توظيف الشخصيّة الغجريّة في الروَاية العربيّة في مصر

١٩٦٧-١٩٩١

دكتور
مراد عبد الرحمن مبروك

عالم الكتب
٣٨ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة ت: ٣٩٢٦٤٠١

توظيف الشخصية الفجرية
فى الرواية العربية فى مصر
١٩٦٧ - ١٩٩١

توظيف الشخصية الفجرية
في الرواية العربية في مصر
١٩٦٧ - ١٩٩١

دكتور
مراد عبد الرحمن مبروك
كلية الآداب - جامعة القاهرة
فرع بني سويف

١٩٩٢

عالم الكتب
٣٨ شارع عبد الخالق ثروت - القاهرة ت: ٣٩٢٦٤٠١

بسم الله الرحمن الرحيم

المحتويات

صفحة

مقدمة ٣

مدخل ٦

الفصل الأول : الذات الراوية ونسق التركيب الروائى ."المستوى التركيبى"١٣
- الراوى الحاضر ١٦
- الراوى الغائب ٣٣
- الراوى الغائب الحاضر ٣٩

الفصل الثانى : طبيعة التوظيف والسياق الروائى ."المستوى السياقى" ٦٣
المحور الأول - الشخصية وتتابع الحدث ٦٣
المحور الثاني - الشخصية والتتابع الزمانى والمكانى ٨٥

الفصل الثالث : نمط التوظيف الدلالي وأبعاد النص ."المستوى الدلالى" ١٢٦
المحور الأول - النمط الدلالى للشخصية ١٢٧
١ - الشخصية الموجبة ١٢٨
٢ - الشخصية السالبة ١٥٤
المحور الثاني - النمط الدلالى للنص ١٦٨
١ - النص والبعد الواحد ١٦٨
٢ - النص والأبعاد المتعددة ١٧٢

الخاتمة ١٧٥

المصطلحات الأجنبية ١٨١

المصادر والمراجع ١٨٣

مقدمة

شكلت الشخصية الغجرية محورا بارزا فى الرواية العربية المعاصرة فى مصر. منذ الستينيات، وحتى أوائل التسعينيات، ويرجع ذلك لعوامل فنية وسياسية واجتماعية -كما هو موضح فى مدخل هذه الدراسة- ويعنى بتوظيف الشخصية الغجرية فى الرواية، كيفية تناول الكاتب لهذه الشخصية وتوظيفها فنيا ودلاليا فى البناء الروائى، على مستوى التركيب والسياق والدلالة، أى أننا لانعنى بتوظيف الشخصية على مستوى الدلالة أو الرؤية فحسب لكننا نعنى بتوظيفها على مستوى التشكيل، بداية من دورها فى نسق التركيب واقترانها بالذات الراوية، مرورا بطبيعة توظيفها فى السياق، واقترانها بالمتن الروائى والمبنى الروائى، وانتهاء بنمط توظيفها ودلالتها على مستوى النص، ومن ثم نتتبع دورها فى التشكيل الروائى بداية من التركيب وصولا إلى النص.

واختيارنا لهذه المرحلة (١٩٦٧-١٩٩١) له مايبرره من الناحية الفنية والموضوعيه، فقد أصبحت الشخصية الغجرية تشكل ملمحا جوهريا فى العديد من الروايات العربية فى مصر، عقب نكسة السابع والستين، حيث انسحبت الذات إلى ذاتها، واسترجعت عالم البداوة، وتاقت إلى الغربة والرحيل هروبا من الواقع المعيش، لذلك ليس غريبا أن نجد الشخصية الغجرية فى معظم الروايات تقترن بحالات المناجاة، والتداعى النفسى، والمونولوج الداخلى والخارجى، أى أنها اقترنت بالحالات الشعورية والنفسية وتيار الوعى، ولما كان الواقع الذى تعيشه الشخصية يتسم بالرتابة دون تغيير، فقد أعقب نكسة السابع والستين مجموعة من المتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية أدت إلى انهيار المجتمع العربى والمصرى بداية من السبعينيات ونهاية بأوائل التسعينيات (أى حتى وقتنا الحالى) لذلك استوحى بعض الكتاب الشخصية الغجرية للتعبير عن الرحيل وغربة الذات فى المجتمع، وضياع الهوية المكانية والزمانية.

ولما لم تكن -فيما نعلم- دراسة مستقلة عنيت بتوظيف الشخصية الغجرية فى الرواية، لذلك كان اختيارنا لتوظيف الشخصية الغجرية موضوعا للدراسة.

والطريقة التى اعتمدنا عليها فى هذه الدراسة طريقة تحتكم إلى الأسس والمعايير الموضوعية لابراز القيم الجمالية والاجتماعية فى النص الروائى وهذه المعايير يكمل بعضها البعض بداية من نسق الكلمة وتركيبها وتضافر بعضها البعض مرورا بالسياق الروائى الذى يتشكل من تضافر الأنساق والتى تؤدى بدورها إلى تضافر الأحداث تضافرا كليا يعتمد على التتابع الزمانى والمكانى ونهاية بالمستوى الدلالي للشخصية والنص، أى أن هذه الدراسة تحتكم إلى دارسة الوحدة المتكاملة للعمل الأدبى.

فندرس فى البداية المستوى التركيبى للغة النص الأدبى، على اعتبار أن التركيب أو النسق أو المفردات المتضافرة هى أولى مراحل تشكيل النص، ومن ثم بدأنا بدراسة نسق التركيب الروائى معتمدين على صيغ الأفعال الماضية والمضارعة، لأن الصيغ الفعلية هى التى ترتبط بالحدث والزمن، ومن ثم تكون أقرب أداة لتفسير النص الروائى تفسيرا موضوعيا، كما أن هذين الفعلين يشكلان ثنائية متناقضة إحداهما تعبر عن الماضى والأخرى عن الحاضر والمستقبل، وهذا التناقض يتوافق والتعبير عن البنى النصية والاجتماعية فى آن واحد.

وتد اعتمدنا فى بعض الأحيان على الطريقة الاحصائية وربطها بسياق الرواية ودلالتها كواحدة من الطرق التى تعين على تفسير النص الروائى، وبرغم أن هذه الطريقة ليست فى كل الأحوال صالحة لفض مغاليق النص الروائى، إلا أنها إذا أحسن استخدامها ولوازمها فى النص الأدبى، حينئذ يمكن أن تعيننا فى تفسير الظاهرة الأدبية.

ولذلك جاء الفصل الأول عن المستوى التركيبى، وهذا المستوى عنى بالعلاقة بين الذات الراوية ونسق التركيب الروائى، أى علاقة البنى المفردة الممثلة فى الأفعال الماضية والمضارعة والمقترنة بالشخصية الغجرية- بطريقة السرد الروائى وقد تمثلت هذه العلاقة فى ثلاث طرق: الأولى طريقة الراوى الحاضر، والثانية طريقة الراوى الغائب، والثالثة طريقة الراوى الغائب الحاضر وفى كل هذه الطرق نعنى بعلاقة الراوى بالشخصية الغجرية، سواء كان الراوى هو الشخصية الغجرية، أو كان راويا عنها.

أمـا الفصل الثانى فقد جاء مكملا للفصل الأول، ودار حول المستوى السياقى وهذا المستوى عنى بالعلاقة بين طبيعة التوظيف والسياق الروائى كما أن العلاقات السياقية فى هذا المستوى برغم اقترابها من مفهوم "فردينان دى سوسير"، الا أنها تتجاوز المصطلح اللغوى لتقترن بالسياق الروائى ومن ثم يعنى السياق الروائى بتتابع الأحداث والتى بدورها تشكل "المتن الروائى"، كما يعنى بالتتابع الزمانى والمكانى الذى ينظم حركة الأحداث فى السياق وهذا بدوره يشكل المبنى الروائى"، ومن خلال تضافر المتن الروائى والمبنى الروائى يتشكل السياق الكلى للحدث والزمان والمكان المقترن بالشخصية الغجرية، ومن ثم يعنى هذا المستوى بطبيعة توظيف الشخصية الغجرية على مستوى السياق. ولذلك عنى هذا الفصل بمحورين أساسيين: الأول: الشخصية وتتابع الحدث، الثانى: الشخصية والتتابع الزمانى والمكانى.

وجـاء الفصل الثالث ليتمم الفصلين السابقين فدار حول المستوى الدلالي، وعنى هذا المستوى بنمط التوظيف الدلالي للشخصية وأبعاد النص، والدلالة الكلية للنص من خلال الشخصية. ومن ثم دار هذا الفصل حول محورين: الأول عنى بالنمط الدلالي للشخصية وتمثل فى جانبين، أولهما يعنى بالشخصية الموجبة، وثانيهما يعنى بالشخصية السالبة. والثانى عنى بالنمط الدلالى للنص، وتمثل فى جانبين، أولهما عنى بالنص ذات البعد الواحد، وثانيهما عنى بالنص ذات الأبعاد والرؤى المتعددة ومن خلال هذه المستويات (التركيبى والسياقى والدلالى) تتشكل الوحدة المتكاملة للنص الروائى على أساس معيارى بعيدا عن التهويمات الذاتية، فضلا عن أن هذه الطريقة تتيح لنا فض مغاليق النص الروائى والوقوف على مستوياته وقيمته الجمالية والاجتماعية من خلال اقترانه بالشخصية الغجرية، أى أن هذه القيمة الجمالية والاجتماعية تتضح من خلال تفاعل الشخصية الغجرية مع بنى النص الروائى.

وبعـد. فإن هذه الدراسة تأتى لتكمل جهود أساتذتنا فى هذا المجال، فالفكر الانسانى لا يرقى إلا بهضم أفكار الآخرين، ولا أظن أن هذه الدراسة وصلت إلى النضج والاكتمال، وحسبى أنى بذلت الجهد خالصا حتى وصلت إلى ماوصلت إليه.

والله من وراء القصد وهو يهدى السبيل..

مدخـــل

(١)

تعددت المفاهيم حول كلمة الغجر فى الدراسات والمعاجم العربية والأوروبية، ولسنا بصدد العرض التاريخى لها، لكن ما يعنينا هو استقرار معظم الدراسات العربية والأوربية على هذه التسمية، حتى يكون اختيارنا لهذه التسمية فى عنوان الدراسة له مايبرره من الناحية الموضوعية فضلا عن استخدام الكتاب لهذه التسمية فى رواياتهم، نتيجة شيوعها فى الواقع الحياتى من ناحية وفى الدراسات العربية والأوروبية من ناحية ثانية، فقد "استخدمت كلمة Gypsis فى انجلترا ودول الكومنولت والولايات المتحدة الأمريكية لتدل على جماعات الغجر، وقد ظهرت هذه الكلمة لأول مرة فى اللغة الانجليزية سنة ١٥٣٧ وكان لها أشكال هجائية مختلفة، فقد كتبها سكيلتون Skelton "Gipcy" ويقول كليبرت "Clebert": إن الشكل الأول لهذه الكلمة كان "Gipsyan" على أنها مشتقة من "Egyption"، أما الآن فتكتب هكذا "Gypsies" والمفرد "Gypsy"أو "Gispies" والمفرد "Gipsy"، ولكن الشكل الأول "Gypsies" هو الأكثر تفضيلا وشيوعا فى الكتابات الحديثة"(١).

ومن ثم تعد هذه التسمية أكثر التسميات شيوعا وارتباطا بجماعات الغجر أما فى تراثنا العربى- وكما يرى بعض الباحثين (٢) فإن أقدم تسمية عربية للغجر هى "الزط"، بضم الزاى وتشديد الطاء، وأنهم جماعة من الهند عايشت العالم العربى مرة ثائرة، ومرة مستنجدة، وثالثة متعيشة، وتذكر ذلك أيضا دائرة المعارف

---

(١) أنظر:

1. C. Lebert J., P , The Gypsies. Translated by Charles Duff. Penguin Books, 1967. P. 49.

وأنظر:

Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legends, Funk and Wagnals Company, New York, 1949, P. 951.

(٢) ومن هؤلاء، الباحثين الدكتور مصطفى جواد في مقاله" الغجر في المراجع العربية" العربى، العدد ١٢٦ مايو سنة ١٩٦٩ ص (٣٥)

الإسلامية أن الزط هم أسلاف الغجر وأن هناك كلمات عديدة تطلق على الغجر فى مختلف دول الشرق، ولعل الاسم الأقدم فى الاستعمال، والأكثر تحديدا هو "زط" "Zutt " أو "جات "Jatt"، أما الأسماء الأكثر شيوعا، والأكثر تحديدا فهى "النور" خاصة فى سوريا وإيران، و"الغجر والحلب" خاصة فى مصر وشمال افريقيا" (٣) وقد استخدم كتاب الرواية نفس هذه التسمية الواردة فى المعاجم والممثلة فى كلمتى "الغجر والحلب"، وهى نفس التسمية الشائعة فى الواقع الحياتى فى المجتمع المصرى أيضا.

ونخلص من ذلك إلى أننا نعنى بالشخصية الغجرية الشخصية التى تنتمى إلى جماعات الغجر أو الحلب، وتقوم حياتها على التجوال من مكان لآخر بحثا عن الرزق من ناحية، وبغية فى الترحال من ناحية ثانية، وتعيش على هامش المجتمع، فضلا عن استقرارها فى بعض الأحيان فى أطراف القرى والمدن، وقيامهم بأعمال متعددة مثل رؤية الطالع والعرافة وغيرها، وقد وظفها الكتاب فى النص الروائى توظيفا فنيا ودلاليا، بغية إثرائه وتعدد دلالته للتعبير عن الواقع الحياتى المعيش.

(٢)

وهناك عوامل عديدة دفعت الكتاب إلى توظيف الشخصية الغجرية فى رواياتهم وأهم هذه العوامل، هى: العوامل الفنيه، والسياسية والاجتماعية.

٢-١

أما عن العوامل الفنية، فقد استخدم الكتاب الشخصية الغجرية ليضيفوا اليها أبعادا ورؤى جديدة للشخصية الروائية وتصبح شخصية دينامية محملة بمدلولات متعددة، وقد ارتبطت الشخصية الغجرية بالتداعيات النفسية والمناجاة والأحلام، كما أنها ارتبطت بالنبوءة ورؤية الطالع وتشكيل المستقبل، إذ أن الكتاب أرادوا التعبير عن الشخصيات التى تعيش على هامش المجتمع، فاستخدموا الشخصية الغجرية قناعا للتعبير عن هذه الرؤية، وهذا بدوره يؤدى إلى اثراء النص الروائي

---

(٣) Encyclopedia of Islam, 1936. p. 962.

كما أن اقتران الشخصية الغجرية بالنبوءة ورؤية الطالع أدى إلى تطوير عنصر الزمن حيث تعتمد الشخصية الغجرية فى هذه الحالة على زمن الاستباق فى سردها للأحداث.

ونجد ذلك فى الكثير من الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية، كما أن اقترانها بالنبوءة يكشف عن الوعى الفكرى للشخصية، وهذا التعبير يتطلب أداة فنية تتوافق والرؤية المطروحة، ومن ثم يؤدى اقتران الشخصية بالنبوءة إلى توظيف أمكنة تخيلية حينا، ورمزية فى الحين الآخر، وكذلك الحدث الروائى الذى يكون واقعيا حينا ورمزيا فى الحين الآخر، كما أن هذه النبوءة تنعكس على النسق الروائى الأمر الذى يجعل الراوي حاضر أوغائبا، أو غائبا وحاضرا فى آن واحد، وهذا يؤدى إلى ثراء النص الروائى على المستويين الفنى والموضوعى، واقتراب الشخصية الغجرية من نمط الحياة الشعبية كان دافعا أيضا للكتاب لتوظيف هذه الشخصية، خاصة ان كل الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية عنيت بتصوير نمط الحياة الشعبية التى يعيشها المجتمع فى المرحلة المعنية منذ الستينيات وحتى أوائل التسعينيات.

٣-٣

أما العامل السياسى فهو يعد عاملا جوهريا فى لجوء الكتاب للشخصية الغجرية ، فقد شعر الكتاب بالاحباط والاكتئاب نتيجة هزيمة السابع والستين وضياع الأرض العربية، وما طرأ على المجتمع المصرى من تغيرات جذرية على المستوى السياسى، " إذ أنه بعد نكسة ٥ يونيو سنة ١٩٦٧، طفق جيل جديد شاب يمارس كتابة الرواية ويجاهد فى سبيل التعبير عن وجوده، ورؤيته وهمومه وأحلام مستقبله، إنه الجيل الحاضر الذى يتوقف مستقبل الرواية العربية فى مصر على انجازاته وجهوده، ... فقد واجه أول ما واجه ذلك الذى حدث فى ٥ يونيو سنة ١٩٦٧، حيث سقطت كثير من المثل والمبادىء حين فقد ثقته فى كل شىء، وعاد ينظر إلى الواقع والأنظمة والشعارات نظرة كلها ريبة وشك، وقد يفسر لنا هذا كيف أن من الكتاب عادوا بأقلامهم إلى قراهم وريفهم حيث الصدق والبراءة وعدم التزييف، والتعامل اليومى الواقعى مع كل الموجودات، والكيانات فقد أفزعهم الزيف والخداع على المستوى الاجتماعى والانسانى ، كما أرقهم الكذب والنفاق على المستوى الفنى والأدبى، فلجأوا إلى الأرض الطيبة برؤية مختلفة

عمن سبقهم من الكتاب، لأنهم يواجهون مشاكل جد مختلفة فى ظل ظروف وعوامل لم تكن موجودة من قبل".(٤)

كما أن التغيرات التى طرأت على المجتمع بعد النكسة فى السبعينيات والثمانينيات أدت إلى تمزق الصف العربى خاصة بعد معاهدة "كامب ديفيد فى أواخر السبعينيات ثم احتلال العدو الصهيونى لجنوب لبنان، وترحيله للفلسطينين، ثم مرحلة الضعف الشديد التى منى بها العالم العربى منذ أوائل التسعينيات، كل هذه الهزائم المتعاقبة خاصة انقلاب الأوضاع والمعايير السياسية والاجتماعية فى المجتمع المصرى - فى المرحلة المعنية- جعلت الكتاب يشعرون بالاحباط والضياع، ومن ثم انسحبت الذات إلى ذاتها واسترجع الكاتب عالم البداوة حيث غربة الذات فى المجتمع والواقع، ومن هنا كانت الشخصية الغجرية احدى الأدوات التعبيرية التى استخدمها الكاتب للتعبير عن استرجاع الذات للعوالم البدائية والغربة التى يعيشها الانسان المعاصر هروبا من الواقع الحاضر، خاصة ان الشخصية الغجرية تعبر عن مرحلة البداوة، وغربة الانسان فى الكون فى آن واحد، "كما أن الغجر يعدون أنفسهم أنهم مصابون باللعنة ومجبرون على التجوال بين الشعوب لفترة غيرمحددة" (٥)

إن الشخصية العربية المعاصرة تشعر بالضياع والغربة سواء نتيجة انقلاب المعايير السياسية، أو نتيجة ضياع الأرض وتشردهم فى البلاد أو نتيجة القهر السلطوى فى الواقع الحياتى، ومن ثم تجبر الشخصية على الرحيل شأنها شأن الشخصية الغجرية الراحلة، لذلك ليس غريبا أن نجد معظم الابداع الروائى والقصصى بعد هزيمة السابع والستين وحتى وقتنا الحالى يعبر عن الانكسار والغربة والضياع والعجز، ومن ثم اقترنت الشخصية الغجرية بالشخصية الروائية فى روايات عديدة أهمها، "الشمندورة"، و"قلب الليل"، و"الطوق والإسورة"، و"التاجر والنقاش"، و"حنان"، و"عصفور النار"، و"تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال"، و"خالتى صفية والدير"، للتعبير عن الغربة والضياع وعدمية الذات.

---

(٤) د. سيد حامد النساج. بانوراما الرواية العربية الحديثة، ص ٧٤ دار المعارف سنة ١٩٨٠، ط١

(٥) للمزيد أنظر، د. نبيل صبحي حنا، جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجر في مصر والبلاد العربية، ص (٩٩) وما بعدها.

ولعل الصراع العربى الاسرائيلى المستمر قرابة نصف قرن من الزمن، أو لنقل منذ احتلال دولة فلسطين وبعض الأراضى العربية- أدى إلى رحيل الذات عن ذاتها، بل جعل الشخصية تفقد هويتها المكانية وتهيم فى البلدان بحثا عن مأوى، بعد أن نكلت بهم القوى السلطوية، والشخصية الغجرية بطبيعتها شخصية راحلة بفعل عوامل القهر التى تمارس ضدهما" ففى بعض المجتمعات لايسمح للغجر بالبقاء أكثر من ثمانى وأربعين ساعة." (٦)

إن ارتباط الشخصية الغجرية بضياع الأرض والبيت فى كثير من الروايات المشار اليها يعبر عن فقدان الذات خاصة فى روايات الشمندورة والطوق والإسورة وقلب الليل، والتاجر والنقاش، ففى هذه الروايات يشكل ضياع البيت والأرض محورا جوهريا فيها، وفى الوقت نفسه تعبر عن موت الأحلام فى طور التكوين، كما أن الشخصية الغجرية تعانى من الاضطهاد والقهر من كل الفئات الاجتماعية التى ينزحون اليها سواء على المستوى السياسى، أو الاقتصادى أو الاجتماعى أو الدينى، انها شخصية تعيش على هامش المجتمع فقد "تقهقروا فى السلم الاجتماعى، وأصبح ينظر اليهم على أنهم جماعة من الطبقة الثانية، وتشير الأحاديث والأقوال الشعبية فى التراث المعاصر، كما تؤكد القوانين والتشريعات التى صدرت بخصوصهم طبيعة التصورات التى كانت سائدة عنهم، فقد كون الناس تصورات نمطية عن الصفات غير المرغوبة التى يتصورون أن الغجر يتصفون بها، وعندما تكونت هذه التصورات، ورسخت بمرور الزمن تراكم عند الناس شعور بغيض بالعداء والكراهية للغجر وقد انتقل فى ظل التبرير المنطقى لعملية الابادة الكاملة التى قام بها النازى لأعداد كبيرة من الغجر، حيث أهلك ربع مليون غجرى."(٧)

ومن ثم لم يجد الغجرى متسعا أمامه غير الهجرة والرحيل والانتقال من موضع لآخر تماما مثلما شعر الرجل العربى ابان وعد بلفور وحرب الثامن والأربعين، ونكسة السابع والستين، وغيرها من الحروب والصراعات التى أودت باستقرارهم على المستوى الداخلى والخارجى بالقهر والرحيل وإجباره على ترك وطنه وأرضه وإبادة الصهيونية للأبرياء العزل، ومن هنا كانت شخصية الغجرى أقرب

---

(٦) د. نبيل صبحي حنا، جماعات الغجر ص (١٦١).
(٧) نفسه ص (٨٧).

٣-٢

أما العامل الاجتماعي فمن الواضح أن الشخصية الغجرية ارتبطت بالحياة الشعبية، نتيجة وجودها في سفح الهرم الاجتماعي، ومن ثم استوحاها الكتاب ليعبروا من خلالها عن القهر الاجتماعي السائد في المجتمع منذ الستينيات فقد "كتب على هذا الجيل أن يعيش ظروفا وواقعا يتغير بصفة مستمرة ومتلاحقة وسريعة فهو يشهد في كل لحظة تبدلا في بعض الخطوط الثابتة، وتحولا في القيم والمفاهيم، وانحرافا في السلوك والاخلاقيات العامة، وقلبا للبنى الاساسية، وتشويها للأشخاص، أو تعيدلا في الوظائف أو ظهور القوى وفئات طفيلية أو سياسات اقتصادية، يحتويها البعض من الانتهازيين لمصلحتهم الشخصية ضد مصالح الفئات الأعظم في المجتمع".(٨)

لذلك نجد معظم الروايات التي عنيت بالشخصية الغجرية تعتمد على سرد الأحداث التي تعيشها الطبقة الشعبية، وعلى الحكي الشعبي الذي يتوافق وطبيعة التعبير عن هذه الطبقة الشعبية، ويتضح ذلك في رواية "الشمندورة" و"الطوق والإسورة"، و"التاجر والنقاش"، ويرجع ذلك أيضا إلى انقلاب المعايير الاجتماعية منذ الستينيات حيث قفزت طبقة طفيليةعلى سطح الواقع الحياتي في السبعينيات، الأمر الذي أدى إلى ضياع الطبقات الشعبية وعدم فعاليتها وانزواء دورها تماما مثلما انزوت الجماعات الغجرية، ولم تصبح فاعلة في المجتمع، ونتيجة لانقلاب هذه المعايير لجأت الشخصية المقهورة إلى الرحيل بحثا عن الرزق تارة، وهروبا من الواقع تارة أخرى بعد أن تربعت قلة قليلة في المجتمع على قمة الهرم الاقتصادي. ومن ثم كانت الشخصية الغجرية معبرة عن رحيل الشخصية وقهرها، إذ أن كلا منهما مجبر على الرحيل، ولما لم تجد الذات مخرجا من اهتراء الواقع المعيش، لذلك لجأ الراوي إلى استشراف المستقبل، عن طريق العرافة أو الغجرية أو ضاربة الودع، ليحقق بذلك أمرين:- الأول: إثراء الشخصية الروائية وتعدد دلالاتها، لأنه استخدم الشخصية الغجرية ووظفها وعدها من أهم المعطيات الفنية التي تتوافق وتعدد دلالة الشخصية الروائية، والنص الروائي. الثاني: إن الشخصية الغجرية يحملها الكاتب أبعادا أسطورية بحيث

---

(٨) د. سيد حامد النساج، بانوراما الرواية العربية الحديثة ص (٧٦).

تحقق ما لا يستطيع تحقيقه في الواقع، فإذا كانت الرؤية الواقعية للمستقبل غائمة فانه يلجأ إلى الرؤية الأسطورية من خلال الغجرية التي تدرك ما لايدركه الآخرون، وتكون رؤية الشخصية الغجرية في هذه الحالة بمثابة التعويض عن الرؤية المفقودة، كما أن هذه الرؤية تعبر عن رؤية الكاتب في محاولة منه لتجاوز القيود الاجتماعية المفروضة، ويتضح هذا القهر السلطوي حينا، والمادي حينا آخر في كل الروايات التي وظفت الشخصية الغجرية -والتي أشرنا اليها-.

وعندما تعجز الذات عن تحقيق حلمها تلجأ إلى الغجرية رمز الخلاص وغالبا ما تتسم رؤية الغجرية في معظم الروايات بنبوءة القهر والموت والضياع، وهذا يعبر عن عدم فعالية الطبقة الشعبية خاصة إذا كان الواقع في المرحلة المعنية يهمش دورها من خلال سياسة التخويف والتجويع والترهيب.

ولعل سيطرة الحكي الذاتي على بعض الروايات والتي يستخدم الكاتب فيها طريقة الراوي الحاضر خاصة في روايتي "الشمندورة" و"خالتي صفية والدير" يعبر عن قهر السلطة للطبقات الشعبية، حيث تعبر هاتان الروايتان عن استلاب الرجال أصحاب الطرابيش الحمراء لثروات البلاد فضلا عن أن مثل هذه الروايات تعبر عن استحضار الذات الراوية للماضي الذي لا يختلف عن الحاضر، في زمن لا تملك فيه الذات غير الاستحضار والمناجاة النفسية وسرد هموم الماضي والحاضر.

الفصل الأول

الذات الراوية ونسق التركيب الروائى

(المستوى التركيبي)

١- الراوى الحاضر

٢- الراوى الغائب

٣- الراوى الغائب الحاضر

الذات الراوية ونسق التركيب الروائى

(١)

يعنى بالذات الراوية وعلاقتها بنسق التركيب الروائى، الطريقة Device التى يسلكها الراوى في القص Narration، معتمدا على الطرق والصيغ المتباينه في تشكيل النسق الروائى، والذات الراوية في هذا النسق تروى أحيانا عن ذاتها، وفي الحين الآخر تروى عن الذات الغائبة، وفي الحين الثالث تروى عنهما معا.

ومن ثم تتعدد الأنساق والتراكيب وصيغ القص الروائى، وعلى حد تعبير هنرى جيمس فيما يتعلق بالراوى وعلاقته بالسرد Narrative والشخصيات يرى أنه لابد أن نميز بين الراوى العالم بكل شىء والموجود في كل مكان، والذى يعلو فوق الحدث بامتلاكه هيمنة السرد، وبين الراوى الذى ينبغى أن يتنازل عن سلطته السردية ويترك للشخصيات فرصة الوجود المستقل، ويعطيهم امكانية التعبير عن ذواتهم، داعيا من خلال ذلك إلى مسرحة الحدث لا إلى سرده".(١)

وتعد علاقة الذات الراوية بنسق التركيب الروائى المرحلة الأولى في تشكيل بناء النص الروائى، حيث يعنى هذا الجانب بأولى مراحل تركيب Structure النسق الروائى من خلال الصيغ والطرق Devices التى تربط الذات الراوية بنسق التركيب.

وما يعنينا هنا هو علاقة الشخصية الغجرية بنسق التركيب الروائى، سواء كانت هذه الشخصية Character راوية عن ذاتها، أو مروى عنها، وقد تمثلت هذه العلاقة في ثلاث طرق هى:-

١- طريقة الراوى الحاضر
٢- طريقة الراوى الغائب
٣- طريقة الراوى الغائب الحاضر

---

(١) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ص ١٦٩-١٧٠، الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٩.

وقد اعتمدنا في الكشف عن علاقة الذات الراوية بنسق التركيب الروائى على حصر الصيغ الفعلية الواردة في النص الروائى، خاصة الصيغ المقترنة بالشخصية الغجرية في السرد أو الحوار بغية الكشف عن علاقة هذه الصيغ بطبيعة الراوى، وطرق روايته، وبغية التوصل أيضا إلى خصوصية هذا النسق.

واعتمادنا على الصيغة الفعلية Verbal form دون غيرها يرجع إلى اعتمادها على الحدث والزمن ومن ثم تتوافق مع طبيعة البناء الروائى، فضلا عن شيوعها في النص الروائى المعاصر، حتى أنها شكلت محورا جوهريا في الأنساق الروائية والصيغ الفعلية لها دور كبير في تحليل النص الروائى، "" فإذا أخذنا القيمة المعنوية العامة للفعل فإننا نجدها تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزمن والحدث بخلاف الاسم الذى يخلو من عنصر الزمن، ولأن عنصر الزمن داخل في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند النطق بالفعل .... إذ أن الفعل يصلح للحدث الذى يتجدد لحظة بعد لحظة أو لنقل للتعبير عن الحدث المتحرك في النفس، ويستطيع الشاعر أو الأديب إذا اجاد استغلال الفعل في نظم عباراته أن ينقل جو الحدث والشعور المتجدد به." (٢) ومن خلال هذه الصيغ نستطيع التوصل إلى خصوصية كل طريقة من الطرق، التى اعتمدت عليها الذات الراوية في تركيب النسق الروائى،" كما أن الصياغة هى قول دال على نظرة فكرية للموضوع الذى يصاغ"".(٣)

ولاستطيع أن نستثنى صيغة فعلية Verbal form معينة من عملية الحصر، كالتى تخصصت في الزمن دون الحدث أو العكس، لأن النسق الروائى كل متكامل، فضلا عن أن صيغة Form مثل "كان" الناقصة وأخواتها التى تخصصت دلالتها في الزمن دون الحدث تشكل بنية Structure جوهرية في التركيب الروائى، خاصة في الروايات المعاصرة، وشكلت لازمة أساسية في طرق السرد Narrative Devices، أو في الطرق التى سلكها الراوى لتشكيل التركيب الروائى، فالأحداث التى يسردها الراوى غالبا ما تسبقها كلمة "كان"، "كنت"، "كنا"،

---

(٢) د. أحمد درويش، دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، ص ١٤٨، ١٥٠ مكتبة الزهراء د.ت القاهرة.

(٣) د. يمني العيد، الراوي الموقع والشكل بحث في السرد الروائي ص ٣٥، بيروت مؤسسة الأبحاث العربية سنة ١٩٨٦.

"كانوا"، ومن ثم لايمكن تجاوز هذه الصيغ لأهميتها.

واعتمدنا على الصيغة الفعلية Verbal form المفردة كما هى في السياق الروائي Narrative Context، احترازا للخلط الذى يحدث من جراء الاعتماد على الدلالة الكلية، لأن الاعتماد على الدلالة الكلية سوف يجعل كل أفعال الرواية ماضية، لأن الراوى غالبا مايبدأ فقرات الرواية والأحداث بصيغ الماضى، خاصة الفعل ""كان"" ومشتقاته التى تدل على الماضى - حتى أن هذه الصيغة تشكل ملمحا جوهريا في كل الروايات العربية المعاصرة- ومن ثم فإن هذه الصيغة بالتبعية تجعل دلالة كل الصيغ الفعلية التى تأتى بعدها ماضية، ومن هنا يحدث الخلط، لذلك شرعنا في حصر الصيغ الماضية والمضارعة- خاصة المقترنة بالشخصية الغجرية- كما هى في السياق الروائى، فضلا عن أن هاتين الصيغتين ترتبطان بسرد الراوى للماضى والحاضر والمستقبل، وهذه الأنماط وثيقة الصلة بنسق التركيب الروائى، فهى المكونة لهذا النسق ومن هنا تصبح طريقة الذات الراوية- وهى الطريقة التى يسلكها الراوى حتى يشكل نسق التركيب الروائى- مساوية لنسبة الصيغ الماضية إلى نسبة الصيغ المضارعة، أى أن طريقة الراوى تساوى نسبة الصيغ الماضية إلى نسبة الصيغ المضارعة.

وقد عددنا الفعل الأمر Imperative Verb ضمن الصيغ المضارعة أو المستقبلية على اعتبار أنه يقترن بزمن الاستقبال أكثر من الزمن الماضى.

واعتمادنا على التحليل الإحصائى Stastistic analysis يرجع إلى أن "البعد الاحصائى في دراسة الأسلوب هو من المعايير الموضوعية التى يمكن باستخدامها تشخيص الأساليب، وتمييز أسلوب عن (٤)

(٣)

طريقة الراوى الحاضر

وهى الطريقة التى يكون فيها الراوى حاضرا في كل الأحداث ومطلق المعرفة،

---

(٤) د. سعد مصلوح الأسلوب ص ٥٤، عالم الكتب، القاهرة ط ٣ سنة ١٩٩٢.

ويتجاوز معرفة شخصياته، ويسرد الأحداث بضمير المتكلم First person pronoun سواء عن ذاته أو عن الذات الأخرى في الماضى أو الحاضر، والمتكلم في رأي بالى (Charles Bally)"" قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، لكنه في أغلب الأحيان يضيف اليها بكثافات متنوعة عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل، وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضارخيال المتكلم لهم، فاللغة في الواقع تكشف في كل مظاهرها وجها فكريا ووجها عاطفيا ويتفاوت الوجهان كثافة حسب ما للمتكلم من استعداد فطرى وحسب وسطه الاجتماعى والحالة التى يكون فيها"".(٥)

ومن ثم فإن الراوى يتدخل تدخلا كليا في نسق التركيب الروائى، خاصة عندما يسرد عن الغجرية أو يتركها تسرد عن ذاتها، وتتضح هذه الطريقة في معظم الروايات التى استوحت الشخصية الغجرية، لكننا نقف عند أهم الروايات التى اعتمدت اعتمادا كليا على هذه الطريقة وهى الشمندورة سنة ١٩٦٨ لمحمد خليل قاسم، وقلب الليل سنة ١٩٧٥ لنجيب محفوظ، وخالتى صفية والدير سنة ١٩٩١ لبهاء طاهر، فالراوى في هذه الروايات يتميز بهيمنة موقعه الذى يحكم منطق السرد الروائى إذ أن شخصياته برغم تنوعها واختلافها إلا أنها تظل محكومة بموقع الراوى السارد.

١-٢

في رواية " الشمندورة" سنة ١٩٦٨ لمحمد خليل قاسم، اعتمد الكاتب على طريقة الراوى الحاضر في سرده للأحداث الروائية، منذ البداية وحتى نهاية الرواية.

ويرجع ذلك إلى أن الكاتب كتب روايته في الستينيات على حين أن الأحداث التى استحضرها ترجع إلى مرحلة الثلاثينيات حيث طفولة الراوى، والطوفان الذى قضى على قريته، واضطهاد حكومة صدقى باشا، ومن ثم كان ضمير المتكلم أو لنقل الحكى الذاتى أقرب الطرق إليه في القص الروائى.

---

(٥) أنظر: د. عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب ط (٢) سنة ١٩٨٢، ليبيا ص ١٤٠.

ومن هنا جاءت الرواية على لسان الراوى الحاضر، والراوى هو الطفل حامد، أى أن الراوى استحضر مرحلة طفولته وظل يسرد الأحداث على لسان الطفل ، ولما كان الراوى يسرد سردا ذاتيا معتمدا على الحكى الذاتى في كل ما مر بهم بداية من طفولته وحتى رحيلهم من ديارهم أثناء الطوفان، لذلك كان الراوى حاضر في كل نسيج الرواية.

ولما سيطر الراوى الحاضر على كل بناء الرواية معتمدا على زمنى الحضور والماضى، لذلك جاءت الصيغ الماضية والمضارعة متقاربة على المستوى الكمى، وان كانت الصيغ المضارعة قد طغت على الصيغ الماضية نسبيا، ويرجع ذلك إلى أن الراوى يسرد الأحداث الماضية في زمن الحضور، ويعايشها كما لوكانت هذه الأحداث حاضرة في لحظات السرد Narrative، ومن هنا طغت الصيغ المضارعة نسبيا على الصيغ الماضية، خاصة في الفصلين اللذين ارتبطا بالشخصية الغجرية، كما هو موضح في الجدول التالى، وقد رمزنا للفعل الماضى بالرمز (ف م) والفعل المضارع بالرمز(ف ض) ورقم الصفحة (ص) والتسلسل الروائى بالرمز (ت ر)

جدول الذات الراوية في الشمندورة

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
١٢	• الراوي الحاضر وقدوم موكب الغجر	١	١٣٧/ ١٣٨	٢٤	٣٢	• حوار اش الله وبكر وصالح وبرعي حول معرفة اسم الفرقة الغجرية القادمة	٢	١٣٨	٩	٢
	• الراوي الحاضر وانضمام حامد لرفاقه لمشاهدة موكب الغجر	٣	١٣٨/ ١٣٩	٣٧	٣٥	• حوار برعي واش الله حول صدق حدس برعي بقدوم فرقة أبو رحاب	٤	١٣٩/ ١٤٠	٥	٧
	• الراوي الحاضر ووصف موكب الغجر في لحظات السكون	٥	١٤٠/ ١٤١	١٠	٤٢	• حوار الراوي"حامد" وبرعي حول محاولة تحقيق الشاذلي أمنية برعي في زواجه بشريفه	٦	١٤١	٦	٤

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
	* الراوي الحاضر ووصفه موكب الغجر في لحظات الحركة	٩	١٤٢/ ١٤٤٠	٤٧	٣٢	* حوار الشاذلي وبرعي ودعوة برعي له لزيارة نجعهم	٨	١٤٢	٩	١٠
	* الراوي الحاضر وسخرية أحمد عودة من الغجرية	١١	١٤٤/ ١٤٥	١٩	١١	* حوار الراوي "حامد" والغجرية وهي تقرأ الطالع.	١٠	١٤٤	١٠	٨
	* الراوي الحاضر ورؤيته لحسن المصري وهو يحتوي فكيهه	١٣	١٤٦	١٨	١٣	* حوار برعي والشاذلي حول منحه حجاب يقربه من شريفه	١٢	١٤٥	٩	٥
						* حوار برعي وحامد حول لقاء حسن المصري بفكيهه	١٤	١٤٦/ ١٤٨	٣٤	٥٠
						* حوار برعي والاسكافي حول خياطة حجاب يقرب برعي بشريفه	١٥	١٤٨/ ١٤٩	١٩	٦
						* حوار حامد وسعديه وهي تضمه بعنف برغم صغره	١٦	١٤٩/ ١٥٠	٢٨	٣٦
	النسبة (١: ١,١٩)			١٦٢	١٩٤	النسبة (١ : ١)			١٢٩	١٢٨
٢٩	الراوي الحاضر وسرد حدث دخول الحلب للمرة الثانية قرية الشمندورة ولقاء فكيهه بحسن المصري وعودة برعي والمأذون والمحامي وحديثهم عن اعتقال حسين طه وزيارة برعي لشريفه	١	٣٢٦/ ٣٣٣	١٧٦	٢٣٨	؟				
	النسبة (١ : ١,٣٥)			١٧٦	٢٣٨					

الذات الراوية = نسبة الماضي إلى المضارع = ٣٣٨ : ٤٣٢ = ١ : ١,٢٧

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن الراوى يسرد أحداث الغجر في زمن الحضور، ويعايشها معايشة تامة، ومن هنا تفاوتت الصيغتان نسبيا، وزادت الصيغ المضارعة زيادة نسبية على الماضية في السرد Narrative، وتساوتا في الحوار Dialogue ففي الفصلين الثانى عشر والتاسع والعشرين- وهما الفصلان اللذان ارتبطا بالشخصية الغجرية ويعبران عن النسق الروائى لأنهما يسيران على نفس نسق الفصول الأخرى - نجد أن الصيغتين الماضية والمضارعة قد تقاربتا في النسب، برغم الزيادة القليلة في الصيغ المضارعة، فقد تكررت الصيغ الماضية ثمانى وثلاثين وثلاثمائه مرة، والصيغ المضارعة تكررت اثنتين وثلاثين وثلاثمائه مرة.

وفي الحوار تساوت الصيغتان أيضا بنسبة (١:١) تقريبا كما هو موضح في الجدول السابق.

وقد يرجع هذا التقارب إلى استحضار الروائى Novelist الأحداث الماضية المقترنة بالشخصية الغجرية، ومعايشته لها معايشة تامة في زمن الحضور وهو زمن كتابة النص Text في أواخر الستينيات. وقد يرجع أيضا إلى الحكى الذاتى وطبيعة سرده من ناحية وإلى معايشة الراوى Narrator للماضى في زمن الحضور من ناحية ثانية.

ومن الجدير بالذكر أن الراوى عندما يعتمد على الوصف الساكن - أى يصف الظاهرة في لحظة سكونها- تتغلب الصيغ المضارعة على الماضية بنسب عالية، ويتضح ذلك في مشهد وصفه لموكب الغجر في لحظات السكون في التسلسلين الروائيين الخامس والسابع في الفصل الثانى عشر، ففيها تكررت الصيغ الماضية سبع عشرة مرة والمضارعة تكررت إحدى وسبعين مرة أى بنسبة (١: ١٧, ٤).

وهذه الغلبة للمضارعة ترجع إلى الحضور التام للأحداث الوصفية وكأنها كائنه في اللحظة الآنية- أى لحظة السرد - ويتضح ذلك عندما يصف الراوى موكب الغجر ويصف الشيخ وهو يمتطى صهوة جواده، ثم وصفه للجواد نفسه، ثم وصف الموكب والنساء والرجال ومراسم الطقوس الغجرية التى يفعلونها عندما يدخلون النجع يقول: ""كان الشيخ قد ترك عتبة المتجر، وامتطى صهوة جواده الذى ازدانت غرته بقطع فضية..... ومن حول الحصان وعلى بعد خطوتين منه

رجلان قصيرا القامة، عريضا البدن، بجلبابين باهتى اللون، من الزفير المقلم، ولبدة صفراء عليها عمامة بيضاء ضئيلة الحجم، بذؤابات صغيرة مبرومة، وعلى عنق كل منهما سير غليظ من قماش خشن يحز فيهما، يتدلى على الصدر، ويشد على البطن جانحا بها إلى الجانب الأيسر طبلة كبيرة ينقر عليها بمطرقتين تنتهيان برأس مستدير من الجلد الأسمر، يمسكهما في خفة وبراعة بيديه اليسرى واليمنى ويميل رأسه إلى الجانب الأيسر.... وفي مقدمة الموكب رجل متوسط القامة بوجه أحمر على صدغيه، رسم عصفور يحمل ربابة ويعزف عليها، ويرسل أبياتا من الشعر، أول مانبدى نصلى ع النيى المختار، يختلط بصوته المبحوح صوت جميل، صوت أمرأة ملفوفة القوام، بجلباب طويل من الفوال، يضيق عند الصدر، فيشرئب النهدان ويكادان يقفزان في العيون، ثم يستوى الصدر بعدها إلى أعلى حتى بدايات عنق تحمل وجها مايزال شابا، قمحى اللون بوشم أزرق على الشفتين، وشم يمتد من الشفة السفلى إلى الذقن في ثلاثة خطوط متوازية، وفي الوجه المستدير عينان واسعتان مكحولتان، تلمعان تحت جبهة مشرقة تتسعان وهى تمط صوتها الجميل، أبين زين أبين، وأوشوش الدكر.""(٦)

ومن خلال هذا النص Text على سبيل المثال يتضح مدى غلبة الصيغ المضارعة على الماضية وعندما يبدأ الراوى في وصف تحرك الموكب، أى وصف الظاهرة في لحظة تحركها حينئذ تتغلب الصيغ الماضية على المضارعة، ويتضح ذلك في التسلسل الروائى التاسع والحادى عشر والثالث عشر- كما هو موضح في الجدول السابق-

يقول الراوى: "الموكب يزحف ويزحف إلى أن بلغ نجعنا وأطفال كل النجوع، يتراقصون حوله، ويقلدون كل رجل في فرقة الحلب التى توقفت لحظة عند الدكان باعت فيها كل ما جمعته من بلح- بينما تقدمت أنا، والتصقت بأبى، أوحى للشيخ أننى ابنه، فأردفنى من خلفه على جواده الراقص.... وفجأة والجواد لايزال يتراقص بى انطلق الرفاعى بصيحته الداوية..مدد.. مدد..مدد وانفلت يعدو، ومرجونته تهتز على جانبه، حتى توقف أمام جدتى وأمى يشير إليهما بهزات من رأسه أن يفسحا الطريق، كان يتشمم بأنفه هنا وهناك، ولما لم تفهماه فتح

---

(٦) محمد خليل قاسم الشمندورة ص ١٤٠-١٤١ دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨.

المرجونة، فأطل منها رأس ثعبان فزعت له الشقيقتان وتنحت الجدة والأم عن الباب عندما بدأ الثعبان يتلوى على يد الرجل.... وأحست بطة بنوبة أغماء فإنزوت في الركن الآخر من الدهليز بينما تركت جميلة الدهليز كله إلى الخارج تبتعد عن البيت إلى الساحة وتوقفت عند حلقة من النساء استدرن بذات الوشم .... وصل المساء وعسكر أبو رحاب وفرقته في الباحة، أمام بيت الشيخ جعفر.""(٧)

ومن خلال متابعة نسق التركيب (Structure) في وصف الراوى (Narrator Description) للموكب وهو يتحرك، ويصفه في خمس صفحات متتاليه، يتضح لنا مدى طغيان الصيغ الماضية من ناحية، وارتباط جماعات الغجر وموكبهم " بالطريقة الرفاعية" من ناحية ثانية، والوشم الملازم للغجرية من ناحية ثالثة.

وقد ترجع غلبة الصيغ الماضية في الوصف المتحرك لموكب الغجر إلى استحضار الكاتب لموكب الغجر أثناء تحركه، فيسرد الأحداث الماضية في زمن الحضور من خلال تداعى الأحداث الماضية عليه.

أما غلبة الصيغ المضارعة على الماضية في الوصف الساكن فيرجع إلى أن الراوى في هذه الحالة يصف الأشياء في لحظة الحضور، وكأنها واقعة في اللحظة الآنية- أى لحظة السرد- فيصف الموكب مجردا من صيغ الماضى.

أما على المستوى الكلى للنص، فنجد تقارب الصيغتين على مستوى الحوار والسرد لأن الراوى يعايش الأحداث في زمن الحضور، أى تتداعى عليه الأحداث الماضية في الزمن الحاضر، وكأنها أحداث حاضرة، خاصة الأحداث التى تتعلق بالشخصية الغجرية، حيث يستحضر حدث لقاء حسن المصرى بفكيهة خلسة وهنا ترتبط الغجرية بأمرين من خلال استحضار الكاتب لها في موكب الغجر الساكن والمتحرك:

الاول : تعبيرها عن الغربة والترحال التى تحل بالشخصية، فأهل النوبة منهم من رحل إلى القاهرة نتيجة الفقر والضياع، ومنهم من بقى ينتظر لحظة الرحيل بقدوم الطوفإن، والشخصية الغجرية شخصية راحلة، ومن هنا

---

(٧) نفسه ص ١٤١-١٤٥

يستحضر رحيل الشخصية الغجرية، ورحيل الذات نتيجة انقلاب الأوضاع السياسية والاقتصادية.

والثاني: تعبيرها عن الجنس والخصوبة، فتتوحد فكيهة بحسن المصرى لأن كل منهما شخصية ضائعه، فحسن المصرى هارب من الثأر، وفكيهة راحلة دائما، وبرغم توحدهما وسط عيدان الذرة إلا أن الخصوبة لاتتحقق نتيجة الضياع، لذلك يسخر أحمد عودة من فكيهة الغجرية عندما تقرأ طالع حامد ويطردها، ونتيجة استحضار الكاتب لهذه الأحداث الماضية طغت الصيغ الماضية لأنه يصف الغجرية في لحظة تحركها.

أما ارتباط الشخصية الغجرية Gypsy Character بالرفاعية في الموكب- حيث أن الراوى مزج بين الجماعات الغجرية وجماعات الرفاعية- فيرجع إلى الارتباط الوثيق والتشابه الكبير بينهما خاصة في الممارسات الطقسية لكل منهما في واقعهما الحياتى المعيش، لذلك يقول كريمر Kremer عن الممارسات الحياتية للغجر "وبينما يعمل بعض من أفراد القبيلة في التجارة يعيش البعض الآخر منها في القاهرة ويعملون في استخراج الثعابين من البيوت وهؤلاء يسمون بالرفاعية، ويقول كريمر ان من يرى أعمالهم لايستطيع انكار أن الدراويش هم غجر متنكرين."(٨)

كما يستحضر الكاتب ممارساتها الحياتية كالوشم وتعبيراتها في رؤية الطالع، إذ أن ""هناك ظاهرة اتفق معظم الكتاب على تميز الغجر بها، وهى ظاهرة الوشم، فالنساء يوشمن شفاههن وأيديهن وصدورهن بأشكال متنوعة من الوشم.""(٩) ومن ثم نجد الوشم ملازما للشخصية الغجرية في كل الروايات المصرية التى عنيت بهذه الشخصية، وهكذا يعبر عن استحضار الكاتب للشخصية الغجرية بشتى مراسمها وطقوسها وأشكالها الحياتية المعيشة، ويحملها أبعادا دلالية ورمزية لتعبر عن العقم والضياع السائد في المجتمع، نتيجة لانقلاب المواضعات السياسية.

أما عن تتابع التركيب الروائى في طريقة الراوى الحاضر فيتضح في الجدول

---

(٨) د. نبيل صبحي حنا، جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجر في مصر والبلاد العربية ص ٣٢٢.

(٩) نفسه ص (٢٧٧).

من خلال تسلسل السرد والحوار، حيث يتم تتابع نسق التركيب في ست عشرة بنية سردية وحوارية متتابعة تتابعا تبادليا كما هو موضح في الجدول في التسلسل الروائى للسرد والحوار، وتتضافر هذه البنى الجزئية لتشكل نسق التركيب.

٣-٣

وفي رواية قلب الليل سنة ١٩٧٥ لنجيب محفوظ يستخدم الكاتب الطريقة نفسها، وهى طريقه الراوى الحاضر، للكشف عن علاقة الشخصية الغجرية بنسق التركيب الروائى، فيسرد الراوى الأحداث عن نفسه، وعن الآخرين وفي هذه الحالة يكون الراوى عنصرا فعالا ومشاركا في الحدث، وقد استخدم هذه الطريقه في كل فصول الرواية بما فيها الفصل الخامس الذى وظف فيه الشخصية الغجرية، وبالتبعية استخدم الكاتب هذه الطريقه في توظيفه للشخصية الغجرية المتمثلة في "مروانة"

إن الراوى هو صديق جعفر ابراهيم سيد الراوى، ويظل جعفر طوال الرواية يتكلم عن نفسه، ويسرد الأحداث التى مر بها، خاصة الأحداث التى مر بها في زواجه من مروانة الغجرية، فقد فتن بها جعفر الراوى عندما شاهدها ترعى الماعز والأغنام مع أمها، فكان يذهب كل يوم ليشاهدها، ويتقرب منها وهو مفتون بجمالها، يقول جعفر الراوى: "وجعلت أمضى الأصيل عند مشارف الدراسة مع صديقى، أو مع نفسى جالسا على حجر، من حولى ترعى الشاة والماعز والجدى على حجرى كتاب المنطق مفتوحا، وعيناى تسترقان النظر اليها وهى جالسة لصق أمها، وهما تغزلان، وكان المكان شبه خال لايمر به إلا المتشردون، وهم راجعون إلى المقطم، وعندما تميل الشمس نحو المغيب تمضى القافلة في رحلتها اليومية مخلفة في قلبى كآبه وفراغا لايملؤه شىء، فأذهب إلى الجامع لأصلى المغرب ثم أحضر درس المنطق وقررت أن أخفي كوبا في جيب قفطانى، وعندما جمعنا الخلاءاقتربت من الأم وقدمت الكوب طالبا حليبا ، فوثبت مروانة- كما سمعت امها تناديها- إلى ماعز وراحت تحلب لى اللبن، ثم ردت إلى الكوب مغطى بالحباب فتناولته وانا أقول لها عاشت يداك يامروانة.""(١٠)

---

(١٠) نجيب محفوظ، قلب الليل ص (٦٢)

وهكذا في كل الرواية نجد الكاتب يستخدم طريقة الراوى الحاضر في سرد الأحداث وفي تضافر التركيب Sturcture والأساليب الروائية مع بعضها البعض، خاصة في استحضاره للشخصية الغجرية على لسان شخصياته، ليعبر من خلالها عن الأعراف السائدة في المجتمع، والتطلع للحرية كما يفعل الغجر، كما أن هذه الطريقة تعبر أيضا عن المعايشة والتوحد في الحدث المروى، فكلما كان الراوى متحدثا عن نفسه كلما كان وقع الأحداث مؤثرا في وعي المتلقى، لذلك تقاربت الصيغ الماضية والحاضرة- كما في الشمندورة- نتيجة الاعتماد على هذه الطريقة من ناحية، واستحضار الماضى في زمن الحضور من ناحية ثانية، ويتضح ذلك في الجدول التالى:

جدول الذات الراوية في رواية "قلب الليل"

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
الخامس	• الراوي الحاضر ولقاء جعفر بمروانه الغجرية	١	٥٩	٢	٦	•حوار الراوي وجعفر حول ملاحقة جعفر	٢	/٥٩ ٦٢	٣٤	٣٤
	• الراوي الحاضر وتطلع جعفر لمروانة	٣	٦٢	١١	١٤	• حوار جعفر ومروانه وأمها تقربه من مروانه	٤	/٦٢ ٦٦	٢٧	١٧
	• الراوي الحاضر وتمرد جعفر على جده	٧	٦٩	٨	٦	• حوار الراوي وجعفر حول الحب	٥	/٦٦ ٦٧	٨	٢٤
	• الراوي الحاضر ولقاء جعفر بالغجري العجوز بغية الزواج بمروانة	١٢	٧٨	١٠	٥	• حوار جعفر وجده حول زواجه من فتاة اختارها الجد	٦	/٦٧ ٦٩	١٦	٢٠
	• الراوي الحاضر وضيق شكرون من اختيار جعفر ومن	١٤	٧٩	٥	٧	• حوار جعفر والجد في حالات الحلم	٨	/٦٩ ٧٠	٢	١٧
	• الراوي الحاضر ومواجهة للناس بأمر زواجه من مروانه	١٧	/٨١ ٨٩	٩٣	٧٧	• حوار جعفر ومحمد شكرون ومحاولة اثنائه عن الزواج من الغجرية	٩	/٧٠ ٧٤	٣٨	٥٩
	• الراوي الحاضر وضيق جعفر بمروانه	١٩	/٨٩ ٩٠	٩	٩	• حوار الراوي وجعفر واختلاف الراوي معه في فكرة زواجه	١٠	/٧٤ ٧٧	١٢	١٤

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
	• الراوي وطلب الغجر من جعفر أن يطلق مروانه رغما عنه وبدون شرط	٢٣	/٩٤ ٩٥	١٠	٢٣	• حوار محمد شكرون والغجرية واقناعه لها بزواج مروانه من جعفر	١١	٧٧	٥	٣
						• حوار جعفر وشكرون والغجرية والغجري العجوز وموافقتهم على	١٣	/٧٨ ٧٩	٩	١٠
						• حوار جعفر وجده حول زواجه بمروانه طرده من البيت الكبير	١٥	/٨٠ ٨١	١٧	١١
						• حوار جعفر وبهجه وخروجه من الدار	١٦	٨١	٥	٧
						• حوار مروانه وجعفر وخلافهما معا	١٨	٨٩	١١	٧
						• حوار الراوي وجعفر وسبب فشل زواجه	٢٠	/٩٠ ٩١	١٥	٢٤
						• حوار جعفر ومروانه	٢١	/٩١	٢٦	٣٥
						• حوار جعفر والغجر	٢٢	٩٤	٤	٤
						• حوار جعفر ومحمد شكرون وعدم استجابة جعفر للنصيحة ويأسه الى حد الموت				
				١٤٨	١٤٧					

الذات الراوية = نسبة الماضي الى المضارع = ٣٧٦ : ٤٦٩ = (١ : ١,٢٤)

ويتضح من هذا الجدول أن الصيغتين متقاربتان إلى حد التساوى، وهى نسبة تكاد تكون مساوية لنفس النسبة في الشمندورة، ويرجع هذا إلى اعتمادهما على طريقة واحدة ، وهى طريقة الراوى الحاضر.

ومن خلال الجدول يتضح أن الأفعال الماضية المرتبطة بالشخصية الغجرية تكررت ثمانى وأربعين ومائه مرة، بينما تكررت الأفعال المضارعة التى تدل على الأستقبال سبعا وأربعين ومائه مرة أى بنسبة (١:١) تقريبا. ويرجع هذا إلى معايشة الكاتب معايشة كلية للأحداث الماضية، فيسردها كما لو كانت حاضرة في اللحظة اللآنية، فنجد أن الراوى يعبر عن ضيقه بمروانة الغجرية ويدرك أن استمرار الحياة معها أمر مستحيل، وأنها كانت مغامرة منه لأجل الحرية والتحرر من القيود والأعراف الأجتماعية السائدة، لكنه أدرك بعد ذلك أنه تخلص من عرف اجتماعى سائد ليقع في أسر أعراف أخرى مغايرة.

ومن ثم نجد جعفر الراوى يعانى طوال الرواية من الضياع ، ويستحضر كل مامر به وكأنه كائن في نفس لحظة السرد Narrative أو لنقل اللحظة التى يروى فيها ما مر به، فقد أدرك أن الانطلاق والتمرد عند الغجر طبيعة مألوفة يعيشها الغجرى، لكنه محكوم بمجموعة أعراف أخرى لاتتوافق والحرية التى يطمح اليها جعفر الراوى، ويظل حائرا ما بين أعراف وقيود الجد الكبير، وبين أعراف الجماعات الغجرية ووحشية مروانه، لذلك يقول جعفر الراوى لصديقه محمد شكرون: ""وها أن أتمسك بالصعلكة، وأرفض محاولة الرجوع إلى حياة القصر، أرفض أن أكون شيخا محترما وزوجا نبيلا، وممارسا للطقوس والتقاليد الرفيعة، لا لأنى أختار ذلك بارادتى الحرة، ولكن احتراما لرؤيا جدى وطمعا في تركته .... كانت مروانة رمزا للحياة الماضية، كما كانت العذر الثابت لتقبل حياة عادية بلا طموح، فلما ذهبت وجدت نفسى عاريا، وكان على أن أعيد النظر في حياتى.""(١١)

وهكذا جاءت هذه الطريقة لتجعل الراوى معايشا للحدث طوال الرواية، سواء عن طريق استحضار الماضى، أو عن طريق الحكى الذاتى، مستخدما الغجرية

---

(١١) نجيب محفوظ، قلب الليل ص ٩٦-٩٧

أداة يعبر بها عن رفضه للقيم والأعراف الاجتماعية السائدة في قصر الجد.

ولم يقف الراوى الحاضر عند حد السرد، لكنه اعتمد أيضا على الحوار أو لنقل الحكى المنقول، الذى ينقل فيه الراوى حوار الشخصيات سواء كان الراوى شخصية من شخصيات الحوار، أو ناقلا لحوار الشخصيات الأخرى، ويكون الحوار حينئذ أداة تعبيرية Expression يعبر الكاتب من خلال اقترانها بالشخصية الغجرية، عن الواقع الحياتى المعيش.

وقد تقاربت نسب الصيغ الماضية والمضارعة أيضا من خلال الجدول السابق، فقد تكررت الصيغ الماضية ثمانى وعشرين ومائتين مرة، والمضارعة تكررت اثنين وعشرين وثلاثمائة مرة، وهى تعبر عن مدى معايشة الراوى للأحداث عن طريق الحوار المنقول معايشة تامة في زمن الحضور.

وشكل الحوار في هذه الرواية محورا بارزا، خاصة حوار الشخصية الغجرية والراوى وقد وظفه الكاتب- من خلال سرد الراوى الحاضر- ليعبر عن تطلع جعفر الراوى إلى حياة ينشد فيها الحرية والتخلص من القيود السائدة، ويتضح ذلك في حواره مع الجد، وهو في حالة أقرب للحلم منها لليقظة يقول الراوى: ""نشب الحوار بينى وبين جدى في حلم، أو في هذيان الليل، أو بين النوم واليقظة لا أذكر:

-جدى إنى أرفض

- ترفض نعمتى؟

- أرفض القهر.

- ولو كان منى؟

- ولو كان.

- أنت عاق، تخون الجمال والنقاء في سبيل ماذا؟

- الحرية

- راعية الغنم

- الدم والتشرد والهواء النقى.""(١٢)

---

(١٢) نجيب محفوظ، قلب الليل ص ٦٩

ويتضح استحضار الراوى للحظات التمرد التى مرت به في عدة حوارات، منها حواره مع محمد شكرون، أو جده، أو بهجه، خاصة تمرده على الأعراف والقيود الاجتماعية السائدة، وقد توافق تمرده مع تمرد الغجر على هذه الأعراف لكنه تخلص من قيود ليجد نفسه أسير قيود أخرى غجرية ممثلة في الأعراف والممارسات الحياتية التى يعيشها الغجر، فقد وجد مروانه تكره رائحة البيوت **والشقق، وتحن للترحال والتجوال.**

لذلك تصيح مروانه في جعفر قائلة: ""إنى أكره رائحة البيوت."" ولاتجل غير رجال الغجرفي عشش الترجمان، وبذلك تتحول حياة جعفر مع مروانه إلى جحيم، ويشعر بالضياع الذى انتابه قبل الزواج منها ويتطلع إلى حرية أخرى. لذلك يمكن القول: إن الشخصية الغجرية هى التى جعلت الكاتب يستحضر الماضى بأحداثه ووقائعه، خاصة إن الأحداث المقترنه بالشخصية في الرواية تحتل مساحة كبيرة في بناء الرواية، ولما استحضرها الكاتب وعايشها في زمن الحضور، كما لو كانت أحداثا حاضرة في اللحظة الآنية، لذلك تقاربت نسب الصيغ الماضية والمضارعة، أو لنقل زادت نسب الصيغ المضارعة على الماضية في بعض المواضع ويرجع إلى ميل نجيب محفوظ إلى تصوير الحاضر لذلك يقول: ""عندما تأملت نفسى وجدت أننى من أدباء الفعل المضارع من أدباء الحاضر، لا أحب الكتابة عن الماضى ولا يستهوينى التنبؤ بالمستقبل.""(١٣) ونتيجة هذه المعايشة والحضور زادت الصيغ المضارعة خاصة في الحوار.

أما عن تتابع التركيب الروائى في هذه الطريقة- طريق الراوى الحاضر- فيتضح في الجدول من خلال تسلسل السرد والحوار بصورة تبادلية، فتأتى البنية الجزئية الأولى سردية والثانية حوارية والثالثة سردية، والرابعة حوارية.... وهكذا. لكن من الواضح أن تتابع البنى الحوارية قد طغى، لأن الحوار يشكل محورا أساسيا في هذه الرواية، وفي استحضار جعفر الراوى حواره مع الغجر، وكأنه في زمن الحضور، وتتتابع هذه البنى وتتضافر في نسق تام طوال ثلاث وعشرين بنية سردية وحوارية لتشكل نسق التركيب الروائى المقترن بالغجرية في هذه الرواية، ويمكن توضيح هذه التتابع في كل الرواية من خلال اتباع طريق التسلسل الروائى كما هو موضح في الجدول السابق.

نجيب محفوظ، أتحدث إليكم ص ٩٧

٣-٢

واعتمد بهاء طاهر في روايته "خالتى صفية والدير" سنة ١٩٩١، اعتمادا كليا على الراوى الحاضر، في نسق التركيب الروائى، فيستخدم أسلوب السرد الذاتى، حيث يسرد الراوى الأحداث التى مر بها في مرحلة معينة من مراحل حياته معتمدا على طريقة الراوى الحاضر طوال الرواية، فيسرد الأحداث التى عايشها وشاهدها، مذ كان طفلا يحمل علب الكعك في يوم العيد لتوصيلها للأهل والأقارب والمقدس بشاى في الدير، إلى أن أصبح رجلا يعيش في القاهرة ويعايش أحداث قريته، بعد أن تغيرت كل معالمها. ومن الجدير بالذكر أن هذه الطريقة، تتقارب فيها نسب الصيغ الماضية والمضارعة شأنها شأن الروايتين السابقتين، لكن نسب الصيغ المضارعة تزداد نسبيا في هذه الرواية عن سابقتيها، وقد يرجع هذا إلى طبيعة المعايشة، فكلما استحضر الكاتب الحدث وعايشه وسرده كما لو كان حادثا الآن، أى في لحظة الكتابة- كلما ازدادت الصيغ المضارعة التى تعبر عن زمنى الحضور والاستقبال، وتتضح هذه النسب في الجدول التالى:

جدول الذات الراوية في "خالتي صفية والدير"

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
الجزء الثاني "خالتي صفية"	الراوي الحاضر وسرده حياة صفية منذ نشأتها وحتى زواجها من القنصل، وعشق حربي لأمونة الغجرية، وموت القنصل وسجن حربي، وهجر الغجرية للقرية، وبقاء حربي في الدير	١	٢٥/ ٨١	٧٥٤	١١٨٦	؟				
	النسبة = (١ : ١,٥٧)			٧٥٤	١١٨٦					

الذات الراوية = نسبة الماضي الى المضارع = ٧٥٤ : ١١٨٦ = (١ :١,٥٧)

ويتضح من خلال الجدول أن الصيغ المضارعة قد زادت عن الصيغ الماضية بنسبة (٥٧ ,١ :١) وهذه الزيادة تتوافق وطبيعة المعايشة التامة للحدث خاصة إذا كان الكاتب يستحضر الأحداث الماضية في زمن الحضور، ويسردها في اللحظة الآنية، وهذه الرواية تحققت فيها زيادة الصيغ المضارعة أكثر من الروايتين السابقتين، وهذا يوضح إلى أى مدى كان الراوى معايشا للأحداث، لكن هذه الزيادة زيادة نسبية قياسا بالروايتين السابقتين، أى أنها لم تشكل فارقا كبيرا، الأمر الذى يجعلنا نرى أن هذه الطريقة- طريقة الراوى الحاضر- تتقارب نسب صيغها وفقا لمدى استحضار الراوى للماضى، ومدى معايشته له، وإلى استخدام الحكى الذاتى ومدى اعتماد الكاتب عليه، وهذا ما جعلنا نرى توافق النسب وتقاربها في الروايات الثلاثة برغم تباين زمن الكتابة بينها، فقد اعتمد كتاب هذه الروايات على طريقة واحدة، هى طريقة الراوى الحاضر، ونظن أن الاعتماد على هذه الطريقة هو الذى أدى إلى تقارب نسب الصيغ بين هذه الروايات، كما أن هؤلاء الكتاب اعتمدوا على معايشة الزمن الماضى في زمن الحضور.

فقد اعتمد بهاء طاهر على استحضار الشخصيات المتباينة، خاصة شخصية حربى وعلاقته بأمونة الغجرية، التى تعلقت به من دون الرجال، واستخدم الكاتب طريقة الراوى الحاضر ليكون معايشا ومتفاعلا مع الأحداث على أنه شخصية فاعلة ومفعولة في آن واحد، لذلك يقول الراوى معبرا عن ارتباط حربى بأمونة الغجرية: "وكان من المعروف أن حربى على علاقة بأمونة البيضاء الحلبية (أى الغجرية) ذات الشعر الذهبى التى ترقص في الأفراح، وأنها تعشقه من دون الرجال على كثرة من كانوا يتمنون القرب منها، وذات مرة ارتجلت أغنية في أحد الأفراح سرعان ما شاعت في القرية، يغنيها الرجال حين يهل عليهم حربى وهم يبتسمون ويغمزون بعيونهم ويرفعون عقيرتهم مترنمين " حاربى قلبى، حاربى قلبى ولما لاقيته ما حاربى قلبى"، وكان حربى يبادلهم الابتسامه والدعابة دون حرج. ففي ذلك الوقت كان العشق مسموحا به في قريتنا لمن لم يتزوجوا، بل وحتى لبعض المتزوجين الذين فلت عيارهم، وعلى كل حال فلم يكن هذا العشق سببا يمنع حربى من التقدم لصفية لو أنه أراد، ولكن هل كانت صفيه تحب حربى؟.. لا أستطيع أن أجزم غير أنى أذكر من بدء طفولتى أنها وبقية أخواتى كن في العادة يتلصصن عليه من خلال الأبواب شبه المغلقة عندما يجلس مع أبى على الدكة في صحن الدار يتحدثان عن الزرع، أو يشربان الشاى ويتسامران،

ولا أذكر ان كانت هى أو واحدة من أخواتى التى قالت عنه حين فاجأتهن مرة وهن يختلسن النظر اليه"سبحان الله مثل فلق القمر""(١٤)

ومن هنا يتضح غلبة الأفعال المضارعة على الماضية، نتيجة اعتماد الكاتب على طريقة الراوى الحاضر، أو الحكى الذاتى، وهذه الطريقة أقرب إلى تصوير نمط الحياة اليومية والشعبية التى يسردها الراوى، معبرا عن الطبقات الشعبية من ناحية، والغجر من ناحية ثانية، حيث يعيش كل منهما على هامش المجتمع، فنجد أن الغجر لايتفاعلون مع المجتمع إلا من خلال قراءة الطالع وبعض المهن التى يمارسونها، وكذلك وعى الطبقات الشعبية - في ظل غيات الاستراتيجية الاجتماعية- يتوافق مع نمط هذه الخرافة.

ومن هنا نجد أن كل الروايات المصرية التى وظفت الشخصية الغجرية، عبرت فيها الغجرية عن وعى الطبقات الشعبية، وحملها الكاتب أبعادا دلالية (Semanticity) ورمزية (Symbolism) فيسرد بهاء طاهر نمط الحياة الواقعية التى تعيشها الأنا الفردية والجماعية، ويعتمد على المحاكاة الفنية للواقع Verisimilitude المعيش، واعتماده على طريقة الراوى الحاضر يجعل الشخصية الغجرية والشخصيات الأخرى المتفاعلة معها لها حقيقة الحضور، كما تجعل الراوى متفاعلا مع الشخصية من خلال معايشته لها.

والشخصية الغجرية في "خالتى صفية" برغم أنها لم تشكل محورا جوهريا في الرواية، على مستوى نسق التركيب الروائى، إلا أنها تشكل لازمة أساسيه في سياق الأحداث، فقد أحبت أمونة حربى وظلت مقيمة في القرية ما بقى حربى، ولم تهجرها إلا عندما سجن، وهنا تعبر عن الشيء ونقيضه في آن واحد، إذ تعبر عن تطلع حربى إلى التحرر من القيود والأعراف الاجتماعية السائدة، لذلك ضاق بالبك وبتصرفاته، وقهره للفلاحين وأدى به قهر البك، والظلم الواقع عليه إلى القائه في السجن دون جريمة اقترفها، والغجرية تتوافق وهذا الجانب الذى يخلصه من القيود، لذلك تعلق بها حربى وعشقته هى، وفي الوقت نفسه ترتبط الغجرية بالاستلاب فقد استلبت حربى من صفية التى كانت تحبه لكنها عجزت عن التعبير عن حبها له نتيجة القيود والأعراف الاجتماعية.

---

(١٤) بهاء طاهر، خالتي صفية والدير ص (٣٠)، دار الهلال القاهرة سنة ١٩٩١.

وقد سار نسق التركيب الروائى في هذه الرواية وفي الجزء الثانى المقترن بالغجرية على وتيرة واحدة ممثلة في سرد الراوى للأحداث، وتضاءل الحوار إلى حد الاختفاء من السياق، ومن ثم سار النسق والتسلسل الروائى على شاكلة واحدة معتمدا على المتكلم Speaker حيث ""ان المتكلم قد يضفي على معطيات الفكر ثوبا موضوعيا عقليا مطابقا جهد المستطاع للواقع، ولكنه في أغلب الأحيان يضيف اليها - بكثافات متنوعة- عناصر عاطفية قد تكشف صورة الأنا في صفائها الكامل، وقد تغيرها ظروف اجتماعية مردها حضور أشخاص آخرين أو استحضار خيال المتكلم لهم.""(١٥)

(٣)

طريقة الراوى الغائب:-

ويعنى بها الطريقة Device التى يكون فيها الراوى غائبا في كل الأحداث، ولا يتجاوز معرفة شخصياته، ويسرد الأحداث بضمير الغائب Third person pronoun على لسان الشخصية الغجرية، أو الشخصيات الأخرى المشاركة في الأحداث، وأهم رواية اعتمدت على هذه الطريقة، هى رواية "تغريبة بنى حتحوت "سنة ١٩٨٨ لمجيد طوبيا، وهذا الاختيار على سبيل شيوع الظاهرة، أى أن نوع هذه الرواية تعد من أهم الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية، واعتمدت على هذه الطريقة اعتمادا كليا في نسق التركيب الروائى.

٣-١

شكلت طريقة الراوى الغائب ملمحا بارزا في "تغريبة بنى حتحوت" ويرجع ذلك إلى أن الكاتب يسرد أحداثا مضت، حيث يرجع تاريخ الأحداث إلى المرحلة المملوكية، ويعتمد الكاتب إلى حد كبير على سرد المادة التاريخية، والحدث التاريخى، ومن ثم يروى كل الأحداث والوقائع التاريخية والحياتية في آن واحد، الأمر الذى يجعل هذه الطريقة تشكل لازمة أساسية في البناء سواء على مستوى السرد أو الحوار، خاصة ما يقترن منها بالشخصية الغجرية. ولما كان الراوى -

---

(١٥) د. عبد السلام المسدى، "بحث النقد الأدبي وانتماء النص" ضمن كتاب علامات في النقد الادبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة، جزء ٤ مجلد ١ يونيه ١٩٩٢.

في هذه الطريقة- معتمدا على سرد الماضى في زمن الحضور، لذلك شاعت الأفعال الماضية، وأصبح لها فضل الشيوع على الأفعال المضارعة، ويتضح ذلك في كل بنى الرواية، خاصة الفصول التى وظف الكاتب فيها الشخصية الغجرية، ولتوضيح ذلك انظر الجدول التالي.

جدول الذمن الروائية في "تغريبة بني حتحوت"

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
٣	• الراوي الغائب ووصول مرسي والريس جابر الى اسيوط لبيع المصوغات الذهبية	١	٣٤-٣٥	٢٠	٦	• حوار مرسى والريس جابر حول بيعهم الذهب فى أسيوط	٢	٣٥	٥	١٠
	• الراوي الغائب وبيع مرسي والريس جابر الذهب بثمن زهيد	٣	٣٥-٣٦	١٢		• حول مرسى والريس جابر حول شراء معزة	٤	٣٦	٦	١٠
	• الراوي وشراء مرسي معزة، وحملت أم مرسي وقدمت الغجرية لتبشرها بالحمل	٥	٣٦-٣٨	٩٤	٢٣	• حوار الغجرية وأم الخير حول ولادة الطفل	٦	٣٨-٤٢	٦٠	٥٣
	• الراوى الغائب وفرحة الأم بظهور الشرط الأول لميلاد ابنها حتحوت	٧	٤٢-٤٣	٧	١٥	• حوار التاجر والريس جابر حول سطو جنود مراد بك على الأهالى والغلاء الذى أصاب العامة فى كل البلاد	٨	٤٣-٤٥	٣٦	٣٧
	• الراوى الغائب وميلاد حتحوت ومراسم السبوع له، وحضور الغجرية ميلاده وسبوعه	٩	٤٥-٤٩	١٠١	٣٦	• حوار أم الخير وزوجها رضوان حول فرحة الأب بولادة حتحوت	١٠	٤٩	٢	٣
	• الراوى الغائب وختان حتحوت وذبح جدى وشراء مرسى بقرة لأمه بدلا من التى استلبها المماليك.	١١	٤٩	١٩	٨					
	النسبة = (٢,٨٧ : ١)			٢٥٣	٨٨	النسبة = (١:١) تقريبا			١٠٩	١١٣

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
٦	• الراوى الغائب ووصول مرسى وجابر للقاهرة ولقاؤهما بتاجر الغلال وحديثهما عن صراع مراد بك وابراهيم بك والمماليك والعثمانيين، وعن خسوف القمر	١	٨٣-٨٦	٧٠	٣١	• حوار تاجر الغلال ومرسى والريس جابر حول الغلاء وصراع الغز والروم، أو المماليك والعثمانيين، وتذمر الشعب من ضيق العيش وقهر الحكام لهم	٢	٨٦-٩٠	٧٢	٤٧
	• الراوى الغائب وتوقف التجارة وضيق التجار والعامة بالغلاء	٣	٩١-٩٢	٣٩	١٧	• حوار مرسى والريس جابر حول الأماكن التى يبغون زيارتها	٤	٩٢		٢
	• الراوى الغائب ومتابعة الصراع فى الواقع الحياتى المصرى، وعودة مرسى والريس للجابر للميناء	٥	٩٢-٩٧	٧٠	٥٣					
	النسبة = (١ : ١,٧٧)			١٧٩	١٠١	النسبة = (١ : ١,٤٦) تقريبا			٧٢	٤٩
٨	الراوى الغائب ووصول مرسى وحتحوت للقاهرة، ومشاهدتهما الحاوى ولقاؤهما بسالم مدكور تاجر الزيوت ويحدثهما فى منزله عن مرض الطاعون الذى تفشى فى الشعب، وعن صراع مراد بك والفرنسيين، وانتشار الغلاء وحدوث كسوف الشمس	١	١١٤-١٢٥	٣٠٢	٧٩	• حوار محمد كريم والانجليز ورفضه السماح لهم بدخول البلاد لمطاردة الفرنسيين	٢	١٢٥-١٢٦	١١	١٨
	• الراوى الغائب ومهاجمة الفرنسيين مالطة. وقدوم بعض المسلمين معهم	٣	١٢٦-١٢٧	١٢	٣					
	النسبة = (١ : ٣,٨٢)			٣١٤	٨٢	النسبة = (١ : ١,٦)			١١	١٨٠

الذات الراوية للنمط السردي = نسبة الصيغ الماضية إلى المضارعة
= ٧٤٦ : ٢٧١ = (٢,٧٥ : ١)

الذات الراوية للنمط الحواري = نسبة الصيغ الماضية إلى المضارعة
= ١٩٢ : ١٨٠ = (٢,٠٦ : ١)

الذات الراوية للنمطين معا = نسبة الصيغ الماضية إلى المضارعة
= ٩٣٨ : ٤٥١ = (٢,٧ : ١)

ويتضح من خلال هذا الجدول، الذى يعنى برصد طريقة الراوى الغائب، أن هذه الطريقة تختلف عن طريقة الراوى الحاضر اختلافا عكسيا، أو بمعنى آخر نقول: انها تناسب تناسبا عكسيا مع طريقة الراوى الحاضر، فإذا كانت الصيغ المضارعة طغت على الصيغ الماضية في طريقة الراوى الحاضر، فإن الصيغ الماضية قد طغت على الصيغ المضارعة في هذه الطريقة، خاصة في الفصول التى اقترنت بالشخصية الغجرية.

ففي هذه الرواية تجد أن الصيغ الماضية قد طغت على المضارعة، خاصة في الفصول التى اقترنت بالشخصية الغجرية، وهى الفصول التى قمنا بعملية الاحصاء عليها، ليتكشف لنا من خلالها خصوصية التركيب الروائى من خلال توظيف الشخصية الغجرية، فضلا عن أنها فصول غير متتابعة تتابعا منظما - كما هو في الجدول- ومن ثم تعبر عن النسقين معا، نسق التركيب المقترن بالشخصية الغجرية، والمقترن بالشخصيات الأخرى، أو لنقل نسق التركيب المقترن بالشخصية الغجرية في تفاعلها مع الشخصيات الأخرى، ففي هذه الفصول تكررت الصيغ الماضية في النمط السردى ستا وأربعون وسبعمائة مرة، بينما تكررت الصيغ المضارعة إحدى وسبعين ومائتين مرة، أى بنسبة (٢,٧٥ : ١)، وهذا يوضح مدى شيوع الصيغ الماضية، سواء على مستوى الفصل الواحد، أو الفصول جميعها، أو الفصول المقترنة بالشخصية الغجرية، والراوى بهذا يعد الشخصية الغجرية واحدة من الشخصيات التى اقترنت وتفاعلت مع الشخصيات الأخرى لتسهم في تشكيل النسق الروائى، ومن ثم خضع تركيبها للنسق الكلى للنص، وأصبح توظيفه لطريقة الراوى الغائب، يشكل محورا جوهريا

في الرواية، ومعتمدا على استحضار الماضى خاصة استحضاره للشخصية الغجرية في ضوء وعى المرحلة المملوكية، والتى تعبر عن اختلال وعى الذات في السبعينيات والثمانينيات. ومن هنا نجد الراوى يسرد الأحداث دون تدخل منه، ويجعل الأحداث تتفاعل مع بعضها البعض، دون أن يكون للذات الراوية وجود في سياق النص.

ومن خلال تتبعنا لأى نص في الرواية يعتمد على الراوى الغائب نجد غلبة الصيغ الماضية على المضارعة، وعلى سبيل المثال، يقول الراوى معبرا عن فرحة رضوان وزوجته بقدوم الغجرية: "كانت فرحته كبيرة، عندما دق الباب مع شروق اليوم التالي، وفتحه ليجد الغجرية باسمة، وهلال النحاس اللامع يتأرجح في طرف أنفها، فرآها جميلة مثل الصباح ورحب بها أعظم ترحيب، وبعد أن جعلته يحضر الكتكوت الذى أصبح ديكا كبيرا كامل السواد بلا أية علامة بيضاء، أخذها إلى أم الخير التى تهلل وجهها لسماع صوتها، وهنأتها الغجرية وباركت ثم أمسكت بالديك في يد وبسكين حامية في اليد الأخرى، وجعلت رضوان يقرب رأسه من رأس زوجته، وذبحت الديك ثم وضعته في ماء مغلى، ونتفت ريشه، وأخرجت أحشاؤه، ووضعتها في كيس صغير مع خلاص الوالدة، وأعطته إلى رضوان ليدفنه تحت عتبة داره، أراد أن ينفحها بقطعة من ذات الخمسة فضة، لكنها أرجأت هذا إلى السبوع وقالت لأم الخير:

- عندما يصل هذا الولد عمر السابعة طرزى له طاقية.

ثم انصرفت بعد الدعاء وبوعد أن ترجع يوم السبوع.... وفي يوم السبوع كانت القابلة جاهزة لاحمام الوليد حمامه الأول، لكن الغجرية جاءت وأصرت على أن تقوم بذلك فإنصرفت القابلة مغضبة، بينما ملأت الغجرية الابريق بمياه نظيفة ومزجته بمادة شفافة ووضعت الطفل في طست صغير، وراحت تحممه متمتمه بالأدعيه المناسبة، ثم نشفته ولفته بلفافة نظيفة وسلمته لأمه، وأحضرت المنقد الفخار وجعلت فيه بعض الجمر، وضعت من فوقه بعض الشبة، فتشكلت احداها في هيئة وجه حسود، أخرجتها ووضعتها في الهون، وسحقتها ثم بعد ذلك مزجتها ببعض الخبز الطرى المغموس بالمرق، وخرجت إلى الحارة وألقتها إلى كلب أسود، وظلت واقفة حتى رأته يلتهمها، وعند ذاك عادت إلى أم الخير راضية البال.""(١٦)

---

(١٦) مجيد طوبيا، تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال ص ٤٧-٤٨ دار الشروق ط ١ سنة ١٩٨٨

ومن خلال هذا النص Text يتضح لنا مدى غلبة الصيغ الماضية، حيث أصبح لها فضل الشيوع، فقد تكررت ثلاثا وأربعين مرة، على حين أن الصيغ المضارعة تكررت اثنتى عشرة مرة، وهذا الشيوع للماضى يقترن دائما بطريقة الراوى الغائب، ويرجع هذا إلى عناية الراوى بسرد الأحداث الماضية، خاصة الأحداث المملوكية واقترانها بالشخصية الغجرية، وسرد الماضى دون تدخل الراوى بتوافق وطريقة الراوى الغائب.

وتظل الصيغ الماضية ملازمة للسرد الروائى في كل فصول الرواية، خاصة الفصول التى عنى فيها الراوى بسرد الشخصية الغجرية، فقد اقترن ميلاد حتحوت بمجموعة من الظواهر الخلقية والكونية مثل ولادة بقرة برأسين، وخسوف القمر، وكسوف الشمس، فعندما وصل مرسى وجابر إلى القاهرة والتقيا بتاجر الغلال حينئذ تحقق الشرط الثانى الذى ذكرته الغجرية، كى تستمر حياة حتحوت، وتمثل هذا الشرط في خسوف القمر، وتحقق الشرط يقترن بتمرد الشخصية والذات على القهر السلطوى، فقد ظل مرسى يقاوم المماليك والمحتلين، ثم رحل معه حتحوت للقاهرة ليقاوما معا ظلم السلطة، وحينئذ تحقق الشرط الثالث - وهو كسوف الشمس- حتى تستمر حياة حتحوت- وسنوضح ذلك في الفصول التالية- لذلك نجد أن سيطرة الماضى على هذه الطريقة جاء من خلال اعتماد الراوى على سرد الأحداث الماضية اعتمادا كليا.

وفي سرد الراوى لنمط الحوار المنقول عن الشخصيات- خاصة الشخصية الغجرية- نجد أن الصيغ الماضية قد غلبت أيضا على المضارعة في بعض الأحيان، وفي الحين الآخر تقاربتا إلى حد كبير، لكن على مستوى الذات الراوية في كل الفصول التى عنيت بالغجرية، نجد غلبة الصيغ الماضية، وان كانت بنسبة أقل بكثير من نمط السرد Narrative Type فقد تكررت الصيغ الماضية إثنتين وتسعين ومائة مرة، والمضارعة تكررت ثمانين ومائة مرة، أى بنسبة
(٦ ٠ ,١:١). وهذا يرجع إلى أن نمط الحوار Dialogue Type دائما يحتاج إلى المعايشة الكلية حتى ينقل الراوى حوار الشخصيات الماضية، ويستحضرها كما لو كانت كائنة في زمن الحضور، وبتضافر نمط السرد مع الحوار في نسق واحد

يتضح لنا غلبة الصيغ الماضية أيضا على المضارعة بنسبة (٧ ٠ ,٢ :١) ، ويتضح ذلك من خلال الجدول السابق.

أما عن تتابع نسق التركيب الروائى في الرواية، خاصة الفصول التى عنيت بالغجرية، فإن نمط تسلسل النسق الروائى نمط تبادلي، ففي الفصل الثالث تتابع التسلسل الروائى حتى وصل إلى أحد عشر تسلسلا تبادليا ما بين نمط السرد ونمط الحوار وبتتابعهما معا في نسق واحد تشكل نسق التركيب الروائى كما هو موضح في الجدول بنفس تسلسله، وكذلك الأمر في الفصلين السادس والثامن، ففيهما تتتابع الأنساق الروائية ما بين نمط سردى ونمط حوارى، وكل منهما يقترن بالشخصية الغجرية، ليشكلا معا نسق التركيب الروائى الذى سارت عليه الرواية، ويوضح الكاتب من خلالهما دور الشخصية الغجرية على مستوى النسق وعلى مستوى الدلالة. وسنوضح ذلك في الفصول التالية.

(٤)

طريقة الراوى الغائب الحاضر

ويعنى بها الطريقة Device التى يكون فيها الراوى حاضرا وغائبا في آن واحد، وتتركز الأحداث اما على ذهن الراوى، أو على إحدى شخصياته، ويتدخل الراوى أثناء السرد في الأحداث، ومن ثم فهو يسرد عن الشخصية الغجرية ثم يتدخل أحيانا في سياق السرد، وهذه الطريقة ترتبط بالحكى غير المباشر.
وهذه الطريقة شائعة في معظم الانتاج الروائى، لكننا نعنى بأهم الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية واعتمدت اعتمادا كليا على هذه الطريقة، وأهم هذه الروايات: ""الطوق والإسورة"" سنة ١٩٧٥ ليحيى الطاهر عبد الله، و""التاجر والنقاش"" سنة ١٩٧٦ لمحمد البساطى، و""حنان"" لمجيد طوبيا سنة ١٩٨١، و""عصفور النار"" سنة ١٩٨٥ لشطبى يوسف.

والملاحظ في هذه الطريقة تقارب الصيغتين الماضية والمضارعة حينا، وتغلب إحداهما على الأخرى في الحين الآخر، تبعا للمعالجة الفنية، فكلما ازداد تدخل الراوى في النسق الروائى كلما ازدادت الصيغ المضارعة، وكلما قل تدخل الراوى في النسق الروائى قلت الصيغ المضارعة وازدادت الصيغ الماضية.

* * * * *

٤-١

في رواية ""الطوق والإسورة" سنة ١٩٧٥ ليحى الطاهر عبد الله، يعتمد الكاتب اعتمادا كبيرا على هذه الطريقة، وفيها يستخدم طريقة الراوى الغائب الحاضر في نسق واحد، فتكثر الصيغ الماضية عندما يسرد أحداثا انقضت دون أن يتدخل في نسقها كما في مشهد "خبر" حيث تكررت الصيغ الماضية ثلاثا وعشرين مرة، بينما تكررت الصيغ المضارعة سبع مرات أى بنسبة (٢٨ ,٣ :١). ويرجع ذلك إلى أن الراوي يقص أحداثا انقضت دون أن يتدخل فيها، ومن ثم يأتى النسق مجردا من تدخل الذات، ولتوضيح ذلك انظر الجدول التالي الذى يرصد فيه الطريقتين في نسق واحد..

جدول الذات الراوية في الطوق والإسورة

المشهد الروائى	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	النسبة
• خبر	• الراوى الغائب ووصول خطاب مصطفى الغائب	٨	-١٢ ١٣	٢٣	٧	(١: ٣,٨)
• بخيت البشارى فى حديث يقظة	• الراوى الحاضر وتداعى الأحداث على ذهن الأب بخيت	٣	٨	٣	١٣	(٤,٣: ١)
• الشهر السادس من العام الثالث	• الراوى الغائب الحاضر	٦	١١	١١	١١	(١: ١,١)
• ما قال الحجر وما قالت الغجرية	• الراوى الغائب الحاضر	٧	-١١ ١٢	٦	٤	

ومن خلال الجدول يتضح أن الكاتب اعتمد على طريقة الراوى الغائب الحاضر في نسق التركيب الروائى، فيستخدم هذه الطريقة عندما يسرد حلما أو يتدخل في النسق الروائى أو يسرد حالات المناجاة النفسية، وفيها تتغلب الصيغ المضارعة على الماضية_ كما مر بنا- لأن الراوى يعايش الأحداث في زمن الحضور، ويتضح ذلك في مشهد ""بخيت البشارى في حديث يقظة""، ففيه تكررت الصيغ المضارعة ثلاث عشرة مرة، والمضارعة ثلاث مرات، أى بنسبة (٣ ,٤ :١).

وفيما يتعلق بمشهد الغجر فقد استخدم طريقة الراوى الحاضر الغائب في نفس النسق الذى يسرده، فيسرد الراوى الأحداث الماضية ويعايشها في زمن الحضور، فضلا عن تدخله في السياق السردى، ومن ثم جاءت الصيغتان إلى حد كبير متقاربتين، ويرجع ذلك إلى المعايشة التامة للحدث فيسرده كما لو كان حادثا في اللحظة الآنية، وفي الوقت نفسه يستحضر الماضى، فتأتى الصيغ متقاربة، وإذا كان محمد خليل قاسم اعتمد على السرد الوصفي لمكان الغجروموكبهم وطقوسهم فإن يحيى الطاهر عبد الله، اعتمد على السرد المكثف- لو جاز استخدام هذا التعبير- فجاء مشهد الغجرية في محورين:-
الأول :" الشهر السادس من العام الثالث، والثانى": "ما قال الحجر وما قالت الغجرية وفيهما تتقارب الصيغتان الماضية والمضارعة، للعامل الذى ذكرناه، إلى جانب استخدام الراوى صيغا لها صفة الحضور والغياب في آن واحد، حتى يصبح النص ديناميا، فتتحرك دلالته صوب الماضى والحاضر في نفس النسق الواحد ويتضح ذلك في الفصول القادمة- كما يتضح تقارب الصيغ من خلال الجدول السابق.

ونخلص من ذلك إلى أن طريقة توظيف الغجرية عند يحيىالطاهر تعتمد على طريقة الراوى الحاضر الغائب، فإذا تساوى حضور الراوى وغيابه جاءت الصيغتان متقاربتين وإذا طغت إحداهما على الأخرى، طغت صيغتها على الأخرى.

* * * * *

٣-٤

وفي رواية "التاجر والنقاش" سنة ١٩٧٦ لمحمد البساطى ، اعتمد الكاتب على الطرق الثلاثه في نسق التركيب الروائى، لكن الطريقة التى شكلت ملمحا بارزا في توظيف الشخصية الغجرية هى طريقة الراوى الغائب الحاضر.

وفي هذه الرواية نجد مشهدين ارتبطت بهما الشخصية الغجرية ارتباطا هامشيا، وهذان المشهدان يستخدم فيهما الكاتب طريقة الراوى الغائب ، الأول مشهد اختفاء الزناتى ونبوءة الغجرية، والثانى مشهد قدوم الغجر عند العجوز، ليأخذوا منها الأرغفة والسمك بثمن زهيد، ونلاحظ في هذين المشهدين اعتمادهما على طريقة

الراوى الغائب، حيث تتغلب فيهما صيغ الماضى على المضارع لأن الكاتب يسرد أحداثا مضت، ولايتدخل في سرد الأحداث، أو في سياق الشخصية الغجرية. ففي مشهد اختفاء الزناتى ونبوءة الغجرية تكررت الصيغ الماضية ستا وتسعين مرة، والمضارعة تكررت خمسا وخمسين مرة، أى بنسبة (١,٧٥ :١) وفي مشهد استلاب الغجر للعجوز تكررت الصيغ الماضية ستا وخمسين مرة والمضارعة تكررت أربعا وأربعين مرة، أى بنسبة (١,٢٧ :١).

ويتضح في هذين المشهدين غلبة الأفعال الماضية خاصة الأفعال"كان"، "كانت"، "كانوا"، "كنا" مما يدل على سرد الراوى للأحداث الماضية دون تدخله، إذ أنه يجعل الشخصيات تتفاعل مع بعضها البعض دون أن يكون له حقيقة الحضور. أما المشهد الجوهرى الذى تبلورت فيه الشخصية الغجرية، فهو مشهد " من أحاديث النقاش فوق الجبل" وحديث للتاجر عن يوسف الغجرى، وقد اعتمد الكاتب فيه على طريقة الراوى الحاضر الغائب لتشكيل نسق التركيب الروائى.

وفي هذا المشهد نجد الراوى كثير التدخل في السياق خاصة في حالات التداعى Association والمناجاة النفسية، فقد ظل الراوى يسرد الأحداث الماضية التى مر بها يوسف الغجرى، ويسردها في حالات التداعى النفسى لشبح الزناتى فوق قمة الجبل عند الصخرتين ، ويسرد الراوى تاريخ شخصية يوسف الغجرى منذ كان صبيا يتجول في البلاد ولا يملك غير الخيمة والحمار و"الفرح" إلى أن أصبح رجلا يملك دارا كبيرا في كل بلد ، هذا توظيف للشخصية الغجرية على نقيض مدلولها الحياتى والواقعى، فيوسف الغجرى اتخذ من القرية وطنا له، ويستحل لنفسه كل النساء في كل البلاد المجاورة، وفى هذه الطريقة تتغلب الصيغ المضارعة على الماضية، لأن الكاتب له حقيقة الحضور فى هذه الطريقه، وحقيقة الحضور تساوى مقدار تدخله في نسق الأحداث، وتتضح هذه الصيغ من خلال الجدول التالي:

جدول الذات الراوية في رواية "التاجر والنقاش"

المشهد الروائي	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	النسبة
• اختفاء الزناتي ونبوءة الغجرية	• الراوي الغائب واختفاء الزناتي بعد نبوءة الغجرية لزوجته	١١	٩٠-٩٣	٩٦	٥٥	(١,٧٥ : ١)
• قدوم الغجر عند العجوز واستلابهم لها	• الراوي الغائب وقدوم الغجر، واستلابهم لأموال العجوز ومتاعها بأبخس الأثمان	١٥	١٢٠-١٢٢	٥٦	٤٤	(١,٢٧ : ١)
• من احاديث النقاش فوق الجبل وحديثه لشبح التاجر عن يوسف الغجري	• الراوي الغائب الحاضر واستحضار النقاش لشخصيته يوسف الغجري في حالة من التداعي النفسي والمناجاة وهو يناجي شبح صديقه الزناتي	١٧	١٣١-١٤٣	١٧١ منها الفعل كان وكنت تكرر ٨٩ مرة وعدد ٨٢ للأفعال الماضية الأخرى	٤٢٤	(٢,٤٧ : ١)

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن الراوى تدخل في سرد الشخصية الغجرية خاصة في مشهد "من أحاديث النقاش فوق الجبل"، ومن فرط تدخل الراوى في نمط السرد جعل الصيغ المضارعة تطغى إلى حد كبير على الصيغ الماضية، فقد تكررت الصيغ الماضية واحدا وسبعين ومائة مرة، على حين أن الصيغ المضارعة تكررت أربعا وعشرين وأربعمائه مرة، أى بنسبة (١: ٤٧ ,٢)، وفي صيغ الفعل الماضى غلبت الأفعال""كان""، ""كنت""، " كنا""، ""كانوا""، على الأفعال الماضية الأخرى فقد تكررت تسعا وثمانين مرة، على حين أن كل الأفعال الماضية الأخرى تكررت اثنتين وثمانين مرة، كما تغلبت صيغ ""أكون""، ""يكون""، ""تكون""، على معظم الأفعال المضارعة الأخرى، ويرجع هذا إلى طبيعة المعايشه التامة للحدث الماضى ونقله للزمن الحاضر، ومعايشته في نفس الزمن الحاضر حتى لكأنه يحدث في لحظة السرد وزمن الكتابة،

والراوي يستخدم هذه الطريقه في اكثر من مشهد في الرواية تم فيه استحضار الشخصية الغجرية، لما لهذه الطريقةمن حقيقة معايشة الراوي للأحداث، ولما لها

من ازدواجية البعدين الماضي والحاضر في زمن الحضور، وجاء نسق التركيب معتمدا إلى حد كبير على نمط السر والروائي، حتى أن الحوار تشكل من خلال سرد الراوي للأحداث، أي أن النمط السردي احتوى الحوار وتضمنه في نسق التركيب، لما لهذه الرواية من طبيعة السرد الحكائي الذي غلب على كل بنى الرواية.

***

٣-٤

وفي رواية "حنان" سنة ١٩٨١ لمجيد طوبيا وصلت هذه الطريقة إلى قمتها الفنية والدلالية، واحتلت هذه الطريقة المرتبة الأولى في نسق التركيب الروائى لهذه الرواية، ثم تلتها طريقة الراوى الغائب، وأخيرا نسق الحوار، وتضاءلت طريقة الراوى الحاضر إلى حد الاختفاء من نسق التركيب، وتتضح أنساق هذه الطرق خاصة طريقة الراوى الحاضر من خلال الجدول التالي:-

جدول الذات الراوية فى رواية حنان

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
١	الرمال	الراوى الحاضر الغائب والطفل القادم	١	٣ - ٤	٢٣	١٩	حوار حنان ونصر حول تطلعها للطفل القادم	٢	٤	٢	٣
		الراوي الغائب وحلم حنان بالطفل	٣	٤ - ٥	١	١٦					
		الراوي الغائب والشخصية الغجرية	٤	٥ - ٦	٢٧	٢٣					
					٥١	٥٨				٢	٣
٢	المياه	الراوي الغائب	١	٧	٣	٨	حوار حنان ونصر	٢	٨	٣	٧
		الراوي الغائب الحاضر وشخصية الطفل	٣	٨	٧	٤	حوار حنان ونصر	٤	٩	-	١
		ي الغائب الحاضر وحنان	٥	٩	٢	٩	حوار نصر وبرعي	٦	٩-١٠	٨	٥
		الراوي الغائب الحاضر ونصر وحنان	٧	١٠-١١	١٦	٣١	حوار حنان ونصر	٨	١١-١٢	١	١٧
		الراوي الغائب الحاضر ونصر والمنزلاوي	٩	١٢-١٣	١١	١٦					
					٣٩	٦٨				٥١	٩٨

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
٣	الرنين	الراوى الحاضر الغائب وحنان ونصر	١	١٥-١٦	٨	٢٠	حوار نصر وحنان حول مكالمة مها	٢	١٦		١
		الراوى الحاضر الغائب وحنان ونصر	٣	١٦	٧	٩	حوار نصر ومها فى التليفون	٤	١٧-١٨	٤	١١
		الراوى الحاضر الغائب والغجرى وحنان	٦	٢٠-٢١	٣٠	١٦	حوار نصر وحنان	٥	١٨-١٩	٧	٢٨
					٤٥	٤٥				٥٦	٨٥
٤	الصبار	الراوى الغائب وشخصية نصر	١	٢٣	٤	٢	حوار الحارس وحنان	٢	٢٣	١	٣
		الراوى الغائب الحاضر وتداعيات حنان	٣	٢٤	٧	١٢					
		الراوى الغائب الحاضر والغجرى والصبار فى	٤	٢٤-٣٠	٥٥	١٥٩					
					٦٦	١٧٣				١	٣
٥	الألوان	الراوى الغائب الحاضر وحنان والحارس	١	٣١-٣١	١٠	٧	حوار حنان ومها	٣	٣٢	٤	٦
		الراوى الغائب	٢	٣٢	٦	١					
		الراوى الغائب	٤	٣٣	٦	١					
		الراوى الغائب الحاضر والغجرى	٥	٣٣-٣٥	٧١	٣٢					
					٩٣	٤١				٤	٦
٦	الشىء	الراوى الغائب وحنان والغجر	١	٣٨	١٩	٧	حوار نصر وحنان فى التليفون	٣	٤٠	٥	١٧
		الراوى الغائب الحاضر وحنان والغجرى	٢	٣٨-٣٩	٧	١٩	استدراك حوار نصر وحنان	٥	٤١-٤٤	١٧	٣٣
		الراوى الغائب الحاضر وحنان والغجرى	٤	٤٠-٤١	١٢	٦	حوار مها ونصر	٧	٤٥-٤٦	٤	٩
		الراوى الغائب الحاضر وحنان	٦	٤٤-٤٥	٧	٥					
					٤٥	٣٧				٢٦	٥٩
٧	الألعاب	الراوى الغائب الحاضر وأطفال الحارس	١	٤٧-٤٨	١٨	١٥					
		الراوى الغائب	٢	٤٨	٢٨	٣					
		الراوى الغائب الحاضر والتداعى النفسى لحنان	٣	٤٩-٥٢	٣٥	٦٠					

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
		الراوى الغائب الحاضر واستزاج حلم حنان	٤	٥٢-٥٤	٧٥	٣٩					
		الراوى الغائب الحاضر	٥	٥٥	١٢	٧					
					١٦٨	١٢٤					
٨	الدوار	الراوى الغائب الحاضر ونصر ومها	١	٥٧	٥	٩	حوار نصر ومها فى مكان الرقص	٢	٥٧-٥٩	٩	١٤
		الراوى الغائب الحاضر ونصر ومها	٣	٥٩-٦١	٣٣	٣٤	حوار نصر ومها فى شقة نصر	٤	٦١-٦٦	٣٧	٥٨
					٣٨	٤٣				٤٦	٧٢
٩	الودع	الراوى الغائب الحاضر والشخصية الغجرية	١	٦٧	٥	٥	حوار حنان والغجرية	٢	٦٧-٦٨	١	١
		الراوى الغائب الحاضر والشخصية الغجرية	٣	٦٨-٧١	٥٢	٤٣					
					٥٧	٤٨				١	١
١٠	الآلات	الراوى الغائب الحاضر	١	٧٣	٤	٣	حوار مها وعتويل	٢	٧٣-	١١	١٥
		الراوى الغائب الحاضر ومها وعتويل	٣	٧٥-٧٦	٢٣	٢٩	حوار مها وعتويل	٤	٧٦-٧٧	٥	٥
		الراوى الغائب الحاضر ومها وعتويل	٥	٧١-٧٨	٦	١٨					
					٣٣	٥٠				١٦	٢٠
١١	الفحوص	الراوى الغائب الحاضر ونصر والطبيب	١	٧٩	٤	٤	حوار نصر والطبيب	٢	٧٩-٨٠	٨	١٦
		الراوى الغائب الحاضر ونصر وانتظاره لمها	٣	٨٠-٨٣	٣٤	٣٩	حوار نصر وحنان فى التليفون	٤	٨٣	١	٦
					٣٨	٤٣				٩	٢٢
١٢	النماذج	الراوى الحاضر الغائب ووصف مكتب نصر	٢	٨٥-٨٦	٩	٥	حوار نصر وموظف شركته	١	٨٥	١	٤
							حوار نصر وحنان وتأخره عليها	٣٨٦-٨٨	٨	١٠	
							حوار نصر ومها حول عتويل	٤	٨٨-٩١	٢٩	٣٨
					٩	٥				٣٨	٥٢

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
١٣	الصهيل	الراوى الغائب الحاضر وحنان والغجرى	١	٩٣-٩٤	٢٥	١٣				٥٣	٦٠
					٢٥	١٣				٥٣	٦٠
١٤	المسجل	الراوى الغائب الحاضر وتداعيات حنان النفسية للغجرى والفرس	١	١٠١-١٠٣	١٠	٦٩					
		الراوى الغائب الحاضر والتداعيات على حنان	٢	١٠٣-١٠٧	٦٦	٦٥					
					٧٦	١٣٤					
١٥	الرحيل	الراوى الغائب الحاضر وشخصية وشروع حنان فى العودة الى	١	١٠٩-١١١	٤٥	٢١					
		الراوى الغائب الحاضر ورحيل حنان للقاهرة واسترجاعها الغجرى	٢	١١١-١١٣	٥٨	٣٥					
					١٠٣	٥٦					
١٦	الجموح	الراوى الغائب الحاضر ووصول حنان بيتها بالقاهرة	١	١١٥-١١٦	٨	١٦	حوار حنان ونصر حول عودتها من الاسكندرية	٢	١١٦-١١٧	٢٣	١٠
		الراوى الغائب الحاضر وتذكر حنان للغجرى	٣	١١٨	٢٣	١٠					
					٣١	٢٦				٢٣	١٠
١٧	المذاق	الراوى الغائب الحاضر ووصف حنان لبيتها	١	١١٩	٩	٧	حوار نصر وحنان على مائدة الأفطار	٢	١١٩-١٢٠	٣	١٢
		الراوى الغائب الحاضر وشخصية حنان	٣	١٢٠-١٢١	٧	٧	حوار نصر وحنان فى غرفة النوم	٤	١٢١	٤	٢
		الراوى الغائب الحاضر واستحضار حنان للغجرى	٥	١٢١-١٢٢	١١	١٢	حوار نصر وحنان فى السيارة	٦	١٢٢	٤	١٠
		الراوى الغائب الحاضر واستحضار حنان للغجرى	٧	١٢٢-١٢٣	٥	٢٤	حوار نصر ومها فى مكتبه	٨	١٢٣-١٢٤	١٠	٨
					٣٢	٥٠				٢١	٣٢

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ز	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
١٨	الحدث	الراوى الغائب الحاضر وصف شركة المنزلاوى	٢	١٣٠-١٣١	٩	٧	حوار عتويل والمنزلاوى	٢	١٢٥-١٣٠	٥٣	٣٩
					٩	٧				٥٣	٣٩
١٩	النتائج	الراوى الحاضر الغائب وحضور مها ونصر وحنان والطبيب	٣	١٣٥-١٣٦	١٣	٩	• نصر ومحروس حول رسو العطاء لنصر	١	١٣٣-١٣٤	٦	١٣
							• نصر ومها ودعوتها لحفل المناقصة	٢	١٣٤-١٣٥	٧	١١
		الراوى الغائب والدواء الذى أصاب حنان	٦	١٤١-١٤٣	٤٣	٢٤	• نصر والطبيب وتحاليل نصر	٤	١٣٦-١٣٨	٢٤	٢٠
							• مها وحنان والطبيب وزوجته ونصر فى حفل السهرة	٥	١٣٩-١٤١	٢٩	٢٤
							• الطبيب وزوجته ونصر وتهانيهم بحمل حنان	٧	١٤٣-١٤٤	١٥	١٣
					٥٦	٣٣				٧١	٨١
٢٠	الاختطاف	الراوى الغائب ونصر وحنان	١	١٤٥	٣		• حوار نصر وحنان أثناء عودتهما من الاسكندرية	٢	١٤٥-١٤٦	٣	٧
		الراوى الغائب الحاضر ونصر وحنان	٣	١٤٦	٧	٧	• حوار نصر وحنان وفرحته بحمل حنان	٤	١٤٦-١٤٧	٧	١٠
		الراوى الغائب الحاضر وتداعى الغجرى على حنان	٥	١٤٧-١٤٩	٣١	٣٠					
					٤١	٣٧				١٠	١٧
٢١	الحكمة	الراوى الغائب واسماعيل ومحروس	١	١٥١	٥		حوار المنزلاوى ومحروس عبد الدايم والمناقصة	٢	١٥١-١٥٢		١٣
		الراوى الغائب الحاضر والمنزلاوى	٣	١٥٢-١٥٣	١٢	١١	حوار المنزلاوى وعتويل ومؤامرة مها	٤	١٥٣-١٥٦	٢٢	٣٩
					١٧	١١				٢٢	٥٢

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
٢٢	السمك	الراوى الغائب الحاضر والغجرى ونصر وحنان	١	١٥٧-١٥٨	٢٦	٢٠	• حوار نصر وحنان حول الغجرى	٢	١٥٨-١٥٩	٧	٣
		الراوى الغائب الحاضر والغجرى وحنان	٣	١٥٩	١٣	٩	• حوار نصر ومها وحنان	٤	١٥٩-١٦٠	١	١٦
		الراوى الغائب ونصر والغجرى	٥	١٦٠-١٦١	١٣	٢	• حوار نصر واستحضارها الغجرى	٦	١٦١-١٦٢	١٨	١٣
		اراوى الغائب الحاضر واحتواء نصر لحنان	٧	١٦٣-١٦٤	٣٢	٢١	• حوار نصر والطبيب حول أقراص حنان المهدئة.	٨	١٦٤	١	٦
		الراوى الغائب الحاضر والمناجاة النفسية لنصر	٩	١٦٤-١٦٥	٢	١٦					
					٨٦	٦٨				٢٧	٣٨
٢٣	اللطمة	الراوى الغائب ونصر ومها	١	١٦٧	٥	١	حوار مها ونصر وشكه فى حمل حنان	٢	١٦٧-١٧٠	٢٤	٢٠
		الراوى الغائب وبحث نصر عن حنان عند خيام الغجر	٤	١٧٠-١٧٢	٣١	١٤	حوار برعى ونصر حول اختفاء حنان	٣	١٧٠	٣	٤
							حوار نصر والغجرى والغجرية اثناء بحثه عن حنان	٥	١٧٢	٣	٩
		الراوى الحاضر الغائب وبحث نصر عن حنان عند الغجر	٦	١٧٢-١٧٤	٤٤	٢٥					
		الراوى الغائب الحاضر ومناجاة نصر النفسية حول الطفل وحنان	٧	١٧٤-١٧٦	٢٠	٥٤					
					١٠٠	٩٤				٣٠	٣٣

رقم المشهد	المشهد	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
٢٤	اللقاء	الراوى الغائب الحاضر وغضب مها من نصر	١	١٧٧-١٧٩	٥٠	٤٥	حوار مها والمنزلاوى ورغبتها فى العمل معه	٢	١٧٩-١٨١	١٥	١٢
		الراوى الغائب الحاضر ولقاء حنان بنصر	٣	١٨١-١٨٢	٧٤	٦٢	حوار نصر وحنان ورغبتها فى الانفصال عنه	٤	١٨٥		٧
		الراوى الغائب وحنان ونصر	٥	١٨٥-١٨٦ ٦	١٦	٣	حوار نصر وحنان واستحضارها الغجرى	٦	١٨٦-١٨٨	١٣	٢٩
		الراوى الغائب الحاضر واستحضار حنان للغجرى	٧	١٨٨-١٨٩	٣٨	٥٢					
					١٧٨	١٧٢				١٥	١٩

ونستنتج من هذا الجدول النتائج الاحصائية الأتية:-

أولا: النتائج الأحصائية لطريقة الراوى الغائب:

- عدد الصيغ الماضية في طريقة الراوى الغائب= ٢١٠
- عدد الصيغ المضارعة في طريقة الراوى الغائب= ١٠٥

الذات الراوية لهذه الطريقة= عدد الصيغ الماضية إلى عدد الصيغ المضارعة

= ٢١٠ :١٠٥= ٢: ١

ثانيا: النتائج الاحصائية لطريقة الراوى الغائب الحاضر:

- عدد الصيغ الماضية في طريقة الغائب الحاضر= ١٤٤٩
- عدد الصيغ المضارعة في طريقة الغائب الحاضر= ١٤٦٥
- نسبة الذات الراوية لهذه الطريقه= عدد الصيغ الماضية إلى عدد الصيغ المضارعة

= ١٤٤٩ : ١٤٦٥ = (١ : ١)

ثالثا: النتائج الاحصائية لطريقة الحوار:

- عدد الصيغ الماضية في نمط الحوار= ٥٨٨
- عدد الصيغ المضارعة في نمط الحوار= ٨٣١
- نسبة الذات الراوية= عدد الصيغ الماضية إلى المضارعة

= ٥٨٨: ٨٣١= (١ :١, ٤)

رابعا: النتائج الاحصائية للذات الراوية في كل الرواية:

- الذات الراوية في كل بنى الرواية=

الصيغ الماضية في نمط السرد + الصيغ الماضية في نمط الحوار

= ١٤٤٩ + ٥٨٨ = ٢٠٣٧

والصيغ المضارعة في نمط السرد+ الصيغ المضارعة في نمط الحوار

= ١٤٦٥+٨٣١= ٢٢٩٦

= نسبة الصيغ الماضية إلى المضارعة

= ٢٠٣٧ : ٢٢٩٦= (١: ١٢ ,١) تقريبا

* * * * *

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن طريقة الراوى الغائب الحاضر هى التى لها فضل الصدارة في الرواية على المستويين الكمى والكيفي، ولذلك وضعنا هذه الرواية ضمن روايات طريقة الراوى الغائب.

وفي هذه الطريقة تكررت الشخصية الغجرية خمس عشرة مرة في اثنى عشر مشهدا روائيا بمفاهيم متعددة، وهذه المشاهد هى الثالث، والخامس، والتاسع، والثالث عشر، والرابع عشر، والخامس عشر، والسادس عشر، والسابع عشر، والعشرون، والثانى والعشرون والثالث والعشرون ، والرابع والعشرون. وفي هذه المشاهد نجد الراوى يتدخل أثناء السرد، ويسرد الحالات الشعورية والحلمية، ومناجاة النفس، وغالبا ماتتداعى الشخصية الغجرية في هذه الحالة على حنان حيث تتداعى عليها صورة الغجرى وخيام الغجر وضاربة الودع.

وارتباط الشخصية الغجرية بهذه الطريقة اكثر من غيرها عند الكاتب يرجع إلى أمرين:- **الأول:** شيوع هذه الطريقة في كل بنى الرواية واقتران الشخصية الغجرية بها، لأن كلا منهما يشكل محورا أساسيا في الرواية من بدايتها إلى نهايتها. **الثانى:** ان هذه الطريقة تمزج بين الراوى الغائب والحاضر في وقت واحد، والشخصية الغجرية تتأرجح بين الغياب والحضور، فعندما تظهر شخصية نصر تختفي شخصية الغجرى، فيلجأ الكاتب إلى ضمير الغائب Third person pronoun، وعندما يختفي نصر تتداعى شخصية الغجرى على حنان، في أحلامها، فيتدخل الراوى ويكون له صفة الحضور في وصف الحالات الشعورية

التى تمر بها حنان، نتيجه تفاعل الشخصيات مع بعضها البعض، حتى أن الغجرى يشعر بالضياع ويتداعى على حنان تارة باسم الغجرى وأخرى باسم الغريب.

يقول الراوى: ""الرغبة الجارفة مازالت تراودها أن تزور غريبا، وتحادثه، مازالت ترى عينيه، تسمع كلامه، لماذا هربت منه؟ أحاديث طريفة، ولولا مفعول القرص لذهبت، وما دامت لا تقدر هى فليأت هو، فليأت بفرسه....وقد تدعو زرع الصبار يشاركهم السمر، وقد تعترف لهم بسرد دفين، وهى أنها عروس بحر متنكرة في شكل امرأة اسمها حنان فكرة رائعة:

- غريب تعال. تعال

صوتها خفيض ممدود

- تعال ياغريب. غريب

....الفرس يصهل، يقترب غريب قادم، سمعنى، بل أنظر ان الفرس وحيد دون فارس، تعال يافرس، اقفز إلى الشرفة رائع، قفزة رائعة، احملنى لا أقوى على امتطائك، احملنى من ملابسى بفمك..... ياصبار أنا تعبة، انهكنى القرص، سأدخل غرفتى وأنام، وان جاء غريب دله على مكانى، لست غيورا، أليس كذلك، أريد أن أذوق الذواق، وسأكون معه ذواقة، لأول وآخر مرة في حياتى، مرة يتيمة ولن يطأنى بعدها ولا في الأحلام، أنال منه النطفة""(١٧).

ومن ثم يتضح أن الراوى يمزج بين الغياب والحضور، أو بين ضمير الغائب والمتكلم في آن واحد ليتوافق مع حالات المناجاه النفسية التى تمر بها حنان أثناء تطلعها للغجرى"الغريب" الذى يمنحها طفلا تزيل به عقم السنين الحاضرة.

ويتضح من خلال الجدول أيضا أن الكاتب في طريقة الراوى الغائب الحاضر، تتغلب عنده صيغ المضارع على الماضى، خاصة في مشاهد استحضار حنان لصورة الغجرى عن طريق الحلم أو المناجاه النفسية خاصة في المشاهد الآتيه:- (الرابع والسابع والرابع عشر والخامس عشر والسابع عشر، والعشرون، والثانى والعشرون، والرابع والعشرون)، ففي هذه المشاهد تكررت الصيغ المضارعة التى ارتبطت بالشخصية الغجرية خمسا وأربعن وأربعمائه مرة، على حين أن الصيغ الماضية تكررت اثنتين ومائتين مرة، ومن ثم تكون النسبة بينهما

---

(١٧) مجيد طوبيا، "حنان" ص (١٠١ -١٠٣) الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨١

(٢,٢ :١)، ويرجع هذا إلى غلبة الحالات الشعورية وسيطرتها على اللحظة الحاضرة، وقد يرجع إلى أن الكاتب في استحضاره الشخصية الغجرية اعتمد على حالات الاستباق، وتجسيد شخصية الغجرى الذى لم يأت بعد، فهى شخصية لم تتحقق في الواقع لكن المحبوبة حنان تتطلع اليه ليكون رمزا للخلاص. ومانحا لها الخصوبة والانجاب والطفل القادم، ولما لم تتحقق صورته في الواقع، جاءت الصيغ لتدل على الاستباق -أى زمن المستقبل- والحضور الشعورى وليس الحضور الواقعى، ففي حالات الحضور الواقعى- أى سرد أحداث ورؤى واقعية- يعتمد على ضمير الغائب اكثر، مثلما نجد في سرده لشخصيات المنزلاوى ونصر ومها، أما في حالات الحضور الشعورى فالشخصية حاضرة في الشعور، ومن ثم يتعايش معها ويستحضرها في نفس زمن الحضورلكنه يعتمد على زمن الاستباق، وهو الزمن الذى لم يأت بعد لكنه قد يأتى.

ويتضح هذا التباين Contrast في المشاهد التى اعتمدت على التداعى النفسى والمناجاه والأحلام خاصة مشاهد: "" الصبار"، و""الألعاب""، و""المسجل""، و""المذاق""، و""اللقاء""، ولتوضح ذلك يمكن النظر إلى جدول الذات الراوية.

أما على المستوى الكلى للرواية، فإن هذه الطريقة- أى طريقة الراوى الغائب الحاضر- تتقارب فيها نسب الغياب والحضور، أو لنقل الماضى والمضارع، وتتفاوت هذه النسب من مشهد لآخر وفقا لمدى تدخل الراوى في السرد، فكلما تدخل الراوى في النسق الروائى تغلبت الصيغ المضارعة، وكلما قل تدخل الراوى وظل يسرد الماضى دون تدخل قلت الصيغ المضارعة وكثرت الصيغ الماضية، ولما كان بناء الرواية - خاصة المشاهد التى اقترنت بالغجرية من خلال طريقة الراوى الحاضر- يعتمد على اقتران الماضى والمستقبل في لحظة الحضور- لذلك تقاربت النسب والصيغ، فقد تكررت الصيغ الماضية في طريقة الغائب الحاضر تسعا وأربعين وأربعمائه وألف مرة، والصيغ المضارعة في الطريقة نفسها تكررت خمسا وستين وأربعمائة وألف مرة أى بنسبة (١:١)، وهذا التقارب في الصيغ إلى حد التساوى، انما يرجع إلى تأرجح الذات- في سرد الأحداث والشخصيات Characters بين الغياب والحضور، في آن واحد.

وشكل نمط الحوار نسقا في تركيب النص الروائى Narrative Text Structure من خلال الذات الراوية، التى تحكى حوار الشخصيات، وفيها يمزج الراوى بين الغياب والحضور أيضا، من خلال سرد الحوار المباشر والواقعى، أو من خلال سرد الحوار غير المباشر عن طريق حالات الاستدعاء والاستحضار والأحلام والتداعيات، وهنا يكون الحوار أشبه بالمونولوج الداخلى.

وقد اقترن هذا النمط Type بالحكى المنقول- الذى شكل محورا جوهريا في كل بنى الرواية والمشاهد التى اقترنت فيها الشخصية الغجرية بالحوار في خمسة مشاهد روائية هى (التاسع، والثالث عشر، والثانى والعشرون، والثالث والعشرون، والرابع والعشرون). وقد تقاربت الصيغ الماضية والمضارعة تبعا للنسق الروائى ومدى تدخل الراوى، فعلى المستوى الكلى للرواية تكررت الصيغ الماضية في نمط الحوار وخمسا وسبعين وخمسمائة مرة، والمضارعة تكررت اثنتين وثمانمائة مرة، أى بنسبة (١ :٣٩ ,١)، وقد يرجع تغلب الصيغ المضارعة أحيانا إلى أن هذه الحوارات يدور الكثير منها حول المستقبل أو ما سيتم.

وقد اقترنت الشخصية الغجرية بالعديد من الحوارات الواردة في النسق الروائى، واقترنت بالصيغ الماضية والمضارعة في الحوار الواحد، ويرجع هذا لارتباطها بحنان حينا وبنصر في الحين الأخر، لكن شخصية الغجرى لم تقترن بنصر إلا في مشهد واحد هو ""اللطمة""، على حين أنها اقترنت بشخصية حنان في معظم المشاهد، وفي الحوار المقترن بالشخصية الغجرية نجد أن الصيغتين الماضية والمضارعة اما أن تتساويان، أو تزيد إحداهما على الأخرى بنسب ضئيلة، ويرجع هذا إلى طبيعة المعالجة الفنية من ناحية، وإلى تأرجح الشخصية بين الماضى والحاضر، أو بين الغياب والحضور، لكن صورة الغجرى في الحوار جاءت ضئيلة قياسا بورودها في طريقة الغائب الحاضر، ويرجع هذا إلى ارتباط غالبية الحوار في الرواية بشخصيات نصر ومها والمنزلاوى. وهذه الشخصيات تتطلع إلى الحاضر أكثر من تطلعها إلى الميلاد أو المستقبل ولعل هذا يبرز شيوع الصيغ الماضية أحيانا وضآلة الشخصية الغجرية المقترنة بهذه الصيغ، فعلى الرغم من أن الصيغ الماضية في الحوار تكررت ثمانى وثمانين وخمسمائة مرة، إلا أن ما اقترن منها بالشخصية الغجرية لم يتجاوز خمسا

وتسعين مرة، أى أن النسبة بينهما (١: ١,٦) وهذه نسبة تمثل ضآلة الشخصية الغجرية في اقترانها بالحوار.

وكذلك الأمر بالنسبة للصيغ المضارعة المقترنة بالحوار فقد تكررت إحدى وثلاثين وثمانمائة مرة، وما اقترن منها بالشخصية الغجرية لم يتجاوز مائه وخمس عشرة مرة، أى بنسبة (٢ ,٧ :١) وهذا يوضح ضآلة استخدام الشخصية الغجرية في نمط الحوار، ولكنها برغم هذه الضآلة فقد شكلت بنية Structure في نسق التركيب الروائى، وقد ترجع هذه الضآلة إلى أن الشخصيات Characters التى شغلت معظم الحوار في الرواية مثل نصر ومها والمنزلاوى وعتويل، لايعنون بالشخصية الغجرية التى ترتبط بالخصوبة والميلاد والمستقبل، لكنهم يعنون عناية كبيرة بالصراع المادى، وتضاءلت طريقة الراوى الغائب التى اقترنت بالشخصية الغجرية ومن خلال الجدول يتضح أنها اقترنت بالغجرية في خمسة مشاهد فقط هى: الأول، والخامس، والسادس، والثانى والعشرين، والثالث والعشرين، وفيها تغلبت الصيغ الماضية على المضارعة بنسبة (٢ :١) شأن هذه الطريقة في معظم الروايات. ويرجع ذلك إلى اعتماد الراوى على سرد الأحداث الماضية خاصة الأحداث الواقعية، وارتباط الشخصية الغجرية بهذه الأحداث ضئيل، لأن الواقع لم يسمح لها بممارسة دورها الحياتى في تشكيل الميلاد والخصوبة، ومن ثم كان اقترانها بالتداعى والمناجاة النفسية، أكثر من ارتباطها بالأحداث الواقعية الماضية. ولذلك تضاءلت الشخصية الغجرية فيها، ومن ثم كان إسهامها في تشكيل نسق التركيب الروائى ضئيلا، وأصبحت الغلبة لطريقة الراوى الحاضر التى شكلت محورا جوهريا في بنى الرواية من المشهد الأول وحتى المشهد الأخير.

أما عن نمط التتابع في هذه الطريقة، فقد اعتمد النسق على التتابع التبادلى لنمطى السرد والحوار، حيث تتابعت هذه الأنماط مقترنة بالشخصية الغجرية، في كل بنى الرواية، ويتضح هذا التتابع التبادلى - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير- من خلال التسلسل الروائى الموضح في مشاهد الرواية في الجدول السابق، ومن هنا تسهم الشخصية الغجرية في نمط التتابع وتشكل محورا بارزا في نسق التركيب،

وأخيرا تأتى رواية "عصفور النار" سنة ١٩٨٥ لشطبى يوسف ميخائيل، لتعبر عن اقتران الشخصية الغجرية بطريقة الراوى الغائب الحاضر، حيث شكلت هذه الطريقة محورا أساسيا فيها، فالراوى يسرد الأحداث بطريقة الراوى الغائب لكنه سرعان ما يتدخل بالوصف، ليصف المشاهد البيئية والطبيعية.

ومن هنا احتلت طريقة الراوى الغائب الحاضر المرتبة الأولى في الرواية، لاعتمادها على الوصف الذى يتدخل فيه الراوى أثناء سرده للأحداث، لكن هذا لاينفي استخدامه لطريقتى الراوى الغائب والراوى الحاضر وتتضح هذه الطرق ودورها في توظيف الشخصية الغجرية من خلال الفصول التى وظف الكاتب فيها الشخصية الغجرية كما هو موضح في الجدول التالي :-

جدول الذا ت الراوية في عصفور النار

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
٢٤	• الراوى الغائب ووصفه للحقول وحصاد القمح	١	١٣٠-١٣١	٢٠	٢٠	حوار السيد جليل والفلاحين	٢	١٣١-١٣٢	٥	٧
	• الراوى الغائب ووصف وقت الشروق	٣	١٣٢	٢٥	١٧	حوار الفلاحين فى الحقل مع بعضهم	٤	١٣٣-١٣٤	٣٣	٤٣
	• الراوى الغائب والحصاد وولادة جاموسة النعار	٥	١٣٤-١٣٥	٤٠	٣٠	حوار الفلاحين والنعار وقول الغجرية	٦	١٣٦	١٤	١١
	• الراوى الغائب ولقاء عبد الله بالفتاتين الغجريتين	٧	١٣٦-١٣٧	١٧	٦	حوار الفتاتين الغجريتين	٨	١٣٧-١٣٨	٢١	٢٠
	• الراوى الغائب الحاضر وعبد الله والغجريتين	٩	١٣٨-١٣٩	١٦	٢٥	حوار الغجرية وعبد الله وقراءة الطالع	١٠	١٣٩-١٤٠	١٣	١٦

الفصل	نمط السرد	ت ر	ص	ف م	ف ض	نمط الحوار	ت ر	ص	ف م	ف ض
	• الراوى الغائب وتفكير عبد الله فى الغجرية	١١	١٤٠-١٤١	١٧	١٩					
				١٣٥	١١٧				٨٦	٩٧
٣٢	• الراوى الحاضر ووصف الطبيعة	١	١٨٢	١	١٣	حوار أمير والفتاتين الغجريتين	٥	١٨٦-١٨٧	٢٢	٣٠
	• الراوى الغائب الحاضر وعبد الله والجنية	٢	١٨٢-١٨٣	٢٦	٤٣					
	• الراوى الغائب وعبد الله .	٣	١٨٣-١٨٤	١٨	١١					
	• الراوى الغائب الحاضر وعبد الله والغجريتين	٤	١٨٤-١٨٦	٤٠	٦٣					
				٨٥	١٣٠				٢٢	٣٠
٣٣	• الراوى الغائب الحاضر ولقاء أمير وعبد الله بالغجريتين	١	١٨٧-١٨٨	١٢	١٣	• حوار عبد الله وأمير الفتاتين	٢	١٨٨-١٩١	٦٧	٤٦
	• الراوى الغائب ولقاء عبد الله بالغجريتين	٣	١٩١-١٩٣	٥٥	٣٠	• حوار الغجرية وابنتيها وعبد الله	٤	١٩٣-١٩٥	٣٢	٣٠
	• الراوى الغائب والغجرية الأم واعداد الطعام	٥	١٩٥-١٩٦	٣٣	٢١	• حوار الغجرية والرفاق	٦	١٩٦-١٩٧	١٥	١٥
	• الراوى الغائب وحكايات الغجرية الأم	٧	١٩٧-١٩٩	٥٦	٤٠					
				١٥٦	١٠٤				١١٤	٩١
٣٤	• الراوى الغائب الحاضر وحكايات الأم الغجرية	١	١٩٩-٢٠٣	١٤١	١٤١	• حوار الغجرية وابنتيها والشابين	٢	٢٠٤-٢٠٦	٥٣	٣١
	• الراوى الغائب الحاضر وحديث عبد الله وأمير عند الفجر	٤	٢٠٧-٢٠٨	٢٨	٢٦	• حوار أمير وعبد الله حول الفجر	٣	٢٠٦-٢٠٧	١١	١٥
				١٦٩	١٦٧				٦٤	٤٦

ويتضح من خلال هذا الجدول مدى استخدام الكاتب الطرق المتعددة للراوى في النمط السردى، ودور الشخصية الغجرية في هذا النسق، فقد شكلت طريقة الراوى الغائب الحاضر ملمحا بارزا في نسق التركيب الروائى، وفيها نجد الراوى يتدخل في نمط السرد، وفي رسم ملامح الشخصية والوصف، وفي بناء الشخصية الغجرية، ولايخلو فصل من فصول الرواية من الاعتماد على هذه الطريقة، خاصة تلك التى عنيت بتوظيف الشخصية الغجرية، فنجد عبد الله يلتقى بالفتاتين الغجريتين ويطلب منهما قراءة الطالع، ليعرف ملامح المستقبل الذى ينتظره، وأثناء سرد الراوى للشخصية الغجرية يتدخل في النسق الروائى، يقول الراوى: و""سألهما عما إذا كان لهما معرفة بقراءة الرمل، ورحبت الفتاتان بقراءة طالعه، وعلى أنه لم يكن يؤمن بحرف واحد مما ستقولان، إلا أن ميله لسماع شيء ما عن مستقبله حتى لو كان يعلم أنه هراء، هذا الميل لم يكن إلا ليخفي عزيمة أصيلة في الايمان بكل ما هو فوق الطبيعة الانسانية... قراءة الطالع والتنبؤ بالغيب لم يكن ذلك كله إلا صدى خافتا يمكن أن ينبيء بحق عن طبيعته، حتى لو كانت هذه الغجرية تعرف أنه لن يصدق حرفا مما تقول- فقد تشربت هى طريقة حياتها، حتى عدتها صدقا خالصا، ويكفي أن يؤمن المرء بما يقول حتى يبدأ الآخرون يؤمنون به-أغلب الظن أنها نفس اللعبة القديمة التى تجرى بين السقساق والتمساح، فبينما يحتاج السقساق إلى أن يعيش يرغب التمساح دائما في تنظيف أسنانه، وكانت كبرى البنتين قد مضت إلى حيث تجمع سنابل القمح وأحضرت كيسا من القماش، جلست وهى تفرد ثوبها الفضفاض، لمت قدميها، وافرغت الكيس، حفنة من الرمل، بعض الودع قطع من الحجارة البحرية الملساء، تناول عبد الله ودعه، وقربها من وجهه ثم أعادها إلى مكانها مرة واحدة، اكتسى وجه الغجرية الأسمر ، سمة من الجد أقرب إلى العبوس."" (١٨)

وفي هذه الطريقة ومن خلال هذا النص أيضا - نجد أن الراوى كلما زاد تدخله في السياق زادت الصيغ المضارعة، والعكس صحيح أيضا، لأن كثرة تدخل الراوى يجعله معايشا للحدث ومتجاوزا رؤية شخصياته، فيسرد الأحداث وكأنها لم تقع بعد بالنسبة لذاته الراوية، لكنها وقعت بالنسبة للشخصيات الواردة في

---

(١٨) شطبي يوسف ، عصفور النار، ص ١٣٨-١٣٩ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٥.

النص، فضلا عن اعتماد الكاتب في هذه الرواية على كثرة المشاهد الوصفية، وهذا بدوره يزيد الصيغ المضارعة أو صيغ الحضور والاستقبال ومن ثم تشيع الصيغ الماضية والمضارعة في آن واحد، لذلك نجد أن طريقة الراوى الغائب الحاضر في هذه الرواية تعتمد على تقارب الصيغ الماضية والمضارعة، وهذا التقارب يتوقف على مدى تدخل الراوى في النسق من ناحية، وعلى استحضاره الماضى في زمن الحضور من ناحية أخرى.

ومن ثم نجد أن الصيغ الماضية في هذه الطريقة تكررت ثلاثا وستين ومائتين مرة، والصيغ المضارعة تكررت ثلاثمائة واحدى عشرة مرة، أى بنسبة (١ : ١،١٨) وهذه النسبة تتباين من فصل لآخر ومن مشهد لآخر تبعا لطبيعة المعالجة الفنية، لكن يبدو أن تقارب النسب سمة أساسية في هذه الطريقة. وهذا التقارب يكون نتيجة لعوامل متعددة، منها ما يرتبط برؤية الكاتب للواقع الذى يعبر عنه، ومنها ما يرتبط بأدواته التعبيرية Expression التى يعتمد عليها في التعبير، ومنها ما يقترن بالحالات الشعورية والترابطات النفسية للذات الراوية، وللشخصيات الواردة في النص. ونفس هذا التقارب أيضا نجده في نمط الحوار، لأن الحوار يرتبط أيضا بهذه الطريقة من خلال الراوى الذى ينقل حوار الشخصيات بما فيها الشخصية الغجرية، فنجد الكاتب يعتمد في نسق التركيب على سرد الحوار بين الشخصيات الأخرى والشخصية الغجرية، خاصة في الفصول التى اقترنت بالشخصية الغجرية، وفيها تتقارب الصيغ (Forms) الماضية والمضارعة على المستوى الكمى فقد تكررت الصيغ الماضية ستا وثمانين ومائتين مرة، والمضارعة تكررت أربعا وستين ومائتين مرة، أى أن النسبة بينهما (٨ ٠ ,١ :١) وهذا التقارب الذى يصل إلى حد التساوى نجده على مستوى الفصل الواحد. وهذا التقارب يجعل الشخصية الغجرية Gypsy Character لها حقيقة المعايشة والحضور في النص الروائى، ففي حوار الغجرية مع عبد الله ينقل الراوى هذا الحوار قائلا:

"خطت باصبعها على الرمل، وراحت تنقل قطع الحجارة، وداعبت أذنيه باللهجة الغجرية الخالصة:

- اسمع ياسيدى .. الطرق قدامك متعرجة، لكنى ما أقول غير نصف الحقيقة.
- ولماذا
- هو كدا... إذا كنت تريد أن تعرف ادفع
- فهمت طيب قولى.

– قدامك عتبة مفروشة بالحنـاء... حفظك الله لكنك تحيد، وما تريد أن تعبر. لماذا؟

سكتت حركة قرطيها ورفعت اليه وجهها:

– لماذا؟

– وكيف لى أن أعرف.

– هيه طيب ما انت غير طير بحرى قلبك والله ما يعرف الشكر ماذا قلت؟

– هذا شـأنى

– هاك سكة خطر نهايتها علقم.

– ياساتر وبعد؟

– لا والله ما أقول. حط قروشك في الأول.

ضحك عبد الله عاليا، قالت وهى تواجهه بعينين حادتين:

– ما أنت إلا طير بحرى، قلت لك.""(١٩)

ومن ثم يتضح أن الكاتب يستخدم هذه الطريقة لينقل حوار الشخصيات بما فيها الشخصية الغجرية، لكنه لا يعمق الحوار، ولا يحمله أبعادا دلالية، بل يحمله بعدا واحدا هو البعد المباشر الذى يطرحه المعنى المباشر في النص، وهو قراءة الطالع بغية الاستجداء، وليبرز الكاتب المهنة التى يقوم بها الغجر، كما هى في الواقع الحياتى المعيش إذ " على الرغم من وجود مهن أخرى كثيرة يقوم بها الحلب، إلا أن الاستجداء هو الظاهرة الأساسية التى يشتهرون بها، والتى يقوم بها الرجال والنساء على السواء، غير أن هذه المهنة تعتبر عملا خاصا بالنساء بصفة أساسية، إذ تخرج النساء في الصباح ويعدن عند الغروب وهن محملات بما حصلن عليه من مال ومؤن، ومن المظاهر المألوفة في صعيد مصر ركوب الحلبية حمارا يتدلى من على جانبيه خرجان تضع فيهما الحبوب والغلال والطعام الذى تجمعه...وأحيانا تستجدى النساء عن طريق رؤية الطالع، وهن يتميزن بالحاحهن الشديد على الزبائن الذين يتقابلن معهن للحصول على نقود مقابل رؤية الطالع، وعلى الرغم من أن الغجرية تدرك تماما عدم معرفتها أى شيء عن الغيب إلا أنها تستخدم هذا الفن كبديل للاستجداء.""(٢٠)

ومن هنا يتضح البعد المباشر الذى رصده الراوى للشخصية الغجرية في

---

(١٩) نفسه ص ١٣٩–١٤٠

(٢٠) د. نبيل صبحي حنا، جماعات الغجر، ص (٣٣١-٣٣٢)

الحوار، ولعل هذا يرجع إلى طغيان الوصف الساكن على بناء الرواية، ذلك الطغيان الذى أدى إلى تقلص دورالشخصية قياسا بالوصف، وهذا التقلص جعل الكاتب لايتعمق في بناء الشخصية، خاصة الشخصية الغجرية، لكنه يرصدها رصدا واقعيا يحمل بعدا واحدا.

أما تتابع النسق التركيبى للرواية، فهو تتابع تبادلى ما بين نمط السرد ونمط الحوار حيث يتتابع النمطان تتابعا تبادليا، ليشكلا معا نسق التركيب الروائى، ويتضح هذا التتابع من خلال الجدول السابق، حيث تتضافر الصيغ مع بعضها البعض لتشكل نمطى السرد والحوار، وبتضافر السرد والحوار يتشكل نسق التركيب في الرواية.

ونخلص من طرق نسق التركيب الروائى وعلاقة الشخصية الغجرية بهذا النسق إلى الأتى:-

١- نسق التركيب الروائى في طريقة الراوى الحاضر تزداد فيه الصيغ المضارعة على الماضية

٢- نسق التركيب الروائى في الراوى الغائب تزداد فيه الصيغ الماضيه على المضارعة

٣- نسق التركيب في الراوى الغائب الحاضر تتقارب فيه الصيغتان الماضية والمضارعة أو تزداد احداهما على الأخرى وفقا المعالجة الفنية ومدى حضور الراوى وتدخله في السياق.

أي أن طريقة الراوي = عدد الصيغ الماضية ÷ عدد الصيغ المضارعة
= نسبة الصيغ الماضية : نسبة الصيغ المضارعة

طريقة الراوى الحاضر = الصيغ الماضية < الصيغ المضارعة
طريقة الراوى الغائب = الصيغ الماضية > الصيغ المضارعة
الراوى الغائب الحاضر = الصيغ الماضية < > الصيغ المضارعة

ومن الجدير بالذكر أن هذه النتيجة جاءت على سبيل شيوع الظاهرة وليست على سبيل الحصر الشامل والتحديد الصارم ، فمن المألوف أن التجربة الأدبية والروائية تخضع في سياقها لعوامل عديدة منها عوامل نفسية وفنية وثقافية وسياسية واجتماعية.

الفصل الثانى

طبيعة التوظيف والسياق الروائى

(المستوى السياقي)

١- الشخصية وتتابع الحدث

٢- الشخصية والتتابع "الزمكانى"

طبيعة التوظيف والسياق الروائى

(١)

إن الشخصية الغجرية (Cypsy character) لم تقف فى ارتباطها الوظيفى عند حد النسق الروائى، الذى عنى بتضافر الصيغ Forms وتركيب الجمل والعبارات واتساقها فى توحد تام مع الذات الراوية، لكنها تجاوزت النسق إلى السياق الروائى، فأصبح للشخصية الغجرية دور فى سياق الرواية (Novel Context)

ويعنى بالسياق الروائى Narrative Context تضافر الأحداث المتصلة فيما بينها تضافرا تاما من خلال البناء الزمانى والمكانى، حيث تشكل الأحداث الوحدات العرضية فى النص الروائى Narrative Text، وتتتابع الأحداث طوال الرواية فى دوائر منفصلة أو متماسة أو متداخلة ومن خلال هذا التتابع يتشكل ""المتن الروائى""، بينما يشكل البناء الزمانى والمكانى " "الزمكانى" Spatiatemporal situation الوحدات الطولية فى النص الروائى، حيث يمتد البناء الزمانى والمكانى طوال الرواية من خلال الأنماط المختلفة للزمن والمكان، ومن خلال هذا التتابع يتشكل ""المبنى الروائى""، ومن تضافر المتن الروائى والمبنى الروائى يتشكل السياق الروائى، وما يعنينا هو دور الشخصية الغجرية فى هذا السياق، ومن ثم نعنى بدور الشخصية الغجرية فى السياق الروائى من خلال محورين أساسيين:-

الأول: الشخصية وتتابع الحدث (المتن الروائى)

الثانى: الشخصية والتتابع الزمانى والمكانى"الزمكانى" (المبنى الروائى).

(٢)

المحور الأول : الشخصية وتتابع الحدث (المتن الروائى)

ارتبطت الشخصية الغجرية بالحدث الروائى للحد الذى يجعلنا لانستطيع الفصل بين الشخصية Character والحدث Happening، خاصة إن الرواية تعنى بالحدث فى تسلسلها وترابطها، وفى علاقاتها بالشخصيات فى فعلها وتفاعلها، ومن ثم لانستطيع أن نعنى بالشخصية دون العناية بالحدث، لأن العلاقة بينهما

حميمة، وطبيعة بناء كل منهما يؤثر على الآخر. لذلك نجد أن الروايات التى اعتمدت على بناء الشخصية بناء واقعيا، جاءت أحداثها المقترنة بالشخصية الغجرية أحداثا واقعية، كما أن الروايات التى اعتمدت على البناء الايحائى والرمزى للشخصية جاء بناء الحدث -المقترن بالشخصية الغجرية فيها بناء رمزيا، ومن ثم توافقت الشخصية والحدث توافقا فنيا فى بناء النص الروائى.

ومن هنا يمكن أن نقسم الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية من خلال تتابع الحدث إلى قسمين:-

الأول: روايات اعتمد بناؤها على تتابع الحدث الواقعى، وحمله الكاتب أبعادا ايحائية ودلالية، من خلال اقترانه بالشخصية الغجرية، واتضح ذلك فى روايات ""الشمندورة""، ""قلب الليل""، ""الطوق والإسورة""، ""عصفور النار""، ""خالتى صفية والدير""

الثانى: روايات اعتمد بناؤها على تتابع الحدث الواقعى والرمزى ومزجهما مزجا فنيا فى النص الروائى، وحملهما الكاتب أبعادا دلالية وايحائية للتعبير عن الواقع المعيش، وقد اتضح ذلك فى روايات :""التاجر والنقاش""، و"" حنان""، ""تغريبة بنى حتحوت"".

* * *

٣-١ الشخصية وتتابع الحدث الواقعى:-

يعنى هذا المحور بالحدث Happening الذى يقترن بالشخصية الغجرية، ويحاكى فيه الروائى الواقع محاكاة فنية، دون اللجوء إلى الأحداث الأسطورية أو الميتافيزيقية، وتتضافر هذه الأحداث حتى تشكل السياق الروائى، وتقترن الشخصية الغجرية بهذه الأحداث المتتابعة فتشكل بنية Structure فىالسياق الروائى Narrative Context، فضلا عن أن بناءها يقترن ببناء الحدث، فيصبح بناء واقعيا، وحينئذ يكون التتابع تتابعا منطقيا أو تاريخيا، أو سببيا أو تصاعديا. وأهم الروايات التى اعتمدت على هذا السياق الواقعى للحدث هى :""الشمندورة"" سنة ١٩٦٨، و""قلب الليل"" سنة ١٩٧٥، و""الطوق والإسورة"" سنة ١٩٧٥، ""عصفور النار"" سنة ١٩٨٥، ""خالتى صفية والدير"" سنة ١٩٩١.

ومن الجدير بالذكر أن معظم هذه الروايات اعتمدت على طريقة الرواى الحاضر فى نسق التركيب الروائى، خاصة فى الشمندورة، قلب الليل، وخالتى

صفية والدير - كما سبق ذكره فى الفصل الماضى- وهذا يعبر عن الحضور الواقعى للشخصية الغجرية، وتتابعها فى السياق الروائى مقترنة بالرواى الحاضر والأحداث. ""والروائى باعتباره أديبا من أكثر الناس قدرة على رؤية الواقع واستشفاف حركته والقوى المؤثرة فيه، ويجب أن يفصح أدبه عن موقف تجاه الواقع لكى يتجاوز الأدب دور الاقناع والتسلية ليقوم بدور التثقيف والتوجيه لحياة أفضل:"" (١)

ومن اللافت للنظر أيضا فى هذا السياق أن الشخصية الغجرية تقترن بالبنى الجزئية دون تغلغلها فى البناء الكلى للنص، وقد يرجع هذا إلى أن الشخصية الغجرية تشكل نمطا من أنماط الواقع الحياتى، ولاتتغلغل فى كل التراكيب الاجتماعية، ومن ثم تتوافق هامشيتها وهامشية الأنا الجماعية، وانحسار دورها بمثل انحسار دور الطبقات الشعبية، التى عنيت بنمط حياتها، وما تعانيه من قهر السلطة.

١ - أ

فى رواية ""الشمندورة"" لمحمد خليل قاسم، يلاحظ أن الأحداث الروائية المتتابعة بداية من الفصل الأول إلى الفصل السابع والخمسين أحداث واقعيه، سردها الروائى Novelist من خلال رصده لجزئيات الواقع الحياتى المعيش رصدا فنيا. فقد سرد الكاتب الأحداث التى مر بها الراوى Narrator منذ الثلاثينيات، وما أعقبها من طوفان وبطش وزارة صدقى باشا للقوى الشعبية، وأسقط هذه الأحداث على مرحلة الستينيات، التى عايشها الراوى واتسمت بالقهر والتعذيب والتخويف. وعنى الراوى فيها برصد قهر السلطة للشعب لعدم تركهم أرضهم من ناحية، ولعدم قبولهم التعويضات من ناحية ثانية. وقد تمثلت السلطة فى الرجال البيض أصحاب الطرابيش الحمراء، وفى ""المسترهيس"" مدير مصلحة المساحة والرى، وفى عمدة النجع، وجمال الذى رحل إلى القاهرة ليشترك فى المظاهرات ضد حكومة صدقى باشا. وحسين طه الذى اعتقل بحجة تدبيره مؤامرة اغتيال صدقى باشا، وبدر أفندى وعبد الله الجزار، وبرعى، الذين رفضوا قبول التعويضات، لكن طوفان السلطة يقهر القوى الشعبية، ويرحل أهالى النجع مثل رحيل جماعات الغجر. وهذا ما يبرر إستدعاء الكاتب للشخصية الغجرية فى نسيج الأحداث

---

(١) د. طه وادى صورة المرأة فى الرواية المعاصرة، دار المعارف سنة ١٩٨٤ ص ٢٠٨

المتتابعة فى الرواية خاصة فى الفصلين الثانى عشر والتاسع والعشرين.

ففي الفصل الثانى عشر، تتابع أحداث السياق الروائى Narrative Context ، حيث يسرد الكاتب من خلالها قدوم موكب الغجر يتقدمه أبو رحاب ومعهم رجل وامرأة يقومان بقراءة الطالع لتحقيق الأمانى المرجوة، فتقرأ فكيهة الغجرية الطالع لحامد، وترى أنه سيقف أمام المحاكم ثلاث مرات، لكن خاله أحمد عودة يسخر منها، يقول الراوى الحاضر ممثلا فى حامد الذى يروى ماحدث له :""ثم ترجلت، ومضيت فى خطى مرحة إلى حلقة النساء، وهناك رأيت فكيهة تفرش الرمل وتخطط عليه، وتغنى بصوت حلو :أبين زين أبين.. وأوشوش الدكر، وهمست أختى فى أذنى

– أتريد أن تكشف عن بختك ياحامد؟

– قلت نعم، وأوعزت إلى فكيهة التى جذبتنى من كمى، وأوقعتنى إلى جانبها وسألت:

– اسمك

– حامد

– أمك

– فاطمة

– آه حامد بن فاطمة

– ومضت تخطط على الرمل، ثم تفرست فى عينى، وفى وجه شقيقتى كالمترددة ثم قالت:

– حامد فى بختك شىء غريب.

فسألت جميلة فى جزع:

– خير:

– خير.. لكن هناك خطوط أخرى غريبة.

– قولى يافكيهة كله خير ان شاء الله ، فجابهتنى ذات الوشم الأزرق وقالت عابسه الوجه:

– ستقف ياحامد مرات ثلاثا أمام المحاكم" (٢)

---

(٢) محمد خليل قاسم: الشمندورة ص ١٤٣-١٤٤

ومن هنا يتضح أن الراوى يسرد الأحداث سردا فنيا محكما، ومتوافقا مع طبيعة الواقع الحياتى للشخصية الغجرية، ويتتابع حدث النبوءة الغجرية ضمن أحداث الرواية Novel ليتضافر معها ويشكل بنية Structure فى سياق الأحداث. ويعبر هذا السياق Context عن الترحال الملازم للشخصية الغجرية والمفروض على أهالى النجع، بما فيه حامد وأمه التى تمسكت بالبيت والأرض لحامد.

إن الكاتب يرصد الحدث كما هوفى الواقع الحياتى المعيش للشخصية الغجرية، وهذا يتوافق وطبيعة الحدث الواقعى الذى سيطرعلى كل الرواية Novel فى الواقع الحياتى للشخصية الغجرية" وقد وصف لنا ليلاند كيف تقوم المرأة الغجرية فى الصعيد بالتنبؤ ورؤية الطالع. فهى تحمل بعض الأصداف فى حقيبة جلدية على كتفها، وتتنبأ من خلال الطريقة التى يتجمع بها الصدف بعد أن تنثره بيدها.... حيث أنهن معروفات بالحقيبة الجلدية التى يحملنها على ظهورهن، وبالنداء الذى يشتهرن به "تبين زين" (٣)

وهنا يأتى الحدث المرتبط بالشخصية الغجرية متوافقا وواقعها الحياتى، وفى سياق الرواية Novel Context يحمله الكاتب أبعادا رمزية (Symbolism) وايحائية، فيعبر عن الترحال، وقهر السلطة للقوى الشعبية، وإلى جانب ذلك نجد الشخصية الغجرية تحمل بعدا آخر يرتبط بالخصوبة والاستلاب فى آن واحد، اذ أن الغجرية دائما ما تستلب الرجال من زوجاتهم أو محبوباتهم، مثلما فعلت فكيهة مع حسن المصرى، فقد تعلق بها حسن المصرى وترك شريفة ليحتوى فكيهة بين عيدان الذرة، وبرغم احتوائه لها إلا أن الخصوبة لم تتم، لأن التوحد بينهما يرتبط بالضياع(٤)، وترجع ضآلة الخصوبة وتحولها إلى جنس لأجل الجنس إلى ضياع شخصيتى حسن المصرى وفكيهة الغجرية فى الواقع الحياتى المعيش، وإلى أحداث القهر التى مر بها المجتمع المصرى فى الستينيات، ووسائل التعذيب التى وقعت على فئات الشعب، والتى أدت به إلى ضياع كل أمل فى المستقبل،

---

(٣) د. نبيل صبحى حنا: جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجر فى مصر والبلاد العربية، ص٣٢٥

(٤) ولتوضيح ذلك انظر، الفصل الثالث، "نمط التوظيفي الدلالي وأبعاد النص" خاصة الشخصية السالبة.

والخصوبة ترتبط دائما بالمستقبل، ولما ضاع المستقبل ضاعت الخصوبة. ولذلك سيطرت رؤى الواقع الحقيقى المعيش على أحداث الراوية فاسترجع وسائل المعاناة والتعذيب التى وجدها فى طفولته ومازال يعانيها حتى الستينيات، وكأن الواقع لم يتغير.

إن استخدام الراوى للحدث المقترن بالشخصية الغجرية، برغم أنه حدث واقعى، يقترب من التصوير الحقيقى والحياتى للشخصية الغجرية إلا أنه يعبر عن الترحال والطوفان، فقد أصبحت حياة أهل النجع قائمة على الترحال مثل حياة الغجر، وكأن قدوم الغجر قبل الطوفان كان نذير شؤم على النجع، الأمر الذى جعل حامد وبرعى يتذكران نمط الحياة التى سوف يعيشونها بعد الطوفان وكأنهما فى انتظار قدر سلطوى لا مفر منه. وعندما عاد الغجر للنجع مرة ثانية، كان الطوفان قد أوشك وبدأت ارهاصاته الأولى، وانتاب شريفة المرض من شدة الفقر وكثرة الديون، وهجر المحبين لها، ورحيل الرفاق للقاهرة تارة، وللسجن تارة أخرى.

ومن ثم يمكن القول ان الشخصية الغجرية ارتبطت بالحدث الجوهرى فى الرواية، وهو حدث الرحيل والطوفان، وتتابعت الأحداث مقترنه بتتابع الشخصية Character Sequence، ولما كانت كل أحداث الرواية واقعية لذلك جاءت رؤية الكاتب للشخصية الغجرية رؤية واقعية خالصة، تقترن فيه الغجرية بالترحال ورؤية الطالع،

١ - ب

وفى رواية "قلب الليل" سنة ١٩٧٥ لنجيب محفوظ، اعتمد الكاتب على الأحداث الواقعية، وعلى البناء الواقعى للشخصية، وأهم حدث ارتبط بالشخصية الغجرية، هو حدث ارتباط جعفر بمروانة الغجرية، وزواجه منها وما وجده من متاعب وصراعات داخلية، وحدث تمرد جعفر على جده، وانفصاله عن مروانة، ثم عودته للضياع مرة أخرى.

أما عن الحدث الأول فقد تزوج جعفرمن مروانة، ليتحدى بذلك ارادة الآخرين وتنتصر ارادته، لأنه يهوى المغامرة والتمرد على كل ما هو مألوف، لذلك يقول: ""طالما سرنى أن يقال هذا الفتى الذى هجر قصر النعيم ينشد الحب والحرية."(٥) ويقاوم جعفر سخرية كل جيرانه وأصدقائه فيقول :"لقد غيرت مهنتى هذا كل ما هنالك، استبدلت بمهنة التدريس أو الوعظ مهنة أخرى هى الغناء، أما روحى فقد ارتفعت درجات ، وقلبى لم يفسد ولم يتزعزع ايمانى" (٦)

والحدث الثانى، حدث تمرده على جده لأجل الزواج من مروانة الغجرية وقد تمرد مرتين: الأولى فى حالات الحلم التى تشبه اليقظة، والثانية فى الواقع عندما التقى بجده، ورفض الفتاة التى اختارها له الجد، وعقد العزم على الزواج من مروانة الغجرية يقول الراوى:" وفى حومة الأفكار المتضاربة نشب الحوار بينى وبين جدى فى حلم أو فى هذيان الليل أو بين النوم واليقظة.

- جدى، إني أرفض
- ترفض نعمتي؟
- أرفض القهر
- ولو كان مني؟
- ولو كان!
- أنت عاق، تخون الجمال والنقاء فى سبيل ماذا
- الحرية!
- راعية الغنم
- الدم والتشرد والهواء النقى."(٧)

ويثور جعفر الراوى بعد حالات الحلم ثورة عارمة فى الواقع على الجد، ويتزوج بمروانة رافضا بذلك القهر والتسلط والقيود الاجتماعية، ومتطلعا إلى الحرية، وتتتابع الأحداث المقترنة بشخصيتى الراوى ومروانة الغجرية، لتشكل السياق الروائى وليعبر الكاتب من خلالها عن توق الراوى إلى الحرية، والتطلع إلى واقع ينشد فيه الخلاص.

---

(٥) نجيب محفوظ، قلب الليل ص ٨٦
(٦) نفسه ص ٨٣
(٧) نفسه ص ٦٩

ومن ثم يأتى الحدث الثالث متمثلا فى طلاقه من مروانة الغجرية، وانفصل كل منهما عن الآخر وعاد الراوى للضياع مرة أخرى باحثا عن الخلاص والحرية فى سلوك آخر، اذ أن ارتباطه بمروانة الغجرية يعبر عن توقه للحرية بمفهوم حرية الغجر، أو لنقل حرية العاطفة ولما لم تفلح معه هذه الحرية، تطلع إلى حرية أخرى وهى حرية العقل مع هدى هانم سلطان المرأة الارستقراطية، ومن هنا يتضح أن الأحداث المرتبطة بالشخصية الغجرية أحداث واقعية حملها الكاتب أبعادا ايحائية للتعبير عن قضايا الواقع المعيش، خاصة صراع الذات مع ذاتها من ناحية ومع الآخرين من ناحية ثانية، وتتضح هذه الرؤية من خلال السياق الروائى الذى تضافرت فيه شخصية الغجرية وجعفر الراوى مع الحدث المتتابع تتابعا تاريخيا، من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل، فيبنى كل حدث على السابق له، فبدأ الكاتب يحدث مشاهدة الراوى لمروانة الغجرية، ثم تقربه لها، ثم زواجه لها ثم بحدث اختلافهما وانفصالهما، هذه الأحداث تتتابع تتابعا تاريخيا أو تصاعديا، والكاتب يعبر من خلال هذا السياق Context عن توق الذات إلى الحرية المتمثلة فى تحرر الغجر من القيود والأعراف الاجتماعية.

١-ج

وفى رواية ""الطوق والإسورة"" سنة ١٩٧٥ ليحيي الطاهر عبد الله، ترتبط الغجرية بالحدث الواقعى، حيث يعتمد الكاتب على المحاكاة الفنية للواقع (Verisimilitude) المعيش بكل موروثاته الثقافية والشعبية والدينية والاجتماعية. فقد اقترنت الغجرية بالنبوءة لمعرفة مكان مصطفى "الغائب"، على حين أن الأم انتابها انقباض شديد، عندما نظرت الغجرية لابنتها فهيمة، وترتب على ذلك مرض فهيمة بعد زواجها وانجابها نبوية، فقد أصيبت بالحمى ومانت، وكان حدث قدوم الغجرية نذير شؤم وخير فى آن واحد، فقد أخبرت الأم "حزينة" بمكان ابنها الغائب، وفى الوقت نفسه كانت مصدر شؤم على فهيمة.

والواقع الذى تصوره أحداث الرواية المتتابعة والمقترنة بالغجرية واقع عقيم، فقد تزوج مصطفى بالشامية ولم تنجب، وأنى تنجب وفلسطين مانزال مغتصبة والحداد زوج فهيمة يصاب بالعقم أيضا، لكن بتوحد فهيمة فى رجل الاخصاب بالمعبد الفرعونى تنجب نبوية، غير أن نبوية لاتستمر حياتها فقد قتلها السعدى،

ومن ثم يظل الواقع عقيما، وتظل نبوءة الغجرية للأم حزينة نذير شؤم. لذلك تتتابع الأحداث الواقعية تتابعا ديناميا مقترنة بالشخصية، وقائمة على نبوءة الغجرية، ويتشكل السياق من خلال هذا التتابع، ويحمله الكاتب أبعادا فنية ودلالية وايحائية ليعبر عن لجوء الشخصية إلى الخرافة عندما تضيق بها السبل. وتتابع الأحداث يعبر عن نمط الواقع المعيش، فقد بدأ النص الروائى Narrative text بحدث غياب مصطفى وحزن الأم عليه، ومرض البشارى وموته واقامة مراسم الوفاة له، ثم زواج فهيمة من الحداد، ومرض فهيمة وموتها، ثم موت الحداد، وحمل نبوية سفاحا من ابن الشيخ الفاضل، وعودة مصطفى من فلسطين بعد الحرب، ثم قتل السعدى لنبوية.

ومن هنا تتتابع الأحداث معبرة عن نمط الواقع المعيش والواقع ذاته محمل بالعديد من القيم الايحائية والدلالية، فضلا عن أن هذه الأحداث تتتابع تتابعا منطقيا أوتاريخيا، منذ رحيل مصطفى وحتى عودته، بعد أن تغيرت معالم الأشياء وأصبح الواقع عقيما، وتشكل نبوءة الغجرية للأم حزينة محورا دلاليا قامت عليه بنى الأحداث المتتابعة لتشكل السياق الروائى.

١ - د

ويتشكل السياق أيضا فى رواية "عصفور النار" سنة ١٩٨٥ لشطبى يوسف من خلال تتابع الأحداث تتابعا ديناميا، خاصة الأحداث الواقعية التى تقوم برصد الواقع وتسجيله، والشخصية الغجرية هى التى تقوم بهذه الأحداث، فقد رصدها الكاتب كما هى فى الواقع المعيش، فيأتى حدث ولادة جاموسة النعار مرتبطا بنبوءة الغجرية ورؤيتها الطالع للنعار، حيث بشرته بأن الخير سيحط على بابه قبل الشمس. ثم يأتى بعد ذلك حدث احتواء عبد الله لرباب ووقوعه فى عشقها، وممارسته الجنس معها حتى حملت منه برغم ارتباطه ببدور، وتأتى نبوءة الغجرية لترشده إلى الطريق الأخلاقى القويم، وكأن وعى هذه الطبقة الشعبية مرتبط بخرافة الطالع، فعبد الله برغم تمرده على هذه الخرافة إلا أنه فى حاجة لمعرفة ملامح المستقبل القادم، خاصة إذا كانت الذات تعيش فى مجتمع لايرتبط باستراتيجية سياسية أو اقتصادية معينة.

يضاف إلى ذلك أن تتابع الأحداث الأخرى التى تعبر عن حياة الشخصية الغجرية مثل قراءة الطالع والرقص والجنس والتحرر من الأعراف الاجتماعية، وممارستها الطقسية المضمرة أو الحركية يشكل السياق الروائى الذى يوظفه الكاتب توظيفا فنيا ودلاليا، ليعبر من خلاله عن نمط الواقع الحياتى، لذلك يقول الراوى معبرا عن نمط الحياة التى يعيشها الغجر على هامش المجتمع: "من وراء أجمات النخيل إلى الجنوب قليلا، تصاعدت سحب دخان سوداء من الفاخورة تقاطرت مع الريح وكانت شوق تختلس النظر إلى أمير، وأحس نظراتها فلما التقت عيونهما ابتسم لها برقة، لكنها أشاحت وجهها فيما يشبه الغضب، وعندما بدأت قطا تكشف أمامه عن ثناياها العذاب، نهرتها أختها فى عنف.... أمسكت الغجرية السكين وقلبتها فى كفها، واختبرت حدها على طرف سبابتها، وسمع صوت قطا تغنى وراء الخيمة نفس الصوت العذب المفعم بالحيوية والمرح، ارتفع فى البداية باهتزازة طويلة مفردة متناغمة من حنجرتها كصيحة طائر غريب، ولم تلبث أن أخذت فى الغناء، بدا كما لو كانت تقول من هناك :
- اسمعوا ذلكم صوتى أما يعجبكم، ألقى الصبى كومة من الأغصان الجافة وجرى اليها وشاركها فى الغناء." (٨)

ويتضح من خلال هذه الأحداث طبيعة الواقع الحياتى للشخصية الغجرية، وهو واقع يرصده الراوى رصدا واقعيا، ويحمل بعدا واحدا هو البعد المباشر، فيصف الشخصية الغجرية بالبراعة فى الرقص والغناء وهذه سمة نجدها فى طبيعة الحياة الغجرية، حيث "يضيف نيوبولد تفصيلا أكثر مما قدمه كريمه عن أعمال النساء، فيقول ان معظمهن راقصات ماهرات، وبعضهن موسيقيات يلعبن على الطبلة والصنوج بصفة أساسية." (٩)

ومن الجدير بالذكر أن تتابع هذه الأحداث واقترانها بالغجرية تتابع تاريخى أو تصاعدى أو سببى أى أنه يعتمد على السبب والعلة Cause and Effect حيث يسلم كل حدث للحدث الذى بعده، وتقترن الشخصية الغجرية بنمط هذا التتابع حتى يتشكل السياق الروائى، لكن الكاتب فى هذا السياق لايحمله أكثر من بعد واحد هو البعد المباشر.

---

(٨) شطبى يوسف، عصفور النار ص ١٩١ وما بعدها
(٩) للمزيد انظر ارتباط الغجرية بالرقص عند د. نبيل صبحى حنا فى كتابه جماعات الغجر، الصفحات ٢٤٩، ٢٥١، ٢٥٦، ٢٥٧، ٣٢٤، ٣٣١،

١ - هـ

وفى رواية ""خالتى صفية والدير"" سنة ١٩٩١، لبهاء طاهر، نجد أن كل الأحداث التى وردت فى الرواية أحداث واقعية، وتتابعت تتابعا منطقيا فى الأجزاء الأربعة، فقدد قسم الكاتب روايته إلى أربعة أجزاء وخاتمة: **الأول:** "المقدس بشاى" وتتابعت أحداثه معبره عن طقوس العيد ووصف الدير، وتسلم هذه الأحداث إلى أحداث **الجزء الثانى** "خالتى صفية"، وفيه تركزت معظم أحداث الرواية بداية من رعاية والد الراوى لصفية عندما كانت صغيرة، وحتى زواجها وعلاقة حربى بأمونة الغجرية، وموت البك وسجن حربى وحزن صفيه على البك ومحاولة ثأرها من حربى، ثم تسلم هذه الأحداث لأحداث **الجزء الثالث** الذى يتركز حول المطاريد الذين يترددون على حربى فى الدير، ثم أحداث **الجزء الرابع** التى تدور حول نكسة ٦٧ وبغية المطاريد الأنضمام إلى صفوف جيش المجهود الحربى ليثأروا من اليهود، ثم موت حربى وصفية وتمر السنون وتتغير معالم القرية ويتساءل الراوى عن ماهية الحياة فى قريته.

إن هذا التتابع المنطقى للأحداث تتابع دينامى، ويشكل حدث ارتباط حربى بأمونة الغجرية محورا فيها، وبرغم أنه حدث جزئى، إلا أنه يشكل لازمة أساسية فى الرواية، اذ أن ارتباط حربى بالغجرية جعله يعزف عن صفيه الأمر الذى جعل صفية تقبل الزواج من البك تحديا لحربى، وعلى هذا الحدث تتتابعت كل أحداث وبنى الرواية.

لذلك فان الشخصية الغجرية ارتبطت بالحدث الواقعى، شأن كل أحداث الرواية، ووظفه الكاتب توظيفا دلاليا، اذ أن نتيجة القهر الواقع على حربى من جراء البك جعله لايستطيع الارتباط بالغجرية، وبرحيله إلى السجن تركت أمونة الغجرية القرية وعادت للترحال مرة أخرى.

ومن هنا نخلص إلى أن كل الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية من خلال سياق المتن الروائى المتمثل فى تتابع الحدث، جاء حدثها واقعيا ومترابطا ترابطا ديناميا.

٣-٣ الشخصية وتتابع الحدث الرمزى

ويعنى به الحدث الذى يقترن بالشخصية الغجرية، ويتتابع فى النص الروائى تتابعا مزدوجا، أحداهما واقعى، والآخر رمزى يتمثل فى الرؤية الأسطورية أو الميتافيزيقية، أى أن النص الروائى فى هذه الحالة يسير فى خطين متوازيين، الأول واقعى والثانى أسطورى أو ميتافيزيقى ويتضافر الحدثان مع بعضهما البعض ليشكلا سياق المتن الروائى، ويكون للشخصية الغجرية حضورها الدائم فى معظم الأحداث المتتابعة. فإذا كانت فى تتابع الحدث الواقعى شكلت محورا جزئيا، فانها فى هذا التتابع شكلت محورا كليا وفى الغالب يكون تتابع الأحداث تتابعا لا منطقيا فى السياق الروائى، لأن الراوى يعتمد على استحضار المشاهد والأحلام والأساطير المقترنة بالشخصية الغجرية فى زمن الحضور، وأهم الروايات التى اعتمدت على هذا السياق هى: "التاجر والنقاش" سنة ١٩٧٦ لمحمد البساطى، و"حنان" سنة ١٩٨١، و"تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال" سنة ١٩٨٨ لمجيد طوبيا.

٣ : أ

ففى رواية "التاجر والنقاش" لمحمد البساطى، نجد أن الأحداث المتتابعة فى القسم الأول "التاجر يصعد الجبل" أحداث واقعية وأسطورية، خاصة فيما يتعلق باضفاء ملامح أسطورية على الصخرتين، وتبدأ الشخصية الغجرية فى تفاعلها مع الأحداث الرمزية والواقعية المتتابعة، ففى اللحظة التى يختفى فيها التاجر "الزناتى" يأتى الغرباء، ولايستطيع أحد حتى العمدة أن يمنعهم من الدخول، وقد كان الزناتى هو الشخصية القادرة على كشف مؤامرات الغرباء المتجولين لكنهم تآمروا عليه – فى القسم الثانى– بحجة بحثه عن خروف أسود لأحد الضيوف الغرباء، وصعد الزناتى للبحث عنه لكنه لم يعد يقول الراوى:" ولقد حكت امرأته فيما بعد أن غجرية فى السوق رمت لها الودع، وحذرتها من رجل غريب بجبهته أثر جرح قديم، سيأتى اليهم فى ساعة صلاة." (١٠)

ويتضح من ارتباط الغجرية بحدث اختفاء الزناتى مدى توظيف الكاتب لنبوءة الغجرية، وارتباط هذه النبوءة بمدلولات رمزية وايحائية، حيث تقترن نبوءة

---

(١٠) محمد البساطى: التاجر والنقاش ٩٠، ٩١

الغجرية باختفاء الزناتى بقدوم الغرباء القادمين من كل البلدان، ليستوطنوا القرية تماما مثلما تآمر اليهودى الصهيونى القادم من شتى انحاء العالم على الأبرياء، ليستوطنوا البلدان العربية.

إن الكاتب يحمل الحدث الواقعى بعدا ايحائيا، خاصة فى ارتباطه بالشخصية الغجرية، فقد ظل البدو الغرباء والغجر يتوافدون على القرية بعد اختفاء الزناتى، وتظهر الشخصية الغجرية مرة أخرى فى حدث لقاء النقاش مع صاحبة الفرن، وفى هذا الحدث Happening ترتبط الشخصية الغجرية بالاستلاب، حيث يستولى الغجر على طعام العجوز بثمن زهيد أو عن طريق التآمر والدهاء والحيلة، يقول الراوى: "وفى المساء وبعد أن يطفأ الفرن، كان الغجر يأتون، هؤلاء الذين يكونون قد نبهوا على العجوز فى الصباح، وينتقون من الوعائين أرغفة العيش (غير المحروقة) والسمكات الكبيرة، وبعد أن يساوموا العجوز مرة أخرى بحجة أن السمك صغير كانوا يضعون القروش فى حجرها ويمضون."(١١)

ثم يتطور الحدث الروائى المقترن بالغجرية فى مشهد "من أحاديث النقاش فوق الجبل"، وفيه تتداعى على النقاش كل الأحداث التى مر بها يوسف الغجرى منذ أن كان لايملك غير الخيمة، حتى أصبح يملك بيوتا وزوجات فى كل البلاد فقد كان النقاش يصعد كل ليلة إلى الجبل ويحكى لشبح الزناتى كل مايراه. وفى هذا المشهد أصبح الغجرى الغريب مالكا للبيت والزوجات، تماما مثلما تمكن اليهودى من الأرض، وأصبح يملك بيوتا ونساء ودولة، من خلال وعد بلفور. ومن هنا يقترن وعد الغجرية وقدومهم القرية، بوعد بلفور، وما فعله اليهود تدريجيا بالحيلة والخديعة -حتى استولوا على الأرض- بالمراحل التى مر بها الغرباء الغجر حتى أصبحوا يملكون الديار والنساء فى القرية والقرى المجاورة.

ومن ثم جاءت معظم الأحداث المقترنة بالغجر أحداثا رمزية تحمل بعدين فى آن واحد، الأول واقعى، والآخر رمزى، لذلك يقول الراوى بعد أن سرد تطور حياة يوسف الغجرى منذ أن كان لايملك غير الخيمة والحمار، إلى أن أصبح يملك البيت والنساء:" وعندما يقولون... تلك الزوجات فى البلاد الأخرى. لو عرفوا أنك

---

(١١) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ١٢١

لم تتزوج أبدا يايوسف، كان يسوى أطراف البردعة، ثم رفعها بين يديه وراح ينظر اليها .... وعندما انتبهت رأيته يخطو بجوارى فى حذر وكأنه يخشى أن يوقظنى، لم أكن نائما أبدا ورأيته، كان يسير بامتداد المصطبة ثم وقف هناك فى الطرف الآخر، وربما كان ينظر إلى خيام الغجر على الترعة."(١٢)

وهكذا تتتابع الأحداث الواقعية والرمزية فى خطين متوازيين فى النص الروائى مقترنة بالشخصية الغجرية لتشكل السياق الروائى، خاصة فى مشاهد (الجبل، لقاء النقاش مع الشبح، لقاء النقاش مع صاحبة الفرن، من أحاديث النقاش فوق الجبل)، ويتضح هذا التتابع للحدث المقترن بالشخصية الغجرية، فى الجدول التالي، خاصة ازدواجية الحدث الواقعى والرمزى فى آن واحد، ليشكلا السياق الروائى للشخصية. ولتوضيح ذلك، أنظر الجدول التالي:

جدول تتابع الحدث فى السياق الروائى فى "التاجر والنقاش"

الفصل/ المشهد	نوع الحدث	مسلسل الأحداث	طبيعته	ص	المدلول
التاجر	واقعى	١	• هجوم البدو على أهل القرية وقتلهم الأبرياء	٧-٢٤.	•سطو الأعداء على الأرض العربية
يصعد	رمزى	٢	• وضع العمدة والأهالى تماثيل من الخشب ليخيفوا بها البدو	٢٥	
الجبل	واقعى	٣	• تحدى التاجر للغرباء، وقدوم غريبين عند المرأة التى يخشاها كل الناس وسخرية العمدة من النقاش وقدوم الغرباء وخروج التاجر والنقاش يبغلتهما صوب ربوة الجبل	٣٤-٧٧	• قهر السلطة للمخلص برغم قدوم الغرباء وسطوهم على الأرض والديار
الجبل	واقعى	٤	• سقوط الأمطار على الصخرتين وخوف الأهالى من الصعود اليها ماعدا التاجر	٧٩-٨٣	•المخلص القادم
	رمزى	٥	• حكاية الفارس الذى فلق الصخرة الى شقين وتحولت الى قوة اسطورية	٧٩-٨٠	• المخلص والرؤية الأسطورية
	واقعى	٦	• قدوم الغرباء واختفاء الزناتى بعد نبوءة الغجرية لزوجته	٩١-٩٢	• قتل المخلص
لقاء	واقعى	٧	• صعود النقاش الى موضع الصخرتين	١٠٩	• مواصلة الخلاص

(١٢) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ١٤٣

الفصل/ المشهد	نوع الحدث	مسلسل الأحداث	طبيعته	ص	المدلول
النقاش مع الشبح	رمزى	٨	• حلم النقاش وهو يطلى كوخا فى القرية وتداعى شبح التاجر عليه وهو يحدثه عن الغرباء الذين استولوا على القرية	١١٠-١١٨	• استحضار المخلص للماضى
لقاء النقاش	واقعى	٩	• استلاب الغجر لطعام العجوز، ولقاء النقاش بها	١٢٠-١٢١	• ارتباط الغجر بالاستلاب
مع صاحبة الفرن	رمزى	١٠	• رؤية النقاش لصندوق مرسوم عليه الأهرامات الثلاثة ، وصورة نخلتين وجمل،	١٢٥	• انكسار الذات
من أحاديث النقاش فوق الجبل	رمزى	١١	• حديث النقاش مع شبح التاجر حول يوسف الغجرى الذى كان لايملك غير الخيمة وأصبح يملك بيوتا ونساء ويعتمد على حالات الحلم والتداعى النفسى	١٣١-١٤٣	• قدوم الغرباء واحتلالهم الأرض
	واقعى	١٢	• استحضار النقاش صورة والده والرجال الأبرياء الذين وقع عليهم قهر السلطة ممثلا فى العمدة والمأمور	١٤٤-١٦٨	• قهر السلطة وتعرية الواقع
صبى النقاش	واقعى	١٣	• صعود النقاش فوق الجبل واختفائه مثل الزناتى	١٧١	• موت المخلص
فوق الجبل	رمزى	١٤	• صعود أهل القرية الى قمة الجبل واقامتهم الأزكار والطبول وحديثهم عن شبح التاجر والنقاش	١٧٤-١٧٥	صراع الأسطورة والواقع

٣ - ب

ويتطور هذا التتابع ويصبح أكثر وضوحا فى روايتى "حنان"، سنة ١٩٨١، "وتغريبة بنى حتحوت" سنة ١٩٨٨، لمجيد طوبيا، لكنه يشكل ملمحا بارزا فى اقترانه بالشخصية الغجرية فى رواية "حنان"، ومن ثم نوضح طبيعة هذا التتابع للحدث الواقعى والرمزى من خلال اقترانهما بالشخصية الغجرية - فى رواية "حنان" على سبيل المثال.

ففي رواية حنان يبدو التتابع أكثر وضوحا حيث ينقسم الحدث إلى حدث واقعى وهو الحدث الذى تعيشه الشخصية فى واقعها المعيش، ويكون حدثا حقيقيا له حضوره الواقعى، وآخر رمزى أو تخيلى وهو يتداعى على وعى الشخصية فى لحظات الحلم أو مناجاة النفس، أو تداعى المعانى (Association of ideas) ويقترن بالحالات الشعورية. والكاتب فى هذه الحاله "يحول الفوضى إلى نظام فى اطار الشكل، فالشكل على أى حال نظام بصرف النظر عن محتواه، ولكن هذا النظام الشكلى يعود فيعمق الفوضى عندما يسلب الواقع شرعيته، وعندما يسلب

الذات قدرتها على التغير، ولكنه لايفعل هذا إلا بعد أن يكون قد جمع أشتات الحياة ومتناقضاتها فى حزم من الرموز، والأشكال التمثيلية والدلالات."(١٣)

ومن هنا تقترن الأحداث بالشخصية الغجرية فى الرواية وتتتابع فى السياق الروائى للتعبير عن الواقع المعيش، مكونة بذلك المتن الروائى، ويتضح تضافر الأحداث الواقعية والرمزية وتتتابعها فى السياق فى الجدول التالي.

جدول تتابع الحدث واقترانه بالشخصية الغجرية في رواية حنان

مسلسل الفصل	الفصل/ المشهد	نوع الحدث	مسلسل الأحداث	طبيعة الحدث	النص الدال	ص	المدلول
١	الرمال	واقعي	١	ذهاب حنان وزوجها الى الاسكندرية	تأملته يقود السيارة .. الطريق	٣ - ٦	تطلع نصر للمتعة والقيم المادية
		رمزي	٢	حلم حنان بالطفل القادم	وعادت تغمض .... بقدميه	٤ - ٥	تطلع حنان للطفل القادم
٢	المياه	واقعي	٣	وصول حنان ونصر الاسكندرية	فيلا نصر .. كسله المعتاد	٧ - ٩	تناقض السلطة المادية وميلاد المستقبل
		رمزي	٤	تطلع حنان لأطفال الحارس والغجري	حنان بالحديقة .. الأكبر .. انه هو	٧-١٣	التطلع للغجري مانح الاخصاب والميلاد
٣	الرنين	واقعي	٥	تأمر نصر ومها على المنزلاوي	رفعت سماعة التليفون .. امتاعها	٢١/١٦	تطلع نصر للقيمة المادية
		رمزي	٦	استحضار حنان للغجري وهي في حضن نصر	لكنها رفعت ... ونعست	٢١	تطلع حنان للغجري والميلاد
٤	الصبار	واقعي	٧	عودة نصر للقاهرة وتركه حنان	لوح لها نصر ... وبكاء الطفل	٢٣	عزوف نصر عن المستقبل والميلاد
		رمزي	٨	حلم حنان باحتواء الغجري لها	وجاء الان ذلك الغجري .. بدأ	٢٥	التطلع للخصوبة والميلاد
		رمزي	٩	حلمها بالاخصاب والميلاد والمستقبل	لو اقتربت من .. انا أوشوش	٣٠/٢٦	التطلع للخصوبة والميلاد

(١٣) د. نبيلة ابراهيم ، فن القص فى النظرية والتطبيق، ص ١٧٧

مسلسل /الفصل	الفصل/ المشهد	نوع الحدث	مسلسل الأحداث	طبيعة الحدث	النص الدال	ص	المدلول
٥	الألوان	واقعي	١٠	توجه حنان إلى شاطيء البحر	نظرت إلى طعام.. ظنته هو	٣٣/٣٥	التعبير عن رتابة الواقع
		رمزي	١١	حلم حنان بأن تكون عروسا للغجري والبحر	عبرت أرض .. ظنته هو	٣٣/٣٥	تطلع حنان للخصوبة والميلاد
٦	الشيء	واقعي	١٢	مداعبة نصر لمها أثناء اتصال حنان به	انتشلها رنين ... الى اللقاء	٣٥/٤٤	الصراع المادي وضياع المحبوبة
		رمزي	١٣	تداعي صورة الغجري على حنان	وقد يون الغجري ... الأغنياء	٣٩	التطلع للغجري رمز الميلاد
		رمزي	١٤	روية حنان للغجري عند كبش الغجر	وقفت أمام .. انزلت الستارة	٤٠	التطلع للخصوبة والميلاد
٧	الألعاب	واقعي	١٥	مداعبة حنان لأطفال الحارس	وفي الحديقة.. القرص لايهمه أي شيء	٤٧/٤٩	تطلع حنان للطفل القادم
		رمزي	١٦	التداعيات النفسية على حنان حول الانجاب والخصوبة	تثاءبت طويلا .... وتساقطت تعتلها	٥٢/٥٤	التطلع للخصوبة والميلاد والمستقبل
٨	الدوار	واقعي	١٧	امتاع نصر لمها في البار والشقة وتآمرهما على المنزلاوي	وصاحب هذه الصورة .... لماحة ذكية	٦٣	صراع نصر على القيم المادية
٩	الودع	واقعى	١٨	لقاء حنان بضاربة الودع	مقطف الرمل... على كلامى شاهدة	٦٧-٦٨	التطلع للمستقبل
		رمزى	١٩	احتواء الغجرى لحنان بين النخيل	خلعت حذاءيها.....رأته أصلا	٦٨-٧٠	ارتباط الغجرى بالخصوبة
١٠	الآلات	واقعى	٢٠	لقاء مها وعتويل لمعرفة سر المناقصه	عندما اقترب عتويل .....المهمة	٧٣-٧٧	الصراع المادى
١١	الفحوص	واقعى	٢١	فحوص نصر لمعرفة سبب عقمه	مشغول بمها..... قلب الأسد	٧٩	تطلع نصر للقيم المادية
		واقعى	٢٢	انتظار نصر لمها لمعرفة المناقصة	جرس الباب..... الرنين المتصل	٨١	تطلع نصر للقيم المادية

مسلسل/الفصل	الفصل/المشهد	نوع الحدث	مسلسل الأحداث	طبيعة الحدث	النص الدال	ص	المدلول
١٢	النماذج	واقعى	٢٣	حوارات نصر مع حنان ومها وموظف مكتبه	هزات الساق..... يجفف دموعها	٨٥-٩١	تطلع نصر للمادة
١٣	الصهيل	رمزى	٢٤	تداعى الغجرى على حنان فى لحظات اليقظة	تناثرت الرمال..... فتاكا	٩٣	ارتباط الغجرى بالخصوبة
١٤	المسجل	رمزى	٢٥	حلم حنان بالغجرى وتطلع الجميع لها	وبينما هى مستغرقه ..... لم يمت	١٠٤- ١٠٥	ارتباط الغجرى بالخصوبة
١٥	الرحيل	واقعى	٢٦	عودة حنان للقاهرة	ركبت التاكس..... ومضى التاكس	١١١	رفض حنان للقيم المادية
		رمزى	٢٧	تداعى صورة الغجرى عليها بفرسه الأشهب	(أدهشتها صورتها..... ينتظرها) (ثم تنبهت ....كل شىء)	١١٠- ١١٣	التطلع للميلاد والمستقبل
١٦	الجموح	واقعى	٢٨	وصول حنان القاهرة	الساعة تدق..... على سلامتك	١١٥- ١١٦	ضيق حنان بالعزلة والعقم
		رمزى	٢٩	تداعى صورة الغجرى على حنان أثناء احتواء نصر لها	غريب لايقدر..... الواقع	١١٨	التطلع للميلاد والمستقبل
١٧	المذاق	واقعى	٣٠	توجه حنان ونصر للنادى	أمام باب النادى أنزلها	١٢٢	المكان العقيم
		رمزى	٣١	استحضارها للغجرى واحتوائه لها	(فدفعها الى مكمن:... تأثير القرص.....أمام باب النادى.....يشاوه	١٢١- ١٢٣	ارتباط الغجرى بالخصب والميلاد
١٨	الحبات	واقعى	٣٢	توجس المنزلاوى من لقاء عتويل بمها	وفى أى شىء .... أمسك راجفا	١٢٩- ١٣٠	تطلع المنزلاوى للقيم المادية
١٩	النتائج	واقعى	٣٣	احتفال الرفاق بمناقصة نصر واخبار الطبيب حنان بالحمل	ارتفعت كئوس المحتفلين.... .... مفرقعا فى الهواء	١٣٦- ١٤٤	تطلع نصر للقيم المادية ومحاولة حنان اخصاب الواقع
٢٠	الاختطاف	واقعى	٣٤	عودة نصر وحنان للأسكندرية	استدار نصر.... لون الليل	١٤٥- ١٤٦	أنغماس نصر فى الصراع المادى
		رمزى	٣٥	حلم حنان بالغجرى اثناء ركوبها السيارة	" ظلت مغمضة.....حذار"	١٤٨	التطلع للطفل والميلاد

مسلسل /الفصل	الفصل/ المشهد	نوع الحدث	مسلسل الأحداث	طبيعة الحدث	النص الدال	ص	المدلول
٢١	الحكمة	واقعى	٣٦	ضيق المنزلاوى بمؤامرة محروس ونصر	(منصتا فى غل..... لقاء قريب)	١٥١	جدلية الصراع المادى
٢٢	السمك	واقعى	٣٧	استحمام حنان ونصر فى البحر	اندفعا سابحين.....عائدة		ارتباط المكان بالقيم المادية
		رمزى	٣٨	استحضار حنان للغجرى والصبار	(ما ان غطست ..... عليها	١٥٧- ١٦٢	ارتباط الغجرى بالخصوبة
٢٣	اللطمة	واقعى	٣٩	صراع نصر ومها وتشكيكها فى حمل حنان	الم تكن تنوى .... عقيم	١٦٨- ١٦٩	العقم المادى لايشكل مستقبل
		رمزى	٤٠	تداعى صورة حنان على نصر وهى بين خيام الغجر	غاصت أقدامه فى الرمال.... ... يدمر كل ما بناه	١٧١	ارتباط المحبوبة بالغجرى
٢٤	اللقاء	واقعى	٤١	التحاق مها بمكتب المنزلاوى	قرب مكتب المنزلاوى.... مع زوجته	١٧٩- ١٨١	ارتباط المنزلاوى بالقيم المادية
		واقعى	٤٢	عثور نصر على حنان بعد اختفائها	فى شرفة الشاطىء.... الجنين	١٨١- ١٨٨	التطلع للطفل
		رمزى	٤٣	حلم حنان بميلاد الطفل وتود لو كان الغجرى حيا لم يمت	حمدت كفها.... على طفلها	١٨٨- ١٨٩	ارتباط الغجرى بالميلاد

ومن خلال تتبعنا لمتن الحدث واقترانه بالشخصية الغجرية فى الجدول السابق، يتضح أن كل فصول الرواية ومشاهدها لم تخلو من الحدث الواقعى، لكن هذا الحدث يرتبط بشخصيات نصر والمنزلاوى، ومها وعتويل، وهم يشكلون محور الصراع المادى فى الرواية، اذ أنهم يعنون عناية شديدة، ويفقدون لحظة التطلع إلى المستقبل أو الميلاد.

ومن ثم يفتتح الكاتب مشاهده جميعها بهذا الحدث الواقعى منها ثلاثة مشاهد هى: الودع والصهيل والمسجل، وفيها تلتقى حنان بالغجرى وضاربة الودع. وماعدا ذلك فكل الأحداث الواقعية فى الرواية تجسد الصراع المادى بين مها ونصر من جهة، والمنزلاوى وعتويل من جهة ثانية، وبين حنان ونصر من جهة ثالثة.

أما الحدث الآخر، فهو الحدث الرمزى الذى اقترن بالشخصية الغجرية فى لحظات التداعى الحر والمناجاة النفسية والأحلام، وشكل هذا الحدث محورا جوهريا فى سياق الرواية Novel Context من خلال اقترانه بالحدث الواقعى طوال الرواية، فقد اقترن بالشخصية الغجرية فى مشاهد (المياه، الرنين، الصبار، الألوان، الشىء، الألعاب، الودع، الصهيل، المسجل، الرحيل، الجموح، المذاق، الاختطاف، السمك، اللطمة، اللقاء).

ومن هنا يتضح أن ستة عشر مشهدا روائيا ارتبطت فيهم الشخصية الغجرية بالحدث الرمزى، وفيها ترتبط حنان بالغجرى رمز الخصب والعطاء، ففى مشهد الصبار تقول حنان:" لوجاء الآن ذلك الغجرى فوق فرسه، وفر وصال وجال لاستكانت، لابد أنه فى مكان قريب بعد أرض المبانى عن يسارها عند النخيل القصير والأرض البارقة ببياض الملح المترسب هناك مع المعاز والجديان والكباش وفرسه -القرص المهدىء- راغب جسدها يريد الجذب والضم الان.. وشفتاها.. القرص بدأ." (١٤)

إن شخصية الغجرى تتداعى على حنان فى لحظات الحلم واليقظة، مقترنة

---

(١٤) مجيد طوبيا: حنان ص ٢٥

بالخصوبة والانجاب ومن ثم تصبح الشخصية متعددة الأبعاد، وهذا بدوره يؤدى إلى توسيع المعنى (widening) فى السياق الروائى.

إن الحدث الرمزى فى اقترانه بالشخصية الغجرية Gypsy Character ممثلة فى ضاربة الودع، والغجرى، يشكل محورا موازيا للحدث الواقعى فى اقترانه بشخصيات نصر ومها والمنزلاوى وعتويل. وبرغم اقتران حنان بشخصية الغجرى تارة وضاربة الودع عند كباش الغجر تارة أخرى إلا أن الحدث الواقعى كان شائعا فى بناء الرواية، فقد وجد فى كل مشاهد الرواية ماعدا فصلين هما الصهيل، والمسجل، أى عدد المشاهد التى وجد فيها الحدث الواقعى اثنان وعشرون مشهدا، بينما عدد المشاهد التى وجد فيها الحدث الرمزى سته عشر مشهدا، أى أن النسبة بينهما (٣٧, ١ :١) تقريبا، وغلبة الحدث الواقعى نسبيا يرجع إلى طغيان الشخصيات المادية الممثلة فى نصر والمنزلاوى ومها وعتويل، فقد ارتبطت هذه الشخصيات بالقيم والصراع المادى طوال الرواية، على أن حنان ظلت طوال الرواية تتطلع للطفل القادم والمستقبل والميلاد الجديد، فقد ضاقت حنان كما ضاق الغجرى بقيم المدينة الخراب التى استشرى فيها الضياع والجور والموت، ومن ثم تركت حنان الفيلا والشط وكل وسائل الرفاهية متجهة صوب كباش الغجر، يقول الراوى:" خلعت حذاءيها مواصلة السير فوق الرمال المبتلة، طابعة آثار قدميها، منتعشة من الرذاذ المتطاير، وثبت وتهادت ثم وجدت نفسها قرب أرض الغجر، فحملقت تراقب كباش يتفافز بعضها يتناطح ماعز راقد، صغارها ترضع..هنا يسكن الغجرى، وضاربة الودع، أين فرسه." (١٥)

ومثلما تطلعت حنان إلى حياة البداوة هروبا من زيف الواقع الحاضر، وتطلعا للخصوبة والميلاد، فقد تمرد الغجرى على نمط الحياة المعاصرة وترك حياة المدنية ليعيش على الترحال، والتجوال من موضع إلى آخر، لذلك يقول لحنان:"ذواق أنا.. أحب الشمس والهواء والبحر والماعز، وهذا الفرس، والنساء ذواق..... كالنحلة من زهرة لزهرة....." (١٦).

يضاف لذلك أن شخصية الغجرى المرتبطة بالحدث الرمزى فى كل الرواية اقترنت بحالات التداعى الحر النفسى للمعانى (Free Association) الأحلام

---

(١٥) نفسه ص ٦٨-٦٩
(١٦) نفسه ص ٩٧

والمناجاة النفسية، ويتضح ذلك فى مشاهد (١٧) الألعاب، والمسجل، والسمك، واللطمة، واللقاء، ويرجع ذلك إلى أن لحظة الخلاص التى تتطلع اليها المحبوبة طوال الرواية لم تتحقق بعد، ومن ثم ظلت الشخصية الغجرية طوال الرواية حلما يتداعى على حنان فى لحظات الحلم واليقظة، حتى أن لحظات توحدها بالغجرى جاءت حلما، كما يعبر هذا أيضا عن ضآلة الذات وتتضافر الأحداث فى الرواية لتوضح ماهية تتابع أحداث الشخصية الغجرية، ومن خلال الجدول السابق نرمز للحدث الواقعى المرتبط بالشخصية المادية- وهى الشخصية التى تتصارع على المادة- بالرمز (ح ق) والحدث الرمزى المرتبط بالشخصية الغجرية بالرمز (ح ز)، وما بين الأقواس هو تتابع الأحداث فى المشهد الواحد، والرقم الذى يسبق القوسين يرمز لرقم المشهد الروائى أو الفصل.

ومن ثم يصبح تتابع الأحداث الروائية المقترنة بالشخصية، والتى تشكل السياق الروائى على النحو التالي:-

سياق المتن الروائى للشخصية (تتابع الأحداث المقترنة بالشخصية) = ١ (ح ق +ح ز) +٢ (ح ق+ح ز) +٣ (ح ق+ ح ز) +٤ (ح ق+ ح ز+ ح ز) +٥ (ح ق+ح ز) +٦ (ح ق+ح ز +ح ز) +٧ (ح ق+ ح ز) +٨ (ح ق) +٩ (ح ق+ ح ز) +١٠ (ح ق) +١١ (ح ق+ ح ق) +١٢ (ح ق) +١٣ (ح ز) +١٤ (ح ز) +١٥ (ح ق+ ح ز) +١٦ (ح ق+ ح ز) +١٧ (ح ق+ ح ز) +١٨ (ح ق) +١٩ (ح ق) +٢٠ (ح ق +ح ز) +٢١ (ح ق) +٢٢ (ح ق+ ح ز) +٢٣ (ح ق+ ح ز) +٢٤ (ح ق+ ح ق+ ح ز)

ومن ثم يتضح أن هذه الأحداث المقترنة بالشخصية تتضافر لتشكل السياق الروائى، ويصبح سياق الشخصية الغجرية يشكل لازمة أساسية فى بناء النص الروائى، فضلا عن القيمة الايحائية والكيفية التى تعبر عنها الشخصية. كما أن الشخصية المقترنة بالواقع المادى سارت فى اتجاه موازى للشخصية المقترنة بالخصوبة والميلاد، الأمر الذى جعل الأحداث الواقعية والرمزية تتضافر معا لتشكل سياق الرواية، ويصبح لهذا السياق وظيفة فنية فى بناء الرواية، وعلى

---

(١٧) انظر جدول تتابع الحدث، وانظر الرواية فى الصفحات ٥٢،١٠١،١٠٧،١٧٥،١٨٨

حـد تعبير فيرث"ان السياق يعالج الكلمات باعتبارها أحداثا وأفعالا، وعادات تقبل الموضوعية والملاحظة فى حياة الجماعة المحيطة بنا." (١٨)

ومن خلال هذا الجدول يتضح أيضـا مدى اقتران الشخصية الغجرية بالحدث الروائى وتتابعها وفقا لتتابع السياق الروائى، حتى أنها شكلت لازمة أساسية فى السياق كما أن طغيان حدث على آخر يقترن بطغيان شخصيات هذا الحدث على شخصيات الحدث الأخر، فقد اقترنت شخصيات مها ونصر وعتويل والمنزلاوى بمعظم الأحداث الواقعية لأن لهم حضور واقعى ومسيطر على كل بنى الواقع الاجتماعى، بينما اقترنت شخصيتا حنان والغجرى بمعظم الأحداث الرمزية التى تشكلت من خلال الأحلام والتداعيات النفسية، لأن هاتين الشخصيتين ليس لهما حضور واقعى فى كل الأحوال، كما أنهما لايستطيعان مواجهة سلطة الشخصيات المادية الطاغية على بنية النص (Text Structure) من ناحية وبنية الواقع من ناحية ثانية.

(٣)

المحور الثانى: التتابع الزماني والمكاني (المبنى الروائى):

إن التتابع الزمانى والمكانى يتمثل فى السياق، وبواسطته يتجلى تتابع الأحداث والشخصيات فهو يتحدد وينتظم مساره كوظيفه فنية ودلالية Semanticity فى آن واحد، وتشكل الشخصية الغجرية لازمة فى هذا السياق من خلال التتابع "الزمكانى". وإذا كانت الأحداث المتتابعة تشكل الوحدات العرضية فى النص الروائى وتكون بمثابة "المتن الروائى"، فان التتابع (الزمكانى) يشكل الوحدات الطولية ويكون بمثابة "المبنى الروائى"، ولايمكن تناول أحداهما بمعزل عن الآخر لأن "الروائى عندما يبدأ فى بناء عالمه الخاص الذى سوف يضع فى اطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن (حيث ان الزمان لايوجد مستقلا عن المكان) يضع عالما مكونا من الكلمات، وهذه الكلمات تشكل عالما خاصا خياليا، قد يشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه."(١٩)

"ويستطيع النص (Text) الرفيع عبور الأزمنة والأمكنة والهجرة إلى الأقاصى،

---

(١٨) د. أحمد مختار عمر، علم الدلالة مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت سنة١٩٨٢ ص ٧٣

(١٩) د. سيزا قاسم: بناء الرواية، هيئة الكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤ ص ٧٨

للنصوص الراقية قدرة عالية على التقاط مختلف الحساسيات والحلول بكل السياقات."(٢٠)

ومن الجدير بالذكر أن التتابع الزمانى والمكانى"الزمكانى" (Spatiatemporal Situation) شكل محورا جوهريا فى السياق من خلال ارتباطه بالشخصية الغجرية، لما لهذه الشخصية من خصوصية على مستوى الزمن والمكان، فخصوصيتها الزمنية أنها تجعل الكاتب يستحضر الماضى ليجسد الموروثات الغجرية ويحملها أبعادا معاصرة، أما خصوصيتها المكانية فالجماعات الغجرية تتجاوز الحدود المكانية لتصبح كل الأمكنة المتعددة هى عالمها الرحب الذى تجوب فيه، فضلا عن اقترانها بالرحيل والتجوال.

ولا تخلو واحدة من الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية من اعتمادها على عنصرى الزمان والمكان، ومن خلال تتابع هذين العنصرين يتشكل المبنى الروائى فضلا عن اقترانها معا فى نسيج النص الروائى، ومن ثم يكون تناولنا لهذا المحور من خلال عنصرين أساسيين:-

الأول: الشخصية الغجرية والتتابع الزمانى.

الثانى: الشخصية الغجرية والتتابع المكانى.

٣-١ الشخصية الغجرية والتتابع الزمانى:

ويعنى بالتتابع الزمانى، تتابع الوحدات الزمنية تتابعا تصاعديا أو تنازليا أو متداخلا، أى أن سهم الزمن الكلى -زمن السياق من بداية الرواية حتى نهايتها- يكون اتجاهه معكوسا أو لامعكوسا، أو متداخلا أو دائريا.

وهناك علاقة فعالة بين الزمن (Time) والنص الروائى فمما لاشك فيه "أن احساس الانسان بايقاع الزمن، واختلاف هذا الايقاع من عصر إلى عصر بناء على اختلاف ايقاع الحياة نفسها، هو المسئول الأول عن اختلاف شكل الأعمال القصصية من عصر إلى آخر وإذا كان الزمن بخاصة فى عصرنا الذى

---

(٢٠) حمادى صمود بحث فى مقتضيات التعامل مع النص ضمن كتاب علامات فى النقد الأدبى ح ٥ مجلد ٢ سبتمبر سنة ١٩٩٢، النادى الأدبى الثقافى بجدة،

يتميز بإيقاعه السريع، أصبح يشكل للانسان مشكلة نفسية خطيرة، كان لابد أن تتأثر الأعمال القصصية تأثرا بالغا."(٢١)

ومن هنا نجد أن الرواية (Novel) التى تتطور أحداثها تطورا ديناميا من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل يتجه زمنها إلى العملية اللامعكوسة ، أى أنه زمن تصاعدى أو منطقى أوتقليدى أو سببى وتتطور الشخصية الغجرية وفقا لهذا التتابع الزمنى والرواية التى تتطور أحداثها تطورا عكسيا فتبدأ بالمستقبل وتنتهى بالماضى يتجه زمنها اتجاها عكسياً، ويكون الزمن (Time) حينئذ زمنا تنازليا أو عكسيا وتكون الشخصية الغجرية متوافقه مع هذا التتابع الزمنى، أى أنها تسير فى نفس هذا الاتجاه Direction الزمنى، لكن الرواية إذا انتهت عند نفس نقطة البداية أصبح الزمن فيها زمنا دائريا. والرواية التى تتتابع أحداثها تتابعا غير منطقى، كأن يتداخل الحاضر مع الماضى مع المستقبل فى لحظة آنية، حينئذ يكون اتجاه الزمن متداخلا وتسير الشخصية الغجرية وفقا لهذا التداخل. لذلك ترتبط الشخصية الغجرية بالحدث الروائى بالسياق الزمنى ارتباطا وثيقا ويصبح لها وظيفة فنيه فى السياق الروائى وفى التتابع الزمنى.

ومن هنا فان تقسيمنا للتتابع الزمنى فى الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية ينبع من اختيارنا للجهة الزمنية أساسا للتقسيم، لأن الجهة الزمنية تتوافق وبناء الزمن الكلى للرواية من البداية للنهاية، ومن ثم تتوافق وطبيعة التتابع الزمنى فى السياق فضلا عن توافقه مع الشخصية الغجرية لأنها تشكل بنية فى اتجاه الزمن.
ومن هذا المنطلق نستطيع أن نقسم التتابع الزمنى فى هذه الروايات إلى ثلاثة أقسام:-

الأول : تتابع الزمن اللامعكوس، ووجد فى معظم الروايات التى استوحت الشخصية الغجرية مثل الشمندورة، الطوق والإسورة، التاجر والنقاش، عصفور النار، تغريبة بنى حتحوت، خالتى صفية والدير.

الثانى : تتابع الزمن الدائرى واعتمدت عليه رواية قلب الليل، خاصة فى توظيفها للشخصية الغجرية.

---

(٢١) د. نبيلة ابراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة ص ٣١ مكتبة غريب سنة ١٩٧٨، القاهرة.

الثالث: تتابع الزمن المتداخل واعتمدت عليه رواية حنان لمجيد طوبيا فى توظيفها للشخصية الغجرية أيضا.

١-١ تتابع الزمن اللامعكوس:

يعنى بالزمن اللامعكوس، الزمن الذى يتألف من سلسلة مطردة من الأحداث، وتتتابع الأحداث وفقا للعلة والمعلول (Cause and Effect) أى أن كل حدث Happening يسلم للحدث التالي له فى ترتيب منظم من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل. وفى هذه الحالة يكون للفعل احتمالات تنشأ من امتداد الفعل بين ما كان، وما سيكون، وعندما يحكى الكاتب عن فعل ليس من صنعه، ولكنه مسئول عنه لايتحقق الهدف الاجتماعى فحسب لهذا الفعل، بل الهدف التاريخى، اذ أن لحظة الاختيار تربط الشخصية بالماضى من أجل المستقبل وفى هذا قمة التحقق لوظيفة بناء الزمن فى القص"(٢٢)

وأهم الروايات التى استوحت الشخصية الغجرية، واعتمد سياقها على تتابع الزمن اللامعكوس هى الشمندورة، والطوق والإسورة، والتاجر والنقاش، وعصفور النار، وتغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال، وخالتى صفية والدير.

وبرغم أن الراوى Narrator يعتمد على استحضار الأحداث الماضية فى معظم هذه الروايات لاختلاف زمن الكتابة عن زمن أحداث الشخصيات، أو لنقل اختلاف الزمن الخارجى عن الداخلى، إلا أن استحضار هذه الأحداث تتابع فى سياق منظم، ومن ثم كان اتجاه Direction الزمن فيها اتجاها لامعكوسا، أو لنقل اتجاها تصاعديا، أو تاريخيا، أو سببيا، أو تقليديا. ويمكن القول: ان هذه الروايات اعتمد زمنها الداخلى (Internal Time) على زمن الاسترجاع، وزمنها الخارجى (External Time) على الزمن التاريخى أو المنطقى أو اللامعكوس

١ - أ

فى رواية "الشمندورة" سنة ١٩٦٨ تتابع زمنها تتابعا مطردا منذ كان "حامد" طفلا

---

(٢٢) د. نبيلة ابراهيم: فن القص فى النظرية والتطبيق، ص ١٧١.

إلى أن اجتاح الطوفان النجع، ورحل حامد إلى البر الآخر والتحق بالمدرسة. ومن ثم تتتابع الأحداث تتابعا منظما من الماضى إلى الحاضر معتمدا على استحضار الماضى فى زمن الحضور، ويأتى استحضاره للأحداث منظما أيضا، اذ أن الرواية كتبت فى الستينيات، ودارت أحداثها حول مرحلة الثلاثينيات، حيث الطوفان الذى اجتاح بلاد النوبة من ناحية، وقهر وزارة صدقى باشا للشعب من ناحية أخرى.

ومن خلال التباين Contrast بين زمن الكتابة وزمن الأحداث يتضح لنا أن الكاتب استخدم زمن الاسترجاع فى تكنيك الزمن الروائى، على حين أن تتابع Succession الأحداث من بداية الرواية إلى نهايتها اعتمد على الزمن اللامعكوس، الذى يتطوروينتابع تتابعا تصاعديا فى السياق الروائى، أما التكنيك الداخلى فقد اعتمد على استرجاع الماضى فى زمن الحضور.

وهذا التطور التدريجى للحدث وتتابعه فى سياق منظم يتوافق والزمن اللامعكوس ويتضح فى محور الشخصية وتتابع الحدث (٢٣) وهذا التتابع الزمنى المطرد نجده فى كل أحداث الرواية، ويتضح بشكل بارز فى الفصلين اللذين يستوحى فيهما الكاتب الشخصية الغجرية، ففيهما يستحضر موكب الغجر وقدومهم النجع، ورؤيتهم الطالع، واحتواء حسن المصرى لفكيهة الغجرية، ومرض شريفة، وتتداعى هذه الأحداث بشكل منظم من خلال التتابع التدريجى للزمن.

١ - ب

ويتضح ذلك أيضا فى "التاجر والنقاش" سنة ١٩٧٦، ففيها نجد أن اتجاه (Direction) الزمن اتجاه لإمعكوس، حيث تتتابع الأحداث بداية من قدوم البدو إلى القرية ثم قدوم الغرباء، ثم تآمرهم على الزناتى، ثم استقرار يوسف الغجرى فى القرية بعد أن كان لاوطن له، ثم حوار النقاش مع شبح الزناتى، وأخيرا اختفاء النقاش.

---

(٢٣) للمزيد انظر محور الشخصية وتتابع الحدث، ففيه يتضح مدى التتابع المنظم فى سياق الرواية

إن الزمن من حيث التكنيك الداخلى يعتمد على استحضار الماضى، حيث تكثر الصيغ الماضية مثل (كان، وكنت، كنا، كانتا، كنت).. ويرجع استخدام الكاتب لهذا التكنيك إلى أمرين: الأول ضيق الراوى بالواقع المعاصر واستحضار الأحداث الماضية بغية التطلع إلى واقع جديد، والثانى التناقض (Contradictoriness) بين ما هو كائن وما يجب أن يكون، فقد أصبح الغجرى الغريب الذى لا وطن له هو المالك لأكبر بيوت القرية والقرى المجاورة. ويتضح هذا الاسترجاع خاصة فى مشهد "من أحاديث النقاش فوق الجبل"، واستحضار النقاش للواقع الحياتى الذى كان يعيشه يوسف الغجرى، وكيف أنه تحول إلى شخصية مستوطنة، بعد أن كان شخصية راحلة لايملك غير الخيمة، ويتضح ذلك من خلال حالات التداعى النفسى، والمناجاة حينما يناجى النقاش شبح الزناتى عند الصخرتين يقول الراوى:"كنت أعبر الخلاء أذهب وأعود وأقول، ربما ذهب هذه المرة ولم يعد، ان له بيوتا أخرى فى تلك البلاد، وزوجات أيضا، كنت أسمعهم هؤلاء الغجر يتكلمون فى السوق، وقلت له:

- هؤلاء الغجر قادمون من البلاد رأيتهم فى سوق الحمير، انهم يعرفونك مذ كنت صبيا، وتكلموا معى، ايه ..أبدا.. لم يتكلموا معى كانوا يتهامسون، لم أر أبدا غجريا يضرب غجريا فى ظهره، كانوا يرمقونه عندما مر فى السوق، فكان بعضهم يتساءل، ان كان هو يوسف؟ ايه.
- لابد أنهم فخورون به، كنت أقف فى الخلاء متكئا على عصاى، وقلت يايوسف لى كلام معك، هل تأتى إلى أم آتى اليك، كنت أقول عندما أراهم هؤلاء الغجر متناثرين على الترعة، والدخان يتصاعد، والأولاد تجرى عرايا بين الخيام، كنت أقول: الغجرى حر دائما، يستطيع حين لايعجبه المكان أن يفك خيمته ويسحب حمارته ويذهب، وأنت يايوسف؟ بيوت أخرى فى بلاد أخرى وزوجات تقيم هنا.. وهنا .. وتغيب وتعود"(٢٤)

ويتضح من خلال هذا السياق اعتماد الكاتب على زمن الاستحضار من خلال الفعلين "كان وكنت"، أما من حيث الجهة الزمنية فقد اعتمدت الأحداث على الزمن اللامعكوس، حيث تتابعت أحداث الرواية من أولها إلى أخرها تتابعا مطردا، وشكلت الشخصية الغجرية واستحضار الراوى لها محورا جوهريا فى هذا التتابع.

---

(٢٤) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ١٤٠-١٤١

١ - ج

واعتمد شطبى يوسف فى روايته "عصفور النار" سنة ١٩٨٥ على الزمن اللامعكوس فى تتابع الشخصية الغجرية من بدايتها إلى نهايتها، كما أنه اعتمد فى بناء الزمن الروائى على التتابع التاريخى للزمن، فقد تتابعت الأحداث تتابعا تاريخيا منذ أن تزوج سليمان الصياد زوجته الأولى وأنجب منها سبعة أولاد وبنتين والثانية وأنجب منها ثلاثة أولاد، وغرقوا جميعا ما عدا الابن الأخير عبد الله وتتابعت الأحداث حتى كبر عبد الله وأصبح شابا يافعا وتقدم لخطبة بدور، وهذا التتابع يتوافق والزمن التاريخى.

وتتابعت الشخصية الغجرية فى الرواية تتابعا تاريخيا أيضا، ففى الفصل الرابع والعشرين توافقت نبوءة الغجرية مع ولادة جاموسة النعار، والتقت الفتاتان الغجريتان بالسيد جليل والفتى عبد الله، وفى الفصل الثانى والثلاثين يتم لقاء عبد الله وأمير بالفتاتين الغجريتين عند البركة، وفى الفصل الثالث والثلاثين يصطحب الشابان الفتاتين الغجريتين إلى خيمة أمهما، وفى الرابع والثلاثين تسرد الأم الغجرية حكايتها منذ صباها وحتى وصولها إلى هذا المكان.

ومن هنا نجد أن الزمن الروائى يتوافق والتسلسل التاريخى لأحداث الشخصية ويصبح الزمن زمنا منطقيا، أو سببيا، لكن الزمن الداخلى (Internal Time) للشخصية غالبا ما يعتمد على الاسترجاع فى زمن الحضور، يدل على ذلك كثرة استخدامه صيغ الفعل "كان، وكانوا، وكنا، وكنت"، لتدل على استحضار الماضى فى زمن الحضور. ويتضح ذلك فى استرجاع الغجرية ذكريات طفولتها تقول:"كنت صغيرة، لكنى أذكر البحر، وبوابة عاليه مهدمة، وسورا قديما، وشارعا ضيقا رطبا، أو حارة تنتهى ببياع فول، وأذكر أمى حيث كانت رقيقة البنية، وكانت حلوة مثل ملاك، أما أبى فكان جهما شديد العبوس كثيرا ما كان يعذبها، نعم أذكر ذلك كما لوكان حاضرا أمامى الآن واستطردت وما كان الغجر ليجدون مشقة فى أن يأخذونى معا طوعا، كنت غريرة، وكنت أرى أمى ضعيفة تقاسى دائما من ظلم أبى، وبقدر ما كنت أحبها كنت أكره ضعفها، كانت لرقتها

توشك أن تكون زبالة مصباح حتى لتطفئها أقل هبة هواء."(٢٥)

ومن هنا نجد أن زمن الاستحضار غالبا ما يرتبط بالشخصية الغجرية للتعبير عن حالات الفقد المعاصرة، اذ أن الذات عندما تهرب من واقعها تحن إلى عالم البداوة حيث التحرر من القيود، والأعراف السائدة، والغجرية تعبر عن هذه الحالة.
ومن ثم نجد أن الزمن المرتبط بتتابع الأحداث زمن لامعكوس من حيث الجهة الزمنية وتشكل الأحداث المقترنة بالشخصية الغجرية محورا فى البناء الكلى للزمن الروائى، فيصبح تكنيك الزمن الداخلى يعتمد على الاسترجاع، ومن حيث اقتران الشخصية بسياق الأحداث الخارجية والجهة الزمنية فانها تعتمد على الزمن اللامعكوس.

١ - د

وفى "تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال" لمجيد طوبيا سنة ١٩٨، يتتابع الزمن تتابعا لامعكوسا أيضا، ففيه نجد الأحداث تتتابع تتابعا تاريخيا منذ أن تزوج رضوان أم الخير إلى أن أنجب مرسى وحتحوت وكبر مرسى وتزوج وأنجب، ورحل إلى بلاد الشمال ومعه حتحوت، إلى أن افترقا، أحدهما فى الشمال والأخر إلى الجنوب دون أن يعرف أحدهما مكان الآخر.

وارتبطت الشخصية الغجرية بزمن الاسترجاع، حيث ان الكاتب اعتمد فى بناء الشخصية الروائية على زمن الاسترجاع فى زمن الحضور من حيث تكنيك الزمن الداخلى، اذ أن زمن كتابة الرواية، أو لنقل الزمن الخارجى يعود إلى مرحلة الثمانينيات، أما زمن الأحداث أو لنقل الزمن الداخلى فيعود إلى أواخر القرن الثامن وأوائل التاسع عشر، أى مرحلة فرار مراد بك وقدوم الحملة الفرنسية.

ومن هنا يعتمد الكاتب على زمن الاستحضار فى كل أحداث الرواية، حيث تغلبت الأفعال الماضية على بنى الرواية، خاصة الفعل (كان، كانت، كانوا، كنت)

---

(٢٥) شطبى يوسف: عصفور النار ص ٢٠٠

وكلها تقترن بسرد الماضى، فيسرد الراوى كل الأحداث التى مرت بها الشخصيات فى المرحلة المملوكية وصراع المماليك والعثمانيين وضياع الشعب المصرى بين القوتين، واعتمادهما على السلب والنهب من قوت الشعب، خاصة قوت الطبقة المعدمة.

ولما كان زمن الأحداث يرجع للمرحلة المملوكية لذلك اعتمد الكاتب على زمن الاسترجاع فاستوحى الأحداث فى زمن الحضور، بما فيها أحداث الشخصية الغجرية، لذلك نجد أن الزمن الذى يستخدمه الراوى فى بناء الشخصية الغجرية خاصة حدث رؤيتها للطالع هو زمن الاستباق، لأن الغجرية تستشرف الأحداث وتخبر بوقوعها قبل حدوثها.

وفى هذه الرواية أخبرت الغجرية أم الخير بميلاد طفلها، لكن ميلاده مشروط بوقوع ثلاثة أحداث، تقول الغجرية للأم:" لكنه سيسيح فى أرض الله، يكابد ويعانى تغريبته فى بلاد الناس، تطول عدة أعوام، ينزل شمالا فيجد قتالا ونزالا، ويرى الأهوال، وانقلاب الأحوال، حيث يتسلط الفأر على القط، ويركع الأسد للقرد، ثم يصعد جنوبا، فيعاشر السباع، ويسبح بين التماسيح، لكنه ينجو باذن الله.
قطبت أم الخير، اشارات عسيرة التحقق، قال رضوان للغجرية:
- عجيب كلامك يا امرأة، فعادت تسكته باشارة قاطعة:
- وأرى أنهارا من الدماء ووابلا من السهام والنبال، وجبالا قمتها فى القمر، ومياها يتطاير فى الهواء رذازا.
شعرت برجفة أم الخير فابتسمت تطمئنها:
- لكنى أرى الشمس فى المياه ترسم عنوان الأمان، ألوان قوس قزح الجميلة ويخرج الغلام من جميع هذه الأهوال فائزا بحكمة الشيوخ، وهو بعد فى شرخ الشباب. قال رضوان:
- يفوز بحكمة الشيوخ فقط؟
- قل ان شاء الله وارمى بياضك."(٢٦)

أن الزمن الكلى للأحداث بالنسبة للراوى يعتمد على الاسترجاع ومن ثم تتغلب

---

(٢٦) مجيد طوبيا: تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال ص ٤٠-٤١

الأفعال الماضية على الأفعال الاستقبالية فى كل الرواية، لكن زمن النبوءة بالنسبة للغجرية يعتمد على الاستباق، أى استشراف الأحداث قبل وقوعها فى الحاضر، ومن هنا نجد أن أحداث النبوءة المرتبطة بالغجرية تشيع فيها دائما الأفعال المستقبلية، وتتغلب على الأفعال الماضية، لأن الراوى فى حاجة للمضارع اكثر من الماضى، وعلى سبيل المثال فى النص السابق نجد أن صيغ المضارعة تتكرر تسع عشرة مرة، بينما تتكرر الماضية ست مرات أى بنسبة (١٦, ٣: ١)، وهذا يدل على غلبة زمن الاستباق الذى يتوافق ونبوءة المستقبل. لكن التتابع الزمنى فى كل الرواية جاء مطردا من أول الرواية حتى نهايتها وكان اتجاه الزمن لامعكوسا من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل

١ - هـ

ونجد هذا التتابع الزمنى اللامعكوس أيضا فى رواية "خالتى صفية والدير" سنة ١٩٩١، ففيها يعتمد الراوى على الزمن المنطقى أو التصاعدى أو السببى فى التتابع الزمنى للشخصية والحدث، فنجد أن الراوى يسرد الأحداث التى مرت بها شخصياته مذ كان صغيرا وحتى رحيله إلى القاهرة وتغير معالم الواقع المعيش، فنجد شخصية حربى ترتبط بشخصية أمونة، وتظل أمونه الغجرية فى القرية لاتبرحها إلا عندما يرحل حربى، وهذه الأحداث تتتابع تتابعا تصاعديا، وبمقارنة الزمن الخارجى وهو زمن كتابة الرواية سنة ١٩٩٠، بالزمن الداخلى (InternalTime) وهو زمن أحداث الرواية التى تدور فى الخمسينيات والستينيات، يتضح أن الراوى اعتمد على زمن الاستحضار فى تكنيك الزمن الداخلى، فقد استدعى الأحداث الماضية مذ كان طفلا ثم التحاقه بالمدرسة الابتدئية والاعدادية والثانوية ثم كلية الآثار، وعمله فى الآثار بالقاهرة، وخلال هذه المدة الزمنية الطويلة يستحضر الراوى كل ما مر به من أحداث.

لذلك نجد أن الكاتب كثيرا ما يستخدم الفعل كان فى كل الأحداث المروية وكنت، وكانوا، وكنا، يقول الراوى:" وأذكر فى مرة أخرى أنى رأيت خالتى صفية جالسة وحدها فى صحن الدار، ولم يكن فى البيت سوانا وهى تغنى بصوت خافت:"حاربى قلبى" ومع أن أغنية أمونة البيضاء كانت أغنية مرحة راقصة اللحن، إلا أن خالتى صفية كانت تجلس يومها على الأرض مقرفصة ممسكة رأسها بين يديها وهى تغنى الكلمات ببطء بلحن التعديد الحزين وهى تميل بجسمها

بشكل رتيب إلى اليمين وإلى اليسار ولما انتبهت لوجودى خلفها، التفتت إلى فجأة ببريق غريب فى عينيها وقالت بلهجة لم أسمعها من قبل لما جئت ياولد؟ أمشى، فتجمدت فى مكانى، لم أكن وقتها قد دخلت المدرسة بعد، على أن السنين مرت وأصبحت فى المدرسة الابتدائية، وبلغت صفية السن الشرعى دون أن يتقدم لها حربى، ومرت شهور وسنة وأكثر من ذلك واستبدت الحيرة بأبى وأمى بسبب ذلك الصمت.... كان البك القنصل حفيدا لعسران الكبير.... كان يعيش فى الأقصر فى بيت مستقل... كان معماره شرقيا.... كانت هناك سجاجيد فارسية ثمينة.... كان ذلك الممر.... كان البك القنصل هو فخر قريتنا....كان يزيده فى عيوننا مهابة، وكان دائما ما يحشو جيوبه بالملبس"(٢٧)

ومن هنا يتضح مدى شيوع الفعل "كان" واستخدام الكاتب للأفعال، (أذكر، أكن، كان، مرت....الخ) التى تدل على سرد الأحداث الماضية وتتابعها تتابعا تصاعديا يتوافق والاتجاه اللامعكوس للزمن للرواية فانه اعتمد على الاسترجاع بما فيه استرجاع الأغانى الغجرية على لسان صفية، ويمكن القول: ان اتجاه الزمن الكلى للرواية اتجاه تصاعدى، أما نمط الزمن المستخدم فى السياق الروائى وسرد الشخصية الغجرية فهو زمن استرجاعى يتوافق واستدعاء الشخصية الغجرية.

١-٣ تتابع الزمن الدائرى:

ويعنى به الزمن الذى يبدأ من نقطة معينة وينتهى عند نفس النقطة، ويوجد فى الرواية التى تبدأ بحدث معين، وتنتهى عند نفس الحدث الذى بدأت منه، ومن ثم يكون اتجاه الزمن فيها اتجاها دائريا. أما التكنيك الداخلى للزمن فى الرواية فغالبا ما يعتمد على زمنى الاستباق أو الاستحضار فى زمن الحضور، أو على أحدهما.

ومن أهم الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية واعتمدت على هذا التكنيك الزمنى رواية "قلب الليل" لنجيب محفوظ، فالحدث الأول فيها يبدأ بلقاء الراوى بصديقه القديم جعفر الراوى، ويدور بينهما حوار حول طلب جعفر الراوى من صديقه أن يعاونه فى محاولة تحويل جزء من ميراث جده له، بعد أن تبرع جده بكل ميراثه للجمعيات الخيرية والمدارس والحرمين الشريفين، ومسجد الامام

---

(٢٧) بهاء طاهر، خالتى صفية والدير ص ٣٢-٣٣

الحسين، لكن صديقه يعارضه ويطلب منه أن يكتب طلب معونة شهرية فقط على أنه حفيد الراوى وقد يقبل طلبه، ثم تتابعت بعد ذلك كل فصول الرواية وأحداثها معتمدة على زمن الاستحضار، فيروى جعفر الراوى لصديقه كل ما مر به من أحداث بداية من موت أبيه وأمه وتربيته عند جده، مرورا بتعليمه فى الأزهر وتمرده على جده فى الزواج، ثم زواجه من مروانة الغجرية مخالفا بذلك أوامر جده، ثم زواجه من هدى هانم سلطان، ثم دخوله السجن وخروجه منه، وتنتهى الرواية بخروجه من السجن وهو يطلب معونة شهرية من ادارة الأوقاف تصرف له من ميراث جده.

لذلك يقول الراوى -فى بداية الرواية- لصديقه جعفر الراوى:"المتفق عليه فى الادارة والمتبع فى مثل ظروفك أن تقدم طلبا بالتماس صرف اعانة شهرية من الميراث بشرط أن تثبت نسبك، جعل يردد اعانة شهرية يالهم من مجانين ظالمين."(٢٨) ويرفض جعفر هذا الطلب، وتستمر أحداث الرواية بعد ذلك وتنتهى عند نفس الحدث، فيقول صديقه فى نهاية الرواية:"- دعنى اكتب الالتماس بنفسى
- إنى أرفض
- ولكن.
- إنى أرفض الكلام حول هذا الموضوع."(٢٩)
ثم يشكل حدث زواجه من مروانة الغجرية بنية جوهرية فى النص الروائى، وفى التتابع الزمنى، حيث تتضافر هذه البنى الزمنية المتتابعة مع الشخصية الغجرية لتشكل فى النهاية سياق الزمن الدائرى.

أما التكنيك الداخلى للزمن فى السياق الروائى، خاصة سياق الأحداث المقترنة بالشخصية الغجرية فانه يعتمد على زمن الاستحضار ففى "حالتى الاستحضار والاستباق يقع الزمن الحاضر فى الوسط، أى أن محفوظ يوقف سيره مرة، ليسترجع ما قد حدث، أو يعلن عن حدوث ما سوف يأتى فى المستقبل محتفظا بتوازن الزمن الحاضر وفق الزمانية الكلية المؤلفة لقصصه."(٣٠)

ولعل تداعى الحوار على جعفر الراوى وحده فى لحظات الحلم خير دليل

---

(٢٨) نجيب محفوظ، قلب الليل ص ٦
(٢٩) نفسه ص ١٥٣،١٥٤
(٣٠) وليد نجار، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ص ١٠٥، دار الكتاب اللبنانى، ١٩٨٥

على زمن الاستحضار، وكذلك أى نص (Text) من النصوص الواردة فى السياق الروائى يعبر عن استحضار الراوى للماضى عن طريق التداعى (Association) والتذكر من ناحية، وعن طريق شيوع الصيغ الماضية من ناحية أخرى، لذلك يقول الراوى على سبيل المثال "وغادرت البيت الذى عشت فيه أربعة عشر عاما طاهرة، وذهبت مع عروس إلى شقة جديدة بالخرنفش اكتراها لى محمد شكرون، وساعدنى على تجهيزها مكونة من حجرتين وصالة، وبدت مروانة فى ثوبها الجديد آية من الجمال والاثارة ولعلى كنت أرى لونها الطبيعى لأول مرة بعد أن خلقها حمام العرس خلقا جديدا، ولا أقول سعدت بذلك، وأعترف بأن اللون النحاسي الغامق القديم كان أصبح جزءا لايتجزأ من الصورة التى زلزلت أركان حياتى على أن نداءها ظل مستبدا طاغيا وسيطر على سيطرة كاملة حتى اعتبرت نفسى أسيرا فى يد قوة لاتعرف الرحمة ولا الهوادة."(٣١)

إن جعفر يشعر أن العمر ينطوى والزمن ينقضى وهو أسير لأفكار الغير، لذلك أراد أن يمارس حياة مغايرة لحياة الجد، فانغمس فى النقيض تماما، لكن حرية الغجر لم تتوافق والحرية التى يتوق اليها، فتطلع إلى سلوك آخر يمارس فيه حرية أخرى، فتزوج هدى هانم رمز العقل والحرية المنظمة، لذلك يقول بعد أن تزوج هدى هانم:"الحب الأعمى سيظل أعمى ويتمخض بعد الاشباع عن خواء مكررا مأساتى مع مروانة، لذلك أتمنى أن يلعب العقل دوره فى حياتنا الحميمة، كما يلعبه فى المعمل، وبنفس اليقظة والنزاهة والموضوعية."(٣٢)

ومن ثم يتجسد الصراع بين الذات والزمن، ليعبر عن التناقض Contradictoriness القائم فى البنية الاجتماعية من خلال تتابع الأحداث فى السياق الروائى.

أما الزمن الكلى للرواية وسياق الأحداث من البداية للنهاية فقد اعتمد على الزمن الدائرى، وتتابع شخصية الغجرية ممثلة فى مروانة شكل محورا جوهريا فى السياق الدائرى من ناحية وفى زمن الاستحضار من ناحية ثانية، فاستحضار الراوى للأحداث يعتمد على زمن الاستحضار، أما حكى الراوى للأحداث حكيا

---

(٣١) نجيب محفوظ، قلب الليل ص ٨١
(٣٢) نفسه ص ١١٩

منظما من أول الرواية إلى آخرها فقد اعتمد على الزمن الدائرى وهنا شكل سياق الشخصية الغجرية وظيفة على مستوى السياق من ناحية، وعلى مستوى الرواية من ناحية ثانية.

١-٣ الزمن المتداخل:

ويعنى به الزمن الذى لايسير فى اتجاه مطرد أو تصاعدى من الماضى إلى الحاضر إلى المستقبل، لكنه يسير فى اتجاهات متعددة، ومتناقضة دون التركيز على التسلسل التصاعدى أو التنازلى، ومن حيث السياق الداخلى لهذا الزمن فهو يعتمد على تداخل الماضى والحاضر والمستقبل، دون ترتيب منظم، ويقترب تكنيك هذا الزمن من تكنيك الزمن فى الأحلام.

ومن أهم الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية، واعتمدت علىهذا الزمن رواية حنان لمجيد طوبيا، وفيها نجد أن الأحداث تتتابع تتابعا غير منظم وبالتبعية يكون السياق الزمنى غير منظم أيضا، فيتداخل الماضى والحاضر والمستقبل، ومن ثم يكون الاتجاه الزمنى متداخلا، كما أن التكنيك الداخلى لايسير وفق عمليه منظمة لكنه يعتمد على الاستحضار والاستباق فى زمن الحضور خاصة " ان مسألة استرجاع الذكريات قد تتنور أيضا حين نولى مزيدا من الاهتمام باللحظة، حيث تتجدد الذكريات فعلا وواقعا عندئذ سنرى دور تناسق الحوادث الجديدة، والترشيد العقلى شبه الآنى للأحداث المتصلة فى ذكرى معقدة."(٣٣)

ومن ثم نجد أن رواية حنان تعتمد على هذا الزمن المتداخل فتارة تعتمد بعض الفصول على الزمن الحاضر، وتارة أخرى تعتمد على الاستباق فى الزمن الحاضرأيضا، وثالثة على زمنى الماضى والمستقبل فى زمن الحضور أيضا. إذ "ليس فى الواقع إلا زمن واحد هو الحاضر يسجل من خلال الالتقاء الضمنى بين الحدث والخطاب، أما الزمنان الآخران فيتحدان فى علاقتهما بالحاضر، ولإبراز ذلك يلاحظ أنه عندما نحكى ما يقع لنا، فإن الماضى الذى أحيل عليه لايتحدد إلا فى علاقته بحاضر فعل الكلام الذى ينجز فى اللحظة الآنية، وفى

---

(٣٣) جاستون باشلار، جدلية الزمن ص ٦٢ ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، سنة ١٩٨٢

علاقتنا مع الآخرين الذين يطابق زمنهم زمننا، ومن خلال هذا التداخل الذاتى تتم تجربة العلاقة الأولية والثابتة بين المتكلم والمخاطب."(٣٤)

والشخصية الغجرية تشكل محورا جوهريا فى روايـة "حنـان" من أول الروايـة حتى نهايتها، ولما كانت هذه الرواية تعتمد على الزمن المتداخل، لذلك ارتبطت الشخصية الغجرية بالسياق الزمنى، ومن خلالهما تشكل "المبنى الروائى"، وأصبح لهذا السياق وظيفة على مستوى الرؤية والأداة، ويتضح تتابع الزمن المتداخل فـى الرواية من خلال الجدول التالي

جدول تتابع الزمن الداخلى واقترانه بالشخصية فى سياق النص الروائى في رواية حنان

تسلسل الفصول	الفصل المشهد	مسلسل التتابع الزمنى	النص الدال	ص	طبيعة الزمن	الجهة الزمنية	المدلول
١	الرمال	١	الرمال فى كل صوب... غرفة النوم	٣	حاضر	لامعكوس	تطلع نصر للقيم المانية
		٢	حافية سوف تجرى ... انها خصوب	٤	استباق	متداخل	تطلع حنان للطفل القادم
		٣	المنظر بألوانه.... لن أجيب عليه	٤	حاضر	لامعكوس	التطلع للخصوبة والميلاد
		٤	وعادت تغمض .... من المياه بقدميه	٤-٥/	استباق	متداخل	حلم حنان بالطفل القادم
		٥	استيقظت .... معظم الأحيان	٥-٦/	حاضر	لامعكوس	التطلع للشط وموطن الغجرى
		٦	كالحالمة رأت البحر.... أرض الطريق	٦	استباق	متداخل	تطلع حنان للغجرى والفرس الأشهب
٢	المياه	٧	من أول الفصل الى آخره	١٣-٦	حاضر	لامعكوس	تطلع نصر للقيم المانية وحنان للطفل والميلاد والغجرى
٣	الرنين	٨	من أول الفصل الى آخره	٢١-١٥	حاضر	لامعكوس	تطلع نصر للقيم المانية وحنان

(٣٤) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى ص ٦٥

تسلسل الفصول	الفصل المشهد	مسلسل التتابع الزمنى	النص الدال	ص	طبيعة الزمن	الجهة الزمنية	المدلول
٤	الصبار	٩	الأنوار الحمراء... كيف تقاومه	٢٣-٢٤	حاضر	لامعكوس	عزلة حنان ومعاناتها وتطلعها للمخلص
		١٠	لو جاء الآن ذلك الغجرى ... القرص بدأ	٢٥	استحضار	متداخل	التطلع للغجرى والخصوبة
		١١	مررت أصابعها.... التركيز	٢٥-٢٦	حاضر	لامعكوس	دوار حنان من اهتراء الواقع
		١٢	لون الليل يتبدل .... أنا أوشوش	٢٦-٣٠	استحضار -استباق	متداخل	التطلع للغجرى رمز الخصب
٥	الألوان	١٣	خرج الحارس... وقد طنته هو	٣١-٣٥	حاضر	لامعكوس	تطلع حنان للغجرى رمز الخصب
٦	الشىء	١٤	التليفون على الترابيزة... فى الحاح	٣٧-٤٦	حاضر	لامعكوس	صراع القيم المادية والقيم المستقبلية
٧	الألعاب	١٥	ابريق الشاى .... دخول البيت	٤١-٥٥	ماضى -مستقبل	متداخل	تطلع حنان الى الغجرى والحارس رمز الخصوبة
٨	الدوار	١٦	مع الراقصين.... العشيقة طبعا	٥٧-٦٦	حاضر	لامعكوس	توحد نصر ومها لأجل القيم المادية
٩	الودع	١٧	كانت وهى طفلة.... أولاد	٦٨	استحضار	متداخل	التطلع للميلاد نتيجة الفقد المعاصر
		١٨	خلف حذاءيها .... الحبة المهدئة	٦٨-٧١	ماضى - مستقبل	متداخل	تطلع حنان للغجرى بغية الخصوبة
١٠	الآلات	١٩	تروس، كباسات... هذه المهمة	٧٣-٧٨	حاضر	لامعكوس	التطلع للقيم المادية
١١	الفحو ص	٢٠	مشغول بمها... فى كابوس	٧٩-٨٣	حاضر	لامعكوس	تطلع نصر للطفل لرضاء حنان فقط
١٢	النماذج	٢١	هزات الساق... يجفف دموعها	٨٥-٩١	حاضر	لامعكوس	التعبير عن منطقية الواقع المادى

تسلسل الفصول	الفصل المشهد	مسلسل التتابع الزمنى	النص الدال	ص	طبيعة الزمن	الجهة الزمنية	المدلول
١٣	الصهيل	٢٢	تناثرت الرمال... تخاف ضعفها	٩٣-٩٩	ماضى- مستقبل	متداخل	التطلع للغجرى بغية الخصوبة
١٤	المسجل	٢٣	ابتعدت الأصوات.... من حياتها	١٠١-١٠٧	ماضى - مستقبل	متداخل	التطلع للغجرى بغية الميلاد
١٥	الرحيل	٢٤	أمام غرفته.... من فضلك	١٠٩-١١٣	ماضى- مستقبل	متداخل	التطلع للخصوبة والميلاد عن طريق الغجرى
١٦	الجموح	٢٥	نصف متر... ذوقها الخاص	١١٥-١١٨	حاضر	لامعكوس	التعبير عن القيم المادية
١٧	المذاق	٢٦	حنان..... ذهنها	١١٩	استرجاع	متداخل	بغية الميلاد والخصوبة
		٢٧	خفق قلبها.... تذوقه	١٢١	حاضر	لامعكوس	متعة مها ونصر لأجل القيم المادية
		٢٨	فجأة حملقت.....القرص	١٢٢	استحضار	متداخل	بغية الخصوبة والميلاد
		٢٩	أمام باب.... بشاوه	١٢٢-١٢٣	استحضار	متداخل	التطلع للخصوبة
١٨	الحبات	٣٠	سجادة الصلاة.... وبأسرتها	١٢٥-١٣١	حاضر	لامعكوس	التآمر والتطلع للقيم المادية
١٩	النتائج	٣١	صاقع.... فى الهواء	١٣٣-١٤٤	حاضر	لامعكوس	سعادة نصر بالصفقات المادية وتآمره على الآخرين
٢٠	الاختطا ف	٣٢	جلجت... وهم الأقراص	١٤٥-١٤٨	حاضر	لامعكوس	التطلع للمادة دون الطفل والميلاد
		٣٣	ظلت مغمضة... حذار	١٤٨	استرجاع	متداخل	التطلع للغجرى رمز الخصوبة والميلاد
		٣٤	ثم عادت تغمض..... حوافر الفرس	١٤٩	استرجاع	متداخل	ارتباط الغجرى بالخصوبة

تسلسل الفصول	الفصل المشهد	مسلسل التتابع الزمنى	النص الدال	ص	طبيعة الزمن	الجهة الزمنية	المدلول
٢١	الحكمة	٣٥	تبعثرت حبات..... ولدا حكيما	١٥١-١٥٦	حاضر	لامعكوس	سيطرة القيم المادية على الميلاد والخصوبة
٢٢	السمك	٣٦	مثل السابحات.... السعيد يسعد	١٥٧-١٦٥	استرجاع	متداخل	تطلع حنان للميلاد والطفل والمستقبل
٢٣	اللطمة	٣٧	حوار مها ونصر: هل ستمكث...أى شىء	١٦٧-١٦٨	حاضر	لامعكوس	تطلع نصر للقيم المادية
		٣٨	ثم عاد أخذ.... أنوثتها الكاملة	١٧٤-١٧٦	استرجاع	متداخل	تطلع حنان للغجرى
٢٤	اللقاء	٣٩	ارتجف وجهه.... تضر الجنين	١٧٧-١٨٨	حاضر	لامعكوس	التطلع للقيم المادية
		٤٠	جمدت كفها.... طفلها	١٨٨-١٨٩	استحضار	متداخل	ارتباط حنان وتوقها للطفل والخصوبة والميلاد

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن التتابع الزمنى يتشكل من أمرين:- الأول: الطبيعة الزمنية أو النمط الزمنى، والثانى: الجهة الزمنية.

أما عن طبيعة الزمن الذى سيطر على بناء الشخصية الغجرية وتتابعها فى السياق فقد سيطر الزمن الماضى والمستقبل، أو لنقل زمن الاسترجاع وزمن الاستباق فى لحظة الحضور، فقد اعتمد الراوى على الماضى والمستقبل فى نفس زمن الحضور، ومن ثم شكل زمن الحضور محورا بارزا فى بناء الشخصية الغجرية، لأن الماضى والمستقبل يصبان فى بوتقة الزمن الحاضر، وأهم المشاهد التى اعتمدت على زمن الحضور دون غيره من الأزمنة الأخرى هى: "المياه، الرنين، الألوان، الشىء، الدوار، الآلات، الفحوص، النماذج، الجموح، الحبات، النتائج، الحكمة". وقد اعتمدت هذه المشاهد على الزمن الحاضر الذى يسرد فيه الراوى الأحداث فى الزمن الحاضر دون اللجوء إلى زمنى الاستحضار أو الاستباق، أى أن الأحداث والشخصيات التى استخدمها فى هذه المشاهد معاصرة للخطاب، فلا يلجأ إلى استدعاء الشخصية عبر الذاكرة، ولا إلى الشخصيات

المستقبلية، لكنه يعنى بالشخصية المعاصرة للحدث. وقد ارتبط الزمن الحاضر بشخصيات الصراع المادى التى لاتطمح إلى المستقبل، ولا تنظر إلى الماضى لكنها تعيش اللحظة الحاضرة دون غيرها، مثل نصر أو المنزلاوى، فكلاهما يتصارع حول الجانب المادى دون العناية بماهية المستقبل، أو بالطفل القادم، ومن ثم ارتبط زمن الحضور بهذه الشخصيات فى السرد الروائى، فمشهد الدوار -على سبيل المثال- يدور حول رقص نصر مع سكرتيرته مها حتى شعر بدوار، وبعد الرقص طلب من مها اغراء عتويل ليعرف أسرار المناقصة، ثم منحها هدية بعد أن قضى معها وقتا ممتعا.

ومن ثم لانجد حضورا لشخصية الغجرى، فضلا عن أن توظيف الجنس هنا جاء توظيفا ماديا، حيث لايرتبط بالخصوبة لكنه يرتبط بالجانب المادى، لذلك تضاءلت شخصيتا حنان والغجرى فى هذه المشاهد، وهكذا فى بقية المشاهد الأخرى التى تعتمد على زمن الحضور، حيث تسيطر عليها الشخصيات المتصارعة ماديا، والتى تؤدى إلى ضياع الحاضر وعقم المستقبل ممثلة فى شخصية نصر فضلا عن طغيان هذه المشاهد التى اعتمدت على زمن الحضور فى التتابع السياقى.

وهذا يعبر أيضا عن سيطرة الجانب المادى وانزواء القيم الانسانية فى المرحلة المعنية، أى منذ السبعينيات وحتى أوائل التسعينيات، ويتجه الزمن فى هذه المشاهد اتجاها لامعكوسا أو سببيا أو منطقيا، حيث يسير الزمن من الماضى إلى االحاضر إلى المستقبل، وتتطور الأحداث ويأتى فى المرتبة الثانية على المستوى الكمى المشاهد التى عنيت بأنماط زمنية متعددة كأن يوجد فى المشهد الواحد ماضى وحاضر ومستقبل، ويقترن بالشخصية الغجرية، ويتضح هذا فى مشاهد ":الرمال، الصبار، الألعاب، المذاق، الاختطاف، السمك، اللطمة، اللقاء". ويتضح فى هذه المشاهد اقتران الشخصية الغجرية بها اكثر من اقترانها بالمشاهد السابقة، ففى مشاهد المرتبة الأولى "زمن الحضور" طغت فيها الشخصيات المادية على الشخصية الغجرية، للحد الذى جعل الواقع المادى العقيم يسيطر على الواقع الحياتى المعيش، وعلى المستقبل والميلاد والخصوبة. لكن مشاهد المرتبة الثانية "الزمن المتداخل" عنيت بالجانبين معا، وبالشخصية الغجرية إلى حد كبير، فقد عنيت بشخصيات نصر ومها والمنزلاوى من ناحية، والغجرى وحنان من ناحية ثانية، ففى مشهد الاختطاف -على سبيل المثال- نجد اقتران الشخصية المادية بالزمن الحاضر، ممثلا فى عودة نصر وحنان إلى الاسكندرية يقول

الراوى:"جلجلت القهقهات فى ظلام الصحراء، مزاحمة صوت المحرك القوى، وطريق الأسفلت تحت الأضواء ثعبان أسود، استدار نصر بالسيارة مع التواء الثعبان، سقطت الأنوار فوق الرمال، دائرتان مضيئتان، عينان جائلتان فاضحة صفرة الرمال، اعتدلت السيارة مع اعتدال الطريق، وقهقهات نصر المرحة، واحتجاج حنان."(٣٥)

ويستمر الكاتب فى سرد حدثى العودة وتداعى صورة الغجرى معتمدا على الاسترجاع فى زمن الحضور، وحينئذ يتداخل الزمن، حيث يمتزج الماضى والحاضر فى لحظة آنية وغير منظمة، فتتداعى علىحنان صورة الغجرى أثناء ركوبها السيارة مع نصر متوجهة إلى الاسكندرية وحلمها بالغجرى لايفارقها فى لحظات اليقظة أو النوم. يقول الراوى:"ظلت مغمضة إلى أن أغفت وحلمت بنفسها تبتلع قرصا مهدئا، فتاهت، ثم رأت الغجرى بفرسه فوق الطريق، والسيارة مسرعة ونصر لايضغط على الفرملة، والعربة منقضة نحو الفرس رأسا، حذار يانصر، حذار صرخت ! حذار يانصر حذار....آسفة يبدو أننى كنت أحلم، ثم عادت تغمض إلى أن أيقظتها أشعة الشمس، أخرجت نظارتها السوداء، ومع اقترابها من نسيم البحر ملأ الغريب خيالها بجنونه وانطلاقه، وعند دخولها للشاطىء توقعت أن يظهر لها فجأة، وراحت بنظراتها فى كل مكان، وأمام الفيلا، وقفت تنصت علها تسمع صفيره أو صهيل جواده."(٣٦)

ومن ثم يتضح أن هذه المشاهد جاءت فى المرتبة الثانية على المستوى الكمى معتمدة على استحضار الماضى فى زمن الحضور، فيقترن الحلم بلحظات اليقظة، ومن ثم يتداخل الماضى مع الحاضر، لكن هذا التتابع يتطور تطورا فنيا ودلاليا، فى مشاهد ": الودع، الصهيل، المسجل، الرحيل، السمك"، ففيها يأخذ الزمن المتداخل بعدا أعمق ويشكل محورا أساسيا ولا يقتصر التداخل على الماضى والحاضر فحسب لكنه يمتد ليشمل تداخل الماضى والمستقبل مع الحاضر. فقد اعتمدت هذه المشاهد على تداعى الأزمنة الماضية والحاضرة والمستقبلية فى اللحظة الأنية، خاصة فى اقترانها بالشخصية الغجرية، وبذلك يصبح اتجاه الزمن متداخلا، نتيجة استحضاره الشخصية الغجرية فى لحظات التداعى النفسى والمناجاة النفسية والأحلام، فيختلط الماضى والمستقبل بالحاضر، وتتتابع تتابعا

---

(٣٥) مجيد طوبيا، حنان ص ١٤٥

(٣٦) نفسه ص ١٤٨-١٤٩

لامنطقيا، ويصبح للشخصية الغجرية وظيفة على مستوى السياق أو التتابع الزمنى حيث كثر اقترانها بالأنماط الزمنية الماضية والمستقبلية للتعبير الواقع الحياتى وتقترن لامنطقيتها الزمنية بلا منطقية الواقع ويصبح الراوى قادرا على التحرك بحرية فى الزمن على حد تعبير روبرت همفرى(٣٧)

ففي مشهد المسجل تتداعى على حنان طوال المشهد صورة الغجرى الذى يمنحها الطفل والميلاد والخصوبة، ولما كان الغجرى المخلص بعيد المنال لذلك أصبح غريبا فى عالمها، وأطلقت عليه حنان اسم (غريب)، فتناجيه فى لحظات اليقظة والحلم. يقول الراوى:"نهضت عابرة الصالة، اتجهت إلى السرير، القت نفسها فوقه كم هو مريح، نامت ونسيت الأباجورة، منارة ودائرة ضوئية على حافة السرير، وفوق الأرض تزحزحت إلى الجزء المعتم، ونامت فى نوم هادىء قرير، لانت أعصابها، واسترخت وبينما هى مستغرقة اذ بغريب يدخل الغرفة فى فمه سيجارة طويلة، متسللا من الظلام إلى دائرة النور، جلس على حافة السرير، فلما تقلبت إلى النور، فتحت عينيها وابتسمت ظنت أنها تحلم، شمت دخان السيجارة، مال يقبلها، ضاعفت القبلة من خدرها، وأسرعت أنفاسها، وعندما جذبته ملهوفة أراد التخلص من السيجارة ... قال غريب انه سوف يموت صغيرا، سيجدون أدلة الجريمة فى الجهاز الصغير، يسجل كل شىء، تقدم نصر منها بسيجارة فى فمه ومد كفيه إلى عنقها سيخنقها...."(٣٨)

ويستمر الراوى حتى نهاية الفصل معتمدا على الزمن المتداخل، فتستوحى حنان صورة الغجرى ونصر وبرعى من الماضى والمستقبل فى زمن الحضور، ويعتمد الكاتب على الزمن النفسى فى سرده لتتابع الشخصية وتوظيفها فى السياق حيث يتوافق هذا الزمن مع التداخل من ناحية ومع الحالات الشعورية التى يمر بها الغجرى من ناحية ثانية، ومع اغتراب الذات من ناحية ثالثة، فقد تحول الغجرى إلى اسم غريب ليتوافق مع حالة الضياع التى تعيشها شخصيتا حنان والغجرى.

---

(٣٧) للمزيد انظر روبرت همفرى، تيار الوعى فى الرواية الحديثة، ترجمة دكتور محمود الربيعى حيث يرى أن من سمات حركة الشعور هى القدرة على التحرك بحريه فى الزمن، والفكرة هنا هى أن العمليه الذهنية- قبل أن تنظم منطقيا لاحداث التوصيل- لاتتبع نظاما زمنيا، وكل شىء يدخل الوعى يبقى هناك فى لحظة حاضرة."ص ٦٣

(٣٨) نفسه ص ١٠٥

خاصة أن الأشياء قد أصبحت غريبة بالنسبة للانسان، فإذا لم يكن الانسان ينبض بالحياة والاستجابة إزاء الموضوعات بحيث تسرى الحياة فى الموضوعات إزاءه فانه يوصف بأنه مغترب عنها."(٣٩)

لعل ظهور الغجرى واختفائه، ورحيل حنان وشعورها بالعزلة يعبر عن انفصال الذات عن ذاتها.. فضلا عن الهوة السحيقة بينهما وبين الأنا الجماعية، واعتماد التتابع الزمنى على الحالات الشعورية خاصة تتابع الزمن النفسى يعبر عن اغتراب الذات. وهذا يعلل ضآلة اقتران الشخصية الغجرية بالزمن الحاضر فى الرواية، واقترانها بزمنى الاسترجاع أو الاستباق، لأن هذين الزمنين يتوافقان وحالات التداعى النفسى، وهذا يؤكد على أن ارتباط حنان بالغجرى طوال الرواية كان حلما أكثر منه واقعا حقيقيا، وأن رؤيتها للواقع رؤية حلمية لم تتحقق بعد. وتتضافر هذه الأزمنه وتتتابع تتابعا ديناميا ومتداخلا فى نسيج الرواية، لتشكل المسار الزمنى فيها، ولتوضيح هذا التتابع نرمز للزمن الحاضر أو اللامعكوس بالرمز (ز ح) وزمن الاسترجاع بالرمز (ز ع) وزمن الاستباق بالرمز (ز س). ومن تضافر هذه الأزمنة مع بعضها البعض فى تتابع غير منظم يتشكل الزمن المتداخل (ز م) ، ولما كان كل من زمنى الاسترجاع والاستباق يقترنان بالزمن المتداخل، والزمن الحاضر يقترن بالزمن اللامعكوس لذلك نرصد التتابع معتمدين على هذين الزمنين، علما بأن الرقم الذى خارج القوسين هو رقم المشهد الروائى/ الفصل الروائى:-

التتابع الزمنى للشخصية الغجرية = ١ (زح+ زم+ زح+ زم+ زح- زم)
+٢ (زح) ٣+ (زح) +٤ (زح) +٥ (زح+ زم +زح +زم +زح)
+٦ (زح) +٧ (زم) +٨ (زح) +٩ (زم+ زم) +١٠ (زح)
+١١ (زح) +١٢ (زح) +١٣ (زم) +١٤ (زم) +١٥ (زم)
+١٦ (زح) +١٧ (زم +زح + زم + زم) +١٧ (زم +زح +زم +زم)
+١٨ (زح) +١٩ (زح) +٢٠ (زح + زم +زم) +٢١ (زح) +٢٢ (زم)
+٢٣ (زح +زم) +٢٤ (زح +زم)
ومن ثم يتضح أن هذه الأزمنة تتضافر فى سياق الرواية لتشكل الزمن الكلى،

---

(٣٩) ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين ص ١٩٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة ١٩٨٠

الذى تزواج بين زمن الحضور المقترن فى أغلب الأحيان بالشخصيات المادية مثل نصر ومها والمنزلاوى، والزمن المتداخل المقترن فى معظم السياق بالشخصية الغجرية، وشخصية حنان.

ومن هنا يتضح كيف أن المسار الزمنى أو لنقل الوجهة الزمنية اقترنت بالشخصية الغجرية وشكلت لازمة أساسية فى بناء الرواية، وأصبح للمبنى الروائى وظيفة فنيه فى سياق النص، واعتمد الكاتب إلى حد كبير على الرؤى الحلمية - وسنوضح ذلك فى الفصل التالي - وعلى الاسترجاع للزمن الماضى والاستباق للميلاد المرجو الحامل تباشير المستقبل والطفل المخلص، أما اقتران شخصية الغجرى بزمن الحضور فقد ارتبطت بحالة الانكسار والعجز الذى تمر به الذات اذ أن الغجرى عندما تراه حنان سرعان ما يختفى، وكأن مارأته كان حلما أو وهما.

ونخلص من التتابع الزمنى وعلاقته بالغجرية إلى أو رؤية الراوى للمستقبل المرجو كانت رؤية حلمية يطمح فيها للخلاص، لكن الحاضر بكل أبعاده حال دون تحقيقها، سواء أبعاده الموضوعية- المتمثلة فى الواقع المهترىء الذى انقلبت معاييره ومواضعاته - أو أبعاده الفنية المتمثلة فى الأدوات التعبيرية التى استخدمها الكاتب للتعبير عن هذا الواقع، ومن ثم شكل الزمن المتتابع والمقترن بالغجرية وظيفة فنية فى السياق ودلالية على مستوى الرؤية.

٣ - ٢ الشخصية الغجرية والتتابع المكانى:-

يشكل المكان عنصرا من أهم العناصر التى اقترنت بالشخصية الغجرية لأن العلاقة بين الشخصية الغجرية والمكان علاقة جدليه قائمة على الترحال حينا والاستقرار فى أطراف القرى والمدن حينا آخر، وقد صورت الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية كلا الجانبين توظيفا فنيا فى السياق الروائى.

ويعنى بالتتابع المكانى المكان الذى يتتابع تتابعا طبيعيا -أى من موضع طبيعى إلى آخر- أو تخيليا من خلال اقتران المكان بالشخصية الغجرية شريطة أن يؤدى هذا التتابع وظيفة فنية ودلالية فى السياق الروائى، ومن ثم يمكن تقسيم

المكان المقترن بالشخصية الغجرية إلى قسمين: **الأول** مكان طبيعى يرتبط بتجوال الشخصية الغجرية، وفيه تنتقل الشخصية من موضع آخر، وتمارس فيه الطقوس الغجرية، ويحمله الكاتب مدلولات ايحائية ورمزية للتعبير عن الواقع. والثانى: مكان تخيلى لايرتبط بمكان محدد أو موضع محدد، لكنه يتداعى على الراوى فى حالات اليقظة أو الحلم أو المناجاة، أو التداعى النفسى الحر (Free association) وغالبا ما يكون مكانا أليفا ويحمله الكاتب مدلولات ايحائية للتعبير عن الواقع المعيش.

١ - ٢

تجسد المكان الطبيعى المقترن بالغجرية فى العديد من الروايات أهمها "الشمندورة" سنة ١٩٦٨، و"التاجر والنقاش" سنة ١٩٧٦، و"عصفور النار" سنة ١٩٨٥، وفيها نجد الشخصية الغجرية تنتقل من موضع لآخر ومن ثم تتتابع الأماكن وفق مقتضيات الشخصية، فضلا عن أن الأمكنة الواردة فى الرواية أمكنة طبيعية، ويتتابع المكان الطبيعى تتابعا تصاعديا مرتبا ومنظما شأنه شأن الزمن والشخصية.

١ - أ

ففى الشمندورة نجد أن المكان المتتابع والمقترن بالشخصية فى كل فصول الرواية مكان طبيعى، لكنه أليف، تتوحد فيه كل الشخصيات بما فيه الشخصية الغجرية، وهذا المكان يتمثل فى النجع وقرية ابريم والشمندورة، وقته.

وفي هذه الرواية تدور كل الأحداث من البداية إلى النهاية، حيث يدور صراع السلطة مع الشعب على الأرض "المكان" حتى أن المكان يشكل قيمة رمزية، وايحائية، فيشتم فضل رائحة التراب وهو يتناثر بين يديه، وتزرف عيناه بالدموع وتتمسك الأم بالأرض والبيت طوال الرواية. ففى الفصل الأول تتشاجر الأم مع الأب بغية التمسك بالأرض والبيت يقول الراوى: "إلا أن أصوات الرجال كانت تعلو ومعها صوت عائشة جدتى، كانوا يتحدثون عن الطرابيش والباخرة ذات الثريات المتلألئة، فمضينا نصيخ السمع، بينما اقتربت الأم من الباب الصغير الذى يفتح على المندرة من الفناء، وتريثت حتى قام أبى بتوديع شعبان وفضل وعاد إلى مجلسه، فانطلقت إلى المندرة ومن خلال الباب الصغير تناهى ونحن تحت سماء

زرقاء صافية ينيرها هلال فضى باهت، صوتها الواهن الرقيق يتسلل فى هدوء وحزم، وأبى يحاورها ويداورها، ودون أن ندرى لماذا ارتفع صوتها واحتد أبى، كانت تتحدث عن الباخرة ودفاتر التسجيل، حيث أنهته فى كلمات حازمة:-
- أمين ... هذا البيت يكتب باسم حامد... خذ كل شىء إلا هذا البيت فقد بنته معك طوبة بعد طوبة، وجذع نخلة بعد آخر وعشت فيه مع أمى العجوز هذه، وأولادى هؤلاء سنة بعد سنة، ويجب أن يسجل باسم ابنى حامد.(٤٠)

ويستمر الصراع طوال الرواية حول المكان ممثلا فى النجع والبيوت والديار والنخيل ومثلما توحدت الأم بالبيت فى الفصل الأول تظل طوال الرواية متوحدة فى المكان وعندما يغادر أهل النجع ديارهم أثناء الطوفان تظل الأم متمسكة بالبقاء، ولم ترحل إلا بعد أن اجتاح الطوفان كل ديار النجع، وعندما انتقلت للبر الآخر لم تتحمل البقاء فماتت وكان قبرها هو أول قبر يقام فى البر الأخر.

وتدور كل فصول الرواية المكونة من سبعة وخمسين فصلا حول المكان الأليف الذى يتطلع إليه أهالى النجع، فالكاتب لم يلجأ إلى مكان رمزى أو تخيلى طوال الرواية، لكنه استخدم المكان الطبيعى، ومن فرط تمسك الناس بأمكنتهم أصبح المكان أليفا، ولانبالغ لوقلنا ان هذه الرواية تجسد عبقرية المكان النوبى، فقد جسد الكاتب فى روايته المكان تجسيدا فنيا، ولما كان هذا المكان غير مستقر، فقد تداعت على الراوى الشخصية الغجرية التى تحسن للترحال، فجاء موكب الغجر ورصد الكاتب مكان الغجر رصدا فنيا واقعيا يعبر عن البيئة الطبيعية التى يعيش فيها الغجر، ولما كان المكان فى كل الرواية طبيعيا أليفا، يتطلع اليه أهالى النجع ويودون الاقامة فيه مدى الحياة، لذلك أصبح المكان يحمل بعدين فى آن واحد:
الأول: مكان طبيعى أليف، والثانى: برغم أنه مكان أليف واعتاده أهالى النجع، إلا أنه حمل بعدا آخر، هو الضياع فقد اقترن هذا المكان بصراعهم مع السلطة من جراء الطوفان، ولما لم يستطع الأهالي مواجهة السلطة لذلك جرفهم الطوفان وجعلهم يرحلون للبر الآخر مثل جماعات الغجر لاوطن لهم ولا مأوى وانتابهم الاحساس بالغربة والضياع.

يضاف إلى ذلك أن هذه الرواية كتبت فى أعقاب هزيمة السابع والستين، وما لحق

---

(٤٠) محمد خليل قاسم، الشمندورة ص ١٣-١٤

بالمجتمع من ضياع الأرض واحتلال اليهود للأراضى العربية والمصرية، وقد كان هذا دافعا لأن يستدعى الكاتب ضياع الأرض النوبية من جراء الطوفان أو السلطة، اذ لافرق بين طوفان النهر وطوفان السلطة، خاصة تشابه القهر السلطوى فى الثلاثينيات، والستينيات ولما كان المكان طبيعيا، كان المكان المرتبط بشخصية الغجر فى الشمندورة طبيعيا أيضا، وهو مكان النخيل فى أطراف النجع، خاصة ان البنية (Structure) العميقة المسيطرة على السياق الروائى هى البنية المكانية، ومن هنا قدم الغجر للنجع، فقد قدم موكبهم شمال النجع وعسكروا عند النخيل، وهو المكان المألوف لهم فى الواقع المعيش حيث يصفهم ليلاند بأنهم "يعيشون فى خيام وأكواخ بجوار النخيل كما كانت عاداتهم."(٤١)

لذلك نجد الراوى فى الفصل الثانى عشر يعنى طوال الفصل بوصف موكب الغجر، وطقوسهم منذ أن قدموا النجع من الناحية الشمالية، وتوقفهم عدة مرات، إلى أن عسكروا عند النخيل، يقول الراوى بعد أن وصف الموكب:"وصل المساء، وعسكر أبو رحاب وفرقته فى الباحة أمام بيت الشيخ جعفر فى نجع المجراب، باحة من حولها أحراش نخيل تطل على مستنقع من الماء الراكد، انعكست عليها أضواء خافته من "كلوب"، وفوانيس علقت على غصون الشجر، ومن كل مكان، من كل نجع توافد الناس، الرجال والنساء على معسكر الحلب."(٤٢)

ويستمر الكاتب طوال هذا الفصل فى وصف مكان الغجر وترحالهم وانتقالهم من نجع لآخر، والناس يتوافدون عليهم ليقرأوا طالعهم عند الشيخ الشاذلى مثلما فعل مع برعى ليحقق أمنيته من زواجة بشريفة، وعند فكيهة الغجرية ضاربة الودع التى قرأت طالع حامد، وحرص الكاتب على وصفه مكان الغجر يرجع إلى ترحالهم من موضع طبيعى إلى موضع آخر.

---

(٤١) د. نبيل صبحى حنا، جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجرفى مصر والبلاد العربية وقد كتب هايمندروف يقول:"انه فى يوم ٢٥ ديسمبر، يوم الكريسماس المقدس، حيث اعتدل الجو، وتوقفت الأمطار، كنا نسير فى قافلة مكونة من ١٩ جملا، وكانت القافلة تتجه إلى منطقة بين البحر والبحيرة باتساع (٥-٦) أميال، وكانت هناك أشجار النخيل التى تتناثر فى أماكن متعددة، وكان الغجر يعيشون فى أكواخ تحت الأشجار." ص ٢٦٩

(٤٢) محمد خليل قاسم، الشمندورة ص ١٤٥

ولعل هذا الاستدعاء لمكان الغجر، وترحالهم الدائم يرجع إلى تذكر أهل النجع المصير الذى ينتظرهم بعد الطوفان، وقد تصبح حياتهم شبيهة بحياة الغجر فى افتقادهم المكان الذى ينتمون اليه، وترحالهم من مكان لآخر، وفى نفس الموضع أيضا بين أشجار النخيل يحتوى حسن المصرى فكيهة الغجرية، وكأن المكان يحقق بعدين: الأول المكان الطبيعى لأهلى النجع والغجر، والثانى ارتباط مكان النخيل عند الغجر بالتوحد والاخصاب، ففى هذا المكان توحدت فكيهة وحسن المصرى إلا أن هذا التوحد القائم على الترحال من مكان لآخر لايحقق الخصوبة أو الميلاد، ويرجع ذلك إلى أن كلا منهما يشعر بالضياع، فحسن المصرى هارب من موطنه الأصلى وفكيهة لاموطن لها، وبقدوم الغجر يهجر المحب دائما محبوبته فى الرواية ليتعلق بالغجرية التى تحرمه من محبوبته، الأمر الذى يجعل المحبوبة تصاب بالمرض مثلما مرضت شريفه وأشرقت على الموت، وكأن اللامكان لايفرز خصوبة ولا تجددا ولاحياة، فالطوفان قادم، والغجر لامكان لهم ومن ثم لاتتحقق الخصوبة، ومن ثم يتتابع المكان تتابعا طبيعيا فى كل الرواية، وفى اقترانه بالغجرية لايحقق الميلاد لأن الشخصية راحلة من موضع لآخر سواء شخصية الغجر أو أهالي النجع.

١ - ب

وفى رواية التاجر والنقاش سنة ١٩٧٦، لمحمد البساطى ارتبطت الشخصية الغجرية أيضا بالمكان الروائى فى عدة أمكنة مختلفة منها لقاء زوجة الزناتى بالغجرية ضاربة الودع وحذرتها من رجل غريب بجبهته أثر جرح قديم سيأتى اليهم فى ساعة صلاة، وكان هذا اللقاء فى السوق، ومن ثم يتضح أن الغجرية تتجول فى الأمكنة العامة ولاتستقر فى موضع معين فضلا عن أن هذه النبوءة التى ذكرتها لزوجة الزناتى قالتها فى مكان يضج بالبشر، وبرغم ذلك لم يهتم بها أحد نتيجة غياب الوعى الفكرى فى البنى الاجتماعية، وبرغم علم الزناتى بهذه النبوءة إلا أنه لايتذكرها إلا وقت صعوده الجبل، وكأنه منساق إلى قدر لايدرى ماهيته.

وهنا يقترن المكان بالأنا الجماعية التى لاتدرك عقبات العهد الآتى، وبرغم علم الأنا الذاتية أنها مندفعة إلى كارثة إلا أنها تواصل صعودها الجبل متحدية أخطار الموت، لكن مؤامرة الغرباء تقضى على الزناتى، ويختفى للأبد.

إن لقاء الغجرية بزوجة الزناتى فى مكان السوق، وتحذيرها لها من الغريب القادم والهارب من البلاد البعيدة ليستوطن بالقرية ويقضى على زوجها هو ادانه للأنا الجماعية المتمركزة فى السوق ولاتدرك خطورة الواقع الحاضر أو عقبات المستقبل، فضلا عن أن هذه الرواية قائمة على بناء المكان، حيث يشكل المكان فيها عنصرا جوهريا، وأهم الأمكنة التى التقت فيها الغجرية بشخصيات الرواية هى السوق والجبل وفرن العجوز وأطراف القرية وفى كل مكان من الأمكنة يحمله الكاتتب أبعادا رمزية ودلالية، ففى السوق يقول الراوى:" وأمام الكوخ كان الزناتى جالسا يأكل، ورآهم عندما عبروا الساحة متجهين اليه، وكان الرجل الغريب معهم، وحين أصبحوا على بعد خطوات منه.. كف عن الطعام وحدق طويلا نحو الغريب(٤٣).

وبرغم أن الزناتى يدرك خطورة قدوم الغريب إلا أن أهالى القرية أيدوا صعوده إلى الجبل، وهذا يعبر عن قصور الوعى الفكرى للأنا الجماعية، وهنا ترتبط نبوءة الغجرية باختفاء الزناتى بمكان السوق، فقد اختفى الزناتى أمام أعين أهل القرية تماما كما تنبأت الغجرية بغيابه فى وسط السوق بين حشد البشر. وفي منزل العجوز تعبر الغجرية عن الاستلاب (Alienation) ويشكل مكان الغجرى محورا جوهريا فى مشهد "من أحاديث النقاش فوق الجبل"، حيث يصعد النقاش فوق قمة الجبل عند الصخرتين اللتين شهدتا اختفاء الزناتى، وهناك يتجسد له شبح صديقه "الزناتى" ويظل النقاش يسرد له ماطرأ على القرية من تغير، فقد أصبح يوسف الغجري الذى كان لايملك غير الحمار والخيمة رجلا من كبار القرية، حيث استقر بها وتزوج بامرأة أخرى غير زوجته، وبنى بيتا كبيرا. ومن هنا تحول الغريب الوافد إلى مالك للأرض والبيت ومحتل لهما، ومن خلال توظيف الكاتب لمكان الغجرى ينقل الشخصية الغجرية وارتباطها بالمكان من اطارها الواقعى والمألوف إلى بعد ايحائى آخر يعبر عن قدوم الغرباء القرية، وقتلهم للمخلص، وتصبح الأمكنة المتنقلة عند الغجرى أو الغريب أمكنة ثابتة يملكلها الغرباء الغجر.

وهنا تنتقل الشخصية الغجرية من اطار النبوءة إلى اطار القهر والسطو

---

(٤٣) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ٩٠-٩١

والاحتلال ففى مكان السوق وقفت الغجرية عند حد النبوءة، وفى مكان العجوز وصلت إلى حد السطو خلسة، وفوق الجبل بعد اختفاء الزناتى وقدوم الغرباء تحولت الشخصية الغجرية إلى قوة طاغية وسلطوية ومحتلة، لذلك يقول النقاش وهو يخاطب شبح الزناتى فى حالات التداعى النفسى:"أمس رأيت يوسف، ايه ..أراه الآن كل يوم، لأحد يراه أكثر منى لديه الآن بغلة، يوسف الغجرى هل تذكره، يربطها بنافذة البيت الجانبية..وبيت أيضا.. نوافذ خضراء، وبابان .. باب يفتح على الخلاء.. وباب على الترعة.. ثلاث سلالم من البلاط وتجد قدميك فى الماء، هل تذكره؟ كانت له خيمة كبيرة مربعة على الشاطىء بعيد عن الخيام الأخرى بين شجرتى صفصاف، وعندما كنت أمر معك من هناك وتختبىء خلف تلك الأشجار، كنت تقول ها هو الأقرع يمد رأسه."(٤٤)

ولعل هذه هى الرواية الوحيدة التى وظفت الشخصية الغجرية فيها توظيفا مغايرا للمألوف، فإذا كان الغجر فى الواقع الحياتى لامكان لهم، ففى هذه الرواية أصبح لهم مكان يستقرون فيه، ممثلا فى بيت يوسف الغجرى، ويظل النقاش يستحضر الأمكنة المختلفة والبلاد والنخيل التى كان يأتى منها الغجر الغرباء حتى استقر بهم الحال فى القرية، وأصبح لهم بيت كبير، وبرغم أن المكان هنا مكان طبيعى، وتتتابع تتابعا منطقيا إلا أن الكاتب حمله أبعادا معاصرة.

١ - ج

وتاتى رواية "عصفور النار" سنة ١٩٨٨ لشطبى يوسف لتكون امتداد لهذا المكان الطبيعى الذى تعي فيه الغجرية وتمارس فيه طقوسها، ويأتى التتابع المكانى فيها متوافقا مع التتابع الزمنى من حيث التتابع التصاعدي فى السياق الروائى، وهذا التتابع التصاعدى يعتمد عليه سياق المكان الطبيعى المقترن بالغجرية فى الرواية. إن الشخصية الغجرية فىهذه الرواية تميل إلى الترحال والتنقل من موضع لآخر واقامة خيام وسط النخيل فى أطراف القرى والنجوع، لذلك نجد الشخصية الغجرية فى هذه الرواية تقوم حياتها على التنقل من مكان لآخر، وتخلو من المكان التخيلى أو الرمزى أو الميتافيزيقى، ومن ثم يكون المكان فى هذه الرواية مكانا طبيعيا، كما أن المكان الذى تتنقل فيه الغجرية مكان طبيعى أيضا.

---

(٤٤) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ١٣٢

ولذلك نجد أن الفتاتين الغجريتين تتجولان وسط الحقول بحثا عن الرزق، اما عن طريق التقاط السنابل فى حقل السيد جليل وجمعها، أو قراءة الطالع لعبد الله وحصولها على أجر قراءة الطالع له، يقول الراوى:"استدار السيد جليل وهو (يعالج) أن يثبت طرف البطانية التى كانت تعبث بها الريح بكلتا يديه، كان الصوت يحمل لهجة الغجر، ونظر بجانب وجهه، قالت احدى الفتاتين، وكانت حقا تلبس ثيابا غجرية، وتتزين بأقراط وحلى فى أذنيها ووجهها.

– ليبارك لكم الله فى محصولكم

قال السيد جليل، الذى ظن أنها تطلب صدقة:

– نحن لم ندرس بعد

قالت بلهجتها الغجرية:

– حفظك الله ياخال.. نحن لانريد شيئا، اذ كنت تسمح لنا بالتقاط السبل من أرضك

قال وكأنما ينفض عن نفسه هما صغيرا:

– طيب، طيب. ما شاء الله.

– الله يجازيك بالخير الكثير."(٤٥)

ولا يقف المكان عند الحقول فحسب لكن الغجرية تتجول على شاطىء البركة، لتحصد الحشائش ذات السيقان الطويلة، وتستخدمها فى بعض الصناعات اليدوية أو التدفئة، أو تظلل بها الخيام.

ان المكان الذى ترتبط به الشخصية الغجرية هو المكان البرى فى الخلاء، ليتوافق مع ممارساتهم وطقوسهم اليومية التى تغاير بعض الأعراف الاجتماعية السائدة فضلا عن أن هذه الأمكنة أمكنة طبيعية، يقول الراوى:" منذ قدمت جماعة الغجر قبل حصاد القمح وقد حطت رحالها حول البركة وسط غابة من النخيل عند أطراف قرية طحا، استقر بها المقام فبدأت تحرك قرون استشعارها وتوجها هنا وهناك، فثمة قطيع من الغنم والماعز فى حاجة إلى مرعى، وثمة فتيات برعن فى الضحك واللعب على ذقون القرويين السذج وفتيات حرفتهن التسول والسطو، أو البيع حسبما تكون الظروف، ورجال مغنون يعزفون على الربابة، أما الذين

---

(٤٥) شطبى يوسف، عصفور النار ص ١٣٧

أوشكوا أن ينتهى أمرهم من عجائز الغجر ويلقى بهم فى أقبية الذكريات، فقد تشبثوا بوجودهم، واستحثوا قواهم الخفية فى صنع شىء (ما) لايحتاج إلى جهد بقدر ما يحتاج إلى صبر غالبا، فكانت هناك أعمال صغيرة متباينة، نسج الطواقى، عمل الحصر، صنع المزامير،...الخ."(٤٦)

ومن هنا يتضح طبيعة المكان الذى تعيش فيه الشخصية الغجرية، فقد كان الكاتب حريصا على تسجيل المكان الواقعى كما هو، ولم يلجأ إلى تصوير مكان رمزى أو تخيلى، لأن المكان عنده يحمل بعدا واحدا هو البعد المباشر أى المكان المباشر الذى يعيش فيه الغجر فى واقعهم.

وإذا كانت الشخصية الغجرية فى التاجر تجاوزت المكان المألوف واستقرت فان ذلك يرجع إلى أنها تحمل بعدا رمزيا ودلاليا أما فى هذه الرواية، فالمكان هو

المكان المألوف الذى تعيشه الشخصية الغجرية ولايحمل الكاتب أكثر من بعد واحد هو البعد المباشر، حتى فى تصويره لنمط الحياة الغجرية يعتمد على هذا الرصد الواقعى لحياة الغجر حيث نجد الغجر فى حياتهم "يقومون بصناعة المناخل من شعر الخيل أو الجلد، وصناعة المزامير والمسامير الحديدية، والأدوات الحديدية، واصلاح أباريق الشاى، وغيرها من الأعمال."(٤٧)

كما أن الغجر "يعيشون على التنقل الدائم ويتركز وجودهم فى القرى المصرية اذ أنهم يجوبون القرى بحثا عن الرزق وينتشر هذا النمط على وجه الخصوص فى الوجه القبلى بين الجماعات الحلبية التى تنتشر فى صعيد مصر."(٤٨) ولعل هذا المكان أيضا يعبر عن الترحال والغربة والضياع الذى تعيشه الشخصية الروائية، أما بالنسبة للشخصية الغجرية فهو يعبر عن التحرر من القيود والانطلاق وعدم التقيد بالأعراف الاجتماعية السائدة فى المجتمع بما فيها عدم التقيد بمكان معين، يضاف لذلك أن المكان فى كل الرواية مكان طبيعى يتوافق

---

(٤٦) شطبى يوسف، عصفور النار ص ١٨٧-١٨٨
(٤٧) انظر: د. نبيل صبحى حنا، مرجع سابق ص ٢٦٨
(٤٨) نفسه ص ٣١٣

مع حالات الوصف (Description) الساكن التى اعتمد عليها الكاتب فى سياق روايته، فهو يرصد كل الأمكنة رصدا مباشرا وواقعيا ومن ثم جاء المكان المقترن بالغجرية مكانا واقعيا لايحمل الابعدا واحدا هو البعد المباشر.

٣ - ٣

أما المكان التخيلى المقترن بالشخصية الغجرية، فقد عنى بنمط التتابع المكانى الوارد فى سياق الرواية من خلال التداعى فى حالات اليقظة أو الحلم أو المناجاة النفسية أو التداعى الحر (Free association)) لذلك يكون تتابعه غير منظم لأنه يقترن بالصور التخيلية والحلمية، والمكان فى هذه الحالة لا وجود له فى الواقع المعيش، لكن الذات تتطلع اليه بغية تشكيل الواقع الجديد.

وعلى حد تعبير جاستون باشلار "ان الخيال بالنسبة للمكان يلغى موضوعية الظاهرة المكانية- أى كونها ظاهرة هندسية- ويحل مكانها ديناميته

الخاصة."(٤٩) ومن هنا فان المكان الذى نعنى به هو المكان التخيلى وليس المكان العادى أو الطبيعى "فالمكان الذى ينجذب نحوه الخيال لايمكن أن يبقى مكانا لامباليا، ذا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعى فقط بل بكل ما فى الخيال من تحيز، اننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود فى حدود تتسم بالحماية، فى مجال الصور."(٥٠)

ومن ثم "لم يعد للمكان استقلاليته وتميزه بأوصافه التاريخيه التى تقف به قريبا من الواقع بل أصبح المكان جزءا من التجربة الذاتية التى سرعان ما تحمله معها فى لغتها، حتى إذا انتهت التجربة لم يعد له المنظور المستقل المحدد، وفضلا عن هذا فان المكان الذى كان فسيحا رحبا فى النص الروائى التقليدى، حيث تميز باستغلاله التاريخى ضاق بضيق المجال النفسى، بل انه يمثل المجال النفسى

---

(٤٩) جاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا ص ١٠، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان سنة ١٩٨٤

(٥٠) نفسه ص ٣١

بعينه، ويمكننا أن نقول بتعبير آخر ان الذات القاصة حملت معها المكان فى عزلتها فى مجالها الفكرى والنفسى."(٥١)

وأهم رواية وظفت الشخصية الغجرية، واقترن المكان التخيلى بالمكان الطبيعى فيها، وحمل الكاتب المكان فيها دلالات ايحائية ورمزية (Symbolism) من خلال اقترانه بالحالات الشعورية والحلمية هى رواية حنان لمجيد طوبيا. وقد شكل سياق المكان المقترن بالشخصية الغجرية وظيفة فنية ودلالية فى النص الروائى اذ أن تتابع المكان شكل لازمة أساسية فى السياق، وطبيعة هذا التتابع جعل الشخصية الغجرية تقترن بالحالات الشعورية والحلمية، فحملت الشخصية دلالات متعددة من خلال اقترانها بالمكان التخيلى أو الظاهراتى من ناحية والطبيعى من ناحية ثانية.

ولما كانت الغجرية لها حضورها فى معظم السياق الروائى لذلك اقترنت بأنماط المكان المتعددة، خاصة اقتران حنان والغجرى بالمكان التخيلى الذى يطمحان اليه. ويتضح هذا التتابع من خلال الجدول التالي:

جدول التتابع المكانى فى رواية حنان

مسلسل الفصل	المشهد أو الفصل	نوع المكان	مسلسل التتابع المكانى	طبيعة المكان	النص الدال	ص	المدلول
١	الرمال	طبيعى	١	وصف رمال الشط	الرمال.... زرقتها	٣	ابراز القيم المادية فى حياة نصر
		تخيلى	٢	تداعى مكان الغجر	كالحالمة رأت... أرض المشرق	٦	التطلع للخصوبة والميلاد
٢	المياه	طبيعى	٣	وصف مكانى للفيلا	فيلا نصر لافته...صافية	٧	ابراز القيم المادية فى حياة نصر
		تخيلى	٤	تداعى مكان الغجرى بفرسه	عندما نظر... انه هو	١٣	اقتران الغجرى بالخصوبة والميلاد

(٥١) د. نبيلة ابراهيم، فن القص فى النظريه والتطبيق ص ١٦٩

مسلسل الفصل	المشهد أو الفصل	نوع المكان	مسلسل التتابع المكانى	طبيعة المكان	النص الدال	ص	المدلول
٣	الرنين	طبيعى	٥	وصف مكانى لحمام الفيلا	وردى ..... المياه	١٥	ابراز القيم المادية لنصر
٤	الصبار	طبيعى	٦	وصف لمكان الفيلا	الأنوار .... وكمد	٢٣	التعبير عن تطلع نصر للمادة
		تخيلى	٧	تداعى الغجرى ومكانه على حنان	لو جاء الآتتن....بدأ	٢٥	الغجرى رمز الخلاص
٥	الألوان	طبيعى	٨	وصف للمكان فى وقت الابكار	الضوء انمبهم...الندى	٢٦-٢٧	ابراز قيمة المكان
		تخيلى	٩	تداعى مكان الغجر	عبوت أرض....كباشهم	٣١	ارتباط مكان الغجر بالخصوبة والميلاد
		طبيعى	١٠	وصف للشماس والشط والبحر	الشماس... ظننته هو	٣٣-٣٥	ارتباط المكان الغجرى بالخصوبة
٦	الشىء	واقعى	١١	وصف مكانى لموضع التليفون	التليفون.... التجميل	٣٧	التعبير عن القيمة المادية للمكان
٧	الألعاب	طبيعى	١٢	وصف لأدوات الشاى والحديقة	ابريق الشاى... الذيل	٤٧	ابراز القيمة المكانية
		تخيلى	١٣	تداعى مكان الغجرى والحارس	زرع الصبار.... الى رأسها		ارتباط الغجرى بالخصوبة
		تخيلى	١٤	تداعى مكان الغجرى على حنان	ونت منه... تساقطت تقتلها	٥٣-٥٤	ارتباط الغجر بالميلاد والمستقبل
٨	الدوار	طبيعى	١٥	وصف البار والشقة والسيارة	مع الراقصين.... وجوههم	٥٧-٦٦	العناية بالقيم المادية
٩	الودع	طبيعى	١٦	وصف ضاربة الودع قرب الفجر	مقطف .... حيلة	٦٧	ارتباط المكان بالخصوبة
		طبيعى	١٧	وصف مكان الغجر	نظرة مباغتة... الجانب الآخر	٦٨-٧١	ارتباط المكان بالخصوبة
١٠	الآلات	طبيعى	١٨	وصف الأمكنة المختلفة التى التقت فيها مها بعتويل	تروس.... هذه المهمة	٧٣-٧٨	ارتباط المكان المادى بالتآمر والدهاء

مسلسل الفصل	المشهد أو الفصل	نوع المكان	مسلسل التتابع المكانى	طبيعة المكان	النص الدال	ص	المدلول
١١	الفجو ص	طبيعى	١٩	وصف عيادة الطبيب	مشغول بمها... سيغزوه	٧٩	تطلع نصر للمادة لا للطفل
		طبيعى	٢٠	وصف الشقة التى ينتظر فيها مها	فى المصعد.... فى كابوس	٨٠-٨٣	تطلع نصر للقيم المادية
١٢	النماذج	طبيعى	٢١	وصف شقة مكتب نصر فى القاهرة	خرج الموظف....سيارة حنان	٨٥-٨٦	ارتباط المكان بالقيم المادية
١٣	الصهيل	تخيلى	٢٢	تخيل حنان لمكان الغجرى والشط وهو مكان ظاهراتى يتشكل من الصورة والخيال	"تناثرت الرمال.... وواجهتة مقطبة"	٩٣-٩٤	المكان يرتبط بالخصوبة
١٤	المسجل	تخيلى أو ظاهراتى	٢٣	تداعى مكان الغجر على حنان أثناء اليقظة والحلم	(نهضت عابرة... خبرا معه)	١٠٣	ارتباط المكان بالميلاد
١٥	الرحيل	طبيعى	٢٤	وصف الفيلا وقت الصباح	أمام غرفته...تدبره	١٠٩-١١١	رفض حنان للقيم المادية
		تخيلى	٢٥	تداعى مكان الغجر على حنان	أطرقت محتارة... ينتظرها	١١٠-١١١	ارتباط الغجرية بالخصوبة
		تخيلى	٢٦	تداعى الغجرى والشط وأماكن لقائها به	ركبت التاكس.... كل شىء	١١-١١٣	التطلع للخصوبة والميلاد
١٦	الجموح	طبيعى	٢٧	وصف لبيت نصر وحنان بالقاهرة	(من بعدها...الموسيقى)	١١٥-١١٦	المظاهر المادية التى لاتشكل مستقبل

مسلسل الفصل	المشهد أو الفصل	نوع المكان	مسلسل التتابع المكانى	طبيعة المكان	النص الدال	ص	المدلول
١٧	المذاق	طبيعى	٢٨	وصف الحمام والبانيو	المياة.... خاقته	١١٩	ابراز المظهر المادى لنصر
		تخيلى	٢٩	تداعى مكان وشط الغجرى	فجأة.... ذهنها الآن	١١٩-١٢٢	ارتباط المكان بالخصوبة
١٨	الحبات	طبيعى	٣٠	وصف مكتب المنزلاوى وشركته	سجادة الصلاة... المقاولات	١٢٥	ضياع المكان لروحى فى الصراع المادى
١٩	النتائج	طبيعى	٣١	وصف الملهى والاحتفال الليلى	انتهت الرقصة ... وانهارت	١٤١	سعادة نصر بالمكاسب المادية
٢٠	الاختطاف	طبيعى	٣٢	وصف الفيلا بالاسكندرية	استدار نصر... الى الاسكندرية	١٤٥	سعادة نصر بالجانب المادى
		تخيلى	٣٣	تطلع حنان لمكان الغجر قرب الشط	ثم عادت تغمض.... الفرس	١٤٩	ارتباط الغجر بالخصوبة
٢١	الحكمة	طبيعى	٣٤	وصف منزل المنزلاوى	تبعثرت ...محروس عبد الدايم	١٥١	ابراز الصراع المادى بين نصر والمنزلاوى
					"وزمجرت.... الشهية"	١٥٤	
٢٢	السمك	طبيعى	٣٥	وصف نصر وحنان وشط البحر	قلم التوقيع... أجرة القاهرة	١٥٧	تطلع نصر للمادة فقط
				تداعى لمكان الغجرى والصبار على حنان	"ما أن غطست ... غردت عليها	١٦٢	التطلع للخصوبة
٢٣	اللطمة	طبيعى	٣٥	وصف مكان الفيلا والشط	قلم التوقيع... أجرة القاهرة	١٦٧	عناية نصر بالمادة

مسلسل الفصل	المشهد أو الفصل	نوع المكان	مسلسل التتابع المكانى	طبيعة المكان	النص الدال	ص	المدلول
		تخيلى	٣٦	تداعى المكان الذي تتطلع اليه حنان	غاصت أقدامه... مرفوع الرأس	١٧١-١٧٣	ارتباط المكان بالغجر
٢٤	اللقاء	طبيعى	٣٧	وصف مكان لقاء نصر والنزلاوى	قرب مكتب... مع زوجته	١٧٩-١٨١	الصراع المادى
		تخيلى	٣٨	تداعى مكان الغجرى على حنان	وفى الصباح...فظيعا	١٨٧	ارتباط المكان
					جمدت كفها .... طفلها	١٨٨-١٨٩	الظاهراتى بالخصوبة

ومن خلال هذا الجدول يتضح أن الشخصية الغجرية فى رواية حنان، ارتبطت بأمكنة معينة فى رواية حنان، وهى الأماكن التى تترامى فى أطراف القرى والمدن، حيث يعيش الغجر، وهذه الأماكن تتوافق مع طبيعة واقعها الحياتى.وعلى الرغم من أن هذه الشخصيات الغجرية لاترتبط بمكان معين، إلا أن تجوالها واقترانها بأمكنة معينة يتوافق وطبيعة واقعها المعيش، حيث يتوافق مع حياتها القائمة على الترحال والتجوال فضلا عن توافق هامشية المكان مع هامشيتها فى التراكيب الاجتماعية

ومن ثم حمل المكان المقترن بالغجرية بعدين: الأول واقعى يقترن بالمكان الطبيعى للشخصية الغجرية، والثانى تخيلى أو ظاهراتى -أى يتشكل من الخيال والصورة الفنية- ويحمل دلالات وأبعادا ايحائية ورمزية (Symbolism)
واقتران الشخصية بالمكان فى رواية حنان انقسم إلى قسمين:

الأول: طبيعى مثل فيلا نصر بالاسكندرية، أو رمال الشط أو الكتب أو الشركة أو وصف أركان الفيلا وحجراتها، أو مكتب المنزلاوى وشركته، أو شقة نصر بالقاهرة. وهذا المكان طغى على معظم بنى الرواية، وقد افتتح به الكاتب مشاهده الروائية: "الرمال، المياه، الرنين، الصبار، الألوان، الشيء، الألعاب، الدوار، الآلات، النماذج، المذاق، الحبات، الاختطاف" وشيوع البنى المكانية الواقعية له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية، فشخصية نصر برغم أنها شخصية عقيمة تعنى بالقيم المادية دون العناية بالمستقبل أو الميلاد، إلا أنها شخصية طاغية على شخصيتى حنان والغجرى وكل منهما اقترن بالخصب والانجاب والميلاد. ولما كان للطغيان المادى سيطرته على بنى المجتمع، فقد سيطر أيضا على بنى الرواية، حيث افتتح به ثلاثة عشر مشهدا روائيا، أما المكان الأليف فلم يفتتح به إلا ثلاثة مشاهد فقط، أى بنسبة (١٣: ٣)، وجاءت افتتاحيات المشاهد الروائية معنية بتصوير هذا الجانب المادى والرفاهية المادية التى يعيشها نصر وجمعها عن طريق التآمر والدهاء والتسلق والتقرب لكبار الشخصيات مثل محروس، وهذا المكان الواقعى المادى، -ان جاز لنا استعمال هذا التعبير- ارتبط بكل الشخصيات العقيمة مثل نصر والمنزلاوى فكلاهما يعنى بالقيمة المادية وغير قادر على الاخصاب. انهما يرتبطان بعقم الحاضر والمستقبل، ومثل هذه الشخصيات هى التى سيطرت على واقع المجتمع المصرى فى المرحلة المعنية أى منذ الستينيات وحتى أوائل التسعينيات،

والثاني : المكان التخيلى، أو الظاهراتى وهوالذى يألفه الغجرى وتتوق اليه حنان وتجد فيه واحة الأمان وتحقيق الذات وهو مكان الغجر وخيامهم فالغجرى أو الغريب الذى يشعر بغربة الذات فى مجتمع نصر وأعوانه يرفض الحياة الزائفة القائمة على تمجيد القيمة المادية، ويعيش بعيدا عنها، ومن ثم يظهر الغجرى تارة، ويختفى تارة أخرى فى السياق الروائى، ويتطلع الغجرى دائما إلى حنان رمز النقاء والبكارة وحنان تتطلع اليه كرمز لعالم البداوة والاخصاب، الذى لم يغيره زيف المدنية المعاصرة.

وهذا المكان الأليف أو التخيلى أو الظاهراتى -على حد تعبير جاستون باشلار- (٥٢) شكل ملمحا بارزا فى الرواية، فقد افتتح به الكاتب ثلاثة مشاهد

---

(٥٢) انظر: جاستون باشلار، جماليات المكان ص ٣١، ٤٧

روائية هى: "الودع، والصهيل، والمسجل،" فضلا عن اقترانه بالمشاهد الأخرى مثل :" الرمال، المياه، الصبار، الألوان، الألعاب، الرحيل، المذاق، الاختطاف، السمك، اللطمة، اللقاء، والمكان الأليف هنا فى كثير من الأحيان يتداعى على حنان فى لحظات الحلم واليقظة فهو مكان تخيلى أكثر منه واقعى، وغالبا ما تأتى هذه المشاهد عن طريق الحلم أو المناجاة النفسية، أو التداعى الحر، ولم تأت فى مشهد واقعى إلا فى مشهد واحد هو مشهد الودع -حيث يصف ضاربة الودع قائلا:" مقطف رمل بودعه المتناثر، ودعه منكفئه وثلاثة وجوهها إلى الشمس، والخامسة مائلة، وأصبع ضاربة الودع حائل بينها نابشا خطوطا عوجاء، تفك طلاسم الودع، والبخت والنصيب."(٥٣)

إن الشخصية الغجرية الواقعية التى تأتى لتخلص الواقع مما هو فيه لاتوجد إلا فى فصل واحد، وترتبط بالنبوءة والمخلص الغجرى الذى لم يأت بعد، على حين أن الشخصية الغجرية التى ارتبطت بالمكان الأليف التخيلى الذى لم يتحقق بعد وجد فى ثلاثة عشر مشهدا، ارتبط فيها المكان الأليف للشخصية الغجرية بالحلم والتداعى Association والمناجاه النفسية. يقول الراوى:"الرغبة الجارفة مازالت تراودها أن تزور غريبا وتحادثه، مازالت ترى عينيه، تسمع كلامه، لماذا هربت منه أحاديث طريفه، ولولا مفعول القرص لذهبت، وما دامت لاتقدر هى فليأت هو، فليأت بفرسه... صوت الحوافر، الفرس يصهل، يقترب، غريب قادم، سمعنى، بل أنظر، ان الفرس وحيد دون فارس!! تعال يافرس اقفز إلى الشرفه، رائع قفزة رائعة، احملنى لا أقوى على استطائك، احملنى من ملابسى بفمك، لست ثقيلة، وأنت قوى."(٥٤)

وتتداعى على حنان طوال الرواية شخصية الغجرى، وأمكنته المتعددة بغية الاخصاب وزادت نسبة الأماكن المتخيلة والأليفة التى اقترنت بالغجر على الأماكن الواقعية التى اقترنت بالشخصية الغجرية بنسبة (١٣: ١).

وهذا يدل على غلبة الرؤى الحلمية، وعلى أن المخلص الذى تتطلع اليه حنان

---

(٥٣) مجيد طوبيا، حنان ص ٦٧

(٥٤) نفسه ص ١٠١-١٠٢

مايزال حلما لم يتحقق بعد، كما تعبر عن وجهة نظر الكاتب، أو رؤيته للواقع الحياتى، فالواقع مايزال عقيما، وما يتطلع اليه انما هو رؤية حلمية كامنة فى الشعور، ولم تطفوعلى سطح الواقع، إلا بهذه النسبة الضئيلة، وتتضافر الأمكنة الواقعية والتخيلية تضافرا كليا، لتشكل البنى الكلية للرواية فضلا عن تتابعها من المشهد الأول "الرمال" إلى المشهد الأخير "اللقاء" لتشكل الرؤية الكلية التى يبغى الكاتب توصيلها وهى هروب المحبوبة من الواقع المادى العقيم إلى واقع البداوة والنقاء.

وإذا رمزنا إلى المكان الطبيعى المقترن بالشخصية المادية بالرمز (م ط)، والمكان التخيلى بالرمز (م خ)، والرقم الذى خارج الأقواس هو رقم المشهد أو الفصل الروائى حينئذ يصبح التتابع المكانى فى السياق الروائى على النحو التالي:-

التتابع المكانى فى السياق= ١(م ط+ م خ) +٢ (م ط+م ح) +٣ (م ط) +٤ (م ط+ م خ) +٥ (م ط+ م خ+ م ط) +٦ (م ط) +٧ (م ط+ م خ + م خ) +٨ (م ط) +٩ (م ط+ م ط) +١٠ (م ط) +١١ (م ط+ م ط) +١٢ (م ط) +١٣ (م خ) +١٤ (م خ) +١٥ (م ط+ م خ+ م خ) +١٦ (م ط) +١٧ (م ط + م خ) +١٨ (م ط) +١٩ (م ط) +٢٠ (م ط+ م خ) +٢١ (م ط) +٢٢ (م ط) +٢٣ (م ط+ م خ) + ٢٤(م ط+ م خ)

وهذا التتابع المكانى يوضح المبنى الروائى على مستوى السياق، كما يوضح ماهية التتابع المكانى للشخصية، ونخلص منه إلى أن هذا التتابع يشكل لازمة أساسية فى بناء النص الروائى على مستوى الرؤية والأداة، فالتتابع المكانى شكل لازمة فى السياق من خلال اقترانه بالشخصية المتتابعة، كما أن المكان عبر عن حالات الضياع والتجوال التى يعيشها الغجرى وحنان معا "فالبحث فى الكلمة بوصفها اشارة إلى معنى أدى إلى البحث فى دلالتها بل إلى البحث فى العمل الأدبى كله بوصفه اشارة، أو لنقل رسالة ذات مضمون محدد، كما أن البحث فى طبيعة اللغة بوصفها زمانية أو تاريخية ووصفية أدى إلى دراسة العمل الأدبى على مستويين مستوى زمنى يتتابع فيه العمل بوصفه تسلسلا زمنيا، اى فى اتجاه

أفقى، ثم بوصفه عملا لغويا يحتاج إلى التوقف عند الألفاظ ودلالتها، وعلاقة بعضها البعض منطقيا وتعارضيا من أجل الوصول إلى المعنى الذى يلح العمل على ابرازه فى كل جزئية من جزئياته."(٥٥)

(٥٥) د. نبيلة ابراهيم، نقد الرواية ص ٢٩-٣٠

الفصل الثالث

نمط التوظيف الدلالى للشخصية

(المستوى الدلالي)

١ - النمط الدلالي للشخصية

- الشخصية السالبة

- الشخصية الموجبة

٢- النمط الدلالى للنص

- النص والبعد الواحد

- النص والابعاد المتعددة

نمط التوظيف الدلالي وأبعاد النص

(١)

يعنى بنمط التوظيف الدلالي وأبعاد النص، الأنواع الدلالية للشخصية من خلال النص، والأنواع الدلالية للنص من خلال الشخصية، ومعرفة دلالتها تتم من خلال التفاعل بينهما تفاعلا فنيا، ومن خلال استخلاص الأبعاد والرؤى المتعددة التى تطرحها الشخصية الغجرية فى تفاعلها مع النص الروئى، ويتم ذلك من خلال الكشف عن المستويات الدلالية والأبعاد والرؤى الأحادية والمتعددة، التى تطرحها الشخصية الغجرية فى تفاعلها مع النص الروائى (Narrotive Text)
ومن ثم فإن دراستنا لنمط التوظيف الدلالي وأبعاد النص يتم من خلال محورين أساسيين: **الأول**: النمط الدلالي للشخصية. **الثانى**: النمط الدلالي للنص.

(٢)

المحور الاول: النمط الدلالي للشخصية:

تعددت أنماط الشخصية الغجرية Gypsy Character فى الرواية المصرية فى المرحلة المعنية، فقد عبرت عن التناقض القائم فى البنية الاجتماعية، خاصة إذا كان التعبير Expression علاقة تخاطبية بين الناس الذين يعيشون فى مجتمع، فهو وبحكم كونه كذلك، ذو طابع صراعى، أو تناقض، هذا الطابع هو نفسه طابع العلاقات الاجتماعية بين الناس، انه طابع ممارساتهم المادية، من حيث هم طبقات وفئات فى مجتمع لهم مصالحهم، وحاجاتهم، كما لهم رغباتهم وأحلامهم المختلفة غير المتماثلة فيما بينها، وحاجاتهم، كما لهم رغباتهم وأحلامهم المختلفة غير المتماثلة فيما بينها، بل المتفاوتة حينا والمتناقضة حينا آخر"(١)

ومن هنا ارتبطت الشخصية الغجرية بالخصوبة والميلاد والتجدد، وهذا النمط Type لم يوجد إلا فى روايات قليلة أهمها رواية "حنان" لمجيد طوبيا، وفى الوقت نفسه ارتبطت بالموت والضياع والاستلاب، وهذا النمط شائع فى معظم الروايات التى وظفت الغجرية فى المرحلة المعنية، وقد تعددت مستويات هذه الأنماط من

---

(١) د. يمنى العيد، الراوى الموقع والشكل، دراسة فى السرد الروائى ص ٢٢، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان سنة ١٩٨٦

حيث ارتباطها بالطفولة والأمومة، أو العقم والجدب والدمار، أو السرقة والتمرد، أو الجنس والخصوبة، أو الجنس والسقوط، أو الرحيل والضياع، وبرغم هذا التعدد إلا أننا استطعنا أن نحصر هذه الدلالات والرؤى المتعددة فى جانبين أساسيين: الأول: نمط الشخصية الموجبة. الثانى: نمط الشخصية السالبة.

٣-١ الجانب الأول: الشخصية الموجبة:

ويعنى بالشخصية الموجبة Affirmation Character الشخصية الغجرية التي يوظفها الكاتب فى روايته مقترنة بالخصوبة والميلاد وتجدد الحياة- سواء على مستوى الممارسات الطقسية والحياتية، أو على مستوى النبوءة ورؤية الطالع- بغية التعبير عن الواقع الحياتى المعيش، ومن ثم تعبر عن تجد الحياة وايجابيتها لأنها ترتبط دوما بالعطاء. والروايات التى عنيت بهذا النمط قليله، وأهم روايتين عبرتا عن هذا النمط هما روايتا "حنان" و"تغريبة بنى حتحوت" لمجيد طوبيا.

وترجع قلة الأعمال التى عنيت بهذا النمط قياسا بنمط الشخصية السالبة Negative Character إلى طبيعة الواقع الذى يعبر عنه الكاتب، خاصة أن الواقع الحياتى منذ الستينيات وحتى أوائل التسعينيات يموج بمجموعة من المتناقضات على المستوى السياسى والاقتصادى والاجتماعى الأمر الذى يجعل السلب يتغلب على الايجاب، وتنزوى الشخصية الايجابية أو الموجبة، لأن الواقع المعيش يتسم بالرتابة، ولايستجيب للتجدد والاستمرار لأنه واقع عقيم، لذلك غالبا ما تأتى الخصوبة والميلاد حلما لايحققه الواقع الحاضر لكنه قد يتحقق، ونخلص من ذلك إلى أن ارتباط الشخصية الغجرية بالخصوبة وظفه الكاتب الروائى فى مستويين:

الأول: ارتباط الشخصية الغجرية بالخصوبة من خلال الممارسة الحياتية للغجرية، أى أن هذه الشخصية تكون مصدرا للخصوبة والانجاب.

الثانى: ارتباط الشخصية الغجرية بالخصوبة من خلال النبوءة، وقراءة الطالع أى أنها ليست مشاركة فى الاخصاب والميلاد لكنها مبشرة به ومستشرفه له.

أما المستوى الأول الذى تمثل فى ارتباط الشخصية الغجرية بالخصوبة من خلال ممارستها الحياتية فقد تحقق فى رواية "حنان" لمجيد طوبيا، فعلى الرغم من أن هذه الرواية تتكون من أربعة وعشرين مشهدا روائيا، إلاأنه لايخلو واحد منها من استحضار الراوى لصورة الغجرى الذى يتداعى على حنان فى لحظات الحلم أو اليقظة ليمنحها الطفل القادم، ويكون حلمها بالغجرى بمثابة الخلاص من جدب الواقع. ومن ثم تشكل صورة الغجرى محور المزج بين الحلم والواقع ممثلا فى الغجرى الذى يحتويها ويلقى فى بطنها بذرة الاخصاب كى تنجب الطفل القادم رمز المستقبل والميلاد، لذلك يتداعى عليها الحلم مقترنا بالخصوبة بغية ميلاد الطفل القادم طوال مشاهد الرواية، ففى مشهد الرمال يصف الرمال وكأنها غجرية بكر يطأها الغجرى بفرسه أول مرة، وكأنه المخلص القادم من بين النخيل والقادر على الاخصاب فى الوقت الذى يتصارع فيه نصر على الثروات المادية.

إن حنان تحن إلى عصر البداوة والاخصاب، وتتطلع إلى الغجرى الذى يحتويها فوق الرمال البكر بغية تحقيق الميلاد الجديد، بينما نصر عاجز عن منحها الخصوبة والميلاد والطفل . يقول الراوى:" وكم حلمت بطفل يشغل بطنها، ثم يملأ يومها بالبراءة والهناء، والاندهاشات لكن سنوات عدت ولم ينقطع حيضها، عجيب أمر قائد العربة هذا، يمتعها فى النوم عندما يكون رائقا لها وصافيا ولكنه لاينجبها.. والأطباء قالوا انها خصوب!"(٢)

وتظل حنان طوال الرواية تحلم بالطفل فى أوقات اليقظة والنوم، تماما مثلما كان يحلم عواد بطفل من هنومة فى "دوائر عدم الامكان" . لكن الملاحظ فى قصص وروايات مجيد طوبيا تداخل الحلم مع الواقع، فالمحبوبة تطمح للمخلص عن طريق الحلم Dream، لأن ذلك لم يتحقق فى الواقع، ففى مشهد الرمال- الذى نحن بصدده- تتطلع للغجرى تطلعا أقرب للحلم منه للواقع، بعد أن أجدبت الحضارة المادية المعاصرة، ولم يصبح أمام حنان غير التطلع لعالم البداوة والاخصاب، حيث الطهر والنقاء، فأثناء ركوبها السيارة الفارهة مع زوجها، كانت تتطلع للرجل الغجرى.

---

(٢) مجيد طوبيا : حنان ص ٤

يقول الراوى:" كالحالمة رأت البحر لمحت الشماسى والسابحين، وتصورت بائعة الدندرمة والتسالى، والسيارة تواصل سرعتها هاربة من زحام الاسكندرية إلى شاطىء العجمى الهادىء، لتتهادى بين صفين من الفيلات الأنيقة مازال بعضها مغلقا، ولتخترق قطيعا من الماعز، تقوده امرأة بدوية ظلت حنان مشدوهة بالوشم فى ذقنها، وبصغار الماعز المتشاقية، وعندما شعرت بالسيارة تبطىء، عاودت النظر إلى الأمام، فرس أشهب يعترض طريقها، وفارسه غير آبه بمنبهه السيارة المدوى، أشعث الرأس، برونزى اللون، غجرى الملبس، عندما انحرف ليفسح الطريق، رمق نصر فى لمحة سريعة ثم التفت اليها فى نظرة مأخوذة، دقيق الملامح، حاد النظرة."(٣)

وفي مشهد "المياه"، تظل حنان تفكر فى الفرس الأشهب من فوقه الغجرى الأشعث مارقا أمام الفيلا، ضاربا أسفلت الطريق بقوة، وأيضا فى مشهدى "الرنين، والصبار" تتطور ظاهرة الخصوبة تطورا تدريجيا، فبدلا ان كانت مجرد لحظة تفكير واعجاب بالغجرى الأشعث، أصبحت تتطلع اليه فى رغبة جامحة، وتود أن يحتويها بعنف، ويربط الكاتب بينها وبين خصوبة الأرض، ربطا مباشرا يقول الراوى:" لوجاء الآن ذلك الغجرى فوق فرسه، وقفز اليها وصهل وصال وجال لاستكانت، لابد أنه فى مكان قريب، بعد أرض المبانى عن يسارها عند النخيل القصير والأرض البارقة ببياض الملح المترسب، هناك مع الماعز والجديان والكباش وفرسه."(٤)

إن الكاتب اختار كلمة الصبار عنوانا لهذا المشهد وتعبيرا عن الحزن المرير الذى تعيشه حنان، ويمزج بين خصوبتها وخصوبة الأرض والتربة والزهور لذلك يقول
الراوى:" ورأت نفسها تنقلب، تسقط من على السور، وتقع مزروعة الرأس، مرفوعة الساقين، ورأت ثوبها ينحسر، وأصابعها تتمدد وتنمو، ثم تتحول إلى زهور تهتز مع النسيم فتنشر مع حركتها ألوان الطيف كأنها قوس قزح، وجلدها يرق، جلد وجهها يرق يصبح كورق السلوفان وعند الغجر عادت العصافير ووقفت على باطنى قدمها وغردت البلابل وأخذت تنقر ودغدغها ذلك فضحكت،

---

(٣) مجيد طوبيا، حنان ص ٦
(٤) مجيد طوبيا، حنان ص ٢٥

ورأسها مزروعة، ونقرت العصافير مابين أصابع قدميها، ضحكت، أصبحت شجرة تحبها العصافير."(٥)

إن حنان تتحول إلى ربة للخصب والعطاء تمنح الأرض الخصوبة، وتحن إلى العوالم البدائية، وترفض زيف المدنية المعاصرة، وتصبح حنان رمزا Symbol للخصوبة. فقد "ظلت شعوب كثيرة طوال حقبة زمنية كبيرة، توحد بين الأرض المزروعة ورحم المرأة، وبين الانجاب والعمل الزراعى، وتظهر آثار هذا المعتقد فى عادات وطقوس لاتحصى، وفى ثنا أساليب التعبير اللغوى..... ويعتقد أن المرأة هى مكتشفة الزراعة من دون الرجل الذى كان منهمكا طوال الوقت بالصيد ورعاية الماشية، ولعلها لعبت دورا رئيسيا فى هذا المجال فى المجتمعات البدائية حيث يخشى من خطورة المرأة العاقر على خصوبة الأرض، وحيث يسود الاعتقاد أن كل ما تقوم به المرأة الحامل ينجح وأن كل ما تبذره ينبت بذات الطريقة التى للجنين فى أحشائها."(٦)

ومن الجدير بالذكر أن ارتباط الشخصية الغجرية بالخصوبة شكل ملمحا بارزا فى بعض الروايات المصرية، ويرجع هذا إلى عقم الواقع، ورتابته وإلى تطلع الراوى إلى واقع جديد ينشد فيه الخلاص."فقد ارتبطت الشخصية الغجرية بالخصوبة منذ القدم عندما كان الانسان يمارس طقوسه البدائيه، وفى مصر القديمة عندما كان الاله يضع تاجا حول قرنى كبش، والكبش دليل للخصوبة وملازم للغجر."(٧)

إن شخصية حنان وارتباطها بالغجرى فى هذه الرواية أشبه بايزيس ربة الخصب والعطاء فى مصر القديمة، أو اشبه بالآلهة "تخرساج" وهى ترمز للأرض الأم لدى البابليين، انبثق عنها كل الأحياء من بشر ونبات وحيوان، وهى النموذج الأمومى الأول الذى نتج عنه فيما بعد كل تكرار لفعل الانجاب الأول، الذى قامت

---

(٥) مجيد طوبيا، حنان ص ٢٦،٢٧

(٦) د. أحمد ديب شعبو، الماء والأرض، رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطور والفولكلور، مجلة الفكر العربى ص ٥٧ عدد كانون الأول سنة ١٩٦٨ عدد ٤٤

(٧) انظر: جيمس فريزر، الغصن الذهبى ج ١، حياة الغجر وارتباطها بالخصوبة، وانظر أيضا د. نبيلة عبد الحليم، مصر القديمة تاريخها وحضارتها ص ٤٦

به الأم الكبرى."(٨)

ومن هنا نجد أن الراوى Narrator يربط بين خصوبة المحبوبة "حنان" وخصوبة الأرض، فعندما تتوحد فى الغجرى حلما، حينئذ تنبت الأزهار والنباتات، وتنجب الطفل وتظل حنان تتداعى عليها صورة الغجرى فى الحلم والواقع طوال الرواية ويتكرر هذه التداعى فى كل مشاهد الرواية مثل مشاهد الرمال، الرنين، الصبار، الألوان، الشىء، الألعاب، الودع، الصهيل، المسجل، الرحيل، المذاق، الاختطاف، السمك، اللطمة, أى أن صورة الغجرى تلازم كل بنى الرواية ومن ثم تشكل الركيزة الأساسية فى سياق الأحداث.

****

إن معايير الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى قد اختلت منذ أواخر الستينيات عندما قفزت طبقة طفيلية إلى قمة الهرم الاقتصادى فى السبعينيات، وكانت شخصية نصر فى الرواية نموذجا لهذه الطبقة، فهو لايعنيه الميلاد أو المستقبل أو الخصوبة أو الانجاب، لكنه يعنى بجمع الثروة المادية عن طريق التآمر والاحتيال فقد احتال على اسماعيل المنزلاوى- عن طريق سكرتيرته مها التى تآمرت على عتويل- حتى عرف أسرار المناقصة، على حين أن حنان لاتتطلع للثروة لكنها تتطلع إلى المستقبل والميلاد.

لذلك نجد الرواية تسير فى خطين متوازيين: **الأول:** يمثل نصر ومها والمنزلاوى وعتويل وكلهم يبحثون عن المال والجنس ولايعنون بالخصوبة أو الميلاد. **والثانى:** تمثله حنان والغجرى. فكل منهما لايعنى بالثروة أو المال، لكنهما يعنون بالخصوبة والميلاد والتطلع إلى الطفل القادم، فنجد حنان ترفض ثروة نصر وتحلم فى كل لحظة بالغجرى الذى يمنحها الطفل بعد أن عجز نصر عن منحها الطفل. ولما كان الواقع عقيما وتسود فيه قيم نصر والمنزلاوى كان

---

(٨) انظر: فراس سواح، مغامرة العقل الأولى دراسة فى الأسطورة ص ٣٠٧ دار الكلمة للنشر سنة ١٩٨٠ بيروت

حصول حنان على الطفل أمرا عسيرا، لأن هذه القيم الطفيلية تحول دون ميلاد المستقبل. لذلك ظلت حنان تحلم بالاخصاب عن طريق الغجرى المحمل بالقيم البكر والرافض لزيف الواقع المعاصر، وكان الحلم بالخصوبة هو أقرب الوسائل التعبيرية التى تعبر عن جدلية الصراع بين الحلم والواقع.

إعتمدت الرواية منذ بدايتها وحتى نهايتها على جدلية الصراع بين حلم المحبوبة بالخصوبة والطفولة، وبين الواقع الذى يحول دون ذلك، ولعل الجدول التالي يوضح جدلية الصراع بين الحلم والواقع خاصة أن الواقع اقترن بالشخصيات المتصارعة على الثروات المادية مثل نصر والمنزلاوى ومها وعتويل، بينما اقترن الحلم بالشخصيات التواقة للميلاد والمستقبل والخصوبة مثل حنان والغجرى "غريب".

جدول جدلية الصراع بين الواقع والحلم المقترن بالشخصية الغجرية

مسلسل	المشهد/ الفصل	مظاهر الواقع والتطلع الى القيم المادية	ص	مظاهر الحلم والتطلع للخصوبة والميلاد	ص
١	الرمال	• ذهاب حنان ونصر للأسكندرية لقضاء وقتا ممتعا فى المصيف	٣	• حلم حنان بالطفل الذى يشغل بطنها	٤
				• حلم حنان بالشاطىء والمياه والسباحة	٤
				• حلم حنان بالطفل الذى يسبح معها فى البحر	٥
				• حلم حنان بالغجرى الذى حدق فيها فوق صهوة جواده	٦
٢	المياه	• وصول حنان وزوجها الاسكندرية وضجر نصر من أطفال برعى الحارس	٨/٧	• عطف حنان على أطفال الحارس	+٨/٧
		• محاولة نصر اشراك زوجته فى الجمعيات الخيرية	٨/٧	• تفكير حنان فى الغجرى وهو يمرق أمام الفيلا بفرسه الأشهب	١٣

مسلسل	المشهد/ الفصل	مظاهر الواقع والتطلع الى القيم المادية	ص	مظاهر الحلم والتطلع للخصوبة والميلاد	ص
٣	الرنين	• مكالمه مها لنصر بخصوص المناقصة • تفكير نصر فى المناقصه برغم وجود حنان فى حضنه	١٨/١٧	• سماع حنان لوقع حوافر جواد الغجرى برغم وجودها فى حضن نصر	٢١
٤	الصبار	• عودة نصر للقاهرة وبقاء حنان بمفردها فى الاسكندرية	٢٣	• حلم حنان بالغجرى وهو يحتويها وهى مستكينة • حلم حنان بلحظة الخصوبة وتوحدها فى النباتات • تقلب حنان فى الفراش وحلمها بلحظة الميلاد	٢٥ +٢٧/٢٦ +٣٠/٢٨
٥	الألوان	• استيقاظ حنان من النوم وتوجهها للشاطىء	٣٣	• سماع حنان لصفير الغجرى ثم اختفائه دون أثر وحلمها بأن تكون عروسا للغجرى والبحر • تداعى نغم الغجرى على حنان وهى حائرة بين الحقيقة والوهم	٣٤ ٣٥
٦	الشىء	• مداعبة نصر لمها أثناء اتصاله بحنان	٣٩	• تداعى مطاردة الغجرى لها ونفورها من نصر رمز العلم	+٣٩/٣٧
٧	الألعاب	• رؤية حنان لأصغر أطفال الحارس	٤٧	• توهم حنان لمجىء الغجرى بعد تناولها للقرص • تداعى صورة الحارس برعى وهو يحتويها ليمنحها طفلا • حلمها بالحارس وهو يحتويها ويمنحها جنينا فى الشهر الثامن	٤٧ ٤٩ ٥٣

مسلسل	المشهد/ الفصل	مظاهر الواقع والتطلع الى القيم المادية	ص	مظاهر الحلم والتطلع للخصوبة والميلاد	ص
٨	الدوار	• قضاء نصر مع مها وقتا ممتعا لمعرفة أسرار المناقصة	٦٦/٥٧		
٩	الودع	• لقاء حنان بضاربة الودع ورؤيتها الطالع لحنان	٦٧	• تفكير حنان فى الغجرى وحلمها به أثناء رؤية الطالع • تداعى صورة الغجرى وكباشهم عليها منذ الصغر وهى فى حالة حلم اليقظة، والغجرى يحتويها بين النخيل	٦٧ ٧٠/٦٨
١٠	الآلات	• لقاء مها وعتويل ومعرفتها منه كل أسرار المناقصة	٧٨/٧٣		
١١	الفحو ص	• شروع نصر فى اجراء فحوص طبية له بغية الاخصاب	٧٩		
١٢	النماذج	• اخبار نصر حنان بذهابه للطبيب • دخول مها مكتب نصر ومعها أسرار المناقصة	٨٨/٨٧ ٩١/٨٨		
١٣	الصهيل			• تداعى صورة الغجرى على حنان حائرة بين الوهم والحقيقة • تناثر الرمال بين أصابع حنان، وحوارها مع الغجرى ثم اختفت بعيدا عنه	٩٣ ٩٩
١٤	المسجل			• التداعى ومناجاة النفس حول الغجرى والصبار والفرس والطفل • حلمها بالغجرى والحارس ونصر والكل يتصارع عليها	١٠١ ١٠٧/١٠٤ +

تسلسل	المشهد/ الفصل	مظاهر الواقع والتطلع الى القيم المادية	ص	مظاهر الحلم والتطلع للخصوبة والميلاد	ص
١٥	الرحيل	• قررت حنان فى العودة الى القاهرة	١٠٩	• تداعى صورة الغجرى بفرسه على حنان فى حلم يقظة	١١٣/١١٠
١٦	الجموح	• وصول حنان القاهرة واحتضان نصر لها	١١٨/١١٧	• تداعى صورة الغجرى على حنان أثناء احتضانها لنصر	١١٨/١١٦
١٧	المذاق	• استقلال حنان السيارة مع نصر والذهاب للنادى	١٢٢	• تفكير حنان فى الغجرى الذى يمنحها التجدد	١٢٢
١٨	الحبات	• رغبة عتويل الزواج من مها	١٢٥		
١٩	النتائج	• رسو المناقصة على نصر واحتفال نصر مع رفاقه واخبار الطبيب له بحمل حنان	١٣٣		
٢٠	الاختطاف	• عودة نصر وحنان للإسكندرية وهو سعيد بحمل زوجته	١٤٥	• حلم حنان بالغجرى أثناء ركوبها السيارة	١٤٨
٢١	الحكمة	• غضب المنزلاوى من عتويل لعلاقته بمها وضياع المناقصة	١٥١		
٢٢	السمك	• استحمام حنان فى البحر	١٥٧	• تداعى صورة الغجرى لها فى كل مكان	١٥٨
٢٣	اللطمة	• وصول مها الاسكندرية وتشكيكها لنصر فى نسب حمل زوجته له	١٦٨	• تداعى صورة حنان على نصر وهو بين خيام الغجر	١٧٢
		• ذهابه للبحث عنها فى مضارب الغجر	١٧٣		
٢٤	اللقاء	• انضمام مها لمكتب المنزلاوى	١٧٩	• حلم حنان بلحظة ميلاد الطفل وتطلعها للغجرى	١٨٧
		• عودة حنان لنصر وخوفه على الجنين	١٨٠		

ويتضح من خلال هذا الجدول مجموعة من الدلالات Signified الجوهرية للشخصية، أهمها:-

أولا: ان الصراع يستمر طوال الرواية بين القيم المادية ممثلة فى نصر ومها وعتويل والمنزلاوى والقيم الانسانية البكر ممثلة فى حنان الغجرى والحارس "برعى"، ويبدأ الصراع بكراهية نصر للحارس أولا، لأن الحارس قادر على الاخصاب بينما هو عاجز عن ذلك، وثانيا كراهيته للغجرى.

أما كراهيته للحارس فتتمثل فى اللحظة التى تتوق فيها حنان للطفل وتتطلع اليه من خلال عطفها على الطفل الصغير ابن الحارس بينما نصر يتضجر من صياحهم، وينهر والدهم يقول الراوى:" متبرما، استدار فى نصف استدارة، شاعرا بأصوات الأطفال صاخبة مزعجة، هم بزجرهم لكنه لاحظ نظرات زوجته تكاد تجن من أجل الحصول على طفل."(٩)

ان كراهية نصر للحارس تشتد، وتتطور تدريجيا بداية من مشهد المياه وصولا إلى مشهد الألعاب، وفى هذه المشاهد ترى حنان أصغر أطفال الحارس، وحينئذ تتداعى عليها صورة الحارس برعى، وهى تجذبه فى الغرفة ليمنحها طفلا، لكن صوت نصر يطاردها دوما، ومن هنا نجد حنان لاتتداعى عليها الصورة فى لحظات اليقظة لكنها تتداعى عليها فى لحظات النوم، فتحلم بالحارس وهو يحتويها ويمنحها جنينا فى شهره الثامن، وفى كل مرة يطاردها صوت نصر، ويحول بينها وبين انجاب الطفل، يقول :" وفى خفة غير عادية، وخطو رشيق، تهادت من الشرفة إلى الحديقة إلى السور، حيث يقعد برعى رفع رأسه مندهشا- لاتندهش ياثور- داعبت شعره القذر، جمد مذهولا. -لاتذهل يارجلى المثالى- تهادت داخله إلى غرفته المعتمة، حملق فى غير تصديق، تعال، تعال يابرعى، جامد كالصنم. عادت اليه، سحبته من شعره كالثور المجرور، وأطاع، داخلا الغرفة، أغلقت الباب، الظلام أشعل النور، وجدها راقدة فى فراشه فى ثوبها

---

(٩) مجيد طوبيا: حنان ص ٨

الأبيض الشفاف، نادته بكفيها أن أنزل، نزل، جذبته، أنفاسها تسرع، أنفاسها تبطىء، مازال غير مصدق، أعطنى طفلا أيها الثور، طفلا واحدا، خذنى أدخل فى حضنى ، جذبته، جذبها، ضاعت فى حضنه العريض وسوف يعطيها الطفل، رغم عرقه الفواح مثلما بطن زوجته ست مرات ولكن، ولكن هذا الرنين.. التليفون، ومد برعى يده يسحب السماعة، لم تكن تعرف أن بغرفته تليفونا، وقال مإذا قال؟ صوته مثل صوت نصر."(١٠)

ان صوت نصر دائما يطاردها ويبتر لحظات الاخصاب حتى فى لحظات حلم اليقظه، بل ان شبح نصر يطاردها فى النوم أيضا، فعندما أوشكت على انجاب الطفل من برعى فاجأها نصر أيضا، ليبتر لحظة الاخصاب، وكأن جدلية الصراع ديمومة مستمره فى نسيج الرواية تقول حنان:" مستحيل، مستحيل، أكيد، أكيد، أنا فى كابوس، قم ياثور قم ياثور، قم، دنت منه، وضع السيجارة فوق الطفاية، جذبها فى قسوة، انكفأت على ساقيه، قيدها، قبلها، قاومت، فظيع، سحبها، استدار، صرخت، هتك ثوبها، شعرت بالوهن، تألمت، تأوهت وتألمت ثم همدت تماما، فارتكن على ظهره يشعل سيجارة مختالا، ورقصه منكسرة، منهكة ستحبل منه، ثم حملقت محتارة إلى بطنها، لقد بدأت تنتفخ، انها تحبل، بسرعة كبيرة تحبل شهور الحمل التسعة تتم فى ثوان، وبرعى موهز، وصارت حاملا فى الشهر الثامن، بقى لها شهر واحد لكن رنين التليفون علا، وفوجئت به يرد المكتب سأحضر حالا."(١١)

والملاحظ أيضا أن لحظات توحد واخصاب حنان من برعى تكون حلما سواء كان حلم يقظة أم حلم نوم، وبرغم أن هذا التوحد حلم لم يتحقق بعد، إلاأن صوت نصر وشبح عقمه يسيطر على حنان، فيتداعى عليها دوما لتبتر لحظة الاخصاب، وفى واقع عقيم تسوده كل القيم المادية وتتزوى منه القيم الإنسانية منذ أواخر الستينيات، وحتى ظهور هذه الرواية سنة ١٩٨١، كان لابد أن تسيطر شخصية نصر معبرة عن الطبقة الطفيلية التى قفزت إلى قمة الهرم الاقتصادى فى السبعينيات بل ان حنان لايمكن لها أن

---

(١٠) مجيد طوبيا، حنان ص ٥٠
(١١) مجيد طوبيا، حنان ص ٥٣-٥٤

تخصب من برعى هذا الحارس لأن الواقع لايتوافق واخصابها منه، ان برعى يعانى من قهر نصر ومازال نصر هو المتحكم فى مقاليد الأمور، ونصر هو المسيطر فى النسيج الروائى على مستوى السياق والدلالة Singificant and Context، وفى الوقت نفسه هو المسيطر على كل شخصيات الرواية المتصارعة، فينتصر على المنزلاوى ومها وعتويل ويسترضى حنان بغية ارضاء والدها الرجل الثرى، ولعل اختيار الكاتب له اسم "نصر" اختيار مقصود، اذ برغم أن هذه الشخصية تؤدى إلى عقم الواقع، إلأن لنصر الغلبة والسلطة فى البنى الاجتماعية، وفى بنى النص أيضا.

ثانيا: تشكل جدلية التناقض بين نصر والغجرى ملمحا فى الرواية فى مشاهد المياه الرمال والرنين فبرغم وجود حنان مع زوجها فى فيلته بالاسكندرية، وبرغم توفير كل وسائل الرفاهية المادية لها، إلأنها تفكر فى الفارس الغجرى وتحلم به، وهو يمتطى صهوه جواده، ويحدق فيها ولاتملك حنان غير الحلم لأنها تشعر بالحصار فى داخل الفيلا أو على الشط، لأن حلمها الحقيقى لم يتحقق بعد، ويتضح هذا التناقض عندما "تمتلك الطبقة الاجتماعية، حسب جولدمان وعيها الواقعى المنطلق من ممارستها للحياة اليومية ممارسة متميزة حتى على صعيد الأحاسيس، ولكن هذا الوعى ليس صافيا بالقدر الذى يمكن القول فيه بأنه وعى متميز تماما، اذ تنحشر فيه ممارسات قد لاتمت إلى هذه الطبقة بصلة، ومع ذلك يظل هذا الوعى متميزا بشكل عام، ويحتل المبدع فى طبقته مكانة تحوله أن يشكل وعيها الممكن كأقصى ما يمكن أن يصل اليه هذا الوعى فى تجسيد همومها وتطلعاتها، ومن هنا يمكن القول ان الوعى الممكن هو رؤيا حياتية مستقبلية."(١٢)

ومن ثم يظل التناقض قائما بين الغجرى ونصر لاختلاف تراكيبهما الاجتماعية. ومن ثم نجد أن الغجرى لايستطيع الاقتراب من حنان إلاعن طريق الحلم، لأن نصر يحاصرهما بصوته أو صورته، أو تليفونه، حتى

---

(١٢) محمد عزام ، البطل الاشكالى فى الرواية العربية المعاصرة، ص ٥٣، الأهالى، دمشق سنة ١٩٩٢.

فى أقرب لحظات المتعة والاخصاب.

ويلاحظ أن شخصية الغجرى من خلال الجدول السابق أيضا، تتطورتدريجيا فى مشاهد الرواية، ففى المشاهد الأولى،"الرمال، المياه، الرنين."، تراود حنان صورة الغجرى حلما، وتظل شخصية الغجرى فى تطور تدريجى حتى تتمركز فى وعى حنان الداخلى والخارجى فى مشهد الصبار، اذ عندما يترك نصر وحنان فى الفيلا بمفردها تنتابها الهواجس والأحلام والتوق للغجرى وهو يحتويها وهى مستكينة فى وداعة، ويلقى فى بطنها بذرة الاخصاب لتنمو فيه النباتات والزهور والطفل القادم، وتظل طوال الليل تتقلب فى فراشها حالمة بهذه اللحظة ثم تختلط لحظة الحلم بالواقع، أو الوهم بالحقيقة فى مشهد الألوان، فيظهر أمامها الغجرى وتسمع صوته وصفيره المنغم، لكنه سرعان ما يختفى ويعاود الظهور مرة أخرى، ثم يختفى أيضا، يقول:" عبرت أرض المصطافين، صارت الشماس القليلة من ورائها على مرمى النظر أرض الغجر، النخلات القصار الملح المترسب على الرمال يبرق كالماس تحت الشمس، لكن الكلأ ينمو رغم الملح، وحيثما وجد الكلأ وجد الغجر وكباشهم، توقفت مصغية، سمعت صفيرا منغما، تلفتت الكثبان من جهة، والموج من جهة، وهى ليست مثل البحر، ليست متقلبة مثله بل هادئة هدوء الجدول الرقراق، ليتها منطلقة مثله، ومثل الغجرى القاطن عند النخيل، لكن هذا الصفير المنغم، من أين يأتى؟ كأنه آت من خلف الكثبان، وكأن الصفير قد انتطع، تنبهت، بزغ جسم فى أعلى الرمال، انقض متدفقا بغته، أخذتها المفاجأة، قط وحشى؟ بل هو الغجرى الفارس الغجرى، فى غمضة عين عبرها، سبقها، توقف حبوبها، أسرع قلبها حاد الملامح، احتقن وجهها، نفاذ النظرات، تحفزت للمقاومة، انحرفت عن طريقه، مضت سائرة، لم يعترضها لدهشتها، لم يعترضها، وقف مكانه، يراقبها مبتسما مطلقا صفيره المنغم، ارتبكت، وتعثرت وكادت تتكفىء اكثر من مرة نظرت خلفها، ظنته يطاردها، التفتت، فى الالتفاته الأولى وجدته فى مكانه كما هو، وفى الثانية كان مايزال هناك، وفى الالتفاته الثالثة لم يكن له أثر، وهل رأته حقا؟ أم تخيلته.... ثم يكرر المحاولة مرسلا رذاذه اليها مع الهواء لعل البحر سمعها تحلم بأن تكو ن عروسه لعله هائج اليوم من أجلها ... الصفير المنغم مرة أخرى... هل عاد؟.....طاردها بصفيره، ثم اختفى الصفير.... نظرت إلى كل مكان

حتى فى البحر، مستحيل أن يصل بها الوهم إلى هذا الحد."(١٣)

ومن الواضح أن الكاتب يضفى على شخصية الغجرى ملامح أسطورية، ان الغجرى يظهر ويختفى دون أن يراه أحد، انه أقرب إلى شبح الزناتى فى "التاجر والنقاش" أو مثل الزويل فى رواية"الزويل"، انه يمثل الشخصية الخارقة للعادة، متجاوزا الأحداث المنطقية، ويفعل ما يعجز عن فعله الآخرون. لذلك، يتداعى على حنان الغجرى تارة فى الحقيقة وأخرى فى لحظات النوم، وثالثة فى حالات اليقظة، ورابعة فى حالات الوهم، وفى كل هذه الحالات يظهر الغجرى ويختفى دون أن يراه أحد، فلا يراه نصر، لكن حنان هى التى تراه، لأنه الرجل القادر على الخصوبة.

وهذا التشكيل الأسطورى يأتى وفقا للحالات الشعورية،" ففى الأسطورة كما فى الحلم نجد الأحداث تقع حرة خارج قيود وحدود الزمان والمكان، فالبطل فى الأسطورة، - كما هى حال صاحب الحلم - يخضع لتحولات سحرية، ويقوم بأفعال خارقة هى انعكاس لرغبات وأمانى مكبوتة تنطلق من عقالها بعيدا عن رقابة العقل الواعى، الذى يمارس دور الحارس على بوابة اللاشعور."(١٤)

إن الحلم بالخلاص كامن فى الوعى واللاوعى، ومن ثم تتداعى شخصية المخلص محملة بالرؤى الأسطورية، لتكون بمثابة التطهير للمكبوتات النفسية الكامنة فى الذات، لذلك نجد شخصية الغجرى طوال الرواية ترتبط بالحلم وبالحالات الشعورية عند حنان، ومن ثم تأخذ أبعادا أسطورية، لأن هناك تشابها فى آليات العمل بين الحلم والأسطورة "فقد أصبح الانسان المعاصر لايقبل الأشياء من خلال المنطق المألوف، وجنح إلى اكتشاف اللاشعور من خلال تعقد العلاقات الاقتصادية وكان لابد أن يرى وسائل جديدة غير مألوفة على شكل القصة وعلى لغتها وعلى أسلوبها، فيكتشف ما تستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ومنطق اللاشعور."(١٥)

---

(١٣) مجيد طوبيا، حنان ص ٣٣-٣٥

(١٤) فراس سواح، مغامرة العقل الأولى ص ١٣ دارة الكلمة للنشر، بيروت سنة ١٩٨٠

(١٥) د. عبد الحميد ابراهيم: مقالات فى النقد الأدبى ٨٣/٢ دار حراء سنة ١٩٨٣وتستمر

ومن ثم يستمر اعتماد الكاتب على منطق الأحلام فى تداعيات الشخصية صورة الغجرى فى التطور والتصارع مع نصر طوال الرواية، من خلال عمليات الاستحضار، فتتداعى صورة الغجرى على حنان فى المشهد التالي مباشرة وهو مشهد "الشىء" ففى اللحظة التى يكون فيها نصر مع مها فى حالات الرقص، تكون حنان فى حالات استحضار لشخصية الغجرى، وتستمر صورته فى التداعى فى مشهد "الألعاب"، خاصة عندما ترى الحارس وأطفاله الصغار، لكنها لاتملك غير الحلم.

أما فى مشهد "الودع" فإن صورة الغجرى تمثل محورا مركزيا فى الرواية حيث تصل إلى قمة نضجها الفنى والموضوعى، فبعد أن كان الغجرى فى الفصول الأولى مجرد خاطرة تراود حنان، أصبح حلما فى الفصول التالية مباشرة حتى إذا وصلنا إلى فصل "الودع" كانت شخصية الغجرى قد تبلورت ملامحها وعالمها وبيئاتها الزمانية والمكانية، وتوحد الغجرى وحنان بين النخيل عند خيام الغجر، ومايزال شبح الواقع يطاردها فى هذا الفصل وفيه انزوت شخصية نصر تماما وأصبحت حنان تتطلع لنبوءة الغجرى من ناحية والتوحد فى الغجرى من ناحية ثانية، يقول:"راحت تعبث فى الرمال رسمت طفلة بشعر وضفيرة، وحمارا أو كائنا يشبه الحمار، ثم سمعت الصفير، ولم تلتفت منشغلة بظل طويل يتقدم منها، رفعت رأسها، وكان على بعد أمتار قليلة متوسطا قرص الشمس المحروق، بهتت لحظة، تقدم خطوة، وقفت كالقطة النفور، تراجعت، تقدم التصقت بجذع النخلة، انقض راكنا كفيه على الجذع. انحصرت بين ساعديه مقيدة إلى نظراته النفاذة، وصدرها يعلو ويهبط، وهو يدنو بفمه، تنفسه فى خدها الأيمن، أشاحت، ثم فى خدها الأيسر ولم يقبلها، وحامت شفاه قرب عينيها فشفتيها فعينيها، ثم اختفت فجأة، كأنه قد انسحب راكضا صوب البحر، كأنه قد ألقى بنفسه فى خضم الموج سابحا إلى العمق."(١٦)

وتبدأ بعد ذلك شخصية الغجرى فى الاختفاء التدريجى، فيختفى فى فصول: "الآلات، "الفحوص"، "النماذج"، لتحل محله صراعات نصر

---

(١٦) مجيد طوبيا، حنان ص ٧٠

والمنزلاوى لكنه يعاود الظهور مرة أخرى، على هيئة أحلام ومناجاة، فى فصلى "الصهيل والمسجل"، على حين أن شخصية نصر تختفى فى هذين المشهدين، وفيهما لاتزال حنان تحلم بالغجرى والطفل والميلاد ولحظة التكوين.

إن شخصية حنان تمثل صورة المحبوبة التى تتصارع عليها كل الفئات الاجتماعية ممثلة فى نصر وبرعى والغجرى، وبرغم تطلعها للغجرى إلاأنه مايزال حلما لم يتحقق بعد، لأن الطبقة الطفيلية التى سيطرت على قمة الهرم الاقتصادى لاتزال جاثمة على صور الواقع، ولاتسمح بتجدد الواقع، أو خصوبته، لذلك نجد دائما فى كل مشاهد الرواية صوت نصر يتداعى عليها فى نفس اللحظة الاخصاب، أو التوحد بالغجرى، فلا يتم الميلاد.

ومن ثم تعانى شخصية الغجرى من الغربة، حيث يظل هائما على وجهه طوال الروايه بغية التوحد فى المحبوبة حنان، لكنه لايستطيع، كما أنها لاتتوحد به إلا حلما، الأمر الذى جعل الكاتب يطلق عليه لفظ "الغريب" " يقول:"راحت فى نوم هادىء قرير، لانت أعصابها وأسترخت، وبينما هى مستغرقة إذا بغريب يدخل فى الغرفة فى فمه سيجارة طويلة، متسللا من الظلام إلى دائرة النور، جلس على حافة السرير، فلما تقلبت إلى النور، فتحت عينيه، وابتسمت، ظنت أنها تحلم، شمت دخان السيجارة، مال يقبلها، ضاعفت القبلة من خدرها..... قطعت كلامها مذعورة، وهى ترى نصر آتيا نحوها من الظلام، أين الآخر؟..... ها هو يأتى ولكن ما هذا؟ من هذا؟ برعى الحارس فى ملابس كالبليتاشو، وبسيجارة فى فمه كالفحل، صرخت فيه تطرده، لم يسمع، ولم تسمع، صرخت جلس على الحافة مال يقبلها....."(١٧)

وبرغم تصارع الغجرى والحارس لأجل التوحد بحنان إلاأن نصر يسيطر عليها، ويظهر لها فى كل لحظة، فيبتر لحظة الخصوبة والميلاد. وهكذا

---

(١٧) مجيد طوبيا، حنان ص ١٠٤-١٠٥

تستمر جدلية التناقض بين نصر والغجرى حتى نهاية الرواية فى المشاهد الروائية: "المذاق، الأختطاف، السمك، اللطمة، اللقاء"، وتصبح صورة الغجرى ملازمة لها فى كل مكان فى القاهرة أو الاسكندرية أو الشط أو الفيلا، وفى الوقت نفسه تلازم صورتها الغجرى، ويظل متتبعا لها فى كل مكان، لذلك يشتد الصراع بين نصر والغجرى، لكن الغجرى لايستطيع المواجهة مثل الحارس، فكلاهما لايستطيع مواجهة بطش نصر وجبروته، ومن ثم تظل حنان حتى نهاية الرواية متطلعة للطفل القادم الذى يخلصها من الحصار.

ثالثا: ان شخصية المخلص أو الغجرى رمز الخلاص والتكوين والخصوبة حلم لم يتحقق بعد فى كل مشاهد الرواية والسياق الروائى، لكن هذا الحلم الذى تطمح حنان إلى تحقيقه يمتزج بوعيها الشعورى، فيسيطر عليها سيطرة كاملة، فتتخيله فى حالات اليقظة - مثلما تداعت عليها صورته وهى فى حضن زوجها فى مشاهد "الرنين، الشىء، الصهيل، الرحيل، المذاق،"

يقول الراوى -على سبيل المثال- فى مشهد "الرحيل":"ركبت التاكسى، لوح لها برعى وزوجته وأطفاله، قبل أن تركب.. قبلت الأصغر، ملأت أنظارها من البحر، ملأت الدموع عينيها. ومضى التاكسى، والتفتت تودع الشاطىء، وتذكرت الحبوب المهدئة، ثم تنبهت إلى كفها فوق بطنها، وكان ينتظرها مبتسما والشمس فى وجهه، وتراجع حتى الخيمة، ودخلت وأسدل الباب، وصاحت فى الخارج ضاربة الودع، وأخذها وضغط كل جزء فيها، وشعرت بخشونة الرمال فى ظهرها، مازالت تشعر بها وهى فى التاكسى، وشمت رائحته مثل رائحة البحر، مثل ماء البحر المالح، وصار كالموج، وهدر عنيفا واهتز خفيفا، وشعرت بكل جسدها مفككا مخدرا وصهل الفرس، وخشونة الرمال فى ظهرها، وأريج المكان يفوح الخصوبة، قويت الشمس، وصوت المحرك رتيب، وومضت رمال الصحراء، فأخرجت نظارتها السوداء، ثم أخرجت سيجارة، وها هى تفر هاربة، شرب الغجرى من نبعها ورواها ورأت نفسها فى المرآة يانعة، هل أخصبها؟ أصبح الشاطىء معناه ادمان الرجل القمحى، معناه الهلوسة، واختلاط الوهم

(١٨) مجيد طوبيا، حنان ص ١١١- ١١٢

بالواقع، بل هى حتى غير موقنة من أنها ذهبت إليه."(١٨) إن حنان تتوحد في الرمال والتربة لتصبح رمزا للاخصاب والغجري هو أداة الاخصاب، ومن الجدير بالذكر أنه قد:" ظلت شعوب كثيرة طوال حقبة زمنية كبيرة توحد بين الأرض المزروعة ورحم المرأة، بين الانجاب والعمل الزراعى، وتظهر آثار هذا المعتقد فى عادات وطقوس لاتحصى، وفى ثنايا أساليب التعبير اللغوية."(١٩) وهنا يقرن الكاتب بين صورتى المحبوبة "حنان" والغجرى "غريب"، ليعبر من خلالهما عن خصوبة الواقع وتجدده، ومن ثم يتمثل الدال Singifiant فى حنان والغجرى والمدلول Singified يتمثل فى الخصوبة والتجدد.

ويتضح من خلال النصوص الواردة فى المشاهد الروائية -المعبرة عن شخصية الغجرى- أن شخصية الغجرى تقترن بالحالات الشعورية وتتداعى طوال المشاهد على حنان فى لحظات اليقظة وأن الخصوبة فى الواقع لم تتحقق بعد. وكما تداعت صورة المخلص فى لحظات اليقظة منذ تداعت أيضا فى حالات الأحلام والنوم، ففى معظم مشاهد الرواية تطلعت حنان للغجرى فى لحظات الحلم مثل مشاهد:" الصبار، الألوان، الألعاب، الاختطاف، اللقاء"، وفيها يتحقق الخلاص حلما، ويرجع ذلك إلى انقلاب المعايير السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى السبعينيات، فقد سيطرت الطبقة الطفيلية على كل ثروات المجتمع، وأصبحت الذات المقهورة لاتملك غير الثرثرة أو الحلم، أو التداعيات الذاتية، أو المناجاه النفسية، ومن ثم تشعر حنان بقهر نصر، فهو عاجز عن منحها الطفل والميلاد، وفى الوقت نفسه يطارد الغجرى القادر على الاخصاب، وفى كثير من المشاهد يرتبط الخلاص بالحلم، سواء كان حلما مباشرا أم غير مباشر.

رابعا: يتضح من خلال الجدول أيضا، الصراع بين ما هو كان وما يجب أن يكون فى كل بنى الرواية، أو لنقل بين الواقع والحلم أو بين النزعة المادية والانسانية .ففي الواقع تسيطر النزعة المادية ممثلة فى نصر والمنزلاوى

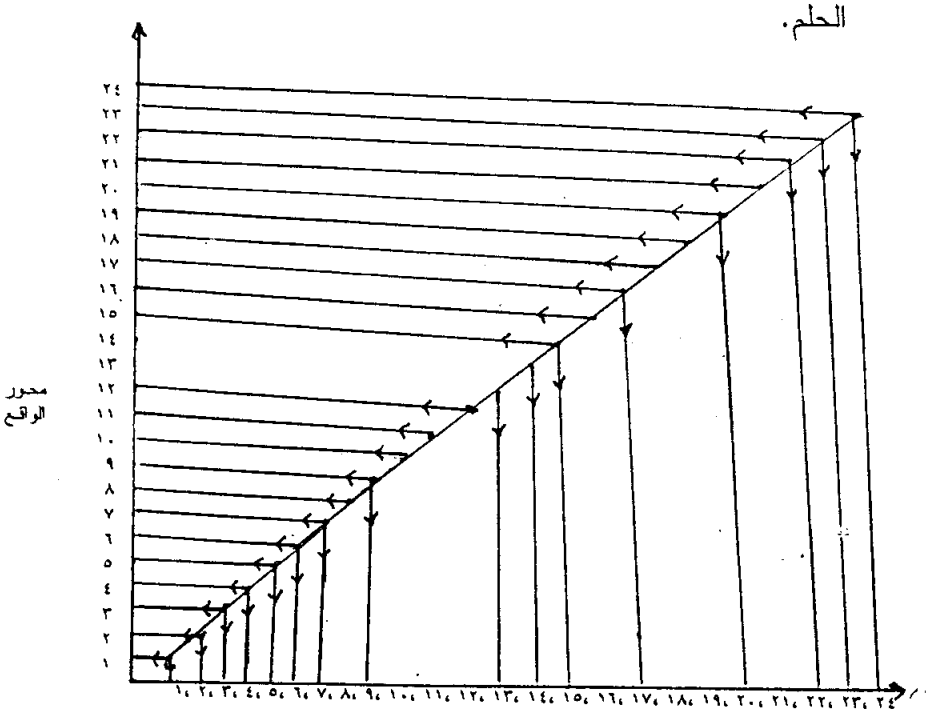
---

(١٩) د. أحمد ديب شعبو، السماء والأرض رحلة فى المعتقدات العالمية والخيال الأسطورى والفولكلور، مجلة الفكر العربى بيروت عدد ٤٤ كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص ٥٦

كما فى مشاهد "الدوار الآلات، الفحوص، النماذج، الجموح، الحبات، النتائج، الحكمة".

وفي الحلم تسيطر النزعة الانسانية كما فى مشهدى الصهيل، والمسجل، وهناك مشاهد اقترن فيها الصراع بين الملمحين من خلال توق نصر للثروات المادية وتطلع حنان للقيم الروحية والانسانية والميلاد والمستقبل، ويتضح ذلك فى مشاهد "الرمال، المياه، الرنين، الصبار، الألوان، الشىء، الرحيل، المذاق، الاختطاف، السمك، اللطمة، اللقاء".

ومن خلال الدلالة الكلية للنص الروائى Narrative Text يتضح أن المشاهد المقترنة بالواقع طغت على المشاهد المقترنة بالحلم، وهذا يعبر عن طغيان الواقع المادى وضآلة الحلم والميلاد والتكوين، وأن الأمل فى الميلاد والمستقبل بات ضئيلا. ولعل الشكل التالى يوضح طغيان الواقع المادي على الحلم.



المحور الرأسي= محور المشاهد الواقعية المادية
المحور الأفقي= محور المشاهد الحلمية
نقاط التقاء محورى الحلم والواقع= الخط التصاعدى لمشاهد الرواية من الأول إلى الرابع والعشرين
اتجاه الأسهم= اتجاه خطوط الحلم والواقع وانطلاقها من المشهد الروائى انطلاقا عكسيا، لأن الحلم والواقع لايلتقيان فى النص الروائى، خاصة على مستوى الواقع المعيش.

ومن خلال الشكل السابق يتضح طغيان الواقع على الحلم، فقد جاءت ثمانية مشاهد فى الرواية خالية من الحلم، على أن مشهدين فقط هما اللذان سيطر فيهما الحلم على الواقع، وبقية المشاهد برز فيها التناقض بين الحلم والواقع.
ولعل اتجاه الأسهم المتنافرة أو المتضادة أو العكسية يدل على عدم التجاذب عند نقطة الانطلاق أو اللقاء بين الحلم والواقع فى المشهد الروائى، لكنها تتنافر وتتضاد، فيتجه سهم إلى الواقع والآخر إلى الحلم، كما أن أرقام نقاط التقاء محورى الحلم والواقع تدل على أرقام المشاهد والفصول فى الرواية، وتصاعد خطها تصاعدا مطردا.

ومن هنا نجد أن أسهم الفصول . "الثامن، والعاشر، والحادى عشر، والثانى عشر، والسادس عشر، والثامن عشر، والتاسع عشر، والحادي والعشرين. "تتجه إلى محور الواقع المادى ويبتر فيها محور الحلم والميلاد والخلاص، بينما نجد أن سهمى الفصلين الثالث عشر والرابع عشر فى محور المشاهد الحلمية تتجهان صوب محور الحلم، ويبتر فيهما محور الواقع، ويرجع هذا إلى أن المحور السائد هو محور الواقع المادى المهترىء، أما محور الحلم والتطلع لواقع جديد فقد تقلص حتى على مستوى الأحلام، حيث طغى الواقع المهترىء على الحلم بنسبة (٤ :١).

وبالنظر إلى الشكل السابق يتضح أن الفراغ الموجود فى تشكيل الحلم فى الرواية يفوق الفراغ الموجود فى تشكيل الواقع كما يتضح أيضا أن المشاهد تسير فى خط مستقيم تصاعدى بفعل التتابع الزمنى التصاعدى، فقد بدأت من مشهد

الرمال حيث ذهاب حنان ونصر إلى الاسكندرية للمتعة فى الصيف بجمال شاطىء الاسكندرية، وانتهت بمشهد اللقاء حيث التقى نصر بحنان بعد أن ظل وقتا طويلا يبحث عنها، وبعدها عادا إلى القاهرة، وماتزال حنان فى انتظار الطفل، وماتزال تحلم بالغجرى.

***

١ - ب

أما المستوى الثانى: وهو مستوى ارتباط الشخصية الغجرية Gypsy Character بالخصوبة من خلال قراءة الطالع، فقد تمثل فى رواية "تغريبة بنى حتحوت" لمجيد طوبيا اذ أن هذه الرواية تعد من أهم الروايات التى شكل فيها هذا المستوى Level محورا بارزا ومن ثم سوف يكون وقوفنا عند هذه الرواية على سبيل المثال لا الحصر.

ففيها ارتبطت نبوءة الغجرية بميلاد الطفل حتحوت، الذى أنجبته "أم الخير" بعد انقطاع عن الانجاب دام خمسة عشر عاما، ويصبح حتحوت واقترانه بقراءة الطالع بمثابة "الدال" Singifient وما يعبر عنه من خصوبة وميلاد بمثابة المدلول Singified، لكن الخصوبة فى هذه الرواية لاتتحقق إلابعد أن يصبح الأبناء قادرين على التمرد، ومواجهة السلطة Autharity الممثلة فى الملتزم وجنوده.

ولذلك يرتبط ميلاد حتحوت بثلاثة شروط، وهذه الشروط لاتتحقق إلاعندما يواصل مرسى تمرده، ومقاومته للسلطة التى تستلب أموال أهل قريته قسرا وعدوانا، وعندئذ تبشر الغجرية "أم الخير" بالميلاد القادم، يقول الراوى: "نادت على ضاربة الودع الغجرية، فجاءت وجلست على عتبة الدار، وفردت منديل الرمل وسوت الرمل ببطن كفها ثم أمسكت الودع، وأعطته لأم الخير كى توشوشه، ووشوشته وألقته الغجرية إلى الرمل، تأملته ورسمت خطوطها باصبعها، وقاست مسافات وقرأت لغة الغيب وفهمت معانيها، وقالت الودع يقول: ولد.(٢٠)

---

(٢٠) مجيد طوبيا، تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال ص ٣٨

وهنا تبشر الغجرية بميلاد الطفل القادم "حتحوت" الذى يعانى فى بلاد الغربة من أجل دفع الملتزم وجنوده عن أهل قريته، وهذا الميلاد يتناسب وتطور وعى الشخصية، فمنذ بداية الرواية نجد مرسى الأخ الأكبر للطفل القادم "حتحوت" يقاوم أطماع مراد بك وجنوده، عندما أرغموا والده رضوان على دفع الخراج مضاعفا، يقول الراوى:" عاد رضوان بجميع مالدى ام الخير فى شق الحائط من مال، فلم يكف، وصرخ ابنه مرسى عندما رأى العبد يرفع الكرباج لكن رضوان تجنب الجلدة وعرض دفع معزة عوض عن الباقى، ووافق البك."(٢١)

وغضب مرسى وتوعد بقتل الملتزم وشاع خبر بأن الملتزم وجد مذبوحا ولم يعرف الفاعل، لذلك يقول حتحوت الجد:" سمعت عن بكوات يقتل أحدهم الآخر، لكن هذه أول مرة اسمع فيها أن أحدا من صنف الصعلوك يقتل واحدا من صنف المملوك."(٢٢) ويموت الملتزم وتمرد الشخصية يتحقق الميلاد الجديد، وكأن الميلاد يتشكل من لحظات الموت ولكى يولد المستقبل الجديد فلابد من موت الملتزم وجنوده، وبموته بشرت الغجرية الأم "أم الخير" بميلاد الطفل "حتحوت".

***

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل لابد من المعاناة والتحدى حتى تتحقق الشروط ويتم الميلاد، لذلك قرنت الغجرية ميلاد الطفل حتحوت واستمرار حياته بثلاثة شروط. الأول: أن تولد فى بر مصر بهيمة برأسين تأكل برأس وتجتر بالأخرى، الثانى: تخنق بنات الحور القمر خنقا كاملاوالثالث ينكسف جرم الشمس. وكأن الميلاد فى هذه الحالة امر مستحيل الحدوث، وحتى يتأكد اقتران الميلاد وتطور وعى الشخصية، يربط الكاتب بين هذه الأحداث وبين ميلاد الطفل، وكلما استمر مرسى فى المقاومة والتمرد للقوى السلطوية، كلما ذللت الصعاب، وتحقق الشرط تلو الآخر، حتى ينجو حتحوت من الموت ويتحقق ميلاده.

---

(٢١) مجيد طوبيا، تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال ص ١٧
(٢٢) نفسه ص ١٨-١٩

إن الراوى Narrator هنا لايلجأ للخرافة الشعبية بقدر ما يربط وعى الشخصية الروائية، بقراءة الطالع وحدوث الميلاد، لذلك لاتكون نبوءة الغجرية بالميلاد معبرة عن السعادة المطلقة، لكنها تنذر بعواقب وعقبات تصاحب ميلاده فقد ذكرت الغجرية لأم الخير عن ميلاد حتحوت" الذى لم يولد بعد بأنه سيرحل فى أرض الله يكابد ويعانى تغريبته فى البلاد البعيدة، وتطول غربته فى الوديان ويسافر شمالا فيجد قتالا، ويسافر جنوبا، فيرى الأهوال وانقلاب الأوضاع الحياتية؛ وتستمر كل أحداث الرواية بعد ذلك مرتبطة بهذه النبوءة، أو بقراءة الطالع الذى بشرت فيه الغجرية بميلاد الطفل، ويربط الكاتب بين ميلاد الطفل، والخصوبة من خلال أمرين:-

الأول: ارتباط الميلاد بخصوبة الواقع عن طريق محاولة تغييره وذلك بالقضاء على الملتزم ومراد بك والتصدى لأطماعهما وقد تحقق ذلك بقتل الملتزم وذبحه فى نفس اللحظة التى بشرت فيها الغجرية الأم "أم الخير" بميلاد الطفل حتحوت

الثانى: ارتباط الميلاد بخصوبة النبات والأزهار، ففى نفس الوقت الذى يكون فيه الطفل حتحوت جنينا فى بطن امه مبشرا بالقدوم تنبت بذور الذرة يقول الراوى:" لكن ولأمر محسوب عند علام الغيوب مضت الأسابع، وجاء شهر يونيو، وجاء مرسى زائرا، وكان الوقت بذر الذرة، ولاحظ انتفاخ بطن أمه الخفيف، وجلس يسامرها لحين عودة والده، فراح يحكى لها أخبار الدنيا."(٢٣)

وهنا يقترن الميلاد بخصوبة الأرض ليتحقق بذلك التوالد الأرضى العذرى، حيث ترتبط الأرض بالأم من ناحية الاخصاب لأن" كل الآلهات الأرضية والزراعية هى فى ذات الوقت آلهة الموت والخصب والولادة والعودة إلى بطن الأم."(٢٤)

ومن ثم تقترن خصوبة الأم بخصوبة الأرض، وكلما كانت الأم قادرة على

---

(٢٣) مجيد طوبيا، تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال ص ٤١

(٢٤) د. أحمد ديب شعبو، السماء والأرض، بحث سابق ص ٦٣

الانجاب، كلما كان ذلك بشيرا للخير، لأن ذلك معناه أن الأرض ستنبت ويكون محصولها وفيرا والعكس صحيح أيضا، فيحمل الشخصية الغجرية أبعادا ودلالات أسطورية من خلال اقترانها بالخصوبة عن طريق النبوءة ورؤية الطالع حيث " يلح بريفو (R.BriffAult) على هذه الظاهرة، ويضرب لنا الأمثال الكثيرة، مستشهدا بقبائل عديدة، فى أوغندا حيث يحق للزوج الطلاق من الزوجة العاقر، خوفا على حقله، أو حديقه بيته من القحط والجفاف وبقبيلة البهانتو (Bhantu) الهندية، وقبائل أخرى فى إيطاليا الجنوبية، وفى أصقاع كثيرة من العالم البدائى، ويمكن القول أن هذا التطابق بين المرأة والثلم الخصب استمر حتى بعد أن أصبحت الزراعة تقنية الذكور، وأخذ المحراث مكان المعول البدائى، فالنساء يحملن حقلهن فى جسدهن كما يقول مثل فنلندى، وينحصر دور الرجل فى إعطاء البذار، ونقرأ فى الاتارفار-فيدا:" ان المرأة كأرض حية ألقوا فيها أيها الرجال البذار، وتقارن نصوص أخرى المرأة التى لم تنجب بالأرض البور."(٢٥)

وقد حاول الكاتب أن يوظف هذا الملمح الأسطورى للشخصية توظيفا فنيا ودلاليا فى الرواية، حيث تتوق المرأة الأم للانجاب، ويرتبط انجابها للطفل بميلاد المستقبل، وانبات الزرع، ونضج الثمار، ولما كان الواقع عقيما، والزرع لاينبت، والتمر يقطفه الملتزم وجنوده ولايعود بالخير على صاحبه، لذلك ظل الأطفال الذين تنجبهم أم الخير يموتون فى مهدهم طوال خمسة عشر عاما. لذلك يتحقق الميلاد كلما يكون الواقع خصبا، وتتوقف الأم عن الانجاب أو يموت طفلها فى المهد عندما يكون الواقع مهترئا، ومن هنا نجد أن المحبوبة الأم لاتنجب ولاتصبح قادرة على الانجاب والخصوبة الاعندما يصبح الابن قادرا على الفعل وعن طريق الفعل يتم اخصاب الواقع كما يتم اخصاب الأم وحينئذ تورق الأشجار وتتفتح الأزهار ويعم الرخاء كل البلاد، ومن ثم حاول مرسى التسلل إلى معسكر المماليك حتى يسترد ما سلبوه من أمه وأبيه.

***

إن صورة الأم تقترن بالمراسم الطقسية التى أجرتها لها ضاربة الودع عند ولادة

---

(٢٥) د. أحمد ديب شعبو، البحث السابق ص ٥٧

الطفل حتحوت، فقد قدمت لها كتكوتا، صار فيما بعد ديكا كبيرا كامل السواد وجعلتها تذبحه كى يراق دم التطهير، تماما مثلما اريقت دماء بكارة أم الخير فى عرسها، وهذا الدم يرتبط بالخصوبة والميلاد أيضا، وفى الوقت نفسه يرتبط بتغيير الواقع، فميلاد الطفل لايتحقق إلا إذا أريقت الدماء كى يولد المستقبل.

ومن هنا يصبح للطقس المرتبط بالغجرية دور كبير فى تفسير النص الروائى Narrator Text فلكى يعيش الطفل لابد أن يتطهر الواقع من الغرباء، ولابد أن يكون بجوار خلاص الطفل غدارة تحميه لأن وداعة الطفل وبراءته ليست كافيه لأن يعيش فى سلام، لأجل ذلك طلبت الغجرية من رضوان أن يحمل أحشاء الديك المذبوح، وخلاص الأم، ويدفنه تحت عتبة داره بجوار الغدارة، لذلك تقول الغجرية لأم الخير:"عندما يصل هذا الولد عمر السابعة باذن الله طرزى له طاقية، ثم انصرفت بعد الدعاء بوعد أن ترجع يوم السبوع، يوم اختيار الاسم، ويوم الاستحمام الأول للوليد الذكر، وبعد انصرافها مضى رضوان بالكيس الصغير، ودفنه تحت عتبة الدار إلى جوار الغدارة التى أعطاها له مرسى."(٢٦)

وارتباط خلاص الطفل بدم الديك المذبوح ودفنهما بجوار الغدارة- كما أوصت بذلك الغجرية - يعبر عن ارتباط ميلاد الطفل بالحرب والدمار، وأن استمرار حياته تصاحبه حروب ودماء وغربة وأحداث جسام.

ولاتقف الدلالة الأسطورية الطقسية للغجرية عند طقس الميلاد والسبوع لكنها تمتد إلى ما بعد الميلاد، فترى الغجرية أنه لابد أن يحدث خسوف للقمر حتى يعيش الطفل، وهذا هو الشرط الثانى لحياته، وفى النص الروائى يرتبط الخسوف بالقهر السياسى والاجتماعى والاقتصادى الذى يمارسه مراد بك وجنوده ضد القوى الشعبية ممثلة فى أهالى القرية البسطاء، فيحدث التاجر كلا من الريس جابر ومرسى عن الغلاء الشديد، والصراع بين المماليك والعثمانين، وكل منهما يرمى الآخر بالكفر، حتى ان من مظاهر غضب الله عليهما أن جعل القمر ينخسف، لذلك يقول التاجر محدثا مرسى والريس جابر:" وزادت الغلة، أنا عن نفسى توقفت عن التجارة فيها، وحمولتكم هذه أول شحنه تصلنى من يومها، كل

---

(٢٦) مجيد طوبيا، تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال ص ٤٧

هذا والمماليك يمعنون فى اغاظته فيرسلون كل عدة أيام إلى ثغر بولاق بعض جنوده المجروحين كى نراهم وتهتز مكانته، فيطلب منا السلف، ثم راح يبنى فى بولاق قواعد المدافع، لكن الله أظهر غضبه من كل هذا وأرسل علامة بذلك بأن جعل جرم القمر ينكسف جميعه، فابتسم مرسى متذكرا فرحة أمه بكسوف القمر."(٢٧)

ومن ثم تتحقق نبوءة الغجرية ويكتب لحتحوت استمرار حياته، لكن هذا الاستمرار مقترن بظهور الغلاء ونشوب الحروب والصراعات، وحدوث خسوف القمر.

وهنا يؤكد الراوى Narrator أن الحياة تنبثق من لحظات الموت، ولكى يعيش الطفل حتحوت لابد من المقاومة والتحدى حتى يتغير الواقع، وعندما يتغير تصبح الأم مانحة للميلاد، والأب رضوان مانحا للاخصاب، وعندما يكون الواقع الحياتى عقيما حينئذ يموت الأطفال الذين تنجبهم أم الخير.

لاجل ذلك عندما ظهرت تباشير الميلاد ممثلة فى الأبن مرسى- الذى أصبح قادرا على المقاومة والتمرد على السلطة - نجد أم الخير تنجب "حتحوت" وبعده أنجبت "سنبلة"، وبعدما تزوج مرسى من مبروكة أنجب منها طفلة أيضا. ولعل اسم سنبلة يرتبط بعملية الخصوبة والميلاد أيضا، خاصة أن الأم علقت على باب الدار سنابل القمح، وأجرت لها مراسم السبوع، ودعت الله أن يحفظها فتقترن سنابل القمح بميلاد سنبلة مثلما ارتبطت بميلاد حتحوت هذه العملية الطقسية المرتبطة بالميلاد عند الغجرية "ففى ثقافة الشرق الأدنى القديم ظهرت الأرض على أنها الأم الأولى التى انبثق منها كل الأحياء من بشر وحيوان ونبات، وعلى أنها النموذج الأمومى الأول، الذى نتج عنه فيما بعد كل تكرار لفعل الأمومة فإنجاب الأطفال، وتوالد النباتات أمور هى فى جوهرها تقليد لفعل الانجاب الأولى الذى قامت به الأم الكبرى وتكرار له، وخصوبة النساء ليست إلا قبسا من الخصوبة الكونية المتمثلة فى الأرض الأم."(٢٨)

---

(٢٧) المرجع السابق ص ٨٤

(٢٨) فراس سواح، مغامرة العقل الأولى، مرجع سابق ص ٢٤٦

إن الكاتب وظف الشخصية الغجرية وحملها أبعادا ودلالات معاصرة للتعبير عن قضايا الواقع المعيش، فلا تقف الدلالة SINGIFICANT عند حد التسجيل والرصد المباشر لكنها تعبر عن ارتباط الميلاد والمستقبل القادم بالحروب والغربة، ولايولد المستقبل إلاإذا كانت الشخصية قادرة على التغيير والمقاومة. ومن هنا تتفجر دلالات النص الروائى، ويصبح نصا تعدديا على مستوى الدلالة

٢ - ٢ الجانب الثانى: الشخصية السالبة

ويعنى بها الشخصية الغجرية التى يوظفها الكاتب فى روايته للتعبير عن الموت والاستلاب والضياع سواء على مستوى الممارسات الحياتية، أو على مستوى النبوءة ورؤية الطالع، ويوظفها الكاتب بغية التعبير عن الواقع المعيش، ومن ثم فهى شخصية غير معطاءة. اذ أنها تستلب القيم الحية النابضة بالعطاء، خاصة "ان البطولة المثالية قد انزوت إلى حد كبير فى أدبنا المعاصر وأصبح البطل شخصية عامة، أو الانسان الصورة، أو الانسان الشبح، الانسان الذى يحاول توحيد ذاته المشتتة فى أكثر من أنا، وكأنها جماعة تتصارع معا، أو كأنها مكان تصطدم فيه الأحداث والقوى القهرية، والشخصية القصصية بهذا لم يعد لها الحضور الكامل من خلال تميز صوتها بين الأصوات، أو من خلال تحكمها فى جميع الأصوات، عندما تجمعها حول وجهة نظر محددة.... وربما كان من تحصيل الحاصل أن نقول أن عصرنا لم يعد عصر تصوير البطولة المثالية لأن ذلك يعد من قبيل الوهم حيث أن مشكلات الحياة على المستوى المحلى والعالمى أصبحت أشق من أن يستطيع بطل واحد أن ينتصر عليها، حتى ولو كان بطلا قصصيا، وإذا كان الأمر كذلك لم يبق للقص الروائى سوى أن يصور البطل المأساوى المثير للشفقة، اما لأنه لم يعد يقوى على المقاومة أو لأنه سيء الحظ اذ قدر له أن يعيش عصر المتناقضات فى قمته حيث يصعب البحث عن العلل والأسباب."(٢٩)

ومن ثم شكل اقتران الشخصية الغجرية، بالموت والضياع محورا جوهريا فى كل الروايات التى وظفت الشخصية الغجرية، خاصة روايات "الشمندورة" سنة ١٩٦٨، و"قلب الليل" سنة ١٩٧٥، و"الطوق والإسورة" سنة ١٩٧٥، "التاجر

---

(٢٩) د. نبيلة ابراهيم، فن القص فى النظرية والتطبيق ص ١٧٣

والنقاش" سنة ١٩٧٦، "عصفور النار" سنة ١٩٨٥، "خالتى صفية" والدير" سنة ١٩٩١. أى أنه على المستوى الكمى والكيفى فقد طغت الشخصية السالبة على الموجبة، ويرجع هذا إلى مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، اذ أن انقلاب المعايير السياسية والاجتماعية فى المجتمع منذ أواخر الستينيات وحتى أوائل التسعينيات جعل الشخصية تنزوى، فضلا عن المعاناة والقهر الذى تمارسه السلطة على الأنا الجماعية، الأمر الذى جعل الأنا الذاتية تشعر بالضياع، وجاءت الشخصية الغجرية ورؤيتها للطالع تعبر عن الموت والضياع الذى يعيشه أفراد المجتمع، خاصة إذا كان الواقع يحل فيه الموت محل الميلاد، وقد عبر الكتاب عن الشخصية السالبة Negative Character من خلال مستويين:-

الأول: الشخصية الغجرية وارتباطها بالسلب والموت والسطو من خلال ممارساتها الحياتية وتفاعلها مع الأحداث، أى أنها هى التى تقوم بهذه الممارسات

الثانى: الشخصية الغجرية وارتباطها بالسلب والموت والضياع من خلال رؤيتها للطالع، أى أنها ليست مشاركة فى هذا الضياع لكنها مستشرفه له قبل وقوعه

٣ - ١ المستوى الاول:

وقد تحقق فى العديد من الروايات مثل "الشمندورة"، و"قلب الليل"، و"التاجر والنقاش"، و"خالتى صفية والدير"، وفى هذه الروايات اقترنت الشخصية الغجرية بالاستلاب والسطو والقهر والموت، إلأن بعض هذه الروايات تم الاستلاب فيه من خلال بتر الغجرية للحظة الاخصاب كما فى الشمندورة وقلب الليل وخالتى صفية، والبعض الأخر اقترن الاستلاب فيها بالسطو والاحتلال والضياع، لكنها جميعا تتضافر لتعبر عن ضياع الأرض وبتر لحظات الميلاد.

١ - أ

ففي رواية "الشمندورة" سنة ١٩٦٨ نجد الغجرية فكيهة التى تأتى مع موكب الغجر تقوم بقراءة الطالع من ناحية، وفى الوقت نفسه تتوحد بحسن المصرى، لكن اقترانها بحسن المصرى يطغى على رؤيتها للطالع، ومن ثم تكون مشاركة

فى الأحداث المعبرة عن بتر الخصوبة، ففى توحدها بحسن المصرى واحتوائه لها تستلبه من شريفة التى كانت تتطلع اليه وتبغى الاقتران به، واقتران حسن المصرى بفكيهة الغجرية يغضب حامد وبرعى، لذلك يقول حامد لبرعى:" ولأمر لاأدريه حانت منى التفاته إلى الطرف الآخر، وهناك رأيت حسن المصرى يستند إلى جذع نخلة، ويحرك يديه فى اشارات خفيفة، تتبعتها بعينى، فذهلت من نفسى حين رأيت فكيهة ذات الوشم الأزرق تزين نفسها على عجل، ثم تتحرك فى بطء، وفى حذر حتى تسللت إليه فقادها إلى حيث لا أدرى هنالك خلف المستنقع، ولربما انكفآ على الأرض، وتدحرجا كما تدحرج مع شريفة بين عيدان الذرة، ولربما قبض على فخذها كما فعل بشريفة ربما إلاأنها عادت بعد ساعة ومرت بى، وفى عينيها بريق تسوى شعرها بيد بينما اليد الأخرى تحمل كيسا، ومن خلفها حسن المصرى الذى انعطف إلى حلقة الذكر وانهمك فيها، وعند الظهر فى اليوم التالي سئمنا الفرقة بعد أن طاردناها إلى حدود القرية."(٣٠)

إن احتواء حسن المصرى لفكيهة الغجرية هنا يرتبط بالضياع، لأن الخصوبة لم تتم بينهما لكون الغجرية استلبت حسن المصرى من شريفة، ولكون كلاهما يشعر بالضياع فى واقعه، فحسن المصرى هارب من الثأر، وفكيهة ضائعة فى التجوال بين البلاد والنجوع دون وطن يأويها، لأجل ذلك لاتتم الخصوبة، كما أن شريفة شعرت بالضياع وانتابها المرض لاستلاب الغجرية حسن المصرى منها، على أن حامد وبرعى لايملكان غير الخرافة يتخذانها وسيلة لتحقيق أمانيهما، لأجل ذلك ضاعت شريفة لأن الخرافة لاتحقق فعلا من الأفعال، وبضياع شريفة ضاعت الأرض، فقد استولى أمين على أرض أمها "داريا سكينة" بالقوة وبحجة عدم سدادها الديوان، ويحدث هذا الضياع بعد قدوم الغجر إلى النجع مرة ثانية حيث عاد حسن المصرى مرة أخرى إلى فكيهة الغجرية وظلت شريفة تعانى من المرض يقول الراوى: " ودخل "الحلب" قريتنا من الشمال إلى الجنوب والتقى حسن بفكيهة ذات ليلة، وشطبت صفحات من دفتر الأستاذ واليومية بالكوبيا، ونقلت سطور إلى دفاتر أخرى، وصرخت المشاجرات فى الحلوق، وبكت داريا سكينة حظها العاثر فابنتها لم تعد تميس بين الحقول وأشجار الحقول بينما سعدية تنتقل مثل الفراشة والبسطاوى من خلفها كأنه ذيل جرجارها، شريفة طريحة الفراش تشكو داء لاتدرى الأم مصدره ولانهايته، فمضت تهلك نفسها بين أشجار

---

(٣٠) محمد خليل قاسم: الشمندورة ص ١٤٦

النخيل لتعود فى الأصيل تضم الفتاة إلى صدرها فى حنان بينما تنشد الصغيرة: خلاص يا أماه لافائدة ترجى منى، فتقول من بين الدموع بعيد الشر يابنتى مازلت مثل جمار النخيل."(٣١)

ومن ثم تبتر لحظة الخصوبة، ولايتم الميلاد ولا المستقبل، لأن فكيهة الغجرية ضائعة وكذلك حسن المصرى الذى قدم من جنوب قنا إلى الشمندورة هاربا من الثأر والضياع لايحمل ميلادا ولامستقبلا، كما أن الخصوبة لاتتم بين شريفة وحسن المصرى لأن شريفة يقتلها الفقر ويظل حائلا بينها وبين تجدد الحياة واستمراريتها وبقدوم فكيهة الغجرية تم ضياع آخر حلم لشريفة فى الخصوبة.

وهنا ترتبط الغجرية بالاستلاب لأنها استلبت حسن المصرى من شريفة الأمر الذى جعل شريفة ضائعة مثل ضياع الأرض ومثل غرق الشمندورة، والطوفان القادم، وتقترن بتر لحظة الاخصاب بضياع الأرض فى سنة ١٩٦٧ خاصة ان الرواية كتبت عقب نكسة السابع والستين التى أعقبها ضياع الأرض المصرية والعربية.

إن الغجرية هنا ارتبطت بالضياع على مستوى ممارساتها الحياتية، ومشاركتها فى أفعال الرواية وأحداثها، وعلى مستوى النبوءة أيضا فقد رأت الطالع لحامد وذكرت أنه سيقف أمام المحاكم ثلاث مرات، فارتبطت نبوءتها بالشؤم، ويتضح ذلك من خلال حوارها مع حامد فى حضور أخته.(٣٢)، إلاأنه من الواضح أن ممارساتها الحياتية شكلت ملمحا بارزا فى نص الرواية Novel Text. فقد اشتركت فكيهة الغجرية فى سياق الأحداث التى قام بها حسن المصرى.

١ - ب

أما فى رواية "قلب الليل" سنة ١٩٧٥، فإن الغجرية تقترن بالضياع، فعلى الرغم

---

(٣١) محمد خليل قاسم: الشمندورة ص ٣٢٧

(٣٢) انظر: حوار حامد مع الغجرية فى حضور أخته فى نفس المصدر ص ١٤٤

من زواج جعفر الراوى من مروانة الغجرية التى تسكن عشش الترجمان إلاأن الحياة بينهما لم تستمر، وهجرته مروانة بأولادها، وعندما حاول جعفر -بعد خروجه من السجن - أن يسأل عن أولاده كانت قد هجرت المكان، وقيل رحلت مع الغجر إلى ليبيا وظل وحيدا يعانى الغربة والضياع، وضاع المستقبل والأولاد مثلما ضاعت مروانة، والضياع هنا يحمله الكاتب بعدا فلسفيا، يرتبط بتوق الذات إلى الحرية والتمرد على ما هو مألوف، وعندما تمردت الذات اصطدمت بمجموعة الأعراف الاجتماعية والسياسية والدينية فأصابها الانكسار.

ومن ثم فإن اقتران الذات بالغجرية لم يكن بغية فى الافتتان بالغجرية، بقدر ما هو افتتان واعجاب بنمط الحرية التى يعيشها الغجر، فقد تخلصت من أعراف المجتمع وقيوده خاصة "ان الذات عندما رفضت الواقع، ولم تعد تجد البديل الممكن أصبحت تعانى من اهتزاز الذات، وقد انعكس هذا على نحو قوى فى محتوى القص وشكله، فما ان تمسك الذات بالموضوع حتى تزحزحه إلى الترانسدنتالى بعيدا عن تجربة الواقع، وبهذا تظل علاقة الذات بالموضوع فى حالة اهتزاز دائم نتيجة للفجوة الكبيرة بين الترانسدنتالى والتجريبى."(٣٣)

ولاجل ذلك نجد العجوز الغجرى لايعنى بالقيم ولا الأخلاق ولا المعايير السائدة فى الواقع الاجتماعى، ويسخر من جعفر الراوى، وصاحبه محمد شكرون وتتضح هذه السخرية فى حوار محمد شكرون والغجرى العجوز يقول:

"فقال محمد شكرون: صاحبى من أصل كريم،

فبصق العجوز قائلا: طظ

فقال محمد شكرون محرجا: هو يعمل

ولكن العجوز قاطعه: لايهمنا العمل أيضا

- أخلاقه

فقاطعه العجوز: ولا تهمنا الأخلاق."(٣٤)

وعندما اقترن جعفر الراوى بالغجرية أعجبته الفوضى فى أول الأمر لكنه ألفها، فتمرد عليها، كما تمردت عليه الغجرية لرتابة حياته، لذلك يقول جعفر

---

(٣٣) د. نبيلة ابراهيم، فن القص، مرجع سابق ص ١٧٨

(٣٤) نجيب محفوظ: قلب الليل ص ٧٨-٧٩

الراوى للغجرى العجوز :"جدى من رجال الله، فيقهقه قائلا: نحن رجال اللـه حقا، الله المنتقم الجبار، خالق الجحيم والزلزال، انظر إلى هؤلاء (مشيرا إلى معسكر المتشردين)، انهم رجال الله، صورة منه فى جبروته وانتقامه:(٣٥)

ومن ثم يشعر جعفر الراوى بالضياع، مثلما شعرت مروانة الغجرية بعزلة الذات، فأرادت ترك هذه الحياة التى يعيشها جعفر، وشعر أن ارتباطه بها كان هروبا من الواقع. وتطلعا للحرية وتمردا على المواضعات السائدة، حيث تغترب الذات عن ذاتها، خاصة عندما يغترب جعفر الراوى عن ماضيه ويحاول التمرد على الأعراف السائدة الراسخة والماضية بغية التوحد والخلاص والميلاد اذ "أن الاغتراب عن الذات الفعلية -على حد تعبير هورنى- يتمثل فى ازالة أو ابعاد كافة ما المرء عليه أو ما كان عليه بما فى ذلك ارتباط حياته الحالية بماضيه، وجوهر هذا الاغتراب هو البعد عن مشاعر المرء، ومعتقداته، وطاقاته."(٣٦) ويتضح ذلك فى أقوال جعفر الراوى حيث يقول:" وكان لى أحلامى الخفية، كنت أحلم بالهروب من الواقع، من البيت، أحلم بالتوحد، فحتى أولادى كانوا يختفون من رؤيا الحلم."(٣٧) ويقول الراوى Narraator فى موضع آخر عندما يسأل صاحبه عن معنى الحرية:" مثل المغامرة نمارسها أحيانا كمتعة للغرائز كما استمتعت بمروانة والنبيذ والمنزول هى عبودية متنكرة فى لباس حر، الحرية الحقيقية وعى بالعقل، ورسالته، وأهدافه وتحديد الوسائل بحرية الارادة، وتنظيمها التنظيم الدقيق الذى يجريها مجرى القيود، فهى حرية فى لباس عبودية."(٣٨)

وهنا يتضح أن الضياع الذى عايشه جعفر الراوى مع مروانة الغجرية يرجع للتناقض بينهما فى الاعراف من ناحية، وفى الواقع الحياتى من ناحية

---

(٣٥) نجيب محفوظ: قلب الليل ص ٨٥

(٣٦) ريتشارد شاخت، الاغتراب، ص ٢٠٥، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت ١٩٨٠

(٣٧) نجيب محفوظ، قلب الليل ص ٩١

(٣٨) نفسه ص ١٢٠

أخرى، وفى مفهوم الحرية أيضا، اذ أن الفوضى التى تعيشها الغجرية نمط من أنماط حياتها، ألفتها ولاتستطيع العيش بدون هذا النمط، على حين أن تطلع الراوى لهذه الفوضى، وممارسته لها، تعد محاولة اكتشاف وهروب من واقعه إلى واقع آخر، لكن عندما تصبح مألوفة يضيق بها ويتطلع بواقع آخر، وكذلك تمرد مروانه يرجع للسبب ذاته، فقد فقد كل منهما الانسجام مع الذات وإذا "فقد الانسان الاحساس بوحدة الحياة فقد الاحساس بالانسجام مع حضارته، فالحضارة لاتكون إلا إذا كانت حركة متبادلة بين الذات والموضوع، فللحضارة وجهان، وجه ذاتى وآخر موضوعى، وإذا كان الجانب الموضوعى لم يوجد إلامن أجل تحقيق الجانب الذاتى، فإن الجانب الذاتى من ناحية أخرى لاتتضح هويته إلا إذا استوعب الجانب الموضوعى، وهضمه وأضاف اليه من عنده على نحو يساعد على الاستمرار والنمو الحضارى، فإذا لم تتم العملية على هذا النحو بين الانسان وحضارته اختفى الانسجام بينهما."(٣٩)

ولما كان التناقض بينهما قائما فى جوهر الحياة ونمطها، لذلك لم ينسجم أحداهما مع الأخر، فلم يتشكل المستقبل، وضاع الأولاد ومروانه وجعفر الراوى وظل جعفر الراوى يعانى من رتابة الواقع طوال الرواية، ويعانى من الغربة الزمانية والمكانية فى واقعه الحياتى.

١ - ج

وفى رواية "التاجر والنقاش" سنة ١٩٧٦ اقترنت الشخصية الغجرية بالاستلاب من خلال تعبيرها عن العدو المحتل وعن الغرباء الذين قدموا القرية ليلا وقتلوا أطفالها ونساءها، لذلك نجد الشخصية الغجرية تتجسد فى اللص الأعور تارة، وفى الغرباء الذين تآمروا على الزناتى تارة أخرى، وفى البدو الذين أغاروا على القرية تارة ثالثة وأخيرا تجسدت فى شخصية يوسف الغجرى، الذى قدم القرية فى أول الأمر لايملك غير حماره، لكن بعد موت الزناتى بنى لنفسه بيتا فى كل مكان وترك الخيمة والحمار و"الخرج" ، لذلك يقول النقاش مخاطبا شبح صديقه الزناتى:" أمس رأيت يوسف ايه، أراه الآن كل يوم، لا أحد يراه أكثر منى، لديه الآن بغلة، يوسف الغجرى هل تذكره؟ يربطها بنافذة البيت الجانبية، وبيت أيضا،

---

(٣٩) د. نبيلة ابراهيم، فن القص ص ١٧٩

نوافذه خضراء، وبابان، باب يفتح على الخلاء، وباب على الترعة، ثلاث سلالم من البلاط وتجد قدميك فى الماء، هل تذكره؟ كانت له خيمة مربعة على الشاطىء بعيدا عن الخيام الأخرى، بين شجرتى صفصاف، وعندما كنت أمر معك من هناك، وتختبىء خلف الأشجار كنت تقول:

- ها هو الأقرع يمد رأسه

آه الأقرع، أنا لم أر رأسه عاريا أبدا."(٤٠)

ومن هنا يتضح أن الكاتب وظف الشخصية Character توظيفا فنيا، على نقيض مدلولها الواقعى، فإذا كانت الشخصية الغجرية شخصية راحلة، ففى هذه الرواية استقر يوسف الغجرى فى القرية، وأصبح يمتلك بيتا كبيرا، وزوجات متعددة خاصة بعد أن رحل الزناتى وأصبحت القرية خالية له، اذ لم يوجد فيها من يصد هجمات المغيرين عليها لأجل ذلك استوطنها يوسف الغجرى، ورحل منها أبناؤها الحقيقيون، لذلك يقول النقاش مخاطبا شبح الزناتى:" كنت أقف فى الخلاء منكفئا على عصاى، وقلت يايوسف لى كلام معك، هل تأتى إلى أم آتى اليك، كنت أقول، عندما أراهم هؤلاء الغجر متناثرين هناك على الترعة، والدخان يتصاعد والأولاد تجرى عرايا بين الخيام، كنت أقول الغجرى حر دائما، يستطيع حين لايعجبه المكان أن يفك خيمته ويسحب حمارته ويذهب، وأنت يايوسف؟ بيوت أخرى، فى بلاد أخرى، وزوجات تقيم هنا، وهنا، وتغيب وتعود."(٤١)

إن الشخصية الغجرية Gypsy Character تعبر عن شخصية الغريب الذى فر هاربا من المذابح والحروب ليستقر فى القرية، ويجعلها وطنا له، وتصبح العلاقة بينهما كعلاقة الدال بالمدلول، يقول الراوى:" ويقولون أنهما كانتا يوما صخرة واحدة، وقد أختبا خلفها فى ليلة أحد قطاع الطرق انه دائما أحدب وأحيانا يكون (أعور. بخيل. قبيح) لاصوت له، وتسيل ريالته على صدره، ويغتصب الفتيات الصغيرات ويقتل الأطفال."(٤٢)

---

(٤٠) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ١٣٢

(٤١) نفسه ص ١٤١

(٤٢) نفسه ص ٨٠

إن شخصية الأعور إمتداد للبدو والغرباء الذين غزوا القرية ليلا، وقتلوا أطفالها ورجالها، واغتصبوا نساءها، وتآمروا على الزناتى، وقتلوه، لأنه الرجل الوحيد الذى كان يعترضهم ويكشف مؤامراتهم، ومن ثم ترتبط نبوءة الغجرية بالقتل، ويعد القتل مفتاح النص الذى يفض مغاليقه، ومن ثم قرن الكاتب شخصية يوسف الغجرى -وهو غريب استوطن فى القرية - بشخصيات الغزاة الغرباء. ليحقق أحلام اللص الأعور، لذلك يقول الراوى عن البدو الذين أغاروا على القرية:" ويحكون أن البدو كانوا يصعدون منها، عندما كانوا يغيرون على البلدة، وكانوا يأتون مع بداية الليل من الصحراء ودائما فى الليالى العاصفة... ويوما أخذ الحديث يدور فى البلدة عن البدو الذين نصبوا خيامهم خلف تلك الصخور، هكذا بدأ الأمر."(٤٣) ثم بدأوا بعد ذلك فى السرقة والقتل والاغتصاب مثلما قتلوا ابراهيم الدغيدى وخطفوا ابنته يقول الراوى عن هجوم الغرباء:" لم يتركوا فى ذريبته غير الحمارة حتى الحملان أخذوها أمامهم على الخيل، وأخذوا ابنة ابراهيم الدغيدى، كانت فى يدها الحناء، وأمامها يومان وتتزوج، وجرى أبوها وراءهم، وجدناه فى آخر الساحة ممزق الرأس."(٤٤)

ومما يعبر عن اقتران هذه الشخصيات بشخصية يوسف الغجرى ، طبيعة الحياة التى صورها الكاتب، فالبدو قدموا أطراف القرية ونصبوا خيامهم تماما مثلما فعل الغجر، ومثلما فعل الغرباء، فضلا عن تشابه نمط الحياة التى يعيشها هؤلاء، "فهناك عدد كبير من البدو يعيشون فى مدينة حلب وضواحيها فى منازل صغيرة حقيرة، ويشبهون الغجر من بعض الوجوه، فهم نادرا مايتزوجون من خارج قبائلهم، ويتمسكون بالزى العربى، ويحافظون على الأخلاق العربية، هؤلاء يطلق عليهم البدو، ومن أمثلة هؤلاء بدو الصحراء والقبائل الأخرى التى تقيم معسكراتها فى فصل الربيع أسفل سور المدينة، ثم ينتقلون فى فصل الصيف بخيامهم إلى القرى المجاورة، أما فى فصل الشتاء فيتخذون من المغارات والكهوف المجاورة للبلدة مأوى لهم."(٤٥)

---

(٤٣) محمد البساطى: التاجر والنقاش ص ٧-٨

(٤٤) نفسه ص ٢٠

(٤٥) د. نبيل صبحى حنا، جماعات الغجر مرجع سابق ص ٢٦٢

إن اقتران الشخصية الغجرية بالبدو نجده فى هذه الرواية، ورواية "قلب الليل"، وفى كلتيهما تعبر الشخصية الغجرية عن السطو والعنف والقهر. فمثلما طرد الغجرى العجوز جعفر الراوى فى "قلب الليل" وطلب منه طلاق أمونة الغجرية دون أن يطالب بأى حق له، كذلك نجد يوسف الغجرى فى "التاجر والنقاش" يعبر عن البدو والغرباء الذين استقروا فى القرية بعد أن تآمروا على الزناتى رمز الخلاص.

١ - د

وتقترب رواية "خالتى صفية والدير" سنة ١٩٩١ من رواية "الشمندورة" فى معالجتها للشخصية الغجرية، فمثلما استلبت فكيهة الغجرية حسن المصرى من شريفة، فى الشمندورة، فقد أسرت أمونة الغجرية حربى بجمالها الساحر ووداعتها واقترابها منه وعشقها له واستلبته من صفية، ومن ثم لم تتحقق الخصوبة ولا الميلاد، فقد رحلت الغجرية بعدما سجن حربى، وظلت صفية تكن العداء لحربى وظل حربى طريدا طوال حياته حتى وافته المنية فى الدير، يقول الراوى:" وكان من المعروف أن حربى على علاقة بأمونة البيضاء الحلبية (أى الغجرية) ذات الشعر الذهبى، التى ترقص فى الأفراح، وأنها تعشقه من دون الرجال على كثرة من كانوا يتمنون القرب منها، وذات مرة ارتجلت أغنية فى أحد الأفراح، سرعان ما شاعت فى القرية، يغنيها الرجال حين يهل عليهم حربى وهم يبتسمون، ويغمزون بعيونهم، ويرفعون عقيرتهم مترنمين،" حاربى قلبى، حاربى قلبى، ولما لاقيته ما حاربى قلبى."(٤٦)

وبرغم اقتران أمونة الغجرية بحربى، وتطلع حربى لها، إلاأن الواقع لم يسمح بخصوبة واستمرار هذه العلاقة، لأن صفية وارتباطها بالقنصل "البك" طاردته، وجعلت البك يتعقبه ويضربه ثم نهره وصلبه فى شجرة أمام الملأ والدماء تسيل منه، فإذا كانت فكيهة فى الشمندورة استلبت حسن المصرى من شريفة، ولم تفعل شريفة شيئا لأن الفقر والمرض وضياع الأرض أعجزها عن الفعل، فإن صفية لم يعجزها موت البك لأنها تمتلك الثروة والأرض والرجال الذين يطاردون

(٤٦) بهاء طاهر، خالتى صفية والدير ص ٣٠

حربي ومن ثم رحلت الغجرية من القرية، ولم تعد بعد ذلك ولم تتحقق الخصوبة نتيجة اعتماد صفية على الخرافة، وقصور وعيها الفكرى حيث لجأت للثأر من حربى بعد موت البك انتقاما منه، ولم تتقرب اليه بغية تحقيق الميلاد والمستقبل الجديد.

وهذا أمر بدهى فى الواقع فالبك هو المالك للأرض والثروة والرجال والقتلة، ومن ثم فهو قادر على بتر كل لحظات الخصوبة، طالما أنه قد حققها لنفسه، ولما كانت صفية تابعة له لذلك واصلت طريقه، وظلت تطارد الأبرياء.

ولذلك يمكن القول: انه لايوجد مستقبل فى واقع تحل فيه الخرافة محل الوعى الفكرى. كما أن محمد خليل قاسم وبهاء طاهر قد استخدما لفظ "الحلبية" محل لفظ الغجرية لأن هذه التسمية "الحلبية" هى الشائعة فى صعيد مصر، كما أن القنصل زوج صفية يذكرنا بالرجال البيض أصحاب الطرايش الحمراء الذين كانوا يطاردون أهل الشمندورة بأوامرهم فى رواية الشمندورة.

ولما كانت الروايتان تدور أحداثهما فى صعيد مصر وتعتمدان على ابراز قيمة المكان من خلال الشخصية، فقد استخدم الكاتبان هذه التسمية الشائعة "الحلبية" نتيجة تعبيرهما عن واقع متقارب فى الرؤية، لذلك تقاربت الأدوات الفنية، حتى فى طريقة الراوى الحاضر، ونتيجة هذه التسمية توافق السياق الروائى ورؤية الواقع، فضلا عن وصفهما للشخصية الغجرية وصفا واقعيا يتفق مع مظهرها الخارجى فى الواقع الحياتى" فالحلب الذين يمارسون الاستجداء فى مناطق متفرقة من صعيد مصر فهم يرتدون نفس الزى الذى يرتديه فقراء هذه المناطق، فالرجل يرتدى الجلباب والمرأة ترتدى ثوبا أسودا طويلا وطرحة وتعلق بعضهن فى أنوفهن حلقة ويتناسب هذا المظهر مع عملية الاستجداء"(٤٧)، لكن الوصف للشخصية لايكون بمثابة الحلية الشكلية؛ لكنه يمثل محورا ولازمة فى بناء النص الروائى، لأن "الوصف لم يعد ديكورا لخدمة الشخصية، وتصوير الجو ونقل الواقع، وإيضاح بعض المواقف، بل أصبح مطلوبا فى حد ذاته.. كان الوصف

---

(٤٧) د. نبيل صبحى حنا، جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجر فى مصر والبلاد العربية ص ٢٧٩

فيما مضى يهدف الى أن يطلع القارىء على الأشياء، ويجعله يمتلك العالم، أما الأن فهو يحطم الأشياء. ومن ثم يتميز بالحركة المستمرة."(٤٨)

ومن هنا يمكن القول: ان السياق الروائى عند كل من محمد خليل قاسم وبهاء طاهر يعبر عن محاكاة الواقع Verisimilitude محاكاة فنية على مستوى الشخصية، خاصة ان الشخصية ارتبطت بالاستلاب فى هاتين الروايتين.

٢ - ٢ المستوى الثانى

وفيه ارتبطت الشخصية الغجرية برؤية الطالع، وعبرت من خلال هذه الرؤية عن الموت والضياع والاستلاب وبتر الخصوبة، أى أن الشخصية الغجرية لايقع عليها فعل الحدث لكنها تستشرفه من خلال رؤية الطالع. وأهم رواية عبرت عن هذا المستوى هى رواية "الطوق والإسورة" سنة ١٩٧٥، و"عصفور النار" سنة ١٩٨٥.

ففي رواية "الطوق والإسورة" نجد الرواية مكثفة تكثيفا شديدا، ويبدو أنه مع التطور الحياتى والتغير الاجتماعى حدث تكثيف للنص الروائى، فجاءت رواية "الطوق والإسورة" امتدادا للشمندورة فى تصويرها لجزيئات الواقع المعيش برغم اختلافهما فى "التكنيك" وفى نمط الحياة الشعبية التى تعيشها الشخصية فى كل منهما، فإذا كان محمد خليل قاسم عنى بنمط الحياة التوبية، فإن يحيى الطاهر عبد الله عنى بنمط الحياة الشعبية فى جنوب مصر أيضا، وكادت أن تكون نظرتهما للشخصية الغجرية متقاربة، فالغجرية عندهما شخصية منبوذة، يلفظها المجتمع، وتتهم بالسرقة، سواء سرقة الأطفال أو الرجال أو المال أو الفتيات، كما يرتبط واقع الشخصية الغجرية فى الروايتين مع واقعها الحياتى المعيش. ففي رواية "الطوق والإسورة" تعد الغجرية نذير شؤم عند الأ حزينة لذلك يقول الراوى:" همهمت الغجرية لترقص "الحلقان" المتدلية من الأنف والأذنين وسحبت من معطفها صرة من القماش، فكتها فبان رمل وحجر، مدت حزينة يدها ببيضتين، قالت الغجرية:" ثلاث بيضات" وابتسمت وهى ترمى فهيمة بنظرة، ولمعت سنتها

(٤٨) د. عبد الحميد ابراهيم: دراسه حول الرواية الجديدة، لقطات لألان روب جرييه ص ٥٠

الفضية، وتمتمت:" مليحة الصبية.. كالقمر لما يكتمل" لمحت حزينة "الحلقان" وهى ترقص، قالت: لن أتركها تخطف ابنتى تلك التى لادار لها، سارقة الكحل من العين، سارقة الدجاج والأطفال، لن أتركها تسرق ابنتى، لكنها تعرف كيف تكلم الحجر، وتسمع منه، ثلاث بيضات، ثلاث بيضات، هه."(٤٩)

ومن ثم تقترن الغجرية بالسرقة، وخطف الأطفال والأموال، ويشتد حزن الأم "حزينة" عندما ترى الغجرية تنظر لابنتها فهيمة، وهنا يأتى التوظيف ودلالة الشخصية متوافقا مع نمط الشخصية الغجرية فى الواقع المعيش " فقد أدت بعض الضغوط على الغجر إلى أن يمارسوا بعض الجرائم ويلجأوا إلى الاحتيال، وقد كان سكنهم فى المناطق الهامشية من البلد عاملا من عوامل الشك فيهم، وقد أدت المنافسة الشديدة التى تعرضوا لها إلى أن يفكروا فى استخدام ذكائهم وملكاتهم لكى يستطيعوا العيش، وأن يمارسوا السرقات الصغيرة والكبيرة حينما يتمكنوا من ذلك، وقد كانوا يشبهون فى أوضاعهم وظروفهم الشحاذين الدائمين الذين يتجمعون فى طرقات المدن بعد الحروب أو الكوارث والقحط أوغيرها من الظروف التى تؤثرعلى الطبقات الدنيا."(٥٠)

ومن ثم وظف الكاتب الشخصية توظيفا واقعيا، أى كما هو فى الواقع، لأنه يستحضر الواقع ويرصده رصدا فنيا معتمدا على التكثيف الشديد للغة والحدث والشخصية. فالغجرية تقرأ الطالع للأم وتخبرها بوصول ابنها البعيد، وبرغم ذلك فالأم حزينة ينتابها الحزن الشديد على غياب ابنها، ومن ثم تلجأ لقراءة الطالع لدى الغجرية لأنها لاتملك غير الخرافة فى استشراف المستقبل.

وهذا التوظيف يعبر عن رحيل الذات عندما تضيق بانقلاب المعايير السياسية، فقد رحل مصطفى إلى بلاد السودان، ووالده البشارى أنهكه المرض، والأم

---

(٤٩) يحيى الطاهر عبد الله. الطوق والإسورة ص ١١
(٥٠) د. نبيل صبحى حنا. مرجع سابق ص ٩٤

لاتملك غير الخرافة والحزن، ومن هنا يأتى التوظيف ليعبر عن غياب الوعى الفكرى لدى الشخصية من ناحية وعن انعدام ملامح المستقبل من ناحية ثانية، ولاتجد حيلة أمامها فى واقع أمامها إلاقراءة الطالع لذلك تقول الغجرية للأم:" أراه ها هو اقتربى ياأم وانظرى: قطار من حديد أسود رمى خلفه الدخان والأهل والتراب والزرع والبيوت، وباخرة حملها الماء، وجرت بها الريح الجبال سوداء، والرمل الأصفر على الجانبين، وبالبلاد ملوك، وشمس جاريه فى السماء، وشمس تجرى فى الماء، وفى الماء قمر، وفى السماء قمر، انها الأيام والليالى ياخالة."(٥١)

إن نبوءة الغجرية تعبر عن حالات الغربة والضياع التى تعيشها الأم والابن الغائب فى البلاد البعيدة.

****

وتعبر نبوءة الغجرية عن الصعوبات التى تواجه عبد الله فى رواية "عصفور النار" سنة ١٩٨٥ عندما تقرأ الطالع تقول الغجرية لعبد الله:

- اسمع ياسيدى، الطرق قدامك متعرجة، لكنى ما أقول غير نصف الحقيقة.
- ولماذا؟
- هو كذا، إذا كنت تريد أن تعرف ادفع.
- فهمت.. طيب قولى.
- هاك .. قدامك عتبة مفروشة بالحناء.. حفظك الله، لكنك تحيد وما تريد أن تعبر، لماذا؟

سكتت .. حركت قرطيها ورفعت

- لماذا؟
- وكيف لى أن أعرف.
- هيه .. طيب ما أنت غير طير بحرى، قلبك والله ما يعرف الشكر. ماذا قلت؟
- هذا شأنى
- هاك، سكة خطر نهايتها علقم."(٥٢)

---

(٥١) يحيى الطاهر عبد الله، مصدر سابق ص ١٢

(٥٢) شطبى يوسف، عصفور النار ص ١٣٩

ومن هنا يتضح اقتران الشخصية الغجرية بضياع الذات نتيجة لاهتراء الواقع السياسى والاقتصادى والاجتماعى منذ الستينيات وحتى الثمانينيات، خاصة ان ملامح المستقبل أصبحت ضائعة، ومن ثم ضاعت الرؤية أمام الذات، ولم تجد سبيلا غير الخرافة، لكن نمط التوظيف للشخصية الغجرية جاء متوافقا والواقع الحياتى توافقا كبيرا الأمر الذى جعل رؤية الراوى للشخصية رؤية رصدية، فقد حرص الكاتب على رصد الشخصية الغجرية، ورؤيتها للطالع رصدا مباشرا، يضاف لذلك أن الشخصية الغجرية اقترنت بحالة الضياع التى يعيشها عبد الله على مستوى رؤيتها للطالع.

(٣)

المحور الثانى - النمط الدلالي للنص

مثلما تعددت دلالات الشخصية الغجرية، فقد تعددت دلالات ومستويات النص وابعاده، لأن رؤية النص تتشكل من خلال تفاعل الأنساق المكونة له مع بعضها البعض، والشخصية تشكل محورا بارزا فىهذه الأنساق والمستويات النصية، ومن ثم تعددت أبعاد النص وفقا لتعدد الأنماط الدلالية للشخصية، ومن خلال توظيف الكتاب للشخصية الغجرية فى نسيج النص الروائى، نجد أن مستويات النص قد تمثلت فى محورين أساسيين:-

الأول: النص والبعد الواحد.

الثانى: النص والأبعاد المتعددة.

٣ - ١ النص والبعد الواحد

ويعنى به النص الذى يحمل دلالة واحدة وهى الدلالة التى يعبر عنها المعنى المعجمى للغة والشخصية الغجرية فى هذا النص تكون بمثابة الحلية الشكلية التى يكمل بها الكاتب عناصر الرواية ومن ثم يقف فى استخدامه للشخصية الغجرية عند حد الرصد والتسجيل ومن أهم الروايات التى اعتمدت على هذا المستوى رواية "عصفور النار" لشطبى يوسف.

ففي هذه الرواية عنى الكاتب برصد الشخصية الغجرية، كما هى فى الواقع الحياتى، دون أن تتفاعل تفاعلا حقيقيا مع الأحداث الرئيسية فى الرواية، ففى

استخدامه للشخصية الغجرية نجد النص لايطرح أكثر من رؤية واحدة تعتمد على الرصد التسجيلى للممارسات الحياتية التى تمر بها الشخصية حيث نجد حدث ولادة جاموسة النعار عند بئر ماكينة الرى، ويقص النعار لرفاقه نبوءة الغجرية يقول:" – والله كانت هنا بنت غجرية، قالت ان الخير يحط على بابك قبل الشمس، وكأنها كانت تعرف
– لازم أخذت منك حفنة قمح، أنا أدرى بالغجر."(٥٣)

وهذا التوظيف للشخصية الغجرية، يقف عند حد قراءة الطالع، ولايحمل معنى أو دلالة أكثر من اخبار الغجرية للنعار، بأن الخير سيحط على بابه قبل الشمس، وكذلك قراءتها الطالع لعبد الله وحثته على الالتزام بالقيم الخلقية، ولما كانت الشخصية تحمل بعدا واحدا، لذلك جاء النص لايتجاوز هذا البعد، ليس فى مشهد الغجر فحسب لكن فى كل الرواية، وهذا التوظيف يتوافق والبعد الواحد للنص الروائى، فضلا عن توافقه مع نمط الغجرية فى الواقع الحياتى المعيش، خاصة فيما يرتبط بقراءة الطالع حيث "تمارس النساء أعمالامتعددة، ولكن أشهر هذه الأعمال العرافة ورؤية الطالع، فهى المهنة التى تشتغل بها الغجرية فى معظم أنحاء العالم"(٥٤)

وفي استخدام الكاتب للجنس المقترن بالغجرية، لم يوظفه توظيفا متعدد الدلالة لكنه ارتبط ببعد واحد هو البعد المباشر مثل رقص الغجرية لالشىء إلالأجل الرقص، ومن ثم كانت الرؤية أحادية البعد، ولم يعبر النص عن هذا المعنى المباشر، ويتضح ذلك فى لقاء عبد الله وأمير بالفتاتين الغجريتين وسط البركة وهما يقطعان الحشائش وكلتاهما تقف عارية، وقد نفر ثدياها كثمرتين ناضجتين – على حد تعبير الكاتب – بينما عبد الله وأمير يصطادان الطيور، واصطحبا الفتاتين الغجريتين إلى خيمة أمهما، واشتركوا جميعا فى تناول الأكل، وطلبت الأم من احداهما الرقص، ثم شرعت الأم الغجرية تسرد ماحدث لها منذ طفولتها وحتى وصولها إلى هذا المكان.

---

(٥٣) شطبى يوسف، عصفور النار ص ١٣٦
(٥٤) د. نبيل صبحى حنا، جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجر فى مصر والبلاد العربية ص ١٦٨

ومن ثم يأتى سرده للشخصية الغجرية سردا رصديا يتوافق وطبيعتها فى الواقع المعيش، ولا تحمل أكثر من البعد المطروح فى النص، فممارساتها للرقص يتوافق مع ممارساتها الحياتية، اذ أن " المرأة الغجرية حسنة المظهر وهى تمارس الرقص فى الأماكن العامة مقابل الحصول على المال وهى معروفة ببراعتها فى هذا المجال، وترقص على مرأى من الناس وتضع الصنوج فى أطراف أصابعها."(٥٥) وفى توظيف الكاتب للوصف المقترن بالشخصية الغجرية فإنه يأتى متوافقا ونمط الحياة التى تعيشها الغجرية، يقول الراوى:" منذ أن قدمت جماعة الغجر قبل حصاد القمح وحطت رحالها غرب البركة، وسط غابة من النخيل عند أطراف قرية طحا، استقر بهم المقام، فبدأت تحرك قرون استشعارها، وتوجهها هنا وهناك، فثمة قطيع صغير من الغنم والمعز فى حاجة إلى مرعى، وثمة فتيات برعن فى اللعب والضحك على ذقون القرويين السذج حرفتهن التسول والسطو أو البيع حسبما تكون الظروف، ورجال مغنون يعزفون على الربابة."(٥٦)

ويستمر الكاتب فى وصف وسرد نمط الحياة التى يعيشها الغجر، مجاوزا بذلك رؤية شخصياته، ومصورا طبيعة الحياة الغجرية تصويرا رصديا كما هى فى الواقع المعيش فقد "سجلت الكتابات المختلفة تجوال جماعات الغجر فى الريف وفى المدن المصرية، وإذا كان ليلاند قد ذكر أنهم نادرا ماكانوا يخاطرون بالدخول إلى المدن حتى لايتعرضوا للاهانة والمعاملة السيئة من الناس، إلاأن كريمر ذكر أنهم يتجولون بخيامهم (الخيش) حول الأراضى الزراعية فى الصيف، ويلجأون إلى حدود المدن فى فترة الشتاء."(٥٧)

ومن هنا يقوم الكاتب برصد الواقع الحياتى الذى يعيشه الغجر حول القرى والمدن وفى الأراضى الزراعية، لكن اسراف الكاتب فى الوصف أدى إلى رتابة النص الروائى وعدم حركيته خاصة الوصف الساكن المتعلق ببيئة الغجر أو بيئة الشخصيات الأخرى فى الرواية. وهذا يؤدى إلى تجاوز الكاتب لرؤية شخصياته،

---

(٥٥) انظر: نفسه ص ٢٤٩-٢٥١

(٥٦) شطبى يوسف المصدر السابق ص ١٨٧-١٨٨

(٥٧) د. نبيل صبحى حنا، مرجع سابق ص ٣٠٨-٣٠٩

ولايترك لها حرية التعبير، فعلى الرغم من أن مكان الرواية يدور فى قرية فى ريف الصعيد المصرى، وكناريا شخصية ريفية تعيش فى قرية نزلة الفلاحين إلاأنها تقول لأمير الذى يرغب الزواج منها لنكن أصدقاء، ويكرر الكاتب هذه العبارة فى أكثر من موقف فى الرواية، وهنا يتضح أن رؤية الكاتب لوعى شخصياته رؤية افتعالية – ان جاز استخدام هذا التعبير – فرضها الكاتب على شخصياته دون أن يمزج بين وعى هذه الشخصية، وواقعها المعيش، والشخصية الغجرية واحدة من هذه الشخصيات التى تجاوز الكاتب وعيها، ويظل يسرد عنها معتمدا على الوصف التسجيلى للشخصية وللبيئة التى تعيش فيها، وهذا بدوره جعل الشخصية ذات بعد واحد، مما أدى إلى عدم فعالية النص، لأن النص أصبح يحمل بعدا واحدا لايتجاوزه وهو البعد المباشر الذى يطرحه النص من القراءة الأولى.

وقد يرجع هذا إلى اعتماد الكاتب على الوصف الخارجى دون أن يتغلغل فى بنية الشخصية لأن " النظر إلى الوصف على أنه زخرف من الزخارف يخل بقيمته حيث أن الوصف قد يحمل معانى ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء."(٥٨) ومن هنا يمكن القول ان رؤية الكاتب للواقع من خلال توظيفه الشخصية الغجرية رؤية محدودة قصرها على قراءة الطالع لعبد الله وعلى رحلات الصيد وحكايات الأم الغجرية، دون أن يحملها أبعادا معاصرة تعبر عن الواقع الحاضر، فقد وقف عند حد رصدها كما هى فى الواقع المعيش تماما مثلما فعل مع شخصية "عين الغزال" وهى عانس عجوز عرجاء تعيش وحيدة فى نزلة الفلاحين، وكان من الممكن أن يحملها الكاتب أبعادا معاصرة، لكنه وقف عند حد قولها" إذا اجتمعت الصقور فى مكان واحد فلن يكون هناك خير كثير."(٥٩) وكانت تعنى " آل السمان"، ولم يكثف الكاتب هذا التعبير ويحمله رؤى ودلالات وأبعاد ايحائية تثرى النص الروائى، ومايتطبق على " عين الغزال" ينطبق على " دنقل" وهو فلاح بسيط معوج الساقين، ومثل هذه الشخصيات التى تعانى عجزا قد وظفها معظم الكتاب العرب وحملوها أبعادا معاصرة ومتعددة."(٦٠) لكن الكاتب

---

(٥٨) د. سيزا قاسم. بناء الرواية ص ٨٢

(٥٩) شطبى يوسف، مصدر سابق ص ١٩

(٦٠) لمعرفة هذه الأعمال انظر الفصل الرابع بعنوان "وجهان للولى" من كتاب عبد الرحمن بسيسو" استلهام الينبوع" مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينين ص ٣٣٥ وما بعدها

هنا وقف عند حد رصدها كما هى فى الواقع دون أن تتفاعل مع الواقع، فلم تتعدد أبعادها ومن ثم ظل النص أحادى الدلالة.

٣ - ٢ النص والأبعاد المتعددة

ويعنى به النص Text الذى يحمل أبعادا متعددة من خلال تعدد دلالات الشخصية، خاصة الشخصية الغجرية، اذ أن هذه الشخصية تصبح فاعلة ومفعولة فى النص فى آن واحد، ونتيجة التفاعل بين الشخصية والنص والواقع تتعدد الأبعاد والدلالات الايحائية والرمزية، وتعبر عن الشيء ونقيضه فى آن واحد.

فاذا كانت الرواية تعبر عن رغبة غير متحققه فى حيازة الانتشار الكونى فهى أيضا تعبر عن حقيقة وجود الكونيات مهما كانت مقنعة، الحقيقة ذاتها التى تجعل الشخصية تكشف التناقض القائم بين الواقع والقيم وتحاول حله هى التى تدمج تلك الشخصية بوعى المبدع، وبفضيله رؤيته للعالم Weltanschauung يقترب الروائى إلى حد ما من الدرجة التى يسميها لوكاش الوعى الكامن، الوعى الذى نكتسبه إذا أفلحنا فى فهم الحقائق الاقتصادية والاجتماعية للوضع التاريخى الحاضر بكل تعقيداته."(٦١)

إنه نص يقوم على تفجير الدلالة سواء على مستوى الشخصية (Character) أو الحدث (Happening)، ومن ثم يصبح نصا تعدديا ينطوى على معان عدة، انه تعدد لايؤول إلى أيه وحدة، ليس النص تواجدا لمعانى، وانما هو مجاز وانتقال، وبناء على ذلك فلا يمكن أن يخضع لتأويل حتى لو كان حرا، وانما لتفجير وتشتيت، ذلك أن تعددية النص لاتعود لالتباس محتوياته، وانما لما يمكن أن نطلق عيه التعدد المتناغم للدلائل التى يتكون منها."(٦٢)

وأهم الروايات التى اعتمدت على هذا الجانب هى الشمندورة، والطوق

---

(٦١) ميشيل زيرافا، الأسطورة والرواية ص ٢٨ ترجمة صبحي حديدي

(٦٢) رولان بارط: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالى ص ٦٢-٦٣ دار توبقال- الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٦

والإسورة، والتاجر والنقاش، وحنان، وتغريبة بنى حتحوت، وخالتى صفية والدير، لكننا نقف - على سبيل المثال لا الحصر- عند واحدة منها تعددت فيها الأبعاد والدلالات والرؤى للشخصية الغجرية، وهى رواية "التاجر والنقاش" لمحمد البساطى.

ففي رواية "التاجر والنقاش"، يوظف الكاتب الشخصية الغجرية توظيفا فنيا ودلاليا، ويحملها أبعادا معاصرة، فتبدأ الرواية بدخول البدو للقرية، وهجومهم عليها أحيانا فى أوقات متأخرة من الليل، لايقاومهم غير الزناتى الرجل البسيط الذى لايملك سلطة أو جبروت، لكنه يملك ارادة وقدرة على الفعل والتغيير، ويملك طموحا لواقع أفضل، ثم يتطور الأمر ويغزون القرية وكأنهم ضيوف غرباء ثم يتآمرون على الزناتى وتصدق نبوءة الغجرية بتآمرهم على الزناتى وقتله، وأخيرا يتحولون إلى غجر يسكنون القرية وتصبح لهم بيوت وزوجات متعددة، ويتحول يوسف الغجرى من رجل لايملك غير الخيمة و"الخرج" إلى رجل يملك دارا كبيرا وزوجات فى كل مكان، وأخيرا تآمروا على النقاش مثلما تآمروا على الزناتى، وأختفى مثل صديقه، وأصبحت القرية بعد اختفائهما ملكا للغرباء.

ومن هنا تنتقل الشخصية الغجرية من البعد الواقعى إلى البعد الرمزى المتعدد الأبعاد والدلالات، يقول الراوى عن يوسف الغجرى:" كنت أراه واقفا فى الخلاء على بعد قليل من البيت طويلا ورشيقا وجلبابه الناصع البياض فى غبشة الفجر يلتصق بساقيه، واقترب منه، وأراه يحدق فى اتجاهى شامخا برأسه ربما لم يكن يرانى، وتحرك خفيفا والدخان يتصاعد متماوجا من خيام الغجر المتناثرة على الشاطىء وعندما يهب الهواء يقفز به بعيدا فى سحابة زرقاء تحلق فوقنا، كان يرقبها منتشيا، وهى تتمزق وتتلاشى، وينظر مرة أخرى نحو الخيام ثم يسير بعد ذلك متمهلا إلى البيت، وأتبعه وأقول لنفسى ايه، انه لايرانى اذن."(٦٣)

ومن ثم يتضح أن توظيف الشخصية فى هذا النص ليس توظيفا نمطيا لكنه يجعل الشخصية الغجرية فاعلة ومفعولة فى النص، فيتسم النص بالثراء وتعدد الدلالة Singificant Multiple، كما أن الكاتب يجعل الشخصية الغجرية

---

(٦٣) محمد البساطى، التاجر والنقاش ص ١٣٥

نمطا من أنماط الغرباء والبدو الذين كانوا دائما يهجمون على القرية وهو بذلك يحقق ازدواجية فى الدلالة، فالغجر يعيشون خارج القرية فى مشارف الصحراء، يستقبلون الحجاج وفى الوقت نفسه يشتركون مع البدو فى الغارة على أهالى القرية، البعد الأول يرتبط بواقعهم الحياتى، فالغجر برغم تجوالهم دائما فى المناطق الزراعية حول القرى والمدن إلاأنهم فى بعض الأحيان، يتجولون فى الصحراء ويستقرون فيها مدة معينة، اذ أن "تجوال الغجر لم يكن يمتد إلى الصحراء إلانادرا حينما كانوا يذهبون لمقابلة الحجاج، وهم فى طريق عودتهم من مكة، وذلك بحجة التحايل عليهم لعلاج حيواناتهم التى انهكت أثناء العودة، أو يبيعون لهم أدوية الماشية، وكان القليل منهم يصطحبون الحجاج فى كل الرحلة إلى مكة..... ويعيش الحلب خلال فترة تجوالهم فى خيام قابلة للحمل والنقل تشبه خيام بدو الصحراء مع بعض البرادع الرثة للحمير أو للخيل، ومع بعض الأوانى."(٦٤)

ان الكاتب يقرن بين الغجرية وبين جماعات البدو الذين أغاروا على القرية، لما بينهما من تقارب فى طبيعة الواقع، ومن استخدامهما للنار فى جوف الليل، يقول الراوى:" ويحكون أن البدو كانوا يصعدون منها عندما كانوا يغيرون على البلدة، وكانوا يأتون مع بداية الليل من الصحراء، ودائما فى الليالى العاصفة."(٦٥) كما أن الكاتب يقرن بين شخصية الغريب الوافد، وبين يوسف الغجرى الذى كان غريبا، وقد قدم الغريب الوافد فى أول الأمر مع الحجاج بحجة بحثه عن غنمه ضائعة حتى تآمروا على الزناتى الرجل الذى يدرك مالايدركه الأخرون.

ومن هنا يمكن القول أن الشخصية الغجرية كلما تعددت مستوياتها وأبعادها تعددت تبعا لذلك مستويات النص ودلالاته سواء فى هذه الروايات أو فى الروايات الأخرى –التى أشرنا إليها– ووظفت الشخصية الغجرية فى سياقها، وقد يرجع ذلك لطبيعة التناقض القائم فى الواقع الحياتى لأن " مايميز التناقض التاريخى هو أن تولد الدلالة يختبىء برمته فى خيار متعدد الحدود."(٦٦) فكلما تعددت رؤى الواقع وأبعاده كلما تعددت مستوياته ودلالاته.

---

(٦٤) د. نبيل صبحى حنا، مرجع سابق ص ٣٠٩

(٦٥) محمد البساطى، مصدر سابق ص ٧

(٦٦) رولان بارط: لذة النص، ترجمة فؤاد صفا، والحسين سبحان ص ٤٢، دار توبقال للنشر، الغرب الدار البيضاء سنة ١٩٨٨

الخاتمـــة

من خلال هذه الدراسة توصلنا إلى النتائج الاتية:

١ - إن الشخصية الغجرية شكلت ملمحا بارزا في الرواية العربية في مصر، لما لها من ضـرورة فنية وموضوعية، إذ أن نتيجة اختلال المعايير السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية والقومية منذ أواخر الستينيات وحتى أوائل التسعينيات، شعرت الذات بالانفصال عن ذاتها، كما شعرت بالغربة وتطلعت للرحيل هروبا من قهر الواقع، ولما كانت الشخصية الغجرية تواقة للرحيل، حيث أنها لا تملك وطنا أو هوية، لذلك كانت بالنسبة للكتاب إحدى الأدوات التعبيرية للتعبير عن الواقع الحياتي.

٢ - شكلت الشخصية الغجرية لازمة أساسية في نسق التركيب الروائي، وأصبح لها وظيفة جوهرية على مستوى التركيب المتمثل في الصيغ اللغوية، خاصة ان التركيب عنى بالصيغ الفعلية، وهناك علاقة حميمة بين الصيغ الفعلية والنسق الروائي، لاعتماهما معا على الحدث والزمن، واقترانهما بالشخصية الغجرية.

٣ - اقترنت الشخصية الغجرية بطريقة الراوي الحاضر، وهي الطريقة التي يكون فيها الراوي حاضرا في كل الأحداث ومطلق المعرفة، ويتجاوز معرفة شخصياته، ويسرد الأحداث بضمير المتكلم، سواء عن ذاته أو عن الذات الأخرى في الماضي والحاضر والمستقبل، ويتدخل الراوي تدخلا مباشرا في نسق التركيب الروائي، سواء سرد عن الغجرية أو تركها تسرد عن ذاتها، واتضحت هذه الطريقة في روايات الشمندورة لمحمد خليل قاسم سنة ١٩٦٨، وقلب الليل لنجيب محفوظ سنة ١٩٧٥، وخالتي صفية والدير لبهاء طاهر سنة ١٩٩١. وفي هذه الطريقة طغت الصيغ المضارعة على الماضية، ويرجع ذلك لمعايشة الراوي للأحداث معايشة تامة، فيجعل الشخصية تسرد عن ذاتها كما لو كانت حاضرة في اللحظة الانية.

٤ - اقترنت الشخصية الغجرية بطريقةالراوي الغائب، وهي الطريقةالتي يكون فيها الراوي غائبا في كل الأحداث، ولا يتجاوز معرفة شخصياته ويختفي

كلية وراء العمل، ويسرد الأحداث بضمير الغائب على لسان الشخصية الغجرية أو الشخصيات الأخرى المشاركة في الأحداث، وقد اتضح في هذه الطريقة غلبة الصيغ الماضية على المضارعة، لأن الراوي يسرد عن الآخرين كل الأحداث والوقائع الماضية، وأهم رواية اعتمدت على هذه الطريقة هي رواية "تغريبة بني حتحوت إلى بلاد الشمال" سنة ١٩٨٨ لمجيد طوبيا.

٥ - اقترنت الشخصية الغجرية بطريقة الراوي الغائب الحاضر، ويعني بها الطريقة التي يكون فيها الراوي حاضرا وغائبا في آن واحد، وتتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو الشخصية، ويتدخل الراوي أثناء السرد في سياق الأحداث، ومن ثم فهو يسرد عن الشخصية الغجرية، ثم يتدخل أحيانا في سياق السرد، وهذه الطريقة ترتبط بالحكى غير المباشر، وفيها تتقارب الصيغ الماضية والمضارعة، أو تتغلب إحداهما على الأخرى تبعا للمعالجة الفنية، وكلما ازداد تدخل الراوي في النسق كلما ازدادت الصيغ المضارعة، والعكس صحيح، ويرجع هذا إلى مدى معايشة الكاتب للنص الروائي، فكلما كان معايشا إلى حد الحضور الكلي في اللحظة الآنية، كلما ازدادت الصيغ المضارعة، وكلما كان ساردا للماضي فحسب ازدادت الصيغ الماضية.

وأهم الروايات التي اعتمدت على هذه الطريقة هي الطوق والإسورة سنة ١٩٧٥ ليحيى الطاهر عبد الله. والتاجر والنقاش سنة ١٩٧٦ لمحمد البساطى، وحنان سنة ١٩٨١ لمجيد طوبيا، وعصفور النار سنة ١٩٨٥، لشطبى يوسف.

٦- من خلال طرق الذات الراوية وعلاقتها بنسق التركيب والشخصية الغجرية يتضح الآتى:-

أ - نسق التركيب الروائى فى "الراوى الحاضر" تزداد فيه الصيغ المضارعة على الماضية

ب- نسق التركيب الروائى فى "الراوى الغائب" تزداد فيه الصيغ الماضية على المضارعة

ج- نسق التركيب الروائى فى الراوى الغائب الحاضر تتقارب فيه الصيغتان، أو تتغلب احداهما على الأخرى وفقا للمعالجة الفنية ولمدى حضور الراوى وتدخله فى السياق.

ويمكن أن نمثل لهذه الطرق بالمعادلة الآتية :-

طريقة الراوي = عدد الصيغ الماضية ÷ عدد الصيغ المضارعة
= نسبة الصيغ الماضية : نسبة الصيغ المضارعة

الراوى الحاضر = عدد الصيغ الماضية < عدد الصيغ المضارعة
الراوى الغائب = عدد الصيغ الماضيه > عدد الصيغ المضارعة
الراوى الغائب الحاضر= عدد الصيغ الماضيه < > عدد الصيغ المضارعة

ومن الجدير بالذكر أن نتيجة هذه المعادلات جاءت على سبيل شيوع الظاهرة، وليست على سبيل الحصر الشامل والتحديد الصارم، فمن المألوف أن التجربة الأدبية والروائية تخضع فى سياقها لعوامل عديدة منها العوامل النفسية والشعورية والفنية، والثقافية والسياسية والاجتماعية، ومحاولة تقنينها فى أسس علمية معيارية صارمة يكون أمرا صعب المنال، لكن تقنينها يكون نسبيا على سبيل شيوع الظاهرة فى العمل الروائى.

٧ - إقترنت الشخصية الغجرية بالسياق الروائى وشكلت لازمة أساسية فى سياق بعض الروايات، ولازمة جزئية فى البعض الآخر، ومن ثم أصبح لها دور فى تشكيل السياق الروائى، ويعنى بالسياق الروائى تضافر الأحداث المتصلة فيما بينها تضافرا تاما من خلال البناء الزمانى والمكانى.

٨ - إرتبطت الشخصية الغجرية بتتابع الحدث الروائى، سواء كان واقعيا أو رمزيا وشكلت الغجرية ملمحا جوهريا فى هذا التتابع، لأن الشخصية تقترن بالحدث فى فعلها وتفاعلها، لذلك نجد أن الروايات التى اعتمد بناؤها على الشخصية الواقعية جاءت أحداثها واقعية، ونجد ذلك فى روايات "الشمندورة" و"قلب الليل"، و"الطوق والإسورة"، و"عصفور النار"، و"خالتى صفية والدير".

٩ - إقترنت الشخصية الغجرية بالحدث المزدوج- لو جاز لنا استخدام هذا التعبير- وهو حدث يتلازم فيه حدثان أحدهما واقعى والآخر رمزى وحينئذ تسير الرواية فى خطين الأول واقعى، والثانى رمزى وأهم رواية اتضح فيها هذا الملمح هى رواية "حنان" حيث نجد كل مشهد يقوم على هذه

الازدواجية المكونة من حدث واقعى مادى وحدث رمزى دلالى، والشخصية الغجرية غالبا ما تقترن بالحدث الرمزى فى السياق الروائى.

١٠- إرتبطت الشخصية الغجرية بالتتابع الزمانى، وشكلت لازمة أساسية فيه، ويعنى بالتتابع الزمانى الوحدات الزمنية التى تتتابع تتابعا تصاعديا أو عكسيا، أو دائريا، أو متداخلا، والشخصية الغجرية لها دور فى هذا السياق الزمنى سواء عن طريق استرجاع الماضى أو التعبير عن الحاضر أو اقترانها بالمستقبل من خلال النبوءة ورؤية الطالع، وقد اعتمدنا فى تقسيمنا لهذه الوحدات الزمنية على الجهة الزمنية لتوافقها مع سياق الشخصية الغجرية، فقد اقترنت الغجرية بالزمن اللامعكوس، وهو الذى يتألف من سلسلة مطردة من الأحداث، ووجدت فى روايات الشمندورة والطوق والإسورة، والتاجر والنقاش، وعصفور النار، تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال، وخالتى صفية والدير.

كما اقترنت بالزمن الدائرى، وهو الذى يبدأ من نقطة حدثية معينة وينتهى عند نفس النقطة، أى أنه يوجد فى الروايات التى تبدأ من حدث معين وتنتهى عند نفس الحدث، وشكلت الغجرية محورا فى هذا المدار الزمنى فى رواية "قلب الليل"

واقترنت الشخصية الغجرية أيضا بالزمن المتداخل الذى لايسير فى اتجاه مطرد، لكنه يسير فى اتجاهات متعددة ومتناقضة ومتداخلة دون تنظيم أو ترتيب، ويقترب من "تكنيك" زمن الأحلام، وأهم الروايات التى اعتمدت على هذا النمط الزمنى هى رواية "حنان" لمجيد طوبيا.

١١- شكلت الغجرية ملمحا فى التتابع المكانى، سواء على مستوى المكان الطبيعى أو التخيلى، الأول يعنى بالموضع الطبيعى وتقترن به الغجرية من خلال العلاقة الجدلية بينها وبين هذا المكان لأنها لاترتبط بموضع معين لأن حياتها قائمة على التجوال ومن ثم تكون علاقتها بالمكان علاقة جدلية أو غير أليفه، وقد اتضح هذا المكان فى العديد من الروايات مثل الشمندورة، والتاجر والنقاش، وعصفور النار، والثانى يعنى بالمكان غير الطبيعى من خلال التداعى فى حالات الحلم واليقظة والمناجاة النفسية، فهو مكان يقترن بالصور التخيلية والحلمية ولاوجود له فى الواقع المعيش، لكن

الشخصية تتطلع اليه بغيه التطلع لواقع جديد -أو على حد تعبير جاستون باشلار- مكان ظاهراتى يلغى موضوعية الظاهرة المكانية - أى كونها هندسية- ويحل مكانها ديناميته الخاصة، وأهم رواية وجد فيها هذا المكان هى رواية "حنان" لمجيد طوبيا

١٢- ارتبطت الشخصية الغجرية بالدلالة الموجبة ويعنى بها الشخصية التى تعبر عن الخصوبة والميلاد وتجدد الحياة والمستقبل سواء على مستوى الممارسات الطقسية والحياتية للغجرية، أو على مستوى النبوءة ورؤية الطالع، وأهم روايتين اقترنتا بهذا النمط هما "حنان"، و"تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال."

١٣- هناك شخصية غجرية اقرنت بالدلالة السالبة ويعنى بها الشخصية الغجرية التى يوظفها الكاتب فى روايته للتعبير عن الموت والاستلاب والضياع سواء على مستوى الممارسات الحياتية أو على مستوى النبوءة ورؤية الطالع، ووظفها الكاتب بغية التعبير عن الواقع المعيش، ومن ثم تعبر عن عقم الواقع ورتابة الحياة، واتضح هذا النمط فى روايات الشمندورة، وقلب الليل، والطوق والإسورة، والتاجر والنقاش، وعصفور النار، وخالتى صفية والدير.

١٤- اقترنت الشخصية الغجرية بالنص ذات البعد الواحد، وهو نص يعبر عن المعنى المعجمى للغة، ولايحمل أكثر من معنى واحد هو المعنى المباشر للغة أو الشخصية الغجرية. والشخصية الغجرية فى هذا النص تكون بمثابة الحلية الشكلية التى يكمل بها الكاتب عناصر روائيه، ويقف توظيفها عند حد الرصد المباشر للشخصية، وأهم رواية اتضح فيها هذا البعد هى رواية "عصفور النار"

١٥- اقترنت الشخصية الغجرية أيضا بالنص الروائى ذات الأبعاد والرؤى المتعددة، وهو نص يحمل دلالات متعددة للشخصية الغجرية، اذ أن الشخصية الغجرية فى هذا النص تصبح فاعلة ومفعولة فى آن واحد ونتيجة التفاعل بين الشخصية والنص والواقع، تتعدد الأبعاد والدلالات الايحائية

والرمزية، اذ أن النص قد يعبر عن الشيء ونقيضه فى آن واحد، وأهم الروايات التى اعتمدت على هذا الجانب هى الشمندرة، والطوق والإسورة، والتاجر والنقاش، وحنان، وتغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال، وخالتى صفية والدير.

أهم المصطلحات الإنجليزية الواردة في البحث

الاتجاه	Direction
الاستلاب	A lienation
التتابع	Succession
تتابع الشخصية	Character Sequence
التحليل الاحصائي	Statistic analysis
التداعي	Association
التداعي الحر	Free Association
تداعي المعاني	Association of Ideas
تركيب "بنيه"	Structure
تركيب النص الروائي	Narrative Text Structure
التعبيرية	Expression
التناقض	Contradictoriness
توسيع المعنى	Widening
الحدث	Happening
دلالية	Semanticity
الراوي	Narrator
رمزية	Symbolism
الروائي	Novelist
الرواية	Novel
الزمكاني"الزماني والمكاني"	Spatiatemporal Situation
الزمن الخارجي	External Time
الزمن الداخلي	Internal Time
السرد	Narrative
السياق الروائي	Narrative Context
الشخصية	Character
الشخصية الغجرية	Gypsy Character
الصيغة الفعلية	Verbal form
ضمير الغائب	Third person pronoun

First Person Pronoun	ضمير المتكلم
Devices	طرق
Narrative Devices	طرق السرد
Imperative verb	الفعل الأمر
Verisimilitude	محاكاة الواقع
Narrative Text	النص الروائي
Dialogue Type	نمط الحوار
Narrative Type	نمط السرد
Description	الوصف
Narrator Description	وصف الراوي

المصادر والمراجع

أولا: المصادر:*

١- محمد خليل قاسم، الشمندورة، ط (١)، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة سن ١٩٦٨

٢- نجيب محفوظ، قلب الليل،ط (١)، مكتبة مصر، القاهرة سنة ١٩٧٥

٣- يحيى الطاهر عبد الله، الطوق والإسورة، ط (١)،الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة سنة ١٩٧٥

٤- محمد البساطى، التاجر والنقاش، ط (١)،دار الثقافة الجديدة، القاهرة سنة ١٩٧٦

٥- مجيد طوبيا، حنان، ط (١)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨١
تغريبة بنى حتحوت إلى بلاد الشمال، ط (١)،دار الشروق، القاهرة سنة ١٩٨٨.

٦- شطبى يوسف، عصفور النار، ط (١)،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٥

٧ - بهاء طاهر، خالتى صفية والدير، ط (١)،دار الهلال، القاهرة سنة ١٩٩١

---

* هذه المصادر والمراجع مرتبة ترتيبا تاريخيا، ولم أذكر منها إلا ما اعتمدت عليه مباشرة في صلب البحث، وهذه المصادر تعد من أهم الروايات المصرية التي وظفت الشخصية الغجرية في المرحلة المعنية. لذلك اقتصرت الدراسة عليها.

ثانيا: المراجع العربية والمترجمة **

١- أحمد درويش "دكتور" دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، مكتبة الزهراء د.ت، القاهرة

٢- جاستون باشلار، جدلية الزمن ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية بيروت لبنان سنة ١٩٨٢

٣- جيمس فريزر، الغصن الذهبى ح ١، ترجم باشراف الدكتور أحمد أبو زيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٧٢

٤- حمادى صمود وآخرون : علامات فى النقد الأدبى" النادى الأدبى الثقافى بجدة مجلد ٢ سنة ١٩٩٢

٥ - روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة دكتور محمود الربيعي، دار المعارف الطبعة الثانية سنة ١٩٧٢.

٦ - رولان بارط، "درس السيميولوجيا"، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب سنة ١٩٨٦،
"لذة النص"، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المقرب سنة ١٩٨٨.

٧ - ريتشارد شاخت، الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت سنة ١٩٨٠.

٨ - سعد مصلوح "دكتور"، الأسلوب عالم الكتب، القاهرة ط(٣) سنة ١٩٩٢.

** هذه المراجع العربية والمترجمة مرتبة ترتيبا هجائيا.

٩ - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب سنة ١٩٨٩.
١٠- سيد حامد النساج"دكتور" " بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار المعارف ط (١) سنة ١٩٨٠.

١١- سيزا قاسم "دكتور" بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة سنة ١٩٨٤.

١٢- طه وادي "دكتور" صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف سنة ١٩٨٤.

١٣- عبد الحميد ابراهيم"دكتور" : "مقالات في النقد الأدبي" جـ٢ دار حراء سنة ١٩٨٣...
دراسة حول الرواية الجديدة ضمن كتاب لقطات لآلان روب جرييه، هيئة الكتاب القاهرة سنة ١٩٨٦.

١٤- عبد الرحمن بسيسو، استلهام الينبوع، مؤسسة سنابل للنشر والتوزيع ، الاتحاد العام للكتاب الفلسطينيين سنة ١٩٨٣.

١٥- عبد السلام المسدى"دكتور" الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب الطبعة الثانية، ليبيا سنة ١٩٨٢
بحث "النقد الأدبي وانتماء النص" ضمن كتاب، علامات في النقد الأدبي، النادي الأدبي الثقافي بجدة جـ٤ مجلد (١) سنة ١٩٩٢.

١٦- فراس سواح، مغامرة العقل الأولى، دراسة في الأسطورة، دار الكلمة، بيروت لبنان سنة ١٩٨٠.

١٧- محمد عزام، البطل الاشكالي في الرواية العربية المعاصرة، الأهالي ، دمشق ، سوريا سنة ١٩٩٢.

١٨- ميشيل زيرافا الأسطورة والرواية ، ترجمة صبحي حديدي ط(١) دار الحوار ، سوريا سنة ١٩٨٥.

١٩- نبيل صبحي حنا "دكتور" جماعات الغجر مع اشارة خاصة للغجر في مصر والبلاد العربية، دار المعارف سنة ١٩٨٠.

٢٠- نبيله ابراهيم "دكتورة" فن القص في النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، القاهرة .
"نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة" مكتبة غريب، القاهرة ١٩٧.

٢١- نجيب محفوظ: أتحدث إليكم، دار العودة ، بيروت ط (١) سنة ١٩٧٧.

٢٢- وليد نجار . قضايا السرد عند نجيب محفوظ، دار الكتاب اللبناني، بيروت سنة ١٩٨٢.

ثالثا - المراجع الاجنبية:

1. Clebert J. P., the Gypsis. Translated by Charles Duff. Penguin Books, 1967.

2. Magdi Wahba, Kamel Al-Muhandes., Dictionary of Arabic Literary & Linguistic Terms. Librairie du Liban, 1979.

3. Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend, Funk and Wagnals Company, New York, 1949.

رقم الايداع	١٩٩٢/٩٣٥٣
الترقم الدولى	I.S.B.N 977 - 232 - 043 - 6