مجلة المنتدى الأكاديمي (العلوم الإنسانية)
المجلد (9) العدد (2) 2025
ISSN (Print): 2710-446x ISSN (Online): 2710-4478
تاريخ التقديم: 2025/06/27، تاريخ إرسال التعديلات: 2025/07/23، تاريخ النشر: 2025/08/31

جماليات البداية والنهاية في المجموعة القصصية "المرأة الفرح" لمحمد المسلاتي

آمنة جبريل سليمان المسلاتي
كلية الآداب واللغات جامعة طرابلس
amnajeberl@gmail.com

المستخلص

يتناول هذا البحث دراسة جمالية لعناصر البداية والنهاية في المجموعة القصصية **المرأة الفرح** للقاص الليبي محمد المسلاتي، عبر تحليل التقنيات السردية التي استخدمها في بناء نصوصه. يركز البحث على كيف تؤثر هذه العناصر في تشكيل البنية السردية وإثارة تفاعل القارئ مع النص.

أظهرت النتائج أن المسلاتي يبتكر بدايات تثير الفضول وتبني توقعات متجددة، بينما تعتمد نهاياته على الانفتاح على التأويل، مما يضفي عمقًا وتعددية دلالية على النصوص. كما تبين توظيفه لتقنيات سردية مثل التعدد الصوتي التي تمنح النصوص بعدًا تجريبيًا مميزًا.

تقدم الدراسة إسهامًا نقديًا في فهم تطورات القصة القصيرة الليبية المعاصرة، وتسهم في توسيع آفاق التحليل السردي للنصوص العربية الحديثة من خلال قراءة تطبيقية تبرز وظائف البداية والنهاية في بناء المعنى.

الكلمات المفتاحية: القصة القصيرة، البداية والنهاية، المجموعة القصصية المرأة الفرح.

المقدمة

تُعدُّ القصة القصيرة من الأجناس الأدبية البارزة التي تمزج بين الإبداع الفني والتعبير العميق عن التجربة الإنسانية، لما تتميز به من تكثيف سردي وتركيز على لحظات محورية تحمل دلالات رمزية وتأويلية متعددة. وقد نال هذا الجنس الأدبي اهتمامًا واسعًا في الدراسات النقدية، حيث اعتُبرت *عناصر البنية السردية*، لا سيما البداية والنهاية، من الركائز الأساسية التي تحدد إيقاع النص ومدى تأثيره في المتلقي.

تشير دراسات عدة إلى أن *البداية* تلعب دورًا جوهريًا في إثارة انتباه القارئ وبناء أفق توقعه للنص، بينما تُعد *النهاية* المفتاح الذي يمنح العمل أبعادًا إضافية من المعنى ويتيح له الانفتاح على احتمالات تأويلية متعددة. غير أن البحث في كيفية توظيف هذه العناصر داخل القصص العربية المعاصرة، وخصوصًا في التجربة الليبية الحديثة، لا يزال محدودًا، مما يفتح المجال أمام دراسة تطبيقية تركز على الأبعاد الفنية والدلالية للبداية والنهاية.

من هذا المنطلق، يأتي هذا البحث ليسلط الضوء على جماليات البداية والنهاية في مجموعة **المرأة الفرح** للقاص الليبي محمد المسلاتي، والتي تمثل نموذجًا سرديًا معاصرًا يعكس تطورات القصة الليبية الحديثة من حيث الأسلوب والتقنيات السردية. يهدف البحث إلى تحليل الأساليب الفنية التي اعتمدها المسلاتي في بناء بدايات ونهايات قصصه، وربطها بالوظائف الجمالية والدلالية التي تؤديها داخل البنية النصية، مما يثري الدراسة النقدية للنصوص القصصية العربية.

إشكالية البحث وتساؤلاته

تنبع إشكالية هذا البحث من أهمية البداية والنهاية كعنصرين مركزيين في البناء السردي للقصة القصيرة، ودورهما في تشكيل التلقي والتأثير على القارئ. كما ترتبط الإشكالية برغبة الباحثة في الكشف عن الأساليب السردية التي اعتمدها القاص محمد المسلاتي في مجموعته القصصية "**المرأة الفرح**"، وكيفية توظيفه لهذه الأدوات بأساليب فنية مبتكرة.

وينطلق البحث من التساؤلات التالية:

1. ما الأساليب السردية التي استخدمها القاص في بدايات القصص؟ وكيف ساهمت هذه البدايات في تشكيل التلقي وبناء التوقعات لدى القارئ؟
2. كيف تنسجم بدايات القصص ونهاياتها ضمن إطار الوحدة الموضوعية والجمالية في مجموعة المرأة الفرح؟
3. إلى أي مدى تؤثر النهايات الغامضة أو غير المتوقعة على تجربة القارئ وتفاعله مع النصوص السردية؟

أهمية الدراسة:

تتجلى أهمية هذا البحث في أبعاده العلمية والمهنية، فهو يُسهم في تطوير الوعي النقدي والبنيوي تجاه البنية السردية للقصة القصيرة، من خلال دراسة تطبيقيّة تبرز جماليات البداية والنهاية، وهما عنصران غالبًا ما يُعالج أحدهما في عزلة عن الآخر. كما ينطلق البحث من رؤية تجمع بين النظرية والممارسة، فيسلّط الضوء على أدوات الكتابة القصصية الحديثة في السياق الليبي والعربي، ويُبرز التقنيات السردية التي يُوظفها محمد المسلاتي بوصفه نموذجًا سرديًا حداثيًا.

وعلى الصعيد العلمي، يُسهم البحث في إغناء حقل النقد السردي بتطبيقات نصيّة تدمج بين مفاهيم البنية السردية والتحليل الجمالي، وتقدّم قراءة دقيقة لتقنيات التأليف القصصي ضمن نموذج قصصي عربي معاصر. كما يعزّز حضور القصة الليبية في السجال النقدي العربي، ويفتح المجال أمام دراسات موازية في تحليل عناصر البناء القصصي الأخرى، ضمن رؤية شمولية للنص القصير.

أما من الناحية المهنية والتكوينية، فإن البحث يُفيد المشتغلين بالنقد الأدبي والتعليم الجامعي، بإبراز آليات جديدة في تحليل النصوص السردية، واستثمارها في المقررات الأكاديمية والمناهج الدراسية. كما يُشكّل مرجعًا نظريًا وتطبيقيًا يُمكن توظيفه في تدريب الطلبة والباحثين على قراءة البنية الفنية للنصوص القصصية، وتوجيههم إلى طرائق جديدة في التذوق الأدبي والتحليل الفني المتقدّم.

أهداف الدراسة

يسعى هذا البحث إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تتكامل في إطار نقدي وتحليلي لتقنيات السرد القصصي، وتتمثل فيما يأتي:

1. الكشف عن جماليات البدايات والنهايات في البناء الفني للقصة القصيرة، بوصفها مكونات بنيوية أساسية تُسهم في جذب القارئ وتشكيل دلالة النص.
2. تحليل آليات التوظيف الفني للبدايات والنهايات ضمن مجموعة (المرأة الفرح) لمحمد المسلاتي، من خلال الوقوف على ملامح الأسلوب، والتقنيات السردية، والتشكيل الجمالي.
3. إبراز الوظائف الدلالية والتقنية التي تؤديها البدايات والنهايات في تشكيل البنية القصصية، سواء من حيث التمهيد أو التأزيم أو إنتاج الأثر الجمالي.

4. استجلاء العلاقة العضوية بين الشكل السردي (البداية/النهاية) والمضمون في تجربة المسلاتي، بوصفها علاقة تكاملية تعكس رؤية الكاتب الفنية والموضوعية.
5. الإسهام في تنمية الدراسات التطبيقية في مجال النقد السردي الليبي والعربي، من خلال تقديم نموذج تطبيقي يربط بين النظرية والتحليل النصي، ويُعزز الوعي بأهمية البنية الشكلية في توليد المعنى داخل القصة القصيرة.

الدراسات السابقة:

تناولت الدراسات السابقة عدداً من الأبحاث المرتبطة بالبداية والنهاية في القصة القصيرة، رغم ندرة الدراسات التي تناولت هذا الموضوع بشكل مباشر. ومن أبرز هذه الدراسات:

1. **دراسة حنان أحمد الفياض** بعنوان "البناء اللغوي وأثره في الاستهلال والخاتمة"، والتي ركزت على أهمية الاستهلال والخاتمة في النص القصصي، وبينت أثر الجوانب اللغوية (الصوتية، الصرفية، النحوية، والدلالية) في تشكيل بداية ونهاية النص.
2. **دراسة طارق شفيق حقي** بعنوان "الاستهلال في القصة جزء من البنية الفنية"، حيث ناقش مفهوم الاستهلال كعنصر فني أصيل في القصة القصيرة، وربط بين الجذور التراثية للاستهلال في الأدب العربي (كالقصص القرآني والحديث النبوي) وتطوره في القصة الحديثة.

أما فيما يخص مجموعة "**المرأة الفرح**" لمحمد المسلاتي، فقد أشارت إليها بعض الدراسات النقدية منها:

1. **دراسة عِذاب الركابي** ضمن كتابه "العزف بالكلمات(2008) "، حيث قدم تحليلاً نقدياً للمجموعة، موضحًا خصوصيتها الفنية وأسلوبها التعبيري.
2. **دراسة محمد عطية محمود** في كتاب "شجرة الوطن.. بلاغة الصحراء"، التي تناولت المجموعة ضمن سياق تطور القصة الليبية، معتبرًا إياها نموذجًا لتجليات السرد الليبي المعاصر.

منهج البحث:

يعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه الأداة الإجرائية الأنسب لدراسة العناصر الفنية في النصوص السردية. ويقوم هذا المنهج على الجمع بين المستويين النظري والتطبيقي، حيث يتناول أولًا البُعد المفاهيمي والنقدي لعناصر القصة القصيرة، وعلى وجه الخصوص عنصري **البداية والنهاية**، من خلال تتبّع أهم التصورات النقدية التي عالجت وظائفهما الجمالية والسردية. ثم يُفعّل المنهج في جانبه التطبيقي عبر تحليل نماذج مختارة من مجموعة **المرأة الفرح** لمحمد المسلاتي، للكشف عن الخصائص البنيوية والفنية لتلك العناصر، واستقصاء دورها في تشكيل التوتر السردي، وبناء الإيقاع، وتوليد الدلالة داخل النصوص القصصية. ويتيح هذا التوظيف المزدوج للمنهج الوصفي التحليلي إمكانية ربط البنية الشكلية بالتجربة الإبداعية، ضمن رؤية نقدية تسعى إلى تعميق الفهم الجمالي لتقنيات السرد القصير

هيكلية البحث

جاءت بنية البحث وفق الخطة المنهجية الآتية:

- **المبحث الأول** : تناول مفهوم القصة القصيرة، وأنواعها.
- **المبحث الثاني:** خُصّص لتحليل مفهوم البداية، مع دراسة تطبيقية للبداية ضمن مجموعة المرأة الفرح لمحمد المسلاتي
- **المبحث الثالث:** تناول فيه مفهوم النهاية مع دراسة تطبيقية تحليلية لأنواع النهايات في مجموعة المرأة الفرح.
- **الخاتمة** :تضمنت عرضًا لأبرز النتائج التي توصّل إليها البحث، مع إبراز الأبعاد الجمالية والتقنية لتوظيف البداية والنهاية في العمل القصصي.

المبحث الأول: مفهوم القصة القصيرة، وأنواعها

القصة في بنائها اللغوي مشتقة من الجذر: قَصَصَ، وقد جاء فعل في لسان العرب م قصص بعدة معان، منها: القِصَّة :الخبر أو الحديث. يُقال: قصَّ عليَّ خبره أي: أورده عليه .القَصَص :الخبر المقصوص، وقد وُضع موضع المصدر حتى غلب عليه. القَصُّ :البيان .القاصّ :الذي يأتي بالقصة

على وجهها، كأنه يتتبع معانيها وألفاظها .قَصَصْتُ الشيء : أي تتبعتُ أثره شيئًا بعد شيء، ومنه قوله تعالى : *وقالت لأخته قصيه*، أي: اتبعي أثره[1] ، كما ورد في معجم ألفاظ القرآن الكريم أنّ قَصَّ: روى وحكى، والقَصَص: رواية الخبر[2]، وأكد هذا المعنى الزمخشري في كتابه أساس البلاغة عندما استشهد ببيت لهُدبة بن خشرم:

فقُصُّوا عَلَيْهِ ذَنْبَنَا وتَجَاوَزُوا ذنوبهم عند القصيصة والأثر

وأورد معناه القصة والحكاية. [3]

والقصة هي " واقعة أو وقائع مروية لها بداية ولها نهاية، لها عقدة ولها حل تنهض بأدوارها الرئيسة والثانوية شخصيات في أزمنة وأمكنة معينة، من خصائصها الفنية: السرد، والوصف والحوار الداخلي والتشويق..". [4]

كما أنّ القصة القصيرة " جنس أدبي يتميز بالاقتصاد في التعبير وتصوير الحدث أو اللحظة الزمنية العابرة، بلغة وصفية درامية، وهذا الجنس الأدبي يكشف للقارئ عن وجود حدث، أو شخصية ذات دلالة نفسية أو اجتماعية أو تاريخية أو سياسية، تعبّر عن موقف خاص، أو رؤية خاصة للعالم"[5]

تُظهر التعريفات المتعددة للقصة القصيرة تنوعًا في المقاربات النظرية، حيث يتضح من التعريف الأول تركيزه على البنية التقليدية للقصة، من خلال إبراز عناصرها الجوهرية، كالبداية والنهاية والعقدة والحل، بالإضافة إلى دور الشخصيات والأزمنة والأمكنة في تحريك السرد. ويكشف هذا الطرح عن تصور بنيوي يعالج القصة القصيرة بوصفها بناءً فنيًا متكاملًا، يخضع لترتيب سردي واضح ويهدف إلى تقديم حدث أو مجموعة من الأحداث بطريقة مشوقة، قائمة على الحوار والوصف.

1 – ينظر: معجم لسان العرب ، مُحَمَّد بن مكرم ابن منظور، دار صادر–بيروت، ج7، ص: 74

2 – ينظر: معجم ألفاظ القرآن الكريم، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث، جمهورية مصر العربية، 1998م، ج1، ص: 901

3 – ينظر: أساس البلاغة، أبو القاسم محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 1998م،ج2، ص:82

4 – معجم مصطلحات الأدب الإسلامي، مُحَمَّد بن عبدالعظيم بنعزوز، دار كنوز إشبيليا للنشر والتوزيع، المملكة العربية السعودية_ الرياض، 2013م،ط1، ص:201

5 – قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، سمير سعيد جحاوي، دار الأفق العربية، مصر_ القاهرة، 2001م، ط1، ص:96

أما التعريف الثاني، فيتجه نحو مقاربة أكثر حداثة، إذ يركّز على البعد الجمالي والوظيفي للقصة القصيرة، باعتبارها جنسًا أدبيًا يتميز بالتكثيف والاقتصاد في اللغة، مع القدرة على التعبير عن لحظة دلالية أو موقف يحمل رؤية نفسية، اجتماعية، أو فكرية. ويكشف هذا المنظور عن وعي نقدي يعتبر القصة القصيرة أداة لتقديم رؤية خاصة للعالم، لا مجرد حكاية سردية محضة.

ويُمكن القول إن الجمع بين هذين التعريفين يُثري فهم القصة القصيرة، ويجعلها جنسًا متكاملاً يجمع بين البنية الفنية الصارمة من جهة، والدلالة الفكرية والتأويلية من جهة أخرى. وهو ما يتّسق مع طبيعة هذا الفن، الذي يتطلب من القاص مهارة في التقاط اللحظة وتكثيف المعنى ضمن إطار لغوي وجمالي متماسك.

أنواع القصة القصيرة

تُعد القصة، باعتبارها جنسًا أدبيًا، نتاجًا لتطور قائم على آليات محددة وبنية مورفولوجية تحكمها عناصر تشكّلت وفق طبيعة هذا الفن. ولعل بدايات القصة لم تتبلور في إطار نظري محدد، إذ ارتبطت في نشأتها بالطابع الشفهي، وتداخلت مع أجناس أدبية أخرى، كالشعر الذي كان وسيلة أساسية لرواية القصص ونقلها.

ومع مرور الزمن، امتزجت القصة بالتاريخ والخطابة، وتطورت إلى أشكال سردية متعددة، مثل: الخرافة، والأسطورة، والحِكَم، والأمثال، وغيرها، مما ساهم في إثراء بنيتها وتوسيع أساليب سردها. وقد تجلت أبرز ملامح القصة بوضوح في القصص القرآني، الذي يتميز بخضوعه لمجموعة من الخصائص الفنية والدلالية التي تضفي عليه طابعًا فنيًا فريدًا.

ومثلها مثل بقية الفنون، تأثرت القصة بعدد من العوامل التي أسهمت في تشكيلها وتطورها، إذ يتباين تأثير العامل التاريخي عن العامل النفسي. ولم تكن القصة، في بداياتها، فنًّا قائمًا بذاته؛ بل ارتبطت بالأغراض العامة للفنون الأخرى، وتكاملت معها.

وبما أن القصة تقوم في جوهرها على موقف أو حدث، فإن للإسقاط النفسي دورًا حاسمًا في جذب القارئ وإثارة اهتمامه، وهو الدور الذي كان الراوي يقوم به شفهيًا في العصور الأولى. أما في القصة المكتوبة، فيتحمّل المؤلف مسؤولية نقل هذا التأثير النفسي، من خلال تقديم لحظة سردية مؤثرة، تختزلها ذاكرة المتلقي في صورة قصة أو مشهد متكامل.

وفي التراث العربي القديم، لم تحظَ القصة بالمكانة نفسها التي حظي بها الشعر والخطابة، وربما يعود ذلك، كما يرى محمد غنيمي هلال، إلى أن القصة لم تكن في الأدب العربي القديم جوهرًا أصيلًا كالشعر والخطابة والرسائل؛ بل كان كبار الأدباء يعزفون عنها، تاركينها للوعّاظ وكتّاب السير والوصايا، حيث كانت تُورد كشواهد قصيرة تعزز ما يطرحونه من حكم ووصايا. [1]

وعلى الرغم من ذلك إلا أنّ التراث العربي قد تنوّعت فيه ألوان القص؛ فنجد من قصص الحروب كقصة داحس والغبراء، ومن القصص العاطفية قصص قيس وليلى، وكثير وعزة، ومن قصص الأمثال فاكهة الخلفاء ومجمع الأمثال، ومن قصص النوادر نوادر جحا ونوادر الطفيليين، ومن القصص الشعبية قصص ألف ليلة وليلة، وقصص سيف بن ذي يزن، ومن القصص الرمزي قصص حي بن يقظان، وقصص كليلة ودمنة، ومن القصص الديني قصص الأنبياء، ومن القصص الخرافة والأساطير قصص الجن وقصص وادي عبقر، كما وُجدت قصص السير والتراجم وغيرها من ألوان القص في التراث العربي القديم.

وفي العصر الحديث قد أصبح للقصة أنواعا، منها: القصة الطويلة، وهي " ما اصطلح على تسميتها بالرواية" [2]، والقصة القصيرة والقصص العربي القديم كله قصير في الغالب، والأقصوصة، وهي أصغر حجما من القصة القصيرة، وتتناول حادثة واحدة في زمان ومكان معينين. [3]

ولم تكن القصة تُروى عبر مسار واحد، بل سلكت طرقًا متعددة تبعًا لاختلاف أغراضها وموضوعاتها، فظهرت القصة التاريخية، والخرافة، والقصص الدينية، وغيرها من الأشكال السردية. وقد أدى هذا التنوع إلى صعوبة تحديد النمط الأكثر شيوعًا في الرواية القصصية القديمة. وعلى الرغم من اختلاف أشكالها، فقد صنَّف محمد يوسف نجم القصة إلى نوعين رئيسيين[4] :

1. قصة الحَدَث، وهي أبسط أنواع القصص، حيث يركز الكاتب على تسلسل الأحداث دون إيلاء اهتمام كبير بالشخصيات في ذاتها، بل يهتم بما يحدث لها خلال مجريات

1 – ينظر: الأدب المقارن، مُحَمَّد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، 2003م، ط3، ص: 177

2 – معجم مصطلحات الأدب الإسلامي، مُحَمَّد بن عبد العظيم بنعزوز، ص: 201

3 – المصدر نفسه، ص: 201

4 – فن القصة، يوسف نجم، دار بروت للطباعة والنشر، لبنان– بيروت، 1955م، ص: 140

القصة. كما أن الحوادث لا ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالأمكنة والمواضع التي تجري فيها. وغالبًا ما تنتهي هذه القصص بنهايات سعيدة، يستمتع القارئ خلالها بالمغامرات والمخاطر التي يمر بها البطل ومن يحيط به من شخصيات.

2. قصة الشخصية، وهي القصة التي تركز على الشخصيات أكثر من الأحداث، إذ لا تدور حول بطل محدد أو شخصية محورية؛ بل تتوزع الأحداث بين مجموعة من الشخصيات دون وجود رابط واحد يجمعها، كما أنها لا تتبع تسلسلًا دراميًا موحدًا يقوم على حدث رئيسي تتداخل فيه جميع عناصر القصة.

أنواع البداية في القصة القصيرة

اصطلح بعض الباحثين على تسميات متعددة للبداية، كالاستهلال، وذكروا أهم وظائفها، وقد أوجزها **صدوق نور الدين** في كتابه (البداية في النص الروائي) عندما ذكر أنّ البداية تعمل–وهي مكون بنائي– على ضبط مختصر الرواية في العمق، أي محاولة تقديمها ملخصة بدقة وشمولية، كما أنّ البداية تضع القارئ في السياق، والتساؤل حول ماذا بعد؟ وماذا سيحدث؟ [1]

ويضيف **جميل حمداوي** وظيفة أخرى للبداية أو فيما أسماه بالاستهلال، أنها تعمل على تقدّم عالم الرواية التخييلي، وتأطير الرواية وتحبيكها وتبئيرها حدثيا وسرديا ومقصديا، كما أنها تحفز القارئ وتثيره وتشوقه سواء أكان بالسلب أم بالإيجاب، وذكر أن للاستهلال وظيفة طرح مجمل فرضيات الرواية وأطروحاتها الدلالية والفنية، والتمهيد للأحداث الثابتة أو الديناميكية. [2]

كما أشار **ياسين النصير** في كتابه (الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي) إلى دورين مهمين للبداية، وهما:

1_جلب انتباه القارئ أو السامع أو المشاهد وشدّه إلى الموضوع، فبضياع انتباهه تضيع الغاية.. وجلب انتباه القارئ يتم بأدوات كلامية حسنة، وبأسلوب تعبير مثير، ويعد ذلك من أخص أسباب النجاح.

1 – ينظر: البداية في النص الروائي، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية– سوريا، ط1، 1994م، ص:27

2 – ينظر: مقالة بعنوان: الاستهلال الروائي، جميل حمداوي، مجلة الندوة الإلكترونية، المغرب، العدد 16، السنة السادسة، إبريل، 2024

2_ التلميح بأيسر القول عمّا يحتويه النص، وهذه الوظيفة ذات شعب عدة، منها: أنّ الاستهلال له موقع يرتبط به مع بقية عناصر النص برابط عضوي، وأن يكون الاستهلال في أحسن المواضع أو أكثرها استثارة، فالمعنى الكلي من العمل يأتي من جميع أقسام العمل.[1]

أولا- أنواع البداية

ولكي يُكتب أي نوع من القصص بطريقة صحيحة، لا بد من التقيّد بشروط القصة الأساسية، والتي تستلزم وجود **بداية، ووسط، ونهاية**، مهما تنوّعت أنماط البداية والنهاية، فهما يمثلان الحد الفاصل الذي يخرج النص من إطار الخبر المجرد إلى حيّز القصة بوصفها شكلاً أدبيًا منسقًا ومتكاملًا.

ولتمييز القصة عن الخبر المنقول شفهيًا أو كتابيًا، لا بد من اكتمال عناصر البناء القصصي. إذ لا يُعد الخيال وحده كافيًا؛ لتشكيل قصة متكاملة؛ بل يتطلب الأمر توفر عناصر فنية محددة. وتُعد من أبرز عناصر القصة القصيرة :الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، والحبكة، والحوار.

بالإضافة إلى تلك العناصر، فإن للقصة شروطًا فنية ينبغي توفرها، أهمها: اللغة، والعنوان، والفكرة؛ فهي تُعد الأساس الذي يُبنى عليه نجاح العمل السردي.

وبما أن عنصري البداية والنهاية يشكّلان إطار القصة ومفتاحي الدخول والخروج منها، فإن دراستهما تعد أمرًا جوهريًا لفهم طبيعة النص القصصي، وفيما يلي نعرض أبرز أنواع البدايات؛ حيث تتنوع البدايات في القصة القصيرة – أو القصيرة جدًا – تبعًا للرؤية الفنية للكاتب وطبيعة البناء السردي للنص [2]، إذ نلحظ وجود بدايات فضائية، تُعرف كذلك بالظرفية، تركز على تحديد الزمان والمكان معًا،

11 – ينظر: الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق_ سوريا، 2009م، ص: 23

2 – هذه الأنواع من البدايات ذكرها جميل حمداوي كأنواع للبدايات في القصة القصيرة جدا، وعلى الرغم من أن هذا البحث يركّز على دراسة القصة القصيرة، إلا أن الباحثة استعانت ببعض التصنيفات الفنية التي وردت في دراسات تُعنى بالقصة القصيرة جدًا، وذلك نظرًا لما بين النوعين من تقاطعات فنية على مستوى البناء، وخصوصًا في عناصر مثل الاستهلال والنهاية.وقد لاحظ عدد من النقاد أن بعض أنواع البدايات – كالوصفيّة، أو الحوارية، تُستخدم في كلا الجنسين السرديين، وإن اختلفت في درجة التكثيف، أو الأداء الفني، مما يجعل من الممكن توظيف تلك التصنيفات في إطار هذا البحث دون الإخلال بحدوده أو مجاله.

مما يخلق تأطيرًا واضحًا للحدث منذ اللحظة الأولى. كما تظهر البدايات السردية المعتمدة على بناء الحبكة وتوجيه السرد، لتدخل القارئ في صلب السرد مباشرة. إلى جانب ذلك، نجد **بدايات وصفية،** تعتمد على رسم الشخصيات أو الأماكن أو الأشياء بدقة حسّية. أما **البدايات الشخوصية،** فهي التي تتمحور حول شخصية محورية يتم تبئيرها وتسليط الضوء عليها سرديًا ونفسيًا. وتلجأ بعض النصوص **إلى بدايات حلمية،** تستهل القصة بملفوظ حُلُمي يحوّل الواقع إلى خيال، في حين تعتمد بدايات أخرى على **السخرية والفكاهة،** فتثير المتلقي ذهنيًا ووجدانيًا من خلال لغة محمّلة بالتهكّم والمرح. وتُقابلها **بدايات تأملية،** يغلب عليها الطابع الفلسفي أو الوجداني، تستند إلى عمق التفكير والتدبّر. ومن جهة أخرى، تُستثمر أحيانًا **البدايات التراثية** التي تستحضر عبارات وأسلوب النصوص القديمة وتوظفها من حيث الصياغة والتناص. وتظهر كذلك **البدايات الشاعرية** التي تمتزج فيها أجواء الشعر مع السرد، مما يُضفي على النص طابعًا إيقاعيًا ووجدانيًا مميزًا. كما تُبرز بعض النصوص بدايات **ميتة سردية،** تستند إلى وعي الكاتب بجنس القصة ذاته، فتكون البداية انعكاسًا لجماليات السرد القصير جدًا. وتتخذ بعض **البدايات طابعًا سببيًا،** تبدأ بأداة "لأنّ" مثلاً؛ لتربط بين السبب والنتيجة من أول جملة. وفي أحيان أخرى، تنطلق القصة ببداية **حوارية أو مشهدية،** حيث يتجلى حضور الشخصيات منذ اللحظة الأولى عبر الحوار. وهناك كذلك **البدايات التقريرية** التي تقوم على الجمل الإخبارية التقريرية أو التأكيدية، **والبدايات الإنشائية** التي تستند إلى أساليب إنشائية مثل النداء أو الاستفهام أو النهي. وأخيرًا، نجد **البدايات الملغزة،** وهي التي تطرح أسئلة غامضة أو احتمالات مربكة، لتستفز ذهن القارئ وتحفزه على متابعة النص بحثًا عن فكّ اللغز.[1]

وقد أضاف صدوق نور الدين نوعا آخر من البداية، هي البداية المتداخلة " تهدف إلى تقديم صور ومشاهد اجتماعية متباينة الجوانب تجسد في العمق التفاوت الموجود والحاصل على مستوى البنية الاجتماعية، إضافة إلى اختلاف المناحي الفكرية والمعرفية في رؤيتها إلى الوقائع والأحداث، وهو ما لا يقتصر على بلورة حوارية اللغات فقط، وإنما على حوارية المعارف وتداخلها أيضا. [2]

وفي محاولة لتحديد الأنماط التي تتمحور معظمها في بدايات القصة القصيرة، جاءت في ثلاثة أقسام أو أنماط:

1 – ينظر: مقالة الكترونية بعنوان: (البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدا بالمغرب، قصص جمال الدين الخضير نموذجا)، جميل حمداوي، موقع ناظور سيتي.

2 – البداية في النص الروائي، صدور نور الدين، ص: 61

أولا_ البداية السردية: والتي تعتني بالبداية حسب راويها_ البداية حسب ترتيب الحدث (استرجاع، استباق، تزامن).

ثانيا_ البداية الوصفية: وتعتني بوصف الزمن والمكان والشخصية

ثالثا_ البداية الحوارية: والتي تعنى بالحوار الخارجي، والحوار الداخلي (المنولوج). [1]

وتُعد هذه الأنماط الثلاثة بمثابة الأطر الأساسية التي سيتم من خلالها دراسة بدايات القصص في المجموعة القصصية "**المرأة الفرح "لمحمد المسلاتي؛** نظرًا لما تتمتع به من شمولية، واتساق مع طبيعة القصة القصيرة، ومكوناتها الفنية والأسلوبية.

المبحث الثاني: جماليات البداية في المجموعة القصصية (المرأة الفرح)

للحديث عن جماليات البداية أو الاستهلال، لابد من التوقف عند آليتي **العنوان ومركز الرؤية السردية**، فهما يشكلان الجزء التمهيدي والمحرك الأساسي الذي تنطلق منه حركة السرد.

إذ يحدّد الراوي الزاوية التي يتبلور فيها مجال السرد، مشكّلًا بذلك النواة التي يدور حولها الحدث والفكرة. ويُعدّ العنوان عاملًا مهمًا في جذب القارئ، وتحفيز قدراته التأويلية والتكهنية لما يحتويه من رموز ودلالات مختزلة، ويتوقف نجاح هذا التحفيز على ما يقدّمه النص في بدايته من تمهيد سردي متماسك ينسجم مع العنوان، ويُهيّئ القارئ للاندماج في القراءة ومتابعة استكشافه لشيفرة العنوان وفك رموزه الأولى.

كما أن العنوان يُعد بنية لغوية دالّة، ووحدة مستقلة نسبيًا تحمل طاقات إيحائية متعددة، تُشكّل أداة استدعاء واستثارة ضمن بنية معرفية منفتحة. وغالبًا ما يُستخدم لتوجيه القارئ نحو أفق التلقي، من دون اللجوء إلى خطاب مباشر، إلا في حال أراد الراوي إحداث نوع من "العزل" بين العنوان والبداية، ما يدفع القارئ إلى التساؤل عن سبب هذا الانفصال.

1 – ينظر: مقالة بعنوان: (تشكيل البداية السردية في القصة القصيرة النسوية في الأردن، إيمان سالم طخشون علاونه، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج 46، ع3، 2019م، ص: 470

وتلك المقاربة، وإن بدت مثيرة، تُحمّل الراوي مسؤولية إقناع القارئ بأهمية هذا الفصل، إذ ليس كل عنوان قادراً على العمل بشكل مستقل عن النص، حتى وإن خدم الفكرة؛ فنجاح العمل الأدبي يتأسس على درجة الترابط بين مكوناته.

إنّ البداية تمثّل عتبة الدخول إلى النص، ومنها ينطلق القاص نحو بناء التفاعل الحدثي والفكري وفق رؤيته الخاصة، مستندًا إلى مستويات دلالية وبنائية تعكس الرؤية السردية وتقوده نحو خاتمة تتكامل منطقيًا مع هذا البناء. وعلى اعتبار أن البداية هي الإشارة الأولى التي تُطرح في النص، فإنها تشكّل أساس العملية السردية، بما تحمله من مهام تمهيدية تهيّئ عقل القارئ؛ لفهم عمق الرسالة القصصية، وفك شيفرة الإشارة الأولى التي تحتويها.

ومن هذا المنطلق، لا تنتهي مسؤولية القاص عند حدود الفكرة؛ بل تمتد؛ لتشمل قدرته على تحقيق الأثر الفني والمعنوي، من خلال أدوات التشويق، والتحفيز، والإثارة.

وللبداية والنهاية أنواع عديدة، سنقوم بدراستها من خلال النماذج القصصية (المرأة الفرح)، التي أظهر فيها القاص الليبي محمد المسلاتي تنوّعا يخدم البناء العام لمجموعته.

1 _ البداية السردية

2_ البداية الوصفية

3_ البداية الحوارية

أولا_ البداية السردية: (المنغلقة والمنفتحة)

تتسم بدايات القصص في مجموعة المرأة الفرح بمحمد المسلاتي بأنها في الغالب بدايات سردية **منفتحة**، تتكئ على جُمل فعلية ذات دلالات متعددة، تفتح أفق التأويل أمام القارئ، وتُطلق فرضيات سردية تتوالد عبر سياق الحكاية، هذه البدايات تمتلك مستويات جمالية ومرجعية ودلالية متداخلة، وتتّسم بطابع إخباري يتناوب عليه الراوي تارة، والشخصية تارة أخرى.

فعلى سبيل المثال، في بداية قصة (الفصول)،يقول:

.. الخريف أنفاس ريح محمومة برائحة العاصفة

تتسلل إلى جوف الأشياء..

تغمرها بالارتباك..

تتعرّى، تتعرّى شجرة..

ترتعش ارتعاشات الاستجابة..

تخلع آخر ورقة .. [1]

يبدأ القاص المشهد مباشرة من عمق الصورة الحركية، مستخدمًا زمن المضارع الذي يفتح المجال لبناء مشاهد متلاحقة ترتبط بالفصول. وقد بدأ بالرائحة، ثم تتسلل الصورة البصرية لأوراق الخريف وسط الضباب، وكأنها امرأة تقف وحيدة خلف النافذة؛ مما يعكس شعريّة عالية في تشكيل المشهد الافتتاحي.

ويستمر القاص في توظيف تقنيات السرد عبر بدايات منفتحة تارة، ومنغلقة تارة أخرى، محمّلة بثيمات ودلالات تعكس رؤيته الفكرية، سواء عبر مضامين خاصة أو عبر إسقاطات أيديولوجية أوسع. ومن أمثلة ذلك، استخدامه لفعل "قيل" دون إسناد مباشر للمصدر، ما يفتح مجال التأويل، كما في قوله:

.. قيل إنّ الحزن لا يعرف الابتسامات..

وذات يوم.. ارتدى وجهه المتجهّم.. تجوّل في كل مكان باحثا عن

غريمه المدعو الفرح..

أراد الحزن أنْ يتعرّف إلى السر الكامن وراء ابتسامات الفرح التي

لا تغيب.. مشى كثيرا.. [2]

1 – المجموعة القصصية (المرأة الفرح)، مُحَمَّد المسلاتي، مشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، ط1، 2004م، ص:183

2 – المرأة الفرح، مُحَمَّد المسلاتي، ص: 191

والمتتبع لبدايات **محمد المسلاتي** يلاحظ تكرار استخدامه لتقنية **التجسيد**، حيث يلعب الجانب النفسي دورًا مهمًا في توجيه الأبعاد التي يُسقطها القاص من خلال تجسيداته. فالصورة لا تكتمل بنيويًا ودلاليًا إلا إذا أُتيح لها الانسجام التام مع باقي العناصر السردية. والتجسيد، كما هو معروف، يُقرّب الصورة من ذهن القارئ ويمنحها بعدًا حيًّا محسوسًا.

إنّ البدايات السردية في معظم قصص المجموعة تتميز **بأسلوب منفتح**، يعرض الأحداث من زوايا مختلفة، ويقدّمها بصيغ متعددة، كما يتجلى في قصة ***(البدايات)*** حيث اعتمد الكاتب على تكثيف الفعل الماضي، ليتوارى خلف الشخصية العالمة بتفاصيل الحكاية، يقول:

.. انسكبت الشمس توهجا في عينيّ الطفل ،،

فتحهما، أغمضهما حتى اعتادتا الالتحام بخيوط الضوء المباغت..

تحرك نحو الشمس تاركا غرفته الضيّقة، طالعه الفضاء الرحب السماء صافية، تألق صفاؤها في عينيه، شاهد عشرات العصافير الملوّنة.. [1]

استمر وقع الزمن في تتابعه، واستمر القاص في سرده لأحداث القصة في بداية (مولّدة منفتحة)، ذات ترددات صوتية ومرئية، يشملها حركة توهج الشمس وتساقط الضوء وتلون العصافير، هي في الحقيقة تظهر في عيني الطفل الصغير؛ لكنها في واقع الأمر تنقل العالم الذي يراه القاص من خلال هذه الفتحة الصغيرة، لأنه استمر بعد نقله لهذا الحدث البسيط إلى تفعيل ذبذبات الفعل والحركة عبر عوالم خارجية (مكانية)؛ المكان الذي يجمعه مع شخصيات أخرى تتصادم معه؛ إلا أنه ظل متمسكا بفكرة السلام، وهذه أيدلوجية حاول رسمها القاص عبر ورقة الرسم، وعلب التلوين الخاصة بالطفل.

إنّ التدرج في ديناميكية الأحداث تتطلب مهارة عالية، يستمد من فاعلية النص ما يحيل إليه ويأوّله القارئ بمعرفته الخاصة؛ ليتمكن القاص بذلك تحقيق المواءمة بين نصه، وبين عامل التشويق المطلوب؛ لنجاح العمل.

1 – المرأة الفرح، ص: 69

ولكي نتمكن من تحديد الموقف السردي من القاص فإننا نبحث عن زاوية نظره في بداياته السردية (الحكائية)، التي لاحظنا أنه في معظمها يتموضع خلف الشخصية الرئيسة، يرسم معالمها، ويحدد وظيفتها؛ بل يصل في كثير من الأحيان إلى تبئير من الدرجة الصفر، أي إلى موقع الراوي العليم والمحيط بكامل تفاصيل القصة دون تدخل منه، وهذا ما يجعلنا في دوائر ومستويات متباينة للفعل الحكائي الذي يختفي فيها ضمير (الأنا)، بل يحمل على عاتقه مهمة الإبلاغ، والوصف، والبناء؛ وهذا ما يجعل الفعل السردي قائما على الحياد الظاهري رغم الحضور الذهني الكامل للراوي.

وإذا ما اتجهنا إلى تحليل البدايات السردية وفق مستوياتها الثلاثة في مجموعة **المرأة الفرح**، يمكن ملاحظة الآتي:

●المستوى الدلالي:

تتسم البنى السردية التي اعتمدها القاص بأنها جُمل خبرية ذات طابع حركي، منفتح ومولِّد للمعنى، وقد أظهر قدرة على تحقيق توافق عالٍ بين اللفظ والمعنى بما يخدم الفكرة العامة للنص. ويتجلّى ذلك في قوله: "انسكبت الشمس توهجًا في عيني الطفل"؛ ففعل الانسكاب غالبًا ما يُستخدم مع السوائل، بينما الأشعة والضوء يوصفان بالانسياب، لخصائصهما الفيزيائية. إلا أنّ القاص أعاد تشكيل العلاقة بين المعنى والوظيفة، فجعل للشمس خاصية تتجاوز دلالتها الطبيعية؛ لتغدو نقطة انطلاق رمزية تُعبّر عن بداية وعي الطفل، الذي يؤدي دور البطل في القصة.

●المستوى الجمالي:

ترتكز البداية هنا على عناصر جمالية وفنية، تقوم على التكثيف، والإيقاع، ومرونة الأسلوب .وقد لجأ القاص إلى الأسلوب المباشر والبسيط في التعبير، مع حضور لبعض الإسقاطات النفسية والدلالية التي تعكس أبعادًا أعمق، كما في قوله" : تاركًا غرفته الضيقة" ، حيث تحمل العبارة إشارة مزدوجة: من جهة إلى الحيز المكاني المقيّد، ومن جهة أخرى إلى ضيق الذات الباحثة عن السلام والفرح والاستقرار.

●المستوى المرجعي:

يتجلّى المستوى المرجعي في بُعدين رئيسيين: الأول: يتعلّق بالبنى الشكلية الداخلية، والثاني: يرتبط بالأبعاد الخارجية كالمرجعيات النفسية، والاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية. وتكشف

مجموعة المرأة الفرح عن مرجعيات واضحة، تُعالج قضايا اجتماعية وثقافية وسياسية، من خلال نماذج متعددة لشخصيات وتجارب إنسانية متباينة.

وفي الوقت الذي يمارس فيه القاص عرضًا مباشرًا للحدث الحكائي، يُقدّم أيضًا واقعية مرجعية تستند إلى مصادر معروفة، كما في قصة(تداعيات) التي تحاكي قصة وضّاح اليمن وروضة، والتي أشار القاص إلى أهم المصادر التي استقى منها مادته الحكائية.

أما في قصصه الأخرى ذات الطابع السردي الحكائي، فإن المرجعية الاجتماعية تغلب عليها، حيث نلحظ معاناة البطل، ومروره بلحظات من الظلم، والمقاومة، والخوف، والذعر؛ لينتهي بالنصر أو التسامح، وكل ذلك ضمن بناء سردي يبدأ بصورة جمالية لعالم مفتوح، وينتهي في كثير من الأحيان برسم هذا العالم على الورق، في إشارة رمزية إلى احتواء الواقع داخل الفن.

ثانيا– البداية الوصفية

تُعد البداية الوصفية نمطًا يرتكز على تصوير عناصر القصة؛ لتكون نقطة انطلاق الحدث السردي. وغالبًا ما تتجسد هذه البدايات من خلال وصف الشخصية، وصف المكان والزمان:

1_ وصف الشخصية:

حيث ينقل القاص صفاتها تمهيدًا للقارئ؛ لفهم أحوالها داخل عالم القصة. وقد يختار القاص أن يتوارى عند هذا الوصف، متخذًا دور العارض غير العليم، فيترك للشخصية مساحة إنتاج الحدث بنفسها، بينما يُبدع هو في تقديمها بطريقة غير مباشرة.

ومن الملفت في مجموعة **المرأة الفرح** أن القاص، في بعض القصص، يتعمد عدم وصف الشخصية صراحةً، كما في القصة التي تحمل اسم المجموعة ذاتها. إذ نلاحظ أنه يتجنب إظهار ملامح الشخصية منذ البداية، ويُعبّر عن هذا الغياب من خلال **الإغفال أو الحذف** ( )، مشيرًا بذلك إلى نية سردية خاصة .فهذا التنكّر لا يُعد حذفًا زمنيًا فحسب، بل يتعلّق بلحظة شعورية يسودها الصمت والارتباك، ما يُضفي على الشخصية غموضًا متعمدًا يُحفّز القارئ لاكتشافها.

ويُلاحظ من خلال قراءات المجموعة أن اهتمام القاص كان منصبًا على الحدث أكثر من الشخصية، حيث يستخدمها أداة؛ لإبراز الحركة السردية؛ لكنه لا يجعل منها شخصية نمطية جامدة؛ بل

يمنحها حيوية فنية، فتقوم بدور العارض الأول للحدث؛ ليتمكن من بعدها من تطوير البناء الحكائي بسلاسة، معتمدًا على وعي القارئ، وأبعاده المعرفية والفلسفية في تفسير الحدث وتفاعله معه.

ومن أبرز أسباب غياب الوصف المباشر أحيانًا، اعتماد القاص على المشهد الحواري، الذي يُقدّم صفات الشخصية بشكل ضمني. كما في بداية قصة **(العلو)**، حيث يفتح النص بمشهد حواري يكشف عن ملامح الشخصيتين (الأم والعصفور الصغير):

.. قالت العصفورة الأم:-

-((لا تحلق بعيدا عن مجموعات العصافير))-

ردّ عليها محرّكا جناحيه الصغيرين، معتزا، مبتهجا بتعلمه الطيران:-

-((لقد صرتُ قادرا على الطيران وحدي..))- [1]

ففي هذه المقدمة وصف لشخصية العصفور، الأم الخائفة على ولدها، والولد الواثق، والمبتهج، والمعتز بنفسه، قدّم هذا الحوار صفات العصفورين، الذي قام الراوي بتقديمه عوضا عن القاص، لم تكفِ شخصية الأم لتقدّم وصفا لابنها؛ لأنها كانت في مرحلة الخوف، وهي طبيعة (الأم)، فتقدم الراوي؛ ليقوم بهذه المهمة بشكل عرضي، قبل أن يستمر الحوار بين العصفور وأمه.

هذا الحوار القصير يقدّم ملامح نفسيّة واجتماعيّة للشخصية بطريقة غير مباشرة، ويكشف عن رغبة في الاستقلال، والثقة، والفرح، دون الحاجة إلى وصف تقريري.

وفي حوارٍ آخر في قصة **(العجوزان)** تعمّد القاص إبقاء الشخصية غامضة، وصرّح بذلك ضمن الحوار الدائر بين شخصيتين لم تلتقيا منذ خمسين عامًا، ويبدو أن هذا التجاهل المقصود للوصف يعود إلى أن الملامح هنا ليست ذات وظيفة أساسية في بناء الحدث؛ بل إن إيقاع الأحداث هو الذي منحها لاحقًا قيمة دلالية، عندما تغيّر مجرى السرد مع اللقاء المفاجئ، حيث تعرّفت إحدى الشخصيتين إلى الأخرى دون عناء.

1 – المرأة الفرح، ص: 113

و**هنا يُثار تساؤل:** كيف حدث هذا التعارف دون أن يخبرنا القاص بتفاصيل التغيّر الذي طرأ على الشخصية؟ الجواب نجده في مقصد القاص ذاته؛ إذ أراد أن يُشير إلى أن الإنسان حين يحتلّ شخص ما مكانة عميقة في قلبه، يستطيع التعرف عليه رغم تغيّر الملامح وطول الزمن، فكان تجاهل الوصف وسيلة فنية لتعزيز هذه الفكرة.

-((...من؟!))-

-((.. أنتَ!))-

-((..أنتِ!))-

-((..يا لها من مصادفة!))-

-((.. مصادفة؟ إنها أكثر من ذلك. لا. لا أصدّق عينيّ، أيمكن أن يحدث هذا يا إلهي؟))-

-((.. هكذا فجأة، فجأة نلتقي بعد خمسين عاما، أهي الدنيا صغيرة إلى هذا الحد. أم أنّ الأمور تعيد نفسها...؟))-

-((وأتعرّف إليكِ دون مشقة..))- [1]

أما في قصة **(اندحار الحزن)**، فقد لجأ القاص إلى التجسيد السيكولوجي لشخصية الحزن، فجعل منها شخصية محسوسة تحمل صفات إنسانية تُناسب طبيعتها الرمزية. وقد وصف الحزن بأنه شخصية متجهمة الوجه، بشعة القدمين، له خصم يُدعى الفرح، وهو موضع رهبة من الجميع، مغتمّ، كثير البكاء، وهو وصف يتطابق مع الصورة الذهنية الجمعية للحزن في المخيال الثقافي:

.. قيل إنّ الحزن لا يعرف الابتسامات..

وذات يوم.. ارتدى وجهه المتجهم.. تجوّل في كل مكان باحثا عن

غريمه المدعو الفرح..

1 - المرأة الفرح، ص: 171

أراد الحزن أن يتعرف إلى السر الكامن وراء ابتسامات الفرح التي لا تغيب.. مشى كثيرا..

تقرّحت قدماه البشعتان. أنهكه البحث المتواصل.. [1]

ويُلاحظ هنا أن القاص يُفعّل البعد الرمزي في رسم الشخصية، بحيث تتحوّل المشاعر إلى كائنات تتحدث وتتحرك وتتصارع، في بناء سردي يزاوج بين الواقع والتخييل السيكولوجي، وهي سمة أساسية من سمات بداياته الوصفية في المجموعة.

2_ وصف المكان والزمان:

يؤكد القاص مكانية النص في بداية قصته ليحل القارئ في دائرة مجرى أحداث، فتتباين الأمكنة وفق الغاية من استحضارها؛ فهناك الأماكن المفتوحة والأماكن المغلقة، وكذا الأماكن الأليفة والمعادية، وغيرها من الأماكن التي تعطي دلالات وإيحاءات للقارئ.

تنوّع المكان في بدايات هذه المجموعة القصصية بين المغلقة والمفتوحة، من ذلك قصة (القضية)، تجرى أحداث هذه القصة في مكان واحد (المكتب)، وهو مكان مغلق، إلا أنّ نهاية القصة انتقل من المكان المغلق إلى الشوارع (المكان المفتوح) كنوع من الدلالة على الانتقال الذي حصل عبر مجريات أحداث القصة، فالمكتب كما وصفه لم يكن مفصلا؛ بل استطعنا معرفة ملامح هذا المكتب من خلال الحركة الفعلية التي تقوم بها الشخصيات فيه، فاختيار القاص هذا المكان الضيق لمثل هذه القضية له دلالة نفسية، كما أن المكتب الذي جرت فيه أحداث القصة، لم يكن هدف القاص بقدر ما كان ما يجري فيه من أحداث، فجعله وسيلة لعرض أحداثه وانطلاقتها:

.. عندما دخلت المكتب، صحبتها زوبعة عنيفة!

زوبعة لم يعرف أحد من أين انطلقت؟

لم يتمالك معها– وكيل النيابة– الشاب نفسه، فنهض من مقعده

خطفًا كأنّ شيئا قويا غامضا هزّه.. [1]

1 – المصدر نفسه، ص: 191

ولأن المكان ليس مجرد إطار للحدث، بل فاعل موّلد له، فإن القاص في قصة **(النهر/ الشمس/ الأطفال/ العصافير)**، انطلق من النهر بوصفه فضاءً حيويًا لشخصياته. لم يكن هذا النهر مجرّد صورة جامدة، بل ظهر في لحظة زمانية/حركية استثنائية:

.. تفجرت الأرض..

تدفقت مياه عميقة. كوّنت نهرا يمتد إلى ما لانهاية..

اكتسح النهر في مجراه كل السدود..

مضى في اندفاعه..

ابتسمت له الشمس ابتسامة مشرقة..

انعكست الابتسامة على وجه النهر الأبيض..

مدّت الشمس خيوط نورها مداعبة سطح المياه اللامع.. [2]

في هذا المقطع، يتحوّل النهر إلى رمز حركي حيّ ينبض بالقوة، ويشكّل خلفية درامية للسعادة التي غمرت الشخصيات، خاصة الأطفال والعصافير، مع الحفاظ على علاقة عضوية بين النهاية والبداية في أفق دائري متكامل.

ويمكننا من خلال تتبع هذه الفضاءات ملاحظة كثرة توظيف القاص لعناصر الطبيعة؛ لتعبّر عن الفرح والسعادة في مجموعته القصصية **(المرأة الفرح)**؛ وهذا يعكس الجانب الخفي من الروح التي تحظى بالسلام الداخلي، التي ترى في الطبيعة الملجأ، أحيانا، للتعبير والصدق.

أما الزمان، أو الأزمنة التي تجري خلالها المواقف، فهو مجموعة من العلاقات الزمنية، وينقسم – كما يراه السيكولوجيون والألسنيون ودارسو الرواية والأدب – إلى قسمين: الأول يتصل بالنظام الإشاري (الكلمات المشيرة) مثل: (أنا، هنا، الآن)، وهي حالة التلفظ التي تُستعمل فيها أزمنة تدل على

1 – المرأة الفرح، ص 11

2 – المرأة الفرح، ص: 61

اتصال الحدث بالحاضر، كالماضي المنجز المرتبط بالراهن (مثل: "قد فعل"). أما القسم الثاني، فيتعلق بالأزمنة المنفصلة عن لحظة التلفظ، مثل الماضي المطلق الذي يدل على حدث ماضٍ مكتمل دون ارتباط بالحاضر. والسرد، في أغلب الأحيان، يركّز على هذا النوع الثاني من الأزمنة. [1] ولكي يصبح المشهد الزمني جزء من الوعي الحدثي تراه " مزدحما بالأفعال الماضية والحاضرة والأفعال النفسية؛ لأن بنية الجملة تعتمد الاستطالة والتعدي، ولذلك لا أفعال لازمة في الاستهلال، ولا جمل قصيرة من مبتدأ وخبر، وإنما اعتماد زمن مفجّر اللحظة، مفعم بالاستمرارية كي يتيح للقاص التفكير في الجوانب المحتملة". [2]

اعتمد القاص في مجموعته القصصية على خاصية الأفعال ووظيفتها؛ لتعبّر عن الزمن الداخلي للقصة؛ فهو لم يصرّح بالزمن في بداياته إلا في قصة واحدة (العجوزان)، عندما ذكر فيها عدد (50) عاما.

كما أنه لم يستعمل أي خاصية في الاستشراف أو الاسترجاع في بداياته قصصه؛ بل كان جلّ اهتمامه في إبراز الحدث في زمنيه (الماضي) الذي أظهر فيه شخصية الراوي العليم، الذي يقف خلف شخصية البطل، وفي (المضارع) الذي أظهر فيه شخصية الراوي غير العليم، الذي حاول أنْ يجعل الشخصيات تعرّف عن نفسها بنفسها عبر توليد الأحداث وتأويلها من خلال تصرفاتهم، من ذلك قصة (تداعيات وضّاح اليمن)، وهي ثمانية تداعيات، وفي بداية كل تداعٍ استعمل زمني (الماضي ، والحاضر)، مكررا بعض الأفعال ، كفعل (أسمعكِ)؛ ولعل سبب تكراره؛ ليؤكد قربها رغم بعدها عنه، يقول في تداعيه الأول:

أسمعكِ تنادين، أقدم يا وضاح، مدّ يديك نحو يديّ

المرتعشتين لهفة، شوقا، لم لا تأتي، الأزمنة تعبرني، تجتازني. [3]

1 – ينظر: المصطلح السردي، جيرالد الدبرنس، ص: 231

2 – – الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، ياسين النصير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق_ سوريا، 2009م، ص: 202

3 – المرأة الفرح، ص: 93

لقد عبّر عن تجاوز وعبور الأزمنة دون الإشارة إلى عددها؛ ليظهر مدى شوقه ولهفته، وبذلك (حذف) سنين عديدة مجازا، وفي التداعي الثاني، الذي كرر فيه فعل (أسمعكِ):

أسمعكِ أتحسس صوتك النافذ إليّ، يهفو الفؤاد إلى التجدد

يتملل تحت التراب المتراكم، يرغب في تحريك الجسد الممدد. [1]

والملاحظ أن القاص في مجموعته القصصية (المرأة الفرح)، كان أكثر استعمالا للزمن (الماضي)، حيث استعمله في سبع بدايات من مجموع عشر بدايات، ومن المعلوم أنّ الزمن الماضي يدل على الانتهاء وإثبات حصول الفعل ووقوعه في زمن الماضي.

كما نلاحظ أنه في عرضه للمشهد في بداياته لم يتوقف كثيرا؛ ليبطئ عرض الأحداث رغم أن معظمها في زمن الماضي؛ بل سرعان ما تداخلت الأحداث في زمن خطي متوقع، وربما يرجع سبب ذلك إلى الفكرة التي يركز عليها القاص أكثر من اهتمامه بالشخصية أو بالمكان، إلا إذا كان المكان محتضنا للحدث وليس للشخصية فحسب.

ثالثا- البداية الحوارية

الحوار" عرض (دراماتيكي في طبيعته)، لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر، وفي الحوار فإن كلام الشخصيات يقدّم كما هو مفترض أن يكون بدون لاحقات استفهامية". [2]

والسرد الحواري سرد " يتميز بتداخل أصوات متعددة وأكثر من وعي وآراء حول العالم الذاتي أو الأحادي فإنّ آراء السارد وأحكامه وحتى معرفته لا تشكل المرجع النهائي بالنسبة للعالم المعروض، ولكن مجرد إسهام بين إسهامات أخرى ومشاركة في حوار، قد تكون أقل أهمية وإدراكا من بعض الشخصيات الأخرى". [3]

1 - المصدر نفسه، ص: 94

2 - المصطلح السردي، جيرالد، الدبرنس .Walter de Gruyter (Mouton، برلين- ألمانيا، ط1، 1982م. ص: 59

3 - المصدر نفسه، ص: 59

والبداية الحوارية تقوم على نوعين من الحوار(الخارجي، والداخلي)، وفي هذه المجموعة القصصية استعمل القاص النوعين، وكان الأكثر استعمالا الحوار (الخارجي)،الحوار الأول في قصته (تداعيات وضّاح اليمن)، التي كانت بين شخصية وضّاح (المحب) ، وبين روضة (حبيبته)، اتّسم حواره معها بالمباشرة، تغلب لغته المشاعر المجيشة، والعواطف الحزينة؛ لعدم قدرته على التواصل معها، فكل لفظ مختار بعناية، يحمل رغباته الشديدة، وألمه الذي استدعى فيه زمن الحاضر بكثرة ، يقول في إحدى تداعياته:

التداعي السابع

.. أتسمعين صوتي يا روضة! لم يبح، يتردد في هذا الجسد

الطالع من قبو التاريخ، فلماذا؟ لماذا؟ تبتعدين خائفة، مرتعبة

حينما برقت لحظة اللقاء الحميم، أهو الخوف، أم التردد المسكون

بالتوجس، والارتياب؟ اقتربي، ها أنا اقترب، نفضت التراب

المتجبل، تكوّنت في حضرتكِ امتزاجا، أتوق إلى تألق العشق،

والوصل، والانتشاء، والانبعاث.. [1]

وفي مجموعته استعمل القاص الحوار الخارجي والداخلي، وشارك في حواره شخصيتان وأكثر، فمن بدايته الحوارية ذات الصوتين، قصة (العلو)، حيث مثلت العصفور (الأم)، وطفلها دور الشخصيتين، وقد أشرتُ سابقا إلى الحوار في ورقة الصفحة السابقة، أما البداية التي تحمل تعددية الأصوات فهي قصة (المرأة الفرح)، حيث ابتدأ الحوار بشخصية الشرطي (صاحب الصوت الأول)، الذي وصفه عبر شخصية البطل (والذي يحمل صوتين، داخليا وخارجيا) ، بأنه " خبير مجرّب، يتقن الاقتناص" في إشارة منه إلى الارتباك الذي بدا ظاهرا عليه ، والحوار الذي دار بينه وبين نفسه ليشكل الصوت الثالث":

1 – المرأة الفرح، ص: 102

-((أتعرفها))-

-(( ))-

-((ألا تسمعني؟))-

-((أ أنت أخرس؟ انطق يا رجل !))-

مرر الشرطي يده أمام عينيّ المذهولتين مباشرة..

إذ ذاك أيقنتُ مما أراه، جثة هامدة، جسد امرأة منطرح على

الأرض ارتعشت، هممت أن أصرخ بأعلى صوتي، كتمت الصرخة. تمتمتُ بارتباك:-

-((من؟ أنا. لا أعرفها. لا أعرفها !!))- [1]

تقع أهمية البدايات في إثارة الحدث، وانطلاقته؛ ليستدعي حضورا فكريا، وذهنيا، ومعرفيا للقارئ حتى يستنتج النهاية في أشكالها المتعددة، وهل هي تتوافق مع نمط البدايات موضوعا وشكلا؟ وهل اختلافها يؤثر على مستوى الإبداع؟

كل ذلك سنتحقق من إجابتها عبر تعرفنا على أهم النهايات التي استخدمها القاص محمد المسلاتي في مجموعته القصصية (المرأة الفرح)، والتي يمكننا تقسيمها -بحسب تقسيمنا إلى البداية- من حيث كونها نهاية (سردية، وصفية، وحوارية)، بالإضافة إلى السمات العامة للنهايات، كأن نستشهد بنوع النهاية: حزينة، أم سعيدة؟، مغلقة، أم مفتوحة؟ ... وغير ذلك من الصفات الأخرى.

المبحث الثالث: جماليات النهاية في المجموعة القصصية (المرأة الفرح)

تُعدّ النهاية من أهم العناصر التي تحدد مفهوم النص ودلالته وتأثيره على القارئ نفسيًّا وفكريًّا، وهي العنصر الذي يحدد المسار الذي سيؤول إليه النص ويبقى عالقًا في ذهن القارئ. [1]

1 - المرأة الفرح، ص: 119

كما تُشكّل النهاية في القصة القصيرة إحدى الركائز الفنية المهمة، إذ تُسهم في بلورة المغزى، وتثبيت الرسالة التي يسعى الكاتب لإيصالها. ولأنّ القصة القصيرة فن يقوم على التكثيف والمفاجأة، فإن النهاية تلعب دورًا محوريًا في إثارة دهشة القارئ، أو تركه أمام تساؤلات وتأويلات مفتوحة.

وفي مجموعة **(المرأة الفرح)** لمحمد المسلاتي، تتنوع النهايات في بنيتها ووظيفتها، فتأتي أحيانًا بشكل سردي أو وصفي أو حواري، وتراوح ما بين النهاية المفتوحة والمغلقة، الحزينة والسعيدة، مما يعكس وعي الكاتب بجماليات الإنهاء، ودوره في بناء التوتر أو إنهائه.

ومن خلال الملاحظات التالية، سنحاول تحليل أبرز أنماط النهايات التي جاءت في المجموعة، مع بيان وظيفتها الفنية وأثرها في التكوين العام للنص.

أولا- النهاية السردية (المنفتحة والمغلقة)

تتصف النهاية السردية بخضوعها للمستوى السردي، والذي يتم فيه مراقبة صوت الراوي في قيامة بمهمة الإبلاغ (فكرة القصة)، والتأكد بحرفية التنقل الزمني، والترابط العقدي بين عناصر قصته، حتى يصل إلى البُعْد الآخر من المستويات الإحالية، حيث يحيل المهمة إلى القارئ (الخارجي)، الذي يقاسمه -في بعض الأحيان- عرض التفاصيل وتلقّيها، ويشاركه فكرة التأويل، ويصل بحل فكرة الافتراضات التي شكلتها بداية القصة، في ظل المعطيات السردية والحقول الدلالية المتعددة فيها، فتتشكل بذلك التأويلات الممكنة؛ لعرض النهاية المتوقعة، وتصبح فاعلية القراءة مقترنة بمدى استيعابه لها وانسجام معها.

وقد وظف القاص النهاية السردية **(المنفتحة والمنغلقة)** في رسم فرضية متشكلة حول رؤيته الخاصة، ومرجعيته ذات الأبعاد المختلفة؛ ففي قصته الأولى (القضية)، ذات الطابع السردي (المنفتح) في بدايتها، جاءت النهاية سردية منفتحة كذلك، وربما هو شيء غير متوقع، فالنهاية عادة ما تشير إلى إغلاق الحركة كنتيجة طبيعية لسير الحدث؛ ولكن القاص هنا، جعل النهاية تمر في زمنين (الحاضر، والماضي):

1 - ينظر: مقالة بعنوان: (النهاية والخاتمة في القصة القصيرة "النمل والقات" نموذجا، سماح نعيم صفوري خوري، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج 17، العدد2، 2021م، ص: 15

تلفقه الميدان الواسع المزدحم بالناس..

احتضنته الشوارع الضاجة بالحركة، ،

لم يسلك الطريق المؤدّي إلى بيته..

لأوّل مرة منذ أنْ تزوج يغيّر طريقه..

ركض حيث بان شبحها يسير شامخا وسط الزحام..

كان شعورا عظيما يجتاح قلبه وهو يلحق بها.. [1]

ارتبط شعور **(الألم)** في أزمنة الماضي، وشعور **(الأمل)** في أزمنة الحاضر، فكان يتلهف أن يرى شيئا يساعده على مواصلة المسير، وإنْ كان (شبحا)؛ فالصورة الأولى توحي بانتهاء القصة وإغلاقها، ولكن شخصية البطل لايزال في داخله حلم باللقاء واستمراره رغم استحالته، فعوّض عن تلك الرغبة بانفتاح مشروط (أزمنة مستمرة).

وفي نهاية أخرى (سردية) ذات طابع سردي مغلق، استمر السرد بزمن الماضي، وانغلق المشهد بشكل تدريجي، ومع ذلك، فإن الفعل السردي لم يتوقف لحظيا فحسب؛ بل ترك إيحاءً بالاستمرارية؛ نظرا لبقاء السبب الذي أدّى إلى هذا الفعل، ففي قصة (النهر/ الشمس/ الأطفال/ العصافير) بدأت القصة بالفعل "تفجّرت"، وهو فعل غير سكوني، يحمل دلالة على تتابع الأحداث واستمرارها في الزمن، كما يظهر في الخاتمة:

اندفعت مياه النهر في كل الاتجاهات..

ظهرت عشرات الأشجار السامقة،

برزت آلاف السنابل الذهبية..

السنابل نثرت حبات قمح..

1 – المرأة الفرح، ص: 57

القمح أعطى خبزا مدورا كوجوه الأطفال..

أكلته الطفلة بنهم. توردت خداها..

أقبل آلاف الأطفال.

عانقوا النهر..

قدمت عشرات العصافير..

حطّت قرب النهر..

ابتسم النهر، والشمس، والأطفال، والعصافير. [1]

في هذه النهاية، تنمو الحياة في مشهد كلي مليء بالرموز والدلالات، وينغلق المشهد زمنيًا؛ لكنه يظل مفتوحًا على إيحاء بالاستمرار والانتعاش؛ ما يجعل النهاية ذات طابع سردي مغلق؛ لكنّه ينبض بالحياة، ويخلق دائرة سردية متكاملة.

2_ النهاية الوصفية

لم يكن الوصف في بدايات القصص توقيفيًّا يُجمّد فيه زمن السرد؛ بل استخدمه القاص كوسيلة لانطلاقة الحدث، مما يُظهر اهتمامه بالزمن السردي أكثر من اهتمامه بالمكان أو الشخصية. فالمكان لم يُقصد لذاته، وإنما باعتباره حاضنًا للحدث، وأداة لتنفيذ الوظيفة التي تؤديها الشخصيات. جاء الوصف إذًا تابعًا للمهمة السردية، متناسبًا مع حجم الحدث ومدى اندماج الشخصية فيه. وتشترك النهاية الوصفية مع البداية في تأدية هذه الوظيفة، حيث تقوم بعملية "**الفذلكة التعبيرية** "للنص؛ لكنها لا تنزلق إلى التماهي أو التكرار؛ بل تعتمد على حشد الأفعال، وتزاحم الصور، وصياغة الثيمات والحوارات الداخلية (المنولوجات) الخاصة بالشخصيات، والتي يقف خلفها الراوي أو القاص، من موقعه السردي.

1 – المرأة الفرح، ص: 56

وتأتي هذه النهايات الوصفية منسجمة لغويًّا ودلاليًّا، تعبّر عن الموقف وتؤثّر في المتلقي، وتؤسّس لحالة من التفاعل بين القاص والقارئ الضمني. وهنا، يصبح النص القصصي كيانًا مشتركًا، يتقاسمه سلطانان سرديان :سلطة الراوي في البناء والتوجيه، وسلطة القارئ في التأويل والتفاعل.

أ_ النهاية الوصفية المكانية

تعد ساحة المكان الفضاء الذي تشغل فيه شخصيات القصة مهامها، وقد يتحوّل من مكان ضيق منغلق إلى فضاء رحب واسع، بما تقتضيه متطلبات النص وتحوّلاته، فقصة الطفل (البدايات)، ابتدأها بالغرفة الضيقة، وانتهى به الفضاء الرحب:

ركض هو أيضا نحو الشمس، والأشجار، والبحر، والأطفال

حلّق مع العصافير..

تنفّس هواءً مشبعًا برائحة العشب، والبحر، والشمس، والمطر.

مدّ يديه معانقا عالمه الوضّاء. [1]

لقد صرّح القاص بوصفه لهذا العالم واختصره في كلمة واحدة (عالمه الوضّاء)، مستعملا صيغة المبالغة ليدل على قوة النور والسلام والانبعاث في عالم ذلك الصغير، واستطاع أنْ ينتقل بموهبته وقدراته من عالم مكتئب ضيق صغير إلى عالم يستطيع أن ينال فيه حرية التنقل والتنفس.

وفي مشهد لنهاية قصة أخرى (النهر..)، وصف فيه المكان وصفا مرمّزا، مستعملا تقنية التجسيد، حيث رسم صورة للمكان المليء بالسنابل، وبعشرات الأشجار السامقة، والقمح الذي فاح منه رائحة الخبز، لينتهي بحضور العصافير ليدل على أمن وسلام هذا المكان:

أقبَل آلاف الأطفال.

عانقوا النهر..

1 – المرأة الفرح، ص: 83

قدمت عشرات العصافير..

حطّت قرب النهر..

ابتسم النهر، والشمس، والأطفال، والعصافير. [1]

ب_ النهاية الوصفية الشخوصية

تعد قصة (البدايات) أكثر القصص التي احتوت مظهرا شخوصيا في بداية القصة ونهايتها، شخصية الطفل (المبتهج)، لم تؤثر فيه أحداث القصة، رغم قساوة ما مرّ به، إلا أنه ظل طفلا (رسّاما، مبتهجا، متألقا، محلّقا في أحلامه الطفولية)، وهي نهاية جيدة لطفل صغير.

لقد اهتم القاص بوصف فسيولوجية الطفل، والتي يعاني منها العديد من الأطفال اليوم، فجعل منه طفلا (محاربا، شجاعا، راضيا، طموحا، مشاركا سعادته مع الآخرين):

تأمل الطفل ورقته..

أحسّها تضج بالحياة الصاخبة..

ابتسم راضيا..

ابتعد عنها قليلا، اقترب، تأملها أكثر فأكثر.

تألقت عيناه ببريق متوهج..

تذكّر أنه نسي الأطفال..

انكب على الورقة من جديد..

ظهر الأطفال، ابتسموا، اندفعوا نحو البحر..

1 – المرأة الفرح، ص: 65

ركض هو أيضا نحو الشمس، والأشجار، والبحر، والأطفال

حلّق مع العصافير..

تنفّس هواءً مشبعًا برائحة العشب، والبحر، والشمس، والمطر.

مدّ يديه معانقا عالمه الوضّاء. [1]

أما قصة (الفراشات)، فقد حاول أن يوافق بين الشخصية والمكان، فكلاهما مهم للآخر، فالفراشة كشخصية حركية تظهر جمال المكان، وإنْ كانت لوحده، ولكن المهمة التي أرادها القاص تختلف، سيكون الأمر أكثر جمالا–في نظره– إذا توحّدت الفراشات وتجمّعت بالآلاف!، فالوحدة قد تولد الكآبة والخوف، ولكن في الاتحاد قوة، والمحاولة يحتاج إلى صبر، واستمرار، وعزيمة:

اتحدت بالفراشات التي قبلها..

توهجت، أضاءت. توهجت.. أضاءت..

لم تحترق!!

صارت كل الفراشات أضواء متناثرة..

تزاحمت آلاف الفراشات..

غدت الأضواء أجنحة متحركة..

ازداد التوهج.. [2]

ونلاحظ في النهاية الوصفية المكانية أنه اعتمد كثيرا على الطبيعة كفضاء لأحداث قصصه، واعتمد على حركة ذلك الفضاء في إبراز صورته، لكن لم يتعمق كثيرا بسيمائياته؛ فاللون مثلا يشغل دورا مهمّا في التعبير، لكن نادرا ما يسعى القاص للاهتمام بذلك، حتى فيما يتوقع أن تجده فيه، كقصة

1 – المرأة الفرح، ص: 82

2 – المصدر نفسه، ص: 88

الفصول، وهي قصة معبرة عن فصول السنة الأربعة، وعادة ما يلعب اللون دورا مهما في مثل هذا النمط من الوصف؛ ولكن القاص كان يكتفي –كعادته– بوظيفة الشخصية والمكان (لأفعالهما):

تتعاقب المواسم!

على امتداد الأرض الفسيحة..

أشجار مورقة، نساء مبتهجات، رجال ليسوا من وهم.

أطفال يتراكضون بصخب.

عصافير طليقة!. [1]

كما نلاحظ أيضا أن النهايات المكانية تتشابه كثيرا من حيث المفردات والشخصيات (العصافير، الأطفال، الأشجار..)، وغيرها، مما تكرر ذكره. ولعل هذا ما يجعلنا نصل إلى نتيجة واحدة يمكن أن نلاحظها في طبيعة هذه النهايات والنهايات الأخرى وهي الوضوح والبساطة في النهايات، فمعظم النهايات كانت تسير وفق تسلسلها المنطقي والمتوقع، لم نجد النهايات الملغزة، أو الموحية، أو التأملية، وغيرها من أنواع النهايات، وربما كان هذا ما يميز المنجز القصصي عند محمد المسلاتي.

ج_ النهاية الوصفية الزمانية

يصرّح القاص بالزمن الخارجي لقصته؛ حيث يذكر تاريخ كتابته لها بعد نهاية كل قصة، أما الزمن الداخلي لنهاياته فهو زمن مفتوح، غير مرتبط بفترة زمنية محددة، وإن كانت مرتبطة بتاريخ في الواقع، كقصة وضاح، ولعل له دلالة ومرجعية لدى القاص، فعادة ما يتوارى خلف الطبيعة ذات الطابع المفتوح واللامتناهي، وبذلك قد تحدث مفارقة إن حاصرها بزمن لا تتماشى مع طبيعة القصة والرسالة التي يريد إيصالها، ففي قصته الأولى (القضية)التي كتبها عام 1982م، جاءت النهاية مدوّية بحضور الأزمنة الماضية، رغم استمرار رؤية (شبح المرأة)، إلا أنه كان شعورا وصفه بالعظيم لمجرد أن ظل يلحق به، متوهما، والتوهم كما هو معلوم قد يدوم لزمن غير معلوم، ورغم ذلك، تجاهل ذلك، واستمر في الملاحقة.

1 – المرأة الفرح، ص: 187

وفي قصته (**النهر**)، التي كتبها في سنة 1984م، سارت النهاية في خط زمني متلاحق، سببي، فبسبب اندفاع النهر، كانت النهاية ابتسامة النهر، والشمس، والأطفال، والعصافير.

أما القصص (الحوارية)، فقصته التي أطلق عليها عنوانا لمجموعته القصصية (المرأة الفرح)، جاءت متعددة الأصوات، إلا أنّ النهاية كانت (منولوجا) داخليا، تحدث فيها البطل مع نفسه، يخاطب روحه التي نُهب منها الفرح لفقدانه (المرأة الفرح)، والتي كانت نهايتها مؤلمة، صوّرها بشكل غريب، يمتزج فيها غصة الألم مع إنكاره، ويأسه مع إدمانه، لقد أدمن التحديق إلى عيون النساء! هذه نتيجة طبيعية –كما يراها القاص– لمن هاجمته الكوابيس والأوهام:

منذ ذلك اليوم لم ألتقِ بالمرأة الفرح!!

اختفت من حياتي تماما.

لكنني صرتُ ألمحها محجوزة في عيني كل امرأة تقابلني..

أدمنتُ التحديق إلى عيون النساء.

كنّ يتطلعن إليّ باستغراب! يمضين في طريقهن مسرعات الخطى

يطاردهن الجزع من عينيّ المفتوحتين باتساع رهيب.. [1]

3_ النهاية الحوارية

تُعدّ أداة فنية بارزة يتقنها بعض الكتّاب عبر توظيف تقنيات السرد الذاتي أو الوعي الذاتي بالسرد، التي تتيح للمبدع الإشارة إلى قدراته السردية وتوظيف أدوات خلف الكواليس لتمرير أفكاره وزاوية رؤيته للعالم، من خلال اختراق اللاوعي لدى القارئ، وفي المقابل، يرى بعض النقّاد أن نجاح النص القصصي لا يعتمد فقط على تلك التقنيات التجريبية، بل على مصداقية الشخصيات، وعمق الموضوع، ومهارة القاص في التوأمة بين الحوار والسرد.

1 – المرأة الفرح، ص: 168

وفي مجموعة **المرأة الفرح**، برزت هذه المهارة بوضوح، خاصة في استخدامه لتقنية البوليفونية، أي تعدد الأصوات داخل النص، حيث تتفاعل الشخصيات من مواقع سردية متساوية، دون أن يُهيمن صوت الراوي أو المؤلف على مجريات الخطاب. وتتجلى من خلال هذه التقنية آراؤهُ المختلفة والمتعارضة، في إطار ما يُعرف بتقنية التذويت، أي جعل الذات الساردة مركزًا لبناء الرأي ونقيضه، ضمن حوار داخلي يعكس تعدد الوعي. وهو ما يؤدي في النهاية إلى قناعة داخلية مختارة، حيث يخلق الكاتب الرأي وضده، ثم يُحاور قناعاته حتى يصل إلى موقف يُرضيه من الداخل.

في قصة "تداعيات وضّاح اليمن"، رغم الطابع الواقعي للقصة، نجد الراوي يعرض الأحداث بأسلوبه الخاص، ويختمها بمقاطع نثرية شعريّة تعكس ذروة الانفعال والتجلي العاطفي. يقول في نهاية التداعي التاسع:

الجسد المدفون بالجذام تسري فيه حرارة التوهج..

أشعر به، ها هو، يعبق برائحة العشق..

إنّه يتوالد، يتنفس أمطارا، أشجارا، نماء..

القبو يشتعل!

ها هم أصدقاؤك يبدلون جلودهم العفنة..

يركضون نحو ضوء الشمس..

لن أهرب يا روضة.. لن أهرب.. وإن فعلت، فسيكون هروبي

اندساسا في جسدكِ الضّاج بالارتواء لأنبثق منكِ، وبكِ، في كل اللحظات))– [1]

هنا، تماهى صوت الراوي مع صوت الشخصية، لتبدو النهاية منسجمة مع رؤية العاشقين، مشبعة بالتوازن بين الرغبة والصوت الداخلي، دون إغفال التردد والقلق الكامن في الذات.

1 – المرأة الفرح، ص: 107

وفي حوارية أخرى من قصصه أراد الراوي المشاركة بصوته، انتهت قصة (العلو) بصمت إحدى الشخصيتين عندما بلغت مرادها، وعندها تقدّم الراوي (العليم)؛ ليشارك وينهي هذه التجربة، ويصوّر النتيجة (المتوقعة)، والتي –كالعادة– تنتهي بالنهاية السعيدة، والتي ظاهرها مغلق لانتهاء أحداث القصة، لكن ما يميزها أنها تشير إلى ديمومة واستمرار تلك النهاية بطريقة غير مباشرة، ففي نهاية هذه القصة، يقول الراوي:

لم تقل شيئا..

انطلقت نحو سرب العصافير الذي بدأ في الطيران عند شروق الشمس

لم ينتظر لحق بها ضاربا الريح بجناحيه الصغيرتين. [1]

المشهد يعكس وحدة الطيران الجماعي كرمز للقوة والتكامل، ويمنح النهاية طابعًا يتجاوز حدود اللحظة.

أما في قصة "العجوزان"، يتجلّى التدخل السردي مرة أخرى، حيث يختتم الراوي المشهد بلمسة شعرية تصف لقاء الأيادي بعمق وجداني:

مدّت يدا معروقة خشنة مرتعشة، تلقفتها يده بشراهة السنوات

الغائبة، اليدان عصفورتان مهاجرتان التقيتا، نامت يدها بين

أصابعه، وثبت في أعماقها صبية غضّه تركض بفرح غامر، قفز

في أعماقه صبي مشاكس، انطلق صوب الصبية يمازحها. [2]

هكذا، تستمر رمزية العصفور في نهاية القصص، ويظل ارتباط الطبيعة حاضراً بقوة كأداة رمزية تكرّس عمق الشعور والحنين، وتختتم المجموعة القصصية "المرأة الفرح" بأثر ممتد في نفس القارئ.

1 – المصدر نفسه، ص: 114

2 – المرأة الفرح، ص: 179

الخاتمة

تناول هذا البحث **جماليات البداية والنهاية** في المجموعة القصصية **(المرأة الفرح)** للقاص **محمد المسلاتي**، وسعى إلى تحليل الأبعاد السردية والدلالية التي تميز بها هذا العمل القصصي. ومن خلال الدراسة التحليلية، أمكن الوصول إلى جملة من النتائج التي تؤكد براعة الكاتب وتمكّنه من أدواته الفنية.

أثبتت الدراسة أن محمد المسلاتي يمتلك **مهارة سردية عالية**، تتجلى في تنويعه للبدايات واعتماده على تقنيات تزاوج بين المباشرة والتشويق الرمزي، مما يخلق تفاعلًا مبكرًا مع القارئ، ويثير فضوله منذ اللحظة الأولى. كما أن نهاياته جاءت متنوعة بين **السردية، الحوارية، والوصفية**، وتفاوتت بين **المغلقة والمنفتحة**، بما يتلاءم مع خصوصية كل قصة وطبيعتها الموضوعية.

أظهرت النتائج أيضًا براعة الكاتب في **توظيف تقنيات سردية حديثة** مثل الميتاسرد *والتذويت*، والتي مكّنته من التعبير عن حضوره داخل النصوص، مما جعل بعض النهايات لا تؤدي فقط وظيفة إغلاق الحدث، بل تتعداها إلى كشف الرؤية الذاتية للكاتب، ومواقفه الفكرية والنفسية.

ومن أبرز الملاحظات في النهايات المدروسة، أنها غالبًا ما كانت **تحمل طابعًا مفتوحًا** يوحي بالاستمرار، ويُحفّز القارئ على التفاعل وإعادة إنتاج المعنى، مما يعكس وعيًا سرديًّا عميقًا بقيمة **التأويل المفتوح** .كما أن **الراوي العليم** كان له دور محوري في إعادة توجيه النهاية وصياغة صوت داخلي موازٍ لشخصياته.

كما أن **الطبيعة** حضرت بفاعلية في النهايات، ليس بوصفها فضاءً جماليًا فقط، بل كرمز يدل على الانبعاث والحياة والاستمرارية، كما ظهر في قصص (البدايات)، (النهر)، و (الفراشات) ، حيث وظّف الكاتب رمزية الطبيعة بذكاء لإضفاء طابع إنساني مشرق على الخاتمة.

وفي ضوء ذلك، يمكن القول إن النهايات عند محمد المسلاتي لم تكن مجرد لحظة ختامية للسرد، بل كانت تمثّل **بُعدًا جماليًا وفنيًا** ساعد على ترسيخ المعنى، وربط البداية بالنهاية، بما يُنتج **وحدة سردية متكاملة** تتسم بالانسجام البنيوي والعمق الدلالي، وتُعبّر عن إنسانية القاص ووعيه بجماليات القص السردي الحديث.

قائمة المصادر والمراجع

1_ **أساس البلاغة**، الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر. دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998م، ج2.

2_ **الاستهلال: فن البدايات في النص الأدبي**، النصير، ياسين. دار نينوى، دمشق، 2009م.

3- **الاستهلال الروائي**، حمداوي، جميل. مجلة الندوة الإلكترونية، المغرب، العدد 16، السنة السادسة، إبريل 2024.

4_ **البداية والعقدة والجسد والنهاية في القصة القصيرة جدًا بالمغرب: قصص جمال الدين الخضير نموذجًا**، حمداوي، جميل. موقع ناظور سيتي.

5_ **البداية في النص الروائي**، صدوق، نور الدين. دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1994م.

6_**الأدب المقارن**، هلال، محمد غنيمي. نهضة مصر، ط3، 2003م.

7_**المرأة الفرح (مجموعة قصصية)**، المسلاتي، محمد. منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي، الجماهيرية، ط1، 2004م.

8_ **المصطلح السردي**، جيرالد، الدبرنس(Walter de Gruyter (Mouton .، برلين – ألمانيا، ط1، 1982م.

9_ **النهاية والخاتمة في القصة القصيرة: النمل والقات نموذجًا**، خوري، سماح نعيم صفوري. المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، مج. 17، ع. 2، 2021م.

10_ **تشكيل البداية السردية في القصة القصيرة النسوية في الأردن**، علاونه، إيمان سالم طخشون. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، مج. 46، ع. 3، 2019م.

11 _ **فن القصة**، نجم، يوسف. دار بروت، بيروت، 1955م.

12_ **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، جحاوي، سمير سعيد. دار الأفق العربية، القاهرة، ط1، 2001م.

13_ **معجم ألفاظ القرآن الكريم**، الإدارة العامة للمعجمات وإحياء التراث. جمهورية مصر العربية، 1998م، ج1.

14_ **معجم لسان العرب**، ابن منظور، محمد بن مكرم. دار صادر، بيروت – لبنان.

15_ **معجم مصطلحات الأدب الإسلامي**، بنعزوز، محمد بن عبدالعظيم. دار كنوز إشبيليا، الرياض، ط1، 2013م.

The Aesthetics of Beginnings and Endings in the Short Story Collection *Al*-Mar'a Al-Farah by Mohamed Al-Meslati

Amina Jibril Suleiman Al-Misallati

Abstract

This study examines the aesthetics of the beginning and ending elements in the short story collection *Al-Mar'a Al-Farah* by the Libyan writer Mohamed Al-Meslati, through an analysis of the narrative techniques he employed in constructing his texts. The research focuses on how these elements influence the formation of the narrative structure and stimulate the reader's engagement with the text.

The results reveal that Al-Meslati crafts openings that spark curiosity and build renewed expectations, while his endings rely on openness to interpretation, thereby imparting depth and semantic multiplicity to the texts. The study also highlights his use of narrative techniques such as polyphony, metaspeech, and focalization, which grant the texts a distinctive experimental dimension.

This study contributes critically to understanding the developments in contemporary Libyan short story, and expands the horizons of narrative analysis of modern Arabic texts through an applied reading that highlights the functions of beginnings and endings in meaning construction.

Keywords: Short story; Beginnings and endings; *Al-Mar'a Al-Farah* short story collection; Narrative techniques; Libyan literature