البنية السردية لحكايات الأولياء في محافظة سوهاج

إيمان كمال محمد عبد الحليم(*)

مقدمة

لكل أمة موروثها الشعبي الذي يترجم آمال وآلام المجتمع الشعبي بها ، وأكثر فروع التراث الشعبي تعبيرا عن هذه الآلام الأدب الشعبي بفنونه من سير وحكايات وأمثال...الخ، خاصة الحكاية، فهي كما ذكر د/ صفوت كمال تعد المصدر الأساسي لكل المرويات، إذ تحمل من ملامح التراث الشعبي أكثر مما تحمل مرويات أخرى من التراث الشفاهي للشعوب. فضلا عن أنها تتطور بتطور المجتمع، عاكسة كل ما يدور فيه، و يتميز الشعب المصري عن غيره من شعوب العالم بثرائه في الموروث الحكائي، وعندما اتسم الشعب المصري بالتدين، فقد انتشرت بين أبنائه الحكايات الدينية، التي تدور حول الأنبياء والأولياء، ولقد كثرت حكايات الأولياء بصورة ملفتة للنظر في المجتمع المصري عامة و السوهاجي خاصة، إذ إن كل قرية بها ولي أو أكثر، تدور حوله حكايات متنوعة حول شكله، وصفاته الخلقية والخُلقية، وطريقته في المأكل والملبس، ودوره في حماية أبناء القرية؛ ولهذا جاء هذا البحث للتركيز على هذا النوع من الحكايات،الذي يدور حول معتقدات شعبية تحمل في ثناياها حيلة لمن لا حيلة له، وملجأ لمن أعيته الظروف البيئية المحيطة به، وجعلته مكتوف الأيدي، فتشبه الحكايات حينئذ القشة التي يتعلق بها الغريق كما يقول المثل الشعبي.

يؤدي الراوي دورا كبيرا في صياغة هذه الحكايات، فينوع في أسلوبه السردي مستخدما ضمير المتكلم تارة والغائب تارة أخرى، موظفا عناصر السرد المختلفة من زمان ومكان وشخصيات بما يتناسب مع الطابع العجائبي للحكايات، وقد جمعت الحكايات التي تدور حول الأولياء، ودرست دراسة فنية للتعرف علي بنيتها السردية، وسماتها الشكلية التي تميزها عن غيرها من الحكايات الشعبية الأخرى.

(*) المدرس المساعد – قسم اللغة العربية – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

هذا البحث جزء من رسالة الماجستير الخاصة بالباحثة بعنوان: "حكايات الأولياء في محافظة سوهاج جمع ودراسة"، تحت إشراف أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجي – كلية الآداب جامعة القاهرة & د. طلعت عبد العزيز أبو العزم – كلية الآداب – جامعة سوهاج.

فجاء هذا البحث لدراسة هذه الحكايات دراسة فنية، ومعرفة أسوب الراوي في صياغة هذه الحكايات، وقدرته على توظيف عناصر السرد المختلفة بما يخدم بنية هذه الحكايات.

مدخل عن الأداء الشفوي

تتنوع المعاني التي تدور حول الأداء لغويا، أَدَّىَ الشَّيْءَ : أوْصَلَهُ، والإِسْمُ الأداءُ، وَأَدَّى دَيْنَهُ تَأدِيَةً أيْ قضاه، والإِسْمُ الأداءُ،(...) فِيهِ وَجْهٌ آخَر، وَهُوَ أنْ يَكُونَ أدُّوا إِلَيَّ بِمَعْنَى اسْتَمِعُوا إِلَيَّ، كَأَنَّهُ يَقُولُ أدُّوا إِلَيَّ سَمْعَكُمْ أُبَلِّغْكُمْ رسالَةَ رَبِّكُم"([1])

ويختلف الأداء باختلاف المادة المؤداه، وقد حاول الدكتور أحمد مرسي عند تفريقه بين درجات الأداء المختلفة وفق الأنواع المختلفة للأدب الشعبي أن يورد نماذج ميدانية توضح التفاوت بين هذه الأنواع في الأداء، فتوصل للتعريف التالي للأداء " إنه وضع معين يتخذه الراوي أمام جمهوره، هذا الوضع، يختلف بدرجات متفاوتة، عن وضعه في الحياة اليومية، وفي علاقته مع الآخرين، فالمؤدي الذي يتخذ وضعا معينا يتكامل مع هدفه الذي يريد تحقيقه، معلم وموجه لغيره في الوقت ذاته، ولكي يمكنه أداء أو تقديم حكايته أو أغنيته بالمعنى الذي نقصده، فإن عليه بالضرورة أن يتهيأ لذلك، أو يتخذ الوضع الملائم، الذي يتناسب مع غرضه، وهذا الوضع أو التهيؤ، له أهدافه الضمنية والظاهرة كالتعليم والنحصح أو التحذير أو الإقناع، وبناء عليه تتحدد درجة الأداء وكيفته".([2])

أما الشفوي يقصد به التعبير بالصوت عن هذا الفن قبل مرحلة الكتابة، أما بعد معرفة النظام الكتابي فقد قل الاعتماد على النظام الشفوي عامة، وعندما كانت فنون الأدب الشعبي تعتمد بصورة كبيرة على هذا الأداء الشفوي، كان الحديث عنه ضروريا، خاصة أن هذا الأداء يختلف من راوٍ إلى آخر سواء كان النص المؤدى نفسه أو غيره، بل إن طريقة أداء النص الواحد على لسان الراوي تختلف عنها في كل مرة يؤدى فيها النص، إذا فالأداء يختلف في كل مرة فهناك "الأداء الخالي من الانفعال، وهناك الأداء الدرامي الذي يجسم أدق مشاعر الأبطال وأحاسيسهم خفاء، كما أن الرواة منهم من يفضل الحديث بضمير المتكلم، ومنهم من يفضل الحديث بضمير الغائب، وهناك من يجعل شخصياته يقومون بالتمثيل، ويقلل من تعليقاته إلى أقصى حد ممكن، عندما يمهد لذروة

الحبكة، وهنا يتضح أسلوب الأداء الذي لا يحوي الكلمات فحسب، بل يحوي العرض الدرامي أيضا([٣]).

فهذا الراوي تيسير يسرد حكاية (أبو شوال والسمن) مرتين، في المرة الأولى، بدأ الحكاية بجملة (كنا قاعدين) ولم يذكر من هم الذين كانوا يجلسون معه، ثم دخل على أحداث الحكاية مباشرة، وهي مرور سيدة على رأسها عبوة بها سمن، وقد ذهبت لتحكم إغلاقها حتى ترسلها لأحد أقاربها، وإذ بالولي يضرب تلك العبوة فتسقط على الأرض، فتحزن السيدة لهذا، ولكن حزنها لم يدم طويلا، بل انقلب إلى سرور بمجرد رؤيتها الثعبان الذي مات في هذا السمن.

أما في المرة الثانية، فقد مهد الراوي لحكايته وذكر ما يؤكد معرفته هو أكثر من غيره بالحكاية خاصة بعد رواية السيدة سعيدة، فحدد لنا الجالسين معه، كما حدد مكان وقوع الحكاية، لتكتسب الحكاية مصداقية عند المستمع، فقال" *اللي حصلت معانا إحنا عند المندرة عند المندرة بتاعت البوابة مش قاعد المرحوم عبد الباقي والمرحوم الورداني، والجماعة الكبار* " كما أنه استخدم أسلوب القسم في هذه المرة " *والله قدام بوابتنا والمرحوم الورداني كان قاعد*".

إذا فمهمة الراوي في عملية السرد لا تنحصر في عملية نقل الحكاية فحسب، بل إنه قد يعيد صياغتها ويقدمها للمستمع على نحو ما يتبدى له، ليصل بالمستمع إلى التصديق بوقوعها، مستخدما في ذلك عناصرا تميزه عن غيره مثل الأسلوب، واللغة، والأداء الدرامي، فضلا عن وظائفه التي يقوم بها في عملية الحكي نفسها فهو يقوم بوظيفة سردية، ووظيفة شهادة: فكثيرا ما ترى الراوي يقول "أنا فعلت كذا بنفسي" أو "أنا شفته بنفسي"، "ودا كان قدامي وأنا عيل صغير" ،ووظيفة إخبارية ([٤]) إذ يعطي الراوي أحيانا معلومة إلى المستمعين، كما في حكاية (ناجي أحمد صالح ومنع القتل) ، إذ يقول الراوي "كان أصعب راجل في العالم".

وعندما كانت رواية الحكاية فعلا متبادلا بين الراوي والجمهور يلعب فيه الارتجال – الذي تمليه على المؤدي ظروف ارتباطه بالجمهور([٥])، دوره بين الطرفين ([٦])، كانت لغة الراوي لها دورها في هذا الأداء، فتكون بذلك "أول ما يجذب انتباه المستمعين إلى أدائه، إذ يتميز الرواة سواء كانوا في مكان واحد أو عدة أماكن باختلاف مفرداتهم اللغوية وتعبيراتهم وصورهم التي يرسمونها بالكلمات([٧])؛ وذلك بسبب التفاوت بينهم في العمر، والجنس، والحرفة، والتعليم، فضلا عن اعتقادهم فيما يُحكي. فيؤدي ذلك بدوره إلى اختلافهم في

استخدام" عمليات التشخيص والإماء والإشارة والتنغيم بكل طوابعها الدرامية، والتي تعد وسائل تأثيرية للتوصيل وإيقاع التصديق وخلق التحيز لبطل معين من أبطال الحكاية"([٨]).

إذا فالأداء الشفوي له وسائله التي تجعل له دورا فعالا في جذب الجمهور للاستماع والاستمتاع بعملية الحكي، فهو يعمل على استحضار الجو الكامل لحياة البطل اليومية مع جماعته، ومن ثم فهو يرتكز على الحوار المتصاعد بينه وبين أفراد جماعته، وكل هذا الحضور المكثف لا يتم الا من خلال حضور اللغة، وإذا كان كل شكل من أشكال الحضور يختلف في درجة إيقاعه في نفس المستمع، فإن اللغة تختلف في درجة إيقاعها من حضور إلى أخر أيضا، فإيقاع اللغة يهدأ مع الحكي، لأن المتحدث صوت واحد، صوت القاص الذي يندمج مع صوت الراوي، هذا فضلا عن أن الراوي يحكي ما مضى، وما مضى غائب يستحضر في هدوء، فإذا جسدت المشاهد وواجهت الشخوص بعضها بعضا، تحولت هنا لغة الغياب إلى لغة الحضور الحي الناقل لنبض الحياة اليومية.([٩])

والأداء الشفوي ليس له تأثير على المستمعين فقط، بل يؤثر في النص المروي ، فتجد ذلك النص المؤدى شفاهية يتميز بسمات خاصة به حددها والتر أونج، وهي:

١. عطف الجمل بدلا من تداخلها.
٢. الأسلوب التجميعي في مقابل التحليلي.
٣. الأسلوب الإطنابي الغزير.
٤. الأسلوب المحافظ التقليدي.
٥. القرب من عالم الحياة الإنسانية
٦. لهجة المخاصمة.
٧. الميل في المشاركة الوجدانية في مقابل الحياد الموضوعي.
٨. التوازن.
٩. موقفية أكثر منها تجريدية.([١٠])

ليس هذا فحسب بل إن التناقل الشفوي يحرر النص الشعبي المؤدى "مما يجعله قابلا للإضافة والحذف، أو إعادة ترتيب عناصره في إنشاء جديد في أثناء عملية التناقل من شخص إلى آخر، ومن مكان إلى غيره، بل وأثناء كل أداء يقوم به الشخص الواحد، ولا تتم هذه التغيرات وفقا لألية النسيان أو الخطأ فحسب، وإنما وفقا لتغير معايير ومنظور القائمين بالأداء والنقل"([١١]).

خلاصة القول :إن الأداء الشفوي للنص يختلف من راوٍ إلى آخر باختلاف النص المؤدى، وكذلك اختلاف الرواة فيما بينهم من نواح متعدة منها :أسلوب الأداء ولغته، فهناك من يستخدم ضمير الغائب في عملية السرد وهناك من يستخدم ضمير المتكلم، وهناك من يصاحب سرده الطابع الدرامي، وهناك من لا يصاحب سرده هذا الطابع، وهناك من يستخدم كل هذا في أدائه، فالراوي الشعبي عامة لا يكتفي بصيغة واحدة لنقل حكايته، هذا فضلا عن عناصر أخرى تؤثر في عملية الأداء كعمر الراوي ومهنته، ودرجة تعليمه، واعتقاده فيما يحكى.

وتأثير الأداء الشفوي على النص المؤدي لا يقل عن تأثيره في الجمهور، بل إن ذلك النص المؤدي شفاهية يختلف عن غيره من النصوص المدونة.

المبحث الأول: اللغة و جماليات الأداء

اللغة عنصر رئيسي في السرد، وهي "أساس الجمال في العمل الإبداعي"([١٢])، لأنها وسيلة التعبير والإفصاح والفهم التي تعبر من خلالها الشخصيات عما يدور بداخلها، " وكل كلمة من كلماتها تقابل فكرة من الأفكار أو عاطفة من العواطف"([١٣])التي يريد الراوي إيصالها للمستمع، فاللغة أداته التي بها " تنطق الشخصيات، وتنكشف الأحداث، وتتضح البيئة "([١٤]).

تعد اللغة العامية لغة أغلب فنون الأدب الشفوي، وقد جاءت حكايات الأولياء بلغة عامية، اللهم إلا بعض الحكايات التي رويت بواسطة رواة متعلمين، فقد تخللها بعض ألفاظ الفصحى، وذلك مثل الحكايات التي وردت على لسان الراوي جلال الدين، والراوي زكريا القنباوي، فقد التزم الراويان في أغلب الحكاية بالفصحي، ولأن الحكاية لا تختلف عن الرواية من حيث تعبيرها عن الحياة الاجتماعية التي يعيشها الناس، فقد كانت العامية تناسب الحكايات أكثر من الفصحى؛ لأنها "أكثر واقعية وحياة وصدقا في التعبير عن مستوى الشخصيات من اللغة الفصحى، لأنها لغة الحياة"([١٥])، كما أنها أقرب إلى أبناء المجتمع الشعبي ذي التفكير العفوي.

عندما كانت اللغة دعامة أساسية في الأعمال الفنية عامة، وفي الرواية والقصة القصيرة خاصة، حيث إن "اللغة في الرواية أو القصة هي أهم ما ينهض عليه بناؤها الفني، لأن الشخصية تستعمل اللغة، أو تُوصَف بها، أو تَصِف هي بها، مثلها مثل المكان أو الحيز أو الزمان والحدث، فما كان ليكون وجود لهذه العناصر في العمل الروائي القصصي، لولا اللغة"([١٦])، فقد كان من الضروري الوقوف عند جماليات لغة الحكايات.

ويعد استعمال أسلوب التكرار من أكثر جماليات بل ضروريات الأداء حضورا في اللغة العامية، وأهمها انتشارا في التعبير الشفوي، وذلك لأن "كل تكرار يفضي ضرورة إلى سبك الكلام وضم أجزائه بعضها إلى بعض"([١٧])، وتكرار الشيء في اللغة يعني إعادته مرة أخرى([١٨])، واصطلاحا هو "الإتيان بعناصر متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني".([١٩])

مما سبق يتضح أن التكرار: هو دلالة اللفظ على المعنى مكررا، وينقسم إلى قسمين:

أولهما: التكرار في اللفظ والمعنى (تكرار لفظي ومعنوي)

ويكون بتكرار الحرف أو الكلمة أو الجملة، أو العبارة.

ثانيهما: التكرار في المعنى دون اللفظ(تكرار معنوي)

ويكون بإعادة ذكر المعاني بتقليبها، دون اللفظ([٢٠]).

وتتنوع الأغراض التي يأتي من أجلها التكرار في النصوص ما بين" التأكيد، و الاستلذاذ بالكلام، وتعظيم الأمر وتهويله، وزيادة التنبيه، وطول الكلام الذي قد يسبب نسيانه، وتعدد المتعلق"([٢١]).

وقد ورد التكرار في الحكايات بصورتيه، على النحو الآتي:

أولا: التكرار اللفظي والمعنوي

تكرار الكلمات

ويشمل تكرار الأفعال والأسماء والحروف، على النحو الآتي:

أ- تكـــرار الأفـــعال

وعندما يكون الراوي غير مشارك في أحداث الحكاية فإنه يكثر من استعمال الفعل الماضي، بينما يكثر من استعمال الفعل المضارع إذا كان مشاركا في الأحداث، فتتنوع الصيغ وفق طريقة السرد.([٢٢])

ومن الأفعال الماضية التي تتكرر في الحكايات الشعبية، الفعل "راح " ومشتقاته، ونجده ذلك على النحو الآتي:

١. " *وراح ساحب ألف جنيه من تحت راسه*" (حكاية أبو شوال والمال الحرام)

٢. "*فوديته ورحت سايبه*" (حكاية الشوال الذهب)

٣. "*أول ما شافتنا راحت واقفة*" (حكاية أبو شوال والمرأة)

٤. "*راح ماسك نص عقالب كده* " (حكاية أبو الكيزان وتسامحه)

وقد ورد الفعل "راح" في هذه الأمثلة بمعني حرف العطف "الواو"، وما يؤكد هذا أنه إذا حذف الفعل ووضع حرف العطف الواو فإن المعني لا يختل،

وهناك فعل آخر يقوم أيضا بوظيفة العطف ويتكرر في الحكايات ولكن بصورة أقل من تكرار الفعل "راح"، وهو الفعل "قام" كما في حكاية "أبو شوال وعربية المحافظ إذ يقول الراوي" *قام تام يسأل عليه بقرية اسمها بقرية العتامنة"*.

وقد ورد الفعل "راح" بمعنى " ذهب " في بعض الحكايات، وذلك مثل:

١. *" رُوح صالح أمك، وحِب على رجلها وعلى راسها وتعالى"* (حكاية البسطي وبر الوالدين الأم)
٢. *"كنت رايح سوهاج"* (حكاية الخمسة جنيه)
٣. *"رايحة بيها مصر"* (حكاية أبي شوال والسمن)
٤. *"راح لرئيس المباحث وراح للمحافظ "* (حكاية العمدة والجمل)

ويرد الفعل "راح " بمعنى "ذهب" دائما وراء جملة "خدت بعضي" في الحكايات، وقد وردت أمثلة كثيرة تؤكد هذا ، منها ما يأتي:

١. *"خدت بعضي ورحت "* (حكاية الشوال الدهب ع لسان الورداني)
٢. *"خدتْ بعضيها وراحتْ ..."* (أبو الكيزان والأسورة الدهب)

هذا بالإضافة إلى تكرار بعض الأفعال بصورة خاصة في معظم الحكايات، وذلك بهدف تأكيد وقوع الفعل، ففي حكاية (عثمان أبي شوال والجن) يقول الراوي *"وقعد يبص يبص يبص، يتفقد البيت من فوق لتحت"*، تكرر الفعل "يبص" ثلاث مرات لفظيا، تأكيدا لعملية البحث عما يسبب ضررا للرجل.

كما أن هناك بعض الحكايات التي يتكرر بها كلمة معينة ببعض مشتقاتها، مما يصطلح على تسميته "بالتكرار الجزئي" مثل كلمة "الطلوع" يقصد بها خروج الولي من التربة بعد الموت ، وقد وردت هذه الكلمة في (حكاية بيان أبي صالح) التي قوامها حوالي عشرة أسطر، وردت ست مرات، فجاءت بداية بـ" الطلوع"، ثم "طلَع"، ثم" الطلوع"، ثم "أطلَع"، ثم أيضا "أطلَع"، ثم "طلَع"، فذكر المصدر منها مرتين ، وكذلك الفعل الماضي مرتين، وكذلك الفعل المضارع مرتين، وفي هذا التكرار تأكيد على وقوع الحدث خاصة في صيغة الاسم والفعل المضارع، لأن حدث خارق مثل هذا الحدث (وهو الخروج من التربة بعد الوفاة بسنتين) يحتاج إلى صيغة الاسم والمضارع أكثر من صيغة الماضي لتأكيد وقوعه خاصة وأن المستمعين وقتها هم من فئة الشباب وقد كانوا في حالة إنكار شديدة ودهشة، ولولا وقوع الحدث في زمن سابق ما كان الراوي ليأتي بصيغة الماضي لهذا الفعل.

ب-تكرار الأسماء

- تكررت الأسماء في بعض الحكايات

- تكرار أسماء أعلام

١. **حكاية أحمد أفندي**

" أحمد أفندي ... أحمد أفندي... أحمد أفندي"

وفي هذه الحكاية كرر الراوي اسم " أحمد أفندي" أربع مرات، مرتين على لسان الراوي ومرتين على لسان الولي، وفي كل مرة يختلف الموضع الذي يذكر فيه الاسم، ففي المرة الأولي جاء الاسم على لسان الولي، الذي اعتاد ذكره أمام الراوي، وفي المرة الثانية نجده يأتي على لسان الراوي متسائلا بينه وبين نفسه عن دلالة هذا الاسم وإلى من يشير الولي به ؟، أما في المرة الثالثة فيأتي على لسان الولي- في رؤيا يراها الراوي- حيث يذكر الاسم مشيرا به إلى الرسول - صلى الله عليه وسلم-، فيردد الراوي الاسم ثانية ولكن في هذه المرة تختلف عن السابقة؛ لأنه هنا فهم مقصد الولي من هذا الاسم.

إذن تكرار الاسم في الحكاية كان الغرض منه الضغط على مدلول الاسم، وإثارة ذهن المستمع وزيادة انتباهه للتركيز مع راوي الحكاية، فضلا عن التلذذ بذكر الاسم.

تكرار أسماء ليست اعلاما

١- حكاية أبي الكيزان وحج امرأة

تجد الراوي كرر كلمة" البطات "أربع مرات في هذه الحكاية، لأن هذا الكلمة هي العنصر الذي وقع به العمل الخارق في الحكاية، إذ وضع الولي البطات في خُرْج لمدة ليست قصيرة ولم تمت واحدة منهم.

تكرار حروف العطف

تكررت حروف العطف بصورة أكثر من غيرها في الحكايات، ولعل أكثر الحروف تكرارا حرف الواو، والواو" تكون عطفا وَلَا دَلِيل فِيهَا على أن الأول قبل الثَّانِي"([٢٣])

في قول الراوي "***خدوه وقعدوا في الأوضة وجابوها هي، والشيخ قاسم طبعا جاب البخور شغله وقعد يعزِّم، والشيخ محمد السيد ده شغلنا، في ركن في الأوضة بعيد كده. وراح قاعد وحده كده: أحمد اللي حكالنا كان قاعد معاه***"

(حكاية أبي صالح)

عطفت الواو فعل القعود على الأخذ، وعطفت عليهما المجيء بالفتاة على إحضار الشيخ أبي القاسم للبخور على التعزيم على جلوس الولي محمد السيد صالح في جانب الغرفة.

أما الفاء فهي حرف عطف وترتيب؛ لأنها " تدل على أن الثَّانِي بعد الأول وَلَا مهلة"([٢٤])، فالفاء في قول الراوي " يعني صغيِّر في السن، ويروح مع خاله، ففي تلت حمامات طايرين فاقيهم، فِراح سيدي محمد أبو بكر قالهم انزلوا ماحدش عاجبكم في الأرض، أنتو ياللي فوق ما حدش عاجبكم علي الأرض". (حكاية أبي بكر الجلوي ووادي الملوك)

فالفاء عطفت حديث الجلوي للحمامات بعد رؤيته لطيرانهم في الجو.

ب- تكرار الجمل والعبارات

وقد ورد التكرار في كثير من الحكايات بغرض التأكيد إلى جانب أغراض أخرى، مثل:

١. *" قفلوا الباب بصوا على المنظر انسدموا([٢٥])، بصوا على المنظر انسدموا همَّ، بصوا على المنظر بتاع البت وهي قاعدة ماعتنطقش انسدموا همَّ.* (أبو شوال و المرأة)

فالراوي يكرر الجملة هنا؛ لتعظيم المشهد الذي وقعت عليه أعين الناظرين، فهم لم يجدوا ما يتوقعون حدوثه بين رجل وامرأة في مثل هذه الحالات، بل وجدوا المرأة جالسة لا تتحرك في الغرفة، ولم يجدوا الولي معها، الولي المحبوس معها منذ قليل.

٢-*"اللهم اجعلها توبه... اللهم اجعلها توبه"* (أبو الكيزان والزاني)

فتكرار عبارة " اللهم اجعلها توبة" على لسان الزاني، تؤكد أن الولي علم عدم صدق نيته في المرة الأولى، لذا ظهر له ثانية أمامه وأمره بإلقاء نفسه في المياه حتى يتأكد من صدق نيته؛ لأنه في المرة الأولى يبدو أنه قالها ترضية للولي مع عدم الصدق، ولكن عندما قالها للمرة الثانية ثم همَّ بإلقاء نفسه في المياه، فقد كان صادقا بها خاصة وأنها كانت مقترنة بالفعل، لأن الكلام مصحوبا بالفعل أقوي منه في حالة عدم اقترانه بالفعل.

٢-تكرار الأصوات

إن تقنية سرد الحكاية الشعبية عند الراوي الماهر تتمثل في مقدرته على مطابقة المسرود وحكيه، بكل ما فيه من كلمات وأصوات فيتلاعب الراوي بطبقات صوته منغماً إياها فيحاكي أصوات الأشياء، وذلك لأن الصوت يثير في الذهن صورة مثيرة بالدرجة نفسها([٢٦])، لذا فالراوي "تيسير" يستخدم الحركة الصوتية " تِك تِك تِك" ليعبر عن صوت تقطيع الورق و" طخ طخ طخ " للتعبير عن صوت ضرب النار مما يجعل المستمع يتعايش مع الأحداث، مستمتعا بإلقاء الراوي.

وقد كرر الراوي محمد سليمان عوض صوت ضرب النار "طخ" ثلاث مرات في "حكاية الجاموسة والحرامية"، كما ذكر الراوي أحمد محمد الشيخ صوت نزول المطر بقوله "وو وو وو" وذلك في حكاية "عملية ابن الراوي والمشايخ".

ثانيا: التكرار المعنوي

ومن الأمثلة التي ورد بها تكرار معنوي ما يأتي :

١. *قعدوا يدوروا عليه - لما تعوزه ما تلاقيهوش– رحنا لعلي منازع، كان معاه على الحماره، ورجع قللناله: فين، قال عند العمده،"*
(أبو الكيزان وتسامحه)

ففي هذه الحكاية تجد الراوي يذكر عبارة" قعدوا يدوروا عليه" مجملة ، ثم يكررها مفصلا آليات البحث عن البطل على سبيل التفصيل بعد الإجمال، منتقلا من العبارة الأولي إلى الثانية باستخدام أسلوب الالتفات، مما يزيد تأكيد المعنى والتنبه لما يروى.

ثالثا: التعويض عن التكرار([٢٧])

و المقصود به استخدام الراوي ألفاظا معينة لاختزال كلام سبق ذكره في الحكاية، مع علم المستمع بما يريد الراوي قوله بذكره لهذه الألفاظ، وذلك منعا للتكرار الذي قد يسبب للمستمع مللا وسأما. ومن هذه الألفاظ التي تستخدم في العامية لفظ" كذا"، وهو يعادل اسم الإشارة في الفصحى، وله المزايا نفسها التي لاسم الإشارة، وأهم هذه المزايا" الإيجاز وتفادي التكرار اكتفاءً بدلالة اسم الإشارة"([٢٨])، وقد جاء هذا في حكايات كثيرة منها على سبيل المثال:

١. **حكاية أبي صالح وصاحب تليف الكبد**

يقول الراوي على لسان المريض ما وقع له مع الولي أبي صالح الذي نصحه باحتساء كوب من الليمون ، ثم شفائه بعد هذا ، فيذكر للطبيب " قله: يا دكتور حصل كذا كذا كذا ، عندنا واحد طيب وعطاني شوية لمون وأنت عتقولي ما تشربش لمون"، فالراوي يذكر لفظ "كذا" ويكرره اختصارا لما حدث، ولكنه يذكر معه بعض الكلمات حتى يذكر المستمع بما يريد قوله من كلام ذُكِرَ قبل ذلك .

ثانيا: الحذف و الذكر

الحذف في اللغة بمعنى الاقتطاع، وفي لسان العرب ورد "حَذَفَ الشَّيْءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا: قطَعَهُ مِنْ طَرَفِهِ"([٢٩]).

استخدم القاص الشعبي في الحكايات الحذف بأنواعه المتعددة ما بين حذف على مستوى الكلمة، وحذف على مستوى الجملة، وذلك على النحو الآتي:

الحذف على مستوى الجملة

١. "ولا العمدة كان ولا شيخ الغفر" (حكاية أبي شوال والثأر)

و في هذا الجملة حذف فعل الكينونة، وحذف فعل الكينونة المطلقة يعد من خصائص العربية الأصيلة، إذا ما قورنت بغيرها من اللغات([٣٠]).

١. "لا ڤقادرة تبلع ولا ميَّه ڤقادرة تشرب " (الشيخ عبد الله ووالدة الراوي)

والتقدير : لا أكل ڤقادرة تبلع، وقد حذف كلمة "الأكل" -وهو ما يفهم من سياق الكلام -هنا للتركيز على صعوبة عملية البلع، فهي الداء الذي يلازم هذه الشخصية على مدار الحكاية، ولا تتخلص منه الا بعد المبيت في مقام الشيخ عبد الله ، والذي سيجري لها عملية في المنام

حذف على مستوى الكلمة

١. " يعني اسلم عليه واقله و... اتفر... قعتّ اتفرج، قال من ما نزلت مالقيتوش. "حكاية علي حسين و الخضر"

٢. "هيقتـ ...هيموتني" (تزيين مقام الشيخ ناجي)

٣. "تع سلّم على أمك " (الولي علي ومكانته عند الحكومة)

٤. "خمس بنات يارب شلـــ ... ياه وقعـ ... تبـ ...يعني وصعبت على"(الشكيوي والمرأة المظلومة)

ويلاحظ في هذه الأمثلة الحذف على مستوى الكلمة والجملة أيضا ناتج عن سرعة الحكي ، وكذلك رغبة الراوي في تيسير الكلام ، فيحذف كلمات معتمدا على علم المستمع بها، كما أنه قد يحذف لكثرة الاستعمال مثل الحذف في كلمتي " الواد"، و"البت " كما أنه قد يحذف حروفا من كلمات واضحة من خلال السياق، ففي المثال الرابع و المثال الثاني، معلوم من قبل المستمع أن صورة الكلمات المحذوف منها على النحو الآتي:

"خمس بنات يارب وشلاه ياه و ڤقعدت تبكي "، و" هيقتلني هيموتني"

ومما سبق يتضح أن الحذف في اللغة العامية يختلف عن الحذف في الفصحي، - وإن كان يتفق معه في الأنواع، إذ إن الحذف فيهما ينقسم إلى حذف علي مستوى الجملة، وآخر على مستوى الكلمة-، وذلك لأن الحذف في الفصحي كي يكون صحيحا لابد من توافر قرينة قد تكون لفظية أو حالية، وتتمثل هذه القرينة في أن يكون في سياق الكلام سابقا أو لاحقا ما يدل على العناصر المحذوفة، بينما في المنطوقة قد لا يحمل سياق اللفظ دليلا، لكن طريقة نطق الجملة وأداؤها الصوتي تعين على تقدير المحذوفات([٣١]).وهذا بالفعل ما حدث في أغلب الحكايات الكرامية.

وإذا كانت أسباب الحذف في المكتوبة تتجسد في كثرة الاستعمال، وطول الكلام، والحذف للضرورة الشعرية ، والحذف للإعراب، والحذف للتركيب، والحذف لأسباب قياسية صرفية أو صوتية،(التقاء الساكنين، وتوالي الأمثال، حذف حروف العلة استثقالا، حذف الهمزة استثقالا، الحذف للوقف، صيغ الجمع، صيغ التصغير)، والحذف لأسباب قياسية تركيبية([٣٢])، فإن في لغة الحكايات تتجسد أغلب أسباب الحذف في كثرة الاستعمال، وطول الكلام الشفاهي كما يتضح من الأمثال السابقة.

ثالثا: التقديم و التأخير:

ورد في معجم المصطلحات البلاغية بأنه "تغيير مواضع الألفاظ في الجملة تغييرا يخالف الترتيب النحوي المألوف لغرض بلاغي كالقصر وإظهار الاهتمام"([٣٣])

وأسباب التقديم وأسراره كما ذكرها السيوطي عشرة أنواع وهي: التبرك، والتعظيم، والتشريف، والمناسبة، والْحَثُّ عَلَى الأمر المقدَّم وَالْحَضُّ عَلَى الْقِيَامِ بِهِ حَذَرًا مِنَ التَّهَاوُنِ به، والسبق، والسَّبَبِيَّةُ، والْكَثْرَةُ، والترقي من الأدنى إلى الأعلى، والتدلي من الأعلى إلى الأدنى([٣٤]).

وقد ورد التقديم في بعض الحكايات الكرامية، كما يتضح من الأمثلة الآتية:

١. "*ولا الميه عندك ندوقهاش*" (الولي أبي عمران والجان)

الأصل " ولا الميه ندوقهاش عندك " قدم الظرف عندك، لتوضيح نفي شرب الماء، من هذا الرجل ، إنما تؤخذ من مكان آخر ما عدا هذا المكان"

٢. " *عقلك اللي جابني أبو عمران، أبو عمران اللي جابني*" (التوني ومولد أبي عمران)

تقديم الفعل "جابني" في الجملة الأولى ، لأن التركيز في البداية كان على فعل المجيء، فالناس اندهشت من مجيء التوني إلى المولد بعد رفضه الحضور للإنشاد الا بمبلغ معين، ولعل كل من رآه قادما تساءل بينه وبين نفسه ما الذي جاء به الآن؟ وما مناسبة هذا الحضور؟، فالتقديم هنا للمناسبة، وفي الجملة التالية لها قدم الاسم "أبا عمران" لأنه بعدما نطق العبارة الأولى، كان من البديهي أن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو كيف أحضره أبو عمران؟، فبدأت الجملة الثانية بهذا الاسم، ثم فصل المنشد كيف أحضره، وهو عن طريق ظهور الولي له في المنام آمرا إياه بالذهاب إلى المولد والانشاد دون مقابل مادي.

٣. الظواهر اللغوية في الحكايات

تتنوع الظواهر اللغوية بالحكايات ، فهناك ظواهر موجودة منذ القدم، وهي ظواهر عامة يمكن أن توجد في أي مجتمع عربي، وهي ظواهر لهجية وتعرف عن طريق التلقي الشفوي من راوي الحكايات الكرامية، وهذه الظواهر، وهناك ظواهر لهجية خاصة بمنطقة الدراسة و يمكن تصنيفها علي النحو الآتي:

-ظواهر التخفيف و الادغام والابدال

وجدت الظواهر الثلاثة بغرض تيسير نطق الكلمات، وذلك على النحو الآتي:

١-"وراح ماسك الشوال ومسح الجلابية كانها مكوية". (أبو شوال والظابط)

ونجد التخفيف في هذا المثال تخلصا من الهمز في كلمة "كانها" ، وذلك لتيسير النطق، لأن التخلص من الهمز يعد نوعا من الميل إلى السهولة والبعد عن التزام التحقيق في النطق بالأصوات، لأن الهمزة أكثر الأصوات الساكنة شدة([٣٥])، لذا فقد "جرت العادة فيها في أكثر الأحوال حذفها للتخفيف"([٣٦]).

-"""*أنا ختَّ قياس من الشيخ فرشته*" (السندق يوسف ويمين الطلاق)

-" *ختَّ كذا كذا، يا أولـ ـ ـ من ولد عمه*" (الولي صابر والسرقة)

وقد حدث إدغام في كلمة "ختَّ"، والإدغام هو "تأثير الأصوات المتجاورة -متماثلة أو متقاربة في الصفة- بعضِها من بعض، وقد يتأثر الأول بالثاني وقد يتأثر الثاني بالأول، وهو قليل في اللغة العربية"([٣٧]).

وفي هذا المثال (ختَّ) تأثر الصوت الأول (الدال) بالصوت الثاني (التاء) لأن الأصل في الكلمة (خدت) المحرف عن الفصحى "أخذت"، فقلب الأول تاء ثم أدغم في الثاني (تاء).

وكذلك كلمة "هتسَّتِر" في قول الراوي " *جه قال أنا قلتلك هتسَّتِر*" في حكاية (محمد المجذوب).

-"*فدية راحت استهزقت بيه بالشيخ*" (كمال الدين والمرأة المسيحية)

وفي هذا المثال تخلص الراوي من تحقيق الهمز بإبدالها قافا والتي تنطق جيما قاهرية

(٣) قلب الجيم دالا

وهي ظاهرة خاصة ببعض المناطق، وقد لوحظ وجودها في المراكز: طما، وطهطا، وجرجا، وذلك في حكايات كثيرة منها على سبيل المثال، حكاية موت أبي شوال في قول الراوي: " *دبناله دلابية وقلنه*"، وفي حكاية عبد الجواد والمائه قرش بمركز طما، إذ يقول الراوي " *قلتله: ما فيش وفي دجيبي، رحت دجاي بالعجلة راكب العجلة*".

التناص في الحكايات

التناص تفاعل من نصص، وقد وردت مادة نصص في المعاجم العربية بمعان متعددة ، منها هو الرفع، والحركة والجمع النَّص رفْعُك الشَّيْءَ. نَصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّه نَصًّا: رفعَه. وَكُلُّ مَا أَظْهرَ، فَقَدْ نُص([٣٨])، ونصَّ المَتَاعَ: جَعَلَ بعضَهُ فوقَ بعضٍ([٣٩]).

يشير مصطلح التناص كما استوحته جوليا كريستيفا من باختين إلى أن" كل نص هو امتصاص وتحويل لنص آخر، وهذا المصطلح(التناص) لم يرد في المعاجم العربية الأدبية الحديثة مثل معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة وكامل المهندس، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور كما قال محمد عزام، إلا أن لطيف زيتون ذكره في معجمه، وذكر أن التناص كما عرفه جنيت هو الوجود الحرفي تقريبا التام، وغير التام لنص داخل نص أخر، كالاستشهاد"([٤٠]).

وحتى يستمر تفعيل التواصل الفكري فهناك من ربط بين مصطلح التناص والمصطلحات القديمة ، مثل :السرقات الشعرية، والتضمين والاقتباس، وإن كان هناك فرق بين السرقات الشعرية والتناص،(...)([٤١])، ويؤكد محمد عزام أن والتضمين والاقتباس وغيرها من مصطلحات عديدة في الحقل البلاغي، مثل: الاستيحاء، الإشارة والتلميح،...إلخ ، تشير إلى التناص ([٤٢]).

وقد استخدم الراوي كثيرا من هذه الفنون البلاغية التي تشير إلى التناص في حكاياته؛ فجاءت حكاياته ذات بنية محكمة، تقنع سامعها بإمكانية حدوثها

بالفعل؛ خاصة وأن الحكاية الكرامية تتميز بسعتها وقدرتها على تحمل أجناس لغوية أخرى، فتضمنت الشعر والمثل وتشابهت مع الأساطير في عناصر معينة واستشهدت بآيات من القرآن، مما يؤكد تشعبها وتعدد مصادرها، ولذا تعد الحكاية الكرامية نصا موسوعيا .

وهذا الجنس الأدبي نظرا لما يستطيع استيعابه بداخله، فهو يؤثر بصورة كبيرة في بعض فنون الأدب الرسمي من قصص وروايات ومسرح، وقد ذكر أبو الفضل بدران دوره الحكايات الكبير في هذه الفنون في كتابه "أدبيات الكرامة الصوفية".

١-الاقتباس والتضمين

وقد ورد في الحكايات الاقتباس والتضمين من القرآن الكريم، والأحاديث، والشعر، ومن الأمثال الشعبية، فقد اقتبس الراوي من هذه المصادر لتوضيح وتدعيم وتأكيد مصداقية ما يروي.

والاقتباس "هو إدخال المؤلف كلاما منسوبا للغير في نصه، ويكون ذلك إما للتحلية أو للاستدلال"([٤٣]) تأكيدا للكلام المذكور. أما التضمين فهو "ما تنطوي عليه القضية دون أن يصرح به فيها"([٤٤])

١-الاقتباس من القرآن

وقد ورد في حكايات كثيرة حيث استشهد الراوي بآيات من القرآن الكريم، لإقناع المستمع بمصداقية الأحداث، كما اقتبس أيضا، وهي على النحو الآتي:

١- لما عاد لسيدنا سليمان وقله "وجدتها وقومها يسجدون للشمس من دون الله"(حكاية أبي شوال وسورة النمل)

وقد اقتبس الراوي هنا من القرآن الكريم قوله تعالى "وَجَدْتُهَا وَقَوْمَهَا يَسْجُدُونَ لِلشَّمْسِ مِنْ دُونِ اللَّهِ وَزَيَّنَ لَهُمُ الشَّيْطَانُ أَعْمَالَهُمْ فَصَدَّهُمْ عَنِ السَّبِيلِ فَهُمْ لَا يَهْتَدُونَ"([٤٥])

٣-تضمين الشعر

وبعض الرواة ضمنوا حكاياتهم أبيات شعرية كاملة أو أشطار أبيات لتأكيد كلامهم تارة أو تحليته تارة أخري، كما أنها تدل على ثقافة الراوي الذي يوظفها للتأثير في المستمعين، ومن ذلك ما يأتي :

١-"*قله: تاريك أنت وقام ولا حياة فمن تنادي*" "حكاية أبي شوال والغفير"

٢-" *ولست ملوما أن أبثَّ مواهبي، و راحت كَبَّت المَيَّه فيها السحر في الزبر*"

(حكاية معرفة الولي لأعمال للسحر)

ففي المثال الأول تجد الراوي ضمن حكايته عبارة "ولا حياة فمن تنادي " وهذه العبارة مأخوذة من بيت شعر يقال إن صاحبه عمرو بن معد يكرب، و هناك شك في نسبة هذا البيت إليه، وهو : لقد أسمعتَ لو ناديتَ حيًّا ولكن لا حياة لمن تُنَادي(٤٦)

أما المثال الثاني فتجد الراوي نظرا لمعرفته بأقطاب التصوف، وشعرائه فهو يضمن حكايته بمقولة "ولست ملوما أن أبث مواهبي " وهذه العبارة تمثل الشطر الأول من بيت ابن الفارض:

ولستُ ملوماً أنْ أبثَّ مواهبي وأمنَحَ أتْبَاعي جزيلَ عَطِيَّتي(٤٧)

من قصيدته المعروفة بـ" التائية الكبرى".

٣-تضمين عبارات مشهورة بين الناس

هناك عبارات شاعت بين الناس واشتهرت دون معرفة صاحبها من هذه العبارات، من هذه العبارات ما يأتي:

١-"*لا حياء في الدين*" (حكاية القطب مع صاحبة العفريتة)

وتلك عبارة شائعة بين الناس، إذ كثيرا ما يتفوه الناس بعبارة "لا حياء في الدين " وعبارة "لا حياء في العلم"، وإن كانت العبارة جانب قائلها الصواب ، لأن الدين كله حياء، والأصح أن يقال لا خجل في الدين، أما العبارة الثانية فيبدو أنها الأصل، ثم أشاع الناس على إثرها العبارة الأولى، لأن المعروف أن العلم لا حياء فيه؛ لأنه يضيع بين الحياء والكبر.

٢-قول الإمام الغزالي "إن جلست وحدك فاحترس من قلبك، وإن جلست بين الناس فاحترس من لسانك" (قراءة الولي للخواطر)

ويبدو أن هذه العبارة ليست من أقوال الامام الغزالي كما يذكر الراوي، وإنما يقال إنها وحي إلي سيدنا عيسى عليه السلام، فقد ذكر الإمام أحمد بن

حنبل أن الله عز وجل أوحى إلى سيدنا عيسى عليه السلام بهذه الكلمات "إذا كنت وحدك فاحفظ قلبك، وإذا كنت بين الناس فاحفظ لسانك، وإذا كنت على المائدة فاحفظ بطنك، وإذا كنت على الطريق فاحفظ عينك فهذه تورث السلامة"([٤٨])

هذا عن تناص الحكايات مع غيرها من الفنون الأخرى، ولا تكتفي الحكايات بهذا التناص الخارجي، وإنما هناك تناص داخلي فيما بينها، فليس لكل ولي حكاياته الخاصة به التي تختلف عن غيرها من حكايات الأولياء الأخرين، وإنما الحكايات كلها تدور حول محاور محددة وصورة واحدة، تلك الصور التي ذكرتها الدراسة، فالشخصيات ثابتة مع بطل ثابت هو الولي، والاختلاف بين حكايات ولي وولي أخر تتجسد في اسم الولي، أسماء الشخصيات، أسماء الأماكن، وطريقة سرد الراوي للحكاية، ومن يقرأ الحكايات يجد هذا واضحا، فعلى سبيل المثال لا الحصر نجد الحكايات التي تدور حول زيادة الطعام القليل على يد الولي عند كل من البسطي في حكاية (البسطي وزيادة الطعام)، والجلوي في حكاية (الجلوي وزيادة المخروطة)، وأبي عمران في حكاية (زيادة الطعام في مولد أبي عمران)، وكذلك الحكايات التي تدور حول انتقام الولي من سارق النذور من مقامه إنسان كان أو حيوان، نجدها في حكاية (الشبلي والسمن المنذور)، كما نجدها في حكاية "مشعال و التعلب"، و"حكاية حمد و التعلب"، كما نجد موضوع معرفة للولي لضرر ما في إناء تحمله امرأة فيدفعه من فوق رأسها على الأرض، فيغضب الناس من الولي لقيامه بهذا الفعل ثم يرضون به بعدما يكتشفوا ما في الإناء من ضرر يتمثل في ثعبان ميت، أدى إلى فساد ما في الإناء، فنجد هذا في حكاية (أبي شوال والسمن) وحكاية (حسنيين والبرمة)، وكذلك في حكاية (الشبلي وشوال البصل) و(الشكيوي وشوال البصل)، فالحكايتان واحدة ، وما يختلفان فيه هو الولي المنسوبة إليه الحكاية، ووحدات الحكاية على النحو الآتي:

١- رجل ينذر-عابثا- أن يعطي جوال قشر بصل للولي إن استقامت له زراعته
٢- يستقيم الزرع ويدخل للراوي محصول وفير.
٣- يتذكر النذر الذي عليه، فيقرر أن يعطي الخادم جوال بصل لا قشر.
٤- يذهب إلى المقام و يضع جوال البصل ويذهب.
٥- يحضر له الولي مناما ويطلب منه أن يوفي بالنذر كما ذكره قشر لا بصل.

٦- يذهب الرجل إلى المقام فيضع القشر ويأخذ البصل.

تتشابه الحكاية أيضا مع الأسطورة في الاعتقاد، فإذا كانت الأسطورة "قصة سردية مرتبطة بالشعيرة" وهذه القصة لا ينفصل وجودها عن هذه الشعيرة، وارتباطها بالشعيرة لا يجعلها بالنسبة لمعتنقيها مجرد قصة تقص وإنما هي حقيقة معيشة([٤٩])، فكذلك الحكايات الكرامية، كل رواتها يعتقدون في صحتها، فهي في اعتقادهم ليست مجرد قصص تحكى، بل إنها حقيقة عايشها الناس، وترتب على هذا القيام بشعائر كإقامة الموالد، وزيارة الأضرحة، والنذر لأصحاب تلك الأضرحة.

ومما سبق يتضح أن لغة الحكايات التي يستخدمها الراوي هي لغة الحياة اليومية بين أبناء مجتمع الدراسة، تلك اللغة التي يضع الراوي لها أسلوب نفي خاص به يتكون من (ما) النافية مع الفعل مضافا إليها حرف الشين، ولهذه اللغة جمالياتها الخاصة بها من استخدام للتقديم والتأخير والحذف والذكر، والتكرار، ولعل أكثرها وضوحا سمة التكرار من تكرار لأسماء وأفعال وحروف، فضلا عن الحفاظ على تكرار عبارات محددة في أوائل بعض الحكايات وآخرها.

كما استخدم الراوي التناص في حكاياته ليزيد من اقتناع المستمع بالحكاية بما يقتنع هو به، ويراه حقيقة غير قابلة للشك، شأنها في ذلك شأن الأساطير، فاستشهد بآيات من القرآن وأحاديث للنبي صلى الله عليه وسلم، وضمن حكاياته أيضا أمثالا و عبارات مشهورة ومتداولة بين الناس.

إن حكايات الأولياء تعد جنسا أدبيا متميزا يحول المستمع من متلقي سلبي إلى متلقي إيجابي، وهي سرد لأحوال شخصيات جعلها المجتمع الشعبي أبطالا، تضم هذه الحكايات عناصر الرواية من أحداث وشخوص وزمان ومكان، ولكن عناصرها تختلف عن غيرها في تجسيدها للعجائبي، لأن حكايات الأولياء، أو الحكاية الكراماتية، قوامها الفعل الخارق للعادة، وعندما يكون الفعل خارقا عجيبا، فإن هذا الجانب العجائبي ينعكس على تلك العناصر، فنجد مكانا عجيبا، وأحداثا عجيبة، فضلا عن تلك الشخوص التي تعد مصدر العجيب في الحكايات، كما اتسم الزمن بالبعد العجائبي من خلال نجاح الراوي في توظيف تقنيات السرد الروائي، بها فجاء هذا البحث لتوضيح البنية السردية لتلك الحكايات العجائبية.

المبحث الثاني :عناصر السرد في حكايات الأولياء

الحكاية هي رواية تقوم على السرد(Narration)، والسرد لغة الموالاة والمتابعة، "سَرَد الْحَدِيثَ وَنَحْوَهُ يَسْرُدُه سَرْداً إذا تَابَعَهُ. وَفُلَانٌ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا إذا كَانَ جَيِّد السِّيَاق لَهُ. وَفِي صِفَةِ كَلَامِهِ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ: لَمْ يَكُنْ يَسْرُد الْحَدِيثَ سَرْدًا، أي يُتَابِعُهُ وَيَسْتَعْجِلُ فِيهِ"، وهو أيضا" تَدَاخُلُ الحَلَق بَعْضِها فِي بَعْضٍ"([٥٠]).

يقوم السرد على تقديم الأحداث في تسلسل أفقي، ولكن القاص قد يلجأ إلى قطع الأحداث بعمل حوار بين الشخصيات، أو استخدام تقنية من تقنيات السرد كالاسترجاع أو الاستباق، ولابد من وجود دعامتين لهذا السرد وهما :وجود قصة تضم أحداثا معينة، ثم تعيين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، فالقصة بوصفها مرويا تمر عبر القناة التالية :

الراوي ـــ المروى ـــ المروي له

والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة من خلال هذه القناة([٥١])

ولكي يتم التوصل إلى البنية السردية لأي حكاية لابد من تقديم تلخيص للنص ، مع حذف ما ليس يخدم الفكرة، وهنا تقدم الدراسة تلخيص لحكاية(أحمد القنباوي والعمدة) في الوحدات الآتية:

١. القنباوي يسير في طريقه المعتاد أن يجتازه كل يوم.
٢. العمدة يتصدى له ويمنعه من المرور، ويطلب منه إظهار كرامة؛ لتعجيزه.
٣. القنباوي يتساءل لماذا؟ ثم يذعن لطلب العمدة ، فيأتي بالكرامة.
٤. العمدة يشهد له ويتركه وشأنه.

والقصة تبدأ بتمهيد يعرف المستمع بمكان وقوع الحكاية، وهو الشارع، فالولي يسير في الشارع كغيره من الناس، ويتبع ذلك وحدة ظهور العمدة وتصديه للقنباوي ويمنعه من المرور ويطلب منه اظهار كرامة ليتركه يمر، (وهذا ما يعرف بالعقدة)، ثم تأتي وحدة تقوم علي تحقيق الكرامة، وهذا يسمى بالصراع ، ثم تأتي الوحدة الرابعة وهي تحقيق الانتصار وشهادة العمدة له.

ويمكن تلخيصها في الوحدات الأربع التالية:

١. وحدة تمهيدية - القنباوي يسير في الشارع.
٢. وحدة العقدة - قبول القنباوي التحدي ومقاوم التعجيز الذي يطرحه الخصم.
٣. وحدة الصراع (الاختبار الرئيسي) - تحقق المعجزة للولي.
٤. وحدة الانتصار أو(الاختبار التمجيدي) - تأكيد النصر للولي([٥٢]).

عتبات الحكاية

إن تعابير البدايات في الأعمال الفنية عامة تختلف من نوع فني إلى أخر، حيث إن هناك بعض البدايات تكون شديدة الصرامة وهي أقرب الي التعابير المسكوكة، وهذه التعابير في صرامتها تشبه صيغ التحية التي نجدها في جميع اللغات، وتتمثل أهمية هذه العبارات في أنها تخلق نوعا من الألفة لدي المتلقي، هذا إلى جانب أخر يطلق عنان المتكلم الذي يتخلص من عناء السير في طريق غير مألوف، فعبارة "كان يا ما كان" التي تبدأ بها الحكاية الخرافية، تجعلنا منذ اللحظة الأولى نتجرد من المنطق الواقعي، ونخرج من عالمنا إلى عالم تتكلم فيه الحيوانات ويطير فيه السجاد، وتتحول البجعة إلى أميرة، فبمجرد التفوه بهذه الجملة ينقلب حال الأشياء رأسا على عقب([٥٣]).

وفي معظم الحكايات الكراماتية تجد الحال نفسها، فهناك عبارة " من ضمن الكرامات" أو ذكر كلمة كرامة عامة في بداية الحكاية، فهي بمكانة كلمة السر التي يلقيها الراوي للمستمع، فتكون بمكانة تمهيد لعقل المستمع للدخول إلي عالم الأولياء، ذلك العالم الذي يمكن بداخله تحقيق كل ما هو مستحيل في عالمنا.

فعند النطق بهذه العبارة تتغير ماهية عناصر الكون المرئية وغير المرئية، يتفوق الإنسان (الولي /البطل) على الجان، ويخاطب الحيوانات ويؤثر في النبات، ولا يمنعه شيء عن تحقيق مراده، فالزمان والمكان طوع أمره، يتوقف الزمان عن مجراه، ويطوي المكان له لإنجاز مراده، فهو قد يذهب للصلاة في البيت الحرام كل ليلة ويعود في الليلة نفسها، وقد يذهب إلى بلاد الشام لإحضار زيت زيتون في أقل من ساعة، وقد يحيي إنسان مات، ومعه قد يتحول الطائر إلى إنسان.

ومع أهمية تلك المقدمة الا ان بعض الرواة قد لا يبدأ بها، وإنما يدخل الراوي في صلب الحكاية مباشرة. فتاتي الحكاية في صورة خبر أو معلومة عن البطل، ليس لها بداية محددة أو نهاية، وكذلك قد لا يوظف الراوي عناصر السرد المختلفة.

كما قد تبدأ الحكاية بما يوحي للمستمع بأن الراوي ما هو الا وسيط يقص له الحكاية، ولا يعلم مدي إمكانية حدوث هذه الحكاية، فتبدأ بعبارة "حكى لي " كما في حكاية "الخمسة جنية"، وحكاية "أبي شوال والثأر"، وحكاية "أبي شوال ولبن الجاموسة"، حكاية "أبي شوال وغض البصر".

وعلى هذا نستطيع القول إن الحكايات الكراماتية معظمها يبدأ بعبارة خاصة مثل" من ضمن الكرامات"، أو بجملة تحتوي على كلمة "كرامة"، كما

قد تنتهي بعض الحكايات بهذه العبارة، فتجعل كل ما حدث في الحكاية من خارق منبعه الأساسي الذي يتيح حدوث كل تلك الخوارق هو كونه كرامة.

كما أن الحكاية قد تبدأ بالجمل الافتتاحية المعتادة في الحكايات الشعبية، مثل عبارة " صل ع النبي" أو "صل على رسول الله" وقد جاءت هذه العبارة في بداية الحكايات الآتية:

١. حكاية "هارون الرشيد وأخوه البهلول" فجاءت " صل على رسول الله".
٢. حكاية مجذوب يكشف نية زانٍ" فقد بدأها الراوي بقوله " صل بينا ع النبي...".

الا أن معظم الحكايات الكرامية افتتحها الراوي بالجملة الافتتاحية "من ضمن الكرامات" كما في الحكايات الآتية:

١. أبو صالح وقطاع الطريق
٢. أبو صالح وتوبة الحرامية "

إذ بدأت الحكاية الأولى بعبارة "ومن ضمن الكرامات في يمكن من أربعين خمسين سنة..."، و بدأت الحكاية الثانية بالعبارة نفسها.

٣. "حكاية زيادة طعام مولد أبي عمران" وتبدأ بـ " من ضمن كرامات الوالد..."

كما أن جزءا كبيرا من الحكايات يبدأ بصيغ أخرى، تتفق فيها مع الحكايات الشعبية عامة، مثل : "كان مرة " أو "في مرة كان" أو "كان في واحد "، وذلك لما لفعل الكينونة من دلالة على" الإخبار عن حدوث شيء في زمان ماضٍ، يقولون كان يكون إذا وقع وحضر"(٤٥) كما في الحكايات الآتية:

١. "*كان مرة وحدة رايح تبيع برمة فيها* ..." (حكاية حسنيين والبرمة)
٢. "*وكان مرَّة في الصوامعة*" (حكاية صلح الصوامعة)

وقد جاءت عبارة" من ضمن الكرامات" وما يماثلها أيضا في نهاية الحكايات الآتية:

١. "*أدي الكرامات آهه* " (حكاية محمد المكاوي والسفينة)
٢. "*يعني دي ايه كرامات*" (البسطي وزيادة الطعام)

ومما سبق يتضح أن لفظ كرامة من أهم الألفاظ شيوعا في بدايات الحكايات الكرامية، ويفتتح الراوي بها الحكاية لأن أحداث الحكايات الكرامية خارقة لقوانين الواقع الذي نعيشه، وإذا دخل الراوي إلى الأحداث مباشرة دون تمهيد فهذا سيجعل المستمع متشككا فيما يروى .

كما يكون للجمهور دور كبير في وجود هذه الجملة في بداية الحكاية أو آخرها، وقد لاحظت الباحثة أن الرواة ثروت صالح راوي حكايات أبي صالح ، والراوي زكريا القنباوي راوي حكايات القنباوي، والراوي بهاء الجلوي راوي حكايات الجلوي هم أكثر الرواة بدءا بهذه العبارة ، فلعل هذا يرجع إلى أن جمهور المستمعين لهؤلاء الرواة كان أغلبهم من فئة الشباب، والشباب حين يسمع هذه الحكايات يكون متشككا في مثل هذه الخوارق، وحتي تتم المصداقية فهو يبدأ الحكاية بهذه العبارة، وعندما يزول جزء من هذا الشك تجد الراوي نفسه يؤخر هذه الجملة إلى آخر الحكاية في حكايات أخرى.

بينما الرواة الذين اختتموا الحكايات بهذه الجملة تارة، و لم يذكروها في البداية أو النهاية تارة أخرى كالراوي تيسير راوي حكايات أبي شوال- كان جمهور المستمعين من فئة كبار السن الذين جاء رد فعلهم على الحكايات في صورة تأييد للراوي، مثل هزَّ الرأس دليلا على الموافقة، أو عبارات مثل "لا إله الا الله"، و "الله ".

الشخصيات ومدلولاتها الحكائية

الشخصية تعد من أهم التقنيات السردية في الأعمال الروائية عامة ، فهي تعتبر مدخلا لفهم أي نص من النصوص، كما تسهم في تفعيل السرد وتخصيبه، فضلا عن قيامها بأفعال وسلوكيات معينة ، و تمثل تصورات ووجهات نظر للأشياء والعلاقات والحياة(٥٥).

أسماء الشخصيات ودلالتها

يتضح من أسماء شخصيات الحكايات العلاقة بينها وبين أسمائها، وما يمكننا التعرف عليه من سمات جسدية ونفسية وأشياء أخرى لهذه الشخصيات من خلال أسمائها، ولأهمية الاسم في ذلك فقد شاعت مقولة "من تعرف على الأسماء تعرف على الأشياء"، فاسم الشخصية أولى الطرق التي تتضح بها الشخصية، والتي تعلن عن الخصوصيات التي ستمنح لها(٥٦).

والتركيز هنا سيكون على أسماء الابطال، حيث تجد لكل بطل من أبطال الحكايات اسمه الذي يميزه عن غيره، وغالبا ما يكون معروفا بين الناس بكنية، فهناك الولي عثمان أبو شوال، و رشاد أبو الكيزان، أبو عمران القبيصي، أبو النعمان الشبلي، وأبو كتانة .

وأطلقت تلك الكنية (أبو شوال) على عثمان نظرا لارتدائه الجوال منذ الطفولة، حتى صار رداء له، لا يرتدي على جسده سوى هذا الجوال، والذي يعد سر من أسرار هذا الولي نظرا لما أشيع حوله من تحوله إلى حرير أو ذهب بالليل ثم يعود إلى طبيعته بالنهار، كما توضح الحكايات.

شخصية البطل

تعد شخصية البطل في الحكاية عامة الشخصية التي يعجب بها الكبار ويحلم بها الصغار، فهو مركز لدائرة الأحداث حيث يجذب إليه كل أقطاب الدائرة([٥٧])، وشخصية الولي في الحكايات هي الشخصية الرئيسة التي تنال إعجاب المستمع للحكاية، فيتأثر بتلك الشخصية، مما يجعله يحاكي أخلاقيات هذا البطل([٥٨])، خاصة إذا كان البطل مثل بطل الحكاية الكرامية بطل يجمع بين الواقعي والخيالي، نال البطولة من خلال عملية الحكي، لم يكن جاهزا وإنما أوجده الناس لحاجتهم إليه؛ وذلك لأن كل مجتمع في حاجة إلى بطل يصب فيه القاص الشعبي روحه وحسه وحس أمته، يقدم خلاله صورة البطولة كما يتصورها ويتخيلها.([٥٩])

و البطل هنا يعد شخصية عجائبية، وتتميز تلك الشخصية بأنها مفارقة للواقع والمألوف مفارقة تامة. وتنبع هذه المفارقة المولدة سمة "العجائبية" من طبيعة التكوين الذاتي للشخصية ، وطريقة تشكيلها المخالفة تماما لواقع التجربة الإنسانية، ولذلك فهي لا تستمد مرجعيتها من الواقعي ولكن من الثقافي، فهي تتقاطع مع الواقع لتؤسس واقعا متخيلا ، ويعد الأولياء والجن والسحرة والممسوخات من أهم الشخصيات العجائبية التي تفنن السرد العربي في وصف عالمها العجيب([٦٠]). فيتميز الولي بطل الحكاية بانقسام الذات، فهو قد يتواجد في أكثر من مكان في وقت واحد، وقد تتعدد الأشباه للبطل في المكان الواحد، ففي حكاية (الجلوي والافطار في رمضان) تجد البطل يأمر أشباهه الأربعين أن تظهر للشاك الذي ينكر على الولي الفطر في شهر رمضان، وحينما تظهر الأشباه يقول البطل (الولي) للشاك " ج قله: يكفيك يا واد ولدي واحد من دول يصوم عني "

فالولي هنا يعلل عدم صيامه في رمضان بأن هناك من ينوب عنه في أداء عبادة الصيام، كما تجد هذا الانقسام في الحكايات التي يدور موضوعها حول رؤية البطل في الحرم المكي.

الشخصيات الثابتة في الحكاية الكرامية

كما أن هناك أحداثا ثابتة في الحكايات فهناك شخصيات أيضا ثابتة إلى جوار الشخصية الرئيسة شخصية البطل (الولي) كما ذكرتهم عقاق نورا مثل شخصية الشاك أو المنكر، وشخصية المحتاج، وشخصية الشاهد، فتلك الشخصيات لا تجد حكاية كرامية تخلو من أحدهم.

أولا: شخصية المحتاج

تعد شخصية المحتاج أكثر الشخصيات انتشارا في حكايات منطقة الدراسة، وذلك بسبب الظروف الاقتصادية التي يعاني منها أبناء المجتمع، فهذه الظروف أدت إلى كثرة الفقراء وحاجتهم إلى المال جعلتهم يلجئون إلى الولي طالبين منه المساعدة، مما جعلهم يجدون متنفسا لهم عبر الحكايات([٦١]).

فتجد شخصية المحتاج في حكاية (القنباوي وفاقد الجاموسة) امرأة وزوجها ليس لهما اسماء محددة، وإنما هما امرأة وزوجها يلتقي بهما الولي ووهما يبكيان كما يقول الراوي "هو لقي مرة وجوزها عمال يبكو يبكو "، فيقدم الولي لهما هنا مساعدة مالية تتمثل في كوب من الشاي أهداه إليهما بعد أن حوله إلى قطعة من الذهب.

وقدم الراوي هنا المرأة على زوجها لأن المرأة عادة ما تكون في حاجة إلى المساعدة أكثر من الرجل ، بسبب طبيعتها من ضعفها وقلة عقلها وخبرتها وحيلتها، وذكر الراوي أنهما في حالة من الهم والحزن أفضت بهما إلى البكاء، والانسان يبكي عادة حينما تغلق أمامه كل الطرق ولا يجد حلا لمشكلته، فيجد في البكاء متنفسا له، وقد ذكر الراوي بكاء الرجل ليؤكد شدة الحاجة، لأن المعروف بكثرة البكاء عامة المرأة، بينما بكاء الرجل لا يكون الا في أحلك الظروف.

ثانيا: شخصية الشاك (المنكر)

لمَّا كانت شخصية البطل (الولي) شخصية بمكانة حلقة وصل بين الواقعي والخيالي، وكانت أفعاله تتسم بالخوارق التي لا يصدقها المنطق، فقد كانت شخصية الشاك من الشخصيات ذات الأهمية في الحكايات، فعندما تسمع تلك الحكايات تجد هذه الشخصية تمثل الجانب العقلي في شخصية المستمع، فكان دورها مهما، كما أنها تحذر المستمع من الشك في
البطل أو قدرته لأن الشك خاصة الذي يتجسد في فعل يبدو سخرية من الولي تجد صاحبه يعاقب عليه في الحكاية، كما في حكاية العمدة والجمل ، فالعمدة يسخر

من الولي بعد موته ،بقوله " عيقول الشيخ عثمان اللي كان عيهطل ويساير وهو واقف الحكومة داية تبني له" فكان عقابه كما ذكر الراوي " راح- لمؤاخذة- الجمل مسكه من راسه(وقد أشار لتمثيل هذا فقبض بيده علي قفاه) نفضه نفضيتين راح موته فيها، ما ڤعدش يومين ومات."

ثالثا: شخصية الشاهد

أخرت الدراسة ذكر هذه الشخصية لأن شخصية الشاهد قد تكون في الوقت ذاته شخصية المحتاج أو الشاك، وفي حكاية (عبد الله و عملية إيقاف النزيف)، فالراوية تسرد الحكاية بضمير المتكلم مما يعني هنا أن شخصية المحتاج هي ذاتها شخصية الشاهد ، إذ تقول الراوية " *كنت تعبانة ونايمة بين السلاليم والسلاليم بتاعت التابوت، وعلى طرابيزة ، وعملي العملية، ولسقها لي بلساقة الفلوس، و ڤلي ڤومي مش هتفتحي بطنك تاني، (أي سبب إجراء العملية أنها كانت تنزف) كنت أما أنزف، فرحت للدكتور ... و ڤلى هتشيلى الرحم ، وكنت هنزف وبعد كده (أي بعد ما أجري لها عبد الله العملية)رفع الدم*".

و قد يكون الشاهد هو راوي الحكاية كما في حكاية (الشيخ عبد الله وشفاء حلق مريضة) فالراوي هنا هو ابن المريضة هو شاهد الأحداث كما توضح الحكاية.

البنية المكانية في الحكايات

لقد توافر في الكرامات عناصر القصة من بطل ورموز وسرد وزمان ومكان وغير ذلك؛ لأن "الكرامة في الأصل رواية، والجانب الروائي فيها هو الأكثر أهمية وموضوعه تجارب حميمة، وإن اعتقد بصحة حوادثها المؤمنون بها، وهي ترتبط بكل الظواهر الاجتماعية.([٦٢]) فمن ناحية المكان تتميز الحكايات بأنها لا تنحصر في مكان واحد، بل في أكثر من مكان، وتتنوع الأفضية في الكرامات ما بين (كما ذكرت الباحثة عقاق نورة في رسالتها بنية النص في جامع كرامات الأولياء) المرجعي والعجائبي، وقبل الخوض في هذه الأنواع، أذكر معنى الفضاء الحكائي، إذ يعرفه حميد الحمداني بأنه" الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة و يطلق عليها الفضاء الجغرافي"([٦٣])

و يقوم هذا الفضاء الجغرافي بدور مهم في معرفة ثقافة من يقيمون بعالم الحكاية، لأن هذا الفضاء الذي يشكله العالم القصصي، يحمل معه جميع الدلالات الملازمة له، والتي تكون مرتبطة بعصر من العصور حيث تسود ثقافة معينة أو رؤية معينة خاصة للعالم.([٦٤])

وفضاء الحكايات الكرامية يحمل بين طياته ثقافة أبناء ذلك المجتمع السوهاجي، ثقافة هؤلاء الذين يعتقدون في الأولياء، فحين تجد الفضاء الحكائي اسم قرية فهذا يوحي ببساطة وسذاجة تفكير أبنائها في ذلك المجتمع، وعندما تجد فضاء مكانيا ذا طابع مقدس، مثل البيت الحرام، والكعبة، فهذا يوحي بقوة الوازع الديني وربطهم أبطالهم بالدين الإسلامي.

وأنواع هذا الفضاء على النحو الآتي:

أولا: الفضاء المرجعي

يعرف هذا الفضاء بأنه" الفضاء الذي نجد له مرجعية واقعية أو تاريخية([٦٥])، وقد وجد هذا الفضاء بكثرة في حكايات الأولياء، وذلك مثل أسماء القرى والمراكز والبلدان التي تذكر في الحكايات، ونجد لها أثرا جغرافيا في الواقع ويمكن التحقق منها.

ومن الملاحظ أن معظم فضاءات الحكاية الكرامية أماكن مقدسة في الدين الإسلامي، مثل: الكعبة، والبيت الحرام، أو مقدسة في المعتقد الشعبي مثل المقامات المشهورة، مقام الحسين، مقام السيدة زينب، فهذه الأماكن تذكر بكثرة في حكايات الأولياء، ففي حكاية " المجذوب عزت في الحرم" تجد لفظ الحرم الذي يربط البطل "الولي" برموز الدين الإسلامي فيقول الراوي على لسان راوٍ آخر للحكاية "أنا رحت هناك لقيت عزت في الحرم"، وفي حكاية الشيخ محزم، يراه بعض حجاج أهل القرية في البيت الحرام كما يقول الراوي *"ناس من اللي بتحج من بلدنا ومن البلاد اللي حوالينا فشافوه بحزمته زي ما هو"*، ولذكر الأماكن أهمية إذ توحي بواقعية الحكاية؛ خاصة وأن القصة تصير محتملة إن ظهرت فيها أشياء مما يبدو في الواقع والظروف التي حدثت فيها، زمانها ومكانها وكيفيتها بحيث يلتزم الشيء المروي بطبيعة ما يشاع عند العامة أو ما ينطبق مع رأي المستمعين،([٦٦]) فذكر أسماء أماكن لها مرجعية في عالم الواقع، يوحي بوقوع أحداث الحكاية، بينما "ذكر حادثة ما دون تفاصيل وقوعها أقل إقناعا من ذكر التفاصيل والإتيان بالحجج، فاسم الولي واسم المدينة التي وقعت فيها الحكاية، يوحيان للمتلقي بصدق وقوع الرواية، وإمكانية التحقق منها ما دام المكان معروفا والفاعل معلوما"([٦٧])، كما تعكس إيمان الراوي بصدق وقوعها، هذا على العكس من راوٍ يروي الحكاية دون ذكر لفضائها، مما يوضح عدم اعتقاده في صدق وقوعها، أو دعوته إلى الاستماع إلى الحكاية على أنها خرافة لا أهمية للفضاء فيها، وذلك كالرواية التي لا يذكر الكاتب فضاءها، وكأنه

يريد من القارئ قراءة النص على أنه خرافة لا أهمية للفضاء فيها([٦٨])، ويكثر نمط الحكايات التي لا نجد فيها ذكرا للفضاء بصورة كبيرة في حكايات الأولياء، بخاصة في الحكايات القصيرة التي لا تتعدى السطرين مثل حكاية(الشيخ حمد والثوب المنذور) :(كان في وحْدة هنا نادرة توب، وخدت منه حتة، وراح ماسكها وقعها في الفحل وعجزها وعماها) فهناك كثير من هذه الحكايات لا يذكر فيها الفضاء الذي تجري فيه الأحداث، ومع غياب هذا الفضاء عن ظاهر النص الا أن المستمع الذي يعتقد في صدق الأحداث يتمثل ذلك الفضاء في ذهنه .

وقد وردت الأماكن المرجعية في الحكايات لمغزى يمكن استيضاحه خلال علاقة المكان بالسلطة .

١. المكان و السلطة

وردت في الحكايات أماكن ذات سلطة سياسية لا يستطيع أحد دخولها أو اختراقها، فكان دخول الولي لهذه الأماكن، يعد قهرا لهذه السلطة التي لا يستطيع أحد من أبناء هذا المجتمع المساس بها، وذلك مثل مركز الشرطة، في حكاية (موت أبي صالح وبيانه)، إذ يقول الراوي "*وراح المركز في عزِّ إيه في عزِّ ما كانت الـ محرمة ٌجميع حد يخش المراكز، كانت مقفله كانت في أيام الحربه دي ، كان ماحدش داخل المركز أبدا، أول ما أول ما جه ڤدام المركز راحوا ڤافلين المركز ما رضيش يمشي من ڤدام المركز ،آخر ما ڤالولهم افتحوا أنتو ما فتحوش ،آترجَّع لورا وراح ضارب الباب راح فاتحه*".

وقد ركزت الحكايات على اختراق الولي لأماكن السلطة، أماكن محرمة على أبناء ذلك المجتمع، لا يستطيع أحد التعرض لها، كأن تكون مندرة حدث عليها خلاف، فشمعتها الحكومة بالشمع الأحمر، ففتحها الولي في يوم بيانه ، كما حدث في (حكاية موت أبي عمران وبيانه) يقول الراوي "*مندضٌ رة كانت متشمِّعة مشمَّعاها النيابة، يعني كان فيها مشكلة والنيابة مشمَّعاها، يعني كان فيها مشكلة والنيابة مشمَّعاها، وهو دخل بالكرب راح ضاربها (مع الإشارة باليد لضرب الكرب و اقتحامه للمندرة) راحت مفتوحة، الجماعة اللي همَّ أصحاب المندرة الزغاريت اشتغلت*".

ولا يقتصر هذا على أماكن السلطات العامة فحسب، بل يتعدى ذلك إلى أماكن ذات سلطة خاصة، تصل إلى دخول الولي إلى غرفة نوم بعض الأشخاص، كما حدث في حكاية (أبي شوال وإنجاب الولد)إذ يقول الراوي :" *وهو(أي الولي) راح داخل أوضة النوم، فطبعا لقيوه الخدامين وبتاع اللي مدخله هنا؟، فالحجة*

قالت سيبوه علي كده، فدخل سبحان الله علي أوضة النوم علي السرير علي السرير بالذات، و قعد أيه يتمرمغ علي شوال السرير". وهذا الدخول إلى هذه المكان كان سببا في إنجاب صاحب المكان للولد كما ورد في الحكاية.

فجاء تكرار كلمة "السرير" سبع مرات في الحكاية تأكيدا على خصوصية هذا المكان، و تأكيدا على مكانة الولي الذي يخترق أماكن يصعب اختراق من قبل الناس جميعهم.

ثانيا: الفضاء العجائبي

العجيب لغة: عجب: العُجْبُ والعَجَبُ: إنكارُ مَا يَرِدُ عَلَيْكَ لقِلَّةِ اعْتِيادِه.([٦٩])

وفي تاج العروس" التَّعَجُّب: أَنْ تَرَى الشيءَ يُعْجِبُك تَظُنُّ أَنَّكَ لَمْ تَرَ مِثْلَه."([٧٠])

ويعرف الجرجاني العجب بأنه "هو تغير النفس بما خفى سببه وخرج عن العادة مثله"([٧١]) مما فالعجائبي يطلق على التغير الذي يعترى الشخص من كل شيء غير مألوف له، خرج عن العادة، غامض الأسباب بالنسبة له.

والفضاء العجيب هو الذي لا ينتمي لعالم الواقع، وصيغة تركيبه مخالفة للفضاء المرجعي([٧٢])، فالفضاء كمسمى معروف ويمكن الرجوع إليه، ولكنه بالصفات التي يتصف بها في الحكايات لا تجد لهذا الفضاء مرجعا، ومثل هذه الأماكن تجدها متمثلة في القبر الذي به سفينة تنتظر البطل بعد موته، لتنقله من عالم الدنيا إلى عالم الأخرة "في هذه الحكاية إذ يقول الراوي " الفحار لما نزل يدفن الشيخ في القبر بتاعه، رأى يعني في البرزخ بتاعه رأى يعني في البرزخ بتاعه رأى مركب ركب فيها الشيخ أحمد"([٧٣]).

فالمعروف عن القبر إنه مكان يدفن فيه الموتى، مملوء بعظام الموتى ورفاتهم، أما أن توجد به سفينة، وبها أناس ترتدي ثيابا بيضاء، تتنظر الولي لتأخذه من القادمين به لتذهب به إلى ما شاء الله، كما يقول الراوي" لما مات الراجل ده (يقصد القنباوي)، وهو امْنَزَّلُه في الجبانة، لقي سفينة مزخرفة وفيها ملايكة، وفيها ناس لابسه أبيض ديه مستنية تاخد الشيخ محمد".

وقد تجد لمثل هذا الفضاء تفسيرا في الثقافة الإسلامية، فقد يرجع هذا إلى حديث النبي -صلى الله عليه وسلم- عن القبر "القبر إما روضة من رياض الجنة وإما حفرة من حفر النار"، كما قد تصادفنا فضاءات ليس لها تفسير في الثقافة الإسلامية، مثل "الجيب" فالمعروف عنه أنه مكان للنقود، يستخرج منه النقود، وإنما يكون مكانا لاستخراج الفاكهة كما في الحكايات فهذا ما يجعله فضاء

عجائبيا، كما تجد هذا أيضا في حكاية (القبر إما روضة...)، حيث يذكر الراوي أنه عندما دخل القبر على الولي وجده جالسا في مكان مملوءٍ بالأنوار والأسرة مما يتناقض وطبيعة القبر.

الأحـــداث والبنـاء الزمني في الحكايات

يعرف الحدث بأنه "كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء"([٧٤]) ، لذا يعد الدعامة الأساسية التي تقوم عليها الحكايات، فلا حكاية بلا حدث، ويشغل الحدث أهمية كبيرة في الأشكال الروائية عامة، و" في الأشكال الروائية الشعبية خاصة، وذلك أنه هو المحور الأساسي الذي يقوم عليه العمل، وعلى ذلك فإن قدرة راوي الحكايات أو مغني المواويل القصصية على تصوير المواقف وتجسيد الأحداث يجب الالتفات إليها باعتبارها عاملا جوهريا لا يجب إهماله إذا أردنا أن تكتمل لنا أدوات فهم الأدب الشعبي"([٧٥]).

يشغل الحدث مكانة كبيرة في الحكايات الكرامية، تكاد أهميته تفوق أهمية الشخصيات، لأن هناك مجموعات حكائية الحدث واحد بها، فتتغير أسماء الشخصيات مع ثبات أنماط تلك الشخصيات، ففي الحكايات التي تدور حول الولي والمرأة، تجد الحدث يتجسد في محاولة من امرأة لاختبار الولي، تبدأ الأحداث بمرور الولي في الطريق فتتعرض له امرأة، ثم يضربها الولي فتصاب الضرر، ثم يتركها وينصرف، ثم يبحث أهل المرأة عن الولي، للعفو عن هذه المرأة حتى يتوقف الضرر، وبالفعل يتم التوصل إليه وبعد استعطاف منهم يعفو عنها، ويتوقف الضرر.

وكذلك الحكايات التي تدور حول الولي والعالم الغيبي ، تجد حكايات رؤية الولي في الحرم المكي، مع عدم انتقاله من بلدته فيما يعرف بانقسام الذات، ذلك الأمر الذي يتجلى كثيرا في الحكايات الكرامية، وهذا التصور يرتبط ارتباطا وثيقا بما أشار إليه تودروف من خصوصية الزمان والمكان في النصوص العجائبية([٧٦])، فتجد هذا الحدث واحدا في الحكايات الآتية :

- المجذوب عز في الحرم
- الولي محزم في الحرم .

في هذه الحكايات تبدأ الأحداث برؤية أحد الحجاج -ممن يعرفون الولي- الولي في الحرم المكي، في حين توضح بقية الحكاية أن الولي لم ينتقل من مكانه أو بلدته.

والحدث واحد، ولكن اختلاف الرواية من شخص لآخر يرجع إلى مهارة الراوي في عملية السرد، حيث يسرد حكايته بطرق متنوعة، فما إن يبدأ الحكي (الشفاهي) حتى يقفز إلى وصف الفعل القصصي مباشرة، ويدفع بالمستمعين إلي قلب الحدث أو بؤرة الصراع مستفيدا من إمكاناته السردية خاصة الزمانية المعروفة بالسوابق واللواحق([٧٧]).

كما ينوع القاص الشعبي في استخدام الضمائر، فيستخدم تارة "ضمير الغائب " إذا كان يروى قصة حياة أحد الأولياء، أو الحكايات التي نسبت إليه ، وتارة أخرى يستخدم " ضمير المتكلم" إذا تحدث عن تجاربه وقصصه مع الولي([٧٨])؛ مما يؤدي إلى تنوع أشكال السرد، والغالب على معظم الرواة الشفويين استخدام ضمير الغائب، وذلك لعدة أسباب ذكرها عبد المالك مرتاض، أهمها :

إنه وسيلة صالحة لأن يتوارى وراءها السارد أو القاص الشعبي فيمرر ما يشاء من أفكار، وايديولوجيات، وتعميمات وتوجيهات، وآراء، دون أن يبدو تدخله صارخا أو مباشرا، حيث يصبح السارد أجنبيا عن النص السردي، كأنه مجرد راوٍ له، بفضل هذا " الهو" .

إن اصطناع ضمير الغائب يفصل زمن الحكاية عن زمن الحكي من الوجهة الظاهرة علي الأقل؛ وذلك حيث إن "الهو" في اللغة العربية ، يرتبط بالفعل السردي العربي "كان " الذي يحيل على زمن سابق على زمن الكتابة (أو الرواية في حالة السرد الشفوي).

ويتضح هذا جليا في حكاية (توبة مرتشٍ على يد مجذوب)، إذ يبدأ الراوي في الحكي، ثم يلقي بزمام الرواية إلى آخر، فيقول " *واحد موظف تاني وَلّف علي الرشوة وأكل الحرام، داهو اللي حكاهالي*" فيخرج نفسه من إثم الكذب بقوله "هو اللي حكاهالي"، كما نجد ذلك أيضا في حكاية (الخمسة ڈجنية) فتجد الراوي يحكي الحكاية بضمير "الهو" وتارة بضمير المتكلم، ولكن على لسان راوٍ آخر روي له الحكاية وقد ذكر اسمه في بداية الحكاية ، فقال " *الشيخ عبد العال ڤلي: كنت رايح سوهاج والله انا ما معاي ڤرش*"، ثم يقول " *ڤال:أنا وانا ماشى في الطريق ڤابلني الشيخ عثمان في سوهاج*" .

ثانيا : استخدام ضمير المتكلم

لقد استخدم معظم الرواة ضمير المتكلم؛ لإيهام المستمع بوقوع أحداث الحكاية في الواقع، ووظائف استخدام ضمير المتكلم في الحكايات كالآتي :

١. يجعل الحكاية مندمجة في روح المؤلف(أو روح السارد في حالة الحكاية الشفاهية)، فيذوب الحاجز الزمني بين زمن السرد وزمن السارد.
٢. يجعل المتلقي ملتصقا بالعمل السردي ومتعلقا به بصورة أكبر، متوهما أن الراوي هو أحد شخصيات الحكاية المسرودة.
٣. يستطيع التوغل داخل أعماق النفس البشرية.([٧٩])

هذا فضلا عن إن ضمير المتكلم يجعل الراوي متماشيا مع ما يرويه، فيعمل على توثيق روايته باستخدام مصادر تاريخية لإيهام المستمع بوقوع الحكاية.

ولعل التمثيل يوضح هذا الكلام بصورة أكبر، فحكاية الشوال الذهب على لسان الراوي محمد الورداني، تجد الراوي يسرد الحكاية بضمير المتكلم، فيبدأ الحكاية بقوله "دخلت عليه جامعنا"، وفي أثناء الحكي يشارك أحد المستمعين بطل الحكاية في إحساسه بالخوف، فعندما أراد التعبير عن هذه المشاركة، فقد توجه إلى الراوي بقوله "خفت منه"، فالمستمع هنا توهم أن الراوي هو صاحب الحكاية؛ لأن الراوي منذ بدء الحكاية يستخدم ضمير المتكلم.

فضمير المتكلم يحقق للخطاب صفة التخفي والتقنع، وقد استخدمت شهرزاد ضمير المتكلم في سردها لليالي ألف ليلة وليلة، باستخدام صيغة "بلغني" والتي تشبه صيغة "قالو لنا" و"سمعنا "في الحكاية الكرامية، والتي تعد سردا جماعيا يتم تناقله جيلا بعد جيل، لا يقال مباشرة، ويمرر للملك باعتباره صوت الجماعة ونظرتها ويحقق للخطاب صفتي التقنع والتستر([٨٠]).

إذن كان لهيئة الحكي دورا كبيرا في توضيح رؤية الراوي لما يسرد كما يقول: تودوروف "إن هيآت الحكي تعكس الطريقة التي يرى بواسطتها السارد الحكاية"([٨١])

وإذا تحدثنا عن الإمكانات السردية التي يستخدمها الراوي للتأثير على المستمعين وجذب اهتمامهم ، فلابد أن نتحدث عن السرد من ناحية العلاقة بين زمن الراوي وزمن الأحداث.

فهو ينقسم إلى:

١. السرد اللاحق للحدث(الاسترجاع)
٢. السرد السابق للحدث (الاستباق)
٣. السرد المتداخل : هو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية التي تنتمي إلى أزمنة مختلفة (الحاضر والماضي والمستقبل)([٨٢])

ولعل أكثر الأنواع السردية انتشارا في الحكايات والتي تتلاءم مع طبيعة الأفعال الخارقة ، ذلك السرد السابق للأحداث وقد جاء في صورة متعددة ذكرتها

عقاق نورا في دراستها بنية النص في جامع الكرامات، مثل :الحلم، والهاتف، والتنبؤ، والدعاء.

أولا : السرد السابق للأحداث (الاستباق)

والاستباق "هو كل حركة سردية تقوم على أن يروى حدث لاحق أو يذكر مقدما"([٨٣])، و تتنوع صور الاستباق في الحكايات ما بين الرؤيا و الهاتف والدعاء، والتنبؤ.

١. استباق عن طريق الهاتف

"وقد ورد في حكايات الولي أبي الكيزان، إذ يقول الراوي "*فلما جه عند الميدوب([٨٤]) قال سمعت منادي يقول : ارجع يا رشاد فيه اتنين هيموتوك ارجع يا رشاد فيه اتنين هيموتوك*

فقال : احنا بناخد بقضاء الله وقدره بنرجعش" " أبو الكيزان والجذب"

فالبطل في هذه الحكاية سمع هاتفا يحذره ممن يريد قتله، ومع هذا يمضي البطل في طريقة لا يخشى الا الله، مؤمنا بقضاء الله وقدره.

٢. استباق عن طريق التنبؤ

١- "*لو قتلها خدي دي يا مرة عمي، بعد تلتيام اطلعيها على الفرش، وبعد تلتيام أنا هموت وبلدين هيقوموا على بعض، قتلها : صفحية العسل تفرقيها على الفرش بتاعي وبلدين هيقوموا على بعض بنجا وبني حرب قاموا على بعض"*

(موت أبي الكيزان وبيانه)

وفي هذه الحكاية تجد الولي يتنبأ بموته، ويخبر زوجة عمه بموعد موته وما سيحدث بعده، فيذكر أنه سيموت بعد ثلاثة أيام، فيعطيها صفيحة عسل لتقوم بتوزيعها على روحه، ثم يذكر لها ما سيحدث من شجار بين قريتين هما بنجا وبني حرب، وبالفعل يحدث ما تنبأ به الولي كما وضحت الحكاية .

٣. استباق عن طريق المنام

وتعد الاستباقات التي تكون عن طريق المنام أي في (صورة حلم) أكثر صور الاستباقات ظهورا في الحكاية الكرامية، وقد يرجع هذا إلى أن "الحلم لا يخضع للمنطق والمألوف، ويقفز فوق القيود والسائد والإكراهات المجتمعية"([٨٥])، والقفز فوق القيود والإكراهات، ليس هذا فحسب بل القفز فوق المألوف (الخارق) الذي هو السمة الأساسية التي تميز الحكاية الكرامية عن غيرها من الحكايات، ونجد هذا الاستباق في الحكايات الخاصة بظهور الولي

لبعض الناس في المنام، طالبا منهم بناء ضريح له، وإخراجه من قبره ووضعه في هذا الضريح، وعلى سبيل المثال:

"قال تحفروا لي بين الأربع عواميد، هتلقوا عضم بتاع جدودي، لموه في ورق وحطوه في كفنه، وتحطوه، الناحية دي، ونزلوني. (موت أبي الكيزان وبيانه)

-"أنا ما هنطلعش غير يوم جمعة بعد الخطيب ما يخطب بالناس ويصلي الضهر(موت أبي الكيزان وبيانه)

فالولي في هذه الحكاية يظهر لبعض الأشخاص في المنام طالبا منهم إخراج جسده من التربة ونقله إلي ضريحه بعد بنائه، موضحا لهم ما سيحدث في عملية الحفر، فقد وضح هذا الاستباق للمستمع أيضا ما سيحدث عند الحفر ومكان الحفر، الذي سيكون بين الأعمدة الأربعة الموجودة بالمسجد، وما سيجدونه من رفات وعظام الموتى.

ففي هذا النوع من الحكايات تجد الراوي يقص جزءا من الحكاية في صورة حلم، هذا الحلم الذي يجسد لنا استباقا وتطورا في عجلة الأحداث، كما انه قد تأتي الحكاية كلها في صورة حلم، وهذا يرجع إلى أن الحلم لا يخضع لقوانين العالم الطبيعي.

٤-استباق عن طريق الدعاء

يعد دعاء الولي للناس بالخير وكذلك الدعاء عليهم بالشر صورة من صور الاستباق في الحكايات؛ لأن الولي (بطل الحكاية الكرامية) مستجاب الدعوة، فما أن يتلفظ بالدعاء الا ويتحقق بعد ذلك في ثنايا الحكاية، وفي الحكاية الآتية تجد دعاء الولي على الرجل يجسد استباقا يجعلنا نفهم موت الشخص الذي دعا عليه الولي عاجلا أو أجلا.

"في واحد كان بيعاكسه هنا، أنت عامل ولي... ويعاكسه مرَّة ضربه فجه في يوم موعود قلَّه: غور موت بعيد عني، تاني يوم انقتل فـــ... فقطَّعوه بالساطور، الشيخ رشاد ده، من ضمن حواديته يعني، قلَّه: روح موت بعيد عني تاني يوم الصبح الصبح تاني يوم كانوا مقطعينه محمد عبد الرحمن شلبي." *(الشيخ رشاد وموت المستهزئ)*

ثانيا: السرد اللاحق للأحداث (الاسترجاع)

و يتكرر في الحكايات لكن بصورة أقل من الاستباق، وهو "مخالفة لسير السرد تقوم على عودة الراوي لحدث سابق، وهو عكس الاستباق. و هذه المخالفة لخط الزمن تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية"([٨٦]).

وقد ورد في حكاية(ضيوف الولي من الشرطة) استرجاع سلط الراوي الضوء فيه على سبب تواجد رجال الشرطة في هذا الوقت المتأخر من الليل، فكانت وظيفة الاسترجاع هنا وظيفة تفسيرية، إذ يقول الراوي *"قالوا احنا جايين من حي الكوثر بسوهاج".*

ثم بدأ يسترجع الأحداث على لسان الضيوف، فقال:

"ومن أول ما بدأنا في المراغة ونلقوا واحد بشوال قدامنا، بشوال وماسك صياخ وسط السكة في الشارع على الجسر(د) قال: وانا سايق الاتوبيس: جه(ده) شخص قدامي كل ٣ دقايق ألقاه، واقف قدامي ففوجئت في المراغة في قرية هناك عسأل عليه، قالوا ده اسمه الشيخ عثمان ومبّين في الشيخ زين الدين" وهنا انتهى الاسترجاع وأكمل الراوي *" ُجو هناهوه تاموا يقروا قرآن ويكبَّروا لما طلعت الشمس"*

كما ورد الاسترجاع في حكاية (بوسطجي الشيخ)، إذ تجد الولي البسطي يسترجع ما حدث مع حامل البريد، معاتبا إياه على ما كان منه، من حديث أسرَّه في نفسه يعترض به على ما كان من الشيخ من عدم إعطائه حقه.

فجاء في الحكاية *"عدى الكوبري، الله ﷻابله واحد ﷻله، خد ودي الأمانة دي للشيخ، ﷻله: والله ما نوديهاله إلا بكره، فجاله تاني يوم الصبح هانه عيقله: خد يا عم*

ﷻله: معاك فلوس ولا عايز نقومولك ابْكُوسه يا أحمد تاني، وكفاية مهاتايه، ختها من الكوبري لغاية هناك وانت... ، طب ﷻلي يا عم...

أنا دلوك مش ... ﷻلي يا عمي هات بريزة... ربع جنيه نركب "

ولم يكتف القاص الشعبي باستخدام تقنية السرد فقط، بل استخدم أيضا تقنية الحوار مما أتاح لشخصيات الحكي التعبير عن نفسها، إذ تعد وظيفة تعبير الشخصيات عن نفسها من أهم وظائف تقنية الحوار، حيث لا نجدها في التقنيات الروائية الأخرى([٨٧]).

جاء الحوار بين الشخصيات حوارا فعالا ساعد على سير الأحداث، ساعد في الكشف عما يجول داخل كل شخصية جاء على لسانها الحوار، ولم يقتصر الحوار في حكايات الأولياء على البشر فحسب، بل هناك حوار بين الولي

والجان، مثل هذا الحوار الذي دار بين البسطي والجان الذي مس الرجل، ومن هذا الحوار يتمكن السامع لمعرفة سبب إصابة الإنسان عامة بالأذى من قبل الجان، من منظور أبناء المجتمع الشعبي، والتي تتمثل في ضرب كلب أسود أو قط أسود، وكيفية إخراج هذا الجان من جسد الإنسان، إذ يخرج من أظافر قدمه، وقد جاء هذا الحوار على النحو الآتي:

عيقله (الشيخ):أنت مين

عفله :أنا فلان

عفله :طب وأيه اللي خلاك خشيت على الراجل دي تِ؟

عفله: ياعم

عفله: منين أنا عمك

عفله: في يوم كذا ف الساعة كذا مع فلان وفلان تلقَّنت منك العهد ،وأنا من أهل الجَّن ، تلقَّنت منك العهد وحجيت سبع مرات ، ياعم نروح ناكل لقمة بالحلال ولا نروح نسرق .

عفله :لا، تاكل بالحلال عفله لقيتش غير صورة الكلب اللي تتهيأ بيها

عفله : أها اللي لقيته قدامي .

فراح عفله: طب اطلع منُّه خلاص كفياك كده سبع سنين ، أنت خارب نظره.

عفله: نطلع من عينه

عفله: لا، ما أحنا عايزينه يفتَّح ،يَّا من ضافر رجليه .

والحكايات زاخرة بالحوار، ولكن هذا على سبيل المثال لا الحصر.

الجانب العجائبي في الحكايات

إن حكايات الأولياء تمثل الجانب الأكثر عجائبية في فنون الأدب الشعبي، وقد تحدث البحث عن هذه الجوانب من زمان، ومكان، وشخوص، وأحداث؛ ولذا فضلت الحديث عن هذا الجانب ليكون بمثابة تعقيب ونتيجة لما سبق ذكره فيما يخص هذه الجانب في البحث كله، لأن حكايات الأولياء (الكرامة) نفسها هي الفعل الخارق للعادة، فهي العجيب نفسه.

العجائبي عرفه تزفيتان تودروف بأنه التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يواجه حدثا غير طبيعي الظاهر.([٨٨]).

والأدب العجائبي كل أدب تحدث عن أشياء غير مألوفة للقارئ ، ولا تخضع لقوانين الطبيعة، وحتى تفسر هذه الاشياء فنحن في حاجة إلى إضافة قوانين جديدة لقوانين الكون .

وجد هذا الأدب في تراثنا العربي متجسدا في "كتاب العظمة"، و"منامات الوهراني"، والدرة الفاخرة " للغزالي، ورسالة الغفران "للمعري، "وألف ليلة وليلة"، والحكايات العجيبة والنوادر الغريبة والسير البديعة مثل سيرة الهلالين، وسيرة سيف بن ذي يزن تمثل صلب الأدب العجائبي في تراثنا وغيرها من المؤلفات.([٨٩])

وتعد الكرامة والأسطورة والسحر والحسد نمطا من أنماط الفنون العجائبي التي يشعر تجاهها المستمع بحيرة تجعله ما بين المصدق والمكذب، لا يجزم بصدق وقوع الأحداث وغير قادر على التكذيب.

ويتجلى العجائبي في المتخيلات السردية على أشكال عدة من بينها:

- ارتباطه بالماضي والغيبي والكرامات والمعجزات
- يعمل على تبئير الإنسان والمكان والزمان.
- اتخاذه الأحلام والرؤى سبيلا للبناء الفني.
- اعتماده على خلق المفارقة والسخرية من المألوف الواقعي عبر المكاشفة والخارق والمسخ والتحول والتضخيم.([٩٠])

تجليات العجائبي في الحكايات

يتجلى العجائبي في الحكايات من خلال العناصر السردية المختلفة مثل: الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان، أما الحدث في الحكايات فقوامه الخروج عن المألوف الذي يجعل المستمع يتردد بين التصديق والتكذيب، ويشعر بالحيرة حينما يسمع عن تحول الطيور إلى أشخاص (حكاية الجلوي ووادي الملوك)، وكذلك ارتفاع جرة الماء في الهواء ثم انكسارها ويظل الماء مرفوعا في الهواء(حكاية أبي بكر الجلوي والجنية)، وقدرة بعض الشخصيات على الاختفاء، وقدرة البطل على قراءة أفكار الشخصيات الأخرى، وكذلك التنبؤ بما سوف يقع في المستقبل، وحراسة الحيوانات المفترسة لأبطال الحكايات، وطاعة الجن لهم، وإخراج الفاكهة في غير وقتها، وغيرها من الأحداث التي تزخر بها الحكايات.

أما عن البناء العجائبي لشخصيات الحكاية فقد تجسد هذا البناء من خلال الوصف، فقد وصف الراوي في حكاياته البعد الخارجي للشخصيات وصفا جعلها تخرج عن المعتاد، فهذا البطل أبو شوال يتضخم جسده حتى يملئ المكان في نظر الرائي له من بعيد، ولكن ما أن يقترب منه يجده شخصا عاديا، وهذا أبو الكيزان يصفه كأنه جمل؛ لقوته وشدته، فضلا عن وصفه لشخصيات لم يرها أحد، مثل شخصية الخضر، والجان، وكذلك إضفاء صفات غير معتاد عليها

للحيوانات (كالأسد، والحمام، والخيل، الذئب)، فالحمام يتكلم، والأسد يحرس الإنسان، والخيل يتساقط من أقدامها النقود، وغيرها من الحيوانات الموجودة بالحكايات، مما اكسب تلك الشخصيات بعدا عجائبيا كان لهذا البعد دور في جذب المستمع لاستكمال رواية الحكاية حتى تنتهي. وهذا الجانب العجائبي لا يكون في الأوصاف الخارجية فقط، وإنما بالانحراف عن الناموس الطبيعي للحياة، وهذا ما تؤكده تصرفات شخصيات الابطال في الحكايات، الذين يشاهدونهم أبناء المجتمع في مكانين في وقت واحد فالشيخ محزم يراه بعض الحجاج حاجا بيت الله الحرام، ويذكر أهالي قريته إنه لم يغادر القرية.

الخاتمة

لقد استخدم القاص الشعبي تقنيات السرد الروائي في حكاياته، ووظفها توظيفا جيدا، يتناسب وعقلية أبناء المجتمع الشعبي ذي التفكير البسيط، فلم يكتف بالسرد لما تقوم به الشخصيات كسائر فنون الحكي الشعبي، بل إنه عمل على انطاق شخصياته حواريا تارة، وعن طريق السرد باستخدام ضمير المتكلم تارة، واستخدام ضمير الغائب تارة أخرى، كما وظف تقنية المكان والزمان بما يتناسب وهذا الحدث العجيب، فذكر المكان المرجعي من بيئة الجمهور، ليؤكد لهم واقعية الأحداث، واستخدم المكان العجائبي لإثارة الذهن وجذب الانتباه حتى إذا ما تركه الجمهور عاد إليه ثانية ليستمتع بسرد الحكايات، فضلا عن استخدامه تقنية الزمان وعلاقته بالسرد بما يتماشى وذلك الحدث، فأكثر من استخدام السرد السابق للأحداث عن طريق المنام والهاتف، والتنبؤ والدعاء.

فالشخصيات في الحكاية الكراماتية ثابتة إلي جوار شخصية البطل، وهي شخصية المحتاج، وشخصية المنكر، وشخصية الشاهد، تلك الشخصيات التي تكاد تكون سمة تتميز بها الحكاية الكراماتية عن غيرها من الحكايات، إذ لا نجد وليا من الأولياء تدور حوله حكايات الا ونجد أحد هذه الشخصيات يعمل معه على تصاعد الأحداث.

كما تنوع المكان في الحكاية الكرامية ما بين مكان مرجعي، ومكان عجائبي (من خلال إضفاء صفات غير معتاد عليها على أماكن مثل الصحراء، والمقابر، وفضلا عن الأماكن التي يدفن بها الأبطال فتكتسب سمة العجائبي نظرا لوجود البطل (الولي) بها)، وقد احتل الأخير منهما في الحكايات دورا كبيرا؛ لأن التركيز عليه يتناسب مع بنية الحكايات ذات الطابع الغرائبي.

لقد استخدم الراوي كثيرا من جماليات اللغة المتنوعة، ويعد التكرار من أهم الجماليات في الحكايات الكرامية، خاصة التكرار اللفظي، الذي يعد أهم وسائل الإطناب في الحكاية، فالتكرار" يأخذ بعدا نفسيا بالضغط على حالة لغوية واحدة، وتوكيدها عدة مرات بصيغ متشابهة ومختلفة"([٩١]). والتكرار داخل الحكاية أو تكرار الحكاية نفسها مع بعض التعديلات كان له أثر كبير في استمرار الحكايات الكرامية فضلا عما بها من قيم ساعدت أيضا على هذا الاستمرار.

الهوامش:

١- ابن منظور: لسان العرب، ج٢، مادة أدى، تحقيق: عبد الله علي الكبير، وأخرون، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

٢- انظر: إبراهيم عبد الحافظ: ملامح التغير في القصص الشعبي الغنائي، القاهرة، زهراء الشرق، ٢٠٠١م، ص١١٠.

٣- انظر: أحمد مرسي: مقدمة في علم الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ٢٠٠١م، ص١٢٦/١٢٧.

٤- انظر: غراء مهنا: أدب الحكاية الشعبية، لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧م، ص١٦وما بعدها.

٥- انظر: عزيز العرباوي: الثقافة الشعبية وآدابها، قراءة في فنون الحلقة بالمغرب، عالم الفكر، مج٤٢، ع١٢ ، اكتوبر – ديسمبر، ٢٠١٣م، ص١٢٨.

٦- انظر: عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م ص٢٣٧.

٧- انظر: أحمد مرسي، مقدمة في علم الفلكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ٢٠٠١م، ص١٢٦.

٨- عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، مرجع سابق، ص٢٤١.بتصرف.

٩- انظر: نبيلة إبراهيم: البطولات العربية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٥م، ص١٨٥/١٨٦.

١٠- والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٤م، ص٢١٤ وما بعدها.

١١- انظر: عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، مرجع سابق، ص١٠٩/١١٠.

١٢- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، مطبوعات عالم المعرفة، ١٩٩٨، ص١٠٠.

١٣- هاني صبحي العمد: أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن، مراجعة محمود كايد ضرغام، عمان، منشورات دائرة الثقافة والفنون، ١٩٦٩م، ص٦٧.

١٤- موفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال الحديث، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠١٢م، ص٥٥.

١٥- موفق مقدادي: مرجع سابق، ص٦٢.

١٦- عبد المالك مرتاض: الرواية في نظرية "بحث في تقنيات السرد"، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، د.ت، ص١٠٨.
١٧- محمد عبد الباسط عيد: علم المناسبة (مدخل إلى بلاغة الخطاب)، مجلة عالم الفكر، ع١٣، مج٤٢، يناير مارس ٢٠١٤م، ص٥١.
١٨- انظر: ابن منظور: مرجع سابق، ص٣٨٥١.
١٩- مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية، مرجع سابق، ص١١٧.
٢٠- انظر: ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٣، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ط٢، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٣م، ص٣.
٢١- ميلود نزار(أستاذ اللسانيات بقسم الأدب واللغة العربية جامعة الحاج لخضر ، باتنة بالجزائر) الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين،)، مجلة علوم إنسانية، السنة السابعة، ع٤٤، شتاء ٢٠١٠م، WWW.UIUM.NL، ص٤.
٢٢- انظر: موفق مقدادي: مرجع سابق، ص١١٦.
٢٣- أبو القاسم (المتوفى: ٣٣٧هـ) عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، حروف المعاني والصفات، تحقيق: علي توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م، ص٣٦.
٢٤- أبو القاسم النهاوندي، مرجع سابق، ص٣٩.
٢٥- أي : انصدموا .
٢٦- أحمد رزقه: أسرار الحروف: دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٣م، ص١٣.
٢٧- انظر: أسماء عبد الرحمن ، ص ٢٧٤.
٢٨- عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (المتوفى: ١٤٢٥هـ): البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م ، ص٤٨١.
٢٩- ابن منظور: لسان العرب، الجزء العاشر، مرجع سابق، مادة حذف، ص٨١٠.
٣٠- انظر: طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الاسكندرية، الدرار الجامعية، ١٩٩٨م، ص٣٢.
٣١- انظر : طاهر سليمان حمودة ، ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، مرجع سابق، ص١١٦.
٣٢- انظر : المرجع نفسه، ص٢٨.
٣٣- مجدي وهبة، مرجع سابق، ص١١٦.

٣٤- انظر: السيوطي (ت٩١١هـ)، الإتقان في علوم القرآن، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م، ج٣، ص ٤٠ وما بعدها.
٣٥- انظر: إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٣م، ص٦٨.
٣٦- أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (المتوفى: ٣٩٢هـ)، سر صناعة الإعراب، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م، ج١، ص١٢٦.
٣٧- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص٢٢.
٣٨- ابن منظور: مرجع سابق،ج٤٩، مادة نصص.
٣٩- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت: ٨١٧هـ): القاموس المحيط، تحقيق: كتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، تحت إشراف محمد نعيم العرقسُوسي، بيروت - لبنان، مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٨، ٢٠٠٥م، مادة نصص ، ٦٣٢.
٤٠- انظر: لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م، ص٦٤.
٤١- انظر: إبراهيم عبد الفتاح رمضان(باحث بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة المنوفية): التناص في الثقافة العربية المعاصرة(دراسة تأصيلية في ببلوجرافيا المصطلح) مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الاسلامية والعربية، العدد الخامس، نوفمبر ٢٠١٣م، ص٢١١.
٤٢- انظر: محمد عزام: النص الغائب، دمشق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م، ص٤٢.
٤٣- مجدي وهبة: مرجع سابق، ص٥٦.
٤٤- المرجع نفسه، ص ١٠٨.
٤٥- سورة النمل ، الآية ٢٣.
٤٦- مطاع الطرابيشي: شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، ط٢، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٥م، ص١١٣.
٤٧- جوزيبي سكاتولين: ديوان ابن الفارض (قراءات لنصه عبر التاريخ)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٣م ص١٤٢.
٤٨- عبد العزيز الشناوي: الأئمة الأربعة (حياتهم مواقفهم أراءهم)، المنصورة، مكتبة الإيمان، ٢٠٠٦م، ص٢٩.

٤٩- انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤م، ص٩.
٥٠- ابن منظور: مرجع سابق، مادة سرد.
٥١- انظر: إبراهيم عبد الحافظ: ملامح التغير في القصص الشعبي الغنائي، مرجع سابق، ص٢٤٦.
٥٢- لقد استعانت الباحثة في تحليل هذه الحكايات بتحليل الباحث إبراهيم عبد الحافظ، ملامح التغير في القصص الشعبي الغنائي، مرجع سابق، ص٢٤٨.
٥٣- انظر: سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٣م، ص٨٨.
٥٤- انظر: ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج٢، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م، ص١٤٣.
٥٥- انظر: عبد المجيد حسيب: الراوية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، الأردن، عالم الكتب الحديث،٢٠١٤م، ص١٢٢.
٥٦- انظر: تزفيتان تودوروف، مفاهيم سردية، ت: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، سلسلة اللغة الأخرى، ٢٠٠٥م، ص٧٨.
٥٧- انظر: الرمز في الحكايات الشعبية، غراء مهنا، مجلة الفنون الشعبية، ع٣٤-٣٥، ديسمبر ١٩٩١م، ص٢٦.
٥٨- محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م، ص١٩٨.
٥٩- مصطفى الغرافي، مقال بعنوان "تجنيس السرد العجائبي، الاثنين يناير ٢٠١٥م، http://www.alawan.org/article13753.html?
٦٠- انظر : علي زيعور: والأسطورة والحلم (القطاع اللاواعي في الذات العربية)، بيروت لبنان، دار الأندلس، ط١ ١٩٧٧، ط ٢ ١٩٨٤م، ص١٣٨.
٦١- علي زيعور: مرجع سابق، ص١١.
٦٢- انظر: أحمد شمس الدين الحجاجي، العرب وفن المسرح، ط٢، القاهرة، سما للطباعة ،٢٠٠١م، ص٥٠.
٦٣- حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م، ص٥٣.
٦٤- انظر: المرجع نفسه، ص٥٤.

٦٥- عقاق نوره: "بنية النص في جامع كرامات الأولياء"(رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزي، الجزائر، ٢٠١١م، ص٧٧.
٦٦- انظر: صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، مطبوعات عالم المعرفة ،١٩٩٢م، ص٢٥٦.
٦٧- عقاق نوره، مرجع سابق، ص٧٨. بتصرف .
٦٨- انظر: لطيف زيتون، مرجع سابق، ص١٢٩.
٦٩- ابن منظور: مادة عجب، مرجع سابق.
٧٠- الزَّبيدي (ت:١٢٠٥ه): تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، مجموعة من المحققين، دار الهداية. مادة عجب د.ت.
٧١- الجرجاني: التعريفات، مادة "ولي"، لبنان، مكتبة بيروت، ١٩٨٩م، ص١٥٢.
٧٢- لطيف زيتون : مرجع سابق، ص٨٠.
٧٣- حكاية محمد المكاوي والسفينة.
٧٤- لطيف زيتون: مرجع سابق، ص٧٤.
٧٥- أحمد علي مرسي: مقدمة في الفولكلور، مرجع سابق، ص١٢٦، بتصرف يسير.
٧٦- انظر: سعيد الوكيل: تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجا)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م، ص٢٢.
٧٧- انظر: محمد رجب النجار: من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج٢، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ص١٨٣.
٧٨- انظر: خالد عبد الحليم محمد أبو الليل: الحكاية الشعبية دراسة ميدانية في محافظة الفيوم، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ٢٠٠٣م، ص١١٢، ١١٣.
٧٩- انظر: عبد المالك مرتاض: مرجع سابق، ص١٥٨، ١٥٩.
٨٠- انظر: مالك الريماوي- وسيم الكردي، مخيلة الحكاية في استكشاف القصة وإنتاج المعنى، مركز القطان للبحث والتطوير التربوى، مؤسسة عبد المحسن قطان، فلسطين، ٢٠٠٥م، ص٩٣.
٨١- عبد الرحمن غانمي: الخطاب الراوئي العربي (قراءة سوسيو لسانية)، ج١، االقاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣م، ص٤١٨.
٨٢- لطيف زيتون: مرجع سابق، ص١٠٦.

٨٣- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م، ص٥٣.

٨٤- مقام أحمد الميدوب(المجذوب): وهو قديم جدا لا يعلم أحد عنه شيئا وهو بالقرب من مقام الشيخ رشاد ومسجده.

٨٥- علي زيعور: مرجع سابق، ص٤٨.

٨٦- لطيف زيتون: مرجع سابق، ص١٨.

٨٧- انظر : المرجع نفسه، ص٨٢.

٨٨- تزفيتان تودوروف: مدخل الى الادب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤م، ص٤٤.

٨٩- مني نور: دكتوراه في جامعة جنوب الوادي تكشف أسرار القص اللامعقول._ http://www.dar.akhbarelyom.com/issuse/detailze.asp?mag=a&field=news&id=6682

٩٠- /http://www.omaraltaleb.com/naeimi

٩١- ميلود نزار: مرجع سابق، ص٢٦.

قائمة المصادر والمراجع

١- إبراهيم أنيس، في اللهجات العربية ، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٣م.

٢- إبراهيم عبد الحافظ: ملامح التغير في القصص الشعبي الغنائي، القاهرة، زهراء الشرق، ٢٠٠١م.

٣- ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج٣، تقديم وتعليق: أحمد الحوفي، بدوي طبانة، ط٢، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٣م.

٤- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٤م.

٥- ـــــــ: العرب وفن المسرح، ط٢، القاهرة، سما للطباعة ،٢٠٠١م

٦- أحمد مرسي: مقدمة في علم الفولكلور، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ٢٠٠١م.

٧- أحمد رزقه: أسرار الحروف: دمشق، دار الحصاد، ١٩٩٣م.

٨- حميد الحمداني: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١م.

٩- الجرجاني: التعريفات، مادة "ولي"، لبنان، مكتبة بيروت، ١٩٨٩م.

١٠- جوزيبي سكاتولين: ديوان ابن الفارض (قراءات لنصه عبر التاريخ)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٣م.

١١- سعيد الوكيل: تحليل النص السردي (معارج ابن عربي نموذجا)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م.

١٢- سيزا قاسم: القارئ والنص العلامة والدلالة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠١٣م.

١٣- السيوطي (ت٩١١هـ)، الإتقان في علوم القرآن، ج٣، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م،

١٤- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، مطبوعات عالم المعرفة، ١٩٩٢م.

١٥- طاهر سليمان حمودة: ظاهرة الحذف في الدرس اللغوي، الاسكندرية، الدرار الجامعية، ١٩٩٨م.

١٦- عبد المالك مرتاض: الرواية في نظرية "بحث في تقنيات السرد"، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، د.ت.
١٧- عبد الحميد حواس: أوراق في الثقافة الشعبية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
١٨- عبد الرحمن بن حسن حَبَنَّكَة الميداني الدمشقي (المتوفى: ١٤٢٥هـ): البلاغة العربية، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، ١٤١٦ هـ - ١٩٩٦ م .
١٩- عبد الرحمن غانمي: الخطاب الراوئي العربي (قراءة سوسيو لسانية)، ج١، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠١٣م.
٢٠- علي زيعور: والأسطورة والحلم (القطاع اللاوعي في الذات العربية)، بيروت لبنان، دار الأندلس، ط١ ١٩٧٧، ط ٢ ١٩٨٤م.
٢١- عبد العزيز الشناوي: الأئمة الأربعة (حياتهم مواقفهم أراءهم)، المنصورة، مكتبة الإيمان، ٢٠٠٦م.
٢٢- عبد المجيد حسيب: الراوية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، الأردن، عالم الكتب الحديث،٢٠١٤م.
٢٣- غراء مهنا: أدب الحكاية الشعبية، لونجمان، الشركة المصرية العالمية للنشر، ١٩٩٧م.
٢٤- أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي (المتوفى: ٣٩٢هـ)، سر صناعة الإعراب، ج١، بيروت، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.
٢٥- أبو القاسم (المتوفى: ٣٣٧هـ) عبد الرحمن بن إسحاق البغدادي النهاوندي الزجاجي، حروف المعاني والصفات، تحقيق: علي توفيق الحمد، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٤م.
٢٦- لطيف زيتون: معجم مصطلحات نقد الرواية، لبنان بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ٢٠٠٢م.
٢٧- مالك الريماوي- وسيم الكردي، مخيلة الحكاية في استكشاف القصة وإنتاج المعنى، مركز القطان للبحث والتطوير التربوي، مؤسسة عبد المحسن قطان، فلسطين، ٢٠٠٥م.

٢٨- محمد عزام: النص الغائب، دمشق، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١م. محمد حسين أبو الحسن، الشكل الروائي والتراث، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢م،
٢٩- محمد رجب النجار: من فنون الأدب الشعبي في التراث العربي، ج٢، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة.
٣٠- مطاع الطرابيشي: شعر عمرو بن معدي كرب الزبيدي، ط٢، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق، ١٩٨٥م.
٣١- موفق رياض مقدادي: البنى الحكائية في أدب الأطفال الحديث، الكويت، عالم المعرفة، ٢٠١٢م
٣٢- نبيلة إبراهيم: البطولات العربية، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٥م.
٣٣- هاني صبحي العمد: أغانينا الشعبية في الضفة الشرقية من الأردن، مراجعة محمود كايد ضرغام، عمان، منشورات دائرة الثقافة والفنون، ١٩٦٩م.

الكتب المترجمة

١- تزفيتان تودوروف: مدخل الى الادب العجائبي، ترجمة: الصديق بوعلام، مراجعة: محمد برادة، القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٤م.
٢- ـــــــ: مفاهيم سردية، ترجمة: عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، سلسلة اللغة الأخرى، ٢٠٠٥م.
٣- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢، ١٩٩٧م.
٤- والتر أونج: الشفاهية والكتابية، ترجمة: حسن البنا عز الدين، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٩٤م.

المعاجـــــــــم

١- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج٢، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ١٩٧٩م.
٢- الزَّبيدي (ت:١٢٠٥ه): تاج العروس من جواهر القاموس، محمّد بن محمّد بن عبد الرزّاق الحسيني، أبو الفيض، الملقّب بمرتضى، مجموعة من المحققين، دار الهداية. د.ت.
٣- مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز آبادي (ت: ٨١٧هـ): القاموس المحيط، تحقيق: كتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، تحت إشراف محمد نعيم العرقسُوسي، بيروت - لبنان ،مؤسسة الرسالة للطباعة والنشر والتوزيع، ط٨، ٢٠٠٥م.
٤- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط٢، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م.
٥- ابن منظور: لسان العرب، تحقيق: عبد الله علي الكبير، وأخرون، القاهرة، دار المعارف، د.ت.

المجلات والدوريات

١- إبراهيم عبد الفتاح رمضان(باحث بقسم اللغة العربية كلية الآداب جامعة المنوفية): التناص في الثقافة العربية المعاصرة(دراسة تأصيلية في ببليوجرافيا المصطلح) مجلة الحجاز العالمية المحكمة للدراسات الاسلامية والعربية، العدد الخامس، نوفمبر ٢٠١٣م.
٢- عزيز العرباوي: الثقافة الشعبية وآدابها، قراءة في فنون الحلقة بالمغرب، عالم الفكر، مج٤٢، ع١٢، اكتوبر – ديسمبر، ٢٠١٣م.
٣- غراء مهنا، الرمز في الحكايات الشعبية، ، مجلة الفنون الشعبية، ع٣٤-٣٥، ديسمبر ١٩٩١م.
٤- محمد عبد الباسط عيد: علم المناسبة (مدخل إلى بلاغة الخطاب)، مجلة عالم الفكر، ع١٣، مج٤٢، يناير مارس ٢٠١٤م.

٥- الرسائل العلمية

١- خالد عبد الحليم محمد أبو الليل: الحكاية الشعبية دراسة ميدانية في محافظة الفيوم، (رسالة ماجستير غير منشورة)، جامعة القاهرة، كلية الآداب، ٢٠٠٣م.

٢- عقاق نوره: "بنية النص في جامع كرامات الأولياء"(رسالة ماجستير غير منشورة)، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري تيزي وزي، الجزائر، ٢٠١١م.

الشبكة العنكبوتية

١- مصطفى الغرافي، مقال بعنوان "تجنيس السرد العجائبي، الاثنين يناير ٢٠١٥م، http://www.alawan.org/article13753.html?

٢- مني نور: دكتوراه في جامعة جنوب الوادي تكشف أسرار القص اللا معقول. http://www.dar.akhbarelyom.com/issuse/detailze.asp?mag=a&field=news&id=6682

٣- (١) http://www.omaraltaleb.com/naeimi/

٤- ميلود نزار(أستاذ اللسانيات بقسم الأدب واللغة العربية جامعة الحاج لخضر ، باتنة بالجزائر) الإحالة التكرارية ودورها في التماسك النصي بين القدامى والمحدثين،)، مجلة علوم إنسانية، السنة السابعة، ع٤٤، شتاء ٢٠١٠م، WWW.UIUM.NL.