ما وراء القص التاريخي في رواية قواعد العشق الأربعون وأثره في الرواية العربية

(دراسة تناصية مقارنة)

م.م. فاروق سعد جمعه
المديرية العامة لتربية ديالى

أ.م.د. خالد سهر محي
الجامعة المستنصرية – كلية الآداب – قسم اللغة العربية

drkhsahar@uomustansiriyah.edu.iq frqsaad@gmail.com

المستخلص:

يستَطلع الباحث في هذه الورقة تقاطعات الخطابات التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية المتعددة في الروايات التي حُدّدت الدراسة بها وهي: **قواعد العشق الأربعون** للكاتبة الأمريكية تركية الأصل **إليف شافاق**، ورواية **حارس العشق الإلهي** للكاتب العربي المصري **أدهم العبودي**، ورواية **موتٌ صغير** للكاتب العربي السعودي **محمد حسن علوان**. إلى إظهار أنماط الصّورة الصّوفية المتناصة وفق مبدأ ما وراء النص؛ الذي يعود للمغايرات القصدية وأقنعة المعنى التي ضمّنها الروائيون في نصوصهم السّردية، والتي جعلت من الباحث أن يصنفها في سياق خطابات ما بعد الحداثة التي غرفت الروايات من بعض فلسفاتها، من خلال المنظور النظري لما بعد القص التاريخي ومنهج التناص التحليلي؛ إذ تناول الباحث تحليل الروايات في ضوء ما بعد الحداثة التي تشجع على **المزج التوافقي بين الابتكار والتقاليد، والماضي والحاضر، من خلال التأثير والتأثر وعدسة التناص**. والتحقق من كيفية مزج الرواة للتاريخ في الخيال، والتقنيات التي استعملوها في صياغة طبيعة ما وراء القص التاريخي للنص من خلال خلط **نصوص/ خطابات** أخرى مختلفة تؤدي إلى مزيج فريد من المعنى متعدد الطبقات الموجود في النص الواحد. ومساهمته في إنتاج معنى جديد من حيث التعددية واستنباط الخطابات الأيديولوجية التي تقوم عليها المخططات الرئيسة للروايات. **فالاندماج التناصي** للسرد التاريخي، وما بعد الحداثي في الروايات له دور مهم في استنباط المعاني والمعتقدات والأيديولوجيات المتعددة الطبقات المتضمنة لنصوص الروايات.

الكلمات المفتاحية: ما وراء النص، التناص، الخطاب التاريخي والاجتماعي الثقافي، ما بعد الحداثة، مزج الخطاب.

Abstract:

In this paper, the researcher explores the intersections of historical, social, cultural, and political discourses in the novels under study: *The Forty Rules of Love* by Turkish-American author Elif Shafak, *The Guardian of Divine Love* by Egyptian author Adham El-Aboudy, and *A Small Death* by Saudi author Mohammed Hasan Alwan. The study aims to reveal the intertextual patterns of the Sufi image through the concept of **metatextuality**, which stems from intentional deviations and the layered meanings embedded by the novelists in their narrative texts. This has led the researcher to classify these works within the framework of **postmodern discourses**, from which the novels draw elements of postmodern philosophy.

The analysis is grounded in **post-historical narrative theory** and the method of **analytical intertextuality**. The researcher analyzes the novels through a postmodern lens that encourages a harmonious blend of innovation and tradition, as well as past and present, by examining the dynamics of influence and the lens of intertextuality. The study investigates how the narrators integrate history into fiction, and the techniques they use to shape the metahistorical nature of the text by blending diverse texts and discourses to create a unique and multi-layered meaning within a single narrative.

This intertextual integration of historical and postmodern narrative in the novels plays a crucial role in uncovering the multiple layered meanings, beliefs, and ideologies embedded in the texts, thereby contributing to the creation of new meanings through multiplicity and the extraction of the ideological discourses that underlie the core structures of the novels.

Keywords: Metatextuality, intertextuality, historical/social/cultural discourse, postmodernism, discourse blending.

التمهيد:

يستخدم التناص وفقًا لطبيعة النص الشاملة؛ وذلك لإعادة صياغة سلسلة كاملة من النصوص، سواء كانت أدبية أو غير أدبية، والمنطوقة والإعلامية والتعبيرية والخيالية وغير الخيالية والتاريخية والسابقة واللاحقة، أي في النص المرئي واللفظي والمكتوب. وإن تعريف التناص لا يزال يشوبهُ الاضطراب إلى حدٍ كبير؛ وذلك بسبب ميله إلى الاندماج والتطور مع الاتجاهات والابتكارات الجديدة، والتي يمكن مقارنتها **بالكولاج** كعمل فني أدبي؛ ويمكننا أن نُعرّف التناص بشكل أفضل بأنهُ **خطاب التعددية للمعنى والأفكار والحقائق والمعتقدات.** فالتناص بحسب *Kristeva* **كريستيفا** هو "**هو تكرار لخطاب سابق وأن المؤلفين ليسوا العقول المدبرة وراء أعمالهم. وبدلًا من ذلك، فإنهم يدينون بأعمالهم للنصوص السابقة. وتعرف النص على أنه تبديل للنصوص، والتناص في النص هو فضاء نص معين تتقاطع وتتعادل فيه عدة أقوال مأخوذة من نصوص أخرى**" *(Allen, 2006, p. 35)*، ويعرف *Barthes* **بارت** التناص بأنه "**استحالة العيش خارج النص اللامتناهي**" *(Allen, 2006, p. 36)*. ويعود الفضل في صياغة مصطلح التناص إلى **كريستيفا** (١٩٨٠) والتي يُعتقد على أنها استعارت فكرة التناص من خلال **التأثر** بآراء **باختين** "**الحوارية والتعددية**" (باجو، ١٩٩٧، صفحة ٢٧)، حول قضية "**تعدد الأصوات أو _تباين اللسان – والتعايش والتفاعل بين عدة أنواع من الخطاب الذي يعكس الطبقة الاجتماعية أو الطبقية، فضلًا عن اللهجات وأجيال المجتمع المختلفة وفئاته العمرية**" ***(Haberer, 2007, p. 57)*** ، فنقطة الاشتراك بين كل من **باختين وكريستيفا** هي أن النصوص المستمدة من السياق الثقافي والاجتماعي أوسع تناصًا، فالهياكل النصية بحسب **كريستيفا** تتكون من أيديولوجيات معينة واحتكاكات مجتمعية تنبثق من خلال الخطاب. وهي بذلك تقدم مصطلحات جديدة للنص أو الكلمة باعتبارها أيديولوجية؛ فوجودها يكون بقعة من التوترات والصراعات الاجتماعية والتاريخية الهائلة.

وتماشيًا مع وجهات النظر المتعددة الأوجه حول التناص، سيقوم الباحث بتحليل نصوص الروايات المحددة للدراسة لاحقًا **(قواعد العشق الأربعون، حارس العشق الإلهي، موتٌ صغير)**، في ضوء نظرية ما بعد الحداثة لفك المعتقدات والأيديولوجيات الخفية، والتي تتمثل في نموذج العقود القليلة الأخيرة من القرن العشرين التي شهدت تعددية الأشكال، والتقليد، وتعدد الأذواق، وانعدام جذور النظم العقائدية، واللاعقلانية، والتشكك في قيم الحقيقة العالمية وعدم تحديد السلطة والمعرفة. وكيفية مساهمة الشكل التناصي في الروايات في استنباط بعض

الأيديولوجيات المعينة التي تكمن وراء نص هذه الروايات، ومن ثمَّ نوع الخطابات الاجتماعية والثقافية المتشابكة في رواية ما بعد الحداثة.

١. التناص: (Intertextuality)

يُعدُّ التناص جزءًا من التراث والتاريخ بحسب **هاليداي** *(Halliday, 2002)* الذي يُعرف التناص على أنه حلقات متسلسلة من جيل النص، ليصبح كل نص جزءًا من التاريخ النصي. فالتاريخ من وجهة نظره ليس مجرد ماضٍ للنص، بل هو سلسلة إنتاجية له. فضلًا عن أنّ الخطاب أو الكلمات تكمن في مثيلاتها وليس في اللغويات أو القواعد. ويُعدّ **ويدوسون** *(Widdowson, 2004)* التناص ذا أهمية كبيرة في تحليل النصوص الأدبية، بالعلى الرغم من صعوبة تحديد العناصر التناصية للنصوص السابقة في النص الحالي المقصود. وبما أنّ طبيعة النّص غير أصلية، والمشتقة والتابعة والمتعددة الأبعاد وغير الخطية، يرى في هذا المضمار **بارت** *(Barthes, 1977)* أن النّص لا يمكن أن يقتصر على سطر من الكلمات التي ينبثق عنها دلالات مفردة، بل في عالم متعدد الأبعاد فيه الكثير من الكلمات، الكتابات المشتقة وغير الأصلية تتصادم وتمتزج. ويؤيد هذا **باختين** أيضًا "**الصدام الحواري وتقاطع اللهجة الاجتماعية ذات التوجهات المختلفة في المساحة الصغيرة للكلمة**" *(Morris, 2009, p. 12).*

وتعيد **كريستيفا** تعريف هذا التعاون الحواري للكلمات باعتباره تقاطعًا للنصوص ذات الأبعاد الرأسية والأفقية التي تؤدي إلى التناص، ويركز هذا التناص على الدور العملي للقارئ في استنباط معاني لا حصر لها من نص معين، فهو يعطل فكرة الملكية الوحيدة للمؤلف، وهذا يحيلنا إلى التنبه للتأثر أيضًا. وفي هذا الشأن، يقول **إيكو**: "**ليس من الصحيح أن يتم إنشاء الأعمال بواسطة مؤلفيها، بل يتم إنشاؤها من خلال النصوص، ومن ثمَّ كلها تتحدث مع بعضها البعض بشكل مستقل عن نوايا مؤلفيها**" *(Plett, 1991, p. 93)*. ففي المقام الأول تحدى **بارت** ملكية المؤلف من خلال قوله "**أن النص عبارة عن نسيج من الاقتباسات المستمدة من مراكز ثقافية لا حصر لها .... ولا يستطيع الكاتب إلا أن يقلد إشارة سابقة دائمًا، وليست أصلية أبدًا**" *(Plett, 1991, p. 146).*

ويرى كل من **بازرمان وبريور** *(Bazerman, 2003)* أن النص يمكن أن يعتمد على النصوص السابقة لتخلل المعاني المراد توظيفها بشكل مباشر، وتحدث هذه الظاهرة عندما يستعير نص معين مجموعة من الكلمات من نص آخر بشكل موثوق وتتكرر هذه المعلومات المباشرة من أجل نص جديد. ومن الممكن أن ينجذب النص نحو الصراعات الاجتماعية الواضحة للاستشهادات السابقة المشاركة في الحوار. ويمكن أن تعتمد النصوص على

البيانات والأفكار والمعتقدات والقضايا التي عادةً ما يكون القراء على دراية بها، من خلال استعمال أنواع معينة وغير مباشرة من اللغات والأنواع والصياغة، فيستحضر كل نص مجالات اجتماعية حيث يتم ممارسة هذه اللغات واللهجات والخطابات بشكل عام للتعرف على هذا النص المعين كجزء لا يتجزأ من تلك العوالم الاجتماعية. وتعتمد هذه النصوص على الأشكال اللغوية المتاحة دون مراعاة التداخل، وتبقى جزءًا من ثقافة العصور الدورية لما وراء القص التاريخي والتناص.

في حين تؤكد **ليندا هاتشيون** *(Hutcheon L. , 2004)* أن ما وراء القص التاريخي هو أحد وجهات نظر ما بعد الحداثة لدراسة قائمة على التناص، ومثل هذه الأعمال التي يتم فيها تقديم الإطار التاريخي والروايات والأصوات بطريقة بعيدة الاحتمال وخيالية بحيث لا يمكن استخلاص أي شيء على أنه حقيقة مطلقة أو نهائية باستثناء الحقيقة المطلقة أو النهائية. فالصوت اللانهائي للخيال، أي ما وراء القصّ يتردد في صدى الأصوات ما وراء القصّية عبر العصور، مما يعكس الخطاب التاريخي، ومن ثمَّ يرتفع العطاء إلى التأريخية. وبالعلى الرغم من أن ما وراء القص التاريخي يرتكز على التاريخ، إلا أنه من المفارقة أن ما وراء القص التاريخي غير تاريخي بسبب تقديم الخلفية التاريخية لمواقف وهمية **(متخيلة)**. وهذا النوع من العمل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالخيال والتاريخ من خلال الجمع بين الحكمة الدنيوية والجوانب الأدبية.

وإذا عدنا النظر إلى الروايات المحددة للدراسة باعتبارها روايات ما بعد الحداثة المدرجة على أنها ما وراء القص التاريخي، فإنها تستخدم وتثبت تقنيات وتقاليد التاريخ، وكذلك الخيال على ألا يحدث إرباكًا لهذه التقاليد وإساءة استعمالها وتخريبها وإنكارها. وبالرغم من تأثير التداخلات التاريخية في إحياء الماضي، فإن التقليد الساخر على سبيل المثال يعمل على خلق فرق بين الماضي **(التاريخ)** وما بعده **(الأدب)**؛ ولذلك فإن ما وراء القص التاريخي متناقض ذاتيًا بمعنى أنه يرتبط بالتاريخ ولكنه في الوقت نفسه يضعف ارتباطه التاريخي من خلال دمج التفاصيل الفنية. أي بمعنى آخر لا يمكن فصل الحقائق الأرشيفية عن أعمال التقليد الفنية.

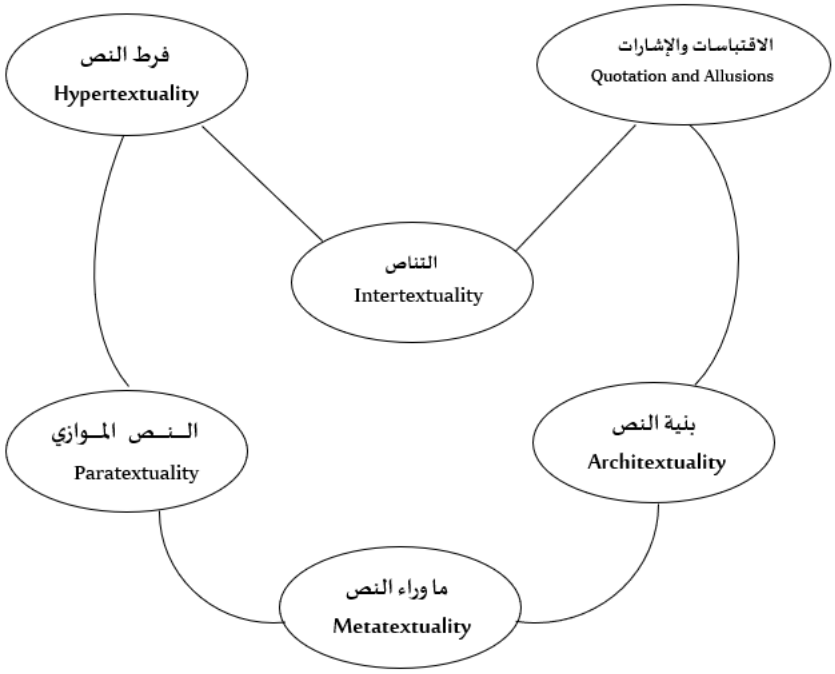
ويرى كل من **ماكلارين وكينشيلوي** *(McLaren, 2007)* أن النظرية النقدية الما بعد الحداثية ترتكز على فكرة صنع المعنى الذي هو نتيجة التفاعل المستمر بين الدلالات. ويؤكد **رو** *(Rue, 1994)* أن الحقائق المطلقة أو القيم الموضوعية التي يبنى عليها النص لم تعد موجودة فيما بعد الحداثة. وهنا تتحقق الرؤيا الشاملة للعالم المحيط بالمبدع والنص معًا، والتي تساعد في دورها بتحديد صورة النص وهويته، من خلال التفاعل الإيجابي بين النصوص المتداخلة، "**فالترابط الدلالي بين النصوص مهم في توحيد المعنى؛ ولهذا يدخل المستوى الدلالي عنصرًا فاعلًا في تحديد هوية التناص، وهو الذي يبين القوة الإبداعية للنصوص المتداخلة، ويبين مدى اعتماد بعضها على بعض**" (ابراهيم، ١٩٩٠، صفحة ٣) . ففي العصر الراهن انتقلت مسؤولية الترجمة الفورية

إلى الأفراد بطرق مختلفة، مما يجعل الحقائق تبدو أكثر وضوحًا. الأمر الذي جعل **إلينا فورلانتو** *ElenaFurlanetto* تعتقد إن **إليف شافاق** استخدمت في روايتها **قواعد العشق الأربعون "الاستراتيجيات الاستشراقية في الطرق التي تضع بها الشرق على أنه أداة مفيدة للغرب، لتنجح روايتها في خلق شكل من أشكال التقارب الثقافي عبر الأطلسي بين الشرق والولايات المتحدة"** *(Furlanetto, 2013, p. 201)*، أي إنها تصور "**الروحانية العالمية**" منصَّةً للوحدة مع الإيمان الراسخ بقوة الحب كقوة ربط بين الشرق والغرب. فقوة الحب الجاذبة هي القوة التي تتناغم عليها كل أوتار الموسيقى في سيمفونية واحدة لكي تحقق الوحدة. وهذا ما أتبعهُ كلٌ من **أدهم العبودي في حارس العشق الإلهي، ومحمد حسن علوان في موتٌ صغير**.

لنخلص إلى إنهُ عندما يتم تجاوز العمل الروائي الحدود والسياقات ألأدبية، حينها يظهر وعيٌ ذاتيٌ يتعلق بالتنّاص، وإن ما وراء القص التاريخي بإعتباره سمة من سمات ما بعد الحداثة كما أشارت **هاتشيون** إلى ما تضمرهُ البنية السردية للنص داخل العمل الروائي من تناص، والتعليق على مجريات أحداث التاريخ من أجل الانتقاد أو إعادة كتابته بطريقة مختلفة غير مألوفة، فهو بحسب **فاضل ثامر: "وعيٌ ذاتي مقصود بالكتابة القصصية أو الروائية يتمثل أحيانًا في الاشتغال على عملٍ كتابي"** (ثامر، ٢٠١٧، صفحة ١٥)، ويشير الباحث بحسب ما ورد من معطيات نقدية إلى أنَّ ما وراء القص هو أسلوب سردي عالمي قائم على التناص يكمن في رواية ما بعد الحداثة الغربية والعربية بحسب اعتقاد **إدوارد سعيد**، الذي يقول: **"أن الفن خطاب يمكن أن نعدهُ عالميًا *worldly*"** *(Said, 1983, p. 4)*. وإن كان لا يظهر أي علاقة تواصلية مباشرة بين الثقافات.

٣ منهج التحليل التناصي: (Intertextual Method of Analysis)

يعمد الباحث إلى تحليل النصوص لما وراء القص التاريخي، والخطابات التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية المضمنة في روايات ما بعد الحداثة **(قواعد العشق الأربعون، حارس العشق الإلهي، موتٌ صغير)** على أنه نوع من الممارسات والتقنيات التناصية التي تلعب دورًا حيويًا في **"السيميائية الإنتاجية للنص"**، أي أنهُ سوف يتم تحليل إنتاج المعنى المضمن في نصوص الروايات وفق النموذج التحليلي المنهجي الذي أقرهُ **جيرار جينيت** *(Genette, 1997)*، والذي أطلق عليه اسم **التناص** وهو في الواقع إعلان **جينيت** الذي يشير إلى **"علاقة التواجد المشترك بين نصين أو بين عدة نصوص، أو الحضور الفعلي لنص داخل نص آخر"** *(Genette, 1997, pp. 1-2)*. وقد صنف التناص إلى خمسة أقسام أو معايير فرعية محددة بحسب الموضح في المخطط الآتي:



ووفقًا لهذه المعايير يتم تحديد صورة التناص في الروايات المحددة للدراسة بشكل مكثف وموسع من أجل معرفة أي نوع من تقنيات التناص التي يعتمد عليها **الرواة**، سواء كانت بوعي أو بغير وعي. عبر تجزئتها عن طريق التحليل التناصي المتضمن الأيديولوجيات والمعاني التاريخية أو الاجتماعية أو الثقافية أو الدينية أو الصوفية أو السياسية التي تم الحفاظ عليها كمعنى محتمل في هذه الروايات التاريخية ما بعد الحداثية. ويتألف هذ التحليل التناصي من خلال تحديد خمسة أجزاء أساسية مدرجة على النحو الآتي:

٣. الاقتباسات والإشارات: (Quotations & Allusions)

يتم تحديد النصوص المتعلقة بالاقتباسات ولإشارات بما يستدعيه الروائي من صور تناصية تاريخية أو دينية أو صوفية، تضمينًا واقتباسًا من خلال استدعاء السور القرآنية والفولكلور والأقوال المأثورة والثورات الاجتماعية والثقافية ... الخ، والتي سنوضح أبرزها في الفقرات الآتية.

١.٣ السور القرآنية: (Quranic Chapters)

إن استدعاء السور القرآنية بتفسيرات استطراديه تجسد صورة التناص تحت ستار الاقتباسات في الروايات موضع الدراسة، ويأتي اقتباس الآيات بما يتوافق مع المعطيات الدلالية، وتأكيدًا للموقف السردي نفسه، لتتواشج الدلالة الجديدة مع دلالة النص الأصل في عملية التداخل النصي، وعلى ذلك فإن "**ثمة علاقة دلالية تسمى**

أحيانًا علاقة حوارية بين التعبير الأصلي وبين الوافد؛ وذلك ضمن التواصل اللفظي" (الباب، ١٩٩٧، صفحة ٢٤٠). لذلك تنوعت الاقتباسات القرآنية وتعددت في الروايات، وسيكتفي الباحث بالإشارة إلى أبرزها. فعلى سبيل المثال في **رواية قواعد العشق الأربعون**، تم اقتباس آية من سورة النساء، أشارت من خلالها الكاتبة من إلى دلالات معينة، فقد ورد ذكر الآية الكريمة على لسان **التبريزي** قائلًا:

"Men are the maintainers of women because Allah has made some of them to excel others and because they spend out of their property; the good women are therefore obedient, guarding the unseen as Allah has guarded; and (as to) those on whose part you fear desertion, admonish them, and leave them alone in the sleeping-places and beat them; then if they obey you, do not seek a way against them; surely Allah is High, Great" (Shafak, 2010, p. 131).

﴿الرجَالُ قَوامُونَ عَلَى النسَاءِ بِمَا فَضلَ اللهُ بَعْضَهُمْ عَلَىٰ بَعْضٍ وَبِمَا أَنفَقُوا مِنْ أَمْوَالِهِمْ فَالصالِحَاتُ قَانِتَاتٌ حَافِظَاتٌ لِلْغَيْبِ بِمَا حَفِظَ اللهُ وَاللاتِي تَخَافُونَ نُشُوزَهُن فَعِظُوهُن وَاهْجُرُوهُن فِي الْمَضَاجِعِ وَاضْرِبُوهُن فَإِنْ أَطَعْنَكُمْ فَلَا تَبْغُوا عَلَيْهِن سَبِيلًا إِن اللهَ كَانَ عَلِيا كبيرا﴾ (النساء: ٣٤).

وقد فسر الرومي الآية الكريمة ردًا على استفهام **كيميا** قائلًا:

"Men are the support of women as God gives some more means than others, and because they spend of their wealth (to provide for them). So women who are virtuous are obedient to God and guard the hidden as God has guarded it. As for women you feel are averse, talk to them suasively; then leave them alone in bed (without molesting them) and go to bed with them (when they are willing). If they open out to you, do not seek an excuse for blaming them. Surely God is sublime and great" (Shafak, p. 131).

"إن الرجال يعيلون النساء لأن الله يرزق بعضهم أكثر من بعض، وينفقون أموالهم (لإعالتهن). والنساء الصالحات المطيعات لله يحفظن الغيب كما حفظه الله. أما اللاتي تخافون نشوزهن فعظوهن واهجروهن في المضاجع (من دون إيذاءهن) وضاجعوهن (عندما يكن راغبات في ذلك). وإذا تقربن منكم فلا تبحثوا عن عذرٍ للومهن. إن الله علي قدير".

إن هذهِ التفسيرات المتباينة التي عبر عنها **شمس** في الرواية تدل على فكرة أن الإسلام دين المساواة والحرية، ويأخذ في الاعتبار الحقوق الواجبة للمرأة، ويأمر بمعاملتها بإحسان. لتنقل الساردة دلالة مغايرة عن بعض المتطرفين والأصوليين الذي يتم من خلالهم تشويه الرسائل الإسلامية لتحقيق مصالح خاصة، ويتم تصوير الإسلام على أنه دين قمعي وليس محررًا للعبودية. ويؤكد التفسير الثاني على وجه الخصوص، إن الاعتقاد النسوي الوجودي بأنه لا يمكن إجبار المرأة على الاستمرار بالزواج إذا كان الزوج غير مناسب أو غير صالح. فضلًا عن ذلك يكفل الشرع للنساء حرية ممارسة حقوقهم الشرعية في العيش دون إكراه وبحسب رغباتهم. فقد انحازت الساردة إلى التفسير الأكثر ليبرالية لتمنح للمرأة صوتًا داخل الرواية.

وورد اقتباس قرآني آخر لسورة الكهف وقد أسلفنا الذكر عنها في الفصل الأول؛ إذ أشارت **إليف شافاق** أيضًا لسورة يوسف مضمنة القصة القرآنية **ليوسف (عليه السلام) وزليخا** إلى جانب بعض الحكايات الأخرى المستمدة من المصادر الفارسية. إن عذاب الحب غير المتبادل **لزليخة** يتداخل مع عذاب **كيميا** حيث أن **كيميا** أيضًا كانت في مرحلةٍ ما مثل **زليخا**، تحاول إغراء **شمس** من أجل إتمام زواجهما، لكن جهودها تصبح غير مجدية في النهاية لأن **شمس** لا يَرد بالمثل على محاولاتها. وبسبب هذا الشغف فقدت **كيميا** حياتها بسبب الحزن، وبنفس الطريقة كانت رغبة **زليخا ليوسف** مترابطة مع **إيلا لعزيز** عندما تقترب من تسليم جسدها **لعزيز** لكنه يعود إلى رشده ويسحبها بعيدًا لتجنيبها أي شعور بالذنب والندم بعد ذلك.

واستشهد **أدهم العبودي** في روايته **حارس العشق الإلهي** بسور من القرآن الكريم في أول عتبات الرواية من سورة يوسف بقول الله تعالى: ﴿**قَالُوا يَا أَبَانَا اسْتَغْفِرْ لَنَا ذُنُوبَنَا إِنا كُنا خَاطِئِينَ (٩٧) قَالَ سَوْفَ أَسْتَغْفِرُ لَكُمْ رَبِي إِنهُ هُوَ الْغَفُورُ الرحِيمُ (٩٨)**﴾ **(يوسف: ٩٧-٩٨)**، مؤكدًا أن الأديان كلها تسير باتجاه واحد وان كان هنالك اختلاف في الطرق المؤدية إليه، فكانت الآية تدعو إلى التوبة، في إشارة من **السارد** لتوجيه دعوه واضحة وصريحه لعودة المذنبين عن ذنوبهم من خلال التوبة الى الله. حيث ربط **العبودي** دلالة هذه الآية الكريمة في تداخل نصي مع الإنجيل فيما يخص مصير الظالمين الذين يفسدون في الأرض بقوله: " **الظالِمَ يَبِيدُ، وَيَنْتَهِي الْخَرَابُ، وَيَفْنَى عَنِ الأَرْضِ الدائِسُونَ**" **(سفر إشعياء: ١٦:٤)**[1]، إذ تواشجت الفكرة الأولى من القران الكريم وتداخلها مع الثانية من الإنجيل في دلاله واضحة إلى الكتب السماوية من عند الله وكلها تدعو للخير والمحبة (العبودي، ٢٠١٨، صفحة ١).

[1]- https://st-takla.org/Bibles/BibleSearch/showVerses.php?book=29&chapter=16&vmin=4&vmax=4
الكتاب المقدس (نسخة الكترونية)

في حين تمثل التداخل النصي عند **محمد حسن علوان** في روايته **موتٌ صغير** من خلال اقتباسه خمسَ آيات من سورة يس، تأكيدًا للموقف السردي، وتوافقًا مع المعطيات الدلالية التي تكشف ما حدث للنورمانيين وهم يركضون الهزيمة ركضًا، وتقصف أرجلهم بالمجانيق، وابن عربي يرى ذلك ويقترب من الشيخ وهو يردد آيات يس، التي تضفي على النص نصرًا آخر حيث تتحقق قدره الله عز وجل في إحياء الموتى، وكل شيء عنده في كتاب مبين، والنورمانيون صُرع، والشيخ يقرأ، **وابن عربي** يردد معه قوله تعالى: ﴿**وَإِن نشَأْ نُغْرِقْهُمْ فَلَا صَرِيخَ لَهُمْ وَلَا هُمْ يُنقَذُونَ**﴾**(يس:٤٣)**، ويعاينهم ويتمعن ووجوههم وأرجلهم، ويسمع صراخهم من شده الألم، فيقرأ قوله تعالى: ﴿**الْيَوْمَ نَخْتِمُ عَلَىٰ أَفْوَاهِهِمْ وَتُكَلِّمُنَا أَيْدِيهِمْ وَتَشْهَدُ أَرْجُلُهُم بِمَا كَانُوا يَكْسِبُونَ**﴾**(يس:٦٥)**، فيكلمه احد النورمانيين بالجرمانية فلا يفهمه، **وابن عربي** يجيبه بالقران: ﴿**فَلَا يَحْزُنكَ قَوْلُهُمْ إِنا نَعْلَمُ مَا يُسِرونَ وَمَا يُعْلِنُونَ**﴾**(يس:٧٦)**، ويراقبهم **ابن عربي** والنهر يحملهم إلى البحر ليفرغهم فيه، فيصيح فيهم مرددا قوله تعالى: ﴿**وَامْتَازُوا الْيَوْمَ أَيهَا الْمُجْرِمُونَ**﴾**(يس:٥٩)** (علوان، ٢٠١٦، صفحة ٧٩). حيث اتفقت المعطيات الدلالية داخل النص القرآني وارتبطت بالمضمون السياقي داخل نص الرواية، فضلًا عن وعي الكاتب؛ لذلك فوصلت لغته المضمنة لآيات النص القرآني إلى درجة التنصيص تأكيدًا على التوازي السياقي بين النصين من ناحية اتفاق المعطيات الدلالية.

٢.٣ الفولكلور: (Folklores)

تعتقد **ليندا هاتشيون** أن روايات ما بعد الحدثة توظف ما وراء القص التاريخي ومحاكاته، من أجل استعاده التاريخ أو الذاكرة الثقافية التاريخية للأمه، وترميم التاريخ المنسي، وتسليط الضوء على حياه الأقليات الهامشية. ويرى الباحث أن حضور ما وراء القص في رواية **قواعد العشق الأربعون** جاء لحث القارئ على التركيز على الجوانب الظاهرة من السلطة والدين والمجتمع، والمتمثلة **بالأزياء أو اللباس أو المناظرات الفقهية والشكلية** التي طبعت عصر الحداثة، وما بعد الحداثة، وقد بينت **إليف شافاق** ذلك في شخصية الجانب البرجوازي المترف الذي طبع فترة الحداثة وما بعدها من خلال الاهتمام بالمظهر الخارجي والهندام آن ذاك، تقول **شافاق**:

"Sure enough, there was Rumi, riding a horse as white as milk, wearing an exquisite amber caftan embroidered with golden leaves and baby pearls, erect and proud, wise and noble, followed by a throng of admirers. Radiating an air of charisma and confidence, he looked less like a scholar than a ruler—the sultan of the wind, the fire, the water, and the earth. Even his horse stood tall and firm, as if aware of the distinction of the man he carried" (Shafak, 2010, p. 73).

"وكما هو متوقع جاء الرومي، ممتطيًا حصانًا أبيض كالحليب، مرتديًا قفطانًا عنبريًا رائعًا مطرزًا بأوراق ذهبية ولآلئ صغيرة، منتصبًا بفخر، حكيمًا ونبيلًا، يتبعه حشد من المعجبين والمريدين. وكان يشع بهاء وثقة، وكان يبدو كحاكمٍ أكثر من عالم دين- سلطان الريح والنار، والماء والتراب – حتى حصانه المهيب كان ينتصب بثبات، وكأنه يدرك أهمية الرجل الذي يمتطيه".

فتظهر **شافاق** بهذا الوصف شخصية **الرومي**، وكأنها تنتمي للمجتمعات الرأسمالية التي تدعم الطبقية، وتؤكد سيطرة الفرد على الجماعة، باعتماد سيادة المجتمع الرأسمالي داخل المجتمع، باعتبارها الطبقة التي تؤسس لمفهوم ما بعد الحداثة بصفة عامة. وقد طبق هذه المنهجية كل من **محمد حسن علوان وأدهم العبودي** في رواياتهم. ونجد ما وراء القص التاريخي يرصد لنا تفاصيل البرجوازية التأريخية في بنية النص في رواية **موتٌ صغير** التي علقت على نمط العيش في الأندلس وطريقه لباس الناس آنذاك، يقول **علوان: "فإذا لبس مقطعهُ التونسي وأحتزم بحزام من الخز وضع فوقها جُبةً من الديباج واعتمر عمامةً عَلمنا أنه يومٌ عادي يذهب فيه إلى عملهِ في قصر الملك محمد بن مردنيش. أما إذا اعتمر قلنسوةً أو أتشح بالطيلسان فنعلم أنه ذاهب لشأن آخر غير شؤون البلاط يزور أحدًا أو يقضي حاجةً في السوق. أما إذا لبس البرنس البربري بلا حزام وطيلسانًا بلا قلنسوة فالأغلب انه سيذهب الى جامع مرسية ليلقي درسًا أو يحدث حديثًا. لكل مقامٍ لباس. الديباج لحضره الملك، والطيلسان للعامة، والبرنس للمسجد، وكان عمل أبي يتطلبه أن يكون ثلاثة رجال في رجل غير آبه... تمامًا كما تفعله هذه الأيام ثلاثة دول في جنوب الأندلس: المرابطون والموحدون والفرنجة"** (علوان، ٢٠١٦، صفحة ١٧).

إن التناص بين كل هذه الحكايات الفلكلورية والتاريخية الذي وظفه ما وراء القص التاريخي يشبه في معظمهِ كثيرًا نظريات التاريخ المعاصرة، ويستلهم **أدهم العبودي** هو الآخر سياسة التمثيل ما بعد الحداثي الساخر، ويستنبط الباحث أن ما وراء القص يعلق على جزءًا من الثقافة في بنية النص لكونها وثيقة تاريخية تتحدث عن حقبة زمنية معينة، فعلى القارئ أن **يتنبه** لما يقرئه فهي ليست رواية تاريخية قائمة على الخيال، وإنما تضمر لما وراء القص هذا تخمة الطبقة البرجوازية في حين كان عامة في فقرٍ مُدقع. فهذا **العبودي** يوظف من خلال الفلكلور قصة زوجة أحد أمراء مدينة **بلخ**، والتي تبرعت بثوبها لأهل المدينة لسد الجزية التي فرضها الخليفة عليهم لحدثٍ أحدثوه، يقول **العبودي: "فبعثت إلى الأمير الذي قَدم برسم تغريمهم بثوبٍ لها مرصع بالجواهر القيمة، قيمتهُ أكثر مما أمر بتغريمه، فقالت له: اذهب بهذا الثوب إلى الخليفة، فقد أعطيتهُ صدقة عن أهل «بلخ»، لضعف حالهم. فذهب به إلى الخليفة والقى الثوب بين يديه وقص عليه القصة، فخجل الخليفة وقال: أتكون المرأة أكرم منا؟ وأمره برفع المغرم عن أهل «بلخ»، وبالعودة إليها ليرد ثوبها، وأسقط عن أهل «بلخ» خراج عام ... فقالت**

له: أوقع بصر الخليفة على هذا الثوب؟ قال: نعم. قالت: لا ألبس ثوبًا وقع عليه بصرُ غير ذي محرم مني. وأمرت ببيعه. فبُني منه المسجد والزاوية ورباطٌ في مقابلته مبنى بالكذان، وفضل من ثمن الثوب مقدار ثلثه، فقيل إنها أمرت بدفنهِ تحت بعض سواري المسجد، ليكون هناك متيسرً إن احتيج إليه" (العبودي، ٢٠١٨، الصفحات ٢٩-٣٠).

إن تكنيك ما وراء القصّ في البنية النصية للروايات موضع الدراسة يوحي إلى التناقض الحاصل لدى الساسة وبعض رجال الدين، وهو ليس وليد اللحظة الآنية وإنما يمكن رصدهُ تاريخيًا وهذا الرصد يكمن في مضمرات ما وراء القص التاريخي من خلال التعليق على تفاصيل قد لا تدخل ضمن أحداث التاريخ الكبرى.

٤. بنية النص: (Architextuality)

تتطلب بنية النص إلى المزج العام، وتوظيف اللغة المجازية، ومزج الخطاب، وتهجين اللغات.

٤. ١ الدمج العام: (Generic Mixing)

إن المزج أو الدمج المتجانس وغير المتجانس لأنواع النصوص الأدبية داخل الهيكل البنيوي للرواية هو دليل على النص الأصلي المستعار أو الذي تم توظيفهُ في النص. فمثلًا في رواية **قواعد العشق الأربعون**، مزجت **شافاق** بين النصوص من خلال التناص في توظيف الشعر، ومراسلات البريد الإلكتروني بين **إيلا وعزيز**، والحكايات والأساطير والرواية التاريخية، **والكفر الحلو** ضمن الهيكل السردي والشكل النصي للرواية. وعلى سبيل المثال، وقد اقتبست **شافاق** أبيات من شعر الرومي التي تتناسب مع الأفكار التي تطرحها، وتدخل في صلب الفكر الصوفي، يقول:

"Let us choose one another as companions!

Let us sit at each other's feet!

Inwardly we have many harmonies—think not

That we are only what we see" (Shafak, 2010, p. 33).

"ليختر أحدنا الآخر رفيقًا له!

وليجلس أحدنا عند قدمي الآخر!

ففي داخلنا الكثير من الانسجام – ولا تظنن

أننا ما نراه فحسب"...

وكذلك نجد هذا الخلط عند **أدهم العبودي** من خلال توظيفه للخطاب التاريخي من خلال قصة **جلال الدين الرومي** وكذلك توظيفه لأشعار **الرومي والتبريزي**، يقول **الرومي** مخاطبًا ولدهُ:

"اسمع فقط، هذا ليس أمرًا طارئًا، إنها طاقة كشفٍ كُبرى.

لا رفيق سوى العشق

طريق دون بدء أو نهاية

يدعو الرفيق هناك:

ما الذي يمهلك حين تكون الحياة محفوفة بالمخاطر؟" (العبودي، ٢٠١٨، صفحة ٢٨٠).

وهو ذات الحال مع **محمد حسن علوان** في **موتٌ صغير**، يقول **أبن عربي:**

"وفؤادي لو درى ... أي شعبٍ سلكوا.

عجبًا! أنت تعرف زمانك وتقول هذا؟ ....

أتراهم سلموا؟ أم تراهم هلكوا؟

لا عليك منهم، عليك من نفسك. هل سلمت أم هلكت؟ ...

حار أرباب الهوى ... في الهوى وارتكبوا" (علوان، ٢٠١٦، صفحة ٣٢٢).

ومن ثم هناك أمثلة كثيرة غير الشعر لا يسع ذكرها هنا، وهي جميعًا توضح كيف يولّد هذا المزج العام نوعًا جديدًا من أنوع **التناص**.

٢.٤ اللغة المجازية: (Figurative Language)

إن استعمال اللغة المجازية في الرواية تؤدي إلى الدمج في البنية النصية أيضًا، وذلك من خلال التشبيه والمفارقة والتناقضات والأحلام المجازية. فمثلًا يرتبط التعبير المجازي للخمر في الروايات دائمًا بالمحرمات الاجتماعية والدينية في الثقافة الإسلامية، لذلك فإن التعبير المجازي عن **نبيذ الحب** المنسوب إلى العالم المتصوف المسلم **جلال الدين الرومي**، غير مألوف للقراء. يقول **الرومي:**

"The Wine of Love made our heads spin gently, and I realized with glee and gratitude that the wind no longer whispered despair" (Shafak, 2010, p. 164).

"فقد جعل نبيذ الحب رأسينا يدوران بلطف، وأدركت ببهجة وامتنان أن الريح لم تعد تهمس باليأس".

إلا أن نفس الاستعارة من ناحية أخرى تحظى بترحيب كبير في الثقافة المسيحية الأوروبية، حيث يُعدّ النبيذ جزءًا أساسيًا من الحياة. ومن ثمَّ جلعت **شافاق** في **قواعد العشق الأربعون** من التعبير المجازي لرمز الخمرة أو النبيذ عاملَ توحيد بين المسلمين والمسيحيين ويمثل أيضًا شعبية لشعر الرومي في البلدان الغربية. وقد ضمن كل من **العبودي وعلوان** ذات التعبير المجازي للخمرة الذي ضمنته **شافاق**، فالشراب عند الصوفي تكشف ما بداخل الإنسان والصوفي يتجاوز بها ما هو أبعد من الحاسة السادسة حتى أصبح يخترق العوالم العلوية والسفلية، وهذا باعتقادهم من كرامات الأولياء الصوفيين. يتحدث العبودي بلسان **التبريزي** في **حارس العشق الإلهي: "امتلأت.. بالشراب، فوضعته على فمي ورحت أرشف ..."** (العبودي، ٢٠١٨، صفحة ٣٥٢).

وقد يلجأ الصّوفي إلى شرب الخمر وإن لم يكن هنالك رغبه حقيقيه في شربه وإنما بدافع كسر الحواجز بينه وبين الناس أو بمعنى آخر عدم الاكتراث لهم فكلام الناس لا يؤثر فيه إذا ما كان الأمر من اجل الله، فشرب الخمر من الأدوات التي يستعملها الصّوفي لكسر علاقته مع الناس. يقول **ابن عربي** في **موتٌ صغير: "وتشبثت بقنينة أخرى ورحت أعبّ منها فيسيل خيطانٌ من الخمر من جانب فمي ....."** (علوان، ٢٠١٦، الصفحات ١٤٩-١٥٠).

وكذلك رمزية الرقم أربعين، وقد أسلفنا عنه الذكر أيضًا في هذا الفصل، والكثير الدلالات والرموز اقتبسها الرواة ليضمروا خلفها نصوص ودلالات جديدة لما وراء القص ومن ثمَّ تشكل لنا نوعًا جديد من أنواع التناص.

٣.٤ مزج الخطاب: (Discourse Mixing)

تتجلى أصالة النصوص في التفاعل بين الخطابات المتعددة سواء كانت تاريخية أو سياسية أو نسوية أو ثقافية ... الخ، والتي سنوضح أبرزها في الفقرات الآتية:

١.٣.٤ – الخطاب التاريخي: (Historical Discourse)

أشار الروائيون في الروايات موضع الدراسة إلى الخطاب التاريخي حول تدمير الدول الآسيوية وتشتيت شمل المسلمين على يد **الصليبيين وحلفائهم المغول في القرن الثالث عشر**، والذي كان فترة مضطربة في الأناضول. فقد كان **جنكيز خان** معروفًا بأنه زعيم وملك بربري شاب، سعى المغول بقيادته للوصول إلى أقاصي الأرض، حيث استمرت الملحمة المثيرة للاشمئزاز من تدمير الدول الآسيوية الإسلامية والإبادة الجماعية للمسلمين، والتي بدأت بتدمير الإمبراطورية الخوارزمية، حتى بعد وفاة **جنكيز خان** الذي ورث إرثَهُ في إبادة الدول الإسلامية لأبنائه وأحفاده. وكان على جميع الشاهات والسلاطين أن يستسلموا لقرارات المغول الدكتاتورية. فلم يكتفوا بذلك إذ قاموا في إذلال حكام المسلمين جميعًا، إلى أن وصل الأمر بمطالبة **هولاكو خان ابن جنكيز** بإلغاء الخلافة العباسية في **بغداد** ودفع الخليفة الجزية لهم، وبعد أن رفض الخليفة الانصياع لأوامرهم، غزت قوات **هولاكو بغداد** عاصمة الخلافة، ودحرت جيش الخليفة العباسي، ولمدة أسبوع تم نهب البلد، وأحراق المساجد، وقمع السكان، وقد طالت هذه الأعمال البربرية الخليفة المعتصم، إذ سحقوه بحوافر خيول المغول حتى الموت. تقول **شافاق:**

"In 1258, Baghdad fell to the Mongols. The one city that prided itself on its fortitude and glamour and claimed to be the center of the world suffered defeat" (Shafak, 2010, p. 225).

"فقد سقطت بغداد في أيدي المغول في العام ١٢٥٨. لقد منيت المدينة التي كانت تفتخر بصمودها وشجاعتها وسحرها وروعتها، والتي كانت مركز العالم بالهزيمة".

وبمجرد أن دمرت هذه الخلافة، لم يكن للانتصارات المنغولية حدود، حتى حول بعد ذلك المغول سوريا وبلاد ما بين النهرين إلى أنقاض. فقط تلك البلدات التي استسلمت للمغول تم إنقاذها على الفور، ولم يُسمح إلا للعائلات المالكة بالبقاء على قيد الحياة والتي أشادت بالمغول، لكن مدينة حلب عندما رفضت الاستسلام تعرضت للنهب والتخريب لمدة خمسة أيام تقريبًا وذبح سكانها. يقول **محمد حسن علوان: "ولما سقطت بغداد بيد التتر أشاعوا بين الناس أن هولاكو هو المسيح الدجال ولا منجى منه إلا بالهجرة إلى الأراضي المقدسة ... وهذا قائد التتر هولاكو لعنه الله قد مسح الأرض من أذربيجان إلى الشام في أسابيع .... حتى سقطت ماردين أخيرًا في يده ولم يعد بينه وبين حلب ما يحجزه عنه فدب الذعر في قلوب الناس..."** (علوان، ٢٠١٦، الصفحات ٩٦-٩٧). وتنتقل هذا الصورة التناصية أيضًا عند **أدهم العبودي** في تصويره لمدينة **بلخ** عندما اجتاحها المغول قائلًا: **"أرضُنا بلخ أرض خير وثمر وأشجار وكرم وحدائق، موقعها مطمعٌ، دُمرت اثنتين وعشرين مرة في تاريخها إلى أن أجهز عليها جنكيز خان، قائد المغول، وراح يهدم ويمحو آثارها، لم يتركها إلا مجرد أطلالٍ يتأسى عليها الزائرون"** (العبودي، ٢٠١٨، صفحة ٢٨).

٢.٣.٤ الخطاب اللاهوتي: (Theological Discourse)

تلعب الشخصيات في الروايات موضع الدراسة دورًا تفاوضيًّا للوساطة بين الأديان المختلفة، وتحدث هذه العملية أثناء تنقل الشخصيات في رحلتهم الصوفية، فمثلًا تذكر **شافاق** قول **شمس** في **قواعد العشق الأربعون:**

"Before passing through the gates of a town I've never visited, I take a minute to salute its saints—the dead and the living, the known and the hidden. Never in my life have I arrived at a new place without getting the blessing of its saints first. It makes no difference to me whether that place belongs to Muslims, Christians, or Jews. I believe that the saints are beyond such trivial nominal distinctions. A saint belongs to all humanity" (Shafak, 2010, p. 69).

"قبل أن أدخل أبواب أي مدينة لم أزرها من قبل، كنت أتوقف قليلًا لألقي التحية على الأولياء والقديسين، الأحياء منهم والأموات، المعروفين منهم والمخفيين. فكنت كلما أصل مكانًا جديدًا، فإن أول شيء أفعلهُ هو أن

أتلقى بركة الأولياء الصالحين، سواء كانوا مسلمين أو مسيحيين أو يهودًا. لأنني أؤمن بأن الأولياء الصالحين يترفعون عن هذه الفروق الاسمية التافهة، وهم ينتمون إلى سائر البشرية".

ويستعمل بالمثل **العبودي** في **حارس العشق الإلهي** الخطاب اللاهوتي الداعم للإنسانية عندما يتعلق الأمر بالأساسيات، فإن المسيحيين والمسلمين العاديين لديهم قواسم مشتركة مع بعضهم البعض، ومن هذا ما ورد على لسان **شمس التبريزي** بخصوص **كيميا** المسيحية، وحلول الله التي أعطاها إياه في رؤيته قائلًا: **هُنا لا توجد حُجب أمام الأرواح، سالكة بأمره، وواصلة إليه، وعبر عامٍ باتت صوره كيميا في رأسي كأنها حياةٌ جميلة عشتها في زمنٍ بديل وألم موازٍ، في كونٍ آخر لفظني لكونٍ أكثر إشراقًا وقُربًا من الله، هُنا أباح الله لي نفسَه، فاستطعت أن أملكهُ في أكثر من رؤية وبأكثر من مجازٍ"** (العبودي، ٢٠١٨، صفحة ٢٨٥).

ونلاحظ أيضًا في **رواية موتٌ صغير لعلوان** ملامح التسامح الديني والتعايش السلمي بين المسلمين والمسيحيين، وذلك من خلال التحاور مع بعض الشخصيات الأخرى بشكلٍ استطرادي، حيث كان **ابن عربي** يجالس أصحاب الديانات الأخرى ويشاركهم حياتهم، ومن أمثلة ذلك في الرواية شخصية **فريدريك** وابنته **غالا**، يقول الراوي: **"كان هذا هو فريدريك استجابة الله لدعائي أن يرفع عن قلبي الملل ويُذهب عن عقلي الكسل ... أصبحت أنا والحريري أكثر الحضور ترددًا على مجلس فريدريك ليلتي السبت والأحد. وهو يهش بحضورنا ويبش. وكنت أستبق موعد الجلسة أحيانًا فأجلس مع فريدريك وابنتهُ نتحدث قبل مجيء الآخرين.**

– متى وفدت على أشبيلية يا فريدريك؟

– لم أفد. أنا ولدت هنا.

– أبوك إذن؟

– بل جدي. كان أسقف الكنيسة قبل دخول الموحدين ...

قدم لنا فريدريك نبيذًا ... فقال الحريري:

– كيف هذا؟ أليست الخمر محرمة؟

– بلى. ولكنك مؤمن. وإيمانك متصل ومعصيتك متقطعة. فإن قبضك الله سيقبضك على الإيمان فتكون خاتمتك حسنة ... ملأ فريدريك كؤوسنا مرةً أخرى فشربنا. سألني الحريري:

- من أفتاك بهذا الإيمان المتصل والمعصية المتقطعة؟

- لم يُفتني أحد. كشف الله لي ذلك كشفًا" (علوان، ٢٠١٦، الصفحات ٢١٢-٢١٥).

الأمر الذي جعل من هؤلاء الأشخاص ذوي الهويات الدينية والخطابية المتنوعة من المسلمين والمسيحيين يشعرون بالانجذاب نحو حب الله والإنسانية، وهو خطاب بيانٍ للصوفية أيضًا، يُضمر إن محبة الصوفية لله بسيطة، ومطهرة، وسهلة، وغير قابلة للتفاوض. ففي جوهر الأمر رسالة عبر ما وراء القص التاريخي أراد **الروائيين** في الروايات موضع الدراسة إيصالها من خلال هذا الخطاب اللاهوتي، مفادها يجب على الناس في عصر ما بعد الحداثة أن ينظروا إلى ما هو أبعد من الاختلافات الدينية والفقهية، ويخدموا الإنسانية بغض النظر عن تناقضاتهم الدينية، من أجل جعل هذا العالم مكانًا للتعايش السلمي. فإذا كان المسلمون والمسيحيون والديانات الأخرى وحتى اليهود يسعون إلى محبة الله والإنسانية فقط كأرضية مشتركة ومتبادلة كما يُسوغها الخطاب الصوفي، لن يكون هنالك مزيدٌ من الحروب البربرية في الشرق أو الغرب، ينتج عنها ترويع الإنسانية وصناعة الإرهاب.

٣.٣.٤ - الخطاب الثقافي: (Cultural Discourse)

إن الاستيلاء الثقافي على المدن **كقونية وبغداد وأشبيلية** في القرن الثالث عشر مكن **الرواة** من مزج المعايير الثقافية والتاريخية من خلال تصوير طرق العيش مع تلك التي تمارس في جميع أنحاء العالم في عصر ما بعد الحداثة لخلق **مجتمع عالمي متأثر ومتعدد الثقافات**. فعلى سبيل المثال أرخ كل من **شافاق والعبودي وعلوان** للأطعمة التي كانت شائعة في ذلك الوقت في الشرق الأوسط من القرن الثالث عشر كالحلوى والأجبان وخبز القمح، يقول **التلميذ** (المريد المبتدئ) في **قواعد العشق الأربعون** الذي يعمل كطاهي في تكية الدراويش:

"I then heat up the stove and bake the flat sesame bread. Preparing the soup to be served at breakfast is also my responsibility. It is not easy to feed fifty people … I pickle carrots and squash, making sure there is just the right amount of salt, enough to float an egg" (Shafak, 2010, p. 59).

"ثم أوقد النار في الموقد، وأخبز خبز السمسم المرقق. وأعد الحساء للفطور. فليس من السهل توفير الطعام لخمسين شخصًا … وكنت أعد مربى البرتقال والأطعمة الحارة، وأخلل الجزر والقرع، وأحرص على إضافة

الكمية الملائمة من الملح، إلى حد يكفي لجعل بيضة تطفو". وتذكر الساردة في موضع أخرى الخبز واللبن والجبن الذي هو طعام المتصوفة الذي يرمز للزهد.

وفي **حارس العشق الإلهي** يقول **العبودي**: "**إضافةً لنتاج الأرض الشحيح، والذي يكفي تقريبًا لسد حاجات البيوت من جبن ولبن وقمح وذرة ليس أكثر، تلك الكفاية الذاتية غير منتظمة المنسوب ... وكان آباؤنا يحملون فوق أكتافهم أجولةَ الأرزِ والقمح والذرة لطحنها**" (العبودي، ٢٠١٨، صفحة ٢٠٣). وفي موضع آخر يقول: "**تجولنا بين الأقاليم الزراعية التي تُسمى رساتيق وكانت أرضها خصبة وإنتاجها غزيرًا على مدار العام، أكلنا المشمش والعنب السفرجلي الذي لا نظير له**" (العبودي، صفحة ١٣٨).

ومن الخطابات الثقافية الأخرى في **موتٌ صغير لعلوان** يقول: "**يهرع سلوم إلى النهر فيملؤ قدوره بالماء ويطهو ما تيسر طهيه من أرانب صيدت في المسير أو أسماك الشبوط التي يلتقطها الخدم بحرابهم من قعر مجاري النهر ... كانت القافلة تحمل معها أقفاصًا من الخيزران فيها دجاجٌ وحجلٌ بري وزكائبُ من الأرز البلنسي والتين المجفف. وفي بعض الرحال صناديق من خشب فيها خضار مزروعة يقطفون منها ويأكلون**" (علوان، ٢٠١٦، صفحة ٤٦). وأيضًا يظهر السارد زهد المتصوفة في موضع آخر قائلًا: "**فجلب لنا الدراويش مما نأكله عادةً خبزًا ولبنًا وعنبًا. ثم أكل منه الملك المعظم ثم قال: ما أطيب طعامكم! أين الزهد والتقشف؟ ...**" (علوان، صفحة ٥٦٩).

فتعتبر صنوف الأغذية ومهارات الطبخ بمثابة إرث تاريخي ثقافي موروث عبر العصور هو بمثابة تعلم الأساسيات، واتباع التعليمات، واحترام حكمة العصور لتصقل مهارات الطهاة، فضلًا عن إنهُ يتم دمج المأكولات من مختلف البلدان معًا، لينتج عن هذا الخطاب الثقافي تحديثًا للوصفات التاريخية مع المكونات والتوابل الجديدة. ولم يقتصر الخطاب الثقافي على فنون الأغذية والطبخ فقط بل يتعدى إلى التقاليد والعادات الأخرى كتسليط الضوء على عادات التجميل أو التزين التاريخية التي كانت دائمًا رائجة بين النساء لعدة قرون **كصورة تناصية ثقافية** سلط عليها الضوء أيضًا الروائيين في الروايات موضع الدراسة. كما واستوردت **إليف شافاق** بعض التقاليد والعادات الثقافية في **غواتيمالا** في رواية **قواعد العشق الأربعون** من خلال ذكر:

"The Tree of the Brokenhearted" (p. 42)

"**شجرة القلب المكسور**" وتسمى بشجرة الأمنيات المليئة بالعديد من الأقمشة الملونة متنوعة الأنماط. لتحيل **الساردة** دلالة الألوان من خلال ما وراء القص إلى جلب بعض الآثار التاريخية للثقافة الصوفية، وتسلط الضوء

على الزي الملون الذي يرتديه الصوفية في الرقصة الروحية المعروفة باسم **(سما)** التي يؤديها الدراويش على إيقاع الآلات الموسيقية مثل الناي والرباب، وقد وردت طقوس هذه الرقصة أيضًا عند كل من **العبودي وعلوان**.

٤.٣.٤ – الاختلاط اللغوي: (Language Mixing)

بدلًا من اللجوء إلى تهجين اللغات كالإنكليزية والفارسية والعربية، قام **الروائيون** في الروايات موضع الدراسة إلى تغريب اللغة أو تعريبها كلًا حسب لغته. فقد قامت **إليف شافاق** إلى تغريب اللغة لقراء اللغة الإنكليزية عن طريق استعارة كلمات أنموذجية، وبهذه الطريقة تقوم بتركيب اللغات العربية أو الفارسية مع اللغة الإنجليزية. مما يؤدي إلى خلق وسيلة اتصال بينية تتكون من طرق لا تعد ولا تحصى في النطق. فمثلًا وظفت **شافاق** بعض الكلمات الأجنبية، ومن ثم تشرح معانيها في بضع كلمات في آن واحد، كلفظ أسماء الله الحُسنى، تقول:

“al-Jabbar—the One in whose dominion nothing happens except that which He has willed” (Shafak, 2010, p. 52).

"الجبار _ الذي لا يمكن أن يجري في سلطانهُ شيء إلا بإرادته".

وقد وظفت أسماء عربية أخرى على هذا النحو دون أن تفسرها أو تغربها حفاظًا على جماليتها وشموليتها، تقول:

"Al-Jamal, al-Kayyum, al-Rahman, al-Rahim" (Shafak, p. 122)

"الجمال، القيوم، الرحمن، الرحيم".

وأحيانًا تستخدم بقية الألفاظ العربية أو الأجنبية في المتن الروائي، ومن ثم تشرحها في الـ *Glossary* قائمة المصطلحات التي في نهاية الرواية. كقولها:

"Here is my fana, herein my baqa" (p. 223).

"ها هنا فنائي، هاهنا بقائي". ومن ثم تغرب هذه الألفاظ لاحقًا في القائمة، تقول:

"fana: annihilation of the Self while physically alive, baqa: permanency that comes after annihilation, a higher state of life with God" (p. 232).

"الفناء: معناه إبادة أو فناء الذات أثناء وجود الروح داخل الجسد، والبقاء: هو الدوام الذي يأتي بعد الفناء، وهي حالة أعلى من الحياة مع الله".

أما في رواية **حارس العشق الإلهي وموتٌ صغير** فقد استخدم الروائيان أيضًا العديد من الألفاظ الأجنبية والهجينة في متونهم الروائية، ومن الألفاظ الأجنبية التي وظفها **العبودي** في روايته، كقوله: "**الرستاق، السفرجل، خانة ...الخ**" (صفحة ١٣٥،١٣٨)، وكذا هو الحال أيضًا عند العبودي في قوله: " **الخانقاه، طرسوس، الجامكية، الخانات، شانكارا، التختروان ...الخ**" (صفحة ٥٢،٩٥،٢١٦،٢٧٠،٤١١،٤٧٦).

٥. ما وراء النص: (Metatextuality)

إن ما وراء النص هو تحليل لما يضمره القص داخل المتن الروائي، وكشف الحقائق التاريخية التي أضمرها النص الما بعد حداثي. إذ يوظف الروائيون القص ويدعون شخصياتهم تقوم بسرد القصص دون ذكر مرجعياتها. فمثلًا شخصية **شمس الدين التبريزي** في **قواعد العشق الأربعون** يسرد قصة **موسى والراعي**، ومن ثم يتم التعليق على تلك القصة للتوصل إلى نتيجة معينة، مفادها عدم الحكم على الناس من خلال الطريقة التي يتواصلون بها مع الله سبحانهُ، دون أي إشارة خاصة إلى لمصدر النص *(Shafak, pp. 40-41)*. وقد ورد مثل هذا القص أيضًا في رواية **حارس العشق الإلهي**، فتسرد **كيرا** قصة اليسوع وأيضًا من دون إشارة خاصة للمصدر (العبودي، الصفحات ١٥٥-١٥٧)، وكذلك في **موتٌ صغير** (علوان، الصفحات ٥٧٤-٥٧٧). أن مثل هذا القص يُعدُّ نوعًا من أنواع **الأنماط العليا**، ولا يعرف القارئ ما إذا كانت مأخوذة من مصادر إسلامية كالقرآن أو من كتب التوراة أو الأنجيل، أو المرجعيات التاريخية القديمة، والتي تشير في دلالاتها إلى أن الناس على مختلف معتقداتهم لديهم طرقهم الخاصة في العبادة والتواصل مع الله. ومن ثمَّ يحيلنا هذا النمط من القص الموضح في الروايات موضع الدراسة إلى أن الرواية هي عبارة عن تعليق نقدي على أيديولوجية الإسلام بوصفه دينًا سلميًا يمنح حرية الأفكار والأفعال وفقًا لما شرعهُ الله عز وجل في كتبه السماوية.

٦. النص الموازي: (Paratextuality)

ذهبت الرواية المعاصرة وتحديدًا الروايات موضع الدراسة بعيدًا عن اللوازم الحبكة في بنيتها، وأصبحت ترتكز على طرائق كتابية مبتكرة، وعددٍ من التحولات الفنية الملموسة بقصد تأسيس جماليات جديدة، فيشتغل النص من خلالها بتوليد حكايته، ويقوم الروائي بتنظيم مشاهده السردية على نحوٍ من الوصف والانزياح والتكثيف حسب طبيعة الصوت السردي داخل المتن وطريقة التماهي معهُ، لذا أصبحت حدود النص الروائي تتشابك مع

مجموعة من السياقات الخارجية والداخلية الاجتماعية والفكرية والثقافية والفنية، لتحيلنا إلى مجموعة من الخطابات المفتوحة والإحالات النصية المتمددة، وهنا يكمن على القارئ أو المتلقي **التنبه** عند مقاربته للمنجز الروائي أن يتعامل معها ويدخلها ضمن الإنتاج الدلالة النصية، فيحدث ما يسمى بـ التعالق النصي وحواريه النصوص الموازية، وتبرز قوة تأثيرها داخل المتن الروائي، فهي بحسب **جرار جينيت: "البوابة الرئيسة للولوج إلى بهو النص الروائي، والتعرف على متاهاته وتلمس أسرار لعبته وإدراك مواطن جماليته، لذلك فهي التي تسيج النص وتسميه وتحميه، وتدافع عنه وتميزه من غيره، وتعين مواقعه في جنسه ..."** *(Genette, 1997, p. 15)*. وقد تناول الباحث النص الموازي منظورين أساسيين وهما: محيط النص ومرجعياته.

١.٦ محيط النص: (Peritext)

يُعدّ الجانب المحيطي للرواية الأهم من كل شيء، لذا يشمل السياق والغرض أو الدافع الضمني وراء كتابة مثل هكذا روايات وصوفية أيضًا. ففي الواقع ذهب الروائيون في كتابة الروايات لإحداث تجري في العصر الراهن وتتناص تاريخيًّا مع أحداث جرت في الماضي. فقد قامت **إليف شافاق** في كتابة روايتها **قواعد العشق الأربعون** ضمن سياق هجمات الحادي عشر من سبتمبر على البرجين التوأمين في الولايات المتحدة الأمريكية، والتي يُفترض إنها دبرت من قبل بعض من يسمون بالمسلمين على حد تعبيرهم. وهنا تتساءل **شافاق** في متنها عن المشتبه بهم، وتشبه هذا الفعل في توظيف احتمالية أن يكون **جنكيز خان** نفسه هو الذي تآمر لقتل دبلوماسييه ومن ثم القى اللوم على المسلمين لشن حرب لا نهاية لها ضدهم. فالراوية تخمن ذلك ضمنيًا وبشكل متداخل في احتمالية أنه قد يكون الأمر كذلك، فالسلطات الأمريكية والرئيس آنذاك جورج بوش نفسه هو الذي قام بتدمير هذين البرجين حتى يتمكنوا من شن **حملة صليبية** ضد الدول الإسلامية. ومن خلال تشكيكها في نوايا **جنكيز خان** في القرن الثالث عشر، فمن المحتمل أنها تشك في مصداقية بوش في القرن الحادي والعشرين. وتدعم **شافاق** هذا الارتباط التناصي بين القرنين، في قولها:

"In many ways the twenty-first century is not that different from the thirteenth century. Both will be recorded in history as times of unprecedented religious clashes, cultural misunderstandings, and a general sense of insecurity and fear of the Other" (Shafak, p. 18).

"في شتى الطرق، لا يختلف القرن الحادي والعشرين كثيرًا عن القرن الثالث عشر. وسيدون التاريخ أن هذين القرنين كانا عصر صراعات دينية إلى حد لم يسبق لهُ مثيل، وعصر ساد فيه سوء التفاهم الثقافي، والشعور العام بعدم الأمان والخوف من الآخر".

أما محيط النص في رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي** كان الأصل في الجريمة التاريخية التي قام بها المغول على غفلة من العالم، فقد أهلكوا ودمروا ومحوا المدن في أكملها أثناء غزواتهم البربرية التي استهدفت الإسلام، في حين تحدث **محمد حسن علوان** في رواية **موتٌ صغير** عن تناقض رجال الدين وفساد رجال السياسة إبان الحكم الإسلامي في الأندلس، فقد كان **علوان** يرصد الحياة السياسية تاريخيًا ليعلق على حركة التاريخ ويحللهُ، ويكشف للقارئ من خلال متنه الروائي أسباب تدهور الحكم الإسلامي. يقول: **"عندما يفسد رأس الرعية يصبح الفساد ديدنًا عامًا في البلد، وعندما تكون البلد محاصرة فإنه لا تعود هناك فرصة للهواء النظيف أن يدخل إلى الغرف الخانقة، وعندما تضيق الأرزاق وانعدام الأمل يبرر الناس لأنفسهم كل عمل سيء بدعوى الاضطرار والضرورة"** (علوان، صفحة ٢١). وهذا ما يتناص تمامًا مع الرؤية المحيطية **لأليف شافاق** في **قواعد العشق الأربعون**، إذ نجد الروايات موضع الدراسة انطلقت من ذات المضمار.

٢.٦ مرجعيات النص: (Epitext)

صرحت صحيفة **الإندبندنت العالمية**[٢] أثناء مراجعتها لرواية **قواعد العشق الأربعون** كاشفة عن أسلوب **شافاق** في الكتابة الذي يشكل تحديا لأسلوب **باولو كويلو ١٩٩٩**. فضلًا عن أن هذه المراجعة تُعدّ مثالًا للنص الذي يشجع القراء على إجراء مقارنة بين **شافاق وكويلو**، ومن ثم استنتاج المعنى الذي تمت كتابة **قواعد العشق الأربعون** بالطريقة التقليدية **للخيميائي** حيث تعمل الروحانية كتيار خفي في كلتا الروايتين. وبالنظر للنص المتداخل جدًا في **قواعد العشق الأربعون** الأمر الذي جعلها تصنف بشكل أعلى من الروايات التي سبقتها. فضلًا عن المرجعيات الأخرى الممثلة بنتاجات الصوفية كالمثنوي للرومي وقواعد العشق الأربعون لشمس التبريزي وغيرها من كتب التاريخ. وتتناص رواية **حارس العشق الإلهي لأدهم العبودي** مع فكر ومنهج **قواعد الأربعون لأليف شافاق** أضافةً لمرجعياتها كالمثنوي وقواعد العشق ورباعيات مولانا جلال الدين الرومي.. الخ.

---

[٢] - https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/the-forty-rules-of-love-by-elif-shafak-2298472.html

ويأتي أسلوب التشابه النصي والمرجعي في رواية **موتٌ صغير لمحمد حسن علوان** منهجيًا مع **شافاق**، ومرجعيًا حيث سبقه الروائي **عبد الإله بن عرفة** في روايته **جبل قاف** عام ٢٠٠٢، ومن المرجعيات الأخرى الذي يتماس معها **علوان** كتاب الباحثة **كلود عداس** الذي قدمت من خلاله **ابن عربي** على إنه هوية كونية إنسانية قادرة على التواصل مع محيطها البشري والطبيعي، وكذلك المنهج فقد تشابه تقسيم **علوان** مع تقسيم **عداس** لكتابها أيضًا. فضلًا عن المرجعيات الصوفية الأخرى كالفتوحات المكية وفصوص الحكم وترجمان الأشواق لابن عربي، وكتب التاريخ وغيرها من المرجعيات الأخرى.

٧. فرط النص: (Hypertextuality)

عرف المنظر الفرنسي **جيرار جينيت** مصطلح فرط النص على النحو التالي: "**تشير النصوص التشعبية إلى أي علاقة توحد النص B الذي سأطلق عليه (النص التشعبي)، مع نص سابق A والذي سأطلق عليه (النص الفرعي)، والذي يتم توحيده معه بطريقة لا تشبه طريقة التعليق**" *(Genette G. , 1997, p. 5)*، ومن ثمَّ فإن النص التشعبي ينشأ من نص فرعي من خلال عملية يطلق عليها جينيت "**اسم التحويل حيث يستحضر النص (B) النص (A) دون الإشارة إليه بشكل مباشر أو بالضرورة. وربما يصبح النص التشعبي نصًا أصليًا في حد ذاته إذا أجاد المؤلف الصياغة والتوظيف**" *(Allen G. , 2000, pp. 107-115)*.

ويؤكد *Landow* **لاندو** إن النص المتشعب هو نص متناص مرارًا وتكرارًا بطرق أساسية، فهو لا يتمتع بالثبات الداخلي أو الخارجي، ولا توجد لديه نقطة إغلاق نهائية، لأن روابط النص يمكن متابعتها بطرق عديدة، ويمكن أيضًا إضافتها مع كل قراءة. ومثل هذه النصوص تحول القراء إلى كتاب؛ وذلك لأنها تتطلب مشاركة نشطة في المتابعة والإضافة والدمج في الروابط النصية، لذلك يطلق عليها النصوص التشعبية، فهي "**تشترك في الكثير النقاط الرئيسة للنظرية الأدبية والسيمائية المعاصرة، وخاصة مع تأكيد دريدا على عدم المركزية، ومع مفهوم بارت للنص القرائي مقابل النص الكتابي. وقد يخلق النص التشعبي تجسيدًا حرفيًا محرجًا نوعًا ما لكلا المفهومين، وهو ما يثير بدوره أسئلة حولهما وحول مزيجهما المثير للاهتمام من الاستبصار والعلاقات التاريخية (أو التضمين)** ..." *(Landow, 1992, pp. 4-33)*.

وبعبارة أخرى تحقق النصوص التشعبية رؤية ما بعد البنيوية للنصوص باعتبارها شبكات تنشأ من علاقات دلالية متعددة، ومن ثمَّ فهي مقاومة لمفاهيم المعنى الواحد والمستقر. ولنستشهد بوصف بارت الشهير في هذا المضمار عن النص بقوله: "**نحن نعلم الآن أن النص ليس سطرًا من الكلمات يطلق معنى "لاهوتيًا" واحدًا (رسالة المؤلف الإله)، بل هو مساحة متعددة الأبعاد حيث تتداخل وتتضارب فيه مجموعة متنوعة من الكتابات،**

لا يوجد منها أي كتابة أصلية" *(Barthes R. , 1977, p. 146)* ، وكما هو معروف إن مثل هكذا رؤية للتناص تشجع على إجراء قراءة نشطة جديدة، والتي غالبًا ما يلقي بها من منظرو التناص أمثال **بارت ودريدا وكريستيفا**، في تناقضات ما بين النصوص. وإن تقرير *Lyotard* **ليوتار** الرائد عن المعرفة والوضع ما بعد الحداثي، يوضح أن ما يميز عالم ما بعد الحداثة هو التحالف بين القوة والمعرفة. فيقول: "**من المقبول على نطاق واسع أن المعرفة أصبحت القوة الأساسية للإنتاج على مدى العقود القليلة الماضية ... وإن بنوك البيانات هي موسوعة الغد، وتتجاوز قدرة كل من مستخدميها. وهي "طبيعة" للإنسان ما بعد الحداثة... ما دامت اللعبة ليست لعبة معلومات كاملة، فإن الميزة ستكون للاعب الذي لديه المعرفة ويمكنه الحصول على المعلومات ...**" *(Lyotard, 1984, pp. 2-51)*.

وعلى هذا الأساس يقسم نص الرواية إلى نوعين من النصوص، وهما **النص التشعبي والنص الفرعي**. فالنص التشعبي هو **قص ما بعد الحداثة** يدور حول سرد ما بعد الحداثة بشكل رئيس. فمثلًا في **قواعد العشق الأربعون** يدور النص التشعبي حول **إيلا روبنشتاين وعزيز زاهارا**. ويقوم هذا النص في الغالب على مراسلات البريد الإلكتروني بين إيلا وعزيز، وكذلك التحليل النقدي لتجاربهما الحياتية وما مر بهما من حوادث وأمور عاطفية، وما يضمره النص التاريخي من أقنعة تحيل إلى ما يجري في العصر الراهن. وهذا ما عول إليه **أدهم العبودي** أيضًا في روايته **حارس العشق الإلهي** عندما تلاعب **العبودي** في الخط الثاني من روايته الذي يمثل قصة **شمس الدين التبريزي** الذي تناص مع شافاق فيه، فكان النص يراوح بين **الماضي والحاضر والمستقبل**، وكان يمثل سرد ما بعد الحداثة عنده. وقد صرحت بهذا سيزا قاسم في قولها: "**لابد للرواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإن الروائي يختار نقطة البداية التي تحدد حاضرهُ وتضع بقية الأحداث على خط الزمن من ماضٍ ومستقبل وبعدها يطرد النص باتجاه واحد في الكتابة غير أنه يتذبذب ويتأرجح في الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل**" (سيزا قاسم، ٢٠٠٤، صفحة ٢٩). أما في رواية **موتٌ صغير** فقد تناص النص التشعبي مع فكرة **شافاق** لنصها المتخيل وانتقالاته، فقد وظف **علوان** انتقالات المخطوط المتخيل الذي يروي سيرة **ابن عربي** عبر الزمن وصولًا إلى العصر الراهن، فقد روى السارد أحداث كل حقبة زمنية مرَّ بها المخطوط.

في حين أن **النص الفرعي** هو ذلك النص التاريخي المستمد من السيرة الذاتية **لشمس الدين التبريزي، ومثنوي مولانا جلال الدين الرومي** في **قواعد العشق الأربعون وحارس العشق الإلهي**، في حين كان النص التاريخي في رواية **موتٌ صغير** مستمد من **رسائل ابن عربي والفتوحات المكية وترجمان الأشواق**. فالنص الفرعي والمعروف أيضًا باسم المصدر أو النص البيني، الذي يوفر أساسًا لبناء النص التشعبي، بطريقة ما بعد الحداثة من خلال ما وراء القص في الروايات موضع الدراسة. وتتجلى هذه الحقيقة في التشابه اللافت للنظر بين

الشخصية الخيالية والشخصية التاريخية، فمثلا من الشخصيات الخيالية في **قواعد العشق الأربعون** شخصية **عزيز زاهارا**، وشخصية **كيرا** في **حارس العشق الإلهي**، ورواة المخطوط المتخيل في **موتٌ صغير** كشخصية **أبا الحاتم وفاروق**. وأما الشخصيات التاريخية كشخصية **شمس التبريزي وجلال الدين الرومي ومحي الدين أبن عربي**. فكل الشخصيات تمثل **الصورة الصوفية** كلٌ حسب دورها ومكانتها. فمثلًا عند رؤية صورة **عزيز** التي تشع عيناه الزمردية بالطاقة والعاطفة، يخطر على بال **إيلا** فكرة أن **عزيز** يشبه بشكل كبير **شمس التبريزي** الذي يمثل **الصورة الصوفية** في الرواية التاريخية، ومن ثم تبدأ في الشك في أن كليهما قد يكونان مرتبطين في علاقة ما بالطريقة الروحية. وهكذا تبنى الشخصيات الأخرى حسب الأحداث والحوادث التاريخية في الروايات موضع الدراسة، لذلك يحتل **النص الفرعي** المساحة السردية الكبرى على شكل رواية تاريخية داخل الرواية.

فالصورة التناصية كما استعمل **بارت وكريستيفا ودريدا** مفهومها الذي يتعلق بتأجيل المعنى وليس بالتواصل المعلوماتي؛ فهو يتعلق بما يجب أن يُستقبل رسميًا في ثقافة الأداء، باعتباره ضجيجًا وهدرًا. وإذا كانت **النصوص التشعبية** تساعد في توليد مواضيع الفكر النقدي، فلابد من استعمالها يخدم الثقافة التي يهيمن عليها تيار ما بعد الحداثة، وتنظر هذه الثقافة إلى المعرفة من حيث القيمة الاستعمالية. أما الفكر النقدي فعلى العكس من ذلك، فهو يعكس بالضرورة خطاب التنوير الذي يحاول إنقاذ بعض أهدافه من خلال تحديد نفسه والبحث عما هو عديم الفائدة لتجنب النقد العكسي؛ لأن في ثقافة الأداء ينتقل الفكر النقدي من هدف التنوير المتمثل في التركيب والتجميع إلى بحث ما بعد التنوير من خلال البحث عن الفجوات والتناقضات والنفي والغموض.

الخاتمة:

في الختام بدءًا من تصوير رَهاب الحرب العالمية على الإرهاب الذي يطارد الدول الإسلامية في عصر ما بعد الحداثة إلى وحشية المغول والصليبيين في القرنين الثاني والثالث عشر، يتم تصوير المسلمين على أنهم يعانون بطريقة أو بأخرى، ويتعرضون للافتراء باعتبارهم إرهابيين، وإثارة النعرات الطائفية بسبب تنوع المذاهب الدينية. إذ قام الروائيون في الروايات موضع الدراسة ببذل الجهد لتبديد هذا الإرهاب؛ وذلك من خلال تبنيهم النسخة المعتدلة من الإسلام المتمثلة في التصوف، بشكل عام للقراء العالميين والغرب وخاصةً للقراء الأمريكيين من خلال **شافاق** الذين كانوا يتنفسون أجواء جنون العظمة والتضليل الإعلامي والتحيز ضد المسلمين، ولما كان في هذا السيناريو من عدم اليقين وانعدام الثقة والضغينة ضد العالم الإسلامي منذ القدم، كان من المناسب نشر

رسائل **الرومي والتبريزي وابن عربي** المفعمة بالحب والسلام والتوازن والصبر للتخفيف من كراهية الإسلام لدى الآخر الغربي؛ إذ تركت **النصوص التشعبية** في هذه الروايات فكرًا نقديًا على أيديولوجية الإسلام بوصفه دينًا سلميًا، يعزز التسامح الديني ويمنح حرية الأفكار والأعمال الصالحة وفقًا لشريعة الله وسنة نبيه. وهو من وجهة نظر الباحث مسعى متواضع من جانب الروائيين لتعزيز النهج الإنساني والسلمي للإسلام، فضلًا عن كونه نقدًا أساسيًا للمتطرفين والمتعصبين الذين يتلاعبون بتعاليم الإسلام ويفاقمون العنف والكراهية، لذلك جائت هذه الروايات مكتوبة ضد هذا النوع من الجدل حول الإسلام والمسلمين.

المصادر والمراجع:

أدهم العبودي .(2018) . **حارس العشق الإلهي** . ط ١٥ .القاهرة، مصر: المصري للنشر والتوزيع.

حسن فتح الباب .(1997) . **سمات الحداثة في الشعر العربي المعاصر**. د.ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

دانيل هنري باجو .(1997) . **الأدب العام المقارن**. د.ط. (ترجمة: غسان السيد) دمشق، سوريا: اتحاد الكتاب العرب.

سيزا قاسم .(2004) . **بناء الرواية (دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ)** . د.ط . القاهرة: مكتبة الأسرة.

عبد الله ابراهيم .(1990) . **المتخيل السردي** . ط١ . بيروت: المركز الثقافي العربي.

فاضل ثامر . (2017) . **التأريخي والسردي في الرواية العربية**. د.ط. الجزائر: ابن النديم للنشر والتوزيع.

محمد حسن علوان .(2016) . **موتٌ صغير** . ط١ . بيروت، لبنان: دار الساقي.

Allen, G. (2000). *Intertextuality,The New Critical Idiom.* LONDON AND NEW YORK: Routledge.

Allen, G. (2006). *Intertextuality.* London: Routledge.

Barthes, R. (1977). *Image-music-text. (S. Heath. Trans.).* London: Fontana.

Bazerman, C. &. (2003). *What writing does and how it does it: An introduction to analyzing texts and textual practices.* London: Rutledge.

Furlanetto, E. (2013). The 'Rumi phenomenon' between orientalism and cosmopolitanism: The case of Elif Shafak's the forty rules of love. *European Journal of English Studies*, pp. 201-213,17(2). doi:https://doi.org/10.1080/13825577.2013.797210

Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree.* USA: University of Nebraska Press.

Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation.* Cambridge: Cambridge University Press.

Haberer, A. (2007). *Intertextuality in theory and practice.* Paris: University of Lyon Press.

Halliday, M. A. (2002). *On texts and discourse* (Vol. 2). New York: Continuum.

Hutcheon, L. (2004). *A poetics of postmodernism: History theory and fiction.* London: Routledge.

Landow, G. P. (1992). *Hypertext: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology.* London: The Johns Hopkins University Press.

Lyotard, J.-F. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* (G. B. Massumi, Trans.) Manchester: Manchester University Press, .

McLaren, P. &. (2007). *Critical pedagogy: Where are we now?* (Vol. Vol. 299). New York: Peter Lang.

Morris, P. (2009). *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov.* United Kingdom: Bloomsbury Academic.

Plett, H. (1991). *Intertextuality* (Vol. 15). Berlin: Walter de Gruyter.

Rue, L. (1994). *By the grace of guile: The role of deception in natural history and human affairs* . New York: Oxford University Press.

Said, E. W. (1983). *The World, the Text, and the Critic, Cambridge.* Cambridge: Harvard University Press.

Shafak, E. (2010). *The forty rules of love.* Uk., United Kingdom: Penguin.

Widdowson, H. G. (2004). *Text, context, pretext: Critical issues in discourse analysis.* United Kingdom: Blackwell.