OPEN ACCESS
Received: 06 -01 -2026
Accepted: 11- 04-2026

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

Postmodernism in *A Lost Highwayman*: A Deconstructive Reading

Dr. Eman Abdulaziz Al-Mukhaylid *
Imukhiled@psu.edu.sa

Abstract

This study explores manifestations of postmodern experimentation in *A Lost Highwayman* by Fahd Al-Atiq through a deconstructive critical approach. It is based on the premise that the contemporary Saudi novel has undergone significant aesthetic and structural transformations aligned with postmodern narrative practices. The research examines the author's use of postmodern techniques such as metafiction, fragmentation, unreliable narration, temporal disruption, and intertextuality, highlighting their role in reshaping narrative form and meaning. Structured into a theoretical section on postmodern experimentation in Arabic fiction and an applied textual analysis of the novel, the study investigates how these narrative strategies function within the work. The findings reveal that the novel employs postmodern devices not merely as formal experimentation, but as mechanisms for constructing a multilayered narrative space that merges individual and collective memory, reality and myth, and local and global perspectives. Intertextuality emerges as a central narrative strategy through references to folklore, mythology, history, literature, music, cinema, and fictional characters, enriching the textual structure and expanding interpretive possibilities. The study concludes that the novel reflects a sophisticated awareness of cultural systems and demonstrates the ability of the contemporary Saudi novel to engage creatively with postmodern narrative aesthetics while remaining rooted in the Arabic literary tradition.

Keywords: Postmodernism, Experimentation, Intertextuality, Metafiction, Narrative Structure

* Associate Professor of Literature and Criticism, Department of General Studies, College of Humanities and Sciences, Prince Sultan University, Saudi Arabia.

Cite this article as Al-Mukhaylid, E. A. (2026). T Postmodernism in *A Lost Highwayman*: A Deconstructive Reading, *Arts for Linguistic & Literary Studies*, *8*(2): 9 -39. https://doi.org/10.53286/n3ges925

© This material is published under the license of Attribution 4.0 International (CC BY 4.0), which allows the user to copy and redistribute the material in any medium or format. It also allows adapting, transforming or adding to the material for any purpose, even commercially, as long as such modifications are highlighted and the material is credited to its author.

الآداب
للدراسات اللغوية والأدبية

OPEN ACCESS
تاريخ الاستلام: 2026/01/06م
تاريخ القبول: 2026/04/11م

ما بعد الحداثة في رواية "قاطع طريق مفقود": قراءة تفكيكية

د. إيمان عبد العزيز المخيلد*
Imukhiled@psu.edu.sa

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة تجلّيات التجريب ما بعد الحداثي في رواية "قاطع طريق مفقود" للروائي السعودي فهد العتيق، وتنطلق من فرضية مفادها أن الرواية السعودية المعاصرة تشهد تحوّلات جمالية وبنيوية تتقاطع مع منجزات السرد ما بعد الحداثي. كما تهدف الدراسة إلى تحليل وعي الكاتب بالتجريب الفني وتقنيات رواية ما بعد الحداثة في الرواية المدروسة، مع التركيز على الميتاسرد، التشظي، الراوي غير الموثوق، جماليات الزمن، وفلسفته، بالإضافة إلى التناص بمستوياته المختلفة. أما على صعيد خطة البحث وتقسيمه، فارتأت الباحثة توزيع مادتها على محورين متلازمين تسبقهما مقدمة وتعقبهما خاتمة. يُعنى المحور الأول بتأسيس الإطار النظري للتجريب ما بعد الحداثي في السرد الروائي، ويتناول مفهوم ما بعد الحداثة السردية وإشكالية المصطلح وحدوده الإجرائية، ثم ينتقل إلى رصد خصائص التجريب في الرواية العربية المعاصرة. في حين يُخصَّص المحور الثاني لتحليل تحوّلات البنية السردية في رواية قاطع طريق مفقود تحليلًا نصيًا معمّقًا. وتكشف الدراسة أن الرواية توظف هذه التقنيات ليس فقط لأغراض شكلية، بل لإنتاج شبكة سردية متعددة الطبقات تجمع بين الذاكرة الفردية والجمعية، بين الواقع والأسطورة، وبين المحلي والعالمي. كما يظهر التناص بوصفه أداة لإثراء البنية السردية عبر الحكاية الشعبية، الأسطورة، التاريخ، الأدب المكتوب، الغناء، السينما، والشخصيات الأدبية التخيلية، بما يعكس وعي الكاتب بالنسق الثقافي ومكانة الرواية ضمن التراث الأدبي العربي.

الكلمات المفتاحية: ما بعد الحداثة، التجريب، التناص، الميتاسرد، البنية السردية.

* أستاذ الأدب والنقد المشارك، قسم الدراسات العامة، كلية الإنسانيات والعلوم، جامعة الأمير سلطان، المملكة العربية السعودية..

للاقتباس: المخيلد، إ. ع. (2026). ما بعد الحداثة في رواية "قاطع طريق مفقود": قراءة تفكيكية، *الآداب للدراسات اللغوية والأدبية*، *8*(2): 9- 39. https://doi.org/10.53286/n3ges925

© نُشر هذا البحث وفقًا لشروط الرخصة Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)، التي تسمح بنسخ البحث وتوزيعه ونقله بأي شكل من الأشكال، كما تسمح بتكييف البحث أو تحويله أو الإضافة إليه لأي غرض كان، بما في ذلك الأغراض التجارية، شريطة نسبة العمل إلى صاحبه مع بيان أي تعديلات أُجريت عليه.

مقدمة:

يُعدّ التجريبُ في الرواية العربية المعاصرة أحد أبرز الظواهر الأدبية التي باتت تستأثر باهتمام النقد الأدبي في العقود الأخيرة، لا سيما حين يتقاطع هذا التجريب مع المنظومة الجمالية والفكرية لما بعد الحداثة التي أعادت رسم حدود الكتابة السردية وزعزعت أسسها الكلاسيكية الراسخة.

وفي خضمّ هذا المشهد النقدي المتحول، تشقّ الرواية السعودية المعاصرة لنفسها مسارًا إبداعيًا متمايزًا، يسعى إلى الخروج على الأعراف السردية الموروثة ويؤسّس لخطاب روائي مغاير في بنيته ورؤيته وأدواته. ولعلّ رواية "*قاطع طريق مفقود*" من أكثر النصوص السردية السعودية تجسيدًا لهذا التحول، إذ تنهض على جملة من التقنيات والاستراتيجيات التجريبية التي تُفكّك فيها بنية الحكي التقليدي وتُعيد تشكيله وفق جماليات ما بعد حداثية تستحق الوقوف عندها والتأمل في أبعادها.

ولئن كانت الدراسات النقدية قد أولت الرواية العربية اهتمامًا كبيرًا، فإن الرواية السعودية تحديدًا لا تزال تعاني من شُحٍّ في التناول النقدي المنهجي المعمّق الذي يُقاربها من منظور ما بعد حداثي، ولا يكاد يُعثر في المدوّنة النقدية على دراسات تُعنى بتجليات التجريب في هذا السياق الروائي بالقدر الذي يستحقه؛ وهو ما يجعل الاشتغال عليها ضرورةً نقديةً قبل أن يكون مجرد خيار بحثي. وستتوقف الباحثة عند هذه الدراسات السابقة بالعرض والمناقشة في موضعها المناسب من البحث، مُبيّنةً أوجه الاتفاق والاختلاف، وما يضيفه هذا البحث إليها أو يستدركه عليها.

ومن هنا تنبثق أهمية هذا البحث، الذي يسعى إلى ردم هذه الفجوة وإضاءة منطقة تظل في حاجة إلى مزيد من التأمل والتحليل، لا على مستوى النص المدروس وحده، بل على مستوى ما يمثّله من خصوصية التجربة الروائية السعودية ضمن السياق السردي العربي الأوسع.

وتتمحور إشكالية هذا البحث حول تساؤل جوهري مركّب:

كيف تتجلّى مظاهر التجريب ما بعد الحداثي في رواية "*قاطع طريق مفقود*"؟ وما التقنيات السردية التي اعتمدها النص في تفكيك البنية التقليدية للحكي؟ وكيف أسهمت تحوّلات الزمن والسارد والمكان في إنتاج خطاب سردي لايقيني يُعبّر عن خصوصية الرواية السعودية المعاصرة؟ وما الأبعاد الجمالية والثقافية التي يضيفها هذا التجريب إلى مسار السرد الروائي السعودي في سياقه العربي؟ وهي أسئلة تتشعّب وتتداخل بحيث لا يمكن الإجابة عنها إلا بالنزول إلى عمق النص وتحليل آلياته الداخلية.

ويرمي هذا البحث إلى جملة من الأهداف المتكاملة، أولها رصد مظاهر التجريب ما بعد الحداثي في الرواية السعودية المعاصرة من خلال تحليل هذا النص الذي يُتخذ نموذجًا كاشفًا لا مجرد حالة فردية. ويسعى ثانيًا إلى تحليل البنية السردية للرواية في ضوء مفاهيم ما بعد الحداثة وإجراءاتها، والكشف ثالثًا عن العلاقة الجدلية بين التجريب السردي والتحولات الثقافية والاجتماعية التي يعكسها النص أو يتفاعل معها.

كما يسعى البحث إلى إبراز خصوصية التجربة الروائية السعودية ضمن فضاء السرد العربي المعاصر، والإسهام في النهاية في إثراء الدراسات النقدية المتعلقة بالسرد السعودي بأدوات مفاهيمية وإجرائية تُعينها على مواكبة النصوص التي تتجاوز أفق التحليل التقليدي.

ولمعالجة هذه الإشكالية وبلوغ هذه الأهداف، انتهج البحثُ **منهجًا تكامليًا مُحكَمًا** يتخذ من المنهج البنيوي السردي عمودًا فقريًا وأداةً إجرائية أولى، مستعينًا بآليات المنهج التفكيكي إطارًا نظريًا وفلسفيًا يُسبغ على التحليل عمقه الجمالي والفكري، ومُوظِّفًا المنهج الأسلوبي كاشفًا عن مستويات التجريب اللغوي والخطابي داخل النص. وهذا التعدد المنهجي ليس

ضربًا من التلفيق أو الاعتباط، بل هو استجابة طبيعية لما يقتضيه النص المدروس ذاته، ذلك أن الخطاب السردي ما بعد الحداثي خطابٌ متشعّب الدلالات، مراوغٌ في بنيته، لا يَنساق بيسر لمنهج نقدي واحد يدّعي الإحاطة به والإلمام بكل أبعاده.

لقد أرسى جيرار جنيت دعائم نظرية السرد وصاغ مفاهيمها الإجرائية، فيما أسهم رولان بارت وجاك دريدا في زعزعة اليقينيات الدلالية وتفكيك مركزية المعنى، وكشفت ليندا هاتشيون عن آليات الميتاسرد بوصفه وعيًا نصيًا بذاته، فيما حدّد إيهاب حسن ملامح الخطاب ما بعد الحداثي وسماته الجوهرية، ولم يكن مفهوم الحوارية عند باختين بعيدًا عن هذا الأفق، إذ يمثّل آليةً مركزية في اشتغال هذا الضرب من السرد وتوليد دلالاته.

هناك العديد من الدراسات التي انشغلت برصد ملامح السرد ما بعد الحداثي وتجليات النزوع التجريبي، إذ أولت اهتمامها بكيفية تحرّر الرواية السعودية من القوالب السردية التقليدية (البداية، العقدة، النهاية)، واتجاهها إلى توظيف تقنيات وأساليب جديدة في البناء والتشكيل. وعلى سبيل المثال لا الحصر، تشير الباحثة إلى عدد من هذه الدراسات، من بينها:

1.رسالةُ الدكتوراه التي أعدّها عبدالله بن مصلح صالح العقيبي بعنوان:" التجريب في الرواية السعودية:دراسة نقدية تطبيقية" وقد أُجِيزت من قسم الأدب بكلية اللغة العربية في الجامعة الإسلامية بالمدينة المنورة عام 1443 هـ، ثم أصدرها الباحث لاحقًا في صورة كتاب نُشِر عن دار"أدب" للنشر والتوزيع تحت عنوانٍ معدّلٍ هو" التضحية بالقارئ:أنماط التجريب في الرواية السعودية".

2. "تداخل الفنون في الرواية السعوديّة بين التقنيات والسرد: قراءة في نماذج مختارة" للباحثة هلالة بنت سعد الحارثي" نشر في مجلة" الفنون والأدب وعلوم الإنسانيات والاجتماع، كلية الإمارات للعلوم التربوية، الإمارات العربية المتحدة، عدد 93، يوليو، 2023.

3. بنية الزمن في الرواية السعودية (شرق المتوسط) لعبد الرحمن منيف أنموذجًا، للباحث عموري السعيد، مجلة دفاتر البحوث العلمية، المركز الجامعي، تيبازا، الجزائر، 2021.

4. البِنيَةُ المِيتا سرديَّة في الرِّوايةِ السّعوديَّة الخطابات التصديرية أنموذجًا منصور محمد البلوي، مجلة الجامعة الإسلامية للغة العربية وآدابها، المدينة المنورة، 2021.

5. كما أجرى الباحث حمدان محسن الحارثي دراسة تناولت تحوّلات السرد في الرواية السعودية، متخذًا من رواية "كائن مؤجَّل" لفهد العتيق أنموذجًا تطبيقيًا. جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية، إيتاي البارود، عدد35، ج2، 2022.

أما على صعيد خطة البحث وتقسيمه، فارتأت الباحثة توزيع مادتها على محورين متلازمين تسبقهما هذه المقدمة وتعقبهما خاتمة. يُعنى المحور الأول بتأسيس الإطار النظري للتجريب ما بعد الحداثي في السرد الروائي، ويتناول بالضبط والتحديد مفهوم ما بعد الحداثة السردية وإشكالية المصطلح وحدوده الإجرائية، ثم ينتقل إلى رصد خصائص التجريب في الرواية العربية المعاصرة بما يُهيّئ القارئ نظريًا للدخول إلى النص.

في حين يُخصَّص المحور الثاني لتحليل تحوّلات البنية السردية في رواية *قاطع طريق مفقود* تحليلًا نصيًا معمّقًا يتوقف عند ظاهرة الميتاسرد وأسئلة الكتابة الداخلية، وعند التقطيع السردي والتشظي واللاخطية بوصفها سمة بنيوية جوهرية، ثم يتناول إشكالية الراوي غير الموثوق فيه وما ينتجه من التباس دلالي وتوتر تأويلي، قبل أن يقف عند فلسفة الزمن وتوظيف الحذف والاستباق بوصفهما آليتين تجريبيتين، ويختم بدراسة آليات اشتغال التناص وما تضطلع به من وظائف

جمالية وثقافية داخل النص. وتنتهي الدراسة بخاتمة تستجمع أبرز نتائجها وتصوغ ما أمكن استخلاصه من خلاصات وتوصيات تفتح الباب أمام دراسات مقبلة.

التمهيد

السردي في بحوث الرواية ممارسة واعية تستهدف كسر القوالب البنيوية المستقرة وتجاوز الأنماط الحكائية المألوفة التي ترسّخت في الوعي القرائي عبر الزمن. ولا يقتصر هذا التجريب على مجرد الخروج الشكلي عن النموذج التقليدي، بل يُقارب في الدرس النقدي المعاصر بوصفه استراتيجية جمالية ومعرفية تسعى إلى إعادة تشكيل علاقة النص بالقارئ، عبر الانزياح عن توقعاته، واستنهاض وعيه الجمالي والفكري، بما يفضي إلى رفع مستوى انخراطه في عمليتَي التلقّي والتأويل.

ومن هذا المنظور، يغدو التجريب السردي إحدى أهم آليات التعبير عن واقع متحوّل ومتجدّد، لم يعد الخطاب الخطيّ المألوف قادرًا على استيعاب تعقيداته، الأمر الذي يستدعي صيغًا سردية قادرة على ملاحقة تحوّلات الوعي والهوية والعالم داخل بنى لغوية وبنيوية متحوّلة باستمرار.

وينصرف مفهوم التجريب السردي، في السياق المنهجي، إلى جملة التقنيات والأشكال المبتكرة التي يعتمدها الروائيون لتحدي أساليب السرد التقليدية وإعادة مساءلتها، مثل الحبكات غير الخطية، والبنى السردية المجزأة، وتوظيف وجهات نظر غير مألوفة، بما يوسّع أفق الإمكان في بناء العالم الروائي. وغالبًا ما تُقرأ هذه الممارسات في إطار سعي النص إلى دفع حدود السرد الروائي، وتمثيل تعقيدات التجربة المعاصرة والوعي الفردي والجماعي، وهو ما اكتسب أهمية خاصة في أدب ما بعد الحداثة، حيث ارتبط التجريب بمحاولة نقل الخبرة الذاتية واستكشاف طبقات اللاوعي وخفايا العقل البشري داخل الخطاب الروائي.

ظهر التجريب السردي، بهذا المعنى، بوصفه أحد التحوّلات المفصلية في تاريخ السرد الروائي، في سياق تزايد وعي الكتّاب بانهيار المنظومات الفكرية الكبرى، وتفكّك المركزيات المعرفية، وتزعزع اليقينيات الأخلاقية، الأمر الذي جعل السرد الخطي التقليدي عاجزًا عن تمثيل تعقيد التجربة الإنسانية الحديثة، فكان البحث عن بدائل سردية أكثر قدرة على التعبير عن التشتت، والقلق الوجودي، وتشظّي الوعي ضرورة جمالية ومعرفية في آن واحد.

وقد أسهم روائيون غربيون تمثلوا تلك التجربة جماليا، مثل: فرجينيا وولف وجيمس جويس، في ترسيخ هذا التحوّل عبر توظيف تقنيات من قبيل تيار الوعي، والمونولوج الداخلي، وتعدد الأصوات، وكسر التسلسل الزمني، بما حوّل السرد من مجرّد حكاية أحداث إلى مساءلة الوعي ذاته، ومن تتبّع الوقائع إلى تفكيك التجربة الفردية وتمثيلها من داخل منظورها الذاتي.

وقد أفاد الروائيون العرب من هذه التحولات الجمالية، حيث اتّجهوا، منذ تسعينيات القرن العشرين وبصورة أوضح في الألفية الجديدة، إلى تبنّي أنماط متعدّدة من التجريب السردي استجابة لتحوّلات اجتماعية وثقافية عميقة شهدها المجتمع العربي عامة، والسعودي خاصة.

فقد عملت هذه الروايات على تفكيك البنية الخطية التقليدية، واستبدالها ببنى سردية مفتوحة ومجزأة تعكس تشظّي الذات المعاصرة، وتوتّر علاقتها بالمدينة، وبالتحوّلات القيمية، وبأسئلة الهوية والانتماء، لتتحوّل الرواية إلى فضاء للاعتراف والتأمل واستعادة الذاكرة، لا إلى مجرّد سرد لوقائع متتابعة، "فالتّجديد مَوْجة عامّة تتعدّد روافدها، ولكنّها تَلْتقي جميعًا عند مَصَبّ واحد، هو الرّغبة في التّغيير"(أحمد، د.ت، ص7).

وتجلّى التجريب السردي في الرواية السعودية من خلال توسيع إمكانات التعامل مع الزمن الروائي، حيث يُعاد تشكيل الزمن الخطي عبر تداخل الأزمنة، وتحويل الماضي إلى حضور فاعل داخل الحاضر، والاعتماد على الذاكرة بوصفها محرّكًا

رئيسًا للسرد. كما برز توظيف الراوي غير الموثوق الذي يزعزع يقين القارئ بالحقيقة السردية، ويجعل الخطاب نفسه موضع مساءلة، في انسجام مع حالة قلق معرفي أوسع تتعلّق بمفهومي الحقيقة والتمثيل.

إلى جانب ذلك، اعتمدت بعض الروايات السعودية المعاصرة مبدأ تعدّد الأصوات السردية، بما يعكس تنوّع الرؤى داخل المجتمع، وتعدّد الخطابات الثقافية والدينية والاجتماعية المتجاورة والمتصادمة في آن واحد، فلم يعد الصوت الواحد المهيمن قادرًا على احتواء تعقيد الواقع، بل غدت الرواية فضاءً حواريًّا تتجاور فيه الذوات والخطابات. كما شكّل التشظي السردي ملمحًا بارزًا من ملامح هذا التجريب، حيث تُقدَّم الحكاية في مشاهد أو مقاطع متباعدة، بما يفرض على القارئ جهدًا تأويليًّا لِلَملمة الشذرات وربطها في بنية دلالية متخيَّلة، فيتحوّل من متلقٍّ سلبي إلى شريك في إنتاج المعنى، ضمن أفق نظري ينظر إلى النص بوصفه بنية مفتوحة وقابلة لتعدّد القراءات.

وقد أسهم هذا المسار التجريبي في إعادة تشكيل أفق انتظار القارئ السعودي، الذي بات أكثر استعدادًا للتعامل مع النصوص المراوغة، والبنى السردية المعقّدة، والمعاني المؤجّلة أو غير المكتملة، بحيث لم تعد الرواية مطالَبة بتقديم إجابات جاهزة، بقدر ما أصبحت معنيّة بطرح الأسئلة وكشف التوتّرات العميقة الكامنة في التجربة الفردية والجماعية. ومن ثَمّ، لا يمكن النظر إلى التجريب السردي في الرواية السعودية المعاصرة بوصفه مجرّد محاكاة شكلية لتجارب عالمية، بل يتعيّن قراءته كاستجابة جمالية وثقافية لأسئلة محلية متشابكة تتعلّق بالتحوّل الاجتماعي، والسلطة، والجسد، والدين، والمدينة، والذاكرة، بما يجعله أحد أبرز مؤشّرات نضج الرواية السعودية وانتقالها من السرد التقريري إلى السرد الإشكالي، ومن مجرّد الحكاية إلى بناء رؤية واعية بالعالم وبحدود تمثيله.

أولا التجريب الأدبي: من التعريف إلى المساءلة:

يُعَدّ **مصطلح التجريب** من أكثر المصطلحات النقدية إثارةً للإشكال والجدل، نظرًا لعدم المقدرة على ضبطه ضبطا مفهوميا دقيقا، كما أن تعدّد الحقول التي يُستعمَل فيها، وتشابك دلالاته مع جملة من المفاهيم المركزية في الخطاب الجمالي الحديث، مثل: التجديد، والابتكار، والحداثة، وكسر النمط. كل هذا جعله مفهوما عصيا على تحديد مجالات اشتغاله، لكنه يرتبط في جوهره، بالخروج على **المألوف** والسعي إلى تجاوز الأطر الجاهزة في الكتابة، غير أنّ هذا الارتباط لا يُفضي بالضرورة إلى تعريف واحد مُستقر، بل يفتح المصطلح على فضاء دلالي واسع يجعل من العسير تقييده بحدود نقدية صارمة أو تحويله إلى قالب اصطلاحي مغلق.

ومن هنا اكتسب التجريب طابعه الإشكالي الذي يدعو إلى المساءلة والنقاش، أكثر مما يُفضي إلى تعريف مُحكم ومستقر؛ ذلك أن تكرار توظيفه في الخطابين النقدي والأدبي، واتساع حقول استعماله، جعلا الاقتصار على دراسته بوصفه مفهومًا قائمًا بذاته أمرًا لا يفي بمتطلبات المنهج ولا يُجيب عن تساؤلاته. فالتجريب لا يبلغ دلالته الحقيقية ولا تتضح ملامحه الفعلية إلا حين يُنسب إلى فنٍّ بعينه؛ سرديًّا كان أم شعريًّا أم مسرحيًّا، وعندها تتكشّف ممارساته النصية في ضوء ما يميّز ذلك الفنَّ من خصوصية وما يحكمه من آليات وتقنيات.

ولا يُفهم التجريب باعتباره مرادفًا بسيطًا للتجديد أو التحديث، بل بوصفه **مفهومًا إجرائيًّا** يتطلّب دائمًا تحديد مجال اشتغاله (تجريب في اللغة، في البنية، في الزمن السردي، في الصوت الروائي...) حتى يمكن ضبط دلالاته وتبيّن آثاره النصّية والجمالية في كل حقل إبداعي على حدة.

ومصطلح التجريب . كما أوضحنا . من المصطلحات المركّبة المراوِغة دلاليًا، إذ تتشعّب معانيه وتختلف باختلاف الزاوية التي يُنظَر منها إليه. فهو من جهة يرتبط بالسعي إلى التجديد وكسر أنماط التعبير المألوفة، ومن جهة أخرى يقوم على

زحزحة الثابت وامتحان الحدود المستقرة للأشكال والتقنيات، لذلك يتعذّر ضبطه في تعريف واحد جامع مانع يُحيط بكل تجلياته النظريّة والتطبيقيّة، ومع ذلك يظل التجريب "معاناة وجودية شاملة وسط أعماق اللّحظة الآنية، صوب المستقبل على جوهر الماضي، وأعماق الحاضر"(ثعيلب، 2011، ص 10). ولعل هذا ما دعا الناقد محمد برادة إلى وصف مصطلح "التجريب" بالزئبقي؛ لأنه لا يمكن تحديده بدقة (برادة، 2008: 132/1).

والتجريب "قرين الإبداع لأنه يتمثّل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف"(فضل، 2005، ص 3). والفن التجريبي "يخترق مساره ضدّ التيّارات السائدة بصعوبة شديدة ونادرًا ما يظفر بقبول المتلقين دفعة، بل يمتد إلى أواسطهم بتوجّس وتؤدة "(فضل، 2005، ص 3).

وتُشير بعض الدراسات المعجمية المعاصرة إلى أن التجريب لا يقف عند حدود الاختبار المجرد، بل يتجاوزه إلى مستوى أرقى وأعمق، يتمثّل في تشييد معرفة راسخة وعلم متين بالشيء، مستمَدَّين من تراكم الخبرة وتكرار المحاولة. وفي هذا السياق، ربطت الروائية ناتالي ساروت التجريبَ بمسعى لا ينضب، هو البحث الدائم عن جماليات متجددة. فتقول:"هذا البحث الذي يحث الأديب على استغلال مادة جديدة ومجهولة وذات صمود أمامه، هو ما يثير فضوله وانفعاله ويغريه بالتجريب إنه يرغمه على أن يرفض باستمرار كل الأعراف والمعايير والطرائق التي تحول بينه وبين هذه المادة الجديدة" (ساروت، 2018، ص 23). ويرى أحمد سخسوخ أن مصطلح التجريب حركة "اختصت به العلوم التجريبية بداية قبل أن ينتقل إلى مجال الفن والأدب فهو مصطلح علمي استخدمه داروين في نظرية التحول في منتصف القرن التاسع عشر لمفهوم التحرر من النظريات القديمة في محاولة لاستكشاف الحقائق العلمية الجديدة كما استخدمه كلود برنارد في كتابه مدخل لدراسة الطب التجريبي ووضع فيه قواعد وأسس المنهج التجريبي"(سخسوخ، 1989، ص 2).

وفي مجال النصوص الأدبية تجلى "التجريب" بشكل عفوي، فيعتبر بول أرون "أن التمارين الشعرية التي ظهرت في العصور القديمة وفي العصر الوسيط جزء من الأدب التجريبي، مثل القصائد الهجائية fatrasics وهي قصائد ثابتة الشكل يرتبط البيت فيها بالآخر بقوانين صوتية أو معجمية، ولكنها تفتقر إلى المعنى. وهذا ما فعلته بعض المدارس الأدبية التي جهدت في إيجاد أسلاف لها، وبإثبات أن تاريخ الأدب عرف دائمًا تيارات غريبة، تنتهك المألوف" (أرون وآخرون، 2012، ص 55).

ومع ذلك يجب أن يُفهَم التجريب بوصفه ممارسة إبداعية واعية تستند إلى رؤية ثقافية ونقدية مُحكَمة، لا إلى مجرّد خرق عشوائي للأساليب القائمة. فهو يقوم على زحزحة البنى المألوفة للغة وتقنياتها، وإعادة تركيبها في صيغ جديدة تُوسِّع أفق التعبير بدل أن تكتفي بنسف الماضي أو نفيه. كما أنّه حصيلة مسار طويل من التأمّل والقراءة والدرس والانتقاء الدقيق للأعمال الإبداعية، بما يتيح للمبدع أن يبلور بصمته الخاصة، ويحقّق قدرًا من التفرّد والاختلاف يقوم على الوعي والمعرفة، لا على مجرّد الرغبة في الاستعراض أو المخالفة.

ومثل هذا يتوافق مع ما جاء في دليل روتيليدج إلى الأدب التجريبي من نظرة تاريخية للتجريب، "فمن ينقّب عن الجذور التاريخية للتجريب قد يعود إلى القرن السادس عشر مع (ميشيل دو مونتين)، الذي استخدم مصطلح (essais) بمعنى "المحاولات" أو "التجارب" للإشارة إلى تجاربه الفكرية غير المسبوقة في "النثر".

شهد القرن العشرين تحولًا جذريًا في التجريب الفني والسردي، ارتبط بصعود حركات طليعيّة في الفن مثل "الدادائية" و"السريالية"، التي سعت إلى كسر القوالب الشكلية الموروثة وتجاوز حدود التعبير التقليدي. فقد اتجه الكتّاب إلى اجتراح عوالم اللاوعي والتداعي الحر، محوّلين العمل الإبداعي إلى مجال للاكتشاف والتمرد.

وقد تجلّت هذه النزعة بوضوح في أعمال مفصلية، أبرزها رواية جيمس جويس "يوليسيس" (1922)، التي أحدثت انقلابًا في السرد الكلاسيكي عبر تفكيك الزمن واعتماد تقنية تيار الوعي، محوّلة التفاصيل اليومية العابرة إلى دراما ذهنية غنية بالدلالات. كما تجسّدت روح التجريب في أعمال "صموئيل بيكيت" المسرحية، التي كشفت عن عبث الوجود الإنساني ودفعت باللغة إلى حافة الصمت واللاجدوى، في ما عُرف لاحقًا بـ"مسرح اللامعقول".

هكذا، مثّل هذا التحول الفني محاولة جريئة لإعادة تشكيل علاقة الإنسان بالعالم وبالكلمات نفسها.

ومع النصف الثاني من القرن العشرين، انتقل التجريب إلى مرحلة أكثر تعقيدًا مع البنيوية الجديدة ثم ما بعد الحداثة، حيث لم يعد الهدف مجرد كسر الشكل، بل مساءلة آليات السرد نفسها، وتقويض ادعاءات الواقعية التقليدية بامتلاك الحقيقة أو تمثيل الواقع تمثيلًا شفافًا. في هذا السياق، غدا النص الأدبي فضاءً مفتوحًا لتفكيك الخطاب، وكشف بنياته العميقة، وتحويل السرد إلى مختبر للفعل الذهني والثقافي. وقد تجلّت هذه الرؤية في أعمال سينمائية وسردية طليعية، مثل تجارب جان-لوك غودار، وأعمال جورجيو أوربانو، حيث تحوّل النص إلى مجهرٍ يكشف تراكب المستويات الدلالية، وتداخل الذاتي بالثقافي، والفني بالإيديولوجي، في بنية متعددة الطبقات، تُعيد تعريف العلاقة بين اللغة، والواقع، والمتلقي.

وفي "خمسينات القرن العشرين انتقلت موجة التجريب إلى مجموعة (الرواية الجديدة)، ويتحدد مسار الرواية الجديدة فيما رامت تحقيقه من الأشكال الجديدة التي تقوم على اللغة، والتي تقيم بشكل ذاتي عدة علاقات بين العناصر التي يمكن أن تكون متباعدة في الزمان والمكان، وتكشف الرواية الجديدة عن هذه اللغة التي تتحدث فينا، من خلال الاستعارة التي تقيم شبكة من العلائق" (الاهو، 1988، ص 9).

تمحورت التجارب الحداثية في الأدب أساسًا حول البعد المعرفي (epistemological)، أي حول تساؤل الوعي بشأن كيفية إدراكنا للعالم وتمثيله سرديًا. وقد تحقق ذلك عبر استخدام تقنيات متعددة مثل الوعي الداخلي، والتبئير (focalization)، والزمنية المتشظية، واللغة بوصفها مادة متحوّلة وقابلة للتشكّل.

أما التجريب في ما بعد الحداثة فقد اتخذ منحى آخر، هو" الأنطولوجي (ontological)، أي إنه متمحور حول الوجود؛ فالأدب ما بعد الحداثي لا يتعامل مع العالم فقط كونه خلفية محايدة تُعرض عليها مغامرات الوعي، وإنما يقدّم العالم نفسه موضوعًا للتأمل والنقاش عبر استخدام أجهزة واستراتيجيات متعددة. إنه يضاعف العوالم، ويضعها جنبًا إلى جنب، ويزعزعها، كما كتب إيكو: "النص آلة لإنتاج العوالم الممكنة" وإذا كان النص الحداثي آلة لإنتاج العوالم الممكنة، فإن النص ما بعد الحداثي آلة لإنتاج المغايرات المكانية (heterotopias) – حيث تلمع شظايا من عوالم ممكنة عديدة متفرقة في نفس الوقت" (Gibbons, McHale, 2012, p 461).

إذن، كان التجريب رفيقًا للأدب منذ قديم الزمان، لم يفارقه في محطة ولم يخذله في منعطف، لأنه السبيل الذي به تتجاوز الكتابة قيودها وتتملّص من القوالب التي تكاد تُحكم عليها الخناق. وبه وحده تستطيع أن تواكب الواقع المتحوّل بلا توقف، فلا تبدو متأخرة عن إيقاعه ولا مُثقَلة بما اعتاد عليه القراء حتى فقدوا الإحساس به.

ومن هنا، لا يمكن النظر إلى التجريب باعتباره خيارًا يلجأ إليه الأديب حين يضيق بالمألوف، أو نزوةً تعتريه في لحظة مغامرة؛ إذ هو في حقيقته إجابة عن سؤال يطرحه الإبداع على نفسه في كل مرحلة: بأي لغة يتكلم، وبأي صورة يرى، وكيف يظل قادرًا على أن يُدهش ويُوجِع ويبقى حيًّا في وجدان من يقرأه؟ فما لم يُجرِّب الأدب طرقًا جديدة في التعبير والتصوير، ويتجرأ على كسر ما استقرّ وترسّخ، فإنه يخاطر بأن يتحوّل إلى صدى لما قيل من قبل، بدلًا من أن يكون صوتًا يفتح فضاءات لم يطأها أحد.

يُعَدُّ مصطلح "ما بعد الحداثة" من أكثر المفاهيم إشكاليةً والتباسًا في النقد الثقافي والفلسفي المعاصر. ولا تنبع هذه الإشكالية من تعدد تعريفاته فحسب، بل لأن المصطلح ذاته يحيل إلى حالة فكرية وجمالية غير مستقرة بطبيعتها. فقد اختلف النقاد والدارسون حول دلالاته وحدوده الإجرائية، وتباينت تصوراتهم له تبعًا لاختلاف مرجعياتهم الفلسفية والسياقات المعرفية التي ينطلقون منها. وقد أدى ذلك إلى جعل "ما بعد الحداثة" مفهومًا إشكاليًا بامتياز، تتجاور فيه التعريفات المتناقضة أحيانًا، والمتداخلة في أحيان أخرى.

أُثير جدل واسع حول الأصل التاريخي للمصطلح، وهو من المفاهيم التي شاع تداولها منذ خمسينيات القرن العشرين، دون اتفاق حاسم بشأن من صاغه أو حدَّد معناه الأول. فبينما يُرجع بعض الباحثين استخدامه المبكر إلى المؤرخ البريطاني "أرنولد توينبي" في عام 1954، يربطه آخرون بالشاعر والناقد الأمريكي "تشارلز أولسون" في السياق نفسه. في حين يعزو فريق ثالث المصطلح إلى ناقد الثقافة "ليزلي فيدلر"، ويحدد لحظة بروزه المفهومي بعام 1965. غير أن التنقيب في الجذور التاريخية يكشف أن المصطلح سبق هذه التواريخ بكثير؛ إذ استُخدم في سياقات فنية مبكرة، كما في حديث "جون واتكنز تشابمان" عن "الرسم ما بعد الحداثي" في سبعينيات القرن التاسع عشر، وظهوره لدى "رودولف بانفتز" عام 1917. مما يدل على أن المفهوم تبلور تدريجيًا عبر تحولات فنية وفكرية متراكمة، قبل أن يكتسب صيغته النظرية المعاصرة (البازعي، والرويلي، 2000، ص 138).

أ.رو اية ما بعد الحداثة من التحول الجمالي إلى مساءلة الأنساق المهيمنة

لم يعد من الممكن تناول الرواية ما بعد الحداثية بوصفها مجرد تطوّر تقني أو انزياح شكلي عن السرد الكلاسيكي، إذ تكشف المقاربات النقدية المعاصرة -ولا سيما النقد الثقافي- أن هذا الشكل الروائي إنما يعبّر عن تحوّل أعمق في بنية الوعي الإنساني، وفي علاقة الأدب بالمعرفة والسلطة والتاريخ. فالرواية ما بعد الحداثية تنشأ في سياق ثقافي يتسم بتفكك المرجعيات الكبرى، وتصدّع الأنساق الأيديولوجية، وصعود الهويات الهجينة، وهو ما يجعلها خطابًا ثقافيًا بامتياز، لا مجرد ممارسة جمالية معزولة.

ومن هذا المنطلق، تسعى الباحثة إلى مقاربة سمات الرواية ما بعد الحداثية ضمن إطار نقدي ثقافي، يربط بين البنية السردية والأنساق الاجتماعية والفكرية التي تنتجها وتُنتَج من خلالها.

وتتأسس رواية ما بعد الحداثة على مساءلة عميقة لمفهوم السرد ذاته، إذ لا تنشغل بحكاية العالم بقدر انشغالها بتفكيك طرائق حكيه. فهي رواية تشكّك في اليقينيات، وتُربك الحدود بين الواقع والمتخيَّل، وبين الكاتب والنص والقارئ، عبر خطاب سردي واعٍ بذاته، كثير الالتفات إلى آلياته ومصطنعيته. وفي هذا الأفق، تتراجع الحبكة الخطية لصالح التشتت، والتشظي، وتعدّد الأصوات، وتغدو الشخصية كيانًا لغويًا متحوّلًا، لا مركزَ ثابتًا له.

وتستثمر رواية ما بعد الحداثة تقنيات مثل الميتاسرد، والتناص، والمحاكاة الساخرة، وتداخل الأجناس، بوصفها أدوات لكشف هشاشة السرديات الكبرى، وفضح الأنساق الثقافية المهيمنة. إنها رواية تحتفي بالهامشي واليومي، وتعيد كتابة التاريخ من وجهات نظر مقصاة، مؤكدة أن الحقيقة ليست واحدة، بل هي بناء سردي قابل دائمًا لإعادة التأويل.

تتجلّى هذه السمات بوضوح في رواية "قاطع طريق مفقود" محلّ الدراسة، إذ يستثمر الكاتب جماليات "الميتاسرد" ويفعّل آليات "التناص"، ويوظّف "المفارقة والمحاكاة الساخرة" بوصفها أدوات نقدية كاشفة، لا تُنتج السخرية بقدر ما تُعرّي البنى الخطابية السائدة، وتفكّك مسلّماتها، كما تراهن الرواية على "تفكيك البنية السردية وتشظّيها"، واللعب بالزمن وكسر خطيّته، بما يُفضي إلى بناء حكائي مراوغ يزعزع استقرار المعنى ويقوّض وهم الاكتمال السردي.

وفي هذا الأفق، تنحاز الرواية إلى "الهامشي والمقصيّ"، مُعيدةً الاعتبار للأصوات المُهمَّشة التي أقصتها السرديات المهيمنة، ومؤكدةً بذلك انتماءها الواضح إلى أفق "ما بعد الحداثة" في رؤيتها للعالم، وفي اختياراتها الجمالية والتقنية.

ويقدّم فهد العتيق معمارًا سرديًا لا يركن إلى اليقين، بل يتّخذ من الشك، والذاكرة المثقوبة، والزمن السائل مرتكزات أساسية لبنائه الدلالي. فالنص لا يسعى إلى تشييد "حكاية مكتملة" بقدر ما يعمل على تفكيك مفهوم الحكاية ذاته، مستبدلًا به "شظايا الذاكرة" وتداعياتها المتكسّرة، وهو ما يجعل الرواية حقلًا خصبًا لاختبار سمات ما بعد الحداثة وآليات التجريب الروائي.

تتوزع سمات التجريب وخصائص السرد ما بعد الحداثي في رواية "قاطع طريق مفقود" عبر عدة محاور، تسعى هذه الدراسة إلى كشفها وتحليلها من خلال قراءة متأنية للنص. وقد تظهر هذه السمات مجتمعة أو متفرقة، إلا أن الجوهر الثابت يكمن في الوعي المبكر للكاتب بمنطق التجريب ومفاهيم ما بعد الحداثة، وهو وعي يمكن تعقبه منذ روايته السابقة "كائن مؤجل" (2004)، التي سبقت "قاطع طريق مفقود" بنحو عقدين.

وقد احتوى العملان -كليًا أو جزئيًا- على هذه التقنيات السردية والسمات الفنية، في مسار إبداعي متصل يؤكد استمرار اهتمام الكاتب بتفكيك البنى السردية، وهزّ ثوابت اليقين، وإعادة طرح الأسئلة حول العلاقة بين الذاكرة والحكاية والدلالة.

ب. تجليات التجريب في الرواية

إذا كان التجريب قد استقرّ مفهومًا نقديًا على مستوى التنظير، فإن الاختبار الحقيقي لدلالته لا يتمّ إلا حين يُلامس النص الروائي في بنيته الداخلية، ويتجلّى فيه انزياحًا وكسرًا وإعادة تشكيل. ذلك أن التجريب في الرواية لا يقتصر على مجرد الخروج على المألوف، بل هو فعل كتابي مقصود يطال أعماق البنية السردية في مستوياتها المتعددة؛ من الزمن والفضاء، إلى الشخصية والراوي، وصولًا إلى اللغة ذاتها بوصفها مادةً أوليةً تخضع بدورها للمساءلة والتفكيك. ومن هنا تتعدد تجليات التجريب الروائي وتتشعّب، لتكشف في كل نصٍّ عن وجه مغاير، يصعب اختزاله في نمط واحد أو إخضاعه لقالب جاهز، وسوف تقارب الباحثة في هذا المحور ملامح هذا التجريب.

1. الميتاسرد: وعي السرد بذاته وتفكيك وهم الحكاية

يُشكّل الميتاسرد (الميتاقص) أو الميتاسرد (Metafiction) أحد أبرز التحولات الجمالية والفكرية في السرد المعاصر، إذ لم يعد النص الروائي مجرد وسيط شفاف ينقل حكاية متماسكة، بل غدا كيانًا واعيًا بذاته، يتأمل شروط إنتاجه، ويكشف آلياته، ويزعزع الثقة في وهم الواقعية السردية. فالكتابة هنا لا تكتفي بسرد العالم، بل تسائل فعل السرد نفسه: كيف تُحكى الحكاية؟ ومن يملك سلطة الحكي؟ وما حدود الحقيقة داخل النص؟

ويُعرَّف الميتاسرد بأنه "سرد تخييلي يلفت انتباه القارئ إلى كونه نصًا مصنوعًا، من خلال كسر الإيهام الواقعي والتعليق على فعل الكتابة ذاته"(Waugh. 1984, p2016). كما يُعرّف بالـ "ميتاقص"، وهو " القص الذي يلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، من أجل طرح تساؤلات عن القصّ والواقع"(حمد، 2011، ص 9).

وقد ارتبط المفهوم بشكل وثيق بتحولات "ما بعد الحداثة"، خاصة مع نقد السرديات الكبرى، والتشكيك في المرجعيات الثابتة للحقيقة والمعنى، كما هو عند جان فرانسوا ليوتار في كتابه "الوضع ما بعد الحداثي"(ليوتار، 1994). وقد قدّم ليوتار أحد أكثر التعريفات تأثيرًا لما بعد الحداثة، حين ربطها بحالة "اللاعتقاد في السرديات الكبرى". معتبرًا أن المجتمعات المعاصرة فقدت ثقتها في الأنساق الشمولية التي كانت تمنح التاريخ والمعرفة معنى كليًا، مثل سرديات التقدم

والعقلانية والحداثة نفسها. فوفق هذا التصور، لا تُفهم ما بعد الحداثة بوصفها قطيعة زمنية فحسب، بل كتحول عميق في أنماط إنتاج المعرفة والشرعية الثقافية.

ويعتمد سرد ما بعد الحداثة اعتمادًا كبيرًا على هذه التقنية الفنية، كشكل من أشكال التجريب السردي. تُتيح هذه التقنية للكاتب التخفّي خلف أطرها الشكلية، بينما تظل وسيلته المفضلة للإفصاح عن آرائه وتجلياته الذاتية من خلال النسيج السردي ذاته.

وتُعَدُّ تقنية "الميتاسرد" إحدى الوسائل التي يستخدمها الروائي لتذويب الحدود الفاصلة بين العالم السردي والواقع، أو بين النص وما وراءه، حيث تُكسَر بذلك "الجدار الرابع" الفاصل بين النص ومبدعه. ويتجلى ذلك من خلال لجوء الكاتب إلى مخاطبة القارئ مباشرة، أو التعليق على عملية الكتابة والسرد ذاتها.

تؤدي هذه الممارسة إلى "بروز الوعي الذاتي للنص"، مما يزيد من انتباه القارئ ويُثير تفكيره، مع تحطيم الأفق التقليدي لتوقعاته. وهذا ما يدفع القارئ بدوره إلى التفاعل النشط مع النص، والانخراط في فضاءاته التخييلية، وهي ظاهرة تُعَدُّ من السمات البارزة للسرد ما بعد الحداثي، و"من أبرز مظاهر أدب ما بعد الحداثة في الفنون والآداب، وهي امتداد للميتا لغة في اللغويات، التي ترجمها زكي نجيب محمود باللغة الشارحة في النقد الغربي، ثم انتقل بعد ذلك إلى النقد العربي من خلال المُثاقفة، وقد تعدّدت المصطلحات الخاصة بهما في العربية: ميتا قص، ميتا سرد، ما وراء الرواية، الميتا خطاب، القص الشارح..." (المالكي، 2024، ص 4).

ويذكر جميل حمداوي عن رولان بورنوف (Roland Bourneuf) وريال كولي (Real Quellet)أنه قال: "قلما نجد نصا سرديا لا يتضمن نصا سرديا آخر، وخاصة في النصوص السردية الكلاسيكية"(حمداوي، د.ت).

ورغم أن جذور الميتاسرد لا تقتصر على ما بعد الحداثة؛ إذ يمكن رصد إرهاصاته في نصوص كلاسيكية مثل "دون كيشوت" لثرفانتس، و"حكايات كانتربري" لتشوسر، و"ألف ليلة وليلة"، حيث يحضر الوعي بالحكي وتعدد مستويات السرد. إلا أننا لا نستطيع أن ننكر أن الخطاب الميتاسردي لم يتبلور، في صورته الواعية والممنهجة، إلا مع الرواية الجديدة الفرنسية، والرواية السيكولوجية، أو ما يُعرف بـ"تيار الوعي"، فضلًا عن تجارب جماعة "تيل كيل" وروايات "ما بعد الحداثة".

فقد أولى كتّاب الرواية الجديدة اهتمامًا خاصًا بالكتابة الميتاسردية، بوصفها أداة لتفكيك البنية التقليدية للرواية، وكشف آليات اشتغالها الداخلية. ويأتي في مقدمة هؤلاء "كلود سيمون" (Claude Simon)، و"ألان روب . جريبه" (Alain Robbe-Grillet)، و"جان ريكاردو" (Jean Ricardou)، و"نتالي ساروت" (Nathalie Sarraute)، و"روبير بانجيه" (Robert Pinget)، و"كلود أولييه" (Claude Ollier)، و"مارجريت دوراس" (Marguerite Duras)، و"ميشيل بوتور" (Michel Butor)، وغيرهم، ممن جعلوا من النص الروائي فضاءً للتأمل في فعل الكتابة ذاته، ولزعزعة وهم التمثيل والمرجعية الواقعية.

ويظهر تأثير كتّاب الرواية الجديدة على مفهوم الميتاسرد من خلال تنظيرهم للمفهوم في كتاباتهم. وقد اتبع روبير بانجي ألان روب جريبه في موقفه هذا قائلا:" كل ما يمكن أن نقوله أو أن نعنيه لا يهمني، ولكن ما يهمني هو طريقة قوله" (الباردي، 1993، ص 81، 82).

. آليات الميتاسرد وتقنياته:

يتجلى الميتاسرد عبر مجموعة من التقنيات السردية، من أبرزها:

1. كسر الجدار الرابع: حين يخاطب السارد القارئ مباشرة، معترفًا بصناعته للحكاية.
2. الراوي غير الموثوق: الذي يفضح هشاشة الحقيقة السردية، ويقوّض الثقة في الصوت الحكائي.

3. التعليق على عملية الكتابة: كأن يتوقف النص ليشرح كيفية تشكّل المشهد أو الشخصية.
4. التناص الذاتي: إحالة النص إلى نصوص أخرى أو إلى نفسه بوصفه خطابًا.
5. التشظي البنيوي: تفكيك الحبكة التقليدية لصالح بنى مفتوحة ولاخطية.

وقد رأت باتريشيا وو (Patricia Waugh) أن الميتاسرد "لا يدمر الرواية، بل يعيد تعريفها بوصفها أداة معرفية لفهم العلاقة بين اللغة والواقع"(Waugh. 1984, p 217).

لكن لا يمكن اختزال الميتاسرد في كونه لعبة شكلية أو تمرينًا تقنيًا؛ فهو يحمل بعدًا معرفيًا ونقديًا عميقًا. فحين يكشف النص عن صنعيته، فإنه يفضح في الوقت نفسه صنعية الخطابات الكبرى: التاريخ، السياسة، الأيديولوجيا. ومن هنا، يصبح الميتاسرد فعل مقاومة رمزية ضد ادعاء الامتلاك المطلق للحقيقة.

وتذهب ليندا هتشيون (Linda Hutcheon)(Hutcheon, 1988) إلى أن الميتاسرد التاريخي، على سبيل المثال، لا ينكر الماضي، بل يشكك في طرق تمثيله، مبيّنًا أن التاريخ ذاته يُكتب عبر سرديات منتقاة ومؤدلجة

ولقد شهد السرد العربي عمومًا، والرواية السعودية على وجه الخصوص، حضورًا لافتًا لتقنية الميتاسرد. وارتبط هذا التوجُّه بسياقٍ عربيٍ مضطرب سياسيًا وثقافيًا، حيث غدا التشكيك في السرد الرسمي وفي "الحكاية الواحدة" ضرورةً جماليةً وأخلاقيةً معًا.

كما يُمثِّل الميتاسرد أحد أبرز الأشكال السردية المعبّرة عن قلق الإنسان المعاصر إزاء إشكاليات الحقيقة والمعنى والتمثيل. فهو كتابة تشكُّ في ذاتها، لا لتدمر الحكاية، بل لتُعيد فتحها على أسئلة جديدة. ومن ثَمَّ، فإن الميتاسرد لا يشير إلى نهاية الرواية، بل يُعدُّ تجلّيًا من تجليات قدرتها المتجددة على التحوُّل والنقد وإعادة اختراع نفسها.

يتجاوز العتيق في "قاطع طريق مفقود" مجرد سرد الحكاية باعتبارها حدثًا مكتملًا، لينخرط في مساءلة فعل السرد ذاته، مُحَوِّلًا عملية "حكي الحكاية" إلى محور دلالي مستقل. فالراوي لا يختفي وراء الأحداث، بل يحضر بوصفه كاتبًا واعيًا بفعل الكتابة، يُحيل بشكلٍ دائمٍ إلى أدواته السردية وطُرق تشكّل النص. ومن ثَمَّ يُستدرج القارئ ليكون شريكًا في "المطبخ الروائي"، لا مجرد متلقٍ سلبي للحكاية.

وتتجلى هذه النزعة الميتاسردية في عبارات من قبيل: "أكتب في ذهني فقط"، و"مشهد الأصدقاء في صورة فوتوغرافية"، و"رواية الضوء الخلفي هي هذه اللحظة التي نعيشها الآن وقت القراءة"؛ وهي صيغ لا تحيل إلى العالم الحكائي فحسب، بل إلى كيفية صناعته وتمثيله. هنا، لا تعود الكتابة وسيطًا شفافًا لنقل الواقع، بل تتحول إلى موضوع للتفكير والتأمل داخل النص نفسه:" كأني أستدعي لحظات الكتابة من تفاصيل موسيقى أغان جمعتنا في أوقات كثيرة متباعدة، ولا زالت عالقة في هواء ذلك المكان، مثل ضوء معتم يظهر ويختفي. صار الأصدقاء يشبهون قطعا من الوقت، كل صديق يعني قطعة وقت مفقودة، قطعة اختفت والتصقت بالذاكرة مثل بقعة صغيرة، أو مثل حكاية ناقصة على شكل ميلاد هلال في سماء بعيدة، حكاية يعيد الخيال صياغتها من جديد بشكل واقعي أو فنتازي أو فكاهي ساخر"(العتيق، 2024، ص 5).

يُبنى هذا المقطع على وعيٍ واضح بفعل الكتابة ذاتها، وهو ما يضعه في نطاق "الميتاسرد" بوصفه خطابًا يتأمل شروط إنتاج الحكاية وآليات تشكّلها في الذاكرة والخيال، لا بوصفه سردًا بريئًا للأحداث.

أولًا، يبرز الميتاسرد في العبارة الافتتاحية:" كأني أستدعي لحظات الكتابة"، إذ لا يتحدث السارد عن الماضي مباشرة، بل عن "استدعاء الكتابة للماضي"، أي عن فعل تذكّرٍ يتم عبر الكتابة نفسها. هنا تتحول الكتابة من وسيلة لنقل التجربة إلى موضوع للتأمل، ويغدو السارد واعيًا بأنه يصوغ اللحظة لا يستعيدها كما كانت.

ثانيًا، يعتمد النص على "تفكيك الزمن السردي"؛ فالأصدقاء لا يُستحضرون بوصفهم شخصيات مكتملة، بل بوصفهم "قطعًا من الوقت". هذا التحويل المجرّد للشخصيات إلى وحدات زمنية يعكس إدراك السارد لاصطناع السرد، ولعجز الحكاية عن استعادة الامتلاء الزمني الكامل. الزمن هنا ليس خطيًا، بل شذرات متقطعة تُلصق بالذاكرة، وهو ما يتوافق مع منطق الميتاسرد الذي يفضح هشاشة التتابع السردي التقليدي.

وتعمل الاستعارات (مثل: الضوء المعتم، البقعة الصغيرة، الهلال الناقص) باعتبارها أدوات ميتاسردية؛ فهي لا تصف الحدث ذاته بقدر ما تكشف عن كيفية ظهوره في وعي السارد. فالضوء المتذبذب بين الظهور والاختفاء يُحيل إلى طبيعة التذكر والكتابة بوصفهما فعلين انتقائيين، لا يقدّمان الواقع كاملًا، بل ومضات متقطعة منه.

أخيرًا، تبلغ الميتاسردية ذروتها في العبارة: "حكاية يعيد الخيال صياغتها من جديد بشكل واقعي أو فنتازي أو فكاهي ساخر"، حيث يعترف النص صراحة بتعدّد أنماط الصياغة السردية، وبأن الحكاية ليست معطى ثابتًا، بل بناء تخييلي قابل لإعادة التشكيل. هذا الوعي بتعدد إمكانات السرد يضع القارئ أمام نص يعرف نفسه كنص، ويدرك حدوده وخياراته الجمالية.

وبهذا، يكسر الكاتب مبدأ "الإيهام بالواقعية" الذي تقوم عليه السرديات التقليدية، ليذكّر القارئ على الدوام بأنه إزاء عمل فني قيد التشكل، تُعرّى فيه آليات السرد، وتُفضح صناعته، فتغدو الرواية مساحة لتأمل شروط الكتابة، وحدود التمثيل، لا مجرد وعاء لحكاية تُروى.

ويتكرر الحديث عن فعل الكتابة طوال النص، وكأن الكاتب يلح على وعيه بتقنية" الميتاسرد" ويتمثلها في العديد من الشواهد النصية، يقول:" ربما تكون رواية الضوء الخلفي، هي هذه اللحظة التي نعيشها الآن وقت قراءة هذه الرواية، وليس وقت كتابتها، هذه اللحظة التي سوف تكون ماضيا بعد ثوان، وهي يُفترض ألا تكون بالحكاية التي تسير وفق خط مستقيم مرتب نحو النهاية، حتى لا تطول وتتشابه الطرقات والطرائق علينا، والحقيقة أني لا أعرف شخصا أو رؤية واضحة وثابتة المعالم، كل شيء قابل للتحول والتجدد والتغير والمراجعة"(العتيق، 2024، ص 43).

يتبدّى الميتاسرد في هذا المقطع السابق بوصفه تفكيرًا نظريًا داخل النص في ماهية الرواية نفسها، وفي علاقتها بالزمن والقراءة والتشكّل، لا بوصفها منتجًا مكتملًا سابقًا على فعل التلقي، حيث تُعيد العبارة الافتتاحية: "ربما تكون رواية الضوء الخلفي، هي هذه اللحظة التي نعيشها الآن وقت قراءة هذه الرواية، وليس وقت كتابتها" تعريف الرواية بوصفها حدثًا آنيًا يتجدد مع كل قراءة. هنا يتخلى النص عن وهم الاكتمال الزمني، ويجعل القارئ شريكًا في إنتاج المعنى، وهو ملمح ميتاسردي واضح يزعزع سلطة المؤلف ويمنح القراءة دورًا إنشائيًا.

كذلك يشير النص إلى اللحظة التي "سوف تكون ماضيًا بعد ثوان"، فيكشف عن إدراك حاد لتقلّب الزمن وتلاشي الحاضر. هذا الوعي لا يخدم الحكاية بقدر ما يعلّق عليها، ويُظهر السرد وهو يتأمل شرطه الزمني، فيتحول الزمن من إطار محايد إلى موضوع للتفكير السردي ذاته.

كما يتجلّى الوعي الجمالي لدي فهد العتيق في نقده للنموذج السردي الخطي، حيث يُصرّح السارد برفض الحكاية التي "تسير وفق خط مستقيم مرتب نحو النهاية"، وهو تصريح ميتاسردي صريح يُفكك تقاليد السرد الكلاسيكي القائمة على السببية والتتابع. ويُستبدل بذلك تصور مفتوح للرواية بوصفها مسارًا متشظيًا، يتجنب الرتابة والتشابه، ويحتفي بالاختلاف والتكرار المتحوّل. كذلك يعمد إلى زعزعة ثبات الشخصيات والرؤى في قوله: "الحقيقة أني لا أعرف شخصًا أو رؤية واضحة وثابتة المعالم"، يعترف النص بعجزه عن تقديم شخصيات مكتملة أو رؤى نهائية. هذا الاعتراف لا يُعد نقصًا سرديًا، بل

استراتيجية ميتاسردية تكشف وعي النص بمحدودية التمثيل، وتؤكد أن الشخصيات والرؤى ليست جوهرًا ثابتًا، بل بناء لغوي متغير.

كذلك ينظر إلى السرد بوصفه عملية مفتوحة قابلة للمراجعة، حيث يقول: "كل شيء قابل للتحول والتجدد والتغير والمراجعة"؛ مما يجعل الرواية في حالة صيرورة دائمة. فالسرد هنا لا يدّعي الحقيقة أو الاكتمال، بل يعترف بكونه مشروعًا مؤقتًا، خاضعًا لإعادة التفكير والتشكيل، وهو جوهر الميتاسرد في سياق ما بعد الحداثة.

إن وعي الكاتب في النص يُجسّد الميتاسرد عبر تفكيك مفهوم الرواية التقليدية، وتحويلها من حكاية تُروى إلى تجربة يتم التفكير فيها، ومن نص مغلق إلى لحظة قراءة متحوّلة، واعية بذاتها، وبحدودها، وبلا نهائيتها.

في مقطع آخر يكشف العتيق عن سمات" الميتاسرد" بوصفها إحدى آليات السرد ما بعد الحداثي من خلال عدة مستويات متداخلة، حيث لا يكتفي النص بسرد تجربة ذاتية، بل يجعل من الكتابة نفسها موضوعًا للتفكير والتشكيك.

يقول: "واصلت السير وأنا فكر في الكتابة الذهنية بصمت، ثم بمفاجأة سألت نفسي: ماذا سيحدث في حال كنت لست ضائعا ولست مؤجلا؟ في حال كنت موجودا، في حال كنت مرميا مثل قطعة أثاث في بيتي؟ ماذا سأفقد؟ هل سأفقد الاستقرار والملل؟ لا شيء فعلا، لكن في هذا الطريق لحظات مثيرة تحرض الخيال على الحركة، متعة أن تكون مرتحلا وضائعا في الوقت الضائع وتكون مثل شيء مفقود، مثل متعة أن تكون حرا وجديدا وتبدأ من الصفر بلا ذاكرة وبلا عمل، ولهذا تذكرت الأشياء التي دفنتها في السطح قبل ترك البيت، وشعرت أن كل شيء يتسرب من حولي. بدأت الكتابة في لحظة هبوب عاصفة صغيرة كأنها عمود من التراب، كانت صارمة تركض كأنها امرأة ضائعة تبحث عن حب مفقود، تجاوزتني العاصفة، غادرت وتركتني سالما إلا من آثار أغنيات صغيرة معلقة في هواء هذا المكان المستعمل"(العتيق، 2024، ص 136).

يصرّح السارد منذ البداية بانشغاله بـ "الكتابة الذهنية بصمت"، وهو تعبير يحيل مباشرة إلى لحظة ما قبل التدوين، أي إلى التفكير في الكتابة لا بوصفها وسيلة، بل بوصفها موضوعًا للتأمل. هنا لا يختفي السارد خلف الحكاية، بل يقف أمامها، كاشفًا آلية تشكّلها، وهو جوهر الميتاسرد الذي يفضح وهم السرد الطبيعي ويذكّر القارئ بأن ما يقرأه بناء لغوي.

كما يكشف السارد عن وعيه بتشظي الهوية السردية والذات الكاتبة، فنرى السارد يتساءل:

"ماذا سيحدث في حال كنت لست ضائعًا ولست مؤجَّلًا؟". هذا السؤال لا ينتمي إلى مسار حدثي تقليدي، بل إلى تفكيك مفهوم الذات المستقرة. الذات هنا كيان احتمالي، قابل لإعادة التعريف، وهي سمة ما بعد حداثية تقوّض مركزية "الأنا" السردية. الميتاسرد يتجلى في هذا التشكيك في موقع السارد نفسه: هل هو كاتب؟ شخصية؟ فكرة عابرة؟

كما يتداخل الواقع والتخييل بتشبيه الذات بـ "قطعة أثاث في بيتي"، ثم الانتقال إلى صور الترحال والضياع، يخلق منطقة رمادية بين الواقعي والمتخيل. هذا التداخل لا يخدم الحبكة بقدر ما يخدم مساءلة الواقع ذاته بوصفه بناءً سرديًا. الميتاسرد هنا لا يقول: "هذه قصة"، بل يقول ضمنًا: "الواقع نفسه قابل لأن يُكتب ويُعاد تخييله".

كذلك تتجلى الكتابة بوصفها حدثًا داخل النص، حيث يقدم للقارئ جملة مفصلية تحسم التخييل إلى ما وراء التخييل وما رواء الكتابة "بدأت الكتابة في لحظة هبوب عاصفة صغيرة"، فتتحول الكتابة إلى فعل سردي داخل النص، لا خارجه. نحن لا نقرأ نتيجة كتابة مكتملة، بل نشهد "لحظة ولادتها". هذا التزامن بين فعل الكتابة وفعل السرد يضع القارئ داخل ' الكواليس' النصية، وهي تقنية ميتاسردية بامتياز.

كما يعمد الكاتب إلى استعارة الكتابة وتشخيصها، فيشبه العاصفة بـ "امرأة ضائعة تبحث عن حب مفقود" يمنح الكتابة بعدًا مجازيًا، حيث تصبح كائنًا هائجًا، عابرًا، لا يمكن السيطرة عليه. ففي الميتاسرد، غالبًا ما تُقدَّم الكتابة كقوة مستقلة عن الكاتب، وهو ما نلمسه في كون العاصفة تجاوزت السارد وغادرته، تاركة أثرًا فقط، لا معنى مكتملًا.

كذلك لا ينتهي النص بخلاصة أو يقين، بل بـ "آثار أغنيات صغيرة معلقة في هواء هذا المكان المستعمل"، هذه النهاية المفتوحة تُحاكي تصور ما بعد الحداثة للنص بوصفه أثرًا، لا رسالة مكتملة. الميتاسرد هنا لا يقدّم معنى، بل يترك شظاياه، مؤكّدًا أن الكتابة لا تُغلق، بل تظل معلّقة.

يمثل "الميتاسرد" هاجسًا ملحًا يتردد صداه عبر الرواية من بدايتها حتى أواخرها، فنجد السارد يحلم بـ"نص مثل لوحة أو ضوء أو حلم أو صباح يفيق باكرا ثم يمضي سريعا، نص يعرف أني أسكن في ذاكرة متعددة وأزمنة متنوعة وأعيش في حاضر مضى، أعيش حياة متعددة ومفككة سوف أجمعها معه ونعيد صياغتها من جديد بطريقة الإيحاء العالي، الإيحاء في الكتابة موسيقى، وحتى في اللحن وفي الموسيقى وفي الشعر، الايحاء وضوح، كتابة بصوت خافت وهادئ وعميق، الإيحاء من عطايا موسيقى الكتابة موسيقى الحياة"(العتيق، 2024، ص 136).

لا يسعى النص إلى تمثيل واقع خارجي، بل إلى إنتاج وعي جمالي بالكتابة نفسها، حيث تصبح الكتابة موسيقى للحياة، لا مرآة لها، وهذا هو جوهر الميتاسرد في أفق ما بعد الحداثة، فيتبدّى الميتاسرد في هذا النص بوصفه بنية وعيٍ بالكتابة، لا مجرد تقنية أسلوبية، إذ يجعل النص من ذاته موضوعًا للتفكير والتوصيف، ويحوّل فعل الكتابة إلى تجربة وجودية وجمالية تُحاكي تشظّي الذات والزمن.

يبدأ المقطع بتعريفٍ ذاتي للنص: "نص مثل لوحة، أو ضوء أو حلم أو صباح"

هنا لا يُقدَّم النص باعتباره وعاءً للحكاية، بل كيانًا جماليًا مستقلًا، يُشبَّه بالفن والضوء والحلم، وهي عناصر غير سردية بطبيعتها. هذا التعريف الذاتي يضع القارئ مباشرة داخل مناخ ميتافكشني، حيث لا يتخفّى النص خلف موضوعه، بل يعلن حضوره ويصف طبيعته.

كذلك يقول: "نص يعرف أني أسكن في ذاكرة متعددة وأزمنة متنوعة". المعرفة هنا مسندة إلى "النص" لا إلى السارد فقط، ما يعني أن النص يمتلك وعيًا خاصًا به. هذه الاستعارة تُفكك العلاقة التقليدية بين الكاتب والنص، وتكسر وهم أن النص مجرد انعكاس للواقع، ليغدو شريكًا في إنتاج المعنى، وهي سمة مركزية في الميتاسرد ما بعد الحداثي.

ثم يظهر الإعلان الصريح عن فعل الصياغة في عبارة: "سوف أجمعها معه ونعيد صياغتها من جديد".

ينكشف الفعل السردي بوضوح. السارد لا يموّه عملية الكتابة، بل يعلنها، ويشرك القارئ في ورشة التشكيل. هذا الكشف هو جوهر الميتاسرد، حيث تتحول عملية البناء إلى جزء من النص نفسه.

كما يعمد العتيق إلى فعل التنظير للكتابة داخل النص، فينتقل النص من السرد إلى التأمل النظري في الكتابة: "الإيحاء في الكتابة موسيقى، الإيحاء وضوح". هذا الخطاب لا ينتمي إلى الحكاية، بل إلى ما يشبه بيانًا جماليًا. الميتاسرد هنا يتقاطع مع "الشعرية"، حيث يقدّم النص تصوّرًا فلسفيًا وجماليًا عن ماهية الكتابة، لا عن موضوعها.

كذلك يعي الكاتب أنه يقوم بتذويب الحدود بين الأجناس الفنية، حيث يربط بين الكتابة والموسيقى والشعر واللحن فيخلق فضاءً عابرًا للأجناس، وهو ما يتسق مع منطق ما بعد الحداثة في تفكيك الحدود الصارمة بين الفنون. النص لا يكتفي بسرد تجربة، بل "يفكّر في شروط الجمال نفسها"، ويجعل هذا التفكير جزءًا من بنيته.

كما يظهر وعي الكاتب بالكتابة بوصفها صوتًا لا خطابًا، فيصف الكتابة بأنها "بصوت خافت وهادئ وعميق" ينقلها من مجال الدلالة إلى مجال الإحساس. الميتاسرد هنا لا يسائل المعنى فقط، بل يسائل طريقة حضوره، جاعلًا من الإيقاع والنبرة عنصرين دلاليين بحد ذاتهما.

ولأن مواضع الميتاسرد أو الميتاسرد في النص كثيرة، ويطول المقام لإحصائها، فسوف أكتفي بما قمت بتحليله، وأختم هذا المحور بسردية دالة وكاشفة عن تمثله الواعي لتلك التقنية والاستراتيجية السردية، فنراه يحلل رؤيته للكتابة، ويتأملها بوعي، فيقول:" هذه منطقة إبداعي الجديدة وهذا هو عالمي، حيث أصطاد الأفكار السارحة والعابرة مثل ثعالب، أو أرانب هاربة تستحق الترويض، أروضها وأهذبها وأمنحها من خيالي قبل أن أكتبها، وأضاف بحماس: سأكون لهذه الأفكار الهاربة مثل قاطع طريق مبدع وماهر في القنص (العتيق، 2024، ص 148).

2. التشظي واللاخطية (Fragmentation & Non-linearity)

في العقود الأخيرة شهدت الرواية السعودية تحوّلًا لافتًا نحو أفقٍ تجريبي جديد، يمكن إدراجه ضمن سياق السرد ما بعد الحداثي، حيث لم يعد الاشتغال الروائي معنيًا بإعادة إنتاج الحبكة الخطية أو تمثيل الواقع تمثيلًا مرآويًا، بقدر ما بات يسعى إلى تفكيك بنية السرد ذاتها، وزعزعة يقينيات المعنى، وخلخلة العلاقة التقليدية بين الراوي والحكاية والقارئ. وفي هذا السياق، برز "التشظي السردي" بوصفه أحد أبرز سمات هذا التحوّل، ليس باعتباره انكسارًا شكليًا فحسب، بل بوصفه استراتيجية جمالية ومعرفية تعكس وعيًا ما بعد حداثي مأزومًا بالحقيقة والسلطة والذات.

ففي السرد ما بعد الحداثي، تُفكَّك فكرة الحقيقة الواحدة، ويُنظر إلى الواقع بوصفه بناءً لغويًا وثقافيًا قابلًا للتأويل، لا معطًى نهائيًا ثابتًا. ومن ثمّ، فإن النصوص الروائية لا تقدّم العالم على نحو متماسك ومغلق، بل تثير – عمدًا – الشك في الكيفية التي تبدو بها الأشياء، وتفضح آليات التمثيل السردي نفسها. ويغدو التشظي هنا انعكاسًا مباشرًا لهذا الشك، إذ يتقاطع مع نزعة ما بعد الحداثة في تقويض السرديات الكبرى، ورفض المركزيات المعرفية والجمالية.

يمثّل تفكيك الشخصية الروائية أحد أبرز مظاهر التحول الجذري الذي شهدته السرديات المعاصرة، ولا سيما في إطار رواية ما بعد الحداثة، حيث لم تعد الشخصية مركز الثقل السردي أو حامل المعنى الأوحد، بل غدت كيانًا هشًّا، متشظيًا، ومفتوحًا على التعدد والغياب. وفي هذا السياق، تبرز "الشخصية المفككة" بوصفها علامة دالة على انهيار الأنساق السردية الكلاسيكية، التي كانت تمنح الشخصية حضورًا مكتملًا ومتماسكًا، وهويةً ثابتة ذات جذور اجتماعية ونفسية واضحة.

وقد تأثرت الرواية العربية بهذا التحول عبر تماسها مع منجز الرواية الغربية الحديثة، التي بادرت إلى تفكيك البنية التقليدية للشخصية منذ بدايات القرن العشرين. ويُقرأ هذا التحول في بنية الشخصية بوصفه "ردّة فعل نقدية حادة" على الرواية الواقعية والتقليدية، التي بالغت في تضخيم دور الشخصية إلى حد طغيانها على بقية المكونات السردية، بحيث غدت الرواية - في كثير من نماذجها - مجرد استعراض لبطولة فردية، أو سجلّ نفسي، واجتماعي مكتمل التفاصيل.

في المقابل، تنطلق رواية ما بعد الحداثة من مساءلة هذا التصور، فتعمل على "تفكيك الشخصية" وإزاحتها من مركز السرد، لتحل محلها بنى أخرى مثل اللغة، والخطاب، واللعب السردي، وتعدد الأصوات، وغياب المعنى المستقر. وهكذا لم تعد الشخصية مرآة للعالم أو نموذجًا إنسانيًا مكتملًا، بل صارت أثرًا لغويًا، أو علامة سردية عابرة، تعكس تشظي الذات الحديثة وانكسار السرديات الكبرى، وفق ما أشار إليه جان فرانسوا ليوتار في نقده لمفهوم الكلية والاكتمال في الفكر ما بعد الحداثي(ليوتار، 2016). لذا "كثيرا ما كانت الشخصيات تطغى في العمل الروائي، فلا تترك مجالا للمشكلات السردية الأخرى،

فكأن لا شيء في الرواية غير الشخصية، وغطرستها، واختيالها وغلوائها، وأكثر من ذلك أن الروائيين كانوا يشقون على أنفسهم ويعنتونها أشق الإعنات حتى يستوي لهم وضع (حالة مدنية) لشخصياتهم فلذا هي لها نسب معروف، وشجرة انتماء"(مرتاض، 1998).

لذلك فإن الرواية ما بعد الحداثية التي تعتمد على التجريب، وتتشظى فيها البنية السردية، قد خالفت هذا العُرف الروائي مخالفةً جذرية، وخرج الروائيون فيها على هذا التقليد الأساسي الذي حكم بنية الرواية التقليدية زمنًا طويلًا. فجنحوا إلى تقويض مركزية الشخصية، وتفكيك اكتمالها النفسي والاجتماعي، والتخلّي عن منحها هويةً مستقرة أو تاريخًا واضح المعالم، لصالح شخصيات هشّة، متشظّية، أو حتى بلا أسماء، لا تُعرَّف بذاتها بقدر ما تتبدّى بوصفها أثرًا سرديًا أو علامة لغوية داخل النص، فنجح الروائيون في"الحد من غلوائها والإضعاف من سلطانها، في الأعمال الروائية فلم تعد إلا مجرد كائن ورقي بسيط"(مرتاض، 1998).

وتُعد رواية "قاطع طريق مفقود" نموذجًا دالًا على هذا المنحى؛ إذ تتسم بنيتها السردية – على مستوى الشخصية والزمن والحكاية – بدرجة عالية من التفكك والتبعثر. فالكاتب يعمد إلى تمزيق الآلية السردية التقليدية المسؤولة عن إنتاج المعنى، مستبدلًا بها بنية مفتوحة تقوم على اللااكتمال والانقطاع، في انسجام واضح مع منطق التجريب الجمالي ما بعد الحداثي. ففصول الرواية مرتبة ترتيبًا غير خطي، وهي غير مكتملة في ذاتها، كما تفتقر إلى ترابط داخلي صارم، حيث ينتقل السرد من مشهد إلى آخر دون وساطة سببية أو ترتيب زمني واضح.

ولا يمكن فصل هذا التشظي البنيوي عن اختيار الراوي لضمير المتكلم، وكتابة النص في هيئة مذكّرات؛ إذ تغدو الذاكرة، بما تنطوي عليه من اضطراب وتداعٍ حرّ، هي المحدِّد السردي الأعلى. وفي هذا الإطار، تتراجع القواعد الكلاسيكية للحبكة – من تتابع زمني وعلائق سببية وبناء تصاعدي – لتحلّ محلها آلية الذاكرة بوصفها بنية لاخطية، تتجاور فيها الأزمنة، وتتقاطع فيها المشاهد دون منطق سردي صارم. وهذا الاختيار ينسجم مع الرؤية ما بعد الحداثية التي ترى الذات الساردة ذاتًا منقسمة، غير قادرة على إنتاج سردية كلية متماسكة عن نفسها أو عن العالم.

غير أن اللافت في الرواية أن التشظي لا يتأسس فقط على منطق التداعي النفسي المعروف في سرديات الذاكرة، بل يتجاوز ذلك إلى قدر من التداعي الحرّ الذي يقاوم أي محاولة لتأويل النص ضمن تيمة مركزية واضحة. فعلى الرغم من الإحساس أحيانًا بوجود علاقات تداعٍ خفية بين المشاهد، فإن الانتقال بين الفصول يتم بقدر كبير من الحرية غير المتوقعة، بحيث يبدو الراوي -على المستوى الظاهري- بلا تصميم دلالي حاسم. وهنا يتجلى البعد ما بعد الحداثي بوضوح، حيث يُقوَّض مفهوم الغاية السردية، ويُستبدل به نصٌّ مفتوح يقاوم الإغلاق والتفسير النهائي.

وعلى هذا النحو، لا يصل الراوي/البطل إلى حالة من التصالح مع ذاته أو إلى دمج الماضي بالحاضر في سردية متماسكة؛ إذ يظل الماضي شظايا متناثرة، ويظل الحاضر هشًّا، عاجزًا عن احتواء تلك الشظايا ضمن أفق خلاصي. وبهذا المعنى، يغدو التشظي في "قاطع طريق مفقود" تعبيرًا جماليًا عن وعي ما بعد حداثي مأزوم، يرى العالم والذات بوصفهما بنيتين متكسرتين، ويحوّل الرواية من أداة للحكي إلى فضاء للتجريب، والشك، وكشف هشاشة المعنى.

يلحظ قارئ الرواية غياب الزمن الكرونولوجي المتصاعد لصالح زمن نفسي دائري ومتقطع. الرواية تقفز بين "زمن كورونا"، وذكريات الطفولة في الحارة، ولحظات الحاضر في المقهى، وأزمنة متخيلة:

وصف الأصدقاء بأنهم "قطع من الوقت"، والانتقال المفاجئ من مشهد المستشفى إلى "حفلة الرؤوس المرفوعة" السريالية. ويعكس هذا التشظي رؤية ما بعد حداثية للعالم باعتباره فوضويًا وغير خاضع لتراتبية زمنية صارمة، مما يفتت

الحبكة التقليدية. يقول:" أرى الطريق معتمة أمام روحي، مثل غيمة كبيرة، والحارة نصف مغمضة، تسير في غير اتجاه كأنها سفينة ثملة، وأنا أراها تقف هناك خلف الباب بعيدة عن العيون، أراها من البعد خلف كل باب شاهقة مثل نخلة، تبسط وجهها البارع وكامل جسدها على ظهر غيمه طائرة تلف البلاد، أو تطل من علو يليق بسموها على حارة تشبه طفلة ضائعة... وأنا لا زلت أمشي في دروب ضيقة لذلك الليل القديم" (مرتاض، 1998، ص 100).

يكشف المقطع السابق عن اعتماد واضح على استراتيجية التشظي بوصفها آلية سردية وجمالية تتقاطع مع تقنيات "تيار الوعي"، وتتأسس على تمثيل العالم من داخل ذات مأزومة لا ترى الواقع بوصفه بنية مستقرة، بل كسلسلة من الانطباعات والصور المتداعية. فالسرد لا ينطلق من حدث محدد، ولا يتقدّم وفق ترتيب زمني أو سببي، بل يتشكل عبر تداعٍ حرّ للصور: الطريق المعتم، الغيمة الكبيرة، الحارة نصف المغمضة، دروب ضيقة" وهي صور تتجاور دون رابط منطقي مباشر، بما يعكس تشظّي الإدراك ذاته.

وفي هذا السياق، لا تُقدَّم المكانة السردية للحارة أو الطريق بوصفهما فضاءين واقعيين محدّدين، بل بوصفهما امتدادًا لحالة داخلية مضطربة؛ فالمكان يتحول إلى صورة ذهنية غير مستقرة، تتبدّل باستمرار بين العتمة والانفتاح، وبين التيه والحركة. وهذا التحول الدائم في توصيف المكان يرسّخ فكرة أن السرد هنا لا يعكس العالم، بل يعكس انكسار الوعي في تمثيله.

ويتجلى التشظي كذلك في تفكيك المرجع الدلالي للشخصية الأنثوية التي تظهر كطيف متكرر: خلف كل باب، شاهقة كنخلة، أو ممتدة فوق غيمة طائرة، أو مطلة من علو رمزي. هذا التعدد الصوري لا يقود إلى تكثيف المعنى، بل إلى تعليقه، إذ لا تستقر الصورة على هوية واحدة أو دلالة نهائية. وهنا يتقاطع النص مع تصور جان-فرانسوا ليوتار حول الارتياب في السرديات الكلية؛ فالذات الساردة لا تمتلك حقيقة واحدة عن العالم أو عن الآخر، بل شذرات رؤيوية متنافرة ترفض الاندماج في معنى شامل.

وعلى مستوى الأسلوب، يقوم النص على تراكب لغوي كثيف، يخلو من الوقفات السردية الحاسمة، ما يعزز الإحساس بالجريان الداخلي المتقطع. وتؤدي هذه الكثافة إلى إنتاج كتابة لا تهدف إلى الإيضاح، بل إلى تعميق الغموض، وهو ما تنظر إليه ليندا هتشيون بوصفه سمة من سمات السرد ما بعد الحداثي، حيث تُقوَّض العلاقة التقليدية بين الدال والمدلول، ويُترك المعنى في حالة تعليق دائم.

كما أن الانتقال المتكرر بين علوّ رمزي "تطل من علو يليق بسموها"، وضيق خانق "دروب ضيقة لذلك الليل القديم" يكرّس ازدواجًا غير قابل للحل بين التوق إلى السمو والانحباس الوجودي، دون أن يقدّم النص أفقًا تركيبيًا جامعًا. وهكذا يتبدّى التشظي بوصفه تعبيرًا عن وعي لا يثق بالاتصال ولا بالاكتمال، بل يختبر العالم من خلال صور متكسرة، متجاورة، وغير قابلة للترميم في سردية موحّدة.

وبذلك يغدو هذا المقطع مثالًا دالًا على تشظّي ما بعد حداثي، يستثمر أدوات "تيار الوعي" لا من أجل بناء ذات متماسكة، بل من أجل الكشف عن هشاشتها، وعن عجز اللغة ذاتها عن إنتاج معنى نهائي أو رؤية كلية للعالم.

يقول في مقطع آخر: "أسير عادة، بهدوء في الطريق الى المحطة، استمع الى الموسيقى وأفكر في أشياء كثيرة دفعة واحدة، وأكتب بصمت، أكتب في ذهني فقط، قرأت في هذه المحطة القديمة بعض الكتب، ثم كتبت بعض اليوميات والمشاهد المتفرقة. كنت في لحظات انتظار وصول الأصدقاء أشعر أحيانا بالحرية، أن أكون بعيدا وضائعا ومؤجلا وبلا ذاكرة، أبدأ من الصفر في محطة ملهمة، أكتب في ذهني حتى الملل" (مرتاض، 1998، ص 133).

يبرز المقطع السابق استراتيجية "التشظي" بوضوح من خلال تمثيله للوعي الداخلي للراوي المتعدد الاتجاهات والمستويات، حيث يسير في المحطة، ويستمع إلى الموسيقى، ويفكر في أمور كثيرة في وقت واحد، ويكتب في ذهنه، في تداخل حرّ بين الفعل والفكرة والإحساس المكاني والنفسي.

هذا التدفق غير الخطي للأحداث والأفكار، مع غياب ترتيب سببي أو زمني صارم، يعكس تقنية "تيار الوعي" التي تهتم بتمثيل الحركة الداخلية للذهن كما هي، دون ضبط خارجي. وتتجلى طبيعة التشظي أيضًا في المكان الذهني للمحطة، الذي يتحول إلى فضاء متعدد الوظائف: انتظار، ضياع، حرية، تأمل، كتابة، ما يجعل الواقع الخارجي ممتزجًا بالوعي الشخصي، بلا مركزية واضحة. ويُعزز النص هذا التشظي الأسلوبي من خلال تراكيب الجمل الطويلة والمتداخلة والتكرار الرمزي "أكتب في ذهني فقط... أكتب في ذهني حتى الملل"، ما يخلق إحساسًا باستمرار الانشطار وعدم اكتمال المعنى، في انسجام مع مقاربة "ليوتار" (ليوتار، 2016) في تشكيك السرديات الكبرى ورفض اليقين المعرفي، ومع تصور "هتشيون"(هتشيون، 2011) للسرد ما بعد الحداثي الذي يركّز على تعدد الخطابات والوعي المتعدد. وهكذا يتحول التشظي في المقطع إلى أداة جمالية ومعرفية تعبّر عن الذات الممزقة، وعن محاولة الكتابة مواجهة اللاخطية الداخلية للوعي والوجود.

وما يؤكد فكرة التشظي واللاخطية قوله: "كنا موظفين صغارا حين اقترضت من رياض مبلغا صغيرًا، لم أستطع رده في ذلك الوقت، تغيرت الظروف والأحوال وعصفت العواصف ثم وقعت الواقعة فافترقنا، تركت الوظيفة بعد سنوات من الملل، وسنوات ضائعة في مهب حياة عاصفة، وحين استقرت الأحوال قليلا بحثت عنه لأعطيه حقه، سألت عنه فقالوا لي إن رياض ترك الوظيفة وعمل قاطع طريق، ضحكت من عمله الجديد. قال لي زميل سابق له إنه يقطع الطريق على الناس وسط الرياض ليبيعهم ثمار مزرعة صغيرة لعمه عثمان في شقراء، ستجده وسط الرياض، قرب ميدان القاهرة في تقاطع طريق مكة مع شارع العليا" (هتشيون، 2011، ص 33).

النص السابق يبرز كنموذجٍ واضحٍ للسرد التشظي واللاخطية، إذ يقدّم الأحداث بطريقة متقطعة وغير متسلسلة زمنيًا، فتنتقل الرواية بين محطات مختلفة مثل الاقتراض من رياض، العجز عن الرد، الانفصال بعد "الواقعة"، ثم البحث لاحقًا عن رياض ومهنته الجديدة، دون علامات زمنية واضحة تحدد تسلسلًا صارمًا. كما ينتقل السرد بين الأشخاص والأماكن—من الراوي إلى رياض وزملائه وعمه عثمان، ومن الرياض إلى شقراء وميدان القاهرة—مما يعكس تفتت العالم السردي ويجسد الحالة الذهنية المضطربة للراوي.

ويؤكد النص اللاخطية من خلال غياب التسلسل السببي المباشر، ودمج الماضي بالحاضر في لحظة سردية واحدة، والاكتفاء بالإشارات المكثفة بدل التفصيل التقليدي، بحيث تُقدَّم الوقائع كفسيفساء زمنية ومكانية تحتاج إلى ترتيبها ذهنيًا من قبل القارئ. وعليه، يتحول السرد إلى تجربة قراءة تشبه الوعي الذاتي المبعثر، حيث الزمن والمكان ليسا ثابتين بل متحولان ومتداخلان، ويصبح القارئ شريكًا في استنتاج العلاقات بين الأحداث، بما يحقق تأثيرًا جماليًا يعكس الطبيعة النفسية والاجتماعية للخبرة الحياتية للراوي.

3. الراوي غير الموثوق به

يحتلّ الراوي غير الموثوق به مكانةً محوريةً في سرديات ما بعد الحداثة، إذ لا يُمثّل مجرد اختيار تقني عابر، بل يرتقي إلى مستوى الأداة الجمالية والمعرفية في آنٍ معًا؛ فهو يعمل على تقويض مفهوم الحقيقة الأحادية، وإزاحة سلطة السرد الكلي عن عرشها، وإيقاع القارئ في دوّامة من التساؤل حول جدوى الوصول إلى معنى نهائي أو يقين سردي مستقر.

ولعلّ ما يميّز السرد ما بعد الحداثي في جوهره أنه لا يضع نصب عينيه تمثيلَ الواقع كما هو، بقدر ما ينصرف إلى تعرية الآليات الخفية التي ينهض عليها هذا التمثيل، وكشف الهشاشة الكامنة في تلك الخطابات التي طالما ادّعت لنفسها الموضوعية والاكتمال،

أولًا: الراوي غير الموثوق ونقد السرديات الكبرى:

يتقاطع توظيف الراوي غير الموثوق مع ما أسّس له جان-فرنسوا ليوتار من انهيار "السرديات الكبرى"، إذ لم يعد السرد يُنظر إليه حاملًا لحقيقة شاملة ومكتملة،إنما يُقرأ النص كبناءٍ لغوي وأيديولوجي لا ينفصل عن الذات التي تنتجه وتُشكّله. إن الراوي في هذه الحالة لا يؤدي دور الوسيط المحايد للحقيقة، فهو ذاته مثار للشك والمساءلة، والموثوقية في هذه الحالة تصبح جزءًا عضويًا من لعبة النص. في هذه الحالة لا يصبح الراوي غير الموثوق خللًا في البنية السردية، بل يُجسّد رؤية ما بعد حداثية راسخة مفادها أن الحقيقة نسبية ومجزأة.

ثانيًا: أشكال الراوي غير الموثوق بوصفها استراتيجيات ما بعد حداثية

يمكن قراءة أنماط الراوي غير الموثوق، ضمن هذا الإطار، باعتبارها استراتيجيات سردية واعية تخدم منطق ما بعد الحداثة وتُجسّد مقولاتها:

1. يعكس وعي النص، ويواجه القارئ بسؤال مزدوج: من يملك سلطة رواية الحكاية؟ ومن يحدد وجه الحقيقة فيها؟.
2. يفضح محدودية الوعي الفردي وقصوره، ويؤكد أن أي محاولة لسرد الواقع لا تعدو كونها رؤية منقوصة لا ترقى إلى اليقين.
3. يُجسّد تفككَ الذات وتشظّيها، حيث يتحول الوعي إلى مسار تتصادم فيه الرؤى وتتعارض.
4. يكشف عن التشابك بين السرد والأيديولوجيا، ويؤكد أن الحكاية ليست فعلًا بريئًا، فهي مشروطة بالطبقة والجندر والموقع الثقافي الذي ينطلق منه الراوي.
5. يشتغل على تقويض وهم الثبات السردي، ويعيد كتابة النص بأثر رجعي بتقنية الميتاسرد.

ثالثًا: الراوي غير الموثوق والميتاسرد

تنسج تقنية الراوي غير الموثوق علاقة وثيقة مع الميتاسرد، تلك السمة الجوهرية التي تُعدّ من أبرز ملامح أدب ما بعد الحداثة كما تُحدّدها ليندا هتشون. فحين يكشف النص عن خدعته السردية، أو يترك ثغرات دلالية متعمدة، فإنه يتجاوز فعل الحكي المجرد ليُعلّق ضمنيًا على فعل السرد ذاته.

رابعًا: القارئ بوصفه شريكًا في إنتاج المعنى

يُفضي الراوي غير الموثوق، في أفق ما بعد الحداثة، إلى إعادة تعريف دور القارئ إعادةً جذرية؛ إذ لا يقف عند حدود التلقي السلبي، بل يُستدعى إلى فاعلية تأويلية حقيقية تستلزم منه: تفكيك خطاب الراوي واستجلاء تناقضاته، وقراءة ما يُقال جنبًا إلى جنب مع ما يُسكت عنه، والربط بين المستويات السردية والنفسية والثقافية التي يتضافر النص على تشكيلها.

ويرى سيمور شاتمانSeymour Chatman أن الراوي غير الموثوق به" يكون عندما تتعارض روايته مع المعايير والقيم التي يرسخها النص ذاته... وأن لا يُستدل على الموثوقية من تصريح مباشر، بل من خلال:

. المفارقات، التناقضات الداخلية، الفجوات بين ما يقوله الراوي وما يفهمه القارئ...لذا فالقارئ يدرك أن الراوي لا يفهم تمامًا ما يرويه...وعدم الموثوقية تُنتجها الخطابات السردية لا النوايا الأخلاقية للراوي"(Chatman, 1978).

أما أنسجار نوننجAnsgar Nünning ، فهو يعرف الراوي غير الموثوق"هو الراوي الذي يشكّك القارئ في موثوقيته استنادًا إلى تناقضات نصية، واختلالات سردية، وانحرافات عن المعايير المقبولة...وعدم الموثوقية ليست خاصية ثابتة في النص، بل نتيجة عملية تأويلية يقوم بها القارئ"(Nünning, 1994, P 53-69).

ولكي نعرف مدى تمثل الكاتب لهذه التقنية الجمالية(الراوي غير الموثوق به) وفق هذه الرؤى النقدية الثلاث نقرأ قوله:" صار الان خيطا خفيا نحتاج الى استعادته مثل قصيدة تائهة، أو مثل الزمن الذي ضاع. لهذا أشعر أني الآن أسير على أرض واقع متغير ومتبدل مثل ماء نهر، تتجدد الرؤية وتتغير دائما، أتأمل في الأشياء المحيطة مثل أخبار وأوراق وكتابات وأفكار وتواريخ وأحلام، كأنها أطلال متناثرة، أو أجساد ضائعة مستسلمة، أطيل النظر فأرى فيها حياة جديدة تريد أن تنهض، بداخلها خطوط ضوء ملونة، أتأملها وأشعر أن هناك مفاتيح كثيرة لكل حكاية، أولها أن نتخيل أنفسنا مكان شخوص الحكاية أو الرواية وهم أحرار وطلقاء، يعبّرون عن شخصياتهم وعن واقعهم وعن مشاكلهم بكل عفوية وبساطة كما لو أنهم أناسًا نلتقيهم في تفاصيل حياتنا اليومية. لحظة بصرية صامتة مثل مشاهد سينمائية ترصد ما قمنا به خلال هذا اليوم، في لحظة واحدة تختزل عشر ساعات مضت أو عشر سنوات، ضوء خلفي على حكاية شخوص مليئة بالأضواء الداخلية، محاولة لدخول نفق الكتابة والأفكار"(العتيق، 2024، ص 45).

في النص السابق لا يشتغل السرد على تقنية "الراوي غير الموثوق" بالمعنى الكلاسيكي الذي حدده وين سي. بوث، إذ لا يقوم الراوي بادعاء حقيقة موضوعية يناقضها النص عبر مؤلفه الضمني، بل يعلن منذ البدء انخراطه في وعي تأملي يرى الواقع بوصفه حالة سيولة وتحول دائمين. فالتشبيهات المتكررة للواقع بالماء والزمن الضائع لا تُنتج مسافة نقدية بين الراوي والنص، وإنما تؤسس لتطابق بين الرؤية الساردة والمعايير الدلالية التي يقترحها الخطاب السردي نفسه، وهو ما يجعل الراوي موثوقًا وفق منظور "بوث". ومن جهة ثانية، ووفق مقاربة سيمور شاتمان التي تربط الموثوقية بمعايير الخطاب، لا يكشف النص عن مفارقات أو تناقضات داخلية تقوّض وعي الراوي، إذ تغيب الحبكة الحدثية لصالح بناء صوري وتأملي يعتمد الاستعارة وتكثيف اللحظة الزمنية، بما يحوّل السرد إلى تجربة إدراكية لا إلى تمثيل واقعي قابل للاختبار. أما من منظور أنسجار نوننج، الذي يرى عدم الموثوقية نتاجًا لعملية تأويلية يقوم بها القارئ اعتمادًا على إشارات نصية محددة، فإن النص لا يقدّم علامات تشكك في وعي الراوي أو تدفع القارئ إلى الارتياب فيه، بل يدعوه إلى تبنّي أفقه التأملي والانخراط في منطقه الجمالي. وعليه، يمكن القول إن النص ينتمي إلى سرديات الوعي والكتابة التأملية، حيث تنتفي أزمة الموثوقية لصالح وعي ذاتي مُعلن، تتحول فيه الكتابة إلى فعل تفكير، لا إلى شهادة سردية على واقع مرجعي ثابت.

يقول في موضع آخر:" سألته: هل لاحظت شيئا غريبا في شارع أنس ليلة البارحة.

قال: لم أخرج من الشقة، ثم سألني: ماذا بك.

أخبرته: أظن أني رأيتك ليلة أمس هنا في هذا الشارع.

غير الموضوع بسرعة وسألني إن كنت أرغب في مرافقته للقاهرة الأسبوع القادم، اعتذرت له، وأنا ألمح فجأة صالح مع أسرته يعبر الشارع الصغير للمقهى متجها الى السوق، قلت: هذا صالح، التفت عبد العزيز: هذا هو، وأنا ظللت أتابع صالح وهو يدخل السوق مع زوجته وأولاده، في الوقت الذي بدأ المقهى يزدحم ويضج بالأصوات، وبدأت أرى وجوها كأني رأيتها في مسرح الرصيف ليلة البارحة، ومن هذه اللحظة، صرت أجمع مثل هذه المشاهد القديمة والجديدة المبعثرة"(العتيق،2024،ص19).

يقدّم النص السابق نموذجًا واضحًا لتوظيف تقنية الراوي غير الموثوق، حيث تتأسس السردية على وعي مرتبك يخلط بين المشاهدة والتذكّر والتخييل. فوفق منظور وين سي. بوث، تتجلى عدم الموثوقية في تعارض إدراك الراوي مع حقيقة النص الضمنية التي تلمّح إلى هشاشة الذاكرة واضطراب الوعي، وهو ما يظهر في صيغ الظن والتراجع عن اليقين، ثم في الاعتراف بإعادة تجميع المشاهد ذهنيًا. أما من منظور سيمور شاتمان، فتنبع عدم الموثوقية من الخطاب السردي ذاته، عبر مفارقات داخلية وتداخل زمني ينتقل فيه السرد من الواقع المباشر إلى رؤية شبه مشوشة دون وعي من الراوي بهذه الفجوة. وفي ضوء طرح أنسجار نوننج، يقدّم النص سلسلة من الإشارات التأويلية—كالتشبيه، وغياب التحقق، وتكرار الوجوه المألوفة—تدفع القارئ إلى التشكيك في سلطة الراوي المعرفية. وعليه، فإن عدم الموثوقية هنا لا تُستخدم لكشف كذب الراوي، بل بوصفها آلية جمالية لتمثيل وعي متشظٍ، يصبح فيه السرد انعكاسًا لاضطراب الإدراك أكثر منه نقلًا لواقع مرجعي ثابت.

لا يستخدم النص راويًا غير موثوق به بالمعنى الكلاسيكي الصريح، لكنه يشتغل بوعي على منطقة رمادية قريبة جدًا من اللاوثوقية السردية، عبر تفكيك الذاكرة، والشك في الإدراك، وسيولة الزمن، عبر استخدام السرد بضمير المتكلم، وهو ما يضع القارئ مباشرة داخل وعي الراوي وإدراكه للأحداث. والسؤال هنا: هل هذا الراوي "غير موثوق" أم أن النص يكتفي بتقنية الالتباس الإدراكي دون تقويض صريح للموثوقية؟

تظهر في النص عدة إشارات تفتح باب الارتياب في دقة إدراك الراوي، فثمة تناقض إدراكي، حيث يواجه العالم بأفعال الظن، وليس اليقين، فالراوي يواجه عبد العزيز "أظن أني رأيتك ليلة أمس هنا في هذا الشارع"، وعبد العزيز ينفي بشكل قاطع: "لم أخرج من الشقة"، ولا يُحسم التناقض لصالح أيٍّ منهما، ما يترك القارئ عالقًا بين احتمالين: خطأ إدراك الراوي، أو كذب عبد العزيز. كما يقول في موضع آخر من النص":"بدأت أرى وجوها كأني رأيتها في مسرح الرصيف ليلة البارحة"، وهنا ثمة خلط بين الحاضر والماضي، وبين الرؤية الواقعية والاستدعاء الذهني، دون فاصل واضح.

كما أنه يقول: "من هذه اللحظة، صرت أجمع مثل هذه المشاهد القديمة والجديدة المبعثرة، ثم أكتبها في ذهني"؛ مما يكشف أن الراوي لا ينقل الواقع كما هو، بل يعيد "تركيبه ذهنيًا"، أي أنه يعترف بتدخّل الذاكرة والتخييل في السرد.

ومن ثم فالنص لا يقدّم دليلًا قاطعًا على أن الراوي يزوّر الحقيقة أو يخدع القارئ عمدًا، لكنه في الوقت نفسه "لا يمنحه سلطة اليقين". لذا فإن "اللاوثوقية" هنا إدراكية ونفسية، لا أخلاقية أو سردية صريحة، وهو ما يخدم أجواء الالتباس والتشظي، ويمهّد لقراءة النص بوصفه سردًا عن الوعي أكثر منه عن الحدث ذاته.

يقول فهد العتيق (2024) أيضا: "ويقال في رواية غير موثوقة أن هذه الجدّة قد تكون سبب موته، إذ أنه حين ركضت لها حفيدتها الصغيرة وأبلغتها أن الولد منصور حاولت الدخول عليها ليلا في الملحق الخارجي للبيت، كادت الجدة أن تفقد أعصابها، أخذت سكينا كبيرة من المطبخ وركضت الى الممر الصغير في جانب البيت، وجدت ما يشبه الشبح في ظلام دامس وضربته حين قابلها وهو يريد الهرب، ثم اختفى الولد الى الأبد واختفت معه أسرار غيابه أو موته" (ص 28).

يشتغل النص السابق بوضوح على تقنية الراوي غير الموثوق عبر إحالة الحدث المركزي إلى رواية غير يقينية لا إلى معرفة يقينية، وهو ما يتجلى منذ الافتتاح بصيغة "ويقال في رواية غير موثوقة"، التي تنزع عن السرد سلطة الحقيقة المباشرة. فوفق منظور وين سي. بوث، يتعارض وعي الراوي مع معيار الحقيقة الذي يلمّح إليه المؤلف الضمني، إذ تُقدَّم واقعة الموت بوصفها احتمالًا لا حقيقة مؤكدة. ومن جهة سيمور شاتمان، تنتج عدم الموثوقية من الخطاب السردي ذاته، عبر فجوات بنيوية وأفعال احتمالية وتوصيفات ملتبسة "ما يشبه الشبح" تُبقي الحدث معلقًا دون تفسير سببي أو توثيق سردي. أما في

ضوء طرح أنسجار نوننج، فإن تراكم الإشارات النصية -كالإسناد إلى القول الشائع، وغياب الشهود، والنهاية المفتوحة- يدفع القارئ إلى التشكيك في سلطة الراوي المعرفية واستنتاج عدم موثوقيته تأويليًا. وعليه، تتحول عدم الموثوقية هنا إلى آلية جمالية تسائل مفهوم الحقيقة داخل السرد، وتجعل الغموض جزءًا من بنية الحكاية لا فراغًا دلاليًا فيها.

ويتمثل العتيق (2024) تقنية الراوي غير الموثوق به في مواضع شتى في الرواية، فنجده يقول: "أخبرني: سعاد كانت مريضة وأنت تعرف ذلك، ثم تزوجها قريبهم حمدان الذي كان زميل والدها، وبعد طلاقهم حاول حمدان الاستيلاء على الشقة الذي كانت باسمها فوجدوه مقتولا ولا يعرفون من الجاني، يقولون إنه ربما لص دخل بيتهم وقتله.

تلفت رياض حوله: رجاء لا تنقل هذا الكلام وأنا لم أخبرك بشيء.

وأكمل: كل الأخبار مجرد تخمينات.. كل شيء وكل ما نقوله مجرد كلام في كلام ولا أحد يعرف الحقيقة.

هل فهمت؟." (ص 94).

يقدّم هذا المقطع نموذجًا واضحًا لـ "الراوي غير الموثوق به"، ليس لأنه يكذب صراحة، بل لأنه ينقض خطابه من داخله، ويعمل على تفكيك ما يقوله لحظة قوله. فالراوي يبدأ بسرد وقائع تبدو محددة ومترابطة: مرض سعاد، زواجها من حمدان، محاولة الاستيلاء على الشقة، ثم مقتله. هذا التسلسل يمنح القارئ وهم المعرفة والاطمئنان السردي.

غير أن هذا الاطمئنان سرعان ما يُقوَّض عبر آليات لغوية ودلالية متعمدة؛ إذ يُحال الحدث المركزي (القتل) إلى صيغة جماعية غامضة: "يقولون"، بما ينزع عن الراوي مسؤوليته المعرفية، ويحوّل الرواية إلى سلسلة من الاحتمالات لا الوقائع. ثم تأتي لحظة الذروة في انكشاف عدم الموثوقية حين يطلب الراوي صراحة إنكار ما قاله:"أنا لم أخبرك بشيء"، وهو تصريح يتناقض منطقيًا مع فعل السرد نفسه.

هذا التناقض لا يدل على جهل بريء، بل على "راوٍ مراوغ وخائف"، يدرك خطورة ما يرويه، فيلجأ إلى التراجع والإنكار والتحصّن خلف عبارات من قبيل: "مجرد تخمينات" و"لا أحد يعرف الحقيقة". وبهذا لا يصبح القارئ أمام راوٍ ينقل الحقيقة، ولا أمام راوٍ جاهل بها، بل أمام صوت سردي يعرف ويخفي، يقول ثم يتبرأ من قوله.

5. التناص

يُعدّ التناص إحدى الركائز الأساسية في رواية ما بعد الحداثة، التي تتبنى التجريبَ منهجًا إبداعيًا وجماليًا. فمن خلال هذا التناص، يتوسع الروائيون في آفاقٍ رؤيوية فريدة، ويُحمّلون التراثَ - حينما يحضر في النص بحمولته الثقافية والتاريخية - دلالات عميقة تعكس رؤيتهم النقدية للعالم. وقد نجح كتّاب ما بعد الحداثة في استدعاء هذا التراث وتوظيفه توظيفًا إبداعيًا، وحمّلوه أبعادًا فكرية وفلسفية ثرية، مما يكشف عن وعي عميق بأهمية مدّ الجسور مع الموروث الفكري والحضاري والإبداعي العربي. ومن هنا، فقد أولى هؤلاء الكتّاب اهتمامًا ملحوظًا بالتراثين العربي والإنساني، واتخذوه منطلقًا لتشكيل عوالمهم السردية. وقد اتخذ هؤلاء الكتاب التناص "منهجًا توظيفيًّا، يعايش التراث، ويعيش فيه، ويوظّفه... لأهدافٍ إنسانيّةٍ واجتماعيّةٍ عليا" (قميحة، 1998، ص 18).

لم تكن علاقة الروائي العربي المعاصر بالتراث علاقة قطيعة أو انفصال، بل اتسمت بتفاعلٍ واعٍ قائمٍ على التفهم العميق أولًا، ثم مدّ الجسور التواصلية، وانتهاءً بالاستلهام الإبداعي الذي يُعيد تشكيل الموروث في قوالب سردية جديدة. فقد أدرك هؤلاء الروائيون أن التراث ليس عبئًا يُهرب منه، بل مخزونًا رمزيًا وحكائيًا يمكن تحويله إلى طاقة إبداعية تثمر نصوصًا تجاور بين الأصيل والمعاصر، وتؤسس لوعي روائي يجذر الحاضر في أعماق الماضي دون أن يُسجن فيه. هذه العلاقة التفاعلية -التي تجنّبت القطيعة من ناحية والتقليد السلبي من ناحية أخرى- ساهمت في إنتاج روايات عربية معاصرة تحمل هوية

مركبة، قادرة على الحوار مع العالم من موقع ثقافي واضح، دون انغلاق أو تبعية؛ مما أدّى إلى "إدراك واعٍ للمعنى الإنسانيّ والتاريخيّ للتراث.. ومن خلال هذه النظرة كان استرجاعُ الشاعرِ (والروائي) المعاصرِ للمواقف التي لها صفةُ الديمومةِ في هذا التراث" (إسماعيل، د.ت، ص 38).

يتمتع كل نص روائي برؤى جمالية وعوالم تخييلية تنبثق من وعي الكاتب بخصوصية النوع السردي من جهة، ومن قدرته على تصوير صراع الذات المبدعة مع العالم والأشياء والرؤى الفكرية التي يقوم عليها هذا العالم من جهة أخرى. وهذا ما تتيحه التفاعلات النصية التي تقيمها النصوص الغائبة في الفضاء النصي. وبالتالي، توجد وشائج وارتباطات بين الرؤى الجمالية والرؤى الثقافية التي تشكل العوالم النصية لدى الكاتب، وتمنح مخيلته الإبداعية خصوصيتها وبلاغتها، مما يمكنه من تكوين صوره السردية في متخيله الروائي.

ينتمي مفهومُ "التفاعل النصّيّ" و"النصّ الغائب" إلى حقل الدراسات النصّيّة الحديثة (text logy) مستفيدة من دراسات لرولان بارت وجوليا كرستيفا وتزفيتان تودروف وبول ريكور ويوري لوتمان وغيرهم من الذين اتخذوا من النصّ بؤرة للدراسات النقديّة. وقد تركّزت جهودهم حول نظريّة للنصّ الأدبيّ بهدف الاشتغال عليه واستنطاقه ومعرفة مقولاته وخطاباته الجماليّة والثقافيّة.

وقد عُرّف النصّ بأنه: "كلّ خطابٍ تمّ تثبيته بواسطة الكتابة" (ريكور، 1998، ص37). كذلك عرفت جوليا كريستيفا مفهوم النصّ تعريفًا شاملًا، حيث ترى أن "النصّ جهاز نقل لساني يعيد توزيع نظام اللُّغة فيضع الكلام التواصليّ، أي المعلومات المباشرة في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة أو متزامنة" (كرستيفا، 1991، ص 30).

ويرتبط مفهوم النص المنفتح بمجموعة من المفاهيم المتداخلة، مثل: التناص، والنصوص الغائبة، والتفاعلات النصية، والتعالق النصي. وتشترك جميعها في وصف النص بوصفه كيانًا حيًا يتشكّل من تداخل النصوص واتصالها بحقول معرفية متنوعة، متجاوزًا بذلك النظرة البنيوية التقليدية التي تعاملت معه بوصفه بنية لغوية مغلقة. بل هو، كما تؤكد هذه المنظورات النقدية، فضاءٌ من التداخل والحوار الدائم بين النصوص.

وحين تتقاطع النصوصُ مع النص الحاضر، ينشأ تفاعلٌ جدلي داخلي لا يهدف إلى المحاكاة أو الاقتباس السطحي، بل إلى توليد دلالات متجددة. فالتناص لا يقتصر على استدعاء الماضي، بل قد يعيد تفسير النصوص المستدعاة نفسها ويكشف عن أبعاد فيها لم تكن مرئية إلا من داخل سياق النص الجديد. وأهم ما يميز هذه التفاعلات النصية هو التحرك غير المحدود للمدلولات من خلال التحرك غير المحدود للدال، حيث يتحرر الدال بطاقة لا تنضب مما يجعله غير قابل للانغلاق أو التمركز.

وأهمُّ ما يميّزُ تلك التفاعلاتِ النصيّةَ هو "التحرُّك اللا محدود للمدلولات من خلال التحرُّك اللا محدود للدالّ الذي يفلت بطاقةٍ لا تحدُّ، ولذا فهو غير قابلٍ للانغلاق أو التمركز" (بارت، 1998، ص 13).

وهذه النصوصُ التي تقيم تفاعلاتٍ نصيّةً تعتمد على "أنّ تفسيرَ النصِّ حوارٌ نجرّبُ من خلاله انصهارَ الآفاقِ والتحامها، وذلك أنّ أفقَ المعنى غير محدودٍ، وانفتاح النصّ والمفسّر كلّ منها على الآخر يؤسّس العنصرُ البنيويُّ في اندماج الآفاق، وفي هذا الفهم الحواريّ نكتسبُ من جديدٍ التصوراتِ التي يستخدمها الآخرُ لأنها تصير متضمّنةً في إدراكِ المفسّر. إننا إذ نفهم ما يطرح النصُّ نسائل أنفسنا، وبذلك تتيحُ للمعنى أن ينفتحَ ويفصحَ عن إمكاناته" (جودة، 1996، ص 95).

وتداخلُ النصوصِ داخلَ المتخيّلِ السردي يُمكّنُ الكاتب من الإفادة من جملةٍ من النصوص التراثيّةِ والمعاصرة، تشتغل داخل الفضاء السردي، فلا شك "أنّ التناصَّ هو عملُ تحويلِ وتمثيلِ عدّةِ نصوصٍ يقومُ بها نصٌّ مركزيٌّ، يحتفظ بزيادة المعنى" (تودوروف، 1987، ص 108).

وبقراءة " (قاطع طريق مفقود) نتلمس مستويات عديدة من التناص سواء التناص الواضح مع سرديات تاريخية أو نصوص ثقافية بعينها أو التناص الضمني الذي يشتغل بالإحالة إلى حكايات شعبية وأساطير تحكم وعي الجماعة الشعبية التي ينتمي إليها السارد.

في التناص التاريخي نقرأ قوله:" أخبرنا خالي عثمان أن والده حكى له عن مشاركة عمه سعد مع الجيش السعودي دعما لفلسطين وأنه شارك في حرب ضد الكيان الصهيوني في أعوام 1967 و1973، عندما اشتركت القوات السعودية في القتال على الخطوط الأمامية ضد القوات الإسرائيلية في غزة والمجدل ودير سنيد وأسدود ونيتساريم جنبًا إلى جنب مع القوات المصرية. وأيضا مشاركته مع القوات السعودية في الحروب العربية الإسرائيلية عام 1973ضمن الجبهة السورية في الجولان في تل مرعي ودخل الجيش السعودي معارك مع الوحدات الإسرائيلية وهي الحرب التي أعلنت فيها السعودية حظر بيع النفط على الغرب وأمريكا" (العتيق، 2024، ص 75).

يمثّل هذا المقطع تناصًا تاريخيًا سرديًا يقوم على إدماج الوقائع الكبرى في نسيج الحكاية العائلية، بما يحوّل التاريخ من كونه سجلًا رسميًا إلى ذاكرة معيشة تتناقلها الأجيال عبر السرد الشفوي. فاستدعاء مشاركة العم سعد في الحروب العربية-الإسرائيلية، ولا سيما عامَي 1967 و1973، لا يأتي بوصفه توثيقًا أرشيفيًا محايدًا، بل باعتباره جزءًا من سردية الانتماء والبطولة الجماعية، حيث يتقاطع الخاص (العائلة والقرية) مع العام (الأمة والصراع العربي-الإسرائيلي).

غير أن ما يستوقفنا في هذا المقطع لا يقتصر على **مضمون** التناص التاريخي، بل يمتد إلى **شكل** الخطاب الذي يحمله، إذ لا يستدعي الروائي التاريخَ مادةً فحسب، بل يستدعي معه بنيته الإسنادية ذاتها المتجذّرة في الموروث العربي الإسلامي. فالصيغة السردية التي يُبنى عليها المقطع من قبيل" أخبرنا خالي.. أن والده حكى" تُحاكي عن وعي بنيةَ **السند** في علم الحديث والإخبار التاريخي التراثي، تلك البنية القائمة على تسلسل الرواة وتوثيق الخبر بالنسب والقرابة والتوارث الجيلي. وهذا ما يجعل التناص هنا مزدوج المستوى: تناصًّا مع **محتوى** التاريخ، وتناصًّا موازيًا مع **أسلوب** تدوينه وحفظه في الذاكرة الجماعية.

ويشتغل التناص على مستويين متداخلين: أولهما الإحالة إلى أحداث تاريخية معروفة، كمشاركة القوات السعودية على الجبهتين المصرية والسورية، وحظر تصدير النفط، بما يمنح السرد شرعيةً واقعية؛ وثانيهما إعادة تأويل هذه الوقائع داخل خطاب الحكاية، حيث يُعاد إنتاج التاريخ من منظور الهامش لا المركز، ومن خلال صوت الراوي الشعبي لا المؤرخ الرسمي. وعلى هذا النحو تغدو **بنية السند الشفوي** أداةً جمالية متعمَّدة، تُعلي من شأن الرواية المتوارثة وتمنحها سلطةً معرفية موازية لسلطة التاريخ الرسمي، بدلًا من أن تظل مجرد زخرفة أسلوبية عابرة.

كذلك يشتغل العتيق على مستوى جديد من التناص الصريح هو التناص الثقافي مع التراث الأدبي العربي والعالمي، يقول:" وفي إحدى زياراتي لبيتهم... وجدت في ركن من المجلس، دولاب صغير بني اللون، في الصفوف الأخرى القليلة بعض الكتب، منها روايات لنجيب محفوظ والطيب صالح وكتب شعر لصلاح عبد الصبور وأبي القاسم الشابي وغازي القصيبي وأمل دنقل وكتب مترجمة مثل قصص تشيكوف والشيخ والبحر لإرنست همنجواي والبؤساء لفيكتور هيجو" (العتيق، 2024، ص 84).

يكشف المقطع السابق عن تناص أدبي صريح. ينهض النص على الإحالة المباشرة إلى نصوص وأسماء أدبية عربية وعالمية، بما يحوّل الفضاء المكاني (مكتبة المجلس) إلى فضاء ثقافي رمزي تتجاور فيه مرجعيات سردية وشعرية متعددة. فذكر روايات نجيب محفوظ والطيب صالح، وأشعار صلاح عبد الصبور وأمل دنقل وأبي القاسم الشابي وغازي القصيبي، إلى جانب الأعمال المترجمة مثل قصص تشيكوف و"الشيخ والبحر" لهمنجواي و"البؤساء" لفيكتور هيجو، لا يؤدي وظيفة توثيقية فحسب، بل يُنتج شبكة دلالية تعكس تكوينًا ثقافيًا هجينًا يجمع بين المحلي والعالمي، وبين الواقعية العربية والإنسانية الكونية.

ويعمل هذا التناص على مستويين متداخلين: مستوى أول يُرسّخ هوية المجلس بوصفه مركزًا للمعرفة والتثاقف، لا مجرد فضاء اجتماعي تقليدي؛ ومستوى ثانٍ يُلمّح إلى أفق القراءة الذي يتغذى منه الراوي أو أصحاب البيت، بما يضفي على السرد شرعية ثقافية ويمنحه عمقًا حضاريًا.

كذلك يقوم الكاتب بتشكيل مستوى صريح آخر من التناص الفني، السينمائي والغنائي؛ ليتشكّل فضاء سردي مشبع بالإحالات الثقافية، يقول:" حارتنا التي أعتمت وصارت شوارعها المظلمة مثل فيلم سينما صامت ومظلم، كل ركن فيها، له طعم أغنية لطلال مداح أو محمد عبده أو أم كلثوم أو نجاة الصغيرة أو عبد الحليم حافظ أو أصالة أو عبد المجيد عبد الله، وكل مناسبة أو رحلة لها ذكرى أغنية. زرتها بعد كل تلك الحوارات المبتورة والحكايات الناقصة، زرتها وفي ذهني ذكرى آخر ليلة مشيناها في تلك الدروب التي طبعت شخصياتنا" (العتيق، 2024، ص97).

يتأسس المقطع السابق على تناص فني مزدوج يجمع بين المرجعية السينمائية والمرجعية الغنائية، حيث تُشبَّه الحارة بـ"فيلم سينما صامت ومظلم"، في إحالة تستدعي جمالية الأبيض والأسود، والصمت الثقيل، والاعتماد على الصورة بوصفها وسيطًا للمعنى. وينهض السرد على تناص غنائي صريح عبر استدعاء أسماء مطربين عرب ينتمون إلى أزمنة وتيارات مختلفة، من أم كلثوم وعبد الحليم حافظ إلى طلال مداح ومحمد عبده وأصالة وعبد المجيد عبد الله. ولا يؤدي هذا التعداد وظيفة زخرفية، بل يشكّل «أرشيفًا عاطفيًا» تتوزع فيه الذاكرة على هيئة أغانٍ مرتبطة بالأمكنة والمناسبات، بحيث تتحول الحارة إلى مخزون سمعي يختزن التجربة الوجدانية لجيل كامل.

وثمة مستوى آخر من التناص الإحالي هو تناص متخيل، حيث لا يكتفي النص بأن يحيل القارئ إلى عوالم أدبية فقط، بل يدخل تلك العوالم، يقول:" لمحت بجانبي نجيب محفوظ يمشي جواري، هذا الكاتب الكبير الذي حفظ القاهرة وتسكع طويلا في مدينته المصرية التي يحبها، رأيته يسبقني بخطوات سريعة، وأنا أحاول تذكر بعض لحظات روايته قلب الليل، ولهذا استطعت أن أراه يمشي أمامي بحقيبته القديمة حتى اختفى، قلت ربما أجده في المحطة ونشرب هناك الشاي. واصلت المشي، حتى واجهني محمد زفزاف وقد أنهى روايته، الثعلب الذي يظهر ويختفي، حكايته كانت عن مدينته الصويرة التي كالمرأة والمرأة هي القفل والمفتاح معا، حكاية ممتعة عن الزمان وعن الأمكنة التي مر بها وصورّها في طنجة. تحدثنا عن عالمه الأدبي والتخييل الذاتي الممتع في لحظات مثل حلم. ثم اختفى في مقهى نجيب محفوظ" (العتيق، 2024، ص 134).

في المقطع السابق، يُدخل فهد العتيق الكتّاب أنفسهم في نسيج العالم الروائي بوصفهم شخصيات عابرة داخل فضاء الحلم والذاكرة، حيث يشتغل النص على تناص مركّب يجمع بين الإحالة المرجعية والتخييل الحواري، إذ يستدعي شخصيتي نجيب محفوظ ومحمد زفزاف لا بوصفهما مرجعين ثقافيين فحسب، بل بوصفهما حضورين سرديين يتحركان داخل المشهد. فالإشارة إلى رواية "قلب الليل" لمحفوظ، وإلى "الثعلب الذي يظهر ويختفي" لزفزاف، تؤسس تناصًا إحاليًا مباشرًا، غير أن السرد يتجاوز حدود الإحالة إلى إدماج الكاتبين في الحيّز التخييلي، حيث يمشي محفوظ في المدينة، ويحاور الراوي زفزاف في

فضاء يشبه الحلم. وهنا يتحول التناص من مجرد استدعاء نصوص إلى ما يشبه "المشي مع النصوص"، أي تحويل القراءة إلى تجربة معيشة.

كذلك الإحالة التناصية تستحضر قاهرة نجيب محفوظ، وصويرة طنجة لدى زفزاف، وهي أمكنة ترتبط عضويًا بعوالمهما الروائية. بذلك يغدو المكان وسيطًا تناصيًا يربط بين النص الحاضر والنصوص الغائبة، ويمنح المشهد بعدًا ميتاسرديًا، حيث يعي السرد ذاته بوصفه امتدادًا لسلسلة أدبية سابقة.

وسوف نقرأ التناص الضمني في قوله:" البيت الكبير الذي في الركن، يسكنه خالي عثمان...، بيت مثل حارة، بيت مليء بالبشر قبل أن يفقد ناسه وروحه وحياته، وهو من أوائل سكان هذا الحي قبل أن يمتلئ بالبشر، وقبل ذلك كان قد سكن في وسط الرياض القديمة... وهو أستاذ في الحكاية الشفوية، ورث هذه الموهبة عن جده، الذي تعلم منه، في قريتنا أثيثية، روح السخرية من كل شيء، حتى الحكاية المؤلمة والجادة يجد في داخلها شيئا مضحكا، ولد في القرية وعاش فيها ثلاثين عاما، مليئة بالأحداث والحكايات والأساطير والجن، رواها لنا عن أجداده، ثم غادر إلى الرياض محملا بهذه الحكايات والأساطير التي كان يجدّدها لنا في كل مرة يحكيها" (العتيق، 2024، ص 69).

يشتغل النص على تناص ثقافي ضمني يتكئ على الذاكرة السردية العربية، لا بوصفها مرجعًا نصيًا مغلقًا، بل باعتبارها "نسقًا حكائيًا شفويًا" ممتدًا عبر الأجيال. فشخصية الخال عثمان تُبنى بوصفها امتدادًا لنموذج "الحكّاء" في الثقافة العربية، ذلك الذي يرث الحكاية كما يرث اللغة، ويعيد إنتاجها في كل مرة عبر المزج بين الواقعي والأسطوري، واليومي والعجائبي.

ويتجلّى هذا التناص في حضور القرية بوصفها مخزونًا سرديًا أوليًا، تعجّ بالأحداث والأساطير والجن، مقابل المدينة التي تمثل فضاء التحوّل والفقد، حيث يغدو البيت "المليء بالبشر" علامة على الذاكرة الجمعية قبل أن يفقد "روحه وحياته". ولا يحيل النص إلى عمل بعينه، بقدر ما يستدعي بنية الحكاية الشعبية وآلياتها، خاصة قدرة الراوي على تفكيك المأساوي عبر السخرية، وهو ما يمنح السرد بعدًا تداوليًا يتجاوز الوظيفة التوثيقية إلى إعادة تشكيل الذاكرة. بذلك، يتحقق التناص هنا بوصفه تفاعلًا مع نسق ثقافي شفهي يعيد الاعتبار للحكاية كفعل مقاومة للنسيان، لا كاستعادة نوستالجية محضة.

في الفقرة السابقة كان التناص ثقافيا شفهيا، نموذج الحكّاء الشعبي، لكن ثمة مستوى آخر من التناص الأسطوري في الفقرة التالية تماما، حيث يقول:" حكى لنا خالي... ببطء وسخرية ممتعة كعادته...عن الأشقاء الثلاثة الذين خرجوا من قريتنا مشيا على الأقدام باتجاه الجنوب نحو شقراء، قبل حوالي مئة عام، ولاحظوا أن ذئبا صغيرا يلاحقهم في الطريق حين أظلم الجو، ولهذا عملوا له كمينا محكما وقتله أحدهم مواجهة بسكين طويلة، وبعد مسير عدة ساعات لاحظوا حيوانا كبيرا يدور حولهم من مسافات بعيدة، فتيقنوا أنها الذئبة أم الذئب الصغير، جاءت تبحث عن الثأر... وحين جاء دور قاتل الذئب الصغير للحراسة، كانت الذئبة تراقب من البعد، ثم بدأت في الاقتراب التدريجي متحصنة بالظلام الواسع والعميق، تقترب في الظلام تدريجيا، تقترب أكثر حتى تصل لهدفها من الخلف، ثم تقفز في لحظة على ظهر الرجل وتشق بطنه بمخالبها وتهرب في لمح البصر" (العتيق، 2024، ص 71).

يُعمِّق المقطع السابق اشتغال النص على التناص الأسطوري–الشعبي، عبر استدعاء بنية حكائية متجذّرة في المخيال الجمعي، تقوم على تشخيص الحيوان ومنحه فاعلية أخلاقية تقوم على منطق الثأر والقصاص. فحكاية الذئب الصغير والذئبة الأم لا تُقدَّم بوصفها واقعة تاريخية قابلة للتحقق، بل بوصفها أسطورة محلية تُعاد صياغتها داخل إطار الحكاية الشفوية، حيث يتحول الحيوان إلى ذات واعية، تراقب، وتنتظر، وتختار لحظة الانتقام بدقة سردية محسوبة.

ويتقاطع هذا البناء مع نماذج سردية شائعة في التراث الشعبي، ولا سيما حكايات الطريق، والظلام، والمجهول، التي يُعاد فيها إنتاج الخطر بوصفه نتيجة لفعل أوليّ (القتل) يستدعي عقابًا لاحقًا. كما تتجلى فاعلية التناص في آليات الأداء الحكائي ذاتها: البطء، والتشويق، والمزج بين الرعب والسخرية، وهي سمات تمنح السرد طابعًا تداوليًا يُعيد للحكاية وظيفتها التحذيرية والأخلاقية داخل الجماعة. وبهذا، لا يعمل التناص هنا على استدعاء نص سابق بعينه، بل على تفعيل نسق أسطوري شفهي يرسّخ الحكاية كأداة لتنظيم الخوف، وتأطير العنف، وتحويل الذاكرة الفردية إلى خبرة جمعية متداولة.

تكشف مستويات التناص المتشعّبة في رواية "قاطع طريق مفقود" لفهد العتيق عن وعي سردي متمكّن يتجاوز حدود الحكاية المباشرة، ليُشيّد شبكة ثقافية مركّبة تتداخل فيها روافد الشفاهة والأسطورة والتاريخ والأدب والفن في نسيج واحد متماسك. فالنص لا يستدعي مرجعياته الثقافية بوصفها زينة معرفية أو إحالات عرضية تُضفي عليه ثقلًا إضافيًا، بل يُوظّفها مكوّنًا بنيويًا أصيلًا في تشكيل هويته السردية وبناء دلالاته العميقة.

وتتوزع هذه المرجعيات على مستويات متعددة ومتكاملة؛ فالإحالة التاريخية تنهض بمهمة ربط الحاضر بالماضي، فيما تقوم الإحالات الفنية والثقافية والسينمائية بكشف الوعي الخلّاق لدى الكاتب بتلك الشبكة الثقافية التي أحكم تصويرها وتجسيدها داخل النص. أما الحكاية الشعبية فتؤسّس لسلطة الراوي وتمنح الذاكرة شرعيتها وحضورها، في حين ترتفع الأسطورة بالواقعة عن مستواها الحدثي لتمنحها بُعدًا رمزيًا أكثر اتساعًا وعمقًا. وعلى هذا النحو، يتبدّى النص في مجمله بوصفه مساحة حوار مفتوح بين أصوات متعددة وأزمنة متباينة ووسائط متنوعة، لا تنتهي إلى صوت واحد ولا تستقر عند أفق دلالي بعينه.

هذا التعدد لا ينتج تشظيًا، بل يؤسس لاقتصاد دلالي متماسك، حيث تتحول الذاكرة إلى محور جامع يربط بين الخاص والعام، وبين التجربة الفردية والمخزون الجمعي. ومن ثمّ، يمكن القول إن التناص هنا ليس مجرد تقنية فنية، بل هو استراتيجية وعي ثقافي، يعلن من خلالها الكاتب انخراطه في تقليد سردي ممتد، ويعيد عبره صياغة تجربته الذاتية ضمن أفق حضاري أوسع. وبهذا المعنى، يغدو النص فضاءً تتجاور فيه النصوص الغائبة وتحضر حضورًا فعّالًا، لا على سبيل التكرار، بل بوصفها طاقة تأويلية تُغني السرد وتمنحه عمقًا رمزيًا وتاريخيًا وجماليًا في آنٍ واحد.

النتائج:

تكشف الدراسة عن أن رواية " قاطع طريق مفقود" لفهد العتيق تنتمي بوعي جمالي واضح إلى أفق السرد ما بعد الحداثي، ليس بوصفه تقليدًا شكليًا، بل باعتباره خيارًا معرفيًا ورؤيويًا في مقاربة الواقع والذات والتاريخ. وقد تجلّى ذلك في عدد من المستويات المتداخلة، أبرزها:

1. تفعيل تقنيات الميتاسرد (السرد الواعي بذاته):

مارست الرواية نوعًا من التأمل الذاتي في فعل الكتابة، حيث انكشفت حدود الحكاية، وظهر وعي السارد بطبيعة السرد ذاته، مما أفضى إلى خلخلة العلاقة بين الواقع والمتخيل، وإلى مساءلة مفهوم الحقيقة السردية.

2. وعي تجريبي مقصود بالبنية السردية:

أظهرت الرواية انزياحًا عن الخطية التقليدية، واعتمادًا لبنية مفتوحة تقوم على التشظي، وتفكيك التسلسل الزمني، وإعادة توزيع المقاطع السردية بما يعكس رؤية للعالم قوامها اللايقين وتعدد الاحتمالات.

3. الراوي غير الموثوق فيه بوصفه استراتيجية معرفية:

لم يكن اضطراب الثقة في السارد خللًا بنيويًا، بل أداة فنية لإبراز نسبية الرؤية، وتعدد زوايا الإدراك، وإعادة إنتاج الشك بوصفه شرطًا معرفيًا في زمن تتراجع فيه اليقينيات الكبرى.

4. جماليات الزمن وفلسفته

تعاملت الرواية مع الزمن بوصفه بناءً تخييليًا، لا معطى فيزيائيًا ثابتًا، فاختلط الماضي بالحاضر، وتداخلت الذاكرة بالحلم، وتحول الزمن إلى مجال تأملي يعكس قلق الهوية وتحولاتها، بما ينسجم مع الرؤية الفلسفية للزمن بوصفه تجربة معيشة لا مجرد إطار للأحداث.

5. التناص بوصفه شبكة ثقافية متعددة الوسائط

كشفت الدراسة عن حضور كثيف للتناص بمستوياته المختلفة: الشفوي، والأسطوري، والتاريخي، والأدبي، والغنائي، والسينمائي، بل والتناص التخييلي مع شخصيات أدبية حقيقية. وقد أسهم هذا التعدد في بناء ذاكرة سردية مركبة، تتجاوز حدود الفرد إلى أفق ثقافي أوسع، وتؤكد انخراط النص في حوار مفتوح مع التراث والحداثة معًا.

وعليه، يمكن القول إن الرواية لا تكتفي بتوظيف تقنيات ما بعد الحداثة، بل تعيد تأويلها ضمن سياق ثقافي عربي، حيث يتجاور المحلي مع الكوني، والشفهي مع المكتوب، والذاتي مع الجماعي، في بنية سردية تعكس وعيًا عميقًا بتحولات الكتابة المعاصرة.

التوصيات:

1. ضرورة إعادة قراءة الرواية السعودية المعاصرة في ضوء مقولات ما بعد الحداثة، مع مراعاة خصوصيتها الثقافية وعدم إسقاط المفاهيم الغربية عليها إسقاطًا آليًا.

2. توسيع الدراسات المتعلقة بالتناص متعدد الوسائط، خاصة التناص الغنائي والسينمائي، بوصفهما عنصرين فاعلين في تشكيل الذاكرة السردية الحديثة.

3. الاهتمام بدراسة الراوي غير الموثوق فيه في السرد السعودي بوصفه مؤشرًا على تحولات الوعي المعرفي، لا مجرد تقنية شكلية.

4. تعميق البحث في جماليات الزمن الروائي وربطه بالفلسفات المعاصرة للزمن والذاكرة، لما لذلك من أثر في فهم بنية الرواية وتحولاتها.

5. إجراء دراسات مقارنة بين هذه الرواية ونماذج سعودية وعربية وعالمية أخرى اعتمدت الميتاسرد والتشظي، للكشف عن نقاط الالتقاء والاختلاف، وإبراز خصوصية التجربة المدروسة.

6. الانفتاح على المقاربات البين-تخصصية (السرديات، النقد الثقافي، دراسات الذاكرة، الفلسفة)، لما أثبتته الدراسة من أن الرواية المعاصرة لم تعد نصًا أدبيًا صرفًا، بل بنية معرفية مركبة تتقاطع فيها الحقول المعرفية.

المراجع

أحمد، م. ف. (د.ت). *في الأدب القصصي والمسرحي*، دار الهاني للطباعة والنشر.

أرون، ب. سان، دينيس، س. قيالا، ج. آ. (2012). *معجم المصطلحات الأدبية* (محمد حمود، ترجمة؛ ط.1). مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

إسماعيل، ع. ا. (د.ت). *الشعر العربي، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية*، دار الفكر العربي.

الاهو، ر. (1988). *حوار في الرواية الجديدة* (نزار صبري، ترجمة؛ ط.1). دار الشؤون الثقافية العامة.
بارت، ر. (1998). من العمل إلى النص، ضمن كتاب *آفاق التناصية*. الهيئة العامة للكتاب.
الباردي، م. (1993). *الرواية العربية والحداثة* (ط.1). دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية.
البازعي، س. الرويلي، م. (2000). *دليل الناقد الأدبي* (ط.3). المركز الثقافي العربي.
برادة، م. (2008). مناقشة بحث التجريب في الإبداع الروائي، ضمن كتاب *الرواية العربية "ممكنات السرد"* ، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي (الكويت)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.
تعيلب، أ. (2011). *منطق التجريب في الخطاب السردي المعاصر* (ط.1). دار العلم والإيمان.
تودوروف، ت. (1987). *في أصول الخطاب النقدي* (أحمد المديني، ترجمة). دار الشئون الثقافية العامة.
حمداوي، ج. (د.ت). *أشكال الخطال الميتاسردي في القصة القصيرة المغربية*، شبكة الألوكة.
جودة، ع. (1996). *النص الشعري ومشكلات التفسير* (ط.1). الشركة المصرية العالمية للنشر.
حمد، م. (2011). *الميتا قص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)* (ط.1). مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها.
ساروت، ن. جريبه، آ. ر. جولدمان، ل. مويلو، ج. (2018). *الرواية الجديدة والواقع* (رشيد بنحدو، ترجمة). وزارة الثقافة والرياضة.
سخسوخ، أ. (1989). *التجريب المسرحي في إطار مهرجان فيينا الدولي للفنون* (ط.1). وزارة الثقافة.
العتيق، ف. (2024). *قاطع طريق مفقود*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
فضل، ص. (2005). *لذة التجريب الروائي* (ط.1). أطلس للنشر.
قميحة، ج. (1998). *التراث الإنساني في شعر أمل دنقل*، وكالة الأهرام للتوزيع.
كرستيفا، ج. (1991). *علم النص* (فريد الزاهي، ترجمة). دار توبقال للنشر
ليوتار، ج. ف. (1994). *الوضع ما بعد الحدائي* (أحمد حسان، ترجمة). دار شرقيات.
ليوتار، ج. ف. (2016). *في معنى ما بعد الحداثة: نصوص في الفلسفة والفن* (السعيد لبيب). المركز الثقافي العربي.
المالكي، ع. ب. ع. (2024). الميتا سرد في الرواية العربية الحديثة، *المجلة العلمية*، (57)، 1635،1636.
مرتاض، ع. (1998). *في نظرية الرواية*، عالم المعرفة.
هتشيون، ل. (2011). *سياسة ما بعد الحدائية* (حيدر حاج إسماعيل، ترجمة) المنظمة العربية للترجمة.

References

Aḥmad, M. F. (n.d.). *Fī al-adab al-qaṣaṣī wa-al-masraḥī*. Dār al-Hānī lil-Ṭibāʿah wa-al-Nashr, (in Arabic).
Aillet, R. (1988). *Ḥiwār fī al-riwāyah al-jadīdah* (Nizār Ṣabrī, Trans.; 1st ed.). Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyyah al-ʿĀmmah, (in Arabic).
Al-ʿAtīq, F. (2024). *Qāṭiʿṭarīq mafqūd*. Al-Muʾassasah al-ʿArabiyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, (in Arabic).
Al-Bārdī, M. (1993). *Al-riwāyah al-ʿArabiyyah wa-al-ḥadāthah* (1st ed.). Dār al-Ḥiwār lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, (in Arabic).
Al-Bāziʿī, S., & Al-Ruwaylī, M. (2000). *Dalīl al-nāqid al-adabī* (3rd ed.). Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, (in Arabic).
Al-Mālikī, ʿ. B. ʿ. (2024). Al-mītāsard fī al-riwāyah al-ʿArabiyyah al-ḥadīthah. *Al-Majallah al-ʿIlmiyyah, 57*, 1635–1636, (in Arabic).
Aron, P., Saint-Jacques, D., & Viala, A. (2012). *Muʃam al-muṣṭalaḥāt al-adabiyyah* (Muḥammad Ḥammūd, Trans.; 1st ed.). Majd al-Muʾassasah al-Jāmiʿiyyah lil-Dirāsāt wa-al-Nashr, (in Arabic).
Baldick, C. (2015). *The Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press.

Barrādah, M. (2008). Munāqashat baḥth al-tajrīb fī al-ibdāʿ al-riwāʾī. In *Al-riwāyah al-ʿArabiyyah: Mumkināt al-sard* (Proceedings of the main symposium of the Al-Qurayn Cultural Festival). Al-Majlis al-Waṭanī lil-Thaqāfah wa-al-Funūn wa-al-Ādāb, (in Arabic).

Barthes, R. (1998). Min al-ʿamal ilá al-naṣṣ. In *Āfāq al-tanāṣṣiyyah*. Al-Hayʾah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, (in Arabic).

Booth, W. C. (1983). *The rhetoric of fiction* (2nd ed.). University of Chicago Press.

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell University Press.

Faḍl, Ṣ. (2005). *Ladhdhat al-tajrīb al-riwāʾī* (1st ed.). Aṭlas lil-Nashr, (in Arabic).

Gibbons, A., McHale, B., & Bray, J. (Eds.). (2012). *The Routledge companion to experimental literature*. Routledge.

Ḥamad, M. (2011). *Al-mītāqaṣṣ fī al-riwāyah al-ʿArabiyyah: Marāyā al-sard al-narjisī* (1st ed.). Majmaʿ al-Qāsimī lil-Lughah al-ʿArabiyyah wa-Ādābihā, (in Arabic).

Ḥamdāwī, J. (n.d.). *Ashkāl al-khiṭāb al-mītāsardī fī al-qiṣṣah al-qaṣīrah al-Maghribiyyah*. Shabakat al-Alūkah, (in Arabic).

Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. Routledge.

Hutcheon, L. (2011). *Siyāsat mā baʿd al-ḥadāthiyyah* (Ḥaydar Ḥāj Ismāʿīl, Trans.). Al-Munaẓẓamah al-ʿArabiyyah lil-Tarjamah, (in Arabic).

Ismāʿīl, ʿ. I. (n.d.). *Al-shiʿr al-ʿArabī: Qaḍāyāhu wa-ẓawāhiruhu al-fanniyyah wa-al-maʿnawiyyah*. Dār al-Fikr al-ʿArabī, (in Arabic).

Jawdah, ʿ. (1996). *Al-naṣṣ al-shiʿrī wa-mushkilāt al-tafsīr* (1st ed.). Al-Sharikah al-Miṣriyyah al-ʿĀlamiyyah lil-Nashr, (in Arabic).

Kristeva, J. (1991). *ʿIlm al-naṣṣ* (Farīd al-Zāhī, Trans.). Dār Tūbqāl lil-Nashr, (in Arabic).

Lyotard, J.-F. (1994). *Al-waḍʿ mā baʿd al-ḥadāthī* (Aḥmad Ḥassān, Trans.). Dār Sharqiyyāt, (in Arabic).

Lyotard, J.-F. (2016). *Fī maʿná mā baʿd al-ḥadāthah: Nuṣūṣ fī al-falsafah wa-al-fann* (Al-Saʿīd Labīb, Trans.). Al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, (in Arabic).

Murtaḍ, ʿ. (1998). *Fī naẓariyyat al-riwāyah*. ʿĀlam al-Maʿrifah, (in Arabic).

Nünning, A. (1994). Reconceptualizing unreliable narration. *Journal of Literary Semantics, 23*(1), 14. 44.

Qumayḥah, J. (1998). *Al-turāth al-insānī fī shiʿr Amal Dunqul*. Wikālat al-Ahrām lil-Tawzīʿ, (in Arabic).

Sakhsūkh, A. (1989). *Al-tajrīb al-masraḥī fī iṭār Mihrjān Fiyinnā al-Duwalī lil-Funūn* (1st ed.). Wizārat al-Thaqāfah, (in Arabic).

Sarraute, N., Robbe-Grillet, A., Goldmann, L., & Muir, J. (2018). *Al-riwāyah al-jadīdah wa-al-wāqiʿ* (Rashīd Binḥaddū, Trans.). Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Riyāḍah, (in Arabic).

Taʾīlab, A. (2011). *Manṭiq al-tajrīb fī al-khiṭāb al-sardī al-muʿāṣir* (1st ed.). Dār al-ʾIlm wa-al-Īmān, (in Arabic).

Todorov, T. (1987). *Fī uṣūl al-khiṭāb al-naqdī* (Aḥmad al-Madīnī, Trans.). Dār al-Shuʾūn al-Thaqāfiyyah al-ʿĀmmah, (in Arabic).

Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Routledge.