تجليات التراث الشعبي في رواية (فئران أمي حصة) لسعود السنعوسي

جراح بن أحمد بن راكان الشمري*
jarrahalrakan@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2021/09/07م	تاريخ القبول: 2022/01/29م

ملخص:

يهدف هذا البحث إلى دراسة التراث الشعبي العربي في رواية "فئران أمي حصة" للروائي الكويتي سعود السنعوسي؛ للنظر في تجليات هذا التراث وأنواعه وكيفيته، ومعرفة هل للتراث دلالات في الرواية؟ وما دور استثمار التراث في بناء الرواية؟ وقد اختيرت هذه الرواية؛ نظرًا لغزارة التراث العربي فيها. وقد استفاد البحث من آليات التحليل السردي عند ميخائيل باختين، وغيره من نقاد السرد المحدثين، وفق منهجية خصصت للكشف عن التراث الشعبي المتمثل في الرواية ضمن أربعة مباحث، وهي: الأمثال، والثقافة الشعبية، والحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية. وقد توصّل البحث إلى نتائج عدّة من أبرزها: أن السنعوسي عزّز طاقات الرواية وعوالمها -من خلال انفتاح البنية السردية- بتنويعات تراثية من التراث الشعبي كشفت عن تأثر الراوي بالموروث الشعبي والاستفادة منه في البناء السردي الروائي؛ بحيث أدى توظيف التراث الشعبي في الرواية إلى توسيع دلالاتها، وإضفاء -بحسب باختين- نوع من الحوارية في الخطاب الروائي.

الكلمات المفتاحية: التراث، الأمثال، الثقافة الشعبية، الحكايات الشعبية، الأغاني الشعبية.

* إدارة التعليم بحفر الباطن، وزارة التعليم، المملكة العربية السعودية.

مجلة علمية فصلية محكمة
تعنى بالدراسات اللغوية والأدبية
(EISSN): 2708-5783 ISSN: 2707-5508
الآداب للدراسات اللغوية والأدبية

The Manifestations of Folklore in Saud Al-Sanousi's novel My *Mother Hassa's* Mice

Jarrah Bin Ahmed Bin Rakan Al-Shammari*

jarrahalrakan@gmail.com

Received date: 07/09/2021	Acceptance date: 29/01/2022

Abstract:

This research aims to study Arab folklore in the novel *My Mother Hassa's Mice* by the Kuwaiti novelist Saud Al-Sanousi; to look at the manifestations of this heritage and its types and quality, and to find out whether the heritage has connotations in the novel, and what is the role of heritage investment in building a novel. This novel was chosen due to the richness of Arab heritage it contains. The research adopted the descriptive analytical approach, taking advantage of the narrative analysis mechanisms of Michael Bakhtin and Gérard Genet and other modern critics of narration, according to a methodology devoted to revealing the folklore represented in the novel in four sections, namely: proverbs, popular culture, folk tales, and folk songs. The research reached several results, most notably that Al-Sanousi enhanced the energies of the novel and its worlds, through the openness of the narrative structure, with traditional variations of folklore, which revealed the narrator's influence on the popular heritage and making use of it in the narrative construction of the novel. The employment of folklore in the novel led to the expansion of its connotations and, according to Bakhtin, imparting of narrative techniques to its narrative structure.

Keywords: Heritage, Proverbs, Popular Culture, Folk Tales, Folk Songs.

*Department of Education in Hafr Al-Batin, Ministry of Education, Saudi Arabia.

المقدمة:

التراث الشعبي مصطلح متشابك مع مصطلحي الفولكلور والمأثورات الشعبية؛ حيث يرى بعض الدارسين أن التراث الشعبي يعني تلك الرواسب الثقافية التي ضمتها كتب التراث، ولم تعد فاعلة[1]. صحيح أن عملية التدوين تميز المصطلح عن مصطلحي الفولكلور والمأثورات الشعبية[(2)]؛ لهذا انتخب البحث مصطلح التراث الشعبي لدراسة منجز مدون، ولكن عدم فاعلية التراث الشعبي في واقع الأفكار المعيشة أمرٌ لا يراه الباحث؛ بل يأخذ المصطلح بشموليته التي تطلق على العالم المتشابك: "من الموروث الحضاري والبقايا السلوكية والقولبة التي بقيت عبر التاريخ وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا مصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور العربي في البيئات العربية المختلفة، سواء كان الفولكلور القولي أم الفولكلور النفعي أم الفولكلور الممارس، وسواء ظلَّ على لغته الفصحى أم تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات"[(3)].

ويأخذ الباحث في الحسبان أن ثمة تصنيفات عدة للتراث الشعبي عند المهتمين بدراسة التراث الشعبي، وقد مرت بمرحلتين: الأولى: التصنيف السداسي، على النحو الآتي[(4)]:

1- العادات الشعبية. 2- المعتقدات الشعبية.
3- المعارف الشعبية. 4- الأدب الشعبي.
5- الفنون الشعبية. 6- الثقافة المادية.

وبعدما تضافرت جهود المشتغلين في هذا الميدان، توصلوا إلى تصنيف رباعي لعله أكثر دقة وشمولًا، وذلك على النحو الآتي[(5)]:

1- المعتقدات والمعارف الشعبية. 2- العادات والتقاليد الشعبية.
3- الأدب الشعبي. 4- الثقافة المادية والفنون الشعبية.

ولكل قسم تفريعاته، وقد أخذ البحث بعضًا من قسمي: (المعتقدات والمعارف الشعبية)، وَ(الثقافة المادية والفنون الشعبية)؛ ليصدرهما بعنوان الثقافة الشعبية؛ وهذا لقلة استثمار القسمين في الرواية، أما قسم الأدب الشعبي، فقد أفرغ البحث بعضه على ثلاثة أقسام، وهي:

(الأمثال، الحكايات الشعبية، الأغاني الشعبية)؛ إذ آلت المباحث التي اشتمل عليها هذا البحث إلى الآتي: (الثقافة الشعبية، الأمثال، الحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية)، وهذا؛ لأنها أبرز ما تجلى في الرواية.

المبحث الأول: الأمثال

الأمثال جمع مثل، وهو فن قولي تعليمي مأثور، وتعبيراته مجازات تمتاز بجودة السبك والإيجاز، وهي من خلاصات التجارب الإنسانية[6]، المستقاة من الحياة اليومية عبر ملاحظة الطبيعة، ويقال إن المَثَل: "حكمة المجموع وفطنة الواحد"[7]، ويعرف العسكري الأمثال في الجمهرة بقوله: "لما عرفت العرب أن الأمثال تتصرف في أكثر وجوه الكلام، وتدخل في جل أساليب القول أخرجوها في أقواها من الألفاظ؛ ليخفَّ استعمالها، ويسهل تداولها؛ فهي من أجلّ الكلام وأنبله، وأشرفه وأفضله، لقلة ألفاظها، وكثرة معانيها، ويسر مَئُونتها على المتكلم، مع كبير عنايتها، وجسيم عائدتها. ومن عجائبها أنها مع إيجازها تعمل عمل الإطناب، ولها روعة إذا برزت في أثناء الخطاب؛ والحفظ موكل بما راع من اللفظ، وندر من المعنى"[8].

وإن أبرز ما يمتاز به المثل عن غيره من الأجناس الأدبية، أنه إنتاج فردي مجهول المصدر، صار ملكا لمجموعة ثقافية معينة؛ لأنه يحوي القيم "التي تؤمن بها الثقافة وتسعى إلى تثبيتها عبر الأجيال"[9]، بتداول شفوي، ويشكل عبر تداوله أثرًا فاعلًا في حياة الأفراد والمجتمعات، حيث إن وظيفته التأثير والإقناع[10].

إن الرواية اعتمدت على استثمار أكبر قدر ممكن من الأمثال الشعبية؛ لاستثمار طاقاتها، وقد جاءت الأمثال على ثلاثة أقسام:

1- ما استثمر في بنية تيمة/ موضوع الرواية

إن واقعية الرواية فرضت حضور جل الأمثال على لسان الجدّة (حصة)، لا سيما فيما استثمر في بنية الموضوع، وبما أن الجدة طاعنة في السن، فإنها تمتاز بخبرة حياة ومعرفة واقع، ويزعم الباحث أنه توصل إلى كيفية استثمار الأمثال داخل الرواية، وجعل النتيجة أقسامًا، ويمكن

بسط القول في أن الباحث خلص إلى أن أحد الأمثال (النار ما تورث إلا الرماد) استثمر في بناء الروح العامة للخطاب الروائي، إذ إن عنوانات فصول الرواية الداخلية جاءت على النحو الآتي: (شرر، لظى، جمر، رماد) وهي مراحل تكوين النار، إضافة إلى تصاعد أحداث الرواية التي تشبه نشأة النار حتى تغدو رمادًا؛ لذلك بيّن الباحث تصاعد الأحداث في هذا القسم المعنون بـ(ما استثمر في بنية تيمة/ موضوع الرواية).

كما خلص الباحث إلى استثمار آخر للأمثال، وهو تلك الأمثال التي استثمرت لتوضح موقع كل شخصية في الخطاب الروائي ومستواها الثقافي؛ لذلك عنون القسم الثاني بـ(ما استثمر في التعبير عن الشخصيات).

أما القسم الأخير المعنون بـ(ما استثمر في الإيهام بواقية حوارات النص المحلية) من الأمثال فلم يستثمر بقدر القسمين الأول والثاني، فوظفت الأمثال بصفتها ذات طاقة موضعية لا تتجاوز في كثير من الأحيان كونها عوضًا عن الإجابات المقولبة، فاشتغل الباحث على بعض ملامح ذلك التوظيف.

ولعل الباحث يضيف هنا تعليقًا يسيرًا، وهو أن هذا التقسيم لم يكن موضوعاتيًا بالنظر إلى الأمثال، بل جاء التقسيم بناءً على كيفية استثمار المثل في الخطاب الروائي.

ولتفضيل قسم ما استثمر في بنية تيمة/ موضوع الرواية جاء المثل الآتي:

- **"النار.. ما تورث إلا الرماد"**[11].

يضرب المثل في مواضع عدة، منها ما يأتي على سبيل المدح، فالأب نار وأبناؤه رماد، بمعنى أن الأبناء لن يبلغوا من مجد أبيهم شيئًا، فالأب على هذا النحو (أشهر من نار على علم). ويضرب أيضًا بحق الأفكار الموروثة الضالة، التي لا ينتج عنها سوى الخراب، والضرب الأخير ما أخذت به الرواية.

وأوجدت الرواية علاقة ما بين المثل والسبَّة الشعبية: **"يا شَبَّاب النار"**[12]، والسبة تقال فيمن أراد أن يُوْقع ما بين شخصين أو أكثر، استثمرتها الرواية في إيجاد علاقة بينها وبين المثل، فكانت (النار) مشتركًا لفظيًّا، ثم إن المثل ينقصه فاعل، فأصبحت العلاقة على النحو الآتي: "يا شباب النار،

النار.. ما تورث إلا الرماد"، ولم تكتف الرواية بهذه العلاقة فحسب، وإنما أضافت حديث النبي -ﷺ- عن (نافخ الكير)، حيث جاء مستبدلًا بـ: (**خيشة فحم**)[13]، على لسان والدة (كتكوت).

إن شبّاب النار لقب منحته الجدة (حصة) لـ(كتكوت)، ومنذ صغره يعلم أنها تمنح ألقابًا يصعب الفكاك منها، ومن تلك الألقاب: "الست الناظرة، قط المطابخ، الساحرة، زوج الأمريكية"[14] وأخيرًا (شباب النار)، كما أن والدة (كتكوت) لم تجد بدًا من حث ابنها على الابتعاد عن أصدقائه واصفة إياهم بـ(خيشة فحم) التي لا بد أن تترك أثرًا على ثوب حاملها، لكن الوالدة لم تدرك أن ابنها (الشبّاب) والمشبوب (أصدقاؤه/ خيشة فحم).

ويظهر استثمار الرواية للمثل في بناء الفئران وتصاعد أحداثها، حيث جاءت على النحو الآتي:

عنوان الرواية: إرث النار			
عنوانات الرواية	مصدرة بقصيدة لـ	مطلعها	الصفحة
الفأر الأول: شَرَرْ.	أحمد مشاري العدواني.	لا تقدح شررا...إلخ	15
الفأر الثاني: لَظى.	خليفة الوقيان.	في فمي جرعة الماء تنمو، تزيد، وعلى جانبيّ لظى النار يصرخ...إلخ	149
الفأر الثالث: جمر.	سعاد الصباح.	سيصير الرمل جمرا..، ويصير البحر نارا.	265
الفأر الرابع: رماد.	علي السبتي	كلهم سفله، القتيل ومن.. قتله...إلخ	403

تصاعد التقسيم الفأري على شكل مراحل تكوين النار الحقيقية؛ إذ يبدأ بقدح الأفكار الضالة المركبة الموروثة عن الأسلاف، حيث الشرر: فاعل من شَرَّ، الذي يؤدي بالوارثين إلى اللظى:

لهب النار الخالص لا دخان فيه، ويؤدي اللظى إلى الجمر: نار خمد لهيبها، ويؤدي الجمر إلى الرماد: ما تبقى من جمر الفحم بعد احتراقه، ولا يليها سوى انخماد النار وموتها[15].

وقد تصاعدت الأحداث على النحو الآتي: الفأر الأول شرر، الراوي فيه ساذج التعامل مع الإرث التاريخي الذي لا يعرف عنه شيئًا. الفأر الثاني لظى، الراوي فيه دائم التساؤل عن مجريات ذلك الإرث التاريخي، وصيغت أسئلة مثل (لمَ، وكيف) التي تحيل المفاهيم الفطرية إلى مفاهيم مسيّسة. الفأر الثالث جمر، الراوي فيه يكاشف نفسه والمجتمع عما ساقهم إلى ذروة الاحتقان. الفأر الرابع رماد، الراوي فيه يقف على شفا دولة، حيث رائحة الموت التي أخذت صديقه، وكل من برّ بـ(ورثه).

أخيرًا، إن مجموع تلك العنوانات المنتخبة لأقسام الرواية تتكون من المثل الشعبي (النار.. ما تورث غير الرماد)؛ لهذا لم يعد المثل عابرًا في الرواية، بل أصبح ثقافة واعية مستثمرة، وتكاد تكون أحداث الرواية مبنية عليها سلفًا.

2- ما استثمر في التعبير عن الشخصيات

- **"من خاف سلم!"**[16].

شخصية والدة (كتكوت): إن والدة الشخصية الرئيسة دائمًا ما تضرب المثل: (من خاف سلم)، والمثل إجابة مقولبة للتخلص من تساؤلات ابنها عن الشؤون العقائدية، وقد استثمر المثل في التعبير عن شخصيتها التي دائما ما تظهر بعيدة عن أحداث الرواية، شاءت الرواية أن تجعل من المثل مصدر علاقة الأم بابنها، فبدلا من أن تكون الأم مؤثرة في ابنها تحولت علاقة (الأمومة، والبر) إلى سذاجة في التعامل، حيث انتقل التأثير بثقافة (كتكوت) الصغير من والدته إلى البيت الذي كان يرتاده ويلعب فيه، حيث الجدة (حصة)، فلقد استمد ثقافته منها وآمن بها؛ لأن الأولى تبحث عن السلامة، في حين تعارض الأخرى، فهي تكره (الخوافين)، فنتج عن ذلك أن "سلمت الأولى. ماتت الأخيرة"[17].

- "**من صادها عشّى عياله**"[18].

شخصية والد (كتكوت): والد (كتكوت) شخصية انتهازية لا تعجب ابنه، وهو دائما ما يقول: (من صادها عشّى عياله)، يضرب المثل للتحفيز على انتهاز الفرص وقتما سنحت، حتى وإن لم تكن بطريقة مشروعة، جاء المثل ليعبر عن شخصية والد (كتكوت) التي لا تتورع في التصريح عن شخصيته الطماعة، ويَضرب المثل لتسويغ جشعه، ولقد استثمرت الرواية طاقة المثل السلبية لإبعاد الشخصية عن الأحداث، فشخصية الراوي (كتكوت) لا تتلاءم مع شخصية والده؛ لذا أبعد الوالد عن الأحداث، ولم يظهر إلا قليلًا وإن بدا مقولبًا.

- "**يجيب الله مطر**"[19].

شخصية (ضاري/ ضاوي): شخصية (ضاوي) تغلب عليها الصبغة الدينية، وسمة الشخصية أنها دائمًا ما تعقد آمالها بالله -سبحانه-، وهو دائمًا ما يضرب المثل: (يجيب الله مطر)، ويضرب المثل للتصبّر والتصبير، ويعني أن الخير كل الخير عند الله -سبحانه-، وبما أن شخصية (ضاوي) متوكلة على الله -سبحانه-، فقد استثمرت الرواية طاقة المثل في الكشف عن مدى تقوى شخصيته في جل الأحداث، بالإضافة إلى أن الرواية أوجدت علاقة بين هذا المثل وإحدى الأغاني الشعبية التي تختم بعبارة (المطر عند الله).

- "**آه من بطني.. وآه من ظهري**"[20].

شخصية (أم عباس): الجدة (زينب) شخصية متشظية الهوية، حائرة ما بين دين وأصل في الحرب العراقية الإيرانية، فهي شيعية المذهب، وعراقية الأصل، وعند سؤال (كتكوت) لها مع أيهما تقف؟ أجابت: (آه من بطني.. وآه من ظهري)، ويضرب المثل في التأسف والحسرة، ولأنها تؤمن بدينها وليس لها أن تنكر أصلها تحسّرت، أما الحروب فليس لها أن تنظر في أحوال البشر، وتجلى المثل لتستثمر طاقته في التعبير عن ازدواجية الهوية المكونة لشخصية الجدة زينب.

- "**معاهم معاهم، عليهم عليهم!**"[21].

شخصية (أبو فهد صالح): شخصية (صالح) متقلبة لا رأي لها سوى التقليد، وقد وصفته أمه (حصة) بالمثل: (معاهم معاهم، عليهم عليهم)، ويضرب المثل في الشخص الإمّعة الذي لا يثبت على شيء، الحائر بين التردد والموافقة، وقد استثمرت الرواية المثل للتعبير عن شخصية (أبي فهد) الذي يناصر الثورة الإيرانية تارة، ويناصر العراق في حربها مع إيران تارة أخرى، ويُبَرْوِز صورة الرئيس (صدام حسين) بجانب صورة الرئيس المصري (جمال عبدالناصر) في بيته، وبعد الغزو العراقي للكويت، يزيل تلك الصور؛ لأنها حرام، وتتسبب في طرد الملائكة من البيت. وقد ضرب المثل للتعبير عن شخصية (صالح) التي لا تستقر على حال بسبب تأثرها بالظروف المحيطة.

- "**آنا وأخوي على ابن عمّي.. و آنا و ابن عمّي على الغريب**"[22].

شخصيتا (أبي فهد) و(أبي صادق): (صالح) و(عباس) شخصيتان ورثتا أحداثًا تاريخية تعود إلى زمن الخلفاء الراشدين، فالأول سني والثاني شيعي، وهما في عداء وبغض مستمرين، إذ يحرضان أبناءهما على بغض الآخر، وسرعان ما تلاشت البغضاء إبان الغزو العراقي للكويت، وبعد تحرير الكويت، عاد البغض، ويسوغان الموقف المتناقض بضرب المثل: (آنا وأخوي على ابن عمّي.. وآنا وابن عمّي على الغريب)، ويضرب المثل لحث الإخوة على التآخي والوقوف ضد ابن العم أو غيره من الأقرباء، ولحث أبناء العمومة على الوقوف ضد الغريب، حتى لو وُقف ضد الحق، ومضمون المثل يقرُّ العصبية ويدعو إليها، وهذا ما يخالف حديث النبي -ﷺ-: "انصر أخاك ظالما أو مظلوما..."[23]، وقد استثمر المثل ليبين أن ذلك الإرث ليس إلا وهمًا مركبًا، أزيل عند أول محنة ألمت بالوارثين.

3- **ما استثمر في الإيهام بو اقعية حوارات النص المحلية**

ثمة أمثال لا يشكّل حضورها غير الإيهام بواقعية الحوار، فاستخدمت بصفتها ذات طاقة موضعية لا تتجاوز في كثير من الأحيان كونها عوضًا عن الإجابات المقولبة، وهذه القولبة ليست يسيرة وإنما تدل على دراية عميقة في انتخاب تلك الأمثال من الأدب الشعبي؛ لتثبت من خلالها ثقافات شخصيات الرواية وانتماءاتها، ولإضفاء جمال فني على مضمون الحوارات.

انتخب الباحث بعض الأمثال ووقف على شرحها لثلاثة أسباب: الأول: اشتراكها اللفظي مع بنية التيمة/ الموضوع. والثاني: كونها الأكثر استثمارًا موازنة ببقية أمثال القسم الثالث. والثالث: توغلها في عمق الثقافة الشعبية. أما بقية الأمثال فثُبتت بلا شرح خشية الإطالة دون جدوى، والأمثال المنتخبة هي الآتية:

السبب الأول:

- "**أنجس من ذيل فأر!**"[24].

يضرب المثل في شخص أو فكرة على حد سواء، فيقال إن فلانًا أو الفكرة الفلانية أنجس من ذيل فأر، أو قد يُذكر شخص أو فكرة فيجيب السامع بالمثل: (أنجس من ذيل فأر)، وضارب المثل ينشد المبالغة في وصف الدنس؛ لإثارة الاشمئزاز، والمثل في الثقافة المحلية أشنع من إثارة الاشمئزاز وأعمق، وهذا بسبب ما مرت به الكويت منذ سنوات خلت وهي سنة تسمى: (سنة الطاعون)[25]. وقد تجلى المثل في الرواية على لسان الجدة (حصة)، لتصف الحرب التي وقعت ما بين العراق وإيران، حيث تباينت أحوال الشعوب، واستثمار الرواية للمثل في بنية التيمة/ الموضوع لم يظهر جليا سوى في مفردات العنوان الرئيس: (فئران أمي حصة) حيث اشتركا في فأر يحمل دلالة الفتنة.

السبب الثاني:

- "**يفوتك من الكذاب صدق كثير**"[26].

يضرب المثل لتنبيه العقلاء إلى تكذيبهم كل ما نطق به الكذَبة، فالكاذب يكذب حتى يكتب عند الناس كذابًا، على الرغم من أنه قد يصدق، والمثل يبالغ في تنبيهه للعاقل واصفًا صدق الكذاب بالكثرة، فعلى العاقل أن يمحص مزاعم الكذاب. وقد استثمرت الرواية طاقة المثل في استكشاف نوايا شخوصها، وفي غفلة استقرائهم للواقع.

تجلى المثل على لسان الجدة (حصة) التي تكشف به خفايا سياسات الدول ورؤسائها، وذلك بمعرفتها للحياة وأسرار التعاملات بطريقة بدائية محضة، وتجلى مرة أخرى للتعبير عن غفلة استقراء الواقع، حيث كابر أعضاء (جماعة أولاد فؤادة) على تفشي الطاعون الفكري في بلادهم،

وتضخم مآلاته، إذ كانوا يبثون أغاني وطنية عبر الأثير، مثل: (هذي بلاد تطلب المعالي)، ويقول (كتكوت)، وهو على شفا دولة: "كذبنا. ولأن من الكذاب يمر صدق كثير، تمنينا لو أننا نصدق في هذي وحسب"[27].

السبب الثالث:

- "**الدنيا تدور!**"[28].

للمثل صيغة شعبية لم ترد في الرواية، وهي: (الدنيا دوارة)، ويضرب المثل للتعبير عن تحول الأحوال وتقدير الأقدار، وأن الإنسان في الدنيا ليس بمقدوره إلا قبول ما جد، وقد جاء المثل على لسان والدة (كتكوت) محذرة ابنها من أن الغزو العراقي للكويت لن تتركه الأقدار سدى، بل إن الأقدار تجود تارة وتمنع أخرى، فالعاقل عليه أن يدرك ما جاد عليه، وفي ذات الوقت يتذكر المنع قبل أوانه.

- "**إذا دَلَق سهيل لا تأمن السيل!**"[29].

يضرب المثل للتحذير من أي شيء تسبقه بواكيره، والمثل مؤشر على معرفة واعية بالطبيعة، حتى لو بدت معرفة بدائية، ويعني المثل إذا ما ظهر نجم سهيل فلا تؤمن مجاري مياه الأمطار، والمثل يعبر عن مدى عمق الثقافة الشعبية، وقد تجلى على لسان الجدة (حصة) في أحد أيام الغزو العراقي للكويت، عندما امتلأت السماء بطلقات نارية، صاحت فيمن معها تنذرهم: (إذا دلق سهيل لا تأمن السيل).

- "**الكلب اللي عَضَّك.. طَقّيناه!**"[30].

يضرب المثل لإخبار شخص ما ممتنع عن أي شيء، بأن ما منعك قد أزيل، وهذا لتوطيد العلاقة مع الممتنع، وإن المثل نابع من عمق الثقافة الشعبية، حيث كان الناس في الماضي يربون الكلاب للحراسة، وعند استضافتهم لشخص غريب على الكلب، يهاجمه، فيمتنع الضيف عن

استضافته لاحقًا، فيقال لإرضائه: (الكلب اللي عضك.. طقيناه)، وربما يكون للمثل قصة شعبية طريفة لم يتوصل إليها الباحث. ولقد تجلى المثل في الرواية حينما امتنع (كتكوت) عن زيارة بيت الجدة (حصة) بعد توسله إليها أن تقنع والدته بإبقائه في الكويت، فرفضت، وبعد حين أبلغت الجدة حفيدها (فهد) أن يخبر (كتكوت): (الكلب اللي عضك.. طقيناه)، أي أنها أقنعت والدته.

أخيرًا، وعلى الرغم من أهمية بقية الأمثال الآتية، فإن تجليها في حوارات الرواية لا يمثل سوى الإيهام بواقعية الحوارات، فمن تلك الأمثال، وهي كثيرة: (كل على ليلاه يغني)[31]، و(الحكي لك يا جارة)[32]، و(تسوي من الحبة قبة)[33]، و(زد الطين بلة)[34]. و(ما أردى من المربوط إلا المفتلت)[35]، و(شَلُّوح مَلُّوح.. اِللي يدّل بيتهْ يروح)[36]، و(هذا ثمركم يا زرْع السبخة)[37]، و(عشنا وشفنا)[38]. و(دهننا في مكبَّتنا)[39]، و(لسان يلوط الآذان)[40]، و(الخِبل ما ينسى سالفته)[41]، و(رَبْعُك عزوَتُك)[42]، و(الحي يقلب)[43]، و(من تَرَك داره قَلّ مقداره)[44]، و(كُلْ ما يعجبك والبس ما يعجب الناس)[45]، و(أصابعك ماهي سوا)[46]، و(يطلع/ يخرج من بطنك دودٍ يأكلك)[47]، و(كلُّ بلدٍ بعين أهله مصر)[48].

وليست جميع الأمثال المحصورة محدثة، بل بعضها قديم، نحو: (زد الطين بلّة)، كقول الشاعر[49]:

فقيـــــل شـــــيخٌ خَضِـــــيبٌ قـــــد زاد فـــي الطـــين بِلَّـــهْ.

المبحث الثاني: الثقافة الشعبية:

إن الثقافة الشعبية نمط حياة يعيشه شعب من الشعوب، يشمل جميع أشكال الإبداعات الفنية والسلوكيات والمعتقدات والتصورات الشعبية والعادات والتقاليد وطرق التعبير اللغوية والممارسات اليدوية...إلخ، وتمتاز الثقافة الشعبية بالطابع الروحي المخزن في الذاكرة الجماعية، ودارسوا الثقافات الشعبية يشترطون اشتراك (الشريحة/ الفئة) المدروسة بالوحدة التاريخية واللهجة المشتركة والوحدة النفسية والترابط الاجتماعي والأرض المشتركة[50].

وعادة ما تنطلي على الثقافة الشعبية معتقدات بدائية، تختزن في الذاكرة الجمعية، ويترجمها الوارثون فهمًا للواقع، وقد يشترك الإنسان في معتقدات تأخذ صفة العالمية؛ بسبب تلاقح ما أنتجه الإنسان، أو ما ورثه عن الأديان، وينتج بفعل التوارث بعض التحويرات والإضافات في ذات الموروث، وعلى سبيل المثال -لا الحصر-، إن ما يحيط بشجرة السدرة من إشعاع روحي مقدس، له أصول في القرآن الكريم، وباقي الديانات السماوية، والموضوعة، ولكن معظمها حُوِّر في معتقدات الأميين، حتى أصبحت السدرة تيمة تتناقلها الشعوب، وإذا ما بُحث عن السدرة في معتقدات الشعوب، فسيجد الباحث أنها خرافة عالمية من حيث الكائن، أي كيان السدرة ذاتها، وفي الوقت ذاته سيجد أن لكل ثقافة خرافاتها بشأن السدرة؛ بسبب ما طرأ عليها من تغييرات، وأن السدرة ليست خرافة واحدة بل عدة خرافات.

كما أن الثقافة الشعبية تكشف عن أنماط تفكير الشعوب، ولكل نمط طرائقه في تفسير فلسفة الحياة، والتعايش مع مستجداتها الظرفية، بمعنى أن لكل شعب ثقافة يمتاز بها، ومع ذلك ليس ثمة فاصل يميز بين ثقافات الشعوب المتجاورة، من خلاله يتمكن الدارسون من فرز الثقافات بيسر.

1- **المعتقدات الموروثة**

لقد ورد في الرواية بعض المعتقدات الشعبية الموروثة التي تتسم بالبدائية، والمصبوغة بصبغة دينية؛ لتضفي قداسة على ما ليس من الدين، حيث لا يمكن المساس بالمعتقد أو التشكيك فيه، وقد أُستثمرت المعتقدات في بناء شخصية الجدة (حصة) المؤثرة على الراوي (كتكوت)، فشخصيتها تبني جل التصورات عن الحياة من خلال الماورائيات، فبعضها لا يمت للدين بصلة، وبعضها الآخر محرف عما جاء في الدين. ولقد أُستثمرت تلك الثقافة للكشف عن بعض كيفيات توريثها، وعن بعض مآلاتها، وهي على النحو لآتي:

- **القَسَم بر افع السماء وسقوطها**

ارتبطت السماء في الرواية بفكرتين، هما: (القَسَم برافعها، وسقوطها)، وقد استثمرتا على النحو الآتي:

الفكرة الأولى: جاء القَسَم بصيغة: (واللي رفع السما) وهذه الصيغة معروفة في الثقافة المحلية، ولقد استثمرت الرواية القَسَم على لسان والدة (كتكوت) في ثلاثة مواضع، الأول منهم قَسَم تمهيدي يكشف عن مدى صرامة القرار الذي لا رجعة بعده[51]، وليوطئ القسم التمهيدي لآخرين، كلاهما يأمر الراوي بترك أحد فضاءات الأماكن في الرواية، المكان الأول منطقة (السُّرَّة)[52] حيث نشأ (كتكوت) الذي استمد ثقافته من بيت الجدة (حصة)، أما المكان الثاني فهو (الكويت)؛ لتُختم أواخر أحداث الرواية بـ"والله اِللي رفع السما، إذا ما تركت الكويت.. لا اِنت ولدي ولا أنا أعرفك!"[53].

يأتي القَسَم الأول الذي يعنى بترك أحد فضاءات الرواية؛ ليقوض وتيرة الأحداث؛ وليضفي شيئًا من العزلة على شخصية (كتكوت)، العزلة دعته إلى قراءة كتابات يجد فيها تشابهًا في شخصيته، وهي كتابات أبي حيان التوحيدي، أما القَسَم الثاني فجاء في أواخر الأحداث لتُختم الرواية بالخروج من جميع فضاءات الرواية.

الفكرة الثانية: لقد استثمرت الرواية فكرة سقوط السماء بصفتها أنموذجًا لأحد أساليب توريث المعتقدات الخاطئة، حيث إنها تكشف عن كيفية انتقال المعتقد من الجدة (حصة) إلى (كتكوت)؛ إذ بقي هذا الاعتقاد عالقا في ذاكرة (كتكوت) حتى بعد وفاة الجدة (حصة)، يسترجعه كل حين[54]؛ لأن الجدة كانت تدافع عما تعتقد بإضفاء شيء من القداسة على فكرة سقوط السماء التي تدل على غضب الله -سبحانه-، فعند سؤال (كتكوت) لها: "كيف تسقط علينا السماء إذا كان الله.. أستغفر الله!" بقوة الجدة (حصة)، آمن. وبقولها: "عَفيَه على وليدي"[55]، تشّجع، ويخال أن السماء تسقط إذا ما سأل عن الغيب[56]، وتسقط إذا ما نام الإنسان عن صلاة الفجر[57]، وتسقط إذا ما ترك النعل مقلوبًا على ظهره[58]، وعندما كبر (كتكوت) لازمه الاعتقاد، ويخال أن السماء ستسقط إذا لم يحرق كتاباته التي تشبه كتابات أبي حيان التوحيدي[59].

- **النعل المقلوب**[60]

النعل المقلوب لا أصل لتغيير هيئته في الشريعة الإسلامية، ومع ذلك ما زالت فكرة موروثة تربط بالدين من لدن الأميين، وتظهر الفكرة في الرواية من ضمن معتقدات الجدة (حصة)، لتورّثها لـ(كتكوت) الذي ينشأ بسذاجة تعامل والديه، إذ كان مستعدا للتأثر بالمعتقدات الدينية الخاطئة من خارج ثقافة والديه، والمفارقة أن والدته ناظرة مدرسة، ووالده تاجر، في حين تلقى ثقافته من الجدة (حصة) الأمية في بيت صديقه (فهد)، ولقد كان يعرف بخروج الجدة (حصة) من البيت؛ لمجرد وجود أحذية ونعال بعضها مقلوب، ولذا آمن بثقافتها متأثرًا بشخصيتها التي هيمنت عليه؛ لأنها لا تنظر إلى السماء رهبة، فتلك الرهبة جعلته يوجه باطن النعال إلى موطن الشيطان، يهينه مستمدًا جرأته من الله عبر تصرفات الجدة (حصة)[61].

وقد استثمرت الرواية المعتقد بتوظيفه إزاء الطائفية فـ(فهد) و(صادق) كل منهما يتخذ من والده مثلا أعلى، وأخذ عنه التشدد الطائفي، فالأول سني، والآخر شيعي، أما (كتكوت) فمَثَله الأعلى الجدة (حصة) التي أخذ عنها جل معتقداته، مع أنها جدة (فهد)، لكن (فهدًا) لا يراها مَثَله الأعلى.

وما إن يُنظر مليًّا في المقابلة، سيظهر أن الرواية وظفت فكرة النعل المقلوب إزاء الطائفية؛ لتبين أن ثمة أطفالًا ورثوا الدين مُسَيَّسًا، ومهما أضمروا ذلك التسييس سيظهر في حينه، عندها يصعب التخلص منه، حتى لو كان ذاك الموروث تعديل هيئة النعل المقلوب[62].

- **أصل القرد**

تؤمن الجدة (حصة) بأن أصل القرد إنسان، وفقًا لما ظهر في القرآن الكريم، قال تعالى: ﴿كُونُواْ قِرَدَةً خَٰسِـِٔينَ ﴿٦٥﴾﴾ [سورة البقرة: 65]، ﴿وَجَعَلَ مِنۡهُمُ ٱلۡقِرَدَةَ وَٱلۡخَنَازِيرَ﴾ [سورة المائدة: 60]، وإيمانها بالفكرة بدائي؛ حيث لا تعرف -لأميتها- أقوال العلماء في مسألة المسخ، الذي يجمع معظمهم بأن الممسوخ لم يعش قط فوق ثلاثة أيام، ولم يأكل ولم يشرب ولم ينسل[63]، كما أن الكيفية التي آمنت بها لا تثبت؛ لأنها تؤمن بأن "امرأة مسحت مؤخرة ابنها، بعد قضاء حاجته، برغيف خبز. فعاقبها الله بأن مسخها في صورة قرد"[64].

- **الاعتقاد الساذج بالملائكة:**

تؤمن الجدة (حصة) أن الملائكة تسمع، ولكن بتحريف، فعندما قال حفيدها (فهد): "يا ليت إذا مِتّ أصير نجمة"[65] وهو يقصد أن يصير كنجمة سهيل في الحكاية الشعبية، قالت له: "فال الله ولا فالك!"[66]؛ لأنها "تخشى مرور ملَكٍ صدفة في الجوار، يسمع أمنيته. يحملها إلى الله"[67]، فهي تؤمن كما ورثت دون تمحيص، وليس لها أن تسأل عما يسمعه الله -سبحانه- دون الملائكة.

- **الاعتقاد الساذج بالشيطان**

آمن (كتكوت) بالماورائيات متأثرا بثقافة (حصة) البدائية المختلطة بين ما جاء به الدين، وما جاءت به المخيلة الشعبية الموروثة، إذ يقول: "إن أنا أهملتُ قصَّ أظافري سَكَنَ [الشيطان] تحتها. يأكل من طبقي إن نسيتُ ذِكر الله على المائدة. يدخلُ معي أي مكان أدخله بقدمي اليُسرى. يستقبلني في الحمَّام إن دخلتُ بقدمي اليُمنى. ينسلُّ مع الهواء إلى باطني إن تثاءبتُ دون أن أحجب فمي بكفّي. يبول في أُذُني إن نِمتُ عن صلاة الفجر"[68].

- **التشاؤم/ التطير**

تتشاءم الجدة (حصة) إذا ما راح أحدهم يعبث بالمقص يفتح فكيه في الهواء ويطبقهما؛ لأنه يجلب الشؤم والمشاكل إلى بيتها[69]، وقد آمن الراوي بجميع معتقدات الجدة (حصة)؛ إذ إنها تمثل مصدر تكوينه المعرفي.

إن تلك المعتقدات الموروثة شكلّت ثقافة الراوي، وعملت على بناء موقفه إزاء طائفية مجتمعه، وبما أن الأميين يسعون دائمًا إلى طلب أسباب الحياة من دون النظر إلى معتقدات الآخرين، فهم يرون أن الصراعات الطائفية ليست ضرورة حياتية، بل إن أول الضرورات هي طلب أسباب الحياة الآمنة؛ لذا بحث (كتكوت) عن طريقة ينذر من خلالها مجتمعه بالخطر الطائفي.

2- **الماديات الموروثة**

- **الألعاب الشعبية**

الألعاب الشعبية ظاهرة إنسانية تأخذ مكوناتها من البيئة، وتسن قوانينها من قيم يحاول المجتمع تكريسها في الأبناء، ولكل ثقافة ألعابها التي تمثل جزءًا من التراث الشعبي.

لقد جاءت الرواية بألعاب شعبية عدة لم تستثمر جميعها، فمن تلك الألعاب التي لم تستثمر: الطائرة الورقية[70]، والنبيطة[71] ذات الخيوط المطاطية والشرائط اللاصقة[72]، والغمّيضة[73]، أما الألعاب التي استثمرت في الرواية فهي لعبتان، هما: العَنْبَر[74]، وشد الحبل[75].

العنبر لعبة شعبية[76] تتألف من ثلاثة لاعبين فأكثر، وتحتاج لسبعة أحجار مبسوطة ليسهل وضع الواحدة فوق الأخرى، ثم تُرمى بحجر آخر من قبل اللاعبين على التوالي، ومن يسقطها يطلق قدميه للهواء؛ لأنه سيخسر إن أصابه الآخرون بكرة مرنة مصنوعة من خيوط القماش.

ودلالة العنبر في الرواية هي التعاون والمشاركة، ويقابلها لعبة شد الحبل التي يمقتها (كتكوت)؛ لأنها تعتمد على عدد زوجيّ من اللاعبين، ولا يستطيع لعبها مع صديقيه لأنه يضطر إلى أن يكون مع طرف دون الآخر، وقوانينها تشبه الإرث التاريخي المزروع بصديقيه منذ الصغر، حيث لا يستطيع لاعبها أن يأخذ موقفًا وسطًا في ظل ذلك الشد الذي يعتمد على القوة وحسب.

المبحث الثالث: الحكايات الشعبية

الحكاية الشعبية فن شفوي قديم قدم التاريخ، وتعريفه الاصطلاحي فضفاض؛ لأنه يكاد يستوعب الحشد الهائل من السرد القصصي الذي تراكم على الإنسان المعاصر، وهو ما يشمل جميع ما توارثته الأجيال من أشكال المرويات النثرية[77]، وتعرف الحكاية الشعبية بأنها: "لون القصص النثري الذي انتقل شفويا من عصور ما قبل التاريخ في هيئة أعداد محدودة من الأنماط التي تتكون من تشكيلة ثابتة من التيمة/ الموضوع ، والتيمة بصورة عامة أصغر وحدة في المضمون الروائي ويمكن أن تكون حيوانًا خرافيًا كالغول مثلًا أو مادة كالعصا العجيبة، أو حادثة مثل الدب السحري المليء بالعوائق"[78].

من سمات الحكاية الشعبية أن مؤلفها مجهول، أو قد تؤلفها جماعة؛ لأنها لا تكاد تخلو من إضافات كلما سُمعت ورُويت، وقد تتغير تلك الإضافات تبعا لمزاج الراوي أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية، بحيث لا يبقى من الحكاية سوى التيمة/ الموضوع ، وهذه الخاصية تجعل من مادتها ذات طبيعة تراثية[79].

وتتكون الحكاية الشعبية من عبارة تمهيدية وخاتمة ويقع ما بينهما الحكي الذي يتسم غالبا بالبساطة والتعميم، وقلما يظهر في الحكي تحديد للزمان والمكان، والتعميم يجعلها قابلة للتوريث، بالإضافة إلى أنها تمثل قدرا كبيرا من المعتقدات الشعبية، وأن حكيها لا يتجه إلى نقد العرف والتقاليد والمعتقدات الموروثة، بقدر ما يتجه إلى تأصيل تلك الموروثات[80].

وبالنظر إلى الرواية، فالسنعوسي قصد أن يجعل من روايته حكاية شعبية، حيث بدأها بما تبدأ به الحكايات الشعبية المحلية:

"زور..

ابن الزرزور..

اِلي عُمره ما كذب ولا حَلَف زُور"[81].

إن هذه العبارة التمهيدية[82] عبارة محلية موروثة على غرار (كان يا ما كان..) أو (كان يا مكان..)، ولـ(زور.. ابن الزوزور) تكملة في الموروث المحلي لم ترد في الرواية، وهي: (زور ابن الزرزور، اللي عمره ما كذب، ولا حلف زور، ذبح بقّة وترس سبعة جدور[83]، وخلى الشحوم واللحوم على الصواني تدور).

تمتاز (زور...) بأنها كذبة وعلى المرسل إليه تصديقها، فالكذاب زور بن الزرزور (عمره ما كذب، ولا حلف زور)، وبما أن جل الحكايات الشعبية تستهدف الصغار، وفي ذات الوقت تحمل أبعادًا ثقافية، فعباراتها التمهيدية تعتمد على عنصر التشويق، كما اعتمدت عبارة (زور..)، فهي تقول للمستمع: إن لحم (البقّة/ البعوضة) وشحمها ملأ سبعة قدور، ثم فرغ ما في القدور في

الصواني لتدار، على من؟، هذا ما لم تجب عنه العبارة التمهيدية، كما أن لغتها تمتاز بسجع مختال، وكأن للطائر الـ(زرزور)[84] ابنًا يسمى (زور).

ولقد تكررت تلك العبارة التمهيدية في مواضع عدة[85]، وهذا كلما أرادت الجدة (حصة) سرد حكاياتها الشعبية التي ورثتها عن أمها، من تلك الحكايات: "جنيات السدرة والحيوانات والأشجار الناطقة وبنات كيفان ونجم سهيل والفئران الأربعة"[86]، إن بعض هذه الحكايات ليست من التراث في شيء، مثل: (بنات كيفان، والفئران الأربعة)، وبعضها الآخر حكايات موروثة لم يبق منها في الرواية سوى التيمة/ الموضوع ، مثل: (جنيات السدرة، ونجم سهيل)، وقد مُهّدت جميع الحكايات بـ(زور بن الزرزور...إلخ).

الحكاية الأولى: جنيات السدرة

السدرة شجرة النبق وتشتهر باسم السدرة أو شجرة الكنار في الثقافة المحلية[87]، وتمتاز بالتعمير والقوة والثمرة الطيبة، وينتفع بأوراقها، لما رواه عبدالله بن عباس، بقوله: {وقَصَتْ رجلًا راحلتُه، وهو مع رسول الله -ﷺ- فأمرهم رسول الله -ﷺ- أن يغسلوه بماء **وسدر** وأن يكشفوا وجهَه. (حسبته قال). ورأسَه. فإنه يُبعث يومَ القيامة وهو يُهِلُّ}[88]. كما أن السدرة شجرة سماوية لما ورد في قوله -سبحانه-:قَالَ تَعَالَىٰ:﴿وَلَقَدْ رَءَاهُ نَزْلَةً أُخْرَىٰ ﴿١٣﴾ عِندَ سِدْرَةِ ٱلْمُنتَهَىٰ ﴿١٤﴾ عِندَهَا جَنَّةُ ٱلْمَأْوَىٰٓ ﴿١٥﴾﴾ [سورة النجم: 13- 15].

إن ما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية عن السدرة جعل منها مصدر حكايات شعبية لدى الأميين، ولم تتفرد بها المخيلة الشعبية في الثقافة العربية، بل إن السدرة خرافة عالمية، وجل الشعوب تصنع منها ما يتناسب مع عقائدهم، بل ويخرجون بزيادات عما ورثوا إلى ما شاء الله، والسمة المشتركة بين ما يحاك حول السدرة الاعتماد على الماورائيات.

إن حكاية السدرة لم تتجل في الرواية، بل تجاوزتها الرواية لتصف ما ينتج عنها من آثار على المجتمع المحلي في الحياة اليومية، حيث استثمرت الرواية طاقة الشجرة المضمرة التي عملت على

تشكيل بعض معتقدات المجتمع، فالكويتيون يظنون أن البيت الذي يزرع السدرة يسعد، لذا لم يخل بيت من بيوت الطين القديمة من تلك الشجرة، وإن من عاداتهم الجلوس حولها، ويظنون - أيضا- أن من يقطعها أو يكسر أحد أغصانها يصيبه الهم طيلة حياته، فينهون عن ذلك، خشية ساكنيها من الجن، والجن هم طاقة السدرة الحارسة، وهذه الطاقة تمثل مدار الحكاية الشعبية عن السدرة، فهي تحكي عن أناس حاولوا إيذاءها، فعوقبوا أو أنذروا، من قبل القوة المضمرة في داخلها.

إن الرواية وظفت حكاية السدرة لتظهر مدى إيمان الجدة (حصة) بالماورائيات، حيث تزعم أن السدرة العجوز "مَسْكَن الجن"[89]، ولأنها مسكن الجن؛ تسلم عليها كلما قابلتها[90]، ولأن السدرة لا ترد السلام، ولا حارسيها حيث الأغصان[91]، فإنها تهدئهم بقولها: "سكنهم مساكنهم"[92]، وهذا القول دارج في الثقافة المحلية عند مخاطبة الجن.

يضاف إلى ذلك أن طريقة تعامل الجدة مع السدرة أضفت على حكاية جنياتها هالة في مخيلة الراوي، حيث إنه لم يعرف عن الجن سوى ما ورث عن الجدة، ولقد استثمرت الرواية توريث الحكايات في تطوير شخصية (كتكوت)، الذي صار مبدعًا لنصوص تعتمد بالدرجة الأولى على الموروث السردي.

الحكاية الثانية: نجم سهيل

سهيل نجم[93] لامع يظهر مرة واحدة في أواخر أغسطس من كل عام، أو في الخامس من سبتمبر[94]، وظهوره يعني لسكان الجزيرة العربية بداية التغير الفصلي، أي أن ظهوره ينذر سكان الجزيرة بخطر سيول الأمطار، إذ يقول المثل الشعبي: (إذا دَلَق سهيل لا تأمن السيل)[95] ويضرب المثل لتحذير الناس إذا ما رأوا سهيلاً؛ لأن الجو قد يكون صحوًا في مكان ما، وسرعان ما يتبدل، أو قد يكون الجو ماطرًا في مكان بعيد، فلا ينام الناس حينئذ بمجاري السيول والأودية، خشية انجرافهم.

ويضرب المثل مجازًا إذا ما لوحظت مؤشرات تُنذر بالمصيبة، كما وظفته الرواية، حيث ضربته الجدة (حصة) في أحد أيام الغزو العراقي للكويت، عندما امتلأت السماء بطلقات نارية، صاحت فيمن معها تنذرهم: (إذا دلق سهيل لا تأمن السيل).

وللنجم في الموروث السردي حكايات عدة، جميعها يدور بين اثنين: إما (واقعية) تحكى عن أناس رأوا النجم ولم يدركوا خطورة ظهوره، أو (خيالية) تذهب إلى أنْسَنَة النجم. والأنسنة ما أخذت به الرواية؛ لأن طبيعته السردية مهيأة للتغيير والإضافة واتساع آفاقه.

لقد ورثت الجدة (حصة) أسطورة النجم عن أمها شريفة[96]، ثم ورّثتها لجيل (كتكوت)[97]، حيث تحكي عن سهيل وصاحبه:

"اللذين لا يجمعهما رابط عدا عشق فتاة تدعى عاقِبة، وأرض ورثاها من أسلافهما منذ سنوات طويلة، يفلحانها، يعيشان على محاصيلها (...). يعتنيان بها نهارا. يتناوبان على حراستها ليلا. ولأنهما لم يبرحا أرضهما يوما (...)، لم تتمكن الفئران من سرقة محاصيل الأرض (...). جاعت الفئران. وإذا ما جاع فأرٌ استمات ليحصل على ما يسد جوعه (...). أدركت (الفئران) أنها لن تسود الأرض ما لم تتمكن من الدخول بين سهيل وصاحبه. لم ترغب بالتخلّص منهما معا؛ لأن الفئران بطبيعتها (...) لا تفلح الأرض. فكان بقاء أحد الصديقين ضروريا من أجل حياة الفئران (...). تسرقه إذا ما هده التعب ونام ليلا بلا صاحبٍ يسهر على حراسة جهده (...)، لم تجد الفئران سوى (عاقبة) سبيلا إلى الدخول بين سهيل وصاحبه لتفرّق بينهما. هاجمت الفئران عاقِبة (...). صرخت الفتاة. استجارت. هبَّ سهيل وصاحبه يسابق واحدهما الآخر لنجدتها (...). دبَّت الغيرة بينهما. كلاهما يصبو إلى نجدة الفتاة ونيل ودِّها. تشاجر سهيل وصاحبه بالقرب من خيمة (عاقبة)، كلاهما يدَّعي أن عاقِبة نادته باسمه. حمل سهيل حجرا. شجَّ رأس صاحبه. سقط على الأرض يسيل الدم من مفارق شعره. جزع سهيل لمرأى الدم. سقط على ركبتيه يهزُّ كتفيّ صاحبه. ظنه ميتا (...). جرى هربا من ذنبه (...). لم يجد وسيلة يكفِّر بها عن خطيئته عدا اعتزاله العالم ولجوئه إلى جنوب السماء (...). عندما نفرت الفئران إلى أرضهما استعاد الفتى الجريح وعيه. لم يجد سهيلا حوله، أعطته عاقِبة سراجها ليبحث عن صاحبه.

لم يجده في الأرض (...). مضى يهيم في القِفار حاملا سراجه ينادي سهيلا الذي اختفى في السماء (...). هكذا صار سهيل نجما. أما صاحبه فقد اختفى، طاله النسيان، ولم تحفظ الأسطورة اسمه، إلا أن الناس صارت تناديه بـ شهاب، يدَّعي البعضُ رؤيته، بين ليلة وأخرى، حاملا سراجه خاطفا في السماء. ماتت الفئران على أرضٍ خرَّبها رحيل صاحبها. بقيت عاقِبة وحيدة بلا سراج"[98].

وبعدما حفظ (كتكوت) هذه الحكاية صار يحكيها لـ(فهد، وفوزية، وحوراء) مبتدعًا فيها، ويظهر الإبداع في بداية سردها، حيث يبدؤها من لحظة اختفاء سهيل، ويضيف إليها شخصية جديدة اسمها (القمر) التي تكتمل (بدرًا) في مجرى الأحداث؛ وهذا لتنير الطريق لشهاب أكثر مما ينير له سراجه، ويصف البدر بأنه: (منير جميل، أجملُ أجرام مجرَّة درب التبَّانة قاطبة)، ويصف الشهاب بأنه: (خط ناري خاطف في السماء)، ويظهر الإبداع في حكي (كتكوت) عندما لمعت عيني (فوزية) لحظة وصفه للقمر[99].

حيث ابتدع حينها أحداثًا جديدة إزاء دموع (فوزية) التي طالما قرأت روايات إحسان عبدالقدوس قبل فقدها البصر. يستأنف، الشهاب شكى للبدر عجزه، طالبًا منه، أن يدله على صاحبه، لكن البدر بكى. سالت منه دمعة ضخمة سقطت من السماء على الأرض التي أحالتها الفئران خرابًا. ظهر الزرعُ فيها مرة أخرى. ثم أجاب البدرُ بأنه لا يرى شيئا رغم النور الذي يرسله إلى كل مكان؛ لأنه في الحقيقة لا يملك بَصَرًا[100].

إن الرواية استثمرت طاقة المخيلة الشعبية؛ لتضفي على شخصية (كتكوت) تطورًا فنيًا في تقدم السياق الزمني للأحداث، إذ اعتمدت على تطوير شخصية الراوي (كتكوت) الذي بدأ طفلًا ساذجًا حتى صار مبدعًا لنصوص اعتمدت على الموروث السردي، وثمة ثلاثة مؤشرات في هذه الحكاية تبين التطور الفني في شخصية (كتكوت)، أولها، ما ظهر في العبارة التمهيدية: (زور، ابن الزرزور... إلخ)[101] حيث وُضعت علامة الفاصلة ما بين (زور) و (ابن الزرزور)، مما يشير إلى أن طريقة تقديمه تميزت عما ورث عن الجدة (حصة)، والمؤشر الثاني، ما ظهر في ألفاظ الحكاية، مثل:

(خط ناري، وأجرام مجرَّة درب التبَّانة) وهي ألفاظ لا يتداولها الأميون، أما المؤشر الثالث، فهو الإبداع اللحظي الذي تعمده عند رؤيته لدموع (فوزية) أثناء سرده.

- **التطور الفني في شخصية (كتكوت)**

إن ما تهدف إليه الرواية هو تطوير شخصية (كتكوت)؛ عبر توظيف حكايتي: (السدرة، ونجم سهيل)، حيث ظهر إبداعه من خلال المؤشرات الثلاثة أعلاه، وهي تمثل مرحلة أولية في إبداعه، أما المرحلة الثانية فظهرت في إنتاج رواية (إرث النار) المطورة عن حكاية (الفيران الأربعة) التي ورثها عن الجدة (حصة)، وقد قدِّمت (إرث النار) على أنها من الموروث السردي؛ لتُمنح أصالة، ويُمرر من خلالها إيديولوجية المجتمع المحلي القديم، حيث بدأت بـ:

"زور..

ابن الزرزور..

إلي عُمره ما كذب ولا حَلَف زُور"[102].

إن الرواية الماثلة بين يدي القارئ: (فئران أمي حصة) هي ذاتها حكاية: (الفيران الأربعة) أو التي سميت قبل أن تضاف إليها أحداث نصف يوم بـ(إرث النار). والإشارات إلى ذلك جلية، وقد ظهر بعضها عند سؤال (كتكوت) عن حكاية (الفيران الأربعة) التي لم تحك طيلة أحداث الرواية، وما ظهر منها سوى أن (كتكوت) دائما ما يسأل الجدة عن القصة[103]، تجيبه: "فأر اسمه جمر"[104]، وبعد استدراجها عن اسم فأر آخر، تسميه: "رماد"[105]، ثم يخمن اسمين للفأرين الآخرين: "لعلهما ميكي ماوس وجيري"[106]، وحسب التقسيم الفأري للرواية المدروسة (فئران أمي حصة) يأتي جمر الفأر الثالث، ورماد الفأر الرابع. وثمة إبداع آخر يظهر في حوارات الرواية، وهو أنه أنتج نصوصًا أخرى تعتمد على الموروث السردي، مثل: حكاية نجم سهيل، وحكاية النخلات الثلاث[107]، ويعني بالنخلات: (إخلاصة، وبِرحيَّة، وسَعْمَرانة)، وهم: (كتكوت) وصديقاه (فهد) و(صادق).

لقد عمدت الرواية إلى أن تجعل من نفسها موروثًا سرديًا، كما أنها استغلت طاقات الحكايات الموروثة وعوالمها؛ لتعزيز طاقة الرواية، متمثلة بشخوصها وحواراتها، بالإضافة إلى أنها استخدمت تقنيات عدة، منها الحكايات المولدة التي تنتج من الإطار العام للرواية، وهذه التقنيات ليست مجال البحث.

المبحث الرابع: الأغاني الشعبية

الأغنية الشعبية تعرف بأنها "قصيدة غنائية ملحنة مجهولة النشأة، بمعنى أنها نشأت بين العامة من الناس في أزمنة ماضية، وبقيت متداولة أزمانا طويلة"[108]، ومنتجها المجهول قد يكون مغمورا، وفي ذات الوقت جماعية الإنتاج، بمعنى أن نصها لم يبق ثابتا، بل أضيف إليه وحوّر، حتى أصبحت ملكا للشعب، وتتضح التحويرات والتعديلات إذا ما قورن نص ما في بيئة جغرافية محددة بنفس النص في بيئة جغرافية أخرى[109].

ومن خصائص الأغنية الشعبية أنها ذات طبيعة غنائية، ولا تحمل في معانيها قضية ما يسمى بالمشكلة أو الصراع، وتنم في طبيعة نغمها عن الأصل النسائي، وهي بلا شك في الأصل إنتاج مهارة فنية فردية، أصبح فيما بعد جماعيًا بالمشاركة الإضافية والتحويرية[110].

وتمتاز الأغنية الشعبية بأنها تتداول شفهيا، وأنها تكتسب سيرورتها بين الأميين، فلم يهتموا بأمر مؤلفها، وتمتاز كذلك ببساطة عَروضها وسلاسته؛ مما يجعلها تتخطى الحدود القُطرية واللغوية، بمعنى أنها لا تستقر بمكان محدد، وهذا ما يجعلها أكثر مواد التراث الشعبي انتشارًا، حيث إنها تنتشر أكثر من الحكايات الشعبية[111].

لقد تجلت الأغاني الشعبية في الرواية في مواضع متفرقة، ولكل موضع دلالته، كما أن طبيعة الأغاني جاءت بين اثنين: الأول، ما يصنف موروثًا شعبيًا، والثاني، ما قد يصنف موروثًا شعبيًا في طور التكوين، أو بعبارة أخرى ما يكاد يصبح تراثيًا لكونه يمثل تذكيرًا بزمن مضى، ولولا قرب زمن إنتاجه، ومعرفة منتجه، لصنفه الباحث تراثًا؛ لذا استبعد البحث القسم الأخير، واهتم بدلالات نصوص القسم الأول، وهي على النحو الآتي:

النص الأول[112]:

يا مرة أبوي، يا مرة أبوي

وين راح أبوي، وين راح أبوي،

راح البصرة، راح البصرة،

اِش يجيب لي، اِش يجيب لي؟

شَرَق ورَق، شَرَق ورَق[113]

وين أحطّه، وين أحطّه؟

في صُنيديقي في صُنيديقي

والصندوق ما له مفتاح.. والمفتاح عند الحدَّاد

والحدَّاد يبي فلوس.. والفلوس عند العروس

والعروس تَبي عيال.. والعيال يَبون حليب

والحليب عند البقر.. والبقر يَبون حشيش

والحشيش يَبي مطر.. والمطر عند الله

لا إله إلا الله، لا إله إلا الله[114]

طِق يا مطر طق، بيتنا جديد، مِرْزامْنا[115] حديد[116]

هذه أغنية شعبية محلية أو أغنيتان إذا ما عدت (طِق يا مطر طِق، بيتنا جديد، مِرْزامْنا حديد)[117] أغنية مستقلة عما سبقها، فتنتهي الأولى عند التهليل؛ لتصبح: النداء+ السؤال+ الجواب+ المتوالية الشرطية، حتى تصل إلى أن علم المطر عند الله، سبحانه، ثم التهليل.

لعل الرواية استثمرت هذه الأغنية غير مرة، منها استغلال قرب مضمون عبارة (والمطر عند الله) من المثل الشعبي (يجيب الله مطر)، فكلاهما تقرير، وسبقت الإشارة إلى هذا الاستثمار في الأمثال الشعبية. وثمة استثمار آخر تجلى في الكشف عن التغير الثقافي بعد الغزو العراقي للكويت، إذ استبدلت كلمة البصرة بالجبرة[118].

بالإضافة إلى ما سبق، شاءت الرواية أن تعزز قضيتها الرئيسة؛ وذلك عبر تحريف بعض دلالات الأغنية، وقد استخلص البحث تحريف الدلالات عبر مؤشرات من خلالها يمكن التوصل إلى الدلالات الجديدة الآتية:

الكلمة	الدلالة الجديدة
الصندوق	التساؤلات الدينية
المفتاح	الإجابات/ مفتاح الجنة
الحداد	المنجز
الفلوس	المقابل، أي والصلاح/ عمارة الأرض
العروس	الأرض/ الوطن، وفي الرواية: الكويت.
العيال	عيال فؤادة/ أبناء الوطن الصالحون
الحليب	صفاء النفوس
البقر	الآباء وفكرهم
الحشيش	الطمع في الدنيا
المطر	الطريق

فتصبح الأغنية -دون العَروض- على النحو الآتي: (التساؤلات الدينية ليس لها إجابات.. والإجابات عند منجزها. ومنجزها يريد الصلاح.. والصلاح في الوطن. والوطن يريد (عيال فؤادة).. و(عيال فؤادة) يريدون صفاء النفوس. والصفاء عند الآباء.. والآباء يطمعون في نيل متاع الدنيا. ومتاعها يريد طريقًا، ليصل.. وطريقه عند الله -سبحانه وتعالى-.. لا إله إلا الله).

وقد استخلص الباحث هذه النتيجة من خلال حوارات الرواية، فال(صندوق) هو (التساؤلات الدينية)؛ حيث يظهر في حوار (كتكوت) مع معلمه، إذ يقول (كتكوت): "ينصحني بألا أكثر الأسئلة، الدينية على وجه الخصوص"[119]، بقوله: "السؤال، يا بُنيّ، صندوق، وبعض الصناديق تبتلع أخرى. ما حاجتك لأسئلة كهذه؟"[120]، ويضيف: "يُفتح الصندوق في أوانه!"[121].

والـ(مفتاح) هو (الإجابات)؛ وإن قيل الصندوق يدل على المصاعب فالمفتاح يصبح الحلول، ودواليك. والـ(حداد) هو منجز التساؤلات وإجاباتها؛ وهذا يظهر فيما أبداه (كتكوت) من استنكار حول الطائفيين الذين يصادرون مفتاح الجنة: "يُصادر مفتاح الجنَّة، رغم أن المفتاح عند الحدَّاد، والحدَّاد يَبي فلوس، والفلوس عند العروس، والعروس تَبي عيال، والعيال يَبون حليب، والحليب عند البقر، والبقر يَبون حشيش، والحشيش يَبي مطر، والمطر عند.. الله!"[122].

والـ(عروس) هي (الكويت/ الوطن)؛ لقول (كتكوت): "(والفلوس عند العروس). عروس الخليج"[123] وعروس الخليج اسم اشتهرت به دولة الكويت في الثمانينات. والـ(عيال) هم أولاد فؤادة؛ لقول (كتكوت): "(والعروس تَبي عيال). عيال فؤادة ربما!"[124]، وعيال فؤادة هم أمثال (كتكوت) وأصدقائه الذين أنشأوا (مجموعة أولاد فؤادة) التي تهدف إلى نبذ الفكر الطائفي وتعريته.

والـ(بقرة) هي (فكر الآباء) الذين لم يورثوا -في الرواية- غير العداء والطائفية؛ لذا يقول (كتكوت): "(والعيال يَبون حليب.. والحليب عند البقر). تتشكل في مخيلتي صورة بقرة في طرحة زفاف، جافٌّ ضرعها"[125]، أي أن الآباء لا يحملون صفاء في نفوسهم. إن طريقة تحريف دلالات الأغنية تكاد تكون قريبة من الفكر الصوفي[126].

وآخر مقطع من الأغنية: "طِق يا مطر طق، بيتنا جديد، مِرْزامْنا حديد"[127] جاء للتعبير عن الخير الذي أنزله الله -سبحانه- على نفوس وارثي الإرث التاريخي الثقيل؛ وهم: (فهد، وصادق، وضاوي، وأيوب) إثر اتفاقهم على إنشاء مجموعة (جماعة أولاد فؤاده)؛ لحماية المجتمع من الطاعون الذي تفشى في بلادهم.

إن الرواية تنقسم إلى سياقين زمنيين، وإنّ السياق الزمني المعنون بـ(يحدث الآن) أتت فيه الدلالات جلية؛ لتكشف عن واقع المجتمع الذي وصل إلى انفجار الطائفية التي أودت بالمكان -الكويت- وأبنائه إلى مستقبل معتم؛ نتيجة شحن عقول الأجيال بإرث شائك؛ حيث بات الجيل لا يقبل نفسه، كما أن توظيف الأغنية في الرواية من شأنه أن يكشف عن مدى ثقافة المجتمع وصلاته

بموروثه، وقد أخذت الرواية بتغيير دلالة ذلك الموروث، لتضفي عليه دلالات عميقة؛ وهذا مما يعزز فكرة استشراف المستقبل بحجج أصيلة.

النص الثاني[128]:

عَبّي لي الجرَّة، عَبّي لي الجرَّة،

يَمَّا يا حنونة، عَبّي لي الجرَّة،

بعطش من مرة، والكويت بعيده،

بعطش من مرة، وأنا بلادي بعيدة،

بعطش من مرة، والكويت بعيده،

بعْطَش بالصحرا، عبي لي البريق،

يما يا حنونة عبي لي البريق، بعطش ع طريق،

وأنا بلادي بعيدة، بعطش ع طريق.

هذه أغنية شعبية من التراث الفلسطيني، كان يكيّفها الشاب الفلسطيني إذا ما أراد السفر بعد نكبة 1948م ونكسة 1967م؛ حيث سافر الشاب الفلسطيني إلى أرجاء الوطن العربي ومنها الكويت بحثًا عن لقمة عيشه؛ ولمساعدة أهله الأحرار في وطننا المحتل[129].

لقد تجلت هذه الأغنية في الرواية متقطعة، باعتراف (كتكوت): "أننا حفظناها محرفة"[130]، ولقد جاءت الأغنية في دلالتين، الأولى[131] للتعبير عما يراه الفلسطيني من قسوة مناخ الكويت الصحراوي، وللتعبير عن الانتماء الثقافي المشترك، أما الدلالة الثانية[132] فللتعبير عن مدى محبة الشعب الكويتي للباعة الفلسطينيين، يظهر ذلك بتذكر شخصيات الرواية وتذكيرها بأن الباعة الفلسطينيين كانوا في وطنهم قبل طردهم سياسيًّا، وأن الراوي وأصدقاءه لم يحملوا العداء للباعة الذين أسعدوهم في الصغر، وكثيرة تلك الذكريات مع العرب الآخرين منهم صاحب الصُّرة اليمني الذي يردد: (خام خام)، بينما امتاز الفلسطينيون عن غيرهم بأغانيهم الشعبية.

الخاتمة:

حاول هذا البحث دراسة تجليات التراث الشعبي في رواية (فئران أمي حصة) للروائي الكويتي سعود السنعوسي، وقد توصّل البحث إلى نتائج عدّة من أبرزها: أن السنعوسي عزّز طاقات الرواية وعوالمها -من خلال انفتاح البنية السردية- بتنويعات تراثية من التراث الشعبي؛ بحيث أدى توظيف التراث الشعبي في الرواية إلى توسيع دلالاتها، وإضفاء نوعٍ من الحوارية في الخطاب الروائي حسب باختين.

احتوت الرواية على عدد كبير من التراث الشعبي، منها: الثقافة الشعبية التي تمثلت في العادات والتقاليد، وعلاقة الفرد بمجتمعه، والمعتقدات الشعبية والمعارف الشعبية، والكائنات فوق الطبيعية. كما احتوت أيضًا على الثقافة المادية التي ظهرت في وصف الملابس والألعاب الشعبية. فضلًا عن فنون من الأدب الشعبي كالأمثال، والحكايات الشعبية، والأغاني الشعبية.

وبالنظر في الرواية فإنها استثمرت الأمثال في بنية موضوع الرواية، وفي التعبير عن بعض الشخصيات في الرواية، وفي الإيهام بواقعية الحوارات المحلية في الرواية، ولإضفاء صبغة فنية على الرواية. كما استثمرت الثقافة الشعبية البدائية لبناء شخصية الراوي الأولية، وتطويرها عبر الموروث السردي من حكايات شعبية؛ ليصبح مبدعًا. ومن ذلك أيضًا استثمارها للأغنية الشعبية عبر تحوير دلالاتها لتصبح قريبة من التحوير الصوفي؛ للتعبير عن مخيلة الراوي.

الهوامش والإحالات:

([1]) ينظر: الصباغ، دراسات في الثقافة الشعبية: 18.

([2]) ينظر: كمال، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي: 228. الجوهري، علم الفولكلور: 17.

([3]) خورشيد، الموروث الشعبي: 12.

([4]) ينظر: الجوهري، علم الفولكلور: 87.

([5]) ينظر: نفسه: 88.

([6]) ينظر: الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال الشعبية: 15.

(7) العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية: 311- 314.

(8) العسكري، جمهرة الأمثال: 1، 10.

(9) الحجيلان، الشخصية في قصص الأمثال الشعبية: 13.

(10) ينظر: كراب، علم الفلكلور: 243. محيي الدين، البحث الدلالي في كتب الأمثال: 21. فزاري، مناهج دراسات الأدب الشعبي: 123.

(11) السنعوسي، فئران أمي حصة: 72، 182، 361، 399. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 171، 186.

(12) السنعوسي، فئران أمي حصة: 182، 215. ينظر: الأيوب، من كلمات أهل الديرة: 303.

(13) السنعوسي، فئران أمي حصة: 398.

(14) نفسه: 182.

(15) ينظر: ابن منظور، لسان العرب: مادة شرر. ومادة: لظى. ومادة: جمر. ومادة: رمد، معجم اللغة العربية المعاصرة: 1/ 1184. و3/2013. و1/391. و1/2184، 940.

(16) السنعوسي، فئران أمي حصة: 18، 359، 384. يستعمل المثل لموضوعات متباينة، بصفته عنوانا يختزل، ومنشور غير مرة على الشنكبوتية.

(17) نفسه: 18.

(18) نفسه: 376. للمثل صيغة أخرى: (من صادها تعشى بها). ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 263.

(19) السنعوسي، فئران أمي حصة: 21، 283، 284، 390، 400. توثيق المثل: ينظر: الناهي، وقفة/ يجيب الله مطر، جريدة الرأي، متاح على الرابط الآتي:

http://s1.alraimedia.com/CMS/PDFs/29/4/2012/DB763D3-33F44-91C8-7E8-06F289F552BE8/P33.pdf

تم الاسترجاع بتاريخ: 2/ 12/2021م.

(20) السنعوسي، فئران أمي حصة: 117. توثيق المثل، ينظر: السيد، سوالف.. آه من بطني وآه من ظهري، قطر: جريدة الراية. متاح على الرابط الآتي:

http://www.raya.com/writers/pages/67bdb582-eae9-4862-ba0a-a7241b374006

(21) السنعوسي، فئران أمي حصة: 198. ويقال: مَثَل: (وين رايحين؟ وّياهم) يضرب عن الأشخاص المقلدين الذي يتبعون غيرهم دون علم أو دراية. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 293.

(22) السنعوسي، فئران أمي حصة: 205. توثيق المثل، ينظر: الشيخ، رياح شرقية، متاح على الرابط الآتي: http://www.alriyadh.com/12853، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/11/12م.

(23) الألباني، صحيح الجامع الصغير وزيادة: 314/1.

(24) السنعوسي، فئران أمي حصة: 199.

(25) سنة الطاعون: نسبة إلى انتشار المرض في تاريخ: 15، يونيو، 1831م، في عهد الشيخ جابر بن عبدالله الصباح، وتتراوح نسبة الضحايا ما بين 60-70% من سكان الكويت، ومعظم الضحايا من النساء والأطفال، وقد أصبحت سنة الطاعون مثل سنة الهدامة وغيرها، ومعظم البدائيين في الثقافة المحلية يؤرخون الأحداث التاريخية من خلال دواهي السنوات، وهو حال معظم الجزيرة العربية. ينظر: الأيوب، من كلمات أهل الديرة: 369. وموقع وزارة الداخلية بدولة الكويت، حقائق ومعلومات سنوات لا تنسى، متاح على الرابط الآتي:

http://www.moi.gov.kw/portal/vArabic/ShowPage.aspx?objectID={4FE58EAA-2626-4643-8477-8070653B9531}، تم الاسترجاع بتاريخ: 2021/12/2م.

(26) السنعوسي، فئران أمي حصة: 51، 168، 290، 347. توثيق المثل: ينظر: الساير، مكذبة، الكويت: جريدة الأنباء، متاح على الرابط الآتي:

http://www.alanba.com.kw/kottab/slah-alsayer/ /2009-01-11/41572

تم الاسترجاع بتاريخ.4/ 2021/12م.

(27) السنعوسي، فئران أمي حصة: 347.

(28) نفسه: 277.

(29) نفسه: 191. ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 254.

(30) السنعوسي، فئران أمي حصة: 151. توثيق المثل: ينظر: أمثال كويتية، جريدة الأنباء، متاح على الرابط الآتي:

http://www.alanba.com.kw/absolutenmnew/templates/print-article.aspx?articleid=286376&zoneid= 202

تم الاسترجاع بتاريخ.4/ 2021/12م.

(31) السنعوسي، فئران أمي حصة: 141، 383.

(32) نفسه: 307.

(33) نفسه: 397.

(34) نفسه: 108.

(35) نفسه: 269. له صيغة أخرى: ما أردى من المربوط إلا المنفلت، ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 621.

(36) السنعوسي، فئران أمي حصة: 47. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف: 158.

(37) السنعوسي، فئران أمي حصة: 36، 315.

(38) نفسه: 273.

(39) نفسه: 352.

(40) نفسه: 62.

(41) نفسه: 62.

(42) نفسه: 74، 197.

(43) نفسه: 162، 337.

(44) نفسه: 166.

(45) نفسه: 113.

(46) نفسه: 182.

(47) نفسه: 199، 285.

(48) نفسه: 44.

(49) ينظر: الثعالبي، الظرائف واللطائف: 369.

(50) فزاري، مناهج دراسات الأدب الشعبي: 29- 31.

(51) السنعوسي، فئران أمي حصة: 11.

(52) نفسه: 23.

(53) نفسه: 436.

(54) نفسه: 283.

(55) نفسه: 114.

(56) نفسه: 56.

(57) نفسه: 73.

(58) نفسه: 114.

(59) نفسه: 330.

(60) نفسه: 40، 114، 124، 242، 421، 422، 437.

(61) نفسه: 40.

(62) نفسه: 421، 422، 437.

(63) القرطبي، الجامع لأحكام القرآن: 171/2.

(64) نفسه: 69.

(65) نفسه: 189.

(66) نفسه: 189.

(67) نفسه: 189.

([68]) نفسه: 40، 41.

([69]) نفسه: 73.

([70]) نفسه: 12، 13.

([71]) نفسه: 181.

([72]) نبيطة/ نباطة: ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 651. الشاهين، عتيج الصوف: 276.

([73]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 209.

([74]) نفسه: 13، 19، 143، 181، 209، 368، 407.

([75]) نفسه: 209، 272، 377.

([76]) ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 449.

([77]) ينظر: العنتيل، عالم الحكايات الشعبية: 17، 18. يونس، الحكاية الشعبية: 11.

([78]) البشر، الحياة الاجتماعية في منطقة نجد قبل النفط: 28.

([79]) ينظر: العنتيل، عالم الحكايات الشعبية: 17، 18. يونس، الحكاية الشعبية: 11.

([80]) ينظر: إسماعيل، القصص الشعبي في السودان: 12- 26، 192، 232.

([81]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 9.

([82]) للعبارة التمهيدية أسماء أخرى، مثل: الديباجة، والاستهلال، والمقدمة.

([83]) جدر: تعني قِدْر: إناء يطبخ فيه. ينظر: الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 77. وعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 1781/3.

([84]) الزرزور: نوع من أنواع الطيور المقيمة في الكويت، واسمه العلمي العصفور الدوري وزرازير بسدرة أو صفصافة أو أثلة، كناية يقصد بها: الإزعاج وكثرة الكلام، يقال: (أزعجوني كأني تحت زرازير بسدرة). ينظر: الشاهين، عتيج الصوف: 135، 139. الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 296.

([85]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 9، 176، 187، 310، 314، 322.

([86]) نفسه: 309.

([87]) ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 546. الشاهين، عتيج الصوف: 135.

([88]) النيسابوري، صحيح مسلم: 544/1.

([89]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 32.

([90]) نفسه: 61.

([91]) نفسه: 34، 59، 60، 239.

([92]) نفسه: 34، 61، 168، 187.

(93) سهيل: نجم من النجوم اليمانية، والمثل: (إذا طلع سهيل رُفع كيل ووُضع كيل)، ويضرب في تبدل الأحكام أو الأحوال. ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 11/350-352. وعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 2/ 1150.

(94) ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 254.

(95) دلق: في اللهجة المحلية يعني الفعل ظهر، أما في المعاجم اللغوية: سَكَب، وصبّ، وانزَلَق الشيء. ينظر: ابن منظور، لسان العرب: 10/102، 103. وعمر، معجم اللغة العربية المعاصرة: 1/ 761، 762.

(96) السنعوسي، فئران أمي حصة: 187.

(97) نفسه: 20، 21، 187، 190.

(98) نفسه: 188، 189.

(99) نفسه: 310.

(100) نفسه: 311.

(101) نفسه: 310.

(102) نفسه: 9.

(103) نفسه: 159، 176.

(104) نفسه: 159.

(105) نفسه: 159.

(106) نفسه: 159.

(107) نفسه: 314.

(108) العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية: 245.

(109) ينظر: نفسه: 247، 260.

(110) ينظر: نفسه: 247، 248، 255، 259.

(111) ينظر: كراب، علم الفلكلور: 254، 253، 256، 260. العنتيل، بين الفولكلور والثقافة الشعبية: 246، 261.

(112) الكلمات الغامقة لم ترد في الرواية.

(113) شرق ورق: تعني سهل القطع، ويقال بأنه: القصدير.

(114) تختم الأغنية في بعض المراجع عند عبارة: (لا إله إلا الله). ينظر: الأيوب، من كلمات أهل الديرة: 153، 154.

(115) المرزام: هو الممر الموجود على سطح المنزل ويمتد لخارجه لتمر مياه الأمطار نزولاً إلى الأرض. وكان قديمًا يصنع من الخشب وأفضلها جذوع النخل. ينظر: الرشيد، موسوعة اللهجة الكويتية: 599. الشاهين، عتيج الصوف في الكلمات والحروف: 269.

([116]) وردت الأغنية في مواضع متفرقة من الرواية: 17، 18، 19، 21، 22، 33، 93، 94، 167، 221، 283، 293، 339، 340، 400، 408.

([117]) ينظر: الشاهين، عتيج الصوف: 269.

([118]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 339. الجبرة، تنطق (Al.chab.ra): تعني في اللهجة الكويتية سوق الخضار والفاكهة.

([119]) نفسه: 37.

([120]) نفسه: 37.

([121]) نفسه: 37.

([122]) نفسه: 340.

([123]) نفسه: 19.

([124]) نفسه: 19.

([125]) نفسه: 19.

([126]) ينظر على سبيل المثال: الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، الحكيم، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة.

([127]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 400.

([128]) الكلمات الغامقة هي الواردة في الرواية.

([129]) ينظر: مهداوي، رصيف: 22. ذكريات الفلسطينيين عن الكويت التي أبعدتهم عام 1991, متاح على الرابط الآتي: (http://raseef22.com/life/2015/07/20/palestinian-memories-about-kuweit/). تم الاسترجاع بتاريخ.15/ 12/2021م.

([130]) السنعوسي، فئران أمي حصة: 143.

([131]) نفسه: 58، 143، 204.

([132]) نفسه: 408.

قائمة المصادروالمراجع:

1) إسماعيل، عز الدين، القصص الشعبي في السودان- دراسة في فنية الحكاية ووظيفتها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1971م.
2) الألباني، محمد ناصر، صحيح الجامع الصغير وزيادة- الفتح الكبير، المكتبة الإسلامية، بيروت، ط2، 1988م.
3) أمثال كويتية، جريدة الأنباء، متاح على الرابط الآتي:
http://www.alanba.com.kw/absolutenmnew/templates/print-article.aspx?articleid=286376&zoneid= 202
تم الاسترجاع بتاريخ: 22/ 12/ 2021م.

4) الأيوب، أيوب حسين، من كلمات أهل الديرة- ألفاظ كويتية مختارة، مركز البحوث والدراسات الكويتية، الكويت، ط1، 1997م.
5) البشر، بدرية بنت عبدالله، الحياة الاجتماعية في منطقة نجد قبل النفط- دراسة سوسيولوجية تحليلية للحكايات الشعبية، جداول للنشر والتوزيع، بيروت، 1996م.
6) الثعالبي، أبو منصور، الظرائف واللطائف واليواقيت في بعض المواقيت، تحقيق: ناصر محمدي محمد جاد، مطبعة دار الكتب والوثائق القومية، القاهرة، د.ط، 2009م.
7) الجوهري، محمد، علم الفولكلور، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1981م.
8) الحجيلان، ناصر، الشخصية في قصص الأمثال الشعبية- دراسة في الأنساق الثقافية للشخصية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2009م.
9) الحكيم، سعاد، المعجم الصوفي- الحكمة في حدود الكلمة، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1981م.
10) خليفة السيد، سوالف. آه من بطني وآه من ظهري، جريدة الراية، قطر، متاح على الرابط الآتي:
http://www.raya.com/writers/pages/67bdb582-eae4862-9-ba0a-a7241b374006
تم الاسترجاع بتاريخ: 27/ 12/ 2021م.
11) خورشيد، فاروق، الموروث الشعبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1992م.
12) الرشيد، خالد عبدالقادر، موسوعة اللهجة الكويتية، دار ناشري للنشر الإلكتروني، الكويت، ط3، 2012م.
13) الساير، صلاح، مكذبة، جريدة الأنباء، الكويت، متاح على الرابط الآتي:
http://www.alanba.com.kw/kottab/slah-alsayer/2009-01-11/41572
تم الاسترجاع بتاريخ: 15/ 12/ 2021م.
14) السنعوسي، سعود، فئران أمّي حصة، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2015م.
15) الشاهين، أنس عيسى ماجد، عتيج الصوف في الكلمات والحروف- موسوعة في اللهجة الكويتية، تقديم السفير محمد المجرن الرومي، الجمعية الكويتية للدراسات والبحوث التخصصية، الكويت، ط1، 2010م.
16) الشيخ، محمد، رياح شرقية- مسرحيات الخليج، جريدة الرياض، الرياض، متاح على الرابط الآتي: http://www.alriyadh.com/12853 تم الاسترجاع بتاريخ: 28/12/ 2021م.
17) الصباغ، مرسي، دراسات في الثقافة الشعبية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، د.ط، 2000م.

18) العسكري، أبو هلال، جمهرة الأمثال، تحقيق: أحمد عبدالسلام، ومحمد سعيد زغلول، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988م.

19) عمر، أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م.

20) العنتيل، فوزي، بين الفولكلور والثقافة الشعبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1978م.

21) العنتيل، فوزي، عالم الحكايات الشعبية، دار المريخ للنشر، الرياض، د.ط، 1983م.

22) فزاري، أمينة، مناهج دراسات الأدب الشعبي المناهج التاريخية والإنثربولوجية والنفسية والمورفولوجية، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ط1، 2010م.

23) القرطبي، أبو عبدالله محمد بن أحمد، الجامع لأحكام القرآن والمبين لما تضمنه من السنة وآي القرآن، تحقيق: عبدالله بن عبدالمحسن التركي ومحمد رضوان عرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط1، 2006م.

24) الكاشاني، عبدالرزاق، معجم اصطلاحات الصوفية، تحقيق: عبدالعال شاهين، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992م.

25) كراب، الكزاندر هجرتي، علم الفلكلور، ترجمة: رشدي صالح، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، 1967م.

26) كمال، صفوت، مدخل لدراسة الفولكلور الكويتي، وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1986م.

27) محيي الدين، فرهاد عزيز، البحث الدلالي في كتب الأمثال حتى نهاية القرن السادس الهجري، دار غيداء، عمان، ط1، 2011م.

28) مسلم، بن حجاج مسلم، صحيح مسلم، تحقيق: نظر بن محمد الفاريابي، دار طيبة، البلد، د.ط، 2006م.

29) مهداوي، رامي، رصيف 22، ذكريات الفلسطينيين عن الكويت التي أبعدتهم عام 1991م، متاح على الرابط الآتي: http://raseef22.com/life/2015/07/20/palestinian-memories-about-kuweit/ تم الاسترجاع بتاريخ: 11/ 12/ 2021م.

30) ابن منظور، جمال الدين، لسان العرب، دار صادر، بيروت، د. ط. د.ت.

31) موقع وزارة الداخلية بدولة الكويت، حقائق ومعلومات سنوات لا تنسى، متاح على الرابط الآتي:
http://www.moi.gov.kw/portal/vArabic/ShowPage.aspx?objectID={4FE58EAA-2626-4643-8477-8070653B9531
تم الاسترجاع بتاريخ: 25/ 12/ 2021م.

32) الناهي، عبدالرحمن، وقفة/ يجيب الله مطر، جريدة الرأي، الكويت، متاح على الرابط الآتي:
http://s1.alraimedia.com/CMS/PDFs/29/4/2012/DB763D3-33F44-91C8-7E8-06F289F552BE8/P33.pdf
تم الاسترجاع بتاريخ: 25/ 12/ 2021م.
33) يونس، عبدالحميد، الحكاية الشعبية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت.