الذاكرة الجيل وأنثنة الحدث
قراءة في رواية (نبوءة فرعون) لميسلون هادي

حسين احمد إبراهيم أ. م. د. ورقاء يحيى قاسم
كلية الآداب / جامعة الموصل

بِسْمِ اللهِ الرَحْمَنْ الرَحِيمْ

ملخص البحث

يُقصد بالذاكرة ذلك المخزون المعرفي الذي عفا عليه الزمن في ظل التطور التكنولوجي الناتج عن تطور العقل البشري وفيه يصبح توظيف سلوك جيل ما معبراً عن تراثه وعاداته وتقاليده، لذا فهي تعمل على زج سلوك التراث الذي توارثه الجيل في اللاوعي الجمعي.

وتعمل الرؤية الأنثوية في رواية (نبوءة فرعون) على توظيف الذاكرة وتسليطها على الأحداث، حتى تحقق غاية مزدوجة، منها ما تعبر عن الأعراف والتقاليد التي تتمسك بها الأنثى تحديداً، حتى تتعالق بين فضائي الذاكرة/ الماضي، والحاضر، أي ثقافة الماضي التي توارثها الجيل وهي بدورها تعبر عن تأنيث لغة الخطاب، فضلاً عن إثبات الهوية للرواية/ النص الأدبي، كونه منطلقاً من البيئة العراقية، وأن توظيف هذه البيئة أدبياً، عبر اختيار الأحداث الذاكراتية، يعمل على تدوينها تراثياً وحضارياً، وبالتالي يصبح حضور ذاكرة الأعراف هو حضور هوية انتمائية تقصدها الكاتبة خلف بطون الخطاب الأنثوي.

استحضار الذاكرة:

الذاكرة لغة: الحفظ للشيء تذكرهُ باللسان وإظهاره، والذكر والذكرى، بالكسر: نقيض النسيان[1]، وهنا تقدم الذاكرة وظيفة متنامية، عبر استعادة ما فات، كونها نقيض النسيان، الذي يعمل على استعادة أعراف الجيل/ ذاكرة السلوك وتوظفها في العمل الأدبي ، كونها جزءاً من

الوعي الإنساني الذي يعيشه الفرد ويمارس تواصله بآليات التفاعل التي منحت عبر الزمن، لذا فهي " جزء من تاريخ حي كامن فينا في مشاهد وتجارب مهمة ومنتقاة تظل فاعلة فينا وعَينا ذلك أم لم نعه"[٢]، ثم أن المقصود بالذاكرة التي تطرقنا لها ليس ذاكرة استرجاع الزمن وما تحمله من ذكريات رسخت في ذاكرة الشخصية الروائية، بل هي الذاكرة الانتمائية التي تكمن في وعي الكاتبة ولا وعيها وترتبط بالسلوك الحياتي فهي ذاكرة تتمسك بالغياب حتى توظفه في سياقات الحياة، فضلاً عن كون تلك الذاكرة تعبر عن هُوية الجيل الذي يعتاش على ثقافة معينة تُشكل هُويته البيئية، والوطنية والقومية عندما تشكل ذاكرة التراث هوية الوطن الذي ينتمي إليه الشخص ووجوده الحضاري [٣]، حتى تصبح الذاكرة هي الهوية وفقدانها يعني فقدان هُوية الفرد المفاهيمية والمعرفية والتراثية والثقافية، حتى تتلاشى هويته، لذلك هي الشرط الضروري لوعي الفرد ومعرفة الذات، يبنيها الإنسان عبر الزمن [٤]، كما وأنَّ الإنسان " يعيش حركة دائمة في قواه الشعورية ضمن هيكليته الفيزيولوجية التي تشكل الصورة الترسيمية لشخصيته الذاتية، فإنه فضلاً عن ذلك يعيش حركته المستمرة في الفعل والانفعال، والجذب والانجذاب في إطار البيئة التي يأخذ موقعه فيها، بدافع الانتماء المجتمعي الذي بنيت عليه فطرته الإنسانية، وترسخت عليه جبلته في التآنس الذي محضه التمايز عما سواه من الكائنات الحية"[٥].

تأخذ الذاكرة في رواية (نبوءة فرعون) هيمنتها الجلية على الأحداث السردية، قصداً في توظيف الدلالات المكثفة التي تكمن خلف بطون الرؤى الثقافية، التي تتعالق بين فضاءي الذاكرة/ الماضي، والحاضر، أي ثقافة الماضي التي توارثها الجيل حتى تأخذ وظيفتها الرمزية لمعالجة قلق العصر الراهن، لذا يشتغل التراث على مرجعيات ذاكراتية عدة، منها ما يأخذ الأعراف والتقاليد مادة حكائية تتفجر رمزيتها في بناء النسق السردي حتى تُفعم الدلالة الخطابية، والنسق السردي هو الذي يعمل على ربط عناصر السرد ببعضها البعض عبر تتابع الجمل وتواتر الدلالات التي تحمل صيغتها الإيحائية[٦]، ومنها ما يأخذ التوظيف الشعبي أسلوباً لتداخل الأحداث وتعبيراً عن الشارع العراقي، وهناك تضمينات سردية على شكل حكايات، تصيب الرواية عبر استطرادات متنوعة، وزيادات تأخذ بنيتها المستقلة عن بناء الرواية، غير أنها تحمل بين بطونها دلالاتها الرمزية التي تخدم بناء الخطاب في العمل الأدبي وهو ما يُظهر مدى

وعي الكاتبة بالتراث الوطني الذي دونته حفاظاً عليه، على أنه المداد الذي يربط بين رغبتها في التمسك بالأرض وعروبة الوطن، وبين الاتصال المباشر مع الحضارة عبر التطور العلمي.

لقد شكّل الموروث المحلي للبيئة العراقية مشاهد متعددة الألوان سما بالخطاب إلى حمل هُويته الانتمائية عبر العادات والتقاليد والأعراف المكنونة فيه، لاسيما الأنثوية التي تعزز ارتباطها بالبيئة عبر اللهجة العراقية التي وظفتها الكاتبة، كما تقول الراوية عندما توفي منصور: " أرضعت بلقيس ابنها يحيا لبنها مراً وهي مغثوثة فراح يتقلب في فراشه من الوجع ولا يكف عن الصراخ ليل نهار إلا عندما تأخذه إلى حضنها وتمشي به قليلا بين الحجرات، فيهدأ لحظات معدودات ثم يعاود بكاءه العالي وهو يتلوى ألماً من جديد "[٧]، فشكلت أنوثة الحدث مساراً من التلوين الذي يتلاعب باللغة حتى تعبر عن المساحة المقصودة خلف النسق السردي الذي يروى بضمير الغائب (هي)، حتى تشكل آلية اشتغال الألفاظ صوت الكل /هن، وصوت الأم عبر ارتباط الضمير/هي، بمعجم الأم/ أرضعت ــ ه، ابن ــ ها، لبن ــ ها، حضن ــ ها، و(الغث) في اللغة هو: الرديء من كل شيء، وكذلك الهزل [٨]، وهنا أصبح المدلول ينزاح عن دلالة الحسية إلى النفسية وهو الحزن الذي أصاب المرأة، إذ عمل سياق الحدث على تشكيل لغة أنثوية تتبع الأسباب لتوظيف الكم التراثي لاسيما الأنثوي الذي يأخذ حضوره حتى على صعيد الحركة مع المكان/ الحجرات، الأسباب التي انطلقت بسبب وفاة منصور/ الزوج، بوصفه وحدة سردية شكلت حافزا سببياً [٩]، وهنا أصبح المبنى الحكائي متنامياً مع المتن الحكائي الذي تكون فيه الحكاية، كما يفترض أنها قد حدثت في الواقع، أي بمراعاة منطقَي التتابع والتراتب، وبموجبها تكون الأحداث المتصلة فيما بينها تعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي، أي النظام الوقتي والسببي للأحداث، بينما يقوم المبنى الحكائي على قص الأحداث نفسها، غير انه غير مراع للترتيب الزمني بقدر ما يخضع لمبدأ السببية[١٠]، وذلك عندما اخذ المبنى الحكائي تناميه تصاعدياً لتطوير الحدث، وإلقاء الضوء على خصوصية الأعراف/ المتن الحكائي، التي تتمسك بها المرأة/ الأنثى، عندها اخذ المخزون في ذاكرة هنية بالتفاعل مع الحدث عبر السلوك الأنثوي الذي يستنطق سبب بكاء الصبي وهو (حرقة الحليب) وأوصتها بعد ذلك بالقونداغ[*] وبان تعطيه السبع مايات[**]، التي تتكون من النباتات كاليانسون والبابونج والهيل والكمون والسعدة والورد ماوي والهندبة والمستكة وطلح النخل والبطنج، مجموعةً في

إناء مليء بالماء، وغلتها على النار مع ورق الياس وقشور البرتقال لحين أن فارت وتصاعد منها البخار، ثم راحت تسقي منها يحيا وهي باردة حتى تهدأ نفسه وتطيب آلامه[١١]، أي أن حضور الإرث/ المخزون الذاكراتي يشتغل عبر الأحداث، التي بها تستمد المخزون في اللاوعي الجمعي، لدى الأنثى في سياق البيئة، ليأخذ طغيانه على الشكل السردي، وتشكيل الخطاب عبر المعرفة التي وُظفت، حتى تعطي للحكاية نمطاً خاصاً من المعرفة التراثية، حتى يكون حضورها " ذا حضور دائم في ذهن الأجيال، التي تنظر إليه بعين الأهمية والاحتفاء والقيمة الاعتبارية والنفسية والحضارية والثقافية الكبيرة "[١٢]، إذ أصبحت (السبع مايات) تمهيداً لفتح أبواب الذاكرة المعرفية المكنونة، والتي مكثت بين التداول الأنثوي والبيئة المحلية/ الحياتية، لتأخذ الذاكرة بؤرتها المعرفية لبناء النص وتهجينه بثقافة الأنثى التي تستلهم الموروث وتحتفي به، لذا عمل فعل الايصاء، الذي لم يكُ عشوائيا أو بديهيا بقدر ما كان ملتزماً بآلية ترتيب الأعشاب واختيارها المقصود، على تجاوز الحدث الآني الذي ارتبط ببلقيس، حتى يطرق أسماع المتلقي خارج البنية السردية، فهنا أصبحت الـ(ال) عهدية تتجلى بروزاً في الذاكرة الجمعية، مشكلةً مسافة عهدية بين اختيار النباتات ومعالجة الحدث الذي يدفع الأنثى/ الأنا إلى الحضور وفق سياقات الزمن الحالي المكتظ بقلق الحروب، وهنا أخذ مبدأ السببية تناميه السيميائي حتى شكل جملة أسباب تعمل على استحضار الذاكرة، فسبب الحرب ⇦ موت منصور/ الزوج ⇦ حزن بلقيس ⇦ تأثير الحزن على حليبها الذي أصبح مراً ⇦ بكاء يحيا ⇦ حضور الوصفة الطبية ⇦ حضور الأنا المشارِكة التي تتمسك بتراثها العرفي، والجنوسي تحديداً، وذلك عندما تحاول أن تستبق الأحداث علها تشق للمصير الإنساني طريقَ السعادة، وهذا ما يتشكل بوضع (السُّرة) في مكان تتمنى فيه الذات الأنثوية أن يكون مصدراً لتلك السعادة.

إذ تسترجع الراوية ذاكرة الأحداث التي كانت قبل ست سنوات عندما حملت هنية سُرّة يحيا في ظروف الحرب والموت لتقطع مسافتها المطلوبة وصولاً إلى المكان الذي ترغبه ليحيا وهو كلية الطب، ولا سيما أنها كانت في يومها الأخير من حملها بتوأم [١٣]، لتعطي صورة الذاكرة حضوراً خاصاً في الخطاب الأنثوي، عبر الوظيفة التي شكلتها خصوصية المكان/ الطب

الذي يرمز إلى الإحياء والاستمرارية فضلاً عن تعزيزه بشخصية فاعلة/ يحيا حتى تعطي لرؤيتها تياراً معاكساً لآليته الواقعية التي تسير في ظروف الحرب أي وقوف حضور الغائب/ الذاكرة بوجه تغييب الحاضر/ الموت ليصعد الحضور الأنثوي/ الأم / الوطن متعالياً على الأحداث التي تروم تغييب الحياة فيه، وهنا أصبح الخطاب يشكل بؤرة ذاكراتية تأخذ عمقها الزمني والتراثي على حد سواء حتى تُخضع الحدث الأنثوي لهالة من الخصوصية، أي أن الأنثى هي كائن يتماهى فيه الأم والوطن، والأرض عندما أخذ المكان/ كلية الطب خصوصيته بوساطة سُرّة يحيا، وبالتالي أصبحت النتيجة متبادلة في الذاكرة مفادها أن الحدث الأنثوي قد شكل ازدواجية دلالية، منها ما تعطي للأرض هُويتها بوساطة السُرّة/ الكائن الذي ارتبط بها، كونه العراقي كما تقول ميسلون هادي: " في بيت يحيا سنجد الموروث الشعبي العراقي مقصوداً للدلالة على أن هذا الطفل المستهدف هو عراقي "[١٤]، ومنها ما يأخذ (يحيا) هُويته إذا ما ارتبط بهذا المكان عندما دعت هنية " أن يوفقه في حياته وأن يهديه حباً إلى هذا المكان "[١٥]، أي أن الأرض حملت هويتها عبر المورث الذاكراتي الذي تكلل بسرة يحيا وارتباطها به، والعكس صحيح عندما تخصص المكان في الذاكرة، الموروث الذي أخذ وعيه في بنية السرد، حتى أصبح يأخذ حيزاً حضورياً بارزاً ومكثفاً، تعبيراً عن حضوره الواقعي والمحلي، كون المبدع عموماً يتخذ " من التقنيات المختلفة، وسائل للولوج إلى الواقع، لإعادة صياغته، أو لحل مشاكله، أو لحل مشاكل الإنسان "[١٦]، أو لتخليد المكان عبر التوظيف الذي يلجأ إليه الأديب وما يحمله من ارتباط جذري يدفعه إلى اختيار الواقع وتعميق دلالته، التي تبلورت داخل الخطاب، حتى يصبح الحضور متجاوزاً التشكيل الزمني، أي ليس للزمن سلطة تعمل على فصل ذاكرة الماضي عن سياقات الحياة الثقافية [١٧]، والدينية التي أخذت حضورها وفق مبدأ السببية، فعندما تأخر يحيا في الكلام، وأخذ الجدل عن تأخره، قالت بلقيس [١٨]:

- سقيته فوح التمن ودرت به على الشيوخ والأولياء الصالحين، ويوم أمس فقط أخذته الى شريعة النهر في خضر الياس ومن هناك إلى عين ماء علي في جامع براثا .. يقولون انها تشفي الأطفال من الخرس.
- ترى لماذا تأخر إذن في الكلام ؟

فقالت بلقيس :

– أرضعته وأنا مغثوثة .. يقولون أن هذا هو السبب.

إذ أصبحت إستراتيجية الحدث تقود الأسباب حتى توظف الانتماء الديني عبر المزار الذي هو " مكان يثير في النفس نوازع مختلفة نتيجة الطقوس المحاط بها، والحكايات التي تؤلف عنه، فهو يثير لدى البعض خوفاً غامضاً، ولدى البعض الآخر مشاعرَ تقرب إلى الله "[١٩]، لا شك أن حضور الأمكنة الدينية قد شكلت دلالات غائبة غير الدلالة المباشرة وهي شفاء يحيا من الخرس، أو اطمئنانا لبلقيس التي أصابها القلق عندما كان يحيا يسمع اصواتاً تناديه باسمه بعد أن فُكتْ حبستَه حتى قالت لها هنية: " لا عليك .. نجمه خفيف .. سنأخذه وندور به على الأئمة والأولياء الصالحين "[٢٠]، كون مقولة (ترى لماذا تأخر إذن في الكلام ؟) تعطل فاعلية الأماكن المقدسة/ الدينية عن التدخل في شؤون الله _عز وجل_ في خلقه، إذ شكل الحوار برْهَنة حجاجية تنفي فائدة الأمكنة في علاج يحيا، فضلاً عن تكرار (يقولون) في كلا السياقين للتعبير عن الذاكرة الجمعية التي تنتمي إلى تلك الأعراف من دون ميثاق ديني صريح، إذ لم يكن الغرض هو البحث عن الشفاء بقدر ما كان هو ثبات المكان في الذاكرة، وبالتالي يشكل هوية انتمائية لشخصيات الرواية، وهنا أخذ الخطاب الأنثوي كثافته الذاكراتية في تعبيره عن ازدواجية المعنى، فالشيوخ والأولياء الصالحون ورموز الأماكن المقدسة هي جزء لا ينسلخ عن أجزاء الحكاية الشعبية الدارجة[٢١]، فضلاً عن شدة حضور هذه الأماكن وارتباطها بالمكان المحلي الذي ينتمي إليه الفرد، لإضفاء طابع القداسة على الأرض حتى ترفعها عن الهامشية وتُثبّت جذورها التاريخية والدينية، والبيئية المحلية فعندما أخذ الجدل عن سبب ذكاء يحيا فتحت هنية فمها وقالت [٢٢]:

– شوفي الشوجة أحسن لو كلية الطب ؟

فقالت بلقيس :

– أخاف شمرتي سرته بالشماعية.

قالت هنية :

– الشماعية لعدوه .. هذا ولد ماء بارد للقلب .

قالت بلقيس:

– قلبك أنتِ .. أما أنا فجزعي عليه كبير.

قالت هنية:

– لا تجزعي يمه .. انه ذكي .. هذا كل ما في الأمر.

لا شك أن هذا الحضور السردي الذي تشكل في تعدد الأمكنة واستحضار (سُرّة) يحيا بوصفها دالاً لجلب الحظ، قد حمل رمزيته الدلالية لتطوير الأحداث التي تتعلق بالذاكرة عندما فصلت بين مكانين، الشورجة/ تجارة حرة، كلية الطب/ العلم النافع _ في الاعتقاد الثقافي – وأصبح الفصل بينهما على صيغة استفهام تقريري في لغته المحلية، يدفع إلى استبعاد (السوق الشعبي/ الشورجة)، (الشوجة) التي جاءت بها ناقصة الراء في الشكل السردي تعبيراً عن عدم امتثاله للغاية، فضلاً عن كونه لا يأخذ بعداً نفسياً يدعو إلى إعطائه هُويته المكانية في طموح الذاكرة، بالمقارنة مع اختيار المكان وتثبيته، وهو المكان/ كلية الطب المطموح إليها مستقبلاً، عبر حضور المؤهلات العلمية لدى يحيا، فضلاً عن تأييد تلك الذاكرة في بعض الاعتقادات، وذلك عندما أُعطيت شخصية يحيا بعض الامتيازات من كونه يستبق الأحداث، ومن ثم يسمع أشياءً لا تسمعها بقية الشخصيات التي يؤطرها فضاء واحد[٢٣]، فضلاً عن حفظه الشديد وذكائه الخارق[٢٤]، إذ اخذ الجزع: وهو " نقيض الصبر" [٢٥]، حضوره بوصفه شفرة تكشف عن مستغلقات الحدث الأنثوي الذي يطرق البواب المستقبل عبر أعراف المجتمع والاعتقاد الذاكراتي، الذي يبحث في اللغة ومرجعياتها عن مخرج للذات تخلصها من جزع العصر والحيرة التي تعتاشها، وهذا ما يعكس طبيعة تجربة المرأة واختلافها عن طبيعة تجربة الرجل إزاء اللغة وأحداث المجتمع وبناء الذات[٢٦]، وهذا بدوره قد حدد اتفاق الاعتقاد الذاكراتي مع سياقات السرد، وذلك عندما [٢٧]:

أطرقت بلقيس ملياً في الأرض، ثم قالت:

– لماذا قالت عنه ختام انه ابن آخرة ؟

قالت هنية وهي تنهض:

- يا لها من امرأة .. أهذا كلام يقال من أُم لأُم ؟

فشكّلَ اللفظ (ابن آخرة) حضوره الذاكرتي عبر (أطرقت، ملياً، ثم، تنهض، يا لها، أهذا كلام يقال؟) كون الطرق: هو كثرة السكوت مع إرخاء العينين في البصر إلى الأرض[٢٨]، أي سكون حركة/ وعي، يقابلها تفجر حركي ذهولي/ تنهض، يا لها ... أهذا كلام يقال، حتى يصبح التدليل السردي يعمل لصالح اللفظ (ابن آخره) حتى على صعيد العنوان والاسم (يحيا) الذي أخذ صيغته الازدواجية في الدلالة، ففي صيغته الاسمية دلَّ على الثبوت في الحياة وكذلك أخذ يشتغل على الصعيد الديني من أنه لم يسم أحد به من قبل، وذلك عندما امتصت الساردة، قوله تعالى: { يَا زَكَرِيَّا إِنَّا نُبَشِّرُكَ بِغُلَامٍ اسْمُهُ يَحْيَى لَمْ نَجْعَل لَّهُ مِن قَبْلُ سَمِيّاً } [سورة مريم، الآية: ٧]، وهنا يمارس النص القرآني فعاليته ضمن إستراتيجية التناص في العمل الأدبي، التي جعلت التناص مع القرآن شرطاً لتفعيل الطاقة التناصية والممارسة الدلالية للنص، التي تواشجت لإنتاج الخطاب[٢٩]، لاسيما وأن ميسلون هادي قد قصدت ذلك عبر الذاكرة " فأُمه بلقيس طلبته من (صينية زكريا) وزكريا هو النبي المعروف ...، وفي العراق يحتفلون به أول احد من شهر شعبان، وذلك بإعداد صينية فيها طعام، ونبتة ياس، وشموع، وحلوى، وأباريق خاصة بالإناث والذكور، وكلها تُوضع في فوهاتها حبوب الشعير النامية للتو. وتصوم بعض النساء في هذا اليوم عن الطعام أو الكلام أو عن كليهما.وعند الإفطار تُنصب الصينية وتشعل الشموع ويرقص الأطفال حولها منشدين: يا زكريا عودي عليا، كل سنة وكل عام، ننصب صينية، ولان يحيى قد وهبه الله لزكريا على كبر فان المرأة التي يتأخر حملها تغرز دبوساً في شمعة من الشموع وتنذر بأن تنصب صينية لزكريا كل عام إذا ما وهبها الله غلاماً، كما وهب يحيا لزكريا "[٣٠]، وهذا ما يشكل اتفاقاً ذاكراتياً على أنه (ابن آخرة) عبر التوظيف السردي بين المؤلف الضمني والقارئ الضمني من أن بلقيس " نذرت يحيا من الله في يوم زكريا، ثم جاءها المخاض وحيدةً في البيت والقصف شديد، وولدته في الثامن والعشرين من كانون الثاني من عام الضربة الكبرى، ومات أبوه في الحرب بعد مولده بيوم واحد، ثم وضعت شمعة على كربة من كرب النخل وطوّفتها على نهر دجلة ودفعتها إلى بعيد، فبادلها النهر نذرا ببشرى "[٣١]، والمؤلف

الضمني هو "الذي يمتلك نظام القيم ويشير إليها عن طريق النص، وأن القارئ الضمني المخاطَب هو القارئ الذي يحتاجه النص لكي يحمل، ولو مؤقتاً، تلك القيم نفسها ويتفق اتفاقاً تاماً مع المؤلف الضمني"[٣٢]، إذ شكل غياب الأب/ حضور الابن/ يحيا، هو إثبات الحياة على أساس الصيغة الاسمية والفعلية معاً، فضلاً عن ذاكرة الخلف للسلف، عندما أخذ استمراريته المطلقة في الحياة، والذي حدد ذلك هو غيابه المجهول في ليلة ضربة بغداد ولا سيما أن الحية كانت تتبعه وغولاً في الظلام الدامس، وهو مشهد لم تصدقه بلقيس لغرابته، إلا أن عطست شاكرين فأجابت هنية بأن هذه شهادة على حضور الحدث [٣٣]، الذي يتحدد زمنه الأنثوي قبل عيد الأُم بيوم واحد[٣٤]، حتى يعمل الغياب/ افتقاد يحيا/ قبل عيد الأُم، على توجيه الحدث الأنثوي في البحث عن هُوية بلقيس/ الأُم، المشترطة بوجود يحيا لإثباتها أُماً، إذ مثل يحيا عتبة بيولوجية، تستمد الذات الأنثوية أنوثتها بوساطته، وهذا ما عمل على تكثيف الدلالة في البحث عن الحياة وصراع الموت/ الغياب المجهول الذي يحدده مستقبل الزمن السردي، عندما يعاود حضوره في آخر الرواية[٣٥]، حتى يتفاعل الزمن وفق الرمزية التي تحملها (الحية) وهي مشتقة من الحياة لطول عمرها والتي من صفاتها حدة البصر، والحيلة، والظلم بالمكيدة والدهاء [٣٦]، وهذا ما يتناسب مع آلية اختفاء يحيا عبر رمزية الحياة/ يحيا، المحاطة بالقلق والتهديد الوجودي عبر المكيدة/ الغياب، وهو المجهول الذي يشكل جدل الغياب، وتصبح بموجبه الذروة الكبرى لنسيج السرد تبدأ تنازلياً حتى تفتح الذاكرة على مشاهد أُخر تتوزع بين الكشف عن العرّافين والحكاية الشعبية التي تعززت بأسلوبها الحكائي والخرافي والأسطوري، حتى تعطي للعمل السردي هُويته الخصوصية التي تميزه وتعطيه طابعاً منفرداً، يتأبط تجارب الإنسان وصراعاته وتخلق منه عملاً يواكب الثقافة الراهنة.

فمن التوظيف الذاكراتي الذي يرتبط بالثقافة عامةً ولا سيما الأنثوية، ذاكرة العرّاف وكشفه عن المجهول، وهو الذي حضر بوصفه دلالة عرفية ترتبط بثقافة العصر، إذ " أن الأجزاء الفعلية التي تتألف منها كل ثقافة هي العناصر السلوكية الحركية والكلامية والضمنية التي يألفها مجتمع من المجتمعات، كما أن هناك مجموعة من الدوافع الفطرية التي تحف الناس في كل مجتمع على العمل، وتوجه سلوكهم بصورة تلقائية على هذه الدوافع... فسلوك الفرد يتكون من سلوكه الغريزي وسلوك حصل عليه نتيجة خبرته، وسلوك تعلمه من أفراد آخرين "[٣٧]، من مثل

(كحيلة) التي أوعزت إلى بلقيس عندما فُقد يحيا بان تذهب إلى العراف، وقولها: " أريد أن أدلك على مكان عرّاف مشهور يقصده الناس للعثور على أي شيء مفقود .. اسمه (أبو المراية) مكانه بعيد .. ولكن من يقصده لا يضيع ... يمكنك اصطحاب شاكرين معك، فهي التي سيضع العراف المرآة أمام عينيها، وهي التي سترى .. والآن سأدلك على مكانه "[٣٨]، الذي تحدد " بعد سجن أبي غريب بقليل "[٣٩]، فقد تعززت دلالة الغياب عبر (المراية، مكانه بعيد/ بعد سجن أبي غريب) بوصفها وحدات لفظية لتشكيل المكونات الأساسية للخطاب، حتى تكشف عن فضاء الرمز عبر السطح المكون من الحضور التركيبي للكلمات التي تكون جسد النص، ومن ثم الغوص في أعماق الرؤية والفاعلية الإنسانية، التي تشترك فيها التجربة النفسية لتكثيف الحدث عبر التنظيم القصصي عن تطور حالة معينة أو تطور حدث محدد في مسار القص [٤٠]، الذي بموجبه قد استحضرت الذاكرة رمزية العرّاف بوصفه معتقداً ثقافياً يرتبط بنشأة البيئة التي استقتها الكاتبة حتى توظفها في العمل السردي لمعالجة القلق النفسي من جهة، ودعماً للمعتقد من جهة أخرى، إذ شكلت المرآة رمزية العبث والبحث عن الوهم/ الغياب، أي ان البحث مرتهن بعتبة واهية/ شاكرين البلهاء، وهذا ما يتماس دلاليا مع مرآة يحيا التي افتقدها وعندما عثر عليها فُقد بسببها [٤١]، لتصبح بعد ذلك آلية في الكشف عن المفقود عبر جدلية الحضور/ الغياب، الذي يغوص نفسياً ومكانياً/ بعد سجن أبي غريب، وهو تركيب ابعد الحقيقة عن الحضور، كونها في المكان/ السجن/ الغريب/ الغائب، الذي يأخذ غموضه عبر بلاهة العرّاف واستعانته بشاكرين التي [٤٢]:

أغمضت عينيها نصف اغماضة وانفرج فمها بكلام غير مفهوم فانتبه العراف وقال لها:

- الفرج .. الفرج .

قالت وهي تكاد تبتسم:

- إنه يحيا.

قال العرّاف:

- إي .. وأين هو؟

فقالت :

- في الماء.

شهقت بلقيس ونهضت من مكانها على المقعد وقالت:

- اين هو ؟ في أي ماء ؟ وماذا يفعل في الماء ؟

فقال توفيق ساخراً:

- وماذا نفعل نحن هنا لخاطر الله ؟

فالتفتت إليه بلقيس مخنوقة وقالت:

- الغريق يتشبث بقشة.

فمن هنا صرّحت الذاكرة الأنثوية عن التناقض بين الحرب والدمار من جهة، والسلام والحياة من جهة، ومن ثم الصراع في إثبات الحياة للوطن التي جسدته شخصية يحيا من جهة أخرى، عبر ثيمة أنثوية يطغى عليها الوصف السردي الذي ازدوج حضوره بين الشكل، والمضمون الذي عبّر عن البعد النفسي، حتى تشكل الكاتبة تكثيفاً دلالياً عبر ايقونية سردية تجمع بموجبها الكتابة نوعين من الإشارة، منها السمعية عبر الملفوظ الصوتي للغة، ومنها البصرية عبر إطالة الجمل وقصرها، والترتيب الطباعي، على أساس أن اللغة هي مادة الأدب وبها يوصل خطابه الذي يأخذ آلياته المتعددة في سبيل التواصل [٤٣]، كون الإيقونة نمطاً من العلامة تحيل على الموضوع الذي تسجله، اعتماداً على ما تمتلكه من مميزات تواصلية، بين التماثل الصوري/ الشكلي، والمرجع المُعبَّر عنه[٤٤].

إذ عبّرت عن تلاطم الحضور الشكل السردي، والغياب/ البعد النفسي والدلالي، ثم أخذت تبحث عن المتلقي الذاكراتي التي صاغته صياغة جديدة، عندما تركت شخصياتها تبوح بلغتها عما وراء الذاكرة والعرف الثقافي الذي أخذ بالزيف عبر حضور (الكلام غير المفهوم) من فم شاكرين التي فقدت نصف عقلها من جراء القصف، أي الغياب في الغياب وهو ما يشكل السخرية في خطاب المذكر عندما استنكر وجوده في مكان يبتعد عن الحقيقة قدر غرابة المكان الذي تنكر بزي الحياة/ الماء عبر المرآة التي هي وسيلة العراف في كشف المستقبل،

أي أن سخرية توفيق لم تكن من المذكر تحديداً بل كانت من الأعراف/ أبي المراية الذي جسد العبث في البحث، إذ أن الماء شكل هروب العرّاف حتى يطلق الحياة على الحياة نفسها إنقاذاً لحجته الواهية، التي تتعلق بها الذات الأنثوية تعبيراً عن الوهن الذي أصابها وهو ما يتماس دلالياً مع (التشبث) الذي يغلب عليه الأحرف المهموسة _ الشين، الثاء _ لغياب الصوت/ مخنوقة كما غاب الغريق الذي تعلق بقشته، والقشُّ: هو الرديء من كل شيء لعدم فائدته[٤٥]، فهي لن تنفعه، تشبث بها أم لم يتشبث، كون التشبث: هو شدة التعلق بالشيء[٤٦]، وهنا أصبحت الحياة/ الماء/ المرأة، تتشبث بضيق الوسيلة، القشة/ العرّاف/ أبي المراية، حتى وأن كان وهماً/ المرآة، إذ نهض حضور الوعي الجمعي الأنثوي متمثلاً بالحكايات الشعبية/ ذاكرة التراث الشعبي فيما وراء الخطاب الذي قصدته الروائية وهو ما " له جانب إثرائي مهم في النظرة إلى الأدب من مجرد متعة جمالية أو ترف فكري إلى عملية تواصل وإحياء، وتغيير، يكون الأديب فيها في علاقة جدلية مع الواقع "[٤٧]، عبر المرآة التي رمزت إلى السراب وانعكاسه آنياً، غير أنها رمزت على وضوح الحقيقة وانتصارها في المستقبل، عندما كان الابن يسألها عن أقوى الرجال فلا تجيبه فيحول نظره عنها ثم بعد ذلك يعود لينظر إليها وإذا بيحيا ينظر إليه[٤٨]، وهنا أصبح البعد الديني يأخذ مجراه عندما يأتي (المهدي المنتظر) بوصفه حقيقة دينية، ليقضي على الفساد في الأرض، بمعنى انتصار الحق/ يحيا على الباطل، عبر الزمن الذي يحدده الغياب المجهول، والذي لا يعلمه سوى الله _ عز وجل _، كون الفضاء الزمني هنا " نهراً طويلاً .. لا بداية له ولا نهاية"[٤٩].

آليات الذاكرة في حضور الحدث :

من آليات الذاكرة في تجسيد الحدث حضور الحكايات ولا سيما الشعبية أو الخرافية التي شكلت صوراً متراكمة في الذاكرة الشفاهية، التي جاءت بها للتعبير عن تناقضات الواقع وعجائبيته المتمردة على العادي والمألوف، والعجائبي هو" ذلك النوع من الأدب الذي يقدم لنا كائنات وظواهر فوق طبيعية تتدخل في السير العادي للحياة اليومية ، فتغير مجراه تماماً "[٥٠]، إذ يمثل العجائبي خاصية خطابي تشتمل على توظيف الخرافة والأساطير والحكايات الشعبية

والحكايات على لسان الحيوان وحكايات الأشباح وغيرها من التوظيفات التي تخرق آلية الواقع العادي الطبيعي[٥١]، حتى تتم المعالجة التي يبحث عنها الخطاب، فضلاً عن المرجع الذي نهض منه، فحكاية(السعلاة) جاءت بها الكاتبة تعبيراً عن الصراع بين القبح والجمال، فضلاً عن الحضور والغياب/ الفقد، الذي دفع بلقيس إلى الحضور على شاطئ النهر بوصفه عتبة الأمل المتجسد بالقوى المجهولة التي تخضع لها بلقيس عبر الاندماج بها واقعاً، الذي استجلب الصياد حتى يخبرها بأنه يجوب النهر كل يوم ويجد أحياءً وأموات، وإن كان ليحيا عمرٌ سيعيشه، ثم سألها عن جماله فأخبرته بأنه بارع الحسن والجمال[٥٢] وهذا ما استدعى ذاكرة السعلاة التي تخطف الجمال بقول الصياد: " فلربما خطفته السعلاة ذات الأطراف القصيرة .. إنها ابنة إبليس، أما سمعت بقصة حسين الصياد الذي عشقته السعلاة عشقا كبيراً لشدة جماله، ثم تنكرت بشكل رفيق من رفاقه وتزيت بزيه وطرقت عليه الباب منتصف ليل هندس مقلدة صوت رفيقه، وعندما خرج الصياد عليها فلم يتبين ملامحها وذهب معها إلى حيث تريد، ولكنها لم تلبث ان خطفته إلى مغارة على حافة الهضبة المطلة على نهر دجلة، وهناك استرعت إلى صخرة كبيرة فسدت بها باب المغارة، ثم كشفت له عن وجهها أمام الصياد فاستبد به الفزع وأخرسه الخوف عن النطق والحركة معاً.ولكي لا يتحرك فيزيح الصخرة عن باب المغارة ويهرب لحست السعلاة قدمي حسين فتحول إلى ما يشبه الخرق، ولم يستطيع السير عليهما خطوة واحدة .. "[٥٣]، وهنا أخذت الذاكرة الشعبية مبدأً تعويضياً عبر الحكايات الخرافية، وهو تعويض نفسي يستدعي المجهول لمعالجة المعلوم عبر الدلالة التي تستخلصها الحكاية، بوصفها تعزز مشاهد الصراع بين الخير/ حسين الصياد، والشر/ السعلاة ابنة إبليس، والأفعى أو الحية التي رافقت افتقاد يحيا، حتى يأخذ التتابع الموضوعي تماسكه الدلالي في توظيف الخداع بمشهده الخرافي واللامنطقي، حتى تصبح رمزية الحكاية عبر السياق الواقعي تتفاعل ذهنياً بين ما يفعله سَحَرَةُ العصر الحديث/ أمريكا على كتم الصوت وتقييد الحركة[٥٤]، على حساب المكر والخداع في خطاب الوعود البائسة والمخاتلة خلف رداء الحقيقة التي تزيت بزيه لإيقاع يحيا/ العراق في الهاوية، لذا عكست الكاتبة خطابها الأنثوي عبر الحكاية امتهاناً لجنوسة الإنتاج السردي وتفاعله بثراء الذاكرة الحكواتية التي تنطلق من البسيط والمتداول البيئي لكشف وحشية التطور وغرابته، أي أصبحت وظيفة الخطاب تتجاوز مرتبة

الكشف عن المعنى، بل اخذ المعنى يتجلى حضورياً بوصفه معطى بارزاً في شتى سياقات الحياة، التي اخذ الخطاب بموجبها تلوينه التواصلي ولا سيما أن المتلقي لم يكن " يبحث عن الجديد بالدرجة الأولى بقدر ما كان يستهدف اللذة الحاصلة من التجدد الطارئ على المعروف "[٥٥].

لقد استطاعت ميسلون هادي أن تجمع بين تناقضات الواقع وجوهر الحكاية الشعبية، عندما مزجت بين آلية افتقاد يحيا وبين تقنيات تقديم الخرافة التي " تقوم أساساً على اللامنطقي، تقوم على المفاجأة، أو العمل السحري.انه عمل لا يخضع لمنطق العقل، أو منطق الواقع الحقيقي "[٥٦]، وبموجب هذا التهجين فان الذاكرة قد انتقلت من الواقعي إلى الخيالي لخدمة القلق النفسي الذي يكتظ بالصراعات على حساب الوجود، وذلك عندما استطاع حسين الصياد أن يخرج من مغارته زاحفاً على ركبتيه ليعود إلى بيته سالماً غانماً[٥٧]، وهذا ما يعالج قلق الفقد/ الغياب، فضلاً عن تفعيل طاقة الاطمئنان بآلية الأمل/ العودة/ حلم الأُم المرتقب، الذي أخذ سياقه الدلالي الواقعي والخرافي بتأكيد العودة، وهنا تحاول الكاتبة توظيف أسطورة " تعنى أساساً بإبراز جدلية العلاقة بين مفردات الواقع، إذ يتعامل معها القارئ من خلال الإدراك الجمعي "[٥٨]، كون النص الأدبي نسيجاً لإنتاج مادة اللاشعور التي تعكس شبكة للدلالات، مبنية على إرث المرأة الأيديولوجي المشبع بالتقاليد والعادات، للذات الكاتبة التي تعكسها الحقول الدلالية للنص[٥٩]، فضلاً عن كون حكاية السعلاة هي ما تنتمي ذاكراتياً إلى الحكايات الشعبية المتداولة في الوسط الثقافي والبيئي/ العراقي، كالذي تحتله الساحرة أو الغول في الحكايات الخرافية الغربية، وتوصف السعلاة أو (السعلوة) بأنها مخلوق مائي تسكن إما في الأنهار أو في الكهوف أو قرب مجاري الأنهار، ويكسو جسمها شعر طويل، متخذة شكل المرأة لولعها بأبناء البشر[٦٠]، أي هي كائن مجهول له جذوره الضاربة عميقاً في باطن الوعي الجمعي فضلاً عن مجهولية المصدر الذي نبعت منه الحكاية [٦١]، لذا فإن الكاتبة على لسان الصياد تركت المتلقي/ بلقيس يتخذ مسافته الذهنية في تشكيل الهيئة التي تجسدت فيها الخرافة/ السعلاة، إذ أنها لم تدلِ بأوصافها الجسمانية لحضورها في الذاكرة الجمعية الشعبية، وهذا ما دفعها بالتركيز على الجوهر الدلالي، الذي مفاده أن العودة للحق هي جبلَّة ثابتة تنتصر

على الواقعي والخرافي أو الأسطوري، الذي يأخذ شكله الحكائي عبر الاستهلال واختيار الفخ ثم الأزمة ومن ثم الفرح أو الخلاص [٦٢]، لذ أخذ البناء السردي ينحو منحىً أسطورياً عندما شكل غياب يحيا ذروة الحدث حتى يصبح البحث عنه ممتزجاً بالبناء الحكائي الأسطوري، ولا سيما أن الرواية _ بوصفها جنساً أدبياً_ هي تطوير للنظام الأسطوري فـ" إذا كانت الفائدة التي أدتها الأسطورة للإنسان البدائي، هي تنظيم تجربة حياته في مواجهة قوى مجهولة، فإن الرواية تطمح إلى تنظيم تجربة حياته في مواجه القوى المعلومة"[٦٣]، لذا فان القوى المعلومة أخذت كشفها عبر سياقات الحروب، وفراعنة العصر الحديث.

إن مثل هذا التداخل السردي يعني فيما يعنيه " تقسيم الحكاية الواحدة إلى مجموعة من الأحداث الصغيرة المكتفية بذاتها معنى ودلالة، لكنها لا يمكن أن تعطي المعنى العام للحكاية الأُم ما لم تتداخل مع بعضها، إذ يتداخل الأول بالثاني والثاني بالأول والثالث وهكذا يستمر التداخل حتى تكتمل الحكاية، أي أن الحدث يركب على الحدث الذي قبله ويدخل في الحدث الذي يليه"[٦٤]، حتى يصبح النص الأدبي مفتوحا يواكب تقلبات الواقع ومسالكه المتشعبة، وهذا ما تميز به أدب ميسلون هادي، عبر إستراتيجية التصميم لمسارات مربكة ونهايات ملغّزة، ومفتوحة، فضلاً عن سيادة مناجاة الخوف والموت ودوافع الإنسان العدوانية [٦٥].

ومن المعارف التي وظفتها الساردة امتهاناً لجنوسة الذاكرة وتفاعل الحدث الروائي بواقعية المكان المحلي العراقي، ما يلتزم بالتراث الحكائي الذي يتخذ من الادعاءات العرفية ذريعة لتماهي فلسفة الخوف والضيق الواقعي، فعندما أخذ هاجس الخوف يتشاكس في قلب يحيا وامتلأ رعباً في الليل وهو الزمن السردي الذي يلملم هواجس القلق، وأصبحت النجوم تشغل فكره وجودياً وخشيته من أن تسقط، عندها حضرت المعرفة الذاكراتية وفق السياق لتبديد هذا الخوف وتشتيت تلك الهواجس كقول بلقيس: " لا تنظر كثيراً إلى النجوم، ابني .. وجهك سيمتلئ بالثآليل " [٦٦]، مسعى منها لالتقاط أنفاسه وجعله يرتدع عن النظر إلى النجوم التي جعلته يتخبط قلقاً وخشية السقوط، عندما أكثر من الأسئلة حيالها " هل ستسقط النجوم ؟، كيف لا تسقط النجوم ؟ "[٦٧]، وهو قلق كوني قد غزى مخيلة الصبي (يحيا) الذي لم يتعد

السنة السادسة من عمره، عندها أخذت الذاكرة حضورها بتقنية معرفية تلتصق بكينونة المرأة التي تعالج بها قلق الصغير، لإبادة هذا الخوف، عندما ربطت بين السبب والنتيجة، أي سبب النظر سيؤدي إلى نتيجة تشوه الخلقة التي يحرص عليها، طالما نظر في المرآة كقوله: "كم أنا جميل يا أُمي"[٦٨]، إذ قرنت الرؤية الأنثوية الجمالَ بعدم النظر إلى النجوم؛ لأن النظر سيؤدي إلى تشويه جماله بالثآليل عبر موقف حجاجي يلتزم بالذاكرة _ ذاكرة يحيا _ لأنه سوف يرتدع عن النظر خشية على وجهه الجميل، ولا سيما أن الموقف الحجاجي يفعله السياق التلفظي الذي يهدف إلى الفعل في متلقي الخطاب فضلاً عن تغيير طريقة تفكيره عبر الدليل الناجع [٦٩].

إن اقتران الوعي باللاوعي الجمعي لمعالجة الحدث شكّل تداخلاً حكائيا ينحو منحى غائبا عبر (النظر) بوصفه الخطيئة التي سيدفع فيها يحيا وجهه ثمناً إذا ما ظل معلقاً نظره، لذا أصبح حضور الغياب الذي تجسد بالعجائبي عبر جزاء النجوم له بالثآليل، هو ما يشكل حجب البصر وعدم تجاوز المساحة المسموحة له ؛ لأن ذلك ما يسبب له التعب في هذا العصر الذي يضج بالقلق النفسي والمكاني ويشكك بتماسك الفرد عبر التقتير البالغ لطبيعة الزمن والمصير الإنساني [٧٠]، الذي عبر عنه بقوله " ولكن الليل كله نجوم .. فأين انظر إذن ؟ "[٧١]، لما للنجوم من مكان مقدس في تعبيرها عن الخوف والخشية حيث استوطنت السماء [٧٢]، غير أنه يحاول أن يتجاوز تلك المثبطات لعزيمته التي تتخذ من الادعاءات الخرافية إطاراً للسلوك الإنساني وبالتالي تقيد مسافة الطموح فعندما كسر سنه _ يحيا_ وقذفته أُمه باتجاه عين الشمس بقولها [٧٣]:

- يا عين الشمس .. خذي سن الحمار وأعطنا سن الغزال .

فتابع يحيا السن بنظره ورآها تستدير عن قرب وتسقط في شجيرة الآس ... فارتعد قلبه وكاد يبكي أسفاً؛ لأن السن قد ضلت طريقها إلى الشمس، فنبه أُمه على ذلك وقال:

- ماذا فعلت ؟

فقالت بلقيس:

- لا يهم، فالشمس ستعطيك واحدة أفضل .

فغضب يحيا وثار وقال ... والخسارة تملأه:

- بل رايتها تسقط في بطن الشجرة.

إذ مثل الطرح الأنثوي إثبات التراث العجائبي الذي مكث في ذاكرة الجيل التراثية حتى تتوارثه الأجيال، ذاكرة الجيل التي هي " ذاكرة بناء ذات، لها مكان في العمل التوظيفي للهُوية، إنها في آن واحد أفقية وعمودية ... ذاكرة نَسَب تمتد إلى ما وراء القرابة. إنها الوعي بالانتماء إلى سلسلة من الأجيال المتعاقبة التي تشعر الجماعة أو الفرد، قليلاً أو كثيراً، أنها (أو انه) وارثها، انه الوعي بأننا خلف أسلافنا "[٧٤]، حتى تأخذ صيغتها الخرافية أو الأسطورية في الأغلب عبر الحكاية الشعبية ومناجاة (عين الشمس، الحمار، الغزال)، حتى يفعّل آلية التواصل، ولا سيما أن التراث يمتد عمقاً في التاريخ حتى يأخذ مساحته العِرقية التي تتضمن نتفاً من الأساطير والتقاليد الدينية والاجتماعية الثقافية/ الفلكلورية التي عالجت الدوافع الوجودية في صراعها مع الموت[٧٥]، لذا أصبح التوظيف تعبيراً عن المتناقضات التي تتوجس الفرد ومن ثم تتم معالجتها بالوهم الذي يقود إلى آخر حتى تتيه الحقيقة التي بحث عنها يحيا وتابعها بنظره وراءها بأنها قد ضلت طريقها إلى الشمس، حيث السمو والارتفاع والإجلال، والأمل/ سن الغزال، وهنا اخذ البناء السردي بتداعي الأفكار وتوليد الأحداث مع التلوين بلغة السرد التي تفرضها بنية الذاكرة وصيغة الحدث الذي يتعالق بين البنيتين عبر الفكرة التي طلبها السياق، مفادها قدرة الأُم على معالجة القلق الذي تلكأ به فؤاد الابن، ومحاولتها في الحفاظ عليه، فضلاً عن سخرية الآخر/ الذكر من بعض آليات الدفاع التي تقف في مواجهة القوى الشريرة وذلك عندما " قفز توفيق بعيدا عن الماء الذي رشته هنية خلفه "[٧٦].

ومن آليات الذاكرة في رواية (نبوءة فرعون) توظيف الأغنية الفلكلورية لدعم آليات التوصيل ومنح البناء السردي معقوليته السلوكية التي تتألف منها الحياة العادية/ الواقعية، فضلاً عن تنويع البات الخطاب التي تحوي طبقات المجتمع لبيان درجات التناقض، ثم بيان آليات الفرح الأنثوي، لاسيما وان الأغنية " ليست حاجة روحية ونفسية فحسب، ربما كانت حاجة فيزيولوجية وبيولوجية "[٧٧]، عندما " تُهوى القلوب مع مذياع منتهى الذي يهوى انتخاب الأغاني

التي تذوب لها القلوب من (ادري ببك مشغول بهوى الأسمر) إلى (أغار من الهوا لو لاعب زلوفك خايف من عيون الناس لا تشوفك) وذلك هو وقت الصباح الذي كانت تتشارك فيه منتهى مع بلقيس في فطورها الصباحي وفي أغاني رياض احمد ورضا علي وعفيفة اسكندر، قبل أن يولد يحيا بأعوام، وظلت تشاركها فيه بعد ولادته بسنوات عجاف عدة اختفت فيها الخردة من الجزادين والطائرات من السماء والحلوى من الأسواق " [٧٨]، إذ أخذ التوظيف الفولكلوري حضوره وفق سياق العاطفة الأنثوية التي برزت لتفعيل الذات مع الحدث الغنائي الذي اخذ حضوره عبر قرائن عدة (تهوى القلوب، يهوى انتخاب الأغاني، تذوب لها القلوب) التي تدل على الفرح الأنثوي الخصب في تركيب متكرر للهوى/ القلوب، الذي يسمو بالذات على الإذابة والتواشج مع العاطفة، كون الإذابة ضد الجمود [٧٩]، حتى أصبح فعل الإذابة يعمل على دمج هوى القلب في الفضاء العاطفي الذي تتنوع لوحاته بين طرفي الغرام، الذي تشكل عبر (مشغول بهوى الأسمر) وهو ما يأخذ الغياب الذهني/ الأنا، الذي انحدر في عتبة الهوى/ الآخر، عندما قابلها بحوار غزلي/ أخاف من الهوا لو لاعب زلوفك، فضلاً عن حضور أسماء الفنانين الذي يشكل حضور/غياب عبر الأسماء التي تستدعي الأغاني العاطفية، وهو الحضور الذي تستمد فيه وجودها الأنثوي عبر الآخر، حتى يصبح التبادل العاطفي هو من يكون الذات ويستدعي سياق الزمن (وقت الصباح)، الذي أخذ حضوره المستمر في جوف الأحداث، فعندما فتحت بلقيس مذياعها لتستمع إلى أخبار الساحة اخذ المذياع بإرفاد الأغاني التي تلامس عاطفتها في حب الماضي والتأمل الوجداني من مثل " مشغول وحياتك مشغول .. ولآخر الأسبوع مشغول، ... ما انحرمش العمر كله من عطفك عليه .. يللي حبك من السما أجمل هدية، ... آمنت بالله آمنت بالله .. نور جمالك آية .. آية من الله .. آمنت بالله، فشعرت بلقيس أن الحرب بعيدة عنها بعد السماء عن الأرض، وأنها من المستحيل أن تقع في مثل هذا اليوم الجميل، بل إنها لن تحدث في أي يوم آخر، بل لن تقوم على الإطلاق " [٨٠]؛ لأنها قد انحدرت مع العاطفة التي أخذت حضورها عبر التكثيف المتكرر للحرف (أن) الذي تكرر ثلاث مرات والحرف (بل) الذي تكرر مرتين، والحرف (لن) الذي تكرر مرتين مع تأييد إستراتيجية الزمن الذي انطلق من الآني/ هذا اليوم، ثم المستقبل القريب/ أي يوم آخر، ثم

سرمدية الزمن/ على الإطلاق، ليحمل تناقضاته التي دمجت بين الموت/ الحرب، والحياة/ العاطفة التي تطرح أنوثتها على جغرافية النص، وهنا _على المستوى الدلالي_ استفادت الكاتبة من ثراء الأغنية لتفعيل العاطفة، فضلاً عن المزج بين الحوادث التي أخذت تناقضها على حساب الشخصية، أي جعلت الشخصية تعيش ازدواجية نفسية بين الموت/ الحرب، والحياة/ الأغاني، فضلاً عن المستوى الفني عندما أذابت الروائية الفواصل بين الواقعي والتخييلي ودفعت القارئ إلى التواصل مع النص، ولا سيما أن من معايير الإجادة الفنية للعمل الأدبي دفع القارئ إلى التواصل الثقافي والموضوعي، مع الإيهام بتشابه الفضائين الخارجي/ الواقعي والسردي/ التخييلي[٨١]، عبر آليات السرد الرابطة بين الأفكار وسياقات الذاكرة التي تحقق إجابة مناسبة على مختلف الاستجوابات الممكنة، وتجعلنا نتلاءم مع الظروف الحاضرة، بوصفها ذاكرة تجمع بين التجارب الماضية لمنح الأحداث تعايشها الزمني[٨٢]، لذا شكلت ولادة يحيا بؤرة زمنية تفصل بين (الفرح والعجاف) أي العجاف الذي تشكل بحضور الفقر/ اختفت الخردة من الجزادين والحلوى من الأسواق، والحرب/ الطائرات من السماء، وهو غياب الفرح/ الذات عاطفيا، وحضور الصراع والتناقض الذي مزج بين الحرب والعاطفة.

ان التوظيف الفولكلوري عبر الأغاني الشعبية قد أخذ مساحة من الارتباط باللهجة المحلية وطرح الهوية الخاصة التي تتأسس عليها فرادة الموضوع وانتقائية الفكرة، وهذه من ميزات الأدب الحديث ومهامه التي تتجلى حتى تحمل مرايا عدة تعكس فيها اعترافات العصر وتلوين الثقافة [٨٣]، التي يعبر فيها الأديب عن إخلاصه لتراثه المحلي والعقائدي والعرفي، فضلاً عن مرح الطفولة التي حملته أغاني الأطفال " طلعت الشُمّيسة على وجه عيشة، عيشة بنت الباشة .. تلعب بالخرخاشة، صاح الديك بالبستان الله ينصر السلطان "[٨٤]، وهو من النمط الغنائي الخاص بصغار البنات في البيئة العراقية تعبيراً عن الخروج بعد هطول المطر [٨٥]، وهي الدلالة الغائبة التي تسببت بحضور الأغنية وآلية التفاعل، وهي بدورها تحمل رمزيتها النفسية في التوظيف الدلالي، عندما يصبح أفق الانتظار لدى الصغار هو انتهاء هطول المطر حتى يخرجوا من منازلهم/ حدس اللحظة/ الفرح الذي تشكله تلك الرؤية الجمالية بعد ان

تلامس قطرات المطر الأرض، ذلك الفضاء البهيج الذي يمزج بين برد الجو وسطوع الشمس ، تلك اللحظة الفاصلة بين هطول المطر وهطول الأطفال في شوارع الفرح/ الألق الذي يتسرب عبر شعاع الشمس وهي تلامس البيوت التي غسلها المطر الرباني الجميل، لتخرج بعدها أهازيج الصغار عن ضيقها الواقعي الذي أزيح بفاعلية المطر/ الخير، الذي تجسد في الآلية السردية الدلالية التي " تعنى بمضمون الأفعال السردية دونما اهتمام بالسرد الذي يكونها. إنها المنطلق الذي يحكم تعاقب تلك الأفعال"[٨٦].

إن الأنثى أصبحت تخلع في النص " رداء الجزئي لتتوحد في رداء الكلي بصورة غير نمطية معنية بحالة الأنثى الباحثة عن دورها المناهض للقمعي والكلاسيكي الذي انتخب لها في بعض مراحله مواضعاً تحد من طليعية التغيير في كنهها كأنثى، بحيث تصير الأنثى .. أرضاً وسماءً ووطناً وحلماً ووجعاً وفرحاً، غير متمحورة في حالات غزلية، تم إرهاقها عبر أدوات هي في الأصل باتت مرهقة "[٨٧]، لذا فان الأغنية لم تكن لملء فراغاً سردياً، بقدر ما كانت القصدية الذاكراتية هي من تختار الحدث حتى تلونه بالموروث الذي يأخذ شكله البنائي تعبيراً عن هُويته البيئية والثقافية، فضلاً عن غوص الدلالة الأنثوية، كما في مشهد ترنيمة بلقيس[٨٨]:

ديلّلول يالولد يا بني ديللول

عدوك عليل وساكن الجول

فيسمعها يحيا ويبتسم، ثم تغفو عيناه رغدا وراحة.

إذ اخذ تقابل التوازي الموسيقي بين الشطرين، تقابلاً زمكانياً وموضوعياً لكل شطر على حدة، أي أصبح حضور يحيا بين أحضان أمه يأخذ مساحته الآمنة والمطمئنة، مقابلاً لمكان العدو الغائب/ الجول/ النائي، فضلاً عن إعاقة حركته عن الاعتداء لكونه عليلاً في ذاكرة الحدث التي تسعى إلى تبديد الخوف، عبر توظيف الأغنية الشعبية التي بدورها قد عبرت عن الانتماء البيئي والحضاري، ثم اخذ بعد ذلك يعبر عن شدة الارتباط بين الأُم وولدها، التي أخذت اللون الغنائي الخاص بالتنويم، وهو ما يتغلب عليه مسحة الأسى والحزن سواء كان ذلك في الكلمات أم في اللحن [٨٩]، لذلك أصبح الالتجاء إلى الأغنية مقصوداً ولم يكن عفوياً

بقدر ما كان يحمل هموم الأنثى التي فقدت زوجها، فضلاً عن القلق الذي يشغلها؛ لأن " ساكن الجول لم يكن عليلاً ولم يكن يعلم بأمر يحيا "[٩٠]، إذ شكل سياق الخوف بعداً كونياً يترصد الذات منذ أن رأت نور الحياة على أن " هذا الطفل ... سيكون هدفاً لأمريكا التي تريد القضاء عليه، لأنها تعتقد انه في المستقبل سيشكل خطراً عليها، فتبدأ بمراقبته منذ لحظة الولادة عن طريق الأقمار الصناعية ... خوفاً منه ومن هذا الجيل التي تريد القضاء عليه "[٩١]، حتى تأخذ الذاكرة ثيمتها العامية في توظيف اللغة، التي بدورها ستحدد هويتها وانتماءها الاجتماعي التي تتسم به، أي أخذ تشكيله الانتمائي عبر لوحة هويته التي تلونت بمشاهد تراثية تؤيد عرقه القومي والحضاري، وبالتالي الحفاظ على التراث والوطن، والأرض، المكان الذي أخذ حضوره عندما وضعت هنية " في وسط الحديقة خيال مآتة ليخيف العصافير ويذود عن بذورها التي لم تنبت قط "[٩٢]، إذ أخذ (خيال المآتة) رمزيته التي تعمل على حماية الأرض بطرق شتى حتى وان كان ذلك عبثا في آلية الدفاع وضياع للجهد، كما تقول هنية " زرعنا الحديقة خياراً ولم يثمر، وزرعناها ورداً فأثمر"[٩٣] وهو ما يحمل رؤية الكاتبة التي عبرت عنها عبر الخطاب الأنثوي الذي تشكل في الذاكرة الجمعية عبر لسان هنية، ولسان الراوية، عندما قالت هنية لخيال المآتة: " من عابت هيج لعّابة خضرة. فارتطمت يدها برأسه، وكادت كرة القدم الملفوفة بخرق بالية أن تسقط إلى الأرض "[٩٤]، وهنا أصبحت اللغة تشتغل بازدواجية عبر نفسية الشخصية عندما تحولت إلى العامية وهو اندماج الشخصية بالأرض عبر لغة الرواية التي اصطبغت بها بالصبغة الشعبية [٩٥]، فضلاً عن تهميش قوة خيال المآتة/ الآخر المدافع عن الأرض؛ لأنه " لم يرتدوا غير قمصان خفيفة وسترات مرقطة، ولا يفعلون شيئا سوى مصارعة الريح العجيبة التي كانت تغير اتجاهها بين لحظة وأخرى فتصفعهم من جميع الاتجاهات، وترديهم أشباه موتى على أرصفة الطرقات "[٩٦]، بينما الآخر المعادي قد أخذ احتياطه في الدفاع عن نفسه عندما تمنع ملابسهم " عنهم الموت ذات اليمين وذات الشمال "[٩٧] وهنا أخذت المقارنة مجراها في منع الموت عبر السباب التي قد احتسب لها طرفا الصراع، لاسيما وان الآخر قد جاء معاديا عابرا للبحور وهو ما يأخذ مشهده عبر الأغنية الشعبية على لسان توفيق " عبرت الشط على مودك .. خليتك على راسي"[٩٨]، وهنا أصبح الانزياح الدلالي على التعبير عن الآخر المعادي الذي تجاوز القارات، حتى يخلف للأمهات حسراتها، عبر

السخرية التي تشكلت في مفارقة المعنى في (خليتك على راسي) وهي ما يفسرها سياق الحرب وذاكرة الأحداث المتناقضة، الزاخرة بالرمزيات التي أصبح فيها النص عبارة عن لوحة فيسفسائية تتعالق فيها الحكايات والتداخلات السردية التي تصب في معنى واحد وهو أن الآخر/ المعادي/ فرعون، له قوته التي تمنحه السلطة والتعالي المثبت في الذاكرة الجمعية والرأي العام، وذلك عندما أخرجت بلقيس "كتاب القراءة من بين الكتب، وقالت له [أي ليحيا]: الحصان كبير، ولكن الفيل اكبر منه، والحمامة صغيرة، ولكن البلبل اصغر منها، والبيت حلو، ولكن التمر أحلى منه "[٩٩]، لا شك أن هذه الذاكرة التي أخذت فرعيتها عن بنية السرد لتشكل مسافة دلالية، تواشجت رمزياً حتى تمنح المعنى اتكاء متعدداً عبر حضور الانزياحات الدلالية التي أخذت شكلها الإيحائي في التوظيف لدعم الخطاب والرؤية التي استعادت حياتها الحضورية عبر سياق الواقع المعاصر، إذ لم يكُ الفيل/ فرعون سوى تلك القوة التي أخذها طغيانها متجبّرة على من هم ادني منها/ الحصان، وأخذت تغتصب أرضها وتمتص خيراتها التي كتبها يحيا في دفتره " في البستان خوخ وتين وتمر وعنب ... "[١٠٠]، وهي موارد البلاد الطبيعية، غير أن ذلك لا يعني إلغاء آليات الطموح وتسليم الأمر حتى وان كان الحمام/ السلام صغيراً في مواجهة العنف، أي أن هناك صوت/ بلبل يتجاوز الكم والحجم حتى يحافظ على جمال البيت وعروبة الأرض/ التمر وهو ما يتجسد فيه صوت الأمل/يحيا.

إن آلية اشتغال أسلوب الحكاية واضح وجلي في طريقة عرض الحكايات التي أخذت أسلوب الحكايات الشعبية والأسطورية التي تميزت به حكايات ألف ليلة وليلة من مثل تقديس الذات أو الاعتزاز بالجنوسة وانتقائية الشخصيات وإيثار الحرية لتغيير آلية الواقع، فضلاً عن الجمع بين العامي والفصيح وبين سهولة الحديث وعمق الفكرة، حتى يصل الخطاب إلى جميع طبقات المجتمع، مع المزاوجة بين العاطفي والعقلي، دفعاً للرتابة والملل[١٠١]، واحتضاناً لذاكرة الجيل، فضلاً عن المزج بين الأم والذاكرة الحكائية الأبدية التي تتناقلها الأجيال وبين خطاب العصر، إيهاما للقارئ وتدليلا للخطاب الأنثوي .

هوامش البحث:

١- ينظر: لسان العرب، ابن منظور محمد بن المكرم بن أبي الحسن بن احمد الأنصاري (ت٧١١)، تحقيق : عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، مج٣، ج١٧، مادة (ذكر)/١٥٠٧.

٢- من تجليات الذاكرة (دراسات في نصوص عراقية)، نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٥/٥.

٣- ينظر: صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، إبراهيم نمر موسى، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإسلامية، مج٢٤، ع١_٢، ٢٠٠٨/ ٩٩.

٤- ينظر: الذاكرة والهوية، جويل كاندو، ترجمة: وجيه اسعد، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠٠٩/ ٦٩ _ ٧١.

٥- الذاكرة، عرض وتقديم: مصطفى غالب، بيروت، مكتبة الهلال، ١٩٧٩/ ١١.

٦- ينظر: شعرية الخطاب السردي ، محمد عزام، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥/ ١٠٥.

٧- نبوءة فرعون، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، دار الفارس للنشر والتوزيع الاردن، ط١، ٢٠٠٧/ ١٨.

٨- ينظر: لسان العرب، مج ٥، ج ٣٧ ،/ ٣٢١٣ .

٩- ينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٢/ ١٤٩.

١٠- ينظر: م، ن/ ١٤٨ _ ١٤٩.

*- وهو عبارة عن ماء حار وسكر مذاب فيه يستخدم غذاءً للطفل، ينظر :عادات وتقاليد الحياة الشعبية العراقية، إعداد وتقديم: باسم عبد الحميد حمودي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦ /٧٨ .

**- وهي وصفة طبية تُعطى للصبي في حالة صراخه حتى يهدئ من روعه، وتشتهر بين الأوساط الشعبية في جنوب العراق، ينظر: م، ن /٧٥ _٧٦ .

١١- ينظر: نبوءة فرعون/ ١٨_١٩.

١٢- المغامرة السردية: جماليات التشكيل القصصي رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، سوسن هادي جعفر، الشارقة دائرة الثقافة والإعلام، ط١، ٢٠١٠/١٦٦.

١٣- ينظر: نبوءة فرعون/ ٤٨.

١٤- حوار مع الكاتبة: الرواية ليست سيرة ذاتية مقدمة من وجهة نظر الكاتب فقط، حاورتها: كرنفال أيوب، بغداد، مجلة الأقلام، ع٥، ٢٠٠٨ /١٤٧.

١٥- نبوءة فرعون/ ٤٨.

١٦- جوهر الحكاية الشعبية في " النيل ينبع من المقطم "، مدحت الجيار، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، ع٣ ،١٩٨٦ /٤٦.

١٧- ينظر: المغامرة السردية /١٦٦_١٦٧.

١٨- نبوءة فرعون/ ٢٦ _ ٢٧ .

١٩- جماليات المكان في رواية (ذاكرة الجسد)، قسنطينة وثنائية الحضور والغياب، هايل محمد الطالب ، مجلة عمان ، ع ١٥٣ ، ٢٠٠٨ /٢٤.

٢٠- نبوءة فرعون/ ٧٦ .

٢١- ينظر: لغة الرواية في نبوءة فرعون لميسلون هادي بين التناص الديني والذاكرة الشعبية، إبراهيم خليل، مجلة عمّان، ع١٤٧، ٢٠٠٧ /٦.

٢٢- نبوءة فرعون/ ٩٢ _٩٣ .

٢٣- ينظر: م، ن/ ٨٥_٨٦.

٢٤- ينظر: م، ن/ ٨٩_٩٢، ١١٤.

٢٥- لسان العرب، مج١، ج٨ /٦١٦.

٢٦- ينظر: السرد الروائي النسوي .. غياب وعي الذات المختلفة "نبوءة فرعون" إنموذجاً، باقر جاسم محمد، بغداد، مجلة الأقلام، ع٥، ٢٠٠٨ /١٥٧.

٢٧- نبوءة فرعون/ ٩٣ .

٢٨- ينظر: لسان العرب، مج٤، ج٣٠ /٢٦٦٤.

٢٩- ينظر: استراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي، سيد عبد الله، مجلة ألف، ع٢١، ٢٠٠١/ ١٠١.

٣٠- حوار مع الكاتبة: الرواية ليست سيرة ذاتية مقدمة من وجهة نظر الكاتب فقط/ ١٤٧.

٣١- نبوءة فرعون/ ٣٠.

٣٢- بلاغة القراءة، جيمس أي.سيتز، ترجمة: ناظم عودة، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، ٢٠١١/ ١٧.

٣٣- ينظر: نبوءة فرعون/ ١٣٩_١٤١.

٣٤- ينظر: م، ن /١٣٢.

٣٥- ينظر: م، ن/ ١٨٤.

٣٦- ينظر :لسان العرب، مج٢، ج١٣، مادة (حيا) /١٠٨١_١٠٨٢.

٣٧- في علم التراث الشعبي، لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد، ١٩٧٩/٣_٤.

٣٨- نبوءة فرعون/ ١٦٢.

٣٩- م، ن/ ١٦٥.

٤٠- ينظر: الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، حسين خمري، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١/ ٦٨ _٦٩.

٤١- ينظر: نبوءة فرعون/ ١٣٤_١٣٧.

٤٢- م، ن/ ١٧٠.

٤٣- ينظر: شعرية القصة القصيرة في العراق، حسين حمزة حمود الجبوري، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، ع٣، ١٩٩٩/ ٦٨ _٦٩.

٤٤- ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم ومقارنة)، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥/٤٤.

٤٥- ينظر: لسان العرب، مج٥، ج٤١ /٣٦٣٧.

٤٦- ينظر: م، ن، مج٤، ج٢٥ /٢١٨٢.

٤٧- تأويل الرؤيا وإيقاعية الشكل قراءة في شعر الشباب، ناهضة ستار، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، ع٣، ١٩٩٩/ ٧٤.

٤٨- ينظر: نبوءة فرعون/ ١٨٤.

٤٩- م، ن/ ١٧١.

٥٠- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، ط١ ، ٢٠١٠ /٣٢.

٥١- ينظر : م، ن، /٣٢_٣٣.

٥٢- ينظر: نبوءة فرعون/ ١٧٨.

٥٣- م، ن/ ١٧٨.

٥٤-ينظر: م، ن/ ١٨.

٥٥- اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١ /٤٢.

٥٦–جوهر الحكاية الشعبية في (النيل ينبع من المقطم)/ ٤٥.

٥٧– ينظر: نبوءة فرعون/ ١٧٩.

٥٨– الواقعية السحرية والجنس في رواية المسافات، عبد العزيز موافي، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، ع٣، ١٩٨٦/ ١٧.

٥٩– ينظر: السرد الروائي النسوي.. غياب وعي الذات المختلفة " نبوءة فرعون" إنموذجا/١٥٨.

٦٠– ينظر: الحكاية الشعبية العراقية/ ٩٢.

٦١– ينظر: لغة الرواية في نبوءة فرعون لميسلون هادي بين التناص الديني والذاكرة الشعبية /٨.

٦٢– ينظر: الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص ،كاظم سعد الدين، دار الرشيد للنشر، بغداد، السلسلة الفلكلورية ١٤، ١٩٧٩/ ٩.

٦٣– الواقعية السحرية والجنس في رواية المسافات/ ١٨.

٦٤– ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، داوود سليمان الشويلي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠/ ٤٤.

٦٥– ينظر: ميسلون هادي وأدب عصر المحنة، حسين سرمك حسن، دار الشروق، عمان ،ط١ ،٢٠٠٤ /٨_١٠.

٦٦– نبوءة فرعون/ ٥٣.

٦٧– م، ن/ ٥٢_٥٣.

٦٨– م، ن/ ٤٣.

٦٩– ينظر: في تحليل الخطاب السردي (وجهة النظر والبعد الحجاجي)، محمد نجيب العمامي، دار المعرفة، تونس، ط١، ٢٠٠٩/ ٨٩.

٧٠- ينظر: ظاهرة القلق في هذا الزمن نزعات مشتركة في فضاءات الفنون والأدب المعاصر، ليسواف اوستاهيفتش، ترجمة: عدنان المبارك، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٢، ٢٠٠٨ /٢٦ _ ٢٧.

٧١- نبوءة فرعون /٥٤.

٧٢- ينظر: الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦/ ٥٥.

٧٣- م، ن/ ٦١ _٦٢.

٧٤- الذاكرة والهوية/ ١٨٣_١٨٤.

٧٥- ينظر: الحكاية الشعبية العراقية/ ٨٧.

٧٦- نبوءة فرعون/ ١٣٣.

٧٧- قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، توظيف الأغنية في القصة القصيرة والرواية، ثائر زين الدين، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١/٧.

٧٨- نبوءة فرعون/ ٢١_٢٢.

٧٩- ينظر: لسان العرب، مج٣، ج١٧، مادة (ذوب)/ ١٥٢٤.

٨٠- نبوءة فرعون /١٢٠.

٨١- ينظر: قارب الأغنيات والمياه المخاتلة/٨.

٨٢- ينظر: الذاكرة/ ٨٦.

٨٣- ينظر: فرجينا وولف ومهمة الأدب، برنارد بلاكستون، ترجمة: إيمان احمد، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، ع٣، ١٩٨٣/ ٢٠٤.

٨٤- نبوءة فرعون/ ١١٨.

٨٥- ينظر: ألوان من التراث الشعبي في العراق، محمد رجب السامرائي ،الموسوعة الثقافية٦٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨/ ١٢_١٣.

٨٦- إلف ليلة وليلة وسحر السردية العربية/ ٣٨.

٨٧-الأنثى في (مصيدة الحواس) لنضال برقان، جلال برجس، مجلة عمان الثقافية، ع١٦٥ ،٢٠٠٩/ ٨٢.

٨٨- نبوءة فرعون/ ١٩.

٨٩- ينظر: في علم التراث الشعبي/ ٢٠.

٩٠- نبوءة فرعون/ ١٩.

٩١- حوار مع الكاتبة: الرواية ليست سيرة ذاتية مقدمة من وجهة نظر الكاتب فقط /١٤٧.

٩٢- نبوءة فرعون/ ٢٥.

٩٣- م، ن/ ١٣٣.

٩٤- م، ن/ ٢٥.

٩٥- لغة الرواية في نبوءة فرعون بين التناص الديني والذاكرة الشعبية/ ٧.

٩٦- نبوءة فرعون/ ١٣٩.

٩٧- م، ن/ ١٣٨.

٩٨- م، ن/ ٢٣.

٩٩- نبوءة فرعون/ ٨٠.

١٠٠- م، ن/ ٨٠.

١٠١- ينظر: أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، كامل بلحاج، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤ /٨٩ _٩٠.

ثبت المصادر والمراجع

أولاً: الكتب:

- أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)، كامل بلحاج، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٤.
- ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية، داوود سليمان الشويلي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٠.
- ألوان من التراث الشعبي في العراق، محمد رجب السامرائي ،الموسوعة الثقافية ٦٢، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،(د، ط)، ٢٠٠٨.
- الحكاية الشعبية العراقية، دراسة ونصوص، كاظم سعد الدين، دار الرشيد للنشر، بغداد، السلسلة الفلكلورية ١٤،(د، ط)، ١٩٧٩.
- الذاكرة، عرض وتقديم: مصطفى غالب، بيروت، مكتبة الهلال،(د، ط)، ١٩٧٩.
- الذاكرة والهوية، جويل كاندو، ترجمة: وجيه اسعد، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام، عبد الإله الصائغ، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الثانية، ١٩٨٦.
- شعرية الخطاب السردي ، محمد عزام، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٥.
- الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ١٩٩٢.
- الظاهرة الشعرية العربية (الحضور والغياب)، حسين خمري، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.

- العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، حسين علام ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- في تحليل الخطاب السردي (وجهة النظر والبعد الحجاجي)، محمد نجيب العمامي، دار المعرفة للنشر، تونس، الطبعة الأولى، ٢٠٠٩.
- في علم التراث الشعبي، لطفي الخوري، الموسوعة الصغيرة (٤٠)، منشورات وزارة الثقافة والفنون، بغداد،(د، ط)، ١٩٧٩.
- قارب الأغنيات والمياه المخاتلة، توظيف الأغنية في القصة القصيرة والرواية، ثائر زين الدين، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- لسان العرب، ابن منظور محمد بن المكرم بن أبي الحسن بن احمد الأنصاري(ت٧١١)، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله ، هاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة(د، ط، ت).
- اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، الأخضر جمعي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة (عرض وتقديم ومقارنة)، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- المغامرة السردية: جماليات التشكيل القصصي رؤية فنية في مدونة فرج ياسين القصصية، سوسن هادي جعفر، الشارقة دائرة الثقافة والأعلام، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- من تجليات الذاكرة (دراسات في نصوص عراقية)، نادية غازي العزاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، الطبعة الأولى، ٢٠٠٥.
- ميسلون هادي وأدب عصر المحنة، حسين سرمك حسن، دار الشروق، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.

- نبوءة فرعون، ميسلون هادي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠٠٧.

ثانياً: الدوريات:

- إستراتيجية الغياب في شعر سعدي يوسف: مدخل تناصي، سيد عبد الله، مجلة ألف، العدد٢١، ٢٠٠١.
- الأنثى في (مصيدة الحواس) لنضال برقان، جلال برجس، مجلة عمان الثقافية، العدد١٦٥، ٢٠٠٩.
- بلاغة القراءة، جيمس أي.سيتز، ترجمة: ناظم عودة، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد١، ٢٠١١ .
- تأويل الرؤيا وإيقاعية الشكل قراءة في شعر الشباب، ناهضة ستار، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، العدد٣، ١٩٩٩.
- جماليات المكان في رواية (ذاكرة الجسد) قسنطينة وثنائية (الحضور والعياب)، هايل محمد الطالب، مجلة عمان، العدد١٥٣ ، ٢٠٠٨.
- جوهر الحكاية الشعبية في (النيل ينبع من المقطم)، مدحت الجيار، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، العدد٣ ،١٩٨٦.
- حوار مع الكاتبة: الرواية ليست سيرة ذاتية مقدمة من وجهة نظر الكاتب فقط، حاورتها: كرنفال أيوب، بغداد، مجلة الأقلام، العدد٥، ٢٠٠٨.
- السرد الروائي النسوي .. غياب وعي الذات المختلفة "نبوءة فرعون" إنموذجاً، باقر جاسم محمد، بغداد، مجلة الأقلام، العدد٥، ٢٠٠٨.
- شعرية القصة القصيرة في العراق، حسين حمزة حمود الجبوري، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، العدد٣، ١٩٩٩.

- صوت التراث والهوية (دراسة في التناص الشعبي في شعر توفيق زياد)، إبراهيم نمر موسى، مجلة جامعة دمشق للآداب والعلوم الإسلامية، مجلد٢٤، العدد١_٢، ٢٠٠٨.
- ظاهرة القلق في هذا الزمن نزعات مشتركة في فضاءات الفنون والأدب المعاصر، ليسواف اوستاهيفتش، ترجمة: عدنان المبارك، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٢، ٢٠٠٨.
- فرجينا وولف ومهمة الأدب، برنارد بلاكستون، ترجمة: إيمان احمد، بغداد، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد٣، ١٩٨٣.
- لغة الرواية في نبوءة فرعون لميسلون هادي بين التناص الديني والذاكرة الشعبية، إبراهيم خليل، مجلة عمّان، العدد١٤٧، ٢٠٠٧.
- الواقعية السحرية والجنس في رواية المسافات، عبد العزيز موافي، بغداد، مجلة الطليعة الأدبية، العدد٣، ١٩٨٦.