التخييل التاريخي في روايتي:
الأمير مسالك أبواب الحديد و كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس للروائي واسيني الأعرج

أ/ تومي هشام
قسم الأدب واللغة العربية
جامعة الشيخ العربي التبسي –تبسة-

ملخص:

أوعز النقاد عودة الروائيين نحو التاريخ إلى نكسة 1967، التي أدت بالضرورة إلى معاودة التفكير في جل المقولات الفنية المتعلقة بحقل الإبداع الروائي، وذلك من خلال تقديم صورة جديدة للواقع، تقوم أساسا على هاجس البحث عن آفاق إبداعية مغايرة تكون مبتكرة وقادرة على تجاوز النصوص الروائية التقليدية.

وفيما يخص تجربة واسيني الأعرج الروائية فقد ميزها التحول في الكتابة، فجاءت أعماله في فترة التسعينيات لتحاكي الواقع الجزائري المأزوم، فكانت رواياته تنطلق من الاجتماعي والواقعي فالسياسي، لتستمد نسغها من المأساة الوطنية، لكنها شدت كل ذلك إلى مرجعي يمتح من سيرة للذات والوطن، حاملة لصغير الأحداث وعظيمها فكان حضور الأنا يلون تجربتها الخاصة.

لكن الملفت للنظر أن هناك استدارة ملفتة صوب التاريخ لمسناها في أعماله المتمثلة في: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد التي بنيت على التداخل القائم بين السرد الروائي والسرد التاريخي الذي أظهر شفافية يمكن اعتبارها خاصة، نظرا لتقلص المسافة الفنية بين السرد التاريخي والتخييل السردي فحملنا ذلك إلى الاعتقاد بواقعية السرد وإيهاميته في نفس الوقت، على أن هذا الحضور الروائي غير المسبوق يتراءى لنا بخروج تاريخ الأنا من خلال الآخر الإيجابي فكان تبعا

لذلك أن اشتغلت الرواية على محور السيرة الشخصية المبنية على الوثائق والوقائع التاريخية الموجودة في سجلات الأخبار.

رواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس تناولت في مضمونها التاريخ العربي ممثلا في القضية الفلسطينية من خلال سيرة ذاتية لفنانة تشكيلية، فتحددت فيها نقطة الانطلاق من الحدث التاريخي لتشييد عالمها التخييلي، وذلك من خلال إعادة بناء فترة تاريخية متعلقة بالصراع العربي الاسرائيلي الذي امتد عبر الزمن ليتاخم زمننا هذا بكل تعقيداته وأبعاده الوجودية والآنية،لتخرج عن الخطاب السياسي الجاهز والمباشر، ناسجة علاقات أخرى ثقافية وإنسانية وحضارية.

بمثابة تقديم:

أسفرت النكسة –بالضرورة- إلى معاودة التفكير في جملة المقولات الفنية والإبداعية التي كانت سائدة ردحا من الزمن، وذلك من خلال خلق وتحديث وتجريب مستويات فنية متفاوتة، وباستخدام كل الأساليب السردية المعاصرة للتعبير عن روح العصر والبيئة التي وجد فيها العمل الروائي، فنظرت الرواية العربية إلى الواقع المأزوم بتثمير التاريخي وإعطائه مفهوما مغايرا يبتعد عن الحنين والعبرة والتوثيق، فكان من ذلك أن الرواية الجديدة التي تستثمر التاريخ في شكلها ومضمونها قد تخطت الكتابات الروائية الكلاسيكية التي ظهرت في الأدب العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ويبرز ذلك في أعمال جملة من الروائيين أمثال: سليم البستاني في عمله الأول **زنوبيا** الصادرة سنة 1871، وروايات جورجي زيدان في سلسلة روايات تاريخ الإسلام، وفرح أنطون في روايته أورشليم الجديدة 1904 ويعقوب صروف في عمله أمير لبنان 1907... إلى غير ذلك من روايات تلك الحقبة، لتكون الرواية المعاصرة من خلال تجاوزها المستمر لأنماط الكتابة التقليدية مشدودة إلى إيقاع الحياة متحسسة نسمات التحديث المستمر مندمجة فيه، ومتجهة نحو رؤية الذات ومواقفها من الواقع والآخر، فإذا

كان سؤال الرواية التاريخية بمنطق والتر سكوت أو جورجي زيدان وغيرهم ينطلق من سؤال معاصر منظور له بمنطق الاستمرارية، فإن الروايات محل الدراسة مغايرة لهذا المنطق في سؤالها للتاريخ من منظور اللحظة الراهنة ووفقا لوسائل المخاتلة الروائية التي تمر عبر الخيال واللعبة الفنية.

- **علاقة الرواية بالتاريخ:**

غدت شعرية الرواية تنبع من تضافر عناصر ومكوناتمن أهمها تذويب الحدود بين الأجناس الأدبية وغير الأدبية، للإفادة من طاقات التعبير وإمكاناته في مختلف الأشكال والخطابات، وهذا ما يعضد فكرة انفتاحها وعدم اكتمالها وقابليتها لاستيعاب كل المواضيع والأبنية الجمالية، لتصبح بذلك سيدة الألوان والأجناس التي ما عاد يوقف نهمها لون آخر لأنها:"**عالم شديد التعقيد ،فسيح الأرجاء متداخل الأجزاء، إنها جنس نثري سردي مرن مطواع قادر على أن يهضم ويتمثل ويستثمر عناصر متنافرة كالوثائق والمذكرات والوقائع التاريخية والتأملات الفلسفية والتعاليم الأخلاقية والأساطير وشيء من الإرث الديني والأدبي، ومن علم النفس وعلم الاجتماع، والفلسفة**"([1]).

تتوسل الرواية بالتاريخ لتنحو النهج التجريبي للممارسة الروائية وهو نموذج دال على حداثتها، وغاية في إكسابها التفرد والخصوصية ضمن مذهب تحديثي في الكتابة استدعته التحولات الجديدة في تاريخ المجتمع العربي، وقد أرجع النقاد هذا التوجه الجديد في الكتابة إلى هزيمة 1967 التي أدت إلى: "**ضرورة التفكير في مختلف المقولات الفنية والفكرية السائدة كما أنها دفعت في اتجاه معاودة النظر في مختلف التراكمات المتحققة منذ عصر النهضةوإذا كان الواقع هو حجر زاوية الاهتمام والتفكير في أغلب الانجازات الفنية والفكرية سواء تعلق الأمر بالتعبير عن الذات، أو اتخاذ موقف من الآخر (الغرب)فإن الرواية العربية من خلال بعض التجارب، عملت ومنذ أواخر الستينات على النظر في "الواقع" من خلال التعامل معه باستثمار"التاريخ"، وحاولت بذلك تقديم صورة "جديدة" للواقع، باعتبار**

جذوره في الزمان"[2]، لتقوم على اثر ذلك الكتابة الروائية على هاجس البحث عن آفاق إبداعية مغايرة باسترجاع السابق من النصوص ومحاورتها ومن ثم الانتهاء إلى تدميرها وإقامة نص جديد على أنقاض ذلك السابق، يكون مبتكرا وقادرا على تجاوز النصوص الروائية التقليدية-"**إن الرواية التجريبية هي روايةالحرية إذ تؤسس قوانينها الذاتية وتنظر لسلطة الخيال وتتبنى قانون التجاوز المستمر. ولذلك فهي ترفض أية سلطة خارج النص. وتخون أية تجربة خارج التجربة الذاتية المحضة، فلكل وقائع مختلفة أشكال من القص مختلفة وكل رواية جديدة تسعى إلى أن تؤسس قوانين اشتغالها في الوقت الذي تتيح فيه هدمها. بيد أن رفض سلطة النموذج والدعوة إلى الحرية المطلقة ينبثقان من الوعي العميق بضرورة إعادة النظر في علاقة العمل الروائي بمرجعيته الواقعية والاجتماعية**"[3]- ومتماشيا مع إشكاليات الراهن المستجدة وتحدياته المتضخمة، نتيجة مختلف التحولات التي تشهدها أبنية المجتمع، والتي مكنت بدورها الروائي من أن يستلهم ويتفاعل مع أي تجربة حكائية تلاءم تصوره الفني والإبداعي ووسيلته في ذلك المغامرة التي هي جوهر التجريب الفني وذلك بحكم انبنائه على"**نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخانقة وصياغة السؤال الذي يولد السؤال وممارسة حرية الإبداع في أحسن حالاتها**"[4].

يبدو مما سبق أن طبيعة الفن الروائي تسمح بعقد علاقة مع التاريخ أو غيره من أجل الغاية الفنية التي يطمح لها الأدب لذلك يمكن إدراج الرواية التي تستثمر التاريخ ضمن الاتجاه التجريبي للصنعة الروائية لأنه وسيلة مثلى لفهم الواقع من خلال الماضي أو نقده من جهة، ومن جهة أخرى أسلوب جديد لبناء الرواية.

- **الرواية والوثيقة/ الجمالي والتخييلي الوقائعي.**

I/ الجمالي والتاريخي في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد.

رواية الأمير حسب الروائي: "**لا تقول التاريخ لأنه ليس هاجسها، ولا تتقصى الأحداث والوقائع لاختبارها فليس ذلك من مهامها الأساسية، تستند فقط إلى المادة التاريخية وتدفع بها إلى قول ما لا يستطيع التاريخ قوله**"[5]، والظاهر أنها تسعى إلى إلقاء أضواء كاشفة على فترة كانت انتقالا عالميا بين عصرين، وهي من جهة أخرى دعوة إلى معرفة الأمير الرجل السياسي الذي قاوم الاستعمار الفرنسي للجزائر في منتصف القرن التاسع عشر، والسياسي الذي أسس أول دولة جزائرية حديثة في تلك الفترة، لكن في بعده الإنساني والحضاري، فتناولت الرواية وفقا لذلك الأمير الإنسان الذي لم تخبرنا عنه كتب التاريخ مثلما فعلت هذه الرواية.

- **شعرية الكتابة الروائية/ حضور الروائي وهشاشة المرجعي**

- **تعدد الأصوات/ تعدد الحكايات.**

يتناوب على عملية السرد في الرواية ثلاث رواة:

الصوت الأول هو الكاتب الذي يروى قصة جون موبي الفرنسي خادم القس مونسينيور أنطوان ديبوش أول قس للجزائر، حيث يفتتح الكاتب روايته بالشخصية المتمثلة في الخادم الوفي جون وقت الفجر في مركب يملكه بحار مالطي ومعه تربة قبر ديبوش ينثره في بحر الجزائر كما جاء في الوصية، وينتظر وصول رفات ديبوش لدفنها في الأرض التي أحبها، وأثناء ذلك يحكى جون للبحار المالطي حكاية ديبوش والأمير.

الصوت الثاني هو جون موبي، وروايته عن سيده الذي ارتبط بعلاقة صداقة وأخوة مع الأمير عبد القادر منذ أن أتته امرأة عارية الصدر تستنجد به لينقذ زوجها الضابط الفرنسي من سجن الأمير فيرسل ديبوش إلى الأمير رسالة يطلب فيها تحقيق رجاء هذه الزوجة باسم الإنسانية فيستجيب له الأمير، بل ويعطي القس درسا حقيقيا في الإنسانية.

يحكى جون كيف أن هناك تشابها كبيرا بين الرجلين الأمير والقس في نبلهما وإخلاصهما للمبادئ العليا فكما أن القس كان يصرف كثيرا على الأعمال الخيرية حتى أصبح مدينا مهددا بالسجن وهرب من الجزائر، فإن عبد القادر كان يصرف سنوات عمره في حلم الوحدة والتحرر وبناء دولة حديثة، وكما لم يجد القس سوى الجشع والطمع، لم يجد الأمير سوى الخيانة من المقربين.

الصوت الثالث هو القس ديبوش، وروايته هي قصة حياة الأمير عبد القادر بن محيى الدين الجزائري الذي اختاره أهله أميرا للمؤمنين"**ولهذا بمجرد خروجه من المسجد، تصاعدت الأصوات مهللة:الله أكبر. الله أكبر. عبد القادر سلطاننا. عبد القادر سلطاننا...**"(6) ، وقائدا عليه أن يجمع كلمة القبائل المشتتة، ويوحد بين قلوبها، ويقودها في حركة جهاد مقدسة لتحرير أرض الجزائر من الفرنسيين، ذلك الرجل النبيل الذي حاول رفض تلك الإمارة ففرضت عليه والذي حاول أن يجمع قومه فاحتاج إلى أن يحارب الكثير من القبائل، كان بعضها يدين له بالولاء اليوم ويعلن العصيان غدا، يعتبرونه أميرهم وهو منتصر قوي، ويخرجون عليه عندما تصيبه هزيمة ذلك القائد الذي كان يرى تباشير عصر جديد لا تصلح فيه الخطابة والسيف للتحرر وقادته مازالوا يظنون أن النصر يأتي بقصيدة.

تعدد الرواة أعطى الكاتب حرية في الحركة خلال الزمن استباقا واسترجاعا، وأعطى الرواية قدرا كبيرا من الحيوية والإثارة، كما أنه أتاح تقديم عدة وجهات نظر في الأمور، فهناك عين الراوي الأول المحايد أو الذي يحاول الإيحاء بأنه كذلك، والراوي الثاني الذي لا يهمه في الحياة إلا سيده القس وتنفيذ وصيته، والراوي الثالث الذي يقص التاريخ، فيأتي بناء الرواية قائما على أساس تداخل ثلاث حلقات روائية، بحيث يبدأها كاتبها وينهيها بحكاية جون موبى.

- عتبة العنوان والبداية في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد.

أ-ازدواجية العنوان:

قبل الولوج إلى دراسة العنوان والبداية في هذه الرواية، نلفي أنفسنا أمام عتبة نصية غريبة تتمثل في إيراد الروائي لقولين: أحدهما لمونسينيور ديبوش والآخر للأمير عبد القادر، وتكمن الغرابة هنا في أن قول ديبوش الفرنسي جاء باللغة العربية، والعكس بالنسبة للأمير فقد جاء قوله مخالفا لهويته العربية"**في انتظار القيام بما هو أهم، أعتقد أنه صار اليوم من واجبي الإنساني أن أجتهد باستماتة في نصرة الحق تجاه هذا الرجل وتبرئته من تهم خطيرة ألصقت به زورا وربما التسريع بإزالة الغموض وانقشاع الدكنة التي غلفت وجه الحقيقة مدة طويلة**"

***مونسينيور ديبوش. Monseigneur Dupuch**

"**Si tous les trésors du monde étaient déposés à mes pieds et s'il m'était donné de choisir entre eux et ma liberté, je choisirai la liberté**".

الأمير عبد القادر L'Emir Abdelkader[7]

من هذه البداية تفصح الرواية عن أريحيتها للآخر بتعبير غير مباشر ينم أيضا عما تحمله من انفتاح وتعايش وحوار وإنسانية وإسقاط للحواجز اللغوية، إذ وجدنا العربية الفصحى إلى جانب الدارجة الجزائرية واللغة الفرنسية.

يعد العنوان من أهم العتبات النصية التي تستشرف حقول الدلالات، وتطل على ظلال المعاني وتألق العبارات في النصوص، إذ يقدم نفسه بصفته عتبة الولوج لعالم النص، وهو بذلك عنصر مكون له ومؤسس لأدبيته وشعريته ومن هذه الناحية نجد محمد مفتاح يشبه العنوان باستعارة الرأس يقول:"**إن العنوان يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه(...)،فهو-إذا صحت المشابهة- بمثابة الرأس**

للجسد"[8]. كما أننا نجد جاك دريدا يشبه العنوان بـ:" **الثريا التي تحتل بعدا مكانيا مرتفعا يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"**[9].

العنوان عنصر من عناصر النص الموازي وملحقاته الداخلية، نظرا لكونه مدخلا أساسيا في قراءة الإبداع الأدبي والتخييلي بصفة عامة، والروائي بصفة خاصة، فهو عتبة النص وبدايتهفجاء العنوان بوصفه تعاليا نصيا عند جيرار جينيت، الذي حدد موضوع الشعرية في التعالي النصي"**ونتبين ذلك على سبيل المثال في إثارته لقضايا هامة بشكل عابر في كتابه "مدخل إلى النص الجامع1 Introduction à L'architexte"، ثم إفراده دراسة تفصيلية شاملة لها في كتابه "أطراس Palimpsestes2" وفي هذا الأخير ألقى جينيت نظرة عجلي على مسائل دقيقة ليعود إليها بعد أن أعمل آلة البحث فيها وتعمقها وسبر أعماقها القصية فكان كتاب عتبات"Seuils3"**"" ([10])

يبدو مما تقدم أن للعنوان أهمية بالغة في مقاربة النصوص وسنجعل سؤال رولان بارت **Roland Barthes" من أين نبدأ ؟ par ou commences?"**([11]) ، فنحصل على الإجابة من ليو هوك بأن البداية " **يجب أن تكون من العنوان الذي له الأولوية على باقي عناصر النص"**([12]).

بداية ربما أعادنا عنوان كتاب الأمير إلى الزمن الميكيافلي 1513، وهي السنة التي ألف فيها نيكولا ميكيافلي كتابه –**كتاب الأمير**– الذي تضمن أفكاره، و تجاربه السياسية مع مجموعة من النصائح للحاكم راجيا أن ينال الرضى من خلاله، إلا أنه فشل في ذلك و ظل في منفاه، إلا أن كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد للأعرج واسيني من جنس الرواية أولا، وفي المقام الثاني تتميز هذه الرواية بازدواجية العنوان، فهل هي رواية كتاب الأمير؟ أم هي رواية مسالك أبواب الحديد؟ صحيح أن كلا من الأمير عبد القادر في الرواية عاش المنفى كما عاشه أيضا صديقه المسيحي ديبوش إلا أن ما تقدمه لنا الرواية و من خلال عتبة العنوان

يرتبط بشخصية نضالية معروفة في الذاكرة الجمعية الجزائرية ولها وقع في الوجدان الجزائري اتصل بالجهاد ومحاربة العدو منذ سنوات الاحتلال الأولى، فهو رمز الرفض والمقاومة والذود عن الأرض والمحارم، إذ نلفي ورود كلمة كتاب متصدرة للجملة **كتاب الأمير** وقد جاء في لسان العرب"...**كتب الشيء يكتبه (...) خطه (...) والكتاب اسم ما كتب مجموعا(...) والكتاب ما كتب فيه**"([13])، أما عن كلمة الأمير ففي الظاهر أنها كلمة مختصة بمن هو صاحب أمر ونفوذ وذو سلطان وإمارة فالأمير "**الملك لنفاذ أمره**"([14])، وباجتماع الكلمتين نحصل على المعنى الذي يفيد أن هذا الكتاب قد قسم تقسيما محكما يراعي فيه كاتبه التتبع التاريخي لتطور الأحداث المتعلقة بهذا الرجل العظيم تكريما وتشريفا لدوره العظيم في تلك المرحلة لتكون الرواية بهذا الشكل عملا يضاف إلى مآثر الأمير عبد القادر فيجدد صورته في الوجدان الشعبي على غرار ما صنع التاريخ في الذاكرة الرسمية.

أما العتبة الثانية "**مسالك أبواب الحديد**" فقد ينصرف فيها الذهن إلى المعاناة التي كابدها الأمير في سجن أمبواز أسيرا، وفي المنفى غريبا، بالإضافة إلى المسالك الوعرة التي كان الأمير ودائرته يسلكونها وما لاقاه الأمير من محن في سبيل تحقيق الوحدة والانتصار، كما يفهم من هذه العتبة أيضا حيرة ديبوش أمام أبواب السلطات الفرنسية التي لا تريد أن تفهم أن عبد القادر ليس مجرم حرب، لذلك فالعنوان الفرعي يجد فيه الروائي سندا ومتكأ للعنوان الأصلي أي أنه ما خفي في العنوان الرئيسي وعجز عن التعبير عنه يعطيه العنوان الفرعي مدى أوسع في مجال الإيضاح ومجال الفهم.

II/ كتابة الوقائعي/ التاريخي

1- الرواية وإعادة تركيب التاريخ:

يختلف التاريخ عن الرواية فالأول من مهامه النزوع إلى الحقيقة، فيما الرواية محكي تخييلي، أي أن التاريخ يستنطق الماضي والرواية تساءل الراهن وترتبط به، ويقتضي هذا أن نميز بين واقعية التاريخ ولا واقعية التخييل الروائي،

غير أن هذا التمييز لا ينفي كون التاريخ والرواية يسعيان إلى توضيح التجربة البشرية من خلال وضعها في صيغة سردية بحيث تظهر الأحداث ضمن مسار زمني مترابط وذي دلالة لكن الواقع أن الروائي في استلهامه للماضي يقوم بطرد كاتب التاريخ لأنه"**يقول قولا سلطويا-نافعا- ولا يتقصى الصحيح، يهمش تاريخ المستضعفين ويوغل في التهميش إلى تخوم التزوير وإعدام الحقيقة، ويكتفي بتاريخ محلي مخترع دون أن يقارنه بالتاريخ الكوني المنتصر، أو أن يتوقف أمام الأسباب التي خلقت تاريخا قائدا.. ولهذا يقوم الروائي العربي بتصحيح ما جاء به المؤرخ ويذكر ما امتنع عن قوله...**"(15) ، وهنا يأتي دور الروائي في قيامه بمجموع التنسيقات والترتيبات التي تتحول من خلالها الأحداث المتناثرة والوقائع المتنافرة إلى حكاية منسجمة وذات معنى.

يبرز الوضوح الحاصل بين السرد التاريخي والسرد التخييلي من خلال عملية التركيب التي تتوسط بين تعدد الكتابات التاريخية والمصنفات حيث التنافر، وبين التجربة النصية حيث يعود الانسجام إلى ما كان متنافرا، فيتم تركيب التاريخ عن طريق لم شتات كل الوثائق والأخبار بحبك الأحداث والوقائع الحقيقية بالإضافة إلى الشخصيات وإعادة صياغتها روائيا وتنظيمها داخليا وضمن العمل الأدبي وفق تسلسل يقود إلى اتساق فالروائي "**ذو العين الثاقبة، العين الثالثة قارئ تاريخ حقبته، يستطيع أن يعيد تخليق الأحداث والشخصيات، ويعيد تركيب الأمكنة ورصف الأزمنة، بحيث يصبح بإمكان قرائه، أن يستعيدوا معه اللحظات الغاربة والوجوه الغائبة التي لم يسجل ملامحها أحد غير الروائيين الذين تحيا شخصياتهم مثلها مثل الشخصيات الواقعية التي حفرت لها مكانا في كتب التاريخ**"(16)

2- اشتغال الرسالة / الوثيقة في السرد الروائي:

الرسالة"**هي تسمية واسعة لأي نص موجه إلى فرد أو جماعة قد تكون رسمية أو شخصية**"([17]).

ويذهب المؤرخ عبد الله العروي في مفهوم الوثيقة قائلا:"**يعني المؤرخون بالوثائق عادة المعاهدات والعقود العدلية والقرارات الإدارية والرسائل الديبلوماسية، الخ. ولا شك أن هذه تمثل من جهة بقايا من إنجازات الماضي، ولكنها من جهة ثانية تمثل شهادات عن واقع ومن هذا المنظور يجب أن تضاف إلى أقوال الشهود. كما أن الأخبار المروية تكتسي وجهين اثنين. مهما استخففنا بها كروايات، فإنها تحتفظ، بمجرد كونها رواية، بقيمتها كشهادة**"([18]).

عن رواية الأمير وكيفية اشتغال الوثيقة فيها، ففي البداية يجب معرفة أن هذا الأخير يملك رصيدا أدبيا متمثلا في مراسلاته المختلفة، فمنها ما تبادلها مع إخوانه في الدين من أصدقاء وشركاء في المحنة، ومنها أيضا ما تبادلها مع خصومه في الدين والحرب والصراع، حيث كتب لعدد من الشخصيات الحربية والسياسية، والملوك والوزراء ورجال الدين، وأجابهم عن استفساراتهم بخصوص بعض المعاملات في الإسلام، وقد جاءت الرسالة الوثيقة في رواية الأمير مسالك أبواب الحديد دليلا على الواقعية والحقيقة والتي اكتست فيها صبغة نصية بحكم تسريدها، إذ هي ماثلة في مختلف مراحل الرواية و في مختلف الوقفات التي اعتمدتها الرواية عبر مراحل السرد وبخاصة تلك التي تنفتح على الذاكرة وتستعرض مختلف المواقف والمعارك والمحن واللقاءات والأسفار وغيرها، ومع ذلك يمكن اعتبار الرواية مجموعة من السجالات حول قضايا دينية وثـقافية وحضارية انصهرت في رسالةالقس باعتبار أنها هدف نبيلوإنساني يتوخى فيها صاحبها فك أسر الأمير متتبعا في ذلك الأحداث التاريخية الواردة في مجموعة من القصاصات والوثائق كالجرائد "**توقف قليلا عن الكتابة وفتح القصاصات الصحفية لجريدة المونيتور التي يحتفظ بها بشكل مرضي خوفا من أن يضيع منه أي تفصيل من تفاصيلها.سطر على بعض التواريخ والكلمات قبل أن يعود من جديد إلى الكتابة**"([19]).

ستأخذ الرسالة-بهذا الجهد المضني والمتعب- شكل المرافعة المقنعة لرئيس الجمهورية نابليون بونابرت حيث ضمنها الكثير من الحقائق التاريخية والمطالب المشروعة بالوفاء بالتعهد الذي قطعته فرنسا للأمير"**لم يبق أمامي إلا هذا الحل وإلا فلا معنى لما نقوم به. أمامي نابليون وأنا علـى يقين أنه سيقبل أن يتدخل في صالح هذا الرجل المجلس عاجز عن اتخاذ قرار صارم ونهائي. غيزو رئيس المجلس، دار حول نفسه ثم أنهى الدورة بدون قرار حقيقي. سأكتب لنابليون وأظهر له من هو هذا الرجل**"(20).

تنبثق عن هذه الرسالة رسائل أخرى عن طريق الاستعادة من طرف القس، لتضيء ما التبس في ذهنه والتي تكون ملامح شخصية الأمير في جانبها الايجابي وهذا ما ورد في افتتاحية كتاب/ مرافعة ديبوش عبد القادر في قصر أمبواز"**أعود للتومن قصر أمبواز، قضيت أياما عديدة تحت سقفه المضياف، في حميمية نادرة مع ألمع سجين عرفه القصر. أعتقد أنني أكثر معرفة من غيري بعبد القادر وأستطيع اليوم أن أشهد بالحق من يكون هذا الرجل...وأظن صادقا لو أن كل الفرنسيين عرفوا عبد القادر مثلما أعرفه اليوم، لأنصفوه في أقرب وقت**"(21).

يبدو أن اشتغال الرواية على الوثائق أدى إلى إيهام القارئ بواقعية القصة وحقيقتها كتناص تاريخي في شكل رسائل تعطي بعض التوضيحات وفي الغالب للإقناع، فالكاتب بصدد إضاءة جوانب من شخصية الأمير وبذلك اعتمد بناء الرواية على السيرة الذاتية، ليتقاطع فيها السرد التاريخي مع السرد الروائي المرتبط بالحاضر بكل ما يحمله من أبعاد مختلفة، فالكاتب من هذه الناحية لا يعيد صناعة التاريخ، ولا يسعى إلى تأريخ الأحداث الماضية بقدر ما يحاول الكشف عن"**العلاقة المباشرة والمفاهيمية بالحاضر، التي تسود في الوقت الراهن عن اتجاه كامن نحو تحويل الماضي إلى حكاية رمزية عن الحاضر، ونحو انتزاع مباشر من التاريخ مسرحية رمزية**"(22) فالرسالة باعتبارها الوثيقة الأكثر صدقا في مرجعيتها على

الأحداث الواقعية وهو -أي الكاتب- بهذا الشكل يؤكد سرده بوقائع مستوحاة من مرحلة تاريخية معينة، وفيها تصبح الرسالة الوثيقة التاريخية التي لا تدع مجالا للشك في مصداقية أحداث الرواية، ومن جهة أخرى استعملت الرسالة والوثيقة لغرض فني روائي من خلال عزلها عن كاتبها التاريخي وجعلها تنفتح على نوايا ومقاصد أخرى يقتضيها النسق السردي.

تعرفنا الرواية أيضا عن جوانب إنسانية وحميمية في حياة الأمير وهو ما تعلق بصداقاته وخاصة مونسينيور ديبوش، كونهما عاشا ظروفا متشابهة"**مونسينيور ديبوش عرف الأمير عن قرب، في مرحلتين، عندما كان محاربا واختبر أخلاقه من خلال السجناء الفرنسيين الذين فاوضه فيهم واختبره عندما كان الأمير سجينا في أمبواز وأمضي بجانبه ليالي كثيرة في السجال الفكري والديني**"([23])، ويبرز ذلك جليا من خلال رسالة الأمير لديبوش في رأس السنة إذ تأتي الرواية في قالب سردي جمالي يتبعها توثيق تاريخي محدد زمنيا وتاريخيا: "**...وجودك بيننا سيجعل أيامنا سعيدة، رفاقي إخوتي وأنا أكثر منهم جميعا. كلنا نتمنى رؤيتك قريبا ونرجوك أن تأتينا في أقرب وقت إذا سمحت لك الظروف. وداعا يا سيدي الأعظم، من عبد القادر بن محي الدين.**

اليوم 24 من صفر من سنة 1265 هجرية"([24]).

كانت الرواية مليئة بالحوارات التي جمعت بين الأمير وغيره سواء من الأصدقاء أو الأعداء وهذا ما تخبرنا به الرواية أو مصادر التاريخ، وميزة الحوار متجلية في شخصية الأمير لأنه كان يحب الاتصال والتواصل مع الغير كما كان يؤمن بمفهوم السعي وراء المصالح الديبلوماسية، باعتماده على أدب الحوار والمناظرة شاملا بذلك أعماله أو عباداته، ولهذا كان لا يحب الانزواء بل ينمي وعيه بمعظم الأحداث التي تجري في العالم لدرجة أنه اشترك بانتظام في الصحافة الفرنسية ووضع من يترجم له المقالات الهامة عن الجزائر ومناقشات البرلمان

الفرنسي **ومشاريع بعض الأحزاب الفرنسية وسياساتها كالحزب الليبرالي الفرنسي**.

- **السياسي والفني/ غياب المرجعي وسيادة التخييلي في رواية كريماتوريوم:**

I/ التخييل والتبعيد/ نكبة 48 الخروج والانتقال:

يعمد الروائيون عند دخول حقل التاريخ أن يختاروا الحقبة الملائمة وفقا لتبئيرهم، لذلك نجد أن التاريخ في أي رواية لا يحمل من سياقه جملة وتفصيلا، إنما يحاول الروائي قدر الإمكان أن يتلاعب بهذه المادة التاريخية تقديما وتأخيرا، حذفا وتحويلا إلى غير ذلك من **تقنيات وأساليب تقديم التاريخ، فتحتمي الرواية وفقا لهذا الشكل بقدرتها على تفجير المعنى وتوليده من تجاويف سكوت سجلات الأخبار وصمتها عن ذكر الوقائع**([25])، ولقد ألفينا واسيني الأعرج من خلال روايته سوناتا لأشباح القدس تلاعب بالمادة التاريخية دون أن يتقيد بالتسلسل المنطقي للأحداث "**فيقدم ويؤخر ويتصرف في المادة التاريخية، وتسلسلها كما يشاء**"([26]) ونورد مثالا على ذلك وهو متعلق بالصفحات الأولى للرواية يقول الراوي:"**هو الذي لم يغادر نيويورك منذ أحداث 11 سبتمبر 2001 التي كادت أن تسحبه نحو حرائقها...**"([27]) ، وبعد صفحات قلائل نجد أحداثا جاءت على شكل ارتداد للخلف على لسان الشخصية الروائية المتخيلة التي تقوم بسردها حيث لاحظنا أن الخطاب التاريخي لم يرد على شكل بنية سردية مستقلة محصورة بين قوسين، ولم يعمل الروائي على قطع السرد الروائي لإدخال النص التاريخي الموظف، بل نجد أن الشخصية الروائية استشهدت بالنص في معرض حديثها وحوارها مع ابنها يوبا حول أبوها حسن الذي ظل يعيش في رغوة الماضي، حيث تكلمت مي عن شخصية فلسطينية معروفة ومتمثلة في الشيخ أمين الحسيني الذي وقف أمام سياسة بريطانيا ليلتقي بهتلر الذي اعتبره فرصة لنجاة فلسطين من الحلفاء ومن ملوك العرب المتواطئين، ليتماهى السرد التاريخي مع السرد الروائي

حين استذكر يوبا حواره مع أمه حول جده بصفته مجايلا لتلك الأحداث، حيث أن هذا الأخير قبل موته عانى من الانكسارات المتواترة مثله مثل انكسار الشخصية التاريخية ليكون النص التاريخي مبررا لما تقاسيه الشخصيات الروائية ومتمما للسرد الروائي،"**إن النص التاريخي المتماهي في السرد الروائي يصبح كلام الشخصية الروائية، التي تسرد أحداث التاريخ، إما بوصفها شاهدة عليها ...، وإما بوصفها شخصية مثقفة اطلعت على أحداث التاريخ.**"([28])

ندرك من خلال الرواية أنها لا تستسلم لزمن حكايتها التقليدي، فتعبث في ترتيبها تقديما وتأخيرا، إذ تبدأ الرواية بوصايا الأم **مي** إلى ابنها يوبا الذي انتهى من تنفيذ وصية أمه، وعاد إلى بيته ليتذكرها وينبش ذكرياتها عبر **كراستها النيلية** ومن ثم يعود **السرد إلى زمنه الحاضر** الذي يحكي حكاية الأثر الذي خلفته مي برحيلها. حكاية مي التي تشبه **طائر الفينيق** وتشبه **أرخميدس** وتشبه **ماريا كالاس** وتشبه **صافو نيسي** وتشبه **نيوتن** لكنها لم تكتشف قانون الجاذبية بل اكتشفت جاذبية الألوان ولا تريد أن يكون مصيرها مثل **اليسار** ملكة قرطاج، من هذا الأساس نجد أن رواية كريماتوريوم في عالمها التخييلي بدأت أحداثها من الفترة التاريخية المحددة وجعلت منها نقطة انطلاق المتخيل لتفارق التاريخ فيما بعد وتنصرف إلى وجهتها في طرحها بكسر المماهاة بين زمن المغامرة المتخيل وزمن الكتابة الراهن "**لقد أثبت لوكاتش في دراسته للرواية التاريخية أنها لا يمكن أن تقوم إلا على مفارقة التاريخ بما يجعل زمن التلفظ مقدما على زمن الملفوظ..ومن هنا تحفل الروايات التاريخية بإشارات تضطلع بدور التبعيد (distanciation) الذييقام على أساس التقريب والتماهي(identification) بين التاريخي والروائي**"([29]).

من خلال الرواية نتنبه أن هناك هوة زمنية فاصلة بين زمن الفترة التاريخية المتحدث عنها(التاريخي) وزمن المتخيل، أي أن زمن العالم الممثل مفارق لزمنه التاريخي لأنها أساسا مبنية على الاستذكار والتداعيات، والأمثلة كثيرة عن مفارقة

الروائي للتاريخي من بينها الفصل الكامل الذي تكتب فيه مي مذكراتها في المستشفى وهي موثقة باليوم والشهر والسنة، وكذلك اهتمام يوبا المفرط بكتابة سوناتا لأشباح أمه.

وهذا ما يجعلنا نذهب للقول بأن التاريخي هاهنا جاء على شكل ديكور(تزيين) تنطلق منه الرواية من أجل بناء عالمها الفني لتفارقه، فيتاح للروائي حرية أكثر في تحركه داخل الموضوع الذي يعالجه لأنه لم يعد أكثر تقيدا بالمعطيات التاريخية فـ **"المفارقة التاريخية الضرورية" يمكن أن تظهر عضويا من المادة التاريخية، إذا كان الماضي المصور مدركا ومعاشا بشكل واضح من الكتاب المعاصرين بوصفه ما قبل تاريخ الحاضر. الضروري"**([30]).

II/ الإيقاع / الصورة / الانفتاح على الأدبي:

الإيقاع الروائي"**هو الرواية نفسها، أي البناء المتكامل أو قوة التراكيب، معاني وصورا وعواطف ورموزا ودلالات. أي الحضور الكلي للرواية أو العالم الذي تصوره، حضورا خاصا في الذهن أو المخيلة أو الزمن. إنه استغراق عقلي ونفسي في اكتشاف الأشياء وإعادة كتابتها. ويقودنا هذا الإيقاع إلى موضوع الزمن في الرواية، ويرى البعض أن الإيقاع هو الزمن في الرواية أو هو المعنى الداخلي بصفته توقا داخليا وتوتر تشارك فيه كل عناصر العمل الفني. فهو أي الزمن، يكون هنا كما فهمه جوته، اللحظة الحاضرة التي يظل فيها الماضي، حاضرا ويظل المستقبل حيا بالفعل، ولن تتحقق هذه اللحظة إلا عبر عمل فني متجانس كليا، وينطوي على إيقاع شامل، أو على زمن شامل. وتلعب اللغة في هذا المجال دورا رئيسا لاعتبارات عدة، منها أن اللغة هي الوسيلة لنقل الإحساس والفكر، وهي أداة البناء والتلوين، وبدونها لا يوجد إحساس ولا فكر ولا بناء، وبالتالي لا توجد رواية**"([31]).

أ-إيقاع الفقد في عالم البطل:

يتشكل هذا الإيقاع من تواتره المؤثر و المتتابع في عالم البطل، إذ نستطيع أن نلمس طغيان إيقاع الفقدان على صفحات الرواية، وهو فقد يتجلى في صوره المعبر عنها بالشوق الموجه في أغلبه نحو وطن سرق من مي، مثلما سرقت أحلام طفولتها "**هل جربت أن تسرق منك مدينتك الوحيدة بالضبط في الوقت الذي بدأت تعرفها فيها وتستنشق كل صباح عطر تربتها؟ أنا جربت ذلك وأشعر بعنف الغياب. أطلب من الله صباحا ومساء أن يحفظك من ذلك الإحساس المدمر وأن يمنحك الصبر الكافي لكي تواجه خسارات المدن الفادحة ولا تضطر إلى مواجهة ما أحس به الآن. لا أحد في الدنيا في منأى عن فقدان منبته وتربته ويبدو أن قدرنا الكبير هو أن نتدرب باستمرار على الفقدان، ساعات في اليوم على الأقل مثلما نفعل مع الرياضة، لكي لا نموت قهرا.**"([32])، فعندما ينثر يوبا الجرة الأولى من رماد أمه فوق نهر الأردن، يقرأ خطاب أمه المكلل بالشوق والألم إلى النهر"**يا نهر الأردن، يا صرخة الأنبياء المكتومة الباحثين عن مأوى لهم في تدفقك الأبدي، لقد جئتك بألمي وذاكرتي متحدية كل الفواصل و الحدود فخفف من وطأة الحرائق التي تأكلني وتأكل كل من اشتهى هذه الأرض فأحبها حتى أحرقته كما تحرق الفراشات النبيلة. يا نهر الأردن، كن سخيا فقط كما تعودت عندما يعبرك الطيبون الذين لا رفيق لهم إلا خيباتهم ومنافيهم وأفراحهم المسروقة**"([33])، وكذلك الحال بالنسبة للجرة الثانية والثالثة، لتواصل مي سرد مفقوداتها.

ب-إيقاع الموت في عالم البطل:

يبدو أن هذا الإيقاع قد تسيد في الرواية، إذ لا يوجد في حياة مي إلا الموت المتواتر والمتكرر على طول صفحات الرواية، التي تمثلت في استرجاعات للماضي المتعلق بفلسطين أرض الله المنكفئة في عزلتها والمسروقة أصلا، ولا تكتفي عند هذا الحد بل ترتد بذاكرتها التاريخية إلى الماضي السحيق مسترجعة أهل الأندلس وكيف سيقوا إلى بحور الموت والمنافي خارج فردوسهم الذي شيدوه منذ دخلوهم"**جدي مات وشبع موتا وآن له أن يرتاح من مذابح الأندلس وأن يريحني**

معه. كم أشتهي أن أزوره برفقتك، كم يبدو قريبا مني أكثر من أي زمن مضى. أشعر به يناديني نحو أرضه المفقودة.. لا صوت لي. سأشوه أغنية عزيزة على قلبي وهي ما تبقى من ذاكرة سرقت مني"([34])، وفي عتابها المبطن أحيانا والمعلن أحيانا أخرى تجاه والدها الذي أخفى سر مقتل أمها وأختها لينا في القدس من طرف الهاجاناة عشية انتقالها على متن السفينة الضخمة تجاه نيويورك، ظلت دائما تحس بالشوق لوالدها الذي خسرته أيضا عندما وطئت قدماها أرض إيليس آيلند، تتكاتف الآلام بموت أبيها الذي تركها واتجه نحو سياتل للعمل ليموت هناك على سرير المستشفى مفضلا منح جسده للمستشفى كعمل إنساني يأمل به مساعدة الطب وتطويره ، لأن كل طلبات الدفن المقدمة للإدارة في القدس قد قوبلت بالرفض ولأن الذاكرة أيضا قد تعبت من استرجاع أحلام العودة إلى الأرض المسروقة تقول مي:"**أنا مريضة بوالدي وهو مريض بي وكلانا مريض بأرض سرقت من فراشه. .. مات حاملا ثقل أسراره وانكساراته المتواترة ولم أره. بعد شهر سلمني المستشفى حوائجه القليلة ...**"([35]).

ج-إيقاع المكان المتواتر في عالم البطل:

(ترانزيت الأحياء نحو الموت الصامت)

تخبرنا الرواية عن عدة أمكنة من بينها أرض **مي** الأولى والمتمثلة في القدس وتأتي أحيانا على وصفها وذكر بعض الأمكنة فيها من مثل:**الحرمالقدسي الشريف، قبة الصخرة، المسجد الأقصىباب الرحمة،حارة الشرفة، حارة اليهود في الجزء الجنوبي الشرقي من المدينةوحارة المغاربة مع باب المغاربة، ثم حارةالأرمن**... إلى غير ذلك من الأماكن التي افتقدتها بطلة الرواية وظلت تندبها إلى آخر يوم في حياتها، لتنقلنا الرواية إلى مكان آخر بل عالم آخر بعد الانتقال من المكان الأول وهو أمريكا حيث ستتأثث حياة جديدة بالنسبة **لمي** التي ستصبح فيما بعد فنانة تشكيلية لها مكانة مرموقة في المجتمع، لها وسطها ولها أحبة جدد على غرار الأشباح التي ظلت

تطاردها من سفرتها الأولى إلى منتهاها، تقيم مي عند خالتها مامي دنيا في **بروكلين** وترداد المدرسة صباحا وتدرس فنون الرسم لتساعد خالتها في **مطعمها** مساء، تزور مي والدها مرتين على الأقل في سياتل عندما دخل **المستشفى**، وهذه كانت المرة الأولى، أما الثانية فقد زارته وهو ميت، تتزوج بعد ذلك مي من **كونراد** الباحث الأنثروبولوجي يأخذها في سفره إلى **الأردن** تسبح في **البحر الميت** وتتذكر دائما أرضها الأولى، تسافر أيضا مي إلى **الأندلس** وتقف على تاريخ أجدادها هذا كله مدون في الكراسة النيلية وفي نفس المكان المتواتر **مستشفى نيويورك المركزي** الذي فيه تجتمع كل من **الكتابة والرسم والعلاج** من داء السرطان الذي أصابها في الرئة، نجد كل هذا في الفصل الثاني المعنون بـ: **مدونة الحداد** وهو أكبر فصل من ناحية عدد الصفحات نتعرف من خلاله عن كل الأحداث التي أشير لها في الفصل الأول، يبدأ ذلك الفصل من الصفحة 117 إلى غاية الصفحة 415 أي 298 صفحة من مجموع صفحات الرواية الكلي 463 صفحة ليبقى عدد الصفحات الأخرى ممثلا في بداية الرواية والفصل الأول ونهاية الرواية في 165 صفحة.

د-الصورة/ القدس/ المنفى/ المحتل:

نجد في الرواية صورة للقدس، وصورة للمنفى، وللمحتل أيضا، إذ على الرغم من الإصرار المتكرر على تحريض الذاكرة عبر الطرق المختلفة لاسترجاع الماضي بكل ما يحمله من أنات وآلام باعتباره الخيط الوحيد والسرمدي الذي يربط أي إنسان بوطنه وأهله وأجداده وربما يكون داعي الكتابة الروائية أساسا مبني على هذا الاستذكار المتعمد للتاريخ ولهذه القضية السياسية المهمة بالنسبة لكل عربي، فلم يتوقف الاستذكار عند هذا الحد بل تاخم تاريخ العرب في الأندلس، وكل قارئ للرواية سيحمله الحنين إلى ذلك التاريخ على الرغم من ديكوريته، إلا أننا نجد مي في إحدى محطات الرواية تصف هذه الذاكرة بالملعونة لأنها "**تضعنا أمام جراحاتنا في الوقت الذي تشاء**"([36]) حتى إنها تحذر ابنها يوبا من الاستغراق في الماضي فهي ليست مقياسا له، وإلا تبعته الأشباح التي تؤرق حياة

أمه لأن ذلك "**خيانة للحاضر**" متنازلة بذلك عن ما قالته سابقا من مقولة أن "**القدس خبز الله وماؤه. مدينة تكفي الجميع، قلبها واسع دينها كبير إيمانها متعدد وأشجارها تغطي كل العرايا ومراياها ليست عمياء وحيطانها ليست للبيع**"([37]).

هذه الروح المتشائمة التي تتبناها شخصية مي ومن ورائها كاتب لعبة الرواية الذي تحكم في بنائها إذ جاءت روايته متعددة للأصوات مما سمح بتمرير عدة أفكار عبرها وعبر الراوي الآخر ممثلا في يوبا، بالإضافة الأصوات الأخرى التي تصب في المصب ذاته، فالخالة دنيا تقول لمي: "**عن أي قدس يتحدثون؟ وعن أي ضفة غربية؟ وأي غزة؟ كل يوم نحرم من جزء من الأرض على مرأى حكام الحروب الأقوياء**"([38])، ثم إن الخالة دنيا في إشارتها للمفتاح تمس أحد الرموز مسا فجا، ذلك أن الفلسطينيين مازالوا يتشبثون به، فتقول لمي:"**أرأيت المفتاح الخشن المعلق عند مدخل البيت؟ هل تعتقدين أنه سيفتح شيئا يوما ما؟ لا أعتقد. الأحياء تسرق واحدا بعد الآخر، بعد سنوات قليلة لن يصبح لهذا المفتاح أي معنى، باستثناء التذكر والألم**"([39])،كما أن الخالة دنيا تعيد الاعتبار للمنفى بدلا من أن تعيده للوطن، فتوجه نصيحة غريبة لمي، إذ تقول لها عن أمريكا:"**الآن هذه أرضك، فيها تعيشين وعليها تموتين. لا تلتفتي وراءك كثيرا وإلا ستظلين معلقة في الهواء مثل أجراس الكنائس القديمة**"([40])،كما تقول لحسن والد مي الأمر نفسه:"**لا تلتفت وراءك وإلا ستظل معلقا في الهواء...**"([41]).

.

خاتمة:

تبنت هذه الدراسة وعبر صفحاتها حضور جنس غير أدبي ممثلا في التاريخ من خلال موضوعنا:**التخييل التاريخي في روايتي كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد ورواية كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس**، حيث كنا معنيين بمدونتين حديثتين صادرتين في العقد الأول من الألفية الثالثة، ومن خلالهما رأينا

كيف تعيد الرواية صناعة التاريخ بطرائقها الفنية، إذ تخلى التاريخ عن صرامته وحقائقه التي تبدوا للقارئ العادي مادة مقدسة لا يمكن المساس بها من ناحية واعتبار التاريخ من ناحية أخرى منتميا لحقل ونظام آخر يتحكم في صيرورته، إلا أن هذه القداسة المفرطة لا تلبث حتى تتسم بالهشاشة والنسبية حال دخولها العمل الروائي، لأنها ستصبح مادة مطواعة في يد الروائي الذي يعيد تشكيلها بما أوتي من تقنيات وفنيات الرواية التي يمتلكها

الهوامش:

[1]- عادل الفريحات: **قراءة تحليلية في ثلاثية الطريق إلى الشمس**، علامات ج51، م13، محرم 1425ه- مارس 2004، ص218.

[2]- سعيد يقطين: **الرواية العربية من التراث إلى العصر**، علامات ج57، م15، رجب 1426ه- سبتمبر 2005، ص112.

[3]- محمد الباردي: **إنشائية الخطاب في الرواية العربية الحديثة**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص242.

[4]- هناء عبد الفتاح: **أصول التجريب في المسرح المعاصر**، النظرية والتطبيق، فصول، م14، ع1، ربيع1995، ص374.

[5]- واسيني الأعرج: **كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد**، مصدر سابق، الوجهة الخارجية الخلفية للغلاف.

[6]- نفسه، ص ص 78،77.

[7]- نفسه، ص6.

[8]- محمد مفتاح: **دينامية النص**، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص72.

[9]- سلمان كاصد: **عالم النص، دراسة بنيوية في الأدب القصصي**، فؤاد التكرلي نموذجا، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، دط، 2003، ص165.

[10]- سليمة لوكام: **شعرية النص عند جيرار جينيت من الأطراس إلى العتبات**، مجلة التواصل، عدد23، جانفي، 2009، ص31.

[11]- جليلة طريطر: **في شعرية الفاتحة النصية**، مجلة علامات في النقد، مطبعة الفلاح، بيروت، مج29، ج7، سبتمبر،1998 ص145.

[12]- رشيد يحياوي: **الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصي**، افريقيا الشرق، المغرب، دط، 1998، ص115.

[13]- ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر، بيروت مج5، ط1، 1997، ص ص369-370 .

[14]- ابن منظور: لسان العرب، مج1، ص105.

[15]- فيصل دراج: **الرواية وتأويل التاريخ**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004، ص ص5-6.

[16]- فخري صالح: **قبل نجيب محفوظ وبعده**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010، ص ص10-11.

- **الموسوعة العالمية العربية**، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر، الرياض، مجلد 11، ط2، 1999، [17]ص203.

[18]- عبد الله العروي: **الألفاظ والمذاهب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ج1، ط1، 1992، ص 81.

[19]- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص23.

[20]- نفسه، ص52.

[21]- نفسه، ص20.

[22]- جورج لوكاتش: **الرواية التاريخية**، ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد-أعظمية، ط2، 1986، ص 495.

[23]- واسيني الأعرج: الرواية التاريخية/ أوهام الحقيقة، مرجع سابق، ص23.

[24]- واسيني الأعرج: كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد، ص54.

[25]- محمد القاضي: الرواية والتاريخ دراسة في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر تونس، ط1، 2008، ص10.

[26]- محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص111.

[27]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص24.

[28]- محمد رياض وتار: المرجع السابق، ص ص109-110.

[29]- محمد القاضي: توظيف المادة التاريخية في الرواية، أبحاث ندوة الرواية والتاريخ، دار الكتب القطرية، جامعة الجزائر، 2005 ص118.

[30]- جورج لوكاتش: الرواية التاريخية، مرجع سابق، ص75.

[31]- عبد الوهاب بوشليحة: **الإيقاع الروائي في رواية سيدة المقام**، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع370، شباط2002.

[32]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس، ص29.

[33]- نفسه، ص13.

[34]- واسيني الأعرج: كريماتوريوم سوناتا لأشباح القدس ، ص26.

[35]- نفسه، ص36.

[36]- نفسه، ص41.

[37]- نفسه، ص57.

[38]- نفسه، ص32.

[39]- نفسه، ص173.

[40]- نفسه ص273.

[41]- نفسه، ص ص303-304.