

جماليات بدايات ونهايات القصّة القصيرة

المجموعة القصصية (أزمة المسخ الآتية) لجمال فوغالي أنموذجاً

The aesthetics of the beginnings and ends of the short story .

The anecdotal Collection (the coming times of metamorphosis)

by jamel Foghali , is model

شوشان بوبكر *

محمد حجازي

جامعة باتنة 1.

جامعة باتنة 1.

مخبر الشّعيرية جامعة باتنة 1.

mohamed.hadjazi@univ-batna.dzchouchaneboubakeurr@gmail.com

تاريخ القبول: 2024-05-23

تاريخ الإرسال: 2024-01-14

ملخص المقال

يهدف البحث إلى مقارنة النص القصصي في: جماليات البدايات والنهايات في القصّة القصيرة، لدى الكاتب والقاص جمال فوغالي في مجموعته القصصية (أزمة المسخ الآتية). لقد تبين اختلاف خصائص جمل البدايات وكذا النهايات في المجموعة القصصية، في قيامها جمالية سرديّة، يستمدّ منها النص القصصي القدرة على جذب القارئ من خلال قوة الإيهام وإذكاء روح التفاعل لديه، والتّصور لعوالم القصّة الافتراضية، كما تمنحه أفقاً مرناً لإكمال النص القصصي معرفياً بوصفها أجزاءً مكتملة للقصّة، في ظلّ انفتاح النهايات في البعض منها، أو ميلها إلى التمرّد على التقنين باستخدام أساليب التلميح والإيحاء أو التكتيف والإنتاج الدلالي.

الكلمات المفتاحية:

القصّة القصيرة ؛ جماليات البدايات ؛ نهايات القصّة القصيرة؛ أزمة المسخ الآتية؛ جمال فوغالي.

Abstract:

The research aims to approach the anecdotal text in the aesthetics of the beginnings and endings of the short story, the writer and the curator Jamal Foghali, in his collection of anecdotal (the Coming times of metamorphosis) (أزمة المسخ الآتية). The characteristics of the sentences of beginnings as well as the endings of the group have been shown to be different, as demonstrated by a narrative aesthetic from which anecdotal text derives the ability to attract the reader through the power of dazzling and stoking his spirit of interaction, Conceptualization of the virtual story worlds, as well as a flexible horizon for completing the story text knowingly, as complementary parts of the story, with its openness in some of them, or its tendency to rebel against rationing using methods of hint, suggestion, intensification or semantic production.

Keywords: short story ; The aesthetics of the beginnings; ends of the short story; the coming times of metamorphosis; jamel Foghali

1. مقدّمة

التّجربة الإبداعية مرآة عاكسة للذاكرة الحضارية والوجدان الإنساني في عمق الإحساس والوعي، والنّزوع إلى تأكيد الحسّ الفردي أو الجماعي، في وعي الذات لعالمها واحتفائها بالحياة في علاقاتها بالآخر أخذاً أو عطاءً، لتتجلّى في مستوى تشكّل النّص وحضوره تأطّر عالمياً يدفع لإثارة الفضول والأحاسيس، ويقرّب كلّ "ما في أعماق نفس مبدعه أو فكره وآفاق خياله من أبعاد"⁽¹⁾، وإذ ذاك ينشأ سؤال النّص والمتلقي.

يستقبل القارئ النّص بناءً "على تلاحمه معه، بعد أن أصبح انبثاقاً لغوياً لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ومع الموروث الرّافد للإبداع فيه"⁽²⁾، إذ التّجربة القرائية مجاراةً للبناءات النّصية وابتعاثاً للتّوقعات وما يحيل إليه النّص من أبعاد لا حصر لها، بل إنّ القارئ يرتاد آفاقه ويقلّبها من زوايا شتى بحثاً عن المتخفي، وبالأحرى "رصد تجلياته وأبعاده

(1) أحمد محمد المعتوق، اللّغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشّعر)، المركز الثقافي العربي، الدّار

البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص91

(2) حبيب مونسي، القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد

الكتاب العرب، 2000، ص286

ومراميه التي يتغيا مطالعتها" ⁽¹⁾، وما أكثر الرّوايا التي يطالها النّظر والتّفحص من لدن المتلقي، لعلّ أكثرها إثارةً وجذباً هي بدايات القصص أو استهلالاتها ونهاياتها.

2. جماليات بدايات القصة القصيرة

1.2 البداية في القصة القصيرة (في المفهوم والوظيفة)

بداية القصة كما نهايتها عبتان نصّيتان لا تدرجان ضمن العتبات الموازية لأنّهما جزءان أساسيان من المتن القصصي لارتباطهما بالنص و نسيجه العام، فإذا كانت "البداية عتبة للولوج إلى داخل النص، فالنهاية عتبة الخروج منه يجتازها القارئ بوعي مفارق للحظة الدّخول" ⁽²⁾، وقد عُرفت البداية بأنّها جزء بنائي للقصة، تعبّر عن المفتاح أو الحدث المثير لدافعية فعل القراءة، وتحريض القارئ وتساؤلاته حول مآلات الفعل الحكائي.

اختلفت التّسميات والمصطلحات حول مفتاح القصة في الدّراسات العربية، حيث يوصف بالبداية والاستهلال القصصي كما يطلق عليه الافتتاحية، والمقدّمة والفواتح النصّية، وغيرها... غير أنّ مصطلح (البداية) هو الأكثر شيوعاً لدى الدّارسين؛ لارتباط غيره من المصطلحات الأخرى بسياقات أخرى تحكم النّصوص والخطابات.

والبداية مكوّن رئيس مهم من مكوّنات السّرد في القصة، من خلاله يتسوّى الدّخول إلى عالم القصة لاكتناه مفاوضها، وإدراك بنائها العام، أو استجلاء مرجعيّتها وأفقها الواقعي والفكري، فهو بمثابة "العتبة التي تقذف بنا إلى رحابة النص" ⁽³⁾، كما أنّه من أهم عناصر البناء الفني للقصة، بل إنّ البداية في القصة تعدّ مكوّناً جمالياً " تحدّد نجاح القصة أو إخفاقها" ⁽⁴⁾، كما يرى (إدجار ألان بو) الذي يخصّه الدّارسون بالزيادة لفنّ القصة القصيرة.

(1) صدوق نور الدين، البداية في النص الرّوائي، دار الحوار للنشر والتّوزيع، اللاذقية، سوريا، ص 10

بتصرف

(2) عبد الحليم محمد صالح باقيس، البدايات والنّهيات في روايات أحمد باكثير التاريخية، على الموقع:

<http://www.bakatheer.com> ، تاريخ النشر: 31 . 01 . 2010 ، ص 5 بتصرف

(3) صدوق نور الدين، مرجع سابق ، ص 17

(4) إيمان سالم طخشون علاونه، تشكيل البدايات وسؤال النّهيات في القصة القصيرة النّسوية في الأردن

(1990 . 2018)، مخطوط رسالة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2018، ص 40

من هذا المنظور تتجلى وظائف البداية القصصية في استدراج المتلقي ودفعه نحو متابعة مجريات أحداث القصة، وجذب القارئ إلى داخل العمل، وإثارة فضوله على امتلاك عوالم المتخيل السردية في ثنايا القص، وإقامة صلة التآلف مع واقع لغوي يتخذ فيه المتلقي على مستوى الرؤية والإدراك مَتَكاً نحو مناطق التوتر في العالم القصصي، وتَمَثُّله عالماً موازياً "تلعب فيه الإشارات والرموز دورها للوصول إلى دلالات النص العميقة"⁽¹⁾، أضف إلى ذلك أنّ الوقوف على بداية النص القصصي يعود بالأساس إلى أنّه يعضد القصة وعناصرها إجمالاً، فهي تجسد حالة من السكون والاستقرار في مستوى السرد، ثم يبرز بعد ذلك تحوّل في إطار الفعل السردية نحو تفصيل الأحداث وتداخلها، وتشابك الأزمنة وامتدادها، أو صراع الشخصيات وتدافعها.

يُشترط في البداية قوّة التّشويق، الذي يشدّ القارئ ويضعه في سياق القصة، غير أنّ البداية في القصة القصيرة تشكيل لغوي يميل إلى "درجة من الكثافة وتقلّص الحجم"⁽²⁾، فهي جملة استهلاكية أو عدّة جمل يمكن من خلالها "عقد الميثاق السردية بين النص والقارئ لتلقّي نوع الحكّي وإعداده للدخول في لعبة التّخييل"⁽³⁾. وتنوع البدايات في القصة القصيرة تبعاً لمعنى ورودها في القصة، والرؤية الواعية التي تجلّي فكرة المبدع أو الكاتب؛ عندما يقدّمها في إيجاز بليغ ولغة شفافة تثير فضول القارئ وتشدّ انتباهه؛ ومن هذه البدايات على سبيل التّدليل لا الحصر⁽⁴⁾:

(1) صدوق نور الدين، مرجع سابق، ص18

(2) عبد الحليم محمد صالح باقيس، البدايات والنّهايات في روايات أحمد باكثير التاريخية، على الموقع

<http://www.bakatheer.com> ، تاريخ النشر: 31 . 01 . 2010 ، ص5

(3) المرجع نفسه، ص6

(4) ينظر/ م.م.زينة عبد الله خميس العقابي، الاستهلال في القصة العراقية (المجموعة القصصية بانث

سعاد للقاصّة رغد السّهيل أنموذجاً) مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد45/ج2، تشرين

1 . البدايات الحكاية: وهي بدايات يهيمن فيها عادةً عنصر الحكيم، كما أنَّ هذا النمط "السياق يعمل على إثارة انتباه القارئ نحو جوهر الحكاية ومركز تبنيها السردية، فضلاً عن إشاعة مناخ الحكيم منذ بداية مشروع القص" (1)

2 . البدايات الوصفية: وتقوم هذه البدايات على عنصر الوصف كآلية سردية تهدف إلى تصوّر فضاء النص القصصي، أو تتبّع ملامح الشخصية ورسم صورتها في ذهن القارئ، أو التّوطئة للحدث ووصف مكانه وزمانه الذي يدور فيه.

3 . بدايات مشهدية: هي بدايات تقوم أساساً بالتقاط الحدث التقاط عدسة الكاميرا للأحداث أمامها، وإيداعه في ذهن المتلقي على قدر الصّورة المرئية.

4 . بدايات اقتباسية قوامها تراكيب وجمل تناصية من حقول أدبية مختلفة، تخصّب النص القصصي وتستنفّر عقله وعاطفته، لتجعل منه نصّاً يستلهم خبرات الكاتب وسعة أفقه الإبداعي؛ أو استلهاهم التجارب القرائية والكتابية الإبداعية لنصوص مختلفة.

2.2. أنواع البدايات في قصص (أزمة المسخ الآتية):

يمكن دراسة أنواع البدايات القصصية في المجموعة القصصية (أزمة المسخ الآتية) للكاتب جمال فوغالي* (2) من خلال ما يجري من تقسيم للبدايات السردية في القصّة القصيرة إجمالاً، إذ يتجلّى من خلال هذه المجموعة القصصية توزّعها في ثلاثة أنواع من البدايات:

1. بدايات سردية حكاية

2. بدايات سردية وصفية

3. بدايات سردية حوارية

أ/ بداية سردية (حكاية) في القصّة القصيرة

(1) م.م. زينة عبد الله خميس العقابي، المرجع نفسه، ص 81

(2) * جمال فوغالي: كاتب وقاص، يعدّ من الأسماء الأدبية التي صدر لها العديد من المؤلّفات، سبق له أن تولى العديد من المناصب في قطاع الثقافة، منها مدير الثقافة بكلّ من معسكر وقسنطينة وبومرداس، كما تولى منصب رئيس لجنة القراءة في تظاهرة قسنطينة عاصمة للثقافة العربية. له مجموعات قصصية منها: احبارة، أحلام أزمنة الدّم، موة الرجل الأخيرة، أزمنة المسخ الآتية...

النصوص الإبداعية: أنثى الأبعدية، دم الذاكرة، نصوص الفجعة، كتاب الأحبة، كتاب الأشواق، وغيرها.

الموقع Alantologia.Com ، تاريخ التّحديث: 29 . 10 . 2020

يقصد بها تلك البداية التي تتولّى نقل الوقائع الحكائية، فهي تنصبّ على سرد وقائع الحدث، وتعمل على "إثارة انتباه القارئ نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السّردي، فضلا عن إشاعة مناخ من الحكي منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي القصة بعدا حركياً يغري القارئ بالمتابعة والتّوغل في أعماق السّرد"⁽¹⁾، تُطلّعوننا المجموعة القصصية (أزمة المسخ الآتية) في نمط البداية السّردية الحكائية على عدد من القصص، إذ نجد في قصة (المسخ) التي يدور فيها الحدث حول مباراة في كرة القدم كان البطل فيها غريباً بيد أنّ الكلّ منتشياً فرحاً بالانتصار، بهذه البداية القصصية:

« حجزت مكاناً، دفعت الثّمن، أخذت التّذكرة، شققت طريقي للدّخول إلى الملعب.

استقبلني الموج الهادر من البشر، كان مهولاً، مخيفاً كوجه الموت.

قال أبي: هجم علينا الجراد ذات عام، أطبق على الأرض، كان يزحف، سيقانه كانت طويلة، كان سواداً فوق سنابل القمح، أكلناه يا بني، كان طعم سيقانه لذيذاً »⁽²⁾

فالبداية تحكي حدث الدّخول إلى ملعب كرة القدم، والسّارد هاله هذا المنظر المريع لهذا الموج الهادر من البشر، ولكن حركة السّرد تُبرز تلك الصّور الذهنية التي قفزت فجأةً إلى ذهن السّارد، في صورة رمزية تخلخل أفق انتظار القارئ، من خلال التّذكر وإسناد فعل السّرد إلى ضمير المتكلم، وجذب انتباهه وإثارة دهشته إلى مفارقة يصورها هذا الحدث الشبيه بحدث الدّخول إلى الملعب، لعلّ في هذا التّصوير إيهامٌ للقارئ بأنّ ما حدث شبيه بما يحدث الآن.

وفي قصة (الدّكنة) التي تنطوي فيها هذه العتبة في بعدها القرائي التّأويلي على موارد، إذ تشير لفظة الدّكنة إلى اللون الأسود تشدّد قناتمه، ولكّنها في القصة تشير إلى مكان ضيق، يضيق فيه النّفس بالجسد، هو في النّهاية غرفة قاتمة دخلها البطل ولكن بفكره، وما ارتسم

(1) عبد الكريم السّاعدي ، الاستهلال القصصي، مجلّة اتحاد الأدباء الدّولي، الموقع الرّسّي على الرّابط:

<https://derassat.wordpress.com> ، بتاريخ : 24 . 06 . 2016

(2) جمال فوغالي، أزمة المسخ الآتية، ضمن الأعمال غير الكاملة (مجلد القصص)، دار بهاء الدّين

للنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، قسنطينة، الجزائر، ص399

في ذهنه من خلال تلك التجارب الإنسانية على مدار التاريخ الإسلامي على ما يبدو، من خلال تلك الاغتيالات ومآسي الصّراع الفكري والوجودي، وقد انعكست سلباً على حاضر المجتمعات العربية والإسلامية في الحاضر.

يستخدم الكاتب في بداية القصة سرداً يحيل إلى الزمن الماضي، يصوّر فيه من خلال تيار الوعي تجربة نفسية، يكتنفها التّبرّم والانقباض، والإحساس بثقل لحظات هذا الزمن يلفّ حاضر الشخصية الرئيسة داخل الغرفة، وشدة وقعه على ذات السّارد، في نفس سردي يمتزج فيه الأسلوب السّردى بالشّعري، في تلك العبارات الممزوجة بالعاطفة والإحساس بالهول، تقول البداية:

« حين دخلت الغرفة، كنت وحيداً إلا من قلبي (هذا المعلق بنياط في الجهة اليسرى من التّجويف الصّدرى) لم أكن أركض، ولكن العرق كان ينضح من جميع مسامي (لعلّها مسام القلب المفجوع). أحسّه (العرق أم القلب؟) يركض ركضه المتناقل تحت إبطي وعند حواف الأضلاع. ولم أكن أنهج، ولكن نبض القلب كان يركض حصاناً برياً تحت وهج شمس فولاذية حارة يضرب بحوافره براري الصّدر يريد اختراق الأضلاع» ⁽¹⁾

في السّياق نفسه يمكن الوقوف عند بدايات سردية تجلّت من خلال صوت الراوي، الذي ينوب عن الكاتب في سرد الأحداث وينقلها إلى القارئ، فنجدّه يقدّم المادّة السّردية من وجهة نظره، كما "يسرد الأحداث ويصف الأماكن ويقدم الشّخصيات وينقل كلامها" ⁽²⁾، وهذا التّمط نجده في قصّة (العمارة الأولى)؛ فالراوي يمثّل الشّخصية المحورية، يقدّم الموضوع من وجهة نظرها ومن خلال وعيها، فهو يتتبّع حركات وتفصيل الشّخصية (البطل)، هذه الشّخصية تبدأ بالتّزول من العمارة، والسّارد يباشر العملية السّردية بإعلانه أنها هي، مشيراً إليها بضمير الغائب هو بقوله: (هو ولست أنا)، ويؤكّد ذلك من خلال تقفّي حركاتها عبر سلالمة العمارة، والفعل من خلال السّرد منسوب للشّخصية وليس السّارد، ولكنّه بصوت الراوي من خلال ضمير الغائب نقرأ هذه البداية: «يبدأ التّزول مستغرقاً فيه (هو ولست أنا)

ثقبلاً ينزل سلالمة العمارة، العمارة شاهقة مديدة، والمصعد معطل منذ أزمنة سحيقة.

(1) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 407

(2) إيمان سالم طخشون علاونه، مرجع سابق، ص 52 بتصرّف

متعباً مندمغاً في عرقه(هل هو عرق الروح أم عرق الجسد؟) ينزل السلالم من عتبة الباب الحديدي إلى السلم الأول ومن الآخر إلى الآخر، القدمان تتابعان، تتباعدان، تقتربان شديديتين، حادثين»⁽¹⁾، فالسارد يقدم لنا هذه البداية من وجهة نظر الراوي العليم، متحدثاً رسمياً باسمها.

الملاحظ أن قصة العمارة الأولى إضافةً إلى نصوص القصص المعنونة بـ"العمارة الثانية، والعمارة الثالثة، العمارة الأخيرة" تبدو مستقلة عن بعضها، ولكنها في الحقيقة غير ذلك، إذ إن هذه النصوص القصصية أتت متعلقة ببعضها، فهي تقوم على موارد تخرق أفق توقع القارئ، الذي يجد نفسه محكوماً بتتابع حركة الصعود والنزول، وما ينتج عنها من أحداث، تؤسس لنص واحد، حيث يفاجأ بعلاقة تناظرية متلازمة وما هذه العمارات إلا عمارة واحدة، والكاتب إثر كل نص يلجأ إلى جمالية التوظيف باستدعاء مثل شعبي من التراث من خلال صوت العراف يختم به النص القصصي ويجعل القارئ في ترقب النص الذي يليه، ومن ثمة نقرأ في نص (العمارة الثانية) بداية أخرى يعلن من خلالها الراوي أنه يبدأ الصعود بقوله(هذه المرة أنا الصاعد وليس هو)، ومن خلال صوت السارد نفسه الذي يستخدم ضمير الغائب لكنه ينسب الأفعال إليه، معلناً صراحةً أن الكلام منسوب إليه وليس إلى غيره في هذه البداية: «يبدأ الصعود(هذه المرة أنا الصاعد وليس هو)، العرق يهمني عبر جميع المسام، يتفصد النبض بالقلب. المدخل، مدخل العمارة الشاهقة (والشهوة كبريت متحرّق بالصدر) ضيق، خناق، والأضلاع تضيق هي أيضاً على ما تبقى من بعض النفس المتحشرج كالكرير بالتفاحة. هل كان يركض؟ (أقصد هل كنت أنا الرّاكض؟ وإن كنت أركض فلم الرّكض ومم؟»⁽²⁾

ويستمر السارد بعد هذه البداية القصصية التي تضع القارئ أمام ازدواجية السارد، وهو الأمر الذي يعلنه الكاتب في النص، ليروي ما يحدث بصوته، بيد أن هذه العمارة التي يسكنها ذات طوايق سبع، حيث يستمر صعوده إلى أن يصل إلى باب حجرته بالطابق السابع وهنا يفاجئه صوت العراف، الذي تنأى إليه منكسراً، مشدوداً مكدوداً وهو يصيح:

(1) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 425

(2) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 433

« وحق الله ربّ الكبير العالي، العمارة طالعة فوق الماء، والمبنى على الماء رايح، والي ما يخرج من روحه، روحه تخرج منه! »⁽¹⁾

أمّا في قصّة (العمارة الثالثة) فإنّ السارد يغيّر من تقنية بداية القصّة، باعتماده هذه المرّة بدايةً سردية حسب ترتيب الأحداث، إذ السرد "يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالزمن وترتيب الأحداث"⁽²⁾، والزّاي يعتمد على الزمن الماضي ليعود إلى الوراء مخالفاً حركة السرد، من خلال بداية سردية استرجاعية تحيلنا "إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلت إليها القصّة"⁽³⁾، حيث نقرأ هذه البداية :

« كان الصّعود عنيفاً، خانقاً، تداعت له الرّئتان العدوّتان بالوهن والتّآكل (تذكرون أنّ الصّاعد وقتها لم يكن أنا، إنّهُ السّارد)، فالعمارة شاهقة (والشّهقة بالصّدر كاوية)، ممتدّة باتجاه السماء أرفع رأسي (رأسه) أراها غائمة رصاصية (والصّدر صحراء بلقع ممتدّة باتجاه الدّكنة). ولم أقو (أقصد السّارد) على التّراجع، كان لابدّ أن أصعد وليكن ما يكون ما دام القلب ريفيقي، نبضه في نبضي المتحرّق، يرقص مذبوحاً في دمه بالفجيرة منذ أزمنة سحيقة في الدّآكرة »⁽⁴⁾

يمثّل الاسترجاع الخارجيّ في هذه البداية السردية الاسترجاعية الوقائع الماضية التي حدثت قبل بدء أحداث السرد في الحاضر، كما أنّ هذا الاسترجاع يعدّ خارج زمن الأحداث الحاضرة، وما لجوء الكاتب إليها إلّا "لملء فراغات زمنية تساعد على فهم مسار الحدث، وإلى إبراز معالم التعبير والتحوّل فيه"⁽⁵⁾ ضمن القصّة.

ويبقى نصّ (العمارة الثالثة) يصبّور الأحداث من مكان ثابت، ينفذُ فيها السّارد إلى أعماق الشّخصية ويعبّر عن مشاعرها، في مونولوج داخلي وتذكّر حالم إلى أن يتناهى إلى سمعه صوت العرّاف الذي تماهى مع السّارد يفيض بالأنين:

(1) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 437

(2) إيمان سالم طخشون علاونه، مرجع سابق، ص 57

(3) حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط 1991، ص 121

(4) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 441

(5) إيمان سالم طخشون علاونه، مرجع سابق، ص 60

«الحرقه كاوية يا ناس، وهذا الزمان غدار أكحل ما فيه أماره وحق الله الكبير العالي والشاهد هذه العمارة!»⁽¹⁾

ب/ بداية سردية وصفية في القصة القصيرة

يرتبط الوصف عادةً بالأشياء في التحامها بالمكان في العالم الخارجي أو الشخصيات بإبراز حالتها، حيث يلجأ الكاتب إلى عملية الوصف "لأنه يخدم بناء الشخصية وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطوّر الحدث"⁽²⁾ إضافةً إلى أنّ الوصف له وظيفة إيهامية "يُشعر القارئ أنّه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق انطبعا بالحقيقة أو تأثيراً مباشراً بالواقع"⁽³⁾ من خلال الإحساس الذي يثيره في وجدان المتلقي.

والبدايات السردية القائمة على الوصف يمكن تقسيمها أيضاً إلى: بدايات وصفية زمنية، وبدايات وصفية مكانية بأشياءها، وأخرى تتعلق بالشخصية. في نصّ (العمارة الأخيرة) سرد وصفي متعلق بالشخصية، بما يتناسب مع أحاسيس الشخصية المحورية ومشاعرها، في اصطناعها المناجاة وحديث النفس، في تعاملها مع الزمن والمكان. نقرأ هذه البداية:

« حين نزلتُ(هذه التاء المفتوحة كالجرح في القلب والتي يسميها النحاة تاء المتكلم لا تخصني إطلاقاً إنّها تعني السارد وحده) أدركت أنّي وحدي(ولم يكن معي غير قلبي)عند الطّابق الأرضي من العمارة الشّاهقة التي أورثتني العصاب والهديان (سبعة طوابق شداد غلاظ كالزّبانية يرصّ بعضها بعضاً، والسّبعة ليس لها علاقة بالعدد الأسطوري، الشّعبي، الخرافي، المقدّس) حين امتلأت الخياشيم برائحة العفونة (وقد مضى عليها دهر) التي اجتاحت زبر حديد صحراء الرّتتين العدوّتين، تأوّهت كالمنذوح، ركض الرّقيير حصانا برياً، أدهم متوحّشاً، يضرب بحوافره أرض الصّدر المأكول بالنّهجة، تحمحم عند الحنجرة فتأكلت العميرتان، دمعت عيناى ملحاً أجاجا، أسرع الخطو فازاً باتجاه مدخل العمارة الحديد(أما يزال الفرار حالة صدق؟) لماذا نزلت؟ ومتى كان الصّعود؟

(1) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص444

(2) سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مطابع الهيئة العامة المصرية،

ص115

(3) سيزا قاسم، المرجع نفسه، ص115

وماذا فعلت بالطابق السّابع؟ تلك الأسئلة ليس بمقدوري الإجابة عنها ومن باستطاعته أن يجيب في هذا الزّمن القيامة؟»⁽¹⁾

في هذه البداية يتّضح جلياً أنّ أزمة الشّخصية نابعة من ظروف الواقع البائسة، والتأثير الفكري والاجتماعي الذي يدفع إلى أوهام زائفة، من التأثير السّلي للآخر في محيط يشير إليه رمز هذه العمارة، كهيكل يستحضر القارئ من خلاله واقع البلد وحتى في امتدادنا العربي، الذي أصبح فيه رهين هذا الإرث الاستعماري الغربي، "من خلال تلك الرّوح الفكرية الغربية التي أثّرت في الثقافة الجزائرية"⁽²⁾، فوضع شخصية البطل إزاء هذه العمارة يشير إلى وضع الإنسان تجاه هذا الواقع، الذي أصبح محكوماً بسطوته وبكل متاعبه وآثاره، لذلك نجد السّارد أكثر نزوعاً إلى التّكثيف في هذا الوصف للشّخصية المحورية، وتجسيد حالتها النّفسية في لغة شاعرية، يكشف عبر ضمير المتكلم ما يتركز في إحساسه، وما تشفّ عنه هذه اللّغة من إيحاء وإحساس بسلبيات الواقع ومفارقاته.

أيضاً قصّة (البرزخ) التي تنهض بدايتها على وصف زمن السّرد، حيث يوظّف الكاتب هذه البداية الرّمنية إطاراً للقص، "فهناك شخصية سرديّة تظهر في حاضر زمن السّرد، وهناك شخصية حكائيّة تمثّل دوراً في زمن الحكاية الماضي، ولكنّها تظهر في حاضر السّرد عبر الذّكريات أو المونولوج والتّداعيات"⁽³⁾، فالكاتب يقارب الواقعي الحقيقي ويقارب المحتمل الوهمي، وبين الزّمنين ينشأ الفعل القصصي ويتحرّك لينسج فضاءه ويولّد دلّالته، تقول البداية القصصية:

« حين استدرت (كان لابدّ أن أستدير، لقد أصبحت عادة، خطوتان أو ثلاث يجب أن أستدير!) وجدته قبالي (في الحقيقة وحتى أكون أكثر دقّة وجدته في مواجهتي، حتف أنفي!)، اتّسعت عينا، اندفع الدّم (دمي) مهرة جامحة في براري هذا الجسد (جسدي) الذي تخشّب أعجاز نخل خاوية، زحفت الأحماض الأمنيّة زحفها الرّاعن تحرق أمعائي حرقاً مستميناً حتى بلغت حرقتها اللّشادر الحنجرة، (هل مددت يدي؟ هل حركتها أصلاً؟

(1) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 447

(2) عبد الرحمان مزيان، الخصائص السّردية في أزمنة المسخ الآتية لجمال فوغالي - دراسة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 2012، ص 48

(3) مها القسراوي، الزّمن في الرّواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت، ص 129

وهل كان باستطاعتي أن أمدّها أو أن أحركها؟) أنا تسمّرت هنا ولم يعد بمقدوري أن أقوم بأيّ فعل، ثمّ ماذا يساوي الفعل في هذا الزّمن، في هذه اللّحظة بالذّات؟) وأنا بين حركة أو أدنى من الموت «⁽¹⁾

لقد تقمّص السّارد شخصية الناقد والمفكّر الراحل بختي بن عودة**⁽²⁾ في برزخه، عندما اختطفته أيادي الغدر ذات زمان، من أزمنة البلد المغدور، حيث يشي هذا العنوان بالمكان (البرزخ) وهو أسمى مكان، إذ يُدرج في إطار الأماكن الدّينية، وكأني بالكاتب يرفع فيه الشّهيد المفكّر إلى علياء السّموم خلال سموّ هذا المكان، ثمّ يلجأ إلى زمن لاحق هو الزّمن الحاضر، ليمرّز بصورة أكبر أحداث الحاضر السّردي وتجلياته، وتعدّد "مراوحة الزّمن من الطّرق المتّبعة لتوزيع مادّة العرض على القصّة كلّها. وهي في الواقع تصوير الضّرورة تفنّناً إذ تجزئ التّرتيب عن عمد، فيضيع كل معنى للاستمرارية، ولذلك لا تلاحظ الفجوات الموجودة بين الأحداث التي تتناولها القصّة"⁽³⁾، أمّا قصّة (الكري) فإنّها تكشف في بداية وصفية تخترق عالم الشّخصية المحورية، لحظة عابرة غامرة، من حياة الشّخصية/السّارد، حينما يظهر انفعالا عاصفاً، لموقف اهتزّت له هذه الشّخصية، بهذا الانفعال الذي تصدره هذه البداية: «أكان لا بدّ أن يحدث ما حدث؟!

يجتاحني السّؤال عاصفاً، تهتزّ ريشة القلب اهتزازاً، يفرّ النّبض فراره باتجاه أقصى الصّدر.

قال جدّي الذي عمّر طويلاً، ومات واقفاً في فناء الدّارعند شجرة التّين الباسقة، والذي شارك في الحرب العالميّة الثانية، والذي حجّ راجلاً ذهاباً وإياباً: يا وليدي، الّلي مكتوب على الجبين لازم تشوفه العين! «⁽⁴⁾

(1) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص455

(2)** بختي بن عودة: باحث جزائري شاب في مجال الفكر والفلسفة والتّقد الأدبي، اغتالته أيادي الغدر ذات أمسية من شهر ماي 1995، كان رئيس تحرير مجلة التّبيين الصّادرة عن جمعية الجاحظية، نظم ملتقى حول فكر جاك دريدا في صائفة 1994.

(3) منها القصراوي، مرجع سابق، ص134، نقلا عن: مندلاو، الزّمن والرواية

(4) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص463

هذه بداية وصفية لدخيلة الذّات السّاردة، عندما تقف في مواجهة سؤال الزّمن، هذا الذي تحيل إليه شخصية الجدّ، الشّخصية البارزة في قصص الكاتب، والتي تقوم مقام الذّات الضّاربة في عمق تاريخها، وتنتصب انتصاب شجرة التين تقاوم عوادي الزّمن شامخة، شموخ أغصانها، وقد انتصبتا علامتين فارقتين، وجد فيهما السّارد الملاذ والسّلو، إذ أنّ القصة صدرها بعثية يحيل مدلولها إلى رجوع صدى الصّوت الذي يتردّد في الصّدر الموبوء، وينبعث منه النّفس متحشّرجاً مصقّراً، لعلّه صوت المجتمع الذي ينبعث من ذات السّارد ريحاً، صاهدةً، صاهلة⁽¹⁾، بل حريقاً يأكل جوانحه، كأنّه آت من جهنم⁽²⁾، لينتصب مقارعاً هذا الزّمن، يكابد صهد الرّيح، ومواجه الصّراخ، وكرير أناه، فيكتب ملحمة البحث عن زمن مفقود، والفرار من زمن آت جحود.

كذلك في قصّة (عطر الشّاي) التي تجلّت بدايتها الوصفية للذّات المقرونة بالحاضر، من خلال هذا المقتطف من البداية الطويلة نسبياً:

«ها أنت وقد استعدت وحدتك (وهل غادرتك؟)، ولم تبق لك غير الكتابة، ولم تحبب سواها، وليس لك غيرها في هذا الزّمن الذي سمّيته (أنت السّارد والشّخصية في آن) منذ عشرية فانية" الزّمن الأصفر" ذلك هذا المخايل، المخادع، ذئب البراري المراوغ، والذي (الزّمن) كتبته كأنما لتواجهه (وهل باستطاعتك أن تواجهه؟)، وكنت وحدك، كما كتب عليك أن تكون منذ خلقت إلى أن تموت، لا تملك غير فروسيتك (أما تزال حتى الآن؟)، براءتك الأولى التي يريدون تشويهها (لعلّهم شوّهوها!)، فيك بعض من دون كيشوت (أتحارب طواحين هواء؟ أتتحدّى نفسك؟)، لا تملك الإجابة على ذلك، ومن أين لك أن تجيب؟ ومن بمقدوره أن يجيب؟ وفيك بعض من مهدي جواد الثّائر، المتمرد (وقد تأكلت خلاياه بحلم لم يتحقق)، وهما معاً (الثورة والتّمرد) قاده للانتحار! هل يؤدّيان بك إلى ذلك أيضاً»⁽³⁾

إنّ عنوان القصة يحيلنا إلى دلالة مُفارقية، ولكنّها تعضد هذه البداية والتي يعلن فيها أنّه أمسى وحيداً، يشتهي زمناً تولى، منذ عشرية فانية، استحضر فيه الكاتب زمناً كنوداً، شكّل

(1) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 465

(2) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 465

(3) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 469

بالنسبة للكاتب طوقاً، استنزف دخيلته غربة وتمزقاً، واستحال في ذاكرته ذنباً مراوغاً، إنه تمرّد الزمن، الثورة فيه ثورة بطل يجالّد طواحين الهواء، وما هو (السارد إعلاناً منه) لم تبق له إلا فسحة الكتابة، يجلو بها ظلمة داكنة، وحزناً متعالياً، ويتربع كؤوسها في حنوّ كؤوس الشاي، التي كان يتعاطاها صباح مساء، تناولها إيّاه أنامل جدّه، أعتقد أنّ السارد في تقديمه لهذه البداية من خلال ضمير المخاطب، وهي التقنية السردية التي جعلته يصغي من خلالها لصوت الذات، في حالة من اليأس والانهيار على المستوى النفسي في الزمن الحاضر، فلجأ إلى ترهين وقائع القصة، بالاشتغال على زمن استرجاعي، يجسّد رؤية الكاتب وقناعاته، تجاه قضايا الزمن الخاضع لمتغيرات المجتمع والواقع.

ج/ البداية السردية الحوارية

يعدّ الحوار من "أسباب حيوية السرد وتدفعه"⁽¹⁾ حيث يدخل الحوار عنصراً مساعداً في القصة القصيرة التي لا تحتمل من حيث طبيعتها تداخل الأصوات كما في الرواية، كما يسهم الحوار في بنية الحدث وبعث الحركة، وتماسك بناء القصة.

والبداية القصصية التي تتسم بالحوار تنقل الوقائع القصصية مباشرة، سواء أكان الحوار خارجياً وهو الذي تباشره شخصيتان أو أكثر في صنع المشهد القصصي، أو حواراً داخلياً غير مباشر، حيث إنّ "المونولوج الداخلي غير المباشر هو ذلك النمط من المونولوج الذي يقدّم فيه المؤلف الواسع المعرفة (الراوي العليم) مادّة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنّها تأتي من وعي شخصية ما... وذلك عن طريق التعليق والوصف"⁽²⁾، ومن هذا النمط عند الكاتب ما نجده في بداية قصة (المحجز) التي يصوّر فيها معاناة الشخصية المحورية في القصة، إذ وجدت نفسها في المحجز، والمحجز تسمية المكان الطّبي الذي يوضع فيه المجانين والمرضى نفسياً، والوقائع في القصة تنبئ عن زمن مفارقي للأحداث في معناها، عندما يتهم العاقل في عقله ويرمى بالجنون، في مجتمع تتسيده معايير الانتهازية والتّزلف، إذ إنّ هذا الذي اتّهم على أنّه مجنون هو أعقل الناس، لا جريمة له سوى أنّه مواطن يطالب بحقه.

(1) إيمان سالم طخشون علاونه، مرجع سابق، ص75

(2) روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الرّبيعي، مطابع دار المعارف، مصر،

ينبعث صوت هذه الشخصية صارخاً مستجدياً، من خلال ضمير المتكلم محاوراً هؤلاء الذين تواطؤوا على هذه الفعلية المشؤومة بقولها:

« يا ناس... أنا لست مجنوناً... أنا أعقلهم جميعاً بلا استثناء... لا تقولوا إنني أعيش في مصحة للأمراض العقلية، فالبياض نعمة طاهرة كما تقول أمي... (ثم هل يمكن لمجنون أن يدرك أنه يعيش داخل مصحة مجانين؟؟) ...»⁽¹⁾

وتستمر القصة على هذا الخط الذي يتصف فيه الحوار بحضور الراوي؛ وتردده بين الشخصية صاحبة الحوار وبين المتلقي، على أن الشخصية تقدم المادة الحكائية عن طريق السرد التذكري، في لغة هذه الشخصية، معتمداً في إطار هذه المادة على الأفعال الماضية، واللجوء إلى جمل حوارية عند كل مشهد قصصي.

هذا ما نجده أيضاً في بداية قصة (الزحف)، التي يقوم النص القصصي فيها على سرد استشرافي للواقع العربي، إذ تنطوي كلمة (الزحف) على دلالة مراوغة استعملها الكاتب عتبة نصية لتعطي للقارئ بأن هناك زحفاً، يتداعى فيها ذهنه إلى استدعاء مخزون الذاكرة واستحضار دلالاته، ولكن الزحف الذي تبتغيه القصة أتى متضاداً في دلالاته، لعلّه يصبح زحفاً يحمل همّ الواقع العربي في زحف القوات النظامية والحكومية على الشباب المتظاهر في زمن تلك الحركة الارتجاجية التي شهدتها الواقع العربي في محنته الأخيرة؛ التي شهدتها عديد الدول العربية.

بداية القصة يقدمها الكاتب في سرد حوار في جملة المفتوح، التي أسندها إلى ضمير جمع المتكلمين ثم ينفرد السارد بضمير المتكلم لإكمال هذه البداية، في قوله:

« إنهم يزحفون باتجاهنا جرّاداً كاسحاً!

ارتفع حسيس الصوت الواقف أمامي مسافة الوريد، جاءني صوته حارقاً مشوياً، انطلقت الصرخة من حنجرتة مشظاة تدافعت رائحة الاحتراق الكبريتي صديداً إلى أنفي ثم تسلقت جدار الصدر المسيج بالأضلاع، منصهرة بالرتتين! «⁽²⁾

كما يكشف السرد في القصة على أن الراوي يصف من خلال ضمير المتكلم تلك المطاردات، ومظاهر الكرّ والفرّ التي شهدتها ميادين التظاهر، والتي تحولت سجلات التدافع والحصار

(1) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 391

(2) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 417

في الأنهج والأزقة، تتبعها عصفات الرصاص، وتساقط قنابل الكريموجان، وبعد كلّ مشهد يندفع صوت حوار لجماعة المتكلمين.

كما أنّ الكاتب اعتمد هذه التّقنية السّردية لربط هذه المشاهد بما يتناسب مع هذا الرّحف المكرور بمشاهده.

وأخيراً القصّة الأخيرة في المجموعة بعنوان (صحراء) التي تشهد بداية سّردية انكفأت على حوار الذات والوجدان المقترن بسرد شاعري، من خلال توظيف الكاتب لضمير المخاطب "أنت"، والذي لا يدع مجالاً للتّردّد في القول إنّّه صوت الراوي/السّارد، يخاطب أناه بهذا القول: « أنت وحدك !

وتعترف بينك وبين نفسك بأنّ هذه الوحدة أصبحت جزءاً من حياتك، من نبضك، من تنفّسك.

ماذا كنت تريد من الحياة؟ أكنت تريد منها أن تعطيك كلّ شيء؟ تهجس بذلك منكسراً، وماذا أعطيتني غير الحزن والألم وهذي الخيبات التي ترى وكأنّما لا تريد أن تتوقف أبداً (1)»

السّارد يعتمد الكشف الوجداني الدّاخلي الذي يشعر به، في مونولوج داخلي يعبر عن هذا الخواء والإحساس بالوحدة، إلّا من نبضات قلبه، وردّات نفسه، فتصوير العالم الدّاخلي بما يكتنفه من أحلام ورؤى يسهم في خلق العالم التّخييلي، والذي يضيف على القصّة جواً مشحوناً بالاهتزازات والدّلالات، وليشحن ذهن القارئ وفكره، ويبتعث في نفسه أحاسيس ثقل الواقع وقهره، واشتداد خيباته.

من خلال هذه البدايات القصصية في المجموعة (أزمة المسخ الآتية) يلحظ القارئ اختلاف طرائق التّقديم، ويتّضح أنّ الكاتب ينهج في قصصه سبيلاً ينوّع فيه من بدايات قصصه بما يتناسب ودلالة العمل القصصي فنياً، من خلال ذلك المعنى الذي ينشئه الحدث، وما

(1) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 475

تبلوره القصّة من مواقف وأبعاد جمالية فنيّة، وما تجسّده من طموحات وآمال، أو ما تستقطبه من توترات وانفعال.

هذه البدايات تسهم في اغتناء السرد ببعد جمالي يدعو إلى إثارة فضول المتلقي، وجذبه داخل العمل القصصي، كما تعزّز لديه استراتيجية الإيهام بالواقع، والارتقاء بالقصّة إلى مستوى الأنموذج الرّامز، والانفتاح على عالم التّأويل وتعدّد القراءات لاكتناه العلاقات الإنسانية من خلال الخطاب المتخيل الرّؤيوي.

3. التّهاية في النّص القصصي

التّهاية في النص القصصي لا تقلّ أهميّة ودلالة عن البداية، فإذا كانت البداية عتبة الدّخول فإنّ التّهاية هي عتبة الخروج من النّص القصصي، وتتمثّل في آخر جملة يتوقف عندها جريان الحدث في القصّة القصيرة، فالّتهاية وسيلة فنية تولد لدى القارئ إحساساً ببلوغ العمل نهايته، وتؤشّر على حالة الاستقرار وإعطاء الانطباع بنهاية العملية السّردية في القصّة.

كما أنّ القصّة لا يمكن أن تبلغ كمالها وفنّيها إلّا من خلال حبك نهايتها، وتمكين القارئ من المغزى الأساسي المتوخى من العملية السّردية، وتجسيد رؤية الكاتب وتحديد الموقف العام، والعبور بالقارئ إلى نطاق من عالم منفتح في فضاء التّأويل.

بذا تكون التّهاية في القصّة القصيرة جماليّةً سردية، تنبع من تباين واختلاف طرائق البناء السّردية والرّؤى الفكرية المعروضة، فهي العتبة التي تترك أثرها في وجدان القارئ، بوصفها لحظة التّنوير في القصّة، حيث "يكتسب الحدث معناه المحدّد الذي يريد الكاتب الإبانة عنه"⁽¹⁾، وتتسم التّهاية بتنوّعها وثرائها ضمن أفق السّرود في القصّة التّقليدية التي تبين عن ثبات صيغة التّهاية لأنّها تضع الحدّ الفاصل بين الواقع والخيال، أمّا في القصّة الحديثة فإنّها أصبحت متباينة ومتنوّعة في ثباتها وانغلاقها أو انفتاحها، بما تمليه الضّرورة السّردية التي تنفتح على آفاق شتى لتحاصر القارئ؛ إمّا بتشويقه وإشراكه في عملية ابتعاث المعاني المختلفة، وإثارة السّؤال لديه، وإقحامه في دوامة الأحداث و جدل الفعل السّردية.

1.3. أنواع التّهايات في القصّة القصيرة

(1) رشاد رشدي، فنّ القصّة القصيرة مكتبة الأنجلو المصرية للطبع والنّشر، القاهرة، ص 95. 96

- يمكن التمييز بين أنواع عدّة للنّهايات في القصّة القصيرة ⁽¹⁾ في أبعادها ودلالاتها، أبرزها:
1. نهايات واضحة وهي نهايات يكشف فيها السّرد عن حلّ للمشكلة المطروحة ولحظة التّنويع.
 2. النّهاية المفاجئة وهي نهاية تخرق أفق توقع القارئ لمآلات الحدث غير المتوقعة في القصّة.
 3. النّهاية الإشكالية وهي نهاية تبقى الإشكالات قائمة.
 4. النّهاية المقلوبة وهي نهاية تنفّج عن حسم في الموقف الذي كان يعتور البطل في القصّة، كأن يحدث توافق وتبدّل لما أشرع عليه الحدث كفعل يناقض مبتدأ الفعل.
 5. النّهاية الاستشرافية وهي نهاية كما يدلّ عليها اسمها، تستشرف الآتي والمستقبل فتشير إلى إمكانية إيجاد مخرج للإشكالية ولكن دون ذكر الحل صراحة.
- وهذه الأبعاد السّردية التي تحكم هذه النّهايات تتوزّع ضمن أفقين دلاليين يشكّلان إطاراً عاماً تنتظم النّهايات خلالهما؛ الأول منها هي النّهايات المغلقة، وتقع في دائرتها تلك النّهايات الواضحة، أو التي تنفّج عن حسم الموقف تجاه الشّخصية الرّئيسة في فعلها، أمّا الأخرى فهي خلاف ذلك؛ بمعنى أنّها نهايات مفتوحة، ويبقى الإشكالات فيها قائمة، أو لا تصل إلى نهاية صريحة لمآلات الإشكالية المطروحة، وهي بذلك تسلك مسلك إقحام المتلقي في تأويل الفعل السّردى وإشراكه في العملية.
- 2.3. أنواع النّهايات في (أزمة المسخ الآتية)
- على ضوء هذا التّصنيف السّالف الذّكر؛ تتنوع نهايات قصص المجموعة، نظراً لتنوع دلالات ومسارات أحداثها من جهة، ومن جهة أخرى لاشتغال البناء في بعض منها على فعل

(1) ينظر/ إيمان سالم طخشون علاونه، تشكيل البدايات وسؤال النّهايات في القصّة القصيرة التّسوية في الأردن (1990 . 2018)، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2018، بتصرف

التتابع، في سيرة انتظام الحدث وقيامه، على غرار قصص العمارات، لذا نجد أنّ أبرز التّهايات في المجموعة هي:

أ) النهاية المغلقة: وهي نهايات واضحة تشير إلى اكتمال أحداث القصّة، وتحدّد فيها مآلات شخصية البطل أو الشّخصية الرّئيسة؛ كما يتحدّد ضمنها موقفها من العالم والمسلك الذي تسلكه، من ذلك نهاية قصّة (المحجّز) في قولها:

« لم أجد غير الصّحافة... شكوت لهم أمري... صوّروني أمام بيتي، أقصد الحافلة وهيكل الهوندا داخل المحجّز... سمعوا أقوالي وبكاء زوجتي وحزن أمي... وصوّروا ابني المشلول وقبر ابنتي... ورفعوا كلّ ذلك إلى شيخ البلدية (شيخ الشّياطين جميعاً)... بعد أيام قرأت التّحقيق (ها هو معلق بجدار حجرتي) وأنا بمصحّة الأمراض العقلية، وحفظت عن ظهر قلب قولته للصّحافيين:

ـ صار يشكي بيه ليكم، والله ما أدى سكتة وستسمعون ما أفعله به!!»⁽¹⁾

كذلك في قصّة (المسخ)، في قوله:

« ـ حافظوا على هذه النّتيجة إنّها انتصار ساحق!

ـ المذيع صراخه يوقظني، أراه الآن أمامي، يكاد يترنّج جذلاً:

حذار أيّها الدّفاع... الثّبات... الثّبات في مواقفكم... أيّها اللّاعبون..

المذيع ما يزال يصيح حنجرته تاكلت، والشّطايا تنطلق، وآهة غريبة يفرع لها الموج

الهادر، يرتطم على الشّاطئ تمتصّه الرّمال الضّمأى»⁽²⁾

فهذا السّرد المفارقة يحدث أثراً بالغاً في القارئ، يتجلّى ذلك من هذه التّهاية التي تنقل فرحة

الجميع بالانتصار، إلّا الشّخصية الرّئيسة التي كانت غريبةً عن الحدث.

أمّا في قصّة (الدّكنة) نجد نهايةً مغلقةً، من خلال حوار مونولوجي، يعكس غربة السّارد

النّفسيّة وإحساسه بنقل الزّمن وضيق المكان به، يتجلّى ذلك في قوله:

(1) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 396

(2) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 403

«أصرخ صرختي الجارحة (لم يبق لي غيرها) ، تفرّ الطيور البيضاء المشعة والمذهبة، مثنى وثلاث، تدخل السّواد المدلهم الأعظم أدخل في اختناقي: - سامحي يا خويا، هذي الدّكنة حارقة، والكسوف رهج يأكل نبض القلب وجواحي الرّية!!»⁽¹⁾

أمّا القصّة القصيرة الرّابعة في المجموعة وهي (الرّحف)، فإنّها تجلّت تستشرف واقعاً؛ شهده العالم العربي خاصّة، إذ تحمل كلمة (الرّحف) دلالة معكوسة تناقض المعنى الذي توحى به؛ حيث تفاجئنا هذه النّهاية الطويلة التي تصوّر على لسان البطل هذا الواقع، في قوله: «لم أدر عنقي وقتها، ولم ألتفت، قوة مفاجئة تحتلّي الآن من أخمص الرّسع حتى تويج القلب، تمتدّ يداي معاً، مسرعتين، خاطفتين، متأجّجتين بالدمّ المستعمل في الأعصاب وداخل الأوردة، تمسكان بالصّوت الواقف أمامي مسافة الوريد، فاصطدمتا بكتلة ملساء، متوهّجة بلمعانها الخاطف، الأسر، انتهت على حرارة انفجار الدّم من حواف أصابعي، تهاوى زجاج المرأة شظايا، يساقط نتفاً كالبرد فوق البلاط وفوقي... إلى قوله: أحسست نبضه يزحف راقصاً نحو القلب ثمّ ينطلق الصّوت منكسراً، صوتي هذه المرّة وإلى الأبد:

- نوض من دمّك يا بابا الحنين الغالي، المرحلة صعبة علينا والبلاد يا بابا خويا،
داها السّد وباعها الشّامبيط الجديد»⁽²⁾

فهذه النّهاية المغلقة في بعدها الاستشراقي الذي احتكم إليه السّارد، في سرد تناصي يؤشّر فعل القص.

ب) النّهاية المفتوحة : وهي نهاية تشير إلى اكتمال نص القصّة وانفتاحه في الآن ذاته، وخاصية الانفتاح من سمات القصّة التجريبية خاصّة، لما تبديه من عناصر الإثارة والتّشويق والعمل على إشراك القارئ في المشروع السّردي في أفق الإشكالات التي

(1) جمال فوغالي ، المصدر نفسه ، ص412

(2) جمال فوغالي ، المصدر السابق ، ص421 . 422

يطرحها أو انفتاحه، في البعد الدلالي والتأويلي للعملية السردية، ذاك أن "النهاية

في القصة ماهي إلا موقع استراتيجي حيث يتمركز المعنى ويتم الأثر المتوقع"⁽¹⁾

من النهايات المفتوحة ما نقرأه في قصص العمارة الأولى والعمارة الثانية وكذا الثالثة والعمارة الأخيرة، حيث لجأ القاص إلى انتخاب شخصية ورقية من صميم التراث الشعبي، وهي شخصية العزاف في بعدها الرمزي؛ الذي يحيل إلى بعد استشرافي تحكمه العقلية الشعبية الأساطيرية، التي تلجأ إلى مثل هذه الطقوس المتوارثة لاستقراء الغيب والتنبؤ بحوادثه، لينفتح السرد القصصي على نطاق من الرمزية في نزوعها إلى الفعل التأويلي للقارئ، ففي نهاية قصة (العمارة الأولى) التي يصور الحدث ضمنها نزول الشخصية الرئيسية سلالمة العمارة؛ وحين يجد نفسه وقد أخذ منه الإعياء والإجهاد، حتى اشتعلت صرخته عبر امتداد هذه العمارة الشاهقة؛ تفاجئه صرخة العراف مترددة وهو يجوب أطراف المدينة: « . وحق سيدي ربي اللي ما تخفى له خافية، العمارة الشاهقة مسكونة بروح المجنون، وسيهجرها الجميع و الروح المظلومة عمرها ما تموت! »⁽²⁾

وفي نص (العمارة الثانية) نجد سرداً تنعكس فيه دورة الأحداث من الأسفل إلى الأعلى، وعندما يندفع صوب الطابق السابع، ويواجهه سقف العمارة، يخرج المفاتيح من جيبه وتزاحم في ذهنه الأسئلة ، يصله صوت العزاف منكسراً، مشدوداً مكدوداً:

« . وحق الله رب الكبير العالي، العمارة طالعة فوق الماء، والمبنى على الماء رايع، واللي ما يخرج من روحه، روحه تخرج منه! »⁽³⁾

وفي قصة العمارة الثالثة: جاء الفعل مكروراً عن سابقتها إذ يستمر السارد في الصعود، حيث تحاول الشخصية مغالبة طوابق العمارة، التي تحاول قهره وإذلاله، ولكنه يستمر في الصعود مكابراً متحدّياً، فيصبيه منها دوار، يجيش بالبكاء، وتتصاعد حرقه صدره مع حرقه صوت العزاف، الذي يأتيه يفيض أنيناً بقوله:

(1) عبد الفتاح كليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكريم الشرقاوي، دار طوبقال،

الدار البيضاء، ط2: 2001، ص 196.

(2) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 428

(3) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 437

« . الحرقة كاوية يا ناس، وهذا الزّمان غدار أكحل ما فيه أمانة وحق الله الكبير العالي والشّاهد هذه العمارة! »⁽¹⁾

وفي نص (العمارة الأخيرة) يقف السّارد مشدوهاً عند الطّابق الأرضي من مدخل العمارة، حائراً مكدوداً، وكان صوت العراف يلاحقه تلاحق نبض قلبه، ويتناهى إليه صوته، حديداً يصكّ طبله أذنه، يترّزّز جرحاً، ثمّ يأتيه أخيراً يتردّد صافياً عذباً، في قوله:
« . يا عباد المعبود، قلتها وأنا صادق، وكلمتي عليها ملك شاهد وحق اللّوح المحفوظ، العمارة الطّالعة فوق الماء طايحة، وبعيني شفت الدّم المظلوم عريان يجري، طالع للسّما السّابعة!! »⁽²⁾

هذه النّهايات في شكلها الغارق في الخصوصية الشّعبيّة، في تناصّ يستحضر القول الشّعبي والأمثال التي يطلقها، يجد فيها الكاتب معيناً ثراً يبين عن زيف الواقع؛ الذي يصوّره بعيداً عن الارتباطات الإيديولوجية وتعايرها، ويتخذ منها لازمةً إيقاعية للسّرد القصصي، يقيم منها حوارات تشي بجمالية من التّوظيف التّراثي، واللّغة السّردية المنفتحة على حقول من الدّلالات والمعاني القرائية.

أمّا القصص الأربع الأخيرة من المجموعة، فكلّها أتت في سمتها المفتوحة، في سرد يكشف حديث النّفس والمونولوجي الدّاخلي والحوارات الباطنية، في لغة مكثّفة، رمزية وإيحائية. ففي قصّة (البرزخ) نهاية مفتوحة مفاجئة تخرق أفق توقع القارئ، يصوّر السّارد من خلالها الانفعالات النّفسية والحالة الشّعورية له، التي تماهت مع لحظة الاغتيال؛ في حديث النّفس وانفعالها بهذه اللّحظة:

«هل متّ فعلاً؟ هل أنا في حلم؟ وهل باستطاعتي أن أحلم؟ ما المسافة بين الخيال والواقع؟

. قال السّارد: من يحكي القصّة أهو أنا أم هو أم القارئ؟»⁽³⁾

أيضاً بالنّسبة لقصّة (الكري) التي سلك فيها الكاتب مسلكاً من السّرد في لغته الرّمزية المشحونة، في حمولة معرفية تناصية، تكشف سعة الأفق الثقافي للسّارد، فالسّارد ينتهي

(1) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 444

(2) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 451

(3) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 459

به الأمر إلى خواء وتمثّل نفسه في برية موحشة؛ صار يذرع الحجرة جيئاً وذهاباً، وعندما أثقلت عليه نفسه، ارتقى فوق الأريكة يتحسّس قلبه في نبضه، وصار نبضه يتشظى، ويتناهى إليه صوته ذاته آت من عالم آخر:

« سامحي يا جدّي هذا الزّمان صعب وأنا فيه لست ذياب لهلايلي! »⁽¹⁾

كذلك في قصّة (عطر الشّاي) التي تنفتح على أحاسيس السّارد (أو الشّخصية المحورية)، وإصغائها لدورة الزّمن، حيث يصطنع السّارد هذا الحوار مع شخصية الأم، في قوله: « تأتيني الآن رائحة (الشّاي) الذي أدمنت تعاطيه صباح مساء، أستعيد أصابع جدّي وهي تبحث حنوناً عن يدي كي أمسك كأس الشّاي وقد أعطانيه، ثم يضرب بعكازه الأرض مطالباً بغيره له.

. جدّي اشتقت لشايك في وحدتي القاسية، متى يمكن أن تمتدّ لي يدك؟! »⁽²⁾

أما في القصّة الأخيرة من المجموعة وهي قصّة (صحراء) التي تكشف الغربة الحقيقية للإنسان، وحيرة السّارد الذي أمسى ملتحفاً رداءً من الوحدة تحاصره رمال من العزلة الحارقة؛ ألقت به في متاهة اختلفت وتشابهت فيها المفاهيم في قوله:

« أتساءل لماذا يختلط الأمر بي وبين السّارد الذي لا يني يقول أناه كأنها أناي، ما الحد الفاصل بين أنا المتكلم وأنا السّارد؟ من يستطيع أن يحدّد البرزخ (وجدّي في برزخ القلب) بين الكاتب الضّمني والكاتب الحقيقي؟ أهما سبان؟ أكان السّقوط سقوطي أنا أم السّارد؟ وهذه الصّحراء المنكرة أهى صحراؤه أم صحرائي؟ »⁽³⁾

4. خاتمة البحث

خلص البحث إلى جملة من النّتائج الاحتمالية حول بدايات القصّة القصيرة ونهاياتها، في المجموعة القصصية (أزمة المسخ الأتية)، لدى الكاتب تجلّت فيما يلي:

(1) القصّة القصيرة لدى الكاتب تحرّرت بداياتها من الأساليب النّمطية التقليدية، واتّجهت إلى أنماط جديدة مغايرة، في روح سردية جذابة، توظّف تقنيات عدّة من السّرد الشّكوكي الارتدادى، والتّساؤل المرتدّ إلى الذات والمثير لفضول المتلقي، أو المونولوجية الحوارية.

(1) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 465

(2) جمال فوغالي، المصدر نفسه، ص 472

(3) جمال فوغالي، المصدر السابق، ص 478

- (2) تنوع بدايات قصص المجموعة القصصية (أزمة المسخ الآتية) تبعاً لسياق قيام الحدث وبعده الدلالي الفني، من خلال ما تبلوره القصة من معنى ينشئه الحدث فيها، وما تجسده الشخصية من مواقف وما تستقطبه من توتر وانفعالات أو آمال وطموحات..
- (3) تجلّت بدايات قصص المجموعة بدفق من التشويق وروح الانتظار المفعم بالشك⁽¹⁾ نظراً لما يقتضيه توظيف البدايات من إثارة لانفعال القارئ وجذبه إلى داخل العمل القصصي، أو صهر لذائذته في نسق فني جمالي مثير، يثير فضوله ويحفّزه على ديمومة التواصل ومتابعة القراءة.
- (4) بدايات القصص تحمل ذهن القارئ على إبداع عوالم متخيّلة وتأليف صور ذهنية تتألف والواقع الذي تحاكيه؛ بما أنّ القصة القصيرة عالم افتراضي، يتعيّن على القارئ ارتياده من خلال وسيط اللغة وبناء القصة وعناصر الإثارة والتحفيز.
- (5) نهجت هذه البدايات استراتيجية الإيهام بالواقع، والارتقاء بالقصة إلى مستوى الأنموذج الرّامز، والانفتاح على عالم التّأويل وتعدّد القراءات لاكتناه العلاقات الإنسانية من خلال الخطاب المتخيل الرّؤيوي.
- (6) النّهايات بدورها في المجموعة القصصية لم تحفل بما كان معهوداً من رصد للحظة الكشف والتّنوير وفق تسلسل هيكل القصة ومنطقها المعهود لدى القارئ لتجسيد الرّؤية المهيمنة؛ بل جنحت في المجموعة القصصية إلى نهايات مفتوحة لا تشير صراحةً إلى نهاية الحدث واكتمال الفعل السردّي، من خلال تلك الجمل في إثارتها؛ وهي التي تثير تفاعل المتلقي، وتلقي بظلال من الإيهام وإثارة السّؤال والانفتاح المعرفي.
- (7) نهايات الأحداث تؤكّد ارتباط القصة القصيرة بالتّحولات الاجتماعية والفكرية، من خلال النهاية التي تشي باكتمال الحدث كتابياً وإبقائه منفتحاً على تأويلات القارئ وتخمينه، لاستيعاب لحظة الحدث ومتغيرات الرّؤية من خلال الواقع الذي تحاكيه.
- (8) تتعالق البداية في القصة بنهايتها تعالفاً يسهم في إنتاج دلالات النّصوص القصصية، وتأكيد تكاملهما المفضي إلى تجاوب القارئ وتفاعله.

(1) ينظر/ لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1،

مراجع البحث:

1. أحمد محمد المعتوق، اللغة العليا (دراسة نقدية في لغة الشعر)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006
2. حبيب مونسي، القراءة والحداثة (مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000
3. صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا
4. عبد الحليم محمد صالح باقيس، البدايات والنهايات في روايات أحمد باكثير التاريخية، على الموقع: <http://www.bakatheer.com> ، تاريخ النشر: 31 . 01 . 2010
5. إيمان سالم طخشنوعلاونه، تشكيل البدايات وسؤال النهايات في القصّة القصيرة النسوية في الأردن (1990 . 2018)، مخطوط رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، 2018
6. م.م.زينة عبد الله خميس العقابي، الاستهلال في القصّة العراقية (المجموعة القصصية بانث سعاد للقاصّة رغد السّهيل أنموذجاً) مجلة كلية التربية، جامعة واسط، العدد45/ج2، تشرين الثاني/2021
7. جمال فوغالي، التعريف بالكتاب، الموقع Alantologia. Com ، تاريخ التحديث: 29 . 10 . 2020
8. عبد الكريم السّاعدي، الاستهلال القصصي، مجلّة إتحاد الأدباء الدّولي، الموقع الرّسمي على الرّابط: <https://derassat.wordpress.com> ، بتاريخ: 24 . 06 . 2016
9. جمال فوغالي، أزمنة المسخ الآتية، ضمن الأعمال غير الكاملة (مجلد القصص)، داربهاء الدّين للنشر والتوزيع، المدينة الجديدة، قسنطينة، الجزائر
10. حسن بحراوي، بنية الشّكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991
11. سيزا قاسم، بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)، مطابع الهيئة العامة المصرية
12. عبد الرحمان مزيان، الخصائص السردية في أزمنة المسخ الآتية لجمال فوغالي - دراسة، دار الأملية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2012
13. مها القصراري، الزّمن في الرواية العربية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، بيروت
14. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة: محمود الرّبيعي، مطابع دار المعارف، مصر
15. رشاد رشدي، فنّ القصّة القصيرة مكتبة الأنجلو المصرية للطبع والنّشر، القاهرة
16. عبد الفتاح كليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكريم الشّرقاوي، دار طوبقال، الدّار البيضاء، ط2، 2001
17. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، ط1، 2002

