصيات العجائبية التي توظفها الروائي نجد شخصيات عجائبية ذات بعد ديني وهي كالآتي:

أ-شخصيات عجائبية ذات بعد ديني:

ولع الروائي روايته بتوظيفه نوع من الشخصيات التي أبدع فيها من خلال تزينها ورسمها، من أجل توليد طاقة تخيلية تجعل القارئ في موقف يتخلله الحيرة حول التقنية التي اعتمدها الروائي أثناء توظيفه لهذه الشخصية مثل حوارات العين وقاصرات الطرف «هنا هن حور العين» [1]. ومن خلال أفعالها داخل النص الروائي والتي تتميز بالغرابة والعجائبية وتفوق الواقع وهذا ما تجسد في شخصية:

- **شخصية حور العين:**

دلالتها حور العين نساء بيض أو شديدات بياض العين مع شدة سواد الحدقة، أو نساء واسعات العين مع شدة بياض، وحور العين هم نساء الجنة، وهم مخلوقات في الجنة واسعات الأعين حسانه[2] .وقد ذكر الله عز وجل حور العين في القرآن الكريم في سور عديدة ومختلفة كسورة الواقعة

[1]- لطفي ربزاني ، راهيليا ، ص26.

1- ينظر: سنن الترمذي، موقع واي باك مشين، 2021/03/31 /10.27.

الآية رقم 22، وكذلك سورة الطور الآية رقم 20، وسورة الدخان الآية رقم 54 فحور العين كما ذكرت في القرآن الكريم مواضعها تشير إلى أنها حسب الاعتقاد الإسلامي كائنات في الجنة وهن نساء أعددن لأصحاب الجنة من الرجال ويفوق جمالهن الوصف ثبت في السنة النبوة أن لشهيد اثنتين وسبعين من الحور العين[1]. وأن أدنى أهل الجنة له زوجتان. ومنه من له أكثر من ذلك وقد وظفها الروائي في نصه كشخصية عجائبية في قوله «...مرحبا بكم في عرش الأجساد، كل الفتيات اللائي هنا هن حوريات العين الفارات من الجنة، والرجال هنا تقريبا ...خدم، والآن سوف نأخذكما إلى مقر التبريك لتحصلا على حياة أبدية وتنضما إلينا. موافقان؟ هيا» [2] . فهنا نلاحظ أن الروائي قام برسم حوريات العين بصورة معاكسة لما ذكر في القرآن الكريم والسنة نبوية وكأنه أراد خلق شيء عجائبي في ذهن القارئ من خلال قراءته لرواية ،فوظفها بتوظيف عجائبي يفوق الواقع ويصرح في خيال وما فوق طبيعة بإثارة نوع من دهشة والتعجب والحيرة ،فلو تأملنا لوجدنا بأن الروائي وظفها وكأن حوريات العين يرفضن ويعصون أوامر الله بفرار من الجنة وتكوينهن لعرش سمي بعرش الأجساد كما وظفه الروائي ففي هذا العرش حوريات العين تجعل من الرجل يسجد لجسدها وجمالها وأنها تعاقب كل من يرفض السجود لجسدها أي أنها أرادت أن تكون هي من تتحكم في الرجل كما تريد واينما تريد وليس كما يريد الرجل، ومن يخالف أوامرها ولا يطيعها بسجود لها يتعرض لعقاب الذي بنت عليه عرسها هذا، مخالف للقرآن وسنة فالله عز وجل جعل من حوريات العين نساء لا يعلم مقدار حسنهن وجمالهن إلا الذي خلقهن ،ولكنهن جميلات طيبات حسنات الأخلاق والسيرة، وإذا رآها المؤمن عرف حالها بعد ذلك أذا دخل الجنة والمقصود من هذا أن الله سبحانه وتعالى خلقهن لإكرام أهل الجنة ولنيله من الرجال، أي خلقهن الله لتكون في خدمة كل الرجال انعم عليه الله بالجنة إلا أن توظيف الروائي لحوارات العين كان معاكس لما جاء في سنة وكانه وظفها على أساس أنها ترفض أن تكون عبدا لأي رجل وأن تكون مجرد رغبة «جنسية» فقط لرجل لجمالهن ولحين أخلاقهن، وأنها تريد إثبات نفسها بفرارها من الجنة بقدرتها على أن تجعل هي الرجل عبدا لها. وهذا ما تجلى في قول الروائي «. قالت إحدى الفتيات بنبرة استعلاء، وأضافت: اسجدوا لجسدي فذوقوا طعم الحياة الأبدية »[3]. ونجد أيضا قوله «كانت قد دخلت تلك الفتاة التي تبدو أكثر نضجا من

2- ينظر: معنى حوراء في قاموس المعاني موقع واي باك مشين، 31.03.2021.10:30.

3- لطفي ربزاني ، راهيليا ، ص 27.

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 28.

الأخريات، فتبعها بعض الشبان الذين بدوا أنهم في نفس حالتنا أنا ولمين. تربعت الفتاة على عرشها الأحمر إذ قالت للشباب: اسجدوا لجسدي فسجد الجميع إلا أنا أبيت أن أكون من الساجدين، فصرخت تلك الفتاة التي تبدو ملكتهن: الرجال أمسكوا ذاك الوحش وكذلك هذا الوقح الذي لم يسجد مشيرة إلي ومن هذا المنبر نفهم بأن حوارات العين أردن إثبات أنفسهن وأنهن هن الأقوى وذلك لجمالهن وأرادوا التحكم في جنس الرجل على طريقتهن وكل من يخالف ذلك يتعرض للعقاب وهذا ما نلاحظه في قول الروائي «..أمرت الفتاة أن يأخذنا خدمهما إلى المحكمة لأننا رفضنا السجود لها لكن إحداهن تعاطفت معنا وطلبت منها أن تسامحنا». حيث نجد بأن هناك فكرة أراد إيصالها الكاتب من خلال مخالفته ورسم صورة أخرى لا نعرفها على حور العين وهي أن المرأة ليست مجرد جسم ذا جمال وأنها ليست كما يراها الرجل مجرد متعة فقط بل أنها أكثر من ذلك فهي تقد تساوي عشرات رجال في مرأة واحدة بدهائها وحكمتها ومثال ذلك شهرزاد زوجة شهريار التي تغلبت عليه بالفطنة ودهاء ...وكما نجد أيضا نوال سعداوي وفضيلة فاروق وربيعة جلطي وكثير من أمثاله[1].كما ذكر الروائي نقطة لفتت انتباهي أنهن رغم جمالهن إلا أنهن ناقصات عقل ودين فالكمال لله عز وجل، وهذا يتضح في قوله «..أي فتيات غابة الأجساد ناقصات عقل ودين وأن كل الكوارث التي تحدث في غابة الأجساد مصدرها حكم المرأة لا رجل ...»[2] .وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن مهما كانت المرأة تتميز بقوتها وجبروتها إلا أنها تبقى مجرد أنثى خاضعة لحكم الرجل.

إلا أن المولى عز وجل وصف حور العين بصفات خلقية وجعلها في خدمة وطاعة الرجل المؤمن الذي يفوز بالجنة ورضا الله تعالى، قالت إحدى بخصائص وسمات جبارة إلا أنها تبقى لديها مجالات يمكن أن تكون قوة فيها وليس كل الأمور يمكن أن تتحكم فيها لأن أغلب النساء يعتمدن على العاطفة والقلب بدل استخدام العقل وهذا ما قامت به حوارات العين.

كما نجد الروائي قام بتقديم وصف لهذه الحوريات من خلالها أبعاد مختلفة مثل:

- **البعد الجسمي:**

لم يتطرق الروائي في وصف وتجسيد الأوصاف الخارجية لحورات العين، لأن لا أحد يمكن وصف شيء كان خالقه الله سبحانه وتعالى إلا أنه يمكن تخيل وصفها بأنها حسنيات وفائقات

2- ينظر: لعلى سعادة، محاضرة الشعر النسوي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، دط،2021. ص 6.

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 93.

الجمال ،حيث نجد الروائي قام بتقديم وصف يتمثل في أنهم فاتنات وشعرهم طويل وهذا ما تمثل في قوله« وجه لمين الضوء صوب مصدر الصوت فصدم أبصارنا أجساد ثلاث فتيات عاريات تمشين أمامنا، كن فاتنات بأجساد مثالية، وشعرهن طويل ..»[1].

- **البعد النفسي:**

تعتبر الصفات التي جسدها الروائي وأسقطها على هذه الشخصية تفوق العقل وهي غير منطقية، وهي صفات تخالف ما وصفت به وحرات العين في القرآن الكريم وتمثلت في الصوت العالي وهذه الصفة غريبة بعض الشيء فلا يمكن للعقل تقبلها بأن وحرات العين تتصف بهذه الصفة فالمرأة بصفة عامة صوتها يعتبر عورة فما بالك بحورات العين التي وصفها بكل الصفات الخلقية فنجد في قوله :« اسجدوا لجسدي ذوق طعم الحياة الأبدية»[2] .كما في موضع آخر «فصرخت تلك التي تبدو ملكتهن: الرجال امسكوا ذاك الوحش وكذلك هذا الوقح الذي لم يسجد مشيرة إلي..»[3].كما تميزت بجبروت وتسلط رغم طيبة القلب مع جنس حواء فقط، إلا أنها تملك حقد وكراهية اتجاه كل ما هو ذكر فهي فرت من الجنة وكونت مملكة سمتها بعرش الأجساد خاصة بهم فقط من أجل الانتقام والتسلط وجعل من الرجل عبدا لها على عكس ما تقوم به هذه الحورات في الجنة. وهي بهذا توجه رسالة إلى جنس النساء بأن المرأة ليست مجرد شهوة جنسية أو إشباع الرغبات الجنسية الخاصة بالرجل وليست مجرد تمضية وقت بل أكثر من ذلك، في قوله «أعترف أنني لست بجمالهن لأنني لست من حور العين. مع أنها طيبة فهي تبالغ في جبروتها وتسلطها» [4].

- **البعد الاجتماعي:**

تميزت هذه الشخصية ببعض المواصفات لا تليق باسمها فهي تعكس الصورة الحقيقية التي نعرفها عن حورات العين، إلا أن الروائي أعطاها وصف مغاير وكأنهم يشبهون راقصات الملاهي الذين

1- لطفي الربزاني، راهيليا، ص 26.
2- المصدر نفسه، ص28.
3- المصدر نفسه، ص 29.
4- المصدر نفسه، ص 44.

يريدون إغواء الرجل بجسدهم ورقصاتهم وحركاتهم وكأنها بهذه الطريقة تريد لفت الانتباه. وهذا ما تجسد في قوله «صفعتنا موجة أكبر من أجساد الفتيات العراة، كنا يرقصن بطريقة إغوائية البعض منهن يلعبن بآلات فيديو قديمة» [1]. من أهم ما تميزت به حور العين أنهم ناقصات ثقافة وليسوا مثقفون في الدين وناقصات عقل هذه صفات تدل على أنهم لديهم تمسك بقرارات ويغلبن العاطفة على العقل الحكمة وبرز في قوله «ذكر ذات الرجل كرهه لحور العين غابت الأجساد وقال أنهن ناقصات عقل ودين وأن كل الكوارث التي تحدث في الغابة مصدرها حكم المرأة على الرجل»[2].وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن المرأة مهما كانت قوية ومهما كانت مثقفة وحكيمة واجتماع كل الخصال فيها إلا أنها تبقى متخصصة في مجلاتها الخاصة ولا يمكن أن تحل محل الرجل في بعض الأمور فالرجل يتميز بقوته واستخدامه للعقل أكثر من العاطفة على عكس المرأة.

- **شخصية قاصرات الطرف:**

ذكر الله عز وجل قاصرات الطرف في القرآن الكريم في سورة الرحمان في قوله « فِيهِنَّ قَاصِرَاتُ الطَّرْفِ لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ». ودلالة قاصرات الطرف هي الخيرات الحسان التي أنشأها الله تعالى في الجنات التي عدها الرحمان للمؤمنين والمؤمنات من الإنس والجان «أي من الناس». أي أن تلك الجنات لم يراها من قبل المؤمنون والمؤمنات فالله وعد كل من دخل الجنة الفوز بيها، وذلك لتكريمهم ودليل على فوزهم برضا الله عليهم، ولقد أراد الله تعالى أن يخبرنا من خلال آياته المذكورة في القرآن أن الجنات لا تكون طاهرة إلا بوجود أزواج أي أنواع مطهرة من الإنس والجان يعيشون فيها وليس بوجود البشر من الإنس والجان تفيق وتسفك الدماء فيها وتطمثها «أي تدنسها». إن هذا استبيان يوصلنا إلى غاية أراد الله إيصالها وهو في قوله «لَمْ يَطْمِثْهُنَّ إِنْسٌ قَبْلَهُمْ وَلَا جَانٌّ». ليس له أي علاقة بالنساء ولا علاقة له على الإطلاق بأي نوع من النساء والشهوات الجنسية [3].

ونجد بأن الروائي وظفها بنفس توظيف حورات العين بأنهم فروا من جنة وقاموا مع حورات العين بتكوين عرش خاص بهم وفق قواعدهم وهذا في قوله «عزيزتي إيناس نادي قاصرات الطرف،

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص92.

2- المصدر نفسه، ص 93.

3-ينظر، المصدر نفسه، ص 6.

أطلبي منهن إحضار قوي والقليل من أسهم النار» [1]. إن توظيف العجائبي الذي قام الروائي بتوظيفه يحمل دلالة ذلك أنه مستمد أولا من القرآن الكريم أي أنه ذات مرجعية وكما أنه أراد توليع روايته بنوع من عجائبي الخارج عن المألوف من أجل إبداع وخلق جمال عجائبي خيالي يثير في قارئ الدهشة والغرابة والحيرة [2].

ب–شخصيات ذات طابع خيالي (رجال آليين):

إلى جانب الشخصيات العجائبية قام لطفي ربزاني بالإبداع في توظيف جانب آخر من الشخصيات ليضفي على روايته التي سوف يقدمها للقارئ على شكل رسمة ممزوجة بألوان مختلفة ساحرة تسحر القارئ بجمالها، حيث نجده قام بذكر مجموعة من شخصيات تدخل ضمن شخصيات الخيالية مثل «ميراندا، أريال، تيتانيا، أمريل، أوبيرون، أربيل ...» فوظفهم بأدوار الرجال الآليين وهذا في قوله «... إقترب من مكاننا الرجال الآليون، كل واحد فيهم أصلع، أعينهم مختلفة بعض الشيء عن الآخر ...» وفي موضع آخر يقول «فلتتجه الرهينة إلى أوبيرون وأمبريل مراندا وأريال هؤلاء مجرد سارقين ...». .... وقال روبوت تيتانيا: مبدئيا المرأة الحاكمة غابة الأجساد هي من تريد الحصول على الكروموسوم واي لأنه في طريق الانقراض» [4]. ومن خلال هذه المقاطع يتبين لنا أن الروائي وظف هذه الأسماء بتحديد من ورائها مغزى وهدف. بحكم أنها شخصيات خيالية ذات طابع علمي، فقد استقى هذه الأسماء واستدرجها داخل نصه الإبداعي ربما لإعجابه بروايات الخيال العلمي والعجائبية وربما تقليده لبعض الكتابات مثل اسم تيتانيا فهو استخدم ويليام شكسبير هذا الاسم في روايته حلم ليلة صيف وكذلك لروايات ألكسندر بوب.

حيث برز **إسم تيتانيا*** في الكثير من الأعمال الخيالية التي من بينها الرواية التي بين يدينا للطفي ربزاني ونجد كذلك رواية المريخ الأزرق 1997 للكاتب الأمريكي كين ستانلي روبنسون المشهور بكتابة الأعمال الأدبية الخيالية [3].

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 49.

2- ينظر، موقع 18:00-.13.04.2021/httpsm//mawdoo

*تيتانيا: بالانجليزية » titania" هو أكبر أقمار أورانوس وترتيبه الثامن في الكبر من بين أقمار المجموعة الشمسية. اكتشفه ويليام هرشل سنة 1787.اسمه مأخوذ من ملكة فايريس في مسرحية حلم ليلة صيف لويليام شكسبير يقع مداره ضمن الغلاف المغناطيسي لأورانوس.

كما نجد **أيضا إسم ميراندا أوبيرون أريل أمبريل** وهي عبارة عن أقمار صناعية في كوكب **أورانوس**. حيث نجد الروائي قد بعض الأبعاد والملامح لهذه الشخصيات كما هو موضح كالآتي:

❖ **البعد الجسمي:**

من المعروف أن الرجل الآلي لا يشبه في مواصفاته الخارجية البشر في الجسم فهو يعتبر آلة فقط لذلك قام الروائي بتقديم لنا بعض بعض المواصفات التي تدخل في إطار العجائية والتي قام من خلالها بإعطاء نظرة أخرى على ما سبق لنا معرفته حول مفهومنا لا لرجل الآلي وهذا ما يتضح أكثر في قوله «تظهر تدريجيا ظلال أجسام تشبه البشر حقا ترتدي ملابس عادية بخطوات لا سريعة ولا بطيئة إقترب من مكاننا الرجال الآليون؟ كل واحد فيهم أصلع، أعينهم مختلفة الألوان تفاصيل وجه كل واحد فيهم مختلفة بعض الشيء عن الآخر» [1].

❖ **البعد النفسي (الداخلي):**

لم يتطرق الروائي إلى تقديم وصف خاص بحالتهم النفسية أو لأفعال شعورية أو غير شعورية لرجال الآليون وذلك نظرا لأنهم لا يملكون مشاعر ولا يشبهون البشر في تصرفاتهم فهم مجرد جسم بدون روح، وكأنهم مبرمجون فقط لا يشعرون بشيء ولا يمكنه التعبير عما يدور في خلجات نفسهم.

❖ **البعد الاجتماعي:**

والأمر نفسه ينطبق على هذا الجانب فالروائي اعتمد على تقنية في رسمه لهذه الشخصية أراد إيصالها للقارئ فهو لم يركز على كل الجوانب في كل الشخصيات بل أولى الاهتمام لما رآه مفيد ويجب ذكره فقط.

إن توظيفه لهذه الشخصيات يوحي لنا بأن الروائي يمتلك خيال واسع جدا ولديه صورة تفوق الواقع وكأنه يريد إيصال فكرة بأنه في يوم من الأيام كل شيء سوف تتحكم فيه هذه الروبوتات أي الرجال الآليون وكأن العالم سوف يصبح مجرد آلات وشيء جامد تسيره تكنولوجيا.

3- ينظر، ويكيبيديا تيتانيا (قمر)، .wikipedia.org ... Ar .m // .http wiki09 :34، 25.05.2021.

2- لطفي الربزاني، راهيليا، ص 54.

كما نجد إسم **روبوت** المتداول بكثرة في النص اروائي الذي بين يدينا الذي يحمل دلالة بمثابة انسان آلي وهو آلة ميكانيكية قادرة على القيام بأعمال مبرمجة سلفا ، إما بالإشارة والسيطرة المباشرة من الإنسان أو بالإشارة من البرامج الحاسوبية .كما نجد أول استعمال لهذه اللفظة كان في مسرحية للكاتب (**التشيكي كارل تشابيك**) تحت عنوان **رجال روسوم الآلية العالمية** «التي ترمز في اللغة التشيكية الى العمل الشاق والآن يعمل المخترعين على إبتكار أنواع مختلفة ومطورة من الروبوت لأداء المهام المختلفة والتفاعل مع البشر»[1]. يتمظهر في قوله «شعب روبوت المختار على البشر منا الاتحاد مع الرجال الآليين، أتركوا عنكم معتقداتكم الرجعية أجمعوها وأرموها ثم أحرقوها من أذهانكم» [2]. كما نجد الكاتب وصف لنا أكثر في أي موضع وظف هذه روبوتات حيث نجد بأن لها قعلة خاصة بها حاكمها روبوت تسمى قلعة الطوافة وله حاشية «الروبوت هو حاكم قلعة الطوافة البائس ...» [3].

ج-الشخصيات الواقعية:

استمد الكاتب صنف آخر من الشخصيات من الواقع الذي نعيش فيه، وظفها على أساس الشخصيات الرئيسية في نصه الروائي رغم أن روايته تنتمي إلى جنس الخيال العلمي ونمط العجائبي إلا أنه كسر القواعد بتوظيفه لشخصيات واقعية التي تتمحور وتدور عليا الرواية، وكأنه بهذا الكسر أراد تقديم نمط جديد للقارئ من خلال مزاوجته في التنويع بين هذه الشخصيات فالقارئ حين يقرأ هذه الرواية يجد بأن هناك كسر وتحطيم لقيود كثيرة كان قد قرأها ووجدها في روايات وأخرى قرأها سابقا. ومن بين الشخصيات التي وظفها الروائي والتي يمكن أن تصنف كشخصيات رئيسية أي شخصيات عميقة ويمكن القول أيضا بأنها شخصيات نامية فهي التي تتحكم في أحداث ومجرى الرواية وأولاها الروائي اهتمام بالغا وكبير على عكس شخصيات الأخرى فهي المحرك الرئيسي والمسيطر على سير الجيد لرواية.

د-الشخصيات الرئيسية:

1-ينظر: روبوت ويكيبيديا، 31.03.2021.11.45.

2-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 8.

3-المصدر نفسه، ص 49.

تتميز الشخصية الرئيسية عن غيرها من الشخصيات كونها الشخصية الفاعلة والمتحكمة في أحداث ومجرى الرواية فهي بمثابة ركيزة وطاغية في رواية والتي بواسطتها تتغير مجريات القصة من بدايتها إلى نهايتها وذلك لوظائفها المتعددة التي تقوم بها فهي شخصية معقدة ومركبة ومتغيرة لها القدرة على إدهاش وإقناع القارئ بالأدوار التي تقوم بها [1]. ومن المعروف أن الشخصية الرئيسية تكون شخصية واحدة فقط تمثل البطل إلا أن روائي لطفي الربزاني أبهرنا في محاولته الأولى في هذا الإبداع الروائي بخلق ثلاث شخصيات رئيسية «ايناس ومالك ولمين »، وكأنه بكسره هذا يريد تحدي وخلق نمط جديد للكتابة لروائية على الرغم من أن هذا النمط متواجد ولكن لا يعتمد بكثرة، فلا يمكن تحديد بطل واحد من هذه الأبطال ثلاث وكأنهم جسم واحد وشخصية واحدة إذا غاب جسد تداعى له الجسدين الآخرين فهما مترابطان ارتباط وثيق، ولا يمكن الاستغناء عن أحدها دون الآخر، وكأنهما عنصر واحد يحرك أحداث الرواية نظرا لكونهما من جنس واحد استلمهما الروائي من جنس البشر من الواقع ،وهذا ما سوف يتضح في التطرق إلى كل شخصية على حدى :

❖ **شخصية لمين:**

هو صديق مالك فهو بمثابة أخ لم تلده أمه، حيث نجد أن الروائي وظف هذه الشخصية بجميع أبعادها الجسمية والنفسية والاجتماعية وهذا ما نوضحه كالتالي [2]:

➢ **البعد الجسمي (الخارجي):**

ويتمثل في الصفات المرتبطة بالجسم مثل الطول القصر النحافة والبدانة ونوع الجنس، أي الملامح الخارجية لشخصية، قام الروائي بتقديم لنا شخصية لمين وكأنه يريد من القارئ التعرف ورسم الشخصية في مخيلته من خلال إعطاءه بعض المواصفات والتي تمثلت في أنه أشقر أبيض البشرة، عينيه عسليتين، وسيم وصغير في سن شاب عشريني، كل هذه الملامح تساعد في تخيل الشخصية وربطها بالدور الذي تقوم به واجتمعت هذه المواصفات في قوله «لمين شاب عشريني، وسيم، أبيض البشرة، أشقر عينيه عسليتين» [3].

➢ **البعد النفسي (السيكولوجي):**

1-ينظر: كنزة بكري، سميحة حويش، الواقع والمتخيل في رواية وليمة لأعشاب البحر نشيد الموت، ص 68.

2-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 14.

1- لطفي الربزاني، راهيليا، ص16.

ويتعلق بالحالات الداخلية النفسية لشخصية مثل الغضب حلات التفكير والبكاء ... ومن الحالات النفسية التي اندرجت على شخصية لمين أنه دائم الاستغراب والدهشة وهي حالة تنطبق عليه وفقا لما حدث معه من أمور تثير الاستغراب والدهشة «التقط هاتفه مجددا أغلق عينيه فقال والدهشة تكسو وجهه» [1]. إلا أن حالاته النفسية كانت تتغير بتغير الأحداث والمواقف لكنها أغلبيتها سيطرت عليها العصبية والقلق الدائم وكان دائم التوتر والفضول والحيرة «كان لمين عصبيا جدا، كنت متوترا كذلك حاولت التفكير لكن حيرتي وفضولي لمعرفة المكان جعلاني أتمالك أعصابي وأصبر» [2]. كما طغت عليه صفة الخشونة في التعامل مع من حوله ودائما ملامح الغضب على وجهه في أبسط الأمور «لمين كانت ملامح الغضب والضجر لا تفارق وجهه وكان يتعامل مع الحراس بخشونة» [3].

❖ **شخصية مالك:**

يعتبر مالك بمثابة الدرع الواقي للمين فهو أكثر من صديق جمعتهم صدفة جميلة في مكتبة «قبل سنة حيث كنت سأقتني نفس الكتاب الذي كان يبحث عنه هو اليوم ذاته كانت آخر نسخة موضوعة على الرف ورغم أنه كان حملها قبلي الا انه طلب مني بكل طيبة ان احتفظ بها وطلبت منه في نفس الوقت أن يتواصل معي وأن أقدم له الكتاب بعد قراءتي له...» [4]. «منذ ذلك اليوم صرنا مقربين في وقت قياسي، عشنا عدة احداث سويا ال

حلو والمر منها.» صدفة خير من ألف ميعاد فصديق وقت ضيق، فهما كانا بمثابة إخوة لبعضهما في سراء وضراء ومن هنا تبدأ احداث القصة التي عاشها الصديقين مع بعضهما. لقد رسم لنا الروائي شخصية مالك بجميع أبعادها وهذا ما سنقوم بتوضيحه كما يلي [5]:

➢ **البعد الجسمي (الخارجي):**

لم يقم الروائي بتقديم مواصفات لهذه الشخصية.

➢ **البعد النفسي (الداخلي):**

2- المصدر نفسه، ص14.

3- المصدر نفسه، ص 24.

4- المصدر نفسه، ص33.

5- المصدر نفسه، ص 15.

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 16.

تميزت شخصية مالك عن شخصية لمين بصفات متغايرة ومتناقضة وكأنهما ليس صديقان، فنجد مالك يتحلى بالصبر والشجاعة وأنه يأخذ الأمور بهدوء، على عكس لمين الذي كان يعصب من كل أمر بسيط كما نجد بأن شخصية مالك تميزت بحسن تعامل مع من حوله فهو كان مقرب إلى إيناس أكثر من لمين.

- **البعد الاجتماعي:**

لم يتناول الروائي هذا الجانب من هذه الشخصية، إضافة إلى هذه صديقين انضمت لهما صديقة ثالثة نسجت معهما أحداث الرواية واعتبرت شخصية ثالثة ضمن قائمة الشخصية الرئيسية والتي في فترة قصيرة أصبحت بمثابة صديقة لهما رغم تعرفهما في وقت قصير إلا أن أفعال شخص هي من تحدد مكانته « إيناس لابد أنها البشرية الوحيدة التي أطيق بداءتها المضحكة ..»[1] .وفي مورد آخر« اليوم سألتقي بكائنات تشبهني شكلا على الأقل» [2] .وهي هنا قصد لمين ومالك الصديقين اللذين حدثت معهما نفس قصة إيناس اللذان ذهبا إلى الغابة إلى طبيعة التي هي الملجأ العظيم للجسد والروح، « رغم أنها تعتبر مكان يذهب إليه معظم البشر لراحة وتنظيف رئتين من تلوث»[4] إلا أنها في رواية كانت عكس ذلك فتوظيفها كان بمثابة دمار لصديقين ولإيناس أيضا فلولا ذهابهما إلى الغابة واقتراب من شجرة لما سقط غي الغابة ولما جذبهما المغناطيس إلى العوالم المنصهرة. «تسللنا إلى داخل الغابة بمناخ ممزوج بالفضول واليقظة» كان لمين أكثر فضولا وحماسا مني لمعرفة مصدر الأصوات تلك. «اقتربنا فعلا من شجرة حوالي أربعة أمتار ..حفرة كبيرة تظهر أسفل جذع الشجرة وفي حدودها فراغ تجويفه خارج ببضعة سنتمترات وداخلا إلى مالا نهاية كان غبار براق يحوم ويطفو كحبات لآلئ مجهرية. حيث كانت هناك قوة تجذبهما إلى داخل الحفرة كان المشهد خياليا ولا يتقبله العقل حيث وجدا نفسهما في مكان لا يخطر على بال أحد وفي زمن لا يمكن تنبأ لأحد في عوالم منصهرة» [3].

- **شخصية ايناس:**

1- المصدر نفسه، ص 6.

2- المصدر نفسه، ص7.

4-المصدر نفسه، ص23.

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص24.

وهي الشخصية الثالثة ضمن الشخصية الرئيسية والتي كان لها دور فعال وبارز في تحرك أحداث الرواية وكانت بمثابة الواقي لصديقين «لمين ومالك»، أثناء رحلتهما في عوالم المنصهرة، وهي شخصية استلهمها الروائي من الواقع من جنس البشر. حيث قام بوصف هذه الشخصية بذكر أبعادها بكافة جسمية ونفسية والاجتماعية، وهذا ما نمثله كالآتي [1]:

- **البعد الجسمي:**

قام الروائي بتقديم لنا بعض الملامح التي تساعدنا في التعرف على هذه الشخصية من خلال بعض الصفات تساعدنا على تخيل هذه الشخصية مثل أنها فتاه ليست فائقة الجمال متوسطة في مظهرها وهذا ما تجسد في قوله «لم تكن فاتنة الجمال مثلهن لكنني أحببتها لأنها كانت مختلفة» [2].

كما كانت تتميز بقامة متوسطة، بيضاء البشرة، شعرها طويل ذا لون بني فاتح ببعض الخصلات الذهبية، عيناها مرسومتان ولونهما أخضر داكن بخطوط بنية وفمها دقيق وشفتاها ورديتان [3].

- **البعد النفسي:**

اعتبرت هذه الشخصية أكثر شخصية كان الروائي يجسد ملامحها وخاصية النفسية حيث تنوعت ويمكن تبيين حالاتها كما يلي تميزت بالعاطفة والحب ومساعدتها لناس وهذا من خلال مساعدتهما لناس وخاصة لصدقاها لمين ومالك اللذان كانت معهما طيلة وصولهما إلى عرش الأجساد، وتميزت أيضا بالحنان يظهر في المقطع الآتي «تعاطفت معنا وطلبت منها أن تسامحنا» [4]. «كانت فتاة متعاطفة معنا مميزة عن الأخريات ...» [5].

- **البعد الاجتماعي:**

قام الروائي بتقديم وصف دقيق لهذه الشخصية وهي أكثر شخصية ركز عليها من حيث هذا الجانب وبتحديد لأنها شخصية فتاة، وكأنه أراد إيصال رسالة للقارئ من خلال تجسيده للحالات

2- المصدر نفسه، ص71.

3-المصدر نفسه، ص 7.

4-ينظر: المصدر نفسه، ص 32.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 29.

2- المصدر نفسه، ص30.

الاجتماعية التي يعيشها أغلب الفتيات في وقتنا الحالي من خلال نظرة المجتمع وبشاعته وقسوته، حيث نجد شخصية إيناس تعيش في وسط جو عائلي مكهرب لم يكن يعرف الاستقرار بسبس الظروف المعيشية وحالة أبيها «لقد جفت عيناي من الدموع بسبب الألم من المجتمع الجزائري وهمجيته شياطين الإنس الذين يصنعونه ويدعون بأنهم بشر» [1].

كانت تعاني من الكثير من النظرات السلبية التي كانت ولا تزال إلى يومنا هذا ونلاحظ بأنها ازدادت أكثر من خلال تقليد الغرب وتفكير السلبي الذي يسيطر على ذهن الجنس الذكوري الذي لا يرحم أي فئة من جنس حواء «فهو مجتمع ذكوري بامتياز لم يرحم أي فتاة سمراء أو شقراء جميلة أو قبيحة أو أقل جمالا مثقفة أو أخرى همها الوحيد شؤون البيت غنية أو فقيرة متزوجة أو مطلقة لا يرحم فقط بل راح يسيطر وجودي لأعيش كابوسا من التأليف حلفاء إبليس» [2].

إن أهم ما تميزت به شخصية إيناس اجتماع كل الصفات الخلقية فيها والتي أصبحت جد نادرة في وقتنا هذا فهي بنت مثالية في حياءها وسلوكها السوي وأخلاقها وطباعها كل هذه الصفات تكون في بنت الفاميليا التي تعتبر بمثابة قدوة لأبناء خالها وصديقاتها وفخر لعائلتها [3].

هناك علاقة تربط بين هذه الشخصيات الثلاثة وهي علاقة قائمة على انسجام والتماسك فيما بينهم وكأنهم وحدة عضوية لا يمكن تخلي على طرف دون آخر. كما نجد أن روائي همس فكرة شخصية البطل وذلك بكسر قواعد الرواية القديمة إلا أن تهميش فكرة بطل واحد في رواية لم تكن فقط وجهة نظر الروائي بل كانت متداولة مع انطلاق الرواية الحديثة وذلك لاهتماماتها العديدة بتصوير وتطوير وعي الاجتماعي لمجموعة من الأفراد على اعتبار أن البطل كائن حركي ينهض في العمل الملحمي بوظيفة الشخص الخارق هذا التغير الذي طرأ على مصطلح البطل مع بدايات الرواية الحديثة تغير إسم المصطلح إلى الشخصية الرئيسية التي يمكن أن تكون شخص أو شخصين أو ثلاثة كما استوحت رواية راهيليا ذلك لطالما تجسدت في شخصي تلك الفتاة المثالية في الحياء والسلوك

3- المصدر نفسه، ص 71.

4- المصدر نفسه، ص 71.

5- المصدر نفسه، ص 72.

والطباع والأخلاق حيث «كنت بنت الفاميليا منذ الصغر فأشكر من قبل العائلة وأتلقى المجاملات من الأعمام والأخوال والجيران»[1].

هـ-الشخصيات الثانوية:

أبدع الروائي في المزج بين شخصيات خيالية وشخصيات واقعية التي كان لها دور في بناء النص فهي ضرورية رغم أنها تبقى جامدة وثابتة في نص الروائي عليه فهي شخصيات هامشية، لكنها تبقى مساعدة لشخصيات الرئيسية وثانية التي كانت من صنع الخيال، فالشخصيات مهما كان حجمها أو دورها فإنها لا تحتاج إلى لحم ودم لتصبح حقيقة دامغة، وطالما الشخصيات الهامشية ليس لها وجود في الحياة، فإنها ليس لها وجود في فن الرواية وهناك مقولة تقول من نعتقد أنهم هامشيون هم الناس الحقيقيون.

وهذا ما يوضحه الجدول الذي يضم الشخصيات الهامشية التي وظفها الروائي[2]:

الشخصيـــــات الثانويـــة	
الشخصيات الواقعية	**الشخصيات العجائبية**
الإمام	حاشية روبوت
فايزة	خدم: وهو رجال في خدمة حور العين، يرتدون بدلة غريبة الشكل. سوداء تميل إلى اللون الفحمي تغطي قطعة النصف العلوي لصدورهم وقطعة أخرى تغطي منطقة الأعضاء التناسلية حتى ركباتهم وجذابين واغلبهم كإنو رياضيي البدن وبعضلات مطرزة.

1- ينظر: منصوري علي، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، دط، 2008، ص278.

2-لطفي ربزاني، راهيليا، ص18.

جريمي	محامي: وهو رئيس اللجنة الاستشارية للحماية وترقية الإنسان وهو أكبر محتال معروف بدفاعه على المجرمين وهو المحامي المعتمد لدي مجلس الغابة.
بدر: زوج ايناس ومحاميها وهو شاب وسيم يرتدي بدلة رسمية.	قاضي: وهو قاضي في محكمة غابة الأجساد.
مروان: صديق ايناس في طفولة وهوشقي غبي وماكر وهوانسان حافظ للأسرار ورصين وذو اخلاق راقية وفنان وناجح.	
صبرينة	
ماري	
نيكولا	
لوسي	
سمية صديقة ايناس	
فاروق: وهو صديق حميمي لإيناس في المراهقة وهو جيد المظهر طويلا اصلعا قوي الجسد وعيناه خضرواتان صفراوتان رماديتان سنه ثمانية وعشرون	
سي طاهر: صاحب المحل الملاهي. وهو إنسان محترم ويتعامل بطيبة.	
وليد: صديق ايناس في الثانوية.	
عامر وهو شيخ من قبيلة الولدان وهو الرجل الأكثر هيبة منهم يتحدث بأسلوب نرجسي واضح إلا أنه يكره حور العين.	
فؤاد: صديق لمين ومالك.	
فارس: صديق مالك ولمين.	

ثانيا: عجائبية الأحداث:

تضم الأحداث مجموعة من الوقائع والأفعال التي تصب في قالب الموضوع الذي يحتويه النص الإبداعي العجائبي. الذي تهدف وظائفه في مجملها إلى خلق أحداث عجائبية معاكسة للواقع مما يثير في القارئ تأثر وانفعال.

يعبر **مايك بال m. bal**«بأنه المرور من حالة إلى حالة أخرى مرتبطا بالقصة والحكاية ارتباطا نوعيا» [1]. أي أن الحكاية العجائبية تبحث عن خلق تنويعات تختلف باختلاف مصادرها لأن الروائي يقدم لنا نصه في صورة ينتقيها في قلب من الحياة الواقعية ويضفي عليها سحر من العجائبية ونكهة من الخيال والأحداث التي تفوق الواقع وتكون من إبداعاته وهذا ما يجعل من الأحداث تكون مشوقة ومثيرة للانتباه من قبل القارئ والمتلقي [2].

وتنقسم الأحداث إلى أحداث رئيسية تمثل المحتوى الذي يدور حوله الموضوع وقسم آخر يسمى الأحداث الثانوية وهي فرعية تساهم في المساعدة في تحرك الأحداث الرئيسية. ومن هذا المنبر سوف نقوم بتقسيم الأحداث في رواية راهيليا كالآتي:

1: الأحداث العجائبية الرئيسية:

تزخر أحداث هذه الرواية بأحداث عجيبة تخرج عن الواقع المألوف الأحداث تبدأ بـ:

أ: غابة الأجساد:

تبدأ الأحداث العجائبية في هذه الغابة منذ دخول لمين ومالك إحدى الغابات المتواجدة بمحاذات الشاطئ، باعتبار الطبيعة الملجأ الأول للإنسان لكي يشعر بالراحة واستنشاق الطاقة الإيجابية، التي هي بمثابة علاج للأشخاص المصابين بالربو، إلا أن التجول في هذه الغابة لم يكن تجولا عاديا، لأنها لا تشبه الغابات التي يذهب إليها الناس كزوار، ويتضح لنا ذلك من خلال شكلها العجيب فأشجارها غريبة الشكل تشبه الأشباح متداخلة فيما بينها متلاصقة، كما أنها متفاوتة الطول. وتتبع أحداث بمصادفة الصديقان (لمين مالك)، أثناء تجولهم في الغابة بشجرة غريبة وعجيبة

1-شعيب حليفي، مكونات السرد الفانتاستيكي، ص 66.

2- ينظر: عبد الله ونوغي، البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، المشرف د. خالد شبلي، كلية الآداب واللغاة قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، دط.2017، ص 54.

وهي شجرة مختلفة عن كل أصناف الأشجار التي نعرفها ،فهي عجيبة وغريبة في شكلها مما اثارت انتباه كل من لمين ومالك وشتت تفكيرهم ونظرهم إذ لم يصرفوا النظر عليها فقاموا بالاقتراب منها وكلما كانوا يقتربون كانت تصدر أصوات غريبة ويزداد صوتها كلما اقتربوا أكثر فأكثر ،إلا أن فضولهم أدى بهم إلى رؤية أمر عجيب لا يصدق وكان مثل صاعقة نزلت على رأسهم وفجأة وهم على حافة هذه الشجرة وإذ بهم يسقطون في حفرة تجذبهم إلى الأسفل بسبب القوة المغناطيسية التي بسببها وجدوا أنفسهم في مكان لا يخطر على بال أحد مكان عجيب لا يشبه أماكن الواقع الذي نعيشه، «كان الهلع سيد المشهد، رغم تشبثنا بحافة الحفرة، كانت قوة الجذب شديدة كفاية لجرنا إلى داخل الحفرة، انزلقنا حوالي خمسة أمتار إلى الأسفل.

كان المكان شديد الظلام، سقطنا أرضا والغريب أن الأرضية كانت طرية إسفنجية وكأن المكان كان مهيأ أو سبق وقد مر منه أشخاص من قبل» [1].

وتستمر الأحداث العجيبة منذ سقوطهم في هذه الحفرة وتواجدهم في مكان يسمى بغابة الأجساد، وان صدامهم مما رأته أعينهم مما أثار فيهم الدهشة والتعجب وكأنهم في حلم كل ما حدث معهم أمر عجيب وغير طبيعي وخارق للمألوف، مما أدى بهم إلى مواصلة طريقهم لاكتشاف ومعرفة المكان الذي هم متواجدون فيه واستدراك ماذا حدث لهم وما سوف يحدث لهم، وتتبع الأحداث العجيبة لحظة التجاء لمين ومالك إحدى الفتيات التي اقتربت من لمين من أجل مساعدته على النهوض وفجأة يصدر صوت من إحدى الفتيات تقول «مرحبا بكم في عرش الأجساد، كل الفتيات اللائي هنا هن حور العين الفارات من الجنة. والرجال هنا تقريبا. خدم والآن سوف نأخذكما إلى مقر التبريك لتحصلا على حياة أبدية وتنظما إلينا موافقان؟ هيا» [2]. بعد سماعهم لهذا الكلام والترحيب أصبحت وجوههم عبارة عن علامات تعجب ودهشة لا تفارق ملامحهم ومنذهلين من كل ما هم عليه.

إن أهم ما تصادف به كل من لمين ومالك في عرش الأجياد لحظة لقائهم بإيناس التي هي من جنس البشر وفي نفس الوقت من خادمات حاكمة عرش الأجساد التي أصبحت طرف مساعد لهم وملجأ لهم أثناء رحلتهم العجيبة هذه.

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 26.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 27.

وتتوالى الأحداث بعد لقاء لمين ومالك بحاكمة عرش الأجياد التي رفض كل من لمين ومالك السجود لجسدها مما أدى بهم إلى التعرض للعقاب من قبل محكمة عرش الأجساد. حيث أن من المعروف أن المحكة تمثل ميزان الحق ويتم فيها اسقاط الباطل وتبيين الحق ،إلا أن في هذه المحكمة عجيب حكمها الفاسد الذي يقوم على مقاضات المظلوم ويجب عليه أن يرضى بما حكم عليه دون اعتراض فهي تتميز بالظلم الطاغي وكل شيء فيها غريب عجيب ، بداية من شكلها فهي لاتشبه في مظهرها الخارجي لشكل المحاكم الموجودة في واقعنا ، وكأن الروائي برسمها بهذا الشكل من خياله وابداعه من خلال قوله «..وصلنا إلى المحكمة كانت بناية ضخمة ، هيكلها الخارجي من حجر لونه أزرق داكن، بها نوافذ زجاجية، لفت انتباهي بعض الأشكال والرموز التي كانت منقوشة على باب المدخل الرئيسي باب حديدي على أعلى يمينه دائرة تشبه الشمس داخلها شكل هندسي خطان منكسران مرتان متوازيان بجانب الدائرة دائرة ثانية أصغر حجما كأن دميتان متشابهان تمسكان بها الشكل الثالث سهم صوب الأعلى أسفله ثلاث أحرف لاتينية «أم .دي .أن»»[1].

بدأت محاكمة لمين بعد دخولهم قاعة الحكم أين حدثت أحد تفوق تصور الكائن البشري غير أن في بدايتها كانت المحاكمة تجري بأمور عادية، أين تم توكيل محامي كمجرد مظهر فقط وليس لدفاع على لمين لأنه من العجيب في هذه المحكمة تقبل الحكم الذي ينطق به القاضي وكأنه لا يدخل لهذه المحكمة إلا المذنب الذي يجب أن ينال عقابه، بعد لحظات يدخل المحامي ومن هنا تبدأ الجلسة وتبدأ الأحداث العجيبة بتوالي أين توجه للمين تهم التي نزلت عليه كصاعقة مما جعلته لم يتحرك ساكننا من التعجب من هذا القرار وبعد انتهاء الجلسة التي انتهت بنهاية عجيبة غريبة أين قام الإمام برمي مطرقته على لمين «وإذ به يرمي مطرقته على الأرض صوب لمين فتراجع صديقي متفاجئا تتحول المطرقة إلى قطع صغيرة منيرة ثم شيئا فشيئا إلى كريات شديدة التوهج تحوم حول لمين وهو يحاول إبعادها ودفعها بيديه لكنه بالكاد يلمسها ،حينها يحدث ما لم يأت في مخيلتنا مطلقا حيث كان سروال صديقي يتمزق بعدما انبطح هو أرضا، فراحت كتلة النصف السفلي لجسده تزيد حجما آخذة اللون البني، كان يبدو وبرا يغطي جلدته، فظهرت أربعة أرجل تنتهي بحوافر وأخيرا ذيل طويل. كان لمين آنذاك مصدوما ومذهولا في نفس الوقت» [2].

2- المصدر نفسه، ص 31.

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 42.

وتتوالى الأحداث بتواتر عجيب مذهل يثير في القارئ نوع من الإثارة لإكمال ما سوف يحدث من أمور عجيبة، لم تنتهي رحلة لمين ومالك من مجرد تحول شكله بل هنا بدأت من خلال البحث عن طريقة لاسترجاع شكله من دون السجود لجسد الحاكمة.

حيث قامت ايناس بإخبارهم عن طريقة لاسترجاع شكله وهي «عرش الأجساد بحاجة إلى كروموسوم واي، فكرت أن هذان الشابان قد يستطيعان جلبه لك من القلعة الطوافة» [1].

ب–قلعة الطوافة:

يتوجه كل من لمني ومالك وايناس إلى قلعة الطوافة وبداية رحلتهما العجيبة في البحث عن علب الكروموسوم واي الذي تحتاجه حاكمة غابة الأجساد. رغم كل ما جرى لكل من لمين ومالك إلا أن حماسهما وفضولهما لم يتوقف فقط في غابة الأجساد بل أرادوا التعرف على قلعة الطوافة وتستمر الأحداث بعد وصولهم لهذه القلعة العجيبة التي أذهلتهم من ما تراه أعينهم فهي قلعة «لم تكن القلعة تماما كما تصورناها، حيث كانت كروية كأنها كوكب، أما الدرع الواقي من سكان الغابة هو في الحقيقة حلقات محاطة بالقلعة والكل يشبه تماما كوكب زحل أو أورانوس، كان اللون الغالب هو البنفسجي الفاتح، كانت تبعد عن الأرض بحوالي ثمان أمتار

تعجبنا من المنظر وتساءلنا كيف يمكن الولوج إلى الداخل، كما حاولنا تحديد المدخل بكل صعوبة حيث كان يتغير موقعه كل أربعين ثانية بالتقريب كما كان يفتح خلال مدة أقل لسبب لم ندركه» [2]. حيث تستمر وقائع عجيبة منذ دخولهم لهذه القلعة والتقائهم بحاكم القلعة الروبوت وتحاورهم معه من أجل إعطائهم علبة من الكروموسوم واي لإعطائه لحاكمة غابة الأجساد من أجل استرجاع شكل لمين «نحن من عرش الأجساد. أتينا من أجل مقايضة كما نريد خدمة العلم تظنون أن الروبوت غبي مثلكم؟ أنتم مكلفون بسرقة كروموسوم واي لحاكمة الغابة. لكن لما أنتما اثنان؟» [3] . إلا أن هذه المقايضة بائت بالفشل وفقدان لمين الأمل في استرجاع شكله، غير أن حاكم القلعة الطوافة اقترح حل يرضيهم الإثنين ويكون بنتيجة إيجابية على الجميع وذلك بإحضار عشبة ماء الرجال الذي يحتاجه الروبوت وفي المقابل يعطي روبوت علبة الكروموسوم واي للمين ومالك، غير أن هذه

2–المصدر نفسه، ص 50.

1– لطفي ربزاني، راهيليا، ص 52.

2– المصدر نفسه، ص 53.

العشبة تتواجد في قبيلة الولدان، من هنا بدأت تتعاظم الأحداث العجيبة وتتأزم من خلال الرحلة التي سوف نتتبع أحداثها من خلال مالك وايناس إلى قبيلة الولدان.

ج–قبيلة الولدان:

تبدأ أحداث هذه الرحلة العجيبة منذ الاقتراب من منطقتها التي تكاد «الأشجار ونباتات تنعدم سوى بضعة نخيل في مساحات عشوائية» [1]. كما أن هذه القبيلة تميزت بريح جافة تحمل بعض التراب المتطاير والشمس ساطعة حيث تتواجد هذه القبيلة في الصحراء، وهي عبارة عن خيمات عملاقة يحدها كما هائل من القصب تتميز خيماتها بلون البني وتواجد الماعز، وفي لحظة وصولهم وهم يراقبون المكان وفجأة يلتقون بامرأة عجوز تجلس على صخرة تحلب معزة، بقيت ايناس مع العجوز تلهيها بالكلام ريثما يواصل مالك بحثه عن ما جاء من أجله وفي طريقه يلتقي مالك مع الرجل الحطاب عامر الذي طلب منه مرافقته إلى خيمته. ذهب معه إلى خيمته وبينما هو متواجد في خيمته قام بالبحث عن عشبة ماء الرجال إلا أنه أثناء بحثه كان عامر قد كشف مالك فارتبك وتردد حيث أنه كان يقوم بهذا شيء من أجل صديقه لمين خرج مسرعا من الخيمة وفجأة يلتقي بإيناس وهي قادمة إليه مع جيش من الأحصنة «اقترب صوت الحوافر فلمحت خيال مالك وعلى ظهره ايناس يركض وخلفه جيش من الأحصنة بيضاء اللون كان المشهد ملحميا» [2]. تتوالى الأحداث العجيبة حين نزول إيناس من على ظهر لمين وخلعت نقابها فيخرج عامر وصديقه متعجب مما يحدث في قبيلته ويسأل الحاضرين عما يحدث وخلال نقاش دار بينهم حيث حكى حاكم القبيلة للإمام كل ما حدث وطلب منه الفصل في هذا الموضوع أين طلب منه الإمام رميهم من أعلى البناية إلا أن عامر وافق على المساومة وهي أنه بحاجة إلى خيل إلا أنه طلب منهم احضار مصل الحب لكي يعطيهم عشبة ماء الرجال.

وتستمر الأحداث العجيبة في هذه القبيلة من خلال الخلطة السحرية التي قام بها لمين بخلط المكونات العجيبة السحرية لكي يسترجع شكله الحقيقي إلا أن النتيجة في النهاية حاكم القبيلة بأنه تعرض للغش وثار غضبه وحدث مالم يكن في الحساب.

3-المصدر نفسه، ص90.

4-المصدر نفسه، ص 96.

إلا أن الأحداث العجيبة لم تتوقف هنا بل استمرت حين قام الإمام برمي مطرقته على مالك أين كان المشهد خياليا وكأن مشهد تحول لمين سوف يتكرر مع مالك «....لتتحول المطرقة كما فعلت في القضاء إلى قطع صغيرة منيرة ثم شيئا فشيئا إلى كريات شديدة التوهج تحوم حولي وأنا أحاول إبعادها ودفعها بيدي لكني بالكاد لمستها ... كان الجميع حائرا في تصرف الإمام شعرت حينها بقرصتين في أسفل كتفي تماما مكان الجرحين الذين تعرضت لهما ليلة أمس لم يؤلمني الوخز بقدر ما انتابني إحساس وكأن شيئا ما يخرج من ظهري شعرت وكأن ضلعا أو عظما يخترق جلدي ليخرج في كلا الجانبين لم يكف عن الخروج فمكثت مكاني وأدرت رأسي ... شاهدت المادة الخارجة مني وهي تزداد طولا وسمكا ثم ظهرت مباشرة مادة أخرى تبدو أرهف كأنها قطن توسعت فتحة الاختراق إلى الأسفل وامتد العمودين المتشبعين إلى أكثر من متر بدت المادة الثانية الرهيفة تشبه خيوطا من الحرير لا بل ريشا »[1].

د–مسابقة العوالم:

من أهم الأحداث العجائبية التي صادفت مالك ولمين أثناء تواجدهم في هذه العوالم المنصهرة تصادفهم مع المسابقة التي يقيمها كوكب أورانوس في كل سنة والتي يجتمع فيها سكان كل من غابة الأجساد وقلعة الطوافة وقبيلة الولدان، حيث نجد أن هذه المسابقة هذا العام سوف تكون من نوع خاص وذلك بمشاركة لمين ومالك «قام المرشحون من سكان الغابة والقبيلة انظموا إلى الروبوتات الأربع طرحت الأسئلة بدت سهلة الى حد ما على كل من المتبارزين» [2]. حيث تنتهي هذه المسابقة بفوز لمين «هتف الحضور مصفقين للفائز في الدورة الرابعة من مسابقة العوالم بسطت جناحاي من شدة النشوة التي كهربت جسدي صديقي لمين رسميا هو الفائز» [3].

بعد إنهاء المسابقة حدث حوار بين مالك ولمين وروبوت حول كيفية استرجاع شكلهما وعودتهما إلى واقعهما. «مالك هل تعلم لما نحن هناك بالضبط؟ ليخبرنا الروبوت كيف نعود للمنزل» [4]. حيث دار نقاش بين الروبوتات والصديقان في كيفية استرجاع شكليهما وعودتهما إلى عالمهما

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 103.
2- المصدر نفسه، ص 119.
1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 121.
2- المصدر نفسه، ص 122.

الطبيعي وإلى واقعهما «...لن يسجدا لك هما لا تهمهما الحياة الأبدية بل الرجوع إلى حاضرهما، حسنا سوف نأخذ عينة من سائلك المنوي لمين، وعينة من سائلك المنوي مالك، وسوف نأخذ بويضة من أنثى من الغابة، ثم نلقحها وسننتظر إلى أن يتشكل الجنين، لن نحتاج إلى عملية جنسية، أظن أن الأمر ليس خارقا بالنسبة إلى زمانكم؟

انتفض عامر قائلا:

– هذا حرام ينبغي أن تنكح امرأة ولود، ثم أين سيترعرع هذا الطفل؟ ومن سيتكفل به في حين أبواه يعيشان في عالمين مختلفين، أصلح مكان له هو القبيلة.

خاطبت الروبوت هلا طلبتم منه ألا يتدخل في مالا يعنيه؟ لا بأس سوف نعطيكم العينات، لكن متى سنستعيد شكلنا؟ قبل أو بعد التلقيح؟ وكما سأل الحطاب. ما مصير هذا الجنين؟ ابننا ...؟ .... حاولت بلع ريقي من هول إجابة أوبيرون حين أخبرنا أن الطفل سيبقى معنا لمدة معينة ثم علينا أن نرجعه لغابة الأجساد ليأتي الروبوت ويتبناه. وضح لنا أننا سنحتفظ بابننا حتى يبلغ سن السادسة.» [1].

وتتوالى الأحداث العجيبة بعد موافقة على إنجاب الجنين فلم يكن يهمهما سوى العودة إلى واقعهما وعالمهما الطبيعي، غير أنهما حاول إقناع الروبوت على إبقاء الحنين معهم يتربى ويعيش في عالمهم الطبيعي، «باءت بالفشل محاولة لمين إقناع الروبوت أن نحتفظ بالطفل» [2]. تمت مهمة إنجاب الطفل وقاموا باختيار اسم له. «فعلا قال تيتانيا لقد ضبطنا له اسم وهو يحتاج لاسم ثان بشري، تبادلت نظرات مع صديقاي ما الاسم الذي أعطيتموه؟ سألت راهيل لكنه اسم مؤنث أليس كذلك لا يهم بل الأمر جيد سيكون سباقا لإلغاء الهوية الجنادرية الذي نعمل عليه في أرض الميعاد ..... ما رأيكم في أنس؟ أنس راهيل» [3].

3-المصدر نفسه، ص128، 129.

4- المصدر نفسه، ص 130.

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 136.

بعد تسمية الجنين وعودتهم إلى عالمهم طبيعي مع الطفل راهيل تمر الأيام وسنين ويحين وقت عودة راهيل إلى عالمه والعيش مع أمه في غابة الأجساد، «فأضاف تيتيانا راهيل سيعود اليوم معنا هذا ليس عدل مازال أمامنا أربع أشهر»[1].

هنا تنتهي الأحداث الرئيسية التي كانت محور هذا النص الإبداعي متسلسلة ومترابطة فيما بينها ولا يمكن الاستغناء عن حدث، إلا أنها بالرغم من كونها أحداث رئيسية إلا أنها لم تكن الوحيد التي سيرت النص وتحكمت فيه بل هناك أحداث ثانوية ساهمت في ربط بين هذه الأحداث الرئيسية وهي ما سنذكرها كالآتي:

2: الأحداث العجائبية الثانوية:

تعتبر الأحداث الثانوية كمساعد في سير حركة الأحداث الأساسية، وهي بمثابة عمود ترتكز عليه الأحداث الرئيسية ومن الأحداث الثانوية العجيبة نبدأ بـ:

1-ارتداء إيناس لملابس صممتها حاكمة غابة الأجساد حيث تعتبر ايناس البشرية الوحيدة التي أطيق بدائيتها المضحكة أهدت لي البدلة قبل أيام أو ساعات لست أتذكر أدعي كل مرة أني بارع في تماشي مع الزمن داخل القلعة [2].

2-تعجب مالك من ردة فعل صديقة أثناء سماعه بخبر وفاة أبيه "تعجبت فعلا من ردة فعله ولتصرفه بعد الخبر الذي علمه آنذاك واستغربت أكثر طلب مني أن نخرج لنأكل لأنه كان جائعا كذلك «كنت مذهلا بتلك القوة والمقاومة التي كان صديقي يتحلى بهما، أخبرته أنه ينبغي الذهاب إلى منزل عائلته من أجل جنازة والده لكنه رفض مباشرة» [3].

2- المصدر نفسه، ص 156.

3- المصدر نفسه، ص 7.

4- المصدر نفسه، ص 16.17.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 19.18.

3-دخول المسجد لارتكاب حرمته وليس من أجل الصلاة «لم ندخل المسجد حينها لنصلي ولا لندعو الله .... أخرج كذلك قارورة ويسكي صغيرة. بدا الأمر غريبا سألته عما يقوم به لكنه لم يشأ الحديث في الموضوع» [1].

4-التقاء ايناس بمالك ولمين من نفس جنسها البشري «كانت الفتاة المتعاطفة معنا مميزة عن الأخريات لم تكن فاتنة الجمال مثلهن لكني أحببتها لأنها كانت مختلفة» [2].

5-محاولة ايناس مساعدة لمين في استرجاع شكله واقتراح حل لمين كن عقلانيا ايناس الوحيدة التي وقفت بجانبنا لحد الآن كما أنها تعلم الكثير عن الغابة وأسرارها أرجوك إيناس كيف يمكن أن نعيد لمين إلى طبيعته؟ وكيف يمكننا الرجوع إلى مدينتنا؟ أقصد عالمنا «...أما بالنسبة لشكلك يا لمين هناك طريقة واحدة لاسترجاع بدنك ما هي؟ وحدهم الحكام يعرفونها لا يمكنني ضمان النتيجة لكني أعلم أنها ليست مستحيلة» [3].

6-استرجاع إيناس لماضيها عن طريق الهولوقرام «نعم نعم قولي لي كيف يشغل هذا الهولوقرام ضغطت على زر فظهرت صورة ثلاثية الأبعاد لأشخاص عشوائيا واحد تلو الآخر وهم في ومواقف مختلفة. الآن فكر في شخص ما ركز عليه جيدا وسترى ما الذي قام أو يقوم به حاليا ...» أغمضت إيناس عيناها وراحت تركز وتتمتم في نفس الوقت بدا الموقف محرجا نوعا ما لكن شكل الشخص الذي أرادت أن يظهر بدأ يتجسد ببطيء ثم ظهر كليا في غضون ثوان معدودة كانت فتاة صغيرة تشبهها تماما هاته أنا في سن الثاني عشر هاته أنا في منزلي بباريس قبل سقوطي إلى الغابة ...[4].

7-عودة لمين ومالك إلى عالمهما الطبيعي برفقة الطفل راهيل وعيشه في وسط جو عائلي لفترة معينة ظهرت دوامة من وحي المستقبل تدور حول جسدي وأخرى حول جسد صديقي. كإعصار شبه لا

2-المصدر نفسه، ص 29.
3-المصدر نفسه، ص 44، 45.
4-المصدر نفسه، ص 69.

مرئي حاولت خرق جداره بأصابع يدي اليسرى لأقبض يد لمين. ففعلت أما اليمنى فكنت امسك بها ابني «...هل حقا خرجنا؟ راح يركض مسرعا صوب المكان الذي ولجنا منه إلى الغابة تلك» [1].

ثالثا: عجائبية المكان والزمان:

1: الزمن:

يمثل الزمن محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد أجزائها، كما هو محور الحياة ونسيجها. «فإن الزمن يكتسب معاني مختلفة، بل متشعبة ومتباينة كذلك، ولو أراد الدارس أن يقف على الزمن بمعانيه المتباينة لصعب عليه الأمر حتى ولو نذر حياته للوقوف على هذه المسألة، فالزمن يأخذ أبعادا شتى في الفلسفيات المختلفة كما أن للزمن معاني اجتماعية ونفسية وعلمية ودينية وغيرها.»[2]

ويعد (**تودوروف**) من المهتمين بموضوع الزمن حيث أشار إلى وجود زمنين: «زمن القصة وزمن الخطاب، فزمن القصة هو وقت وقوع أحداث القصة وزمن الخطاب هو ما يتعلق ببنية القصة وما تحويه من تسلسل الأحداث وقت كتابتها.» [3]

أما الزمن عند **بختين** الذي جعل «الميزة الجوهرية للعمل الروائي التعايش والتفاعل فإنه يعتقد أن المهم رؤية التفكير عن طريق تنوع المضامين وتزامنها والنظر إلى علاقاتها من زاوية زمنية واحدة»[4]. إذا الزمن مؤثر هام في العناصر السردية (المكان، الأحداث، الشخصيات) وينعكس عليها وهو حقيقة مجردة لا تظهر إلا من خلال فعلها في العناصر السردية الأخرى.

وتكمن صورة الزمن العجائبي في رواية (**راهيليا للطفي ربزاني**) من خلال كسر القوانين العادية لحياة الإنسان، فتبدو الأحداث غير قابلة للتصديق. وهنا يبدأ عنصر التلاعب بالزمن الحقيقي مما يضفي لمسة فنية تغيب المنطق والعقل وتحضر الخيال واللاواقع، وتتجاوز المألوف إلى اللامألوف. مما

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 137، 138.

2-أحمد مُحَمَّد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 16.

3-فلاح مُحَمَّد محمود، الشخصية المهمشة في ضوء مجموعة ضوء العشب القصصية لأنور عبد العزيز، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020، ص 130.

4-المرجع نفسه، ص 131.

يضفي على الأحداث صفة العجائبية التي لا تتولد من الواقع والأحداث وحدها. وإنما من خلال نسج السارد لها بإتقان كبير. فيصبح الزمن بهذا بعدا فعالا يخضع للمسخ والتحول وكأنه بطل من أبطال الرواية العجائبية فهناك من جعل زمن قصته مفتوح على الماضي أو المستقبل، وهناك من تنقل فيه بلا حدود زمنية فاصلة. وقد شهد الزمن في الأعمال الحديثة هزة زعزعت تسلسله وأصبح يعرف بما يسمى بالمفارقات الزمنية بين الماضي والحاضر والمستقبل عبر تقنية (الاسترجاع والاستباق).

1) الاسترجاع Analepsie:

الاسترجاع هو «عملية سردية تتمثل في ايراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد.»[1]، وتسمى هذه العملية بالاستذكار. وهو «أن يتذكر الكاتب حدثا أو موقفا سابقا للنقطة التي وصل إليها السرد فيعود إلى الوراء، ليكشف ما يسهم في توضيح النص، يقول **تودوروف**: الاسترجاع أكثر من توترا، فتروي لنا فيما بعد ما قد وقع من قبل.»[2] فالاسترجاع إذا هو أن يترك الكاتب مستوى القص الأول ليعود إلى الأحداث الماضية، لتعطي معاني جديدة وذلك عبر عرضها في المواقف المتغيرة.

يعد الاسترجاع من أكثر التقنيات الزمنية السردية حضورا وتجليا في النص الروائي، «فهو ذاكرة النص، ومن خلاله يتحايل الراوي على تسلسل الزمن السردي، إذ ينقطع زمن السرد الحاضر ويستدعي الماضي بجميع مراحله ويوظفه في الحاضر السردي، فيصبح جزء لا يتجزأ من نسيجه.»[3]

فالاسترجاع هو عودة للماضي واستمراريته في الحاضر وفق ما يستدعيه انفعال اللحظة الحاضرة. ونستنتج من خلال ما سبق أن مصطلح الاسترجاع له عدة تسميات مرادفة له منها : الاستذكار و السابقة الزمنية ، وقد حفلت الرواية بتقنية الاسترجاع التي استهل بها العالم السردي ، إذ نجد استرجاعا قامت به **إيناس** من خلال استخدامها للوح الهولوقرام الذاكرة « هذه أنا في سن الثاني عشر، هاته أنا في منزلي بباريس قبل سقوطي في الغابة.»[4]، حيث استطاعت **ايناس** استذكار

1-أحمد مُحَّد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 33.

2-منى العنزي، ثنائية الاسترجاع والاستباق في رواية "الخل الوفي"، مجلة فرقد، العدد 46، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2020، ص 3.

3-مهى حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 192.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 69.

ماضيها وهي في سن الثاني عشر. وهذا الاستذكار لم يكن من خلال سردها لتلك الأيام وإنما كان مجسدا أمامها بالصوت والصورة باستعمال لوح هولوقرام الذاكرة. ونفس الشيء حدث مع مالك حيث استرجع اللحظة التي أنجبته بها أمه «أظهر الهولوقرام رضيعا، وكان أنا، جسدي الوردي الصغير ملطخ بماء المشيمة، والحبل السري ملفوف على عنقي بشدة يكاد يختفي قبل أول صراخ لي في الحياة.» [1]. وكذلك قام مالك باسترجاع حادثة غرق صديقه وليد من خلال لوح الهولوقرام «ذهب ليسبح يا إيناس وشاء القدر الملعون أن يغرق أمام أمي عيني.» [2] فكل هذه الاسترجاعات كانت مجسدة أمام أعين إيناس ومالك وكأنهما يشاهدان فلم وذلك من خلال لوح الهولوقرام.

استرجاع الإمام لتهمة مالك ولمين من خلال قراءة أفكارهم. ويتجسد ذلك في قول الروائي: «كانت الجريمتين كالتالي عدم السجود لجسد المرأة وشرب الويسكي داخل محراب المسجد.» [3] فبالرغم من أن الإمام لم يكن حاضر يوم المحكمة إلا أنه استطاع استرجاع تهمت مالك ولمين من خلال قراءة أفكارهم. ويتضح ذلك أكثر في قوله: «إيناس، هل هؤلاء يتجسسون على أذهاننا أم ماذا؟» [4] كذلك نجد استرجاعا قامت به **إيناس** عندما سردت على **مالك** حادثة فشل الشابين في سرقة الكروموسوم من القلعة الطوافة. «كل ما أعلمه أنها قامت سابقا بإرشاد شابين إلى الطوافة لسرقة علب الكروموسوم واي لكنهما فشلا، الأول كان قصير القامة عنيدا جدا وقليل الدهاء، وكان معاقبا بقرنين سوداوين غليظين أعلى جبهته، أما الثاني فقد حول نصفه السفلي إلى جسد تيس، وكان كثيف الشعر أذكر ورغم اجتهاده ونجاحه في الحصول على علب من الكروموسوم إلا أنه طرد من العرش بسبب مازوشيته.» [5]

كما نجد استرجاع آخر في قول الروائي: «فأخبرتني أنه في بعض الليالي يأتي جنود حاكم القلعة خفية لرجم من يصادفون في غابة الأجساد من فتيات أو لرجال خدم، فيختفون وراء الأشجار

2-المصدر نفسه، ص 84.
3-المصدر نفسه، ص 83.
4-المصدر نفسه، ص 34.
5-المصدر نفسه، ص 34.
6-المصدر نفسه، ص 46.

وعندما يرون أحد من السكان يقذفون بحجر من سجيل ثم يهربون بعدها.» [1] فنجد أن الروائي هنا قام باستذكار آية من سورة الفيل قال تعالى:﴿ تَرْمِيهِمْ بِحِجَارَةٍ مِنْ سِجِّيلٍ. ﴾ [2]

وهناك استرجاع آخر قام به الروائي من خلال استذكاره (**لأسطورة إيكاروس**)«لم يكن الولوج لكوكب الروبوت هذه المرة كما كان المرة الأولى فالآن أنا على هيئة طائر بشري! أسطورة إيكاروس ماذا!؟ لا أبدا، لست أنا من اخترت الجناحين بل هما من اختاراني.» [3] حيث تحكي أسطورة يونانية (قصة إيكاروس) «الذي كان محتجزا وأباه في متاهة جزيرة "كريت" عقابا لهما من "مينوس"، ملك الجزيرة وللهروب من عقاب مينوس، استعان الاثنين بأجنحة ثبتاها على ظهريهما بالشمع أثناء هروبه من منفاه المتاهة، حلق الابن إيكاروس قريبا من الشمس متجاهلا نصيحة والده، فهوى صريعا بعد أن أذابت أشعة الشمس الشمع المثبت لجناحيه.» [4]

فهذه الاسترجاعات ساعدت على فهم مسار الأحداث وتفسير دلالتها، وسد الثغرات التي يخلفها السرد الحاضر، ولقد جاءت لتمنح الكثير من الشخصيات الحكائية فرصة الحضور والاستمرارية في زمن السرد الحاضر باعتبارها شخصيات محورية وأساسية في بنية النص الروائي.

2) الاستباق: Analepsie:

إذا كانت الاسترجاعات تزودنا بمعلومات ماضية سواء كانت حول الشخصية أم حدث، أم خط القصة، فإن الاستباقات تظل أقل تردد من الاسترجاعات ويجب التمييز بين الاستباق بمعنى الصارم لقول المستقبل قبل وقته، الاستقبال بمعنى التلميح لواقعة مستقبلية. فالاستباق يعني «الولوج إلى المستقبل، إنه رؤية الهدف أو ملامحه قبل الوصول الفعلي إليه، أو الإشارة إلى الغاية قبل وضع اليد عليها.»[5] وهو كذلك «كل محاولة سردية تقوم على سرد حكاية من خلال استدعاء مسبق لحدث لاحق.»[6] وهو حسب **حسن بحراوي** «القفز على فترة معينة من زمن القصة وتجاوز النقطة التي

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 61.

2-سورة الفيل، الآية: 4.

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 111.

3-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة. https://ar.wikipedia.org.29-03-2021.20:31

5-أحمد مُحَّد النعيمي، ايقاع الزمن فب الرواية العربية المعاصرة، ص 38.

6-السهلي عويشي، تحولات اللغة والكتابة في ثلاثية أحلام مستغانمي، الآن ناشرون وموزعون، ط1، 2015، ص 36.

وصلها الخطاب للاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات الرواية.»[1] وحسب **سيزا قاسم** «فإن الاسترجاع يغلب في النص على الاستباق في الرواية الواقعية، بينما تزداد أهمية الاستباق في الرواية الجديدة، فلقد أصبح الروائي ينتقل بين الأمس والغد دون تمييز.»[2]

إذا فالاستباق يؤدي وظيفة التنبؤ بالمستقبل، وتقديم اشارات للقارئ تربط حاضر الشخصية بمستقبلها.

وكما كان الاسترجاع مترادفات، فإن للاستباق مترادفات كذلك منها: الاستقبال والاستشراف غير أن **مراد عبد الرحمان مبروك** يخلط بين الاسترجاع والاستباق فيقع في خطأ عندما يستخدم "اللواحق الزمنية" بمعنى "الاستباقات" حيث يقول: «اللواحق الزمنية، تداعي الأحداث المستقبلية التي لم تقع بعد واستبقها الراوي في الزمن الحاضر نقطة الصفر، أو في اللحظة الآنية للسرد، وغالبا ما يستخدم فيها الراوي الصيغ الدال على المستقبل لكونه يسرد أحداثا لم تقع بعد، على أن هذه الصيغ تتغير وفقا لطريقة السارد الراوي.» [3]

وعلى الرغم من حضور هذه التقنية هو الأقل على الصعيد الكمي في الأغلب والأعم، إلا أننا نجد حضورها لافتا في رواية "**راهيليا**"، إذ نجد استباقا قام به **راهيل** وهو يلقي خطابه على شعبه «سوف ينقرض الكروموسوم واي كليا، وسوف يكون هناك جنس موحد، على عالمنا أن يرقى ريثما تختفي العوالم الأخرى، علينا استحضار أفضل العينات من الحضارات العابرة والمستقبلية حسب تقويم بشر الغابة والقبيلة وغيرها.»[4] حيث تنبأ راهيل بالمستقبل وما سيحدث فيه من أحداث مثل نفاذ الكروموسوم واي الذي يعد عنصر مهم في الحياة غابة الأجساد فبواسطته يستمر بني جنسهم. ونجد استباقا آخر في قوله: «تحدثنا في العدد السابق عن الكوارث الطبيعية التي كانت سببا بهلاك ثلث البشر في مطلع القرن الثاني والعشرين كما حدث انهيار بيئي ليكون ضربة عنيفة يتلقاها النظام البيئي

1-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 36.

2-سيزا قاسم، بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، مصر، د ط، 1984، ص 54.

3-أحمد مُحَّد النعيمي، ايقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، ص 37.

4-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 9.

على سطح الأرض والشتاء النووي كذلك، أحداث انخفاض في درجة الحرارة وفي انتاجية الغذاء، واستحالة الحياة البشرية ... ناهيك عن النيازك والبراكين التي واجهها أصدقاؤنا.» [1]

بما أن لمين ومالك وقعا في حفرة أدت بهما للمستقبل، فالخطاب الذي ألقاه الروبوت على مسامعهم رؤية للمستقبل الذي سوف يصيب الكوكب الأرض من كوارث طبيعية ومجاعة واحتباس حراري. ويتضح ذلك أكثر فيما يلي: «ألم يقلقك يا لمين ما قاله الروبوت في أول المحاضرة عن الكوارث التي ستصيب كوكبنا.» [2]

إن هذه الاستباقات بمثابة تمهيد وتوطئة لما سيأتي من أحداث هامة، وبالتالي تخلق لدى المتلقي حالة توقع وانتظار وتنبؤ بمستقبل الحدث والشخصية.

3) الحركات السردية:

إن التفاوت الناشئ بين زمن الخطاب وزمن الحكاية، ينتج عنه وجود زمنين مختلفين، هما زمن الوقائع ويقاس بالثواني، الدقائق، والساعات والأيام والشهور والسنين، والثاني زمن القص وهو يقاس بعدد الأسطر والصفحات، وهذا الاختلاف بين السرد يولد تسريعا وتبطيئا للحركة السردية في النص الروائي.

إن الحركة السردية مصطلح أطلقه **جيرار جينت** على أربعة حركات سردية أساسية تحدد العلاقة بين الزمن الروائي، والوقائع النصية. وقد قارن **جيرار جينت** سرعة السرد وبطئه بالإيقاع الموسيقي «إن من العسير في أي تصوير جمالي أن نتخيل وجود قصة، لا يتخيل فيها معدل الزمن ولا تهتز سرعته إذ لا يمكن للقصة أن توجد بدون إيقاع.» [3] فالحركة السردية هي «حركات هدفها خدمت السرد، منها ما يحقق المرور السريع على حقب زمنية طويلة، ومنها ما يحقق تقديم عام للمشاهد ويربط بينهما ومنها كذلك ما يعرض الشخصيات الثانوية التي لا يتحمل النص تناولها تناولا تفصيليا، وما يقدم

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 114.

2-المصدر نفسه، ص 118.

3-جرار جينت وآخرون، السرديات – نظرية السرد – تر: ناجي مصطفى، دار الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 95.

كذلك الشخصيات الجديدة تقديما عاما. وما يشير إشارة سريعة إلى الثغرات الزمنية وما يحدث فيها.» [1]

إذا فالحركات السردية أنواع، حركات تؤدي إلى تسريع السرد وحركات تؤدي إلى تعطيل السرد وتبطيئه. فتسريع السرد يحدث حين يحذف السارد وقائع وأحداث ولا يذكر منها إلا القليل وهي نوعين: الخلاصة والحذف.

4) الخلاصة Summary:

هي «سرد أحداث ووقائع جرت في مدة طويلة (سنوات أو أشهر،...) دون التعرض للتفاصيل.»[2] فالخلاصة يكون فيها زمن الخطاب أقل بكثير من زمن الحكاية ، «هي تلخيص الأحداث والوقائع دون الخوض في تفاصيلها ، ويلجأ الروائي إليها حيث يقدم أحداثا طويلة ، فيعمد الروائي إلى التكثيف والاختزال في الأحداث ، فيسرد عدة شهور أو سنوات في عدة فقرات أو صفات.»[3]

إذا فالخلاصة هي تقنية يستخدمها الروائي لتسريع السرد وتلخيص المدة الزمنية التي يؤدي الخوض فيها إلى إصابة النص بالترهل. ولتقنية الخلاصة وظائف عدة منها: «المرور السريع على المراحل الزمنية الطويلة، تقديم عام للمشاهد والشخصيات، عرض الشخصيات الثانوية، والإشارة السريعة إلى الثغرات الزمنية وتقديم الاسترجاع.» [4]

وقد اتسمت رواية **"راهيليا"** للطفي ربزاني، بميل واضح إلى استخدام هذه التقنية لتسريع السرد واجتثاث هذه الفترات الزمنية ذات المدى الطويل دون الخوض في التفاصيل. و استخدام الروائي للإجمال عن طريق توظيفه صيغ تعبير توحي بحذف زمني في البداية ثم يتلوها إدلاء بأهم الأحداث التي جرت في الفترة المحذوفة مثل قوله: «أدركت خلال خمس سنوات أن كل شيء يحدث لسبب ما وأن

1-عبد الله محمّد صالح باشر، حيل وآخرون، موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال: قراءة في الأدب السعودي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج2، 2005، ص 797.

2-أحمد مداس، سمياء السرد الشعري، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2018، ص 78.

3-ضياء غني لفة، عواد كاظم لفة، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 58.

4-سيزا قاسم، بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، ص 62.

الإنسان عليه أحيانا طي صفحة الماضي.» [1] فعبارة (خمس سنوات) توحي في هذه الفقرة بحذف زمني لكن تلاها إدلاء بأهم الأحداث التي جرت في تلك الفترة وهي إدراك مالك أن عليه أن يطوي صفحات الماضي والمضي قدما في حياته. وقوله أيضا: «لقد أخبرني الروبوت أن التحول إلى طبيعتنا يحدث تلقائيا خلال الأشهر الأولى لتشكل الجنين.» [2] وهنا نجد أن الروائي جمع مرحلة استرجاع مالك ولمين لشكليهما في الأشهر الأولى من تشكل الجنين.

5) الحذف Ellipse:

لقد اعتمد لطفي ربزاني على الزمن المحذوف الذي يتم فيه إغفال أحداث لابد أن تكون قد وقعت لا تذكر في النص حيث أن الحذف «هو حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث.» [3]

كما نجد أن الحذف يعمل على تسريع وتيرة السرد أيضا «الحذف يعمل على تجاوز الفتران الزمنية، فهو يلغي فترات زمنية من السرد لينتقل إلى أخرى، وهو يعمد إلى اختيار ما يراه مناسبا، ويحذف الأجزاء التي لا يرى لها تأثير في سير الأحداث أو تطورها. كأن يقول الروائي مرت أسابيع أو مرت سنوات.» [4]

إذا الحذف هو القفز على مدة زمنية دون إعطاء تفاصيلها. وهو أنواع:

أ-الحذف المعلن Ellipse explicite:

يكون من طرف الروائي «أي أن الروائي يعلن عن الفترة الزمنية التي حذفت من السياق السردي.» [5] حيث أن الحذف يشار فيه إلى الزمن المحذوف مع تحديد هذا الزمن أو عدم تحديده. ونستطيع أن نلاحظ أن كثير من حالات الحذف الصريح أو المعلن تقترن برواية "**راهيليا**" بخبر يصف المدة المحذوفة مما يجعلها مجهولة تماما لدى المتلقي مثل قوله: «مع مرور ثلاثة أشهر كبرت بطني

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 140.
2-المصدر نفسه، ص 133.
3-أحمد مداس، سمياء السرد الشعري، ص 80.
4-ضياء غني لفة، عواد كاظم لفة، سردية النص الادبي، ص 59.
5-المصدر نقسه، ص60.

وأوشكت على وضع جنيني.» [1] ففي هذا المقطع تم التصريح بحذف ثلاثة أشهر كاملة لا ندري ماذا جرى فيها من أحداث مرت على إيناس قبل وضعها لمولودها. وفي قول آخر: «بعد يومين جاء متحري ليطرح علي بعض الأسئلة فوالاه الشرطي ليخبرني أني حرة.» [2] لقد احتوت هذه العبارة على حذف زمني صريح لا تزيد مدته على يومين.

كما نجد حذفا صريحا آخر في قوله: «بعد مرور حوالي ربع ساعة من البحث عن مكان آمن.» [3] فهنا تم التصريح بحذف ربع ساعة من السرد لا ندري ما وقع فيها من أحداث.

ب-الحذف الضمني Ellipse implicite:

الحذف الضمني هو «حذف لا يشار فيه إلى الزمن المحذوف لكن القارئ يستطيع الاستدلال من وجود ثغرة في التسلسل الزمني.»[4] فالحذف الضمني لا يعلن فيه الروائي عن الفترة الزمنية المحذوفة بل يترك للقارئ استنتاجها والاستدلال عليها. ومن أمثلة ذلك يقول الروائي «بعد مدة خرج الإمام ومعه الشاب وإيناس التي أخبرتنا أنه ستقام جلسة محاكمة ثانية بعد أجل غير مسمى.» [5] ومن خلال هذا المقطع يستنتج القارئ أن هناك فترة زمنية محذوفة وأن هذه الفترة غير طويلة قد لا تتجاوز الربع ساعة أو أقل من ذلك. وفي قول آخر «لقد كنت فاقد الوعي بعد تلك العاصفة لمدة أسابيع حتى ظن والدي أني صرت أبكما أو مختلا بسبب الصدمة ولا زلت ليومنا هذا أجهل ما حدث بالضبط.» [6] ومن خلال هذه العبارة يتضح لنا أن الروائي قام بحذف أسابيع من سرده إلا أنه لم يصرح بعدد هذه الأسابيع ومن هنا يستنتج القارئ أن الفترة التي فقد فيها مالك الوعي كانت طويلة جدا لدرجة أن مالك نفسه لا يتذكر مدتها.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 80.

2-المصدر نفسه، ص 80.

3-المصدر نفسه، ص 43.

4-صفاء المحمود، البنية السردية في الروايات حيز الذهبي (الزمان والمكان)، شهادة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف د: غسان مرتضى، جامعة البحث، سوريا، قسم اللغة العربية، 2010، 2009، ص 168.

5-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 39.

6-المصدر نفسه، ص83.

وكما قلنا سابقا أن للسرد حركات تؤدي إلى تسريع الأحداث، فهناك في المقابل حركات تؤدي إلى تعطيل السرد وتبطيئه، فينتج هذا الأخير «عن توظيف تقنيات زمنية تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته ومنها الوقفة والمشهد.»[1]

6) الوقفة Pause:

وهي «من أشد الحركات تعطيلا للسرد حيث يتوقف تنامي الأحداث أمام انشغال الراوي بالوصف. فيتسع زمن الخطاب ويتقلص زمن القصة.» [2]

الوقفة نقيض الحذف لأنها: «تقدم خلافا له على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف على التنامي، مفسحا المجال أمام السرد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفات وصفات. وقد عرف النقاد الوقفة بأنها "التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية".» [3]

الوقفة يكون فيها «زمن السرد أكبر من زمن الأحداث قد يتلاشى تماما وتنشأ عند اللغة الوصفية التحليلية، التي يسهب الروائي فيها بالتغني بالتفصيل ورسم الصور المكانية.» [4] والوقفة لحظة توقف نجدها بالتحديد في لحظات الوصف، حيث يتعطل السرد والتي يسميها البنيويون الاستراحة. والروائي **لطفي ربزاني** استخدم الوقفة الوصفية بعد جولة من الأحداث المشحونة الملتهبة لتكون استراحة وغالبا ما تكون هذه الوقفات مرتبطة بالمكان ففي الرواية يصف الروائي المحكمة في قوله: «وصلنا إلى "المحكمة" ... كانت بناية ضخمة ، هيكلها الخارجي من حجر عصري لونه أزرق داكن، بها نوافذ زجاجية ، لفت انتباهنا بعض الأشكال والرموز التي كانت منقوشة على باب المدخل

1-أحمد مداس، سمياء السرد الشعري، ص 81.

2-فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص 85.

3-نبيل حمدي الشاهد، العجائبية في السرد العربي القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا، دار الورق للنشر والتوزيع، ط1، د ت، ص 292.

4-عبد الرحيم الكردي، الروائي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، جامعة قناة السويس، مصر، ط2، 1996، ص 162.

الرئيسي، باب جديدي على أعلى يمينه دائرة تشبه الشمس، داخلها شكل هندسي؛ خطان منكسران مرتبان متوازيان، بجانب الدائرة دائرة ثانية أصغر حجما كأن ميتان متشابهتان تمسك بها، الشكل الثالث سهم صوب الأعلى أسفله ثلاث أحرف لاتينية "أم، دي، أن"»[1]

ويتجلى وصف آخر للمكان في قوله «تقدمنا في الرواق خيل لنا أنه عميق بعض الشيء، وكان المكان يطغى عليه اللونان الوردي المائل إلى البنفسجي الفاتح، والأزرق بدرجاته، وكان المكان يشبه مستودعا عصريا أو نوع من المحلات التجارية التي نراها في زمننا، ألفان وخمسة وعشرون ... نوافذ لا أدري إن كانت وهمية على الجدران.»[2] وهناك وصف آخر يتجلى في قوله: «وصلنا إلى قاعة العرض أين ستقام المسابقة .. مكان يشبه المسرح إلى حد كبير، تحولت الجدران إلى اللون الشفاف ليظهر ما وراء القلعة من أشجار الغابة وغيرها.»[3]

ولم يقتصر الوصف هنا على وصف المكان فحسب بل أثر كذلك بوصف الشخصيات في قوله: «كانت إيناس متوسطة القامة بيضاء البشرة، شعرها طويل بني فاتح ببعض الخصلات الذهبية وعينيها كأنهما مرسومتان ولونها أخضر داكن بخطوط بنية وفمها دقيق وشفتاها ورديتان.».[4] نلمح من خلال هذا المقطع الوصفي ، تعرض الروائي لوصف الصفات الخارجية ؛ وخصوصا وصف جسم إيناس حيث وصفها بالفتاة القصيرة ذات الشعر الطويل والبشرة البيضاء والعيون الخضراء. ومن خلال هذا الوصف الدقيق يتضح لنا أن إيناس فتاة حسنة الخلق.

كما نجد هناك وصف آخر قام به الروائي لشخصية لمين ويتضح ذلك جليا في قوله: «لمين شاب عشريني ، وسيم ، أبيض البشرة أشقر بعينين عسليتين ، رغم أنه يصغرني ببضعة سنوات إلا أنه أقوى بنية مني ، كان كثير التفكير في جل مواضيع الحياة ، ذكي وجميل الروح ، وأحيانا يمدني بحكم أحتاجها ، كنت أكثر تمرا منه في أسلوب عيشي لكنه يفاجئني أحيانا بنزعته المتحررة فأذهل ويزيد إعجابي بشخصيته ... كان فعلا بمثابة أخ لي ...»[5] فهنا لم يكتفي مالك بتعداد وذكر الصفات

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 31.
2-المصدر نفسه، ص 113.
3-المصدر نفسه، ص 113.
4-المصدر نفسه، ص 32.
5-المصدر نفسه، ص 16.

الخارجية للمين بل ذكر لنا أيضا الصفات الداخلية والتي ترتبط بالحالة النفسية. حيث وصفه لنا على أنه ذكي وكثير التفكير في كل مواضيع الحياة، متحرر من كل قيودها. كما نجد وصف قامت به إيناس للشابين الذين فشلا في المهمة التي أوكلتها إليهما حور العين في قولها: «الأول كان قصير القامة عنيدا جدا وقليل الدهاء، كان معاقبا بقرنين سوداوين غليظين أعلى جبهته، أما الثاني فقد حول نصفه السفلي إلى جسد تيس. كان كثيف الشعر أذكر ورغم اجتهاده ونجاحه في الحصول على علب من الكروموسوم إلا أنه طرد من العرش بسبب مازوشيته.» [1]

7) المشهد أو الحوار **Scène ou Dialogue**:

يعد المشهد واحد من أهم «الحركات الزمنية في النص الروائي، وأكثرها حيوية إذ يكشف الحوار رؤية الشخصيات من خلال حوارها وتفاعلها مع الآخرين، ولما كان الحوار يأخذ بالإبطاء.»[2] والمشهد هو «حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد، حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك الزمنية "مستوى الحكاية" والمسافة الكتابية "مستوى النفس" وهذا لا يأتي في الحقيقة إلا في حالة الخطاب بالأسلوب المباشر.»[3] إذا المشهد ينقل الحوارات الداخلية أو الخارجية الأحادية أو المتعددة.

يظهر الحوار في رواية **"راهيليا"** بشكل بارز حيث يوهم القارئ بواقعية الأحداث. وإننا نشير في هذا السياق إلى أننا سنشتغل على الحوار الخارجي، دون إعارة اهتمام للحوار الداخلي "المونولوج" على اعتبار أن العجائبية داخل **"راهيليا"** تظهر بوضوح في الحوار الخارجي، وهذا عندما يدور الحوار بين شخصيات يستحيل وجودها أو أحداث يستحيل وقوعها. يعد الحوار من أهم عناصر الأسلوب، وهو تبادل الأحاديث بين الشخصيات، فمن خلاله يستطيع القارئ مشاهدة القصة و «كأنها مسرح

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 46.

2-ضياء غني لفة، عواد كاظم لفة، سردية النص الادبي، ص 82.

3-عمر عاشور ابن زيبان، البنية السردية عند طيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط6، 2010، ص 22.

عليه الشخصيات، وهي تتحرك»[1] يحتاج إلى «أكثر من طرف لإدارة حديث متبادل بينهما يظهر كل واحد موضوعه بجلاء وبلغته الخاصة، وهذا حوار مباشر واضح المعالم حر الطرح.»[2]

إذا الحوار الخارجي هو الحديث بين شخصين أو أكثر في أي عمل روائي وهو حوار مباشر يتشكل في إطار المشهد الذي يظهر أقوال الشخصيات. وفي الآتي بيان تطبيقي على رواية "**راهيليا**" تنبني على أهمية الحوار في صياغة الحدث، وتوجيهه، وبلورة إيقاعه بحيث يتناسب مع واقعية حدوثه ومن ذلك نجد الحوار الذي دار بين لمين والإنسان الآتي:

«مرة أخرى؟ من أنتما؟

رد لمين بسرعة

نحن من عرش الأجساد، أتينا من أجل مقايضة كما نريد خدمة .. العلم!» [3]

نلمح من خلال هذا المقطع الحوار الذي دار بين لمين والإنسان الآلي ومقايضته من أجل الحصول على علبة الكروموسوم واي لاسترجاع شكله كإنسان بعد أن تم تحويله إلى نصف إنسان ونصف حصان. وكذلك الحوار الخارجي الذي دار بين لمين والإمام الذي رش على وجه لمين غبار أفقده القدرة على التنفس فقال لمين للإمام:

«ماذا فعلت أيها المشعوذ المجنون؟

- أجاب الإمام:

- إنه ابتلاء من الله، اعترف، اعترف.»[4]

1-نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2006، ص 178.

2-هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2004، ص 214.

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 53.

4-المصدر نفسه، ص 38.

وكذلك هناك حوار خارجي دار بين مالك وإيناس حول كيفية بناء القلعة الطوافة قال مالك:

«لما تسمونها القلعة الطوافة؟ أنا أسميها كوكب زحل، أو أورانوس ... لست أدري.

- فواصلت:

- ملاحظة ذكية لكن ليس هذا هو موضوعنا بالتحديد، قاطعتها مرة أخرى:

- بم كان يفكر الروبوت حيث شكل هذا العالم؟ أم كان في حديقة عشب الرجال فأتته فكرة عبثية لصنع طبق الأزمنة والأمكنة.»[1] تكمن العجائبية في هذا الحوار حسب الروائي وأحداث الرواية أن هناك عالم موازي لعالمنا تحكمه الروبوتات التي لها حياتها الخاصة. وأنه بفضل العلم أصبح للروبوت عالمه الخاص وهذا العالم سماه بالقلعة الطوافة والتي من خلالها يمكن التنقل عبر الزمن.

يظهر الحوار في هذه الرواية بشكل بارز من خلال انشاء مشاهد وأحداث جمعت بين أحداث واقعية وأخرى متخيلة وهذا بغية إمتاع القارئ وايهامه بواقعية الأحداث.

ومن هذا كله نستنتج أن النص العجائبي، مهما اختلفت طريقة تناوله للزمن، وتعددت أساليبه وأنماطه ، فهو نص يبدع زمنه المستقل عن النظام المنطقي ، فالسارد حاول قدر الإمكان أن يضفي أبعادا عجائبية على أزمنة الرواية التي كانت متراوحة بين الماضي الذي تستدعيه الشخصيات الفينة والأخرى، والحاضر.

2: المكان:

إن دراسة المكان في الأعمال الأدبية عامة وفي الفن القصصي بصفة خاصة من المسائل التي لا جدل حول جدواها في تبيان فكرة العمل وتشكيله الفني، ولعل علاقة المكان بالقصة أو الرواية تضرب بجذورها في أعماق الماضي فالمكان الجغرافي في طبوغرافيا ، يتردد منذ القدم فالغابات والجبال والصحاري والكهوف ، والأكواخ والبحار ، مذكورة كلها في القصص العالمي والعربي منذ فجر التاريخ بما فيها الخرافيات والأساطير تدلنا على ارتباط المكان بالفكرة الكامنة في القصة أو المغزى الذي يقع

1- لطفي ربزاني، راهيليا، ص 68.

خلفها ومهما يكن فإن القصة لابد لأن ترتبط بشكل من الأشكال بالمكان على اختلاف في قيمته ودوره في بناء العمل الروائي ، فالمكان وعاء للحدث والشخصية.[1]

ورد في لسان العرب **لابن منظور** في مادة (م – ك – ن) أن المكان هو «الموضع والجمع أمكنة ... وأماكن جمع الجمع ... وقالوا: مكانك تحذره شيئا من خلفه» [2]

أما المكان من حيث المفهوم الاصطلاحي فهو: «عنصر أساسي في العمل القصصي وهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات، فكل حدث لابد له من مكان خاص يقع فيه فالمكان عنصر ضروري لحيوية الرواية، فيه يفهم القارئ نفسيات الشخصيات وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها، لذلك ينبغي أن ينظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤيات ووجهات النظر التي تتضامن ببعضها البعض لتشيد الفضاء الروائي الذي ستجري فيه الأحداث» [3]

يعتبر المكان الحيز الذي تجرى فيه الأحداث وتتناقل فيه الشخصيات فهو الذي يعطي الرواية حيويتها ونشاطها ومن خلاله يمكن للقارئ أن يكشف عن نفسيات وأفكار الشخصيات، وبالتالي فإن المكان يحتوي مجموعة من العلاقات التي تشكل الفضاء الروائي.

يعد المكان أحد المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي، «كونه يمثل العنصر الأساسي الذي يطلبه الحدث الروائي، والشخصية الروائية في الوقت نفسه، ولهذا يلعب دورا مركزيا داخل منظومة الحكي، لأن الحدث الروائي لا يمكن أن يتم في الفراغ، بل لابد من مكان يقع فيه ، كي يأخذ مصداقيته ، وتتم عملية تبليغه بنوع من المصداقية إلى المتلقي. ولكون النص الروائي يتسم بتنوع الأحداث، يقتضي هذا الأمر تعدد الأماكن، وتنوع تجلياتها حسب الاحداث التي تتوالى في الحكاية.»[4]

1-ينظر: إبراهيم سعافين، تحولات السرد (دراسات في الرواية العربية)، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996، ص 165.

2-ابن منظور، لسان العرب، مادة مكن، ص 113.

3-هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، ص 277.

4-مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 128.

يمثل المكان العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص الروائي ببعضه البعض وهو الذي يلهم الأشخاص ويمنحهم فرصة الحركة ويمنعهم من الانطلاق، وهو مكون محوري للرد بحيث لا يمكن أن تصدر حكاية بدون مكان ولا وجود لأحداث خارجه، ومن ذلك أن كل حدث يأخذ وجوده في زمان معين ومكان محدد، وهذا الأخير يختلف من موضع لآخر حيث نجد أن المكان العادي يختلف عن المكان العجائبي الذي يثير الدهشة، والغرابة والتردد.

وتكمن صورة المكان العجائبي في رواية **"راهيليا"** في أن المكان العجائبي يمتاز بخاصية التحول من المكان العادي إلى المكان العجيب، مثيرا بذلك الدهشة والغرابة لأن العجائبي في تمظهره يحتاج إلى «الأمكنة يجب أن تتلاءم مع طبيعة المرعبة أو المعجزة، والمثيرة للتساؤل أو التردد، هذه الأمكنة التي خلقتها لغة الراوي لتصبح مسرحا للتحولات والإعجاب والإدراك بحيث تزول الحواجز بين الزمان والمكان وينعدم كل شيء في تلك الطبيعة الهذيانية للمشاهدات.» [1]

إن عجائب المكان «يمكن الإحساس بها منذ الوهلة الأولى لدخول البطل فيه، فهي تنطلق من السمات التي تلحق بالشخصية عند الدخول فيه، فتيه البطل مثلا أو شعوره بالقلق ما كان ليتم لولا أن المكان عجيبا.» [2]

فطبيعة المكان العجائبي يؤثر في نفسية الأشكال الفنية الأخرى من زمان، ولغة وشخوص داخل الرواية والرواية التي بين أيدينا حافلة بمجموعة من الأماكن المفتوحة والمغلقة.

أ: الأماكن المفتوحة:

ترد وتحضر الكثير من الأماكن المفتوحة في الروايات والقصص هذه الأخيرة التي تتخذها في عمومها «أماكن منفتحة عن الطبيعة، تؤطر بها للأحداث مكانيا، وتخضع هذه الأماكن لاختلاف يفرض الزمن المتحكم في شكلها الهندسي وفي طبيعتها وفي أنواعها، إذ تظهر فضاءات، وتختفي

1-حسن علام، العجائبية في الأدب من منظور سحرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 160.

2-نورة العنزي، العجائبية في الرواية العربية نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2011، ص 140.

أخرى.»[1] ولعل المكان المفتوح نجده يوحي «بالاتساع والتحرر، ولا يخلو الأمر من مشاعر الضيق والخوف ولاسيما إذ كان المكان المفتوح في أمكنة الشتات، والمنفى، والمخيمات، ويرتبط المكان المفتوح بالمكان المغلق ارتباطا وثيقا، ولعل حلقة الوصل بينهما هي الإنسان الذي ينطلق من المكان المغلق إلى المكان المفتوح، توافقا مع الطبيعة الراغبة دائما في الانطلاق والتحرر وهذا لا يتوفر إلا في المكان المفتوح.»[2] ومن الأماكن المفتوحة الموجودة في الرواية هي الغابة.

1) الغابة:

الغابة هي كنز من الطبيعة ومنحة الهية أعطاها الله لنا «تعد الغابة الملجأ العظيم للجسد والروح، وأكثر الملاجئ وفاء لأي إنسان أرهقته رمقيه وميكانيكية الحياة التي وصلت إليها الحضارة البشرية. الطبيعة ملاذ حيوي، مكان للاستنشاق فتات الأكسجين الصافي، لطرح الطاقة السلبية ولشحن الايجابية الخام التي يستحيل للإنسان العثور على مثيلها في مكان آخر.» [3]

2) غابة الأجساد:

تشغل الحيز الأكبر في الرواية حيث تعتبر المكان الرئيسي الذي تدور حوله الأحداث ولقد نجح **ربزاني** ببراعة أن يخلق هذه الغابة من نسيج خياله، هذه الغابة التي تدور فيها أحداث عجيبة يصعب على العقل تصديقها.

وقد اعتمد الروائي تقنية الوصف (description) ويتضح ذلك جليا في قوله: «هي غابة لا تستقطب الكثير من الزوار بسبب جوفها الغامض الذي يظهر أشجاره غريبة الشكل من الخارج تظهر تلك الأشجار كأنها أشباح مترابطة شبه متلاصقة. تزيد كثافتها كلما تقدم زائر ما ليراها عن كثب»[4] في هذا المقطع برز الروائي في وصفه لغابة الأجساد بطريقة جمالية غريبة، فهذه البراعة في

1-الشريف حبيله، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نبيل الكيلان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص 244.

2-حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007، ص 166.

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 23.

4-المصدر نفسه، ص 24.

الوصف تجعل القارئ يتخيل الغابة وكأنه واحد من زوارها. كما نجد وصفا للغابة في مقطع آخر في الرواية في قوله: «فيها شجرة غريبة الشكل تصدر أصوات غير مفهومة وأسفل جذعها حفرة كبيرة وكان يحوم حولها غبار براق كحبات اللؤلؤ مجهرية بها قوة مغناطيسية.» [1] وفي هذا المقطع يصف لنا الروائي شجرة غريبة الشكل وسط الغابة كانت سبب في تغير حياة لمين ومالك.

وفي مقطع آخر من الرواية حيث يصف الروائي ما وجد في الغابة من أشياء عجيبة وذلك في قوله: «أحسست بجسدي تجذبه قوة خارقة إلى داخل الحفرة، حاولت المقاومة والتصدي لتلك القوة المغناطيسية التي زادت وزادت في الشدة فانتابني شعور مروع فإذا بها تجذبنا إلى الداخل واحد تلو الآخر.» [2]

3) القبيلة:

هي جماعة من الناس تنتمي في الغالب إلى نسب واحد يرجع إلى جد أعلى وتتكون من عدة بطون وعشائر. غالبا ما يسكن أفراد القبيلة إقليما مشتركا يعدونه وطنا لهم، ويتحدثون لهجة مميزة. ولهم ثقافة متجانسة او تضامن مشترك (أي عصبية) ضد العناصر الخارجية على الأقل. تنتشر القبائل في كل قارات العالم، منها ما اندثر كما هو الحال مع بعض قبائل الهنود الحمر في أمريكا الشمالية والجنوبية، ومنها ما ذاب في المجتمعات الحضرية كما هو الحال مع بعض قبائل جنوب غربي آسيا. وتختلف عادات هذه القبائل وطرق معيشتها وفنونها وأنظمتها.» [3]

4) قبيلة الولدان:

لقد استوحى الروائي اسم القبيلة من القرآن الكريم «والولدان هم خلق من خلق الجنة، كالحور العين أنشأهم الله تعالى لخدمة أهل الجنة. قد جاء ذكرهم في أكثر من موضع.» [4] قال تعالى: ﴿ وَيَطُوفُ عَلَيْهِمْ وِلْدَانٌ مُخَلَّدُونَ إِذَا رَأَيْتَهُمْ حَسِبْتَهُمْ لُؤْلُؤًا مَنْثُورًا. ﴾ [5]

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 25.
2-المصدر نفسه، ص 25.
3-ويكيبيديا الموسوعة الحرة https://ar.m.wikipiedia.org.04-04-2021.19:39
4-المرجع نفسه، ص 89
5-سورة الإنسان، الآية 19.

ولقد وصف لنا الروائي قبيلة الولدان في هذا المقطع من الرواية في قوله: «ارتفعت الحرارة أكثر خلال اقترابنا من منطقة قبيلة الولدان. وكادت الأشجار والنباتات تنعدم، سوى بضعة نخيل في مساحات عشوائية. صفعتنا ريح جافة حاملة بعض التراب المتطاير. تأكدت أنها كانت حبات لرمل ريثما شاهدت في الأفق سطوع الشمس كاسرة أعلى هضبة من الرمل لتحرك رويدا ظلها.»[1] من خلال هذا الوصف يتضح لنا أن **قبيلة الولدان** تقع في منطقة صحراوية. وأن سكانها من البدو والرحل يسكنون خيم الشعر ويربون الماعز والدليل على ذلك قوله: «خيمة بنية اللون، وعلى مقربة من مدخلها بعض الماعز الهزيل الذي يفتش عن بعض الحشيش غير الموجود أساسا. اقتربنا أكثر ولمحت خيما أخرى أصغر حجما. كانت هناك امرأة عجوز جالسة على صخرة تحلب معزة.» [2]

مما سبق نستنتج أن المكان المفتوح في الرواية هو الغابة الأجساد وقبيلة الولدان وقد برع الروائي في وصف كل منهما والملفت للانتباه هو السحر العجائبي الذي أضفاه عليهما. فكل من غابة الأجساد وقبيلة الولدان يحكمهما خلق من خلق الجنة (حور العين والولدان).

ب: المكان المغلق:

الأماكن المغلقة هي أماكن إقامة الشخصيات وتحركها ولها أهمية في الرواية وضعها الكاتب للإشارة إلى أبعاد يكشفها القارئ ويختارها الإنسان حسب ذوقه وشخصيته. والمكان المغلق هو «مكان العيش والسكن الذي يأوي الإنسان يبقى فيه فترات طويلة من الزمن، سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، لذا فهو المكان المؤطر بالحدود الهندسة والجغرافية، ويبرز الصراع الدائم والقائم بين المكان كعنصر فني وبين الإنسان الساكن فيه، ولا يتوقف هذا الصراع إلا إذا بدأ التآلف يتضح أو يتحقق بين الإنسان والمكان الذي يقطنه.» [3] إن المكان المغلق هو الذي يأوي الإنسان، فهو مكان العيش والسكن، يحوي الإنسان سواء كان ذلك بإرادته أو بغير إرادته.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 90.

2-المصدر نفسه، ص 91.

3-منصوري حنان، يعيش هناء، جماليات المكان في رواية شهقة الفرس لسارة حيدر – دراسة بنيوية – شهادة مقدمة لنيل شهادة الماستر، إشراف د، حلاب نور الهدى، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، قسم الأدب واللغة العربية 2018 – 2019، ص 55.

تتفاعل الأماكن المغلقة مع الأماكن المفتوحة بإيجابياتها وسلبياتها، فتغدو هذه الأماكن المغلقة مليئة بالأفكار والذكريات والآمال والترقب حتى الخوف والتوجس، فالأماكن المغلقة ماديا واجتماعيا تولد المشاعر المتناقضة المتضاربة في النفس.[1]

ولقد انتقل الروائي من الأماكن المفتوحة المتمثلة في الغابة الأجساد وقبيلة الولدان إلى الأماكن المغلقة وهي المحكمة ومقر التبريك والقلعة الطوافة والزنزانة، قاعة العرض والرواق.

1) المحكمة:

تعرف المحكمة على انها مؤسسة أنشئت من قبل الحكومة لفض النزاعات وحلها تحت راية القانون «هي مقر يتم فيه التقاضي بين المختصمين، وهي مدنية تتبع السلطة القضائية التي يفترض أن يكون لها استقلاليتها ضمن سلطات الدولة الثلاث. فهي مستقلة عن السلطة التشريعية (البرلمان)، ومستقلة عن السلطة التنفيذية (الحكومة والشرطة). رمز المحاكم هو الميزان العدالة وتندرج المحاكم في ثلاث درجات أولها محكمة البداية وثانيها محكمة الاستئناف وثالثها محكمة التمييز والتي يطلق عليها في بعض الدول المحكمة العليا.» [2]

تعد المحكمة من الأماكن البارزة في الرواية، حيث يصفها الروائي فيقول: «وصلنا إلى "المحكمة" ... كانت بناية ضخمة، هيكلها الخارجي من حجر عصري لونه أزرق داكن ، بها نوافذ زجاجية ، لفت انتباهنا بعض الأشكال والرموز التي كانت منقوشة على باب المدخل الرئيسي ، باب حديدي على أعلى يمينه دائرة تشبه الشمس ، داخلها شكل هندسي، خطان منكسران مرتبان متوازيان ، بجانب الدائرة دائرة ثانية أصغر حجما كأن صيتان متشابهتان تمسك بها ،الشكل الثالث سهم صوب الأعلى أسفله ثلاث أحرف لاتينية "أم، دي، أن"»[3]

فقد حاول الروائي من خلال هذه الفقرة أن يصف الصورة الواقعية للمحكمة فقام بعرض مفصل لهيكلها الخارجي.

1-ينظر: حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، ص 134.

2-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://or.wikipedia.org.07-04-2021.14:45

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 31.

كانت المحكمة مسرحا لأحداث غير واقعية (عجائبية) تتمثل في تحويل القاضي للمين إلى نصف إنسان ونصف حصان ويتضح ذلك في قوله: «وإذا به يرمي المطرقة على الأرض صوب لمين فتراجع صديقي متفاجئا، تتحول المطرقة إلى قطع صغيرة منيرة ثم شيئا فشيئا إلى كريات شديدة التوهج تحوم حول لمين وهو يحاول إبعادها ودفعها بيده لكنه بالكاد يلمسها، حينها يحدث ما لم يكن في مخيلتنا مطلقا حيث كان سروال صديقي يتمزق بعدما انبطح هو أرضا، فراحت كتلة النصف السفلي لجسده تزيد حجما آخذة اللون البني، كان يبدوا وبرا يغطي جلدته، فظهرت أربعة أرجل تنتهي بحوافر وأخيرا ذيل طويل، كان لمين آنذاك مصدوما ومذهولا في نفس الوقت، لكنه لم يظهر أي إحساس بالألم، كنا فعلا حائرين بسبب المشهد حينها اكتمل تحول لمين ليصبح نصف إنسان ونصف حصان ، بصدر إنساني كامل مع يديه الكاملتين.»[1]

2) المقر:

يعد المقر «أحد أكثر المراجع شعبية التي يعبر عنها هذا المصطلح هو المكان الذي يوجد فيه مقر المؤسسة، سواء كان هذا المقر اجتماعي، اقتصادي، رياضي، سياسي، أدبي ... يقام فيه نشاط أو أي عمل يتعلق به. ومن الشائع ان تجرى الأحداث والمناسبات الخاصة به.» [2]

3) مقر التبريك:

هو مكان في غابة الأجساد للحصول على الحياة الأبدية من خلال السجود لحور العين ويتضح ذلك في قول الروائي: «الآن سوف نأخذكما إلى مقر التبريك لتحصلا على الحياة الأبدية وتنضما إلينا.» [3] وفي قول آخر «أسجدوا لجسدي! ذوقوا طعم الحياة الأبدية.» [4]

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 42.

2- https://ar.m.facts_news.org.07-04-2021.16:09

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 27.

4-المصدر نفسه، ص 28.

4) الزنزانة:

الزنزانة مكان يقيد حرية الانسان وتقتل الاحلام فهي «غرفة في سجن أو قسم الشرطة يحتجز فيها سجين لقضاء مدة عقوبته. تختلف أشكالها وأحجامها، وتختار محتوياتها لنكون غير قابلة للكسر وأحيانا لا تنتزع من الأرض أو الحائط، وذلك لتفادي قابلية استخدامها كسلاح أو أداة في أعمال التخريب. وكثيرا ما تبنى الزنازين من خرسانة مسبقة الصنع.» [1]

قدم لنا الروائي مقطعا يصف الزنزانة التي أحتجز فيها كل من مالك ولمين ويتضح ذلك في قوله: «كان المكان دائريا، لا توجد زاوية والجدار القطري صاعدا نهايته قبة، جدار طلاءه أخضر اللون لم يعد دهنه منذ عقود. قدم لما بعض التمر والحليب، أنا أكلت قليلا لأني احتجت إلى استرجاع بعض الطاقة لكن لمين رفض الأكل قطعا.» [2].

ومن الأحداث العجيبة التي وقعت في الزنزانة إلقاء الإمام غبارا سحريا على وجه لمين ويتضح ذلك في قوله: «فأخرج رجل الدين علبة صغيرة أخذ منها مادة كالغبار رمى منها القليل على وجه لمين بعد بضعة ثوان بدأ الألم على وجه لمين حيث وضع يده على الجهة اليسرى من صدره.» [3] وهنا نجد أن الإمام استخدام القوة ضد لمين من أجل الاعتراف بذنب لم يرتكبه كما نجد أن الإمام مكانه الرئيسي هو المسجد وليس السجن والتحقيق مع المجرمين.

5) القلعة:

القلعة هي مبنى ضخم محصن بجدران سميكة لها تعريفات عديدة لعل من أبرزها «القلعة هو حصن منيع يشيد في موقع يصعب الوصول إليه، وغالبا ما يكون على قمة جبل أو مشرفا على البحر. وقد وجد بعضها مشيدا على أرض منبسطة. وكانت القلاع عند العرب وغيرهم من الأمم الأخرى تؤدي دور البيت والحصن والسجن ومستودع الأسلحة وبيت المال ومركز الحكومة المحلية. وكثيرا ما كانت تنشأ القرى حول القلاع تشكل جزءا من شبكة دفاعاتها. وتبنى القلاع عادة بغرض

1-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.m.wikipedia.org.07-04-2021.16 :17

2-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 36 – 37.

3-المصدر نفسه، ص 38.

الحماية من الأعداء، لتتحصن حامية المدينة في حال تعرضها لهجوم ما، حيث كانت احدى أهم وسائل الدفاع في العصور القديمة.» [1]

6) القلعة الطوافة:

تعد القلعة الطوافة من أهم الأماكن المغلقة التي دارت فيها مجموعة من الأحداث التي يصعب على عقل الإنسان تصديقها. وسميت بالقلعة الطوافة لأنها تطفو في الهواء من دون أي شيء يثبتها. تحوم حولها طاقة عجيبة. ويتضح ذلك جليا في قوله: «اقتربنا من مركز المكان الذي كانت تطفو عموديا عليه القلعة وفجأة شعرت باهتزاز هاتفي، أخذته حالا من جيبي لأجده يشتعل تفقدت بطاريته ووجدتها تشحن بوتيرة أسرع من العادة. قال لمين إن هذا بدون شك يرجع لطاقة ما متواجدة في أجواء القلعة. أو الدرع المحاط بها.» [2] كما قدم لنا الروائي مقطع يصف لنا القلعة الطوافة فيقول: «لم تكن القلعة تماما كما تصورناها ، حيث كانت كروية كأنها كوكب ، أما الدرع الواقي من سكان الغابة هو في الحقيقة حلقات محاطة بالقلعة والكل يشبه تماما كوكب زحل أو أورانوس. كان اللون الغالب هو البنفسجي الفاتح. كانت تبعد عن الأرض بحوالي ثمان أمتار.»[3] وفي مقطع آخر «تعجبنا من المنظر ، وتساءلنا كيف يمكن الولوج إلى الداخل ، كما حاولنا تحديد المدخل بكل صعوبة حيث كان يتغير موقعه كل أربعين ثانية بالتقريب. كما كان يفتح خلال مدة أقل لسبب لم أدركه.»[4]. في هذا المقطع أراد الروائي أن يوصل شكل القلعة الطوافة للمتلقي وأن يرسم صورتها في ذهنه وكأنها مجسدة أمامه.

7) الرواق:

لرواق تعريفات عديدة من أهمها «الرواق هو سقف في مقدمة الدار، وهو الكساء المقدم على سقف الدار من أعلاه.»[5] والرواق في الرواية هو مكان في القلعة الطوافة والطريق المؤدي إلى المكان الذي ستقام فيه المسابقة وصفه الروائي على النحو التالي: «تقدمنا في رواق خيل لنا أنه عميق بعض

1-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org.09-04-2021.09:41

2-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 52.

3-المصدر نفسه، ص 52.

4-المصدر نفسه، ص 53.

5-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org.08-04-2021.09:31

الشيء كان المكان يطغى عليه اللون الوردي المائل إلى البنفسجي الفاتح ، والأزرق بدرجاته، كان المكان يشبه مستودعا عصريا، أو نوع من المحلات التجارية التي نراها في زمننا ، ألفان وخمسة وعشرون .. نوافذ لا أدري إن كانت وهمية على الجدران.» [1]

8) قاعة العرض:

مكان مخصص للاجتماعات «هي القاعة المخصصة للجمهور لسماع ومشاهدة العروض كما هي في المسارح.» [2]

وقاعة العرض في الرواية هي المكان الذي ستقام فيه المسابقة العلمية بين سكان غابة الأجساد وقبيلة الولدان والقلعة الطوافة. وقد قدم لنا ربزاني مقطعا وصفيا لهذه القاعة فيقول: «وصلنا إلى قاعة العرض أين ستقام المسابقة ... مكان يشبه مسرحا إلى حد كبير، تحولت الجدران إلى اللون الشفاف ليظهر ما وراء القلعة من أشجار الغابة وغيرها.» [3]

إن أحداث الرواية دارت في أماكن مغلقة عديدة منها: المحكمة، الزنزانة، مقر التبريك، القلعة الطوافة فهي أماكن لها أبعاد رمزية تبدو للوهلة الأولى أماكن عادية وطبيعية، ولكنها عكس ذلك إذ تبدو غريبة وعجيبة حيث وقعت فيها أحداث مخيفة تجعل القارئ في دوامة الارتباك والحيرة. وهي أوصاف تحيل في أغلب الأوقات إلى عالم الخيال والأسطورة والخرافة.

1-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 113.

2-ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، https://ar.wikipedia.org.08-04-2021.10:00

3-لطفي ربزاني، راهيليا، ص 113.

نلخص إلى أن المكان الذي ينبعث منه روائع الخيال الممزوجة بالخرافة فهو عجائبي بالدرجة الأولى يقودنا إلى مساحات عجائبية لم نألفها من قبل. وأماكن لم نعرفها أبدا، فلا يمكن أن نتخيل وقوع أي حدث إلا من خلال المكان، فالروائي هو دائم الحاجة إليه باعتباره عنصرا جماليا ومساهما فعالا في بناء العمل الروائي خاصة في العجائبية حيث يكون للمكان مميزاته الخاصة الخارجة عن المألوف والعادي.

إن مقارنة الجانب العجائبي في رواية "**راهيليا**"، أفرز جملة من النتائج هامة، تتمثل في كون هذا العجائبي قد تحول في الرواية إلى بنية كلية عملت على الاستلاء على باقي مكونات الحكي وتوجيهها وقد برزت فاعليته في بناء الرواية.

والملاحظ أم الأحداث والشخصيات والزمان والمكان كلها امتلأت بالعجائبية. وذلك لإبراز صفات وتناقضات الحياة التي تمتلئ بالعجب. يتجلى من خلال هذه الدراسة أن العجائبية هاجس فني يخترق الواقع باللامعقول، فكانت مهمة الروائي استنطاق حدود الوعي الإنساني، وإبراز ملامحها المعقدة، التي تضفي عددا لا يحصى من المعاني والمفاجئات.

إن رواية "**راهيليا** "تتداخل فيها مواقف حياتية كثيرة، تعوض بالتناقضات والصراعات وبأسلوب تضمن الكثير من المجاز والصور البلاغية، التي زادتها جمالا ورونقا.

لقد كانت الرواية فضحا وكشفا للواقع ومساوئه بطريقة غير مباشرة. تضمنت الكثير من الأمور العجيبة والخارقة وكانت العجائبية فيها بديلا عن الكثير من المواقف.

الخاتمـــة.

لكل بداية نهاية وها قد وصلنا إلى نهاية بحثنا وبعد هذه الجولة الشيقة في العجائبية في رواية راهيليا لطفي ربزاني التي أخذتنا في جولة معرفية لعوالم العجائبية وتعمقنا في أغوارها وخباياها في الأخير توصلنا إلى مجموعة من النتائج نلخصها فيما يأتي:

- ❖ إن رواية الخيال العلمي هي إبداع سردي تعتمد في نسجها القصصي على الخيال.
- ❖ إن البدايات الأولى لظهور رواية الخيال العلمي في الأدب العربي الحديث تتجلى في محاولات لأبي علاء المعري في كتابه رسائل الغفران كما نجد محاولة أخرى للابن طفيل لحي بن يقضان.
- ❖ ارتبط ظهور رواية الخيال العلمي عند الغرب بظهور التقنيات الحديثة والثورة الصناعة والنهضة العلمية.
- ❖ تتميز رواية الخيال العلمي بمجموعة من السمات من بينها: اللغة والتنبؤ بالمستقبل والرحلة الخيالية والعوالم الغريبة.
- ❖ يتمثل العجائبي بصفته إدراك المتلقي أو القارئ لأحداث غريبة خارجة عن المألوف يقوم بها أبطال عجائبيين.
- ❖ يتحدد العجائبي بتداخل بعض المصطلحات في مفهومه باعتباره يستقطب كل ما يثير الدهشة والحيرة والغرابة كمصطلح الفانتاستيك والخيال والعجيب والغريب.
- ❖ تنوعت أشكال العجائبي بين ما هو: العجيب المبالغ والعجيب الغريب والعجيب الوسيلي.
- ❖ إن الملامح الأولى والتي تعتبر روافد للعجائبي هي بداية مع القصص الديني ثم تليها الأسطورة بعد ذلك القصص الصوفي إلى أن يظهر في العصر الحديث بعض الروافد الأخرى مثل رواية الخيال العلمي.
- ❖ تتجلى العجائبية في الأدب العربي من خلال ما وصل إلينا من محاولات القدماء كمحاولة كتاب ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسير الشعبية. أما ظهورها عند الغرب فكان منذ نهاية
- ❖

- ❖ القرن التاسع عشر 19 وبدايات القرن العشرين 20 وذلك مع بداية الثورة الصناعية وظهور التقنيات الحديثة.

- ❖ يتمظهر العجائبي في رواية راهيليا للطفي ربزاني من خلال الشخصيات وأحداث الرواية والزمان والمكان.
- ❖ وظف الروائي الشخصيات ونوع فيها بين الشخصيات الواقعية وشخصيات خيالية وشخصيات عجيبة وقام برسم لكل شخصية أبعادها الخاصة بها (البعد الجسمي والبعد النفسي والبعد الاجتماعي).
- ❖ تراوحت أحداث الرواية بين ما هو واقعي وبين ما هو عجائبي إلا أن الأحداث الرئيسية كانت تدور في كنف العجائبية أغلبها كما كانت هناك أحداث مساعدة ثانوية ممزوجة بين عنصرين واقع والعجائبي.
- ❖ قام الروائي بتشخيص المكان من خلال اعتماد على المزج بين العجائبي والواقع مثل قلعة الطوافة وغابة الأجساد والمقهى.
- ❖ كان الزمن في الرواية زمن عادي في أغلب الأحيان لكن الروائي سما به إلى زمن غير متوقع يضفي عجائبية زمنية متميزة على الأحداث.

الملحـــق

1: التعريف بالكاتب لطفي ربزاني:

لطفي ربزاني كاتب جزائري متحصل على ليسانس في الأدب الإنجليزي وطالب ماستر في القانون الدولي العام. كتب مقالات رأي كما صدر له ثلاث مؤلفات: قصائد (إنسان نووي) ونصوص (قبلات ارتدادية) (راهيليا) هي أول رواية له.

2: التعريف بالكتاب:

راهيليا رواية تسمى إلى أدب الخيال العلمي زرعت أحداثها على مساحة 160صفحة مقسمة لـ 8 قطع رئيسية عن دار الجزائر تقرأ تدور أحداثها في عالم مواز حيث يجد الصديقان مالك ولمين نفسيهما حبيسي أرض غريبة تسيرها روبوتات مستقبلية يحول لمين إلى كائن أسطوري كعقاب عقب محاكمة بتهمة ارتكاب خطايا داخل المسجد وعدم السجود لجسد حاكمة حور العين الفارات من الجنة. ومرورا بعدة عوالم يبحث الصديقان بمساعدة الفتاة إيناس عن الوسيلة للعودة إلى زمنهما ...

يواجه الأبطال تحديات غير متوقعة خلال مغامرتهم للبحث عن كنوز العوالم المنصهرة إلا أن الروبوت سيكشف عن الطريقة الوحيدة والتي تعد أسلوبا علميا إلى حد ما سوف يغير حياة الصديقين في زمنهما ليمهد لميلاد راهيليا...

3- تقديم الرأي حول راهيليا:

كانت رواية (راهيليا) رحلة ممتعة تارة وغامضة تارة أخرى ومملة تارة أخرى، راهيليا التي استفزتني بالضجة التي أحدثتها حيث تريثنا في قراءتها كي نوفيها حقها فتحنا الكتاب شاقين طريقنا نحو تفاصيلها مقتفيين أثر راهيل من خلال الوصف الجيد الذي وقف فيه الكاتب إلى حد ما تكلم الكاتب فيها عن مواضيع وطابوهات قليل ممن يمكنه التحدث فيها بحرية كحريته منها الذكورية

والتحرش والاغتصاب والمثلية والدين والسياسة والفساد والقضاء الفاسد لفت انتباهنا قيام الكاتب برسم العوالم المختلفة بطريقة ذكية وجميلة.

رحلة راهيل لمنتهي فهي انتهت من حيث بدأ أبواه فكان للفضول والخيال السلطة الكاملة في إقفال الرحلة كيفما يشاء.

ما وجدناه غير منطقي في الرواية كي لا نقول عيب لأنه ليس تخصصنا هو سرعة الأحداث التي تضيعك أحيانا بين التفاصيل ومنها نرى أنها أثرت على الحبكة الروائية ما يجعل القارئ يفقد تركيزه في مواقع عدة من الرواية تصل لحد الملل أنا شخصيا أغلقت الرواية ثلاث مرات لهذا السبب بالرغم من أنني كنت أستطيع إنهائها في جلسة واحدة أو اثنين على الأكثر.

أيضا استخدام الكاتب لتعابير من القرآن الكريم في مواطن مختلفة بطريقة جيدة لم أجده حسب رأينا منطقيا كان من الممكن تفاديه على العموم.

كما نجد الكاتب قام بترك غموض في بعض الأحداث والتي بقية عالقة في ذهننا لاسيما وضعية راهيل بعد عودته للعوالم الموازية لكن إن كان للكاتب غاية من ترك النهاية مفتوحة فلا بأس بذلك.

الكتاب من الشكل الخارجي يستفزنا بلونه الوردي الظلامي أما العوالم الضبابية الغامضة ناجح الفضول في نفسك لاكتشافه حتى العنوان كان غريبا نوعا ما مع كتابة غريبة كانت تعكس غموض العوالم الضبابية.

تميز الكاتب في كتابه بطريقة سرد الأحداث بطريقة جيدة بلغة سهلة وألفاظ منتقاة رتبت بطريقة رائعة إلا أن سرعة الأحداث أفقدتها رونقها أحيانا ما جذبنا أكثر هي دقة الوصف وكيفية بناء العوالم وبعث أرض الميعاد بطريقة احترافية أشكر الكاتب عليها.

قائمة المصادر

والمراجع.

القرآن الكريم، رواية ورش.

1: المصادر:

لطفي ربزاني، راهيليا،شارع حساني،الجزائر،ط1، 2019 .

2: المراجع:

1) إبراهيم ساعفين، تحولات السرد (دراسات في الرواية العربية)، دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1996.
2) إبراهيم صحراوي، السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، لبنان، ط1، 2008.
3) ابن كثير، تفسير ابن كثير، ج 3، دار الإمام مالك، الجزائر، ط 2، 2009.
4) أبو ديب كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2007.
5) أحمد مُحَمَّد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.
6) أحمد مداس، سيماء السرد الشعري، مركز الكتاب الأكاديمي، ط1، 2018.
7) إسماعيل حقي بن مصطفى، روح البيان، دار الفكر، بيروت، دط، دت.
8) بشوشة بن جمعة، اتجاهات الرواية في المغرب العربي، المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ط 1، 1999.
10) بوعزة مُحَمَّد، تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط المغرب، ط1، 2010.
11) تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، تر: الصديق بوعلام، دار الكرام، الرباط، ط1، 1993.
12) تيزفيتان تودوروف، تعريف الأدب العجائبي، تر: أحمد منور، مجلة المساءلة، ع4، الجزائر، 1993، ص 104-105.
13) جاسم الموسوي، الخارق في ألف ليلة وليلة، منشورات مكتبة الحياة بيروت، لبنان، دط، دت.

14) جان غاتينيو، أدب الخيال العلمي، ترميشيل خوري، دار الملاس لدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط 1، 1990.
15) جرار جينت وآخرون، السرديات – نظرية السرد – تر: ناجي مصطفى، دار الحوار الأكاديمي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987.
16) جلال الدين المحلي، جلال الدين السيوطي، تفسير الجلالين، سورة المؤمنون.
17) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
18) حسن علام، العجائبية في الأدب من منظور سحرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
19) حسين علام، العجائبي في الأدب، –من منظور شعرية السرد –، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.
20) حسين مُحَمَّد فهيم، أدب الرحلات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، د ط، 1989.
21) حفيظة أحمد، بنية الخطاب في الرواية النسائية الفلسطينية، منشورات أوغاريت الثقافي، رام الله، فلسطين، ط1، 2007.
22) حليفي شعيب واخرون، الرواية والخيال العلمي.
23) حليفي شعيب، بنيات العجائبي في الرواية العربية، مجلة الفصول، ع3، 1997.
24) حليفي شعيب، شعرية الرواية الفنتاستيكية، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2009.
25) حليفي شعيب، شعرية الرواية الفنتاستيكية، دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.
26) حليفي شعيب، مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، مجموعة 12، ال عدد1، القاهرة، 1993
27) الخامسة علاوي، العجائبية في أدب الرحلات – رحلة ابن الفضلان نموذجا –، منشورات جامعة منثوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2005، 2006.
28) خيري دومة، تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهر، مصر، د ط، 1998.
29) سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، 1998.

30) سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 2006.

31) سمر الديوب، مجاز العلم: دراسات في أدب الخيال العلمي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، مكتبة الأسد، دمشق، د ط، 2016.

32) سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام 1970 إلى 2002 نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، الأردن، دط، 2007.

33) السهلي عويشي، تحولات اللغة والكتابة في ثلاثية أحلام مستغانمي، الآن ناشرون وموزعون، ط1، 2015.

34) سيزا قاسم، بناء الرواية في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير، مصر، د ط، 1984.

35) الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1978.

36) الشريف حبيله، بنية الخطاب الروائي، دراسة في روايات نبيل الكيلان، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

37) ضياء غني لفة، عواد كاظم لفة، سردية النص الأدبي، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011.

38) عاطف جودة نصر، الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984.

39) عبد الحي العباس، بناء المصطلح (العجيب والغريب والخارق، الفانطاستيك) بين قيود المعجم وقلق الاستعمال، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش، المغرب، ط1، 2007.

40) عبد الرحيم الكردي، الروائي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، جامعة قناة السويس، مصر، ط2، 1996.

41) عبد الله مُحَّد صالح باشر، حيل وآخرون، موسوعة مكة المكرمة الجلال والجمال: قراءة في الأدب السعودي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ج2، 2005.

42) عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات الكتابة الروائية، دار الغرب، وهران، الجزائر، د ط، 2005.

43) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دب، ط1، 2009.

44) عثمان موافى، في نظرية الأدب – من قضايا الشعر والنثر العربي القديم – ج1، دار المعارف، القاهرة، مصر، د ط، 2005.
45) عزيزة مريدن، القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون – الجزائر، د ط، د ت.
47) عمر عاشور ابن زيبان، البنية السردية عند طيب صالح، البنية الزمانية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط6، 2010.
48) فريدة إبراهيم بن موسى، زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية، دراسة نقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012.
49) فلاح مُحَمَّد محمود، الشخصية المهمشة في ضوء مجموعة ضوء العشب القصصية لأنور عبد العزيز، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2020.
50) الفيروز أبادي، قاموس المحيط، ج6، مادة (ش خ ص).
51) فيليب هامون، سيميولوجية الشخصيات الروائية، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013.
52) القزويني زكريا بن مُحَمَّد بن محمود، عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات، منشورات الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، ط1، 2000.
53) كمال أبو ديب، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط، 2007.
54) لمياء عيطور، سرد الخيال العلمي (لدى فيصل الأحمر)، دار الأوطان للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2013.
55) لؤي خليل، عجائبية النثر الحكائي، أدب المعراج والمناقب، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، دط، 2007.
56) لؤي علي خليل، تلقي العجائبي في النقد الأدبي الحديث (المصطلح والمفهوم)، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، د ط، 2007.
57) مُحَمَّد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعريف، تر: مُحَمَّد رضوان الداية، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 1990.
58) مُحَمَّد مفتاح، دينامية النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2006.
59) محمود قاسم، الخيال العلمي أدب القرن العشرين، الدار العربية للكتاب، ط1، 1993.

60) مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

61) مروان الخريبي، غرائبية الواقع والمتخيل في الرواية المعاصرة فرانكشتاين في بغداد، مجلة أنفاس نت، دن، دب، العدد 13، 18 ماي 2020،.

62) منصوري علي، البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة، جامعة الحاج لخضر، باتنة، د ط، 2008.

63) مهى حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

64) ناهضة ستار، بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2003.

65) نبيل حمدي الشاهد، العجائبية في السرد العربي القديم مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة أنموذج، دار الورق للنشر والتوزيع، ط1، د ت.

66) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار النهضة، مصر، د ط، د ت.

67) نضال الشمالي، الرواية والتاريخ، "بحث في مستويات الخطاب في الرواية التاريخية العربية"، دار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1، 2006.

68) نضال صالح، النزوع الأسطوري في الروايات العربية، منشورات اتحاد الكتاب، سوريا، ط1، 2009.

69) نورة العنزي، العجائبية في الرواية العربية نماذج مختارة، المركز الثقافي العربي والنادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 2011.

70) هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، د ط، 2004.

3: المعاجم:

1) بطرس البستاني، محيط المحيط، مكتبة لبنان، بيروت، د ط، 1987

2) الخليل الفراهيدي، معجم العين، تر: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ج1، منشورات مؤسسة الأعلى، لبنان، بيروت، ط1، 1988.

3) مُحَمَّد مرتضى بن مُحَمَّد الحسني الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

4: المجلات:

1) بوشعيب الساري، في الرواية المغربية الانشغالات والخصوصية، مجلة فصول، النقد العربي، العدد 31.

2) جميلة مُحَمَّد المحمد، ماذا تعرف عن (أدب الخيال العلمي)؟ مجلة الحوار.

3) حليفي شعيب، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

4) عبدو مُحَمَّد، أدب الخيال العلمي بوصفه جنسا أدبيا، مجلة الخيال العلمي، العدد الخامس، سوريا، 2008.

5) فيصل غازي النعيمي، العجائبي في رواية الطريق إلى عدن، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإنسانية، تكريت، العراق، مجلد14، عدد 2، 2007.

6) مُحَمَّد عبد الخربوطي، مُحَمَّد عزام وكتابة أدب الخيال العلمي، مجلة الخيال العلمي، وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، سوريا، العدد 47، 2013.

7) منى العنزي، ثنائية الاسترجاع والاستباق في رواية "الخل الوفي"، مجلة فرقد، العدد 46، النادي الأدبي الثقافي، السعودية، 2020.

5: المذكرات:

1) جديد خيرة، العجائبي في الرواية المغاربية المعاصرة روايات الميلودي شغموم أنموذج، المشرف أ د عقاق قادة، جامعة جيلالي ليباس، سيدي بلعباس، دط، 2017.

2) صفاء المحمود، البنية السردية في الروايات حيز الذهبي (الزمان والمكان)، شهادة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، إشراف د: غسان مرتضى، جامعة البحث، سوريا، قسم اللغة العربية، 2009 – 2010.

3) عبد الله ونوغي، البعد العجائبي في رواية فرانكشتاين في بغداد لأحمد سعداوي، المشرف د. خالد شبلي، كلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي، جامعة مُحَمَّد بوضياف، المسيلة، دط.2017.

4) علاوي الخامسة، العجائبية في الأدب الرحلات "رحلة ابن فضلان نموذجا "، منشورات جامعة متنوري، قسنطينة، الجزائر، د ط، 2005، 2006.

5) كنزة بكري وسميحة حويش، الواقع والمتخيل في رواية وليمة الأعشاب البحر نشيد الموت. المشرف والمقرر عبد المالك ضيف جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، دط، 2017.

6) منصوري حنان، يعيش هناء، جماليات المكان في رواية شهقة الفرس لسارة حيدر – دراسة بنيوية – شهادة مقدمة لنيل شهادة الماستر، إشراف د، حلاب نور الهدى، جامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، الجزائر، قسم الأدب واللغة العربية 2018 – 2019.

7) الياقوت بن سيدهم، العجائبي في الرواية الجزائرية المعاصرة رواية نصف وجهي المحروق لـ عبد القادر شرابة، الأستاذ المشرف عثمان مقيرش، الجامعة مُحَّد بوضياف، المسيلة، دط، 2014.

6: محاضرات:

لعلى سعادة، محاضرة الشعر النسوي، جامعة مُحَّد خيضر، بسكرة، دط،2021.

7: مراجع بالإنجليزية مترجمة:

Phillip Forest, gerardconio, dictionnaire fondamental du francaislitteraire

8: المواقع الإلكترونية:

1) https://ar.wikipedia.org
2) https://mawdoo
3) www.alhiwarmazinblogspot.com
4) سنن الترمذي، موقع واي ياك مشين
5) معنى حوراء في قاموس المعاني، موقع واي ياك مشين.

الفهـــرس

شكر وتقدير.....ب

مقدمة. ..... ج

المدخل: العجائبية ورواية الخيال العلمي. 6

أولا: مفهوم رواية الخيال العلمي: 7

ثانيا: رواية الخيال العلمي عند العرب والغرب: 8

أ – عند العرب: 8

ب – عند الغرب: 9

رابعا: العجائبية ورواية الخيال العلمي: 9

الفصل الأول: ماهية العجائبية. 12

أولا: المفهوم والمصطلح العجائبية: 13

1: إشكالية المصطلح: 13

2: مفهوم العجائبية: 17

3: أشكال العجائبية: 20

ثانيا: الملامح الأولى للعجائبي: 23

1: القصص الديني: 23

2: الأسطورة: 25

3: القصص الصوفي: 26

4: رواية الخيال العلمي: 28

ثالثا: روافد وتجليات العجائبية في الرواية العربية: 29

الفصل الثاني: تجليات العجائبية في رواية راهيليا للطفي ربزاني. 34

أولا: عجائبية الشخصيات: 35

2: مفهوم الشخصية: 35

3: تصنيف الشخصية: 37

4: أنواع الشخصيات وأبعادها: 39

ثانيا: عجائبية الأحداث: 55

1: الأحداث العجائبية الرئيسية: 55

2: الأحداث العجائبية الثانوية: 62

ثالثا: عجائبية المكان والزمان: 64

1: الزمن: 64

2: المكان: 78

الخاتمة. 90

الملحق. 93

1: التعريف بالكاتب لطفي ربزاني: 94

2: التعريف بالكتاب: 94

3– تقديم الرأي حول راهيليا: 94

قائمة المصادر والمراجع. 96

1: المصادر: 97

2: المراجع: 97

3: المعاجم: 101

4: المجلات: 102

5: المذكرات: 102

6: محاضرات: 103

7: مراجع بالإنجليزية مترجمة: 103

8: المواقع الإلكترونية: 103

الفهرس. 104

ملخص الدراسة

إن الرواية الخيال العلوي، تتسم بتجاوز الواقع والمنطق إلى اللاواقعي واللامعقول عبر خاصية العجائبية، حيث صارت هذه الخاصية من تجليات الحديثة في الرواية العربية والغربية، و من مظاهر الابداع الفني الروائي و القصصي، و هذا ما تجلى في رواية راهيليا للطفي ربزاني، و التي وقع عليها الاختيار كمدونة لهذا البحث الموسوم بـ: العجائبية في رواية راهيليا للطفي ربزاني. و الذي يهدف إلى إبراز ملامح و أبعاد العجائبية ، و البحث عن تجلياتها في عناصر البنية السردية من مكان و زمن و شخصية إضافة إلى عناصر الأحداث من خلال رواية .

الكلمات المفتاحية: العجائبية، راهيليا.

Summary of the study

The sciense fiction long stories are known by transcending reality and logic to unreality and unlogic through fantasm property, whereas this property has became one of the arab and foreign modern fiction story manifestations and one of the artistic creativity shapes in stories.it is that what appeared in the story “ Rahilia “ by lotfi rebzani which was chow thefeatures and the dimentions of the elements of the narrative stucter in the story, the place, the time or tense and the character, in addition to the events of the long fiction story.

Key words:Fantasm / Rahilia