تحولات الزمن في رواية (نمش ماي) لفليحة حسن

م.م يحيى مزبان بديوي السعيدي

Transformation of time in novel of (Nimish Mai) by Falyha Hassan

Asst lect. Yahya M. Bedewi ALSaidi

ملخص البحث

يقولون أن الزمن بمثابة الجهاز العصبي للرواية، فلا رواية دون زمن، ولا حدث دون تأطير زماني ظاهر، أو مخفي، وفي التزمين يتضح عنصر الرؤية وتتجلى بنى القص الأخرى؛ لأن الرواية وهي مخاض عسير لتجربة إنسانية تحتاج لتدور مع دوران الإنسان في هذه الحياة، وفي تفاصيل السرد يُعول على تفاصيل الموقف، وبينونته الوقتية لتكون نقطة إنطلاق، أو نكوص، فكل الحوارات والذكريات والأحداث تنطوي على أجندة حتمية لزمن يرهن ما سيكون عبر أثير السرد..

في هذا البحث حاولنا تقصي الزمن في واحدة من تجارب فليحة حسن الروائية؛ لأن نمش ماي وهي التي ستمثل المتن التطبيقي كانت وقتذاك إنتقالة غير محسوبة لنوع سردي يتصف بالقصر، إذ هي رواية قصيرة على أدق الأوصاف وأكثرها أدبية، ولأننا تعودنا على تسطيح الأحداث ومدّها من خلال الرواية الطويلة، سنجد النص هنا مشحون بالأزمنة والأمكنة معاً، والكاتبة تتقصد الإقتضاب والإنتقال السريع؛ لأنها تشتغل على نص أدبي سردي قصير، وهي لذلك تحاول الإيجاز، والإقتصاد في الأحداث منعاً لتشرذم الحبكة.

والسؤال الأهم في هذه الفسحة البحثية هو كيف إختزلت الكاتبة الزمن، لتثبت لنا نظريتها (الأدبية) القائمة على إستراتيجية (تسريع / توقيف) الزمن، ومن ثم الإنطلاق منه لإبتناء أحداث قد يراها القارئ منسلخة عما قبلها، أو منفصلة عن رتم الزمن الحقيقي؟ ولذلك سنواجه هذا التساؤل من خلال تحليل الحدث نفسه وبيان علاقته بما (قبل / بعد) لرسم صورة مقربة للمراد (زمنياً).

وسنحاول قراءة الرواية (زمنياً) وفق المنهج البنيوي، ومقولات تودوروف لنقف على التحولات المائزة التي شكلت علامة فارقة في بنية الزمن الروائي، وكيفية إبتعادها أو قربها من الزمن الواقعي.

الكلمات المفتاحية: الإسترجاع، التأريخ، الزمن، نمش ماي

Abstract

It is said that time is the nervous system of the novel. There is no novel without time, and there is no event without apparent or hidden temporal framing. In synchronicity, the element of vision becomes clear and other narrative structures are manifested. This is because the novel, which is the difficult labor of a human experience, needs to revolve with the human's rotation in this life. In the details of the narration, they depend on the details of the situation and its temporary evidence to be a starting point or a regression, as all dialogues, memories and events involve an inevitable agenda for a time that depends on what will be through the narration ether.

In this research, we tried to investigate time in one of Faliha Hassan's novelist experiments because Namsh Mai, which will represent the applied text, was at the time an uncalculated transition to a narrative type characterized by shortness. It is a short novel with the most accurate and most literary descriptions. Because we are accustomed to flattening and extending events through the long novel, we will find the text here filled with both times and places and the writer intends to be brief because it is working on a short narrative literary text. It is therefore trying to be brief and economic in the events to prevent the plot from being fragmented.

The most important question in this research is how the writer reduced time, to prove to us her (literary) theory based on the strategy of (accelerating - stopping) time. Then proceeding from it to construct events that the reader may see as deviated from what came before or separated from the rhythm of real time. Therefore, we will confront this question by analyzing the event itself and clarifying its relationship with what (before - after) to draw a close picture of what is intended (chronologically).

We will try to read the novel (chronologically) according to the structural approach and Todorov's sayings, to identify the characteristic transformations that formed a milestone in the structure of the novelist's time, and how they are far from or close to real time.

Keywords: Nimish Mai, Time, Retrospect, History

مقدمة

يرتهن نجاح الرواية بتوافر عدة عوامل ومقومات تتفاعل فيما بينها لتخلق نصاً ذا سيادة على غيره، وفي تعامل الروائي بإحترافية مع النص عليه أن يعطي أهمية للزمن؛ لأنه محور القص، وبوتقة أحداثه، ومن خلاله يحقق واحدة من أهم غايات القص التي هي المفارقة التي يحتاجها لتحقيق غاية الدهشة..

وقد وجدنا تعاملاً متفرداً مع الزمن عند فليحة حسن لذلك إرتأينا دراسة أهم أعمالها رواية (نمش ماي) وفق متغيرات الزمن التي كانت ظاهرة – مضمرة، وحاولنا أن نحلل هذه المتغيرات، ونبرر الإنتقالات السريعة كالطي والحذف والاستباق والاسترجاع بعد إستقراء شامل، ومع وعينا بأن أي زمن في أي نص لا يمكن سلخه، او دراسته على حدة دون تفكيك بنى السرد والغوص في تفاصيل الحدث؛ كونها كاشفة بدلالاتها الماضية – الحاضرة وحتى المستقبلية عن إشتغالات الزمن، ومدى حضوره بدواله الكورنولوجية، أو بوشايات التسريد الساندة.

وقد قسمنا البحث الى تمهيد في (الرواية والحتمية التاريخية)، ومبحثين الأول: (الرواية الجديدة والانفلات الزمني)، بينما كان الثاني (الزمن في رواية نمش ماي)

التمهيد: الرواية والحتمية التاريخية

بدءاً، التأريخ يدّونُ المتغيرات ويحترمها، يتعاطى مع أصحابها بنوع من الحذر أولاً، ثم ما يلبث أن يضعها على طاولة التشريح قبل أن يقرَر تسميتها إنجازاً عصرياً، بعد ذلك يعمدُ لتسجيلها كحالةٍ ماضيةٍ حلّ محلها شأنٌ آخر، ثم هكذا دواليك.. ولعلنـــا لا نبالغ إذا قلنا إن التواريخ إقاصيص وصلتنا (مشـافهةً – تدويناً) [1]،

تحمل في طيها خبراً، يتداوله الأديب، الفيلسوف، الآثاري، والعالم، كلٌ على وفق رؤيته وقراءته، لكنهم يتفقون (على الأغلب) إن محتوى التأريخ سردٌ لراوٍ مبطنٍ بحدثٍ ماضٍ،

وعليه فإن الرواية مرآةُ لهذا التأريخ[٢]، وإنعكاسه بالوقت نفسه، بمعنى أكثر سعة إنها صدى الحراك البشري الفعال مذ عرفَ الإنسانُ كيف يدون مشاعرَه وحيثياتِ حياتِه قبل بضع مئات من السنين، وعلاقة (التأريخ بالرواية) أو (الرواية بالتأريخ) علاقة تخادم وظيفي أنتج مراجعةً تحترم الإرث بكل تجلياته، وأياً كانت اللغة التي تُكتب بها الرواية أو الطبقة التي تستهدفُها، فهي ترسم صوراً سردية مُؤتمِنة لحالة الوعي البشري الذي مرَّ بإنتقالات جدليّة مهمة وهو يحاول أن يكتبَ ما يرى وما يشعر، ومنذ أن تحررَ من ربقةِ الملحمةِ التي تستغرقُه في تعداد مدائح الأرباب والمخلوقات الضخمة، وجد ضالته في النثر الروائي المتوافق مع الحالة الذهنية المستغرقة والمائلة للتفصيل والوصف في بدايات التكوين، فـ " الرواية، هذا الشكل الجديد للملحمة، هي محطة من محطات الحتمية التأريخية، فالعقل الكلي هو الذي إختار ذلك، ونقول إختار ذلك من دون أن نعني إنها رغبة من رغبـــــــــاته، فالأمر نتيجة لعملية جدليّة طويلة جداً.. "[٣]، حينذاك بدأت منهجية الكتابة في الرواية تنفتح على عوالم سردية جديدة، فتغيرت ضروراتها مراراً، وبتنا نلمسُ إحياءً لقيم حياتية متعددة أعلت شأنها الروايةُ تباعاً.

لا نحتاج للتكرار في أن الرواية التي تسيدتْ الفنون النثرية وغير النثرية في الآونة الأخيرة طوّرت إمكاناتها كثيراً لتصل لمرحلة النضحِ والإحتراف الكلي في إخراج مضمونٍ مغايرٍ، وفيه فنية عالية في التكثيفِ والتمظهرِ بثوب الخيال الذي بدأ يجتزئ مقولاته من الحقائقِ عينها لكن بمدلولات عميقة وضعتْ القارئ إزاء أسئلة الوجود الكبرى، ففي الرواية صِرنا نقرأ الآثارَ بسرديةٍ أدبيةٍ يشغلُ الخيالُ والحدث حيزاً ليس بقليل منها، لكنه نوع محببٌ من الإشتغال، وكأنه تزييفٌ مقبولٌ إذا تجاوزنا المعنى السلبي للتزييف، لأن الراوي وهو مؤلفٌ ثانٍ وقارئٌ مغايرٍ للنص التأريخي سينقل لنا إستدراكاته التي تلي نقطة الختام في الخبر التأريخي،

بإعتبار إن " قراءة الأثر تتحول الى مجال آركيولوجي* للكشف عن المضمر، والمخفي، وعن ما في الصراعات العميقة من أسرار، ومن أنساق ثقافية مُهرّبة، وهذا ما يُعطي للقراءة زخماً، وقوةً، وفضاءً للتمثيل الذي تفترضه تلك القراءة في صياغة المجال السردي، إذ يفتح هذا السردي أفقاً لقراءة التأريخ والوثيقة بوصفها أثراً في الواقع وفي التداول.."[٤]، وعلينا أن نعي ظرفية الحالة الكتابية أياً كان مسماها، في فضاءٍ فسيحٍ من الإجتذابات المعقدة، تتطور الفكرة فيه، وتنعقد صلتها بما يناقضها، حينها يأتي دور الأديب والروائي (خصوصاً) لتعقيد الصلة أكثر لا حلها؛ لصنعِ حالةٍ مفارقةٍ دون طرح تبريراتٍ، عندئذ سيكون قد حقق غاية السارد وهدفه الأعلى.

الروائي عادة يمارس حالة بحثٍ دائمٍ عما يجسدُ فكرتَه ويعطيها بعدها الرؤيوي التخييلي، وفي ذهابه للإشتغالات غير المدركة، مشروع مثمر ومعطاء في الغالب، لان الميتافيزيقيا بتجلياتها المختلفة حقلُ إكتشافاتٍ غنيٌ بالتصورات المستقبلية والـ (ما بعدية) التي يحبذها الكاتب، فهي " بهذا المعنى تثويرٌ لنطاق الرؤية، وتفجيرٌ للممكنات البشرية التي ما كانت متاحةً لولا هذا الحس الميتافيزيقي الجميل، المتعالي على الوقائع المادية المشخّصة، وبهذا المعنى يكون التخييل الروائي صفة جوهرية للخاصيّة الميتافيزيقية المحفزة لتوسيع نطاقات التخييل، وتلوينها بمذاقات تساعد القارئ على الإسترخاء، وإجتناء أكبر قدر من المتعة الفكرية والحسية.. "[٥]، فالواضح بعد ذلك ان الرواية نص تأريخي بخيال مغاير.

المبحث الأول: الرواية الجديدة والانفلات الزمني

يتحدث (إمبرت) عن الأدب واصفاً إياه بأنه " فن في الزمان وليس المكان "[٦] بمعنى ان أياً من فنونه الكتابية ستسغرق في اهتمامها بزمنية الكتابة قبل كل أمر، ويربط تودوروف الزمن بـ " مظهر من مظاهر الإخبار يسمح لنا بالإنتقال من الخطاب الى التخييل.."[٧]،

فالحداثويون في الرواية يتحدثون عن الإيهام بالدرجة الأولى كمؤشر مهمٍ في بنية النص الروائي المعاصر، وهو بلا شك ترجيح لقوة الخيال إزاء التنصيص والمكاشفة، وتطويع للأجواء الحسية المباينة للواقع، والكاتب هنا عليه أن يحقق قائمة إفتراضات متداخلة مع النص تشفع لأي قيمة واقعية في التحول لثيمة روائية ملائمة لمتطلبات الإجراء السردي المرتقب.

وبعيداً عن التعريفات الإصطلاحية للزمن والتي طال الكلام عنها في المتون المعجمية النقدية يهمنا زمن القص والزمن الواقعي لأننا نجد فيهما مقاربة مفهومية لما نحن بصدده من ايحاءات في المتن الروائي فالناقد سعيد يقطين يستدل على الزمن اللساني الذي يتجلى في اللغة المناط بها نقل التجربة الإنسانية وهذا الزمن حسب رأيه لا يمكن إختزاله في الزمن الحدثي او الفيزياوي.."[٨] الأمر المراد توضيحه إننا قبالة زمنين يمكن للكاتب استحضارهما ككيفية سردية داعمة الأولى الحدث اقدم من الخطاب وبذلك ستنحدر الشخصية باتجاه التذكر، والثاني ان حدثا مصطنعا في الحاضر رغم عدم صيرورته.

معنى ذلك إن الكاتب هنا يعمد الى مزج صورة بين عالمين: الأول محسوس ملموس، والآخر ماضوي التصق بالذاكرة، وهنا علينا أن نعي حقيقة جليّة هي إن أية أفكار أو شخوص يريد إستعادتها إنما يأتي بدور فاعل في تصوير الحاضر بعدسة الماضي، من خلال بث لقطات رمزية معبأة بأفكاره ورؤاه،لأن الواقع ملهم كبير وهو بتناقضاته وتفاعلاته اليومية يزيد الضغط على الكاتب، وهنا تحتدم في مخيلته الأفكار وتتزاحم الصور، فيلجأ للذاكرة المائجة بالوجودات الماضوية التي تشبه الحاضر، فيكون إستصحابها أمراً لازماً لتحريك النمطية والخروج عن الإطار الجامد في التعبير عن حدثية الواقع.

في هذا العصر الذي نشهد فيه تناقضات جمة يعلو صوت الرواية الخارجة عن قانون القالب الكلاسيكي

الباحثة لها عن حقيقة تجسيدية بعيدة عن سلطة الزمن التاريخي المعتاد لإن " الحدث من حيث هو يجب أن يتسم بالزمنية; والزمن من حيث هو يجب أن يتصف بالتاريخية في أي شكل من أشكالها.."[٩]

بيد ان هذه التراتبية تبدو مخترقة، ومختلة " فليس جوهر الادب هو التمثيل، ولا شفافية التوصيل، انما جوهره إيهام ما، مقاومة للفهم.. "[١٠]، وفي الحال لو كان بإمكاننا أن نبوب نصاً كهذا ضمن الإستعارات الإصطلاحية فإن أنسبَ ما يمكن إطلاقه هو (ما وراء السرد)[١١]، لأنه يفصل القارئ عن (الغائية) المحددة، أو المطروقة ليحيله لـ (غائيات) واهمة تتكدس في ذهن القارئ فتصنع بُعداً جمالياً براقاً ولافتاً، وبتعبير أكثر دقة إنه ضد الواقعية المتجلية تصريحاً في الرواية، لأن فيه إحالات قد لا تمت بصلة للواقع عبر إشارات ومرموزات دافعة لتوليد خيالات مجنحة مختلفة وخارجة.

المبحث الثاني: الزمن في رواية نمش ماي

يستوعب العمل الروائي في العادة العالم المحيط به، فهو تفكير منطقي، أو لا منطقي نيابة عن القارئ، أي إنه محاولة (تمرير أفكار، إستعراض معطيات، توصيف حوادث) وهي أي هذه الإجراءات تحتاج من يقوم بها (ورقياً) إذ يتوارى الكاتب حينئذ، فتنطلق شخصياته (الواحدة – المتعددة) في مسك زمام الحديث والتأطير الشكلي للعمل.. ولابد للشخصيات من " أسماء وسمات تمثل هويتها.. "[١٢]، كما انها لا تأتي بشكل إعتباطي بل مفتعلة، ومستوفية التقديم، وبالتالي فهي نتاج " الأثر السياقي للنص.."[١٣]، وفي تأثيرها بمجريات العمل والمتلقي، نجد إن سياقاتها الحكائية تبقى متحكمة في مديات صعودها وهبوطها، بقائها واندثارها..

إجتماعياً: قد نضطر لدراسة الشخصية وفق محددات بيئية لا تنفك عن إخراجها بشكلها المنظور، لأنها

عند المؤلف خاضعة بشكل أو بآخر لقيم التربية حيناً، والتعليم حيناً آخر، والعادات السائرة هناك، إذ يراها " نتاج لحضارة أو ثقافة معينة تشتمل على أنساق، أو أنظمة إجتماعية كالأسرة، والدين، والنظام السياسي، مع عدم اغفال العوامل الوراثية بطبيعة الحال.."[١٤]، أما فنياً: فيمكن تحديد فاعلية الرواية في إنتخابها نصاً مغايراً، وشخصيات فاعلة، وكذلك مكاناً يأوي الفكرة ويصنع الحدث، كل هذه المجسمات حين تتركب بشكل حرفي، في العمل الروائي ويمثلها عدد من الشخصيات تُبقي الأهمية للعناصر مجتمعة لا منفردة.

هذا بالنسبة للوعاء الذي يحتفظ بكل مقومات العمل، وينتهي بتقديم حالة مدهشة على شكل قص ملفت، لكن الوعاء بما هو هيكل جامع يحتاج لزمن ينطلق منه الحدث والحديث معاً، ولا يمكن بالمطلق السير بالعمل الروائي دون زمن دال، ولا نعني بطبيعة الحال بكلمة الزمن هذه الدقائق والساعات التي نتداولها، بل هو تعميم لكل تحول اجرائي يقيده مدى أو حيز يقيّم الحركة، ويعطيها بعداً محسوساً...

إن الروائي مهما كانت منهجيته السردية، ورؤاه، وافكاره، غير مطالب البتة بإحترام الزمن كما هو مساق ومفهوم حركياً، بل إن آليات الإسترجاع، والإستشراف متاحة بشكل مكثف كي يكوّن ثيمة تتساوق مع بناه السردية، ولعله والحال هذه يبتكر تمظهرات زمنية داعمة لجمالية النص، وهذا ما فعلته الروائية أيضا في روايتها المذكورة، إذ نلحظ تداخلاً في حيثيات الزمن بين قديم ومستقبلي وآني، وهكذا دواليك لكن دون التراتبية ذاتها، ولكي نلمس قدرات النص علينا أن نفتش عن مستلزماته لنتبين توقيته، ونشرع في فهم توظيفه ومدى تجانسه مع الحدث المسرود.

عملياً هناك طريقتان للتلاعب السردي بالزمن يستفيد منهما الروائي لكسر الخط الزمني، ومن ثم توسيع رقعة المفارقة، بتفعيل مشاهد الوصف

والحوارات البناءة التي تخدم الحدث، وكذلك تسريع الرتم الزمني يتوافق مع (خلاصة) الرواية ان صح التعبير التي نقرأها في نمش ماي، وهو ما يسميه الناقد سعيد يقطين " الاخبار القبلي والاخبار البعدي"[١٥] ..

أولاهما: الاستباق الذي نعني به التمهيد للحدث القادم عبر ترميزات دالة يُفهم منها إن الآتي مرتبط بالمسرود الحالي، بل هو مكمل له بإعتبار إن جزءاً مخصوصاً ستكون له أولوية الإنتقال من زمن الحاضر الى المستقبل: " تقرفصت كجنين، وصار حبل أفكاري يضغط علي فلم أجد سوى التوسل بهلام شفاف يسمونه القدر.. أرجوكَ ليسحبني اليه.."[١٦]، ربما المفروض أن نفهم أنَّ هذه التوغلات النفسية الداخلية ستظهر من إنسان عاقل مميز للمشاعر، بيد إن مساحة المفارقة ستكون كبيرة حين نفهم (سياقاً) إن الطابوقة تلبست بلباس الآدميين، ومشاعرهم، وباتت تتحدث مثلهم، ولها حق التمني أيضاً، فوجودها هامشية بين كومة طابوق لا يعطيها ميزة التفرد، ولا صنع الحدث: " مرت أيام على ذلك الحدث، وأنا أحلم بتسلل لص آخر، وإندهاش لمسات تعيد تشكيلي، وأصر على إن أكون غير ما أنا عليه من يباس.. مأهولة باللاتوقع كنت، ومحتشدة بغيري، وأسال لو لم اكن أنا أنا، فما اريد ان أكون.."[١٧].

وبالعودة للإستباق في هذا الفصل سنعرف لاحقاً إن (دعوات) الطابوقة بمصير لائق ستتحدد في كونها جزءاً من سور عظيم يأوي مجموعة محتجزين، وبأن أحدهم سينسلخ من إحتجازه، وتكون هي شاهدة على مقتله، ليس ذلك فقط بل إنها ستخبر أمه بمصيره حينما سيتم إستخدامها كخطاب موقع بدم الموت..: " والسور هل أصابه شيء؟، لا سيدي فقط سقطت منه طابوقة رأيتها على الأرض بجانب الجثة.."[١٨]

وعلينا ان نواصل الإبحار مع سرد الكاتبة لنربط الأحداث التي تتوالى متحدية ديناميكية الزمن، فالإنتقال المتسع للزمن يبرره إنتظار الأم الثكلى

المفجوعة بعد مضي قدر غير معروف من الوقت، حين تعود بطولة الطابوقة الشاهدة، والمتحدثة معاً: " أخيراً جاء أحدهم لينقلني من دائرة التهميش المعتمة الى ضوء الإعتراف بي، فمنذ سقوطنا معاً من الأعلى، وهم يتشاغلون بسقوطه هو عن سقوطي أنا.."[١٩]

ولو إستفهمنا عن سبب هذا الإجراء، نقصد التمهيد للزمن المستقبلي للحدث عن طريق تحضير سردية مختلفة، ومفارقة تحمل عبأها طابوقة، لكان الجواب هو تمديد عملية التزمين الأصلي للحدث الذي هو فيما نظن لب الرواية، فالكاتبة بدل أن تدخل مباشرة في حدث الشاب المعتقل وتداعيات إتهامه، بدأت الحدث باكراً عن موعده عن طريق الطابوقة التي تناقلتها الأيدي لتصير سوراً لسجن ما، هذا التبكير أعطى مساحة ضمنية للكاتبة كي تؤسس لتفاصيل هامة في روايتها، ولعل هذه المساحة غير منظورة بشكل واضح لان سمت الأحداث يبدو متسقاً، وأن تباعدت تفاصيله بدخول الغموض غير المبشر بفهم عاجل.

في المقطع الأول الذي هو مقدمة خيالية لأحداث الجزء الأول، إستغرقت الروائية في عملية توهيم المتلقي عن المعني في الحدث، وزاد التوهيم حين أسندت السرد للمتحدث او المتحدثة التي لا يتبينها القارئ الا بعد حين، إذ يكتشف إنها طابوقة لا غير، لكننا نواجه إشتغالاً سردياً في تعمية الزمن وتجريده من توهجه الفج، وهذا الأمر يحفّز الحدث؛ لأن يكون مناسباً لكل لحظة قرائية، وعند إستحضارنا للوازم السرد الوصفية نقرأ عن (كومة طابوق، حارس، كلاب، ليل، سيطرة، رجل يعتمر خوذة حمراء، جنود، خندق..) وفي كل المفاهيم التي حشرناها بين قوسين تبدو لغة التنكير واضحة لتجنب الإجابة المباشرة عما حدث وما جرى سردياً، وهذا يدخلنا قسراً في نفق السوريالية الفوضوية؛ لأن لا كنايات مفهومة الإ بعد تلقٍ عسيرٍ، ولا زمن محدد أيضاً: " فالزمن {هنا} مظهر وهمي يُزمنِن الأحياء والأشياء،

فتتأثر بمضيهِ الوهمي.."[٢٠]، لكننا نستشف زمناً متماهياً مع الحاضر، أقصد حاضر القص الذي تقمصته البطلة (الطابوقة) عبر تقنية أنسنة الأشياء في تبرير مأساوية الحدث بدءاً من فعل السرقة، والإنسلاخ عن المجموعة المتماسكة (كومة الطابوق) وأخيرا بناء السور الحاجب لإدانة تغييب المخطوفين المغدورين، فالكاتبة حاولت إزدراء الواقع المعاش عن طريق صنع عالمٍ موازٍ له نفس حالة الهدم القيمي، لكن عن طريق حديث جمادات شاهدة ومقيمة للوضع " فالواقع الروائي هو عامة رفض للواقع مهما اختلفت دلالة ومستوى هذا الرفض باختلاف الوقائع الروائية، وهو رفض يتحقق بإبداع عوالم متخيلة بديلة، أو بإعادة تشكيل معطيات العالم الخارجي تشكيلاً قد يكشف جوهر نواقصه، أو جوهر صراعاته.."[٢١]، ونجد دلالة فلتان المُثل بعبارة الحارس غير العابئ باللصوص، المنتظر خلاص يومه ليغادر عمله، وكذلك قطيع الكلاب المستأنسة بشراذم اللحم، وهذه كلها معطيات تتوافق مع المنظور الواقعي الغارق في الفوضى والتسيب يرى د. سعيد يقطين إن الأخبار بحسب القابلية والاستمرار يمكن قسمتها الى نوعين: "قابل للحكي وقابل للإستمرار: التي هي كل مادة قابلة للحكي لكنها تخترق الزمان والمكان اللذين أنتجت فيهما "[٢٢] .. وطبقا لذلك فإننا إزاء أحداث ممسرحة هي صورة لتزامن مقصود، تفتعل فيها الكاتبة زمناً لا نهائياً ولا محدداً؛ كي تحرك مخزونها السردي بإتجاه وسيط جمالي ناقل، ولن نبتعد عن من يقول: إن للقص زمن، وللسرد زمن آخر.

بعد ذلك تتلاعب الروائية بجينات الزمن فتكدس الأحداث لاحقاً لكنها ليست بنسق كورنولوجي، فكان ثاني تقنياتها المستخدمة: الإسترجاع، والإستذكار لتخدم النص بما يناسب منهجيتها السردية، ففي تقنية هدم التلقائية ضرورة لإدخال المتلقي داخل النص، واشراكه في لعبة اكمال الصورة عن طريق ترتيب مربعات الحدث، لكن

علينا ان نرسم الاحداث الرئيسة كما روتها الكاتبة كي نفسر لم فعلت ذلك، فالرواية الفعلية ذات الشخصيات الهامشية تبدأ من

(شاب سيتم إعدامه بجريمة قتل، الشاب يسترجع الذاكرة لحظة الجريمة المزعومة، الإبن يقتل أثناء محاولة الهرب، الوالدان يذهبان لزيارة ولدهما السجين، أحلام إبنتهما تذهب ضحية المختار المغتصب، الأم تنظر وليدها أمام السجن، الأم تموت بعد إعدام إبنها، الشاب مقاتل في حرب إيران..) وتبدو هذه الوقائع فوضوية نوعاً ما، لو جردناها من وتيرتها السردية واعتمدنا زمنها المنفلت عن معايير التوقيت، لكنها تحرك الذهن وتثير تساؤلا وجوديا ان كان بالإمكان ان نصنع لحيواتنا ازمنة مغايرة كما يفعل السارد، لتغيرت كثير من الاحداث، فيمكننا (افتراضا) ان نرتب الاحداث زمنيا كما يلي: (الوالدان يتوجهان لزيارة ابنهما السجين، يقتل الابن لمحاولته الهرب، ابنتهما تتعرض للاغتصاب، تتدخل الشرطة، تقتاد البريء وتترك الجاني، يعدم الشاب، تموت أمه كمداً..)

عند العودة للرواية نجد تقنية الاسترجاع متجلية في بعض مضامينها، والحق ان لتقنية الاسترجاع مع مالها من فوائد اخرى انها تعطي الكاتب مساحة خلفية حرة يستطيع اشغالها بمتن سردي مختل ومغاير، أمر آخر تفرضه التقنية هذه إنها تمكن الكاتب من ان يوحد الماضي والحاضر في نص واحد بمعنى ان الشخصية المتحكمة وغير المتحكمة ستتحرك تلقائيا وسط محيطها الآني، لكنها في الوقت عينه تنشط ماضوياً عبر حالة التذكر، إذ اننا هنا ازاء سحابة هاطلة من الأحداث تندمج فوراً مع حالة القص الفوري، فالإسترجاع عند بيان أهم مضامينه يتلخص في تفسير ما غمض من حياة الشخصية التي غاب ذكرها كلاً أو ضمناً أثناء السرد[٢٣]

في نمش ماي نجد إحدى الشخصيات بعد إتهامه بالقتل وبين جدران السجن يتذكر ما حدث ويستفيض فيه محققاً لذاته أولاً إستكشافاً

منطقياً للأحداث، وللمتلقي ربطاً جمالياً ملائماً، هذا الزمن المستعاد يعطي زخماً للتفاعل السردي، ويمنع الكاتب من الوقوع في السطحية والمباشرة، لأنه سيخلق مناخات جديدة مع تداخل الحوارات، ونشاط العقل الباطن اللائم وغير اللائم، كي ينفتح على خطابات متنوعة، فشخصية الراوي تنغلق ويسود بدلها حديث لشخوص متنوعين كل حسب مساحته وامتداده، لكنها حينئذ تسمح لشخص مجهول كنهه للقارئ أن يسرد تفاصيل مقتضبة من تاريخ سابق للحوار، نستشف من خلاله أن أحلام ضحية، وأن رجلاً حاول إغتصابها، لكن جارها أوقفه، وأثناء شجار لم تتضح تفاصيله قضت أحلام نتيجة طعنة في بطنها من قبل المختار الذي لاذ بالفرار، وإتهم عوضاً عنه الجار المدافع.. دائرة الحديث تتسع، الشخوص المبهمون المتحدثون يزدادون، وبالتالي ف(الكاتبة) تعطي مساحة لإبداء الرأي وطرح الفلسفة المناسبة للحدث.. وهنا يصبح تلقف الخطاب عسيرا لدى القارئ، لأن الخطاب المتعدد الأصوات يسمح بالتشابك اللفظي، وبالتالي يختلط (زمنان) زمن التذكر (أصل الحدث) وزمن حالي، الشخصيات تتحدث وتتقاطع آلاراء فيما هو صواب وخطأ.

إن الحوار الذي إستغرقت فيه فليحة حسن طويلاً كسرَ نسقَ السرد الأول المبني على تداعي الأحداث، وأيضاً، فالحوار الذي هو مشاركة بين مجموعة من المحيطين أعطى مغايرة سردية زمناً وقولاً، فالزمن هنا في تقنية الإسترجاع دلّ عليه الماضي القريب، وعند المتحدث هو زمن متواصل غير منقطع بدليل إصراره على تبرئة نفسه من تهمة القتل؛ لأن وجدانه مشبع بقباحة التهمة، لذلك نتيقن إن المسترجع حاول جرّ الزمن معه ليثبت حجته امام المستمعين:

"وضعوها على دكة سداسية إسمنتية صلدة إمتدتْ بمتري طولها وثلاثة أمتار عرضها لتقابل حوضاً بيضوياً ينتهي رأسه الأول بحنفية ماء جارٍ وينتهي رأسه الثاني ببالوعة لتجمع

ماء الغسل بينما دخلتْ العجوز لتقف في ممر يتوسط بين الدكة والحوض، وخرجوا ليتركوا ذلك الجسد المسجى مع مهارة عروق يديها الزرقاء الناتئة.."[٢٤]

الحقيقة إن الإنتقالات المكانية مفاجئة أحياناً، فالنص الروائي مشحون بالأزمنة والأمكنة معاً، والكاتبة تتقصد الإقتضاب والإنتقال السريع؛ لأنها تشتغل على نص أدبي سردي قصير، وهي لذلك تحاول الإيجاز، والإقتصاد في الإحداث منعا لتشرذم الحبكة، فقد حاولت الكاتبة جرّ الأحداث الى منحى من السوداوية والشقاء، وذلك من أجل صناعة صدمة وجدانية تحيل القارئ الى متعاطف كبير مع صيرورة الأحداث.. وعلى الرغم من إن الزمان مازال تحديده عسيراً الا أن إستشفافه في نهاية الجزء عبر رسالة الجندي غالب يكون بُعيد الحرب العراقية الايرانية.. نرى إن الخطاب بات متنوعاً: تارة جنود.. ثم طباخ.. ثم ام مفجوعة.. ثم طابوقة أو حجر.. ثم مغسلة الموتى.. كل هؤلاء يتعاقبون في تداول السرد الخطابي (سمة المتكلم) وقد أخذ كل منهم مساحة توزعت بمقدار ما سمحت به الكاتبة.. في نهاية الجزء تمارس الكاتبة هوايتها في رسم اللون الأسود الطاغي، حين تتمخض الأحداث عن موت الأم كمداً على إبنها أثناء مناجاتها للنهر: يا جاري زينب رد لي وليدي.. وهو تناص ديني يحمل مرجعية عقائدية صنعتها أحداث كربلاء وإستشهاد الإمام الحسين(عليه السلام)، إذ إرتبط الماء وقتئذ بالحسين وعائلته الذين قضى جلهم عطشاً.. لكننا نسجل تداخلاً نصياً غير منطقي ومربك للسياق بالوقت عينه، فالعجوزان اللذان يسافران للمرة العشرين لزيارة ما يخيل انه إبنهما (غالب) في السجن هو نفسه غالب الذي كتب الخطاب المختصر الذي سلمته الغاسلة للرجل..!

ويمكن أن نستشف محاولة الكاتبة تشبيك الماضي بالمستقبل عبر إرسال وسائط حكائية ذات إيحاءات زمنية واهمة، إذ انها إجتهدت كثيراً في جعل زمان السرد يتوافق مع أي

زمن للتلقي، لأنها تعلم جيداً إن مدار الأزمة مازال فعالاً، والاشتغالات الإنسانية ذات طبيعة أحادية من حيث فلسفتها وتبويبها، الحزن واحد ذلك المرتبط بثكل الأم تحديداً، والإنتظار واحد أيضاً حين يترقب الأهل عودة ميمونة من حرب طاحنة، فتدوير الماضي وجعله يلي المستقبل لا قبله مما يشي بحجم التكثيف ومحاولة توسيع الزمن الحاضن للحدث، ولنا في عملية التداعي والإنثيال المستمر عن طريق تغيير مستمر في شخصية الأنا دليل على إن هناك زمن لا مرئي يختفي خلف كل شخصية وحكاية، لكنه عشوائي عند التلقي، متسلسل وتام ايما تمام في وعي الساردة.

ان جماليات النص المتعلقة بمزج الواقعي بالمتخيل من خلال صنع عوالم متوازية زمنيا مع الزمن الكرنولوجي لطرح الرواية، جعل المتلقي يفهم ان ما ترسله الكاتبة من إشارات لها دلالة واقعية في ما يحدث على الرغم من عدم التحديد واستخدام الدلالات الساندة، فعلى الرغم من انها أي الكاتبة دست رسالة في لوازم القص لكنها تعمدت ان تنسف تاريخها لتختبر ذائقة المتلقي في اسنادها لمرحلة حياتية معروفة، لان الرسالة التي وجدت في جيب الشاب كانت مذيلة بشبه توقيع يشي بمكان كتابتها (فيلق- فرقة - لواء) اذ هو مجتمع عسكري فكاتبها كان جنديا بكل حال.

في الجزء الثالث: وكأنه جسم غريب خارج إطار الزمكان الروائي، هنا تدخل بطلة جديدة فتقتحم الحدث عبر مغامرة غير محسوبة النهايات، هذا الجزء محكوم بالمونولوج الداخلي (الصوت المهموس) الذي يقود القارئ ويأخذ السياق الروائي الى أين محددة من قبل الكاتبة، مع إسترسال على شكل فقاعات فكرية وضربات رمزية غاية في البراعة، فالمرأة التي تضع المكياج منحنية دليل..(زمن متسرع)، والمكان الشاغر في الباص حصن دفاعي من التحرش.. (زمن دائم)، والشيخ الذي يحمل مسبحة شارة لتسلط أمثاله على المشهد الحياتي..

(زمن زائف)، والكتاب الذي ترفعه اليد في مكان قفر يصنع جهلاً متعمداً لدى مجتمع خائف جداً..(زمن متأمَل)، ومن ثم فالسيارة المفخخة تجرك نحو مشهد العنف الطائفي الذي شهده البلد ابان السنوات التالية لسقوط بغداد.. (زمن أسود).. فالزمن المتسرع، الدائم، الزائف، المتأمل، الأسود كلها تنبض بفعالية مستوحاة من ثراء التوصيف الذي تبنته الرواية، ولعل كل زمن مما ذكرنا سابقاً يختلط بمرحلة معينة وبفعل مشهود ومعروف، لكنه مختف (وقته) في تجاربية السرد.

كل هذه الإرادات المبثوثة داخل النص يحكيها راو عليم يفهم إنه يقطّع الحدث زمنياَ ليجمعه مرة أخرى عبر شخصياته، فلكل شخصية إسلوبها الحكائي وزمنها الخاص، فالطابوقة إبتداءً تتحدث عن حال حاضر؛ لأنها تمسك بخيوط السرد، وتخبر المتلقي بما يجري وسيجري، والشاب المتهم يخبر الناس بماض قريب آل فيه الى سجن ظالم بعد أن حاول بنخوة الجار إنقاذ جارته، اذاً فزمنيته مغايرة، أو منقلبة للوراء إن صح التعبير، ثم نأتي للعجوز الأم المنتظرة التي لا تتولى السرد لكن من يسرد يوصينا بأن الحدث الجديد سيكون قبالة القديم أو تلوه كما هو طبيعي، ويمكننا أن نرهن زمن الطابوقة وزمن الام برهان ردة الفعل الأولى؛ لأن الماضي سيؤول الى حاضر، والحاضر لابد أن يأتي بعده مستقبل، والكاتبة حاولت ربط خيوط اللعبة الزمنية برباط ما قد يكون مخفياً، أو متوارياً في تفاصيل القص، لكننا لن نعدم إشارات دالة عليه، فالطابوقة التي تحولت لسياج ما، كانت كقميص يوسف في مكان آخر من النص، لان الجندي حملها كتذكار مقرب للولد الهارب، تضمخت بدمه وجاءت به الى إمه لتشمه، وترتد ميتة لا بصيرة بطبيعة القص.

هناك سؤال إفتراضي يتبادر الى ذهن المتلقي، وله صلة وثقى بزمن الرواية المتناقض، فإذا إفترضنا أن كل أحجار الرواية ترتبط زمنياً بشخصياتها وان المؤلفة تغافلت عن ذكره جهاراً،

بيد أنها المحت له تلميحاً في ثنايا النص، كل ذلك مفهوم، لكن كيف نفسر إتصال الجزء الاخير بمجريات الرواية الزمنية إذا ما إعتبرنا إنه لا يمت للقص الأول بأية صلة هذا الإعتراض مردود حين نتأكد إن الجزء الأخير لم يكن جسماً غريباً عن الرواية، بل هو متمم لها واقعاً؛ لإن الشابة المنتقلة الى بغداد لغاية سريعة، تحاول تعزيز ترابط النص بمجمله؛ لأن ثيمة الرواية بالمجمل تتعلق بالعنونة التي هي حدث مفصلي يتأول تالياً في آخر سطر من الرواية إذ يشير لحالة الماء الذي يتشرب بالجثث الطافية، وكأنها نمش في وجه، هذا على صعيد الحدث، أما على صعيد الزمن، فان السيدة التي تتولى تقديم تحديث للمتلقي تبدو أنها تمارس كتابة مذكرات يومية، فهي تسجل الوقت الذي يمر بعفوية، لتعطينا إنطباعا بأن السياق العام للحكي يتدخل في خصوصياتها أولاً كامرأة تتعرض للتحرش، وثانياً أن هناك ما يمس حياة الناس، ويهددها وهو وقت مهدور بالخوف والترقب

إن الزمن لا يتوقف عند الكاتبة فهو متموج ومرن داخل الرواية، ويتخذ أشكالاً عدة في التمظهرات، وليس هناك ضير من إنقلابه ماضياً تارة، ومستقبلاً تارة أخرى قبل أن يعود حاضراً يضج بالتفاعلات الحياتية.

الخاتمة

رواية فليحة حسن (نمش ماي) المصنفة مسبقاً على أنها نمط روائي قصير، نكاد لا نمسك خيطاً لزمن معروف فيها، ويبدو أن الروائية تجنبت الإشارة لزمن القص لإعتبارات تتعلق بتوفير أكبر قدر من المفارقة الداعمة لأدبية النص، وفي تقديرنا إن الرواية حين تكون غُفلاً من أي من مستلزمات الزمن (أيام الأسبوع، الساعات، الشهور، السنوات، الخ) تضعنا أمام هوة زمنية تنجرف لاي مراد يتوافق مع مجرياتها، لكننا لم نتجنب القرائن الداعمة والتي تجعلنا نقترب من تحديد مقدار ولو قليل في تأطير الحدث ببعد زمني نراه خادماً للنص وباعثه لآجال ممتدة، ولأننا إزاء طي زمني في

متن روائي، وجدنا إنها نجحت بهذه الإنتقالات في طرح أحداث سردية متباينة إتسمت بالرشاقة والإنفلات من أي تجيير حدثي لصالح زمن بعينه، لأن المأساة التي حكتها فليحة حسن لها عدة وجوه لكنها تتوحد في زمن مفهوم سياقياً لا عيناً.

ورأينا أثناء تحليلنا للزمن في الرواية إرتكازه على الحدث كمثال شاخص في إزالة التعمية، وربط المتناقضات السيرية التي تكثر في أثناء السرد، وقد إعتمدت الكاتبة على الزمن عنصراً دافعاً ومجهولاً في تحرير النص من الانغلاق ومن الركاكة، إذ إن القفزات المتواصلة حفزّت النص، وأزالت عنه البداهة والتقليدية، لأننا ونحن نقرأ نمش ماي سنواجه تكثيفاً إجرائياً يمتنع معه الإنفتاح، بل يبدو متناقضاً، ولأجله عملت على تكتيف التكثيف هذا بزمن غير محدد لتعطيه دفعا آخر من الإثارة والتمويه.

الهوامش:

١- يرى هرنتشو إن التأريخ هو: " التدوين القصصي لمجرى شؤون العالم كله، أو بعضه.." علم التأريخ، تر: عبد الحميد العبادي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧، ص ٩

٢- الرواية - حسب لوكاتش-: تأريخ نبحث من خلاله عن سلم القيم المتدرج.. نظرية الرواية لدى لوكاتش، رمضان بسطاويسي، مجلة الأقلام، بغداد العدد ١١-١٢، تشرين الثاني - كانون الأول، ١٩٨٦ ص ١٧٤

٣- من تاريخ الرواية، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢، ص ١٢

* آركيولوجي: دراسة جميع الأشكال الملموسة والمنظورة التي تحفظ أثر نشاط بشري.. تاريخ علم الآثار، جورج ضو، تر: بهيج شبعان، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٢، ص ٧

٤- الإنتلجنسيا العراقية بين تشوهات التأريخ والآيديولوجيا في روايات علي بدر، علي حسن الفواز، جريدة طريق الشعب، بغداد، العدد ٨١، السنة ٨٥، الإثنين ٩ كانون الأول، ٢٠١٩، ص ٥

٥- لطفية الدليمي، جريدة العرب اللندنية، العدد ٤٣، السنة ١١٩٢٣، الاحد ٢٧ كانون الأول ٢٠٢٠، ص ١١

٦- القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٠٢

٧- الشعرية، تودوروف، تر: شكري المبخوت- رجاء بن سلامة، توبقال، الدار البيضاء، ط٦، ١٩٩٠، ص ٥٧

٨- ينظر: الخطاب الروائي، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٧، ص ٦٤

٩- في نظرية الرواية، د.عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٩، ص ١٨٠

١٠- القصة الرواية المؤلف - دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة - مجموعة مؤلفين، تر: د. خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص ١٩٥

١١- ما وراء السرد: هو السرد الذي يعمل دالاً لسردٍ آخر، هذا السرد الآخر هو مدلول عليه، ويعود لوليم جراس الذي إستخدمه أول مرة بتعبير (ميتافكشن) عام ١٩٧٠ في كتابه (الادب القصصي واشكال الحياة).. ينظر: ما وراء السرد ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥، ص ٢٣

١٢- الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية، ص ٣٤

١٣- الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية، ص ٣٥

١٤- الأبعاد الأساسية للشخصية، د. احمد محمد عبد الخالق، دار العرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٤، ١٩٨٧، ص ٣٠

١٥- الخطاب الروائي، ص ٧٢

١٦- نمش ماي، ص ١٤

١٧- نمش ماي، ص ١٣

١٨- نمش ماي، ص ٣٢

١٩- نمش ماي، ص ٣٩

٢٠- في نظرية الرواية، ص ١٧٢

٢١- البنية والدلالة في القصة والرواية العربية، محمود امين العالم، دار المستقبل، بيروت، ١٩٩٤، ص ٢٧

٢٢- ينظر: قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢، ص ١٥٢

٢٣- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص ١٨

٢٤- نمش ماي، ص ٤٣

المصادر والمراجع:

١- الأبعاد الأساسية للشخصية، د. احمد محمد عبد الخالق، دار العرفة الجامعية، الإسكندرية، ط٤، ١٩٨٧

٢- البنية والدلالة في القصة والرواية العربية، محمود امين العالم، دار المستقبل، بيروت، ١٩٩٤

٣- تاريخ علم الآثار، جورج ضو، تر: بهيج شبعان، منشورات عويدات، بيروت، ط٣، ١٩٨٢

٤- الشخصية الجنوبية في الرواية العراقية، د. عالية ابراهيم خليل، دار دلمون الجديدة، دمشق، ٢٠١٧

٥- علم التأريخ، هرنتشو، تر: عبد الحميد العبادي، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٣٧

٦- في نظرية الرواية، د.عبد الملك مرتاض، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٨٩

٧- القصة الرواية المؤلف - دراسة في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة - مجموعة مؤلفين، تر: د. خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط١، ١٩٩٧

٨- الشعرية، تودوروف، تر: شكري المبخوت- رجاء بن سلامة، توبقال، الدار البيضاء، ط٦، ١٩٩٠

٩- القصة القصيرة النظرية والتقنية، تر: علي منوفي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠

١٠- قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود - منشورات الاختلاف، الجزائر، ط١، ٢٠١٢

١١- ما وراء السرد ما وراء الرواية، عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ٢٠٠٥

١٢- معجم مصطلحات نقد الرواية، د. لطيف زيتوني، مكتبة لبنان، بيروت، ط١، ٢٠٠٢

١٣- من تاريخ الرواية، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٢

١٤- نمش ماي، فليحة حسن، دار ينابيع، دمشق، ط١، ٢٠١٠

- المجلات والصحف

١- الإنتلجنسيا العراقية بين تشوهات التأريخ والآيديولوجيا في روايات علي

بدر، علي حسن الفواز، جريدة طريق الشعب، بغداد، العدد ٨١، السنة ٨٥، الإثنين ٩ كانون الأول، ٢٠١٩

٢- العجائبية والبعد الدستوبي في نقد الأيديولوجية ددراسة تحليلية مقارنة لنماذج مختارة من الأعماال الروائية لماركيز وفاضل العزاوي، خالد جمال حسين، أيسر محمد فاضل الدبو، مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، مج ٤٧، عدد ٢، ملحق ١، ٢٠٢٠

٣- لطفية الدليمي، جريدة العرب اللندنية، العدد ٤٣، السنة ١١٩٢٣، الاحد ٢٧ كانون الأول ٢٠٢٠

٤- الموت ثيمة فجائعيّة في الرواية العراقية الجديدة وحدها شجرة الرّمان لـ أنطون سنان أنموذجا.. سمية الشوبكة، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، عمان، مجلد ٤٦، العدد ٢، ٢٠١٩

٥- نظرية الرواية لدى لوكاتش، رمضان بسطاويسي، مجلة الأقلام، بغداد العدد ١١-١٢، تشرين الثاني - كانون الأول، ١٩٨٦