ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

The Narrative Form of the Character A Study in Noor Faris "Rose Water"

Assist.Prof.Dr. Ibrahim Namis Yaseen

Tikrit University/College of Basic Education/shirqat

Keywords:
Narrative composition
Rose water

ARTICLE INFO

Article history:
Received 19 Nov. 2019
Accepted 26 Dec 2019
Available online 26 Jan 2020
Email: adxxx@tu.edu.iq

ABSTRACT

There are several elements of the narrative form. These elements are well-known and have a basic role in building the narrative work. The character represents the main component of those elements. In fact, it is very difficult to produce any narrative text without the existence of characters since they represent the backbone on which other elements stand and set out to the space of the narrative form . Actually, narrative characters require a special formal and constructive formula through which they can undertake this exceptional role in bringing the process of the textual narrative building into its ideal state.The basic well-known dimensions of the character can be classified into three types: First, the general external dimension can be discerned through the general external features. Secondly, the internal dimension can be formed out of a group of deep internal features that help the external dimension in appearring · Finally, the social dimension completes the general image of the character. In the current study, Noor Faris "Rose Water" is chosen as a field of reading, analysis and discussion.

© 2020 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.27.2020.8

التشكيل السردي للشخصية دراسة في رواية ((ماء الورد))

أ.م.د إبراهيم نامس ياسين/ جامعة تكريت / كلية التربية الأساسية / الشرقاط

الخلاصة:

إنّ عناصر التشكيل السردي الروائي عديدة ومعروفة ولها حضور أساس في بناء العمل الروائي، وتمثل الشخصية العنصر الأبرز من عناصر التشكيل السردي الروائي بحيث يصعب تماماً ولادة نص سردي روائي بلا شخصيات، فهي العمود الفقري الذي تنهض عليه عناصر التشكيل الأخرى وتنطلق إلى فضاء المتن السردي من خلال علاقتها بها، لذا فهي تحتاج إلى صيغة بنائية تشكيلية نوعية خاصة تستطيع عبرها القيام بهذا الدور الاستثنائي في إيصال عملية بناء النص السردي إلى حالته المثلى.

وأهم أبعاد الشخصية المعروفة والمتداولة في أدبيات السرد تتكون من ثلاثة أبعاد هي: البعد الخارجي العام الذي يمكن رصده من خلال الصفات الخارجية العامة، والبعد الداخلي الذي يتشكل من خلال مجموعة من

الصفات الداخلية العميقة التي تساعد البعد الخارجي في الظهور، وأخيراً البعد الاجتماعي الذي يُكمل الصورة العامة للشخصية، وقد تناولنا في هذا البحث رواية (ماء الورد) للروائية نورة محمد فرج ميداناً للقراءة والتحليل والدرس.

المفهوم التشكيلي للشخصية الروائية:

تمثل الشخصية العنصر الأبرز من عناصر التشكيل السردي الروائي بحيث يصعب تماماً ولادة نص سردي روائي بلا شخصيات، فهي العمود الفقري الذي تنهض عليه عناصر التشكيل الأخرى وتنطلق إلى فضاء المتن السردي من خلال علاقتها بها، لذا فهي تحتاج إلى صيغة بنائية تشكيلية نوعية خاصة تستطيع عبرها القيام بهذا الدور الاستثنائي في إيصال عملية بناء النص السردي إلى حالته المثلى.

إنّ الشخصية بطبيعتها المركزية في تشكيل النص الروائي هي دائماً مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة التي تهم أغلبية الناس، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في السرد منذ انصرفت منفصلة إلى دراسة الإنسان وقضاياه، إذ لا يسوق السارد أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي في مرجعيته الواقعية، بل هي ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما(١)، وعلى هذا الأساس تتشكّل الرؤية العامة للقوة التشكيلية التي تتمتع بها الشخصية داخل الفضاء السردي الروائي.

لا تتوقف الرواية عند عتبة الأحداث وتجلياتها المثيرة وتكتفي بها لتحقيق حلم الرواية بتمثيل الواقع وتصويره تخييلياً، وإنما تسعى بجهد حثيث ((إلى الكشف عن الأشياء ومكوناتها والأشخاص وطباعها الخلقية))(٢)، فلا تكتمل الصورة المثلى من حيث البناء والتشكيل للنص الروائي مهما تماثلت العناصر التشكيلية الأخرى في حضورها وتشابكها، إلا بحضور قوي ولافت للشخصيات يسهم في وضع بقية عناصر التشكيل موضع التنفيذ والإجراء والفعل، وهو ما يقود إلى التمعن في معاينة الوقائع والأحداث عند تكاملها وتعاضدها، ومن ثم الكشف عن خبايا النص ومكونات الشخصية(٣)، والشخصية هي من صميم عمل الرواية وجوهرها وهي عنصر ضابط لحركة العناصر الأخرى، إذ ليس للشخصية أية أهمية في المسار السردي من دون أن يكون لها دور بارز في حمل الفكرة أو القضية أو المقولة الروائية، وما تقدمه من سلوك وكلام سيكون محل اهتمام القارئ حين يدفعه ذلك نحو تتبع الأحداث وعن جوانب أخرى خاصة بطبيعة الشخصية(٤)، وذلك لأنّ الشخصية حالة قابلة للمتابعة من طرف مجتمع القراءة بسبب وضوح دورها في التشكيل السردي.

يكتسب وصف الشخصية في هذا السياق قدراً مهماً من البناء الفني التشكيلي لتشييد الحدث وتقديمه وتطوره ونموه(٥) في مجالات سردية مختلفة، ومن أبرز هذه المجالات عنصر المكان الذي هو بحاجة إلى حساسية تشكيلية خاصة تسهم الشخصية في رفدها، فالمكان السردي يجب أن لا يكون فارغاً كي يكون فاعلاً ومنتِجاً، ومهمة الشخصية والحدث القيام معاً بوصف ما يحتويه الحدث السردي من أشياء لها علاقات بشخصيات العمل(٦)، إذ لا بدّ من وضوح علاقة الشخصية بالمكان في إطار علاقتها بالحدث،

إذ يعد وصف المكان عن طريق الشخصية من أهم الأساليب التي تسهم في تقديم صورة المكان(٧) على النحو المطلوب، وهو ما يؤكّد القيمة التشكيلية للشخصية في هذا الإطار.

تؤثر الشخصية على المستوى الفعلي في تحريك الأشياء الأخرى داخل فضاء القصة عبر محاور مختلفة وبحسب طبيعة التجربة السردية ومقصديتها، والأشياء هذه تمثل عنصراً من عناصر العالم الخارجي المرتبط بالإنسان إذ يستطيع أن يمسكه أو يعالجه(٨)، ومن دون الشخصية لا يمكن بالتأكيد إمساك هذه الأشياء ومعالجتها بالشكل المطلوب، وبهذا فإن الشخصية تساعد مساعدة كبيرة وشاسعة في تشكيل المكان ومنحه حضوراً وعمقاً دلالياً جوهرياً لا غنى عنه(٩)، بما يجعل منها العنصر الأكثر تدخلاً في عمل عناصر التشكيل السردي الأخرى والتأثير فيها من الجوانب كافة تقريباً.

أبعاد رسم الشخصية وتشكيلها:

يجتهد الروائي في رسم الشخصية وتشكيل فضائها استناداً إلى الدور الذي تنهض به في الحدث الروائي، ويتوقف مدى نجاح عمل الشخصية في السرد على طريقة الرسم وحساسية التشكيل إذ ستضمن ذلك بناء هوية لكل شخصية من الشخصيات، وغالباً ما تتمحور هذه الأبعاد حول مجموعة أبعاد متداخلة بعض الشيء: البعد الخارجي الجسدي، والبعد الداخلي النفسي، والبعد الاجتماعي الذي يتجسّد فيه البعدان الخارجي والداخلي على أرض الواقع، إذ يتّفق معظم الباحثين والمشتغلين في حقل نقد السرديات على هذا التقسيم، وثمة من يضيف بعداً رابعاً إلى هذه الأبعاد الثلاثة هو البعد الفكري لكنه قد يندرج على نحو ما في البعد الاجتماعي لاشتباك العلاقة بين ما هو اجتماعي وما هو فكري.

ولا تقتصر هذه الأبعاد بتقسيماتها وأنواعها على الشخصية السردية البشرية فحسب، وإنما تنسحب أيضا على كل (شخصية) تدور حولها الرواية، مهما كانت صفة هذه الشخصية وطبيعتها ووجودها في الطبيعة، ومن هنا فعلى السارد أن يسأل نفسه دائماً عن الصفة الشخصية الضرورية الصالحة تماماً لنصه السردي، لأن الصفة أياً كانت هي المادة المركزية للشخصية في تكوينها وأدائها، ويتوقف ذلك على سعة الدور الذي تقوم به الشخصية، بين شخصية محورية رئيسة تظهر فيها أبعادها كاملة على طول حركة السرد، وشخصية ثانوية عابرة لا تكشف عن نفسها ولا تظهر إلا من خلال بعد واحد، ويمكن مقاربة هذه الأبعاد كما تتجسّد في هذه الرواية الموسومة "ماء الورد" على النحو الآتي:

١- التشكيل الخارجي للشخصية.

٢- التشكيل الداخلي للشخصية

٣- التشكيل الاجتماعي للشخصية

التشكيل الخارجيّ للشخصيّة:

يوصف التشكيل الخارجي للشخصية بأنه العنصر الأهم والأبرز والأكثر ظهوراً في هذا البعد، لأنه البعد الذي يظهر مباشرة وتتولد بسببه مجموعة من الأحكام حول طبيعة هذه الشخصية، وبحسب ما يرى

تودوروف فإنّ ظهور الملامح الخارجية للشخصية يحتاج إلى دقة وبراعة وإحاطة وتمثّل، حتى تُرسم في مخيلة القارئ وتوصل له هذه الملامح بطريقة موجزة وواضحة بحيث تشترك في رسم مسار النص السردي(١٠)، إذ يسعى السارد في هذا السبيل إلى رسم الهيكل والبنية الجسمانية العامة للشخصية، ويذكر العمر، والاسم الصريح، والمهنة وملامح الوجه والجسم والحركة الإيقاعية بما يغذي العمل دلاليّاً(١١)، وينشر حوله أكبر قدر من الضوء والوضوح والإشهار.

إنّ هذا البعد الأساس من أبعاد الشخصية في العمل السردي هو ((أحد الأركان الأساسية للتشخيص وهو تقديم صورة استهلالية كاملة للشخصية عن طريق أحداث تعززها))(١٢)، فلا يمكن أن يتحقق الشكل النموذجي للشخصية من دون حضور بارز وكافٍ لهذه الصورة الاستهلالية الخارجية، وتشتمل بالضرورة على مجموعة من الصفات من طول وقصر وبدانة ونحافة أو تشوّهات خلقية وعيوب وشذوذ قد ترجع إلى وراثة، أو إلى أحداث يكون لها الدور الكبير في داخل العمل الروائيّ(١٣)، وقد يشمل في السياق نفسه القومية والدين والانتماء والعرق والوصف الشكلي والعاهات والعيوب وما إلى ذلك(١٤)، بحيث يتعرّف القارىء على الشخصية من ملامحها الخارجية وكأنّها قريبة منه جداً.

لا بدّ للراوي أن يأتي مباشرة إلى ((المظهر العام للشّخصيّة وشكلها الظاهري، ويذكر الرّاوي ملابس الشّخصيّة وملامحها وطولها وعمرها ووسامتها ودمامة شكلها وقوّتها الجسمانيّة وضعفها...وهذا الجانب لهُ أهميّة كبيرة، لأنّهُ يساعد القارئ على التعرُّف على الجوانب الأخرى، فغالباً ما يكشف المتلّقي المكانة الاجتماعيّة للشّخصيّة من خلال ملابسها، وكذلك فإنَّ حركات رجل بدين تختلف تماماً عن حركات رجل نحيف، وسلوك شخص دميم المنظر ربما اختلف عن سلوك إنسان وسيم))(١٥)، بمعنى أن المظاهر الخارجية للشخصية تقود إلى فهم واستيعاب الأبعاد الأخرى حيث توحي بها وتدل عليها سيميائياً.

ليست كل مظاهر البعد الخارجي صالحة لكي يركز عليها الراوي إلا ما يخدم منها حركة السرد، فهي صفات تخضع للانتقاء من جانب الراوي لأنه مهموم بدور الشخصية وفاعليتها وتأثيرها أكثر من كونه مهموماً باستعراض كل الصفات الخارجية للشخصية مما قد لا يدخل في صميم العمل السردي، فهو على هذا النحو ((لا يقدّم كثيراً عن الأوصاف الخارجيّة للشّخصيّة ولا يسهب في وصف معالمها وهيكلتها، إذ تعدّ الرّؤية المركّزة على أجزاء من الجسم بمثابة تغطية لوصف الشّخصيّة وصفاً تفصيليّاً شاملاً، إذ يميل إلى توجيه النّظر نحو تفاصيل محدّدة من الشّكل الخارجيّ للشّخصيّة غالباً؛ بما يخدمه في تسيير عمليّة الحكي))(١٦)، فعملية تسيير الحكي وتواصل بناء الحبكة القائمة على صفات منتخبة في الشخصية هي ما يخدم الفاعلية السردية للعمل، ولا قيمة للصفات غير الفاعلة في هذه العملية.

تشتغل رواية "ماء الورد" لنورة محمد فرج(١٧) على الشخصية اشتغالاً بيّناً وظاهراً حتى على مستوى عنوانات أجزاء الرواية، وقد احتلّت شخصيتان مركزيتان فضاء السرد الروائي من أوله إلى آخره، فالرواية تنهض على زمن مقداره "أيام شهر رمضان" أي (٢٩) يوماً لا تكتمل فيه العدّة في اليوم الثلاثين، ولكلّ يوم من هذه الأيام شخصية من هاتين الشخصيتين تبدأ بشخصية "ليلى" في اليوم الأول من رمضان،

وتنتهي بشخصيتها أيضاً في اليوم التاسع والعشرين، وتتناوب مع شخصية "عابد" الاستئثار بهذه الأيام وتقسيمها فيما بينهما.

يُعنى الراوي كثيراً بالبعد الخارجي للشخصية حين تصف الشخصية نفسها لأنّ الراوي هو دائما الشخصية نفسها، إذ تبدأ شخصية "ليلى" بوصف حالها وصفاً خارجياً يكشف عن ملامح عامة وظاهرة من هذه الشخصية:

((قبل شهور قليلة كنت عند الورّاق أبي الجود في دكّانه، يومها كان ثوبي أزرق كلون موج البحر الّذي رأيته مرّة وحيدة في حياتي. تلك حكاية لا تهمّ الآن، المهمّ أنّ الوقت كان صباحاً والسوق ضجيجاً، وكنت سمعت عن كتاب يمانيّ حول أصحاب الأخدود، قال إنّ موضعهم مكشوف معلوم الآن، فأوصيت أبا الجود أن يبقي لي نسخة، وما إن صبّحت هذا اليوم حتّى لقيت غلامه جمال الدّين عند بابي بابتسامته وصفّ أسنانه المكسورة، يخبرني أنّ كتابي بانتظاري. هناك، ما إن تناولت الكتاب حتّى سمعتُ قولاً من خلفي: ما للنّساء والكتب؟))

فعبارة (كان ثوبي أزرق كلون موج البحر الّذي رأيته مرّة وحيدة في حياتي) يعبر عن صفة خارجية توضّح مزاج الشخصية واختيارها لألوان ثوبها، لأن الثوب وعاء خارجي للشخصية يكشف عن طبيعتها في الاختيار والذوق والملامح الجمالية التي تتمتّع بها الشخصية، وهي علامة مهمة في هذا السياق المعبّر عن بعد خارجي مهم.

ومن عتبة الثوب تنتقل الشخصية إلى وصف ملامح خارجية أخرى لها علاقة بالتكوين العام المتعلّق بالمظهر الخارجي، فرسم الشخصية الخارجي له علاقة مهمة بالرسم الداخلي الذي يتجلى في أماكن ومناسبات أخرى من الرواية، وبحسب تطور الفكرة السردية الخاصة بالشخصية وحاجة السرد لظهور الملامح والصفات:

((وفي الليل قبّلت شعري الّذي لامس خدّه. سألني بعدها عن طول شعري، ولم أخبره. كنت أحب شعري الأسود الطويل، أطول من شعر كلّ صاحباتي، يكاد يصل حتّى ركبتي.))

هنا تظهر مجموعة من الأبعاد الخارجية في شخصية "ليلى" تكشف عن تأثير صفاتها الخارجية بالمحيط السردي المرافق لها، فالأبعاد (شعري/طول شعري/شعري الأسود الطويل/أطول من شعر كلّ صاحباتي/ يصل حتّى ركبتي)، كلها توضّح مفصل بالغ الأهمية من مفاصل الصفات الخارجية العامة لشخصية "ليلى"، وما يدعم هذا الحضور الخارجي لملامح الشخصية حضور صفات خارجية أخرى تولّد إيقاعاً يضفي على الشخصية إثارة أنثوية كبيرة:

((أمّا أنا فكنت أمسُّ الأرض بأصابع قدمي وأنا أهز خلخالي هزّاً رقيقاً. كنت أحبّ لبس الخلاخيل، ولو أنّها بغير صوت، لكنّ دغدغتها تشعرني بأنّ لي روح طير صغير.))

فالمفردات الخارجية للشخصية (أصابع قدمي/خلخالي/الخلاخيل/صوت/دغدغتها...) تصنع جواً من الصفات الخارجية، وتؤلّف حول الشخصية فضاء إيقاعياً خاصاً يسهم في تنوير الشخصية تنويراً خارجياً خاصاً بالبعد الخارجي.

لا تكتفي شخصية "ليلى" بالتعبير عن الملامح الخارجية العامة للشخصية بل تتحوّل نحو وصف الملامح الخارجية لشخصية "عابد" حبيبها وخطيبها الذي سيتزوجها بعد نهاية شهر رمضان المبارك مباشرة، فهي تصف بعضاً من أبعاده الخارجية على هذا النحو:

((كنت أرى عيني عابد تبدوان غريبتين وأنا أخبره بكلّ ذاك، وأشعر فيهما شيئاً من عيني جدّي.))

تتجسّد الأبعاد الخارجية لعابد على لسان ليلى بـ (عيني عابد/غريبتين/ فيهما شيئاً من عيني جدّي)، بما يجعل من (عيني عابد) مظهراً خارجياً لافتاً لشخصيته يمكن الإفادة من هذه الصفة فيما بعد لمعرفة نوعية الشخصية وقيمتها السردية في الرواية.

لا يتوقّف البعد الخارجي على الصفات الخارجية فقط بل على الحركة الخارجية التي تقود إلى صفات ذات طبيعة خارجية، كما في هذه الصورة السردية:

((قرّرت أن أنهض من فراشي وأفعل ما أفعله دوماً كيلا يثقل الهمّ على قلبي، أشغل عقلي ويدي بالعمل، كثير من العمل. غسلت وجهي وبدّلت ثوبي ومشّطت شعري، وفرشت قراطيسي أمامي، وجلست، وأمسكت بالقلم، ومكثت وقتاً بدا دهراً دون أن أصنع شيئاً.))

فشبكة الأدوات الجسدية لها علاقة بالحركة الخارجية إذ إنّ الصفات مع الحركة تمثلان على نحو ما بعداً خارجيا للشخصية في إطار التصوير العام، وقد تمتزجان في حالات أخرى بحيث تبدو الصورة السردية متكاملة في استظهار أبعاد الشخصية الخارجية، كما تجسّد ذلك في الصورة السردية التي يرويها "عابد" عن حالته:

((لا أذكر سوى أنّي كنت ملقى على عربة خشبيّة تختضّ بي، لا أستطيع الحراك، ذراعاي موثقتان خلف ظهري، وقدماي موثقتان أيضاً، وعند أنفي لحم بشري مزرقّ عليه خرقة ممزّقة، لا أدري أهو لحم بطن أم لحم فخذ، لكنّه لا يتحرك، يهتزّ فقط. غبت عن الوعي مرّة أخرى.))

فأدوات الجسد المختلفة تظهر واضحة في بعد خارجي يعمل على تمثيل الحركة وتطوير بنيتها لصالح الصفات العامة للشخصية، ولا ينتهي البعد الخارجي للشخصية عند توصيف ملامح الشخصية من الخارج فقط بل يمتد إلى ما يحيط بالشخصية ويتصل بها من ملامح خارجية للأشياء، وهي كلها تعمل في ميدان سردي واحد يجعل من الشخصية محوراً لوصف ما يحيك بها وما يتصل بها من صفات ومشاهد ولقطات ذات طبيعة خارجية، يمكن أن تكشف عن حال الشخصية ووضعها:

((كنت وحدي، ملقى على جنبي الأيمن، من أمامي ومن خلفي وعن يميني وعن شمالي تماثيل وتماثيل، ضخمة بلا رؤوس، مصفوفة صفّاً صفّاً، كأنّهم بنيان مرصوص، كلّ هذه التّماثيل تواجهني، واحد يرفع يده مكسورة الأصابع بالوعيد، إصبع واحد يكفي للوعيد. تمثال آخر لا أعلم أهو رجل أم امرأة، له جناحان، واحد سويّ وآخر مكسور. تمثال جالس على كرسي حجريّ مثله. تمثال من حجارة سوداء. تمثال من حجارة بيضاء، تمثال يكاد يلمع، مشطور إلى

نصفين، نصفه الأيمن وراء نصفه الأيسر وكأنّهما لا يعرفان بعضهما. كلّها تماثيل أعظم مني مقدار خمسة أذرع وأكثر، وكلّها بلا رؤوس، وربّما بلا كفوف أو أطراف.))

فالتماثيل بخصائصها وصفاتها وتجسيداتها المختلفة وهي تحيط بشخصية "عابد" تؤلّف مشهداً كلياً خارجياً، يلقي بضوئه على البعد الخارجي لشخصية عابد من جوانب كثيرة، مع أنّ جملة من التفاصيل تنتشر على مساحة واسعة من أرضية مشاهد التماثيل وأجوائها وصفاتها الخارجية، على اعتبار أنّ التمثال لا يحتوي إلا على بعد خارجي واحد هو الأصل، أما البعد الداخلي فهو بعد تأويلي يخضع لطبيعة القراءة والتحليل، بعكس شخصية عابد التي تنطوي على ثلاثة أبعاد خارجي وداخلي واجتماعي كما هي الحال في شخصية ليلى.

يتمّ التركيز من ناحية البعد الخارجي في الشخصية على الجسد وتجلياته المباشرة في صيغته الأصلية أو في ردود فعله على المثيرات التي تصادفه، وقد يكون "الوجه" هو العنصر الأبرز في تصوير البعد الخارجي بما ينطوي عليه من أجزاء أو التماعات أو حركات، تتصل بطبيعة هذا الوجه ونموذجه الجسدي:

((في وجهك حياء حين تتحدث، وحين تبتسم تغدو وسيماً جدّاً، في أوّل ابتسامتك تكون شفتاك مشدودتين، وفي آخرها تَنْشَدّ شفتاك أكثر، فتظهر أسنانك قليلاً قليلاً، وتغمر عينيك التماعة وسعادة حييّة.

عندك غمّازة واحدة.

وعندي غمّازتان.

شعرك أسود جميل، وشعري أكثر سواداً وجمالاً.))

يتمثل الوجه هنا "وجهك" جملة من الملامح الفعلية والاسمية "تبتسم/وسيماً جداً/ابتسامتك/شفتاك/ أسنانك/عينيك/غمّازة/غمّازتان/ شعرك أسود جميل/شعري أكثر سواداً وجمالاً"، ثمة بانوراما شاسعة لجغرافيا الوجه هنا تصوّر البعد الخارجي ممثلاً بالوجه في تفاصيله المتنوعة القادرة على منح الوجه هوية معيّنة، ولاسيما حين تتمّ مقابلة وجه الحبيب بوجه الحبيبة في مقارنة من نوع محدّد يتفوّق بها شعر "ليلى" جمالاً على شعر "عابد".

لا يقف البعد الخارجي للشخصية عند المكونات التقليدية الخارجية من مواقف وصفات وتشكيلات بل يتدخل أحياناً في هيآت أخرى لها علاقة بطبقات الشخصية على نحو أو آخر، فبعض الصور السردية الخارجية تعكس مظاهر معينة ومحددة في الشخصية على شكل مشهد سيرذاتي تروي فيه الشخصية لمحة سيرذاتية تحيل على صفات خارجية لها:

((في صغري كان هناك سبيل ماء صغير، أرى فيه دائماً أوراق ورد كثيرة، لا أدري من أين تأتي، حاولت مرّة تتبّع مساره كي أرى أشجار الورد هذه، لكنّ السّبيل بدا طويلاً عليّ، وخشيت أن يبحث عنّي جدّي فلا يجدني ويأخذه القلق، فرجعت. كنت أحبّ أن أمدّ يدي وأتلذّذ ببرودة

الماء وبملمس الأوراق الرقيقة وهي تعلق بأصابعي، ثمّ أرفعها إلى وجهي، وألصقها بخدّي، فأشمّ رائحة ناعمة، وأشعر أنّي أميرة، تطلع للمرّة الأولى على الدّنيا.))

العلاقة الخارجية هنا علاقة حسيّة بصريّة ولمسيّة وشميّة (أمدّ يدي/أتلذّذ ببرودة الماء/بملمس الأوراق الرقيقة/تعلق بأصابعي/أرفعها إلى وجهي/ألصقها بخدّي/أشمّ رائحة ناعمة)، وتسهم هذه الحسية المتنوعة بطبيعتها التلازمية الخارجية في نقل الشخصية من مسار سردي إلى آخر (أشعر أنّي أميرة، تطلع للمرّة الأولى على الدّنيا)، وهذا الشعور إنما هو شعور خارجي بفعل عوامل خارجية نقلت الشخصية من طبقة إلى أخرى.

إنّ هذه الحسية التي تشتغل عليها الحواس الخارجية الخمس تعمل على تطوير البناء الخارجي العام لشخصية "ليلى"، حيث تتفاعل الحواس كلها وبحسب حاجة المشهد السردي الروائي وتنتج رؤية سردية لها علاقة وثيقة بتطوير البنية الخارجة للشخصية، وتتجلى العمليات الحواسية من بوابة حاسة البصر وتأثيراتها على بقية الحواس:

((استلقيت على الأرض، أتلذّذ بملمس الطّين، وكلّ ما عليه من أعواد وفتات وأغصان صغيرة وأوراق شجر وأثمار يابسة. نظرت إلى السّماء: زرقاء زرقاء زرقاء. أغمضت عينيّ، بعد قليل فتحتهما، شعرت بأنّ هناك عيوناً تراقبني من طرف خفيّ. جلست، فرأيت غزالاً صغيراً ينظر إليّ.))

فشبكة الأفعال الذاتية (استلقيت/أتلذّذ/نظرت/أغمضت/فتحتهما/شعرت/تراقبني/جلست/فرأيت /ينظر)، مع ما يشتبك معها من أسماء وصفات وأحوال تشترك كلها في صياغة نموذج الشخصية الروائية الأنثوية "ليلى"، وتقابلها ما تخلعه شخصية "عابد" على شخصية "ليلى" من صفات أخرى خارجية تجعل منها أسطورة شخصانية في المشهد الروائي:

((تجمّعت كلّ ألوان الورد الأحمر في خدّيها.))

تتدخّل أحياناً شخصيات أنثوية أخرى مع شخصية "ليلى" من أجل أن تضفي على شخصية ليلى ملامح خارجية أخرى ذات طبيعة تزيينية:

((حضرتا إليّ، وحضرت معهما بثينة وسارة، سألنني أيّ لون أريد لثوبي، فقلت أريد الأبيض، بلون الحليب المغليّ، بلون السّكر المبلل، أريده موشّى ببعض اللون الذهبيّ، وأريده خفيفاً يتطاير، لا مرصّعاً ثقيلاً.))

وتعمل هذه الطبيعة التزيينية (أيّ لون أريد لثوبي/أريد الأبيض/لون الحليب المغليّ/لون السّكر المبلل/موشّى ببعض اللون الذهبيّ/خفيفاً يتطاير، لا مرصّعاً ثقيلاً)، صفات خارجية لكنها تضفي على الشخصية من حيث المظهر الخارجي خصوصيات لافتة، ولاسيما حين يحضر اللون بوصفه الفاعل التزييني الأبرز في بناء صفات الأشياء الخارجية الخاصة بشخصية "ليلى"، فللون فلسفة جمالية ذات قيمة وتأثير في إضافة خصائص خارجية للشخصية الروائية:

((كان اللون هو الّذي أريد تماماً، وموشّى بتطريزات صغيرة من اللون ذاته، وملمسه حريريّ كأنعم ما لمست في حياتي، كان يضيق من الكتف إلى الخصر، ومن الخصر حتّى الأسفل ينساب في نعومة، طبقة أولى شفافة موشاة في حوافها، وطبقة أخرى ذات لمعة خفيفة جداً، وطبقة تحتها أثقل، وكمّ الثّوب كان طويلاً ضيّقاً وشفّافاً.))

بمعنى أنّ العلاقة بين مظاهر التزيين الخارجية والجسد المختفي تحتها من شأنها أن تسهم في رفد البعد الخارجي للشخصية بمييزات جديدة تضاف إلى مميزاتها السابقة، مما يجعل من الشخصية وعاءً لاستقبال هذه الإضافات الجمالية في السبيل نحو استكمال المقومات الظاهرة والبارزة لهذه الشخصية الأنثوية:

((صرت أجرّب على يدي وعنقي من فوق ثوبي كلّ حلية تناديني. نسيت البائع تماماً، كانت أمامي القلائد والأساور والعقود والخواتم، وقطع لا أعرف أين ولا كيف تُلبس.))

فكل هذه الأكسسوارات لها مساس مباشر بنوعية الشخصية واختياراتها الجمالية للوصول بشخصيتها أمام أعين الآخرين إلى أعلى منصّة جمالية ممكنة، وهي تضفي على الجسد قيمة جمالية اعتبارية تجعله أكثر قدرة على الإثارة وجلب الإعجاب، بحيث يكون البعد الخارجي في خضم هذه المظاهر وسيلة لدعم موقف الشخصية في علاقتها بالآخر.

المشهد الذي يضجّ بمفردات بالغة التنوع والتعدد يعبر بوضوح سردي عالٍ عن رغبة شخصية "ليلى" في الاحتفال بالبعد الخارجي في مظاهره الديكورية الجمالية، فالديكور على مستوى الشخصية أو على مستوى المسرح له دور كبير في تشكيل البعد الخارجي وإظهاره على صورة جميلة معبّرة عن دينامية الشخصية:

((أسرني قرط فيه حجر أزرق، كسماء وضّاءة، كان على شكل دائرة مستدقّة الطّرف، تتدلّى من كرة ذهب صغيرة، عشقت القرط من أوّل نظرة. قال إنّه حجر ياقوت أزرق، فقلت سآخذه. ورأيت بعدها قلادة على هيئة وردة يتوسّطها حجر أحمر قانٍ، قال: هذا عقيق. فقلت أحبّ العقيق، سآخذه، وأخذت شُكلاً من اللؤلؤ لشعري. في البيت، قبل الإفطار وبعده، وقبل التّراويح وبعدها، رقصت بالقرط، وطالعت نفسي في المرآة كثيراً، وبعدها لبست القلادة، وأنزلت ثوبي عن كتفي قليلاً، كانت رقبتي صافية ونحري متلألئاً، أحلى من الذّهب وأحلى من العقيق، رفعت نصف شعري، ثمّ أنزلته كلّه، ثمّ رفعته عن جهة واحدة إلى خلف أذني، ثمّ أنزلته، ثمّ رفعته كلّه، كان شعري وهو نصف مرفوع أحلى، ووضعت فيه ثلاثة أعواد ريحان ووردة بيضاء، ثم نزعتها وشبكت فيه حبّات اللؤلؤ الّتي اشتريتها. "سوف يغمى على عابد حين يراني في ليلة العرس".))

فلو فحصنا فضاء البعد الخارجي لشخصية "ليلى" من خلال هذا الكرنفال المحتشد بالصور والتشكيلات التي تتعلّق بشخصية "ليلى" وما يجري على مظهرها الخارجي من تزيين وتجميل، لوجدنا أن البعد الخارجي فعلاً يؤدي دوراً بالغ الأهمية والخطورة في تشييد صورة مختلفة للشخصية، حتى يصل تأثيرها إلى ما تتخيله شخصية "ليلى" من تأثير على شخصية حبيبها وزوجها المستقبلي "عابد" حين يرى مظهرها

الخارجي بهذا الزخم التزييني غير الاعتيادي ("سوف يغمى على عابد حين يراني في ليلة العرس".)، وذلك لفرط العناية التزيينية الساندة للشخصية في بعدها الخارجي الجمالي.

التشكيل الداخلي (النفسي) للشخصية:

يختلف التشكيل الداخلي للشخصية عن التشكيل الخارجي اختلافاً يكاد يكون كلياً من حيث اعتماد التشكيل الداخلي على الجانب النفسي للشخصية، وهو يشتغل على ((تصوير الشخصيّة من حيث مشاعرها وعواطفها وطبائعها وسلوكها ومواقفها من القضايا المحيطة بها))(١٨)، وما تنعكس فيه من خلال هذه الصفات النفسية الداخلية على الأحداث السردية وبنائها وتشكيلها وحراكها السردي على مستوى الحدث والحبكة وبقية عناصر التشكيل، إذ يحدد هذه الرؤية الداخلية ((الحالة النفسيّة والذهنيّة للشخصيّة، وتحدّد مدى تأثير الغرائز في سلوك هذه الشخصيّات من انفعال أو هدوء، من حب أو كره، من روح الانتقام أو التسامح، هل شخصيّة انطوائيّة، معقدة أو خالية من العقد، متفائلة أو متشائمة، لأنّ الشخصيّة الانطوائيّة لا تستطيع أن تتحول بين عشية وضحاها إلى شخصيّة مرحة تختلط بالناس وتلقي النكات أينما ذهبت! فهذه الشخصيّة يجب أن تكون مقنعة للقارئ من بداية العمل حتّى نهايته، وهذا الجانب يدرس فيه القاص مشكلات الشخصيّة النفسيّة، ويدرس الغرائز ومدى تحكّمها في سلوك الأفراد وانفعالاتهم وتصرفاتهم))(١٩)، وهو ما ينعكس بصورة تفصيلية جلية على فضاءات التشكيل كافة ويؤثّر عميقاً في حركة عناصر السرد داخل العمل.

إنّ البعد الدخلي (النفسي) للشخصية هو البعد الأكثر حضوراً في أية قصة أو رواية لما ينطوي عليه من استكشاف عميق لبواطن الشخصية وتجلياتها الجوهرية، بحيث ((تكون النفس وسيلته وما يتوارد فيها من رؤى وما تخفيه في باطنها، ولكي تكون حيويّة لا بدَّ من اجتياح مجاهل عالمها الداخليّ، والغوص في استنباط ذلك العالم وإظهار ما فيه من أفكار ومشاعر وانفعالات إذ تسمح للمتلقّي بالكشف عن مكنوناتها وطبيعتها النفسيّة الباطنيّة والظاهريّة عند ذلك تشد المتلقّي، ما يجعل الشخصيّة باقية في ذاكرته ومحببة إليه))(٢٠)، فالمتلقي إذن هو الشريك الفاعل في تلقي الشخصية على النحو الذي يقدمها فيه الراوي، لتنشأ علاقة وطيدة من التشكيل عند الراوي ومن التفسير والتأويل عند المتلقي، حيث تكون الشخصية هي محور هذه العلاقة بما تقوم عليه من صفات وخصائص للراوي فيها مقصدية معينة، وللمتلقي فيها مقصدية أخرى قد تلتقي مع مقصدية الراوي وقد تختلف وتتباين.

يكشف هذا البعد الداخلي في رسم الشخصية وتشكيلها عن طبيعة ((الحصار النفسيّ والضجر والشكوى والانفعال والبكاء وفقدان الشهيّة، والتعب وعدم التركيز الذهنيّ والقلق والأفكار المرعبة والتشاؤم والأحلام المزعجة والكوابيس والاضطرابات الجسميّة والشعور بالألم))(٢١) التي تعاني منها الشخصية بحسب دورها في إنتاج الحدث السردي، فضلاً عن قيام الراوي بتصوير ((حركاتها وأفعالها كلّها مهما كانت صغيرة أم كبيرة في الأزمات والحالات النفسيّة التي أثّرت في تكوين الشخصيّات، وما يضطرب في داخلها من هواجس وانفعالات لتحقّق الانسجام مع الشخصيّة داخل عمله))(٢٢)، وهذا الانسجام المطلوب

داخل الشخصية هو جوهر التشكيل إذ من دون هذا الانسجام المتكامل لا يمكن للتشكيل أن يتم على النحو المناسب والفاعل في فضاء النصّ السردي.

تتشكل الرؤية السردية للبعد الداخلي من ((ثمرة البعد الاجتماعي والجسمي في الاستعداد والسلوك والرغبات والآمال، والعزيمة، والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويتبع ذلك المزاج من انفعال وهدوء، ومن انطواء وانبساط، وما ورائهما من عقد نفسية محتملة))(٢٣)، فالراوي ينبغي أن يقوم بدور المخرج الذي يصنع الشخصية على وفق المتطلبات والمستلزمات الخاصة بالحدث القصصي والحبكة القصصية، إذ بتفاعل البعد الخارجي للشخصية مع البعد الداخلي تظهر الشخصية القصصية على أمثل صورة ممكنة من حيث التكامل والصيرورة السردية، التي تحتاجها القصة لاستكمال الصورة السردية العامة لعمل عناصر التشكيل في ضوء علاقة كل عنصر من العناصر مع الشخصية.

يتجلّى البعد الداخلي للشخصيات في رواية "ماء الورد" ضمن تفكيك عميق لحراك الشخصية الداخلي ولاسيما شخصيتي "ليلى" و"عابد"، ففي حوار بين الشخصيتين تعبّر ليلى عن بعضٍ من صفات عابد الداخلية على هذا النحو:

((لما أخبرتُ عابداً بكلّ هذا، طالعني برقّة، وقال إنّ شياطيني صغيرة وجميلة مثلي.))

إن صفة الرقّة هي صفة داخلية تعكس شخصية عابد في علاقتها بشخصية ليلى، وهو ما يجعل شخصية ليلى في نظر عابد تظهر على هذه الصورة (وقال إنّ شياطيني صغيرة وجميلة مثلي)، بمعنى أنّ الحركة الداخلية لشخصية ليلى في نظر عابد تتميز بالشيطنة الأنثوية الجميلة المحببة في صورتها المثلى.

تبرز الملامح الداخلية للشخصية من خلال الوضع النفسي لهذه الشخصية على الأرجح، فشخصية عابد ذات صلة روحية ومهنية وثيقة بشخصية "الأخيفش" التي قُتلتْ في ظروف غامضة، فهو معلّم عابد في صناعة "الفالوذج" والصناعات الدوائية من ماء الورد وغيره من المستحضرات الأخرى، فتظهر على عابد بسبب موت الأخيفش علامات التعب بوصفها كشفاً للحالة النفسية الداخلية للشخصية:

((الآن، عابد متعب، متعب جدّاً، كنت أتوقّع أن يكون موت الأخيفش مؤلماً له، فقد كانا صديقين منذ الصّغر، لكنّي ما توقّعت كلّ هذا التّعب، شيء مختلف عن الحزن الّذي نعرفه حين موت قريب.))

فعبارات مثل (متعب/متعب جداً/مؤلماً/كلّ هذا التعب/الحزن/موت قريب) تكشف بوضوح الحالة النفسية المزرية التي صارت عليها شخصية "عابد"، في حين يظهر المكان الأصلي بالنسبة لشخصية عابد بوصفه ملاذا ومخلّصاً:

((كانت لظى عندي دوماً هي مدينة حبّي الأوّل، مدينة الرّقة الّتي لا تضاهى))

فمدينة الشخصية "لظى" هي (مدينة حبّي الأوّل/مدينة الرّقة الّتي لا تضاهى) حيث تجتمع صفة الحب مع صفة الرقّة التي لا تضاهى، كي تكتسب شعورا داخليا يطبع الشخصية بطابعها على شكل فرح داخلي بالمكان.

شخصية "ليلى" بحُكم جنسها الأنثوي تظهر عليها ملامح البعد الداخلي أكثر من شخصية "عابد" الذكورية، فهي تتأثر بسرعة بالأحداث وتنعكس فوراً على عالمها الداخلي فتُبرِز صورتها الأنثوية الداخلية على شكلها الخارجي مباشرة:

((صابتني حمّى.

حمّى الخوف والفزع.

حمّى الحبّ.))

هذه الحمّى المتنوّعة الأشكال والأنماط (الخوف/الفزع/الحبّ) تعمل على قلب كيان الشخصية الخارجي بحيث تتجلى "الحمى" لكل ناظر نحو الشخصية، ولا شكّ في أن هذه الحمى ليست مجرد حالة مرضية تصيب الشخصية بل هي تمثل بعداً داخلياً يغيّر من ملامح الشخصية الخارجية، ويجعلها مكشوفة أمام الآخرين بحكم العلاقة الوطيدة بين البعدين الخارجي والداخلي على هذا المستوى:

((منذ أول أمس تنتابني الحمّى، أصحو وأغفو، وبي وجع مُهلِك، وكأنّ جسدي نُخِّل من عظامي، قلبي ينقبض ويقبض على روحي، ويؤلمني، ألماً حقيقيّاً، ما ظننت بحياتي أنّ هذه العبارات المجازيّة إن هي إلا حقيقة، بتُّ أعرف معنى ذلك الآن، بئس المعرفة السّوداء.))

فالبعد الداخلي لشخصية "ليلى" خضع خضوعاً مطلقاً لحالة الحمى التي أصابتها، ولعل السيناريو التي رسمته الشخصية لذاتها في خضم هيمنة الحمى عليها تدل بوضوح على حجم التأثير المباشر والنوعي في ملامح الشخصية ووضعها وموقفها من طبيعة الحدي الروائي، مما يجعلها منفصلة عن المحيط الذي يحيط بها:

((ما كنت أرغب في الإنصات لحديثهما، صلّيت المغرب وارتميت على فراشي، الجلوس كالاستلقاء كلاهما منهك لي.

سمعت اسمي، كان جدّي يقول شيئاً ما عنّي، فأنصتُّ.))

فحالة الإنهاك التي بلغتها الشخصية جعلت منها شخصية ثانية لا تشبه الأولى في جمالها وحبها للظهور حين كان البعد الخارجي محتفلاً بها، ومع كل ذلك لا يمكن لشخصية ليلى أو شخصية عابد أن تتمتع بكل مظاهرها الداخلية من دون الأخرى، شخصية ليلى تتضح ملامحها الداخلية من خلال شخصية عابد وكذلك شخصية عابد من خلال شخصية ليلى، وهنا تتساءل شخصية عابد وتتوجه باستفهاماتها نحو شخصية ليلى حول المصير وقضاياه:

((ماذا لو لم نخرج يا ليلى؟ أتسامحينني؟ تسامحينني؟ لم أخطئ، تسامحينني لأني ذهبت وتركتك. كان عليّ أن آخذك ونفرّ إلى بلدة بعيدة، لا أن أخرج إلى المغارة. أتعلمين أنّي في القلعة؟ أم تظنّين أني غادرت المدينة؟ ماذا قالوا لك وماذا قالوا للنّاس؟))

لإنّ العمق الداخلي للشخصية يظهر من خلال شعور شخصية "عابد" بأنه أخطأ في حقّ حبيبته "ليلى" حين تركها وغاص في متاهة القلعة وكاد أن يموت فيها، وكان عليه أن يبقى مع ليلى ويذهب بها إلى حيث الأمان والحياة السعيدة، وهذه التصورات عند الشخصية تنمو في أعماقها بوصفها خصائص ذاتية

تشكّل الهيأة العامة للشخصية، مثلما تحاول شخصية "ليلى" استظهار مشاعرها الداخلية للتعبير عن الموقف السردي التي صارت عليه بعد غياب "عابد" وما انعكس على شخصيتها من تجليات ظاهرة وباطنة:

((كنت أذهب أحياناً مع جدّي إلى صلاة الجمعة، أشعر هناك عادة ببهجة رقيقة تحتويني مثل غلالة دافئة، لكنّني في هذه المرّة لم أشأ الذّهاب، لا بهجة ولا غلالة، لا رغبة لي بسماع النّساء ولا حكاياتهنّ، ولا أسئلتهنّ حول لوني الأصفر، غيرَ الشّماتةِ الّتي لا بدّ أن أراها في عيون بعضهنّ. الآن كلّ ما أريده هو أن أبقى بعيدة عن النّاس.))

تعترف شخصية "عابد" بقوة البعد الداخلي في رسم ملامح الشخصية من خلال ما وصفته بـ (الطمأنينة) بوصفها بيت السعادة:

((استيقظتُ، كان الوقت عصراً، مررّت يدي على اللحاف الخشن، وما أظنّني عرفت يوماً مثل هذه الطمأنينة.))

ثمة مفارقة بلاغية واضحة بين (اللحاف الخشن) و (الطمأنينة) لتوكيد طبيعة البعد الداخلي القادر على تجاوز كل المعيقات المحتملة، فاللحاف الخشن لا يقود إلى طمأنينة من حيث المبدأ لكن القوة الداخلية للشخصية تعمل على تجاوز هذه العلاقة، وبناء حساسية جديدة بين المفردات والمواقف والأحداث.

يتشكل البعد الداخلي لشخصية "ليلى" عبر شبكة من الصفات والخصائص التي تظهر وتبرز تباعاً، وبما أن شخصيتها مرتبطة على نحو متماسك ومتفاعل ومندمج مع شخصية "عابد" في هذه الرواية من أولها إلى آخرها، فإنّ هذا البعد لا يتّضح على نحو متكامل إلا بوساطة تلاحم الشخصيتين في مجموعة من المواقف والمشاهد واللقطات السردية:

((استيقظت فجر اليوم من النّوم سعيدة، فقد أحضر لي عابد أمس بعد صلاة التّراويح قارورة ملفوفة بقطيفة حمراء، فيها دهن مركّب من الرّيحان وماء الورد الجوري. ربّما الآن أنا المخلوق الوحيد السّعيد في لظى، لا يهمّ، فقد عاد عابد لي، ومهما يكن، وعلى الرّغم من كلّ شيء، سنقيم عرسنا إن شاء الله بعد العيد، فقط أخشى أن تحدث كارثة من كوارث هذه المدينة.))

فما لا شك فيه أن عبارة (ربّما الآن أنا المخلوق الوحيد السّعيد في لظى) هي عبارة محورية في الكشف عمّا يعتمل في داخل شخصية "ليلى" من سعادة كبيرة، وصفة السعادة هي صفة داخلية مركزية لا يمكن أن تحصل من غير أن تصل الأحداث التي تمر بها الشخصية إلى عمق داخلي، يعمل على رفع الشخصية إلى مستوى السعادة.

وهكذا يمكن رصد التحولات الشخصية الداخلية بوصفها العامل الثاني بعد البعد الداخلي في تكوين الشخصية، وبمجموع البعدين الخارجي والداخلي تصل الشخصية إلى مستوى عالٍ من التكامل والتبلور والصيرورة السردية، التي لا تكتمل بطبيعة الحال إلا بحضور البعد الثالث (الاجتماعي) كي تتكامل الأبعاد السردية الثلاثة للشخصية في الرواية.

التشكيل الاجتماعي للشخصية:

يأتي البعد الاجتماعي للشخصية القصصية كي يكمل تشكيلها فلا بدّ حين تتكامل الصورة الخارجية والصورة الداخلية للشخصية من بعد اجتماعي يجعلها حية على أرض السرد، فلا شك في إن البعد الاجتماعي أحد أهم الأبعاد التي تجعل العلاقة الشخصية واضحة وحيوية بالمحيط الذي تشتغل فيه وتتجول داخل حدوده، لأن الشخصية هي ملامح وتكوينات وهواجس ومؤثرات وتأثيرات ضمن بيئة اجتماعية على وفق عوامل عديدة، إذ تقدم الشخصية بالاسم الشخصي أو باللقب أو بصبغه أخرى(٢٤) مما ينطوي على مسحة اجتماعية، تضع اللمسات الأخيرة على صناعة الشخصية القصصية.

حين تكتسب الشخصية القصصية أبعادها كافة بحضور البعد الاجتماعي الذي يكسبها حضوراً في ميدان الحكي فإنها تستطيع بذلك أن ((تستثير اهتمام القارئ، ولأنّها تصوّر حياة أفراد عاديّين يشاطرهم القارئ في اهتماماتهم وهمومهم وطموحاتهم وأسرارهم وخفاياهم. ولعلّ تعلق القارئ وفضوله بشخوص العمل القصصيّ ينبع من أنّنا نتغلغل في حياة أولئك الشخوص تغلغلاً لا تضاهيه معرفتنا العاديّة بالناس الذين نعرفهم من حولنا))(٢٥)، فالشخصيات القصصية تنمو في ظل هذه المعرفة وتتكون علاقة القراء بها من خلال عرض الصفات الخارجية والداخلية والاجتماعية داخل حركية الحدث السردي.

تتجسد الصورة الاجتماعية للشخصية في ملامح وخصائص ومعلومات كثيرة حولها وذلك من حيث ((انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشخصية، وفي نوع العمل، ولياقته بطبقتها في الأصل، وكذلك في التعليم، وملابسات العصر، وصلتها بتكوين الشخصية، ثم حياة الأسرة في داخلها، الحياة الزوجية، والمالية والفكرية، في صلتها بالشخصية، ويتبع ذلك الدين، والجنسية، والهويات السائدة في أمكان تأثيرها على تكوين الشخصية))(٢٦)، وهي تظهر بحسب حاجة الحدث والحبكة وتطورهما من دون تدخلات قسرية يتدخل فيها المؤلف خارج الحاجة الطبيعية المتوازنة للفضاء العام للقصة.

يجمع البعد الاجتماعي بين البعدين السابقين الخارجي والداخلي فضلاً عن معطيات ومرجعيات أخرى كثيرة تؤّلف هذا البعد، فكل ما له علاقة بالمحيط الثقافي والاجتماعي للشخصية يغذّي هذا البعد بالملامح والعناصر والتشكيلات، وهو ما يبرز في رواية "ماء الورد" على نحو كبير في أكثر من مفصل من مفاصلها وتجلياتها السردية:

> **((الآن أنا في الثّامنة والعشرين من عمري، مات والداي قبل أن أراهما، وتزوجتُ صغيرة عن لحظة حبّ سريعة برجل ذي هيئة حسنة، لكنه كان مملّاً حتّى كاد يصيبني بالمرض، ثم إنّي فزعت من أن يكون لي أبناء يشبهون والدهم هذا! وفزعت أكثر من أقضي حياتي كلّها في سأم معه. أردت الطّلاق فطلّقني منه جدّي. كم كانت حكاية سخيفة! لكنّي عشت حياتي عند جدّي كأميرة فقيرة، أفعل ما أشاء حين أشاء. كثير من المخطوطات، كثير من الرّقص والغناء بصوتي النّشاز المدلّل.))**

هذا الفاصل السيرذاتي الذي ترويه شخصية "ليلى" مشبَع بالتفاصيل الاجتماعية التي تؤلّف هذا البعد الاجتماعي في الشخصية، ولو رصدنا الحكاية السيرذاتية وما تنطوي عليه من مواقف وفضاءات وحيثيات

في هذا المشهد، سنستنتج أنّ شخصية "ليلى" قدّمت هويتها الأنثوية الاجتماعية في مقدمة حراكها الشخصي الذاتي في طبقات الرواية، ويقدّم المونولوج صورة شخصية "عابد" في إطار البعد الاجتماعي من خلال المهنة والآخر معاً بوصفهما شيئاً واحداً يُكملان الفضاء الاجتماعي للشخصية:

((أنا وحدي وإيّاك، ماذا أصنع بك يا نبات السّمّ؟ أنا عارٍ هنا بلاك أيّها الأخيفش.))

المعادلة النصية المؤلِّفة لشخصية "عابد" تظهر في كلّ تجلٍّ من تجليات هذه اللقطة السردية، وهي تجمع (عابد/نبات السمّ/الأخيفش) في سياق اجتماعي وثقافي واحد مشحون بالأسئلة تحت ضغط موت الأخيفش وعدم كشف سرّ نبات السمّ، إذ تكون شخصية عابد في هذه الحالة شخصية ناقصة من دون المعرفة الميتة مع الأخيفش.

تسهم ليلى في التعريف بشخصية عابد في نسق اجتماعي على صعيد الاسم واللقب والانتماء الكامل:

((اسمه عابد. اسمه عابد بن محمّد بن جريج بن خالد بن صلاح الدّين بن أسامة بن عبد الله البصريّ النّجديّ.))

وهذا التسلسل الاسمي لعابد على لسان ليلى يعطي صورة سردية اجتماعية عن الشخصية، يمكن من خلالها التعرّف على حدود أخرى لها غير البعد الخارجي والبعد الداخلي الخاصين بالشخصية ذاتها، وتستمر شخصية ليلى بإلقاء الضوء على شخصيتها وشخصية عابد في سياق الارتباط العاطفي بين الشخصيتين، على نحو يوضّح طبيعة هذا الفضاء الاجتماعي المشترك في إضافة معلومات أخرى لهما:

((لم تمضِ أيّام حتّى أخبرني صاحب الفالوذج أنّه يريد الزّواج منّي.))

تستمر شخصية "عابد" أيضاً في تطوير البعد الاجتماعي الخاص بشخصيته عبر تصوير التحولات التي تطرأ على الشخصية بفعل ما يحصل للحدث الروائي من تغيّرات إجرائية، وما ينعكس من ذلك على ملامح وصفات جديدة:

((وجدتني أعود وأنا في أول الثّلاثين من عمري، وأترك السّيف والجند، وأقرّر أن أبيع الفالوذج، الّذي تعلّمت صنعه في صغري، علّمني إيّاه صاحب دكّان الحلوى إذ قضيت ثلاث سنوات أعمل معه، وأنا أتشمّم رائحة السّكر وماء الورد.))

فاللقطة السيرية الاجتماعية هنا تمثل تحولات شخصية مهنية في زمن محدّد (وجدتني أعود وأنا في أول الثّلاثين من عمري، وأترك السّيف والجند، وأقرّر أن أبيع الفالوذج)، ومن ثمّ تنشأ صفات تضاف للشخصية من حال إلى حال أخرى (قضيت ثلاث سنوات أعمل معه/أتشمّم رائحة السّكر وماء الورد.)، وهذه الإضافات تجعل من الشخصية محوراً لتلقّي عناصر تشكيلية شخصية تمنحها صورة أكثر تنوعاً وتعدداً، والشيء نفسه ينطبق على شخصية "عابد" في سياق تطوّر بنية الشخصية في تكوينها الاجتماعي المرتبط بالعمل والمهنة والعلاقات مع الآخرين:

((أجدتُ صنع الفالوذج، فبين يديّ يتحوّل إلى لقمة عسل، وبدا أمراً سعيداً بالنسبة لي أن أكون كريماً وأوزّع شيئاً منه على الفقراء غير القادرين على ترفه.))

سلسلة من الأفعال الذاتية لشخصية "عابد" ترسم نوعاً من الحساسية الدرامية التي تضيف إلى مشهد الشخصية بعداً اجتماعياً مضافاً (أجدتُ صنع الفالوذج/يتحوّل إلى لقمة عسل، وبدا أمراً سعيداً بالنسبة لي/أكون كريماً/أوزّع شيئاً منه على الفقراء) ولا شكّ في أنّ هذا البعد الاجتماعي بما ينطوي عليه من سعة وشمول لا يقف عند حدّ معيّن، إذ يبقى يستقبل خصائص وصفات تضاف إلى البنية التركيبية السردية للشخصية وتضخّها بقيم جديدة:

((استيقظت من نومي وأنا غاضبة من عابد، وبقيت في فراشي ما نهضت منه. تركني ولم يخبرني متى سيعود، أريد أن أبكي، ولا أريد، موعد عرسنا بعد العيد، ولا أعرف متى يعود، وهل سيعود؟ أم تركني؟ ولأيّ شيء؟ ماذا ستقول نساء المدينة عنّي وقد تركني وذهب هكذا؟ أشعر بوجع في قلبي، هل استعجلتُ فرحي؟))

فغياب عابد عن مشهد ليلى السردي من دون أن يخبرها بسبب غيابه حين لم يكن لديه الوقت الكافي لإخبارها، بعدما سجن تقريباً مع جماعته في القلعة بحثاً عن الكنز، فشعرت ليلى أن ثمة واقعة قد وقعت له وظنّت به الظنون على نحو أغضبها، فهي في هذا المشهد تروي وضعها وموقفها وحساسيتها بما يضيف طاقة اجتماعية جديدة لشخصيتها من حيث حيرتها الشخصية، وما يمكن أن يجلبه غياب عابد لها من حديث نساء المدينة بوصفها محطّ اهتمام الجميع ويعنيهم جميعاً ما تؤول إليه أحوالها:

((مرّت ثلاث ليال ما غيّرت فيها ملابسي، ما كان بي حيل كي أغيّرها، أرسل جدّي في طلب أسماء كي تساعدني، فجاءت أوّل الصّبح، وظلّت واقفة على مقربة منّي وأنا اغتسل، خشية أن أسقط.))

يظهر هنا الضعف الأنثوي والاستجابة الأنثوية القاسية للحالة التي مرت بها شخصية ليلى، وهو ضعف أنثوي طبيعي سببه الحب والغياب المفاجيء الذي لا تعرف له تفسيراً، لكن هنا تبدأ شخصية ليلى باستقبال صفة جديدة فرضها الموقف الاجتماعي المتعلق بغياب عابد، وهو بعد مهم في صوغ محوري لبناء الشخصية الروائية.

المحيط الشخصاني لشخصية ليلى بوصفه محيطا اجتماعيا يتدخل أيضاً في صياغة شخصيتها على نحو ما، وإضافة عناصر تشكيلية جديدة لها، فالجد شخصية أساسية بالنسبة لشخصية ليلى ودخولها على الخط في هذه الأزمة التي تعيشها شخصية ليلى بسبب غياب عابد له دلالة جوهرية في تطوير استجابات شخصية ليلى للبعد الاجتماعي:

((أحضر لي جدّي إلى حجرتي قطعة شواء كبيرة، وتمراً وكوب لبن، كان الشّواء لذيذاً لكنّني ما قدرت إلّا على تناول لقمة.))

أما شخصية عابد فهي الأخرى تمرّ بمنعطفات اجتماعية تتور من خلالها وتضيف عناصر جديدة لتكشيلها السردي:

((اختلط علينا الأمر، أنحن صائمون منذ يوم اعتقلنا حتّى الآن أم لا، لم نكن نعي الأوقات، وما كنّا نعقد نيّة صيام كلّ يوم بيومه، ولو أنّنا لم نأكل خلال النّهار، وربّما حتّى بالليل.))

فالسجن في القلعة مع جماعته وفي شهر رمضان يجعل طاقة الاحتمال لشخصية عابد أكثر تركيزاً وحيوية في هذا السياق، وحتى هذا المونولوج الداخلي الذي تعيشه شخصية عابد لها مساس في تطور الشخصية بناءً على ما يعكسه المحيط الاجتماعي من إمكانات، بحيث ينتقل هذا التطور من كل شخصية من الشخصيتين "ليلى وعابد" إلى الشخصيتين معاً:

((صرنا نحن الاثنين مرضى هَمٍّ لا ينقضي.))

لكن شخصية "عابد" بعد خروجها سالمة غانمة من تجربة القلعة والحصول على الكنز وموت صاحب الشرطة الظالم، تكون قد انفتحت على أفق اجتماعي جديد في علاقاتها وحياتها القادمة، ما يجعلها بحاجة إلى راحة ذاتية خاصة تستعيد فيها حضورها وعافيتها الجسدية والاجتماعية كي يكون بوسعها مواصلة الطريق نحو المجد والحب:

((لكنّ النّعاس كان يسوّي الغضب في روحي إلى مشاعر حانية. كنت أريد أن أرتاح وحسب، أرتاح في بيتي.))

ومن ثم تبدأ شخصية "عابد" باستثمار الفوز بالذهب، حيث يحضر الذهب بوصفه حالة اجتماعية ومادية في آن واحد، لها علاقة بتطور فضاء الشخصية وما ينتظرها من حياة ومستقبل مع شخصية الحبيبة "ليلى":

((وجدنا الذّهب، قناطير مقنطرة من الذّهب المسكوك، من فوقنا من تحتنا ومن حوالينا، لم أرَ في حياتي مثل هذا الذّهب، غمرنا الذّهب، ذهب ذهب، ضحكنا وقفزنا كالقرود، فتحنا كلّ الصّناديق، صندوقاً صندوقاً، ذهب، حيثما ولّينا وجوهنا كان الذّهب.))

شخصية "ليلى" بالمقابل تبحث في المحيط الاجتماعي عن مصادر جديدة لتطور الشخصية قبل أن يظهر عابد من جديد، إذ يظهر على شخصية "ليلى" ملامح شخصية تثير أسئلة المحيط الاجتماعي لأسباب مختلفة:

((أريد أن أتنفّس، أريد أن أرى النّاس يمشون في الشّارع، لأشعر أنّ كلّ شيء طبيعيّ، فقط أريد أن أراهم من بعيد، كيلا يسألني أحد عن عابد ولا عن وجهي ولا عمّا بي، لا كلمات طمأنة ولا نظرات إشفاق، ولا كلمات تقال وحسب، أريد النّاس خالين من حواسّ السّمع والكلام والبصر.))

شخصية "ليلى" ترغب في إزاحة المحيط الاجتماعي السائل، هي لا تريد أسئلة ولا استفسارات من أي نوع ولأي غاية، تريد أن تعزل الناس عن حواسهم كي لا تكون في مراياهم وقد ظهرت عليها ملامح شخصية لا تليق بها من الخوف والهزال بسبب حبها وخوفها على عابد الغائب، وهذه ملامح شخصية أخرى لها علاقة بالبعد الاجتماعي في تكوين الشخصية الروائية، وهو ما يقود شخصية "ليلى" نحو حالة شخصانية أكثر تعقيداً من الأولى على هذا النحو:

((أفقت من نومي مذعورة وأنا ألهث، كان الليل مريعاً ومخيفاً، ووفي نصف وعيي رأيت نفسي أسعى إلى الهروب إلى مكان آمن، ولكن أي مكان؟ فتحت عينيّ مجدداً وقرأت المعوّذات

ولففت نفسي باللحاف، وأصغيت إلى شخير جدّي، الّذي طالما ألقى في قلبي الاطمئنان، لكنّ الفزع ما غادرني، وما عادني النّوم إلا بعد صلاة الفجر.))

هذا المشهد السردي الروائي لشخصية "ليلى" ضمن تسلسل درامي ذاتي لكنه ضمن فضاء اجتماعي يجعل ذات الشخصية في محنة داخل أفق الحدث الروائي، فشخصية ليلى هنا تحاول أن تبني عناصر تكوينها السردية من خلال مجموعة من الإمكانات المتنوعة، فالبعد الاجتماعي لهذه الشخصية ولشخصية عابد تجري في الرواية على طريقة محورية تلتقط الصفات والخصائص والتكوينات من هنا وهناك بشكل متطور ومستمر، بمعنى أنّ كلاً منهما ينشأ ذاتياً ببعد خارجي، ثم بعد داخلي، ومن ثمّ بعد اجتماعي، تقود هذه الأبعاد كلا الشخصيتين نحو التبلور والتكون والصيرورة السردية التي لا يمكن فهم الشخصية وفهم وظيفتها السردية من دون ملاحظتها والتركيز عليها.

Qayimat almasadr:

1. 'abhath fi alnasi alrawayiyi , sami suidan , muasasat al'abhath alearabiat , bayrut , 1986.
2. aitijahat alqisat almisriat , syd hamid alnisaj , dar almaearif , alqahrt , da.t.
3. al'alsuniyat walnaqd al'udbiu fi alnazariat walmumarasat , muris 'abu nadr , dar alnahar , bayrut , 1979.
4. albina' alfaniyu liriwayat alharb fi aleiraq "drrasat linazam alsard walbina' fi alriwayat aleiraqiat almeasr" , eabd allah 'iibrahim , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , t 1 , baghdad , 1988.
5. tatawur albinyat alfaniyat fi qisat aljazayiriat almueasirat , 'ahmad shribit 'ahmad , aljazayir , manshurat aitihad alkuttab alearab , 1988.
6. taqniat bina' alshakhsiat fi riwayat thurtharat fawq alnayl , eali eabd alrahmin fatah , majalat kuliyat aladab , aleadad (102.(
7. tamazihirrat alshakhsiat alssrdy "qra'at fi riwaya (altariq 'iilaa eadn) lieamar altalb" , bashir 'ahmad 'iibrahim swady , t .1 , dimashqa. dar tamuwz , 2014.
8. rusim alshakhsiat fi riwayat hanna mayinaan , faryal kamil samahat , almuasasat alearabiat lildirasat walnashr , bayrut , 1999.
9. alruwyat almasawiat fi alriwayat aleiraqiat almueasirat , eali eabbas eilawan , majalat fusul , aleadad , 1998.
10. alshakhsiat bayn surat aldhdhat wamafhum alakhar , alsyd yasin , dar altanwir , t 3، bayrut , 1983.
11. alshakhsiat , tayazafatan tuduruf , t: muhamad fikri , majalat alharas alwatanii , aleidadan (189 , 190) lisanat 1998.
12. shaeriat almakan fi alriwayat aljadidat , alkhitab alrawayiyu li'iidwar alkhirat , khalid husayn husayn , kitab alriyad (83) , matabie muasasat alymamat , alriyad , 2000.
13. fin alqisat , 'ahmad 'abu 'asead , manshurat dar alshrq aljadid , t 1 , bayrut , 1959.
14. alqisat alqasirat alhadithat fi aleiraq , almawsil , eumar altaalib , matabie aljamieat , 1979.
15. ma'an alwird , nurat muhamad faraj , dar 'athar lilnashr waltawzie , aldammam , alsewdyt , t 1 , 2017.
16. alnaqd al'adbiu alhadithu. 'usulah waitijah waruaduh , muhamad zaghlul salam , munsha'at almaearif , t 1 , al'iiskandariat , 1981.
17. alnaqd al'udbiu alhadith , muhamad ghanami hilal , , dar nahdatan misr , alqahrt , 1973.

18. alnaqd altatbiqiu altahliliu "drast al'adab fi daw' almanahij alnaqdiat alhaditha" , khalid eadnan eabd allah , baghdad , dar alshuwuwn althaqafiat aleamat , 1986.
19. alwasf fi almamlakat alsuwda' limuhamad khdyr , fatimat eisaa jasim , majalat almawqif althaqafii , baghdad , aleadad 34 lisanat , 2001.