

## التناص التراثي

في رواية (ريام وكفى) \* للروائية (هدية حسين)

م.د. ماجد عبد الله مهدي القيسي  
وزارة التربية - المديرية العامة لتربية  
ديالى

م.د. إنعام منذر وردي  
جامعة ديالى/كلية التربية الاساسية

## The borrowing from legacy in the novel of the novelist (Hadiya Hussein)..Riyam & enough..

Instructor Dr.Inam Munther Wardi \_College of Basic  
Education \_Diyala University /  
inam\_munther@yahoo.com

Instructor Dr.Majid Abdullah Mahdi Al\_Qaisi\_ Ministry of  
Education \_Diyala General Directorate of Education/  
D.majed.alqaese.gmail.com

الكلمات المفتاحية: التناص / الرواية

### ملخص

إن كتابة نص ما لا يمكن أن يكون بمعزل عن نصوص سابقة أو  
معاصرة للنص ممهورة في خزين الذاكرة؛ لكون المبدع يحمل خزيناً ثقافياً  
ومعرفياً ضمن الذاكرة وما شيده - أيضاً - من قراءاته وتجاربه المتعددة.

يمثل التناص الحضوري المشترك بين نصين أو أكثر، وبطريقة استحضارية، غير مقصودة، بموجب الخزين المعرفي والتعالوي النصي، الذي يعني كل ما يضع في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى، هذه العلاقة أن يبيح للنص السابق الظهور، لذا يصبح النص ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى.

وظفت الروائية هدية حسين في روايتها "ريام وكفى" التناص التراثي (أغاني ترقيص الأطفال، الأمثال والتناص الفني - الغنائي) بشكل جعلها تتعامل بمرونة عالية مع السرد في هذه الرواية، ذلك لأنها استطاعت من خلال التناص التراثي أن تكثف في الأحداث وأن تعطي بعداً أعمق للعلاقات الاجتماعية وسير الصراع في هذه الرواية.

سجل التناص التراثي في هذه الرواية حضوراً فاعلاً، بموجب إلماحة ذكية من الروائية، في محاولة منها لاختزال الحدث. وقد استطاعت الإمساك بأدواتها الفنية، لإقامة تناص عزز من قيمة الحدث وأظهر فاعلية في الصراع داخل هذا الحدث وأبرز المستويات الثقافية والنفسية للشخصيات.

## ABSTRACT

Writing any text is not possible without making use of previous &contemporal texts because any creative writer has previous knowledge &many experiences. Literary theft represents presence of mutual experiences between past &present between experiences of writer &experiences of other writers. The novelist (Hadiya Hussein) in her novel (Riyam &enough) made use of heritage of songs of children in her novel &gave it deep dimension for social relations in events of novel. The novelist (Hidaya Hussein) could use her artistic tools in her novel to make conflict of

characters clear explain the cultural&psychological levels of novel characters.

## التناص

لعل من البديهي القول إن الحديث عن مفهوم التناص يدفعنا إلى الحديث عن مفهوم النص أولاً؛ لأن النص يعدّ الساحة التي يتحقق فيها ومن خلالها التناص، لذا سنتجه لتعريف النص للوصول الى علامات التلاقي بينه وبين التناص.

يعرف قاموس الألسنية النص بأنه ((المجموعة الواحدة من الملفوظات، أي الجمل المنفذة حين تكون خاضعة للتحليل تسمى نصاً، فالنص عينة من السلوك الألسني، وإن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو منطوقة ))<sup>(١)</sup>، في حين يرى رولان بارت النصّ ((نسيجَ كلماتٍ منسقة في تأليف معين، إذ يفرض شكلاً يكون على قدر المستطاع ثابتاً ووحيداً وهو يعطي للمكتوب ضمانة البقاء والاستمرار والتداول لأنه نسيج من كلمات يترابط بعضها ببعض كالخيوط التي يجمع عناصر الشيء المتباعدة في نسيج كلي متماسك))<sup>(٢)</sup>، أما باختين فإنه يعرف النص بأنه "تلك الواقعة المباشرة التي تتأسس عليها هذه العلوم وتدور حولها سواء اصطبغت بالطابع الفكري أو العاطفي ))<sup>(٣)</sup>، أما شميت فيرى أن النص ((جزء حدد موضوعياً محورياً " من خلال حدث التعالي ذي وظيفة اتصالية، إنجازية ))<sup>(٤)</sup>، وهناك تعاريف أخرى للنص لا تخرج بعيداً عن التعاريف السابقة.

إن كتابة ((نص)) ما لا يمكن ان تكون بمعزل عن نصوص سابقة أو معاصرة للنص أو ممهورة في خزين الذاكرة، لكون المبدع يحمل خزيناً ثقافياً ومعرفياً ضمن الذاكرة وما شيده - ايضاً - من قراءاته وتجاريه المتعددة،

بمعنى أن النص يحمل بين طياته رموزاً وعلامات لنصوص أخرى قد سبقته أو عاصرته، وبما يؤشر أن النص "لا يملك أباً واحداً أو جذراً واحداً بل هو نسق من الجذور)) (٥).

ظهر مصطلح التناص أوّل ما ظهر لدى جوليا كريستيفا الناقدة الفرنسية ذات الأصول البلغارية سنة ١٩٦٩ بعد أن أفاضت في تحليل مبدأ الحوارية لـ باختين مع أن هناك إرهابات وجذوراً سابقة لـ(كريستيفا) وخاصة عند الشكلايين الروس الذين مهدوا لهذا المصطلح ومنهم شلوفسكي الذي أشار الى أن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الأخرى، وبالاستناد الى الترابطات التي نقيّمها فيما بينها)) (٦)، أما باختين الذي أفادت - كريستيفا- منه في إمطة اللثام عن هذا المصطلح، فإنه وإن لم يحض التناص لديه بكبير أهمية من التوسعة والتحليل، إلا أنه ركز على مبدأ الحوارية، تعدد الأصوات -البوليفونية-) (٧)، ويعني بذلك أن النص يتناغم مع نصوص أخرى)) (٨) في حين أشارت كريستيفا في جانب آخر من أن النص "جهاز عبر لساني يعيد توزيع اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصل يهدف الى إخبار مباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة أو المتزامنة)) (٩)، فالنص لديها أشبه بعملية استبدال من نصوص أخرى بفعل الذاكرة الخاصة بالمبدع ليكون التناص لديها ((التقاطع داخل النص، بتعبير مأخوذ من نصوص أخرى وهو العلاقة بين خطاب الأنا وخطاب الآخر)) (١٠)، أما رولان بارت فيرى في النص الجديد تناصاً لنصوص أخرى تظهر فاعليتها وتأثيرها بنسبة أو بأخرى، بحيث لا تقوت القارئ الفطن، إذ يقول "كل نص هو تناص لنصوص أخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عسية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ نتعرف نصوص الثقافة السالفة والحالية، فكل نص ليس الا نسيجاً من استشهادات سابقة)) (١١)، لقد شبه

بارت النص بالبصلة وهي تتألف من أغشية عديدة، وكل غشاء فيها يحمل دلالات معينة وطبقة من التناصات الموغلة في القدم، لهذا فالنص يتألف من مجموعة تلك الأغشية ((<sup>(١٢)</sup>) على أن تودورف يرى في النص "عملية تحويل من خطاب الى اخر ((<sup>(١٣)</sup>).

إن التناص لدى جيرار جينيت يمثل الحضور المشترك بين نصين أو أكثر من ذلك و"بطريقة استحضارية ((<sup>(١٤)</sup>)، بمعنى بطريقة غير مقصودة - لاشعورية - بموجب الخزين المعرفي أو التعالق النصي والذي يعني لديه (كل ما يصنع في علامة ظاهرة أو خفية مع نصوص اخرى)) (<sup>(١٥)</sup>) هذه العلاقة تبيح للنص السابق الظهور، وهذا ما دعاه جنيت بالطرس وجمعه أطراس، وهو الجلد الذي يكتب عليه، وإذا ما أردنا الكتابة عليه مجدداً فإننا نحاول محو النص السابق لكنه لا ينمحي تماماً لأن القارئ يرى على "الرقعة نفسها إعلاء لنص آخر لا تخفية الرقعة تماماً، ولكنها تسمح لنا أن نلمحه من خلال شفافيتها)) (<sup>(١٦)</sup>) في حين يرى ليتس أن النص ليس ((ذاتاً مستقلة أو مادة موحدة ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى ((<sup>(١٧)</sup>).

اتجه دريدا إلى إعطاء النص بعداً آخر، مستنداً في ذلك إلى تأريخ الفلسفة ومن خلال إلغاء التعارض بين المستمر والمنقطع فالنص عنده يمثل (( نسيج لثيمات أي تداخلات لعبة مفتوحة ومنغلقه في آن واحد، وبما يجعل من المستحيل لديه القيام (بجينالوجيا) بسيطة للنص ما توضح مولده، فالنص لا يملك أباً واحداً ولا جذراً واحداً بل هو نسق من الجذور، لنخلص من ذلك بأن النص له تصوران كبيران، أحدهما استاتيكي ثابت والآخر ديناميكي متحرك هو الذي يولع به التفكيكيون ويرتكز على مفهوم التناص)) (<sup>(١٨)</sup>).

عرف العرب التناص ولكن بما يرادفه من مصطلحات مثل السرقة والاقْتباس وما شاكل ذلك فهذا أحمد بن أبي طاهر (ت ٢٨٠ هـ) يقول عن كلام العرب ((إن كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وأخذ أواخره من أوائله والمبتدع والمخترع منه قليل إذا تصفحته وامتحنته، والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعراً من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه أخذاً من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس.))<sup>(١٩)</sup>، كذلك الجاحظ الذي يقول ((فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ويجعل نفسه شريكاً فيه كالمعنى الذي تتنازعه الشعراء، فتختلف ألفاظهم وأعاريض أشعارهم ولا يكون أحدهم أحق بذلك المعنى من صاحبه))<sup>(٢٠)</sup> أما في النقد العربي الحديث فإنه لا يخرج عن مفهوم التناص في النقد الغربي الحديث، الناقد محمد عزّام يعرف النص ((تشكيل لنصوص سابقة ومعاصرة، أعيدت صياغتها من جديد وليست هناك حدود بين نص وآخر، وإنما يأخذ النص من نصوص أخرى ويعطيها في آن...))<sup>(٢١)</sup>، في حين يجد عبدالملك مرتاض أن التناص ((تقاطع و تواصل و مقايسة ومغامضة وموافقة))<sup>(٢٢)</sup>، أما الناقد عبدالله الغدامي فإن النص عنده لا تتحدد هويته إلا من خلال النصوص الأخرى، فالنص يوجد هويته بوساطة شفرته (أسلوبه) ولكن هذه الهوية، لا تكون ذات جدوى إلا بوجود نصوص تتجمع على مرّ الزمن ليتسبق السابق منها))<sup>(٢٣)</sup>.

أما خليل موسى فالتناص عنده ((تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة، تشكياً وظيفياً، بحيث يغدو المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمّحت الحدود بينها وكأنها حطام لمعدن ما بحيث لا يبقى بين النص الجديد وأشلاء النصوص سوى المادة وبعض البقع التي تشير أو تومئ الى النص الغائب))<sup>(٢٤)</sup>.

لا يخرج التناص عن كونه امتزاج نصوص وتداخلها بموجب مرجعيات ثقافية وتاريخية أو بموجب الذاكرة الجمعية، إلا أن النصوص السابقة لا تتمحي فكأن النص الجديد قد تعامل مع أشلاء النصوص الأخرى السابقة له أو ما علق منها في الذاكرة (٢٥).

ينقسم التناص من حيث التعامل مع النصوص الأخرى ومرجعيات هذه النصوص على:

١- التناص العام: وتتجلى فيه علاقة نص الكاتب بنصوص غيره من الكتاب.

٢- التناص المقيد: الذي تظهر فيه علاقة نصوص الكاتب بعضها ببعض. (٢٦)

أما أنواع التناص فهي كثيرة، منها التناص الديني والذي يتناص فيه النص مع القرآن أو الحديث النبوي أو المأثور من أقوال الصحابة وغيرهم، والتناص الأدبي وهو مخصوص بتداخل النصوص الأدبية -الشعرية والنثرية - وهناك تناص الأمثال والتناص الفني الذي يختص بإدخال الأغاني - الفصيحة والعامية - في الحدث الروائي في إلماحة ذكية من الروائية لتوطين النفس وقراءتها كذلك محاولة لاختزال الكثير من الحدث الروائي الذي يمكن أن يسبب ترهلاً في نسيج الرواية.

لقد أفرزت السنوات الأخيرة الكثير من المبدعات في مجال الأدب، استطعن أن يؤسسن لأنفسهن موطئ قدم في الساحة الأدبية العراقية والعربية، ومن هؤلاء الروائية هدية حسين، التي وضعت بصمتها في عالم القصة القصيرة وعالم الرواية وبشكل أهلها لتتبوأ مكانة مرموقة في الساحة الأدبية.

وقد أصدرت الروائية هدية حسين الكثير من الكتب في مجال القصة القصيرة، والرواية، ومجال النقد، ومن هذه الإصدارات: قاب قوسين مني في طبعة ثانية ٢٠٠٠، بنت الخان رواية ٢٠٠١، وتلك قضية أخرى من قصص ٢٠٠٢، وهي المجموعة القصصية الفائزة بالجائزة الأولى عن أندية فتيات الشارقة، ما بعد الحب رواية ٢٠٠٣، وهي الرواية التي ترجمت الى الإنكليزية عن دار سبرالمبوس يونيفيرسيتي برس الأمريكية عام ٢٠١٢، في الطريق إليهم رواية ٢٠٠٤، زجاج الوقت رواية ٢٠٠٦، مطر الله رواية ٢٠٠٨، البيت المسكون قصص ٢٠٠٨، حبيبي كوديا قصص ٢٠١٠، نساء العتبات رواية ٢٠١٠، أن تخاف رواية ٢٠١٢، صخرة هيلدا ٢٠١٣، ريام وكفى ٢٠١٤، أيام الزهلة ٢٠١٥، وغيرها.

أما رواية (ريام وكفى) موضوع بحثنا فنقوم على مفارقة في العنوان، لا يستطيع القارئ حل رموزها إلا من خلال الانتهاء من قراءة الرواية، إذ يمكن أن نضع جملة استنتاجات أو تأويلات لهذا العنوان، كأن يكون (ريام وكفى) دالاً على القطع للحد الذي تقف عليه ريام، أو أن العنوان يضعنا على عتبة تصوّرية في كون (ريام) تمتلك سلوكيات تختلف عن بقية النساء في الرواية تقوم هذه السلوكيات على التفرد والاعتداد بالشخصية ومحاولة كشف المستور وفك مغاليق الأشياء فكأنها تبحث عن عوالم الدهشة والغرائبية، لذا كان قرارها متفرداً بأن تحمل حقيبتها وتتجه إلى المجهول، في محاولة كشف جديدة، وقد يكون العنوان قد اتخذ المدى الأقرب في الدلالة بمعنى أن ريام وكفى يعني مَنْ مِنَ الاسمين سيقوم وينطلق من جديد، عالم المرأة الصابرة والمجتهدة عالم الأم التي أسمتها ريام أم عالم الأب عالم الذكورة الصارم الذي وضع لها اسم كفى في محاولة لإعاقه شخصيتها والتحكم بها.

إن الإجابة تتحدد من خلال مسار الأحداث في الرواية، وإذا كانت الرواية في نصفها الاول تتجه الى سرد ينساب بهدوء، مصحوب بانسيابية مرنة، فإن



النصف الثاني بدأ أكثر كثافة وحدة في آن واحد وذلك عندما قررت ريام أن تكتب رواية، وأن تثبت اسم ريام في المحكمة لتتنفض تماماً عن الاسم (كفى) وبما يعني أن (ريام) مازالت تلك الفتاة التي تبحث عن أشياء مخبأة أو غامضة ولعلّ هذا يكمن في طبيعتها وداخلها الذي انقطع تماماً عن العالم الذكوري بعد تجارب مع هذا العالم وإن بدت هذه التجارب سطحية، تقوم على حالة إعجاب أو انشداد لرجل أو لفتى ما.

لقد تكاملت ملامح شخصية البطلة، بعد أن وجدت عوالم النساء اللاتي يعشن معها متشبّهات بعالم الرجولة بما يشبه الانقياد الأعمى آثرت أن تتم تحليقها خارج السرب فضحت باسمها الذي تظن أنه وصمها بالجمود والدونية (كفى) لتستقل ب(ريام) اسماً دالاً على شخصيتها الذي أطلقتها أمها عليها، أن تحمل حقيبة فقط إذ ربما ستكون هناك محطات كثيرة تنتظرها ونحسب أن النهاية المفتوحة في هذه الرواية قد عززت من فنياتها.

### التناص التراثي:

وظفت الروائية هدية حسين في روايتها ((أغاني ترقيص الأطفال)) وذلك لتكثيف الحدث وزيادة فاعلية الصراع بين الشخصيات، وبيان سلطة هذه التقاليد في المجتمع البغدادي، وقد جعلت محوري هذه الاغاني الزوجة والعمة، لإيضاح عمق الصراع بين الشخصيتين.

إن أغاني ترقيص الأطفال، تعد من الأغاني الشعبية الأصلية والموغلة في القدم ثم إن هذا النوع من الأدب الشعبي ((أنسب ما يكون فيه الارتجال وأقرب ما يكون الى استعمال الدارج ومما لا شك فيه أن النساء اخترن لهذا العمل لقوة خيالهم الملحوظة))<sup>(٢٧)</sup>.

إن لهذه الأغاني تأثيراً نفسياً بارزاً على الطفل والأم على حد سواء، لأنها تحمل بين طياتها شحنات عاطفية، وهي في شكلها تمارس عبر

حركات معينة تتناغم مع طريقة أدائها، مما يكون له أثر بالغ من حيث التأثير والاستجابة))<sup>(٢٨)</sup>.

إن الأم وهي تمارس هذه الطقوس في ترقيص طفلها، إنما تريد له أن يكون ضمن العائلة، وأن العائلة تتفاعل معه، لذا هي تبحث من خلال هذه الاغاني عن انسجام ابنها لما تقوله وتردده، وبما يحفز الطفل ويقوى العلاقة بينه وبين أمه، وهي - الأم - بعد ذلك وعن طريق ((الأغاني و- الحواديت - والمناجاة بالمنظومات، تتيمة على أغنيات وتقرحه بأخرى وتشجعه على محاكاة الكبار بالأغاني ثالثة - عبر منظومات بسيطة ذات جرس قوي))<sup>(٢٩)</sup>، تشحن نفسها بشحنات التأمل والأمل لمستقبل باهر لابنها، أما موضوعات أغاني ترقيص الأطفال فتتحدد بما يأتي:

١- التمني للمولود أن ينام نوماً هادئاً بحراسة الله والملائكة والرسول وجميع الأولياء.

٢- الوعد بإحضار هدية للطفل مكافأة على سلوكه.

٣- قص بعض الحكايات على الطفل.

٤- إبداء الإعجاب بالطفل وتعداد صفاته.

٥- التنبؤ بمستقبل الطفل الباهر))<sup>(٣٠)</sup>.

قد تعتمد الأم وهي تغني لطفلها إلى إصاق صفات سالبة بالغير وإثبات صفات موجبة لابنها، وبما يشيع لديها طابع الالتزام الأمومي بالطفل من خلال تلقيه مثل هذه الإثباتات.

لقد كانت- حالة - المحاورة في الرواية بين الزوجة - أم البنات والعمة من خلال أغاني ترقيص الاطفال تنبئ عن مشكلة قد تأصلت في المجتمعات العربية وفي تقاليدها البالية، مشكلة أن العائلة تعيش حالة الحزن والكآبة إذا ما جاء المولود - أنثى - وكأننا نعيش في المجتمع

الجاهلي، وإذا ما جاء المولود - ذكراً - رأيت معالم البهجة والسرور والسعادة تشيع في هذه العائلة، لذا كان الصراع بين العمّة بما تمثله من تقاليد في هذا الاتجاه، والزوجة التي تشعر أنها تعيش ضعفاً وهواناً؛ لذا تتجه وتلوذ بهذه الأغاني للإفصاح عما في دواخلها، فهي تنتهز (( مناسبة ملاعبة طفلها أو ترقيصه لتفصح عن مكونات نفسها وما يعتمل في ذاتها من احساس وماتتمنى لطفلها من آمال )) فضلاً عن محاولة إدارة الحديث لصالحها في كونها - أم البنات - فتحاول إضفاء صفات جمالية على البنت لتطيب نفسها أولاً ومن ثم الرد على الطرف الآخر - العمّة - تقول الجدة في معرض حديثها عن حفيدها من الزوجة الثانية:

يمة الولد فدوة الولد

يسوه البنات بلا عدد

يسوه البنات وأمهن

وأخوالهن وأهلن (٣١)

فالجدة هنا تضع أسس علاقتها مع الزوجة - أم البنات - من خلال عدم إنجابها الذكر، لذا هي غير مرغوب فيها، تجيبها الزوجة وهي تلبس - هند - ابنتها قلادة القداح:

هنودة يا هنودة

يم العيون السوداء

تسوين عشرة منهم

بالأفراح موعودة)) (٣٢)

والرد هنا تحدد في كون البنت - هند - وقد أضفت الأم على اسمها نوعاً من التدليل والتحبب، في أنها تعادل عشرة من الأولاد وهي بالأفراح موعودة فالأم تتمنى لابنها الأفراح في المستقبل القريب، والملاحظ على

هذه الأغاني وإن كانت متداولة ومعروفة ومسموعة لأجيال عديدة إلا أن  
الأم أو من يقوم بغنائها ترتجل في هذه الأغاني، وتحوّر فيها؛ تبعاً  
للظرف الذي تعيشه كأن تغير في الأسماء مثلاً، إلا أن الإطار العام لا  
يتغير، تقول الساردة ((تفهقه جدتي أثناء ما تلبسني أمي القلادة الثانية  
وترد على أمي - والقهقهة هنا مدعاة للسخرية والاستهزاء على ما بدر من  
الزوجة، لكونها تقف في الجانب الضعيف من الصراع.

ريام يا محلاها

طير السعد يرهاها

وردة قرنفل وتفوح

سبحان من سواها)) (٣٣)

هنا يعلو صوت - الجدة - وقد شعرت بأن كفة التوازن بدأت تتجه

لصالح كنتها - أم البنات:

محمود يا حمادة

يا جالب السعادة

أمك بهيجة بهجة

وأبوك نال مرادة)) (٣٤)

لترد الزوجة وهي تضع إكليل القداح على ابنتها الثالثة - صابرين:

صبورتي صابرين

يا شمعتي التضوين

باجر تجي الخطابة

ويتنافسون الصوبين)) (٣٥)

مشيعة في نفسها الأمل في أن يكون مستقبل بناتها، سعيداً وحافلاً بتحقيق  
الأمنيات، ثم تلتفت الجدة الى الزوجة الثانية - أم الولد - فتقول في شيء  
من المباهاة والمفاخرة:

يا أم الولد نامي رغد

بين الهنا وبين السعد

باجر يشب مثل الأسد

ويصير لج عون وسند)) (٣٦)

لقد كان لهذه الأغاني دورٌ بارز في تكثيف الحدث وزيادة حدة الصراع  
بين الشخصيتين.

### تناص الحكاية:

تقول الساردة ((لا ينحدر أبي ولا أمي من المعدان، لكن ريجان كان  
يقصد مغازلتي وتشبيهي بتلك المعيدية التي تقول عنها الحكايات بأنها كانت  
خارقة الجمال، وتنحدر من قرى هور الحويزة في مدينة العمارة، وكان أهلها  
من المعدان يبيعون القيمر ويصنعون الحصران والبواري ويربون الجاموس  
وقد وقع في غرامها أحد ضباط الإنكليز عندما كانت البلاد تحت الانتداب  
البريطاني بداية القرن الماضي، فأشهر إسلامه وتزوجها، ولما انتهت خدمته  
العسكرية في بلادنا أخذها وسافر الى لندن، وجاء برسام كبير ليرسم  
صورتها ويرسلها إلى أهلها وما تزال الأجيال تتناقل الصورة المستنسخة في  
البيوت والمقاهي كما الموناليزا)) (٣٧).

وهو تناص عن (اسطورة) شعبية لفتاة أغرم بها ضابط إنكليزي لفرط  
جمالها، وهناك من سماها (موناليزا) العراق؛ نظراً لابتسامتها المميزة وجمالها

الباهر، ونظراً لأن الحكاية نقلت شفاهاً فقد اعتورها التحريف والزيادة والنقص، بل حتى في اسم الفتاة وأصلها، فهناك رواية تزعم أن الفتاة تركمانية من كركوك، وكان أبوها يعمل صمانجي - بائع تبين - وفي يوم ما كانت الفتاة تتظف عتبة الدار، صادف مرور مجموعة من الإنكليز فبهر أحدهم جمالها، وتقدم إلى أهلها مع بعض الشيوخ والمتنفذين في المدينة طالباً يدها للزواج وأمام رفض أهلها لاختلاف الدين، أعلن الضابط استعداده لاعتناق الدين الإسلامي للاقتران بها، وبعد عدة محاولات باءت بالفشل مارس الضابط الإنكليزي ضغوطاً نفسياً ومادية وحكومية وتم زواجه، وغادرا مدينة كركوك إلى لندن ليعيشا فيها، استعان كما تروي الحكاية بأحد الرسامين ليرسم له وجه - بورترية لها، فأنتجت فرشاته هذه القطعة الفنية الرائعة ومن باب الوفاء إلى أسرتها ليخفف عنهم وطأة فراقهم لها، أرسل لهم الصورة، التي انتشرت بشكل سريع بعد أن قامت شركة بريطانية بنشرها وتوزيعها على نطاق واسع لتزدان بها بيوت القلعة ((٣٨)) وهناك قصة كردية لا تخرج عن الثيمة العامة للقصة أما الحكاية الجنوبية فقد تنوعت مصادرها أو موطنها بشكل كبير ومن هذه الحكايات أن بنت المعيدي فتاة من منطقة الأهوار اسمها جميلة ولدت عام ١٩٠٤ في العمارة وهي من سكنة الأهوار، ويسمونهم المعدان، مرّ ضابط بريطاني بمحض المصادفة وشاهد هذه الفتاة ووقع في غرامها ويوسط بعض المتنفذين لغرض الزواج بها، إلا أن والدها يرفض هو وأبناء عشيرتها هذا الطلب ومن ضمن ما قال أحد أعمامها (( ما يكفي احتلالهم للبلاد. . هذه المرة يريدون الزواج من بناتنا ))، ويتواصل السرد الحكاية إلى منعطف دراماتيكي، عندما يبيّت الضابط في سرّه أمراً خطيراً فقد وضع خطة لخطف الفتاة والرحيل بها إلى بريطانيا، وبالفعل حققت مراده وخطف الفتاة وحلّق بها على متن طائرة

عسكرية ليتزوجها وينجب منها ولداً، ثم تتشظى نهاية الحكاية إلى حكايات تختتم دائماً بنهايات مأساوية، إذ تبين أن هذا الضابط واسمه (نكسن) كان متزوجاً وأن زوجته البريطانية أرادت أن تنتقم من السيدة التي جاء بها زوجها من الأهوار جنوب العراق، فعمدت إلى قتل رضيعها بطريقة بشعة فجنّ جنون بنت المعيدي فقتلت الضابط وزوجته وهربت منتقلة بين البلدان إلى أن حطّت رحالها في قريتها)) (٣٩).

إن ((التشظي)) الذي صاحب هذه ((الحكاية)) الشعبية، إنما يعود لكون الحكاية منقولة شفويّاً، وثانياً كلّ - منطقة - كانت تحاول أن تجعل هذه - الحكاية - منسوجة على أرضها، لذا كانت الحكاية قد تضخمت وتوسعت كثيراً في بعض ((مثاباتها)) وليبرز فيها شيء من الأسطورية.

لقد كان التناسل في الرواية فيما يخص قصة بنت المعيدي، محدوداً جداً ومخصوصاً في مسألة إعجاب (ريحان) وهومن أصل جنوبي، إعجابه بـ(ريام) ليشبهها بـ(بنت المعيدي) فائقة الجمال، وكان يمكن أن تستفيد الروائية من هذه الحكاية بشكل أوسع وأكبر.

### تناسل الامثال:

جاء في لسان العرب أن المثل، ((كلمة تسوية، يقال هذا مثله... لأن التساوي هو التكافؤ في المقدار لا يزيد ولا ينقص، وأما المماثلة فلا تكون إلا في المتقين والمثل الحديث نفسه. والمثل الشيء الذي يضرب لشيء مثلاً فيجعله مثله)) (٤٠)، وفي المعجم الوسيط ((وبالشيء، ضربه مثلاً، يقال هذا البيت نتمثله ونتمثل به... جملة من القول مقتطعة من كلام أو مرسله بذاتها، تنقل مما وردت فيه إلى مشابهه دون تغيير)) (٤١). ويقول

صاحب كتاب العقد الفريد إن الأمثال ((وشي الكلام وجوهر اللفظ وحلي المعاني تخيرتها العرب وقدمتها العجم، ونطق بها كل زمان وعلى كل لسان، فهي أبقى من الشعر وأشرف من الخطابة، لم يسر شيء مسيرها ولا عمّ عمومها حتى قيل: أسير من مثل )) (٤٢). أما الفارابي فيرى في الأمثال أنها ((ما تراضاه الخاصة والعامة في لفظه ومعناه حتى ابتذله فيما بينهم، وفاهوا به في السراء والضراء، واستدروا به الممتع من الدر ووصلوا به الى المطالب، وتفرجوا به عن الكرب ...)) (٤٣)، ويعرف المثل محمد توفيق فيقول: المثل ((قول سائر فقد يأتي القائل بما يحسن أن يتمثل به في موقف ما لكنه لا يتفق ان يسير فلا يكون مثلاً )) (٤٤)، ويعرفه إميل ناصيف بقوله ((المثل عبارة موجزة يستحسنها الناس شكلاً ومضموناً فتنشر فيما بينهم ويتناقلها الخلف عن السلف دون تغيير متمثلين بها غالباً في حالات متشابهة لما ضرب لها المثل أصلاً وإن جهل هذا الأصل)) (٤٥)، والمثل يمثل صوت الشعب وتأخيره الحي ويعبّر عن فلسفة الحياة وهو جهد الأمة وتجربتها في الحياة، بل هو خلاصة التجربة الإنسانية والأمثال على قصرها وعباراتها الموجزة تعدّ من أبلغ الأقوال لأنها أسست على قاعدة محكمة من التجربة والحكمة الإنسانية، ثم لأنها تخص عموم الناس، لأنهم يتداولونها في عمومهم، ولقد وردت عدّة أمثال في رواية (ريام وكفى) بدت منسجمة مع سير الحدث ذلك لأنها - الأمثال - تمثل الجهد المشترك بين الناس وهي - الصورة - المتفق عليها بينهم، تقول الساردة ((موت يا كديش لمن يجيك الحشيش)) (٤٦) ويضرب هذا المثل لمن يتأمل وأمله بعيد التحقيق وقد ورد في الصيغة أخرى ((موت يا زمال لمن يجيك الربيع )) وهناك مقوله يظن الناس أنها مثلٌ؛ لأنها تجري على الألسنة مجرى الأمثال يقول السارد ((السجن للرجال)) (٤٧) وهي مقولة عربية تدّعي الحكمة،



ولكن الحقيقة أن السجن للصوم والقتلة ولكون السجون العربية مليئة بالرجال الشرفاء أصحاب المبادئ والقيم ابتكرنا هذه المقولة (٤٨)، ويقول السارد ((القلوب سواجي)) (٤٩)، ويقال هذا المثل لمن يتفق مع صاحبه على امرٍ ما فكأن قلوبهم اتفقت، ويقول السارد ((الغائب حجتة معاه)) (٥٠)، ويضرب هذا المثل لمن أعطى موعداً ولم يأت، معللين له عدم حضوره وكذلك للفأل الحسن، لكي لا يصاب بمكروه.

لقد كانت الأمثال في هذه الرواية على قلتها، منسجمة تماماً مع الحدث الروائي، ذلك لأن المجتمع البغدادي مولع بالأمثال، لكونها حلقة الوصل بين فئات الشعب أولاً وثانياً لأنها توجز الحدث وفيها من الحكمة الكثير.

### التناسق الفني / الغنائي

تشتمل الأغنية بين طيات حروفها وكلماتها على معانٍ تعبيرية تشد سامعها، لكونها أداة من أدوات التخفيف عن الآلام والهموم الإنسانية أو متنفساً للتعبير عن سعادتها وفرحها، على هذا فإن الأغنية تمثل ارتباطاً روحياً مع الإنسان وفي وجدانه حيث رافقته منذ ازمان سحيقة.

الغناء ((التطريب والترنم بالكلام الموزون وغيره، يكون مصحوباً بالموسيقى وغير مصحوب، والأغنية ما يترنم به في الكلام، والجمع أغانٍ وغنى وطرب وترنم بالكلام الموزون وغيره)) (٥١)، أما الأغنية الطربية فهي الأغنية التي يكون فيها الطرب الجزء الأساسي في تلحينها وأدائها من خلال اختيار الكلمات، موضوع النص الشعري الذي غالباً ما يكون معبراً عن حالة معينة من مشاعر الحي والعاطفة في مضمونه مع توافق اللحن المعبر عن تلك الكلمات والمجسد للصورة الشعرية، والذي يتم من خلال

استخدام الجمل اللحنية التطريبية ذات الانتقالات المقامية المتعددة والمتجانسة بعضها مع البعض الآخر)) (٥٢).

تتألف الأغنية الطربية ((العربية من مرتكزات أساسية، حيث تمثل الكلمة (الشعر) مادتها الأساسية فالشعر يمتاز بخواص تعبر عن طبيعة المجتمع العربي وأفكاره وما يعانيه، ثم إنه ((يلبي حاجة الغناء ويتداخل ويتطور معه في المفردة والصورة الشعرية والأشكال الشعرية منعكساً على تطور القلب الموسيقي بما ينسجم مع إيقاع النص الشعري)) (٥٣)، حيث يرتبط "الإيقاع" بشكل رئيسي ببنية الكلمة، حين تحدد الكلمة نوع اللحن المستخدم والإيقاع المناسب وفق المعنى المطلوب (لللمة) ليظهر المعنى بواسطة استخدام أساسيات الأداء مع اللحن المناسب وبشكل مباشر ليتكون في النهاية عمل غنائي متميز، تضافرت "عوامل" نشوئه ليكون بالمستوى المطلوب)) (٥٤).

أما اللحن الذي يعدّ المرتكز الثاني في العمل الفني الغنائي فيكون اختياره خاضعاً لطبيعة وموضوعة الشعر، كان يكون عاطفياً أو وطنياً أو لعالم الأطفال أو غير ذلك من الموضوعات. على هذا فإن اللحن الجيد هو اللحن الذي ينسجم ويتناغم مع الكلمات - الشعر - لذا يقوم الملحن باختيار المقام والإيقاع المناسب إذ يمكن للإيقاع أن يكون سريعاً أو بطيئاً أو ربما يكون بسيطاً أو مركباً بحسب الجمل الموسيقية وطبيعة مسارها ضمن بناء اللحن للأغنية (٥٥).

يعدّ الإيقاع من المرتكزات المهمة والمؤثرة في الفنون الأدبية والموسيقية على حد سواء فمثلاً يحتوي الشعر مع الإيقاع يقسم الكلام إلى تفاعيل تسمى الوزن الشعري فالموسيقى لها وزن موسيقى يقسم الصوت إلى مدة زمنية وهذه المدة الزمنية تتفق في تقسيمها مع الصوت الموسيقى)) (٥٦).

إن المرتكز الثالث من المرتكزات الأغنية الطربية العربية، هو الأداء الذي يشكل مع الكلمات واللحن قوام الأغنية ونجاحها، علماً أن الملحن الجيد يجب أن يتحرى المطرب الذي يؤدي لحنه بدقة، لكي يجعل صوته يتناسب مع اللحن المصاغ، ذلك لأن كل مطرب لديه مساحات صوتية، يمكن أن يفشل في أداء بعض الألحان.

وظفت الروائية هدية حسين في روايتها مجموعة من الأغاني العربية في تولىفة مزجية مع السرد الروائي، ولتكثيف الحدث، فكأنما هذه الأغاني تقوم مقام التدايعات النفسية - المنولوج الداخلي - ولاستغوار نفسية الشخصيات لمعرفة ما تعانيه.

إن أكثر الأغاني توظيفاً في هذه الرواية تعود للمطربة نجاه الصغيرة وهي من المطربات العربيات اللاتي حصلن على شهرة واسعة، بما امتلكت من صوت شجي وثقافة موسيقية كبيرة. من خلال اختيارها للكلمات أو للملحنين تقول ((كان يجب أن أكون على مستوى الشاعر الذي تعب في صياغة أغنيته، وأن أرتقي إلى مستوى الجملة اللحنية التي اجتهد الملحن عليها كان على صوتي أن يحمل كل مكونات القصيدة واللحن، حتى يكون هناك تكامل في الأغنية التي ستخرج للناس بأبهى حلة)) (٥٧).

يمتاز صوت نجاه الصغيرة في أنه صوت عذب، خجول، يقول فيه الشاعر نزار القباني ((يعبر صوت نجاه عن أعماق الأنثى الضعيفة، الخجولة التي تخاف من البوح بما في عالمها الذاتي من أحاسيس، واعتقد أنها أفضل من غنى قصائدي وعبر عنها)) (٥٨).

إن توظيف أغاني نجاة الصغيرة في هذه الرواية جاء منسجماً تماماً مع الشخصية التي تدندن أو تغني أغنيات نجاة الصغيرة، لأنها لا تستطيع البوح وإن باحت فهي تخاف أن يكون هذا البوح سبباً أو طريقاً للانقطاع عن تحقيق الحلم، فكأن أغنيات نجاة الصغيرة طريق آخر يسهل عليها مهمة البوح أو إفشاء السر، كذلك فإن لهذه الأغنيات مهمة إزالة الهم أو التفاعل معه، حتى لتشعر الشخصية معها على شيء من الراحة، تقول الساردة ((فلا بد أن هند هي التي "دست" في المسجل أغنية أسهر وأنشغل لنجاة الصغيرة)) (٥٩). كلمات الأغنية لـ (مأمون الشناوي) وألحان كمال الطويل، تقول كلماتها:

أسهر وأنشغل أنا وانت ولا إنت هنا  
ظالمني معاك ومش بنسالك شوف كم سنة  
فين أيام مع الأحلام قضيناها  
يجري لنا إيه لوعدناها  
ونغني سوا في نعيم الهوى. (...)) (٦٠).

إذ تمس كلمات هذه الأغنية شغاف القلب، وتبرز مكونات النفس الإنسانية، ثم إن الشخصيتين ريام وهند، تعيشان حالة من الوجد والعشق، لكن من طرف واحد وتقول الساردة (وكلمات وجدت أمي الرغبة لمواصلة التعلم، علقت: سبحان مغير الأحوال، فأبتسم وأردد مع نجاة ((بان علي حبه من أول ما بان)) (٦١)، تبدو الساردة وكأنها تعيش حالة من الحب في سن المراهقة، وهي تتنافى مع هذا الحب الذي يبدو أنه من طرف واحد، وهي تتعلم الخياطة من أمها، ليس لأجل الخياطة وإنما لأنها تستطيع أن ترى

((نجم )) الذي أحبته، حين تذهب مع أمها لبيع ما خاطت من ملابس، لذا كانت هذه الأغنية منسجمة تماماً مع السرد، تقول كلمات الأغنية:

بان عليّ حبه من أول ما بان  
يا ما كنت بحلم والله بحبه من زمان  
كان الحب حبه.. بان طرحت محبة  
من أول ما بان

وعيون الحليوة يا عيني بحر من الحنان  
من أول ما شفت عيونه أنا قلت الليالي يهونوا  
تحميه السماء وتصونه  
أنا شفت اللي مستنيني وعرفت اللي حيهيني  
من أول ما بان. .... الخ )) (٦٢)

تقول الساردة ((صارت أصابعي تستأنس الفصوص البراقة والخرز الملونة ومسكة المقص، الفراشات التي ترسمها أمي على الورق الشفاف ثم تنقلها إلى الأقمشة أكاد أسمع خفقات أجنحتها، صوت الماكنة يطربني ونجاة الصغيرة تأخذني إلى خبايا العشق الدفين و تتساءل: متى ستعرف كم أهواك يا أملاً فأهمس لهند: في أصل القصيدة: يا رجلاً، وليس يا أملاً، فترد بالهمس ذاته، ودون أن ترفع عينيها عن القماش: ليس من فرق كبير يا عزيزتي؛ فالرجل والأمل متلازمان ))(٦٣).

لقد عاشت الفتيات " ريام، هند، صابرين " وهنّ أخوات.. عشن حالة من الانقطاع عن العالم لذا كانت ماكنة الخياطة وأغنيات نجاة مثلاً، الأنيس الأوحد لهن وإذ كنّ يعشن حالة الحب - من طرف واحد- وكن، بدافع الوحدة، يشعرن وكأنّ هناك خيانة من جانب الرجال، تقول كلمات أغنية متى ستعرف كم أهواك وهي للشاعر نزار قباني:

متى ستعرف كم أهواك يا رجلاً  
أبيع من أجله الدنيا وما فيها  
يا من تحديت في حبي له مدناً  
بحالها وسأمضي في تحديها  
لو تطلب البحر في عينيك أسكبه  
أو تطلب الشمس في كفيك أرميها  
أنا أحبك فوق الغيم أكتبها  
وللعصافير والأشجار أحكيها  
أنا أحبك فوق الماء أنقشها  
وللعناقيد والأقداح أسقيها.....)) (٦٤)

إن شخصية هند في هذه الرواية وهي تحاول تغيير في كلمات الأغنية، إنما تبحث عن أمل، يبدو أنه بعيد جداً عنها، تقول الساردة ((انتقلت أُمي من الماكنة القديمة إلى الماكنة الكهربائية فهدر صوتها ثم توقفت فجأة والتفتت إلى هند قائلة: تقدي أختك صابرين ليس من المعقول أن تمام كل هذا الوقت، كانت نجاة الصغيرة في هذه اللحظة قد بدأت أغنيتها: كل شيء راح وانقضى، توقفت هند عن التطريز وأوقفت المسجل ريثما تعود كأن نجاة ستأخذ معها كل شيء وتحرم هند من سماعها )) (٦٥)، وكان هذه الاغنية قد أعطت الضوء الأخضر لمصيبة تقع على رؤوسهن وهي انتحار صابرين ((وقع المصاب علينا ثقيلاً لم نستطع تحمّله، حفر في قلوبنا وتركها جرداء خاوية وخصوصاً قلب أُمي...)) (٦٦)، نعم، كل شيء راح وانقضى، فكان الحزن ماركة مسجلة لدى هؤلاء النسوة، تقول أغنية كل شيء راح وانقضى، وهي من كلمات إسماعيل الحيروك ومن ألحان بليغ حمدي:

كل شيء راح وانقضى  
واللي بينا خلاص مضى  
بس وحياة اللي فات واللي أصبح ذكريات  
عمري ما حبيت ولا اتمنيت غيرك انت  
غيرك انت يا حبيبي يا حبيبي  
أيوه وحياة اللي كان بيننا وراح  
واللي مش قادرة أصدق إنه راح...)) (٦٧)

تقول الساردة ((ولكي أطرده إحساساً بالخوف داهمني لئلا أرى أمي هي  
التي تجلس معي وليست هند (كانت أمها قد ماتت) فقد رحت أغني، هي  
المررة الأولى التي أغني فيها وأنا أعمل، وتعمدت أن أغني لنجاة الصغيرة؛  
لعلي أعيد الى روح هند تلك الأيام التي كانت فيها مفعمة بحب الحياة  
وشغوفة بأغاني نجاة الصغيرة.

ماذا أقول لو راح يسألني إن كنت أكرهه أو كنت أهواه  
ماذا أقول إذا راحت أصابعه. ..

وقبل أن أكمل قاطعتني هند بصوت جاف:

- قولى له أكرهك وأغلق الباب دونه، فمازحتها قائلة:

- لماذا أغلق الباب دونه، ألا يمكن أن يكون هو النجم الذي كنت أبحث

عنه طيلة ما فات من عمري؟ قالت وما تزال أصابعها تعمل:

- لا تبحثني عن الشيء، دعي الشيء هو الذي يبحث عنك ويجدك،

وإذا كان لا بد من البحث فلا تتعبي عينيك بالتحديق إلى السماء وإنما

إلى الأرض)) (٦٨)، تقول كلمات الأغنية:

ماذا أقول له لوجاء يسألني

إن كنت أكرهه أو كنت أهواه

ماذا أقول إذا راحت أصابعه  
تلملم الليل عن شعري وترعاه  
وكيف أسمح أن يدنو بمقعده  
وأن تنام على خصري ذراعاه  
غداً إذا جاء أعطيه رسائله  
ونطعم النار أحلى ما كتبناه  
حبيبتى.. هل أنا حقاً حبيبتيه  
وهل أصدق بعد الهجر دعواه)) (٦٩).

هل وصل الأمر إلى الحد الذي تشعر به "هند" باليأس بعد الذي ذاقته  
وجربته في هذه الحياة، هل الحب حقيقة أو هو وهم نتسلى به أو يتسلى بنا  
؟؟ لا فرق لقد وصل الأمر إلى الحد الذي يمكن أن تنقطع معه آخر الحبال  
مع هذا العالم !!

وفي تناص غنائي آخر بدت الأغاني العراقية الراسخة في الذاكرة  
الجمعية لها دور في بناء الحدث الروائي في تناص تراثي، تقول الساردة:

((أتذكر كلما تذوقت القيصر أو أكلت الريحان ذا الرائحة الشذية أو  
استمعت إلى الأغنية المعروفة)) (٧٠) والتناص هنا فيه شيء من الغرابة،  
صحيح أن اسم الشخصية (ريحان) وهي تتذكره ما إن تأكل القيصر (لأنه من  
المعدان) أو تأكل نبات الريحان أو الاستماع إلى الأغنية العراقية التراثية  
المعروفة إذ يمكن عد التناص هنا غير مكتمل بخصوص الأغنية، ولم تكن  
كلمات الأغنية لتساعد في بناء الحدث بقدر ما كان تحفز الذاكرة لدى -  
ريام - في استذكار حبيبها - ريحان - وهو ما يدل دلالة واضحة على أنه  
حب مراهقين لم يستكمل بعد نضجه. تقول كلمات الأغنية وهي لـ عبدالكريم  
العلاف وغنتها سليمة مراد:



يا نبعة الريحان حني على الولهان  
جسمي نحل والروح ذابت وعظمي بان  
من علة بحشاي ما ظن عندي راي  
دائي صعب ودواي ما يعرفه إنسان

وفي تناص آخر لأغنية تراثية معروفة تقول الساردة ( ...وأمي كثيرة الشبه  
بعفيفة إسكندر أيام زهوها بيضاء طويلة القامة صافية البشرة، ربما لهذا  
السبب عشقت أغاني عفيفة اسكندر وظلت تردد أغانيها من حين لآخر طيلة  
السنوات التي عشتها معها. صوت أمي شجي وحنون وحينما تغني تخرج  
الكلمات من أعماقها كما لو أنها تعيد أبي إلى الحياة وتعاتبه... كل كلمة  
تخرج من بين شفاه أمي تعيدني إلى تلك المماحكات بينهما التي تبدوها أمي  
بالغناء .

صدكت ببيك وأمنت عندك دليلي وبية خنت  
سلوتك بالشدة جنت تتسلى هسة ببلواي  
أوف شلون بغرامك  
يفهم أبي أنه المقصود فيضحك  
وعندما تعرف أمي بأن رسالتها قد وصلت فإنها تكمل الغناء .  
كسرة اكسرتني بلا جبر واسكيتني مرّ الصبر  
بيا وجه باجر تعتذر لله بأفعالك هاي  
أوف شلون بغرامك)) (٧١)

يرتكز التناص هنا وفي أغاني عفيفة اسكندر على قاعدتين  
مهمتين، الأولى الاستذكار الذي تحاول أن تعيد الزوجة - أم البنات - من  
خلاله لخطاب السعادة، والحب بينها وبين زوجها حين كانت جميلة تشبه  
عفيفة اسكندر والقاعدة الأخرى، هي محاولة الزوجة من خلال هذه الأغاني

إعادة الزوج إليها فكأنه لم يحفظ لها عهداً ((دائماً تختار مقاطع من أغاني عفيفة اسكندر تلك الأغاني التي ساعدت أمي للرد على أبي الذي تزوجته بعد قصة حب معروفة بين الأقارب لم يحفظ لها أبي ديمومة استمرارها)) (٧٢) وفي تناسل آخر لأغنية أخرى لعفيفة اسكندر التي كانت تلقب بـ (أيقونة بغداد) تقول الساردة ((غمرني شعور فياض بأنوثتي التي تجاهلتها منذ اختفى نجم وراء القضبان في مدينة الملح والرمال، وبين ما أنا أتحرك يميناً ويساراً لمعاينة الفستان تنهى إلي صوت من غرفة الخياطة (جوز منهم لا تعاتبهم بعد جوز) لم أسمع هند تغني منذ وفاة أمي وكانت دائماً تغني أغنيات نجاة الصغيرة فلماذا تغني الآن أغنية لعفيفة اسكندر)) (٧٣)، يبدو أن هذا التناسل قد حقق غايتين الأولى منهما وهو ما يمكن عده " مسكوتاً عنه " فيما يخص حياة هند، أضف إلى ذلك ما حدث لزوجها بعد حادثة اختلاس من مصرف ليسجن بعد ذلك فكان الزمان يعود وها هو يعود لتعود معه الأحزان، أما ما يخص ريام فقد أصبحت أغاني عفيفة اسكندر تمثل لديها حالة من الامتزاج الروحي بينها وبين الأحزان وهي تشعر بهذه الأغاني وكأنها كتبت ولحنت لها. . هذه الأغاني تتحدث عنها! وفي تناسل غنائي آخر مع أغنية للمطرب رياض أحمد وهو من المطربين الذين أسسوا لأنفسهم موطئ قدم راسخ في الساحة الغنائية العراقية، يمتلك صوتاً شجياً، حزيناً ويجيد أداء الموال بشكل لافت ويعد ملك الارتجال الغنائي العربي (٧٤)، ويمثل صوته ((تياراً متراكباً لذلك فإن جذوره تمتد كينونتها من التراث الموسيقي خاصة وتراث المطرب داخل حسن الذي تأثر به كثيراً إلى جانب ذلك تأثر بالتيار الحديث، أي تيار الأغنية المدنية)) (٧٥) تقول الساردة ((كان صوت رياض أحمد يرافقنا، يكفيني

صابر، تعبت أعصابي)) (٧٦). وهي من الأغاني التي تفيض شجناً وحزناً  
تقول كلمات الأغنية:

آن الاوان وما بعد رجعة  
متغرني لو نزلت الدمعة  
يكفيني صابر تعبت أعصابي  
والسهر ليلية يدك بابي  
ذاك الطبع ماتغير طبعة)) (٧٧)

إن كلمات الأغنية تمتزج مع السرد الروائي لتعبر عن دواخل  
الشخصية الروائية التي تشعر وكأنها تعيش حالة من العزلة والحزن بعيدة  
عن أحلامها وكأن الحظ لا يحالفها.

يبدو أن الشخصية "ريام" تعيش فورة من الأحلام الوردية، تشعر مع  
كل خطوة تخطوها ابتسامة تظل هذه الخطوة وتمدها بالقوة، لكن سرعان ما  
تتلكس إذ تجد أن خطواتها كانت تغوص في رمال متحركة، لذا ما إن أرادت  
الدخول إلى محل مختار الذيب وفي ظنها أن الباب مقفل وجدت أغنية  
عبدالحليم حافظ مفتاحاً لفتح الباب، ذلك لأنها التقت قدرها هناك أو هكذا  
تصورت تقول الساردة ((وجدت الباب مغلقاً، لكن عبدالحليم بكل أحاسيسه  
الجياشة كان يغني (بأمر الحب افتح للهوى وسلم )، ودون أن أطرق الباب  
دفعته بهدوء، وما إن دخلت صرت وجهاً لوجه أمام قدري الذي طالما حلمت  
به .. اجتاحتني نظراته وتسمرت عيناى بالدهشة على عينه)) (٧٨)، وهناك  
أغنية لأم كلثوم " حكم علينا الهوى " لم نجد فيها توظيفاً تناصياً، فبدت  
وكانها جاءت في إطار الحدث ضمن عدم قصدية، بحيث جاءت منسجمة  
في لحظتها مع الحدث دون أن تكون لها امتدادات في الحدث.

إن اتجاه الرواية للتناص الغنائي حقق كثيراً من ذلك التكتيف الذي أراح الكثير من الترهل الذي يمكن أن يطيح بالرواية. وكذلك أتاح - التناص الغنائي - الفرصة للقارئ في الكشف عن دواخل هؤلاء النسوة من خلال الربط بين ما يسمعن من أغاني وما يعانين من مشاكل.

كان اختيار الروائية للأغاني موفقاً لأن الأغاني المختارة بدت منسجمة مع أحداث الرواية !!

وقد سجل التناص - بأنواعه - في هذه الرواية حضوراً فاعلاً، إذ ظهر منسجماً مع نسيج الرواية وأحداثها، وإذ جعلت الرواية التناص يمتزج مع السرد الروائي معززاً من قيمة السرد ومعطياً قوة في الأداء للحدث الروائي.

## الهوامش

\* تدور أحداث رواية " ريام وكفى " حول أربع نساء من أسرة واحدة ينتمين للطبقة الوسطى في العراق. الأم تعمل في مجال الخياطة، هرباً من خيانات الزوج الذي يبحث عن زوجة جديدة، والابنة الكبرى، هند تلتحق بوالدتها في غرفة الخياطة؛ لتتعلم منها، أما الوسطى (صابرين)، فهي مرحة، ومفتونة بعالم الخياطة، والصغرى، واسمها (كفى)، أطلقه عليها والدها؛ كي تتوقف زوجته عن إنجاب المزيد من البنات، في حين أطلقت عليها أمها تسمية (ريام)؛ مناكفة لحمايتها، وتمرداً على زوجها الذي يسعى إلى الزواج بامرأة أخرى؛ كي تتجنب له صيباً.

هذه البنت (ريام / كفى) سوف تسعى جاهة لنبش الماضي، ومعيدة بذلك إعادة كتابة تاريخ أولئك النسوة، وهي صاحبة الفضل في كشف الأسرار، فضلاً عن كونها متمردة تماماً على قوانين الأب، الذي أذاقها الكثير من العقوبات.

تعي كفى - ريام حقيقة العلاقة المشروخة بين الأم والأب؛ لذا هي لا تستقر على حال، تحب أكثر من مرة، لكنها بدت علاقات غير ناضجة. انتابتها رغبة في كتابة رواية؛ لذا بدأت في كتابة رواية مستمدة من الوقائع التي عاشتها وعاصرتها، وفي النهاية .. ظلت وحيدة.. تبحث عن شيء .. قد لا تعرفه .. تركت بيتها .. مخلفة وراءها أختها وزوجها من دون أن تنظر إلى الخلف .. فهي ما زالت تتمرد .. وتمردتها هذا يؤجج في نفسها الرغبة في عدم الثقة بأحد .. أو العيش مع أحد.

١- قاموس الألسنية /مؤسسة لاروس/ bohoutmadrassia.blogspot

٢ - في نظرية الأدب وعلم النص / بحوث وقراءات /إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم /ناشرون /ط١/١٠/٢٠١٠ص٢٢٠

٣ - التناص القرآني في شعر أمل دنقل /عبدالعاطي كيوان /مكتبة النهضة المصرية /القاهرة /ط١ ١٩٨٨ /ص١٧.

٤ - علم لغة النص /سعيد بحيري /مكتبة الانجلو المصرية /ط١ /١٩٩٣/ص١٠١.

- ٥ - بلاغة الخطاب وعلم النص / د. صلاح فضل/عالم المعرفة /سلسلة شهرية  
يصدرها المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب /الكويت آب ١٩٩٢/ص٢٣٨-  
٢٣٩.
- ٦ - الشعرية /تودورف/ ت شكري الميخوت / دار توبقال ط٢/١٩٩٠/ ص٤١.
- ٧ - ينظر الخطاب الروائي /باختين / ت يوسف حلاق / وزارة الثقافة / سوريا  
١٩٨٨/ص٥٠.
- ٨ - ينظر بلاغة الخطاب وعلم النص /ص٢٣٨.
- ٩ - م- ن ص ٢١٢.
- ١٠ - أصول الخطاب النقدي الجديد / تودورف وآخرون / ت احمد المدني  
/دارالشؤون الثقافية العامة / بغداد / ١٩٨٧ / ص١٠٣.
- ١١ - دراسات في النص والتناصية / ترجمها وعلق عليها وقدم لها / د. محمد خير  
البقاعي / مركز الانماء الحضاري / ط١ / ١٩٨٨/ ص٣٨.
- ١٢ - ينظر تداخل النصوص في الرواية العربية /حسن محمد حماد / الهيئة  
المصرية للكتاب / ١٩٨٨/ ص ١٩.
- ١٣ - الشعرية / تودورف / ت شكري المخبوت / دار توبقال / ط٢ / ١٩٩٠/  
ص٧٦.
- ١٤ - دراسات في النص والتناصية / ص١٢٥.
- ١٥ - النص الغائب / محمد عزام / منشورات اتحادالكتاب العرب / ط١ / ٢٠٠١/  
ص١٧.
- ١٦ - تداخل النصوص /ص٢٦.
- ١٧ - النص الغائب.
- ١٨ - بلاغة الخطاب وعلم النص / ص ٢٣٨-٢٣٩.
- ١٩ - حلية المحاضرة في صناعة الشعر الحاتمي / تحقيق / د. جعفر الكناني /  
بغداد / ج٢ / ١٩٧٩/ ص٢٨.

- ٢٠ - الحيوان / الجاحظ / تحقيق / عبد السلام هارون / دار الكتاب العربي / بيروت  
ج ٣ / ص ٣١١ .
- ٢١ - النص الغائب / ص ١١ .
- ٢٢ - الكتابة أم حوار النصوص / عبد الملك مرتاض / مجلة الموقف الادبي /  
ع ٣٣١ / ت اول ١٩٨٨ / ص ١٧ .
- ٢٣ - الخطيئة والتكفير / د. عبد الله الغزالي / النادي الأدبي / جدة  
/ ١٩٨٥ / ص ١٥ .
- ٢٤ - التناص والأجناسية في النص الشعري / د. خليل موسى مجلة الموقف الادبي  
/ ع ٢٠٥ أيلول ١٩٩٦ / ص ٨١ وما بعدها .
- ٢٥ - ينظر آفاق التناصية / مجموعة مؤلفين / مقالة بارت / ت محمد خير البقاعي  
/ الهيئة المصرية للكتاب / القاهرة / القاهرة ١٩٨٨ / ص ١٨ .
- ٢٦ - النص الغائب / ص ١٣ .
- ٢٧ - أغاني ترقيص الأطفال في الموصل / الموضوع والدلالة / د. علي أحمد محمد  
/ دراسات موصلية / العدد ١٩ صفر ١٤٢٩ هـ شباط ٢٠٠٥ / ص ٥٥ .
- ٢٨ - ينظر / م. ن / ص ٥٦ .
- ٢٩ - الادب الشعبي / أحمد رشدي صالح / مكتبة النهضة المصرية  
/ ط ٣ / ١٩٧١ / ص ٢٥٥ .
- ٣٠ - لعب وأغاني الأطفال الشعبية في القطر العراقي / حسين قدوري منشورات وزارة  
الثقافة والاعلام العراقية / مطبعة الرسالنة / الكويت ١٩٨٠ / ص ٢١-٢٢ .
- ٣١ - الرواية ص ١٧ .
- ٣٢ - الرواية ص ١٧ .
- ٣٣ - الرواية ص ١٧ .
- ٣٤ - الرواية ص ١٨ .
- ٣٥ - الرواية ص ١٨ .
- ٣٦ - الرواية ص ١٨ .

- ٣٧ - عن صوت العراق صحيفة عراقية الكترونية مستقلة.
- ٣٨ - الحكايات الشعبية العراقية كوثر جاسم ٢٠١٥/٢/٣١.
- ٣٩ - وبنبت المعيدي / موناليزا العراق / كوثر جاسم العبودي  
alsharqpaper.com بتعرف.
- ٤٠ - لسان العرب / ابن منظور / دار الفكر / بيروت / د.ت.ج/٢/مادة مثل.
- ٤١ - المعجم الوسيط / ج٢ دار التكوين / بيروت / د.ت.ج/ مادة مثل.
- ٤٢ - العقد الفريد / ابن عبد ربه / تحقيق / أحمد أمين / ج٣/ القاهرة  
١٩٤٨/ج٣/ص٦٣.
- ٤٣ - الفارابي / تحقيق أحمد مختار عمر / ١٩٦٣/ القاهرة/ج١/ ص٧٤.
- ٤٤ - الأمثال العربية العصر الجاهلي / دراسة تحليلية / محمد تويق / دار النفائس  
بيروت لبنان / ١٩٨٨/ص٣.
- ٤٥ - أروع ما قيل من الأمثال / إميل ناصيف / دار الجبل / بيروت / ص٧.
- ٤٦ - الرواية / ص١٩.
- ٤٧ - الرواية / ص٢٢.
- ٤٨ - مجلة n/alkalemaba/posts.
- ٤٩ - الرواية/ص١٤١.
- ٥٠ - الرواية/ ص١٥٣.
- ٥١ - ينظر مقومات التطريب في الأغنية العربية من وجهة نظر متخصصة /م.م  
فراس ياسين جاسم /مجلة كلية التربية الاساسية /الجامعة المستنصرية /ص٥٢٨.
- ٥٢ - م.ن/ص٥٢٩.
- ٥٣ - alqomana.blogspot.com.
- ٥٤ - qoodrad/com/quotet,1312461>
- ٥٥ - م - ن.
- ٥٦ - م - ن.
- ٥٧ - ينظر مقومات التطريب/..ص٥٣٠.



- 
- ٥٨ - حكاية نزار القباني مع نجاة الصغيرة.  
www.almadasupplements.com/
- ٥٩ - الرواية/ص ٥٧.
- ٦٠ - alqomana.blogspot.com.
- ٦١ - الرواية/ص ٧٥.
- ٦٢ - alqomana.blogspot.com.
- ٦٣ - الرواية/ص ٧٦.
- ٦٤ - alqomana.blogspot.com.
- ٦٥ - الرواية/ص ٧٧.
- ٦٦ - الرواية/ص ٧٧.
- ٦٧ - alqomana.blogspot.com.
- ٦٨ - الرواية/ص ١٤٠.
- ٦٩ - alqomana.blogspot.com.
- ٧٠ - الرواية / ص ٣٥-٣٦.
- ٧١ - الرواية / ص ٣٩.
- ٧٢ - الرواية / ٤٠.
- ٧٣ - الرواية / ١٣٥.
- ٧٤ - ينظر صحيفة المؤتمر /يومية مستقلة/العدد (٢٩٨٣) ٥/حزيران/٢٠١٤.
- ٧٥ - م - ن.
- ٧٦ - الرواية / ص ٤٢,
- ٧٧ - maxi.akbarmontada.com
- ٧٨ - الرواية / ص ٤٢-٤٣.

---

## المصادر

- ١-الأدب الشعبي / أحمد رشدي صالح / مكتبة النهضة المصرية  
ط٣/١٩٧١.
- ٢-أصول الخطاب النقدي الجديد / تودورف وآخرون / ت احمد المديني  
/دارالشؤون الثقافية العامة / بغداد / ١٩٨٧.
- ٣-آفاق التناصية /مجموعة مؤلفين / ت محمد خير البقاعي /الهيئة المصرية  
للكتاب / القاهرة د/ ط/ ١٩٨٨.
- ٤-بلاغة الخطاب وعلم النص /د. صلاح فضل / عالم المعرفة /سلسلة شهرية  
يصدرها المجلس الوطني للثقافة والعلوم والآداب /الكويت /آب ١٩٩٢.
- ٥-تداخل النصوص في الرواية العربية /حسن محمد حماد / الهيئة المصرية  
للكتاب /د.ط/ ١٩٨٨.
- ٦-التناص القرآني في شعر أمل دنقل /عبدالعاطي كيوان /مكتبة النهضة  
المصرية /القاهرة /ط١ ١٩٨٨.
- ٧-حلية المحاضرة في صناعة الشعر الحاتمي / تحقيق / د. جعفر الكتاني /  
بغداد /ج٢ / د. ط/ ١٩٧٩.
- ٨-الحيوان /الجاخط / تحقيق /عبدالسلام هارون / دارالكتاب العربي /بيروت  
ج/٣.د.ت.
- ٩-الخطاب الروائي /باختين /ت/يوسف حلاق /وزارة الثقافة سوريا/ د. ط  
١٩٨٨.
- ١٠- الخطيئة والتكفير / د. عبد الله الغدامي / النادي الادبي / جدّة  
١٩٨٥.

- ١١- دراسات في النص والتناصية / ترجمها وعلق عليها وقدم لها / د. محمد خير البقاعي / مركز الإنماء الحضاري / ط١ / ١٩٨٨.
- ١٢- ريام وكفى / رواية هدية حسين [.witter.@ketab-n](https://twitter.com/ketab-n)
- ١٣- الشعرية / تودورف / ت شكري المخبوت / دار توبقال / ط٢ / ١٩٩٠.
- ١٤- العقد الفريد ابن عبد ربه / تحقيق / أحمد أمين / ج٣ / القاهرة / ١٩٤٨.
- ١٥- العمدة / ابن رشيق القيرواني / تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد / دار الجيل / ج١ / ١٩٨٤.
- ١٦- في نظرية الأدب وعلم النص / بحوث وقراءات / إبراهيم خليل، الدار العربية للعلوم / ناشرون / ط١ / ٢٠١٠.
- ١٧- لعب وأغاني الأطفال الشعبية في القطر العراقي / حسين قدوري منشورات وزارة الثقافة والإعلام العراقية / مطبعة الرسالنة / الكويت د.ط / ١٩٨٠.
- ١٨- المعجم الوسيط / ج٢ دار التكوين / بيروت / د.ت.
- ١٩- موسوعة أمثال العرب / إميل بديع يعقوب / بيروت / ج١ / ١٩٩٥.
- ٢٠- النص الغائب / محمد عزام / منشورات اتحاد الكتاب العرب / دمشق / ط١ / ٢٠٠١.

#### المجلات:

- الموقف الأدبي العدد ٣٣١ ت اول ١٩٨٨.
- الموقف الأدبي العدد ٣٠٥ ايلول ١٩٩٦ز
- دراسات موصلية/العدد١٩/شباط ٢٠٠٨.
- مجلة كلية التربية الأساسية / الجامعة المستنصرية/العدد الرابع والستون / ٢٠١٠.

---

الجرائد:

جريدة المؤتمر / يومية سياسية مستقلة العدد ٢٩٨٣ / في ٥/٦/٢٠١٤.

صوت العراق جريدة عراقية الكترونية مستقلة/٣١/٣/٢٠١٥.