



ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: <https://eduj.uowasit.edu.iq>

Rese. Wael Abdel
Hassan Jiryán

Assist. Prof. Dr.
Haider Ismail Askar

Wasit University/
College of Education

Email:

wael12456wael@gmail.com
haideraskar@uowasit.edu.iq

Keywords:

**Title, beginning, end,
short story**



Article info

Article history:

Received 15.Febr.2023

Accepted 17.Apr.2023

Published 1.May.2023



The critical discourse on the short story in beginnings and endings according to Dr. Thaer Al-Adhari

A B S T R A C T

The critic's study of defining the short story was characterized by an evasion that does not settle on a specific form. Although many critics deal with the story in terms of the novel, the vision of this art has been obscured; He resorted to discovering the aesthetics of the short story that the reader and student feel, but they cannot talk about it unless there is a corrective system specific to the story. So, Al-Adhari shows that the function of the modern critic is very different from its function in traditional criticism, as it is no longer the function of the known one of explanation and interpretation as is known, or that it serves as a link between the text and the reader as is known, but in modern criticism he represents the creator (the second or third text). According to the text subject to criticism, it is like a thinker or philosopher who reveals its contradictions and multiple readings. Al-Adhari resorts to the title, beginning, and end on which the short story is based. It consists of analysis and scrutiny by providing texts explaining the technique for each of the types he referred to.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: <https://doi.org/10.31185/eduj.Vol54.Iss2.3689>

الخطاب النقدي حول القصة القصيرة في البدايات والنهايات عند الدكتور ثائر العذاري

الباحث: وائل عبد الحسن جريان أ.م.د. حيدر اسماعيل عسكر

جامعة واسط / كلية التربية

الملخص:

اتسمت دراسة الناقد على تحديد القصة القصيرة أشبه ما نتكون بالمرآوة لا تستقر على شكل محدد؛ على الرغم أن الكثير من النقاد يتعاملون مع القصة بمصطلحات الرواية، فحجبت الرؤية عن هذا الفن؛ فلجأ إلى أكتشاف على جماليات القصة القصيرة التي يشعر بها القارئ والدارس ولكنهما لا يستطيعان الحديث عنها إلا بوجود منظومة إصلاحية خاصة بالقصة. إذن فيصور العذاري إن وظيفة الناقد الحديث مختلفة اختلافاً كبيراً عن وظيفتها في النقد التقليدي، فلم تعد وظيفة المعروفة بالشرح والتفسير كما هو المعلوم، أو أنها بمثابة حلقة وصل بين النص والقارئ كما معروف، أما في النقد الحديث فيمثل لديه المبدع (النص الثاني أو الثالث)، بحسب النص الموضوع للنقد، إذ هو بمثابة المفكر أو الفيلسوف

الذي يكشف عن متناقضاته وتعدد القراءة، فيلتجئ العذاري إلى العنوان والبدائية والنهاية التي تقوم عليه القصة القصيرة؛ فيتمثل بالتحليل والتدقيق مجيء بنصوص موضحاً من خلالها التقنية لكل نوع من الأنواع التي أشار إليها.

الكلمات الافتتاحية: العنوان ، البداية، النهاية ، القصة القصيرة.

العنوان:

يعد العنوان إضاءة للنصّ ووسيلة مهمة للكشف عن أسرارهِ وخفائيه، ويمثّل البنية الصغرى لا يمكن أن تتفصل عن البنية الكبرى التي تحتها، فهو بنية افتقار تغتني بما يتصل بها من نصوص قصصية أو شعرية للتوحد معها على المستوى الدلالي (عبدالوهاب، ١٩٩٥: ٩)، وللعنوان وظيفة نصّية؛ لأنّه بمثابة باب أول ما يتم الدخول منه إلى النصّ؛ إذ توطّره خلفية ثقافية (خليفة، ٢٠٠٥: ٣٥)، فحدد جيراد جينيت أربعة وظائف للعنوان هي أولها: الوظيفة التعيينية، وهي التي تبرز النص وتوضح اهتمامه، وإما الثانية: هي الوظيفة الوصفية، فتؤكد أنّ العنوان وصف قبل كلّ شيء، أمّا وظيفة المدلول فهي ترتبط بالوظيفة الثانية، فللعنوان وظيفة دلالية، فضلاً عن وظيفة المدلول؛ لأنّه يعدّ نصّاً قائماً يشير إلى النصّ، وأخيراً تأتي وظيفة الإغراء لتؤكد جاذبية العنوان بالنسبة إلى المتلقي (خليفة، ٢٠٠٥: ٣٦-٣٧) .

إما الناقد ليو هوك يرى أنّ العنوان مجموعة علامات لسائبة متكونة من كلمات، وجمل مرتبطة مع بعضها، وتظهر هذه النصوص على رأس النصّ؛ "لتدلّ عليه وتعيّنه لكي تشير بمحتواه الكليّ ولتجذب جمهوره المستهدف" (رحي، ٢٠١٠: ٤١) .

أما رولان بارت فيرى أنّ العنوان عبارة عن "أنظمة دلالية سيميولوجية تحمل في طياتها قيماً أخلاقية، واجتماعية، وأيدلوجية، ودعم رؤيته للسيميولوجيا على أشياء كثيرة؛ لأنها تتضمن قيماً مجتمعية أخلاقية وأيدلوجية كثيرة لا بدّ من الإحاطة بها من تفكير منظم، هذا التفكير هو ما ندعوه هنا على الأقل سيميولوجيا" (قطوس، ٢٠٠٢: ٣٧) .

إما الناقد عبد الله الغدامي يرى أنّ القصيدة أو القصّة لا تعمل على إظهار عنوانها وإنّما العنوان هو الذي يعمل على إظهار خفاياها في القصة (رحيم، ٢٠١٠: ٤٠) ، من حيث أنّ العنوان يُعدّ "دلالة كليّة تتطوي على أبعاد عميقة تحتوي معاني شاملة وهو الكلمات التي تختصر التفاصيل ولذلك تجتمع عناصر البناء الفني من البداية للنهاية، في الكشف عن مضمون جوهريتها مما يجعل القاصّ باحثاً عن مكوناتها القصصية" (علوان، ٢٠٠١: ٢٧٤) .

إنّ العنوان يمثل عنصراً فاعلاً في استقطاب القراء وإغرائهم من حيث أنّه يمثّل رسالة لغوية تعرف بتلك الهوية وتحدّد مضامينها، إذ إنّ الظاهر يدلّ على باطن النصّ ومحتواه (العلاق، ١٩٧: ١٧٣) ، فلا بدّ من أنّ يكون العنوان جزءاً لا يتجزأ من المتن ومتربطاً به كالذي نلاحظه عند الدكتور محمّد مفتاح "أنّ العنوان يمدّنا بزادٍ ثمين لتفكيك النصّ ودراسته" (النصر، د.ت: ١١) ، فلا بدّ علينا من قراءة دقيقة وفاحصة ، لكي نفهم دلالة العنوان وحسم المغزى، مما يتضح من خلالها عن دلالة النص وفك شفراته داخل العناصر الفنية (قطوس، ٢٠٠٢: ٤٣) .

وتتجلى أهميّة العنوان من التساؤلات الكثيرة التي يولدها في الأذهان؛ فهو يفتح الشهية للقراءة أكثر من خلال تراكم عمليات الاستفهام في ذهنه، التي يكون سببها الأول هو العنوان، فيضطر لدخول إلى عالم النصّ بحثاً عن الإجابات لتلك التساؤلات بغية إسقاطها على العنوان (رحيم، ٢٠١٠: ٤٦) ، فالعنوان على أهمّيته أصبح علماً مستقلاً له أصوله وقواعده التي يقوم عليها؛ فهو يوازي إلى حدّ بعيد النصّ الذي يسميه لهذا فإنّ أيّ قراءة استكشافية لأيّ فضاء، لا بدّ من أنّ تنطلق من العنوان (العذاري، ٢٠٢٠: ٤٧) .

ويركز الناقد الدكتور نائر العذاري على أنّ علاقة العنوان بالنص القصصي علاقة متلازمة مبنية على أساس متبادل من حيث أنّها ليست جزءاً من قصّة، وفي الوقت نفسه ليس منفصلاً عنها، بل يُعدّ عدداً من الإمكانيات التي يفيد منها القاص في إنتاج الأثر المطلوب (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٢)، إذ عمد العذاري إلى تقنيات العنوان التي عمل على عدة عنوانات فتظم كلّ منها، ما استعمله القاص العربي من عنوانات، فهي العنوان الموضوعي، والإيحائي، والمعادل، والتشخيص... الخ (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٢)

إذن يعد العنوان الموضوعي كما يصنّفه العذاري بأنّه تقنية تقليدية، وربما كانت الأقدام في عنونة القصة، وتتلخص بأنّ يختار القاص قصّته عنواناً يشير إلى ثيمتها، كالذي يجده في قصّة (الشارع الجديد) للقاص إبراهيم الخطيب،" إذ تدور أحداث هذه القصة حول محلة شعبية قديمة، تقوم الخدمات العامة بشق شارع جديد يخترقها، وتبنى القصة على ما يحدثه هذا من آثار في الناس والمحلة" (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٢) .

ويرى العذاري أنّ العنوان الموضوعي لهذه القصص يلحظ في أن الثيمة البنائية للعنوان تشير إلى الموضوع الرئيس الذي تدور حوله الحكاية (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٢)، وهذه إلتفاتة من الناقد على ربط العنوان الرئيس بأحداث القصة .

أمّا النوع الثاني الذي لجأ إليه العذاري وهو العنوان الإيحائي؛ من حيث أنّه واحدة من أكثر تقنيات العنوان فاعلية واستمرارية، وانماز بإقبال كبير لدى كتاب القصة وإكثارهم من توظيفها (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٣) ، وتقوم هذه التقنية (العنوان الإيحائي) على أساس اختيار عنوان فيه شيء من الغموض والإبهام ويتم الكشف عن هذا الغموض بعد الانتهاء من قراءة القصة فيجد القارئ نفسه أمام تساؤل كبير عن سبب اختيار القاص ذلك العنوان؛ لأنّ العنوان يعمل على إزالة الغموض عنه أثناء القراءة، فيتضمن دلالة كنائية، تعمل على إضاءة متبادلة ومرتبطة مع بعضها، فسر القصة يزيل الإبهام والغموض من عنوانها ويظهرها إلى التنوير، ثمّ تقوم الكناية بإضاءة جانب جديد من جوانب القصة بعد اكتمال قراءتها، لكي تتضح لنا معالمها في الفضاء القصصي (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٣) ، ومن القصص التي بنيت على العنوان الإيحائي قصة (الجدار الأصم) (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٣) للقاص عبد الملك نوري فإن الشخصية الرئيس تحمل اسم (ستار) إذ كان حياة متناقضة بين واقعين مختلفين ففي الظاهر نديم مرح يجالس أصدقائه وينتشر البهجة والسرور . إلا أن في الوقت نفسه يعيش واقعاً آخر هذا الواقع متقل ب حياة الداخليّة ؛ إذ أنه فقد ابنه قدوري الذي زج به في السجن، ولا يعرف مصيره وانطلاقاً من عالمه المأساوي الذي يعيشه يعمل العنوان على تحقيق مفارقة بين واقعين؛ فجاء العنوان ليوضح هذه المفارقة بين الواقعيين كما في الجدار الأصم فالقارئ هنا يعرف وسط القصة أنّهُ جدار السجن، جدار عالٍ يخفي وراءه ألواناً من العذابات والآلام التي لا يستطيع أحد التنبؤ بها، وبعد انتهاء القراءة نفهم الكلمة؛ (أصم) تشير إلى فقدان التام للاتصال بين العالمين اللذين يفصل بينهما ذلك الجدار (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٣) .

أمّا النوع الآخر من العنوان فهو (المعادل)، ويعتمد العذاري هذه التقنية على اختيار العنوان الذي يشير إلى معادل موضوعي؛ إذ أنه يشكل الأساس التي تبني عليه القصة ممّا يساعد القارئ على الربط بين ذلك المعادل والحكاية التي بنيت عليها القصة، وتكون هذه التقنية فاعلة بالقدر الذي يكون فيه المعادل الموضوعي خفيّ متجليّ في ثنايا الفضاء الفني (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٤) ، مستشهداً العذاري بقصة القاص حسب عبد الله يحيى بما فيها من استعمال هذه التقنية في (دماء الحمامة)؛

" إذ ترد صورة حمامة افترسها قط، فلم يتبقّ منها سوى الريش والدم في أثناء سرد قصة فتاة عاشت حياة سلبية، وزواجاً فاشلاً، وانتظار لحم بعيد المنال" (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٥) .

يبدأ العذاري هذه التقنية الفنية ذات حدث موضوعياً سارداً لألية رمزية في القصة إذ أنه يكشف المعادل الحماسة للموضوع كمثل المعاناة والصراعات التي عاشتها الحماسة كذلك المرأة الفتاة التي عاشت حياة مليئة بالحزن والفشل .

أمّا النوع الآخر فهو العنوان المنبئ للنهاية: بيد أنّ العذاري في هذا العنوان يختار تقنية ذات دلالة صارخة؛ تحمل على عاتق القارئ الترقب ويقظة مستمرة، فيما هذا الذي يترقبه لا يحدث إلا في النهاية(العذاري، ٢٠٢٠: ٥٧) .

ومن هذه القصص يأتي العذاري بقصة يشير بها إلى الحدث في أول الكلمة في النهاية كما في قصّة (أوقات) للقاص جمال الغيطاني التقنية نفسها، فالراوي يصف وجوده في المستشفى ومما يحيط به من لأجهزة الكترونية والأطباء والمرضات، فيشعرنا أنه يُهيأ لإجراء عملية جراحية، بيد أن كلمة أوقات لا تأتي إلا في النهاية القصة لنذكر أنه يشير إلى غيبوبة التخدير وانقضاء الأوقات سريعاً(العذاري، ٢٠٢٠: ٥٧) "لم يقلقني وقوفهم، مرور تلك الدقائق البطيئة، تطلعهم إلى الجهاز مرة، وإلى الشاشة المعلقة مرة، فقط مال السجو بس ناحية النافذة، وطغت رغبة قديمة في استحضار الدمع؛ ذلك أنّي كنت مدركاً بتعجب ودهشة السرعة التي انقضت بها الأوقات"(العذاري، ٢٠٢٠: ٥٧) .

إذن فيجد العذاري أن القصة هي أوقات فمن العنوان يطراً لدينا ترقب لحدث مهماً في تجليات القصة مما أن القاص يصور حالته ولكن يذكر في الاخير الأوقات بطريقة فنية متصلة مع بعضها متقدمة بنوعاً من التشويق والإثارة بما فيها من متعة جمالية للقصة .

أمّا النوع الأخير فهو العنوان التتويري (المفتاح): يجد العذاري أنّ قيام هذه النوع من التقنية على اختيار العنوان لا يرد غالباً إلا في النص القصصي، لكنّه يؤدي إلى إضاعتها عند الفراغ من قراءتها، بما أنها تتسم بالجو القصصي التي تجعل القارئ ملهفاً ومشوقاً لمعرفة تجليات القصة، فيكون بمثابة المفتاح لفك شفراته وليبيان فهمها وتوضيحها إلى القراء. (العذاري، ٢٠٢٠: ٥٨) .

كما يلحظ العذاري هذه التقنية في قصة (الطاحونة) للقاص العراقية ميسلون هادي: "وتدور هذه القصة حول الشخصية الرئيس في القصة اسمها (يسرى) في إحدى الليالي التقت بعجوز تكبرها بما يقارب أربعين عام، إلا أنّها تدعي بأنّها كانت زميلتها في المدرسة، مستعملاً القاص كلمة (طاحونة) كواحدة من الكتابات التقليدية التي يوصف بها متغيرات الزمن على القصة، فإنها تتيح لنا أنّ فهم الكاتبة لهذه التقنية ذات تأثير كبير لألية الزمن النسبي فإنها تلعب دوراً كبيراً في تجليات القصة، حيث أن العنوان يدركنا لكي نفهم القصة على نحو موضوعية الزمن"(العذاري، ٢٠٢٠: ٥٩) .

إذن استعمل القاص هنا الطاحونة القديمة دلالة على المستقبل الذي تراه الفتاة بعينها عندما تتقدم بالعمر تصبح كمثل هذا المرأة العجوز لا تستطيع النهوض وتكون حالتها الصحية والنفسية متعبة جداً، فوظف القاص الكناية دلالة على تقدم العمر .

فيرى الباحث؛ أن كلّ نوع من العنوان القصة متشابهة لمسوغات الموضوع، فلا بُدّ من أن يكون الموضوع جزءاً لا يتجزأ من القصة وذات رمزية متصلة به وتابعة له، ويجعل من العنوان أشبه ما يكون ملجئ لدى القاص لكي يوظف دلالاته وما يطرأ عليه من أحداث داخل القصة.

٢ . البداية:

اهتم النقاد العرب القدماء بافتتاحيات نصوصهم وخواتيمها، ودعوا الشعراء والكتّاب إلى إجادته؛ لتأثيرها البالغ في قبول النص من المتلقي؛ إذ يقول أبو هلال العسكري في فنية البدايات: "احسنوا معاشر الكتاب الابتداعات فإنهن دلائل البيان"(العسكري، د.ت: ٤٣١) ، فتعرف البداية "بأنّها الوحدة الأولى التي قد تتضمن جملاً تشمل المعنى"(حليفي، د.ت:

(١٢٧) ، من حيث أن هذا الشيء يفترض عدم وجود شيء سابق له و لكنّه يتطلب الاستمرار والبقاء والديمومة (أندسون، ٢٠٠٠: ١٢١) .

وتشترط في البداية أن تكون قوية متجلية بالغموض ذا أدبية مشوقة قادرة على شدّ القارئ لمتابعة أحداث وتجليات القصة (القباني، ١٩٧٩: ٥٠) ، بيد أن القصة تتحقق لها الشكل عندما تصوّر حدثاً متكاملأ له بداية ووسط ونهاية تقوم بين أجزائه الثلاثة علاقة عضوية، كالعلاقة التي تقوم بين أعضاء الجسم الحي (القباني، ١٩٧٩: ١١٥) ، بمعنى أن أي جزء في هذا البناء لا يمكن أن يفصل أو يستقل عن غيره من الأجزاء بل يسهم معها في تصوير الأحداث بصورة كاملة .

فالبداية في القصة من أكثر البدايات بكرة وولادة ومراوغة؛ لأنها تفترض معرفة حميمة بالنص ...، وعليها في الوقت نفسه أن تمارس فاعليتها وكيانها في ظل غياب الدراية بها (حافظ، ١٩٨٦: ١٤٢) ، فتمثل البداية بالنسبة لدى القارئ "عقداً ميثاقاً وكتاباً بروتوكولاً من خلالها تتحدّد صيغ هذا العقد سواء أكانت أخلاقية أم أدبية أم ثقافية" (خمري، ٢٠٠٧: ١١٦) ، لأنّ البداية عادة ما تكون أصعب أجزاء العمل لأدبية ، من حيث أنّها تستنفد جهداً يفوق ما يبذل أي جزء مساو لها من حيث الحجم ، وتستغرق وقتاً أكثر من غيرها من حيث التفكير والتنفيذ على السواء (حافظ، ١٩٨٦: ١٤١) ، بيد أن أهمّ العلامات والعلاقات التي تقوم بها البداية هي جذب القارئ إلى داخل العمل القصصي، وهذه من أهمّ الوظائف التي حُدّدت سياقها القصصي به، من خلالها إذ حدد الباحثون وظيفتين للبداية وطريقة تكوينها هما جلب انتباه السامع واهتمامه إلى موضوع القصة، فبضياح انتباهه تضيع الغاية، ويتم الانتباه إلى الأدوات الكلامية الحسنة، والأسلوب الشائق المثير (الهيئة العامة للقصور الثقافية، ١٩٩٨: ٢٣) .

أمّا الثانية فهو " التلميح والترميز بأيسر القول عما يحتويه النص من تجليات" (الهيئة العامة للقصور الثقافية، ١٩٩٨: ١٤١) ، كما أنهم ابتعدوا عن كتابة المقدمات التمهيديّة ذات الحكمة الطويلة ، والعبارات الإنشائية التي لا تعطي قيمة أدبية لتجليات النص القصصي . (قنديل، ٢٠١٠: ١٤٨)

بينما يجد الدكتور نائر العذاري أنّ هناك تأثيراً كبيراً لجملة البداية لما فيها من نوع قصصي يستشعر القارئ من خلاله قراءة آليات القصص. (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٠)

إذاً العذاري يتفق مع النقاد في تحديد وتأثير البدايات على القصة من حيث أنّ القاص يتمتع بأدبية إبداعية تجعل القارئ باحثاً عن الثيمات الدلالية التي يريد القاص أن يصلها إلى المتلقي بطريقة مرهفة وممتعة.

ومن الأمثلة التي جاء بها العذاري تبيان أنواع البدايات في القصة، موضحاً من خلالها تأثير القراء ببداياتهم، وهي: بداية قصة الحدث، والقصة الشخصية، وفي قصة الموقف... الخ

بداية إذا البداية هي قصة الحدث: تقوم هذه التقنية على الحكمة من حيث أنّ القصة لا تبنى على حبكة حقيقية كالرواية، بل هي محض سلسلة مترابطة مع بعضها من الأفعال بوصفها العنصر البنائي الأكثر بروزاً، وتحديد البداية في هذا النوع من القصص بعرض حالة التوازن الأولى ثمّ الإشعار بالخرق الذي ستعرض له، وكثيراً ما يكون هذا الإشعار سابقاً على تقديم حالة التوازن نفسها (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٠) ، ومنها نجد هنا بداية واحدة من قصص الحدث: "تلك هي المرة الأولى التي يوقف فيها فوزي سيارته أمام سوبر ماركت المحطة القريب من منزله، تعود فوزي أن يجمع بها إلى المنزل من أماكن متفرقة في طريق عودته إلى المحكمة، بعد أن ينتهي من إلقاء عدّة مرافعات أمام حكام يعدونه من أكفء المحامين ..." (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٠)

يجد العذاري أنّ استمرار القاص في عرض هذا النمط اليومي لحياة بطله حتى نهاية الفقرة، استطاع (عائد خصباك) من خلالها أن القارئ في البداية يشعر بأنّ هناك خرقاً سيحصل لحالة النمطية لذا تركيبية متكررة ابتداءً من الجملة

الأولى بقوله؛ (تلك هي المرة الأولى) تعني أنّ هناك عادات يومية متكررة، وبما أن هذه المرة التي ستحدث عنها القصة ليست كذلك الحالات التي تعودنا عليها في بداية كل قصة (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٠) .

أمّا النوع الثاني فهي تقنية القصة الشخصية: ويكون في هذه التقنية سلوك الشخصية بنا فيها أفكارها في القصة إذ تمثل العنصر البنائي الأبرز التي تبدأ البداية بعرض حالة أزمة، أو توتر تعاني منها الشخصية الرئيسية، وبعد البداية يجد القارئ نفسه باحثاً عن أسباب هذه الحالة لإكمال الصورة الذهنية التي يكونها لتلك الشخصية (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٢) ، ومن الأمثلة التي جاء بها العذاري لبيان بداية قصة الشخصية، كما في قصة (الموظف) للقاص (عادل كمال) (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٢) : قالوا لي إنّ كامل، أي: سيد المدير، يوشك أن يموت والسيد المدير مديري أنا، رجل جلف، عصبي بلا ذكاء، وقد استطاع أن يدمرني خلال عمله معنا بصورة لم أجرؤ بالتحدث عنها لأحد؛ خشية أن تكون العاقبة أفدح".

ينطلق الدكتور نائر العذاري في بيان أهمية بداية قصة الشخصية من المتلقي إذ أنّ العنوان التشخيصي الذي اختاره القاص يجعل توقعات القارئ منحصرة في بناء شخصية (الموظف) الراوي لا المدير؛ إذ تخصصنا البداية أمام شخصيته المأزومة تحت وطأة الشعور بالألم والعنف ويدلّ عليهما تلك الأوصاف التي أطلقها الراوي على مديره. (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٢) .

ومن التقنيات الأخرى فهي البداية قصة الموقف : فيعتمد هذا النوع من القصص على المفارقة إذ تقدّم شخصية أو أكثر في موقف انساني محدد يتميز بالإثارة والانفعالية. بما أن في النهاية لتكشف عن المفارقة التي تدل على أن ذلك الشعور كان نتيجة لسوء الفهم مغاها التنوير حيثما تركيبة وتقنية هذا النوع في القصص قليل جداً (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٤) ومن أمثله التي جاء بها العذاري قصة (الوشاية) لـ (ميسلون هادي) التي تتحدث عن موظف كان قد اغتاب أحد زملائه في العمل وشعر بتلك الغيبة بشكل ما. فهو يحاول أن يعتذر منه، لكن أن هذا الزميل قد سمع نهاية الموقف تكشف عن أنه لم يكن على أدنى علم بالأمر : "نظرت إلى الممر ثم عدت إلى مكاني و جمعت على نفسي كقنفذ أحس لتوه بالخطر ورحت انظر في نقطة ثابتة على الجدار والأسئلة تهوي على رأسي كمطارق تترى ... هل كان هو المقرب من الغرفة" ؟. (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٤-٦٥)

فيجد العذاري أن اندفاع الراوي إلى هذا التخوف مجيءً بالشخص المقصود ففي هذه البداية تدخلنا في موقف، سنشعر من خلاله الحاجة لمعرفة السبب الذي يدفع عنه الراوي إلى هذا التخوف من مجيء الشخص المقصود، مما يلتجأ هذا النوع من بداية القصص على توظيف الشعور الحاد الذي تعاني منه الشخصية في الموقف المعين (العذاري، ٢٠٢٠: ٦٥). فهذه البدايات التي يلجأ إليها القاص لغرض عمل نوعاً من التشويق لدى القارئ لكي يبحث عن مخلات والثيمات النفسية داخل الفضاء القصصي.

وهناك أشكال عدة للبدايات التي ألتجأ إليها العذاري مما في ذلك نجد استعملها عند الكثير من القصاص العرب مما أنهم عمدوا على تطوير مجموعة من التقنيات التي أصبحت عرفاً غير معلن في للتقنيات لتقاليد القصصية فيما يخص الشكل النصي (الأسلوبي) للبداية، وقد أمكنت من ذلك تحديد أربع أشكال منها بالنظر إلى البناء اللغوي لهذه التقنيات وتوضيحها (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٦) فهي:

فمنها التقنية الأولى إلا وهي البداية الاستفهامية: التي تكون فيها الجملة الأولى استفهامية، تهدف إلى توجيه توقعات القارئ وتسويقه نحو وجهة محدد (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٦) ،

اعراب الراوي عن حيرته ودهشته بصيغة استفهامية (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٦)، للقاص نبيل فاروق في قصة (قلبي ليس للبيع) من مجموعته التي تحمل العنوان نفسه:

"صدقوني.. لست أدري كيف أبدأ قصتي هذه! ..."

بل لست أدري حتى كيف يمكن أن يكتب شخص ما قصته، ويخطها على الورق.

كيف يمكن أن يحول مشاعره إلى كلمات؟!... (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٦-٧٧) .

مما تأخذنا هذه الاستفهامات إلى تقنية أخرى نشعر من خلالها أننا نواجه راوياً يعاني من توتر وقلق شديد يعجز عن وصفه في تجليات القصة فاستعمل القاص هذه التقنية.

إما التقنية الثانية إلا وهو تقنية بداية **المونولوج**: ففي هذا الشكل من البدايات يضع القارئ نفسه أمام حوار داخلي للشخصية، وفي هذه الحالة يلاحظ إصرار القاص نحو إشعار القارئ بأزمة والحالة التي تشعر بها الشخصية الرئيسية (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٦-٧٧) ، فيأتي العذاري ببداية القصة التالية: "حاحا حاء. يراد له حظ كبير. من قال هناك شيء؟ ستار أفندي هاه؟ من قال هناك شيء على الأرض؟ أبدا والله..... ما ادري ما ادري.... هل وشوش أحد في أذنيك ستار أفندي هاه؟ حاحا حاء. وخرج من فمه فحيح مخمور ..." (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٧)

يبدأ العذاري في تحليل هذه القصة من خلال التقنية الحوار الداخلي (المونولوجي) للبداية للقصة مما تعيش من حالة هستيرية للشخصية الرئيسية هي ستار مصوراً الاضطرابات والتغيرات التي يعيشها مما أن يبحث عن التغير والولوج من هذه الحالة الهستيرية .

أما التقنية الرابعة إلا وهي بداية **الخطاب**: يلتجأ العذاري لهذا النوع من البدايات لكثرت استعمال القصاص العرب لهذه البداية شبيهة بالمونولوج سوى أن الراوي يتحدث عن الشخصية بلغة المخاطب وكأنها شخصية أخرى منفصلة تماماً عنه، من حيث أن لا يكتب لغة الخطاب صفة الحوار بل يظل مستنداً بصورة السرد القصصي للعناصر الفنية للقصة (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٧) ومن الأمثلة على ذلك جاء العذاري قصة القاص (جمعة اللامي) إلا وهي (لغة العز):

"كنت تقول سأكون وقتها سعيد، بعد أن تنتهي مدة السجن، سأحدد وقتاً ثابتاً للمطالعة، ليس في البيت، في مكتبة المتحف طبعاً ... وكنت تساور نفسك أحياناً فتؤكد سيكون ذلك في البيت..... أي نعم في البيت وعندما تبدأ الدنيا بالمطر تطفئ ضوء الغرفة، وتريح ستائر النافذة المظلة على الشارع." (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٨)

يبدأ العذاري بحديث المخاطبة بقوله (كنت أقول) وكان الشخصية أخرى متعايشة مع الاحداث تعطي لنا المغزى ، بصفة حوار يصوره الراوي هنا بالسرد القصصي مما يسمه بزاوية النظر.

إما ما تحوية من تجليات في التقنية الأخيرة فهي البداية **التعريفية**: تعتمد هذه البدايات على عرض صورة قياسية لمضامين الشخصية فتتضمن أفعالها النمطية المعتادة ، فتبنى (البداية التعريفية)على أفعال مضارعة وان تتضمن كلمات دالة على النوير و(التدويم) والاعتیاد(العذاري، ٢٠٢٠: ٧٨) ، مستشهداً العذاري بهذه البداية : "كنت تراقب مثل كل مرة أن تقف سيارته (الفورد) العتيقة، يطفئ محركها وينترع مفتاحها انتزاعاً ثم يغلق بابها بشيء من القوة مثلما لو كانت يده وجسده كله يقوم بعملية آلية....." (العذاري، ٢٠٢٠: ٧٨)

فيحلل العذاري هذا التقنية الفنية مما فيها من آلية متبعة إلا وهي توظيف فعل مضارع كنت (تراقبُ) في بداية القصة التعريفية لدلالة على حدث متبئى قدومه في تجليات القصة يشعر القارئ بأن سيحصل في نهاية المطاف .

٣. النهاية:

هي علامة توقف النصّ المتمثلة في آخر الجملة أو آخر الحدث الذي يتوقف عنده القارئ، كما يصفها ابن رشيق القيرواني "إنّ خاتمة الكلام أبقى في السمع، وألصق بالنفس لقرب العهد بها، فإنّ حسنت حسن، وإنّ قبحت قبح الأعمال بخواتيمها" (القيرواني، ١٩٨١: ٣٦٦)؛ إذ تعدّ وسيلة فنيّة، والبلاغيّة، والفكريّة تولّد في القارئ الإحساس ببلوغ الغاية المدركة؛ ومن مفاهيمها ومعالمها إنّها تفترض وجود سابق محدد لها ولا تفترض الاستمرار والديمومة، من حيث كونها حقيقة من حقائق الحياة الخيال (زينوني، ٢٠٠٢: ٨٥) (أندسون، ٢٠٠٠: ١٢٢) (المجلس العراقي للثقافة، ٢٠٠٨: ٤٦١).

وتشترط في جملة النهاية أنّها تتألّف من جملتين متداخلتين، هما: جملة النص المكتوب التي تقرأها بكلمات فينتهي بها النص موقعاً من الدلالات، أمّا الجملة الثانية فتلك التي يفتح بها النصّ على النقد وتشترط في هذه الجملة أن تكون النهاية مناسبة لطبيعة الموضوع وتجلياته الأدبية المثيرة لنوع من الدهشة، والتشويق ومنطقية، مما تكون النتيجة النهائية المفادّة لهذا النوع معدّة بعناية من خلال تقدم الأحداث (النصير، ٢٠٠٨: ٤٦١) (ثورنلي، ١٩٩٢: ١٢) (كرمود، ١٩٧٩: ١٨٥-١٨٦).

كما يجب أن تكون مختصرة تترك للقارئ الكثير مما يحتاج إلى استنباط وتدقيق واستمرارية، وأن لا تكون مثقلة بالوصف للمعلومات المتخصصة، وأن لا تستمرّ من دون هدف بعد حلّ مشكلة رئيسة، أو تتركز على شخصيات ثانوية، وأن لا تبتعد أو تترك علاقة الشخصيات كما كانت في البداية، أو أنها تعمل على تخلي أو الاستبعاد عن الحل قبل حصوله (كرمود، ١٩٧٩: ١٩٢).

فلا بدّ من أن تكون البداية في قوة النهاية؛ "لأنّها ستحدد الأثر الأخير في نفس القارئ، وأن لا تعتمد على المصادفة الضخمة المثيرة لسخرية القارئ" (القباني، ١٩٧٩: ٥٠).

في حين أن النهاية الضعيفة تؤدي إلى قتل القصة واندثار معالمها (كرمود، ١٩٧٩: ١٨٥)، ومهارة الكاتب في اختيار النهاية وضبطها هي الطريق الأمثل والأصح لنجاح العمل الأدبي وتوحيده أثره في ذهن متلقيه، إذ إنّ النهاية القائمة على الصدفة، أو المبتورة عن السياق الأدبي أو المتخلفة عن صلة بالعمل يرفضها الذوق العام. (خريص، ١٩٩٨: ٦٢)

إذاً فالقصة لا يمكن أن تبلغ كيانها وذروتها وفنيتها "إلا من خلال إتقان نهايتها بأن تكون تنويعاً لما سبق، وتجسيماً لرؤية الكاتب، وموقفه تجاه المسألة المطروحة". (الوسلاتي، ٢٠٠١: ١٣١)

فتنوع النهايات في القصة القصيرة ما بين المغلقة والمفتوحة، "الأولى تكون الأقرب إلى رضى القارئ؛ لأنّها تجيب عن كلّ أسئلته، فتدخل الطمأنينة إلى قلبه، أمّا الثانية ف"مشرعة على احتمالات متعددة؛ لذا يقوى فيها التشويق ويشارك القارئ في التأليف من خلال تصوّر النهايات التي ترضيه" (زينوني، ٢٠٠٢: ٨٦)، ومن جانب آخر فيجب أن نتأكد من بناء القصة القصيرة ولا بدّ من أن تكون لها بدايةً تثير اهتمام القارئ من أول عبارة، ولها نهاية تجعل القارئ لا ينس القصة بعد لحظات من الفراغ من قراءتها بما فيها من أحداث وتجليات مستمدة من الواقع الذي يعيشه القارئ مما تجعل خياله يتذكر هذه الأحداث واللحظات التي تطرأ على القصة. (القباني، ١٩٧٩: ٤٥)

والهدف من العمل الفنّي جميعاً أن لكل العناصر القصصية تتضافر وتتعاون مع بعضها لخدمة هذا الركن؛ "لأنّه سيتترك الأثر الأخير في نفس القارئ، وهو الذي سيجعله يتمعن في الرسالة التي أراد المؤلف إيصالها". (صالح، ٢٠٠٥: ٧٤)

نلاحظ النهاية في القصة القصيرة التقليدية أشبه باللحظة التي تتجلى مغزى للمعنى بدلالات مختلفة في ذهن القارئ "من حيث أنّ النقطة التي تتجمع فيها وتنتهي إليها خيوط الحدث كلّها، فيكتسب الحدث معناه الذي يريد الكاتب الإبانة عنه". (رشدي، د.ت: ٩٥-٩٦)

أمّا النهاية في القصة القصيرة الحديثة فقد أصبحت كياناً متكاملًا يشارك الجميع في صياغته وإعادة ترتيبها ، فلم تعد أعلى قمة في الجبل القصصي لها كيانها الخاص، وكذلك لم تعد معروفة بأنها تقدم الحل ،فهي تترك كل شيء للبحث والتخمين وإعادة التأسيس(فنديل، ٢٠١٠: ١٦٤-١٦٥) (المديني، د.ت: ٤١) ، بينما سامرت موم يفضل (إنهاء قصصه القصيرة بنهاية واضحة على أن يترك النهاية لخيال القارئ) (رايد، ١٩٩٠: ١٢١) .

ومن الضروري عدم فهم نهاية القصة، فلا بُدّ من الكاتب إنشاء فجوة تجعل القارئ يدركها بأنها ذروة أو حتى على أنها لحظة تنوير متمثلة بنوعاً من المفارقة ، فتشكل محور أو بؤرة تتجمع حولها أو فيها معظم عناصر العمل(حافظ، ١٩٨٢: ٢٤) .

أمّا ناقدنا الدكتور نائر العذاري فيرى أنّ كلّ من درس القصة يجد نهايتها هي الغاية التي يسعى إليها ويحتضنها ؛ حيثما نجد القاص هو الذي يبني البداية ثم يترك حرية لشخصياته في الحركة باتجاه آخر للقصة لكي تعمل على صنع نهاية بنفسها(حافظ، ١٩٨٢: ١٨٥) .

يبدو أنّ العذاري لم يقتنع بأدبية حرّية الشخصيات في تحديد النهاية، الأمر الذي جعله يحدد قيمة فنية معينة لهذا الحد ، قائلاً: "أجد صعوبة في تصوّر أمر كهذا؛ لأنّهُ يفرض علينا أن نتصور القصة على أنّها خيال حر بعيد عن التخطيط والتصميم"(حافظ، ١٩٨٢: ١٨٥) مما عمد الكثير من النقاد على هذا التسمية بتضارب شهادات من كتاب القصة، فقد كان (إدغار إلن بو) يوصي المؤلفين بكتابة النهاية أولاً وعدم إهمالها وتركها ومن الأمثلة على ذلك ، كانت أدبلا روجرز تكتب المقطع الأخير أولاً، ثم تتنبه بدبوس على لوحة آلتها الكاتبة أمامها قائلة: "إنّ الطريقة المؤكدة التي تدمر أي شيء هي أن لا تعرف أين عليك أن توقفه"(حافظ، ١٩٨٢: ١٨٥) ، بما أن العذاري صرح من ذلك بأننا نحن ندرك أنّ النهاية هي العنصر الذي تؤسس عليه القصة، ولكن لنتفق أنّ الكاتب على هذا النحو يكتب القصة نهاية لغرض ما، ولا يكتب نهاية للقصة ، فعلى هذا الرأي نحدد بعض النقاد ممن درسوا القصة فيعدونها (بؤرة أو محور يجتمع فيها معظم العناصر الفنية للبناء القصصي) (حافظ، ١٩٨٢: ٢٤) .

وبما أنه عمد العذاري على أتضح اللحظة التي من خلالها نفسر لنا سبب وضع كلّ عنصر في مكانه لا يمكن تغييره وإبقائه على تلك الهيئة.

ويرى الباحث من هذا القول ؛ أنّ النقاد جعلوا للبداية والنهاية في القصة ميزة خاصة بها، وأنّ بعضهم الآخر جعل لهذه الميزة وظيفة خاصة بها لا يمكن الاستغناء عنها في حين أنّ لكلّ قصة سبباً يجعل معالمها تطراً عليه من حيث جعل الطريق أمام الكتّاب واضحاً؛ لكي يعملوا على صنع كثير من المتغيرات داخل القصة بهدف تشويق القارئ إلى هذه التقنيات والأحداث التي تطراً على القصة.

إنّ علاقة البداية بالنهاية ليست علاقة مباشرة كما يصفها العذاري ذات تركيبة قائمة وقارة، فأية بداية تفرض نوعاً معيّناً من النهايات، ولكن هذا لا يعني أنّها تحدد النهاية تحديداً دقيقاً، فالبداية تعطينا نمط الصراع فقط ، وهذا ما يقودنا إلى تحديد مجال توقعنا، في حين أنّه التجأ إلى القفل الأخير في القصة فالعلاقة بين الأفعال والنهاية في القصة تؤلف نظاماً متماسكاً و متميزاً، وظيفته تقوية اندفاع القارئ نحو القصة (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦١) .

ومن التقنيات المهمة التي عمل الدكتور نائر العذاري على توظيفها وتحديد مفاهيمها (قتل البطل) وهذه التقنية تشكل نهاية القصة إذ يعتمد القاص على إثارة الصراع في القصة داخلياً فيجد البطل نفسه فاقداً حالة التوافق بينه وبين ذاته فيجد القاص أن قتل البطل وهو أسهل الحلول المتاحة، إلا أن هذا لا يمنع من وجود قصص أخرى ذات أنماط مختلفة من الصراع وتنتهي بالتقنية نفسها، وإن كانت قليلة، وعندما يكون الصراع داخلياً فإن قتل البطل يتم عن طريق دفعه إلى الانتحار أو ما يشبهه (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٥)، ومن الأمثلة على هذه النهاية التي جاء بها العذاري هي للقاص عبد الرزاق المطلبي قصة (الخفافيش): تتحدث عن خيانة زوجية تقليدية. الزوجة التي تروي القصة من زاوية نظرها، بطريق راوي الدرجة الثالثة المنحازة، تستسلم بخيانة زوجها لأنها لا تريد أن تخسره، وعندما تبلغ القصة الحد الحاسم تجد نفسها مدفوعة إلى الانتحار (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٦) مستعملاً القاص في هذه القصة تقنية أخرى لقتل بطلته، مفصلاً المقطع الأخير بفصل طباعي، وينقل الراوي المنحاز إلى زاوية نظر الزوج الذي يكتشف انتحار زوجته: "وفي بقعة من بلاط القاعة الصغيرة، ترتمي المرأة كتلة سوداء، متورمة الوجه والعيون، وقرب رأسها تتجمع بركة من دماء سوداء كانت ما تزال تسيل من جرح عميق في الرأس المنقوش". (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٦)

هذه الطريقة، تجنب القاص المطلبي حوض صعوبة تصوير لحظة الموت، وتكون القصة، أحياناً، مبنية منذ البداية على تقنية قتل البطل، لكن لحظة الموت تمر عجلي، من غير أن تأخذ حظها من التصوير.

إما التقنيات الأخرى في نهاية هي تقنية فرض الواقع: يجد العذاري هذه التقنية بديلة لتقنية قتل البطل، إذ يختار القاص، في هذه الحالة استسلام بطله لعدم التوافق وعجزه عن تغيير الواقع. وغالباً ما وظف القاص هذه التقنية في القصصي الصراع مع المجتمع (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٧)، فمنها يستدل العذاري بقصة (خيول مسنة) للقاص غازي العبادي؛ هذه القصة فيها شيء من الطرافة فهي تروي من زاوية نظر حصان مسن يتذكر مجده عندما كان يصل ويجول في حلبات السباق، تلك كانت أيام عز أما اليوم أما اليوم فهو عاجز ليجرا معاً عربة حمل. يحاول أن يقاوم بكل ما لديه من قوة. سياط صاحبه الجديد لكن: "عليه منذ الساعة أن ينام عميقاً لكي يكون في الصباح الذي بدت بشائره تلوح على صفحة السماء الزرقاء قادراً على مجابهة المتاعب وقيل أن يغفو تماماً لم يستطع أن يمنع عينيه من أن تسكبا دمعيتين حاريتين" (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٧).

يجد العذاري هذه للنهية منطقية، أو ربما حتمية، لكن هذه التقنية قد توظف أحياناً في نهايات محيرة تجعل القارئ في صدمة من أمره.

أما التقنية الثالثة فهي تقنية فرض الوهم: هذه التقنية من أهم التقنيات في إنهاء قصص الصراع الداخلي في القصة، إذ يكتشف البطل في نهاية القصة أن معاناته كانت قائمة على تصور موهوم فلا بد للوهم من إزالة (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٩).

ويوظف العذاري نهاية لهذه النوع من التقنية كما في قصة (مغني الكورس) للقاص موسى الكريدي توظيفاً ممتعاً: فيتحدث الراوي المنحاز فيها عن إعجاب الناس بصوت المغني وتتغامه مع الآلات الموسيقية التي تصدح في مرافقته، و الهتاف والتصفيق وصيحات الإعجاب الهتاف والتصفيق؛ "ينتبه المغني على نفسه، يوقف رحلته على كره، يصحو على الخشبة تحت الضوء على الخشبة تحت الضوء الملون، ويرى إلى قامته وهي تستوي مع الكورس، وفمه يتحرك حركة مجانية (.....)، بدأ فمه الصغير مرة أخرى في مرآة خياله يرسم تمتمات تتم عن عاداته في التمثيل أمام الحشد تمثيلاً صامتاً" (العذاري، ٢٠٢٠: ١٦٩-١٧٠).

لحظ العذاري أن ذلك لم يعتبره انه أداء جميل ويتوجب علينا الإعجاب به ، فيلمحه أنه سوى وهم عاشه المغني لفترة من الزمن ورحل.

أما التقنية الأخيرة فهي تهريب البطل: يبدو أن العذاري التجأ كثيراً لهذا النوع من القصص التي تقوم على إنشاء مواقف أزمت يعيها أبطالها . فالقاص في النهاية يبحث عن طريقة لإنقاذ بطله (العذاري، ٢٠٢٠: ١٧١) ، فيأتي بهذا النوع من النهاية للقصة (سيمبائي) الأنموذج المبسط لهذه التقنية ، فان (جبار) بطل القصة ينجو من الموت بعد تعرضه وأصدقائه لاعتداء من قبل أربعة رجال على الطريق الخارجي يؤدي إلى قتل أصدقائه الثلاثة، وتمكنه هو من الهرب: "كان يركض في الظلام لاهثاً ، دون أن يستدير خلفه ، بدت له أضواء المدينة خافتة بعيدة . ليس هناك من يستطيع نجاتهم (.....) كانت أصداء أنفاسه الثقيلة فقد تترد دفي رأسه وأذنيه . مر بيده على جيبته ووجه المبللين ثم رفع ببطء نظره نحو السماء السوداء" (العذاري، ٢٠٢٠: ١٧١).

ف نجد تهريب البطل في هذه النوع من النهايات اختيارياً ، ومحتماً ، وكان من الممكن أن يلقي مصير رفاقه، ولكن يبدو أن اخبار القاص تقنية راوي الدرجة الثالثة المنحاز دفعته إلى الخيار الأول لكي يبقى (جبار) الشاهد الوحيد على الحدث.

بيد أنها تشمل التقنيات الأربع السابقة النسبة الغالبة من نهايات القصص، أما ما بقي فهو تقنيات قليلة الاستعمال ونادرة ، ومن خلال ذلك سوف نتحدث على اثنين منها، هما النهاية المفاجأة ونهاية الحل الذكي (العذاري، ٢٠٢٠: ١٧٢) .

١. ليست النهاية المفاجئة من التقنيات المفضلة في القصة القصيرة ، ذلك لأنها تتطلب حذراً شديداً من قبل القاص لكي لا يشعر القارئ أنه كان مخدوعاً، أو بمعنى آخر: إن المفاجئة لا بد أن تكون غير معتمدة على الصدفة، ولا بد من أن يكون هناك ما يسوغها في القصة، ومن الأمثلة التي جاء بها العذاري وفق هذه التقنية هي قصة (الوسادة) لموسى الكريدي، تتحدث عن الأم التي تحمل طفلها وسط أتون الفذائف المدفعية المعادية لتنجو به: "حين وضعته برفق الفرشة وحدث فيه لم تصدق ...، وحين عرفت في اللحظة ذاتها، أنها لم تكن تحمل سوى وسادة الطفل البيضاء، صرخت فاهتز المربع الصخري بمن فيه ودارت الأرض كالدوامة" (العذاري، ٢٠٢٠: ١٧٢).

ذات تركيبة مؤسسه على النهاية المفاجئة إذ لو كانت البطلة قد تمكنت من إنقاذ طفلها فعلاً ، لما كانت هناك قصة، وقد زاد من التحام النهاية وإمكانية تقبلها أن يستخدم القاص تقنية العنوان الإيحائي الذي يدفع القارئ إلى البحث عن معنى وسبب استعمال كلمة (الوسادة) عنواناً.

٢. أما تقنية الحل الذكي فهي قائمة على تقنية فنية تعتمد على تخلص البطل من الموقف القصصي الذي يمر به بإيجاد حل لبق . ومن الأمثلة على هذه التقنية يستدل بها العذاري بقصة (حب) لغازي العبادي التي تتحدث عن تعرض فتاتين الغبان الورق مع شاب في بناية أوربية لإسكان الطلبة، ويبدو أن الفتاتين متضايقتين من ثقل الضيف الذي يظن أن من الممكن إنشاء علاقة حب مع إحداها، بعد حديث عابر دار بينهما قبل أيام، وبعد خروج الضيف لجلب معطفه من الخارج (المسجل عند الباب)، تتصل الفتاة تليفونياً بأحد زملائها، وعندما يعود الأول إلى الغرفة يجد أمامه شخصاً جديداً:

" قالت لودميلا وهي تقدمها إلى بعض :

- زوجي

تطلع الضيف متأماً إلى عينيها الناعستين، ونهض وغادر الغرفة معتذراً متعثراً لا يعرف من أين الباب، وبعد رحيله اختلط في الغرفة الضحك بالأسى ثم ساد وجوم (العذاري، ٢٠٢٠: ١٧٣).

فيعمد العذاري على هذا التقنية للتخلص الشخصية الرئيس الموقف الذي وجدت نفسها فيه؛ فيما سبب لها الضيق والحرج الشديد بأن الرجل الذي وجدته لم يكن زوجها .

المصادر والمراجع

- الإحساس بالنهاية (دراسات في نظرية القصة): فرانك كرمود ، ترجمة: عناد غزوان- جعفر صادق الخليفي ، د.ط، دار الرشيد للنشر ، العراق ، ١٩٧٩ م .
- الاستهلال فن البدايات في النص الأدبي، الهيئة العامة للقصور الثقافية، القاهرة، ١٩٩٨م.
- البدايات وظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ، (مقال منشور)، مجلة الرمل للثقافة، رام الله فلسطين، ١٩٨٦م
- ثريا النص (مدخل إلى دراسة العنوان القصصي)، محمود عبد الوهاب، سلسلة الموسوعة الصغيرة، العدد؛ ٣٩٦، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٩٥م
- ثنائيات إدوار الخراط النصية دراسة في السردية وتحولات المعنى، أحمد خريص، ط١، أزمنة النشر، عمان، ١٩٩٨م
- سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لشاعر عبد الله حمادي، محمد علوان، ط١، منشورات النادي الأدبي، قسنطينة، الجزائر، ٢٠٠١م.
- سيمياء العنوان، بسام موسى قطوس، ط١، وزارة الثقافة عمان-الأردن، ٢٠٠٢م
- الشعر والتلقي، علي جعفر العلاق، ط١، دار الشروق، رام الله، فلسطين، ١٩٩٧م
- الصناعتين، ابو هلال العسكري، تح؛علي محمد البحاري محمد أبو حفل إبراهيم، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة
- علم العنونة(دراسة تطبيقية)، عبد القادر رحيم، ط١، دار التكوين للتليفون والترجمة، سوريا ٢٠١٠
- فن كتابة القصة، حسين القباني، ط٣، دار الجبل، بيروت، ١٩٧٩م
- فن كتابة القصة، فؤاد قنديل، ط٢، دار المصرية اللبنانية، ٢٠١٠م
- فن كتابة القصة ،علي عبد الجليل، دار أسامة، ٢٠٠٥م.
- القصة القصيرة النظرية والتطبيق، إمبرت إنريكي أندسون، ترجمة: علي متوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠م
- قصة القصيرة بالمغرب (في النشأة والتطور والاتجاهات)، أحمد المدني، دار العودة ، (د.ت)
- القصة القصيرة عند محمود تيمور : إبراهيم بن صالح ، دار محمد علي لنشر ، صفاقس-تونس ، ط٣، ٢٠٠٥م
- القصة القصيرة، آيان رايد، ترجمة: منى حسين مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٠م.
- كتابة القصة القصيرة، ولسن ثورنلي، ترجمة: د. مانع الجهني، ط١، النادي الأدبي، جدة، ٢٩٩٢م .
- ما تُخفية القراءة في الرواية والقصة القصيرة : ياسين النصير، الدار العربية للعلوم ، المجلس العراقي للثقافة ، ط١، ٢٠٠٨م
- معجم المصطلحات نقد الرواية : لطيف زيتوني ، مكتبة لبنان ناشرون -دار النهار للنشر ، بيروت _لبنان ، ط١، ٢٠٠٢م
- مقاربات في الرواية والأقصوصة، بشير الوسلاطي، ط١، منشورات سعيدان، سوسة_ تونس، ٢٠٠١م
- نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال ،حسين خمري، ط١، دار العربية للعلوم، ٢٠٠٧م
- هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، شعيب خليفي، ط١، دار الثقافة مطبعة النجاح الجديدة، دار البيضاء، ٢٠٠٥م.
- خصائص البائية للأقصوصة صبري حافظ ، مجلة الفصول،مجلد٢، العدد٤، ١٩٨٢م
- سيميائية العنوان في مجموعة القصصية (من القاع النسيان) لعبد الله النصر، بن ابراهيم نعيمه، إشراف، أ. د شلوي عمار، كلية الآداب واللغة العربية.
- البدايات وظيفتها في النص القصصي، صبري حافظ، مجلة الرمل للثقافة، رام الله فلسطين، ١٩٨٦م.
- العمدة ،ابن رشيق القيرواني ،تح؛د.محمد محي الدين عبد الحميد،دار الجبل ،بيروت ،ط٥،الجزء ١، ١٩٨١م.
- نظرية القصة القصيرة، ثائر العذاري، دار الكنوز للمعرفة والنشر، الاردن، ٢٠٢٠م.