مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية

اسم المقال: الميتاسرد في رواية (ولا غالب) لعبدالوهاب الحمادي
اسم الكاتب: حصة بنت أحمد بن عبدالله الدوسري
رابط ثابت: https://political-encyclopedia.org/index.php/library/10377
تاريخ الاسترداد: 2026/05/11 21:51 +03

الموسوعة السياسيّة هي مبادرة أكاديمية غير هادفة للربح، تساعد الباحثين والطلاب على الوصول واستخدام وبناء مجموعات أوسع من المحتوى العلمي العربي في مجال علم السياسة واستخدامها في الأرشيف الرقمي الموثوق به لإغناء المحتوى العربي على الإنترنت.
لمزيد من المعلومات حول الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political، يرجى التواصل على info@political-encyclopedia.org

استخدامكم لأرشيف مكتبة الموسوعة السياسيّة – Encyclopedia Political يعني موافقتك على شروط وأحكام الاستخدام المتاحة على الموقع https://political-encyclopedia.org/terms-of-use

تم الحصول على هذا المقال من موقع مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية ورفده في مكتبة الموسوعة السياسيّة مستوفياً شروط حقوق الملكية الفكريّة ومتطلبات رخصة المشاع الإبداعي التي ينضوي المقال تحتها.

جـامعـة الـشـارقـة
UNIVERSITY OF SHARJAH

مجلـة جامعـة الشـارقة للعلـوم الإنسـانيـة والاجتماعيـة

مجـلـة عـلـمية محكمـة

المجلد 22، العدد 3
ربيع أول 1447هـ / سبتمبر 2025م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات 2339-1996

سبتمبر 2025م **مجلة جامعة الشارقة للعلوم الإنسانية والاجتماعية** المجلد 21 العدد 3
https//:doi.org/10.36394/jhss/22/3/17

الميتاسرد في رواية (ولا غالب) لعبدالوهاب الحمادي

حصة بنت أحمد بن عبدالله الدوسري[1]

تاريخ الاستلام: 20 - 02 - 2024 **تاريخ القبول: 4 - 06 - 2024**

ملخص البحث:

انفتحت الرواية الجديدة في مرحلة ما بعد الحداثة على أشكال متعددة من التجريب، زعزعت ثبات البنية السردية التقليدية، وخرجت على أنماطها المألوفة. من هذه المظاهر التجريبية تهجين البنية السردية بنص مضاد للسرد، تنتقد فيه الرواية نفسها، وتكشف فيه عن وعيها الذاتي بمكونات بنيتها الفنية. وتُشرك معها القارئ في بناء الرواية، وتوجيه أحداثها؛ فتكسر لديه حالة الإيهام بالواقع التي يعيشها عبر النص السردي

هذه التقنية التجريبية عُرفت بالميتاسرد. وقد ظهرت بوضوح في رواية (ولا غالب) للروائي عبدالوهاب الحمادي. هذه الرواية التي جمعت في بنيتها السردية بين القص وما وراء القص، بين الإبداع ونقده في آن واحد. ولأهمية هذا الجانب في الرواية، وأثر دراسته في فهم تطور توظيف التقنيات التجريبية في فن الرواية العربية. سيدرس هذا البحث (الميتاسرد في رواية "ولا غالب")، مستهلا الدراسة بتوضيح مفهوم الميتاسرد، وسيقف على تعالق النص الميتاسردي مع مستويات السرد في الرواية، وسيكشف عن وظائف النص الميتاسردي في بنية الخطاب الروائي، وآليات الوعي بالتخييل التي استخدمها هذا النص الميتاسردي، مبينًا أثر القارئ الافتراضي في تعدد زوايا الرؤية السردية فيه

الكلمات الدالة: رواية، سرد، الميتاسرد، عبدالوهاب الحمادي، رواية "ولا غالب".

(1) كلية الآداب - جامعة الإمام عبدالرحمن بن فيصل (الدمام - المملكة العربية السعودية)
hedossary@iau.edu.sa

المقدمة:

انفتحت الرواية الجديدة في مرحلة ما بعد الحداثة على أشكال متعددة من التجريب، زعزعت ثبات البنية السردية التقليدية، وخرجت على أنماطها المألوفة، وحاولت تجاوز عناصرها الفنية المعروفة. منها استبدال الصوت القصصي الواحد بتعدد الأصوات، والخروج على مفهوم البطل التقليدي، وتبني فكرة اللابطل، واتجاه السرد إلى التشظي والتفكيك، وتهجين النص بتراسل الأجناس الفنية، وتوظيف التناص والمفارقة، واللجوء إلى الرمزية والغموض، والانعكاسية الذاتية التي تعني ارتداد السرد إلى ذاته، متجاوزًا موضوعه إلى التأمل في عملية بنائه، ونقد مكوناته التركيبية (ينظر: النية و بن خليفة، 2019، ص ص 18-13، 24).

وتعد هذه الانعكاسية الذاتية من أهم المظاهر التجريبية في رواية ما بعد الحداثة؛ إذ قامت على استحداث خطاب مضاد للسرد داخل الخطاب السردي، خطاب ينتقد الرواية، ويقوض عالمها الخيالي، ويعلق على آليات بنائها، وتقنيات تركيبها؛ فيكون لها بمثابة المرآة ترى الرواية نفسها من خلال مداخلاته النقدية التي تقطع تسلسل الحكي فيها؛ مما يجعل المؤلف يقوم بدورين مزدوجين فهو تارة يخلق عملًا إبداعيًا يوهم فيه القارئ ببنيته الفنية، وتارة يكشف للقارئ عن وعيه الذاتي بعملية البناء الفني للرواية، فيجعله يعايش حالتين متناقضتين حالة التخييل وتقبل الإيهام بالواقع، وحالة نقض هذا التخييل وكسر الإيهام بالواقع

هذه التقنية السردية التي تجمع بين نصين متغايرين في بنية تركيبة واحدة هي ما اصطلح على تسميتها بالميتاسرد أو الميتاقص. وقد بدت بوضوح في رواية (ولا غالب) الصادرة عام 2020م، للكاتب الكويتي عبدالوهاب الحمادي[1]. فقد جمع هذا النص الروائي بين القص وما وراء القص في بنيته السردية. وحول هذا التوظيف لتقنية ما وراء القص أو الميتاسرد جاءت هذه الدراسة لتجيب عن التساؤلات الآتية:

- ما مفهوم الميتاسرد وعلاقته بالتجريب الروائي في مرحلة ما بعد الحداثة؟
- كيف تناوبت مستويات السرد في الرواية في تشكيل بنيتها الفنية، وخَلْقِ نصٍّ أجناسيٍّ هجينٍ، يرتكز على المفارقات في رسم شخوصه، وسير أحداثه، ومناقشة قضاياه؟

(1) هو عبد الوهاب محمد الحمادي، كاتب وروائي، من مواليد الكويت عام 1979م. صدرت رواية "ولا غالب" عام 2020م، وفازت بجائزة دولة الكويت التشجيعية للعام 2021م. وهي الرواية الثالثة له، بعد "الطير الأبابيل" الصادرة عام 2012م، و"لا تقصص رؤياك" الصادرة عام 2014م التي وصلت إلى القائمة الطويلة في الجائزة العالمية للرواية العربية عام 2015م.

- ما الوظائف التي حققها النص الميتاسردي في الرواية؟
- ما هي آليات الوعي بالتخييل التي أوجدها النص الميتاسردي في الرواية؟
- ما هو أثر القارئ الافتراضي في تعددية زوايا الرؤية السردية في النص الميتاسردي في الرواية؟

يحاول هذا البحث أن يجيب عن هذه التساؤلات من خلال دراسة الجانب الميتاسردي في الرواية؛ إذ سيقف أولًا عند مفهوم الميتاسرد، ثم سيُبيّن تعالق النص الميتاسردي مع مستويات السرد في الرواية، وسيكشف عن وظائف النص الميتاسردي في بنية الخطاب الروائي، وآليات الوعي بالتخييل التي استخدمها هذا النص الميتاسردي، مبينًا أثر القارئ الافتراضي في تعدد زوايا الرؤية السردية فيه. متبعًا في هذه الدراسة المنهج التحليلي الوصفي

أولًا- مفهوم الميتاسرد:

يَبني النص الروائي عالما متخيلًا من الأحداث والشخوص عبر أماكن متعددة وأزمنة مختلفة، ينقل معه القارئ إلى فضاءات تخيلية، ويخلق له عالمًا موازيًا لعالمه الحقيقي يعيش فيه وهم الحقيقة، يتأمل فيه ذاته وواقعه، ويبرز من خلاله همومه وقضاياه. هذه اللعبة السردية التي تُبنى على الخيال والإيهام بالواقع جاءت الرواية التجريبية في مرحلة ما بعد الحداثة لتنقضها وتخرج عليها، حين تعمدت كشف هذه اللعبة السردية داخل النص الروائي من خلال خرق تماسك البنية السردية بنصٍ موازٍ يكسر الإيهام بواقعية السرد، ويقطع على القارئ عملية التخييل التي يعيشها عبر النص السردي

هذا الخروج المتعمد على السرد داخل النص الروائي هو ما اصطلح على تسميته (ما وراء القص). وأول من استخدم هذا المصطلح الروائي الأمريكي وليم غاس (William H.Gass) عام 1970م، وعرَّفه بأنه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه؛ كونه صنعة ليطرح أسئلة عن العلاقة بين القص والواقع" (خريس، 2001، ص35). هذا النوع من الكتابة السردية يتجاوز السرد إلى التأمل فيما وراء السرد، والتعليق على الأنظمة التي تحكم بنيته، ففيه " يتركز السرد حول ذاته، ويصبح داخل النص الروائي موضوعًا لنفسه، فيقوم الرواة بتحليل مستويات السرد، وطرائق تركيب الحكاية، ومنظورات الرواة، والعلاقة بين المادة الواقعية والتخيلية، وأثر النص في المتلقي، والصراع الناشب بين الرواة أنفسهم على الاستئثار بالاهتمام، وانتزاع الاعتراف من المتلقين بأهمية أدوارهم ووظائفهم" (إبراهيم، 2001، ص5).

وقد عرّفت ليندا هيشيون (Linda Hutcheon) هذا الشكل القصصي بأنه "رواية عن الرواية، أي الرواية التي تتضمن تعليقًا على سردها وهويتها اللغوية" (ساوما، 2010، ص13). وكذلك وصف إدورد الخراط هذا اللون من الكتابة الإبداعية بأنه "نظرة النص إلى ذاته في مرآة النص نفسها، وهو ما يُعرف بالرواية الشارحة أو ما وراء الرواية (الميتا رواية)" (فركوح، 1996، ص11)

ولم تقتصر مرادفات مصطلح (ما وراء القص) على هذين المصطلحين اللذين ذكرهما الخرّاط بل تعددت المصطلحات المرادفة التي أطلقت على هذه التقنية السردية، منها: ما وراء السرد، رواية الوعي الذاتي، الانعكاس الذاتي، ضد الرواية وغيرها (ساوما، 2010، ص13). وجميعها تشير إلى الدور المزدوج الذي يقوم به المؤلف فهو في "ما وراء القص يبتدع رواية، ويكتب تقريرًا عن ابتداع تلك الرواية في آن واحد" (ساوما، 2010، ص14)

وبذلك تُبرز رواية ما وراء السرد صوت مؤلف النص من خلال تعليقاته على النص القصصي أو ما يعرضه من تعليقات من حوله أو نقدهم لعمله الإبداعي؛ فيتحول العمل السردي من نص إبداعي إلى نقد لهذا الإبداع وتعليق عليه؛ مما يعكس وعي المؤلف بالعملية الإبداعية، ونقده لكيفية تشكُّلِها. فمن أهم سمات ما وراء السرد "المقابلة بين خلق وهم بالحقيقة، وتعرية الوهم بإظهار الطبيعة التلفيقية للنص: فكتابات ما وراء القص تلفت النظر إلى أساليب خلق الوهم وتحطيمه في الرواية. وتشير إلى العلاقة المعقدة بين الواقع والخيال" (ساوما، 2010، ص18 - 19). مما يعني أن الرواية تنقض آليات إبداعها من داخلها، وتكشف عن وعيها الذاتي بمكونات بنيتها التركيبية، فهي تنتقد نفسها من داخلها، فتزيل الحواجز بين النص المروي والنقدي، وتمزجهما في نسيج روائي واحد، يجمع بين الرواية وضدها في آن واحد

ثانيًا- رواية (ولا غالب) وتعدد مستويات السرد:

تمثل رواية (ولا غالب) أنموذجًا واضحًا لرواية (ما وراء السرد) فقد تشكّلت بنية هذه الرواية من مستويين سرديين رئيسين هما: مستوى (القصة)، ومستوى (ما وراء القصة) الذي يتضمن النقد والتعليق على المستوى السابق.

ففي المستوى الأول تدور القصة حول مجموعة من السّياح الكويتيين يلتقون صدفة في مدينة (غرناطة) بإسبانيا، ورغم الاختلافات البيّنة في شخصياتهم، وفي طريقة تفكيرهم ورؤيتهم للحياة يخوضون مغامرة خيالية؛ إذ تأخذهم هذه المدينة الساحرة عبر معالمها التاريخية إلى الماضي يسترجعون أحداثه ومواقفه، ويسقطونها على ما عاصروه من أحداث الحاضر ونزاعاته، فينتقلون بين هذه الأزمنة في مستويات سردية عدة، تتداخل فيما بينها مُشكّلة القصة الرئيسة. وبذلك يتكون مستوى القصة من عدة مستويات متداخلة، هي:

المستوى الرئيس الأول: الذي يتضمن القصة الأساسية التي تدور حول هؤلاء السّياح الكويتيين، وكيف التقوا؟ وهم الطبيب الذي جاء لزيارة غرناطة المدينة التي أحبتها زوجته الراحلة، وتمنت أن تراها معه، إلا أن انشغاله الدائم حال دون ذلك. وها هو بعد رحيلها بعقد من الزمان يزور هذه المدينة، والحسرة تملأ نفسه مع كل مشهد ومعلم يراه كانت زوجته تحلم برؤيته، وكانت تتمنى أن تُطِل على التاريخ من خلاله

وقد التقى هذا الطبيب في إحدى أماكن غرناطة الشهيرة وهو (مطل سان نيكولاس) بشيخ سمين، ورجل نحيل. وبعد الحوار معهما تبيّن له أنهما من الكويت، النحيل من أقصى العاصمة، والسمين من جنوبها، بينما هو من وسط الكويت. وكان معهما سائق شاب. اجتمعوا جميعًا في رحلة سياحية يجوبون أرجاء غرناطة، ويتأملون معالمها القديمة.

ويندرج تحت هذا المستوى الرئيس ثلاثة مستويات، في المستوى الأول منها: تخترق القصة الرئيسة ارتجاعات كثيرة إلى ماضي الشخصيات، وأهم المواقف التي غيّرت حياتهم. ومن أهمها الغزو العراقي للكويت. فالطبيب كان سعيدًا في عمله وزواجه إلى أن باغت مرض عضال زوجته، وأثناء تحضير أوراق سفرها إلى الخارج من أجل العلاج أُحتلت الكويت، فوجد نفسه عالقًا في هذه الحرب، لا يستطيع الخروج بزوجته، التي أخذت تذبل أمام ناظريه، وقد حوصر المستشفى الذي ترقد فيه، ونفدت أدويتها؛ فاستشرى المرض في جسدها الهزيل، وتوفيت وقد خلفت في نفسه غصة لن ينساها؛ غصة العاجز أمام فَقد من يُحب. مرت السنوات على هذه الذكرى الأليمة التي ظلت محفورة في ذاكرته ووجدانه.

فالطبيب في هذا المستوى عاد بذاكرته إلى الماضي، وعايش أحداث قصة في زمن مغاير ومكان مختلف؛ فقطع على القارئ متابعة حاضر القصة، ونقله إلى مستوى سردي آخر تدور أحداثه في الماضي القريب، ثم عاد به لمتابعة القصة الرئيسة

وقد تكرر هذا الانتقال بين هذين المستويين حينما تذكر الإعلامي النحيل نشأته، والأحداث التي عاصرها في شبابه، وأخاه التوأم الذي رافقه في هذه الرحلة ولم يفترق عنه إلا في المرحلة الجامعية، حينما واصل الإعلامي دراسته في مصر، بينما سافر أخوه إلى الولايات المتحدة للدراسة الجامعية. عاش كل منهما حياته وواجه أقداره إلى أن جاء الحدث الفاصل في حياتهما، حدث غزو الكويت حيث كان الإعلامي في مصر، وأخوه في الكويت. انقطعت الاتصالات بينهما، وبعدها علم الإعلامي بنبأ استشهاد أخيه الذي شارك في المقاومة الكويتية. هزت هذه الفاجعة وجدان الإعلامي، وغيّرت كثيرًا من قناعاته السابقة. هذا المستوى من السرد قطعه الإعلامي ليعود إلى المستوى الأول إلى اللحظة الحاضرة التي توقف عندها.

ولم يلبث السرد طويلًا في هذا المستوى فإذا به يُقطع مرة أخرى ليعود إلى الماضي القريب مع قصة الشيخ السمين، الذي تذكر حياته اللاهية وكيف أقلع عنها وتاب إلى ربه، ثم تذكر تلك الليلة المشؤومة التي غزا فيها العراق الكويت، وقد كان فيها حارسًا مناوبًا في قصر أمير الكويت، وشهد اقتحام القوات العراقية للقصر، وقتلهم للشيخ فهد الأحمد، وما كان بعد ذلك من اعتقاله ونجاته من الأسر. بعد تذكر هذه الأحداث الأليمة التي عصفت بحياته، عاد إلى السرد الأول لمتابعة أحداث القصة الرئيسة.

ثم انقطع سرد هذه القصة مرة أخرى حينما تذكر السائق الفلسطيني نشأته في الكويت، وكيف عاصرت أسرته أحداث الغزو، ومساعدة والده للمقاومة الكويتية، وما كان بعد ذلك من انتقالهم إلى الأردن، ثم إسبانيا.

هكذا نجد أن أبطال القصة تنقلوا بين مستويين سرديين مختلفين في: المكان، والزمان، والبيئة التي يمثلانها، ولم تتوقف القصة عند هذين المستويين بل امتدت إلى مستوى آخر.

المستوى الثاني: تجاوزت القصة في هذا المستوى الزمن الحاضر والماضي القريب إلى الغوص في أعماق التاريخ، وإلى حادثة سقوط غرناطة في عهد أبي عبدالله الصغير، واستحضرت هذا الحدث في صورة عجائبية حينما نفذ أبطال القصة عبر إحدى بوابات قصر الحمراء، وهو باب (الطِّباق السبعة) إلى العصر الأندلسي وتحديدًا آخر القرن الخامس عشر الميلادي، ووجدوا أنفسهم في خضم أحداث الحصار الذي فرضه الفرنجة على غرناطة، وقد طلب منهم السلطان مساعدته في فك الحصار عن المدينة

تنقل أبطال الرواية بين هذا المستوى من التخيل والمستوى الرئيس الأول الذي يمثل القصة الأساسية، فتكررت زيارتهم للقصر، وولوجهم هذا الباب الذي ينقلهم إلى زمن غير زمانهم يعاصرون أحداثه، بل يشتركون فيها ويغيرون التاريخ المكتوب. فالحصار الذي أعقبه استسلام وتسليم المدينة، وما ترتب عليه من تداعيات خطيرة على الأمة الإسلامية من أبرزها القضاء على الحكم الإسلامي في آخر معقل من معاقل الأندلس، وهي مدينة غرناطة. تغيّرت نتيجته في القصة الرئيسة؛ إذ اشترك هؤلاء السيّاح العرب مع أبي عبدالله الصغير في حربه ضد الفرنجة، ونجحوا في تفجير معسكر الفرنجة، وفك الحصار. فغيّروا التاريخ بتدخلهم، ومشاركتهم في أحداثه. وبعدها قرروا العودة إلى زمانهم، فقصدوا الباب الذي دخلوا منه؛ ليغادروا هذه الحقبة الزمنية. فإذا بهم لا يعودون إلى سنة 2002م التي كانوا فيها، وإنما إلى عام 2011م إلى حقبة الثورات العربية. وبذلك انتقلوا إلى مستوى جديد من السرد، قفز بهم إلى أحداث استباقية بالنسبة لحاضر السرد.

المستوى الثالث: وجد أبطال القصة أنفسهم يسيرون في شوارع بالية، ومدينة متهالكة، فأخذوا يبحثون عن سيارة تقلهم إلى سفارة بلدهم؛ لعلهم بعودتهم لبلادهم يعودون إلى زمانهم وحياتهم. وفي طريقهم اعترضتهم حشود شعبية ثائرة، فسألوا عنها السائق الذي يقلهم، فأخبرهم أنها مسيرات احتجاجية على سياسات ابن الأحمر شأنها شأن الثورات الأخرى التي اندلعت في الوطن العربي.

ونظرًا لإغلاق الطرق بالحشود الغاضبة لم يتمكن السائق من المرور بينهم؛ فطلب من أبطال القصة التوجه إلى المكان الذي يرجونه سيرًا على الأقدام، مما اضطرهم إلى اختراق الجموع، فوجدوا أنفسهم بين الجموع الغاضبة ونيران العساكر المتصدية لهم؛ فضاعوا وسط الزحام، ولم يُعرف مصيرهم. وعلى ذلك انتهت الرواية نهاية مفتوحة على أسئلة متعددة

وبذلك تكون القصة الرئيسة التي مثّلت المستوى الأول تضمنت ثلاثة مستويات سردية تمثل قصصًا عابرة للزمن: مستوى سردي يحكي قصصًا من الماضي القريب، ثم مستوى سردي آخر يعود إلى حادثة قصصية من الماضي البعيد، ثم مستوى سردي يقفز إلى المستقبل، ويتخيل ما الذي يمكن أن يحدث لو تغير التاريخ. مثّلت هذه المستويات السردية الأربعة النص السردي في الرواية. وقد تخللها مستوى سردي خامس يتضمن التعليق على المستويات السابقة وينقدها، هو مستوى ما وراء السرد، وهو المستوى الرئيس الثاني في الرواية المقابل للمستوى الرئيس الأول الذي يمثل النص السردي بتعدد مستوياته الضمنية

المستوى الرئيس الثاني: في هذا المستوى خروج على التخييل القصصي، وكسر الإيهام بواقعيته، ونقد للعملية الإبداعية، وتوجيه لها. وكأن المستويات السابقة تشكّلت عبر السرد وفق توجيهات أبطال هذا المستوى. وبذلك تتناوب على القارئ حالتان، حالة تجعله يعايش أحداث القصة، وينساق في فضاءاتها، وحالة تذكره بموقعه خارج الرواية، وتكشف له زيف هذه العملية التخييلية، وتبصره بآليات خلقها وإبداعها.

في هذا المستوى السردي اعتمدت الرواية على تعدد الأصوات وتضادها من خلال قصة المؤلف الذي يعرض عمله القصصي الأول على مجموعة من النقاد المتباينين في توجهاتهم ورؤاهم؛ فتأتيه التعليقات متناقضة تكشف تناقض المواقف والبشر في الحياة. فيمثل هذا المستوى تقنية ما وراء السرد من نقد للنص السردي وتعليق عليه.

وبذلك تكون هذه الرواية قد تشكّلت من نسيجين مختلفين هما: النص السردي، والنص الميتاسردي. وتضمنت مستويات سردية متداخلة أكسبتها بُعدًا تجديديًا، ونقلت من خلالها القارئ إلى آفاق فنية وفكرية وأيدلوجية متعددة

ثالثًا- وظيفة النص الميتاسردي في الرواية:

حضر النص الميتاسردي في جميع المستويات السردية في القصة الرئيسة للرواية. فقد قطع المؤلف تسلسل القصة الرئيسة بنصوص ميتاسردية بلغ عددها خمسة وثلاثين نصًا. وقد سارت هذه النصوص في خطٍ موازٍ للقصة الرئيسة، فكأنهما قصتان منفصلتان يتابعهما القارئ. بُنيت فيها النصوص (الميتاسردية) في القصة الثانية على أحداث القصة الأولى (السردية) وتقنياتها الفنية. فحقّقت هذه النصوص الميتاسردية من خلال وجودها في البنية السردية الكلية للرواية وظائف متعددة، منها:

1. استحضار قضايا التلقي ونوع القارئ في التفاعل مع النص الأدبي(1)(1). فقد ركّز النص الميتاسردي في الرواية على إظهار هذا التعدُّد في القراءات للحدث الواحد، مبينًا تنوّع تفاعل القُرَّاء مع النص السردي. وقد اتّضح ذلك في النماذج المختارة لشخصيات النص الميتاسردي ونقاده. فأول شخصيتين وردتا هما الناقدان: واصل الشرقاوي وفرحان السيوفي، وهما شخصيتان متناقضتان، مثّلا تيارين نقديين مختلفين. الأول كاتب وناقد يعشق الشهرة والأضواء، ويوجه قصصه ونقده نحو ما يُحقّق له ذلك؛ لذا تركزت توجيهاته لمؤلف القصة حول إرضاء الذائقة الشعبية، ومخاطبة غرائز الشباب، والبعد عن القضايا العميقة (الحمادي، 2020، ص 17، 34، 35، 46). في حين كان الناقد الثاني على النقيض يدعو إلى الوقوف عند القضايا الوطنية، وينتقد توجهات الناقد الأول، ويسخر منها (الحمادي، 2020، ص19، 34، 47).

فقد أثّرت توجهات هذين الناقدين على تفاعلهما مع أحداث الرواية؛ لذا جاءت تعليقاتهما النقدية متناقضة. فتجد للحدث الواحد ناقد يمتدحه، والآخر يعترض عليه. من ذلك مثلًا اختلافهما حول التعليق على حدث مفاجأة الطبيب حينما رأى وجه الأميرة الأندلسية هو ذاته وجه زوجته. فهذا التوظيف للصدفة في العمل الروائي انتقده الشرقاوي قائلًا: "يا بُني، الصدفة تقتل العمل الروائي، ارجع لكبار الكُتّاب دوستويفسكي، تولستوي، تشيخوف أو عُد إلى مصفوفة رواياتي، تجدها مُحكمة المعمار خالية من الصُدف. بناء رواية بطابوق الصُدف يُعرّضها للانهيار" (الحمادي، 2020، ص179). في حين لم ير السيوفي بأسًا في هذا التوظيف، حيث يقول: "الصدفة تُضعف العمل إن كانت دخيلة غير مبرّرة، في حالتك (إنْ سميناها صدفة.. ألم تنسب إلى والد زوجة البطل إيمانه بأن أصولهم ترجع للأندلس؟) أظن أنك تريد استثمارها في المقبل،

(1) [1] للاستزادة حول نظرية التلقي، ينظر: بشرى صالح، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م. روبرت هولب، نظرية التّلقّي: مقّدمة نقديّة، تر: عزّ الدّين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، 2000م. حسن البنا عزّ الدّين، قراءة الآخر/ قراءة الأنا: نظرية التّلقّي وتطبيقاتها في النّقد العربي المعاصر، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة، القاهرة، 2008م. بوخليفة بوسعد، نظريّة التّلقّي: الأصول العلمية والإجراءات التّحليلية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع47، 2018م.

فلِمَ العجلة. ناهيك أنّ الصدفة مبرّرة في عمل فانتازي" (الحمادي، 2020، ص180). فاختلاف التوجه النقدي أدى إلى اختلاف الذائقة الأدبية تجاه النص المقروء.

وقد ظهر هذا الاختلاف أيضًا في تفاعل القُرّاء مع النص المقروء من خلال شخصيتين متناقضتين تنتميان إلى تخصص واحد هو (التاريخ). هما شخصية غانم الغانمي أستاذ في مركز دراسات الشرق أوسط الإسلامي في (إسطنبول-لندن) الذي تتسم آراؤه بالتعصب الديني. وقد بدا ذلك في النص الميتاسردي الذي علّق فيه على شخصية المؤرخ الإسباني في القصة؛ إذ دعا إلى رسم صورة منفرة له تُكرّه القُرّاء فيه؛ لأنه يمثل فئة المستشرقين. كما قرن حرب الخليج الثانية بالحروب الصليبية (الحمادي، 2020، ص100)

وعلى النقيض من شخصية الغانمي، جاءت شخصية إبراهيم الجلّاد أستاذ التاريخ في جامعة الكويت. ففي بعض تعليقاته الميتاسردية على الرواية ينتقد آراء الغانمي وتوجهاته المتشدّدة، من ذلك تعليقه على سقوط الحضارة الإسلامية، والهوس بنظرية المؤامرة (الحمادي، 2020، ص145).

فقد تباينت رؤية كل من هاتين الشخصيتين (الغانمي والجلّاد) للحدث التاريخي، ومواقفهما تجاهه، إذ مثّلا تيارين متناقضين في نقد التاريخ الإسلامي. وقد عكست تعليقاتهما اختلاف تفاعلهما مع النص المقروء، وأثر توجهاتهما الفكرية في هذا التفاعل

ويُلحظ مما سبق أن تركيز النصوص الميتاسردية على عرض الآراء المتعارضة لنقاد الرواية يُسلط الضوء على قضية التلقي، واختلاف القُرّاء في تفاعلهم مع العمل السردي، وأثر توجهاتهم الفكرية، ومواقفهم الأيدلوجية، وميولهم الأدبية في توجيهاتهم النقدية للرواية، وتقبُّلهم لأحداثها، وحكمهم على تقنياتها الفنية

فهذا التنوع في الشخصيات الذي قام عليه النص الميتاسردي تمثيل لنظرية التلقي، التي ترى أن التفاعل مع النص الأدبي والاستجابة له تختلف باختلاف القرّاء وميولهم وتوجهاتهم. وهذا يعني أنه لا يوجد حكم قطعي على النص الأدبي ما دام الأمر مرهونًا بقُرّاء مختلفين في أذواقهم وميولهم وتوجهاتهم

كما أن هذا التعدّد في شخصيات النص الميتاسردي في الرواية أوجد رؤية بانورامية (1)(1) لأحداث القصة الرئيسة، إذ قدّم نصًا يقوم على تعدّد زوايا الرؤية السردية بتعدد أصوات هؤلاء النقّاد؛ مما جعل القارئ في حالة من التساؤل والنقد في محاولة لبناء رأيه الخاص، والوصول إلى إجابة محددة حول ما يُطرح من قضايا وآراء

(1) [1] مفهوم الرؤية البانورامية عند تودوروف، ينظر: عبد العالي بوطيب، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، ص102، مجلة الفكر العربي المعاصر، مركز الإنماء القومي، ع98-99، 1992م. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص36، دار الحوار، سوريا، 1997م.

2. من وظائف النص الميتاسردي أيضًا اقتراح مسارات حكي متعددة من خلال تقديم فرضيات لأحداث يمكن توظيفها داخل النص السردي. فقد وجدنا معظم نقاد النص الميتاسردي في الرواية يقدمون فرضيات متعددة لسير أحداث القصة، وكأن الكاتب يُمثّل على نظرية كلود بريمون (Claud Bremond) حول فتح مسارات الحكي للوحدة السردية في الرواية الحديثة. فقد رأى بريمون أن بنية الرواية الحديثة بنية معقدة تسمح بتعدّد مسارات الحكي للحدث الواحد، وليست كالحكاية الخرافية التي تتقيد بمسار واحد للحدث القصصي؛ أي أن كل وحدة سردية في الحكاية الخرافية تغلق بنهاية محددة. في حين أن بنية الرواية الحديثة تقوم فيها الوحدات القصصية على فتح مسارات الحكي بمعنى أنها تقدم احتمالات متعدّدة للحدث الواحد؛ مما يضع القارئ أمام خيارات متعددة لنهاية الحدث الواحد (لحمداني، 2000، ص ص40 - 44).

هذه النظرية النقدية نجدها ماثلة في النص الميتاسردي في رواية (ولا غالب). فمثلا غضب الطبيب قبل أن يذهب لشراء القهوة بعد جولة سياحية في قصر الحمراء (الحمادي، 2020، ص40، 41)، جاء بعده النص الميتاسردي الذي يقترح فيه فرحان السيوفي عدة أحداث تدعو إلى هذا الغضب (الحمادي، 2020، ص48، 49). وكذلك حدث منازعة السائق مع مجموعة من الشباب حول حقيبة، جاء بعده النص الميتاسردي الذي يقترح فيه فرحان السيوفي ربط هذا الحدث بالحاجة المادية للسائق الشاب (الحمادي، 2020، ص103).

تجلى ذلك أيضًا في استبدال نهايات الأحداث، مثل التعليق الذي أورده غانم الغانمي على سقوط غرناطة مبديًا رغبته في استعادتها على يد أبطال الرواية (الحمادي، 2020، ص227). قَدَح هذا التعليق فكرة نهاية الرواية في تغير مسار التاريخ، وقلب الهزيمة انتصارًا، وترقب مصير هذه المدينة بعد ذلك

نلحظ في النماذج السابقة أن النصوص الميتاسردية في الرواية قدّمت لمؤلف القصة الرئيسة خيارات جديدة للأحداث أخذ ببعضها، وترك بعضها الآخر. فبدت عملية إبداع النص السردي وكأنها تسير وفق توجيهات النص الميتاسري، فهي عملية تشاركية مفتوحة وليست نهائية حاسمة.

3. مما يعزز القول بالعلاقة التشاركية بين النص السردي والميتاسردي في إبداع الرواية تدخل نقاد ما وراء السرد في التعليق على رسم شخصيات القصة الرئيسة تارة، واقتراح توظيف تقنيات سردية تارة أخرى. هذه المداخلات التعليقية حقّقت إحدى وظائف النص الميتاسردي. وقد اتضح ذلك في اقتراح واصل الشرقاوي تحويل شخصية المؤرخ الإسباني إلى امرأة حينما قال: "أفهم إصرارك على إبقاء المؤرخ رجلًا، لكن، رواية خالية من وجود الإناث الجميلات ليست رواية، كل رواية تخلو من أنثى لا يعوّل عليها" (الحمادي، 2020، ص85).

وكذلك حينما دعا غانم الغانمي إلى رسم صورة سيئة لشخصية المؤرخ؛ إذ يقول:" لي عليك أمنية أن تعطيه مزيدًا من الصفات المنفّرة، مثل أكل لحم الخنزير، الرائحة الشنيعة، معاقرة الخمر، فتعزّز صورة الولاء والبراء في أذهان قُرّاء الشباب فتؤجر" (الحمادي، 2020، ص100). غير أن المؤلف لم يستجب لهذه المقترحات التي كانت انعكاسًا لميول من صدرت عنهم، وتوجهاتهم الفكرية.

كذلك تضمّنت كثير من النصوص الميتاسردية في الرواية توجيهات فنية تتعلق ببنية الرواية وتقنياتها السردية، من ذلك تعليق واصل الشرقاوي على استهلال الرواية بالخروج على تقانة الراوي العليم، حيث يقول: "أعجبني بُعدك عن استخدام الراوي العليم، تعبتُ من ترديد أنه شيء لا يلائم عصرنا، عصركم، عصر الشباب...إذ يستخدمه بعض الشباب جهلًا بأدوات الكتابة الإبداعية" (الحمادي، 2020، ص17). في حين عارضه فرحان السيوفي قائلًا: "وددتُ لو بدأت روايتك براوٍ عليم، أراه أوقع لرواية شبه تاريخية، طبعًا أعني الراوي العليم المحايد...الراوي العليم أداة من أدوات الكتابة لا غنى عنه في مكانه" (الحمادي، 2020، ص18). وهذا يعكس تناقض النقاد في رؤاهم النقدية. وقد استجاب المؤلف لتوظيف الراوي العليم في الرواية، ثم عاد السيوفي لينصحه بتخفيف حدة تعليقات الراوي العليم وتقريبه من الحياد (الحمادي، 2020، ص103)

كما دعا السيوفي المؤلف أيضًا إلى توظيف تقنية تعدّد الرواة؛ إذ قال: "بما أن شخصية الدكتور متكتمة، فكّر بتعدد الرواة، كلّ شخصية تتحدث في فصل لوحدها، يمكنكَ بثّ تلك النقاط عبر الحوار الذاتي" (الحمادي، 2020، ص34). استجاب المؤلف لهذا المقترح؛ فأتت فصول الرواية بعد ذلك تتناوب بين الراوي العليم الذي كان يُعنون لفصوله (بالكاتب) في إشارة إلى استخدام أسلوب الراوي العليم في عرض الأحداث، ثم تأتي فصول معنونة بأسماء الشخصيات في إشارة إلى توظيف تقنية تعدّد الرواة في بناء أحداث الرواية

وهكذا نجد أن النص الميتاسردي كان يشارك في بناء النص السردي في الرواية، وفي تشكيل مساره، ورسم أحداثه بما يقترحه من توجيهات فنية وسردية

4. أضاف النص الميتاسردي في الرواية تعليقات على قضايا نقدية وسياسية وتاريخية ورد ذكرها في القصة الرئيسة، فكانت هذه التعليقات تقطع تسلسل القصة الرئيسة بإثارة تساؤلات وقضايا تفتح آفاق القارئ، من ذلك الجدل النقدي بين السيوفي والشرقاوي حول توظيف الراوي العليم (الحمادي، 2020، ص16، 18، 234). وكذلك جدلهما حول أهمية الغموض في البناء الروائي، فالشرقاوي يقترح زيادة الحوار ليسد به المؤلف ثغرات البناء القصصي (الحمادي، 2020، ص162)، ويخالفه السيوفي الذي يرى أن "جمال الروايات بثغراتها، بعيدًا عن مصطلحات مقاولي البناء، الثغرات تمكّن الرواية من التنفس، في فسحاتها يعيش خيال القارئ" (الحمادي، 2020، 163).

ومن ذلك أيضًا تعليق إبراهيم الجلاد على مصطلح "الحقيقة التاريخية" حول ما إذا كان هذا المصطلح واقعيًا أم أن التاريخ رأي شخصي يكتبه كل مؤرخ وفق وجهة نظره (الحمادي، 2020، ص55، 56). وكذلك تساؤله حول ماهية الوطن (الحمادي، 2020، ص88)، وماذا سيحدث لو غيرنا مجرى التاريخ (الحمادي، 2020، ص145)، وغيرها من القضايا التي تثير مخيلة القُرّاء، وتدفعهم إلى الحوار الذاتي، ومساءلة النص السردي

يتضح مما سبق أن النص الميتاسردي حقّق من خلال تناوبه مع النص السردي وظائف متعددة تراوحت بين إثارة قضايا نقدية وفنية، مثل: نظرية التلقي ونوع القارئ، وأفق الانتظار، والراوي العليم، وتعدّد الرواة، وفتح مسارات الحكي بتقديم فرضيات متعددة للأحداث. والتعليق على قضايا سياسية وتاريخية، مثل: أثر التوجهات الفكرية في الموقف من التاريخ، والاحتلال العراقي للكويت، وحادثة سقوط غرناطة وتداعياتها على الأمة الإسلامية وغيرها.

وقد دفع الاختلاف حول هذه القضايا مؤلف الرواية إلى تشكيل عمله الإبداعي وتوجيهه وفقًا لرؤيته لها. غير أن أهم وظيفة للنص الميتاسردي هي أنه يقطع على القارئ عملية التخييل التي يعيشها عند قراءة العمل الأدبي، ويذكره بموقعه خارج العمل الفني؛ فيكسر لديه الإيهام بواقعية هذا العمل، ويكشف زيفه. وهذه العملية تتم من خلال آليات متنوعة وتقنيات سردية مختلفة نوضحها فيما يلي.

رابعًا- آليات الوعي بالتخييل في الرواية:

تضافرت عدة وسائل فنية في تنبيه وعي القارئ إلى حالة التخييل القصصي التي يعيشها عبر الرواية، وإلى التمايز بين النص السردي والميتاسردي. من هذه الوسائل:

1. توظيف الشكل الطباعي لإبراز هذه النصوص الميتاسردية في موازاة القصة الرئيسة بصريًا. وكأنها عتبات نصية لها، تتضمن رسائل نقد وتعليق وتوجيه؛ وليفرق بينهما القارئ قَطَعَت النصوص الميتاسردية ترقيم فصول القصة الرئيسة بصفحات مكتوبة باللون الغامق بدون ترقيم في المقدمة، مما ميّزها عن صفحات القصة الرئيسة. وهكذا يتوالى هذا التناوب الطباعي على القارئ، فالنص المدون بالنمط الفاتح هو القصة الرئيسة، والنص المكتوب بالنمط الغامق هو النص الميتاسردي في تمييز واضح بين النصين داخل الإطار الكلي للبنية الروائية. هذا التناوب كان ينقل القارئ بين حالتي: التخييل، والواقع، وهو يتابع نصًا ملتبسًا يجمع بين السرد وضده في آن واحد.

2. بناء قصة موازية للقصة الرئيسة، بطلها المؤلف الذي يقطع أحداث قصته الأولى برسائل نقد وتعليق عليها، تصرف القارئ إلى سياقات نقدية وفكرية خارج إطار الرواية، فتعيد القارئ إلى الواقع، وتقطع عليه حالة التخيل ليعيش حالة الوعي بالتخييل، وهو يتابع عملية بناء النص الإبداعي، ويراقبه من الخارج دون أن يندمج فيه اندماجًا تامًا.

وقد أشار المؤلف في مواضع كثيرة من النص الميتاسردي إلى هذه الحالة من الوعي بالتخييل، فصرّح بأن هذه الرواية عمل فني متخيل في طور التشكيل والبناء، بدا ذلك في قول السيوفي: "سعدت بلقاء مقهى كاريبو ...حماستك لكتابة رواية أولى أعدتني... إن أنهيت روايتكَ كما وصفت لي خطها العام أظنّها ستكون إضافة سردية. إذا أردتَ مشورتي رغم أننا من جيلٍ واحد، لا أرى ضرورة الالتزام بخطّة مفصَّلة في كتابة الرواية، الإبداع لا يعترف - بحسب تجربتي القصيرة- بالمعادلات الهندسية، حدّد الخطوط العامة وانطلق، وسيتخلّق معك النّص بين يديك، وتفتح لك آفاق لم تفكِّر بها" (الحمادي، 2020، ص31).

يتبيّن في هذا القول التصريح المباشر بالعملية البنائية لهذه الرواية، التي واكبتها توجيهات النقاد ومقترحاتهم لتغير مساراتها، وتُشكّل أحداثها. هذا التصريح جعل القارئ يعي أنه أمام تجربة إبداعية قابلة للنقد والتغيير، ويعي أدواتها وعناصرها، وكيفية تشكيلها. فلم ينخدع باللعبة السردية، فهو يجمع بين قراءة هذا العمل الفني، والوعي بفعل القراءة؛ مما مكّنه من خلق مسافة بينه وبين النص المقروء

3. جاء النص الميتاسردي في شكل فني متمايز عن الشكل القصصي المألوف الذي مثّلته القصة الرئيسة، حيث عُرض من خلال قصة رسائلية، جاءت أغلب نصوصها الميتاسردية في شكل أجناسي مغاير للفن القصصي وهو الشكل الترسلي، فكانت تعليقات النقاد والرواة في هذه النصوص ترد في رسائل متعددة الأشكال والوسائل، فتارة تكون رسالة بريدية، أو رسالة إلكترونية، أو إحدى رسائل وسائل التواصل الاجتماعي وهكذا.

وبذلك تميّز النص الميتاسردي عن القصة الرئيسة في سياق البنية العامة للرواية باختلافه الأجناسي عنها؛ حيث عُرضت أغلب نصوصه في قالب ترسلي مقابل للقالب القصصي الذي عُرضت فيه القصة الرئيسة؛ مما هجّن البنية الروائية بتراسل الأجناس الفنية فيها، فكان التواتر بين الجنس القصصي والجنس الترسلي يقطع على القارئ الاسترسال مع القصة الرئيسة، ويكشف له عملية التخييل التي كان يحلق في فضاءاتها. فخلق هذا التناوب بين الجنسين الأدبيين حالة من التخيّل والوعي بالتخييل داخل البنية الروائية

ويتضح مما سبق أن المؤلف وظَّف وسائل متنوعة في نصه الميتاسردي لاختراق حالة التخييل التي يخلقها النص السردي، تراوحت ما بين الشكل الطباعي البصري الذي يلفت القارئ، واستحداث قصة موازية للقصة الرئيسة تقطع حالة التخييل فيها، وإيجاد جنس أدبي مضاد للجنس القصصي داخل البنية الروائية يكسر الإيهام بواقعية القص، ويفضح اللعبة السردية أمام القارئ

خامسًا- القارئ الافتراضي وبانورامية النص الميتاسردي في الرواية:

بنى المؤلف نصه الميتاسردي على عدد من الشخصيات المختلفة في توجهاتها النقدية والفكرية، وقد مثَّل كلٌّ منها أنموذجًا للقارئ الافتراضي الذي يتخيله المبدع عند تأليف عمله الأدبي[1]. فالقُرَّاء مختلفون في تلقيهم للعمل الفني وتفاعلهم معه، وقد عكس المؤلف صورة هذا الاختلاف في اختيار شخصيات النص الميتاسردي في الرواية، التي جاءت في ثنائيات ضدية أبرز من خلالها التضاد في الرأي وفي وجهة النظر حول الحدث الواحد. فالشخصيتان واصل الشرقاوي وفرحان السيوفي كلاهما روائي وناقد، جاءت آراؤهما متعارضة، وتوجيهاتهما متناقضة حول كيفية بناء الرواية، ففي حين رحب الأول بالبعد عن أسلوب الراوي العليم، فضَّل الثاني استخدامه في الرواية (الحمادي، 2020، ص227). وكذلك رأى الشرقاوي تحويل شخصية المؤرخ الإسباني إلى شخصية فتاة شقراء فاتنة (الحمادي، 2020، ص17)، وتغيير وصف لون شعر زوجة الطبيب من الأسود إلى الأشقر، وتبعًا لها تغيير لون شعر الأميرة الأندلسية التي تشبهها إلى اللون الأشقر (الحمادي، 2020، ص202). في حين انتقد السيوفي هذه المقترحات، وسخر منها (الحمادي، 2020، ص86).

ومثلهما في التضاد شخصيتا غانم الغانمي وإبراهيم الجلّاد، فكلاهما أستاذ في التاريخ غير أن مواقفهما من الأحداث التاريخية مختلفة تمامًا. فحادثة سقوط غرناطة يُعلّق عليها الأول بأنه لا سبيل إلى رجوعها في الرواية إلا بالجهاد وبعودة الخلافة الإسلامية (الحمادي، 2020، ص227). في حين ينتقد الثاني هذه الدعوة إلى عودة الخلافة من منابر بعض المراكز البحثية في الغرب، التي لا يُعلم مصادر تمويلها (الحمادي، 2020، ص229،228). فكشفت تعليقات هذين الأستاذين عن عمق الهوة الفكرية والأيدلوجية بينهما

وبذلك يكون النص الميتاسردي في الرواية قد ركَّز على إيجاد هذا الاختلاف في آراء القُرَّاء الافتراضيين من خلال هذه الثنائيات الضدية التي مثَّلها كل من: واصل الشرقاوي وفرحان السيوفي في مجال الأدب والنقد، وغانم الغانمي وإبراهيم الجلّاد في مجال التاريخ. ولم يكتف بذلك بل عرض صورًا أخرى من التفاعل مع النص السردي من خلال اختيار شخصيات تجمعهم بالمؤلف ذكريات خاصة، أبدت رأيها وتعليقها على الرواية. وتوقف بعضها عند ما أثارته لديه من ذكريات إبان احتلال الكويت. مثل شخصية الطبيب السعودي فايز المرجان صديق والد المؤلف، والأستاذ الفلسطيني عاهد سليمان أستاذ المؤلف في قسم

(1) للاستزادة حول مفهوم القارئ الافتراضي، ينظر: نبيلة إبراهيم، القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول المصرية، مج5، ع1، 1984م. محمد مفتاح، التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994م. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ص 316، دار محمد علي، تونس، 2010م. جميل حمداوي، منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبل، موقع الأنطولوجيا، 2018م، https://alantologia.com/blogs/9280/.

اللغة العربية، والإسباني عبد الحي القرطبي الذي تعرَّف عليه المؤلف في المسجد النبوي، ومسعود المرسل إمام المسجد الذي حفظ المؤلف على يديه القرآن الكريم. عكست جميع هذه الشخصيات تنوع قراءات النص السردي، وتباين درجات التفاعل معه.

وبذلك قدَّم النص الميتاسردي في الرواية نماذج متباينة من القُرَّاء الافتراضيين، كان لكل منهم أفق انتظاره الخاص الذي حاول أن يسقطه على أفق النص السردي. فكانت الرواية تعرض لنا هذا التعدّد في أفق انتظار القُرَّاء، وتجعل أفق النص يسير من خلالها دون أن يلتزم بكثير منها، محققًا مسافته الجمالية بين الأفقين، هذه المسافة التي جذبت القارئ الفعلي لمتابعة الرواية، وشوّقته لأحداثها. فالقارئ الفعلي لهذه الرواية لا ينظر للنص وفق أفق انتظاره فقط، وإنما تتفتق مخيلته من خلال نصوصها الميتاسردية على خيارات محتملة ومتعددة لبناء الرواية، تكشف عن أثر تفاعل القُرَّاء مع النص السردي في إيجاد رواية بانورامية متعددة الأوجه.

الخاتمة:

شهدت الرواية التجريبية في مرحلة ما بعد الحداثة تطورًا ملحوظًا في توظيف التقنيات السردية، والخروج على الأنماط الروائية المألوفة، واستحداث قوالب فنية جديدة

وقد مثّلت رواية (ولا غالب) لعبدالوهاب الحمادي هذا التوجه التجريبي في الرواية العربية. حيث جمعت في بنيتها الروائية بين السرد وضده، بين الإبداع ونقده في آن واحد، وهو ما أُصطلح على تسميته بالميتاسرد. فخلق هذا النص الروائي حالتين متناقضتين تناوبتا على القارئ هما: التخييل، والوعي بالتخييل؛ مما جعله أمام نص هجين في تمثيله الأجناسي للفن القصصي. فمثّلت هذه التقنية السردية مظهرًا تجديديًا في الرواية يستحق الوقوف عنده ودراسته؛ فجاء هذا البحث موضحًا أولًا مفهوم السرد، ثم مبينًا تعدّد مستويات السرد في الرواية، وتعالقها مع النص الميتاسردي، ومتوقفًا عند الوظائف السردية التي حقّقها وجود النص الميتاسردي في البنية التركيبية للرواية، مع شرح آليات الوعي بالتخييل ووسائله في النص الميتاسردي، والوقوف على أثر تنوع القُرّاء الافتراضيين في تعدد زوايا الرؤية السردية في هذا النص

وقد تبيَّن من خلال بحث هذه الجوانب أن توظيف الميتاسرد في بنية الرواية أكسبها شكلًا تجريبيًا، واكب مرحلة ما بعد الحداثة، شكلًا جمع بين الشيء ونقيضه في بنية فنية واحدة. فقد جمعت هذه الرواية في بنيتها بين السرد وضده، واعتمدت في كلا النصين على تناقض الشخصيات، وتباين القُرّاء الافتراضيين، والانتقالات الزمنية، والاختلافات المكانية. وكأن الرواية بتناقضاتها صورة لواقع الحياة التي يعيشها الإنسان في مرحلة ما بعد الحداثة، بما فيها من تجاذبات فكرية، وصراعات أيدلوجية، ورؤى ملتبسة للحياة والعالم.

وقد تبع هذه الثنائية الضدية في بناء الرواية، والمتمثلة في الجمع بين النصين السردي والميتاسردي تعدّد الأصوات السردية في كلا النصين؛ مما أوجد فيهما رؤية بانورامية تتعدّد فيها زوايا الرؤية السردية

هذا التعدّد نجده أيضًا في مستويات السرد التي تشكّلت منها الرواية، فلم تقتصر على المستويين السردي والميتاسردي، بل تفرع المستوى الأول إلى عدة مستويات متداخلة؛ أوجدت تعقيدًا في بناء الحبكة الفنية

وقد حقّق حضور النص الميتاسردي في جميع مستويات النص السردي وظائف سردية متعددة، من أهمها: حضور القُرّاء الافتراضيين في النص الميتاسردي، وإبراز أثر تعدد زوايا رؤاهم السردية في بناء النص السردي. وإظهار هذا النص في صورة بنية فنية تتشكل وفق توجيهات نقاد النص الميتاسردي من خلال علاقة تشاركية بين النصين

ورغم تضافر النصين في بناء الرواية وتركيبها إلا أن النص الميتاسردي وظّف وسائل متنوعة تؤكد تباينه عن النص السردي، واختراقه حالة التخييل التي يخلقها؛ تارة بإبراز التباين بين النصين من خلال الشكل الطباعي البصري، وتارة بنسج قصة موازية للقصة الرئيسة تنبه وعي القارئ إلى حالة التخييل التي يعيشها عبر أحداث القصة الأساسية، وتارة أخرى بالاعتماد في بنائه الفني على شكل أدبي مغاير للجنس القصصي وهو الشكل الترسلي

هذه الآليات المتنوعة التي تم توظيفها في الرواية كسرت الإيهام بواقعية النص السردي، وكشفت اللعبة السردية أمام القارئ، الذي وجد نفسه أمام نص إشكالي جعله يتذبذب بين التحليق في فضاء الخيال الروائي، وبين إدراك العملية التخييلية والوعي بها، نص أثار في ذهنه تساؤلات كثيرة مفتوحة على إجابات متعددة، كنهايته المفتوحة على توقعات القُرّاء، واختلاف رؤاهم الخاصة.

وبذلك يتضح من خلال الوقوف على هذه التقنية السردية التجريبية المتمثلة في (الميتاسرد في رواية ولا غالب) خروج هذا العمل الفني عن المألوف الروائي، وتجاوزه الأنماط القصصية التقليدية، ونزعته إلى التجريب والتجديد الذي نادت به مرحلة ما بعد الحداثة؛ مما يجعلها من الروايات التي تكشف دراستها عن توظيف التقنيات التجريبية في تطوير الرواية العربية

قائمة المصادر والمراجع:

إبراهيم، عبدالله (2001). السرد والتمثيل السردي في الرواية العربية المعاصرة: بحث في تقنيات السرد ووظائفه. علامات. (16)، 29-3.

إبراهيم، نبيلة (1984). القارئ في النص: نظرية التأثير والاتصال. مجلة فصول المصرية، *5* (1)، 108-101.

بوطيب، عبد العالي (1992). مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، مجلة الفكر العربي المعاصر، (99-98)، 104-98.

الحمادي، عبدالوهاب (2020). رواية (ولا غالب). المركز الثقافي العربي.

حمداوي، جميل (2018). منهج التلقي أونظرية القراءة والتقبل، https://alantologia.com/blogs/9280/.

خريس، أحمد (2001). العوالم الميتاقصية في الرواية العربية. دار الفارابي.

ساوما، هيي (2010). ما وراء القص تقانة واقعية الوعي الذاتي، ضمن كتاب (جماليات ما وراء القص دراسات في رواية ما بعد الحداثة) (ترجمة أماني أبو رحمة). دار نينوى.

صالح، بشرى (1999). نظرية التلقي (أصول وتطبيقات). دار الشؤون الثقافية العامة.

عزّ الدّين، حسن البنا (2008). قراءة الآخر/قراءة الأنا: نظرية التّلقّي وتطبيقاتها في النّقد العربي المعاصر، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة.

فركوح، إلياس (1996). مقدمة رواية (أعمدة الغبار). دار أزمنة.

القاضي، محمد وآخرون (2010). معجم السرديات. دار محمد علي.

لحمداني، حميد (2000). بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي (ط3). المركز الثقافي العربي.

مفتاح، محمد (1994م). التلقي والتأويل. المركز الثقافي العربي.

النية، بو بكر وبن خليفة، مشري (2019). رواية ما بعد الحداثة وإبدالاتها السردية. دراسات أدبية، *11*(1)، 37-9.

هولب، روبرت (2000). نظرية التّلقّي: مقدّمة نقديّة (ترجمة عزّ الدّين إسماعيل). المكتبة الأكاديمية.

يوسف، آمنة (1997). تقنيات السرد في النظرية والتطبيق. دار الحوار.

الترجمة الصوتية لمصادر ومراجع اللغة العربية: Romanized Arabic References:

ʾibrāhīmu ʿbdāllh (2001). al-sardu wa-l-tamthīlu al-sardiyyu fī al-riwāyati alʿarabiyyati almuʿāṣirati baḥthun fī taqniyyāti al-sardi wawaẓāʾifihi ʿalāmātun (16)، 3-29.

ʾibrāhīmu nabīlata (1984). alqāriʾiu fī al-naṣṣi naẓariyyati al-taʾathīri wa-l-iāttiṣāli mijallatu fuṣūli almiṣriyyati 5 (1)، 101-108.

biwuṭaybin ʿabdi alʿālī (1992). mafhūmu al-ruʾuyati al-siradyi#ta fī alkhiṭābi al-riwāʾiyyi bayna aliāʾitilāfi wa-l-iākhtilāfi majallatu alfikri alʿarabiyyi almuʿāṣiri (98-99)، 98-104.

alḥammādiyyu ʿibdāliwhāb (2020). riwāya (وَلَا ghāliba almarkazu al-thaqāfiyyu alʿarabiyyu

ḥmdāwiyyun jamīl (2018). manhaju al-talaqqī ʾawnẓriyyati alqirāʾati wa-l-taqabbuli https://alantologia.com/blogs/9280/.

khuraysun ʾaḥmadu (2001). alʿawālimu almuyatāqaṣiyyatu fī al-riwāyati alʿarabiyyati dāru alfārābiyyi

sāwamā hyy (2010). mā warāʾa alqaṣṣi tiqānatun wāqiʿiyyatu alwaʿyi al-dhātiyyi ḍimna kitābi (جَمَالِيَّاتِ mā warāʾa alqaṣṣi dirāsātun fī riwāyati mā baʿda alḥadāthati (تَرْجَمَـةٌ ʾamānī ʾabū raḥmata dāru nīnawā

ṣāliḥun bushrā (1999). naẓariyyatu al-talaqqī (أُصُولٌ watatḥīqātin dāru al-shuʾūni al-thaqāfiyyati alʿāmmati

ʿizzu al-dīni ḥasin albannā (2008). qirāʾatu alʾākhiri qirāʾatu alʾanā naẓariyyatu al-talaqqī watiṭabyaquāathā fī al-naqdi alʿarabiyyi almuʿāṣiri alhayʾiati alʿāmmatu liquṣūri al-thaqāfati

farukūḥun ʾilyāsa (1996). muqaddimatu riwāyati (أَعْمِدَةِ alghubāri dāru ʾazminatin

alqāḍī muḥammadun waʾākharūna (2010). muʿjami al-sardiyyāti dāru muḥammad ʿaliyyin

liḥamdāniyyin ḥumaydin (2000). binyatu al-naṣṣi al-sardiyyi min manẓūri al-naqdi alʾadabiyyi (3ط). almarkazu al-thaqāfiyyu alʿarabiyyu

miftāḥu muḥammad (1994مْ). al-talaqqī wa-l-taʾawīli almarkazu al-thaqāfiyyu alʿarabiyyu

al-nya bw bakrin wbn khlyfa mushrī (2019). riwāyatu mā baʿda alḥadāthati wʾibdālāthā al-sirriddayu dirāsātun ʾadabiyyatun 11(1)، 9-37.

hūlb rūbrut (2000). naẓariyyatu al-talaqqī muqaddimatun naqdiyyatun (تَرْجَمَـةُ ʿizzi al-dīni ʾismāʿīla almaktabatu alʾakādīmiyyati

yūsufu āminata (1997). taqaniyyātu al-sardi fī al-naẓariyyati wa-l-taṭbīqi dāru alḥiwāri

Metafiction in the novel Wala Ghaleb by Abdul Wahab Al-Hammadi

Hessah Ahmad Abdullah Al Dossary(1)

Abstract:

The post-modern novel went through many forms of experimental technical stages. It destabilized the traditional narrative structure and deviated from its familiar patterns. One of these experimental aspects is the involvement of the narrative structure with anti-narrative text in which the novel criticizes itself and reveals its awareness of its artistic structure components. Moreover, it involves the reader in constructing the novel and shaping its events, thereby breaking the illusion of reality typically experienced through the narrative text. This experimental technique is known as metafiction. It appears clearly in the novel Wala Ghalib by the novelist Abdulwahab Al-Hamadi, a work that blends fiction and metafiction, as well as creativity and criticism within its structure. Given the importance of this aspect of the novel and its impact on understanding the development of experimental techniques in the Arabic novel, this research explores metafiction in the novel Wala Ghaleb. It begins by clarifying the concept of the Metafiction. It shows the relationship between Metafiction and the levels of narration in the novel, in addition to revealing the functions of the Metafictional text in its structure and the imaginative awareness mechanisms of this text, showing the impact of the implied reader in creating multiple narrative perspectives.

keywords: Novel - Narration, Metafiction, Abdul Wahab Al-Hammadi, Novel "Wala Ghaleb".

(1) College of Arts - Imam Abdulrahman Bin Faisal University (Dammam - K.S.A.)
hedossary@iau.edu.sa